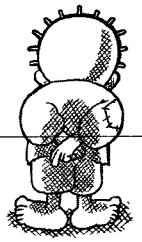


ناجي العلي: سحر الكرامة

ملف من إعداد:

سماح إدريس (بيروت)

خالد العلي (لندن)

عمر البرغوثي (رام الله)

هذا الملفّ ليس تكريمًا لناجي العلي، إنْ كان التكريمُ لا يليق إلاّ بميت.

فهذا الفنّان والمثقّف المشاكس دومًا، والأخلاقيّ أبدًا، مازال نضرًا حيّاً في عناصر هذه الأمّة: في حجرِ المنتفِض، وساعِدِ المقاتل، وأحلامِ المثقف. وهو حيٌّ نضرٌ في كوابيسِ قَتَلَتِهِ أيضًا.

إنّه كرامتُنا التي ماتزال قادرةً على أن تقول لا، وهامتُنا العطشى تَطْلب العدلَ حتّى بعد رحيل الجسد.

اثنان وثلاثون كاتبًا وفنّانًا عربيّاً تحلّقوا من حول ناجي العلي، في هذا الملفّ الذي شاركَنا في إعداده ـ خالدًا ابنَ الشهيد ناجي، وعمرَ، وأنا ـ مراسلو الآداب في سوريّة والمغرب ومصر، ليدافعوا معنا عن حلمٍ بوطنٍ عربيٍّ شريف، ومثقّفٍ عربيّ كريم، وإنسانٍ عربيٍّ حرّ.

حنظلة لا يموت، بل هو لا يشيخ. فالزمن لا يسير حتى نبدأ بتحقيق حلمنا.

س.إ.

بيار صادق (لبنان)

ناجي العلي: سحر الكرامة

الشجاعة هي ناجي العلي

الراية المرفوعة

نعم. يَشْقى المعنى قبل أن يَعْثر على تعريفه ويُشْقيك؛ يحيلُكَ على القواميس والنظريّات وآراءِ الباحثين وأصحابِ الاختصاص. لكنّ حياة ناجي العلي تُغْنينا عن أيّ بحث آخر في معنى الشجاعة.

هو ابنُ الحياة الذي تسمّيه جدّاتُنا، العارفاتُ بطبع الدنيا، «ابنَ موت.» كأنّ الوجدانَ العاصفَ في كلّ أوان لا يقضي عليه إلاّ موتٌ عاصفٌ قبل الأوان. وتُخْبرنا الفيزياءُ أنّ الموجة العالية تَهْوي بقوّة وارتطام ووضوح. ولا أدري إنْ كانت هذه المعاني ماثلةً في خيال تلك السيّدة الهنغاريّة المجهولة التي تَصادَفَ أنْ جاورَتْها مائدةُ عشائنا في مطعم فندق بودابست صيفَ ١٩٨٤. في ذلك العام جاء ناجي ووداد وأبناؤهما، خالد وأسامة وجودي وليال، لزيارتنا في المجر للحصول على مزيد من العلاج الطبيعيّ لإصابةٍ في ساق البنت الصغرى. كنتُ وناجي وأصدقاء آخرين نتحدّث (بالعربيّة طبعًا) على مائدتنا، والكمنجاتُ تواصل عزفَ موسيقاها الغجريّةِ الساحرة وأغنياتِها الحزينةِ، بينما جلستْ تلك السيّدة مع رَجُلها إلى مائدة مجاورة يتحدّثان باللُّغة المجريّة. كان واضحًا أنّ السيّدة تَنْظر من حين لحين إلى مائدتنا، خصوصًا كلّما كان ناجي يتحدّث. وفجأةً رَفعتْ كأسَ النبيذ الأحمر وقالت بالمجريّة وبصوتٍ ودود: «في صحّتكم.» رَدَدْنا تحيّتَها. غير أنّها، متشجّعةً بكوني أخاطب النادلَ باللُّغة المجريّة، عَدلَتْ من وضع كرسيِّها قليلاً، وقدَّمتْ نفسَها وخاطبتْني قائلةً: «زوجي وأنا نَحْتفل بعيد زواجنا الفضّيّ. نحن متزوّجان منذ خمس وعشرين سنة. قُلْ لهذا السيد [وأشارت إلى ناجي] إنّني أراقبه منذ وقت وهو يتحدّث بلغةٍ لا أعرفها.» قلتُ لها: «إنّها اللُّغة العربيّة يا سيّدتي.» فواصلتْ كلامَها: «قُلْ للسيّد إنّ وجهه سيظلّ في ذاكرتي. فأنا أتخيّله في مقدّمةِ جموعٍ من البشر، وفي يده رايةٌ مرفوعةٌ ويمشي كما لو أنّه يركض.»

ترجمتُ لناجي ما قالته السيّدة بالحرف الواحد، فاتّسعت عيناه ذهولاً ودهشةً مستغربًا ما سمع، وقال لي: «وَلَكْ شُو أَسَوّي؟» وقام وصافحها، فعانقتْه وفي عَيْنَيْها لمعةٌ تذكّر بالدمع. ثم عاد إلى مقعده. المؤكّد أنّني نسيتُ ملامحَ السيدة، وربّما تكون غابت عن دنيانا، لكنّ المؤكّد أيضًا أنّني لن أنسى كلماتِها عن ناجي. ومَنْ يدري: لعلّ صورتَها عَبَرَتْ ولو ومضًا في خياله **هو**، عندما فاجأه كاتمُ الصوت في منفاه البعيد قبل خمسة عشر عامًا. ساعتَها، وفي ذلك اليوم ٢٢ ـ ٧ (وهو ذكرى زواجنا، رضوى وأنا!)، عندما سَقَطَ ناجي العلي كان في يده رسمٌ، كان في يده راية. كانت حشودُ البشر خلفه تنحني على حجارةِ انتفاضتها التي استَبَقَها بفنّه وحلمه، وكان في يده راية.

ناجي العلي ابنُ موت. كان يَعْرف. وكان مستعدّاً. روحُه هي الحدودُ القصوى من كلّ شيء. ليلتُه طويلة. نهارُه لمحة. كان يرى موتَه كلَّ صباح ويواصِل، كأنّه لم يره. كأنّه لا يراه. يتزايد خصومُه وأعداؤه والمذعورون منه مع كلّ رسمة جديدة، ويواصل. كأنّ رسمتَه تحميه بدلاً من أن تهدّده. يَنْدفع في مشْيته كشهاب سماويّ. لا يتلعثم في مسألة الوطن. لا يَغْفر لأحد في مسألة الوطنيّة. لا يَضْرب أخماسًا في أسداس ولا يَحْسب الحسابات. لا يَسْمح لشرطيّ جاحظِ العينيْن أن يَسْكن في غُرَفِ نفسه يوسوس له بما يَجُوز وما لا يَجُوز، وما يَجْلب الربحَ وما يَدْرأ الخسارة.

رسومُه، حين نعيد تأمُّلَها في كلّ مرة، هي التي ستبرهن على ذلك، لا ما يقوله عنه صديقٌ مثلي عَرَفه عن قُربٍ، وعَرفَ دخائلَ نفسه الباهرة، وتابَعَ عملَه في كلّ صحيفة تَسَبَّبَ في مضاعفة انتشارها، وفي كلّ بلدٍ أَجْبره تاريخُنا العامُّ وتاريخُه الشخصيُّ على الإقامة فيها.

الصبيُّ المولود في قرية «الشجرة» لم يَذْهب منها إلى أيّ مكان إلاّ مُكْرَهًا: إلى مخيّم عين الحلوة في صيدا، وبعده بيروت، وبعدها الكويت، فبيروت، فلندن، ف... مقبرة سري حيث مازال هناك يواصل آخرَ اضطراراته لعلّه يرتاح منهم جميعًا: من الولايات المتحدة الأميركيّة إمبراطوريّةِ الشرّ وسنام العدوان، ومن إسرائيل التي تقيم في فكرتها الإبليسيّة وتقيم في كثيرٍ منّا أيضًا. ولعلّه يرتاح ممّن رَسَموا تاريخَنا المعاصرَ على هذه الشاكلة القبيحة المرهقة المُكلِّفة، ممّن كرهوه، ومَنْ حَرَّضوا على قتله، ومَنِ اتّهموه في

(جريدة القبس، ١٩٨٤/٣/٣١)

كانت حشود البشر خلفه تَنْحني على حجارة انتفاضتها التي استَبَقَها بفنّه وحلْمه

(جريدة المستقبل، ١٩٧٥/٨/٢٦)

الختيار يَطْلب من امرأته أن تغلق الباب والشبابيك ليقول «تسقط أميركا!»

فلسطينيّته، ومَنْ تآمروا على صيده بكاتم الصوت، ومَنْ نفّذ الجريمةَ وأفْلت من العقاب واختفى في أكثر أشكال الغموض التباسًا وقسوةً حتى اليوم.

لا دواء لعبقريّتكَ.. إلاّ القتل

هل كان ممكنًا أن يظلّ ناجي العلي حيّاً إلى الآن ـ أقْصد هذا «الآن» بالتحديد حيث وَقَعَ لنا كلُّ ما كان يَخْشاه؟ فاطمة تتعجّب من زوجها الختيار وهي تراه يَطْلب منها أن تغلق البابَ والشبابيك لأنّه يريد أن يقول «تسقط أميركا!» ويخاف أن يَسْمعه أحد ويقتله. كان يَخْشى من يومٍ تُوضَع فيه باقةُ زهور على قبر السادات صانع كامب ديفيد، فإذا بها الآن باقات لا باقة واحدة. كان يَخْشى من المستوطنات القليلة التي كانت في زمانه بقعًا متناثرةً على أرضنا، فإذا بأرضنا «الآن» تصبح بقعًا متناثرةً بين المستوطنات. كان يريد استردادَ أمواج عكّا فإذا بنا الآن نتمنّى زبدَ الدولة. كان يتمنّى إعدامَ مرتكبي مجزرة صبرا وشاتيلا، فإذا بهم وزراء متنعّمون في لبنان وفي إسرائيل. كان، وهو النحيلُ الذي تكاد ضلوعُه تَبين من خلال قميصه، قادرًا على إلحاق الأذى بالملوك والرؤساء والجنرالات والدكتاتوريّات الراسخة المسيَّجة بالمباحث والمخابرات والمعتقَلات والجلاّدين والكذب والفِعْلة التي لا تقال والقولِ الذي يشبه الفِعْلَة. كان يُقْلق نهاراتِهم ولياليَهم. يَحْبسهم في برواز هازئ في الصفحة الأخيرة نذيرًا بطيّ صفحتهم إلى الأبد. الطغاة والكذّابون لا يزالون في أماكنهم، يا صديقي ناجي؛ فقد اختصروا الطريقَ وأدْركوا أنّ عبقريّتكَ لا دواءَ لها إلاّ القتل، وأنّ المبارزةَ معكَ لا تُجْدي بالسلاح نفسه.

هؤلاء قومٌ لا يَردُّون على الفنّ بالفنّ، ولا على الرأي بالرأي، ولا على الحجّة بالحجّة. إنّهم مسدَّساتٌ في طور الاستعداد، قضبانٌ على النوافذ الرطبة، كرابيجُ تغطّي كوكبَنا كخطوط الطول والعرض. وكان واضحًا لي ولكَ ولكلّ عارفيك أنّ نجاتَكَ مستحيلة. كان واضحًا أنّهم سينالونَكَ حتمًا. وعندما قلتُ لك، وأسامة الصغيرُ يَلْهو حولنا في المنفى الأوروبيّ البعيد، «ليتَهم يَصْبرون عليكَ قليلاً حتى يَكْبرَ أسامة على الأقلّ،» قلتَ لي إنّك حتّى هذا الأمر فَكّرتَ فيه، وتساءلتَ: «ماذا تَرك لنا أهلُنا ليطمئنّوا على مستقبلنا؟» وشرحتَ لي أنّهم سيدبّرون أمرَهم في هذه الدنيا، ولو من الصِّفْر، كما دَبّرتَ أمرَكَ أنتَ الطفلَ اللاجئَ المعدمَ الذي اشتغل بيديْه بأيّ صنعةٍ تسدّ الرمق.

ما تبقّى لنا

أعود إلى الصحف القديمة، فأجد آلافَ المقالات والتعليقات والوعود والخطب والمدائح و.. وأجد رسومَكَ. أسأل نفسي: ما الذي بقي من تلك الصحف سواكَ، ومعكَ حفنةٌ من أقلامٍ قليلةٍ شريفةٍ لم تتلوّنْ كما تَلَوّن معظمُهم بكلّ الألوان التي لا تحبّها؟ وأصبح لزامًا علينا التأكّدُ شهريّاً، مع موعد قبض المرتّبات، من صمود المثقف العربيّ في موقفه المعروف عنه!

عقلي يطالبني بالاكتفاء برسومكَ بعد غيابك. وأَشْعر بالامتنان للأجيال الجديدة من الشباب إذ تعيد تقديمَك إلى الناس في كلّ بلد. لكنّ قلبي يقول لي إنّ فنّكَ، حتّى فنّك، لا يغنيني عن حضوركَ الشخصيّ: حيّاً، كاملاً، قويّاً.

تعالَ يا رجل.

تعالَ أيُّها الشجاع. تعالَ يا صديقي،

عَلِّمْنا كيف يكون الفنّان.

وعَلِّمْنا كيف يكون ابنُ آدم.

عمّان ـ القاهرة

مريد البرغوثي

شاعر وروائي فلسطينيّ، يقيم بين عمّان والقاهرة. من أعماله: **رأيتُ رام الله**، و**زهر الرمّان**

ناجي العلي: سحر الكرامة

بطاقة تعريف

فايز سارة

سرّ الاهتمام بعد ١٥ عامًا

خمسةَ عشرَ عامًا مرّت على اغتيال ناجي العلي. لكنّ طُولها لا يكفي لانقطاع طرح الأسئلة التي تتّصل بالرجل وأعماله وأسباب اغتياله. بل إنّ الأمر يتعدّى الأسئلةَ إلى البحث عن استمرار الاهتمام العربيّ بهذا الرجل، وهو ما يتجلّى مثلاً في إعادةِ نشر أعماله في كثير من الصحف والمجلاّت العربيّة، إضافةً إلى تواتر كتابة المقالات والدراسات عنه.

هذا الاهتمام إنّما يعني واحدةً من حالتيْن، أو الاثنتيْن معًا. الأُولى أنّ هناك مسعًى إلى استعادة الرجل، بما كان يمثّله من ظاهرةٍ برزتْ واستقرّتْ في الحياة العربيّة، وفي الوجدان العربيّ، لسنوات طويلة. والثانية أنّ هناك مسعًى إلى تعريف الجمهور العربيّ بناجي العلي، أو إلى تعميق معرفةِ هذا الجمهور به، وبخاصةٍ في أوساط الفئات الشابّة التي لم يُتَحْ لها التعرّفُ بصورةٍ مباشرةٍ على الرجل وتراثه الإبداعيّ.

ذكرى لقاء في لندن

في خريف العام ١٩٨٦ التقيتُ ناجي العلي في مطعم لندنيّ مع ثلاثة أشخاص آخرين. كان محورَ اللقاء حياةُ ناجي العلي في عاصمة الضباب، بعد أنْ عَجزتْ أيٌّ من البلدان العربيّة عن احتمال ريشته، فدفعتْ به الكويتُ (آخرُ العواصم العربيّة التي أقام فيها) إلى المغادرة إلى لندن على نحو ما كانت قد فعلتْ به بيروتُ على أثر الاجتياح الإسرائيليّ عامَ ١٩٨٢.

كان ناجي العلي في لقائنا اللندنيّ يُرسل إشاراتِ الإحساس بغربته عن محيطه ووسطه ولغته. ولم يكن هذا الإحساسُ وليدَ العداء للآخر أو الاختلافِ معه، بمقدارِ ما كان يمثّل افتقادًا إلى المحيط الذي ارتبط به ناجي العلي في مسار استمرّ نحو خمسين عامًا أمضاها بين طفولته الأولى في فلسطين ويفاعته في لبنان، وتنقّل بَعْدها للعمل في كلٍّ من السعوديّة والكويت، وصولاً إلى لندن. غير أنّ إحساس ناجي ذاك لم يَمْنعه من أن يشير إلى أنّ الحال لا يُمْكن أن تستمرّ في تردّيها وتدهورها، بل إنّ الأمور سوف تتحسّن، وسوف يأتي الوقتُ الذي يعود فيه إلى محيطه وجمهوره.

وإذ أستعيد من الذاكرة لقائي بناجي، فإنّما أستعيد بعضًا من ملامح الرجل: ببساطته، وتواضعِه، وحضوره الحيّ، وقدرتِه المذهلةِ على التقاط الإشارات وإرسالها من غير عناء أو تصنّع ـ وكلُّها مَلامحُ تَرْتبط أشدَّ الارتباط، على نحو ما أرى، بحياة الرجل وظروفِه التي صاحبتْه من يوم مولده في قرية الشجرة الفلسطينيّة عام ١٩٣٦ وحتى استشهاده برصاصاتٍ غادرةٍ أُطلقتْ عليه في لندن في صيف العام ١٩٨٧.

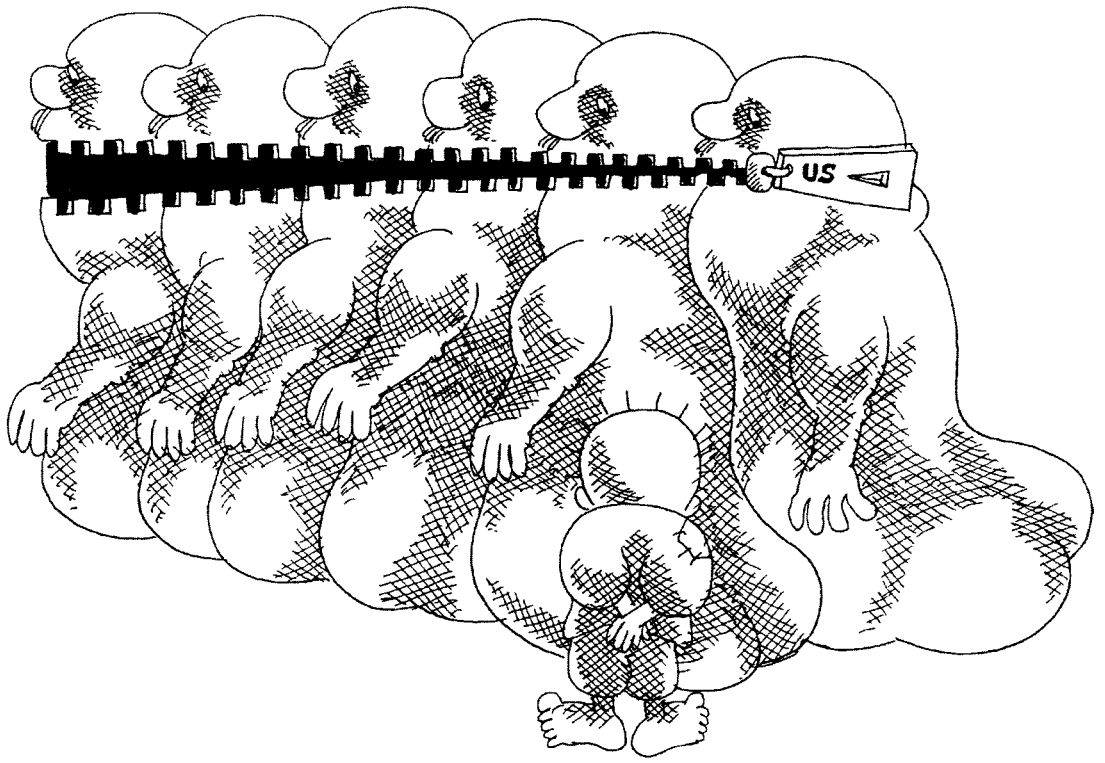
من الشجرة إلى المقبرة

وُلد ناجي العلي لأُسْرة فلاحيّة بسيطة في قرية كان لها حضورٌ بارزٌ في ثورة فلسطين الكبرى التي انطلقتْ عام ١٩٣٦. وكان في الثانية عشرة من العمر تقريبًا، عندما دفعتْ قواتُ الهاغاناه الصهيونيّة مَنْ تبقّى من أهالي قريته إلى المغادرة إلى لبنان، بعد معركة عنيفة هي بين أشرس المعارك في فلسطين، استُشهد فيها الكثيرُ من الرجال والشبّان دفاعًا عن القرية.

في لبنان بدأ فصلٌ جديدٌ من حياة الناجي بوصول عائلته إلى بنت جبيل في الجنوب، حيث مكثتْ أشهرًا تحت الأشجار، إلى أن استضافها أحدُ فقراء البلدة، قبيْل توجُّهها إلى مخيّم عين الحلوة القريب من صيدا. وهناك نُسج القسمُ الأكبرُ من تفاصيل ناجي العلي، وتأسّسَ وعيُه الأوّلُ وسطَ عذابات المخيّم وظروفِ سكّانه الشديدةِ القسوة.

ورغم أنّ التعليم الذي تلّقاه ناجي في مدرسة اتّحاد الكنائس المسيحيّة، ثم في المدرسة المهنيّة في طرابلس بشمال لبنان، كان يُمْكن أن يحدِّدَ له مسارًا معيّنًا في حياته، فقد أصرّت روحُه على أن تغرِّد في اتّجاه آخر. فاستجاب لنداءات الموهبة عندما انتسَبَ إلى مدرسةٍ لتعلّم الرسم، قبل أن يَبْدأ في إطلاق رسومه على جدران بيوت المخيّم، في تعبيرٍ قد يكون هو الأوضحَ عن ارتباطه بالمخيَّم وبكلّ ما يعنيه ويجسِّده ـ وهي صفة لم تفارقْه إلاّ بالإكراه: فناجي لم يغادر المخيَّمَ إلا لظروف العمل، أو السفر مُجْبرًا على نحوِ ما صارت إليه الحالُ بعد الاجتياح الإسرائيليّ للبنان في صيف عام ١٩٨٢.

ومثلَ الكثيرين من فلسطينيّي الشتات، تأثّرَ ناجي بنهوض الحركة القوميّة العربيّة، التي كان محورُ نهوضها ارتباطَها بالقضيّة الفلسطينيّة. وقد جعلتْ هذه الحركةُ من مخيَّم عين الحلوة أحدَ ميادين عملها، حيث نشطتْ حركةُ القوميّين العرب منذ أواسط الخمسينيّات. وبتأثيرها نما وعيُ ناجي السياسيّ وتطوّرَ ليأخذ مضمونًا ثلاثيَّ الأبعاد،



(جريدة القبس، ١٩٨٥/١١/٨)

لم تَقْتصر معارك ناجي على العدوّ الإسرائيليّ، بل وسّعها لتَشْملَ القيادات الفلسطينيّة والعربيّة والدوليّة

(جريدة القبس، ١٩٨٧/٧/١١)

«مضمون الانتماء الفلسطينيّ بالنسبة إليّ يأخذ أشكالاً قوميّة وإنسانيّة»

تداخلتْ فيه المسألةُ الوطنيّةُ الفلسطينيّةُ، بالقضيّة القوميّة، وبالبعد الاجتماعيّ. وهذا التداخل هو ما يعبّر عنه ناجي بالقول: «لم أكن فلسطينيّاً خالصًا في حياتي الشخصيّة والثقافيّة... ومضمونُ الانتماء الفلسطينيّ بالنسبة لي يَأْخذ أشكالاً قوميّة وإنسانيّة... أنا شخصيّاً منحازٌ لطبقتي، منحازٌ للفقراء.»

وفق هذه الروح والرؤيا، انخرط ناجي العلي في مسيرته الإبداعيّة، التي كانت بدايتُها اشتغالَه في مجلة **الطليعة** الكويتيّة عام ١٩٦٣. وقد تابعها بانتقاله إلى جريدة **السياسة** في العام ١٩٦٩، وبقي فيها حتى العام ١٩٧٤، عندما عاد إلى بيروت ليشتغل رسّامًا للكاريكاتور في جريدة **السفير** عند صدورها في العام ذاته.

ورغم أهميّةِ ما قدّمه ناجي العلي من أعمال في الكويت، فقد كانت أعمالُه في **السفير** هي الأكثر تميُّزًا وحضورًا، وذلك نتيجةً لعوامل متعدِّدة أبرزُها: طبيعةُ الحريّات المتاحة في لبنان رغم ظروف الحرب الاهليّة، وكونُ لبنان في تلك الفترة ساحةً رئيسةً من ساحات العمل الوطنيّ والفلسطينيّ. وثمّة عاملٌ ثالثٌ ـ ولعلّه الأهمّ ـ وهو عودةُ ناجي إلى العيش في مخيَّم عين الحلوة الذي لم تتغيّر الحياةُ فيه كثيرًا عمّا كانت عليه قبل بروز الحضور الفلسطينيّ. يُضاف إلى ذلك كلّه عاملٌ رابعٌ يتعلّق بتطوُّر تجربته الفنيّة ـ الإبداعيّة، إذ إنّ ناجي العلي آنذاك كان قد «تعرَّف على مفرداته، واستنبط مداليلَها بوعيه الشخصيّ بها وتعاطفِه معها،» كما قال بلند الحيدري.

عَبْر لوحات الكاريكاتور خاض ناجي العلي في مرحلته اللبنانيّة معاركَ متواصلةً. ولم تقتصرْ هذه المعارك على العدوّ الإسرائيليّ، بل وسّعها لتشملَ القيادات الفلسطينيّة والعربيّة والدوليّة التي تَسْتخدم الإخضاعَ والتضليلَ لإبعاد الفلسطينيِّين عن السير في طريق العودة إلى وطنهم. وهذا ما جعل دائرةَ الأعداء من حوله تمثِّل حلقةً قويّةً ممتدّة، وكان ذلك بين عوامل حاسمة أَجْبرتْه على مغادرة بيروت إلى الكويت عام ١٩٨٣.

ولأنّ ناجي العلي لم يغيِّر من أفكاره وقناعاته، ولا من من محتويات لوحاته، فقد بدا صعبًا بقاؤه في الكويت، التي صارت أقلَّ احتمالاً للرجل في ظلّ تدهور النظام الرسميّ العربيّ بعد عام ١٩٨٢. فأبعِد من الكويت، ليذهب إلى لندن مُكْرهًا بعدما بدا من الصعب أن يَحْصل على مساحة من الأرض العربيّة تكفي ليضع رجليْه عليها.

ناجي: الصفات الشخصيّة والشخصيّة الاجتماعيّة

كانت الصفاتُ الشخصيّةُ لناجي العلي شديدةَ التأثير والحضور في شخصيّته الاجتماعيّة. فمن بساطته وُلِد تعاملُه مع محيطه، ومن شفافيّته كان وضوحُه وصراحتُه، ومن طيبته وتواضعه كان إصرارُه على الحقّ والحقيقة، ومن إيمانه بالحقّ وُلِدَ إصرارُه على الاستمرار في مواقفه. وكلُّ هذه الصفات جعلتْه هدفًا لضغوط وتهديدات وصلتْ حدَّ التهديد بالقتل، قبل وصولها إلى حدّ التنفيذ على يد قاتلٍ مأجورٍ في العام ١٩٨٧.

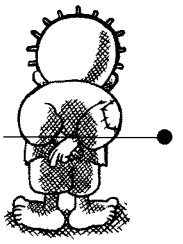
كان ناجي العلي شخصيّةً اجتماعيّةً بكل معنى الكلمة. فقد كان صاحبَ خيارات ومواقف عمليّة لا تَنْتسب إلى دائرة التفكير والتنظير المألوفة في المواقف الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة. ولهذا السبب، ربما، كان له جمهورٌ وخصومٌ: جمهور مِنَ الذين يحبّون أعماله، وخصومٌ يرون في أعماله مناشيرَ سريّةً تحرِّك الجمهورَ ضدّهم. وكان جمهورُه يتجاوز حدودَ البلدان والطبقات الاجتماعيّة والأديان والطوائف، بل يتجاوز العائلاتِ والفئاتِ الفكريّةَ والسياسيّةَ والمهنيّةَ على انقساماتها. وأما خصومُه فقد كانوا يجسِّدون طيفًا من الحكّام وأصحاب السلطة والمستفيدين من بلاطها. لكنّ الطريف هو أنّ خصومَه، على حدّيّة مواقفهم، لم يكونوا بعيدين عن التأثر بما كان يُبْدعه من لوحات، بعضُها كان يتناولهم بالشكل، وربما بالاسم أيضًا، واضعًا إيّاهم في إطار تشكيل سياسيّ ـ اجتماعيّ لا شخصيّ.

بعد عقد ونصف العقد من السنوات على غياب ناجي العلي، يبدو أنّه مازال حاضرًا معنا في الصحف والمجلاّت والكتب. والأهمّ من ذلك أنّ لوحاته التي تَنْشرها الدوريّاتُ اليوم تبدو وكأنّها رُسمتْ في اليوم السابق فحسب، وكأنّ ناجي العلي بعد كلّ سنوات الغياب هذه مقيمٌ بيننا في مكانٍ لم يبرحْه قطّ.

دمشق

فايز سارة

كاتب وصحافي من سورية.



ناجي العلي: سحر الكرامة

لماذا يتردّد صوتُه فينا حتى اليوم؟

بوصلتنا

خمسة عشر عامًا مَضَتْ على رحيل ناجي العلي. نَفْتقده ثم نجده أمامنا يتجدّد فينا ويتأصّل عامًا بعد عام. كلّما بَعُدَ عنّا استطال ظلُّه ليغطّيَ مساحةَ حلمنا وتوقنا إلى ينبوع ضوءٍ مشرقٍ مرةً وإلى الأبد. فظاهرةُ ناجي العلي تتجلّى في قدرتها على اختراق الزمن والالتفاف على الراهن، لتنبثقَ كلَّ مرة كمارد عصيّ على التقزّم والانحلال. ظلَّ ناجي بعد موته مثلما كان في حياته: بوصلتَنا نحو هدفنا وحقّنا غير القابل للقسمة. فما هي ظاهرتُه، وبِمَ تتغذّى قواه الدائمةُ التجدُّد والاستطالة؟ وما هو صوتُه الذي يتردّد فينا بلا هوادة؟

لم يكن ناجي نكهةً ما أو تقليعةً يغيِّبها الزمنُ، بل نقطة تقاطُع ساطعة لآمال أمّته ولمقوّمات وجودها. استَحْضَرَ حنظلةَ، فصار شاهِدَه وشاهِدَنا معًا. لم يتريَّثْ كثيرًا قبل أن يرسمَ طريقَه التي سار عليها طوال ممارسته الفنيّة والنضاليّة. لقد تخلّى ناجي بسرعة عن طموحه إلى أن يكون فناناً تشكيلياً لأنّه أدْرك أنّ رسالتَه هي من النوع المباشر والبسيط، كبساطة الأبيض أو الأسود الذي لا يَحْتمل تأويلاً أو ظلالاً تحدّ من سطوعه ووضوح بيانه. لذلك أخذتْ رسومُه شكلَ حاجته إلى التعبير بقوّة عن ماهيّة وجدانه الوطنيّ والإنسانيّ. لم يَنْشغل ـ كما فَعَلَ غيره ـ بنقد جهة سياسيّة لحساب جهة أخرى، ولا بالتفكّه على بعض المظاهر الاجتماعيّة والبحث عن المفارقات اللفظيّة، بل انطلق فورًا وبلا هوادة إلى موضوعه الأساسيّ، مستخدمًا كلَّ أسلحته المشروعة والممنوعة، ليَكْتسب بذلك سماتِه وخصوصيّتَه وفرادتَه. فتارةً يَقْتصر على الرسم وحده ليكون معبِّرًا صافيًا صادقًا قويّاً عمّا يَعْتملَ في داخله، وتارةً أخرى يقول جملتَه أو موّالَه أو غضبَه داخل الرقعة المخصّصة له لتكون منبرًا ساخنًا لما يجول به خاطرُه عن قضيّةٍ لها أولويّةٌ مطلقةٌ على كلِّ ما هو قابلٌ للاجتهادِ والجدل. وهذا ما يبرِّر تمسُّكَه بتعميق وسائل التأثير والتواصل مع جمهوره باستخدام كلِّ ما توافَرَ له من رصيد معرفيّ وروحيّ، من دون أن يلغيَ ذلك انتباهَه ورغبتَه في تطوير أدواته الفنيّة البحتة شرط أن تَخْدم دائمًا ما حَرصَ على إيصاله عن القضيّة التي يتناولها، متجنّبًا الوقوعَ في ترفِ وإغراءاتِ الشكل كغاية في ذاتها.

الرموز

خلق ناجي رموزًا تَنْطق بلسان ذاتنا الجمعيّة، وكأنّه يَبْحث عن صيغةِ تورُّطٍ أبديٍّ في حبّه المشتعل لأرضه ووطنه. فجاءت رموزُه مطابقةً لحالةٍ طهرانيّةٍ لا تَقْبل المساومةَ، ولا تلتفت إلى أنصاف الحلول. فهذا حنظلة الذي أَصْدر بيانَه الأولَ والأخيرَ يرافق رسومه، ويقف شاهدًا مترصِّدًا لأيّة هفوةٍ أو زلّةٍ أو تنازلٍ من أيّ نوعٍ، وليظلّ حارسًا أمينًا يقظًا لكي لا يَشُوبَ قضيّتَنا المقدّسةَ أيُّ تقاعسٍ أو تهاونٍ أو فتورٍ.

انتبه ناجي إلى أهميّة الرمز وقوة فعله وتأثيره، فاختار الصَّلْبَ والصليبَ كحالة فلسطينيّة متجذِّرة في الوجود الجمعيّ، وكصورةٍ لعنف المأساة ولتجلّياتها في القيامة المجيدة. وعندما أراد أن يحيط بكلّ الركائز القويّة المنغرسة في أعماق وعينا استَكْمَلَ دائرَته، التي بدأها بالطفل حنظلة ثم بالمسيح، ليصلَ إلى المرأة (فاطمة غالبًا) لتَحْفظ السراطَ المستقيمَ من كلِّ ما يُمْكن أن يعيبَه من خللٍ أو ترهُّل، ولتبقى روحُ فلسطين متوهِّجةً مقاتِلةً للعَبَث اللفظيّ ولترف التشرذم. فما من سبب إلاّ تصاغَرَ وتضاءل أمام شاغله/شاغلنا الأول وقضيّتنا الكبرى، بما تمثّله من رمز للحريّة وللعدالة والانعتاق من كل أشكال القمع والاحتلال والطغيان. وكان كلُّ ذلك محفوفًا بطقوس وشعائر من المزاج والحداد والمواويل الشعبيّة التي تَرْسم خريطةَ الروح غيرِ القابلة للتصرّف أو القسمة.

عندما أدرتَ وجهكَ

توغّلتْ شخصيّةُ ناجي العلي بعيدًا في مسامات جمهوره، فبقي صورةً أصيلةً حيّةً، ممتنعةً عن التقليد والمشابهة لما فيها من زخم أصيل. فظلّ مقعدُه شاغرًا لأنّه وَضَعَ كلَّ بصماته عليه، فاستحقّ بذلك وفاءَ جماهيره له رغم انقضاء زمن على رحيله، وبقي حاضرًا ومؤثّرًا في كلِّ ما رَهَنَ نفسَه من أجله. فما يمرّ يومٌ إلاّ وتجد واحدًا من تجلّيات رغبة الناس في الإبقاء على ذكراه والقبضِ عليها لتكون جوازَ سفرٍ لروح أُمّةٍ بأكملها.

ولعلّ أبلغَ ما يعبِّر عن مدى هذا الانتماء ما كتبتْه شابّةٌ زارت أحدَ معارضه في مخيّم الوحدات. فقد خاطبتْ هذه الشابّةُ حنظلةَ قائلةً: «عندما أَدَرْتَ وجهكَ رأيتُ وطني!»

باريس

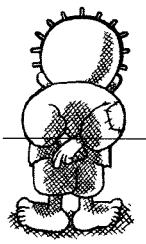
ناصر السُّومي

فنّان وكاتب فلسطينيّ مقيم في باريس.

(جريدة السفير، ١٩٨٢/٤/١١)

(جريدة القبس، ١٩٨٤/١٢/٢٧)

اختار الصلب والصليب كحالة فلسطينيّة متجذّرة في الوجود الجمعيّ



ناجي العلي: سحر الكرامة

نظرةٌ من الداخل

ناجي والرقيب الإسرائيليّ

تعرّفتُ كغيري من جمهور «الداخل» إلى ناجي العلي من خلال رسومه المهرَّبة. فرسوم ناجي كانت تصل إلى صحف الأرض المحتلّة، العلنيّةِ والسريّةِ، من خلال الصحف والمجلاّت الفلسطينيّة والعربيّة التي كانت تَصْدر في الخارج وتصل بدورها بطرق «غير مشروعة» إلى الأرض المحتلّة، ثم تقوم تلك الصحفُ في الداخل بإعادة نشرها من دون إذن ناجي ولا إذنِ الصحف صاحبةِ حقوق النشر والتوزيع.

عرفتُ فيما بعد أنّ ناجي كان يُسَرّ لكلّ هذه العملية: التهريب أولاً، والسرقة ثانيًا. فالمهمّ بالنسبة إليه هو أن تصل الرسومُ إلى الداخل، ومنه إلى داخل الداخل ـ ذلك أنّ إعادة النشر امتدّت فيما بعد إلى صحافة الأرض المحتلّة عام ١٩٤٨ وبالطريقة ذاتها.

كانت الرسومُ جريئةً حادّةً، وساخرة. وكانت لها ميزة أخرى وهي أنّها كانت معارضةً للسياسة الرسميّة لمنظّمة التحرير الفلسطينيّة، الأمرُ الذي جعل لها نكهةً خاصة، نكهةَ المشاكسة والتمرّد والقدرة على نقد الذات.

في أواسط الثمانينيّات دخل الفاكس على الخطّ، وساعَدَ بشكل كبير في عمليّة التهريب واختزال الوقت. ولكنّ الأدوار تغيّرتْ: فقد بات اللاعبُ الرئيسيُّ هنا، أو بالأحرى المهرِّبُ الرئيسيُّ، هو ناجي العلي نفسه.

أخذ يرسل رسومَه إلى صحيفة **الاتحاد** الحيفاويّة، وهي جريدة الحزب الشيوعيّ الإسرائيليّ. وكانت صحيفتان أُخريان تنشران رسومَه.

ومثلَ أيّة مادة صحفيّة أخرى تُنْشر في الصحف العلنيّة، كان لرسوم ناجي أن تمرّ على الرقيب العسكريّ الإسرائيليّ في «بيت أجارون» في القدس الغربيّة. وكان الرقيب، الذي غالبًا ما يكون مستشرقًا أو مستعربًا يحاول إجادةَ اللغة العربيّة قَدْرَ الإمكان، حسّاسًا للكاريكاتير بشكل عامّ ولكاريكاتير ناجي «المحرِّض» بشكل خاصّ. فكان يقوم بشطب معظم الرسوم المباشرة المحرِّضة ضد الاحتلال والسياسة الإسرائيليّة.

ما كتبه محمود درويش عن الصحف التي أصبحتْ تُقرأ من الخلف بحثًا عن رسوم ناجي العلي انطَبَقَ على **الميثاق**. وانطبق أيضًا على **القدس** التي صارت تُقرأ من الوسط، حيث أَخذتْ رسومُ ناجي تتصدّر صفحةَ الرأي الداخليّة فيها.

حادثة الاغتيال وانعكاساتها

كانت رسوم ناجي مواكِبةً للحدث السياسيّ اليوميّ، مع تركيز خاصّ على الهمّ الفلسطينيّ بكل تشعّباته. وقد كان هناك شعورٌ عامّ في الأرض المحتلة أنّ هذا الرسام يقيم بيننا في إحدى المدن أو القرى أو المخيّمات. ولم يتغيّر هذا الشعور إلا حينما وردتْ أخبارُ محاولة اغتياله في لندن في تموز ١٩٨٧.

كان خبرًا مفجعًا وثقيلاً ومأساويّاً. لماذا يقتلونه؟ ومَنْ يقف وراء محاولة القتل الجبانة؟ في فترة العلاج تحت العناية الفائقة، كان هناك أملٌ كبيرٌ بأن يعيش. وكانت أخبارُ صحّته تُنشر يوميّاً في صحف الأرض المحتلّة.

حاولتْ إسرائيل وجِهاتٌ عربيّة وأخرى فلسطينيّة أن توحي ـ بل راحت تصرِّح أحيانًا ـ بأنّ مَنْ يقف وراء اغتيال ناجي هو رئيسُ منظمة التحرير الفلسطينيّة نفسه بسبب كاريكاتير جارح. وكانت إسرائيلُ تحديدًا تحاول أن تَفْتعل معركةً فلسطينيّةً ـ فلسطينيّةً كي تغطّي على جرائمها. ولكنّ جمهورَ الداخل لم يشترِ هذه البضاعة، وآثر الانتظارَ لمعرفة الحقيقة.

جاء في الأخبار أنّ السلطات البريطانيّة قامت بترحيل أحد عملاء الموساد، وبسجن آخر، قبل أن تختفي آثارُهما في إسرائيل حتى الآن.

وفي عام ٢٠٠٠ نَشَر الموساد قائمةً طويلةً بأسماءِ مَنْ أسماهم بالإرهابيين، فورد مِنْ بينهم اسمُ ناجي العلي!

خليل أبو عَرَفَة

(جريدة السفير، ١٩٨٢/٣/٣٠)

في الأشهر الأولى للانتفاضة، تَذَكَّرْنا ناجي

(جريدة السفير، ١٩٨٢/١١/٨)

ذكر البعض أنّه قال إنّه يودّ أن يُدفن في مخيّم عين الحلوة. ولكنّي أعتقد أنّ قبره يجب أن يُنقل إلى «الشجرة»

بعد أيام من إعلان استشهاد ناجي أقامت مجموعةٌ من الفنّانين حفلَ تأبين له في المسرح الوطنيّ الفلسطينيّ في القدس . حضر التأبينَ جمهورٌ غفيرٌ كان من بينهم المرحوم فيصل الحسيني. وفي حفل التأبين قام المخرج والممثّل الجليليّ راضي شحادة بأداء دور حنظلة، فأدار ظهرَه للجمهور، وظَهَرَ ظلُّ الشوك المنبعث من رأسه على الشاشة السوداء. وقام الممثّل المسرحيّ أحمد أبو سلعوم وأعضاءُ فرقة المسرح الشعبيّ «سنابل» بأداء اسكتشات مسرحيّة مستوحاة من رسوم ناجي. صفّق الجمهورُ طويلاً لأبو سلعوم حين قال «فَشَروا،» ردّاً على أولئك الذين يودّون تَشْليحَ الفلسطينيّين أسلحتَهم في مخيّمات لبنان.

اغتيل ناجي العلي قبل اندلاع شرارة الانتفاضة بأشهر قليلة. لكنّ حنظلة، هذا الطفل الذي كان يراقب كلَّ شيء صامتًا في معظم الأحيان ومعلّقًا بمرارة في بعض الأحيان، اختار أن يُمْسك الحجرَ وأن يلقي به على جنود الاحتلال. آنذاك، في الأشهر الأولى للانتفاضة، تذكّرنا ناجي. ترى ماذا كان سيَرْسم؟ وكيف كان سيعلّق على هذا الحدث أو ذاك؟

أين سيذهب ناجي؟

توقّع ناجي أن يقوم أناسٌ جبناءُ باغتياله، وقد عبَّر عن ذلك من خلال رسوم موثّقة. وذكر البعضُ أنّه قال إنّه يودّ أن يُدفن في مخيّم عين الحلوة، وهو المخيّم الذي أحبّه وحافظ على انتمائه إليه وإلى أهله المشرّدين الحالمين بأن يتحوّل إلى بركان متفجّر حتى تعود فلسطين، كما عبَّر ناجي في رسومه الأولى.

ناجي اليوم مدفون في مقبرة في إحدى ضواحي لندن. ولكن الآن، وبعد ١٥ عامًا على استشهاده، أَعْتقد أنّ قبره يجب أن يُنقل إلى مكانٍ آخر غير عين الحلوة. وليَسْمحْ لنا ناجي بذلك!

قبرُ ناجي يجب أن يُنقل إلى قريته «الشجرة،» القريةِ التي استُشْهِد دفاعًا عنها شاعرُنا الذي توقَّع بدوره شهادتَه: عبد الرحيم محمود.

قبرُ ناجي سيُنقل يومًا ما إلى الشجرة، ولو بعد حين.

القدس

خليل أبو عرفة

رسام كاريكاتور من فلسطين. راجع رسمَه المهدى إلى ناجي في مكان آخر من المجلة.

ناجي العلي: سحر الكرامة

الشاهد والشهيد

خالد حوراني

لن تؤخذَ إلى الأرشيف

كائن غريب، يحبّ المجازفة، منذورٌ للمناكفة ، مفتوحُ العينيْن، يتحدّى، مسؤولٌ عن مصيره، مغامرٌ، مشدودٌ دائمًا إلى ما يعتقده الحقيقةَ، غائبٌ برحمة الله وقدرته.

كأنّ ما يَحْدث الآن لم يكن ليَحْدث لولا هذا الغياب: غيابُ مَنْ يسلّط الأسئلةَ العاديّةَ والقاسيةَ، غيابُ مَنْ يعيش ويرى ويتألّم ويقول، غيابُ الشاهد رغم حضور الشهيد. هل نعود إلى رسوم ناجي العلي لكي نستطيع أن نشاهدَ ـ ولو من بعيد ـ ونحلّلَ ما آلت إليه أحوالُنا وتقرُّحاتُ جرحنا المفتوح؟

الرسومُ التي انطبعتْ في ذاكرة القارئ والمشاهد العربيّ لا تزال تتحرّك على مسرح الأحداث، بطول العمر أحيانًا وأحيانًا بالمضمون. وكأنّ ما نَسْمعُه الآن من صرخات وآلام واقعيّة ما هي إلاّ رجعُ الصدى لآلام تلك الرسوم، التي تَصْرخ وإنْ تراجعتْ قدرتُها على السخرية إلى حدّ كبير: فقد اختلط الناكبُ بالمنكوب، واختلط الدمُ بالعجين، وانطفأتْ لوهلةٍ الشمعةُ التي كانت تضيء ـ ولو قليلاً ـ حلكةَ الليل الطويل.

زادت أنقاضُ البيوت، بل أصبحت الدبّاباتُ تَعْبر التلالَ والشوارعَ في مخيّم جنين. وزادت المقابرُ الطارئة، من دون أن يتمكّن أحدٌ من وضع الشاهد على القبور لنقرأ بعدَ الفاتحة اسمَ القاتل والمقتول.

رغم ذلك تَصْلح أعمالُ ناجي العلي للعرض ـ وهي طازجةٌ ومفارقةٌ وشقيّة إلى أقصى حدّ ـ فوق أنقاض مخيّم أو في شوارع دولةٍ بين قوسين مفروض عليها منعُ التجول. للأسف لاتزال الرسومُ صالحةً: فهي ليست تعبيرًا حيّاً عن الماضي فقط، وإنّما هي تعبير ميتٌ عن الحاضر اللعين، وربما عن المستقبل إلى حين. وهي لن تؤخذ إلى دُور الأرشيف أو تُحْفظَ في التاريخ لتستريحَ وتريحَ، بل ستبقى تُفْصح وتبوح. ستبقى تقول الجنونَ والفاجعةَ.

صورتنا القاهرة

ناجي البسيط والعاديّ لم تخيِّبَ الحياةُ آمالَه كما تَفْعل مع أنصاف الموهوبين، وهي تتجاوز إنتاجَهم وتؤشّر على محدوديّته، بل أنصفَتْه وظَلمتْ شعبَه المسكينَ. ولم تُتِحْ لحنظلة اختصارَ روح ناجي وأيقونته. لم تُتِحْ له اللعبَ مع الأولاد كما يحلو للصغار، فيصبح كأيّ شخصيّة كاريكاتوريّة أو كرتونيّة في العالم الكبير: تتشقلب وتنطنط وتتزيّن وتزهو بالأزياء أو الأسلحة. على أيّ حال حالت الظروفُ دون أن تَفْعل هذه الفنيّةُ النادرةُ فعلتَها في تكوين الشخصيّات والرسوم التي تخترعها الشعوبُ في تاريخ وعيها وهي تعلّم الصغارَ والكبارَ حكمةَ الحياة وأصولَها. بقيت الشخصيّات، وبقي حنظلة، أسيرَ القضيّة الوطنيّة وأسيرَ طبقته المحرومة والفقيرة والمدفوعة بحب الحياة إلى التضحية.

يختفي خلف رسوم ناجي العلي مزاجٌ وطنيٌّ بأكمله معذور ومهموم ومشبوح دائمًا عند نقطة الكارثة. نَعْرف أنّ فلسطين محورُ رسومه القاسية، وهي المؤشّر على ما في مشروع العرب السياسيّ والثقافيّ والزراعيّ والطبيّ والعلميّ والرياضيّ وإلى آخره من قُصُور. وهو القليلُ الكثيرُ الذي يَرْفض المساومة: القليلُ الذي يتجرّأ ويقولُ ما يَجْلب المتاعبَ والهمومَ والطلقةَ الغادرة؛ والكثيرُ بالأغلبيّة الصامتة.

جموحُ ناجي العلي وقسوتُه أمران مفهومان على المستوى الإنسانيّ؛ فهو لا يريد الحقَّ إلاّ كاملاً، ولا يريد العدلَ إلاّ مطلقًا. وهو، كفنّانٍ قديرٍ وملْهَم، ليس سياسيّاً بالضرورة ليَحْسبَ ويَطْرحَ ويوازنَ ويصالحَ ويعاديَ ويفاوضَ وينتصرَ ويناورَ ويَهْزمَ ويغامرَ ويقاومَ ويساومَ. ناجي ليس سياسيّاً، بل هو فنّان. قلبُه **هو** الذي تكلّم، ومعه كلُّ الحقّ.

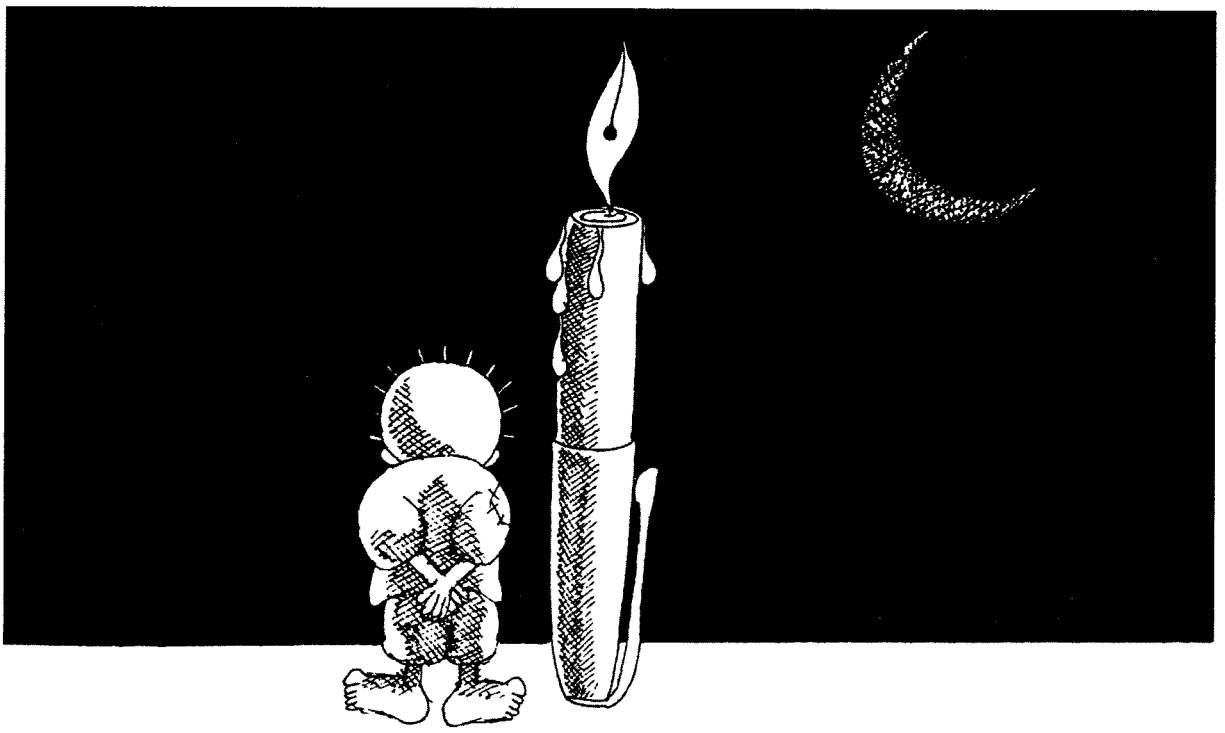
رام الله

خليل حوراني

فنّان فلسطينيّ. راجعْ رسمَه المهدى إلى ناجي في مكان آخر من المجلّة.

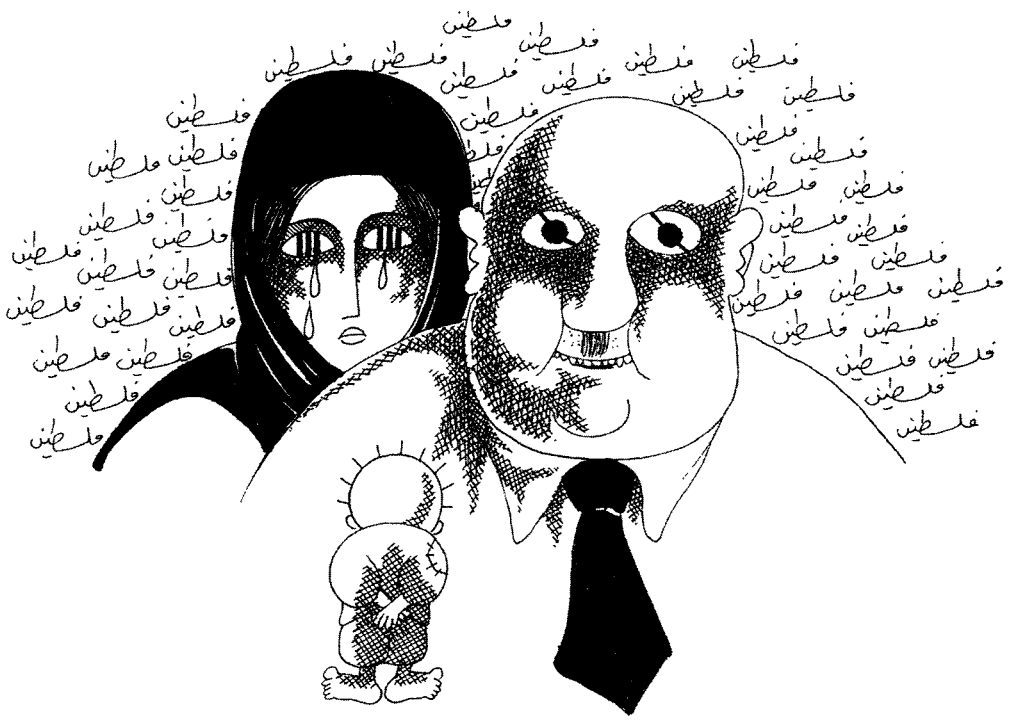
خالد حوراني

(جريدة السفير، ١٢/١٠/١٩٨٢)



انطفأتْ، لوهلة، الشمعة التي كانت تضيء ـ ولو قليلاً ـ حلكةَ الليل الطويل

(جريدة القبس، ١٨/٧/١٩٨٤)



بقي حنظلة أسيرَ القضية الوطنيّة وأسيرَ طبقته المحرومة والفقيرة

ناجي العلي: سحر الكرامة

ملامح ومحطات ومراحل

سليمان الشيخ

فنان الفكرة والفطرة

المعروف أنّ فنّ الكاريكاتور فنٌّ تشكيليٌّ يضخّم السلبيّات في الشخصيّات والمواقف، بأسلوب نقديّ ساخر. لكنّ الفنّ الإبداعيّ كان دائمًا يتجاوز القواعدَ والنظريّاتِ والتحديداتِ ليبتدعَ إضافاتِه وتعديلاتِه وابتكاراتِه، لأنّ المبدع بطبيعته توّاق دائمًا إلى كسر الرتابة والتكرار.

ناجي العلي هو من أولئك الفنّانين الذين تعاملوا مع هذا الفنّ بتجريبيّة منفتحة تراعي القواعدَ أحيانًا، لكنّها لا تَرْكن إليها ولا تستمرّ على منهجيّة واحدة ثابتة مدرسيّة. فقد كان مسكونًا بالفكرة أكثرَ من غيرها، أيْ أنّه كان على استعداد لأن لا يَلْتزمَ القواعدَ الفنيّةَ أمام إلحاح الفكرة. إنّه ـ في كثير من أعماله ـ فنّانُ الفكرة والفطرة، قبل أن يكون فنّانَ المقاييس وموجبات الخطوط والنِّسَب والتشريح والإضاءات والظِلال.

صحيح أنّهم يقولون: إنِ اتسعت الرؤيةُ ضاقت العبارةُ. ومع ذلك فإنّ ناجي الفنّان كان همُّه الأساسُ هو التعبيرَ في أبسطِ وأوضح (وأحيانًا أعمق) الأشكال والأقوال. وقد أخذتْ أشكالُه تستوي وتنضج تدريجًا نتيجةَ التكرار، أو بفعل الخبرة وتراكُم التجارب. ومع ذلك فإنّ الفنّ من حيث الشكلُ والتجويدُ فيه لم يكن هاجسَه ولا دافعَه الأساسَ للإقبال على العمل.

هذه المقالة تحاول أن ترسمَ بعضَ المحطّات من حياة ناجي العلي الفنيّة الثريّة المتنوّعةِ العطاءاتِ والتجارب. ولكنْ ينبغي القول إنّ حمأةَ العمل اليوميّ ومتطلّباته، والتفاعلَ مع الأحداث، وتسجيلَ موقفٍ منها، كلُّ ذلك كان لا يتيح لناجي التخطيطَ الباردَ من أجل إيجاد فواصل بين «مرحلة» وأُخرى في تجسيداته الفنيّة. فقد كان ثمّة تداخلٌ دائمُ التشابك بين ما هو واقعيّ ورمزيّ وتجريديّ ومباشر وفجّ وشكليّ، لأنّ المهمّ والأساس في كلّ ذلك هو الفكرة أو الموقف.

«مَسْرحةٌ» لم تفارقْه أبدًا

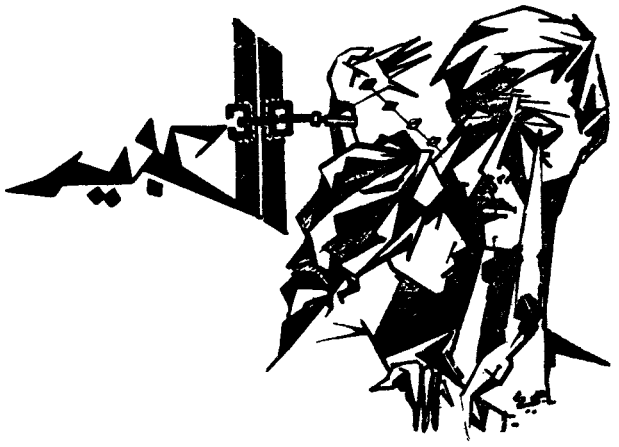
كانت وسيلةُ ناجي الأولى للتعبير عمّا تكوّنَ لديْه من مشاعر ناجمة عن النكبة هي النقدَ والسخريةَ، وذلك من طريق ارتجال بعض العروض المسرحيّة، ومسرحةِ بعضِ المواقف والاسكتشات وتقديمها مع زميله إبراهيم الناطور (أبو خليل) في بعض المخيّمات والنوادي في منطقة صيدا، وأحيانًا ـ بل وأساسًا ـ في مقهى محمد كريم (أبو مازن) في مخيّم عين الحلوة. وكثيرًا ما كانت تتحوّل جلساتُ لعب الورق (الشدّة) والمسامرات بين روّاد المقهى إلى هزليّات مسرحيّة نقديّة قلّما وفّرتْ أحدًا أو نظامًا عربيّاً. ولم تَقْتصرْ على ما يتأتّى عفوَ الخاطر، بل إنّني شَهدتُ بنفسي بعضَ ما كان قد تمّ تحضيرُه من فقرات. كان ذلك في بداية الستينيّات، وبعد عودة ناجي من عمله في مجال الخراطة والميكانيك من مدينة جدّة بالسعوديّة، التي عمل في إحدى شركاتها اعتبارًا من عام ١٩٥٧ وحتى نهاية عام ١٩٥٩.

وبقيتْ حالةُ المسرحة مقيمةً في ذهن الفنّان، وتَطْفو على مساحة نتاجاته الإبداعيّة الكاريكاتوريّة بين فترة وأخرى. صحيح أنّ قلّة الإمكانيّات، وصعوبةَ الاستمرار في تقديم نمط واحد متكرّر من هذا النوع من المسرحة، إضافةً إلى العقبات الأمنيّة الراصدة والرافضة لأيّ نشاطٍ من هذا النوع، أَسْهمتْ جميعُها في توقيف التوجّه العمليّ والتطبيقيّ الواسع لمثل هذا النشاط، خصوصًا في شكله الجماهيريّ. إلاّ أنّ حالة المسرحة لم تغادرْ ذهنَ ناجي وبقيتْ جزءًا من تكوينه الإبداعيّ ونتاجاته المتلاحقة في فنّ الكاريكاتور. وكانت تَبْرز واضحةً في بعض ما يَرْتجله من مواقف و«قفشات» واسكتشات نقديّة سريعة وابنةِ ساعتِها، خصوصًا في المقهى أو السجن وحسب الظروف المتاحة.

في السجن

أتاحت توقيفاتُ السجن والاعتقال المتكرّرة لناجي وصَحْبه من حركة القوميّين العرب، الذين كانت السلطاتُ اللبنانيّةُ تَعْتبرهم من محرّضي ناس المخيّمات

سليمان الشيخ



رَسَم لوحات تعبيريّة لروايةٍ غير منشورة لغسّان كنفاني: «العبيد»

الفلسطينيِّين على التظاهر ضدّ مشاريع مشبوهة، وقتًا وتفكيرًا لناجي كي يوالي التعبيرَ عن المعاناة التي يعيشها هو وشعبُه. فأخذتْ تخطيطاتُ الرسم تتوالى في التجسُّد على أيّة وسيلة متاحة، ومن بينها جدرانُ السجن نفسِه، أو عُلَبِ السكاير. وأولُ رسمٍ تمّ الاحتفاظُ به ونشرَه على علبة سكاير كان رسمَ زميله في النضال والاعتقال سعيد صالح الأسدي (أبو صالح). وحسب ما جاء في كتاب **كامل التراب الفلسطينيّ ـ من أجل هذا قتلوني** لمحمود كلَّم، فإنّ الرسم أُنجز في شهر آذار (مارس) من عام ١٩٦١، ويَظْهر فيه وجهُ أبو صالح مُعلّقًا على صليب، كما يَبْرز فيه الهلالُ على جانب أُذنه اليسرى. وكانت تلك من اللوحات التعبيريّة الرمزيّة الأولى لناجي.

عندما حضر غسان كنفاني

زار الشهيد غسان كنفاني مخيّمَ عين الحلوة، فانتقى أربعَ لوحات للفنّان ناجي، ونشرها لاحقًا في مجلة **الحرية** بتاريخ ١٩٦١/٩/٢٥، وبشّر في مقال مُرفق مع تلك اللوحات بالوعود التي تَعِد بها ريشةُ ناجي. فذَكَر تحت عنوان «ينتظر أن نأتي» ما يلي: «إنّ الحدّة التي تتّسم بها خطوطُه، وإنّ قساوة اللون الراعبة، وإنّ الانصباب في موضوع معيّن، تُدلّل على كلّ ما يجيش في صدره بشكلٍ أكثرَ من كافٍ.» وقد تميّزتْ هذه اللوحاتُ بوحدات تعبيريّة رمزيّة واضحةِ الأبعاد والمرامي، إلاّ أنّها خلت من التعليق أو التوقيع.

الأكاديميّة اللبنانيّة

كانت التخطيطاتُ الأكاديميّةُ للجسد، ولاسيّما الجسد النسائيّ (وقد شاهدتُ بعضَها ذاتَ يوم من عام ١٩٦١ في غرفته بمخيّم عين الحلوة)، من نتاج التحاقه بالأكاديميّة اللبنانيّة للرسم في عام ١٩٦٠. والحقّ أنّ ناجي لم يداومْ في هذه الأكاديميّة بشكل منتظم، نتيجةً للملاحقات والاعتقالات التي كان يتعرّض لها بين فترة وأخرى. ومع ذلك فإنّ التحاقه بها أفاده في قبوله مُدرِّسًا لمادة الرسم في الكليّة الجعفريّة في مدينة صور الجنوبيّة اللبنانيّة. فأمضى هناك حوالى عامَيْن دراسيَّيْن، أيْ منذ ١٩٦١ وحتى ١٩٦٣. وقد أَثْمرتْ هذه المدةُ بدايةَ مشاريع فنيّة مع طلاّبه. وفي هذا الصدد يروي السيّد حسين شرف الدين، مديرُ الكليّة الجعفريّة في تلك الفترة، أنّ ناجي احتار في كيفيّة التعامل مع العرض الذي جاءه للالتحاق بمجلّة **الطليعة** في الكويت في عام ١٩٦٣، وقال ناجي: «لقد بدأتُ مع بعض تلاميذي وتلميذاتي مشاريعَ فنيّةً كنتُ آمل أن تضيف جديدًا إلى الحياة الفنيّة، ومن المؤلم لي أن تتوقّف بعد مغادرتي.» ثم أضاف: «على كلٍّ، آمل أن أُعوّض عن ذلك بإقامة علاقة جيدة مع قُرّاء المجلة التي سألتحق بها. ورأيي سأُعبِّر عنه، إنْ كنتُ هنا أو هناك. وداعًا.»

من المؤكّد أنّ الدراسة الأكاديميّة للطلاب وتدريس الفنّ تركا أثرهما في نتاجات ناجي في تلك المرحلة خصوصًا، وفي بدايات عمله في **الطليعة** الكويتيّة في عام ١٩٦٣. ويَبْدو هذا جليّاً في لوحاته التعبيريّة التجريديّة الرامزة التي رَسَمها لرواية **العبيد أو اللوتس الأحمر الميت** لغسان كنفاني ـ وهي من أوائل الروايات التي كتَبَها غسان في عام ١٩٦١ ولم تُنْشر في كتاب حتى الآن. ونشر ناجي لوحاتِه مع كلّ عدد من أعداد المجلة تضمَّن فصلاً أو قسمًا من الرواية، اعتبارًا من العدد رقم ٣٢ الصادر في ١٩٦٣/٥/٢٢، حتى العدد رقم ٤٨ المؤرخ في ١٩٦٣/٩/١١. كما رسم رسمًا معبِّرًا أيضًا مع قصة لغسان حملت عنوان «صمتٌ ونعالٌ وقبرٌ صغير» ونُشرتْ في المجلة نفسها في ١٩٦٣/٩/١٧.

مع مرور الزمن، أخذتْ تأثيراتُ المرحلة الأكاديميّة تَبْهت في ذهن ناجي، خصوصًا أنّ عمله كرسّام ومُخْرج ومُحرِّر في مجلة **الطليعة** كان يَفْرض عليه أن يَبْذل جهدًا مضاعفًا، وسرعةً في الإنجاز كي يراعي متطلّباتِ صدور المطبوعة أسبوعيّاً. ولكي يعود

(جريدة السياسة، ١٩٦٩/٧/١٢)

إطلالة حنظلة الأولى: كان يشبه الضفدعة

إلى طبعه وطبيعته المتمرّدة، فقد أخذ يَسْتعيد تركيزَه على الفكرة المباشرة في أعماله الكاريكاتوريّة، التي أخذ يوالي نشرَها في المجلة ـ حتى ولو كانت تَحْتوي على ضعفٍ أو اختلالٍ فنيّ.

«كوفيتي مال أقل»!

في ستينيّات القرن العشرين وحتى سبعينيّاته كانت بلدانُ الخليج العربيّ تتعرّض لهجمة من قِبل نظام الشاه في طهران. وكانت ظاهرةُ تسلّل مئات بل آلاف الإيرانيّين من المشاكل اليوميّة المعقّدة التي كانت تواجهها تلك البلدانُ. ووصل الأمرُ بنظام الشاه إلى المطالبة بإلحاق البحرين تحديدًا بإيران. ولم يُحْسم هذا الأمرُ إلاّ بعد استفتاء شعبيّ أَشْرفتْ عليه الأممُ المتحدةُ، وأَكّد فيه البحرينيّون عروبتَهم وأَفْشلوا مخطّطاتِ الشاه.

تجاوب ناجي العلي مع الدعوة التي تشدّد على عروبة أقطار الخليج، وأَبْرزَ في لوحاته المتكرّرة شخصيّةَ المتسلّل الإيرانيّ إلى هذه الأقطار، وجعله مادّةً تناولها بالنقد والسخرية، لا من منطلق واقعه الطبقيّ الرثّ بل لكونه أداةً في يد النظام الشاهنشاهيّ ولما يمثّله من خطر قوميّ واضح. فبعضُ الأفراد على سبيل المثال كانوا، على الرُّغم من استقرارهم وإثرائهم، يَنْطقون بلغةٍ فيها عجمةٌ وتكسير، فالتقط ناجي هذا الجانب وبنى عليه متواليات استعاد فيها جانبَ المسرحة الذي تحدّثنا عنه. وكانت عبارة «أنا كوفيتي مال أَقل،» أيْ «أنا كويتيّ درجة أولى،» من العناوين البارزة في التجسيد والتعبيرِ الكاريكاتوريّ. ونتيجةً لذلك تلقّى ناجي تهديداتٍ هاتفيّةً ورسائل تتوعّده بالقتل، ولكنّه استمرّ متبنّيًا قضايا وطنيّةً وقوميّةً وإنسانيّةً كثيرة، معلنًا بوضوح انحيازَه إلى الفقراء، وبأنّه ضدّ المتاجرة بقوت الناس ومصالحهم.

«ناجي» والصليب وحنظلة

كان من الطبيعيّ أن يَبْحث ناجي الفنّان عن توقيع مناسب يعبِّر عنه ويضعه على لوحاته الكاريكاتوريّة، فاختار توقيعَ «ناجي» في البداية، وهي مرحلة تلت الرسمَ بلا توقيع. وهكذا حملتْ لوحاتُه في مجلة **الطليعة**، خصوصًا تلك التي رسمها عام ١٩٦٣ لتعبِّر عن رواية **العبيد** لغسان كنفاني، توقيعَ «ناجي.»

ثم أخذ يَبْحث عن رمز آخر، فاختار رمزَ الفداء والافتداء والصلب، مع توقيعه باسمه أو من دونه، ووضَعَ الصليبَ ضمن دائرة أو في مستطيلٍ غيرِ متساوي الأضلاع. وقد رافقتْه فكرةُ الصلب، ولاسيّما أنّها حصلتْ بسبب قضيّة كبيرة. ولوحتُه الأولى المنشورة عن أبي صالح جسّدتْ ذلك، وبقي معناها يتردّد في ذهنه وفي لوحاته. وهكذا ثَبَّتَ ناجي توقيعَه، واستبدلَ الاسمَ بالرمز، في الشهريْن الأخيريْن من عام ١٩٦٦. فحملتْ أعمالُه التي نشرها في مجلة **الحرية** وصحيفة **اليوم** اللبنانيّتَيْن توقيعَ الصليب، وكذلك كان الحالُ مع أعماله التي نَشَرَها في مجلة **الطليعة** الكويتيّة بعد أن عادت إلى الصدور وعاد ناجي للعمل فيها.

بقي هذا التوقيع مستمرّاً، إلى أن تفتّق ذهنُ ناجي بعد هزيمة ١٩٦٧ عن رمزه وممثّله وممثِّل الضمير اليقظ والحيّ: حنظلة. فكرّسه في أعماله في جريدة **السياسة** الكويتيّة اعتباراً من ١٣ تموز (يوليو) من عام ١٩٦٩، بعد أن انتقل للعمل في هذه الصحيفة بدءًا من عام ١٩٦٩. وأَرْفَقَ رسمَه لحنظلة ـ وكان يُشْبه الضفدعةَ في البداية ـ ببيان برَّر فيه اتّخاذَه هذه الخطوةَ الجديدةَ وهذا الرمزَ الجديدَ. وبقي هذا الرمزُ حاضرًا في الأذهان وفي بعض الأعمال التي يعاد نشرُها للفنّان، أو في بعض أعمال فنّانين آخرين، حتى بعد إطلاق النار عليه في ١٩٨٧/٧/٢٢، ثم استشهاده في ١٩٨٧/٨/٢٩. وإذا كان حنظلة قد وُلِد بدون قرص الشوك على رأسه، فإنّه أخذ يكتسبه تدريجًا، وأخذ يَكْتسب ملامحَ شبهَ ثابتة: فعُمره ١٠ سنوات، وهو حافي القدمَيْن، ثوبُه قصيرٌ مرقّع، وثمّة شوك نافر على رأسه.

نقلٌ أم استيحاء؟

وُلد ناجي وعاش في بيئة شعبيّة، فاستَوْعَبَ وردَّدَ وعايشَ بعض فنونها الشعبيّة، كالأهازيج والأمثال والأقوال والمواويل والحِكَم والأشعار والموشَّحات والألعاب والأزجال، وكان لذلك وغيرِهِ نصيبٌ كبيرٌ في أعماله. ولكنّه كان أيضًا يتابع الإنجازات والأعمالَ الفنيّة التي كان يخطّها زملاؤه، مستفيدًا وناقدًا أيضًا. وأَذْكر في هذا المجال أنّنا حضرنا مَعْرضًا معًا لأحد فنّاني الكاريكاتير العرب المشهورين في نهاية الستينيّات، فناقش وحاوَرَ وذَكَر ملاحظاتٍ بحضور ذلك الفنّان، ثم فاجأنا في اليوم التالي بإحضار مجموعة كُتُب لفنّانين عالميّين في فنّ الكاريكاتير وأَطْلعنا على لوحاتٍ لهم سبَقَتْنا الدهشةُ في الإعلان عن مدى «الاستيحاء» و«التشابه» بين رسوم وأفكار فنّاننا العربيّ، ورسومِ وأفكارِ ما أَنْجزه الفنّانون الآخرون!

وبعد...

كما بشّر ناجي في بيانه المنشور مع ولادة حنظلة، فإنّ هذا الحنظلة مازال حيّاً، حتى بعد إزاحة صاحبه عن مسرح الحياة. فلقد تداخَلَ وتآخى واندغم واندمج مع آلاف الأطفال وغير الأطفال الذين هم في المكان المتقدّم من المعركة: يَدْفعون، ويضحّون، علَّ ما حلم وبَشَّر به وجَسَّده ناجي العلي يتحقّق ويقوم.

صيدا

سليمان الشيخ

كاتب فلسطيني يعيش في لندن كان صديقاً لناجي العلي من أعماله ما لم يُعرف من أدب غسان كنفاني (١٩٨٥).

ناجي العلي: سحر الكرامة

الطليق في المجال المقيّد

فيصل درّاج

إلى مريد البرغوثي الذي رَفَضَ لعبةَ الوجه والقناع

قبل خمسة عشر عامًا أصاب رصاصٌ قاتلٌ ناجي العلي في لندن، فأفضى به إلى مقبرةٍ لم يتوقّعْها تَوَّجَتْ غربتَه المتلاحقةَ بغربة أخيرة. وقبل ثلاثين عامًا مَزَّقَ انفجارٌ غسّان كنفاني في بيروت، وأرسل بأشلائه إلى اللحد الأخير. تقاسم الطرفان المنفى، والموتَ الغريبَ، وتمرُّدًا طليقَ الجناحين. وتَوزَّعا مفارقةً مؤْسيةً، إذ جاءهما الموتُ من اتجاهيْن متناقضيْن: فقد أصابت الفلسطينيَّ ناجي رصاصةٌ أطْلقها فلسطينيٌّ آخر، وتناثرتْ أوصالُ الفلسطينيّ غسّان بأدوات إسرائيليّة. كأنّ اغتيالَ الحقيقة يوحِّد بين الصهيونيّ وفلسطينيٍّ ملتبس يَرْجم ناجي طويلاً ولا يَبْخل على غسّان بالثناء، منتهيًا إلى قولٍ أقربَ إلى الأحجيّة. والأحجيّة لا وجود لها عند مَنْ يساوي بين الوطن والسلطة، ويرى في ديمومة المتسلِّط غايةً أخيرةً ترتاح إلى غسّان بعد رحيله ولا تطمئنّ إلى ناجي حيّاً وميتًا.

المثقف الأخلاقيّ والمثقف السلطويّ

انتسب ناجي إلى غسّان الذي انتسب إلى فلسطين الحقيقيّة، وقاسَمَهُ رغبةً نبيلةً موجعةً ترى الإنسانَ في حريّته، وتُبْصر حريّتَه في اختيار الموت الذي يريد. وإذا كان غسّان قد طارد موتَه وهو يرنو إلى خيمةٍ مقاتلةٍ تقوِّض «الخيمةَ الأُخرى،» أيْ خيمةَ اللجوء والاستكانة، فإنّ ناجي، الذي استطاب تعبيرَ «أخوات الشلّيتة،» زامَلَ الموتَ وهو يَرْجر سلطةً تساوي بين «الخيام» جميعًا. تقاسم هذان المثقفان، الأكثرُ كرمًا وإبداعًا وصَخبًا في الثقافة الفلسطينيّة، غاياتٍ متماثلةً، تردّ إلى الحقيقة وتتبرّأ من الحسْبان الفقير، معلنةً حقائقَ ثلاثًا: وحدةَ الفكر والممارسة (فالإبداعُ لا يَقْبل نزاهةً موسميّةً)؛ ونصرةَ الصحيح ومجابهةَ مَنْ يَعْبث بالصحيح (فلا صحيحَ إلاّ في مواجهةِ ما يقاتله)؛ ودورَ المثقف الحالم في التعبير عن «روح الشعب» والتنديدِ بمَنْ لا يَنْتسب إلى الشعب ويَعْبث به. في هذه المواقف الثلاثة كان ناجي، كما غسّان، يضع المثقفَ في مواجهة السلطة، حالمًا بسلطة عادلة، ويضع المثقفَ في مواجهة «الكاتب،» متطلعًا إلى مثقف أخلاقيّ يكون من الشعب ومعه في آن.

مثقف أخلاقيّ أم مثقف وطنيّ؟ هذا هو السؤال الغريب الذي طَرَحَه ناجي العلي، فكرًا وممارسة، حين كان عضوًا في الأمانة العامة لاتّحاد الكتّاب والصحفيّين الفلسطينيّين، وقبل أن يكون عضوًا في اتّحادٍ هجينٍ يَحْتضن الأديبَ وشبهَ الأميّ والأميَّ الكاملَ الذي لا يَبْخل على «المبدعين» بنصائح كثيرة. وإذا كانت تلك الهُجْنة تبدو، للبعض، قبل اغتيال ناجي، تهمةً مارقةً يَسُوقها موتورٌ، فإنّ اغتيالَه نَقَلَ التهمةَ الصادقةَ إلى مقام الحقيقة. ذلك أنّ إعداد الموت، كما التصريح به، جريا في العلن المستريح، دون أن يوقِظا ضميرًا أو يستثيرا غضبًا في المؤسسة الهجينة. لقد كان في «المؤسسة» ما يُخْبر عن مأساة ناجي بأشكال مختلفة: فقد ارتَضَتْ به متوسِّلةً صمتَه، وارتضى بها متوهِّمًا إصلاحَها، من دون أن يدري أن السلطةَ الفاسدةَ تُفْسد مَن اقتربَ منها، أو ترمي به إلى التهلكة. وكان عليه أن يَدْخل في كابوس الاختبار: فيَخْتبرَ مثقفين سلطويّين لا ضرورةَ لاختبار أرواحهم الميتة، ويَخْتبرَ ذاتَه التي لا تَعْرف المساومةَ، ويَخْتبرَ «معارضةً» تُعارض في النهار وتمتثل إنْ جاء المساء، ويَخْتبر منفًى باردًا رَفَعَ عنه غطاءَ بيروت وأَسْلمه إلى عراء لا يَرْحم. لقد اختَبَرَ ابنُ المخيَّم، الذي أَبْدَعَ حنظلةَ، ما شاء له الاختبارَ، وأَوْغَلَ بعيدًا في رهان رومانسيّ، حتى أصمتَتْه الطلقاتُ القاتلة، التي لم تَكْسر الصمتَ الذي ران قبل الجريمة.

كلُّ مَنْ في «المؤسسة،» أو على ضفافها، كان يحذِّر ويتوعَّد ويتنبَّأ ولا يَفْعل شيئًا، سائلاً «السلطةَ» العفوَ، أو بعضَ العفو، ومتَّهمًا ناجي العلي بالمغالاة والتطرّف والبحث عن بطولة مزوَّرة. وحين استقرّ ناجي في قبره الغريب، لازمت الأقنعةُ الوجوهَ، أو ظلّت الوجوهُ أقنعةً كما كانت، أو اختفت الأقنعةُ والوجوهُ معًا، تاركةً المكانَ كلَّه للكذب الصريح والمراوغةِ البائسة واختراع ما لا يَقْبل الاختراعَ. في ذلك المدى المنسوج من الصَّغَار والأوبئةِ والنفاقِ الوجيع كانَ ناجي العلي ـ وقد استقرّ غريبًا في قبره الغريب ـ يرمي على الفلسطينيّين بحقيقتيْن دَثَّرَهما البؤسُ والأسى: كان يعطي درسًا غيرَ مسبوق في أخلاقيّة المثقف الذي لا يساوِم، بل في رومانسيّة المثقف البريء الذي يعتقد أنّ للحقيقة جيشًا يحمي ولدَها النجيبَ، وأنّ في الحقّ ما يَنْصر نزيهًا لا يساوِم في الحقّ، وأنّ في حروف العدالة ما يبني متراسًا ويَرْدع ظالمًا ويحمي الأضلاعَ من

فيصل درّاج

الشظايا القاتلة. وكان ناجي، في اللحظة عينها، يُعْلن عن فسادِ مؤسسةٍ احتَفَتْ بالفساد ونصّبَتْه قاضيًا؛ وعن تداعي معارضةٍ ما هي بالمعارضة، منذ أن أدمنتْ أنصافَ الكلمات وارتاحت إلى مفردةٍ خسيسةٍ تدعى «المحاصصة،» التي تعطي لكلّ صاحبِ حصّةٍ حصّتَه، بعد أن تَسْتلّ لسانَه أو روحَه أو الاثنيْن معًا، تاركةً صاحبَ الحقّ الكريم، الذي يزدري «الحصصَ» جميعًا، يموت غريبًا في مقبرة غريبة تتوِّج غربةً لاحَقَتْه حتى الرمق الأخير.

مثقفٌ أخلاقيّ أم مثقفٌ وطنيّ؟ سؤال يبدو مفتعلاً. بيْد أنّ الأمر لا يَغْدو كذلك حين يرى العاقلُ إلى مآل ناجي العلي، الذي كان عضوًا في «مؤسسة وطنية،» «تَكْتب بالدم من أجل فلسطين،» وتقول بـ «كلمةٍ تساوي الرصاصة،» وبـ «قلمٍ محاربٍ» يَرْشق أعداءَه بالحروف المهلكة. فلماذا لاذت «المؤسسةُ الوطنيّةُ» بالصمت وهي ترى الحُكْمَ بالإعدام على مثقف وطنيّ رَسَمَ من أجل فلسطين، وَهَزْأً أعداءَ فلسطين، وساوى بين الإبداع الفنيّ والانتماء إلى فلسطين؟

إنّ المثقف الأخلاقيّ هو وطنيٌّ لزومًا، من غير أن يكون المثقفُ الوطنيُّ أخلاقيّاً بالضرورة. والسبب قائم في عموميّة الوطن، وفي تفاصيل الأخلاق. إذ يستطيع المثقفُ الوطنيّ أن يتغنّى بهواء الوطن وترابه، وأن يمجِّد الذاهبين إليه والذين استُشْهدوا من أجله، ولكنّه لا يعطي قولاً مفيدًا، لأنّه يضع الكلَّ في الكلّ، من دون أن يفصِّل أو يعترفَ بالأجزاء والمواقف المتجزِّئة. وقد يَلْتهم الكلُّ الأجزاءَ ويصبح عُرْفًا وقاعدةً لدى سلطة تحتفي بـ «العامّ» وتجعله شعارًا، متوسِّلةً رضا الشيطان ومباركةَ الرحمن معًا. رَفَضَ ناجي العلي العقلَ الانتهازيَّ المتخلِّف، الذي يرى الكلَّ ويغتال تفاصيلَه، وسعى إلى التمييز بين المشخَّص والمجرَّد، وبين الفلسطينيّ الذي يموت من أجل الوطن والفلسطينيِّ النقيضِ الذي يَسْتثمر الشهداءَ وما يموتون في سبيله. وكان، في ما يفعل، يَفْصل بين المثقف الأخلاقيّ والمثقف السلطويّ، مبرهنًا أنّ في الأخلاق ما يَتَضَمَّن الوطنَ ويفيض عليه، وأنّ الوطنيّة والفسادَ لا يلتقيان، مادام الفسادُ يَنْصر البيعَ والريعَ ويغتال الشهداءَ قبل أن يوارَوا الترابَ.

إنْ كانت الأخلاقُ في أساس الموقف الوطنيّ، فإنّ مثقفًا مندرجًا في سلطة فاسدة مفسدة لا بدّ أن يَغْترب عن الوطن والأخلاق في آن. تَفْصل الأخلاقُ بين الخطإ والصحيح، وتميِّز المعرفةُ الأخلاقيّةُ بين موقفيْن مختلفيْن، ويَتَعَيَّن المثقفُ الأخلاقيُّ بموقفه من الموقفيْن، أيْ بنصرةِ موقفٍ ومجابهةِ الموقف الذي يَنْقضه. في هذه الحدود يتجلّى ناجي العلي، الذي يؤْمن بالأجزاء وبفضيلة التجزيء، مثقفًا نقديّاً بامتياز، مغايرًا للمثقف السلطويّ، الذي يطمئنّ إلى «عموميّة الوطن» ويَهْرب من التحديد، مضيفًا تلك العموميّة إلى «السلطة العامّة» التي تتحدَّث باسم فلسطين وتَفْعل ما تريد. بيد أنّ الانحياز إلى «الكلّ» الذي يَلْتهم الأجزاءَ لا يشي ببراءة ولا يردّ إلى اعتدال، وإنّما هو الصيغة الفكريّة الموافقة التي تؤمِّن الامتيازَ، كما لو كان «المثقف الناجح» هو الذي يقايض صمتَه بالمصلحة ويبادل موقفًا عامّاً بلا قوام بامتيازٍ متماسكِ القوام.

ما الذي جَعَلَ ناجي العلي يُنْكر المثقفَ السلطويَّ ويتّخذ موقفًا نقديّاً لا تَقْبل به السلطةُ ولا يَرْتاح إليه ذلك المثقفُ؟ ما الذي جعله يَكْسب رغيفَه بشرفٍ في مناخ يَزْهد بالعمل وبالشرف معًا؟ لا يحتاج الإنسان إلى إعمال الفكر واستشارة النظريّات هنا، بل يكفي أن يرى إلى ذلك الفنان في وجوده اليوميّ العاري، كي يتبيّن الفرقَ بينه وبين كثيرين: فلقد كان موهوبًا ويَحْترم الموهبةَ، معلنًا أنّها موهبة لـ «الصالح العامّ» لا ترمي إلى كسب ولا تتطلّع إلى امتياز. بل إنّ تلك الموهبة الكبيرة هي التي راضته على مواجهة الزائف بالحقيقيّ، والمتداعي بالنبيل. وإضافةً إلى هذه الموهبة كانت هناك تلك الإيمانيّةُ العميقة الجميلة القاتلة، التي تَأْخذ به إلى عالم الألوان والخطوط والأشكال، وتزامله في دروب المخيّم وحارات اللاجئين، تقصّ عليه عذاباتِهم التي ذاقها، وتحكي له أحزانَهم المستمرّةَ، مؤكِّدةً أنّ ناجي من الفقراء ومع الفقراء، ومن فلسطين ومع فلسطين، بعيدًا عن فئة معهودة تتّخذ من فلسطين مطيّةً لما تشتهي ومن الشعب جسرًا إلى ما تَرْغب. «يا زَلَمِة ما بعرف أرسم إذا ما دُرْتْ في حواري المخيّم.» المخيّم هو مكانُ الإلهام الغريب، الذي يُبْصر فيه الفنّانُ القضيَّة الفلسطينيّةَ حين يَنْظر إلى وجوه إنسانيّة متعبة أضناها الحصارُ، ويحاور فيه «الحسَّ العامَّ السليم» الذي يَشْرح القضايا المعقدةَ صائبًا، من

(جريدة القبس، ٣/٢/١٩٨٧)

لماذا لاذت «المؤسسة الوطنيّة» بالصمت وهي ترى الحكمَ بالإعدام على مثقف وطنيّ رَسَم من أجل فلسطين؟

(جريدة القبس، ٧/٢/١٩٨٧)

شكّل ناجي العلي إحراجًا صريحًا للمؤسسة ولمثقف المؤسسة في آن

يستطيع «المثقف الوطني» أن يتغنّى بهواء الوطن وترابه، ولكنه لا يعطي قولاً مفيداً

(جريدة القبس، ١٩٨٧/٢/٢٢)

دون كلمات كبيرة وبلاغة مخاتلة. إنْ كان المخيم هو التكثيفَ البليغَ للمأساة الفلسطينيّة، فإنّ ناجي كان يكثّف الكثيفَ وهو يحاور المخيَّمَ والأسبابَ التي قادت إلى وجوده. كان يذهب إلى الناس ويصافح عيونَهم، ثم يرتدّ إلى عزلته المبدعة الموزَّعة على الحبر والورق والقلق والصمت البليغ. من أين تأتي الأفكار؟ يسأل المثقفون ـ التلاميذ ويَنْطقون باسم مفكّرٍ كبير. لم يكن ناجي، الذي تلمذَتْه التجربةُ، يُرْهق نفسَه بالأسئلة المدرسيّة، لأنّه عَثَرَ على السؤال خارج الكتب، وعثر على جوابه خارج الكتب أيضًا، منذ أن أدرك في سنّ مبكرة ملؤها القسوةُ والمعاناةُ أنّ الإجابات مرسومةٌ في عيون البشر، ولكنّها ناقصةٌ في سطور الكتب.

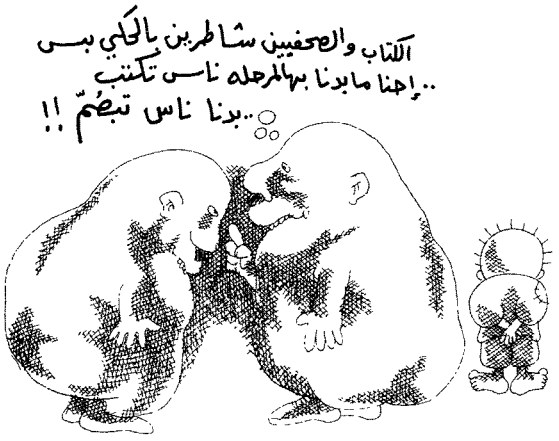
في حَوَاري المخيم، التي تُدْمي القلبَ ولا تُسِرّ العينَ أو تؤنس الضميرَ، كان ناجي العلي يمارس حريتَه كما شاءها الضميرُ الفنيُّ أن تكون، ويَطْرح أسئلتَه كما أرادتها الأخلاقُ المسؤولةُ أن تكون، ويرسم كما شاء أن يَرْسم بلا خشية أو مداراة أو رقيب، وكأنّه يقول: إنّ مبدعًا لا يَنْصر الحريةَ حين يمارس إبداعَه لا يَنْصر الحريةَ في أيِّ موقع آخر. لم يَخَفْ ناجي، ذلك الطفلُ الأبديُّ البديعُ، الرقيبَ الخارجيَّ، ولا هَجَسَ برقابةٍ ذاتيّة تتخيّر من السطور ما يلبّي المناسبةَ. لهذا رَسَمَ حرّاً، وجَعَلَ من الرسم شكلاً يبشّر بالحريّة، ساخرًا من ألوان العبيد الذي أَدْمنوا «عبوديَّةَ الحاجات» التي تقزِّم الإنسانَ إلى حجم السلعة المشتهاة.

لقد شكّل ناجي العلي في تعاليمه الكبيرة، الموزَّعةِ على الموهبة الأخلاقيّةِ والإيمانيّةِ والحريّةِ، إحراجًا صريحًا للمؤسّسة ولمثقّف المؤسّسة في آن. فمن مفارقات القضيّة الفلسطينيّة المؤْسية أن تُنْتج «مثقفًا» تَنْصره قضيَّتُه ولا يَنْصر القضيَّةَ التي نَصَرَتْه: تَنْصره القضيّةُ حين تتستّر على موهبته الناقصة، وتَنْصره حين تَحْجب انتهازيَّتَه وولعَه بالكمّ الذي لا ينتهي، وتَنْصره حين تبرِّر «حياتَه السياحيّة.» وكم أَشْهرت القضيّةُ الفلسطينيّةُ من أسماء انصرفتْ إلى الشهرة وأعرضتْ عن القضيّة! كان ناجي يُحْرج المثقفَ المجزوءَ الموهبةِ، والكاتبَ المجزوءَ الأخلاق، والإداريَّ المجزوءَ الكرامةِ. وكان راضيًا بنفسه، وشديدَ الكبرياء، ومقتنعًا بعيشه الكثير النظافة. وما كانت المؤسسةُ أقلَّ تحرّجًا من هذا الرسّام الطويلِ الريشة والطويلِ اللسان، الذي لا يُشْترى ولا يروَّض، ولا يَقْبل بـ «العروض» المتلاحقة القائلةِ بعيشٍ مريحٍ و«رسمٍ أنيق.» وواقع الأمر أنّ حال المؤسسة صورةٌ أخرى عن حال مثقفها «الملتزم»: فهي بدورها مجزوءةُ الموهبة، إلا ما مَسَّ الفسادَ وعلومَه المبتكرة: وهي مجزوءةُ الأخلاق والإيمانيّة، إلا ما مَسَّ مصالحَها، التي أَبْهَظَ ثقلُها ظهرَ الوطن وصدرَه؛ وهي عديمةُ الحريّة، إلا ما ارتبط بالحريّة سلبًا، كأنْ تهمّش كاتبًا لا يرضى الانقيادَ، أو تُلْطم صحفيّاً لا يريد الكذبَ، أو تُجْهِض ما لا يَقْبل بالركوب و«المحاصصة.»

الفنّان الطليق وجماليّة العَلَن

التقى ناجي مَراجعَه وهو ذاهب إلى فلسطين. التقاها وهو يَذْكر هراوةَ «الدركيّ» الذي لا يَرْحم، وهو يبحث عن رغيف الخبز مفردًا، وهو ينتقل من عالم المهنة الشقيّة إلى فضاء الفنّ. لم يَكْتشف الحريّةَ في الفنّ، بل ذهب إلى الفنّ لأنّه كان يعرف الحريّة، ويعرف أنّ وراء العالم المعيش القاسي عوالمَ مختلفةً. فلا أحد يرى الواقعَ المعيشَ مفردًا إلا إذا كان عبدًا أَقْبَلَ على العبوديّة فأسعدتْه. وما كان واقعُ الفنّان ناجي إلاّ ذلك الواقعَ الذي يتعرّف بصيغة الجمع: واقعَ المعاناة وواقعَ التمرُّد، واقعَ المنفى وواقعَ المقاومة، واقعَ الجهل وواقعَ الإنارة، واقعَ الآخرين القامع وواقعَ المتمرِّد الذي يصطدم بالآخرين ويَشْهر ريشتَه النجيبة.

تَعَلّم ناجي الحريّةَ وهو يتعلّم قلّةَ «الحاجات،» باستثناء الكرامة. وتعلَّمَ التحرُّرَ من الحاجة من مخيّم فقير ذابل لا «مُرافِقين» له ولا حاشية... مخيم فقيرٍ كان خيمةً ذات مرّةٍ، تلهو بها الرياحُ وتجتاحها الأمطار. وحين تحوّلت الخيمةُ إلى بيت طينيّ بقيت خيمةً كما كانت، تَصْفعها الريحُ والدركيُّ و«كَرْتُ الإعاشة» والأمطارُ الموحلة. إنّه الوجودُ العاري الذي حَرَّره عريُه من ثقل الحاجات وأَطْلقه خفيفًا إلى حدود اللامبالاة. إنه الوجود المكشوف الذي لا أسوار له ولا حصانة. ولعلّ هذا الوجودَ المشرَّعَ على العلن هو الذي جَعَلَ من لوحة ناجي العلي خيمةً طليقةً تَسْخر من الريح ولا تلتفت إلى



(جريدة القبس، ٢/٤/١٩٨٤)

كان يَنْشر الحقَّ شفافًا، ويعلن الفنّ رسالةً

الهراوة، وتُدْرك أنّ وجودَها الحقيقيّ قائم في مكان آخر، كما لو كانت الخيمة الساخرة بيتًا جميلاً مضمرًا تناثر في اتجاهات مختلفة.

كان الفقير ناجي يرى الأميرَ ولا يعجبه فيَرْسمه ويترك الكتلةَ الأخرى جانبًا، ويرى الجنرالَ ولا يروقه فيرسمه ويلقي بالنجوم إلى التراب، ويرى المسؤولَ ويَرْسم دناءتَه، ويتطلّع إلى القائد ويَنْشر صَغَاره، ويلتفت إلى المثقف ويَفْضح «نقده،» ويتأمل الأنظمةَ العربيّةَ فيضع على رأسه كيسًا وينام. كان يواجه المضْمَرَ بالصريح، والسرَّ بالعلن، والسوادَ المسيطِرَ بفضاءٍ أبيضَ طليقٍ. لهذا عافت نفسُه الأميرَ والجنرالَ والمسؤولَ والقائدَ واكتفى بحنظلة، الولدِ الفقيرِ النبيهِ الذي أدار ظهرَه لعالمٍ لا عدلَ فيه ولا أخلاق، ورفع قدمَه الصغيرةَ تعبيرًا عن تمسُّكه بالحياة واحتقارِه لأعداء الحياة. إنّه حنظلة الذي لم يتخرَّجْ من المدرسة الرسميّة، ولكنّه يَفْهم أكثرَ من أستاذ المدرسة، ولا يرتدي ما ارتداه تلميذُ المدرسة، ولكنّه يرتدي شرفًا لا تقرّره الكتبُ المدرسيّة. ولعلّ الفصلَ الباترَ بين الظلم والعدالة، كما بين الحقّ والخديعة، هو الذي أَمْلى على ناجي أن يواجه البلاغةَ السلطويّةَ بالعبث الساخر، والترصُّنَ الكاذبَ بالنكتة، وأن يَجْمع في رسومه بين الأشكال والكلام تأكيدًا لقولٍ لا يَحْتمل التزويرَ والمجاراةَ. ما كان عبثُ ذلك الإنسان، البسيطِ في كلامه ولباسِه وحركاتِه، التماسًا لضحكٍ مجانيٍّ ولا تسليةً مدفوعةَ الأجر، بل كان فيه ما يَخِزُ الضميرَ ويُبْكي القلبَ ويؤرِّق العقلَ الحيَّ. ذلك أنّ رسومه كانت تعليقًا سياسيًا صريحًا على واقعٍ بائسٍ يُرْهق الضميرَ الحقيقيَّ.

في جماليّة العلن، القائمةِ في خيمةٍ مرسومةٍ على الريح، كان ناجي يَنْشر الحقَّ شفّافًا، ويعلن الفنَّ رسالةً، ويعالن بجموحٍ لا يُقيَّد، ويَشْهد على مأساة فلسطينيّة حارقة لا تنتهي، عناصرُها: شعبٌ يقاتل، ومؤسسةٌ تبدِّدَ قتالَه، وجمهرةٌ من «المستشارين» و«الكتبة» يحوّلون رمادَ الشهداء إلى سمادٍ في أرض بائرة. من العلن جاء ناجي، وعلى العلن رَسَمَ، وفي العلن صَدَرَ عليه الحُكْمُ الأخيرُ.

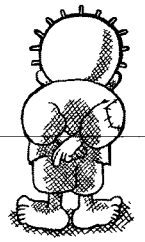
ذهب ناجي وبقيتْ ذكراه ومأساتُه: ذكرى يَحْتفل بها المدافعون عن الحريّة وفلسطين والفنّ و«بقايا العروبة،» ومأساةٌ تقول ما قالته دون أن تَرْدع ضالاً أو تهْديَ ضليلاً. كأنّ في مأساة ناجي العلي مجازًا يحكي مأساةَ شعبٍ التقى بقيادةٍ خَذَلَتْه، وبمعارضةٍ تستمرّ في الخذلان وتبشّر بالنصر، دون أن تدري أنّ «الشهيد» لم يعشْ حياتَه، وأنّه ترك وراءه أطفالاً يحتاجون إلى مَنْ يعولهم. فالقضايا المنتصرة تحتاج إلى السياسة الصائبة أكثرَ من حاجتها إلى قبور الشهداء.

أَنْهى غسان كنفاني دراسته عن ثورة ١٩٣٦ الفلسطينيّة بقولٍ حزين: «مَنْ يقود لا يقاتِل، ومَنْ يقاتل لا يقود.» لقد قاتل ناجي العلي من يومٍ وُلِدَ إلى اللحظة الأخيرة، تاركًا وراءه «قائدًا» غريبًا، لا يقود ولا يقاتل ولا يموت.

عمّان

فيصل درّاج

ناقد فلسطينيّ بارز. مقيم بين عمّان ودمشق.



ناجي العلي: سحر الكرامة

وحوش الزمن الأخير

الكاريكاتور المختلف

في ساحة من ساحات روما المسمّاة «بياتسا نافونا،» يتجمّع عددٌ من الرسّامين العرب الذين امتهنوا فنَّ «الكاريكاتورا» ـ وهو تعبير إيطاليٌّ لا يتعلّق بطريقة في الرسم فحسب، بل بطريقة في الحياة أيضًا: حياة تبدأ بالجلوس ساعاتٍ طويلةً وسط زحمة بائعي الخرز الملوّن والغجريّات وهواةِ الأغاني الشائعة وجامعي قُوت يومهم، وتنتهي باصطياد السائحين ورسْمِ وجوههم بخطوط سريعة، تشوِّه أو تبالغ، إلاّ أنّها تثير ضحكَ السائح ومرحَه حين يتطلّع إلى وجهه وكأنّه يراه لأوّل مرة، فيَدْفع الثمنَ عن طيبِ خاطر. وحين يَهْبط الظلام، يتسلّل رسّامو الكاريكاتورا مع أوراقهم ومتاعهم القليل إلى أقرب حانةٍ أو مطعم لتناول الوجبة اليوميّة الرخيصة مع قَليلٍ من النبيذ الرديء.

إنّها مهنةُ الإضحاك والتسلية. وهي بالضبط المهنةُ التي تواصِل تقاليدَ قديمةً خَرَجَ من عباءتها الفنّانُ الساخر: تقاليدَ النديم والمضحِك والممراح، أو تقاليدَ الممثِّل فيما بعد ـ ممثِّلِ المسرحيّات الهزليّة، أو الشخصيّة الدائمة في كلّ مسرحيّة أو قصة أو ملهاة أو حكاية شعبيّة ـ أعني المهرِّج.

ولكنْ لئن بدت هذه المسافةُ قصيرةً بين رسّامي الكاريكاتورا العرب هؤلاء وبين الندماء والظرفاء، فإنّها تبدو شاسعةً بين ناجي العلي وبين مجموعةِ ساحةِ بياتسا نافونا، لا لأنّ هذه الساحة بعيدةٌ جغرافيّاً ـ فالساحات المماثلة منتشرة في الوطن العربيّ ـ بل لأنّ الخيالَ مختلف، والمصيرَ كذلك: مصيرَ الفنّ والفنّان.

لقد حاول بعضُهم تحديدَ هذا الاختلاف بالقول إنّ فنّ ناجي العلي أكثرُ من فنّ كاريكاتوريّ، وإنّه ينتمي إلى نوع آخر. وكانت هذه محاولةً للدفاع عن الساحات الشبيهة بالساحة الإيطاليّة: فإنْ كان هذا الفنُّ ليس «كاريكاتورا» وإنّما هو شيء آخر، فيجب إذن البحثُ عن تسميته مجدّدًا، أيْ كشفُ دلالته ومداه الصحيح.

عدد كبير من رسّامي الكاريكاتور العرب يَشْعر أنّ ناجي العلي لا يَنْتمي إليه، كما شَعَرَ بذلك الذين اقترحوا عليه منحةً دراسيّةً لدراسة فنّ الاستوديو. ولكنّ ناجي يَنْتمي إلى فنّ الكاريكاتور حقّاً، وإنْ كانت بينه وبين فنّ الاستوديو مسافةٌ شاسعةٌ هي نفسُها المسافةُ الفاصلةُ بين عصرٍ وعصر، ومفهومٍ ومفهوم، ونخبةٍ وجمهور.

فنّ النقد الأخلاقيّ

إذا كانت السخريةُ والتشويهُ والنقدُ هي أهمّ المعاني التي تتضمّنها لفظةُ «كاريكاتور» في أصلها الغربيّ، فإنّ هذه المهنة لم تَقْتصرْ على تقنيّة فنيّة واحدة ولا على نوع فنيّ واحد. فقد مارسها الذين قَصُّوا القصصَ الشعبيَّ الشهير حول الشخصيّات الضاحكة والساخرة، ومارسها كتّابُ المقامات، أو جامعو الملاحم مثل ملحمة **دون كيشوت**. ومارَسَ هذه المهنةَ أيضًا أولئك الذين وَضَعوا رسومَ المسوخ على هوامش الكتب المقدّسة، أو حَفَروا على سطوح المقابر الفرعونيّة رأيَهم الناقدَ في طقوس دفن الفراعنة وكبار الكهنة، أو بنوا الكاتدرائيّات الشامخة وحَفَروا في الزوايا مسوخَهم العجيبةَ وكأنّهم يُخْرجون ألسنتَهم للسلطات الكنسيّة.

هذه المهنة، إذن، تعبيرٌ عن قدرة خلاّقة اتّخذتْ تقنيّاتٍ متعدِّدةً للتعبير عن نفسها: الكلمة والصورة والتمثيل والغناء. وهي بهذا المعنى أكثرُ من أن تكون فرعًا أو موضوعًا. إنّها، قبل كلّ شيء، رؤيةٌ نقديّةٌ. ورغم اختلاف التقنيّة والأسلوب، يظلّ الأصلُ قائمًا، وهو «النقد الأخلاقيّ» الموجَّهُ في الدرجة الأولى إلى الهيمنة ورموزِها ومُغْلقَاتِها وأُطرِها الحديديّةِ في شتّى تجلّياتها.

يشار دائمًا إلى «بروجل،» الملقّب بـ «بروجل الفلاحين،» بوصفه أحدَ كبار هؤلاء الأخلاقيّين الكبار في مناطق شمال الألب. ونستطيع إدراكَ روح بروجل الساخرةِ والأخلاقيّةِ في لوحتيْه الشهيرتيْن «الأعمى يقود العميان» و«تقدمة الملوك.» فاللّوحة الأولى تصوِّر المثَلَ الشهير، بينما تصوِّر الثانيةُ شخصيّاتٍ دينيّةً بأقنعة جديدة. فيوسف في هذه اللوحة ليس كما تُصوِّره الرؤيةُ الشائعة: إنّه هنا فلاّحٌ جشعٌ مشغولٌ بحساب قيم الهدايا النفيسة، ويرتدي المحيطون بمهد المسيحِ الطفلِ أقنعةً تنكّريّةً، ويَحْملون رموزَ الثروة والسلطة الدنيويّة.

إذا أخذنا الفنّان الإسبانيّ «غويا» نجد أنّ تبشيرَه بأخلاقيّة جديدة مضادّةٍ لأخلاقيّات محاكم التفتيش هو من مميّزات فنّه البارزة. وهذا هو أيضًا من مميّزات «جرينفالد» الألمانيّ، و«هوجارت» الإنجليزيّ. ومع أواخر القرن الثامن عشر بدا الجوُّ مهيَّأً لظهور فنّ الكاريكاتور السياسيّ بفضل ثورتيْن: الثورة الصناعيّة والثورة الفرنسيّة. ووَجد فنُّ الكاريكاتور بين يديه وسائطَ تمكّنه من الإنتاج على نطاق جماهيريّ. كما وَجد اهتمامًا عامّاً بالسياسة، موضوعِه الجديدِ.

وسواء أكان الموضوعُ هيمنة سياسة أم مجتمعًا أم حربًا، فإنّ كلّ هذه الأشكال تعبِّر عن انغلاقيّة. إنّها سلالمُ من القيم تؤطِّر نفسَها بالقداسة، وتَفْرض رؤيتَها على الفرد والمجموع. ومن هنا، كان اختراقُ المقدَّس وتشويهُه وإظهارُ غرابته ولامعقوليّته تعبيرًا عن تفتّح الإنسانيّ والطبيعيّ، واقتراحًا للتعدُّد والغنى في مواجهة الواحديّة وفقرِ الشخصيّة الإنسانيّة.

محاكمة الوحوش بمعيار الطفولة

النظرُ إلى رسوم ناجي العلي من هذه الزاوية لا يعني أنّه شخصٌ بلا موروث أو تاريخ. بل الحقّ أنّ تاريخيّة ناجي هي أشدُّ النواحي جذبًا في رسومه، وأشدُّ علاقاتها خصوصيّةً. وهذه التاريخيّة تَعْكس نفسَها في حقيقةِ أنّه وارثُ تقليد النقد الأخلاقيّ في «المرويّات» العربيّة.

ولا مفارقة في هذا الأمر. إذ إنّ المرويّ العربيّ هو الشكل الذي اتّخذتْه الرؤيا النقديّةُ عبر العصور. إنّه المرويّ المكبوت على مستوى المصرَّح به واللامصرَّح به: أيْ في ما نَسْكت عنه حين نقول، وفي ما لا نقوله نصّاً حين نقول. إنّه، بعبارة أخرى، الثقافةُ التي نَفَتْها مراسيمُ التنصيب والهيمنة، واختصرتْها في كلّ ما هو عاميٌّ ومبتذلٌ وعاديٌّ ولاشرعيٌّ.

يفسِّر لنا هذا كيف أنّ رَسْمَ ناجي يَسْتند إلى مرجعيّة عامة، سواء في استغلاله للمفارقات اللفظيّة أو الأمثال والروايات والحِكَم الشهيرة. وبهذه المرجعيّة يَسْتمدّ مشروعيَّةَ نقد أشكال الهيمنة القائمة. وتتغذّى هذه المرجعيّةُ من مستوى اجتماعيّ آخر، هو مستوى المغلوبين أو المسحوقين أو المهمَّشين، بحيث يمكن أن يحلّ أحدُهما محلّ الآخر ببساطة، ومن دون إحساس بالافتعال.

على أساس انشغالات هذه المرجعيّة، يجري بناءُ العالم والقيم مجدَّدًا، وفق ثنائيّة واضحة لا تترك مجالاً للبس والغموض. إنّها ثنائيّة الأبيض والأسود، الطفل والوحش، فلسطين وإسرائيل، فلسطين وأميركا.. وهكذا. وفي سياق عمليّة البناء هذه، يَبْتكر ناجي الرموزَ التي تقابل أحدَ طرفيْ هذه الثنائيّة، وأعْني الرموزَ الحيّةَ ذاتَ الصفة التاريخيّة. فالأبيض يتسلّل إلى شتّى تفتّحات الطبيعة: الأرض، الطفل، الأم، الوطن، أيْ إلى كلّ ما هو بدهيٌّ وإنسانيٌّ. يتسلّل الأسودُ أيضًا متتابعًا: فهو السمسار، والنظام العربيّ، والصهيونيّة، والرأسماليّة، أيْ كلُّ ما هو مصطنعٌ وشاذٌّ ولاإنسانيٌّ. عالم ناجي، بهذا المعنى، بناءٌ حيٌّ، لا تتمسرح فيه الكائناتُ، بل يَكْتسب فيه المسرحُ حقيقةً غيرَ مسرحيّةٍ بوصفه الدراما القائمةَ في الأمس واليوم والغد: إنّها دراما الصراع المتواصل.

أين يَكْمن الإحساسُ بالسخرية، إذن؟ أفي ذلك الإحساس الدافق بالحنان والعاطفة؟ أَمْ في ذلك المزيج بين الاثنين؟ إنّه يَكْمن في حقيقة الأمر في ذلك اللقاء بين الثنائيّات، في ذلك الانحياز الأخلاقيّ مع أو ضدّ. فليس ثمّة حياد في هذا العالم الذي نعيشه بعيون ناجي، ونَكْتشف بدهشةٍ أنّه عالمنا أيضًا وليس مسرحًا مجرّدًا نتّخذ أمامه مقاعدَ المتفرجين.

عالم ناجي بهذا المعنى أيضًا هو عالمُ قيم مضادّةٍ، تَكْتسب حضورَها بتعرية قيم الخصم وحقيقته، بعرضه أمامنا مجرَّدًا. فحين يُحاكَمُ الوحشُ، وعالمُ هذه الأشكال القرديّة في رسم من رسوم ناجي، إنّما يحاكَمُ بمعيار الطفولة والبداهة والبراءة. ولهذا يَبْدو عريُه صاعقًا، وتهافتُه وسُخْفُه مثيرَيْن للضحك. فهذا العالم ليس بتلك القوة الهائلة، ولا بتلك القيمة، وإنّما قوتُه وقيمتُه مجرّدُ مواصفاتٍ وأعرافٍ قابلةٍ للكسر عند أقلّ بادرةِ صحوٍ بين سكّان المدينة المسحورة.

وتَشْهد تحوُّلات رسوم ناجي على هذا المنحى بشكل واضح. فقد انتقل بوحوش العالم شيئًا فشيئًا من مشهد تاريخيّ إلى آخر، مجرِّدًا إيّاهم من الخصائص الإنسانيّة، وصولاً إلى صفة خصائصهم الحقيقيّة، حتى أصبحوا في رسومه الأخيرة مجردَ كائناتٍ شبيهةٍ بالزواحف المنقرضة، إشارةً إلى الزوال. فكلُّ ما هو مصطنعٌ وشاذٌّ ولاإنسانيٌّ لا يَمْلك أن يبقى حين يزول السحرُ والساحرُ.

سحر الكرامة

هل بالإمكان إطلاقُ صفة الساحر المضادّ الذي يَفلّ السحرَ على فنّ ناجي العلي؟ تبدو هذه الصفةُ مجردَ صفةٍ إجرائيّة. ذلك لأنّ ما يؤثِّر فينا بعمقٍ ليس هذه العمليَّةَ بالذات، بل تلك القدرة التي نُحِسّها تنبعث فينا ونحن نعي زوالَ السحر ـ وهي الشعورُ بقدرتنا بالذات. إنّ ما يحاوله ناجي، وهو يخترق الهيمنةَ، هيمنةَ المُثُل والأفكار والتصوُّرات المتخثِّرة بفعل تسلّط ثقافة المراسيم، إنّما هو استعادةُ كرامته الشخصيّة، كرامةِ الوعي الذاتيّ، والقدرةِ على التواصل مجدَّدًا في هذا المحيط البشريّ الشاسع والمتّسع باتّساع صحرائه. إنّه التواصل بين الفرد والآخر، والتواصلُ بين الفرد والمحيط، في مؤاخاة إنسانيّةٍ لا تَقْطعها حواجزُ الاضطهاد والاستغلال والمنافع الطبقيّة.

هذه الكرامة الشخصيّة للفنّان ليست مسألةً خاصةً به، إلاّ من منظور أنّه ذلك الملْحُ الذي يُملِّحُ به. أمّا على صَعيد تاريخيّة هذا الفعل، فإنّها مسألةٌ خاصةٌ بالمجموع كلّه، بكرامته. ومن هنا فإنّ استعادة الكرامة التي يحسُّها المشاهدُ لرسوم ناجي هي العمقُ البعيدُ لانفكاك السحر، ولتساقُطِ تعاويذ الكهّان والكذبة.

شيء عن البناء

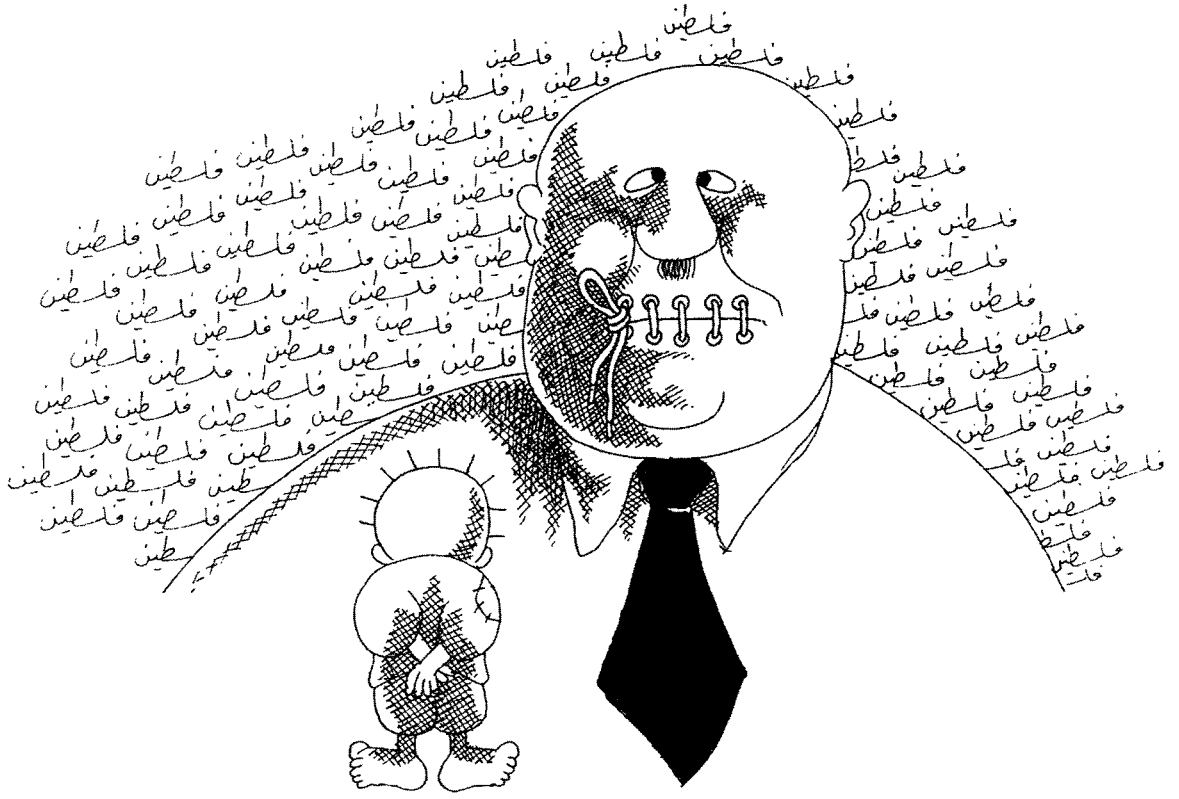
من المُلاحَظ في ما يتعلّق برسوم ناجي أنّ طاقة الوعي لديه ـ تلك التي استطاعت أن تَجْمع موروثَ الحكاية، والمَثَل، وأساليبِ التورية اللُّغويّة ومفارقاتها ـ قد أصبحتْ هي العلامةَ الأشدَّ وضوحًا، بينما لا يكاد الاهتمامُ يَنْصرف إلى **أشكال** هذا الوعي، أو التصميم التشكيليّ لرسومه. وإذا كانت هذه النزعة استمرارًا لنزعة «المرويّات» اللُّغويّة التي تَحْظى بالاهتمام على نطاق واسع، فإنّ النزعة التشكيليّة في اعتقادنا أصبحتْ في حاجة إلى إشارة. فثمةٌ تمتمةٌ تشكيليّة شائعة حتى الآن حول التصميم، لا تكاد تتخارج عن فنّ الأستوديو، ومازالت غيرَ قادرةٍ على بناء رؤية لبنية العمل الفنيّ بكلّ أبعاده. ثمة حديث وانصراف إلى فهم التصميم بمعزل عن دلالاته. وفي المقابل، ثمّة حديث وانصراف إلى الهمّ الرؤيويّ بمعزل عن دلالته التصميميّة. ونعتقد أنّ رسوم ناجي يُمْكن أن تُخْرِج هذا الحديثَ من حيرته.

فمن الميِّزات الأساسيّة في هذه الرسوم أنّها تُكْتنز على الدوام بأشكال تصميميّة، حتى ليخيَّل إلى المتابع أنّ همَّ ناجي هو همٌّ تصميميّ في المرتبة الأولى. ولكنّ هذا التخيُّل سرعان ما يزول حين نلاحظ أنّ تعدّدَ التصميم وتطوّرَه يتساويان مع اغتناء في الرؤية. أيْ أنّ التصميم لا يَنْمو وحده. حتى لكأنّ الدافع إلى الفنيّ التصميميّ يبدو وكأنّه المجاهدة العميقة لإيصال أشدّ أنواع الوعي تعقيدًا وتراكبًا. ولا يبدو هذا التطوّر قفزًا أو انتقالاً من حال إلى حال، بقدْر ما يبدو نموّاً عضويّاً، يحافِظُ فيه التصميمُ على ما سَبَقَ ولكنّه يضيفَ إليه أبعادًا جديدة، تمامًا كما هي حالُ المفردات الأساسيّة في لغة وعيه: ففي الرسوم الأولى التي تعود إلى الستينيّات، لم يكن الفضاءُ يَحْظى بالتفات هذا الفنّان، بل كان مجرّدَ إشارة إلى مكان تحتلّه الشخوص: أما فيما بعد، فقد بدأ الفضاء يَحْظى بأهميّة بالغة، ولم يَعُدِ الشخصُ إلاّ جزءًا عضويّاً من ذلك الفضاء المحيط به، بحيث يَنْكسر التصميمُ لو انتزعناه منه ووضعناه في فضاء آخر.

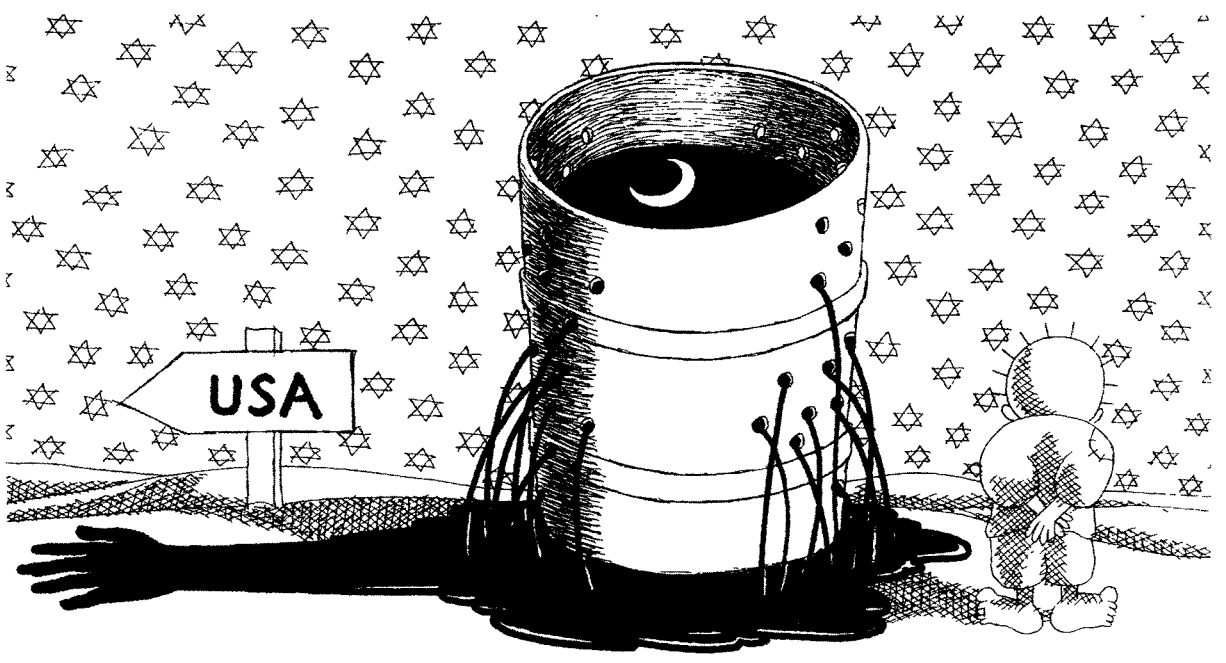
ومع متابعة الاهتمام بالفضاء وتحويله إلى حالة تشكيليّة، نجد أنّ ناجي راح يستغلّه أحيانًا باعتباره مصيرًا مهيمنًا، حين يكتب عليه كلمة «فلسطين» مثلاً مكرِّرةً عشراتِ المرّات لتأكيد انتصار البراءة والأبيض؛ أو حين يَجْعله مصيرًا مهيمنًا على إحدى شخصيّات عالم «الوحوش،» فيَرْسم عليه «نجمةَ إسرائيل» مكرّرةً عشراتِ المرات لتأكيد بروز البياض وفلسطينَ والحقيقةِ في هذا السواد الشامل.

إذا انتقلنا الى المراحل المتأخّرة، وهي الشهيرة بتلك الرؤية البانوراميّة، نَكْتشف أنّ عناصر الفضاء أصبحتْ في قبضة الفنّان. فليس هناك فراغ بلا معنى، سواء امتلأ

(جريدة القبس، ١٩/٧/١٩٨٤)



(جريدة القبس، ٣١/٥/١٩٨٤)



في ما بعد بدأ الفضاء يَحْظى بأهميّة بالغة بحيث يَنْكسر التصميم لو وضعناه في فضاء آخر

(جريدة القبس، ١٢/٨/١٩٨٦)

وحوشِ العالم أصبحوا في رسومه مجرد كائنات شبيهة بالزواحف المنقرضة

بالجموع الشعبيّة القادمة، أو امتلأ بلحاف المصير، أو امتلأ بكلمة واحدة مكرّرةً مئات المرات.

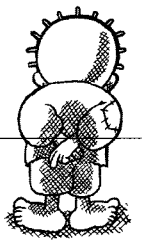
لقد انتقل ناجي في مسيرته من التصميم المكانيّ ذي البعديْن، إلى التصميم الفضائيّ. فلم يعد رسمُه يُقرأ أو يُنظر إليه وفق المنظور التقليديّ، من اليمين إلى الشمال، أو بالمواجهة مباشرةً، بل وفق منظور آخر. فأنت صِرتَ تنظر إلى الرسم البانوراميّ من أيّ جهةٍ شئتَ، وتقرأه بالطريقة التي تريد، ولكنّكَ في النهاية مرتدٌّ إلى نقطة مركزيّة تُلحُّ عليكَ وتعاودكَ من كل الجهات.

وفي مثل هذا التصميم تجاوبٌ مع حسّ الإحاطة الذي يَشْعر به الإنسانُ. كلُّ شيء محيط بك وأنتَ جزءٌ منه، ولكنّ امتيازكَ هو أنّكَ قادرٌ كفنّان وكمتلقٍّ على احتياز هذا الكلّ وإخضاعِه، لأنّك لست شيئًا بل أنت إنسان. وفي هذا طموحُ الفنّان أن يكون مِلْحًا؛ وسواءٌ أكان واعيًا بهذا أم لا، فإنّ إفساده يَعْني إفسادَ المائدة كلّها. هكذا يولَدُ الخيارُ بين أن يَرْسم أو أن يتسلّى والعيونُ مثبَّتةٌ عليه. قد تكون هذه العيونُ عيونَ أجيال وأناسٍ غامضين يعيشون في ذاكرته، أو عيونَ أصدقاء التهمتْهم الوحوشُ. وقد تكون عيونَ الباعة ووُسطاءِ الإثراء بأفضل الطرق وأسرعها. إلاّ أنّه يظلّ دائمًا أمام خيارٍ لا حيادَ فيه، كما هو الخيار بين الكرامة الشخصيّة والامتهان، وكما هو الخيار بين الحياة والموت: لا مساومة ولا وسط في هذه الثنائيّة المضادة. فمنذ أن تثبّت الطفلُ الصغيرُ، البطلُ الحقيقيُّ للدراما، في قفص «الوحوش،» لم يعد هناك توسّط. هكذا نَفْهم كيف أنّ الـ «فوق» والـ «تحت» ليسا مفهومَيْن مجرَّدَيْن لفائدةٍ معجميّة، وإنّما هما تجسيد لرفض التعلّق في الهواء. وهكذا نَفْهم أنّ لغة السياسةِ التي يَفْهمها ناجي هي غيرُ اللّغة الشائعة. إنّه يَرْتفع دائمًا بهذا القول الحكيم: «أنتم مِلْحُ الأرض، فإذا فَسَدَ الملحُ فبماذا يُمَلَّح؟»

الكويت

محمد الأسعد

كاتب وناقد تشكيليّ فلسطينيّ، يعيش في الكويت.



ناجي العلي: سحر الكرامة

الواقع والخيال السينمائيّ

بشير الديك

حين جاءني نور الشّريف

لم أكن أَعْرف الكثيرَ عن ناجي العلي قبل أن أَكْتب الفيلم الوحيد الذي صَوَّر حياتَه واغتياله. كنتُ أَعْلم فقط أنه رسّامُ كاريكاتير فلسطينيّ، وأنه خالقُ «حنظلة» ـ الطفلِ الصغيرِ الذي أدار ظهرَه للعالم لأنّه كان يحدِّق دومًا إلى فلسطين. كنتُ أتابع أعماله المتميِّزة في **الوطن** و**القبس** الكويتيَّتَيْن، كلَّما سنحت الفرصةُ لذلك. وفجأةً جرت عمليّةُ اغتياله، كما اغتيل من قَبْله الكاتبُ الفلسطينيُّ الكبير غسان كنفاني. وَهزّت العمليّةُ الإجراميّةُ ضميرَ المثقفين والفنّانين في مصر.

ذاتَ يوم جاءني الفنّان النجم نور الشريف وقال إنّه يريد أن يصوِّر فيلمًا عن حياة ناجي العلي. قلتُ له: «إليَّ إذَنْ بأكبر قدْرٍ من المعلومات عنه وعن حياته.» فقَدَّم لي أرشيفًا كاملاً لرسوم ناجي العلي، ونبذةً عن حياته، بل وكتابيْن عن فنّ الكاريكاتير كان ناجي قد أَسْهم فيهما؛ إضافةً إلى كتاب هامّ تضمَّنَ مادةً عن سيرة ناجي، وطبيعته كفنّان، والظروفِ التي تمّ فيها اغتيالُه، وبعضٍ من أقوالٍ سجَّلَتْها ذاكرةُ أصدقائه من واقع اختلاطهم الشخصيّ به.

وهكذا أخذ ناجي العلي ـ الذي لم يعد موجودًا ـ يَقْترب مني رويدًا رويدًا. كنتُ أجلس طويلاً في غرفتي أفكّر فيه. وصرتُ أريد أن أقترب منه أنا أيضًا لكي أكتبَه، فأحَطْتُ نفسي بصوره الشخصيّة، وعَلَّقتُ على كلّ جدران غرفتي رسومًا شتّى من الكاريكاتير الذي رسمه. كان ناجي العلي يعيش معي في هذه الغرفة، حتى إنّ أصدقائي الذين تردّدوا عليّ أيامها أصيبوا بالدهشة.

شيئًا فشيئًا أَدْركتُ أنّ ناجي كان فنّانًا مذهلاً، ومجدِّدًا، وأكبرَ قامةً بكثيرٍ ممّا بدا لي من قبلُ على ضوء معرفتي البسيطة به من بعيد.

وعندما سألني نور الشريف إنْ كنتُ قد استخلصتُ شيئًا من المادّة التي وفَّرها لي، قلتُ له: «لا بدَّ لي من أن أطارد ناجي العلي، هناك حيث قضى طفولتَه، وحيث كان يعمل، وحيث عرفه الناسُ.» اعتقَدَ نور أنّني أمزح، فلمّا أكّدتُ له جديّتي، أبدى دهشةً وقال: «لكنّ هذه عملية طويلة.» فأجبتُه: «ألا تريد فيلمًا جيّدًا؟»

البحث عن ناجي

هكذا بدأتْ رحلتي وراء ناجي العلي. سافرتُ أولاً إلى بيروت، والتقيتُ هناك بزملائه الذين عمل معهم في جريدة **السفير**، فجلستُ إلى كلّ منهم ساعاتٍ طويلةً وأنا أسجِّل ما يقولون على مسجِّل صغير. واتَّجهتُ بعد ذلك إلى مخيّم عين الحلوة، وقضيتُ هناك يوميْن كامليْن، التقيتُ خلالهما بأقربائه وأصدقاءِ طفولته، وشاهدتُ المدرسة التي كان يتعلّم بها. ثم سافرتُ إلى صيدا حيث كان ناجي يَسْكن فترةً قبل أن يغادر لبنان إلى لندن. وفي صيدا تحدّثتُ طويلاً مع البقّال الذي كان ناجي يشتري منه الطعامَ، ومع السائق، ومع جيرانه الذين عرفوه. صحيح أنّه كانت لديّ مادةٌ عن حياته من قبلُ، لكنّي كنتُ أبحث عن شيء آخر: عن الطريقة التي كان يمشي بها في الشارع، وطريقتِه في نطْق الكلام، وشكلِه حين يَنْظر بغضب أو بحبّ إلى الآخرين. كنتُ أريد ناجي العلي حيّاً لكي أستطيع أن أكتبه من جديد. وبعد ذلك سافرتُ إلى الكويت حيث عمل في صحيفتَيْن (**الوطن والقبس**). وجلستُ طويلاً إلى أصدقائه فردًا فردًا، والتقطتُ صورًا للمبنى الذي كان يَعْمل فيه، وللبيت الذي كان يَسْكن فيه. وراحت مادّةٌ كبيرةٌ تتجمع لديّ شيئًا فشيئًا على أشرطة كاسيت، وعلى الورق. والأهمّ أنّني كنتُ أعيد تركيبَ الشخص في خيالي مثلما يحدث في لعبة المكعّبات. أَذْكر أنّني التقيتُ في الكويت بمحمد جاسم الصقر رئيسِ تحريرِ **القبس**، الذي حكى لي الكثيرَ من التفاصيل الدقيقة، وخاصّةً عن الأيام الأخيرة لناجي في الكويت قبل سفره إلى لندن حيث اغتيل. ومن تلك التفاصيل التي أدرجتُها في الفيلم ما رواه لي من أنّه بَسَطَ خريطةَ الوطن العربيّ أمام ناجي وقال له: «اختَرْ لكَ عاصمةً عربيّةً واتَّجِهْ إليها.» فسأله ناجي: «وين ممكن ما يغتالوني؟» فأشار الصقر بسبّابته إلى بلد عربيّ على الخريطة. فعاد ناجي يتساءل: «وهناك، ممكن أرسم بحريتي؟» صمت جاسم الصقر. فقال ناجي: «يبقى أروح لندن. أَرْسم اللي بدّي إياه.» بهذا المشهد كان ناجي العلي قد اختار أن يَرْسم

بحريّة حتى لو كان ثمنَ ذلك موتُه. وفي الكويت أيضًا قالت لي الروائيّة ليلى العثمان إنّها ودَّعتْ ناجي وهو يغادر الكويت بإلقاء الفلّ والياسمين على كتفيْه وقالت له: «يمكن ريحة الفل تخلّيك ترجع لنا.»

لكنّه لم يعد. فقد كانت رائحةُ فلسطين، والرسم بحريّة، أقوى.

سافرتُ إلى تونس بحثًا عن ناجي. في تونس كان مقرّ منظمة التحرير الفلسطينيّة. وكانت لناجي خلافاتُه معها. وهناك اتّجهتُ إلى مقرّ المنظّمة لعلّي أعرف المزيدَ من التفاصيل عن هذا الفنّان والمقاتل. وقيل لي في المنظّمة: «نريد أن نرى نسخةً من السيناريو قبل تصويره.» قلتُ لهم: «أنتم مصدر من مصادري فحسب، ولستم رقابةً لكي أَعْرض عليكم نسخةً ممّا كتبتُه!» أغضبتْهم إجابتي، واتّصلوا برئاسة الجمهوريّة في مصر، وطَلبوا منها أن تتيح لهم مشاهدةَ الفيلم قبل عرضه على الجمهور. ولكنّ الدكتور أسامة الباز، المستشار السياسيّ للرئيس، كان معجبًا بالفيلم، وتساءل: «لماذا لا نقدِّم أفلامًا بهذا المستوى عن تاريخنا؟» قلت له: «الفلوس. هذه الأفلام مكلفة.» وأَذْكر أنه ضحك وأثنى على الفيلم.

كانت زيارتي إلى تونس هي المحطّة الأخيرة في سيري بحثًا عن العلي. وعندما رجعتُ إلى القاهرة، كانت فكرةٌ واحدةٌ تسيطر عليّ. كان ناجي العلي في البداية كسُحُب الدخان، والآن ها أنا أراه، وأعرف كيف يتكلم، وكيف يحتدّ، وكيف يَنْظر، وكيف يحبّ. وجدتُني أَعْرف من التفاصيل الدقيقة عن حياة ناجي ما لا يَعْرفه أهلُه أنفسُهم. على سبيل المثال كنتُ أعرف ماذا قال ناجي حين شاهد فيلمًا أجنبيًا عن كائن خرافيّ يَهْبط من الفضاء إلى الأرض، فيعذِّبهُ الحنينُ طوالَ الفيلم للعودة إلى وطنه، أي الفضاء. وفي نهاية الفيلم يرجع هذا الكائن إلى وطنه.اسم الفيلم «إي. تي.» وهو أيضًا اسمُ ذلك الكائن. حينما انتهى العرضُ قال ناجي العلي: «حتى إي. تي. له وطنٌ يرجع إليه. فإلى أين تَرْجع يا ناجي؟»

ومع ذلك كان عليّ أن أفكّر في النغمة الرئيسيّة في حياة ذلك الفنّان الكبير: ذلك لأنّ الزمن على الشاشة محدود، ولا بدّ أن تقدِّم السمةَ الجوهريّةَ في البشر والأحداث. إذّاك أيضًا فكّرتُ أنّ ناجي العلي فنّان في المقام الأول، فنّان بكل جوارحه، وأنّه ـ بالدرجة نفسها ـ مشغول بفلسطين بكلّ جوارحه. كان لا بدّ لي إذن أن أجد صيغةً سينمائيّةً تعبِّر عن هذه الضفيرة المتماسكة من الفنّان والوطن، التي هي النغمة الرئيسيّة في حياته. ناجي، مثله مثل حنظلة، خَرَجَ من قرية الشجرة عام ١٩٤٨ وعمرُه عشرُ سنوات. والاثنان لم يَكْبرا: الاثنان ظلاّ في الطفولة: حنظلة على الورق، وناجي في الحياة. لم يكن يَعْرف ما يُطْلقون عليه «لعبةَ التوازنات السياسيّة» أو ما يسمّونه «الواقعَ الفعليَّ ومتطلّباتِه،» أو «فنَّ المساومة» الخ. كان يعيش بحسابات الطفل وأحلامه فقط. لهذا عادَتْه كلُّ الأنظمة العربيّة، ولم يَعُدْ له مَنْ يحمي ظهرَه، بما في ذلك منظّمةُ التحرير.

هناك مشهدٌ هامٌّ في الفيلم، حيث يلتقي ناجي العلي بمسؤول فلسطينيّ يلقِّن ناجي دروسَ الواقعيّة طويلاً، وناجي صامت. ويَخْتتم المسؤولُ حديثَه إليه بقوله: «اعقلْ يا ناجي ولا تنشرْ غسيلَنا القذر في الخارج.» هنا فقط ينفجر ناجي صائحًا: «والله إحْنا ما بنحرّر القدس أبدًا إذا ما كنّا أحرار. وإذا ما فَتَحنا النوافذ للشمس تتعفّن جروحنا ومشاكلنا ونموت بها.» كان هذا هو منهجَ ناجي الطفل الذي لا يرى سوى هدفه الرئيسيّ: وطنه ـ وهو لا يراه إلا بعينيْ فنّان.

ولكنْ كيف أقدِّمه؟

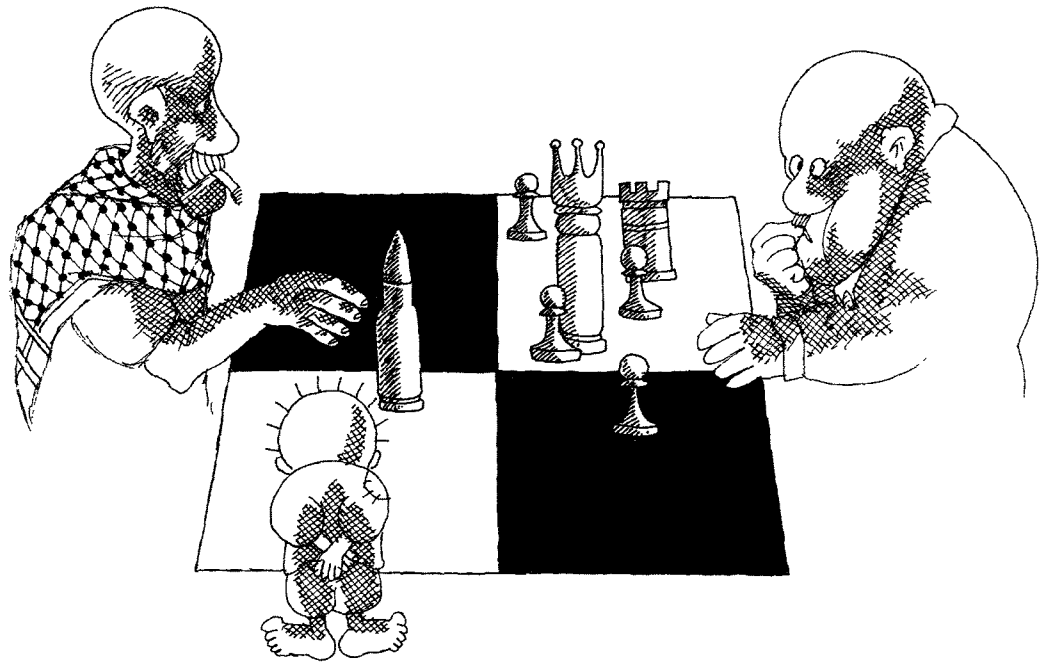
كان ناجي العلي في فترةٍ ما حيّاً أمامي. ولكنْ كيف أقدِّمه ضفيرةً من الفنّ والوطن؟

كان أمامي طريقان: الأول أن أحكي كلَّ شيء من البداية إلى النهاية؛ وهو طريق غير مضمون، إذ قد لا أتجنَّب فيه الترهُّلَ الروائيَّ. وكان أمامي طريقٌ آخر: أن أبدأ بالنهاية، من لحظةِ اغتيال ناجي، من وجودِه في المستشفى حيث ظلّ ثمانيةً وثلاثين يومًا في غيبوبة. اخترتُ الطريق الثاني، واعتبرتُ أنّ أيّام الغيبوبة هذه هي زمنُ الفيلم. وبهذا أصبحتْ لديّ ثلاثةُ مستويات زمنية:

(جريدة القبس، ١٩٨٤/٢/٣)

كان ناجي وكثيرون ـ ومنهم أنا ـ ضدّ كامب دايڤيد، لكنّ ذلك لا يَعْني أنّنا ضدّ مصر!

(جريدة القبس، ١٩٨٥/١/١٦)



لم يكن يعرف ما يُطْلقون عليه «لعبة التوازنات السياسيّة» أو «الواقع الفعليّ» أو «فنّ المساومة»

الأول: الحاضر، حيث يَرْقد ناجي في المستشفى في غيبوبة، ويزوره أصدقاؤه وأقرباؤه، ويتحدّثون عن أشياء كثيرة.

والثاني: الماضي البعيد، أيْ طفولة ناجي، ومدرستُه، وقريةُ الشجرة.

الثالث: زمن وسيط، نرى فيه لبنانَ، واجتياحَ بيروت، والعمليّاتِ التي جرت هناك، ونرى ناجي في خضمّ ذلك كلّه.

تحركتُ خلال تلك المستويات الزمنيّة الثلاثة، وأنهيتُ الفيلمَ بدفن ناجي في لندن. الغريب أنه لم تنقضِ شهورٌ قليلةٌ على وفاته حتى اندلعت انتفاضةُ أطفال الحجارة، وكان ذلك الرسّامُ العبقريُّ أوّلَ مَنْ تنبّأ بها قبل وقوعها حين رَسَمَ دبابةً من الحجارة، قاصدًا بذلك أنّ الحجارة هي سلاحُ الانتفاضة.

ضد كامپ دايڤيد، لا ضدّ مصر!

أثار الفيلم ضجّةً عند عرضه. شاهدتْه الرقابةُ أولاً. وحَضَرتِ العرضَ شخصيّاتٌ هامّة، ونال الفيلمُ إعجابَ الكثيرين. بل تقرّر أن يَفْتتحوا به مهرجانَ القاهرة الدوليّ السينمائيّ، وكانت العادةُ أن يفتتحوه بفيلم أجنبيّ، لكنّهم قرروا أن يكون الافتتاحُ هذه المرةَ بفيلم عربيّ: «ناجي العلي.»

عندما عُرض الفيلمُ عرضًا عامّاً، وكان ذلك في عام ١٩٩١، أثار موجةً من الإعجاب الجماهيريّ الواسع. لكنّ صحفيّاً أشار إلى أنّ المصريَّ الوحيد في الفيلم كان سكّيرًا، وأنّ الفيلم يَهْزأ بمصر ويعادي اتفاقيّةَ كامپ ديڤيد. كانت تلك أوّلَ رمية. بعدها اتّسعت حملةٌ عنيفةٌ على الفيلم، قادتْها في الأساس صحيفةُ **أخبار اليوم**. استَعْدَت الصحيفةُ علينا طوبَ الأرض، إلى درجةِ أنّها خَصَّصَتْ صفحةً كاملةً لتعليقاتِ المشاهدين وغيرهم. واتّصل بي أحدُ الصحفيِّين ذاتَ يوم يقول لي: «يقولون إنّ مصر قد أُهينتْ بهذا الفيلم، ومطلوبٌ مني أن أكتب. فماذا أفعل؟ هل هاجم الفيلمُ كامپ ديڤيد حقّاً؟» قلتُ له: «كان ناجي العلي ضد كامپ ديڤيد، وهناك كثيرون ـ ومنهم أنا ـ ضدّ هذه الاتفاقيّة. لكنّ ذلك لا يعني أنّنا ضدّ مصر. إذن، اكتبْ ما يمليه عليكَ ضميرُك.»

لم يكن أمامَنا من طريق للخروج بناجي العلي من الحصار الجديد سوى عرض الفيلم في مباني النقابات والهيئات الشعبيّة. هناك استقبله الجمهورُ استقبالاً يَفُوق الوصف. وكان آخر عرض للفيلم في نقابة المحامين، التي حاصرت مبناها سيّاراتُ الأمن المركزيّ المصفّحة. شاهد المحامون الفيلمَ، ثم قرّروا أن يخْرجوا إلى الشارع مظاهرةً وأن يَتَصَدّوا لسيّارات الأمن المركزيّ! وفي اليوم التالي مباشرةً تبخّرت الحملةُ على الفيلم في الصحف ووسائل الإعلام. لكنّ نور الشريف مُنِعَ من العمل في التلفزيون لمدة عام! وكان تعليقُه على ذلك وهو يضحك: «لقد قدّمنا فيلمًا جميلاً. هذا أهمّ شيء.»

فلسطين حيّة

لقد بدأتُ الفيلم وأنا لا أعرف شيئًا ذا قيمة تقريبًا عن ذلك الفنّان الكبير، ثم أنهيتُه وأنا أبكي مع مشهد دَفْنِه في لندن. وأعتقد أنّ قضيّة فلسطين ستظلّ حيّةً بفضل نماذج من نوع ناجي العلي، قادرةٍ على تفضيل الموت مع الحريّة... على حياة آمنة، بلا رسم أو فنّ أو حرية.

القاهرة

بشير الديك

قصّاص ومُخْرج من مصر. كتب مجموعةً كبيرةً من الأفلام الهامة في تاريخ السينما المصرية منها «سكة سفر» و«ناجي العلي». وله بعض المسلسلات التلفزيونية.

ناجي العلي: سحر الكرامة

الأرض عندما تتنكر بهيئة إنسان

أحمد مطر

في حديقتي

في ظهيرةِ يومٍ صيفيٍّ من أيام عام ١٩٨٦، اجتمعنا على مائدة الغداء بمنزلي، وكان بابُ الصالة مشرعًا بوجه الحديقة المجنونة، حيث الأعشابُ التي أَهْملتُ قصَّها قد استطالت بوحشيّة عاتية حتى أصبحتْ قطعةً من الأدغال. وكانت دفعاتُ الهواء المتأنّية تُغلغِل أصابعَها فيها، مسرِّحةً هاماتها بتموُّجاتٍ متصاعدة، باعثةً وشوشةً عميقةً مُوحية.

كان ناجي يحدِّق فيها مستغرقًا.

قلتُ في ما يُشْبه الاعتذارَ: «لم أجد وقتًا لقصِّها.» لكنّه هتف باستنكار: «ولماذا تقصّها؟ هي هكذا أجمل. أُنظرْ إليها. إنّها تَصْرخ بكلّ براءة الطبيعة. أتَعْرف كم أحبّ هذا المنظر؟ أودّ الآن أن أنطلق راكضًا خلالها وكأنّني في الأحراش. هكذا أَشْعر بعذوبة الأرض وهي على فطرتها. إنّها غيرُ الأرض الخارجةِ من صالون التزيين، والجالسةِ حسب قواعد الإتيكيت.» قلتُ له ضاحكًا: «اغتنِم الفرصةَ، إذن، قبل زوالها، وقُمْ فاركضْ خلالها بعد الغداء.» ضغط على يدي ضغطةً متوسّلةً: «لا تقصّها.»

لم يكن ممكنًا، بالطبع، أن تبقى هذه الأعشابُ الطفيليّةُ دون قصّ. لكنّني كنتُ أَفْهم شعور صاحبي جيّدًا، ولعلّي كنتُ مثله مُغْرمًا بمنظرها المتوحش ذاك. ولهذا، فقد أحسستُ ـ ساعتها ـ بأنّ نبرته التي كانت دفاعًا حارّاً عن أعماقه، إنّما هي دفاعٌ ضمنيٌّ عن أعماقي أنا.

يَفْهم هذا الشعورَ مَنْ تفتَّحتْ عيناه على الخضرة العارمة المتدفّقة على رَسْلها في الحقول، ومَنْ غاصت رجلاه في طين البساتين، ومَنِ امتلأتْ رئتاه برائحة التراب بعد المطر. وقد يبدو الأمرُ صيغةً شعريّةً للتعبير عن الارتباط بالأرض، لكنّني ـ كما عرفتُ صاحبي ـ أَمْنح نفسي حقَّ القول بيقين إنّ ناجي كان هو نفسُه صيغةً شرعيّةً للتعبير عن الأرض ذاتها، لا مَوْردَ هنا للتشبيه أو الكناية أو الاستعارة، حيث يَسْقط الفرقُ بين أن يكون المرءُ مُتْرعًا بروح الأرض، وبين أن تكون الأرضُ مشبعةً بروح المرء.

إنّ ناجي، بهذا الوصف، هو بحقٍّ صورةُ الأرض عندما تتنكّر بهيئة إنسان!

أسماء مترادفة

كان بسيطًا، طيّبًا، عميقًا، عنيدًا، صابرًا، ثرَّ العطاء. وهل تلك إلاّ انعكاساتُ شظايا مرآة الأرض؟

كلُّ شيء، كان يَنْغرس في أعماقه، إنّما يعود ليتفجّر على «صفحته» بشكله الأصليّ، دون مواربة أو مجاملة أو تجميل. ومثلما تُبرز الأرضُ محتوى بذور الأشياء، كان ناجي يُبرز محتوى الكائنات المستقرّة في أعماقه بهيئتها، حيث لا يُمْكن لأيّ شيطان أن يغطّي اللعنةَ الملتصقةَ بجبينه بمساحيق العفو أو بطلاء المغفرة.

خذْ أيّة لوحة لناجي، وتأمّلْها، إنّك لن ترى إلاّ نباتًا طبيعيّاً: هو بسيط لكنّه أصيل.. وهو مقتصد لكنّه غنيّ. نباتٌ لم يَسْتَعِرْ بذورَه من أحد، ولم يستوردْ سمادًا من أحد، ولم يَطْلب سقايةً من أحد. اللوحة تَشْخص من أرض الصفحة نسيجَ وحدها، لا تَحْمل غيرَ ملامحها. شجرة هي الأرض، والأرض هي ناجي.

أكان اتفاقًا أن يولدَ ناجي في قرية اسمها «الشجرة»؟! تلك الشجرة الطيّبة أنبتتْ شجرةً طيّبة، أصلُها ثابتٌ وفرعُها في السماء، تؤتي أُكُلَها كلَّ حين بإذن ربّها.

مَنْ لم يَرَ ناجي، بإمكانه أن يراه، متى شاء، في رسومه. فناجي ورسومُه والأرضُ أسماء مترادفة لشيء واحد:

صورةُ شجرة الأرز في العلم اللبنانيّ تَضْرب بجذورها في الأرض، رغم أنّها مجرّد رسم لقماش على ورق! إنّها روحُ ناجي التي تَطْبع المستحيلَ بطابعها الممكن.

ساريةُ العلم، النابتة في الأرض، تتفجّر عن غصن، والغصنُ يتفجّر عن براعمَ وأوراقٍ ورايةٍ، رغم أنّ السارية خشبة ميتة. ذلك لأنّ كلّ ما يَنْبت في الأرض، هو عند ناجي، حيٌّ، ومُورق، وبشارةٌ بالميلاد حتى لو كان حديدًا.

إنّ الموجة المرتطمة بالشاطئ لا تعود إلى البحر.. بل تتحوّل ـ عنده ـ إلى يديْن تتشبّثان بالأرض.

(جريدة الشمس، ١٩٨٤/٤/٢١)

أحمد مطر

ما أبشع من يأتي فلسطين سائحًا يتقلّب فوق ترابها وقلبه فارغٌ منها إلى حدّ الاختناق

والعربيّ الزاحف نحو «النبعة» هو كائنٌ من الطين اليابس المتكسّر؛ هو الأرض نفسُها عندما تظمأ. أما اللافتة المشيرة إلى طريق النبعة، فيكفيها الاسمُ المخطوطُ فوقها لكي تبرعِم وتُورق.. لا بدّ لها أن تورق.. أليست مزروعة في الأرض؟!

عندما تقتلع الجرّافةُ الإسرائيليّةُ ترابَ الأرض لإقامة المستوطنات لشذّاذ الأفاق، يظل الفلسطينيُّ متشبّثًا بقطعة التراب مواصلاً غرسَ شجرته بإصرار وعناد، فوق رافعة الجرافة.

أطفال ناجي يصنعون دبّاباتهم بالحجارة، يَرْجمون الغاصبَ بالحجارة، وكومةُ حجارتهم نفسها تكتب بنفسُها كلمة «لا.»

يدُ الثائر الفلسطينيّ القتيل تَنْدلع من قبرها كالنبتة، حاملةً علم فلسطين. الأطفالُ والفتيانُ والنساء والرجال تتطوّح أيديهم حرّةً طليقة كالعواصف وهي تَقْذف المغتصبين بالحجارة، لكنّ أرجلهم ليست سوى جذور أشجارٍ عنيدةٍ تَنْدفع بعيدًا في أعماق الأرض.

ذلك هو ناجي العلي: رجلٌ حَمَلَ في صقيع غربته الطويلة دفءَ تراب فلسطين ـ كامل تراب فلسطين ـ وامتزج به حتى صارا شيئًا واحدًا.

من هذه الزاوية يبدو البونُ الشاسعُ بين الشهيد الأبيّ والشاهد الذليل، بين القتيل الحيّ والقاتل الميت، بين القمة والمستنقع، بين أن تكون فلسطينُ هي فلسطينَ بكلّ حبة رمل وكلّ حبّة قلب.. وبين أن تكون مجرّدَ مخفرٍ وبساطٍ أحمرَ وقطيعٍ من الجندرمة!

ما أَبْشعَ مَنْ يأتي فلسطين سائحًا، يتقلّب فوق ترابها وقلبُه فارغٌ منها إلى حدّ الاختناق!

وما أعظمَ مَنْ يأتي فلسطين سابحًا في فراغ المنفى وقلبُه ممتلئٌ بها إلى حدّ التنفس!

في موازاة ذلك الوطن الماشي على قدمين لاتزال تمشي، في ذاكرة أنفاسي، رائحةُ التربة الطريّة المختلطة بشميم العشب النديّ، ساعةَ كنّا نُنزل جثمانَه الطاهرَ في القبر المحفور حديثًا. وفي ما كان «جوهر العلي،» شقيقُه الأكبر، يحثو الترابَ فوقه، كانت عيناه مغرورقتيْن بالدمع السخين، وكان صوتُه المخنوق بالعبرة الموجعة ينصبّ في سمعي كماء النار: «رحمة الله عليه.. ناجي كان يحبّ رائحة الأرض.»

وأمّنتُ على نحيبه بهزّة رأسي وانهمارِ دموعي. غير أنّ حسرةً بحجم الكون كانت تضجّ في أعماقي مُعْولة:

«ناجي.. هو الأرض نفسها.»

لندن

أحمد مطر

شاعر عربي يعيش في لندن.

ناجي العلي: سحر الكرامة

ذات أسبوع في دمشق

جورج بهجوري

وجهُه، أنفُه، شعرُه، عينُه

مع جلسة الشاي في فندق دمشق تأملتُه إلى جواري وامتلأتْ كرّاستي باسكتشاتِ وجهه. لم يلتفت إليّ كثيرًا؛ فقد أَمْتعَتْه لحظةُ سمرٍ خاطفة مع نبيل السّلمي وعلي فرزات ويوسف عبدلكي والصبّان والشمّاع.

رأس من الأحجار الكريمة صلبٌ يَبْرق بالنبل والشجاعة، كأنّه قطعةُ نحتٍ في متحف الإنسان بباريس، أو تمثال من تماثيل مايكل أنجلو في فلورنسا.

أكثرُ ما يحيِّرني وأنا أرسمه تسجيلُ نظرات عينيْه. فأنا لا أرى عينيه، رغم أنّه عندما يحادثني تصبح نظراتُه ثاقبةً، إذ ينتظر إجابتي ـ مثلاً ـ عن سؤاله عن فنّ الجرافيك وكيفيّةِ إضافته إلى النكتة السياسيّة لمزيد من التحريض البصريّ دعمًا لرسالة تدافع عن القضيّة التي يهدف إليها الرسمُ.

ورغم أنّي كنتُ أدور بقلمي على الأوراق بحثًا عن تعبيرات الزملاء من حولي ومن حوله، فإنّ تعبير وجه ناجي العلي كان يشدّني من جديد، فأعاود تجربة الكروكي لوجهه منبهرًا أحيانًا ومازحًا أو ساخرًا أحيانًا أخرى.

وكنتُ قد اختبرتُ وجهَ علي فرزات وتعبيرَ الغطرسةِ على ملامحه، واختبرتُ أسنان نبيل السلمي عندما يَضْحك وحدَه على قفشةٍ هو مبدُعها، أو تمتمةَ عبدلكي على حوار ـ ساخرًا هو الآخر من كلّ شيء، وهو يتنغّم بالكلمة «هيك.»

إلا أنّي أعود إلى رسم وجه ناجي العلي باحثًا عن عينيه؛ فأنا أرسم في لوحاتي العيونَ واسعةً. أما هنا فعظامُ الجبهة في وجهه عالية ترتبط بعظم الوجنة في التحام مباشر، حتى أصبحت العينُ محفورةً في الداخل، تَرى ولكنّها لا تُرى، الأمرُ الذي يعطي جديّةً للتعبير في وجهه، فكأنّه يخفي فرحَه أو حزنَه. وهو ما جعلني أُثَبّت طرفَ القلم على الورقة متابعًا رحلةَ المشاعر على وجهه. وكنتُ كأنّي أُكْمل لعبةَ الرسم، فأبادره أحيانًا بقفشة أو مداعبةٍ ذاتِ مغزى أو من دون مغزى، لأنّ هدفي كان تحويرَ وجهه لينجح رسمي.

الأنف كما رسمتُه مدبَّب أنيقٌ حادّ مسحوب في خطوط رأسيّة، كما الفنّ البيزنطيّ ورسوم الأشخاص على جدران المعابد والأعمدة الكورنثيّة. وهو يمتدّ من أعلى الجبهة إلى أسفل الذقن، حيث يقابلني خطٌّ بسيطٌ أفقيٌّ يعبِّر عن زمّة الشفتين: كأنّه يصمت. هذا الانطباع هو جزء يتعلّق بشخصيّته لأنّه يَرْسم ويعبِّر برسمه عن كلّ ما يودّ أن يقوله، فيصبح الرسّامَ الرائعَ ناجي العلي. لقد قال برسمه كلَّ ما يريد أن يقوله، واستمع إليه الآلافُ الذين يقرأون صحيفتَه ـ وأولُ القرّاء صديقُه وصديقُنا طلال سلمان.

أتذكّر بالمناسبة عندما كنتُ أَرْسم المطربَ العاطفيّ عبد الحليم حافظ، ولم يكن مشهورًا بعد. كان عبد الحليم يجلس أمامي في غرفة الرسّامين بدار روز اليوسف في إحدى زياراته وهو يدندن. كنتُ أكتفي من رسمي بظلال الجبهة العالية على الوجنة، والعينان محفورتان، فلا أرسمهما لكنّ أثرهما يبقى كظلّ فقط.

ويبدو أنّ العين المختبئة هي إحدى علامات العبقريّة كما يقول الفيلسوف الإيطاليّ لامبروزو عن عبّاس العقّاد في **عبقريّة عمر** الذي يقول إنّه يسير كأنّه راكب أو فارس. وهذا هو ما تابعتُه في حركة صديقي ناجي العلي عندما تَرَكَ مكانَه بجواري... بل إنّي لاحظتُ أنّه لا يسير، ووجدتُه ـ في رؤيتي الكاريكاتوريّة ـ وكأنّه يَقْفز كالكانجارو. فضحكتُ في سرّي دون أن أفضحَه أو أفضحَ نفسي. وعلامة أخرى هي أنّه يرسم بيسراه. (ملحوظة صغيرة... عيني أيضًا مختبئة). ووجهه كأنّه يضع تاجًا من الفضّة على رأسه، وهو لون شعره الذي يحمل وهجًا غيرَ عاديّ.

اختلفنا

أَعْترف بأنّي اختلفتُ مع ناجي العلي، أولاً لأنّه تقدَّم في هذا المهرجان الكاريكاتوريّ بمرآة مكتوبٍ عليها «مطلوب القبض عليك» وأضاف بالإنجليزيّة كلمة «Wanted.» كان كأنّه يتنبأ بصراعه مع الرجعية العربيّة، التي رَمَزَ إليها بأصحاب كروش كريهي الملامح في رسومه الناجحة. إلا أنّ لوحته التجريديّة للمرآة، رغم فكرتها الذكيّة، لم تُثْبت أنّه رسام: فهو لم يرسمْ سوى العنوان «مطلوب» إذ يرى كلُّ واحد يزور المعرضَ نفسَه في

جورج بهجوري

(جريدة السفير، ٣/٩/١٩٨٠)

(جريدة السفير، ٣٠/٧/١٩٨٠)

مطلوب القبض على الأحرار، ولا حريّة رأي في العالم العربيّ

المرآة؛ والمعنى: أنّ الأحرار مطلوبٌ القبضُ عليهم، ولا توجد ديموقراطيّةٌ وحريّةُ رأي في العالم العربيّ.

لم تَفُزْ لوحةُ ناجي العلي «المرآة» وحدها بالجائزة الأولى للمهرجان كما تمنّى، بل فازت مع لوحة لعلي فرزات وأخرى لنبيل السلمي. (أما أنا فقد كنتُ خارج المسابقة لاشتراكي في لجنة التحكيم مع أعضاء الأمانة العامة وفاتح المدرّس، التشكيليّ المعروف).

كما انتقدني ناجي العلي في كلمته الأخيرة في ختام الحفل الأخير، فقال إنّ لوحتي التي شاركتُ بها تُعتبر فنّاً تشكيليّاً ولكنّها لا تحمل مغزًى كاريكاتوريّاً، رغم أنّي رسمتُ بألوان زيتيّة كيف ضاعت ملامحُ الرئيس السادات مع ملامح بيغن عندما تلاقيا بالأحضان. وكنتُ أظنّ ذلك مغزًى سياسيّاً!

ذكرياتي مع ناجي العلي حصيلتُها أسبوعٌ واحد فقط في دمشق، إلاّ أنّه أسبوع كما الدهر: غنيّ بمناقشات ولقاءات طيلة النهار، وبسهراتٍ إلى مطلع الفجر، حتى وصلت الصداقةُ بيننا إلى أقصى درجات الحميميّة والأخوّة. ولا أَحْمل في نفسي إلاّ أن أبكيه خمسة عشر عامًا.

نَحْمل سيفك

في عنقي دَيْن كبيرٌ للفنّان ناجي العلي. لقد دفع حياته مقابلَ حريّة رأي الرسّام الكاريكاتوريّ، لكي يبقى شرفُ الكلمة والخطُّ المرسومُ والفكرةُ الساخرةُ رايةَ الأحرار والمناضلين من أهل الفنّ.

سأَحْملُ رايتَكَ وأَرْسمكَ طيلة العمر: فارسًا حاملاً سيفًا، من أجل أن نبقى نحن جميعًا ـ رسّامي الكاريكاتور ـ فرسانًا مثلَكَ في معارك القمع والظلم والاحتلال والتهديد والتخويف.

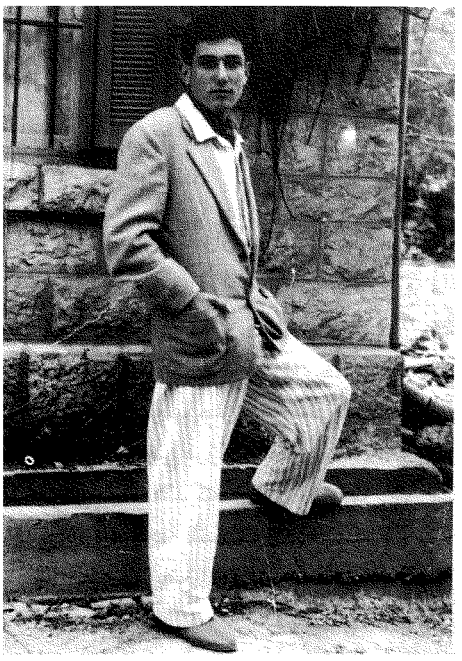
سيفُك القلمُ، الذي سال بالحبر الأسود على الورقة البيضاء في سحرٍ وبلاغةٍ، نَحْمله معنا.

باريس ـ ايفري

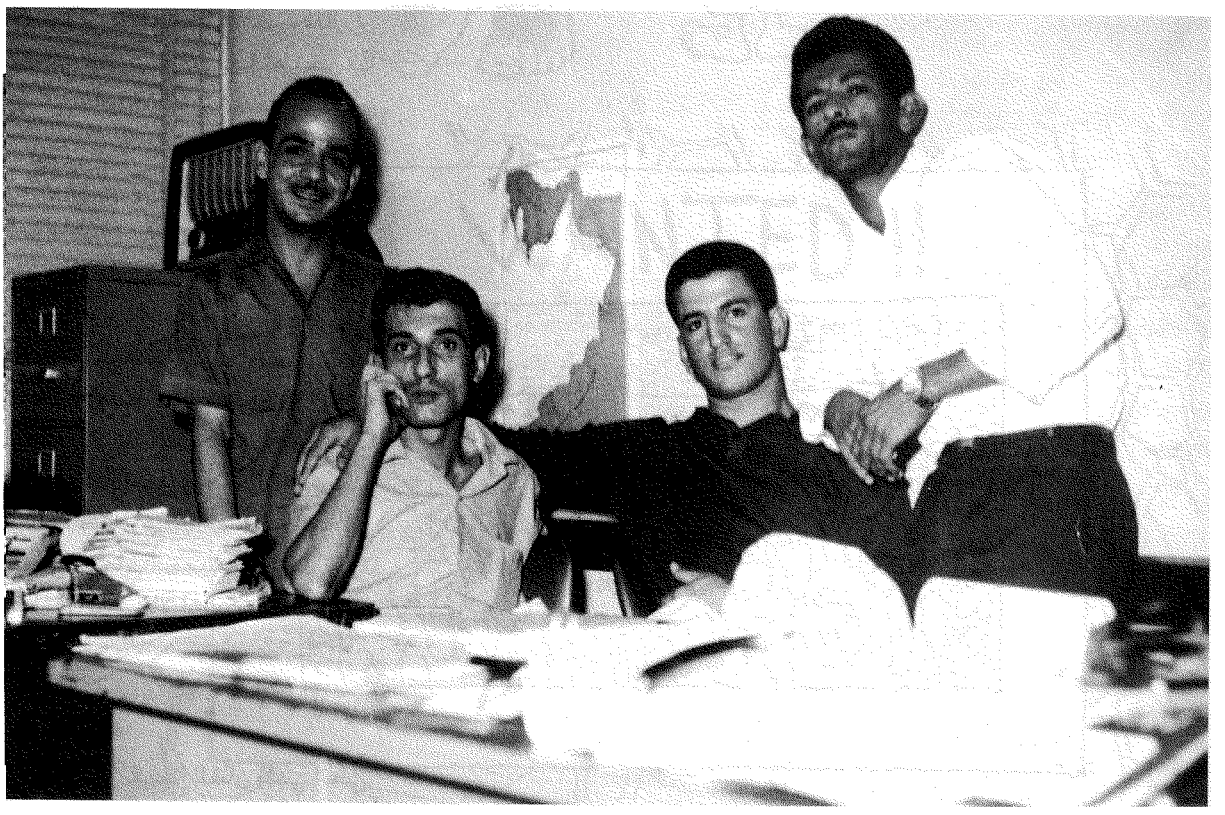
جورج بهجوري

رسام كاريكاتوريّ مصريّ. يقيم في باريس. اقرأ «قصة لقائه بناجي العلي» ص ١٠٣ ـ ١٠٥.

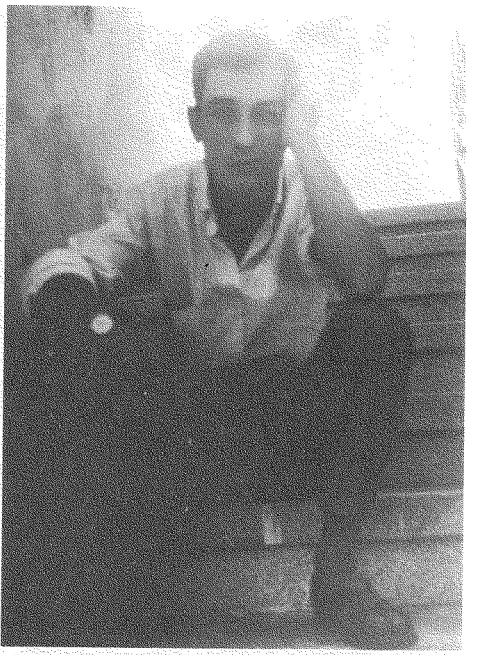
ألبوم ناجي



ناجي في سنوات المراهقة

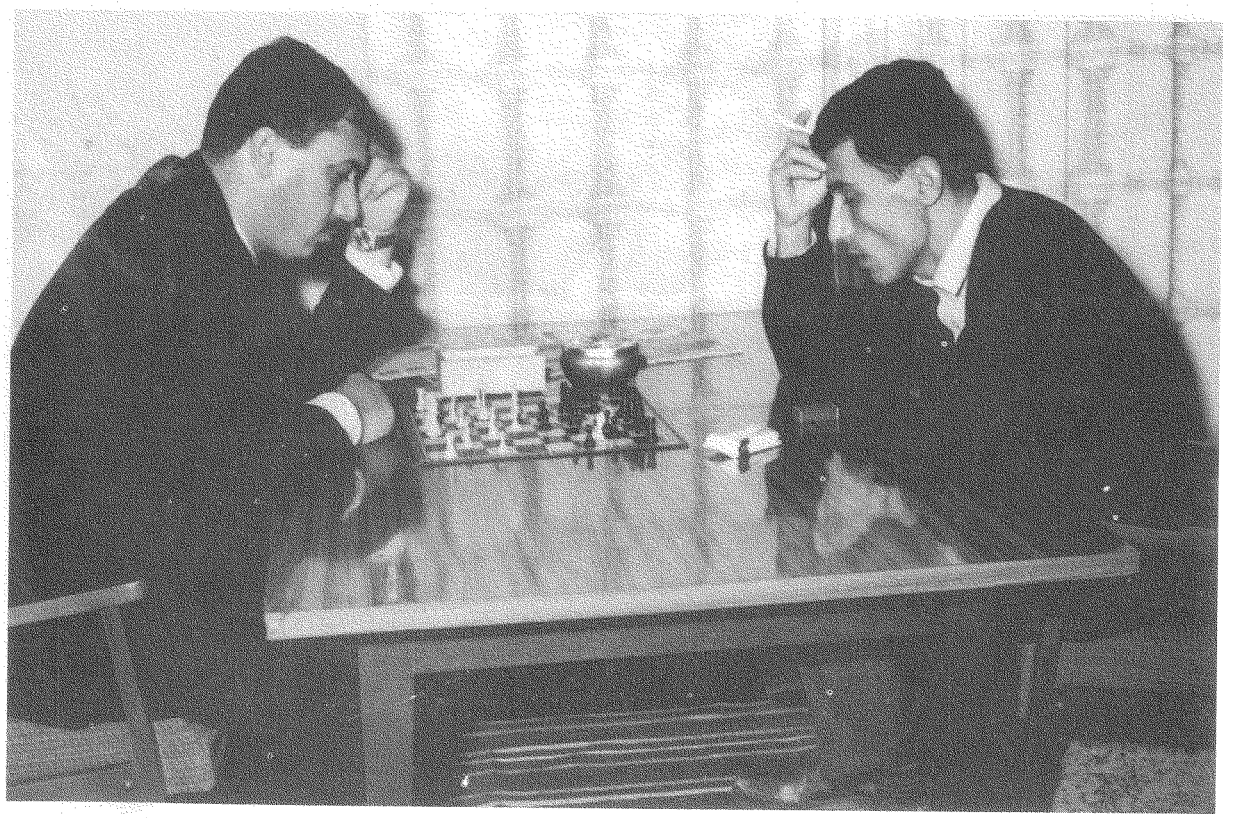


في مكتب الطليعة (الكويت)

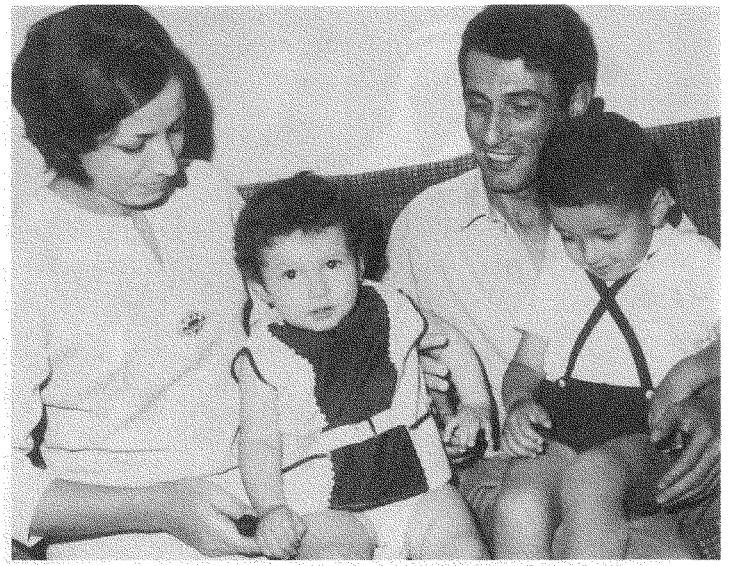


ناجي في الستينيّات

ناجي (أقصى اليسار)، سامي منيّس (رئيس تحرير الطليعة)، (؟)، محمد النصر (أقصى اليمين)، (الكويت، ١٩٧٧)

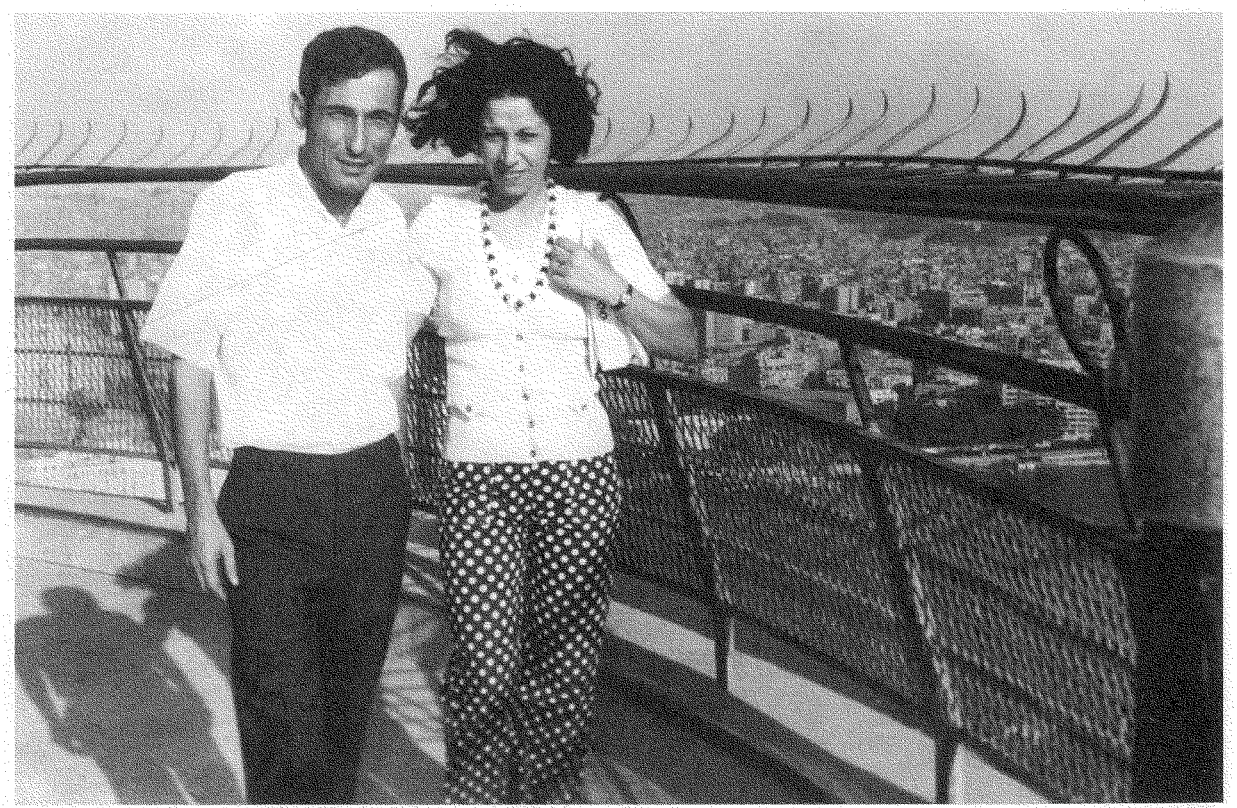


مع محمد النصر، مدير تحرير الطليعة (الكويت، ١٩٦٨)



مع زوجته وداد وولديه ليال وخالد (الكويت، ١٩٦٩)

مع وداد وأولاده: (من اليمين) ليال، وخالد، وجودي (لبنان، ١٩٧٤)

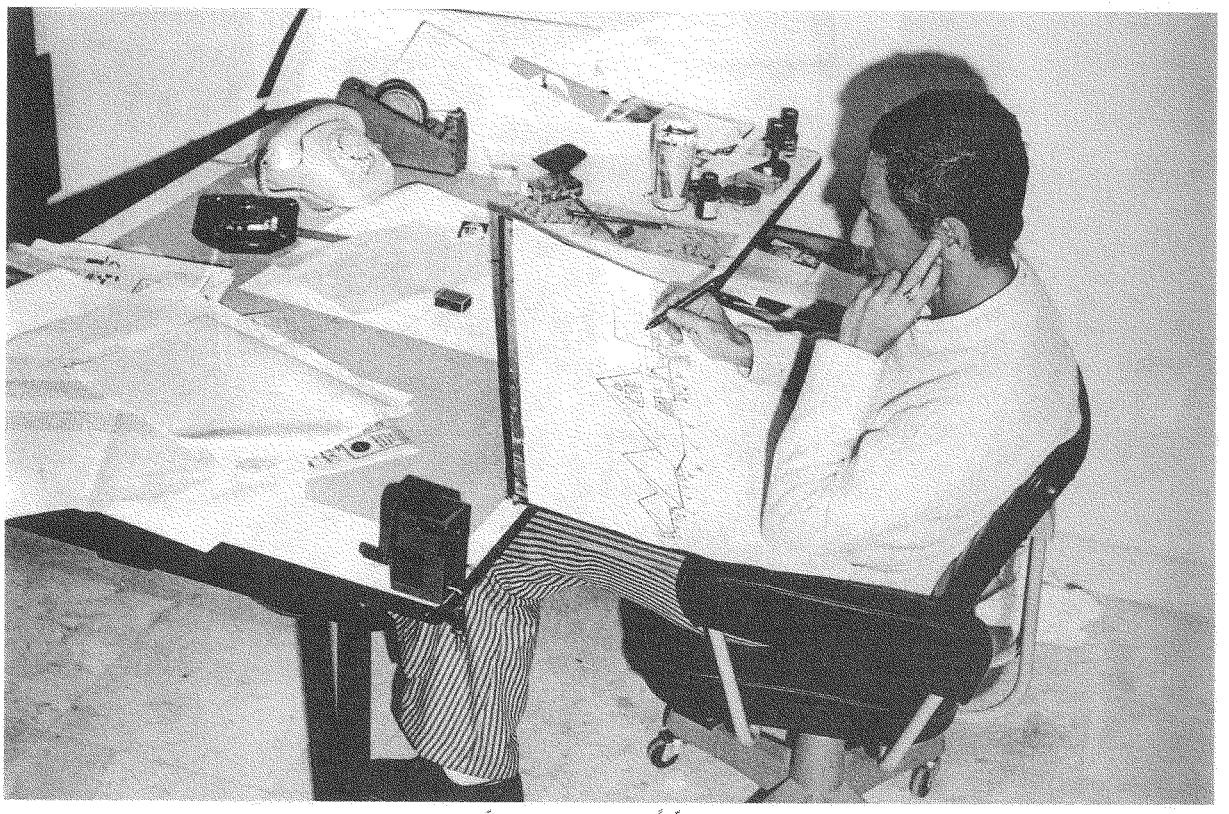


مع وداد (القاهرة، ١٩٧٢)

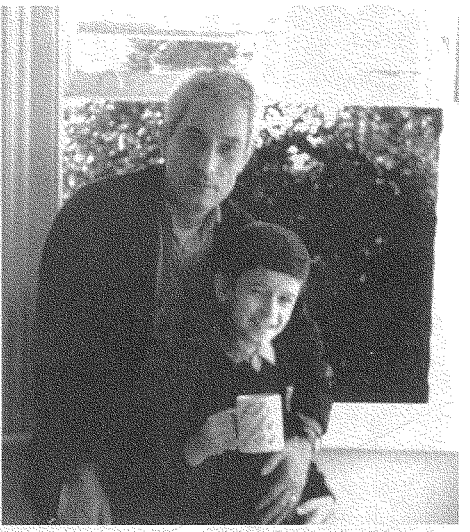
من اليمين: سجاد الغازي، طلال سلمان، ناجي العلي، ملحم كرم، حنّا مُقْبِل (بيروت، ١٩٧٩) بعد أن نال الجائزةَ الأولى في معرض الكاريكاتور العربيّ الذي أقيم في دمشق

في جريدة السفير (١٩٨١) مع يسري نصر الله وديانا قوصان ومحمد بنجك

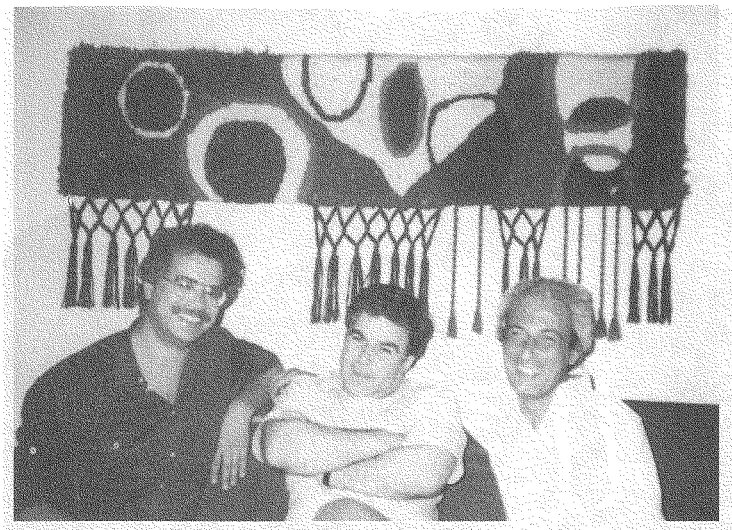
مع وداد في أحد المعارض (الشارقة، ١٩٨٤)



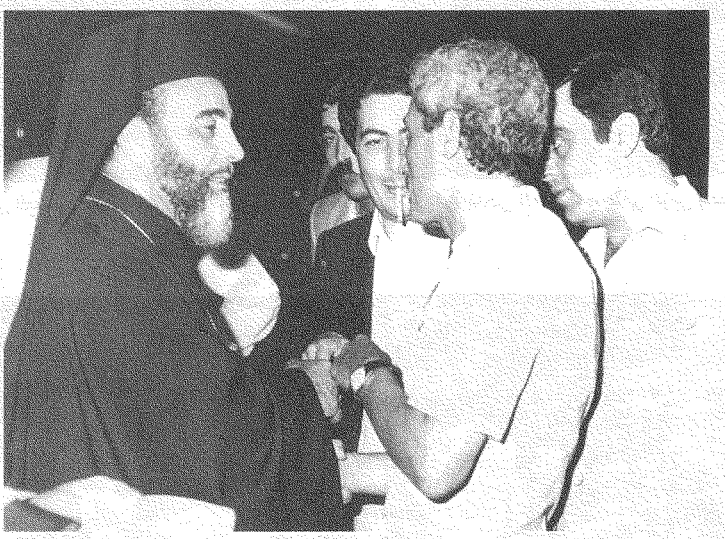
ناجي، رسّامًا، في أوائل السبعينيّات



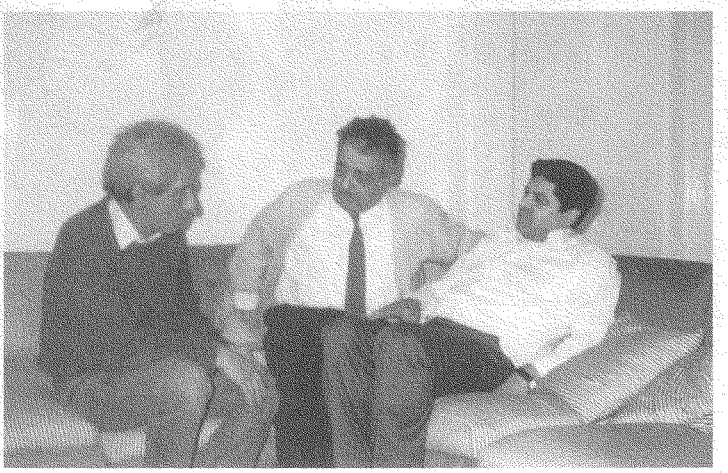
مع ابنه أسامة (لندن، ١٩٨٦)



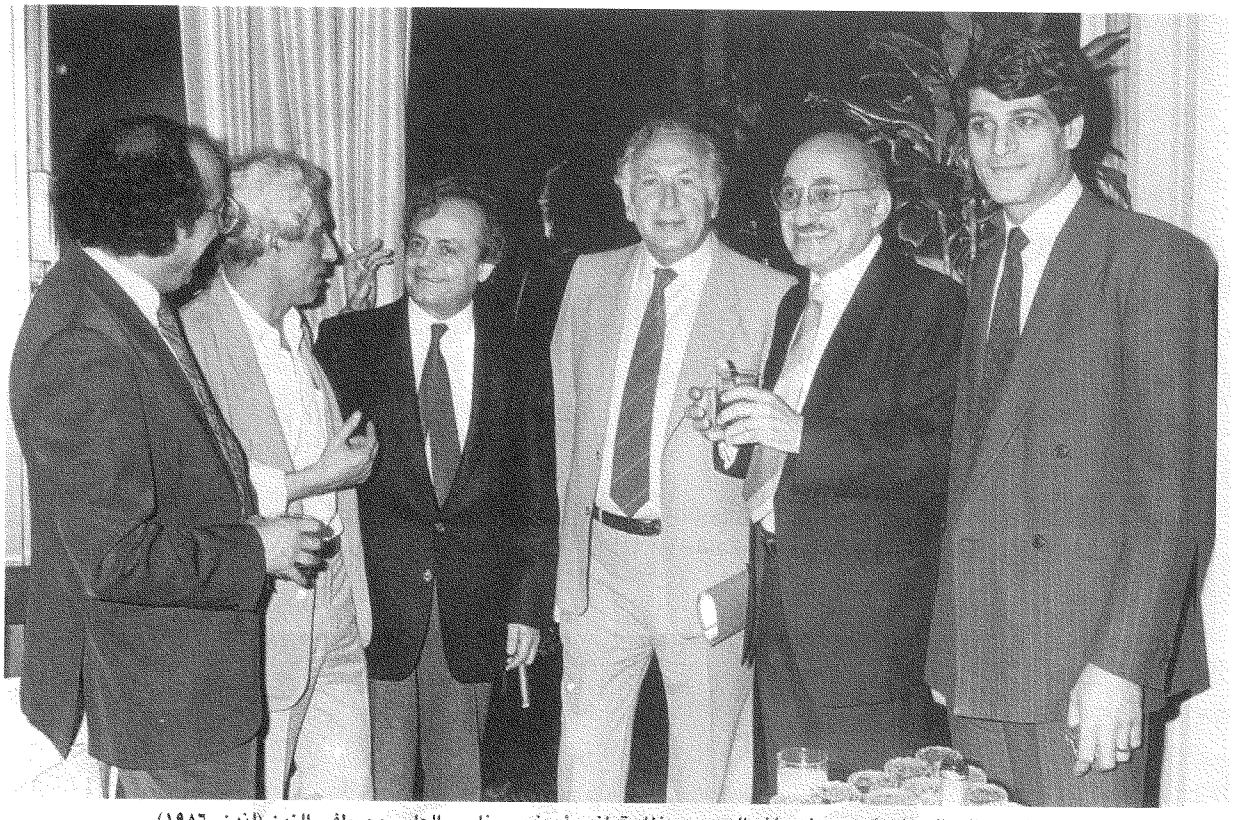
مع فيصل درّاج ومريد البرغوثي (بودابست، ١٩٨٤)



مع المطران كبوجي (روما، ١٩٨١)

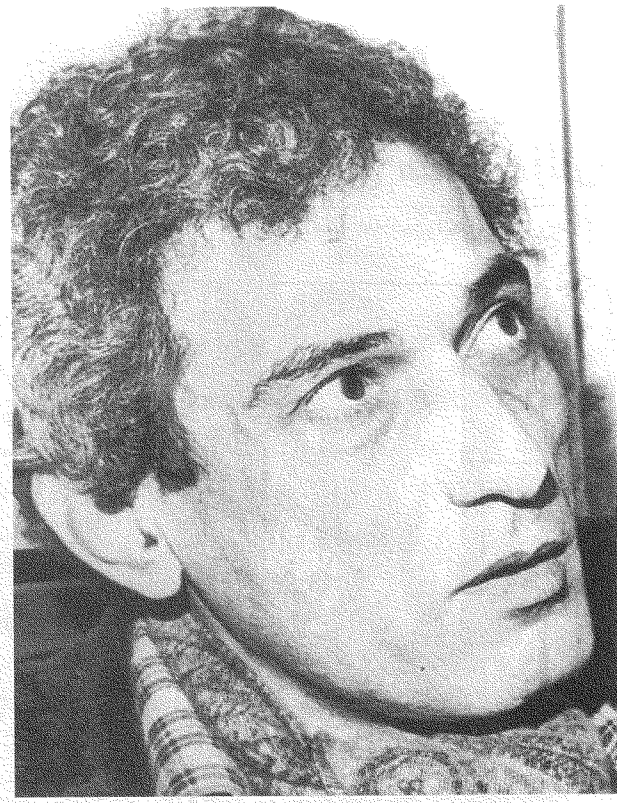


مع إميل حبيبي والصحفيّ إلياس نصر الله (لندن، ١٩٨٧)



من اليمين إلى اليسار: أحمد مطر، بلند الحيدري، نزار قباني، أدونيس، ناجي العلي، مصطفى الزين (لندن، ١٩٨٦)

في الأعلى، من اليمين إلى اليسار: (؟)، فارس قره بيت، سيد خميس، خالد أبو خالد، محمد نور، يوسف عبدلكي، علي فرزات
الصف الأسفل: مصطفى الحسيني، جورج بهجوري، العربي الصبّان، (؟)، ناجي العلي، عبد الهادي الشمّاع

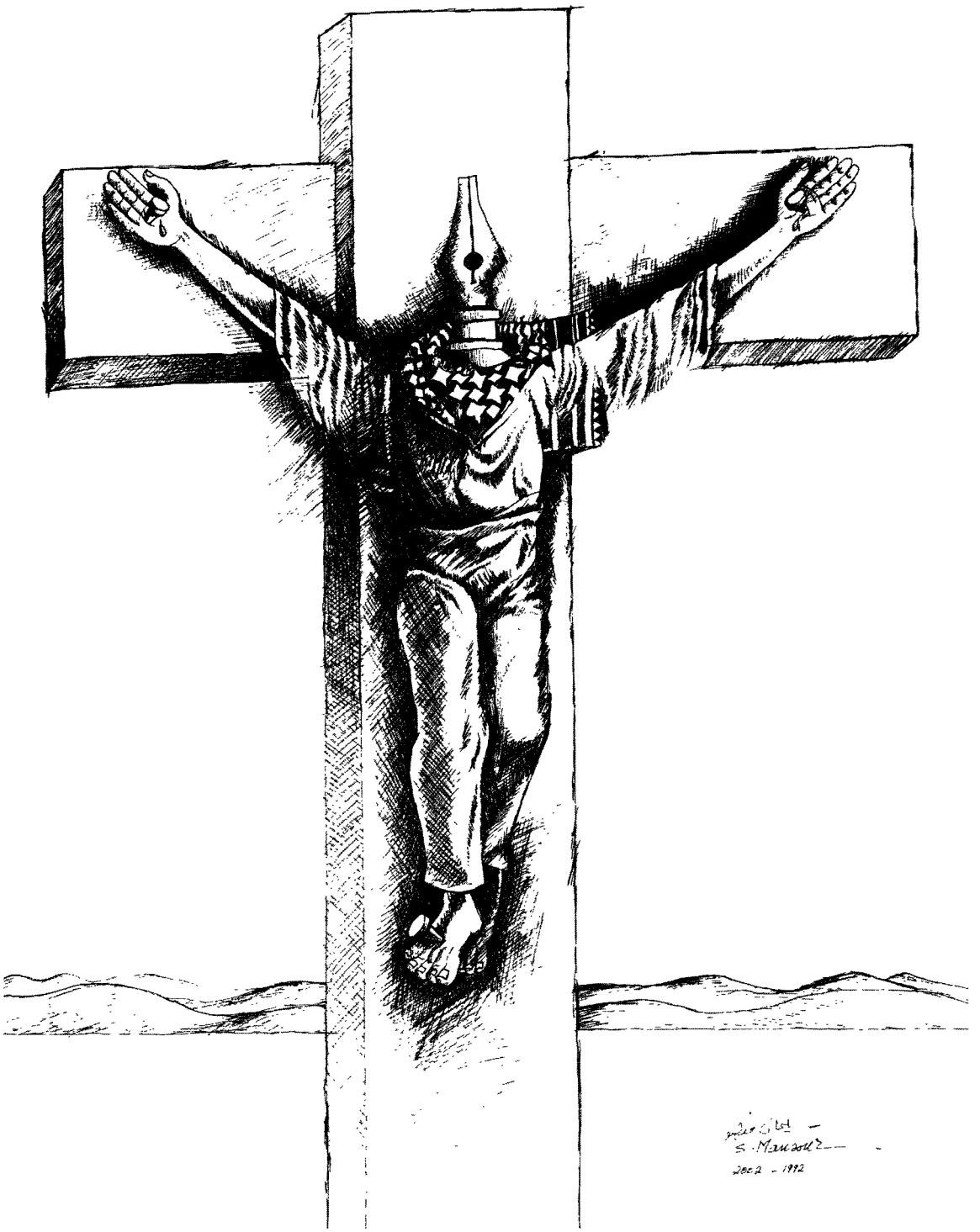


ناجي في منتصف السبعينيّات

ناجي العلي يرقد في لندن، فمتى يعود إلى قريته «الشجرة»؟

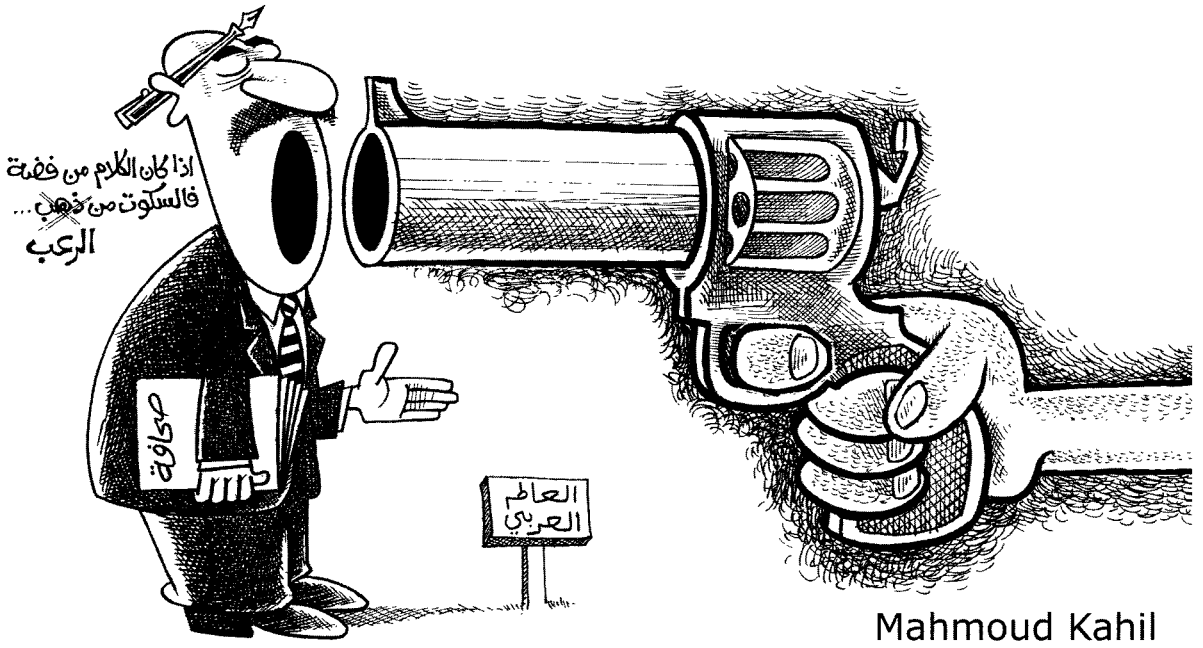
غاليري مهدى إلى ناجي في ذكراه

(راجع أيضاً الغلافين الداخليين للمجلة)

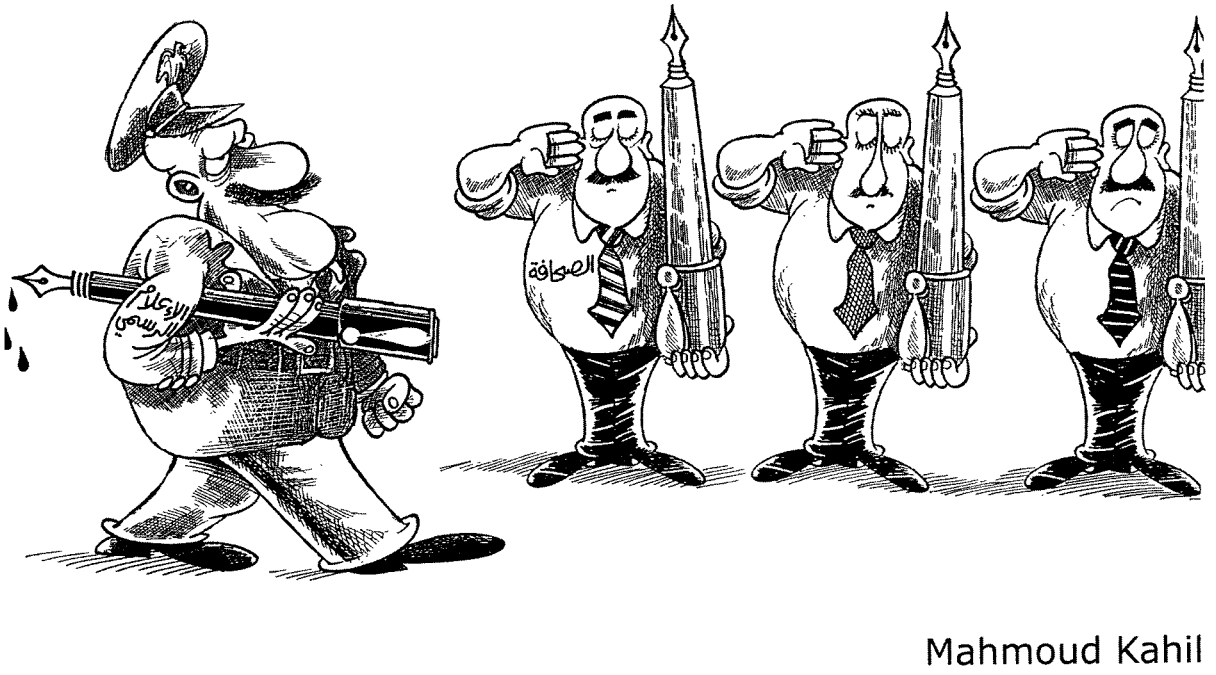


سليمان منصور (فلسطين)

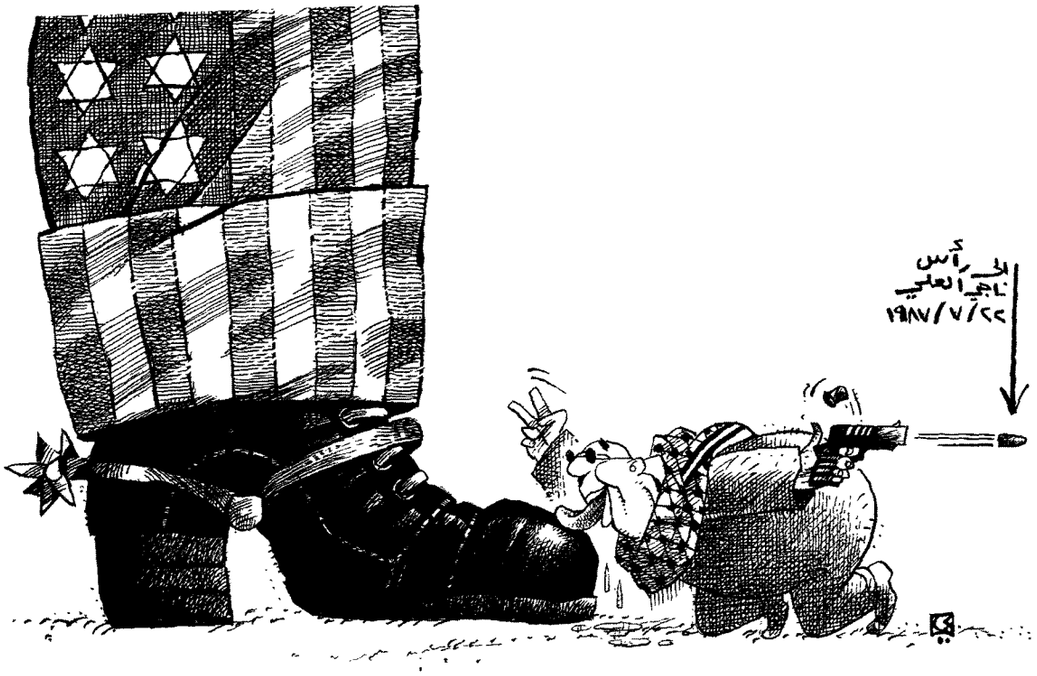
عبد عابدي (فلسطين)



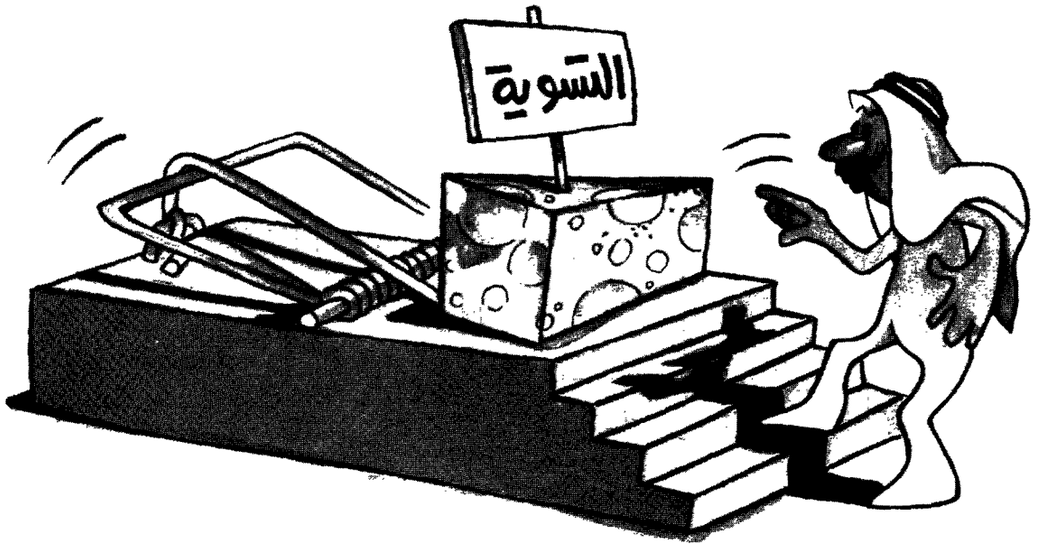
محمود كحيل (لبنان ـ لندن)



محمود كحيل (لبنان ـ لندن)



يوسف عبدلكي (سوريا ـ باريس)



سلمان المالك (قطر)

سعد حاجو (سوريا ـ لبنان)

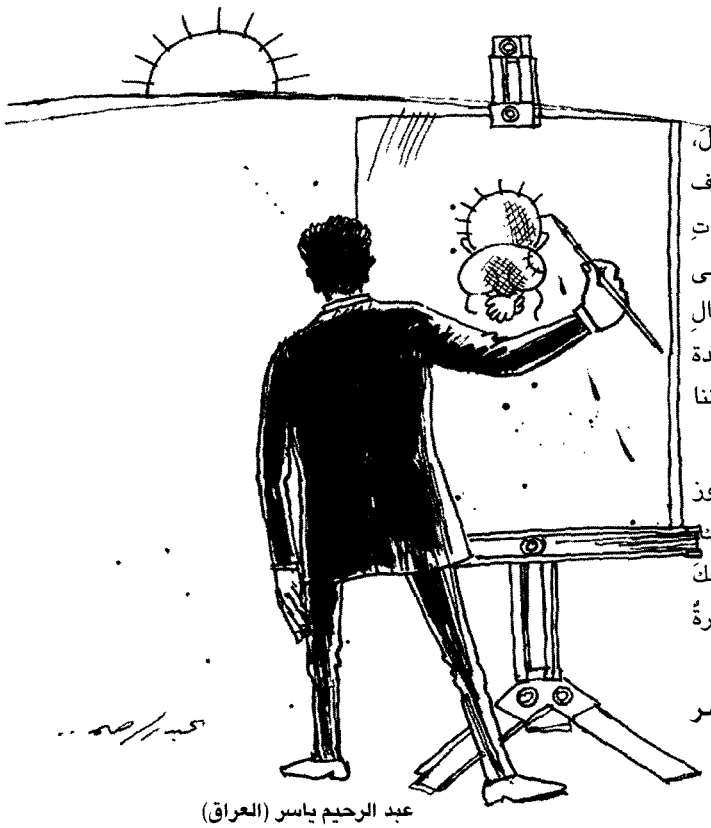
مؤيّد نعمة (العراق ـ الأردن)

أخي الكبير

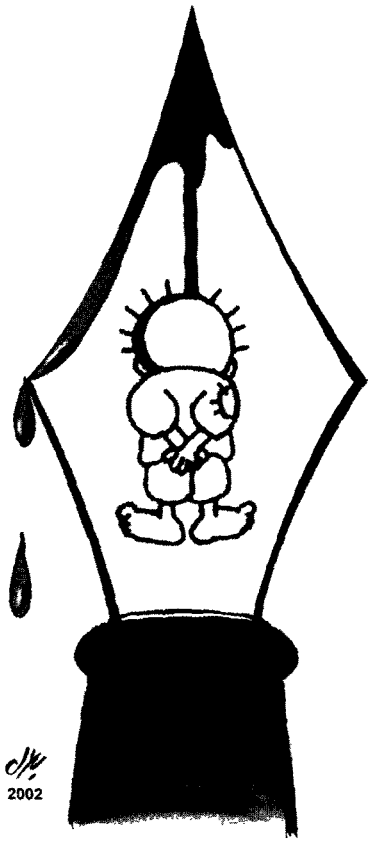
بعد كلّ هذا الزمن الذي مرّ منذ أن اخترتَ الرحيلَ، وبالرغم منه ومن الأحداث والأهوال والخوف والتعب والموت والحروبِ والانكساراتِ والخياناتِ والعولمة وكلّ شيء، وبالرغم من انشدادنا إلى صور التحدّي وقوافلِ الشهداء والبطولاتِ وأطفالِ الحجارة، وبالرغم من نُذُر الشرّ وبشائر الولادة وكلّ الشواغل، مازلتَ يا أخي الكبير حاضرًا بيننا حضورًا حيّاً كما كنتَ دائمًا.

نحن مقتنعون بأنّ رحيلك كان لائقًا بك، إذ لا يجوز لمثلكَ أن يموت موتًا عاديّاً لأنّك لم تكن كذلك. فجيعتُنا بكَ كانت بخسارة عقلكَ وروحكَ ورسومكَ المدهشة المحرِّضة الصادقة الذكيّة. إنّها خسارةٌ للدليل الذي لا يخطئ في هذا الطريق ـ المتاهة.

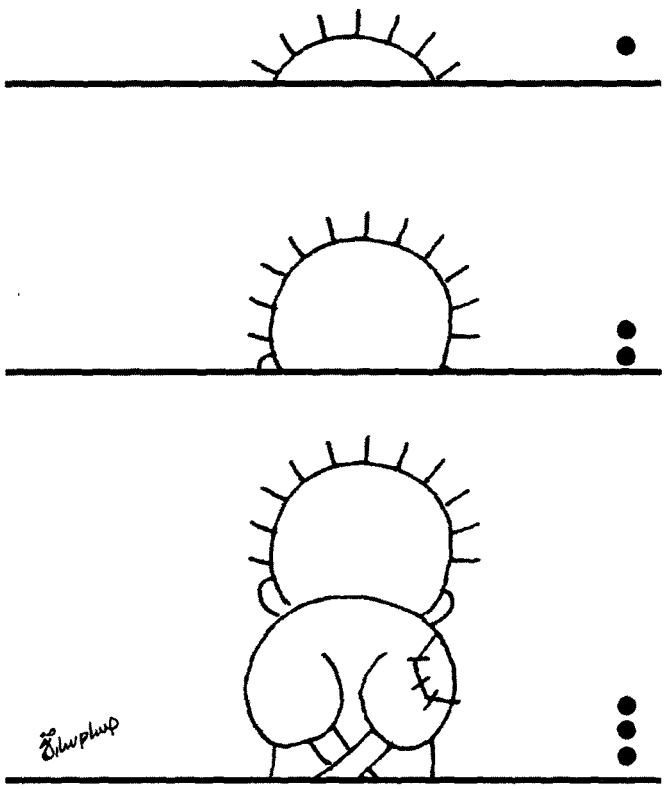
عبد الرحيم ياسر



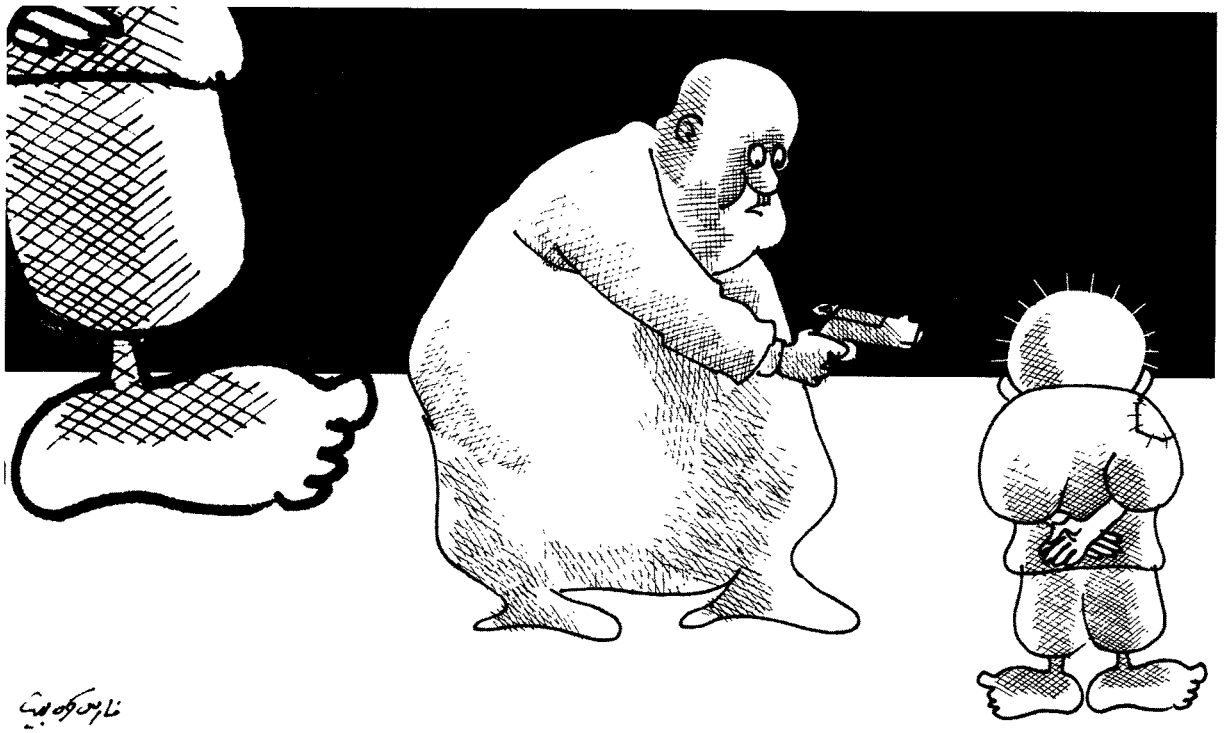
عبد الرحيم ياسر (العراق)



بلال بصل (لبنان ـ لندن)



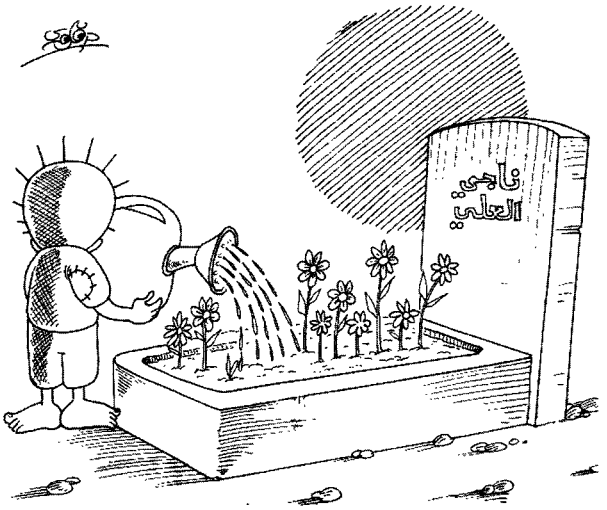
حسام سارة (سوريا)



فارس قره بيت (سوريا)

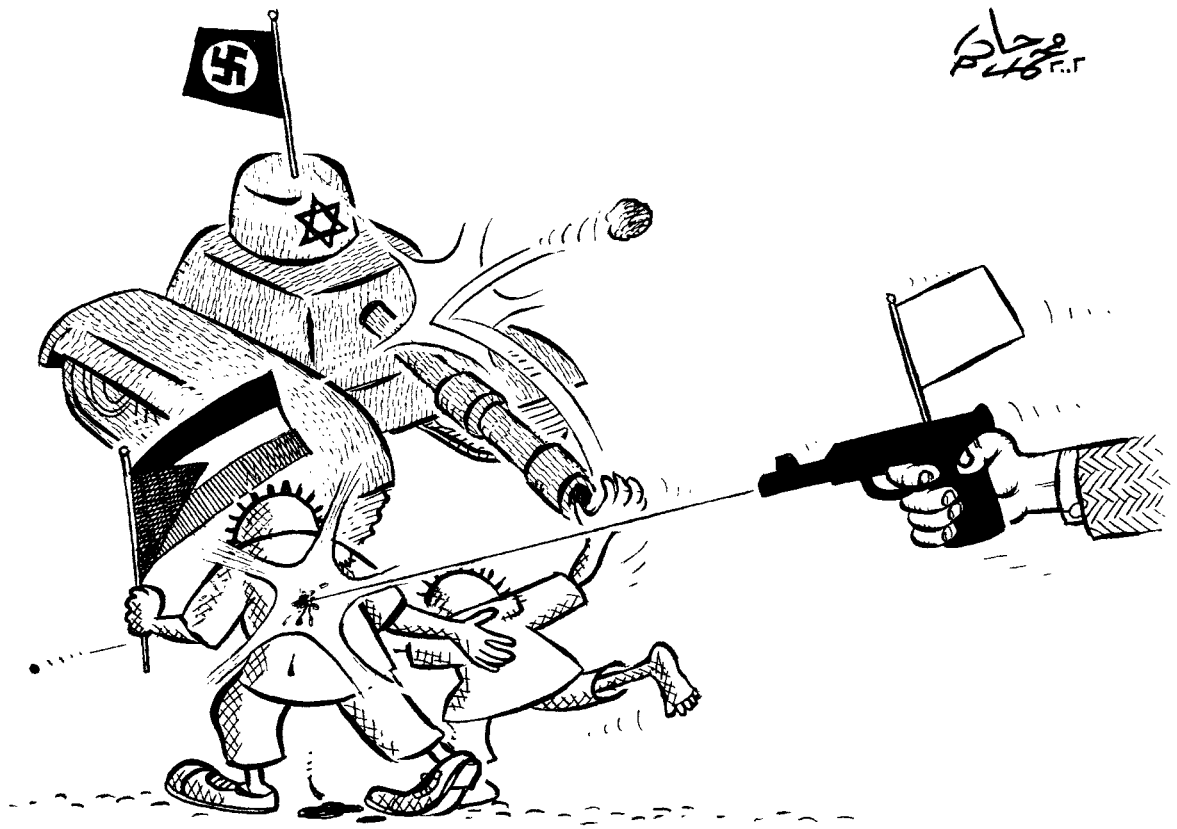
www.mahjoob.com

عماد حجّاج (فلسطين ـ الأردن)

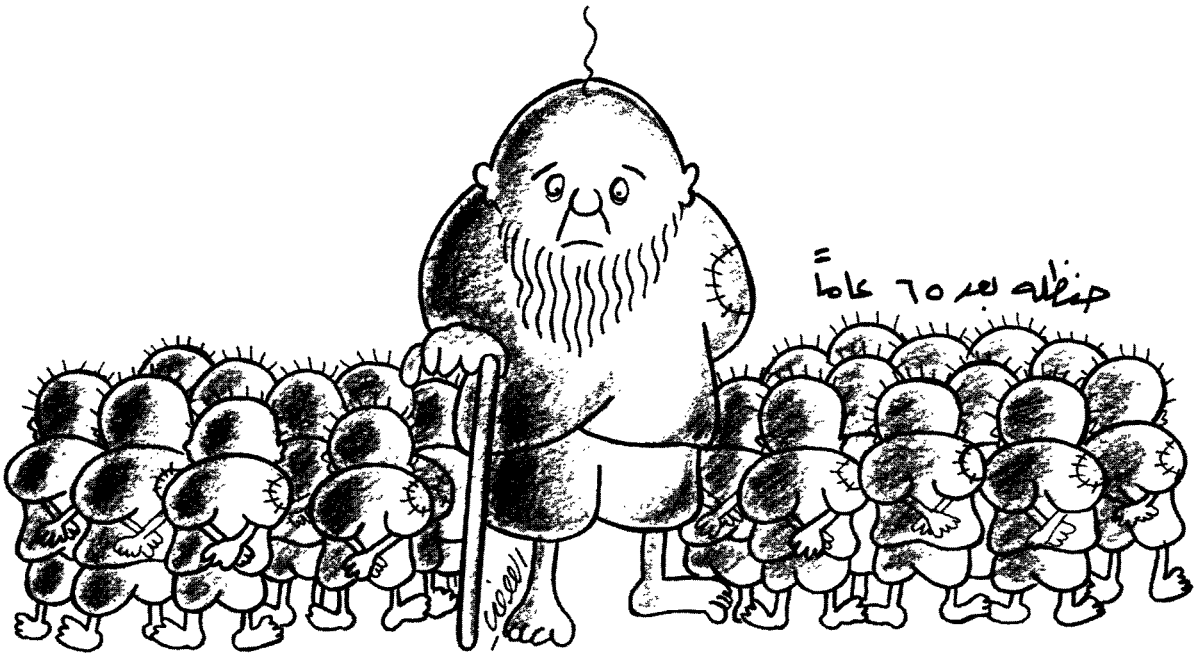


عبد الله الدرقاوي (المغرب)

محمد الزواوي (ليبيا)



محمد حاكم (السودان ـ مصر)



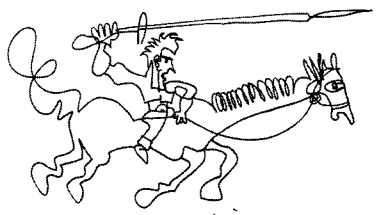
عبد الوهّاب العوضي (الكويت)

عمرو سليم (مصر)

خالد الهاشمي (البحرين)

جورج بهجوري يحكي قصة لقائه بناجي العلي

جورج بهجوري



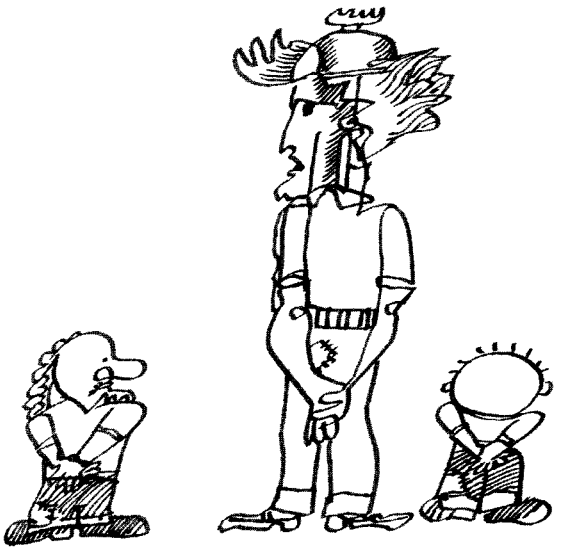
عندما التقيت بأول مرة كان ناجي العلي يمتطي فرسه
ويشهر سيفه فوق رأسه ويقفز هنا وهناك..

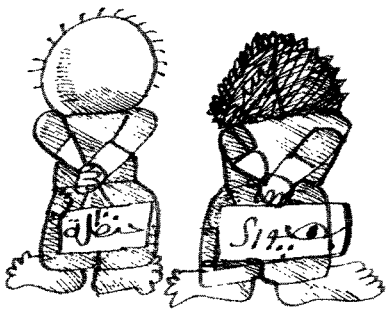
كنت أجري خلفه ولا أستطيع اللحاق به

كان ناجي العلي يجري بسرعة مذهلة

حتى التقينا في دمشق

كنت أمزح معه أحيانا.



كانا كثيرَ الغضب - ويبدو لي كأنه يحمل خوذة مقاتل .

كنت أودّ لو استطعت أن أرفع يدي في مواجهة الرصاصة الغادرة.