كتاب باحثات الرابع عشر

"الممارسات الثقافية للشباب العربي"

يحوي مقالات تتناول ممارسات الشباب الثقافية في عدد من البلدان العربية وفي المهاجر اشتملت على أساليب ومضامين تلك الممارسات، التلفزيون والموسيقى والمطالعة والمسرح وتكنولوجيا الاتصال إلخ وفي حين أسهم في المجلد باحثون متخصصون، فقد كتب شبان وشابات شهادات شخصية عن أوجه اشتغالهم بالموضوع.

The annual volume of Bahithat 14

"Cultural Practices of Arab Youth"

The articles deal with the cultural practices and modes of entertainment of youth in several Arab countries and Diaspora: TV, music, reading, theater, communication technology, etc. Researchers presented their studies and young men and women wrote about their personal experiences.

الممارسات الثقافية للشباب العربي

كتاب متخصص يصدر عن مجمّع الباحثات اللبنانيات

Bahithat

الكتاب الرابع عشر ٢٠١٠-٢٠٠٩

Cultural Practices of Arab Youth

Lebanese Association of Women Researchers

Bahithat

Volume XIV 2009-2010

الممارسات الثقافية للشباب العربي

المحتويات

المقدّمة ..... هيئة التحرير ٧

دراسة محورية

الشابّات اللبنانيات: مشاهِدات، قارِئات
ومستمِعات ..... مود إسطفان–هاشم وعزة شرارة بيضون ٢٦

الهويات المتحولة

الشباب المصريون وأغاني المولِد (باللغة الإنكليزية) ..... جنيفر بيترسون ٦٢

تناقضات الحداثة في الممارسات المرئية للشباب . ماري تريز عبد المسيح ٨١

الشباب المغربي في أوروبا: نحو إسلام عصري متميّز؟ ..... مريم القزّاح
ترجمة معين الإمام ١٠٥

أنا عربي أكثر منك: الهوية والإنتاج الثقافي في الشتات
(باللغة الإنكليزية) ..... يمنى شلالا ١٣١

مشاهد من موسيقى المخيمات الفلسطينية في لبنان
(باللغة الفرنسية) ..... نيكولا بويغ ١٥٦

هموم القراءة والكتابة

المراهقون والمطالعة في تونس ..... محمد بن زينا ٧١٨

أدب الشابات أدب غير بريء ..... نهى بيومي ١٥٨

الخيل بفرسانها ..... رشا الأمير ١٨١

لا تندم على شيء قرأتَه ..... أحمد بيضون ٢٠٣

الوسائل الجديدة

عطفاً على الشباب والفيسبوك وما بينهما: حالة البحرين ..... فاطمة علي ٢١٢

الإنترنت: زورونا تجدوا ما تريدون ..... كلاديس سعادة ٢٢٦

القراءة الرقمية والتغييرات الاجتماعية الثقافية لدى الباحثين الطلبة التونسيين (باللغة الفرنسية) ..... رجاء فنّيش ٢٦٤

«نحن الحكومة الجديدة»: كيف ينتج الموسيقيون أعمالهم في بيروت وكيف يوزعونها (باللغة الإنكليزية) ..... توماس بركلخاتر ٢٧٨

سياسات ثقافية للترويج أو الدعوة

ممارسات المسرح واستخدامه في مدارس الشيعة في لبنان (باللغة الفرنسية) ..... كاترين لو توما ٢٩٤

الممارسات الثقافية للشباب: أدوات في سبيل التنمية المستدامة (باللغة الفرنسية) ..... آمال حبيب ٣٠٩

الممارسات الثقافية للشباب فى البلاد العربية – السودان نموذجاً: تحقيق الوجود الذاتي والقدرة على الحركة الحرّة (شهادة شخصية) . راشد دياب ٣١٠

المسرح

خطاب المسرح والشباب الخليجي: ممارسة تجديدية أم استمرارية رؤى (نماذج من المسرح الكويتي) ..... وطفاء حمادي ٣٢٤

الجمعية التعاونية الثقافية لشباب المسرح والسينما «شمس» حنان الحاج العلي ٣٤٧

ممارسات الشباب السوري المسرحية (على صعيدَي الكتابة والعرض) .. ميسون علي ٣٧٢

دراسة سياقية مقارنة للنص المسرحي الشبابي الجزائري بين فترتي الاستعمار والاستقلال ..... جميلة مصطفى الزقاي ٣٩٢

حيوات الشباب

الالتزام والترفيه: مساومات الشباب للسلطات الأخلاقية وأمكنة التسلية الجديدة في ضاحية بيروت (باللغة الإنكليزية) ..... منى حرب ولارا ديب ٤٢٧

أثر المسلسلات المدبلجة على الشباب العراقي: دراسة ميدانية في مدينة الموصل ..... وعد إبراهيم خليل ٤٢٨
القدرات المعرفية والتعبيرية للشباب في دلالاتها النفسية والاجتماعية:نماذج لخطاب «غير شكل» ..... نادر سراج ٤٥٥
أزياء الشابّات في لبنان بين الغواية والستر: شهادة شخصية ورؤية تحليلية ..... رجاء نعمة ٤٨٥

شهادات الشباب

شهادة (بيروت) (باللغة الإنكليزية) ..... أماندا ديفور ٥٠٥
الشباب الجزائري والإبداع (وهران ..... أمينة بوزيان بلحاج ٥٠٦
«أولاً... أن ندمّر عالماً (حيفا) ..... أسماء عزايزة ٥٠٨
شهادة (بيروت) ..... غلس شرارة ٥١٣
الاغتراب الثقافي لدى الشباب العربي المبدع (الموصل) رُلى براق يحيى رجب ٥١٩
شهادة (الإسكندرية) ..... سمر السيد البراوي ٥٢٢
فلسطين الشباب: المزيد من الكهرباء الشابة (رام الله) ..... طارق حمدان ٥٢٦
الشباب والتحرير الصحفي (وهران) ..... طالب محمد أمين ٥٢٨
عن قوة المساحات الصغيرة (القوس) ..... مصطفى مصطفى ٥٣١
ممارسات الشباب الجزائري (مستغانم) ..... منال عابد رقيق ٥٣٣
الشباب العربي الحالم! (الموصل) ..... هناء أحمد محمد محميمد ٧١٨
ربيع الثقافة – برنامج المواهب – الفنون البصرية
(باللغة الإنكليزية) ..... بشائر عبدالله المهدي (البحرين)؛
محمد ضاهر (لبنان)؛ محمد الكعبي (دبي) ٥٣٧
نبذة عن المؤلفين ٥٣٨
الملخصات باللغة العربية ٥٤٨
الملخصات باللغة الإنكليزية أو الفرنسية ٥٧١

الممارسات الثقافية للشباب في البلاد العربية

تشكّل الممارسات الثقافية موقعاً استثنائياً للإطلالة على عالم الشباب؛ فهم ـ من خلال إنتاجاتهم الفنية والأدبية، كما من خلال ما يستهلكون من صور وموسيقى وغيرها من الرسائل والرموز، ومن خلال أنماط العيش والتصرّفات التي يختارونها ويروّجون لها– إنما يعبّرون عمّا يدور في عالمهم، ويبثّون تصوّراتهم حول العالم الأعمّ ورؤاهم الخاصة له. وهم يتلقّون قيماً وأنماطاً حضارية عديدة تأتي إليهم من كل جهة، لا تلبث أن تصبح جزءاً من معيشهم، وبعضاً من مرجعياتهم. وذلك في عالم بات بعضه منفتحاً على بعضه الآخر، أتاح لهم القيام بمزج المحلي والعالمي، الموروث والجديد، في توليفة أعادت تعريف الثقافة وممارساتها بطريقة انفرد بها كل مجتمع وتميّز بها شبابه.

الشباب...لماذا؟

عرّفنا «الشباب» بالفئة العمرية الواقعة بين ١٥ و٢٤ سنة، مستندين في ذلك إلى التعريف المعتمد لدى منظمات الأمم المتحدة المعنية بالشباب. وتتميّز هذه المرحلة العمرية بكونها مرحلة اختيار للتوجّهات المستقبلية، وفي كونها كذلك مرحلة يتمتّع الشباب فيها

بنوع من الاستقلالية في اختيار أشكال الاستهلاك الثقافي وأنواع الترفيه. ويتميّز الأفراد في مرحلة الشباب بكونهم ما زالوا خارج إطار العمل والزواج، وما زالوا في طور التساؤلات والبحث عن الذات؛ وذلك قبل أن يُعيدوا ترتيب أولوياتهم التي تحددها صعوبات الحياة اليومية وعبء المسؤوليات الملقاة عليهم.

إن مرحلة الشباب بمثابة «هدنة» نفس اجتماعية توفّرها المجتمعات المعاصرة لأشخاصها، بحيث يسعهم أن «يهمّشوا» في رحابها ذواتهم عن تياراتها السائدة، وحيّز زمني خاص بهم يعيشون فيه اختبارات متميّزة. وفي المجتمعات **اللبرالية**، مثلاً، يتمّ تشجيع الشباب على التجريب والمغامرة، بل على الثورة على ما هو شائع لأن الانخراط في ذلك كلّه من شأنه تيسير عملية اختيار مسار تخصصي ومهني وعاطفي أكثر صواباً وتلاؤماً مع شخصية راشدة فردية ومتكيّفة. ولا تقتصر وظيفة «التهميش الإيجابي» للشباب على إحداث آثارٍ شخصية محبّذة لهم، بل تتعدّاه إلى إطلاق العنان للإبداع الثقافي لديهم: هو دعوة ضمنية للشباب للإسهام في رسم معالم الثقافة وتجديدها، وإلى الإسهام بتعيين ملامح ممارساتها المستقبلية، استهلاكاً وإنتاجاً.

إذا كانت هذه من بعض الوظائف النفس ـ اجتماعية والثقافية لمرحلة الشباب في المجتمعات اللبرالية، فإن البحث في ممارسات الشباب الثقافية في مجتمعاتنا العربية سيكون متعدد الدلالات في أهميته؛ إن ذلك البحث سيعيننا، مثلاً، على جلاء الوظيفة المتوخّاة من مرحلة الشباب عندنا، وعلى رصد الديناميات التي تحكم تفعيلهم لتلك الوظيفة في مسار بناء هوياتهم الاجتماعية. كذلك، فإن الكثافة النسبية التي تميّز الممارسات الثقافية في مرحلة الشباب، كما توسّع مجالاتها، والشحنة العاطفية التي تُسبغ عليها.... كلّها تجعل البحث في تلك الممارسات استشرافاً للتحوّلات الثقافية عندنا، سواء كانت هذه التحوّلات كامنة في مسار مجتمعاتنا، أم جاءت بنتيجة التلاقح الثقافي مع المجتمعات الأخرى. لقد انخرط جيل الستينات في العمل السياسي، حاملاً مشروع تغيير، تمثّل باندفاعه ثائراً على الأشكال المختلفة للهيمنة الفكرية والثقافية للأجيال السابقة كما للدول الكبرى، وكان تعبيره سياسياً مباشراً، انعكس آنذاك على إنتاجه الثقافي الملتزم. أما اليوم، وبعد «موت الإيديولوجيات» وانهيار مشاريع التغيير، فقد أخذ التعبير عن النقد أشكالاً ثقافية مختلفة، غير مباشرة، لا تدّعي تقديم الحلول، إنما ترسم صوراً ساخرة أحياناً، وقاتمة أحياناً، ومفككة أحياناً ثالثة، إلخ. لعالم ما بعد الحداثة.

ما المقصود بالممارسات الثقافية؟

نعني بالممارسة الثقافية تلقّي واستهلاك أشكال التعابير والمنتجات الثقافية المختلفة: من المؤلفات الكتابية: الرواية والقصة والشعر، والفنون: ومنها التشكيلية، كالرسومات والمنحوتات، والبصرية والأدائية كالرقص والأفلام والمسلسلات والمسرح، والفيديو كليب، والموسيقى بأنواعها الحداثية: الراب والهيب هوب إلخ... وسوف ننظر أيضاً إلى تفاعل الشباب العربي مع هذه التأثيرات الثقافية من خلال إنتاجهم الخاص، الذي يتنوع بين الغناء والموسيقى والمرئيات والأداء، إلى إنتاج المسرحيات وكتابة الروايات واستخدام المدوّنات كوسيلة للتعبير عن القضايا التي تهمهم.

هذا مع العلم أن العالم العربي يتمتع بوحدة نسبية للّغة المتداولة، مما يزيد من حظّ المنتجات الثقافية في واحد من بلدانه أن تنتشر في البلدان العربية الأخرى. وقد زادت الفضائيات من مشاركة الجمهور العربي عامة، والشباب بصورة خاصة، من مختلف البلدان، في استهلاك الصور والكتابات والموسيقى نفسها، وأّثّرت في تداخل اللهجات والتعابير الثقافية، لعلّ الأغاني الشبابية كانت أبرز مثل من مواقع ذلك التداخل.

كانت العائلة والمدرسة والمؤسسة الدينية والتشكيلات الاجتماعية الأخرى تتوزّع تباعاً أو معاً، وحتى أمد قريب، الأدوار الأساسية في تشكيل هوية الفرد الثقافية. فكانت تُسهم، وفي ما يهمّنا، في تكوين ذائقته الفنية، وتصوغ أشكال ممارساته الثقافية الحالية والمستقبلية بأسلوب خاص بها. في عالمنا المعاصر تراجع أثر هذه التشكيلات في تشكيل هوية الفرد الثقافية، خاصّة وأنها هي نفسها تتعرّض لتقلّبات هذا العالم المتبدّل في وتيرة متسارعة لم تعد معها على يقين من صواب معارفها، وأولويات خياراتها، وملاءمة قِيَمها لهذا العالم.

من جهة ثانية، كان للأقران دائماً دور محوري في إعطاء الهوية الثقافية للشباب لونها المتميّز. فهؤلاء يتماهى بعضُهم مع البعض الآخر في التصرفات واللباس والشعارات والألوان، ويتوقون إلى الانخراط في مجموعات تساعدهم على تمييز هوياتهم. لكنهم أيضاً، وفي التصوّر السائد، فئة قابلة للتأثّر؛ ففي بلادنا، مثلاً، يكوّنون الجمهور الذي تستهدفه الجمعيات المدنية والأحزاب السياسية باتجاهات متناقضة. كما أن غالبية الإعلانات والبرامج التلفزيونية تستهدفهم، مروّجة لمقاييس

جمالية منمّطة وفارضة استهلاك الماركات العالمية كرمز للنجاح. بالمقابل تتوجه إليهم دعوات للتمسك بتقاليد الأسلاف والترويج لأنماط نقيضة من أجل تمييز هويتهم الثقافية وإقصائها عن التأثيرات الغربية. هذه تتواجد جنباً إلى جنب مع دعوات متضمّنة في الإيديولوجية المبثوثة في منتجات التقنيات الجديدة (ألعاب إلكترونية، مثلاً) تروّج لرؤية ثنائية مبسّطة لعالم يتصارع فيه الخير والشر، الحضارة والبربرية. ومن الملفت أن الفرد العربي يتلقى هذه التأثيرات المتناقضة، وينتقل من نمط إلى آخر، دون تحفّظ أحياناً، لكن بردّات فعل عنيفة أحياناً أخرى.

هذا مع العلم أن الشباب لا يشكل، بمجمله، جمهوراً سلبياً متلقياً، وإنما يتمتع البعض منهم بالقدرة على اختيار ما يريد أن يستهلك من أجل تلبية احتياجاته الترفيهية، والإجابة عن تساؤلاته المختلفة. ويتنقّل البعض الآخر بين هذا النموذج وذاك، باحثاً عن هوية ثقافية تميّزه وتساعده على مجابهة عالم يتهم ثقافته العربية بالشيطانية والإرهابية، ويؤمّن له، في الوقت نفسه، أدوات التفاعل مع هذا العالم نفسه. ولا ننسى أن جيل الشباب الحالي مدعوّ، أكثر من سابقه، للتنقل مع آبائه للبحث عن العمل، ويواجه تحديات أكبر، لعلّ أبسطها ضرورة تفاعله مع محددات وعوامل أكثر تنوعاً.

إن أعداداً متزايدة من الشباب العربي، شأنهم في ذلك شأن سائر شباب العالم، قادرون على استخدام الإنترنت وتقنيات الاتصالات. وهو ما يميّزهم عن الأجيال السابقة. إذ إن ذلك الاستخدام يسمح لهم بتجاوز كل أشكال الرقابة، رسمية كانت أم اجتماعية وعائلية. كما أنه بات بإمكانهم تجاوز عوائق الملكية الفكرية بواسطة تقنيات الاتصال؛ وهو ما يتيح لهم استهلاك التعابير الثقافية وتبادلها، دون قيد أو شرط. وتشكّل الشبكات الاجتماعية وحلقات النقاش المتوفرة عبر الإنترنت مساحات للتعبير الحرّ، والتعارف والتفاعل، بعيداً عن أنظار الأهل والسلطات، ليكوّن الشباب، بذلك، عالماً خاصاً بهم. ولفهم هذا العالم ـ عالمهم، فإن الممارسات الثقافية والترفيهية، وكذلك الوسائل التعبيرية الخاصة بهم، تشكّل مجالاً ملائماً لسبر أغواره.

كان ما سبق بعضاً من الخلفية المفاهيمية التي انطلقنا منها للتعريف بموضوع هذا الكتاب، مجلّد **باحثات ١٤**، ولعرض الغرَض من إصداره. ونحن أتبعنا الخلفية هذه بتساؤلات، واقترحنا محاور يسع الذين طلبنا إليهم الكتابة إلينا إدراج إسهاماتهم البحثية في إطارها. وقد جاءت الأبحاث والكتابات لتعيد صياغة المحاور، ولتقترح

ثيمات/مدارات كانت أكثر غنى وتحديداً وتنوّعاً، وأكثر، إذاً، إثارة للاهتمام. لذا، فإننا قمنا بمراجعة تصنيف المحاور التي افترضناها تؤلّف معاً ملامح الموضوع لتتناسب مع ما قدّمه هؤلاء الكتّاب والباحثون؛ وذلك بتوسّل مفرداتهم، وتبعاً للعناوين التي اقترحوها لمعالجة الموضوع.

مدارات (ثيمات) من الكتابات والأبحاث

في دراسات وشهادات الكتّاب والباحثين الذين شاركونا إصدار مجلّدنا هذا، برزت صورٌ ومعانٍ، اتجاهات وأحكام تآلفت معاً لتضيء جوانب من ممارسات الشباب العربي للثقافة، إنتاجاً واستهلاكاً. وفي معالجاتهم المتنوّعة تجلّت ثيمات صيغت بمفردات هؤلاء الكتّاب والباحثين، ومن بعض انشغالاتهم وهمومهم؛ وفيها، أيضاً، بعض من الوقْع الذي أحدثته فيهم ثقافة الشباب في تعبيراتها المعاصرة. في ما يلي، ما رصدناه من هذه الثيمات.

الهويات المتحوّلة

في ممارساتهم الثقافية، بدا وكأنّ الشباب يتوسّلون أشكالها من أجل التفاوض مع محيطهم حول بناء هويّاتهم الاجتماعية والشخصية. ففي الضاحية الجنوبية لمدينة بيروت، مثلاً، ترصد الباحثتان **حرب وديب** نزوع الشبّان والشابّات لإعادة تشكيل الحيّز المكاني وإعطاء معانٍ متجدّدة لإيمانهم الديني؛ وذلك في عملية تفاوض لا تهدأ بين حاجاتهم لاختبار معيشهم الشبابي المغاير لمعيش أهلهم، ورغباتهم المعلنة بالبقاء تحت مظلّة الضوابط الدينية. وهم يسوّغون لخياراتهم الهجينة بين الأشكال المستحدثة وبين الإملاءات السلوكية من طائفتهم بالإحالة إلى مراجع من تلك الطائفة نفسها.

وعلى نحوٍ شبيه، ووفق **قزّاح**، يقوم الشباب المغربي في هولندا، مثلاً، باستكمال تجارب الشباب المسلم في بلدان أوروبية أخرى، بتبنّي الأشكال الحديثة للتأليف الموسيقي والغناء، وبتطويع المنتج الغربي التكنولوجي وتقديماته لحاجاته الترفيهية، من أجل إثبات الهوية المغربية المهاجرة وتفرّدها. وبسبب جهل الشباب المغربي من الجيل الحالي باللغة العربية، وبسبب تشاركهم والشباب الهولندي في الحيّز المكاني والكوني، فهم يشاركونهم الذائقة الموسيقية، ويتقنون وسائل تعبيراتها ويقومون، عبرها، بالتواصل مع المجتمع الهولندي، وطالبين، عبرها، القبول بهم،

وكسر التنميط الذي لاحقهم منذ كارثة الحادي عشر من سبتمبر/أيلول الذي بات معلماً زمنياً فاصلاً في حياتهم.

وتستعرض **شلالا** تجربة تعليمية قامت بها شخصياً مع زميلات لها، في ورشات عمل فنية في مراكز وسط ـ محلية في سان فرنسيسكو لشباب عرب. في هذه الورش تعلّم هؤلاء الشباب فنوناً متنوّعة تراوحت بين تصوير الفيديو والرسم. وهي تبيّن كيف كانت هذه الفنون مجالاً لتعبير هؤلاء الشباب عن إحساساتهم بذواتهم وعن الاتجاهات الخلافية بينهم وبين أهلهم ومحيطهم، لتخلص بأن العربي الشاب في الشتات يكتشف، عبر الفنون، كيف أن الأنظمة الحالية تتيح له تعزيز هويته الأصلية، لكنها تدعم في الوقت نفسه بناء هويته الجديدة.

وفي تحليله للإنتاج الموسيقي للشباب الفلسطيني في المخيمات الفلسطينية في لبنان، يبيّن **بيوغ** كيف يوفّق هؤلاء بين التعابير الوطنية والثورية التي تعبّر عن هموم الجماعة، والتي باتت تقليدية بعض الشيء، وبين التعبير الشخصي، الذاتي. فيدخلون السلْطَنَة إلى المارشات العسكرية مثلاً، ويعبّرون عن انشغالاتهم اليومية، الرومانسية، الغزل مثلاً، وصعوبات الحياة اليومية للاجئين، مازجين التراث بالحديث في توليفة متناسقة مع الذائقة المحلّية والشبابية والكونية، في آن معاً. وفي انتقالهم بين الأنغام المختلفة، من الشعبية والوطنية والطرب العربي والتعابير الارتجالية الناقدة، إنما يعبّرون عن هوية متأرجحة، تنتمي إلى واقع المخيمات كما إلى الفضاء العربي والعالمي اللذين تربطهم بهما علاقتهم بالشتات، وحيث تبدو فلسطين حلماً بعيداً، والبحث عن حلول للحياة اليومية أكثر إلحاحاً.

في مصر تنظر **بيترسون** إلى اختبارات المصريين الشباب، في إنتاجهم للموسيقى والغناء الشعبي الراقص، يتبنّون أجواء المولِد في إبداع ثقافة شعبية جديدة مشاغبة، تعبّر عن شحنات الطاقة لديهم. وهي أنغام وموسيقى تستفيد من الأدوات الإلكترونية الشعبية لإنتاجها وبثّها بواسطة أشخاص غير متخصصين، لم يخضعوا لمنهج دراسي نظامي لتعلّم أصولها؛ هؤلاء توسّلوا الحواسيب المنزلية لإنتاجها، أو قاموا بارتجالها في الحفلات والأعراس الشعبية خاصة حيث تُعزف لكلّ الناس. ومن ثمّ نشروها بوسائل النشر المتاحة للجميع، والخالية من عوائق وشروط النشر التقليدية كي تملأ ـ على ما تقول ـ الفضاء السمعي، بحيث يقوم البلد بأكمله للرقص على أنغامها. وتفحص الباحثة الأسلوب الذي يقوم فيه هؤلاء الشباب

بمصالحة روحانيات المولد وبراءة وسائل الترفيه البسيط فيه مع مشاغبة الشباب وانشغالهم بالشبع الحسي.

وبخلاف بيترسون، تتناول **عبد المسيح** الإنتاج المرئي (لوحات زيتية، غرافيك، فوتوغرافيا، فيديو، كاركاتير) لفئة شبابية على قدر من «النخبوية» اكتسبت صفتها هذه من كونها عرضت في معارض جماعية في القاعات التابعة للدولة، أو حتى خاصّة. وفيها رصدت الباحثة تعبيرات متناقضة نجمت، برأيها، عن تفاعل الشباب مع العناصر المجتمعية والتغيّرات التاريخية. وهذه تعبّر عمّا يسعى هؤلاء إلى نقده وتغييره من الخطاب السائد، لكنها في الوقت نفسه تمثّل تورّطهم في إعادة إنتاج الخطاب نفسه. ولمّا كان الشباب في حراك لا يستقرّ، وفي محاولة دائمة لإعادة تعريف الهوية، فهم يرفضون الالتزام بالتقليد والثابت، فـ«غدت الممارسات المرئية، بتعدد أنواعها، لغة تمثيل ووسيط اتصال بين الشباب، يتبادلون بموجبها رسائل دالة على مناهضة المستقر، وفي محاولة للاستقلال تشوبها بعض التناقضات».

ولا يشذّ الشباب الكويتي في هذا المضمار. وتجد **حمادي** التي درست نصوصاً مسرحية لشبّان وشابات كويتيات، وتابعت عروض بعضها، أن نزوع المسرحيين الشباب منهم إلى الاستعانة بالتقنيات البصرية والسمعية الحديثة فاق في تمرّده على التقليد مضمون هذه المسرحيات. فكأنه يستعين بـ«ثورة» التقنيات بديلاً عن مواجهته المباشرة مع التقليد. فبدا نتاج الشباب المسرحي عبثياً وهروباً إلى الأزمنة الإنسانية العامّة، مفتقراً، بذلك، إلى الفردية وعلى درجة من التشظّي والتفكيك.

يراوغ الشباب للتعبير عن خطابهم، فيلجؤون إلى التراث الشعبي أو الأسطورة، مستلهمين منهما بعض أفكارهم ومستلّين منهما شخصيات أسطورية ترمز إلى شخصيات في الواقع الاجتماعي والسياسي تجنباً للمواجهة والصدام. يبدو وكأن مسرح الشباب اليوم لم يعد يشغله همّ البحث عن الهوية العربية أو القومية، كما كان لدى جيل الستينات والسبعينات، بل صار المسرح وسيلة لطرح الأسئلة عن الهوية الفردية، عن موقف الشباب من الآخر ومن الأسرة، عن الدولة والأقليات وعن معيشهم اليومي. فهؤلاء الشباب يهاجرون ويخشون فقدان هويتهم؛ وهذا ما توصلت إليه **ميسون علي** من خلال تناولها لعروض مسرحية سورية تطرقت إلى موضوع الهوية وربط الشباب له بقضية الحرية. تستمر هذه المساءلة عن الهوية في مسرح

الشباب الجزائري الذي ركزت عليه **جميلة الزقاي** في دراستها والذي لا يختلف كثيراً عن مساءلات الشباب التي طُرحت في المسرحين الكويتي والسوري، يسعى هؤلاء الشباب في مسرحهم إلى إيجاد صيغة أخرى مجاوزة لأطروحات الجيل المسرحي السابق.

ويبرز في هذا السياق فنانون جدد من بين الشباب اللبناني يتمتّعون بامتيازات طبقية وثقافية، معارضون للأنظمة السياسية العربية برمّتها، بل هم شكاكون بأهليتها أصلاً، يؤلّفون ثقافة فرعية مغايرة للسائد، ويملكون حرية الانطلاق في اختباراتهم الفنية ـ الموسيقية تحديداً ـ دون التقيّد بأي من المعيقات الثقافية الاجتماعية أو الاعتبارات المحلّية. ويوثّق لانطلاق هؤلاء الشباب، الواثق من سلطان هويته وغير القلق حيال أصالتها، الباحث **بركلخاتر** الذي يقتبس من كلام المنتجين الموسيقيين منهم عنوان دراسته: «نحن الحكومة الجديدة!». ففي موسيقاهم يتجلّى التجديد في أشكال متنوّعة، تبدأ بإعادة إخراج للتراث، ولا تنتهي عند التفلّت الذي يصل إلى حدّ تصبح معه ضجّة بيروت هي الموسيقى! ويرى الباحث أن هذه الضجّة، وبحسب قول هؤلاء، بمثابة تعبير عن «الأصالة» في هذه الموسيقى لأنها توثّق للذاكرة السمعية لبيروت ـ مكان سكنهم الأصلي. ويبدو كأن الفنانين اللبنانيين الجدد غير معنيّين بالسوق المحدودة الانتشار لموسيقاهم لبنانياً وعربياً، وغير مهتمّين بتعميم الذائقة بها، فهم أقرب لأن يكونوا كونيّين من محليّين. موسيقاهم تُستهلك في الخارج، وكذلك تمويل جهودهم الفنيّة.

القراءة ومصيرها

خصص عدة باحثين وكتّاب في كِتابنا هذا اهتماماً خاصّاً بالقراءة. وهم يعبّرون عن قلق شائع يسود أوساط المثقفين والعاملين في الثقافة، عامة، والعاملين في التدريس في جميع مراحله، خاصّة؛ ومفاد أبحاثهم أن القراءة ممارسة ثقافية لا تزال تتراجع بين ظهرانينا، ويحيلون التراجع إلى سطوة الصورة والصوت، التلفزيون ومصادر الترفيه السهلة الأخرى. ويبدي هؤلاء أسفهم باستحضار مقارنة سلوكهم في هذا المجال بسلوك الأبناء أو الشباب عامّة.

في هذا السياق، قام **بن زينا** من تونس، مثلاً، عبر تحليل نتائج بحث شمل عيّنة ممثلة للمراهقين في تونس، بتقصّي أسباب انخفاض الإقبال على ممارسة المطالعة. وذلك برغم إيلاء الدولة التونسية المسألة اهتماماً تجلّى في انتشار

المكتبات في أنحاء البلاد وتغذيتها تباعاً بالمؤلّفات، وعلى الرغم من الحملات الوطنية المتكررة الحاثّة على القراءة. ولعلّ النتيجة الأكثر إثارة للاهتمام في نتائج بحثه الميداني تمثّلت في استواء مشاهدة التلفزيون عاملاً مشوّشاً على ممارسة المطالعة، فيما بدا الإبحار في الإنترنت عاملاً مساعداً عليها. لكن المطالعة بدت أيضاً ممارسة مرتبطة بالإنجاز المدرسي الظرفي، بالضرورة، أكثر من كونها تُمارس لمتعة معرفية مستقلّة، ورغبة بالاطلاع بحدّ ذاتها.

وتتساءل **فنّيش** إن كانت الوسائل الرقمية قد غيّرت بأساليب القراءة عند الباحثين التونسيين الشباب، وهل استفادوا من كل الإمكانات التي تتيحها، مما يبشّر بعلاقة جديدة تفاعلية مع النص المكتوب.

وفي إطار الاهتمام بالممارسات الثقافية للشباب اللبناني قامت **إسطفان وبيضون** بتقصّي سلوك القراءة لدى الشابّات الجامعيات في لبنان. وتبيّن أن هذه الفئة من الشابّات لا تزال تقرأ، ونسبة القارئات منهن تفوق نسبة الشبّان. لكن نسبة اللواتي يقرأن أكثر من خمسة كتب في السنة متدنّية. أما ما تجاوز ما هو مرغوب للنساء والفتيات في مجتمعاتنا من مواضيع اهتماماتهن، فقد بدا وكأنه مكمّل لانشغالات دراسية.

إلى ذلك تعالج **سعادة** مسألة أثارت حيرتها، مصدرها وجود أولاد فتيان غير قادرين على القراءة بسهولة، وغير قادرين على فهم نص فرنسي أو إنكليزي، ماثلين أمام شاشات الإنترنت لساعات طويلة. فإذا افترضنا أن مستخدم الإنترنت هو بالضرورة قارئ، بلغة أجنبية، فماذا يفعل هؤلاء الفتيان إذاً؟ للإجابة على سؤالها تقصّت الباحثة، في إطار دراسة استطلاعية، أحوال ستة عشر منهم، فتياناً وفتيات جلّهم على وشك التساقط من النظام التعليمي النظامي، لا يقرؤون من الكتب إلا ما اضطرّتهم إليه واجباتهم المدرسية. أما استخدامهم للإنترنت فهو اجتماعي أساساً للتحادث والتواصل بالعربية المحكيّة، لكن بالأحرف اللاتينية، مع آخرين، وللبحث عن معلومة جزئية يستحصلون عليها عبر غوغل، وهم قلّما يبحثون عن نصّ مكتوب، بل يتركّز بحثهم أساساً على الصور: صور فنانين أو رياضيين أو سيارات، إلخ.

يدعو **بيضون** في نصّ تأمّلي إلى خرق حجاب العادة «لاستعادة الشعور بالنعمة» لتوفّر الكتاب في أيامنا للجميع، وإلى الاعتراف بجهد الكاتب المبذول بـ«كرم»؛ لكن الكاتب «أهلُ كرمٍ» محتملٍ، ومشروطٍ وجودُه بوجود قرّاء له. ويدعو

إلى إعادة تعريف المطالعة لتشتمل على السماع والمشاهدة الطاغيين في أيامنا، فلا الصوت ولا الصورة «يصادران شيئاً من جلال الكلمة المكتوبة... والحاجة إليها».

وإذ يبدو بيضون مطمئناً إلى سيادة الكلمة المكتوبة، تكتب **الأمير** في شهادتها بلهجة فيها قدر غير قليل من الخيبة. فهي بذلت الكثير في مؤسستها النشرية «المنمنمة» في بلادنا المشغولة بالمَقَاتِل وبتبديد الموارد الهائلة على ما لا يلزم، والتي تبخل، في الوقت نفسه، على الكتاب. وإذا كان لا مفرّ من الانصياع إلى «أقدارنا التكنولوجية»، فاستقبلنا الكتب الإلكترونية، مثلاً، بترحيب، فهي لن تحلّ ما «نشكو به من أمراض»؛ فالتكنولوجيا بمستعمليها وصائنيها ومطوّريها...«أليست الخيل بفرسانها وفارساتها؟ أفليست الجامعات بعلمائها؟ والكتب بقرّائها وبالباحثين عنها في أبعد البقاع؟».

سياسات ثقافية للترويج والدعوة

الممارسات الثقافية تحمل وشيَ الترفيه والتسلية والتخفّف من العمل والجهد، الذهني أو الجسدي. وهي في التصوّر باعثة على التفريجcatharsis الانفعالي والعاطفي والخيالي والحماسي، إلخ. وهو ما يجعل العوامل المحيطة بها، والرسائل المبثوثة عبرها، ذات تأثير أوفر. لذا، فهي وسيط ثمين يلجأ إليه الدعاة والمروّجون على أنواعهم: التجار والسياسيون والناشطون الاجتماعيون والمربّون، مؤسسات وأفراداً، يحدوهم إلى ذلك إدراكهم، المدعّم بالأبحاث العلمية، بـ«القيمة المضافة» التي تُحدثها الممارسات الثقافية عبر ترابطاتها العاطفية والانفعالية، في العملية المعرفية وفي الاتجاهات والتفضيلات والسلوك. من هنا، فإن الممارسات الثقافية للشباب ليست شأنهم حصراً، بل هي وسيطٌ يلجأ إليه المعنيون للتواصل معهم وللتأثير عليهم: الهيئات التربوية والسياسية والدينية والاقتصادية، إلخ، من مؤسسات تُعنى ببثّ الإيديولوجيات والمعارف على أنواعها. هي عربة يسعها أن تكون حاملة للتقليد وللتجديد في آن معاً.

في بحثها عن التربية في شبكات المدارس الشيعية في لبنان، بيّنت **لو توما** دور التنشئة الاجتماعية الذي أوكلته المناهج التربوية للمسرح، حيث يكون فيه الشباب كتّاباً وممثلين ومخرجين، وبالطبع مشاهدين. وهي توسّعت في دراسة ثلاث شبكات منها: مدارس العاملية والمصطفى والمبرّات، حيث يُعطى للمسرح في الحالة الأولى طابع التسلية والحثّ على المواطنية، ويعبّر عن هوية إسلامية وهادئة، فيما

يبثّ المسرح في الحالة الثانية مفاهيم الالتزام الديني ـ السياسي ـ النضالي، رديف المقاومة (مقاومة إسرائيل). وتستخدم مدارس المبرّات المسرح كأداة معرفية، تعالج ثيمات متنوعة، دينية أو أخلاقية أو اجتماعية. في دراستها للحالات الثلاث تبرز مثالات لهويات مرتجاة، تعكس اتجاهات سياسية متباينة، وتصوّرات لمواقع الطائفة الشيعية في النسيج المجتمعي اللبناني.

تبحث **حبيب** في مكانة الممارسات الثقافية ضمن برامج التنمية الشاملة، كأدوات تواصل وتكوين تهدف إلى التأثير على سلوكيات الجمهور، الشباب منه خاصّة، وإحداث تغيير في العقليات. يتمحور العديد من البرامج في لبنان حول القضايا البيئية مثلاً، ومنها ما يهدف إلى تحسين صورة المؤسسات الاقتصادية. وهي في غالبيتها تستهدف جيل الشباب، متوسّلة الممارسات الثقافية، لتنقل عبرها المعارف بين الأجيال، وتبث قيم الحوار والتضامن والسلم.

يدعو **راشد دياب** إلى العقلانية في اتّباع سياسات تربوية وثقافية تدفع الشباب إلى اكتشاف معنى الهوية واختبار الحرية، لتكون الأساس الصلد لبناء شخصياته. وهي سياسات يجب أن تقوم على التجرّد الذهني والعلمي وفكرة التفرّد والتميّز، ما يسمح باكتشاف المواهب، ويدفع الإنسان لاحترام ميوله، من خلال تكثيف النشاطات والممارسات الثقافية لاكتشاف القدرات، والتدريب عليها، وإتاحة الفرص للعمل الإبداعي. ويرى أن يتضمّن المنهاج التعليمي للفنون التطبيقية ما يؤسس لقيم جمالية وسلوك حضاري واستيعاب لفلسفة الفنون.

الحياة اليومية

في الصياغة المفاهيمية لكتابنا هذا، ورغبة منا في تحديد مجالات مواضيعه، اخترنا أن نستثني الشقّ الأنتروبولوجي من التعريف السائد للممارسات الثقافية، وارتأينا أن نلتفت، وأن يلتفت الباحثات والباحثون المشاركون معنا، إلى الثقافة المصنوعة في تعبيراتها المعاصرة. أي أننا، ولدى دعوتنا هؤلاء للكتابة في مجلّدنا، استثنينا صراحة المواضيع التي تتناول الممارسات الثقافية المرتبطة بالعادات والتقاليد، والتي يقوم بها الناس عامّة لإعادة إنتاج نمط عيشهم وعلاقاتهم، وحيث إن هامش الإرادة والاختيار والقصد والتجدد والإبداع، سواء في إنتاجها أم في استهلاكها، ضئيل. من ذلك مثلاً، ممارسة الطقوس والشعائر الدينية والاجتماعية والموسمية، إلخ، مما يشتمل عليه تعريف الممارسات الثقافية، عامّة.

لكنّ بعض الباحثين أبدوا اهتماماً بالكتابة عن المنطقة الواقعة بين التعريفَين. فقامت **نعمة**، مثلاً، باستعراض تاريخي لتطوّر الأزياء في بلدتها الجنوبية، صور، على خلفية التطوّرات التي مرّت بها، ومرّ بها البلد بأكمله، لتبيّن تأثيرات الأحداث عليه، الاجتماعية والسياسية، الهادئة والصاخبة، وتفاعلها مع إملاءات العصر وخصائص المجتمع اللبناني، لا سيّما ما يتعلّق منها بتنوّع جماعاته، وشيوع الهجرة بين أبنائه. وهي تناولت حجاب الشابات الصُورِيات، محلّلة المعاني الكامنة خلف تنوّعاته على أرضية الحجابات التي سبقته، والاتجاهات التي أحاطت به، إن في القبول به أو في رفضه، أو في استعادته واستقراره، رمزاً لتأكيد الهوية في الداخل وبمواجهة الآخرين في الخارج .

ويرى **سراج** أن الميل لاستخدام المفردات اللغوية ذات الطابع الشبابي والعفوي ظاهرة معروفة عندنا. وهو يعرض في مقالته نماذج منها، ويقوم بتحليل دلالاتها النفسية والاجتماعية، مشيراً إلى معانيها المستورة أو المعلنة، وإلى بناها اللسانية العربية والأجنبية والبين بين، ليثبت كونها نسقاً تعبيرياً موارباً وموازياً يعمد جيلنا الشاب إلى إنتاج مفرداته واستهلاكها، تعبيراً عن رغبة دفينة في استحضار معالم خطاب غير مكشوف، وتجاوز دائرة الممنوع والمحرّم. وهذه تتصل بحقول دلالية شتى، منها الحربي المؤلم الذاهب والمضمحل باضمحلال أسباب نشوئه، ومنها الاستهلاكي المباشر، ومنها الثقافي الرائج، ومنها الجنسي المكبوت، ومنها التقني والعولمي الطابع. وكلّها تمتلك دلالاتها الاجتماعية والثقافية وتختزن إيحاءات، وتتكئ على مفاهيم جنسية، أو اقتصادية أو فنية أو أخرى عسكرية، وأيضاً حياتية يومية؛ والتعابير الشبابية باتت، وفق الكاتب، تمتلك مشروعية وقدرة إبلاغية وصدقية أهّلتها كي تأخذ طريقها نحو الرواج، كما يتجلّى في استعارتها من قبل الصحافيين والمعلنين، إلخ.

إن شيوع وكثافة مشاهدة التلفزيون بين الشباب يجعلانها (أي المشاهدة) من الممارسات الثقافية الواقعة في المنطقة البينية المذكورة أعلاه. دراسة **إبراهيم** الميدانية تقصّت آثار مشاهدة المسلسلات التركية المدبلجة إلى اللغة العربية، على عيّنة من شباب الموصل ـ العراق، تقع في هذه المنطقة. ومن النتائج الميدانية لدراسته أن مشاهدة هذه المسلسلات تتمدد على مساحة وقت الشبّان والشابات، وباتت من نسيج تفضيلاتهم واتجاهاتهم، ومعتقداتهم: فأبطالها مادّة أحاديثهم

التلفونية، وملابسهم موديلات للتقليد، وأماكنهم مواقع للزيارة والسياحة، وجمالهم باعث على الانبهار ومحرّك للرغبات ومثال للمحاكاة، ومصائرهم مواضيع للانشغال، إلخ. لذا فإن التوظيف العاطفي المحيط بهذه المسلسلات مؤثّر في حيواتهم على أكثر من صعيد، بسبب ما توفّره لهم من فسحة آمنة خارج العنف والتوتر السياسي، وخارج التقييدات الاجتماعية التي يرزحون تحت وطأتها.

بحثت **إسطفان وبيضون** عن مكانة الوسائط المختلفة للمشاهدة والاستماع والمطالعة بين الممارسات الثقافية للشباب اللبناني. وجاءت نتيجة الدراسة لتُظهر حجم المشاهدة التلفزيونية في حياة الشبّان والشابّات غير القليل، والانتشار الواسع للإنترنت بين كل الفئات الاجتماعية. ويبدو كأن الوسائط الجديدة المتوفّرة في المنازل تُسهم في التقليل من الفروق بين الشبان والشابات، فيما تعمل الفروق الاجتماعية والانتماءات المذهبية والعائلية على صوغ الميول وتعيين التفضيلات تجاه ما يأتيهم من مصادر مختلفة، غربية، عربية أو لبنانية. لكن الدراسة رصدت، أيضاً، فروقاً جندرية تجلّت في مواضيع المشاهدة والاستماع والقراءة، وفي مدارات انشغالاتها، وظروف استهلاكها التي كانت تنحو لأن تندرج، لدى الفئات الأقلّ حظوة من الشابات خاصّة، في سياق الأدوار والمنمّطات الجندرية السائدة.

المسرح: كثافة الحياة ومُعادل مرئي لها

عدد الباحثات اللواتي كتبن عن المسرح في هذا الكتاب خمس. هل تعكس كثافة التناول اهتمام الشباب بالمسرح؟ أم هي تعبير عن اهتمام الباحثات أنفسهن به؟ هل إن إبراز المسرح في الكلام عن الممارسات الثقافية للشباب بمثابة محاولة للتأكيد على أهمية أحد الممارسات الثقافية «التقليدية» قبل انسحابها أمام المسرح الأعظم، الفضاء الافتراضي الكوني ولاعبيه الهواة ـ كلّ الناس؟ أم لأن المسرح ما زال يشكّل الحيز الثقافي الذي يجسّد من خلاله هؤلاء الشباب رؤيتهم الجمالية والفكرية؟

تقف **حمادي** في دراستها عند إيغال الشباب الخليجي، وتحديداً الكويتي، لدى ممارساتهم للمسرح في التعبير عن السياسي والإيديولوجي الديني والاجتماعي بمنظور حداثي، لا سيّما بعدما بادر هؤلاء الشباب إلى توظيف ما أفرزته هذه التطورات من تقنيّات، ومن معارف ثقافية وفنية، ذات صلة بالمتغيّرات والمستجدّات الفنية والتقنية التي أفرزتها العولمة، لتصبح مرجعية للشباب عرفت بـ«مرجعية

البدائل» .وتوصّلت **حمادي** إلى أن هؤلاء الشباب يلتقون مع من سبقهم من روّاد مسرحيين في طرح بعض القضايا الاجتماعية والسياسية، لكنهم يفترقون عنهم باستخدامهم تقنيّات إخراجية حداثية تنزاح نحو التفكيك والتشظّي، وتدنو من استخدام البدائل كالفن المفهومي والتكنولوجي.

وركّزت **ميسون علي** في دراستها على ممارسة الشباب السوري للمسرح، وعلى هموم الكتّاب المسرحيين الشباب اليوم وهواجسهم، وتأثير ذلك في موضوعات كتاباتهم وعلاقتها بموضوعات جيل الآباء أو الأجيال السابقة في المسرح، ومواقفهم من التابوهات الموجودة في المجتمع. فتناولت موقع الكتابة المسرحية من القضايا الكبرى والحسّاسة، ومن النتاج الفني والفكري الغربي. كما تناولت موضوعَي الهوية والحرية المتاحة لهؤلاء الشباب للتعبير عن أنفسهم وعن قضاياهم، عبر محورَين هما: رؤية الجيل الجديد والصيغ الإنتاجية والإمكانيات المتاحة.

في دراستها عن ممارسة المسرح واستخدامه في المدارس الشيعية في لبنان، استقصت **كاترين لو توما** مسار هذا المسرح وأهدافه ودور الطلاب في ممارسته. وهي بيّنت أن الطلاب ليسوا هم من يعدّون النص أو يؤلّفونه، بل يُملى عليهم الموضوع أو القضية التي وضعت قبلاً؛ ذلك يعني أن المسرح ليس عملاً إبداعياً يشارك فيه الطلاب، إنما هو مسرح موجّه ذو أهداف سياسية واجتماعية خاصة بالمنتجين. ثمّ تطرّقت في دراستها إلى زمنية تقديم هذا المسرح، فرأت أنه في أغلب الأحيان مناسباتي (الاحتفال بذكرى المقاومة) أو ديني وطقوسي (الاحتفال بذكرى عاشوراء) أو اجتماعي (بمناسبة بلوغ البنات في حزب الله سن التكليف) أو يستخدم كوسيلة علاجية؛ مما يدلّ، وحسب **لو توما**، أن ممارسة المسرح في هذه المدارس تسير وفق أهداف موضوعة ومُصاغة من قبل القيّمين على هذه المدارس الشيعية.

في دراستها السياقية المقارنة للنص المسرحي الجزائري، عملت **الزقاي** على دراسة إشكالية النص المسرحي الشبابي الجزائري. وهي استعرضت مراحل تطوّره منذ فترة الانتعاش في سياق نمو فني ثقافي شبابي، مروراً بظاهرة التأليف الجماعي، وصولاً إلى مشكلة بناء النص الذي غالباً ما يكون إعداداً أو اقتباساً يعتمدان على الحكايات الشعبية؛ لكن، وفي المرحلة الحالية، أخفق النص المسرحي في التعبير عن الذات ولجأ إلى نصوص خارجية، ليصبح نصّاً للعرض؛ وتجلّى ذلك في ظهور ما يسمى بـ«المخرج الكاتب» حتى لُقّب مسرح القرن العشرين بمسرح

المخرج. فكاتب النص لم يعد ذلك الأديب المعزول عن العمل المسرحي، وإنما المتتبع للعمل من داخله باعتباره ممثلاً أو مخرجاً أو كليهما.

وبيّنت **الحاج علي** الإرادوية المتمثلة في جمع المسرحيين الشباب في إطار عمل جمعوي هو تعاونية «شمس» وضعت استراتيجيتها مجموعة من الشباب الفنانين من مسرحيين وسينمائيين وغيرهم، بالإضافة إلى المخرج روجيه عساف. ويبدو أن الجيل السابق لم ينقطع في تواصله عن الجيل المسرحي الشبابي في لبنان، إذ يقوم المسرح في جمعية شمس بدفع هؤلاء الشباب لكي يبادروا ويقدموا مسرحهم. وتستعرض **الحاج علي** فعاليات هذه التعاونية من مهرجانات وندوات متنوعة، كما تشير إلى تواجد التعاونية وامتداد ممارسات الشباب الثقافية في عدد كبير من الأمكنة اللبنانية، لكنها تخشى على هذه اليوتوبيا المكانية من الانزياح والتشرذم والتفتت والاضمحلال، متسائلة: «هل يكون هذا الانزياح توْقاً إلى الانعتاق من يوتوبيا مستحيلة نحو ممارسة ممكنة، أم هو ارتماء في يوتوبيا متجددة»؟

حماس للوسائل الحديثة ولمتونها

تشير كثافة استخدام الإنترنت، والشيوع النسبي لاقتناء الحواسيب المنزلية، لدى العيّنة من الشباب اللبناني في دراسة **إسطفان وبيضون** إلى اندفاع هؤلاء إلى مشاركة العالم في حماسه للتقنيّات الحديثة، وفي اندفاعه للاستفادة من الإمكانيات الهائلة التي توفّرها. هذه التقنيات تبدو غامرة الوجود وتحتلّ مساحة واسعة من أوقات وانشغالات هؤلاء في سياق استهلاكهم الثقافي على اختلاف متونه وظروفه: الصورة والكلمة والصوت، وسُبُل الاتصال والتفاعل ومساحاتها. صحيح أن الجماعات ذوات الامتيازات يملكن الوسائل والفرص للتعبير عن الحماس المذكور، بدرجة أكبر من الفئات الأقلّ حظوة اجتماعياً وثقافياً، لكن يبقى أن نسبة كبيرة ـ الأكثرية ـ من هؤلاء أصبحت مشاركة في هذا النشاط الكوني .

الباحثة الأصغر سناً من الذين أسهموا في إصدار هذا الكتاب بدت الأكثر حماساً للوسائل والمتون الحديثة. في مطلع دراستها تؤكّد **العلي** أن الشباب هم أكثر الفئات تفاعلاً لجهة التأثير والتأثر بسبب ما توفره التكنولوجيا ـ ملمح العصر الأهمّ ـ من فضاءات ومواقع للتعرف إلى الذات، وللتعبير عنها أمام الغير، وللتفاعل مع الآخرين؛ فهذه مساحة للحرية وسجلّ ذاتي حميمي ومَعْبر إلى دمقرطة الثقافة. ففي البحرين تشير الإحصائيات إلى نموّ مطّرد في شيوع وكثافة وتنوّع استخدامات الويب والمواقع

بين الشباب. والفنانون والكتاب الشباب، مثلاً، وجدوا في إنشاء مدوّناتهم التفاعلية معيناً لهم ضد التهميش، كما تراجعت الصورة النمطية للمثقّف «العالم» مقابل القارئ/ الطالب «المُريد» إذ أتيح للجميع النقاش وإبداء الآراء عبر الفيسبوك مثلاً، وعلى الملأ. وقد نبّهت الكاتبة إلى بعض السلبيات منها، مثلاً، الأثر «الإيجابي»، ذي الأساس المعرفي الواهي الذي يُحدثه نقاش الشباب مع كبار المثقفين، أو الشباب عامة، على الإنترنت؛ وهو ما قد يفضي إلى تعطيل سعي هؤلاء الشباب للحصول على معرفة أوسع، وتخصص أوفر، من خلال صياغة إصدارات مكتوبة أكثر رصانة ويجعلهم يكتفون بتسجيل الآراء والمواقف في فضاء الإنترنت كملاحظات (notes).

وتبحث **فنّيش** في دراستها لأساليب القراءة الرقمية عن علاقة جديدة بين المؤلّف والقارئ والنص المكتوب تمهّد لها التقنيات الحديثة. فبات بإمكان القارئ أن يتدخّل في النص، مقتطعاً منه ما يهمّه، دامجاً المقاطع مع نصه الشخصي، مبتكراً أساليب جديدة لاستيعاب معاني النص وإعادة إنتاجها، ناسجاً علاقات جديدة، تشاركّية، مع أقرانه، تتخطّى الحدود الجغرافية والاجتماعية. فيختبر الشباب من خلال هذه الوسائل معنى الحرية وتأكيد الذات، مما يبشّر بتغييرات اجتماعية عميقة. وليست الوسائل الحديثة هي التي تُحدث التغيير في المجتمع، وإنما يتقبّلها هذا الأخير حين يكون مستعداً لذلك. فتتساءل **فنيش** عن مدى جهوزية الشباب التونسي للاستفادة من كل الإمكانات التي تتيحها هذه التقنيات، من خلال دراسة عينة من الشباب الباحثين واستخدامهم لأساليب القراءة الرقمية.

يُشّكل الإنترنت للشريحة الشبابية التي درستها **سعادة** مجال تميّز، يُبعد أفرادها عن الإطار المدرسي الذي تعاني من نتائجه وعثراته. وإذ يبدو أن الفتيان يثمّنون تلك الأداة، ويستخدمونها بشكل دائم في حياتهم، ويعطونها من وقتهم ومصروف جيبهم، فلأنها تقدّم لهم وهْمَ الانتماء إلى مجموعة افتراضية رقمية وتوفّر لهم، ربّما، شعوراً بالندّية مع أفرادها.

يبيّن **بركلخاتر وبويغ**، أيضاً، كيف يستفيد منتجو الموسيقى من الإمكانات التي تتيحها التكنولوجيا الجديدة لإنتاج أعمالهم وتوزيعها، ولتنزيل آخر النتاجات الموسيقية العالمية وتحميلها دون تكلفة مالية، غالباً. ويقيم هؤلاء علاقات مع أقران في أنحاء العالم، فيتقاسمون وإياهم الأنغام ويتشاركون في الأذواق والمعارف، ما ينمّي أنماطاً موسيقية جديدة متعددة وبديلة. وحين يبخل المحيط الإنساني

والسياسي على الشباب، فلا يقدّم له تلقائية الانتماء ويحرمه المرآة الأوّلية ليرى فيها ذاته، فإن وسائط الاتصال والنشر والإنتاج التي أصبحت، في أيامنا المعاصرة، بمتناول الجميع، تقدّم له محيطاً بديلاً مرحّباً. وهو ما كشفه **بويغ** لدى استعراضه للإنتاج الموسيقي الشبابي في المخيمات الفلسطينية في لبنان. وفيه قفز الشباب الفلسطيني فوق المعيقات اللبنانية إلى خارج الحدود الجغرافية على أجنحة الإنترنت وشبكاتها ليجذب جمهوراً عربياً، بل كونياً.

أتاح الإنترنت للشباب المهاجر، منهم المغاربة الهولنديون الذين وصفتهم **قزّاح**، الفرصة لبث الموسيقى المغربية ـ الهولندية وتقاسم وتبادل فيديو الحفلات الموسيقية، بأرخص الأثمان، مما يساهم في استمرارية ثقافتهم، والترويج للفنانين المبتدئين عبر الفضاءات الشخصية.

وتصف **بيترسون** بالتفصيل الدور الحاسم الذي تلعبه الوسائل الحديثة، بالتضافر مع القديمة، في إنتاج موسيقى المولِد الحديثة ونشرها في الفضاء المصري الشعبي، بدءاً من مكبّر الصوت الذي يبثّ أغاني المولد الشبابية المعاصرة في وسيلة النقل المستحدثة في الحارات الشعبية (دراجة كبيرة بعجلات ثلاث)، وانتهاء برنّة الهاتف المحمول الذي «يستعير» هذه الأغاني مصحوبة بالصورة. يضاف إلى ذلك اللجوء إلى المدوّنات (البلوغات) للتعبير عن الآراء المختلفة حول هذه الأغاني وحول مطربيها.

شهادات الشباب

لا يمكن ان نحضّر لكتاب حول ممارسات الشباب الثقافية دون أن نفتح للشباب أنفسهم مجالاً للتعبير عن اختباراتهم لتلك الممارسات ولرؤاهم حولها. ونحن طلبنا إلى الباحثين المشاركين اقتراح أسماء شابات وشبان من بلادهم يرغبون بكتابة نصوص/شهادات للتعبير عن معيشهم لممارساتهم الثقافية. هكذا وردتنا شهادات شخصية من شباب وشابات، كانت غالبيتها لفنّانين أو لمبدعين، من فلسطين والعراق والجزائر والإمارات والبحرين ومصر ولبنان؛ وقد عبّر هؤلاء من خلالها عن السبل المتنوّعة لحصولهم على الاعتراف والتقدير والتشجيع المجتمعي لنشاطهم الفني، لكنهم عبّروا أيضاً عن معاناة لم تثنهم عن مساعيهم. وشهدنا بدورنا، بالملموس، كم سهّل البريد الإلكتروني الاتصال بالشباب عامة، والموجودين في أنحاء فلسطين المقطّعة، في القدس ورام الله وحيفا، خاصّة. المثير للاهتمام

تلاقي الباحثين المخضرمين والشباب على أمور كثيرة، سيلمسها القارئ في شهادات الشباب وفي كتابات الباحثات والباحثين.

هذا الكتاب

انسجاماً مع التقاليد المتّبعة في إصدار كتاب **باحثات**، توجّهنا بالدعوة للمشاركة فيه إلى أكثر من ستين باحثاً وباحثة، محاولين تأمين تغطية جغرافية واسعة من جهة، وتنويعاً في أشكال الممارسات الثقافية المعالَجة، من جهة أخرى. وقد لبّى دعوتنا ٢٤ باحثاً وباحثة من الجزائر وتونس ومصر والسودان والبحرين والسعودية والعراق وسوريا ولبنان، غالبيتهم من العرب، يسكنون في البلاد العربية، ومنهم في المهجر/الشتات. كما شاركَنا في إصدار هذا الكتاب باحثات وباحثون أجانب، مهتمّون بالممارسات الثقافية للشباب العربي، ولهم فيه كتابات منشورة.

إلى ذلك، فقد ارتأت اللجنة المكلّفة من قبل «تجمع الباحثات اللبنانيات» بإصدار هذا المجلّد من **باحثات**، أن تَعقد ورشة عمل[١] في بيروت، من أجل جمع شمل المشاركين في الكتاب، لبنانيين وعرباً وأجانب، ليتسنّى لهم عرض أبحاثهم قيد الإنجاز، وللتبادل مع اللجنة، وفي ما بينهم، تصوّراتهم عمّا ينوون بحثه في ورقتهم المرشّحة للنشر. وقد وفّرت هذه الورشة، وفق تقييم المشاركين فيها، فرصة ثمينة لتطوير الأفكار والنصوص، أو لتعديل بعض ما جاء في الصيغة ما قبل النهائية منها، قبل الشروع في كتابتها في صيغتها الأخيرة.

دعمت مؤسسة فورد فاونديشن (القاهرة) تنظيم الورشة المذكورة، وكلّ أسباب مشاركة الباحثين فيها،

وقدّمت مؤسسة هاينريش بول (الشرق الأوسط) بدلات أتعاب الباحثين المشاركين في إصدار الكتاب،

وقدّم «معهد عصام فارس للسياسات العامة والشؤون الدولية في الجامعة الأميركية» مكان الورشة وتنظيم وقائعها ومستلزماتها وضيافة أشخاصها،

ودعم طباعة الكتاب وتحريره وأتعاب لجنة إصداره غلوبال فاند فور وِمن.

... لهم جميعاً الشكر. لولا دعمهم هذا ما كان إصدار هذا الكتاب ممكناً.

(١) شارك في الورشة واحدٌ وعشرون باحثة وباحثاً من البلاد العربية وفرنسا وسويسرا وأتيح لكل مشارك/ة التشاور والنقاش مع الزملاء والزميلات، إضافة إلى الحضور من المهتمين والمهتمات.

- دراسة محورية

الشابّات اللبنانيات

مستمِعات، مشاهِدات، قارِئات

مود إسطفان ـ هاشم(*)
وعزة شرارة ـ بيضون(**)

تمهيد(١)

ليست الممارسات الثقافية في أيامنا المعاصِرة فعلاً عَرَضيّاً في حياة الشاب أو الشابة، بل هي من ملامح شخصيتهما. وهو ما يجعل أساليب إنتاج هذه الثقافة ومضامينها، كما طرق استهلاك المعروضة منها، كشّافة لهوية كلٍّ منهما. فالأشكال التي تأخذها هذه الممارسات، أقنيتها وتواترها وكثافتها، ظروفها، (أمكنتها وأزمنتها) بيّنة على طبيعة التفاعل بين الشباب وبين تقديمات العصر وإملاءاته، كما أن مضامينها بعض مادّة هوياتهم ومن مفردات تشكّلها.

إلى ذلك، فإن انفتاح الفضاءات غير المسبوق الذي نشهده قد وفّر للناس، وللشباب خاصّة، فرصاً تسمح لهم بتجاوز الحواجز الجغرافية والقومية، وبتوسيع مدى حريّة الاختبار والاختيار، وأمدّت أوسع شريحة منهم بوسائل للتعبير وللتواصل كانت، سابقاً، امتياز الخاصّة منهم فقط. وهو ما وفّر لهم، من حيث المبدأ، إمكانية التجاهل النسبي للسلطات

(*) أستاذة علم المعلومات في الجامعة اللبنانية.
(**) أستاذة علم النفس الاجتماعي في الجامعة اللبنانية.

(١) تمثّل هذه الورقة جزءاً من نص أشمل يصدر لاحقاً هو دراسة تستقصي الممارسات الثقافية للشباب الجامعي اللبناني، بدعم من المجلس الوطني للبحوث العلمية.

التقليدية، معرفية كانت أم اجتماعية (أسرية، دينية، إلخ)، وبتبنّي، أو حتى استحداث، أخرى بديلة، تفضي بهم إلى التخفّف من سطوة تلك السلطات إلى حدّ بعيد. لكن التقليد وجد طريقه، هو أيضاً، إلى تلك الفضاءات واحتلّ حيّزاً غير قليل فيها لمس العالم تأثيراته في وقائع صاخبة. وهو ما يجعل الممارسات الثقافية للشباب ساحة يمتثل فيها بعض الشباب للعرف والتقليد ويتمرّد بعضه الآخر عليهما.

على صعيد آخر، يشهد مجتمعنا اللبناني حضوراً للنساء لم تستطع البنى التقليدية ومركّباتها الإيديولوجية والسياسة والقانونية كبحَه. والمؤشرات التنموية تؤكّد تصاعداً في درجة المساواة الجندرية في كلّ المجالات التي لم تضع السلطات التقليدية قيوداً عليها، وتلك التي بقيت خارج هيمنتها. صحيح أن هذه السلطات لا تزال تفرض قوانين للأحوال الشخصية، وللجنسية، وأخرى متفرقة من القانون المدني، ولا تزال تستبعد النساء من مواقع اتخاذ القرار، لكن هذه السلطات خضعت، في الوقت نفسه، لمنطق التغيير في مجالات لا يدَ لها فيها، في العلم أساساً وفي العمل وفي مجالات أخرى قد تبدو للشابات اللبنانيات من «طبيعة الأمور». لكن مقارنتها بما يحدث في بلدان نشترك معها في أمور كثيرة، لعلّ اللغة والدين أهمّها، تجعل ما يبدو من «طبيعة الأمور» مكتسبات عزيزة. من هذه المكتسبات نذكر حريّة الظهور والحركة واللباس والاختلاط والسفر، وغيرها من تفاصيل الحياة اليومية. وهذه تسمح، وبما هو من صلب اهتمامنا، بممارسات ثقافية أوسع مدى، وأوفر حريّة، استهلاكاً وإنتاجاً.

تساؤلات

من خلال هذه المقالة، نهدف إلى رسم مشهد أوّلي للممارسات الثقافية للشابات اللبنانيات، قاصرين اهتمامنا على الاستهلاك الثقافي للجامعيات منهن. هذه الخريطة تسمح بتعيين **مواقع** الاهتمامات الثقافية لهذه الفئة من الشابّات، **ظروف** استهلاكهن لها. كما سنحاول رصد **ارتباطات** هذه جميعاً بالمميزات السوسيوثقافية التي تصف هؤلاء الشابّات. إن معالم الخارطة المذكورة سوف تشكّل العناصر الأوّلية التي سننطلق منها للإجابة على التساؤلات التالية:

هل إن الشابّات/الجامعيات اللبنانيات يشكّلن معاً مجموعة ثقافية متميّزة في استهلاكهن للثقافة المعاصرة؟ كيف تختلف هؤلاء الشابّات عن زملائهن الجامعيين؟ أين يلتقين مع ثقافة الاستهلاك لدى زملائهن الشبّان؟ هل يختلفن في ما بينهن تبعاً لانتماءاتهن « الطبيعية» ـ الطائفة والمنطقة والظروف الاجتماعية والاقتصادية التي

وُلدن فيها؟ أم أن طغيان الميديا وتعاظم الإمكانات التي تطرحها وسائل الاتصال، وسهولة الوصول إلى المعلومات ونشرها، إلخ، قد وحّدت ذائقتهن وتفضيلاتهن على نحو يقلّل من الفروق المذكورة؟

عيّنة البحث وأوصافها

للإجابة على تساؤلاتنا توجّهنا إلى عينة من طلاب وطالبات السنة الأولى في الجامعات اللبنانية لنستطلع منهم ممارستهم الثقافية: الاستهلاك منها خاصّة. وقد تشكّلت عيّنة البحث الميداني من ٥٨٣ مفردة[٢]، توزّعت على الجامعات اللبنانية الآتية أسماؤها: الجامعة اللبنانية، جامعة بيروت العربية، الجامعة الأميركية في بيروت، الجامعة الإسلامية، الجامعة اليسوعية، جامعة اللويزة، الجامعة اللبنانية الأميركية، جامعة البلمند، الجامعة المفتوحة، والجامعة اللبنانية الدولية. وقد تمّ اختيارها بوصفها الجامعات التي ينتسب إليها أكثرية الطلاب اللبنانيين في المرحلة الجامعية. وقد قمنا بتصنيفها إلى مصنفات ثلاثة بحسب تاريخ إنشائها: الجامعات التي تأسست قبل خمسينات القرن العشرين ـ «العريقة» (اخترنا منها الجامعة الأميركية وجامعة القديس يوسف)، والجامعة اللبنانية التي تأسست في خمسينات القرن الماضي، (وهي تضمّ النسبة الأكبر من الطلاب الجامعيين)، والمتوسّطة (تأسست منذ أقل من عشرين سنة).

وفق هذا التصنيف جاءت نسبة توزّع الطلاب والطالبات هكذا:

الجدول رقم (١):

توزّع نسبة الطلاب على الجامعات بحسب أنواعها، بحسب الجندر

	الجامعة اللبنانية	الجامعات «العريقة»	الجامعات المتوسّطة	المجموع
الطلاب	٢٦،٣	٨،٣	٦٥،٤	١٠٠
الطالبات	٦١،٧	٩،٣	٢٩،٠	١٠٠
المجموع	٤٧،٩	٨،٩	٤٣،٢	١٠٠

(٢) بلغ عدد الطلاب في السنة الجامعية الأولى في التعليم الجامعي للسنة الجامعية ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ستين ألف طالب. فتشكّل العيّنة المختارة ١٪ من مجمل العيّنة؛ وكان عدد المفردات من كل واحدة منها متناسباً مع مجمل عدد الطلاب فيها.

في هذه العيّنة، يتكثّف وجود الطالبات في عينتنا في الجامعة اللبنانية، فيما يتكثّف وجود الطلاب في الجامعات المتوسّطة. والطالبات يتواجدن بكثرة في الاختصاصات الإنسانية، فيما يميل الطلاب إلى التخصص في المجالات العلمية والتقنية بدرجة أكبر (P = 0,001)[٣].

سماتهم وأحوالهم

تفيد معالجة المعطيات/واصفات الشبّان والشابّات في عينتنا أن الفئتين متجانستان إزاء عدد من العوامل ومختلفتان بإزاء أخرى: فقد جاء متوسّط أعمار أفراد العيّنة ١٩,٥ سنة، وتركّزت أعمار النسبة الأكبر لأفراد العيّنة في الفترة العمرية ١٩–٢٠ سنة. والعيّنة منحازة إلى الطائفة المسلمة، لكن لا يختلف توزّع الطالبات على الطوائف المسيحية والمسلمة[٤] عن توزّعها لدى الطلاب. وتفيد المعالجة الإحصائية للمعطيات المتوفّرة في دراستنا إلى أن درجة التعلّم التي حازها آباء وأمهات أفراد العيّنة مستقلّة عن الجندر: وهو ما يعني أن توزّع آباء وأمهات الطلاب والطالبات على المستويات التعليمية هو تقريباً نفسه. وينحو الطلاب في عينتنا لأن يكونوا قد نالوا تعليمهم ما قبل الجامعي في المدارس الخاصّة أكثر من الطالبات. أيضاً يميل الطلاب للانتماء، وفق تصنيف مهنة آبائهم، إلى مستوى اجتماعي يفوق درجة مستوى الطالبات في عينتنا؛ إذ تنحو الطالبات للانتماء للطبقة

(٣) في هذه الورقة، وفي كلّ مرّة تقام مقارنة بين فئتين من الفئات المدروسة، فإن التصريح بتغليب أو تفوّق أو قصور فئة بالنسبة لأخرى بإزاء صفة أو سلوك أو تفضيل، إلخ...، يعني أن الفروق بين الفئتين أو الارتباط بين ظاهرتين ذات دلالة إحصائية، وبأن مستوى الدلالة هو ٠،٠٥ أو أقل. وعلى العكس من ذلك، تنتمي الفئتان لمجموعة واحدة أو تكون العلاقة بين ظاهرتين بدون دلالة إحصائية.

(٤) نسبة المسلمات من بين الطالبات هي نسبة المسلمين بين الطلاب نفسها، والأمر عينه يصحّ على الطائفتين المسيحية والدرزية، كما في الجدول التالي:

	المسيحية	الدرزية	المسلمة	المجموع
الطلاب	٢٢،١	٤،٤	٧٣،٥	١٠٠
الطالبات	٢٠،٥	٦،٨	٧٢،٧	١٠٠
المجموع	٢١،١	٥،٩	٧٣،٠	١٠٠

الجدول رقم (٢): توزّع الطلاب على الطوائف الثلاث، بحسب الجندر.

الوسطى والدنيا، فيما ينحو الطلاب للانتماء للطبقة الوسطى والعليا. وتعمل حوالى ٢٠٪ من أمهات[٥] الطلاب والطالبات في مهن خارج منزلية، ونسبة الطالبات تساوي نسبة الطلاب أبناء وبنات الأمهات العاملات بأجر.

إلى ذلك، فإن الأكثرية الساحقة من أفراد العيّنة يسكنون مع أهلهم (حوالى ٨٠٪ من الشبّان و٩٠٪ من الشابّات). فيما يتوزّع الباقون على السكن الطلابي أو الأصدقاء. ويسكن أهالي الطالبات اللواتي يسكنّ في سكن طلابي في المناطق الطرفية: في الجنوب أو في الشمال أو في البقاع.

على وجه الإجمال، وبالنسبة لكيفية توزّع أفراد العيّنة على مختلف السمات الديمغرافية، فإن قسمَي العيّنة، الطالبات والطلاب، يلتقيان في كون أفرادهما يتوزّعون بشكل متساوٍ على الطوائف، وعلى مناطق السكن، وعلى خلفية الأب الدراسية، وعلى مستوى تعليم الأم ووضعها المهني. لكنهما يفترقان في صفتهما السكنية، (السكن في مسقط الرأس أم خارجه)، وفي مستوى مهنة الأب، وفي نمط المدرسة ما قبل الجامعة التي ارتادوها، وفي نمط الجامعة التي انتسبوا إليها، وفي نوع الاختصاص الذي يدرسون. وفي نظرة إجمالية، ينحو الطلاب في العيّنة المدروسة لأن ينتموا إلى فئة ذات امتيازات أكثر رفعة من الطالبات. نشير إلى أن تعيين أوجه الالتقاء ومجالات التفاوت بين عيّنة الطلاب وعيّنة الطالبات في السمات الأولية ضروري لجعلنا متنبّهين لدى المقارنة بين أفراد العينتين، ولدى تحليل التشابه والاختلاف بينهم.

أداة البحث

توسّلنا لتنفيذ بحثنا استمارة تناولت أوجهاً مختلفة من الاستهلاك الثقافي لدى شبابنا. وهذه اشتملت على أقسام خمسة حَوَتْ تساؤلات تفصيلية حول طرق وأوجه تمضية الأوقات غير الدراسية: مشاهدة السينما والتلفزيون، الاستماع إلى الموسيقى، القراءة واستخدام الإنترنت. وفيها طرحنا على المبحوثين أسئلة طاولت وتيرة المشاهدة أو الاستماع أو القراءة (أو أحياناً بعضها معاً بحسب الحالة)، كثافة كل واحد منها، وتنوّعه، والظروف ـ الزمان والمكان، والمحيط الإنساني الذي تتمّ فيه ـ مواضيعها واللغة المستخدمة، كما رصدنا تفضيلاتهم في هذه جميعها.

(٥) تطابق هذه النسبة مع النسبة العامّة في القوى العاملة عندنا، بحسب إحصاءات مديرية الإحصاء المركزي الأخيرة.

تنفيذ البحث

تمّ توزيع الاستمارات على صفوف من الجامعات اللبنانية في الفترة الزمينة الواقعة بين آذار/مارس ونيسان/أبريل ٢٠١٠، وقام بذلك محققون مدرّبون من مؤسسة ديمغرافيا؛ والعاملون فيها تولّوا، إضافة إلى ذلك، عملية إدخال المعلومات ومعالجة الإحصائيات وفق حاجات الباحثتَين.

أولاً: الشابّات والشبّان

أوقات الفراغ: في المنزل ومع أهله/في الوحدة أو مع الأصدقاء

سألنا الشابّات والشبّان أن يعيّنوا هواياتهم المفضّلة. ولدى تصنيفها إلى المصنّفات المبيّنة في الجدول رقم ٣، توزّع أفراد العيّنة، شابات وشباناً، على الشكل التالي:

الجدول رقم (٣): نسبة توزّع أفراد العيّنة على أنواع الهوايات، بحسب الجندر

	سماع الموسيقى	ممارسة الفنون	الإبحار في الإنترنت واللعب الإلكتروني	مطالعة وكتابة	ممارسة الرياضة على أنواعها
الطلاب	٥،٩	١١،٤	٥،٤	٨،٤	٦٨،٨
الطالبات	١١	٢٠،١	٤،٩	٢٢،٤	٤١،٦
المجموع	٩	١٦،٧	٥،١	١٦،٩	٥٢،٤

وبيّنت معالجة المعطيات فروقاً ذات دلالة بين الشبّان والشابّات تجلّت، خاصة، في تفضيل الرياضة للشباب، والمطالعة والكتابة، والفنون على أنواعها للشابات. وهو ما يحيل إلى ميل للالتزام بالمنمّطات الجندرية السائدة التي تعزو إلى الذكور النشاط والصخب، وإلى الإناث التلقّي والهدوء. اللافت أنه، وبالرغم من أن الفئتين تستخدمان الإنترنت كثيراً، فإن حوالى ٥٪ فقط من العيّنة اعتبروه هواية مفضّلة لديهم. هذا يعني أن الإنترنت أصبح لدى الشباب الجامعي حاجة ذات وظائف عملية متعددة، ولم يعد «ترفاً» يمكن إدراجه في مصنّف الهوايات.

هذا، ويُمضي حوالى نصف الشابّات في عينتنا أوقات فراغهن مع الأهل غالباً، فيما حوالى ٤٠٪ منهن يمضينها مع الرفاق. تفضّل الباقيات تمضيتها وحيدات. من جهتهم، فإن الشبّان يُمضون أوقات فراغهم غالباً مع رفاقهم أو لوحدهم، بدرجة أكبر، ومع الأهل بدرجة أقل. وتتنوّع الأمكنة المختلفة في تفضيلات هؤلاء الشباب لتمضية أوقات الفراغ، وقد توزّعت الأماكن المفضّلة لدى الشابّات على النحو التالي:

الجدول رقم (٤): جدول يبيّن توزّع نسبة الشابّات في العيّنة بحسب المكان المفضّل لتمضية أوقات الفراغ

المنزل	الجامعة	النادي الرياضي	الإنترنت كافي	المقاهي والأسواق	شوارع وساحات الحي	في مقرّ الجمعية أو الحزب	غير ذلك	المجموع
٥٥،١	٩،٩	٢،٦	٤،٨	١٩،٣	٣،٤	٠،٣	٦،٥	١٠٠

تلتزم الشابّات منازلهن أكثر من الشباب (٣٢,٩٪ للشبان و٥٢,٦٪ للبنات). ويميل الشبّان إلى ارتياد النادي الرياضي والتسكّع في الشوارع وساحات الحي والجلوس في مقاهي الإنترنت بدرجة أكثر من الشابّات. لكن نسبة متساوية من الفئتين تجد في حرم الجامعة والمقاهي والأسواق مكاناً مفضّلا لتمضية أغلب الأوقات فيه. ولا يرتبط المكان المفضّل لتمضية أوقات الفراغ بسكن الأهل، ولا بوتيرة زيارة مسقط الرأس (في حال كان الشابّ أم الشابّة يعيشان خارج مسقط رأسه أو رأسها).

هذا، وبالرغم من أن نسبة غير قليلة من الشبّان والشابّات منخرطون في أحزاب (٢٣ ٪ و١٥٪ على التوالي) وجمعيات (١٩٪ و١٢٪ على التوالي)، فإن ١٪ فقط يمضون أوقات فراغهم في مقرّ الحزب أو الجمعية. يبقى أن حوالى ٧٠٪ من الطالبات لا ينشطن، لا في جمعية ولا في حزب ولا في فرقة كشفية، وذلك مقابل حوالى ٦٠٪ من الطلاب. ولا علاقة بين انتماء الشابّات إلى جمعيات أو أحزاب أو فرق كشفية وبين صفة الناس (أهل أو أصدقاء) الذين تمضي الشابّات أوقاتهن برفقتهن.

هل إن الانخراط في أنشطة اجتماعية ذو صلة، مثلاً، بكثافة استخدام

الإنترنت؟ تشير نتائجنا إلى أن من تنخرط من الشابّات في جمعية أو حزب أو فرقة كشفية من الشابّات تستخدم الإنترنت بالكثافة نفسها التي تستخدمها اللواتي ينشطن في أي من المنظمات المذكورة. وكما هو متوقّع، هناك علاقة دالّة بين الانتماء لحزب أو تيار سياسي، وبين الاهتمام بالمواقع الحزبية ذات الطابع السياسي على الإنترنت. وتشترك الشابّات اللواتي ينتمين إلى جمعيات مع الشابّات الحزبيات في الاهتمام بالمواضيع السياسية على الإنترنت.

هذا، ويميل الشباب الى مشاهدة الافلام داخل المنزل، عبر التلفزيون، وباستخدام الأقراص المدمجة، عوضاً عن الذهاب إلى السينما. وتشترك الطالبات مع زملائهن الطلاب في **ندرة** ارتياد دور السينما: حوالى ٢٠٪ منهم لا يرتادونها أبداً، ونسبة مساوية يشاهدون الأفلام في صالات السينما غالباً، ونصفهم يرتادونها نادراً. لكن الطالبات يشاهدن الأفلام على شاشة التلفزيون أكثر[٦] بكثير من الطلاب. ولا تزال مشاهدة الأفلام ممارسة اجتماعية لدى الشابّات، فلا تشاهد الأفلام بدون رفقة الأصدقاء إلا أقلية من الشابّات (١٤،٨٪)، فيما نصفهن يشاهدنه برفقتهم غالباً أو نادراً. لكنها، على كل حال، ممارسة اجتماعية بدرجة أقلّ من الشباب؛ فهؤلاء يشاهدون الأفلام مع أصدقائهم غالباً أكثر[٧] بكثير من الشابّات.

ويرافق الغناء والموسيقى شبابنا في كلّ حالاته: وحيداً كان أم مع آخرين. وهي ترافق أوقات الراحة والانفراد للأكثرية الساحقة من الشباب، مع ميل زائد للوحدة عند الشابّات (٩٤٪) مقارنة بالشبّان (٨٠٪). وثلاثة أرباعهم تقريباً يستمعون إليها في الحفلات مع الأصدقاء وخلال النزهات. يبقى أن الاستماع إلى الموسيقى خلال الدرس ليس شائعاً بينهم بالدرجة[٨] ذاتها. وتجتنب الأكثرية الاستماع إلى الموسيقى مع الأهل (والطلاب بدرجة أكبر من الطالبات). إلى ذلك، فإن نسبة حضور الشباب للحفلات الموسيقية والغنائية تتوزّع اعتدالياً تقريباً. نصفهم يحضرها نادراً، والنصف الآخر مناصفة بين من يحضرها غالباً أو لا يحضرها أبداً.

(٦) ٩٢,٨٪ مقابل ٨١,٣٪.

(٧) ٥١,٦٪ للشبّان مقابل ٣٥,٥٪ للشبات.

(٨) الطالبات ٣٢٪ والطلاب ٤٢٪.

والمطالعة من النشاطات الثقافية التي تعكس الميل إلى الترفيه في الوحدة والانعزال. ولقد لاحظت الدراسات، منذ بدايات القرن الماضي، أن المطالعة نشاط ترفيهي مرتبط بالجندر (النوع الاجتماعي)؛ وأفادت دراسة غراي ومونرو عام ١٩٢٩ (Gray & Munroe. Cited by Tepper 2000) أن النساء كن يقرأن، حينذاك، ضعف ما يقرأه الرجال. ورغم تراجع التقسيم الحاد في العمل بين النساء والرجال، يرى البعض أن نتيجة هذه الدراسة لم تفقد صحتها حتى يومنا هذا (Tepper, 2000; Hersent 2004). لكن في عيّنتنا، لا تتفوق نسبة الشابّات اللواتي يقرأن خارج الواجبات المدرسية على نسبة الشبّان (٣٩,٤٪ و٣٢,٣٪ على التوالي). وتتوافق هذه النتائج مع ما أشارت إليه دراسة ميدانية عن صناعة الكتاب في لبنان (مؤسسة البحوث والاستشارات، ٢٠١٠) أن لا فوارق تذكر بين الذكور والإناث عامة لجهة معدّلات القراءة.

أخيراً، ومع اقتناء العائلات الكومبيوتر ودخول الإنترنت إلى المنازل، تساوت الشابّات والشبّان في استخدام كل منهما. وتشكل نسبة الشباب في عينتنا الذين يستخدمون الإنترنت في المنزل ٧٢٪؛ ولا فرق بين الشابّات والشبّان في هذا المضمار.

لم يعد المنزل كما نعهده، ووفق المعتقدات السائدة، حيّزاً خاصاً بالإناث، وموقعاً لنشاطهن حصراً. إذ إن ثلث الشبّان يمضون أوقات فراغهم فيه. وذلك بخلاف ما هو شائع من أن الغالبية الساحقة من الشباب يمضون، في العادة، أوقات فراغهم خارج المنزل. ولعلّ ذلك ناجم من أن الأكثرية من هؤلاء، شباناً وشابات، يقتنون حواسيب منزلية ويمضون وقتاً غير قليل في استخدام الإنترنت. هكذا، فإن الشابة الجامعية باتت تتجاوز حدود الخاص إلى أكثر الفضاءات العامّة، وإن بدرجات متفاوتة، فالأكثرية يفضّلن المنزل. من جهة أخرى، فإن التكنولوجيا الجديدة ووسائلها تجذب الشاب إلى الحيّز الخاص/المنزل، ليمضي فيه أوقاتاً أكثر مما «يُفترض» فيه أن يفعل.

هل نحن بصدد إعادة تعريف للفضاءين الخاص والعام على نحو متناسب مع تراجع للتنميطات الجندرية الصارمة، وأكثر تناغماً مع الهويات الجديدة (بيضون ٢٠٠٧) للشبان والشابات في أيامنا المعاصرة؟

وسائل الاستهلاك ومتونها (media)

٢,٢٪ من الشابّات فقط لا يشاهدن **أفلاماً** سينمائية. الأكثرية منهن يشاهدنها غالباً (٦٥٪)، والبقية يشاهدنها قليلاً. ولا فرق بينهن وبين الشبّان في تواتر المشاهدة. نسبة اللواتي يشاهدن أفلاماً عبر شاشة التلفزيون (٨٨,٣٪) تفوق بكثير نسبة اللواتي يذهبن غالباً إلى السينما لمشاهدتها. أما المتون الأخرى التي يتوسّلها الشباب إجمالاً لمشاهدة الأفلام فهي الأقراص المدمجة والكومبيوتر. ونسبة الطالبات اللواتي يشاهدن الأفلام على الكومبيوتر لا تزال أقلّ[٩] من الشبّان.

ينقسم الشباب، طلاباً وطالبات، إلى قسمين متساويين تقريباً: قسم يشاهد **التلفزيون** لمدة تزيد عن ساعتين يومياً، وقسم مساوٍ يشاهد التلفزيون لمدة أقلّ من ساعتين يومياً. ويتوزّع الطلاب والطالبات على هاتين الفئتين المشاهِدتين بالتساوي. ووجدنا في عينتنا أفراداً لا يشاهدون التلفزيون إلا نادراً. هؤلاء يشكّلون ١٣٪ من العيّنة، ويتوزّعون بالتساوي بين الشبّان والشابّات.

قلّة قليلة من الشباب من عينتنا، دون الـ٥٪، لا يستمعون إلى **الموسيقى** بتاتاً. وأكثر من ٧٧٪ منهم يستمعون إليها غالباً. ولا فروق جندرية في هذا المضمار. الشبّان والشابّات يستمعون، إما غالباً أو نادراً، بالنسبة ذاتها. هذا، ويستمع الشباب إلى الموسيقى والغناء عبر الوسائل المتاحة كلّها. ويحتلّ الكومبيوترالموقع الأوّل في وسائل البث (٨٥٪)، تليه الأقنية الفضائية والأقراص المدمّجة والـmp3 (ثلاثة أرباع العيّنة تقريباً). أما الوسائل الأكثر «تقليدية» ـ الراديو والكاسيت ـ فتراجع استعمالها، لدى الشبّان خاصّة.

ولدى الطلب إلى المبحوثين تحديد عدد **الكتب** المقروءة السنة الماضية، تساوى الشبّان والشابّات في المستويات المتدنية للقراءة: فحوالى ٧٩٪ من الشبّان والشابّات قرأ أقلّ من خمسة كتب خلال سنة. ورغم أن التصريح عن المطالعة يرتبط بمكانة هذا النشاط بين الأعمال المرغوبة اجتماعياً، لا سيّما من قبل طلاب جامعيين، فلقد صرّح ٢٣٪ من الشبّان وحوالى ١٤٪ من الشابّات أنهم لم يقرأوا كتاباً واحداً، على الأقل، خلال السنة الماضية[١٠].

---

(٩) هي ١٩٪ للشابات مقابل ٣٥٪ للشبّان.

(١٠) أي ١٩٪ للفئتين، ما يتوافق مع نتائج دراسة مؤسسة البحوث والاستشارات ٢٠١٠ التي أشارت أن خمس العينة (١٩,٦٪) لا يقرأ على الإطلاق.

تجدر الإشارة إلى أن معايير تصنيفنا لفئات الشباب، بحسب عدد الكتب المقروءة، متواضعة جداً مقارنة مع المعايير المعتمدة في بلدان أخرى، اعتاد أهلها على القراءة. إذ إننا اعتبرنا كل من قرأ خمسة كتب على الأقل في السنة الواحدة «قارئاً». بينما تعتبر الدراسات الفرنسية مثلاً أن قراءة عشرين كتاباً في السنة يشكّل حداً فاصلاً يميّز المنتظمين في مجال القراءة عن سائر الناس.

هذا، وقد تبنّت الشابّات **الإنترنت** بالحماس نفسه الذي تبنّى فيه الشبّان هذه الوسيلة. ويتصدّر أنواع الاستخدامات عند الفئتين وبالتساوي، البحث (٧٦٪) والمراسلة (٧٣٪) ثم التواصل (٦٣٪)، وتنزيل الموسيقى (٤٣٪ مع فارق بسيط لصالح الشبّان). وتأتي مواقع المراسلة والتحادث والشبكات الاجتماعية على رأس قائمة المواقع التي يقصدها الشباب إجمالاً والشابّات خاصة[١١]، تليها محركات البحث والموسوعات (أي مواقع البحث والاستعلام) دون فرق يذكر بين الطلاب والطالبات (٣٥٪)، وما زال اليوتيوب، وما شابهه، هامشياً في استخدامات الفريقين، لا سيما عند الفتيات[١٢]. على أن الفرق بين الشبّان والشابّات يظهر أساساً في وجهة الاستخدامات للإنترنت، إذ يميل الشبّان، مثلاً، إلى قراءة الصحف عبر الإنترنت بنسبة أكثر[١٣] من نسبة الشابّات. كما يتجلّى ميلهم إلى اللعب games أكثر[١٤] من الشابّات؛ وهو ميل قد لوحظ في دراسات أخرى (Donnat 2007; Weiser, 2000)؛ وهو ما يشير إلى توافق سلوك بعض شبّان هذه العيّنة مع التوقّعات التي تمليها الأدوار الذكورية المنمّطة التي تعزو إلى الشبّان «حب المغامرة».

تجدر الاشارة هنا إلى أن الدراسات السابقة، تلك التي نُفّذت أواخر القرن العشرين، وبداية القرن الحادي والعشرين، كانت تفيد أن الوسائل التكنولوجية تتصف بكونها ذكورية (Hersent, 2004)، وبأن الشبّان يمتلكون المهارات التقنية بنسبة أعلى من نسبة الشابّات (Schumacher, 2001). وأفادت تلك الدراسات أيضاً أن للشبان اتجاهات إيجابية تجاهها أكثر من الشابّات، إذ إنهم بواسطتها يستعرضون

(١١) ٥٧ ٪ للشابات مقابل ٤٧٪ للشبان.

(١٢) ١ ٪ و ٧ ٪ للشابات والشبّان على التوالي.

(١٣) ٢٠٪ للشابات مقابل ٣٠٪ للشبان.

(١٤) ٣٧٪ من الشبان يلعبون غالباً مقابل ٢٤٪ من الفتيات.

معارفهم ويعبّرون عن اهتماماتهم (Enochsson, 2005). لكن الفرق بين الجنسين راح يضيق تدريجياً مع انتشار اقتناء الأسر للكومبيوتر، وتبنّيه من قبل فئات المجتمع المختلفة كوسيلة عمل وترفيه أساسية. ولم يعد الفرق كبيراً بين الجنسين في الجيل الذي أطلق عليه تسمية «جيل الإنترنت»، والذي اتخذ الإنترنت كأداة أساسية للاتصال والترفيه والتعلم والاستهلاك الثقافي. ولا تختلف نتائج بحثنا الميداني عن ذلك: فهي تشير إلى أن استخدام الإنترنت صار واسع الانتشار بين الشباب عامة (٩٤٪)؛ واستخدام الشابّات لا يقلّ شيوعاً عن الشبّان، حيث قارب متوسّط عدد ساعات الاستخدام اليومية الساعات الثلاث للفئتين.

ومع أن البحث عن الصور والموسيقى والأفلام عبر الإنترنت يغلب عند الفئتين (٦٣٪) على نسبة البحث عن نصوص مكتوبة (٣٧٪)، إنما يمكن القول إن الإنترنت أصبح وسيلة للقراءة لنسبة غير قليلة من الشباب؛ فهو لا يُبعدهم عن النص المكتوب إنما يُقرّبهم منه، بل لعلّه يَستعيدهم إليه بعد أن قامت الصورة المبثوثة عبر التلفزيون، (أو إثر ما فعله الصوت لدى شيوع الراديو)، بإبعاد الناس عن القراءة، كما يعتقد أكثر الناس.

محاور الانشغالات ومواضيع الاهتمام

تتمحور انشغالات الشباب حول مواضيع يتقاطع فيها اهتمام الشبّان والشابّات في أكثرها. ففي تقصّينا للأنماط المفضّلة في **الأفلام والبرامج التلفزيونية** مثلاً، لكلّ من الفئتين، وجدنا أن ما يجذب أفرادهما معاً هي الأفلام الكوميدية التي تحتل رأس القائمة (حوالى ٨٧٪ من الجنسين)، وأن الفئتين تجتمعان على متابعة البرامج **التلفزيونية** الكوميدية بدرجة كبيرة.

وتشترك الفئتان في ميلهما إلى المواضيع العلمية والدينية، وإلى مشاهدة الأفلام الوثائقية والدينية. وعلى صعيد **المطالعة**، أشارت نتائجنا إلى أن الشباب من الجنسين مهتمون بالكتب العلمية بنسب متقاربة. ولعلّ الاهتمام [١٥] بالكتب العلمية بيّنة على مقاربة نفعية للقراءة، ترتبط بالتعلّم، أكثر من كونها شغفاً باكتساب المعرفة؛ لا سيما أننا هنا أمام طلاب جامعيين يشكّل إنجازهم في المجال العلمي وسيلة أساسية لاكتساب المهنة المستقبلية، وسبيلاً للترقّي الاجتماعي. كما تشكّل

(١٥) أكثر من ٦٠٪ من الإجابات بالنسبة إلى الفئتين.

الكتب الدينية نوعاً آخر من الكتب التي يتشارك[١٦] الشبّان والشابّات بالاهتمام بها؛ ويندرج الاهتمام المذكور في سياق التوجّه العام نحو قراءة الكتب الدينية والذي تؤكّد وجوده إحصاءات القراءة، ويشير إليه توسّع شراء هذا النوع من الكتب في معارض الكتب والمكتبات، وتعداد الكتب الدينية المنشورة في الدول العربية [١٧]. وكما طالعت الفئتان المواضيع العلمية والدينية في نصوص ورقية، فقد اشتركنا معاً بالبحث عن المواضيع العلمية والدينية على الإنترنت بالدرجة ذاتها[١٨].

هذا، وتهتم الشابّات في عينتنا بمواضيع تختلف عن تلك التي يهتم بها الشبّان. فإن أكثر من نصف الشابّات يتابعن أخبار[١٩] الفنانين على **التلفزيون** وعبر **الإنترنت**، فيما لا تتعدّى نسبة الشبّان الذين يتابعونها الـ ٣٠٪. وجاء الاهتمام بالمواضيع المتوفّرة على الإنترنت على الشكل التالي:

– تحتل الرياضة قمّة اهتمامات الشباب (٧٠٪)، ولا تعيرها اهتماماً إلا ٣٠٪ من الشابّات.

– يهتم نصف شبّان العينة بالأخبار والقضايا السياسية، بينما لا تهتم بها إلا ٢٩٪ من الشابّات.

– يصرح الشبّان أنهم يبحثون عن مواضيع جنسية بنسبة ٣٨٪، ولا تصرّح بذلك البحث سوى ١٦٪ من الشابّات.

---

(١٦) ٤٧٪ للشبان مقابل ٤٤٪ للشابات.

(١٧) نسبة الذين يقرأون الكتب الدينية في عينتنا لا تختلف عما أمكن إحصاؤه على صعيد لبنان عامة من خلال دراسة مؤسسة البحوث والاستشارات (٢٠١٠)، والتي تفيد أن نصف العينة المدروسة (المكونة من رجال ونساء من كل الأعمار) يقرأون الكتب الدينية.

(١٨) للعلمية(٧٦٪) وللدينية (٣٥٪).

(١٩) نسبة لا بأس بها من الشباب يشاهدون الأفلام ويتابعون المسلسلات التلفزيونية. وهذه تتمحور في العادة حول ممثّلين ومغنّين ومخرجين ومذيعين، إلخ، نطلق عليهم في العادة اسم الفنانين. ويحتل هؤلاء الفنانون موقعاً متميّزاً في عالم الشباب المعاصر، وأخبار أحوالهم من بعض ثقافته. وتتجلّى أهمية الفنانين، ممثلين ومغنّين وموسيقيين، خاصّة، في حصّتهم من الأموال المتداولة في صناعة الترفيه، وفي مساحة الإعلام المخصص لمتابعة أخبارهم. وهي أخبار تتناول حيواتهم الخاصّة، وروايات عن تفاصيل الظروف المحيطة بإنتاجهم، وعلاقاتهم التنافسية مع أقرانهم من الفنّانين الآخرين، إلخ. إن بروز هؤلاء على الساحة الثقافية جعلهم ممثّلين لبعض الماركات العالمية للترويج الإعلامي، كما جعلهم قِبلة للمنظمات الدولية، مثلاً، والبيئية والخيرية، بل والسياسية النضالية ليكونوا ممثلين لها في الترويج لفكرة أو قضية تماماً. وهذه جميعاً تنطوي على كون هؤلاء بمثابة مثال قدوة يُحتذى، يصل أحياناً إلى حدّ المماهاة، بسبب التأثير الذي يُحدثه نجاحُهم وحضورُهم القوي، لدى الشباب خاصّة.

– الشابّات يفضّلن، بدرجة أكبر[٢٠]، وكما هو متوقع، المواضيع التي تتطرّق إلى الاعتناء بالجسد كالصحة والجمال والأزياء.

ويظهر الفرق على صعيد **المطالعة** بدلالة إحصائية واضحة في حال المواضيع الاجتماعية والفنية التي تتصدر قائمة الكتب والمقالات التي تقرأها الشابّات (٧٧,٨٪)، في حين لا يشكّل الشبّان الذين يقرأونها إلا ٣٨,٨٪. وتأتي الروايات في المرتبة الثانية[٢١] في اهتمامات الشابّات، وهن يقرأن الشعر بنسبة ٥٩٪ بينما لا يقرأه إلا ٤٢٪ من الشبّان. فيبدو أن هناك ارتباطاً بين ميل الفتيات إلى المواضيع المثيرة للعواطف والتي تبقى في دائرة الحياة الخاصة، في مقابل ميل الشبّان إلى المواضيع المرتبطة بالمجال العام؛ إذ إن ٤٥,٣٪ من الشبّان يقرأون المواضيع السياسية بينما لا تقرأها الفتيات إلا بنسبة ٣٢,٢٪، كما يقرأ الشبّان نصوصاً تاريخية أيضاً بدرجة أكبر[٢٢] من زميلاتهم. ويشير Tepper (٢٠٠٠) إلى أن العامل الأساسي في ميل النساء إلى قراءة الروايات يرتبط بالتنشئة الاجتماعية والتي تعتبر المطالعة نمطاً ترفيهياً انثوياً، كسائر أشكال الترفيه داخل المنزل، من موسيقى ورسم، إلخ.

تتقاطع هذه السمات مع ما يمكن ملاحظته من فروقات في أنواع **المشاهدة**: على العموم، هناك ارتباط دالّ بين الميل لمشاهدة الأفلام الباعثة على الانفعال الشديد وبين الجندر: فالشابّات يَمِلْنَ إلى مشاهدة الأفلام الاجتماعية والعاطفية والأفلام المتوجّهة للأطفال، فيما يميل الشبّان إلى مشاهدة الأفلام السياسية، والمغامرات، والرعب،والإباحية. والفرق بين التوجهين ذو دلالة. في حين تشاهد ٨٣٪ من الطالبات الأفلام العاطفية، فإن ثلثي الشبّان فقط يشاركونهن هذا الميل. والأفلام التي تشاهدها النسبة الأدنى من الشابّات كانت الأفلام الإباحية (٧٪، مقابل ٣٤٪ من الطلاب). أيضاً، يُقدِم الشبّان على شراء الاقراص المدمّجة أو استعارتها. والأرجح أن ذلك يسمح لهم بمشاهدة أفلام إباحية وأفلام رعب غير متوفّرة عبر التلفزيون؛ إذ إن نتائج دراستنا تشير إلى ارتباط ذي دلالة بين مشاهدة أفلام الرعب والأفلام الإباحية والإقدام على شراء أو استعارة الأقراص.

(٢٠) ٧٧٪ من الشابات مقابل ١٨٪ من الشبان.

(٢١) ٦٩٪ للشابات مقابل ٤٣,٣٪ للشبان

(٢٢) ٤٨,٧٪ من الشبان مقابل ٢٤,٧٪ من الشابات.

يمكن الافتراض أن الطالبات يعشن في عالم تلفزيوني «غير واقعي» أكثر من الشبان. أكثر من ٨٥٪ من الطالبات يتابعن المسلسلات التلفزيونية، وحوالى ثلاثة أرباعهن يشاهدن الفيديو كليب، وأكثر من نصفهن يتابعن المباريات الغنائية، وذلك بدرجة أكبر بكثير من الطلاب.

باستثناء برامج الواقع التي يشاهدها أقل من نصف من كلٍ من فئتي الطلاب والطالبات على **التلفزيون**، «يتخصص» الطلاب بالبرامج التلفزيونية الرياضية والسياسية الطابع، لكن النسبة التي تشاهد هذين النمطين من البرامج لا تتجاوز الـ ٧٠٪. واللافت أن أكثر من نصف الطالبات يشاهدن الأخبار، لكن نسبتهن تبقى اقل بكثير من نسبة الطلاب (٦٧،٥٪). مع ذلك، لدى طلبنا إلى أفراد العيّنة تعيين الأقنية المفضّلة بالترتيب ـ الأولى ثم الثانية ثم الثالثة، بدت شعبية الأقنية ذات الطابع السياسي الغالب منخفضة بين الشباب عامة. فهي لم تكن المفضّلة إلا لحوالى ١١٪ من أفراد العيّنة كخيار أوّل[٢٣]؛ ولا فرق بين الطالبات والطلاب في هذا المضمار. ويصح القول نفسه بالنسبة للمواضيع التي يبحث عنها الشباب عبر الإنترنت. اللافت أن نسبة عالية[٢٤] لا تبحث أبداً عن خطب سياسية أو دينية مسجّلة، وهو ما يتوافق مع الميل الغالب إلى ضمور الاهتمام بالشأن السياسي في معظم الممارسات الثقافية للشباب في هذه العيّنة .

«قومية» الممارسات

يتعلّم التلامذة اللبنانيون في برامجهم ما قبل الجامعية ـ في مدارسهم الحكومية والخاصة ـ لغة إضافية واحدة على الأقلّ إلى اللغة العربية، وهي جزء أساسي من مناهجهم النظامية؛ وهذه قد تكون الفرنسية أو الإنكليزية بحسب الحالة، لكنهم يُمتحنون في إحداها في الامتحانات الوطنية، على كلّ حال. لذا فإن الشبّان اللبنانيين، وخلافاً لما هو الحال في أكثر البلدان العربية الأخرى، يألفون اللغة الأجنبية قراءة واستماعاً، وذلك في أقلّ تقدير. بل إن فئاتٍ منهم يجعلونها تتخلل كلامهم أحياناً، وتتسلل إلى كلمات أغانيهم وأفلامهم ومسلسلاتهم وبرامجهم التلفزيونية دون أي حرج. لكن يبقى أن اللغة العربية هي اللغة المفضّلة للقراءة لدى

(٢٣) ١٠٪ كخيار ثانٍ و١٢٪ كخيار ثالث.

(٢٤) ٥٧٪ من الشابات ٤٧٪ من الشبان.

الأكثرية من الجنسين (٦٥٪). بخلاف ذلك، يتحدث غالبية الشباب عبر الإنترنت باللغات الأجنبية (٥٤٪)، الإنكليزية أساساً، ويستخدمونها بنسب أعلى للبحث والاستعلام (٦٦٪)، مع فارق[٢٥] جندري بسيط.

على صعيد مشاهدة **الأفلام**، تحظى الأميركية منها بتفضيل الطلاب، مقارنة مع الطالبات اللواتي يملن أكثر منهم لمشاهدة الأفلام العربية. ولدى محاولتنا تقصّي أشكال مشاهدات الشباب **التلفزيونية** طلبنا إلى أفراد العيّنة تعيين الأقنية المفضّلة بالترتيب – الأولى ثم الثانية ثم الثالثة. ثم قمنا بتصنيفها تبعاً لكونها لبنانية أو عربية أو أجنبية، وهذا تصنيف آخر. بالنسبة لـ«قومية» الأقنية، جاءت النتائج هكذا: نسبة الطالبات اللواتي يفضّلن الأقنية اللبنانية كخيار أوّل تنحو لأن تفوق نسبة الطلاب، فيما يميل الطلاب، بدرجة أكبر، لتفضيل الأقنية العربية وتليها الأجنبية. هذا المنحى في تفضيل الأقنية اللبنانية لدى الطالبات على العربية والأجنبية يزداد في الخيارين الثاني والثالث للأقنية المفضّلة. بشكل عام ينوّع أغلبية الطلاب والطالبات من أقنية المشاهدة، مع فارق بين الشبّان والشابّات اللواتي يمِلْن إلى التنويع أكثر[٢٦] من زملائهن.

أما الإجابات عن السؤال المفتوح: ما هو مسلسلك المفضّل؟ فقد صُنّفت هي الأخرى تحت العناوين التالية: لبناني، عربي إسلامي، أجنبي، وأجنبي مدبلج. وفضّلت النسبة الأعلى من الطالبات المسلسلات الأجنبية المدبلجة،(حوالى ٤٠٪) فيما فضّل النسبة الأعلى من الطلاب المسلسلات الأجنبية بلغتها الأصلية (٣٨٪). أما المسلسلات اللبنانية فنسبة الذين فضّلوها من الجنسين كانت ضئيلة وكانت الأدنى (حوالى الـ٤٪).

تتجلّى العلاقة بالتعابير الغربية أو العربية في أنواع **الموسيقى** التي يستمع إليها الشبّان: يتوافق الطالبات والطلاب في عينتنا على وتيرة استماعهم لأنواع مختلفة من الموسيقى. من هذه الأناشيد الدينية والأناشيد الوطنية (أقل من النصف)، ثم تتبعها الأغاني الغربية المعاصرة، فالكلاسيكي الغربي والأوبرا، فالراب، فالخليجي (من ٤٦٪ نزولاً إلى ١٦٪ على التوالي).

---

(٢٥) الشبان ٧١٪ والشابات ٦٣٪.

(٢٦) ٧٤٪ للشابات مقابل ٦٠٪ للشبان.

تختلف الذائقة الموسيقية لدى الفئتين في الأنواع الغربية الحديثة والعربية القديمة: تتميز الطالبات في محبّتهن للغناء الكلاسيكي العربي[٢٧]؛ الطلاب أكثر استماعاً للتكنو والبلوز والجاز من الطالبات[٢٨]. وتتوافق هذه الملاحظة مع استنتاجات الدراسات الفرنسية للممارسات الثقافية (Donnat, 2005). فقد أكد هذا الأخير أن الرجال يندفعون نحو الموسيقى الحديثة من نوع الروك والجاز بينما تفضل غالبية النساء الاغاني الشعبية العصرية (variétés) التي تلحّن لنصوص رومانسية، تميل إليها الفتيات إجمالاً.

ولا يختلف الوضع بالنسبة لتفضيل المطربين[٢٩]. فحين طلبنا إلى المبحوثين تسمية المطرب أو المطربة أو الفرقة الموسيقية الأولى المفضّلة لديه، وقمنا بتصنيف إجاباتهم تحت العناوين التالية: مطربي الأغاني الوطنية، مطربين شعبيين معاصرين، فرق طربية تراثية، مطربين أجانب، مطربين خليجيين، أشارت نتائجنا إلى أن المطربين المعاصرين هم الأكثر تفضيلاً عند الشبّان والشابّات معاً. ويميل الشبّان لتفضيل المطربين التراثيين والغربيين أكثر من الشابّات.

الاندفاع والسلبية

إن نسبة من يشترين أو يستعرن أقراصاً مدمّجة من أجل مشاهدة **الأفلام** من النساء تجاوزت الـ٧٥٪، لكنها بقيت أقلّ من نسبة الشبّان (٨٨٪). الشابّات يبذلن، إذاً، جهداً ناشطاً أقلّ لمشاهدة الأفلام من الشبّان، بالرغم من أنهن يشاهدنها بدرجة أكبر. فمشاهدة **التلفزيون** يمكن نعتها بالمشاهدة المتلقّية للمعروض، فيما مشاهدة الأفلام على الأقراص المدمّجة تفترض وجود دافعية، وتقترن ببذل الجهد والمال في سبيل ذلك.

هذا، وعلى الرغم من ارتفاع وتيرة الاستماع **للموسيقى** والغناء لدى أكثرية الشباب في عينتنا، فإن الغناء ليس ممارسة شائعة بينهم. أكثر من نصف الشابّات

(٢٧) ٧٥٪ و ٥٧٪ على التوالي.

(٢٨) ٤٢٪ و٣٤٪ على التوالي.

(٢٩) نشير إلى أن التفاعل بين المشاهدين والمستمعين والبرامج الغنائية والحوارية يستحوذ على اهتمام الشباب من الجنسين بحيث يُستدعى المستمعون/المشاهدون للتعبير عن تفضيلاتهم عبر الاقتراع لمغنين أو موسيقيين أو ملحنين، وبحسب الحالة. فيغدو التفضيل، وفق إدراكهم، ممارسة مطلوبة ومؤثّرة على أكثر من صعيد، ويشارك الشباب فيها بحماسة شديدة.

(وأكثر من ٦٠٪ من الشبّان) لا يغنين أبداً. وإن كانت نسبة الشابّات اللواتي «يغنين غالباً» أكثر من أمثالهن من الشباب إلا أنها لا تتعدّى الـ ١٨٪. اللافت أن ٢٣٪ من الشباب، شابات وشباناً، يفكرون بالاشتراك في مسابقة غنائية أو موسيقية إذاعية أو تلفزيزنية! وتبدي الشابّات تفضيلاً خاصاً للغناء باللغة الأمّ على اللغة الأجنبية.

هذا، وتعزف نسبة قليلة من الشباب على آلة موسيقية «غالباً»، فلا تتجاوز النسبة الـ ١٠٪ لدى الشابّات، وبعضهن (٢٢٪) يلعبن نادراً. وتميل الشابّات هؤلاء للعزف على آلة نخبوية (البيانو والكمنجة، إلخ)، فيما يميل الشباب لأن يعزفوا على آلة شعبية (الطبلة، الدربكة...). كما تنحو الشابّات اللواتي يعزفن الموسيقى لأن يقمن بذلك لوحدهن، فلا تتعدّى نسبة اللواتي يلعبن ضمن فرقة أكثر من ٦٪ (مقابل ١٢٪ من الشبّان). هذه الفرق إما خاصّة أو اجتماعية لكنها قلّما تكون جامعية .

وتبدي الشابّات دافعية أكبر للحصول على **الكتب** من الشبّان، إذ إن ٧٦,٦٪ يشترين الكتب (ونسبة الشبّان الذين يشترون كتباً هي ٦٥,٨٪)، كما يستعرن من المكتبات بنسبة أكبر[٣٠]. بينما نرى أن نسبة الشبّان الذين يستعيرون من جمعية أو من حزب تفوق[٣١] نسبة الفتيات. ويعود ذلك، على الأرجح، إلى كونهم أكثر[٣٢] انخراطاً في الأحزاب منهن. ويتساوى الطلاب والطالبات في امتلاكهم لمكتبة خاصة بهم في المنزل (أقلّ من الربع)، وأكثر من النصف منهم يشاركون أهلهم في المكتبة الأسرية. أما الباقون فيعيشون في بيوت بدون مكتبات (١٩٪).

وإذا افترضنا أن العلاقة بالنصوص المكتوبة تكون ناشطة وأكثر إيجابية، من خلال ممارسة الكتابة، فإن الشابات أبدين اتجاهات أكثر إيجابية حيالها من اتجاهات زملائهن: فقد صرّحت نصف الشابّات، مقابل ٢٠٪ من الشبّان، بكتابة المذكّرات والتأمّلات. لكن الشبّان من جهتهم يكتبون في مدوّنات عبر الإنترنت (٢١٪ منهم)، بينما لا تكتب إلا ١٣٪ من الشابّات في مدوّنات.

إلى ذلك، فإن نسبة عالية من الشبّان والشابّات يمتلكون صفحة خاصة على الفايس بوك، ونسبة الشباب تفوق[٣٣] نسبة الشابّات، ويمكن أن يعود الفرق إلى

(٣٠) ٤٦,٥٪ من الشابات مقابل ٣٧,٨٪ من الشبان.
(٣١) ١٦٪ و ٨٪ على التوالي.
(٣٢) ٢٤٪ من الشبان في الأحزاب مقابل ١٥,٥٪ من الشابات.
(٣٣) ٧٨٪ للطلاب و٦٧,٦٪ للطالبات.

تخوّف بعض الشابّات من نشر أخبارهن على الإنترنت، فهنّ مطّلعات[٣٤] على احتمالات تعرّض شخصهن لتشويه جرّاء اقتحام صفحاتهن. والأقلية[٣٥] من الفئتين تمتلك مدوّنة.

هكذا، فإن نتائج بحثنا الميداني تعيّن مساحة التلاقي بين الشبّان والشابات وترسم مواقع التمايز بينهم. فقد تبنّت الشابات وسائل الترفيه والتثقيف والاتصال بالدرجة نفسها تقريباً التي تبنّاها الشبّان، ولم يعد من فرق يُذكر في استخدام وسائل الميديا المختلفة. لكن التمايز بين الجنسين يتجلّى في ميل الشبّان ليكونوا أكثر اندفاعاً ونشاطاً في سعيهن للحصول على وسائل الترفيه وللتواصل. وهو يتجلى أيضاً في مضمون ما يسأل عنه الشباب، وما يطلبون الحصول عليه من مواضيع، من كافة وسائل الترفيه والاستمتاع الثقافي التي استقصيناها في هذا البحث: إن في صفة الأفلام، أو في أنواع البرامج التلفزيونية، أو في عناوين القراءات المطالعة، أو في تفضيلاتهم للمعروض على الإنترنت. هذه المواضيع ينحو بعضها لأن يكون متناغماً مع ما هو مرغوب اجتماعياً لكلّ من الجنسين، لكنه ينحو في بعضها الآخر لأن يتعدّى المناسب والمرغوب تقليدياً للشابات إلى ما هو محبّذ، تبعاً لما هو متعارف عليه، للجنس الآخر.

تشير بعض الدراسات إلى أنه، وبرغم التطوّر الذي عرفته الدول الغربية على صعيد تقسيم العمل بين الرجال والنساء، فإن تضمينات ذلك التقسيم لا تزال ظاهرة في الأذواق والميول والممارسات (Lehingue, 2003)؛ لكن دراستنا لا تجزم بذلك بطريقة قاطعة. فإذا كان يصحّ أن الشابّات في عينتنا أكثر مكوثاً في المنزل، كما أبدَيْن تفضيلاً أكبر للترفيه مع الأهل، واخترن هوايات محبّذة لجنسهن، إلخ، لكن ذلك لم يجعلهن في ممارساتهن الثقافية ممتثلات تماماً للأدوار النمطية المرسومة لهن. فالمنازل المعاصرة، مثلاً، تمتلك الإمكانات التي توفّرها الحواسيب، وتؤمّن مجالاً افتراضياً مفتوحاً على العالم غير محدود مداه، وهو رهن مشيئة ورغبات الجميع نساء ورجالاً، لاكتساب المعرفة وللترفيه وللتواصل. فإذا كانت أكثرية شاباتنا ما زلن يدُرْن في فلك المواضيع والاهتمامات المنمّطة، فإن ذلك قد لا يكون أكثر من

(٣٤) لا نملك إثباتاً لما نقول باستثناء أقصوصات متفرّقة لبضع شابات.

(٣٥) ٢٠٪ للشبان و١٥٪ للشابات.

سمة لمرحلة وسيطة يتمّ فيها التآلف مع التكنولوجيا الجديدة قبل الانطلاق إلى سبر عوالمها التي لا تعرف تمييزاً جندرياً، أو أي تمييز آخر. إن إجراء دراسات دورية لرصد ذلك كفيلة بتأكيد ما نقول، أو نفيه.

الشابّات: اللقاء والافتراق

ما سبق كان استقصاءً لمواقع الشابّات، مقارنة بالشبّان، إزاء ممارسات ثقافية مختارة اشتملت على جديد تلك الممارسات وعلى قديمها. وقد عيّنت المعالجة الإحصائية للمعطيات المتجمّعة من الدراسة الميدانية الخريطة العامّة لتلك الممارسات، فبانت للناظر إليها مواضع التقاء هؤلاء الشبّان والشابّات ومواضع افتراقهم. وجاءت الصورة الكلية على قدر غير قليل من الأُلفة والتوقّع الذي تمليه الأدوار الجندرية التقليدية؛ لكنها، ظهّرت، في الوقت نفسه، ملامح غير منمّطة جندرياً في المجالات الحديثة خاصّة، واتساعاً في دائرة تقاطع الاهتمامات والتفضيلات بين النساء والرجال في هذه الفئة من الشباب اللبناني.

ونحن تساءلنا في ما إذا كانت الشابّات يؤلّفن، معاً، فئة شبابية متجانسة في ممارساتها الثقافية، لنخلص إلى فرضية مفادها أن الشابّات لوحدهن، يؤلفن معاً ما يشبه «ثقافة فرعية» خاصّة بهن، للعمل على تعيين بعض ملامحها البارزة. هي فرضية أوّلية ستعمل دراستنا على جلاء مقبوليتها.

أي أننا حاولنا الإجابة على تساؤلات، نثبت أمثلة منها في ما يلي:

هل تختلف الشابّات في ما بينهن في حال اختلفت سماتهن الديمغرافية، مثلاً؟ هل تلتقي الشابّات اللواتي يرتدن الجامعة اللبنانية على تفضيلاتهن الثقافية، مثلاً، مع الشابّات من الجامعات الأخرى؟ أم أنهن أقرب إلى زملائهن الشبّان من الجامعة اللبنانية في تلك التفضيلات؟

هل تتمايز الشابة المسيحية عن الشابة المسلمة في درجة الالتزام بالأطر التقليدية أو في كيفية الانطلاق إلى خارجها؟ هل تتشاركان في أسلوب تزجية أوقات الفراغ وفي اختيار أمكنتها؟

هل تنتمي الشابات إلى مرجعيات ثقافية متباينة متناسبة مع اختلاف انتماءاتهن الاجتماعية الثقافية؟ هل باستطاعة وسائل الإعلام الجماهيرية أن توحّد ذائقة الشابات رغم ذلك الاختلاف؟

هل إن الشابّة، ابنة الأهل الأكثر تعلّماً، (أو ذوي المهنة الأعلى مستوى) تبحث على الإنترنت عن مواضيع مختلفة عن تلك التي تبحث عنها الشابة ابنة الأهل الأقلّ تعلّماً؟ (أو ذوي المهنة الأدنى مستوى)؟ إلخ.

الطوائف

هل تتميّز الشابّات في ما بينهن بحسب انتماءاتهن الطوائفية؟

تشير نتائجنا إلى أن ٥٣٪ من الشابّات من الطوائف المسلمة يمضين **أوقات الفراغ** مع أهلهن، فيما لا تتعدى نسبة المسيحيات اللواتي يمضين أوقات فراغهن مع الأهل الـ٢٨٪. وتلتزم ٦٢٪ من المسلمات منازلهن في أوقات فراغهن، فيما تميل المسيحيات والدرزيات لأن يكنّ أكثر[٣٦] ابتعاداً عن المنزل.

ولنأخذ مثلاً ارتياد السينما بوصفها ممارسة شبابية إجمالاً، وتشكل مناسبة للخروج من المنزل وملاقاة الأصدقاء؛ فهذه، وبرغم تراجعها كممارسة ثقافية (نظراً لتوفّر الأفلام على وسائط صارت سهلة المنال)، فإننا نجد أن ١،٥٪ فقط من الشابّات المسيحيات لا يَرْتَدْنَ دور السينما أبداً. يقابل هذه النسبة الضئيلة ٣٠٪ من المسلمات ممن لا يرتدن دور السينما أبداً .

ولا تختلف الشابّات، بحسب الطوائف، في تفضيلها لأنواع **الأفلام**؛ لكن يظهر الفرق بين الطوائف في أن الشابّات المسلمات أقلّ[٣٧] إقبالاً من المسيحيات على الأفلام الأميركية والأوروبية[٣٨]، وتنعكس[٣٩] الصورة في ما يخص الأفلام العربية.

أما بالنسبة لمشاهدة **التلفزيون**، فقد بيّنت نتائج دراستنا اختلاف الشابّات في ما بينهن: فالمسيحيات لا يشاهدن الأقنية العربية إلا بنسبة ٢٠٪ بينما نصف المسلمات يشاهدن هذه الأقنية، والعكس صحيح بالنسبة لمشاهدة الأقنية الأجنبية، بينما لا تختلف نسب الفئتين في مشاهدة الأقنية اللبنانية.

الشابّات من كل الطوائف يستمعن إلى **الموسيقى** العربية الشعبية والكلاسيكية

(٣٦) ٣٨٪ من المسيحيات و٤١ ٪ من الدرزيات.

(٣٧) ٢٧٪ من المسلمات لا يشاهدن الأفلام الأميركية و٦٪ فقط من المسيحيات.

(٣٨) ٦٧٪ من المسيحيات مقابل ٣٨٪ من المسلمات.

(٣٩) ٣٥٪ من المسيحيات لا يشاهدن الأفلام العربية مقابل ١٦٪ من المسلمات.

(الطرب) والدينية بالدرجة نفسها، لكن يظهر الفرق[٤٠] في نسبة من يستمعن إلى الأناشيد الوطنية، وفي الاتجاه نحو الموسيقى الغربية:

الجدول رقم (٥): توزّع أنواع الاستماع على الشابّات بحسب الطائفتين

	الاستماع إلى الموسيقى الشعبية الغربية	الاستماع إلى الجاز والروك	الاستماع إلى التكنو	الاستماع إلى الراب
المسلمات	٪٣٧,٧	٪٢٤,٤	٪١٧,٥	٪٢٧,٥
المسيحيات	٪٧٧	٪٦٠	٪٤٧	٪٤٢,٤

تجتمع الشابّات من كل الطوائف على الاستماع إلى الموسيقى خلال النزهات، لكن الموسيقى ترافق السهرات مع الأهل لدى المسيحيات بنسبة أكبر [٤١] من المسلمات؛ على كل حال، فإن أهل المسلمات يستمعون إلى الموسيقى بدرجة أقلّ من أهل المسيحيات. أيضاً، تفضّل المسلمات الغناء بلغة الأم أكثر[٤٢] من المسيحيات.

ويبدو أن قراءة **الكتب** الدينية تميّز بين الطوائف: تقرأ الشابّات من الطائفة المسلمة في موضوع الدين أكثر[٤٣] من زميلاتهن في الطوائف الأخرى، ويتذوقن الشعر أكثر من زميلاتهن. ولغة القراءة المفضّلة تختلف، هي أيضاً، بحسب الطوائف: ٨٠٪ من المسلمات يقرأن باللغة العربية بينما لا تقرأ باللغة العربية إلا ٣١٪ من المسيحيات. لكن تفوق[٤٤] نسبة الطالبات من الفئة الأولى اللواتي يعشن في منازل خالية من الكتب، ونسبة اللواتي يمتلكن مكتبة خاصة بهن أقل، هي أيضاً، من الفئات الأخرى. رغم ذلك، يمكن أن نلاحظ ميل المسلمات والدرزيات إلى كتابة القصص والشعر أكثر من زميلاتهن المسيحيات، ويمكن أن يُحال ذلك إلى العلاقة الإيجابية باللغة الأم في القراءة، كما في الغناء والمشاهدة، التي ميزت الشابّات من هاتين الطائفتين عن زميلاتهن المسيحيات.

(٤٠) ٣٣٪ من المسيحيات مقابل ٥٨٪ من المسلمات.

(٤١) ٤٨,٥٪ و٢٨,٦٪ على التوالي.

(٤٢) ٨٠٪ مقابل ٤٠٪.

(٤٣) ٥٢٪ مقابل ٣٥٪.

(٤٤) ٢٢٪ للمسلمات مقابل ٩٪ للطوائف الأخرى.

لا اختلاف بين الطوائف في أنماط استخدام **الإنترنت** بين تنزيل أفلام ولعب وقراءة الصحف والمراسلة الإلكترونية، إلا في ما يخص الشبكات الاجتماعية، حيث نرى المسلمات أقل[٤٥] استخداماً لها من الطالبات الأخريات، فحيازة الفايس بوك مثلاً، وهي الوسيلة الشائعة لتواصل الشباب مع أصدقائهم، تقلّ[٤٦] نسبة استخدامها عند المسلمات مقارنة بالفئات الأخرى.

هكذا، فإن المسيحيات والمسلمات يختلفن في ما بينهن في مسألتين أساسيتين:

ـ يبدو فضاء عيش المسلمات متمركزاً في داخل البيت، ومتمحوراً حول العائلة، فيما تميل المسيحيات إلى العيش مع الأصدقاء وفي خارج البيت.

ـ والتوق إلى «الخارج» يتجلّى أيضاً في «قومية» الأفلام واللغة الأكثر تفضيلاً: المسيحيات يفضلن الأجنبية والمسلمات يفضّلن العربية في المشاهدة، وفي القراءة، وفي الإبحار في الفضاء الافتراضي، للتواصل مع الآخرين خاصة.

سكن الأهل

بحَثنا في العلاقة المحتملة بين سكن الأهل وبين الممارسات الثقافية للشابات اللبنانيات؛ ومن نتائجنا أن الشابّات في بيروت وجبل لبنان، وإن كنّ **يمضين** وقتاً غير قليل مع الأهل وفي البيت، إلا أن نسبة هؤلاء أقلّ بكثير من نسبة مثيلاتهن في البقاع والجنوب، وقلّة من هؤلاء الأخيرات يشاركن أصدقاءهن في مشاهدة **الأفلام**، أو الأهل في سماع **الموسيقى**. لكن، وبالرغم من قضاء هؤلاء النسبة الأكبر من وقتهن داخل المنزل ومع الأهل، فإن النسبة الأكبر من شابات البقاع يستخدمن الإنترنت خارج منازلهن (٤٣٪ من شابات البقاع مقابل ١٥٪ من شابات بيروت مثلاً).

وفي الاستماع إلى الموسيقى وجدنا تطابقاً تاماً في الأذواق والتفضيلات بين الشابّات في مختلف المناطق اللبنانية، وإن كانت شابات البقاع والجنوب لا يتشاركن سماعها مع الأصدقاء في الحفلات، ولا يمارسن الغناء، كما تفعل ساكنات المناطق

(٤٥) ٥٤٪ مقابل ٨١٪.

(٤٦) ٦٠٪ للمسلمات مقابل ٨٧,٣٪ للمسيحيات ويصل إلى ٩١٪ عند الدرزيات.

الأخرى. وتميل الشابّات في بيروت وجبل لبنان إلى تفضيل الاستماع إلى الأغاني الغربية مقارنة مع الأخريات.

بالنسبة **للقراءة**، لا تتميّز الشابّات في المناطق، بعضهن عن البعض الآخر، باستثناء اللغة المفضّلة للقراءة في الكتب أو في الإنترنت: فهي أجنبية لساكنات بيروت وجبل لبنان وعربية للباقيات. وإذ تتوفّر مكتبة خاصّة أو مشتركة مع الأهل لدى نسبة عالية من الشابّات، إلا أننا نجد فروقاً بحسب المناطق. في الجنوب تتدنّى نسبة اللواتي لديهن مكتبة خاصّة أو مشتركة، وفي بيروت هي الأعلى.

وشيوع **الإنترنت** في كلّ المناطق لا يلغي الفروق بين نسبة المستخدمات فيها: هي شبه غامرة في بيروت وجبل لبنان، لكنها ليست كذلك في بعضها الآخر(النسبة الأقل هي ٨٠٪ من شابات البقاع). ويستخدم هؤلاء البريد الإلكتروني بشكل واسع (فقط ١٥٪ من مستخدمات الإنترنت من المناطق الطرفية لا يستخدمنه). لكن نسبة التواصل عبر الشبكات هي الأدنى في الجنوب وضواحي بيروت حيث إن ٢٥٪ و٣٣٪ من الشابّات لا يتواصلن أبداً. وتتصدّر نسبة شابات بيروت حيازة موقع في الفايسبوك، مثلاً، تليها الشابّات في الشمال ثم جبل لبنان، فضواحي بيروت، البقاع والجنوب أخيراً.

العلاقة مع مسقط الرأس

يتّصف اللبنانيون بالميل للانتقال طوعاً من مسقط رأسهم[٤٧] إلى أماكن أخرى من البلاد، سعياً وراء العمل أو الدراسة. لكن ما فاقم ميلهم ذلك هو أن

(٤٧) يتوزّع أفراد العيّنة وفق كونهم ساكنين في مسقط رأسهم (الثابتون)، أم لا (المتحرّكون)، في العيّنة جاء كما يلي:

الجدول رقم (٦): توزّع أفراد العيّنة على صفتهم السكنية
والطالبات من بينهم يَمِلْنَ لأن يكنّ ثابتات أكثر من زملائهن الطلاب

	ثابتون (يسكنون في مسقط راسهم)	متحرّكون (لا يسكنون في مسقط رأسهم)	المجموع
الطلاب	٣٨،١	٦١،٩	٪١٠٠
الطالبات	٤٨،١	٥٢،٩	٪١٠٠
المجموع	٤٤،١	٥٥،٩	٪١٠٠

الحروب التي ابتُلي بها البلد، وبكلّ أنواعها، فرضت على سكانه أنماطاً من الهجرة والتهجير الداخليين. وهو ما يحدو بنا لأن نأخذ في الحسبان نمطاً إضافياً من السكان يتمثّل بطبيعة الصلة بالأصول الجغرافية؛ والتعبير الإجرائي لطبيعة الصلة المذكورة بالنسبة لنا، بالوتيرة التي لا يزال الساكنون منهم يزورون مسقط الرأس. إن اختلاف الوتيرة إنما يشير إلى تمايز في الصلة بالأصول. ونحن حاولنا البحث في ارتباط محتمل بين الممارسات الثقافية وبين تلك الوتيرة. خاصّة أن أكثر من الثلثين من الشابّات من أفراد عينتنا يعشن خارج مسقط رأسهن (ندعوهن بالمتحرّكات). نشير إلى أن نسبة الشابّات من البقاع هي الأكبر من اللواتي يعشن في مسقط رأسهن (ندعوهن بالثابتات)، والساكنات في ضواحي بيروت هن الأكثر عدداً من المتحرّكات؛ وهؤلاء الأخيرات يزرن مسقط رأسهن بدرجة أكبر من زميلاتهن الجامعيات الساكنات في المناطق الأخرى.

تشير نتائجنا إلى انتفاء وجود صلة ذات دلالة بين كون الشابة تزور مسقط رأسها (بانتظام أو انقطاع) أو بكونها لا تزوره أبداً، وبين جلّ المتغيّرات المدروسة. هناك ارتباط ذو دلالة في مسألتين فقط: تهتم الشابة المُبقية على الصلة بمسقط رأسها بالأخبار والقضايا السياسية أكثر من زميلتها التي لا تزور مسقط رأسها بتاتاً، وتستخدم الأولى البريد الإلكتروني أكثر من الثانية. والملاحظة نفسها بالنسبة إلى الثابتات، فهنّ من الفئة التي لم تختبر الهجرة وتغيير مكان الإقامة والابتعاد عن الأصول، وهن لا يهتممن بالأخبار والبرامج السياسية بقدر اهتمام زميلاتهن المتحرّكات(٤٣ ٪ للثابتات مقابل معدل ٥٣٪ للمتحركات).

الجامعة

كانت الجامعات اللبنانية، وحتى سبعينات القرن الماضي، تتمركز في بيروت. وكان الانتساب إليها يرافقه امتياز السكن في العاصمة، وما تقدّمه من فرص للممارسات الثقافية، لا توفّرها المناطق الأخرى بالدرجة ذاتها. ومع تفريع الجامعة اللبنانية، وإنشاء جامعات خاصّة في المناطق، تزايد عدد الشابّات الجامعيات، في الجامعة اللبنانية وفروعها خاصة؛ وذلك بسبب خفوت حجّة عدم جواز عيشهن بمفردهن في العاصمة ـ بعيداً عن الأهل ورقابتهم. هكذا توفّرت لهؤلاء الشابّات فرصة الانتساب إلى الجامعة، لكن دون اختبار حرية التفلّت من وطأة حماية الأهل بالنسبة للشابات الساكنات خارج العاصمة. إضافة إلى ذلك، فإن الشابّات في

المناطق لا يتسنّى لهن استهلاك الإمكانات الثقافية الأكثر ثراء، والأوفر عدداً، التي تتيحها أجواء العاصمة الثقافية، والتي عرفتها الشابّات الجامعيات في ستينات وسبعينات القرن الماضي. هذا، ويعتبر البعض أن الدينامية الثقافية التي تمتاز بها العواصم عادة تشجع سكّانها على الاستهلاك الثقافي، دون أن تعكس، بالضرورة، وتيرة الاستهلاك وكثافتها مستوى مرتفعاً من التذوق الفنّي (Maresca, 2003). فهل نجد فروقاً في الممارسات الثقافية بين الشابّات الجامعيات تبعاً لتنوّع مواقع الجامعات التي يرتدنها؟

صنّفنا أفراد عينتنا بحسب موقع الجامعة التي يرتادونها إلى صنفين: المنتسبين إلى جامعة في العاصمة وضواحيها، والمنتسبين إلى فروع المناطق. وفق هذا التصنيف اختلفت الممارسات الثقافية للشابات اللواتي يرتدن الجامعة في بيروت وضواحيها عن زميلاتهن في بقية المناطق في مناحٍ مختلفة: إذا كانت الجامعيات من الصنفين يمضين **أوقات فراغهن** مع الأهل/مع غير الأهل وفي الأمكنة بالطريقة نفسها، فإن جامعيات بيروت وضواحيها يلتزمن منازلهن بدرجة أقلّ من الساكنات خارج بيروت وضواحيها. وإن توافقت الفئتان على معظم أنواع **الأفلام** التي يشاهدنها، لكن جامعيات المناطق يشاهدن الأفلام الدينية بدرجة أكبر، والأفلام العربية بدرجة أكبر، والأفلام الأميركية بدرجة أقلّ. والأكثرية الساحقة من جامعيات المناطق قلّما يرتدن دور السينما، ومن لا يَرْتَدْنها أبداً تجاوز الـ ٣٠٪ منهن. وعلى كل حال، فإن صالات السينما نادرة خارج العاصمة، وإن وجدت فهي تُعتبر، على الأرجح، «غير مناسبة لارتياد العائلات/النساء».

لا تختلف الفئتان في أسلوب مشاهدة **التلفزيون**؛ فعدد الساعات التي يمضينها في مشاهدة التلفزيون هي نفسها. ولا تُبدي أي منهما تفضيلاً لقنوات أجنبية على العربية. لكن نسبة الجامعيات في بيروت وضواحيها يشاهدن البرامج السياسية ويتابعن الأخبار بنسبة تفوق نسبة الجامعيات في بقية المناطق.

وتستمع نسبة من الجامعيات في المناطق إلى **الموسيقى** الدينية أكثر من نسبة زميلاتهن في العاصمة وضواحيها. فيما تتشارك سماع الموسيقى مع الأهل والأصدقاء نسبة أكبر من الجامعيات في بيروت وضواحيها. اللافت أن نسبة أكبر من الجامعيات من خارج العاصمة يفكرن بالاشتراك في مباراة موسيقية.

و**تقرأ** الفئتان الكتب على أنواعها بالدرجة ذاتها، وإن كانت الجامعية في بيروت

وضواحيها تميل لأن تقرأ باللغة العربية أقلّ من الجامعية في المناطق، ولأن تشتري الكتب بدرجة أكبر، بدل استعارتها. لعلّ ذلك ناجم من أن مكتبات البيع تتمركز في العاصمة، لكنها قليلة، بل نادرة، في المناطق.

إلى ذلك، فإن نسبة متعاظمة من مجمل الشابّات الجامعيات تستخدم **الإنترنت** (٩٣ ٪) ؛ وفي بيروت وضواحيها، تستخدمها كلّ الجامعيات تقريباً (٩٨،٥٪)، وهي إن كانت تُستخدم في المناطق خارج العاصمة بدرجة أقلّ، فإن نسبة الشابّات اللواتي يرتدن الجامعات في تلك المناطق مستخدمات الإنترنت تتجاوز الـ ٨٧٪، على كلّ حال. والفئتان تختلفان في اللغة الأكثر استخداماً (الإنكليزية للجامعيات في بيروت والضواحي، والعربية لزميلاتهن في المناطق). وهنا أيضاً، وكما هي حال الموسيقى، تهتم نسبة من الجامعيات من خارج العاصمة بالمواضيع الدينية أكثر من نسبة الجامعيات في العاصمة وضواحيها. وباستثناء ما ذكرنا أعلاه، تتوزّع الفئتان على تغيّرات العوامل ذات الصلة بالممارسات الثقافية بالنسبة ذاتها.

جامعة الدولة والجامعات الأخرى

في وصفنا لعيّنة هذه الدراسة في مطلع هذا المقال، قمنا بتصنيف الجامعات وفق قِدَمِها؛ نُعيد في معرض الكلام عن الجامعات إعادة تصنيفها وفق كونها مجّانية، أم لا. فالجامعة اللبنانية (أي جامعة الدولة) والتي تضمّ في فروعها الخمسة المنتشرة على كلّ المحافظات اللبنانية النسبة الأكبر من الطلاب، وفيها تشكّل الطالبات النسبة الأكبر من طلابها (٦٥٪)... هذه الجامعة هي شبه مجانية ؛ إذ لا تزيد قيمة القسط السنوي عن ثلاثمئة دولار في السنة الأولى في أكثر كلياتها. في حين أن الأقساط السنوية للجامعات الأخرى ـ الخاصّة، أو غير المجانية ـ تبلغ بضعة آلاف من الدولارات، في أكثر الأحيان.

نتساءل: على ماذا تجتمع، وكيف تختلف، الشابّات في ممارساتهن الثقافية في كلٍّ من النمطين من التعليم الجامعي؟

إن ما اتصفت به الشابة الجامعية، مقارنة مع زميلها الشاب الجامعي، يبدو مضخّماً لدى الطالبة من الجامعة اللبنانية ؛ أي أن الطالبة في هذه الجامعة «تُمعن» غلوّاً في اتّصافها بالسمات كلّها تقريباً التي تميّزت بها الطالبة الجامعية على الطالب. فهي، مقارنة بزميلتها من الجامعات الأخرى، أكثر التزاماً بالأهل وبالبيت. ونسبة

عظمى من طالبات الجامعة اللبنانية لا يرتدن دور السينما ولا يشاهدن **أفلام** السينما مع الأصدقاء. وإذا كانت أكثرية الفئتين من الطالبات يجتمعن على تفضيل أنواع الأفلام والمسلسلات والبرامج **التلفزيونية** ذات الطابع الهادئ، (عاطفي، اجتماعي، أطفال، ديني، إلخ)، وباللغة العربية أو المدبلجة، فإن نسبة غير قليلة من الشابّات من الجامعات الأخرى تهوى أفلام المغامرات و**الموسيقى** الصاخبة الحديثة.

وتتميّز الطالبات في الجامعات الأخرى عن زميلاتهن في الجامعة اللبنانية باللغة المفضّلة في السماع والقراءة والمشاهدة والبحث في **الإنترنت**. كما أن نسبة عالية من الطالبات في الجامعات الخاصّة يبدين تفضيلاً[٤٨] للّغة الأجنبية على العربية ـ اللغة الأم للأغلبية الساحقة من طلابنا (هناك بضعة طلاب من الأرمن). بكلام آخر، فإن نسبة الطالبات من الجامعات الخاصّة يشاهدن أفلاماً أميركية أو أوروبية، ويفضّلن الغناء و**قراءة** الكتب والنصوص على الإنترنت بالأجنبية؛ فيما تفضّل القيام بهذه الممارسات كلّها بالعربية النسبة الأعلى من الطالبات في الجامعة اللبنانية.

المكانة الاجتماعية ـ الثقافية

ما شاهدناه من فروق بين طالبات الجامعة اللبنانية وطالبات الجامعات الخاصة يظهر جلياً في مقارنة المستوى المهني للأب، ومستواه التعليمي كما مستوى الأم التعليمي؛ وهي متغيّرات تحدّد الانتماء الى الفئات السوسيو ـ ثقافية. ويمكن تلخيص الفروق بثلاث نقاط أساسية هي: مدى تواجد البنت في المنزل ومع الأهل، اللغة المستخدمة والمصادر الثقافية التي تعتمد عليها في مشاهدتها أو استماعها أو مطالعتها.

أمّا الموقع الاجتماعي (الذي نقيسه بناء على مستوى مهنة الأب) فترتبط أهميته بمدى ارتباط الفتاة بأهلها؛ إذ تتضاءل نسبة من يمضين وقت الفراغ مع الأهل مع الارتفاع في السلّم الاجتماعي: من حوالى ٥٧٪ للمهن المتواضعة إلى حوالى ٣٤٪ للمهن العليا. كذلك هناك علاقة بين المستوى المهني للأب والتزام

(٤٨) لعلّ ذلك ناجم عن أن اللغة العربية هي اللغة الأكثر استخداماً في معظم الاختصاصات في كلّ فروع الجامعة اللبنانية باستثناء واحد منها، فيما تستخدم اللغة الأجنبية ـ الفرنسية أو الإنكليزية ـ في أكثر الجامعات الخاصّة.

المنزل: فتتراجع[٤٩] النسب كلما ارتفعت الطالبة في السلم الاجتماعي، وبالمقابل تزداد نسبة تمضية وقت الفراغ خارج المنزل لا سيما في الاسواق والمقاهي.

يحيل الباحثون للمستوى التعليمي للوالد والوالدة التأثير الأهم في الممارسات الثقافية للبنات، وقد بيّن بيار بورديو (Bourdieu, 1972) دور الرأسمال الثقافي للعائلة على الأذواق والتفضيلات، بين منتجات الثقافة «الشرعية» (أو المعترف بها) وغير الشرعية. فهل من أثر لعامل المستوى الثقافي للأهل على بناتهن عندنا، خاصة أولئك اللواتي يلازمن المنزل ويمضين أوقاتاً كبيرة مع الأهل، أم أنهن يتشاركن في استهلاك منتجات الثقافة الجماهيرية التي تبثّها الأقنية الفضائية وتسهل الوصول إليها تقنيات الإنترنت؟

تشير نتائجنا إلى ارتفاع في نسبة الذهاب إلى دور **السينما** مع ارتفاع المستوى التعليمي للأب[٥٠]، لكن تتساوى الطالبات من حيث عدد ساعات مشاهدة **التلفزيون**، مهما كان المستوى المهني والتعليمي للوالدين، وتتوزع مناصفة بين من يشاهد التلفزيون لأقل من ساعتين أو أكثر. يظهر الفرق في اختيار القناة التلفزيونية الثانية حيث تتوزع التفضيلات بحسب المستوى الاجتماعي ـ الثقافي: فالبنات اللواتي ينتمين إلى الطبقة الأعلى يفضّلن الأقنية الأجنبية ثم العربية ثم اللبنانية، بينما تفضّل بنات الطبقات الوسطى الأقنية اللبنانية ثم العربية ثم الأجنبية، وتفضّل بنات الطبقات الدنيا الأقنية العربية ثم اللبنانية وأخيراً الأجنبية. وهناك علاقة بين المستوى المهني للأب والمستوى التعليمي للوالدين وبين اللغات المفضّلة للمشاهدة وللاستماع وللغناء وللقراءة ولاستخدام الإنترنت: فنسبة الغناء باللغة الأجنبية ترتفع مع السلم الاجتماعي[٥١]، كما ترتفع نسبة **القراءة** باللغة الاجنبية [٥٢]، ونسبة استخدام اللغة الاجنبية في البحث عبر **الإنترنت**.

كما تظهر الفروقات في اختيار مصادر التعابير الثقافية من أفلام وبرامج تلفزيونية وموسيقى وكتب، بين مصادر أجنبية وعربية ولبنانية. فتتدنّى نسبة

(٤٩) من ٦٨٪ إلى ٤٨٪ إلى ٤٤٪ تقريباً تبعاً للتراجع نزولاً في السلّم الاجتماعي.

(٥٠) من ٦,٧٪ إلى ٢٠,٨٪ إلى ٢٩٪ تبعاً للصعود في المستوى التعليمي.

(٥١) يتدرج الغناء باللغة الأجنبية من ٩,٨٪ إلى ٣١,٣٪ إلى ٤٢,٧٪ وفق التدرج صعوداً في المستوى التعليمي للأب، وبتدرج متقارب جداً وفق المستوى التعليمي للأم.

(٥٢) من ٦,٥٪ إلى ٢٩,٧٪ إلى ٥٤,٦٪ بالتدرّج مع الارتفاع في المستوى التعليمي للأب وبتدرج متقارب جداً وفق المستوى التعليمي للأم.

مشاهدة الأفلام العربية مع نسبة الارتفاع في السلّم الاجتماعي[٥٣]. وترتفع نسبة مشاهدة الأفلام الأميركية مع ارتفاع المستوى التعليمي للوالدة والوالد.

وقد افترضنا أن **الموسيقى** أصبحت، منذ خمسينات وستينات القرن العشرين عابرة للطبقات؛ فهي انتشرت بين فئات الشباب حتى بات الاستماع إليها علامة فارقة تميز ثقافتهم عن ثقافة آبائهم. ويستمتع الشباب من مختلف الطبقات بالموسيقى دون أعباء تكلفة باهظة تردع ذوي الدخل المحدود؛ فالجميع يستخدمون الوسائط الجديدة لا سيما المحمولة منها (MP3) للاستماع إلى الموسيقى.

تشير نتائج دراستنا الميدانية، إلى أن الأهل ذوي المهن العليا اعتادوا الاستماع إلى الموسيقى أكثر من الأهل ذوي المهن الوسطى والمتدنية. والأوّلون منهم ربما يشجعون بناتهم على العزف على آلة موسيقية بنسبة تفوق نسبة ذوي المهن الأقل مستوى[٥٤]، إلا أن نسب العازفات متدنية إجمالاً. وتبرز الفروقات الاجتماعية في أنواع الموسيقى التي تستمع إليها الشابّات، معبّرة عن أذواق شكّلتها التأثيرات الثقافية العالمية والمحلية المختلفة. ففي عينتنا، تستمع بنات الطبقات الدنيا إلى الموسيقى الدينية بنسبة تفوق نسبة زميلاتهن. وهن يستمعن أيضاً إلى الأغاني الوطنية، وكأنهن أقل تأثّراً بالتيارات الموسيقية العالمية لصالح الأجواء المحلية. وإن كانت الفئات المختلفة تستمع إلى الموسيقى الشعبية العربية وإلى الطرب بالقدر نفسه، إنما تستمع بنات الطبقات العليا إلى الموسيقى الشعبية الغربية أكثر من زميلاتهن، وهن يُنزّلن الموسيقى والصور عبر الإنترنت، كما يفضّلن الغناء باللغة الأجنبية.

ويؤثّر المستوى التعليمي للأب كعامل أساسي في توفّر مكتبة للأسرة في البيت (Maresca, 2003). والواقع أن من تفتقد منازلهن إلى المكتبة من بنات الآباء الذين أكملوا دراستهم الجامعية لا يتجاوزن الـ٧،٧٪ من الطالبات في عيّنتنا (مقابل ٣١٪ بالنسبة إلى بنات الآباء من مستوى ابتدائي أو ما دون). والأمر شبيه بالنسبة إلى المستوى التعليمي للأم. وعلى كلّ حال، تشتري «الميسورات» الكتب أكثر من غيرهن، ويتوفر لهن الإنترنت بنسبة عالية، وتقل[٥٥] نسبة قراءتهن للكتب الدينية.

---

(٥٣) من ٨٣٪ الى ٦٨٪.

(٥٤) تنخفض من ١٢,٤٪ إلى ٩,٢٪ إلى ٦,٨٪ تبعاً للتراجع في السلّم الاجتماعي.

(٥٥) ٣٨٪ لدى بنات الآباء من المهن العليا و٤٠،٪ لدى المهن الوسطى و٥١٪ لدى المهن الدنيا.

وهناك علاقة بين مستوى الوالدين التعليمي وتوفّر الكومبيوتر لاستخدام الإنترنت في المنزل. وتتشابه الفئات في البحث عن المعلومات عبر الإنترنت والمراسلة الإلكترونية المشتركة بين جميع الفئات، وتتميز في الميل الأكبر للشابات من الفئة الأعلى اجتماعياً (بنات الآباء من المهن الأعلى) للبحث عن أفلام وموسيقى وللتواصل عبر الشبكات الاجتماعية. ونستنتج أن للوالدين تأثيراً على ممارسة البنات الثقافية، ولم نلحظ أثراً أقوى للوالدة مقارنة بأثر الأب، إلا بما يخص الممارسات المرتبطة بالدين، كالموسيقى والأفلام الدينية.

عمل الأم

وكما هو متوقع، يرتبط عمل الأم خارج المنزل بأنماط الترفيه والتثقيف عند بناتها، فبنات الأم العاملة يمِلْن إلى تمضية **أوقات الفراغ** في المنزل بنسبة أقلّ من اللواتي لا تعمل أمهاتهن خارج المنزل (٤٤٪ مقابل ٥٦٪)، ويذهبن إلى دور السينما، ويشاهدن **الأفلام** مع الأصدقاء بدرجة أكبر أيضاً. وترتفع بينهن نسبة اللواتي يستمعن إلى **الموسيقى** خلال السهرات مع الأصدقاء واللواتي يحضرن المهرجانات والحفلات، وأمهاتهن يستمعن إلى الموسيقى بنسبة تفوق نسبة ربات المنزل. ويمكن ملاحظة ارتباط بين كون الأم ربّة منزل وبعض اختيارات ابنتها؛ ويتجلّى ذلك في نسبة مشاهدة الأفلام الدينية التي تفوق نسبة المشاهدة عند الطالبات اللواتي تعمل أمهاتهن خارج المنزل (٥٣٪ مقابل ٣٣٪) وفي ارتفاع نسبة متابعة المسلسلات **التلفزيونية**، والبرامج الحوارية الاجتماعية. وهذه الفئة لا تصرّح أنها تحضر الأفلام الإباحية، ولا عن بحثها عبر الإنترنت عن المواضيع الجنسية، بقدر ما تصرّح عنه الفئة الأخرى من الشابّات.

ويبدو أن عمل الأم يدفع الشابّات نحو تفضيل التعابير الثقافية الغربية على العربية، بنسبة تفوق نسبة زميلاتهن بنات الأمهات غير العاملات بأجر: يمكن أن نلاحظ وجود علاقة دالّة بين عمل الأم وبين مشاهدة الأفلام الأميركية والعربية.

وتتقارب الفئتان من حيث **مشاهدة** المحطات التلفزيونية اللبنانية، لكنهما تفترقان في تفضيلهما لـ«قومية» المحطات: عربية كانت (التي تفضّلها بنات ربّات البيوت)، أم أجنبية. ويظهر الفرق كذلك في التذوّق **الموسيقي**، وذاك المتعلّق بالغناء وبالمشاهدة، من حيث اللغة ومن حيث الأنواع: إذ أبدت بنات الأمهات العاملات تفضيلاً للمسلسلات الأجنبية على العربية أو المدبلجة، وللموسيقى والغناء الغربيين،

أكانا شعبيَين، أم من نوع الروك أو الجاز، أم كلاسيكيَين. وصرّحت هذه الفئة أيضاً عن تفضيلها **القراءة** بالأجنبية، وعن عدم اهتمامها بالمواضيع الاجتماعية والفنية بالقدْر نفسه الذي تهتمّ به بنات الأمهات ربّات البيوت.

وتشكّل الطالبات اللواتي تعمل أمهاتهن خارج المنازل فئة مميزة من حيث أنماط استخدام **الإنترنت:** فالمواقع المخصصة لتنزيل الأفلام والموسيقى وللمراسلة الإلكترونية والتواصل عبر الشبكات الاجتماعية تتصدّر قائمة مواقع الإنترنت الأهم بالنسبة لتلك الفئة؛ وذلك قبل موقع غوغل للبحث عن المعلومات، أو مواقع الموسوعات الإلكترونية. وإن كانت هذه الفئة تستخدم اللغة العربية للتحادث عبر الإنترنت أسوة بالفئة الأخرى، إنما لا يستخدمن اللغة العربية للبحث عن المعلومات عبر الإنترنت بقدر ما تستخدمه زميلاتهن بنات الأمهات العاملات بأجر. باختصار، يبدو أن كون الأم عاملة خارج منزلها مؤثّراً في أنماط الاستهلاك الثقافي لابنتها، من حيث المواضيع واللغات والمصادر المفضّلة لديها؛ وذلك في الاتجاه ذاته الذي يميّز الفئة الأعلى سوسيو ـ ثقافياً.

في نظرة شاملة على الممارسات الثقافية للشابّات اللبنانيات في بداية مشوارهن الجامعي، ترتسم صورة تتحدد فيها معالمُ وحدودٌ بينهن تبعاً لاختلافاتهن في الانتماءات وفي الأحوال، وتبرز فيها أيضاً بؤرُ اجتماعٍ بينهن تتكثّف فيها أسباب اللقاء ومجالاته. وتشكّل أنواع الممارسات الثقافية المدروسة في هذا البحث مناسبات متكررة لتعيين هذا اللقاء وذلك الاختلاف، تظهر من خلالها التجاذبات في المرجعيات الثقافية، فيبدو الانفتاح على الغرب، لغةً وذائقةً، والانطلاق إلى الخارج عائلي، سمة غالبة لفئة منهن، فيما تبدو المحلية في الذائقة واللغة والالتزام بفضاء العائلة وناسها سمة تصف فئة ثانية منهن. وتنحو الشابّة من الفئة الأولى لأن تسكن في العاصمة ولأن ترتاد جامعة فيها، ولأن تكون ابنة لأب وأم أكثر تعلّماً، ولأم عاملة بمهنة خارج منزلية، وابنة لأب ذي مهنة أعلى مستوى، إلخ، من سمات تجعلها ذات امتياز اجتماعي وثقافي من زميلتها من الفئة الثانية التي تتصف بالسمات المقابلة (الساكنة خارج العاصمة، ترتاد جامعة خارجها، ابنة والدَين أقلّ تعلماً، وابنة ربّة منزل، وأبوها يعمل في مهنة أكثرتواضعاً، إلخ). لكن الفئتين تلتقيان على بعضٍ من ممارساتٍ وتفضيلاتٍ تنطوي على قدرٍ من تنميط جندري تستعيد الشابات، بموجبه، تفعيلَ الأدوار والسمات والحالات المتوقّعة من الإناث في مجتمعاتنا.

ختاماً

اختلفت أنماط وأشكال ومواضيع الممارسات الثقافية للشباب، تبعاً لتنوّع الانتماءات الطائفية والاجتماعية ـ الثقافية بدرجة أكبر من اختلافها تبعاً للجندر (النوع الاجتماعي). فالنتائج التي أفرزتها معالجة المعطيات الناجمة عن بحثنا الميداني بين طلاب وطالبات السنة الأولى الجامعية عندنا بيّنت أن الاختلاف بين الشبّان والشابّات أقلّ أهمية، في كثير من الحالات، من التباينات القائمة في ما بين الشابّات أنفسهن. فالطرفان يستخدمان، مثلاً، الميديا نفسها وبكثافة متقاربة؛ ويشتمل ذلك على مشاهدة التلفزيون والإبحار عبر الإنترنت وندرة المطالعة. فيما تفترق الشابات عن الشبّان ببعض مواضيع اهتماماتهن: فحيث تهتمّ الشابات بالمواضيع الفنية والاجتماعية والعاطفية وتلك المتعلّقة بالعناية بالجسد، فإن الشبّان يميلون للاهتمام بالرياضة والمغامرات، وينخرطون في الأحزاب ويتابعون الأخبار والحوارات السياسية.

وفي حين تتداخل المرجعيات الثقافية، تتجلّى الفروق الاجتماعية في العلاقة بالثقافة الأجنبية؛ فقد ظهرت لدى الشابات ثقافتان يمكن نعت كل واحدة منهما بالـ«فرعية»، يتميز أفراد إحداها بالانجذاب نحو منتجات الثقافة الغربية وأقنيتها ولغاتها، تقابلها ثقافة «فرعية» ثانية تميل لأن تكون «محلية» يدور أفرادها في فلك الأسرة، بين ناسها وفي فضاءاتها.

وتتضافر المحددات الاجتماعية المختلفة لتعمل على جعل الشابّة الجامعية اللبنانية منتمية إلى واحدة من هاتين الثقافتين الفرعيتين، بحيث يمكن رسم بروفيل اجتماعي للشابة في كل واحدة منهما. ويتبيّن ذلك، مثلاً، في اللغة المفضّلة للإبحار والقراءة والاستماع والمشاهدة التي تميّز بين الشابات بحسب المستويات السوسيو ـ ثقافية، وبحسب اقتراب سكنهن وموقع جامعتهن من العاصمة، إلخ؛ وهو ما جعل ذوات الامتيازات منهن أكثر شبهاً بزملائهن الشبّان في ممارساتهن الثقافية. من جهة ثانية، تشترك الشابّات من هاتين الفئتين في ثقافة، عمّمتها وسائل الإعلام الجماهيرية، تتجلّى في تفضيلات لمواضيع يستهلكنها جميعاً دون تمييز. يبرز ذلك، مثلاً، في موقع النجوم والفنانين في سلّم اهتمامات كلّ الشابات، واشتراكهن جميعاً في الاستماع إلى الموسيقى الشعبية العربية، لتبدو، معها، أكثر الفروق بين الفئتين طافية على صعيد التصريحات والتمثّلات، أكثر من كونها تعبيراً عن المُعاش الفعلي لممارساتهن الثقافية.

مصادر

بيضون- عزّه شرارة (٢٠٠٧)، **الرجولة وتغيّر أحوال النساء**، المركز الثقافي العربي، بيروت.

المليتي، عماد (٢٠٠٩)، **ثقافة الشباب العربي: الأوضاع الحالية والرؤية المستقبلية**، الإسكوا، اجتماع الخبراء حول تعزيز الإنصاف الاجتماعي: إدماج قضايا الشباب في التخطيط للتنمية، أبوظبي ٢٩-٣١ آذار/مارس ٢٠٠٩.

مؤسسة البحوث والاستشارات (٢٠١٠)، **صناعة الكتاب في لبنان**، بيروت عاصمة عالمية للكتاب ٢٠٠٩، نشرت جزئياً في ملحق جريدة **السفير** في ١٩ أيار ٢٠١٠.

Bourdieu, Pierre (1972). *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Editions de minuit.

Donnat, Olivier (2007). *Pratiques culturelles et usage d'internet.* Culture études: pratiques *et public*, n3.

Enochsson, A. (2005). "A gender perspective on Internet use - Consequences for information seeking on the net". *Information Research*, **10**(4) paper 237 [Available at <http://InformationR.net/ir/10-4/paper237.html>]

Lehingue, Patrick (2003). «Les différenciations sexuelles dans les pratiques culturelles. Evolution 1973-1997». *Regards croisés sur les pratiques culturelles*/ sous la direction d'Olivier Donnat. Paris: La Documentation française, 2003.

Maresca, Bruno. « L'intensité de la consommation culturelle, signe d'urbanité». *Regards croisés sur les pratiques culturelles*/sous la direction d'Olivier Donnat. Paris: La Documentation française, 2003.

Octobre, Sylvie (2005). «La fabrique sexuée des goûts culturels». *Développement culturel*, n 150.

Schumacher P. and Morahan-Martin, J. (2001). "Gender, Internet and Computer Attitudes and Experiences". *Computers in Human Behavior*, Volume 17, Issue 1,1 January 2001: 95-110.

<http://www.sciencedirect.com/science/journal/07475632>

Weiser, Eric B. (2000). "Gender Differences in Internet Use Patterns and Internet Application Preferences: A Two-Sample Comparison". *CyberPsychology & Behavior*. April 2000, 3(2): 167-178.

- محور
- الهويات المتحولة

الشباب المصريون وأغاني المولِد

جنيفر بيترسون(*)

مقدّمة(١)

يُقام في مصر على مدار السنة من الموالِد ما قد يعدّ بالمئات. والموالِد احتفالات شعبية تحتفي بأهل البيت وبمن يُعتبرون من أولياء الله. تتكثّف هذه الاحتفالات حول مقام المحتفَل به، إذ يُعتقد أنه مبعث البركة، ويزوره الوافدون طلبًا للشفاعة ورغبة في الحماية والبركة، وللاحتفال من خلال الإنشاد الجماعي وتوزيع نفحات الولي وتلقّيها. وفي فترة المولِد تتحوّل المنطقة حول المقام إلى مهرجان يمتزج فيه الروحي بالدنيوي ـ حيث توجد خيام المتصوّفين التي يقدّم فيها الأكل والشرب للضيوف والزوار، ومساحات للذكر ـ حركة إيقاعية يسعى بها ممارسها إلى التقرّب من الله ـ على نغمات فرقة حيّة وغناء مُنشد لنصوص صوفية، بجوار أماكن بيع الحلويات واللعب ووسائل الترفيه مثل ركوب المراجيح، وممارسة الرماية أو التصويب بالبنادق، وحتى لعب القمار.

ومنذ بداية الألفية الجديدة، ظهر وتطوّر تيّار جديد من الموسيقى والغناء الشعبي الراقص في مصر مستوحى من مناخ المولِد،

(*) باحثة ومخرجة مستقلة تقيم في القاهرة.

(١) تشكر الباحثة أيمن عامر على المساعدة في إعداد هذه الدراسة باللغة العربية.

من خلال استعارة جمل لحنية ونصوص من الإنشاد الصوفي، بالإضافة إلى استخدام ألفاظ تشير إلى أجواء المولِد من حيث الروحانيات ومن حيث الترفيه (ألفاظ مثل «الله!» و«مدد!» وإشارات إلى الذِكر، وإلى وسائل الترفيه المتواضعة والبريئة المتوفرة في المولِد، أو حتى القول مباشرة «نروح المولِد!»). هذه الأغاني تنتمي إلى الموسيقى الشعبية والغناء الشعبي المعاصر الذي عرف بدايته مع أمثال فرقة المصريين والمطرب أحمد عدوية، في سبعينات القرن الماضي. وهذه الأغاني الجديدة شبابية في المقام الأوّل، فهي صاخبة، راقصة، وتعبّر عن شحنات الطاقة لدى الشباب، والتي تنتج ثقافة خاصة للفن واللغة والسلوك الاجتماعي.

قد يبدو من الغريب أن يتبنّى الشباب أجواء المولِد وتقاليده مصدرًا لهم في إبداع ثقافة شعبية شبابية مشاغبة، إذ يبدو أن هناك تناقضاً بين روحانيات المولِد وبراءة وسائل الترفيه البسيط فيه، وبين مشاغبة الشباب وانشغالهم بالشبع الحسي المتمثل في المخدرات والجنس، مثلاً. لكن المولِد، في الحقيقة، يمثل إلهامًا مجازيًا ومباشرًا لكثير من اهتمامات الشباب وهمومهم. وتسعى هذه الدراسة إلى أن تبيّن كيف يتبنّى الشباب المصري المولِد كمصدر إلهام لإنتاج ثقافي شبابي جديد، كما تسعى إلى إظهار الدلالات الثقافية المختلفة لهذا الاستلهام .

إبداع أغاني المولِد

في سنة ٢٠٠١ أدخل عازف الأورج الشاب صلاح الكردي (٢٢ سنة) جملاً لحنيّة من الإنشاد الصوفي إلى الموسيقى الراقصة المطلوبة والمحبوبة في الأفراح (حفلات الزواج) الشعبية. ويمكننا أن نقول إن هذه كانت بداية تيّار أغاني المولِد.

كانت لصلاح خبرة في مجال الموالِد، حيث كان جدّه ـ عمدة الوايلي ـ يقيم سنويًا مولد سيدي الوايلي، ويستقدم المنشد الكبير عربي فرحان البلبيسي لإحياء الليلة بالإنشاد. عشق صلاح ـ الذي يقول إن الموسيقى في دمه وجسمه ـ موسيقى الإنشاد، فلم يكتفِ بمولد الوايلي القريب منه، وإنما كان يرتحل إلى خارج القاهرة لحضور الموالِد المختلفة والاستمتاع بإنشاد الشيوخ الكبار الذين مثَّلوا له قدوة فنية في عالم الموسيقى والإنشاد[٢]. يقول صلاح إنه حفظ هذا التراث

(٢) كل الإشارات والاقتباسات لصلاح الكردي من مقابلة شخصية أجريت في الوايلي في ١٨ نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠٠٩.

الموسيقي في ذهنه. ومن بين الآلات الموسيقية المختلفة في موسيقى المولِد/ الإنشاد فإن الناي خاصة قد «دخل في دماغه» حتى إنه برمج الأورج ليعزف بصوت الناي.

في بداية الألفيّة الجديدة، كان صلاح يعزف في فرقة تحيي الأفراح الشعبية في الوايلي، والتي يصفها صلاح بأنها كانت حينذاك عبارة عن زفّة موسيقية استعراضية، حيث كانت تحوي «نمراً» أو فقرات فلكلورية شبه مسرحية مثل الرقصة الإسكندرانية التي يؤديها راقصون بملابس الصيادين، أو الرقصة النوبية، أو رقصة التنُّورة التي تمثل رقصًا فلكلوريًا استعراضياً مستوحى من التراث الصوفي العربي والتركي، ومبنياً على الإيقاع والحركات الجسدية.

قرر صلاح ـ الذي يحب الارتجال والعزف «بمزاجه» ـ أن يُدخل إلى الموسيقى المستخدمة في فقرة التنّورة ألحاناً من الإنشاد الصوفي الذي أولع به صغيراً، مع فارق أنه عزفها بأسلوبه هو. وسرعان ما راج هذا التجديد الذي أدخله صلاح على ألحان الإنشاد بأسلوب شبابي وبإيقاع راقص سريع، وحظي بشعبية واسعة في الأفراح، واتخذ أشكالاً ارتجالية متنوعة. يقول صلاح «بعد كِدَه انتشر وكل واحد بيعمله على خياله وعلى مزاجه».

وما لبث أن تبنّى هذا التيار الراقص الجديد المطرب الشعبي جمال السبكي، الذي أصدر ألبومه الأول في سنة ٢٠٠٢ بعنوان «المولِد». كان جمال السبكي يغني في الأفراح الشعبية، ويجيد أسلوب «النباتشي»، ذلك الشخص الذي يقطع أداء الفرقة باستمرار لكي يصيح في الميكروفون، موجهًا التحية إلى الضيوف المهمين، كما يقدّمها إلى من يدفع «نقطة» ـ هدية مالية ـ لعائلة العريس. في أغنيته «هنروح المولِد» صاح السبكي مثل النباتشي وهو يقول «هنروح المولِد»، كما صاح وهو يحيّي منتج الألبوم وأناسًا آخرين. وفي هذه الأغنية غنّى بعض الأبيات المأخوذة من تراث الإنشاد في الدلتا، تمثّل نصاً شعبياً تقليدياً يشبّه النبي محمد بطبيب يشفي المريض.

حظيت الأغنية بشعبية واسعة، لا سيّما بعد أن ثار جدل ديني حولها، عندما اعترض أحد شيوخ المساجد على بعض كلمات الأغنية، زاعماً أنها تحوي رفضاً للنبي في كلمة «لأ» التي كررها السبكي في الأغنية. وعلى أثر ذلك منعت السلطات ألبوم «المولِد»، مما أدى إلى انتشاره في السوق السوداء. يقول السبكي إن الألبوم

قد بيع بسعر مرتفع (سبعة أضعاف) أكثر من أي ألبوم آخر في مصر في تلك السنة. على أية حال، فقد أُجري تحقيق مع السبكي من قِبَل أمن الدولة، قال فيه إنه لم يقصد ما فسّره الشيخ وإنه كان قد سجّل الأغنية «لايف» في تسجيل حي، وهذا له مقتضيات وحسابات أخرى، حيث حالة العفوية والارتجال في حضور الجمهور، بخلاف التسجيل الذي يسبقه تحضير وإعداد. وافق السبكي على إعادة تسجيل الأغنية بدون تلك الكلمات المثيرة للريبة والجدل، وانتهى الموضوع بعد أن كسب السبكي ـ بسبب المنع ـ اهتماماً واسعاً بين أوساط الشعب(٣).

بعد أن نشر صلاح الكردي ألحان الإنشاد في الموسيقى الشعبية، وبعد أن أسس جمال السبكي كلمات وعبارات لها دلالتها على جوّ المولِد وأدخل كلماتٍ وجملاً من تراث الإنشاد في هذا التيار الجديد، بدأ مطربون شباب غير معروفين يصدرون أغاني مولد ويشتهرون بها. أشهر هؤلاء كان محمود الليثي ـ مطرب شعبي شاب من إمبابة ـ يقول إن أوّل ألبوم له باع مليون نسخة. الأغنية التي أكسبته الشهرة في هذا الألبوم كانت أغنية مولِد تحوي كلمات وأساليب أداء مأخوذة من الإنشاد في الدلتا، والصعيد، ومن السيرة الهلالية المعروفة. قلّد الليثي في أغنيته أساليب المنشدين الكبار أمثال الشيخ عربي فرحان البلبيسي والشيخ ياسين التهامي، لكنه أدّى ذلك بأسلوب شبابي جديد. يقول مدوِّن شاب معجب بالليثي ومزجه الأساليب المتنوعة «مولد محمود الليثي أغنية فارقة في تاريخ الغناء الشعبي المصري. وفي رأيي المتواضع أنه (كذا) هذه الأغنية ستمثل علامة لمرحلة كاملة في أغاني المولِد.. الأغنية مبنية على توزيع موسيقي مرعب استخدم فيه الكورال والآلات الإيقاعية والأورج والكمان، وبالطبع صوت محمود الليثي الذي يتميز بدرجة من المرونة لم أعرفها إلا في صوت الشاب خالد وأحمد عدوية. بحَّة ما في صوت الليثي لا يمكنك إلا أن تقع في هوها (كذا) خصوصًا مثلاً وهو يقول «فتّش ع روحك». كلمات الليثي هي العنصر المبهر الثاني في عمله، فهو مثلاً في أغنية المولِد يستخدم مقاطع من قصائد عمر بن الفارض سلطان العاشقين ويُدخلها في مقاطع أخرى من دماغه، ومن التراث الشفهي الغنائي المصري، ليخرج مزيج يقول فيه مثلاً «الجسم جسمي، والعذاب في الروح، يا ساتر الستر، استرها متفضحناش». يخاطب الليثي أيضاً في تلك الأغنية عمر بن الفارض قائلاً الحاج عمر،

(٣) مقابلة شخصية مع جمال السبكي في شبرا الخيمة، في ١٨ أبريل/نيسان ٢٠٠٨.

وهو أيضاً اسم المنتج نفسه «يصرخ الليثي أنا القتيل يا حاج عمر/أنا القتيل يا حاج»(٤).

الألبوم الذي يضم هذه الأغنية لا يحمل قائمة بأسماء الأغاني الواردة فيه، لا على الغلاف ولا على جسم الشريط نفسه، غير أن الأغنية أصبحت معروفة بأكثر من اسم: «مولِد الليثي» و«مولد الذِكر» و«مولِد قصدت بابك»، وهذه التسمية الأخيرة تحمل إشارة لكلمات وردت في الأغنية مأخوذة من الشيخ عربي فرحان البلبيسي. يرجع جزء من السبب في اشتهار الأغنية بأكثر من اسم إلى أن نسخاً متعددة لها قد رُفعت على الإنترنت على يد شباب سمّوها بأنفسهم. بعض هذه النسخ تُعدّ نسخاً أصلية، بمعنى أنها مماثلة تماماً للأغنية الصادرة في ألبوم الليثي المسمّى «عصفورين»، لكنّ كثيراً منها تمّت فيها تغييرات متنوعة – مثل حذف عناصر وإضافة عناصر أخرى وإعادة التوزيع ـ وجعلت منها ريمكسات (remixes) للأغنية الأصلية.

تمّ إنتاج هذه الريمكسات كمبادرات شخصية من شباب يعملون كـ«دي جي» (DJ)، إما على أجهزة كمبيوتر، أو بالاستعانة بالبنتش (bench) الذي يستخدمه الدي جي في أداء عمله. ومع أن كثيراً من الريمكسات المتادَولة في مصر مجهولة المنتج، فإن بعض أصحابها يفخرون بملكيّتهم لهذه الريمكسات ويريدون أن يعلنوا عن ذلك، فيُدخلون عليها مقاطع صوتية تتضمن أسماءهم، وبعضهم يسجّل اسمه كتابة في عنوان الريمكس، وأحياناً يسجّل الدي جي اسمه ورقم هاتفه مع اسم الملف نفسه.

إذن، فإن الشباب قد أدّوا دوراً مهماً في إنتاج هذا التيار من الموسيقى، بدءاً من إبداعه الأول على يد عازف شاب، ثم عبر أدائه من قبَل مطربين شعبيين شباب، ثم عن طريق شباب دي جي، سواء أكانو مجهولين أم ممن يفخرون بما صنعوا من ريمكسات. ولا يقف دور الشباب عند ذلك الحد، بل لهم دور آخر في إنتاج أو صناعة هذا النوع من الأغاني من خلال أداء الدي جي في الحفلات الحية، إذ لا يقتصر عمل الدي جي على اختيار الأغاني وتشغيلها فحسب، وإنما هو يلعب دوراً فعّالاً في إعادة إنتاج الأغاني التي يشغّلها من خلال «قصّ» الأغاني وتكرار جمل

(٤) مدونة «وسّع خيالك»، http://shadow.manalaa.net/node/607f.

معينة منها، وإضافة مقاطع صوتية متوافرة على البنتش، وكذلك من خلال الصياح والغناء في الميكروفون واستخدام «درامز» (طبول) غربية منصوبة على المسرح. الأغاني كما تُسمع في الحفلات ـ إذن ـ يمكن اعتبارها إعادة إنتاج أو إنتاجًا جديدًا من قبل الدي جي مختلفاً عن الأغنية الأصلية المسجلة على القرص المدمج (الأسطوانة)، وهو إنتاج جديد مختلف كل مرة في كل أداء حيّ للأغنية. إعادة الإنتاج هذه تساعد الدي جي على إثبات نفسه في السوق كمبدع متمكن وقادر على خلق جوّ احتفالي بهيج ومناسب، مما يساعده على ذيوع شهرته وكسبه مزيداً من العمل.

المولِد في كل مكان

إن الموسيقى الشعبية التي تنتمي إليها أغاني المولِد تتميز بأنها غير نظامية أو غير رسمية. فالشعبي، في نهاية المطاف، هو ملك الشعب وليس ملك شركات رأسمالية متعددة الجنسيات، مثلما هو الحال في معظم الإنتاج التجاري في أغاني البوب (pop). هذه الخاصية تسهّل على غير المحترف أن يساهم ـ إبداعاً وإنتاجاً ـ في صناعة الأغاني، فنجد استوديوهات شعبية رخيصة الأجر نسبياً وشركات إنتاج شعبية صغيرة، ربما تكون ملكاً لأسرة، تبدي استعدادها لخوض مغامرة الإنتاج الفني لفنانين شعبيين غير معروفين. كما نجد ألبومات عبارة عن تشكيلة (كوكتيل) من الأغاني تشجع هذه الشركات الصغيرة على أن تنوع في تسجيلها لمطربين مختلفين ما بين نجوم معروفين، وأسماء أخرى ملفتة للنظر مثل «البغبغان» مما يحقق لها مبيعات لا بأس بها. هذا السياق غير الرسمي من الإنتاج، والذي استفاد من التكنولوجيا الرخيصة والمتداولة الممثلة في التسجيل على الكمبيوتر والبنتش، يمثّل وسيلة للشباب غير المحترفين وغير المتصلين مباشرة بمجال الموسيقى لكي يبدعوا وينتجوا إنتاجاً ثقافياً يحظى بشعبية واسعة.

ومثلما يسهّل هذا السياق الشعبي الإنتاج الشبابي لأغاني المولِد وغيرها، فإنه يسهّل كذلك التوزيع اللاتنظيمي أو اللارسمي الذي يقوم فيه الشباب أيضاً بدور كبير. فمع وجود ألبومات مستقلة لأغاني المولِد لمطربين شعبيين أمثال محمود الليثي، ومع وجود ألبومات الكوكتيل، وصف لي دي جي شاب تيار أغاني المولِد كتيار «إم بي ثري» (MP3) ولا يوجد ما هو أسهل منه تداولاً وتوزيعاً. فمن أكثر وسائل التوزيع لأغاني المولِد انتشاراً المنتديات الموسيقية والشبابية المنتشرة على

شبكة الإنترنت[٥]. تتيح هذه المواقع للمشتركين فيها ـ وأحياناً كثيرة لغير المشتركين ـ فرصة سماع أغانٍ مرفوعة عليها، كما تتيح لهم إمكانية تحميلها من خلال مواقع تسهل مشاركة الملفات الإلكترونية مثل RapidShare وغيرها. عند إجراء بحث عن أغاني المولِد على محرك بحثي مثل جوجل تظهر لنا عشرات من المواقع أو المنتديات التي توفر إمكانية تحميل هذه الأغاني، والتي تسمح للمشاركين بأن يسجّلوا تعليقاتهم عليها أو أن يطلبوا رفع أغانٍ معيّنة .

ولأن أكثرية أغاني المولِد متداولة إلكترونياً، فإن محلات الإنترنت تلعب دوراً مهماً هي الأخرى في توزيعها. وهذه المحلات تعتبر حيّزاً شبابياً في مصر، حيث إن أغلب العاملين فيها وأغلب زبائنها كذلك من الشباب. تقدّم هذه المحلات إمكانية شراء أسطوانات تسجَّل عليها مختارات يحددها الزبون، كما تقوم أيضاً بتحميل أغانٍ على «هارد» الكمبيوتر مباشرة. وثمّة خدمة أخرى تقدمها تلك المحلات، وهي تحميل «رنّات» لأغاني مولد وأغانٍ شعبية أخرى على الهواتف المحمولة لمن يريد، ويحدث هذا أيضاً في محلات الهاتف المحمول التي تعتبر كذلك حيزاً شبابياً، فأغلب العاملين فيها هم من الشباب.

ومع انتشار الهواتف رخيصة الثمن التي تشغّل MP3، وتتوفر فيها إمكانية أو خاصية البلوتوث، فإن الشباب صاروا يتناقلون الأغاني فيما بين هواتفهم المحمولة من غير احتياج لوسيط آخر، وليس الأغاني فحسب، وإنما صاروا ينقلون كذلك بين هواتفهم كليبات فيديو (video clips) شعبية تساعد في توزيع وترويج أغاني المولِد. وهذه الكليبات لا تنتمي إلى نوعية من الإنتاج المحترف أو التجاري. بل ليست حتى منتَجة بإذن من أصحاب الأغاني أو بمعرفتهم، بل تعتبر هذه الكليبات نوعًا من التلفيق غير المحترف بين صور ثابتة أو فيديوهات من ناحية، وأغاني مولِد وغيرها من ناحية أخرى. وفي الغالب تتكون تلك الصور من لقطات لسيّدات في ملابس مثيرة يرقصن أو يُبدين دلعهن أمام الكاميرا. أحياناً توجد حالات سرقة لقطات من التلفزيون الأوروبي لمشاهد من بعض الملاهي الليلية، لكن أغلب هذه الصور مسجّلة بكاميرا ثابتة أو فيديو من تلك المزودة بها الهواتف المحمولة التي أصبحت متوفّرة بأسعار متواضعة. وبالإضافة إلى هذه الكليبات المثيرة توجد مقاطع فيديو مسجلة

(٥) مقابلة شخصية مع دي جي علاء في السيدة نفيسة، في ١٧ يوليو/تموز ٢٠٠٧.

في أفراح لمطربين شعبيين وراقصات شرقيّات في أجواء احتفالية، وهي مصوّرة في الغالب بواسطة الهواتف المحمولة ومحتفظة بالصوت الأصلي للمطرب والفرح. وهذه الكليبات كلها تُتداول على الإنترنت عبر مواقع مثل YouTube، وتُنقل عبر الهواتف وأجهزة الكمبيوتر. تحقق هذه الكليبات توزيعاً وترويجاً لأغاني المولِد وغيرها، وتُدخلها إلى أماكن ومواقف ومناسبات لم تكن لتوجد فيها لولا هذه الكليبات الشعبية.

ومع كل هذا يبقى أهم وسائل توزيع أغاني المولِد ونشرها هو الدي جي نفسه. يقول صلاح الكردي إنه يستغل انتشار ثقافة الدي جي بشكل أساسي لترويج عمله، فهو يسجّل أسطوانات لألحانه وارتجالاته ويعطيها مباشرة لشباب دي جي يعرفهم كي يوزعوها فيما بينهم ويوصلوها إلى الناس. يقول صلاح: «أكثر حاجة في البلد الدي جي دلوقتي وأسرع حاجة توصّل للشعب اللي عايز أوّصله».

يحقق الدي جي ترويجاً فعّالاً ليس لأنه يوزع الأغاني على زملائه فحسب، وإنما لأنه يشغّل تلك الأغاني بصوت عالٍ جداً في الشارع، حيث يُسمعها لكل سكان المنطقة بل ولكل من يمر بالمكان. إن ثقافة الحفلات المقامة في الشارع منتشرة جداً في مصر، وترجع أسباب ذلك للازدحام، وكثافة السكان العالية، وقلّة توفر الأماكن الخاصة لإقامة الحفلات وارتفاع أجورها. وربما أهم من ذلك، ارتباط الناس بالأحياء والأماكن التي يعيشون فيها، ورغبتهم في أن يفخروا بمناسباتهم التي تعتبر إنجازاً ونجاحاً لهم في الأماكن نفسها التي عاشوا فيها والتي شهدت تجاربهم ومتاعبهم اليومية. وكما شهدت هذه الأماكن آلامهم وآمالهم فلا بدّ أن تشهد أفراحهم وإنجازاتهم .

في المناطق الشعبية، يقيم المصريون حفلات في الشارع لمراحل الزواج المختلفة، فأحياناً نشهد احتفالاً بقراءة «الفاتحة» التي توثّق نيّة الزواج، أو نرى احتفال «الشبكة» التي هي حفلة الخطوبة حيث يقدم فيها الخاطب لمخطوبته شبكة من الحلي الذهبية، و«التنجيد» وهو يوم الاحتفال بصناعة المراتب والمخدات والألحفة وسط الشارع حيث تعرض الملايات والأغطية المشتراة لجهاز العروسة أمام الأهل والجيران، ثم حفلة «الحنّة»، وأخيرًا احتفال ليلة الدخلة. كما تقام أحياناً في الشارع احتفالات لمناسبة «السبوع» أو اليوم السابع لولادة الطفل، كما نشهد أيضاً احتفالات بافتتاح محلات جديدة.

في كل هذه المناسبات، تقوم الموسيقى الراقصة والصاخبة بدور أساسي، فهي تعتبر عنصراً ضرورياً في خلق جوٍّ من الاحتفال يفرح به المحتفلون. أحياناً يكون مصدر هذه الموسيقى فرقة شعبية تقدم عرضاً أو أداءً حياً يتضمن العزف والغناء والرقص وربما إلقاء بعض النكات على المسرح، ولكن في الغالب يكون مصدرها الدي جي الذي يعتبر وسيلة أرخص وأسهل في التعامل معه من الفرقة الموسيقية الكبيرة. وهو يضمن في الوقت نفسه إرضاء جمهور المستمعين بتشغيل الأغاني التي يريدونها بطريقة سهلة عبر اختيارها من على الأسطوانة مباشرة.

إن تصاعد الإقبال على الدي جي لتلبية متطلّبات الاحتفالات الشعبية قد صار ملحوظاً بقوة، لدرجة أن الموسيقيين صاروا يشتكون من تأثيره السلبي عليهم(٦). ففي مقالة نشرت سنة ٢٠٠٣، لا تخلو من المبالغة ولكن لها دلالتها، يزعم كاتبها أن ٢٥ ألف موسيقي في مصر مهدّدون بالبطالة بسبب الدي جي. وفي هذه المقالة يطالب حسن إش إش ـ رئيس لجنة العمل وتنمية الموارد بنقابة الموسيقيين ـ بوقف التدريس في معهد الموسيقى العربية ومعهد الكونسرفتوار إذا ظل الحال على ما هو عليه، حيث ستعاني الأجيال القادمة من خريجي هذه المعاهد من بطالة مقنّعة، ولن تجد سوقًا للعمل بسبب انتشار الدي جي.

وبالإضافة إلى الدي جي الذي يُسمع الشارع اختياراته وإبداعاته الموسيقية، والشباب الذين يعملون في محلات المحمول وينصبون سماعات كبيرة أمام محلاتهم لبثّ الأغاني بصوت صاخب يسمعه الشارع كله، يوجد أصحاب مهنة شبابية أخرى يقومون بدورهم في ترويج أغاني المولِد أيضاً، هم فئة «سائقي التوك توك». والتوك توك مركبة مستوردة من الهند، وهي موتوسيكل ذو ثلاث عجلات وصندوق لركوب السائق والركاب، أشبه بالحنطور المسقوف. يُستخدم التوك توك بديلاً عن سيارة الأجرة في الأرياف وفي المناطق الشعبية المزدحمة في القاهرة حيث المواصلات الحكومية العامة قليلة والحواري ضيقة والطرق وعرة غير مسفلتة أو مليئة بالحفر والمطبات. وأغلب سائقي التوك توك من الشباب المراهقين الذين يستغلونه في التعبير عن ثقافتهم الشبابية الشعبية بجوار كونه مصدرًا للرزق. فهم يزيّنونه بإكسسوارات كثيرة وملفتة للنظر ويبعثون منه موسيقاهم الصاخبة. وصار

(٦) ٢٥ ألف موسيقي مهددون بالبطالة بسبب الـ D.J. بقلم إسلام صادق، في جريدة الوفد في ١٧ آذار/ مارس ٢٠٠٣.

كالموضة فيما بينهم أن يضع سائق التوك توك الشاب سماعة كبيرة في خلفية صندوق الركاب، ويشغّل من خلالها أشرطة كاسيت أو أغاني MP3 بواسطة USB، فيسلّون بها (أو يزعجون) زبائن كثيرة كل يوم. وأصبحت التكاتك، كما كان المكيروباص (المواصلة العامة الشعبية) في ثمانينات القرن الماضي وتسعيناته، مصدر رزق للشباب ووسيلة متنقلة لترويج أحدث الأغاني الشعبية الشبابية.

بين المولِد والشارع

يؤكد الباحثان في الموسيقى الشعبية ريتشارد ميدلتون Richard Middleton وفرجينيا دانيلسون Virginia Danielson أن استخدام الموسيقى لا يقل أهمية في الممارسة الاجتماعية عن الإنتاج. يقول ميدلتون إن أفعال الاستهلاك جزء لا يتجزأ من الدورات المادية التي من خلالها تخلق الممارسة الاجتماعية للموسيقى(٧). وتكمل دانيلسون بقولها إن المتلقين يشاركون في إنتاج المعنى النهائي الذي يضفيه المتلقي على الموسيقى والغناء، وبالتالي فلا بدّ من اعتبار التلقّي أو الاستماع قوة منتجة. وفي سياق العالم العربي، حيث يشمل مفهوم «الطرب» المستمع كجزء لا يتجزأ من تجربة الأداء الحي، توجد سابقة تاريخية لهذه الفكرة، حيث يشارك الملتقّي في إنتاج الموسيقى وفي معايشة لحظة الأداء.

وفيما يخص أغاني المولِد، فإن الأمر لا يقتصر على مجرد الاستماع فإنها أغانٍ راقصة بالأساس، تعتمد على الرقص وعلى مشاهدة الرقص وتشجيعه. يقول رامي ـ شاب معجب بالموسيقى الشعبية ومهووس بالرقص ـ: «في العموم أغاني المولِد ما تتسمعش. هيبقى تلوث صوتي لو سمعتها، هي يترقص عليها بس. لو أنا قاعد وأنت شغّلت لي أغنية مولد مش هاقدر أسمعها. أقدر أرقص عليها، بس مش أسمعها».

والرقص النشيط ليس هواية مقتصرة على فئة الشباب في مصر، بل يعتبر الرقص فعلاً ضروريًا في كثير من المناسبات الاجتماعية، حتى في الخروج إلى الحدائق أو التنزه في المراكب الترفيهية في النيل مثلاً. بل إن هواية الرقص تُعدّ جزءاً من الهوية المصرية، ويمثل لذلك كليب من سنة ٢٠٠٧ مصنوع بأسلوب هاوٍ

(٧) Danielson, Virginia (1996) ''New Nightingales of the Nile: Popular Music in Egypt Since the 1970s'' in *Popular Music* 15/3: p. 299-312; and Middleton Richard (1990) *Studying Popular Music, Milton Keynes*: Open University Press.

غير محترف انتشر بين الهواتف المحمولة، نرى فيه جاسوساً مغطى الوجه والرأس جالساً على ركبتيه أمام شخصين مسلحين بالسيوف ومكلفين بقتله، يصرحان بأن هذا الجاسوس قد خان وطنه وحُكم عليه بالإعدام. وقبل التنفيذ نسمع أغنية شعبية راقصة، فيلقي الثلاثة جانباً الأسلحة وغطاء رأس الأسير وقيوده ليرقصوا معاً على إيقاع الأغنية بمرح وأخوة. والكليب مازح بالطبع، لكنه لا يخلو من الدلالة على حب المصريين للرقص وأهميته في تكوين هويتهم وانتمائهم الاجتماعي، لدرجة أن الكليب يبالغ في المجاز ويصور الرقص ممثلاً للانتماء الوطني أكثر من الوطنية نفسها.

وإذا كان المصريون يرقصون في مناسبات عديدة انطلاقًا من توقّعات اجتماعية معيّنة، ومن قناعة بأن الرقص في الحيز العام يعتبر مجاملة لصاحب المناسبة، فإن المصريين لا يتشابهون جميعاً في الرقص على أغاني المولِد بأسلوب الشباب الذكور في المناطق الشعبية الذين يُعتبرون الجمهور الأساسي لهذا التيّار من الموسيقى. فقد تطوّرت مع نمو تيار أغاني المولِد ثقافة رقص جديدة بين الشباب في المناطق الشعبية أصبحت معروفة بمصطلح «تشكيل»، بمعنى أن حركات الرقص تمثل تشكيلاً مستوحى من مصادر وتأثيرات حركية مختلفة. فالتشكيل رقص ارتجالي يستخدم فيه الراقص حركات مأخوذة من الرقص الشرقي البلدي، الهيب هوب، (hip hop)، الفوج (vogue)، الفنون الحربية، التمثيل الجسدي التعبيري الصامت، البريك دانس (break dance)، والتحطيب، الذي هو أداء حركي صعيدي يمثل تنافسًا بين خصمين يستخدمان العصي بحركات حربية إيقاعية.

يمزج راقص التشكيل حركات متنوعة بالارتجال ويستخدم إكسسواراً، يكون في الغالب مطواة، أو سكّيناً كبيرة، يحركها بأسلوب استعراضي، وقد يمثّل أنه يجرح نفسه أو يهدد الناس من حوله. والتشكيل ـ في الغالب ـ رقص فردي يرتجل فيه الشاب استعراضاً لجمهور زملائه الذين يكوّنون دائرة حوله ويشجعونه بالتصفيق وبكلمات وصيحات الإعجاب، لكنه قد يكون أيضاً نتاج رقص شابين معاً يمثلان القتال المسرحي الإيقاعي بالسكاكين.

إن وجود الرقص حيث توجد أغاني المولِد يشبه وجود الذِكر حيث يوجد الإنشاد الذي تستوحيه أغاني المولِد. والذِكر طقس صوفي يسعى للتقرب إلى الله من خلال ترديد اسمه مع التنفس الإيقاعي الشديد والحركات الجسدية الموقَّعة يمارسها المتصوفون في موالد الأولياء ـ حيث يكون الجوّ مشحوناً بالروحانية

العالية ـ إما في صفوف متناسقة أو بأسلوب فردي. ولكن مع أن أغاني المولِد تستوحي من الإنشاد وأجواء المولِد، فإن حركات الذِكر من الحركات القليلة التي لا يتبنّاها رقص التشكيل. ومن أسباب ذلك أن كثيراً من الشباب يرون في الذِكر وطقوس المتصوفين تقاليد قديمة ساذجة أو غريبة فيتعالون عليها. ونتيجة هيمنة التيار الإسلامي المتشدد في مصر ـ حتى على تفكير عامة الناس الذين لا يتبنّون أسلوبه الصارم في الحياة ـ يرى كثير من الشباب في الذِكر نوعاً من البدعة، فيستنكرونه .

وثمة سبب آخر لرفض الشباب تبني حركات الذِكر في رقص التشكيل وهو أنهم يرونه محدوداً، صارماً، وغير قابل للتحديث والتنويع. يقول رامي ـ الذي يرى أن أغاني المولِد للرقص فقط – عن تجربته مع الذِكر: «حبيت أشوف الذِكر عبارة عن أيه، فدخلت الذِكر مرة ورقصت معهم وكل حاجة، والواحد بينسجم مع الأغنية ويكمل يرقص معاه، بس ما فيش تغيير. حاولت أدخل فيه تنوّع بس التنوّع مش شغّال معاه، هو حركة واحدة، فمليت معاه. أنا جرّبت كل أنواع الرقص والذِكر النوع الوحيد اللي ما حبّتوش. الإنشاد حلو وأقدر أرقص على الإنشاد بحاجة تانية، حاجة غير الذِكر. حبّيت أطوّره وأحاول أدخل تغييرات فيه. الذِكر قديم قوي فحبّيت أغيره. وقفت بره ورقصت على الذِكر بتاعهم رقص مختلف تماماً، رقص مع حركة، وروح، وحلاوة. حبيته»[٨]. في حين يؤكد آخرون على قابلية التشكيل للتطوير، يقول شيكو ومصطفى ـ صديقان من المنطقة الشعبية العريقة «الدرب الأحمر» يحبان الرقص: «نقعد مع بعض ونخترع رقصات جديدة. أحيانًا نتفرج على كليبات «نيجر» (هيب هوب)، ولو أعجبتني حركة أعملها بطريقة شعبية، آخدها وأخلّيها شعبي. بناخد حركات بعض ونطوّرها»[٩].

ومع أن الإنشاد مليء بمشاهد مُلفتة للنظر، حيث ثمة دراويش، وتصرفات غريبة، وحالات من التشنج وفقدان الوعي الناجمة عن حالة الانجذاب أو العمق الروحي الذي يدخل فيه بعض الذاكرين، فإن الشباب يحجمون عن استغلال ذلك في رقص التشكيل، وذلك لأن الذِكر، مع أنه يمارس بشكل جماعي ويخلق جواً روحانياً

(٨) هذا الاقتباس واقتباسات أخرى لرامي من مقابلة شخصية في السيدة زينب، في ٢٧ نيسان/أبريل ٢٠٠٧.

(٩) مقابلة شخصية مع شيكو ومصطفى في الدرب الأحمر، في آب/أغسطس ٢٠٠٨.

جماعياً، فإنه لا يزال – مع ذلك – ممارسة فردية خاصة، بل وانطوائية إلى حد كبير، الهدف منه اقتراب الفرد من الله. وعلى النقيض من ذلك، فإن رقص التشكيل يساعد في الحصول على نوع من النشوة المرحة الجماعية لممارسيه، فهو استعراضي في الأساس، ويمارس في مناسبات اجتماعية يكون جزءاً مهماً منها الفرجة أو مشاهدة الرقص وتشجيع الراقصين.

يساهم رقص التشكيل في تكوين ثقافة احتفالية شبابية في شوارع مصر تتسم بطاقة شبابية مبدعة. ففي بعض الحفلات التي يقيمها شباب الدي جي يوجد فن تشكيلي شعبي يتخذ من الشارع معرضاً له، حيث نرى أشكالاً مجسَّمة مصنوعة من الرمل والقطن والألوان على هيئة براكين أو تماسيح أو عرائس بحر، أو قلوب كبيرة...إلخ، أو أشكالاً أخرى مرسومة بنشارة الخشب الملونة مثل حروف أسماء العروسين باللغة الإنجليزية وسط قلوب. وبعد رسم هذه الأشكال على الأرض يتمّ الرقص وسطها أو فوقها، ويمكن إشعالها في لحظة استعراضية معينة. وفي بعض الحفلات يرش الجمهور الراقصين وآخرين بالفوم (foam) الصناعي الذي يشبه ندف الثلج. وقد تستخدم علب المبيد لصنع شعلة من النار بيد الراقص أو مَن حوله. وبعض الشباب يقومون بفقرات رقص استعراضي، مثل الشباب الذين يخيطون شفتيهم على ورقة نقدية من فئة العشرة جنيهات، أو الذين يحملون صديقًا لهم على أكتافهم وهو مغطّى بملاءة كالميت، ثم يقفز الميت من فوق أكتافهم ويرقص متحمساً وهو يلبس قناعاً يشبه الشبح، ويتحول كفن الميت إلى سقف يتحرك على إيقاع الموسيقى فوق رأسه ورؤوس أصدقائه الراقصين.

وكما يساهم رقص التشكيل المصاحب لأغاني المولِد في صناعة ثقافة احتفالية شبابية في شوارع القاهرة، فإن ثقافة الدي جي تساهم بدورها في إثراء وتطوير ساحات الموالِد نفسها. لقد احتوت الموالِد، عبر تاريخها، على تسلية موسيقية غير دينية مثل الفرق الموسيقية والراقصات، وباتت هذه الفرق تنافسها الآن ثقافة الدي جي التي تشهد ازدهارًا واضحًا. لقد أصبحت المساحات التي يشغلها الدي جي في الموالِد ـ والتي تتكون من سماعات ضخمة قائمة على طاولة أو على الأرض، وزينات في أضواء ملونة أو بالونات ضخمة ـ مساحة للرقص متوقع وجودها في الموالِد، ويحضرها شباب لم يكن من عادتهم حضور المولِد لولا الدي جي. هذه المساحات تقدّم نفس الجو والشحنة الاحتفالية الشبابية المقدمة في

حفلات الدي جي الأخرى، مع فارق أنها تكون أكثر صخباً وذكورية، وتركّز أكثر على أغاني المولِد النشيطة والقوية الإيقاع. إن دور هذه المساحات في احتفاليات المولِد يزداد سعة مع ازدياد شعبية الدي جي، حتى إنها قد تحاصر الساحة في بعض الموالِد، كما حدث سنة ٢٠٠٧ في مولد السيدة سكينة، حيث كان هناك منشدان وفرقتان شعبيتان مقابل أربع مساحات للدي جي، إحداها بجوار الجامع مع عشر سمّاعات ضخمة منصوبة على طاولة ملتصقة بالجدار والدي جي فوقها مؤطراً بالأضواء الملوّنة التي تزيّن المسجد.

وعلى العموم، فإن هذا الوجود الشبابي ليس مرفوضاً في الموالِد بل هو يعتبر ـ على العكس ـ جزءاً من الجو الاحتفالي المرح الذي يتقبّل تعبيرات متنوعة للفرح في رحاب الولي. الجماهير التي تزور المقام، وتشتري الحمص والطراطير، وتتفرّج على ذكر المتصوفين، يتفرّجون أيضاً على الشباب الراقصين ويصفّقون لرقصهم الاستعراضي. وقد يشاركهم رقصهم بعض الدراويش المجاذيب أو فلاحون بجلابيب، يتركون أنفسهم لنشوة الجو الاحتفالي ويشاركون الشباب الذين يرونهم كإخوة لهم في هذا الجوّ.

عندما نروح المولِد

كثير من الشباب الذكور في المناطق الشعبية ينفقون طاقة على إنتاج أغاني المولِد وتوزيعها واستهلاكها، فهل يفعلون ذلك لمجرد أنهم يرون تلك الأغاني ملائمة للرقص الشبابي الذي يفضلونه، ولأنها تخلق حالة احتفالية صاخبة مناسبة لتفريغ شحنات طاقتهم؟ بالعكس، إن مضمون أغاني المولِد يمثل، مجازاً أو مباشرة، معالجة لكثير من همومهم الاجتماعية والوجودية، بل حتى الروحانية.

بالنسبة للمجاز البحت، فقد أصبح المولِد في هذه الأغاني يمثل تجربة ما هو غريب واستثنائي، وما يمكّن لنشوة التجربة النادرة والعابرة والإحساس بالتحرر في لحظة معلقة منفصلة عن باقي سياق الحياة، حتى لو حصل ذلك في حيز المعيشة اليومية. إن الموالِد ـ مصدر إلهام هذه الأغاني ـ مناسبات استثنائية تقلب أماكن روّادها وأزمنتهم إلى أبعاد أخرى لعالم مختلف يكتسب جزءاً من نفاسته من كونه تجربة موقّتة. ومن خلال إعادة تجربة هذه اللحظات من الدهشة والمتعة بأسلوب شبابي في أغانٍ صاخبة، يحصل هؤلاء الشباب على وسيلة للهروب من مشاغلهم اليومية وبعض من قيودهم الاجتماعية، ومن ثم معايشة لحظات «مزاج» تمثّل قمة

المتعة بالنسبة لهم. المزاج حالة ليس فيها هموم، يكون صاحبها حساساً جداً تجاه الجمال والمتعة، حالة شبيهة بحالة «الطرب» المعروف في التراث الموسيقي العربي، ولكن متحققة بطريقة أكثر فردية وتلبية لمطلب الساعي إليها الذي يشغّل أغنية، أو يأخذ نفساً من الحشيش في المكان والزمان الذي يختاره.

تمثل هذه الأغاني أيضاً بعضاً من فوضوية الحياة التي يعيشها هؤلاء الشباب، حياة أصبحت خلْطة من المراجع الثقافية والأخلاقية المتنافسة وربما المتناقضة، حياة فقدت فيها المعايير هيبتها، وأصبح فيها الذوق البلدي الرخيص اللامبالي هو المعتاد. هذا الواقع لحياة فوضوية أصبحت قبيحة ومهملة للأصول والتقاليد، يصفه شاب مدوِّن مخاصم لأغاني المولِد وكل ما تمثله، في نشرة على مدوّنته «آخر الحارة»، يسخر فيها من الفوضوية غير المفهومة في المولِد وفي أغاني المولِد وفي الثقافة الشعبية بشكل عام، وينتقد فيها بالذات أغنية مولد مستوحاة من فيلم كوميدي سخيف اسمه «كركر»(١٠).

يكتب هذا الشاب عن شخصية خيالية تمثل الذوق والأصول ـ سلطان باشا ـ الذي يزور مولد سيدي كركر ويستغرب ما يراه هناك. «وصل سلطان باشا متأففاً لما يحدث حوله. قال منذ أن ظهرت أغاني المولِد التي غنتها إحدى المجموعات على طريقة الليالي والذِكر بأسلوب عشوائي أصبح من السهل أن تتحول أي أغنية أو جملة موسيقية إلى مولد. قلت: ما المشكلة؟ عادي. نحن نعيش مولِد كبير [كذا]». وواضح أن هدف هذا المدوِّن في نشرته هذه هو السخرية من الذوق الشعبي العام الذي أصبح يردد أي هراء يصادفه على أنه فن، ونعي فقدان الذوق المرهف في الحيز الثقافي العام. يقرّ هذا المدوّن أن سكان مصر أصبحوا يعيشون في «مولد كبير». ويُفهم من كلامه أن عشوائية إنتاجهم الثقافي ليست مدعاة للاستغراب. وربما يقصد أن عشوائية الإنتاج الثقافي هذه قد تسببت في جعل الحياة «مولِداً»، ولكن، وبطبيعة الحال ـ ما دام هذا المولِد قد وُجد فإنه سيتسبّب في فوضوية الحياة وعشوائيتها. وهذا هو السياق الاجتماعي الثقافي الذي ينشأ فيه الشباب الصغار وإصداراتهم المتدفّقة لأغاني المولِد.

والمضمون المباشر لأغاني المولِد كذلك ذو علاقة قوية بواقع الشباب في

(١٠) مدونة «آخر الحارة»، http://abdoubasha.blogspot.com/2007_08_01_archive.html.

المناطق الشعبية. فبالإضافة إلى الصوت الصاخب والنبرة الهيستيرية لبعض أغاني المولِد المشاغبة التي توحي بالجو الفجّ المُستدعى من الملاهي الليلية الرخيصة، تشير بعض أغاني المولِد مباشرة إلى هموم شبابية متعلقة بالحصول على المخدرات أو معاناة الكبت الجنسي على سبيل المثال. وأغنية «عامل دماغ» مثال على ذلك، فمع أن المطرب يزعم أنه «عامل دماغ» من غير مخدرات، فإنه يعترف أن المخدرات هي الوسيلة المعتادة لتحقيق حالة المزاج المطلوبة، ولا يوبّخ مستخدمي المخدرات، بل يعالج تعاطيها في الأغنية كجزء طبيعي من الحياة. وفي ريمكس لأغنية «مولد كركر» (المذكور منذ قليل) يظهر صوت لامرأة تشتكي من تاجر الحشيش الذي يسكن أسفل منها إذ ليس لديه مخدّر «البانجو» ليبيعه لها. فهذا النص يبدي قبولاً تاماً لوجود المخدّرات وسط السكان، ويشتكي فقط من عدم توافر المخدرات المرغوب فيها.

ونفس هذا الريمكس لأغنية مولد كركر يقدم مثالاً للكبت الجنسي عند كثير من الشباب، والناتج من قيود اجتماعية تمنعهم من ممارسة الجنس خارج الزواج، في حين تمنعهم قيود أخرى اجتماعية واقتصادية من الزواج. يوحي الصوت الفجّ والمغناج للمرأة في الأغنية بصوت مومس، وهذا هو المعتاد في الجمل التي يردّدها الكورس في أغاني المولِد، أصوات نسائية مشحونة بإيحاءات جنسية مثل المرأة التي تغري الشباب قائلة إن «اللي ما يدفعش يتفرج». وعلى غرار الكليبات الملفَّقة لأغاني المولِد، تظهر على أغلفة الكثير من أشرطة الكاسيت التي تتضمن أغاني مولِد صور لراقصات يلبسن بذلات رقص عارية ومثيرة، وذلك لتسويقها للشباب المتلهفين لاستهلاك ما يلبّي احتياجاتهم للإحساس بالمغامرة والمتعة.

غير أن المعاني والرسائل التي تحويها كلمات أغاني المولِد ليست محصورة أو مقتصرة على الجو الاستثنائي والهروب الوجداني، أو الفوضوية، أو المخدرات والجنس. بل هناك أغاني مولد تستمد من الجوّ الروحاني للمولِد حكماً ودروساً أخلاقية قيّمة يقدّرها الشباب ويحاولون أحياناً أن يجسدّوها. وهناك مطربون شعبيون شباب يرون أن بعضاً من أغانيهم هي فنٌّ هادف. وأكثر المطربين شهرة في هذا الاتجاه هو محمود الليثي الذي اكتسب شهرته بأغنية «مولد الذِكر» أو «مولد قصدت بابك» المذكور آنفاً. ومع أن أغاني الليثي ليست كلها أخلاقية أو حتى أغاني مولِد (هو في الأساس مطرب شعبي ومعروف أيضاً بإعادة إنتاج أغانٍ قديمة

للمطربة وردة وغيرها) فإنه واصل السير في أسلوب «قصدت بابك» مع أغاني مولِد أخرى تستوحي جو الذِكر وروح الإنشاد. في أغنية «سيدي عبد الرحيم»، مثلاً، يستخدم الليثي صوت التنفّس الطقسي العميق المستخدم في الذِكر كعنصر إيقاعي، وفي أغنية «مولد في حب الرسول – مدد يا دسوقي» يغني الليثي «أنا درويش وماشي في نور الله... واللي مع ربه عمره في يوم ما تاه». ويعود جزء من السبب في تركيز الليثي على أغاني المولِد التي تعتمد كثيراً على تقديم صورة مخلصة (إذا كانت شبابية وراقصة) للمولِد والإنشاد وبطريقة لا تسخر منها وأحياناً تقدم رسالة أخلاقية، إلى أن الليثي يصف نفسه بأنه مرتبط نفسياً ووجدانياً بالموالِد، فهو قد تربّى في رحابها مع أقاربه الذين عملوا في السيرك، وأن جدّه هو الذي علّمه المديح. يقول الليثي إنه يحاول أن يؤدي «مديح متشيّك» ويقدم رسائل أخلاقية للشباب بأسلوب راقص يتقبلونه ويحبونه[١١]. في الفيلم التسجيلي المستقل «شعبي» يقول الليثي بفخر إن الداعية عمرو خالد قد اعتبره فناناً هادفاً: «يردّ الأستاذ عمرو خالد بيقول لهم إيه؟ محمود الليثي مطرب شعبي وصّل رسالته بطريقته، يعني بحالته هو، حالته الشعبية»[١٢] .

محمود الحسيني مطرب شعبي شاب آخر يقدّم في بعض أغانيه رسائل أخلاقية. ومع أن أغانيه تبدو أقل إخلاصاً لثقافة المولِد وأكثر مشاغبة من أغاني الليثي، فإنه هو أيضاً يقول إنه يسعى إلى إرسال رسالة: «لو أنا خطيب الفئة الملتزمة هي اللي هتسمع. طيب أنا عايز أروح للناس اللي مش ملتزمة وأقول لهم التزموا. يعني أنا وقفت في جامع مين اللي هيسمعني؟ اللي بيصلي! طيب اللي ما بيصليش ده مين يكلمه؟ مين يقول له؟ الفنان. يعني هي عملية توصيل، عايز أوصّل لك إن أنت تروح الجامع. أنت لما تروح الجامع هتلاقي اللي يعلّمك»[١٣]. يقول الحسيني إن بنتاً اتصلت به لتقول له إنها بعد الاستماع إلى أغنيته الدراماتيكية «يوم الحساب» بدأت تصلّي، وإنه سعيد جداً بهذا.

قد يبدو هذا النوع الأخلاقي من أغاني المولِد والمخلص لجوّ المولِد متعارضاً مع بقية التيّار الذي يبدو مشاغباً ومركّزاً على أهمية الحصول على المزاج. وقد

(١١) مقابلة شخصية مع محمود الليثي في إمبابة، في ٢٥ نيسان/أبريل ٢٠٠٧.

(١٢) «شعبي»، إخراج أحمد رحال، ٤٧:٢١ دقيقة، الإسكندرية، ٢٠٠٩.

(١٣) مقابلة شخصية مع محمود الحسيني في المطرية، في ١٨ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠٠٩.

يبدو من الصعب أن تحظى أغانٍ ذات رسالة أخلاقية، بإقبال وسط شباب شعبيين مهتمين بصورتهم في الشارع والحي كشباب يتمتعون بالجرأة، لكن حتى أغاني المولِد التي تبدو مخلصة للجو الصوفي وتقدّم رسائل أخلاقية، تحتفظ في الوقت نفسه بأداء صاخب وإيقاع راقص وإيحاءات قد تكون مزدوجة المعنى. فهذه الأغاني تجمع بين الاهتمام بالدنيا والاهتمام بالآخرة، بين الرغبة في التسلية المرحة والالتزام بتعليمات الدين وتقاليد المجتمع. ولأن التيارات الدينية السلفية قد أصبحت شعبية ومهيمنة على تفكير عامة الناس في مصر منذ سبعينات القرن الماضي، فإن الرسائل الأخلاقية المقدمة بصيغة روحية أو دينية ليست مرفوضة من جانب الشباب، حتى أكثرهم مشاغبة. بل إن الأسلوب الراقص والمشاغب لأغاني المولِد يسهّل قبول الشباب للرسالة الأخلاقية التي تحملها الأغنية بشكل ممتع .

في الوقت نفسه، وفي إخلاص لسمة الواقعية المميّزة للموسيقى الشعبية، فإن هذا المزج بين الروحي والمشاغب، الديني والدنيوي، يعكس الحياة كما هي، أو كما يعيشها الشباب المعجبون بأغاني المولِد، فتجد هذه الحياة صداها في كلمات بعض من هذه الأغاني. إن أغنية «العبد والشيطان»، الجزء الثاني، قد تكون أحسن مثال في هذا الصدد، إذ تتكوّن كلمات الأغنية من حوار بين العبد والشيطان، يتقدّمها دعاء لله لمسامحة العبد على الذنوب التي ارتكبها. ثم يبدأ الشيطان بتعداد العادات السيئة التي علّمها للعبد والتي من بينها الكذب، إقامة علاقات غير شرعية، لعب القمار، وشرب الخمرة. وعندما يندم العبد يسخر منه الشيطان، بل يشجّعه على التمادي والإسراف في لهوه ومعاصيه. في النهاية يقرر العبد أن يزور النبي ويعود للصلاة ويعتبر ماضيه مع الشيطان عبرة قد يستفيد منها الناس: «ومادام هارجع أصلّي، مش هتعرف توصل لي، والناس بقى تتعلم من كل اللي حصل لي».

ومع أن الأغنية تحمل في النهاية رسالتها الأخلاقية، فإنها تركز بأسلوب مرح على شخصية الشيطان وتفاصيل الذنوب التي ينجح في إغراء العبد بها. الموسيقى الصاخبة والصوت المشاغب للمطرب، إضافة إلى أداء الدي جي الذي أحيانًا يقلب الرسالة بتكرار جمل معينة فيها مثل «اشرب جوني ووكر»، كل هذه الإيحاءات الصوتية قد تبدو كأنها تضعف الرسالة الموجهة في الأغنية أو حتى تناقضها أو تلغيها. وقد يفسَّر ما يبدو من هذا التناقض بين الرسالة الأخلاقية في الأغنية والاستعراض المرح والصريح لتجربة العبد للمحرمات كنوع من المراوغة التي تبرّر

الذنوب بالتوبة في محاولة للنجاة من العقاب وليس بالتوبة المخلصة. لكن الشباب يشرحون إعجابهم بكلام الأغنية بأنه واقعي ويشبه كلامًا قد يقوله أناس يعرفونهم. وموضوع الأغنية ـ الصراع بين إغراء متع الدنيا والالتزام بالتعاليم الدينية ـ هو موضوع يمس حياة الشباب في المناطق الشعبية، والذين يختلفون عن أبناء الطبقة الوسطى المتدينين الذين يسعون إلى تكييف أسلوب حياة معولمة وميسورة مادياً بالتحفظ الاجتماعي والديني الذي تطالب به مثالية المعايير السلفية. فمع أن شباب المناطق الشعبية لا ينتمون إلى تلك الطبقات الوسطى، فإنهم هم أيضاً ليسوا بعيدين عن تأثير الخطاب السلفي وهيمنته، بل هم مقتنعون بصحة الكثير من اتجاهاته وأفكاره ولو على المستوى النظري على الأقل. وهذا ما قد يكون أنتج ما يسميه حسام تمام «المزاج السلفي» الذي من سماته أن نلمس اقتناعاً فكرياً لدى عامة المصريين بتعليمات سلفية كمرجع لا يُناقَش، غير أنهم يتبنّون هذه الأفكار في حياتهم اليومية بطريقة مرنة حيث يجعلون «ساعة لربك وساعة لقلبك» بدلاً من محاولة تكييف أساليب الحياة المرغوبة في إطار ديني سلفي(١٤).

وبخلاف أبناء الطبقات الوسطى، يوازن هؤلاء الشباب في الأوساط الشعبية بين احتياجاتهم المختلفة وربما المتناقضة. فالشباب الذين يعجبون بأغاني المولِد ويرون أغاني مثل «العبد والشيطان» واقعية، يقدّرونها ليس فقط لأنها صاخبة ومناسبة للرقص وتساعد في الحصول على المزاج، بل لأنها تعكس كذلك واقعية حياتهم الفوضوية التي يحاولون أن يوازنوا فيها بين معايير متنافسة ومتناقضة، وربما متساوية القيمة بالنسبة لهم، أن يستمتعوا بالحياة بينما يؤكّدون على مكانتهم في الآخرة، وأن يمثّلوا قدوة للشاب «الروش» الخبير بمتع المحرمات، ولا يفقدوا، في الوقت نفسه، وصفهم بأنهم شباب محترمون ملتزمون بدينهم وهويتهم الشعبية المحترمة للأصول الاجتماعية والأخلاقية.

(١٤) محاضرة «عيد الحب: قراءة فى الجدل الثقافي والديني بمصر»، سيداج (Centre d'Etudes et de Documentation Economiques, Juridiques et Sociales) القاهرة، ٢٣ شباط/فبراير ٢٠١٠.

تناقضات الحداثة في الممارسات المرئية للشباب

ماري تريز عبد المسيح(*)

مقدمة

تنتشر ثقافة للشباب في المجتمعات الصناعية منذ نهايات الخمسينات من القرن المنصرم، وانتمى القائمون عليها إلى الطبقة العاملة، وتبنّوا موقفها الضدّي من الثقافة المهيمنة التي مثّلت ذوق البرجوازية أو الثقافة الرفيعة. لذا، ارتبطت ثقافة الشباب بالثقافة الشعبية، وفن البوب الذي خرج عن قيود الجماليات الفنية التقليدية التي ميزت بين الفن الرفيع والوضيع. فمن ثمّ، كان لإنتاج الشباب المرئي آنذاك دور في تنشيط الحداثة ـ في إطار تعريف الحداثة بأنها المُنتَج المناهض للمستقرّ والعامل على تنشيط الخيال والقدرات الإنتاجية في المجتمع.

وقد تناول معظم الباحثات والباحثين في مجال الدراسات الثقافية ممارسات الشباب المرئية في الدول الصناعية بوصفها إنتاجاً إبداعياً يعارض السائد وتعبيرات ضدّية إزاء المؤسسات ذات الأنظمة القمعية الصارمة. في مقالتنا هذه، نحاول تفهّم الجوانب الإشكالية الكامنة في الأنماط الثقافية للشباب في منطقتنا، ونتناول حالة مصر دون أن ندّعي أنها نموذج يتكرر في البلدان العربية الأخرى. ففي كلّ بلد

(*) أستاذ الأدب الإنجليزي المقارن، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

عربي تختلف الممارسات الثقافية للشباب وفقاً لتقلّبات ذلك البلد التاريخية والاقتصادية والاجتماعية [١].

الغرض من البحث وعناصره

يُعدّ البحث دراسة ثقافية كيفية للإنتاج المرئي للشباب المصري، بتنوّع استعاراتهم من الوسائط التكنولوجية القديمة (التلفزيون والسينما) والحديثة (الثقافة الرقمية)، وتمازجهما والثقافة الشعبية. والمنهج المتّبع في هذا البحث استدلالي [٢]، عبر تحليل الصور أو الأشكال المادية المشيدة للمعنى، مع التسليم بأنه ليس للصورة الواحدة معنى مطلق، بل هناك دائماً إرجاء للمعنى في المحيط الثقافي المتغيّر. فهناك تداول مستمر للمعاني المشيّدة في ثقافة ما، تبعاً لتشابك مباني الخطاب المولّدة للمعنى في تلك الثقافة. فالتمثيل الثقافي للشباب يحشد في المُشاهد مشاعر مختلطة قد تتسم بالسلبية أو الإيجابية، لكنها تُسائل الهوية وعلاقات القوى وسياساتها مما يدحض ثبات المعاني. والقراءة الاستدلالية تعرّي الالتباس في الإنتاج المرئي للشباب، فهي محاولة لتفسير ما يسعون لنقضه أو تغييره في الخطاب الثقافي الحالي، كما تبيّن تورّطهم في إعادة إنتاج الخطاب السائد عينه؛ ويُعدّ هذا التناقض من علامات الحداثة المتأخّرة.

سوف يتناول هذا البحث المُنتجَ المرئي للشباب ذا التوظيف الجمالي (لوحات زيتية، جرافيك)، والمعالجات الرقمية (فوتوغرافيا وفيديو) التي تمّ عرضها في المعارض الجماعية في القاعات التابعة للدولة والحرّة مؤخّراً، مع التركيز على الموسم الفني ٢٠٠٨/١٠/١ إلى ٢٠٠٩/٧/١، إلى جانب الفنون الموجّهة للنقد السياسي والاجتماعي (الكاريكاتير). أما القراءة الاستدلالية فتستدعي التعرّف على التفاعل بين المُنتج الفني لدى الشباب وبين العناصر المجتمعية والتغيّرات التاريخية في تداخلاتها المركّبة التي توقظ الحاجة إلى إعادة تعريف الهوية وكيفية تجديدها، وما ينطوي عليه ذلك من تناقضات في تعريف الحداثة في مرحلتها المتأخّرة، بوصفها «رمزاً ثقافياً تسعى مجموعات متناحرة لتعريفها»[٣].

(١) عبد الله العروي، عبد الله، ثقافتنا في ضوء التاريخ (بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢)، ص ١٧٠.

(٢) Stuart Hall, ed., Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (London: Sage Publications, 1997), 7.

(٣) عبد الله العروي، المرجع نفسه، ص ١٧٢.

وقد تمّ الاتفاق على تسمية المرحلة التي تمتد منذ منتصف القرن العشرين بـ«الحداثة المتأخرة» لاختلافها عن حداثة بدايات القرن العشرين، مع احتفاظها ببعض عناصر مشروع الحداثة، مما يجنّبنا أيضاً الوقوع في اللُبس المحيط بمصطلح «ما بعد الحداثة». ولا تنطبق الحداثة على كل جديد يقدم، فعلينا التمييز بين عملية التحديث الصناعي ثم التكنولوجي، والحداثة في الممارسات الثقافية.

هناك تماسّ بين الممارسات المرئية للشباب وتطلعات الحداثة، تحقق بفضل اهتمام الممارسين الثقافيين من المراحل العمرية كافة، باستلهام العناصر الجمالية في المعاملات اليومية التي تتأسس عليها ممارسات الشباب. كما تُوسَم ممارسات الشباب بالحداثة لارتباط إنتاجهم بالتجديد؛ فهم يمثّلون الفئة المجتمعية التي تبادر إلى انتهاك المستقر، وذلك يتطلب الكشف عن المساحة المتاحة للشباب للخروج عن الأطر الملزمة، والتعرّف إذا ما كان هذا الخروج ينشُد مجرّد التنويع للترفيه، أم أنه يسعى للتغيير، باحثاً عن لغة مرئية جديدة للتمثيل عن هويتهم.

تناقضات التنظير لممارسات الشباب

إن التناقض في تعريف الحداثة المتأخرة ـ ومن ثمّ فرض السيادة عليها بوصفها رمزاً ـ يتضح جلياً في السجال الدائم الذي يقيمه صالون الشباب منذ تأسيسه عام ١٩٨٩ في مصر، وهدفه تقديم الأعمال الواعدة للشباب الفنانين دون الثلاثين عاماً إلى الجمهور. وبينما تفاوتت قيمة الأعمال المُقدّمة، فقد اعتيد الهجوم عليه من نقّاد الفنون التشكيلية المحافظين، بوصفه معرضاً تحتضنه الدولة وتدعمه، مما يفترض ضرورة تمثيله لخطاب حرّاس المؤسسة وتصوّرهم عن «الحداثة». ومثال ذلك ما ذهب إليه الناقد الراحل محمود بقشيش في نقده لصالونات الشباب، حيث اعتبر الغرض منها هو «ضرب أنواع الفنون الجميلة المعترف بها تاريخياً»[٤]، و«إيجاد أرض خصبة لغير الموهوبين وغير الدارسين للفنون الجميلة»[٥]. والتعميم هنا ناتج عن تمسّك بقشيش بالثوابت المطلقة من قبيل « المشترك الجمالي» و«الأخلاقي» للمبدعين العرب»، ليشكّلوا «خصوصية جمالية مغايرة لما يطرحه

(٤) محمود بقشيش، «نحو جمالية عربية مغايرة» في: تداخل النظرات من فن الهوية إلى هوية الفن. ندوة المحلية والعولمة في الفن. تحرير يوسف عايدبي (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٩)، ص ١٠٠.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٠٢.

النموذج الغربي»[٦]. ولا يجد بقشيش تناقضاً عند إضافته أن «تلك المغايرة... تجعل من الحوار الخلّاق مع الثقافات الأخرى أمراً ممكناً»[٧].

وإن كان مقال بقشيش يمثّل الخطاب القومي المنغلق الممتد منذ حقبة الستينات، فلم يعد مقبولاً في عصر أيقن فيه معظم الممارسين الثقافيين أن التراث الفكري أو الجمالي لا يمثّل الكامل المكتمل، ولا يحاكي واقعاً مطلقاً، بل يعدّ مركباً رمزياً مفتوح الدلالات. وتعريف التراث من هذا المنظور يفتح آفاقاً جديدة لتفهّم التخييل والإنتاج الإبداعي للشباب، فمعظم ممارساتهم الثقافية في العالم العربي بشكل عام، وفي مصر بشكل خاص، تستعير بعض الأنماط الغربية لتمزجها بعناصر شعبية محلية، مقاوِمة للتقليدي دون التخلّي عنه، ومتجاوِزة المحددات الطبقية.

وقد أدرك ذلك مدير قصر الفنون محمد طلعت (مواليد ١٩٧٦) المنظّم لصالون الشباب لعام ٢٠٠٩، فشكّل لجنة التحكيم من شباب في العقد الثالث لاختيار الأعمال المؤهلة للعرض، مما يُعدّ تجديداً في إدارة وتنظيم المعارض المُقامة في صالات العرض التابعة للدولة، التي عادة ما كانت تستعين بمحكّمين تعدّوا مرحلة الشباب. ومع ذلك، لم ينجُ الصالون الأخير للشباب من الهجوم اللاذع، كما تجلّت التناقضات المترسّبة في مفهوم الحداثة ـ ناهيك عن الوعي بالحداثة المتأخرة ـ وماهية التجديد. فبدلاً من اعتبار «الحداثة» التمثيل الرمزي للتجديد، لخضوعها للمتغيرات الحياتية، مما يفسر تعريفها الحالي بـ«الحداثة المتأخرة» لاختلاف ظروفها عن الظروف التي نشأت عليها حداثة أوائل القرن العشرين، تمسّك البعض بتنميط الحداثة وفقاً للتصوّرات التي أفرزتها الظروف الثقافية للأزمنة السالفة، ليمحوا بذلك عن الحداثة مفهومها التجريبي، مما يستقطعها عن محيطها المادي. كما يرجع هذا السجال إلى تنازع الأطراف كافّة على من له أحقية السيادة على ما يُقدّم للعرض، متجاهلين اختلاف الرؤى عند ممارسة فعل التلقّي للعمل المرئي.

وقد قاربت أمنية الشاكري السجال الناجم عن صالون الشباب ٢٠٠٩، كما تمثّل في الندوة التي أقيمت حوله، والهجوم عليه في الصحافة[٨]، قاربته بوصفه

(٦) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

(٧) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

(٨) أسامة عفيفي، «صالون الشباب العشرون بين التجديد والتقطيع»، مجلة روز اليوسف، في ورقة: أمنية الشاكري.

يمثّل ثنائيات متعارضة بين المحلي والعالمي، دور الدولة واستقلالية الفنان، الأصالة والمعاصرة، وهي ثنائيات ظهرت نتيجة زوال النظام الاشتراكي وظهور الليبرالية الجديدة التي تنشد فنّاً يخلو من المسؤولية السياسية[٩]. لكن الناقدة وقعت، بدورها، في الثنائيات المتضادة التي شجبتها حين تحدّثت عن مشروع اشتراكي سالف انقضى عهده، لتحلّ محلّه الليبرالية الجديدة، وكأنها المسار الوحيد المتاح لخلاص الفن بانفصاله ممّا وسمته بـ«العام». ومن المُلاحَظ أيضاً أن استخدامها لمصطلح public، فيه خلط بين مفهوم العام بوصفه ملكية عامة للمواطنين، و«العام» بالمفهوم البرجوازي ـ بوصفه المُتْحفي الذي يمتثل للنخبوية أو السلطة المهيمنة. فالليبرالية الجديدة ليست الخيار الوحيد للخروج عن النخبوي أو العام التابع لإدارة السلطة ـ كما قصدته الشاكري ـ بل هناك أساليب أخرى للتحرر لممارسة الذاتية والفعل السياسي. ولإعادة النظر في مصطلح «العام» بمدلوله الجماهيري، ينبغي تفادي دمجه مع الخطاب القومي المتشدد. فمفهوم الجماهيري، أو الشعبي، الذي يستند إلى القومية المنغلقة يحمل رغبة الستينات في توحيد الثقافة من منظور إيديولوجي، بينما أظهرت لنا ممارسات الشباب المرئية تنوّع الثقافة وتعددها، لتآلفها مع الغيْرية، مما يُفقد مفهوم الحداثة السالف مركزيته، وتغدو الحداثة المتأخرة تعددية المنحى.

كما أن وَسْم الناقدة أمنية الشاكري للمُنتج الفني السائد في منتصف القرن العشرين في مصر بالفن الاشتراكي لا يبدو دقيقاً، فكان تناول المشهد الاجتماعي في لوحات الجزّار، وحامد ندا وحتى حامد عويس، على سبيل المثال لا الحصر ـ جاء تناولهم لا محاكاة للواقع بل إعادة صياغته بممارسة آلية تشكيلية لا تنفصل عن الحركة الفنية العالمية بل تتمازج معها. ويظل هذا المشروع مستمراً، وإن اختلفت توجهاته بفضل السياق الاجتماعي المغاير. فالليبرالية الجديدة، كما تتمثل في بعض الاتجاهات الفنية، لم تكن الخيار الأوحد للشباب العارضين في صالون الشباب ٢٠٠٩، ففيه تنوّعت الاتجاهات. إضافة إلى ذلك، لا تعدّ محاولة الانفصال عن عولمة الفن ارتداداً للماضي أو تمسكاً بالتراث، بل ينبغي تفهّمها بوصفها محاولة لاستكمال المشروع غير المُكتمل للحداثة، أو لما شرع فيه الفنانون سابقاً[١٠].

(٩) Omnia El Shakry, "Artistic Sovereignty in the Shadow of Post-Socialism: Egypt's 20th Annual Youth Salon," e-flux.

(١٠) Zdenka Badovinac, "What will the next revolution be like?" E-flux 6 (May) 2009.

وإلى جانب العولمة الاقتصادية هناك ثقافة هجينة (hybrid) عابرة للحدود، تتمثّل بإعادة تعريف العام/الجماهيري دون دمجه في الخطاب القومي الذي تمسكت به الحكومات في الستينات، خوفاً من تصعيد خطاب آخر لا يتفق ومصلحتها. فقد صار تعريف الجماهيري أكثر مراوغة نتيجة تقاطع مساراته مع الصناعات الثقافية الإلكترونية، لتندمج العناصر الفولكلورية ووسائط الاتصال الجماهيرية والفنون الاستهلاكية المعدّة للترفيه. وينبغي تفهّم ممارسات الشباب المرئية في مصر في هذا السياق، فإنتاجهم المرئي المتنامي يستخدم معالجات فنية تتجاوز ما هو معهود في الممارسات التشكيلية المتحفية. ويُعدّ نقضهم للمألوف محاولة لتغيير الرؤى، وهو ناجم عن الرغبة في تجديد الذات بفصلها عن المحيط المتيبّس، سعياً للانجواد[١١]. ويمثّل التناقض في التنظير لممارسات الشباب جانباً من تناقضات تعريف الحداثة بمصر وما يستتبع من تعريف الحداثة المتأخرة؛ وربما تغدو الصورة أكثر وضوحاً عند قراءة بعض الممارسات المرئية للشباب.

التجديد عبر الوسائط الرقمية: فن الفيديو

إسلام زين العابدين ومحمد زيان، فيديو **٨٠ مليون**

(١١) مصطلح نحته محمد بن حمودة في «من الرسم كاستحضار إلى رسم التلقي» في: تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن. المرجع السابق، ص ١٩ - ٢٥.

ويمكن تتبّع ممارسات الشباب المرئية في ما يعرض في صالات العرض التابعة لوزارة الثقافة وغيرها مؤخراً. وقد عرض فيديو ٨٠ مليون (٤ ق) ـ والعنوان إشارة إلى التعداد المتضخم للشعب المصري ـ من تنفيذ إسلام زين العابدين (مواليد ١٩٨٧) ومحمد زيان (مواليد ١٩٨٧)[١٢]. والفيلم ينقُض الإمكانيات الآلية ـ أي التحديث التكنولوجي ـ ويتجاوز محاولة استعراض المهارات التصويرية بتثبيت الكاميرا على لقطة أمامية ثابتة ممتدة لشخصين يحاكيان حركة التطبيل بدون طبلة، على وقع إيقاعها الجامع بين التنويع والتكرار. وفي الخلفية حائط متسخ يرتد للأزمنة القديمة، في مشهد يستحضر الفوتوغرافيا الساكنة، أو التصوير الزيتي، مضيفاً إليهما عنصر الصوت. فالفيديو يتفادى عنصرَي الحركة والحكائية، وهما عنصران متلازمان في الميديا المرئية السمعية.

وإن كانت كاميرا الفيديو قد سهّلت تسجيل الحركة اليومية السريعة في إيقاع الحياة المعاصرة، فهذا العمل ينقُض استخداماتها التقنية على مستويين: فهو ينقُض مهارات فنّ الفيديو المتطورة بتسخيره أضعف إمكانياته ـ لكن للمفارقة غدا ذلك استخداماً ماهراً للوسيط الرقمي لتلخيصه تاريخ مصر المتكرر، متمثلاً في رتابة إيقاع الطبلة. والطبلة آلة شعبية متواجدة في المناسبات الخاصة والعامة، والدينية والترفيهية، تجتمع عليها الممارسات الثقافية المصرية من كافة الجماعات ـ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالفيديو معارضة ساخرة لاستمرار الشعب المصري في التضخم إلى أن صار ٨٠ مليوناً ـ (عنوان الفيلم) الذي يجسده إيقاع الطبلة الذي يعد تكرارها علامة على الثبات والارتكان إلى القديم الذي يتجلى في الحائط (الظاهر في خلفية المشهد) تلك الدرع الواقية/الحاجبة التي تعوق رؤية الأفق.

كما استخدم عبد العزيز إيقاع الطبلة في عمله الفتى الذهبي (٥٤:١ ق)[١٣]. وكاميرا الفيديو ثابتة أيضاً في هذا العمل، لتصور لقطة ممتدة لقدم شخص أسمر يرتدي نعلاً من البلاستيك ويصدر خبطاً على الأرض على إيقاع الطبلة، مجسداً الانتظار، أو كما جاء في تعليق صاحب العمل: « بين المهارات الخاصة والمؤثرات الملفتة مرحلة من الانتظار».

(١٢) عرض في: صالون الشباب العشرون، ٢٠٠٩.

(١٣) عرض من إنتاج الورشة ٢ (٤ - ٣٠ أغسطس/آب ٢٠٠٧) التي نظمها أستوديو مدرار بإدارة محمد علام في قاعة ممر ٣٥ (٢٤ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠٠٧).

عبد العزيز، فيديو الفتى الذهبي

نينا الجبالي، فيديو ***Tempos***

وفي مصر، يقتصر دقّ الطبول على الرجال، وهي وسيط لإثبات الرجولة، ودلالة على اقتران الكفاءة بالحضور الجسدي/الجنسي/الذكوري. وربما جاء عمل نينا الجبالي تمبوز Tempos (٣٠:١ ق)[١٤] رداً على ذكورة الطبول الممثلة في الطبلة العربية، فتُصوِّر بالفيديو فتاة محجّبة تقرع التمبوز، وهي الطبول المستخدمة في موسيقى الروك الغربية. والتعليق المصاحب للفيلم قد يشير إلى محاولة للتقرّب من الآخر على الرغم من الاختلاف، حيث يذهب التعليق المصاحب للفيديو: «حين نفكّر في كيفية الحياة ومساراتها نجد أن الاختلافات متشابهة نوعاً ما».

ونلمح تجاوز الحدود الفاصلة بين الثقافة الشعبية والرفيعة في هذه الأعمال، فقد استعار الشباب وسيطاً إلكترونياً ـ الفيديو ـ يُستخدم في الثقافة الرفيعة، وثقافة البثّ الجماهيرية، لنقضهما معاً. ومن ثم قدّمت الأعمال رؤية بديلة للإيديولوجية السائدة، نخبوية كانت أم تسويقية، مستخدِمة مفردات الثقافة لنقدها عبر رؤية فردانية معارِضة. والموسيقى بوجه عام، وإيقاع الطبلة بوجه خاص، لا تحمل معنى محدداً، وليس لديها نَسَق من الدلالات، بل إن إيقاعها يجمع بين التناغم والضوضاء. ولصعوبة احتواء الموسيقى أو الإيقاع في دلالة بعينها، فبوسعها الانفلات من الإيديولوجية السائدة[١٥].

(١٤) عرض من إنتاج الورشة ٢.

(١٥) Rey Chow, "Listening otherwise, music miniaturized: a different type of question about revolution", in The Cultural Studies Reader, ed. Simon During (London: Routledge, 1993), 389.

ولكن من تناقضات ممارسات الشباب المرئية السعي لكسر سياج المجتمع، دون التحسب من الوقوع في الشرك. فبعض الشباب يقاوم الثبات والسلطة الأبوية دون الوعي بأنهم بصدد إنتاج الخطاب عينه. فهم يستعينون بآليات الحداثة المتأخرة (كالمعارضة الساخرة من الأنماط التقليدية، والنهايات المفتوحة، ناهيك عن استخدام الوسائط الرقمية) دون تجاوز أحادية النظرة الذكورية التي تتمثّل في تقنية المنظور الخطّي للّقطة المركزية، وفي المحتوى الذي يقتصر على تمثيل عالم الرجال. ويظل هناك فريق يسعى لتجاوز السائد باتخاذ موقف نسوي.

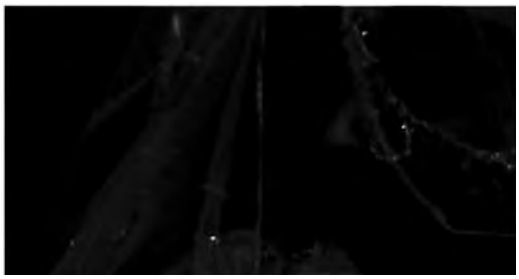
فهناك مواجهة للذكورة في فيديو حسام السواح وعنوانه كخ (٠٠:٧ ق)[١٦] حيث يسعى إلى إذابة الفروق بين النوع الجنسي والمراحل العمرية كافة. والفيديو يقدم لقطة أمامية ثابتة لوجه رجل مصبوغ باللون الأبيض وتدلّت من أذنيه أقراط ما هي سوى بزازات الأطفال حديثي الولادة. والوجه المصبوغ بطلاء أبيض يكتسب دلالة صرحية (كالتماثيل الأثرية)، ويلمّح إلى عالم الخوارق (كالعفريت الملازم للثقافة الشعبية). والبزّازات المتدلية بدلاً من الأقراط تعارض الصرحي وتتهكم من الكائنات الخارقة. كما أن تمثيل الوجه بهذا الشكل فيه معارضة ساخرة من التمييز بين الرجولة والأنوثة، أو الطفولة والكهولة، فالمصائر مشتركة. ويسرد الوجه المتحدّث حكايات قصيرة ومتعددة عن مواقف حياتية في مراحل عمرية مختلفة وكيفية إحباطها، في الطفولة، من قِبَل الكبار، ثم في مرحلة الشباب، من قوى البوليس القمعية. وعند الوصول إلى مرحلة متقدّمة من العمر، يتم التصالح مع عالم الكبار بإعادة إنتاج خطابه. والعمل يُعدّ معارضة ساخرة من عالم الصغار والكبار، النساء والرجال، لاشتراكهم في إعادة إنتاج الخطاب عينه، ليغدو الوجه الثابت في اللقطة والذي يسترسل وحده في المونولوج، هو الكلّ في واحد. وكلمة «كخ» التي عنون بها العرض تستخدم في اللهجة المصرية الدارجة لنهي الأطفال عن الأعمال المخالفة، وربما تحمل في سياق هذا العمل ثنائية متضادة، فإن استخدم الكبار كلمة «كخ» لنهي الصغار فدلالتها هنا معكوسة تَنهى الكبار عن كبح جماح الصغار.

(١٦) عرض من إنتاج الورشة ١ (١٧ - ٣١ مارس/آذار ٢٠٠٧) التي نظمها أستوديو مدرار بإدارة محمد علام في قاعة ممر ٣٥ (٢٦ أبريل/نيسان ٢٠٠٧).

حسام السواح، فيديو **كخ**

كما تنقض هالة أبو شادي «ملامح للفتاة يصنعها الفكر السائد داخل المجتمع» في سياق ساخر، كما جاء في تعليقها على بمبي (٠٠:٩ ق). فالفيديو يصور فتاة في ثياب العرس (والعرس صار حلماً ورمزاً اجتماعياً، أي يمثل صورة المرأة في الثقافة)، متنقّلة حافية القدمين (الصورة المناقضة للعروس الجالسة بلا حراك، لتمثل المرأة الرافضة للثبات أو الانصياع للسائد). وتتفقد الكاميرا مشاهد من الحياة اليومية، بينما ترد تعليقات ذكورية من فئات اجتماعية متنوعة مقتطعة عشوائياً من سياقات متفرقة، وتمثّل نماذج من صورة المرأة لدى الرجل التقليدي (الذي يغريها بالتديّن لإغرائها) أو العصري (الذي يريد رؤيتها في حذاء رياضي)، وكلها صور خادعة وخدّاعة في آن، ليغدو حلم العرس وهماً، والعلاقة بين المرأة والرجل مناورة[١٧].

(١٧) أصبح الفيديو آلة محببة للشباب حتى أن استوديو مدرار ينظم ورشاً تعليمية منخفضة التكاليف تنتج عنها أعمال من الفيديو لا يكون الاهتمام فيها باستعراض تقنيات الآلة ولكن القدرة على تسخير الآلة لتشكيل أو تمثيل الهوية. ومدير مدرار محمد علام (مواليد ١٩٨٤) يمول مشروعه بالاعتماد على الجهات الثقافية المشجعة لممارسات الشباب الفنية بكافة وسائطها، ويعاونه في العمل مجموعة أخرى من الشباب، وعادة ما يكون المحاضرون في ورش الفيديو من الشباب أيضاً. وعلى عكس صالات العرض واستوديوهات الفن التي انتشرت في أحياء القاهرة والإسكندرية الراقية أقيم استوديو مدرار في حي السيدة زينب الشعبي الذي يقع بالقرب من وسط البلد، ويجمع بين الطابع الشعبي والعمارة التاريخية القديمة، كما يجمع الأثر الديني المتمثل في جامع السيدة زينب والتجمعات الوزارية المدينية، ومن ثم فالحي يتجاوز التحديد الطبقي، وفيه تجتمع الحقب التاريخية المتلاحقة.



هالة أبو شادي، فيديو **بمبي**

كما انتقل التوجه النسوي بالفيديو إلى المطبخ، لتتغيّر دلالات تحضير الطعام. في بتي بان (٤٥:١ ق) تستخدم شيرين لطفي الكاميرا الثابتة واللقطة القريبة (close-up) لتسلطها على عملية تقطيع رغيف خبز مصري قطعاً صغيرة. وفي تعليقها تقول شيرين: «أعتقد أن عملية التفكيك والتفتيت اتجاه له رونق وجاذبية». فبدلاً من الفكرة التقليدية عن ربة الأسرة التي تُشكِّل وتُجمِع، للحفاظ على الكيانات، تعمل الأصابع الأنثوية على التفكيك، لما يتيحه من تعرّف إلى تشكلات جديدة كامنة في الكل الموحد، وهي الدلالة الكامنة في التشكيل الجديد لقطع الخبز المتناثرة. ولا تفوتنا أيضاً الدلالة الثقافية للرغيف المصري على المستوى الشعبي، فهو دالّ على اليومي والمقدس، طقسية الحياة التي تخلّدها المرأة. وها هي اليد النسائية في هذا العرض، لا تعيد طقسية الرغيف بعجنه لخبزه بل تُفتته بعد النضوج، مفتتة الخطاب الذي أضفى صفة الطبيعية والدوام على ما هو قابل للزوال والفناء»[١٨].

شيرين لطفي، فيديو **بتي بان**

(١٨)المرجع السابق، ٢٤٨.

تتميز أعمال الفيديو بقدرتها على فضح الضغوط الكامنة في الثقافة، والتي تدفع الفرد إلى التماهي مع صور مُصطنعة عن الذات. وعلى الرغم من أن التلفزيون والفيديو يشتركان في استخدام جهاز تكنولوجي مشترك، ولكنهما يبثّان في شبكات مؤسساتية وخطابية مغايرة. تستخدم صناعة الصورة الآليات والتقنيات عينها، ولكن يمكن توجيه خطابها لتحقيق أهداف مغايرة(١٩). فعلى عكس التلفزيون الذي يوجّه المشاهد إلى التماهي مع النماذج التقليدية، يتّجه الفيديو إلى معارضة السياسات التلفزيونية بفضح ممارساتها لدمج المشاهد. ومن ثم قد تعمل الوسائط المتنوعة للتكنولوجيا الرقمية على تجسيد التناقضات الاجتماعية في تشكيل الهوية. وتسعى المجموعة المنتقاة من أعمال الفيديو التي تناولتها إلى نقض عملية الأدلجة التي تمارسها الثقافة المرئية المركزية في المجالات العامة ـ والتلفزيون نموذجاً ـ لإعادة تشكيل الخصوصية النفسية التي تشكل الهوية.

الوسائط الرقمية وتداخل الأنواع سبلاً لتشكيل الهوية

يُعدّ استخدام الرقمي تمرّداً على التقنية التقليدية المفروضة على الشباب من قِبَل المؤسسات التعليمية، ولذا يغدو استملاك الوسائط الرقمية وسيلة أقرب للتعبير عن الذات، ومن ثمّ تشكيل الهوية(٢٠). لكن هذا لا يعني التخلص من الوسائط التعبيرية اليدوية؛ فمن الملاحظ أيضاً، تداخل التقنيات المعتمدة على المهارات اليدوية والتي يتدرّب عليها الشباب في كليات الفنون عند ممارسة الوسائط الرقمية. فنرى في معظم عروض الفيديو التي أشرنا إليها ثبات الكاميرا على لقطة قريبة واحدة، ما يوحي بتقنية تصوير الصورة الشخصية أو الطبيعة الصامتة. بل نلمح هذا التفصيل في أعمال الكومبيوتر جرافيك أيضاً، وأعمال أيمن إسماعيل (مواليد ١٩٨٥) نموذج على ذلك. فقد تقدّم بعرض صورتَين متجاورتَين بعنوان بدون عنوان (صالون الشباب العشرون ٢٠٠٩. طباعة رمادية على ورق، ٥٠ × ٧٠ سم). والصورتان تمثلان لقطة تصويرية مقرّبة لوجه امرأة، وقد تم تحويره باستخدام الفوتوشوب (photoshop) ليتحول الوجه من صورة طفلة إلى صورة امرأة متقدمة في العمر. والمعروف أن أهمّ ما يتدرب عليه

(١٩) David Joselit, "The video public sphere" in *The Visual Studies Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff (London: Routledge, 2002), 453.

(٢٠) وفقاً لمحمد علام، معظم الحضور في ورش الفيديو التي تُعقد في مدرار من خريجي المؤسسات التعليمية الفنية، سواء التابعة للدولة أو غيرها.

طلبة الفنون الجميلة هو رسم البورتريه أو الوجه، وإن كان أيمن إسماعيل قد تخرّج في قسم العمارة، فقد أضفى الطابع المعماري على الوجه الذي يقترب نسيجه من سطح الحوائط، حتى يبدو وكأنه ينبثق من حائط.

أيمن إسماعيل، **بدون**

والانجذاب إلى الوسائط الرقمية يتأكد أيضاً بين شباب الإسكندرية وأقاليم غرب ووسط الدلتا، حيث ينظم محسن عبد الفتاح (مواليد ١٩٧٣) دورات صيفية للشباب الدارسين، وغير الدارسين للفنون (من ١٤ إلى ٢٥ عاماً)، بعد اختبار قدراتهم الفنية في التصوير الفوتوغرافي، ويتّضح أيضاً ميلهم إلى اللقطات القريبة، وهناك منهم من يغامر بتصوير لقطة بعيدة المدى تتميز أيضاً بالسيمترية/التناسق وبالثبات.

أحمدالشافعي **شهيرة**

وتتوفّر هذه الخصائص أيضاً في ما اختير لعرضه من الفوتوغرافيا في صالون الشباب، فالمنظر العلوي لنهى البجاوي يتسم بتناسق الفوضى لتغدو الوحدات المكررة تقترب من تشكيلات المشربية.

نهى البجاوي

كما تستملك الشابّات تقنيات الكاميرا المتحركة لتحولها إلى تقنيات يدوية. ولوحة آية محمود (مواليد ١٩٨٨) عن أطفال الشوارع (صالون الشباب العشرون ٢٠٠٩. أبيض وأسود، زنك على ورق، ٥٠ × ٧٠ سم) تُمثّلهم يتسلّقون بناية في حي راق مستغيثين. وفي تحويرها للمنظور العلوي، وتضخيمها لرؤوس الأطفال المتشرّدين في أمامية اللوحة ما يوحي برؤية جامعة لصورة الكاميرا المتحركة والكاميرا الثابتة. فالتأكيد على الموضوع ـ المشكلة ـ استدعى معالجة المنظور لتوجيه زاوية الرؤية. إضافة، فالتمكّن من توزيع الظل والضوء، ومن تصوير ملامح الوجه أمور ذات خصوصية تحقق بها آية محمود ما يصعب معالجته رقمياً.

آية محمود، **أطفال الشوارع**

وإن سلمنا بأن الهوية ليست ثابتة، بل يتم تشييدها بفعل السرديات الفنية والفولكلورية ووسائط الاتصال الرقمية، فعلينا الأخذ في الاعتبار ما تم إنجازه في مجال التصوير الزيتي؛ فما زالت هناك شابات أتقنّ تقنياته، ساعياتٍ لتحديثه، وسمر البراوي (مواليد ١٩٨٥) مثال على ذلك، فيتمحور مشروعها على تمثيل صورة العروس النمطية للمرأة. وإن كانت هناك عروس واحدة تتصدر أمامية اللوحة فتتكرر مثيلاتها في الخلفية وكأنها فرقة تقدم معزوفة موسيقية واحدة. ونلحظ تراصّ البنات في تشكيل أفقي في معظم لوحاتها، بينما يتكرر الوجه والملبس، وكأن الواحدة تمثل الكل، ونرى الاختلاف في تعبير الوجه ـ مرآة الشخصية ـ وكيفية تعاملهن فرادى مع السمكة/الرزق/القنص.

سمر البراوي، **عرايس**، رسم زيتي

وقد توحي مجموعة البنات المصورة باندفاع أمامي فيه تأهّب، أو إصرار، أو ملاحقة، فالتشكيل يُوحي بلقطة فوتوغرافية أُخذت على غرّة. فقد استعارت الفنانة عنصر اللحظية من الصورة الفوتوغرافية، وأمامية المشهد من العرض المسرحي، وعنصري الثبات والتكرار من تاريخ الفن المصري في أطواره كافة. نضيف أن إنتاج الفنانة الإسكندارنية يتناصّ وأعمال الفنان الاسكندراني حامد عويس، بتشكيلاته الأفقية، ومنظوره الأمامي. ولوحة بنات الإسكندرية التي تمثّل الفتاة العصرية كان قد رسمها ردّاً على لوحة محمود سعيد، بنات بحري، التي فسّرها البعض على أنها

تحتفل بالرؤية الاستشراقية. فأعمال سمر تثير في الحاضر تداعيات عدة؛ فهناك تناصّ مع التراث وانشقاق عنه، فنحن بصدد منظور نسوي مغاير لما تمثل في حداثة أوائل القرن العشرين ومنتصفه، وأعمال سمر خير دليل على تغير المنظور النسوي في الحداثة المتأخرة متمثلاً في ممارسة فنانة شابة.

حامد عويس، **بنات إسكندرية**

محمود سعيد، بنات بحري في لوحة **المدينة**

ومن هنا نلمح كيفية تماسّ الممارسات المرئية للشابات والحداثة؛ فاهتمامهن بالمعاملات اليومية وإشكاليات الهوية، حثّهن على التعامل مع التراث الذي تشبّعت به الموجودات حولهن، وهو ما سعت إليه الحداثة في رصدها العناصر الجمالية في الحياة اليومية. لذا، عند تناول عمليات تشكيل الهوية، علينا الأخذ في الاعتبار كيفية تداخل وتمازج الشفرات الرمزية في جماعة ما أو على المستوى الفردي، وعلينا الوعي بالاستعارات الثقافية والتبادلات، فالهوية غدت متعددة تتشكّل من عناصر شتّى.

تداخل الثقافة الجماهيرية والسياسة والترفيه في الكاريكاتير

من المعروف أن الثقافة الجماهيرية، الموجهة من قبل السلطة المهيمنة، تعدّ وسيطاً هاماً لدعم المعتقدات الثابتة التي من شأنها دمج الأفراد في مفهوم مسبق لهوية ما. لذلك يُعد البثّ التلفزيوني الحيّ والصحف اليومية خير وسيط تتنازع عليه القوى السياسية لدعم خطابها السياسي واكتساب الشرعية. ومن هنا يتراءى لنا التداخل بين الثقافة الرائجة والسياسة؛ هذا التداخل يُظهر على السطح الرؤى الاجتماعية المتنازعة.

ويُعدّ الكاريكاتير العنصر المرئي الدالّ الفاضح للتناقضات المعرفية في حجب لذعته عن الرقيب، السياسي والاجتماعي معاً، فهو يُرسل إشارات يتعذر على المقال الصحفي الإشارة إليها. فإن استغلت السلطات السياسية والاجتماعية الصحافة لاكتساب الشرعية، يعمل الكاريكاتير على استغلال موقعه الصحافي لإيصال رسائل تفضح المسكوت عنه في المقال أو الحدث الصحفي، مقيماً قنوات اتصال صامتة بين الجماهير.

وهناك جيل جديد من الشباب الممارسين لفن الكاريكاتير في الصحف اليومية التابعة للدولة والمستقلة، جيل لم يتدرّب على هذا الفن في المؤسسات التعليمية، لكن وفقاً لما تعلّموه من متابعة ممارسات الأجيال السابقة لهم. وقد طرأ التجديد على الرسم الكاريكاتيري في مصر عام ١٩٥٦ عند ظهور مدرسة صباح الخير، حين بدأ صلاح جاهين بتأسيس المدرسة الجديدة، ليلحق به رجائي، وأنيس، وأحمد حجازي، وإيهاب شاكر، وجورج البهجوري، وبهجت عثمان[٢١]. وحالياً هناك شباب من الرسامين القائمين على الرسوم الكاريكاتيرية في الجريدة اليومية المستقلة المصري اليوم،[٢٢] عملوا على تطوير أسلوب جديد بالاستفادة مما استوحوه من الأجيال السابقة، وإرشاد الأب الروحي لهم رسّام الكاريكاتير عمرو سليم. وربما عدم تدرب معظمهم تقنياً في مؤسسة تعليمية كانت له نتائجه الإيجابية، فغدا النتاج في معظم الأحيان تجديدياً لتلقائية الخطوط والتحام النصوص بالوقائع الحياتية اليومية.

---

(٢١) محمد بغدادي، «صلاح جاهين شاعر الكاريكاتير»، سداسية صلاح جاهين الكاريكاتورية (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٨).

(٢٢) بدأ هؤلاء الشباب مسارهم وهم في مقتبل العشرينات من العمر ولم يتدربوا على الرسم الكاريكاتيري في المؤسسات الأكاديمية لافتقادها مناهج تدريب في هذا المجال الفني، ولكنهم تلقوا التوجيه من الرسام الكاريكاتيري عمرو سليم، الذي ترك لهم حرية اختيار الأسلوب، كما يظهر في تنوع أساليبهم، فلكل منهم مساره. وإن كان البعض منهم قد أشرف على الثلاثينات من العمر فيستحيل تجاوزهم في مثل هذا البحث لإنجازهم في تحقيق التواصل الجماهيري، ولتمثيلهم رؤى الشباب للواقع والمستقبل. وإن كان التعريف الرسمي للشباب الذي أصدرته الأمم المتحدة عام ١٩٩٩ يحصرهم في المرحلة العمرية ما بين ١٧ و ٢٤ عاماً، تنتقد جنفر جيدلي «محدودية هذا التعريف لوجود عدة بدائل له منذ العصور الوسطى ويرتبط بالسياق الثقافي للشباب المشار إليهم»، كما أضافت أنه قد تمت دراسة الأوضاع الثقافية في ١٨٦ دولة لا تزال تتسم بمجتمع ما قبل الصناعة، أوضحت تفاوت المرحلة العمرية من بلد إلى آخر، تبعاً لاختلاف الظروف الثقافية والاجتماعية المتفاوتة التي يكون لها الأثر على تصرفات الشباب. Jennifer Gidley, "Global Youth Culture: A Transdisciplinary Perspective", in *Youth Futures: Comparative Research and Transformative Visions*, eds. Jennifer Gidley & Suhail Inayatullah (Westport: Praeger Publishers, 2002), 3.

وما يؤكّد هذا النجاح في استقطاب الشباب[٢٣]، إقامة معارض جماعية لرسامي الكاريكاتير في قاعة «الصاوي» المعروفة بأنشطتها الشبابية والتي يتبنى مديرها طارق زياد الأنشطة الفنية للشباب. ويفترض كل رسم كاريكاتير مُشاهداً معيناً يحمل ذاكرة ثقافية مشتركة[٢٤]. فالمُلاحظ أن معظم الرسومات ترتبط بالمشاكل الحياتية اليومية للشباب، وأحياناً تستخدم نصوصهم الرطانة المتداولة بينهم. ففي التعليق الكاريكاتيري لدعاء العدل[٢٥] عن «أزمة مياه المجاري» التناصّ بين نصها والصورة الدعائية للفيلم الشهير تيتانيك الذي بات رمزاً للحب لصموده أمام متقلبات الحياة. وبدلاً من الفتاة الجميلة الأنيقة والشاب الوسيم في تايتانيك هوليوود، يصوّر كاريكاتير دعاء العدل صبيّة مهلهلة الملابس معصوبة الرأس، وشابّاً رثّ الثياب. كما تحوّلت الباخرة تايتانيك الغربية بهيلمانها التي غامر البطلان بالوقوف على حافتها تحدياً للموت واستقبالاً للحياة، تحوّلت هنا إلى مرحاض يحمل اسم «تايتانيك ٢٠٠٩» وتجرفه مياه المجاري المتسخة. ومع ذلك، يظل الأحبّة متماسكين فوق حافة المرحاض، مبتسمين، ما زال لديهما أمل في الحياة. فالرسم هنا معارضة ساخرة تحمل تراثاً من التداعيات، والإيماءات والإشارات تستدعي ذاكرة جمعية تجمع فئات مجتمعية عدّة على تعدد خلفياتها الثقافية، مما يتيح تفسيراً مفتوحاً للنص الكاريكاتيري.

دعاء العدل «أزمة مياه المجاري»

(٢٣) أنظر الحوار الذي أجراه نائل الطوخي، «الكاريكاتير: وقاحة الخط»، في: «السخرية الآن» عدد خاص من أخبار الأدب ٨٣٦ (١٩/٧/٢٠٠٩) ص ١٤ - ١٥.

(٢٤) Walt Werner, "On Political Cartoons and Social Studies Textbooks: Visual Analogies Intertextuality and 2 Cultural Memory," *Canadian Social Studies* 38 2 (Winter 2004).

(٢٥) خريجة قسم الديكور بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (٢٠٠٠).

ويختص عبد الله[٢٦] بالتعليق على ما يدور في صفحة الحوادث في جريدة المصري اليوم، وهي عادة تعكس المشاكل الاجتماعية السائدة. ونصّه الذي يعلّق على أن «٣٣٪ من سائقي النقل يتعاطون المخدرات أثناء القيادة»، يصوّر السائق ومرافقه بأعين نصف مغلقة في سيارة نقل مشحونة، أدركوا لدى وصولهم إلى أسوان أنهم أخطأوا طريقهم المنشود إلى الإسكندرية، ويكون تعليقهم: «كانسل بقى على أكلة السمك يظهر مش هو ده طريق الإسكندرية»؛ و«كانسل» (بالإنجليزية cancel) هي رطانة شبابية مستعارة من التكنولوجيا الرقمية، وصارت البديل لكلمة «إلغاء». وإلى جانب السخرية والدعابة التي تُبرز عدم انتباه السائق وتابعه للطريق، فهناك تعاطف مع ما سبّبه هذا الخطأ من إحباط لتوقعاتهم في مُرتقب يُفرج عنهم كربهم بأكْلة سمك. فالنص الكاريكاتيري يبرز التناقضات بين التوقعات المجتمعية للانضباط، وتوقعات فئة العاملين المطحونين للتفريج عن النفس بسُبُل الترفيه، سواء كانت بتعاطي المخدّرات، أو بتناول الأكل الطيب. تحوّل الحادث الذي قد يثير قراء صفحة الحوادث ضد مرتكبي الخطأ إلى لحظة تأمّل للدلالة الاجتماعية وراء ارتكاب الخطأ، فقد مكّننا النصّ الكاريكاتيري من مقاربة الجاني بوصفه مجنيّاً عليه ـ لا لتبرئته، بل لتكوين فكرة أعمق من القراءة السطحية. فنحن نضحك من الآخر ـ الجناة ـ المغيّبين بالمخدّرات، ونضحك من أنفسنا لتغيّبنا عن واقع كدرنا، فنهرب منه بالضحك على الآخر، والتباس المعنى يُشرك القراء في إعادة إنتاج معاني العلامات التي تظل مفتوحة الدلالات.

عبد الله

(٢٦) خريج حديث من كلية الطب، وبدأ في ممارسة الرسم الكاريكاتيري وهو ما زال طالباً.

مخلوف

وكاريكاتير صفحة الأزمات الذي يرسمه مخلوف[٢٧] ذو دلالة سياسية. وبينما يلجأ عبد الله إلى تبسيط الخطوط والاقتراب إلى التشكيلات الهندسية في رسومه، يميل مخلوف إلى التضخيم، والتأكيد على الجانب الوحشي في الشكل لاستدعاء عنصر التخويف. وهو يجمع في نصّه عن «مسلسلات رمضان» السياسي والترفيهي معاً، فبينما المشاهد يستقبل مسلسل «أنا قلبي دليلي»، لا يُلهيه الترفيه عن التفكير في مشكلة «توريث» الابن منصب رئاسة الجمهورية. فإن استخدمت القوى السياسية التلفزيون لإلهاء العامة، استُخدم النص الكاريكاتيري، داء الملهاة التلفزيونية، كدواء لفضحها. يتحوّل الكاريكاتير السياسي، بذلك، من مجرد دعابة للترويح، إلى قوّة سياسية تُسهم في معالجة الرأي العام بفضح المؤامرات السياسية.

ووفقاً للتنظير الجمالي الكلاسيكي، لا يُعدّ الكاريكاتير فناً، لتحويره الأشكال، ولكونه يحمل رسالة وإن كانت مشفّرة. لكن ممارسات الشباب المرئية بعامة نزعت عن الفن «وثنيّته»، وفككت عضويته المزعومة، بتقديم أعمال مفتوحة النهايات. وابتعد رسّامو الكاريكاتير أيضاً عن المباشرة، كما يزهد معظمهم في التعبير عن رسالة مسطّحة؛ وعلى عكس الخطاب الإخباري الذي يزعم الاكتمال، فهم يسعون إلى بلورة اللامُكتمل.

(٢٧) لم يدرس الفن في المؤسسات التعليمية ويعدّ نفسه فناناً تلقائياً، حيث بدأ بتصوير مجلات الأطفال ثم تحول إلى الكاريكاتير.

واستهواء الشباب للكاريكاتير ـ الفن الصحفي الذي ينقض الصحافة بوصفها أداة سلطوية ـ وبالفنون الرقمية، يجسّد رفضهم المتنامي للثقافة الورقية والتراكمية، ورفضهم لاتّباع تعاليم المؤسسات التعليمية والرغبة في الحضور على الساحة الثقافية، لا بالاستسلام إلى قيودها الجمالية، بل بالانجواد بوسائطهم الخاصة. ويفسر ذلك عدم اعتدادهم بشهاداتهم التعليمية، ورفضهم للأكاديميين بوصفهم عاجزين عن ترجمة المعرفة إلى أشكال مقبولة من الكفاءة في السياق الاجتماعي، حيث تتلخّص للشباب الكفاءة في الأداء.

موضع ممارسات الشباب المرئية من الحداثة

لمحنا بعض أوجه التناقضات في الإنتاج المرئي للشباب المصري في مرحلة الحداثة المتأخرة؛ فعلى الرغم من خروجه عن السائد في النُظُم المؤسساتية، فما زالت ممارساتهم تمثّل التناقض بين التحديث التكنولوجي والحداثة. فالأعمال قد تستخدم الوسائط الرقمية لتقدّم معارضة ساخرة من الثوابت المجتمعية الممثلة في وسائط الاتصال الجماهيرية والفضائيات، لكنها، في معظم الأحيان، لم تفلت من الاحتفاء بالذكورة، لا في موضوع الرؤية فحسب، بل في الشكل المنفّذ لها أيضاً. ويتجلّى ذلك في عدم الاستفادة من تقنيات الرقمنة قدْر تكييفها لتقنيات الوسائط الجمالية الكلاسيكية التي تساعد على تأكيد أحادية المنظور والرؤية الخطّية. فمن المعروف أن الوسائط الرقمية كانت من أهم العوامل التي ساعدت على توصيل تعددية الرؤى، وسرعة الحركة وعنصر الزوال، لتجاوز الأحادية التي صاحبت الجمالية الكلاسيكية ووسائطها الفنية. من ثمّ، فإن استخدام الشباب المصري للوسيط الرقمي قد يُفسّر بوصفه نقضاً لتقنيّاتها التحديثية المتطورة التي تظلّ نخبوية بالنسبة للجماهير؛ لكن بعض الدلالات المتولّدة عن الاستخدام المحدود للتقنيات قد تدلّ على عدم استيعاب الخطاب الذي تولّد عن/وتولّدت به الرقمنة، والذي يميز الحداثة المتأخّرة عن حداثة بدايات القرن المنصرم.

فالملاحظ في معظم أعمال الفيديو والجرافيك للشباب أن التركيز يكون على الوجه أو اللقطة الثابتة الممتدة، كما يميل الشباب المصورون بالكاميرا الفوتوغرافية إلى لقطات القطع القريب، فاقترب منظور الوسائط الرقمية من ذلك المستخدم في لوحات الحامل. وربما كانت الاستفادة الأكبر في الممارسات المرئية بتقنيات التصوير الزيتي والجرافيك، من حيث الموضوع المصور الذي اقترب من العناصر

اليومية، والمنظور الذي أعاد توظيف الحركة وقدّم مقاربة جديدة للوجه المشخّص، مما أدّى إلى تحديث المنظور عبر التقنيات التقليدية.

ولتفادي اتخاذ موقف أبوي من الشباب، نُعيد إلى الأذهان التساؤل الذي طرحه الناقد الثقافي هنري جيرو عن كيفية تقييم ثقافة الشباب في زمن أصبح فيه حرمانهم يفسّر على أنه افتقارهم، وكيف نفهم خياراتهم الثقافية في ظل سياسة تحوّلت من بناء مستقبلهم إلى تركهم لمستقبل مُبهم، يخلو من تعاضد الكبار؟[٢٨] ربما يجيب هذا الطرح على تساؤل نقّاد الجمالية عمّا إذا كانت ممارسات الشباب المرئية فناً، فيرفض هؤلاء تصنيف أعمال الشباب بالفن الرفيع، وإن حُرم الشباب من مؤسسات تدريبية متطورة فهل ندينهم بالافتقار؟

الأنسب، في هذا السياق، الأخذ بتعريف العلماء الإنسيين المخالف لنقّاد الجمالية. يعرّف علماء الإنسية ثقافة الشباب بوصفها «رسائل دالّة على علاقة متبادلة» يصعب الحكم عليها وفقاً للمعايير الجمالية التقليدية، فهي تعمل على تقويضها ما دام الشباب في حراك دائم[٢٩]. وفي محاولة دائمة لإعادة تعريف الهوية، فهم يرفضون الالتزام بالسياقات الثقافية التي ترتدّ لأزمنة قديمة، أو كيانات ثابتة، لذا لجأوا إلى وسائل الاتصال الرقمية لإعادة إنتاجها، أو تأثّرت رؤيتهم التشكيلية بتقنياتها عند ممارسة الوسائط غير الرقمية. لقد غدت الممارسات المرئية بتعدد أنواعها لغة تمثيل ووسيط اتصال بين الشباب، يتبادلون بموجبها رسائل دالّة على مناهضة المستقر، محاولة للاستقلال وإن شابته بعض التناقضات.

في مرحلة الحداثة المتأخرة، غدت ممارسات الشباب نقضاً واستملاكاً لوسائط الاتصال في آن، وانفلاتاً من (وانتماء إلى) هوية باتت متغيّرة، ممارسات تتنازعها الأضداد، ممثّلة تناقضات الحداثة في مصر في مرحلتها المتأخرة. ما كشفت عنه ممارسات الشباب المرئية كُمُون الفنّ بوصفه لغة تمثيل، وأداة اتصال بين الشباب، في الطابع الثوري المتغيّر للحياة اليومية؛ ولا يأتي التجديد ـ في الفن والحياة ـ إلا بخوضهما ممارسة لا تنظيراً.

(٢٨) Henry Giroux, "Zero Tolerance: Youth and domestic militarization," *Z Magazine: the Spirit of Resistance Exists*. (January) 2001.

(٢٩) Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*. London: Metheun, 1979, 129.

قائمة بالمراجع العربية

العروي، عبد الله، **ثقافتنا في ضوء التاريخ**، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢).

الطوخي، نائل. «الكاريكاتير: وقاحة الخط» **السخرية الآن**: عدد خاص **أخبار الأدب**. ٨٣٦ (١٩/٧/٢٠٠٩)، ص ١٤– ١٥.

بغدادي، محمد، «صلاح جاهين شاعر الكاريكاتير» **سداسية صلاح جاهين الكاريكاتورية.** (القاهرة: دار المستقبل العربي)، ١٩٨٨.

بقشيش، محمود، «نحو جمالية عربية مغايرة»، **تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن،** وقائع ندوة: **المحلية والعولمة في الفن.** تحرير عايدابي يُوسف (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام)، ١٩٩٩، ص ٩٨ ـ ١٠٤.

بن حمودة، محمد، «من الرسم كاستحضار إلى رسم التلقي،» **تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن،** وقائع ندوة: **المحلية والعولمة في الفن** .تحرير عايدابي، يوسف (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام)، ١٩٩٩، ١٩ ـ ٢٥.

عايدابي، يوسف .**تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن،** وقائع ندوة: **المحلية والعولمة في الفن** (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام) ١٩٩٩.

قائمة بالمراجع الأجنبية

Badovinac, Zdenka. "What Will the Next Revolution Be Like?" *E-flux* 6 (May 2009) www.e-flux.com/journal/view/64 <http://www.e-flux.com/journal/view/64>.

Canclini, Nestor Garcia. "Policies for Cultural Creativity," *The Power of Culture: Recasting Cultural Policies.*

Chow, Rey. "Listening Otherwise, Music Miniaturized: a Different Type of Question about Revolution." *The Cultural Studies Reader,* edited by Simon During. London: Routledge, 1993: 382 - 399.

El Shakry, Omnia, "Artistic Sovereignty in the Shadow of Post-Socialism: Egypt's 20th Annual Youth Salon." *e-flux*. # 7 (06/2009) 08/03/2009

Gidley, Jennifer. "Global Youth Culture: A Transdisciplinary Perspetive," *Youth Futures: Comparative Research and Transformative Visions,* edited by Jennifer Gildley & Suhail Inayatullah. Westport: Praeger Publishers, 2002: 3-19.

Giroux, Henry. "Zero Tolerance: Youth and Domestic Militarization." *Z Magazine: The Spirit of Resistance Exists*. (January) 2001.

Hall, Stuart, ed. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.

Hebdige, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.

Joselit, David. "The Video Public Sphere." *The Visual Studies Reader,* edited by Nicholas Mirzoeff. London: Routledge, 2002.

Werner, Walt. "On Political Cartoons and Social Studies Textbooks: Visual Analogies Intertextuality and Cultural Memory," *Canadian Social Studies* 38, 2 (Winter) 2004.

المصادر

أبو شادي، هالة، فيديو **بمبي** (٩:٠٠ ق) ٢٠٠٧.

الجبالي، نينا، فيديو *Tempos* (١:٣٠ ق) ٢٠٠٧.

العدل، دعاء، «تايتانيك ٢٠٠٩»، في **المصري اليوم** (يونيو/٢٠٠٩) صفحة المحليات.

السواح، حسام، فيديو **كخ** (٧:٠٠ ق) ٢٠٠٧.

زيان، محمد وإسلام زين العابدين. فيديو **٨٠ مليون** (٤:٠٠ ق) ٢٠٠٩.

عبد العزيز، فيديو **الفتى الذهبي** (١:٥٤ ق) ٢٠٠٧.

عبد الله، محمد. «٣٣٪ من سائقي النقل يتعاطون المخدرات أثناء القيادة»، في **المصري اليوم** (يوليو/٢٠٠٩)، صفحة الحوادث.

لطفي، شيرين، فيديو **بتي بان** (١:٤٥ ق) ٢٠٠٧.

كاتالوج معرض الممر: فيديو آرت، القاهرة: قاعة ممر ٣٥ (٢٣ مارس/آذار – ٣١ مارس ٢٠٠٧).

كاتالوج معرض الممر: فيديو آرت، القاهرة: قاعة ممر ٣٥ (٤ – ٣٠ أغسطس/آب ٢٠٠٧).

كاتالوج معرض بشاير، القاهرة: تاون هاوس جاليري (٢٨ يونيو/حزيران– ٢٢ يوليو/تموز ٢٠٠٩).

كاتالوج صالون الشباب العشرون، القاهرة: مركز معلومات قصر الفنون(يونيو/ حزيران ٢٠٠٩).

مخلوف، محمد، «مسلسل أنا قلبي دليلي»، في **المصري اليوم** (أغسطس/آب ٢٠٠٩)، صفحة الأزمات.

الشباب المغربي في أوروبا: نحو إسلام عصري متميز؟

مريم القزّاح(*)

ترجمة معين الإمام

مقدّمة(١)

تركّز هذه المقالة بؤرة اهتمامها على دور الموسيقى (بالمدلول الأوسع للكلمة) في ثقافة الشباب المغاربة ـ الهولنديين. وتستكشف الطريقة التي استخدم بها هؤلاء الشباب أنماطاً محددة من الموسيقى، للتعبير عن نوع محدد من الهوية والانتماء. فكيف تمكنوا من أن يجمعوا معاً الاستهلاك الموسيقي والاعتقاد الديني (وهل تمكنوا من ذلك أم لا؟) ولماذا؟ بالنسبة للشباب المغاربة ـ الهولنديين يُعدّ الإسلام عاملاً مهماً في حياتهم، لكن عوامل أخرى، مثل الإثنية، تحظى بأهمية مماثلة. قبل الغوص في التفاصيل المتعلقة بثقافة الشباب المسلم في هولندا، سوف أقدّم لمحة وجيزة عن ماهية الثقافة الشبابية وأهمية الموسيقى (الشعبية) فيها. ثم أتحوّل إلى الحالة الهولندية المحددة، وعلى وجه الخصوص الشباب المغاربة ـ الهولنديين (= الشباب الهولنديين من أصول مغربية).

الشباب المسلمون الأوروبيون هم أبناء

(*) باحثة في كلية أمستردام للبحوث الاجتماعية في جامعة أمستردام.

(١) نشر النص الأصلي باللغة الإنكليزية:

Miriam Gazzah. "European Muslim youth: towards a cool Islam". In:Yearbook of Muslims in Europe,Volume 1, Edited by Jorgen S. Nielsen, Samim Akgonül, Ahmet Alibaoi?, Brigitte Maréchal, Christian Moe, 2009, Brill Publishers, Leiden (pp 404-425).

وأحفاد المهاجرين والعمال الضيوف الذين انتقلوا إلى أوروبا في ستينات وسبعينات وثمانينات القرن العشرين. قدِم هؤلاء العمال من تركيا وبلدان شمال إفريقيا إلى ألمانيا وفرنسا وبلجيكا وهولندا بغرض العمل. ومع أن معظمهم حلموا بالعودة إلى الوطن، إلا أن غالبيتهم بقوا هناك. وحين أزف الوقت المناسب جلبوا زوجاتهم وأطفالهم. شكلت هذه العائلات الركيزة المؤسسة لمعظم الجاليات الإسلامية في أوروبا الغربية. أما خلفياتهم الإثنية المتباينة، وديانتهم (الإسلام)، أو باختصار «اختلافهم بوصفهم الآخر»، فقد أثارت قدراً كبيراً من الشك والريبة والحذر لدى الأوروبيين. في الوقت الراهن، تتراوح أعمار أفراد الجيلين الثاني والثالث من ذرية المهاجرين المسلمين بين ١٨ ـ ٣٠ سنة، وهؤلاء وُلدوا ونشؤوا وتربوا وتعلموا في أوروبا. وهم يعيشون في حالة ما بعد الهجرة؛ حيث بهتت أسطورة العودة وتلاشت منذ أمد بعيد. في حين أن عدداً كبيراً منهم (لكن ليس كلهم) لا يعرفون سوى القليل من اللغة التركية أو العربية أو البربرية، أو لا يفهمونها على الإطلاق. وفوق كل شيء، تضلعوا من لغة الثقافة الشبابية وبرعوا فيها، مثلهم مثل أترابهم من الشباب.

كثيراً ما تكون الثقافة الشعبية، ومنها الموسيقى الشعبية وقنوات وسائل الإعلام الجماهيرية، بمثابة مخزونات مهمة للصور (الذهنية) والتعابير والولاءات والخطابات، يستمد منها الشباب إلهامهم في الطريقة التي يقدمون بها عمليات التماهي والارتباط، ويعيدون تقديمها، ويمثلونها، وينطقون بها، ويعبرون عنها. فالثقافة الشعبية والثقافة الشبابية مرتبطتان ارتباطاً جوهرياً وثيقاً. وغالباً ما يُعدّ الإسلام داخلاً في علاقة متوترة مع جوانب وملامح ومقومات عديدة من الثقافة الشعبية، مثل الفنون والموسيقى ووسائل الترفيه الشعبية، أو بكلمة واحدة كما يقول بعضهم: التسلية. في العقد الأخير، شهدنا بروز أشكال من التسلية الفنية والشعبية وثقافة استهلاكية تستمد مصدر إلهامها من الإسلام. وبعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ على وجه الخصوص، زادت مشاركة الشباب المسلمين في أوروبا، إضافة إلى الولايات المتحدة، في إيجاد أسواقهم الخاصة والمتخصصة، في الموسيقى أو الأزياء أو الطعام أو أنشطة تزجية أوقات الفراغ (حياة الليل وحفلات التعارف) أو المرح أو الأدب، فضلاً عن سلسلة من السلع والبضائع. في أوروبا، كثيراً ما تأثرت الأساليب

والأزياء بالمعايير الجمالية الأمريكية أو اكتفت بمجرد نسخها (Boubekeur, 2005: 12)[٢].

سأعرض هنا بعض الأمثلة:

«دي فوكسكرانت» *(De VolksKrant)*، وهي صحيفة هولندية، أوردت خبراً عن «جولة كوميدية إسلامية»، وتناولت العرض الأول لفرقة مؤلفة من ثلاثة كوميديين أمريكيين مسلمين في هولندا (Henfling, 2007). وأوردت الصحيفة ذاتها في اليوم نفسه خبراً وجيزاً عن «إنتاج سيارة إسلامية»، وعن رغبة مصنع سيارات ماليزي في إنتاج سيارة إسلامية مجهزة ببوصلة لتحديد اتجاه مكة، وصناديق خاصة لوضع المصحف وأغطية الرأس.

في عام ٢٠٠٥، دخل الهاتف الخليوي الإسلامي إلى هولندا. الهاتف المحمول ابتكر وأنتج في الشرق الأوسط وله عدة تطبيقات واستخدامات للمسلمين: فهو يذكر المسلم بأوقات الصلوات الخمس كل يوم، ويشير آلياً إلى اتجاه القبلة، ويحتوي ترجمة إنكليزية للنص القرآني، ويعرض أثناء شهر رمضان إمساكية خاصة تذكر الصائم بموعد الإفطار.

منذ مدة قريبة، أدخلت شركة هولندية تدعى «ليتل مسلم» («المسلم الصغير») دمية «فلّة» للبنات، الرد (الإسلامي) على الدمية العالمية الشهيرة «باربي»، وفقاً لموقع الشركة على الويب[٣]. الدمية «فلّة» مغرمة بالتسوق واللعب والطبخ والصلاة. وتحت ملابسها الخارجية لا تنسى ارتداء ثوب استحمام كي لا تظهر عارية أبداً. وهي تستحث الفتيات المسلمات على تعلم قيم «المسلم» ومعاييره ومبادئه، مثل التواضع والحشمة واحترام كبار السن، كما تحفزهن وتشجعهن كي يصبحن في المستقبل مدرسات أو طبيبات أو محاميات أو طبيبات أسنان.

إلى جانب السلع الاستهلاكية المؤسلمة التي بدأت تنتشر في الأسواق الهولندية، أخذت تظهر على السطح بالتدريج أيضاً موسيقى «إسلامية» أو تستمد وحيها من الإسلام. الموسيقى الإسلامية ليست جديدة. فقد استطاعت موسيقى

(٢) يمر الشباب المسلم في العالم الإسلامي أيضاً بعملية إيجاد ممارسات ثقافية جديدة. انظر على سبيل المثال:
Marc LeVine' s Heavy Metal Islam: Rock, Resistance, and the Struggle for the Soul of Islam (New York: Three Rivers Press, 2008).

(٣) لكن بؤرة التركيز في هذه المقالة تنصب على الشباب المسلم في أوروبا، خصوصاً المغاربة ـ الهولنديين.
www.fullashop.nl, d.d. 31st December 2008.

الهيب هوب[٤] الإسلامية اقتحام مشهد وصناعة موسيقى الهيب هوب الأمريكية والبريطانية والعثور على مكان لها فيهما، لكنها ما تزال على ما يبدو في مهدها في هولندا. ولم تبلغ مستوى شهرتها في بريطانيا والولايات المتحدة. الفنانون الأمريكيون المسلمون الذين يقدمون هذا اللون من الموسيقى والغناء، مثل نيتف دين (Native Deen)، وفرقة سول صلاح (Soul Salah Crew)، والفرقة البريطانية الآسيوية «فن ـ دا ـ منتال» (Fun-da-mental)، وفرقة الراب البريطانية «مكة تو مدينة» (Mecca II Medina)، وفريق المغني الفرنسي (من أصول جزائرية) ميدين، أصبحت كلها معروفة بوصفها عروض الهيب هوب الإسلامية (Popp 2004; Swedenburg 2001; Solomon 2005; 2006; Abdul Khabeer 2007). المثالان الآخران المعاصران على عروض الموسيقى الشعبية الإسلامية يجسدهما كل من المغني الشعبي المسلم سامي يوسف الذي وُلد ونشأ في لندن (من أصول أذربيجانية)، وكات ستيفنس، الذي اعتنق الإسلام عام ١٩٧٨ وغير اسمه إلى يوسف إسلام. وكلاهما ناشط طوال عدة سنوات في ابتكار وتأليف موسيقى «الأناشيد» وفقاً لأسلوب الموسيقى الشعبية التي شاعت بين الشباب المسلم في أوروبا والعالم العربي. تقليدياً، تؤدى موسيقى الأناشيد، بواسطة عدد محدود من الآلات، أو دون موسيقى، بسبب تحريم بعض الآلات الموسيقية في الإسلام. وفي العادة، تؤدي الأناشيد جوقة من المنشدين أو المنشدات. لكن نجوم الموسيقى الشعبية المشهورين، مثل سامي يوسف ويوسف إسلام، يؤدونها مع فرقة تستعمل الآلات (الغربية)، وهم المؤدون الوحيدون الذين برزت حولهم ثقافة المعجبين. في بريطانيا، تؤدي فرقة «بيرلز أوف إسلام» (Pearls of Islam) النسائية موسيقى الراب والأناشيد والقصائد والكلمات المنظومة بالآلات الإيقاعية أو بالصوت وحده. وغالباً ما تكون الأغنيات مدائح تمجد الإسلام ونبيّه[٥].

(٤) أحد تمظهرات ثقافة شعبية ابتدأت أصلاً في الأحياء الداخلية من المدن الأمريكية (التي تقطنها أغلبية من الأمريكيين الأفارقة)، وتميزت بموسيقى الراب، وفن الكتابة على الجدران، ورقصات «البريك» التي تؤدى في الشوارع (م).

(٥) الموسيقى الإسلامية شائعة ومنتشرة أيضاً في إندونيسيا. فقد ظهرت هناك مجموعة من فرق الموسيقى الشعبية النشطة تأثرت بنجاح فرق (الرجال) الغربية، مثل «باكستريت بويز (Backstreet Boys)» و«تيك ذات (Take That)». ويشير باريندريغت إلى شهرة ونجومية فرق الأناشيد في إندونيسيا وماليزيا، مثل «سنادا (S'Nada)» «وريحان (Raihan)» و«رباني (Rabbani) (Barendregt 2006: 10)». وثمة نوع من ثقافة المعجبات المألوفة في الغرب، مغرمة بفرق رجالية مثل «تيك ذات»، ظهر أيضاً حول فرق رجالية مسلمة في جنوب شرق آسيا، وسبب جدلاً خلافياً عمومياً. إذ عدَّ كثيرون الفرق مغالية في نزعتها التجارية ووجدوا أن أداءها يبالغ في التركيز على المظاهر والمؤثرات البصرية (وسامة ومظهر المغنين)، بدلاً من التركيز على الموسيقى وجمال الصوت.

تُعدّ الموسيقى أكثر أشكال الثقافة الشعبية المؤسلمة إثارة للجدل والخلاف. فالعلاقة المتوترة بين الإسلام والموسيقى تعود إلى صدر الإسلام. ومنذ ذلك الحين، ظل الفقهاء والناس العاديون يناقشون مسألة انسجام وتوافق الإسلام والموسيقى (مثلاً: إنتاج أو استهلاك الموسيقى). والجمع بين الموسيقى والدين لا يقبله أو يقره المسلمون كلهم. لكن الموسيقى تمثل غالباً قوة دافعة في الثقافة الشبابية. ولهذا أسباب عدة، أهمها أن الموسيقى وما يتصل بها من أنشطة اجتماعية تمثل على الأرجح الشكل الرئيس للمتعة والتسلية لمعظم الشباب في شتى أرجاء العالم. فضلاً عن أن الموسيقى، نظراً لكونها ظاهرة ثقافية ديمقراطية نسبياً، متاحة بسهولة للشباب وهي واسعة التأثيرات والتطبيقات؛ ومتوافرة على نطاق واسع عبر الراديو والتلفزيون والإنترنت (Bennett 2000: 1; Huq 2006: 4, 42; Carrington and Wilson 2004: 65). إضافة إلى أن الموسيقى، بوصفها ممارسة ثقافية، عرضة للتأثيرات الخارجية ومفتوحة أمامها. ومن السهل مزجها مع الممارسات الثقافية الجديدة و/أو الأخرى، ولذلك فهي قادرة على ابتكار، ومن ثم التعبير عن هويات وارتباطات جديدة، تقع في صميم معظم الثقافات الشبابية (Baily and Collyer 2006: 174).

منذ سبعينات القرن العشرين، دُمجت دراسات الموسيقى الشعبية غالباً ضمن الأبحاث المتعلقة بالشباب، والثقافة الشبابية، والهوية، وذلك من سلسلة واسعة من وجهات النظر العلمية والأكاديمية. وثمة فكرة جديرة بالملاحظة تبرز في عديد من هذه الدراسات والأبحاث هي مدى قوة الرابطة الجامعة بين الموسيقى الشعبية والهوية. وكثير من الأفكار والنظريات ضمن حقل دراسة الثقافة والموسيقى والهوية الشبابية مستمدة من الكتاب الشهير «المقاومة عبر الطقوس: الثقافات الشبابية الفرعية في بريطانيا ما بعد الحرب» (١٩٧٦). حيث أشار المؤلفان (وهما عالمان مختصان بعلم الاجتماع) ستيوارت هول وتوني جيفرسون، من مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في برمنغهام، إلى وجود صلة رابطة بين بعض الأساليب الموسيقية المعينة والثقافات الشبابية (الفرعية). وشرحت دراستهما الرائدة كيف شيدت الثقافات الشبابية الفرعية البريطانية هويتها وعبرت عنها بواسطة اللباس، وأسلوب الحياة، والموسيقى.

الدراسات المتعلقة بالموسيقى والثقافة الشعبية في أوروبا

أثناء السبعينات والثمانينات، هيمنت على الميدان دراسات وأفكار «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة المتعلقة بالثقافات الشبابية». إذ عُدّ الأسلوب، الذي يشمل الأزياء والسلوك واستعمال اللغة والموسيقى، ومزج ومواءمة هذه العوامل كلها شكلاً من أشكال مقاومة الأيديولوجية السلطوية المهيمنة للمجتمع البريطاني. وعبر الأساليب الخارجة على السائد والمألوف (في اللباس واللغة والسلوك والموسيقى المفضلة) استطاع الشباب البريطانيون التعبير بطريقة ضمنية وحاذقة عن سخطهم على أيديولوجية الطبقة الوسطى المهيمنة ومقاومتهم لها. واعتبر تأسيسُ ثقافة شبابية مطالبةً بالحق في حيز رمزي يستطيع فيه الشباب التعبير بحرية عن عجزهم إزاء الوضع القائم واستيائهم منه، دون تدخل الأهل أو السلطات المعنية (Bennett and Kahn-Harris, 2004: 4-6).

وفيما بعد، استُخدم مفهوم مركز الدراسات الثقافية المعاصرة حول ثقافة الشباب الفرعية تعبيراً شاملاً جامعاً لأي جانب اجتماعي في حياة الشباب اتصل بطريقة أو بأخرى بنوع من الموسيقى والأسلوب والزي (Ibid.: 1). واتهم المنتقدون المركز بأنه يفترض وجود أيديولوجيات معارضة ومقاومة لهيمنة البرجوازية البريطانية تكمن خلف كل ثقافة شبابية فرعية (Huq 2006: 14).

وبعد تدفق وابل من الكتب والدراسات المنشورة في الثمانينات والتسعينات حول الشباب والثقافات الفرعية ودور الأسلوب ومبدأ «اصنعه بنفسك مما هو متوافر لديك»، واقتفاء معظمها خطى المركز المذكور (Hebdige 1979; Thornton 1995; McRobbie 1999)، اقتحمت ساحة الجدل موجة جديدة من الدراسات التي تتعامل مع المعنى الدلالي والأهمية الاجتماعية للموسيقى الشعبية. فالانتقاد المستمر للمركز أدى في نهاية المطاف إلى ظهور وجهات نظر جديدة حول الثقافات الشبابية (الفرعية)، وجرى بالتدريج استبدال مصطلح الثقافة الفرعية بتعابير ومفاهيم جديدة. وبفعل ما مارسه تدفق موجات من المهاجرين على أوروبا من حث وتحريض (إلى جانب عوامل أخرى) وزيادة شعبية الأنواع الموسيقية الكاريبية والأمريكية/الإفريقية ـ مثل الريغي(*) والهيب هوب ـ في أوروبا والولايات المتحدة أثناء التسعينات، تبدّت على السطح اهتمامات جديدة بدور الإثنية والعرق والموسيقى في الثقافة الشبابية (Carrington and Wilson 2004: 71; Huq 2006: 12, 24, 33-38).

(*) موسيقى شعبية انطلقت أصلاً من جمايكا (تجمع معاً الروك والكاليبسو والسول) (م).

باختصار، حدث تحول في الثمانينات والتسعينات في منهج الدراسات والأبحاث التي تتناول ثقافات الشباب. إذ انتقل التركيز من منظور «المراقب الخارجي» الذي حلل الثقافات الشبابية من الخارج، مفترضاً مسبقاً وجود مقاومة للظروف السياسية والاجتماعية ـ الاقتصادية، دون اهتمام كبير بالجدل بين الشباب أنفسهم حول الأسباب التي دفعتهم للقيام بما قاموا به، إلى منظور «المطّلع على بواطن الأمور» الذي يتعامل من الداخل ويركز أكثر على خطابات المشاركين في الثقافة الشبابية وجدالاتهم ودوافعهم المحفزة، دون تجاهل التأثيرات الخارجية والظروف المتغيرة. هذه الرؤية المتجددة أدت إلى ظهور دراسات مهمة في فرنسا وبريطانيا وألمانيا تناولت دور الإثنية وتأثير أوضاع ما بعد الهجرة في انبثاق الثقافة الشبابية بين الشباب من ذوي الأصول المغاربية والآسيوية والتركية.

منذ التسعينات، ظهرت في فرنسا بانتظام دراسات تناولت الجيل الثاني من المهاجرين من شمال إفريقيا (*beurs*). على سبيل المثال، تبين مقالات غابرييل مارانسي (2000; 2000a; 2003) الأهمية الدلالية لموسيقى الراي والثقافة الشبابية المتصلة بها في عمليات بناء الهوية للجيل الثاني من المهاجرين من شمال إفريقيا. الراي موسيقى جزائرية معروفة بكلماتها المتمردة المنظومة والمنطوقة باللهجة الجزائرية التي تكسر حواجز المحرمات، وبمزجها للموسيقى العربية والغربية. أما أشهر ممثليها فهو (الشاب) خالد (المولود في وهران عام ١٩٦٠).

وفقاً لمارانسي، توفر موسيقى الراي للجيل الثاني من المهاجرين من شمال إفريقيا الفرصة المتاحة لبناء/والتعبير عن هويات مختلفة ومتمايزة عن هويات آبائهم وعن الشباب المنتمين إلى إثنيات أخرى في فرنسا. من الباحثين (الموسيقيين) الآخرين المسهمين في هذا الميدان بوزيان داودي وحاج ملياني. فقد كتبا واحدة من أولى الدراسات عن موسيقى الراي الجزائرية (Daoudi and Miliani 1996)، كما تناولا منذ مدة قريبة التأثيرات الإفريقية في الثقافة الفرنسية (ibid.: 2002). وكتب الباحث الأنثروبولوجي تيد سويندنبيرغ (2001; 2001 a; 2003) عن موسيقى الراي والموسيقى العربية عموماً، مع التركيز على موضوعات متفاوتة، تراوحت بين تحليل موسيقى الراي في فرنسا، وتفحّص واستقصاء الصلة الجامعة بين موسيقى الهيب هوب والإسلام في أوروبا. وكثيراً ما تناولت أعماله الشباب الذين ينتمون إلى إثنيات غير أوروبية في أوضاع ما بعد الهجرة والموسيقى في السياقات الأوروبية.

يصف جزء كبير من هذه الدراسات والأبحاث كيف يحاول الشباب، عبر استخدام وإنتاج هذه الأنواع الموسيقية، النجاة من إسار وضعهم المهمش بالسعي للحصول على مزيد من القبول في المجتمع الفرنسي إجمالاً، لكن مع الحفاظ دوماً على/والتعبير عن «اختلافهم بوصفهم الآخر». ويتبدى ذلك بأوضح صوره في تحليل مارانسي لحالة المغني فوديل (فضيل) المولود في فرنسا عام ١٩٧٩ (في إحدى ضواحي باريس) من أبوين جزائريين. فوديل مطرب ناجح يغني على ألحان موسيقى الراي الحديثة، التي تشمل إيقاعات ونغمات من شمال إفريقيا، لكنه يغني على نحو متزايد بالفرنسية ويضيف ترجمات فرنسية إلى كلمات أغانيه العربية (ضمن أغلفة ألبوماته المطبوعة على أقراص مدمجة)، وذلك بهدف الوصول إلى جمهور أعرض وحضور أكبر في محطات الإذاعة والتلفزة الفرنسية (Marranci 2000: 11). وألبوم فوديل الذي حمل عنوان «مونديال كوريدا» (٢٠٠٦) حقق نجاحاً كاسحاً في فرنسا.

في ألمانيا، خضع الشباب الأتراك إلى دراسات مسهبة وأبحاث مستفيضة، انصبت بؤرة تركيزها على مشهد الهيب هوب الألماني ـ التركي الناشط (Kaya 2002; Soysal 2001; El-Taybeb 2004; Çadlar 1998). على سبيل المثال، اشتغل آندي بينيت (2000; 2001) على موسيقى الهيب هوب في مدينة فرانكفورت وضمّن دراسته آراءَ وأدوار الشباب من الأصول الإثنية غير الأوروبية في مشهد الهيب هوب الألماني. وأظهر عمله عدم اكتفاء هؤلاء بمحاكاة موسيقى الهيب هوب الأمريكية وحسب، بل مسارعتهم إلى تطبيقها أيضاً على السياق المحلي (فرانكفورت في هذه الحالة). معظم أغنيات موسيقى الهيب الهوب التي ألفها الأتراك ـ الألمان في فرانكفورت تتناول موضوعي العنصرية والمواطنة. ويصف بينيت كيف تمثل أغنيات الهيب هوب للشباب الأتراك ـ الألمان تعبيراً محلياً؛ وعبر التطرق بإيقاعاتها وكلماتها للتجارب والمشاعر والأحاسيس المحلية، وأدائها «بالطريقة المناسبة»، يوفر المغني/الموسيقي تعبيراً مقنعاً عن صلة اجتماعية بهذه البيئة المحلية. فضلاً عن أن موسيقى الهيب هوب أصبحت أداة للشباب الأتراك ـ الألمان لتجسيد «تميزهم»، أي غدت طريقة للتعبير عن هوية أصيلة محددة والتمايز عن الآخرين (Bennett 2000: 149-150). فالإثنية و«التمايز» عاملان مهمان في الثقافات الشبابية كلها في شتى أنحاء العالم.

الثقافة الشبابية المغربية ـ الهولندية: الدين والإثنية والسياسة

بالنسبة للشباب الذين يجدون أنفسهم في وضع ما بعد الهجرة، ليس من السهل دوماً معرفة هويتهم ومن يكونون وإلى أين ينتمون. فتعابير مثل «العيش في ثقافتين» و«العيش بين ثقافتين» و«الهويات الهجينة» و«الهويات المتعددة».. استخدمت لوصف حالتهم المعقدة غالباً. وفيما يتعلق بالشباب المغاربة ـ الهولنديين، تُعدّ الموسيقى أداة مهمة تستعمل للتعبير عن أنفسهم وعن تعددية هوياتهم وعن العوالم التي يشعرون بالارتباط بها.

يمثل الإسلام معلماً مهماً في حياة الشباب المغاربة ـ الهولنديين. وكثيراً ما يستخدمونه إطاراً مرجعياً يبنون حوله هوياتهم وارتباطاتهم (De Koning 2008). لكن الإسلام ليس نقطتهم المرجعية الوحيدة. وهذا يتضح على وجه الخصوص في الأنواع الموسيقية البارزة في الثقافة الشبابية المغربية ـ الهولندية. فإلى جانب الإسلام، هناك الخلفية الإثنية، والصور التخييلية الاجتماعية ـ الثقافية (المخيال الاجتماعي ـ الثقافي)، كما أن الوضع السياسي الهولندي يؤثّر في طبيعة ومحتوى الثقافة الشبابية الموسيقية المغربية ـ الهولندية. ورصد الباحثون نزعة نحو «خوصصة» الإسلام لدى الشباب المغاربة ـ الهولنديين، مما يعني بقاء وديمومة الرابطة التي تجمع أفراد الجيل الثاني من الأتراك والمغاربة مع الإسلام، وذلك على الرغم من تناقص مشاركتهم في الشعائر الدينية ووتيرة ذهابهم إلى المساجد (Phalet and Ter Wal 2004: 39).

تبقى الخلفية الإثنية أيضاً إطاراً مرجعياً مهماً في عمليات بناء الهوية للشباب المغاربة ـ الهولنديين. وكثير منهم يعزون قيمة كبيرة للحفاظ على ما يعدونه تقاليد تراثية ثقافية مغربية. وهذا ينعكس مثلاً في الطريقة التي ينظمون بها، ويحتفلون بمراسم الزفاف والأعياد الدينية. فالرغبة في الحفاظ على ما يُعد تقاليد تراثية مغربية، مما يتطلب توافر الطعام (الحلال) واللباس(الأزياء التقليدية) والمنتجات الثقافية (الموسيقى والفن المغربي)، أدت إلى تأسيس شبكة من متاجر التجزئة في العديد من المدن الهولندية.

تتأثر الطريقة التي يقدم بها المغاربة ـ الهولنديون أنفسهم إلى العالم الخارجي أيضاً بالطريقة التي يراهم الآخرون عبرها. إذ تغيرت الطريقة التي صُنف بها المهاجرون في هولندا تغيراً كبيراً في السنوات الثلاثين الماضية. ففي حين كان بلد

المنشأ (الوطن الأم) يُعد في الثمانينات أهم سمة مميزة، ويصنف المهاجرون في فئة العمال الضيوف القادمين من المغرب أو تركيا، أو بوصفهم أقلية إثنية على المستوى النظري المجرد، أصبح الدين اليوم أحد أهم العلامات المميزة للهوية. وعمل المهاجرون أنفسهم على تحديد وتفعيل هوية ذاتية متعاظمة التأثير ترتكز إلى الدين: في حين أن الجيل الأول من المهاجرين لم يشدد غالباً على هويته الدينية، فإن أفراد الجيل الثاني من المغاربة والأتراك بدؤوا تدريجياً تقديم أنفسهم بوصفهم مسلمين، بدلاً من أتراك أو مغاربة. وفي الحقيقة، فإن تزايد ظهور وحضور المسلمين في هولندا نجم عن نزعتين متزامنتين اثنتين. فمن ناحية، أعطت أعداد كبيرة من أفراد الجيل الثاني من المهاجرين أولويةً لهويتهم الدينية على حساب خلفيتهم الثقافية أو الإثنية. ومن ناحية أخرى، أثارت السياسات الحكومية والمجادلات العمومية في وسائل الإعلام حول موقع المسلمين والإسلام في هولندا هذا الميل إلى تقديم أنفسهم بوصفهم مسلمين.

تاريخ الجالية المغربية في هولندا

ظل المغاربة ـ الهولنديون جزءاً من المجتمع الهولندي على مدى أكثر من ثلاثين عاماً. إذ وصل الجيل الأول من المغاربة في ستينات وسبعينات القرن العشرين كعمال ضيوف، وكانوا ينوون البقاء في هولندا بصفة موقتة فقط. لكن في الثمانينات تبين أن عودتهم إلى المغرب متعذرة. واليوم، تضم الجالية المغربية قرابة ٣٣٥٠٠٠ شخص، أي زهاء ٢٪ من إجمالي سكان هولندا. وهي ثالث أكبر أقلية في هولندا بعد الجاليتين التركية والسورينامية. ويبلغ عدد أفراد الجيل الثاني من المهاجرين المغاربة حالياً قرابة ١٦٨٠٠٠ [٦] (ضمن العدد الإجمالي للجالية). وهؤلاء وُلدوا وتربوا ونشؤوا في هولندا، وغالباً لا يملكون سوى الجنسية الهولندية. ومع ذلك، يظلون في نظر الرأي العام «أجانب»[٧]، وهو تعبير تكرر ربطه هذه الأيام بالمسلمين، الذين يعتبرون غالباً مجموعة إشكالية.

(٦) الأرقام مأخوذة من المكتب المركزي الهولندي للإحصاء:

www.cbs, 24th January, 2009.

(٧) اللفظة الهولندية المستخدمة هي//allochtonenالمشتقة من لفظة//allochthonousالتي تعني في دلالتها «صاحب الأصل الأجنبي».

شهد المجتمع الهولندي بعض التغيرات الكبرى في العقود الأخيرة بسبب التطورات السياسية الوطنية والدولية. فقبل الحادي عشر من سبتمبر، تركز الجدل السياسي والإعلامي بصورة رئيسة على الأوضاع السيئة والظروف العسيرة للجالية المغربية في هولندا وما تعانيه من حرمان وظلم. لكن بعد الحادي عشر من سبتمبر، انتقلت بؤرة تركيز الجدل إلى الإسلام والجالية المسلمة في هولندا، وخصوصاً إلى الخوف من انتشار التطرف الإسلامي بين الشباب المغاربة ـ الهولنديين. وفي وقت لاحق، لا سيما بعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١، ظهرت نزعة في وسائل الإعلام نحو جمع المسلمين كلهم في سلة واحدة، وضمن فئة تصنيفية وحيدة: المسلمين. وذلك بغضّ النظر عن كونهم من المغاربة أو الأتراك أو الإيرانيين أو الهولنديين أو من أي أصل أو منبت كانوا.

فضلاً عن ذلك كله، أسهم عدد من الحوادث والأحداث، أهمها مقتل المخرج التلفزيوني الهولندي ثيو فان كوخ على يد شاب مغربي ـ هولندي (من الجيل الثاني من المهاجرين)، في تغيير الجدل حول موقع ووضع المسلمين في هولندا، إلى جدل حول موقع ووضع الجالية المغربية في هولندا. شوهت السياسة ووسائل الإعلام الهولندية سمعة الشباب المغاربة ـ الهولنديين، وعانى كثير منهم العنصريةَ والتنميط لكن هذه العقبات لم تمنعهم من التعبير عن أنفسهم بأسلوب إبداعي وخلاق وموسيقي. ولأنهم تعرضوا في أغلب الأحيان للإقصاء والإبعاد عن الجدل العام، فإن قسماً منهم أوجدوا فضاءات ثقافية وموسيقية خاصة بهم، شاركت فيها مجموعة فرعية من الشباب المغاربة– الهولنديين بنشاط وفاعلية، بوصفهم منتجين ومستهلكين في آن معاً.

الثقافة الموسيقية للشباب المغاربة ـ الهولنديين

تعتمد الثقافة الموسيقية للشباب المغاربة ـ الهولنديين اليوم على ركائز موسيقية تعود إلى أواخر ثمانينات القرن العشرين، حين بدأت مؤسسات ومنظمات صغيرة تنظم مهرجانات موسيقية وغيرها من النشاطات المكرسة للموسيقى المغربية (والبربرية) (Bousetta 1996: 186). وقد وجدت موسيقى الراي، تحديداً، قاعدتها الجماهيرية العريضة من المعجبين بين الجالية المغربية. وهذا أدى إلى ظهور عدد من فرق وعروض موسيقى الراي، حقق بعضها في نهاية المطاف نجاحاً كبيراً في هولندا، مثل «رايلاند» (Raïland)، و«نجوم الراي» (Noujoum Raï)، والشاب أشرف.

في هذا الوقت بالذات، شاع ما سمي بـ«حفلات الراي»، وهي غالباً حفلات نهارية نظمت في مختلف أنحاء هولندا.

لا يقتصر المشهد الموسيقي المغربي ـ الهولندي على منظمي الحفلات الموسيقية وحفلات التعارف فقط، بل تدعمه أيضاً تجارة بيع منتجات الموسيقى المغربية والعربية بالتجزئة. إذ تضم المدن الهولندية الأربع الكبرى، روتردام وأمستردام وأوتريخت ولاهاي، متاجر موسيقية متخصصة بالموسيقى العربية و/أو المغربية. ومن دون شك، وسعت شبكة الإنترنت أيضاً احتمالات شراء وتحميل الموسيقى من أرجاء العالم كافة، ومنحت الناس الفرصة للبحث عن كل سلعة موسيقية محددة على المستوى العالمي. كما تلقت استمرارية ثقافة الشباب الموسيقية المغربية ـ الهولندية الدعم والمساندة من عديد من المواقع الإلكترونية على الويب، التي مكنت المستخدمين من تنزيل وتحميل مقاطع الفيديو والموسيقى وتقاسمها وتوفيرها. أما برامج الاتصال المباشر عبر الإنترنت، مثل (KAZAA) و(LimeWire)، فقد أتاحت الفرصة لتقاسم وتبادل الموسيقى. واستخدم المغاربة ـ الهولنديون على نطاق واسع هذه الأنواع من الشبكات. في حين ضمت مواقع أخرى، مثل (www.marokko.nl <http://www.marokko.nl>)، عدة منتديات جسدت الموسيقى والمناسبات والحفلات موضوعاتها المركزية.

إضافة إلى ذلك كله، تمنح مواقع مثل (www.soundclick.com <http://www.soundclick.com>)، الفنانين (الهواة) فرصة جعل موسيقاهم متوافرة ومتاحة على الشبكة الإلكترونية، بحيث يسهل على المستخدمين الوصول إليها وتحميلها وتنزيلها إلى حواسيبهم (بعد التسجيل). واليوم، يمتلك مستخدمو الإنترنت فرصة إيجاد «فضاء شخصي على الويب» (MySpace)، يستطيعون فيه تشييد سيرة ذاتية وإضافة جميع أنواع المعلومات الشخصية، ومنها الموسيقية. وكثيراً ما تجسد هذه الفضاءات على الويب فرصاً ترويجية مثالية للفنانين المبتدئين. أخيراً، حازت مواقع «اليوتيوب» على شهرة عالمية كاسحة وغدت مصدراً لمشاهدة أشرطة الفيديو الموسيقية، ومنصةً للفنانين الهواة لعرض مواهبهم الموسيقية.

يتألف المشهد الموسيقى المغربي ـ الهولندي من مناسبات وحفلات استهدفت جمهور الشباب المغاربة ـ الهولنديين. وعبر إتاحة الفرصة للاستماع إلى الموسيقى العربية والمغربية والرقص على أنغامها، تحولت هذه المناسبات إلى أماكن لقاء

ممتازة للشباب المغاربة ـ الهولنديين، ووفرت لهم فرصة التعبير عن/وبناء هوية مغربية ـ هولندية، عبر الرقص واللباس والتواصل الاجتماعي مع غيرهم من الشباب المغاربة ـ الهولنديين. في هذه المناسبات، يستطيع الشاب المغربي ـ الهولندي «تذوّق» الجو المغربي بالمعنى الحرفي للكلمة: حيث يقدم فيها الشاي المغربي والطعام المغربي، وفي بعض الأحيان توضع منصات تباع فيها الكتب المتعلقة بالمغرب أو الموسيقى، أو المشغولات اليدوية، أو الحلي. وعبر حضور هذه المناسبات، يمكن للشباب المغاربة ـ الهولنديين تمييز أنفسهم بصورة واضحة عن أترابهم الهولنديين، نظراً لأن الشاب الهولندي العادي لا يحضر مثل هذه المناسبات.

في أغلب الأحيان لا تُقدّم المشروبات الكحولية في هذه المناسبات، ويتمّ الالتزام بأوامر الإسلام ونواهيه. كما أن مواعيد المناسبات (بدءها واختتامها) تختلف عن مواعيد المناسبات الهولندية، إذ كثيراً ما تبدأ عند الأصيل، مما يتيح حضور مزيد من الفتيات، لأن عدداً كبيراً من الفتيات المغربيات لا يستطعن، أو لا يرغبن في الخروج والسهر إلى وقت متأخر من الليل. وأصبح من الشائع حديثاً تنظيم مناسبات للنساء فقط. وهذه تمنح الفتيات الفرصة للخروج والاستمتاع معاً دون حضور الرجال أو تدخّلهم، ودون الاضطرار إلى تحمل إزعاج نظرات شبان غرباء أو متطفلين أو مهددين، أو تحت إشراف ومراقبة الأشقاء أو الأقرباء أو الجيران.

هنالك نوعان من الموسيقى يلعبان دوراً بارزاً في الثقافة الشبابية الموسيقية للشباب المغاربة ـ الهولنديين: الموسيقى الشعبية (الموسيقى الفولكلورية الشعبية المغربية)، والهيب هوب، وكلاهما مهم في إيجاد شعور بالرابطة الجماعية المشتركة، أو بالانتماء إلى مجموعة حصرية متميزة، بين الشباب المغاربة ـ الهولنديين. ففي نهاية المطاف، تتمحور الثقافة الشبابية حول وضع حدود فاصلة بين المجموعة الحصرية المتميزة والغرباء عنها. ويستخدم النوعان كلاهما لرسم الحدود بطرق خاصة. فالموسيقى الشعبية المغربية هي رمز للمغرب والتراث التقليدي المغربي والثقافة المغربية، ولذلك تُعدّ أداة لاستحضار شعور بالحنين إلى الوطن، والتضامن، والوحدة بين المغاربة ـ الهولنديين. وأثناء حفلات الموسيقى الشعبية المغربية، ينصب التركيز على تحديد الشعور بالانتماء إلى مجموعة تتقاسم روابط مشتركة، والتميز بسمة الشباب المغاربة ـ الهولنديين. كما تستخدم موسيقى الهيب هوب أيضاً للتمييز بين «نحن» و«هم»، على الرغم من أن الأهمية الدلالية لهذا النوع من

الموسيقى والهويات المرتبطة به أكثر عرضة للتفسيرات الفردية. وفي حين أن الموسيقى الشعبية المغربية نوع موسيقي يُستهلك غالباً ولا ينتجه الشباب المغاربة ـ الهولنديون، فإن مشهد موسيقى الهيب هوب ساحة يلعب فيها المغنون والمنتجون ومنسقو الأغاني والموسيقى في الحفلات من المغاربة دوراً بارزاً.

الموسيقى الشعبية المغربية: شعور بـ«المغربية» لدى الشباب المغاربة ـ الهولنديين

تُعدّ الموسيقى الشعبية المغربية، بالنسبة لكثير من المغاربة، الطريقة النهائية لإيجاد جو «مغربي»، ورمزاً معبراً عن الموسيقى المغربية الأصيلة. وهي لون محوري في احتفالات العائلة المغربية، مثل الأعراس، واحتفالات الحصاد، وطقوس الهجرة. لكنها اقتحمت المناسبات العامة واحتلت مكاناً مركزياً فيها. فالموسيقى الشعبية في السياق المغربي المحدد تمثل خلطة موسيقية مكونة من أنواع موسيقية مختلفة من مناطق مختلفة، تشمل على سبيل المثال موسيقى الركادة من منطقة وجدة وبركان، وموسيقى الروافة من منطقة الريف. كتب الباحث الموسيقي المغربي عيدون عن النوع الحضري المغربي المعاصر الذي يتسم بطبيعته الاحتفالية؛ ورتمه السريع؛ وإيقاعاته الراقصة، واستخدام الآلات الموسيقية المغربية، مثل العود والكمنجة والدربكة، إضافة إلى الآلات الغربية مثل الأورغ والغيتار والطبول، مما أدى إلى موسيقى ذات أصوات فسيفسائية هادرة وطنانة. تأثرت هذه الموسيقى الشعبية الحضرية الأسلوب بعدة أنواع أخرى من الموسيقى المغربية، ويعود ظهورها إلى الأربعينات، حين شجع الحاكي (الغراموفون) وشرائط الكاسيت الفنانين الجدد على الاستفادة من الأسواق التجارية الجديدة. الأغنية الشعبية المغربية تغنى باللهجة المغربية العربية وأحياناً البربرية. في القرن الماضي، اخترقت الأغنية الشعبية الحدود المناطقية وأصبحت نوعاً موسيقياً معروفاً على المستوى الوطني وعُدّت جزءاً من الثقافة الموسيقية الوطنية في المغرب، وحفزت وسائل جديدة لتوزيع ونشر الموسيقى، مثل مسجلات الكاسيت وأجهزة الراديو، انتشار هذا النوع الموسيقي في شتى أنحاء المغرب. الموسيقى الشعبية المغربية متخمة هذه الأيام بتقنيات المزج الجديدة والآلات الكهربائية. ويشدد عيدون على أن هذه الموسيقى تركز على التجارب الاحتفالية من رقص وغناء وتجمّعِ الأصدقاء والأقرباء معاً. أما السياق الاجتماعي الرئيس الذي تلعب فيه الموسيقى الشعبية المغربية دوراً مهيمناً فهو «الحفلات الخاصة»، حيث يمكن للحضور المشاركة في الأداء (كما يؤكد عشوائية الأغنيات وكلماتها وقدرة المؤدين على الارتجال وشد انتباه واهتمام الحضور عبر

التغيير المستمر في النغمات، والإيقاعات، والكلمات أثناء الأداء). ويستنتج عيدون أن نجاح أداء الأغنية الشعبية المغربية يعتمد على مهارة المؤدي في الاستحواذ على اهتمام الحاضرين وضمان مشاركتهم (Aydoun 2001:141-143).

يرتجل كثير من المطربين الشعبيين الأغنيات أثناء الأداء، حيث يتناولون موضوعات من الأنواع كافة. اليوم، تشمل مجموعة المطربين المغاربة المشهورين الذين يؤدون هذا اللون الحضري من الأغنيات الشعبية، على سبيل المثال لا الحصر، خالد بناني، وتاهور، وداودي، ونجاة عتابو، ومصطفى بوركون، وغيرهم. في هولندا، هناك عدة فرق غنائية وفرق موسيقية صغيرة تؤدي اللون الشعبي أيضاً. وغالبية هذه الفرق مؤلفة من موسيقيين مغاربة ـ هولنديين. «الإسماعيلية» واحدة من أقدم وأشهر فرق الموسيقى الشعبية المغربية ـ الهولندية. وهناك أيضاً فرقة «الكنار» وفرقة «أنغام». لكن من الملاحظ أن غالبية الفرق الشعبية المغربية ـ الهولندية تنهل من مخزون مختلط، ومتخصصة في أكثر من لون واحد. وغالباً ما تعزف اللون المطلوب.

إلى ذلك، فإن حفلات المطربين الشعبيين المشهورين، مثل نجاة عتابو وصنهاجي وداودي ومصطفى بوركون، يمكن أن تجتذب آلافاً مؤلفة من الحضور. إذ إن إيقاعات الأغنيات الشعبية الراقصة وطبيعتها الاحتفالية هي من العوامل التي تجعل الشباب المغاربة ـ الهولنديين يغرمون بهذه الموسيقى. كما ترتبط شهرة وذيوع الموسيقى الشعبية المغربية بحقيقة أن الشباب المغاربة ـ الهولنديين يعدونها جزءاً من التراث الثقافي المغربي وغالباً ما تكون هذه الحفلات متخمة بالرموز الدلالية المعبرة عن الثقافة المغربية (أعلام وطعام ولباس وموسيقى ومنصات لبيع الكتب المتعلقة بالمغرب والحلي)، فيتمكن الشباب الحاضرون من دمج عناصر من ثقافة آبائهم، التي تشكل فيها الموسيقى الشعبية مكوناً بارزاً، في ثقافتهم الشبابية، دون تدخل الآباء أو تطفل الغرباء من غير المغاربة ـ الهولنديين. كما تمثل هذه المناسبات حيزاً مكانياً يستطيع فيه الشباب أن يكونوا «مغاربة» على حريتهم، وأن يتصرفوا ويرقصوا ويغنوا ويتفاعلوا بالطريقة التي يعدونها «مغربية». فالموسيقى الشعبية المغربية متشربة بالحنين إلى المغرب، ومناسباتها وحفلاتها تلعب دوراً مهماً في توكيد «مغربية» الشباب المغاربة ـ الهولنديين، حتى وإن كان بعضهم لم تطأ قدمه أرض المغرب قط.

إضافة إلى أن هذه المناسبات أصبحت أيضاً تُعدل جزئياً لتناسب حاجاتهم الدينية. فثمة نزعة تتطور نحو أسلمة الحفلات الموسيقية المغربية في هولندا. وهذه النزعة تشمل مستهلكي ومنتجي هذه المناسبات على حد سواء، حيث يضيفون عناصر إسلامية إلى المناسبات غير الدينية أصلاً. إذ يحاول مروّجو الحفلات ومنظمو الحفلات الموسيقية التناغم والتواؤم مع حاجات الشباب المغاربة ـ الهولنديين.

الهيب هوب: سجلات المقاومة

أصبح الشباب المغاربة ـ الهولنديون مؤخراً أكثر نشاطاً وفاعلية وحضوراً في مشهد الهيب هوب الهولندي. موسيقى الهيب هوب لون موسيقي انتقائي، اشتهر بسبب خلطة الأصوات والإيقاعات من المصادر والمواد المتاحة، وبسبب تجميع مقتطفات وشظايا من نصوص مختلفة. ومن ثم فإن من المعالم المميزة لموسيقى الهيب هوب إعادة استخدام المقاطع والنغمات الموسيقية وتكرارها. وغالباً ما تدمج موسيقى الهيب هوب أجزاءً ومقاطعَ ونغماتٍ من مصادر مختلفة: من الأغنيات، والأفلام، والتلفزيون، والإعلانات الدعائية، والأصوات في الشارع. في الأصل، أتت موسيقى الهيب هوب من الولايات المتحدة، خصوصاً مدينة نيويورك. ففي السبعينات، بدأ الشباب الأمريكيون الأفارقة التحدث بأسلوب إيقاعي وملحن على قرع الطبول. وعلى العموم، يشير المعجبون والخبراء بموسيقى الهيب هوب إلى كول هيرك وأفريكا بامباتا، بوصفهما المبتكرين اللذين أبدعا موسيقى الهيب هوب. وكثيراً ما تُعدّ ثقافة الهيب هوب متضمنة ثلاث بؤر محورية: الموسيقى وفن الكتابة على الجدران ورقصات «البريك». في الكلام العادي في الحياة اليومية، يشير تعبير «هيب هوب «غالباً إلى موسيقى الهيب هوب، التي هي موسيقى الراب في أغلب الأحوال.

كثيراً ما يميز نقاد موسيقى الهيب هوب وعشاقها بطريقة تقريبية بين نوعين اثنين من موسيقى الهيب هوب، اعتماداً على موضوعات الأغنيات. فمن ناحية، هناك النوع المادي من موسيقى الهيب هوب. وإلى هذا الصنف تنتمي الأغنيات التي تتحدث عن السيارات السريعة والمال والمجوهرات. وفي هذا النوع، الذي يسمى أيضاً «موسيقى الراب المتفاخرة المتباهية» بلغة الهيب هوب، تُمجد المادية والثراء، أو «العيش بإسراف وتبذير» بلغة الهيب هوب أيضاً، إضافة إلى التمتع بعشق وإعجاب عدد كبير من النساء. أما الرسالة فهي: الثراء هو الأسلوب المثالي للعيش. ومن ناحية أخرى، هنالك نوع آخر من موسيقى الهيب هوب اتسم بالوعي السياسي،

والمشاركة الاجتماعية، والتعبير عن الانتقاد للمجتمع. وكثيراً ما دُعي هذا النوع بـ«موسيقى الراب صاحبة الرسالة». ووجدت الأقليات في شتى أنحاء العالم في هذا النوع الأخير طريقة مناسبة للتعبير عن إحباطها وخيبة أملها من وضعها (الصعب غالباً) في المجتمع. والكتاب الذي أعده توني ميتشل بعنوان «الضجة العالمية: الراب والهيب هوب خارج الولايات المتحدة» (٢٠٠١)، يصف بالتفصيل كيف استخدمت الأقليات في شتى أنحاء العالم موسيقى الهيب هوب لمصلحتها. وعلى وجه العموم، يتفق الباحثون الأكاديميون والنقاد الموسيقيون على أن ما يجذب الأقليات إلى موسيقى الهيب هوب هو قدرتها على التعبير عن السخط والاستياء والمشاركة الاجتماعية.

لم يختر الشباب المغاربة ـ الهولنديون موسيقى الهيب هوب عبثاً. إذ سهّل هذا الاختيار عددٌ من الظروف الجوهرية الكامنة تحت السطح. أولاً، الهيب هوب لون موسيقي متاح ومتوافر ويحظى بقبول واسع النطاق بسبب الاعتراف العالمي به. وأصبح واحداً من أنجح الأنواع الموسيقية على الصعيد التجاري في العقد الأخير (Watkins 2005: 209). والسبب الثاني وراء اختيار كثير من الشباب موسيقى الهيب هوب يكمن في حقيقة أن تأليف موسيقى الهيب هوب لا يجب بالضرورة أن يكون نشاطاً مكلفاً. فهو في الحقيقة نوع موسيقي لا يحتاج إلى ميزانية كبيرة. وكل ما يحتاجه المؤلف ينحصر في صوت مقبول، وإحساس موسيقي بالإيقاع، وحاسوب مجهز ببرنامج موسيقي، وميكروفون. العامل الثالث الذي يجعل الهيب هوب لوناً موسيقياً متاحاً يتمثل في حقيقة أن الثقافة الموسيقية ووسائل الإعلام الهولندية قبلت هذه الأيام موسيقى الراب باللغة الهولندية دون تحفظ، في حين لم تكن الحالة على هذا النحو في الماضي. وبشكل أكثر دقة وتحديداً، يستخدم مؤلفو أغاني الراب من المغاربة ـ الهولنديين في أغانيهم لغة الشارع العامية، التي هي خليط من لغات عدة تشمل المغربية ـ العربية، والبربرية، والإنكليزية، والبابيامنتو والسرانانية[٨] (De Koning 2005: 36-41).

أصبح الشباب المغاربة–الهولنديون مؤخراً أكثر حضوراً وظهوراً في المشهد الموسيقي الهولندي وفي وسائل الإعلام. فأغنية مغني الراب رايمزتر التي حطمت

(٨) البابيامنتو والسرانانية هما اللغتان المحكيتان في جزر الأنتيل الهولندية وسورينام.

الأرقام القياسية في المبيعات، «المغاربة الملاعين» (*Kutmarokkanen*)، وضعت موسيقى الهيب هوب المغربية ـ الهولندية على الخريطة الموسيقية. كان رايمزتر (من أب مغربي وأم هولندية) في الخامسة والعشرين آنذاك، وكتب أغنيته رداً على عبارة سياسي هولندي أثارت جدلاً خلافياً حاداً، حين أشار ـ في زلة لسان على ما يبدو ـ إلى الشباب المغاربة ـ الهولنديين بالقول: «هؤلاء المغاربة الملاعين». التقط ميكروفون كلماته واحتدم جدل حاد حولها. وفي ردة فعل على العبارة قال رايمزتر:

«يريدون تشويه سمعتنا حين يتحدثون عنا
لم نرتكب خطأ،
لكنهم يكرهوننا.
يريدون تشويه سمعتنا حين يتحدثون عنا
ألا تدركون أن الوقت قد حان لتغيير ذلك؟»[٩].

(المصدر: أغنية رايمزتر «المغاربة الملاعين»، من ألبومه (Rayalistisch)، إنتاج توب نوتش/فيرجين–٢٠٠٣).

في نهاية المطاف، حققت هذه الأغنية نجاحاً كاسحاً وعبّدت الطريق أمام مغني الراب الآخرين من المغاربة ـ الهولنديين، ومنذ ذلك الحين غدا الشباب المغاربة ـ الهولنديون أكثر فاعلية ونشاطاً، وأكثر حضوراً وظهوراً في مشهد موسيقى الهيب هوب وإنتاجها. وأصبح علي أشهر مغني الراب المغاربة ـ الهولنديين وأشهر مغني الراب في هولندا. وأطلق مجموعتين ناجحتين من الأغاني (ألبومين) في عامي ٢٠٠٤ و ٢٠٠٦ [١٠].

تشمل الموضوعات الراهنة في مخزون مغني الراب المغاربة ـ الهولنديين موضوعات محلية ووطنية وعالمية. فالأغاني تتناول السير الشخصية للمغنين وتجاربهم في الأحياء المحلية، وصراعهم مع فرق الراب المنافسة في المدن الأخرى. وعبر استخدام المفردات النمطية، واللهجة المحكية، والتصدي لموضوعات محددة

(٩) الكلمات بالأصل الهولندي هي:

"Ze willen ons zwart maken als ze over ons praten. We hebben ze niks gedaan en alsnog willen ze ons haten. Ze willen ons zwart maken als ze over ons praten. Tijd dat dit verandert, heb je dat niet in de gaten".

(١٠) علي بوالي، ولد عام ١٩٨١ في زانستاد، ويُعدّ حالياً أشهر مغني الراب في هولندا.

محلية، يتمكن مغني الراب من إظهار عواطفه وأحاسيسه وارتباطاته بمحيطه الهولندي الاجتماعي، ووضع نفسه فعلاً في هذه الأماكن المحلية، وفي الوقت ذاته يعبر عن صلة رابطة بالبلدة الهولندية التي وُلد فيها وبجمهور موسيقى الهيب هوب المنتشر في مختلف أرجاء العالم.

يحاول قسم كبير من هذه الأغنيات، لكن ليس كلها بالتأكيد، إضعاف وتقويض القوالب المنمطة، عبر تقديم وجهات نظر بديلة، تشمل السير الذاتية والتجارب الشخصية مع هذه القوالب المنمطة. ويستهدف مغنو الراب القضاء على الأفكار النمطية عن المغاربة ـ الهولنديين. والقوالب المنمطة التي يشعر الشباب المغاربة ـ الهولنديون أنها مفروضة عليهم غالباً ما تتجسد في الافتراض بأنهم مجرمون، ومتطرفون إسلاميون، وإرهابيون، ويتعذر دمجهم، ومعادون للسلطات، وكارهون للمثلية. ولذلك تتحدث الأغنيات عن النجاة من إسار هذه الفئات التصنيفية المفروضة، أو تبتدع قصصاً سردية تبطل أو تعكس هذه القوالب المنمطة. في بعض الأحيان، تصبح هذه الأغنيات عدوانية وعنيفة، وفي أحيان أخرى تغدو هزلية وفكاهية أو ساخرة.

ثمة أغنيات أخرى تكشف غالباً عن وعي سياسي. وهذه الأغنيات تتصدى مثلاً لقضايا السياسة الدولية. فالحرب على العراق، والحادي عشر من سبتمبر، والصراع الفلسطيني ـ الإسرائيلي على وجه الخصوص، والوضع في الشرق الأوسط، والسياسة الخارجية الأمريكية (في أفغانستان أو العراق)، موضوعات شائعة للأغنيات... على سبيل المثال، تحكي أغنية عمر وإلمورو، «المقاتلون الفلسطينيون»، عن الصراع الفلسطيني ـ الإسرائيلي:

المقاتلون الفلسطينيون دفاعاً عن وطنهم يقاتلون
متى يتصافح أخيراً عباس وشارون؟
متى سيحل السلام؟
أريد أن أعرف الآن

في هذا النوع من الأغنيات، يمكن أن نجد علامات دالة على الهوية الإسلامية (الشاملة الجامعة) بين مغني الراب، نظراً لأنها تعبر عن إحساس بالصلة الرابطة بالمسلمين في شتى أرجاء العالم. وعبر هذه الأغنيات، أوجد عمر وإلمورو ودي إتش سي (Den Haag Connection) فضاءً موسيقياً يتصل بالشباب الفلسطينيين،

ويتجاوز الحدود المحلية للبلدات التي وُلدوا فيها والبلدات المنافسة، وتخوم المجتمع الهولندي، للارتباط بإخوانهم المسلمين في الشرق الأوسط. وهذا يكشف بكل وضوح عن أن أطر التفكير تتجاوز نطاق الوضع المحلي، إذ تجمع مغني الراب رابطةٌ وشيجةٌ مع «إخوانهم المسلمين».

فيما يتعلق باللغة الدارجة في الأغنيات، جرت العادة على وضع لغات مختلفة جنباً إلى جنب. فالمقطع الرئيس من الأغنية (=اللازمة) يغنى بمزيج من العربية والهولندية، ومن ثم يوجد رابطة تجمع بين المغني وخلفيته الهولندية، وفلسطين، وبقية العالم العربي. وعبر الغناء بالعربية، يعبر المغني عن صلة تربطه «بإخوانه الفلسطينيين» إضافة إلى العرب الناطقين بالضاد في العالم العربي كله. فضلاً عن أن المطالبة بأن تكون فلسطين عربية وإسلامية، تمثل بياناً سياسياً واضح الدلالة، يؤيد إنهاء الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين ويدعو إلى هيمنة الإسلام. عبر أغنيات وموسيقى الهيب هوب يستجيب المغنون للمناخ الاجتماعي ـ السياسي الهولندي والأحداث الدولية، ومحتويات أغنياتهم علامات واضحة الدلالة تثبت ذلك.

إن تصنيف المجتمع الهولندي للمغاربة ـ الهولنديين يخلق تأثيراً واضحاً في الطريقة التي يربط بها مغنو الراب أنفسهم، عبر أغنياتهم، مع «الأجانب»، من مسلمين وفلسطينيين وعرب ومغاربة ـ هولنديين آخرين. وفيما يتعلق بمخزونهم، يغيّر مطربو الهيب هوب المغاربة ـ الهولنديون باستمرار منظورهم، ويربطون أنفسهم مع عوالم موسيقية مختلفة، ومجموعات اجتماعية مختلفة، ويعملون على النجاة من إسار الفئات التصنيفية المفروضة.

خاتمة

كثيراً ما تكون الثقافة الشعبية، ومنها الموسيقى الشعبية وقنوات وسائل الإعلام الجماهيرية، بمثابة مخزونات مهمة للصور (الذهنية) والتعابير والولاءات والخطابات، يستمد منها الشباب إلهامهم في الطريقة التي يقدمون بها عمليات التماهي والارتباط، ويعيدون تقديمها، ويمثلونها، وينطقون بها، ويعبرون عنها. وفي هذه المقالة أظهرتُ كيف استُخدمت الموسيقى أداةً ووسيلةً في إنتاج ثقافة شبابية، ومن ثم خدمت بوصفها رمزاً مجسداً لعمليات الارتباط والتماهي للجيل الثاني من المغاربة ـ الهولنديين في سياق ما بعد الهجرة. وهي تبين أن الموسيقى والثقافة

الشبابية تجمعهما رابطة متأصلة ووشيجة مع جميع أنواع العمليات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تحدث ضمن المجتمع الذي يعيش فيه هؤلاء الشباب. وعبر استقصاء الثقافة الشبابية وتقصّي الألوان الموسيقية المفضلة للشباب، في حقبة ما بعد الهجرة، نكتسب رؤية متعمقة لكيفية تحديدهم لموقعهم في المجتمع، وكيف تتأثر موسيقاهم وأوقات فراغهم وأنشطتهم الموسيقية بالأحداث الاجتماعية ـ السياسية، وبخلفياتهم الاجتماعية والدينية والثقافية.

وتُعدّ مناسبات وحفلات الموسيقى الشعبية المغربية أماكن يشعر فيها الشباب المغاربة ـ الهولنديون بالحرية في التعبير عن جذورهم المغربية، بطريقتهم «الشبابية» الخاصة بهم، دون تدخل الغرباء ودون الشعور بأنهم خاضعون للقوالب المنمطة السلبية المفروضة عليهم. وعبر التجمع معاً، والرقص والتفاعل مع الأتراب والأنداد من ذوي العقلية ذاتها، في محيط صدّاح بموسيقاهم المفضلة، ومزخرف بفنانيهم المحبوبين، ومنسقي الأغنيات الماهرين (DJ's)، تأخذ هذه المناسبات موقعاً مهماً في ثقافة الشباب المغاربة ـ الهولنديين. ومع أن هذه المناسبات ليست إسلامية بالقصد والنية، إلا أن الالتزام ببعض القيم والضوابط والمعايير الإسلامية ليس من الأمور غير الشائعة فيها، مثل الامتناع عن تقديم المشروبات الكحولية والفصل بين الجنسين.

في حين أن الموسيقى الشعبية المغربية تمثل للشباب المغاربة ـ الهولنديين رابطة رمزية مع الماضي المشترك والأجداد والأسلاف، فإن موسيقى الهيب هوب تُستخدم أداةً للتعبير عن الآراء والتنفيس عن الإحباطات وخيبات الأمل من وضعهم الراهن في المجتمع الهولندي. وليست أغنيات الراب المغربية ـ الهولندية سوى حوارات متواصلة ومستمرة بين المغنين وجمهورهم (ومنهم المعجبون وفرق الراب «المعادية» الأخرى)، وبين المغنين والمجتمع بمجمله.

تعبير موسيقى الهيب هوب عن وجهات نظر بديلة حول الطبيعة «الحقيقية» للمغاربة ـ الهولنديين، التي ترفض الرأي العام السائد عنهم، هو شكل من أشكال الانتقاد للأسلوب الذي يُقدَّم فيه المغاربة ـ الهولنديون من قبل بعض الساسة الهولنديين ووسائل الإعلام الهولندية. فمغنو الراب يوجدون فضاءً موسيقياً آمناً يستطيعون فيه تقويض بنى السلطة الراهنة. وتأليف موسيقى الراب يمنحهم احتمال التمتع بقوة رمزية أعظم، ونيل الشهرة والمكانة بوصفهم فنانين، والنجاة من إسار

موقعهم المهمش. وباختصار، تكمن الأهمية الدلالية لموسيقى الهيب هوب في حقيقة أنها تمكن منتجيها ومستهلكيها من تجاوز حدود القوالب المنمطة المفروضة على ما يعنيه أن يكونوا مغاربة ـ هولنديين. وعبر الانخراط في عالم موسيقى الهيب هوب، يمكن لهؤلاء الشباب الرد والقيام بهجوم معاكس على التصنيفات المنمطة المفروضة عليهم، إما بواسطة فك الارتباط بهذا القوالب المنمطة، أو بالتعبير عن الهويات والروابط البديلة المهمة والهادفة بالنسبة لهم وإعطائها الأولوية.

في بعض الأحيان، يلعب الإسلام دوراً بارزاً في الثقافة الشبابية المغربية ـ الهولندية، على الرغم من تفاوت أهميته وتباين مغزاه الدلالي من حين لآخر. إذ يُستخدم الخطاب الإسلامي حيناً لتقدير مدى إباحة الاستماع إلى بعض أنواع الموسيقى ومشاهدة بعض القنوات التلفزيونية المعينة؛ وفي حين آخر يُقدَّم الإسلام بوصفه أداة لربط الذات بالفلسطينيين في الشرق الأوسط، أو بالأمة الإسلامية في شتى أرجاء العالم. وعند معاينة تنامي السلع المؤسلمة، مثل الهواتف الخليوية، والدمى والألعاب، والطعام، والأزياء، والموسيقى، التي تغزو الأسواق الهولندية والأوروبية، وزيادة شعبيتها وشهرتها، يتبين أن الإسلام يتحول الآن إلى أسلوب (حياتي) بحد ذاته. فأن تكون مسلماً أصبح يعني أنك «متميز»، والتعبير عن ذاتك بوصفك «مسلماً عصرياً متميزاً» ممكن باستعمال هذه السلع المؤسلمة بأسلوبك. إذاً، إلى جانب اختيار المرء أن يكون مغنياً، أو متزحلقاً على الجليد، أو مؤلفاً موسيقياً، يمكنه أيضاً أن يختار أن يكون «مسلماً» (انظر أيضاً: Buitelaar 2008: 243-244).

يستمر عدد من الساسة الهولنديين ووسائل الإعلام الهولندية في التشديد على «مشكلة الإسلام والمغاربة ـ الهولنديين»، والحديث مراراً وتكراراً عن الإرهاب الإسلامي، ومنع التطرف الإسلامي من الانتشار بين الشباب المغاربة ـ الهولنديين، والخوف من أسلمة المجتمع الهولندي، والعديد من القضايا الأخرى المتعلقة بالإسلام والمغاربة ـ الهولنديين. ومثلما أظهرت هذه المقالة، فإن كيفية تصنيف الذات من قبل الآخرين تؤثر في طريقة تحديد هويتها وكيفية تقديمها إلى العالم الخارجي. وباعتبار هذا التصنيف المستمر للمغاربة ـ الهولنديين بوصفهم مغاربة ومسلمين، بدلاً من هولنديين، ربما لا يكون من المفاجئ أن تظهر على السطح ثقافات شبابية إسلامية جديدة.

لائحة بالمراجع

Abdul Khabeer, S. (2007). "Rep that Islam: the Rhyme and Reason of American Islamic Hip Hop". *The Muslim World*, vol. 97 (1): pp.125-141.

Aydoun, A. (2001). *Musique du Maroc. Casablanca: Editions EDDIF/Autres Temps.*

Baily, J. and Collyer, M. (2006). "Introduction: Music and Migration". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 32(2): pp. 167-182.

Barendregt, B. (2006). "The Art of No-Seduction: Muslim Boy-Band Music in Southeast Asia and the Fear of the Female Voice", *IIAS Newsletter*, vol. 40 (Spring): p. 10.

Bennett, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, identity and Place*. London: MacMillan Press.

Bennett, A. (2001). *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press.

Bennet, A. and Kahn-Harris, K. (eds) (2004). *After Subculture: Critical studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmill: Palgrave MacMillan.

Boubekeur, A. (2005). "Cool and Competitive: Muslim Culture in the West". *ISIM Review*, vol.16: pp. 12-13.

Bousetta, H. (1996). "Kunst, cultuur en literatuur in de Marokkaanse gemeenschap in Nederland". *Migrantenstudies*, vol. 12 (4): pp.182-194.

Buitelaar, M. (2008). "De islamisering van identiteit onder jongeren van Marokkaanse afkomst". In Ter Borg, M., Borgman, E. Buitelaar, M, *et al* (eds). *Handboek religie in Nederland,* Zoetermeer: Meinema, pp 239-252.

Çadlar, A. (1998) "Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation: German-Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin". *Cultural Dynamics*, vol. 10 (3): pp. 243-261.

Carrington, B. and Wilson, B. (2004). "Dance Nations: Rethinking Youth Subcultural Theory". In Bennet, A., Kahn-Harris, K (ed.) (2004) *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmill: Palgrave MacMillan, pp. 65-78.

Daoudi, B. and Miliani, H. (1996). *L'aventure du raï: musique et societé*. Paris: Editions du Seuil.

Daoudi, B. and Miliani, H. (2002). *Beurs' Melodies. Cent ans de chansons immigrés du blues berbère au rap beur*. Paris: Editions Séguier.

El-Taybeb, F. (2004). "Kanak Attak! Hip-hop und (anti-identitätsmodelle der Zweiten Generation''. In: SM. (ed.) (2004). *Jenseits des Paradigmas kultureller Differenz. Neue Perspektiven auf Einwanderer aus der Türkei*. Bielefeld: Transscript Verlag, pp. 95-110.

Gazzah, M. (2005). "Maroc-Hop: Music and Youth Identities". *ISIM Review*, vol. 16 (autumn): pp. 6-7.

Gazzah, M. and Sonneveld, N. (2005). "Jongeren, jeugdcultuur en Internet". In Douwes, De Koning, M and Boender, W. (eds). *Nederlandse Moslims: Van Migrant tot Burger*. Amsterdam: Amsterdam University Press/Salomé.

Gazzah, M. (2005). "Wat je zingt, ben je zelf: Muzikale strategieën tussen Rif en Randstad". *ZemZem: tijdschrift over het Midden-Oosten, Noord Afrika en Islam*, vol 3: pp. 106-
113.

Gazzah, M. (2007). "Good Girls and Rebels. Dutch-Moroccan Youth, Gender, Music and Islam". *LOVA, Tijdschrift voor Feministische Antropologie*, vol. 28 (1): pp.28-39.

Gazzah, M. (2007a). "Het Nederlands-Marokkaanse uitgaanscircuit: een mix van popcultuur en
religie?". *Al Nisa, Islamitisch Maandblad voor Vrouwen*, vol.7 (July): pp. 18-22.

Gross, J., McMurray, D., Swedenburg, T. (1992). "Raï, Rap and Ramadan Nights. Franco-Maghrebi Cultural Identities". *Middle Eastern Report*, vol. 178 (September-October): pp. 11-16.

Hall, S. and Jefferson, T. (eds) (1976). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.

Henfling, M. (2007). ''Moslims hoeven niet te beledigen: Drie Amerikaanse stand-up comedians doen met 'Allah made me funny'- tournee Nederland aan'. *de Volkskrant*, November 12, 2007.

Huq, R. (2006). *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. London: Routledge.

Karimi, A. (2007). "Eerste singlesnight moslims". *Spits*, October 22, 2007.

Kaya, A. (2002). "Aesthetics of Diaspora: Contemporary Minstrels in Turkish Berlin". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 28 (1):, pp. 43-62.

Koning, M. de (2005). ''Dit is geen poep wat ik praat: De Hirsi Ali Diss nader belicht". *ZemZem: Tijdschrift over het Midden-Oosten, Noord Afrika en Islam*, vol.1: pp. 36-41.

Koning, M. de (2008). *Zoeken naar een 'zuivere' Islam. Geloofsbeleving en identiteitsvorming van jonge Marokkaans-Nederlandse moslims*. Amsterdam: Bert Bakker.

Marranci, G. (2000). « Le raï aujourd'hui: entre métissage musical et world music moderne ». *Cahiers de Musiques Traditionelles*, vol. 13: pp. 139-149.

Marranci, G. (2000a). "A Complex Identity and its Musical Representation: Beurs and Raï music in Paris". *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, vol. 5.

http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/members/marranci/marr_0.htm <http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/members/%20marranci/marr_0.htm%20%20> (Retrieved October 4, 2004).

Marranci, G. (2003). "Pop-Raï: from a 'Local' Tradition to Globalization". In Plastino, G (ed). *Mediterranean Mosaic: Popular music and Global Sounds*. New York: Routledge, pp. 101-121.

Martin, P. (2004). "Culture, Subculture and Social Organization". In Bennett, A. and Kahn-Harris, K (eds). *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmills: Palgrave MacMillan.

McMurray, D. and Swedenburg, T. (1991). "Raï tide rising", *Middle East Report*, vol. 169 (March-April): pp. 39-42.

McRobbie, A. (1999). *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music*. London: Routledge.

Miliani, H. and Daoudi, B. (1996). *L'aventure du raï: musique et société*. Paris: Editions du Seuil.

Mitchell, T. (ed) (2001). *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Phalet, K. and Ter Wal, J. (eds) (2004). *Moslim in Nederland (2004) Een onderzoek naar de religieuze betrokkenheid van Turken en Marokkanen* (samenvatting onderzoeksrapport 2004/9). Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Phalet, K. and Ter Wal, J. (2004a). *Moslim in Nederland: De publieke discussie over de islam in Nederland: Een analyse van artikelen in de Volkskrant 1998-2002*. Den Haag: Social en Cultureel Planbureau/ERCOMER - ICS/University of Utrecht.

Popp, M. (2004). *Hip-Hop, Islam and Islamic Rap: Hip-Hop as a Tool in Identity Politics for Muslims*. Amsterdam: Amsterdam University (unpublished paper).

Solomon, T. (2005). ''Living Underground is Tough: Authenticity and Locality in the Hip-Hop Community in Istanbul,Turkey". *Popular Music*, vol. 24 (1): pp.1-20.

Soysal, L. (2001). "Diversity of Experience, Experience of Diversity: Turkish Migrant Youth Culture in Berlin". *Cultural Dynamics,* vol. 13 (1): pp. 5-28.

Swedenburg, T. (2001). "Arab "World music" in the US". *Middle East Report*, vol. 31 (2): pp. 34-37.

Swedenburg, T. (2001a). "Islamic hip-hop versus Islamophobia: Aki Nawaz,

Natacha Atlas, Akhenaton". In: Mitchell, T. (ed). *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Swedenburg, T. (2002). "The Post-September 11 Arab Wave in World Music". *Middle East Report*, vol. 32 (3): pp. 44-47.

Swedenburg, T. (2003). "Raï's Travels". *Middle East Association Bulletin*, vol. 36 (2): pp. 190-193.

Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Blackwell.

Watkins, S. C. (2005). *Hip hop matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston: Beacon Press.

I'm More Arab Than You Are!

Identity and Cultural Production in Diaspora

Youmna Chlala[*]

In the early 2000's, I led a series of art workshops for Arab and Muslim youth in San Francisco, California. At the beginning of each cycle, I would ask the participants to draw images that represent their identity as a way to investigate the concepts of self and society that they had. Along with graffitied names and symbols such as suns and happy faces, they consistently drew the Palestinian flag. Not only did these young people draw the flag in response to the exercise, but I would often find it doodled on notebooks-backpacks and papers the way a teenager dreamily writes the name of his or her first love, over and over again.

The groups seemed intimately familiar with the flag as a visual marker of identity weighted in historical, political and cultural significance. It was possible that some of the participants had been exposed to it at home as a large number of them were born in the United States to Palestinian parents. Others were recent immigrants from Kuwait, Lebanon, Morocco and Yemen and they could have encountered it daily, on an institutional building, through a media source or also at home. They all could have seen the flag during local protests, which at the time had been occurring regularly in support of the second Intifada or against the U.S. war in Iraq and Afghanistan. As one young man stated during a recent interview: "Growing up as an

(*) Writer and artist, Pratt Institute, New York.

Iraqi, Palestine was a huge deal for us, and now as an Iraqi refugee, it was even more real for me".

This identification led me to a number of questions about the formation of identity. While I understood that it was charged with their relationship to the collective, empowered, and even resistant whole, I wondered about this particular symbol as was an important visual mechanism. Was it then the role of cultural production to insert new ways of understanding by translating representational images into the specificity of experience? How could cultural production acknowledge its importance while also allowing young people to live in a present situation that moved beyond cultural symbolism?

As Miwon Kwon suggests, "while the accelerated speed, access, and exchange of information, images, commodities and even bodies is being celebrated in one circle, the concomitant breakdown of traditional temporal-spatial experiences and the accompanying homogenization of places and erasure of cultural differences is being decried in another". This (often dichotomized) simultaneity might be best addressed through the localization of resources and ideas and by utilizing art practice and production as the third language or as Homi Bhabha proposes the "third space".

For this diverse group of young Arab immigrants and Arab-Americans, the space of re-making identity emerged in the art workshop setting, one that allowed them to keep moving between an individual/internal and a larger collective space. When asked why she decided to participate in the workshops, one of the young women notes: "I joined, because many of my friends had. Initially, I thought it was just a good pastime but towards the end of the workshop, I saw the impact it had on the youth as they could freely express themselves."

As an artist and a writer whose work is driven by a practice- to- theory driven model, I am interested in the ways that the act of making has the potential to reveal nuances that would otherwise remain buried or still. In particular, as a Lebanese artist based in the United States, I would like to explore the ways that these ever-shifting notions of identity can be understood through the process of cultural production.

I will focus on this series of art workshops for youth held in San Francisco, California during the years 2002-2005 as a case example during a particularly volatile time period between the East and West. The workshops centered on culture and community engagement through the arts (drawing, painting, writing, video and photography). Based at the Arab Cultural and Community Center (ACCC), they were also a pilot program aimed at furthering art- based education in the local Arab and Muslim community. The workshops were held once a week consistently for four months and were designed for the youth to connect with each

other through the creative process. The length of time was an important factor in assuring that the group built trust and had time to expand their skills. Throughout the workshops, the lived experiences of the youth was manifested in their art works and revealed through a multiplicity of engagements that gave them the opportunity to account for their own story. The program included art and writing projects in a variety of mediums such as drawing, painting and collage. In order to integrate the continuum of self-reflexivity, photography and video were used as interrogations of the still and moving image.

The experience allowed me to have a critical insight onto the ways in which young people negotiate identity in the context of the Arab diaspora. I will base my analysis on reflections from my time teaching and working with a group, as well as on a series of recently conducted interviews with staff and participants. In order to address the impact of this ever-shifting and formulated identity, I will map the externally construed understandings as well as the internal complexities. The interviews and anecdotes will serve to demonstrate the impact that the methodologies in the art production provided for this particular group of young people.

Arriving at Arab-ness: What's Pride Got to Do With It?

During the workshop series, I worked in conjunction with the Arab Cultural and Community Center staff and in particular with Suzy Abu-Nie, the Youth Program Coordinator. During a recent interview, she described identity as "very important" and went on to explain: "As was pride—— having pride about being Arab as defined by the youth themselves-speaking the language, coming from West Asia or North Africa or any Muslim country. The youth who weren't ethnically Arab or from mixed ethnic families were proud to be part of the larger Arab world and felt as though they were a part of the Arab identity, regardless of where they came from".

Abu-Nie's claim places identity as a proactive and constructive categorization. She also marks an important conflation of identities. Though it is significant to note that the youth who participated in the workshops were recruited through high schools, universities, churches, mosques and mostly through word-of-mouth, there never was a requirement that they be from Arab countries or belong to a particular community or religion. This meant that some of the participants were from a range of countries in West Asia, including Kurdistan and Iran.

Abu-Nie's statement also addresses the concept of pride—a crucial and much more complicated and nuanced assertion than it first appears to be. To have pride as a young Arab immigrant or Arab American demands a kind of social and political of worth and value that is difficult to attain. It requires strong familial

and community-based assertions that counter the daily difficulties and negative discourse found in the mainstream media.

Overall, the art workshop - a signifier of culture and a potential means to move beyond speech acts and into more subtle discursive forms - was a forum for these young people to tell a story that challenged the ways in which ethnicity or race becomes reduced to mere tropes.

Arab & Arab-American Identity Formation in the United States

For Arabs and Arab-Americans living in the United States, identity functions via multiple categories of being (race, ethnicity, gender, class, sexuality, age, nationality and immigration status) that are inserted in close proximity to each other. These constructed multiplicities are defined by both external (society, government, quotidian language, media, and education) and internal factors (family and community in Diaspora and in states of origin). They also shift according to the geographic location and the socio-political moment. The result is an ever-evolving understanding of personal and collective identity.

Despite all of the centrality that the concept of Arab-ness has played in the mainstream U.S. media since September 11, 2001, very little consensus exists as to what this term demarcates. When attempting to determine exactly what is being referred to when the word Arab is mentioned in daily discourse, one finds little exaction and a great deal of conflation. The multiplicity of geographic terminology - the Arab World, South Asia, West Asia, North Africa and the Middle East- all signify the confusion about how to group of people with nuanced ethnic, linguistic, social and national boundaries. They become a murky combination of races and ethnic and religious groups.

This is particularly delineated in the context of religious categories in the Arab region. For the most part, Arab is equated with Muslim and vice versa. By default, Islam becomes devoid of geographic and historical relevance. This is not merely a question of external ignorance of an internal fact: the blurred lines of religion are equally contentious for the community of Arabs and Arab-Americans residing in the U.S. As Nadine Naber demonstrates, categorizations of race and ethnicity in the context of Arab-ness are inseparable from the historical-political realities that define their contours (Naber forthcoming, 56). She notes, "In the U.S., Arab national and religious categories take on new meanings in the light of dominant U.S. discourses about Arabs and Muslims; Muslims and Christians; Palestine and Israel; and other dominant U.S. imperialist discourses about the Middle East".

Simultaneously the gendering of Arab identity in the United States is pervasive and often devoid of class, age and nationality. "Arab woman" as a

category is riddled with misconceptions about the level of oppression and violence experienced at an individual and collective level. These framings of Arab-ness, as Lila Abu-Lughod points out, prioritize imagined and essentialized cultural explanations and ignore the political and historical realities that shape every day life and experience. They allow institutions and actors to bypass the "global interconnections" that shape the Arab Diaspora and instead create narrow and rigid imaginary geographies, one of "West versus East, us versus Muslims, cultures in which First Ladies give speeches versus others where women shuffle around in *burqas*" (Abu-Lughod 2002, 783).

In lieu of a set standard of participation in family or community activities, young people in the U.S. develop skills and social networks in after-school programs. This creates a disadvantage for the youth who cannot participate and are left out of social and cultural activity. With this in mind, the workshops were held in the afternoons during after-school hours and during the weekend in order to maximize participation.

The class factor was most visible with the young people who worked after-school jobs and this affected recent and more established immigrants in different ways. There are several established families, neighborhoods and clusters of the Arab community, mostly Palestinian with some Lebanese, Yemeni, Egyptian and Iraqi families who have local small businesses such a deli, coffeehouse, liquor stores, mini-markets and retail shops. These second or third generation children were often expected to take over the family businesses. This affected the dynamics of the workshops when there were a few times that the youth decided not to work in order to attend a workshop or event. It created conflict with the family but ultimately served as a platform for the young to initiate a discussion about their larger life goals (for example- their hesitancy at taking over the family business because they witnessed their parent's arduous life or because they had different personal ambitions).

The newer immigrant population of Iraqi, Yemeni, Egyptian and North Africans were geographically dispersed and often faced much more strenuous economic hardships as recent immigrants with little or no access to language or economic resources. They had difficulty attending workshops and the language differences created gaps between them and the 1.5 or second-generation youth who had less difficulty with the language. The Arabic language was therefore consciously built into the curriculum as an advantage. The youth integrated the language into their work by writing in Arabic as part of a visual work or speaking in Arabic during the drawing and painting activities. These were some of the few instances where the recent immigrant was placed in a position of greater access and their language skills were made advantageous.

During the art workshops, not only did ethnicity & race, gender, language

and class impact the methodologies and inner workings but age also took on a significant role as a collective identity. The group who participated in the workshops ranged from 14-20 years of age. As teenagers and young adults, they were at a vital point in the course of their identity formation and were experiencing psychological, physical and sociological change on a daily basis. Shalini Shankar proposes that "analytical categories" of second generation or assimilated groups, prove to be far "less relevant than the cliques and communities that youth themselves create" (2008, 16). In a context like the United States, where racial and ethnic hierarchies of difference govern interpersonal and institutional relations, these constructions become heavily "implicated in identity development during adolescence and young adulthood" (Sundar 2008, 252).

As a way to ground the youth in a regional context and build connections with other groups of young people, the ACCC hosted a youth dance troupe from a refugee camp in Bethlehem. Abu-Nie named this exchange "as one of the highlights of the program because our local community was able to be with their international peers, share common experiences and create friendships across international borders". The group was invited to perform but also spent time with the youth socially. Though the young people in the refugee camp lived in a specific set of circumstances, they related to one another as a generation whose cultural mannerisms (language, history, rituals) was expandable and potentially viable outside of their daily and local context.

The Significance of Site

A localized sense of community also allows for identity not to remain ascribed to a national or global idea but instead to be thoroughly situated in contextualized realities. In the San Francisco Bay Area, where the art workshops took place, the fact that "community networks are predominantly Palestinian, but also Jordanian, Lebanese, and Syrian Arabs" reflects how local community becomes imagined and identity thus becomes realized as a shifting hybrid of the singular and multiple (Naber forthcoming, 56), Naber's research further complicates not only the national-level U.S. discourses but also problematizes terms such as "community", demonstrating how local formations are neither singular nor homogenous and instead function as a space where multiple categories - often contradictory - converge, co-exist and conflict.

The specificity of site of cultural production also serves as an important marker in delineating its function as a physical "third space". The workshops were held at the Arab Cultural and Community Center, a nonprofit organization whose mission statement is to be devoted to promoting Arab art and culture and enriching the lives of the Arab American Community. Their youth programs

concentrate on both academic empowerment and cultural enrichment activities. The Center has services such as school homework assistance with special attention given to students with limited English language competency and they also host Arabic language classes for youth focused on teaching the basics of speaking, reading and writing Arabic. The curriculum includes language, culture, music, art and calligraphy.

The Center is based outside the city center and therefore holds a complicated position. On the one hand, it is not in a location where it is susceptible to urban political and religious divides. For example, there are several mosques and churches in the area around downtown San Francisco and the proximity of the ACCC to these religious institutions could lead to interpretations about affiliations or could make the center more/less accessible to each population. On the other hand, the site is in a less urban part of the city and that creates different accessibility issues based on lack of reliable transportation or the intimidation of traveling to a new or unfamiliar neighborhood.

The location of the ACCC is particularly significant for young people in San Francisco who have a varying degree of freedom of movement based on identity factors such as gender and class. Young men are more capable of moving freely between neighborhoods, taking public transportation or participating in late or after-school activities than young women. Young women frequently have to be accompanied by a parent, a relative or a friend. They are also expected to consistently contact their families letting them know their whereabouts and activities.

As an example, the gendered dynamics were experienced differently within the workshop site. According to Abu-Nie, "the female youth members were more proactive and vocal than most of the male youth members." Once inside the classroom, the young women would often take the lead not only during discussions or critiques but they also often planned events and outside activities. These ranged from social engagements such as picnics to setting up informational talks in high school classrooms about Arab history and contemporary identity.

Moving from Acquired to Created/Realized Images

The Arab community as a whole faces a number of other challenges in regards to the larger culture in the United States due to factors such as language, economic and cultural barriers. Therefore the space in which Arab-American identity and Arab immigrant identity begins to be shaped is the geo-political & economic state that is transmitted through images. How that happens and how that directly impacts the understanding of identity is crucial. Identity is neither an

automatic and intrinsic concept nor does it arrive when crossing an imagined border. Identity- in this case, the identity of young people in the San Francisco Bay Area - becomes a dialogue with the present and the past politics of economics, ethnicity, race, migration and gender in the U.S. It is a living, breathing relationship.

The process of uncovering external factors requires a critical eye to institutions, structures and histories. For a number of years, the question of constructing identity in the U.S. was simply left to a vague and undefined process of assimilation. As Nagel (2005) points out, the once-dominant public discourse of immigration assimilation - which governed for many access to and inclusion in a dominant national narrative and ideal of U.S. citizenship - has been weakened by a variety of histories and realities of racialization as well as the structural factors of exclusion targeted towards Arabs and the majority of recent immigrants to the U.S. In other words, it becomes difficult to speak of "integration" when a host of legal-political institutions and public discourses are creating alarming rifts between immigrants from the Arab world, Latin America, Asia, and even the former Soviet states - and the imagined de-racialized, de-ethnicized "American" citizen.

As a way to counter these generalizations, several projects were devised to interrogate the reflected and reflexive self via still and moving images. For one project, the youth were given disposable and digital cameras to take images of their communities. This series of still photographs functioned as a chronicle and a narration of their everyday encounters. One participant photographed the inside of his father's deli, beer bottles, a cash register and bright fluorescent lights. Another only took images of the streets as abstract representations of bodies and movement. A young woman only took photos of the sports teams in which she participated. These images became a map of the way they saw themselves moving through their environments and for the relationship of their bodies to space. We printed the images and displayed them in several public spaces including schools, mosques and community centers. The result was an asserted quotidian presence in the places in which they most often found themselves.

Another activity was a video project where the young people interviewed each other and presented three to five-minute videos. The goal was to learn how to introduce themselves and each other in a short span of time while also thinking about the ways that their image/actions are translated into the moving image. The act of setting up the scene (where to place the camera, lighting, directing the interview) turned out to be as significant as the video itself. Through the process, they learned leadership skills and had the opportunity to get to know each other on their own terms and as members of a similar age group that had shared experiences beyond racial/ethnic identities. A few of the participants were

challenged by the limitations. One young man recalls his frustrations with the project. "Whenever I said something, and watched it later, it didn't have the same impact as what I meant". This difficulty with time lapse and perception then became an integral part of later discussions where we deconstructed Western media images of Arab world. When we watched the video clips they had produced, we compared the experience of making the video with watching it, and then addressed the passive and active roles of viewers and producers. This was pivotal for them to begin to see and understand themselves not only as consumers (or targets) of media but instead as makers of media.

Building The Box In Order To Undo It

Inherent in mainstream discourse about migrant identities is the "implication that an immigrant group consists of a single, unified cultural body with set cultural components transferred from one generation to the next" (Aparicio 2006, 25). This assertion is crystallized in the situation of Arab-Americans and Arab immigrants where as noted earlier, the public image of a monolithic and static Arab identity is precisely that - an imaginary deployed by numerous actors towards particular ends.

Hyphenated and dichotomous identities such as Arab-American or Arab-immigrant have become important signifiers as a means to speak more directly to the lived experiences of immigration. Schiller, Basch and Blanc-Sazton argue that immigrants are "trans migrants", who "develop and maintain multiple relations - familial, economic, social, organizational, religious and political - that span borders" (1992 a:ix). Migrants - especially in the first generation live in two worlds and Diaspora becomes a part of every day life.

At first glance, the possibility of living in between two worlds seems appealing, even comforting, but it is complicated by the realities of immigrant life in the U.S. Fluctuating class positions, limited work-life choices and state control over migration, all conflict with the romanticism of a life without borders sometimes purported transnational migration studies claim (Torres-Saillant 2000). As Nadine Naber proposes, it is difficult to address the positioning of Arab "trans migrants" without also talking about class, gender, religion, political-economy, race, and the complexity of diasporas' life (2006).

One of the most challenging aspects of Diaspora is dispersion and the ways that the collective no longer functions as a (familial, local, or national) unit. In order to address this complexity, one of the sculptural objects created during the workshop was a box that was constructed from found material and collaged with images. A young man participant recalls the impact of the project on the way he understood his role in his family, and as an Iraqi who left at the age of ten (he

participated in the workshops from the time he was 15-17years old) and remained emotionally and culturally attached to his country.

"I remember we had to make a box and what we put on each of the sides had to be images that meant something to us. One of the biggest things I drew was the Iraqi flag. I was going through a religious tide and I took that feeling and made it connect with my family as what was important to me. All of a sudden, this made me realize my responsibility as the only and oldest son. I have four younger sisters and who I am, will reflect on them. I realized that I needed to create a foundation to understand where I came from. I was a big brother. It clicked for the first time. Reality check".

This reflection on the making of the objects highlights the ways that the process of creating a holistic reflection of oneself can elucidate the most significant parts of oneself.

While interviewing various groups from the Arab and Arab-American community living in the San Francisco and Bay Area, Naber discovered that they defined "Arabness" as it "draws upon long-standing sensibilities about relationships, loyalty, affiliation, and belonging that have proliferated the Arab world for centuries". The terminology and its impact are articulated in relationships and relationality that she demonstrates in the following excerpted answers:

"Arab culture is about family and the closeness of people".

"Arab culture is family oriented".

"Arabs are supposed to have connections with cousins, brothers, sisters, aunts, uncles".

"Arab culture is about family ties and family values...an attachment to family and the love of children".

Similarly, Arab migrants and second-generation young adults in the Bay Area referred to concepts of family ties, loyalties, connections, and attachments as crucial to the concepts of selfhood that their parents' generation inherited from their homelands.[2] The vital question that Naber poses regards "structures of feeling about relationships that people critically inherited from Arab homelands and categories of identity that become available upon migration and displacement to the U.S." These do not simply emerge out of space-time, or out of the imaginations and fabrications of individuals; they are born "in the context of Diaspora out of engagements with dominant U.S. categories of cultural identity" (Ibid, 10).

(1) Suad Joseph's research in Lebanon shows that idealized notions of family are inscribed in national institutions, and that these ideals are sanctified by the state and by religion (S. Joseph 2000, 108).

Along with the sculptural work, the art projects were designed to create visual references that would allow the young people to narrate their familial experiences using different types of imagery. They worked on a series of drawings that had to be devoid of bodies, symbolism or externally acquired images and that only consisted of architectural and spatial drawings of their current homes. They were required to draw the home from various perspectives (interior, exterior, objects, light/shadow, and the movement of elements in the spaces). They then did the same exact drawing of either their home before they immigrated or their parent's home before moving to the U.S. The architectural representation of their multiple homes was directly linked with follow-up conversations about the relationship of space, movement and memory.

In another project, collage was used as a way to highlight and analyze their multiplicities as individual selves and as a group perceived by others. When naming one of the most meaningful moments during the workshops, a young women participant cited the collage project. She states: "my favorite project hands down was the one when we had to cut out magazines and make a collage of how others see us and on the back side of it, how we see ourselves. That was the first time I ever expressed myself publicly as I am a very private person. But through these projects I was in my comfort zone and didn't feel like I was being judged".

As she thought about the ways that this has continued to affect her, she responded "people always see me as a strong confident person that doesn't ever let anyone get to them. As much as I wish I was like that, I am just the opposite. Just like any human being, I have feelings and tend to take things to heart. I reflected that in my project. This particular project had such an impact; the young had a long discussion about it for days! At times, I still think about that".

Visibility Never Goes Out of Style

Abu-Nie believes that the workshop was "a venue for the youth to express themselves and their identities through artistic and creative ways". She goes on to say that "The value is that your creativity is seen, heard or read by your audience, therefore making a much bigger impact on one's message". Her assertion reinforces the notion that visibility is invaluable in this process.

During the final cycle of each workshop, the young learned to curate an exhibit. They were in charge of hanging their work and promoting the show. This created an opportunity to involve the larger community and ask them for the support of their work. They undertook the process of curating which involved making choices and editorial decisions such as theme, placement of the works as well as organizing the event, including a reception. The exhibits were often

attended by their families, community members and other young people from the San Francisco/Bay Area. By the time the exhibit was taken down, they had experienced what it meant to be visible agents in their lives through their art work.

At the time the workshops were taking place, these young people existed on a complex stage on which they negotiated their identities as their behaviors, habits, and actions were watched and analyzed. They were targets of public discourse while not being a real and self-identified part of their communities. These factors necessitated a new way of being engaged in shaping their identities, and cultural production offered such a model. It was holistic and demanding and it allowed for assertions that were complex and true to their multiple and ever changing selves.

Before the final exhibit, the groups participated in a last group exercise that took place as an exquisite corpse collective drawing on a roll of paper several meters long. The process involved drawing one thing right after the other and creating visual (conscious and subconscious) relationships between the marks and ideas and themes. By the time the collective drawing took place, the symbolism they had started with had often transformed into specific illustrations of each other's character (such as mannerisms or specific humorous, embarrassing or intimate incidents) as well as drawings of their homes and schools. And most of the time, the flags had quietly disappeared.

One of the young men determined that what changed for him through the art workshops was not his sense of cultural attachment but the relationship of cultures to each other, and the relation of himself to the collective.

He notes: "I am now more capable of creating a balance between my Arab/ Muslim and my American identity. When I went back to Iraq in 2005 after having left more than ten years before I was proud of being Iraqi and coming from a Mesopotamian history. I found out that things were not the same. Between 1994 and 2005, a lot had changed".

He goes to explain how he no longer felt that he had to overtly assert his Arab-ness: "I learned that I could take the parts of the culture that I liked and let go of the rest. This created awareness about the decisions I make and about the way I deal with people, my social interactions, in a predominantly Western environment".

I then asked him if the Palestinian flag continues to be important for him and he responded, "Yes of course. If you come into my room, it's still hanging there on the wall over my bed".

WORKS CITED

Abu-Lughod, Lila. 2002. "Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others." *American Anthropologist* 104(3): 783-790.

Aparicio, Ana. 2006. *Dominican Americans and the Politics of Empowerment.* Gainesville: University Press of Florida.

Kwon, Minwon. 2004. One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity. MIT Press, Massachusetts

Gualtieri, Sarah. 2001. "Becoming "White": Race, Religion and the Foundations of Syrian/Lebanese Ethnicity in the United States," *Journal of American Ethnic History* 20(4): 29-58.

Gualtieri, Sarah. 2004. "Strange Fruit? Syrian Immigrants, Extralegal Violence and Racial Formation in the Jim Crow South." *Arab Studies Quarterly* 26(33): 63-85.

Naber,Nadine Forthcoming. "Articulating Arabness: Gender and Cultural Politics in Arab America." New York University Press.

Naber, Nadine. Arab American Femininities: Beyond Arab Virgin/American(ized) Whore. Feminist Studies Journal; Spring 2006; 32, 1: p. 87.

Portes, Alejandro and Min Zhou. 1993. "The New Second Generation: Segmented Assimilation and Its Variants." Annals of the American Academicy of American Political Social Scinece 530 (November): 74-96.

Samhan H. 1999. "Not Quite White: Race Classification and the Arab-American Experience". In *Arabs in America: Building a New Future* Eds. M Suleiman. Temple University Press: Philadelphia, 209-226.

Shankar, Shalini. 2008. *Desi Land: Teen Culture, Class and Success in Silicon Valley.* Durham: Duke University Press.

Sundar, Purnima. 2008. "To "Brown It Up" or to "Bring Down the Brown": Identity and Strategy in Second-Generation, South Asian-Canadian Youth," *Journal of Ethnic And Cultural Diversity in Social Work*, 17(3): 251-278.

Cultures des arrières - mondes

Paysages musicaux des camps palestiniens au Liban

Nicolas Puig (*)

Ce texte a pour ambition de contribuer à une meilleure connaissance des pratiques et des préférences culturelles des jeunes palestiniens vivant dans les camps de réfugiés au Liban. S'il n'est pas possible de donner une vision exhaustive des évolutions culturelles dans les camps, il demeure envisageable de circonscrire quelques tendances qui, de la chanson politique au rap ou à la *dabkah*, dessinent le paysage musical actuel. Une des difficultés de l'entreprise consiste dans le fait que les jeunes palestiniens ont certes des goûts et des approches variés de la musique, mais également que chacun est susceptible de faire cohabiter dans sa grammaire culturelle des univers très différents. Selon le sociologue Bernard Lahire, qui a longuement étudié la culture des individus en France, ces « dissonances culturelles » sont produites notamment par le contact avec des « principes socialisateurs culturellement hétérogènes » (2004, p. 213). Bien entendu le contexte est très différent, mais l'observation des pratiques et goût musicaux permet de mettre en avant la multiplicité des connexions, notamment virtuelles, on pense ici aux usages de l'internet, et à la variété des instances socialisatrices qui modèlent les valeurs. De ce point de vue, un des apports heuristiques du passage par les phénomènes culturels est de démontrer l'hétérogénéité relative des modes de vie et

(*) URMIS (IRD, Université Paris Diderot, UNSA), nicolas.puig@ird.fr

des affiliations identitaires et dans le même temps l'importante circulation des individus entre des mondes sociaux et culturels différentiés.

Même si les descriptions présentées s'appuient sur des observations menées depuis la fin 2006, je partirai de ce que j'ai pu constater lors de mon dernier séjour de terrain dans le Nord du Liban durant l'été 2009.

En ce début de saison chaude, les sonorités d'un frénétique « *sha'bî* », comme on qualifie volontiers cette nouvelle forme de musique apparue au tournant du siècle, saturent les soirées du camp de Nahr al-Bârid. Un chanteur de 14 ans nommé Wael, originaire du camp voisin de Baddawî, situé en périphérie de la ville de Tripoli, et un pianiste (claviers) de Bârid,déplacé dans ce même camp, animent les festivités pour les *shabâb*. Ces chansons sont formatées pour l'amplification, les rythmes rapides et la danse, notamment la danse collective de *dabkah*, fort appréciée des jeunesses proche-orientales. Pour la première fois depuis 2005, on pouvait entendre de la musique dans le camp et assister aux festivités liées aux cérémonies de fiançailles et de mariages. L'atmosphère des lieux était également modifiée par le retour pour les vacances d'été de Palestiniens résidant en majorité en Europe du Nord.

Abou George, surnom du joueur de claviers, me confiait que cette animation était inattendue après tous les problèmes ayant affecté le Liban et le camp ces dernières années[1]. Mais, comme cela appert de cette brève description: cet été, la musique était de retour...

Depuis les camps de Nahr al-Bârid, Baddâwî, Burj al-Barajnah, Ayn al-Hilwah or encore Râshidiyyah, je propose une exploration des pratiques musicales, à la fois performance et écoute, ainsi qu'une analyse des préférences mélodiques des jeunes palestiniens au Liban.

Bien que la conduite des affaires quotidiennes dans ces enclaves se ressente des contextes sociaux, politiques et juridiques sur lesquelles on n'a que peu de prises, et malgré la rareté des opportunités d'apprentissage, la musique est une réalité dans le camp. Elle intervient aussi bien dans les intimités domestiques que dans les studios d'enregistrement, des « home-studios » la plupart du temps[2], et dans les espaces publics appropriés pour des évènements spéciaux comme les fêtes de mariage.

Les approches de types sociopolitiques sont dominantes dans les analyses

(1) Le Liban a connu une période très instable entre 2005 et 2008, dont l'acmé fut la guerre de l'été 2006 et les combats intercommunautaires en 2008. Nahr al-Bârid a été partiellement détruit lors d'une une bataille ayant opposé de mai à septembre 2007, l'armée libanaise à un groupuscule de jihadistes, Fath al-Islam, qui avaient infiltré le camp.

(2) Matériels d'enregistrement et de mixage installés dans les appartements.

de la situation des camps de réfugiés, et bien peu prêtent attention aux pratiques quotidiennes et au déploiement de la vie ordinaire. En effet, si les camps sont souvent perçus comme des espaces d'exception, peu de recherches documentent les modes de vie des populations qui y résident. Il s'agit alors de proposer une analyse des significations que les habitants investissent dans leurs actions, ou d'envisager la façon dont ils perçoivent leur situation dans sa globalité. L'abord par la musique permet précisément ce changement d'échelle.

Tout d'abord, l'environnement politique et communautaire des camps influe sur la conduite des pratiques musicales et détermine, pour partie, l'organisation du milieu de la musique et de la production culturelle en général. Je propose de montrer ce phénomène en analysant les musiques « institutionnelles », puis j'aborderai les nouvelles formes d'expressivité, avant de proposer un panorama des orientations esthétiques. Enfin, je conclurai par quelques commentaires sur la réactivité de la chanson palestinienne.

Notons enfin que les circulations entre les différentes formes musicales sont fréquentes. Les musiciens « voyagent », en effet, de l'une à l'autre, de la chanson nationaliste à la variété sentimentale et au *tarab*, voire au rap, lequel renouvelle le rapport au politique en transformant les mobilisations collectives et en offrant de la sorte des formes d'engagement ludiques et individualisées.

1) Le souvenir cristallisé dans le formalisme culturel: les musiques politiques et patrimoniales

Pour les réfugiés palestiniens au Liban, l'exil de 1948, la *nakbah*, la catastrophe, constitue un marqueur fort de la mémoire collective. Il correspond à une classe de faits que Paul Ricœur a qualifié d'événements sursignifiants, qui sont sources de l'identité collective et dont une partie est de nature négative (cité par Dosse, 2001, p. 145).

Les cultures palestiniennes sont, en effet, influencées par le traumatisme de 1948, année de l'exode de plus de 700 000 personnes dont une partie, environ 100 000, s'implante alors durablement au Liban. Les contenus culturels sont orientés vers la situation d'exil, mettant en scène la patrie perdue et instillant le sentiment de nostalgie au cœur du ressenti collectif.

La mémoire de la *nakbah* est constituée en récit d'origine, progressivement ritualisé dans le cours même des performances culturelles qui rappellent le moment originel du déplacement et l'installation au Liban.

De la sorte, l'exécution des musiques, liées sous une forme ou une autre à la cause palestinienne, au maintien d'un patrimoine musical et à la préservation de l'identité collective dans l'exil, constitue l'un des principaux cadres des performances publiques. Les contenus varient selon les courants politiques ; mais

l'ensemble de ces musiques, que l'on pourrait qualifier d'arts de la révolution, renvoie à un style culturel spécifique, un peu daté, voire « ringard » aux yeux d'une partie des membres des nouvelles générations comme à ceux d'une composante « hétérodoxe » des élites culturelles qui dénoncent l'essoufflement de la créativité liée à la rhétorique de la cause.

De nos jours, au Liban, la musique nationaliste et patrimoniale (*turathiyyah*) est jouée par des orchestres spécialisés, insérés quasi exclusivement dans l'espace social des camps, qui évoluent sous l'influence des organisations politiques et associatives.

Ces orchestres travaillent dans les diverses fêtes et commémorations qui rythment la vie politique des réfugiés et permettent d'assurer des scènes régulières.

La majorité des musiciens est regroupée au sein de l'Union des artistes palestiniens (*ittihâd el-fannânîn al-filastinyyîn*), émanation culturelle de l'OLP et qui, à ce titre, bénéficie d'un peu de moyens pour subventionner une dizaine de groupes dans tout le pays. D'autres ne sont pas membres de l'Union car, comme on me le confiait un jour, « après on dit que tu es avec Abu Ammar... ».

La troupe *Hanîn lil-ughniyah al-filastînîyyah* (troupe *Hanîn* pour le chant palestinien) perpétue depuis sa création à la fin des années 1990 la tradition des chants patriotiques, et voyage au Liban dans les milieux palestiniens et libanais (concert dans les Universités ou au Palais de l'Unesco à Beyrouth dans le cadre de fêtes commémoratives palestiniennes) ainsi qu'à l'étranger. Il s'agit du groupe le plus en vue, qui constitue un porte-parole des réfugiés et de la cause palestinienne.

Les orchestres de chansons religieuses et politiques « voyagent » dans d'autres milieux. La *Firqat al-Wa'd* (orchestre de la promesse) se réunit à Tripoli et comprend des chanteurs et musiciens (clavier, appelé *urg* et percussionnistes) libanais et palestiniens. Le leader du groupe est un cheikh proche du Hamas originaire de Nahr al-Bârid. L'orchestre se produit dans des commémorations religieuses et politiques. Il voyage régulièrement en Syrie pour des festivals de musique. Le groupe est bien subventionné et quand je lui demande s'il enregistre dans l'un des studios de Baddâwî, le Sheikh me répond:

«On enregistre dans des studios bien plus classe. À Tripoli, des studios [qui sont] au niveau de [ceux de] Beyrouth. J'ai enregistré dans le studio où a enregistré Najwa Karam. L'heure est à 60 dollars ».

En revanche, le Hamas ne semble pas contribuer au financement des activités culturelles, au grand dam du cheikh qui exprime spontanément son désarroi à l'évocation des liens entre l'orchestre et le parti:

«Euh, ce n'est pas lié au Hamas, ni en 1993, ni maintenant. Sincèrement, honnêtement, il n'y a aucun soutien du Hamas. Jamais, c'est incroyable !»

(Sheikh Walid, juillet 2007, Baddawî, entretien avec l'auteur).

Le répertoire est spécifique. Il consiste par exemple en une apologie du martyr comme dans la dernière production d'*al-Wa'd,* « Visions du Martyr » (*Atyâf al-Istishhâd*), opus 1 et 2. Cependant, malgré la variation des contenus selon leur obédience politique, ces orchestres partagent une semblable thématique nationaliste en abordant des notions telles que le droit au retour, la colonisation, la construction de l'État, etc. Ils ont en commun de ne pas aborder la situation à l'intérieur même du Liban et les relations difficiles avec les ressortissants du pays hôte.

Outre les contenus, un certain nombre d'icônes musicales incarnent le projet national. C'est le cas de la cornemuse (*guirba*) qui, au Liban, est considéré comme l'instrument de la révolution car elle est arrivée avec l'armée de l'OLP expulsée de Jordanie.

Quelques jeunes dans les camps bénéficient ainsi d'une formation musicale grâce aux troupes de Cornemuse. *Guirab* du camp de Burj ash-Shamâli au Sud Liban s'est produit à deux reprises au festival inter-celtique de Lorient en France (2005 et 2007). L'association qui soutient l'ensemble musical se donne pour objectif d'œuvrer à la sauvegarde de l'identité palestinienne au travers de la perpétuation de l'usage de la cornemuse.

De plus, il n'est pas rare que des orchestres dépendant d'une organisation politique évoluent vers une forme commerciale, pour garantir un revenu auquel ne contribuent plus que marginalement les maigres subventions d'un parti déclinant. Les jeunes des orchestres politiques trouvent alors une source de rémunération dans l'activité d'animation des processions de mariage (*zaffah*) dans les milieux palestiniens et libanais.

Ainsi, dans le relatif huis clos du camp, ces orchestres animent les diverses fêtes et commémorations qui rythment la vie politique des réfugiés et qui permettent d'assurer des scènes régulières aux musiciens. Ils constituent également un lieu, la plupart du temps unique en son genre, où peuvent prendre place les apprentissages musicaux sous l'autorité du chef d'orchestre, généralement un instrumentiste chevronné. Enfin, la vocation politique n'interdit pas les moments ludiques, et le contexte de la musique nationaliste ouvre des espaces à l'improvisation et à un exercice artistique détaché des fonctions sociales et militantes de la musique. De fait, les formes d'engagement dans ces orchestres sont assez variables et ne se laissent pas appréhender sous un angle dichotomique opposant la sincérité de la participation avec la mise en doute de la perspective soutenue.

En effet, la pratique de la musique en contexte militant agence le collectif et l'individuel, les musiciens se ménageant, dans des cadres formalistes, des espaces plus personnels. Pour l'illustrer je vais livrer quelques éléments de la vie d'Ahmad, un jeune musicien et chanteur du camp de Nahr al-Bârid au Nord du Liban, à une vingtaine de kilomètres de la ville de Tripoli.

J'étais allé le voir, lui et d'autres, tandis qu'ils étaient déplacés dans le camp voisin de Baddâwî. Il tentait alors en vain d'enregistrer son album de romance (*rûmans*: musique de variétés aux contenus sentimentaux exacerbés). Les deux studios d'enregistrement du camp de Baddâwî, en fait des mini studios installés dans des appartements particuliers, tournaient à plein régime pour enregistrer des chansons portant sur l'événement en cours, la guerre et la destruction de Nahr al-Bârid. Il n'y avait alors pas de place pour les chansons d'amour... Ahmad a d'ailleurs enregistré une chanson sur la tragédie de Nahr el-Bârid dans laquelle il s'adresse directement au camp, chanson qu'il qualifie de «romance triste» (Puig, 2008). Il l'a enregistrée avec son orchestre, émanation local du FPLP (*jabhah sha3abiyah li tahrîr filastîn*), *al-karmil*, spécialisé dans la chanson nationaliste et patrimoniale palestinienne. Ahmad est d'ailleurs membre de ce parti, comme beaucoup de ses amis et de personnes de sa famille qui constituent un public «captif». Ahmad n'est pas très versé dans la politique, il est au *jabhah* par tradition et quand je lui demande quelle est la ligne de ce mouvement très marqué par le marxisme, il me répond après une hésitation marquée: «sunnite »...

Les difficultés d'Ahmad se sont finalement résolues: il a pu enregistrer son CD et nous l'avons écouté cet été lors nos pérégrinations entre Nahr al-Barid, Baddâwî et la ville de Tripoli. Il m'a aussi transmis la chanson «*malish ghayru*» («je n'ai que lui»), par *bluetoooth* depuis son téléphone ; et, également, sa chanson sur la guerre de Gaza (2008-2009) qu'il a soumise à la chaîne de télévision *al-Quds* pour qu'elle en fasse un clip-vidéo. Mais il l'a achevée trop tard, l'offensive israélienne s'est arrêtée et la chaîne n'a pas donné suite. Du moins est-ce ainsi qu'il en explique le silence.

Ahmad reflète bien l'état d'esprit d'une jeune génération de réfugiés qui, tout en restant insérés dans les institutions politiques et ou associatives palestiniennes, explorent de nouvelles voies et témoignent d'une nouvelle forme de souci de soi. Celui-ci se traduit par la diffusion d'une esthétique romantique omniprésente dans la musique, et par un attachement à une certaine élégance sensible dans les portraits et autoportraits: des autoreprésentations fixées par des photos en chanteur de charme, avec lunettes à la mode, cheveux gominés, que l'on importe sur les disques durs des ordinateurs depuis les téléphones portables d'où elles sont prises le plus souvent. Les vedettes de la chanson arabe, dont les clips sont diffusés par les chaînes satellitaires, donnent le *la* des derniers effets vestimentaires à la mode et orientent le style de l'époque.

L'expérience d'Ahmad montre qu'il existe des moments où l'on se dégage de l'encadrement culturel de l'expression. L'émotion du vécu se superpose alors à l'émotion collective: la question n'étant pas celle de la sincérité ou de l'authenticité de l'engagement, mais celle de l'imbrication des registres. Celle-ci rend caduque le dualisme entre perspective politique et apolitisme. Ce qui se trame dans l'intimité de la relation à la culture nationale (Herzfeld, 2005) n'est pas réductible à une problématique de l'acceptation ou du refus des discours nationalistes et des cultures formalisées au service de la cause (*al-qadiyyah*), mais est lié à l'exploration de nouvelles expressivités au service d'une présence au monde propre aux nouvelles générations de réfugiés.

2) Nouvelles générations et modes inédits d'expressivité

Les formes culturelles officielles peinent désormais à prendre en charge l'expressivité des jeunes musiciens qui travaillent de nouvelles conventions esthétiques plus aptes à rendre compte de leur ressenti propre. Ces conventions renvoient à la temporalité des existences davantage qu'à celle de la patrie perdue et de la nostalgie collective que cette perte entretient. L'historicité de la Cause n'est plus celle des nouvelles générations. Cela est visible dans le dispositif même de la répétition, qui tisse la musique officielle de moments moins formels d'improvisation et qui emploie des répertoires non politiques issus de la variété arabe. Ainsi, dans les contextes même de la musique militante la plus martiale, arrive, presque par surprise, la *saltana*: le terme est en usage chez les réfugiés palestiniens comme dans l'ensemble du monde arabe. Il désigne une aptitude à voyager dans les modes musicaux (*maqâm*) et à les enchaîner pour créer une émotion forte. Cette réceptivité aux déplacements musicaux s'incarne dans un verbe factitif (action de « faire faire », ici « faire ressentir ») qui désigne ce qu'éprouvent les auditeurs de ces apartés qui défont le formalisme de la répétition: « tu nous as fait vibrer » (*saltantina)*. L'univers musical des marches militaires orientalisées et des chansons patriotiques dans lesquelles la puissance de la voix des choristes symbolise la capacité de résistance, tout en véhiculant les stéréotypes sur la force et le courage, intègre des plages d'improvisation utilisant la tessiture des modes arabes et brodant dans le registre du *tarab*.

De la sorte, la participation à un orchestre politique ouvre un espace de subjectivation dans lequel chacun trouve une façon d'exercer une compétence qui le connecte à des mondes plus lointains, ceux d'un certain « classicisme arabe » par exemple, ou ceux, plus communs, de la variété arabe.

Cette participation construit ainsi un chez soi relatif, à l'instar de l'écriture qui pour le philosophe Adorno cité par Edouard Saïd, représentait « la seule manière accessible bien que fragile et vulnérable, d'être chez soi » (2008, p.

254)[3] Enfin, elle permet parfois, notamment pour les femmes, de légitimer une pratique musicale dont la moralité est parfois discutée dans les milieux palestiniens quand elle ne véhicule pas de messages explicitement politiques.

Si je reviens à Ahmad... comme l'immense majorité des jeunes musiciens des camps, il n'a pas suivi de cours de musique. Il a appris en autodidacte à accompagner sa voix à l'orgue et a retenu quelques uns des modes musicaux les plus usités dans les orchestres palestiniens. Il a appris dans le même temps le *flow* du rap: une forme d'énonciation rythmée propre à ce style.

Ahmad, avec une partie des chanteurs de l'orchestre *al-Karmil*, a d'ailleurs écrit et enregistré un morceau de rap en 2006 intitulé « Checkpoint » (*hawâjiẑ*). Ce titre raconte les désagréments subis par les habitants de Nahr al-Bârid aux barrages tenus par l'armée libanaise aux entrées du camp. Depuis, une nouvelle chanson est venue décrire le nouvel univers du camp après sa destruction en 2007, la vie dans les baraques (*baraksât*), des logements d'urgences qui hébergent les déplacés retournés à Nahr al-Bârid. En référant directement aux camps et à leurs habitants, les rappeurs en renouvellent l'image et redéfinissent les appartenances. Ils substituent à la figure historique et quasi-mythifiée du combattant celle, contemporaine, de l'opprimé. « Les rebelles de Bârid », comme ils se nomment, utilisent les codes de la musique rap, comme par exemple les dédicaces, pour exprimer les scansions de la vie quotidienne dans les camps. Le rap est ainsi bien compris par une part des jeunes palestiniens comme une musique de critique sociale s'appliquant aux ghettos contemporains (*getto*).

Mais Ahmad a d'autres ambitions que le hip hop pour sa voix de velours. Malgré la pression paternelle, assez souple il faut le préciser, il demeure encore pris dans un rêve de musique romantique et de voyage, à Beyrouth tout d'abord, puis vers l'Angleterre. Comme tous les musiciens de cette génération, il défriche au sein d'une activité artistique dans une structure militante le chemin escarpé d'un relatif épanouissement personnel. Cette forme de distanciation correspond à une tentative de concilier les injonctions collectives à la militance avec les objectifs personnels. Dans ce cadre, la culture nationale se vit dans l'intimité de l'entre-soi générationnel: avec plus ou moins d'adhésion, de distance, de transformation, de critique, d'ironie ou parfois d'indifférence. Il s'agit d'une forme d'usage vernaculaire des icônes de la nation et de ses identités, qui tranche avec les formalismes culturels ou les nuance.

Ainsi les rappeurs palestiniens du groupe Katibah khamsah du camp de Burj al-Barajnah et de ses environs me confiaient de façon assez sarcastique leur peu d'intérêt pour les motifs de la nostalgie institutionnelle (les oliviers, les

(3) SAID W. Edward, (2008), Réflexions sur l'exil et autres essais, Arles, Actes Sud, p. 254 (757 p.)

orangers, la vie villageoise, etc.) à laquelle ils préféraient l'engagement dans le présent, préférant exercer leur sagacité rhétorique à propos de la situation présente des Palestiniens au Liban.

Le courant rap se développe fortement chez les enfants nés à partir du milieu des années 1980, au demeurant, davantage comme une musique de danse que comme musique à pratiquer. Les animateurs sociaux le constatent: les enfants veulent souvent danser sur du rap perçu comme moderne et ludique (il faut d'ailleurs noter l'importance de la danse en général comme source d'activité collective ludique). Ils amènent eux même des enregistrements téléchargés depuis Internet, notamment du groupe DAM, formé de Palestiniens originaires de la ville de Lod. Enfin, soulignons le rôle de la diaspora palestinienne en Europe dans la diffusion de nouvelles musiques comme le rock ou le rap importés par des membres de la diaspora lors de leur passage dans leur camp d'origine.

Ahmad est né à Nahr al-Bârid il y a une vingtaine d'année. Pour lui, comme pour les rappeurs de Burj al-Barajnah à Beyrouth, et à la différence des générations précédentes, l'horizon du retour est trop éloigné pour constituer un objectif concret d'engagement au quotidien. Pourtant tous ont intériorisé le discours politique et les tagueurs, au milieu des questions politiques du moment (un « Irak » stylisé dessiné sur un mur), n'omettent pas d'inscrire sur les murs la revendication du droit au retour. Mais chacun sait que la vie se passe ici et que les enjeux sont ici et maintenant, la reconstruction du camp par exemple, puis l'obtention hypothétique d'un emploi, si possible en correspondance avec sa fibre artistique.

Dans ce cadre, Ahmad, comme les Palestiniens du Liban, est d'ici, venu d'ailleurs (cela même si nombre de Libanais souhaitent que les Palestiniens quittent le pays). Cette constatation, qui ne signifie nullement un renoncement à la nationalité d'origine et une volonté de « libanisation » (*tawtîn*), s'accompagne d'une individualisation du politique, avec des revendications morcelées de moins en moins audibles. L'épuisement des grands récits arabes et palestiniens, dont témoigne un certain formalisme culturel, s'accompagne de l'individualisation des registres politiques. Le nationalisme prend une forme beaucoup plus éclatée, diversifiée et contextualisée. La Palestine, est désormais un territoire dont la reconquête est une lointaine utopie. Elle est constituée en figure référentielle commune, en foyer identitaire à partir duquel il est possible de se penser dans le monde actuel, là où on se trouve.

2) Orientations esthétiques

La présence des organisations politiques et associatives et les scènes qu'elles offrent, dans le cadre des fêtes politiques ou dans celui des répétitions,

tend à donner au camp un cachet éminemment nationaliste. L'animation majoritaire est ainsi liée aux différents évènements organisés par les organisations politiques et associatives qui tissent la culture du camp de leurs différents messages. Cela conduit le peintre Kamal Boullata à affirmer à propos des plasticiens que « plus les artistes vivent près de leur culture, plus leur art est figuratif et au plus loin ils s'établissent, au plus leur art évolue vers l'abstraction » (2003, p. 36). Pourtant, l'idée que l'entre-soi du camp consolide une version uniquement instrumentalisée de la culture doit être nuancée pour ce qui est des scènes locales comme pour ce qui est des pratiques individuelles.

Tout d'abord, comme cela a été évoqué au début de cet article à propos de Nahr al-Bârid, il existe des fêtes qui n'ont rien à voir avec les commémorations politiques. Elles sont liées aux évènements familiaux, notamment aux mariages. Ces évènements se déroulent en deux temps: une première soirée est donnée pour permettre au jeunes de danser sur des formes contemporaines de *dabkah* électrifiées qu'on a tendance à simplement appeler « *sha'bî* ». Cette fête, qui se tient dans un lieu en friche du camp, un terrain vague, un terrain de foot, une portion de rue appropriée, est désignée comme la *sahriyah shababiyyah* (soirée de jeunes) et réunit un public large, presque exclusivement masculin, qui s'adonne à la danse avec enthousiasme. La soirée officielle, *sahriyah rasmîyah*, est quant à elle beaucoup plus réglée avec des moments de danse réservés aux femmes et à l'entourage proche des mariés. Elle se déroule dans des lieux fermés, des salles des fêtes louées pour l'occasion et situés dans les envions des camps.

Ensuite, les pratiques individuelles d'écoute dans les camps couvrent un large registre au sein duquel les variétés arabes sont dominantes. Aux côtés des vedettes du show bizz tels que Amr Diab ou encore Tamer[(4)], dont les clips et les enregistrements sont diffusés dans l'ensemble du monde arabe, on trouve un éventail de styles allant des musiques nationales au *tarab* en passant par le rap. Le violoniste Jihad Akil[(5)] qui fut éduqué à Chatila mais dont la famille est originaire de Nahr al-Bârid est dépositaire de l'un des nouveaux courants musicaux qui se diffusent dans les camps grâce à Internet. Cette musique s'inscrit ainsi dans une esthétique mondialisée, puisant à la fois dans le répertoire classique (thème du deuxième mouvement *adagio* du concerto d'Aranjuez de Joaquín Rodrigo ou premier mouvement de la symphonie numéro 40 de Mozart, à la suite d'une adaptation antérieure chantée par Fairouz «*Ana, Ya ana* ») et des

(4) Respectivement les albums, Wayah et Ha3îsh hayâti, 2009.

(5) Shiraz, a violin affair, Oracle, 2008. Clip: [http://www.youtube.com/watch?v=lj710cE2Xfk&feature=PlayList&p=8D55D27CB106635A&index=0&playnext=1]

chansons arabes célèbres de Umm Kalthum ou Abdel Halim Hafiz. Les airs sont arrangés de façon spectaculaire, les tempos accélérés, les parties rythmiques omniprésentes avec utilisation de boîtes à rythme et de percussions, enfin les formats sont réduits au temps d'une chanson de variété. Il tente ainsi d'imposer un style purement instrumental formaté pour une présentation en clip sur les chaînes musicales satellitaires. La musique de Jihad Akil circule désormais entre les disques durs des ordinateurs et les clés USB. De fait, la consommation de musique est suffisamment morcelée pour offrir un petit public à des formes artistiques jusqu'alors inconnues au milieu des productions arabes et traditionnelles palestiniennes(6). Ces nouvelles cultures minoritaires sont de deux ordres ; soit elles sont une émanation des camps, portées par une nouvelle génération qui voit dans la culture hip hop, par exemple, un vecteur efficace et moderne pour transmettre autant qu'une ambition artistique, un sentiment vis-à-vis de la situation des Palestiniens au Liban. Soit, totalement extérieures aux mondes palestiniens, elles sont portées par des artistes qui y voient une façon d'exercer leur art dans un cadre artistique populaire. Ces nouveaux styles sont des réinterprétations locales de cultures mondialisées.

La variété des imaginaires musicaux renvoie à la façon dont les mondes palestiniens sont connectés de diverses façons sur les flux culturels internationaux. Les modes de diffusion sont divers et utilisent les grands médias arabes, l'Internet et les marchés locaux informels de DVD et de CD piratés dans lesquels circulent films et logiciels d'ordinateur. Constitués en mondes sociaux enclavés et stigmatisés par une partie de la population locale, les Palestiniens au Liban s'inscrivent dans des flux culturels mondialisés en les appropriant dans leurs conditions particulières. Ils contrebalancent ainsi, dans et hors les camps, selon des modalités différentes, l'essoufflement des productions nationales en explorant de nouvelles voies culturelles. Cette hétérogénéité des productions et des consommations s'inscrit dans le processus d'individualisation en cours dans les camps et est liée à l'éclatement relatif des mondes palestiniens au Liban, tandis que le lien politique de la Cause s'est affaibli du fait des divisions comme de la disparition des grands récits politiques, arabes et palestiniens. Les adhérences entre ces différents mondes sont parfois ténues, mais la coexistence en met, pour le meilleur et pour le pire, les membres en état de communication minimale tandis que les conditions existent désormais pour que l'identité

(6) Des compilations de musiques palestiniennes, de format mp3 la plupart du temps, sont préparées et vendues sur des CD gravés aux côtés des variétés arabes. Par exemple le CD Filastiniyât comprend selon sa jaquette « des chansons patrimoniales palestiniennes, des chants révolutionnaires palestiniens, des chants villageois palestiniens et les chants de mariages palestiniens » [acquis à Baddawî, 2008].

palestinienne ne soit plus l'objet explicite de la production culturelle et sa préservation un enjeu pour la création.

Conclusion: cultures des arrières-mondes

Ce même été 2009, toujours dans le camp de Nahr al-Bârid, tandis que je dépasse son magasin proche de l'endroit où je loge, l'épicier me hèle pour m'informer de la circulation d'une nouvelle chanson sur le camp. En quelques jours à peine, la chanson des "Rebelles de Bârid" sur les sévères conditions de vie des déplacés dans des logements d'urgence installés par l'UNRWA a fait le tour du camp. Comme cela se fait couramment, je l'importe sur mon téléphone...

Cette petite anecdote met en relief deux caractéristiques majeures du paysage musical dans les camps: d'une part l'intense circulation des musiques à partir de supports variés allant des cd fabriqués vendus sur place au fichier mp3 importés d'Internet et, de l'autre, la réactivité de la chanson par rapport aux évènements et aux conditions de vie de réfugiés palestiniens. Celle-ci s'exprime de façon spécifique dans le rap où des thématiques jusque là ignorées sont désormais traitées, comme la ségrégation dont sont victimes les Palestiniens. « Carte d'identité bleue, Mon nom est réfugié. J'ai grandi dans le racisme et la discrimination » chante ainsi le collectif de rappeurs d'Ayn al-Hilwah dans un clip fabriqué avec l'aide d'une association qui a fait le tour des camps. Le groupe Katibah Khamsah documente dans ses chansons la vie dans les camps sans pour autant négliger l'actualité la plus brulante dans un morceau de musique électronique portant sur la bataille de Nahr al-Bârid (« *Khabar 'ajel* »)[(7)]. Il faut souligner que cette réactivité n'est pas uniquement l'apanage du rap. Lors des évènements de Nahr al-Bârid, plusieurs chansons ont été composées au sein des orchestres locaux affiliés aux organisations politiques et associatives. Un CD était ainsi disponible à Baddawî dès 2008 compilant 5 chansons dont l'une, évoquée précédemment, a été écrite par Ahmad et interprétée par l'orchestre al-Karmil. Ahmad, nous l'avons vu, a aussi composé du rap et se passionne pour la chanson de variété d'obédience romantique. Son itinéraire montre bien de quelle façon les musiciens s'emparent de différents styles en fonction de ce qu'ils veulent transmettre, brisant notamment le tabou que représente l'évocation de la situation des réfugiés dans le pays hôte et collant ainsi au plus près à leur époque. Les conventions esthétiques identifient les différentes destinations de la musique (politique, ludique, commerciale, sentimentale) et le fait de changer de convention permet de déplacer la frontière, non seulement culturelle, mais aussi sociale, voire politique.

(7) Album Ahla fîk bil-mukhayamât, Incognito, Beyrouth, 2008.

La diversité des trajectoires comme des conceptions musicales, même si pour la majorité la musique politique et nationaliste est un passage obligé, et la variété des modes d'engagement des artistes reflètent en définitive l'existence de mondes palestiniens différenciés juxtaposés dans des espaces urbains restreints. Des mondes entre lesquels les musiciens comme les mélomanes circulent au gré de leurs sociabilités proches et de leurs connexions lointaines.

Bibliographie

Boullata, Kamal. 2003. Artists Re-Member Palestine in Beirut. *Journal of Palestine Studies*, XXXII, 4: 22-38.

Dosse, François. 2001 ? Le moment Ricoeur. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/xxs>*, 69: 137-152.

Lahire, Bernard. 2004. *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi.* Paris: La Découverte, (« Textes à l'appui »).

Puig, Nicolas. 2008. Romance triste pour Nahr el-Bâred ou les difficultés de l'autochtonie...

[www.reseau-terra.eu/IMG/doc/Puig-colloqueASILES-2.doc]

Herzfeld, Michael. 2005 (1997). *Cultural Intimacy, Social Poetics in the Nation-State*, New-York, London: Routledge, 280 p.

Saïd, W. Edward. 2008. *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Arles: Actes Sud.

- محور
- هموم المطالعة
-
- والكتابة
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

المراهقون والمطالعة في تونس

د. محمد علي بن زينة(*)

إن هدف هذه الدراسة هو تقصّي أسباب انخفاض الإقبال على ممارسة المطالعة بصفة عامة، وعلى ارتياد المكتبات العمومية بصفة خاصة.ومن دوافع القيام بهذا العمل أنّ هذه الظاهرة تتفاقم(١)، رغم الحرص الواضح على دفع هذا القطاع في تونس، ويبرز ذلك خاصة من خلال وفرة المكتبات العمومية (٣٧٨ سنة ٢٠٠٨)(٢) الموزّعة على كامل البلاد، إلى جانب غزارة رصيد المؤلفات المتاحة (٦ ملايين و٥٧ ألف كتاب)، بالإضافة إلى تنظيم حملات إعلامية محفزة على المطالعة بصفة دورية.

أولاً: تساؤلات البحث

تهتم هذه الدراسة بممارسة المطالعة لدى فئة المراهقين من الذين تتراوح أعمارهم بين ١٠ و١٤ سنة، ونتطلع أساساً لقياس درجة إقبالهم عليها، سواء أكان ذلك برغبة خاصة منهم أم نتيجة ضغط تمارسه عليهم المدرسة أو العائلة.

ويُحيلنا هذا الطرح إلى التساؤل حول مدى ارتباط الظاهرة المدروسة ببعض

(*) محمد علي بن زينة أستاذ مساعد مختص في الديموغرافيا الاجتماعية والتربية بقسم علم الاجتماع بجامعة تونس.

(١) يتبين من خلال الإحصائيات الرسمية أن عدد القراء في المكتبات العمومية انخفض من ٥٢٣٠١٧٩ سنة ٢٠٠٤ إلى ٤٦١٣١٤٥ سنة ٢٠٠٨.

(٢) المعهد الوطني للإحصاء، النشرة الإحصائية السنوية لتونس، عدد ٥١، (٢٠٠٨) ص ٧٦ و٧٨.

التحولات التي يشهدها المجتمع، والتي تتعلق بوسائل الاتصال والإعلام الحديثة التي أصبح يزخر بها اليوم فضاء المراهق؛ فبالإضافة إلى التلفاز، تتنافس برمجيات الحاسوب وألعاب الفيديو والإنترنت على ما بقي من وقت يقضيه المراهق عادة في الممارسات الثقافية. فهل إن استعمال هذه الوسائل يؤثر في انصراف المراهق عن المطالعة؟

تبدو ممارسة المطالعة في هذا الإطار ـ بقطع النظر عن قيمتها الموضوعية لدينا ـ في علاقة ببعد آخر لدى المراهق يتغير بتغير علاقته بمجالات المعرفة المختلفة. فهل تتساوى لديه قيمة المعارف التقنية والأدبية؟ إن فهمنا للمعنى الذي يُعطيه المراهق للمطالعة، باعتبارها حاملة لنمط معرفي يرتبط عادة بتملّك قدرات لغوية وأدبية، قد يفيدنا في فهم أدق لأسباب إقباله عليها أو على غيرها من الممارسات الأخرى التي قد تستدعي «كفاءات» تقنية، كاستعمال الحاسوب والإبحار في الإنترنت مثالاً. فإلى أي مدى تعبّر ممارسات المراهق الثقافية عن تراتبية اجتماعية مستبطَنة للمجالات المعرفية، الأدبية منها والعلمية؟

ثانياً: منهجية البحث

نحاول، من خلال ما يلي، تقديم تعريفين أساسيين في هذا البحث، يرتبط الأول بتحديد الفئة المبحوثة (المراهقين)، في حين يمثل الثاني مفهوماً محورياً لتحليل الظاهرة المدروسة (العلاقة بالمعرفة). كما سنقدم، ثالثاً، طريقة بناء العيّنة وأهم خصائصها.

١. مفهوم المراهقة

اهتم عديد من الاختصاصات العلمية في مجالات أبحاثها بفئة المراهقين، ونذكر منها الطب وعلم النفس وعلوم التربية وعلم الاجتماع، خاصة في فرعيه علم اجتماع العائلة وعلم اجتماع التربية[٣].

وتختلف التعريفات المقترحة لهذه الفئة باختلاف المنطلقات النظرية والفكرية المعتمدة في هذه التخصصات. غير أنها تتفق على اعتبار المراهقة، من معيار بيولوجي ـ اجتماعي، فترة انتقالية بين الطفولة والكهولة، تقدّر فيها السنّ الدنيا بالبلوغ الجنسي، وبتحصيل قدر كافٍ من التعلّمات يتيح سلوكيات وممارسات

(٣) لمزيد الاطلاع على نشأة هذا المفهوم راجع: G. Levi, J.C. Schmitt, *Histoire des Jeunes en occident* (Paris: Seuil, 1996).

و O. Galland, *Les Jeunes (Paris: La Découverte, 1984)*

مستقلة وواعية. وتحدَّد السن القصوى بالانخراط في حياة مهنية و/أو عائلية جديدة، أي بما يُعبَّر عنه بالدخول في «معترك الحياة».

ورغم الوضوح النسبي لهذا التعريف الأولي، إلا أنّه يبقى من الناحية الإجرائية غير عملي. ذلك أنّ تعدد مسارات الأفراد في المجتمع، وتأثر هذه المسارات بالانتماء الثقافي والطبقي وبالنوع الاجتماعي، تجعل تحديد فئة عمرية معينة للمراهقة أمراً يصعب الحسم فيه(٤). هذا إلى جانب أنّ هذا التعريف يجعل فترة المراهقة تغطي فترة الشباب، في حين أنّ أغلب من تجاوزت سنّهم ١٨ سنة يعتبرون أنفسهم راشدين، ويرفضون عادة اعتبارهم من المراهقين، بل ويرون أنّ في ذلك نوعاً من الاستنقاص، مما يثير مشكلة تقبّل المبحوثين أنفسهم لهذا التصنيف.

لذا، وحتى يتسنى تحديد أدق للفئة المبحوثة، سنقوم باعتماد تعريف يراعي خصوصيات الموضوع ويستجيب لشرط تجانس الأفراد أمام الظاهرة المدروسة.

وسنتطرق، في هذه الورقة، إلى المراهقين من خلال ممارساتهم الثقافية والترفيهية عامة، ومن خلال ممارساتهم للمطالعة تحديداً، في محاولة لبحث واقعهم وفهم تمثّلاتهم ودوافعهم، وتحليل الأدوار التي تلعبها مؤسستا المدرسة والعائلة في تحديد خياراتهم وتوجّهاتهم .

وقد وقع الاختيار على فئة ١٠-١٤ سنة، باعتبار أن بعض الدراسات أكّدت أن التعلّق بممارسة المطالعة يبدأ خلال هذه الفترة عند تملّك القدرة على القراءة، وتنخفض معدلات المطالعة مع ارتفاع السن. غير أن حظوظ الإقبال على الكتاب خلال فترة الشباب والكهولة تبقى أرفع لدى من مارسوا المطالعة خلال فترة المراهقة بالمقارنة مع غيرهم(٥).

كما تُعتبر هذه الفئة تحت تأثير مؤسستين اجتماعيتين أساسيتين هما المدرسة والأسرة اللّتان تقومان بتأطير حياة المراهق في هذه المرحلة. فالعائلة تمثّل المرجعية الأولى له في ما يتعلق بالقيم الأخلاقية، وفي تحديد انتمائه لثقافة محددة، في حين أن المدرسة تمثّل مصدر القواعد العامة المُلزمة في المجتمع، وأداة المعرفة الضامنة للكفاءة المعترف بها، والتي يطلبها المجتمع.

(٤) وجّه كثير من المختصين في علم الاجتماع انتقادات لهذا المفهوم من أبرزهم:

P. Bourdieu, *Questions de Sociologie* (Paris: Minuit, 1980).

(٥) H. Michoudon, "La lecture une affaire de famille", *INSEE Première*, Nº 777 (Mai 2001), pp. 1-4 F. De Singly, *Lire à 12 ans,* (Paris: NATHAN, 1989)

يُحيلنا هذا إلى مفهوم آخر رئيسيّ في طرحنا، وهو مفهوم العلاقة بالمعرفة باعتبارها محركاً لخيارات المراهق ولممارساته الثقافية.

٢. مفهوم العلاقة بالمعرفة

استُخدم هذا المفهوم حديثاً لقراءة الواقع التربوي والثقافي في فرنسا، وقد وقع تداوله بداية من أعمال برنار شارلو (Bernard Charlot)[٦] الذي حاول إيجاد تفسير مختلف عمّا قدّمه علماء الاجتماع لظاهرة عدم تساوي الحظوظ في النجاح المدرسي بين أبناء الطبقات الميسورة وأبناء الطبقات الشعبية. ذلك أنه لاحظ أن التلاميذ الذين ينتمون إلى الأوساط الضعيفة اقتصادياً يميّزون بين ما يعتبرون أنه «تعلّم في المدرسة» و «تعلّم الحياة». فالتعلّم في المدرسة يتمثّل بالنسبة لهؤلاء في المثابرة سعياً للنجاح من مستوى إلى آخر، ثمّ الحصول على شهادة تفتح لهم باب الشغل، دون أن يكون ذلك مرتبطاً بالضرورة برغبة في التعلّم، أو بمتعة في المعرفة. فالتلميذ الجيّد في نظرهم هو الذي لا يتأخر عن المدرسة ويشارك في الدرس بالإجابة عن أسئلة المدرّس، وينضبط، ملتزماً تعليمات الإطار التربوي؛ ولا يعني ذلك لهم بالضرورة استيعاب زاد معرفي كبير. كما أن المسؤول في نظرهم عن نجاح العملية التعليمية هو المدرّس وليس التلميذ.

ومقابل هذا التمثل للمدرسة ولدورها بالنسبة لهذه الفئة، يعتبر هؤلاء التلاميذ أن «تعلّم الحياة» يتمثّل في الملاحظة والإنصات والتفكير، وهو ما يُعبّر عنه باكتساب تجربة، ويجب بعد ذلك الربط بين هذه التجربة وقاعدة مُستنتجة. وكمثال على ذلك يقول شارلو إن أحد التلاميذ ذكر له معتمداً على تجربته ما معناه «الثقة تستوجب الحذر...»[٧].

كما لا يميّز التلاميذ بين تجاربهم الخاصة وتجارب أصدقائهم وأقاربهم، فتُعتبر القاعدة التي خلُص إليها بعضهم ـ نتيجة التجربة ـ مبدأ عاماً يمكن أن يحتذيه الآخرون ليصبح بذلك «درساً من الحياة».

فتعلّم الحياة هو القدرة على إعطاء معنى لتجربة معيّنة بالاعتماد على مبدأ أو

---

(٦) راجع B. Charlot, *Du rapport au savoir, éléments pour une théorie,* (Paris: Anthropos, 1997).

B. Charlot, *Le rapport au savoir en milieu populaire. Une recherche dans les lycées professionnels de banlieue,* (Paris: Anthropos, 1999).

(٧) B. Charlot, "Le rapport au savoir en milieu populaire", *VEI Enjeux,* N 123, (Décembre 2000), pp. 56-63

قاعدة، كما أن قيمة مبدأ ما لا تصحّ إلا إذا ثبتت من خلال تجربة، فإن لم تلتقِ التجربة مع القاعدة فلا يمكن «تعلّم الحياة».

وبقدر ما تبدو هذه المقاربة نظرية ومعقدة، فهي تحمل على مستوى التطبيق آفاقاً خصبة لتحليل ممارسات المراهقين وتمثلاتهم في مجال الثقافة والمعرفة؛ ذلك أن ممارسة المطالعة لها ارتباط قوي بالمدرسة، كما أنها تُعتبر في الوقت نفسه ممارسة ترفيهية تُثري تجربة الحياة. فهل تمثّل المطالعة في ذهن المراهق فرضاً من الفروض المدرسيّة اللازمة للنجاح؟ أم أنه يعتبرها ممارسة للترويح عن النفس، وتجربة لاكتساب قواعد ومبادئ تعلّم الحياة؟

٣. عينة البحث وخصائصها

سنعتمد في هذه الدراسة على معطيات وقع جمعها من خلال عيّنة تتكوّن من ١٠١٥ مراهقاً، تتراوح أعمارهم بين ١٠ و١٤ سنة، موزّعين على مختلف أنحاء البلاد بمُدُنها وأريافها[٨]. وقد وقع اختيار أفراد العينة بطريقة الحصة النسبية (Quotas) لضمان توزيع أفرادها بحسب ما هو موجود في المجتمع الأصلي بالنسبة لمتغيرات هامة كالنوع الاجتماعي (الجندر)، والوسط (حضري أو ريفي) والانتماء الجهوي، بالإضافة إلى الأصول الاجتماعية باعتبارها محدِّدة أحياناً لممارسات المراهقين الثقافية. وقد وقع تمرير استمارة الاستبيان من طرف مجموعة من المكتبيين (bibliothécaires) لما لهم من دراية في التعامل مع الأطفال والمراهقين.

وتحتوي الاستمارة على ٤٨ سؤالاً، مغلقة في أغلبها، مما مكّننا من تجميع ما يزيد عن ٩٠ متغيراً موزّعة بين خصائص المستجوب وظروفه العائلية، النتائج المدرسية، ممارسة المطالعة وتمثّلاتها، ارتياد المكتبة العمومية ومدى الرضا على أدائها، وأخيراً الممارسات الثقافية والترفيهية الأخرى. وسنقتصر في هذه الورقة على تحليل المتغيّرات التي لها علاقة بتساؤلات البحث وبالمقاربة المفاهيمية المعتمدة.

وتبرز المعطيات التالية أهم المتغيرات المحددة لخاصيّات العيّنة المدروسة:

(٨) وقع إنجاز العمل الميداني المعتمد في هذه الورقة سنة ٢٠٠٦ في إطار دراسة وطنية ساهمتُ في إعدادها بمشاركة مجموعة من الباحثين وأشرف عليها الأستاذ أحمد خواجة، وقام بتمويلها صندوق التضامن الشعبي الفرنسي (FSP)، وذلك في إطار برنامج الترغيب في المطالعة المشترك بين الصندوق ووزارة الثقافة والمحافظة على التراث التونسية.

الجدول رقم ١: توزيع العيّنة حسب متغيّر النوع الاجتماعي (الجندر)

النوع الاجتماعي	العدد في العينة	النسبة المئوية
فتيان	٥٤١	٥٣,٣
فتيات	٤٧٤	٤٦,٧
المجموع	١٠١٥	١٠٠

يمثّل الذكور ٥٣،٣٪ من أفراد العينة، في حين تمثّل الإناث ٤٦،٧٪، ولا يختلف ذلك كثيراً عما هو موجود في المجتمع الأصلي، حيث تُقدّر نسبة الذكور بـ ٥١٪ من فئة ١٠–١٤ سنة.

ويهدف الحرص على تمثيلية العينة بالنسبة لهذا المتغير إلى إبراز الفوارق بين نسب الإقبال على المطالعة حسب النوع الاجتماعي، ذلك أن أغلب الدراسات تؤكد أن الفتيات يطالعن أكثر من الفتيان، وإن تباينت التفسيرات المقدَّمة لذلك.

واعتباراً للدور الذي يلعبه الوسط الحضري في إتاحة مجالات للمطالعة، ومكتبات يتوفّر فيها، بشكل أنسب، رصيدٌ من الكتب تسهِّل إمكانيات القراءة، فقد تضمّنت العيّنة نسبة من المراهقين ينتمون للوسط الحضري تتناسب مع ما وقَع رصده في المجتمع الأصلي. فكان توزيع العيِّنة ٦٣،٣٪ من المستجوبين ينتمون لفضاءات حضرية، في حين مثّل أصيلو المناطق الريفية الـ٣٦،٧٪ الباقية.

ولمزيد الدقة في هذا الجانب، تمّت مراعاة امتداد وطبيعة المجال الحضري، فتمّ تقسيم العيّنة كما يلي: ٣٥،٢٪ من سكان المدن الحضرية الكبيرة، ٢١،٥٪ ينتمون إلى مناطق حضرية متوسطة أو صغرى، ٦،٦٪ هم من سكان القرى الصغيرة، في حين يقطن ٣٦،٧٪ في منطقة ريفية تتميز بالسكن المشتت، ولا تتوفّر فيها غالباً ـ في مجال المطالعة ـ إلا المكتبات المتجوّلة والتي بلغ عددها ٣٠ مكتبة من مجموع ٣٧٨ سنة ٢٠٠٨.

كذلك، ونظراً لعدم تساوي توزيع السكان على مختلف جهات البلاد من ناحية، وتوزيع المكتبات من ناحية أخرى، فقد اختير أفراد العيّنة من مختلف الجهات: مثّل المستجوبين الذين ينتمون إلى جهة الوسط الشرقي ٢٢،٢٪، وهي الجهة الأكثر حضوراً في العيّنة، يليها إقليم تونس الكبرى بـ ١٩،٩٪، فجهة الوسط الغربي بـ ١٦،٣٪، ثم الشمال الشرقي ١٢،٧٪، فالشمال الغربي ١٢،١٪. وتّعتبر جهات الجنوب أقل الجهات حضوراً بـ ١٠،٥٪ في الجنوب الشرقي و٦،٣٪ في الجنوب الغربي.

وبقدر حرصنا على أن تكون العينة ممثلة لمختلف جهات البلاد، فإننا لن نتناول بالدرس في هذه الورقة التفاوت الجهوي في تونس لهذه الممارسة ـ وهو موضوع يستدعي لوحده ورقة أخرى ـ وإنما سنحاول خاصة إبراز العلاقة العامة بين وفرة العرض حسب الوسط الجغرافي ونسب الإقبال على المطالعة من قبل المراهقين.

بالإضافة إلى التوزيع الجغرافي فإن العيّنة تُعتبر أيضاً ممثِّلة لتوزيع المراهقين حسب أصولهم الاجتماعية التي يُستدلّ عليها من خلال الفئة الاجتماعية ـ المهنية للأب، كما جاءت في الجدول التالي:

الجدول رقم ٢: توزيع العيّنة حسب الفئة الاجتماعية ـ المهنية للأم

الفئة الاجتماعية – المهنية	العدد في العيّنة	النسبة المئوية
عامل فلاحي	٩٧	٩,٦
عامل غير فلاحي	٢٥٦	٢٥,٢
حرفي أو عمل مستقلّ أو تاجر صغير	٢٠٢	١٩,٩
مستخدم أو موظّف صغير أو معلّم	١٦٤	١٦,٢
إطار متوسّط أو أستاذ	٩٠	٨,٩
إطار عال أو مهنة حرّة عليا	٥٥	٥,٤
فلاح	٧١	٧,٠
مستثمر في الصناعة أو في التجارة أو في الخدمات	٣٣	٣,٣
عاطل يبحث عن عمل	٢٧	٢,٧
نشاط آخر	١٥	١,٥
إجابة	٥	٠,٥
المجموع	١٠١٥	١٠٠

نلاحظ من خلال هذا الجدول، أن أبناء العائلات متوسطة الدخل يمثّلون الأكثرية في العينة بـ ٤٥٪، يليهم أبناء المهن البسيطة بـ ٣٧،٨٪، في حين يمثّل أبناء العائلات الأوفر حظاً ١٥،٧٪. ويُعتبر هذا المتغيّر أساسياً باعتبار علاقته بدرجة

الإقبال على المطالعة؛ فأغلب الدراسات أكّدت أن ممارسة المطالعة ترتفع بارتفاع المستوى الاجتماعي للعائلة[٩]، ويُستدل عادة على هذا المتغير من خلال الفئة الاجتماعية ـ المهنية الأعلى بين الأب والأم. غير أن سوق الشغل في تونس يتميّز بضعف نسبي للنشاط الاقتصادي للمرأة بالمقارنة مع الرجل، ذلك أن نسبة النساء من بين مجموع الناشطين تقدر بالربع، مما يجعلنا نقتصر على الفئة الاجتماعية ـ المهنية للأب.

ولمستوى الوالدَين التعليمي تأثير على البيئة الثقافية التي ينشأ فيها الطفل والمراهق، وعلى الممارسات التي يُدفع للقيام بها، فالانخراط في المكتبة العمومية وارتياد دور السينما والمسرح والمشاركة في نوادي الموسيقى أو في غيرها من الأنشطة تكون عادة بإيعاز من الوالدَين. ويبدو أن هذه الاختيارات تختلف باختلاف مستواهما التعليمي. وقد جاء توزّع العيّنة على مستويات التعليم للوالدَين هكذا:

الجدول رقم ٣: توزيع العيّنة حسب المستوى التعليمي للأب وللأم (بالنسب المئوية)

		المستوى التعليمي للأم					المجموع
		أمية	تعليم ابتدائي	تعليم إعدادي	تعليم ثانوي	تعليم عالٍ	
المستوى التعليمي للأب	أمي	٧،٠	١،٣	٠،١	–	–	٨،٤
	تعليم ابتدائي	١٠،٥	١٨،٦	٣،٣	١،١	٠،١	٣٣،٦
	تعليم إعدادي	٢،٤	١٠،٧	٧،٥	١،١	٠،٤	٢٢،١
	تعليم ثانوي	٠،٧	٤،٥	٥،٦	٧،٧	١،٤	١٩،٩
	تعليم عالٍ	٠،١	١،٤	١،٠	٤،١	٩،٥	١٦،٠
المجموع		٢٠،٧	٣٦،٤	١٧،٥	١٤،٠	١١،٤	١٠٠

(٩) قام دي سنقلي (De Singly) في هذا المجال بتحليل هرمية الشغف بالقراءة من خلال علاقتها بالوسط الاجتماعي، وأكد ضرورة إكمال هذا التحليل من خلال ممارسات الوالدين وعلاقتهما بالمطالعة. راجع: F. De Singly, Op.Cit, p. 37.

حسب هذا المتغيّر يتميز توزيع العيّنة، بارتفاع المستوى التعليمي للأب بالمقارنة مع الأم؛ ذلك أن نسبة الأمية لدى الآباء في العينة تبلغ ٤،٨٪ في حين أنها تفُوق الـ ٢٠٪ لدى الأمهات. كما أن نسبة الذين حازوا تعليماً لم يتجاوز المرحلة الابتدائية أرفع لدى الأمهات (٣٦،٤٪) مقارنة بالآباء (٣٣،٦٪)، لينعكس بعد ذلك الوضع بداية من المرحلة الإعدادية، حيث تكون دائماً نسب الآباء أعلى من الأمهات. ففي هذه المرحلة تبلغ نسبة الآباء ٢٢،١٪ في حين أنها تمثل ١٧،٤٪ لدى الأمهات، وكذلك الحال بالنسبة لمستوى التعليم الثانوي (١٩،٩٪ للآباء مقابل ١٤،٠٪ للأمهات) والعالي (١٦٪ للآباء مقابل ١١،٤٪).

وتختلف الآراء حول أيّ المتغيّرَين له تأثير أكبر في الممارسات الثقافية للأبناء؟ فالبعض يعتقد أن توزيع الأدوار داخل العائلة يجعل للأم مسؤولية مؤثّرة في اختيارات أبنائها، وبالتالي بقدر ما يكون مستواها التعليمي أعلى يكون ذلك محدِّداً لإقبال أبنائها على المطالعة. ويرى البعض الآخر أن ارتفاع المستوى التعليمي للأم يفتح أمامها إمكانيات العمل خارج المنزل، وبالتالي يُضعف من قدرتها على الاعتناء بكلّ اهتمامات أبنائها، وخاصة تلك المتعلقة بالممارسات الترفيهية والثقافية التي تصبح تحت مسؤولية الأب، وبالتالي يكون تأثيره أوسع[١٠]. وبقطع النظر عن هذا الاختلاف في التعليل فإن ما يُلاحظ، من خلال الجدول السابق، هو وجود علاقة بين المستوى التعليمي للأب وللأم؛ فبقدر ما يرتفع الأول يتبع الثاني النّسَق نفسه، وإن كان المستوى التعليمي للأب دائماً أعلى نسبياً. ويؤكد اختبار كابا الإحصائي (kappa) التوافق بين المستوى التعليمي للوالدين حيث تبلغ قيمته ٠،٣٦ وهي قيمة دالة إحصائياً؛ ذلك أن مستوى دلالتها لا يتجاوز ٠،٠٠٠٩، و ذلك يعني أن درجة الثقة تتجاوز ٩٩،٩٪. ويسمح لنا هذا باعتماد أحد المتغيّرين، دون الآخر، لتحليل نسب الإقبال على المطالعة.

(١٠) المرجع نفسه، ص ٣١-٣٣.

ثالثاً: نتائج الدراسة

لقياس المطالعة كممارسة لدى المراهقين، كان الاعتماد على المؤشرات التالية:

- متوسط المدة اليومية التي تُقضى في المطالعة.
- تاريخ آخر ممارسة للمطالعة.
- نسبة ارتياد المكتبات العمومية.
- أنماط المطالعات التي يقبل عليها المراهق.

وستمكّننا هذه المؤشرات من القيام بتقاطعات مع خصائص العينة لدراسة مدى ارتباطها مع الظاهرة المدروسة.

كذلك تمّ رصد الأنشطة الثقافية الأخرى مع التركيز على مشاهدة التلفاز، واستعمال الحاسوب والإبحار في الإنترنت وألعاب الفيديو. وسنحاول من خلال ذلك التثبّت من مدى الارتباط بين ممارسة هذه الأنشطة وممارسة المطالعة.

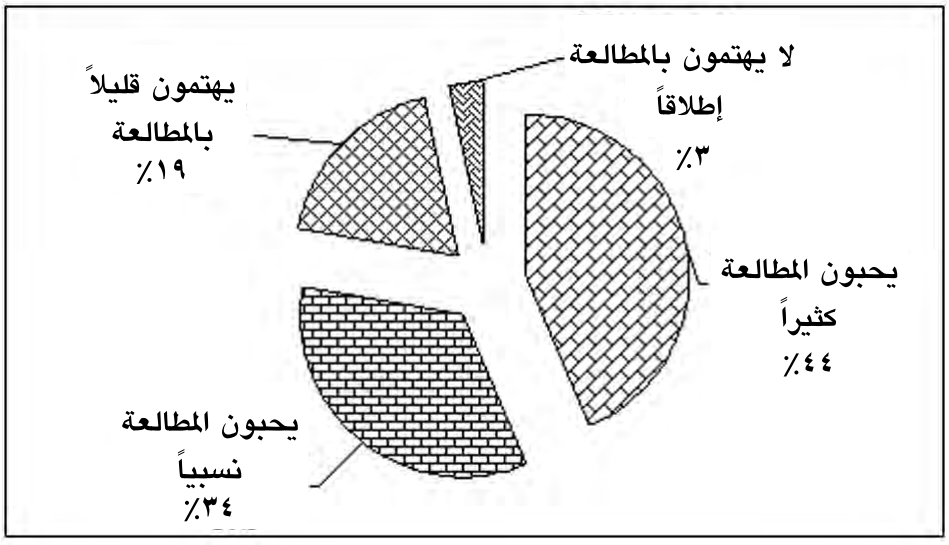
وقد بيّنت النتائج الأولية للدراسة إقبال المراهقين إقبالاً جيداً بوجه الإجمال على المطالعة، حيث صرح ٣٨،٧٪ من المستجوبين بأنهم طالعوا كتاباً خلال الـ ١٥ يوماً السابقة للاستبيان، وترتفع هذه النسبة إلى ٥٦،٦٪ إذ امتدت الفترة إلى شهر لتصبح في حدود ٧٥٪ خلال الشهرين السابقين للبحث.

وتتوافق هذه النتيجة مع ما ذكرناه سابقاً، ومع ما ذهبت إليه الدراسات من اعتبار الفئة العمرية المدروسة (١٠-١٤) سنة من أكثر الفئات العمرية ممارسة للمطالعة. وإذ لا تتوفر في تونس إحصائيات رسمية أو أعمال ميدانية تؤكّد تراجع المطالعة مع السنّ، غير أنّ البلدان التي تتوفر فيها إحصاءات في هذا المجال تؤكّد أن المطالعة تتقلّص بداية من سن الخامسة عشرة، مع اختلاف في ذلك بين الذكور والإناث[١١].

(١١) راجع: http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=NATCCF05410

كما يبيّن ذلك الرسم البياني التالي فقد صرّح ٤٣،٧٪ من المستجوبين بأنهم يطالعون كثيراً في حين ذكر ٣٤،١٪ منهم أن شغفهم بها نسبي، مقابل ١٨،٧٪ لا يهتمون إلا قليلاً بالمطالعة، و٣،٥٪ لا يهتمون بها إطلاقاً، كما يبيّن الرسم التالي:

الرسم رقم ١:
توزيع العينة حسب درجة الاهتمام بالمطالعة



وتتّضح لنا أكثر درجة الإقبال على المطالعة من خلال الوقت اليومي المخصص لها، حيث تُبيّن النتائج أنّ المراهقين والمراهقات يخصصون يومياً قسطاً قليلاً من وقتهم للمطالعة. فبالنسبة لـ ٥١،٩٪ منهم لا يتجاوز الوقت المخصص للمطالعة الثلاثين دقيقة في اليوم، مع فارق بسيط بين الأولاد (٥٢،٩٪) والفتيات (٥١،٠٪). وتتفوق الفتيات في نسبة اللاتي يقضين أكثر من ساعة يومياً في المطالعة، حيث تبلغ هذه النسبة ١٨،٧٪ لديهن، في حين أنها قدرت بـ ١١،٣٪ لدى الأولاد. وبالاعتماد على اختبار مربع كاي الإحصائي تتأكد دلالة هذه العلاقة، ذلك أن قيمة هذا الاختبار تبلُغ ١٩،٣٨٩ مع مستوى دلالة ٠،٠٠١، كما في الجدول التالي:

الجدول رقم ٤:

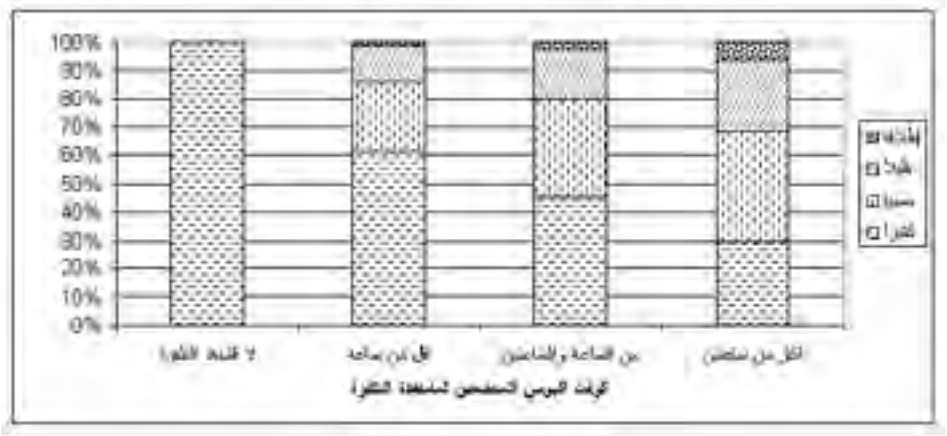
توزيع العينة حسب الوقت اليومي المخصص للمطالعة وحسب النوع الاجتماعي

المدة	الأولاد		البنات		المجموع	
	العدد في العينة	النسبة المئوية	العدد في العينة	النسبة المئوية	العدد في العينة	النسبة المئوية
لا أطالع أبداً	٣٨	٧،١	١٦	٣،٤	٥٤	٥,٣
أقل من ١٥ دقيقة	١٠٤	١٩،٤	٨٣	١٧،٥	١٨٧	١٨,٤
بين ١٥ و٣٠ دقيقة	١٤٣	٢٦،٤	١٤٣	٣٠،٢	٢٨٦	٢٨,٢
بين ٣٠ دقيقة وساعة	١٨٩	٣٤،٩	١٤٠	٢٩،٥	٣٢٩	٣٢,٤
ساعة أو أكثر	٦١	١١،٣	٨٨	١٨،٧	١٤٩	١٤,٧
بدون إجابة	٦	١،١	٤	٠،٨	١٠	١,٠
المجموع	٥٤١	١٠٠	٤٧٤	١٠٠	١٠١٥	١٠٠

ويختلف هذا التوزيع تماماً إذا ما تعلّق الأمر بمشاهدة التلفاز حيث يخصص ٤٩،٦٪ منهم بين الساعة والساعتين يومياً لذلك، و٢٩،٣٪ منهم يتابع برامج التلفزة لأكثر من ساعتين في اليوم. وقد فطن المختصون في علم الاجتماع منذ زمن لهذه المفارقة وحذّروا من أن مشاهدة التلفزة لمدة تفوق الساعة يومياً تقلّل من الإقبال على المطالعة [١٢].

(١٢) F. De Singly, Op.Cit, p. 4-5.

الرسم رقم ٢:
درجة الاهتمام بالمطالعة حسب الوقت اليومي المخصص لمشاهدة التلفزة



(مربّع كاي = ٦٠،٥٦٦ مع مستوى دلالة ٠،٠٠٠٩)

أما في ما يتعلق باستعمال الحاسوب وفي علاقة ذلك بالمطالعة، فإن نتائج الدراسة أكدت أن هذه الممارسة لا تزال محدودة ولم تشهد بعد إقبالاً عالياً من قبل المراهقين، حيث لم يبدِ ١٢،١٪ منهم رغبة في الحديث عن الحاسوب، في حين صرح ٤٦،٦٪ منهم بأنهم لا يستعملونه إطلاقاً، وذكر ١٣،٣٪ منهم بأنهم يستعملونه لمدة لا تزيد عن الساعة في اليوم، وصرح ١٩،٧٪ بأنهم يستعملونه لمدة تتراوح بين الساعة والساعتين في اليوم، في حين أكّد ٨،٣٪ أنهم يستعملونه لمدة تفوق الساعتين. ويمكن تفسير هذا الوضع بقلّة وفرة هذه التجهيزات، خاصة لدى العائلات الضعيفة الدخل أو القاطنة في الوسط الريفي. وتؤكّد الإحصائيات الرسمية هذا الواقع، فبالاستناد إلى التعداد العام الأخير للسكان والسكن، يتبيّن أن ٧٪ فقط من مجموع الأسر تمتلك حاسوباً، كما أنّ ٧،٩٪ من الأسر قد استعمل أحد أفرادها الإنترنت داخل المنزل أو خارجه[١٣].

(١٣) المعهد الوطني للإحصاء، التعداد العام للسكان والسكنى لسنة ٢٠٠٤، العدد الأول: النتائج الأولية، (تونس ٢٠٠٥).

غير أنّ هذا النقص الواضح في الإقبال على هذه الممارسة لا ينفي ارتباطها بالمطالعة، وإن اختلف الاتجاه هذه المرّة عما لوحظ بالنسبة للتلفاز. فمُستعمِلو الحاسوب لفترات طويلة هم، أيضاً، من ترتفع بينهم نسب قضاء أكثر من ساعة يومياً في المطالعة؛ ذلك أنّ نسبة المطالعة تبلغ لدى مجموع العينة ١٤،٧٪، في حين أنها تُقدّر بـ ٢٣،٥٪ لدى من يقضي بين الساعة والساعتين في استخدام الحاسوب، و٢٧،٤٪ لدى من يقضي في ذلك أكثر من ساعتين. وتبلغ قيمة اختبار مربع كاي عند اعتبار التقاطع بين المدة اليومية المقضيّة في استخدام الحاسوب وبين المدة اليومية المقضية في المطالعة ٥١،٦٠٩ مع مستوى دلالة أقل من ٠،٠٠٠٩ ويدلّ هذا على أنّ للمراهقين، وبعكس ما يعتقد الكثيرون، القدرة على التوفيق بين الممارسات التي تعتمد على الوسائل الحديثة والتي تفترض تقنيّة متطورة، والممارسات التي لها طابع أدبي كالمطالعة مثلاً. وتفنّد هذه الملاحظة ما افترضناه في بداية هذا العمل من أنّ وفرة الوسائل الحديثة التي تعتمد أساساً على التقنيّات المتطورة قد تُولّد اتجاهاً لدى الناشئة يتبنّون فيها تراتبية للمعارف يُفضَّل فيها ما هو حديث ورائج على المعارف الأخرى.

١. المطالعة والعائلة

بسؤالنا عن الدافع وراء المطالعة، يتبين أن هذه الممارسة تكاد أن تكون منعدمة في البيئة العائلية، ذلك أنّ ١٩،٦٪ فقط من الإجابات أقرّت بأن الوالدين يقومان بالتحفيز والتشجيع على المطالعة، في حين أكّد ٨٠،٤٪ منها انعدام ذلك، كما أن ١١،٣٪ فقط صرحوا بأن آباءهم يطالعون؛ ولا يبدو أن توفير مكتبة في المنزل من الأولويات العائلية، فمن بين مجموع المستجوبين أكد ١٤،٢٪ امتلاك أسرهم لمكتبة.

وتختلف هذه الوضعية مع الفئة الاجتماعية ـ المهنية ومع المستوى التعليمي، حيث يبدو الآباء الذين ينتمون لفئة الإطارات العليا، والذين يمارسون مهناً حرة عليا، من أكثر الفئات تشجيعاً لأبنائهم على المطالعة، بنسبة ٢٩،١٪، في حين تتدنى هذه النسبة لدى الفئات الضعيفة (العمال في الفلاحة ١٢،٩٪ والعمال غير الفلاحين ١٦،٢٪ والعاطلين عن العمل ١٤،٨٪). لكن ما يثير الاهتمام هو أن هذه النسبة تتدنّى أيضاً لدى بعض الفئات الميسورة مادياً من أمثال الفلاحين الكبار (٨،٥٪)، أو الأعراف في مجال الصناعة والتجارة (١٥،٦٪). ويدفعنا هذا إلى اعتماد متغيّر آخر مكمّل للأول، وهو المستوى التعليمي للوالدين، كما في الجدول التالي.

الجدول رقم ٥:
يبيّن توزيع العينة حسب تشجيع الوالدين على المطالعة والمستوى التعليمي للأم

المدة	الوالدان يشجعان على المطالعة					
	نعم		لا		بدون إجابة	
	العدد في العينة	النسبة المئوية	العدد في العينة	النسبة المئوية	العدد في العينة	النسبة المئوية
أمي	٣٣	١٥،٨	١٦٨	٨٠،٤	٨	٣،٨
تعليم ابتدائي	٥٧	١٥،٤	٣١٠	٨٤	٢	٠،٥
تعليم إعدادي	٣٦	٢٠،٣	١٣٥	٧٦،٣	٦	٣،٤
تعليم ثانوي	٤٠	٢٨	١٠٢	٧١،٣	١	٠،٧
تعليم عالٍ	٣٠	٢٦،١	٨٥	٧٣،٩	–	–
بدون إجابة	–	–	٢	١٠٠	–	–
المجموع	١٩٦	١٩،٣	٨٠٢	١٠٠	١٠١٥	١٠٠

ففيما يتعلق بالأب، ترتفع درجة تشجيع الوالدين على المطالعة مع ارتفاع مستواه التعليمي. من ذلك، مثلاً، أنّ نسبة من يتلقّون تشجيعاً على المطالعة من والدَيهم ترتفع إلى ٢٢،٥٪ لدى أبناء من تابعوا تعليماً إعدادياً، لتصل إلى ٢٦،٧% بالنسبة للآباء الذين تابعوا تعليماً جامعياً. ويتأكّد هذا الأمر، كذلك، بالنسبة للمستوى التعليمي للأم.

يبدو جلياً الارتفاع التدريجي للتحفيز على المطالعة من قبل العائلة مع ارتفاع المستوى التعليمي للأم، ذلك أن انعدام التعلّم أو ضعفه يجعل هذا التشجيع في أدنى مستوياته بـ ١٥،٨٪ و بـ ١٥،٤٪ عندما تكون الأم أمية، أو تابعت فقط تعليماً ابتدائياً، لترتفع بعد ذلك نسبة التحفيز إلى ٢٠،٣٪ بالنسبة للأمهات اللواتي حصّلْن تعليماً إعدادياً. وتلعب الأمهات المتحصّلات على مستوى التعليم الثانوي دوراً كبيراً في دفع أبنائهن نحو المطالعة، باعتبار أن هذه النسبة تبلغ أعلى قيمة لها بـ ٢٨٪، لتنخفض بعد ذلك قليلاً، بالنسبة للأمهات اللواتي تابعْن تعليماً جامعياً. وقد سبق تقديم تفسير لذلك بأن الأمهات اللاتي ينتمين لهذه الفئة هن في الغالب من الناشطات اقتصادياً، مما يقلّص نسبياً إمكانية اهتمامهن بهذا الجانب من حياة أبنائهن. ومن خلال اختبار مربع كاي يتأكد وجود علاقة دالّة بين المستوى التعليمي للأبوين ودرجة تشجيع الأبناء على المطالعة، حيث تبلغ قيمة هذا الاختبار الإحصائي ١٥،٠١٤ مع مستوى دلالة ٠،٠٠٥ بالنسبة للأمهات في حين أنه قدر بـ١١،٠٦٣ بالنسبة للآباء مع مستوى دلالة ٢٦,٠.

٢. المطالعة والمدرسة

أمام ضعف دور العائلة لدفع هذه الممارسة، تبدو المدرسة أهمّ حافز لها، ذلك أن ٥٣،٥٪ من المستجوبين أقروا بأن المدرّسين يحثّونهم على المطالعة. كذلك تتصدّر الكتب المعاوِنة على المراجعة (livres parascolaires) قائمة الكتب التي يُقبِل عليها المراهقون ويحبّذونها.

وتبيّن نتائج الدراسة أن العلاقة دالّة بين النتائج المدرسية للتلميذ وممارسة المطالعة، حيث إنّ نسبة من لا يطالعون أبداً تنخفض تدريجاً من ١٤،٨٪ بالنسبة لمن يقل معدلهم السنوي العام عن ١٠ من ٢٠، إلى ٠،٣٪ بالنسبة لمن يتجاوز هذا المعدل ١٤/٢٠، ومقابل ذلك ترتفع الفترة المخصصة للمطالعة تبعاً لتحسن النتائج المدرسية. من ذلك، مثلاً، أن ٤،٩٪ من الذين لا يفوق معدّل علاماتهم المدرسية السنوية العامّة ١٠/٢٠ يقضون أكثر من ساعة في المطالعة، في حين أن هذه النسبة تصل إلى ٢٢،٦٪ لمن تجاوز ذلك المعدّل ١٤/٢٠. كما يبيّن الجدول التالي.

الجدول رقم ٦:
توزيع العينة حسب الوقت اليومي المخصص للمطالعة والمعدل السنوي العام في المدرسة (بالنسبة المئوية)

المدة	المعدل السنوي العام في المدرسة			مجموع العينة
	أقل من ١٠/٢٠	بين ١٠/٢٠ و١١،٩٩/٢٠	بين ١٢/٢٠ و١٣،٩٩/٢٠	أكثر من ١٤/٢٠	
لا أطالع أبداً	١٤،٨	١٠،١	٣،٦	٠،٣	٥,٣
أقل من ١٥ دقيقة	٣١،١	٢٢،٦	١٨،٥	١٢،٢	١٨,٤
بين ١٥ و٣٠ دقيقة	٢١،٣	٣٠،٠	٢٩،٣	٢٦،٤	٢٨,٢
بين ٣٠ دقيقة وساعة	٢٤،٦	٢٩،١	٣١،٥	٣٨،٣	٣٢,٤
ساعة أو أكثر	٤،٩	٦،٨	١٧،٠	٢٢،٦	١٤,٧
بدون إجابة	٣،٣	١،٥	٣،٦	٠،٣	١,٠
المجموع	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠

(مربع كاي = ٩٩،٠٧٣ مع مستوى دلالة < ٠،٠٠٠٩)

لكن، رغم ذلك، يبقى السؤال مطروحاً حول طبيعة هذه العلاقة واتجاهها: فهل إن المطالعة هي التي تساهم فعلاً في تحسين نتائج التلميذ؟ أم أن العكس هو الصحيح، أي أنّ التلميذ الذي يمتلك قدرات أحسن هو من يختار أكثر من غيره ممارسة المطالعة؟

دون أن ينقص ذلك من القيمة التربوية للمطالعة، تبدو الفرضية الثانية أقرب لواقع التلميذ. فقد بيّنت معطيات الدراسة أن درجة الإقبال على المطالعة ترتفع إذا كان مستوى التلميذ في اللغة العربية أو الفرنسية طيّباً. ويدل هذا على أنّ المراهق إذا ما تملّك الكفاءات اللغوية اللازمة للقراءة، فإنه يُقبل على المطالعة دون صعوبة، بل ويتعلّق بها لتصبح ممارسة ممتعة في نظره، كما في الجدول التالي.

الجدول رقم ٧:
توزيع العينة حسب حبّ المطالعة والمستوى الدراسي في اللغة العربية (بالنسبة المئوية)

حبّ المطالعة	المستوى الدراسي في اللغة العربية			مجموع العينة
	جيد	متوسط	ضعيف	
كثيراً	٦٤،٠	٣٠،٢	١٣،٨	٤٣،٧
نوعاً ما	٢٧،١	٣٩،٥	٢٧،٦	٣٤،١
قليلاً	٧،٩	٢٥،٤	٤١،٤	١٨،٧
أبداً	٠،٧	٤،٨	١٧،٢	٣،٥
بدون إجابة	٠،٢	٠،٢	–	٠،٤
المجموع	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠

(مربع كاي = ١٥٥،٨٧٥ مع مستوى دلالة < á ٠،٠٠٠٩)

يتّضح ذلك جليّاً من خلال هذه المعطيات. فمن بين من كان مستواهم الدراسي جيّداً في اللغة العربية، صرح ٦٤٥ بأنهم يحبون كثيراً ممارسة المطالعة، وتنخفض هذه النسبة إلى ٣٠،٢٪ بالنسبة لمن لهم مستوى متوسط، و١٣،٨٪ بالنسبة للّذين مستواهم ضعيف. وفي المقابل صرّح ٤١،٤٪ ممّن كان مستواهم ضعيفاً بأنهم لا يحبّون المطالعة إلاّ قليلاً، وتبلغ هذه النسبة الـ ٢٤،٤٪ بالنسبة لأصحاب المستوى المتوسط، و ٧،٩٪ بالنسبة لمن كان مستواهم جيداً.

من خلال هذه النتائج، تبدو لنا المطالعة شكلاً من أشكال الدراسة أو مكمّلة لها، حيث يجتهد التلميذ فيها لتحسين مستواه وإرضاء لرغبة المدرس. فعلاقة المراهق بالمطالعة بصفة خاصة، أو بالمعرفة بصفة أعمّ، تغيب فيها غالباً، متعة التعلّم ومتعة المعرفة؛ فأغلب المستجوَبين(٥٧،١٪) يعتبرون المدرسة أساساً أداة للنجاح في الحياة، وبالتالي يُبدي أغلبهم حرصاً على الانضباط في الدراسة وفي متابعة تعليمات المدرس متابعة جادّة، بما في ذلك تلك المتعلقة بالمطالعة[١٤]. وكدليل آخر على ذلك لا تمثّل مطالعات المراهق محوراً دائماً لنقاشاته مع أصدقائه

(١٤) أكد ٥٣،٥ من المستجوبين أن المدرسين يشجعونهم على المطالعة.

أو أفراد عائلته إلا بالنسبة لـ ١١،٦٪ من أفراد العينة، في حين أن البقية لا يتحاورون حولها إلا أحياناً (٣٦،٦٪) أو نادراً (٢٨،٢٪) في حين صرح الـ ٢١،٥٪ الباقون أنهم لا يتحدثون عنها أبداً.

وفي هذا الإطار، تجدر الملاحظة بأنّ الكثير من المكتبيين قد دوّنوا أثناء عملية الاستقصاء في الجزء المخصص لملاحظاتهم في الاستمارات أنّ المراهقين يعتبرون المكتبات العمومية فضاء للمراجعة بدل المطالعة، ويبرز ذلك التداخل الحاصل في ذهن المراهق بين مجالَي المطالعة والمدرسة. وقد دفعنا هذا إلى التساؤل عن مدى ارتياد المكتبات العمومية من قبل المراهقين، وعن درجة رضاهم عن وفرة رصيد المكتبات، وتناسبها مع ما يرغبون فيه من عناوين أو أنماط معينة منها.

٣. المراهقون والمكتبات العمومية

في هذا المجال تدلّ مؤشّرات الدراسة على أنّ نسبة اشتراك الفئة المدروسة في المكتبات العمومية والمدرسية تبلغ ٣٩،٧٪ من مجمل أفراد العينة، وتختلف هذه النسبة قليلاً حسب النوع الاجتماعي، ذلك أنها تُقدّر بـ ٤٢،٨٪ لدى الفتيات مقابل ٣٧،٠% بالنسبة للفتيان. وكما يتبين من خلال إجابات المراهقين الذين كانوا بصدد المطالعة أثناء فترة الاستقصاء، إنّ مصدر الكتاب الذي يطالعونه هو في ٣٤،٨٪ من الحالات مُستعار من المكتبة العمومية وفي ٩،٨٪ متأتٍّ من المكتبة المدرسية، وتمثّل المكتبات العمومية والمدرسية بالتالي أوّل مصدر للكتب التي يطالعها المراهقون بالمقارنة مع المصادر الأخرى كما يبين ذلك الجدول التالي.

الجدول رقم ٨: توزيع العينة حسب مصدر الكتاب الذي صرح المراهق بأنه بصدد مطالعته أثناء الاستقصاء وطبيعة منطقة الإقامة

المصدر	مكان الإقامة				المجموع
	مدينة كبرى	منطقة حضرية متوسطة أو صغرى	قرية	منطقة ريفية	
مكتبة العائلة	٨،٢	٥،٥	٢١،٤	١٠،٢	٩،٣
المكتبة العمومية	٤٧،٨	٣٨،٦	١٦،٧	٢٢،٧	٣٤،٨
المكتبة المدرسية	٣،٨	٧،١	١١،٩	١٧،٦	٩،٨

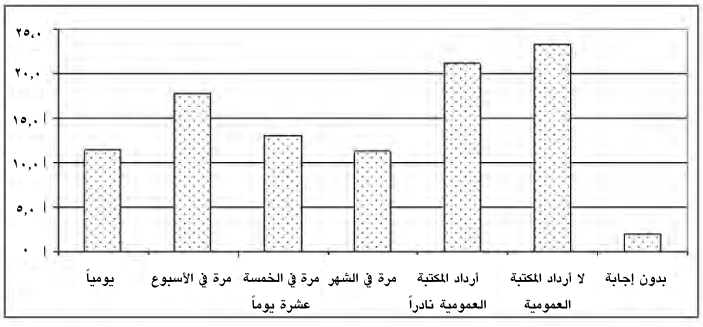
تابع جدول رقم ٨

اقتنيته بنفسي	١٥،٢	١٤،٢	٧،١	٧،٤	١١،٧
اقتناه لي أحد أفراد عائلتي	١٧،٤	١٥،٠	٢٦،٢	٣١،٣	٢٢،١
هدية	٧،٦	١٩،٧	١٦،٧	١٠،٨	١٢،٣
المجموع	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠

(مربع كاي = ٧٦،٥٠٩ مع مستوى دلالة < á ٠،٠٠٠٩)

ويتأكد دور المكتبات العمومية والمدرسية في دفع ممارسة المطالعة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار طبيعة المنطقة التي ينتمي إليها المراهق. فالمكتبات تنتشر خاصة في المناطق ذات الكثافة السكّانية العالية من مدن كبرى وتجمّعات سكّانية متوسطة الحجم، أو الصغرى. ويتجلى من خلال معطيات الدراسة أنّ المراهقين من سكّان هذه المناطق يجدون ضالتهم من الكتب في المكتبات العمومية بدرجة أولى (٤٧،٨٪ بالنسبة للمدن الكبرى، و٣٨،٧٪ بالنسبة للمناطق الحضرية المتوسطة والصغرى)، ويختلف هذا الأمر في ما يتعلق بالقرى والأرياف، حيث تؤمّن المكتبات المتجوّلة هذه الخدمة، في الغالب. ولا تمثّل المكتبات العمومية إلا مصدراً متواضعاً لكتب المطالَعة في القرى بـ ١٦،٧٪ أو في الأرياف بـ ٢٢،٧٪. ويُحيلنا هذا إلى إشكالية تقريب خدمات المطالعة العمومية من هذه الشريحة من المراهقين، خاصة أن عدد المكتبات المتجوّلة لم يزدد خلال الخمس سنوات الأخيرة إلا بمكتبتَين جديدتَين، ليصبح عددها ٣٠ مكتبة سنة ٢٠٠٨؛ ولم يواكب هذا نسق تطور المكتبات القارة التي زاد عددها من ٣٣٤ إلى ٣٤٨ خلال الفترة نفسها.

الرسم رقم ٣: وتيرة ارتياد المكتبات العمومية



وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار وتيرة ارتياد المكتبات فإن ٢٣،٣٪ من المستجوبين ذكروا بأنهم لا يرتادونها البتّة، وبيّن ٢١،٢٪ بأنهم لا يرتادونها إلا نادراً، في حين يُقبل الباقون عليها مرة واحدة في الشهر بنسبة ١١،٤٪، أو كل خمسة عشر يوماً عند ١٣،١٪، أو مرة في الأسبوع لدى ١٧،٨٪، أو يومياً بالنسبة لـ١١،٤٪.

وقد بادرنا بالسؤال عن درجة رضا المراهقين عن خدمات المكتبات العمومية، وعن اقتراحاتهم حتى تتلاءم هذه الخدمات مع حاجياتهم، فأكدت النتائج أن الاستقبال في المكتبة جيّد بالنسبة لـ ٦٣،٨٪ من الردود، وعبّرت ٣٠،٥٪ عن الرضا التام على خدمات المكتبة، في حين صرّح ٢٩،٥٪ أن الرضا عليها نسبي. وقد قدم المُستَجوَبون مقترحات عملية لتحسين المكتبات العمومية كما يبيّن ذلك الجدول التالي.

الجدول رقم ٩: توزيع العينة حسب المقترحات التي قدمها المراهقون لتحسين خدمات المكتبات العمومية

المقترحات	العدد	النسبة المئوية
إثراء رصيد المكتبة	٢٢١	٢١،٨
إدخال أو تحسين الإعلامية	١٤٢	١٤،٠
إنشاء مكتبة جديدة	١٠٢	١٠،٠
تحسين الاستقبال	٦٩	٦،٨
تحسين نظافة المكان	١٦	١،٦
مقترح آخر	٨٦	٨،٥
بدون إجابة	٣٧٩	٣٧،٣
المجموع	١٠١٥	١٠٠

ولا يختلف هذا التوزيع بين الفتيان والفتيات، إذ عبّروا أولاً عن ضرورة إثراء رصيد المكتبة بمؤلّفات قد تكون أقرب إلى اهتمامهم، ويُحيلنا هذا إلى التساؤل حول الكتب التي يحبّذ المراهقون مطالعتها. وما لفت انتباهنا هو أنّ مجال اهتمامهم واسع نسبياً. فبقطع النظر عن تعلقهم بالكتب المساعِدة على مراجعة الفروض المدرسية ـ والذي حلّلنا أسبابه سابقاً ـ فهم يحبّذون، بنسب متقاربة، مطالعة القصص المصورة (Bandes dessinées) وكتب القصص والروايات ثم الكتب المتعلقة بعالم الحيوان

والطبيعة والكتب العلمية. ويدعو هذا إلى المزيد في متابعة اتجاهات المطالعة لدى المراهقين لرصد حاجاتهم المتطورة. ويؤيّد المقترح الثاني أيضاً هذه النظرة، فآفاق المطالعة قد تطوّرت لدى المراهق وهو يطمح إلى أن تساعده المكتبة العمومية على الحصول على الوسائل التي لم توفّرها له بيئته العائلية من حواسيب وبرمجيات متخصصة. ولا يتعارض ذلك، كما سبق وفسّرنا، مع المطالعة، بل إن من شأن هذه الوسائل العصرية أن تعزّزها وتطوّرها.

رابعاً: الخـــلاصة

اهتمّت هذه الورقة بمسألة المطالعة لدى فئة المراهقين في تونس، حيث حاولنا البحث في تمثّلاتهم واتجاهاتهم وفي ارتباطها بوسائل الاتصال الحديثة، كما حاولنا اعتماد مقاربة مفاهيمية تأخذ بعين الاعتبار المعنى الذي يُعطيه المراهق لممارساته الثقافية ولعلاقته بالمعرفة. وقد توصّلنا إلى نتائج قد تُسهم في إبراز أسباب عدم إقبال بعض المراهقين على المطالعة، أو انقطاعهم عنها بشكل تصاعدي مع السن.

ويتّضح جلياً، من خلال النتائج، أن المدرسة تلعب دوراً هاماً في التحفيز على المطالعة. وبقدر ما نعتبر ـ مبدئياً ـ هذا الدور إيجابياً إلا أنه يثير أيضاً إشكالات تتعلق بالخلط الذي يقع فيه المراهق بين الواجبات المدرسية والمطالعة. فالمطالعة في تصوّرنا هي ممارسة ترفيهية ترتبط أساساً بمتعة معرفية ورغبة في الاطّلاع لدى القارئ، وربطها بالواجبات المدرسية قد يسهم في تحسين الإقبال عليها، لكن بصفة غير دائمة، فحالما تنتهي العلاقة بالمدرسة، بشكل أو بآخر، تنتفي معها العلاقة بالمطالعة والكتاب.

كما بيّنت الدراسة أنّ استعمال الحاسوب لا ينقص من الإقبال على المطالعة بل يسهم في تحسينه. فالمشكلة لا ترتبط بالوسيلة المعتمدة للقيام بممارسة ثقافية أو ترفيهية معيّنة، بقدر ما تتعلق بالرغبة المستبطَنة في القيام بها، وفي هذا المجال يبدو تأثير التلفاز أكثر إضراراً بالمطالعة، خاصة إذا ما تجاوزت الفترة اليومية المخصصة له الساعة.

كما أن تقريب المكتبات من الفئات البعيدة عن المناطق الحضرية قد يكون له تأثير إيجابي على زيادة الإقبال على ارتياد المكتبات، خاصة إذا ما توفّر فيها رصيد متنوّع من الكتب، يتلاءم مع احتياجات المراهق، بالإضافة إلى الوسائل الحديثة من حواسيب وإنترنت، باعتبارها في وقتنا الراهن من الوسائل اللازمة والأساسية.

قائمة المراجع

المراجع العربية:

الإدارة العامة للمطالعة العمومية، المكتبات العمومية والمخطط الوطني للتشجيع على المطالعة، المركز الوطني للاتصال الثقافي، تونس ١٩٩٤.

المعهد الوطني للإحصاء، التعداد العام للسكان والسكنى لسنة ٢٠٠٤، العدد الأولو النتائج الأولية، تونس ٢٠٠٥.

المعهد الوطني للإحصاء، النشرة الإحصائية السنوية لتونس، العدد ٥١، تونس ٢٠٠٨.

المراجع الفرنسية:

Bourdieu P., *Questions de Sociologie*. Paris: Minuit, 1980.

Charlot B.,*Du rapport au savoir, éléments pour une théorie*. Paris: Anthropos, 1997.

Charlot, B. *Le rapport au savoir en milieu populaire. Une recherche dans les lycées professionnels de banlieue*. Paris: Anthropos, 1999.

Charlot B. "Le rapport au savoir en milieu populaire", *VEI Enjeux,* Nº123, Décembre 2000, p. 56-63.

De Singly, F. *Lire à 12 ans*. Paris NATHAN, 1989.

Galland, O. *Les Jeunes*. Paris: La Découverte, 1984.

Khouaja, A. "L'illettrisme en Tunisie". *Rassid*, Nº9, p. 10-13.

Ksibi, A. "La jeunesse estudiantine et les nouvelles technologies de l'information". *Culture, Société, et Nouvelles Technologies de l'Information*, Tunis: CERDOJES, 2001, p.251-304.

Levi, G., Schmitt, J.C. *Histoire des Jeunes en occident*. Paris: Seuil, 1996.

Michoudon, H. "La lecture une affaire de famille". *INSEE Première,* Nº777, Mai 2001, p. 1-4.

مواقع أنترنت:

http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0 &ref_id=NATCCF05410

أدب الشابات العربيات
أدب غير بريء

نهى بيومي(*)

في محاولتي دراسة الروايات الحديثة التي كتبتها الشابات، توقّفت عند مقولة بارت الشهيرة «تفكيك علامات العالم معناه دائماً مقاومة براءة الأشياء». وانطلقت من كونها متورطة بهذا العالم وبالثقافة بمختلف مؤسساتها الاجتماعية والسياسية والدينية وممارساتها، وأن رؤيتهن تحقيق لذاتيتهن، على ما يقول لاكان، فالذي يبصر شيئاً يكون في الواقع قد أثبت وجوده. من هذا التأويل ننطلق إلى دراسة رؤيتهن وحدودها، وفق منهج النقد الثقافي، وهو المنهج الأفضل لمقاومة براءة النصوص للوقوع على حقيقة النسق الثقافي وأفاعيله. سوف أبحث عن المشتركات في هذه النصوص، وصولاً إلى الدلالة النسقية بما هي علامة على القيم التي تسعى هذه الخطابات إلى تمريرها. فنحاول الكشف عن حساسية الشابات الخاصة حيالها، ومواقفهن الفكرية والعملية منها. كما سنحاول رصد حدود هذه المواقف والممارسات ومدى حرياتها وخروجها عن المألوف والمهيمن، ومدى نزوعها إلى تخطي المرجعية الثقافية المستتبّة. العينة مكونة من ثلاث راويات. وأعمارهن حين أصدرن رواياتهن هي على التوالي ٣٢ عاماً، ٢٧ عاماً، ٢٧ عاماً:

(*) أستاذة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة اللبنانية.

- حب بيروتي، سحر مندور، ٢٠٠٩.
- الآخرون، صبا الحرز، ٢٠٠٦.
- كرسي، ديمة ونوس،٢٠٠٩.

تمثل رواياتهن الثقافة الفرعية، نظراً إلى تجربتهن الطرية في الكتابة الأدبية، وهذا هو مصدر اهتمامي بنصوصهن، مفترضة أنه رغم حداثة التجربة إلا أن هذه النصوص متورطة في قضايا مجتمعاتها، وأن عيش الشابات في مجتمعات تفتقد الشعور بالأمان والاستقرار السياسي/الاجتماعي/الثقافي لا بدّ أن يجعلها تجسد تخبط الفرد مع مسائل الحياة، بعيداً من النص الزخرفي أو الهروبي. ولا بد أن انتماءهن إلى مجتمعات مختلفة (لبنان، سوريا، السعودية) سينعكس على مقاربتهن وأسلوبهن الحكائي، فتثبت كل واحدة منهن، وعلى طريقتها، أدلّة متناقضة حول نواحي العيش ونظمه وقيمه. ولا نتوقّف عند إمكانية إدراجهن في التيار النسوي، ومع ذلك لا يمكن إغفال حقيقة أن جنس الكاتب معطى مهم، إذ إننا نرى العالم بشكل مختلف باختلاف الجنس، ولا نقوم بتجريد الجنس أو الجسد لحظة الكتابة. وننطلق في تحليل هذه الروايات من أن النص الأدبي، مهما كانت قيمته الأدبية، ليس لعبة الأطروحات النظرية، وهو لا يُدرس كي نبرهن مدى قربه أو ابتعاده عنها.

يقودنا مسارنا إلى تبين البعد الأنتروبولوجي لهذه الروايات عبر دراسة الشخصيات والفكرة والعقدة بإيجاز، والتوقف عند مؤسسات الانضباط الاجتماعي التي تفرز المعايير الثقافية للتصوّرات والسلوكيات، عبر التعرف إلى تصورّهن للحب وللجسد. ونتطرّق أخيراً إلى غياب المرجعية أو تخريبها عبر اتباع أسلوب السخرية وتأكيد أن التجربة هي المقياس وهي قيد التعرّف والبناء.

١ ـ الشخصيات، الفكرة، العقدة

نتوقف في دراستنا لهذه الروايات عند معْلمات ثلاث، هي الشخصيات والفكرة والعقدة. بالنسبة إلى الشخصيات لا يمكننا النظر إليها وفق النموذج النفسي، فأفعالها لا ترتبط بمفهوم السبب والنتيجة، ويبررها غياب الجدلية بين داخل وخارج، لأن هدف السرد ليس الكشف عن معنى خفي عن الشخصيات خلف تطور السرد. ولا ترتبط العقدة بمفهوم التطهّر (catharsis) إذ لا يوجد حلّ للمشاكل المستعرضة.

أما الفكرة التي تدور عليها الروايات فهي خليط من قصص نواتية، وارتباطها بما قبل النص لا يشكّل أفقاً لها.

ففي رواية «حب بيروتي»[١] رغم التوافق الكلي بين الشخصيتين الرئيسيتين ماجدة وأحمد، ودوام الحب بينهما منذ أربع سنوات، لكنهما يصطدمان برغباتهما الدفينة. فبين ماجدة التي تريد نهاية جميلة للعلاقة عن طريق الزواج، وأحمد الذي يرفض الارتباط الآن، فإن السرد في تطوره يتوسع في هذه الإشكالية ويتوقف عند ترددات النفسية، ويقفل على نهاية مفتوحة تترك الباب مشرعاً أمام احتمالات متناقضة (نسيان الحب، الصداقة أو الزواج). تستخدم هذه الرواية **التناص،** وتثبت الكاتبة في خاتمة الرواية مصادرها، وهي غالبا أغانٍ عربية لأم كلثوم، شادية، عبد الحليم حافظ، فيروز، ليلى مراد، أسمهان، إلخ، وأفلام عربية وأجنبية. وكذلك تعود إلى الشعر الصوفي لعمر الخيّام. إنها مرجعية رومانسية عن الحب وتساميه، غير أنها لا تؤثّر على مجرى العلاقة بين الشخصيتَين ولا تفتح أفقها. كما لو أن هذين الزمنَين (الماضي والحاضر) لا يفضيان إلى حل لمعضلة العلاقة والحب.

نعتبر التناص ذاكرة لهذه النصوص، متنبّهين إلى أن هذا الإنتاج الأدبي للشابات حديث لا يشكّل تياراً أو تقليداً، فنعتبر أن ممارسة التناصّ في هذه الروايات يدلّ على هدف اتصالي هو الإعلان عن انتمائه ومشاركتها في الثقافة السائدة. وتبدو هذه الروايات كما لو أنها تمتلك بحرّية الذاكرة الثقافية باستقلال عن بعدها الجندري، فتنتقي ما يشكل إيحاءً لها.

في رواية «كرسي»[٢] لا تتطور الشخصية الرئيسية مع تطور السرد، بل يظهر المزيد من بؤسها وخيبتها وتلوّثها، أي أن تطوّر السرد لا يحل مشكلة «درغام» ورغبته في كسب ودّ «معاليه» كي ينال المنصب الذي يطمح إليه. السرد في تقدّمه يرينا المزيد من بؤسه ويسلّط الضوء على شخصيته الكاريكاتورية الطامحة بما لا يتناسب مع تاريخها وإمكانياتها، فتنتهي الرواية على هذا الموقف المأزوم. الكاتبة في استخدامها التناص وعودتها إلى أغاني فيروز وعازار حبيب وغيرها، لا تفتح أفق السرد بل تستدعي عبرها الأحاسيس والذكريات المختبئة، كما

(١) سحر مندور، حب بيروتي، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٩.

(٢) ديمة ونوس، كرسي، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٩.

يقول درغام، تخلّصاً من الرتابة وقلق الانتظار[٣]. في «حب بيروتي» تستعرض ماجدة تاريخ الأغاني تعبيراً عن ثقافتها وتخصصها في الأدب العربي، بينما يستخدم أحمد مقاطع من الأغاني مثل كليشيهات ساخرة تختصر وضعهما[٤]. وأخيرًا نجد في التناص رغبة الكاتبتين تأكيد حضور الثقافة العربية في ذاكرة الشخصيات كرجع للصدى. فالمهم في مشروعهما الروائي يدور حول مسألة تكوّن الفرد، وأن الذاكرة تسمح بإيجاد نقطة تجذّر في الثقافة.

إن أهمية المعْلمة السردية في هذه الروايات تعود للحبكة، ففي رواية «كرسي» تدور الحبكة حول كيف يمكن لدرغام الجلوس على الكرسي المحاذي للوزير كي ينال رضاه ويحصل على منصب جديد. والحبكة في «حب بيروتي» تدور حول إمكانية إمساك الحب وديمومته. وفي «الآخرون» تتركز حول أزمة شابّة تعاني من المرض الجسدي ومن الإعاقة النفسية في علاقتها بجسدها وبالرجل وكيفيات الوعي بها. ونختصرها بالإمساك بالحب والإمساك بالكرسي والإمساك بالذات. هذا يدفعنا إلى تحديد انتماء هذه الروايات النسبي إلى تيار ما بعد الحداثة حيث تركّز الرواية على الحبكة التي تكشف الشخصيات والأفكار. بينما سيطرت الشخصية في الرواية الرومانسية، والفكرة في الرواية الحديثة[٥]. لكنها من ناحية أخرى تبتعد عنه حين تخرق التيار المسيطر (mainstream) لتخرج بأصوات نشاز.

٢ ـ مؤسسات الانضباط في المجتمع بين الحب والجسد

تتعرّض الروايتان «كرسي» و«الآخرون» لمؤسسات الانضباط في المجتمع كما أسماها فوكو، وتفكّكان قواعد الانضباط كي يظهر تأثيرها على الشخصيات، فنرى ماذا تفعل هذه القواعد في الفرد، كيف يتصرف، ما هي لغته وحيثيات عيشه؟وكيف يفكر بناء عليها؟ وبطرق مختلفة تعتمدان إظهار بشاعة السلوكيات والأفكار، إلا أن ونّوس تتميز بالذهاب بعيداً في إظهار القبح، كما لو أنها تعرضه على القارئ كخيار بالإمكان النظر إليه حياديا.

(٣) المصدر السابق، ص ١١٤.

(٤) اللافت أن الكاتبتين لا تستخدمان الأغاني الهابطة.

(٥) أنظر Colette Sarrey-Strack, Fictions contemporaines au feminine, L'Harmattan, Paris 2002, p.57.

هكذا نتعرف على بعض أوجه العالم النقيض المكبوت خلف الوجوه والمرئي والمتداول الذي تضعه الأنظمة الثقافية، فنرى في الوقت عينه النموذج الثقافي المسيطر والنشاز الذي يخلقه، إذ يستحيل التطابق معه والتحول عن نطاقه كلية. يتجسد هذا المنحى في محورَين أساسيَين: الحب والجسد.

أ ـ الحب

روايتان تبحثان في الحب «حب بيروتي» و«الآخرون» مع افتراق في البحث، لكن الجامع بينهما تقديم الحب كتجريب وتنقيب وتعرّف مع غياب التمثيل. إذ يتراجع دور الأب والأم كمثال يُحتذى، كما تغيب الأمثلة الأخرى، كما لو أن الحب ينبثق من ذاته كمثال لذاته. مثّل الحب لجيل الستينات والسبعينات نموذج الحب الرومانسي الذي يتوق إلى حالة الذوبان وينشد التحرّر الجنسي الذي يفضي إلى حسن اختيار الشريك(٦). بينما يظهر الحب في هاتَين الروايتَين كارتباك وتعثّر لأسباب مختلفة. ففي «حب بيروتي» يعود الارتباك إلى صعوبة الإمساك بالحب عن طريق الزواج، وإدراك صعوبة ديمومته وثبات الذات على حالها. بينما يعود ارتباك الحب في «الآخرون» إلى معوقات جسدية، نفسية مرضية تعكس اضطراباً مجتمعياً في مرحلة انتقالية حرِجة. لذلك نرى السرد مهووساً باللذة الجسدية خارج حدود العلاقات المشروعة اجتماعياً. ومشاعر الحب، تملّكيه وتسلّطية واستحواذية، ونادراً ما كانت ذوباناً في الآخر، بل صراعاً بين أجساد لا تعرف منتهاها. بينما في «حب بيروتي» الجسد هو للحب والانسجام والاكتشاف، إنه الجسد المعرفي الذي يرتبط بتوسيع الاكتشاف عبر علاقات خارجة عن الحب وصولاً إلى إثباته أو نفيه. أما البحث عن الحب في «الآخرون» فهو تحدّ للمؤسسة العائلية المحافظة وللمجتمع المتشدّد حيال الحريات، فيركز السرد على البوْح المسطّح، وكأنه صرخة في وجه التشدد المعمّم والسطحي والوهمي. يعرّي السرد بفجاجة كل ذلك، إذ لا يتراجع الوصف إلى إثبات حالة من التفكير وأخذ مسافة من المروي، بل ينغمس فيه إلى نهاياته وكأن القلب يفيض بحمله، لتحفيز التفكير بما يجري خلف الوهم التشددي وتصلّب المؤسسات الرادعة، فالبوْح هو الإثبات بعينه. ويحيل هذا العنوان «الآخرون» أي الآخر، إلى وضع شخص أو مجموعة في موقع الغير، أي خارج سياق الانتماء العام. ومن هذا الموقع يتم الكشف عن صعوبات الحب وإشكالياته. وهذه

(٦) نهى بيومي: هل تغير الحب أم تغيرت سردياته؟ إشراقات، عدد٢، مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة، البحرين ٢٠٠٣، ص ١٩٢-١٩٥.

المجموعة هي المثليات وكيف يتسرب بعضهن منها إلى الزواج بعد اكتشافهن هويتهن الجنسية المقموعة.

في رواية «حب بيروتي» يتجلّى الارتباك حيال حالة الحب والذوبان في الآخر ولحظات التسليم به منذ بدايته[٧] حيث كان الحب انسيابياً مبلّغاً عن «التجربة الناجحة في الانصهار» [٨] وعن «نظرة التواطؤ الجسدي»[٩]. يضع أحمد إطاراً لعلاقة الحب بماجدة، يمثّل خلفيته الثقافية الاجتماعية، فهو وليد علاقة حب بين أبٍ مسلم وأمّ مسيحية. ذلك يجعل علاقته الغرامية لها قواعد متجذرة، وليس الحب طارئاً على حياته ومجتمعه. وتنحاز الكاتبة من جهتها إلى التوقف عند خلفيته الاجتماعية أكثر من التوقف عند خلفية ماجدة، كما لو أنها أرادت الإيحاء بالحرية التي يتمتع بها الشاب، ومع ذلك، فإنّ الحب مصدر ارتباك وقلق، إذ يشعر بالخوف من الارتباط[١٠]. أصابه «الهلع» لأنها طلبت الزواج ولا يعرف «لماذا تريد الزواج وهي بالكاد بلغت التاسعة والعشرين»[١١]. نرى الفرق بين تطلعاتهما: أحمد يريد البقاء طليقاً رغم حبّه وإخلاصه، وهي تريد تكريس الحب. كشف هذا الموقف التباساً داخلياً لديهما، يتجاوز الكليشة السائدة عن خوف الشبان من الارتباط[١٢] إذ «كل إنسان يخاف من الارتباط» أو «أن الرجل بلا عواطف» أو «يكذب»[١٣]. كان من نتيجة تضارب المواقف والتباسها أن وقعت نجلا في الحزن والكآبة، « تشعر بالإهانة» لا «لا تشعر بالإهانة، تدينه لعجزه عن العطاء والحب. وتدين نفسها لطلبها الزواج منه.. ما الذي أصابها؟ لماذا؟ منذ متى وهي تكبت شهوة الزواج هذه؟ فهي لم تسمع نفسها تهمس لنفسها يوماً بالثوب الأبيض؟ كيف انتفضت فجأة فيها الأنوثة، وطلبت الزواج؟»[١٤].

تدخل الكاتبة إلى دواخل الشخصية الأنثوية وتلمس التناقض بين أفكارها

(٧) حب بيروتي، ص ٧-٨.
(٨) المصدر نفسه، ص.١٥.
(٩) المصدر نفسه، ص ١٤.
(١٠) المصدر نفسه ص ١٨-١٩.
(١١) المصدر نفسه، ص ١٩.
(١٢) المصدر نفسه، ص ٢٠.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٢١.
(١٤) المصدر نفسه، ص ٢٧.

ورغباتها وسلوكها وفهمها للحب وللزواج. فتكشف أن الرغبة في الزواج دفينة أعمق من الأفكار التي تعيش بها ماجدة يومياتها، والتي لا تجعل الزواج ملحّاً أو مطروحاً، طالما أن ممارسة الحب والجنس متاحة لها. ذلك يشير إلى أن هذه الرغبة القوية الدفينة للزواج تعبّر عن فطرة حسية أنثوية تميل إلى الارتباط والحميمية والاستقرار.

أما هو فكانت هذه الصدمة فرصة للتفكير ملياً في نفسه، وليفشي خوفه من الارتباط «رح أحكي معك أكتر. قلك شو حاسس... وما رح إتوتّر لحالي أنا وعم فكر إذا باب البناية مسكر»[١٥]، ينقص آراءه التماسك خصوصاً أنه لا يودّ الالتزام بها. الاثنان في حالة شوق، لكن كما لو أن كل واحد منهما يريد أن يثبت قوته في التمنّع. هو يعترض على إدارتها وجهة العلاقة الغرامية بينهما [١٦]. يحبّها لكن «قصة الزواج نقّزتني»[١٧]. لأن مقصدها لم يتحقق فإنه يفسر موقفها سلطوياً: «تريد أن ترسي الفراق الذي حصل كسبب لإعادة توزيع السلطات، سلطة كل منّا على نفسه. كأنها تبلّغني بأنها كائن قائم بذاته، مالك قراراته، وليست تابعاً لي، كزوجة. كأنها تنفي خضوعها الذي أوحى به تقدمها بطلب الزواج مني»[١٨] .

هذا الاضطراب في الرغبات سوف يؤدي إلى ابتكار وسائل لعلاجه ولاستكشاف دلالاته، وكالعادة تأتي الاقتراحات منها «تعى نعمل علاقتنا مفتوحة»[١٩]. تودّ التجريب « فإن عدتُ إليك، أعرف أني سأمضي زمناً برفقتك...فلنحاول جديداً يجمعنا بدلاً من المعتاد الذي سبق أن فرقنا»[٢٠]. وبرهانها «أنا أحبك. ولن أحب سواك. وإن حصل أن أحببت سواك، فهو سيحصل اليوم أو بعد غد ولن تحميك منه حصرية علاقتنا»[٢١]. تشترط «أن نخبر بعضنا كل شيء[٢٢]. وتحدّد «هاي مش لعبة، أحمد. هيدي خبرة، وتجربة، وبحر معلومات، واستنتاجات»[٢٣].

(١٥) المصدر نفسه، ص ٢٩.
(١٦) المصدر نفسه، ص ٣٥.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٣٦.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(١٩) المصدر نفسه، ص.٣٩.
(٢٠) المصدر نفسه، ص.٤٠.
(٢١) المصدر نفسه، ص.٤١
(٢٢) المصدر نفسه، ص.٤٤.
(٢٣) المصدر نفسه، ص.٤٥.

تبرز تجربة فتح العلاقة تحديات مثيرة، فهو بدأ يشعر بالغيرة من جهة، ويهزّه انتظارها وسرد أخبارها وخوفه أن تجرحه. ومن جهة أخرى، بدأ يشعر» بتغيير طفيف، كأني بتّ لا أسعى إلى إتقان الفعل، بقدر ما أسعى إلى الاستكشاف. أبحث عمّا لا أعرفه ولم أره من قبل في جسمها، وفي جسمي، وفي التلاقي بينهما»[٢٤]. ومن جانبها فإن قلقها مقيم إذ «لا وسيلة تمنحها ولو بعض الثقة باستمرارية حضوره. في الزواج طلاق، والعهود قابلة للنكث، والموت يهدّد». فبدا أن محاولتها التعرف إلى غيره هو التعوّد على «تحويل الانفصال إلى إمكانية يومية بدلاً من أن يظلّ هاجساً مجرداً»، فمع وصول الحب إلى ذروته خشيت فقدانه، فبدأت تدرّب نفسها على فقدانه كي تحتمله.

يمكن القول إن صيغ العلاقات المتفق عليها اجتماعيا توضع هنا موضع التساؤل «وتلك ليست خيانة..كنت أثق...وكانت هذه الثقة تتجاور في داخلي مع رغبة بالمشاغبة على الحياة. من قال إن التخلي عن الصيغ الموافق عليها اجتماعياً، وتجريب صيغ أخرى، لا يستأهل تجربة؟»[٢٥]. لكنّها تدخل في طور آخر مع خوض أحمد مغامرة جنسية مع امرأة متزوجة تكبره سناً. كان من نتيجته توسيع الاتفاق ليتضمن العلاقات الجنسية[٢٦]. اللافت اصطدامه بجسده الذي حوّل تفكيره عن ماجدة «صدمت بأدائي. صدمت بتحرّري. صدمت بعدم حضور ماجدة في ذهني، ولو لثانية..جنس..بلا شعور بالذنب»[٢٧]. كانت ماجدة تخشى فقد الحب فدعت الآخرين إلى حياتهما، فازدادت المعضلة تعقيداً وبدأ خوفها من تجربة صارت نمط حياة يومية. أما أحمد فيعتبر نفسه لآخر لحظة ممتثّلا لقرارات ماجدة «أضعت الطريق إلى جسمها» معيداً الأمر إلى «الخفّة في بيروت»[٢٨] التي تجعل الأمان وعدمه متساويَين، وتجعل العلاقات سطحية استهلاكية[٢٩]. هكذا يداوم المأزق على تأزّمه لأن اكتشاف الذات خارج خبرة الحب العميق والانسجام أمر عقيم «الحقيقة أننا نترك بعضنا قليلاً لنكتشف أنفسنا في أحوال مختلفة»[٣٠].

(٢٤) المصدر نفسه، ص.٦١.
(٢٥) المصدر نفسه، ص.٧٧-٧٨.
(٢٦) المصدر نفسه، ص.١٠٩.
(٢٧) المصدر نفسه، ص.١١٧.
(٢٨) المصدر نفسه، ص.١٤٧.
(٢٩) المصدر نفسه، ص.١٤٩.
(٣٠) المصدر نفسه، ص.١٥٣.

ب ـ الجسد

تنشغل الروايات الثلاث بالجسد، فنراه ناشطاً للحب وللجنس والتمتع في «حب بيروتي»، وجسداً مقهوراً متعثراً ببشاعته ومحط تندّر وسخرية في «كرسي»، بينما تفرط رواية «الآخرون» في تبئير السرد حوله، وجعله محط الصراع الاجتماعي والخلاف على المعايير الثقافية التي تحيل العلاقة به إلى علاقة مشوّشة، فما من أحد في هذه الرواية يعرف على وجه الدقة ما سيكون عليه الوقت الصحيح والمكان الصحيح له. القلق الذي يحيط به إنما ينشأ من هذا الاضطراب في المعايير المكانية والزمنية التي يمكن لحيوات النساء أن تنتظم حولها.

تعيش الشخصية الرئيسية الساردة لحكايتها في القطيف، حيث يغلب الفقر وانتحار القاصرات والتزمّت وعدم الرغبة في التغيير[٣١]. في هذه الظروف، يبدو الجسد آثماً لأنه استسلم لمثليته ويعيش التناقض بين نظافته و«اتّساخه»[٣٢]، ويعيش قطيعة مع نفسه[٣٣]، وخجلاً مقيماً من ملذّاته[٣٤] ومن استغراقه في خطيئته[٣٥]، ورعب من اكتشافه[٣٦]. هكذا نشهد معاناة الجسد في محاولته التعرف إلى نفسه خارج الإثم «احتجت إلى أن يجاورني جسد هبة ثم لا أجد شيئاً تغير في مشاعري تجاهه، في قدرتي على النظر إليه خارج إطاره الحسي، في تمكّني من التماسّ معه بلا نيران من شبق»[٣٧]. جسد كئيب ثقيل من ثقل المعايير الاجتماعية، يتعذّر امتلاكه كأنه مسيّر. أما علاقتها الجنسية بـ«ضي» فقد باتت تنفر منها إذ صار جسدها « يطرد الأوساخ» [٣٨] كما يطرد أذاها عنه. وكلما تضايقت لجأت إلى الغثيان كما تفعل أمها، وتسجّل على الدفتر الأسود ذنوبها: « أول أغنية سمعت، أول صلاة تركتها، أول غسل أجلته، أول شهوة عبثت بها، أول صيام فطرت فيه، أول قبلة... والآن، أول انكشاف تام لجسدي»[٣٩]. إن حياة جسدها الصاخب والمشوّش لا يعيش التعدّد إنما التضارب

(٣١) الآخرون، المصدر المذكور، ص ٢٥.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ١٦
(٣٣) المصدر نفسه، ص ١٨.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٧.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ١٩.
(٣٦) المصدر نفسه، ص ٢٠.
(٣٧) المصدر نفسه، ص ٢.
(٣٨) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٣٩) المصدر نفسه، ص ٣٠.

والافتراق بين معايير الديني والرغبوي. «هكذا نحن مُلزمون، بلا قانون مكتوب..خارقين كأنبياء»[٤٠]، «خلف الكواليس» مع الخوف من الانكشاف.

سلسلة الضحايا لا تنتهي في هذه الرواية، فمن المعايير الثقافية المتشدّدة إلى المحافظة العائلية، إلى الشخصيات النسائية أنفسهنّ اللواتي يمارسن العنف بعضهن على البعض الآخر في علاقاتهن المثلية، حيث «ضي» ضحية بلقيس التي حوّلتها إلى «مسخ»[٤١]، والراوية أسيرة «ضي» وغيرتها الجنونية[٤٢]، فهي أقوى جسدياً منها فتخضعها بوحشية كما لو أن الشهوة بينهما عبودية[٤٣]. ثم النساء ضحايا الرجال[٤٤]. مجتمع الضحايا يخشى الاختلاف[٤٥] وهو يمثل أقلية[٤٦]، فلا يبقى أمام الضحية إلا الكذب. لكلّ واحدة من هؤلاء الشابات وجهها النقيض المظلّل، فالشخصية الرئيسية تُعدّ «ضي» مرضها وتريد الاستقلال عنها[٤٧] إذ في وجودها يغيب الاطمئنان. وتعترف «ضي» بغضاضة وهشاشة ورهافة صديقتها «أنا مسخ»[٤٨]. فهي عانت من عدم التأكد من محبة أمّها، وهي ضعيفة وتخاف من افتضاح أمرها. الشابات لهن أسرارهن المرضية (الشخصية الرئيسية تعاني من داء الصرع)، والفكرية التي لا يستطعن المجاهرة بها[٤٩]. «ضي» تطبق الخناق عليها فتضع خاتم خطبة في يدها لتطوبها باسمها أمام صديقاتها فما كان منها إلا أن رفضت هذا الأسر ومحت آثاره بإقامة علاقة مع فتاة أخرى[٥٠].فتستنتج أن عالم «ضي» عالم من «المسعورين»[٥١]. الضحايا أجساد في العتمة لا ترى النور، لأنهن يحببن «للسبب الخطأ»،الحب متاهة ومؤذٍ، وحاجة مقيمة في العتمة للخوف[٥٢].

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٣١.
(٤١) المصدر نفسه، ص ٤٤.
(٤٢) المصدر نفسه، ص ٤٩.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٥٠.
(٤٤) المصدر نفسه، ص ٥٣.
(٤٥) المصدر نفسه، ص ٦٠.
(٤٦) المصدر نفسه، ص ٦٨.
(٤٧) المصدر نفسه، ص ٧٩.
(٤٨) لمصدر نفسه، ص ٨٤.
(٤٩) المصدر نفسه، ص ١١٠.
(٥٠) المصدر نفسه، ص ١٣٦.
(٥١) المصدر نفسه، ص ١٣٩.
(٥٢) المصدر نفسه، ص ٢٠١.

في متاهة الجسد تفتقد الراوية التقاء جسدها بالروح، ويبقى الرجل كائناً ناقصاً في حياتها «لا لن أحب... لا أملك الشجاعة»[٥٣]. وتكتشف أخيراً «لست مثلية»[٥٤]. تصّر على نفي فعل الحب «جسدي يخونني، وموجعة خيانة جسد لم أعتد منه إلا أن يكون حيادياً»[٥٥].

تبدأ الرواية بالتلميح إلى الانتحار وتنتهي بأمنية «أن لا أقترف خطيئة الموت». وتجدد لقاءها بـ«ضي» كي تعيد العلاقة السوية مع جسدها، كما لو أن رحلتها الجسدية معها كانت الغرق في متاهات الجسد، والعودة إلى الجسد الواعي الواثق تتم عبر هذا اللقاء المطهّر[٥٦]، «أريده أن يشفى» «أريد ذاكرة نظيفة»[٥٧]. عندها تقع في حب عمر وتقيم علاقة جنسية معه وفي تعلقها به تطلب منه «لا تغادرني، لا تموت»[٥٨]. كما لو أن متاهتها في كل هذه الرواية كانت خوفاً من الموت الذي أخذ أخاها الذي تعلقت به.

نستنتج أن جسدها المولعة بإدراكه واكتناه أسراره، خاض معركة مع نفسه وضدّها، فهو في رحلة الاكتشاف ضلّ الطريق بسبب تضارب القيم والاتجاهات والاعتقادات وأنماط السلوك في مجتمعه. إذ وجد نفسه محاطاً بنسيج من القيم الدينية ـ الاجتماعية المتشدّدة والمتحيّزة، لكنه اختبر، من ناحية أخرى، فرصاً تتجاوز هذا التشدد عبر «النت» والهاتف النقال والذهاب إلى الجامعة والمراكز التجارية والكذب، لتأمين لقاءات حميمة وجنسية. هذا التضارب جعل الراوية تغترب عن نفسها، فتمرّ باختبارات الجسد المثلية ونزاعاتها وإحساسها بالإثم والدنس كي تصل إلى جسد مخفّف من ذاكرته الأنطولوجية. تمثل إشكاليته وجود النساء ومسارهن الذاتي. شكلت المثلية محطة وقد وضعت في إطار الفصل الجنسي، وإتاحة فرص العلم والانتقال والعمل، وتملّكهن أحدث تكنولوجيات الاتصال مما جعل الصراع الثقافي حادّاً، إضافة إلى غياب الأب من الصورة الكبرى، فهو إما متوفى أو غائب أو لا يُذكر

(٥٣) المصدر نفسه، ص ٢١٩.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٢.

(٥٥) لمصدر نفسه، ص ٢٣٥.

(٥٦) المصدر نفسه،ص ٢٦١-٢٦٢.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ٢٨٤.

(٥٨) المصدر نفسه،ص.٢٨٧.

عنه شيء، يتوقف النص أكثر عند الأمّهات والإخوة. لا نلمس سلطة أبوية مباشرة أو غير مباشرة، بل سلطة بطريركية دينية عامة، تجعل الشابة منعزلة منكبّة على الأفلام والموسيقى العربية والأجنبية والتحادث على الشبكة والتحرّش.

ركّزت الكاتبة بشكل مباشر على الصراع الداخلي للشخصية وانفجاراتها في عالم المثليات والمرض. ونجد أن الحجر النسبي على حريات الشابّات لم يحل دون لقاءات غرامية وجنسية، والنفاذ له طريقان: الزواج أو المثلية. إن تعثّر الجسد برغباته جعل الشابّة تستسلم للتحرش بها من قبل الأخريات. فهل غاب الأب وحلّت المثلية؟ هل غابت الحريّات فانحاز الجسد إلى ملذّاته؟ مجتمع تتنازعه قيم متناقضة في زمنيتها وتكنولوجياتها والجسد الأنثوي على صورته يعيش صراعاً مع هويته وكينونته. أزمة الهوية الجماعية وأزمة العولمة التكنولوجية مستويان من الصراع لا يتّحدان في الجسد الأنثوي اليافع. مشروعان متباينان والجسد الأنثوي هو فضاء الأزمة. جسد ورث وعاش التمييز في مجتمع لا يقبل التنوع والتعدد و«الآخر». لا تُظهر الكاتبة المثلية كحرية جنسية، بل إعاقة في الهوية. إذ تكثر من وصف شبق أجساد البنات كرد فعل على القمع الجنسي للعلاقات مع الذكور.

٣ ـ غياب المرجعية أو تخريب وهم المرجعية

يبدو نفور الشابات الروائيات من المرجعية الثقافية الاجتماعية المستتبة جليّاً في خطابهن الروائي، فثمة خصوصية تسِمُهُ في عدم استخدامهن الخطاب الإيديولوجي وتوجيهاته، بل اعتمدن خطاب الحياة. توسّلت ديما ونوس في رواية «كرسي» تعرية الفرد المُستلب الذي يتجسد في النص بأبشع صوره عن طريق الاختلاف والتفاعل بين السالب والموجب. إذ تضعه في موضع التفكّه والاستهزاء والضعف والرخاوة والحقارة والانتهازية والبشاعة، دون استخدام كليشيهات سياسية بل اعتمدت خطاب الحياة اليومية، فرأيناه في يومياته رجلاً بسيطاً في بيته ومعقداً في عمله في وزارة الإعلام وفي تواصله الجواني مع نفسه. الخطاب من الحياة اليومية من نبضها الحي وجملتها هي كذلك، ويخلو من الشعارات الطنانة والأفكار الرنانة، بل ببساطة متناهية ومن خلال فصول الحياة اليومية تعرّي المستلَب وتكشف عن دور المنظومة المؤسساتية في عملية استلابه. عالجت قضية أساسية من خلال حالة بسيطة بلغة اليومي والحديث المباشر، في سياق سلس يجرّ القارئ إلى منحاه وتتبّع مغزاه، دون أن تعترضه صدمات في تجسيد الانتهازية والبؤس والفقر والوشاية.

سمة ثانية تسم خطابهن الروائي، هو غياب أو تغييب مكان هوياتي، مكان الهوية الثقافية الجماعية، كما لو أنهن يخرجن بنصهن عن القنوات المعروفة كتعبير عن أن عيشهن تجارب، تجارب جيلهن، لا مرجعية لها. إن مشروعهن الروائي، وهو في بواكيره، يتمحور حول بناء الفرد وبناء ذاكرة تتيح له بناء نقطة ارتكاز في الثقافة المسيطرة. أما ديما ونّوس فإنها اختارت تخريب وهم المرجعية باتّباعها أسلوب السخرية في وصف الشخصية الرئيسية، إذ يولّد هذا الوهم توتّرات داخلية ومظاهر تفاوض واستنكار.

أ ـ السخرية

يقول أمبرتو إيكو إن إحدى إشكاليات ما بعد الحداثة، هي لحظة التردد التي تعود إلى أشكال الإبداع الأدبي الجديدة، فالكاتب واعٍ إلى الوراثة الأدبية، وإلى محصّلات العلوم الإنسانية ولكنه واعٍ أيضاً لرغبته الخاصة بالتعبير الفني، وبإيجاد أشكال تعبيرية لغوية جديدة. إن السخرية الملازمة لإجابة ما بعد الحداثة على الحداثة تتموضع على مستوى التواصل الخلفي بينهما، ويفرض أهميته في اتّباع أشكال السخرية والخفة[٥٩]. تؤدي السخرية إلى خلط الإشارات في درجات النص، فتظهر عدم التناسق وتعدّد الألعاب اللغوية، ثم تجاور هذه السخرية تناصاً عبر خطاب الأغاني والأفلام التي تخرق النص الأدبي شارحة بحثها عن معنى جديد، مع نظرة سطحية إليه (poétique de la surface)، السخرية في نهاية المطاف تدلّ على موقف نقيض ومعنى مزدوج.

تضع ديما ونوس الشخصية الرئيسية موضع التفكّه والتندّر حول بشاعته وبشاعة سلوكه وكأنه **نوتة ناشزة** غير أنها ملفتة بنشازها. ذلك أدى إلى إظهار توتّر «درغام» الذي غاب الاستقرار عن حياته بانتظار الحل! يستفز النشاز القارئ للانتباه إلى النقد السياسي ـ الاجتماعي أكثر من الانتباه إلى بلاهة هذه الشخصية. فاستخدام القبح احتجاجاً على وجود السوء، كما يقول أمبرتو إيكو[٦٠].

من اللافت توقّف ونّوس عند البشاعة والقذارة وتصويرها بشكل كاريكاتوري. كما لو أنها تلفت النظر إلى أن تشوّه الأخلاق والسلوك دراما اجتماعية وظاهرة

(٥٩) أنظر Umberto Eco, Histoire de la laideur, Flammarion, Paris 2007, pp 27-30.

(٦٠) أنظر Umberto Eco, op.cit p.422.

ثقافية، مستخدمة لغة فظّة: «جرجر درغام جسده إلى الحمام... فيمتلئ المكان برائحة الخراء والعفن... تنفّسها كعطر مبتكر...يمسك درغام بشيئه كأنه يمسك بباروده»[٦١]. الكاريكاتور هو شكل كوميدي بمقدوره تجسيد الفجاجة في وصف أشيائه «فتح الزجاج المتسخ...فدخلت الشمس دفعة واحدة إلى المكان وكأنها تقيّأت لونها البرتقالي»[٦٢]. تنحصر مشكلة درغام في جلوسه في المقعد المحاذي لمعاليه، لأنه الأحقّ والأقدم في المؤسسة، وهو أكبر الموظّفين سناً «اليوم هو اليوم الحاسم» «إما ينال فرصته بعد ثلاثين عاماً من الصبر أو يغوص من جديد في رتابة أيامه وخساراته اليومية» [٦٣]. ويتناقض وصف درغام ووصف بيته وسلوكه ولغته السوقية مع أغاني فيروز الراقية شعراً وصوتاً ولحناً التي يستمع إليها[٦٤]. تأتي السخرية من تفاوت بين لغتين وزمنين، ومن انسلاخ الدالّ عن المدلول كربط الحظ بالتغوط [٦٥].

ثم يبلغ الهزء به مبلغاً صعباً حين اشترى بذلة أكبر من مقاسه لأن البائع لا يمتلك مقاسه فضحك عليه قائلاً له « إن رجال الأعمال يختارون مقاساً أكبر دائماً كي تزداد هيبتهم. يبدو أن هذه الحجّة أقنعت درغام وزادت من إحساسه المفرط بهيبته» [٦٦]. من المسافة بين الواقع والصورة يبرز الهزء به، هزء نقدي «ابتسم.. فظهرت أسنانه المبعثرة في فمه وكأنها مرمية بشكل عشوائي، وكأنه يستطيع سحب سن من الأسنان ووضعه مكان الآخر [هكذا]»[٦٧]. تبقى السخرية سؤالاً مطروحاً كرفض للدخول في طريق مسدود، والتعبير المبالغ به عن وساخته ووساخة بيته وشكله الأخرق يمثل أسلوباً معوجاً يفضح تطاول تطلعاته المهنية والسلطوية «خصلة واحدة طويلة تمتد من الجانب الأيمن إلى الأيسر. تطير أحياناً من شدة الانفعال أو من نسمة هواء لئيمة» [٦٨]، فتخلق السخرية خطاً تصاعدياً متوتراً في

(٦١) كرسي، ص ٨-٩.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ١٠

(٦٣) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٦٤) «تذكر خضر. خضر اللعين الذي لم يتجاوز الثلاثين من عمره. كيف استطاع هذا البندوق أن يصل إلى معاليه ويصبح من أصدقائه رغم فارق السن؟». المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٦٥) المصدر نفسه، ص ٢٣-٢٤.

(٦٦) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٦٧) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٣٧.

السرد[٦٩] «فيبدو لمن يجلس قبالته كأن رأسه معلق بحبل والحبل موصول بآلة والآلة تعمل بانتظام فتهز رأسه إلى الأعلى والأسفل»[٧٠]. لكن هشاشته المستقوية بتماهيه بالمتسلط تؤول به إلى إفشاء تجسّسه على رفاقه وكتابته التقارير الافترائية بحقهم[٧١]، والى إظهار عدميته العاطفية[٧٢]. ذلك يجعله متأرجحاً بين الضآلة والضخامة فـ«يلعن أبو الكراسي»[٧٣]، ويزيد الطين بلّة أن «سمسم» تسخر من عجزه الجنسي[٧٤].

ثلاثة وجوه رئيسية في عالم هذه الرواية: المؤسسة ومعاييرها الزائفة، الفقر والتهميش والإحباط العاطفي والجنسي، كتابة التقارير السرية وما يترتب عنها من عداوات وصداقات وانهيار أخلاقي. ويتم إخراج كل ذلك بحس فكاهي وساخر. إنه الضحك العبثي أو الضحك من انهيار الأحلام[٧٥].

أما رواية «حب بيروتي» فإنها تستخدم بدورها السخرية، لكن السخرية لا تأتي من الراوي حول الشخصيات، بل تأتي من الشخصيات نفسها، مما يجعلنا نتعاطف معها لأنها بسخريتها تعالج نفسها مما لا تلتقطه فيها. إنه احتفال بهيج بالحب وبتدفق الحياة في العاشقين. غير أن نجلا تكتشف الخوف الوجودي في قمة الحب من زواله، والتحايل عليه وابتكار وسائل تؤكده أو تنفيه تعبير عن خوف عميق من تسرّبه. لذلك تستخدم الكاتبة السخرية تخفيفاً من وطأة ذلك الشعور المعذِّب الذي يؤكّد لنا أن امتلاك الحب من سابع المستحيلات. فبين التقليد والتجريب وبين النظام والفوضى، بين اللغة والصمت الذي تختزنه، فإن الضحك يصبح مسرب القلق والتوتر. هو ضحك من الانحراف والشذوذ عن الثابت والمعياري، اللذين يبدوان صعبَي المنال لأنهما كليشيهات لا تمثّل الواقع تماماً. يصبح توتر العاشقَين نتيجة لخرقهما ما ينبغي أن تكون عليه الأمور في ضوء العقل والاستقامة، ويصبح الضحك والتهكم نتيجة لهذا التناقض ما بين النظام

(٦٩) أنظر Sebastien Rongier, De L'ironie, Enjeux critiques de la modernité, Klincksieck, Paris 2007.

(٧٠) الكرسي، ص ٧٤.

(٧١) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٧٣) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(٧٤) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(٧٥) انظر الكتاب الشيق عن «الفكاهة والضحك»، شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٣.

والفوضى. هكذا يجد القارئ نفسه متعاطفاً مع مأزق هذين الحبيبين، ورائياً سبب سخريتهما، وعقم جدلهما حول موضوع امتلاك الحب الهارب أبداً. ففي ضحكهم نسيان لما هم فيه من عذاب. ألم يقل ميلان كونديرا، في كتابه «الضحك والنسيان» ـ الذي ربط الضحك بعيش الحياة بعمق، إنه تعبير الكائن عن فرحه بأن يكون موجوداً، إذ يرمي صراخه في لحظة العالم الراهنة، ولا يودّ أن يعرف شيئاً غير ذلك! ترسم السخرية خطوطاً معوجّة في مواجهة الخطوط المستقيمة، لأنها لا ترسم المؤكّدات بل تزعج العادات والتصنيفات، فتمثّل عدم التوافق مع البديهيات وانحرافاً يفتح موضوع الحب على هذه الدينامية.

الكرنفالية في سرد حياة «درغام» ووصف مآثره تفضي بالقارئ إلى الشعور بالقرف والحزن، وتضعه في حقل دلالي شديد السلبية، إذ نادراً ما يتعاطف معه أو يغفر له حمقه. فالكاتبة ذهبت بعيداً في إظهار مآثره، ووضعت المكبّر على هذه الشخصية، ودخلت إلى عقله ورأت أفكاره وراقبت تصرفاته وسردت تاريخه. وأطّرت ذلك في سياق تهكّمي عبثي، تهكّم يطال النظام السياسي القمعي الذي يستأثر عبثياً بالمؤسسات، ويقوم على دفع الراغب في «الكرسي» وهو المقموع، إلى اللجوء إلى أكثر الأساليب حقارة. تفضح هذه الانتهازية إيديولوجية المؤسسات المسؤولة عن تربية هذه الانتهازية في عقول الناس كوسيلة ناجعة للوصول، فتجرّدهم من إنسانيتهم. وما إبرازها لكل هذه السلبية إلا إيحاء نقدي لهذه المنظومة التي جعلت من درغام شخصاً كئيباً وحيداً ومنعزلاً. روح درغام معتمة ونفسه مريضة ومشوّشة، مثل ذكرياته ومثل بيته وحقيبته. الكاتبة عبر قصّة بسيطة أظهرت على شاشة نصّها مآثر المنظومة المؤسساتية ودهاليزها. وإن اعتمادها على وضع الشخصية في سياق مأساوي يتناقض مع تطلّعاته ورغباته يفضي به إلى التعثّر بجسده وهندامه وكلامه وصورته عن نفسه، مما يثير الاشمئزاز أكثر من الشفقة. إنها صورة نمطية عن المسحوق والمستلب الذي يبدو في قمة حمقه، فلا نشعر بخفّته بل بثقله، ثقلٌ لا شفاء منه لأنه لا يعود إلى الشخصية نفسها، بل إلى بيئتها المسحوقة وإلى المنظومة المؤسساتية الإيديولوجية التي تزرع هذه البذرة في منتسبيها وتحوّلهم إلى خائبين يعانون الكآبة والهذيان.

بينما نرى في «حب بيروتي» أن الشخصيتين تنتميان إلى بيئة متوسّطة متعلّمة، لم تعان الانسحاق والقهر، بل نرى أن والدَي أحمد تجاوزا التقاليد

الاجتماعية وتجرّآ عليها، يشير ذلك إلى أن أحمد الذي ينعم بهذه البيئة العائلية المستقرة اجتماعياً واقتصادياً سيتجرّأ على الحياة أكثر، وسوف يتجاوز أكثر التصورات عن الحب والزواج. صحيح أن أحمد فقد أباه وهو صغير السن، (قُتل في الحرب)، لكن شتّان ما بينه، وهو الفنّان، وبين درغام الذي فقد أمّه وهو طفل أيضاً. وهو الاختلاف عينه ما بين عائلة مسحوقة بالفقر والجهل وعائلة تنعم بالعلم والاستقرار المادّي. إذ تتعلق معاني الحب بالبيئة ومسار الشخصيات، وانفتاحهم الفكري تحدّده الإيكولوجيا والمؤسسات والبحبوحة.

ب ـ تجربة قيد التعرف والبناء

إن خطابهن الروائي خطاب فردي في مواجهة الجماعي، فينطلقن في السرد من موقف فردي لا يختزنّ موقف الجماعة التمثيلية، يصبح السرد ممثلهن. فهل إنتاجهن سيساهم في تفكيك المساق الموجود؟

في رواية «الآخرون» يمتد زمن السرد إلى سنة مع فلاش بك يعود إلى محطات سابقة في حياة الشخصية الرئيسية وصديقاتها، بينما يتكثف السرد في رواية «الكرسي» لمدة لا تتجاوز الأسبوع، مع فلاش باك يعود إلى طفولة درغام وشبابه. بينما يتحدد زمن السرد بأشهر قليلة تروي تجربة العاشقين الجديدة، بعد علاقة عمرها أربع سنوات. تلجأ الكاتبة أيضاً إلى الفلاش بك للعودة إلى بداية العلاقة أو طفولة أحمد ونجلا. إن طريقة السرد المتواصلة في «كرسي» تشير إلى أن انتهازية درغام لا تتوقف، ويغلب عليها حواره الداخلي، كأننا في **مسرحية** الرجل الواحد (One Men Show). أما رواية «الآخرون» فإن السرد يتقطع عند محطات عدة (٢٤) تجسد مواقف متعددة جلّها يظهر كيف أن باب الشخصية الرئيسية المفتوح وهشاشتها أدّيا إلى سطوة الآخرين عليها، مما حدا بها إلى كتابة قصّتها لتعيد رسم الحدود التي قضمها كلّ واحدٍ من مساحتها[٧٦]. تقطيع رقمي يشبه ترقيم غرف السجن لأن تجربتها عبارة عن سجن والكتابة محاولة الإفلات منه، ونشعر أننا بصدد قراءة بلوغ **إلكتروني يروي سيرة ذاتية**. أما في «حب بيروتي» فإننا أمام مشاهد متعددة دون تبويب يتبع الفصول، مشاهد لا تشعرنا بتوقف

(٧٦) الآخرون، ص ٥.

السرد، بل تتابعه إما عن طريق الراوي أو أحمد الذي يروي بدوره، أو حوار مباشر بين الشخصيات، كما لو أننا نشاهد **فيلماً**. هكذا تختلط الأساليب وتتنوع لكن المشترك بين هذه الروايات استخدامها الأغاني بشكل مفرط، واحتلّت فيروز الأوّلية مع أم كلثوم، إضافة إلى كاظم الساهر ومغنّين أجانب في «الآخرون»، شريفة فاضل وعبد الحليم وأسمهان وليلى مراد، وشادية في «حب بيروتي»، وأسمهان وزياد الرحباني وعازار حبيب في «الكرسي». وذكر الأفلام الأجنبية نراه قليلاً في حب بيروتي وتكثر منه «الآخرون» مع استخدام هذه الأخيرة اللغة الإنكليزية في الاستشهادات. ومع أنها تستشهد ببيكيت ملمّحة إلى عبثية وضعهن كنساء، فإن السرد، عموماً، يستخدم الاستشهاد في الروايات الثلاث، على هواه، ويترجم اتّخاذ مسافة من الأشكال التقليدية في البحث عن المعنى، وإبراز إشكالية المعنى التي يتصف بها السرد التقليدي .**فلا نرى عمق النص بل أسطحه أو تناصه**. وتكشف الأغاني الافتراق بين التجربة والمرجعية الثقافية فهي مصدر تفكّه حول الذاكرة الثقافية وخفّة العيش.

من خلال خلط إشارات النوع ـ الرواية ـ استطعن وضع خطوط لثقافة فرعية تحمل إمكانية الوجود، فنرى انكفاءً على الذات وغياب الاجتماع (sociétal) وتمثيليته، وبروز تنوّع القيم داخل مجتمع منقسم، وقلقاً من صورة عيش غير واضح المعالم، تضطرب فيه الأدوار والوظائف والهوامات والرغبات. نرى استجابات مختلفة لهذه التحوّلات وتوجيهاً مختلفاً للهشاشة والقلق مع غياب المرجعية أو تغييبها. فهل يعني هذا أن الشباب يبحث عن هوية ثقافية تناسبه؟ ذلك لأن إيجاد مكانة في ثقافة ما، يتطلب امتلاك الذات ذاتها، وتمتّعها بهوية ثقافية واضحة، أو أن يكون بمقدورها التماهي بالثقافة المسيطرة.

بعد هذه القراءة نشعر أننا في **حفل موسيقي يسوده النشاز**؛ لقد أثبت بعض علماء النفس، كما يظهر في كتاب إيكو المذكور، أن قوة النشاز تثير وتخضّ في مناخ غير مستقر. روايتان تتوقفان عند قبح هذا العصر: فساد السلطة ومؤسساتها(كرسي)، وقمع السلطة للمختلف وللخارج عن معاييرها، وتسلط قيمها عليه (الآخرون). كما لو أن قبح الشكل والسلوك وفحش الجسد، ردود أفعال على أشكال القمع. لذلك فإن الكاتبتَين، وفي معرضَين مختلفَين، تعودان لإظهار الوجه الإنساني الضعيف للشخصيات التي تقع تحت وطأة القمع، فصراعها الداخلي وقوة

الشر الكامنة فيها أحياناً، تعود لتسقط في لحظات حرجة فنرى ضعفها. والسخرية اعتراض على هذا القبح المستشري، وفحش الأجساد اعتراض على قمع أجساد النساء. فنرى كسر التابوهات بشكل فجّ حول الجسد ورغباته ونزواته وأوساخه، أو كسر تابو الحب وفكفكة جوهره الوجودي ليصير أثيراً يصعب التقاطه (حب بيروتي). من هنا لا يمكننا الحديث عن انحطاط الأدب كما يحلو للبعض القول بشأن هذه الروايات. لأن الفن المعاصر يمارس القبح ويحتفل به، للتعبير عن اهتزاز البنى الثقافية ومعاييرها، وللاحتجاج على نظم خلقت بدورها اضطراباً في اكتناه الهوية والحب والجسد. لذلك كان الحب تجريباً وتخريباً، والتحرر الجنسي في «حب بيروتي» قلب الطاولة على هذه الحرية، وعاد إلى الإحساس بسجن الحب وسجن العلاقة. لم تحرّر المثلية الأجساد الأنثوية من سجنها لأنها تُعاش في التباسها بالقمع. وتغيب العائلة أو يبتعد دورها عن الواجهة، فلم تعد نموذجاً أو رادعاً، كما لو أن الشباب يقرّرون بأنفسهم خططهم وتجاربهم الحياتية. لكننا نرى أحياناً تلميحاً لتعثّر الزواج حيث يُعاد الالتحام بجسد العائلة وقيمها(٧٧). ويركّز السرد في روايتي «الآخرون» و«حب بيروتي» على هوامات الجنس، لكننا نرى في «الآخرون» مفاعيل قواعد الانضباط على الإناث. وتظهر رواية «كرسي» أفاعيل النظام بالفرد الذي يحوّله إلى مسخ، ونرى هذا المسخ في رواية «الآخرون» حيث تتلّبسه شخصية «ضي» المسيطرة الفاحشة في تسلّطها. الإنسان المستلب يتجسّد بأتعس صوره ويوضع في موضع التفكّه والاستهزاء والاستسلام (درغام) أو في موضع الضعف والهشاشة في نهاية القصة (ضي). ذلك لا يمنع القارئ من التعاطف مع هذه الشخصيات المسلوبة الإرادة والحرية وهي كالآلة مسيّرة، رغم الإيحاء بأنها مخيّرة.

على هوامش النصوص

يقول الشاعر أنسي الحاج «كان الغائب الأكبر عن الاحتفال جيل الشباب. لعلّه ظنّ أن مؤسّسي مجلّة «شعر» ماتوا جميعاً. بمعنى ما صحيح. ماتوا على الأقل بفعل أماني الشباب. كما مات آباؤنا وأجدادنا فينا لما بدأنا. تحية لهؤلاء الشباب. ليتنا مثلهم لا نختنق بالذكريات بل ننجرف معهم إلى المجاهل. إلى الأمام أيها

(٧٧) في رواية «الآخرون» يعبر ريان عن استحالة زواجه من شابة لأنها شيعية! أهله سيرفضون.

الغزاة. لا تصدّقوا الماضي، حتّى لو كان صحيحاً. أنكروه. لا ترأفوا. اقتلونا. تبّاً لكم!»[٧٨]. وهذا يؤكّد المنحى الذي ذهبنا إليه، وهو أن الكاتبات الشابّات عالجْن قضايا اهتمامهن، بعيداً من الالتزام بمرجعية ثقافية محددة، بل خضن فيما يردن وكأنهن يعشن في مجتمع مفتوح، رافضات الانغلاق على القمع والتمييز والفساد، رافضات كل سكينة أو مهادنة مع ذواتهن، ممارسات النقد الفكري الذاتي والمجتمعي. فهل قتلن آباءهن؟ وهل الآباء تغيروا أو غابوا عن مشهد تجاربهن؟ ربما لأني مسالمة ولا أميل إلى القتل حتى الرمزي، قرأت موقفهن النقدي الذي اتخذ أشكالاً متباينة ـ من وضع الحب موضع التساؤل، إلى الكشف عن أحجبة المجتمع القمعية ومفاعيلها على الأفراد وعلى العلاقات الجنسية، وصولاً إلى تعرية الذات الخائبة المقهورة بفعل تسلسل حلقات التمييز والتسلط ـ على أن الكاتبات سردن حيوات بدون آباء عموماً، كما لاحظنا في دراستنا، أو أن وجودهم داعمٌ لحريات الشخصيات، كما لو أن الابتعاد عن مرجعيتهم تم بدون حفلة قتل، بل بمرونة وخفّة آلت إليهما التجربة. إذ تقيدت الشخصيات بحدود تجاربها ورؤاها، وكأن مبدعها يقرّ بعدم وجود سابق لوجودها خارج ذاتها، كما لو أنه ألقي بها في العالم، وحراكها ليس بالضرورة حراكاً لمجتمعاتها.

في المحصلة، إن نظرة الكاتبات الشابات الثلاث إلى مجتمعاتهن (لبنان، سوريا، السعودية) متورّطة في **كشف اللامقول فيها: الحب** تجريب ولا يمكن تثبيته بالزواج وتملّكه لأن الذات ملتزمة بذاتها، فنجلا التي خاضت هذه التجربة اكتشفت نفسها كما أتاحت لأحمد اكتشاف نفسه وتقلباتها، **ورحلة الاكتشاف** هي بيت القصيد. هكذا وجدنا اختلاف هذا النموذج عن نماذج الحب التي رأيناها في روايات حديثة لأجيال سابقة، التي تراوحت ما بين نموذج يجعله الحب غير مبالٍ بالرقابة، وآخر يفصل العاطفة عن الحسية، ويفصل الحب عن الزواج، وصولاً إلى الحب المعاق الذي يجسد إحساساً بالوحدة في العالم[٧٩].

الانتهازية معطى موضوعي لمنظومة من القيم التسلطية الهرمية، ودرغام الشخصية البائسة التي تعيش حرمانها المادي والجنسي والسلطوي هي عصارة هذه

(٧٨) بمناسبة إعادة طبع العدد الأول من مجلة «شعر» ألقيت هذه الكلمة. انظر «الأخبار» السبت ٢٢ أيار ٢٠١٠.

(٧٩) انظر: هل تغير الحب أم تغيرت سردياته؟ مصدر سابق، ص ١٧٧-١٧٨.

البنية، ورحلة هذيانه تمثل رحلة المستبعَدين والمُستعبَدين بطرق ملتوية. الجسد يقاوم فصله عن وجوده كما يقاوم تشذيره (fragmentation) عبر إخضاعه إلى معايير تمييزية جندرية وظائفية. ومع أننا نرى الأنوثة المهدورة في روايات نسائية لجيل سابق مثل «توت بري» لإيمان حميدان[٨٠] إلا أننا نلاحظ العديد من الفروقات، وأهمها أن صيغة الهدر الإنساني أتت بلغة ساخرة، بينما احتفظت « توت بري» بطابعها الدرامي المأساوي. اختلاف في الأسلوب يشير إلى اختلاف التجارب والرؤى بين الأجيال. إذ تبرز «توت بري» الفضاء الجنوسي بين الأبوية المطلقة والأنوثة المهدورة، بينما يغيب الآباء عن واجهة الحكايات ويغيب معها الصراع المباشر بينهما كعقدة للرواية، وتحلّ محل الآباء السلطة السياسية التعسّفية في المؤسسات الرسمية في «كرسي»، والبطريركية الدينية في «الآخرون». هذا التمييز يدفعنا إلى القول بأن التعسّف الأبوي العائلي والذي تستولده العلاقات وتحييه، أشد إيلاماً وإعاقة من أبوية المؤسسات، أي أن روايات الشابات في التجارب المعروضة تشير إلى التخفّف من السلطة الأبوية في الفضاء الخاص، وهي تنشد الآن التخلص من بطريركية المؤسسات المجتمعية الناظمة لحركية المجتمع وقانون العلاقات بين الأفراد في الفضاء العام. لا يمكننا المجازفة أكثر في المقارنة بين الأجيال، لأن ذلك يقتضي دراسات مقارنة تضع الأمور في نصابها.

وأخيراً، إن اختلاف مواضيع الروايات وأساليبها يشير إلى اختلاف ثقافي بنيوي، فالحريات العامّة المستتّبة إلى حد كبير في لبنان، جعلت الشباب في رواية «حب بيروتي» يختبرون معنى الحب وطبقاته في حياتهم، بينما اختبرت «الآخرون» عيش شابات مثليات يعشن القهر ويمارسنه بعضهن على البعض الآخر، في بنية متحيزة ضد المختلف الجنسي والديني، وثقافة تعمّم الفصل بين الجنسين في السعودية. أما رواية «كرسي» فإنها اختبرت شخصية الموظف الرسمي في مؤسسة رسمية حيث العلاقة بين المعيارية والأخلاق متساوية في الفساد.

ليس اعتباطياً بروز الأجساد في هذه الروايات كأولوية، فهي مرجع المحمولات المادية والنفسية والثقافية، تحمل التصورات والأفكار والوعي الكياني، لذا الجسد عتمة وكثافة في القمع (كرسي، والآخرون)، وخفة وشفافية في الحرية (حب في

(٨٠) نهى بيومي، النظام الثقافي في الرواية: تعارضات بين علامات الحركة في الهوية وسكونها، ثقافات، جامعة البحرين، ع٥، ٢٠٠٣.

بيروت). لكن الحرية ليست دائماً كذلك، فالتصوّرات عن الحب موروثة ثقافية أيضاً، وانحياز النساء للزواج إشكالي. لذلك تحضر الأجساد لتقول المُضمَر والمُستبطَن، ولتُظهر التقلّبات والتنافر بين العطاء والتلقّي، بلغة أقرب إلى العامية تمثل تقرّباً من التجربة، وبعداً عن تمثيلاتها، وانخراطاً أوسع في محيطهن الثقافي في تجلياته الإعلامية والمرآوية.

الخيل بفرسانها!

رشا الأمير(*)

دم قلبي وعقلي. نور عينيّ وحرّ عمري، كلّ ذلك بذلته وسوف أبذله من أجل دار الجديد، مؤسستنا النشريّة المنمنمة. بيد أنّ الدم والنور والحرّ مرتخصون، على ما يبدو، في موازين بلاد تشغلها المقاتل المصيريّة، وأمّهات المعارك المبغضة للعقل والعلم.

بسخريّة مرّة، يخبرني صديق عراقي عمل لسنوات في اليونسكو أن ما يُصرف على الصحف والمجلات والكتب والجامعات في العالم العربي مخجل، إن هو قورن بالميزانيات الطنّانة التي تبذلها البلاد العربيّة الثريّة ـ التي لم يُعرف لها انتصار في معركة ـ لشراء أسلحة ومنظومات دفاعية معقّدة، آيلة بلا ريب إلى نوع من أنواع الكساد. شراء طائرة واحدة وصيانتها قد يموّلان برأيه مطبوعة أسبوعيّة جادّة، لمدّة طويلة ! فماذا لو ساءلنا أولياء أمورنا عمّا يصرفونه على طائرتين ودبّابتين وباقة من الصواريخ؟ صديق آخر، لا يعتب عليه مؤتمر من تلك التي تُعقد في الفنادق الفخمة، نظر إليّ ذات مرّة والحسرة بادية في نظراته: « لو تبرّع لكم هذا الفندق بمدخوله ليوم واحد لتمكّنت داركم من السّخاء على كمّ هائل من الكتب الجيّدة. لو فكّر القيّمون على

(*) ناشرة وروائية.

هذا الصرح السّياحي الذي يستقبل مئات المتنفّذين المحتاجين مبدئياً لتغذية عقولهم بالقراءة، لفتحوا فيه ولو كشكاً لبيع الجرائد والكتب. هل لاحظت أن الصحف والمجلات والكتب الرائجة صعبة المنال في بلدكم المتبجّح بصحافته ودور نشره، والفقير في مكتباته؟». لاحظت، اجل، لاحظت أن البلد الذي يحطّم، قياساً لحجمه الضئيل، أرقاماً فلكيّة في عدد مدارسه ومعاهده وجامعاته هو نفسه البلد الذي لا يتمكّن من استهلاك ألف نسخة من كتاب مرموق!

تناقضات فاحشة يراها ويلمسها العاملون الجدّيون والضميريون في مقالع الفكر والفن والصحافة والتدريس والنشر، فلا داعي لنكء الجراح ولا للتدقيق في الأرقام المفجعة. لا حاجة لجلد الذات، فالمهرجانات الصيفية تغصّ باحاتها بالمتفرّجين، ومحطّات التلفزة تتناسل كالنّمل، والهواتف النقّالة وما ترتّبه من مصاريف على مستعمليها هي سيّدة الموقف.

حسناً أيّها المريدون الخير والازدهار لبلادنا المكلومة وغير القادرين، مثلي، إلاّ قيد أنملة أو أنملتين من التّأثير على مشاهدنا السياسيّة والأخلاقيّة والفكريّة، وصلتني الرسائل جميعها، ومختصرها أنّ عالم اليوم تسترقّه التكنولوجيا الساحرة، وجلّنا موافق على هذا الاسترقاق غير المقعّد له بوضوح حتّى الساعة.

قبل أشهر أطلقت شركة أبل الجبّارة كتابها الإلكتروني. صحيح أنّ شركة التفّاحة ليست السبّاقة هذه المرّة ـ فشركات كثيرة، وآخرها أمازون، تحاول حظّها منذ عامين في هذه السّوق ـ إلا أن الشركة «الترندي» وبطبل وزمر إعلاميين، قد قررت التموضع في قلب بورصة ستشتعل بالمليارات إن أحبّ المستهلكون سلعتها القرائيّة القشيبة (على غرار ما حدث أيّام الأي بود).

تصلنا، متأخرة، نحن البلاد المكشوفة عورات كهربائها وطرقاتها وصرفها الصحي وعدالتها وأخلاقيّاتها، شظايا الإبداع التكنولوجي العالمي بعد سنوات من صدوره في سيليكون فالي. ستصلنا إذاً الكتب الإلكترونيّة بعد عام أو اثنين، وسنتدرّب عليها، ونفاخر بأننا الروّاد في استقبالها واستهلاكها. وهذا ما حاولته دار الجديد، قبل الترويج لسلعة أبل، مع القائمين على مشروع الكتاب الإلكتروني العربي التجريبي، وسارعت إلى نقل كتبها على هذا الحامل الفعّال.

لا مفرّ، كما نعرف جميعاً، من أقدارنا التكنولوجيّة تلك المتوأمة مصائرها مع

ردود فعل الأسواق وما تتّخذه الدول من قرارات إستراتيجية على مستوى الخفائض (البنى التحتيّة) فأين شبكة الإنترنت في بلادنا منها في الولايات المتحدة ! فلو ابتاع أحدنا اليوم آخر صرخات شركة التفّاحة لما تمكّن من استعمالها وتطبيقها في سوق الكتاب العربي، وهي سوق شبحيّة على الأرجح، رغم ازدهار معارض الكتب.

أقدارنا التكنولوجيّة تلك التي صدعنا وسنصدع لأحكامها القالبة، أحياناً، رأساً على عقب، مسار حيواتنا لن تحلّ ما نشكو منه من أمراض، ولن ترفع من أسهم دمي ونور عينيّ، فالهاتف والحاسوب والكتاب الإلكتروني والصاروخ والطائرة بمستعمليها وصائنيها ومطوّريها. أفليست الخيل بفرسانها وفارساتها؟ أفليست الجامعات بعلمائها؟ والكتب بقرّائها وبالباحثين عنها في أبعد البقاع؟ يبدو لي، بعد سنوات من العمل في واحد من ثغور الكتابة والقراءة، أنّنا من بلاد يعزّ فيها الفرسان والفارسات، وإن وُجدوا فليسوا، رغم بعض الاستثناءات، في القياد.

لا تندم على شيء قرأته!(١)

أحمد بيضون(*)

الكتابة، في أصلِ ما هي، كرَم: كرَمٌ فادح يصعب أن نقع له على نظير. فهل يناظرها الكرم بالوقت أو الكرم بالمال أو الكرم بالطاقة العضلية؟ لا، قطعاً. هذا الذي يعطى بالكتابة، حجبت الكثرة الهائلة والتكرار المفرط سطوع الكرم الذي فيه. مزاولو الكتابة كثيرون وهم يزدادون كثرة من عصر إلى عصر، والميّتون منهم قد تبقيهم أعمالهم في التداول. نعود لا نفطن، ونحن حيال هذا التراكم المهول، إلى ما أعطانا كل واحد كتَب أو كل نصّ وصل إلى أيدينا. لا نفطن إلى أن عقولاً ومخيّلات وحواسّ وذاكرات ومشاعر لا تحصى، إلى أن بشراً لا يُحصون مبذولون بأجلّ ما فيهم في ما هو منشور. هم في المتناول، متناولنا، بالبدل البخس دائماً أو، إن نحن بذلنا الجهد اللازم أو سلكنا السبيل المناسب (سبيل المكتبة العامة مثلاً)، بلا بدل بالمرّة. يتعين علينا أن نخترق حجاب العادة لنعلم أية نعمة هي أن يكون ميسوراً لأي كان اقتناء كتاب لأفلاطون أو للجاحظ أو لغوته، أو لأيّ من آلاف آخرين بثمن قد لا يجاوز ثمن وجبة سريعة واحدة، وأن تكون ميسورة استعارة الكتاب لمن لا يقدر على شرائه أو لا يرغب فيه.

(١) كلمة أعدّت لحفل افتتاح أسبوع المطالعة في لبنان وألقيت في قصر الأونيسكو، في بيروت، يوم ١٦ نيسان ٢٠١٠.

(*) باحث وأستاذ علم اجتماع الثقافة والمعرفة في الجامعة اللبنانية.

تلك نعمة أسبغتها علينا ثورة الطباعة، بالطبع. واليوم نوغل، بلا وعي منا تقريباً، في ثورة طباعية على الطباعة، نراها هاجمة علينا وفي جعبتها العجب العجاب. أمضيت خمسين سنة لأجمع ما يقرب من ستة آلاف مجلّد حصّلتها من ألف سبيل وسبيل. تحتل هذه المجلّدات نحواً من مائة وخمسين متراً من الرفوف، موزعة بين منزلين، وقد يصل وزنها إلى ثلاثة أطنان. والكتب، في المكتبة الشخصية، تمثل، بتواريخ اقتنائها وبمروحة أنواعها وموضوعاتها، خريطة لعمر الإنسان الفكري أو الروحي... خريطة يتشكّل بها العمر طبقات تشبه طبقات الأرض. فلا غرو أن يرى صاحب المكتبة صورة حياته أو خلاصتها مترائية، على نحوٍ ما، فوق رفوف مكتبته.

وقبل شهور جاءني، على سبيل الهدية، قرص مضغوط واحد عليه ما يقرب من هذا العدد نفسه من دواوين الشعر العربي. ويستثير شهيتي، في المعارض، قرص آخر عليه اثنا عشر ألفاً من الكتب يظهر أنها تغطي فروع التراث الإسلامي، على اختلافها، إلخ، إلخ. حين لا تكون هذه الأقراص مقرصنة بحيث تصبح بلا ثمن تقريباً، يبقى ممكناً تحصيلها بثمن حلال لا يزيد عن كلفة كتب خمسة أو عشرة، معتدلة السعر. هذه حال مستجدّة مختلفة جدّاً عمّا كنّا (ولا نزال) فيه من أيّام غوتنبرغ. وعلى الرغم من هذه الوفرة الجديدة، البالغة حدّ الهدر، أبقى مصرّاً على أن الكتابة كرم لا يوصف، وأن القراءة إنعام على النفس يفوق الوصف. غير أنني مسلّم أيضاً (وإن يكن بعض الشعراء، خصوصاً، لا يرضيهم هذا) بأن الكتّاب لا يوجدون بما هم أهل كرم محتمل ما لم يوجد لهم قرّاء. فعل القراءة يوجد الكاتب فعلاً فيما يبقيه فعل الكتابة توقاً واحتمالاً.

قد تقولون إن ما يُكتب ليس كله أفلاطون أو ماركيز أو السيّاب. هتلر وستالين كتبا أيضاً وتخلّفا عن ذرّية كثيرة، يتنوع أنفارها أزياءً وأحجاماً، وهي غير مقصّرة في الكتابة أيضاً، وبعضها أقام أو هو لا يزال مقيماً بين ظهرانينا. وكثير مما تنشره صحفنا عدوان يومي علينا. أدعوكم، مقتدين بالسيد المسيح، إلى شكر المعتدين بالكتابة عليكم وإلى التسبيح بحمد السفّاحين، لا بما هم سفّاحون، بل بما هم كتبة في أوقات الفراغ أو بما هم متفرّغون، في بعض حالاتهم، للكتابة. فلولا أن العقول تُهان لم تدرك لكرامتها معنى ولم ترفع لهذه الكرامة حصوناً ولم تحصّل ما تحتاج إليه من دربة أو لم تزد في هذا التحصيل. ردّ الحملات على العقل هو

رياضة العقل. ولولا أن المشاعر تُجرح لم نبلغ الرقّة المبتغاة في الشعور ولا أدركنا الرفعة في الاحتجاج. لذا كان السفيه من المكتوب موضوع احتياج منّا، يستثير حاسّتنا الناقدة فنَحمل عليه، ولكن لا نرفض وجوده من الأصل. ولذا لم يكن لنا أن نأسف على أننا قرأنا شيئاً قرأناه. حين نقرأ الغثّ نأنس إلى ذخيرتنا من السمين أو ندرك أن علينا تكثيرها. ولا نقرأ لجمال ما نقرأ وحسب، مع وجود حقّ مؤكّد لنا في الجمال. وإنما نقرأ أيضاً لنعلم ما قيل وما يقال في مسألة تهمّنا أو، على الأعمّ، في أحوال هذا العالم الذي نحن منه.

شيء آخر أحبّ أن نقترحه هو أن نضمّ المشاهدة والسماع إلى ما نسمّيه المطالعة. نسمع تذمّراً كثيراً من طغيان الصورة والصوت، مقترنين، على الكلمة المكتوبة. لا اعتراض لي على القول إن ثمة ميزاناً يجب أن يرعى ما بين حوامل الثقافة فلا يؤول أيّ منها إلى الاندثار لما في إلغائه من خسارة لا تقبل تعويضاً. لم يكن جائزاً أن تلغي السينما (بما فيها التلفزة والفيديو) التصوير الفوتوغرافي ولا هي ألغته فعلاً، مع أنها تبدو مشتملة عليه وفائقة إيّاه جدّاً بتعدّد العناصر والأبعاد. ولم يكن التصوير الفوتوغرافي، في أيّام سطوته، قد ألغى أيّاً من الفنون التشكيلية. ولا نرى أن الصورة والصوت، مقترنين، يصادران شيئاً من جلال الكلام المكتوب أو جماله ومن الحاجة إليه. هما يؤمّنان، إلى المتعة (أو الفائدة)، سبلاً أيسر سلوكاً وأسرع جذباً من تلك التي يفتحها الكلام المكتوب. ولكن ما يسع هذا الأخير حمله منفرداً (وبفضل هذا الانفراد، على التحديد) لا يسع السينما، بقضّها وقضيضها، أن تبلّغه بالكمال نفسه بما هو رسالة. الفيلم الذي يُبنى على رواية عظيمة لا يبطل الحاجة إلى قراءتها. هذا فضلاً عن أنه قلما أدرك فيلم مبنيّ على رواية عظيمة عظمة الرواية في عين من أحسن قراءتها. وما بالك بالمؤلّف الفلسفيّ؟ لنا أن نشكو الخلل في الميزان المشار إليه إذن، ولكن ليس لنا أن نصل إلى حدّ الخشية على مصير الكلام المكتوب. نحن خاسرون إذا مِلنا إلى هجر المكتوب لصالح المصوّر ـ المسموع ولكن لا تستدعي الغيرة على المكتوب غيرة من المرئيّ ـ المسموع.

هو الكرَم إذن ما تمثّله الكتابة، وهو الإنعام على النفس وهو المتعة ولو مقترنة بالمشقّة ما تمثّله المطالعة. هو الجود من النفس وليس «الجود بالنفس» ما يمثله التأليف، إذا استذكرنا قول شاعر أوّل. وهو أن تشتمل بنفسك على «نفوس كثيرة» ما تمثله المطالعة، إذا استذكرنا قول شاعر آخر. وحين نذكر الجود من

النفس، يُستحبّ أن نشعر بالامتنان إنصافاً، ولكن لا يُستحبّ أن نشعر بالرهبة. يصل إلينا الكلام المكتوب ناجزاً، وقد نجده، فوق النجاز، كاملاً إلى حدّ يرهبنا. ننسى المخاض الذي تلاحقت فيه مسوّدات ورقية أو نفسية قبل بلوغ الكلام حاله التي وصل عليها إلينا. ننسى أن الكاتب قد ينسى، وهو يكتب، كثيراً أو قليلاً مما رغب في قوله ذات هنيهة. ننسى أن النصّ ما كان ليكون هو نفسه لو أكمل صاحبه الكتابة في سهرة ما وليس في الصباح التالي. ننسى أن النصّ احتمالات متسلسلة، بالتالي، وأن دور الضرورة في تشكّله وولادته دورٌ مشْكل محيّر، لا يستقرّ على حال من نصّ إلى آخر ويتسرّب من بين الأصابع كلما خال الكاتب نفسه على أهبة السيطرة عليه. ننسى أن الكاتب يصبح بعد حين قارئاً لنفسه في جملة قرّائه. يحصل هذا حين يمرّ الزمن على مخاض النصّ إلى حدّ يجعل النصّ قادراً على مواجهة صاحبه بقناع من ضرورة كاذبة. ننسى، على الجملة، ما كتبه عبد الرحيم البيساني إلى العماد الأصفهاني: «إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن ولو زِيد هذا لكان يُستحسن ولو قُدّم هذا لكان أفضل ولو تُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العِبَر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر».

فليواجه القرّاءُ الكتّابَ بإنصاف للكرم الذي في الكتابة ولكن بلا رهبة من الكتّاب، كائنين من كانوا. وليواجه الكتّابُ القرّاءَ بمعرفة لما يسع الكتابة أن تكون عليه من جود أيضاً... ولكن دون ذاك الغرور الذي يسنده شعور بكمال ما يبذلون، إذ هذا شعور لا نراه يصمد لأدنى نظر. ولنعلم أيضاً أن الكتابة قد لا تكون خارج متناول هذا أو ذاك من المقبِلين على القراءة ولو اعتقد ذلك... فليُقْدم إن كان لا يأبى أن يُعدّ للأمر عدّته وأن يعاني أكلافه وعواقبه. ولنعلم، أننا، على التعميم، محتاجون إلى القراءة كتّاباً وقرّاءً... فلا نكون مصداقاً لقولة واحد من أصحابنا: «الناس كتّاب أو قرّاء: القرّاء لا يكتبون والكتّاب لا يقرأون».

- محور
- الوسائل الجديدة
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

عطفاً على الشباب والفيسبوك وما بينهما

حالة البحرين

أفاطمة علي(*)

إذا صحّت الحكمة القائلة «الشباب هم سمات عصرهم» فإن البحث في مسألة الممارسات الثقافية لهذه الفئة، نتاجاً واستهلاكاً، سيستدعي، دون ريب، البحث في أكثر العناصر تأثيراً في تحديد ملامح هذا العصر (ما هي؟) وتقرير مصيره (أي مصير؟). إنها التكنولوجيا بلا شك! إن إدراك هذه القاعدة، كائناً ما كان مستوى مجازية الحكمة الآنفة، ومساوقتها للشباب بالعصر، تحدو بنا إلى أن نستنتج أيضاً أن الشباب هم أكثر الفئات تفاعلاً لجهة التأثير والتأثر، مع ما توفره التكنولوجيا اليوم.

ومع بروز مواقع الشبكات الاجتماعية كإحدى ثمار ثورة تكنولوجيا المعلومات ومجتمع المعرفة وانتشارها بشكل باهر بين فئة الشباب في العالم بشكل عام، والشباب البحريني بشكل خاص، يطرح هذا الانتشار العديد من الأسئلة المهمة: لماذا يتواجد الشباب بكثافة في هذه المواقع؟ وما الذي يعبّرون عنه فيها؟ وكيف تأثر استهلاكهم ونتاجهم الثقافي نتيجة التفاعل معها؟

إن خدمات الشبكات الاجتماعية هي خدمات تؤسّسها وتبرمجها شركات كبرى

(*) ناشطة وباحثة شبابية مستقلة، البحرين.

لجمع المستخدمين والأصدقاء ومشاركة الأنشطة والاهتمامات، وللبحث عن تكوين صداقات، والبحث عن اهتمامات وأنشطة لدى أشخاص آخرين. ومعظم الشبكات الاجتماعية الموجودة حالياً هي عبارة عن مواقع ويب تقدم مجموعة من الخدمات للمستخدمين مثل المحادثة الفورية والرسائل الخاصة والبريد الإلكتروني والفيديو والتدوين ومشاركة الملفات وغيرها من الخدمات(١). أما الفيسبوك فهو أكثر الشبكات الاجتماعية انتشاراً مع وجود أكثر من ٤٠٠ مليون مستخدم حول العالم(٢). وتتركّز مهمة الموقع، بحسب ما تقول إدارته، في منح الأفراد صلاحية المشاركة وجعل العالم أكثر ترابطاً وانفتاحاً. يتوفر الموقع في ١٥ لغة، ويمكن لأيّ شخص الانضمام للموقع والاستفادة من خدماته التي تشمل، إضافة الأصدقاء، وإرسال الرسائل إليهم، وتكوين صفحة تحوي معلومات الفرد واهتماماته وانتماءاته، كما يمكنه الانضمام للمجموعات والصفحات التابعة لشخصيات أو مؤسسات معينة.

الفيسبوك أنشئ من قِبَل ثلاثة من طلبة علوم الحاسوب بجامعة هارفرد في عام ٢٠٠٤ من أجل تعريف الطلبة الجدد بعضهم بالبعض الآخر، وبأعضاء الحَرَم الجامعي، عبر إضافة صورهم. ثم انتشر ليشمل جامعات أمريكية أخرى حتى فتح أبوابه للجميع في سبتمبر/أيلول ٢٠٠٦. هذا الموقع لم يعد، اليوم، أداة عادية للتواصل الاجتماعي بين الأفراد فحسب، بل أصبح إحدى أبرز أدوات التغيير الاجتماعي المستخدمة في الوقت الراهن، إلى الحدّ الذي جعل دولاً كالصين، وسوريا، وفيتنام، وإيران تعمد إلى حظر الموقع ومنع استخدامه، خوفاً من انتقاد السلطة وتنامي نفوذ الجماعات المعارضة لها.

«عندك فيسبوك؟» سؤال لا يُطرح لمعرفة ما إذا كان الشخص لديه حساب في الموقع أم لا، حيث أصبح من الغريب ألاّ يمتلك شاب(ة) صفحة في الفيسبوك. إنما هو طريقة لإنهاء لقاء تمّ بين شابّين بحرينيَين تعرّف أحدهما إلى الآخر تواً أو لم يلتق أحدهما الآخر منذ زمن. لِنقُل إنه أشبه بتقليد تبادل بطاقات الأعمال، إلا أنّه أكثر شعبية وأقلّ كلفة. وبحسب إحصائية قامت بها جمعية ملتقى الشباب البحريني عام ٢٠٠٩، فإن ٨١ في المائة من الشباب البحريني يقضون أوقات فراغهم في تصفّح المواقع الإلكترونية، ويقضي ٥٠ في المائة أكثر من ساعتين يومياً على

(١) أنظر: موسوعة ويكيبيديا: http://en.wikipedia.org/wiki/Facebook

(٢) أنظر: إحصائيات موقع الفيسبوك: http://www.facebook.com/press/info.php?statistics

شبكة الإنترنت، في حين يشترك ٦٤ في المائة منهم في شبكات اجتماعية كالفيسبوك وتويتر وفلكر وماي سبايس[٣]. تعكس إحصائيات الموقع الأخيرة نموّاً مطّرداً في أعداد المشتركين تصل نسبته إلى ١٤٥ في المائة خلال عام واحد[٤]؛ ويمكننا التخمين أن هذه النسبة تشمل المستخدمين من البحرين، خصوصاً مع انتشار عدد من أجهزة الهاتف الداعمة لتطبيقات الفيسبوك، والتي تجعل من اليسير التعرف إلى عمليات التحديث التي تجري في الصفحات الشخصية أو صفحات الأصدقاء، في وهلة الحدوث كالبلاك بيري (BlackBerry) والآي فون((I Phone والهواتف النقالة التي يمكن من خلالها الدخول إلى المواقع الإلكترونية.

نوع مستجد من الدمقرطة

يجري التعامل مع الموقع ليس بصفته أداة للتواصل الاجتماعي فحسب، بل بصفته الفضاء الذي يتيح للشاب (ة) التعرف إلى ذاته، واكتشافها، ومن ثمّ التعبير عنها أمام الغير، لينتقل بعد ذلك إلى انتظار تفاعلهم معها. إن مساحة الحرية الذاتية التي تتوافر في الإنترنت، وتنعكس على الفيسبوك، تقوم على فكرة أن أيّ شخص يمكنه، عبر استخدام العديد من المصادر والأدوات المتوافرة على الشبكة، أن يأخذ من الفضاء الثقافي المتاح الشيء الذي يريد، يقصّه، ويلصقه، أو يمزجه ويجعله ملكاً له. بحيث يمكن أن يفسِّر في النهاية شخصيته ويمثّلها تماماً، ما يحب وما يكره، ما يقبل وما يرفض[٥]. إن هذه الحرية في الكشف عن الذات، افتراضياً، وبطرائق متعددة، لم يسبق لها أن أتيحت بهذه السهولة، وعلى هذا القدر من المرونة في التحكّم. لذلك يمكن اعتبار صفحة الفيسبوك جزءاً من سجّل الفرد الذاتي، غير أنه يأخذ طابعاً أكثر حميمية وأقل رسمية من السجلات الذاتية التقليدية، نظراً لما يوفره من تنوّع في الإفصاح عن الذات. من هنا يمكن فهم ما يذهب إليه مصطلح الثقافة الديمقراطية من التركيز على كلّ من الحرية الفردية والمشاركة الثقافية والتأثير المتبادل لتمكين الأشخاص العاديين من المشاركة في القوالب الثقافية من جهة، ما يساهم في تشكيل وبناء ذواتهم كأفراد من جهة أخرى[٦].

---

(٣) أنظر: Facebook.com, Twitter.com, Flickr.com, MySpace.com

(٤) أنظر: تقرير إحصائيات الفيسبوك لعام ٢٠١٠ http://www.istrategylabs.com/2010/01/facebook-demographics-and-statistics-report-2010-145-growth-in-1-year/.

(٥) أنظر: Yochai Benkler, The Wealth Of Networks, Yale University Press, 2006, p276.

(٦) أنظر: Jack Balkin, Digital Speech And Democratic Culture, Yale Law School, 2004. http://www.yale.edu/lawweb/jbalkin/telecom/digitalspeechanddemocraticculture.pdf

ويقوم موقع الفيسبوك على أساس أن لكل فرد «بروفايل» يُعدّ بمثابة سيرة ذاتية يجري تحديثها باستمرار، وتوفّر خيارات عديدة للتعبير عن الذات، نذكر منها: الصور الشخصية، النبذة الذاتية وتشمل: الاسم، العمر، الجنس، الحالة الاجتماعية، الدولة، التوجه الديني، التوجه السياسي، الهوايات، الاهتمامات، كالأفلام والكتب والموسيقى المفضلة، إضافة إلى المقولات المأثورة المفضلة، والمجموعات الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي ينتمي إليها الفرد، وكذلك الشخصيات والمؤسسات والقضايا التي يقف مسانداً لها ومعجباً بها. من خلال هذه المعلومات يمكن استجلاء شخصية الفرد والثقافة التي ينتمي إليها أو الهويات التي تشكّل شخصيته. كما تجعل من الممكن فهم نوعية النتاج الثقافي الذي يصدر عنه، وقابليته للمشاركة مع آخرين، بما يجعل من الثقافة في النهاية، عملية أكثر شفافية لمحتضنيها من جهة، وتجعل عملية النتاج الثقافي أكثر تشاركية من جهة أخرى(٧).

سبب ونتيجة

من هنا يمكن أن ندرك كيف أن ثمرات هذه العناصر الثلاثة: الشفافية، والتشاركية والحرية بصفتها «مولّدة» للثقافة والإبداع(٨) يمكن أن تنعكس على ما تحتضنه صفحات الشباب في الفيسبوك من نتاجات ثقافية متنوعة تتركز في النثر، التصميم، التصوير، الشعر، المقال، الكاريكاتير، التمثيل والموسيقى.

لذلك فإن صفحات الفيسبوك أصبحت تحمل بين طياتها تعبيرات ثقافية مختلفة، من معارض فنّية، وإصدارات شعرية ونثرية، وحفلات موسيقية. في حين أن الجامع بينها أنها تعبيرات إلكترونية متاحة بمعدل ٢٤ ساعة في اليوم، وتمتاز بعنصر التفاعلية حيث تتيح الفرصة للزوّار كي يعبّروا عن آرائهم، والنقاش فيما بينهم وبين صاحب الصفحة، أو حتى بين أنفسهم بكل أريحية. لذلك فهي توفّر تغذية راجعة مستمرة ومتجددة على فترات زمنية طويلة لأصحاب المواهب.

ويمكن الاستدلال بذلك عبر زيارة بروفايل عدد من المثقفين البحرينيين، نذكر منهم، على سبيل المثال لا الحصر، الفنانة التشكيلية وحيدة مال الله، والفنان التشكيلي عباس يوسف، والكاتب علي السعيد، والكاتبة لميس ضيف، والشاعر قاسم

(٧) أنظر: Yochai Benkler, The Wealth Of Networks, Yale University Press, 2006, p289.

(٨) أنظر: Lawrence Lessig, Free Culture: The Nature And Future Of Creativity, The Penguin Press, 2004, p28.

حداد، بالإضافة إلى فناني الغناء والموسيقى: خالد الشيخ، سلمان زيمان، محمد حداد، عادل محمود، وفناني التمثيل: إبراهيم بحر، زينب العسكري، فاطمة عبدالرحيم، إضافة إلى الإعلامية المتميّزة بروين حبيب.

إن إيصال الموهبة، عبر الصورة والرمز والكتابة، لم يكن أكثر إمكانية و أقل كلفة مما هو عليه الآن. وحتى لو لم يكن ذلك قميناً بتقديم نقد موضوعي للشاب (ة) على نتاجه الثقافي، إلا أن ما من شك في أنه يشكل داعماً نفسياً له. الشيء الذي لا غنى عنه لأي شاب (ة). ونتيجة لوجود هذا الفضاء الحر للإبداع الثقافي ظهرت أسماء جديدة من الكتّاب والفنانين والمبدعين الشباب، وأصبح هؤلاء لا يكتفون بإضافة إبداعاتهم في صفحاتهم الشخصية فقط، بل اتّجهوا إلى تأسيس مجموعات خاصة وصفحات منفصلة بقصد استعراض نتاجاتهم وجذب المزيد من «المعجبين» ـ (fans)، أسوة بمبدعين آخرين، ومنهم المصور علي الرفاعي وأحمد زاير، والمصورة عزيزة سلمان (صاحبة شركة باباراتزي للتصوير) وفنّانا الكاريكاتير محمد المهدي وغدير الستري، والفنان الموسيقي علاء غواص، والكاتب علي سعيد[٩]. ربما كانت تلك طريقتهم الخاصة في التعبير عن التهميش الذي يحيق بهم وبمواهبهم من قبل الجهات المسؤولة أو الإعلام أو المجتمع المدني. بموازاة ذلك، تساهم صفحات الفيسبوك ليس فقط في توسيع رقعة المطّلعين على المواهب الشبابية، بل أصبحت وسيلة للربح من خلال الحصول على زبائن لنتاجهم الإبداعي المعروض، كما في حالة المصورين الاحترافيين. كما تبنّت بعض الصحف بعض رسامي الكاريكاتير ونشرت رسوماتهم، وكذا الحال مع بعض كُتّاب الشعر والنثر والخواطر من الشباب.

قيم تفاعلية جديدة

إن الانتشار السريع لحمّى الشبكات الاجتماعية والفيسبوك لم يقتصر على الشباب وحدهم، بل صار يضمّ عدداً كبيراً من المثقفين والكتاب والصحافيين والفنانين البحرينيين، بل وحتى النشطاء السياسيين ونشطاء حقوق الإنسان

(٩) يمكن زيارة الصفحات في الموقع عبر إدخال كلمات البحث: Ali Photography, Ahmed Zayer - Al Zayer Photography, Paparazzi Photography, Moh'd Cartoon, Ghadeer Al-Sitri ARTS, Ala Ghawas, Ali Al Saeed.

ومؤسسات المجتمع المدني الأخرى. وفي الوقت الذي يعمل الكتّاب والصحافيون على إضافة مقالاتهم، ينبري الشعراء أيضاً إلى عرض إصداراتهم من الشعر والنثر. كما يزوّد المصورون صفحاتهم بالصور الجديدة، كذلك يزوّدها الفنانون بصور من مسرحياتهم أو بمقاطع فيديو لها. إذ يداوم كل من الدكتور نادر كاظم، الكاتب علي الديري، الصحافية رباب أحمد، الصحافي حسين خلف، على الإضافة إلى كتاباتهم في الفيسبوك ويستقبلون التعليقات عليها، كما يداوم كل من المصور فردان رفيعي، عمار البزاز والمصورة عزيزة سلمان ورسام الكاريكاتير حمد الغايب، على إضافة جديد أعمالهم في ملفات متعددة.

منذ وقت غير قليل، رسخت في الأذهان صورة نمطية عن المثقف (ة) البعيد عن المجتمع، المنطوي على نفسه في برجه العاجي، والذي لا يوجد إلا في الفضاء الخاص بالمثقفين الذين يشاركونه همومه الثقافية، ويتقاسمون معه الخطابات والمفاهيم والمصطلحات ذاتها. وقد حدّ هذا من فرص الشباب في الوصول إلى هذه الفضاءات والتفاعل معها أو الاندماج فيها، حيث كان مألوفاً أن يواجِه الشباب أزمة عدم الاعتراف به، أو عدم القبول به بسبب صغر السنّ أو ضعف التجربة، أو رغبة المثقف (ة) المكرّس في الاستئثار بالمكانة الرمزية وإبعاد المنافسين المحتملين. كل هذا جعل عملية التواصل بين الطرفَين شبه مستحيلة. ومن جهة أخرى فإن الثقافة، بقالبها الروتيني القارّ، لم تعد تستقطب الشباب، وكذلك لم تستقطبه الفعاليات المستهلكة. يمكن القول إن الشاب(ة) البحريني، كما كل شاب(ة)، يسعى لاكتساب الثقافة ولكنه يبحث عن ثقافة بمعايير معينة تتناسب مع جيله وعصره، ثقافة لا تخلو من عناصر الترفيه، والمقصود هنا الترفيه الذي يستبطن صيغة غير رسمية في التواصل، مثلما يمكن أن نجد مثالاً له في الفيسبوك أو أي فضاء اجتماعي آخر.

إلى حد ما، يمكن الاطمئنان إلى أن هذه الصورة النمطية عن المثقف(ة) أخذت تتبدد في الآونة الأخيرة، كما لم تعد الفضاءات التي تجمع المثقفين والشباب محدودة ونادرة، مثلما كان عليه الحال في السابق. ذلك أن سرعة انتشار الفيسبوك وسهولة التواصل من خلاله فتحا آفاقاً جديدة لعلاقة المثقف (ة) بالشاب (ة) في البحرين. الشاب (ة) أصبح بإمكانه إضافة المثقف (ة) فيما لو وافق الأخير على ذلك، مما يمكّنه من الاطّلاع على مقالاته ومتابعة التعليقات عليها والتعبير بحرية عن رأيه حيالها. كما يمكن له أن يراقب افتراضياً فضاء التفاعل الذي ينشأ بينه وبين

الأشخاص، كما في حالة الكاتب علي الديري عندما أضاف مقالة كتبها تحت عنوان «عزازيل الأديان» يتحدث فيها عن رواية يوسف زيدان الفائزة بجائزة «بوكر» للرواية العربية لعام ٢٠٠٩. نشأت في الصفحة مجموعة حوارات جمعت بين الكاتب وعدد من الشباب تمثّلت في خمسة عشر تعليقاً، وإذ يذكر الديري في مقاله أن «الدين المطلق من التاريخ، هو مطلق من الإنسان، والدين من غير إنسان لا معنى له. لا معنى لدين معلّق في السماء. كي ينطق هذا الدين، عليه أن ينزل إلى الإنسان والإنسان حيث التاريخ(...) لذلك على الأديان أن تعتذر وتعترف بأخطائها في التاريخ، فليس الفرد وحده صاحب الخطيئة، بل الأفراد حين تصير جماعات تزداد خطاياهم، وهي غالباً لا تصير جماعات إلا بالدين»(١٠).

وعطفاً على ذلك يتساءل الشاب سلمان حسين: «أيّ دين؟ وأيّ تاريخ بالتحديد؟.. ما دامت الأمور ليست مطلقة، إذن فالرواية، بغضّ النظر عن اتجاهاتها، ليست مطلقة هي الأخرى.. كيف يكون الدين تجربة الإنسان في التاريخ؟ هل يُعدّ ذلك كافياً لتفسير تفاعلات الدين والإنسان لنقوم بإدراج الدين في رفوف التاريخ؟» ثم يعقب مجدداً: «بالنسبة لحديث الفيلسوف برنارد راسل، وهو صاحب مدرسة هائلة بالمناسبة في هذا المجال، إلا أنه حين قال « توجد حقيقة عجيبة أن الوحشية تزداد وأن الوضع العام يسوء كلما قوي الدين، وكلما اشتدت العقيدة الدينية»، بودي أن أسأل ثانيةً: أيّ دين؟ وأية عقيدة دينية؟ مع برهة تفكير.. هل كان اشتداداً للدين أم اشتداداً للعنف الغريزي الخارج عن إطار الدين؟ هذا يقودنا إلى السؤال الموجود في ردّي السابق: هل كل الدين هو تجربة الإنسان في التاريخ؟!». ويرد عليه الكاتب: «الدين ما زال تجربة الإنسان في التاريخ، فما يحدث في تاريخنا المعاصر من حروب هويات وإرهاب وتسامح وسلام وحوار أديان وثورات دينية ودولة دينية وتجارب علمانية، هذا الكلّ المركب من تجربة الإنسان في التاريخ مع الدين هو الدين، أما النصوص التي هي معلقة في السماء ولا تجري في التاريخ، فلا أستطيع أن أعتبرها ديناً يخص تجربة البشر، تبقى تلك خارج تجربتنا التاريخية والإنسان كائن تاريخي».

الأمر لا يقف هنا فقط بل يمكن أيضاً التعرّف إلى الفعاليات المستقبلية التي

(١٠) وصلة المقال في صحيفة الوقت:
http:www.alwaqt.comlblog art php?baid = 11134

سجل المثقف (ة) رغبته في حضورها أو مساهمات الآخرين التي علّق عليها، مما يمهّد لعملية التواصل المباشر بين الطرفَين. ويمكن الاستشهاد هنا بتجربة الصحافي فواز الشروقي، الذي كوّن رفقة إضافية من خلال المتجاوبين والمتجاوبات مع «الملاحظات»[١١] التي ينشرها على الفيسبوك، والتي تأخذ في أغلبيتها طابع النقد للحركات الإسلامية، انطلاقاً من تجربة له سابقة في هذا المجال. وكيف انتقلت الرفقة الافتراضية الناشئة إلى لقاءات مباشرة تحدث بين فيْنة وأخرى في أحد الفضاءات الاجتماعية المتاحة، مثل المقاهي وغيرها. وفي مرة واحدة على الأقل، تكفّلت الصحافية منى المطوع بنقل وقائع جلسة من جلسات هذه المجموعة في مدوّنتها[١٢]، وكانت عبارة عن استطلاع آني بشأن أهم الكتب التي يقرأون أو التي قرأوا، وفي السياق نفسه امتدت الحوارات الشبابية في موضوع: «ما هو آخر كتاب قرأته؟» في الصفحة المخصصة بحملة «كلنا نقرأ» التابعة لبرنامج تاء الشباب[١٣]، لتصل لأكثر من تسعين إضافة أجاب فيها عدد كبير من الشباب عن الأسئلة التالية: «ما هو آخر كتاب قرأته؟ هل أعجبك؟ كيف قمت باختياره؟ حدثنا عنه»[١٤].

كما تتضح هذه الحالة مع مثقفين آخرين وصنّاع رأي، نذكر منهم رئيس تحرير مجلة العلوم الإنسانية ومجلة ثقافات بجامعة البحرين الدكتور نادر كاظم الذي يساهم بمقالات أسبوعية في صحيفة الوسط، ويضيفها على صفحته في الفيسبوك، كما يستقبل العديد من التعليقات عليها. وقد تمخّضت سلسلة تعليقات القراء وردود الكاتب عن خلق علاقات صداقة حقيقية بعد أن كانت افتراضية مع عدد من الشباب الذين يتابعون مقالاته، ويعبّرون عن آرائهم حولها، لينتقلوا في ما بعد من الفضاء الإلكتروني إلى اللقاءات الشخصية مع الكاتب لتبادل وجهات النظر

(١١) تضاف المقالات والتدوينات ومعظم النصوص الأدبية أو الفكرية في صفحة الفيسبوك عبر أحد أبرز تطبيقات الفيسبوك استخداماً ويطلق عليها: (ملاحظات/Notes)

(١٢) من أرشيف مدونة الكاتبة في ديسمبر/كانون الأول ٢٠٠٩:
http:llmonaalialmotawa.maktoobblog.com/1601401/

(١٣) برنامج ثقافي شبابي نُظم برعاية وزارة الثقافة والإعلام ضمن فعاليات مهرجان البحرين الثقافي لعام ٢٠٠٩، سُمي تاء الشباب اختصاراً للتاءات الثلاث في «تعمير، تطوير، تجديد». وهو برنامج تتوزعه عناوين عامة تصب في خانة التحفيز على القراءة والدعوة لها، والالتفات للهندسة المعمارية، والتبئير على تراث ومعمار البحرين ككل.

(١٤) أنظر: http://www.facebook.com/topic.php?uid=92936614480&topic=8571

والتعرّف إليه عن قرب. زد على ذلك أن صورة المثقف (ة) «العليم» (ة) في مقابل صورة الشاب (ة) «المريد» (ة) لم تعد مهيمنة كما كانت. ذلك أن كثرة تصفّح الشباب للمواقع الإلكترونية أنتجت حالة من تبادل المعلومات بين الطرفَين في الموضوعات نفسها. كما يمكن أن يمثّله قيام شابة بإرسال مقال قرأته في كتاب أو صحيفة إلكترونية للدكتور نادر كاظم عندما تجد أنه ذو صلة بمقالاته، أو إصداراته، أو حينما يقع ضمن دائرة اهتماماته. أو حالة شاب آخر، كمثال ثانٍ، حين يقوم بإعلام الكاتب علي الديري بأنه تمّت إضافة المقال الذي نشره في صحيفة بحرينية حول كتاب «أن تكون عربياً في أيامنا» في الموقع الرسمي لعرب ٤٨، وهو موقع عربي إخباري يتابع الشأن الإسرائيلي والفلسطيني والعربي، ويُعنى بكل ما ينتجه المفكر عزمي بشارة(١٥).

يلعب الموقع دوراً مهماً كأداة رئيسية للتسويق بين صفوف الشباب، الأمر الذي سهّل على الجمعيات الشبابية والفعاليات الثقافية مهمّة استقطاب الأعضاء والحصول على جمهور من المتابعين والأعضاء. ويمكن الاستشهاد على ذلك بتجربة إحدى فعاليات مهرجان صيف البحرين الثقافي الشبابية التي تقع تحت مسمى «**تاء الشباب**»، والتي تمكنت من الحصول على حضور شبابي كبير عن طريق الفيسبوك. وكان بعض الشباب يشاركون في فعاليات ثقافية كقراءة في كتاب معيّن وحلقة نقاشية مع كاتب بحريني أو عربي للمرة الأولى، وبذلك كان يتعيّن عليهم قراءة هذه الإصدارات الثقافية قبل مناقشتها، مما خلق حالة جديدة من إدماج الشباب في الساحة الثقافية في البحرين.

ولم يقتصر دور الشبكات الاجتماعية على تشكيل علاقة افتراضية تطوّرت في ما بعد إلى علاقة واقعية بين شخصين فقط، بل إنها تنامت وانعكست على العلاقات الافتراضية، فالواقعية، للجماعات. لذلك، فإن عدداً من المجموعات الشبابية الافتراضية في الفيسبوك بدأت بخلق حيزها الخاص في الواقع بشكل يستدعي إعادة النظر في الفيسبوك كأداة للتسويق الاجتماعي للمجموعات التقليدية إلى أداة لخلق جماعات

(١٥) وصلة المقال: http://www.arabs48.com/display.x?val=%C7%E1%CF%ED%D1%ED&cid=11&sid=19&id=68693&ar=

(يمكن الرجوع للصفحات الشخصية للدكتور نادر كاظم والدكتور علي الديري ـ ولذلك لا يمكن إضافة المصدر لأنها صفحات شخصية ليست متاحة للعموم).

افتراضية جديدة قد تتحوّل مع الزمن إلى جماعات تقليدية، أو تكتفي بصورتها الافتراضية تبعاً لميول الأشخاص المنتمين إليها. إذ حدث أن قرّرت مجموعة من طلبة وطالبات المدارس الثانوية تأسيس مجموعة شبابية تحت مسمى «Simply Youth» في الفيسبوك بقصد تنظيم عدد من الفعاليات التطوعية الهادفة إلى تنمية مهارات أعضائها. وحصل أن تضخّم عدد أعضاء المجموعة حتى أعلنت إحدى الجمعيات الشبابية احتضانها. لكن هذا الائتلاف الناشئ بينهما لم يلبث أن انفضّ. فعالية واحدة فقط جرى تنظيمها بالشراكة حيث اختفى كل أثر للمجموعة نهائياً، في الواقع الافتراضي، كما في وجود أعضائها بين صفوف الجمعية الشبابية. ويمكن أن يُعزى ذلك، في التحليل، إلى الطبيعة الكامنة في بنية الشبكات الاجتماعية، بشقّيها الافتراضي والواقعي حيث تنشأ لتلبية هدف محدد، غالباً ما يكون محدوداً، وسهل التحقيق في مدة قصيرة، ولا يتطلّب الانخراط في هذه الشبكات قدراً كبيراً من الثقة بين أعضائها. وحالما يتم تحقيق هذا الهدف سرعان ما تنفضّ هذه المجموعة، تُلغى، أو تتحول إلى ما يشبه مصدراً للأرشيف ليس أكثر، كما في الحالة التي جرى الحديث عنها[١٦]. وعلى الرغم من أن هذه الخاصية، تأخذ صفة الطابع التكويني في بنية الشبكات الاجتماعية، إلا أنّ البعض قد يعدّ ذلك نقيصة في هذا النوع من التواصل، وفي قدرته على تحقيق أهداف جذرية. فإذا كان كل ما يتطلبة الأمر هو ضغطة زرّ يقوم بها مدير المجموعة على خيار محو المجموعة «(delete group)»، لتُلغى من جرائها قائمة الأعضاء والصور وكل ما له صلة بالقائمين عليها، أفلا يدعو ذلك إلى التساؤل عن الدور الذي يمكن أن تلعبه هذه المجموعات وهي بهذا المستوى من الهشاشة؟

من النخبوية إلى الشعبوية

إن انتقال عدوى الفيسبوك وسرعة انتشاره بين الأوساط الشبابية ثم النخبوية، وصولاً إلى كافة أفراد المجتمع، لم يعد ظاهرة يمكن تجاهلها من قبل مؤسسات الدولة بقطاعيها العام والخاص، إضافة إلى مؤسسات المجتمع المدني. وبرز مؤخراً العديد من المقالات والأبحاث التي تتناول الدور الذي يمكن أن تلعبه

(١٦) تشارلز تيلي، «الحركات الاجتماعية» ١٧٨٦-٢٠٠٤، ترجمة ربيع وهبه، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.

الشبكات الاجتماعية في تحقيق أهداف هذه المؤسسات، فيما لو قامت بالاستفادة من المميزات التي تتيحها شبكة الفيسبوك، على سبيل المثال، من أجل تحقيق أهدافها والوصول إلى قاعدة كبيرة من الأفراد المستهدفين. من هنا، يمكن تغيير النظرة النمطية من الفيسبوك بصفته أداة للتواصل الاجتماعي بين الأفراد إلى واحدة من أبرز أدوات التسويق التجاري والاجتماعي والسياسي والثقافي على حد سواء. إذ إن كثيراً من المحللين، يُعيد الإعلان عن نتائج الانتخابات الرئاسية في الولايات المتحدة المري أميركية سببَ نجاح حملة باراك أوباما، والارتفاع التاريخي في نسبة عدد المصوتين من المواطنين الأمريكيين بشكل عام، ومن الفئات الشبابية بشكل خاص، إلى التسويق المكثّف الذي استخدمته حملة أوباما للشبكات الاجتماعية. وهي ملاحظة أدركها كثر من المؤسسات البحرينية، ما أدى إلى أن تسعى المراكز والفعاليات الثقافية إلى حجز حيّز لها في صفحات الفيسبوك، تقوم من خلاله بتوعية الجمهور بالمؤسسة، ماهيتها، وأهدافها، وبالتسويق لبرامجها وفعالياتها، وأخيراً بالتواصل مع جمهورها الحالي والمستهدف. وبذلك تتمكن من الحصول على قاعدة عريضة من المستفيدين من البرامج والفعاليات التي تقدمها.

من اللافت أن هذه الظاهرة لا تقتصر على المؤسسات الثقافية الأهلية فقط، بل حتى المؤسسة الرسمية أخذت تلجأ إلى ذلك. فوزارة الثقافة والإعلام خصّصت لها صفحة خاصة[١٧] تعلن من خلالها عن الفعاليات الثقافية، إلا أن عدد المشتركين بها حتى اللحظة لم يجاوز المائة وأربعين عضواً فقط، بخلاف مؤسسة خاصة مثل صالة البارح الثقافية التي استقطبت (٩٧٣ عضواً) وصالة الرواق (٨٥١ عضواً) ومركز عبدالرحمن كانو ـ الملتقى الثقافي الأهلي سابقاً ـ (٧٤١ عضواً) والمتكأ الثقافي (٥٨٣ عضواً).

في مقابل الصفحات الدائمة للمراكز والصالات الثقافية توجد صفحات موقتة لأبرز الفعاليات الثقافية في البحرين، منها تاء الشباب وحملة كلنا نقرأ، ومعرض الكتاب البحريني.

لذلك يمكن القول الآن إن الفعاليات الثقافية في البحرين لم تعد تتخذ طابعاً

(١٧) لزيارة الصفحة يمكن إدخال كلمات البحث: وزارة الثقافة والإعلام | الفعاليات الثقافية أو زيارة الوصلة التالية:

نخبوياً كما كانت سابقاً – يمكن التذكير هنا باستضافة كل من المفكرين محمد أركون وأدونيس ومحمد خاتمي والشاعر محمود درويش في مواسم ربيع الثقافة السابقة، وهو أمر خلا منه الموسم الحالي ٢٠١٠؛ بل إن عملية التخطيط والإعداد للفعاليات والمهرجانات الثقافية باتت تركز على الذوق العام على حساب ذوق النخبة، من خلال زيادة عدد الفعاليات التي تستقطب الأطفال والشباب في مهرجان ربيع الثقافة ومهرجان صيف البحرين الثقافي، بالإضافة إلى ارتفاع عدد الأمسيات الطربية والمنوعة والعروض الأدائية في مقابل انخفاض عدد الفعاليات التي تهتم بمسائل الفكر والثقافة الجادة التي تحاكي ذوق النخب عامة.

في طور البلورة

ثمة فكرة رائجة ترى أن الشباب الجديد يعيش غربة حيال التصريفات الثقافية التي تتسم بالجدية، أو حيال ما يتفاعل داخل صوالين الفكر والثقافة. لكن هذه الفكرة تقابلها اليوم إحصائيات متكررة تشير إلى ارتفاع نسب انتشار الكتب الإلكترونية وتداولها لدى الفئات الشابة، إضافة إلى الزيادة الملحوظة في أعداد المتابعين لمواقع الصحف الإلكترونية، ولما توفّره من تسهيلات تتصل بالتحديث الآني وميزة الأخبار العاجلة واستخدامات المالتميديا والمستجدات في عالم التقانة[١٨]. في حالة صحيفة واحدة على الأقلّ، وهي صحيفة الوسط البحرينية، يتم توفير كل هذه التسهيلات لزوار الموقع، التحديثات على مدار ٢٤ ساعة، الأخبار العاجلة مجانية للمشتركين في خدمة «البلاك بيري»، وقناة الوسط أونلاين التي تستخدم المالتميديا في الإعلام. كل هذا إلى جانب نشاطها الرئيس المتمثل في الصحيفة الورقية، ما يجعل الصحيفة تحصد مقروئية عالية. وبحسب موقع أليكسا العالمي لتقييم المواقع ورصد أكثرها استقطاباً للزوار، فقد احتلّت صحيفة الوسط مرتبة متقدمة جداً باعتبارها أكثر المواقع زيارة في دولة البحرين بعد محركات البحث ومواقع البريد الإلكتروني والشبكات الاجتماعية، تليها في ذلك صحيفة «جلف ديلي نيوز» الإنجليزية التي تصدر عن دار أخبار الخليج [١٩].

(١٨) بحسب دراسة أعدتها جمعية ملتقى الشباب البحريني فإن ٤٢٪ من الشباب يقضون أوقات فراغهم في القراءة والمطالعة والدراسة.

(١٩) أنظر: http://www.alexa.com/topsites/countries/BH

الشباب يقرأون إذن لكن بطريقتهم الخاصة، ويتبادلون في ما بينهم الكتب والمقالات الإلكترونية والقصاصات الإخبارية التي تشدّ انتباههم، ويدخلون في نقاش حولها. معظمهم يكتفون بقراءة الأجزاء التي تثير انتباههم وتغذي بحثهم عن المعرفة، ويبتعدون عن قراءة كل ما يتطلب وقتاً أكثر، وجهداً أكثر ونفساً أطول مما يتحملون، لا لشيء إلا لأنهم خُلقوا في زمن السرعة، السرعة التي تتطلب سرعة البحث عن المعرفة، وسرعة الحصول عليها، وسرعة استثمارها أيضاً. ولذلك فهم يتداولون أشعار قاسم حداد ومحمود درويش لكنهم لايقرأون الدواوين بالضرورة. ويستمعون إلى المقاطع الغنائية لهدى عبدالله وجاهدة وهبه وحتى فيروز، لكنهم ليسوا على استعداد للاستماع إلى هؤلاء بانتظام. كما أنهم يطّلعون على التجارب العالمية لتطوير نتاجهم الثقافي في محاولة مستمرة للتميّز والوصول إلى القمة. ولذلك فإنه بات من الممكن الوصول إلى نتيجة مفادها أن هذا التنوع المستمر والتغيير الديناميكي في الاستهلاك والإنتاج الثقافي للشباب في البحرين من شأنه أن يرسم معالم ثقافة شبابية جديدة في طور البلورة تتسم بالتفاعلية والمعرفة المرحة.

ما يشبه الاستشراف

كما يُنظر إلى التنوّع في المسارات والخطابات الثقافية الناتجة من مساحات الإبداع المتوفرة في الشبكات الاجتماعية على أنه العنصر الرئيسي المساهم في زيادة المجالات الثقافية التي من الممكن لأيّ فرد أن يصل إليها، فإن قدرة الفرد على الإبحار في البيئة الثقافية، عبر التشكيل والمشاركة والاهتمام، نمَت سريعاً ومنحت هذا الاختلاف النوعي أهمية كبرى[٢٠]. ذلك أن الميزات التي تتمتع بها تكنولوجيا المعلومات الرقمية واقتصاديات صناعة المعرفة الشبكية (Networked Information Economy)، إضافة إلى الممارسات الاجتماعية في الفضاء الشبكي، كفيلة بتعظيم الدور الذي يمكن أن يلعبه الأفراد في صناعة الثقافة. وتسهم هذه الصناعة في نهاية المطاف في جعل الأفراد قراءً ومشاهدين ومستمعين رفيعي الثقافة (Sophisticated)[٢١].

وعلى الرغم ممّا تتفرد به هذه الثقافة المؤسسة بتأثير الشبكات الاجتماعية من

(٢٠) Yochai Benkler, The Wealth Of Networks, Yale University Press, 2006, p276.

(٢١) Yochai Benkler, The Wealth Of Networks, Yale University Press, 2006, p275.

مميزات تشمل الشفافية والشراكة والحرية، إلا أن تبعاتها السلبية على الواقع الثقافي لشباب البحرين ليست من النوع الذي يستدعي الإغفال. فالإصدارات الشبابية «الورقية» في مجالات الفكر والأدب والعلوم تكاد تكون شبه معدومة، تليها في الندرة العروض الموسيقية فالمعارض الفنية. ويمكن ربط هذه الظاهرة بمسألة استسهال الكتابة المنتشرة لدى عموم الشباب. فالمساهمة الفعالة في التعليق على ما يكتبه كبار المثقفين، والدخول في حوارات مع شباب آخرين عبر الفيسبوك، يتيحان للفرد تحقيق الذات والحصول على احترام الآخرين وتقديرهم، فضلاً عن اعتباره مثقفاً شاباً، ما يبعده عن التفكير في تناول موضوع ثقافي معيّن والتخصّص فيه وإصدار كتاب حوله. كما أن الاستمرار في تسجيل الآراء والمواقف في فضاء الأنترنت كملاحظات (Notes)، بدلاً من إصدارات مكتوبة، يطرح تساؤلات عدة بشأن الكيفية التي يمكن فيها دراسة اتجاهات الشباب والتيارات الثقافية التي ينتمون إليها. وهل ستظلّ هذه الكتابات حبيسة العالم الافتراضي؟ أم أننا سنشهد ببلوغرافيا النتاجات الشبابية على الفيسبوك؟ ما هي تداعيات سهولة سرقة النتاجات الفكرية والثقافية، وادّعاء الهويات الزائفة، على الواقع الثقافي؟ وما هو التوازن المطلوب القيام به للدفع نحو ممارسات ثقافية معيّنة لدى الشباب، أو رسم ملامح مجالات ثقافية جديدة في الساحة؟ تلك أسئلة نفتحها ونتركها برسم الاستئناف.

الإنترنت: زورونا تجدوا ما تريدون

غلاديس سعادة(*)

تنطلق فكرة هذا البحث من مراقبتي مراهقاً توكّلت بتعليمه، وقد مرّ بكل الممارسات السيئة للنظام التعليمي اللبناني، وكأنه بشخصه وبمسيرته قد أودعته العناية التربوية كل سيئات التربية والنظام التربوي. وإن كانت تجربتي معه لم تأتِه بالأفضل، فإنّه لفتني فيه افتتانه بالإنترنت، وشغفه بتلك الآلة ـ الحاسوب، ورصده لها حيزاً كبيراً من وقته واهتمامه ومصروف الجيب الضئيل الذي يحظى به.

لقد أذهلني بعدم قدرته على صياغة جملة شفهية مفيدة، وخجله المفرط من الآخر، ثمّ تحوّله إلى إنسان مختلف عندما يتحدث عن ممارساته على الإنترنت، وبدا لي وكأن الحاسوب يجعله يحسّ بفرديّته وتمايزه. كلّ ذلك دفعني إلى محاولة البحث عن الأسباب التي تدفع هذا المراهق ـ وعدداً لا يحصى من أمثاله ـ إلى ولوج تلك التقنية، وهم غير مسلحين لغوياً للقبض على أيٍّ من نواصيها.

من المسلّم به القول إننا حالياً نعيش عصر ثقافة المعلومات، وإن الاقتصادات الناجحة تبني نفسها على أساس المعرفة، وإن أعداداً كبيرة من كافة قطاعات المجتمع تستخدم

(*) أستاذة في الجامعة اللبنانية.

أداة التواصل الإنترنت، حيث يجد كلّ ذي حاجة حاجته؛ فيؤصّل تراكم المعلومات المعرفة، دافعاً بها إلى دائرة الإبداع .كما أنّه بات من المسلّم به القول إن شريحة عريضة من الشبان أضحت من جيل الشبكة، ولهذه الشريحة خصوصياتها وعاداتها وممارساتها وطرائق تواصلها.

١ – جيل الإنترنت

تعدّدت التسميات التي أطلقت على جيل أواخر التسعينات وما تلاه، فهو تارة جيل الشبكة، تارة أخرى جيل الإنترنت، وطوراً جيل أولاد الرقمنة، إلى جيل الشاشات (Messin 2005) (Tabary-Bolka 2009). واعتُمدت تسميات ومفاهيم جديدة تفسّر ثقافة هذا الجيل، فغدوا يحملون ثقافة خاصّة بالشبكة.

تشبه الثورة التي نعيش حالياً تلك التي حصلت يوم اختراع التلفزيون وانتشاره بين كل الطبقات، وإن على صعيد أقل. فلقد أدخل التلفزيون العديد من الآمال والتخوّفات. حاول النظام المدرسي رفضه أولاً، وتدجينه وإدماجه ثانياً (Porcher 1974)، عبر البرامج التلفزيونية الثقافية والتعليمية. ولإعطائه مظاهر نبل سُمّي بـ«التلفزيون المدرسي» لتمرير الدروس عن بُعد، تماماً كما التعليم الإلكتروني عن بُعد، حالياً. إلا أنه لم يجد تربة خصبة، فتراجعت كلّ التجارب بعد أن باءت بالفشل.

ما يختلف حالياً عن تلك الحقبة هو أن الإنترنت لا يُواجَه بنفس الرفض والمواقف المرتبكة الشكّاكة التي واجهها التلفزيون، وأن السحر الذي تبعثه أداة التواصل هذه بين الشبان، هي من اختراع شباب آخرين يشعرون بالاحتياجات والرغبات نفسها[١]. فنحن لا نجد، مثلاً، جماعات من المثقّفين مناهضة للإنترنت كما حصل للتلفزيون، والذين كانوا يتباهون بعدم انجرارهم وراء هذه الموضة المؤدلجة والمغيّبة للعقل. فالإنترنت يفرض نفسه اليوم كأداة تسلية وأداة تواصل وأداة عمل وأداة تثقيف وأداة نضال وأداة تعلم. الإنترنت هو الأداة التي لا يمكن تفاديها ولا يرغب المرء بتفاديها بالمطلق، خاصة أنّها لا ترتبط بطبقة معيّنة بشكل سافر، وترفض الانكفاء والتقوقع، وتطرح نفسها كأداة تواصلية نشطة. كما أنها بتنوّعها وتنوّع مصادرها لا تشي بالتأثير المباشر على أذهان الناس كما اتّهم – عن حق –

(١) لقد تم وضع الفيسبوك على الشبكة من قبل طالبين شابين يدرسان في جامعة هارفارد سنة ٢٠٠٦.

التلفزيون بتأثيره وبفبركة الصور عن الذات وعن الآخرين، وتسويق الأفكار والمواقف وتنميط الرأي العام (Cazeneuve 1963). فالإنترنت ليس من وسائل الاتصال الجماهيرية الذي يفرض محتوىً موحداً، إذ إن وسائل الاتصال الإلكترونية ترتكز على الخيارات الشخصية المرتبطة بالفرد ومستواه الثقافي والتعليمي والاجتماعي.

أقبل الشبان على استخدام الإنترنت بكثير من الاندفاع، وتغلّب على التلفزيون في العديد من المطارح، خاصة أنه حصل تداخل وتمازج بين برامج الإنترنت والتلفون النقال والإيفون وغيرها من الاختراعات التواصلية. هذا وكانت أميركا الشمالية النموذج الذي يحتذي به شبان العالم القادرون. فالأميركيون وجّهوا السوق منذ السبعينات نحو تقنيات التواصل، وكانوا أوّل من تحدث عن طرق المعلومات السريعة،(Autoroutes de l'information) ورعوا انتشار تلك التقنيّات[٢]. هذا وتشير الدراسات إلى أن الإنترنت لا تحتكره طبقة اجتماعية، إنما هو عابر للقارات والطبقات والأعمار على حد سواء، ولا ترفضه مجموعة سوداء أو بيضاء.

٢ – كيفية استخدام الإنترنت بين الشبان

يستخدم الشبّان اللبنانيون الإنترنت في المدن بشكل واسع. والعائق الوحيد الذي يقف حائلاً دون استخدامه هو مشكلة القراءة طبعاً. ومن يواجه عقبة في القدرة المادية فإنه لا يلبث أن يجد حلولاً كأماكن الإنترنت العامة التي تقدم هذه الخدمة لقاء بدل معقول نسبياً. هذا وتتزايد أعداد المشتركين كما تشير الإحصائيات (Internet world stat). فلقد بلغت أعداد المشتركين في لبنان بخدمة الإنترنت لسنة ٢٠٠٩ ما تعداده 000 950 من أصل سكان لبنان.هذا يعني أن استخدام الإنترنت بات أمراً شائعاً، وأن غالبية الشرائح الاجتماعية تتمثّل بشكل واسع بين مستخدمي الإنترنت.

حاولنا أن نعرف كيف يستفيد الشبّان ذوو الأصول الاجتماعية الاقتصادية الضعيفة من هذه الأداة. ما هي علاقته بالمدرسة، أي التعلّم المقوْنن بالتعلّم المفتوح؟ هل ترفد إنترنت المدرسة، وكيف؟

(٢) خطاب AL GORE في السبعينات الذي دعا إلى استخدام أحدث التقنيات لتنمية الاقتصاد وتوفير المعرفة.

هل يساهم الإنترنت بالتراكم الكمي للمعرفة؟ وعن أية معرفة نتحدث؟ كيف نوصف استخدامهم للإنترنت؟ ما هي الملكات التي تنمّيها تلك الممارسات؟ عمّ يبحث مستخدموها؟ كيف يبحثون؟ لماذا تبهرهم تلك التقنية؟

أسئلة حاولنا أن نجيب عليها ضمن عيّنة مؤلفة من ستّة عشر شخصاً قابلناهم في مقاهي الإنترنت التي يرتادون، وشاركناهم استخدام الإنترنت، ولقد اهتمّوا لأسئلتنا وحاولوا الرد والمشاركة في هذا البحث. فلهم الشكر أوّلاً.

٣ ـ وصف العينة

لقد قمنا بالتّحدث مع ستة عشر شاباً وشابة. جرت مقابلتهم في مراكز إنترنت في بيروت كانوا يستخدمونها للإبحار. يتراوح عمر الشبان والشابات بين خمس عشرة وسبع عشرة سنة. يمكن أن نقول إن هؤلاء الشبان يشكّلون شريحة من التلامذة التي نشكّ بامتلاكها، كما يقول بورديو، «رأسمالاً ثقافياً أو لغوياً» عالياً يؤهلها لاستخدام أقصى للإنترنت. هم شبّان وشابّات يتحدّرون من عائلات لم تستطع غالباً أن تقنعهم بجدوى المعرفة المدرسية، أو لم تستطع المدرسة تقديم ما يشدّهم إليها، فأعادوا صفوفهم مرة أو أكثر، ثم ما لبث عددٌ منهم أن بدأ يُعدّ نفسه لتركها. هؤلاء الشبّان ليسوا خارج العصر، هم مستخدمون نهمون للإنترنت، يمضون ساعات طوالاً يبحرون على الصفحات الرقمية، أو يتواصلون مع أتراب حقيقيين أو رقميين، محليين أو عرب وأجانب. كما أنّهم يتحادثون دون خوف أو تحفّظ مع شبّان وشابّات عن مواضيع تهمّهم أو تستوقفهم. فالتسلية مضمونة عملياً على الشاشة الصغيرة.

٣ ـ ١ ـ الوضع الاجتماعي الاقتصادي للعيّنة

لم يشأ شباننا بسهولة الإفصاح عما يقوم به أهلهم من عمل، وقد أُحرجوا بشكل عام أمام هذا السؤال، رغم أن معظمهم قد عاد وأجاب عنه. وقد توزّعت مهن أهلهم على المهن الحرة الصغيرة والوظائف الصغيرة (بائع خضرة، موظف في محل ثياب وغيره...). أما الأم فكانت غالباً سيدة منزل لا تجيد استخدام الإنترنت كالأب. لكن غالبية الشبان أشاروا بفخر إلى أن إخوتهم وأخواتهم يستخدمون الإنترنت ويساعدونهم على استخدامه عند الحاجة. هذا ولقد توزّع سكن أفراد العيّنة بين منطقة كرم الزيتون في الأشرفية والحمراء.

٣ ـ ٢ ـ التاريخ المدرسي لأفراد العيّنة:

لقد لفتنا عمر الشبان والشابات، فهم جميعهم وبدون استثناء قد أعادوا صفاً ما أو أكثر، ومنهم من كان في مدرسة خاصة وانتقل بعد الرسوب إلى التعليم الرسمي. يعدّ الرسوب من الظواهر المؤلمة التي يعاني منها النظام التعليمي اللبناني. ولقد ذكرت إحصائيات المركز التربوي أن نسبة الرسوب في المدارس الرسمية ـ وعيّنتنا بكاملها مرّت بالتعليم الرسمي ـ بلغت ٨٢ ٪ في الشمال، و ٧٠٪ و٥٠٪ و٣٠٪ و٢٠٪ في المناطق الباقية (ورشة لوزارة الشؤون عن التسّرب المدرسي: الظاهرة إلى تفاقم بسبب الحاجة والرسوب 2010). إن النسب العالية للرسوب تكون، بشكل عام، مقدّمة لتسرّب الذين لا يحالفهم الحظ، او نقطة تحوّل إلى التعليم المهني للمحظوظين. ولقد أخبرنا عددٌ من شبان العينة أنهم ينتظرون اللحظة المناسبة ـ البريفية ـ للخروج من مجال التعليم النظامي نحو التعليم المهني، أو إلى مجال آخر.

أما فيما يخصّ اللغة الأجنبية الأولى للتلميذ، فإن ستّة منهم يتعلّمون في مدارس لغتها الثانية هي الإنكليزية، وعشرة منهم يتابعون تعليمهم في مدارس لغتها الأجنبية الأولى الفرنسية.

٣ ـ ٣ ـ الممارسات الثقافية:

هل ما زال هؤلاء الشبان يلاحقون – على ما كانت عليه الأجيال السابقة ـ برامج التلفزيون؟

يبدو أن دخول الإنترنت قد غيّر بشكل أساسي المعادلة السابقة، فبعد أن كانت نسبة مشاهدة التلفزيون قديماً تتجاوز خمس ساعات يومياً بالنسبة لهذه الشريحة، فإن عدد هذه الساعات بدأ ينحسر لمصلحة استخدام أنشطة أخرى إلكترونية، خاصة الإنترنت.

يشاهد تلامذتنا التلفزيون، ويختلف استهلاكهم للمواد التلفزيونية باختلاف اهتماماتهم، فمنهم من يهتمّ للرياضة، ومنهم للموسيقى ومنهم لبرامج التسلية وبعضهم الآخر للأفلام. ويساعد وجود الكابل وتعدّد القنوات المتاحة على تنوّع الأذواق هذه. ولقد ذكر شابّان مشاهدتهما البرامج التلفزيونية عبر الإنترنت، وأكّد اثنان عدم مشاهدتهما أيّ برامج تلفزيونية مهما كانت. إن هذا المنحى قد أصبح

عالمياً، وتفيد الإحصائيات في الولايات المتحدة أن نسبة مشاهدة الشبان من الفئة العمرية ٨–١٨ (Kaiser 2010) سنة 2009 قد ارتفعت من ٣ ساعات و٥١ دقيقة إلى ٤ ساعات و٢٩ دقيقة ذلك نظراً لإتاحة حضور الأفلام بوسائل أخرى (إيبود، تلفون نقال، الإنترنت). أما في لبنان فإن ضعف الشبكة لا يسمح بالمشاهدة عبر التقنيات التواصلية.

كما أفادت مقابلاتنا مع التلامذة أن سبعة منهم يستخدمون تلفوناً نقّالاً وواحداً إيبود، ويشكل الاهتمام بالموسيقى عنصراً جامعاً لهم. فهم يستهلكون الموسيقى الغربية الأميركية والشرقية على حد سواء.

هل يقرأ شبابنا كتباً؟ يقولون بصوت واحد: لا! ما عدا الكتب المدرسية والكتب التي تدخل ضمن إطار الواجبات المدرسية، ويتعجّبون من السؤال. فغالبهم يفيدون أن الكتاب لا يحمّسهم كثيراً وهو مُضجر. ولكن نستشفّ من ردة الفعل تلك تحسّراً يشي بشيء من الأسف لدى بعضهم.

٣–٤– استخدام الإنترنت حسب الجنس

كانت نسبة الفتيات في عيّنتنا ٣ الى ١٣ شاباً. هل تستخدم الشابّات الإنترنت بشكل أقل؟ لا نعتقد ذلك. يظهر أن الفتيات لا يرتَدن مقاهي الإنترنت إلا لوقت قليل لا يتجاوز الساعة، أو نصف الساعة. ولقد أخبرنا صاحب المقهى أن هذا الوقت مستقطع من مراقبة الأهل. تعمد فيه الفتيات إلى استخدام الإنترنت بعيداً عن مراقبة الأهل، غير أننا لا يمكن أن نجزم بشيء، نظراً لضعف تمثيل الفتيات.

٣ ـ ٥ ـ اقتناء الحاسوب:

إن كلّ أفراد العينة يملكون حاسوباً، أو أكثر، في منازلهم، غير أن خمسة منهم تشترك عائلاتهم في خدمة الإنترنت المنزلية، ويبدو أن أحد الشبان يملك حاسوباً خاصاً به يستخدمه في المقاهي التي تؤمّن خدمة الإنترنت اللاسلكية (wireless). لماذا يأتي الشبان المشتركون بخدمة الإنترنت إلى المقاهي؟ يقولون إن ارتيادهم المقاهي إنما هو للّعب بالألعاب الإلكترونية مع أصحابهم، أو للالتقاء بأصحاب يرتادون المكان أو لتدخين الأركيلة (!). لقد سبق أن قمنا سنة ١٩٩٩ بدراسة ميدانية حول استخدام الإنترنت شملت ٦٨٦ تلميذاً من مدارس خاصة يجيد تلامذتها اللغات (سعادة ١٩٩٩)، لكننا لم نستطع إيجاد تلامذة المدارس الرسمية

لإدخالهم في العينة، لأن استخدامهم الحاسوب كان قليلاً جداً. وبعد عشر سنوات تقريباً نجد أن الشريحة نفسها، الملغاة سابقاً، لم تعد تشتكي من عدم وجود حاسوب، وإنما من عدم وجود اشتراك في الإنترنت.

٣-٦- ما هي تكلفة الإنترنت؟

تفيد العينة أن عدد ساعات استخدام أفرادها الإنترنت يتجاوز الأربع ساعات يومياً، وهناك من تحدّث عن خمس ساعات وستّ ساعات، ومنهم من تحدّث عن أكثر من ذلك. ولقد أفاد اثنان منهم عن استخدامهما الإنترنت لمدة لا تتعدى الساعة، ممّا يعني أن كلفة استخدام الإنترنت تجاوزت الثمانين دولاراً شهرياً. وهم يعترفون أن ذلك يشكل قسماً مهماً من مصروف الجيب، وأنهم يعانون من المشاكل مع أهلهم بسبب ذلك.

٣ ـ ٧ ـ ما هي أوجه استخدام الإنترنت؟

يمكن أن نصنّف استخدامات للإنترنت أربعة أصناف:

الاستخدام الاجتماعي: إن جميع الشبان، بدون استثناء، يستعملون الفيسبوك والـMSN. لقد تشّكل عددٌ منهم ضمن مجموعات حرّة على الفيسبوك، تجمّع أفراد كلٍّ منها تبعاً لانتماءاتهم إلى صفّ مدرسي معيّن. يستهلك هذا النشاط القسم الأكبر من وقتهم على الشبكة. جميعهم يمضون وقتاً طويلاً في المحادثة مع مجموعات أو مع أفراد. إن أولئك الأفراد قد يكونون لبنانيين أو عرباً. ويُستثنى الأجانب لأن شباننا، حسب ما يقولون، يتواصلون بلغة الإنترنت، أي كتابة العربية بالأحرف اللاتينية. كما أنهم جميعاً لديهم بريد إلكتروني يتصفّحونه، بشكل دائم، ويتواصلون مع الأقرباء المهاجرين عبر سكايب.

البحث على الشبكة: يستخدم الشبّان جميعهم محرّك البحث غوغل للتفتيش عمّا يريدون. وهم، في غالبيتهم، لا يعرفون بوجود محرّكات بحث أخرى وإن سمعوا تواتراً بغيره كـ«ياهو» مثلاً. (أخبرني أحد الشبان أن «ياهو» للجالية السريلنكية، مما أثار حشريتي لمعرفة السبب. وإذا تبيّن أن صفحة البحث باللغة السيريلنكية التي يستعملها السيريلنكيون). هذا، وتتنوّع المواقع المستخدمة بتنوّع اهتمامات الشبان، فمنهم من يقرأ الجرائد، وغالبيتهم يزور يوتيوب لسماع الموسيقى، أو مواقع متخصصة. كما أن بعضهم يهتم بأمر السيارات، وعدد لا بأس به يتصفّح مواقع

البُوكر (ويتبرّع بعض الكبار من أجل تعليم الصغار استخدام تلك اللعبة) وهناك من يهتمّ بموقع سياسي.

بشكل عام، تبدو مروحة المواقع الأكثر زيارة متنوّعة وضعيفة المحتوى. هي متنوّعة بالمواضيع المرتبطة باهتمامات الشبّان، لكنها ضعيفة ـ بمعنى نوعية المعلومة التي يفتّشون عنها ـ ضعفاً ينمّ عن مستوى معرفتهم بالموضوع المطروح، وبقدرتهم على فهم أو تحليل أمور أكثر صعوبة.

إنزال المعلومات: يقوم الشبان جميعهم بإنزال الصور والأغاني. ويحتلّ هذان النوعان من الوثائق الإلكترونية الحيّز الأكبر من اهتمامهم. صحيح أنهم ينزّلون بعض النصوص، لكنها غالباً ما تكون بإيعاز من أستاذ، ولأسباب مدرسية صرفة. إن هذه النتائج لم تأتِ مختلفة عن دراستنا السابقة، وربما اختلفت محتويات المواقع حسب أهمية المعلومة، الاّ أننا لا نستطيع الجزم بذلك.

الألعاب الإلكترونية: يقوم الشبّان باستخدام الإنترنت، أما الفتيات فينأين عن ذلك، وبدا أن البُوكر وسباق السيارات هما من الألعاب الأكثر ذكراً بينهم.

٣ ـ ٨ ـ كيف تفتّش على المعلومة؟

يجيب الشبان بشكل جماعي أنهم يضعون كلمة أو عدة كلمات في خانة البحث على موقع غوغل، وهو يتولّى المهمة. ولمّا كان الشبان يبحثون في مواضيع عامة، فإن هذه العملية تفيدهم غالباً، إذ إن مواضيع بحثهم تتمحور حول السيارات أو الموسيقى أو حزب سياسي أو الحيوانات. يضع الشاب على سبيل المثال في مكان التفتيش اسم علم، أو اسم مدينة، أو اسم سيارة، أو اسم مغنّ، أو اسم فرقة أو حزب، وعندما تظهر الصفحة فإنهم يهتمّون بالموقع الأول أو الثاني فقط، دون أي اهتمام وملاحظة لموقع تجاري أو علمي أو غيره. إن التفاصيل المرتبطة بنوع المعلومة مجهولة لديهم.

إن الشبان الذين يجيدون الإنكليزية يميلون إلى قراءة أوسع على الشبكة، بينما التلامذة الذين تعلّموا في مدارس رسمية فرنسية اللغة، هم أقرب إلى البحث عن الصورة. نفهم أن هؤلاء التلامذة يواجهون صعوبات في فهم استخدام اللغة الفرنسية، وهم عندما يتناولون الشبكة، فإنهم يتناولون الصفحة الإنكليزية، وبالتالي فعليهم الترجمة والتفتيش عن الكلمات. وأفادونا جميعهم أنهم لا يعرفون كيف

يترجمون نصاً على غوغل، أو كيفية استخدام الصفحة الفرنسية. وهكذا تضاف إلى الصعوبة التعلّمية صعوبة معرفة اللغة الإنكليزية، نظراً لعدم قدرتهم على استخدام الإمكانيات التي يُتيحها محرّك البحث المفضّل لديهم ـ غوغل ـ فإذا بهم يلوذون بإمكانية بحث بدائية. ولما أطلعنا التلامذة الذين تعلّموا بالإنكليزية على مواقع تعلّمية كثيرة تفيدهم، وقفوا مذهولين من قدرات الإنترنت على إتاحة تلك المواد التي وجدوها على قدر من الأهمية. يمكن أن نستخلص أن بحثهم جميعاً على الشبكة إنما يتم بأبسط وسائله، وأنّهم لا يفتشون إلا عن عموميات تسلّيهم، ولا تذهب بهم بعيداً.

هذا لم يمنعنا من ملاحظة وجود شابَّين بين أفراد العينة متميزَين في استخدامهما: واحد عُرّف عنه أنه متسلل (hacker)، والآخر يملك موقعاً شخصياً، والإثنان يجيدان الإنكليزية لا الفرنسية. صدفة، أو تأكيد لمساهمة الإنكليزية بتملّك نواصي الأداة؟ لا يمكننا الجزم نظراً لضعف العينة عددياً.

أمّا فرنسيّو اللغة، فهم يستخدمون ويكيبيديا للأبحاث المتعلقة بالمدرسة. أما المواقع الأخرى فغالباً ما يكون إما يوتيوب، أو تكون صفحة الصوَر في غوغل، مصدراً لتأمين المعلومات لهم. فغالباً ما تصبح القراءة الصُورية أو الموسيقية أو الفيلمية من القراءات الأساسية الممكنة والمتاحة لهم. ويطغى على الشبّان شعور غريب بأنهم إنّما يتسلّون على الإنترنت، وهم يقيّمون هذا الوقت على أنه وقت تسلية، خاصة أنهم عندما يبحثون على الشبكة فإنهم، في الوقت عينه، يتركون صفحتَي فاسبوك وMSN مفتوحتَين أمامهم، يتنقلون بينهما وبين نصّ ويكيبيديا والموسيقى وصفحة الألعاب. وهذا ما يُعتبر من خصائص هذا الجيل الذي يقوم بمهمّات متنوّعة في الوقت عينه.

نعتقد أن شباننا، خاصة فرنسيي اللغة، هم ضحية كبرى لخيارات أهلهم ومدارسهم فيما يتعلق باستخدام الإنترنت. فهم، حكماً، لا يقرأون الفرنسية بطلاقة أو بفهم، وهم غير قادرين على كتابة نص مفهوم. ويجدون أنفسهم يبحرون في بحر من اللغة الإنكليزية التي يعتقدون أنهم يستطيعون التعامل معها لـ«سهولتها». وغالباً ما يستطيعون، لكنهم يواجِهون متاعب كبيرة وعثرات محبِطة. ممّا يطرح إشكالية اللغة الأم وأهمية وجود محتويات عربية على الشبكة. إن الضعف العام الذي يعاني منه التلامذة في اللغة العربية بات مشكلة حقيقية. وما الحملات الدعائية لدعم

العربية إلا دليل على التخّلي العام عن هذه اللغة لعدة أسباب لسنا في صدد تحليلها. فإذا كانت العربية غير مستحبّة كلغة إلكترونية، والفرنسية ضعيفة والإنكليزية بدائية، فما هو النصّ الذي سيقرأه شباننا؟

٣ ـ ٩ ـ هل تقرأ نصاً على الإنترنت؟

يفيد الشبّان أنهم يقرأون نصاً على الأنترنت، لكن عامل القراءة يختفي تماماً مع عشرة منهم ليتحول إلى zapping. فهم يفتشون عن جزء صغير من معلومة: قوة محرّك سيارة مثلاً أو لون سيارة أو سرعة الدواليب، غير أنهم لا يبحثون عن أمور أكبر أو أشمل. أما فرنسيو اللغة فإن معاناتهم أكبر لأنهم لا يستطيعون فهم الإرشادات والتسهيلات التي يتيحها هذا المحرك، فيأتي استخدامهم بدائياً جداً. هذا، عدا أن الشبّان جميعهم، بدون استثناء، لا يبحثون عن مواد عربية، وبالتالي فإنهم يتأرجحون بين لغتين يعانون معهما تواصلاً متقطعاً، أو شبه مقطوع.

اللافت مع التلامذة أن غالبيتهم يميلون إلى التفتيش على صفحات الصوَر، يفتّشون عن صوَر الفنانين، وعن صوَر السيارات. يشكّل التفتيش على صفحة غوغل للصوَر إشارة واضحة إلى الهرب من مهمّة القراءة من المواقع المكتوبة، كما تشّكل الموسيقى عامل جمع بين كل هؤلاء الشبان.

٣ ـ ١٠ ـ هل تصدّق ما تقرأه على الشبكة؟

الشبان جميعهم يقولون إنهم لا يصدقون ما يقرأونه، وأنهم بهدف تفادي الغلط، يعمدون للعودة إلى مصادر أخرى. فكما يمكن لهم أن يضعوا مواد على الإنترنت، كذلك يمكن للآخرين أن يضعوا معلومات قد لا تكون صحيحة.

إن هذا الموقف يبدو لنا مستغرباً، إذ يلاحظ في العالم عامّة أن التلامذة والطلاب يتبنّون ما يقرأون على الإنترنت بشكل أعمى، مما استدعى تبنّي المكتبيين لما يُسمّى مفهوم وعي المعلومات (information literacy,media literacy) والميديا لمساعدة التلامذة والجامعيين على التفتيش والبحث وتقييم المعلومة. هذا، وقد قمنا منذ فترة بدراسة لمعرفة كيفية استخدام طلاب جامعيين الإنترنت، ووجدنا أنهم أيضاً لا يشككون بالمعلومات الموجودة على الشبكة، ولا يميّزون بين التجارية منها والعلمية والمؤسساتية، ولا يحاولون تقييمها، وإنما يتبنّونها وحسب (Saade 2009). فهل هذا يعني أن الأجيال تتغيّر، أو أن تلامذة عيّنتنا لا يصدّقون ما يكتب الآخرون

على فاسبوك وmsn تحديداً. على الأرجح أن الشبكات الاجتماعية هي أكثر ما يستخدمها الشبان، إذ إن الاستخدام الاجتماعي هو الأكثر أهمية وممارسة .ولا نعتقد أنهم يقصدون مواقع الشبكة المختلفة.

٣ ـ ١١ ـ دور المدرسة

هل يساهم الأستاذ بإرشاد التلميذ إلى مواقع تهمّه؟ يبدو أن الأستاذ غائبٌ عن هذه المهمة، بشكل عام، ولا يُفيد بإرشادات واضحة وتعلّمية، إلا فيما ندر. ربّما لا تقع هذه المهمة على عاتق الأستاذ، لذلك فإن وجود مكتبة مدرسية أصبح ضرورة تطرح نفسها بإلحاح. وتحاول المدارس وإداراتها التغاضي عن الموضوع الذي يمكن أن تفيد منه المدرسة والتلاميذ، وأن ينعكس ذلك في أداء لهم أفضل. إن ملاحظتنا هي نفسها التي وجدناها في بحثنا السابق. فالمدرسة والأستاذ ما زالا يصرّان على تغاضيهما عن استخدام الإنترنت، ويصرّان على عدم إدراج «التعلّم على المعلومة» ضمن استراتيجيتهم التعليمية.

٤ ـ استنتاجات:

يظهر جليّاً أن الشبّان الذين يملكون تعليماً لا يتعدّى مستوى المدرسة التكميلية يقبلون على استخدام الإنترنت بشغفٍ كبير. وهم يثمّنون تلك الأداة ويستخدمونها بشكل دائم في حياتهم، ويعطونها من وقتهم ومصروف جيبهم. إننا نعرف أن العيّنة التي تناولناها ضعيفة عددياً وليست كافية للتعميم، لكنها مؤشّر يسمح بصوْغ فرضية، وتوجّه الأبحاث نحو أهداف أكثر تحديداً. أما ملاحظاتنا الحالية فتنطلق من قراءتنا ومن معرفتنا الميدانية والدراسات السابقة التي قمنا بها ضمن هذا الإطار العام.

إن عيّنتنا تنتمي اجتماعياً إلى شريحة أقلّ من المتوسطة اجتماعياً، وأفرادها يعانون، على الأقل، من رسوب واحد في حياتهم المدرسية أو أكثر. جميعهم من تلامذة المدرسة الرسمية، وهم عملياً جماعة لا تجد نفسها متميزة على الصعيد المدرسي وضمن إطار التعلّم التقليدي.

يشكل الإنترنت، للعديد منهم، مجالاً **للتواصل** مع أترابهم؛ فالحلقات الاجتماعية تأتي في مقدّمة أنشطتهم على الشبكة. إن هذا المنحى ليس لبنانياً وحسب وإنما هو عالمي. ومن الملاحظ أن التلامذة لا يجدون سبباً يمنعهم من مقابلة الأشخاص

الرقميين، إلا أن ذلك لا يندرج ضمن الانخراط في مجموعات رقمية هادفة تناقش أمراً أو قضيّة. فهم يتواصلون معهم بسهولة ربما لصغر البلد ومعرفة الناس بعضهم بعضاً. صحيح أنهم يحتاطون، ولكن الشاب منهم يندفع نحو الآخر، خاصة إذا كان الآخر أنثى، أما إذا كان هذا الاندفاع من قبل الأنثى فإن الشابّ ذلك خطراً.

يشّكل الإنترنت لهذه الشريحة بالذات مجال **تميّز**، يبعدها عن الإطار المدرسي الذي تعاني من نتائجه وعثراته. ولقد قابلنا بين هؤلاء الشبان، كما ذكرنا سابقاً، من يتميزون بهذا الاستخدام. وهم يتصرفون كالأساتذة بالنسبة لرفاقهم. ممّا يدل على امتلاكهم مهارات طوروها في الاستخدام والإنتاج.

إن غالبية هذه الشريحة تجد لها عبر الإنترنت **طريقة قراءة أخرى**، فيلمية، صورية، موسيقية، فتهرب من صعوبة النص المكتوب إلى السهولة النسبية أو المفترضة للأنواع الأخرى. فالصورة تشي بالسهولة نظراً لاحتمالها عدة مستويات قرائية، والواضح أن أفراد العينة إنما يفتشون عن صور فنانين أو رياضيين أو سيارات، فيغلّبون هذا المستوى القرائي على غيره. نعني بذلك أن غالبية أبحاث العيّنة تأتي على صفحة غوغل للصور.

الإنترنت يسمح بوجود مختلف يظهر فيه الشاب بعيداً عن الإطار الاجتماعي، فهو إطار رقمي يخرجه من واقعه إلى واقع آخر. بل يُخرجه من الإطار المجتمعي ويُوحي بمساواة ونديّة بين المجموعة الرقمية (Floris 2007 Boyd 2007 Eastin 2008 Messin 2005).

يعيش شبابنا في ثقافة الصورة والصوت والتنقّل على الشاشة، وهم يقومون **بعدّة مهام دفعة** واحدة. وهذه أيضاً خصوصية عالمية نمّاها الإنترنت وتلقّفها شبان العالم.

إن هذه الخصائص لم نكن لنذكرها ارتكازاً على ما وجدنا لأن عينتنا صغيرة العدد، ولكن هذه الاستنتاجات تندرج ضمن إطار أعم وأشمل، وهو إطار ثقافة شبان الشبكة. فكل الخصائص التي ذكرنا لم تعد تختلف عليها أدبيات الموضوع.

٤-١ خصائص الشريحة المستهدفة

الإنترنت أداة تواصل وتعلّم وتسلية، هو وسيط بين المعلومة والمتلقّي. فالإنترنت يحمل محتويات، وهذه المحتويات تختلف الحاجة إليها باختلاف المتلقي.

نجد الإنترنت يغصّ بالمحتويات التي تتعدّد مستويات صعوبتها ومواضيعها ومعطياتها، كما نجد التسلية السهلة والأكثر أبعاداً. ولا يمكن أن نفهم استخدام الإنترنت إلا بفهم الشريحة التي تتواصل عبره. لقد خُيّل إلينا أن هؤلاء الشبان إنما يعنيهم الإنترنت كأداة تسلية وتواصل بشكل أساسي. لذلك ربما يستبعد الشبان اعتبار الإنترنت وسيلة تعلّم، أو لا يريدونه كذلك، فهو في ذهنهم أداة تسلية.

لذلك فهم يكتبون ويقرأون ما يكتبه زملاؤهم عندما يتواصلون. لكن هذا الوقت المستثمَر والجهد المصبوب إنما يدخل ضمن خانة اللعب والتسلية. إذ لا يعتبرون أنفسهم قراءً أو كتاباً، ولا يفكّرون في تواصل مع الآلة بجديّة أكثر. وكأنّ التلامذة لا يرون في الإنترنت إلا أداة تواصل، يغلّبونه على الجانب الذي يلعبه الإنترنت كوسيط معرفي. ما يعنيهم من الإنترنت هو، في هذه المرحلة العمرية، التسلية والتعارف والتواصل.

إن التصفّح الذي يمارسه أفراد هذه الشريحة إنما هو تصفّح هوايات أيضاً وليس تصفّحاً بحثياً، بمعنى التفتيش عن شيء. إنما هم يبحثون عما يسليهم على الشبكة وليس عما يقدم لهم من مادة معلومات تساهم في بناء معرفي مؤطر. وهذه هي الحال التي كانت عليها عينتنا السابقة، إذ كانت أنشطة التلامذة تدور في الفلك نفسه منذ عشر سنين. هذا بالإضافة إلى أن هذا البحث يأخذ طابعاً شخصياً وتواصلياً بين الأصحاب. فالإنترنت بهذا المعنى أداة شخصية فردية حيث يمارس التلميذ فرديته ضمن هذا الإطار.

يتحلّق شبّان العينة ضمن صفوفهم على الشبكة وضمن مجموعات، يتحاورون، ولكننا لا نعرف مدى الصعوبات التي يمكن أن يلاقوها لاحقاً ما لم تنمُ مهاراتهم اللغوية التي تبدو عائقاً أساسياً أمام تواصلهم مع شريحة أعرض، وأمام استخدام أكثر جدّية في ظل ضعف المحتوى العربي على الشبكة. فالظاهر، بشكل عام ودون استثناءات، أن الشبان يتواصلون ضمن محيط ضيق يتناول أولاد الصف أو الحي وأصحاب الأصحاب، ولكنه قلما يتوسّع إلى مجتمع أعرض يتمحور حول قضايا، أو دوائر اهتمام، تطرح أفكاراً أخرى عبر المنتديات والمدوّنات وغيرها. فكأن المجموعات تتواصل وتتزامل ضمن الإطار الواحد، لكن بأعداد أكبر.

إن شبّان العينة لم يبلغوا مستوى صفّ البكالوريا بعد، وهم عملياً لا

يستفيدون من إمكانات الإنترنت التعلمية، وإنما يغلّبون الجانب التواصلي الذي يتمّ بلغة غير موجودة عملياً إلا بينهم أو بين أفراد آخرين قادرين على فهمها.

٥ ـ هل يمكن ان تستفيد المدرسة من تلك الأداة؟

يقول فولتون (Wolton 1999): إن الوصول المباشر إلى المعلومات لا يلغي عملياً تراتبية المعرفة، وإنه لمن نافل القول أن الارتباط بالشبكات لا يسمح حكماً بالوصول إلى الثقافة. ويشير غيشار (Serres 2009) إلى أن الفجوة الذهنية هي من الفجوات الأكثر عنفاً وليس الفجوة الرقمية. فالإبحار عبر عالم المفاهيم الذي يحمله الإنترنت بشكل مبعثر ـ غير منظّم ضمن إطار كتاب ـ وامتلاك القدرة على البحث وانتقاء وتوليف وتحليل المعلومات التي نحصل عليها، أمر يحتاج إلى ملكات ذهنية لا قدرة للتقنيات على رأب الصدع فيها.

فهضم المعلومة ومحاكاتها يتطلبان اعتماد ملكات إلكترونية أساسية، تسمح بولوج الشخص المعني عالم ثقافة المعلومات. الكلّ يتنسّم في الإنترنت ثورة تنعكس تعليمياً وتؤدي إلى تغيّر نوعي في أفرقاء العملية التعليمية.

لقد اتّهم Prensky المدرّسين بعدم وعيهم أهمية هذه الأداة، لأن التلامذة مواليد الرقمية (Digital natives) بينما الأساتذة مرتحلون رقميون (Digital immigrants)، «إذ غدا من الواضح أن طريقة استيعاب المعلومة لدى التلامذة ومعالجتها قد تغيّرت. إن تنوّع التجارب وتغيّرها يؤديان، إلى تحوّل في البنى الدماغية». فكيف يمكن لأساتذة لم يعرفوا الإنترنت ووسائل القراءة الحالية، أي الرقمية، أن يتعاطوا بفهم مع طبيعة استيعاب الجيل الجديد؟

ويضيف، دفاعاً عن موقفه، أن الأساتذة يعتقدون أنهم يعلّمون «الأساسيات»، غير أنها ـ أي الأساسيات ـ هي على الأرجح حشو، والتلامذة قادرون على حفظ وفهم الكثير، إنما بطريقة مختلفة عما عهده أساتذتهم.

هذا وتؤكّد دراسة أخرى أن تعرّض التلامذة للإنترنت، والأدوات التقنية المرادفة، هي عوامل مفتاحية في فهم تأثير flynn، الذي يقول بارتفاع مستوى الذكاء (Bert 2009)بشكل مطّرد ودائم في العالم منذ ١٩٤٢، وطلب التنشيط الفكري يضع الأساتذة في مأزق تعليمي لا يحلّه إلا تملّك ثقافة الشبكة من قِبل أنظمة التعليم (Buckingham).

من الأكيد أن الإنترنت يرخي بظلاله على العملية التربوية، وهو يحوّلها بشكل غير واضح المعالم حتى الآن. إن النظريات التربوية عادت وتمحورت حول البنائية، حسب نظرية بياجيه، حيث المتعلّم هو محور العملية التربوية، وهو الذي يقوم ببناء مسارات تعلّمه حسب اهتماماته. هذا وعاد Vygotsky إلى الواجهة من حيث تأكيده على الجانب الاجتماعي للتعلّم (Vygotsky 1997)، مما يستلزم نشاطاً والتزاماً أكبر من التلميذ في تحديد وجهة سير بنائه. هنا يتدخّل الإنترنت ليشكّل حافزاً أساسياً بحلقاته الاجتماعية وبإتاحته المعلومة للتلميذ. هكذا أصبح التلميذ هو محور العملية التربوية والهدف منها. وأصبح مداه الرقمي النشط والحيوي يندرج ضمن الأطر التعلمية.

هل يمكن القول، في ما يعنينا، إن الإنترنت (الذي لم يدخل، بعدُ، مدارسنا من بابها العريض، وما زال أداة يأنف الأستاذ من التعاطي بها لجهله، أو لعدم ثقته بها، أو لعدم حاجته إليها لتمرير البرنامج) سوف يعمد إلى ضرب عملية إعادة إنتاج المجتمع بطبقاته وتوجهاتها؟ هل سيستفيد تلامذتنا المستجوَبون وأمثالهم لتحسين موقعهم في المؤسسة المدرسية أو تخطّي المؤسسة بظروف تسمح لهم بالانخراط لاحقاً في المجتمع الإنتاجي؟

إننا نشّك بإمكانية أن يحرز الإنترنت ثورة عميقة، لأننا لو أخذنا مثلاً شريحتنا الضيقة، فإن عامل اللغة يطرح إشكالية أساسية، خاصة أن اللغة والفهم والوعي تتفاعل بصورة ديناميكية في مراحل الطفولة الأولى، رافدة هذا بذاك. كما أن عامل تطوير الملكات الفكرية، كالتوليف والتحليل، يرتكز على طريقة هضم المعلومة و الارتقاء من البحث عن اسم إلى البحث عن مفهوم. فهل سيستطيع تلامذتنا التحوّل من استهلاك المعلومة إلى إنتاجها؟

هذا بالإضافة إلى عوامل القراءة غير المتسلسلة التي لا نعرف تأثيرها بعد، وضعف مستويات القراءة التقليدي الذي تعاني منه هذه الشريحة، والكتابة الصوتية التي هي، بالنسبة لأبنائنا، طريقة جديدة بعيدة كل البعد عن اللغة العربية أو الفرنسية، والإنكليزية. ألن يشكّل كل ذلك عوامل تسطيح للفكر؟

من ناحية أخرى، وعطفاً على ما جاء سابقاً، يشكّل التنشيط الفكري الذي يمارسه الإنترنت، والنافذة غير المتوقعة لهذه الشريحة، إضافة وإمكانية غير مسبوقة، يمكن أن تعدنا بتطورات غير منتظرة.

يبقى أننا نعيش في عصر تشكّل فيه المعلومة وتعلّم استخدامها ونواصيها وطريقة إنتاجها وقراءتها ونقدها ومعرفة هدفيتها واختيارها ـ تشكّل نقطة ارتكاز، خاصة فيما يعنينا. هذا ولقد أصبحت ثقافة المعلومات (Kerneis 2009) المرتكزة على معرفة التقنية، ومعرفة أصول البحث والقدرة على إعطاء المعنى، من المهارات، ممراً لولوج عصر المعلومات. إن ضعف الإنتاج العربي على الشبكة يفترض أن يسائل المدرسة والمجتمع التربوي ويدفعهما إلى تبنّي تعليم المعلومة واستخدامها بشكل نقدي. هذا بالإضافة إلى إعطاء الإنترنت طابعه المتعدد الوجوه والذي يشكّل التعلم أهمها.

لقد انطلق الإنترنت في حضارة تهتمّ بالعلم، وتطوّر التقنيات وتحديث مجتمعاتها بما يتوافق مع فلسفتها وطرائق إنتاجها، وهو يوجّه تلك التقنيات بما يهدف غاياتها. الإنترنت في نهاية المطاف أداة تفرض على مجتمعاتنا إيجاد تصوّر ورؤية لما نريده من تلك الأداة ونحدّد كيفية الاستفادة منها. وربما يمكّننا ذلك من محاولة الإجابة عمّا تريده مجتمعاتنا من تلك الأداة، وما هي الأهداف التي نريد خدمتها، ونعمد إلى تطويرها، وتنفيذ تلك الأهداف ضمن سياق عام.

إن المحاولة التي قمنا بها لاستكشاف استخدامات التلامذة أولئك بخصائصهم الاجتماعية والتعليمية المذكورة تطرح عدة إشكاليات. كما أنها تتطلب دراسة وأبحاثاً أعمق تتعلق باللغة المستخدمة وتأثيرها على الفهم والاستيعاب وعلى البحث وغيرها. كما أن الإنترنت، بعلاقته كنافذة مفتوحة لهؤلاء الطلاب، يطرح مشكلة ذات أبعاد تربوية مهمة. إذ إن أداة التواصل تلك يمكن أن تكون لهذه الشريحة بالذات مجال انفتاح ينفذون عبر امتلاكها، وامتلاك أدواتها، إلى مصائر أكثر لمعاناً وإنتاجية. إن دراسة علاقة الإنترنت التربوية وإمكانية الاستفادة منها مع هؤلاء التلامذة بالذات يمكن أن تكون لاحقاً مجالاً لأبحاث متعددة.

المراجع

سعاده، كلاديس. ٢٠٠٠. الإنترنت ودور المدرسة .**باحثات،** المجلد ٦، ص ٢٢٤ ـ ٢٣٨.

ATD QUART MONDE. "Une Société De La Connaissance Pour Tous". 2003. www.internetderue.net/IMG/pdf/SMSI-ATD-FR.pdf <http://www.internetderue.net/IMG/pdf/SMSI-ATD-FR.pdf> (accessed March 23, 2010).

Banque mondiale. 2006. "Le Développement Et La Prochaine Génération". 2006. <siteresources.worldbank.org/.../Resources/.../overview-fr.pdf>.

Bickingham, D. 2005. *The Media Literacy of Children and Young People*. Centre for the Study of Children Youth and Media Institute of Education. www.ofcom.org.uk/advice/media_literacy/medlitpub/medlitpubrss/ml_children.pdf <http://www.ofcom.org.uk/advice/media_literacy/medlitpub/medlitpubrss/ml children.pdf> (accessed March 30, 2010).

Brack, C., and K. Elliott. 2004. *Visual Representations: Setting Contexts for Learners*. Proceedings of the 20th Annual Conference ASCILITE. www.ascilite.org.au/conferences/perth04/procs/pdf/brack <http://www.ascilite.org.au/conferences/perth04/procs/pdf/brack> (accessed March 30, 2010)

Brotcorne, P. 2009. "Les jeunes Off-line et la Fracture Numérique".

www.ftu-namur.org/fichiers/Jeunes-fracture-numérique.pdf <http://www.ftu-namur.org/fichiers/Jeunes-fracture-numérique.pdf> (accessed March 23, 2010).

Cazeneuve, Jean. 1963. Sociologie de la radio-télévision. Presses Universitaires de France.

Dumas, Philippe. 2006. "Nouveaux dispositifs pédagogiques et crise des systèmes éducatifs". *Humanisme et entreprise*.

<hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/23/72/PDF/sic_00000958.pdf> (accessed March 23, 2010).

FLORIS, Sylvie. Institut Europeu de la mediteranea. *Les jeunes et l'interculturel en Méditerranée*. N.p., n.d. www.iemed.org/publicacions/quaderns/11/6%20les%20jeunes%20et%20l'interculturel.pdf (accessed March 30, 2010).

Frenette, M., and U. Johnsson-Smaragdi. 2004. Etude internationale sur les expériences des étudiants de l'enseignement supérieur avec Internet. ECA, 17-20 avril 2004.

//halshs.archive ouvertes.fr/docs/00/03/40/72/PDF/Frenette.pdf (accessed March 30, 2010)

Fricke, Peter. 2004. "Les Enfants et les jeunes au centre de la société ".

<www.coe.int/t/dg4/youth/Source/Resources/.../Issue.../N1_germany_fr.pdf>.

Granjon, F. 2009. « Inégalités et reconnaissance sociale. **Des usages populaires de l'informatique connectée ».** *Les Cahiers du numérique Penser la culture informationnelle*. 1: 19-44.

Indexmundi. Lebanon Internet Users. 2008. www.indexmundi.com/lebanon/internet_users.html <http://www.indexmundi.com/lebanon/internet_users.html> (accessed March 17, 2010)

internetworldstats http://www.internetworlddstats.com/me/lb.htm

The Kaiser Family Foundation. 2010. *Daily media use among children and teens up dramatically from five years ago*.

<http://www.kff.org/entmedia/entmedia012010nr.cfm> (accessed March 17, 2010)

Kerneis, J. Developper une culture informationnelle. **La théorie de l'action conjointe en didactique** ». *Les Cahiers du numérique Penser la culture informationnelle*, 5: 115-130.

Messin, A. *De l'usage d'Internet à la « culture de l'écran »*. Paris X, 15 avril 2005.

<http://gdrtics.u-paris10.fr/pdf/doctorants/papiers_2005/Aurdey_Messin.pdf>.

Porcher, Louis. 1974. *L'école parallèle*. Larousse.

Prensky, Marc. 2001."Digital Natives, Digital Immigrants". *On the Horizon*, volume 9, n 5, Oct 2001. www.marcprensky.com/.../Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf <http://www.marcprensky.com/.../Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf%20> (accessed March 23, 2010).

Prensky, Marc. 2008. "Backup Education". *Education technology*, vol 48, n 1, jan-feb 2008.

www.marcprensky.com/.../Prensky-Backup_Education-EdTech-1-08.pdf <http://www.marcprensky.com/.../Prensky-Backup_Education-EdTech-1-08.pdf%20-%20> (accessed March 23, 2010).

Réseau éducation-médias. 2004. *Les approches en éducation aux média*.

www.european-mediaculture.org/...approches/reseau_approches.pdf <http://www.european-mediaculture.org/...approches/reseau_approches.pdf> (accessed March 23, 2010).

Saade, Gladys. 2009. *Information literacy and the curriculum, case study: the Lebanese university*. Presented at the Presidential conference of IFLA, March 2009, Berlin, Germany.

http://www.ifla-deutschland.de/de/ifla_praesidentschaft/2009_3pmprogrammen.html

Sergerie, M.-A. 2005. *Internet: quand l'utilisation devient problématique*. Mémoire, Université du Québec à Montréal.

<http://www.masergerie.com/MAS_UPI.pdf> (accessed March 23, 2010).

Serres, A. 2009. Penser la culture informationnelle: des difficultés de l'exercice. *Les Cahiers du numérique Penser la culture informationnelle,* 5: 9-23.

Sillard, Benoit. 2006. Editorial. In: *Délégation aux usages de l'Internet sous-direction des TICE: rapport d'activité 2006, perspectives 2007*. www.educnet.education.fr/chrgt/docs/bilan-06.pdf < http://www.educnet.education.fr/chrgt/docs/bilan-06.pdf > (accessed March 23, 2010)

Tabary-Bolka, L. 2009. Culture adolescente vs culture informationnelle. **L'adolescent acteur de la circulation de l'information sur internet**. *Les Cahiers du numérique Penser la culture informationnelle, 5*: 85-97.

Vygotski Lev (1896-1934). 1997. *Pensée et langage*. La Dispute.

Wolton, D. 1999. *Internet et après? Une théorie critique des nouveaux medias*. Flammarion.

Lecture numérique: vecteur de changements socioculturels chez les jeunes chercheurs tunisiens

Raja Fenniche(*)

Introduction

Les enjeux induits par la lecture sur support numérique requièrent plus d'acuité dans le contexte mondial actuel caractérisé par la mise en chantier des projets de numérisation à grande échelle de gisements documentaires. (Nous en citons les projets de Google (depuis 2004), de la bibliothèque numérique européenne, (opérationnelle depuis 2009) et de la bibliothèque numérique mondiale (2009).

Ces mégaprojets de numérisation, ajoutés au regain d'intérêt accordé aux livres électroniques, sur le marché mondial, remettent à l'ordre du jour la question déjà débattue des incidences de la lecture numérique. Ils contribuent aussi, à leur tour, à accélérer le changement des pratiques de lecture, notamment parmi les jeunes. Ainsi, de nouveaux modes d'accès à l'information et de nouveaux rapports au savoir sont en train de se mettre en place, instaurant une nouvelle relation entre le lecteur, l'auteur et l'écrit (Claire Belisle, 2000).

Ces changements au niveau des habitudes de lecture/écriture opèrent en profondeur mais dans la durée. Nous ne pouvons pas mesurer tous leurs effets actuellement, en raison du manque de recul nécessaire et des améliorations techniques que continue à connaître l'écrit électronique (amélioration de la qualité d'affichage et de la

(*) Professeure, Institut Supérieur de Documentation, Université de la Manouba, Tunisie.

résolution des écrans d'E-Books, par exemple). En effet, si les mutations technologiques de l'écrit sont en train de s'accélérer à vive allure, les modifications des usages et des pratiques qu'elles induisent s'opèrent avec lenteur. Ces mutations charrient des comportements nouveaux, difficiles à circonscrire, dont la portée nous échappe en partie, car ils continuent à coexister avec d'autres plus anciennes.

Ces changements se produisent aussi dans des contextes socioculturels en pleine mutation qu'il est nécessaire de prendre en compte. Il nous semble impératif aujourd'hui de repenser la lecture numérique en la plaçant dans le cadre des changements qui s'opèrent au niveau des sociétés modernes, et qui ont été largement analysées par plusieurs sociologues et anthropologues dont les plus éminents sont U. Beck (2001), et A.Giddens (1994). Il faudrait aussi nous rendre compte du rôle primordial que jouent les TIC dans l'étape actuelle du développement des sociétés contemporaines, celle de la seconde modernité (Roger Pedauque, 2007).

En effet, le développement des systèmes d'information à large échelle contribue à accélérer les changements sociétaux, dans la mesure où il permet aux personnes de différentes catégories sociales et de différents âges, de jouir d'une plus grande marge de liberté et d'être mieux informées, donc plus réflexives. L'individu, dont la conscience de soi est renforcée, est rendu plus libre et plus responsable de ses propres choix, puisqu'il peut agir en connaissance de cause. Nous assistons donc avec l'avènement de l'ère du numérique et le développement de la nouvelle génération du web, à la recrudescence de pratiques individuelles peu normatives qui échappent aux modèles institutionnels et sociaux. Ce sont, peut être, les prémisses de l'émergence d'un individu nouveau, ce que Nicole Aubert (2004) appelle « *l'individu hypermoderne* ».

Dans quelle mesure, les nouvelles opportunités qu'offrent les dispositifs de lecture numérique, notamment sur le web, contribuent-elles à stimuler le potentiel de créativité de ces lecteurs, et leur permettent-elles d'être plus inventifs au niveau de leurs modes d'accès et d'usages mais surtout d'appropriation des contenus sur le web ? Cette inventivité accélère-t-elle le processus d'individuation et d'autonomisation des jeunes, en leur permettant de transcender les barrières géographiques et les restrictions sociales, particulièrement en matière d'échange et de partage des contenus, ainsi qu'en matière d'appartenance à des groupes et à des communautés d'individus ? Selon quelles spécificités se déclinent ces questions dans une société du sud, notamment tunisienne, caractérisée par le bilinguisme et la biculturalité ?

Pour esquisser quelques éléments de réponse à ces questionnements, nous nous sommes basés sur une étude de terrain qui a touché 146 jeunes

tunisiens âgés de moins de 29 ans poursuivant leurs études supérieures de 3ème cycle à Tunis. Après la présentation de la méthodologie d'enquête et du positionnement théorique, nous essayerons d'analyser leurs réponses en focalisant sur quelques aspects qui nous ont semblé fondamentaux: leurs représentations de la lecture numérique, leurs usages de la lecture active et de ses nouvelles fonctionnalités, et enfin la socialisation autour de l'écrit numérique et ses effets culturels.

Méthodologie d'enquête et présentation de la population:

L'étude que nous proposons de présenter s'appuie sur les résultats d'une enquête de grande envergure réalisée par le groupe de recherche « *Lecture numérique et usages du web* » de l'Institut Supérieur de Documentation en 2008 auprès d'une population de 400 enseignants- chercheurs et étudiants inscrits en 3éme cycle dans cinq universités du grand Tunis qui est le plus grand pôle universitaire de la Tunisie. Différents critères ont été retenus pour définir l'échantillon qui a couvert les institutions qui assurent une formation en mastère dans différentes filières. Nous avons défini des quotas par université et par établissement supérieur de sorte que soient représentées les trois grandes familles des disciplines scientifiques, à savoir les sciences dures, les sciences molles et les sciences appliquées. Notre échantillon final est de 134 enseignants chercheurs et 173 étudiants chercheurs (307 répondants). Nous ne présenterons dans cette étude que les résultats qui concernent les jeunes étudiants âgés de moins de 30 ans, soit 146 répondants. Répartis en deux tranches d'âge, (moins et plus de 25 ans), ils appartiennent en majorité aux sciences dites molles (43%), et aux sciences dites dures (32%). Ils poursuivent leurs études en mastère de recherche (52,4%), en doctorat (29,4%), ou en master professionnel (15%).

Positionnement théorique: lecture et contexte social

D'abord, les pratiques de lecture dans leur diversité ne peuvent pas se concevoir comme simple acte de réception, mais d'appropriation, terme utilisé ici dans le sens que lui donne Michel de Certeau, dans «*L'invention du quotidien*». Chacun a sa propre manière d'explorer le texte, de sélectionner les passages importants, de les annoter, d'échanger ; en un mot chacun s'approprie à sa façon le texte, en usant de différents procédés de lecture.

Le concept d'appropriation, décliné dans un contexte d'utilisation massive du document numérique, renvoie à différentes formes d'usages et d'appropriation des contenus sur le web, qui contribuent à leur tour au développement des dispositifs. C'est dans cette perspective de causalité circulaire, que nous pouvons

reconsidérer le rapport entre l'acte de lire et l'artefact technologique mis à la disposition du lecteur.

Ainsi, la lecture numérique n'obéit pas au déterminisme technologique dans la mesure où ce ne sont pas les dispositifs qui induisent mécaniquement certains usages. En effet, ces derniers s'inscrivent dans la continuité des pratiques déjà existantes qu'ils peuvent, à long ou à moyen terme, perpétuer ou révolutionner. Car la donnée technique ne peut en aucune manière être un vecteur important de transformations sociales, si elle n'est pas intégrée dans le tissu social, si elle ne fait pas écho à un ensemble de pratiques socioculturelles déjà existantes, dont elle renforce certaines tendances ou en transforme d'autres.

D'une part, nous pouvons penser que les conditions sociales doivent être suffisamment mûres pour qu'il y ait coïncidence entre les phénomènes techniques et humains et pour voir apparaitre une véritable synergie de changement. D'autre part, les transformations actuelles au niveau de la lecture et des usages du document numérique permettent aisément de réfuter la thèse du déterminisme technologique, puisqu'elles montrent que les pratiques les plus innovantes d'appropriation des contenus numériques sur le web participent à leur tour à faire évoluer les dispositifs. En effet, ce sont souvent les usages évolués sur le web qui contribuent à la transformation des procédés techniques. Ainsi en est-il des différents outils d'interaction, de publication et de travail collaboratif, fondés sur la mutualisation et la syndication des contenus, tels que les blogs, les wiki, les folksonomies, les fils RSS, les «s*ocial bookmarking*» et le libre accès.

En effet, toutes ces innovations techniques résonnent, comme dit Serge Proulx (2002), à un contexte de société et à des tendances comportementales qui s'affirment de plus en plus. La relation entre ces deux aspects ne peut pas être réduite à des rapports de cause à effet. Elle doit être appréhendée comme faisant partie d'un ordre de phénomènes qui émergent et évoluent en se faisant écho, en interagissant l'un avec l'autre dans des liens non causaux.

Partant de cet éclairage, nous pouvons étudier les formes d'interaction qui s'établissent entre le contexte social spécifique de la Tunisie, avec ce qu'il charrie comme comportements culturels déjà ancrés, et les formes particulières d'usage/de non usage des dispositifs technologiques par de larges franges de jeunes lecteurs.

Autrement dit, nous partons de l'idée que ce n'est pas l'accès aux moyens technologiques qui a transformé d'une manière déterministe les pratiques de l'écrit, mais que les comportements émergents des jeunes sont, eux-mêmes, une résultante des changements sociaux qui affectent leurs rapports à toute forme de produits culturels. Par conséquent, pouvons-nous affirmer que la donnée technique commence à être intégrée dans le tissu social, qu'elle fait écho à un

ensemble de pratiques sociales et d'habitudes culturelles déjà existantes et qu'elle participe elle-même aujourd'hui à les transformer et à en faire émerger de nouvelles ? Pouvons-nous dire que les conditions sociales sont suffisamment mûres pour faire naître une dynamique de changements et permettre l'appropriation de ces technologies par des franges de plus en plus nombreuses de jeunes?

Par ailleurs, il serait vraiment erroné, dans le contexte actuel de la mondialisation, où les frontières nationales deviennent poreuses, de considérer que nous pouvons traiter ces questions sur le plan strictement local, sans les situer sur une échelle plus vaste. Nous savons tous jusqu'à quel point les moindres bouleversements, qui s'opèrent dans d'autres régions du globe, ont un impact direct sur le cours de l'évolution qui affecte une société donnée. Aussi, avons-nous pris en considération les tendances qui sont en train de se préciser à l'échelle mondiale, notamment au niveau du web, dans l'étude des pratiques des jeunes tunisiens.

Représentations et Pratiques de lecture: du papier au numérique

Le rapport sensori-moteur à l'écrit a toujours constitué une dimension importante dans l'activité de lecture. Il a pris différentes formes selon l'évolution des supports de l'écrit et a été le facteur déterminant de la manière de lire qui a changé à travers les siècles. Ainsi, lire un volumen, un codex ou un livre imprimé implique à chaque fois une activité gestuelle différente.

Les historiens de l'écrit, dont Roger Chartier (2005), ont bien montré que tout changement du support de l'écrit révolutionne nos modes de lecture et que ceux-ci ont une influence majeure sur la manière que nous avons de comprendre le monde et de construire nos connaissances. Car l'écriture, nous le savons, est « *un outil de manipulation symbolique* » (Vanderdrope, 2000) qui a un très fort impact sur nos schèmes de pensées et les catégories de représentation qui sous-tendent notre vision du monde et de nous-mêmes.

Avec l'émergence d'un nouveau mode de lecture sur support numérique, l'acte de lire devient instrumenté, scénarisé (Vanderdrope, 2000). Il implique la mise en œuvre d'un nouveau rapport sensori-moteur à l'écrit. Celui-ci se traduit par une activité gestuelle et cognitive qui synchronise le mouvement (ici celui de cliquer) avec la perception (le regard qui se déplace en suivant le curseur), ainsi qu'avec l'effort de compréhension et de pensée.

Face aux transformations de l'acte de lire qui devient interfacé, et nécessite l'utilisation de certains dispositifs (le document ne peut être lu que si l'on dispose d'un ordinateur et du même logiciel qui a servi à l'écrire, avec toutes les fonctionnalités de plus en plus complexes qu'il contient), comment réagit le jeune

tunisien ? Quelles sont les représentations qu'il se fait de sa propre activité de lecture ? Comment perçoit-il cette évolution par rapport à ses anciennes pratiques de lecture ?

Nous basant sur quelques résultats chiffrés de l'enquête, nous pouvons d'ores et déjà constater que la pratique de la lecture numérique est peu intensive. Ainsi, à la question combien de temps par semaine consacrez-vous en moyenne à la consultation des ressources numériques, la majorité des personnes interrogées répondent qu'elles y consacrent entre 2 et 7heures. Seuls, 15,7% des jeunes s'y adonnent pendant plus de 15 heures. Cette activité n'est pas, bien entendu, exclusivement liée à la lecture numérique. Elle englobe la recherche d'information sur le web, l'interrogation des bases de données, ainsi que le survol des contenus des sites et le tri des informations. Ces résultats sont d'autant plus significatifs qu'ils concernent des étudiants chercheurs qui évoluent dans un milieu universitaire caractérisé par l'importance de la production et de la circulation des documents scientifiques, notamment sous forme numérique.

Consultation des ressources numériques

	Non réponse	Moins de 2 heures	Entre 2 et 7 heures	Entre 7 et 15 heures	Plus de 15 heures	TOTAL
Moins de 25 ans	2%	28%	35%	26%	9%	100%
De 25 à 29 ans	0%	18%	44%	19%	18%	100%

Quoique la lecture numérique soit devenue une pratique relativement courante chez les jeunes chercheurs tunisiens, (seuls 21,2% d'entre eux y consacrent moins de deux heures par semaine), il n'en demeure pas moins que le papier reste le support privilégié des lecteurs. En effet, la majorité des jeunes enquêtés déclarent consacrer plus de temps à la lecture sur papier qu'à la lecture sur écran. (63% d'entre eux déclarent privilégier la lecture sur papier contre 36%).

Ainsi, l'activité de lecture sur support numérique semble peu intégrée dans les habitudes culturelles des jeunes. Même parmi ceux qui consultent fréquemment les ressources numériques, un grand nombre d'entre eux, préfèrent enregistrer les documents ou les parties sélectionnées (68,4%), pour les imprimer et les lire ultérieurement (56,8%). Nous remarquons donc que seulement 24,6% des enquêtés pratiquent effectivement la lecture sur écran.

Comment expliquer ces choix qui dénotent de véritables difficultés à pratiquer la lecture numérique ? Sans prétendre donner une explication

exhaustive, nous essayons de pointer vers des facteurs qui nous semblent primordiaux:

• D'une manière générale, il y a un véritable décalage entre les mutations technologiques de l'écrit qui évoluent rapidement et entre les transformations des habitudes culturelles qui se produisent à un rythme beaucoup plus lent. Ainsi en est-il de la lecture sur support numérique, qui se fraye difficilement une place parmi les pratiques de lecture ancrées depuis des millénaires.

• Ce sont aussi les représentations que nous nous faisons de ces mutations ainsi que les outils conceptuels que nous mobilisons pour les comprendre, qui doivent être questionnés. Dans le cas de nos jeunes répondants, la représentation qu'ils se font de la lecture numérique est probablement assez réductrice, dans la mesure où ils semblent exclure la lecture des messages et des textes échangés à travers les e-mails, les groupes de discussions, les forums, les blogs et les réseaux sociaux. La lecture, telle qu'ils se la représentent, semble ici renvoyer à une pratique exclusivement didactique. En effet, l'acte de lire est traditionnellement assimilé dans notre société à l'activité scolaire. La lecture de fiction est elle-même souvent intégrée dans les programmes scolaires et est peu pratiquée par les jeunes en dehors de ce cadre. Cependant, les nouveaux services sur le web offrent des possibilités pour décloisonner la lecture et l'ouvrir sur l'environnement social du jeune. Ce dernier pratique aujourd'hui la lecture en usant de divers canaux: mails, forums de discussions, participation aux réseaux sociaux. Mais ce type de pratiques de lecture est dévalorisé socialement car il échappe à toute visée didactique. Il s'agit donc ici, de repenser la manière que nous avons de nous représenter la lecture numérique, en la replaçant dans le contexte de l'environnement social des jeunes et en la dissociant du cadre confiné de l'école ou de l'université.

G Par ailleurs, l'écrit numérique arrive *« dans un paysage du livre et de la lecture déjà menacé par les médias »* (Claire Bélisle, 2004). Une nette régression de la pratique de la lecture est déjà constatée, particulièrement parmi les jeunes. Dans notre société, la désaffection de la lecture est traditionnellement imputée à plusieurs facteurs, dont l'intérêt grandissant accordé par les jeunes aux différents médias (télévision et radio). Ainsi, dans la hiérarchie des pratiques culturelles dominantes des jeunes, analysée il y a plus de dix ans (Ben Cheikh, 2000), la télévision et la radio occupaient le sommet de la hiérarchie, tandis que la lecture n'avait qu'une place subalterne dans leurs activités culturelles et de loisir. La situation aujourd'hui n'a pas beaucoup changé. Une enquête nationale réalisée en Tunisie en 2009- 2010 sur « *le Tunisien, le livre et la lecture* » à partir d'un échantillon aléatoire de 1029 répondants, tous âges confondus, confirme ce constat. En effet, si les pourcentages de ceux qui n'ont jamais lu de livres parmi les jeunes (respectivement 19,23% pour les 25- 34 ans et 18,50 % pour les 19-24

ans) sont inférieurs à la moyenne nationale (22, 74%), ceux relatifs à la non-lecture durant l'année 2005, (45,09% pour les 19-24 ans et 49,23% pour les 25-34 ans) sont équivalents ou supérieurs à la moyenne nationale qui est de 45,38%). Ces données montrent la désaffection prononcée de la lecture chez les jeunes. Ainsi, les difficultés liées à la lecture numérique semblent s'inscrire dans la continuité d'une pratique peu ancrée dans le vécu des jeunes. Les résistances qu'ils opposent à cette nouvelle pratique font écho à des habitudes culturelles déjà existantes où le livre n'occupe qu'une place subsidiaire.

Dans ce contexte, l'importance des représentations que les jeunes se font de cette pratique est indéniable. En effet, la représentation mentale à forte connotation positive ou négative façonne, à son tour, l'usage effectif que la personne fait des outils mis à sa disposition.

«*L'investissement imaginaire d'un individu à l'égard d'un dispositif technique particulier jouera un rôle déterminant dans l'appropriation sociale et cognitive de ce dispositif technique* » (Serge Proulx, 2002). Les représentations dominantes de la lecture numérique nous semblent plutôt mitigées ou correspondre mal à la réalité ; ce qui dénote, encore une fois, de la méconnaissance qu'ont ces jeunes de l'univers du numérique.

En effet, la lecture numérique est considérée par la majorité d'entre eux, comme plus fatigante mais plus rapide que la lecture sur papier. Ainsi, à la question: *Par rapport à la lecture d'un document papier, la lecture d'un document numérique vous semble comment?,* 79 étudiants (54%) l'ont considérée plus fatigante:

Représentations de la Lecture Numérique

	Non réponse	Plus attrayante	Plus fatigante	Plus rapide	Plus interactive	Plus superficielle	plus ennuyeuse	TOTAL
Moins de 25 ans	0%	8%	31%	31%	8%	11%	11%	100%
De 25 à 29 ans	0%	6%	31%	33%	13%	12%	4%	100%

La fatigue générée par la lecture sur écran a été mentionnée à plusieurs reprises par les spécialistes (Claire Belisle, 2004). Elle est imputée à la posture relativement rigide du corps lors de la lecture. Ainsi, l'obligation de maintenir la nuque droite occasionne des problèmes de contracture musculaire qui fatiguent

le corps. Le livre sur support papier permettait au lecteur, grâce à son format maniable, de s'inscrire, dans l'espace du mouvement du corps.

Le lecteur peut manipuler le livre à sa guise en choisissant les postures qui lui conviennent (lire assis, couché, debout..). Au niveau du confort visuel, le livre papier offre un confort visuel maximum (qualité de contraste encre papier, appareillage typographique etc.) Par contre, l'écran restitue mal le confort de lecture papier surtout au niveau de sa qualité d'affichage insatisfaisante et de sa résolution insuffisante. Ainsi, l'écran d'ordinateur a une résolution faible d'environ 72 points/pouce, tandis que le livre imprimé atteint une résolution d'environ 1000 points par pouce. Certes, la qualité d'affichage est en train de s'améliorer avec l'apparition des écrans plats et du livre électronique, mais elle demeure encore largement inférieure à celle du livre sur support papier.

Quant à la rapidité observée au niveau de la lecture sur écran, elle relèverait plutôt d'une fausse impression. Car les spécialistes ont bien montré que la vitesse de lecture sur écran est inférieure d'au moins 25% à celle de la lecture sur papier. Les écrans plats avec rétro-éclairage permettent d'avoir une lisibilité proche de celle du papier, mais ils sont bien loin d'être largement utilisés, surtout dans notre pays.

Comment expliquer donc cette impression de rapidité ? Elle provient plutôt de la célérité avec laquelle les lecteurs synchronisent le geste et la perception. Le clic rapide s'accompagne du défilement des paragraphes, de l'accès à d'autres pages ou à d'autres fragments du texte. En effet, la lecture numérique est souvent assimilée à la lecture rapide, pratiquée sous le signe de l'urgence (recherche effrénée d'informations, hyper navigation, envoi immédiat de réponses, de commentaires etc.). A cause de ses nombreux dispositifs d'interaction, Internet ne favorise pas la lecture méditative et le mûrissement lent de la pensée qui nécessite une distanciation critique. Placée sous le diktat de l'urgence, elle privilégie l'immédiateté. (Raja Fenniche, 2003) Le clic facile, rapide, nous réconcilie avec « *notre part d'ébriété primitive* » dont parle Régis Debray. Toute la lecture est ponctuée de clics: on clique pour enregistrer, pour naviguer, pour marquer un passage, pour sélectionner, pour défiler les pages, pour tagguer etc. Comme si le geste se substituait en quelque sorte à la pensée, à l'effort cognitif. Et c'est peut être de là que provient cette fausse impression de lecture rapide.

Ces représentations ambigües reflètent les réelles difficultés que ressentent les jeunes face à la lecture numérique. Elles ne sont, d'ailleurs, pas uniquement l'apanage des jeunes tunisiens. Une enquête effectuée en France à l'Université Lyon 2 (Claire Belisle, 2006) a porté sur leurs pratiques de lecture d'un échantillon de 596 étudiants. Ces jeunes, âgés en moyenne de vingt ans, inscrits en licence dans différentes disciplines, sont peu portés sur la lecture sur écran. Quoique majoritairement utilisateurs des ressources numériques, ils éprouvent de

véritables difficultés à pratiquer ce genre de lecture. Seulement 17,3% d'entre eux lisent un texte entièrement sur écran. 44.5% parmi les enquêtés indiquent qu'ils préfèrent imprimer le texte avant de le lire et 37.9% des sujets affirment pratiquer fréquemment l'enregistrement pour une lecture ultérieure.

Toutes proportions gardées, les attitudes des jeunes face à la lecture sur écran, présentent des similitudes, que l'on se place dans un contexte tunisien ou français. Mais ce parallèle est toutefois à considérer avec prudence, car il se réfère à deux populations triées sur la base de variables différentes relatives à l'âge, à la discipline, au milieu social etc. Toute comparaison serait donc, à notre avis, quelque peu abusive. Mais ceci nous fait néanmoins penser que les attitudes de nos jeunes face à la lecture sur écran ne sont pas totalement à la traîne par rapport à celles d'autres franges d'étudiants étrangers, en l'occurrence français.

Les difficultés ressenties face à la lecture numérique sont peut-être révélatrices de la lente émergence de pratiques nouvelles, celles-ci ayant du mal à supplanter d'autres, beaucoup plus anciennes, et à s'ancrer dans le vécu social.

Lecture active et nouvelles fonctionnalités:

La lecture active semble être relativement peu pratiquée par nos jeunes. Plusieurs fonctionnalités sont rarement utilisées. L'une des plus importantes est l'annotation. Ainsi, concernant la prise de notes sur écran, seuls 10 personnes la pratiquent très souvent (6,8%) et 42 parmi nos enquêtés ne l'utilisent jamais (28%).

Prise de notes sur écran

	Non réponse	Très souvent	Souvent	Parfois	Jamais	TOTAL
Moins de 25 ans	12%	7%	21%	26%	35%	100%
De 25 à 29 ans	14%	7%	17%	31%	31%	100%

L'annotation est, pourtant, la fonction la plus courante et la plus caractéristique de la « *lecture active* ». Elle consiste à ajouter des commentaires ou des remarques sur un texte. Ces traces de lecture permettent, comme la prise de notes sur papier, de consigner les différentes interactions du lecteur avec le

texte. Elle s'inscrit dans un espace dialogique qui n'est ni celui de l'auteur ni celui exclusif du lecteur, mais qui se situe dans un champ intermédiaire, dans l'espace de l'entre-deux. Sous sa forme la plus simple, elle peut se réduire au marquage, qui consiste à surligner ou à colorer les passages du texte, jugés les plus importants. Seuls 12% des étudiants questionnés déclarent avoir recours très souvent à ce procédé, tandis que 23% d'entre eux, ne l'utilisent jamais.

Marquage des mots et des expressions

	Non réponse	Très souvent	Souvent	Parfois	Jamais	TOTAL
Moins de 25 ans	12%	12%	14%	33%	30%	100%
De 25 à 29 ans	13%	13%	17%	38%	20%	100%

Les nouvelles fonctionnalités de lecture permettent aussi de créer une copie numérique du texte destinée à une utilisation ultérieure. Cette pratique, assez fréquente, se manifeste tout d'abord par l'enregistrement de quelques parties ou de la totalité du document. Ainsi, à la question: *Quand un document numérique vous intéresse, le plus souvent, que faites-vous?*, la majorité des répondants (68%) optent pour l'enregistrement.

Cette activité, très fréquente chez notre population, (51% déclarent la pratiquer très souvent) peut viser simplement à différer la lecture, mais permet aussi à un nombre appréciable de lecteurs de constituer leur propre bibliothèque personnelle.

Enregistrement du texte

	Non réponse	Très souvent	Souvent	Parfois	Jamais	TOTAL
Moins de 25 ans	2%	51%	30%	14%	2%	100%
De 25 à 29 ans	7%	49%	30%	11%	4%	100%

L'enregistrement du document ou de quelques unes de ses parties permet donc aux lecteurs de se constituer de manière autonome un corpus de textes qui pourrait se transformer en bibliothèque personnelle, ce qui nécessite une pratique

même rudimentaire d'organisation (tri, classement, indexation par mots clés, etc..).

Constitution d'une bibliothèque personnelle

	Non réponse	Très souvent	Souvent	Parfois	Jamais	TOTAL
Moins de 25 ans	12%	16%	9%	35%	28%	100%
De 25 à 29 ans	15%	28%	20%	24%	13%	100%

En effet, la constitution de sa propre bibliothèque est une pratique largement répandue chez notre population, (presque 43% déclarent y avoir recours souvent ou très souvent). Elle signifie que les personnes ont la possibilité de conserver et de gérer les contenus de manière de plus en plus libre. Il serait alors intéressant de s'interroger sur le statut de la copie numérique qui constitue le principal support de cette bibliothèque virtuelle.

La copie numérique est bien différente de la copie imprimée. Cette dernière dénote, comme il est mentionné dans l'ouvrage de Roger Pédauque (2007), de la stabilité du document papier et de sa reproductibilité à l'identique. Par contre, la copie numérique a des similitudes avec les copies manuscrites avant l'avènement de l'imprimerie. En effet, celles-ci étaient différentes les unes des autres, dans la mesure où chacune portait les annotations et les commentaires des lecteurs ainsi que leurs noms, leurs affiliations, et certaines autres indications sur le circuit du livre.

La copie numérique est donc, comme le précise Alain Giffard (2009) la condition des différents traitements ultérieurs. Elle est nécessaire pour redécouper le texte, le ré-agencer et le préparer à l'activité de lecture. Elle n'est donc pas un simple duplicata du texte original, puisqu'elle s'enrichit continuellement de commentaires et d'annotations d'une ou de plusieurs personnes. En revanche, elle offre au lecteur l'occasion fréquente de recompositions et de réécriture. Autant le texte est authentifié, à diffusion restreinte (tirage limité), soumis au contrôle des institutions (principalement l'institution éditoriale) et des lois qui visent à protéger la propriété intellectuelle et les droits d'auteur ; autant la copie se multiplie, circule librement et se transforme à l'infini, en s'inscrivant dans une logique de flux. *« Si le texte est la forme matérielle et symbolique de la tradition, la numérisation du donnée textuel favorise toutes sortes de copies et s'inscrit dans la logique de la traduction »*. (Bertrand Gervais, 2005).

Pour récapituler, nous pouvons dire que les différents procédés de lecture active sont faiblement utilisés par notre population d'étude, puisque seule une minorité déclare pratiquer fréquemment la prise de notes sur écran ainsi que le marquage ou l'ajout de liens. Seul l'ajout de favoris est légèrement plus prisé que les autres fonctionnalités puisqu'il est utilisé par 20% de jeunes qui déclarent y recourir souvent ou très souvent.

Mais malgré ce désinvestissement, qui revient à notre avis à une méconnaissance de ces fonctionnalités et à une faible maitrise technique des dispositifs, il est clair que la lecture numérique s'inscrit pour les jeunes dans l'approche de l'appropriation. Ainsi, l'enregistrement et la constitution de corpus de copies numériques sont la base nécessaire pour pratiquer ce qu'appelle Michel de Certeau, l'art de combiner. Celui-ci se décline par l'utilisation de différents procédés et techniques de découpage, de recomposition, d'exploration, d'échange et de diffusion qui donnent forme sur les réseaux « *au système de braconnage* » permettant de s'affranchir des entraves et des contraintes normatives et d'inventer de nouveaux modes d'usage.

Socialisation et communautés de lecture:

Les jeunes sont la catégorie sociale la plus réceptive aux changements sociaux et culturels qui s'opèrent au niveau de leur environnement. Ils en sont aussi les principaux instigateurs, puisqu'ils charrient des comportements nouveaux qui bousculent les anciennes habitudes et qui sont annonciateurs, à leur tour, de transformations sociales.

Il est à remarquer d'abord que les jeunes constituent un milieu de prédilection pour l'éclosion de toutes formes d'appartenances communautaires. Ainsi, ils ont besoin de s'inscrire dans une dynamique de groupe qui participerait à construire leurs identités personnelles et sociales. En effet, nous remarquons la prolifération, chez les jeunes, de communautés de toutes sortes qui se constituent soit dans le cadre des structures traditionnelles (appartenance au quartier, au village, à la tribu) soit dans le cadre de l'organisation moderne des cités urbaines (club sportif, groupe théâtral, club culturel ou de loisir...).

Cette quête de partage et d'échange se transforme vite en besoin pressant de construction identitaire et d'appartenance communautaire. Le jeune, pour s'affirmer et accepter les changements qui s'opèrent au niveau de son corps et de sa personnalité, a besoin de s'intégrer dans des groupes où il peut partager sa manière de vivre et sa façon de s'affirmer socialement.

Par conséquent, la désaffection de la lecture par les jeunes s'expliquerait en partie par le fait qu'elle est traditionnellement perçue comme une activité

solitaire qui ne se pratique pas dans le cadre du groupe. En effet, il est rare qu'elle participe à créer des formes de sociabilité autour de l'écrit.

Les animations-lecture, organisées dans les bibliothèques, ont été conçues justement pour pallier à ce phénomène et inventer un nouveau cadre de sociabilité. Mais ces activités demeurent intermittentes et leur portée, notamment auprès des jeunes, reste assez limitée (elle semble être plus importante auprès des enfants). Ainsi, la lecture sur support papier continue à être foncièrement perçue comme une activité qui isole l'individu.

Paradoxalement, nous remarquons un véritable engouement des jeunes pour l'écrit numérique en tant que vecteur de socialisation et d'échange. Avec la prolifération des réseaux sociaux et des communautés en ligne, la lecture-écriture numérique constitue un puissant levier autour duquel se tissent différentes sortes de liens sociaux. Ainsi, nous remarquons que la majorité des répondants communiquent souvent (43%) ou très souvent (22%) les documents lus à d'autres personnes susceptibles d'être intéressées, en utilisant essentiellement le courrier électronique (55%) ou en signalant l'adresse URL (34,4%) à la personne concernée. En effet, à la question: *De quelle manière le communiquez-vous ?*, seuls (12,3%) déclarent signaler les documents dans les listes de diffusion ou les forums.

Par ailleurs, même si la majorité des étudiants utilisent rarement, comme nous l'avons démontré, la fonctionnalité de l'ajout des annotations sur le texte lu, ils ont cependant souvent accès aux annotations (53,4%) ou aux marquages faits par d'autres personnes (18,4%) sur les documents.

Fonctionnalités utilisées lors de la lecture

	Non réponse	Accès aux annotations du document faites par d'autres personnes (commentaires, explications, etc.)	Accès aux marquages du document faits par d'autres personnes (surlignement, soulignement, etc.)	Diffusion de vos annotations et/ou marquages personnels	Autres(précisez svp)	TOTAL
Moins de 25 ans	11%	57%	9%	20%	2%	100%
De 25 à 29 ans	13%	45%	19%	17%	6%	100%

Par ailleurs, l'adhésion à des communautés scientifiques virtuelles est rare puisqu'elle ne concerne que 7,5% seulement de notre population.

D'autres pratiques plus avancées de lecture- écriture sur le web comme la participation à la production des travaux en ligne émergent lentement, 18,4% déclarent la pratiquer.

Mais ce qui a le plus attiré notre attention, c'est qu'une proportion importante de jeunes, touchés par l'enquête, déclarent diffuser leurs productions scientifiques ou pédagogiques d'abord sur leurs blogs personnels (17%), ensuite sur le site de leur institution universitaire (13%), et enfin sur leur site personnel (12,3%).

Diffusion des travaux scientifiques et/ou pédagogiques sur:

	Non réponse	Votre site personnel	Le site de votre institution universitaire	Votre blog personnel	Une plate-forme d'enseignement à distance	Des archives ouvertes	Autres (précisez svp)	TOTAL
Moins de 25 ans	40%	17%	10%	13%	4%	8%	8%	100%
De 25 à 29 ans	35%	10%	14%	17%	3%	11%	11%	100%

Cette tendance concerne aussi leurs ainés, les plus de 30 ans, qui publient rarement leurs travaux sur le site officiel de l'université (15,3%). Ils diffusent leurs publications soit sur leurs sites personnels (13,7%), ou sur leurs blogs personnels (11,4%), ou encore dans les dépôts d'archives ouvertes (10,7%). Ce phénomène semble être plus marqué chez les hommes qui sont plus nombreux à avoir des sites personnels ou des blogs que les femmes. Mais il est à remarquer que la création de blogs est surtout le lot des jeunes de moins de 30 ans.

Cette propension à constituer son propre blog ou son site web et de l'utiliser comme moyen de diffusion, nous place au cœur de l'hypothèse de l'émergence, en Tunisie, comme dans beaucoup d'autres pays, d'un sujet social qui essaye d'échapper, via le web, au contrôle des institutions sociales, et de contourner les entraves bureaucratiques ou politiques qui réduisent sa visibilité et limitent sa marge de manœuvre. Le blog est sans conteste l'espace virtuel de liberté qu'investit le jeune pour s'exprimer et communiquer. Il le fait en bravant, parfois, les règles normatives sociales et en revendiquant, en quelque sorte, son droit à la subjectivité et à la singularité. Ceci s'inscrit pleinement dans les mutations

sociales actuelles que connaît l'occident où l'on assiste à « *la montée des subjectivités* ». (Giddens, 1994).

Ainsi les échanges que font les jeunes, à travers le web, les introduisent dans une culture qu'André Dufresne appelle « *la culture du don* » « *qui structure une nouvelle économie cognitive* » fondée sur des échanges gratuits et non formels. Le « *don* » est entendu ici dans le sens que lui donne Mauss en 1950, quand il a étudié les sociétés archaïques qui se sont développées grâce à l'échange d'expériences nécessaires à la survie de l'espèce (Stevan Harnard, 2005). Elles ont pratiqué deux formes de troc, l'un économique, l'autre cognitif. Empruntant cette deuxième notion, nous pouvons parler de troc cognitif qui caractérise les échanges sur Internet et qui est le principe même des forums de discussion, de listes questions/réponses etc. Nos jeunes s'inscrivent pleinement dans cette nouvelle culture qui caractérise le monde d'aujourd'hui.

Jeunes et pratiques culturelles:

Sur le plan culturel, nous sommes, comme dit Bertrand Gervais (2005), *dans un contexte de surextensivité culturelle* (ouvertures, mélanges de genres et de formes etc.) Les rapports culturels et identitaires outrepassent la logique de la tradition. Dans ce contexte, la lecture numérique devient elle-même vecteur d'interactions, d'hybridation de tous genres, particulièrement à travers l'hyperlien qui conduit le lecteur comme sur un tapis volant vers d'autres univers, transcendant les frontières textuelles, linguistiques ou culturelles. Il naviguerait dans une forme d'œuvre ouverte sans début et sans fin, propulsé dans une forme d'outre- textualité où différents sens deviennent possibles. Et c'est cette extension du champ des possibles qui participe à la surextentivité culturelle.

Le jeune lecteur tunisien, en utilisant les nouveaux procédés de lecture/ création de contenus numériques et en prenant part aux différentes activités collaboratives, se trouverait dans une situation d'ouverture culturelle qui pourrait être source de déstabilisation et/ou d'enrichissement. Il s'agit donc, dans ce contexte, d'interroger la notion d'interculturalité et plus spécifiquement de *culture hybride* pour mieux saisir les impacts socio-culturels des nouveaux usages de l'écrit.

Les pratiques actuelles de la lecture numérique sont un catalyseur important de ce brassage culturel qui s'effectue sous nos yeux. En effet, les jeunes tunisiens perçoivent dans leur grande majorité l'accès aux ressources numériques comme source d'enrichissement culturel (92%). Seuls, 4% la considèrent comme source de déstabilisation culturelle ou comme cause de perte de repères identitaires (5,4%).

L'accès aux ressources numériques sur Internet

	Non réponse	Une source d'enrichissement culturel	Une source de déstabilisation culturelle	Une source de perte de repères identitaires	Indifférent	TOTAL
Moins de 25 ans	0%	93%	2%	4%	0%	100%
De 25 à 29 ans	1%	85%	5%	5%	5%	100%

En outre, ne l'oublions pas, l'accès aux documents s'effectue par le truchement de langues essentiellement étrangères, avec tout ce qu'elles véhiculent comme valeurs culturelles. En effet, les langues de consultation les plus utilisées par nos chercheurs sont en premier lieu le français (138 réponses), l'anglais (124 réponses) et enfin l'arabe (100 réponses).

Ce classement est révélateur d'une situation connue par tous en Tunisie, où l'édition arabe, surtout scientifique, est faible, et où le français reste la langue véhiculaire principale du savoir scientifique et de la formation universitaire. Mais il existe un clivage assez évident entre les tranches d'âge. En Tunisie, ce sont les plus jeunes, en l'occurrence ceux de moins de 30 ans, qui utilisent presque indifféremment les trois langues avec une légère préférence pour le français. L'usage intensif du français est plus prononcé chez leurs aînés. IL est vrai que la maîtrise du français est plus prononcée chez les plus âgés, en raison de l'effet de la politique d'arabisation de l'enseignement entamée depuis les années 1980. Mais fait étonnant, la langue arabe n'est pas privilégiée chez notre population. Est-ce révélateur des limites de la politique d'arabisation et de ses balbutiements?

Cette situation trouve son prolongement dans la diversité des échanges scientifiques en ligne pratiqués avec les étrangers et en premier lieu avec les Français

(48%), les Canadiens (13%), puis les Américains (11%), enfin les Marocains (7,5%) et les Algériens (3,4%). Sans oublier que les échanges scientifiques les plus intensifs ont lieu d'abord entre les Tunisiens eux-mêmes (65,7%)

Nous avons développé, dans un précédent article sur l'interculturalité et les réseaux d'information (Raja Fenniche, 2007), que la mondialisation nous introduit dans un monde de « *brouillage des frontières* » où l'opposition centre/périphérie, n'est plus de mise. Aussi, le dilemme local/global devient obsolète dans un monde de plus en plus déterritorialisé qui ne peut plus être appréhendé, selon Arjun Appadurai, en termes de structures (stables, rigides) mais en termes de flux (mouvants, changeants): flux migratoires mais aussi flux d'information, flux

culturels. Ainsi, des interactions culturelles d'un nouveau type se trament à travers les réseaux d'information et se présentent, comme le dit E. Glissant, comme une nouvelle poétique de métissage qui élargit le champ des possibles et dont les résultats sont imprédictibles.

C'est dans ce contexte caractérisé par les puissants mouvements culturels que se font les échanges entre les chercheurs tunisiens et étrangers. L'ouverture et la diversité qui caractérisent les échanges scientifiques et culturels, quoique plus intenses pour des raisons historiques avec les Français, attestent de ce phénomène. Nos jeunes chercheurs se situent en plein dans l'échange interculturel et transnational en diversifiant leurs partenaires et la langue des documents lus.

Conclusion

Quoique nous évoluions dans une société fortement traditionnelle et faiblement réflexive, où l'individu peine à s'affranchir des contraintes normatives sociales, les pratiques des jeunes chercheurs attestent paradoxalement d'une adhésion effective, quoique timide, à de nouvelles habitudes de lecture axées sur l'appropriation et de nouvelles formes de sociabilité autour de l'écrit numérique.

Nous sommes donc dans une situation complexe, truffée de paradoxes: autant nous assistons à l'omniprésence d'institutions fortes (publiques, sociales, religieuses...) qui laissent peu de place aux libertés individuelles ; autant l'individu, en l'occurrence ici le jeune chercheur, comme pour échapper au confinement dans lequel il se trouve, s'investit sur le plan scientifique et imaginaire dans le monde virtuel.

Les jeunes commencent à investir les nouvelles fonctionnalités qu'offre la lecture active, ainsi que les nouvelles possibilités d'échange et de diffusion sur le web. Ils accèdent donc peu à peu à une pléthore d'outils de plus en plus variés et performants qui facilitent la lecture/écriture numérique et le travail collaboratif. Ceci leur permet d'élargir leurs horizons et d'adhérer à des communautés virtuelles, nationales et internationales, matérialisant ce qu'appelle Michel Maffesoli (2007) *le tribalisme post-moderne* ou encore *le nouveau nomadisme*.

Bibliographie:

Aubert, N. 2004. L'individu hypermoderne. Paris: Eres.

Bauman Z. 2000. Liquid modernity. New York: Polity press.

Barthes, R.S/Z. 1970. Paris: Seuil.

Belisle, Claire et al. 2006. Encyclopédies en ligne: quels enjeux pour le lecteur ?/ Claire Bélisle, Eliana Rosado, Alexandra Saemmer et al. In: Document

numérique et société: actes de la conférence DocSoc, 2006, Semaine du document numérique. Paris: ADBS, 2006. (Sciences et techniques de l'information).

Belisle, Claire. 2004. Lire à l'écran: les enjeux de la lecture numérique. In: La lecture numérique: réalités, enjeux et perspectives. Villeurbanne: ENSSIB, 2004.

Beck, U. 2001. La société du risque, sur la voie d'une autre modernité, Paris, Aubier.

Ben Cheikh, A. 2000. Jeunesse tunisienne, nouvelles technologies de communication et espace scolaire. In: Culture, société, et nouvelles technologies de l'information (coordonné par Badra Bchir). Tunis: Ministère de la recherche scientifique et de la technologie.

Bertrand, G. 2005. Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ére de l'hypertextualité, IN Les défis de la publication sur le web, hyperlectures, cybertextes et méta-éditions, Lyon: Presses de l'ENSSIB, p. 51-67.

Chartier, R. (2005). De l'écrit d'écran. Écriture électronique et ordre du discours. Colloque Les écritures d'écran: histoire, pratiques et espaces sur le Web. Aix-en-Provence: 18-19 mai 2005.

Fenniche, R. 2003. Hypertexte et complexité, éloge de l'errance. Tunis: CPU.

Fenniche, R. 2005. Créativité, diversité culturelle et cyberespace. In Revue maghrébine de documentation et d'information, Tunis, Nº13- 14-15, V 2.

Fenniche R. 2007. Savoir local et savoir global à l'ère des réseaux d'information in Revue maghrébine de documentation, N 17.

Giddens, A. 1994. Les conséquences de la modernité. Paris: l'Harmattan.

Giffard, A. 2009. "Skyblog et blogosphère", http://alaingiffard.blogs.com (visité le 23 mars 2009).

Giffard, A. (2005) Idée du lecteur: la lecture numérique, In Nouveaux medias, nouveaux langages, nouvelles écritures. Paris: L'Entretemps éditions.

Harnard, S. 2005. Retour à la tradition orale: écrire dans le ciel à la vitesse de la pensée(traduit de l'anglais) In Les défis de la publication sur le web, hyperlectures, cybertextes et méta-éditions. Lyon: Presses de l'ENSSIB, p.247-279.

KauffmanJ.C 2004. L'invention de soi, une théorie de l'identité. Paris: Armand Collin.

Maffesoli, M. 2007. Ruptures et liens. Paris: Eska.

Molénat, X. 2007. L'individu contemporain, Regards sociologiques.

Proulx, S. 2002. Odyssée, Internet, enjeux sociaux. Quebec: PU du Québec.

Roger T. Pédauque. 2007. Document et modernité. Lyon: Presses de l'Enssib.,

Salaün, J.M. et Vanderdrope, S. (coordinateurs).2005. Les défis de la publication sur le web, hyperlectures, cybertextes et méta-éditions. Lyon: Presses de l'ENSSIB.

Vanderdrope.C. 2000. « Livre virtuel ou codex numérique ? Les nouveaux prétendants »., BBF, t. 45, nº6.

"We Are the New Government!" -

How Musicians from Beirut Produce and Distribute Their Music Today

By Thomas Burkhalter[*]

The accelerated processes of Globalization and Digitalization have brought revolutionary changes to music making. Musicians around the globe have found new possibilities for the production and distribution of their works. Further, new software and hardware tools have led to new musical aesthetics. "The ants have megaphones," writes Chris Anderson (Anderson, 2006, p. 99), and he emphasizes the fact that the universe of musical content is growing faster than ever. Anderson lists three main forces that have led to this situation: the democratization of the tools of production (new and cheaper computer hardware and software); the democratization of the tools of distribution (Amazon, iTunes); and new mediators that connect supply and demand (Weblogs, Facebook, etc.) (Anderson, 2006, pp. 53-57). Anderson describes today's music market as a confusing mosaic of a million mini-markets and micro-stars: Increasingly, the mass market is turning into a mass of niches. The geographical location of a musician, label or distributor becomes a minor factor.

Increasingly, musicians and listeners are connected worldwide through taste and knowledge. Today, music lovers worldwide find even the most experimental niche music through online archives like www.ubu.com, music and video platforms (youtube, myspace), guided playlists, on-demand radio

(*) Ethnomusicologist and cultural journalist from Bern (Switzerland).

(www.imeem.com, www.last.fm) and peer-to-peer file sharing networks. Musicians and sound artists from outside the privileged "Western" countries can no longer read about their favorite musicians only; they can actually listen to them on the net - and this most of the time for free. This gives them access to new, often very diverse knowledge. Further, these online platforms no longer focus on music from Europe and the US exclusively; for example, the music of the Arab World is not excluded here: A growing number of weblogs and websites offer information and discussions about new and old music from this part of the world, too. For example, the forum Zaman Al Wasl offers a huge collection of archive material from the Arab world. Weblogs like waynewax.com or norient.com argue that the musical Zeitgeist is no longer produced and merchandized in Europe and the US exclusively, but across the globe.

Within the Middle East, new music scenes emerged. Palestine hosts an interesting circle of artists working on rap, field recordings from checkpoints and electronic music (e.g., Checkpoint 303, Ramallah Underground, DAM). In Cairo, the label 100copies produces CDs, MP3 Files and online radio emissions with sound artists who work with the noises and soundscapes from Cairo and the digitalized world (e.g., Mahmoud Refat, Hassan Khan, Ramsi Lehner, Adham Hafez, Kareem Lotfy). The Syrian and Lebanese scene of synthesizer-dabké or "new wave dabké" (Silverstein, 2007) triggered some interest outside its own circuit - thanks to a world tour of the Syrian singer Omar Souleyman, organized by the US label Sublime Frequencies in 2009. These musicians use synthesizers, often with small midi boxes, to play Arabic scales and to reproduce the sound of the harsh sounding double reed oboe mijwiz (Rasmussen, 1996). Further, new music scenes and circles keep emerging in Morocco, Algeria, and many other countries of the Arab World.

This article focuses on the music scene of Beirut. The scene of the Lebanese capital, too, underwent dramatic changes within the last years. This article highlights some of the findings of my forthcoming book, Creating Sense out of Chaos: New Sounds from Beirut (Burkhalter, 2011). The main focus lies on a generation of artists that were born during the Lebanese Civil War (1975 - 1990). I conducted many interviews with them, and I analyzed several of their music pieces from 2005 to 2009 (Burkhalter, 2011). This article aims to analyze their music from different perspectives, and to answer some main questions: What influences these musicians most? The place - Beirut? Or the global musical Zeitgeist, which they receive through the Internet? Does their music stand in any relation to the traditional Arabic tarab ensemble music (Racy, 2003)? Or are we indeed heading towards a MacWorld as many music lovers fear? Or is there something in between?

Introduction to the Beirut scene

Beirut, often associated with war, is a very active urban and Cosmopolitical centre. It builds on a long tradition of cultural activities and exchanges with the Arab World, Europe, the US, and other parts of the world. Beirut today hosts a rather lively "subcultural" music scene: with electro-acoustic musicians, free improvisers, rappers, rock and death metal bands, Arabic singers, oud- and Qanun-players. These musicians and sound artists choose local and global sounds, rhythms, forms and noise to express themselves and their connection to the nearer and broader social, cultural and political environment.

The free improvised music circle is very active. Mazen Kerbaj, a cartoonist and trumpet player, and the Paris-based Lebanese musicians Christine and Sharif Sehnaoui started it in 1997. The three formed a trio, attracted more musicians, and created MILLS (Musique Improvisee Libre au Liban), an organization for free improvisation in Lebanon. They organize the annual international festival, Irtijal, (Improvisation) and launched their own label Al-Maslakh (The Slaughterhouse), with the goal "to publish the un-publishable in Lebanon."

The label Those Kids Must Choke is closely linked to this circle. It produces lo-fi, experimental rock, electro-acoustic, and free improvised music. In the northern Lebanese city of Tripoli, Xardas, aka 20SV, experiments with radical abstract noise and frequencies. He managed to get a record deal with an US label - one of many proofs that niche cultures in music have become an increasingly transnational phenomenon. Cynthia Zaven, a trained pianist, works on sound and video installations. Her project, The Untuned Piano Concerto (2006), is based on a performance she realized in New Delhi. It involves improvisations on a piano while atop a truck driving through the city, interacting with horns and engine sounds in real time. Rana Eid became one of the main sound designers for independent films made in Lebanon. Eid worked on an acoustic library of sounds and noises from Beirut for a while, and she produced a CD that covers just her voice and noises from Beirut. These and many other artists from Beirut show that this circle works with a broad definition of music that includes sound and noise.

The Skeptical Nation

The majority of the artists are from upper-class families, and many were educated at the international universities in Beirut, or at art schools like ALBA (Académie Libanaise des Beaux-Arts). Within their home country, they have often become linked with the sector of civil society that opposes mainstream cultural, social, or political values. Most of these musicians do not believe in any of the regional politicians and clan leaders. In a highly radicalized and commercialized

country like Lebanon, their political approach lies in their focus on musical quality and value. These artists can thus be considered as "alternative" or "subcultural" in relation to the dominant "commercial" pan-Arabic pop scene that is constantly reproduced by Saudi Satellite TV stations (Hammond, 2007). All of them are part of what the sociologist Theodor Hanf calls the "Skeptical Nation" (Hanf, 2003). They decided to stay in Beirut, and not to leave, like a big part of the generation of musicians before them did. Their aim is to work in small steps towards a culturally vibrant Lebanon that is open to the world. They try to reach local and international niche audiences. Their dream is that these niche cultures start influencing the mainstream culture. At the same time, they are more and more skeptical about their future in this country.

Production and Distribution

All of them organize their own small concerts for an "insider" audience. Their music is mainly self-produced in small (home) studios, released on small record labels often owned by the musicians themselves, and distributed through various channels, mainly on the World Wide Web. These upcoming artists and bands are covered on websites and platforms like Lebanese Underground, the Radio show "Ruptured Sessions," the distributor and online shop Incognito, or in events organized by the NGO Acousmatik System or Kaotik System. Online distribution allows these musicians to sell their albums in small quantities into different countries. Selling in small quantities offers a lot of possibilities: The Lebanese censorship authorities are not too much interested in those niche products. And many of these small labels are not registered officially: "Officially we would not be allowed to sell our records. However, we sell them in small amounts at concerts, or via the Internet internationally. So, no one cares," one Beiruti artist told me. Nevertheless, their CDs are important promotion tools: Through them, the artists gain the interest of international journalists, producers, organizers, labels, arts councils, and scholars. They receive offers to perform concerts abroad, or to go on residencies in Switzerland, Germany or the US.

Many of these musicians network with music scenes in Europe and the US, mainly. And some of them do so rather successfully. They perform in music happenings all over the world. The free improvised music scene, especially Mazen Kerbaj, Raed Yassin, Sharif and Christine Sehnaoui get reviews in internationally recognized music magazines such as The Wire. They are able to organize concert tours throughout Europe and the US. The duo Soap Kills was regularly invited to Australia, North Africa, Paris and elsewhere, before Zeid Hamdan and Yasmine Hamdan stopped working together. Soap Kills singer Yasmine Hamdan today works in the duo Y.A.S with Mirwais Ahmadzaï, who had produced the albums Music and American Life by Madonna. The singer Rima

Khcheich performs in Europe and the US with the US-based oud player Simon Shaheen, and in Europe with a group of Dutch Jazz musicians. A major difficulty for these artists is to create links between the different scenes within the Arab world. As the main arts funding (mainly for flights) is still coming from Europe, these artists meet mainly at Festivals abroad.

Production

Most of these sound artists and musicians own their own small laptops. They use various programs to record, edit, manipulate, convert, repair, analyze or mix audio files: for example, Logic Pro, Cubase, MAX/MSP, Pro Tools and Ableton Live. Often, the musicians exchange the programs with each other, or they download them as pirated copies, shareware, or freeware from the World Wide Web. The main winners of Digitalization are the artists who work with electronic music, and do not need expensive microphones and instruments - or a recording studio with a sound engineer. Some of the Lebanese rock and metal bands argue that they have difficulties in recording their music with an international standard. According to them, one finds many sound engineers for Arabic pop music in Lebanon; however, not too many who know how a rock album should sound.

In the following, I am going to focus mainly on three artists: Charbel Haber, Zeid Hamdan and Yasmine Hamdan.

Track 1: Coincidence and Chaos

Musically, Charbel Haber is influenced by punk, wave and Indie Rock from the UK and the US, mainly. It was in 1998, when Charbel Haber co-founded the post-punk group Scrambled Eggs. In 2002, the group recorded its first album Human Friendly Noises. The second album was called No Special Date, Nor A Deity To Venerate. The band describes it as follows: "A fine mesh of guitars and noises, pushing to the extreme the search for harmony in chaos" (www.lebaneseunderground.com). The third album by Scrambled Eggs was called Nevermind Where, Just Drive. It was produced in 2004, and the most experimental approach so far, situated somewhere between noise and free improvisation. The key piece that I analyzed with Charbel Haber (Burkhalter, 2011) is on this album. It is simply named Track 5. Scrambled Eggs recorded and produced the track in different locations, and in various steps. First: The band improvised in a studio and recorded the session. Separately Charbel Haber and Marc Codsi recorded guitar drones, feedback, and other sound effects onto a reel-to-reel machine. Mainly, they played prepared guitars - they put sticks in between the strings, or they hit the guitar with different objects. As a third step, they

recorded the guitar sounds from reel-to-reel to the computer. "In this process we played with the reel-to-reel tape. For example, we slowed it down to the minimum, and through that we got really dirty sound textures," Haber explains. In step four, they manipulated the guitar textures and the bands' recording on the computer. They used the sound software reaktor that offered them another million options for sound manipulation. The result was two hours of sonic material. From the computer, they played this back to the tape again. Again, they manipulated the material on the tape while recording it back to the computer. Finally, it was edited and mastered with the Pro Tools software, and then exported as the finished sound file. This file became Track 5 on the CD.

Accidents played a huge role. Charbel agrees with that: "I do not really remember the details of how this music was put together. I just remember that at one time we had a total mess in Pro Tools. We did not know anymore which track came from where. But we put everything together somehow, and suddenly it all sounded great".

Track 2: Eclecticism

Zeid Hamdan's approach is completely different. Hamdan was born in Beirut in 1976. As a ten-year-old, he moved to France with his family and stayed till 1992/93. He founded his first band, The Lombricks in 1995. The band mixed Oriental sounding melodies with rock, sung mainly in English. "We were mainly imitating some clichés that felt Oriental to us," Zeid Hamdan remembers, "I wanted to do something that resembles our environment. I wanted to give our listeners something familiar, but also very new. I really sounded very clichéd and arabesque. You could easily hear it: I was a foreigner in this country, but still it was my country as well. It became something fake - maybe this is why people loved it" (Hamdan).

Over the years, Zeid Hamdan created various bands and labels, and he worked together with the Beirut based record shop La CD-Thèque and its distribution label Incognito. The New Government, one of Hamdan's bands, mixed indie rock, pop and punk with a retro touch of the 1970s and provocative lyrics such as: "I killed the Prime Minister, I killed the famous journalist... we are the new Government."

Soap Kills, the duo with the singer Yasemine Hamdan, was Zeid Hamdan's main group for many years. Yasmine Hamdan was born in Beirut into a Shiite family who used to listen to the big singers from Egypt. She learned singing mainly by herself, but she took some lessons at the Lebanese conservatory, as her former teacher Rima Khcheich remembers. Today Yasemine Hamdan lives in Paris mainly. "Yasmine was part of the Lombricks already. She had introduced

me to Arabic music," Zeid Hamdan explains. Mainly, the two listened to Egyptian and Lebanese artists from the 1930s to the 1950s: Asmahan, Nour el Houda, Zaki Nassif, Fairuz, and others. According to Zeid Hamdan, no one in his community was interested in that kind of music at the time, so he was proud to let his friends listen to these old songs in a "fresh way." "To explore this huge body of Arabic songs, to harmonize it and to play it with electronic beats, is just beautiful," he explains.

"Aranis" is one of many Soap Kills remakes of an old song. Part A of the song is composed and written by Soap Kills, part B was composed by the Lebanese singer and songwriter Omar Z'éné (O'mar al Ze'inni) in the 1940s. Z'éné was one of the first and important protest singers in Lebanon (Weinrich 2006). "Aranis" appeared in two different versions on the two Soap Kills albums Cheftak (2002) and Enta Fen (2005). The 2005 version, to which I refer here, is entitled "Aranis (remix)."

The lyrics are split into two sections: Part A describes the different noises of Beirut. Part B is a critique of the Lebanese consumer culture of the 1940s (Burkhalter, 2011). Musically, "Aranis" is split into two clearly different sections, too. Section A resembles Brazilian bossa nova at first hearing - and this on various levels: the timbre of the singer Yasmine Hamdan, the acoustic guitar with major and minor chord changes, and the synthesized string sections. However, if one compares "Aranis" with bossa nova tracks from Brazil, a variety of differences occur: First, the guitar rhythm differs clearly from bossa nova rhythms. Further, the chord changes do not reach the harmonic complexities of certain bossa nova compositions. One could thus characterize part A as a pop ballad with a sense of bossa nova. Section B is very different. The melody resembles the melody that Omar Ze'né used in the 1940s. Rhythmically this part switches between two different grooves: B1 is similar to Rocksteady, B2 to ragga and dancehall (Burkhalter, 2011).

Overall, the smooth A part and the hectic B part do not really match. However, this eclecticism can be found in many songs from Beirut. Further the "fake" Bossa Nova is nothing new, too. Fairuz and the Rahbani brothers, and later Ziyad Rahbani mainly, enjoyed producing bossa nova-like tunes, and the Egyptian singer and musician Mohammed Abdel Wahab experimented with music styles from Spain and Latin America even years before. It is thus not an unusual approach. In many of his songs, Zeid Hamdan loves to play with jokes, with little things, that are incomplete, funny and weird. "I'm trying to make fun of this and other societies. Playing being rich or poor, acting like a mafia boss, being very clean, or very dirty. I make fun of people who are very fond of themselves, I like to play roles."

Place versus Zeitgeist

From these two pieces I'd like to proceed to the main question: What does influence these musicians most: The place - Beirut? Or the global Zeitgeist in their specific music genre?

First, I intend to analyze the music from the place. Beirut went through a specific history, and it offers specific conditions and possibilities for knowledge. These conditions have positive and negative impacts on music making today.Why positive and negative? The judgments mainly come from statements by members of the wider music circles in Beirut today.

1) Crucial for today's musicians was the rise of subcultural music in the late 1960s. The psychedelic rock movement had crossed to the Arab World. Beirut alone hosted around 200 rock bands. Within the Lebanese Civil war, rock musicians were still very active. A network was set in place. With its supporters and institutions, it created the ground from which many of today's artists started their careers (Burkhalter, 2011).

2) The Europeanization and Commercialization of the Arabic Music from the beginnings of the 20th Century had and has "negative" impacts. Today's musicians follow a trend set by Arab modernists and intellectuals. These so-called modernists started to criticize the main cultural forms of the Arab world, mainly after al-nakba (literally, "the catastrophe" of the creation of the State of Israel in 1948) and al-hazima (literally, "the defeat" in the Arab-Israeli War of 1967). According to them, Arabic music is based on emotions only. They compare its endless repetitions, the circling around specific notes to the lousy Arab politics. In their search for modernity (hadith), many musicians therefore looked towards the West exclusively, or they mixed singer-songwriter traditions with Arabic instrumentation and languages. (Racy, 2003: 5, 92; Shannon, 2006: 76ff; Lagrange, 2000: 98-99; Touma, 1998: 180-188) The education system was and is based on Western teaching methods. Today, Arabic music is often performed by big orchestras instead of small Arabic takht ensembles, with simple, well-tempered harmonies instead of wild heterophony. The consequences seem clear: Today, there is both, a lack of musicians who want to learn Arabic music, and a lack of musicians who learn it in its whole aesthetical dimensions (Touma, 1998: 180-188). A great portion of the artists in this article is educated in art schools in Lebanon: theatre, cinema, and fine arts mainly.

3) Being a musician is not perceived as a great thing in a rather conservative and religious country like Lebanon. Some religious leaders do not see music as a good activity. In the 1990s, many Metal and Rock musicians were beaten up or put in jail. They were accused of being followers of Satanism. Censorship is a major issue that continues to suppress musical and cultural

development - however, musicians use it to generate press and interest as well (Burkhalter, 2011; Levine, 2008).

4) The 2006 war between Israel and Hizbullah and the recent political ruptures lead to a situation where many Lebanese musicians search their luck fast. My empirical research showed that not many musicians risk investing in long-term projects. The Lebanese market is too small for a musician to survive. The Pan-Arab subcultural networks do not really function. And high flight costs and VISA application issues make it difficult for musicians to push their careers abroad.

The analysis of the music shows the following. I will highlight only very few of the findings.

Most of the musicians and sound artists work with rhythms, grooves and beats from the canon of popular music: dub, dancehall, drum'n'bass, et cetera. Often, they use them in rather eclectic ways. The bands and sound artists often rush from one core idea to the next, with numerous breaks and direction changes.

Almost no one uses the quartertones of Arabic maqam music. Many of the Arabic singers do not master the techniques of Arabic singing properly. Most of the musicians either work with tempered scales, or with un-tempered noises and drones. Metal Bands sometimes work with scales that resemble Arabic scales: Harmonic minor scales, pentatonic scales, Locrian and Lydian modes - however, their idol bands in the US or in Finland do so, too.

A great variety of instruments and audio software are being used. One aspect I found interesting: Musicians from different genres like to prepare their instruments. They use different techniques and materials to work on the trumpet, the double bass and the acoustic guitar. They record on old reel-to-reel tape machines, or they manipulate Arabic pop music tapes with their hands. They work on popular music with a modernist/experimentalist approach.

Many musicians and sound artists focus on sonic textures a lot. They do not shy away from very harsh, noisy, trashy, distorted and edged sounds and noises. They perform them with the highest intensity on maximal volume, or on low volumes, almost not noticeable.

Summarized: These musicians' definition of music is broad. They rework, re-arrange and/or imitate the sounds of their city and the noises of war with the latest sound software. They have a specific knowledge and taste for sounds and textures, and a very fresh, playful and direct approach to music and music making. They move rather freely between what is often referred to as high-culture and low-culture. They further do not shy away from imperfection, accidents, chaos and failure - not unlike many previous modernist and experimentalist artists in

Europe and the US. Many believe in the strength of collective music - this is interesting, as it is in its essence close to Arabic tarab music.

For my book, I conducted a listening test with expert listeners from around the globe (Burkhalter, 2011). These listeners judged the quality of this Lebanese music as rather high. As the niches worldwide become more and more connected, there is more and more competition: It is not enough anymore to be the best jazz player in Beirut, when every jazz fan can compare the local hero with the global heroes with only a few mouse clicks. I therefore argue that Digitalization will lead to more quality and more professionalism in the niches. The masters and lovers of the various genres become choosey.

Place or transnational ideas?

The first listening experiences seem to offer clear results: These aesthetical approaches come from the transnational networks - they are comparable to the Zeitgeist elsewhere (this is what many listeners in my listen test argued). Vaguely, popular styles and ideas like "Grime," "Mashup," and the recent trend for "psychedelica" seem influential, but also musique concrète, noise and drone music. Directness, sharpness, catchiness and patchwork aesthetics seem a global trend too. Styles like Asian Underground, Balkan Beat are increasingly replaced by what some scholars call "Global Ghettotech": Non-Western artists no longer offer exotic African drumming or Indian sitar melodies with rather simple electronic beats, but they use gunshots as downbeats, and they express anger and aggression.

The second - or deeper - listening experiences suggest: Place is still very important. As we all know: Each place offers a specific framework of possibilities, restrictions, and realities. In my research, Biography and Generation emerged as main forces. The social position of these musicians was important, and the time of birth - out of various reasons I decided to focus on the generation of musicians and sound artists born in the beginnings of the Civil War. The biography channeled what these artists know and do not know: not too much about Arabic music, but a lot about sound textures - some of the musicians suggest that this knowledge comes from their acoustic socialization in war.

The Lebanese Civil War

The Lebanese Civil War is still highly influential - no surprise. The musicians I talked to are all traumatized to a greater or lesser extent. However, being artists, they are also fascinated by their childhood memories. They use them to construct localized artistic identities. The musicians seem to remember the war similarly: Their sonic memories are full of propaganda music and speeches from the

various militias, radio ads and jingles, plus the sounds of rifles and bombs. In his piece CW Tapes, Raed Yassin has packaged political speeches, propaganda music, television tunes, radio jingles and commercials from the Lebanese Civil War (see Burkhalter, 2009). These musicians know all the weapons of war just by listening to their sounds. They hear from where to where a rocket flies, and if it is of direct danger to them or not. Furthermore, their ears were shaped by around 200 radio stations that were constantly tuned to and informed the listeners about who had been killed, which streets were open to traffic, and which were not. In short: The ear played an important role during the war. In my many interviews, absurd and often very cynical questions full of black humor were raised: "Is war good ear training?" Or "Can listening to the weapons of war replace musical Solfège?" The trumpet player Mazen Kerbaj believes that the sonic memories determined to a certain extent which sounds he likes or dislikes. On the other hand, Kerbaj states clearly, that musical taste and perception keeps changing - through listening, musical education and practice (See Burkhalter, 2011.)

Music resembles the structures of the society an artist lives in - this is what ethnomusicologists argued (or argue) at times (for example Blacking, 1976) One could argue that these musicians and sound artists create the soundtrack of the 21st Century. Their music is an attempt to "create sense out of chaos" as Anthony Storr argues. He states that music is not an escape from "real" life, but a way of ordering human experience (Storr, 1992).

We can read this music from different perspectives -musical, socio-political, psychological, etc. Overall, it is the variety of these interpretations that might bring us a step further. We should not ignore the sonic material these artists are using: the samples, the sounds, etc. And we have to analyze how exactly they arrange, interconnect and play this sonic material. The latter brings us to the "core" of their music and music making. Musicians choose musical styles inside the more virtual, transnational spaces; however, they hear, translate and perform it out of their own and special position. A musician might choose a certain style just in order to reach a certain market or to get international funding. His strategy might be short-term. Changes in the core of his music making, are however far more long-term. Overall: These Lebanese musicians offer new representations beyond exotic East-West-Formulas. Their music, noises and soundscapes reflect the effects of Globalization and Digitalization on various levels. "Authenticity" to them is no longer linked to "traditional music" but to the sounds and noises of their area, to their "sonic memory."

If we listen very closely, the arguments of music lovers and scholars who argue that music started to sound alike worldwide becomes absurd: We do not find two pieces of music that sound the same. The Lebanese Mazen Kerbaj plays

his trumpet in a unique way: just because of his mother tongue he is capable of producing different sounds than a Swiss trumpet player.

To conclude: The bundle of influences and forces that lead the artist to produce his piece of music is almost impossible to unwire - for the scholar, but for the musician as well. Music is a multi-dimensional phenomenon in which many musical and non-musical dimensions are interwoven. The sound artists and musicians from Beirut are constantly influenced by a huge amount of musical and non-musical forces: from psychological traumata from the Lebanese Civil War to impacts from the surrounding ideoscapes, mediascapes, financescapes, technoscapes and other -scapes, as Appadurai would name it. At the same time, these musicians are actively trying to create their own and special music - by pushing a variety of limits, and by using the possibilities our digitalized and transnational world offers.

One great example of how the local place and the global Zeitgeist interact is the Lebanese Tarek Atoui. On his laptop, he creates soundscapes full of ruptures, cuts and contrasts. A mash-up of intense noises, digital frequencies, and samples from different sources: field recordings, voices (Arabic, English, Chinese, etc.) media files (from radio and TV), popular music (Arabic music, Chinese Opera, etc.), war sounds, and much more. Atoui adds reverb, distortion and other effects. In a concert in Berlin, Atoui used a joystick to steer his sound program MAX/MSP. He stood still when his music dived through chaos: with rhythmic structures deriving from all possible directions. Then his body would start to move when the introduced breakbeats, and hardcore drum'n'bass began structuring the soundscape.

Bibliography (selected)

Anderson, Chris. 2006. The Long Tail - How Endless Choice is Creating Unlimited Demand. London: Random House Business Books

Appadurai, Arjun. 2003. Modernity at Large - Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press

Burkhalter, Thomas. 2007. "Mapping Out the Sound Memory of Beirut: A Survey of the Music of a War Generation. In Itinéraires Esthétiques et Scènes Culturelles Au Proche-Orient, edited by Franck Mermier. Beirut: Institut Francais du Proche-Orient

Burkhalter, Thomas. 2011 (Forthcoming). Creating Sense out of Chaos: New Sounds from Beirut.

Hammond, Andrew. October 2007. Saudi Arabia's Media Empire: keeping the masses at home. http://www.arabmediasociety.com/

Hanf, Theodor. 1990. Koexistenz im Krieg - Staatszerfall und Entstehen einer Nation im Libanon. Baden-Baden: Nomos-Verlagsgesellschaft

Hanf, Theodor. 2003. "The Sceptical Nation. Opinions and Attitudes Twelve Years after the End of the War. " In. Lebanon in Limbo - Postwar Society and State in an Uncertain Regional Environment, edited by Theodorf Hanf. Baden-Baden: Nomos-Verlagsgesellschaft, 197-228

Johnson, Michael. 2001. All Honourable Men - The Social Origins of War in Lebanon. London/New York: I.B. Tauris Publishers

Khalaf, Samir. 2002. Civil and Uncivil Violence in Lebanon - A History of the Internationalization of Communal Conflict. New York: Columbia University Press

Levine, Mark. 2008. Heavy Metal Islam: Rock, Resistance, and the Struggle for the Soul of Islam'. New York: Three Rivers Press.

Racy, Ali Jihad. 2003. Making Music in the Arab World - The Culture and Artistry of Tarab. Cambridge: Cambridge University Press

Rasmussen, Anne K.. 1996. "Theory and Practice at the 'Arabic Org': Digital Technology in Contemporary Arab Music Performance." Popular Music 3: 345 - 365

Salibi, Kamal. 2003. A House of Many Mansions - The History of Lebanon Reconsidered. London: I.B. Tauris Publishers

Shannon, Jonathan Holt. 2006. Among the Jasmine Trees - Music and Modernity in Contemporary Syria. Middleton: Wesleyan University Press

Silverstein, Shayna. 19.04.2007. 'New Wave' Dabké: Popular Music and Media in Lebanon and Syria. British Forum for Ethnomusicology Annual Meeting, Newcastle (Conference Paper)

Storr, Anthony. 1992. Music and the Mind. New York: The Free Press

Traboulsi, Fawwaz. 2007. A History of Modern Lebanon. London: Pluto Press

Weinrich, Ines. 2006. Fairuz und die Brüder Rahbani - Musik, Moderne und Nation im Libanon. Würzburg: Ergon Verlag

Interviews by the author (among others)

Haber, Charbel Beirut 4.8.2005

Haber, Charbel Beirut 27.6.2006

Hamdan, Zeid Beirut 8.8.2005

Hamdan, Zeid Beirut 28.8.2006

Khcheich, Rima Beirut 3.8.2005

CDs (selected)

Atoui, Tarek. Mort aux Vaches. Staalplaat. 2008: Netherlands

Eid, Rana. ShShSh. La CD-Thèque. 2003: Lebanon

Kerbaj, Mazen. BRT VRT ZRT KRT. Al Maslakh MSLKH 01. 2005: Lebanon

Khcheich, Rima. Falak. Jazz in Motion Records. 2008: Amsterdam

Khoury, Joelle. Dream she is - Arabic opera monodrama for woman's voice. Eka3. 2008: Lebanon

New Government, The. Party Animals. Incognito. 2008: Lebanon

Sahhab, Ziyad. Keep on Singing. Forward Music. 2007: Lebanon

Scrambled Eggs. Nevermind Where, Just Drive. Those Kids Must Choke. 2005: Lebanon

Soap Kills, Enta Fen. Mooz Records. 2005: Lebanon

Souleyman, Omar. Highway to Hassake. Sublime Frequencies SF031. Seattle

V.A. Waking Up Scheherazade. Grey Past Records ABA 001. 2007: Netherlands

Y.A.S Arabology. Opendisc 531733 1. 2009: Paris

Yassin, Raed; Coleman, Gene. The Adventures of Nabil Fawzi. Al Maslakh Recordings 04. 2006: Lebanon

- محور
- سياسات ثقافية للترويج أو الدعوة
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

Pratiques et usages du théâtre dans les écoles chiites au Liban

Catherine Le Thomas[*]

La culture scolaire se déploie au Liban au sein d'une grande diversité verses communautés ont proposé une éducation qui leur est propre, dont nous étudierons ici l'exemple au sein de la communauté chiite, groupe dont les écoles et plus généralement les institutions ont connu un fort développement dans les quatre dernières décennies. Cette éducation comprend une dimension culturelle, tant au sens anthropologique qu'au sens plus restreint de la « culture consacrée » et des pratiques artistiques. A la confluence de ces deux aspects de la culture, le théâtre occupe une place de choix dans les pratiques des écoles chiites, depuis la maternelle jusqu'au baccalauréat et au-delà. Inséré dans des cérémonies qui se déploient au sein de l'école, voire au dehors (via d'éventuelles retransmissions télévisées, ou encore chez les scouts), le théâtre est perçu comme un moyen d'éducation privilégié dans ces établissements. A travers lui, il est possible d'étudier la manière dont l'environnement scolaire à caractère communautaire propose des modèles culturels, susceptibles d'informer la culture d'une partie des jeunes libanais ou d'interagir avec elle.

Les jeunes libanais ici considérés sont en effet doublement impliqués dans ce mode d'expression artistique, culturel, social, religieux et même politique qu'est le théâtre: acteurs en tant qu'élèves ou jeunes enseig-

(*) Politologue, chercheuse associée à l'Institut Français du Proche Orient, Beyrouth.

nants, ils sont aussi parfois metteurs en scène, dramaturges, coordinateurs d'activités artistiques. La tranche d'âge 15-30 ans apparaît ainsi particulièrement riche en investissements divers au sein de cette activité qui reflète et renforce les prises de position et références culturelles, idéologiques et/ou religieuses du réseau scolaire considéré.

Presque tous les grands réseaux éducatifs qui se rattachent par leurs signes et leurs acteurs à la communauté chiite proposent des clubs de théâtre: Amiliyyé, Mabarrat, Amal al-Tarbawiyya, ou encore écoles de la mouvance Hezbollah comme les réseaux al-Mahdi, al-Imdad et al-Mustapha. On jettera ici l'éclairage sur ce théâtre scolaire, perçu comme outil de socialisation et d'expression pour la jeunesse, dans une optique de transmission de valeurs et de normes tout autant que dans une perspective de créativité. La diversité des modes d'appréhension de cette pratique culturelle va de pair avec la pluralité de ses usages, au service d'objectifs divergents. Je me propose de voir surtout quels modèles de société sont véhiculés à travers ces pièces destinées à des élèves adolescents ou jouées par eux, et comment le théâtre est conçu comme un outil à leur usage.

Afin de mieux faire ressortir la pluralité des modèles à l'œuvre, je me concentrerai sur les pratiques théâtrales de trois groupes d'écoles au sein de la communauté chiite: la Amiliyyé à Beyrouth, école islamique de première génération ouverte dans les années 1920 par Mohammed Rachid Beydoun, notable de la communauté ; les Mabarrat, association éducative et caritative créée en 1978 par le marja' irakien al-Kho'i, prise en charge au Liban par le sayyed Mohammed Hussein Fadlallah, et présente dans les zones à majorité chiite au Liban ; les écoles al-Mustapha, réseau qui s'est développé à partir des années 1980 à Beyrouth, au Sud et dans la Bekaa. Ces dernières écoles dépendent d'une association, l'Association pour l'Enseignement Religieux Islamique (Jama'iyya al-Ta'lim al-Dini al-Islami, ou JTDI), qui apparaît très proche idéologiquement du Hezbollah, son leader informel n'étant autre que Naim Qasem, le numéro deux du parti.

Ces réseaux ont été choisis dans la mesure où ils offrent une image contrastée et plurielle des écoles chiites: ils traduisent deux moments différents de l'histoire de la communauté, puisque la Amiliyyé représente la première école chiite implantée à Beyrouth, alors que les écoles Mustapha tout comme les Mabarrât sont emblématiques de l'institutionnalisation communautaire qui eu lieu à l'époque de la guerre civile et se poursuit activement aujourd'hui. Ces établissements objectivent aussi des projets différents pour la communauté: alors que la Amiliyyé se présente comme faiblement islamisée, et déploie une identité politique qu'elle veut « discrète» et indépendante des deux grands partis chiites

libanais, les écoles al-Mustapha s'affichent clairement proches du Hezbollah, à l'instar des écoles al-Imdad et al-Mahdi, dont elles partagent pleinement l'idéologie. Ces écoles, qui scolarisent environ 8000 élèves dans leurs six établissements, accueillent une clientèle plutôt aisée, alors que la Amiliyyé scolarise des jeunes de petite classe moyenne dans son complexe de Beyrouth (2400 élèves environ). Les Mabarrat, quant à elles, n'accueillent pas moins de 21 000 élèves, généralement des classes moyennes chiites, dans 18 établissements, et gèrent également plusieurs orphelinats, des centres techniques et un établissement pour les handicapés. Clairement affiliées au marja' Fadlallah, elles se veulent résolument islamiques, tout en gardant une relative réserve sur le plan politique. Ce groupe éducatif, le plus important sur le plan quantitatif au sein de la communauté chiite, se présente surtout comme expert en matière de nouvelles techniques et méthodes pédagogiques, y compris pour les matières artistiques.

Ces trois réseaux possèdent en commun un certain savoir-faire en matière théâtrale, et une expérience plus importante en la matière que celle d'autres réseaux éducatifs comme Amal al-Tarbawiyya, al-Mahdî ou al-Imdâd, ces derniers se rapprochant chacun de l'un ou de l'autre des modèles évoqués ici. En tant que tels, ils offrent un éclairage particulièrement intéressant sur certaines pratiques culturelles proposées aux jeunes dans la communauté chiite.

Dans les écoles de la mouvance Hezbollah, un « théâtre de la résistance»

Dans les écoles qui relèvent de la mouvance du Hezbollah, et qui regroupent environ 25 000 élèves, la « mise en scène » inhérente au théâtre participe de la nouvelle visibilité de la religiosité chiite et de son caractère de plus en plus public. Permis et même encouragé par la religion telle que la conçoivent les acteurs religieux de la hâla islamiyya, ou sphère islamique, le théâtre est devenu l'une des méthodes-clé de socialisation auxquelles ils ont recours. Il renvoie aussi aux membres du groupe une image extrêmement positive d'eux-mêmes et contribue au renforcement de l'identification. En ce sens, il joue le rôle de récit identitaire. Le théâtre rend logique et nécessaire l'appartenance au groupe, en s'efforçant de toucher ses spectateurs, et de rendre le soutien à ce groupe « naturel », et la défection inenvisageable.

À l'école, le théâtre joue un rôle important dans les activités des élèves, et s'insère dans la « stratégie du parascolaire » en différentes occasions. En effet, les modèles de socialisation proposés dans ces établissements sont inculqués autant sinon plus à travers les activités ludiques ou éducatives hors curriculum que lors des cours proprement dits.

Les élèves assistent en spectateurs ou participent activement à diverses

pièces, dont le thème est choisi en fonction de l'actualité religieuse et/ou politique du moment, et dont la représentation a lieu lors des grandes dates du calendrier religieux ou pour les grandes occasions de l'année scolaire. Les adolescents participent rarement à l'écriture des pièces dans lesquelles ils jouent, mais peuvent influencer la mise en scène lors des répétitions, qui se déroulent sur une période d'environ un mois, à raison de séances intensives, quasi-quotidiennes. Les acteurs de la troupe ne sont pas nécessairement tous élèves de l'école, même si c'est le cas de la majorité, recrutés dans le vivier que représentent les clubs de théâtre de chaque établissement ; certains parmi les jeunes adultes sont employés de l'établissement, d'autres encore étudiants de théâtre ou même acteurs professionnels.

Ces pièces sont généralement jouées devant les familles, et fréquemment retransmises par les medias de la mouvance dans laquelle s'inscrit l'école (al-Manâr, pour les écoles de la mouvance Hezbollah, tout comme le fait NBN, pour les écoles du mouvement Amal). Parmi les pièces les plus élaborées, on trouve le théâtre-rituel lié à Achûra, longue tradition chiite transposée ici dans le cadre scolaire.

Comme dans la plupart des pièces de la mouvance Hezbollah, il ne s'agit pas seulement ici d'évoquer le déroulement d'un épisode ou de la totalité de la bataille de Karbala en 680, mais de dresser une analogie explicite à valeur pédagogique entre passé et présent.

Une pièce de Achûra à l'école Mustapha: al-Wasiyya

Les exemples sont nombreux de pièces dans lesquelles jouent des jeunes filles, en majorité des adolescentes des écoles secondaires: citons une pièce de théâtre comme al-Wasiyya (le Testament), dont la première représentation a eu lieu dans la salle al-Jinân de l'école al-Batûl qui dépend du groupe al-Mustapha, en février 2008, devant un parterre de femmes et de jeunes filles, à l'instigation du comité des femmes du Hezbollah. La pièce, composée par Nisrine Idriss, dramaturge reconnue au sein de la hâla islâmiyya (sphère islamique), a été montrée par la suite aux élèves de al-Batûl pour le 40e jour de la mort de Hussein. Comme il s'agit d'une pièce composée par et pour des femmes, les acteurs y sont uniquement des jeunes filles, y compris pour les personnages masculins de la pièce.

Mêlant les époques et les lieux, la pièce repose sur une analogie directe entre la bataille de Achûra et la résistance contre Israël, plus précisément lors de la guerre de juillet 2006: par là, elle rend tangible le slogan fameux selon lequel « tous les jours c'est Achûra, et toute la terre c'est Karbala ». Le médiateur entre

ces deux temps et ces deux espaces a pour nom Wahab, nom de l'un des compagnons de Hussein, chrétien converti à l'islam, mort à ses côtés sur le champ de bataille, dont le souvenir est perpétué et la geste héroïque répétée par un autre Wahab. Ce Wahab contemporain, on le découvre à travers le dialogue de deux femmes, sa mère et sa femme, qui attendent un combattant de la résistance islamique parti au front contre Israël, probablement en juillet 2006. Wahab ne reviendra finalement aux siens qu'en martyr, ce qui donne lieu à une projection des martyrs du Hezbollah liés aux écoles Mustapha.

Dans cette pièce, en ramenant l'auditoire au mythe fondateur de la communauté (qui est aussi un moment historique), ce théâtre idéologique réactive l'identité du groupe en vue de sa mobilisation sociale et politique. D'autres pièces de Achûra jouent également sur le rapport entre présent et passé, soit pour les enfants, soit pour les adolescents, afin de diffuser la vision du Hezbollah sur le sens qu'il donne à sa lutte contre Israël. La plupart reposent sur un ressort d'ordre analogique et se concentrent sur un personnage du drame ; elles visent par là à créer chez le spectateur un rapport d'identification d'ordre émotionnel. Achûra, se veut, au-delà de la simple commémoration, une pédagogie par l'exemple, un apprentissage de l'idée de résistance.

Le théâtre apparaît ici directement lié à une cause politique et religieuse ancrée dans l'environnement local. Pour reprendre une terminologie relative à l'analyse de l'action protestataire, il participe à la formation d'une « mobilisation de consensus », par un travail de communication en profondeur pour souder le groupe, préalable à une « mobilisation de l'action » susceptible de faire usage de ce capital de sympathie accumulé. Si l'on en croit les applaudissements nourris et les rappels suscités par la pièce al-Wasiyya, il trouve un public réceptif à la cause qu'il promeut.

Ce type de théâtre n'apparaît d'ailleurs pas propre aux écoles ni aux troupes composées d'adolescents: théâtre chiite et résistance sont liés dans les pièces de Achûra montées dans plusieurs villages du Sud, hors de l'univers scolaire.

Dans le cas de Amal al-Tarbawiyya, des pièces de théâtres fort similaires à celles des écoles al-Mustapha peuvent être montées à l'occasion de Achûra ; elles reposent sur un ressort analogique entre une situation actuelle et un épisode relatif au massacre de Karbala. Les techniques, les décors et le jeu des acteurs ressemblent fortement à ceux des pièces de la JTDI, peut-être par circulation des enseignants et techniciens d'un groupe à l'autre. L'idée de résistance s'y fait en revanche moins présente, de même que s'estompe le lien au politique dans les pièces visionnées.

Donner à voir et renforcer la «culture de la résistance»

Une autre occasion privilégiée par le théâtre scolaire des écoles islamiques de la mouvance du Hezbollah est celle du taklîf char'î, moment où les petites filles, à 9 ans, prennent le voile. S'il est destiné aux fillettes, ce théâtre est joué par des acteurs de tous âges, et en particulier des adolescents des écoles al Mustapha, qui représentent le cœur de la troupe.

La plupart des pièces préparées par les écoles al-Mustapha à l'occasion du taklîf depuis la fin des années 1980 s'apparentent à des sortes de comédies à vocation ludique et pédagogique. Mêlant dialogues et parties chantées, elles s'appuient souvent sur la diffusion complémentaire, sur grand écran, d'images d'archives télévisées (en particulier, les discours de Hassan Nasrallah depuis 2006). Ces pièces sont pour la plupart pré-enregistrées en studio, si bien que les jeunes acteurs miment leurs répliques sur scène lors des représentations, probablement dans un souci de qualité du son et afin d'éviter les erreurs. Ce faisant, les pièces ne laissent place ni à l'improvisation, ni à la spontanéité, privilégiant au contraire l'organisation et la maîtrise du jeu comme des répliques. La plupart de ces pièces sont parallèlement filmées, lors des représentations, par une équipe de la chaîne de télévision al-Manâr, en vue de leur diffusion ultérieure sur cette chaîne.

La qualité des décors et du jeu des acteurs, ainsi que le niveau technique de ces performances théâtrales (son, lumières...) témoignent de l'expérience acquise par les écoles Mustapha en matière d'art dramatique depuis une vingtaine d'années ; ce caractère bien maîtrisé traduit aussi les moyens matériels mis à disposition de cet art privilégié par le parti et sa mouvance: le budget moyen d'une pièce consacrée à la cérémonie du taklîf oscillerait entre 8 000 et 10 000 $.

Cinq personnes environ, pour la plupart des jeunes adultes, écrivent régulièrement des pièces pour les écoles al-Mustapha ; parmi elles, Hussein Abd el-Sâter, jeune enseignant d'arabe à temps partiel dans l'association, qui compose par ailleurs des comédies politiques et des sketches pour les chaînes de télévision al-Manâr et New TV. Sâter a écrit également d'autres pièces, notamment pour la « Section des Activités » liée à la jeunesse du Hezbollah, et dans lesquelles jouent des étudiants proches du parti. Il déclare aimer mêler critique sociale et comédie politique, et écrit peu dans le domaine strictement religieux comme Achûra, qui interdit la satire. Les pièces qu'il compose pour la JTDI sont toutefois relues par un cheikh rattaché à l'association, qui vérifie l'orthodoxie de leur contenu religieux et de leurs prises de position politiques. L'auteur peut tout à fait évoquer le Hezbollah et sa politique du moment, tant qu'il ne critique pas les autres partis libanais. La chaîne al-Manâr diffuse, généralement dans l'après-midi, les pièces qu'elle avalise, soit dans leur intégralité, soit partiellement.

Par deux fois cependant, l'une des pièces du dramaturge a été refusée par la JTDI, pour avoir abordé trop crûment certains thèmes sociaux ou religieux. L'une se moquait de la permissivité accordée aux enfants en ce qui concerne les médias, internet, l'usage du téléphone portable, etc ; l'autre pièce refusée abordait la manière dont on impose le hijâb à la fillette alors qu'elle n'est pas convaincue. Dans les deux cas, on aurait reproché au dramaturge d'exagérer la critique sociale et de potentiellement heurter les familles.

Certaines, parmi les pièces composées par Hussein Abd el-Sater pour les élèves de la JTDI, ont en revanche dépassé les murs de l'école pour finir par être jouées devant la communauté entière: la pièce intitulée Râji'în (« ils reviennent »), montée initialement en avril 2007 dans une école al-Mustapha, et qui met en scène la guerre entre Hezbollah et l'armée israélienne de juillet-août 2006 a ainsi connu le succès bien au-delà de l'établissement. Elle a conduit à l'organisation d'une tournée dans une cinquantaine de villes et villages libanais, dans les régions à majorité chiite. La troupe était composée essentiellement d'adolescents des écoles secondaires al-Mustapha. Si le théâtre scolaire a ici séduit, toutes générations confondues, c'est parce qu'il a donné du sens à une expérience récente, et potentiellement traumatisante, en la rejouant dans le registre de la comédie dramatique et en exerçant en quelque sorte un effet cathartique.

Comme le souligne Sabrina Mervin, la politisation de ce théâtre chiite, qu'il soit lié à Achûra, à la cérémonie du taklîf ou à un épisode du Coran, entraîne sa sécularisation et sa transformation en spectacle. Et de fait, par les adaptations qu'ils subissent, les épisodes mis en scène s'adaptent à un public du XXIe siècle et à ses préoccupations ici-bas. D'autres pièces encore peuvent être préparées, qui ne commémorent pas un rite religieux mais une occasion profane. Toutefois, la plupart gardent un ancrage religieux plus ou moins direct, même si ce dernier n'est qu'un support pour l'évocation de problèmes sociaux ou politiques.

La pièce Fil al-Malik (L'éléphant du roi), jouée à l'occasion de l'inauguration d'une salle de théâtre dans l'école al-Mustapha de Haret Hreik en mai 2006, fait ainsi allusion à la sourate 105 du Coran, al-Fil (l'éléphant), qui évoque le sort réservé aux Abyssins venus attaquer la Mecque contre les Musulmans en lançant sur la ville un énorme éléphant. L'histoire est transposée et adaptée très librement à un village traditionnel du Liban, où un groupe de villageois craignent une catastrophe imminente, l'éléphant du roi s'apprêtant à piétiner leurs biens. Dans cette pièce « à clé », on devine sans peine que l'éléphant représente Israël, et le roi probablement une grande puissance comme les Etats-Unis, face auquel les villageois adoptent des positions divergentes. Tout à coup, les nouvelles de al-Manar sont projetées sur un écran: un présentateur plus vrai que nature informe les auditeurs que la résistance a écarté le péril de l'éléphant, ainsi que d'autres vraies-fausses nouvelles économiques toutes favorables aux Arabes et

défavorables aux puissances occidentales, et enfin la libération imminente de Jérusalem par les armées islamiques et arabes. L'auditoire jubile et applaudit à tout rompre.

Il faut noter que la scène des informations, présentée par un adolescent de l'école, a été tournée dans les studios de al-Manar, qui semblent même avoir formé ce jeune homme pour l'occasion. On constate que le théâtre scolaire s'insère dans tout un réseau social et institutionnel, celui de la « société de la résistance » et à ses relais, comme Jihâd al-Binâ' ou al-Manar. Cette forme d'humour et de clins d'œil appuyés aux divers lieux de la « société de la résistance » plaît visiblement beaucoup au public de l'école.

La pièce, jouée en 2006 à l'occasion de la fête de la libération du Sud Liban, le 25 mai, est suivie d'un discours de Naim Qasem consacré à la place des jeunes au sein de la société de la résistance: Qasem insiste sur la nécessité de procurer aux enfants et aux adolescents, au-delà d'un enseignement de qualité, un climat favorable, propice à l'éclosion de leur piété, et des modèles susceptibles de renforcer leur admiration pour la résistance. Ces modèles s'incarnent bien sûr dans les combattants victorieux, qui influencent davantage les jeunes, souligne Qasem, « que ne le ferait l'œuvre d'éducateurs sur des décennies ». La mission des écoles consiste ainsi à mettre en place une certaine atmosphère favorable à l'entrée dans la société de la résistance, en s'adressant aux sens et au cœur, tout autant qu'à la raison: de là l'importance des pièces qui mettent en scène la résistance et ses hauts faits.

D'autres pièces scolaires ont été montées à la gloire des combattants de la résistance islamique, surtout après la guerre de juillet 2006. Au-delà de leur variété, on y retrouve souvent un culte de la terre du Sud Liban, des martyrs et de la personne de Hassan Nasrallah. Dans la mouvance du Hezbollah, le théâtre se veut ainsi englobant, tant dans le style et les techniques scéniques mises en œuvre que dans le propos ; il ne respecte ni l'unité de temps ni celle de lieu, jouant au contraire sur les va-et-vient. Surtout, il s'insère dans un espace culturel beaucoup plus vaste, qui dépasse de loin le monde scolaire et correspond à un univers donné: celui de la société de résistance. Il propose tout un mode de vie et une culture, alternative à celle d'autres groupes libanais, et axée sur l'engagement religieux et combattant.

Le théâtre à la Amiliyyé: mise en scène d'une « distraction citoyenne »

La Amiliyyé a à cœur de se démarquer des écoles de la hâla islâmiyya, et de cultiver ses propres valeurs. Elle refuse en particulier une certaine politisation de ses codes et de ses pratiques, tant dans les salles de classe que dans les activités parascolaires.

Dans ce contexte, le théâtre ne se veut ici ni politique, ni même édifiant: il

correspond avant tout à un mode d'expression artistique et culturel, dont les messages certes peuvent ne pas être absents, mais qui ne cherche pas obligatoirement à promouvoir une cause politique ou religieuse.

La commémoration de Achûra, pratique traditionnelle à la Amiliyyé, ne donne pas lieu à des pièces jouées par et pour les élèves, mais à des séances de déploration pour les adultes chaque jour après les cours, pendant les dix premiers jours de Muharram. S'il constitue malgré tout une activité de choix ici comme dans d'autres écoles chiites, le théâtre à la Amiliyyé choisit rarement des thèmes religieux, et les représentations n'ont pas nécessairement lieu lors d'occasions particulières. A la Amiliyyé, le théâtre se veut également modeste, tant dans les moyens mis en œuvre que la conception et les objectifs de la pièce: budget restreint, pièces généralement courtes, unité de temps et de lieu qui restreint les besoins en décors, thèmes à vocation culturelle et à impact plus limité qu'à la JTDI.

Très appréciée à la Amiliyyé, la pièce Umarâ' al-Chi'r al-'Arabi, présentée devant les élèves et responsables de l'association en avril 2008, a été écrite par un jeune enseignant d'arabe de l'établissement, et représentée à une date « neutre », quand les élèves-comédiens furent prêts. Les moyens dont dispose l'école pour ce genre d'activités ne peuvent être comparés au budget artistique des écoles Mustapha: la technique et la diffusion de la pièce s'en ressentent fortement. Et pourtant, grâce aux efforts de Ali Deeb, le jeune enseignant dramaturge, et aux répétitions quotidiennes imposées aux adolescents pendant trois mois, la petite troupe parvient à mettre sur pied une pièce qui soutient la comparaison. Le thème, éloigné de l'actualité, renvoie aux grands poètes arabes des ères omeyyade et abbasside, réunis et jugés par al-Khalîl Ibn Ahmad, le codificateur de la métrique arabe.

La confrontation poétique a lieu dans un décor évoquant les mille et une nuits, mis en place par Ali Deeb lui-même ; la Amiliyyé, devant les efforts de la petite troupe, a consenti à couvrir les frais à hauteur de 40 %. La pièce comporte plusieurs éléments et thèmes inenvisageables dans le cadre d'une école al-Mustapha: le thème du vin abordé par le poète Abu Nuwwas, connu pour sa poésie libertine et hédoniste, et servi sur scène par une jeune fille en robe légère, qui danse de surcroît sur une musique orientale, compose une scène qui serait proscrite dans la mouvance Hezbollah.

Interrogé sur le choix du thème, le jeune dramaturge (24 ans) précise qu'un poète comme Abu Nuwwas peut être abordé en tant qu'auteur d'œuvres littéraires, et non sur le plan social. Le jeune enseignant d'arabe, dont c'est la première année à la Amiliyyé, ne se désintéresse pas pour autant de la situation sociopolitique: il a par ailleurs composé une pièce intitulée al-Wâqa'a Heik (Ainsi sont les choses, en dialecte libanais), beaucoup plus contemporaine et engagée.

L'auteur y dénonce la société actuelle, dans laquelle ce sont « les enfants qui font l'éducation de leurs parents » et non l'inverse, en ne respectant pas les règles et en se révoltant. Passant à l'échelle nationale, la pièce montre aussi que le président ne respecte pas plus son peuple et ne vient pas en aide aux pauvres. Cette dénonciation sociale et politique a toutefois été refusée par les responsables de la Amiliyyé, officiellement en raison de la conjoncture politique déjà suffisamment tendue en 2006-2007. Plus libre que les dramaturges des écoles du Hezbollah au niveau de la représentation de mœurs non islamiques, l'auteur doit donc éviter les critiques sociales trop appuyées, à l'instar de ses homologues de la JTDI et du Hezbollah cette fois. Il est enfin plus contraint qu'eux en matière de théâtre politique.

Malgré le refus de sa deuxième pièce, Ali se sent bien plus à l'aise à la Amiliyyé qu'il ne serait dans une mouvance Hezbollah dont il ne partage nullement les vues, même s'il a grandi dans la Dâhiyé (il a été élève à l'école publique de Roueiss, où son père était chauffeur de van et sa mère couturière). Il a d'ailleurs refusé d'écrire une pièce pour le Hezbollah, et n'a accepté d'être interviewé par al-Manâr en 2006 qu'à condition qu'il puisse y lire du Ghazal (poésie amoureuse). Après négociations, la chaîne du Hezbollah a fini par accepter qu'Ali lise quelques extraits de poésie lyrique. L'enseignant, par ses thèmes de prédilection, aura donc conduit des institutions chiites très différentes à redéfinir leurs positions dans plusieurs domaines: sur la littérature arabe pour al-Manâr, sur le théâtre sociopolitique pour la Amiliyyé, et leur statut respectif.

D'autres pièces de la Amiliyyé promeuvent une cause, mais à caractère social et à portée générale: ainsi de la pièce Matar (la pluie), représentée par des jeunes hommes, et très différente des pièces de la « société de la résistance ». Très gestuelle, la pièce s'apparente à une chorégraphie complexe élaborée autour de parapluies, accompagnée de déclamations. Elle a été jouée à l'Unesco lors d'un concours de théâtre sur l'environnement, puis à l'occasion d'une fête de fin d'année à la Amiliyyé.

Ces fêtes de fin d'année, occasion de la remise des diplômes, donnent lieu également à des représentations plus légères: une pièce comique axée sur le thème du mariage, et truffée de quiproquos, est par exemple jouée par une troupe d'élèves de l'école secondaire en 2007: on retrouve là un thème cher aux comédies sociales proposées dans les films et séries télévisées libanais. Hommes et femmes sont vêtus à l'occidentale, là encore en contraste avec les codes vestimentaires en vigueur dans la mouvance Hezbollah. Le sujet, social et profane, est destiné à distraire plutôt qu'à édifier.

Ici comme à la JTDI, la pièce est encadrée de discours, dont celui du président de la Amiliyyé, Mohammed Beydoun, qui situe l'école à la charnière entre l'être humain (insân), la société (mujtama'a) et l'État (dawla), et qualifie en

conséquence de « mission patriotique » (risâla wataniyya) ses activités. Ce type de cérémonie met donc en évidence l'insertion particulière de l'association dans son environnement, faite d'acceptation des profils variés des élèves et de manifestation d'une identité islamique très discrète, plus soucieuse de bons rapports avec les autres institutions que de projection d'une identité forte. L'insistance sur la notion de citoyenneté et l'absence de thème polémique sont autant d'indicateurs d'une politique culturelle différente de celle des institutions de la JTDI, et ici clairement affirmée et mise en avant.

Le théâtre aux Mabarrat: un outil de connaissance

L'association des Mabarrât adopte encore une position différente en matière de pratique théâtrale scolaire, tout en semblant réaliser, sur certains points, une synthèse entre la position de la JTDI et celle de la Amiliyyé.

Créée en 1978, l'association a acquis un savoir-faire relativement important en la matière ; elle envisage le théâtre comme un outil éducatif intégré à la vie quotidienne de la maternelle à l'école secondaire, et non seulement un art ou un divertissement préparé en vue de certaines occasions de l'année scolaire. Le théâtre est partie prenante du curriculum, conformément aux directives officielles qui sont prises très au sérieux sur ce point par l'association. Des clubs de théâtre existent également dans chaque école et chaque orphelinat du groupe, qui entraînent leurs troupes à des concours d'art dramatique, à l'échelle des Mabarrat ou au-delà. Celui de l'école de filles al-Kawthar, à Burj al-Barajné sur l'autoroute qui mène à Saida, est particulièrement réputé pour ses performances lors des concours organisés par le ministère de la Culture libanais.

Plusieurs types de pièces figurent au répertoire des Mabarrât: certaines pièces ont été composées antérieurement par des dramaturges libanais, arabes ou occidentaux plus ou moins connus ; d'autres sont écrites au sein des Mabarrât par des coordinateurs ou des enseignants, en partenariat avec les acteurs, adolescents eux-mêmes, selon un processus participatif. Les élèves-acteurs peuvent également intervenir dans le choix de la pièce retenue, quand elle figure au répertoire classique ou contemporain.

Les pièces jouées dans l'association peuvent aborder des sujets religieux, relatifs au Coran, comme la pièce Mawlud al-Nûr, d'après une pièce du dramaturge syrien Saadallah Wannous, et qui s'inspire là encore de la sourate de l'Eléphant. Elles peuvent être liées à l'histoire chiite (comme les pièces de Achûra), mais peuvent aussi traiter de sujets à caractère moral, articulés autour de certaines valeurs (le bien/le mal...), ou encore de sujets sociaux (l'environnement) ou artistiques (telle la pièce Beina Hâfez wa Chawqi, relative aux deux poètes Hâfez Ibrahim et Ahmad Chawqi, et écrite par une coordinatrice

d'arabe de l'association). Le spectre couvert par les thèmes traités apparaît donc très large, d'autant que l'association promeut également le mime au sein de l'institution al-Hadi, dédiée aux élèves sourds-muets et non-voyants, et qui possède son propre club de théâtre.

La cérémonie du taklîf des petites filles donne lieu ici aussi à l'élaboration de pièces spécifiques, soit à caractère religieux, soit à caractère moral. L'association se refuse à aborder les thèmes trop nettement politiques, comme la résistance islamique, contrairement à son homologue la JTDI qui gère les écoles al-Mustapha. Quoique proche de la position du Hezbollah sur certains points, comme la poursuite de la lutte armée contre Israël, l'association de Mohammed Hussein Fadlallah juge ce thème trop peu consensuel et trop lié à la communauté chiite pour être privilégié dans ses écoles. Les pièces préparées jouent peu sur l'analogie temporelle et le retour à l'histoire chiite, hormis pour Achûra ; elles utilisent en revanche tous les outils scénographiques et audio-visuels à leur disposition (chants, projection d'images, jeux de lumière...), à l'instar de celles de la JTDI. Toutefois, à la différence de la politique théâtrale des écoles al-Mustapha, seules les chansons sont ici préenregistrées et jouées en play-back, au nom d'une conception plus spontanéiste des arts dramatiques. Si la qualité technique des représentations s'en ressent parfois, cette politique n'empêche pas, malgré tout, certaines pièces d'être enregistrées et diffusées sur al-Manar, la chaîne de télévision du Hezbollah.

Le théâtre peut être également appréhendé comme outil de sensibilisation par l'association, par exemple en ce qui concerne les thématiques liées à l'environnement, aux droits de l'enfant (les Mabarrat ont suivi dans ce dernier cas un programme annuel des Nations Unies) ou encore à l'hygiène et à la santé. Une pièce de la fondation al-Hadi, jouée par une troupe d'élèves de l'institut dans plusieurs villes du Liban, prend ainsi pour thème la question des maladies entraînant la cécité en milieu rural. Jouée par des non-voyants, la pièce n'en acquiert que plus de force persuasive. Le théâtre peut même devenir outil thérapeutique, dans le cadre du traitement des symptômes traumatiques et des troubles psychiques présentés par certains jeunes à l'issue de la guerre de juillet 2006: les Mabarrat ont collaboré activement avec certaines associations comme Handicap International à ce sujet, de même qu'elles participent volontiers à divers programmes internationaux liés à la culture et à l'éducation.

Art, outil de connaissance, moyen de sensibilisation, pratique thérapeutique: les Mabarrat jouent donc sur toute la gamme des possibilités offertes par le théâtre, ici appréhendé comme outil polyvalent au service de l'éducation et de la connaissance, du corps et de l'esprit.

Conclusion: des modèles à leur réception, continuité ou hiatus générationnel?

La culture théâtrale s'insère à l'interface des modèles de société concurrents proposés à la jeunesse au sein de la communauté chiite, comme mode d'expression artistique privilégié et instrument de socialisation. Quel que soit le registre, humoristique, pathétique ou tragique qu'il privilégie, le théâtre apparaît le plus souvent ancré dans le social et le contemporain, soit directement, soit par le truchement de l'analogie historique.

Pratique culturelle largement sécularisée, à dimension ludique ou civique pour la Amiliyyé, expression d'un engagement politico-religieux et d'une foi militante pour les écoles Mustapha, outil de connaissance intégré au quotidien pour les Mabarrat: les conceptions du théâtre varient fortement entre les trois réseaux ici présentés, reflétant les tensions politico-religieuses liées aux choix divergents adoptés par les différents groupes libanais, y compris au sein d'une même communauté. Pourtant, si des modèles théâtraux contrastés émergent de ces portraits associatifs, les passages et les emprunts n'en existent pas moins de l'un à l'autre, ne serait-ce que sous l'action des élèves et enseignants venus de différents établissements ; d'autres réseaux plus modestes proposent aussi leur propre style théâtral, qui correspond à une certaine «culture d'institution» souvent dérivée de celle des grandes associations, tout en laissant une possibilité d'expression variable aux jeunes impliqués dans ces établissements.

Il faut enfin rester attentif au décalage éventuel entre les modèles proposés et leur réception par les adolescents en question. La marge de négociation semble à cet égard bien plus forte à la Amiliyyé qu'aux Mabarrât ou à la JTDI, mais une étude plus approfondie du rapport des adolescents de la «société de la résistance» au théâtre reste à mener, pour voir dans quelle mesure les modèles proposés en ce domaine font sens pour les jeunes en question, et comment ils se les réapproprient. Ces adolescents, qui représentent une «deuxième génération Hezbollah», née et grandie au contact des multiples institutions dirigées ou parrainées par le parti, apparaissent en phase avec ses options politiques, mais auront peut-être envie de créer à l'avenir leur propre culture, à rebours des schémas militants transmis, entre autres, via l'univers scolaire. Qu'elle endosse ou non les modèles proposés au sein des institutions, la jeunesse de ces écoles en recompose de toute façon les signifiants, et les insère au sein de ses propres référents générationnels, ce qui interdit de considérer ces modèles de manière figée ou univoque, pour envisager au contraire comment ils interagissent avec d'autres types de pratiques et de codes culturels.

Sources et entretiens:

Pièces de théâtre visionnées directement ou sur DVD à la Amiliyyé, aux écoles al-Mustapha, aux écoles Amal al-Tarbawiyya et aux Mabarrât, entre 2007 et 2010.

Entretiens:

Entretiens avec les directeurs d'écoles et observations sur place, entre 2006 et 2009.

Responsable des activités, école Hasan Qasîr, Amal al-Tarbawiyya, juillet 2008.

Hussein Abd el-Sater, al-Mustapha, février 2010.

Ali Deeb, Amiliyyé, juin 2007.

Farouk Rizk, Mabarrât, février 2010.

Bibliographie:

Bashshur, Mounir. «The Role of Education: A Mirror of a Fractured National Image». In: Toward a Viable Lebanon, éd. H. Barakat. Londres: Croom Helm, 1988, p. 42-67.

Beydoun, Ahmad. « Le confessionnalisme revisité: fonctionnement et dysfonctionnements du système politique libanais». In: Citoyenneté et déconstruction de l'État, Actes du séminaire organisé le 30 et le 31 mai 2002 à l'USJ. Beyrouth: Presses de l'USJ, 2004, p.25-39.

Deeb, Lara. An Enchanted Modern, Gender and Public Piety in Shi'i Lebanon. Princeton University Press, 2006.

Early, Evelyn. The Amiliyya Society of Beirut: a Case Study of an Emerging Urban Za'im. Mémoire, AUB, 1971 (non publié).

Hanf, Theodor. « The Political Function of the Educational System in Culturally Segmented States ». In: L'éducation dans les sociétés plurales, éd. Antoine Messarra. Actes du colloque organisé par Arnold-Bergstraesser-Institut (RFA) à Metzéral (France), extrait de la revue Zeitschrift für Erziehungs-und sozialwissenschaftliche Forschung, (1984), p. 281-299.

Khuri, Fuad. From Village to Suburb. Order and Change in Greater Beirut. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

Le Thomas, Catherine. Mobiliser la communauté ; l'émergence d'un secteur éducatif chiite depuis les années 1960 au Liban. Thèse de doctorat, IEP de Paris (non publié), 2009.

Martin, Denis Constant éd. Cartes d'identités: comment dit-on « nous » en politique ? Paris: Presses de la FNSP, 1994.

Mervin, Sabrin. Un réformisme chi'ite: ulémas et lettrés du Gabal Amil, actuel Liban-Sud, de la fin de l'Empire Ottoman à l'indépendance du Liban. Beyrouth: CERMOC, 2000.

Mervin, Sabrina. « Le théâtre chiite au Liban, entre rituel et spectacle ». In: Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient, éd. Nicolas Puig, Franck Mermier. Beyrouth: IFPO, 2007, p.57-75.

Mervin, Sabrina, éd. Le Hezbollah: état des lieux. Paris: Actes Sud, 2008.

Neveu, Erik. Sociologie des mouvements sociaux. Paris: La Découverte, 2001.

Shaery eisenlhor, Roschanack. Shiite Lebanon: Transnational Religion and the Making of National Identities. New York: Columbia University Press, 2008.

Les pratiques culturelles des jeunes, outils de developpement durable

Amal Habib[*]

La culture caractérise les époques et les sociétés. Longtemps considérée comme le propre des sciences molles, la culture perce actuellement les sciences dites dures et s'intègre dans le processus de développement. Selon Cuche, le terme désigne «un panthéon de grandes œuvres «légitimes», et tantôt prend un sens plus anthropologique, pour englober les manières de vivre, sentir, et penser propres à un groupe social» (Cuche, 2001). La culture au sens large est considérée comme «un facteur de développement économique» (Warnier, 2004). Considérée aussi comme «un capital d'habitudes incorporées qui structure les activités de ceux qui le possèdent» (*idem*), elle se façonne à travers les époques par l'histoire du développement économique et des innovations technologiques qui déterminent les pratiques culturelles des sociétés.

Deux phénomènes marquent l'histoire dans la 2ème moitié du XXème siècle: le développement durable (DD) et la révolution des technologies d'information et de communication (TIC). Les bouleversements qu'ils provoquent marquent nos modes de vie et donnent lieu à un jumelage de cultures qui métamorphosent nos pratiques, notamment chez les jeunes, considérés vecteurs de changement et garanties ciblées pour tout développement. L'objet de cet article est de

(*) Conseiller scientifique, Conseil national de la recherche scientifique, Beyrouth, Liban. ahabib@cnrs.edu.lb

faire ressortir la place des pratiques culturelles des jeunes dans le processus de DD.

I- PLACE DES JEUNES DANS LA CULTURE DE DEVELOPPEMENT DURABLE

• Notions de stock de capital et de capital culturel

Le DD possède une seule définition. Selon le rapport Bruntland, c'est le développement «qui répond aux besoins des générations présentes sans compromettre la capacité des générations futures à répondre à leurs propres besoins (The World Commission on Environment and Development, 1987). Son but est de relever les défis qui se posent à la planète et de faire face à la dégradation de l'environnement et à l'augmentation de la pauvreté.

Bien que le DD connaisse une seule définition, plusieurs textes majeurs *i.e. Notre avenir commun*[1], *l'Agenda*[1] *21* et la *Déclaration de Rio*[1], complétés par des d'autres conventions et conférences des Nations Unies, mettent en place les prémices d'une nouvelle culture: celle du DD. L'opérationnalité du DD est par ailleurs conceptualisée par la Banque Mondiale qui définit la durabilité en fonction de la notion de « stock de capital » et de sa déclinaison en durabilité environnementale, économique, humaine et sociale (Serageldin & Martin-Brown, 1996). A ce titre, il existe donc quatre catégories correspondantes de capital. Bourdieu avance aussi la notion de «*capital culturel*» qui saisit la «distribution inégale des pratiques culturelles, valeurs et compétences caractéristiques des sociétés capitalistes» (O'Sullivan et al. 1994). Quant à Claude Baltz, il proposait, dès 1975, une formalisation de la notion de « capital idéologique » et une réflexion sur son rôle dans la reproduction sociale (Baltz, 1976).

• Les jeunes dans la culture de DD

Les jeunes, groupes cibles dans le processus, sont l'objet de l'une des quatre sections de l'Agenda 21 intitulée: *« Renforcement du rôle des groupes majeurs, y inclus les jeunes*, *les femmes, les enfants, les peuples indigènes et leurs communautés, les minorités, les travailleurs et leurs syndicats».*

Le principe 21 de la Déclaration de Rio de Janeiro stipule par ailleurs qu'*il faut mobiliser la créativité, les idéaux et le courage des jeunes du monde entier afin de forger un partenariat mondial, de manière à assurer un DD et à garantir à chacun un avenir meilleur* ».

La déclaration de l'année 1985 « *Année Internationale des Jeunes* » et «*le Programme d'Action mondial pour les jeunes pour l'année 2000 et au-delà*», dit «*Programme d'action*» adopté par les Nations Unies en 1995 sont aussi deux dates phares. Le *Programme d'Action* identifie dix domaines prioritaires pour le

développement des jeunes, notamment l'éducation, les *activités de loisir*, les *pratiques culturelles*, et la participation des jeunes dans la société (UNDP et CDR, 1998).

Il est donc clair que les pratiques culturelles des jeunes (PCDJ) peuvent être mises en relation avec les principes du DD. Dans ce qui suit, nous allons déterminer leurs caractéristiques dans la mise en œuvre du processus.

II- EXEMPLES DU TERRAIN

La culture (patrimoine matériel et immatériel, savoir-faire, valeurs, mythes, représentations, identités...) et les passe temps ludiques (loisirs, tourisme, sports) qui en sont une composante, constituent des vecteurs majeurs de pratiques sociales et spatiales. Dans le contexte de DD, les pratiques culturelles s'intègrent aux différentes catégories de capital pour devenir des outils de changement des comportements et des mentalités.

Pour illustrer ce qui a été avancé, nous choisissons différents exemples types de pratiques culturelles de jeunes libanais(1) au profit du DD. Chaque exemple de pratique culturelle est saisi suivant son titre, la date, le lieu, les parties prenantes (organisateurs), les jeunes ciblés, le but ou les valeurs du DD à servir (tableau 1).

Tableau 1: Exemples de pratiques culturelles de jeunes dans le DD

No.	Organisateurs	Manifestation (titre, date,lieu)	Pratique culturelle	Jeunes ciblés	objectifs & valeurs de DD
1 11	- Municipalité de Beyrouth; - Ville de Genève; -Institutions académiques	- Journées de la Science; - Hippodrome de Beyrouth; (9-11 oct. 2008)	Exposition	Tous les jeunes libanais	-Participation; - Vulgarisation scientifique; -Différents acteurs (municipalité + ambassade + scientifiques)
22	-Ambassade de France; -CNRS	-Expositions ambulantes; (2006-2008); -Dans les grandes villes du Liban	- Posters sur des thèmes scientifiques	- Les jeunes; -Le grand public; -Régions éloignées	-Participation; - Diversité culturelle

(1) Les jeunes libanais comptent 19 % de la population libanaise estimée à 3,1 millions personnes en 2006 (UNDP & CDR, 1998).

33	Banque commerciale (Byblos Bank)	-Publicité ; Chaîne de TV (New TV)	Emission éducative question-réponse sur l'environnement	Jeunes	Image verte du secteur privé pour assurer sa publicité ; sensibilisation ; Préservation de l'environnement
44	ONG	Participation citoyenne	Dépollution d'un littoral	Jeunes	Participation ; préservation de l'environnement
55	ONG (Caritas)	Campagne de sensibilisation Tripoli-2009	peinture & embellissement de maisons d'un quartier ; Assainissement	Jeunes pauvres	Allègement de la pauvreté
66	Fondation Anna Lindh ; Commission libanaise de l'UNESCO ; théâtre Al-Madina ; Khayal, Asala Publ. Beit-El-Fann ; Maqamat ; Zico house ; Jihad El-Andary	Les arts dans le dialogue (30/10/2009)	Pièce de théâtre ; marionnettes ; exposition de peintures - photos ; dance informelle ; concert de musique; documentaires; histoire pour enfants	Jeunes du réseau et ONG de jeunes ; société civile	Partenariat ; renforcement des synergies ; principes de coexistence ; diversité ; dialogue
77	Univ. St-Joseph -Ecole de formation sociale ; (www.elfs.usj.edu.) Commission libanaise pour l'UNESCO	Cursus	Formation ; Reboisement ; parlement environnemental ; Club sportif - (Akkar)	Jeunes étudiants	Faire des jeunes des acteurs pour actions sociales et sensibilisation.
98	1. ONG KAFA www.kafa.org.lb <http:// www.kafa.org.lb> 2. Ambassade d'Italie	Assez d'exploitation et de violence contre les femmes	1.Forum de théâtre interactif en 25 présentations. 2.Concours d'un film court métrage. 3. Participation de jeunes au marathon de Beyrouth 4. Concours de poésie, musique	1. Jeunes et grand public dans toutes les régions du Liban 2.	1. Sensibilisation. 2. Formation (simulation de scènes de jeunes rectifiées par un joker de la troupe Khayal). 3. Promotion dans les cafétarias des universités 4. Equité 5. Lutte contre la discrimination

III - NOUVEAU CONTEXTE DE PRATIQUES CULTURELLES DES JEUNES

A travers ces exemples se dégagent les nouvelles orientations des pratiques culturelles dans le DD. Basées sur le principe d'information et de communication, les pratiques culturelles peuvent acquérir par conséquent les caractéristiques de durabilité informationnelle (Habib, 2006), formulées à partir des principes de DD. Au même titre, nous définissons le « paradigme de DD pour les pratiques culturelles des jeunes » suivant lequel celles-ci peuvent jouer leur rôle d'«outils » dans le DD:

- Information dynamique et vivante

Les pratiques culturelles classiques (théâtre, musique, danse, art) acquièrent un nouveau dynamisme et une nouvelle synergie. Elles font partie de l'information que la Convention d'Aarhus désigne par *information vivante et dynamique qui est encore sous discussion par le public et par conséquent sujette à des modifications au cours d'un dialogue social* (Commission économique pour l'Europe, 1999). Elles sont investies par « le public » pour servir *une cause ou un but de DD* et s'engagent dans le processus sous un double rôle: *enrichissement du capital culturel et outil de développement des autres formes de capital.*

- Extension de leur cadre conceptuel et fonctionnel

Le chapitre 36 de l'Agenda 21 appelle également à la promotion de *l'éducation,* de *l'information publique*, et de la *formation*. Des travaux de recherche (Habib, 2006) et (Habib et Baltz, 2008) ont montré par ailleurs que dans un système d'information pour le DD, les pratiques culturelles sont considérées comme des moyens de communication et des intermédiaires dans la chaîne d'impact de l'information pour sensibiliser, éduquer, former les utilisateurs finaux. Une réflexion sur la dimension de la notion de « formation » dans le processus de développement (ESCWA, 2009) a mis par ailleurs l'accent sur l'extension du concept pour assimiler également les notions de « *atelier de travail* » et « *session de dialogue* » « *école d'été* ». Les exemples des tableaux (1 & 2) le prouvent.

- Extension de leur champ d'action

Si le Principe 10 de la Déclaration de Rio préconise la participation de tous les citoyens concernés dans les prises de décision, la *sensibilisation* est le procédé principalement recommandé. Selon Denisov, « la valeur de l'impact de l'information dans le DD est mesurée en provoquant les pensées et en générant

les discussions, ou simplement *en éduquant par les divertissements* » (Denisov, 2001). Dans cette perspective, nous assistons à une extension du champ d'actions pour englober, à côté des pratiques culturelles conventionnelles (spectacle, musique, art,...) et des pratiques ludiques, toute pratique capable de communiquer *l'information vivante sous discussion par le public*, *d'augmenter les connaissances ou de changer les attitudes par sensibilisation* (exemples des tableaux 1 & 2) dans un but de DD.

- Acteurs impliqués

Tous les acteurs et les parties prenantes de la societé sont appelés à participer dans les prises de décision, y compris le public. Celui-ci est définissable comme l'ensemble constitué d'une ou de plusieurs personnes physiques ou morales, associations, organisations, ou groupes constitués par ces personnes *i.e.* les ONG, les associations des groupes minoritaires (jeunes, femmes, minorités marginalisées), les municipalités, les syndicats, les collectivités, le secteur privé et public, les groupes sportifs, les associations académiques, les masse media, les zones rurales... (cité dans ESCWA, 2009). Dans ce cadre-là, le DD devient l'expression de la *diversité culturelle.* Nous assistons par exemple à plusieurs acteurs se concerter ensemble pour une manifestation culturelle (exemple no.1 & 6 ; tableau1).

- Nouveau rôle de jeunes dans les pratiques culturelles

Les jeunes, acteurs cibles dans le processus de DD (§ II) sont à la fois des consommateurs-récepteurs ou des producteurs - créateurs de pratiques culturelles. Certaines ONGs ciblent les jeunes dans leurs projets de développement, tout autant qu'il existe des ONG organisées par des jeunes qui visent différents acteurs (adultes, jeunes) dans leurs pratiques de développement.

Un exemple met en exergue ce point de vue: une ONG *« A Step Away »* présentée sous le titre de « *dialogue créatif à travers l'art ; qui peut le faire mieux que les jeunes* » (UNDP, 2009). Cette ONG « de jeunes artistes pour les jeunes » a pour but de renforcer le développement démocratique à travers des projets créatifs visant la jeunesse libanaise. Les pratiques culturelles adoptées incluent les camps d'été, la production de courts métrages et de romans, les ateliers de travail, un website dans un but de développer le dialogue, l'éducation contre toute forme de discrimination dans la jeunesse libanaise. Nous soulignons également que les ONG concernant les jeunes au Liban se comptent par centaines (Association for Volunteer Services, 2005). Les jeunes libanais y deviennent des agents actifs catalyseurs dans le DD.

• Outils de partenariat et de participation

Ce double rôle de pratiques culturelles est fondé sur les modalités de *partenariat et de participation* du public dans les prises de décision (chapitres 36 ; 24-32 de l'Agenda 21). Ce processus de démocratie citoyenne crée pour les pratiques culturelles un mode de gouvernance basé sur l'information publique (public awareness) et le débat public, engageant des valeurs préconisées dans le DD e.g. le dialogue, la transparence, la responsabilisation. Elles deviennent par conséquent des outils, dans la mesure où elles engagent ces valeurs à travers les différentes manifestations d'interactivité humaine (réunions, tables rondes, camp ou école d'été, ateliers de travail, mise en réseaux) ou d'interactivité technologique (Internet, mass media, ICT).

• Interdisciplinarité et multidisciplinarité

Enfin, une dernière spécificité dans le paradigme *est l'interdisciplinarité et la multidisciplinarité*, conséquences de la multi dimensionnalité (§ I). Le DD est décliné, on l'a dit, sous quatre dimensions environnementale, économique, humaine et sociale. Dans ce cadre-là, un phénomène est saisi non plus sous une seule dimension *e.g.* environnementale, mais également sous l'impact des autres dimensions. Au niveau de la science, cela induit l'ouverture des sciences l'une à l'autre, detransversale au niveau des domaines (l'économique qui s'ouvre à l'environnemental et au social), et de façon verticale au niveau des sous-domaines (patrimoine, pratiques culturelles, festival, musique). L'ouverture des secteurs de développement l'un à l'autre donne lieu également à l'apparition de nouveaux concepts de pratiques culturelles (§ IV).

• Dépendance du temps et de l'espace

La dépendance à l'espace est traduite par les slogans du DD, «Penser globalement mais agir localement ». Ce slogan de base dans le DD préconise l'action à plusieurs niveaux (global, régional et local) et introduit le facteur espace dans la problématique. La dépendance au facteur temps découle de la définition même du DD qui tient compte des besoins des générations futures et introduit l'action échelonnée dans le temps. Cela implique l'intégration des pratiques culturelles, outils de DD, dans les politiques et les stratégies de développement allant du court au long terme, e.g. projets de l'UNDP (tableau 2).

Pour conclure rapidement sur ce point, il est donc clair qu'on assiste à une nouvelle culture qui intègre les pratiques culturelles de jeunes en tant qu'instruments de DD. Quel est alors son impact dans les différentes durabilités?

IV- NOUVELLES APPROCHES ET NOUVEAUX CONCEPTS

Il y a autant de modalités de pratiques culturelles que de combinaisons possibles de ces caractéristiques dans un but de DD. Cela donne lieu à l'émergence de nouvelles approches et de nouveaux concepts:

4.1- Pratiques culturelles de jeunes et DD environnemental

• Qualité de l'environnement - qualité de vie

Sauvegarder l'environnement dépend autant de l'amélioration des conditions environnementales que des pratiques sociales qui le saisissent. Il existe donc une relation entre qualité de l'environnement et qualité de vie donnant lieu à de nombreuses manifestations alliant écosystèmes, pratiques sociales et culturelles qui peuvent toucher l'esthétique du lieu de vie, la nature, l'habitat et les transports, la qualité de l'air, les déchets... L'*ONG T.E.R.R.E.Liban (*www.terreliban.org)*,* par exemple, a pour but d'initier les jeunes à « la protection de l'environnement et l'amour de la patrie » pour former des *écocitoyens* parmi les jeunes du Liban dans 1139 écoles publiques dans un concours « *d'écocitoyen actif* ».

L'une des manifestations culturelles mettant en exergue cette relation est ce qu'on appelle *l'écofestival.* Afin de réaliser *l'écofestival*, il est nécessaire de mettre en place des actions concrétisant les concepts de responsabilité, de participation et de durabilité. C'est un festival qui intègre des pratiques culturelles (musique, théâtre, cinéma, photo...) à des activités de loisir (randonnée, bicyclette...) et à des actions pratiques de sensibilisation (eco) en faveur de la protection de l'environnement.

Ainsi, *le Napoli Teatro festival* premier festival de théâtre éco-durable se fixe le but d'organiser des pièces de théâtre au profit de causes environnementales et se propose de jouer eco. Les participants y sont obligés de se déplacer avec de moyens de transport eco, à réduction CO_2 zéro, à utiliser l'énergie solaire dans les installations, et à collecter de fonds pour la culture de 400 arbres dans un parc national(2).

• Aménagement des territoires - pratiques culturelles

Les pratiques culturelles des jeunes sont aussi une ressource économique dans le DD environnemental. Le capital environnemental en extinction préserve les espèces et les sites en danger au moyen de « *réserves* » et de « *zones protégées* », donnant lieu à un secteur de tourisme durable connu sous le nom

(2) Napoli Teatro Festival. "Ecofestival ». (http://www.teatrofestivalitalia.it), 26 février 2010.

d'*écotourisme* ou de *tourisme vert* ou de *tourisme environnemental.* Ces zones sont devenues des lieux d'éducation et de pratiques lucratives pour les jeunes (sport, randonnée, rafting tel que pratiqué dans le fleuve d'Oronte dans la Bekaa au Liban), créant des débouchés pour le secteur économique. Un exemple de cette pratique culturelle de sensibilisation consiste dans une excursion à Tyr pour assister à l'aube à la ponte de tortues de mer sur le sable d'un littoral de la réserve naturelle de Tyr (www.tourism-lebanon.com/Tyrecoast.asp <http://www.tourism-lebanon.com/Tyrecoast.asp>).

Une autre alternative serait de substituer à la nature en dégradation « des espaces transformés par l'homme et promus par lui au statut d'espaces naturels », donnant lieu à des concepts tels que « *nature dans la ville* » ou « *campagne des villes durables* » et à des pratiques culturelles saines pour l'environnement. A titre d'exemple, le concept de « *village urbain* » adopté par la ville de Seattle aux ètats-Unis pour créer des zones propres, vise l'utilisation de la bicyclette et du déplacement à pied pour supplanter l'emploi de l'automobile (Mancebo, 2006).

Le DD d'un territoire ne peut être découplé de la qualité de son maillage culturel. La protection de notre environnement est utilisée pour la restauration d'un territoire dégradé, souvent en relation avec la sauvegarde de sites archéologiques, de monuments historiques, des lieux de culte ou avec la préservation des traditions (danses folkloriques, vestimentaires, culinaires) dans les zones rurales. L'impact culturel et économique donne lieu à un *tourisme religieux* (voir *Lebanon Roots ou Rural Routes,* agences de voyage pour tourisme religieux*),* où à de nouvelles combinaisons de manifestations culturelles *e.g.* L'*ONG* « *APSAD*[(3)]» organise dans son programme de 2009-2010 «les randonnées musicales dans les prestigieuses maisons libanaises».

Egalement, la *reconstruction de la ville de Beyrouth* après les années de guerre a visé en premier lieu à sauvegarder le patrimoine architectural de la capitale et à donner une image de prospérité à travers les activités culturelles et ludiques (sites archéologiques, lieux de culte, concerts, expositions, festivals, course marathon, randonnée de bicyclette) devenues messages de paix.

4.2- Pratiques culturelles de jeunes et DD économique

Alors que le produit national brut est l'indicateur économique de la croissance, le DD introduit d'autres dimensions dans la mesure du bien-être de l'homme. L'entreprise, fondée sur la production des biens, devient une entreprise

(3) The Association for Protecting natural sites and old building in Lebanon. Http: www.apsadoline.com

citoyenne tournée vers le développement de ses parties prenantes qui lui demandent une responsabilité sociale et environnementale. Le DD apparaît alors comme une évolution de société donnant lieu à une « nouvelle ère de management » mettant au centre des préoccupations des entreprises la notion de « responsabilité sociale » (Dion et Wolff, 2008).

Des traités et des normes consacrent au plan international ce nouveau bouleversement de méthodes (le « Global Compact » ratifié par l'ONU en 2000 ; les normes ISO 14000 sur le management environnemental, la norme SD21000 sur l'intégration du DD et sur la notion de RSE de la stratégie des organisations économiques). Selon Patrick Gabriel, une instrumentation possible du DD dans l'entreprise est sa valeur fondée sur la « *rente informationnelle* » (Gabriel, 2005) selon laquelle l'information et la communication demeurent l'instrument principal de valorisation afin de gagner la confiance. Il est par conséquent tout à fait normal que le paradigme de pratiques culturelles de DD pour les jeunes défini au § III trouve sa place dans l'instrumentation du DD économique des entreprises.

- Exemples à l'appui

Si l'enjeu environnemental devient un enjeu économique essentiel, nous voyons apparaître de nouveaux concepts d'*éthique* pour le maintien de la confiance et de la compétitivité, de «*marketing vert*» (utiliser l'écologie pour vendre), de labels ou de normes sociales et environnementales «*écolabels*», ou «*traçabilité*» pour signaler l'origine identitaire d'un produit et éduquer le consommateur, donnant lieu à un concept de «*consommation durable*». Il peut s'agir simplement d'appliquer le paradigme de DD pour les pratiques culturelles des jeunes, comme un avantage compétitif pour un DD de l'entreprise. Ce qui implique une nouvelle fonctionnalité des pratiques culturelles de jeunes pour améliorer l'image des entreprises (verte ou sociale) à des fins de promotion:

- ✧ On voit souvent une banque patronner pour sa publicité une émission éducative de sensibilisation et de formation des jeunes pendant d'un an sous forme de questions-réponses sur l'environnement (image verte de la banque, exemple 3 tableau 1).
- ✧ Un autre programme de sensibilisation sur des thèmes environnementaux accompagne quotidiennement le bulletin météorologique du soir (UNDP ; GEO sur la chaîne de télévision New TV, 2010).
- ✧ La société commerciale «Najjar café » a adopté la formation en son nom d'une équipe sportive de jeunes qui participe aux compétitions nationales comme le meilleur moyen de faire sa promotion.

- ✧ Une entreprise commerciale s'allie avec une ONG dans des pratiques de formation des jeunes des zones rurales en assurant un laboratoire ambulant de technologies d'information. C'est la publicité commerciale par contribution au développement social.
- ✧ Il en est de même des manifestations de concert ou de congrès patronnées par des sociétés commerciales pour faire briller leur image compétitive.
- ✧ Dans le cas d'un grand hôtel luxueux qui s'allie avec une ONG pour replanter une forêt desséchée par de jeunes libanais, c'est l'initiation à vif des jeunes pour l'amour de l'environnement et de leur patrie.

✧ Peut-on considérer dans ce cas « *l'écolabel* » et « *la traçabilité* » comme un nouvel aspect de pratiques culturelles pour gagner la confiance? Les « cantines scolaires », par exemple, servent de terrain où l'on peut expliquer ce genre d'interfaces et relier les questions d'hygiène alimentaire, de malnutrition autant que la « traçabilité » des produits ou le commerce équitable. On peut voir là une propriété du DD économique appelée à prendre de l'ampleur dans le futur.

• Pratiques culturelles junior/senior

La «responsabilité sociétale de l'entreprise » (RSE), définie comme« l'intégration volontaire par les entreprises de préoccupations sociales et environnementales à leurs activités commerciales et leurs relations avec leurs parties prenantes» (Dion et Wolff, 2008), conduit à de nouvelles pratiques aux niveaux social et civique**.** A ce titre, l'application du principe de *solidarité inter - générationnelle entre juniors-seniors* dans les enjeux de l'entreprise donne lieu à une nouvelle culture du management des juniors. Et, plutôt que de provoquer la retraite anticipée des seniors, autant alors créer des possibilités de faire évoluer l'entreprise sur le plan organisationnel en investissant leurs compétences au profit des jeunes (juniors) et en adoptant de nouveaux modes de transfert de connaissance sous forme de *parrainage, de tutorat, de compagnonnage, de nouveaux systèmes d'actions collectives (transmission du savoir).*

Cette pratique est mise en évidence à titre d'exemple par la compagnie CISCO dans sa succursale CISCO - Liban. Un programme appelé « *mentorship* » met en relation leurs directeurs jeunes au Liban avec leurs hauts responsables aux Etats-Unis pour échange d'expériences et d'expertise(4). Une autre formule

(4) Partnership for Lebanon. ''The Partnership for Lebanon Internship Program''. www.partnershipforlebanon.org; 26 février 2010.

de pratique culturelle pour jeunes chez CISCO-Liban est le programme de formation « *internship* » pour nouveaux diplômés recrutés. CISCO-Liban mise sur son développement économique par un programme de « capacity building » en les plaçant pour un apprentissage technique et social dans ses bureaux principaux aux ètats-Unis. En investissant dans les pratiques culturelles pour jeunes et leur développement social, CISCO- Liban crée pour demain des utilisateurs potentiels de ses produits. Le programme «*School for young entrepreneurs*» de Berytech (www.beryteck.org <http://www.beryteck.org>), incubateur et pôle technologique, offre également des perspectives de formation aux jeunes pour développer leurs compétences.

Si la RSE a permis de donner aux pratiques culturelles des jeunes une nouvelle portée, elle constitue surtout des outils pour un DD économique. Mais le développement social des parties prenantes se fait aussi à un niveau plus stratégique. Une nouvelle approche insère le développement social dans les politiques de développement national. Quel est alors le rôle des pratiques culturelles de jeunes à ce niveau ?

4.3- Pratiques culturelles de jeunes et DD social

Le DD social est la troisième dimension du DD et se réfère aux ressources des individus ayant un caractère collectif i.e. *les normes sociales*. Le capital social incorpore par conséquent « les *caractéristiques durables de la structure sociale* qui conditionnent le développement économique et social futur. Il semble donc logique d'en faire, avec la démographie et le capital humain, l'un des piliers de la dimension sociale du DD » (Perret, 2005). Le capital social est une caractéristique mesurable. Il est par conséquent soumis aux principes définis dans le paradigme (§ III) qui assure son opérationnalité. Quel est alors le rôle des pratiques culturelles des jeunes dans le développement social ?

Une analyse des projets de développement social de l'UNDP (en coopération avec les ONG et des ambassades) montre le rôle des pratiques culturelles au profit des jeunes libanais (tableau 2). Les jeunes, vecteurs de changement et catalyseurs dans la société, sont initiés à des valeurs/indicateurs de DD social (dialogue, solidarité, cohésion sociale, lutte pour la paix, résolution des conflits, identité commune, équité, femmes, partage du savoir) à travers de manifestations éducatives (école d'été, camp d'été, évènement) jumelées avec des pratiques culturelles dans un but d'initiation et de formation (théâtre interactif, concert, peinture, dialogue interactif, sport). Les manifestations éducatives ont lieu dans des régions lointaines des résidences des jeunes pour favoriser le dialogue et l'ouverture entre eux.

Tableau 2: Rôle des pratiques culturelles dans le DD social des jeunes au Liban (Source UNDP (www.undp.org.lb <http://www.undp.org.lb>), 2009)

manifestation Indicateur	Ecole d'été/Ateliers	Camp d'été	Evènement
Résolution des conflits	Film + communication		
Dialogue	Film + communciation	Théâtre interactif Formation interactive	Débat
Identité commune		Théâtre interactif (Ramlyeh village)	
Créativité artistique			Laser Beams, Musique, vidéo, Concert
Partage du savoir		Clubs des jeunes, Ateliers; sport; Internet café	
Femmes		Jeux éducationnels-reproduction de rôle	
Partenariat Jeunes-municipalités			Peinture (murs d'un marché, Nabatieh)
gouvernance	Lecture, Ateliers de livres		Trophées
Partage d'expérience; construire la paix; diversité culturelle			Concert (camp Nahr el-Bared; chorale libano-palestinienne)

Ce tableau met en exergue le nouveau cadre suivant lequel les pratiques culturelles se manifestent dans le DD afin de favoriser leur rôle d'outils au profit de développement des jeunes.

Conclusion

Ainsi, les pratiques culturelles pour jeunes apparaissent sous un nouveau jour impressionnant. Les pratiques culturelles pour jeunes se révèlent être des outils de changement des mentalités et des comportements que nécessite la mise en vigueur du processus de développement durable. Cela n'implique pas nécessairement qu'elles aient perdu leur vocation première: les beaux-arts, les danses, la musique, le théâtre, l'art populaire et artisanal...représentent toujours des manifestations de culture, de plaisir et de loisir. Mais placées dans le cadre

du paradigme de DD pour les pratiques culturelles de jeunes, elles deviennent des outils de pilotage du DD dans la mesure où elles contribuent à faire face aux nouveaux enjeux et à impliquer les différents principes et valeurs préconisés.

Si, dans la poursuite de la protection de l'environnement et de sa préservation, les pratiques culturelles prennent de nouvelles extensions, dans le développement économique durable, elles donnent lieu à de nouvelles notions et de nouvelles pratiques, et cherchent leur chemin par exemple dans, la consommation durable. Le développement social durable révèle la place que peuvent prendre les pratiques culturelles des jeunes dans les conflits de notre société quand elles sont bien investies. Bien que le DD soit un concept qui a perdu beaucoup de sa vigueur depuis le Sommet de Rio, il représente toujours un tournant qui confère aux pratiques culturelles une pulsion et un rôle dans le développement, dont le but final reste celui de faire des jeunes, des écocitoyens, les citoyens de demain.

Bibliographie

Association for Volunteer Services**.** *Volunteer Directory 2004-2005.* Beirut: AVS, 2005.

Baltz, Claude. *Essai sur le capital idéologique.* Ed. Honoré Champion. Paris. 1976

Chassande, Pierre**.** *Développement Durable: pourquoi ? comment ?.* Aix-en-Provence: èdisud, 2002.

Commission économique pour l'Europe. **Convention sur l'accès à l'information, la participation du public au processus décisionnel et l'accès à la justice en matière d'environnement**. New York: Nations Unies, 1997.

Cuche, Denis. *La Notion de culture dans les sciences sociales.* Collection Repères. Paris: La Découverte, 2001.

Dion et Wolff. *Le développement durable: théories et applications au management*. Dunod: Paris, 2008.

Denisov, Nicolai; Christoffersen, Leif. *Impact of Environmental Information on Decision-making Processes and the Environment.* Arendal 2000. Occasional paper 01. UNEP/GRID-Arendal, 2001.

ESCWA, 2009. üÒî úúìúÍ Ãõ úùúîè úÓòÍúÍ úîûõ úìúÍ àãøúõú úòÌÍõè.

E/ESCWA/SDD/2009/Technical paper.2. New York: United Nations, 2009.

Gabriel, Patrick. «Interprétations et usages du concept de développement durable par les entreprises». In: *Le développement durable: une perspective*

pour le XX ème siècle. Maréchal,Jean-Paul ; Quenault, Béatrice. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 233- 245.

Habib, Amal. *Participation de l'information et des technologies d'information dans le DD: cas du Liban.* Thèse de doctorat, Université Paris-8, 2006.

Habib, Amal ; Baltz, Claude. «Quelle information pour piloter le développement durable ? ». *Documentaliste-Science de l'information,* vol. 45, no.1 (2008), p. 4-13.

Launay, Jean ; Martinez, Henriette. « Rapport d'information fait au nom de la délégation à l'aménagement et au développement durable du territoire, sur l'action culturelle diffuse, instrument de développement du territoire ». http:// www.assemblée-nationale.org/12/ran-info/i3127asp. 12/10/2009.

Mancebo, François. *Le développement durable.* Paris: Armand Colin, 2006.

O'Sullivan et al. *Key Concepts in Communication and Cultural Studies.* Second edition. Londres: Routledge, 1994.

Perret, Bernard. « Développement social durable: quels indicateurs? » In: *Le développement durable: une perspective pour le XX ème siècle.*

Maréchal,Jean-Paul ; Quenault, Béatrice. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 341-347.

Serageldin, Ismail; Martin-Brown, Joan. *Servicing Innovative Financing of Environmentally Sustainable Development.* Environmentally Sustainable Development Proceedings, series no. 11. Washington: the World Bank, 1996.

UNEP et al. *GEO-3: past, present and future perspectives.* Nairobi: UNEP, 2002.

UNDP; CDR. *The National human development report for Lebanon: Youth and development.* Beirut: UNDP, 1998.

Warnier, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*. Collection Repères, no. 260. Paris: La Découverte, 2004.

The World Commission on Environment and Development. *Report of the World Commission on Environment and Development "Our Common Future".* United Nations, General Assembly. Forty-second session, A/42/427. 4 August 1987

برنامج الامم المتحدة الانمائي. **التقرير الوطني للتنمية البشرية: نحو دولة المواطن – لبنان ٢٠٠٨–٢٠٠٩**. بيروت: برنامج الامم امتحدة الانمائي، ٢٠٠٩.

الممارسات الثقافية للشباب في البلاد العربية ـ السودان نموذجاً

تحقيق الوجود الذاتي والقدرة على الحركة الحرة

(شهادة شخصية)

راشد دياب(*)

عندما أسترجع مسار كيفية تكويني كشابّ سوداني يمتلك موهبة فنية، مثلاً، أجد أن حياتي كانت عبارة عن إحباطات وتوسّلات، ورغبة كبيرة في البحث وتقصّي ماهية الفن نفسه، والبحث عن مصادر الثقافة، فيما كانت تنقصني موادّها الأساسية التي كنت أتمنى أن تشكّل مرجعية تسمح لي ببناء شخصية غنية بالعلم والثقافة والدهشة. على المستوى النفسي كنت أعاني من إرهاق عظيم نتيجة تحفّظ الأسرة تجاه الفنّ كمصدر لكسب لقمة العيش، يغذّيه ضعف المفهوم العامّ لقيمة الفنّ والفنّان في السودان .

أكتب هذه الشهادة بوحي من تجربة ذاتية، أسترجع فيها طرق التفكير التي كانت تحيط بوجودي: من تعليم مُستلب، وواقع اجتماعي متحفّظ، ونُظُم سياسة شموليه متردّدة، وجوانب أخرى من التكالب الجماعي على جمع الثروة واستهلاكها، والتباهي بالقدرات المادية. هذه صورة يمكن أن تتّضح أكثر إذا تصوّرنا كيف أن دعم المعرفة، من خلال تسهيل إتاحة الحصول عليها، سيوفّر على الشباب الوقوع، في مرحلة معينة من تطوره، في فراغ ذهني

(*) فنّان من السودان، أسس «مركز فنون رشيد دياب»

ونفسي، أو في حالة من الاحتجاج الهشّة تنعدم فيها مصادر منظّمة على شكل تجمّعات وتنظيمات تدعم الممارسات الثقافية للشباب بأسلوب محبّب، وقريب إليه، متناسب مع مراحل التغيير في حياته. وتكتمل الصورة في غياب الإجابة عن الأسئلة المحيّرة في أذهان الشباب وكل ما يتعلق بالفنّ، وخاصة في ما يتعلق بالمفهوم السائد للدين وللشرائع، وتخلّف الحركة الفكرية التي ترى في الفن نوعاً من الترف، بل تعدّياً على الحكمة الإلهية في تفسير صيرورة الكون والواقع.

إن عادات المجتمع وتقاليده كانت تشكل، هي أيضاً، حاجزاً نفسياً محبِطاً لكثير من التساؤلات التي كانت يمكن أن تكون إيجابية الأثر في المراحل التي ذكرتها. لقد نشأتُ في مناخ يعمل على تشتيت المعاني العفوية والفكرية، أو تلك النابعة من الفرد نفسه؛ فمجتمعنا لا يُقدّر الفنّان إلاّ بعد أن ينهال عليه الثناء من قِبل جهة أو ثقافة أخرى، ما يؤدّي بالشابّ إلى تجنّب المبادرة الفردية والقمع الذاتي لروح الاكتشاف، لينتج عن ذلك طمسُ الإبداع وهزال الهوية الفردية، واستنساخ أجيال تحمل أفكاراً بائتة ومزاعم هالكة.

هذا جزء من موقف خاص. وأنا أكتب للشباب عن تجربة في مرحلة لم تتوفّر فيها وسائل الاتصال الحالية، من إنترنت وخلافه، لكن التوْق إلى اكتشاف المجهول سمة أساسية في تفكير الشباب، ففترة الشباب تقتضي أن يكون هناك معنى والتزام وانتماء وهدف ووسائل لتحقيقها أو آليات ومرجعيات لتوصيلها .

قد يكون حصر موضوع الممارسات الثقافية للشباب في محاور محدّدة صعباً، بسبب طبيعة التداخل والتقاطع بين مكوّنات التكوين الثقافي للشباب والممارسات الثقافية .لكن لا بدّ من تحديد بعض المحاور، والتي أختصرها في أربعة أساسية، تتفرع منها نقاط كثيرة تعمل على وضع صورة تقريبية لنوعية وكيفية طرح هذا الموضوع الهامّ من خلال تجربتي الذاتية، ورحلة معقّده في بلد ما زال في مرحلة البحث عن الذات.

تمهيداً، أشير إلى أن حركة الشباب ترتبط في المجتمع بحركة العقلانية في السياسات التربوية والمنهج التطبيقي، من أجل تحقيق أهداف معيّنة في مرحلة تاريخية. في هذه الشهادة عن الممارسات الثقافية للشباب في العالم العربي أتحدث عن السودان كنموذج، وأسترجع مراحل تكوين النظام التربوي والثقافي والإنساني

كحاضن لبناء شخصية متفاعلة، منتمية وباحثة عن الأصالة والتفرد.ولا يخفى أن مشاريع التخطيط البنيوي للتعليم والتربية على الجماعات كالمجتمع السوداني تؤثّر على مستوى التجارب الإنسانية، وعلى صياغة الأسس القيمية للنجاح، والتي تتأسس، في الفترة الأولى من تطوّر الفرد، عبر اكتسابه المعارف. سأتطرّق إلى ذلك في المحور الأول من هذه الشهادة، إلى جانب معالجة اتجاهات متعددة يغلب عليها تأثير الأسرة والشارع والمجتمع.

المحور الأول

يتعلق بالهوية وعلاقتها بالممارسة الثقافية، وبدور الشباب في المجتمع وطبيعة وجوده كطاقة معزولة خارج إطار التيارات الاجتماعية المكوّنة للفعل الثقافي والحضاري، باعتبار أن الشباب في حالة تكوين، وتعلّم، واكتشاف، وهدنة. وهو يمثّل قطاعاً كبيراً جداً ومهمّاً يربط بين حلقات المجتمع الأولى والمجموعة العارفة المتولّية للمسؤولية، أي جهات الاختصاص والموكلة إليها مهمّة التنفيذ، مما يعني البحث في كيفية تحوّل الهوية من مرحلة الطفولة العفوية البسيطة إلى الإدراك العقلي المتميز. وهذا في الأصل لا يتم الاّ بالترغيب في نوعية الحركة الفكرية، والمؤثرات الداخلية والخارجية على نمط التفكير، لأن التيار الاجتماعي المسيطر يؤثر بصورة مباشرة على بناء الشخصية الفعالة في المجتمع، ذات الخصوصية النابعة من الهوية، وقد يحمل، وبحسب الحالة، بذور التغيير نحو الأفضل، أو الثبات على المفاهيم المحافظة.

إن الهوية، في رأيي، حالة من التأقلم والانفتاح والضبط لمعايير التباين الثقافي، وهي مرتبطة بالذات وبمصلحة الجماعة في الاستمرارية. إن الهوية لا تنفصل عن الواقع والبيئة، وذلك بغضّ النظر عن مفهوم البحث عن الهوية الثقافية. وبمعزل عن دواعي البحث في الهوية نفسها، فهي مكوّن طبيعي في وجود الناس، فلا يوجد إنسان بدون هوية.

لكن حاجة الشباب إلى اكتشاف الهوية في الأصل هي أحد مظاهر الفعل القسري المفروض على الفرد لمواجهة أغراض الهويات الأخرى التي تحاول أن تطمس تشكّل هويته. فهويّة الإنسان لا تنفصل عن واقعه وتاريخه وتحرّكه نحو أي هدف، وكيفية تحقيق ذلك الهدف. لذا كان من المهمّ أن يبحث الشباب لاكتشاف هويتهم من ناحية

المعنى والقيمة، لتكون الأساس الصلد لبناء شخصياتهم المقاوِمة للفعل القسري المذكور، في سبيل تحقيق نموّهم الثقافي كطاقة متجددة في نسيج المجتمع.

إنّ غياب القيادة الحكيمة والقدوة، وضعف الديمقراطية، إن في الأسرة أو في المدرسة أو في الدولة، يعملان على تغييب «ثقافة الحواس»، ويؤديان إلى الشعور بالتهميش وبالتقصير في القيام بالأدوار المهمة، وفي صنع القرار تحديداً .وفي السودان تؤثّر النزعة التسلّطية في إحداث تشابه في النخبة أو في القيادات الحكيمة. إن اعتبار الشباب مشروعاً مستقبلياً، ستقوم من بينه قيادات المجتمع، يترافق مع مفهوم الهوية الذي ذكرناه آنفاً؛ فالقيادة توصيل لمعاني الهوية، واستدراك حثيث ومتطوّر للقيم، ومثال قدوة للتواضع ودحض الاستعلاء، ولاحترام كرامة الإنسان ووجوده. فلا سبيل إلى وجود مجتمع معافى فيه مجموعات شبابية ملتصقة بأرضها إلاّ بوجود قيادات حكيمة وقدوة مُعتبرة لا تجافي الحقيقة.

ولا ننسَ التأثيرات القطبية للقيادات السياسية التي تركّز على فئات الشباب لخدمة أغراضها؛ وهي أغراض مفروضة عليها في أغلب الأحيان، مثل المشاركة في الحروب الأهلية وتسييس الجماعات الشبابية بإيديولوجيات وإغراءات مادية. هذه الإغراءات وتلك الإيديولوجيات تؤمّن للسلطة استمراريتها، لكنها تُفقد البلاد مخزونها المستقبلي الواعي.

نشير إلى أنه، وفي فترات سابقة من التاريخ انتقلت، لأسباب عنصرية واقتصادية، مجموعات كبيرة من الشباب من إفريقيا، كما حدث في القرن الثامن عشر، مثلاً، حين خُطف شباب من الأفارقة وبيعوا كعبيد مما أدّى إلى تعثّر تطّور التنمية في القارّة السوداء. لكن التحرّكات الجماعية أصبحت الآن منهجية وعقلية، وتمثّلت بهجرات العقول (أو ما يعرف بـ«هجرة الأدمغة»)؛ وهذه ليست بدون تأثير على تكوين الشباب. ولعلّ أقوى وأصعب الهجرات التي تتزايد يومياً وتشكّل أكبر مشكلة للشباب هي الهجرة إلى عوالم افتراضية. فالشباب يعيش حالة من الخيال التعويضي للهروب من إفرازات الواقع. في هذه الحالة، تصبح التربية التي كانت تعتمد على الطبيعة والمجتمع والقيم المثلى وتجربة الأجيال مجرّد صدى بعيد، وهمهمات تتنافى مع ما يتلقّونه من معلومات وتصوّرات لم تكن تخطر على بال الأجيال السابقة، مما جعل مهمّة إعداد الأجيال مهمة صعبة للغاية، وأدّى إلى تحويل الشباب إلى نسخ متكررة للنقل الحرفي، وتحويل المجتمع إلى طاقة مُكدّسة من عدم التفعيل لتنمية هذه الفئة التي تشكل مرحلة مفصلية في مستقبل الأمة.

إن معالجة هذه المعضلة ليست من مهمة التربية فقط، أو التعليم المدرسي المعروف، أو بتجديد النظم والمناهج، بل لا بد أن تحدث ثورة من داخل هذه الفئة، تغذّيها المؤسسات المحيطة من الفئات الأخرى، مدركة أبعاد ثورة المعلوماتية ووحدة المصير الإنساني داخل إطار الخصوصية المحلية. وذلك لأن حلّ مشكلة الشباب في السودان، بالذات، تدخّلت فيها عوامل دينية واجتماعية وثقافية. فلا يكمن الحلّ في إنشاء الجامعات الخاصة، ولا في توفير فرص للدراسات العليا بصورة عفوية، بل يكمن بالبحث في بنية العقل ونوعية الهوية والتركيز على المعرفة المرتبطة بها.

إن الآلية أو الطريقة التي يُمارس بها العمل الثقافي في العالم العربي، والسودان بالذات، ينبغي أن تدخل ضمن فكرة القيادة الجماعية للمصير المشترك بين وحدات المجتمع، وهي التي تتطور من ذاتها لبناء المشاريع والتخطيط المتواصل خلال شبكة معقدة تبدأ بالتصور الديني للعلمانية، والعلمانية كحالة تجرّد ذهني وعلمي منهجي مستقل، أو فكرة التفرّد والتميّز التي يسبغها المجتمع بصفة تلقائية على كل أفراده، مما يعزّز خبرة كل فئة عمرية. والدليل على ذلك قيمة اكتشاف الموهبة. هذا التفرّد من خصائص المراحل الأولى لوجود الإنسان في العالم، ويصاحبه حتى فترة الشباب وما بعدها.

إن التركيز على المعرفة يؤدّي، في أغلب الأحيان، إلى احترام الإنسان لنفسه وميوله ورغباته، مما يحمّل الشباب عبئاً في انتقالهم من مرحلة الطفولة إلى التغيير في مرحلة المراهقة، من غير أن يرافق ذلك وعي «الهوية» وكيفية التعامل معها. وهو ما يفسّر سرّ التشابه المقصود في ميول الشباب وطموحاته بصورة عامة، ويُعزى أيضاً إلى غياب الديمقراطية التي تحدثنا عنها.

لكنّ فرض **تطوير** الخصوصية المكتسبة للأجيال السابقة على الشباب يفضي إلى إعداد المجتمع ككل، وتحويله إلى مجتمع إيجابي، سخيّ وملتزم بمبادئ معينة مشتركة، ويهدف في الأساس إلى تربية الأسرة على تحمّل مسؤوليتها في تنشئة المرحلة الأولى، ثم المدرسة في تكثيف النشاطات والممارسات الثقافية لاكتشاف القدرات، وتوظيف حركة المدّ الاجتماعي بصفة عامة. وضبط هذه الآلية بمفاهيم مدروسة ينتج فكراً إنسانياً متّزناً يمثل القدوة في منهجية التحضير للحياة. إن الممارسات والنشاطات المذكورة تتمثّل بالتدريب المباشر، أو بطرح ما ينتجه المجتمع المتطوّر من خلال الفنون والثقافة والإدارة الحكيمة.

إن فكرة التدريب المباشر تعني تسخير كافة الخبرات المتاحة في المجتمع بشكل آليات، وتعني، أيضاً، استحداث قنوات ممتدة في اتجاه فئات الشباب بوعي وتواضع لبناء ثورة جديدة في التعليم المستمر. ويتمّ ذلك عبر تشكيل وحدة متكاملة من الأسرة والمدرسة والمجتمع، ليتضمّن اختلاف الأجيال في المنهج والرؤى .وهذه مسألة قد تبدو سهلة نظرياً ولكنها تعتمد على القوة الفعلية المحركة والمنتجة للمجتمع الذي تنتمي إليه و بالعمل على الحدّ من هجرة هذه القوة المنتجة، مما يؤثر في محصّلة الحساب على المستوى الجمعي في تلك المجالات بالنسبة للشباب. إن فكرة التدريب تعمل على الحدّ من الفراغ العلمي والثقافي في المجتمع الذي كان نتيجة حتمية لعوامل النبذ/الطرد التي يختبرها الشاب في المجتمعات الشمولية، مترافقة مع وجود قوى جذب في البلاد المتقدمة، في الوقت نفسه، والتي تهدف إلى استقبال أفضل العقول والأدمغة، كما حدث في السودان في مراحل الانقلابات العسكرية.

نخلص إلى أن وجود الشباب في مجتمع متقلّب، ومتوجّس من التجريب والاكتشاف، ومن المقاومة من أجل التغيير، ومتقوقع في التقاليد والعادات، قد حرمه ـ أي حرم الشباب ـ من اكتساب القدرات العقلية والآلية المثلى للتقييم. وهو ما أدّى إلى قصور في مدارك الشباب وتراجع قدراتهم على التحليل الموضوعي، أو توسّل المناهج البحثية في اكتشاف الآلية المناسبة لتجاوز تلك المعوقات التي ذكرناها، مما عزز حالة الإحباط، وانعدام الهدف.وهنا تتجلّى مشكلة العجز في ربط العلاقات بين الأجيال المختلفة لبناء شخصية الشباب الحقيقية ذات الأبعاد الاجتماعية الإيجابية كي يسهموا في تنمية ثقافتهم المحلية، وتفعيل مشاركاتهم في استمرارية الثقافة وتطويرها.

المحورالثاني

إن الممارسات الثقافية والفكرية، كما الفعل الإبداعي، مرتبطة جميعها بمعاني التحرر والحرية؛ نقصد بذلك التحرر الفكري الملتزم بقضايا المجتمع كما هي الحال في الفنون المسرحية، مثلاً، أو السينما أو الفنون الاستعراضية. إن هذه، في الأساس، بمثابة تحقيق لرغبة كامنة في الاكتشاف والاستمتاع بالحياة وتجديد الطاقة في المجتمعات النامية. فالفنون التشكيلية، وفنون التصميم، تعمّق العلاقة بالمحيط البصري، باعتبار أن الفن هو الإنسان، مضافاً إلى الطبيعة، لأنه نشاط تلقائي حرّ، ويجسّد قدرة الإنسان على

إمداد نفسه بلذّة قائمة على الوهم، لخلق أشكال تُسرّ. والممارسات الثقافية والفكرية هي بمثابة وسيلة اتصال بين الناس أيضاً، لكنها تتجاوز الكلام العادي واليومي، كما يظهر في الشعر والأدب. فالفنان ينقل عواطفه بطريقه شعورية عادية، وببراعة في إثارة الانفعالات لدى الآخرين، فتغدو تعبيراته الفنية وسيلة لنقل تجربة الشباب الفردية والاجتماعية كرسالة تعينهم على تفهّم العالم.

لذا كانت طاقة الشباب الإبداعية مهمّة لأنها تملك الأحلام المستقبلية ؛ وكل ذلك يستلزم الصنعة والمهارة التي تسمح بامتلاك القدرة على التعبير. فالممارسات الإبداعية تحتاج إلى محتوى فكري ناضج، أو أسلوب خاص يحمل هموماً وتطلعات، وتلك الرغبة في الثورة المنشودة.

من هنا تبرز ضرورة قيام مؤسسات تعمل على استيعاب الطاقات الإبداعية. وتمهيداً لذلك ينبغي إجراء دراسة شاملة، ومسح دقيق للطاقات الشبابية، وإنشاء مكاتب للمعلومات، ومؤسسات تُعنى بإيجاد نظم القروض العلمية والفنية لتحقيق هذه الممارسات في الواقع. إن قيام هذه المؤسسات من شأنه أن يؤثّر بصورة مباشرة في إتاحة فرص العمل الإبداعي لأكبر عدد من الشباب، باعتبار أن العطالة لا يعبّر عنها في عدم وجود أي عمل ولا في عدم إنجاز أيّة مهمة فقط، بل بالتحقق من وجود الرغبة، ومن الإتقان في التعبير الفني وفي تقديم إضافة ما. وهذا معنى آخر للممارسة الثقافية.

وحيث اهتم كثير من الباحثين بزمن الفراغ عند الشباب، ودرسوا آثاره الاقتصادية على المجتمع، لكنهم بدَوا جاهلين بأن هناك نوعَين من العطالة: الأولى المعروفة المتمثّلة بعدم أداء أي عمل، والعطالة الثانية المتمثّلة بأداء عمل بدون رغبة بالقيام به. فليس المهمّ، كما ذكرتُ، أن ينجح الشاب لنفسه فقط، بل في كون عمله وإنتاجه في خدمة مجتمعه. إن ذلك بمثابة استخدام العاطفة الاجتماعية بطريقة شعورية إرادية في سبيل بناء مجتمع حر، عن طريق الفن والممارسة الثقافية. ويتحقق ما نقول عبر إطلاق المبادرات الفردية، ومحاولة صهر الشباب، أو إدخالهم في النسيج الاجتماعي، وتجنّب محاولات أدلجتهم، أو إدخالهم ضمن أجهزة المؤسسات الحزبية كملاذات آمنة. ففي هذه المؤسسات لم تعد السياسة تهدف إلى خدمة الشباب، بل تحوّلت مهنة، لتُمسي المؤسسات نفسها ملجأ لهؤلاء الشباب في ظل العجز عن مواجهة التحديات الكبرى للنظم الشمولية.

إن عملية استيعاب الطاقات الإبداعية تتحقق باكتشاف هوية الفكر، ثم تنظيمها وربطها بهوية الشباب، والعمل على تغيير نوعية العلاقة والترابط بين التكوين الاقتصادي والسياسي من جهة، والثقافي من جهة ثانية. وهذه أصبحت جميعها، كما لا يخفى، دُولية التعبير؛ فلم يعد بمقدور الشباب اتخاذ خيار العزلة، بحكم ترابط وسائل الإعلام والاتصال والإنتاج في مختلف المجالات في دول العالم. وهو ما يحتّم سيادة فكرة الاستقلال النسبي، ويدفع إلى إبراز الخصوصية المحلية، والتأكيد على التمكّن من الانتقاء الحرّ من الثقافات الدولية.

نشير إلى أن الاستقلال لا يعني الرفض، ولا اتخاذ موقف «نحن» مقابل «هُم»؛ بل اتخاذ موقف يهدف إلى اختيار ما هو مفيد، دون أن تكون عملية الاختيار عملية عشوائية، ولا متحيزة. ولا يتمّ تحقيق هذه المعادلة ما لم يحقق الفكر المطروح، العقلاني الوجهة، توازناً بين إيجاد صلة الترابط مع المنظومة الفكرية الثقافية العالمية، وبين تعادل خصوصيات المحلية. إن التعادل المذكور لا يمكن تحقيقه إلا بمعرفة المحيط الثقافي الداخلي، وصفاته وقيمه، عن طريق التربية والتعليم، بتوسّط منهج تعليمي هادف وواضح. وهو ما يقودنا إلى المحور الثالث من شهادتنا.

المحور الثالث

يُعنى هذا المحور بالثورة التعليمية والمعلوماتية، حيث تتشابك وتتنازع قدرات الشباب بين ثورة المعلومات، وبين التراث والقيم المحلية. في هذا المجال نميّز بين منهجين: الأوّل يعتمد على الثقة الزائدة بالنفس، والثاني ناتج عن الثقة الضعيفة بالنفس. هذا المحور مهمّ لأنه يشكل خلاصة التجربة في المحاور الأخرى، ويقوم بإبراز الصلة بين ظاهرة شيوع الإنترنت والتدفق الكبير للمعارف، وبين ظاهرة ضعف الهوية والحس الوطني والانتماء.

استعرضنا سابقاً الحيثيات الكامنة خلف المحاولات المستميتة لاستقطاب الشباب، والتي تعِدُهم بفرص تسمح بحياة أفضل، من خلال تقديم الإغراءات العاملة على الجذب المنظم لإمكانياتهم. وبيّنّا أن ذلك مترافق مع غياب الدولة عن أداء دورها في توفير بدائل تعمل على استثمار الثروة البشرية، عبر إنشاءات وتجهيزات وبرامج وتنظيم في جماعات وفرق للشباب في الريف والحضر، وعبر تهيئة بيئة

للبحث العلمي والفني والثقافي. كما بيّنا الحاجة إلى إجراء دراسة شاملة، ومسح دقيق للطاقات، وإنشاء مكاتب للمعلومات، وإجراء إصلاح تعليمي شامل يتأسس على مشروعات المجتمع المدني غير الرسمية، من أجل تلبية طموحات الشباب، على أن تكون لدوافع غير سياسية، وغير منتمية لجهات معينة، وأن تكون قادرة، أيضاً، على استيعاب الطاقات الشبابية، وجعلها قادرة على تجاوز حالات اليأس والإحباط والعنف غير المبرر، أكان بدوافع دينية، أم غير ذلك. كما يتعيّن عليها معالجة الأسباب التي تحدّ من إنتاجهم الإبداعي والفني والثقافي، وتعيقهم عن أداء أدوارهم الاقتصادية وحتى الفكرية، ومكافحة تأثيرات الإعلام والأقران والتقليد والمحاكاة والاستهلاك غير الجيد للمنتجات والمفاهيم الغربية، والعمل على تحييدهم من تأثيرات الحروب التي يشهدها العالم، والتي تستمدّ وقودها من الشباب، فهي تستخدمهم وتبدّد الموارد وتكبح إمكاناتهم العلمية والفنية.

هذا النهج في التحليل يجب أن يُبنى على إضافة موادّ أو مقرّرات إلى جميع مراحل الدراسة، على أن يُعهد بوضعها إلى مجموعة من المتخصصين في المجالات المعنية. والمواد التي أرى أن تكون جزءاً من المناهج الدراسية، يمكن حصرها في أربعة مواضيع، أجدها ضرورية لتأهيل وإعداد فئة الشباب لتغذية التغيير من الداخل، كما ذكرتُ، أي من داخل فئة الشباب نفسها إذا تسلّحت بها.

وهي أولاً، مادة «السلوك الحضاري» التي تعلّم الشباب طبيعة التصرّف الملائم، والاعتماد على سلوك واضح مدروس. وهي خليط من مجموعة سلوكيات تعارفَت عليها الأمم، وتشتمل على المُثُل العليا للثقافات المختلفة. أما المادة الثانية فهي «علم التذوّق الفني». هذا العلم يهدف إلى تنمية القدرات على استشفاف الرؤية والمحيط، وتنمية روح الجمال في الفنون المختلفة، ومحو أمية الحواس؛ وذلك بالإضافة، أو بالحذف، للمتعلقات البيئية من الأشكال المحيطة، مما يسمح للمتلقي بإعادة تقييم واقعه بنظرة إيجابية ويجعلة أكثر انتماءً لما حوله. أما المادة الثالثة، فهي «الثقافة». وهذه تحتاج لمنهج متشعب ومتناسب مع التطور العمري للشباب. ففي كل مرحلة يُحدّد منهج يوضّح فكرة الثقافة ومعناها، ومدى حركة الوعي بمداركها كمظهر أساسي من قيام الحضارات، باعتبار أن الثقافة هي المظهر المادي للحضارة. أما المادة الرابعة فهي مادة «فلسفة الفنون والنقد الفني»؛ وهذه متصلة بدراسة الفنون التطبيقية، وتشكّل الجانب النظري الذي لا غنى عنه .ولعلّ عدم

الاهتمام بهذه المادة، حتى في كلية الفنون الجميلة والتطبيقة في السودان، مثلاً، كان له أثر واضح في تقييم الفنان، والعمل الفني عندنا. وليس المقصود هنا دراسة المدارس الفنية الغربية، أو أي تصنيفات غير نابعة من مجهود متخصصين وباحثين من البلد نفسه، بل قصدتُ من كلامي وجوب وضع التفاصيل لهذه المناهج. فنحن في العالم العربي، عموماً، نجنح ونقفز إلى نتائج، وإلى تقييم نتاج الشباب، مثلاً، بدون أن نضع في حساباتنا نوعية المناهج التي كان من المفترض أن تكون جزءاً من تكوين شخصياتهم. أما على صعيد النخبة والمثقفين في الوطن العربي، فنحن نجد أن بعضهم لا يمتلك رصيداً كافياً من الثقافة والفهم الحضاري، ولا من التذوّق أو الفلسفة المبنية على التربية المتواصلة في مراحل التعليم المختلفة .وهذه جميعها تؤثّر مباشرة في الممارسات الثقافية، وتمكّن فئة الشباب، بالذات، من الإفادة من تجاربهم الذاتية في طرحهم الثقافي، وفي إنتاجهم في المجالات الثقافية المختلفة: في السينما والمسرح والفنون التشكيلية، وحتى في الأعمال الغرافيكية والأدب والشعر؛ مما يجعل عملية التجديد، أو الحداثة في العمل الفني لدى هؤلاء الشباب، تخضع لعاملَي التجارب الخاصة، من جهة، وللمعرفة العميقة بأسس العمل الإبداعي، من جهة ثانية.

يضاف إلى المنهج النظامي بمواده المقترحة، التدريب على هذه المواد بالطريقة الآنفة الوصف. وهذا من شأنه الحدّ من عملية الاستهلاك العشوائي للثقافات المهيمنة، وتأمين اتصال ندّي إزاء ثقافة التكنولوجيا. إن التدريب من شأنه، أيضاً، تعزيز الانتماء للثقافة المحلية، مترافقاً مع الرغبة بالمعرفة عن الثقافات الأخرى المبثوثة عبر قنوات الاتصال المختلفة.

وهناك مقررات أخرى يمكن أن تكون ضمن المناهج السودانية بالذات. أشير في هذا الصدد أنه كان لزاماً عليّ، مثلاً، أن أعيد إعداد نفسي لمقارعة الثقافات الأخرى بالرجوع، بصورة فردية، إلى مراجع خارج نطاق المدرسة. وذلك من أجل مقارعة حجج وذرائع يقدّمها بعض المتعصّبين الأصوليين، من أجل عدم تدريسها في المناهج الجامعية. ومنها على سبيل المثال، لا الحصر، تدريس مفهوم الجنس في المدارس، وطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، وتدريس بعض الكتب السماوية المنزلة الأخرى للمقارنة، وكثير من العلوم التي كان لا بدّ أن تترافق مع حال التكوين الذهني للإنسان السوداني، من أجل إثراء حلقات النقاش التي أصبحت، حالياً، المجال

الأساسي للتعبير. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن الآن هو: كيف نتوقّع أن يكون للشباب السوداني حوار جادّ، ولغة واعية في حلقات النقاش وتبادل المعلومات في (الفيس بوك) عبر الإنترنت والمدوّنات، إن لم يكن مزوّداً بقاعدة من الوعي والفهم؟ كيف يسعنا أن نمنع تحوّل استخدام هذه الوسائل العصرية إلى مجرّد وسائل للترفيه ولضياع الوقت في القضايا الانصرافية؟

نلاحظ، في هذا السياق، أن أغلب حلقات النقاش، أو التبادل بين العاملين في الإبداع الفني، تُختصر في حلقات ظاهرية وشكلية، منصرفة عن البعد الاجتماعي، أو هي لا تُقام، في أغلب الأحيان، لغرض فائدة المجتمع. وأنا أرى أن الجماعات الافتراضية كان يجب أن تكون نافذة لبعث صور من الواقع الاجتماعي العربي الحقيقي والسوداني. لكنها تحوّلت إلى مهرجانات كشفية، واستقرّت، أحياناً، على منازعات وجدال في مواضيع فوق الحقيقة الماثلة في الواقع. إن هذا التشابك بين الافتراض والوهم والخيال، عبر التقنيات المعاصرة، وفي جوهره، ينطوي على عواقب وخيمة مستقبلاً. والسؤال المطروح آجلاً سوف يكون: كيفية الفصل بين الواقع والخيال والافتراض الوهمي؟

المحور الرابع

هذا المحور هو، في حقيقة الأمر، تلخيص لما جاء في شهادتي هذه، أو إضاءات لزوايا قد أكون تطرقت لبعضها. لكنه، في الأساس، يبحث في لغة الخطاب العامّ، لا في مشكلة المخاطبة أو اللغة المقتصره على الشباب. وما أقصده بـ«اللغة» يتمثّل بالتجاوب المبني على المعايير القياسية والموجّهة بقوانين غنية بالمفاهيم والأفكار. ونحن نحتاج إلى جهد متواصل كي نغني أنفسنا بها، كما سبق وذكرت في معرض طرحي لفكرة التعليم المستمر، والذي لا يقف عند جهود الأسرة أو المدرسة أو المجتمع، في سعيه إلى تحقيق الأهداف العليا. فالشباب اليوم يحتاجون إلى القدوة والقيادة الحكيمة، كما ذكرت في المحور الأول، من أجل مساعدتهم على تحقيق هذه الأهداف .وعلى هذه القيادة تترتّب مهمّة اكتشاف الظواهر قبل أن تستفحل تأثيراتها. فالمجتمعات تحكمها الظواهر التي تبدأ صغيرة ومتفرقة، لكنها تتجمّع في نهاية الأمر، لتشكّل تياراً يصعب صدّه. هذا هو الدور الأساسي الذي يجب أن تقوم به مؤسسات متخصصة بالكشف المبكر عن هذه الظواهر قبل أن تصبح أعراضاً. نشير إلى أن هذه المسألة كانت تعالج في السودان بما يُسمى

بتطبيق «قانون العيب»، أي أن كلّ المجتمع كان يتحمل مسؤولية السلبيات والأخطاء، بدون استثناء. لكن، ولدى تعدد الوسائل والأقنية، تحوّل الوضع، فباتت المسائل تُطرح بشكل عامّ، أو بطريقة غامضة عبر الشاشات، مثلاً. هكذا، تتفشى ظاهرة الإدمان على المخدّرات والانحلال الخلقي، وكثير من الممارسات الاجتماعية التي تنخر في عضد الشباب، والتي يعزوها البعض إلى الفراغ والعطالة، ويدرجها آخرون ضمن ضعف الوازع الديني، لكنها في حقيقة الأمر نابعة من ملل الأجيال الجديدة من الخطاب الجمعي العاجز عن طرح البدائل المقنعة. ونحن نرى أنه حين يتحول المجتمع إلى ناقد لعادات وتقاليد ومُثل، فإن ذلك دليل على وجود عافية. لكن عندما تنفصل قيادة المجتمع عنه، وتنعزل وتنكفئ على نفسها، ينتفي الحوار وتضيق نوافذ اللغة. وهذا ما سوف يحدث في المستقبل للأجيال القادمة لأن أفرادها سوف يُمسكون، لا عن الحوار وعن اللغة، فحسب، بل عن الحسّ بالوجود الاجتماعي، والأسرة ضمناً، وسوف يهيمون في سماوات بعيدة لا يمكننا تصوّرها. فالمشكلة الآن، كخلاصة لهذا البحث والمحور الأخير، ليس في ما يمكن ان يكون ناتج شباب اليوم بل ما يهيّئه شباب اليوم لشباب الغد.

في خاتمة الحديث عن الشباب ودورهم في تحقيق الممارسات الثقافية لأية أمّة، أودّ أن أؤكّد أهمية ثلاثة عناصر في هذا المجال: الخيال المُنتج لفكرة جديدة، والاستعداد لتقبّل الفكرة الجديدة، وتوفير القناة التي تسمح بتدفق هذه الفكرة في شرايين المجتمع. وقد وضّحت في المحاور السابقة قيمة العنصر الثالث المختص بالمشاركة الجماعية في الممارسات الثقافية، وأحب أن أضيف في ختام هذه المحاولة النابعة من تجارب وملاحظات وهموم ذاتية، أن عملية التطوّع للعمل الفني من إعداد وتقييم وتقدير وتحضير وتمويل، وتوفير كلّ التجهيزات لخلق الجو المادي الصالح للممارسة الثقافية، أو الاجتماعية، تعتمد على التطوّع أو الرغبة في استمرارية تلك الممارسات المجتمعية. إن المُنتج للثقافة هو الفنّان في المجتمع، وليس الدولة؛ والممارسة الثقافية هي تظاهرة لحلقات من الوعي متصلة، ومتعة في المشاركة في خلق عالم جديد.

- محور
- المسرح
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

خطاب المسرح والشباب الخليجي:
ممارسة تجديدية أم استمرارية رؤى
(نماذج من المسرح الكويتي)

وطفاء حمادي(*)

تجتاز الممارسة المسرحية اليوم عتبة مرحلة انتقالية بسبب ما يجتاحها من مؤثّرات وإحداثيات تدفع بها بالضرورة إلى التغيير، وتحثها على الاتصال بما هو عالمي، إذ لم يعد من الصعب مشاهدة ومتابعة ما تحقق من تغيّر في المسرح، نظراً لما تقدّمه إلينا الوسائل التكنولوجية الحديثة والميلتيميديا والإنترنت واليوتيوب من معارف فنية ومسرحية.

هذه المرحلة الانتقالية تضع المسرح الخليجي أمام المساءلات المتنوعة التي تتعلق ببنيانه وبرؤية ممارسيه، فتستنفر مبادرات الشباب لتقديم مسرح حداثي الفكر والشكل. وتسترعي هذه المرحلة اهتمام الباحثين الذين بادروا إلى دراسة طبيعة هذه الممارسة المسرحية، وإلى عقد المؤتمرات (كان آخرها مؤتمر الإسكندرية للشباب) والندوات والمهرجانات، كما تتطلّب أن تقوم مؤسسات حكومية وغير حكومية، بتخصيص عدد لا بأس به من المنصّات لتقديم عروض هؤلاء الشباب (كمسرح الهناجر في مصر، جمعية شمس في بيروت، فرقة الفوانيس في عمّان، ومهرجان مسرح الشباب، والمسرح الجامعي في البحرين، والكويت، وعُمان، والإمارات، وقطر، والسعودية، والرباط، وتونس).

(*) أستاذة في الجامعة اللبنانية وأكاديمية الفنون، الكويت.

بادر المسرحيون الشباب الخليجيون إلى توظيف ما أفرزته هذه التطوّرات من تقنيّات ومن معارف ثقافية وفنية، في ممارستهم للمسرح وللثقافة عامة، وصارت مرجعية سُمّيت بمرجعية البدائل التي أفرزتها العولمة، وهي ذات صلة بالمتغيرات والمستجدات الفنية والتقنية، يأتي بها الأفراد غالباً أو يتبنونها كبدائل لمثيلات لها في ثقافتهم المحلية، نتيجة أسفارهم خارج الوطن وتعاملهم مع ثقافات الأمم الأخرى، أو لقراءاتهم واطلاعهم على المنشورات والبرامج المتنوعة السمعية ـ البصرية وأفلام السينما والفيديو، والموسيقى وفرق الراب والهيب هوب، وغيرها الكثير من المطبوعات ووسائل الإعلام والترفيه السمعية/المرئية التي ترد قانونياً أو تتسرب سرّياً إلى داخل المجتمع؛ هذا إلى جانب المرجعيات المحلية الثقافية والاجتماعية والفنية، وخاصة أسس البنية المسرحية.

اليوم، يعتقد البعض أن هذه البدائل هي الأقوى والأكثر تأثيراً في فكر الشباب وممارساتهم الثقافية، وهي غالباً ما تكون المحرّك الأساسي لهذه الممارسات، فتسيطر على عقول الشباب بشكل يفوق تأثّرهم بثقافتهم المحلية، يتماهون أو يتماثلون بحركات ثقافية خاصة بهم، ومعارضة لثقافة الأجيال السابقة، ويكتبون نصوصاً تتعارض ونصوص الأجيال الأخرى إلى حدّ ما في مجتمعاتنا، ولا تتوافق مع بيئتهم ولا مع مرجعياتهم الفكرية والثقافية والدينية والطقوسية المرتبطة بالعادات والتقاليد المحلية، وما يتواكب معها. أو يطرحون مبدأ التناقض وصراع المفاهيم والقيم الفكرية والمعايير الجمالية التي تتغير في كل زمان ومكان، لكن دون أن يكونوا مقلّدين ومستهلكين لهذه المنتجات الثقافية الخارجية والقيم والمعايير الجمالية. وهذا ما سنتبينه من خلال دراستنا لأعمال الشباب، مادة الدراسة.

عيّنة الدراسة والوسائل الإجرائية

من هذا التقديم الذي يكشف عن مرجعيات الشباب المسرحية، نحاول أن نستجلي خطاب الشباب الخليجي، لنتبيّن ما إذا كانت تعتمل في هذا الخطاب رؤى تجديدية أو تقليدية، انطلاقاً من السياقات التي ذكرناها، وذلك من خلال العينة التالية، وهي عبارة عن نصوص وعروض مسرحية مارسها الشباب المسرحي في الكويت تأليفاً وإخراجاً. لكن قبل ذكر العيّنات، أودّ أن أشير إلى أنني استعنت بنص غير معروض وهو نص «ثعبان داخل حقيبتي» للكاتبة والمخرجة المسرحية إيما شاه، إذ لم تتح لها الفرصة بعدُ لعرضه على الخشبة.

أما الأعمال الباقية أي النصوص/العروض فهي التالية:

- «مزاد الحب» ليوسف الحشّاش، وهو من مواليد ١٩٨٥، من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية في دولة الكويت، مخرج وممثل وكاتب مسرحي. من أعماله: «الحفرة» وقد نال عليها عدة جوائز في مهرجان الخرافي المسرحي الذي أقيم العام الماضي.

- و«نقطة بيضاء» أو «إبليس في ورطة» لفيصل العميري، وهو من مواليد عام ١٩٨٠. أشرف على هذا العرض حسين المسلم، وهو من تقديم سليمان المرزوق، وقد كُتب في أواخر ١٩٩٦، وأجري عليه تعديل إخراجي في عام ٢٠٠٢. تخرّج العميري من المعهد العالي للفنون المسرحية وقدّم عروضاً مسرحية مميزة. من أعماله: «السامري» و«الهشيم»، وحديثاً «مونولوغ غربة»، تأليف فيصل العبيد وإخراج فيصل العميري. وقد حصد عرض «الهشيم» جوائز كثيرة من المهرجانات العربية والخليجية التي شارك فيها.

- أتناول أيضاً «مسرح بلا جمهور ٤» لمحمد الحميلي، ممثل ومؤلّف ومخرج. وهو من مواليد ١٩٨٦، وخرّيج المعهد العالي للفنون المسرحية ـ الكويت. اشترك في العديد من الأعمال لمصلحة فرقة مسرح الشباب، وهو من مؤسسي فرقة «ستاج غروب».

- و«ثعبان داخل حقيبتي» من تأليف إيما شاه وهي من مواليد ١٩٨١. كتبت عدداً غير قليل من النصوص المسرحية التي لم يتم عرضها على الخشبة المسرحية، وقد اخترتُ منها هذا النص ليعطي فكرة عن طبيعة أعمال هذه الفنانة الشاملة، وهي فنانة مسرحية كويتية من أب كويتي وأم إيرانية. وهي مغنّية وممثّلة وملحّنة وكاتبة وعازفة غيتار وبيانو وراقصة ومخرجة مسرحية في المسرح الجاد. استخدمت أسماء كثيرة مثل: بيسورفيا، وعزيزة، وأوفيليا، وحصلت على شهادات تقدير في التمثيل بتلك الأسماء المختلفة وهي تقول في ذلك: «أعرف أن الاسم شيء غريب، أستيقظ أحياناً وحين يناديني أحد باسم إيما أشعر أن الاسم لا يرتبط بي»[١]. أسست فرقة سمّتها فرقة أنثروبولوجيا يتكوّن أفرادها من أكثر من خمسة عشر فرداً. عن أهداف هذه

(١) لقاء شخصي مع إيما، ٢٠١٠/٢/١١.

الفرقة تقول إيما «اتجاهنا إنساني بحت لا فرق بين دين وآخر ومعتقد آخر، وجنسية وأخرى، فكل أبناء آدم سواء. نغنّي أغاني إنسانية فلسفية سياسية لجبران خليل جبران والمسيح وراسبوتين وجيفارا وهتلر ولينين وستالين ومحمود درويش والسير آرثر هبلز وأنريكو ماسياس. نحكي القصص بقالب موسيقي وغنائي هارموني، نعتمد بذلك على الأسلوب الموسيقي الحر في العرض، ونهتم بالحداثة والتفكيكية ومفهوميهما. نظهر الفكرة بصورة جميلة، ونهتم بالسينوغرافيا والإعداد الدراماتورج للعرض. كما أننا نقدم أفلاماً سينمائية تندمج مع روح الموسيقى، والرقص التعبيري والفلامنكو وتصوير الرسم بالضوء المعدّ إعداداً تقنياً[٢] أشير هنا إلى أن إيما مُحالة اليوم إلى التحقيق لأنها غنت بعدة لغات ومنها اللغة العبرية.

- كذلك أذكر «العمود» لأسامة الشطي وهو من مواليد ١٩٨٠، من خريجي كلية الإعلام، لكن المسرح استهواه فكتب هذا النص، وحصد عليه جوائز كثيرة.

- وسأشير، أخيراً، إلى « إحساسي شوق» لفرقة وصال النسائية الإسلامية.

ولدراسة هذه العيّنات، اتبعت وسائل إجرائية هي عبارة عن لقاءات مع البعض (محمد الحميلي، فيصل العميري، وهيا الشطي في فرقة وصال) واعتمدت على قراءة نصوصهم ومشاهدة عروضهم، واستعنت أيضاً ببعض المقالات النقدية التي كتبت عن هذه العروض، ولا سيما عرض «مسرح بلا جمهور ٤».

ستتم دراسة خطاب هؤلاء الشباب المسرحيين من خلال البنيتَين التاليتَين:

الأولى: البنية الفكرية وما تثيره من مساءلات مثل: ما هي القضايا التي يودّ الشباب/مادة الدراسة التعبير عنها من خلال نصوصهم المسرحية، أي من خلال الثيمات التي يثيرها هؤلاء الشباب المسرحيون، والتي تثير اهتمام الجمهور؟ هل يمارسون التمرّد والاحتجاج من خلال مسرحهم (سنتبيّن ذلك من خلال عملَي الحشاش والحميلي)؟ أم هل يتواطأون ويراوغون وينأون عن هذا التمرّد، فيحاولون تفجير المسكوت عنه من خلال استخدامهم لدلالات رمزية تتكئ إلى التراث والأسطورة، والزمن والمكان الماضيين؟

(٢) انظر Band Anthropology على Facebook.

الثانية: البنية والشكل الفنّيان؛ وهنا نتساءل: ما هي الأدوات الإجرائية الجمالية والفنية التي يستخدمها هؤلاء الشباب لتجسيد خطابهم المسرحي على الخشبة (المؤثّرات السمعية والبصرية، والسينوغرافيا...)؟ ما هي الاتجاهات الفنية الكلاسيكية، الواقعية؟ أم تلك التي تنتمي إلى المسرح التجريبي [وهو ذلك المسرح الذي يتجاوز القيود ويكسر المألوف ويجترح أفكاراً جديدة غير تقليدية ويصنَّف بالحداثي أو ما بعد حداثي] التي اعتمدت في مسرحهم؟

المسرح في الكويت: نشأة ومرجعية

مهّدت الطفرة الاقتصادية والثقافية التي طرأت على المجتمع الكويتي لظهور المسرح «كمغامرة للخروج من ربقة التقليد والماضوية، وسعياً للانفتاح والتجديد، لأنهما لن يكونا سوى تعبير آخر عن الحاجة إلى الانسجام مع معطيات مرحلة من الحياة الاجتماعية والثقافية[٣].

وكانت هذه النشأة مع هؤلاء الذين وضعوا اللبنة الأولى للحالة المسرحية في الكويت، وجاؤوا إلى المسرح عن حب وهواية، وليس عن دراسة وتخصص. فكانت هذه مرحلة الارتجال ١٩٢٢، وامتدت حتى سنة ١٩٦٠، حيث قدّم المسرح الشعبي أول مسرحية مكتوبة للفنان الكبير صقر الرشود بعنوان « تقاليد». تلتها مرحلة تأسيس المسرح الوطني بفضل جهود المسرحيّين الكويتيّين محمد النشمي وحمد الرجيب خاصة، وذلك عام ١٩٥٨، بالتعاون مع المخرج والمسرحي المصري زكي طليمات.

وفي المرحلة التالية اشتركت المرأة الكويتية في العمل المسرحي، بعدما واجهت، كممثّلة، تحدّيات كبيرة للظهور exhibitionnisme على الخشبة المسرحية، في ظلّ عادات وتقاليد ترفض هذا الظهور، وتعتبره مخلاً بالآداب والأخلاق. في ما بعد، ظهرت الفرق المسرحية التي تعمل حالياً تحت إشراف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. وفي التسعينات حصل تطور في الحركة المسرحية، إذ زاد عدد الفرق التي قدّمت عروضاً متميزة لا تقع تحت تصنيف المسرح الاستهلاكي أو

(٣) سعد البازعي، قراءة في المشهد الأدبي والثقافي السعودي، مخطوطة، السعودية، ص ٣٠.

التجاري، مثل عروض: عبد العزيز الحداد المونودرامية وعروض المخرج حسين المسلم من فرقة «الجيل الواعي» وعروض المخرج منصور المنصور. ثم تأسس المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت ليصير المحطة الأكاديمية الوحيدة في الخليج التي تخرّج حتى الآن أغلب المسرحيين الخليجيين[٤].

مدارس وأنواع مسرحية غربية متنوعة

بين السبعينات و الثمانينات استخدم المسرحيون الكويتيون، مخرجين وكتّاباً، أساليب واتجاهات مسرحية إخراجية غربية متنوعة: الواقعية في الإخراج والديكور وكتابة النص المسرحي، والأسلوب البريختي الذي استعان به المخرج المسرحي الكويتي صقر الرشود والكاتب الكويتي عبد العزيز السريع، لتقديم أعمال مسرحية، وهو أسلوب يقوم على التغريب (والتغريب في المسرح يقضي بوضع مسافة بين الممثل والشخصية، ويهدف إلى نقل المشاهد/المتلقي من حالة سكونية إلى حالة تفاعلية مع ما يحدث على الخشبة) ونفذا هذا الأسلوب على الخشبة المسرحية. أما الأداء التمثيلي في المسرح الكويتي، فلم يتعدّ في الأغلب الحوار المنطوق، أي أنه لم يعتمد على الحركة الجسدية، وذلك حسب مفهوم الأداء الذي كان سائداً آنذاك في الخليج وبعض البلدان العربية. ربما كان ذلك مقصوداً بسبب المنع/التابو الذي كان مفروضاً على حركة الجسد، فالقول اللفظي كان أكثر ملاءمة للبيئة من لغة الجسد.

أما الموضوعات/القضايا التي كان المسرح الكويتي يتناولها فهي الاجتماعية والاقتصادية الناجمة عن نمط حياة كان هو المصدر المعيشي للكويتيين والخليجيين عامة، أي الغوص لصيد اللؤلؤ، والمآسي التي نجمت عنه، كالغرق والفقد وسلطة النوخذة (الربّان) الذي كان يتاجر بالبشر الغواصين، غير آبه بمصيرهم. ومن القضايا التي عبّر عنها المسرح الكويتي أيضاً، القيم والعادات والتقاليد، ومشاكل الأسرة، وصراع الأجيال، كما في مسرحية السريع «١و٢و٣و٤ بم»، والقضايا الاقتصادية، وتحرر المرأة، مثل مسرحية «الدرجة الرابعة» للكاتب عبد العزيز السريع والمخرج صقر الرشود[٥]. وقد تأثر هؤلاء بإبسن، الكاتب المسرحي النروجي، وهو

(٤) شرف، وليد، «المسرح في الكويت منطلقات التأسيس ومسارات التطور»، جريدة الفنون، العدد ١٠٨، ٢٠٠٩، ص ٦.

(٥) غلوم، إبراهيم، «المسرح في الخليج العربي»، عالم المعرفة، العدد ١٢٤، سنة ١٩٧٩، ص ٢٠٠.

من أوائل الذين أثاروا في نصوصهم تمرّد المرأة وبداية تحررها، في نصه « بيت الدمية». كما عمل المسرحيون الكويتيون على النصوص الغربية المترجمة وعلى النصوص المقتبسة، وقد استند إليها المخرج فؤاد الشطي وسعد الفرج وغيرهما. ثم بدأ بعضهم يتناول الواقع السياسي العربي والفساد الاجتماعي، ويأتي في طليعتهم الكاتبان المسرحيان سليمان الحزامي وخالد عبد اللطيف وغيرهما، وقد تأثرا ببريخت وبيتر فايس. والبعض الآخر تطرق إلى القضايا العربية والهزائم التي مُني بها العرب. إذن هذه هي الموضوعات والطرق والأساليب الإخراجية التي كانت تتلاءم وثقافة المسرحيين ومعرفتهم المسرحية آنذاك.

سياقات الممارسة المسرحية الكويتية

في بدايات القرن الواحد العشرين بدأت تتأسس الفرق المسرحية الشبابية الخاصة في الكويت، كفرقة «أنتروبولوجيا» و«فرقة وصال» وفرقة «ستاج غروب» وفرقة «الجيل الواعي»، وغيرها. تدفعهم إلى تأسيس فرقهم رغبةٌ كبيرة يخوضون من خلالها تجربة خاصة بهم، وذلك من خلال إيجاد منصة تبلور رؤيتهم، وتجسّد آمالهم وطموحاتهم الفنية الإخراجية والجمالية.

لكن بعض الشباب المسرحي الآخر عمل في الفرق المسرحية التي أسّسها مسرحيون من الأجيال السابقة في الثمانينات، مثل فرقة «المسرح العربي» وفرقة «المسرح الشعبي» وفرقة «المسرح الكويتي». انضوت هذه الفرق تحت إدارة المجلس الوطني للثقافة والفنون. وقدّم في إطارها الشباب من الجيل الجديد عروضهم، وهم مخرجون وكتّاب، مثل هاني النصار وفهد السليم وشايع الشايع ومساعد الزامل وأسامة الشطي والمؤلفة المسرحية فطام العطار وفيصل العميري، وأغلبهم من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية. والباقون هم من درس على نفسه وتلقى التدريبات من خلال ورش العمل التي تقام في كل بلد خليجي، يقوم بها مدربون مسرحيون عرب وأجانب.

بدأ الاهتمام الرسمي من قبل الدولة والقطاع الخاص بممارسات هؤلاء الشباب. فتحْت هذه التسمية: «مسرح الشباب»، بدأت تقام المهرجانات سنوياً في الكويت مثلاً، برئاسة عبد الله عبد الرسول، يسهم فيها شباب لا تتعدى أعمارهم الثلاثين عاماً. فبالإضافة إلى ممارستهم المسرح، تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، يشارك هؤلاء في عضوية المهرجان والتنسيق له.

الممارسات بين الاستهلاك والانتاج

انطلق أغلب الشباب الكويتي في ممارستهم للمسرح من الدراسة الأكاديمية ومناهجها التي تدرّس النظريات والمدارس والاتجاهات المسرحية العالمية: الكلاسيكية والرومنسية والواقعية والعبث واللامعقول والوجودية، ومن خلال مدارس تمثيلية متنوعة. كما أفادوا من تجارب مسرحية محلية صنعت المسرح في الكويت.

لكن السنوات العشر الأخيرة بدأت تحدد معالم التغيرات المسرحية على مستوى النص والعرض، فظهرت نظرية العرض التي تركز على النص/عقل، الإخراج الذي يُعنى بمكونات العرض المسرحي (السينوغرافيا والأداء التمثيلي والمؤثرات الصوتية والمرئية والعناصر المشهدية) والعلاقة مع الخشبة المسرحية. فبدأت هذه العناصر تضيّق مساحة التداولية الحوارية التلفظية لتحصر الخطاب القولي وتختزله في تداولية خطاب الصورة. وانتفع هؤلاء الشبان المسرحيون من التقنيات الحديثة التي أفرزتها سياسات العولمة الثقافية، وعملوا على توظيف هذه التقنيات في مسرحهم، ذلك لأن الفنانين، ومنهم المسرحيون، هم أول من يستشعرون التغيرات الآخذة في الحدوث. وبفضل يقظتهم المفرطة لروح العصر يجدون أنفسهم في عالم فقد شكله المألوف، فيبدأون بالبحث عن عالم جديد لإقامة التجارب والأبحاث التي تجسد رؤاهم الحديثة، مستعينين بتلك التقنيات[٦].

خطاب الشباب الخليجي في المسرح: النص الدرامي

يتلو الشباب المسرحي خطابه في سياقات ذات أبعاد مختلفة، وهي التي ذكرناها سابقاً، وستبيّن دراستنا أي نوع من الممارسات يقوم بها الشباب/عينات الدراسة للتعبير عن خطابهم، وضمن أي سياق تنضوي، من خلال النص المسرحي الذي يعتبر عنصراً أساسياً من عناصر العرض المسرحي، وهو الذي يحدد مساره الإبداعي ورؤيته الفكرية وبعده الجمالي.

«مزاد الحب»

من تأليف محمد الحشاش وإخراجه

(٦) كوبر، «الثقافة في التفسير الأنثروبولوجي»، ترجمة تراجي فتحي، مجلة عالم المعرفة، العدد ٣٤٩، ٢٠٠٨، ص ٢٣٠.

ـ ثيمة النص

نص درامي صنع للعرض، ألّفه المخرج ليعبّر عن قضية تؤرقه بعدما تولّدت لديه فكرتها صدفة، ثم تعمقت هذه الفكرة وتطورت لتصير نصاً مسرحياً يعالج قضية «البدون» التي تكشف مسألة الصراع الطبقي والاجتماعي في دولة الكويت، وذلك من خلال ثيمة الحب. والـ«بدون» هم فئة من الناس يقيمون في دولة الكويت بدون أن يُمنحوا الهوية، فمن الطبيعي أن يرفض الكويتيون/الحضر مصاهرتهم.

يجسّد الحشاش هذه الفكرة في النص، متمثلة برفض الأهل تزويج ابنتهم من حمد الشاب الذي ينتمي إلى فئة البدون، فيُبعدونها عنه ويزوجونها رجلاً ثرياً من الطبقة الاجتماعية نفسها التي ينتمون إليها، وتعترف أم ليلى بذلك بقولها:

«الحب وحده لا يكفي، هذا الشخص لا يملك أي شيء يثبت هويته. إنه لا يرقى إلى مستوانا، لقد رفضه المجتمع كما يلفظ البحر السمك الميت. سأحرص على ألا يراك مجدداً. ستفعلين ما أقوله لك»(٧).

ثم تتفرّع الأفكار وتتشعّب في هذا النص، فتعبّر عن واقع الشباب اليوم ومدى تأثّرهم بالفكر البراغماتي الذي يقاوم ما هو رومنسي وعاطفي، ويعلن ضرورة الإفادة من الفن وتوظيفه في السوق ليتحوّل إلى سلعة تخضع لشروط العرض والطلب. وتبيّن لنا ذلك من خلال إقناع حمد الفنان بضرورة بيع التمثال الذي صنعه لحبيبته، مما يجعل حمد يعيش حالة صراع نفسي لأنه رفض بيعه في البداية.

ينتمي هذا النص إلى المسرح الواقعي، ومن خلاله يتعرض الحشاش لقضية اجتماعية تشغل الرأي العام الكويتي، وتحتل مركز الصدارة في مناقشات المجتمع المدني، فيستل منها ثيمة نصه ليعبر عن هذا الواقع الذي يعاني منه الشباب الكويتي. لكن، على المستوى الفني، لم يتمكن الحشاش من بناء نص درامي بناءً متماسكاً، بحيث إنه لم يتمكن من حبك أحداثه في سياق منطقي، مما حال دون التركيز على فكرته الأساسية المجسدة للصراع الذي يعيشه البدون. كما أنه لم يمنح هذه الثيمة حيّزاً كبيراً، لا في التداول الحواري/التلفظي ولا في مسار الحدث. بل

(٧) محمد الحملي، مزاد الحب، مخطوطة، الكويت، ٢٠٠٨، ص ٦.

عبّر عنه بجملة واحدة فقط، وهي «الشخص لا يملك أي شيء يثبت هويته»، ثم توزّع الحوار على أفكار ثانوية أخرى خلصت في المشهد ما قبل الأخير إلى الدخول في الموقف البراغماتي والتخلي عن قصة الحب هذه، فبدت هويته متأرجحة وموقفه هزيلاً.

وفي تقنية بناء النص خلط الحشاش بين الواقع والحلم، لأن خاتمة النص تشي بأن كل ما جرى من أحداث لم يكن سوى أضغاث حلم، فبعد شجار مع الأولاد ضُرب الحشاش ونُقل إلى المستشفى، وانجلى ذلك في كلام ليلى:

«..رأيت الأولاد الذين ضربوك وهم لا يرحمونك أسرعتُ واتصلتُ بالإسعاف وأتوا بك إلى هنا»[٨].

لم يتخلَّ الحشاش عن البنية التقليدية للنص لجهة مسار الأحداث، إذ جاءت متصاعدة وفقاً للمنظور الأرسطوي الذي يفترض بنية نصية مكونة من بداية ووسط وأزمة/عقدة وانفراج.

ـ الرؤية الإخراجية/كلاسيكية

لتجسيد ثيمة نصّه، استعان الحشاش بسينوغرافيا واقعية لم تنحُ نحو التجريب الترميزي أو الإيحائي، فالمكان واقعي بتعبيراته المادية: المنزل والنافذة الشكسبيرية المستوحاة من نص/عرض روميو وجولييت، وكذلك مكان لقاء الحبيبَين وناصية الشارع حيث ضُرب ونُقل إلى المستشفى، والقصر حيث التقى بحبيبته التي تزوجت من رجل ثري. جاء هذا التغيير في الأماكن ليشير إلى حركة مسار الأحداث، وإلى تنوّع تكون من ١٣ حركة و٨ مشاهد تشكيلية أساسية، دلّ على توازن في العمل، وأوحى بواقعية العرض من خلال صياغات تفاعلية ولغة اختزال، وهي سمة من سمات المسرح اليوم الذي يشتغل على رموز ويقتصد من الحرفية[٩].

بمعنى آخر، نرى أن تنوّع المشاهد وكثافة الحركة في النص لم يكونا مجّانيَين لأن كل مشهد مكاني كان تجسيداً لفكرة معينة. لكن هذا التنوّع في الأماكن

(٨) المصدر نفسه، ص ٣.

(٩) الشمري، عبد المحسن، «المهرجان شكل جديد ومضمون متميز المكتسبات الفنية التي حققها المهرجان»، جريدة الفنون، العدد ١١٠، ٢٠٠٨، ص ٣٠.

أدّى إلى عدم التحكّم بالإضاءة وضبطها، فوقعت في التكرار. أما الموسيقى فقد شغلت حيزاً كبيراً في النص/العرض، إذ استخدم المخرج أغنية زكي ناصيف المطرب اللبناني «يا عاشقة الورد» في سياق موافق لمسار الحدث، وفي مشهد رومنسي معبر. وكان للرقص أيضاً حيّزه الكبير تفوّق فيه الممثل الناشئ مبارك بلال الذي أظهر لياقة جسدية لافتة.

هذا النص يجعلنا نعي وجود علاقات خشنة، واعتبار الآخرين مجرد علامات[١٠]، وننتبه إلى أن العاطفة والوجدان أصبحا أشبه بطلل قديم لا يقف عليه أحد ولا يحنّ إليه أحد.

«نقطة بيضاء» أو «إبليس في ورطة»

نص من تأليف فيصل العميري (اضطر فيصل إلى تغيير العنوان الأول بسبب منع الرقابة له بحجة أنه سيثير قضايا دينية لا يجب التطرق إليها).

ـ ثيمة النص

من الواقع والفانتازيا صاغ العميري نصه، مستخدماً شخصيات هي كائنات أثيرية وكائنات بشرية لتبثّ الرسائل: رسائل ضد الفقر والاستغلال والصراع الطبقي بين الغني والفقير، وضد استسلام الإنسان وانهزامه أمام السلطة المتمثلة بمارس (إله الحرب لدى الإغريق)، تتحرك هذه الشخصيات الكائنات/الأثيرية في علاقة تبادلية مع الإنسان. إن الثيمة التي يدور حولها النص هي ثيمة الصراع بين الشخصيات البشرية والأثيرية: صراع بين الإنسان والإنسان والآلهة والآلهة، في مناخ إغريقي يسلّط الضوء على الصراعات التي كانت تعيشها الشخصيات الإلهية في المسرح الإغريقي. وقد صاغ المؤلّف مناخاً رمزياً ليعبّر عن الواقع الإنساني الذي تعيشه البشرية في كل زمان ومكان، ورسّخ تفاصيله باستخدامه الشخصيات الأثيرية/الإلهية/الحاضرة برمزيتها وبفعلها على الخشبة، المترجمة بزرعها الفتنة والغواية بين بني البشر، بحيث ظل غلّ الحرب محافظاً على صفاته ودوره الأساسيين كالدعوة للقتال والتحريض عليه (مشهد تحريض المرأة الفقيرة على قتل الرجل الغني الذي يوعز إليه إيروس بالغواية والجنس: بغواية هذه المرأة لإشباع

(١٠) ناصف، مصطفى، الدراسة الأدبية والوعي الثقافي، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، ٢٠٠٤، ص ٣٢.

رغباته). وكذلك إبليس الذي ما زال يحاول إغواء البشر ليقودهم إلى الضلال والفساد ليتمكن من السيطرة عليهم، فيسعى إلى افتتانهم بحوارات متناثرة. ثم ما يلبث أن يغضب لهزيمته لأن البشر لم يستسلموا له، بل يعصونه لأنهم كائنات عاقلة، فيدرك أنهم هم الأذكى، وإن كانت الآلهة هي الأدهى.

ثم تتوالد من هذا الصراع الذي يقوم بين الآلهة والبشر أفكار فلسفية أرادها الكاتب أن تعبر عن القضايا الحتمية والمصيرية، كتلك المتعلقة بالموت، والأخرى التي ترتبط بالسلطة السياسية، وتخضع للقيادات الظالمة والمستبدة والديكتاتورية: هولاكو، هتلر، موسوليني (VIP). وهي، في تصوّره، لا تتمايز عن الشخصيات الأثيرية/الرموز التي ذكرناها (مارس وإبليس). وأضاف إلى هذه الشخصيات شخصية المجنون، وهي الشخصية النمطية التي تُستخدم غالباً لتكون الشاهد على الأحداث (مثلها مثل شخصية البهلوان التي لازمت أغلب مسرحيات شكسبير).

لا يقتصر عمل العميري على سرد أفعال الشخصيات التي تصب في الكشف عن الصراع الإنساني/الإنساني والإنساني ضد الآلهة، بل اختار أن يتكلم عن ظواهر تثير اهتمام العالم عندما يتعرّض لظاهرة «عبدة الشيطان»، هذه الظاهرة القاتلة التي ورّدتها لنا الصهيونية العالمية ـ حسب العميري ـ والتي تهدف إلى تدمير الشباب وإيهامهم بأنهم قادرون على تغيير العالم. يرمز العميري إلى ذلك في العرض بنجمة داوود.

اغتنى النص بالرموز ذات الدلالة النفسية والفلسفية، لأننا لو ربطنا العنوان «نقطة بيضاء» أو «إبليس في ورطة» (أشرنا في مقدمة العرض إلى سبب التسميتَين) بحيثيات تداولية حوارية استخدمت في هذا النص، لتبيّنت لنا أهمية هذا الاستخدام الذي يدل على الجوانب الأخرى من شخصية الإنسان، ربما تكون الجوانب المظلمة التي تتمثل في السلطة والشر والغواية. ودلّ العميري على ذلك من خلال بناء متشظٍّ، حداثي، يتلاءم والرؤية التي تتغلغل إلى دواخل النفس البشرية. ثم يختصر العميري رأيه بالقول «إن لكل منا نقطته».

حفل النص بأفكار كثيرة ومتنوعة تعبّر عن انشغالات هذا الكاتب والمخرج بهموم الناس، ومنهم الشباب، المحاطون بالحروب والقتل والفقر والسلطة الدكتاتورية. وهو يكشف عن الإغراءات التي يتعرض لها هؤلاء الشباب، عرباً كانوا أم غربيين، بشكل مستمر. لكن تشعّب هذه الأفكار جعل النص غير متماسك، واهن

الحبكة، مشتتاً (ربما جاء هذا التشتت قصدياً ليشي بحالات الشباب والفئات الأخرى غير المستقرة).

كما أن هذا النص ينتمي إلى الاتجاه العبثي، بحيث لا نجد تطوّرات في الحدث ولا تصاعداً، لا عقدة ولا انفراجاً، بل تدور الأحداث في حركة دائرية لا تدرك نهاياتها، وذلك انسجاماً مع رؤية المخرج التي جسدت صراعات البشر والآلهة، وهو صراع قائم ودائم. لكنه في بعض المشاهد استخدم أسلوب الفن التكعيبي بتكسير الحدود المعروفة بالحبكة التقليدية، وباستخدام أسلوب المنظور الجديد أو المنظور المركّب[١١] وهذا المنظور ينشأ من الخلط بين بعض المشاهد المسرحية الفانتازية (المشاهد التي يظهر فيها الشيطان) وبعض الأحداث الواقعية، بحيث تبدو المشاهد المسرحية التي تجسد الواقع وكأنها مجرد مشاهد تمثيلية، فنحن نرى الممثلين/ الشخصيات الأثيرية وكأنها شخصيات واقعية.

ـ الرؤية الإخراجية/حداثية متجاوزة

حاول المخرج فيصل العميري أن يجسّد رؤيته مشهدياً فيما يُسمّى بالبرفورمانس، وهو نوع مسرحي حديث يستند إلى نوع performance making الذي يعتمد على الـvisual art[١٢]. وانصرف إلى التركيز على الخطاب المنطوق، ربما إيماناً منه بقوة الكلمة على الخشبة المسرحية المترافقة مع أغراض سينوغرافية ذات وظيفة دلالية: المرآة، صندوق القمامة، ستائر الساتان، النار، شعار إبليس، ونجمة داوود، وأدوات أخرى ترسم العنف بالألوان. وظّف العميري الإضاءة البرتقالية التي ترسم بحزمها شكل النار(الجهنمية والشيطانية) المنبعثة من الزوايا الأربع للخشبة المسرحية ومن الأسفل، في سياق يتلاءم وبيئة النص لتخلق بيئة شيطانية، مستلهماً ذلك مما ورد في النصوص الدينية ومما حددته المخيلة البشرية. وهي تتوازى مع الرؤية الفانتازية التي استوحاها المخرج من هذه الشخصيات التاريخية والأثيرية، وجعلها تنعكس على ستائر الساتان التي شكلت خلفية الخشبة. وترافق إيقاع خطى عدة مشاهد راقصة مع موسيقى البلوز التي تنبعث من آلات نحاسية أصواتها حادة وعالية تعبر عن الموسيقى التي يستخدمها «عبدة الشيطان».

(١١) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت، ناشرون، ١٩٩٧، ص ١٢٥.

(١٢) المرجع نفسه، ص١٥٠.

كما يتخلل المشاهد المسرحية أسلوب التقطيع السينمائي، والعميري يميل إلى هذا الأسلوب ويكثر من استخدامه في مسرحه، متأثّراً بمشاهداته لعروض مسرحية خارجية، غربية وعربية، استخدمت الأسلوب نفسه. وهذه هي محاولة للبحث عن قالب يقوم على التجريب، ويبحث في اللغة والحوار كما يبحث في الحركة، وتقنيات العرض في الآن ذاته، ليخرج بنص للعرض قريب مما يسميه السينمائيون «التقسيم التقني (le decoupage technique)».

«مسرح بلا جمهور»

تأليف محمد راشد الحميلي وإخراجه

– ثيمة النص

يشكل «مسرح بلا جمهور ٤» الجزء الرابع من سلسلة مسرحية قدمها الحملي، وقُدّمت جميعها ضمن الإطار الكوميدي. يتناول الجزء الأول منها خلافاً وقع بين أعضاء الفرقة (في العرض) الذين أرادوا أن يختاروا موضوعاً لمسرحية ليقدموها بمناسبة الاحتفال باليوم العالمي للمسرح. فنقلوا خبراً من الصحيفة عن أن الإرهاب قد بلغ الكويت وقتل ضباطاً كويتيين، فكتبوا النص وعرضوا المسرحية التي تنتهي ثيمتها باعتقال المخرج ونفيه.

وفي الجزء الثاني من عروض «مسرح بلا جمهور» يهرب المخرج من منفاه، ويعاود محاولة تقديم عرض مسرحي آخر، ينتقي موضوعه أيضاً من الجريدة. ويدور هذه المرة حول الرد على قضية تشويه صورة الرسول التي حصلت في الدانمرك، ويعتبر الحميلي أنه «كتب هذا الجزء ليسجّل اعتراضه على هذا التشويه، من خلال المسرح، داعياً إلى مقاطعة كل البضائع الدانمركية، ومشيراً إلى تخاذل العرب عن اتخاذ موقف جاد ورافض لهذا التهكّم»[١٣]. ومرة ثانية يتمّ اعتقال المخرج من قبل جهة مجهولة. فيما بعد تقوم هذه الجهة بقتل الرجل واستخراج دماغه لفحصه، لكن بشكل فانتازي. في الجزء الثالث من هذه العروض يُفتح هذا الدماغ ويتبين أنه لا يختلف عن الأدمغة الأخرى. وهنا يريد الحميلي أن يشير «إلى اهتمام العرب بالسخافات، فهم ينسون الجريمة والقتل وينصرفون إلى تفاصيل

(١٣) - لقاء خاص مع محمد الحملي، ٢٠١٠/٣/١.

أخرى غير مهمة، تماماً كما نسي العرب مواقف صدام حسين الإرهابية والعنيفة وتعاطفوا معه لأنه قُتل في أحد أيام عيد الأضحى»[١٤].

أما في الجزء الرابع، وهو موضوع المسرحية التي تشكّل مادة دراستنا، فينفجر الدماغ ويُتّهم الممثّلون بتفجيره. ويذاع الخبر عبر تلفاز (شريط فيديو) وُضع على الخشبة، بأن انفجاراً وقع في مسرح «الدسمة» (مسرح في منطقة الدسمة بالكويت). فتصاعد الدخان وصدرت بلاغات عن الإصابات: كتطاير الأنوف والأعضاء، والإصابة بانهيار عصبي. ثم يذاع أن هذا الانفجار ناجم عن سيارة دهست بنيان المسرح التجريبي، وألقي القبض على المجرمين الشباب/الممثّلين، وتم اعتقالهم وهم هائمون في الصحراء. ثم يعمل على إدخالهم في حفرة (معتقل غوانتانامو) تحت الأرض التي يحمّلها الكاتب الحملي معنى مجازياً، ويشير إلى ذلك في الحوار التالي: «بو خضر: طول عمرنا بسجن إحنا الحين بمنفى».

في هذه الحفرة نجد مجتمعاً قائماً بذاته، يسود فيه فساد السلطة العسكرية والقضائية والسياسية. ويعبر عن ذلك في الحوار التالي:

«بو خضر: أي شرطي يا عمي باجر (بكرا) حطلي جم(كم) قوطي (نجمة)على كتفي وأقول صرت شرطي...»[١٥].

وتعجّ هذه الحفرة بشخصيات تمثل مختلف الفئات الاجتماعية والاتجاهات السياسية والسلطات العسكرية والدينية، مثل التيار الأصولي المتمثل ببو مستكه (سمي ببو مستكه نسبة إلى حجر المستكه الذي تُصنع منه المسابح للترتيل والصلاة) الذي يبدأ بالتحليل والتحريم، ومثل الأتباع الذين يستسلمون لسلطة الواصل رمز النصابين والانتهازيين، فهو يسعى إلى الصعود على أكتاف المساجين للوصول إلى فتحة الحفرة، ويعبر عن ذلك الحوار التالي:

«بو خضر» وليش تبهم (تريدهم) تحتك؟

الواصل: عشان أصعد عليهم واحد واحد لين (لحين) أوصل لها الفتحة اللي دشينا ها(دخلناها)...».

(١٤) - المصدر نفسه.

(١٥) - محمد الحملي، «مسرح بلا جمهور ٤»، مخطوطة.

لقد سيطر عليهم الواصل من خلال الرشاوى التي يقدمها لهم. في المقابل يتصدّى له المُعارض وصوت الشعب «بو خضر» ويكشف شخصية «الواصل»، فيخاف «الواصل» من «بو خضر»، لذا يعمل على توريطه فيحيك له مؤامرة وينصبه مسؤولاً ويكرمه بميدالية تحمل صورته، ويجعله يوقّع على قرار خاص بعنوان «عين سين»، فيعتقد بو خضر أنه قرار العين الساهرة على زملائه المساجين، لكنه يقع في المقلب الذي صنعه «الواصل» بما أن عين سين تعني عشماوي السجن، فينجح «الواصل» في إخماد صوت الشعب ويصعد على أكتافهم محملاً بثرواتهم(١٦).

اتسم هذا النص بغزارة الأفكار التي يشي بعضها بإعلان موقف ضد الإرهاب وضد معتقل غوانتنامو الذي يعجّ بالأبرياء، وبإعلان موقف من السلطتين السياسية والعسكرية. ويثير بعضها الآخر القضايا المجتمعية فيعبر عن رأيه برفض الفساد الذي يعم المجتمع. وتعود تقنية كتابة الحميلي للنص إلى مرجعية من مرجعيات البدائل التي ذكرناها سابقاً، وهي مشاهدات قام بها عبر اليوتيوب، وعبر صور لمسرحيات أمريكية ولّفها واستلهم منها ما يعينه على وضع تصور لإخراج النص/ العرض(١٧). كتب الحميلي نصّه للخشبة، وبنى شخصيات تمثل كل فئات المجتمع، وزجّهم في مكان مغلق لتعلن كل شخصية عن هويتها وغاياتها وموقعها. لا تخلو فكرة النص من الطرافة والجدة، كما أنه اعتمد الكلاسيكية في بنائه الدرامي، فساق الأحداث في سياق متطور بلغ ذروته ثم انفرج. لعب هذا المخرج لعبة المسرح داخل المسرح، من خلال لعبة الفيديو التي شكلت صورة فانتازية أضافت إلى النص بعداً جمالياً لافتاً، كذلك حفل هذا النص بالاستعارات والتورية.

بإطار كوميدي صاغ الحميلي نصه المستمدة موضوعاته من الواقع والمحاكة بفانتازيا وخيال أسهما في توفير مناخ مسرحي متلائم مع الرؤية الفنية.

الرؤية الإخراجية

جاءت المعالجة الإخراجية للعرض غنية بالأفكار، ومتقنة ببنائها المشهدي والبصري. وقد صمّم المخرج لكل شخصية ما يتوافق مع موقعها في المجتمع، فاستعان بأدوات سينوغرافية ملائمة. فمثلاً: عندما كان بو مستكة يتكلم كان كلامه

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٤.

(١٧) لقاء خاص مع محمد الحملي، المصدر السابق.

يترافق مع مشهد احتفالية الزار، والغرض من القيام بها كان إخراج الجنّي من أحد الشبان. ويبدو ذلك من خلال الحوار التالي: «بو مستكه: صاحبكم عقله زار ومالي أبد أي قرار بذهاب العقل»[١٨].

كما استخدم الحميلي أدوات سينوغرافية وبصرية وصوتية تتلاءم والرؤية الفكرية للنص/العرض وهي: الفيديو، وهو ينقل حدث الانفجار الذي أصاب المسرح، والتقطيع السينمائي الذي استخدم لإضفاء جمالية على حركة الممثلين. وجاء هذا التقطيع من صلب السياق، لم يخلّ به، بل أضاف إليه جمالية مشهدية. كما أتقن توزيع الإضاءة على الخشبة، فكانت تبثّ الألوان المتوافقة مع مناخات المشاهد: اللون الأحمر والأصفر في أثناء مشهد رقص الزار، والأزرق في مشهد صعود الواصل. ومن المؤثرات الصوتية التي استخدمها أغنية تعكس وجود المظلومين في الزنازين، قبل انتقالها السريع إلى حفلة زار[١٩] والابتهال والصلاة، وكذلك الأغنية التي قُدمت في المشهد الاحتفالي الذي أقيم للواصل تكريماً له.

استطاع المخرج إيجاد معادلة إيقاعية سليمة لعناصر العرض المسرحي، ما وضع النص في حالة ديناميكية مميزة أدت إلى خلق حالة تفاعل مع المتفرجين، كما أنه أحكم سيطرته على مجموعات الممثلين، وعرف كيف يستغل مناطق الخشبة الجغرافية ويشغلها بالممثلين، وأحسن ملء الفضاء المسرحي[٢٠].

«ثعبان داخل حقيبتي»

من تأليف الكاتبة والمخرجة إيما شاه

يقع هذا النص بين الرمزية والعبث، وهو يغتني بأفكار وصور تتدافع لتعبّر عن رؤية إيما لما حولها: للعالم وللناس وللثقافة. وسيلتها إلى ذلك هي ترميز العالم المجسد في عمارة من العمارات المائلة حيناً لأن مهندسها كان ثملاً، والملتوية حيناً آخر لأنه كان جائعاً، والآيلة إلى السقوط حيناً آخر لأنه كان مثاراً، إلى ما هنالك من تداول لفظي ساقته إيما من خلال مونولوغ مارسته وحيدة، لتفسر من خلاله مشاهداتها وعلاقتها بالناس. وهي في الوقت نفسه تستأنس لوجود الثعبان في

(١٨) محمد الحملي، مسرح بلا جمهور، مصدر سابق، ص ٦.

(١٩) المصدر نفسه ص ١.

(٢٠) عبد الله، فادي، «مسرح مهرجان الخرافي»، جريدة الجريدة، ٢٠٠٩، ص ٣٠.

حقيبتها، يلدغها لكنها تصفقه وتدفعه إلى الداخل. وظلت جوزي/إيما على هذه الحال إلى أن انتهت من مشاهداتها وحواراتها البائسة واليائسة مع الناس، حتى أماتتها اللدغة الأخيرة، عندها بقيت معلقة برجيلها، ورأسها إلى الأسفل، ولكن عينها على الناس والعمارة. هي عين لا تفنى.

«العمود»

من تأليف أسامة الشطي

إنها التجربة الأولى للكاتب. والنص هو نوع من المسرحيات القصيرة dramaticule التي يتمّ تداولها اليوم وخاصة في فرنسا. يتناول النص، وببساطة شديدة، فكرة الحب، ويظهر الكاتب من خلاله العلاقات الإنسانية، الانتهازية منها والمستهترة واللامبالية، مسلطاً الضوء أيضاً على التفاوت الطبقي وانعكاسه على الحب... اختار الكاتب أسماء شخصياته من البيئة الغربية: ليزا وجان، ليضفي على نصه سمة العالمية والإنسانية وكتب حواراته بأسلوب واقعي.

«إحساسي شوق»

هو نصّ من تأليف نساء خليجيات اخترقن المجال المسرحي منذ الستينات عندما صعدن إلى الخشبة ومثّلن. وقد بدأت المرأة الخليجية، اليوم، تكتب نصّها (فطام العطار، مثلاً) وتخرجه (إيما، مثلاً) وتكتب وتُخرج معاً، كما هي الحال مع «فرقة وصال». وهذه الأخيرة فرقة نسائية كويتية، إسلامية الانتماء والتوجه، مدعومة من قبل شيخة (من آل الصباح) في الكويت، عضواتها محجّبات. إنها فرقة من نوع خاص تتناول قضايا ذات توجه إيديولوجي إسلامي. هذه الفرقة لا تطرح في عروضها قضايا نسوية بقدر ما تلتزم القضايا الإنسانية من منظور إسلامي، وفي سياق يتلاءم والهدف الأساسي من تشكيلها، وهو الدعوة للالتزام بالحجاب، ونشر تعاليم الديانة الإسلامية، والدعوة إلى إعادة اجتماع الأمة الإسلامية، وعدم تفرّقها وتشرذمها. تشكّلت «فرقة وصال» من مجموعة طالبات في المرحلة الثانوية والجامعية، أسّسن هذه الفرقة، واخترن منهن المخرجة والمؤلفة والممثلات ومنفذة الإضاءة ومصممة الديكور والمنسقة الإعلامية. وقرّرن أن يتوجّهن بعروضهن إلى جمهور خاص بهن، وهو جمهور يتكون من المشاهدات النساء، إذ لا يُسمح لرجل بمشاهدة عروضهن، باستثناء صبيان لم تتجاوز أعمارهم الخمس أو الست سنوات.

من عروض هذه الفرقة «إحساسي شوق»، وهو من تأليف هيا الشطي وإخراجها. ينتمي العرض إلى الاتجاه الواقعي، وهو يتناول قضية اجتماعية تحيل الاستقرار في الأسرة إلى الإيمان بالله وتحجّب البنات. اعتمدت المخرجة البنية المسرحية الكلاسيكية المكونة من مقدمة ووسط وعقدة وانفراج، ولكنها، في أداء الممثلات، استخدمت أسلوب التغريب البريختي وخاصة في عدة مشاهد، غيرت فيه الممثلة ملابسها أمام الجمهور، وخرجت من الشخصية لتدخل في شخصية أخرى(٢١).

الاستنتاج

بعد تناولنا للممارسات المسرحية التي قدمها هؤلاء الشباب/عينة الدراسة، وتقصينا أنواع المسرح الذي قدموه على مستوى النص والعرض، متوسلين نصوصاً وعروضاً قمنا بدراستها، نصل إلى الاستنتاجات التي تكشف عن مسارات التجديد أو التقليد في خطاب الشباب المسرحي الكويتي، وذلك على مستوى الفرق المسرحية – والبنية الفكرية النص – والبنية الفنية.

على مستوى الفرق المسرحية: سمات التجديد أو الاستمرار

تعاملنا في البحث مع نوعَين من الفِرق:

الفرق الخاصة التي أسسها، حديثاً، الشباب بأنفسهم وبتمويل ذاتي: كفرقة ستاج غروب، وفرقة أنثروبولوجيا، وفرقة وصال الإسلامية (الوحيدة الممولة من قبل إحدى الشيخات من آل الصباح). ولاحظنا من خلال دراستنا لبعض عروض أعمال هؤلاء الشباب العاملين في الفرق الخاصة، واطلاعنا على بياناتهم، التنوع في البعد الفكري، وفي الأهداف التي تتروح بين الإيديولوجية السياسية والإيديولوجية الدينية من جهة وانشغال بالهم الإنساني برؤى حداثية تتجاوز التقليد، من ناحية أخرى.

أما الفرق المسرحية التي تأسست منذ الثمانينات، فهي تعمل باهتمام كبير

(٢١) وطفاء حمادي، سقوط المحرمات: ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٢٤٢.

لدعم ممارسات الشباب المسرحية، كدعم فرقة المسرح «الكويتي» لأحد أعضائها فيصل العميري الذي حاز على جوائز كثيرة، وكذلك فرقة «المسرح العربي» التي دعمت عرض أسامة الشطي مثلاً. لكن هؤلاء الشباب مارسوا المسرح بحرية كاملة دون أن يتدخّل أي عضو من الأجيال المسرحية السابقة في أعمالهم، وقد جاؤوا بما هو متجدد.

وجاءت هذه الفرق لتمثّل صورة عن المجتمع الكويتي المتنوّع، ولتدل على تكويناته الفكرية والثقافية والاجتماعية.

على مستوى البنية الفنية والفكرية للنص، ملامح التجديد/أو التقليد

من النادر أن نجد لدى هؤلاء الشباب/مادة البحث، نصاً مسرحياً كُتب للقراءة إذ إن جميع هذه النصوص كُتبت للخشبة. وذلك لأن النص المسرحي الذي يكتبه المخرج يكون قد وضع فيه كل حلوله الإخراجية حيث يجسد رؤيته وأفكاره. هذا ما وجدناه في نصوص العميري والحشاش والحميلي وإيما والشطي و«فرقة وصال». فهذه نصوص/تناصّية؛ أي أنها متأثّرة، بدرجات متفاوتة، بالنصوص التي سبقتها، كنصوص العبث ليونسكو والنصوص التي تُعرض على اليوتيوب والتي استعان بها الحملي.

أما بنية النص الفنية فقد استولت عليها سمة الحذف والتشظية والتشتت، وربما تكون هذه إحدى نتائج ثقافة الصورة التي تجمع بين متباينات كثيرة تنشأ ضمن عوامل خارجة عن الزمن الاجتماعي والمكان الاجتماعي[٢٢]. ونجد ذلك في نصَّي العميري وإيما اللذَين رفضا البنى التقليدية لتركيب النص، وأعادا صياغته بلغة تنتمي إلى الاتجاه العبثي. كذلك رفض هذان المسرحيان في نصّيهما «ثعبان داخل حقيبتي» و«إبليس في ورطة» أو «نقطة بيضاء» فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة والمجردة من الصفات الإنسانية[٢٣].

أما الباقون (الحميلي والحشاش والشطي) فقد اعتمدوا تكنيك بناء درامي متطوّر قياساً بالبنية المسرحية التي استخدمها الجيل السابق، لأنهم تأثّروا بنصوص

(٢٢) ناصف، المرجع السابق، ص ٢٦.

(٢٣) أرثر إيزابرجر، النقد الثقافي، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون القاهرة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٦٣.

ما بعد الحداثة. وانجلى ذلك في النصوص المشظّاة والمفككة التي كتبوها، والتي تشي بتفكّك الرؤى وتكشف درجة الوعي وشيوع لغة التمرّد والاحتجاج، وهذا ما ينسجم بنيوياً مع المسرح الذي لا يقوم ما لم يقم بناؤه الدرامي على الصراع[٢٤]. وهم مع ذلك لم يضلّوا السبيل للتعبير عن قضايا تؤرقهم وتؤرق الشباب عامة، فطرحوا في نصوصهم ما يعبر عن أفكارهم، لكنهم قبلوا ما جاءهم من مرجعيات البدائل من تطور فكري أو قيَم حديثة توجّه الفكر نحو البراغماتي الذي نجده في نص الحشاش «مزاد الحب». وتأثّروا بالفكر ما بعد الحداثي بطمس ومحو الحدود بين الفن والحياة اليومية، وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري في الثقافة الدارجة (الحملي في نصه «مسرح بلا جمهور») وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوش وتمازج الثغرات والمحاكاة الساخرة والمعارضة والتهكم والسخرية (نص إيما «ثعبان داخل حقيبتي»). ولم يقبلوا بل رفضوا ما لا يتلاءم ورؤيتهم، كرفض فكرة «عبدة الشيطان» كما ورد في نص العميري « نقطة بيضاء» أو «إبليس في ورطة»، لأنهم مؤمنون بديناميات التغيير في هذه المجتمعات. ومع ذلك، لم نجد في نصوصهم ما يدل على ارتباطهم بظهور النزعة الفردية الحداثية.

الإخراج

بعد تقصّينا لآلية إخراج هذه النصوص المسرحية/مادة البحث، وجدنا أن المسرح الكويتي حافل بالأنواع المسرحية لجهة المضمون ولجهة تقنيات الإخراج. وقد اتسم الإخراج في أعمال هؤلاء الشباب بملامح تجديدية: كما في عرض العميري الذي استخدم الإضاءة مراوغاً من خلالها الخطاب المباشر المستند إلى تداولية لفظية، واستعاض عنها بإشارات دالّة على الحرب والسلطة وانهيار القيم، فضلاً عن تفجير المسكوت عنه من خلال الموسيقى والرقص، وهذا ما استخدمه أيضاً الحميلي والحشاش والعميري الذين آثروا تشكيل خطابهم من خلال الحركة والكلمة والإضاءة والتقطيع السينمائي والموسيقى، وقد ترجموها إلى علامات اتفاقية لكي يتاح لهم الوصول إلى الشكل الذي تصوّروه[٢٥]، ما أضفى على العرض الطابع الإلكتروني الذي تفوّق بدوره على الكلمة المنطوقة، وهذا ما يوحي بالتأثيرات الرقمية والتقنيّة

(٢٤) المرجع السابق، ص ٦٤.

(٢٥) أرثر، المرجع السابق، ص ٦٣.

المعولمة على الإنتاج الثقافي الذي يكشف عن المسافة التي تفصل بينهم وبين صيغ التقليد[٢٦]، وتدل على ذلك محاولة الشباب إيجاد الحلول الإخراجية في سياق حداثي على مستوى النص والعرض.

بعد دراستنا لأعمال الشباب/مادة الدراسة تبين لنا أنه يمكن تصنيف ممارسة الشباب للمسرح وفق سياقين اثنين: الأول إنتاجي والثاني توفيقي. والمقصود بذلك أن بعضهم يستخدم التطورات التي حصلت للمسرح، مستعيناً بشكل العروض المسرحية التي تقدم في الغرب، والتي تعتمد بشكل كبير على التقنيات الحديثة (السينوغرافيا والإضاءة وشكل الخشبة والشاشات السينمائية)، ويوظّفها في سياق متناسق وإبداعي، كما رأينا في دراستنا لمسرح الحميلي ومسرح العميري، دون أن يقع في فخ الاستنساخ وإغرائه، كما وقع بعض المسرحيين الشباب العرب عندما قاموا باستهلاك ما أنتجه المسرحيون الآخرون، دون أن يتلاءم ذلك وثقافته أو مضمون مسرحه أو رؤيته التأليفية والإخراجية.

أما السياق الثاني فهو ذلك الذي يرفض تقليد ما جاءه من الخارج ويستند إلى تراثه المسرحي في المضمون، فيختار من الآخر الغربي الشكل المسرحي وبناءه الفني ما يتوافق وعمله، ويضيف إليه من رؤيته وثقافته ومعارفه[٢٧] كما رأينا في عملَي الحميلي والحشاش.

من الواضح أن المسرح في الخليج، ونموذجه الكويت، بدأ يتواجد على الساحة المسرحية العربية من خلال مشاركاته المتعددة في المهرجانات المسرحية العربية (تونس وعمان وسوريا التي حصد فيها جوائز كثيرة). وبدأ يطرح منظور مسرح الشباب برؤية متجاوزة وحداثية في الرؤية الفكرية والممارسة الإخراجية (إيما والحميلي والعميري). بعض الأعمال كانت تقليدية في الشكل ومتجاوزة في المضمون (الحشاش والشطي) والبعض الآخر كان تقليدياً شكلاً ومضموناً (فرقة وصال الإسلامية).

خلاصة القول أن هؤلاء الشباب مارسوا المسرح وأنتجوه، وظلوا ـ حسب

(٢٦) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(٢٧) عبد الرحيم العطري، سوسيولوجيا الشباب المغربي، جدل الإدماج والتهميش، مقدمة الكتاب، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ٥.

وصف أوسكار وايلد نفسه ـ دائماً على علاقة رمزية مع زمنهم. وباعتقادي أن هؤلاء الشباب قد سعوا إلى بناء نص واعتماد آلية إخراج في سياق متطور ومتجدد، وقد أوكلوا إلى أنفسهم، على نحو جلي، مهمة جعل الأزمة شمولية (العميري وإيما)، وإعطاء معاناة عرق معين وأمة معينة حيزاً إنسانياً أرحب، وربط تلك التجربة بآلام الآخرين (الحميلي والشطي). لقد تجاوزت قضاياهم التفاصيل المحلية وذهبوا إلى تجسيد المأساة الإنسانية عامة.

ينزع الشباب،اليوم ـ حسب إدوارد سعيد ـ إلى أن يكونوا مواطنين عالميين.

الممارسات الثقافية الشبابية/دراسة حالة

الجمعية التعاونية الثقافية لشباب المسرح والسينما«شمس»

حنان الحاج العلي(*)

تتخذ «الممارسات الثقافية الشبابية»(١) مع مطلع القرن الواحد والعشرين أبعاداً جديدة لا تنفك تتسع وتتحول. لقد انتفت الحدود بين الفنون: من المسرح، إلى الموسيقى، إلى الرقص مروراً بالهندسة والتصميم الغرافيكي، وخاصة فنون الصورة بكل أشكالها الثابتة والمتحركة، وإمكاناتها المفتوحة المتاحة عبر التقنيات الحديثة وقنوات الإنترنت. وواضح للعيان الانزياح الحاصل من العروض المسرحية التقليدية التي تدور على خشبة المسرح إلى البرفورمانس، من السينما إلى الفيديو، من الفنون التشكيلية إلى فن التجهيز.

من جهة ثانية، شهد لبنان، بعد مرحلة الحرب الأهلية، حركة فنية لاهثة مرتبطة بمفاعيل الحرب وبعوامل عديدة خصّبت الحراك الثقافي الجديد، وساعدت على تكثيف العمل الجمعوي الثقافي وعلى بروز فضاءات ثقافية وفنية متعددة متسارعة الوتيرة، ممّا جعل تأسيسها وتسييرها وما يدور في فلكها من أهم الممارسات الثقافية الحالية.

تحاول هذه الدراسة الإضاءة على هذه

(*) ممثلة ومدربة ومنشطة فنية وثقافية.

(١) المقصود بالثقافة هنا هو الإنتاج والإبداع والبحث الفني والأدبي وليس أسلوب الحياة أو المفاهيم والمعتقدات الاجتماعية.

الممارسة الرائجة أي العمل الجمعوي خاصة في أوساط الشباب الثقافي، ومن خلالها على ظاهرة الفضاءات المذكورة وذلك عبر دراسة حالة فضاء نموذجي وهو: الجمعية التعاونية الثقافية لشباب المسرح والسينما «**شمس**»، ممهدين بإلقاء الضوء على الأرضية الفنية الثقافية في بيروت ما بعد الحرب الأهلية (١٩٧٥-١٩٩١).

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة بشكل رئيسي على الوثائق القانونية والأرشيف الخاص بـ «شمس»، وعلى متابعة وإحصاء وتصنيف وتحليل نشاطاتها، كما اعتمدنا على مقابلات فردية غالباً، وجماعية أحياناً، مع فنانين ومثقفين غالبيتهم من الشباب ممن احتكّوا بالتجربة أو ممن هم على مسافة نقدية منها.

I. الأرضية الفنية الثقافية ما بعد الحرب الأهلية

A. المدّ «السلمي» وحدود المدينة

تضع الحرب الأهلية اللبنانية أوزارها سنة ١٩٩١ وبعد أن يتخفّف اللبنانيون من «صدمة السلم» التي باغتتهم نتيجة لاتفاق الطائف غير المتوقع، سوف ينشغلون سريعاً بإعادة «تأليف المدينة» من خلال «منطقين» ومشروعين متناقضين:

- المنطق الأول ومشروعه ينطلق من ضرورة نسيان الحرب بسنواتها العشرين «المظلمة» وشطب ذاكرتها بجلّاديها وضحاياها ومفقوديها، واستئناف الحياة من حيث توقفت قبل اندلاع شرارة ١٣ نيسان ١٩٧٥، حيث يُعتبر المال هو الشرط الأول لإعادة صنع مدينة، ولا ضرورة ولا مجال إذن لأي مراجعة نقدية من أي نوع كانت[٢].

- المشروع الثاني يقضي بإعادة تأليف المدينة من ركام الحرب نفسها ومن شقوق الذاكرة ومن قلق الأيام الآتية، أي أن مشروع إعادة الإعمار يتم وفق الشرط الثقافي والاجتماعي والسياسي حيث تشكل الحرب بتجربتها وذاكرتها ومفاعيلها وآثارها وعبرها حجر ثقل في عملية بناء المدينة يساعد على نقد تجربة الماضي من أجل مستقبل أفضل[٣].

لم يكن السجال مهادناً ولا سهلاً بين دعاة المشروعين، ولقد وصل إلى

(٢) من مقابلة مع الصحافي والكاتب يوسف بزي.

(٣) المصدر السابق.

ذروته مع الرفض الذي جوبه به مشروع سوليدير[٤]. ولقد شكل إحدى «جزر الممانعة»[٥] لهذا المشروع ما أطلق عليه اسم الفضاءات الثقافية البديلة التي نمت بفعل اطّراد العمل الثقافي الجمعوي. وقد بدأت هذه الفضاءات تتكاثر وتتمدد وتؤسس لفعل ثقافي متحول ومتجدد طيلة فترة التسعينات، حيث يضطلع فنانو جيل الحرب ومثقفوه (مولودون ما بين ١٩٦٥ و١٩٧٥) بدور حاسم في تحديد سمات الممارسات الفنية والثقافية في بيروت، خاصة مع مطلع القرن الواحد والعشرين.

B. الفضاءات الثقافية البديلة[٦]

أُطلقت تسمية الفضاءات الثقافية البديلة في العالم في الثلث الأخير من القرن الماضي، على مشاريع ثقافية جديدة نشأت في إطار المجتمع الأهلي المدني بمبادرات فردية (شخص أو مجموعة أشخاص) وانضوت في أطر العمل الجمعوي المستقل، وأخذت على عاتقها تفعيل وتحفيز وتحديث الفعل الثقافي والفني. وقد مارست نشاطها في أماكن متمددة ومساحات متعددة في رحاب المدن والضواحي: منها ما هو مغلق بدءاً من المسارح التقليدية، إلى البيوت، مروراً بالصالات والنوادي والملاهي والهنغارات والمعامل، ومنها ما هو مفتوح على الفضاء الخارجي: شارع، ساحة، حديقة، مقهى، واجهة...إلخ. برز في إدارة هذه الفضاءات، وفي ظاهرة جديدة من نوعها، مَن تسمّيهم الباحثة عادلة العايدي «فاعلون أو عاملون تقدميون «(Progressive operators)»[٧] الذين هم إما مبرمجون فنيون وثقافيون، وإما مثقفون

(٤) مشروع إعادة إعمار وسط المدينة عبر استملاكه لحساب شركة خاصة يملك معظم أسهمها رئيس الوزراء.

(٥) من مقال للينا الصانع باللغة الفرنسية بعنوان «المسرح في لبنان» في العدد ١١ من مجلة عروض (Spectacles) التي تصدر عن معهد العالم العربي في باريس.

(٦) «الفضاء» كما نتناوله لا يقتصر على المكان بل هو كما تقول الباحثة نجوى بعلبكي مبنى اجتماعي، حيّز من الحياة، مكان للتجارب المعاشة. هو مفهوم وممارسة، فلسفة واختبار، مشروع وتجربة، هو الزمان والمكان والبرنامج والحدث بعلاقتهما المترابطة المتحركة.

(٧) أما «البديل» فهو ما يوجد خارج (وأحياناً رغماً عن) المحافل والمؤسسات والمنظومات الثقافية الرسمية، وخارج الممارسات الاجتماعية التقليدية للاستهلاك الثقافي.
من المفيد التعريف بمهنة المبرمج الثقافي التي يمكن اعتبارها ممارسة ثقافية شبابية بامتياز بدليل تزايد مريديها ومزاوليها في أوساط الجامعيين والخريجين من اختصاصات مختلفة. المبرمج الثقافي هو منظم ومبرمج تظاهرات ومشاريع ومعارض فنية وثقافية. يضع فلسفة الحدث أو المعرض أو التظاهرة، يحدد مواضيع ويطرح إشكاليات في عمليتي الإبداع والإنتاج الفني والثقافي، يضع إستراتيجية عمل =

ناشطون غالبيتهم من الشباب. وقد بدأت هذه الفضاءات تتكاثر وتتمدد وتؤسس لفعل ثقافي متحول ومتجدد طيلة فترة التسعينات وهو باطّراد متنامٍ.

C. تطور العمل الجمعوي

لقد عُرف العمل الجمعوي في لبنان منذ القرن التاسع عشر تحت ظل الحكم العثماني(٨)، وتطور خلال الحرب الأهلية حيث كان لا بد أن يلعب دوراً هاماً في مساندة المجتمع المدني. بعد الحرب نشط العمل الجمعوي في إطار جديد ألا وهو «الجمعيات الأهلية» المدنية بفعل عوامل عديدة. وقد تكثف وامتد بشكل لافت إلى المجال الثقافي المستقل منذ نهاية التسعينات، نظرًا للتحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وخاصة لانهيار مؤسسات الدولة(٩).

تختزل الباحثة عادلة العايدي هذه العوامل وتكثفها بما يلي:

خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة تتوفر ظروف مؤاتية للفاعلين الثقافيين: على المستوى التكنولوجي، تقدم ثورة وسائل الاتصال ذات الوسائط المتعددة أدوات جديدة للإنتاج والتوزيع، كما يتيح الفن المفهومي إمكانات جديدة لتحويل الممارسة الفنية الجمالية إلى خطاب نقدي. خارجياً، أثارت قضيتا الهجرة والإرهاب الحشرية تجاه الثقافة العربية ووفرت البنى الأورومتوسطية والأجنبية فرصاً غير مسبوقة للتمويل والتدريب والتجوال والإنتاجات المشتركة وللقاء جمهور جديد. قانونياً ومالياً، هناك فرص جديدة للتنظيم والعمل خارج الأطر الحكومية في المنطقة العربية،

= تستجيب لهذه التحديدات والأطروحات ويختار على أساسها أعمالاً وفنانين، يلقي الضوء عليهم ويخلق صلات بين الأعمال تحفز وتثري عملية التعرف والمشاهدة وتحفز التساؤل والنقاش والتحليل. من الأهمية بمكان بالنسبة للمبرمج الثقافي معرفته الجيدة بالجيل الجديد من الفنانين، لا تتوقف علاقته مع الفنانين على اختيارهم بل يواكبهم ويساعدهم في تمويل وتنفيذ وترويج أعمالهم، كما يقوم بإخراج فضاء عرض الإنتاج الفني. يعمل في مؤسسة (مركز فني، متحف، غاليري) أو بشكل حر وترتبط صورته أكثر فأكثر بصورة الوسيط والمروّج للفنون المعاصرة.

(٨) أنظر Karam Karam, Le mouvement civil au Liban, p. 42.

(٩) لا توجد إحصاءات رسمية تتعلق بالمنظمات والجمعيات الأهلية. بالمقابل أحصت منظمة الـ UNDP عددها حتى عام ٢٠٠٦ بحوالى ١٦٠٠٠ جمعية. أما الجمعية اللبنانية لتطوير الرعاية الثقافية فقد سجلت سنة ٢٠٠٥ وجود سبعمائة منظمة ثقافية على اختلاف أنواعها من مؤسسات وجمعيات وتعاونيات اتخذت جميعها بيروت مركزاً لها (٨٩٪ من مجموع النشاطات الثقافية الدائرة في البلد والتي بلغ عددها ٢٧٨٩ مورست في بيروت بحسب إحصاء قامت به الجمعية نفسها لعام ٢٠٠٠).

كما يتكاثر عدد المنظمات والجمعيات الشبابية المستقلة التي تتيح فضاءات للقاء جمهور جديد ولاستضافة تظاهرات وفعاليات متعلقة ببنى غير رسمية وغير تجارية[١٠] .

العمل الجمعوي الأهلي عنوان أساسي للممارسة الثقافية الشبابية في لبنان اليوم، سواء اتخذت المجموعة العاملة ضمن مشروع ورؤيا اسم جمعية، أو مؤسسة، أو تعاونية، أو منظمة، أو تجمع أو نادٍ، إلخ. وحسبنا أن نذكر أن عدد الجمعيات الثقافية غير الربحية قفز من العشرات إلى المئات منذ أن تسلم زياد بارود وهو من الناشطين الحقوقيين في المجتمع المدني، وزارة الداخلية. لقد تعدّت الممارسة الثقافية الشبابية مفهوم العمل الثقافي الفني بهدف الإنتاج المحض، إلى قنوات متعددة من الفعل الثقافي بدءاً من أطر وآليات التنظيم القانونية، إلى السياسة الثقافية، فلسفة التوجه وأهداف العمل، إلى الفئات المستهدفة.

II. الجمعية التعاونية الثقافية لشباب المسرح والسينما «شمس»

(من ١٩٩٩ حتى ٢٠٠٤ في مسرح بيروت، ومن ٢٠٠٥ في مسرح دوار الشمس ـ الطيونة)

الأحرف الثلاثة ش و **م** و **س** هي الأحرف الأولى للكلمات الثلاث: **شباب، مسرح وسينما.**

من بين هذه الفضاءات التي نشأت في بيروت خلال التسعينات: «فنون»، «مهرجان أيلول»، «مسرح المدينة»، «مسرح مونو»، «إسباس إس دي»، «زيكو هاوس»، «أشكال ألوان». أعادت هذه الفضاءات بناء علاقتها بطرق وأشكال مختلفة مع مدينة بيروت، سواء أكان الفضاء الثقافي مرتكزاً في مكان محدد أو مرتحلاً في أماكن متنوعة. ركزت معظم هذ الفضاءات نشاطاتها في بيروت الإدارية، ثم بدأت

(١٠) Paradigm Shift: Building inclusive cultural practices, by Adila Laidi-HaniehÀ عادلة العايدي هنية، محاضِرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، درّست مادة الفنون المعاصرة في جامعة بير زيت وتحضّر حالياً أطروحة دكتوراه في الولايات المتحدة الأميركية.

بالتوسع نحو ضواحيها وخارجها كما فعلت جمعية «أمم» للأبحاث والتوثيق التي اختارت الضاحية الجنوبية وتحديداً منطقة الغبيري مركزاً لنشاطها، وكما فعلت «شمس» في تأسيسها لمركزها الثقافي دوار الشمس في المرحلة الثانية من مسيرتها. ولقد اخترنا أن نتناول بالدراسة تجربة «شمس» لعدة أسباب أهمها:

- كونها أول تعاونية ثقافية في لبنان (عادة تنضوي المجموعات في إطار جمعية ثقافية وليس تعاونية).
- ارتباط نشاطها ارتباطاً عضوياً مع ما سبقها وما تلاها من فضاءات ثقافية.
- العنصر الشبابي المكوّن للتعاونية.
- السياسة الثقافية التي تركز على الممارسات الفنية الشبابية.
- تجاور وتفاعل أجيال متعددة في فضائها.
- جمعها هواة ومحترفين، جامعيين وخرّيجين.
- تجاور وتداخل ممارسات فنية وثقافية متنوعة في إطارها.
- تطور نشاطها على مرحلتين: مرحلة أولى داخل العاصمة في «مسرح بيروت»، وفي مرحلة ثانية على تخوم بيروت في مركز دوار الشمس الثقافي.

كونها فضاءً مفتوحاً ومتحركاً: من المركز إلى المناطق وبالعكس.

- امتداد نشاطها من العام ١٩٩٩ حتى الآن.

A. المرحلة الأولى: «شمس» في مسرح بيروت (١٩٩٩ حتى ٢٠٠٤)

إذا كان مشروع «شمس» يهدف من الأساس إلى تأسيس مركز ثقافي جديد يتلاءم مع تطلعاته «اللامركزية» خارج بيروت الإدارية، ليطال جمهوراً أكثر تعددية، فقد كان اختيار الجمعية لـ «مسرح بيروت» في مرحلة التأسيس اختياراً مقصوداً، لا يتعلق فقط بسلسلة المواصفات التي ميزت هذا المسرح: تاريخه، موقعه، هندسته، ولكن خاصة بسبب الوشائج المادية والمعنوية التي ربطت معظم أعضاء الجمعية بـ «مسرح بيروت»، ودفعتهم، بالعلاقة معه ومن خلاله، إلى تجارب مختلفة مع المسرح ومع المدينة.

لعب «مسرح بيروت» التاريخي[١١] ومجموعة «فنون»[١٢] التي أعادت افتتاحه بعد الحرب الأهلية دوراً أساسياً في المشهد الثقافي لبيروت، جاعلة منه فضاءً سياسياً يعمل على عدة «جبهات»، يربط الفن والثقافة بذاكرة المدينة، ويعتبره جزءاً حيوياً من مشروع إعادة إعمارها. كما ساهم مشروع «فنون» في فتح البيروتين المنفصلتين بفعل الحرب الأهلية (الشرقية والغربية) على بعضهما البعض، محفزاً الجيل الشاب خاصة من الفنانين إلى اكتشاف بيروت الأخرى وإلى الاحتكاك بتجارب فناني جيل الستينات ومثقفيه كمشاهدين، أو كمشاركين في ورش التدريب والتمثيل والإخراج وتصميم وبرمجة البرامج والمعارض. هذا التلاقح والتفاعل والتمازج جعل من مسرح بيروت فضاء تماسّ على أكثر من صعيد:

- بين جمهور الشرقية والغربية.
- بين الجيل السابق وجيل الحرب.
- بين المقيمين في لبنان والمقيمين خارجه.
- بين الفنانين والمفكرين والشعراء والكتاب والمهندسين والسينمائيين...
- بين الوسط الفني والثقافي والوسط الجامعي.
- بين الثقافة والسياسة.
- بين الفنون التقليدية والفنون المعاصرة.

من مفاعيل هذا الاحتكاك انطلاق فكرة تأسيس جمعية «شمس» التي ضمّت مجموعة من الفنانين الشباب، بالإضافة إلى المخرج روجيه عساف. لهذا الفنان دور أساسي في تشكيل هذه التعاونية ونهجها، وهو يتميز بين الفاعلين الثقافيين بمحافظته على أواصر قوية ومتينة مع الأجيال الجامعية قبل وبعد إغلاق مسرح بيروت، داخله وخارجه، كونه أكمل التدريس في معهد التمثيل في الجامعة اللبنانية،

(١١) أول مسرح ثقافي دائم افتتح في بيروت سنة ١٩٦٥ وهو شيخ المعمرين بين المسارح اللبنانية إذ لا تزال مسيرته مستمرة حتى اليوم (تخللتها انقطاعات متفرقة)، ويختصر تاريخه تطور العمل الفني في لبنان (المسرحي منه خاصة) كما تعكس سيرته تطور مدينة بيروت.

(١٢) «فنون» (١٩٩٢-١٩٩٧) مسجلة كشركة لصعوبة الحصول على ترخيص الجمعيات الثقافية في بداية التسعينات، ولكنها مارست نشاطاتها في مسرح بيروت عملياً كجمعية. اضطلع بالبرمجة الكاتب والصحافي الياس خوري، وبالمهام الإدارية والتمويلية السيدة هدى سنّو.

وكان من أوائل الأساتذة الملتحقين في معهد الدراسات السمعية البصرية في الجامعة اليسوعية. وقد أثمرت هذه الأواصر على عهد «فنون» عدة مسرحيات أهمها مسرحية «**جنينة الصنايّع**»[١٣] **جمع خلالها روجيه عساف، عن سابق تصور وتصميم، طلاباً ومتخرجين من فرعي معهد التمثيل في الجامعة (أي من المنطقتين الشرقية والغربية)، وكذلك طلاباً من اليسوعية تميزوا بالمهارات التقنية المتداولة منذ التسعينات والتي اكتسبوها من خلال الأقسام الجديدة التي تخصصت في المرئي والمسموع. حفّزت هذه المراكمة نواة من مجموعة «جنينة الصنايع»** بمساعدة من محاسن عجم (انظر هامش رقم ١٣) على وضع مشروع «شمس» وتحديد آليات تنفيذه وإطاره القانوني.

١) الإطار القانوني

«شمس» هي أول تعاونية ثقافية من نوعها في لبنان. أما اختيار «التعاونية» كإطار قانوني فجاء نتيجة نصيحة قانونية أسداها الكاتب والمحامي أسامة العارف الذي كان محامي تعاونيات بيروت الاستهلاكية، لتجنب التعقيدات والعراقيل المحتملة في حينها مع وزارة الداخلية، والاستفادة من التسهيلات التي تقدمها وزارة الزراعة المنوط بها الترخيص للتعاونيات. هذا من جهة، ومن جهة ثانية يسمح المنهج التعاوني بتضافر الجهود الفردية من أجل مصلحة الكل وبالعكس، مما يتوافق مع منهجية العمل المؤثرة لدى روجيه عساف والذي كان قد اختبر بعض أشكالها في إطار العمل الجماعي على الصعيد الفني والاجتماعي والسياسي[١٤].

(١٣) تأليف جماعي، إخراج روجيه عساف، إنتاج «فنون»، اتخذت من الموزاييك المديني موضوعاً لها وتمحورت بأسلوب استرجاعي نقدي حادثة شنق المجرم المزعوم إبراهيم طراف في جنينة الصنايع في ٧ نيسان سنة ١٩٨٣. قدمت لأول مرة في مسرح بيروت في موسم ١٩٩٦ و١٩٩٧. وظلت تقدم بشكل متقطّع لمدة عشر سنوات. جمعت إلى جانب مجموعة من الممثلين الشباب الناشطة الاجتماعية تينا أشقر، المهندسة محاسن عجم (خريجة الجامعة اللبنانية) وهي سيدة أعمال شغوفة بالمسرح والكتابة المسرحية عملت لفترة في الكادر الإداري لمسرح المدينة.

(١٤) في «محترف بيروت للمسرح» في الستينات، ثم خلال تجربة «مسرح الحكواتي» خلال الحرب الأهلية، وما بين التجربتين في إطار تجارب سياسية اجتماعية في بدايات الحرب الأهلية اللبنانية سنة ١٩٧٥ من خلال اللجان الشعبية في المريجة (أهمها اللجنة الزراعية) سنة ١٩٧٥ حيث نظمت إدارة مدنية من قبل أهل الحي شؤون الزراعة والخدمات، وكذلك خلال الاجتياح الإسرائيلي لمدينة بيروت عام ١٩٨٢.

تأسّست «شمس»[١٥] في كانون الثاني (يناير) ١٩٩٩ في بيروت بموجب القرار رقم ٢/٤ت المنشور في الجريدة الرسمية بتاريخ ١٩٩٩/١/٢١، وسُجّلت في السجل التعاوني تحت رقم ١/٨٦٣. معظم الأعضاء المؤسّسين هم خرّيجو معاهد جامعية فنية مختلفة رسمية وخاصة (مسرحية وسينمائية وسمعية بصرية). يقتضي دور «شمس»، وفق أهدافها من ناحية، توفير فضاء تعاوني محفز ومخصب لهؤلاء الأعضاء كما للطلاب والخرّيجين والفنانين الشباب، ومن ناحية أخرى يحتّم الارتباط بمكان ثابت وهو «مسرح بيروت» مسؤولية إدارة المسرح وتشغيله بحيث يستقبل عروضاً من خارج إطارها. تتركز مسؤولية التعاونية في برمجة وتنسيق كلّ المشاريع وترويجها وتوثيقها، وتضع في تصرف مجموعات العمل الأماكن والتجهيزات وخبرات الأعضاء الفنية حسب الحاجة. يقضي الإطار التعاوني من حيث المبدأ إدارة غير هرمية تسمح بالتعاون والمشاركة بالمسؤوليات وآليات اتخاذ القرارات. بالنسبة للإنتاج، كلّ مشروع (مسرحية، فيلم، محترف، نشاط ثقافي) هو مستقلّ في تمويله وإدارته الداخلية (مصاريف الإنتاج، أجور العاملين، استثمار العروض). تتقاضى «شمس» مقابل هذه الخدمات نسبة تتراوح بين خمسة عشر وعشرين بالمائة من مردود الأعمال مما يساهم في دعم العمل التالي، وهكذا دواليك.

٢) السياسة الثقافية

تفيدنا محفوظات «شمس» والكتيبات التي أصدرتها بمناسبة ملتقياتها ومهرجاناتها الثقافية بالأسباب التي حفزت نشوءها، من أهمها:

- تسرّب المبدعين الشباب حيث إن معظم خرّيجي معاهد الفنون يتحوّلون إلى العمل في الدوبلاج أو في الدعايات أو في أعمال أخرى لا تمت إلى فنّهم بصلة .
- تراجع العلاقة مع الجمهور وخاصة في مجال المسرح.
- اقتصار دائرة الفعل الثقافي على بعض أحياء بيروت.

(١٥) أسس تعاونية «شمس» مجموعة من أحد عشر عضواً وهم: روجيه عسّاف، حنان الحاج علي، عصام بو خالد، محاسن العجم، فادي أبي سمرا، بطرس روحانا، برناديت حديب، إيليان راهب، ميرنا الحارس، رملة قرنفل، زكي محفوض. في السنة التالية انضم إلى «شمس» أعضاء جدد وهم: ماري برناديت توتل، جويل حداد، هاغوب درغوكاسيان، جان رطل، زينة صفير، أروى عيتاني، عبده نوار.

لمواجهة هذه الحالة يقترح مشروع «شمس» برنامج عمل يهدف إلى ما يلي:

ـ تحفيز أعمال جديدة لفنانين وتأمين شروط الاستمرارية.

ـ إشراك الجمهور في النشاط الفني.

ـ حفظ ذاكرة الحياة المسرحية اللبنانية.

كيف ترجمت أطروحات «شمس» على أرض الواقع؟ هل ساهمت في الحد من تسرب الشباب؟ هل تخطت «شمس» دائرة الأحياء المحدودة من خلال موقعها الثابت في مسرح بيروت؟ كيف سعت إلى تنويع الجمهور؟ هل ساهمت في حفظ الذاكرة المسرحية والفنية، أم اكتفت كمعظم التجارب بكونها جزءاً منها؟

لمحاولة الإجابة على هذه التساؤلات أحصينا وحللنا برامج ونشاطات «شمس» ضمن خمسة محاور، وذلك خلال مواسمها الأربعة الأساسية في مسرح بيروت وقد استنتجنا ما يلي:

أولاً: **برنامج العروض (مسرح، برفورمانس، رقص)**

استهدفت سياسة «شمس» في تركيزها على العروض (وهي غالبية نتاجها وبرمجتها) ٤ فئات:

- فئة الفنانين الصاعدين من أعضاء «شمس» ومن خارج «شمس» ذوي التجارب المهمة وإن المحدودة من حيث العدد في حينها(١٦).

- فئة الفنانين الواعدين الذين يتم تحفيزهم وإحاطتهم لينتجوا عملاً أولاً وربما ثانياً وثالثاً(١٧).

(١٦) مثلاً عصام بو خالد الذي أعطى خلال المرحلة الأولى من نشاط «شمس» أحد أهم الأعمال المسرحية في التسعينات وهي «مسرحية أرخبيل»، حيث السينوغرافيا من أساس في «عمارة النص المسرحي». عايدة صبرا وزكي محفوض اللذان كانت لهما مساهمات مهمة في مجالي العروض المهنية والجامعية والتي تعتمد التنويع والتجريب. فادي أبو خليل الذي شارك في أكثر من تجربة منها آخر عمل مسرحي له قبل اعتزاله وهو «سوق سودا» حيث دمج المسرح بالفنون الأدائية. سرمد لويس في الفيديو والتصوير حيث ساهم في نسج الفنون البصرية بعملية الإخراج والسينوغرافيا. عبدو نوار في مجال المالتيميديا.

(١٧) نديم دعيبس الذي اختبر وراكم في «شمس» أكثر من عمل في إطار الفن المفهومي حيث للمكان والصورة دور أساسي في كتابة العرض المسرحي. عمر راجح الذي قدم عرض «بيروت صفرا» =

ـ فئة الطلاب والمتخرجين الذين هم عماد الملتقيات كما سنرى في تفصيلها لاحقاً.

ـ فئة الفنانين الزائرين أصحاب العروض من خارج هذه الفئات من فنانين محليين أو أجانب.

ثانياً: برنامج المحترفات

التفتت «شمس» منذ سنتها الأولى إلى أهمية وعضوية العلاقة بين التربية والتعليم من جهة، والفن والمسرح من جهة أخرى، وكانت باكورة نشاطها في مجال التدريب إقامة دورات تدريبية بالتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي لمعلمي المدارس في بيروت وفي المناطق اللبنانية (طرابلس وصيدا ودير القمر وبيروت)، وذلك لتنمية خبراتهم المسرحية، مع التركيز على كيفية تطوير استخدام المسرح في العملية التربوية والإبداعية.

أسست «شمس» أيضاً **محترف شمس الدائم للثقافة المهنية** ونظمت في إطاره ورشات تدريب عديدة توجهت إلى متخصصين أو إلى شباب في طور التخصص، وأحياناً كانت مفتوحة لطلاب وهواة مهتمين باكتساب قدرات أو تطويرها. هذه الورشات، إضافة إلى فرص التدريب والتطوير، وفّرت فرصاً للقاء والتفاعل بين طلاب وخريجي ومهنيي معاهد الفنون والتمثيل الأكاديمية الجامعية، وبين طلاب وخريجي ومهنيي معاهد فنية تطبيقية كالمعاهد الخاصة لتصميم الأزياء، أو الماكياج والديكور والرقص والتصوير.عكست الحاجة الكبرى للتدرب والتعلم الثغرات الهائلة في التخصصات الفنية النظرية والعملية وفي نظامي التعليم العام والخاص. أهم هذه المحترفات المستويات المتدرجة لمحترف الرقص المعاصر ومحترفات التدريب على الصوت المسرحي ومحترف الأفلام الوثائقية ومحترفات التمثيل المسرحي والسينمائي.

= مستهلاً تجربته في جعل كتابة العرض مبنية على لغة الرقص والتمثيل والموسيقى، شادي الزين الذي كانت له عدة اختبارات ملفتة منها دمج الفيلم الروائي بالرقص الحي، وميرنا الحارس المتخصصة في فن الإيماء والتي قدمت أعمالاً تجمع ما بين الإيماء والعزف والغناء والرقص والتمثيل مثل مسرحية «كاكوفولي».

ثالثاً: معارض وتجهيز

عنيت «شمس» بنوعين من المعارض[١٨]:

١- معارض داخل مسرح بيروت، وهي معارض متنوعة (رسوم، أزياء، مشاريع غرافيك ديزاين، تصوير، تجهيزات) فردية أو جماعية .تبرمج هذه المعارض إما خارج إطار مهرجانات «شمس» أو داخله، من قبل طلاب أو فنانين في إطار محترفات (محترف الألبا) أو أقسام جامعية (قسم الرسم والتصوير وقسم التمثيل في معهد الفنون، قسم الهندسة في الجامعة الأميركية، قسم الغرافيك ديزاين والإعلان في جامعة الألبا، قسم التصوير في جامعة الكسليك).

٢ ـ معارض خارج مسرح بيروت، أو جزئياً داخله، فتحت هذه المعارض الباب واسعاً على أماكن مختلفة (كما فعلت المحترفات نسبياً) وطالت أنواعاً مختلفة من الجمهور بحيث امتد فضاء «شمس» من مسرح بيروت إلى فضاءات متعددة من المدينة. ويقوم الامتداد هنا مقام التفاعل والاحتكاك والاختبار مع الشركاء، والأمكنة والأطر المستقبلة ومع المتلقّين.

رابعاً: ملتقيات شمس للشباب

نشاط « شمس» الأوّل كان ما سُمّي «لقاءات السبت» وهي لقاءات أسبوعية دورية تجمع فنانين شباباً، متخرجين، طلاباً، أساتذة، محترفين وهواة، لمناقشة الحاجات والتطلعات والتوقعات وللبحث في علاقة العمل المسرحي في لبنان

(١٨) أهم هذه المعارض والتجهيزات معرض تفاعلي بعنوان «٢٠ واجهة ل مسرح بيروت»، بإشراف رنا حداد وبيار حاج بطرس ـ جامعة الألبا عن ذاكرة «مسرح بيروت» و حي «عين المريسة» (عرض طيلة شهر في واجهة مسرح بيروت).
معارض ـ تجهيز بعنوان «١٠٠ شهيد ـ ١٠٠ حياة» الذي أقيم في قصر الأونيسكو بالتعاون مع مركز خليل السكاكيني، ومركز الجنى، ومعرضي- تجهيز لسمير خداج: أولهما بعنوان «ساتيريكون» أقيم في مبنى سيتي سنتر في ساحة الشهداء وثانيهما بعنوان «برج بابل» بالتعاون مع مجموعة فنانين (فن تشكيلي، سينوغرافيا، تجهيز، فيديو)، وهو عمل في أربعة أماكن مختلفة من المدينة: مسرح بيروت، معهد غوته، المركز الثقافي الفرنسي وزيكو هاوس (وبالتعاون معهم). المرحلة الرابعة من المعرض التي أقيمت في مسرح بيروت تحت عنوان «الباب» شارك فيها مجموعة من الفنانين الشباب وهم: حسين بيضون (سينوغرافيا ـ تجهيز)، تغريد دارغوث، أيمن بعلبكي، سعيد بعلبكي (فن تشكيلي ـ تجهيز)، سرمد لويس (سينوغرافيا وتصميم إضاءة وصوت)، الممثلة حنان الحاج علي (تجهيز).

بالمؤسّسات ذات الصلة بوجوده ونموّه: الرسمية، التربوية، الإعلامية، التمويلية. هذه اللقاءات أتاحت تصميم وتنظيم ما سُمّي بملتقيات «شمس» للشباب[١٩]. عماد هذه الملتقيات ملتقى مسرحي وسينمائي اضطلعت بتنظيمه، إلى جانب تعاونية «شمس»، تعاونية فتية احتضنت ولادتها «شمس» معنوياً ومادياً وهي جمعية «بيروت دي سي»[٢٠]، متخصصة بمجال الفنون البصرية. وقد انتمى بعض أعضائها المؤسسين للتعاونيتين فترة من الزمن. مع تطوّر الملتقيات تقرر إقامة مهرجان «شمس» لفنون العرض يمزج في كل ليلة فنوناً عديدة بعضها مع البعض الآخر (مسرح، رقص، فيديو، تجهيز، محترفات، ندوات، عروض متعددة الوسائط)، ويجمع في إطاره الملتقيات المتفرقة بشكل تكاملي تفاعلي بحيث يتم توفير الطاقات والمصاريف وبحيث تتركز الجهود على إنجاح التظاهرة ككل.

خامساً: **الفضاء المفتوح**

تميّز المهرجان بحيوية لافتة ومشاركة كبيرة مردّهما سياسة العروض القصيرة التي لا تتخطى الخمس عشرة دقيقة، والتي كانت تتيح للمجموعات خلال التحضير مساعدة بعضها البعض. كما تسمح هذه الآلية لمن ينتهي من عرضه خلال المهرجان بأن يكون جمهور العروض الأخرى. طبيعة المهرجان، وآلية عمله ونوعية برمجته جعلت مسرح بيروت فضاء مفتوحاً لمن يرغب في المشاركة في كافة مراحل العمل في «جو من الاحترام، والتنوع و التضامن»[٢١] لا يبدأ مع بدء المهرجان وينتهي معه بل يستمر من قبله ومن بعده كمنهج لسياسة «شمس»

---

(١٩) ملتقيات لكل الفنون من جهة، وملتقيات متخصصة مثل ملتقيات شمس للرقص، والاحتفالات بيوم الرقص العالمي. برنامج الملتقيات غزير وطويل لا مجال لذكر كل تفاصيله في هذه الدراسة. وقد ساهم أيضاً في تفعيله تكثيف المحترفات وتوزيعها في أماكن عديدة من بيروت: مدرسة، نادٍ، ملعب، أستوديو، إضافة إلى استئجار «شمس» لمنزل في منطقة فرن الشباك (محاذٍ لمعهد الفنون الجميلة ـ الفرع الثاني) وذلك لمساعدة جمعية «بيروت دي سي» في سعيها نحو الاستقلالية وللاستفادة من المكان للتدريبات بعد أن جُهز فيه حيز خاص لذلك.

(٢٠) تأسست جمعية «بيروت دي سي» في بيروت عام ١٩٩٩ على يد مجموعة من الفنانين الشباب المتخصّصين في مجال الفنون السمعية البصرية وخاصة الفيديو. من أهدافها مواجهة القيود التي تعيق السينما العربية المستقلة وتخطّيها، التشجيع على إنتاج الأفلام الوثيقة الصلة بالمجتمع وإعادة النظر بالمسلّمات وتحفيز مقاربات فنية شخصية وجديدة.

(٢١) أنظر Deaibess, Nadim, La théâtralité d'une reconstruction, Beyrouth 1992-2005, la recherche d'espaces de création, Mémoire de maîtrise en ètudes Théâtrales sous la direction de Stéphanette Vendeville, octobre 2006.

الثقافية، أو كمبدأ سياسي لثقافة «شمس». مسرح بيروت يمكنه أن يكون بهذا المعنى مكاناً رائعاً لممارسة الديمقراطية، هذا ما نحاول فعله من خلال تعاونية «شمس»[٢٢]. هذا الرأي يدعمه الإطار القانوني للتعاونية حيث كل عضو منتم إليها يتمتع بأحقية صوت واحد مهما كانت نسبة أسهمه من مجموع الأسهم، ومهماً كانت مرتبة مسؤوليته في مجلس الإدارة أو خارجه. هذا فيما يتعلق بالأعضاء أنفسهم. أما بالنسبة للجمهور، فقد أتاحت له لقاءات السبت، وكذلك استمارات التصويت، أن يكون ليس فقط شريكاً فعلياً في مراحل المهرجان، بل في تحديد الأعمال اللاحقة التي تشترك «شمس» بدعمها وإنتاجها. إضافة لذلك فإن هذا الجمهور الذي كان يأتي من كافة المناطق خاصة خلال المهرجان لرؤية الأبناء وأبناء الأصحاب والجيران والأصدقاء ولاكتشاف المواهب، فقد كان متنوعاً طبقياً وطائفياً تنوع جامعات الطلاب، رسمية وخاصة، من بيروت وخارجها، تعتمد اللغة العربية أو الفرنسية أو الإنكليزية، وهكذا يتيح له المهرجان فرصاً نادرة للاختلاط والتفاعل مع شرائح اجتماعية مختلفة.

بدا أن روحية وأسلوب العمل الذي اتبعته تعاونية «شمس»، خاصة في المرحلة الأولى من نشاطها في مسرح بيروت (بين عامي ١٩٩٩– ٢٠٠٤)، تلاءم مع حاجات وأهداف مجموعة من الشباب الجامعيين والمتخرجين، هواة ومحترفين، من الحقل الفني الثقافي أو من خارجه... «منذ إعادة افتتاح مسرح بيروت من قبل تعاونية «شمس»، أصبح هذا المكان بمثابة الأبواب المفتوحة على الدوام. كل من يمر به مرحّب به بدءاً من أهل الحي إلى أصغر الأجيال في العالم الفني. يسوده دائماً جو من الحبور على الرغم من الصعوبات التي تعترضه للمضي قدماً في الحياة الثقافية اللبنانية. «شباب» و«لقاء»، كلمتان/مفتاح لمشروع شمس، تستجيب كل منهما لحالة الطوارئ التي تسود حالة الإبداع الفني في لبنان»[٢٣] .هذا ما عبر عنه الفنان الناشئ نديم دعيبس الذي كان لا يزال طالباً في قسم المسرح في جامعة القديس يوسف غداة مشاركته في نشاطات «شمس» وخلال العروض التي قدمها في مسرح بيروت ضمن ملتقيات الشباب.

(٢٢) أنظر Assaf, Roger, «La communauté introuvable» in Théâtre des mondes arabes, Cassandre hors série no3, Paris, 1999. p.47.

(٢٣) المصدر السابق.

٣) التمويل

في محاولة الإحاطة بقضية التمويل الأجنبي للثقافة في لبنان وتطور العلاقة معه، يذكر الصحافي والكاتب يوسف بزّي كيف أن هذا التمويل كان يُعتبر في الستينات من هذا القرن وصمة عار وخيانة وطنية وقومية (تجربة مجلة «حوار» للشاعر توفيق صايغ)، ثم يعدد العوامل[٢٤] المحلية الإقليمية والعالمية التي أدت إلى تحول تدريجي في المفهوم الأخلاقي لعلاقة الإنتاج الثقافي بالمال ودفعت إلى منطقة الشرق الأوسط بالمؤسسات العالمية، الرسمية منها والخاصة، للمشاركة (كل بحسب أهدافه وتصوراته) في صياغة شرق أوسط جديد. وهذا كان يعني اهتماماً استثنائياً بتوفير التمويل والمال لطفرة الجمعيات المدنية والأهلية التي كانت تنبثق بالمئات من كل الدول الشرق أوسطية، وأيضاً لتمويل كل المشاريع الثقافية التي كانت تطرح هنا وهناك.

فاتحة التمويل جاءت مع التمويل الأوروبي و«مهرجان أيلول». ومع دخول منظمة فورد على خط دعم العمل الثقافي في لبنان، اشتعل سجال حاد دار بادئ ذي بدء حول شرعنة المال الأوروبي، مقارنة مع المال الأميركي تبعاً لتمايز السياسات الأوروبية عن الأميركية، وصولاً إلى التمييز بين التمويل الأميركي المتصل مباشرة بالحكومة الأميركية وإدانته، وبين التمويل الأميركي المتأتي من مؤسسات أميركية خاصة مانحة، لا تملي شروطاً سياسية وثقافية وفنية على أجندة الجمعيات، وشرعنته.

واجهت «شمس» تهمة الخضوع لسطوة التمويل الأجنبي بوضوح وجرأة، من خلال إصرارها على الاستقلالية في البرمجة والممارسة، بعيداً عن أي مصدر للقمع أو المصادرة أو التحريف. وقد عاضد هذا الموقف تغير النظرة العامة إلى المساعدات المالية الأجنبية بينما استمر الدعم المحلي الرسمي والخاص في النأي

(٢٤) «أول هذه العوامل مفاعيل توقيع اتفاقية كامب ديفيد بين مصر وإسرائيل والانفتاح على أميركا ومساعداتها المالية. ثانيها بروز المال الخليجي الخاص كثمرة على مرور أكثر من عقد على فورة ١٩٧٣ النفطية. ثالثها عودة لبنان بقوة في التسعينات إلى مناخات اقتصاد السوق والليبرالية التجارية. ورابعها أيضاً الأجواء التي أشاعتها نهاية حرب الخليج الأولى المتزامنة مع رسوخ السلام في لبنان وإشاعة الآمال بسلام عربي إسرائيلي إثر مؤتمر مدريد وما تلاه» من مقال «لولا التمويل الأجنبي لما عادت لبيروت فنونها» بقلم يوسف بزي، الأحد ٢٢ تموز ٢٠٠٧ ـ العدد ٢٦٨١.

عن فكرة دعم المواطنة ومؤازرة المشروع الثقافي المدني واقتربت أكثر فأكثر من ثقافة الاستهلاك أو الترويج السياسي. ولعل تركيز الحملة المنددة على مشروع «شمس» فيما يتعلق بالتمويل الغربي يجد تفسيره بوجود روجيه عساف على رأس هذه التعاونية، وهو الذي أعاد النظر في تجربة «مسرح الحكواتي»، في تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحي بالترابط مع التغيير في نوعية العلاقة مع الجمهور، أي التحرر من وسائل الإنتاج الرأسمالية القامعة، والاعتماد على النفس وتوظيف الطاقات والموارد الفردية والجمعية في كافة مراحل ومستويات العمل ووسائل المسرحي.

B. المرحلة الثانية: في مركز دوار الشمس الثقافي[٢٥] على تخوم بيروت (٢٠٠٥ حتى الآن)

١) الخط الأخضر و «دوار التماسّ»

عندما خططت «شمس» للانتقال من «مسرح بيروت» في منطقة عين المريسة في رأس بيروت إلى منطقة الطيونة (وهي إحدى معالم خطوط التماسّ في الحرب الأهلية)، افترضت أنها سوف تنتقل من الماضي إلى المستقبل، من الآفاق المغلقة للمركزية، إلى رحاب التعددية المناطقية اللامركزية المفتوحة، من تجديد الروابط بين الأجيال السابقة واللاحقة للمبدعين إلى إحياء الروابط بين العاصمة وضواحيها الجنوبية والشرقية، بين المركز والأطراف. اختيارها الأول وقع على تحويل معامل غندور[٢٦] القريبة من مستديرة الطيونة إلى مجمع ثقافي ضخم، ولكن هذا الاقتراح ما لبث أن أُجهض[٢٧].

أبصر مسرح «دوار الشمس» النور على أيدي التعاونية سنة ٢٠٠٥ بعد

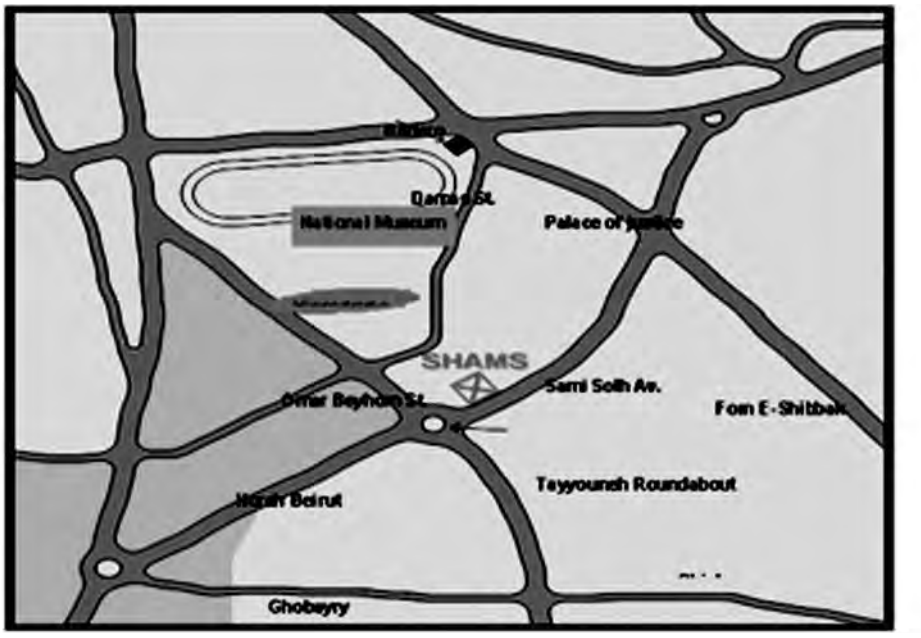
(٢٥) غاية المركز هي:

- إحياء مساحة للإبداع والتبادل الثقافي المستقل والمنفتح على التجارب والأفكار العالمية المعاصرة.
- المساهمة في جعل مستديرة الطيونة خط تماسّ ثقافي حيوي ومحوراً للتلاقي الحضاري بين شباب لبنان.

(٢٦) شهدت معامل غندور في الستينات حركة نقابية معارضة قوية وإضرابات لعمالها ومواجهات مع السلطة سقط خلالها شهداء.

(٢٧) عُرضت الفكرة في حينها على المالك عامر غندور الذي تحمس لها جداً وسهّل كل الوثائق بما فيها المخططات الهندسية، كما تحمس لها وزير الثقافة آنذاك غسان سلامة الذي زار المكان واطلع على الخطط المبدئية. ولكن المشروع رُفض من قبل رئيس الوزراء رفيق الحريري. تحول المعمل بعد ذلك إلى مجمّع استهلاكي تجاري ضخم تحت اسم «بيروت مول».

سنتين من العمل اليومي والشاقّ في ملجأ مهجور ومتآكل لمبنى كالوت بمحاذاة مستديرة الطيونة. المبنى حديث الطراز كان يوشك على الانتهاء عندما اندلعت الحرب الأهلية. لم يكن اغتيال الحريري (١٤ شباط ٢٠٠٥) غداة افتتاح المركز ولا ما تلاحق من أحداث في حساب أحد من السياسيين أو المثقفين (في الظاهر على الأقل)، ولم تكن حرب تموز (يوليو) ٢٠٠٦ بين لبنان وإسرائيل ممكنة التخيـّل أو التوقّع. وحسبت معايير المغامرة، من داخل بيروت إلى أطرافها، بمعايير جغرافية واقتصادية واجتماعية وثقافية، كما نوقش تأثير الانتقال من قلب المدينة، حيث الجمهور المعتاد نسبياً على ارتياد المحافل والأماكن الثقافية، إلى حيث لا وجود للمسارح ولا تقليد لجمهور مسرحي، وحيث يطوّق حدود بيروت الجنوبية والجنوبية الغربية بعض من حزام «البؤس» والمتمثل بالضاحية الجنوبية والمخيمات الفلسطينية، وهي مناطق يُنظر إليها في أسوأ الأحوال كغيتويات، وفي أحسنها كمدن داخل المدينة، حتى أنـّه أطلق على مدينة بيروت ذاتها نعت «ضاحية الضواحي».



جدران «الفصل والفرز» هذه أغرت «شمس» بتخطـّيها والقفز فوقها، من أجل الاحتكاك مع شرائح اجتماعية متنوعة ومختلفة، وإحياء نوع من الحوار الثقافي

الفعلي، واستقطاب جمهور أوسع ومتجدد يستطيع أن يوسع جذرياً من حلقة الجمهور المتكرر والمحصور في قلب المدينة بيروت، ومن أجل أن يكون مظلة وحيز عملٍ مستقلٍّ من جهة، ومشتركٍ من جهة أخرى لمجموعة من الجمعيات والمؤسسات الثقافية المستقلة[٢٨].

بالرجوع إلى إحصاء نشاطات دوار الشمس وتحليلها، يتبين أن تجربة «شمس» في المرحلة الثانية حققت خطوات ناجحة في هذا الاتجاه أهمها:

١ ـ تطور الاحتكاك بجمهور الجامعات المتعددة الخاصة والرسمية والمحاذية للمركز وخاصة الجامعة اللبنانية.

٢ ـ تنامي الجمهور من العائلات والأطفال خاصة في العروض التي تقيمها جمعية «خيال».

٣ ـ استقطاب شرائح متنوعة من الشباب من خلال النشاطات المشتركة مع جمعية «مسار السياسات الشبابية».

٤ ـ توسع دائرة التفاعل إلى المهمّشين الاجتماعيين كالصمّ والبكم ومرضى التوحّد.

٥ ـ فتح أفق التجربة على التنمية الثقافية[٢٩] خارج الإطار الجغرافي للمركز بشكل أساسي في المخيمات الفلسطينية والقرى الجنوبية خاصة خلال تموز (يوليو)

---

(٢٨) * الجمعية التعاونية للتربية والفنون ـ خيال.

* أكاديمية إيكار للفنون السمعية البصرية IAA Academy أسست الأكاديمية عام ٢٠٠٢ وتعنى بتعليم الفنون السمعية البصرية والفنون المتعددة الوسائط في إطار محترفات تطبيقية ومشاريع عملية.

* جمعية «مسار السياسات الشبابية» (أسست بعد سنتين من الإقامة في دوار الشمس مركزاً مستقلاً في منطقة رأس بيروت)، أُطلق مسار السياسات الشبابية في آذار(مارس) ٢٠٠١ من قبل عدد كبير من مؤسسات المجتمع المدني الشبابية بهدف وضع سياسات وطنية صديقة للشباب، تتوجه إليهم وتتيح لهم فرصة المشاركة في الحياة العامة كصانعي قرار.

(٢٩) من أهم المشاريع التي تحققت في هذا الاتجاه: مشروع « في إعادة إحياء جنوب لبنان» ''Communal Revival in South Lebanon'' ومشروع « عودة الروح» الذي أقامت في إطاره تعاونية «شمس» ومؤسسة «الجنى» ورش تدريب فنية في ٤ مخيمات فلسطينية في لبنان لمدة ستة أشهر، تكلل بتجهيز ضخم ضم ٣٦٠٠ مجسم شمعي يمثل النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨، مع وثائق وشهادات سمعية بصرية. قدم المعرض في أماكن عديدة منها مسرح دوار الشمس ومهرجان أدنبره، وعمّان والقدس.

٢٠٠٦ وبعده. من آثار هذا العمل الميداني الفني المسرحي الثقافي زيارة مجموعات من هذه الفئات المستهدفة المركز وحضور بعض العروض (غالبيتهم لم يدخلوا قاعة مسرح من قبل).

٦ ـ تسلّم زمام المبادرة الفنية والتنظيمية مبدعون شباب مستقلون (أفراداً ومجموعات منها فرقة وجمعية زقاق[٣٠] من خارج أعضاء «شمس» ضمن مبادرة أُطلق عليها اسم «ميدان الشباب»[٣١]. لا يزال هذا البرنامج في سنته الأولى وهو واعد جداً ومرشح للتطور، وقد أنتج لغاية الآن سلسلة من الأعمال اللافتة بطرحها الفني ومشروعها الثقافي.

٢) الفضاء المحاصر

إلا أنّ التجربة «على الأرض» أبرزت عوائق مرشحة للتزايد، تحول دون تحقيق بعضٍ من أهم الأهداف المرجوّة. على الرغم من كل تلك المحاولات التي قامت بها «شمس»، يبدو أنّ جدران الفصل تعزّزت بفعل ما جرى من أحداث منذ شباط (فبراير) ٢٠٠٥، وأصبح الخط الأخضر أي «خط التماسّ» الذي كان يفصل في الطيونة خلال الحرب الأهلية بين المنطقة الشرقية (أي منطقة بدارو، سامي الصلح، فرن الشباك، عين الرمانة)، والمنطقة الغربية (أي الشياح، شاتيلا، رأس النبع، قصقص، الجامعة العربية)، مرشحاً للتفرع إلى خطوط فصل متعددة تتفرع من «مستديرة التماسّ»، ونعني بها مستديرة الطيونة، ليس بين منطقة ومنطقة فحسب بل بين حي وحي في المنطقة الواحدة، بين جزء من الحي والجزء الآخر، بين الأجزاء المتداخلة في الحي الواحد، وذلك بفعل خطر الاقتتال المذهبي الذي أذكته ولا تزال المفاعيل السياسية الأخيرة. فهل تنجح «دار الفن» الحديثة هذه، أي مركز دوار الشمس، في ما فشلت فيه « دار الكتاب اللبناني العريقة» التي كانت معلماً من معالم الطيونة والتي أطاحت بها الحرب الأهلية؟ الملجأ الآمن الذي أودعت فيه الميليشيات أسلحتها، والذي سرحت فيه الجرذان المدينية ردحاً طويلاً من فترة الحرب والسلم،

---

(٣٠) www.zoukak.org

(٣١) يستحق ميدان الشباب بطرحه، وآليته، وتنظيمه وبرمجته، دراسة تفصيلية خاصة لا مجال لها هنا. يوجد في آخر الدراسة ملحق حول نماذج من نتاج «ميدان الشباب» تعطي فكرة عن مضمون هذه الأعمال وتعكس المواضيع الأثيرة لدى المخرجين والفرق الشبابية.

تحوّل إلى مركز ثقافي مجهّز[٣٢] وطموح بعد أن هاجرت إليه «شمس» من وسط المدينة إلى ضاحيتها. إلا أنّ منظر الآلاف المؤلفة من المواطنين الذين شوهدوا من باب مركز دوار الشمس يتجهون بحماس وعزم من الضاحية مروراً بمستديرة الطيونة إلى وسط المدينة للتظاهر والاعتصام[٣٣] اتبع مساراً عكسياً للمسار الذي اتبعه أفراد تعاونية شمس؛ هؤلاء انتقلوا من قلب المدينة للإقامة على تخومها، وأولئك تحركوا من التخوم للإقامة في قلب المدينة.

لقد أصبحت أخطار الفرز تتهدد أكثر فأكثر كامل المجتمع اللبناني أو بالأحرى «المجموعات اللبنانية التي لا تجتمع إلا على قلة الاجتماع» (بحسب تعبير نديم دعيبس)، كما تعدّت الحيّز السياسي المباشر إلى الحيـزّ الثقافي المباشر. هكذا، وعلى سبيل المثال لا الحصر، أوحى عنوان مسرحية «بوابة فاطمة» التي قُدمت على خشبة مركز دوار الشمس بعد حرب تموز ٢٠٠٦ إلى البعض بالطابع الديني، المذهبي، الفئوي (طالما أنّ البوابة هي بوابة فاطمة، وفاطمة مسلمة، و«بوابة فاطمة» في كفركلا، وكفركلا في الجنوب، إذاً فاطمة شيعية، والشيعة معارضة، إلخ) إلى ما هنالك من تحاليل نمطية مشوهة أدت إلى مواقف مسبقة ومقاطعة للمسرحية. كما أن العنوان نفسه جعل البعض الآخر ممن أغراهم الإيحاء الديني في الأساس على الحضور، يتخذون موقفاً جذرياً منها ويوصون باستبعادها على أساس أنـّها تتناقض مع توقعاتهم وتتضمن مشاهد «راقصة»، وتصور أجواء الضياع والانحراف الذي يعيشه الشباب اللبناني، مما يتناقض مع المناقبية الأخلاقية والملتزمة التي يتمتـّع بها شباب الضاحية.

٣) إشكاليات تجربة «شمس»

إشكاليات عدة نستطيع أن نستشفّها من تجربة «شمس» وقد ولّد وعي بعضها نقاشات حادّة داخل «شمس»، قوام هذه الإشكاليات تجاذب حاد ما بين:

(٣٢) يتألف المركز حالياً من صالة عرض (مسرح وسينما) ٢٥٠ إلى ٣٠٠ مقعد، صالة للتمارين والعروض التجريبية، مكان مخصّص للتدريب: ١٠٠ م٢، مكاتب إداريّة، مستودع لتخزين الديكورات والأزياء وإعادة استخدامها، مركز السمعي المرئي، كافيتيريا.

(٣٣) بدأ الاعتصام في الأول من كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٦ ورفع في ٢١ أيار (مايو) ٢٠٠٨ إثر اتفاق الدوحة.

الواقع واليوتوبيا

هل استطاعت «شمس» التصدي بانتظام لكل المشاكل المذكورة في مستهل برنامجها؟ الأرجح أن الجواب هو بالنفي وهذا ما لم تستطعه حتى الآن لا «شمس» ولا مجمل النشاط الثقافي المستقل، إذ من احتمالات الأجوبة ما يورده الباحث الاجتماعي الدكتور سمير خلف[٣٤] من أن ذلك يتطلب أن يحصل تحوّل داخل الفضاءات الثقافية من المشاريع الخاصة والمصالح المحدودة للمجتمع المدني إلى دائرة المجتمع السياسي الأوسع، أي دائرة المصالح والأولويات والحاجات المشتركة. هل نجحت «شمس» كما أعلنت في أن تكون حيّزاً فنّياً وثقافياً يكون مركزاً للتفكّر والإبداع لشباب لبنان اليوم؟ هل استمرت الرغبة لدى المبدعين الشباب في لبنان كي يلقوا كلامهم ويقدموا أنفسهم، كي يقفوا بصفتهم مواطنين في «بيروت/الحاضرة» أمام مواطنين آخرين، مسؤولين عن عزّة نفسهم وحيرتهم، عن طاقتهم واضطرابهم؟ أما تزال بيروت أرضاً لليوطوبيا؟ تبدو هجرة الشباب المتزايدة مؤكدة للعكس في مدينة لا تنفك تجتر الحرب وتتخلى عن شبابها. هل تكمن المشكلة في تركيبة البلد المستعصية على الثقافة والفن اللذين يقفان عاجزين أمام التغيير، وفي هذه الحال تكون أطروحات «شمس» أطروحات خاطئة وواهمة من الأساس؟ أم أن المشكلة تكمن في قصور «شمس» عن تحقيقه؟

الخاصّ والعامّ، الأنا والآخر

هذا يحيلنا إلى تساؤل آخر: هل ثمة من مجال بعد لطرح دور إصلاحي رسالي من خلال الفن؟ كثير من الفنانين يتحدثون عن فشل الفن في تغيير العالم، ويشيرون بالأحرى إلى دور الفن في فهم العالم. لا يأبه العديد من الفنانين الشباب اليوم لا لتغيير العالم ولا لفهمه ولا يهتمون لأمر الجمهور، أيّ جمهور، أيّ متلقّ حتى ولو كان فرداً، ينطلقون من ذواتهم إلى ذواتهم .أنا لا أتوجه إلا إلى رأسي تقول سوسن بو خالد[٣٥] ومثلها يصرّح نديم دعيبس. من همّ التواصل مع القاعة والجمهور إلى همّ التواصل مع الرأس والذات يمكننا تقدير المسافة التي قطعها

(٣٤) من كتاب Heart of Beirut, Reclaiming the Bourj لسمير خلف، منشورات دار الساقي، ص ١٤٨.

(٣٥) فنانة شابة شاركت مذ كانت طالبة في معهد الفنون في العديد من نشاطات «شمس». قدمت في مركز دوار الشمس عملاً لافتاً وهي مسرحية «يوم الحشرة» التي تطرقت لتيمة الحرب والفقدان والذاكرة والنسيان بلغة بصرية متقدمة.

الفنان، منطلقاً من ذاته إلى ذاته، كما يمكننا تخيّل فضاء الفن والثقافة منذ الستينات إلى اليوم مجموعة فضاءات تتراكب بعضها فوق البعض الآخر كاللعب الروسية (بحسب تعبير الكاتب جورج بيريك)، وتفضي بالنهاية إلى «الوحدة» البنيوية الأساسية أي الأنا.

الإدارة والإبداع

إذا كانت الإدارة المستقلة المباشرة لكل مشروع داخل إطار شمس التعاوني تؤمن تمويله الخاص بما يتوافق مع بنيته وأهدافه، وتخفف العبء التمويلي، فإن هذا الأخير لا فكاك منه بالنسبة لتأمين تكاليف الإشغال: إيجار المبنى، المصاريف الإدارية، الكهرباء، المازوت، الصيانة، البلدية، المالية، الناطور، إلخ. وهنا عانى أعضاء شمس، وكلهم فنانون، من مشكلة توزيع جهودهم وقسم مهمّ من وقتهم على المسؤوليات الإدارية والتنظيمية. وقد تضاعفت تلك المسؤوليات مع حال عدم الاستقرار السياسي والأمني التي كثيراً ما تقف حائلاً دون البرمجة الثابتة. وقد توصّل بعض أعضاء «شمس» سريعاً إلى ضرورة عدم الجمع بين الإدارة والإبداع، وكشفت يوتوبيا النظام التعاوني عن هناتها، حيث يتعذر توزيع المسؤوليات بشكل متكافئ عملياً على جميع الأعضاء، وغالباً ما تناط بعدد محدود منهم.

التعاونية مقابل المؤسسة

يصرّ فريق في الجمعية، وعلى رأسهم روجيه عساف، على أن الطريقة التعاونية التطوعية هي السبيل الوحيد الناجع لضخ الحياة في مشروع مماثل لـ«شمس»، بينما أقنعت التجربة البعض أن الإدارة التنظيمية والفنية تتطلب جهداً متنامياً، وأن هناك حاجة لمأسسة هذا الجهد، تحيل «شمس» إلى مؤسسة ثقافية فعلية تتبع سياسة ثقافية راسخة (من حيث المبادئ العامة) ومتحركة (من حيث البرامج وتطويرها وتكييفها حسب الحاجات والظروف)، وحيث يتفرغ إداريون لمستويات الإدارة، ويتفرغ أعضاء التعاونية للمستويات الإبداعية الفنية والثقافية. يقاوم الفريق الأول هذا الاتجاه بدعوى ضبابيته (افتقاده لنموذج عملي واضح) وتناقضه مع فلسفة وخصوصية «شمس» الأساسية، وبحجة عدم توفر الإمكانيات لهذا التوجه الذي يتطلب تحقيقه وجود مؤسسات كبرى فاعلة على مستوى أجهزة الدولة. يقر روجيه عساف بأن الناس الذين كانت تجمعهم الأفكار النضالية منذ

نهاية الستينات وحتى ١٩٨٢ تفرقوا وتشرذموا مع انهيار القضايا الكبرى وفشل الأيديولوجيات، وتفاقم علل النظام الوطني وتكاثر «المجتمعات اللبنانية». إلا أنه يشدد على أن ما يجمع اليوم في بيروت المشتتة هي حاجات يحتملها هذا الوضع ويجعل من اللقاء والنقاش والاحتكاك والتحاور والعمل المشترك المفتوح على «الذاكرة المفرِّقة» والشقاق والاختلاف أمراً ملحّاً أكثر من أي وقت مضى.

فرديّة العمل الجمعوي وحدود استقلاليته

النقاش الذي يدور حول العمل الجمعوي لا يتوقف على «شمس»، ولا يتصل فقط بمسألة المأسسة، بل يتعداه إلى مدى «الاستقلالية» التي يتمتع بها العمل الفني والثقافي في إطار الفضاءات الثقافية المسماة «البديلة»، إذ ينشط معظم العمل الثقافي المستقل من خلال مبادرات متفرقة من داخل فلول المجتمع المدني، ويحتّم هشاشة وجوده ارتباطه بالدعم الخارجي وتشتته وعدم وجود قوانين تنظم وجوده وتدعم استمراريته(٣٦).

عدا توكيده على انسداد العلاقة بين الثقافة والسياسة (هيمنة الطوائف بطريقة مطلقة حتى بالمقاومة والتحرير)، يشير إلياس خوري أيضاً إلى أن الإنتاج المسرحي خاصة، والفني والثقافي عامة، هو بالنهاية عبارة عن مبادرات فردية حتى ولو من خلال الجمعيات، كما يشير إلى السيف المسلط على المشاريع الثقافية والفنية والتهديدات التي تحيق بفضاءاتها بسبب غياب السياسات الثقافية الجدّية، وإلى هشاشة البنية الداخلية للحركة الفنية في لبنان وقصور الدعم الثقافي وتقهقر وتردّي مجمل العمل المؤسساتي الرسمي (مثلاً تقسيم وإخضاع الجامعة اللبنانية(٣٧) للمنطق الطائفي، الذي أدى إلى ضمور الدور الثقافي الاجتماعي السياسي الفاعل والأساسي الذي لعبته في مطلع السبعينات).

(٣٦) من مقابلة مع إلياس خوري.

(٣٧) مثّل قسم التربية الفنية في كلية التربية ـ الجامعة الوطنية اللبنانية الاستثناء الوحيد الذي لم يطله التقسيم فجمع طلاباً من مختلف المناطق والطوائف، ولعب دوراً مهماً وحيوياً في ملتقيات «شمس»، إلا أنه وبدون سابق إنذار ألغي وأقفلت أبوابه سنة ٢٠٠٢.

خاتمة: الممارسات الثقافية الشبابية الآن وهنا والفضاءات الكامنة

هل يمكن اعتبار تجربة «شمس» كممارسة ثقافية شبابية فضاءً «غير قابل للاندغام» (hétérotope) مع طبيعة أنسجة «المجتمعات اللبنانية» (بحسب تعبير ميشال فوكو)، ومتناقضاً مع الأساس التكويني «الطائفي» للبنان؟ هل كان خروج «شمس» من بيروت إلى تخومها سراباً أو عبثاً؟ هذه المدينة التي يعلن في نهاية فيلم «بدي شوف» لجوانا حاجي توما وخليل جريج (عرض عام ٢٠٠٨) أنها قريباً سوف تنام في البحر وتختفي، وأننا على كل حال قد تعوّدنا على غيابها أو نسيناها. وبينما تفصل الكاتبة هدى بركات بين «بيروت التي عاشتها» والتي لم تعد موجودة و«بيروت» الأخرى التي لا تعرفها، يرفض وليد صادق نسيان بيروت، كما يرفض نزع الصفة المدينية عنها، مؤكداً أنها مدينة حاضرة بقوة. هي ليست مدينة وفق المعيار الغربي، إنها مؤلفة من أحياء وزواريب، مربعات ومناطق...ولكنها مدينة[٣٨] .يبدو أن بيروت الحالية تُبنى من كل هذه التناقضات، مدينة من أحلام، وصراعات، وشروخ، المدينة المخيفة والناعمة، الجميلة والقبيحة، كما يبدو أن فضاء «شمس» هو فضاء مفتوح أمام هذه الشروخ وأن الممارسات الثقافية الشبابية التي تدور في فلكه جزء لا يتجزأ من تلك الأحلام والصراعات والتحديات والخيبات والطموحات. فهل تراوح «شمس» مكانها، أم تنجح في تجاوز عوائق بنيوية على مستوى الوطن، أم تقفل أبوابها كما يحصل للعديد من الفضاءات الثقافية؟

يقول الفنان أكرم الزعتري لا تنتهي: التجارب مع إقفال أبوابها. هي تتناسخ في إطار المدينة وتعود لتتوالد طالما أن الهم الأساسي لدى الفنانين لا يزال موجوداً. تتوقف التجربة ثم تتناسخ في تجربة أخرى مع انزياحات مهمة. التوقّف يمنع التكريس ويسمح بإعادة النظر في التجارب ويسمح بالتجديد العضوي. هذا ما حصل مع «الهجرة» من «أيلول» إلى «أشكال ألوان»، ومن مسرح بيروت إلى «أيلول». ربما هذا ما حصل مع توجّه أحد مؤسسي تعاونية «شمس» عصام بو خالد مجدداً من مسرح دوار الشمس إلى مسرح بيروت لاحتضان تجربة المختبر الفني الذي يطمح إلى تطويره مع إبراهيم أبو خليل وطارق عمار وفرقة ديسيبل للصمّ والبكم. انزياح آخر تمثل بتشكيل أعضاء آخرين من «شمس» لجمعية ثقافية أخرى أطلقوا

(٣٨) من المقابلة المذكورة سابقاً مع وليد صادق.

عليها اسم «أغورا « رغبة منهم بتوسيع دائرة السجال الفني الثقافي داخل «شمس» وخارجها. ولكن هل يكون هذا الانزياح توقاً إلى الانعتاق من يوتوبيا مستحيلة نحو ممارسة ممكنة؟ أم هو ارتماء في يوتوبيا متجددة؟ على كل حال لا يبدو أن نداء العودة إلى المدينة ومسارحها في خفوت، سواء كانت هذه المدينة سائدة أم بائدة، حقيقة أم افتراضية، منبوذة أم مشتهاة، حلماً أم كابوساً. ربما يكون هذا النداء وراء الحمّى الأركيولوجية الفنية الثقافية التي أصابت الفنانين والمفكرين والمهندسين والروائيين والمصورين والمصممين الغرافيكيين والسينمائيين من جيل الحرب، فسعوا إلى نبش «الذاكرات»، الظاهرة منها والكامنة، إلى رصد احتمالات كتابة تواريخ الحروب الأهلية، إلى نبش ومعاينة وإعادة تأليف الوثائق، إلى رصد الانزلاق والانزياح الدائمين بين الداخل والخارج، بين الزمان والمكان، بين التاريخي والآني، بين الوثائقي والروائي، بين التذكر والنسيان، بين الظاهر والباطن، بين كمون الصور وتظهيراتها.

هل هذه الممارسات الثقافية الشبابية تأكيد لإمكانية اليوتوبيا أم نقض لها؟ هل إن فناني جيل الحرب، سواء هرعوا إلى مسرح بيروت أو هاجروا منه ثم إليه كما فعلت «شمس» وبعض أعضائها، ينبشون الفضاءات الكامنة داخل الفضاءات الظاهرة المتراكبة كما في الدمى الروسية وصولاً إلى الأنا؟ أم هل يلهثون للبحث عن مدينة مفقودة؟ أم أن كل فرد يؤلف مدينته في عناء البحث أو ترف اللامبالاة؟ في ارتفاع السؤال أو في هوّة غيابه، كل يبدع مدينته أو «لامدينته»(نسبة إلى تعبير جان دوفينيو المكان واللامكان lieux et non lieux)، داخل ذاته أو خارجها، داخل الأسوار أو فوقها، في المسرح أو ما بعده؟

لا تزال مجمل الممارسات الثقافية الشبابية وفضاءاتها في لبنان تتوالد كما في «شمس» من صلب «اللعبة المدينية» إياها سواء كانت بيروت مقراً لها أو ممراً أو مفراً، وهنا نتساءل هل تتحول هذه اللعبة إلى ما يشبه الروليت الروسية؟

ممارسات الشباب السوري المسرحية

(على صعيدي الكتابة والعرض)

ميسون علي(*)

أقدّم في هذا البحث دراسة عن ممارسات الشباب السوري المسرحية (على صعيدي الكتابة والعرض) وسأركّز في بحثي على هموم الكتّاب المسرحيين الشباب اليوم وهواجسهم وتأثير ذلك في نتاجهم، أي موضوعات كتاباتهم وعلاقتها بموضوعات جيل الآباء أو الأجيال السابقة في المسرح، وموقف هؤلاء الكتّاب من التابوهات الموجودة في المجتمع. كما سيركّز البحث على موقع الكتابة المسرحية من القضايا الكبرى والحسّاسة، بمعنى هل ركّز المسرحيون الشباب، سواء في كتاباتهم أو عروضهم، على البعد الأيديولوجي والسياسي من حيث البنية الفنية؟ وما هي القضايا التي استأثرت باهتمامهم وانعكست في نتاجهم، ومدى تأثر هؤلاء الكتاب بالنتاج الفني والفكري الغربي. والسؤال هل تعكس كتابات الشباب واقع الحركة المسرحية؟ وهل تبشّر بكتابة جديدة على مستوى اللغة والشكل والمضمون؟ وهل هو مسرح شباب أم مسرح شابّ؟ بمعنى هل يحمل مقومات الجديد؟ سأجيب على هذه الأسئلة الإشكالية من خلال تحليل نماذج من كتابات الشباب وكذلك عروضهم المسرحية (والعيّنة المدروسة هي من الهواة ومن خريجي

(*) أستاذة في المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق.

المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق الذين يعملون ـ كما سيتبيّن لاحقاً ـ إما في الكتابة أو الإخراج، وتتراوح أعمارهم بين ٢٣ ـ ٢٨ سنة) وستتم الدراسة عبر محورين هما:

ـ رؤية الجيل الجديد.

ـ الصيغ الإنتاجيّة والإمكانيات المتاحة (المنتَج بين التمويل وتطلّعات الشباب).

لقد عرف المسرح السوري في مرحلة الستينات والسبعينات والثمانينات من القرن العشرين، كتابةً وعرضاً، قمّة تطوره... ترافق ذلك مع الاستقلال ودعم الدولة للمسرح واهتمام الجمهور.. ثم تأسيس المسرح القومي ١٩٦١ والمسارح الرديفة له... ومن المعروف أنّه منذ الستينات بدأت الثقافة، ومن ضمنها المسرح السوري، تتساءل عن خصوصيتها وما يميّز هويتها. كان هناك شعور لدى المثقفين بأنّ النهضة التي تشهدها سوريا هشّة، ولا بدّ من تدعيمها. البعض رأى أنّ تدعيم هذه النهضة على المستوى الثقافي يقتضي تمثّل الغرب بصورة أعمق، ومحاكاة فنونه بكفاءة. أمّا البعض الآخر فقد رأى أنّ تدعيم النهضة إنّما يتمّ بالتخلّص من أشكال التبعية، وفي مقدمة ذلك التبعية الثقافيّة. وهذا الموقف لم يصدر عن خيار ثقافي فقط، بل عكسَ انتماءات سياسيّة وطبقيّة واضحة، انعكست في البحث عن الهويّة على المسرح.

ظهرت مسرحيّات جادّة ترصد قضايا سياسيّة واجتماعية حسّاسة. وظهرت دعوات إلى التجديد والبحث عن الهويّة، وإلى التأصيل، كما ظهرت محاولات التنظير لمسرح سياسي، فتحوّل المسرح إلى حقل للحوار، تجلّى ذلك في أعمال جيل الآباء مثل مصطفى الحلاّج (١٩٢٧ ـ) ووليد إخلاصي (١٩٣٥ ـ) وفرحان بلبل (١٩٣٥ ـ) وسعد الله ونّوس (١٩٤١ ـ ١٩٩٧) وممدوح عدوان (١٩٤١ ـ ٢٠٠٤).

كان جيل الآباء، قد اهتم بمسألة إيجاد هوية مسرحه التي تنسجم مع تطلّعاته الفكريّة، كأن تكون هوية قومية عربية أو محلية، ترافق ذلك مع مرحلة المدّ القومي التي عرفتها البلاد في الستينات من القرن العشرين وما تلا ذلك.

أمّا في مسرح الشباب اليوم، فقد اختلف الأمر، إذ لم يعد البحث عن هوية للمسرح همّاً، بل صار المسرح نفسه وسيلة إبداعية فنية لطرح الأسئلة عن الهوية، هوية الكتّاب أنفسهم، هوية الشباب، أي الجيل الحالي. وهم النماذج التي سندرسها

(خريجي المعهد العالي للفنون المسرحيّة ـ الهواة). وإذا أردنا تفسير ذلك نجد أنّ الأسباب تتعلّق بالتغيير الذي أصاب البُنى الاجتماعيّة والسياسيّة، لا سيما بعد حرب الخليج الأولى ١٩٩١. يقول سعد الله ونّوس: «بلغت السلطة أو الدولة شكلاً عالياً من الوضوح والقوة. بالمقابل تمّ تهميش المجتمع. وتبدّت في الوقت نفسه هشاشة القوى السياسية الموجودة، وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعّالة...إنّ المشكلة أعمق وأكثر تعقيداً من علاقة سلطة/مجتمع. هناك تركيب ثلاثي، وربّما يجب الغوص فيه أكثر لمحاولة استكشافه: بُنى اجتماعية متخلّفة جداً، مع بُنى اجتماعيّة حديثة شكلياً وغياب أي تساوق أو مشروع مستقبلي يمكن أن تقوم به دولة عصرية لا تتعادى فيها السلطة مع المجتمع، بحيث تهمّش السلطة مجتمعها وتجبره على العودة ـ في آلية دفاعيّة سلبيّة ـ إلى بناه التقليدية والأخلاقية المفوّتة»[١].

إنّ تضافر هذه العوامل وغيرها كتأثير التلفزيون وأشكال الفرجة التي تكرّس الفردية يمكننا على ضوئها قراءة نتاج الشباب. وستتناول الدراسة بعض النصوص التي نُشرت في السنوات الأخيرة. وسيتضمن التحليل مستويين هما: المضمون، والشكل أو بنية الكتاب الدرامية، مع تبيان خصوصية الكتابة. كما سأتوقّف عند نماذج من العروض المسرحية للشباب؛ وهنا سيتناول التحليل العرض المسرحي بعناصره المختلفة، والرؤية الفكرية للعرض، وهل تنضوي العروض ضمن تيار التجريب.

رؤى الجيل الجديد: الموضوعات ـ التوجّهات ـ حرية التعبير.

الكتابة المسرحية

١ ـ على مستوى المضمون

من حيث المضمون، كان الجنس من المواضيع الأساسية في معظم نصوص الشباب، من دون الخوض في عمق هذه المشكلة وتشعبّات ارتباطاتها الاجتماعيّة.

(١) ـ ماري إلياس، حوار ونوس عن كتاباته الجديدة، مجلة الطريق، السنة الخامسة والخمسون، العدد الأول، كانون الثاني (يناير) ـ شباط (فبراير)، ١٩٩٦، ص ٩٨.

والتركيز على أسباب الكبت الجنسي، التخلّف وموضوع الأهل، كما في نص «آخر العشاق»[٢] لمحمد أبو لبن[٣]، إذ يضعنا الكاتب أمام شاب يريد تأليف رواية، الشخصيتان الرئيسيتان فيها كانتا من أبطال الحرب اللبنانية، وهو يريد أن يجمع المعلومات منهما، لكنه لا يتحدّث عن أفكارهما وأحلامهما وما آلت إليه الآن، بل يحوّلهما إلى متصابيَين يسعيان إلى الجنس مع المرأة نفسها. هكذا يغوص النص في دوّامة العلاقات الجنسية من دون الحديث عن الهزائم، فيظهر أبناء ذلك الجيل، إلى حد ما، بلا قيم أخلاقيّة، معقّدين، قابلين بالازدواجيّة والخيانة.

أمّا نص «باريس في الظل»[٤] لِـ يمّ مشهدي[٥]، فإنّ بطلاته الثلاث قدِمن إلى باريس من أماكن لم تعد تحتملها أرواحهن: الأولى من روسيا بعد سقوط الاتحاد السوفييتي، والثانية من بيروت بعد الحرب الأهلية، والثالثة من سوريا، لتصبح باريس مسرحاً لعشقهن. وفي التعبير عن الهجرة، تقول الشابّة السورية إنّ دمشق خنقتها لكنها تحنّ إليها، غير أننا لا نعرف أزمتها الحقيقيّة، ولا الأسباب التي جعلت باريس متنفّساً لها، ولا الأسباب التي تمنعها من العودة إلى دمشق.

أمّا مسرحية «الفيروس»[٦] لوائل قدور[٧] فتقدّم إدانة للمجتمع في ما يخص موقفه من الجنس خارج إطار الزواج، وكشفاً للنفاق الاجتماعي تجاه موضوعات الشرف. فشخصيات الشباب تدخل في علاقات جنسية بلا زواج، لكنّها تصطدم بموقف الأهل المدّعين للشرف والأخلاق تحت مظلّة الدين. إلاّ أنّ النص يُظهر الشباب (ذكوراً وإناثاً) غير مستعدين للدفاع عن علاقاتهم وتحمّل المسؤوليات: فالشاب يسافر تاركاً صديقته حاملاً، والصديقة تختفي عن أنظار أهلها حتى تلد وتبيع مولودتها. ولا يتغيّر الموقف إلاّ في النهاية حين يدعو النصّ إلى المواجهة

(٢) - محمد أبو لبن، آخر العشاق، دمشق: دار ممدوح عدوان (بالتعاون مع احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية)، ٢٠٠٨.

(٣) - كاتب مسرحي وشاعر، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

(٤) - يمّ مشهدي، باريس في الظل، دمشق: دار ممدوح عدوان (بالتعاون مع احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية)، ٢٠٠٨.

(٥) - كاتبة مسرحية، وتكتب السيناريو التلفزيوني.

(٦) - وائل قدور، الفيروس، دار ممدوح عدوان (بالتعاون مع احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية)، ٢٠٠٨.

(٧) - كاتب مسرحي، دراماتورج، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

وتحمّل المسؤوليّة، وذلك من خلال شخصية الأخت التي تتراجع عن قرارها ترقيع غشاء بكارتها. من هنا قدّم النص موضوعاً غير مستهلك في المسرح السوري، على الرّغم من كونه نمطياً في أجناس أخرى من الأدب والفن.

وبالانتقال إلى مسرحية «مولانا»[٨] لِـ الفارس الذهبي[٩] نجد أنّ النص يتمحور حول فكرة التمرّد على بنى الدّين التقليدية. فالشاب عابد فَهِمَ التصوّف بمفهومه الخاص، رابطاً الحب الدنيوي، والشهوة تحديداً، بمحبة الرب ورسوله، مستمداً الدّعم والثقة من الشيخ ابن عربي الذي يزوره في مناماته. لكنّ المجتمع ينبذه بسبب هذا التمرّد على معادلات الجماعة. ويقدّم النصّ أيضاً صورة عن حيّ الشيخ محيي الدين في دمشق، ولا سيما طبقة الفقراء ودور المساعدات الاجتماعيّة المهمّ في حياتهم.

والكاتب عدنان عودة[١٠] في نصه «خيل تايهة»[١١]، اختار البيئة البدوية في سوريا. يتحدّث النص عن خيل ابنة تايهة التي تنبأت القابلة عند ولادتها بأنّها ستعيش حتّى الثلاثين فقط وأنها ستتكلّم بطريقة تشبه الزقزقة.

وتبدأ الأحداث من النهاية لتعود حتى البداية من الماضي إلى الحاضر، إذ تذهب خيل عند بلوغها الثلاثين إلى دمشق حيث ضريح الشيخ محيي الدين بن عربي، لتقرأ الفاتحة على روحها. وهناك تلتقي الأستاذ محمد الذي عشقته عندما كان معلّماً لها في مدرسة القرية وأنفقت الكثير من السنين في البحث عنه، بعد مغادرتها القرية. لتبدأ خيل بلسان الراوية بسرد حكايتها المتداخلة مع حكاية أمها تايهة، وعشقها لأستاذها ومن ثم مقتل والدها هوزان غدراً، والعزلة التي فرضتها تايهة على حياة خيل، والتعرّف بعد فترة إلى القاتل الذي لقي عقابه، وعودة تايهة إلى الحياة والانفتاح على الآخرين مجدداً. وكانت خيل أثناء حياتها قد فقدت الكلام كالزقزقة ممّا كذّب الشطر الأول من نبوءة القابلة. وعندما تنتهي من سرد حكايتها لأستاذها الذي غابت عنه سنوات طويلة، يكون قد أشرق الصباح. لتكتشف خيل كذب الشطر الثاني من النبوءة، وأنها تجاوزت الثلاثين ولم تمت.

(٨) - الفارس الذهبي، مولانا، دمشق: دار ممدوح عدوان، ٢٠٠٨.

(٩) كاتب مسرحي، يكتب المقال الصحفي، ويعمل في قناة «المشرق» التلفزيونية بدمشق.

(١٠) كاتب مسرحي ويكتب السيناريو التلفزيوني، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

(١١) ـ عدنان عودة، ثنائيات ـ خيل تايهة، دمشق: جميع الحقوق محفوظة للمؤلف، ٢٠٠٧.

وتبدو رحلة خيل في النص رحلة البحث عن الذات والوصول إلى مرتبة الحلول حسب الصوفيين، حيث تنتهي الرحلة أمام ضريح الشيخ محيي الدين بن عربي، رمز الصوفية في النص. تقول خيل «رجعت عيش من كل قلبي، بلا نبوءات وبلا ركض، صحيح ما عاد فيني زقزق متل أوّل، لكن بعدني فيني غنّي»[١٢].

٢ ـ على مستوى الشكل أو بنية الكتابة

في مقاربة لبعض عناصر البنية الفنية في النصوص السابقة، سواء في الإطار الشكلي العامّ، أم في المكوّنات الأساسية للبنية الفنية، نجد:

أ ـ **البناء الخارجي/التقطيع**: النصوص متوسطة الحجم وتتضمن التقطيع إلى مشاهد وليس إلى فصول. والتقطيع يرتبط أساساً بالنقلات الزمانية ـ المكانية، المرتبطة بالضرورات الدّراميّة.

ب ـ **طبيعة الشكل الفني:** لا تنضوي النصوص السابقة تحت أي صيغة أو شكل مسرحي بعينه، وربّما نجد تجلّيات لمؤثّرات وتقنيات أفاد منها الكتّاب في مجال الشكل الفني من أجل إيصال رؤيتهم الفكرية.

فالنصوص السابقة، ومن حيث البنية الدّراميّة، تنتمي إلى قوالب نموذجية أو تقليدية، يُستثنى من ذلك نصّ «خيل تايهة» لعدنان عودة، الذي يقدّم تجربة جديدة على المستوى الفني، فنصه أقرب ما يكون إلى النص الأدبي منه إلى الشكل المسرحي المعروف، إذ يبني الحكاية عبر لوحات يتناوب فيها السرد والغناء الشعبي، وتغيب الحوارات المتوالية، ويحظى السّرد بالدور الأهم من خلال رواته المتعدّدين. وتبدو تجربة عدنان عودة متأثّرة بالمسرح الملحمي البريشتي، من حيث التركيز على الحكاية واللوحات غير المرتبة زمنياً، معتمداً على الأغنية الشعبية والشعر الشعبي، وهما عنصران يجعلان من نصّه عملاً ذا موضوع محلّي وتقنية غربية.

ومن حيث بناء الشخصيّات، نجد أنّ المسرحيات تعالج موضوعات واقعيّة، وتنبني فيها الشخصيّات بإعطائها سمات خارجية محدّدة، وعمقاً نفسياً، وبُعداً إنسانياً، مع تطلّعات ووعي فكري للمحيط. كذلك تقوم المسرحيات على تمهيد ثم

(١٢) ـ المصدر نفسه، ص ١٠٤.

أزمة تفجّر الفعل الدرامي، وأخيراً النهاية المغلقة غالباً (يستثنى من ذلك نص «خيل تايهة» لعدنان عودة).

وإذ تتعدّد النقلات الزمانية والمكانية في النصوص، فإن الأحداث تجري دائماً في فضاء الداخل (غرفة مكتب ـ غرفة معيشة ـ صالون ـ مخفر شرطة) أمكنة مغلقة، يزيد انغلاقها من حدّة توتّر الشخصيّات وعزلتها وغربتها وعدم تواصلها مع المحيط.

كما يَكثر استخدام لحظات الصّمت ضمن الحوار والتي تشكّل فراغاً زمنياً في الفعل المسرحي، لتبيّن أنّ الشخصيّات تغوص في عالمها الداخلي، وتوحي بعدم التواصل في ما بينها، كما تدلّ لحظات الصّمت على الملل وعدم القدرة على التعبير والإحساس بعدم جدوى التعبير باللغة، وغربة الشخصيات عن واقعها المعيش.

تغيب عن النصوص الجديدة اهتمامات الكتّاب المسرحيين الأقدم، ولا سيما جيل الستينات والسبعينات والثمانينات من القرن العشرين، كالاهتمام بالتأصيل شكلاً ومضموناً، وهمّ خلق مسرح ذي هوية عربية أو محلية، وغياب موضوعات الشأن العامّ أو الهم السياسي عن تلك النصوص. يقول وائل قدور: «السبب هو تراجع العمل السياسي في سورية. في مسرحيتي «الفيروس» قدّمت الجنس وجملة علاقات ومواقف المجتمع المتخلّفة تجاهها، والنفاق والتناقض الذي يمارسه المجتمع. الجنس برأيي موضوع ملحّ منذ سنوات، وأتحدث عن تجربتي الشخصية، وحين أكتب أنطلق من نفسي وأحكي عن المشاكل التي أنا نفسي متورّط وغارق فيها وواحدة منها الجنس. أغلب القصص المأساوية التي نسمعها في المجتمع يكون الجنس لاعباً أساسياً فيها، سواء أكان موضوع الكتب أم جرائم الشرف. كما أنّ لموضوع الجنس مفرزات ثانية أهمها الخوف، الجنس محاط بجدار هائل من الصّمت والخوف، والمشكلة تولّد مشاكل معقّدة وشائكة تتسم بها حياتنا ككلّ»[١٣].

أمّا الفارس الذهبي فيقول: «اختار جيل الشباب تقديم موضوعات إنسانية، وتخلّى عن القضايا المؤدلجة. اختار أن ينتمي إلى التجربة العالمية أكثر من انتمائه إلى التجربة المحلية، إضافة إلى أنّ الشّرط العامّ لا يسمح بتناول موضوعات الشأن العامّ. لديّ مشروع متكامل أعبّر عنه من خلال وسائل عديدة، في الصحافة هو

(١٣) ـ مقابلة مع وائل قدور(كاتب مسرحي ودراماتورج) دمشق، ١٧ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

مشروع رأي، وفي المسرح مشروع فني، ما أريد قوله هو خلق عالم موازٍ أكثر جمالاً من العالم الذي نعيش فيه. أسئلتي هي أسئلة أي شاب يعيش في هذا البلد. من أنا؟ أنا الفردية؟ كيف؟ ما أقوله في مسرحيتي «مولانا» إنه يمكن للإنسان أن يتمرّد ببساطة شديدة، لأنّ الجدران التي تحيط بنا هي حواجز وهمية»(١٤).

وتقول الكاتبة يمّ مشهدي، مبررة عدم خوضها في المواضيع ذات الصبغة السياسية: «إنّ سقوط الإيديولوجيات، وفشل الأحزاب في صياغة مشروع اجتماعي سياسي يساهم في التغيير هو السبب في توجهنا نحو موضوعات إنسانية وجدانية تتناول الأمور اليومية الحياتية. تهمنا حريتنا الاجتماعية أكثر من حريتنا السياسية».

وتفضّل يمّ مشهدي استخدام مصطلح هواجس بدل المشروع تقول: «أنا لديّ همّ وأقدمه. أن أطرح أسئلة للقارئ وأدفعه إلى التفكير. المسرح هو فن الحوار، وإن تمكنت من الوصول إلى الناس من خلاله فهذا أمر جيد. في مسرحيتي «باريس في الظل» النساء لديهن حنين إلى الوطن لكنهن يعجزن عن العودة، ولديهن مشاكل شخصية تتقاطع مع مشاكل مجموعة من الشباب السوري. هم الواقع الاقتصادي وحلم الهجرة والعجز عن إمكان فعل أي شيء.

قدمت شخصيات هُتكت أرواحها في الوطن، ولم يعد لديها القدرة على العمل. برأيي أنّ الشبان يقدّمون هويتهم عندما يعبّرون عن ملامحهم وعن القلق اليومي الذي يعيشونه لتأمين لقمة العيش وعلاقة عاطفية سوية... هذه هي الهوية وليست القول بالانتماء إلى القومية أو الطائفة، إنّ البحث عن الهوية بحاجة إلى هامش من الحرية، جيل الستينات والسبعينات كان لديه هامش ما، استطاع العمل من خلاله، ونحن نعمل كأفراد»(١٥).

في هذا السياق يقول عدنان عودة: «إنّ مشروعي يحمل بعداً فكرياً له علاقة بموقفي من الآخر ومن المؤسسات، ابتداءً بالأسرة وانتهاءً بالدولة. تستحوذ على تفكيري مسألة الهوية، بمعنى، أريد الحل لأول مشكلة لها علاقة بـ من أنا في هذا المكان؟ لديّ أسئلتي البسيطة: لِم أعيش هنا؟ وما المشاكل التي يعانيها مجتمعي؟ وبرأيي أنّ المجتمع السوري حتى الآن غير متصالح، و في مسرحيتي «المروَد

(١٤) ـ مقابلة مع الفارس الذهبي (كاتب مسرحي، صحافي)، دمشق، ١٨ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

(١٥) ـ مقابلة مع يمّ مشهدي (كاتبة مسرحية وتكتب للتلفزيون) دمشق، ١٨ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

والمكحلة» القطيعة بين ناديا وأسرتها دلالة على القطيعة الموجودة بين السوريين. لا أريد أن أحمّل كتاباتي خطاباً سياسياً مباشراً، لكن ما أريد قوله: تعالوا نقبل بعضنا ونتصالح لنعرف ماذا نفعل»(١٦).

إنّ طرح أسئلة الهوية والانتماء، أسئلة تدفع إلى كشف المجتمع وتعرية الإنسان الفرد من جهة، ومن جهة أخرى كشف عدد المشكلات والهموم التي تؤثّر على ذلك الفرد أو تصنعه وتشكّل هويته، هاجس أساسي في كتابات الشباب، طُرحت بتفاوت في مستوى وضوح الفكرة والتعبير عنها، تدخل في ذلك عوامل عديدة على رأسها الرقابة التي أثّرت على مستوى اختيار الموضوعات وليس الطرح فقط.

يقول وائل قدور: «كتابات الشباب تطرح أفكاراً كبيرة من دون إيراد حقائق قد تتجاوز الخطوط الحمر»(١٧).

أمّا يمّ مشهدي فتلمّح إلى أنّ الرقابة كانت حائلاً دون قدرتها على تقديم تفاصيل لأسباب الهجرة من سوريا في نصها « باريس في الظل»(١٨).

الصيغ الإنتاجية والإمكانيات المتاحة (المنتج بين التمويل وتطلّعات الشباب)

يعاني الشباب من غياب المؤسسات الوطنية الحكومية أو الخاصّة التي ترعى مشاريعهم المسرحية، ونتيجة لهذا الوضع يندفعون إلى البحث عن مؤسسات راعية بديلة.

تبدأ المشاكل منذ مرحلة نشر النصّ المسرحي. نشر عدنان عودة نصَّيه (ثنائيات ـ خيل تايهة) على حسابه الشخصي. وصعوبات النشر ربّما تتعلّق ببيع المنتج، إذ هناك واقع اسمه التلفزيون فرض سطوته كفنّ منافس للسينما والمسرح. التلفزيون يتلقف السيناريو الدرامي بالمعنى الاقتصادي لإنتاجه، بينما لا يوجد سوق للنصّ المسرحي.

(١٦) ـ مقابلة مع عدنان عودة (كاتب مسرحي ويكتب السيناريو التلفزيوني)، دمشق، ٢١ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

(١٧) ـ مقابلة مع وائل قدور، دمشق، ١٧ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

(١٨) ـ مقابلة مع يمّ مشهدي، دمشق، ١٨ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

كما ليس هناك في الوسط الثقافي السوري ثقة كبيرة بالنصّ المسرحي الذي يكتبه الشباب. هناك أزمة ثقة بالنصّ المحلّي وإعطاء الأولوية للنصّ المترجم، أو التوجّه إلى الأسماء المكرّسة وإعطائها الدّعم. إذ تشكّل نصوصهم مادة مضمونة ومختبرة مقارنة بالنصّ الشاب أو الجديد.

مديرية المسارح والموسيقى المؤسسة الرّسمية التي تدعم وتنتج المسرح في سوريا، ترى أنّ هناك استسهالاً في إطلاق صفة كاتب مسرحي على الشباب أو بعضهم. وتقيس صفة كاتب بكمّ النتاج وعدده. مع أنّ هؤلاء الكتّاب هم في معظمهم من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، وتابعوا في مقررات الكتابة المسرحية التمرينات وتقنيات الكتابة على يد أساتذة كبار مثل الكاتب المسرحي ممدوح عدوان ومن قبله الكاتب سعد الله ونوس.

أمّا المسرح الجامعي الذي يُقيم مهرجاناً سنوياً، يشارك فيه هواة من طلبة الجامعات السورية الرسمية، فهو على الرغم من دعم الدولة له، مسرح فقير جداً بموارده المالية وميزانيته. كما أن حالة الـ Sponsor ممنوعة في هذا المهرجان إلا في حالات استثنائية، والاعتماد هو على دعم اتحاد الطلبة، مما يحتّم على الفرق المشاركة في مهرجان المسرح الجامعي العمل ضمن مبلغ يُرصد للمهرجان هو ١٠٠،٠٠٠ ليرة سورية أي ما يعادل (٢٠٠٠ دولار أميركي). ومع ذلك تقوم الفرق بتقديم عروض تضاهي أحياناً أعمال المسرح القومي التي يُعطى ميزانية كل واحد منها ما لا يقل عن مليون ونصف ليرة سورية (٣٠،٠٠٠ دولار أمريكي).

تعمل فرق المسرح الجامعي إذاً ضمن ظروف مادية سيئة، مما يدفع أعضاءها إلى تكوين وتأمين مجموعة من الديكورات والأزياء والإكسسوارات من خلال العلاقات الشخصية، كما يقول هاشم غزال[١٩]، ويضيف: «إذا وجدتُ كنبة مثلاً في الشارع وشعرت أنها تفيد كديكور أضعها في سيارتي وأحضرها إلى المسرح. وبهذه الطريقة استطعنا أن نقدّم أربعة أعمال سنوياً. مشكلتنا أننا، إضافة إلى ذلك، لا نستطيع تقديم عروضنا خارج الجامعة، فإذا أردنا أن نعرض في دار الأسد للثقافة في اللاذقية مثلاً، علينا دفع مبلغ عشرة آلاف ليرة سورية يومياً (٢٠٠ دولار أمريكي)، هذا إلى جانب مشكلة الاهتمام الإعلامي والنقدي بالمسرح. وهذا من

(١٩) ـ مسؤول المسرح الجامعي في اللاذقية، وهو مخرج مسرحي، من عروضه (حنين).

أهم ما يعانيه المسرحيون، فغياب هذا الاهتمام يلعب دوراً سلبياً مضاعفاً، فمن جهة لا يُسلّط الضوء على الإيجابيات، ولا يتكلّم أحد عن السلبيات، كما لا يعرف الناس بما يجري على الأقل»[٢٠].

وليس حال مهرجان مسرح الشباب الذي تقيمه مديرية المسارح والموسيقى بدمشق بأفضل من حال المهرجان الجامعي، مما يدفعنا إلى القول إنّ المهرجانات في بلدان، مسرحُها مأزوم وثقافتها مأزومة، تأخذ طابعاً دعائياً استعراضياً، من دون أن يُلغي ذلك أهمية وجودها.

نتيجة لهذا الوضع ومشكلاته، يندفع الشباب السوري اليوم إلى البحث عن مؤسسات راعية بديلة. أهمّها المراكز الثقافية الأجنبية التي أقامت ورشات الكتابة المسرحية، في سوريا وخارجها. فالمجلس الثقافي البريطاني أتاح المجال لخرّيجي المعهد العالي للفنون المسرحية بالمشاركة في عدة ورشات كتابة مسرحية، منها واحدة مع الكاتب المسرحي الأسكتلندي ديفيد غريغ، وقد أرسل المركز بعض الخرّيجين من الكتّاب الشباب في ورشة إقامة في مسرح الرويال كورت أتاحت لهم صقل موهبتهم الكتابية، واللقاء مع كتّاب مسرحيين مخضرمين ومعاصرين مثل هارولد بنتر وكاريل تشرشل. وقد أنجز الكتّاب الشباب في نهاية هذه الورشات نصوصاً مسرحية مهمّة، منها على سبيل المثال نصّ «المروَد والمكحلة» لعدنان عودة، الذي سأتحدّث عنه لاحقاً.

وعلى مستوى العرض المسرحي، يواجه الشباب صعوبات أكبر في إيجاد التمويل اللازم وتنظيم العمل لأنّ العرض يعتمد أيضاً على العمل الجماعي. في هذا المجال برز دور الجهات الأجنبية، وأهمها المعهد السويدي للدراسات الدرامية بالتعاون مع المعهد العالي للفنون المسرحية. لعب المعهد السويدي دوراً في التنسيق والإشراف على مشروع المسرح الشابّ الذي يهدف إلى تطوير التجارب المسرحية في سوريا، وتشجيع الطاقات الإبداعية فيها، من خلال المساهمة في تمويل مشاريع المسرحيين الشباب. وهذا التمويل لم يكن ليوجد لولا دعم طرف ثالث هو مؤسسة SIDA وهي الوكالة الدولية للتنمية التابعة لوزارة

(٢٠) - مقابلة مع هاشم غزال (مخرج مسرحي ومسؤول المسرح الجامعي باللاذقية)، دمشق، ٢٣ أيلول (سبتمبر)، ٢٠٠٩.

الخارجية السويدية، والتي ترعى مشاريع تنموية في أكثر من ١٢٠ بلداً من كافة أنحاء العالم.

يُعنى هذا المشروع بكافة فنون العرض والأداء، وقد تم التركيز منذ عام ٢٠٠٨ على إنتاج مسرحيات لمخرجين شباب، في محاولة لخلق الظروف الجيّدة والتمويل المناسب في شكل من أشكال الإنتاج الجديدة، وذلك لرفد المشهد المسرحي السوري بتجارب جديدة على صعيد الكتابة والإخراج المسرحيين.

بدأ هذا المشروع في سورية بعرض «المروَد والمكحلة» نص عدنان عودة، وإخراج عمر أبو سعدة[٢١]. أمّا التجربة الثانية فهي عرض «الشريط الأخير» النص للكاتب الإيرلندي صموئيل بيكيت (شريط كراب الأخير)، وهو من إخراج أسامة غنم[٢٢]. وسنتحدث أوّلاً عن عرض «المروَد والمكحلة»[٢٣].

لقد جسدت المسرحية أحداثاً تعود إلى عام ١٩١٧ وتمتد على ثلاثة أجيال. وقد أنجز عدنان عودة نصّه خلال انضمامه لورشة الكتابة المسرحية الجديدة التي أجراها المجلس الثقافي البريطاني على مرحلتين، بالتعاون مع مسرح رويال كورت/ لندن عام ٢٠٠٧.

تبدأ الأحداث في العرض عام ١٩١٧ بمذبحة الأرمن في جبال آرارات، لتنتهي عند حيّ المهاجرين على سفح جبل قاسيون بدمشق. أحداث ترجع إلى ثمانين سنة خلت من عمر السوريين، أي في خضمّ أحداث الحرب العالمية الأولى. والكاتب عدنان عودة ينهل من البيئة السورية على تنوعها الفسيفسائي، وقد حقّق العرض سبقاً في اللقاء الصوتي لعدة لهجات أنتجتها البيئة السورية المتنوّعة. في العرض نحن أمام حكاية تبدأ من جيل ينتمي إلى المجزرة التي ارتكبت بحق الأرمن. يفقد الطفل الأرمني «غريغور» عائلته في المجزرة فيجده بدوي ويتبناه مع زوجته. ينشأ «غريغور» كعربي بدوي ويشبّ ويتزوّج من شركسية، وينجب ولدين لكل منهما حكاية. الابن «شامل» وهو زير نساء يقوم بخطف امرأة متزوجة «وردة» تنتمي إلى مذهب آخر ولديها ابنة «ناديا» تتركها مع والدها، أمّا ابنة غريغور «أزييف» فتتزوج

(٢١) - كاتب مسرحي ومخرج، يعمل أيضاً في مجال (المسرح التفاعلي)، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

(٢٢) دراماتورج ومخرج مسرحي.

(٢٣) - قدّم العرض على مسرح القاعة المتعددة الاستعمالات، دار الأوبرا، دمشق، أيار (مايو) ٢٠٠٩.

من «فقرو» زوج وردة، حتّى نصل بتلك المراحل من العلاقات إلى جيل «ناديا» التي تكبر وتأتي لزيارة إخوتها من أمّها «وردة» وزوج الأمّ «شامل». تعزّيهم بوفاة الأمّ، ويتبيّن أنّ «ناديا» لم تعرف أمّها ولم ترها منذ غادرت الأمّ مع «شامل».

ولا تفتأ «ناديا» تسأل عن هويتها عبر سؤالها «من أنا؟». كما يركّز العرض على العلاقات العفوية الصادقة المتّسامحة المتفهّمة لثقافة الآخر، عبر أداء متآلف مع سينوغرافيا قدّمت فضاءً رمزياً عالي الدّلالة. فالمخرج قدّم حلاً في التعامل مع تعدّد الأمكنة والأزمنة والبيئة في النصّ. فالأحداث في العرض محمولة على منصّات متحرّكة لا تلبث هي الأخرى أن تستوعب جدران البيوت الطينية كلّها في مناطق الرقة، حمص، خيام البدو في الجزيرة السورية، قوارب الصيادين في نهر الفرات، وصولاً إلى بيوت دمشق المعاصرة. منصّات متساوية في الحجم وكانت متساوية أيضاً في الزّمن الذي تتطلّبه الحركة. فالبيت الطيني يمشي تماماً بالسرعة ذاتها التي يغيب فيها منزل حيّ المهاجرين، ذلك كلّه ضمن ميزانسين لمنصّات متعادلة في الحجم والحركة والزّمن، وعبر استخدام المونتاج المتوازي في العرض استطاع المخرج القفز مسافات زمنية كبيرة على صعيد الوقت والمكان. هكذا، وعلى مساحة اتسع لها فضاء القاعة المتعدّدة الاستعمالات، وضع المخرج جمهوره أمام الحكاية المتحرّكة على منصّات تأتي من عمق المسرح في ذهاب وإياب متكرّر، تكبر الشخصيات عليه، وتتقاطع معهم أجيال متجاورة، ويكون الحلّ شَرطياً مؤسلباً لمضمون يقدّمه أداء بصيغته النفسية الواقعية.

العرض الثاني الذي موّله المعهد السويدي ومؤسسة SIDA فهو «الشريط الأخير»[٢٤] تأليف صموئيل بيكيت، أداء محمد آل رشي وإخراج أسامة غنم. كتب بيكيت مسرحيّة «شريط كراب الأخير» عام ١٩٥٨ وفي ذهنه صوت ممثّل خاص وذكرى امرأة كان يحبها في شبابه، وعلم أنها تعاني من سرطان فتّاك. تحدّى بيكيت في هذه المسرحية عناصر المسرح التقليدي كافة، ابتداءً بالحوار، مروراً بالزّمن والفضاء، وصولاً إلى الشخصيّة. تمثّل المسرحية اقتراحاً كان الأوّل من نوعه تاريخياً لتقاطع الدّراما الإذاعية مع الأداء الحي، إضافة إلى كونها عملاً تحليلياً عن علاقة الإنسان بالآلة، ومواجهته للإدمان والشيخوخة.

(٢٤) قدّم العرض في القاعة المتعددة الاستخدامات، دار الأوبرا، كانون الأول (ديسمبر)، ٢٠٠٩.

النصّ، كما قلت، عبارة عن مسرحيّة كتبها بيكيت للإذاعة سنة ١٩٥٨. ولا يبتعد العرض عن هذا المنحى الإذاعي، إذ يشكّل الصوت عماد المسرحيّة، حتى كاد أن يكون البطل الوحيد في العرض، من دون أن ننسى الشخصيّة الوحيدة في العرض التي جسّدها محمد آل رشي الذي أظهر الكثير مما يريد العرض قوله عن الشيخوخة والعجز والخيبات وخسارات نهايات العمر وحماقات الحياة وعبثيتها. يخرج الممثّل بطل العرض من العتمة التي تلف فضاء الخشبة الفقير بالديكور والمتقشّف، ليهتدي إلى مكانه الأبدي: طاولة عتيقة بإضاءة خافتة تتوسط الخشبة، على أحد أطرافها آلة تسجيل قديمة، وعلى الطرف الآخر مجموعة علب كرتون، تكشف لاحقاً أنّها تشكّل أرشيف هذا الرجل. فهي تحوي شرائط سُجّلت بصوته في تواريخ سابقة مختلفة، في محاولة لتوثيق سيرة حياته، عبر التسجيل لا عبر التدوين، وكأنّه كان يتكئ على مقولة: وحده الصوت يبقى.

تتراكم لدى «كراب» علب الشرائط التي تراكمت معها سنوات العمر ليجد نفسه معزولاً. الشريط رقم خمسة في العلبة الثالثة هو الذي يشكّل محور العرض، يعود تاريخه إلى ثلاثين سنة مضت، وهو يفصح، كما نسمع عن قصة حب عاشها البطل «كراب» في شبابه. يُصغي الممثّل إلى الشريط مرات عدّة، ينتابه ملل عارم وفرح مكبوت. وإذ يحاول أن يسجّل شريطاً جديداً في يومه الجديد هذا، كما هو دأبه، فإنّه يعجز عن القيام بهذا الطقس اليومي وتسيطر عليه ذكرى الشريط الخامس وكأنّه الشريط الأخير في حياة مديدة لا شيء يشهد عليها سوى صوت مرتبك محفوظ في علب باردة.

الجمل والعبارات التي يُصغي إليها البطل، ويصغي المشاهدون (المستمعون) معه إليها، تحيلنا إلى أجواء أعمال بيكيت العبثية... جمل تكشف عن أسئلة وجودية مقلقة ورؤى فلسفية عميقة.

وقد حاول الممثل عبر الأداء، من خلال حركات جسده المنهك وتعابير وجهه المتعب وردود أفعاله الموحية، أن يضيّق المسافة بين الجمهور والخشبة، في عرض بطيء الإيقاع، متقشّف من مفردات أو عناصر العرض التقليدية.

وقد تجاهل المخرج حقيقة أنّ المسرح فنّ بصري أولاً وأخيراً، فالعرض افتقر إلى المشهدية البصرية، وعنصر الزّمان والمكان يتوقفان في لحظة معينة يصغي خلالها الرجل العجوز إلى نتف من ذكرياته، من دون أن يطرأ أي عنصر مفاجئ أو مهمّ على هذا الديكور الثابت طوال العرض، كما كان العرض خالياً من أي موسيقى،

أو إضاءة ذات جماليات مسرحية، فما عدا المصباح الوحيد الخافت الذي ينير الطاولة، فإنّ فضاء الخشبة الواسع يغرق في ظلام مخيف يعكس ما يعانيه البطل من مكابدة وآلام وحنين إلى زمن الشباب.

أمّا العرض المسرحي الثالث الذي سأتوقف عنده في هذا البحث، فهو عرض «ألف مبروك»[٢٥] للكوريغراف نورا مراد[٢٦]. وقد توجّهت نورا مراد لتمويل عرضها إلى المراكز الثقافية الأجنبية، بعد أن يئست من دعم المؤسسة الرسمية لها. تقول في هذا الصدد: «لا أريد التعامل مع المؤسسة الرسمية أبداً، فالبيروقراطية والفنّ لا يتفقان مطلقاً، الاحتياجات الفنية، أماكن التمرين، الساعات المخصّصة للعمل... كلّها آلية، ومن المفروض ألاّ تتدخّل المؤسسة الرسمية بها عند التعامل مع الفرق الخاصة، وهذا غير متوفّر عند الجهات الحكومية، لأنّ هذه الجهات تحاول أن تنفّذ سياسة المؤسسة الرسمية»[٢٧].

من هذا المنطلق كان خيار نورا مراد التعامل مع المراكز الثقافية الأجنبية، على الرّغم من أنّها محكومة بميزانيات صغيرة، إذ قدّمت عرض ألف مبروك بدعم من المركز الثقافي الفرنسي ومعهد غوته بدمشق وصندوق Hivos oncdo وإذاعة أرابيسك والصندوق الفرنسي ـ الألماني لبلدان العالم الثالث.

وعرض «ألف مبروك» هو الثاني في سلسلة عروض مشروع «هويات» الذي أطلقته فرقة «ليش» عام ٢٠٠٦ إذ كانت الفرقة قدّمت العرض الأول «إذا ماتوا انتبهوا» الذي تناول طقوس العزاء في غاليري النحّات مصطفى علي بدمشق. عرض «ألف مبروك» يطرح مفهوم الطقس الاجتماعي من خلال الجسد كلغة تعبيرية ذات صبغة عربية. وهذا جزء من بحث فني/تقني يتمحور حول المفردة الحركية العربية، وإمكانية بناء أبجدية حركية تحمل هوية عربية من خلال الطقوس الاجتماعية العربية ذات الأصل الديني. إذ تناولت نورا مراد الطقس بمفرداته ورموزه ونظامه بحيث يكون أساساً للّغة الحركية والشكل الفني الذي طرحت في إطاره موضوعاً معاصراً. ففي مشروع عروض (هويات) هناك توجّه واضح، سواء في ما يتعلق بالأماكن البديلة، أو بإشراك المتفرج في العرض.

(٢٥) قدّم العرض في تشرين الأول (أكتوبر)، ٢٠٠٩، في قلعة دمشق.

(٢٦) ممثلة وكوريغراف، تعمل إلى جانب ذلك في إدارة فرقة (ليش) للمسرح الحركي.

(٢٧) مقابلة مع نورا مراد، ١٧ أيلول (سبتمبر)، ٢٠٠٩.

في عرضها «ألف مبروك» تقدم نورا مراد طقس الزواج من خلال المسرح الحركي، وتستبدل خشبة المسرح التقليدي بفضاء بديل هو «قلعة دمشق»، وتستثمر هذا الفضاء بشكل حيوي، يدفع إلى استحضار تاريخ طويل وحضارات عدّة. مع حضور دلالة سجن القلعة بشكل خاص.

عرض مسرحي حركي يتعامل مع طقس الزواج ضمن سينوغرافيا فصلت بين الذكور والإناث من الجمهور الذي استثمرته المخرجة بشكل درامي. فالجمهور يلاحق مشاهد العرض من لوحة إلى أخرى (الخطوبة ـ طقوس التحضير ـ الحمّام ـ العرس) وسراديب قلعة دمشق كانت كافية للتذكير بأنّ الجسد الماثل أمام جمهوره، المتحرّك معه من ممرّ إلى آخر وعبر الستائر البيضاء الشفّافة، كان جسداً مطواعاً للفكرة التي اشتغلت عليها نورا مراد، جسد مكبّل مقموع لا وجود لتواصل حقيقي بين الذكر والأنثى إلا ليلة الزفاف.

في مشاهد فصلت ـ كما قلت ـ بين جمهور من إناث وذكور كانوا على أهبة حضور العرس، خاصة في مشهد الحمّام للرجل والمرأة، كلاً على حدة... كلاهما الرجل والمرأة اغتسلا، أمام أنظار الجمهور، بالأرز المسكوب على عورات متعدّدة.

أمّا في اللوحة الأخيرة (العرس) التي تقدمها المخرجة في نهاية فضاء السرداب، فسيكون الجمهور في متن اللعبة المسرحية، فيما ينسحب الراقصون إلى الهامش.. وسيكون هناك استقبال وتأويل لحركة الجسد من خلال وجهات نظر متعدّدة الفضاء وضمن مشاركة حميمة من الأطراف كافة، في فضاء غير منقسم بين متلقٍّ وممثل.

وبعد... هل يمكننا القول إنّ نصوص المسرحيين الشباب تبشّر بكتابة مسرحية جديدة؟ وهل المقصود بهذا كلّه مسرح شابّ أم مسرح شباب، والفرق بين الاثنين شاسع؟ لا نريد مسرح شباب فهذا لا يشكّل معياراً، نريد مسرحاً شاباً، أي مسرحاً يحمل مقوّمات الجديد والتجديد. وبالعودة إلى النصوص نلاحظ أنّه يبرز فيها كسر التابوهات (الجنس ـ الدين) وبروز موضوعات لم يتطرّق لها جيل الآباء نهائياً، الذين بالغوا في تغييب الذات والفرد لصالح طرح العامّ والقضايا الكبرى، إذ كان هناك حامل سياسي ـ عقائدي ـ قومي للنصّ المسرحي لدى جيل الآباء، وهذا الحامل هو محكّ المسرحية. بينما تبرز الأنا في نصوص الشباب ثورة على القيم والأعراف الموجودة وموضوعات يومية معاشة، خاصة، أكثر منها عامة، لكنها تصب في

مشاكل المجتمع ككلّ. وبدلاً من موضوعات الشأن العامّ اتجه الشباب إلى موضوعات أقل خطراً ومختبرة سابقاً مثل العلاقات الاجتماعية والعاطفية والجنس، وأغلب النصوص يُلحظ فيها التهميش والضياع واللامبالاة... فنصوص الشباب هاربة إذاً من الأسئلة الأكثر إقلاقاً وإحراجاً، مراعية معايير الرقيب. رامية بالثقل كلّه على كاهل المتلقي ليفترض السياقات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة للأحداث، إذ تناول الشباب موضوعات مسرحياتهم عموماً بشكل توصيفي، يغيب فيه التحليل أو مقاربة المسائل ضمن سياقاتها السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، كما تغيب نهائياً محاولة تفسير الأشياء أو ربط مشكلة الأنا والأنا الآخر، بما هو أوسع منها وما يتجاوزها من سياق اجتماعي أو سياسي. ويبدو أنّ المسألة لا تتعلّق بالرقيب بمقدار ما تتعلّق بنضوج التجربة.

ولا بدّ أن أشير في هذا السياق إلى إعراض بعض الشباب من الموهوبين عن الكتابة للمسرح، والتوجّه نحو التلفزيون الذي فرض سطوته كفنّ منافس للسينما والمسرح، كما يُؤخَذ بعين الاعتبار الأجر الزهيد في المسرح مقارنة بأجور سيناريوهات التلفزيون، وكذلك ضعف الاهتمام الثقافي والإعلامي بالنصّ المسرحي، وضعف إمكانية النشر مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى كالرّواية.

وليس حال العرض المسرحي بأفضل من حال النصّ، فالكاتب أو المخرج يضع نُصب عينيه شرط وهاجس العرض، فالمسرح هو عمل جماعي بحاجة إلى فريق عمل وانسجام وتمويل ومكان... إلخ وهو ليس مثل الفنون الأخرى كالرّواية التي هي إبداع فردي، وهنا تكمن الصعوبة.

وبالنظر إلى العروض المسرحية التي قدّمها الشباب مقارنة مع جيل الآباء نجد أن الشباب قد عالجوا قضايا حياتية يومية (الحب ـ الهجرة ـ العزلة ـ الزواج) من خلال أساليب إخراجية تم فيها التركيز على الممثل كركيزة أولى في العرض المسرحي، والاعتماد على ديكورات فيها الكثير من الأسلبة والشرطية، والبحث عن فضاءات بديلة للعرض المسرحي، وهذا يختلف عن توجهات وأساليب الإخراج لدى جيل الآباء، الذين تأثروا بالتيارات الواقعية بالإخراج، وانشغلوا بطرح قضايا وطنية من منظور أيديولوجي عقائدي، فحولوا منصّات عروضهم إلى منصّات خطابات، إذ كانت مقولة (ماذا نقول؟) أهم من (كيف نقول؟) وهذا ينسجم مع مرحلة السبعينات والثمانينات والتسعينات، حيث العالم لم يتحوّل بعد إلى عالم أحادي القطب، وحيث

صراع الأيديولوجيات وسيطرة مفاهيم مثل «الشعب» و «الجماهير» والمنظمات، كما أن الإعلام والميديا لم تكن بهذا الانتشار كما هي الآن، فكان على المسرح أن يقدّم وجهة نظر مغايرة لوجهة النظر الرسمية، انطلاقاً من تبنّي المسرحيين لمواقف سياسية وطنية يسارية واضحة، وعبر عروض مسرحية قدمت رؤى مختلفة حول السلطة والديكتاتورية مثلاً، وحول نضال الشعب الفلسطيني والموقف من اتفاقية السلام (كمب ديفيد) بين مصر وإسرائيل (١٩٧٨) وشجب الصلح بين العرب وإسرائيل، هذا كله ضمن أساليب إخراجية تميزت بالمباشرة والخطابية والواقعية في الأداء وعناصر العرض من ديكور وإضاءة وأزياء... إضافة إلى تقديم العروض في صالات مسرحية تقليدية، وعدم الخروج إلى أماكن بديلة، وعلاقة مختلفة في الفرجة والتواصل مع الجمهور كما يفعل المخرجون الشباب اليوم.

ولكن مع ذلك يُلاحظ لدى جيل الشباب عدم تأثرهم بتيار معيّن أو مدرسة فنية إخراجية محدّدة، بل يغلب عليهم الهوس بالتجريب في المسرح تحت عنوان تقديم الجديد، بمعنى أنهم يعلنون أنهم سيقدمون مسرحاً تجريبياً مختلفاً عما سبق، من دون أن يعوا أن الجديد في المسرح هو تلقائياً مسرح تجريبي، من دون أن تكون هناك قصدية في ذلك. فالتجريب ينبغي أن يكون تجريباً صادقاً وعلى أساس أنه تعامل إيجابي مع المعطيات. وما يجب أن يتجنبه الشباب هو الهوس بالتجريب... هذا الهوس المُصمّم عليه مسبقاً كما قلت، لأنّ التجريب في المسرح ينبغي أن يكون بحثاً ثقافياً جمالياً متكاملاً، وعملية واعية تبحث عن فعالية مسرحية أكثر من أي شيء آخر.

وبالنظر إلى مسرح الشباب أو المسرح الشابّ، نجد أنّ مشكلات الشباب هي جزء من مشكلة أو أزمة يعيشها المسرح السوري اليوم، ولو حاولنا رصد صورة هذا المسرح، فإننا نصطدم بصورة مشوّشة منقوصة وغير مكتملة، تشي بحال من الضياع والتخبّط والتراجع أمام الفنون الدرامية الأخرى، وأمام المظاهر الاحتفالية الأخرى في المجتمع، المرتبطة بالحياة الاجتماعية السائدة.

وتزداد مشكلات الشباب في المسرح صعوبة في ظل غياب مؤسسات وطنيّة راعية. فالشباب من أصحاب المواهب الجديدة لا يزالون يتحركون ضمن الأطر القديمة التي باتت تتطلّب نوعاً من التجديد. فإذا نظرنا إلى المشهد المسرحي أو الثقافي، وخاصة في ما يتعلّق بالجيل الجديد، وحاولنا أن نصفه، فإنّ الصفة

الرئيسيّة لهذا المشهد هي التبعثر والتشتّت، فهناك مواهب ولكن ليس هناك ربط أو استمرارية وكأنّ هذه المواهب متروكة لذاتها، وهذا نتيجة غياب المشروع الثقافي والرّعاية الحقيقية... فالجيل الجديد بحاجة إلى الرّعاية المادية والمعنوية، كي يستطيع أن يتخطّى المرحلة السابقة.

يبدو الجيل الجديد، وكأنّه جيل بلا آباء. إنّه موجود، وبكثافة توحي أحياناً أنّ المسرح مُعافى، لكن في واقع الأمر تجربة هذا الجيل متقطّعة بشكل لا يسمح له بالتطوّر، وهو غير قادر على ترسيخ تجاربه بحيث تُشكّل مَعْلَماً في الحياة الاجتماعيّة الثقافيّة السورية. إنّه يعيش في أطر الماضي، فالصالات المسرحية هي نفسها على حالها والصيغ المسرحية وأشكال الإنتاج هي نفسها أيضاً (مسرح قومي ـ مسرح أطفال ـ مسرح دمى ـ مسرح عمال... إلخ) تلك التي مارس فيها جيل الآباء تجربته في ظروف مختلفة تماماً عمّا نحن عليه اليوم.

إنّ ملامح تجربة الجيل الجديد، تُبرز مشاكل حقيقية؛ فهو يفتقد الهوية أوّلاً ـ ومن قال إنّ الهوية «الخاصة» لم تعد ضرورة لأنّنا في زمن العولمة؟ كما أنّ هناك الهوّة الموضوعيّة التي تفصل بين جيل الشباب والجيل السابق، وغياب أي تواصل مع جيل الآباء، وهذا واضح من خلال النماذج التي قدمتها على صعيدي الكتابة والعرض. فالنصوص والعروض المدروسة لا تشكّل استمرارية لما بدأه جيل الآباء، أي أنّ الجيل الجديد أوّلاً هو جيل مسرح فاقد الأب والأنموذج من الماضي الذي يُفترض أن يتكئ عليه، ليتجاوزه بوعي وبتقديم خصوصية ما، بمعنى أن جيل الشباب لا يشكّل استمرارية طبيعية لجيل الآباء عبر التراكم الذي يؤدي إلى تقديم الجديد. فالتجربة المسرحية تتسم بالانقطاع، وأكثر من ذلك فإن جيل الشباب لا يقدّم موقفاً نقدياً من جيل الآباء، فيبدو وكأنه غير معني بقراءة من سبقه وتكوين رأي واضح من التجارب السابقة، يسمح له بتجاوزها بمعنى التطوّر والاستفادة لتقديم الأفضل... وثانياً فإنّ مسرح الشباب فاقد للأنموذج والمرجعية في الحاضر المعقّد والمركّب الذي نعيشه اليوم، من عبثية الحياة وإلحاح القضايا الكبرى والمصيرية، وقد يشكّل هذا الأمر إحدى أهم صعوبات الكتابة للمسرح اليوم، إذ يبدو مسرح الشباب وكأنه غير قادر على فهم الواقع أو غير معني بالتحولات التي تجري حوله على كافة الصُعد، وغير معني بربط ما يقدّمه مع المرجع أو الواقع الحي، إذ يقدم الشباب نتاجهم بأسلوب يغيب فيه التحليل، أو مقاربة المسائل والموضوعات

ضمن سياقاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية المحدّدة، تاركين للمتلّقي تخيّل المرجع أو السياق.

ومن القضايا المهمّة التي لا بد من التوقّف عندها كما قلت قضيتا الحرية والرّعاية، اللتين لا يمكن لمسرح اليوم أن يوجد دونهما. الحرية، ولو النسبية على الأقل، مطلب وضرورة، كذلك الرّعاية المادية مهما كانت السياسة المتّبعة... فالمسرح من جهة لا يمكن أن يكون تجارة رابحة، لذلك لا بد من توفير الرّعاية لضمان وجوده ضمن أطر متنوعة ومتعدّدة، وأذكّر أنّه يمكن أن يوجد بين شكل المسرح التابع للدولة أو المموّل من قبل المؤسسات الرسمية والمسرح الخاص عدّة حلول بسيطة، كتنوّع الجهات الداعمة وتنوّع التوجّهات، إذ لا يمكن أن تكون الجهة الداعمة واحدة ونفسها دائماً (الرسميّة)، لأنّ هذا بحد ذاته يقتل هامش الحرية والتنوّع، ولا بدّ أيضاً من خلق فضاءات مسرحية وثقافية للجيل الجديد، ومفهوم الفضاء هنا يتضمّن ليس فقط مكان العرض، وإنما أيضاً المناسبة، وهذا ما يسمح للمسرح الشاب أن يتحرّك ضمن صيغ أوسع منه، ويربطه بمنظور أشمل من كونه مناسبة للفرجة، بل يجعل منه مكاناً للّقاء والحوار. وهنا لا بد من دعم ورشات العمل على صعيدي الكتابة المسرحية والإخراج، أسوة بما تقوم به المراكز الثقافية الأجنبية، التي جمعت أسماء ووجوهاً شابة، فاسحة أمامها المجال لتتعارف وتتبادل الخبرات والأفكار وتعمل معاً في ما يشبه المحترفات.

هذه البادرة تحتاج فعلاً إلى المزيد من البلورة والترسيخ من قبل المؤسسات الرسمية، لأنها تخلق حالاً من المراجعة الذاتية والجماعية التي تحتاجها حركة المسرح الشابّ.

في ختام بحثي أقول: قد يحتاج المشهد المسرحي الشاب إلى المزيد من الوقت كي يتبلور ويتجلّى ويُحكم عليه بالتالي، حتّى وإن برزت فيه هَنات وعثرات لا يمكن التغاضي عنها، مثل التشابه في المضامين والأصوات والأجواء واللغات.. هذه مآخذ يمكن أن تُلاحظ بسهولة، لكنها ليست ذريعة لإلغاء جيل بكامله، وتجارب بكاملها.

دراسة سياقية مقارنة للنص المسرحي الشبابي الجزائري

بين فترتي الاستعمار والاستقلال

جميلة مصطفى الزقاي(*)

الخطاب المسرحي مشروع بناء فني خلّاق ومتكامل، سواء بالنسبة لأولئك الذين اقترحوا أسسا فنّية وجمالية تتحكّم في هذا الخطاب، أو في معتقد أولئك الذين يتمثّلون هذا الخطاب ويتصوّرونه. لذلك يتشكّل الخطاب المسرحي من علامات نصيّة، أي علامات لغوية يقوم عليها، كما يتكئ على علامات غير لغوية ترتبط بالخشبة وبمكوناتها البشرية والجمالية الفنية.

النص اللغوي إذن موجود داخل أنظمة متعددة أخرى، ويشتمل على معطيات افتراضية مرجعها إلى الذات المنتجة لهذا النظام اللغوي والمعبّرة عن نفسها في ظروف إنتاجية خاصة، تمكّن من الانتقال من مستوى العلامات اللغوية إلى مستوى الإنجاز الفعلي القائم على الحضور الفعال والمؤازرة الخلّاقة لمجموعة من الأفراد(١).

وإذا كان الخطاب المسرحي في جوهره هو ثلّة من النصوص، من أهمّها نصّ المؤلف، وهو نص لساني لغوي يُضاف إلى مكوّنات أخرى مختلفة لتشكيل هذا الخطاب، «فإن النص المسرحي يتضمن نوعين من الأدلة؛ أدلة لغوية

(*) أستاذة محاضرة باحثة بجامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، الجزائر.

(١) جازية فرقاني «الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي»، دراسات جزائرية، وهران، ع ٦، ٢٠٠٨، ص ٧٧.

تتمثل في حوارات الشخصيات، وأدلة غير لغوية تؤشر عليها تلك الطبقة النصية التي يضعها المؤلف بين قوسين...»[٢].

من هنا يمكن التساؤل حول إشكالية النص المسرحي الشبابي الجزائري؛ أيّ موقع يحتله بين هذه التعريفات جميعها؟ ما هي ظروف نشأته؟ وما هي سياقاته الخارجية؟ وإلى أي مدى كانت له تأثيراته الخاصة في ممارسات وأنشطة شباب الجمعيات المسرحية قبل الاستقلال وبعده؟ فيم تجسدت مظاهر الكتابة الشبابية في الفترتين؟ وبالتالي ما هي مرجعيته الاجتماعية والتاريخية والظروف الزمانية والمكانية التي أحاطت به؟

النص المسرحي الشبابي قبل الاستقلال

ارتبط ظهور النص المسرحي بصفة عامة، ولدى الجمعيات المسرحية الشبابية على الخصوص، بالخطاب السياسي الوطني، وما يحويه من سمات تاريخية وإصلاحية وشعبوية .

بدأ النص المسرحي الجزائري فصيحاً، وذلك حين اتخذت بعض الفرق والجمعيات اللغة العربية الفصحى أداة للتعبير الدرامي. ويعدّ نص مسرحية «في سبيل الوطن»، وهو عبارة عن دراما اجتماعية في فصلين من اقتباس وإخراج الفنان الشاب «محمد رضا المنصالي،[٣] أول عرض تقدمه جمعية «التمثيل العربي» باللغة الفصحى سنة ١٩٢٢. نجم هذا النص عن التفاف جماعة من الشباب الشغوفين بالمسرح حول رضا المنصالي، كما صرّح بذلك محمد الطاهر فضلاء، مشيداً بروحه العربية الإسلامية[٤].

يُضاف نص «فتح الأندلس» ١٩٢٣ إلى سابقه، وهما مسرحيّتان ذاتا مدلولات سياسية ووطنية تحريرية بحسب «أحمد بيّوض»، حيث تناولت الأولى موضوع

(٢) ميلود بوشايد وعبد الرحيم لحميدي، دراسة لمسرحية « ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد»، الدار البيضاء: إديسوفت ٢٠٠٧، ص ١٠- ١١.

(٣) محمد رضا المنصالي (١٨٩٩- ١٩٤٥) هاجر مع أسرته إلى لبنان سنة ١٩١١ ليعود إلى الجزائر ويؤسس فرقة التمثيل العربي. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة ٢٠٠٠، الجزائر: شركة باتنيت، ٢٠٠٦، ص٨٩.

(٤) محمد الطاهر فضلاء، «المسرح تاريخاً ونضالاً»، الثقافة، ع ٩٠، تشرين الثاني (نوفمبر)- كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٥، ص ١٦.

الوفاء للوطن والاستماتة في الذود عنه ببسالة وشرف، بينما تناولت الثانية أحداث فتح المسلمين للأندلس[٥].

مع العلم أن ما سبق ظهور هذين العملين من نصوص عُدّ عروضاً فنية شعبية، تدخل في إطار مظاهر الفرجة الفنية أو هو عبارة عن عروض ممسرحة، حيث قام شباب جمعية المدية بتمثيل مسرحية «المروءة والوفاء» لخليل اليازجي عام ١٩١٢. في حين أقدم شباب جمعية العاصمة على تقديم مسرحية «ماكبث»، وقام بتمثيلها نخبة من الأدباء[٦].

وفي سنة ١٩١٣ مثّل شباب جمعية المدية «مقتل الحسين» من تأليف جماعي، حضرها الأمير خالد رفقة محمد بن شنب وغيره[٧]. هذا إلى جانب شباب جمعية «البركانية» بتلمسان، الذين قاموا بتمثيل مسرحية «براد الدم». ومثلت جمعية المدية رواية «يعقوب اليهودي» سنة١٩١٤ .هذا، وقد قدم في سنة ١٩١٩ شباب جمعية فنية ورياضية بالمدية، عمل «أمير الأندلس» ومثلت مسرحية «في سبيل التاج» وتلتها «غفران الأمير» بمناسبة تأسيس الأمير خالد لجمعية «الوحدة الجزائرية» سنة١٩٢٠. وذلك على أثر نشاط الحركة الثقافية في المدية بعد الحرب العالمية الأولى[٨].

ويشير «صالح لمباركية» إلى أن نشاط الشباب الجزائري في هذه الجمعيات كان سياسياً بالدرجة الأولى، انبثق عن وعيهم بظروفهم وأحوال بلادهم، وتحمّسهم لقلب الأوضاع الاستعمارية المزرية، وذلك بتكوينهم لجبهة قويّة قادرة على مقاومة المستعمر، ومجابهته للظفر بالحريّة والاستقلال، بعيداً عن براثن الثقافة الاستعمارية، أو مجرّد التفكير والاحتماء بها، أو التعمّق في ثناياها[٩].

---

(٥) سلالي علي(علالو)، شروق المسرح الجزائري، تر أحمد منور، (الجزائر: منشورات التبيين الجاحظية٢٠٠٠)، ص ٢٢.

(٦) أدباء جزائريون مثل بهلول سيد علي والشيخ عبد الحليم ابن سماية إلى جانب ابن ونيس والشيخ دحيمن وغيرهم. أحمد بيوض، المسرح الجزائري (١٩٢٦ ـ ١٩٨٩)، الجزائر: منشورات التبيين الجاحظية، ١٩٨٩، ص١٣.

(٧) محمد محبوب اسطنبولي، «أضواء على تاريخ المسرح الجزائري»، آمال، عدد٣٥، ص٦٨.

(٨) عبد الحليم رايس، «أبناء القصبة، دم الأحرار»، دراسات ونصوص من المسرح الجزائري، ع ١١، ٢، ٢٠٠٠ ص ٧٠.

(٩) صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة ١٩٧٢، عين ميلة، الجزائر: دار الهدى ٢٠٠٥، ص٣٨.

وتجدر الإشارة إلى أن النصوص المسرحية الجزائرية التي سُخّرت للخشبة برعاية الأمير خالد، كانت مضامينها وطنية عربية إسلامية، تتماشى والتوجهات السياسية للحركة الوطنية التي قادها الأمير خالد، ضمن ما عُرف بجماعة النخبة التي سُخّرت لمواجهة سياسة المستعمر البغيضة، المتمثلة في سياسة الاجتثاث التي مارستها فرنسا في حق الكينونة الحضارية للشعب الجزائري(١٠).

يعتبر دارسو ومتتبعو مسار المسرح الجزائري فترة العشرينات فترة انتعاش ثقافي شبابي على جميع الأصعدة، حيث نمت الفنون وترعرعت، فانتشرت النوادي والمدارس والفرق الموسيقية والجمعيات الثقافية.

قامت مجموعة من الطلبة الجزائريين بتكوين «جمعية ودادية الطلبة المسلمين» بالجزائر العاصمة سنة 1919، وذلك بالاشتراك مع طلاب مدرسة الجزائر، التي تحوّلت بعد شهور إلى جمعية أوسع وهي «ودادية طلبة شمال إفريقيا المسلمين». وقد ساعدت مقابلة «باشتارزي» لبعض الفنانين أمثال «علالو»، «منصالي»، و«دحنون» ضمن جمعية المطربية على إرساء اللّبنة الأولية للمسرح، فقدّمت بعض المسرحيات الفكاهية الخفيفة التي كانت تجد ترحيباً من لدن الجمهور(١١).

تكفّل شباب «المهذبية جمعية الآداب والتمثيل العربي»، بتأليف المسرحيّات التي تعرضها الجمعية. حيث قدّم ممثّلوها ثلاث مسرحيات، عُرضت إحداها قبل التأسيس القانوني للمهذبية وهي: «الشّفاء بعد العناء»، ومسرحية «خديعة الغرام»، ومسرحية «بديع».

يتسم الإنتاج المسرحي لهؤلاء الشباب، بطابع المقاومة الثقافية الذي يتجلّى في انتقائهم للغة العربية الفصحى أداة للتمثيل. وقد عمد المستعمر إلى محوها تماماً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ارتكازهم على الإصلاح الاجتماعي، ويظهر ذلك من خلال التسمية التي أطلقها المؤسسون على هذه الجمعية «المهذبية»، إذ حاربت بعض الآفات الاجتماعية التي ساقها الاستعمار إلى الجزائر، ألا وهي «شرب الخمر» (١٢).

---

(١٠) سايح بوعلام، «الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر»، الثقافة، ع ٩٧، كانون الثاني (يناير)- شباط (فبراير) ١٩٨٧، ص١٣.

(١١) "التنشيط المسرحي بالجزائر»، من «ميلاد المسرح»، الثقافة، ع ١٨، ١٩٨٤، ص٢١ - ٢٢.

(١٢) ينظر سعد الدين بن أبي شنب، «المسرح العربي لمدينة الجزائر»، الثقافة، ع ٥٥، ١٩٨٦، ص٣٠-٣١.

اتخذت الجمعيات من العامية أسلوباً ومنهاجاً للتعبير إذ «ظلّت العامية الصوت المباشر لبؤس المواطن العامي بفرحه وحزنه. لذا وجد نفسه يقبل بعفوية على عرض يتنفس لغته المباشرة والغنية والفقيرة والحادة والوقحة والساخرة والساذجة في الوقت ذاته»(١٣).

كثرت النشاطات المسرحية وتفعّلت حركة الجمعيات في الثلاثينات؛ فتأسست عدة فرق مسرحية شبابية منها على سبيل المثال فرقة في البليدة حملت اسم الفنان «محمد توري»، وفي سنة ١٩٣٩ أنشأ «محبوب استنبولي» بمعية «جلول باش جراح» فرقة للمسرح والموسيقى العصرية بالجزائر.

اعتبرت سنوات الخمسينات فترة ذهبية للمسرح الهاوي، حيث ظهر إلى الوجود العديد من الفرق المسرحية الهاوية منها فرقة «هواة المسرح العربي» لمحمد الطاهر فضلاء»، وفرقة «مسرح الغد» لـ«رضا الحاج حمو»، وفرقة «المزهر القسنطيني» بندالي والأديب الشهيد أحمد رضا حوحو، وغيرها من الجمعيات.

عموماً امتازت النصوص المسرحية الشبابية لهذه الفترة بخفّتها وفكاهتها، سواء تعلّق الأمر بنصوص «الرشيد القسنطيني»، أو «علالو سلالي» أو «علال العرفاوي»، فهي نصوص وُضعت خصيصاً للعرض المسرحي وللفرجة الترفيهية، وقد اعتراها الكثير من اللحن والخطأ اللغوي الذي يعرقل بالضرورة عملية قراءتها، ولذلك لا يعقل اعتبارها نصوصاً أدبية.

استمرت هذه الظاهرة حتى مع «محيي الدين باشترزي» الذي سار على غرار النصوص الأولى المعتمدة على العرض دون غيره. «ولعل السبب في ذلك هو عدم القدرة على الكتابة الأدبية التي تعتمد المعارف الشخصية، أو عائد إلى أسباب أخرى كالسرعة في طلب الاستهلاك...»(١٤).

تمكّن المسرح الجزائري الشبابي، بفضل الترجمة والاقتباس، من نقل الكثير من روائع المسرح العالمي إلى الجمهور الجزائري، الذي استطاع استيعاب رسالة المسرح ومهمته في المجتمع، بعيداً عن الفكاهة المجانية والتسلية والسخف. ويمثل هذه الظاهرة المسرحية الشبابية الصحية الأديب الشهيد «أحمد رضا حوحو».

(١٣) حفناوي بعلي، أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، الجزائر: دار هومه ٢٠٠٢، ص ٢٩٥.
(١٤) محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً ونضالاً، الجزائر: دار هومه، ٢٠٠٠، ص ٢٦.

الاقتباس والترجمة في التأليف المسرحي الشبابي

اتجهت الجزائر مثل غيرها من البلدان العربية إلى الاقتباس من المسرح الفرنسي، في بداية العشرينات، فبادر بذلك محمد المنصالي بمسرحية «في سبيل الوطن»، وبعده اقتبس علالو مسرحية «جحا» سنة ١٩٢٦ من «الطبيب بالرغم منه» ثم محيي الدين باشترزي باقتباسه «المشحاح» (البخيل) و«ثري السوق السوداء» عن موليير. كذلك الأمر بالنسبة لرشيد القسنطيني الذي اقتبس «يا حسراه» عن «أنجيل» لمارسيل بانيول Marcel Pagnol و«ابن عمي الاستنبولي» من عمل «ابنة عمي القاطنة بفرسوفيا» للويس فيرنوي Louis Vernoy. لقد جاء بعد الرعيل الأول من المسرحيين كل من محمد التوري الذي اقتبس «الدكتور علال» عن «الطبيب بالرغم منه» لموليير، ومحمد الرازي بمسرحية «سلك يا سلاك» من عمل «مقالب سكابان» لموليير.

التجأ «أحمد رضا حوحو» إلى الاقتباس في إطار المسرح المدرسي، تحت لواء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» فقدم مسرحيات، «أبو الحسن التيمي أو هارون الرشيد» و«البخلاء الثلاثة» و«صنيعة البرامكة» على أثر تأسيس حوحو لجمعية «المزهر» التي أمّها شباب قسنطينة، وكان هو المموّن الرئيسي للجمعية بالنصوص المسرحية المقتبسة من التراث، مثلما ظهر ذلك في الأعمال السابقة التي أجرى عليها بعض التعديلات. إضافة إلى اقتباسه من المسرح الفرنسي، تلبية منه لحاجة الفرقة من النصوص ومنها ما يلي:

ـ «عنبسة أو ملكة غرناطة» اقتبسها عن مسرحية روي بلاس Ruy Blas لفيكتور هيغو Victor Hugo.

ـ «سي عاشور والتمدن» اقتبسها عن مسرحية «الثري النبيل» لموليير Le bourgeois gentilhomme.

ـ «البخيل سي شعبان» اقتبسها عن «البخيل» L'avare لموليير أيضاً.

ـ «النائب المحترم» عن مسرحية «توباز» Topaze لمارسيل بانيول Marcel Pagnol.

ـ «بائعة الورد» التي اقتبسها من رواية «بائعة الخبز» Porteuse du Pain الشهيرة كزافيي دو مونتيبان Xavier Montepin[١٥].

يمكن تلخيص التعديلات التي كان يقوم بها المؤلفون الجزائريون الشباب، بغية النقل والاقتباس للنصوص المسرحية من بيئة إلى أخرى، إذ يتعهّدونها بتغيير العنوان، وفق ما يتماشى والرسالة الاجتماعية التي يريد المقتبس تبليغها للجمهور، مثل التحذير من مسايرة موجة الموضة وتقليد الفرنسيين بدون تفكير، والتنبيه إلى عاقبة الانخداع بمن يدّعون تمثيل الشعب في المجالس النيابية. وهذا على نقيض ما اصطلح عليه في الريبرتوار العالمي من حيث الشكل المنهجي الواضح، وتبعاً لمفهوم محدد ودقيق لعملية الاقتباس.

يعمل المقتبس الشاب على تغيير الأسماء والأماكن بأسماء وأماكن جزائرية، غالباً ما تكون مألوفة، إضافة إلى الاحتفاظ بالبناء الدرامي العام للنص المسرحي من بدايته إلى نهايته، ونادراً ما كان يتمّ اللجوء إلى حذف فصل أو بضعة مشاهد، أو أجزاء من الحوارات، أو بتلخيصها واختصارها، وهذا ما كان يؤثر سلباً على المواقف الدرامية، فيضعفها أو يجعلها مبتورة الصور والأبعاد المختلفة للشخصيات التي تصبح ضعيفة وغير متكاملة.

النص المسرحي الشبابي بعد الاستقلال

تواصلت ظاهرة عاميّة النصوص المسرحية في أعمال الجمعيات المسرحية، إلى ما بعد الاستقلال في أعمال «عبد الرحمن كاكي» و«كاتب ياسين» من خلال نصه «فلسطين المغدورة» Palestine Trahit الذي تكرر عرضه. هذه النصوص تبنّاها الكثير من الجمعيات، ودأبت على النهل من الريبرتوار المسرحي الجزائري، حيث كانت النصوص بالنسبة لبعض الجمعيات موجودة في عتبة الشارع، مثلما أكّد المسرحي الجزائري المرحوم «عبد القادر علولة» قائلاً إن النص موجود في السوق وفي المقاهي الشعبية، ولذلك استلهم بعض شخوص مسرحياته من هذه الأوساط مثل « الربوحي الحبيب» و«جلول الفهايمي»[١٦]. ويرى «كاتب ياسين» أن النص

(١٥) أحمد منور، «الاقتباس وطرقه في تجربة أحمد رضا حوحو المسرحية»، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، ٢٠٠٦، ص ٤٦- ٤٧.

(١٦) المرجع نفسه، ص ٢٩٦.

موجود في كل الحركية والعفوية الشعبيتين اللتين لا يتوصل إليهما إلاّ المثقف أو الفنان الذي يشكل لغته وفنّه من كينونة الحياة.

كان النص ولا يزال مشكلة قائمة بذاتها، يعاني منها المسرح الجزائري عامّة والجمعيات المسرحية خاصّة، حيث باتت لا تجد النص المناسب الذي ألفه المتلقي الجزائري، والذي يجمع بين الفكاهة والشعبية حتى وإن كان موضوع النص جديّاً، ولأن هذا كان المطلوب. فإن المثقف ورجل الأدب بقيا في منأى عن التأليف لأبي الفنون، ما عدا فئة قليلة منهم حملت على عاتقها مسرحاً جزائرياً ملتزماً بقضايا اجتماعية ووطنية متباينة، ممزوجة بطابع فكاهي غنائي، شجباً للرقابة وإرضاء للمتلقي. شعر رجال المسرح بمسؤوليتهم إزاء قضايا شعبهم، فالتزموا بمعالجة كل ما من شأنه أن يقوّض معاناة هذا الشعب. ولئن كان الالتزام قد ظهر منذ حركة الأمير خالد الجزائري، فإنه بقي على الوتيرة نفسها في الاستقلال، إذ أصبح معظم الشباب سياسيين ملتزمين بموقف أيديولوجي عبروا من خلاله بوعي عن القضايا التي تكفل لهم تحقيق مطالب اجتماعية وسياسية محددة (١٧).

فمن التزام الشباب في كتاباتهم بالثورة الزراعية من خلال بعض الأعمال، مثل «ما بين البارح واليوم» من إنتاج فرقة أشبال المسرح بقسنطينة، مقتبس عن رواية «الزلزال» للطاهر وطار، إلى التزامهم بالتعبير عن بعض المشاكل العالقة مثل مواضيع العمال والحركة النقابية على نحو «هكذا يمشي التاريخ» لفرقة «عمال المسرح» ومسرحية «تاريخ العمال» لفرقة الظهرة بغليزان. كما التزموا بمعالجة مسألة الهجرة، ويترجم هذا الالتزام عمل كاتب ياسين «محمد خذ حقيبتك» لفرقة مسرح البحر.

ظاهرة التأليف الجماعي

كثيراً ما كان شباب الجمعيات يلجؤون للتأليف الجماعي، أو قد تتآزر جماعة من الممثلين في إنجاز نص مسرحي، وغالباً ما يكون إعداداً أو اقتباساً يعتمدان على الحكايات الشعبية مثل «ألف ليلة وليلة» أو «قصص جحا».

أراد الشباب الجزائري أن يسهم في بناء المجتمع الاشتراكي، على أن التأليف الجماعي يجسد مبدأ التآزر الاجتماعي، وينمّ عن الوحدة في الفكر والتصوّر. هذا

(١٧) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٩، ص٢٣٧.

الشعار الذي كرّسته الاشتراكية ردحاً من الزمن، وجد شباب الجمعيات في التأليف الجماعي ضالّتهم التي حالت دون معضلة غياب النص.

لقد عملت هذه التجربة على صقل مواهبهم وإثراء تجاربهم، فبرزت أعمال جماعية في مجال الكتابة مثل جمعية «التقدم المسرحي» لقسنطينة، بتأليفها مسرحية «ما يبقى في الواد غير أحجاره» بالإضافة إلى مسرحية «القبر المنسي». كما أنتجت جمعية «الثقافة الشعبية للمسرح» بمدينة سكيكدة بالشرق الجزائري الكثير من المسرحيات التي تولّد عنها جوّ أسري حميمي عمّ أغلب الجمعيات.

ثمة أسباب لذيوع ظاهرة التّأليف الجماعي، يأتي في مقدمتها غياب النص المحلي، ثم عجز الشباب عن كتابة نص مسرحي. كانت هذه العملية تجتاز مراحل، تُستهل بمناقشة الفكرة أو الموضوع الذي يمسّ واقع البلاد، على أن يقوم أعضاء الجمعية بجمع المعطيات والمعلومات عن الموضوع المراد، ثم يتمّ جمع تلك البحوث والدراسات. ويستغرق هذا العمل زهاء ثلاثة أشهر، ليجتمع الأعضاء بعد ذلك، في محاولة منهم لتلخيص العمل وجعل هيكل للموضوع الذي يقسّم إلى قسمين، أحدهما سياسي والآخر مسرحي فني. وتُعيّن مجموعة لصياغة العمل، وعندما تنتهي عملية الكتابة، تبدأ بعد ذلك مرحلة القراءة الأولية، فتنفتح آفاق العمل بالتعديل والتنقيح.

لقيت ظاهرة التأليف الجماعي الكثير من النقد اللاذع الذي يرى أن التأليف الجماعي مدعاة لانحراف النص عن التصور الموحد للموضوع، وأن الأعمال العظيمة يؤلفها كاتب واحد من خلال رؤيته وموقفه من العالم، وفق خلفيته الثقافية وزاده اللغوي. وقد لا يتعارض العمل الجماعي مع الجانب الحرفي والتقني، لكنه لا يتماشى مع التأليف الذي يرتبط ارتباطاً وطيداً بالمبدع.

راهن الكتابة الجماعية[١٨]

اتخذت هذه الظاهرة حالياً منحى آخر، حيث دأبت جمعية «الموجة» بمدينة مستغانم على خوض غمار تأليف جماعي بصيغة أخرى مفادها أن مخرج هذه الجمعية راودته فكرة الاقتباس عن مسرحية شكسبير «العاصفة» فقام بتوزيع

(١٨) مقابلة مع السيد بوجمعة الجيلالي مخرج ورئيس جمعية الموجة في ٢٠١٠/٠٢/٠٤ (علماً أن هذه التجربة لم تكتمل بعد).

خمسين نسخة على كتّاب شباب (ذكوراً وإناثاً) من كل المدن الجزائرية قبل ثلاثة أشهر، فباشروا قراءة العمل وبدأوا بتسجيل انطباعاتهم ونقدهم ليعرضوا على المخرج مواقفهم وأفكارهم الإبداعية في لقاءات عدة.

ولا يشترك في هذه العملية الكتّاب فقط، بل أيضاً باقي أعضاء الجمعية من سينوغراف ومسؤول عن الموسيقى وغيرهم، حتى يسير العمل الإخراجي في وتيرة متوازية مع عملية إنجاز النص. وتنوي الفرقة بمعيّة المخرج الذي يعرف طبيعة جمهوره ـ بعد تتويجها للعمل كتابة– انتقاء أفضل نص بعد القراءة والنقد البنّاءَين. وقد يسعفهم الحظ في الحصول على أكثر من نص، وقد تصل إلى الخشبة جميعها علماً أن هذا النص لم يعالج فيما قبل.

وعليه، يكتب الشاب المبدع النص المسرحي بصفة فردية ضمن تحضيرات جماعية، تحفزه على الكتابة دون أن تستميله ليعالج النص تبعاً لرغبة المخرج أو أي طرف آخر، وذلك في ورشة الكتابة Atelier de l'écriture؛ وهي تجربة جديدة بالنسبة للكتابة المسرحية الشبابية في الجزائر، لكنها معروفة في البلدان الأوربية.

علاوة على أن بعض الجمعيات كانت تكتفي بإعادة عرض أعمال بعض المحترفين، إحياء لمجدهم أو تخليداً لأعمالهم التي لقيت رواجاً وإقبالاً كبيرين. مثلما فعلت جمعية «الموجة» حين أعادت إخراج عمل «عبد الرحمن كاكي» التاريخي مسرحية «١٣٢ سنة» بمدينة مستغانم (وهو من الأعمال التي لجأت إلى الكتابة الجماعية).

التأليف المسرحي لشباب مسرح الهواة

تخرّج من مدرسة مسرح الهواة الكثير من المؤلفين الشباب الذين انساقوا وراء الهواية والرغبة الشديدة في مقاربة المسرح والولوج في عوالمه المثيرة، فأحبوا أبا الفنون وأخضعوا ظروف الحياة اليومية لممارسة هذا الفن. أنجبت هذه المدرسة جمعيات وفرقاً لا تُحصى ولا تُعدّ من جميع المدن الجزائرية.

أهم هذه الفرق والجمعيات الشبابية فرقة مسرح البحر، فرقة الكلمة فن الخشبة، جمعية البيان بسيدي بلعباس، فرقة الشباب وفرقة المسرح الوطني لغرب الجزائر، وجمعية أمل وبن سينا والمسرح الحر وكليوباترا بوهران، وفرقة السعيدية وجمعية الإشارة والموجة والخشبة الزرقاء بمستغانم، والقوالة بغليزان والخلدونية

بالشلف وفرقة الفنون الشعبية والنهضة المنايلية ببرج منايل، وفرقة ترقية المسرح وأفراح المسرح الجامعي بتلمسان وغيرها.

ثمّة فرق مسرحية جديدة، على سبيل المثال فرقة عبد القادر وعجاج بمسرحيات «اللعنة الأولى والثانية» ومسرحية «اللهب» من سيدي بلعباس، وهناك جمعية محفوظ ظاهري من مليانة بمسرحيتها «بيت النار»، وجمعية الموجة من مستغانم بمسرحيتها «الانحراف».

عرفت النصوص المسرحية مع هذه الجمعيات قفزة نوعية حيث قوّضت اللغة الأدبية لحساب الصورة لأنهم وقعوا تحت سحر التقنيات والغلو السينوغرافي الذي يخطف الأبصار ويتمكن من خُلد المتلقي، مما آل بهم إلى الإطاحة بسلطة المؤلف لصالح سلطة المخرج وهيمنة السينوغرافي والكاليغراف أيضاً.

ظل اهتمام الشباب، في ظل الكتابة المسرحية في الآونة الأخيرة، منصباً على الشكل دون المضمون، وعلى الاحتفاء بعناصر الإبهار التي من شأنها أن تجد ضالّتها لدى لجان التحكيم في المهرجانات الوطنية والدولية. وقد اصطلح على تسمية هذه الظاهرة الجديدة في المسرح الشبابي بـ«ظاهرة مسرح **الكارت بوستال**» Carte Postale[١٩].

غالباً ما يرتبط وجود النص المسرحي في الجمعيات المسرحية برئيس الجمعية أو كاتبها الذي يتعهد بتوفير النص، وكثيراً ما يحتفظ الكاتب لنفسه بالأدوار الأولى إذ لم يعد ذلك الكاتب المسرحي الأديب المعزول، وإنما كان يتابع عمله، ويختبر عملية تلقيه عن كثب مثلما كان يفعل «كاتب ياسين» و«جهيد الهناني» وغيرهما. وقد تكون معايشة الكاتب للعمل من أسباب نجاح العمل واحتفاظه بدرامية مركزة فتبقى في منأى عن الإسفاف والشطط الكلامي الخالي الوفاض.

هذا ما أدّى عموماً إلى ظهور ما يسمى بـ «**المخرج الكاتب**» حتى لقّب مسرح القرن العشرين بمسرح المخرج. تراوحت الكتابة المسرحية في كل ذلك بين

(١٩) إدريس قرقوة، «مسرح الهواة في الجزائر والمعطيات العامة المطروحة»، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، ٢٠٠٦، ص ١١٢- ١١٣.

الترجمة والاقتباس أحياناً والكتابة الإبداعية المستلهمة من التراث الشعبي أحايين أخرى. على أن تكون العامية الشفهية هي لغة النص على اعتبار أن الجمهور ألف هذه اللغة في العروض الجزائرية.

واقع مهرجان مسرح الهواة حالياً

شهد مهرجان مسرح الهواة لمدينة مستغانم في دورته الثانية والأربعين، الذي جرت فعالياته في الفترة الممتدة فيما بين ٢٢ و٢٠٠٩/٠٦/٢٨، إقبالاً كبيراً من قبل الشباب المشارك، حيث بلغ عدد الفرق المتنافسة عشر فرق، إضافة إلى فرق أخرى خارج المنافسة.

لمست لجنة التحكيم[٢٠] تنوعاً في أشكال العروض المسرحية، مما يدل على سلامة مسار مسرح الهواة الذي يعرف التجدد عن طريق الدورات التكوينية، التي يرتادها الشباب الهاوي خلال أيام المهرجانات كتابة وإخراجاً. تمحورت مواضيع الأعمال المسرحية حول مواضيع الساعة مثل العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة والبطالة و«الحرقة» (الهجرة السرية)، وبعض المواضيع الفلسفية وغيرها.

إذا تعلق الأمر بالنصوص بوصفها بناء درامياً؛ فقد لاحظت اللجنة تقصير المؤلفين في الحفاظ على مسار الحبكة الدرامية للفعل المسرحي، كما كانت بعض النصوص تفتقر للشاعرية. إضافة إلى أن مقتبسي النصوص يتقاعسون عن التصريح بالمصدر الذي تمّ الاقتباس منه.

ومن النصوص التي استرعت اهتمام المتلقي نص«الانقلاب» لجمعية الكونسيرتو من ضواحي العاصمة[٢١] التي تناولت علاقة الرجل والمرأة بطرح يتسم بالجرأة في تعرية خيانة الرجل العربي لأكثر من امرأة، بواسطة عروض الزواج المضللة، لكن دهاء المرأة وحيلها وتواطؤها مع أختها توقع البطل في الفخ، فيدفع ثمن خيانته وطمعه.

النص الثاني الذي كان له السبق في طرق مواضيع دامية يعاني منها الشباب

(٢٠) كنت عضواً في لجنة التحكيم إلى جانب مخرجين وهما كاتبا نص في الوقت نفسه.

(٢١) الانقلاب: نص تأليف وإخراج دراري سيد أحمد (شاب خريج المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري).

(٢٢) مكانش الحرقة مكانش: نص فرقة «حميد بن طيب» من ولاية تيزي وزو

الجزائري بحدة اليوم كان بعنوان «مكانش الحرقة مكانش»[٢٢] من تأليف فرقة «دار الشباب إفرحونان» من تيزي وزو ببلاد القبائل، حيث تناولت بعض الآفات الاجتماعية مثل الهجرة غير الشرعية والأسباب التي أدت إلى تفشّيها في المجتمع على نحو البطالة وتعاطي المخدرات والكحول والرشوة والمحسوبية، والأبواب الموصدة في وجه الشباب، مما يؤدي إلى الانتحار. إلى جانب معاناة المرأة من قيود العادات والتقاليد الصارمة التي تمنعها من ممارسة حقوقها.

كان النص الأول ذا بنية، لكن موضوعه ظرفي زمني بسيط، لولا جرأة التناول لسقط في بؤرة المجانية، وقد يكون قضية شخصية من القضايا الرائجة في المجتمع. لكنه نص مؤسّس يتكون من بداية ووسط ونهاية، خاضع للوحدة الفكرية. أما النص الثاني، فبالرغم من أهمية المواضيع التي عالجها إلا أنه أتعب المتلقي وشتت انتباهه بين حشد من الأفكار في موضوع واحد. حيث حاول الإلمام في نص واحد بكل المشاكل التي تؤرق الشباب الجزائري.

اتجاهات النصوص المسرحية الشبابية

تبنّت الكتابة الشبابية في الجزائر ثلاثة اتجاهات، أوّلها **الاتجاه الشعبي** الذي يعتمد على السكيتشات وأسلوب الإضحاك على شاكلة مسرح الشارع[٢٣] أو مسرح المقهى[٢٤]. ثاني هذه الاتجاهات يتمثل في **الاتجاه التجديدي** في المسرح، حيث حاول هؤلاء الشباب أمثال «عبار عز الدين» و«محمد شواط» و«قادة بن شميسة» وغيرهم الاحتكاك بالفرق الوطنية بالمهرجانات والأيام المسرحية والجولات المتكررة لفرقهم عبر أرجاء الوطن.

كما عملوا على مسايرة التطورات العالمية في المسرح من خلال اللقاءات التكوينية القليلة في الخارج، أو من خلال وفادة بعض الفرق الأجنبية، على إثر

(٢٣) مسرح الشارع: فن التسلية الخالصة، وإن كان ما يزال مرتبطاً بأصله الميلودرامي. فن التسلية هذا نادراً ما اعتنى به المثقفون. يتميز مسرح الشارع بالكوميديات الخفيفة، ولا تكون أبداً مشوشة أو أصيلة، بمعنى مبتكرة. أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٦، ص ١٧١.

(٢٤) مسرح المقهى: يعتبر ابتكاراً حديثاً في شكله وبرنامجه، ظهر في باريس خلال الستينات. وبالرغم من شهرته الآنية إلا أن له جذوراً ضاربة في أعماق التاريخ. لقد عُدّ ملاذاً للكتاب والممثلين. المرجع نفسه، ص ١٥١.

العقود المبرمة فيما بينها وبين بعض الجمعيات مثل «جمعية الموجة» مع مسرح «الذئبة لشومبيري» Théâtre Louve de Chambery بفرنسا، كذا استضافتها لفرقة مدينة مونتروي الفرنسية. أو عبر القراءات الواسعة للتجارب المسرحية العالمية.

يأتي الاتجاه الثالث للكتابة الشبابية ليتجسد في **الاتجاه التجريبي**[٢٥]**، الذي انتهجه الشباب اقتداء ببعض التجارب الرائدة في الكتابة المسرحية مثل تجربة «زياني الشريف عياد» و«عبد القادر علولة»، وتجربة جمعية الموجة بمستغانم، وبعض التجارب العربية مثل «الطيب الصديقي» و«عبد الكريم برشيد»**.

النص المسرحي في ظل التجريب يطمح إلى تقديم الجديد الذي يثور على النصوص التقليدية. ويبقى محط تغيير وتبديل وتنقيح وتجريب متكرر إلى أن يدرك السحر المطلوب. لذلك يمكنه أن يتعرض للمراجعة الصارمة حتى تأتي المعاني على أفواه الممثلين تنساب انسياباً، فتؤثر في نفس المتلقين الذين لا يلملمون شتات نفسهم إلاّ بنهاية العرض. تلك هي الكتابة التجريبية. ومن أهم الأعمال التجريبية مسرحية «غبرة الفهامة» لكاتب ياسين من إنتاج دار الشباب بقسنطينة. كان العمل تجريبياً لما اشتمل عليه من تقنيات عالية وتحكّم في الأدوار بالرغم من تجمع كل الصور المتناقضة على الخشبة [٢٦].

مقارنة بين النص المسرحي الشبابي في فترتي الاحتلال والاستقلال

خضعت النصوص المسرحية عموماً، والنص المسرحي الشبابي خصوصاً، للرقابة الاستعمارية، لأن المستعمر كان يراه أداة تحريضية للشعب الجزائري. لذلك أُحيط النص برقابة مشددة «فرضت السلطات الاستعمارية في بعض الأحيان ضرورة توفّر النص المسرحي على ختم السلطات الاستعمارية المعنية بالأمر، وكان يشذب

(٢٥) يعد التجريب «صيغة تميز الحضارة العربية في سيرها نحو المستقبل، لأنها صيغة تعارض صيغ التقليد، وتحرض على إقامة تجريب يقوم على التنوع الجغرافي والرمزي للثقافة العربية، وينكر التقليد في المسرح لأن التقليد يحافظ على القيم والمنظومات والمفهومات المنغلقة على الذات وعلى المؤسسة المسرحية عند العرب». عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، الدار البيضاء: منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠١، ص ١٥.

(٢٦) ينظر، حفناوي بعلي، المرجع السابق، ص ٣٦٦.

(٢٧) أحمد دوغان، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، الجزائر: وزارة الثقافة، محافظة المهرجان المسرحي للمسرح المحترف ٢٠٠٨، ص ٢٤.

كل مرة خمسة عشر بالمائة من النص المسرحي»[٢٧].

وهذا ما أدى بالكثير من الجمعيات والفرق الشابة إلى الهجرة خارج الجزائر، هروباً من الحصار الذي أقيم عليهم حيث «أصبح العاملون في المسرح أمام أمرين... البقاء في الجزائر ومواصلة العمل رغم الضغوط الفرنسية، أو أن يختار الطريق الثاني وهو طريق شاق وصعب... فاختار طريق المنفى ليواصل مهمته الطلائعية»[٢٨].

هكذا كان المسرح في الجزائر إبان الاحتلال، مقيّداً ومحاصَراً، وبالرغم من ذلك، كانت هناك نصوص مسرحية لرواد كانوا شباباً، فاتخذوا الكتابة المسرحية بترجمة النصوص العالمية أو بالاقتباس عنها طريقة ومنهاجاً لإصلاح بعض الآفات الاجتماعية التي تفشّت في أوساط الشعب الجزائري مثل تعاطي الخمر والمخدرات، والانصياع لتقليد الآخر تقليداً أعمى...

بالإضافة إلى ذلك عمل الكثير من الشباب على تأسيس بعض الجمعيات التي فرضت وجودها بالرغم من الحصار المضروب عليها، فحاولت اغتنام كل الفرص الممكنة لفضح ممارسات المستعمر البغيضة. ذلك أنها شاركت في « مهرجان الشبيبة الديمقراطية بموسكو» بوفد ثقافي شارك فيه العديد من الطلبة الجزائريين ومن المسرحيين الشباب من أمثال «سيد علي كويرات» و«يحيى بن مبروك» و«مصطفى كاتب» وغيرهم. قدّم الوفد عملين مسرحيين هما «أحلام فدائي» و«نحو النور» عمل من خلالهما على لفت انتباه الرأي العام العالمي إلى القمع المسلط على الشعب الجزائري. وقد أحرزت مسرحية «نحو النور» نجاحاً، وكان ذلك في سنة ١٩٥٧[٢٩].

يسعنا القول إن الخطاب المسرحي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالخطاب السياسي الوطني وما يحويه من سمات تاريخية وإصلاحية وشعبوية. بدأ النص المسرحي الجزائري فصيحاً، ولمّا لم يلاقِ النجاح المأمول انتهى به المطاف في رحاب العامية الممزوجة بالفكاهة الخفيفة والنكتة الطريفة. وكانت المواضيع تُستلهم من التراث العربي أو من الريبرتوار العالمي وبخاصة الفرنسي منه.

(٢٨) مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الجزائر: وزارة الثقافة ١٩٨٢، ص ٢٠.

(٢٩) أحمد دوغان، المرجع السابق، ص ٢٨- ٢٩.

كان نشاط الشباب الجزائري في الفرق والجمعيات سياسياً بالدرجة الأولى، انبثق عن وعيهم بظروفهم وأحوال بلادهم، وتحمسهم لقلب الأوضاع الاستعمارية المزرية. ويبدو ذلك بجلاء من طبيعة المواضيع المطروقة في هذه الفترة، وترتبط هذه الموضوعات بصفة عضوية وتفاعلية مع المقاومة الوطنية[٣٠]. وهذا لا يلغي السمة الاجتماعية التنويرية والتربوية الإصلاحية التي تحمّل النشاط التأليفي للشباب الجزائري آنذاك تبعتها عن فطنة ودراية بما يجري حوله من سلوكات مقيتة تفشت بفعل الاستعمار.

كان هذا لسان حال النص المسرحي الشبابي قبل الاستعمار، أما بعده فقد حاول مواكبة الأجواء السياسية العامة في ظل النظام الاشتراكي، إذا سلّمنا بأحقية تمثيل مسرح الهواة للممارسات والنشاطات المسرحية الشبابية في الجزائر. لذلك قام بعضهم بمسرحة الخطاب السياسي من فرط حماسهم للتغيير الاشتراكي الذي قلب الموازين، وراحوا يتعاملون مع واقعهم المعيش، مستلهمين قيم الثورة التحريرية والعدالة الاجتماعية في نصوصهم المسرحية. وكان ذلك خلال فترة السبعينات.

في الثمانينات وخلال الفترة الانتقالية نحو الإصلاح، أدى الشباب دوره التوعوي في تحصين الشعب من بعض الأمراض الاجتماعية، مثل الرشوة والمحسوبية والهجرة وغيرها، عاملين على كشفها وتعريتها بكل جرأة[٣١].

يتشكل النشاط المسرحي الشبابي في الجزائر بعد الاستقلال من العمال وتلاميذ المدارس والطلبة الثانويين والجامعيين، وبفضل هؤلاء جميعاً نمت اتجاهات التأليف، وتنوعت النصوص المسرحية القادرة على إشاعة الثقافة في الأوساط الشعبية.

إذا كان المسرح الجامعي يدخل في إطار الممارسات الثقافية للشباب، فذلك أمر بديهي عززته تلك المشاركة الفعالة له في النشاطات الجامعية الثقافية، وأثناء التظاهرات والأعياد الوطنية والمهرجانات الوطنية والدولية. وكان ظهوره في الجزائر على يد رجل المسرح الجزائري «مصطفى كاتب». حيث حرص المسرح الشبابي

(٣٠) أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٧، ص ٦٤.

(٣١) حفناوي بعلي، المرجع السابق، ص ٧٦.

الطلابي على إنجاز العديد من الأعمال المسرحية في كل الجامعات الجزائرية، ولم يبتعد في شكله ومضامينه عمّا قدمته الفرق والجمعيات. وما يميزه حقيقة هو أسلوبه التعليمي باللهجة الخطابية والتلقين بلغة عربية فصيحة نسبياً، وقد ساعدهم مستواهم التعليمي ومؤهلهم العلمي على الإسهام في تأليف النصوص وإخراجها بعد هضم مضامينها.

ولم يكن نشاط هذا الرافد الشبابي الإبداعي حكراً على فترة ما بعد الاستقلال، وإنما كان له إبان الاحتلال أيضاً دور في منتهى النّجاعة والفعالية. وتخليداً لدورهم الفعال أقرّ يوم ١٩ ماي (أيار) «يوماً وطنياً للطالب» للاحتفاء بإسهامهم في الثورة التحريرية بكل الوسائط الثقافية، ومن ضمنها الكتابة المسرحية.

استعاضت التجارب المسرحية الشبابية عن غياب النص المسرحي فيما بعد الاستقلال بمثل ما تمّ اللجوء إليه إبان الاستعمار والثورة التحريرية، وذلك باستعمالها للترجمة والاقتباس والتأليف الجماعي الذي اتخذ حلّة جديدة لا عهد له بها في فترة الاستعمار.

نزعت الكتابات الشبابية في الثمانينات وحتى اليوم، نحو تطوير الأشكال المسرحية بتقويضها للكلمة وتكريسها لتقنيات الإبهار والسحر عن طريق الغلوّ في إعمال السينوغرافيا والكاليغراف واللعب بالإضاءة، وهذا ما أطلق عليه تسمية: ظاهرة مسرح الكارت بوستال Carte Postale. إلى جانب ظهور ما يُسمّى بـ «المخرج الكاتب» حتى لُقِّب مسرح القرن العشرين بمسرح المخرج. ذلك أن كاتب النص لم يعد ذلك الأديب المعزول عن العمل المسرحي، وإنما المتتبع للعمل من داخله باعتباره ممثلاً أو مخرجاً أو كليهما معاً.

اتخذ الاقتباس في الفترتين صيغة جزأرة النصوص المسرحية العربية أو العالمية، وأحياناً كان يقدم في شكل الإعداد المسرحي، حيث إن المقتبس لا يأخذ من النص الأصلي سوى عقدته أو هيكله. ومع ذلك فإن غياب النص المسرحي لم يثن عزم الشباب المبدع عن إيجاد البديل الدرامي والفني الذي من شأنه أن يغطي ذلك الفراغ الذي لم يتمكن من إيقاف مسيرة التجارب المسرحية الشبابية كتابة وإخراجاً أيضاً.

وإذا تعلّق الأمر بالاقتباس في فترة ما بعد الاستقلال، فتجدر الإشارة إلى أنّ

التراث العالمي والعربي والمغاربي كان من المناهل التي أقبل عليها الشباب المبدع، استفادة منه من بعض التجارب الناجحة عربياً ومغاربياً، إضافة إلى تنوع الريبرتوار الغربي الذي أضحى ملاذاً ثرّاً للنصوص المسرحية الشبابية، بعدما كاد الاقتباس يقتصر على المؤلفات المسرحية الفرنسية قبل الاستقلال؛ فمن «موليير» و«فيكتور هيغو»... إلى «بريشت» و«صمويل بيكت» و«غارسيا لوركا» وغيرهم كثير.

يُعدّ النص المسرحي ولا يزال من أبرز المشاكل التي يعاني منها المسرح الجزائري، حيث تقف هذه المثبطات في طريق بلورة التجربة المسرحية وصقلها وتطورها. والدارس لظاهرة الكتابة المسرحية عموماً والشبابية على الخصوص، سيدرك أن النص المسرحي في الفترتين، وإلى يومنا هذا، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعرض، إلا إذا استثنينا ما كتبته ثلة من الأدباء الجزائريين المشهورين مثل «توفيق المدني» و«الطاهر وطار» و«كاتب ياسين» و«مولود معمري» وغيرها من النصوص التي لم يعبّد لها طريق الخشبة، وبقيت حكراً على رفوف المكتبات.

صفوة القول في النهاية أن النص المسرحي الجزائري الشبابي احتل موقعاً استراتيجياً لا يمكن الاستغناء عنه، حيث كان العتبة الأولى التي ينبغي تجاوزها أولاً للمرور إلى الاشتغال والتحويل لتحقيق العرض المسرحي. وإذا أجاز باتريس بافيس Patrice Pavis قابلية أي نص، وكيفما كان، لأن يكون نصاً مسرحياً مشاهداً ومرئياً، بما في ذلك دليل الهاتف[٣٢]، فإن ذلك لا ينطبق على النص المسرحي الجزائري الشبابي، سواء قبل الاستقلال أو بعده، لأن الظروف التاريخية والسياسية التي تعاقبت على المتلقي الجزائري جعلت منه جمهوراً ليست له قابلية لمشاهدة أي شيء. على أن النص المسرحي الشبابي نص مكتوب درامي متخيل مصمم خصيصاً للخشبة معبّأ بالعلامات، علامات نصيّة أي علامات لغوية يقوم عليها، كما يتكئ على علامات غير لغوية ترتبط بالخشبة وبمكوناتها البشرية والجمالية الفنية[٣٣].

تباينت ظروف نشأة النص المسرحي الجزائري الشبابي، وتلونت سياقاته الخارجية سواء قبل الاستقلال أو بعده، فشكّل فسيفساء شبابية إبداعية تتعثّر حيناً،

(٣٢) ينظر، باتريس بافيس، قاموس المسرح، باريس: النشرات الاجتماعية، ١٩٨٠، ص ٤٠٢.

(٣٣) سالم أكويندي، عتبات المسرح؛ دراسة وتحليل المؤلفات المسرحية: أهل الكهف، طوق الحمامة، أساطير معاصرة، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٦، ص ٢٤.

وتقف أحياناً أخرى فلم يدركها الكلل ولا الملل. وفي كل مرة كانت تتخطى هذه الفسيفساء الإبداعية النوائب بتأليف جماعي أو باقتباس متمرد على كل القواعد والقوانين والمقاييس، أو بواسطة إعداد مسرحي يبث الروح الجزائرية بين جنبات تلك النصوص الشبابية، فيمنحها الحياة والاستمرارية.

ويحق لمدرسة مسرح الشباب الهواة، أن تفخر بتلك الجموع الهائلة من الشباب المبدع الذين يخرجون من مقاعدهم منخرطين في فرقة أو جمعية مسرحية، فتأثّروا وأثّروا وعبّروا بجرأة وشفافية، وخاضوا غمار ممارسات وأنشطة كللت بفعالية إسهاماتهم في شحذ الهمم وفي تصحيح الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية، سواء قبل الاستقلال أو بعده، في ظروف تاريخية وزمانية مكانية مطّردة عرفت التغيير والانقلاب على الدوام.

المصادر والمراجع

الانقلاب: نص تأليف وإخراج دراري سيد أحمد (شاب خريج المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري، ببرج الكيفان بضواحي الجزائر العاصمة).

مكانش الحرقة مكانش: نص فرقة «حميد بن طيب».

مقابلة مع السيد «بوجمعة الجيلالي» مخرج ورئيس جمعية الموجة بمستغانم، ٠٤/ ٠٢/ ٢٠١٠.

الكتب

بوشايد ميلود ولحميدي عبد الرحيم .**دراسة لمسرحية «ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد»**. ط ٢. الدار البيضاء: إديسوفت، ٢٠٠٧.

عمرون نور الدين .**المسار المسرحي الجزائري إلى سنة ٢٠٠٠**. ط ١. الجزائر: شركة باتنيت، ٢٠٠٦.

علالو سلالي علي. **شروق المسرح الجزائري**، ترجمة أحمد منور. الجزائر: منشورات التبيين الجاحظية، ٢٠٠٠.

بيوض أحمد. **المسرح الجزائري (١٩٢٦– ١٩٨٩)** .الجزائر: منشورات التبيين/ الجاحظية، ١٩٨٩.

لمباركية صالح. **المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة ١٩٧٢** .ط ١. عين ميلة الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠٠٥.

بعلي حفناوي. **أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر**. ط ١. الجزائر: دار هومه.

فضلاء محمد الطاهر .**المسرح تاريخاً ونضالاً**، الجزائر: دار هومه، ٢٠٠٠.

مصايف محمد. **النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي**. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٩.

بلخيري أحمد. **معجم المصطلحات المسرحية**. ط ٢. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٦.

بن زيدان عبد الرحمن. **التجريب في النقد والدراما**. الدار البيضاء: منشورات الزمن. مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠١.

دوغان أحمد. **الثورة الجزائرية في المسرح العربي**، الجزائر وزارة الثقافة، محافظة المهرجان المسرحي للمسرح المحترف، ٢٠٠٨.

بوكروح مخلوف. **ملامح عن المسرح الجزائري**. الجزائر: وزارة الثقافة، ١٩٨٢.

تليلاني أحسن. **المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية**. الجزائر: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧.

بافيس باتريس. **قاموس المسرح**. باريس: النشرات الاجتماعية، ١٩٨٠.

أكويندي سالم. **عتبات المسرح؛ دراسة وتحليل المؤلفات المسرحية: أهل الكهف، طوق الحمامة، أساطير معاصرة**. ط ١. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٦.

الدوريات

فرقاني جازية. «الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي». **دراسات جزائرية**، ع ٦، ٢٠٠٨.

فضلاء محمد الطاهر. «المسرح تاريخاً ونضالاً». **الثقافة** ع ٩٠، السنة الخامسة عشرة، تشرين الثاني (نوفمبر) ـ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٥.

اسطنبولي محمد محبوب. «أضواء على تاريخ المسرح الجزائري»، **آمال**، ع ٣٥.

رايس عبد الحليم. «أبناء القصبة، دم الأحرار». **دراسات ونصوص من المسرح الجزائري**، ع ٢، ١١، ٢٠٠٠.

بوعلام سايح. «الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر». **الثقافة**، الجزائر ع ٩٧، كانون الثاني (يناير) ـ شباط (فبراير) ١٩٨٧.

«التنشيط المسرحي بالجزائر من ميلاد المسرح». **الثقافة**، ع ١٨، ١٩٨٤.

بن أبي شنب سعد الدين. «المسرح العربي لمدينة الجزائر». **الثقافة** ع ٥٥، ١٩٨٨.

منور أحمد. «الاقتباس وطرقه في تجربة أحمد رضا حوحو المسرحية». **مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف**، ٢٠٠٦.

قرقوة إدريس. مسرح الهواة في الجزائر والمعطيات العامة المطروحة. مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، ٢٠٠٦.

- محور
- حيوات الشباب
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

Piety and Pleasure:

Youth Negotiations of Moral Authority and New Leisure Sites in al-Dahiya*

Lara Deeb and Mona Harb*****

In the pious Shi'i community in the southern suburb of Beirut, young people seek out spaces for social interaction that accord with the norms of morality and appropriate behavior defined by their religious tenets. Yet they do not do so blindly. Rather, young people often redefine those tenets through their social interactions, interpreting injunctions in ways that may open moral codes to broader definition or limit them more stridently. In this paper, we argue that youth practices and discourses of morality are flexible in their deployments, especially when it comes to recreation, and that this interpretive flexibility works to redefine ideas about leisure within a framework of religiosity. In addition, through the process of navigating and rewriting the boundaries of moral comportment in relation to leisure, pious Shi'i youth are contributing to the (re)production and (re)construction of an Islamic milieu in the city that also extends to other regions of the country.(1) Although this milieu has no

(*) This manuscript is based on ongoing collaborative fieldwork funded by the Wenner-Gren Foundation and the American Center for Learned Societies. Portions of this manuscript appeared in Deeb, Lara and Mona Harb, 2007. "Sanctioned Pleasures: Youth, Piety and Leisure in Beirut," Middle East Report 37(4): 12-19. We would like to thank participants at the "Marginalization and Mobilization of Youth" conference at the American University of Beirut in May 2009 for their comments.

(**) Associate Professor of Anthropology, Scripps College, USA.

(***) Associate Professor of Urban Planning and Policy, American University of Beirut.

(1) By "milieu," we mean both the physical spaces where people live or enact particular norms and values and the public sphere where those norms and values are debated. Pious Shi'i Muslims thus are always participating in defining the Islamic milieu and its boundaries. For more, see Deeb 2008.

geographic borders, it is possible to imagine it as centered in al-Dahiya. Over the past ten years it has grown both spatially and in terms of popularity, and has proliferated into ever-more arenas of life.(2)

In this article, we focus on two aspects of our project related to youth: first, on the notion of generational change as one factor in the emergence of a vibrant leisure sector in al-Dahiya, and second, on the ways that pious youth redefine ideas about appropriate morality and leisure by drawing on a variety of authorizing discourses, including their own interpretive authority. In what follows, we first discuss the context and address the timing of youth reformulations of appropriate leisure, and then use the example of leisure practices in new cafes and restaurants to analyze this shifting moral landscape.

Why now?

Several factors explain why youth debates about places and practices of leisure started to proliferate in the early years of this century. The first is political contingency: the liberation of South Lebanon in May 2000 marked a moment when, as one of our interlocutors said: "People wanted to go out again, especially youth...It's natural, because we could breathe." These consumer desires were reflected in and encouraged by private capital investment in the entertainment sector. Several entrepreneurs, often Shi'i expatriates returning to Lebanon, told us that they felt confident about investing in the leisure sector after 2000, especially after witnessing the successes of two large-scale entertainment projects in al-Dahiya: Fantasy World and al-Saha Traditional Village.(3) The political polarization that later followed the July 2006 war fortified territorial enclaves, limited mobility and consolidated sectarian-based practices. As people began to go out closer to home, entrepreneurs responded to these new market pressures. In our summer 2008 survey of half the cafes and restaurants in al-Dahiya, 64% had originally opened between 2006-2008.(4)

(2) In our larger project, we discuss the production and contestation of the Islamic milieu, spatial practices in relation to the vibrant leisure sector in al-Dahiya, the history and political-economy of the new leisure sector and the role of capital and international investments in its development, and shifting ideas about taste in relation to class mobility in the area.

(3) Fantasy World was initiated in 1999 by a private contracting firm close to Hizbullah (al-Inmaa' group) and provides "family entertainment" through a theme park, restaurants and cafes. Al-Saha Traditional Village was inaugurated in 2001 by al-Mabarrat, Sayyid Fadlallah's philanthropic organization, and includes restaurants, cafes, wedding halls, a motel and a museum (Harb 2005).

(4) The majority of these cafes have been opened by local small businessmen, many of whom invest in a café or restaurant along with a few friends or family members. For more on these cafes and restaurants in al-Dahiya, see Harb and Deeb 2009.

A second factor has been the socio-economic transformation of the Lebanese Shi'i community over the past thirty years and the growth of middle-class Shi'i consumerism. Indeed, the 1990s saw the consolidation of an urban Shi'i middle class in Lebanon, the result of greater educational and sectarian institutional support, as well as remittances and high rates of return emigration. In Dahiya, pious middle-class youth have begun to demand the same access to leisure that youth of other neighborhoods of Beirut have long enjoyed, but with the caveat that the leisure activities remain consistent with their lifestyle.

Market demand for leisure compatible with moral norms based on specific forms of Islam is also related to the growth of a transnational Muslim public sphere (Eickelmen and Anderson 1999, Salvatore and LeVine 2005) and growing markets for pious fashion (Balasescu 2007, Moors and Tarlo 2007), faith-based travel and pilgrimage (al-Hamarneh & Steiner 2004, Pinto 2007), and religious commodities and commemorative practices (Starrett 1995, Schielke 2006). New cafes and restaurants, combined with the proliferation of new communication technologies (e.g., Bluetooth, internet) have provided spaces where youth can meet, flirt, and redefine the boundaries of appropriate intimacy in the process (cf. Mahdavi 2009). Through their demands for certain types of leisure spaces, youth in al-Dahiya are participating in a growing global capitalist culture that highlights the construction of particular Muslim identities.

However, political and economic factors do not sufficiently explain the growth of either a leisure sector that meets particular moral criteria or new forms of appropriate intimacy among youth. Instead, we suggest that a complete understanding of why new sites, debates, and ideas about leisure have recently emerged in al-Dahiya must take into consideration the generational shifts that have occurred in the area.

A generation of "more-or-less" pious youth

The Shi'i Islamic mobilization in Lebanon in the late 1960s and 1970s[5] resulted in two changes that are significant to understanding the contemporary context. The first is numerous Shi'i social and political institutions, including the political party Hizbullah and the institutions of Sayyid Muhammad Husayn Fadlallah,[6] which ensure multiple sources of moral authority. The other major

(5) For more on this history and the institutions of Hizbullah, see Deeb 2006, Harb In press, Norton 1987 and 2007.

(6) Another key political movement that emerged from this mobilization is of course Haraket Amal. However, Amal is the group least involved in the construction of the Islamic milieu we are discussing, and its relationship to faith is less pronounced than that of Hizbullah or Fadlallah.

change is that a particular sort of pious and moral lifestyle based on specific religious ideas and practices has become both a part of common-sense knowledge and desires for many in al-Dahiya, and a social norm to which people are often expected to conform. The emergence of this generation of pious youth provides the missing explanatory link for understanding why new practices and ideas of leisure are currently proliferating in the southern suburb.

The power of generational shifts in producing social change has been theorized from a number of perspectives. The Birmingham school of cultural studies popularized a notion of youth as actively constructing subcultures, particularly through commodity forms (Hebdige 1979, Hall and Jefferson 1993). Several anthropologists have recently noted that the consequences of the subsequent focus on "youth culture" as a universally applicable concept has been a fetishization of youth as a category and of resistance, divorced from political-economic, historical, and relational contexts (Cole 2007, Christiansen et al 2006). They re-center Mannheim's classic understanding of generations (1952: 291) as produced and defined through shared experiences and understandings of as well as specific responses to particular historical and cultural events (Borneman 1992, Christiansen et al. 2006). Cole and Durham (2007) additionally emphasize that although youth are often crucial to social change and its imagination, they must be understood in relation to older generations and state structures.(7) Within this conversational context, we understand generational categories to emerge through social processes, in relation to specific cultural and political-economic contexts and, we would add, in relation to shifting moral norms and sources of moral authority.

In al-Dahiya, today's pious youth represent a significant generational shift away from the previous "Islamic vanguard" generation - whose efforts in the 1960s, 70s, and 80s led to the Lebanese Shi'i Islamic movement and its institutionalization. That generation often had to fight against their own parents' notions of morality - cast as "traditional" - in order to be able to enact their new understandings of both religious and political commitment. This contrasts sharply with the experiences of young people in al-Dahiya today, who were born and raised in the 1980s, after the key struggles of the vanguard generation had taken place, may have attended Islamic schools, and came of age in an environment where norms of public piety were taken for granted and where Hizbullah was already a popular and powerful political party.

(7) Cole and Durham posit the concept of ''regeneration'' to describe this ''mutually constitutive interplay between intergenerational relations and wider historical and social processes'' (2007:17).

At the same time, vanguard generation mothers have expressed concern that their daughters are not adequately pious, and some suggested that this may have been related to the extent to which the community as a whole had reached a point where particular forms of pious comportment were a hegemonic norm (see Deeb 2006: 226-8). In other words, they were concerned because pious practice for youth had become normative and perhaps routinized, and because it was *not* constructed in opposition to the norms of their environment. Many parents feared that this very normativity would provoke an abandonment or insincerity of piety in their children.

And indeed, these fears may not be entirely unfounded. We suggest that these parental concerns point to the ways that youth have begun to question moral boundaries related to ideas and practices of leisure, by engaging with multiple sources of moral authority, including their own interpretations. While religious faith is certainly important to many young people in al-Dahiya today, and many do embrace a pious lifestyle, their definitions of that lifestyle differ from those of the vanguard generation. Specifically, it is the details of practice that are consistently debated and redefined.

Multiple moral authorities

The diversity of youth opinion and interpretation on matters of leisure is facilitated by the existence of multiple sources of moral authority in the Lebanese Shi'i community. While pious young Muslims often expect the spaces and behavior of people around them to conform to certain moral standards, they are also well-versed in the interpretations of multiple religious scholars, and tend to view moral standards with a greater flexibility than did the vanguard generation. It is through this flexibility that this new critical mass of "more-or-less" pious youth has both contributed to a new market for particular sorts of leisure sites, and, crucially, holds new desires to redefine what constitutes appropriate and moral behavior in leisure.

One of the factors contributing to youth approaches to moral authority is the ease of access to authoritative opinions, facilitated by the plethora of print and audio-visual media produced by the offices of religious leaders and Hizbullah. Sermons, decisions, advice and recommendations are distributed through books, pamphlets, audiotapes, and CDs, and are broadcast via websites, television and radio. Youth also seek and obtain knowledge about religious interpretations and advice from religious leaders through private meetings, telephone and internet consultations. In addition, young people talk to one another about the opinions of various leaders and scholars, passing information around that may or may not be accurate and up-to-date.

Hizbullah is a key voice in defining the boundaries of moral behavior with regard to both leisure sites and appropriate moral behavior. While the party does not formally enforce many religion-based moral norms, there are certain moral limits in the southern suburb that differ from other parts of Beirut - the most obvious being that cafes and restaurants do not serve alcohol. Hizbullah will exert pressure on a restaurant that tries to serve alcohol and may resort to threatening its owner. However, situations rarely escalate to that extent because the broader community will usually first exert economic pressure that would put any establishment that tried to serve alcohol out of business. Other limits are far more flexible, and despite Hizbullah's popularity, the party is only one source of moral authority in the community and it struggles constantly to negotiate the boundary between political power and the promotion of particular social norms.

Another key voice in defining the boundaries of moral behavior is religious scholar Sayyid Muhammad Husayn Fadlallah who has been a *marja' al-taqlid* since the 1990s. Fadlallah is the most popular *marja'* in Lebanon, followed by Ayatollah Khamenei and the Iraqi Sayyid Sistani, both of whom have representatives in al-Dahiya who provide guidance and advice to their followers. Fadlallah's popularity is due to his clarity of language, pragmatism, and belief that interpretation should work to facilitate young people's lifestyles whenever possible within the limitations of Islam. This is especially important in the pluralist context of Lebanon, where Fadlallah is appreciated as a *Lebanese marja'*. As a result, he tends to be viewed as more progressive than others on a wide variety of issues, including gender and sexuality. Fadlallah also consistently encourages his followers to use their judgment and interpret situations for themselves, a call that exists in constant tension with the practice of following a *marja'* in the first place. As Sayyid Ja'far, Fadlallah's son and representative, explained to us, Fadlallah is concerned with advising people on what is *haram* and *halal.* But, he continued:

> "There is another level that is related to life in general, and that is the level of *akhlaq* (morals) or *qiyam* (values). And this level rests on the choice of the individual himself, meaning that he chooses to *yankharit bi aw la yankharit bi* [participate or not participate], depending on his mood, his environment, his culture, and his perspective on his role in life. There are people who, maybe don't like to go to certain places, and other people no... and as long as a person doesn't do anything *muharram* (forbidden) in these places, then there is no problem with him going there."

This emphasis on individual responsibility is crucial to the emergence of today's pious youth as a generation that is pushing the boundaries of moral behavior. Furthermore, while the vanguard generation generally keeps their personal interpretation within the frameworks set by Fadlallah and Hizbullah,

young people have been pushing the boundaries set by those formal authorities and prompting discussions that touch on different areas of life. And religious leaders seem to be responding. For example, many Shi'i religious scholars state that one cannot pray while wearing nail polish, while others say that if one completes her ablutions first and then paints her nails, prayer is acceptable. In July 2008, young women described Fadlallah's opinion to us as follows: as long as one nail is left clear, one can paint her other nails and pray, explaining that as long as water can pass unrestricted over one unpainted nail, a person can still complete her ablutions. Yet by April 2009, Fadlallah's response to the same question, this time asked via his website, was that nail polish does not interfere with ablutions and therefore one may wash and pray while wearing it.

Today's youth in al-Dahiya are educated, literate, expectant, media-savvy, and, as a result, feel entitled and able to engage in these debates about moral norms, and reshape them. We describe these youth as "more-or-less pious" to emphasize the flexibility with which they tend to approach the majority of moral norms and their own definitions of their piety. Their commitment to their religion is by no means uniform. Instead, many have taken Fadlallah's teachings about individual moral responsibility to heart and believe religiosity is something to be developed by the individual. This individualistic notion of faith also parallels their consumerist subjectivities and fits with broader transnational shifts towards commodity-based religious identities. We now turn to illustrating the ways that youth hone and renegotiate moral norms through appropriate leisure sites.

Leisure sites, "appropriate" cafes and restaurants

Since 2000, young people living in the southern suburb have been enjoying their free time in new places that have been multiplying throughout their neighborhoods. There are at least 75 new cafes and restaurants in the area, bustling with smartly dressed customers smoking *argileh,* drinking cocktail juices, eating *saj manaqish*, chatting and gazing, enjoying the privacy of a space hidden behind a column, or being part of the spectacle. Cafés operate also as catwalks: young women, whether wearing headscarves or not, go to cafés made up and very well dressed, exhibiting their bodies. Young men show off brand names and other external signs of distinction - sometimes in relation to faith or politics, by wearing "Shi'i" rings or using Nasrallah's speeches or a party anthem as a ring tone.[8]

(8) These are large single-stoned rings that sometimes contain a protective "hijab" - a slip of paper with a Quranic verse written on it. In Lebanon, they are associated with Iran and Hizbullah.

Most of these new sites are intent on providing their customers with modern stylized décor, high-quality food, coffee, hookahs and wireless Internet access. Consider for example Café.Yet, an internet café in a prime location in the southern suburb. Waitstaff dressed stylishly in all black serve Illy brand Italian coffee along with French and Arabic pastries and hookahs. The café is colorfully designed, with chairs and tables fitting into each other to form red, black and white cubes, and shiny reflective floors and walls that produce a sleek, polished effect. Many young people expressed their appreciation for the high-end services and aesthetic provided by this café and others like it. In describing these places, they highlighted how the recreational sites previously on offer in their neighborhoods were not up to "quality standards," while those available in Beirut were while not being respectful enough of the religious norms to which they strive to conform. New leisure sites in the southern suburb combine both of these requirements: aesthetic and service qualities with what many called a "conservative atmosphere." Indeed, what distinguishes these places from others in Beirut, and marks them as "pious" - or perhaps the better term is "moral" - is their facilitation or accommodation of a particular lifestyle, described as '*shar'ī*' (licit) or *muhafizin* (conservative) - or often simply "*munasib*" (appropriate*)* - by both their clientele and their owners. At its most basic, this means that they do not offer alcohol or non-halal meat. It also sometimes means that they also do not play dance music or allow intimate interactions between sexes, though these latter restrictions are far more debatable and are among the moral norms being contested by today's youth.

How are youth (re)shaping these spaces through their negotiations of moral norms and their simultaneous desires for fun and faith? Negotiations are taking place in conversation with formal sources of moral authority in al-Dahiya. Fadlallah and other religious leaders weigh in informally about the appropriateness of various sites, suggesting standards of behavior rather than assessing specific sites. In keeping with his views on individual responsibility, Fadlallah emphasizes that beyond the clear rules on what is *halal* and *haram* - into which fall things like alcohol, halal meat, and physical intimacy between unmarried people - everything else falls into the realm of personal interpretation and has more to do with societal values than religious law.

More critically, Hizballah is both directly and indirectly involved in defining the relationship between play and morality. Party-run municipalities provide support to specific establishments and discourage others - by facilitating legal permits for the former and exerting pressure on the latter to redefine their business to fit within the party's ideas about moral standards. One café owner whose establishment has Italian soda syrups lined up on a wall behind a coffee bar reported a visit by guys who "looked like Hizbullah" who seemed to be

inspecting the contents of those bottles. Apparently he passed the test, as his business has been doing quite well since. This speaks also to the indirect censorship - led by committees resembling "neighborhood watch" groups - that takes place via unofficial boycotts of local cafés that do not fit the party's ideas about moral standards. This enmeshment was highlighted by a prominent woman party member, who explained that such cooperation between "society" and the party was "natural," saying, "Our society is helping a great deal with this. So today, you see that there are *shar'i* swimming pools, and you find, as you mentioned, cafés, and these things are increasing a lot. And it is under our control, I mean, it's not outside our control. Many of the owners of these projects make sure that we are in support of the project, (...) and people ask us, 'Can we go to this place? Is there a problem with going to so-and-so's place?' It's not Hizbullah that's doing it. I'm saying that society, people are demanding these projects, and are also asking our opinion of these projects." Hizbullah's leaders may also legitimize establishments through their patronage, though their visits can also be interpreted as attempted co-optation. Of course, how one feels about Hizballah's involvement in this process depends in large part on the extent to which one identifies with and supports not only the party, but the specific understandings of piety and morality that it promotes. For us, the key question is the extent to which the party is in fact able to influence the ideas of pious youth about particular places or how much of this influence is wishful thinking on the part of party officials.

Our conversations with youth suggest it may be more the latter. For example, music conducive to dancing is understood to be "forbidden" by Fadlallah, Hizbullah, and many in the vanguard generation. In the last decade, official opinions on music have shifted, so that today Hizbullah utilizes a wide variety of musical instruments in its compositions, including electric guitar and drums, and Fadlallah emphasizes that the content of lyrics is what matters, and suggests that listeners be alert to the difference between *shawq* (longing or desire), which is acceptable, and *ghara'iz* (sexual instincts), which are unacceptable, in love songs. Yet in the absence of official regulation of music in Lebanon, acceptability is interpreted widely by youth, as well as by the managers and owners of the establishments that they frequent. Most cafes and restaurants in al-Dahiya play soft music but some set their large LCD screens to music video channels, playing Arabic or Western pop music.

What constitutes inappropriate music changes depending on the time of year and on the clientele of an establishment at any given moment. One café owner told us that she turns the MTV channel on if the clientele appears to her like they would enjoy that type of music, but that she would then change the channel if other customers who look more "religious" came in. On an individual level, some

young people refuse to listen to all forms of pop music entirely, others determine appropriateness based on the specific lyrics of songs, some emphasize context and conduct over type of music, and still others publicly shun pop music but listen to it secretly on their mp3 players. Similar differences emerge in relation to whether one would enter an establishment that serves alcohol or not. Time of year is also relevant here, and during Ramadan or Ashura, for instance, people who might frequent restaurants with alcohol on the menu during other months cease to do so temporarily.

With regard to both norms around the presence of alcohol and certain forms of music, what is perhaps most striking is the diversity of opinion among youth and their acceptance of that diversity among their friends and peers. For example, in one of our focus groups, young men disagreed with one another on whether or not it was appropriate to go to restaurants that play pop music. One felt strongly that it doesn't matter what music is playing and noted that his cell phone rang to the tune of a popular song. Another commented that he recently stopped listening to popular music because in his opinion religion tells him not to, but then said, "but it's only me personally, I can't restrict other people from listening. Everyone should change what's in him," again reflecting Fadlallah's views on individual responsibility. A third young man shifted the conversation to the topic of alcohol, and expressed a view similar to that of the first, noting "if restaurants sell alcohol I have no control over that and I have nothing to do with it, I'm not going to drink." In contrast, the young man who recently stopped listening to popular music tries not to enter restaurants with alcohol, but occasional does when family is visiting from outside Lebanon. For others, it comes down to how blatant a violation of moral standards appears to be. In another interview, twenty-year old Firas explained, "It is one thing if there is a table with a few people drinking beer sitting there, but it is another thing when it is a bar, and all there is is people drinking and dressed like that and dancing on the chairs."

With the exception of the red-line violation of actually drinking alcohol, youth are willing to admit their differing standards, opinions, and behaviors to one another. Again and again in our focus groups, young people admitted to listening to pop music or going to cafes that serve alcohol (without drinking themselves) in front of friends, peers, spouses and strangers. And while certainly some do feel pressure to conform, many reported that the prevailing understanding is that faith is something that every individual develops in his or her own way and own time. As long as the absolute redlines are not crossed, there remains space for negotiation, movement, moods, and even day-to-day changes in activities and comportment without accusations of hypocrisy or immorality.

Another crucial aspect of defining particular places as conservative, moral or appropriate are the social interactions that take place within them. The ideal

moral standard of conservative behavior means that unrelated men and women do not touch or sit too closely to one another, though there is no enforced segregation between "family" and "shabab" sections of most restaurants and cafes in Dahiya. Also, "the kind of people who go there" is a primary criteria by which people generally judge places. Cafes and restaurants in al-Dahiya incorporate a sense of *entre-soi* - the security, comfort and validation that come from being among one's peers and community. Yet, ideas about moral behavior may serve to mask other concerns: given the ways that sectarian divisions are spatially entrenched in Beirut, "the kind of people who go there" could also reflect polarized sectarian discourses in Lebanese politics. But we are keen not to overstate the sectarian dimension to the detriment of sheer moral flexibility. As one young woman, Hawra' put it, "You go to places that fit with your values. You can tell immediately, from the place, the setting, you can just tell. And when you are living somewhere, you know about the places." And as evidenced by the diversity of opinion on the specifics of what constitutes a zone of comfort, this space of *entre-soi* is relative to each person's history, position and experiences.

It is crucial to emphasize that, rather than a "morality police" such as those found in Iran or Saudi Arabia, behavior is self-policed and enforced through social convention. In cafes and restaurants, "appropriate" behavior is regulated through a combination of self-disciplining and enforcement by waitstaff, with significant room here for flexibility of interpretation and practice. Café owners declared that "parents feel safe about their children coming here; because they know we make sure the ambiance stays controlled (*madbuta*); even if a girl is with a guy, parents know that they are in a place where morals rule (*fi akhlaq*) and nobody here will allow anything immoral (*ghayr akhlaqi*) to happen, because this girl is like our daughter." Yet during our visits to cafes across al-Dahiya, we saw a good deal of mixed sex interaction that this café owner, and the parents to whom he refers, would no doubt find immoral. Most cafés have organized the layout of their tables to provide several intimate spaces for their customers, with dedicated floors for tables of two, private rooms and various corners where young couples can spend time with one another relatively out of sight. We witnessed numerous couples sitting in very close proximity to one another and sometimes making out in the not-quite-private nooks and crannies of these cafes.

Not only have cafes and restaurants have provided new 'public' spaces where young people can hang out with one another, whether as friends or more intimately, but they have also provided new spaces where young people can meet new acquaintances, friends, lovers and partners. Flirtation is an inevitable part of the café experience: young people check each other out, ask each other out, and even use bluetooth technology to pass their phone numbers around. One young man we interviewed met his girlfriend by "accidentally" sending her an image on

her cellphone via Bluetooth while they were sitting at nearby tables in a café. He then approached her, and, after she initially brushed off his advance, he followed her down the stairs, apologized, and explained to her that she now had his phone number and said that he'd like to "talk with her" - a euphemism for dating. While she had at first pretended not to notice the Bluetooth message, she later miss-called him, so that he would be the one to call her first, and they are now in a relationship.

Debating Youth: tentative conclusions and continuing questions

We have used the example of youth reshaping ideas about appropriate leisure to argue that young people in al-Dahiya today are drawing on an interpretive flexibility in ways that alter moral norms while remaining within a framework of acceptable religiosity. Two key points must be underscored in relation to our argument. First, the strong desire to live a pious and moral life expressed by youth includes the right to *religiously appropriate* leisure. Second, pious youth live in a context where the existence of *multiple* moral authorities is the norm and where there is close proximity and regular interaction with youth who live very different lifestyles.(9) Differing perspectives and the flexibility to choose from multiple interpretations and authorities allows youth today to search for interpretations and opinions that most closely reflect their own desires and ideas. By building a bricolage of authorizing discourses, and including their own voices of authority, pious youth are challenging dominant images of Hizbullah's Dahiya, renegotiating its values and morals through commodified settings of leisure and through their chosen intimacies. It remains to be seen how the Islamic milieu may be influenced by the ideas and decisions of today's educated pious Shi'i youth, and potentially shaped by their concerns about moral boundaries in relation to leisure. What is clear is that this is a generation that is bringing its own interpretations, tastes, and desires to the Islamic milieu.

(9) We refer here to the importance of Lebanon's specificity as a "pluralist" society and the mixity of people with different lifestyles in various settings, including universities, work, leisure, and within groups of friends and families.

Works Cited

Asad,Talal. 1993. *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Balasescu, Alexandru. 2007. Haute Couture in Tehran: Two Faces of an Emerging Fashion Scene. *Fashion Theory* 11(2/3): 299-318.

Borneman, John. 1992. *Belonging in the Two Berlins: Kin, State, Nation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Christiansen, Catrine, Mats Utas and Henrik E. Vigh. 2006. "Introduction: Navigating Youth, Generating Adulthood". In *Navigating Youth, Generating Adulthood: Social Becoming in an African Context*. Pp. 9-30. Stockholm: Uppsala.

Cole, Jennifer and Deborah Durham. 2007. "Introduction: Age, Regeneration, and the Intimate Politics of Globalization". In *Generations and Globalization: Youth, Age, and Family in the New World Economy*. Pp. 1-28. Bloomington: Indiana University Press.

Cole, Jennifer. 2007. "Fresh Contact in Tamatave, Madagascar: Sex, Money, and Intergenerational Transformation". In *Generations and Globalization: Youth, Age, and Family in the New World Economy*. Jennifer Cole and Deborah Durham, eds. p.74-101. Bloomington: Indiana University Press.

Deeb, Lara. 2006. *An Enchanted Modern: Gender and Public Piety in Shi'i Lebanon*. Princeton: Princeton University Press.

Deeb, Lara. 2008. "Exhibiting the 'Just-Lived Past': Hizbullah's Nationalist Narratives in Transnational Political Context". *Contemporary Studies in Society and History* 50(2):369-399.

Deeb, Lara and Mona Harb. 2007. "Sanctioned Pleasures: Youth, Piety and Leisure in Lebanon". *Middle East Report* 245:12-19.

_____ In press. "Politics, Culture, Religion: How Hizbullah is Constructing an Islamic Milieu in Lebanon". *Review of Middle East Studies*. Winter 2009.

Eickelman, Dale F. and Jon W. Anderson, eds. 1999. *New Media in the Muslim World: The Emerging Public Sphere*. Bloomington: University of Indiana Press.

Hall, Stuart, and Tony Jefferson, eds. 1975. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Hutchinson.

Al-Hamarneh Ala and Steiner Christian. 2004. "Islamic Tourism: Rethinking the Strategy of Tourism Development in the Arab World after September 11, 2004". *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle-East* 24(1): 73-182.

Harb, Mona. In press. *Hezbollah: De la Banlieue à la Ville*, Paris-Beirut: Karthala-IFPO.

Harb, Mona. 2005. "Pious Entertainment: Al-Saha Traditional Village", *ISIM Review 'Popular Piety'*, 17: 10-11.

Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.

Mahdavi, Pardis. 2009. *Passionate Uprisings: Iran's Sexual Revolution*. Stanford: Stanford University Press.

Mahmood, Saba. 2005. *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton: Princeton University Press.

Mannheim, Karl. 1952 "The Problem of Generations". In *Essays on the Sociology of Knowledge*. Paul Kecskemeti, ed. Pp. 276-320. New York: Oxford University Press.

Moors, Annelies and Emma Tarlo. 2007. "Introduction". *Fashion Theory* 11(2/3):133-142.

Norton, Augustus Richard. 1987. *Amal and the Shi'a: Struggle for the Soul of Lebanon*. Austin: University of Texas Press.

Norton, Augustus Richard. 2007. *Hezbollah*. Princeton: Princeton University Press.

Pinto Paolo. 2007. "Pilgrimage, Commodities, and Religious Objectification: The Making of Transnational Shiism between Iran and Syria". *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27(1):109-125.

Salvatore, Armando and Mark LeVine. 2005. *Religion, Social Practice, and Contested Hegemonies: Reconstructing the Public Sphere in Muslim Majority Societies*. New York: Palgrave Macmillan.

Schielke Samuel. 2006. *Snacks and Saints: Mawlid Festivals and the Politics of Festivity, Piety and Modernity in Contemporary Egypt*. Ph.D. Dissertation. University of Amsterdam.

Starrett, Gregory. 1995. "The Political Economy of Religious Commodities in Cairo". *American Anthropologist* 97(1):51-68.

أثر المسلسلات المدبلجة على الشباب العراقي

دراسة ميدانية في مدينة الموصل

وعد إبراهيم خليل(*)

مشكلة الدراسة

لكل عمل جمهوره المستهدف، ورسالته الخاصة التي يتضمنها محتواه المتوزع على أجزاء العمل وحلقاته. وإذا ما ألقينا نظرة عامة على محتوى المسلسلات التركية المدبلجة، المعروضة على بعض القنوات الفضائية العربية، فسنجد أن الأغلب الأعم منها يتضمن قصة حب بين بطلين من (الشباب) تدور حولهما ثيمة المسلسلات. هذا يعطي مؤشراً على أن الجمهور المستهدف بالدرجة الأولى هم الشباب. وفضلاً عن قصص الحب والمغامرات التي يشهدها المسلسل، هناك جملة من القيم والاعتبارات الاجتماعية التي تعكس طابع الحياة في المجتمع (التركي) الذي جاءت منه هذه المسلسلات، والذي يُعدّ الأقرب إلى المجتمعات العربية؛ وذلك لكونها عاشت قروناً طويلة تحت السيطرة العثمانية التي تركت إرثاً ضخماً من الموروث التركي (المفردات والعادات والتقاليد والأسماء، إلخ) حاكته هذه المسلسلات، من خلال ما قدمته من صور مختلفة عن هذا الموروث. هذه الصور تآلفت مع الوجه الحضاري والثوب القيمي الغربي الذي تحاول تركيا الظهور به أمام العالم. فنتج عن ذلك

(*) جامعة الموصل/كلية الاداب/قسم علم الاجتماع.

مزاوجة بين تراث الدولة العثمانية (الإسلامي) مع تركيا المعاصرة، وانعكاساً لصورة الحضارة الأوربية بثوب شرقي.

إن الشباب العربي عامة، والعراقي خاصة، يتابع اليوم ما تقدمه المسلسلات التركية المدبلجة بشكل ملفت للانتباه، ويحاول أن يعكس مشاهداته على حياته اليومية بأشكال وصور مختلفة. بالمقابل استُغلّت هذه المسلسلات تجارياً لترويج أنواع كثيرة من المنتجات الاستهلاكية، والكمالية، وتسابقت الشركات والمعامل لإنتاج بضائع (جيدة أو عادية أو حتى رديئة) تحمل اسم المسلسل أو أحد أبطاله أو صورهم، لم تسلم منها منتجات الأطفال ومأكولاتهم والحلويات والألعاب الخاصة بهم.

ويأتي بحثنا للإجابة على التساؤلات الآتية:

* كيف تؤثر المسلسلات المدبلجة على الشباب؟
* هل تقدم هذه المسلسلات قيماً غريبة عن المجتمع العراقي؟
* ما هي مجالات التأثير؟
* أيهما أكثر تأثراً بها الذكور، أم الإناث؟
* ما هي المشكلات التي تنجم عن هذا التأثير؟

أما أهداف الدراسة فتتمثل بـ: التعرف إلى مدى تعلق فئة من الشباب العراقي بالمسلسلات المدبلجة ومتابعتهم لها، وإلى الآثار الاجتماعية والاقتصادية والنفسية لهذه المسلسلات على الشباب.

وحدود الدراسة هي:

١- المسلسلات التركية أنموذجاً للمسلسلات المدبلجة.

٢- المجال البشري/الشباب والشابات في مدينة الموصل من الفئة العمرية ١٥-٢٤.

٣- المجال المكاني/مدينة الموصل.

٤- المجال الزماني/حزيران (يونيو) ٢٠٠٩ لغاية شباط (فبراير) ٢٠١٠.

أولاً: تحديد المصطلحات

المسلسلات المدبلجة

لم نجد تعريفاً علمياً أو أكاديمياً محدداً للمسلسلات المدبلجة. هي، بشكل مبسّط، مسلسلات درامية أجنبية تمت دبلجتها باللغة العربية وعُرضت في بعض القنوات العربية مطلع التسعينات. وهي تمتاز بطول فترات عرضها، إذ يتجاوز بعضها المائة حلقة أو أكثر. ويبلغ طول الحلقة الواحدة ساعة واحدة أو خمسا وأربعين دقيقة في الحدّ الأدنى.

ونقصد بالمسلسلات المدبلجة في دراستنا هذه: المسلسلات الدرامية التركية المدبلجة إلى العربية، والمعروضة على القنوات الفضائية العربية منذ عام ٢٠٠٧ ولحد الآن[١].

ثانياً: الدراسات والشباب

نظراً لحداثة عرض هذه المسلسلات، فإن الدراسات التي كُتبت عنها قليلة جداً، وسوف نتناول دراسة عراقية واحدة لتطابق موضوعها مع دراستنا وكما يأتي:

دراسة مؤيد الخفاف (دوافع وأبعاد متابعة الجمهور العراقي للمسلسلات التركية)[٢].

هدفت الدراسة الى التعرف على دوافع متابعة الجمهور العراقي للمسلسلات التركية المدبلجة، والتعرف إلى أبعاد هذه المتابعة. وشملت عينة الدراسة طلبة جامعة الموصل، اذ تم توزيع استمارة استبيانية مؤلفة من ١٧ سؤالاً على عينة من طلبة الجامعة بلغت ١٣٠ طالباً وطالبة توزعوا على كليات الجامعة، العلمية والإنسانية.

---

(١) هذه المسلسلت حملت العناوين التالية:(سنوات الضياع، نور، عاصي، عليا، الحب والعقاب، وادي الذئاب ٤ أجزاء، قصة شتاء، الغريب، وتمضي الأيام، ميرنا وخليل، دموع الورد، الأجنحة المتكسرة، لحظة وداع، الحب المستحيل، دقات قلب، قلب شجاع، ويبقى الحب، الحب الممنوع، الحب والحرب، قصر الحب، جواهر، لا مكان لا وطن، الحلم الضائع، حد السكين، ليلة حزيران، موسم المطر، طريق الخريف، رجل بلا قلب، هل هذا القلب ينساك، تنويه الحب، العصفور، العاصفة الصامتة، العاصفة) ويبلغ مجموعها ٣٣ مسلسلاً.

(٢) مؤيد الخفاف، دوافع وأبعاد متابعة الجمهور العراقي للمسلسلات التركية، بحث غير منشور مقدم إلى مركز الدراسات الاقليمية، جامعة الموصل، ٢٠٠٩، ص٧-١٠.).

أما أبرز نتائجها فكانت:

١) إن ما يقرب من ٧٠٪ من طلبة جامعة الموصل يتابعون المسلسلات التركية، منهم ٧٨٪ إناث و ٢٣٪ ذكور.

٢) إن ٤٢٪ من الطلبة يصغون لحلقات المسلسل ولا يسمحون بمقاطعتهم في أثناء المتابعة .

٣) إن ٧١,٦٪ من الطلبة يتابعونها لمرة واحدة و٢٨,٤٪ منهم يتابعونها لأكثر من مرة .

٤) إن الاطلاع على تفاصيل العلاقات الزوجية لا يشكل إحراجاً لأقل من نصف العينة.

ثالثاً: الشباب ومشاهدة المسلسلات المدبلجة

تشكّل الأشياء الجديدة بؤرة اهتمام كبيرة لدى الشباب عموماً؛ فطبيعة مرحلتهم العمرية وظروفها تجعلهم موضوعاً لاستقطاب كل ما هو جديد، لكونه يشكل عامل إثارة لهم ومدخلاً للتميّز والتغيير في حياتهم. لذا نجدهم في بحث متواصل عن تلك الأشياء الجديدة حتى لو كانت تتعارض (أحياناً) مع قيم وعادات وسلوكيات شائعة في المجتمع، لا بل إن هذا التعارض قد يكون عامل جذبٍ إضافي لهم. وذلك لأن المنظومة القيمية للشباب لم تأخذ شكلها النهائي بعد: فهم يعيشون تحت ضغوط المجتمع والقيم والعائلة من جهة، ومتطلبات الثقافة والتطور والمرحلة العمرية والأقران، من جهة أخرى.

في دراستنا هذه نتناول التلفزيون ومتابعة الشباب المعاصر له. فهو بالنسبة لهؤلاء أحد أهمّ الروافد المعرفية والتعليمية والترفيهية، فهو جيل نشأ بين أحضان التلفزيون الذي أصبح عضواً رئيساً في العائلة.

ومع الانتشار المتسارع للقنوات الفضائية، ازدادت الأشياء الجديدة المعروضة وازدادت معها نسبة مشاهدة الشباب لهذه الفضائيات. ويشير ياسين لاشين في دراسته حول (تأثير الفضائيات في منظومة القيم والهوية الوطنية لدى الشباب الخليجي) إلى أن أكثر من ٩٧٪ من شباب الخليج يشاهدون الفضائيات، مما يزيد خطورة تعرضهم للمضامين السلبية[٣]. وأشارت دراسة يمنية حديثة شملت ٤٠٠

(٣) الانترنت، منتدى الفضائيات والتحدي القيمي والأخلاقي، موقع محيط www.moheet.com بتاريخ ١٤ آب (أغسطس) ٢٠٠٩.

شاب وشابة إلى أن ٨٦,٥٪ من الشباب يتابعون القنوات الفضائية، ٧٥,١٪ منهم يشاهدونها يومياً[٤]. في حين تقول دراسة أخرى إن مشاهدة القنوات الفضائية أصبحت تشغل حيزاً كبيراً من حياة الجمهور العربي حيث يشاهدها ٦٩٪ منهم لمدة أربع ساعات يومياً، ويشاهدها ٣١٪ منهم لمدة ثلاث ساعات يومياً [٥]. وفي العراق أشارت دراسة عراقية حديثة إلى أن ٩٧,٢٤٪ من طلبة الجامعة يمتلكون جهاز الستلايت، وأن حجم المشاهدة اليومية لبرامج القنوات الفضائية هو ثلاث ساعات يومياً، وأن أقل حجم مشاهدة لدى طلبة الجامعة كان ساعتين وعشرين دقيقة [٦].

وفي ظل هذا الحجم الكبير من مشاهدة الفضائيات يبالغ البعض في تأثيراتها على الشباب فيقول: «إن من أبرز آثاره هو التحكم بالذائقة الجمالية من قبل مهندسي الإعلام المرئي المتمثل بالفضائيات الذين يتسابقون، لا على فائدة المتلقي، إنما على كسبه بأية طريقة حتى لو كان (ذلك التحكم)على حساب الأخلاق وكل القيم الإيجابية في مختلف الميادين... بل ربما كان (نشر) نسق الأخلاق والقيم الإيجابية عامة غاية من غايات بعض الفضائيات» [٧]. ويقلل البعض الآخر من تأثيراتها على الشباب فيقول: «في ما يتعلق باهتمامات الشباب وما يفضله من برامج الفضائيات والتوقعات بشأن ذلك، فهي تبقى مجرد تخمينات حتى تتبين صحتها أو خطأها، ففي تقييمات الكبار يبقى الغالب أن الشباب يفضلون المنوعات والأغاني والتسلية، لكن استطلاعات الرأي والدراسات قد تثبت عكس ذلك، بل تدل على وعي عندهم بالكثير من القضايا الكبيرة والحساسة» [٨].

وبين هذا وذاك يبقى تأثير الفضائيات على الشباب قائماً، وفي مجالات متعددة وبنسب وأحجام مختلفة، تبعاً لوضع الشباب في المجتمع ومستواهم الثقافي

(٤) الإنترنت، دراسة رائدة في تأثير الفضائيات على قيم الشباب اليمني، من موقع نبأ نيوز www.nabanewa.net بتاريخ ٢٠٠٦/٤/١٧

(٥) صالح سليمان عبد العظيم، التأثيرات الاجتماعية للقنوات الفضائية، مجلة شؤون اجتماعية، الشارقة، جمعية الاجتماعيين والجامعة الأمريكية في الشارقة، السنة ٢٤، العدد ٩٣-٩٤، ٢٠٠٧، ص٥٥.

(٦) شلال حميد سليمان، قنوات البث الفضائي وتأثيراتها المحتملة على منظومة الفكر الاجتماعي، مجلة دراسات موصلية، العدد ٢٣، ٢٠٠٩، ص١٨.

(٧) عزت السيد أحمد، الثورة التقانية والتغير القيمي، مجلة المعرفة، دمشق، وزارة الثقافة السورية، العدد ٤٨٨، السنة ٤٣، أيار (مايو) ٢٠٠٤، ص٧٩.

(٨) جمعة جاسم السبعاوي، التطور التقني للاتصال وتأثيره الثقافي (الفضائيات أنموذجاً)، بغداد، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم علم الاجتماع، ٢٠٠٨، ص١٨٣.

والاجتماعي والتزامهم الديني ومنظومتهم القيمية، والتي غالباً ما تؤكد البحوث والدراسات أنها مستهدفة من قبل برامج الفضائيات. وذلك لأن محتوى الفضائيات العام يركّز على الجانب القيمي بشكل أو بآخر. يقول الدكتور محمد عايش في دراسته لبرامج تلفزيون الواقع وتأثيراتها المحتملة على الأسرة والبيئة القيمية للمجتمع «إن برامج الواقع والفيديو كليب والمسلسلات المدبلجة هي من أخطر المضامين الإعلامية على الشباب، وإن بعض هذه البرامج تشكل خطراً على منظومة القيم الثقافية في مجتمعنا العربي الإسلامي» [٩]. وفي دراسة عن تأثير الدراما على قيم الشباب أظهرت النتائج أن معظم القيم المقدمة من المسلسلات قد تم قبولها بنسبة ٨٩,٤٪ على الرغم من أن المقدم قد يكون سلبياً [١٠].

وفي ما يتعلق بالمسلسلات المدبلجة، فيرجع تاريخ بثها في التلفزيونات العربية الى فترة التسعينات من القرن الماضي، حين ظهرت المسلسلات المكسيكية لأول مرة محدثة ضجة كبيرة عند عرضها. وهي تعرضت، وبعد فترة من انتشارها، إلى انتقادات كثيرة بسبب ما تركته من آثار سلبية على المشاهدين. ثم ما لبث عرض المسلسلات المدبلجة أن تراجع تدريجياً، وما لبثت أن غابت نهائياً، لتعود إلينا في ثوب جديد ومن بلد جديد قبل سنوات ثلاث عن طريق المسلسلات التركية المدبلجة. فكان أن أحدث عرض هذه الأخيرة ضجة عارمة بين الجمهور المشاهد للفضائيات العربية. ويصح ما نقوله خاصّة على مسلسل «سنوات الضياع» الذي كان المفتاح السحري لبوابة المسلسلات التركية وغزوها للفضائيات العربية. لقد كان لنجاح هذا المسلسل الواسع الأثر الكبير في تحفيز القنوات العربية للتسابق إلى شراء هذه المسلسلات التي لم يحقق بعضها أي نجاح يذكر عند عرضه في تركيا نفسها. وكانت مجموعة قنوات (MBC) هي الطريق الأول لانتشار هذه المسلسلات؛ إذ تخصصت إحدى قنواتها (MBC4) لعرض هذه السلسلات وإعادتها، لتتبعها العديد من القنوات العربية في شراء المسلسلات التركية وبثها أو إعادة عرضها، الواحد بعد الآخر. اللافت أن بعض القنوات لا تزال تعيد عرض مسلسل «سنوات الضياع» لحد الآن؛ أي بعد مرور سنوات ثلاث وإعادته في قنوات فضائية عديدة. لا بل إن

(٩) الإنترنت، منتدى الفضائيات والتحدي القيمي والأخلاقي، مصدر سابق.

(١٠) رانيا أحمد، تاثير الدراما العربية على قيم واتجاهات الشباب العربي، المجلة الاجتماعية القومية، القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، المجلد ٤٤، العدد ١، ٢٠٠٧، ص١٠٠.

مجموعة (MBC) أقدمت على شراء مائة مسلسل تركي لتقوم بدبلجتها وتقديمها للمشاهدين [١١]. إن شيوع هذه المسلسلات وانتشارها والإقبال على مشاهدتها يرجع إلى عدة عوامل يقف في مقدمتها ضعف الإنتاج الدرامي العربي وافتقاره إلى التجديد والحداثة، وانصهاره في قوالب نمطية جعلت المشاهد العربي يبحث عن الجديد. فيما تتصف المسلسلات التركية بالإنتاج الضخم، فضلاً عن تصوير أحداثها في مناطق سياحية خلابة، واعتمادها وجوهاً جديدة وجميلة لأبطالها، ناهيك بتناولها لموضوعات حساسة تتهرب الدراما العربية من تناولها.

رابعاً: منهجية الدراسة وأدواتها

١- **منهج الدراسة والعينة**: اعتمدت الدراسة على منهج المسح الاجتماعي من خلال سحب بالكوتا (تبعاً للجنس) من مجتمع البحث؛ وتألّفت العيّنة من ٢٠٠ مفردة، انقسمت الى ١٠٠ من الذكور و١٠٠ من الإناث. وتوزع أفرادها على مناطق الموصل المختلفة، مقتصرة على الفئة العمرية ١٥-٢٤ سنة، كانت غالبيتهم من الطالبات والطلبة.

٢- **أداة الدراسة**: تم تصميم استمارة استبيانية بعد الاطلاع على الدراسات القريبة من الموضوع، وعُرضت على مجموعة من الخبراء* في اختصاصات مختلفة. وقد تم تعديل الاستمارة بعد الأخذ بملاحظاتهم. وبغية التحقق من ثبات الاستمارة

(١١) الإنترنت، المسلسلات التركية والعزف على قلوب السعوديين، من موقع إسلام أونلاين www.islamonlin.net بتاريخ ٥ آب (أغسطس) ٢٠٠٨.

(*) في ما يلي أسماء الخبراء واختصاصاتهم العلمية(وجميعهم أساتذة في جامعات العراق):

١- أ.م.د مؤيد الخفاف/إعلام.
٢- أ.م.د عبدالفتاح محمد/اجتماع.
٣- أ.م.د خليل الخالدي/اجتماع.
٤- أ.م.د شفيق إبراهيم/اجتماع
٥- أ.م موفق ويسي/اجتماع.
٦- م. باسمة فارس/اجتماع.
٧- م. إيمان عبدالوهاب/اجتماع
٨- م. أميرة خطاب/اجتماع.
٩- م. محمد ذنون/علم النفس الاجتماعي.
١٠- م. ابتهال عبدالجواد/علم النفس الاجتماعي.

تمّ تطبيقها على عينة صغيرة من ٢٠ شاباً وشابة، وأعيد التطبيق بعد ١٤ يوماً، فجاءت نسبة الثبات ٧٩٪.

خامساً: عرض بيانات الدراسة

الجدول (١) يبيّن توزّع أفراد العيّنة على فئات العمر

العمر بالسنة	التكرار	٪
١٥– ١٦	٥٨	٢٩
١٧ – ١٨	٣٩	١٩,٥
١٩ – ٢٠	٤٤	٢٢
٢١ – ٢٢	٣١	١٥,٥
٢٣ – ٢٤	٢٨	١٤
المجموع	٢٠٠	٪١٠٠

من خلال الجدول (١) نلاحظ توزع أفراد العينة بين الفئات العمرية ١٥–٢٤، والتي اعتمدت كمقياس لعمر الشباب عالمياً من خلال تعريف المنظمات الدولية. وكان الوسط الحسابي لأعمار عينة البحث ٢٢،٨٢ سنة، بانحراف معياري مقداره ٣,٣٢٢، توزّعوا مناصفة بين الذكور والإناث، كما سبق ذكره.

الجدول (٢) يمثل توزّع أفراد العيّنة على المستويات التعليمية

المستوى الدراسي	التكرار	٪
ابتدائية	٤٨	٢٤
متوسطة	٥٢	٢٦
إعدادية	٧٣	٣٦,٥
معهد أو جامعة	٢٧	١٣,٥
المجموع	٢٠٠	٪١٠٠

نلاحظ من هذا الجدول تنوّع المستويات التعليمية لأفراد العينة من الشباب ما بين الشهادة الابتدائية إلى الجامعة. وهو مؤشر على أن أفراد العينة جميعهم من

المتعلمين (وقسم كبير منهم لا زال على مقاعد الدراسة). وهذا أمر متوقع بسبب طبيعة الشريحة العمرية المدروسة.

الجدول (٣) يمثل توزّع أفراد العيّنة على المهن

المهنة	التكرار	٪
طالب	١٣٢	٦٦
موظف	١٨	٩
ربة بيت	٣١	١٥,٥
كاسب ومهني	١٩	٩,٥
المجموع	٢٠٠	٪١٠٠

يشير الجدول (٣) إلى أنواع المهن التي يعمل فيها أفراد العينة، وأكثريتهم من الطلبة، بنسبة ٦٦٪. تلي فئة الطلبة عدداً، فئة ربات البيوت، بنسبة ١٥,٥٪ وهي صفة للإناث اللواتي أكملن دراستهن، أو تركنها بسبب الزواج، أو عدم رغبة الأهل في متابعتهن الدراسة. ثم يأتي في المرتبة الثالثة فئة (كاسب أو مهني) بنسبة ٩,٥٪، وكلهم من الذكور الذين أكملوا دراستهم، أو تركوها واتجهوا للعمل في الأعمال الحرفية أو العمل بأجور يومية؛ وهو ما يُطلق عليه في العراق بـ(كاسب). وأخيراً جاءت مرتبة (الموظف) بنسبة ٩٪ ممن أكملوا دراستهم وتعيّنوا في وظيفة ما، أو تركوها واتجهوا إلى البحث عن وظيفة أخرى.

محور أسباب المشاهدة

الجدول (٤) يمثل توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة الموافقة على «أفضلية المسلسلات على البرامج الإخبارية والسياسية»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٢٧	٤٤	٧١	٣٥,٥
موافق	٣٨	٣٣	٧١	٣٥,٥
غير موافق	٣٥	٢٣	٥٨	٢٩
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

نلاحظ في الجدول (٤) أن هناك ارتفاعاً في إجابات الذكور والإناث من الشباب الذين يتابعون المسلسلات التركية المدبلجة، والذين يفضّلونها على البرامج الإخبارية والسياسية؛ ولعلّ ذلك ناجم من كون هذه المسلسلات تنأى بهؤلاء الشباب بعيداً عن دائرة العنف والدمار، وعن الأخبار السياسية المثقلة بالنزاعات والخلافات حول السلطة، وإلى كونها تحملهم إلى مجال الدراما الرومانسية وقصص الحب والعاطفة والصراع الاجتماعي. لكن الإناث أكثر تفضيلاً من الذكور للمسلسلات التركية المدبلجة على البرامج السياسية والإخبارية (كاي سكوير =(٦,٩)، p=0.05). ما يشير إلى ابتعاد الإناث عن أمور السياسة وانشغالهنّ عنها، ربما، بالأمور الحياتية والاجتماعية والواجبات المنزلية والدراسية.

الجدول (٥) يمثل توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على اتجاهاتهم نحو درجة «تقارب العادات والتقاليد المبثوثة في المسلسلات مع قيم وتقاليد مجتمعهم»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١١	١٣	٢٤	١٢
موافق	٢٧	٣٥	٦٢	٣١
غير موافق	٦٢	٥٢	١١٤	٥٧
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يرى ٤٣٪ من أفراد العينة أن هناك نوعاً من التقارب في العادات والتقاليد بين المجتمع العراقي والمجتمع التركي، من خلال مقارنة أحوالهم مع ما يشاهدونه من عادات وتقاليد. ويظهر ذلك من خلال بعض العادات والتقاليد المشتركة بين المجتمعين التي جاءت بتأثير احتلال الدولة العثمانية للعراق لأكثر من ٣٠٠ سنة، ولكون كلا المجتمعَيْن فيهما أكثرية إسلامية. لكن ٥٧٪ من أفراد العينة يرون عكس ذلك، أي أنهم لا يقرّون بوجود عادات وتقاليد متقاربة بين المجتمعين العراقي والتركي. لعلّ نفي هذه الفئة من أفراد العيّنة وجود تقارب في العادات والتقاليد بين المجتمعين ناجم عمّا يشاهدونه في هذه المسلسلات من التحرر الواسع في العلاقات خارج نطاق الزواج، والذي يختلف، من وجهة نظرهم، عمّا يختبرونه في هذا المجال في مجتمعهم العراقي.

الجدول (٦) يبيّن توزّع أفراد العينة على درجة موافقتهم على الرأي القائل بـ«احتواء المسلسل على مشاهد سياحية رائعة»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٤٩	٧١	١٢٠	٦٠
موافق	٤٢	٢٤	٦٦	٣٣
غير موافق	٩	٥	١٤	٧
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يشير الجدول (٦) إلى وجود اتفاق واضح بين الذكور والإناث على أهمية المشاهد السياحية الرائعة. إذ إن ٩٣٪ منهم كانوا متفقين على أهميتها كسبب للمشاهدة، فيما لم تتعدّ نسبة غير المهتمين بها الـ ٧٪. ولعلّ صور الطبيعة الخلابة لتركيا كانت أحد أهم الأسباب التي جعلت الشباب يتابعون المسلسلات المدبلجة، بل إن لـ ٨٠٪ من الشباب كانت المشاهد الرائعة لتركيا سبباً لتشجيعهم على السفر إليها (انظر المحور الاقتصادي).

الجدول (٧) يبيّن توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة الموافقة على الرأي القائل بأن «في المسلسلات آخر صرعات المودة والأزياء»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٣٧	٤٥	٨٢	٤١
موافق	٤٩	٤٢	٩١	٤٥,٥
غير موافق	١٤	١٣	٢٧	١٣,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يلاحظ من الجدول (٧) أن الشباب من الذكور والإناث واعون بأن المسلسلات التركية المدبلجة تعرض صرعات المودة والأزياء من خلال أبطالها. هذه الموديلات الجديدة تبدو وكأنها تتّجه إليهم أساساً، إذ تنبّه أكثرهم (٨٦,٥٪) على وجودها في المسلسلات، بينما لم يوافق الباقون كونها كذلك. وقد تُعدّ هذه الصرعات من العوامل التي تجذب الشباب وتحفزهم على متابعتها، إذ إن ٥٧٪ من هؤلاء الشباب قد تشجعوا على اقتناء الملابس والإكسسوارات المعروضة فيها (انظر الجدول ١٢ المحور الاقتصادي).

جدول (٨) يمثّل توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة الموافقة على القول بكون المسلسلات تحوي صنعة درامية

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٣٧	٣٠	٦٧	٣٣,٥
موافق	٤٨	٥١	٩٩	٤٩,٥
غير موافق	١٥	١٩	٣٤	١٧
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يوجد اتفاق بين الذكور والإناث على أن واحداً من أسباب مشاهدة المسلسل التركي المدبلج هو وجود صنعة درامية وحبكة في صياغة قصة المسلسل وتتابع الأحداث بشكل يشد المشاهدين من الشباب. ففي هذا الاتفاق دليل على نجاح الدراما في إقناع مشاهديها. ولا يخفى أن طول المسلسل يحتاج إلى إمكانيات كبيرة في الصنعة الدرامية، بحيث تشد المشاهدين وتجعلهم يتابعونه دون ملل، من خلال رفد القصة بمواقف درامية تطيل الصراع الدرامي، وتنتقل بالأحداث من مرحلة إلى اخرى بشكل سلس ومشوق. وقد اتفق ٨٣٪ من الشباب على أن الصنعة الدرامية كانت محبوكة بشكل جيد جذبهم الى المشاهدة.

الجدول (٩) يمثّل توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجات موافقتهم على أن المسلسلات «تجمع بين الألم والحزن»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٤٣	٤٩	٩٢	٤٦
موافق	٤٧	٤٤	٩١	٤٥,٥
غير موافق	١٠	٧	١٧	٨,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

تشير بيانات الجدول (٩) إلى أن أغلب أفراد العينة ينجذبون إلى المسلسلات التركية بسبب وجود طابع الحزن والألم الذي تشتهر به أغلب هذه المسلسلات والذي يتجسد في الأغاني والألحان التي ترافق عرضها. نشير إلى أن الغناء العراقي يمتاز بمسحة الألم والحزن والشجن الشديد، ما يجعله قريباً من محتوى القصص والأغاني والألحان الحزينة في تلك المسلسلات. و يرى ٩١,٥٪ من الشباب أن وجود الألم والحزن عامل مؤثر جداً في جذب الشباب لمشاهدة هذه المسلسلات، بينما يرفض ٨,٥٪ من العينة هذا الرأي.

الجدول (١٠) يبيّن توزّع أفراد العيّنة على درجة الموافقة على القول بأن «جمال وجاذبية أبطال المسلسل» عامل جاذب لمشاهدته

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٤٤	٤٧	٩١	٤٥,٥
موافق	٤٥	٤٠	٨٥	٤٢,٥
غير موافق	١١	١٣	٢٤	٢٢
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يتفق ٨٨٪ من أفراد العينة على أن أشكال أبطال المسلسل الجسدية الجميلة والجذابة تدفع الشباب إلى التعلق بهم. ومن الشائع أن يتأثر المراهق والشاب بالأشكال الجميلة للممثلين والممثلات، وأن يحصل نوع من التعلق بهم؛ فالأبطال الممثلون يشكلون نماذج يقتدي بهم الشباب، وينبهرون بجمالهم وجاذبيتهم. وتمثّل ملامح أبطال المسلسلات التركية الشرقية الممزوجة بمسحة غربية عنصر جذب

إضافي للمشاهدين العراقيين. إن نسبة الاتفاق المرتفعة على هذا الرأي دليل على حسن اختيار أبطال المسلسل من قبل منتجيه في إنجاح العمل الدرامي.

محور الآثار الاقتصادية

الجدول (١١) يبيّن توزّع أفراد العيّنة على درجة الموافقة على القول بأن المسلسلات «تشجع على السفر إلى تركيا»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٤٥	٤٣	٨٨	٤٤
موافق	٣٤	٣٨	٧٢	٣٦
غير موافق	٢١	١٩	٤٠	٢٠
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يتفق ٨٠٪ من الشباب على أن مشاهدة المسلسلات المدبلجة شجعتهم على السفر إلى تركيا لمشاهدة هذا البلد الجميل ومناطقه السياحية الخلابة، وخصوصاً تلك التي تُعرض في المسلسل. وقد تسابقت شركات السفر والسياحة في الموصل إلى تقديم عروض رحلات سياحية إلى تركيا، وبأسعار مغرية، مؤكدة في إعلاناتها على زيارة مناطق تمّ تصوير مشاهد فيها للمسلسلات المدبلجة مثل (قصر نور ومهند الذي يقع قرب جسر البُسفور)؛ وهو ما شجع الشباب على السفر إلى هناك والتقاط الصور في هذه الأماكن، والتباهي بزيارتها عند عودتهم الى أهلهم وأصدقائهم، متجاوزين، بذلك، الأعباء المالية للسفر التي قد تثقل كاهل بعضهم.

الجدول (١٢) يبيّن توزّع أفراد العيّنة على درجة موافقتهم على الرأي القلئل بأن المسلسلات التركية «شجعت على اقتناء الملابس والإكسسوارات»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١٧	٣١	٤٨	٢٤
موافق	٣٠	٣٧	٦٧	٣٣,٥
غير موافق	٥٣	٣٢	٨٥	٤٢,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

اختلف سلوك الشباب المتعلّق باقتناء الملابس والإكسسوارات المعروضة في المسلسل التركي المدبلج، وبدا أن الشابات أكثر اقتناءً للملابس والإكسسوارات التي تُعرض في المسلسلات من الشبّان، (قيمة كاي سكوير=١٠، p=0.05). نشير إلى أن الملابس والإكسسوارات النسائية المعروضة كثيرة ومتنوعة، قياساً على ما يلبسه الرجال من الشباب فيها. كما أن نوع هذه الملابس وموديلاتها تتغير بسرعة أكبر لأن حركة المودة النسائية، وبعكس حركة مودة الرجال، في تغير دائم. وعلى سبيل المثال، فإن فستان (لميس) أصبح مودة رائجة لدى أغلب الشابات بعد عرض مسلسل (سنوات الضياع)، ليظهر بعده فستان نور، وهكذا بالنسبة لباقي المسلسلات. هذا التغيير المستمر في الموديلات ليس بدون أثر اقتصادي على الشباب وعلى عوائلهم.

الجدول (١٣) يبيّن توزّع أفراد العيّنة على درجة نزوع الشباب لـ«وضع الصور والأغاني المبثوثة في المسلسلات على الموبايل»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٢٨	٢٦	٥٤	٢٧
موافق	٣٨	٤٠	٧٨	٣٩
غير موافق	٣٤	٣٤	٦٨	٣٤
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

نلاحظ من الجدول (١٣) أن أكثر من نصف العينة (٦٦٪) يضعون الصور والأغاني التي تُعرض في المسلسل التركي المدبلج على موبايلاتهم؛ ويتسابق الشباب على وضع صور أبطال وبطلات المسلسل على الموبايل كنوع من التباهي والاستعراض. وهم يضعون الأغاني والموسيقى التي ترافق أحداث المسلسل حتى وإن لم يفهموا شيئاً من اللغة التركية. ويبدو أن أحد الأسباب هو أنها تحمل نوعاً من الألم والحزن والرومانسية (أنظر نتائج الجدول ٩) ويتبادلون نقل هذه الصور والأغاني عن طريق البلوتوث، أو من خلال شرائها من مكاتب الموبايل التي وجدت فيها سلعة رائجة، وبضاعة لن تبور، بسبب استمرار عرض هذه المسلسلات وإعادة البعض منها في أكثر من قناة ولأكثر من مرة.

الجدول (١٤) يشير إلى الدرجة التي يقوم الشباب فيها بالتحدث عن المسلسل عبر الموبايل مع المعارف

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٢٤	٢٦	٥٠	٢٥
موافق	٣٦	٣٢	٦٨	٣٤
غير موافق	٤٠	٤٢	٨٢	٤١
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يشير ٥٩٪ من أفراد العينة إلى أنهم يتحدثون عن هذه المسلسلات مع معارفهم وأصدقائهم عبر الموبايل، ولأوقات طويلة (أحياناً)، ومناقشة تفاصيلها والأحداث الدرامية الجارية ومستجداتها. مما يضيف على أعبائهم الاقتصادية أعباء ناجمة عن تكاليف هذه المكالمات. وهو دفع (بعضهم) إلى استغلال فترات التخفيض في أسعار المكالمات بعد منتصف الليل للحديث عن المسلسل التركي المدبلج بحرية أكبر وبتكاليف أرخص. أما ٤١٪ من الشباب فلا يتحدثون عن المسلسلات عبر الموبايل لفترات طويلة. لعلّ هؤلاء يكتفون بمناقشتها في أثناء لقاءاتهم أو قد لا يناقشون أحداثها أصلاً.

الجدول (١٥) لتبيان توزّع أفراد العيّنة على درجة متابعة الحلقات الفائتة على الإنترنت والمشفر

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١٩	١٦	٣٥	١٧,٥
موافق	٣٤	٢٧	٦١	٣٠,٥
غير موافق	٤٧	٥٧	١٠٤	٥٢
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يتابع نصف العينة تقريباً (٤٨٪) الحلقات التي تفوتهم من المسلسل التركي المدبلج على الإنترنت والقنوات المشفّرة للتعرّف إلى ما يجري من أحداث. وهذا

بدوره يضع تكاليف جديدة عليهم لا سيما أن القنوات التي تعرض حلقات متقدمة من المسلسل التركي المدبلج ونقصد (art, mbc+) تحتاج إلى شراء كارت خاص بها وهي رسوم لا يُستهان بها. كما أن هذه الاشتراكات تحتاج إلى تجديد بين فترة وأخرى لكي يستمر استقبال القنوات المشفرة. فضلاً عن أن متابعة هذه الحلقات على الإنترنت يتطلب مبالغ مالية ليست بالقليلة. نشير في هذا الصدد إلى أن هناك مواقع مختصة بالمسلسلات المدبلجة تعرض أي حلقة من أي مسلسل بمجرد كتابة رقم الحلقة (انظر www.m-torky.yoo7.com و www.series-turkish. forums1.net).

الجدول (١٦) لتبيان توزّع أفراد العيّنة على الدرجة التي يتم فيها «الحصول على أقراص الحلقات الأخيرة لمتابعة ما يجري»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٢٠	١٨	٣٨	١٩
موافق	٣٣	٢٩	٦٢	٣١
غير موافق	٤٧	٥٣	١٠٠	٥٠
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

انقسم أفراد العينة إلى نصفين في الإجابة على هذا السؤال، إذ قال (٥٠٪) منهم بإنهم يحاولون الحصول على أقراص (CD) للحلقات المتقدمة أو الأخيرة من المسلسل التركي المدبلج من مكاتب بيع الأقراص، أو من الباعة على الأرصفة؛ (وهؤلاء يحصلون عليها من القنوات المشفرة التي تعرضها (art, mbc+). وقد عاين الباحث بنفسه الإقبال الشديد على شراء هذه الأقراص، خصوصاً أقراص الحلقات المتقدمة من مسلسل «وادي الذئاب» الذي لاقى، وبأجزائه الثلاثة، نجاحاً كبيراً في العراق؛ ويُعزى نجاح هذا المسلسل إلى الظروف الشبيهة بين ما يعرضه المسلسل وبين الحالة العراقية من انتشار الجريمة والفساد الحكومي. هنا أيضاً تتحمل هذه الفئة من الشباب، جرّاء هذه المتابعة، أعباء مادية إضافية. بينما النصف الثاني من العينة كان يتابع أحداثها بشكل متسلسل من دون استباق.

محور الآثار الاجتماعية

الجدول (١٧) لتبيان توزّع أفراد العيّنة على درجة الموافقة على القول بأن المسلسلات «خلقت لي مشاكل مع العائلة بسبب المتابعة»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١٣	٢٧	٤٠	٢٠
موافق	٢٩	٣٤	٦٣	٣١,٥
غير موافق	٥٨	٣٩	٩٧	٤٨,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

أجاب ٥١,٥٪ من العينة معظمهم من الإناث بأن المشاهدة تخلق مشاكل مع الأهل، بينما أجاب ٤٨,٥٪ معظمهم من الذكور بأن المتابعة لا تخلق لهم مشاكل مع الأهل، والفرق بين الفئتين ذو دلالة (كاي سكوير=٠٫٠٥=p). ولعلّ ذلك ناجم من أن متابعة الإناث للمسلسل التركي المدبلج تشغلهن عن أداء واجباتهن المنزلية والأسرية والدراسية مما يدفع أفراد العائلة إلى منعهن من المشاهدة أو التنبيه أو التوبيخ على هذه المشاهدة.

الجدول (١٨) لتبيان توزّع أفراد العيّنة على الدرجة التي قامت فيها المسلسلات بإعطائهم نموذجاً للعلاقات الرومانسية

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٣٤	٣٧	٧١	٣٥,٥
موافق	٤٥	٤١	٨٦	٤٣
غير موافق	٢١	٢٢	٤٣	٢١,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يتفق ٧٨,٥٪ من أفراد العينة من الشباب على أن المسلسل التركي المدبلج قد أعطاهم نموذجاً للعلاقات الرومانسية الحالمة، من خلال قصص الحب التي يجسدها

أبطال المسلسل. إن حجم النسبة إنما يشير إلى أن هؤلاء الشباب يفتقدون هذه النماذج في حياتهم الواقعية بسبب ضغوط العادات والتقاليد الاجتماعية، وضوابط المجتمع الملتزم دينياً، المانعة لوجود مثل هذه العلاقات خارج النطاق المقبول اجتماعياً (الزواج أو الخطوبة). يضاف إلى ذلك الظروف الأمنية السيئة التي يعانيها مجتمعهم في المرحلة الراهنة والمانعة، بدورها، لقيام علاقات طبيعية بين الجنسين. بينما يرى (٢١,٥٪) منهم بأن هذه العلاقات لا تمثل الرومانسية الحالمة بسبب كونها، ربما، غير مقبولة اجتماعياً ودينياً.

الجدول (١٩) يمثّل توزّع أفراد العيّنة على درجة موافقتهم على القول بأن المسلسلات «أدخلت سلوكيات جديدة لحياة الشباب»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٣٨	٣٦	٧٤	٣٧
موافق	٤٠	٥١	٩١	٤٥,٥
غير موافق	٢٢	١٣	٣٥	١٧,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يجمع غالبية أفراد العينة (٨٢,٥٪) على أن المسلسل التركي المدبلج أدخل سلوكيات جديدة إلى حياة الشباب. ومن الملاحظ أن السلوكيات الجديدة قد طاولت فعلاً جوانب عديدة من حيوات الشباب، بعضها مظهري، يتعلق بالشكل الخارجي للشباب، تقليداً لما يشاهدونه، والآخر سلوكي، يتعلق بمحاكاة تصرّفات أبطال المسلسل، ومحاولة تكوين علاقات مع الجنس الآخر على غرار ما يشاهدونه. يضاف إلى ذلك توقهم للتحرر من القيود العائلية والمجتمعية، ربما، والمطالبة بمزيد من الحريات في السلوك. ويبدو من خلال هذا الاتفاق الكبير في الرأي أن الشباب ينزعون لتغيير سلوكياتهم، أو هم مقتنعون، على الأقل، بتغييرها وفقاً لما يرونه في هذه المسلسلات.

الجدول (٢٠) لتبيان توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة الموافقة على القول بأن المسلسلات قد «غيرت التصورات عن الجنس الآخر»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٢٦	١٢	٣٨	١٩
موافق	٣١	٢٥	٥٦	٢٨
غير موافق	٤٣	٦٣	١٠٦	٥٣
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

كان للمسلسلات التركية دور في تغيير تصوّرات الشبّان حول الشابات أكثر بكثير مما غيّرت تصوّرات الشابات حول الشبّان (كاي سكوير =٩,٥، .p=0.05) وقد يرجع ذلك إلى عدم احتكاك هؤلاء الشبّان بالجنس الآخر، أو إلى ضمور الخبرات العاطفية لديهم، أو بسبب جهلهم، ربما، بماهية العلاقات الرومانسية وأساليب تكوين هذه العلاقات.

الجدول (٢١) لتبيان توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة الموافقة على القول بأن المسلسلات «قدمت المجتمع التركي بشكل منفتح أرغب أن يكون مجتمعي مثله»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١١	١٢	٢٣	١١,٥
موافق	٢٧	٢٤	٥١	٢٥,٥
غير موافق	٦٢	٦٤	١٢٦	٦٣
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يتفق ٦٣٪ من الشباب في العينة على أنهم لا يرغبون بأن يكون مجتمعهم منفتحاً مثل المجتمع التركي، فهم، وعلى الرغم من انجذابهم إلى المسلسل، وانبهارهم بما يقدمه، وحبهم للقصص ولأبطالها، إلا أنهم يرفضون أن يصبح مجتمعهم مثل المجتمع التركي. ولعلّ ذلك ناجم من خشيتهم من وصول مجتمعهم إلى درجة التفكك الاجتماعي والأخلاقي الذي يشاهدون في تلك المسلسلات. نلاحظ،

في هذا الصدد، نوعاً من الازدواجية تتمثّل بالإعجاب بالمسلسل، من جهة، متجاوراً مع الرفض بالتماهي بالمجتمع المنفتح الذي تقع أحداثه فيه، من جهة ثانية. على النقيض من ذلك، يؤمن ٣٧٪ من الشباب بالانفتاح الذي يرونه في المجتمع التركي ويتمنون تغيير مجتمعهم إلى صورة مقاربة لما يرونه.

الجدول (٢٢) يبيّن توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة الموافقة على القول بأن «طول العرض جعل الأبطال مقرّبين مني»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١٨	١٦	٣٤	١٧
موافق	٣٧	٤٤	٨١	٤٠,٥
غير موافق	٤٥	٤٠	٨٥	٤٢,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

نلاحظ من الجدول السابق أن أكثر من نصف العينة (٥٧,٥٪) يرون بأن طول فترة عرض المسلسل التركي المدبلج الذي يتراوح بين (٥٠–١٥٠) حلقة يجعل الأبطال مقرّبين منهم. إن طول المدة هذا يخلق ألفة بين الشباب وأبطال المسلسل الذين يعيشون معهم أجواء درامية لمدة ٣ أو ٤ أشهر في متابعة يومية، ويقرّبهم، بالضرورة، من نفوس الشباب ليحتلوا «مكانة ما» في قلوبهم وعقولهم. بينما لا يرى ٤٢,٥٪ من الشباب أن طول العرض قد جعل الأبطال مقربين منهم. لعلّ أبطال المسلسلات لم يتركوا أثراً على شخصيات هؤلاء، فكانوا بالنسبة إليهم «ممثّلين» حصراً.

الجدول (٢٣) يبيّن توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة الموافقة على القول إنهم يقومون بـ «الدفاع عن أبطال المسلسل عندما يحدث نقاش عنهم»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١٥	٢٠	٣٥	١٧,٥
موافق	٢٧	٤٥	٧٢	٣٦
غير موافق	٥٨	٣٥	٩٣	٤٦,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

تشير المعالجة الإحصائية للمعطيات في هذا الجدول إلى أن الإناث هن أكثر دفاعاً عن أبطال المسلسل من الذكور عندما يحصل نقاش حول هؤلاء الأبطال (كاي سكوير=١٠,٩، p=0.05). ولمّا كانت نتائج الجدول السابق لا تظهر تبايناً بين الشبان والشابات إزاء شعورهم بالقرب من هؤلاء الأبطال، يسعنا عزو ذلك «الدفاع» إلى تباين في التوظيف العاطفي في فعل مشاهدة التلفزيون، وربما يسعنا الاستنتاج بأن الشابات أكثر انخراطاً وتواطؤاً مع أحداث هذه المسلسلات وأشخاصها من الشبّان.

الجدول (٢٤) يبيّن توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة الموافقة على التصريح بـ«الطموح في تكوين علاقة مثل التي يراها في المسلسل»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٢٨	١١	٣٩	١٩,٥
موافق	٣٣	٢٦	٥٩	٢٩,٥
غير موافق	٣٩	٦٣	١٠٢	٥١
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يميل الشبّان في هذه العيّنة إلى الإعلان عن طموحهم في إقامة علاقة مثل التي يرونها في المسلسل أكثر بكثير من الشابات (كاي سكوير =١٣,٨، p=0.05). هذه العلاقات تتميّز بأنها على درجة عالية من الحرية. لعلّ ذلك التباين بين الشبان والشابات سببه كون الحرية في العلاقات العاطفية بدون كلفة اجتماعية كبيرة للشاب، فيما قد تصل إلى النبذ الاجتماعي بالنسبة للشابة. لكن نسبة من الفتيات (٣٧٪) صرحن هن أيضاً برغبة شبيهة. ولا نعجب من انبهار الشابات بنماذج العلاقات العاطفية التي يشاهدنها في المسلسل؛ فهي تزخر بالبطولة والتضحيات والدفاع عن المحبوب... على عكس ما يختبرن من نماذج للعلاقات العاطفية التي تتصف، ربما، بالخيانة والاستغلال لأمور «غير مقبولة اجتماعياً».

محور الآثار النفسية

الجدول (٢٥) يبيّن توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة الموافقة على التصريح بأن المسلسلات «جعلتني أشعر بالنقص»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١٧	١٥	٣٢	١٦
موافق	٢٤	٢٩	٥٣	٢٦,٥
غير موافق	٥٩	٥٦	١١٥	٥٧,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يشير٤٢,٥٪ من الشباب إلى أنهم يشعرون بالنقص عند مشاهدة المسلسل التركي المدبلج. ونحن نجد أن لتلك المشاعر أسباباً كثيرة، تقف في مقدمتها الأوضاع السيئة التي يمر بها مجتمعهم حالياً، والمشاكل المستمرة منذ عشرات السنين التي أرخت بظلالها على حياة الشباب، ومنعتهم من التمتع بحياتهم مثل أقرانهم في المجتمعات الأخرى. هذا، فيما لا يشعر ٥٧,٥٪ من أفراد العينة بالنقص. لعلّ هؤلاء لا يقومون بمقارنة أوضاعهم بأوضاع الممثلين في المسلسل، ويتفهمون المرحلة التي يمر بها مجتمعهم.

الجدول (٢٦) يبيّن توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة الموافقة على كونهم «يتقمّصون بعض سلوكيات أبطال المسلسل»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١٦	٥	٢١	١٠,٥
موافق	٢٥	١٧	٤٢	٢١
غير موافق	٥٩	٧٨	١٣٧	٦٨,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

أكثر من نصف العينة (٦٨,٥٪) أعلنوا أنهم لا يتقمّصون سلوكيات أبطال المسلسل. وهذا امر متوقّع. فالشباب عندنا لا يصرّحون عن تقمّصهم لسلوكيات الفنانين لأن ذلك التقمّص غير محبّذ اجتماعياً، فيخشون، إذا ما صرّحوا عنه

(التقمّص)، تعرّضهم للانتقاد. إلى ذلك، فإن الشبّان يبدون ميلاً لتقمّص بعض سلوكيات أبطال المسلسلات التركية أكثر من الشابات (كاي سكوير=٩,٩، p=0.05). لا سيّما تلك السلوكيات المتعلّقة بالتعامل مع الحبيبة أو البطلة، أو أخرى تتعلق بالمظهر أو طريقة اللبس. ويحذو حذوهم قلّة من الشابات (٢٢٪).

الجدول (٢٧) لبيان توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة التصريح بكونهم سعداء حين «يشبّهني الآخرون بأبطال المسلسل»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١٤	٢٧	٤١	٢٠,٥
موافق	٢٠	٣٥	٥٥	٢٧,٥
غير موافق	٦٦	٣٨	١٠٤	٥٢
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

تشعر أكثرية الشابات بسعادة أكبر مما يشعر الشبّان لدى تشبيههن بأبطال المسلسلات التركية (كاي سكوير=١٥,٧، p=0.05). خاصّة وأن الشبان والشابات قد توافقوا على اعتبار أبطال هذه المسلسلات جميلين وجذابين، وبأن جمالهم وجاذبيتهم من أسباب مشاهدتهم لها (الجدول ١٠ في المحورالأوّل). فالتشبيه بنجوم التلفزيون يعزز للشابات شعورهن بأنهن جميلات ولهن جاذبية عالية شبيهة بتلك التي للممثلات المعترف بجمالهن.

الجدول (٢٨) لبيان توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة التصريح بأنهم يحلمون «بالمسلسلات في المنام أحياناً»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١٠	٥	١٥	٧,٥
موافق	٢٦	٢٨	٥٤	٢٧
غير موافق	٦٤	٦٧	١٣١	٦٥,٥
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

يشير الجدول (٢٨) إلى أن ٣٤,٥٪ من الشباب يرون في مناماتهم أحلاماً تتعلق بالمسلسل التركي. وهذا يرجع، وفي أقل تقدير، إلى انشغالهم بهذه المسلسلات، إن لم نقل إلى الأثر الكبير الذي تتركه مشاهدتها على تفكيرهم وانفعالاتهم. وهذه تجد تعبيراتها، لا في وعيهم فحسب، إنما تجد طريقها أيضاً إلى عقلهم الباطن ـ مصدر الأحلام بحسب التأويل النفس ـ تحليلي للأحلام.

الجدول (٢٩) لبيان توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على درجة التصريح

بأنهم يشعرون «بالفشل والإحباط لعدم المقدرة على العيش بطريقتهم»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	١٨	٧	٢٥	١٢,٥
موافق	٣٥	٢٦	٦١	٣٠,٥
غير موافق	٤٧	٦٧	١١٤	٥٧
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

٤٣٪ من الشباب يشعرون بالفشل والإحباط لعدم المقدرة على العيش بالطريقة التي يعيش فيها أبطال المسلسلات. وتشير المعالجة الإحصائية للمعطيات في هذا الجدول إلى أن الذكور أكثر شعوراً بالفشل والإحباط من الإناث (كاي سكوير=٩,٧، $p=0.05$). الأكثرية (٥٧٪) من أفراد العينة لا يشعرون بذلك.

الجدول (٣٠) لبيان توزّع أفراد العيّنة بحسب الجنس على الدرجة التي يتخيّل الشباب أنفسهم «مكان البطل في المسلسل»

الإجابة	ذكور	إناث	المجموع	٪
موافق جداً	٢٤	١٥	٣٩	١٩,٥
موافق	٢٩	٢٦	٥٥	٢٧,٥
غير موافق	٤٧	٥٩	١٠٦	٥٣
المجموع	١٠٠	١٠٠	٢٠٠	١٠٠

التخيّل هو عبارة عن استرجاع الصور الحسية من الماضي ويتم أحياناً بتحوير الماضي من خلال تكوين صورة جديدة مقتبسة من الماضي. ومن خلال

بيانات الجدول السابق نلاحظ أن ٤٧٪ من الشباب يتخيلون أنفسهم مكان بطل المسلسل ويعيشون بدله أدوار الحب والرومانسية والبطولة التي يفتقدونها في حياتهم اليومية، ويذهبون بعيداً في أجواء القصة الدرامية، وهي وسيلة لإرضاء الذات والهروب، ربما، من الواقع الحالي من خلال التخيل. وفيما لا يتخيل ٥٣٪ من الشباب أنفسهم في هذه المشاهد، لكن أكثريتهم لا «يتقمصون بعض سلوكيات أبطال المسلسلات» (٦٨٪ كما جاء في الجدول ٢٦ أعلاه). وهو ما يعني أن هناك من يتخيّلون أنفسهم في موقع البطل لكنهم لا يتقمّصون، مع ذلك، سلوكياته.

نتائج الدراسة:

لقد كانت المسلسلات التركية المدبلجة أحد مفاتيح التغيير بالنسبة للشباب العراقي عموماً، والموصلي خصوصاً، إذ منعتهم الظروف الأمنية السيئة والعادات والتقاليد والتيارات الدينية المتشددة من ممارسة حياتهم بشكل طبيعي. ومع انتشار هذه المسلسلات وتغير الوضع الأمني (نسبياً) أعلن الشباب عن تمردهم على تلك الأوضاع، مبتدئين بتغيير أفكارهم وملابسهم وسلوكياتهم لتكون هذه المسلسلات بوابة من بوابات تغيير حياتهم.

وقد جاءت نتائج الدراسة الميدانية لتؤكد ما يلي:

أ) محور أسباب المشاهدة: يعتقد غالبية الشباب أفراد العينة أن مشاهدة هذه المسلسلات أفضل من متابعة الأخبار والبرامج السياسية، وأن المشاهد السياحية وصرعات المودة والأزياء والحزن والألم في القصة كلها كانت عوامل جذب للشباب لمتابعتها.

ب) محور الآثار الاقتصادية: إن مشاهدة هذه المسلسلات دفعت الكثير من الشباب للسفر إلى تركيا، كما أنها شجعتهم على اقتناء الملابس والإكسسوارات التي يرتديها أبطال المسلسل، فضلاً عن تحدّث أكثر من نصف عينة الشباب عن المسلسلات عبر الموبايل، وشرائهم للأقراص الليزرية لمتابعة أحداث المسلسل .

ت) محور الآثار الاجتماعية: تسبب متابعة المسلسل التركي مشاكل مع الأهل لدى الإناث أكثر من الذكور. كما أنها أدخلت سلوكيات جديدة على حياتهم. تدافع الإناث عن أبطال المسلسل أكثر من الذكور، فيما يطمح الذكور أكثر من الإناث إلى تكوين علاقات عاطفية مثل التي يشاهدونها في المسلسل.

ث) محور الآثار النفسية: إن مشاهدة هذه المسلسلات جعلت بعض الشباب يشعرون بالنقص، وتشعر نسبة عالية من الإناث بالسعادة عندما يشبههن الآخرون ببطلات المسلسل، ويشعر نسبة من الذكور أكثر من الإناث بالفشل والإحباط لعدم قدرتهم على العيش بطريقة المسلسل التركي.

آب (أغسطس) ٢٠٠٩

المراجع

جمعة جاسم السبعاوي .**التطور التقني للاتصال وتأثيره الثقافي (الفضائيات أنموذجاً)**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم علم الاجتماع، ٢٠٠٨.

رانيا أحمد. «تأثير الدراما العربية على قيم واتجاهات الشباب العربي». **المجلة الاجتماعية القومية** (القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية)، المجلد ٤٤، العدد١، ٢٠٠٧.

شلال حميد سليمان. «قنوات البث الفضائي وتأثيراتها المحتملة على منظومة الفكر الاجتماعي». **مجلة دراسات موصلية**، العدد ٢٣، ٢٠٠٩.

صالح سليمان عبد العظيم. «التأثيرات الاجتماعية للقنوات الفضائية». **مجلة شؤون اجتماعية** (الشارقة، جمعية الاجتماعيين والجامعة الأمريكية في الشارقة)، السنة ٢٤، العدد ٩٣-٩٤، ٢٠٠٧.

عبد العزيز السيد. **الشباب وتأزمه النفسي**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٥.

عزت السيد أحمد. «الثورة التقانية والتغير القيمي». **مجلة المعرفة** (دمشق، وزارة الثقافة السورية)، العدد ٤٨٨، السنة ٤٣، أيار (مايو) ٢٠٠٤.

مؤيد الخفاف .**دوافع وأبعاد متابعة الجمهور العراقي للمسلسلات التركية**. بحث غير منشور مقدم إلى مركز الدراسات الإقليمية، جامعة الموصل، ٢٠٠٩.

الإنترنت، **المسلسلات التركية والعزف على قلوب السعوديين**، من موقع إسلام أونلاين www.islamonlin.net بتاريخ ٥ آب (أغسطس) ٢٠٠٨.

الإنترنت، **دراسة رائدة في تأثير الفضائيات على قيم الشباب اليمني**، من موقع نبأ نيوز www.nabanewa.net بتاريخ ٢٠٠٦/٤/١٧.

الإنترنت، **منتدى الفضائيات والتحدي القيمي والأخلاقي**، موقع محيط www.moheet.com

القدرات المعرفية والتعبيرية للشباب في دلالاتها النفسية والاجتماعية: نماذج لخطاب «غير شكل»

نادر سراج(*)

مقدمة

لا مندوحة من القول إن اللغة التي تنتشر عادةً على امتداد مساحة جغرافية شاسعة، لا يمكن أن تكون متجانسة في ذاتها ومنطوقة بالطريقة نفسها من مختلف مستخدميها. بل هي تعرف اختلافات مناطقية واجتماعية وجيلية، نتيجة طبيعية لحراك مستخدميها، وتنوّع منابتهم الجغرافية، وتطور احتياجاتهم. وهذه المسلّمة من شأنها أن تؤكد على تنوع الأنماط اللغوية وعلى مبدأ حركية اللغة؛ مثلما على خصائص الأصالة والابتكار عند شريحة معينة من مستخدميها ونعني بهم الشبان، وشبان الضواحي منهم تحديداً، الذين يتأثرون بما يتوقعونه منها، أو بما يعتقدون أنهم يعرفونه عن العالم من خلالها.

لم ننصرف في هذه الدراسة إلى الاستغراق التأملي أو الذاتي في عرض مسألة علاقة الجيل الشاب بلغته الأمّ، أو باللغات الحية، اقتراضاً أو اختصاراً أو اقتصاداً لغوياً. بل أعطينا الأفضلية للتحليل التزامني لنماذج من مدونتنا المتضمنة معطيات لغوية شبابية جمعناها عن طريقي السمع والبصر

(*) أستاذ اللسانيات، في الجامعة اللبنانية.

وتتمحور حول مواضيع تثار في عوالم الشباب من الجنسين، وتستقطب اهتماماتهم الآنية.

لم نغمط الصحافيين والإعلاميين حقهم من الرصد والمتابعة، فإسهامهم أساسي وباعهم طويل في بثّ «الروح الشبابية» في لغة الصحافة المكتوبة وفي برامج الإعلام المرئي؛ فهم يرفدون لغة التخاطب اليومي بمقترضات وتعابير منسولة من طبيعة مهنهم، تنتقل لاحقاً إلى صفوف الشباب. والعكس صحيح أيضاً، فهم ينقلون إلى مشاهديهم لغة الحياة أو لغة الشارع بعد إعادة توليفها.

أما معدّو الإعلانات التجارية فباعهم طويل في «اقتناص» تعابير شبابية تسري على ألسنة العامة، وفي إعادة توظيفها بذكاء، في حملاتهم التسويقية. وآخرها تعبير «مش أكلة» الذي أتينا على ذكره في البحث بصيغه المختلفة التي لا تخرج عن نطاق الدلالة الأساسية: «بتتاكل»، «مش أكلة». فقد استعيدت هذه الصورة المجازية الشبابية في إعلان ترويجي (٢٠٠٨/١٢/٢) بتوقيع «وزارة الداخلية والبلديات وكل المواطنين». يحث الإعلان المواطنين على الالتزام بوضع حزام الأمان لدى قيادة السيارة لأن «محضر الضبط» أو الغرامة التي ستفرض عليهم جرّاء المخالفة «مش أكلة» طيبة ومشتهاة!!

هذا المثل هو خير شاهد على الفرضية التي أدرجناها في المتن، ومفادها أن بعض التعابير الشبابية باتت تمتلك مشروعية وقدرة إبلاغية وصدقية مضمونية، تؤهلها كي تأخذ طريقها نحو الرواج، بعدما استقطبت اهتمام الصحافيين ومعدّي البرامج التلفزيونية والمعلنين. هذه التعابير التي ينتجها الشباب عادةً لم تعد مستهجنة أو مسكوتاً عنها، بل تآلفت معها الآذان لدرجة أنها أمست مقبولة باعتبارها مادة استهلاكية المنحى توظف في مجالات دعائية وتسويقية وإرشادية كما هو حال التعبير المرافق لهذا الإعلان المتعلق بسلامة السير.

في المنهج والإشكالية

إن مقاربتنا للعلاقة ما بين النسق التعبيري الكلامي الشاب، وفضائه الثقافي الاجتماعي، لسانية المنحى. اللسانيات هي إذاً مدخلنا إلى اكتناه الحقيقة اللغوية المعيشة. والتحليل النفسي هو بدوره المفتاح المعرفي الذي يتقاطع ويتبادل التأثّر

والتأثير مع اللسانيات في بحثنا هذا. ونبادر إلى القول إن التعبير الشبابي الذي نعالجه في هذه الدراسة في مختلف وجوهه واستخداماته، بما فيها المقترضة، المعرّب منها أو المترجم، مأخوذ هنا على النحو التالي:

- مدوّنة قائمة بذاتها،
- بنية عامة مكتفية بذاتها،
- تعبير أو علامة أو أيقونة index, indice, icône.
- محدِّد لغوي اجتماعي لانتماء الفرد وتماهيه مع عصبوية تعبيرية.

نحن إذاً بصدد قراءة هذا التعبير، عبر مختلف مراحل تجلياته، محترمين بنيته، ومتعاملين معها كما هي، بمستوياتها المتعدِّدة غير المسطَّحة وغير الخطية. وسنتوقف تحديداً عند الدلالات النفسية والاجتماعية لهذه التعبيرات الشبابية.

بين اللسانيات والتحليل النفسي

في خمسينات القرن المنصرم أحدثت اللسانيات ثورة في الفكر والتحليل كما في الاكتناه والفهم. وهي علم يطلّ على علوم عديدة، ويغذي ميادين معرفية كثيرة. كما نجحت اللسانيات في تطوير النظر الفلسفي عينه؛ بل وإن فلسفة اللغة، التي هي اليوم حقل فلسفي شديد التأثير والاستدعاء، تدين للسانيات بالكثير والعميق إنْ في مجال إمكان التجدّد والتطور أم في مجال تقديم المناهج والطرائق.

بيد أنّ خطاب اللسانيات يتلاقى مع خطاب التحليل النفسي: هما يتعاونان، ويتداخلان ويتبادلان. كلّ منهما مرتكز على قول في الإنسان، وفي النصّ، ذي مستويين. فالتحليل النفسي، كاللسانيات تماماً، متأسِّس على مبدأ المعنى الكامل.

وللتذكير فالعالم اللساني الأميركي، نوام تشومسكي، رائد مدرسة اللسانيات التوليدية التحويلية، يعتمد مستويين لدراسة الجمل مميِّزاً ما بين بنيتين سطحية وعميقة، الأولى تظهر عبر تتابع الكلمات التي ينطق بها المتكلم، أما الثانية فهي القواعد التي أوجدت هذا التتابع، أو البنى الأساسية التي يمكن تحويلها لتكوّن الجمل.

هذا المبدأ التحليلي النفسي يمتلك القدرة والخصائص اللازمة لمساندة

اللسانيات في قراءة أفضل لهذه التعبيرات. أتذكّر هنا عطاء لاكان[1] (Jacques Lacan) المرتكز برمّته على المزاوجة بين التحليل النفسي الفرويدي والخطاب اللساني. فقد كانت جِدّة لاكان، أو تأثيره وتميزه، ماثلةً في كونه لجأ للسانيين كي يعيد تفسير فرويد، وكي يجدّد سلطة فرويد ويزيل القراءات الملتبسة، ويزيل أيضاً تلك التي رأى أنّها أساءت للفرويدية ولم تلتقط روح المعلم المؤسِّس. ولكن الباحث اللساني الذي يؤمن بالالتقاء والتقاطع مع التحليل النفسي، قلّ أن يوافق على اللاكانية.

وما دمنا الآن نعالج مسألة التداخل والتعاون بين اللسانيات والتحليل النفسي، فبإمكاننا تناول «التعابير الشبابية» التي وصفناها، بعد التقميش والتبويب، وبعد الفرز ثم الجدولة، تناولاً وتتبعاً لمخطط (schéma) يوحّد ويعيد المتفرّق إلى أساس واحد، أي إلى الجهاز المنتج المشترك. وهنا نتساءل: هل يمكن ردّ تلك المفردات والمصطلحات والتعابير المدروسة بأغلبها إلى مجال محدّد وتحديداً إلى الجنس؟ أيكون الجنسيّ أساس خطاب شبابنا ومنتوجهم النصّي؟

قبل الجواب عن هذا السؤال الجوهري نعرض الرؤية التحليلية النفسية وطريقتها في دراسة موضوعنا عن النصّ الخاص بشريحة ثقافية اجتماعية دائبة الحراك داخل مجتمعنا اللبناني.

المعطيات اللغوية المجموعة في المدونة

معطياتنا الميدانية التي جمعناها على مدى ستة أعوام (١٩٨٧ – ١٩٩٠ – ١٩٩٢)، شملت حوالى الألف مفردة وتعبير وكلّها تمتلك دلالاتها الاجتماعية والثقافية وتختزن إيحاءات، وتتكئ على مفاهيم جنسية، أو اقتصادية أو فنية أو أخرى عسكرية. فعلى سبيل المثال لا الحصر لاحظنا كيف أن بعض الشبان كانوا يتداولون في معرض إشارتهم إلى الجنس اللطيف تسمياتٍ وتعابير قديمة ـ جديدة، تشيع في صفوفهم، ويتباهون، في حلقاتهم المقفلة في استحضارها مثل «طشمة»، و«فرس»، و«كذا مذا»، و«تحفة»[2]، و «شَلْخَة» وتعني فتاة ذات قوام ممشوق ووجه جميل

(١) عالم فرنسي (١٩٠١ - ١٩٨١) اهتم بمسائل التحليل النفسي وله دراسات وكتابات معروفة في هذا الموضوع، وتحديداً في العلاقة بين التحليل النفسي واللسانيات.

(٢) ورد هذا المصطلح ذو المنحى الساخر في عنوان «الوزير التحفة»، صحيفة الشرق، ٢٠٠٨/٩/٩.

ومنظر مثير، وبعضهم يستخدمها في جملة مفيدة «الشلخة هي التي جابته جورة»[٣]! و«تعقيد»، و«حريم»، و«عندها مؤهلات»[٤]، و«طبيعية»، و«خام»[٥]، وسواها... وإذا ما أردنا أن نسترسل أكثر فأكثر هناك تسميات معروفة استخدمت من قِبل أجيال سبقتهم أو بيئات ثقافية مجاورة مثل «حرماية»، «شقفة»[٦]، «إنتاية»، «الجوّ»، و«لقطة»[٧]، وسواها مما استعادها الشباب وأعادوا استخدامها في سياقات ودلالات أخرى. كما لاحظنا خلال التسعينات أن الدلالة على الجنس الآخر كانت تتم عند البعض باستخدام مفردات مرمّزة تتصل بأجواء الحرب الأهلية التي عصفت بالبلاد قرابة خمسة عشر عاماً وتسرَّبت بالطبع إلى لغة الخطاب اليومي، وتركت بصماتها عليه. من هنا تناهت إلى الأسماع تعابير مثل: «حارق خارق، متفجِّر» (لإبداء الإعجاب بالفتيات، وهي في الأصل نوع من الرصاص)، «بلّش القصف» (تقال عند بداية حدوث مشكلٍ ما) «عشوائي» (حديث غير مفهوم)، «بتقنِّص عن بو جنب» (عشوائية في حديثها)، «صاب الهدف» (استطاع الكلام مع فتاة)، «شباب كانوا ورا مدفع» (مقاتلين سابقين)، «طحّيش» (جريء، مقدام)، «مدشّمة» (سمينة)، «بازوكا» (قوية الصوت)، «مخلّفات حرب» (لا أهمية لها)، «قصة سياسية كاملة» (جميلة جداً)، «حقل ألغام»، «باتريويت ما بيطالها» (طويلة القامة)، «الوضع عندها متدهور»، «معلاية السواتر» (خلاف شديد)، «عَمْ يحكي رشق» (سريع)، «مروكب»[٨] (يتلعثم

(٣) رصدنا هذا المصطلح والجملة الناشئة عنه في تحقيق صحافي يعود للعام ٢٠٠٤ بعنوان «لغة جديدة للشارع خاصة بالفتيان»، صحيفة البلد، ٢٠٠٤/٢/١٩.

(٤) من الشائع في فرنسا أن تُنعت الفتاة الفائقة الجمال والمتناسقة القوام بأنها: «femme très belle = bien faite = a un beau chassis».

(٥) مصطلح «خام» معروف في البيئة المصرية وهو يرد في كتاب الكنايات العامية المصرية لأشرف عزيز، دار الحضارة للنشر، ٢٠٠٥، ص ٥٥. وهو كناية عن أن الشخص ما زال على فطرته لم يتعلّم الخبث والمكر والدهاء.

(٦) يُستعاد المصطلح في العام ٢٠٠٩ في معرض الكلام عن الفنانة نانا بطلة فيلم «جنس على كاسيت» مع «عنتر زمانو» خليل، إذ تخاطبها كاتبة الخبر: «أنتِ لست شقفة من شقيف». مجلة نادين، ع ١٤٦٦، ٢٠٠٩/٢/٢٣.

(٧) - يرد المصطلح أيضاً بصيغته الإنكليزية «catch»، وعرّب «لقطة»، في فيلم أميركي عرض على قناة Hallmark في ٢٠٠٢/١٠/١٢.

(٨) يستعاد المصطلح بصيغة فعلية في حوار تلفزيوني (مسلسل خان الحرير، ١٩٩٦/٤/٩) على لسان احد الممثلين «لما بتروكب معي، بصير متل البارودة العثملية».

في كلامه)، «رصاصة تشيكية» (فتاة قوية وصامتة)، إرهاب» (فائقة الجمال)، «بتحكي طلقة طلقة» (فتاة كلامها متقطع وغير مسترسل)، بتحكي رش (أي كلاماً سريعاً وغير مفهوم، وحالها كحال الرشَّاش الآلي)، «كاسحة ألغام» (كبيرة الأرداف)، «مدرّعة» (ذات صدر كبير أو بدينة)... وما إلى هنالك من تعابير موحية تشي بالتأثيرات التي خلفتها فترات النزاع وانتشار السلاح وأجواء القتال على النسق التعبيري عند بعض الشباب، المتأثر إلى حدٍّ ما بأجواء المليشيات على اختلاف مشاربها وتوجهاتها.

والهوس الآخر المُلاحظ بين شبابنا والمنعكس في لغتهم اليومية هو هوس السيارات؛ أعني أن بعض شبابنا اللبناني نقل اهتمامه من المركبة إلى صديقته الحميمة (petite amie) أو فتاته المفضلة (girlfriend)، فصار يُسقطُ عليها كلّ محبّته لسيارته وكلّ اهتمامه بسيارته؛ كأن يطلق عليها تعابير تعود تحديداً لهذا العالم وتتراوح بين «double carburateur»، (أي ناشطة جنسياً) و«بتلبّي عَ première»، (أي تتجاوب بسرعة)، و«بتسحب» (elle fonce) (سريعة الانجذاب)، و«فيتيس أرض» «vitesse au plancher»، (أي قصيرة القامة) و«نيكل على النيكل» (côte à côte)، (للدلالة على فتاة وشاب لا يفترقان)، و«يللي دمّك فالفولين» (quelqu'un de visqueux) (غليظة)، و«إلها زوايد» (أي تتمتع بمواصفات جسدية لافتة)، و«٦ سيلاندر» (عريضة الردفين)، و«دركسيون زيت» (أي فتاة ذات صدر أمْسح)[٩]، و«عيونها مثل ضوّ الكميون»، (للاستهزاء)، و«جايي لفّ» voiture avec des rondeurs (سمينة)، أو «صوتها مثل الأشكمان المفخوت» (أي خشن وذكوري المنحى)[١٠]، و«خارقة»[١١] (أي كاملة الأوصاف)، وهذه الأخيرة قد تُستخدم لإبداء الإعجاب أو للذَّمّ، ودائماً وفق السياق وطريقة النطق، إلخ...

هذا الخطاب الاستفزازي كان يستثير الجنس اللطيف الذي كان يلجأ للمواجهة بتعابير مضادة، ولكن من «العيار» نفسه. فالشاب قد يبدو للفتاة «عقله

(٩) Poitrine plate.

(١٠) أنظر «Interférence de l'arabe et du français», par Nader Srage, Actes du colloque organisé à Beyrouth en 2002 par ALEF, FIPF, p. 103 - 112.

(١١) يرد المصطلح بالطبع في إعلان مبوّب لبيع سيارة، «كاديلاك خارقة» «ممتازة» «لافتة للنظر»، صحيفة البلد، ٢٠٠٤/٢/٢٤.

مكربج»[١٢](cerveau grippé) (أي عنيد)، أو «براغيه رخوة» (طائش)، أو «مجنّط»[١٣](à la jante) (طفران)، أو «الشاسّي مفتول» (chassis défoncé) (خفيف)، أو «فتحة بالسقف» (بلا عقل)، أو «بخّاخ» (كناية عن الإعجاب)، أو «ضَوّا راسو»[١٤] (بات على شفير الانفجار)[١٥]، أو مبَوْمَر» (point mort)[١٦] أو «مرَوْكَب»[١٧]، (معطل القدرات)، أو «باطون مسلح» (شاب رياضي)، أو «فيوزات عقله طاقين» أو «ما في ولا فيوز»، أو «بلا فيوز»، أو «فيوز مطفي» (غير متَّزن)، قصة حياته عَ كتافه (أي مقاتل سابق أو خريج ميليشيات)، «حكيو رشق»، بيقوص كاتيوشا على الناس (كلامه مؤذٍ وغير محتمل)، أو «ثقافته أكياس رمل»[١٨]، وسواها. سيل المصطلحات هذا تميز بالتباس الدلالة بسبب تذبذبها القيمي بين عالمي البشر والجماد، وتأرجحها بين مجالي الإعجاب والسخرية!

ولا نغفل هنا أن هناك مفردات راجت أيضاً وتعكس بعض الاتجاهات السياسية والفكرية بشكل ساخر: «مؤخرة ثقافية»، «مؤخرة رجعية»، «صدر تقدمي»، «قصة بَدْها الطايف تا يحلها» وهذه الأخيرة راجت في مطلع التسعينات بعد توقيع اتفاق الطائف في العام ١٩٨٩.

ويمكن القول إنّ هذه الظاهرة اللسانية الاجتماعية الجديدة تعكس وجهاً من وجوه الدينامية اللغوية السائدة بشكلها الشعبي الأبسط والأبلغ تعبيراً عن روحية الجماعة اللغوية الشابة. وهي في الواقع تندرج ضمن أشكال التعبير المستجدّة التي تنتشر في غير مجتمع لغوي. الظاهرة موجودة ومدروسة في بعض بلدان الغرب،

---

(١٢) تستعاد الصورة المجازية في العام ٢٠٠٩ بصيغة مشابهة «كَرْبَج راسو»، في عنوان لرسم كاريكاتوري مدرج ضمن روزنامة رسوم كاريكاتورية صادرة عن دار الخياط الصغير. (Abou Ras Strip Tease, by Déborah phares)

(١٣) سجلنا في ختام العام ٢٠٠٨ ورود هذا المصطلح في إطار تحقيق عن «لغة الشباب اللبناني الجديدة... لا عربية ولا أجنبية»، صحيفة اللواء، ٢٠٠٨/١١/٢١.

(١٤) لا يزال المصطلح رائجاً، وقد صادفناه في روزنامة العام ٢٠٠٩ من إنتاج «الخياط الصغير». (Abou Ras Strip Tease)، المرجع نفسه

(١٥) في العام ٢٠٠٩، يُستعاد التعبير، جزئياً وبشكل إيجابي هذه المرة، في إعلان تجاري عن محترف Print shopÀ حيث نقرأ تعليقاً على لسان الزبون: «ضوّت عَ كبير».

(١٦) ومعناها «نقطة العطالة» في [السيارة]، قاموس لاروس المحيط، بسام بركة، أكاديميا، بيروت ٢٠٠٧، ص ٥٦٤.

(١٧) صحيفة الوسيط، ٢٠٠٩/٨/١٣.

(١٨) هذه الصورة المجازية وردت مشافهة على لسان إحدى الفتيات، وقد استعيدت كعنوان لتعليق صحافي منشور في مجلة النقد، العدد ١٧، ٢٠٠٠/٨/٧.

موجودة في فرنسا[١٩] وفي إيطاليا[٢٠] وفي ألمانيا[٢١]، وقد نشرتُ حولها بعض الدراسات والكتب، ولكنها غير ملحوظة في مجتمعنا وعلى حدّ علمنا. وعندما كلّفت بعض طلابي في مطلع التسعينيات باستقصاء معالم هذه الظاهرة، وبجمع المعطيات لإعداد دراسة علمية عنها، قوبلت احتكاكاتهم الأولى بأبناء مجتمعهم بالدهشة والسخرية، وصولاً إلى الاستنكار والاستهجان. ولكنهم مع ذلك تابعوا مراحل التحقيق الميداني، وتوصّلت وإياهم، وبخاصة طلاب السنة الثالثة إجازات في الجامعة اللبنانية ـ كلية التربية، الفرع الأول، إلى نتائج مؤشرة ولافتة نستعرض معطياتها بغية استقراء تشكُّل معالم هذا الخطاب الشبابي مضموناً وشكلاً، في التسعينيات، والتوقف عند بضعة استنتاجات أولية تتناول مسوّغات نشوء هذه اللغة المحاذية وكيفيات تطور خطابها المعلن .

هذه الإطلالة من شأنها أن تمهِّد لما نحن بصدده أي معاينه استراتيجية التواصل الحالية لشبابنا في مطلع الألفية الثالثة والتي تتسم بنزوعهم للإفادة من إطلاعهم على التقنيات المعلوماتية الحديثة وإلمامهم باللغات الحية. وهذا الأمر يظهر جلياً في أشكال تواصلهم المعتمدة على ثوابت وطرائق تتماشى مع طبيعة حراكهم الاجتماعي، ونعني بذلك لجوءهم المطرد إلى صيغ النحت واللصق والاقتصاد والاختصار والاقتراض على غير صعيد، وفي مختلف المقامات التواصلية.

تصنيف التعابير دلالياً

تسهيلاً لضرورات العمل الإجرائي والتحليلي، تمّ تصنيف التعابير المجموعة إلى الحقلين الدلاليين الرئيسيين التاليين:

(١٩) A- Henriette Walter, lexique de l'ouvrage Les mouvements de mode expliqués aux parents, H. OBALK, A. SORAL et A. PASCHE, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 367 - 398.

B - Henriette Walter, L'innovation lexicale chez les jeunes Parisiens, Actes du 10ème colloque international de linguistique fonctionnelle (Québec, 7 - 13 août 1983), Université Laval, 1984, p. 177 - 181.

(٢٠) - Il Neo Italiano, Le Parole Deglianni Ottanta, Sebastiano Vassalli, Zanichelli, Bologne (Italie), 1ère édition, 1989.

Jean Pierre Goudailler, Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités, Maisonneuve & larose, Paris 2001.

(٢١) - Voll Konkret, Das neueste lexikon der jugendsprache, Hermann Ehmann, Beck'sche Reihe, 2001.

أ- العلائقيات:

- النبذ الاجتماعي (سخرية، تحقير، ذمّ...).

- التحبّب والتودّد (تقرّب، تغزّل، إعجاب...)

ب - العوامل الموضوعية في الفضاء النفسي الاجتماعي (عوالم الحرب، السياسة، المركبات والأدوات، الحيوان، النبات، المائدة، السينما والنجومية والأرغو الثقافي...).

إلى جانب هذين الحقلين، تمّ لحظ حقول دلالية فرعية لفتت انتباهنا نظراً لأهميتها، ولصلتها بشكل أو بآخر بالحقلين الرئيسيين، ولكنها لم تفرد على حدة، بل صنّفت ضمن الحقول الأساسية.

توزّع التعابير

أ- ٣٣،٨٪ تعابير تتعلق **بالفضاء النفسي الاجتماعي**، وتتوزع فرعياً إلى:

١١،٤٪ عسكريات (١١٠)، ٦،٥٪ مركبات وأدوات (٦٣)، ٧٪ أرغو ثقافي (٦٨). ٢،٤٪ عالم الحيوان (٤١)، ١،٨٪ سينما ونجومية، ١،٧٪ عالم المائدة (١٧)، ٠،٧٪ عالم النبات (٧)، ٠،٥٪ عالم السياسة (٥).

ب- ٦٦،٢٪ تعابير تدخل في باب **العلائقيات** بمختلف سياقاتها الفرعية.

أما بالنسبة للتعابير ذات **الإيحاءات الجنسية**، فهي تتداخل في الحقيقة مع تعابير الحقلين الرئيسيين، تماماً كما مع تلك العائدة للحقول الفرعية التي سبق ذكرها.

التحليل النفسي

هذا المنهج هو واحد من جملة المناهج التي استندنا إليها لقراءة متأنية للنتاجات اللغوية الشبابية. اعتمدنا المنهج التحليلي النفسي إذاً لتفسير التعابير المتداولة بين شبابنا والتي تعكس طبيعة علاقتهم بعضهم مع البعض الآخر، من جهة؛ ثمّ تفاعلهم مع المحيط أو مع ما أسميناه الفضاء النفسي الاجتماعي، من جهة ثانية. ولا شك في أن التحليل النفسي قدّم لنا معلومات ثمينة عن البنى التحتية لتلك

«الأزياء»[٢٢] أو «الصكوك النقدية» التي أشبّه بها التعابير الشبابية إذا صدق القول؛ وساعدنا بالتالي أن نكتشف المحجوب والمكبوت واللاواعي.

وبالعودة إلى موضوعنا، أشدّد على أن ذلك المنهج التحليلي النفسي تعقّب وتحرّى، وغاصَ، وأظهر لنا ما لا يقوله جهراً منتجو ومتداولو هذه «الصكوك التعبيرية» الناجزة؛ بل وأبرزَ لنا ما لا يقوله أو يعرفه المستهلِك لتلك الرسالة بحسب المصطلح المعروف في اللسانيات. ونورد بضعة أمثلة على سبيل المثال لا الحصر: «باتريوت ما بيطالها»، (أي صعبة المنال)؛ «بريوش»[٢٣] (أي النقود في لغة الشارع)؛ «رامبو» (متهور ومدَّعي شجاعة)؛ المقرّرات[٢٤] (أي الفتيات، والصورة المجازية استخدمها الممثل سعيد صالح في مسرحية «مدرسة المشاغبين» للكلام عن الفتيات في لبنان).

نموذج لصورة الأستاذ بعيون طلابه

وكي ندخل القارئ في أجواء هذا العالم التعبيري الشبابي، نتوقف بعض الشيء عند التجاذب الدلالي الحاصل في توصيف صورة الأستاذ من قبل طلابه وطالباته؛ فثمَّة من ينقل العلاقة بينهم إلى مستوى الزبائنية ويشكِّك في مقولة «الأستاذ سيّد صفه» فيتساءل: الطالب زبون... والأستاذ؟![٢٥] ويورد مثلاً على استغلال الطلاب للنظام الأميركي الذي يسمح لهم باختيار «أستاذ فعَّال». فالطرفان يستغلان هذه الثغرة، ويبحث الطلاب عمَّا يصطلح على تسميته «أيزي آي» (Easy A)

(٢٢) بالمقارنة مع التوجّهات الغربية في هذا الميدان، والفرنسية منها تحديداً، أشير بتواضع كليّ إلى توارد خواطر، لا بل أسبقية، في مجال توصيف هذه النزعة التعبيرية المستجدَّة بِـ"الأزياء». فقد أطلقت هذه الصورة المجازية في ١٩٩٣/٥/٧ خلال محاضرة ألقيتها في طرابلس، وصادفت لاحقاً، بعد ست سنوات، الصورة المجازية معدَّلة في عنوان مقالة لعضو الأكاديمية الفرنسية برتران بوارو دلباش (Bertrand Poirot - Delpech) اعتبر فيها هذه التعابير الدخيلة (المتأمركة خصوصاً) «الكلام الجاهز» à parler Le prêt.

(٢٣) ورد المصطلح على لسان ميليشياوي سابق، عاطل عن العمل، من سكان منطقة حارة حريك. أنظر تحقيق «محترفو البطالة في زواريب الأحياء»، صحيفة السفير، ٢٠٠٠/١/٧. ومن باب المقارنة، أذكر أننا كنَّا، في الستينيات، نطلق هذا المصطلح على نوعٍ من الحلوى الشعبية.

(٢٤) وردت الصورة المجازية في تحقيق فني عن «عجرفة النساء في مصر»، صحيفة الحياة، ٢٠٠٤/١/١٠.

(٢٥) مقال منشور في صحيفة الأخبار، ٢٠١٠/١/١٢.

(أي الأستاذ الذي يضع العلامات الأعلى (A) من دون عناء[٢٦]. وتكرّ سبحة التعليقات الساخرة التي تأتي بشكل صورة مجازية مثل: «إجا شايل الزير من البير»[٢٧] (صورة مجازية ساخرة للأستاذ بلسان طلابه)؛ «سوبر ماركت»[٢٨]؛ (صورة مجازية للأستاذ الذي يحمل عدّة إجازات جامعية ويفاخر بعرض معارفه)؛ «عضمه طري» (أستاذ شاب غير متزوج، أو مرتبط عاطفياً، أي أن في وسع تلميذته المغناج أن توقعه في شباكها)[٢٩]؛ خالص كازو (مطفي وغير قابل لأيّ ردّة فعل إيجابية)؛ «إستاذ طفية» (لا حيلة له ولا حول له)؛ «أستاذ وجيه بيضون»[٣٠] (صورة مجازية لمن يسعى لتبييض الوجوه). هذا في لبنان، أما في بيئات عربية أخرى مثل سورية، فتتوزع ألقاب عديدة على الأساتذة «المخضرمين» في بعض الكليات، مثلاً، «ملك الكيمياء»؛ و«إمبراطور القانون»؛ و«لورد التشريح»[٣١]. يبدو أن في مصر ثمّة عبارات استهزاء تلحق بالمعلمات عبر رسائل التكنولوجيا، وتجعل «الشقاوة» أكثر إيذاءً وأوسع انتشاراً، مثل عبارة «خنزيرة» التي ترافق صورة ملفقة لـِ «مسّ ماريا»[٣٢].

والملاحظ أنَّ بعض الصيغ المستخدَمة في البيئة اللبنانية يحمل دلالتي الإعجاب والسخرية معاً مثل: خرطوش فردك[٣٣] (تعبير عن تقديم الطاعة والولاء) ويستخدم على سبيل المزاح والتفكه بين الأستاذ وطلابه.

---

(٢٦) المرجع نفسه.

(٢٧) راجع بحثنا المذكور سابقاً «لغة الشباب بين آثار الحرب وتباشير السلام»، أعمال مؤتمر «سلام واستشراف: لبنان آفاق ٢٠٠٢»، ص ٢٢٧.

(٢٨) يبدو أن تداخل الفضاءات الاقتصادية الاستهلاكية وتلك الثقافية عرف طريقه نحو وسائل الإعلام. فقد رصدنا عنواناً لتعليق عن أحد رموز «الفلاسفة الجدد» الفرنسيين، برنار هنري ليفي (BHV) باعتباره «المثقف السوبر ماركت» وسبق أن أطلقت عليه الصحف الفرنسية «ليفي» '(BHV) مقارنة بسلسلة المحلات الكبيرة، بمعنى أنه تاجر يبيع كل شيء، صحيفة السفير، ٢٠١٠/٢/٢٠.

(٢٩) تعبير مستجدّ ورد على لسان مسؤول الإعلام في نقابة المعلمين إدغار أبو رزق، تحقيق منشور في نهار الشباب، ٢٠٠٨/٥/٨.

(٣٠) ورد المصطلح في تحقيق عن «شباب على سجيتهم»، صحيفة المستقبل، ٢٠٠٣/١٠/٣٠.

(٣١) وردت الألقاب في تحقيق بعنوان «طلاب سوريون يتحدثون عن أساتذتهم بمصطلحات سياسية»، منشور في صحيفة الحياة، ٢٠٠٣/١٠/٢٨.

(٣٢) صحيفة الحياة، ٢٠١٠/٣/١٥.

(٣٣) تعبير يقال للزعيم من قِبل «زِلْمه» أو أنصاره؛ ومعناها أن بإمكانه التصرف بهم «كيفما يشاء». وهذا التعبير كان يُستخدم في فترة ما قبل السبعينات لتعظيم شأن المقصود بالكلام.

وظائف التعابير

وبالعودة إلى الفوائد أو الإيجابيات التي وفَّرها لنا المنهج التحليلي النفسي، علاوة على كشفه لما هو قابع في الثنايا، وإبرازه لوظيفة «الصكوك النقدية» التي سعينا هنا كي ننفذ إلى أبعادها المعتمة، نقول إنّ استعمال تعبير تبخيسي مثل: «يا مخنّت» يكشف عن عالم واسع من القيم، وعن ثقافة من نوع معيَّن، تكشف عن خطاب في الوجود، عن نظرة للمرأة باعتبارها المؤنث الجنسي؛ كما ترشدنا أيضاً إلى قيميات (axiologie)، وإلى طرائق في المعرفة تعطي للأنثى منزلةً استطعنا أن نعيها، ومن ثمّ تجاوزناها إلى حدٍّ ما، أو نحن في طريقنا إلى ذلك.

وفي استعمالِ تعبيراتٍ أخرى، نجدُ أن المعبِّر يُفرج عن مكبوتات، ويحقِّق تكُّيفاً مع نفسه، ويستعيد اعتباره لذاته. وكثيرة هي «الصكوك» التي تؤمِّن لنا شعوراً وهمياً أو لفظياً، موقتاً أو ناقصاً، بالتفوق وبتأكيد الاعتبار الذاتي للذات. أما التعابير التي تسفِّلُ الآخر، فهي تعيد لمستعملِها إحساساً ومكانةً، بل ونرجَسةً للذات، وتكون في الوقت عينه تبخيسية للخصم برأي مرسِلها.

بتلك الوظائف، يتحقق تكيّفٌ مع الذات ومع الحقل/الفضاء ليس فعلياً ولا هو إيجابي. إلا أنه كان دائماً موجوداً في حياة الإنسان، وهو في آنٍ واحد موقتٌ، وغير مباشر، ومتطوّر على الدوام. وأحياناً كثيرة يثير هذا التكيُّف أسئلة عن المستوى الأخلاقي لتلك التعابير، ولتلك الأواليات التي هي في نهاية المطاف دفاعية لا بل استثارية لخطابٍ مضاد، وبلا مقابل!

نقد المنهجية التحليلية النفسية

ونحن بصدد تحليل التعبير الشبابي في مختلف تداعياته، وخاصَّة في معرض اقتراضه من اللغات الحية، أو في اعتماده للتعابير اللغوية العربية، أو في تعديله للبنى القائمة؛ يصعب علينا قبول خطاب التحليل النفسي برمَّته، بمبالغاته وشطحاته الفرويدوية، بلا نقد وبلا تطوير. فتداخل العلوم الإنسانية في معاينة الظاهرة الواحدة مسألة لا جدال فيها، وهي تسمح لنا بقراءة علمية وبتحليل متعدّد الجوانب يسلِّط الضوء على كنه الظاهرة وعلى كيفيات دراستها والخلوص منها بنتائج علمية.

لذا نقول إن ردّ أغلب عبارات الحرب والصدام إلى العامل الجنسي، وردّ العلائقية كلها إلى مخطط جنسي، أمران يقول بهما ويقبلهما التحليل النفسي، إذ لا

شيءَ كثيراً يفلت من إحالته إلى رموز جنسية. أذكر بسرعة هنا وعلى سبيل المثال فكرة تقليص الأشياء ذات الشكل المجوّف، وذات الوظيفة التي تُملأُ، وتحتوي وتَنقل وتَختزن؛ أو تقليص العلب والحاويات إلى رمز أنثوي. وللتذكير، فالمسألة معروفة في تراثنا اللغوي العربي، إذ يذكر **لسان العرب** (١٢: ٦٤ – ٦٥، مادة قَرَرَ) أن العرب تسمي المرأة القارورة وتكنّي بها (...) واحدة القوارير: سُمّيت بها لاستقرار الشراب فيها. ولكنني استدرك بالقول هنا إننا في ميدان التحليل اللساني أكثر منَّا في ميدان التحليل النفسي. ومن باب أولى القول إنَّ المبالغة في تحميل المضامين الكثيرَ من الدلالات خطرة سيّان أتت من الإناسة أو من التحليل النفسي أو من اللسانيات. وبالرغم من تحفُّظنا، فلا بأس من الاعتراف أننا بحاجة إلى هذه الميادين العلومية المتداخلة كي نفهم موضوعنا ونكتشف أبعاده ولا سيّما المستور منه والمدفون أو المصرّح عنه مواربةً على ألسن الجيل الشاب.

وباعتبارنا من «أهل البيت اللساني» نضيف بالقول إن مدرسة مارتينه الوظيفية بقيت مقفلة في ميدان المشترك أو المتداخل الاختصاصات الإنسانية؛ صحيح أنها أسَّست وفسّرت الوقائع اللغوية المعيشة، ووصفت الألسن المستخدمة، واعتبرت نفسها لسانيات العرف والواقع؛ ولكنها لم تكمل مسارها في مجال التقاطع مع الحقول المعرفية المتداخلة (التحليل النفسي، الفلسفة،...)، في حين أن أمثال لاكان انتبهوا إلى الإمكانيات والمعطيات التي توفِّرها اللسانيات؛ فأقبلوا عليها ووظَّفوها في ميادينهم البحثية الخاصة، فأفادوا من هذا التلاقح المعرفي، وأثروا العلوم الإنسانية، وساهموا تالياً في رفد حضارة القرن العشرين وإنسانها الذي يتقاطع لديه، في نهاية المطاف، الكائنُ اللغوي والكائن البشري كلاهما.

وسنبيِّن في الجداول التالية التي استقيناها من مدونتنا اللغوية التي جمعنا معطياتها في فقرات سابقة نماذجَ لما يمكن أن يقوم به التحليل النفسي في إرجاع التعابير المستخدمَة والمنسولة من مختلف الحقول إلى عوالم الجنس وما يتَّصل بها. وسنحاول قدر المستطاع المقارنة ما بين الاستخدامات المجموعة خلال إعداد التحقيق اللغوي وتلك المستعادة خلال الأعوام اللاحقة والتي استقيناها من مسموعاتنا ومقروءاتنا لإبراز تطوّر مسار الدينامية التزامنية لهذه المفردات والتعابيرالشبابية المنحى.

أ- التحليل النفسي يُرجِع ما هو سلاح إلى الجنسي

إرهابية (فتاة مسترجلة).

بتحكي رَشَق (فتاة تتكلم بسرعة).

بوز مدفع أو فوهة مدفع، ويقولون في الأردن: (حطّه ببوز المدفع، وفي وشّ المدفع).

بيحكي متل المترليوز (كلام سريع وغير مفهوم).

خارقة، حارقة، متفجّرة (فتاة تتميز بقوة وحضور وتتمتع بجمال مميّز).

راجمة صواريخ (فتاة ذات أنف طويل وغير طبيعي).

صاروخ (نانسي عجرم: أنا «صاروخ» دائم لن يتغير بإذن الله).

عيونِك رادار طيران.

قنبلة موقوتة (إثارة كامنة ولافتة للأنظار).

قنبلة (شاكيرا: قنبلة في لبنان).

كاسحة ألغام (فتاة كبيرة الأرداف).

كان في دَكّة وَقوَّص (للتعبير عن «التحجّم» العقلي عند أحدهم).

متفجرة بشرية (الصورة المجازية منسولة من عالمي البشر والحرب للمبالغة في الإيحاء الدلالي).

مرَوْكِبة (فتاة متعثرة في مشيتها).

ب - إحالة مفردات العلائقية إلى الجنسي:

أحلى ناس

آدمي/آدمية

أزعر (وتصغيرها زعوري).

حظ.

حنون.

خَرج (يقولون: مش خَرْج» أي ليس أهلاً).

دلّوعة (رولا سعد: دلّوعة الأردن).

دوا.

روعة (فائقة الجمال، سبقت الإشارة إليها).

شَطُّورة (أليسا: بيحبّني لأني شطّورة).

صَاحبة، صَاحِبتو (تطور مدلولها).

غندورة (صوت الغندورة ينمّي البندورة).

غير شكل (أحد المعجبين: لا! إليسا «غير شكل»، صوتها حلو، مغنيّة، وكتير عفوية...»).

فرفورة، متفرفرة (صاحبة النشاط المشبوه).

لذيذة (مادونا: أحد السياسيين قال عنّي «لذيذة»).

مخلوقة (كارلا بروني مخلوقة[٣٤]. التعبير ورد في تعليق لرسم كاريكاتوري).

منيحة/حبّة منيحة.

مجلوقة، مهروقة، مجلوغة، مفحّشة.

هبلة (بمعنى عدم معرفتها بالعادة السرية أو بالموضوع المرادف لِـ«الجنس»).

ج- مفردات الناقلات (السيارة، الدراجات، المحركات، المركبات، المدرّعات، إلخ...) والرؤية الجنسية الكامنة:

بلدوزر (عمرو دياب عائد إلى الضوء بقوة البلدوزر).

متل الفولز (ذات أرداف بارزة وتشبه سيارة الفولكسفاكن).

فولكسفاكن وفيراري. لماذا أضيع وقتي في قيادة سيارة فولكسفاكن (امرأة عادية) ما دام باستطاعتي قيادة فيراري (امرأة شقراء جميلة)؟

(٣٤) - مجلة الأفكار، العدد ١٣٢٥، ٢٠٠١/١/٧.

نيو جرسي (ضخمة الجسم).

شو بِسْكلات! (تقال للفتاة الدائمة التحرّك).

مَكَنة (أنا مش مكنة!).

مغناطيس (أنا مغناطيس، أملك attraction).

موتور (المطرب علي حليحل اعتبر الإعلامية زويا صقر «موتور وماشي»).

طرمبه (مصطلح غريب يُستحضر خلال الدردشات الإلكترونية الشبابية).

مجنّطة (لديها زوائد أو حلوة).

فيتاس أرض (قصيرة القامة).

طبّونة (tampon) (وتستخدم أيضاً بصيغة الجمع: «طبّوناتها كبار»).

طبّونية فولفو (سمينة).

خارطة الموتور (فتاة فقدت عذريتها).

فول أوبشن (full option) (لديها مؤهلات كاملة).

مبَوْمرَة (لإبداء السخرية من الفتاة البليدة الذهن والمحدودة الحركة).

بخاخة/بخّاخ (لإبداء الإعجاب).

صوتها أشكمان مفخوت (غليظ وأجشّ).

كابريو (Cabrio) (نوع من السيارات السبور «كشف». ويراد بها الفتاة ذات الملابس القصيرة والمثيرة).

عاملِة حدادة وبويا (ذات ماكياج فاقع).

النكل عَ النكل (تقارب شديد بين الشاب والشابة).

دوبل كاربيرتار (تعمل على خطين، أو تصاحب شابين دفعة واحدة).

فتحة بالسقف (عقل خفيف، للجنسين؛ أو زيّها غير مناسب ومذموم، للفتاة).

الشسّي مفتول (سخرية من الجسد الأنثوي غير المتناسق).

د- المفردات الاقتصادية (التثميرية، التوظيفية، والدّالة على الإنتاج وقوى الإنتاج)، والهوامات الجنسية الكامنة[٣٥]:

إبن/إبنة عائلة ثرية، (friqué) (أي «مريّش» أو «مريِّشة» كما تقول العامّة).

أبو ليرة/إمّ ليرة (توصيف للأشخاص النهمين إلى تكديس المال والذهب في أثره).

بدّو فتّ عملة (أي أن طريقه طويل وتنقصه خبرة متأصلة).

بَعْزَاق (مسرف ومبذِّر، ولا يعرف قيمة لأمواله ولا يحسن صرفها لتدبُّر أحواله).

حَبّيب عِمْلة (المال هو محبوبه ومعبوده ومبتغاه).

عَ الحديدة (être sur la paille) (تبخّرت مدّخراته وبات مكشوفاً وغير قادر على الإيفاء باستحقاقاته).

عَالجَنْط (مفلس، أو معدوم من رفقة مناسبة).

معتّر (بمعنى أنه «لا يملك شَروى نقير» كما يقال في اللغة الكلاسيكية، أو «ما معه نكلة» كما تقول العامّة).

معدوم العافية (عافيته المادية تحت الصفر، وإمكانياته معدومة).

مصلحجي (أي أن مصلحته ـ المالية بالطبع ـ فوق أيّ اعتبار وهي التي توجّه خياراته).

مهري العافية (أوضاعه المادية متعثرة ومصابة باهتراء يصعب التعافي منها).

طفران، منتوف، منفّض، منكّل (تعابير تشترك في الدلالة على من لا يملك من حطام الدّنيا شيئاً ولا حتى «دوبارة»).

---

(٣٥) لاحظنا أن أغلب هذه المصطلحات سلبية المنحى، إذ تشير إلى الوضع الاقتصادي المتراجع أو المتردّي للفرد، وتدل على سوء حاله المالية. ولم نصادف إلا مصطلح «دهب» الذي لا يُستخدم بمعناه الحقيقي بل بصورة مجازية للإشارة إلى فتاة مميزة أشبه ما تكون صفةً بهذا المعدن الثمين والوهّاج والصعب المنال.

وِجّها (وجهها) بيقطع الرزق (أي أن مجرد حضورها نذير شؤم ويحدّ من إمكانية الارتزاق والكسب).

(Bon marché) (نقيض Classe، أي «رخيصة» لا تعرف كيف تتماشى مع أفراد المجتمع المخملي).

ه- الطعام والجنس:

أكلة (elle est à croquer).

بتتّاكل بكلّ شي إلها.

عرض بيتّاكل.

بتتاكل (à croquer)، الصبية «أكلت» مع الشاب منذ شهرين، وهي كالسمكة رمى لها الطعم فأكلته. «وركّب فيلمه» ومن يقوم بالفعل فهو: آكل؟

بتتّاكلي (جملة يقولها المخرج سيمون أسمر لمقدّمة برنامج «استديو الفن: ألسا زغيب).

قشطة[٣٦] تعبير للمعاكسة يستخدمه شاب من منطقة الشياح لمغازلة فتاة من عين الرمانة: «شو يا قشطة، منشطة»[٣٧]. والتعبير يقوله أيضاً الشاب المصري أو الفتاة المصرية لإبداء الإعجاب. كما يستخدم المصطلح نفسه في أغنية «الراب» المصري «أمي مسافرة» الدّالة على موقف الشباب البورجوازي من سلطة الأهل.

كنافة.

محشاية[٣٨].

هبرة (أي مِلْحمِة). و«الهبرة» لغةً هي «اللحمة الحمراء الخالية من العظام».

(٣٦) يُستعاد المصطلح «شو يا قشطة» في العام ٢٠٠٩ على لسان طالب قوَّتجي (نصير للقوات اللبنانية) يغازل صديقته. تحقيق منشور في صحيفة الأخبار، ٢٠٠٩/١٠/٢٧.

(٣٧) ورد التعبير في تحقيق عن شباب الشياح وعين الرمانة، صحيفة السفير، ٢٠٠٢/٩/٢٦.

(٣٨) المصطلح راج خلال الحرب الأهلية اللبنانية للإشارة إلى «قذيفة». وهو يرد في هذا السياق في تعليق للصحافي يحيى جابر: «مش أحسن ما تفقع فيك شي محشاية برّا»، صحيفة المستقبل، ٢٠٠٧/٧/١٢. ولكنه يستحضر أيضاً في أحاديث الشباب في إطار الإيحاءات الجنسية التي يُستعان فيها بأشكال وأنواع بعض المأكولات للإشارة إلى العضو الذكوري.

ليمون (بحبّك قدّ الليمونة).

صدر معمول.

مَلْبَن

سنيورة (لإبداء الإعجاب).

قشطلية.

زبيب (للدلالة على الذكر)/زبيبة. (يرد مصطلح «زبيبة» في التراث الشعبي الأردني بمعنى «بظر المرأة»).

مهلّبية (مصطلح يستخدم للكلام عن المرأة). حيث نسمع ممثلاً يقول: «المهلّبية» (المرأة) تدفع، أو «الزبيب» (الرجل) يدفع، كله واحد». وسبق أن ورد في ثنايا المثل الشعبي، ولكن هذه المرة للدلالة على اللامبالاة «إن شَرّقت مهلّبية، وإن غَرّبت شيشبرك»[٣٩].

موز[٤٠] (وفي مصر مُوْزّة)[٤١].

تفاحة (تفاحة الغواية المحرَّمة)[٤٢].

عسل (عالم الفيزياء أحمد زويل: هيفا وهبي دي عسل).

الخيار[٤٣].

شوكولاته (وفي بيروت شوكولاطة» وفي مصر شوكولاطاية أو شيكولاته).

---

(٣٩) الجمان في الأمثال، جمانة طه، لا دار نشر، دمشق، ط. ١، ١٩٩١، ص ٥٩٥.

(٤٠) بالإضافة إلى قيمته الغذائية وإيحاءاته الجنسية، يبدو أن دلالة أساسية للموز غابت عن مدارك الشباب، فقد ورد أن «الموز» كان معروفاً قديماً باعتباره «طعام الفلاسفة»، صحيفة الشرق الأوسط، ١٢/٧/ ٢٠٠٨.

(٤١) مصطلح للمعاكسة يستخدمه الشبان المصريون للتحرّش اللفظي بالفتيات، صحيفة الشرق الأوسط، ١٦/ ٢٠٠٨/٥.

(٤٢) المقصود بهذه الصورة المجازية النجمة العالمية جنيفر لوبيز، مجلة الحوادث، ٢٠٠٨/٧/٢٥.

(٤٣) الربط بين الفاكهة والجنس: «الإجاصة» التي تشبه المرأة بتضاريسها. «نصف التفاحة» الذي يشبه المؤخرة؛ «الكرز» الذي يشبه الشفاه؛ «الموز» و«الخيار»... كان موضع تعليق الصحافي ناظم السيد الذي اعتبر أن الفواكه يمكن أن تكون مادة للتخيل الجنسي. صحيفة الشرق، ٢٠٠٥/٩/١٤.

بونبونة (إزدواجية التوصيف؛ أي التلاؤم بين رشاقة الشكل ونحافته وطيب المذاق).

مش أكلة (elle n'est pas appétissante).

آيس كريم (لذة التذوق بشكل مثير مصحوبة بإسالة اللعاب لمرآها).

طيّبة .(bonne à goûter) (ينصح بتذوقها).

بقلاوة (مصطلح ورد في مدونات العام ١٩٩٠ للتعبير عن الإعجاب، وفي العام ٢٠٠٨ يستعاد في مصر بصيغة تحرّشية «إيه الجمال ده... يا حلاوة على البقلاوة»، وفي العام ٢٠٠٩ يرد على لسان شاب يتغزل بصديقته:: «البقلاوة» هربان من «السي سويت»).

و- النبات والجنس:

شتلة (استُعيدت الكناية «شتلة» في عنوان لخبر عن عارضة أزياء تغطّي رأسها بمجموعة من السنابل تضفي على تسريحة شعرها طابع الغرابة).

طربون الحبق.

زنبقة، وردة. وترد أيضاً في تعبير غزلي طريف بحيث تغيب المفردة مفسحة في المجال أمام صورة مجازية منسولة من الموروث الشعبي «يللي شمّها إبن عمَّها».

حصرم: وردت ضمن مصطلحات الشباب، واستعيدت في العام ٢٠٠٩ على لسان عارضة أزياء «أشعر أحياناً أنني حصرم في أعين البعض».

أخت المحلوشة: في هذه الاستعارة الأخيرة (أخت المحلوشة) ثمّة صورتان بيانيتان: الأولى: «محلوشة»، اسم مفعول من فعل «حَلَش» بمعنى حَلَبَ النبات أي قصَّه وقطعه، وهي استعارة الزرع للإنسان. والثانية: «أخت»: مجاز مرسل (وهنا المقصود المذمومة ذاتها لا أختها).

مانغو (يريد الشباب بهذا التشبيه المرأة الفائقة الجمال والمشتهاة. واستخدمت هذه الصورة المجازية للكلام عن الممثلة الهوليودية جنيفر كونيللي[٤٤].

(٤٤) مجلة الحوادث، العدد ٢٥٩٢، ٢٠٠٦/٧/٧.

ز- الحيوان والجنس:

فحل[٤٥]. فَحّول (viril). فحُول[٤٦]. عصفور[٤٧]. يعرف هذا الصطلح انزياحاً نحو الحقل السياسي حيث نقرأ سؤالاً موجّهاً من أحد الصحافيين إلى أحد النواب حول خلفية تصرُّف مجلس النواب. بخصوص سقوط قانون خفض سن الاقتراع إلى ١٨ سنة: (نكّيح متل عصفور الدوري؟)[٤٨].

وحش (يا وحش، ويقال التعبير للتقرّب من فتاة فائقة الجمال).
وحشة (كارول سماحة «وحشة» المسرح أكلت زنوبيا ورأس الجمهور).
حبشة (ويستخدم المصطلح في الفرنسية بصيغة: c'est un dindon).
صقر وعصفورة (هيفا الصقر ومروى القمّورة).
طريدة (يبحثون عن اصطياد طريدة أمام مجمّع سينمائي).

حصان (خبيرة التجميل إيليان عيد: «أنا أجرأ صبية ويشبّهونني بالحصان ويقولون عني «شو هالحصان» ربما لأنني رشيقة وطويلة القامة»).
(شيل يا حصان) (للتغزّل).

غزالة[٤٩]. غزال (أبو قرون). وثمّة تعبير يقال في معرض التغزُّل: (نطّ يا غزال)، وآخر في معرض اللوم: يا بادل غزالك.

---

(٤٥) ـ يتخطى مصطلح «فحل» في العام ٢٠٠٤ سقفه الدلالي ليطال لعبة حظ معروفة، وذلك حينما يرد في معرض تحليل لإعلان عن سحب اللوتو حيث تردّد في الإعلان الترويجي عبارة «مرتين بالأسبوع»، فهو يأتي «فحلاً» وفق ما جاء في تحقيق منشور في صحيفة البلد، ٤/١٠/٢٠٠٩.

(٤٦) ورد المصطلح بصيغة الجمع «فحول» في خبرين منشورين عن ثلاث «بقرات» (نساء) يرغبن في تلبية رغباتهنّ، لذا استحضر المضيف لهنّ عشرة «فُحول» لقضاء السهرة في منزله في الأشرفية. كما تكرّر المصطلح في عنوان خبر ثانٍ «الـ (Gay) اللبناني يشجّع «فحول» القاهرة على رفع أسعارها»، مجلة نادين، العدد ١١٧٦، ٢٨/٧/٢٠٠٣.

(٤٧) يتخذ مصطلح «العصفور» دلالة جنسية واضحة في لغة الشاذين جنسياً أو المثليين، وذلك في تحقيق منشور عن «الطيور السمينة» في «عشّ... في منطقة البوشرية» (ضاحية بيروت الشمالية). إذ تطلق التسمية على المفعول به أي (المُلاط)، الذي يلعب دور الأنثى، في حين تطل تسمية «الصياد» على الفاعل (أي اللائط). وردت التسميتان في تحقيق منشور في مجلة «كوكتيل»، ٢٠٠٠. كما يرد أيضاً في عنوان لخبر عن أحد ملوك الجمال «ريّش العصفور وطار». مجلة نادين، العدد ١٥٢٢، ٢٢/٣/٢٠١٠.

(٤٨) مجلة الدبور، العدد ٣٠٦٤، ٢٦/٢/٢٠١٠.

(٤٩) يرد مصطلحا «غزال وغزالة» عنواناً لتعليق صحافي يستعرض كاتبه نماذج من المجتمع أحدهم سمين «لا يهيم في حبّ غزالة»، وثانيهما «سمسار لا يصيد غزالاً لغزالة»، وثالثهما «ذئب لا ينهب من غزال كي يوهب... غزالة». مجلة المسيرة، العدد ١٠٧٠، ١/٥/٢٠٠٦.

أرنب (إسحب أو إلعب يا أرنب) وتقال في معرض التغزّل بفتاة قصيرة القامة. بطّة.

فرس/أفراس «كأنهن أفراس» (صورة مجازية للإشارة إلى عارضات الأزياء).

فيل (شيل يا فيل)، وتقال للتغزّل.

وزّ (هزّ يا وزّ) للتغزّل.

سمكة (شو أنا سمكة حتى أبقى عايش بالبحر).

خروف[٥٠] (رجل سهل الانقياد للآخرين لا سيّما زوجته؛ أما الصيغة الفعلية «خَوْرفته» التي ترد على لسان إحداهنّ فتعني: استخفّت بقدراته وعاملته كخروف ضعيف لا حيلة له؛ هذه الصورة المجازية تطلق على الجنسين).

كلب (شباب مصريون يكتبون على الـ «شيرت»: أنا كلب وعايز عضمة).

أفعى (فتاة الإعلانات: قصيدة أم أفعى).

رفّ (مجموعة من الحريم، وهي تُستخدم لدى كلامهم عن «رفّ حمام»).

قطّة (أمل حجازي: قطّة لبنان).

فراشات. خفيفات كالفراشات (صورة مجازية للإشارة إلى عارضات الأزياء). فراشة: («فراشة الضوء»: النجمة السينمائية كايت موس).

مقاربات مع بيئات ثقافية أخرى

ومتى رغبنا بمقارنة هذه المصطلحات الشبابية الغزلية الرائجة في لبنان، والتي رصدناها في الثمانينات، وتلك التي جمعناها خلال التسعينات وفي مطلع هذه الألفية، مع نظائرها في بيئات ثقافية أخرى، نجد الجزائري إلى وقت قريب (٢٠٠٦)، إذا

(٥٠) الخروف في الموروث الشعبي الفلسطيني يدلُّ على الرجل السهل الانقياد للآخرين لا سيّما زوجته. ومتى وصفوا طفلاً بِـ«خروف» فهو برأيهم «سمين جميل ونظيف ورشيق». القاموس العربي الشعبي الفلسطيني، ١/٢٥٣. ولكن المصطلح يعرف انزياحاً دلالياً حينما يستحضر في عوالم سفلية. فلمصطلح الخروف معنى مختلف في مجال الدعارة؛ إذ يبدو أنه يستخدم للدلالة على «زبون مِدْهِن» قابل لسلخ لحمه وجيبته بالطبع! وترد عبارة «باعِتْلِك «خروف» اسلخيه بالسّعر» على لسان أحد القوّادين. وهي شيفرة متفق عليها بين هذا القوّاد والمومس المعنية. انظر تحقيقاً عن «الدعارة في لبنان»، صحيفة الأخبار، ٢/١٠/٢٠٠٩.

أراد مغازلة حبيبته وصفها بـ«الحمامة»، أو «الحجلة» أو «الغزالة»، أو «اللبوة»[٥١]، أو «الوعلة» (وهي في اللهجة الجزائرية «العصفورة»). وهي في المقابل إذا رغبت في الردّ باللغة نفسها قالت: «يالصيد» (أي الأسد)، أو «يالنسر» باعتبارهما معروفين بالقوة والبأس. ومَنْ توسَّمت فيه الرقة والعذوبة قالت عنه: «يالغزال»[٥٢].

في سياق المقارنات المعقودة بين الاستخدامات المماثلة والرائجة في مختلف البيئات الثقافية، نلاحظ أن النسر يرمز ـ عندنا وعند الآخرين ـ إلى الشموخ والاعتداد والصلابة. من هنا استخدم كصورة مجازية، للأنثى والذكر معاً، وذلك في عنوان صحافي: أوباما – كلينتون نسر برأسين[٥٣]. وينسحب الأمر على «اللبوة»؛ فقد حضر المصطلح في سياق لبناني ساخر، وعلى لسان رجل ختيار ومسكين، عنّفته زوجته بعدما شاهدت حلقة في برنامج المصارعة العنيفة «غلاد بيتر» وعاشت أجواءها. فلم يجد الزوج المحبط جواباً لتهدئتها والتقرُّب منها سوى قوله «رَحْ سَمّيكِ «لبوة لبنان»[٥٤].

ولا تغيب الاستخدامات المصرية في هذا المجال، ففي مصر يبدو أن مصطلح «البطة» حاضر في قول الشباب «بسّ، استنّي يا بطَّة»، وكذلك الأمر بالنسبة إلى «الوزّ» في قولهم «هزّ يا وزّ»[٥٥]، ويقصد بالتعبيرين النساء أو الفتيات المصريات اللواتي يتمايلن بغنج ودلال بأجسادهنّ. وهذان التعبيران الساخران المنسولان من عالم الحيوان، باتا يسببان إزعاجاً وغضباً للمصريات باعتبارهما يدخلان في باب التحرّش اللفظي أو «المعاكسات الوحشة وغير اللائقة» كما تقول فتاة مصرية تعَّرضت لهذا النوع من التحرّش.

****

في إطار متابعتنا لرصد التزامن الدينامي لهذه المصطلحات في لغة الشباب

(٥١) وتنقلب دلالة هذا المصطلح في السودان، إذ يقال «لبوة» عن المرأة في معرض ذكر سيئاتها، «الإنسان... واللسان السوداني»، ص ١٤٦.

(٥٢) تحقيق عن فن الغزل على الطريقة الجزائرية، صحيفة الشرق الأوسط، ٢٠٠٦/٧/٢٦.

(٥٣) صحيفة المحرر العربي، العدد ٦٧٨، ٢٠٠٨/١٢/١١.

(٥٤) دليل النهار، ٢٠٠٩/١٠/٢٣.

(٥٥) ورد المصطلحان في تحقيق بعنوان «شوارع مصر بعيون امرأة»، صحيفة الشرق الأوسط، ٥/١٦/ ٢٠٠٨.

اليوم، وفي ختام هذه المقارنة بين جنسي البشر والحيوان، التي استحضرنا نماذج رائجة منها، نشير إلى ثلاثة مصطلحات من هذا النمط رصدناها في معرض الكلام عن فنانين ومشاهير. إذ نقرأ في تحقيق مطوَّل عن «حروب إلغاء فنية» (٥٦)، أن بعض الفنانات يتحوَّلن إلى «ذئاب» كاسرة، وأخريات إلى «ديكة»(٥٧) يتقنَّ فنَّ الصياح. والمرة الوحيدة التي يؤتى فيها على ذكر «التماسيح» الذكور حينما يكنّى «أغنى الأغنياء في الدول العربية والأجنبية» باعتبارهم «ثلاثين تمساحاً» شاركوا في سهرة خاصة شهدتها شقة ثري عربي في منطقة السوليدير(٥٨). ومن باب العلم بالشيء، فمتابعتنا لمسار استخدام هذه التوصيفات المعتمدة في الإعلام ليست مقصودة بحدّ ذاتها، بل لأنها تنطلق أساساً من الفكرة المصوغة ومفادها أن التعابير الشبابية وبحكم تداولها علانية، لم تعد حبيسة العلاقات الشبابية المقفلة، بل خرجت إلى العلانية وباتت رائجة على ألسن وأقلام صحافيين وسياسيين وفنانين ومعلنين، وخرجت بذلك من مستوى الشفاهية إلى مستوى التدوين فالشيوع التعبيري الأرحب.

أحكام تلخيصيَّة عامة

وننهي هذا البحث بستة أحكام تلخيصية اتبعناها بخاتمة، توجز مجتمعةً رؤيتنا اللسانية لهذه الظاهرة اللغوية الاجتماعية التي رصدناها، في فترة زمنية سابقة، في صفوف شبابنا وشاباتنا، والجامعيين منهم تحديداً. وكما رأينا فبعض مصطلحاتها لا يزال، بعد عقد ونيّف، يرصّع كلام شبابنا وينساب في تعليقات صحافيينا، ويستعاد عبر خواطر سياسيّينا، وتصريحات فنانينا ناهيك باندراجه في مضامين بعض الإعلانات الاستهلاكية وتعليقات الكاريكاتور. ونشير إلى أن المدوّنة المجموعة من مختلف المصادر المتاحة شكلت الرافعة الأساسية لعملنا البحثي الميداني الذي تابعناه على مدى العقدين الماضيين عبر فرق عمل طلابية، والذي أوفى إلى إنجاز هذه الدراسة التي قيّض لنا أن نخرجها إلى النور في العام ٢٠١٠.

أ- لغة الشباب: إنتاجاً وتسويقاً ومعايير تداول:

من يُنتجُ هذه اللغة الخاصة ويسوّقها في أوساط الشباب؟ الشباب أنفسهم

(٥٦) - التحقيق نشرته مجلة الشراع (العدد ١١٩١، ٢٠/٦/٢٠٠٥).

(٥٧) - «الديك» صفة تسبغ على الرجل للدلالة على رجولته وقوة شخصيته.

(٥٨) - مجلة نادين، العدد ١٤٩٩، ١٨/١٠/٢٠٠٩.

بالدرجة الأولى كما يبيّن الاستبيان. فهناك طلّاب ينحتون يومياً مفردات وتعابير للتواصل فيما بينهم وفي حدودٍ ضيقة. والمفردات هذه ذات حقل دلالي محدود مما يعني رغبة هؤلاء في أن تكون لهم خصوصيتهم التي لا يشاركهم فيها غيرهم من الفئات. إلى ذلك، فإنّ وسائل الإعلام وبخاصة الفضائيات، وأقلُّ من ذلك، الصحافة والإعلانات، تُسهم في نشر هذه اللغة الاصطلاحية الخاصة اعتقاداً منها بقدرتها على الانتشار. ووسائل الإعلام هذه هي التي تنهل من هذه اللغة وتروّج لهذه المفردة أو تلك، فيبقى القسم الذي ثبتت صلاحيته، ويتعدّل بعضه، ويختفي الآخر. أما مفردات الحرب التي وردت في سياق الدراسة فهي ألفاظ شوارد سرعان ما تتلاشى في زمن السلم وعودة الحياة إلى طبيعتها العادية ولكنها تبقى بدلالات أخرى (جنسية، تشنيعية، سياسية...) مع ملاحظة أنه كلما استخدمنا تلك المفردات الحربية تساقطت دلالاتها ذات البُعد المأساوي لحساب السياق الجديد الساخر أو اللامبالي أو الناقد الذي ترد فيه.

ب- التداخل مع عالم الحيوان

لم يغب عالم الحيوان، إن بتسمياته المباشرة أو بالصور المجازية المنسولة منها تلك أو المحتضنة لأوصاف وسمات تعود للطيور (عصفور، بطّة، وزّة، حبشة) والحشرات (فراشة) والحيوان (بغل، فحل، غزال، أرنب، حصان، فرس،...).

اللجوء إلى مشبّهات به من عالم الحيوان قديم العهد في موروثنا الثقافي واللغوي. وقد استعرضنا نماذج للانزياح الدلالي الذي أصاب هذه المصطلحات على ألسنة مستخدميها الشبان أو الصحافيين أو الكتّاب. وينسحب الأمر على سائر المصطلحات التي تعود لعوالم الحيوان والطير، ويستحضرها المرء في إطار إقامة التشبيهات والموازنات مع البشر مع إيحاءات لا تخلو من الدلالة الجنسية، مباشرة كانت أم مستترة. ويتفرّد المصريون في الكناية عن المليون جنيه باعتبارها «أرنب»، ربما لأنهم يقولون إن الملايين تتكاثر حينئذٍ كالأرانب، والله أعلم[٥٩].

ج- التداخل مع عالم الأطعمة والمذاقات

كثيرة هي المصطلحات والتعابير التي تتشارك المعاني والدلالات بين عالمين

(٥٩) -الكنايات المصرية العامية، أشرف عزيز، دار الحضارة للنشر، ط. ١، ٢٠٠٥، ص ٢.

مختلفين هما عالم الأنوثة وعالم الأطعمة والمذاقات. فانطلاقاً من مفهوم الأكل أو التذوّق، والذي يبدو أنه يتحول شيئاً فشيئاً إلى ثقافة اشتهاء والتهام، لاحظنا تواتر مفردات تبطن في ثناياها النزوع لتذوق مفاتن الجنس الآخر باعتباره «أكلة» مفضّلة أو «حبّة نضيفة» أو «مانجا وأناناس وخوخ» كما تقول كلمات إعلان تلفزيوني، أو «نعنع وخسّ» كما جاء في جملة غزلية شبابية قرأها رواد «الداون تاون» قرب مبنى ستاركو «إنتِ النعنع، إنتِ الخسّ، إنتِ حبيبة قلبي وبسّ». ويتكرّر ذكر الخسّة، ولكن على لسان عجوز ثمانيني اقترن بفتاة ثلاثينية، معتبراً أنها «مثل الخسّة» لجهة الطراوة والعذوبة! وفي الإطار نفسه يذكر عنوان صحافي عن ملكة جمال الإنترنت للعام ٢٠٠٣ «إذا أردت أن تأكلها... فبعينيك فقط»[٦٠]. ويتابع الخبر مستحضراً مصطلحات الأكل وما إليها: «إنها بالتأكيد أفضل طبق قدمته مطاعم ماكدونالدز في تاريخها الإمبراطوري». وتنتهي المسألة عند أمنية معلقة «فإذا كان حظك كبير اعتبرتك الملكة طبقها المفضل....». في هذا العالم أنت مدعو للالتهام بعينيك ولكنك قابل كي تكون طبقاً مفضلاً للجنس اللطيف. والطريف هنا أن الصورة المجازية التي قُدّمت عن ملكة الجمال هذه استحضرت بدورها من عالم «fast - food» أو المأكولات السريعة التي باتت بدورها ثقافة عابرة للقارات وللشرائح العمرية والاجتماعية بالطبع.

د- تداخل الأكل والجنس

إن قراءة دقيقة للتعابير التي تتصل بعالم المائدة/الاستهلاك يشير إلى الإيحاءات الجنسية التي تحملها هذه التعابير وتثقل بها أحياناً كثيرة. فتعابير مثل «أكلها»، و«بتتاكل» و«أكلة» (à croquer) ومثيلاتها المتداولات: «رأس العبد»[٦١] tête de naigre، «قشطة، «قشطلية»، «شوكولاته»، «كنافة»[٦٢]، «فريز» أو «فراولة»[٦٣]،

(٦٠) - مجلة المحرر، العدد ٣٣١، ٢٠٠٢/٢/١.

(٦١) - في العام ٢٠٠٩ تشكلت مجموعة، «RasI 3abed» « المؤلفة من ١٦٠٠ شخص للتعبير واعتمادوا اسم «راس العبد» إشارة إلى صور جنسية، تحوّل منذ فترة إلى «طربوش البلد» لما يحتويه الاسم من عنصرية. وتوضح المجموعة على موقعها الطريقة المثلى لأكله. انظر زاوية «فايسوبك»، «راس العبد» أطيب شي، صحيفة الأخبار، ٢٠٠٩/٧/١٤.

(٦٢) باتت الكنافة الحلوى، اللبنانية الأصل، الطازجة والساخنة، خير رسول يغزو العالم. ولهذه الغاية أُعدّ شريط عن «تقليد الكنافة اللبنانية المقدس ـ طعام الآلهة»، تحقيق بعنوان «غزو العالم عبر الكنافة»، صحيفة الأخبار، ٢٠٠٨/١٢/١٧.

(٦٣) ورد المصطلح في عنوان صحافي «فراولة دبي» كلام ملوكي، (حفلة انتخاب ملكة جمال لبنان والزيارة إلى دبي)، صحيفة السفير، ٢٠٠٤/٦/١٨.

«صدر معمول»، «مهلّبية»، وسواها... تستلزم عودة إلى الميثولوجيا والأحلام والرموز والتعابير الشفهية الشائعة، كما إلى عِلْمَي الإناسة والتحليل النفسي. ومن هذا القبيل فإنّ لتفسير الأحلام أواليات تفسير التعابير نفسها. وفي محصِّلة البحث يمكن أن نصل إلى المعنى العميق، وكشف المستور والمُتَضَمَّن والمسكوت عنه. فالمعنى الأساسي لتعبير «أكلها» هو في الحقيقة «ضاجعها». وهنا بالذات يتقاطع التحليل النفسي مع اللسانيات. ولم يغب هذا الأمر عن التعليق الأسبوعي لكاتبة عربية معروفة لفتتها العبارة التي يحلو للبنانيين ترديدها كاللازمة الموسيقية، وهي تتبدل مع مناخ البلد. فبعد «التنمير» أو «التشاوف» تتوقف عند كلمة «أكلة» المستخدمة بمعنى «غنيمة»، وتلاحظ أنها تقال عن الصفقة والمرأة الجميلة وسواهما[٦٤]. والصيغة الفعلية حاضرة كذلك في هذه المقامات؛ إذ نقرأ في مذكرات شاب عن فترة الستينات أنه قلّد الفتاة «الشيك» التي جلست يوماً قربه في المقهى لجهة تناول قطعة كاتو. وفي تجربته تراءى له كأنه التهمها. وهنا تصاعد دلالي من مجرد «الأكل» إلى «الالتهام»[٦٥].

هـ- تداخل النبات والفاكهة والجنس

عديدة هي المصطلحات العائدة لمختلف النباتات وأصناف الفاكهة، والرائجة على ألسن شبابنا، في المرحلة التي جرى خلالها التحقيق الميداني. هذه المصطلحات تحمل في طياتها، لا بل في دلالاتها المقصودة، تلميحات وإيحاءات جنسية. وقد عددنا البعض منها (شتلة، زنبقة، طربون الحبق، وردة، حصرم، ليمونة «بحبك قدّ الليمونة[٦٦]»...) واستوقفتنا صورة مجازية وردت في تحقيق عن جنس القرابى» يعتبر فيه والد مغتصب ومتهم بارتكاب الفاحشة أن ابنته «أشبه بشجرة الفاكهة، ومن حقي أن أتذوقها قبل أن يفعل الآخرون»[٦٧]. وفي تعليق له بعنوان «الفاكهة والجنس»[٦٨]، يورد الصحافي ناظم السيد سلسلة من التشبيهات المقارنة بين أعضاء المرأة وأنواع الفاكهة «فالإجاصة تشبه المرأة بتضاريسها، ونصف التفاحة يشبه

(٦٤) تعليق للأديبة غادة السمان، مجلة الحوادث، ١٩٩٨/٢/٢٠.
(٦٥) اعترافات شاب من اللفيف البيروتي الناصري في الستينيات، صحيفة النهار، ٢٠٠٩/١٠/١٨.
(٦٦) صحيفة الحياة، ١٩٩٩/٢/٩.
(٦٧) صحيفة الديار، ٢٠٠٩/٣/٣١.
(٦٨) صحيفة الشرق، ٢٠٠٥/٩/٢٤.

المؤخرة، والتوت يشبه الحلمات، والكرز يستحضر لوصف الشفاه، والملفوفة تصح لتشبيه مبتذل والرمان كناية عن الثديين، والموز والخيار معروفة قصتهما!...).

و- الانزياح الدلالي اللاحق بمصطلح «فحل»

لفتتنا الدلالات المتعدّدة والمتمايزة التي لحقت بمصطلح «فحل» بصيغتي الإفراد والجمع «فحول». وفي عودة إلى تراثنا اللغوي العربي نجد في مادة «فحل» أن الخليفة عمر (ر) لما قدم الشام تفحّل له أمراء الشام؛ أي أنهم تلقوه متبذّلين غير متزيّنين، مأخوذ من الفحل ضد الأنثى، لأن التزيّن والتصنّع في الزيّ من شأن الإناث والمتأنثين والفحول لا يتزيّنون.

هذا في ما سبق من موروث لغوي، أما في الواقع الراهن، فقد رصدنا العديد من الدلالات العائدة لهذا المصطلح والتي تتغيّر وفق السياقات، فهو حاضر للإشارة إلى الإعجاب والتقدير، وهو يتخذ أحياناً دلالات جنسية مباشرة أو إيحائية، كما أنه تحوّل في فترات زمنية إلى محطة كلامية عامة أو شبابية. وعلى أي حال فهو نموذج للمصطلحات التي استخدمت ولكنها عرفت انزياحات دلالية عديدة.

خاتمة

وفي المحصِّلة نقول إن التعابير الشبابية التي عرضنا نماذج لها، بدلالاتها العامة وبخاصة النفسية والاجتماعية منها، بمعانيها المستورة أو المعلنة، ببناها اللسانية العربية والأجنبية والبين بين، لا تخرج في الإجمال عن كونها نسقاً تعبيرياً موارباً وموازياً يعمد جيلنا الشاب وصحافيونا، إلى إنتاج مفرداته واستهلاكها، تعبيراً عن رغبة دفينة في استحضار معالم خطاب غير مكشوف وتجاوز دائرة الممنوع والمحرّم فيما يتصل بحقول دلالية شتى، منها الحربي المؤلم الذاهب والمضمحل باضمحلال أسباب نشوئه، ومنها الاستهلاكي المباشر، ومنها الثقافي الرائج، ومنها الجنسي المكبوت، ومنها التقني والعولمي الطابع. أليست اللغة في نهاية المطاف جزءاً من المتعة/الترف الإنساني؟

ننتهي إلى أن ثقافة ما بعد الكتاب، ثقافة المرئي والمسموع، والتلفزيون تحديداً، وثقافة الانقطاع التي عرفناها خلال العقدين الماضيين للقرن المنصرم، ولا زلنا نشهد تداعياتها لتاريخه، هي في الحقيقة ثقافة غير مرجعية ولم تراكم تراثاً أصيلاً، بل أوفت إلى تغييب الثقافة بمعناها المعرفي والشمولي، وأحالتها إلى ثقافة

شفهية خاطفة واستهلاكية وُسمت باعتبارها ثقافة الـ fast food أي الوجبات الجاهزة والسريعة. ومنهم من توسّع في استخدام الصور المجازية، فاعتبرها في مطلع الألفية الثالثة ثقافة «الدليفيري» أو «السمّ اللذيذ» الذي تحوّل إدماناً لدى العديدين[٦٩]. فوسائل الإعلام التي تكاثرت كالفطر وتعاظم تأثيرها تحوّلت إلى مراكز استقطاب حصرية وأحادية النظرة والتوجّه. كما أضحت شبه مرجعيات فكرية وفنية وإعلامية لجماهيرها، تضخّ «معرفة» على قياسها، وتجتذب أجيالاً من الشباب والناشئة ينظرون إليها كمناجم لا تنضب للقيم والأفكار والأعراف والتعابير والأنساق الإنسانية.

وما قمنا به من بحث ميداني تناول الشباب وتعبيراته لا يني أن يكون محاولة أولى لاستقراء الواقع بتجلياته الكلامية المنطوقة في سبيل إنتاج معرفة حية فاعلة. وتمثَّلت غايتنا في عرض لوحة عن الواقع اللغوي المعيش تدليلاً على دور اللسانيات الوظيفية في لحظ الواقع وكشف أنساقه اللغوية وقدرات أبنائه – وشبابه تحديداً – على تعزيز إمكانياتهم التعبيرية للتلاؤم مع مستجدات العصر، وذلك في مجتمع متنوع ومنفتح مثل مجتمعنا اللبناني.

نستعيد هذه المعطيات الشبابية التغزلية اليوم ـ بغضّ النظر عن جرأتها أو خروجها على السياق العام ـ على سبيل التسجيل والتذكير والاعتبار، والمقارنة ما أمكننا ذلك، وهي تذكّرنا بأن الميل لاستخدام المفردات اللغوية ذات الطابع الشبابي والعفوي ظاهرة معروفة عندنا وفي كلّ المتّحدات الاجتماعية اللغوية المنفتحة. وهذه الأخيرة معروفة جداً في الغرب الأميركي تحديداً، حيث لاحظ صحافي لبناني أن الشعر الأميركي كأي بضاعة أخرى، يتغذّى على مصادر ومكوّنات وهويات متعددة ومختلفة. فالمفاهيم في أميركا حاضرة بقوة في الحياة اليومية، والمفردات مندلقة في الشوارع والبارات والجسور والأنفاق والزحام البشري...[٧٠] وهذا لا يخرج بالطبع عن أحوال وظروف انتعاش لغة الشباب.

وإذا كان للسانيات من أهمية فقد أعطت اللغة المنطوقة قسطها الطبيعي من الاهتمام والملاحظة والاستنتاج، بعد أن كان اهتمامنا اللغوي السابق، والحالي إلى

(٦٩) أنظر تحقيق «السمّ اللذيذ... عندما يتحول إدماناً»، صحيفة الحياة، ٢٠٠٩/٩/٣.

(٧٠) تحقيق بقلم سامر أبو هواش، صحيفة الأخبار، ٢٠٠٩/٦/١٠.

حدٍّ كبير، ينصبّ على اللغة المكتوبة ومدوناتها. لقد تميزت اللسانيات في هذا المجال، من خلال تناولها اللغة المنطوقة وإعطائها الأولوية على اللغة المكتوبة، ذلك أننا نعتبر أن التغيير والتطور اللغوي يصيبان اللغة بشكل أساسي عن طريق الكلمة المنطوقة والعفوية. من هنا لا يمكن للباحث أن يرصد مفاعيل التغيير والتطور كليهما إلا من خلال اشتغالية اللغة .(fonctionnement de la langue) والاشتغال هنا هو ذاك الذي يصيب الشكل المنطوق أكثر مما يصيب الشكل المكتوب. ومنطوق الشباب الذي تدور حوله دراستنا يندرج في سياق هذه الأبحاث اللسانية الاجتماعية المستجدّة.

أما ماذا يستمر وماذا يبقى مما كان سائداً من مصطلحات وتعابير، إن خلال الحرب الأهلية اللبنانية، أو في الفترات السلمية المنصرمة، فبحث آخر يستدعي تأملاً مزيداً. لكن ما يمكن قوله إن البيئات الجديدة في عالم التقنيات المتسارعة للتراسل الإلكتروني، وتلك العائدة للإعلام، والمرئي منه تحديداً، ستؤثر تأثيراً كبيراً – وهي تفعل الآن وبشكل ملحوظ ـ في صنع واستحداث بيئات مستجدّة ومتغيّرة من أنماط السلوك والتعبيرات الإشارية واللفظية، والاختصارية أو المكثفة، هي بالتأكيد غير لغة الحرب الآفلة، والتداعيات التي نشأت عنها، بل متجاوزة لها؛ لكنها من الناحية القيمية والدلالية قد لا تكون خيراً منها بكثير.

******

أزياء الشابات في لبنان بين الغواية والستر

شهادة شخصية ورؤية تحليلية

رجاء نعمة(*)

ذاكرة الأزياء

ما من زي واحد شائع في لبنان. هناك أزياء عديدة تتجاور، وتختلف بقوة، باختلاف المكان الذي تسير فيه الشابات والوقت والمناسبات. يعج الشارع اللبناني، لا سيما كورنيش المنارة، بموزاييك من الملابس يدعو إلى اليقين بأن حرية ما على قدر كبير من الأصالة والتجذر، وخارج التقليعات، يتمتع بها سكان هذا البلد الصغير.

كباحثة، يتصل اهتمامي بالأزياء، بتغيراتها المتعاقبة التي شهدتُها أو تناهت لي بالسماع منذ أن فتحت عيني على الحياة. وقد وجدت في هذه الشهادة فرصة لأعرض تطورها في لبنان انطلاقاً من مكان محدد هو مدينتي صور؛ وأبدي وجهة نظري بشأن العلاقة التي تربط أنماطها بتغيرات أخرى سياسية، ثقافية وإيديولوجية؛ محلية جرت أم تجري في السياق العالمي.أما سبب انطلاقي في هذا المقال البحثي من «صور» فلا يرجع إلى أنها فقط مدينتي، بل لأن هذه المدينة تشكل نموذجاً حياً للتغيرات التي أشرت إليها؛ نموذج إن لم يكن حصرياً فلعله من أكثرها

(*) روائية و باحثة في اللغويات والتحليل النفسي للأدب

مدعاة للتأمل. كما تجدر الإشارة إلى أني لا أضع نفسي خارج الزي وأهوائه. فأنا، أسوة بنساء جيلي، كنت وما أزال معنية بالأزياء وتقلّباتها، مستهلكة ومشاهدة في آن معاً.

لا بد لأي باحث في الزي ودلالاته أن يميز بينه وبين الملبس. ففيما يلبي الملبس احتياجات أساسية كالستر والوقاية من المناخ، يتجاوز الزي (وتوابعه من إكسسوارات وزينة) الحاجة الأولية ويتصل بدوافع أكثر عمقاً وتعقيداً تصب في الحيز الجمالي والنفسي والثقافي بالمعنى الواسع .

فللزي شكل ومضمون. وله رسالة، مرسِل ومرسَل إليه. وله دلالات. وكلما تعددت رسائل الزي والجهات المرسل إليها كان مضمونه كثيفاً معقداً وكذلك الأمر دلالاته. لو قابلنا رجلاً يرتدي بذلة رسمية لما استوقفنا زيه المألوف؛ لكن أن نقابل قسيساً إنجيلياً يلبس البذلة ذاتها فلا بد أن تردّنا هذه إلى ثورة البروتستنتية على الكاثوليكية وعلى مظاهر الأبهة لملابس كهنوتها. وعليه لا تقف رسالة الزي عند من يتزيا به، بل تنطلق منه إلى متلقٍّ خارج عنه لا بد أن يحدث في نفسه أثراً ما بواسطة ما يلبس. مثالاً على ذلك فإن مايوه السباحة كملبس يكاد يكتفي بالسابحة كمرسِل ومرسَل إليه نظراً لأنه يحقق رفاهية تخص صاحبته وحدها. على أن مضمون المايوه نفسه ودلالته يتغيران لو لبسته الشابة ذاتها أمام اللجنة الفاحصة لانتخاب ملكات الجمال.

في عالم الدلالات لا يكتفي الدالّ (ما يعنيه الزي هنا) بذاته بل تلزمه عناصر ودلالات مغايرة تمنحه الأبعاد الوافية لما يدل عليه. على سبيل المثال إذا ما خرجت امرأة شبه عارية في الشارع اندرج سلوكها في الشاذ الذي قد يستدعي إدخالها المصح؛ أما أن تقوم زنجية في الأدغال بذلك، فيندرج سلوكها في التلقائي. من هنا فإن قراءة أزياء الشابات اليوم تكتسب مفهومية أكثر شمولية إذا ما قورنت بما سبقها في مطلع القرن العشرين مثلاً، أو أو في الستينات والسبعينات منه؛ مراحل ستشكل في هذه الشهادة محطات مفصلية وخلفية ثقافية وحتى إيديولوجية تحكمت وتتحكم بانتشار زي ما: ظهوره، اختفاؤه، أو عودته.

لا يمكن فصل الزي عن انتشاره أنماطاً وكمّاً. فالموضة التي كانت في السابق وقفاً أو تكاد على الميسورين، صارت اليوم في متناول جميع المعنيات بها. دخلت بلدان آسيا المنافسة وأغرقت أسواق العالم بالسلع ذات الأسعار الملائمة لمختلف

القدرات الشرائية. قبالة البوتيكات التي تبيع أشهر الماركات العالمية ستُعرض على الأرصفة نسخ لها «مزوّرة». مما اضطر وزارة الاقتصاد أن تصدر قراراً يجرّم التعامل بالنسخ المزوّرة. طبعاً حماية للمستهلك «الأصلي»!

السلع الآسيوية أنعشت «ديمقراطية» الملبس التي كانت تسير على استحياء.وساهمت في تذويب الفوارق في الأزياء، كالتي كانت تميّز ملابس الفقراء عن الأغنياء وملابس الكبار عن الصغار والرجال عن النساء. تأنثت الطفولة قبل الأوان ولبست الصغيرات ما تلبسه أمهاتهن من تنانير ضيقة وجوارب نايلون وأحذية ذات كعوب. وغدت باربي ذات الأنوثة المفرطة والثمن الباهظ، مشتهى كل طفلة. وإزاء طغيانها بهتت اللعبة القديمة ذات البراءة «البائدة». واستجابت فبارك أدوات التجميل لمتطلبات الأنوثة المبكرة فصارت تنتج مستحضرات خاصة بالصغيرات. كما لبس الصبيان الصغار الجينز وانتعلوا أحذية مماثلة للتي ينتعلها آباؤهم أو أبطال الباسكيت. وارتدت المرأة البنطال الذي كان في عقود ما قبل الخمسينات مستحيلاً لغير المتنكرات. واقتداءً بالجسم الذكوري، نزل خصر بنطالها إلى الوسط يشد عليه رافعاً لحمه المكتنز إلى الخصر مشوهاً الشكل الذي لطالما تغزلت به القصائد. من ناحية أخرى تأنث المظهر الخارجي لبعض الرجال، إن لجهة ألوان الأزياء أو القصات ضيقة الخصر أم لجهة نوع الأقمشة والإكسسوارات وطول الشعر والوشم والأقراط والحلي والماكياج وعمليات التجميل، ومشاركة الشبان في انتخاب «أجمل شاب» أو أكثرهم أناقة. كانت جدتي حين تتحدث بيوم القيامة تذكر، طبعاً وهي ترتعد بالخوف، «من مؤشراته أن النساء تتزيا بزي الرجال والرجال يتزيون بزي النساء!».

للأزياء نماذج ومثل عليا يُقتدى بها. هناك عالم بأسره، متعدد الشبكات يساهم، بزعامة شركات الإعلان، في خلق النموذج الفصلي للملابس وتوابعها. في ما مضى كانت المجلات الفرنسية ومن بعدها اللبنانية هي المروّجة الرئيسية للموضة في لبنان قبل أن تقتحم شاشة التلفزيون البيوت. وكانت الممثلات وعارضات الأزياء، هن رائدات الموضة؛ تحذو حذوهن سيدات المجتمع المرموقات. كان ذاك عصر النساء المتزوّجات، سيدات الموضة ومستهلكاتها الرئيسيات قبل أن تقتحم العازبات خشبة المسرح. هؤلاء اليوم، وأكثر من أي وقت مضى، يتبعن أهواء الموضة حتى وإن جاء الهوى على حساب الصحة. كثير من الأهالي يشكون من

«أنوركسيا» مراهقاتهم. كيف لا ومثل هؤلاء الأعلى عارضات أزياء مراهقات مثلهن، نحيلات شاحبات ممنوعات من الطعام أو فاقدات لذته. يظهرن على خشبة العرض، بسيقان هشة وأكتاف مقوسة وأذرع رخوة، مثل مسرنمات حزينات ومفرغات من الرغبة؛ كأنما فاقدات سلطة الأمر والنهي على أرواحهن وأجسادهن. يمشين بأقدام متشابكة تشابكاً غير مفهوم، اللهم سوى في إطار الإصرار على «الدمغة» التي تميز خطى العارضة من مشية سائر خلق الله. كانت مشية مثل هذه ستبدو إعاقة تستوجب العلاج لو سار بها أحد في دنيا الواقع!

لا يقتصر الاهتمام بالأزياء على جنس واحد، وعلى الرغم من ذلك تبدو الإناث أكثر شغفاً بالموضة من الذكور وأكثر عرضة لأهوائها وتحمّل أعبائها. فيما يميل الرجال للاستثمار في السيارات تجنح النساء إلى «التبضع». كثيرات يذكرن للمذيعات أن هوايتهن المفضلة «الشوبنغ» وأن هذا يساهم في إزالة التوتر النفسي. ولا تخفي المرأة شغفها بالمصاغ مما يفسر احتلال المجوهرات مساحات واسعة في إعلانات المرئي والمكتوب. حتى أن بعضها يرفع امتلاك المصاغ إلى مرتبة الحقوق الأساسية للمرأة.

«المصاغ أيضاً حق» أو «مصاغي هو حق لي»

(Le bijoux est aussi un droit)

(Mon bijoux est mon droit)

يقول الإعلان بصوت ذكوري رخيم(للإعلان الأول) أو بصوت أنثوي متأوّه (للثاني) تلازمه مؤثرات سمعية وصدى عميق يمنح «هذا الحق» هيبة السلعة وتجذّرها في العادات وفي المتخيّل! إنها للأنثى التي باتت اليوم أكثر من أي وقت مضى موضوع الغواية وحاملة رسائلها. رسائل غالباً ما تصبّ في الوجاهة الاجتماعية للعائلة والزوج. حتى يمكننا القول إن الشغف بالأزياء في العصر الحديث، وإن لم يكن حصرياً في الأنثى، إلا أنه يبدو مسألة أنثوية بامتياز.

بلاغياً، لطالما عبرت اللغة ومفرداتها عن الظواهر باختصار الفائض من الكلام. ولعل كلمة «الضهور» في اللهجة اللبنانية والتي تعني الخروج من المنزل خير دليل على الدور الأساسي للزي، ألا وهو الظهور به في العامّ. وعن فتاة محجبة كان يقال «مخبيّة» عكس كاشفة أو سافرة. ولما كان الخباء ملزماً في حقبات ما كانت عبارة فلانة «انخبت» وفلانة «ما انخبت بعد»، ترد كثيراً على الألسن. اليوم يقال تحجبت.

والحجاب يحجب عن الأعين عكس «الضهور». على أن كلمة مخبيّة «مخبأة» تتجاوز الأولى تشدداً. كون «تحجبت» تفرض ضمناً إمكانية «الضهور» بالحجاب، بينما «انخبت» قد تعني أنها لازمت البيت. من باب «الضهور» أذكر الحادثة التي جرت مع جدي وكانت في طفولتنا موضوع تندر. فهو حين «ضهر» أوائل القرن العشرين بالطقم الإفرنجي في شوارع صور قوبل سلوكه بالاستنكار. كيف يشذ رجل مسلم محترم عن القاعدة و«يضهر» أمام الناس بزي قليل الحشمة يبرز تفاصيل جسمه؟ لن يلبث رجال كثيرون بعد ذلك أن يحذوا حذو جدي المتمرد. لكن، بعد دخول الحلفاء المنطقة سيُطوى تمرد الصوري المسلم في دفتر النسيان. على أن اهتمامي بدلالات الأزياء تعزز بحادثة أخرى جرت لي أوائل الثمانينات: بعد عودتي من فرنسا إلى بيروت كان لدي موعد في مبنى الجامعة التي درسنا فيها (الأونسكو) وملأنا أرضها بالمظاهرات. أثناءخروجي من الموعد لفتني ذاك المشهد: ثلاث فتيات يرتدين الزي الأسود القديم الذي كانت ترتديه جدتي وعماتي في صور! يتمازحن ويتضاحكن. المفاجأة أدهشتني قبل أن أفترض أن ما أراه لا يعدو كونه مشهداً من فيلم يصور حياة المدينة في مطلع القرن العشرين؛ وأن الممثلات يأخذن استراحة يتابعن بعدها التصوير الذي سأكون شاهدة عليه ما إن يقول المخرج «أكشين».

لكن...لا مُخرج، لا كاميرات ولا تمثيل!

كانت أمّي وبعض الطليعيات من جيلها في الأربعينات قد تمردن على هذا الزي الذي يقال عنه «تركي» واستدلبنه بآخر أكثر بساطة، أي «المعطف». لا ريب في أن تمردهن جاء تجاوباً مع الموضة الجديدة التي، بقدوم الفرنسيين، عمت لبنان بديل الزي التركي التقليدي.الزي الذي ساد لفترات طويلة والذي كانت تخرج به سيدات الطبقة العليا والوسطى في المدن. وذلك قبل أن ينتشر وتلبسه نساء القرى ثم يختفي أو يكاد. يقال إن المدن تفرض على نسائها شروط الكشف والستر كما يفرض الريف شروطه. لا غرباء في الريف وناسه يعيشون عيشة عائلة ممتدة. والريفيات بطبيعة عملهن في الحقل كاشفات. لذا فإن زياً كهذا، وبالنظر إلى كلفته، يعتبر رفاهية غير ملائمة. في المدن، صحيح أن المرأة لا تعمل لكنها تخرج ربما يومياً من البيت في شوارع مدينة هي معبر للغرباء. وفي خروجها قد تتعرض لهؤلاء. عليها إذن بزي محافظ. في اليمن تأكدت لي صحة هذا التفسير وشهدت من جديد تباين حجاب المدن وحجاب الأرياف. كما تأكد لي أنه كلما اتسعت المدينة

جغرافياً استوعبت النمط الريفي والعكس أيضاً صحيح. الريف يقتحم المدن بشرياً؛ يفرض شروطاً ويستوعب أخرى في حركة تبادل دينامية.

تتقاطع الأزياء، تتشابه وتختلف باختلاف المناطق والمذاهب. فإذا كان زي مسلمات المدن موحداً في حقبة طويلة من الزمن، كان زي مسيحياتها مختلفاً. ولطالما ذكرت جدتي أن مسيحيات جيلها كن في مدينة صور يلبسن إزاراً طويلاً أزرق اللون يغطيهن كاملاً وقلّما كن يكشفن وجوههن. ولفترة تاريخية طويلة بعد ذلك كنّ يضعن غطاء على الرأس لا سيما في ذهابهن إلى الكنيسة. جدتي، في تشجيعها لي على لبس «الإشارب» كانت تقول: يا بنتي، الخوري طلب من بنات الكنيسة أن يضعن أيقونة أو صليباً، وإلا كيف يمكن لعازب مقبل على الزواج أن يعرف ديانة فتاة قابلها وأعجبته؟!

كان حجاب الشابات في الخمسينات مختلفاً عما تلسبه أمهاتهن. في صغري، كانت شقيقاتي مثلي الأعلى بزيهن. بالفساتين الضيقة والأحزمة التي تحيط بالخصر النحيل والجوارب النايلون والإكسسوارات والأحذية ذات الأكعاب الرفيعة والحقيبة الصغيرة التي توضع في طي الساعد. كان من شأن ملابسهن الجذابة أن تضع الحد الفاصل في ذهني بين الأزمنة. كان يخيل لي أن هؤلاء يحتكرن الصبا والأنوثة، والمحجبات بالزي الأسود الشيخوخة وإنكار النفس. حتى الشابات منهن كن يبدون لي بالزي الأسود عجائز فاقدات الأنوثة ينتمين إلى الزمن ذاته: زمن الحجاب بالأسود. كان في خلدي أن القدر قد قسم الأدوار فجعل فيها أمهات جدات وعمات قدرهن أن يلبسن الزي التركي، وشابات نحيلات الخصر غاويات ورشيقات حين يمشين على الكرّوسة (الطريق المسفلت نسبة إلى كاروسّ) بالكعب الرفيع تحدث أحذيتهن تكتكة ناعمة لا شأن للعجائز بها، تِك تَك تِك تَك. نغمة تحاكي حركة الجسم الأنثوي الذي يميل إلى هذه الناحية وتلك.

سيزداد انبهاري بالشابات الجديدات حين بدأن ينزعن الحجاب. في مستهل الخمسينات بادرت نادية، صديقة أختي، وبدعم من أبيها ونزعت حجابها. في تلك الآونة خُطبت لشاب ينتسب إلى الحزب القومي السوري الذي كان سباقاً إلى كسر جمود التقاليد وانكماش الطوائف. بزواجها صارت نادية شبه داعية للسفور. على أن التطور السريع وصعود الحركات اليسارية والقومية الأخرى سرق من نادية دورها النضالي دون أن يبخسها حقها في الريادة.

من صفات العصر الذي نعيش فيه تسارع الإيقاع. ما إن بدأ الحجاب يتوارى في أوائل الخمسينات حتى انقلبت الموازين. وبقدوم الستينات اختفى أو كاد، وصارت غالبية الفتيات سافرات. وصار الإشارب موضة بائدة أودعتها الأنوثة الجديدة زمن الجدات، بلا رجعة. أو هكذا خُيّل لهن. لم تعد تلقى في مدينة صور وحتى في جوارها الريفي، شابة محجبة أو نصف محجبة. ما إن تتزوج الواحدة حتى يكون شرطها لزوجها، أو شرط زوجها عليها، خلع الحجاب. قريب لي أحب فتاة واشترط عليها أن تنزع الحجاب إذ «لا يعقل، هو الشاب اليساري المتنور أن يسير إلى جانب زوجة ما زالت تلتزم بالتقاليد القديمة». يضحك ويقول: ماذا سيقول الرفاق عني؟ استصعبت الفتاة الفكرة. إنما والزواج من طالب اليد فرصة لا تُعوض وافقت. تقول أسماء، إنها حين خرجت من بيت أهلها بلا الإشارب الذي اعتادت عليه منذ أن كانت في الحادية عشرة من عمرها، كانت تشعر برأسها عارياً فترفع كفها بحركة تلقائية لتغطيه. لزم أسماء وقت طويل لتعتاد على رأسها العاري. لزمها أن تقص شعرها كي تعتاد لاحقاً على كشفه. ولطالما ترددت عبارة «أخلعها» الحجاب كلما تزوجت فتاة؛ تتزوج لتُزف بفستان مكشوف الكتفين والظهر. وقد تُزف في فندق وحفلة كوكتيل مختلطة. لو غبتَ عن المدينة في تلك الفترة سنوات قلائل وعدتَ إليها لظننت نفسك تدخل مدينة أخرى. استبدلت فيه الشابات الإشارب بالميني جوب. وقُصّرت الأكمام في فصل الصيف. أو ألغيت. ما عادت المقارنة تحدث بين سافرة ومحجبة، بل بين من تلبس بكم أو بدون كم. والدة صديقة لي طلبت مني ألا آتي لزيارتهم بدون كم. منذ الستينات لم يبق من محجبات في المدينة سوى كبيرات السن. لو ألقينا نظرة سريعة على توثيق المظاهرات في صور أو غيرها من المدن لوقعنا على شابات يهتفن ضد إسرائيل والظلم والاستعمار بملابس تتراوح بين القصير والهيبي والميني أو البنطلون. قبل أن يصبح الجينز سيد الملابس «الكاجويل». لن تجد في رحلة باص من لا تلبسه. لو كان الناس يخضعون لنظام توتاليتاري يُلزمهم بتوحيد الزي لما امتثلوا هكذا! لأسياد الموضة، على ما يبدو، سلطة خفية لا تقل وطأتها عن سلطة الأنظمة المستبدة السافرة الوجه. في تلك الفترة طرأت تعديلات على مظهر الشبان أيضاً لا سيما اليساريين والهبيين. كثيرون يطلقون اللحية اليسارية الثورية أو الشاربين تشبهاً بتشي غيفارا، لينين أو ماركس. والبعض يطيل شعره أو يتركه منفوشاً بلا تمشيط تعبيراً عن انشغاله «الوجودي» بما يتجاوز الاهتمام بتوافه الأمور.

سحر الأنوثة العنيف: ضريبة الموضة

في السبعينات عرفنا الصابو ذا الكعب الشاهق السميك. كنت في باريس حين جاءتني صديقة، شديدة الحماسة لحرية المرأة، تنتعل مثيله حاملة طفلتها على ذراع وباليد الأخرى تجر عربة الطفلة. معاناتها في ركوب المواصلات كانت ذكرتني بأحذية الصينيات الصغيرات، اللواتي كي يغوين الرجل حين يكبرن، عليهن لجم القدم عن النمو في الصغر.

ماذا عن أحذية الشابات الحالية؟

كعب رفيع شاهق ومقدمة رفيعة. يرى البعض في هذا الطراز رمز الأنوثة الصارخ شأنه شأن حمّالات جوارب النايلون (الجارتيل) التي كانت تظهر فيها الممثلات والعارضات قبل الستينات. الحذاء الأنثوي هذا يبدو لي حاداً، عدوانياً ينطق بسحر أنثوي عنيف. شأنه شأن تقليعات الشعر مثل التمليس أو التجعيد التي تتطلب مشقّة في تحقيقها. بظهور تقليعة الشعر الأجعد نعمت صاحباته بالراحة والأخريات بضريبة السير في الطريق العكسي. في الفترة ذاتها بدأت الميني جوب تتزحزح من موقعها النافر في عالم الأزياء لتأخذ الفساتين والتنانير الطويلة الفضفاضة مكانها، بما يوحي بإهمال متعمد؛ تعزّزه مستلزمات التنورة الغجرية مثل الصندال والإكسسوارات الهندية. وقد تلازمت هذه الظاهرة مع موجة الهبيين. مثل هذا الزي وجد إقبالاً كبيراً لدى اليساريات وذوات الأفكار التحررية، لا سيما اللواتي أمضين قسطاً من دراستهن في الخارج. في الوقت الراهن، حيث كل شيء يتفاقم، تتفاقم ضرائب الجمال. نرى بعض الشابات قبل الشيخوخة بعقود طويلة يسعين لتغيير «اللوك»، متشبهات بهذه أو تلك من المطربات.

خارطة الأزياء وخارطات أخرى

من الملفت في الظواهر الثقافية الاجتماعية، تلازم بعضها والبعض الآخر تلازماً، مهما بلغت عشوائيته، يحمل دلالات ينبغي التوقف أمامها. إبان سيادة الحجاب القديم، كانت مدينة صور على شاكلة زمنها محجبة؛ كان هناك فصل كبير وإن لم يكن تاماً، بين العامّ فيها والخاصّ. العامّ هو السوق التجاري وهو رجالي بامتياز وإن كانت النساء تعبره والفتيات في مشاويرهن وذهابهن إلى المدرسة. في العامّ كانت المقاهي القليلة يرتادها الرجال فقط. وكانت صور لجهة عمرانها أسوة

بنسائها «مخبية». بيوتها متلاصقة حيث البيت يحاذي البيت، تاركاً ممرات داخلية يستحيل على السيارات ولوجها. كانت وسائل النقل تقف خارجاً «على البوابة». ما الذي يجعل المدينة تتكور على نفسها هكذا وتنسحب إلى الداخل وأهلها ينسحبون إليه آماداً طويلة بعد انتهاء عصور الفوضى والقرصنة؟ كما كنت أتساءل عن علاقة المدينة وأهلها بالبحر. كأنما تدير له ظهرها! علاقة الناس بالبحر كان أساسها السعي للرزق. وحدهم الصيادون كانت علاقتهم بهذا الأزرق اللانهائي متصلة. والصيد عالم ذكوري لا علاقة للنساء والفتيات به. في قبل الخمسينات كانت نادرة المنازل التي تخالف التشكيل السائد وتخرج من الكتلة الحجرية الأمّ إلى الضواحي شأن المنزل الذي كبرت فيه، والذي كان يطل على البحر. أظن هذه الإطلالة كانت هي رافد تساؤلاتي حول دلالة المكان. الملفت أن الفترة ذاتها التي شهدت نزع الحجاب شهدت تغير العمران وبدأت المدينة تخرج من خبائها. قبالة الشواطئ الثلاثة التي حباها الله بها بدأ السكان يشيدون المنازل والعمارات. نتج عن هذه «الهجرة» تشكيل جديد لمدينة صور؛ من المؤسف أنه جاء لحد كبير عشوائياً، بالنظر إلى غياب تنظيم مدني جاد وتعسف الحروب والضربات الإسرائيلية التي تدمر ما شاده الناس. على أن التشكيل الجديد أتى لحد كبير على صورة الثقافة الجديدة التي أنتجته.أقيمت الجسور بين الخارج والداخل. ونَعم السكان برؤية البحر وكثرت الأماكن العامة وانتشرت مقاهٍ جديدة ومطاعم مختلطة جنباً إلى جنب مع المقاهي التقليدية التي تكتظ بالرجال من هواة النارجيلة ولعب الورق. صارت الفتيات والسيدات يرتدن الأماكن العامة بمفردهن أو مع أصدقاء وصديقات. تواكب هذا التحول مع الثورة التي شهدتها سوسيولوجيا الثقافة والتعليم. فقد انتشرت المدارس في أقصى أطراف القرى وأسست الجامعة اللبنانية وجامعات أخرى فتحت فروعاً في المحافظات. وفي الثمانينات، ورغم الحربين الأهلية والخارجية، جاء تصنيف لبنان في تقرير التنمي البشرية، ولجهة التعليم والصحة، في المرتبة الثانية بعد الكويت.

أما العاصمة بيروت فقد اتسعت، وانتعشت المقاهي التي ترتادها نساء وخرجت فتيات الجامعات إلى العامّ، وصار جلوسهن في المقى مسألة روتينية لأخذ الاستراحة، على الرغم من أن كلمة «الداون تاون» التي صارت مرادفاً لحياة المقاهي لم تكن قد انتشرت بعد. وفي أواخر الخمسينات نشرت ليلى بعلبكي مؤلفها الشهير «أنا أحيا» الذي يصور حياة بطلتها وارتيادها المقاهي لمقابلة أصدقاء لها ومن بينهم رجل أحبته.

رؤية تحليلية

١. مضمون الزي ولغة الجسد؟

مهما بحثنا في ظاهرة اختفاء الحجاب، سنقول إنها تزامنت مع التغير الثقافي السياسي الذي شهدته المنطقة، ومع انتشار الأفكار الجديدة ونهوض الأحزاب القومية واليسارية وسائر حركات التحرر التي اشتعلت في العالم العربي. وليس من ضروب المصادفات أن أول جيل انخرط في العمل السياسي وشارك في المظاهرات هو نفسه الذي نزع الحجاب ولبس الميني جوب، هاتفاً للمناضلة جميلة بو حيرد، وبسقوط الاستعمار وزوال إسرائيل.

بالإشارة إلى «المشهد السينمائي» الذي توهمت حضوره أعلاه، أوضح أن ما لفتني آنذاك ليس «عودة الزي» وحدها، بل سلوك المتزيّيات به. تعبيرهن الحركي. لغة الجسد التي تستخدمها هؤلاء الفتيات بين ضحك ومعابثة. تلحق الواحدة منهن بالأخرى لتنزع منها ملفاً أو كراسة. معابثة يبدون فيها متحررات من أثقال كثيرة كانت تنوء بها مثيلاتهن اللواتي سبقنهن إلى لبس الزي نفسه بأكثر من نصف قرن. حركات أبعد ما تكون عن «الحشمة» القديمة والجمود المبالغ به في التعبير «الحريمي». لم تكن هؤلاء من «الحريم»، بل فتيات حديثات مثل قريناتهن لابسات الجينز. كانت جدات هؤلاء حريماً بالعنى التقليدي. في سيرهن في الطريق العامّ يشبكن أذرعهن تحت الكاب ويسرن سيراً رصيناً نمطياً، مستخدمات الحد الأدنى من الحركة اللازمة للسير. لولا ذلك لقلت يتحركن في أماكنهن. إذا ما التقت الواحدة منهن بالأخرى لن تندفع إليها اندفاع هؤلاء الشابات، بل ستقترب منها ببطء. كان يلزمها وقت لتتأكد أن الشارع يخلو من رجل يمر بالمكان، خلو يتيح لها فرصة «السلام الآمن». إذّاك فقط كانت سترفع منديلها لتخاطب زميلتها «وجهاً لوجه». لن تلبث تلك «الحرمة» أن ترمي المنديل على وجهها وتتابع سيرها النمطي المحتشم. كان للزي سلوك ملازم له. كان هو وزمنه واحداً. اللغة «في المشهد» غيرها تلك والإناث هؤلاء غيرهن أولئك. الزي هو نفسه لكن مضمونه تغيّر. ذلك أنه من غير المعقول لأي مضمون أن يتكرر. وهو إن تكرر يستحيل أن يكون طبق أصل لما سبقه.

٢. ملابس الغواية

في هذا السياق ماذا عن ملابس الغواية؟ هل هي ذاتها لجهة المضمون والدلالات؟

حين أتفرج على صُوَرٍ أُخذت لنا في فترتي الستينات/السبعينات، يبدو لي الميني جوب، لجهة الأنوثة، مناقضاً لرسالته الظاهرة، أي الغواية التي تعززها اليوم ملابس باربي. فعلى الرغم من جرأة الزي، إلا أنه كان يحوّل المرأة إلى فتاة صغيرة نحيلة وملساء الصدر. منزلة ما بين الصبيان والبنات. وحين استبدل الميني بالبنطلون ازدادت صفة اللاأنوثة وكادت حمالات الصدر السميكة المحشورة تتوارى من البوتيكات قبل أن ينقلب الوضع إلى ما نعرفه الآن، حيث تبالغ الموضة في إبراز الأنوثة؛ وتتدخل عمليات التجميل لترميم النواقص من خلال حشو الصدر والأرداف ورفعها. ناهيك عن نفخ الشفتين. وتأتي الملابس الحريرية أو الجرسيه لتلتصق بالقوام وتبرز انحناءاته ومفاتنه، مؤكدة على أن الأنوثة اليوم صارت مشتهاة في صورتها المفرطة! وخير مثال على ذلك يأتينا من المقارنة بين اثنتين اعتبرت كل منهما في زمنها رمزاً جمالياً خارقاً: «جورجينا رزق» التي انتخبت ملكة لجمال الكون في أوائل السبعينات؛ و«هيفا» التي هي اليوم أشهر من أن تُعرف. ففيما تبدو الأولى في الصور أشبه بطفلة غارقة في عالمها الطفولي الجوّاني وكأنما فاتها أن تستيقظ من سبات جمالها العميق، وحين استيقظت ارتسمت على ثغرها ابتسامة فيها من التساؤلات والاستعطاف أكثر مما فيها من «وجهة نظر» إزاء الدنيا أو المستقبل الذي هي مقبلة عليه. وفي ما عدا مايوه المسابقة نراها في الصور في ملابس مألوفة كي لا أستخدم كلمة محتشمة، تشبه ما كانت ترتديه أي فتاة أخرى أو سيدة. فيما تُقدم هيفا، رغم أغاني الأطفال، غواية الأنثى المتمكنة من فن الغواية في «أبهى صوره». متمتعة بالإضافة إلى جمالها الأصلي بإرث إغرائي مدروس «ووجهة نظر» إغوائية واضحة، خاصة بها، تضعها في مصافّ شهيرات الإغراء من أمثال مارلين مونرو أو جين مانسفيلد؛ تستحق بجدارة أن تظهر في فيديو كليب برفقة نمرة وبملابس رومانية، تلاعب أميراً على حلبة صراع. سترمي بالنَّبل هذا الذي يقاوم الاستسلام لغوايتها!

للإفراط في الأنوثة تبعات ولغة جسد تجعل غالبية المطربات يظهرن في وضعية نمطية: نظرة دلع جانبية (بروفيل) تؤكد الغواية والبراءة معاً، تدعمها حركة طفولية من الكتف تحاول في معرض القبول في معرض الرفض. ووقفة إغراء تجعل الصدر شبه العاري أكثر بروزاً والأرداف أكثر استدارة والشفاه مرفوعة كأنما تتأهب لقبلة! في عالم الغواية هذا يحلو للمطربات «الوضع الأفقي»! على الأوتستراد الممتد بين بيروت وصور، تطالع المسافرين ملصقات عملاقة لعارضات «مسطحات»

بفساتين ضيقة أو ملابس داخلية أو جينز لاصق كما لو كان من البويا. «مسطحات» شبه نائمات بشعر طويل يرقد إلى جانبهن. طوال رحلتك تطالعك مثل هذه الملصقات جنباً إلى جنب مع إعلانات المدارس والجامعات، مع صور المرشحين للانتخابات ومن فاز بها، مع صور رجال الدين في الجبة والعمامة واللحى والنظرات الوقورة. وبالطبع جنباً إلى جنب مع شهداء وشهيدات المقاومة، المحجبات منهن وغير المحجبات. لو تُرجم هذا المقال إلى الفرنسية فسأضطر لإلغاء كلمة «مسطحات»، (Les horizontales) التي في الفرنسية الدارجة تعني ممتهنات البغاء.

٣. تثمين الجسد والتقاء النقائض

يحتدم التنافس اليوم بين الكشف والستر، احتداماً يجعلنا نقع على ستر متطرف وكشف متطرف. فالحجاب لم يتمكن من توحيد المشهد في لبنان؛ لا لأن نصف اللواتي يعبرن الشارع غير مطالبات به(دينياً) بل لأن مسلمات كثيرات غير مقتنعات بذلك. إن كان على أي باحث أن يتوقف عند أطراف النقائض فلأنها تظهر ما يخفيه المألوف. يشكل كل من الحجاب بالزي التركي أو معادله (الشادور)، والملابس العريانة طرفي النقيض. وإذا ما بدا من السهل تعريف الحجاب نظراً لأن شكله يدل على مصطلحه وحدوده، يبدو تعريف الملابس «العريانة» ملتبساً بعض الشيء. لنقل إننا نقصد بالعريان هنا لا المكشوف فقط مثل زي البحر المخصص لمتعة السباحة، بل المكشوف الذي من شأنه تحقيق غاية أخرى، أي الغواية.

قد يبدو غريباً القول إن بين الحجاب المتشدد وأزياء الغواية في لبنان قواسم مشتركة على الرغم من اختلافها الجوهري.

- كلاهما يحمل قدراً كبيراً من التطرف؛
- كلاهما مستحدث، بدأ في الانتشار منذ الثمانينات على وجه التقريب.
- كلاهما، في مواجهة متلقٍّ لم يألف الزي بعد، يفتقد إلى التلقائية.
- كلاهما يخرج عن تحقيق الأمان والراحة لصاحبته. «التركي» خانق لجهة الطقس و«ناكر» لجهة الهوية؛ والغاوي يخرج صاحباته من دائرة الرفاه إلى دوائر أكثر صعوبة وتعقيداً سنعرضها لاحقاً.
- كلاهما غير حر من الأهداف. يبغي موعظة ما أو يحمل رسالة تواجه «النمط المغاير». ما يمكن تسميته بالذريعة «النضالية». نفوس الملتزمات عامرة بثقة

الانتماء إلى جماعة ذات رؤية دينية أو سياسية أو الاثنتين معاً، والغاويات معتزات بالدفاع عن حرية النساء وتحرير الجسد من عقاله القديم. وهكذا، بين واثق من أنه يمسك بمفاتيح الآخرة، ومعتد بإمساكه جنة الدنيا، يشطح كلا الطرفين في تثمين الجسد، واعتباره أغلى ما تملكه المرأة. وعليه لا بد إما من تغطيته كاملاً منعاً للغواية، أو التباهي بعرضه تحقيقاً لها.

ستنعكس هذه الرؤية على الأدب. ستطير في الآفاق شهرة روايات تحكي لغة الجسد وتصرخ برغباته. ستُهرّب نسخ من هذه بالآلاف إلى بلدان منعت فيها، وسيغدو كتّابها وكاتباتها أشهر من نار على علم، لا بالضرورة لقيمة ما كتبوا، بل لجرأة لسان وأحوال أبطالهم ممن تفننوا في جعل الخاصّ عامّاً بكشف الحميم وفضح «المسكوت عنه».

في معرض التباهي بالشكل، ينحرف المايوه كما ذكرت عن غايته الأصلية ويغدو زياً لاختيار وتتويج ملكات الجمال. في هذا عنصر دخيل وثقيل هو عين اللجنة الفاحصة. وشروط لا تقل عنها صعوبة: إخضاع الجسد لمعايير مرسومة سلفاً حسب نموذج جمال غربي وشديد النخبوية حتى في أوروبا ذاتها. كثيرات يلجأن إلى عمليات التجميل للفوز بأنف أو قوام هذه وتلك؛ وبسباق هو جزء من منظومة تثمن شكل المرأة وتروج لهذا التثمين عبر مباريات غايتها الأخيرة التسويق؛ في حال الفوز ستوضع «الملكة» في خدمة السلع: سلع الماكياج والمصاغ والسيارات وسائر «حقوق» النساء الاستهلاكية. هكذا، بين المحطتين، المحلية والعالمية، ينطلق قطار الترويج في أبهى حلة! من السذاجة الزعم بأن القطار يأخذ سعادة المروجات في الحسبان. كثيرات يُصَبْن عند الاستبعاد (أو عند نهاية الخدمة الملكية) بأزمات نفسية. حين ينتهي الاستعراض على الخشبة وتقرر اللجنة الفاحصة النتائج وتُستبعَد من لم «تلبِّ الشروط»، وينطلق القطار بدونها، ماذا يبقى غير السقوط في الفراغ الطلق؟

٤. الحجاب الجديد: حجاب سياسي مأزق ثقافي

أ. شاطئ صور شاهداً

على ضوء ما ورد، هل يمكننا القول إن انهيار الحركات السياسية السابقة كان سبباً في عودة الحجاب؟

إن لم يكن الأمر بهذه البساطة أمكننا على الأقل الجزم بأن عودة الحجاب تزامنت مع المأزم السياسي الذي يقبض على العالم العربي والإسلامي؛ ومع انهيار الحركات والأحزاب الوطنية واليسارية. هذه التي منذ نهوضها وهي تتلقى الهزيمة تلو الأخرى. في طليعتها ما مني به العرب عام ٦٧ ومن ثم احتلال العراق. بين هذا وتلك منوعات من غزوات إسرائيلية متتالية على لبنان، واحتلالات مكوكية لأراضيه تُوّجت بغزو عام ٨٢ الشهير. هذا الذي أخرج المقاومة الفلسطينية في تابوت سفينتها تاركة «أبناءها» المناصرين، يلملمون أشلاء فشلهم ويواجهون عدواً هو من أكثر المحتلين صلافة في العصر الحديث. في غزو ٨٢ أجبر الإسرائيليون سكان صور (وسكان صيدا أيضاً وسكان المخيمات) على الخروج إلى شاطئ الاستراحة من أجل «التمشيط»؛ تحت التهديد بأن كل من يلازم بيته يعتبر مقاوماً، قاتلاً، وبالتالي مقتولاً، ومنزله مهدوماً. خرج الناس إلى الشاطئ مرتين: مرة رجالاً ونساءً وصغاراً، ومرة رجالاً فقط. آلاف الرجال من سن الثانية عشرة إلى سن الخامسة والثمانين خرجوا قسراً من المنازل في اليوم التالي للغزو، إلى شاطئ الاستراحة؛ حيث أُمروا بالركوع بحجة تسهيل السيطرة عليهم. آلاف الرجال ركعوا أمام ضباط الجيش الإسرائيلي ودباباته. لا غرابة أن يخرج من هذا المكان على الشاطئ...ومن هذا الركوع الجماعي المذلّ، مقاومة جديدة. على أن المقاومة الجديدة جاءت بزي آخر وشعارات أخرى غير التي تبنيناها نحن اليساريين حلفاء المقاومة الفلسطينية. المقاومة الجديدة لم يكن كتابها «رأس المال» أو «ما العمل»، فلديها كتاب هو «الكتاب». ولن تكون المثل العليا لنسائها «سيمون دي بوفوار» و«آنا فرويد» بل نساء من التاريخ الاسلامي والعربي. ستكون مرجعيتها أيسر وأقرب بكثير من تلك الآتية من الغرب البعيد بلغات أجنبية. المرجعيات موجودة في «الدفاتر القديمة» وما على الناس سوى فتحها و«تجديد» علاقتهم بها. سنرى مواطنات عاديات يقفن في وجه المحتل، بالإشارب «الجديد» هاتفات «أالله أكبر». لو راجعنا مشهد الخروج الأول صيف ٨٢ لرأينا سيدات صور وجوارها يتجهن إلى الشاطئ، كاشفات؛ كان السفور ما يزال سائداً. على أن المظاهرات التي سارت تندد بمجازر قانا في التسعينات وفي القرن الحالي ستؤكد محجباتها على أن الحجاب الذي غادر من نافذة العلمانية قد عاد من الباب السياسي الديني. ستكر المسبحة. نادية، رائدة السفور في الخمسينات، ستخسر تجربتها كما ذكرت لي. فابنتاها قررتا «الالتزام» ولبس الإيشارب. وابنة أسماء أيضاً وقفت في وجه أبيها الشيوعي تعلن عن عزمها لبس

الحجاب. الزي الذي تمردت عليه شابات الماضي ستصبح العودة إليه موضوع تمرد شابات الحاضر. الشبان أيضاً سيغيرون أشياء في مظهرهم الخارجي. ستطول اللحى إنما لا لتحاكي لحية «تشي» أو «ماركس» بل لتحاكي لحى الأئمة والمشايخ من خرّيجي النجف، الأزهر أو إيران. وسنقف نحن قدامى اليساريين واليساريات نتأمل تطور المشهد. كل يحاول تضميد جراحه بطريقته. هنيئاً لمن في وحدته بقي عاقلاً، حر التفكير.

ب. عنف الحداثة الساحر

لا يمكن الزعم أن لعودة الحجاب مغزى واحداً. «إيشارب» اليوم دالّ كثيف المعاني. رمز يعبّر في عودته بامتياز عن المأزق الحضاري الراهن الذي يعصف بالعالم؛ وعن المأزق الذي يفوقه عنفاً ويعصف بالبلاد التي تشعر بأنها مقهورة.

لا ينفصل هذان المأزقان إلا ليتصلا عند نقطة الالتقاء ألا وهي الوجه الآخر للحداثة. على اعتبار أن لهذه نِعماً عظيمة يرتع سكان الأرض في خيرها. على أن لتلك وجهاً آخر رهيباً، كونه مدججاً بسلاحين كلاهما جبار: التطوّر التكنولوجي (لا سيما تكنولوجية الحروب) وسرعة إيقاعه؛ وطغيان قيم الاستهلاك. إيقاع التقدم التكنولوجي يتجاوز إيقاع الرفاه الإنساني بما لا يقاس. وكلاهما، التكنولوجيا والاستهلاك، يمضيان بإيقاع لم تشهده البشرية من قبل. ينظمان لعبودية جديدة في الانصياع للعمل وقيم الاستهلاك. في كتابه البديع «أحلام أب»، وفي أول زيارة له لنيويورك في أوائل التسعينات، يصف أوباما صدمته من جموح الاستهلاك. من سرياليته، من طغيان قيمه وتدفق سلعه، وتزايد إغراءات امتلاكه، امتلاكاً، لا يعرف الحدود، ولا يعترف بالحاجات الحقيقية للإنسان. يصف أوباما إحساسه بالغربة والعبثية إزاء هذا الطغيان. إذا ما كان خوف الذي سيغدو رئيساً لأمريكا ـ من فرط الاستهلاك وقيمه ـ قد بلغ هذا الحد في التسعينات، فما بالك بالخوف الذي يمسك بنفوس الشعوب الأخرى في القرن ٢١، هذه التي تعوزها قدرات الإنتاج والشراء والمنافسة والتماثل؟ أيّ غربة ستقبض على أرواح هؤلاء، في عالم بات مهدَّداً في قيمه وقدراته وحاضر أهله ومستقبل أبنائه؟ بات مهدِّداً لمَن لا ينجح. مَن لا يلحق بركب الـ٥٪ من القابضين على ثروات العالم وأتباعهم. ماذا يبقى للناس سوى أن يلوذوا بأمان عرفوه؟ من كان غير موقن من المستقبل المجهول، سيلوذ بالمعلوم. سيبحث عن الأمان في القيم والتقاليد التي ألف دفأها والتي تكاد قيم الاستهلاك أن

تدمّرها. سيلوذ بها، تحميه من التعسّف والانبهار. أو مما هو أخطر من ذلك: الإحساس بالعجز.

هذه هي غواية الوجه الآخر للحداثة ونشيد إنشاده «نحن» و«أنتم». نحن المصدّرون وأنتم الشارون. نصدّر السلع والتكنولوجيا والسلاح والأفكار وأيضاً الأزياء. وأنتم المستهلكون. مستهلكو السلع والتكنولوجيا والأفكار والأزياء. واستخدام السلاح لديكم هو فقط للإرهابيين.

ويجيب اللازمة صوت آخر:

«نحن أيضاً لنا أفكار وأزياء». زي يختلف عن أزياكم ويتّسق مع أفكار وقيم مغايرة لأفكاركم وقيمكم. «نحن» و«أنتم» أنا وأنت. أنا مختلف عنك، إذن أنا موجود؛ أو «بالنظر إلى أني مختلف فأنا موجود». أما عن السلاح...فشعارنا «يضحك كثيراً من يضحك أخيراً»!

ج. الرهاب من الحجاب

مشهد الأزياء اليوم يحاكي المشهد السياسي لحد بعيد. هكذا دول الأقطاب تصدّر العري ودول الأطراف تصدّر الحجاب. أثناء كتابتي هذا المقال، وصلتني رسالة بالبريد الإلكتروني، من ناشطة كنديّة لا تخفي حزنها ولا خوفها ولا كرهها للإيشارب. في مستهل رسالتها تخاطب «هؤلاء» المحجبات بالحسنى. تحاول أن تهدئ خاطرهن وتواسيهن بأنها هي أيضاً كانت في مطلع شبابها مقهورة من رموز السلطة! لم يخطر لها أن هؤلاء أو غالبيتهن اخترن الإيشارب طواعية. على أن حدس الناشطة الكندية لن يلبث أن ينبهها إلى هذا المغزى، فتسارع إلى تبديل لهجتها. وبالموعظة التي ساقتها بكلمات «مفحمة» ذكرتهن «بإن الإنسان وحده، من دون الحيوانات الأخرى، غطى رأس أنثاه» وهي حين «تراهن» في المدارس تخاف على أبناء «وطنها»، خوفاً يفقدها التسامح.

كتبتُ للناشطة الكندية رسالة جوابية تقول:

قرأت رسالتك وفهمت وجهة نظرك؛ رغم الاختلاف، لدينا أنت وأنا تاريخ نضالي مشترك. فأنا يسارية علمانية مؤمنة وكاشفة. وأنا أيضاً مسلمة، ومثلك أتساءل عن مغزى الحجاب. ولي بشأنه وجهة نظر خاصة. في حال تُرجم بحثي إلى لغة تفهيمنها أرسلته لك. الآن، أريد أن أطمئنك بأن لابسات الإيشارب لا يقمن

بهذا قسراً ولا يشعرن بانتقاص في حريتهن بسببه. قد تستغربين لو قلت لك إن غالبية هؤلاء تشعر بنفسها أكثر حرية من الكاشفات. فمسألة الستر والعري وارتباطها بالحرية، مسألة تبدو اليوم نسبية. لقراءتها رسالتك، ذكرت لي إحدى الرائدات في العمل النسائي، وهي محجبة، أنها حين ترى القاصرات وغير القاصرات، يعرضن صورهن ومفاتنهن في ملصقات الشوارع ومحطات المترو والباص وعلى شاشات التلفزيون، ترويجاً لحمّالات الصدر والملابس الداخلية...تشفق عليهن. وترى في هذه الظاهرة استعباداً للفتيات وإخضاعاً لأجسادهن وأرواحهن إلى قيم السوق وحركة العرض والطلب. ترى ـ وأنا أشاطرها الرأي ـ في هذه الظاهرة شكلاً من أشكال الدعارة التي ينبغي التصدي لها وتحرير النساء من طغيانها. وتقترح أن نخصص مواقع إلكترونية لمحاربتها مثل التي خصصتها أنت لمسألة الحجاب.

تشعرين بالتهديد من انتشاره؟

إذا ما كان الحجاب قد سبب لك هذا القدر من الخوف، فما بالك باستغلال الأنوثة وتدمير سعادة صاحباتها؟ ما بالك بالتحالف القائم بين الاستهلاك والدعارة والذي يزداد قوة وانتشاراً يوماً عن يوم؟ إذا ما سلبك انتشار الحجاب روح التسامح، فما شكل التسامح الذي تتوقعينه من الشعوب «الأخرى»، التي تغزوها جيوشكم. وبزعم «الحرص على الديمقراطية»، تدمر بناها وتقتل أبناءها وتستخدم «خلسة» أسلحة الدمار الشامل، فيما صحافتكم تغمض أقلامها وتنشغل بالكتابة بالخط العريض عن سلبيات الحجاب؟

زميلتي الناشطة، اسمحي لي أن أقدم لك اقتراحا أراه مفيداً: أن نتكاتف جميعاً، من لبست الحجاب منا، ومن لم تلبس، ونبدأ ندرب أنفسنا على البحث في الأمور الأساسية التي تجمعنا، وهي كثيرة. محجبات كنا أم سافرات...نتصدى لأخطار يتفنن في ابتكارها الإنسان، الذي «وحده من دون الحيوانات الأخرى» يتاجر بجسد أنثاه. يبتكر أدوات الدمار! وحده قادر على الكذب وتمويه الحقائق. نتضامن بما يخرجنا من متاهة «الأنتم» و«النحن»، تضامناً تكون غايته الحرية الحقيقية للنساء والرجال، أينما كانوا. تضامناً غايته مواجهة الأخطار التي تدك أخلاقيات أرساها النوع البشري عبر ملايين السنين. وأيضاً تلك التي تهدد النوع ذاته.

- محور
- شهادات الشباب
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

Testimony

Amanda Dufour(*)

Whenever I'm asked what I want to do in university, or what I want to be when I'm older, I brace myself for the look of shock and disappointment that ensues my answer: a dancer. From the age of thirteen, I had decided that this was the passion that I would pursue, and from that same age I learnt to deal with the varied reactions of strangers, family and friends (except for my parents, who have always been extremely supportive). People have laughed, told me that that was not a real career and that I should choose something more substantial. Others tried to discourage me by saying it was a waste of my grades and intellect. Very rarely did I come across someone who congratulated me on actually following my dream. Such let downs would have driven anyone away from a choice like mine, especially during the early teen years. But I persisted, mainly because I didn't understand why people were so against it. Hadn't they been to ballets or other dance performances? Why was it acceptable for someone to become an artist, or even a businessman, but not a dancer? Obviously, it had something to do with how much money I would make, and how well I'd be living (and I needed to be sure that whatever future I opted for would not hinder my chances of getting married by the age of 23). As I grew up and matured, I understood that there was a deeper, more complicated, reason for this grudge against dance. Apart

(*) Student Beirut Dance Studio, aiming to study at Rambert School for Dance

from it not being a conventional or a reliable way of life, telling people I was a dancer subconsciously evoked very different connotations in their mind. Lebanon has managed to hang on to many of its old cultural and traditional aspects, particularly a rather narrow mindset. So what was I to them? Did they think of ballerinas from the Opera? No. Did they think of jazz dancers in Broadway musicals? No. The term dancer simply meant showgirl, and wanting to be a professional dancer meant wanting to make a living by dancing for people. You see where I'm getting at.

Another problem I've had to deal with here is the issue of nationality. I identify myself as Lebanese because my mum is Lebanese, most of my family is here, and out of the six countries I've lived in (not to mention the dozen or so that I've visited), it's the one place that I can honestly call home. But I can't officially be Lebanese because women don't have the right to nationalize their children. Every three years, I'm forced to renew my residency, a process I loathe. Apart from the emotional humiliation, I'm not allowed to participate in certain events, one of them being the Francophone games that took place last October, as the company I dance with (the Beirut Dance Company) was chosen to represent Lebanon. Evidently, I was gutted when I was told that I couldn't dance with them because I had to represent my country and since I don't have the nationality, Lebanon is not my country. So I had to suck it in and watch from the audience. To make matters worse, the government refused to offer me a nationality, despite all the petitions we put forth, yet they gave it to a girl playing on the basketball team for the Games so they wouldn't be short of players. Talk about "wasta" and favouritism. Here I was, a Lebanese by blood, ready to marry one of my closest friends just so I could have a piece of paper from the government recognizing me as Lebanese.

الشباب الجزائري والإبداع

أمينة بوزيان بلحاج(*)

إن مهمة الكاتب المسرحي تصبح عسيرة حين يتعلق الأمر بإجابته عن مجموعة من الأسئلة التي تراوده؛ ماذا سيكتب؟ وعمّ سيكتب؟ ومن أين سيبدأ؟ وإلى ماذا يهدف؟ وهذا ما يستوجب منه البحث المتواصل والتقصّي والرغبة في الاطلاع. والأهم في ذلك كله، بل والأساس في ذلك، هو أن يشعر الكاتب المسرحي بما سيكتب شعوراً تاماً، انطلاقاً من شعوره وخبرته بالحياة في جميع جوانبها، بإيجابياتها وسلبياتها، ليتفاعل مع الشخصيات التي اختارها ويعيش معها ويعتبر نفسه جزءاً لا يتجزأ من كل واحدة منها.

هذا ما أشعر به حقيقة حين أقدم على الكتابة؛ فقد كانت بدايتي الأولى انطلاقاً من وجودي في مجتمع يعيش وسط صراعات تخلقها أفكار ومعتقدات وآراء متضاربة. فقد أكون ناقمة حيناً، فأكتب؛ وقد أكون معجبة بشيء ما فأكتب عنه حيناً آخر، وقد أشعر أن علي أن أكتب فحسب أحياناً ثالثة.

كثيراً ما تعترض طريقي بعض الصعوبات فأقف عاجزة عن التقدم أو التراجع، وقد يراودني التردد بين حدث وآخر أو عقدة

(١) طالبة سنة رابعة، فنون درامية، ٢٤ سنة (وهران).

وأخرى، مثلاً في التسلسل المنطقي أو في رسم الشخصيات، إذ أبقى حائرة بين هذا وذاك، عندئذ أبحث عن حل لهذا التردد وهذه الحيرة، فلا أملك إلا أن أضع يراعي وأوراقي جانباً على أمل أن أعود إليها في وقت لاحق، حين تطرأ فكرة ما فأهرع إما لأضيف وإما لأعدل، بخاصة إذا شاهدت عرضاً مسرحياً أو قرأت موضوعاً في جريدة أو كتاب يتقاطع مع ما كتبت، آنذاك أعود ليصبح القلم أنيسي والكتابة شفائي من عللي.

نظمت الشعر قبل أن أكتب للمسرح، ولا سيما الشعر الملحون منه، الذي ينبع من وجداني ليخاطب الطبقة غير المثقفة، ويعود اختياري لهذا الضرب من القريض، نظراً لبعض خصائصه مثل سهولة اللغة وبساطتها وقدرته على التأثير في الشرائح الاجتماعية المختلفة.

بعد ذلك خضت تجربة كتابة المسرحية ووجدت فيها جمالية، فازداد تعلقي بها وكانت رغبتي جامحة في ولوج هذا العالم دون خوف، وبعزيمة وإرادة فولاذيتين وتوصلت إلى كتابة محاولتين؛ إحداهما في المونولوج والأخرى عبارة عن مسرحية، وأحاول اليوم كتابة نص السيناريو. أجد ضالّتي في هذه الكتابة الإبداعية التي أتقيد فيها بالواقع في قالب منطقي يرضي المتلقي.

لكن تبقى مشكلة النشر، إضافة إلى ضيق الوقت، من أهم المعوقات، لأن الكتابة تتطلب التفرغ التام، لذلك كثيراً ما أهجر قلمي لأعود إليه بنَفَس متجدّد وبما يوائم الظروف المعيشية. كل ما يمكن أن أجزمه هو صدقي في التعبير وجرأتي التي لا توقفها التابوهات والعادات والتقاليد ومهما تكن الظروف.

«أولا.. أن ندمّر عالمًا»

أسماء عزيزة(*)

لعلّ تصوير المشهد الثقافي الفلسطيني في المناطق المحتلة عام ١٩٤٨ يبدو مهمة أكثر تعقيداً من تصوير مشاهد ثقافية في بقع أخرى في العالم، بسبب مزيّة وخاصية هذا المكان السياسية والتاريخية.

ونحن، إذ نتحدّث عن هذا المجتمع (المنكوب، المحتل، القابع تحت تهديد التهويد والأسرلة)، وبالتالي ثقافته وممارسته لها، والتي تلتصق بها جميع هذه الأوصاف، نتحدث عن «لسانه»/«آدابه» العصية على الإيضاح والتصوير. فهي، كما وُصفت تاريخياً، «قطاعات الأمة الأكثر حساسية وشفافية». فماذا بالإمكان القول عن آداب مضروبة بفعل التاريخ والظرف السياسي الراهن القاسيين، واللذين يفرضان عليه، أي المجتمع، احتلالاً بأشكال غير مباشرة، كونهم «مواطني دولة إسرائيل». فقد يشكّل أحدهم احتلالاً ثقافياً، وهو الأخطر من السياسة وأبعادها ووسائلها الواضحة والمفتوحة على التصدّي والتجنّب، بالإضافة إلى فرضه حصاراً، ونحن في الثقافي، يقطع هؤلاء عن مدهم الحضاري العربي المحيط.

بالرغم من تركيبة المشهد الاجتماعي/

(*) شاعرة وصحافية شابة من حيفا.

السياسي في فلسطين الداخل، إلا أنها، هي بالذات، لا تفقد صلاحيتها للتدليل على الموضوع الذي نسوق له الحديث. فأول ما نستطيع قوله هو تزاوج السياسة والثقافة؛ إن المشهد الثقافي لا يمكن تقييمه بالتوازي مع المنابع والتطورات السياسية في المنطقة فحسب، بل هو نتاجها وحصيلتها أيضاً؛ أي أن الثقافة السياسية هي التي عملت على ترسيم ملامح المشهد الثقافي في الداخل الفلسطيني، بسبب أهميتها ودخولها في الحيّز العام وفي تفاصيل حياة الناس اليومية، ولا سيّما أولئك المتواجدين داخل الدوائر الثقافية. ولذلك، فإننا نرى أن الهوية الثقافية متأثرة تأثراً بالغاً بالخطاب السياسي والهوية السياسية التي بلورها فلسطينيو الـ٤٨ خلال العقود المنصرمة؛ فهي إن أمعنّا النظر فيها، نجدها في أحيان كثيرة تحمل نبرةً عالية، مباشرة، وحادة. وإن أفرزت محاولات لتقديمها مطلقة غير تابعة لجسم/خطاب/سلوك سياسي، فغالباً ما تكون مترهلة ورخوة، بفعل تأثر الذائقة الجماعية السابق، أصلاً، من المناخ السياسي العام.

في محاولة لتفحّص جيل الشباب الفلسطيني في مناطق الـ٤٨، نراه لا يشكل وحدة واحدة موحّدة الثقافات والسلوكيات، تماماً كباقي المجتمعات، الأمر الذي يجعل احتمال الحديث التعميمي مجحفاً بحقه. زد على ذلك التمايز الذي خلّفه ويخلقه الاحتلال عند الشباب، كالانتماء القومي والوطني والرؤية نحو الهوية الذاتية والجماعية. إذن، تصبح هنا الشرائح و«التيارات» أكثر تشتتاً. وهنا يواجه الشباب تحدياً مضاعفاً، في أن يعمل مثلاً على بناء مشهد ثقافي فلسطيني مستقل (وربما مستقل، أيضاً، عن شعبه الفلسطيني المجزّأ، بفعل الظروف الجيوسياسية)، بسبب كونه مسقطاً سياسياً وثقافياً واقتصادياً من الخطاب الإسرائيلي (ومعظمه لا يقاوم ذلك الإسقاط) ومن الخطاب الفلسطيني «السلطوي»، على اعتبار أن أرض الوطن هي الأراضي المحتلة عام ١٩٦٧. لذا، يجد الفلسطيني في «إسرائيل» نفسه مجبراً على أن يكسّر رأسه بمطرقتي الطرفين، ويخرج منهما سالماً.

وأمام هذا التحدي، وبسبب قسوته، نلمس الفعل «العكسي» للشباب الفلسطيني، وهو محاولات الإنتاج الجمعي والمدني، والفردي كذلك. ولكن مؤثرات وعناصر عديدة تجعل هذا المشهد الإنتاجي فقيراً ونخبوياً في الوقت ذاته. أولاً، يعتبر المجتمع الفلسطيني في الداخل بمعظمه مجتمعاً قروياً، وفي ظل غياب مدينة فلسطينية حقيقية في الداخل، تتشكّل جماعات شبابية أكاديمية مثقفة، وهي قليلة، في

المدن «المختلطة» كحيفا وعكا ويافا؛ جماعات فاعلة تحاول خلق حراك ثقافي جدير بالالتفات. ولكنّ الشباب خارج هذه الجماعات، أو فلكها، يبقى بعيداً عن دائرة الإنتاج والاستهلاك الثقافي في هذه المدن، فنرى أن هذه الجماعات القليلة، والمتداخلة أيضاً، هي الممارِسة للثقافة؛ المنتجة والمستهلكة في الأوان ذاته، وهي فاعلة في ما هو أشبه بفقاعة «ثقافية» بعيدة عن الناس بعامة والمجتمع القروي بخاصة. ولكنها في مسعى دؤوب لخوض تجارب لافتة، مثلاً، في المسرح «المحلي»، والذي رغم لجوئه أحياناً إلى نصوص عالمية، إلا أن النص المحلي في مرحلة مخاض واضحة؛ في الموسيقى «المجدِّدة» للتراث، والجديدة المتأثرة بأساليب موسيقية عالمية حديثة كالراب والريجي والروك؛ في السينما الوثائقية والروائية، ونشهد هنا تجارب سينمائية تتجاوز الرسالة السياسية التي اعتاد العالم مشاهدتها من فلسطين، وغيره. أما الأدب والشعر فلا يزالان يقبعان في هامش الديناميكية الثقافية عند الشباب. لعلّ أشكال التعبير «السريعة» و«الجذابة» كالتصوير والفيديو آرت والفن التشكيلي، على سبيل المثال، هي التي تأخذ الحيّز الأكبر في إنتاجهم الثقافي في هذا العصر الحديث.

ثانياً، في الجانب الاقتصادي، تعيش مجموعات الإنتاج أو المجتمع المدني في الداخل إقصاءً اقتصادياً: على المستوى الفلسطيني كونه «مواطناً إسرائيلياً»، الإسرائيلي، كونه يواجه سياسة عنصرية جلية، والأوروبي، بسبب ميول الصناديق الأوروبية إلى تمويل مشاريع ومؤسسات ثقافية فلسطينية في الضفة والقطاع، أكثر من تلك المنتجة «داخل إسرائيل» على اعتبارها «مموّلة» إسرائيلياً وهي «ليست تحت الاحتلال». وفي هذا السياق، لا نتحدث عن المؤسسات والمشاريع المدنية فقط، بل عن أشكال فقر ثقافي أخرى، مثل شبه انعدام دور النشر المهنية القادرة على الوصول إلى الوطن العربي، بالإضافة إلى اقتصار الوجود الإعلامي على الصحافة المكتوبة (الفقيرة أيضاً)، بسبب منع الفلسطينيين من امتلاك فضائيات أو شاشات محلية أو إذاعات خاصة. الأمر الذي جعل خطابهم الثقافي بعيداً عن الإعلام، وبالتالي فهم يستهلكون ما ينتج في الإعلام الإسرائيلي أو، مؤخراً فقط، في الفضائيات العربية.

ثالثاً، مواجهة محاولات سيطرة المشهد الثقافي الإسرائيلي على الفلسطيني أو بلعه. فوسط ازدحام المشاريع الثقافية الإسرائيلية المعنونة بشكل مباشر أو غير

مباشر بتعابير زائفة كـ«التعايش العربي اليهودي» و«السلام»، ووسط إغراءات تمويل وزارة الثقافة الإسرائيلية للنشاطات الفلسطينية، تقف المؤسسة والفرد الفلسطيني في الداخل في مفترق طرق: فإما الفكاك من هذا المشهد وسلك الطريق «الوعرة» في استهلاك/إنتاج مشهد فلسطيني حر ومستقل، وإما التعامل بمنطق «هذا هو الموجود»، أو «هذا التمويل من حقي على الحكومة»، وبالتالي السقوط فيما نصفه بـ«التطبيع الثقافي»، والمتجسّد على سبيل المثال بتوزيع منح تفرغ لـ«كتّاب» أو «شعراء» فلسطينيين من قبل وزارة الثقافة الإسرائيلية، أو تنظيم مهرجانات تحمل أسماء تجميلية كـ «شهر الثقافة والكتاب العربي».

وسط هذه «القطيعة» عن مدّه الحضاري العربي، ومحاولة ابتلاع ثقافته وأسرلتها، يجد الشباب الفلسطيني في الداخل منفذاً فذاً لإنتاجه الثقافي وتقديمه، وهو عالم الإنترنت. فهو يعرض نتاجه، من الأدب والشعر والفن التشكيلي والفيديو والفوتوغرافيا، إلخ.. عرضاً «افتراضياً» في المدونات مثلاً، أو عن طريق موقع الفيسبوك، حيث يشكل الأخير مساحة لخلق شبكة بشرية هائلة التفرّع وسريعة التوسّع. أو عرضاً «ملموساً» عن طريق إرسال نتاجه الإبداعي، إن تحدثنا عن المكتوب مثلاً، بواسطة الإنترنت، فحضوره في المطبوعات والصحف والملاحق العربية، أصبح بارزاً في الآونة الأخيرة. هنا، تشكّل الشبكة العنكبوتية حيّزاً ثقافياً «عربياً» فاعلاً ومفتوحاً بالنسبة للشباب الفلسطيني «المعزول» في الداخل، لإنتاجه واستهلاكه. ولعلّ الإشارة تجدر إلى وجود محاولة هؤلاء الشباب خلق حيّز ثقافي بديل، إلى جانب المؤسسات الأهلية والأحزاب والتيارات السياسية، والتي تعنى، معظمها في بالشأن السياسي أو الحقوقي، وهو المقاهي. فرغم وجودها، هي الأخرى، في المدن على وجه الحصر، إلا أنها هي أيضاً تضرب عصفورين دفعة واحدة؛ هي حيّز غير ملزم وغير منوط بتمويل أجنبي وشروطه، ولا بمدراء مشاريع كبار «المنصب» ذوي أجندة «ثقافية» تقليدية. وهي أيضًا متسع للتفاعل مع الشارع والناس غير المحسوبين على «الشرائح المثقفة»، وبالتالي يسلك الشباب الفلسطيني باتجاه أن يذلّل استمرار نموّ مفهوم النخبوية في الثقافة.

هذه المتسعات وسبل التواصل، لا تعني البتة وجود هذا الشباب في مكان آمن. إنه، بالذات في هذه اللحظة، مضطر إلى أن يستثمر هذا التواصل مع وطنه العربي والعالم، ليس من أجل بناء مشهد ثقافي فلسطيني سليم وصحّي ومبدع

و«ممتد» فحسب، بل لتحطيم بعض الأسس التي بُني عليها المشهد القائم (النابعة، على سبيل المثال لا الحصر، من خطاب سياسي تقليدي لا يمكنه احتواء الثقافي المفتوح والمتعدد، أو من الخطاب الذي مُسَّ من الأسرلة وأشكالها بجوهره أو شكله). فالشباب الفلسطيني، الساعي نحو «ممارسة ثقافية» جديرة ومؤثرة، عليه أولاً أن يدمّر الكثير. عليه أن يقاوم الاحتلال وأشكال تهويد ثقافته وهويته، والعقلية المجتمعية التقليدية أو الرجعية والخطاب السياسي عندما يهدف إلى بناء الثقافة ولا قدرة لديه لاحتواء فضائها، وغيره. «من أراد أن يولد عليه أولاً أن يدمر عالمًا»، (هيرمان هيسه).

شهـــادة

غلس شرارة(*)

يرجع المثال على الدوام في عدد لا يُحصى من الروايات والشرائط المصورة والأشرطة المتحركة على صورة اللازمة: يتمتع كل واحد بموهبة تخصه هو وحده ولا يتمتع بها أحد غيره. فـ«الويتش» كانت إحداهن، سيدة عنصر من العناصر، النار أو الماء أو الطين أو الهواء. كنت أسبح في هذه الفكرة، وأنا ولد، وأرى الموهبة نجمة مطبوعة على الجبين.

وعندما كبرت بعض الشيء، ازددت يقيناً واقتناعاً. وحسبت أن العمل الذي قد يختاره الشاب أو الشابة، وتختاره له موهبته، لا يهب صاحبه، أو صاحبته، قدرات خارقة، بل هو نهاية مطافه الطبيعية، ومستقره الذي يقرّ عليه أخيراً بعد أن يكون وجده. وظننت، في أول الأمر، أن «موهبتي» المقسومة لي، وملاذي، هي الكتابة. وكنت أبحث، في الأثناء، عن صور عبارة أكثر تنوعاً وغنى. وخُيّل لي أنها الموسيقى، ثم التصوير الفوتوغرافي، إلى أن رسوت على المسموع والمرئي. وخلصت من توليف الصور إلى المركبات الصوتية.

وأظن أن أداة الاتصال الخالصة والصريحة هذه قادرة على مخاطبة الآخر المقيم في مدينة مثقلة بصورة واقع غريب.

(*) طالبة في قسم الدراسات السمعية البصرية، في جامعة القديس يوسف، بيروت.

دعاني هذا إلى ابتداء دراستي في جامعة القديس يوسف، معهد الدراسات المسرحية والمسموعة المرئية والسينمائية. ورغبت في أن أُحاط بأمثالي من المتطلعين إلى لغة ناجزة، وفي مشاطرتهم الدراسة.

ولم يلبث حلمي أن بدا حلماً بغاية لا تُبلغ. فأنا بعيدة من التوثب الذي تنعقد على أغصانه ثمرات مخيلتي. ولست سوى شاهدة على محاضرات مدرسية مكررة تلوك «الفينغ شوي». ولكنني أتعلم كل يوم ما تجود عليه به القراءة والأفلام والمعارض والمسرحيات والحفلات الموسيقية، ويحفّز سعيي وحجّي إلى عبارة تتولى ترجمة ما أنا عليه، أي حضور العالم على نحو فريد، نحو واحدنا، واحداً واحداً وواحدة واحدة.

الاغتراب الثقافي لدى الشباب العربي المبدع

رُلى براق يحيى رجب(*)

الاغتراب الثقافي ظاهرة يمكن رصدها في واقعنا اليومي، من خلال نظرة متفحصة لحال المثقفين والمبدعين في مجتمعاتنا العربية، لنعرف أن كثيراً منهم يعاني اغتراباً عن ثقافة العصر، ولعدة أسباب، منها دينية ومنها سياسية ومنها اقتصادية. وبعضهم يعاني اغتراباً عن ثقافته الحقيقية الأصيلة التي تمثل المجتمع الذي يعيش فيه؛ فالكثير منهم لا يستطيع المزج بين ثقافته والثقافة العالمية فيبقى مشتتاً وبلا ملامح تحدد هويته.

وقبل الحديث عن الاغتراب الثقافي لدى الشباب العربي المبدع، لا بدّ من تبيين أن المثقف يشمل المبدع وغير المبدع، وحديثنا هنا سيقتصر على المبدع، والشباب هم الفئة المرصودة. وقبل التعمق في تفاصيل الموضوع لا بدّ من تبيين مختزل لمفهومي الاغتراب والثقافة، فالاغتراب هو الانفصال والعزلة عن الواقع المحيط، وعدم القدرة على تعبير المرء عن مشاكله، وفقدان الهوية، وتشوّه ملامح الذات الجوهرية.

أما الثقافة ـ كما اتفق أغلب المنظرين على تعريفها ـ فهي ذلك الكل المعقد الذي

(*) طالبة وكاتبة... كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الموصل، العراق.

يتضمن المعرفة، والمعتقد، والفن، والخُلق، والقانون، والعادات الاجتماعية، وأية إمكانيات اجتماعية أخرى بل وطبائع اكتسبها الإنسان في مجتمعه. فهي بذلك نتاج التلقي السمعي والبصري، وكل ما هو تقني وحديث، حيث لا يُعدّ المثقف مثقفاً في زمننا هذا إذا لم يكن متصلاً بالتقنيات الحديثة ومتفاعلاً معها، كالإنترنت مثلاً.

ويعاني الشباب العربي اغتراباً ثقافياً لعدم وجود هدف معين يضعه أمامه ويسعى لتحقيقه، فيصبح تفكيره عقيماً لا يثمر عن هوية محددة. أو أن هدفه يتعارض مع القيم الاجتماعية والأخلاقية التي تعتنقها الجماعة المنتمي إليها، أو أنه ينعزل عن الثقافة العامة للمجتمع وعن أهدافها، فيشعر أنه غريب عمن حوله.

وغالباً ما يرتبط الاغتراب بوجود الدكتاتورية في المجتمع، سواء من ناحية القيم والتقاليد السائدة في المجتمع، التي لا تسمح بحرية التغيير والتعبير، أو من حيث القمع الفكري الذي تمارسه السلطة السياسية أو الاقتصادية في المجتمع، وحتى السلطة الدينية، خاصةً إذا تفشّى فيها الجهل والخرافة والدجل؛ فإنها تخشى على مكانتها من أفكار المثقفين الذين قد يؤثرون على الناس البسطاء إذا صدقوهم لأنهم يتعاملون معهم على أنهم منهم.

وغالباً ما يحمل الشباب لواء التغيير والتجديد في المجتمع، لأنهم محمّلون بالحيوية وعنفوان الثورة. فيكثر قمع هذه الفئة، وتضيّق في وجههم الطرق. ففي الجامعات العراقية، مثلاً، مراقبة شديدة على المبدعين والمثقفين والمفكرين من الشباب الذين يحملون آراءً تدعو إلى الثورة والتغيير، وتدعو إلى كسر زجاج اللامبالاة ومواجهة الحياة. فلا يُسمح بنشر أي نتاج، حتى في الجداريات الطلابية، إلا بموافقة المسؤولين في الكلية أو القسم، فيقبلون ما يتفق مع سياستهم ويرفضون ما يخشون تأثيره في الشباب.

ويعاني الشباب المثقف الموهوب أو المبدع من عدم قدرته على تحديد ذاتيته وجوهريته لأنه يتخبط بين تقاليد المجتمع وقوانين السلطة الخانقة للإبداع من جهة ورغبته في أن يثبت وجوده المستقل من جهة أخرى. وتمتد جذور هذا الضياع إلى تربية الطفل في مجتمعاتنا العربية حيث لا يُمنح حريته في التفكير والتعبير بحجة أنه قاصر عن الفهم. كذلك لا تشجيع ولا مساندة للأطفال الموهوبين، إلا نادراً، فيولّد ذلك شعوراً لدى الإنسان بأن لا قيمة له، وأنه فرد غير فعال في المجتمع، وأنه غير قادر على تحقيق ذاته.

وهناك اغتراب ثقافي ناتج عن اختلاف الانتماءات داخل المجتمع الواحد. ففي مجتمعنا العراقي، مثلاً، يُلاحظ التعدد الطائفي والقومي والديني، وانغلاق هذه الانتماءات على نفسها، مما يسبب اغتراباً لدى الشاب الذي يريد أن يخرج للعالم كله، ولكنه يتأثر بتقاليد الجماعة التي ينتمي إليها، وبثقافتها، ويدين بالولاء لها، فيكون مقيداً بما نشأ عليه من أن ولاءه لجماعته يستوجب عدم التواصل مع بقية طوائف المجتمع؛ فيكون الشاب متعصباً لثقافته الخاصة ضد الثقافات الأخرى، ولا يحاول أن يتعرف إلى الآخرين والاندماج معهم، مما يجعله محدود التفكير والنظرة إلى المستقبل.

وهناك اغتراب ثقافي ناتج عن تمسك الكثير من الشباب المبدع بالأساليب القديمة، والابتعاد عن الحداثة في الأدب والفن، وعدم الامتزاج بالواقع الإبداعي المتواجد في عالم اليوم. فهو متمسك بالقديم بدعوة أنه يمتاز بالأصالة والقيمة، ولا يحاول أن يضفي الأصالة والقيمة على نتاجه هو بالتجديد، وبإنتاج عمل (أدبي أو فني) يمزج القديم بالحديث يعبر به عن واقعه. فهو يغترب بثقافته عن الواقع، ويغترب بواقعه عن الثقافة الحديثة. وهناك من يفعل العكس، إذ يتمسك بالحداثة ويترك ثقافته القديمة ولا يأخذ منها شيئاً، فيبقى عاجزاً عن التواصل مع مجتمعه وواقع مشاكله.

وهناك اغتراب ثقافي ناتج عن نظرة الشباب المبدع إلى المجتمع نظرة فوقية، فهو لا يحاول أن ينزل من برجه العاجي النرجسي ليمتزج بالمجتمع ويعرف مشاكله عن قرب، ويحسّ بآلامه وطموحاته وأحلامه. فكثير منهم يرى أن الثقافة تُقاس بعدد الكتب التي قرأها، وبالموسيقى الكلاسيكية أو السيمفونيات العالمية التي سمعها، وبعدد معارض الفن التشكيلي التي حضرها. ولكن هذا غير كافٍ على الرغم من أهميته، فلا بدّ أن يندمج بذوق المجتمع فيسمع معهم الموسيقى الشعبية ليفهم شعورهم، ويشاهد حياتهم الواقعية وما فيها من ألوان البؤس والشقاء في الحياة الصعبة القاسية التي يعانون. ولا بدّ أن يختلط بهؤلاء البسطاء ويسمع منهم ليفهم لغتهم ويستوعب تفكيرهم ليقدر حينذاك أن يعبر عنهم بصدق. فإن لم يعش المبدع حالة وجدانية لن يستطيع أن يعبر عن فكرته بصدق وعمق فني وواقعية.

ويمكن رصد حالة اغتراب مهمة في نتاج الشباب المبدع الذي يبتعد عن التقنيات الحديثة، فلا يستطيع أن يجذب أقرانه إليه. فأغلب الشباب الذين يملكون

موهبةً أدبية أو فنيةً يأنفون التقنيات الحديثة ويهزأون بها وكأنها عبارة عن نوافذ للتسلية والترفيه الفارغ، في حين أن هذه التقنيات تجذب شريحة كبيرة من الشباب غير المثقف أو المبدع. وأقصد بهذه التقنيات الكومبيوتر ولا سيما الإنترنت والموبايل وكل الأجهزة المرئية والسمعية. فلكي يقدر المبدع أن يجذب أقرانه إلى ما يريده، وهو بالتأكيد يوجه خطاباته إليهم بما أنه يعبر عن مشاكله الواقعية التي تشبه مشاكلهم، لكي يستطيع جذبهم، لا بد له من مخاطبتهم بما يناسبهم. ولا يعني هذا أن ينزل إلى مستواهم، وإنما أن يرفعهم إلى مستواه، وهذا يتم إذا أحسوا أنه مثلهم، وأن اهتماماته من اهتماماتهم، وأحلامه من أحلامهم. فلا يصح أن ينعزل عنهم بحجة قصورهم الفكري. فهو يحمل رسالة مهمة هي تطوير مجتمعه ومساعدة أقرانه وإخوانه لبناء مستقبل أفضل. يُلاحظ ابتعاد الشباب المبدعين عن هذه التقنيات وخاصة الإنترنت، فلا يدخلون هذا العالم ولا يعرفون ما يدور فيه، وكيف يتعامل به أقرانهم من الشباب بعضهم مع بعض، فبذلك يكون نتاجهم غريباً عن واقع أقرانهم ولا يلقى الصدى الذي أُنتج لأجله، فتؤدي حالة الاغتراب الثقافي إلى تقصير الثقافة عن أداء دورها الحقيقي، وبالتالي تقصير المبدع عن تحقيق أهدافه وأحلامه وتحديد ملامح المستقبل الذي يصبو إليه. وهذا لا يعني أن ليس هناك شباب عربي مبدع استطاع، بما يتمتع به من ثقافة واسعة ومعايشة وجدانية لكل جوانب الحياة، أن يندمج بالمجتمع ويعبّر بأسلوب راقٍ عن قضايا واقعه ومشاكله.

شهـــادة

أبدأ أولاً بتعريف نفسي بشكل موجز

سمر السيّد البراوي، مصرية الجنسية، وُلدت في مدينة الإسكندرية عام ١٩٨٥. عشقت الرسم منذ صغري، وتخرجت من كلية الفنون الجميلة في جامعة الإسكندرية عام ٢٠٠٨ بتقدير امتياز مع مرتبة الشرف. وتعينت معيدة في الكلية نفسها عام ٢٠٠٩. شاركت في العديد من المعارض والصالونات داخل مصر، ولي بعض المقتنيات خارج مصر. عشقت رسم الجسد الإنساني وخاصة جسد المرأة، ومن خلال مشاركاتي في المعارض والصالونات حصلت على بعض الجوائز الهامة التي حفزتني على التقدم ومتابعة هذا النجاح.

موضوع البحث

بداية سوف أتحدث عن المجتمع الذي نشأت فيه. فأنا من مواليد عام ١٩٨٥. التحقت بالمدرسة عام ١٩٩٠. وفي هذه الفترة لم يكن مجتمعنا العربي ليهتم بتنمية الموهبة لدى الأطفال. كنت أرسم منذ سن السادسة، وظهرت موهبتي بوضوح، ولكن هذه الموهبة لم تُشجَّع لا في المدرسة ولا في أسرتي. كان اهتمام أسرتي الأول بدروسي وكذلك اهتمام

سمر السيّد البراوي(*)

(*) فنانة تشكيلية شابة من الإسكندرية.

المدرسة، فهم كانوا دائمي الشكوى من إهمالي دروسي وعدم اهتمامي بالمحافظة على الكتب المدرسية ودفاتر الواجبات. كنت أرسم على جميع صفحاتها، ومنذ الصغر كان يعنيني رسم أصدقائي كشخصيات مختلفة تحمل الخير والشر، في قصص من تأليفي. ثم كبرت ونمت معي موهبتي وأنهيت المدرسة، ثم قررنا أنا وأسرتي (ولا سيما والدتي) أن ألتحق بكلية الفنون الجميلة وأن يقتصر اهتمامي عليها.

من خلال دراستي في الكلية تعرفت إلى العديد من الموهوبين، وتعرفت إلى أساتذة كبار في الفن، منهم من شجعني ووقف بجانبي، ومنهم من أحبطني إحباطاً كاملاً. ولكن كانت هناك استفادة متبادلة بيني وبين زملائي وأساتذتي. كذلك شجعني أساتذتي على الاشتراك في المعارض وإثبات ذاتي، وشجعتني أسرتي تشجيعاً مادياً ومعنوياً، كما شجعني المشرفون على المعارض والصالونات.

في تلك الفترة لاحظت سيطرة الإنترنت، وتقدّم وسائل الاتصالات التي أدت إلى سهولة تبادل الآراء من خلال الفيس بوك، حيث أعرض أعمالي في بعض المجموعات، ويأخذ الفنانون بالتعليق عليها؛ كما أنني أقوم أنا بالتعليق على أعمال بعض الفنانين، وبذلك أفيد وأستفيد. كما أنني أقوم بالبحث من خلال موقع جوجل على أسماء بعض الفنانين لرؤية أعمالهم والاستفادة منهم والتأثر بهم أحياناً. لكني أحاول دائماً أن أحتفظ بالطابع العربي للوحاتي، كما أحاول الاستفادة من الإيجابيات في أعمال الفنانين، وأرفض التأثر بالأفكار التي تحمل مضموناً جنسياً أو شذوذاً أو عنفاً. كما أنني أبحث على اليوتيوب عن معارض ومتاحف لمشاهدة بعض اللوحات لكبار الفنانين. بما أن الدراسة الجامعية تعتمد على نماذج لفناني الغرب وقلة من الفنانين العرب والمصريين، نجد أن تأثير أعمال الفنانين الغربيين كبير، ويزيد ذلك سهولة التبادل الثقافي من خلال الإنترنت والفضائيات.

خلال دراستي الجامعية واجهت بعض القيود والقواعد التي تحكّمت بأسلوبي وقيدت حريتي إلى حدّ. وانتابني في بعض الأحيان شعور قوي بالإحباط، ولاحظت في الفترات التي كنت أعاني فيها من الإحباط أن لوحاتي بدأت تفتقد اللون والحساسية المفرطة، إذ كنت أعبّر فيها عن معاناتي. ثم بعد تخرّجي من الجامعة بدأت أتحرّر من تلك القيود والقواعد، وأخذت ألواني تتألق بحرية، ولم تبقَ تصاميمي مقيدة بقواعد، وحصلت على أول جائزة رسمية من صالون شباب القاهرة، وهي جائزة الصالون في التصوير. ولاحظت في تلك الفترات الأخيرة اهتمام الدولة بإقامة المعارض وإجراء المسابقات وتشجيع الشباب، فضلاً عن أن المؤسسات الخاصة نظمت المعارض والورش المتعددة لتشجيع الشباب.

واشتراكي في تلك المعارض والصالونات والورش زادني خبرة، وبدأت أتعرف إلى مجالات الفن المختلفة، وكلها يؤكد تطور وسائل الاتصالات والتكنولوجيا واستخدام تقنيات جديدة، وظهور الموسيقى الإلكترونية المصاحبة للعمل المركّب. كما لاحظت أن الشباب بدأوا التعبير عن آرائهم بحرية كبيرة. وقد رفضوا من خلال فنهم ما في المجتمعات العربية، وعبّروا عما يجري من أحداث سياسية واجتماعية، فمنهم من رسم الشخصيات الإعلامية الكبيرة بشكل ساخر، ومن قام بعمل مركّب كبير لكلمة «صنع الصين» للتعبير عن انتشار المصنوعات الصينية. أما أنا فكان شغلي الشاغل المرأة. فمنذ صغري كان مجتمعي هو المرأة. كنت في مدرسة غير مختلطة، وكنت أرسم زميلاتي المختلفات، منهن الطيبة، ومنهن الخبيثة، وأحولها إلى قصص من تأليفي. وعندما التحقت بالجامعة صادف أن زملائي جميعاً كنّ فتيات، فكان شغلي الشاغل هي المرأة وما تعانيه. فكانت أول لوحة خاصة بي عرضتها عام ٢٠٠٥ في صالون شباب القاهرة السابع عشر تعبر عن معاناة المرأة في المجتمع المصري.

في المرحلة الثانية بدأت أهتمّ بما يعني المرأة من تصاميم الموضة واهتمامها بمظهرها، وانتشار ذلك من خلال الفضائيات. وشاركت في صالون الشباب الثامن عشر بلوحة تعبّر عن اهتمام المرأة بتصاميم الموضة، ثم في المرحلة التالية بدأت أهتمّ برسم الشخصيات المختلفة ومشاعر المرأة الداخلية والخفية. واشتركت في صالون الشباب التاسع عشر بلوحة تعبر عن هذا الاتجاه وحصلت على جائزة غير رسمية.

في الفترة التالية، وهي فترة مشروع التخرج، قررت أن أكتب مذكراتي الشخصية التي عشتها خلال فترة الجامعة. وفي لوحة من اللوحات رسمت انطباعات الفتيات عنّي، فمنهن من استولى على قلبها الحقد، ومنهن من أضمرت لي الشر، ومنهن من كانت تتمنى لي الخير.

وفي لوحة أخرى رسمت مواقف الفتيات المختلفة من الزواج. منهن من تتزوج من أجل المال، ومنهن من كانت ترفض المال وتدوس عليه بقدمها، ورمزت إلى الرزق بسمك، وهو رمز من رموز الحلم.

وفي لوحة أخرى رسمت قطعة كبيرة من اللحم تتهافت عليها الفتيات. فاللحم في الظاهر شيء ثمين، ولكن رمزه في الحلم يدلّ على الشر. فكانت لوحات مشروع التخرج الخاصة بي تختلف ما بين الحلم والواقع.

فلسطين الشباب.. المزيد من الكهرباء الشابة

طارق حمدان(*)

كثيراً ما يُنظر إلى الشباب في فلسطين وفي عالمنا العربي، بشكل دوني، في ظل مجتمع أبوي يفرض سيطرته على الجيل الأصغر باستمرار، يحطّ من ثقته بنفسه ويخلق منه تابعاً يُعنى فقط بتنفيذ أوامر من هم «أفهم وأكبر منه»، تتعزز هذه السلبية في ظل مجتمع تسيطر عليه العادات والتقاليد، ويغيب عنه الدور الفاعل لمؤسسات المجتمع المدني والإعلام بشكل خاص.

الشباب مخنوق؟ نعم مخنوق ومحاصر بحواجز كثيرة، تبدأ عند العائلة ولا تنتهي عند حواجز الاحتلال... هذا ما ألمسه على الأقل كشابّ يعمل في المجال الثقافي، وما نلمسه أيضاً كمجموعة شباب نعمل على «فلسطين الشباب»، الفكرة التي بدأت كمجلة، وتعدت ذلك لتصبح برنامجاً إذاعياً، وجِهة تنظم بعض النشاطات المتعلقة بدعم وتطوير الفئة الشبابية من الناحية الثقافية والاجتماعية.

انطلقت مجلة «فلسطين الشباب» قبل حوالى ثلاث سنوات، أُريد لها منذ البداية أن تكون جهة يصدرها الشباب أنفسهم وتنطق باسمهم، كفكرة جامعة لكل الشباب الفلسطيني

(١) شاعر وكاتب فلسطيني من رام الله، رئيس تحرير مجلة «فلسطين الشباب». صدرت له مؤخراً مجموعة شعرية بعنوان «حين كنت حيواناً منوياً».

في الداخل والشتات، وكجهة بديلة عن الإعلام الموجه والخاضع لاعتبارات قد يكون الشباب آخرها. عند انطلاق مجلة «فلسطين الشباب» ذُهلنا كم أن الشباب أنفسهم بحاجة ماسة إلى وسيلة إعلامية مستقلة بعيدة عن الفولوكلور والشعارات، بإمكانهم أن يتكلموا من خلالها ويعرضوا تجاربهم ورؤاهم، لا مجلة للمحترفين من الكتّاب والفنانين الشباب فقط، بل لكل من يريد أن ينطق من خلالها. بوقتٍ قياسي استطاعت المجلة أن تحقق وجوداً فاعلاً وأن تكسب ثقة الشباب والجمهور، مئات من الشباب كتبوا نصوصهم الأولى، وأضعافهم باتوا الآن ينتمون للكتابة كخيار إبداعي وطريقة تغيير وتعبير وتواصل. وجزء كبير منهم أصبح مقتنعاً بإمكانية التكلم في شتى المواضيع بعد أن كان يعتقد أنها مواضيع محرّمة لا يجوز لأحد التكلم بها، فالنقد ـ الثقافي الاجتماعي ـ هو أحد الأمور التي نحاول التركيز عليها، سواء في المجلة أو في برنامجنا الإذاعي. من خلال تجربتي كمحرر للمجلة وتعاملي مع شريحة واسعة من الشباب والمثقفين والفنانين الفلسطينيين، لمست كم نحن بحاجة في العالم العربي إلى مشاريع مستقلّة يصنعها الشباب أنفسهم، مشاريع متحرّرة قدر الإمكان من الجيل الكبير الذي قد يفرض تصوّره ورؤيته البعيدة عن عالم الشباب، ومن الجهات الرسمية أو السياسية التي قد تفرض توجّهاً سياسياً معيناً، ومن الجهات المموّلة التي غالباً ما تعمل ضمن أجندات وشروط معيّنة.

عندما تلقيت رسالة «تجمع الباحثات اللبنانيات» حول كتابة شهادة شخصية تتناول «الممارسات الثقافية» تبادر إلى ذهني عدد «فلسطين الشباب» السادس والثلاثين، الذي كنّا قد خصصناه ليكون عدداً استثنائياً موضوعه «الثقافة والممارسات الثقافية الفلسطينية» حيث كانت هناك دعوة مفتوحة لكل من يريد أن يتكلم بجرأة وموضوعية عن علاقتنا نحن الشباب بالثقافة والممارسات الثقافية. وعلاقتنا بالإنتاج الثقافي ورأينا فيه، وأداء مؤسساتنا الثقافية، وكذلك والعلاقة معها والدور المطلوب منها، والمساواة الاجتماعية في الوصول للثقافة، الفجوة الكبيرة بين المجتمع والثقافة، والعادات والتقاليد وتأثيرها... إلخ. كل هذه المواضيع كانت محلّ تركيزنا. وكانت النتيجة غير متوقعة حين استقبل بريد المجلة عشرات المقالات والمواضيع التي كان يغلب عليها السخط وعدم الرضى العامّ، فيما يتعلق بالكثير من الموضوعات التي تُؤثر في الحياة الثقافية والإنتاج الثقافي الفلسطيني، ابتداء بالعادات والتقاليد، ومروراً بالمؤسسات الأهلية في فلسطين والدور المطلوب منها، وصولاً إلى الاحتلال والظرف السياسي الذي يعيشه الفلسطينيون داخل فلسطين وخارجها.

وهنا أحببت أن تكون شهادتي مجموعة من شهادات شباب شاركوا معنا في ذاك العدد يومها، حيث كتبت كوليت أبو حسين تحت عنوان «تابوهات»: «كانت عيناه تبرقان بشرٍّ لم أعتده، وصوته يرتجف غضباً، يهز ورقتين أو ثلاثاً بين يديه... «إنتِ بدك تفضحينا؟.. مين مفكره حالك؟.. نوال السعداوي؟» وأنا أنظر إليه من مكاني دون أن أفهم تماماً ما يجري. بعد أن أفرغ أخي صراخه في وجهي أتبعه بصفقة غاضبة للباب، فهمت فيما بعد أن نشر نصي «أحلام ناشفة» في أحد المواقع الإلكترونية أثار غضبه. هو لم يقرأه أصلاً، لكن أحد أصدقائه أحضره مطبوعاً ومخبّأ في مغلف ورقي كمن يحضر تهمة جاهزة أو صوراً فضائحية... ذنبي كان أنني كتبت قصة قصيرة!».

في موضوع آخر يكتب إسماعيل الدباغ تحت عنوان «إلى خطف البروبوزلات»: «جل ما ينتج اليوم في فلسطين هو من فعل القنصليات والمؤسسات الأجنبية، من المهرجانات الفنية إلى الأعمال المسرحية... إلخ، حتى الأمريكان دخلوا على الخط». يتكلم إسماعيل عما يصفه فساداً في بعض المؤسسات الأهلية ويدعو الشباب إلى «حملة شعبية للضغط بشكل حضاري ومؤثّر على كل مؤسسة وكل زاوية فيها مخالفة للديمقراطية والشفافية ومصلحة المجتمع». وفي الموضوع نفسه يكتب وائل أبو سلعوم تحت عنوان «فقر الثقافة وثقافة الفقر»: «الناظر إلى الحال لا يرى إلا مجموعة من «الدكاكين» التي تبيع الثقافة، وتحتكرها بالإعلام المبهرج، وكم يشبه هذا الوضع احتكار أمريكا للقمح، تطعمنا متى تشاء وتحرمنا متى تشاء، لأن غالبية «المستثقفين» أعلنوا للعالم الأول، كما يسمّونه، بأننا شعب جاهل بحاجة إلى إعادة التأهيل لنرقى بأنفسنا من المستوى الثالث إلى الأول بمشيئة الله والجهات الممولة».

وليث عرار يكتب منتقداً تركيز الفعاليات والأنشطة الثقافية في مدينة رام الله على حساب باقي المدن الأخرى، وبالتالي حرمان معظم الشباب الفلسطيني من الانخراط والتفاعل في الأجواء الثقافية: « جميل أن تزدهر رام الله ونراها تأخذ مكانها كمدينة كبرى في الوطن، فعاليات وأنشطة ثقافية وسياسية واجتماعية، لكن يا أصحاب القرار حتى تزدهر فلسطين كلها.. أعطوا المدن الأخرى حقها».

هناك ممارسات سلبية كثيرة منطلقة من «العادات والتقاليد» التي قد تمنع بكل بساطة أي شاب أو شابة من دراسة الفنون مثلاً أو حتى التعاطي معها.. هناك فوضى «مؤسسات أهلية» أغلبها يعاني من عدة أمراض منها الفساد والتبعية للغرب،

وغياب الإستراتيجية، والتركيز على الشعار على حساب العمل الحقيقي... إلخ، بالإضافة إلى غياب جهات رسمية حكومية قادرة أن ترعى الشباب وتوفّر لهم بيئة داعمة، وهناك أيضاً المشكلة الأكبر وهي الاحتلال الذي شوّه الطبيعة وسلب الناس حقوقهم وثقافتهم أيضاً.

«طيب والعمل»؟... هل بإمكان الشباب تغيير هذا الواقع؟ لا أعتقد أنني سأكون حالماً أو مبالغاً في تفاؤلي إن قلت نعم.. عالم الشباب مليء بالطاقة والأفكار والفعل، على الأقل بإمكاننا أن نكون بمثابة ضربات كهربائية لهذا الجسد المريض. خَلَقت «فلسطين الشباب» حالة من نوع ما، ونحن ماضون، ملؤنا الحماس، لترسيخها أكثر، لتكون محوراً هاماً وأساسياً في الحياة الثقافية في فلسطين... لا نعد بصنع المعجزات ولكن هناك قناعة لدى شريحة واسعة من الشباب بأن الثقافة هي السلاح الوحيد الذي تبقّى لنا في هذا الواقع الأعمى. الثقافة ستضيء لنا أكثر من شمعة، والوعي الثقافي من أهم أولويات التحرّر والنهوض، والإنتاج الثقافي هو فعل مقاومة وحياة وهو المضادّ الحيوي الأهم لحالة الانهزام. هذا ما تجمع عليه شريحة واسعة من المثقفين والفنانين الشباب، وهذا ما علينا ترسيخه والعمل عليه.

الشباب والتحرير الصحفي

طالب محمد أمين(*)

بدأت تجربتي في المجال الصحافي وأنا في سن السابعة عشرة من عمري؛ حيث استهوتني هذه التجربة وأردت الخوض فيها إيماناً مني بقيمتها الاجتماعية، ومدى صدقها في التعبير عن آراء المجتمع وقضاياه، كانت خطوة في جريدة «الوصل» حيث نشرت مقالات اجتماعية تمسّ خاصة الشباب وقضاياه الاجتماعية. وأهم مقال وأكثره فعالية وتأثيراً كان بعنوان «جيل الغد».

انتقلت بعد مدة إلى جريدة «صوت الغرب» بسبب المضايقات التي لحقت بي من فرط انزعاج بعض المسؤولين من مضمون مقالاتي التي كنت أتوجها بعبارة استفزازية «من المسؤول؟».

نشرت مقالات في جريدة «صوت الغرب» وبعض القصائد الشعرية أذكر منها قصيدة بعنوان «رأيتها من بعيد» و«فلسطين الجريحة». أما فيما يخص المقالات، فأذكر منها «أشياء خفية» و«مآسيهم صنيعتنا» و«متى نتحضر ثقافياً».

علاوة على أنني شاركت في مسابقات ثقافية أذكر منها: مسابقة في قصر الثقافة

(*) طالب جامعي من مدينة وهران.

بوهران بمسرحية للطفل بعنوان «الشجرة»،وشاركت أيضاً في مسابقة الشهيد علي معاشي للسيد رئيس الجمهورية في سنة ٢٠٠٨ برواية.

أجريت الكثير من التربصات في إذاعة وهران رغبة مني في اكتساب المعارف. ولا أزال أطمح إلى المزيد من الإنجازات، وبخاصة في مجال الكتابة الأدبية والمسرحية، وذلك على الرغم من الصعوبات التي نعاني منها والمتمثلة في المحسوبية وغياب الدعم للشاب المبدع في مجال النشر.

تجربتي مع التحرير الصحافي كانت محفوفة بالمكاره، لكنني تمكنت من فرض نفسي بالإصرار، وتكرار التجربة والمتابعة والاستمرار وعدم الرضوخ لممارسات بعض المسؤولين الذين تزعجهم الشفافية في فضح الاعوجاجات والتصريح ببعض الحقائق.

مع ذلك أعّد نفسي من المحظوظين، وإن كنت لا أو من بالحظ، لأنني أضع مكانه التحدي ذلك أنني قد خبرت الكتابة، في سن الاثنتين والعشرين. أي نعم أنا في بداية الطريق، لكنني مؤمن بقدراتي وعزمي على مواصلة المشوار، خاصة في ظل حرية التعبير التي ننعم بها مقارنة ببعض البلدان العربية التي تقمع الشباب ولا تسمح لهم بالتعبير عن ذواتهم. تلك هي شهادتي عن تجربتي المتواضعة التي تبقى في حاجة كبيرة إلى التعديل والصقل. سأضاعف جهودي في المطالعة البناءة وهي المتاحة بالنسبة لأغلبية الشباب الجزائري، لأن الاستعانة بالإنترنت والكمبيوتر ليست متوفرة بالنسبة للجميع.

عن قوة المساحات الصغيرة

ما هي الثقافة التي يمارسها أو ينتجها الشباب في فلسطين المحتلة؟ بعيداً عن الثقافة السائدة، التي تراوح بين الثقافة التقليدية والاستهلاك، سأتعرض لإحدى التجارب «الجانبية» التي ظهرت في القدس المحتلة في السنوات الأخيرة، في مجال الإنتاج الثقافي. قد تكون «رؤى جانبية» (٢٠٠٦-٢٠٠٨) الجريدة/المجلة الوحيدة التي اهتمت بتجارب الشباب في الفنون البصرية والكتابة، التي ظهرت في القدس منذ فترة طويلة. إذ لا توجد صحيفة يومية أو مجلة فلسطينية اليوم مخصصة للفنون لدى الشباب، فجميع المطبوعات الفلسطينية تقريباً تتناول إما مواضيعَ سياسية واجتماعية، أو منوّعات مع حصّة كبيرة للمادة الإعلانية. وهنا كانت أهمية «رؤى جانبية»، كمطبوعة تتسم بالتجريب طرحت مواضيع «جانبية» وجد فيها المتلقّون، الجامعيون والشباب بشكل خاص، أسئلتهم الفردية والجماعية المهمشة. الجريدة من إنتاج شبان وصبايا فلسطينيين تطوعوا بالمواد المكتوبة والتصميم وتوزيع خمسة آلاف نسخة مجاناً في المدن والبلدات الفلسطينية كل شهر، بدعم من مؤسسة فلسطينية أهلية.

مصطفى مصطفى(*)

(*) كاتب وصحافي، القدس. له نشاطات مسرحية وثقافية مختلفة في فلسطين، وستصدر له رواية أواخر هذا العام.

لقد اهتمت «رؤى جانبية» بالفن التشكيلي، فأتاحت لكثير من الشباب في مجال التشكيل والتصوير الفوتوغرافي إمكانية نشر صورهم بشكل احترافي. إذ كان يكتفي هؤلاء في معظم الأحيان بنشر هذه الصور على «بلوغاتهم» أو صفحاتهم الخاصة على «الفيس بوك»، بسبب عدم اكتراث أو قلة وعي المجلات والصحف الموجودة بقوة إيحاء الصورة وإكمالها للنص، رغم أن إنتاج الشباب في مجالات الفن الفوتوغرافي والفيديو آخذٌ في الازدياد. كما أتاحت أيضاً للتشكيليين الفلسطينيين، في الوطن أو المنفى، عرض أعمالهم التشكيلية على جمهورٍ أوسع، لم يكونوا ليستطيعوا الوصول إليه من خلال المجلات المتخصصة بالفن التشكيلي.

تنوّعت مواضيع المواد المكتوبة من قبل الشباب في «رؤى جانبية»، وقد ضمت كتاباتٍ «متمردة»، حتى شكلياً. فالإيميل و«التشات» أو لغة التخاطب الافتراضية التي تميزها اللحظية والاختصار، تلك اللغة «الدِسبوزبل» المستعملة لمرة واحدة تصيرُ إلى حواراتٍ وأسئلةٍ وجودية من خلال «المسنجر»، وقصص أو يوميات كتبت في إيميل دون قصدية من الكاتب. والمصمم لا يعيد طباعة هذه الحوارات أو القصص في برنامج «الورد»، بل يأخذها كما هي «Print Screen» ويلصقها في صفحة الجريدة، فتجد إيميلاً أو حواراً عبر «شباكِ المسنجر» إلى جانبِ مقالاتٍ صحفية ونقدية، وقصائد نثر، وأخبار لفعالياتٍ ثقافية وحوارات. وإلى جانب اهتمام الجريدة بالصورة، لم تتنازل عن مستوى ونوع الكتابة لحساب مواد ركيكة وجهوية بحجة أنها تطرح «قضايا»، ولكنها تعبر عن القضايا على طريقتها. فالمواد المنشورة من الشبان والصبايا نجد فيها همّ تحرير فلسطين، والاشتباك العنيف مع الاحتلال على الحواجز وفي الحياة اليومية، من خلال قصة أو صورة. فنحن نرى فرقة «هيب–هوب» في «شارع صلاح الدين» في القدس أمام ناظري جنود الاحتلال، حيث الغناء شكل من أشكال التحدي للمحتل. كل ذلك، جعل «رؤى جانبية» إحدى المنشورات المطلوبة من قبل الشبان والصبايا، المهتمين بصناعة الأفلام والموسيقى البديلة والأعمال المسرحية والكتابات التي تقدّم رؤية غير نمطية للواقع. الشباب الذين يتعذر على كثير منهم الحصول على الكتب الصادرة في العالم العربي، لتقييد «إسرائيل» لاستيراد الكتب، لا زالوا يستطيعون الحصول على ألبومات الموسيقى البديلة والأفلام السينمائية، من خلال تحميلها عن طريق الإنترنت.

عملت «رؤى جانبية» على تخليص مفردة «الشباب» من مركبات النقص التي

تُلصق عادةً بإنتاجهم الثقافي ونشاطهم ـ كما يذكر رئيس تحريرها الشاعر نجوان درويش في افتتاحية أحد الأعداد بعنوان «قوة المساحات الصغيرة». وربما ينطوي تغيير الجريدة لاسمها من «رؤى شبابية» إلى «رؤى جانبية» في أعدادها الأخيرة على إيحاءٍ مهمّ، بأن كلّ ما هو هامشي أو جانبي هو بالضرورة شبابي وحيوي ومتمرد.

وثمة في المقابل «مجلات شبابية» تصدرها مؤسسات أهلية محلية، تكون مكرّسة لأخبار تلك المؤسسة ومجاملاتها، بجانب مواد متواضعة وترفيهية كحال كثير من المجلات «غير الشبابية». ويبقى استهلاك هذا النوع من المجلات ضيقاً ولا تحقق نسبة قراءة تُذكر.

تجربة «رؤى جانبية» توسّعت عربياً مع مجلة «من وإلى» (توزع قرابة ٢٥ ألف نسخة) والتي يحررها أيضاً نجوان درويش ورفاقه من القدس المحتلة بالتوجهات الجانبية ذاتها، وشارك في أعدادها الصادرة حتى الآن عشرات الشباب من مختلف البلدان العربية. هي مجلة مقاوِمة على طريقتها، تَصدر تحت الاحتلال وتجذب انتباه الشباب في عدة بلدان عربية، كلبنان وسوريا والأردن ومصر وبلدان المغرب. يبدو أن الشباب العربي، الذي يواجه أكثر من صيغة للاحتلال، لا يجد أمامه سوى جدران عالية يتسلقها بِرهانٍ محموم على «قوة المساحات الصغيرة».

القدس المحتلة، شباط (فبراير) ٢٠١٠.

ممارسات الشباب الجزائري

منال عابد رقيق(*)

لعل الشباب الجزائري لا ينفرد عن صنوه العربي في ممارساته المتباينة؛ إذ ينقسم إلى شرائح منهم الطلبة ومنهم الذين اتجهوا صوب مجال الشغل، ومنهم من يحاول دخول عالم الشغل بانخراطه في إطار مشروع «تشغيل الشباب» الذي اقترحته الدولة لمساعدة الشباب، حيث تقدم لهم تسهيلات مادية وخدمات بنكية يتم تعويضها على دفعات بعد دخول المشروع حيز التطبيق. وقد نجحت الكثير من المشاريع الشبابية التي تمكنت من امتصاص عدد معتبر من الشباب العاطل عن العمل. وقد استقطب هذا المشروع اهتمام الكثير من الشباب المهاجرين الذين باتوا يفكرون في الرجوع إلى أرض الوطن، ولا يعني هذا أن الشباب الجزائري يعيش في رغد لأن معاناته من معاناة الشباب العربي.

إذا تعلّق الأمر بالمطالعة، فإن نسبة قليلة منهم تُقبل على القراءة بخاصة شباب الجامعات والمدارس، ذلك أن الإنترنت شغل حيزاً كبيراً في حياتهم وبات هو المتنفس الذي كسر بحق هاجس العادات والتقاليد البالية التي تحرم على الشباب التعارف والالتقاء، حتى أن نسبة كبيرة من الشباب تزوجوا عن طريق الفيس ـ بوك

(*) طالبة دكتوراه، تخصص «ترجمة»، مستغانم (الجزائر).

وغيره من المواقع. وأصبح الزواج المختلط الهجين (بين الشباب الجزائري والعربي) من الأمور التي تكاد تكون عادية، لكن دون التصريح أن التعارف تم عن طريق الإنترنت.

هذه المزايا التي عددتها للإنترنت لا تعفيه من المشاكل الوخيمة التي تعاني الشابات الإناث منها، وتتمثل في العروض الجنسية المخلّة بالحياء والتي قد تصل إلى التهديد والوعيد الذي يسبب للفتاة الأرق والحيرة والعذاب النفسي؛ ذلك أن أغلب الشابات الجزائريات لا يرتدن هذه المواقع الإلكترونية، إلا بغرض التعرّف على الشباب والطموح إلى إقامة علاقة شريفة تنتهي بهن إلى الزواج، لكن غالباً ما تجري الرياح بما لا تشتهيه السفن، فتجد الشابات أنفسهن في ورطة يدفعن ثمنها خوفاً وأرقاً.

إن أهم وأخطر آفة تهدد حياة الشباب الجزائري اليوم هي آفة الهجرة غير الشرعية التي راح ضحيتها المئات إن لم يكن الآلاف من الشباب الذين لم يخلفوا وراءهم غير رسائل يشرحون فيها لأهاليهم الأسباب التي جعلتهم يقدمون على هذه الممارسة الجهنمية. وغالباً ما يكون السبب هو تسريع عملية الحصول على العمل الذي بات يتخذ طريقاً طويلة. إذ يتخرج الشاب من الجامعة ثم قد يسعفه الحظ في الحصول على عمل لكن عن طريق العقد؛ وقد ينتهي أجل العقد فيجد نفسه في عداد الشباب العاطل عن العمل.

عموماً، يمكنني القول إن ممارسات الشباب الجزائري هي نفسها التي يعايشها الشباب العربي، فهو يلهث وراء الموضة ويعيش في غياهب الأحلام الوردية التي يستيقظ منها على واقع مرّ أليم ملؤه المحسوبية والبيروقراطية (العراقيل الإدارية) وهو في ذلك المجاهد تارة، وهو المستسلم المنتحر تارة أخرى.

ولا أحمد الله في الأخير إلا لأنني تعلمت ولم أضيّع سنة في دراستي إلى أن تحصّلت على الماجستير وسجّلت دكتوراه، وأستفيد من منحة دراسية شهرية. صحيح أنني لم أتمكن من شغل وظيفة في الجامعة، لكن أفضّل أن أكون في بطالة ومعي شهادة أحسن بكثير من كوني في بطالة بدون أي مؤهل علمي، لأن باب الأمل يبقى مفتوحاً وكما يقول المثل الفرنسي ما دام هناك حياة هناك أمل tant qu'il y a de la vie ; il y a de l'éspoir

مستغانم في ٠٥ ـ ٠٢ ـ ٢٠١٠.

الشباب العربي الحالم!

هناء أحمد محمد محميد(*)

إن الشباب العربي، بوصفه منتجاً، قلّما يجد الفرصة متاحة أمامه ليعبر عن تجاربه وما يعتمل في نفسه من رؤى سرية مختلفة تحاكي الواقع الذي يعيشه، وأنا ـ مثلاً ـ في البداية كنت متحمسة ومندفعة لبيان آرائي الخاصة ومتطلعة لفتح آفاق جديدة تحتويني، لكن سرعان ما صادفتني سيطرة آراء أوصلتني إلى شعور مؤدّاه أن ما أتطلع إليه سيرتطم حتماً بسياج الأنظمة العرفية والدينية والسياسية، الأمر الذي قد يدفعني إلى الانغلاق على نفسي وإخماد تلك الثورة الإبداعية التي تعتمل في أفكاري ونظرتي إزاء الظروف المحيطة بي.

فعندما بدأت أكتب ـ ومنذ المرحلة المتوسطة ـ لم يكن هناك من يشجعني، إلا بعد دخولي الجامعة واختياري لقسم اللغة العربية ـ القسم الذي تفوقت فيه ـ من هناك بدأت. نعم فقد حرص على تشجيعي بعض أساتذتي الذين اكتووا بنار الإبداع ونظرة المجتمع المتربصة بخطاهم، فأخذت أكتب في مجالات (قصيدة النثر والقصة القصيرة والخاطرة) وأفوز سنوياً في مسابقات الفنون الإبداعية التي تقيمها جامعة الموصل، كما شاركت في أحد المواسم الثقافية التي يقيمها قسمنا.

(١) طالبة في كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الموصل العراق.

وهكذا تتالت الأيام وأحسست بنضج تجربتي الأدبية الإبداعية، لكني حينها وجدت نفسي أمام واقع شائك، واقع مملوء بالتناقضات، فكثير من المعنيين، أو ممن جعلوا أنفسهم معنيين بالاتجاه الأدبي، أوضحوا لي ـ غير مرة ـ أن هناك ضوابط وخطوطاً حمراء لا يمكن تجاوزها أو مداعبتها، مبررين ذلك بخوفهم عليّ، كوني(امرأة) وكون أوضاع البلد صعبة، وهذه النشاطات مترفة، حسب وجهة نظرهم! حتى وصلت الأمور إلى أمري بتحوير كل كلمة (أنتَ) للمخاطب إلى(أنتِ) للمخاطبة!! ونظرة هؤلاء لم تختلف كثيراً عن رأي أهلي والمحيطين بي ـ الذين تقاسمتهم أسلاك هذا الواقع الشائكة ـ الذين وصفوني بأني حالمة وعليّ تقبل الأمر الواقع!

أحياناً، أشعر بأني سأصدّق ذلك، لأنني أرى بعض المبدعين- وخاصة المبدعات ـ في مجتمعنا قد انزووا ومنذ وقت مع طاولة الوظيفة، وربما أصبح اهتمامهم الأدبي مجرد صور وذكريات. كما أرى أن أغلبهم عدّوا أنفسهم طبقة حاكمة ثقافياً لا نراها إلا في ندوة أو حلقة نقاشية خاصة بهم من أجل تثبيت سلطتهم، مع إصغائهم التام إلى تصفيقنا، وعلى هامش الجلسة يلتقطون صوراً تذكارية ومعلبات التقدير السامية بأعرض ابتسامة! لذلك أرى الكثير من الشباب المبدع قلقاً ـ بغض النظر عن مصدر قلقه ـ من كونه مبدعاً، وهذا يؤدي إلى إخماد نفس الإبداع، وبذلك نخسر ناساً ربما كانوا سيسهمون في البناء الذي سيسعى إليه الجيل المنتج القادم. أخيراً...ربما فكرت كثيراً في أنياب من يتربص بخطى الإبداع، لكنني لن أستطيع أن أزيّف خطى أنفاسي، وسأدع لأناملي ما تشتهيه، على أن يكون تناولها صادقاً غير مضرّ بصحة الإبداع.. وإلا سأدخل في صراع مع أنفاسي وأعماقي وعقلي، وبالطبع سأتقن الفشل في هذه الحرب....والنتيجة؟

Testimonies from participants in Offscreen Expeditions[1]:

Cross-cultural exchanges between the UK & Middle East[2] 2008

"Offscreen: My Experience"

Mohammad Daher, Lebanon

6th July 2008 was the beginning. As a 16 year old studying art in Lebanon, I was given the opportunity of a lifetime - to complete a two-week residency in the UK with seven other artists from the UAE, Bahrain and Oman. The trip had a firm aim: to build a bridge, to forge a connection and to do this through young artists who were just beginning their careers, full of energy, dreams and curiosity. "I was selected from hundreds of applicants to take part in this residency initiated by Offscreen.It was not a typical residency - a static experience in one gallery in one particular place - rather, it was a full-scale journey across England, Scotland and Wales, making artwork in situ, in response to our unfamiliar surroundings.

We traveled from London to Scotland to Wales and back. I met British artists, priests, farmers, politicians and protestors. I worked with art students my own age to produce a series of collaborative collages that were later exhibited in a group show of all our work in London. One of the art pieces was stimulated by the collective question, "What does the UK mean to us?"

(1) In 2008, eight young art students from the Middle East were selected from hundreds of applicants to take part in a 14-day creative adventure organised by Offscreen, a London-based arts organization founded in 2004 to develop cultural and arts projects between the UK and Middle East. The countries selected to be involved in 2008 were Bahrain, Oman, the UAE and Lebanon.Offscreen is currently recruiting young people from Kuwait, Qatar, Jordan and Pakistan for the next Expedition to the UK, due to take place in July 2010.

(2) http://www.offscreenexpedition.com/

I didn't know that I would learn so much. All eight of us learned much. We each had new convictions about the country we felt we knew so much about in such a short time. We saw the shrinking distance between the two worlds and found a way to honestly accept one other. We took so much from these places, but the most important part was the communication, the interaction and the direct contact with the people there, even between 8 students from Lebanon, the UAE, Bahrain and Oman, and how we were expressing it through art.

"I just want to be an inspiring person."

Bashayer Al-Mahdi, Bahrain

"I didn't expect to win the competition. It was truly an honour to learn that I would be representing Bahrain as a young artist and travel to the UK for this creative adventure. With an abundance of negative imagery, caricatures and stereotypes currently available of both the Middle East and the West, I think it has become more crucial to forge cultural understanding between the two regions, promote 'moderate voices' and empower young people from both areas to become leaders and role models

I am in my first year of studying Multimedia at Al-Ahlia University. I began drawing when I was a child but developed my style until I went to high school four years ago. I may be young but I am committed to a career in art. Firstly, I wish to graduate from university with a high grade because my major is arts-related; I would like to put on local and international exhibitions that show my unique style of painting. When all is said and done, I just want to be an inspiring person for people around me.

"A turning point in my life."

Mohammed Alkaabi, Dubai

The Offscreen Expedition in July 2008 was a turning point in my life. I used to be a careless and reckless young guy; I barely cared about what was happening around me. Getting accepted for the residency was incredible, but I quickly became disillusioned and almost dropped out. My reason? I didn't think it would be exciting. But this was before I arrived at Heathrow Airport: from the first moment I set foot in London I knew that I had been mistaken. I saw the rest of the group of young artists waiting at the arrivals gate and knew everything was going to be alright.

During the Expedition I was exposed to elements, with long walks, long hours and lots of travelling. It was also the first time in my life that I had been so far from my family. At the start of the journey, I fell into my old habits, losing my temper

quickly and not listening to others. But the Offscreen team, Stephen, Jamie, Aya and Robert, not to mention countless others, never gave up on me. They changed my life.

"When I get the chance to talk about something special in my life, I always talk about the Offscreen Expedition. It not only gave me the motivation to aim high, but the communication and teamwork skills that will last me my whole life. And here I am, two years later, studying a degree in Communications in the United States."

The Offscreen Expedition was not a tour or a vacation; it was a personal journey and a group one. I got from it as much as I put in. Jamie was a tough leader, like a Commander in the army! But from him, I learned how to manage my time. Also, he inspired me to respect other people's time. Stephen was different, a unique man with a whole host of artistic talents. From him, I learned how to communicate with different kinds of people, even if I do not have much in common with them.

And the outcome of the Expedition? Here I am, 18 years old, in the United States, a student in Communications representing not just myself, but my family and my country. When I get the chance to talk about something special in my life, I always talk about the Offscreen Expedition, and how everything changed since it took place. Among other things, the expedition was a start for I where I am now, and a start for studying abroad.

I will never forget those fourteen days in the UK.

Terre Haute, USA

Feb, 26, 2010

نبذة عن المؤلفين

أمال حبيب

مستشارة علمية لدى المجلس الوطني للبحوث العلمية منذ ٢٠٠٦، أستاذة مساعدة في الجامعة اللبنانية ـ كلية الإعلام والتوثيق منذ ١٩٨١، باحثة في مجال علم المعلومات والتنمية. حائزة على دكتوراه في علم المعلومات، جامعة Paris 8 وDESS في المعلومات والمعلوماتية وإجازة في الفيزياء. عملت كمسؤولة لمركز التوثيق والمعلومات في المجلس الوطني للبحوث العلمية، وممثل وطني لنظم معلومات الأمم المتحدة، ومستشار مع منظمة الأغذية العالمية (FAO) ومركز البحوث للتنمية الدولية ـ كندا (IDRC).

توماس بوركهالتر

من بيرن (سويسرا)، عالم بالموسيقى الإثنية وصحافي متخصص بالثقافة، يعمل في حقل الثقافة المعولمة والمحلية. أنهى أطروحته للدكتوراه في جامعة بيرن عام ٢٠٠٩، وعنوانها «تحدّي فكرة الاختلاف الثقافي: المحلية والمكان في موسيقى بيروت اليوم». كتب ريبورتاجات عن الموسيقى، الثقافة والسياسة في بيروت، اسطنبول، القاهرة، باماكو، دوشانبي، بلغراد ومدن أخرى، وذلك لوسائل إعلام سويسرية ودولية مختلفة. اللينك: www.norient.com

حنان الحاج علي

حاصلة على ليسانس في البيولوجيا، ودبلوم دراسات عليا في التمثيل من معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية. درست الفن المسرحي ووسائل الاتصال في جامعة سان دييغو في كاليفورنيا، وحازت على ماجستير في الدراسات المسرحية المعمّقة من معهد الدراسات المسرحية والسمعية المرئية في جامعة القديس يوسف. عُرفت كممثلة ومدربة ومنشطة فنية وثقافية منذ العام ١٩٧٨. عملت في الكتابة والبحث، وصدر لها مؤخراً كتاب بعنوان «تياتر

بيروت». درّست مادة المسرح والاتصال في معهد العلوم التطبيقية في الجامعة اللبنانية، وهي حالياً عضو مؤسس في الجمعية التعاونية الثقافية لشباب المسرح والسينما **شمس** (لبنان) وفي مؤسسة **المورد الثقافي** (مصر ـ بلجيكا) التي ترأس مجلسها الفني.

جميلة مصطفى الزقاي

من مواليد صفرو(المغرب)، جزائرية الجنسية. أستاذة محاضرة باحثة بجامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون – قسم الفنون الدرامية. حائزة على دكتوراه دولة في النقد المسرحي. ـ شاركت في الكثير من المهرجانات والملتقيات الوطنية والدولية. ولها الكثير من المقالات المنشورة في مجلات علمية محكمة وغير محكمة. وهي عضو في لجان تحكيم مهرجانات مسرحية. ترجمت ثلاثة كتب: «عشرون أنشودة حب وأغنية يائسة» لبابلو نيرودا، و«تحليل المسرح» لميشال برونر و«مسرح الطفل» لروجي ديلدين.

جنيفر بيترسون

باحثة ومخرجة مستقلة تقيم في القاهرة.

رجاء فنيش دواس

أستاذة التعليم العالي في المعهد العالي للتوثيق بجامعة منوبة بتونس. حصلت في سنة ٢٠٠٤ على شهادة التأهيل الجامعي في علم المعلومات. أصدرت دراسات عديدة حول القراءة والمكتبات و تكنولوجيا المعلومات وعلاقة نظرية التعقيد بالنص الفائق والأبعاد الثقافية للتبادل عبر الواب.

رجاء نعمة

باحثة في اللغويات والتحليل النفسي للأدب، وخبيرة المنظمات الدولية في التعليم والتثقيف المجتمعي ومؤلفة كتب في هذا المضمار. أعدت المنهاج الوطني لمحو الأمية وتعليم الكبار في لبنان: «لحياة أفضل»، ومنهاجاً للعمال في مصر: «العلم نور». روائية، نشرت في لبنان ومصر: «وردة شاه»، «كانت المدن ملونة»، «حرير صاخب»، «فراس وأحلام المدينة»، «مريم النور»، «الصورة في الحلم»، «طرف الخيط».

رشا الأمير

بعد عملها متدرّبة ثمّ صحافيّة محترفة في «النّهار العربي والدولي» و«الوطن العربي» الصّادرتين من باريس، لتحقت رشا الأمير بدار الجديد مواكبة سنوات تأسيسها وازدهارها جوار أستاذها، موري المشاريع والأفكار، لقمان سليم. لها تدين الدار بنشر أعمال العلاّمة الشيخ عبد الله العلايلي وترجمة كتب السيد محمد خاتمي ومحسن كديفار وعبد الكريم سوروش من الفارسيّة إلى العربية، ونشر الديوانين اللذين صالحا محمود درويش مع بيروت. لها: **يوم الدين**، روايتها الصادرة بعدّة طبعات ولغات، **في قبر في مكان مزدحم**، مع لقمان سليم حول تجربتهما في مضمار النشر العربي، **البلد الصّغير**، حكاية مصوّرة بالفرنسيّة، الرسّومات الملوّنة بتوقيع دانيال قطّار .

عزة شرارة بيضون

أستاذة في علم النفس الاجتماعي ـ الجامعة اللبنانية، عضو في «الهيئة الوطنية لشؤون المرأة اللبنانية».

باحثة في شؤون المرأة والجندر. من مؤلفاتها الأخيرة: «الذكورة وتغيّر أحوال النساء» (المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧)، «جرائم قتل النساء أمام القضاء اللبناني» (منظمة... كفى عنف واستغلال، ٢٠٠٨) (مترجم إلى الإنكليزية)، «نساء يواجهن العنف» (منظمة كفى... عنف واستغلال، ٢٠١٠).

فاطمة علي

ناشطة وباحثة شبابية مستقلة من مواليد ١٩٨٦، ساهمت بإعداد أول دراسة شاملة حول الشباب البحريني من خلال مشروع تغيير الوطني، وشاركت في العديد من المبادرات والملتقيات الشبابية داخل البحرين وخارجها كما تولت رئاسة جمعية ملتقى الشباب البحريني. فاطمة حائزة على درجة البكالريوس في الاقتصاد والصيرفة المالية، وتسعى لإنشاء مركز أبحاث شبابي ومستقل.

كاترين لو توما

متخصصة بالعلوم السياسية وباحثة مرتبطة بالمعهد الفرنسي للشرق الأدنى، بيروت، وباحثة يستضيفها مركز دراسات العالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، بيروت.

كلاديس سعادة

استاذة في الجامعة اللبنانية في كلية الإعلام والتوثيق. لها عدة مساهمات وابحاث في علم المكتبات والمعلومات، كما تهتم في مقالاتها بعلاقة التربية والمدرسة بوسائل الاتصال الإلكترونية ووعي المعلومات.

لارا ديب

أستاذة الأنثروبولوجيا في جامعة سكريبس في كلارمونت في كاليفورنيا. نشرت كتاب An Enchanted Modern: Gender and Public Piety in Shi'i Lebanon عام ٢٠٠٦ مع منشورات جامعة Princeton. كما نشرت عدداً كبيراً من المقالات حول حزب الله، الجندرة والاسلام، عاشوراء، التاريخ والذاكرة. تعمل الآن مع منى حرب على جغرافيات الأخلاقيات الدينية في جنوب بيروت. ديب تخدم في لجنة مجلة American Ethnologist وJournal of Middle East Women's Studies وMiddle East Report.

ماري تريز عبد المسيح

أستاذة الأدب الإنجليزي المقارن، ورئيسة قسم اللغة الإنجليزية وآدابها سابقاً، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ومعارة حالياً إلى جامعة الكويت. المؤلفات: «الهوية القومية بين العالمية والعولمة» (٢٠٠٦، ٢٠٠٩)، «التمثيل الثقافي: بين المرئي والمكتوب» (٢٠٠٢)، «قراءة الأدب عبر الثقافات» (١٩٩٧ و٢٠٠٤). لها ترجمات عديدة في النقد الأدبي والفنون. عضو في اتحاد الكتاب المصري، مستشارة في المجلس العالمي لشبكة الدراسات الأدبية والثقافية المقارنة والشبكة الأوروبية للأدب المقارن ومجلس أمناء الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر العربية).

محمد علي بن زينة

أستاذ مساعد مختص في الديموغرافيا الاجتماعية وفي التربية بقسم علم الاجتماع بجامعة تونس، وعضو بمخبر دراسات مغاربية. له مساهمات في دراسات وطنية تونسية عن ظاهرة الرسوب في المراحل التعليمية المختلفة، وعن المطالعة في المكتبات العامة.

منى حرب

أستاذة التنظيم المدني والسياسة في الجامعة الأميركية في بيروت. تتخصص بالأبحاث والتعليم حول سياسة العمل العامّ والإدارة المدينية، من خلال دراسة

المجموعات الشيعية في لبنان. نشرت حرب مقالات عديدة حول سياسات حزب الله التنموية والخدماتية، ودراسات حول إعادة الإعمار والحاكمية البلدية. تنشر قريباً كتاب Hezbollah: de la banlieue à la ville مع IFPO-Karthala. تعمل الآن مع لارا ديب على جغرافيات الأخلاقيات الدينية في جنوب بيروت. تقدّم في بعض الأحيان استشارات حول التنظيم المدني والتنمية المحلية للبنك الدولي، مؤسسات الـ UN, UNDP, ESCWA.

مود إسطفان – هاشم

استاذة في كلية الإعلام والتوثيق في الجامعة اللبنانية. حائزة على دكتوراه في العلوم اللنسانية (تربية). عضو لجنة متابعة مشروع إعادة إحياء المكتبة الوطنية. من منشوراتها:

«الكتاب، نشراً وانتشاراً» (دار النهضة العربية، ٢٠٠٩)، «تجارة الحرف المطبوع» (دار الساقي، ١٩٩٣)، «المعلومات التوثيقية في لبنان: المهنة، المهنين والتكوين»/بالاشتراك مع غلادس سعادة عازار(منشورات الجامعة اللبنانية، ٢٠٠٣).

ميسون علي

أستاذة في المعهد العالي للفنون المسرحية ـ دمشق. حائزة على دكتوراه الدراسات المسرحية ـ جامعة القديس يوسف في بيروت. لها دراسات متعددة في السرد وعلاقته بالمسرح وكذلك اتجاهات الإخراج والمسرح الغربي المعاصر، منشورة في دوريات سورية وعربية. شاركت في عدة ورشات عمل مع مخرجين عالميين. وقادت ورشة عمل في الكتابة المسرحية لليافعين، ضمن فعاليات دمشق عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٨. شاركت في الكثير من المهرجانات والملتقيات المسرحية، في القاهرة وبيروت والإسكندرية والجزائر ولندن. لها كتاب بعنوان «تيسير السعدي» ضمن سلسلة أعلام المسرح السوري ـ منشورات احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٨

ميريام القزّاح

تحمل شهادة دكتوراه من جامعة رادبود في نيميغين في هولاندا(٢٠٠٨). عنوان أطروحتها هو «إيقاعات الحياة وقوافيها: الموسيقى ممارسات التماهي عند الشبيبة الهولندية ـ المغربية» يمكن قراءتها على الموقع الإلكتروني الآتي: (AUP).

وهي حالياً زميلة في دراسات بعد الدكتوره في كلية أمستردام للبحوث الاجتماعية في جامعة أمستردام، تعمل على البرنامج البحثي «عروض ثقافية إسلامية: ثقافات شبابية جديدة في أوروبا».

نادر سراج

أستاذ اللسانيات، في الجامعة اللبنانية. مجاز من جامعة السوربون الجديدة ١٩٨١. شارك في أعمال ٩٠ مؤتمراً وندوةً وحلقة دراسية لسانية مختصة، في لبنان والخارج. له مائتا مقالة ودراسة لسانية، ما بين موضوعة ومترجمة، باللغات العربية والفرنسية والإنكليزية.

من مؤلفاته: «دراسة لسانية اجتماعية لمحكية بيروت العربية» منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، ١٩٩٧؛ Dialogue des langues منشورات L'Harmattan في باريس، ٢٠٠٣؛ «حوار اللغات»، منشورات دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٧؛ خطاب الرشوة، منشورات شركة رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٨.

نازك سابا يارد

ناقدة أدبية وروائية. لها العديد من الأبحاث في الفكر والأدب العربيين، منها الرحالون العرب وحضارة الغرب، العلمانية في العالم العربي (بالإنكليزية)، في فلك أبي نواس، ومقدمات نقد وتحليل لكل كتب جبران خليل جبران. ولها عدد من الروايات للبالغين، منها «تقاسيم على وتر ضائع»، «الذكريات الملغاة»، «الأقنعة»، و«خمس روايات للناشئين»، فضلاً عن سيرتها الذاتية «ذكريات لم تكتمل». ترجم بعض مؤلفاتها إلى الإنكليزية»، وقد نالت جائزة على روايتها «تقاسيم على وتر ضائع» المترجمة، وجائزة على اثنتين من رواياتها للناشئين، فضلاً عن وسام من الدولة الفرنسية وجائزة الأمير كلاوس (من هو لاندا) على مجمل نشاطاتها ومؤلفاتها.

نهى بيومي

أستاذة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة اللبنانية. متخصصة في النقد الأدبي والثقافي ودراسات المرأة. دكتوراه في الأدب المقارن الحديث، جامعة باريس الثالثة، السوربون الجديدة ١٩٨١. عضوة في جمعية السير الذاتية الفرنسية ومركز الأبحاث السريالية. **كما شاركت في إعداد تقارير دولية وعربية تعنى**

بالنساء، منها تقرير إنصاف النساء **(كوثر، تونس ٢٠٠٧) وتقرير التنمية الإنسانية حول** نهوض المرأة العربية **٢٠٠٦. وأعدت برامج أكاديمية تتعلق بدراسات المرأة في جامعة البحرين (٢٠٠٤ ـ ٢٠٠٦).**

آخر منشوراتها: «تجربة النجاح المهني والمالي للشابات اللبنانيات»، المرأة والمال (باحثات ١٣، ٢٠٠٩)؛ «الباحثة والبحث النسوي»، البحرين الثقافية (عدد يوليو ٤٥، ٢٠٠٦)؛ «سيرة أمومة عبر الحدود: رسائل أم لابنها» (باحثات ١١، ٢٠٠٦-٢٠٠٧)؛ «النساء والتحولات السياسية في البحرين: السياسة وحجاب الواقع»، حوار العرب (بيروت تموز/يوليو٢٠٠٥)؛ «ذكورة/أنوثة وقلق الهوية: قراءة في سيرة إدوارد سعيد»(باحثات ٩، ٢٠٠٣-٢٠٠٤).

نيقولا بويغ

عالم أنثروبولوجيا في معهد البحوث للتنمية (وحدة بحوث الهجرة والمجتمعات: جامعتي باريس ٧ ونيس سوفيا أنتيبوليس). يدرس الديناميات الاجتماعية والثقافية في المدن العربية منطلقاً من مهمشيها. يعمل في تونس، ومصر ولبنان على موضوعات الإقامة في مجتمع الواحات، والموسيقيين المهمشين في النظام المديني في القاهرة، والمساحات الثقافية والعلائقية للاجئين الفلسطينيين.

URMIS (IRD, Université Paris Diderot, UNSA)

وطفاء حمادي

استاذة جامعية ـ الجامعة اللبنانية ـ اكاديمية الفنون ـ الكويت، باحثة في قضايا المسرح العربي و الغربي المقارن ـ وفي مسرح الشباب العربي. شاركت في عدد من المؤتمرات الأكاديمية المسرحية العربية والغربية (السويد ـ إسبانيا ـ كوريا الجنوبية). عضوة لجنة تحكيم في المسرح الجامعي العربي.

من مؤلفاتها: «المرأة في المسرح اللبناني» (دار المدى،بيروت، دمشق)، «ملامح النقد النسوي في المسرح العربي» (دار الساقي)، «التراث وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم في المسرح» (دار ابن رشد)، «خطاب المسرح في العالم العربي» (١٩٨٠ ـ ٢٠٠٨) (المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب).

وعد إبراهيم خليل عبدالله الأمير

مواليد ١٩٧١، حائز على دكتوراه علم اجتماع/جامعة بغداد/كلية الآداب/قسم علم الاجتماع/٢٠٠٣، مدرس، (مرشح لمرتبة أستاذ مساعد) في جامعة الموصل/

كلية الآداب/قسم علم الاجتماع. وهو كاتب وصحافي منذ عام ١٩٩٣، نشر العشرات من المقالات في الجرائد والمجلات العراقية وساهم في هيئة تحرير عدد منها. ناشط في الجمعية العراقية للعلوم الاجتماعية ومنظمة التنمية والتعايش السلمي العراقية، وفي معهد صحافة الحرب والسلام البريطاني. له عدد من المنشورات حول التلفزيون وسلوك الأطفال، والتلفزيون والقيم، وشبكة الحماية الاجتماعية في العراق، وتقويم البرامج التاهيلية للاحداث الجانحين. بالإضافة إلى دراسة ميدانية في مدينة السليمانية حول ظاهرة انتحار النساء حرقاً، بيروت: معهد الدراسات العراقية، ٢٠٠٩.

يمنى شلالا

كاتبة وفنانة وُلدت في بيروت. تعمل في حقول متداخلة ما بين الأدب والرسم والفيديو والكتب والعروض المشهدية. نالت شهادة الماستر في الفنون الجميلة من كلية كاليفورنيا للفنون حيث أسست أيضاً أحد عشر أحد عشر (١١١١) مجلة الأدب والفن. نالت جائزة جوزيف جاكسون لمخطوطتها «كاميرا الورق». رُشّحت لجائزة روث ليلي للشعر. عرضت ومثلّت في الولايات المتحدة، العالم العربي، وكندا وأوروبا، وعرضت في متحف سان جوزي للفن، ومتحف بيركلي للفن، والمتحف العربي الأميركي الوطني ومركز ييربا بوينا للفنون. اشتركت مؤخراً في لقاء آذار لمؤسسة شارجة للفنون وفي بيينال طهران الجوال في برلين واسطنبول. كذلك حصلت على حق الإقامة في مركز «هيدلاندز» للفنون، ومركز الفن والتكنولوجيا، و«هيدجبروك» و«كان سيرات». نالت زمالة «والكر» من مركز الفنون الجميلة في «بروفينستاون» وتدرّس في معهد «برات» في نيويورك.

الملخصات

الشابّات اللبنانيات: مشاهدات، قارئات ومستمعات
مود إسطفان ـ هاشم وعزة شرارة ـ بيضون

تحاول هذه الدراسة الميدانية أن ترسم مشهداً عاماً للممارسات الثقافية للجامعيات اللبنانيات، استهلاك الثقافة خاصة، وذلك بتوسّل استمارة تسمح بتعيين مواقع الاهتمامات الثقافية لهذه الفئة من الشابّات، ظروف استهلاكهن لها، إضافة إلى ارتباطات هذه جميعاً بالمميزات السوسيوثقافية التي اتسمن بها. وقد ركّزت الدراسة على مجالات من الاستهلاك الثقافي هي: المشاهدة والاستماع والقراءة في متونها ووسائلها المختلفة.

وذلك للإجابة على الأسئلة التالية: كيف تختلف هؤلاء الشابّات؟ وأين يلتقين مع الاستهلاك الثقافي لدى الشباب، زملائهن الجامعيين؟ هل يختلفن، في ما بينهن، في استهلاكهن الثقافي تبعاً لانتماءاتهن «الطبيعية» ـ الطائفة والمنطقة والظروف الاجتماعية والاقتصادية التي وُلدن فيها؟ أم أن طغيان الميديا وتعاظم الإمكانات التي تطرحها وسائل الاتصال، وسهولة الوصول إلى المعلومات وشيوع إمكانات نشرها، إلخ، قد وحّد ذائقاتهن وتفضيلاتهن وميولهن، إلخ، على نحو يقلّل من الفروق المذكورة؟ هل يشكّلن معاً ثقافة شبابية فرعية واحدة، أم أنهن ينتمين إلى «ثقافات» شبابية متنوّعة؟ (المقال باللغة العربية).

الشباب المصريون وأغاني المولد
جنيفر بيترسون

الموالد احتفالات حيوية ومتعددة الأبعاد تقام في مصر تكريماً لأهل البيت ولأولياء الله. ومنذ سنة، أصبحت الموالد أيضاً مصدر إلهام لتيار جديد من الموسيقى

الشعبية الراقصة وهو «أغاني المولد». تستعير أغاني المولد موسيقى وكلمات من الإنشاد الصوفي، كما تستلهم الجو الروحاني والاحتفالي في المولد، مع فارق أن ذلك يحدث بأسلوب صاخب ومرتبط في ذهن الناس بحواري العشوائيات. تصنَّف أغاني المولد داخل الموسيقى الشعبية المعاصرة التي أنشئت في مصر مع أمثال فرقة المصريين والمطرب أحمد عدوية في سبعينات القرن الماضي. ولأن الموسيقى الشعبية تتميز بوجودها بين عامّة الشعب وخارج سيطرة الشركات الكبرى، فقد استطاع الشباب أن يلعبوا دوراً مهماً في إنتاج وتوزيع هذه الأغاني، بالإضافة إلى استهلاكها، والذي من خلاله قد أعطوها طاقة شبابية في الوقت نفسه الذي أنتجوا فيه ثقافة احتفالية استعراضية قد نفثت في هذه الأغاني روح الحياة.

تناقش هذه الدراسة نشوء أغاني المولد وانتشارها بالتركيز على الدور الذي لعبه الشباب في كل مرحلة من مراحله. كما تعالج الدراسة التداعيات التي تنتجها أغاني المولد، وعلاقتها بمعايشة الشباب الذكور في المناطق الشعبية، وحيث يمثّل جانبٌ من جوانبها محاولتهم الموازنة بين «الروشنة» والتدين (المقال باللغة العربية).

تناقضات الحداثة في الممارسات المرئية للشباب

ماري تريز عبد المسيح

يتناول هذا البحث مدى إسهام الممارسات المرئية للشباب المصري في مشروع الحداثة في مرحلتها المتأخرة. وسوف نتتبع الظروف الاجتماعية والثقافية التي تولدت منها تلك الممارسات في المنطقة العربية والغرب فيما يتفق وسياق البحث. فبينما صُنِّفت ممارسات الشباب في الغرب بوصفها ثقافة فرعية، لم يحظ الشباب المصري بالمثل، بل أثارت ممارساتهم استهجان النقاد ذوي الرؤية القومية الاختزالية لخروجها عن الجمالية المعهودة. ومن جهة أخرى، عمدت إحدى الناقدات إلى تصنيف تلك الممارسات بوصفها نتاج مرحلة «ما بعد الاشتراكية»، متجاهلة تنوعها.

وعلى العكس من تلك التوجهات، تتبع هذه الدراسة المنهج الاستدلالي (constructionist) للتمثيل الثقافي ولتحليل الدلالة. فليس الهدف من مقاربة ممارسات الشباب هو العصف بإنتاجهم أو تمجيده، بل محاولة تفهّم الخطاب المتضمن في إنتاجهم، والمتولّد منه، ذلك بمحاولة ترجمة ممارساتهم المرئية.

أما مجالات البحث، فسوف تشمل التمثيل المرئي المعروض في المؤسسات الحكومية وغير الحكومية، والميديا والكاريكاتير بوصفه جامعاً للمرئي والمكتوب. وسوف نعرض عدة نماذج من الممارسات المرئية للقراءة لترجمة دلالتها. وقد تفضي تلك القراءة إلى إشكاليات، حيث تتسم ممارسات الشباب المرئية بالمراوحة بين احتمالات عدّة. وعليه، يصعب علينا راهناً الحسم بما إذا كانت ممارسات الشباب قد أنعشت مشروع الحداثة، أم أنها تمثل تناقضات الحداثة (المقال باللغة العربية).

الشباب المغربي في أوروبا: نحو إسلام عصري متميز؟

مريم القزّاح، ترجمة معين الإمام

تركز هذه المقالة بؤرة اهتمامها على دور الموسيقى (بالمدلول الأوسع للكلمة) في ثقافة الشباب المغاربة ـ الهولنديين. وتستكشف الطريقة التي استخدم بها هؤلاء الشباب أنماطاً محددة من الموسيقى للتعبير عن نوع محدد من الهوية والانتماء. فكيف تمكنوا من أن يجمعوا معاً الاستهلاك الموسيقي والاعتقاد الديني (وهل تمكنوا من ذلك أم لا؟) ولماذا؟ بالنسبة للشباب المغاربة ـ الهولنديين يُعدّ الإسلام عاملاً مهماً في حياتهم، لكن عوامل أخرى، مثل الإثنية، تحظى بأهمية مماثلة (المقال باللغة العربية).

«أنا عربي أكثر منك»: الهوية والإنتاج الثقافي في الشتات

يمنى شلالا

بصفتي فنّانة لبنانية تعيش في الشتات، أود أن أبيّن كيف تؤكد نظم النتاج الثقافي الحالية هويات دينامية ومعقدة وتدعم تكوينها. تهدف المقالة إلى الكشف عن الطرق التي يتمكن بها النتاج الثقافي من خلق مفاهيم جديدة عن الشبان العرب في الشتات. المقالة مبنية على سلسلة من الورش الفنية التي عملت فيها في مركز للمجتمع العربي في سان فرانسيسكو، كاليفورنيا، بين ٢٠٠٢ و٢٠٠٥. الشبان الشابات الذين شاركوا فيها كانوا لبنانيين، فلسطينيين، عراقيين، مغاربة، ويمنيين، تتراوح أعمارهم بين ١٤ و٢١ سنة. تنوّعت الأعمال التي أنتجوها ما بين فيديو ورسم وكولاج، واستغرقت عدداً من الأشهر. تشابكت عوامل عدّة في هذه الورش،

بما فيها الطبقة، والجندر والفوارق الطبقية، مما أثر أيضاً في علاقتهم بهوياتهم العرقية والإثنية. خلال ورش العمل ظهرت تجاربهم المعيشة في كل من منهجية العمل، وفي الأعمال الفنية التي نتجت عنها (المقال باللغة الإنكليزية).

مشاهد من موسيقى المخيمات الفلسطينية في لبنان

نيكولا بويغ

تتنوع المشاهد الموسيقية في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، من الشعبي إلى الطرب، مروراً بالراب الذي يظهر كأداة قوية لنقد الإصلاح الاجتماعي. وتتقاسم الفضاء العام في المخيم أنواع الموسيقى المرتبطة بمفاهيم الهوية السياسية، الوطنية والتراثية مع أغاني حفلات الزفاف التي تشكل مناسبة للرقص والدبكة. لكن هذه الأنماط لا تمنع ظهور تعابير ارتجالية، تشق طريقها حتى ضمن فرق موسيقية تابعة لمنظمات سياسية أو اجتماعية. وهي تستوحي أنغامها من الطرب العربي أكثر مما تقترب من الموسيقى العسكرية.

تستوحي الممارسات الموسيقية أجواءها من المخيمات، وتفسح لنفسها مجالات للتعبير الفني، بعيداً عن الرهانات السياسية. وبذلك تتميز موسيقى المخيمات بسرعة انتقالها وبثّها، بوسائل مختلفة، من الأقراص المصنوعة محلياً إلى الملفات المرقمنة التي تم تنزيلها من الإنترنت. كما تمتاز بردود فعلها السريعة على أحداث المخيمات وظروف العيش فيها. في الخاتمة، فإن أشكال الموسيقى المتعددة تعكس الأنماط المختلفة التي تربط الفلسطينيين بالتيارات الثقافية العالمية (المقال باللغة الفرنسية).

المراهقون والمطالعة في تونس

محمد بن زينا

من خلال هذه الدراسة، حاولنا البحث عن الأسباب المؤدية إلى عدم إقبال بعض المراهقين على المطالعة وذلك من خلال نتائج عمل ميداني اعتمد على عينة ممثلة للفئة العمرية ١٠-١٤ سنة في تونس. وقد وقع تحليل تمثّلات أفراد العينة المدروسة في محاولة للبحث عن المعنى الذي يعطونه لممارساتهم للمطالعة وللممارسات الترفيهية والثقافية الأخرى، مع التركيز على استعمال الوسائل الحديثة للاتصال، وعلى مشاهدة التلفاز، وذلك لما لهاتين الممارستين من تأثير على المطالعة. كما حاولنا الأخذ بعين الاعتبار الدور الذي تلعبه البيئة العائلية والمدرسة

في التحفيز على المطالعة، بالإضافة لدور المكتبات العمومية ولانتشارها، وما لذلك من قدرة على استقطاب المراهقين وتعويدهم على هذه الممارسة (المقال باللغة العربية).

أدب الشابات أدب غير بريء

نهى بيومي

حاولت في دراستي ثلاث روايات نسائية لكاتبات شابات، من لبنان وسوريا والسعودية، أن أظهر عدم براءة أدبهن وتورطه بنقد النسق الثقافي وأفاعيله على الشخصيات، مستندة إلى أن جنس الكاتب معطى مهمّ، إذ يرى العالم بجسده ونوعه لحظة الكتابة. فتوقفت عند البعد الأنتروبولوجي لهذه الروايات عبر دراسة موجزة للشخصيات والموضوع والعقدة. وتوقفت مطولاً عند مؤسسات الانضباط الاجتماعي التي تفرز المعايير الثقافية للتصورات والسلوكيات، عبر التعرف إلى تصورهن للحب والجسد. وتناولت غياب المرجعية أو تخريبها عبر اتباع أسلوب السخرية، وتأكيد أن التجربة هي المقياس وهي قيد التعرف والبناء. ولامست خلط إشارات النوع الأدبي والتناصّ الذي جعل القارئ لا يرى عمق النص بل أسطحه أو تناصّه الذي كشف بدوره الافتراق بين التجربة المعيشة وبين المرجعية الثقافية المسيطرة التي أصبحت مصدر تفكّه وسخرية وخفّة، وأصبح العيش فيها مثل حفل موسيقي يسوده النشاز (المقال باللغة العربية).

عطفاً على الشباب والفيسبوك وما بينهما: حالة البحرين

فاطمة علي

يشكل «الفيسبوك» أداة للتشبيك الاجتماعي لدى الشباب العربي اليوم. والشباب البحريني ليس استثناء من هذه القاعدة. إن كثيراً مما يحدث في مدار هذه الفئة العمرية يحدث افتراضياً ضمن جغرافيا الشبكات. والأمر يتعدى حتماً أشكال التواصل الساذج، مثلما يمكن أن نجد لذلك مصاديق في قناعات شبه متشكلة في محيط النخب، أو لدى الفئات العمرية الأكثر نضجاً. يتعدى ذلك لكي يأخذ حيزاً نافذاً في عمليات التغيير وإعادة تشكيل الهويات، ما ينعكس على الإنتاج الثقافي لشباب اليوم. وذلك تبعاً لأنواع الحوارات التي تنشأ، وتأثيرات التفاعلية، ورأس المال الرمزي المتبادل. ليس ألبوم صور، أو ما عاد كذلك. هذا ما يمكن استنتاجه بعد

الرحلة الضافية داخل عوالم هذا الفضاء الاجتماعي الجديد. فليس غريباً أن كثيراً من أحلام التغيير، والإنتاج الثقافي المبتكر، وتشكيل القناعات، أو تعديلها، قد انطلقت أساساً من على متن هذا الفضاء، افتراضياً. ثم وجدت لها لاحقاً، أساليب الوصول إلى أرض الواقع. قليل من الثقة (الثقة العريضة الضاربة ليست مطلوبة!) ورفقة بسيطة (الرفقة العميقة الأواصر ليست شرطاً!) وهدف محدود (الأهداف الطويلة الأمد غير محبّذة!) هي بعضٌ من القواعد المحركة ضمن هذا الفضاء. وهي، بالتآزر، قادرة على أن تفعل فعلها، على خلاف أساليب التغيير القديمة. لكن لا يجب أن ننسى أيضاً، فهذا الوسط الشبكي، إلى جانب كل ذلك، هو أيضاً مكان بسيط جداً: للمرح، وللتسلية والتعارف، وتكوين الصداقات من شتى المستويات. وفي هذا وذاك، الشباب البحريني، مثل غيره من الشباب العربي في الخليج والمحيط، فاعل مؤثر ومتأثر (المقال باللغة العربية).

الإنترنت: زورونا تجدوا ما تريدون

كلاديس سعادة

يعالج المقال استخدام الإنترنت من قبل شريحة من شبان تتراوح أعمارهم بين ١٥–١٧ سنة. هم شبان قابلناهم في محالّ الإنترنت، يُعتبرون من الشرائح الاجتماعية الاقتصادية الأقل حظاً، ولقد عانوا من رسوب أو أكثر في مدارسهم.إنهم ينتمون إلى جيل الشبكة، بمعنى أنهم مستخدمون نهمون للإنترنت بقدر ما تسمح إمكانياتهم ووعيهم وتعلمهم وإجادتهم للغة أجنبية. يبدو أن تلامذتنا يتواصلون بشكل كبير على الإنترنت مع أصدقاء رقميين أو أصدقاء الصف. هم يستخدمون لغة الإنترنت الخاصة بجيلهم أي العربية المكتوبة بأحرف لاتينية، ينزلون الموسيقى ويبحثون عمّا يهمهم على الشبكة. هل تتدخل المدرسة لتستفيد من إمكانيات الشبكة للتعلّم؟ يبدو أن المدرسة تقصي الإنترنت عنها في غالبية الأحوال وتضعه في خانة اللهو. فلا تدخل ثقافة المعلومات ضمن دائرة تعلّمها، مما يجعل وعي المعلومات والميديا مهمة عسيرة للتلامذة. فهم لا يعرفون غالباً استراتيجيات البحث ولا يميّزون بين المواقع التجارية والتعلمية وغيرها. فتأتي أبحاثهم بدائية تطرح مشكلة العمليات الذهنية المرافقة، وتحولها من العمليات الأولية إلى الأكثر تعقيداً. كما أن اللغة الأجنبية، وتحديداً الإنكليزية، بوصفها لغة الإنترنت ولغة المواقع الأكثر إنتاجاً، تطرح مشكلة مهمة في فهم التلامذة فهماً عميقاً لنصوص المواقع. يطرح المقال

إشكالية استفادة المدرسة من الإمكانيات الهائلة التي يقدمها الإنترنت خاصة بالنسبة لهؤلاء الشبان، الذين تشكل لهم هذه الآلة نافذة حقيقية على العالم (المقال باللغة العربية).

القراءة الرقمية والتغييرات الاجتماعية الثقافية لدى الباحثين الطلبة التونسيين

رجاء فنّيش دوّاس

يقدم هذا المقال نتائج التحقيق الذي أُنجز لدى فئة من الطلبة الباحثين في تونس، تتكون من ١٤٦ طالباً مسجلاً في الماجستير أو الدكتوراه لا تتجاوز سنّهم ثلاثين سنة. وتناول المقال تحليل تمثلاتهم للقراءة الرقمية والصعوبات التي تعترضهم عند ممارستهم القراءة الرقمية. كما بينت الدراسة قلة استخدام الفئة المذكورة لمختلف الوسائل المتاحة في القراءة الرقمية النشطة، حيث لا يستعملون إلا نادراً أساليب إضافة التعليقات والروابط، إلخ. ولكن بات واضحاً أن هناك أشكالاً إبداعية جديدة بدأت تتجلى لدى الطلبة على مستوى ممارساتهم التبادل وتملّك المحتويات على الويب. وتعتبر هذه الممارسات في أبعادها الاجتماعية والثقافية عاملاً هاماً في بروز شبكات القراء على الويب ونسج علاقات اجتماعية (المقال باللغة الفرنسية).

«نحن الحكومة الجديدة»: كيف ينتج الموسيقيون أعمالهم في بيروت؟ وكيف يوزعونها؟

توماس بوركهاتر

أتت التحولات في الوسائط الرقمية في ثمانينات القرن الماضي بتغيرات ثورية في مجال صناعة الموسيقى. يجد الموسيقيون إمكانيات جديدة لإنتاج أعمالهم وتوزيعها. بالإضافة إلى ذلك، فإن البرامج والأدوات المعلوماتية أنتجت جمالية موسيقية جديدة. تحوي مدينة بيروت مجموعات من فناني الصوت، يعملون في مجال الموسيقى الإلكترونية والارتجال الحر. ويجد المرء على حاسباتهم الشخصية وعلى رفوف أسطوانتهم المدمجة موسيقى غربية متنوعة لموسيقيين مثل شتوكهاوزن، وروّاد الموسيقى الواقعية مثل لوك فيري، وغيرهما من الفنانين الذين تتراوح موسيقاهم بين التجريبية والشعبية الغربية. يتناول المقال كيفية عمل هؤلاء الفنانين في بيروت ضمن هذه الأنواع المختلفة المؤثرة. وتوحي النتيجة أنهم يبدعون مقاربات جمالية مستوحاة، على السواء، من روح العصر التي تتخطى

الحدود القومية، ومن بيئتهم المحلية. موسيقاهم، وأصواتهم وألحانهم تعكس تأثير العولمة والرقمنة في مستويات مختلفة. بالنسبة إليهم لم يعد «المحلّي» مرتبطاً بالموسيقى العربية، وإنما يرتبط بالأصوات المحيطة بهم، وبذاكرتهم السمعية، لا سيما بالحرب الأهلية اللبنانية (المقال باللغة الإنكليزية).

ممارسات المسرح واستخدامه في مدارس الشيعة في لبنان

كاترين لو توما

المسرح المدرسي يوفر مقاربة ممتازة للممارسات الثقافية التي تعتبر «شرعية» في المجتمع الشيعي في لبنان. بناء على ذلك تحلل هذه الورقة المفاهيم والممارسات المسرحية في ثلاث شبكات تربوية شيعية: مدارس المصطفى المقربة من حزب الله، العاملية، ومدارس المبرّات المرتبطة بالسيد محمد حسين فضل الله. مدارس المصطفى تعتبر المسرح فناً متكاملاً في خدمة قيم الدين والمقاومة، أما بالنسبة لمدارس العاملية فالمسرح تسلية تعزّز المواطنية، فيما المسرح لمدارس المبرّات وسيلة تربوية متعددة الأوجه ومندمجة في الحياة اليومية. هذه النماذج المتباينة تعكس صورة متعددة الأوجه ومعقدة للطائفة الشيعية، تتخطى الهيمنة والتسلط اللذين مارسهما على الثقافة حزب الله في أواخر سنوات الـ ٢٠٠٠. شبيبة هذه الطائفة الخاضعة لمثل هذه النماذج تشارك مشاركة متفاوتة في هذه الممارسات المسرحية وتجديدها، وتدخلها في الوقت نفسه في المرجعية الخاصة بجيلها (المقال باللغة الفرنسية).

الممارسات الثقافية للشباب: أدوات في سبيل التنمية المستدامة

أمال حبيب

تشكل التنمية المستدامة وثورة تكنولوجيا المعلومات والاتصالات حدثين مميزين في القرن العشرين، أدى انصهارهما إلى إنتاج ثقافة غيرت طرق الحياة والممارسات المعيشية والثقافية. في إطار هذا المقال تتم دراسة موقع الممارسات الثقافية للشباب في التنمية المستدامة ودورها في تحقيق الأهداف.

يتطرق القسم الأول من المقال إلى موقع الشباب والممارسات الثقافية في مبادئ التنمية المستدامة التي وُضعت في قمة ريو دي جانيرو سنة ١٩٩٢ وإلى تحديد مفهوم «الرصيد الثقافي».

يتناول القسم الثاني من المقال مفهوم «براديغم التنمية المستدامة لممارسات الشباب الثقافية» الذي يحدد المواصفات والأطر التي تمكّن هذه الممارسات من تحقيق الأهداف. فبالرغم من الحاجة إلى الممارسات الثقافية للشباب المشار إليها في المبادىء، وانطلاقاً من أمثلة لهذه الممارسات، يبين القسم الثاني تقاطع القيم والمبادئ الذي يؤدي إلى تعدد الممارسات الثقافية للشباب واختلافها في سبيل التنمية المستدامة.

يحدد القسم الثالث «المفاهيم الجديدة» للممارسات الثقافية للشباب في التنمية المستدامة ويصف المقاربات التي يتم اعتمادها، حيث إن تطبيق عناصر البراديغم على الصعيد البيئي والاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى نماذج جديدة للممارسات الثقافية للشباب في سبيل التنمية، يكون تأثيرها المباشر جعل الشباب «مواطني الغد» (المقال باللغة الفرنسية).

الممارسات الثقافية للشباب في البلاد العربية ـ السودان نموذجاً: تحقيق الوجود الذاتي والقدرة على الحركة الحرة (شهادة شخصية)

راشد دياب

تجربتي الذاتية فى مرحلة الشباب وما سبقها من مراحل، وحاجتي إلى المعرفة الفكرية المنهجية العقلانية على واقع التجربة السودانية، كانتا الدافع لهذا البحث في أصل مشكلة الممارسات الثقافية للشباب السوداني. أخلص إلى أن هناك كثيراً من المؤثرات على حياة الشباب وآرائهم المستقبلية وتكوين شخصياتهم الإيجابية والمؤثرة على مجتمعاتهم، وتظهر هذه المؤثرات في طبيعة المجتمع نفسه (عادات وتقاليد) بالإضافة إلى نوعية التربية والمناهج التعليمية، ومن ثم علاقة الفرد بالمجتمع وصلته بالعالم وبما يتبعه من هيمنة الثقافات الوافدة ودرجة المقاومه المكتسبة وحالات الاستلاب في نوعية الممارسات الثقافية. بدون تحديد ملامح للهوية الثقافية التي تنبع منها تلك الممارسات التي تصطدم بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والمسلّمات والثوابت التي تعوق حرية التعبير، فإن حلّ هذه المعضلة يستدعي التأكيد على البدائل التي تطرقت إليها، وهي العمل على إتاحة الحرية في الحوار وتبادل الآراء على مستوى الأسرة والمجتمع، وتغيير المناهج التعليمية لتلائم بيئة الشباب وطموحاتهم في التغيير (المقال باللغة العربية).

خطاب المسرح والشباب الخليجي: ممارسة تجديدية أم استمرارية رؤى (نماذج من المسرح الكويتي)

وطفاء حمادي

بادر شباب المسرح في الخليج لتوظيف التقنيات والمعارف الفنية والفكرية المتطورة في ممارستهم المسرحية والثقافية. وشكلت هذه التقنيات مرجعيات سُميت ببدائل ثقافية وفنية أفرزتها العولمة. وتبناها هؤلاء الشباب لتصبح بدائل مرادفة أو مشابهة لتلك المتوفرة في ثقافتهم المحلية: المسرح والسينما والبرامج المنوعة السمعية المرئية. يعتقد البعض أن هذه البدائل هي الآن الأقوى والأكثر تأثيراً في أفكار هؤلاء الشباب، بينما يعتقد البعض الآخر أنهم استعانوا بهذه البدائل ووظفوها في سياق يتلاءم وثقافتهم المحلية. لبرهنة ذلك سنقوم بالبحث في مرجعيات ممارسات هؤلاء الشباب في المسرح وتحديداً المسرح الكويتي، وسنعتمد لذلك نصوص هؤلاء الشباب الدرامية وعروضهم (المقال باللغة العربية).

الجمعية التعاونية الثقافية لشباب المسرح والسينما «شمس»

حنان الحاج علي

العمل الجمعوي الأهلي عنوان أساسي للممارسة الثقافية الشبابية في لبنان اليوم، سواء اتخذت المجموعة العاملة ضمن مشروع ورؤيا اسم جمعية، أو مؤسسة، أو تعاونية، أو منظمة، أو تجمّع أو نادٍ، إلخ. وحسبنا أن نذكر أن عدد الجمعيات الثقافية غير الربحية قفز من العشرات إلى المئات، منذ أن تسلّم زياد بارود، وهو من الناشطين الحقوقيين في المجتمع المدني، وزارة الداخلية. لقد تعدّت الممارسة الثقافية الشبابية مفهوم العمل الثقافي الفني بهدف الإنتاج المحض، إلى قنوات متعددة من الفعل الثقافي، بدءاً من أطر وآليات التنظيم القانونية، إلى السياسة الثقافية وفلسفة التوجه وأهداف العمل، وصولاً إلى الفئات المستهدفة. تتناول الدراسة تجربة الجمعية التعاونية الثقافية لشباب المسرح والسينما «**شمس**» لعدّة أسباب أهمها: كونها أول تعاونية ثقافية في لبنان (عادة تنضوي المجموعات في إطار جمعية ثقافية وليس تعاونية)، والعنصر الشبابي المكوّن للتعاونية، وارتباط نشاطها ارتباطاً عضوياً مع ما سبقها وما تلاها من فضاءات ثقافية (المقال باللغة العربية).

ممارسات الشباب السوري المسرحية (على صعيدي الكتابة والعرض)

ميسون علي

أتناول في بحثي «ممارسات الشباب السوري المسرحية (على صعيدي الكتابة والعرض) «واقع المسرح الشاب وهموم هذا المسرح وعلاقته بما قدّمه جيل الآباء، ورؤية جيل الشباب من حيث المواضيع والمضامين التي يعكسونها في نصوصهم وعروضهم المسرحية، ومحاولة الإجابة على سؤال: هل تبشّر النصوص بكتابة جديدة على مستوى اللغة والشكل والمضمون... وما هو موقعها من القضايا الكبرى والحسّاسة؟ وهل تقدم العروض أساليب جديدة في الأداء والإخراج، وهل تصبّ في تيار التجريب؟ بمعنى هل يحمل هذا المسرح مقومات الجديد؟ هذا كله عبر تحليل نماذج من نصوص وعروض الشباب. كما سيتطرق البحث إلى إمكانيات التمويل والإنتاج وما يعانيه الشباب على هذا الصعيد. ومحاولة تسليط الضوء على وضع المسرح الشابّ ومشكلاته، ضمن واقع المسرح السوري ككل، وطرح وجهة نظر أو حلول تساهم ـ ربما ـ في تطوير حركة المسرح الشاب (المقال باللغة العربية).

دراسة سياقية مقارنة للنص المسرحي الشبابي الجزائري بين فترتي الاستعمار والاستقلال

جميلة مصطفى الزقاي

هذه الدراسة السياقية المقارنة للنص المسرحي الشبابي الجزائري بين فترتي الاستعمار والاستقلال، تسعى إلى مقاربة الإبداع المسرحي الشبابي في أشكال تواجده بين شباب الجمعيات، وبين مسرح الهواة والطلبة. فمن النص المسرحي الشبابي الخاضع للرقابة الاستعمارية، ومن الاقتباس من التراث التاريخي العربي والريبرتوار الفرنسي الاستعماري، إلى الالتزام بالإيديولوجيات السياسية التي سادت الجزائر بعد الاستقلال، إلى جزأرة الأعمال المسرحية العالمية، إلى البحث عن صيغ جديدة وأساليب كتابة تتماشى وتغييرات خشبة تجسّد إبهار العين بسحر الصورة والمشهد، لجأ الشباب الجزائري بعد الاستقلال إلى ظاهرة التأليف الجماعي، في حلّتها الجديدة، وفق اتجاهات شعبية تجديدية تجريبية للكتابة الشبابية (المقال باللغة العربية).

الالتزام والترفيه: مساومات الشباب للسلطات الأخلاقية وأمكنة التسلية الجديدة

في ضاحية بيروت

لارا ديب ومنى حرب

على نقيض صورتهم في الإعلام أو في الأكاديميا، كشباب إسلامي ثوري أومتحدٍّ، يعيد الشباب الشيعة في لبنان تشكيل حدود مجتمع ملتزم دينياً، يحصّنون أخلاقياته ويعيدون تحديدها. في هذا العمل، وبناءً على أعمال حديثة حول الذاتيات الملتزمة التي تحدّت مفهوم الواسطة (agency) وربطته بإشكاليات أكثر تطوراً تتّصل بمفهوم الرغبات ـ بما فيه الرغبة بعيش حياة أخلاقية ضمن إطار محدّد، ندرس كيف يتحدّى الشباب الملتزم في ضاحية بيروت المفاهيم الأخلاقية. اعتمدت المنهجية المتّبعة المجموعات الارتكازية (focus groups) والمقابلات والمشاهدة المشاركة (participant observation) في الضاحية منذ صيف ٢٠٠٧ وتحديداً في أماكنها الترفيهية (مدن الملاهي، مطاعم ومقاهٍ).

الورقة تركّز على نقطتين: الأولى تتطرّق لمفهوم التحول الجيلي (generational change) كعامل أساسي في بداية نمو قطاع الترفيه في الضاحية، والثانية تبحث في الأساليب التي يعيد الشباب الملتزم بواسطتها إعادة تحديد السلوك المناسب، الأخلاق والتسلية، وذلك من خلال الاعتماد على مجموعة من خطابات السلطات المرجعية، بما فيها تفسيرهم الخاص والسلطة المنوطة به. نبيّن أن ممارسات وخطابات الشباب مرنة في انتشاراتها، وأن هذه المرونة التفسيرية تعمل لإعادة صياغة الأفكار عن الترفيه في إطار الالتزام الديني. نتناول هذه المظاهر الأخلاقية المتغيرة من خلال الممارسات الترفيهية في المقاهي والمطاعم الجديدة ونظهر كيف يدخل هذا الجيل الجديد تأويلاته وأذواقه ورغباته الخاصة على نمط عيش ملتزم (المقال باللغة الإنكليزية).

أثر المسلسلات المدبلجة على الشباب العراقي: دراسة ميدانية في مدينة الموصل

وعد إبراهيم خليل

هدفت الدراسة إلى التعرف على الآثار الناجمة عن متابعة الشباب العراقي للمسلسلات التركية المدبلجة، من خلال توزيع استمارة استبيانية على عينة مؤلفة من (٢٠٠) شاب وشابة بالتساوي تم سحبهم عشوائياً، وكانت أبرز نتائجها: جاءت الآثار الاجتماعية بالمرتبة الأولى، تلتها الآثار الاقتصادية ثم النفسية. وكان من أبرز

الآثار الاجتماعية: أن الإناث أكثر تعرضاً للمشاكل مع أسرهم بسبب متابعتهم لها، وأنها أدخلت سلوكيات جديدة على حياة الشباب، فضلاً عن أنها جعلت أبطال المسلسل نماذج مثالية للشباب. وعلى صعيد الآثار الاقتصادية: أنها تُحمّل الشباب أعباء اقتصادية لأنها شجعتهم على السفر إلى تركيا وجعلتهم يقتنون ما يُعرض من ملابس وإكسسوارات ويتحدثون عنها عبر الموبايل لأوقات طويلة. وأخيراً كانت أبرز الآثار النفسية: الشعور بالنقص نتيجة المقارنة بين مجتمعهم والمجتمع التركي، إضافة إلى الشعور بالسعادة من قبل الإناث لتشبيههن ببطلات المسلسل (المقال باللغة العربية)

القدرات المعرفية والتعبيرية للشباب في دلالاتها النفسية والاجتماعية: نماذج لخطاب «غير شكل»

نادر سراج

إذا كان للناس في ما يعشقونَ مذاهبُ، فما هي أحوال الخطاب التودّدي عند شبابنا اليوم؟ هل ثمّة أساليب شبابية «غير شكل» يعتمدها الجنسان في سياقات التغزّل والتودّد وإبداء الإعجاب والاستحسان وما إليها؟ إلى إيّ حد تعكس طرائق التفكير الشبابي والصيغ التعبيرية المختزلة لمكوناتهم الشعورية مروحةَ اهتماماتهم الآنية وعوالم انشغالاتهم؟ ما هي الفضاءات الثقافية الاجتماعية والفنية والاستهلاكية المؤثرة في إنتاج هذا الخطاب التوددي؟ وإلى أي حدّ يؤثر الشباب أو يعدلون في المسكوكات اللغوية الجاهزة، أو يقترضون من ثقافات ولغات أخرى؟ كيف ينتجون خطاباً شبابياً متميزاً يحتضن تجاربهم الإنسانية المتصفة بالخصب والتنوع والجرأة التعبيرية؟ كيف تركت تداعيات الحرب الأهلية والأزمات الاقتصادية بصماتها على خطابهم اليومي؟ وهل إن خطابهم اليومي لا يزال، لتاريخه، متلوناً بالصيغ التعبيرية المستجدة التي لطالما تميزوا بها؟ (المقال باللغة العربية).

أزياء الشابات في لبنان بين الغواية والستر: شهادة شخصية ورؤية تحليلية

رجاء نعمة

لا بد أن نميز بين الزيّ والملبس. ففيما يلبي الملبس احتياجات أساسية كالستر والوقاية من المناخ، يتجاوز الزيّ الحاجة الأولية ويتصل بدوافعِ أكثر عمقاً وتعقيداً تصب في الجمالي والثقافي مما يجعل بعض الأزياء شاهداً على زمنه. تدعونا قراءة أزياء الشابات اليوم لليقين بأن حرية ما على قدر كبير من الأصالة،

يتمتع بها سكان هذا البلد الصغير. إن أية قراءة لأزياء الحاضر، ستكتسب مفهومية أكثر شمولية بمقارنتها بما سبقها في مطلع القرن العشرين، أو في الستينات منه؛ مراحل ستشكل في هذه الشهادة خلفية ثقافية وحتى إيديولوجية تحكمت وتتحكم بانتشار زيّ ما: ظهوره، اختفاؤه، أو عودته.

يركز هذا المقال على النقائض في الأزياء: الحجاب؛ وملابس الغواية. كونها تحكي أكثر من غيرها بالتناقضات الثقافية التي تحتدم في لبنان. وتتصل اتصالاً وثيقاً بالدواعي السياسية من ناحية، والاستهلاكية من ناحية أخرى. الحجاب بات رمزاً للمعارضة الجديدة التي قامت على أنقاض القومية واليسارية؛ وملابس الغواية التي يقودها جموح الاستهلاك الآتي من الغرب. كلا النمطين يسبب قلقاً للآخر. على أن القلق من الحجاب يتجاوز المحلّي ويغدو ذريعة محاججة، في الصحافة العالمية وعلى مستوى التشريعات كما حدث في فرنسا مؤخراً (المقال باللغة العربية).

Abstracts

Les étudiantes libanaises: spectatrices, lectrices et auditrices

Maud Stephan-Hachem et Azza Charara Baydoun

La description des pratiques culturelles des étudiantes libanaises se fonde sur les résultats d'une enquête qui a touché 580 étudiants et étudiantes en 1ère année d'université. L'étude se propose d'identifier leurs centres d'intérêt, les modalités de la réception des produits culturels, ainsi que l'effet des variables sociodémographiques sur leurs préférences en matière de films, de musique et d'écrit. L'analyse traite des questions suivantes:

Sur quels points, les pratiques culturelles des jeunes sont-elles semblables ou diffèrent-elles en fonction du genre ? En outre, dans quelle mesure les appartenances confessionnelles, régionales, sociales, influent-elles sur leurs pratiques culturelles ? La prédominance des médias et l'accroissement des possibilités d'accès à l'information n'auraient-ils pas plutôt unifié les goûts et les pratiques, réduisant ainsi les écarts socioculturels ? En un mot, ces jeunes étudiantes participent-elles à la formation d'une même sous-culture, ou appartiennent-elles à diverses cultures ? (Article en arabe).

Egyptian Youth and Mulid Dance Music

Jennifer Peterson

Mulids are colorful and multifaceted festivals held in the honor of saints; since 2001, they have also formed inspiration for a new trend of grassroots dance music in Egypt that has taken on their name. Mulid songs draw musically and lyrically from Sufi song while taking inspiration from the spiritual and celebratory atmospheres found at mulid festivals, albeit in a rough and boisterous dance style associated with urban back-alleys. Distinct from elite forms of artsy electronic music, the mulid trend instead falls within the category of *sha'bi*, meaning that it is "popular" and essentially produced by and for the people. As such, youth have been able to play a major role in the largely informal circuits of production,

distribution, and consumption affiliated with this boisterous dance trend, in doing so imbuing mulid songs with youthful energy and creating a spectacular street party culture that brings these songs to life.

This study examines the rise and spread of the mulid dance trend with a focus on the role that youth have played at all of its stages. It discusses the meanings that mulid dance songs project, and the relevance that they bear to the lives of male urban youth, including their attempts to strike a subtle balance of street-smartness and piety. (Article in Arabic).

Conflicted Modernity in Youth Visual Cultural Practices

Marie-Thérèse Abdel-Messih

This paper explores the significance of Egyptian youth visual cultural practices to the project of modernity, in its later phase. Socio-cultural conditions generating different practices in the Arab region and the West will be traced with relevance to the context. Unlike Western youth whose practices were acknowledged as a subculture, in Egypt, youth practices have been rejected by nationalist reductionists for breaking the canon. On the other hand, critics assuming a 'liberal' approach have categorized recent youth production as 'post-socialist', disregarding the diversity in practices.

Conversely, this study takes on a constructionist approach to representation and signification. The objective is not to censure youth for their production or idealize it, but to reach an understanding of their underlying discourse by decoding their varied visual practices.

The areas of research will be visual representations subsidized by governmental and non-governmental organizations, media, and cartoon as visual and verbal text. Specimens of a variety of youth visual practices will be read to decode their signification. This may turn problematical since most youth practices waver between two possibilities; it is difficult to determine at present whether they have revived the project of late modernity, or represent a conflicted modernity. (Article in Arabic).

European Moroccan Youth: Towards a Cool Islam?

Miriam Gazzah, translated by Mouin Al Imam

This article focuses on the role of music (in the broadest sense of the word) in Dutch-Moroccan youth culture. It explores the way Dutch-Moroccan Muslim youth appropriate particular kinds of music in order to express a specific kind of identity. How do they bring music consumption and conviction together- or not - and why? For Dutch-Moroccan youth Islam is an important element in their lives, but other factors, like ethnicity, are equally important. (Article in Arabic).

"I'm More Arab Than You Are!": Identity and Cultural Production in Diaspora

Youmna Chlala

As Lebanese artist living in diaspora, I would like to investigate how current systems of cultural production accentuate and support the formation of dynamic and complex identities. The article aims to uncover the ways that cultural production can create new sets of understandings about the young Arab diaspora. It is based on a series of art workshops I taught at an Arab community center in San Francisco, California from 2002-2005. The youth participants were Lebanese, Palestinian, Iraqi, Moroccan and Yemeni and ranged in age from 14 to 21. The works they produced varied in medium from video to drawing and collages and took place of the course of several months. There were numerous factors involved in these workshops including class, gender and class differences that also impacted their relationship to their racial and ethnic identities.

Throughout the workshops, the lived experience of the youth was manifested in both the process/methodology and in the resulting art works. (Article in English).

Cultures des arrières - mondes: Paysages musicaux des camps palestiniens au Liban

Nicolas Puig

Les paysages musicaux dans les camps de réfugiés palestiniens au Liban sont relativement divers, allant du *sha'bi* au *tarab* en passant par le rap qui émerge comme un vecteur puissant de discours de critique sociale. Les musiques « identitaires » (politiques, nationalistes, patrimoniales) partagent l'espace public du camp avec les chansons de mariage, par lesquelles peuvent s'exprimer les penchants collectifs pour la danse et la *dabkah*. Néanmoins, la place existe, y compris dans les répétitions les plus formelles des orchestres affiliés aux organisations politiques et associatives, pour des improvisations plus proches des traditions de la grande chanson arabe que de la marche militaire orientalisée. Les pratiques musicales sont donc marquées par l'ambiance propre au camp, tout en ménageant des espaces pour faire valoir des expressivités artistiques dégagées des enjeux politiques. Les camps se caractérisent de la sorte par la circulation de musiques à partir de supports variés, allant des CD fabriqués vendus sur place aux fichiers mp3 importés d'Internet, et par la réactivité de la chanson par rapport aux évènements et aux conditions de vie des réfugiés palestiniens. Au final, la variété des imaginaires musicaux renvoie à la façon dont les mondes palestiniens sont connectés aux flux culturels internationaux. (Article en français).

Les adolescents et la lecture

Mohamed Ali BENZINA

Le but de ce travail est de chercher à comprendre les raisons de la désaffection la lecture chez certains adolescents. Les données ont été obtenues à partir une enquête réalisée auprès d'un échantillon représentatif de jeunes tunisiens, pour la catégorie d'âge 10-14 ans. Elles ont permis d'analyser le sens que ces jeunes donnent à la pratique de la lecture et aux autres pratiques culturelles et de loisir. En particulier, l'attention s'est portée sur l'utilisation des nouveaux moyens de communication et sur le suivi des programmes de la télévision, vue l'importance que ces moyens revêtent de nos jours et leurs effets présumés sur la lecture. Le rôle du milieu familial et celui de l'institution scolaire, dans l'incitation à la lecture, ainsi que celui des bibliothèques publiques, ont aussi été pris en considération. (Article en arabe).

The Writing of Young Women is not Innocent

Noha Bayoumi

Based on the assumption that the gender of the writer constitutes an important determinant of his vision of the world when writing, and through my study of three novels written by young Arab women from Lebanon, Syria and Saudi Arabia, I found in effect that their writing is far from being innocent. Instead, it is involved in criticism of the culture and its impact on the novel's characters. Through a concise study of the characters, the themes and plots, I put emphasis on the anthropological dimension and gave special attention the social institutions which control and determine the behavioral and representational cultural norms.

I addressed the absence or subversion of the social reference that is manifest in this writing through its ironic style and its emphasis on the primacy of experience over tradition. I dealt with the confusion of literary gender and intersexuality, so that the reader can only see the superficial aspect of the text, which in turn reveals the discrepancy between the living experience and the dominant cultural reference that became an object of humor and irony. (Article in Arabic).

About Facebook and the Young Bahrainis

Fatema Ali

"Facebook" represents for Arab youth today a way of establishing social connections, and the Bahreini youth are no exception. Much of what takes place among them occurs through these networks.

Naturally, these exchanges are not always innocent, just as we can find similar ones among the elite or more mature people. This in turn plays a role in the change taking place and in altering identities, all of which are reflected in the youth's cultural production today, and are influenced by the kind of dialogue that develops, the interactive influences and the symbolic capital that is exchanged.

Facebook is not a picture album, or no longer is one. This is what we can surmise after a long journey in this new social setting. Thus it is not surprising that many of the dreams for change, the creative cultural products, the convictions formed or changed started here as hypotheses before becoming realty later on.

One of the driving forces within this space is a little bit of confidence, simple companionship (a deep, close companionship is not a condition), a limited aim (long term aims are not encouraged). Together they can be very effective, unlike the old methods of change.

Yet we should not forget that this network is also a very simple place for fun, entertainment, meeting people and making friendships on all levels. In all this the Bahreini youth are an active influence as well as being influenced, like all the Arab youth in the Gulf and the surrounding area. (Article in Arabic).

L'Internet, usages multiples

Gladys Saade

A partir d'interviews réalisés dans des cybercafés de Beyrouth, nous essayons d'observer les usages de jeunes issus de milieux plutôt défavorisés. Ceux-ci ont subi au moins un échec scolaire, ils ont entre 15 et 17 ans. Ils sont de grands utilisateurs d'Internet. Les jeunes trouvent dans cet outil un moyen de communication, d'amusement, de socialisation et de reconnaissance qui leur sont souvent dénigrés ailleurs. L'étude tente de voir quelles sont leurs pratiques sur Internet et leurs usages des réseaux sociaux, avant de s'interroger sur le rôle de l'école, quasi absente de ce domaine. La culture informationnelle (information et media) qui s'impose comme outil incontournable favorisant l'insertion des jeunes dans l'économie du savoir, s'avère inexistante ici.

L'observation permet par ailleurs de remarquer que ces jeunes souffrent d'un handicap de langue, qui limite la compréhension et réduit les usages extensifs et productifs de la toile. S'ajoute au problème linguistique, une formation scolaire pauvre qui les relègue à des pratiques superficielles, limitées à un usage presque uniquement socialisant. Le web pourrait cependant représenter une ouverture très prometteuse. (Article en arabe).

Lecture numérique: vecteur de changements socioculturels chez les jeunes chercheurs tunisiens

Raja Fenniche

Nous présentons dans cet article les résultats d'une enquête conduite auprès d'un échantillon représentatif de 146 jeunes étudiants chercheurs tunisiens, âgés de moins de 30 ans et inscrits en Mastère ou en Doctorat. Cette étude a d'abord porté sur leurs représentations de la lecture numérique ainsi que sur les difficultés ressenties lors du passage de la lecture sur support papier à la lecture numérique. Il ressort également de cette enquête que les différents procédés de lecture active sont faiblement utilisés par notre population d'étude, puisque seule une minorité déclare pratiquer fréquemment la prise de notes sur écran ainsi que le marquage ou l'ajout de liens. Malgré ces réticences, il est clair que de nouvelles formes d'inventivité au niveau des usages émergent en matière d'échange, de partage et d'appropriation des contenus sur le web. Ces pratiques, analysées dans leurs dimensions socioculturelles, accélèrent le processus de socialisation et de mise en place de communautés de lecteurs. (Article en français)

"We Are the New Government!": How Musicians from Beirut Produce and Distribute Their Music Today

By Thomas Burkhalter

The digital media-morphosis of the 1980s have brought revolutionary changes to music making. Musicians find new possibilities for the production and distribution of their works. Further, new software and hardware tools have led to new musical aesthetics. Beirut hosts a circle of sound artists who work in the fields of electro-acoustic music and Free Improvised Music. On their laptops and on their CD shelves one finds music by composers like Karlheinz Stockhausen, Musique Concrète pioneers like Luc Ferrari, and by other artists from experimental to popular musics from the West. This article discusses how exactly these artists from Beirut work within these influential genres. The results suggest that they create aesthetical approaches that derive from the transnational Zeitgeist and their local environment equally. Their music, noises and soundscapes reflect the effects of globalization and digitalization on various levels. To them «locality» is no longer linked to "Arabic" music, but very much to the sounds and noises of their environment, and to their «sonic memory» - mainly from the Lebanese Civil War. (Article in English)

Pratiques et usages du théâtre dans les écoles chiites au Liban

Catherine Le Thomas

Le théâtre scolaire offre un angle d'approche privilégié des pratiques culturelles jugées socialement « légitimes » au sein de la communauté chiite au Liban. Partant de ce constat, cet article analyse les conceptions et pratiques théâtrales au sein de trois réseaux éducatifs chiites: écoles al-Mustapha proches du Hezbollah, Amiliyyé, écoles Mabarrat liées au sayyed Muhammad Hussein Fadlallah. Envisagé comme un art global au service des valeurs de la religion et de la résistance pour les écoles al-Mustapha, le théâtre se veut divertissement à caractère citoyen à la Amiliyyé, et outil éducatif polyvalent, intégré au quotidien pour les Mabarrât. A travers ces modèles divergents, apparaît une image plurielle et complexe de la communauté chiite, au-delà de l'hégémonie exercée à la fin des années 2000 par le Hezbollah en matière culturelle. La jeunesse de cette communauté, soumise à l'influence de tels modèles, participe plus ou moins activement à l'exercice et au renouvellement de ces pratiques théâtrales, tout en les insérant dans ses propres référents générationnels. (Article en français).

Les pratiques culturelles des jeunes, outils de développement

Amal Habib

Le développement durable (DD) et la révolution des technologies d'information et de communication donnent lieu à une culture qui métamorphose nos modes de vie et nos pratiques culturelles, notamment chez les jeunes. L'objet de cet article est de relever la place et le rôle des pratiques culturelles des jeunes dans le processus de DD.

L'article situe les jeunes et les pratiques culturelles dans les principes du DD, en définissant la notion de capital culturel. S'appuyant sur des exemples de pratiques culturelles pour jeunes, il définit les différents aspects qui caractérisent le rôle des pratiques culturelles en tant qu'outils dans le DD. L'application de ces caractéristiques a donné lieu à de nouveaux concepts et à de nouvelles approches des pratiques culturelles pour jeunes, pour la réalisation du processus de DD durable environnemental, économique, humain et social. Leur impact contribue à faire des jeunes des « écocitoyens », des citoyens de demain. (Article en français).

The Cultural Practices of Young people in the Arab World, the Example of Sudan

Rashed Diab

Remembering my desire to find new information and knowledge, and my own experience of youth and early childhood in Sudan, is what persuaded me to write and research about the cultural activities of the Sudanese youth today.

I found that there is a great impact on the life of the youth and on public opinion with regard to developing the positive characteristics which improve a society. This is a result of the nature of society itself, in its traditions and customary beliefs, beside the characteristics of the educational system. Also important is the relation between the individual and society; a person's contact with the world around him. With the impact of foreign cultures and the kind of resistance to them, there arises the problem of the alienation of individuals in cultural activities.

Without working with a clear idea of the aspects of cultural identity from which these activities originate, the situation conflicts with the social, political and economic reality and with the established static and over-postulated beliefs that obstruct freedom of expression. To solve this problem we must insist on using the alternatives; to work on freedom of dialogue and enable free exchange of ideas in the family and society, to change the system of education and have it suit the specific needs of the youth and their ambitions of change. (Article in Arabic).

Le discours du théâtre et les jeunes du Golfe: nouvelle pratique ou vision traditionnelle ? Le modèle du Koweit

Watfa Hamadi

Les jeunes artistes des pays du Golfe emploient, dans leurs pratiques théâtrales, les techniques et les connaissances artistiques les plus avancées. Effets de la mondialisation culturelle, elles sont adoptées comme alternatives aux références de la culture locale, dans les œuvres de théâtre, de cinéma ou d'autres productions audio-visuelles diverses. Nombreux sont ceux qui considèrent que ces références sont devenues prédominantes dans les œuvres des jeunes artistes et qu'elles les impriment de leur sceau, cependant que d'autres affirment qu'ils n'y ont recours que pour les intégrer dans un cadre approprié à leur culture propre. Leur vision est elle réellement innovante ou encore traditionnelle ? Pour en débattre, nous nous appuyons sur l'analyse des textes dramatiques et des performances théâtrales de jeunes koweitiens. (Article en arabe).

La pratique culturelle des jeunes/l'exemple de SHAMS

Hanane Hajj Ali

Le travail associatif indépendant (qu'il s'agisse d'une association, d'une coopérative, d'un club, d'une organisation, etc...) prédomine dans les pratiques culturelles des jeunes du Liban d'aujourd'hui. Ces pratiques ne se limitent plus à des créations et des productions culturelles ponctuelles, mais s'étendent à un programme d'action, qui part d'une vision précise, se fixe des objectifs liés aux pôles émetteurs et récepteurs, et établit une politique culturelle, qu'il essaye de réaliser à travers une gestion de plus en plus spécialisée dans l'organisation, le financement et la programmation. Désormais on ne parle plus de **lieux** consacrés aux pratiques artistiques et culturelles, mais plutôt d'**espaces** culturels créés et dirigés principalement par des jeunes (appartenant en majorité à la génération de la guerre civile) qui cherchent à découvrir et à affirmer leur individualité et leur singularité au sein de mouvances associatives. L'analyse portera sur l'Association Coopérative Culturelle des Jeunes du Théâtre et du Cinéma SHAMS, première coopérative culturelle au Liban. Elle se distingue, notamment, par la prédominance des jeunes à tous les niveaux de son activité, ainsi que la cohabitation et l'interaction de plusieurs générations dans son espace. (Article en arabe).

Pratiques théâtrales des jeunes syriens: écriture et représentation.

Mayssoun Ali

J'aborde dans mon exposé le théâtre des jeunes, les thèmes traités et la relation qu'ils entretiennent avec le théâtre des anciens. Les textes augurent-ils d'une nouvelle écriture sur les plans de la langue, de la forme et du contenu? Quelle est la position des jeunes par rapport aux grandes questions sensibles? Les pièces introduisent-elles des styles nouveaux qui relèveraient du domaine de l'expérimental? Autrement dit, ce théâtre renferme-t-il en lui des germes de nouveauté? L'exposé s'intéresse aussi aux problèmes de financement, de production et plus généralement aux difficultés que rencontrent les jeunes artistes en Syrie. (Article en arabe).

Etude contextuelle comparative du texte théâtral juvénile, de la colonisation à l'indépendance

Jamila Ezzegai

Etude contextuelle comparative des œuvres théâtrales des jeunes

algériens pendant et après l'indépendance, créées dans le cadre d'associations amateurs et d'universités. Elles ont évolué du texte théâtral juvénile soumis à la pression coloniale, de l'adaptation du patrimoine historique arabe et du répertoire théâtral français pendant la colonisation, à l'engagement dans les idéologies politiques dominantes après l'indépendance, à l'algérianisation des pièces théâtrales mondiales et à la recherche de nouvelles formes et styles d'écriture. L'écriture collective sous sa nouvelle forme avec des tendances populaires rénovatrices expérimentales submerge l'écriture juvénile algérienne après l'indépendance. (Article en arabe).

Piety and Pleasure:

Youth Negotiations of Moral Authority and New Leisure Sites in al-Dahiya

Lara Deeb (Scripps College, USA) and Mona Harb (American University of Beirut)

Unlike the transgressive, defiant, or revolutionary stances of islamist youth portrayed in the media and/or scholarly depictions, youth in Lebanon are reshaping the edges of a pious community, honing moral norms as they reÙinscribe them. In this paper, building on recent scholarship on pious subjectivities that has challenged notions of agency to include more complex understandings of desire - including the desire to live a life understood as moral within a particular framework, we investigate how pious youth in the southern suburb of Beirut (*al-Dahiya*) are challenging notions of youth. Our methods of investigation rely on focus groups, interviews and participant observation conducted in *al-Dahiya* since summer 2007, particularly in its new leisure sites (amusement parks, cafes and restaurants).

The paper focuses on two aspects: first, on the notion of generational change as one factor in the emergence of a vibrant leisure sector in Dahiya, and second, on the ways that pious youth redefine ideas about appropriate behavior, morality and leisure by drawing on a variety of multiple authorizing discourses, including their own interpretive authority. We argue that youth practices and discourses of morality are flexible in their deployments and that this interpretive flexibility works to redefine ideas about leisure within a framework of religiosity. We discuss this shifting moral landscape primarily through the example of leisure practices in new cafes and restaurants and show how this new generation is bringing its own interpretations, tastes, and desires to a pious lifestyle. (Article in Engish).

The Effect of Dubbed Serials on the Iraqi Youth: A Field Study in the City of Mosul

Waad Ibrahim Khalil

This study aims at studying the effects the Turkish dubbed serials have on the Iraqi youth. A questionnaire was equally distributed to 200 young men and women, chosen haphazardly. The most important results were the following:

On top of the list were the social effects, to be followed by the economic and then by the psychological effects. Among the most prominent social effects was the fact that females faced more problems with their families due to their following these programs, and that the programs introduced new behaviors into the life of the young, besides the fact that the protagonists of those serials represented ideal models to be emulate by them. On the economic level: they burdened the young with extra expenses because they encouraged them travel to Turkey, buy whatever clothes and accessories were shown, and discuss them for hours on their mobile phones. Finally, the most important psychological effects were their feeling of inferiority when comparing their society to the Turkish one, besides the females' feeing of happiness when they were compared to the heroines of a serial. (Article in Arabic).

Les capacités cognitives et expressives chez les jeunes et leur signification psychologique et sociale: des exemples (modèles) pour un discours différent

Nader Srage

Etude linguistique des termes et des expressions dans le langage des jeunes dans les échanges concernant l'admiration et la séduction chez les deux sexes. (Article en arabe).

Les vêtements des jeunes femmes au Liban: Témoignage et analyse

Raja Nehmeh

Dans l'univers des signes, il faut distinguer entre l'habit et le costume. Tandis que le premier répond à une exigence primordiale comme la protection de la nudité et des rigueurs du climat, le second dépend de motivations plus complexes qui rejoignent l'Esthétique et le Culturel. Sur ce dernier plan, la mosaïque des vêtements qu'on observe dans les rues du Liban nous invite à croire que les habitants de ce petit pays disposent d'une liberté individuelle assez importante en comparaison avec les autres pays de la région.

Pour bien « lire » les vogues contemporaines des jeunes filles au Liban, il serait nécessaire de les comparer avec celles que leurs aïeules connurent dans les années vingt ou soixante. Deux périodes qui figureront dans cet article comme référence de comparaison sémiologique.

Actuellement, toute étude de la mode au Liban doit se pencher sur les phénomènes extrêmes: le voile d'une part et les vêtements de séduction d'une autre, manifestations des contradictions socioculturelles qui enchevêtrent le parcours de la modernité dans la région: la séduction comme l'alliée irréductible de la consommation dont les vagues proviennent de l'occident ; et le voile, qui avait disparu ou presque dans les années soixante, pour réapparaître dans les années quatre-vingts, proclamant le retour aux traditions religieuses et locales. Deux phénomènes qui ne peuvent être compris qu'à la lumière de la conjoncture sociopolitique et historique de la région. (Article en arabe).

The Effect of Dubbed Serials on Iraqi Youth: A Field Study in the Ccity of Mosul (In Arabic) ..... Waad Ibrahim Khalil 428
The Psychological and Social Significance of the Cognitive and Expressive Abilities of Young People: Examples of a Different Discourse (In Arabic) ..... Nader Srage 455
The Clothes of Young Women in Lebanon: Witness and Analysis (in Arabic) ..... Raja Nehme 485

Testimonies

Amanda Dufour (Beirut), ... 505
Amina Bouziane Belhage (Oran), ... 506
Asmaa Aziza (Haifa), ... 508
Ghalas Charara (Beirut), ... 513
Roulas Barraq Yehia Rajab (Mosul), ... 515
Samar Al Sayyid Al Barawy (Alexandria), ... 519
Tarek Hamdan (Ramallah), 522
Taleb Mohammad Amine (Oran), ... 526
Mustapha Mustapha (Jerusalem), ... 528
Manal Abed Raqiq (Moustaganem), ... 531
Hana Ahmad Muhammad Muhaymemed (Mosul) 533
Offscreen Expeditions: Cross-cultural exchanges between the UK & Middle East ..... Bashayer Al-Mahdi (Bahrain)
Mohammad Daher (Lebanon)
Mohammed Alkaabi (Dubai) 537

Contributors' Biographies

Abstracts (Arabic)

Abstracts (English or French)

Content

Content (in Arabic) 4
Introduction ..... The Editorial Committee 7

The Core Study

Young Lebanese Women: Spectators, Readers and Listeners
(In Arabic) ..... Maud Stephan-Hachem and Azza Charara Baydoun 26

Changing Identities

Egyptian Youth and Mulid dance music (in Arabic) .. Jennifer Peterson 62
Conflicted Modernity in Youth Visual Cultural Practices
(In Arabic) ..... Marie-Thérése Abdel-Messih 81
European Moroccan Youth: towards a cool Islam?
(In Arabic) ..... Miriam Gazzah 105
"I'm More Arab Than You Are!": Identity and Cultural Production in
Diaspora ..... Youmna Chlala 131
Cultures des arrières - mondes: Paysages musicaux des camps
palestiniens au Liban ..... Nicolas Puig 156

شهادات الشباب

Adolescents and Reading (In Arabic) ..... Mohamed Ali Benzina 158
Never Regret Anything You Have Read
(In Arabic) ..... Ahmad Baydoun 181
Backing the Right Horse (In Arabic) ..... Rasha al Amir 203
The Writing of Young Women is not Innocent
(In Arabic) ..... Noha Bayoumi 206

New medias

About Facebook and the Young Bahrainis (In Arabic) ..... Fatema Ali 212
The Internet, multiple usages (in Arabic)..... Gladys Saade 226
Lecture numérique: vecteur de changements socioculturels chez les jeunes chercheurs tunisiens ..... Raja Fenniche 264
"We Are the New Government!": How Musicians from Beirut Produce and Distribute Their Music Today ..... Thomas Burkhalter 278

Cultural Policies

Pratiques et usages du théâtre dans les écoles chiites au Liban..... Catherine Le Thomas 294
Les pratiques culturelles des jeunes, outils de développement..... Amal Habib 309
The Cultural Practices of Young People in the Arab World: The Example of Sudan (In Arabic)..... Rashed Diab 310

Theater

The Discourse of the Theatre and Young People in the Gulf: New Practice or Traditional Vision? The Case of Kuwait (In Arabic)....Watfa Hamadi 324
Cultural Practice of Youth: the Example of SHAMS (In Arabic)..... Hanane Hajj Ali 347
The Theatrical Practice of Syrian Youth: Writing and Performing (In Arabic)..... Mayssoun Ali 372
A Contextual Comparative Study of Young People's Theatrical Texts, From Colonialism to Independence (In Arabic) ..... Jamila Ezzegai 392

The Daily Life of Young People

Piety and Pleasure: Youth Negotiations of Moral Authority and New Leisure Sites in al-Dahiya..... Lara Deeb and Mona Harb 427