aljadeedmagazine.com
فـكر حــر وإبداع جــديد

الجديد
AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
يوليو/تموز 2018، العدد 42

صنع الله ابراهيم
المقاومة بالقلم

صورة المراهق
في الأدب والفكر والفن والاجتماع العربي

ISSN 2057-6005

إلياس إيزولي

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على ملف يصيب بسهمه كبد الثقافة العربية من حيث هي ثقافة ذات تراث عريق، وتقاليد راسخة، تقاتل تياراتها الحديثة للخروج من ظل هيمنة الفكر الأبوي، وذلك من خلال إفراد صفحات للبحث في صورة المراهق في الأدب والفكر والفن والاجتماع في العالم العربي.

الملف شارك فيه عدد من حملة الأقلام العرب من فلسطين، الجزائر، العراق، سوريا، مصر، السعودية، وتونس. وقاربوا بمقالاتهم البحثية والفكرية جوانب شتى من كينونة المراهق والصور التي أنتجتها الثقافة العربية لهذه الكينونة وتجلياتها في مجتمعات عربية ما برحت تراوح في ظل أبوية سياسية وفكرية واجتماعية ضاربة الجذور ومهيمنة على ثقافة المجتمع.

في العدد إلى جانب هذا مقالات وأبحاث فكرية ونصوص أدبية، ومقالات ناقدة، ومراجعات نقدية للكتب، وحواران: أحدهما عربي مع الروائي المصري صنع الله إبراهيم، والثاني مع الشاعرة البريطانية من أصل هندي تشياني دوشي، إلى جانب مختارات من شعرها.

مع هذا العدد تواصل "الجديد" مقاربة القضايا الأكثر إشكالية في الثقافة العربية، وتدعو حملة الأقلام العرب إلى المساهمة في رفع أصواتهم من على صفحاتها للمشاركة في مواجهة الاستبداد والظلام والنكوص الحضاري بواسطة حوار فكري حر وخلاق بين النخب الثقافية، ينبذ التعصب والتطرف والهيمنة على الأفكار لصالح التعدد والتنوع في التفكير والسلوك المجتمعي، فلا خلاص للمجتمعات العربية من كل أشكال التسلط السياسي والديني والاجتماعي، إلا بالتفكير العقلاني والإبداع الحر والمبتكر وبفتح الأبواب أمام الأجيال الجديدة لامتلاك ثقافة حرة وخيارات مستقبلية لا تقطع مع العالم، ولكن تغامر للأخذ بكل ما هو مشرق وإنساني في الفكر والأدب والفن، وتأخذ في الوقت نفسه بفكرة الحوار من باب الاختلاف عوضا عن الصراع مع الاختلاف وبالتواصل بين الأجيال، بدل التناكر في ما بينها، والإنصات إلى ما يعتمل في نفوس الشباب، بدءا من عتبة المراهقة وما تتميز به من قلق وجودي وانفعالات سايكولوجية مرهفة وعنيفة ■

المحرر

■ الغلاف: للفنان إلياس إيزولي

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أزراج عمر، أحمد برقاوي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة،
خطار أبو دياب، أبو بكر العيادي
ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
أمير العمري، مفيد نجم

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
محمد عرابي، إلياس ايزولي، حسام بلان
صفوان داحول، لؤي كيالي، محمد خياطة
شادي أبو سعدة، فادي يازجي، سامر طرابيشي
أشرف رسلان، صبري منصور، زينب السجيني
سعد يكن، زايد دلول، حازم الملاح، ساشا أبو خليل
مياسة محمد، ريم يسوف، قيس سلمان، فاضلايي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

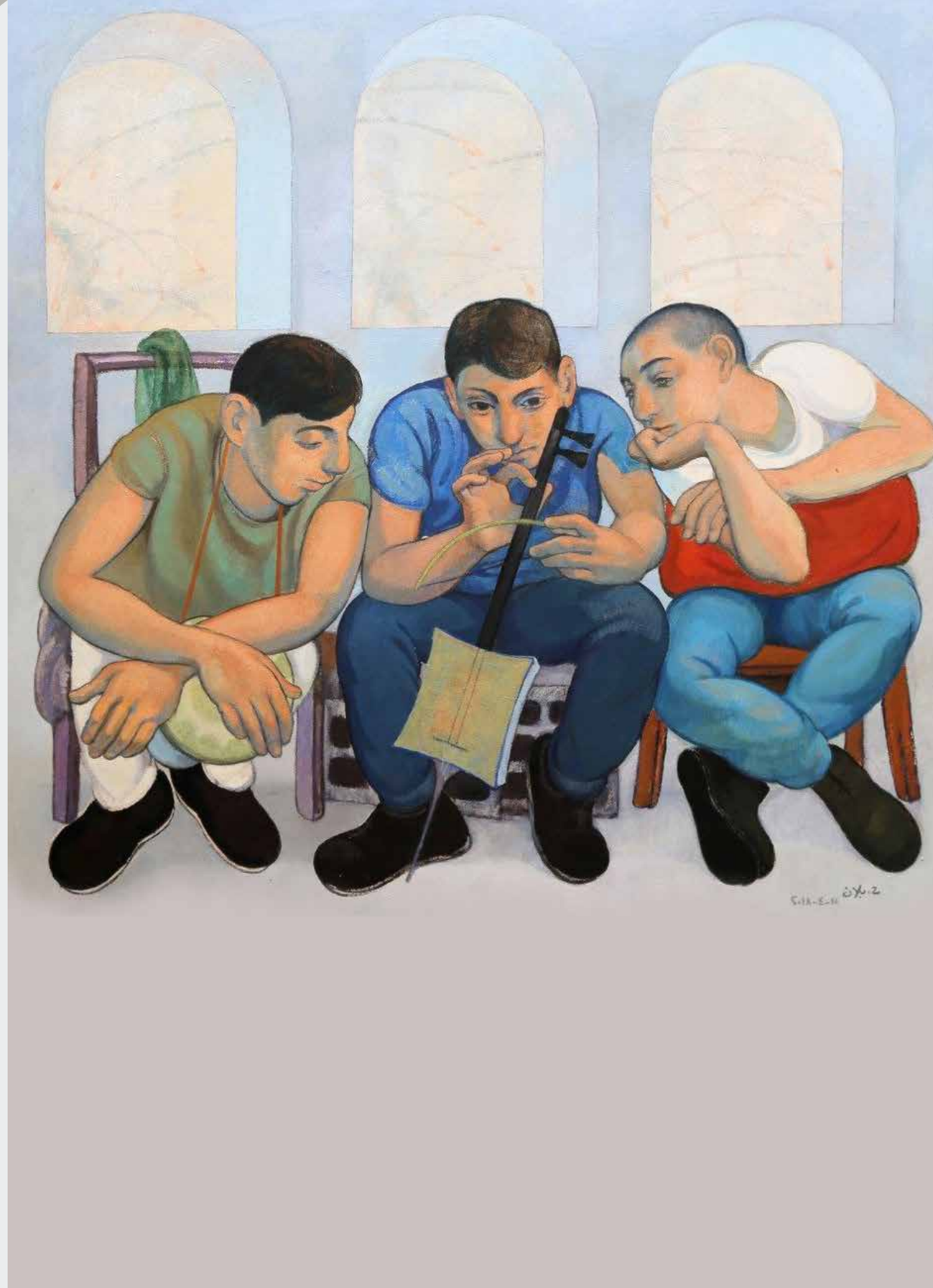
تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



حسام بلان

المحتويات

العدد 42 - يوليو/ تمّوز 2018

كلمة

4 **المرحلة الحرجة**
المراهقة والمراهق في مجتمع الثقافة العربية
نوري الجراح

مقالات

6 **نقد العقلانية الكلاسيكية**
تعدد العقلانيات نتاج حركة التاريخ
عليّ رسول الرّبيعيّ

12 **تجربة مبكرة في مفهوم التطريس**
ديك الجن الحمصي في الشعر الحديث
خلدون الشمعة

18 **النقد النسوي وفاعلية التجلية والتعرية**
نادية هناوي

شعر

26 **كلمات هوميروس الأخيرة**
قصائد
نوري الجرّاح

120 **لا كلامَ إلّا الريح**
(قصائد وشذرات مختارة)
تيشاني دوشي

حوار

38 صنع الله إبراهيم
المقاومة بالقلم

114 تيشاني دوشي
المكان الآخر

ملف/ روح المراهقة

46 **روح المراهقة**
أحمد برقاوي

52 **المراهقة بين حَدَّين**
أحمد سعيد نجم

56 **المراهقة كمفهوم منفلت من التحديد**
أبوبكر العيادي

60 **حبّ الاستكشاف والتمرد**
تمثيلات شخصية المراهق في الرواية العربية
ممدوح فرّاج النابي

66 **صورة المراهق في السرد العربي**
إيهاب الملاح

70 **النظرة القاصرة**
صورة المراهق في الرواية العراقية
أمجد نجم الزيدي

74 **الرؤية النمطيّة لصورة المراهق في الثقافة العربية**
فيصل عبد الحسن

78 **كثير من الجنس قليل من اكتشاف الذات**
المراهقة في السينما العربية
جيلان صلاح

84 **صورة المراهق**
بين الصيغة الرمزية والمعالجة المباشرة
في أعمال الفنانين المصريين
ناهد خزام

88 **شهادات**
حيدر ناشي آل دبس، أمين الزاوي، هيثم حسين
أحمد إسماعيل إسماعيل، محمد حيّاوي
زهراء الغانم، مها الجهني، جعفر عمران
سعود البلوي، سلام عبدالعزيز

فنون

104 **المتشظي والساخر والمتأمل**
ثلاثة رسامين من سوريا
فاروق يوسف

سجال

124 **نزار قباني الحداثي المدينيّ**
بصدد ملف «الشاعر المتمرد»
المنشور في العدد 40 من «الجديد »
ممدوح فرّاج النّابي

قص

22 **كاليداس الذي مضى جهة البحر**
فصل روائي
عواد علي

130 **العين السحرية**
عبدالسلام إبراهيم

دراسة

132 **حَيثُ يَمْكُثُ الغُولْ**
الغول، التنين، الذئب، الأشباح، والوحش المتغوّل
عبد الرّحمن بسيسو

كتب

140 **الكنز في رؤوسنا**
رواية «السر الأقصى» لبرنارد فيربير
إيمان الرياحي

142 **نظرية تفسر كل شيء**
أميركي يحاول فهم الموجودات
وتجاوز مفهوم الحقيقة
عمّار المأمون

144 **النظري والتطبيقي في البحث النسوي المنهجي**
مفيد نجم

146 **نقد المفاهيم**
عبدالله العروي يناقش عبدالله العروي
مخلص الصغير

150 **نظرية الأجيال في الثقافة العربية الإسلامية**
لسيار الجميل
باسم فرات

المختصر

154 ممدوح فراج النابي

رسالة باريس

157 **الراديكالية المزعومة للمراهقين المسلمين**
أبو بكر العيادي

الأخيرة

160 **المراهقة معنا لتبقى**
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي يونيو/حزيران 2018

كلمة

المَرْحلة الحَرجة

المراهقة والمراهق في مجتمع الثقافة العربية

ليس في اهتمامات الثقافة العربية المعاصرة بحث سوسيولوجي، أو تأمل فكري، حتى لا نقول تصورات فلسفية تتعلق بصورة المراهق وكينونته في المجتمعات العربية. ولو تجاوزنا إرث الوصايا المتحدرة من التراث الفكري والديني والاجتماعي العربي، نكاد لا نجد كتابا يعتدّ به في المسألة، حتى لا نقول أيضا، مؤلفات تقف على المشكلات والقضايا والظواهر المختلفة المتعلقة بالمراهقين. ولعمري إن هذا الأمر لينطوي على دلالات خطيرة، في مجتمعات تتشكل في أكثريتها من الناشئة والشباب.

في أول الصّبا قرأنا «آلام فرتر» لغوته، وقد شغفنا بتلك الشخصية الرومانسية تألمنا لآلامها، وصدمنا بانتحارها. وعندما قرأنا روبنسون كروزو قرأنا نصا يعتقد أن دانييل ديفو استلهمه من نص «حي بن يقظان» للفيلسوف الأندلسي ابن طفيل.

ما يؤسف له أن المحاولات العربية المبكرة في تهذيب الناشئة عبر لغة الأدب والفلسفة من خلال رسائل لمؤلفين من أمثال ابن عبد ربه وابن مسكويه والجاحظ وغيرهم تلاشت واختفت في القرون المتأخرة، ولا سيما مع انحطاط اللغة العربية، وبينما كان المراهق الذي يمرّ بأزمات نفسية يعالج في بيمارستانات دمشق والأندلس وبغداد وغيرها من الحواضر الإسلامية عن طريق الموسيقى، لم تمضِ سوى بضعة قرون حتى بات يجلد ويضرب في العواصم نفسها. فقد عمّت الجهالة واستشرى فساد العقول بفعل ضعف الدولة واستبداد الحكام، وتحوّل الأفراد المتشككون والمتسائلون إلى آحاد غاضبين في قطيع مستسلم. فكيف لشخصية المراهق أن تكون، وكيف لصورته أن تتأسس في ظل طغيان الحاكم، واستسلام الرعية لأهواء فرد مطلق الصلاحيات في الأوامر والنواهي وله صورة لا تدانيها صورة أخرى سوى صورة الخالق.

ولعل أسوأ العصور التي مرّت بها المجتمعات العربية هي عصور أمراء الطوائف في الأندلس، والأتابكة والعثمانيين في المشرق. هناك على الأرجح تشوّشت كل الصور في المجتمع؛ فغابت المرأة في الحريم، والصبيان في التأدب بأدب الخضوع، والشباب في التدرب على السلاح للموت دفاعا عن السلطان والأمة.

***

مما لا شك فيه أن الأدب والفن يبقيان الأسبق إلى ملامسة انفعالات النفس الإنسانية وصولا إلى ظلالها، ومن ذلك العالم الظليل للمراهق، ودنيا المراهقة المفعمة بالانفعالات، ولكن هل يمكن للأدب أو الفن أن يحلا محل العلم، أو أن يأخذا دور البحث النفسي والاجتماعي، في استكشاف هذا الكائن المجهول الذي نسميه المراهق، وتلك القارّة غير المكتشفة التي نسميها المراهقة.

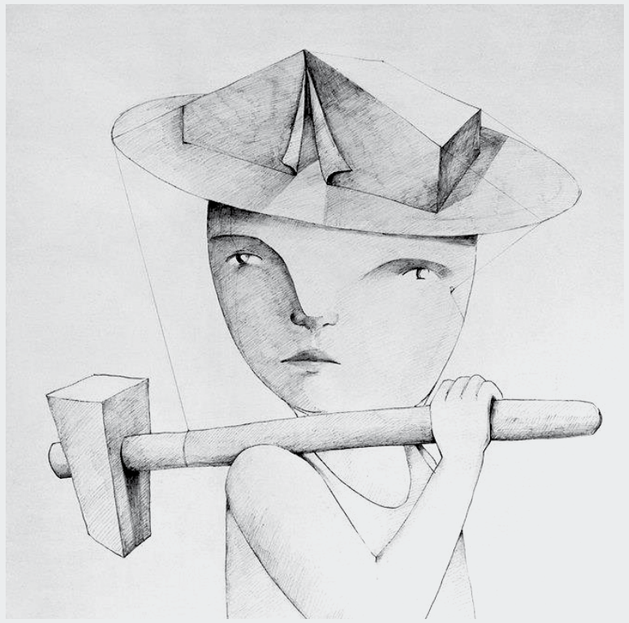
***

على مدار أكثر من قرن، خاضت الثقافة العربية حروبها المقدسة على رقعة احتلتها الأيديولوجيات، وميزها صراع بين النخب الحاكمة والنخب المتطلعة إلى الحكم، في ظل كيانات استولدت من رحم آخر الإمبراطوريات الشرقية المتهالكة (الإمبراطورية العثمانية)، وانشغلت بتأسيس مقوماتها الوطنية والقومية متسلحة بخطابات لحظت الجموع، وعميت أو تعامت عن الأفراد، وشكلت الأناشيد الوطنية التي صاغها الآباء المؤسسون للوطنيات العربية بلغتها الحماسية، وصدحت بها حناجر الأفراد الغافلين عن ذواتهم المفردة، أقصى ما يمكن أن تقدمه الصيغة المجتمعية، في معركة البناء والتحرير. فكان الفرد أبا لعائلة، وأمّا لأبناء وبنات، وأبناء لأب وأمّ. وهؤلاء مجتمعين، أسرة في مجتمع مؤلف من جموع منذورة كلها للتضحية بذواتها، لأجل العائلة الذائبة بدورها في معركة بناء الدولة (والواقع حماية السلطة)، ومواجهة الآخر/ الاستعمار غالبا، و(لكن لفظيا وليس عمليا، ومن دون أيّ ترجمة فعلية للشعارات الحماسية المتغطرسة أيديولوجيا).

***

في حمأة تفشي الخطاب الأيديولوجي في صفوف الشباب على حساب الخطاب الاجتماعي، وغلبة الصوت الجماعي على أصوات الأفراد، وحقوق الجماعة على حقوق الفرد، في ظل استقطابات إقليمية وعالمية (قبل وأثناء وبعد حربين عالميتين طحنتا مئة مليون من البشر أو نحو ذلك، وحرب عالمية باردة)، كرست الأيديولوجيات المهيمنة والمتصارعة من اشتراكية وفاشية قومية وأممية خطاباتها الماحقة في صفوف النخب العربية المثقفة كلها، وباءت محاولات العقلانيين العرب أنصار المجتمع المدني ودولة القانون والحقوق الفردية بالفشل الذريع.

الغرب سوف يتمكن غداة الحرب الثانية من تجاوز الجنون الأيديولوجي والنهوض بمجتمعاته بفعل إرث تنويري عظيم وخطابات مجتمعية عقلانية انتصرت لمطالب الأفراد، وشرعنت لهم حقوقا في ظل دولة المواطنة. فالأفكار التنويرية التي ظهرت بدءا من القرن الثامن عشر في أوروبا بعلاماتها الكبرى ك«روح الشرائع» لمونتسكيو و«رسائل فلسفية» لفولتير، و«العقد الاجتماعي» لجان جاك روسو ظلت شعلتها متأججة، ولم تتمكن الحروب من طمس تأثيرها ومحو آثارها في التفكير الأوروبي. ويمكن الإشارة هنا، أيضا، إلى الفيلسوف الإنكليزي برتراند راسل وكتابه «في التربية» بوصفه أثرا لعب دوراً في بلورة أفكار المجتمع نحو تلك



محمد خياطة

المرحلة الحرجة في حياة الناشئة.

مما يؤسف له أننا لا نجد في الثقافة العربية الحديثة كتابا في التربية ككتاب روسو «إميل أو عن التربية»، والذي وضع ليؤسس لوعي جديد في التعامل مع الناشئة من الطفولة إلى سن ال25. إن أهمّ ما في هذا الكتاب أنه بمثابة خارطة طريق للتعامل مع الشخصية المراهقة في إطار اجتماعي خلاق تخفّف من أبويته وأنصت للأرواح الجديدة. في هذا الكتاب يركز المفكر الفرنسي على أهمية أن يساعد المجتمع الناشئة بطرق غير مباشرة على بلورة شخصيات مستقلة.

يقول روسو «اتبعوا مع الناشئة طرقا مختلفة، بل ومعاكسة لطرائقكم، وهي أن تجعلوا المراهق يشعر بأنه حرّ في اختياره، في ما يرغب أن يتعلم وفي ما يميل إليه وفي ما يؤثر من أشياء. وبمعنى أدق: دعوه يشعر أنه هو من اختار».

بخلاف ذلك نجد أن المراهق في المجتمعات العربية، وحتى وقت قريب لم يكن يستطيع حتى أن يحلم بشيء من هذا، وهو في ظل علاقة بين الآباء والأبناء يسودها غالبا سوء الفهم، لا بد في النهاية أن يخضع الأبناء، ولو بطرائق غير مباشرة، إلى ما يريد لهم مجتمع الأهل أن يكونوا.

***

في ظل علاقات غير سوية بين المجتمع والمراهقين يمكن لمراهق أن يتحوّل إلى شخص منبوذ من الجماعة في الفترات العصيبة من مراهقته، وغالبا ما يتسبب له ذلك بآلام نفسية تجعل منه شخصا عصابيا، متمردا بصورة سلبية، عدوانيا، ومدمرا للذات. أو شخصا انطوائيا، وحزينا ضعيف الشخصية، بلا مبادرة، وخائفا على الدوام من أمر ما يجهله، ومحبطا أمام التحديات والأقران.

بل إن كلمة مراهق، ومصطلح مراهقة يحملان غالبا معنى سلبيا، في الثقافة العربية، وهذا شيء شائن، خصوصا إذا ما اعتبرنا مرحلة المراهقة ممرّا قدريا تعيشه الشخصية يشبه إلى حد كبير عبور طائرة منطقة اضطراب جويّ مفعم بالمطبات الخطرة. وهي مرحلة في تطوّر الشخصية تشكل، بالضرورة، فرصة تتسلح خلالها بخبرات جديدة تؤسس لمستقبل الفرد في علاقته بنفسه وعلاقته بالعالم.

يبقى أخيرا أن نشير إلى أن المراهقة جوهر وكينونة وليست مجرّد مرحلة، صحيح أن الأشخاص سيعرفون مرحلة تسمى المراهقة، لكن طبيعة المراهق مشفوعة على الدوام بعصف من الأحلام والأفكار والحواس والمشاعر والميول والرغبات والنزعات والتعبيرات الفائضة بالصخب النفسي والروحي، وهي على جانب من الرهافة القصوى، حالة من التطرف في كل شيء تعصف بالشخصية، حتى لتكاد تطير بها عن سطح الأرض، وتجعل من كائنها شخصا هائما في فلك ذاته. ولكن أليس كل هذا أو بعضه عوارض وسمات جوهرية في شخصية الشاعر والفنان؟

أفلا يفرض هذا علينا إعادة النظر في فهمنا لحالة المراهقة، لنعيد استكشافها بوصفها خصالا وتعبيرات عن شيء آخر غير ذاك الذي نسميه حماقة المراهقين.

خواطر وأفكار وتساؤلات لا أملك بصددها يقينا، أبديها وليس في خاطري سوى المزيد من الاسئلة ■

نوري الجراح

لندن في يوليو/ تموز 2018

صفوان داحول

مقال

نقد العقلانية الكلاسيكية

تعدد العقلانيات نتاج حركة التاريخ

عليّ رسول الرّبيعيّ

تكشف تاريخيّة العقل عن تعدد العقلانيات في الفلسفة الإغريقية والرومانية والعربية -الإسلامية والمسيحية، وفي الفلسفة الحديثة مثل العقلانية الديكارتية، والتجريبية الإنكليزية والجدلية الهيغلية، والمادية الماركسية، والبراغماتية والوضعية المنطقية وغيرها التي تجلت عموما في مسارها التاريخي كاشفة بدورها عن أن تعدد العقلانيات هو نتاج العقل في سياق حركة التاريخ. لقد قدمت الفلسفةُ العقلانية إبان عصر التنوير وامتداداتها حتي ما بعد القرن التاسع عشر تصورا أيديولوجيا للعقل قوامه أن هناك مفهوما واحدا وثابتا للعقل يستغرق كل أنماطه ومعانيه؛ وأن هذه العقلانية التي يمكن تسميتها اصطلاحا «العقلانيّة الكلاسيكية « تعتبر أي فهم للأفكار خارج نطاق نظامها لا يكتسب صفة المعقولية بشكل كامل؛ لكن البحث الجينيالوجي- النسابي يُبين أن كل نمط من أنماط العقلانية هو أحد أنظمة العقل في مرحلة فكرية تاريخية معينة.

يَكْشفُ المنهج الجينيالوجي عن شكلِ العلاقةِ بين مفهومِ للعقل ونمط من العقلانية تدعي تمثيلها لهذا العقل بشكل كامل، بوصف الجينيالوجيا تهتم بالبحث عن أصل ونسابية وجذر الفكرة و/ أو الحدث ليس طبقا للمنهج التاريخي الذي يتابع نشأة الظاهرة ومسارها اللاحق وتطورها، ولكنها، أي الجينيالوجيا تلاحق من موقع الحاضر في ما وصلت إليه الفكرة / الحدث وتكشف التأويلات التي مرت بها والأقنعة التي تلبستها في مسارها التاريخي، أي تعود الجينيالوجيا من الحاضر إلى الماضي لا تاريخيا من الماضي إلى الحاضر في متابعة تطور الأفكار في سياق كرونولوجي؛ فالجينيالوجيا تكشف العلاقة الموحّدة والاستغراقيّة بين مفهومي العقل والعقلانية من خلال العودة للنظر في المسارِ التاريخي المُشَكّل لنظام تأسيس مقولات هذه العقلانية وأبنيتها النسقية التي تدعي الثبات والوحدة، وتكشف، أيضا، كيفية تلبّسها مفهوما معينا للعقل يتمتع بالثبات والوحدة، وتقوم بإبراز مواقعيّتها ونسبيتها. ولا يمكن بالتالي اعتبار أن هناك اتجاها واحداً لمنطق العقلنة لا سيما بعد الصدمات التي اخترقت صميم منظومات العقلانية، والزحزحات التي أصابت مدلول العقل نفسه.

منطقية العقل العقلاني

تعبر الأنظمة العقلانية عن نظرة نمطيّة لمفهوم العقل حيث تعتبر العقل الذي ينتج عقلانيات متعددة في تاريخه له صيغة وشكل واحد طوال مراحل التاريخ، وأن هناك نظاما فكريا عقلانيا يعد نفسه هو العقل عينه في خط متواصل طوال تاريخ الفكر (الفلسفي)، ويرى أن هناك اتجاها آخر بخط مناقض له لاعقلاني، فيعد هذا النظام العقلاني بصيغته «العقلانية الكلاسيكية « أنه يمثل العقل بشكل كامل ومطلق يقابله اللاعقل ويحاول أن يفسد عليه حضوره الكلي في التاريخ، منطلقا من خطاطة تاريخانية هي نوع من القراءة الأيديولوجية التي تقيم معنى للعقلانيّة وفق قوالب جاهزة للتصنيف.

تصور عصر التنوير الغربي للعقل

تُقَدم العقلانية الكلاسيكية تصورا مسبقا عن العقلِ يحدده كمفهوم ثابت وشكلانيّة سكونية تطبع أفكارا معينة، في حين أنّ هناك أفكارا أخرى تعدها مناقضة لهذا التصور؛ أنها تعتمد هذا التصورَ كمعنى عام للعقل، لكن الكشف عن أصلِ هذا التصور للعقل يبين أنه وليد عصر التنوير الأوربي الذي يعد العقل (المستقل) جوهرا حاملا كل الصفات والخصائص المطلقة. فترسم العقلانية الكلاسيكية تصورا للعقل بوصفه العقل النامي في سياق تاريخي متصل، ويطبق على تاريخ للعقلانية بوصفها دأبا دائما لبلوغ الحقيقة والصواب وتجاوز الخطأ. إنه يحكم على أنظمة الفكر وفقا لمنطق ثنائي القيمة واستراتيجية في الفصل بين «المعقول» و«اللامعقول»، مستعملا مفاهيم كليّة ميتافيزيقية لاتاريخية يُصدر طبقا لها أحكامه القيميّة.

تعبر هذه العقلانية عن التفكير بميكانيزم (آليّة) أحد أنظمة الفكر الغربي مضفية على العقل معنى وحيدا ويسلك دروبا مرسومة؛ إنها تفصل بين تاريخ مستمر للعقلانية عن آخر مختلف للاعقلاني. لذا لا يمكن لهذا التصور القبول بنسبية المعنى الواحد للعقل والأشكال المتعددة للعقلانية؛ فتستمر عنده

نظرة الموازاة والصراع بين خطين فكريين عقلاني ولاعقلاني، معتقدا أن هناك عقلانية نقيّة تُقابلها وبجمع عام فلسفات الشك في العقل والإيمان بقوى أخرى. غير أن الشك في العقل شيء والشك في عقلانية معينة شيء آخر، أما الإيمان بقوى أخرى فشيء مختلف لا يناقض العقل وليس في عداء معه، ولكن إبستيمية (نظام الفكر) «العقلانية الكلاسيكية» تتبنى مفهوما للعقل هو العقلانية العلمويّة الباترة التي فهمت منطق العقل على أنه يُمثل اتجاها ماديا وضعيا إلحاديا ضد الدين، وفي الحقيقة هذا فهم واحد من أنواع متعددة للعقلانية طوال تاريخ الفكر الفلسفي.

اتجاهات تاريخ الفكر الفلسفي

يُهَيمن على نظام العقلانيّة الكلاسيكية تصور مسبق لاتجاهين متناقضين في بنيتهما ومتخالفين في حركتهما طوال تاريخ الفكر الفلسفي، الأول مادي الاتجاه والثاني مثالي الهوية والتفسير. إنّ هذا التصور ناتج عن نظرة تعميمية تبسيطية لتاريخ الفكر الفلسفي ظهرت في القرن التاسع عشر بتأثير فلسفة التاريخ ذات التقسيم الثنائي، سلالة مادية عقلية وأخرى مثالية لاعقلية، وتعرض هذه النظرة مفهوما للتقدم بوصفه سلسلة من التطور والنمو الذاتي طوال مراحل التاريخ.

إن التفلسف وفقا لرؤية العقلانية الكلاسيكية لا يكون عقلانيا إلا بصروح كليّة متماسكة البناء الشكلي، وكذلك لا بد أن يخضع القول الفلسفي لنسق متماسك على طريقة المذهبية الفلسفية التي تقدم تفسيرات شاملة حتى يحوز على معنى المعقولية ويكون دليلا عليها، ثم تتجه هذه العقلانية إلى إصدار أحكام قيميّة تَصفُ بعض الفلسفات. وهنا نضرب مثلا تلك الفلسفات التي تعتبرها لاعقلانية كفلسفة نيتشه غير النسقية والتي لا تخضع لتلك الشروط فتصفها باللاعقلانية.

إن هذا الحكم هو نتيجة للوقوع في دائرة الفهم الكلاسيكي للعقل وغير المتمثل للفكر النيتشوي المُعَرّي في منهجيتهِ الجينيالوجية لميتافيزيقا نماذج الأحكام الأخلاقية المشكلة لهرم البناء الفكري-المذهبي والتقييم (الغربي)، وكشف محجوب هذا النمط من المعقولية وأصول تكوينها؛ فقد ضرب نيتشه الثنائيات الوجودية والفكرية التي تمثل دعامة وسندا للقول الفلسفي التقليدي، مثل المقابلة بين الحقيقة والخطأ، والحسي والعقلي. أما فرويد بكشفه عن منطقة اللاوعي فلم يكن

تعبر الأنظمة العقلانية عن نظرة نمطيّة لمفهوم العقل حيث تعتبر العقل الذي ينتج عقلانيات متعددة في تاريخه له صيغة وشكل واحد طوال مراحل التاريخ، وأن هناك نظاما فكريا عقلانيا يعد نفسه هو العقل عينه في خط متواصل طوال تاريخ الفكر (الفلسفي)، ويرى أن هناك اتجاها آخر بخط مناقض له لاعقلاني، فيعد هذا النظام العقلاني بصيغته «العقلانية الكلاسيكية « أنه يمثل العقل بشكل كامل ومطلق يقابله اللاعقل

لاعقلانيا على ما تحكم هذه العقلانية، بينما قلبت تحليلاته النفسية مفهوم الشخصية قلبا جذريا من خلال ابتداعه لمفهوم اللاشعور الذي يعد عنده أساس التحكم في السلوك الواعي للشخصية وبموجب ذلك لم يعد الإنسان يتحدد بوصفه وعيا وإرادة حرة بقدر ما أصبح يتحدد بوصفه خزانا لاشعوريا تعتمل فيه طاقة متفجرة من الرغبات الحيوية التي تفوق سلطة الوعي وضوابط العقل ذاته. لقد وطأ أرضا بكرا وسع بها من جغرافية العقل إلى مساحات جديدة لم تكن متعقلة من قبل، وفتح ريادة للعقل بإبراز المؤثرات الفاعلة في حقيقة فهم منطق الوعي وإقامة تعقيل ما كان لامعقولا، مبينا في هذا المجال أنّ المرمي باللامعقول ما هو إلا إمكان عقلي يعيد بناء مفهوم العقل ودلالاته.

وقد كشف عن هذا هيدغر حينما شرع في إرجاع التحولات الكبرى في تاريخ الفكر الغربي إلى مجرد تحول في كيفيات تأويل الوجود ونمط الحقيقة ضمن الخط العام لجوهر الميتافيزيقا الذي شهد تعديلات مهمة مع ديكارت ثم نيتشه لاحقا، ولكن دون أن يمس ذلك جوهر الميتافيزيقا، (وحول تفصيل هذا انظر كتاب هيدغر بعنوان «نيتشه والفلسفة»، الجزء الأول). وكذلك وافقه من يعرفون بفلاسفة الاختلاف على هدم التراث العقلي للفكر الغربي على النحو الذي أقام أسسه تقليد عصر التنوير منذ القرن السابع عشر؛ فقد وجه فوكو ضربات قوية وصارمة في كتابه «الكلمات والأشياء» و«حفريات المعرفة « لادعاء هذه العقلانية الامتداد على مسار التاريخ بشكل متصل وتكاملي مبرزا الانفصال بين أنظمة الفكر في سياق اختلاف مراحل التاريخ، وأيضا أبرز القطائع في أسس أبنية العقل ذاته. فقد قام بتقويض مرتكزات النزعة الإنسانية وبديهياتها ومختلف المفاهيم التي تسندها مثل العقل والوعي والإرادة الحرة، والفاعل التاريخي إلخ، بالإضافة إلى جاك دريدا في «الكتابة والاختلاف»، و«صيدلية أفلاطون» و«هوامش الفلسفة» حيث قوّض بناء العقلانية الكلاسيكية الميتافيزيقية من الداخل، وكشف صفتها النسبية التي تُعد العمود الفقري للفلسفة منذ أفلاطون حتى هيدغر. وأصبحت الحقيقة وفقا للمنهج التفكيكي فاعلية للدلالة اللغوية، وفنون البلاغة التي لا تربطها أيّ علاقة بمدلول

أصلي ثابت ونهائي، لأنه ما من دلالة عنده إلا وتفضي إلى دلالة أخرى إلى ما لا نهاية له. وكذلك بحث دولوز في «ألف سطح وسطح « عن منطق جديد يكسر مركزية العقل خارج إطار ثنائية ال«أما.. أو».

وعليه فإن القول بدخول الفلسفة الغربية في اللامعقول هو مظهر لانتكاس العقل والعلم معا، من قبل بعض حراس العقلانية الكلاسيكية الأرثوذكسية، يدل على اختلاف دلالة اللامعقول، حيث إن اللامعقول وفق نظام هذه العقلانية مُبعد بتضييق معنى المعقولية وتسوير حدودها؛ ولكن هناك أكثر من هذا المعنى ومجال مختلف للامعقول.

أيديولوجيا العقلانية

تعبر هذه العقلانية الكلاسيكية عن موقف أيديولوجي من حيث صرامته التقييميّة وواحديته للمعنى والحقيقة، وتُصَنف الأفكار في خانات محددة سلفا برسم مصادراتهاالأولية وأحكامها الكلية. إنه موقف يضع عقلانيته كممثلة للاتجاه التقدمي بشكل دائم، في حين أنّ هذا التساوق الذي تقيمه بين «العقلانية» و«التقدم» ما هو إلا مقدمة أيديولوجية ومصادرة أوليّة، فليس هناك أيّ تلازم منطقي أو تاريخي بين الطرفين. وهذا الفصل الذي يُرفع إلى مستوى القطيعة النهائية بين العقل واللاعقل لا يعبر إلا عن منهجية ترسيمية لتاريخ الفكر بطريقة مانوية ونظرة معيارية بأحكام مسبقة.

وهذا التصور نتاج مفهوم المتصل التاريخي الذي يُضفي على حركةِ التاريخ معنى التوالي الضامن لمعرفة تقوم على التسلسل السببي فيكون السابق المفّسر والمولّد للاحقِ، من خلالِ تَبَنيه مفاهيم الكليّة، والتطوّر، والاستمرارية، والوحدة والتناقض.

العقل والأزمة

أما ما يثار من جانبٍ ممثلي هذا التصور الأيديولوجي للعقل بخصوص أزمة العقل الغربي واعتبارها أزمة عند الطرف المتشكك وغير الواثق بالعقل فيطرح السؤال التالي: ألم تَكنْ الأزمة طوال تاريخ العقل سببا في كسر دوغمائياته وخلخلة قوالبه وثوابته حتى لا تتحول العقلانية إلى منظومة مفاهيم أرثوذكسية ومجموعة مبادئ قارة تحاصر المعنى تحت بناء مقفل يكرر المقولات والمقدمات نفسها؟ أولم تحدث القطائع الإبستيمولوجية بسبب الأزمة؟ فلا بد إذن

فرويد بكشفه عن منطقة اللاوعي فلم يكن لاعقلانيا على ما تحكم هذه العقلانية، بينما قلبت تحليلاته النفسية مفهوم الشخصية قلبا جذريا من خلال ابتداعه لمفهوم اللاشعور الذي يعد عنده أساس التحكم في السلوك الواعي للشخصية وبموجب ذلك لم يعد الإنسان يتحدد بوصفه وعيا وإرادة حرة بقدر ما أصبح يتحدد بوصفه خزانا لاشعوريا تعتمل فيه طاقة متفجرة من الرغبات الحيوية التي تفوق سلطة الوعي

من توطين العقل في الأزمة، فإنجازات العقل الغربي لم تحصل إلا نتيجة لأزماتهِ. الأزمة تحدث بفعلِ محاولاتِ إدخالِ التحولاتِ المعرفيةِ والإنجازاتِ العلميةِ في عرباتِ البناءِ التقليدي للعقلانيةِ.

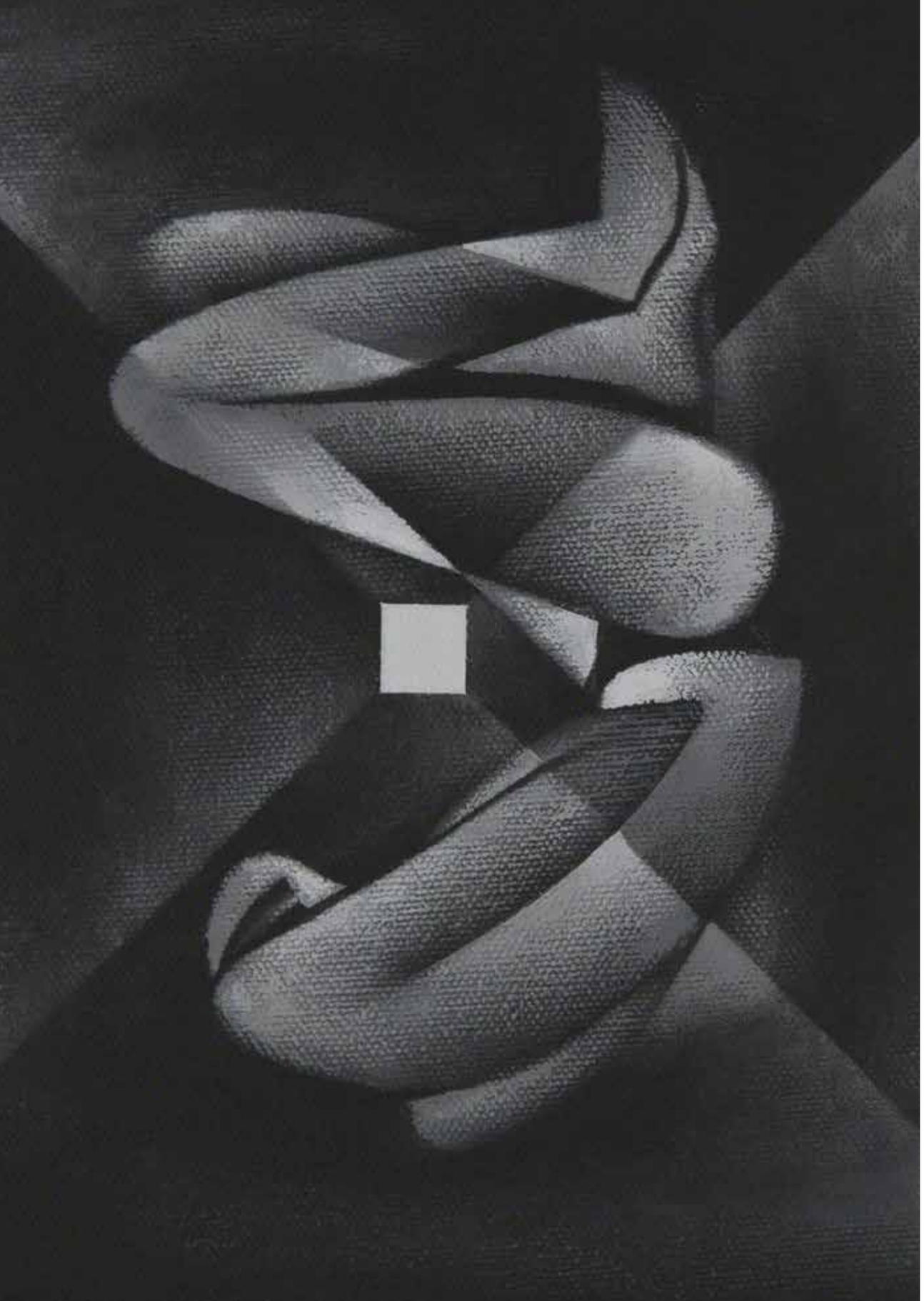
إن الترهيفَ المستمر للمفاهيمِ والقطائعِ الإبستيمولوجية داخل سياق النظريات العلمية يُظهر عَجزَ هذه العقلانية ومحدوديتها التفسيرية؛ فعلى سبيلِ المثالِ عجزت فيزياء نيوتن عن تقديمِ تفسيرٍ مطابقٍ لبعضِ الظواهرِ الطبيعيةِ مما أدى إلى حصولِ أزمة في الفيزياءِ ما كانَ منها إلا أن أحدثت القطيعةَ والانفصال وَطُرِحتْ على إثرِها أسس ومفاهيم جديدة ذات تفسير أشمل مع النظرية النسبية. إنها أزمة في الأسسِ والأصولِ والمُقَوماتِ لنمط معين من العقلانيات، وهي ناتجة عن فهم تعميمي لهذا النمط.

زحزحات في مدلول العقل

لقد حدثت زحزحات عديدة بالمعنى الفلسفي والمنهجي لمفهوم العقل وقطائع إبستيمولوجية مع نظام العقلانية الكلاسيكية على إثر انقلاب السياقات المعرفية التي حصلت في اللسانيات والتحليل البنيوي لمنطق اللغة، والتحولات الإبستيمولوجية، وإعادة تقييم النظام العقلاني السائد من موقع التفسير البنيوي اللغوي للاوعي (جاك لاكان) الذي أعاد صياغة الرابطة بين بنية اللاشعور وكلام اللغة الترميزي، حيث تتم قراءة ظاهرة اللاشعور كما لو كانت تماثل بنيويا الظاهرة اللغوية نفسها، أو قل هي اللغة ذاتها، أين يكون المعقول طريقا ل«اللامعقول» والوعي طريقا للاوعي، وافتتاحات مناهج تحليل الخطاب والتأويل («الحقيقة والمنهج» و«صراع التفسيرات» عند غادامير وريكور)، وفلسفة المنفصل التاريخي (مدرسة الحوليّات، بروديل «البحر المتوسط في عهد فيليب الثاني»).

تاريخ أيديولوجي للعقل

العقلانية الكلاسيكية حصيلة مرَكّبة وتضنيفيّة لتاريخ أيديولوجي للعقلِ أُعيدَ بناؤه طبقا لتصورات مسبقة مثلتها عقلانية عصر التنوير والعقلانية العلموية الدوغمائية السائدة في القرن التاسع عشر والتي رسمت الحدود القارة لجغرافية العقل وفصلت بشكل قاطع بين «المعقول» و«اللامعقول». إن



صفوان داحول

هذه العقلانية الكلاسيكية تُقصى اللامعقول بعيدا عن دائرة العقل بدلا من معاينته والتفكير فيه واستحضاره إلى دائرتها بوصفه لامفكرا فيه بعد. فغالبا ما تضع العقلانية مقولاتها الجاهزة بشكل متعال لإصدار أحكامها القطعيّة بين العقلي واللاعقلي. فمن اللامفكر فيه بالنسبة لهذه العقلانية هو أن ما من فكر إلا وله معقوليته، ولا يوجد خطاب يخلو تماما من منطوق العقل، فلكل خطاب أدواته المعرفية ومفاهيمه الإجرائية التي يستعملها في التحليل والتفسير.

ميتافيزيقا العقل

لا يكترث نظام العقل الكلاسيكي لتحولات إبستيمولوجية عديدة ترفض هذا الفصل الصارم والقاطع بشكل مسبق بين العقل واللاعقل. وكان الأحرى بهذه «العقلانية الكلاسيكية أن تحدد نمط كل معقولية في فضائها المعرفي وتضعها على محك المساءلة في ما إذا كانت تدعي أنها التعبير الوحيد عن حقيقة مطلقة لمفهوم العقل حتى تصل إلى اكتشاف وجود أنماط عديدة من المعقولية لا تمثل أيّ منها حقيقة نهائية أو مقياسا لكل تعقل، فبعض الأنساق الفكرية التي تعتبر ممثلة لمعنى العقلانية ما هي إلا منظومات تأويل كبرى، بحسب بول ريكور.

إن مثل هذا الفهم يجعل العقل يفتح إمكانا على اللامعقول ولا يوصد الدروب لعقلنته ويعيده بوصفه لامُفَكّرا فيه بعد. فارتياد اللامفكر فيه يوسّع من مجالِ العقلِ ويضعه أمام مهمة المراجعة الدائمة لأسسه ومقولاته وأطره المعرفية التي تتبدل باستمرار؛ فكل توسع لمجال العقلنة هو انفتاح على ما لم يعقل بعد. لقد حدثت خلخلة شديدة لأصول ونظام العقل الكلاسيكي كشفت عن ميتافيزيقا معنى هذا العقل، وأظهرت أن لكل عقلانية منظومتها وسلطتها، ولكن لا كما يطرح وفق نظام العقل العقلاني من حصر التأثير في العوامل اللاتماثلية في الاتجاهات اللاعقلانية.

يعطي نظام العقلانية الكلاسيكية مدلولا ثابتا لمفهوم العقل يستبعد كل ما لا يتوافق مع تناسباته ومغالقاته مما يُضيّق ويفقّر مفهوم العقل ذاته. إن العقلانية الكلاسيكية لا تنظر إلى ما تسميه «اللامعقول» بوصفه الإمكان المفتوح أمام العقل والذي لم يمارس عليه العقل حضوره بعد؛ في حين هو اللامفكر

لقد حدثت زحزحات عديدة بالمعنى الفلسفي والمنهجي لمفهوم العقل وقطائع إبستيمولوجية مع نظام العقلانية الكلاسيكية على إثر انقلاب السياقات المعرفية التي حصلت في اللسانيات والتحليل البنيوي لمنطق اللغة، والتحولات الإبستيمولوجية، وإعادة تقييم النظام العقلاني السائد من موقع التفسير البنيوي اللغوي للاوعي (جاك لاكان) الذي أعاد صياغة الرابطة بين بنية اللاشعور وكلام اللغة الترميزي

فيه بعد الذي كلما دخل بعض منه إلى دائرة المفكر فيه توسعت حدود العقل، وانتقل العقل إلى آفاق أبعد واكتشف مجاهيل جديدة لم تكن مكتشفة من قبل أو كانت تعد في ما يقع في «اللامعقول»، إذن انتهاك حدود «اللامعقول» يوسع من أقطار دائرة العقل ويمدد أسواره إلى مساحات جديدة لم تكن معروفة من قبل. ووفقا لرأي «غرانجيه» في دراساته عن الإبستيمولوجيا ولا سيما كتابه عن «اللامعقول» لا يوجد فصل نهائي بين منطق التشارك وآخر قائم على منطق العقل والطرفان يرجعان إلى الأصل نفسه.

مطمح العقلانية

ليس العقل بناءً قارا له شكل تام ونهائي أو بنية تمثليّة ثابته، بل له مستويات مختلفة؛ فلا يوجد عقل تصنيفي واحد ذو مركزية منطقية. إن تشكل المعارف ونمط المعقولية هو دائما تعبير عن نظام فكري قائم في مرحلة تاريخية معينة يتحول أو يتبدل في مرحلة لاحقة؛ وعليه ضرورة التمييز بين طموح العقلانية الكلاسيكية للكلية والشمولية ومواقعيتها التاريخية النسبية. وهذا الطموح دفعها إلى نقل مفهوم المطلق واللامتناهي من الألوهية وإضفائه على مفهوم الإنسانوية.

بعد تعرية الجذر الذي يكون تصورِ العقلانية الكلاسيكية لمفهوم العقل يكشف النقد الجينيالوجي نسابية هذه العقلانية وافتراضها المضمر للمماثلة والتطابق بين دال العقل ومدلوله، وهو ما يؤدي إلى اختزال مفهوم العقل وتحجيم المعرفة ومحاصرة مغامرة الاكتشاف. ويقوّض هذا النقد مقولة كل ما هو واقعي عقلاني، فتكشف الجينيالوجيا أن العقلنة قائمة على مفهوم واسع من الأسطرة، وأن العقلانية في قمة تجريداتها تبقى موشحة بالمخيال. إن نقد مفهوم العقلانية الكلاسيكية للعقل يغيّر علاقاتنا مع مفهوم العقل ذاته عندما نكشف صلاته باللامعقول.

كاتب من العراق

تجربة مبكرة في مفهوم التطريس

ديك الجن الحمصي في الشعر الحديث

خلدون الشمعة

سردية الشاعر ديك الجن الحمصي الذي كتب مرثية حبيبته ورد، بعد أن فتك بها بدافع الغيرة سبق أن حولها الكاتب اللبناني رئيف خوري إلى نص مشوّق. كما قام عمر أبوريشة ونزار قباني وعبدالوهاب البياتي بكتابة ثلاث سرديات متمايزة للقصيدة، أعاد هؤلاء الشعراء إنتاجها في ما سأدعوه بـ«تجربة مبكرة في التطريس».

مفهوم

«التطريس» أو الطرس (palimseste)، (أي اللوح الأسود الذي نمحو عنه نصا لنضع بدلا منه نصا مماثلا ومغايرا في الوقت نفسه) يحيلنا في التجربة المبكرة التي نستعرضها في هذا البحث، إلى نمط من التناص يحتفي بسرديات شعرية تشترك في بلورتها لمفهوم «المونولوغ الدرامي». وأما مصطلح «التطريس» فقد وضعه الناقد الفرنسي جيرار جينيت (1930-2018) أحد أبرز الذين بحثوا في نظرية الأخبار الأدبية.

أبدأ حديثي عن المونولوغ الدرامي الذي سأمثل عليه بقصيدة ديك الجن الحمصي الشهيرة في رثاء حبيبته ورد، أبدأ بالوقوف قليلا عند غياب مفهوم «الدراما» في النقد العربي القديم.

هناك قصة قصيرة لخورخي لويس بورخيس، أعتقد أنها تصلح لإلقاء الضوء على هذا الغياب الصريح.

هذه القصة عنوانها «البحث عن ابن رشد» يتخيل فيها بورخيس الكاتب حالة الحيرة التي انتابت ابن رشد عندما أراد ترجمة كلمتين وردتا في كتاب «الشعريات» لأرسطو. هاتان الكلمتان المفتاحان هما «التراجيديا» و«الكوميديا».

يروي بورخيس في قصته أن ابن رشد سمع جلبة وضوضاء من خارج البيت، فلما حاول معرفة ما حدث رأى مجموعة من الصبيان يلعبون. وقد سمع أحدهم يقول «أنا المؤذن» وحاول تسلق ظهر صبي آخر كان يتظاهر بأنه «مئذنة».

وأما بقية الصِبية فقد كانوا يتدافعون وكأنهم يمثلون جمعا حاشدا من المصلين. وبعد أن ألقى ابن رشد نظرة عليهم عاد إلى كتبه وأوراقه ليفكر في معنى «التراجيديا» و«الكوميديا».

وفي مقطع آخر من القصة، هناك تاجر اسمه أبوالقاسم، كان يروي لمستمعيه حكاية غريبة عما شاهده في «كانتون» بالصين.

يروي أبوالقاسم أنه شاهد بأمّ عينيه بيتا خشبيا فيه صالة كبيرة مليئة بالشرفات والكراسي. وقد كان المكان مزدحما بالناس الذين كانت أبصارهم مشدودة إلى منصة يقف عليها قرابة عشرين شخصا يضعون على وجوههم أقنعة ويمتطون خيولا.. ولكن لم تكن هناك خيول. وكانوا يتبارزون دون أن يحملوا سيوفا.. بل كانوا يموتون دون أن يموتوا فعلا. وقد أوضح أبوالقاسم أن هؤلاء لم يكونوا مجانين وإنما ممثلون يمثلون قصة. لم يفهم ابن رشد ما رواه أبوالقاسم على وجه الدقة. فقال أبوالقاسم «دعنا نتخيل امرأ يقوم بعرض قصة بدلا من أن يرويها.. ألا يمكننا أن نتخيل قصة معروضة بدلا من قصة مروية؟».

فكرة عرض القصة هذه، أي تمثيلها، هي التي كان التاجر أبوالقاسم العائد من الصين يحاول شرحها للفيلسوف الأندلسي ابن رشد.

ويعلق أمبرتو إيكو الروائي الإيطالي وعالم السيميولوجيا على ذلك بقوله إن ابن رشد كان من خلال تمرسه بشرح كتاب «الشعريات» لأرسطو يمتلك الإطار النظري الذي يساعده على معرفة المقصود من مصطلحي التراجيديا والكوميديا. وأما الحضارة الغربية فقد كانت لا تملك هذا الإطار النظري خلال القرون الوسطى. فقد كانت أوروبا آنذاك تجهل شعريات أرسطو والإطار النظري للمسرح. هذا في الوقت الذي كانت تعرف المسرح وتمتلك تجربة العرض المسرحي نفسه.

وأما المونولوغ الدرامي موضوع حديثنا، فهو يمثل صيغة بسيطة من صيغ العرض المسرحي الذي يؤدّى من خلال الشعر. ولكن مصطلح المونولوغ الدرامي لم يرد في النقد العربي القديم على الرغم من الأمثلة التي تشير إلى وجود نموذج من الشعر العربي القديم الذي يتحقق فيه تعريف هذا المصطلح مرفقا بمصادره الغربية المتداولة في الوقت الحاضر.

وهذا التعريف، بتبسيط شديد، يحدده إيكو بالقول «إنه عبارة عن قصيدة قناع لا تكون فيها أنا الشاعر هي التي تخاطب المستمع، وإنما تحل محلها أنا راوي القصيدة الذي يبدو وكأنه يضع قناعا يميز أنا الشاعر من أناه».

وهذا يقربنا من الفكرة التي وضعها ت.س. إليوت حول ما دعاه بـ«المعادل الموضوعي». فقد كتب في مقالته حول «هاملت» شكسبير التي ظهرت في عام 1919 يقول «الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في الشكل الفني تكمن في إيجاد معادل موضوعي.. أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء، أو قل موقفا، سلسلة حوادث تكون معادلة لتلك العاطفة بالتحديد».

إن الشاعر في هذه الحالة لا يعبر عن الذات بشكل مباشر بل يقوم بالهروب من الذات. وهذا ما يحدث في قصيدة «أغنية العاشق بروفروك» التي تعدّ قصيدة مونولوغ درامي بامتياز. وقد كان لها -كما هو معروف- أثرها الملموس في الشعر العربي الحديث. ومن الجدير بالذكر أن المونولوغ الدرامي اشتهر في الأدب الإنكليزي لدى شعراء العصر الفيكتوري وبخاصة شعر روبرت براوننغ.

وينتمي النموذج المبكر نسبيا لاستخدام المونولوغ الدرامي وتقنية القناع في الشعر العربي الحديث إلى مرحلة تحول في الحساسية الفنية كان الشاعر عمر أبوريشة قد دشنها في قصيدته «كأس» التي نشرت في عام 1940، واستعاد فيها عبر علاقة تناص وتماه، أسطورة ديك الجن الحمصي الشاعر الذي قتل جاريته الحسناء حبا لها وغيرة عليها قبل أن يجبل كأسه من جثتها المحروقة. ولا شك في أن معرفة أبي ريشة المباشرة بمصادر الشعر الإنكليزي، وبخاصة أعمال براوننغ وتنيسون، هي التي نبهته إلى المونولوغ الدرامي الذي تربطه بتقنية القناع علاقة اقتران.

غير أن تقنية القناع والمونولوغ الدرامي لم تتحول إلى ظاهرة فنية، يمكن رصدها وسبرها واستكناه دواخلها ودلالاتها وأشكال تجلياتها، إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد من أمثال السياب والبياتي ونزار قباني وأدونيس وخليل حاوي وصلاح

صفوان داحول

عبدالصبور. وسواء كان هؤلاء الرواد، على ما في مواقفهم الفكرية والجمالية من ائتلاف واختلاف، واعين أو غير واعين نقديا بتقنية المونولوغ الدرامي والقناع وأصولها في الشعر الإنكليزي، فإن ظاهرة الأقنعة في الشعر العربي الحديث توميء إلى جملة من المؤشرات التي سنحاول أن نثير بواسطتها بعض الأسئلة الجوهرية التي تتصل بأسباب وعوامل ظهور تلك التقنية الشعرية بامتداداتها الحضارية، وآليات المثاقفة والتناص التي اقترنت بها، قبل أن تنحسر انحسارا شبه كلي لدى الأجيال التي أعقبت جيل الشعراء الرواد.

وقد بدأ الالتفات الإرادي والمتعمد إلى تقنية المونولوغ الدرامي والقناع مع ظهور الحركة التموزية في الشعر العربي الحديث لدى خليل حاوي وأدونيس والسياب ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا.

كما تجلى هذا الالتفات في محاولة الحركة إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة. كانت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لفصل من كتاب «الغصن الذهبي» للأنثروبولوجي السير جيمس فريزر بمثابة تأكيد على اهتمام الشعراء التموزيين بدور الأسطورة في الأدب.

ولأن القناع، على حد تعبير فريزر، يكشف بقدر ما يخفي، فإن تلك المصادر الحضارية البديلة التي ركزت على تراث منطقة الهلال الخصيب وبلاد الرافدين قبل الإسلام، أعادت ربط الشعر العربي بينابيع مستكشفة ألقت أضواء جديدة على التكوين النفسي والأسطوري لذات الشاعر ومخزونها الرمزي. من هذا المنطلق يمكن القول إن عمر أبوريشة، ونزار قباني، وعبدالوهاب البياتي، نظروا إلى مرثية ديك الجن الحمصي لحبيبته ورد، باعتبارها أسطورة، تصلح لأن تستعاد بصيغة مونولوغ درامي لا ينطق بلسان الشاعر مباشرة كما هو الشأن في شعر المتنبي على سبيل المثال.

وفي رأيي إن مرثية ديك الجن الحمصي التي سأسرد نصها يجب النظر إليها كأسطورة لاعتبارين: الأول لأنها مستحيلة الحدوث، إذ لا يعقل أن يقتل ديك الجن زوجته ويعلن عن ذلك بتفاصيل دقيقة دون أن يحاسبه أحد على ذلك، أو لأنه فرّ من سلطة الحاكم.

والثاني: لأن ورود المرثية في مصادر عربية متعددة وذيوع صيتها قمنا بأسطرتها وتحويلها إلى مادة أسطورية متداولة كان من نتائجها، كما ورد في إحدى الروايات، أن شقيقة ورد التي فتك بها ديك الجن ورثاها، كتبت ردا عليه ليستكمل تلك المرثية.

* * *

هاكم نص المرثية (الأسطورة) كما ورد في إحدى الروايات: جاء في «ذم الهوى» لابن الجوزي: اسم ديك الجن عبدالسلام بن رغبان، وإنما لقب بديك الجن، وقد روي عن ابن الحسين الأصبهاني أن ديك الجن هوى نصرانية، فدعاها إلى الإسلام، فأسلمت وكان اسمها وردا فتزوجها وكان له ابن عم يبغضه، وأشاع أنها تهوى غلاما لديك الجن، فضربها بالسيف فقتلها فطلبه السلطان فهرب، ثم علم كيف جرى الأمر، فأقام على البعاد وقال:

ياطَلْعَةَ طَلَعَ الحِمامُ عليها وجنى لها ثَمَرَ الرَّدى بيدَيها
رويتْ من دمِها الثَّرى ولطالما رَوَّى الهوى شَفَتيَّ من شَفَتيْها
قد باتَ سيفي في مجالِ وشاحِها ومدامعي تَجْري على خَدَّيْها
فوحقِّ نعليها وما وطئ الحصى شيءٌ أعزُّ عليَّ من نعليها
ما كانَ قتليها لأنّي لم أكنْ أَبْكي إذا سَقَطَ الغُبارُ عليها
لكن ضَنَنْتُ على العُيُونِ بِحُسْنها وأَنِفت من نَظَرِ الحَسودِ إلَيها

وفي رواية ابن السراج في «مصارع العشاق»، أنه

كان رجل من العرب تحبه ابنة عم له، وكان لها عاشقا، وكانت امرأة جميلة، وكان من عشقه لها أنه كان يقعد في دهليزه مع ندمائه، ثم يدخل ساعة بعد ساعة ينظر إليها، ثم يرجع إلى أصحابه عشقا لها، فطن لها ابن عم لها، فاكترى دارا إلى جنبه، ثم لم يزل يراسلها حتى أجابته إلى ما أراد، فاحتالت وتدلت إليه، ودخل الزوج كعادته لينظر إليها فلم يرها، فقال لأمها: أين فلانة؟ فقالت: تقضي حاجة، فطلبها في الموضع فلم يجدها، فإذا هي قد تدلت، وهو ينظر إليها، فقال لها: ما وراءك؟ والله لتصدقنني، قالت: والله لأصدقك، من الأمر كيت وكيت. فأقرت له، فسلّ السيف فضرب عنقها، ثم قتل أمها، وهرب، وأنشأ يقول:

يا طلعة طلع الحمام عليها وجنت لها ثمر الردى بيديها

وقال ابن السراج: فجنى لها.

رويت من دمها الثرى، ولطالما روى الهوى شفتي من شفتيها
حكمت سيفي في مجال خناقها ومدامعي تجري على خديها
ما كان قتليها لأني لم أكن أخشى إذا سقط الذباب عليها
لكن بخلت على العيون بحسنها وشفقت من نظر العيون إليها

وأضاف ابن السراج: وأنفت من نظر العيون إليها.

أضاف ابن السراج في روايته فقال إن معشوقة ديك الجن كانت لها أخت شاعرة، فقالت تجيبه.

لو كنت تشفق أو ترق عليها لرفعت حد السيف عن ودجيها
ورحمت عبرتها وطول حنينها وجزعت من سوء يصير إليها
من كان يفعل ما فعلت بمثلها إن طاوعتك، وخالفت أبويها
فتركتها في خدرها مقتولة ظلما، وتبكي، يا شقي، عليها

II

قصيدة «كأس»
عمر أبوريشة

وقد كتبت كما أسلفنا في أربعينات القرن الماضي، هي إحدى أروع نماذج المونولوغ الدرامي، وقد قدمها بتلخيص نثري لأسطورة ديك الجن الحمصي، جاء فيه:

«يروى أن ديك الجن الحمصي قتل جاريته الحسناء حبا بها وغيرة عليها، وجبل من بقايا جثتها المحروقة كأسه، وكان ينشد بين شربه وبكائه أبياتا من الشعر».

دعها فهذي الكأس ما مرت على شفتي نديم
لي وقفة معها أمام الله في ظل الجحيم
دعها فقد تشقيك فيها لفحة البغي الرجيم
وتنفس الشبح الشقي على جذى حب أثيم
مالي أراك تطيل في تأمل الطرف الرحيم
أتخالني أهذي؟ وخمري صحوة القلب الكليم
اشرب! ولا تترك جراح السر تعوي في رميمي!

* * *

كانت تغنيني، وكنت أحس بالنعمى تغني!
هيفاء، لم يبلغ مدى إغرائها وهمي وظني
كيف ارتضت دنياي دنياها على قلق وأمن
كيف استقت حبي وقصت فيه أجنحة التمني
ما غرها مني؟ وماذا أبقت الأيام مني
ألشيب مرَّ بلمتي وأقام في عجزي ووهني
والشوق أحلام مخضبة تموت وراء جفني!

* * *

نادى هواها، فالتفتُّ وما رددتُ له جوابا
وشبابُها الظمآن بين يدي يستجدي السرابا
فوجمت، مجروح الرجولة، أخفض الطرف اكتئابا
ورجعت للأكواب، أملأها على غصص شرابا
وأعبها حمى من الأهواء تصطخب اصطخابا
فإذا دمي، في مثل وهج الجمر، يلتهب التهابا
والنجم أسطع وهو يهوي عن سماواته اغترابا

* * *

مالت علي وطرفها في يأسه يتضرع
وعبيرها، ما سال من صدر الربيع، وأمتع
فضممتها، فتنهدت غُصصٌ، وصكّتْ أضلعُ
هي نشوة، لم يبق لي من بعدها ما يُطمع
كم ظبية قعدت بعبء جراحها تتوجع
لما رأت في خشفها الجوع الملح يُروِّعُ
زحفت، لترضعه وماتت وهو باق يرضع!

* * *

نامت! وخلف نديّ جفنيها.. حياة تحلم!!
طورا تقطب حاجبيها تارة تتبسم!!
وعلى ارتعاش شفاهها الحمراء بوح مبهم!
فدنوت أصغي، علها في همسة تتلعثم!
ورجفتُ.. خشية أن تطالعني بما لا أعلم
ورجعت أمشي القهقرى وجوانحي تتضرم
وعلى خطاي أرى بقايا سلوتي تتحطم!!

...

نامت! وجنح الليل جنَّ وغيرتي الهوجاء غضبى
أنا لن أعيش غدا فأروي قلبها الظمآن حبا!
من أين؟ والدنيا طوت أظلالها الفيحاء وثبا
ومراكب الأيام شقت جبهتي دربا فدربا!
نامت! وأشباح الغد الباكي أدفعهن رعبا!
أيضم غيري هذه النعمى!! متى وسدت تربا!؟
ويحي!! لقد جف الرضى رطبا وضاق الكون رُحبا!!

* * *

قبلتها!! والليل يَنْفُضُ عنه أسراب النجوم
ومدامعي تجري، وكفي فوق خنجري الأثيم
هي وقفة رعناء، ضاق بهولها حلم الحليم
فحملت شِلو ضحيتي والنار حمراء الأديم
وجَبلت من تلك الجُذى كأسي ومن تلك الكُلوم
وغدا أحطمها، أمام الله في ظل الجحيم
فأشرب ودعها، فهي ما مرت على شفتي نديم!

1940

لاحظوا كيف سرد عمر أبوريشة أسطورة ديك الجن بحذافيرها تقريبا. ولكنه استطاع أن ينجز قصيدة جديدة كل الجدة، قصيدة استخدم فيها أنا الشاعر قناعا يختبئ وراءه كما فعل ت.س. إليوت عندما اختبأ وراء قناع بروفروك في مونولوغه الدرامي «أغنية العاشق بروفروك». فإذا نحن القراء أمام مونولوغ درامي يبدو فيه أبوريشة وقد ابتعد عن أناه للوهلة الأولى قبل أن تتماهى هذه الأنا خلسة مع أنا ديك الجن.

ولا أعتقد أنني أغالي عندما أرى في هذه القصيدة واحدة من عيون الشعر العربي الحديث. فهي، كما أسلفنا، نموذج مبكر ومتمكن لاستخدام تقنية المونولوغ الدرامي، والقناع.

وأما العينة الثانية من طرق استخدام أسطورة ديك الجن في قصيدة المونولوغ الدرامي فلا شك أن من أبرز نماذجها المتأخرة وأشدها تميزا قصيدة نزار قباني «ديك الجن الدمشقي». هذه القصيدة المتضمنة في ديوان «الرسم بالكلمات» الصادر في سبعينات القرن الماضي، يحيلنا عنوانها في عملية تلبس بارعة إلى ديك جن دمشقي الهوية، يشبه ديك الجن الحمصي، شبها ظاهريا ولكنه يختلف عنه اختلافا يكاد يكون جذريا.

في مرثية ديك الجن تنتهي عملية القتل التي تحركها الغيرة بندم لا نهاية له. وأما في مرثية نزار فإن عملية قتل الحبيبة تنتهي بقتل أنا الراوي التي لا يمكن اعتبارها ممثلة للآخر. فالقتيل والقاتل هنا يتماهيان. فكأن قتل الحبيبة ليس في حقيقته قتلا للآخر فحسب، بل قتل للذات.

يقول نزار في «مرثية ديك الجن الدمشقي»، وهو يضع في هذا المونولوغ الدرامي قناع أسطورة ديك الجن الحمصي:

III

ديك الجن الدمشقي
نزار قباني

(ديوان الرسم بالكلمات - الطبعة 6 - 1973 - بيروت)

إني قتلتك.. واسترحت يا أرخص امرأة عرفت..
أغمدت في نهديك.. سكيني وفي دمك اغتسلت..
وأكلت من شفة الجراح ومن سلافتها شربت..
وطعنت حبك في الوريد.. طعنته.. حتى شبعت
ولفافتي بفمي.. فلا انفعل الدخان.. ولا انفعلت
ورميت للأسماك.. لحمك لا رحمت.. ولا غفرت
لا تستغيثي.. وانزفي فوق الوساد كما نزفتْ
نفذت فيك جريمتي ومسحت سكيني.. نمتُ
ولقد قتلتك عشر مراتٍ ولكني.. فشلتُ
وظننت، والسكين تلمع في يدي، أني انتصرتُ

وحملت جثتك الصغيرة طي أعماقي وسرتُ
وبحثتُ عن قبرٍ لها.. تحت الظلام فما وجدتُ
وهربتُ منكِ.. وراعني أني إليك.. أنا هربتُ
في كل زاويةٍ.. أراكِ وكل فاصلة كتبت
في الطيب، في غيم السجائر، في الشراب إذا شربت
أنت القتيلة.. أم أنا حتى بموتك.. ما استرحت
حسناء.. لم أقتلك أنت.. وإنما نفسي.. قتلت..

من الواضح أن عملية التلبس والتي تتماهى فيها أنا الذات بأنا الآخر، أنا العاشق بأنا المعشوق، والتي تختتم بها قصيدة نزار هذه تختلف جذريا عن عملية التلبس التي تُستهل بها القصيدة.

فأنا الراوي في بداية المونولوغ الدرامي ترتدي قناع راوٍ يمكن أن نصفه بأنه دون جوان أو قيس من زماننا. أما في نهاية المونولوغ فإن أنا الراوي ترتدي قناعا آخر هو قناع أنا العاشق المتيم التي قد تنتمي إلى كل زمان.

نصل إلى النموذج الثالث الذي يمثله عبدالوهاب البياتي في قصيدته «ديك الجن». هذه التجربة تقدم لنا مونولوغا دراميا يستعيد أسطورة ديك الجن عبر استخدام اسمه بهدف استدراج مشاركة القارئ واستدعائها، باعتبارها تجربة تتكئ على المعرفة المشتركة لأسطورة ديك الجن بين الشاعر والمتلقي. وهي بذلك تشحن المونولوغ الدرامي باعتباره قناعا للانا، بتقنية إشارية أسرف إليوت في استخدامها هي تقنية «الإلماعة»: ترجمتي لمصطلح «Allusion» أي استدعاء المعرفة المشتركة بين الشاعر والمتلقي، وهي تتحقق هنا بتكرار اسم ديك الجن، وبالتالي تجعل المتلقي يستدعي بمخليته الأسطورة المرتبطة به.

وقد كان إسراف إليوت في استخدام الإلماعة يهدف إلى إغناء النص بشبكة من علاقة التناص، ومنحه أبعادا تسبغ على الأنماط الأصلية العليا والرموز والشخصيات التراثية التي تستدعيها الإلماعة دلالات جديدة تكتسبها من خلال تموضعها في النص الجديد.

وفي المقاطع التالية من قصيدة البياتي ما يفسر تقنية الإلماعة

IV

ديك الجن

عبد الوهاب البياتي

رأيت ديك الجن في الحديقة السرية
يضاجع الجنية
يغمرها بالقبل الندية
يسحقها بيده الصخرية
ويشعل النيران
في جسمها المبتهل العريان
لكنها تفر قبل ذروة العناق
تعود للأعماق
تاركة قميصها وحسرة
وخصلة من شعرها وزهرة
تموت في جزائر المرجان
عارية محترقة
مسحوقة كزنبقة
يسقط عن جبينها الإكليل
ها هي ذي في القاع
تزحف فوق وجهها جحافل الديدان

رأيتُ ديكَ الجن في القاع بلا أجفان
على جواد عصره المهزوم
يقاتل الأقزام
مهاجرا في داخل المدينة
من شارع لبيت
على جواد الموت

مدينة الخناجر الخفية!
ها هي ذي الجنية
تعود بعد موتها صبية
جارية رومية

إياك والوقوع في حبائل النساء
قتلتها، مزقتها بالسيف
تحت سماء الصيف
مرنحا سكران
أشعلت في أشلائها النيران
صنعت من رمادها فراشة ودمية
وقدحا مسحور
لا أرتوي منه، فيا خمار حانِ النُّور
ماذا لنار بعثها أقول؟
فهذه الطبيعة الحسناء
قدَّرَتِ الموتَ على البشر
واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول

غدا -أمام الله- في الجحيم
أحطم الدمية والقدح
أتبعها عبر الممرات إلى الفرات
أبحث في مياهه عن خاتم ضاعَ وحب ماث
أنام في الضفاف
صفصافة تنتظر العراف
والبرق والعصفورْ
وراقصات النور

أنا أميرُ حلبِ اليتيم
مهاجر في داخل المدينة
من شارع لبيت
على جواد الموت.

V

أختتم هذه التأملات بالسؤال التالي الذي حاولت الإجابة عنه:

هل عرف الشعر العربي القديم الجنس الأدبي الذي أُطلق عليه في الآداب الأوروبية مصطلح المونولوغ الدرامي؟ ولماذا لم يرد هذا المصطلح في النقد العربي؟

لا شك أن أسطورة ديك الجن الحمصي في نماذجها الاستعادية الثلاثة لدى أبوريشة ونزار والبياتي، تجيب عن هذا السؤال.

فهي تذكرنا بأن الشعر القصصي في التراث العربي غني جدا بنماذج تصلح لأن تُعدّ بمثابة إرهاص بقصيدة الحب الدنيوي المؤداة بالمونولوغ الدرامي. ولكن عدم وجود الاسم لا ينفي وجود المسمى.

تجربة قصيدة المونولوغ الدرامي في الشعر العربي الحديث كانت حصيلة لعلاقتي المثاقفة والتناص بين الشعر العربي الحديث والمصادر الإنكلو-ساكسونية ممثلة في الشعر الإنكليزي بنماذجه القناعية المبكرة التي قرنت

صفوان داحول

بين القناع والمونولوغ الدرامي كما تجلى في بعض قصائد براوننغ.

ومن الجوهري الإلحاح على علاقة الاقتران هذه، نظرا لأن التمييز الاصطلاحي القائم في الأدب الإنكليزي بين القصيدة الغنائية الدرامية والمونولوغ الدرامي ليس سجاليا، بل واضح لا لبس فيه. ولهذا، اعتبرت بعض قصائد جون دون، كقصيدة «The Canonization» أي «التطويب» وهي كلمة مسيحية تعني عملية إسباغ القداسة، مثلا، غير محققة لشروط المونولوغ الدرامي، وذلك لأن القناع الناطق الذي تتحدث أنا الشاعر من خلاله لا يُقدم في القصيدة عبر بؤرة تبرز الخصائص الشخصية المميزة له.

تطور هذا التمييز الاصطلاحي في وقت لاحق، كما هو معروف، في شعر ييتس وإليوت وباوند، ومارست بعض قصائد هؤلاء الحداثيين بنماذجها القناعية المحكمة تأثيرها، بقدر أو بآخر، على مثيلاتها، لدى رواد الشعر العربي الحديث. إلا أن النقد العربي، عموما، لم يول دراسة تقنية القناع ما تستحقه من اهتمام. فهو كثيرا ما يهمل التعرف لعلاقة القناع بالدراما، مكتفيا بالمعنى اللغوي للكلمة في العربية، ومعرضا عن سبر المعنى الاصطلاحي النقدي لكلمة «Persona» التي تربطها بالمسرح أكثر من وشيجة، وتعود بأصولها إلى المسرح الكلاسيكي حيث تشير إلى الشخصية الدرامية تحديدا.

وكان من نتائج ذلك أن مصطلح القناع كثيرا ما يوظف في النقد العربي الحديث باعتباره كلمة ذات محددات لغوية عامة، وليس اصطلاحا نقديا ينطوي على محمول معرفي خاص وواضح المعالم.

والتمييز بين هذا الاستعمال وذلك ضروري. فهو يذكرنا بمسرحية القناع عبر صيغة إجرائية تستمد مرجعيتها من نظرية الأجناس الأدبية بمؤشراتها الوصفية أو قل الواصفة، التي تساعد الناقد على أن يسبر أغوار النص بدلا من أن تقتصر مرجعيتها على الاجتهادات الشخصية وحدها.

أخيرا أختتم حديثي بالقول إن التأكيد على أن قصيدة المونولوغ الدرامي إنكلو-ساكسونية، من حيث النشأة والتطور، لا يعني أننا مقيدون بالضرورة بتوصيفها المستمد من الأدب الإنكليزي.

وبعبارة أخرى يمكن القول إن وجود مفهوم عربي للمونولوغ الدرامي، كما يتبين من النماذج التي استعرضناها، مفهوم متحرر من المحددات القاعدية المستمدة من الآداب الأوروبية هو حقيقة تتمتع بقدر وافر من الرصيد السجالي.

ناقد من سوريا مقيم في لندن

النقد النسوي وفاعلية التجلية والتعرية

نادية هناوي

يخطئ من يظن أن الحديث عن أدب نسوي ونقد نسوي وكتابة نسوية هو الحديث نفسه عن المرأة بوصفها جنسا آخر، والصحيح أن المرأة في الأدبيات النسوية ما بعد الكولونيالية هي عبارة عن نص مكتوب وقيمة وجودية مخصوصة وقراءة مقصودة.
وإذا كان هذا التوصيف ينطبق على الكتابة النسوية، مثلما ينطبق على كتابة النسوية، فإنه أيضا لا يقتصر على تلك التي تمسك القلم وتكتب للمرأة، بل يشمل الرجل الذي يتقمّص كيان المرأة، ويتلبّس قناعها، ويكتب شاعرا بما تشعر به؛ مكابدا ما تكابده؛ ودانيا منها دنوا قد لا تقدر على مثله المرأة نفسها ككاتبة.

ونحن إذ نتحدث عن المرأة مؤطرة بالأنثى، ومؤنثة بجنسانية نقدية محددة، فإن ذلك مخصوص بالمرأة موضوعا مكتوبا، لكنه ليس مشروطا أن يكون فيه الكاتب امرأة حسب.

بعبارة أوضح إذا كنّا نتحدث عن كاتب يمكن أن يكون رجلا أو امرأة، فإن المكتوب لا بد أن يكون امرأة تحديدا وتخصيصا كنص ذي شكل مؤنث ومضمون أنثوي.

أما إذا افترضنا أننا بصدد مكتوب نسوي وكاتب هو امرأة وليس رجلا، فإن ذلك نوع من جنسانية نقدية تستمد إطارها النظري من طروحات راديكالية نسوية أساسها النظر البيولوجي لا الثقافي، وهو ما يوسم بأنه نقد أنثوي أو أنوثي.

وهذا مما لا نوافقه رأيا، ولا نستسيغه طرحا لأنه ليس من شأننا ولا من ضمن اهتماماتنا التي وجهناها نحو نقد جنساني يقوم على رؤية ثقافية ذات إطار يتعاضد، ولا يتنافى مع التوجه النقدي الانفتاحي الذي ليس فيه إلا الحوار والتناظر والاعتراف والتقبل بلا حدود، ولا شروط أو قيود بغية عدم مصادرة الآخر/ الرجل الذي هو ليس ندّا ولا ضدا.

فليست النسوية، التي نتبنّاها ونحن مؤمنون بجدواها، تؤسلب الرجال بصفاتهم أو تحجمهم بأوصافهم كون الغاية التي نبغي تحقيقها هي وضع لبنة في صرح فلسفة نسوية عربية، وفي إطار من الانفتاح والتجلّي يهدف إلى كشف الملتبس والظفر بالمضمون.

ولعل هذه الفلسفة باتساعها وامتدادها واحتمالات صمودها أو استكانتها قد تبدو أشبه بميتا فلسفة، فليست الفحولة من السهولة التي تتمكن النسوية من غلبتها أو مصادرة منطقها في الاحتكار والقوة، كما أن الطروحات النسوية ذات المحتويات الفكرية الأنثوية لم تبلغ بعد تلك المرحلة التي تتجلّى فيها أبعاد أطرها ومديات غاياتها بوضوح كاف وبجلاء تام إلى الدرجة التي تجعل من الرجل والمرأة قطبين لمعادلة حياتية واحدة.

وليس في إثبات نقدية نسوية على المستويات الإبداعية عموما، والمستوى الأدبي تحديدا تنفيرا أو مغالبة تتقصد تمايزا نوعيا لكي تفرق، أو ثنائية فكرية تصادمية لكي تعزل، بل هي نقدية تتوحد وتتعاضد وتتكامل، والقصد هو إثبات تعادلية حياتية افترضتها منظورات الأبجدية الأولى للإنسانية وحتمية الوجود الكونية.

ونقديا، فإن المنظومة الثقافية الإبداعية العربية ما زالت متمسكة بنظرتها الفحولية ذات الاعتداد والجبروت، وهي ما فتئت تتحايل على مواكبة التطور العالمي فلسفيا ونقديا، لا سيما في ما يخص المرأة وخطابها الإبداعي المتوزع بين حقول الإبداع على اختلافها من شعر ورواية وقصة قصيرة ومسرحية، ومن دون أن تكون هذه الفحولية آبهة بحتمية إعادة الاعتبار للنسق النسوي، واقتراحه معبرا لكتابة نسائية باتجاه التدليل على وعي المرأة ووعي الآخر بها، وبما يلبي الاستجابة الحتمية باتجاه طرح أسئلة الوجود والكينونة.

وبإمكان المدارس النسوية الليبرالية منها والراديكالية والماركسية، وما بعد البنيوية، والنسوية السوداء، ونسوية العالم الثالث وغيرها أن تمدّ الناقد العربي المعاصر بوسائل أو آليات تساعده على تفحص مفاهيم النسوية، وتمكّنه من ثم إعادة توظيفها في تشخيص الأدب النسوي العربي وصولا إلى نظرية نسوية صالحة لأن تنمو في بيئة عربية، وتنتج من ثمّ طروحات نسوية تتماشى مع التجارب الأدبية العربية وتوجهاتها الكتابية.

وعربيّا تعددت آراء الكتّاب أدباءً ونقادا إزاء الإبداع النسوي، وهي تحمل نظرا ازدواجيا، فهناك المؤيدون، وهناك المعارضون وبضمنهم الأديبات أيضا من اللائي اعتقدن أن من غير المنطقي تقسيم الإبداع إلى إبداع رجل وإبداع امرأة!

ومنهن التي ارتأت الاستعاضة عن أدب نسوي بأدب المرأة، واعتقد بعضهن الآخر أن

لوي كيلي

مصطلح الأدب النسوي سينقضي بانقضاء العنف والتغييب لدور المرأة العربية في المجتمع والحياة السياسية، وانتهاء الظروف الاجتماعية التي تحيط بها، فضلا عن آراء أخرى لا مجال لذكرها. غير أن الذي يجمعها هو رابط واحد يتمثل في تناسي الحاجة الماسة إلى الدراسات الثقافية التي تسعى لإعطاء الأدب النسوي حضوره جنبا إلى جنب الأدب الذكوري.

ولا غرو أن القوانين الوضعية والدساتير الأممية في بلادنا العربية لم تضع المرأة في بالها إلا بالحدود التي استوجبتها اعتبارات مهمة وضرورية لتتعامل مع المرأة كخصوصية، لكن العمومي منها ظل مراعيا الرجل، ومن ثم عممها على المرأة، لا سيما في ما يتعلق بالعلاقات المجتمعية والحقوق والواجبات المهنية.

وإن من المفيد جدا القيام بتصحيح مسارات القوانين الحياتية التي تسير في ضوئها الحياة العربية لكي ترتقي سلالم التطور، وتواكب الإنسانية في سعيها للتقدم لعلها تغير رؤيتها

الدوغمائية الراديكالية نحو المرأة.

وأهم الأولويات التي ينبغي أن تنتبه إليها قوانيننا الوضعية هي خصوصية المرأة طفلة ويافعة وشابة وناضجة وكهلة، لأن لكل مرحلة من هذه المراحل جملة معوقات وتحديات ينبغي للمجتمع أن يقرّ بجدوى التصدي لها، وتذليلها عبر سنّ الدساتير المجتمعية والقانونية التي تحترم المرأة، وتهتم بها بمثل اهتمامها بالرجل.

ولا يغيب عنّا الدور الخطير الملقى على عاتق الكتابة النسوية، وكتابة النسوية معا في القرن الحادي والعشرين، حيث يسير العالم بتسارع مذهل، ولكنه متضاد أيضا، وهذا ما يجعل أمر التغيير والانقلاب مطواعا، وما على كتابات النسوية إلا أن يشدَّ بعضها عضد بعض، وأن يتكاتف أصحابها المؤمنون بها وصاحباتها المؤمنات بها في سبيل استعادة قيمتهن من جديد، وإلا فإن الرياح ستجري من دون أن تسير مراكبهن نحو الأمان، وقد تودي بهن نحو التكسر على جزيرة التهميش من جديد، مثلما فعلت مع أسلافهن على مرّ العصور، فهل باستطاعة النساء لعب هذا الدور؟

أعتقد جازمة أن هذا سيظل مرهونا بالعزم والتصميم اللذين تتعاهد عليهما كتابات النسائية، وقدرتها على امتلاكهما بقوة الإرادة، والاستعداد لبذل التضحيات، مع عدم المهادنة في التنازل عن أي حق من الحقوق التي فرضها لها الوجود دينا ودنيا. وللنساء العربيات في ذلك النصيب الأوفر والأعظم، فهن بعددهن وعدتهن وإمكانياتهن قادرات على التأثير، ومتمكّنات من حمل عبء كبير مما تقدم، ولا بد من أن يتآزرن في بلدانهن العربية موقفا واحدا، معليات أصواتهن، ومعلنات عن تطلعاتهن بلا وجل ولا كتمان، نافضات عنهن عهودا من التحجر والاحتجاب، رافعات عن أعينهن غشاوة الخوف وغمامة الوجل، منتقمات من حقب الظلم والفشل والقسوة واللامبالاة، عازمات بجدية لا متناهية على بلوغ ما يطمحن، مصممات على قهر الفحولة، لا بتحطيمها بل بجعلها مؤمنة بوجود نسائية لا بد أن تشاركها، وأن يكون لها حضورها في خارطة الحياة بكل صنوفها.

وإلى أن يأتي ذلك اليوم تظل الكتابة النسوية، ممثلة بالأدب النسوي وكتابة النسوية، مجسدة في النقد النسوي تحت طائلة الإشهارية الشعارية كمشروع لا غير، وكيافطة احتفائية لا إنجازية، وبرامجية مرجأة لا استثنائية، وكأحلام مؤجلة لا

ما تعيشه البشرية والعراق بالخصوص من إرهاب دموي أسود هو الواقع الفحولي بصورته اللامعقولة، وبإمكان كتابة النسائية أن تهشم هذا الواقع اللامعقول، وتحيله معقولا بأيدي نسوة يتكاتفن ليقلن كفى للفحولة التي ما أرتنا إلا الدماء والوحشية، وجعلت الحياة سوداوية، وقد آن الأوان لأن تستعيد البشرية بهاءها وجمالها، وتعود إلى أصولها يوم كانت المرأة هي الحاكمة، وهي الحكيمة التي تشارك الرجل، ولا تمتهنه

عاجلة، وبوادر طارئة لا أساسية.

وإذا ما كُتب لكل ما تقدّم أن يتحقق فإن السلام والخير سيعمّان الوجود، حيث لا احتراب استعماري ولا تصارع قوى ما بعد استعماري فيها أيضا.

ولن تغدو الحروب والنزاعات أمرا واقعا ومفروضا، بل ستضحى أمرا طارئا وقابلا للحل كأبسط ما يكون، كما لن تتكالب الدول على مصادرة بعضها بعضا ليكون الحلم المثالي قابلا للتحقق كاحتمال ليس مستحيلا بالمفهوم الأرسطي، فما بين الممكن المسموح سيحضر أيضا المتاح الكائن، وكذلك سيحضر المحال الذي يمكن أن يكون واقعا متحققا أيضا.

وما تعيشه البشرية والعراق بالخصوص من إرهاب دموي أسود هو الواقع الفحولي بصورته اللامعقولة، وبإمكان كتابة النسائية أن تهشم هذا الواقع اللامعقول، وتحيله معقولا بأيدي نسوة يتكاتفن ليقلن كفى للفحولة التي ما أرتنا إلا الدماء والوحشية، وجعلت الحياة سوداوية، وقد آن الأوان لأن تستعيد البشرية بهاءها وجمالها، وتعود إلى أصولها يوم كانت المرأة هي الحاكمة، وهي الحكيمة التي تشارك الرجل، ولا تمتهنه وتعاونه، ولا تصادره وتعتدّ به مثلما يعتدّ هو بها.

وبهذا تأتلق الحياة وتزهو، فيحلّ السلام محلّ الضغينة، وتسود المحبة وتغيب الكراهية، ويعلو صوت الحق وينخرس صوت الباطل، وتصحو الأحلام وتنام الفتن، ويشدو لحن الخلود بناي الوجود لتتطلع البشرية إلى المثال الذي به تتصالح ليسود الخير وحده.

ومن هنا، ما عاد أمام النسوية العربية إلا أن تفعل فعل الفحولة لتصنع لنفسها ذائقة مختلفة، وتؤسس لها معايير جديدة بشتى السبل الرسمية منها وغير الرسمية، وفي الوقت نفسه لا بد من إحياء التراث الأدبي النسوي العربي، وإعادة قراءته، والتركيز عليه، ونفض التهميش عنه، وبما يبدد خطر التبعية للهيمنة الذكورية.

ناقدة وأكاديمية من العراق

لوي كيلي

كاليداس الذي مضى جهة البحر

فصل روائي

عواد علي

حكى لنا أبي أن شجرة الرمان غرسها جدي هوانيس حين كان عمري أربعة أشهر. جلب شتلتها من بستان أحد الأغوات جنوب سيفان، وفي السنة الثالثة بدأت تثمر.

كانت أمي تعتني بالشجرة كثيرا، وتلقمنا كمية من حبات ثمرتها عندما نُصاب بالإسهال، أو نعاني من مغص معوي، قائلة إنها تقتل الديدان الشريطية. وأحيانا كنت أراها تغلي مسحوق قشر الرمان المجفف مع أعشاب النعناع والزنجبيل والكمون، وتضيف إلى الخلطة ملعقة عسل صغيرةً لتحصل على مشروب قوي تستخدمه علاجا لبعض مشكلاتها الصحية.

لم تكن عندنا أَسرّة خشبية أو حديدية، كما عند أغلب الناس الآن، ننام على أفرشة نمدها على الأرض في الليل، ونلفها في الصباح ونركنها في إحدى زوايا الغرفة.

أحيانا كانت تتسرب إلينا، لا أدري من أين، حشرات قارصة، وتلسع أطرافنا، فيصرخ أحدنا أو ثلاثتنا معا، وتهبّ أمي من نومها وتأتي مسرعة لتهدئتنا بحكايات مسلية، تُفتننا بطريقة سردها، لكن بعد مدة صرنا نسأم من تكرارها، وأخذنا نطلب منها أن تقصّ علينا حكايات جديدة، فتضطر إلى الاستعانة بمخيلتها لخداعنا بحكايات مختلقة، إلاّ أننا كنا نقهقه بسبب ما يتخللها من هفوات، حيث كانت أمي تعجز عن حبك أحداثها، وتنسى بعض أسماء شخصياتها، أو تغيرها من دون أن تنتبه.

كانت قهقهاتنا بالطبع تثير غضبها، وتجعلها تفتح عينيها على وسعهما وتنعتنا بالشياطين، ثم ترغمنا على الخمود، وتعود إلى حضن أبي.

دخلت المدرسة الحكومية في سن الثامنة، وكنت أرغب في التعلم بمدرسة البنات، التي أنشأها المبشرون الأميركان مع مدرسة ثانية للبنين في بلدتنا سيفان، غير أن بُعدها عن بيتنا حال دون تحقيق رغبتي.

ليتني دخلت تلك المدرسة لأتعلم اللغة الإنكليزية، رغم أن الجيش العثماني صادر بنايتيهما في ما بعد، وحولهما إلى ثكنتين عسكريتين عندما أعلنت السلطنة النفير العام وشاركت في الحرب.

كان التعليم مختلطا يجمع البنات المسلمات والمسيحيات واليهوديات، واللغة المستخدمة هي العثمانية طبعا، والكتابة بالأحرف العربية. في البدء استعصت عليّ كتابتها، حتى أن أمي، التي لم تكن نغفر لي أي هفوة، يئست مني، وصارت تقول لي «لن تفلحي، خير لك أن تتركي المدرسة وتساعديني في شغل البيت». كان كلامها يؤلمني كثيرا، إلاّ أنه زادني إصرارا على التعلم، فنجحت أخيرا في السنة الثانية من المرحلة الرشدية (المتوسطة)، وشعرت بالسعادة كأني تخلصت من حمل يثقل كاهلي، وتماهيت مع دروسي، رغم رداءة خطي الذي لم يتحسن حتى السنة الثالثة، وبقائه مدعاةً لسخرية بعض زميلاتي.

عندما انتقلت إلى المدرسة الرشدية، في السنة الخامسة، كان درس التاريخ العام، إلى جانب الرسم، أقرب الدروس إلى نفسي، لأن معلمتنا الست زابيل لم تكن تلتزم بالمنهج الذي وضعته وزارة المعارف، وأغلبه مكرّس لتاريخ بني عثمان وأمجاد سلاطينهم، بل كانت تخرج عنه بين حين وآخر.

كانت تحدثنا عن تاريخنا الأرمني، وتعرِّض أمتنا إلى القمع والتهجير والإبادات، تقول إننا شعب هندو أوروبي عرقا ولغة، وإن اسم الأرمن مشتق من أرمينوس أحد زعماء مدينة أرمينوف في تساليا، وكان أجدادنا قد أسسوا قديما أربع ممالك عظيمة، وآخر مملكتين أسقطهما الغزاة السلاجقة والمماليك، الأولى في أرمينيا الكبرى والثانية في أرمينيا الصغرى، التي عُرفت بكيليكيا، وغيّر العثمانيون اسمها إلى ولاية أضنة. وكانت التجارة والصناعة في جميع موانئها ومدنها في أيدي الأرمن تقريبا.

لا أدري ماذا حلّ بمعلمتي المفضّلة زابيل، ربما اغتصبوها وعلقوها عارية على مشنقة كما فعلوا مع الكثير من النساء. كانت شابة عزباء جميلة ذات قلب نقي، وعينين واسعتين تظللهما أهداب طويلة، وكان جميع شبّان سيفان يخطبون ودها، لكنها ظلت تغض الطرف عنهم؛ عازفة عن الزواج، نافرة نفسها لخدمة أبيها المقعد بعد موت أمها.

أتذكر أنها زارتنا مرتين، الأولى حين أخبرتها بأن أمي تلحّ علي أن أترك المدرسة. جاءت لتقول لها إن ما تفكّر به خطأ كبير، فلست وحدي

محمد خياطة

مَن يعاني من صعوبة التعلم، وإنما هناك بنات كثيرات مثلي، ولن يطول الأمر حتى أتغلب على المشكلة. والثانية لما تعثرتْ أمي بالثلج في باحة البيت ووقعت على بطنها، وفقدت جنينها. يومها كانت حاملا في شهرها الثالث، فخسرنا فردا كان سيضاف إلى الأسرة.

عرفتْ معلمتي بالحادث في اليوم الثاني بسبب تخلفي عن الذهاب إلى المدرسة يومين متتاليين، فأتت صحبة معلمة الحساب وشدّت على يد أمي، وحثتها على اجتياز المحنة بالجلد والتحمّل، وأكّدت لها أن بطن المرأة مثل البستان تؤتي ثمرها على الدوام، والبركة في ما أنجبت.

يا يسوع كم كنت أحب معلمتي زابيل. كانت إنسانة نادرة في لطفها وعلمها وخصالها.

أولعت بالرسم في الصف الثالث الابتدائي، وكنت أرسم الأشياء التي تجذبني، أو التي تراها عيناي جميلة في الطبيعة كالأشجار والطيور والأنهر والجبال المكسوة بالثلوج، أخططها أولا على الورق بقلم الرصاص، ثم ألوّنها بأقلام الباستيل. لا أدعي أنني كنت رسامة ماهرة، لكن معلمة الرسم الست بهيجة كانت تقول إنني أرسم أفضل من زميلاتي في الصف، وغرست في ذهني فكرة إكمال تعليمي في مدرسة الفنون بالأستانة.

ظلت الفكرة تدور في رأسي، رغم أنها مغشية بالضباب، ولم أُطلِع أهلي عليها لأن أبي كان يريدني أن أخدم في الكنيسة، وأساعد الكاهن في الأمور التي تخص النساء، وأوزع الإحسان على الأرامل، ولا يني يذكّرني بالقديسة «فيبي» شمّاسة كنيسة كنخريا في اليونان، التي تحدث عنها القديس بولس في رسالته إلى أهل روما، لكن ما آل إليه مصيرنا حال دون دراستي للرسم، كما حال دون أن أصبح شمّاسة.

يومَ نفينا إلى «دير الزور» كنت في الصف الأخير من المدرسة الرشدية،

محمد خياطة

وفي غضون شطر من حياتي قضيته في كنف أسرة عربية بالموصل لم أجد صعوبة في قراءة ما يُعرض عليّ من كتابات بالعربية الفصيحة، إلا أنني كنت أعجز عن فهم معنى الكثير منها، رغم أني تعلمت اللغة التي يتكلم بها العرب، وكدت أنسى لغتي الأرمنية لولا حرص البدوية الشمّرية، التي تبنتني وأصبحت أمي الثانية، على اختلاطي بالأرمن الناجين من الهلاك.

لم تكن مدرستي تبعد عن بيتنا أكثر من نصف ميل أو أقل. كل صباح كانت تأتي صديقاتي في الحي ويصطحبنني معهن. في الطريق القصير كنا نغني أغاني أرمنية شعبية تتحدث عن القهر، لا لشيء إلاّ لنعزز شعورنا القومي، ونتحدى الأوباش الذين يحاولون إلغاء وجودنا.

لن أنسى ما حييت الصوت العذب لصديقتي مريم، التي كنا نناديها مريميك تحببا. كانت أكبر مني بسنتين، تزيّن شعرها بشريطين أحمرين يتدليان فوق أذنيها ويتراقصان مع الريح. شجّعها أبوها عازف «الدّدوك» الماهر على الغناء حين اكتشف جمال صوتها، وصار يعزف لها في حفلات أعراس أهل البلدة والمناسبات الدينية، وحبّب إليها ألحان الكاهن الشاعر كوميداس، الذي جال، متخفّيا، أكثر من عشرين عاما في العديد من القرى، وجمع المئات من الأغاني الشعبية من أفواه القرويين وصاغها وقدمها بشكلها النهائي. كان يسجّل بقلمه تلك الأغاني من حوله، لذا أطلقوا عليه تسمية الـ«نوتجي». ويُقال إنه كان يبقى وحيدا في غرفته الفارغة، ويعيش حالة من الحلم بين تدفق الأنغام وعذوبة الأصوات.

رأيت كاليداس مرة واحدة في بيت مريميك، قبل نفيِنا بسنة، حينما جاء بدعوة من أبيها ليسجّل بعض الأغاني التي يحفظها مغنٍ شعبي من بلدتنا. وكم أفجعني نبأ أصابته بالجنون إثر إبادة بعض أفراد أسرته في مسقط رأسه كوتاهيا غرب الأناضول.

سمعت ذلك من سيدة أرمنية، على صلة قرابة به، في كنيسة اللاتين، بحي الساعة الموصلي. تذكّرتْه تلك السيدة حين عزف «أورغانست» أرمني على أرغن ضخم بالكنيسة لحنا شهيرا من ألحانه في الأحد الأول من الصوم الكبير، فابتلّت عيناها بالدموع، وحدثتها عن تشرفي بلقائه ذات يوم وأنا في الثالثة عشرة من عمري، فاستغربت قائلة:

- هل أنتِ من مُهجّري كوتاهيا؟

قلت:

- لا، أسرتي من سيفان في الشرق، لكني التقيته عندما زار بلدتنا.

- طوبى لكِ. هل تحدثتِ معه؟ هل صافحتِه؟

- لا لم أتحدث معه، صافحته فقط، وجلست على مقربة منه وهو يصغي إلى مغن من أهل البلدة، ويدوّن أغانيه على الورق.

- نعم هذا ما كان يفعله في تجواله بين القرى والبلدات الأرمنية.

- إنه يذكرني بصديقة عزيزة كانت تغني بعض أغانيه، ولا أدري ماذا جرى لها ولأسرتها، اسمها مريم، وهبها الله حنجرة كأنها قُدّت من بلور نقي.

- لا تحزني، ما دام قد وهبها تلك الحنجرة فهو كفيل بإبقائها حية.

- أتمنى ذلك، رغم أن ما شاهدته من أهوال في قافلة المنفيين يجعلني أشك في بقائها حية.

- لا تتشاءمي، ها أنت حية، وربما تكون هي أيضا حية مثلك.

- أنا أنقذتني الصدفة، وليت مصيري لم ينفصل عن مصير أهلي.

- يا أمنا العذراء! هل قضى جميع أهلك نحبهم؟

- لا أدري، قصتي طويلة سأرويها لك ذات يوم، وتروين لي قصة نجاتك.

ظلّت مصيبة جنون كاليداس عالقة في رأسي لا تتزحزح طوال ذلك اليوم، ومن شدة تأثري بها لاحظت أمي البدوية علامات الحزن بادية على وجهي، فظنت أنني واجهت مشكلة ما في الكنيسة، أو أن أحدهم تحرّش بي في الطريق، رغم أن شبّان حي الساعة كانوا، في ذلك الوقت، يعاملون جميع المسيحيات واليهوديات واليزيديات في الطرقات والأسواق مثلما يعاملون أخواتهم، لكنني حينما أطلعتها على النبأ الذي نقلته لي السيدة شاركتني حزني.

ما أروعها من أم عوّضتني عن حنان أمي تامار.

في ذلك اليوم حلمت حلما مؤلما، وحال صحوتي من النوم دوّنته على ورقة كي لا أنساه. كانت مريميك رفقتي على ساحل بحر شاسع، نغني ونحدق إلى غروب الشمس، وفجأة سمعنا صوتا يأتي من خلفنا، وحين أدرنا رأسينا رأينا كاليداس يسير صوبنا حافي القدمين، مشعث الشعر، ينفخ في بوق يصدر صوتا أشبه بالنحيب، يتبعه جمع من الجندرمة يرفعون في الهواء بنادق ذات حراب مشرعة تحمل جماجم. ابتعدنا عن المكان قليلا وصرنا نراقب المشهد.

عندما بلغ كاليداس البحر توغل في الماء، واستسلم لأول موجة تغمر جسده، وشرع الجندرمة ينتزعون الجماجم من حرابهم ويلقون بها في الماء، فأخذت تطفو على سطحه مثل كرات مطاطية، وسرعان ما أحاطت بها أكاليل زهور مضاءة بقناديل ملونة انبثقت من أعماق البحر. عجبت من ذلك الحلم، وعزوته إلى انشغال ذهني بالمصير المفجع الذي انتهى إليه كاليداس العظيم.

لم أرَ السيدة التي التقيتها في الكنيسة مرةً أخرى لأحكي لها الحلم، فقد غادرتُ الموصل إلى بغداد بعد ثلاثة أيام لإتمام مراسيم زواجي، وعندما رجعت بعد بضع سنوات لحضور عزاء أمي البدوية في حي الساعة صعُب عليّ أن أسأل عنها، وأنا أجهل اسمها، ولا أتذكر ملامح وجهها. فضلا عن ذلك كنت قد استبعدت بقاءها في الموصل، قلت في سريرتي ربما رحلت إلى بغداد، أيضا، بهدف الحصول على المساعدات السخية التي كانت تقدمها الثرية الأرمنية سارة خاتون للمنفيين الأرمن، تلك المساعدات التي شملت توزيع أراضيها عليهم لقاء مبالغ مالية زهيدة. وعلمت حينها أن العديد من الفقراء الأرمن في الموصل قصدوا بغداد لهذا الهدف.

كاتب من العراق مقيم في عمان

كلماتُ هوميروس الأخيرة

قصائد

نوري الجرّاح

وِشَاحٌ أُرْجُوَانِيٌّ

بِجُيُوبٍ مَلِيئَةٍ بِالْحَصَى
أَعُودُ مِنْ هُنَاكَ
بِالْخُضْرَةِ الَّتِي وَشَّحَتِ الْحِجَارةِ بالضَّوءِ،
بِالْأَسَى،
بِحُطَامِ صَرَخَاتٍ،
وبِالصَّمْت بَعْدَ الْأَنْفَاسِ مَبْهُورَةً وَهَارِبَةً،
بِالزَّبِد وَقَدْ تَلَاشَى،
وَبِالْخَدَرِ الَّذِي طَافَ عَلَى نُعَاسِ الْمَاءِ،
وبِالْغُرُوبِ
أَعُودُ..

بِحُزْنِ الْعَاصِفَةِ
وَبِالْمَوجَةِ الَّتِي أَجْهَشَتْ.

الصَّرَخَاتُ الَّتِي أَرْسَلَهَا الْغَرْقَى وَصَلَتْ قَبْلَ مَلَابِسِهِم.
لَكِنَّ الْمَراكِبَ لَمْ تَصِلْ.

بِمُخَيِّلَةٍ أَدْمَاهَا حَجَرٌ قَدِيمٌ فِي قَاسيُونْ
أَعُودُ مِنْ تِلْكَ الْجَزِيرَةِ
وَبِقَلْبٍ حَطَّمَتْهُ مَرْسَاةٌ ثَقِيلَةْ.

وَبِمَاذَا تُرِيدِينَ أَنْ أَعُودَ إِلَيكِ، يَا صَغِيرَتِي
مِنْ هَذِهِ الْجَزِيرةِ النَائِمَةِ الَّتِي يُسَمُّونَهَا لِيسْبُوسْ،
بِحُلْيَةٍ مُزَيَّفَةٍ
أَمْ بِوُشَاحٍ أَفْلَتَ مِنْ كَتِفِ فَتَاةٍ طَفَتْ عَلَى الْمَاءْ؟

سَأَتْرُكُ مَرْكَبِيَ الْجَرِيحَ فِيْ عُهْدَةِ بَحَّارٍ مِن كرِيتْ
وَأَمْضِي مَعَ الْغُرُوبِ جِهَةَ الْغَربْ.

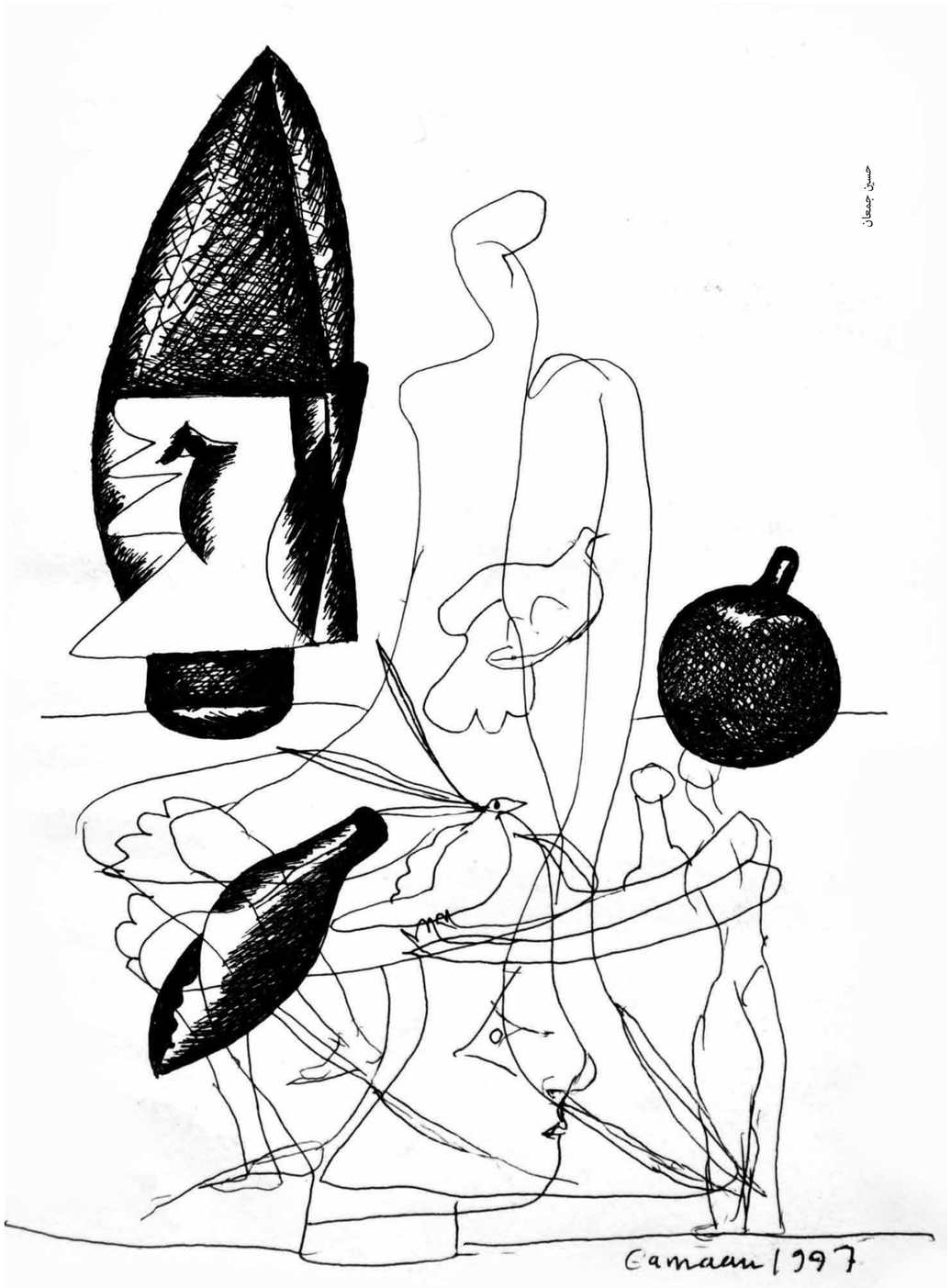
أثينا 2017

صَوتْ

خِلْتُنِي أَجْلِسُ فِيْ شَمْسٍ
عِنَد حَائِطٍ
فِيْ جَزِيرَةْ
وَمِنْ وَرَاءِ الْحَائِطِ أَسْمَعُ ضَجَّةً أَشْبَهُ بِسُقوطِ أَجْنِحَةٍ
لِأَتَذَكَّرَ مَرَّةً أُخْرَى أَنْ أَقُولَ: لَعَلَّهُ الْخَبَّازُ الْيُوَنَانِيُّ، وَابْنَتُهُ الْكَبِيرَةُ
يُزَيِّنَانِ الْكَعْكَةَ
وَيَسْتَغْفِرانْ..
- نِيكُولِيتَا.. نِيكُولِيتَا، مَتَى تُوَفِّيتْ أُمُّكِ؟

مَتَى قَبْلَ الْيَومِ سَمِعْتُ هَذَا الصَّوتْ؟

لندن 2017



كَلِمَاتٌ هُومِيرُوسْ الْأَخِيرَةْ

لَا حَرْبَ فِي طُرْوَادَةَ
لَا بَحْرَ وَلَا مَرَاكِبَ وَلَا سَلَالِمَ عَلَى الْأَسْوَارْ،
لاَ حِصَانَ خَشَبِيًّاً، وَلَا جُنُوداً يَخْتَبِئُون فِي خَشَبِ الْحِصَانْ
سَأَعْتَذِرُ لَكُمْ يَا أَبْطَالِيَ الضَّرْعَى؛
آخِيلُ بِكَعْبِهِ الْمُجَنَّحِ
هِكْتُورُ بِصَدْرِهِ الطُّرْوَادِيِّ الْعَرِيضْ
وَأَنْتَ يَا أَغَامِمْنُونُ بِلِحْيَتِكَ الْبَيْضَاءِ
وَسَيْفِكَ الْمُسْلَطِ عَلَى رِقَابِ الْبَحَّارَةِ الْهَارِبِينَ مِنَ الْمَعْرَكَةْ.

***

لَا حَرْبَ فِي طُرْوَادَةَ
لَا دَمَ وَلَا دُمُوعَ
لَا أَقْوَاسَ نَصْرٍ وَلَا أَطْوَاقَ غَارٍ فِي الرُّؤُوسْ

لَا جُرُوحَ فِي جَنَامِينِ الرِّجَالْ
لَا قَتْلَى
وَلَا قُبُورَ
لَا آسَ عَلَى الْأَسْمَاءِ وَلَا بَاكِيَاتٍ فِي شُرُفَاتِ الْبُكَاءْ.

***

لَا حَرْبَ فِي طُرْوَادَةَ
الْمُرَاهِقُ لَمْ يَقْطِفْ ثُفَّاحَةً لِامْرَأَةٍ فِي شُرْفَةٍ
وَلَمْ يَكُنْ فِي الْمَدِينَةِ زَوجٌ اسْمُهُ مِينِلَاوسْ
هِيلِنُ وَحْدَهَا، كَانَتْ تَتَشَمَّسُ فِي حَدِيقَةِ هُومِيرُوسْ
وَلِأَجْلِ وِشَاحِهَا الْقُرْمُزِيِّ وَخَدِّهَا الْأَسِيلِ
أَسْلَمَ خَيَالَهُ لِلرِّيحْ
وَأَصَابِعَهُ لِلْأَوْتَارْ.

***

لَا حَرْبَ فِي طُرْوَادَةَ
لَا مَرَاكِبَ عَلَى السَّوَاحِلِ، وَلَا جُنُودَ فِي الْمَرَاكِبِ
الْقَمَرُ يَلْهُو فِي الْحُقُولِ، والشَّجَرَةُ تُؤْنِسُ الْحِصَانَ.

لَا حَرْبَ
فِي
طُرْوَادَةْ

الْمُنْشِدُ أَسْلَمَ قِيثَارَتَهُ لِلرِّيحِ
وَاسْتَرَدَّ أَصَابِعَهُ مِنَ الْأَوتَارْ

عُودُوا إِلَى بُيُوتِكُمْ
عَانِقُوا الزَّوجَاتِ الصَّغِيراتِ وَقَبِّلُوا الْأَطْفَالْ
وَتَلَهَّوا بِخَمْرَةِ الْعِيدْ.

لَا حَرْبَ فِي طُرْوَادَةْ.

لندن في 16-9-2017

خُرُوجٌ لَيلِيٌّ

فَلْنَخْرُجْ إِذَنْ، المَرَّةَ تِلْوَ أُخْرَى، لِنُعَاكِسَ الْهَواءْ
نَتَمَرَّدْ عَلَى خَفَقَاتِ قُلُوبِنَا،
لِنَبْدُوَ قُسَاةً كَحِجَارَةِ الجَبَلْ
وُلِدْنَا فِيْ ظِلالِ صُخُورِهِ الْحَمْرَاءْ
وَتَحَدَّرْنَا مِنْهُ كَشَقَائِقِ النُّعْمَانِ عَلَى حَوَافِّ الْخَطَرْ.

فَلْنَخْرُجْ فِي الْمَسَاءَاتِ الْكَابِيَةِ، لَمَّا تَتَشَقَّقُ الْقِنَاءُ فِيْ قَارِسْ،
وَيَهِيمُ الصَّقِيعُ عَلَى الْأَسْقُفِ وَالْجُدْرَانِ وَنَرَاهُ وَهُوَ يَضْرِبُ رَأْسَهُ
بِالنَّوَافِذْ.
لَنْ يُغَرِّدَ طَائِرٌ فِيْ مَخْبَأٍ،
وَلَنْ يَجْرُؤَ ثَعْلَبُ الْغَابَةِ عَلَى الْوُصولِ إِلَى الْأَبْوَابِ لِنَبْشِ
الْأَكْيَاسِ السَّوداءِ بِنَابِهِ الْمُرْتَجِفِ.
لَكِنَّ الْجَارَ الخَرِفَ الْجَالِسَ فِيْ شِقِّ السِّتَارَةِ
سَيَنْتَظِرُ أَطْوَلَ،

اللَّيلَةَ،
حَدَثاً يُضِيفُهُ إِلَى ذَاكِرَتِهِ الْمُرْتَعِشَةِ
لِيُمْكِنَهُ بَعْدَ ذَلِكَ أَنْ يَأْوِيَ إِلَى النَّومْ.

فَلْنَخْرُجْ، إِذَنْ، هَذِهِ الْمَرَّةَ، أَيْضاً،
وَلْنَمُرَّ بِالْمَدْرَسَةِ الابْتدائِيَّةِ،
هُنَاكَ عِنْدَ بَوَّابَتِهَا الْحَدِيدِيَّةِ الْعِمَلَاقَةِ الْأَشْبَهِ بِبَوَّابةِ سِجْنٍ
أُضِيفَتْ إِلَيهَا زَخَارِفُ خَرْقَاءُ، مِرَاراً انْتَظَرْتُ وَمِرَاراً قَرَأْتُ الإِعْلَانَ
الْأُسْبُوعِيَّ عَنْ حَفْلٍ خَيْرِيٍّ بِحُضُورِ الْأَهْلِ،
نَعَمْ،
بِحُضُورِ الْأَهْلِ..
لَا دَاعِيَ لِرَبْطَاتِ الْعُنِقِ، سَتُشَارِكُونَ فِي تَنْظِيفِ الْمَكَانْ.

لَنْ أَكُونَ هُنَاكْ. فَكَّرْتُ. أَحَدٌ مَا يَنُوبُ عَنِّيْ.
سَأُضِيفُ أَرْبَعَةَ سُطُورٍ إِلَى قَصِيدَتِيَ الْمُسْتَعْصِيَةِ.

لَكِنَّ طِفْلَةً صَغِيرَةً وَصَوْتَهَا يَسْبِقُهَا، قَفَزاً سَتَهْتِفُ: بَابَا..
مَنْ؟ أَنَا!
نَعَمْ أَنْتَ، أَوَلَسْتَ مَنْ حَمَلَهَا مِنَ الْمِيزَانِ، وَأَعْطَاهَا اسْمَاً،
ثُمَّ نَاوَلَهَا لِلْمُمَرِّضَةِ وَخَرَجَ يَبْحَثُ عَنْ بَارٍ فِيْ صَحْرَاءَ
لِأَجْلِ جُرْعَةٍ قَوِيَّةْ..

- بَابَا،
بَابَا
هَذِهِ لَكْ.

- آه، زَهْرَةٌ صَفْرَاءُ صَغِيرَةٌ.

أَمَّا أَنْتِ يَا صَغِيرَتِي فَأَنْتِ زَهْرَتِيَ الَّتِي لَنْ تَذْبُلَ أَبَداً.

تَذَكَّرتُ يَدِي وَهِيَ تَطُوفُ عَلَى شَقَائِقِ النُّعْمَانِ فِي قَاسْيُون،
وَتَحْمِلُهَا إِلَى الصَّيْدَلِيّ
لِقَاءَ فرَنْكَاتٍ زَائِعَةٍ.

***

كَمِ السَّاعَةُ الْآنَ، كَمْ يُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ السَّاعَةُ الْآنَ؟
سَأَعُودُ مِنَ الطَّرِيقِ نَفْسِهَا، مِنْ وَرَاءِ بُيُوتٍ جَثَمَتْ كَكِلابٍ
ضَخْمَةٍ تَحْرُسُ بِنُومِهَا الْفَرَاغَ فِي جِوَارِ أَشْجَارٍ لَفَحَهَا هَوَاءٌ
صَامِتٌ.

لندن 1-10-2017

خَواتِيم

عِنْدَمَا يَخْجَلُ بِكَ الَّذِينَ ابْتَهَجُوا بِكَ فِي أَيَّامِ الضَّوءْ
عِنْدَمَا لَا يَقْوَى أَحَدٌ عَلَى حَمْلِكَ
كَمَا لَو كُنْتَ طِفْلاً كَسِيحاً
ولا أَحَدَ يُرِيدُهُ،
سأَهْرَعُ إِلَيكَ
وأتلمَّسكُ بيديَّ
كَمَا لَوْ كُنْتُ أَعْمَى ويُرِيدُ أَنْ يُبْصِرَ.

أَيُّهَا البَيْرَقُ المُبَلَّلُ بِدَمِ الْحُرِّيَةْ.
لندن 2017

أنشودة آية

أَعُودُ مِنْ رِحْلَتِي عَلَى طَرِيقٍ أَخَذَتْنِي، الطَّرِيقُ الأَشْوَاكُ
لَكِنَّنِي مُنْتَصِرٌ
وَفِي رَاحَتِي
حَبَّةُ الرَّمْلِ تَتَلَأْلَأُ
صَدْرِي فَرَاغٌ خَافِقٌ؛ أَبَدٌ شَجِيٌّ مَاهِرٌ.

الْأَحْمقُ يَتَلَقَّفُ الْعِظَةَ.

وَأَنَا أَعُودُ مِنْ مَسَائِيَ إِلَى الشَّمْسِ فِي نَافِذَتِيْ
وصَبَاحٍ تَرَكْتُهُ يَتَقَلَّبُ فِي سَرِيرِ لَيَلةٍ مَضَتْ..
هُنَا ذَاتَ صَيفٍ
رَأَيتُ يَدَ الطِّفْلةِ فِي يَدِيْ
وَبِبَابِ الْمَدْرَسَةِ، سَمِعْتُ صَيْحَاتٍ
تَتَرَجَّعُ فِي شَمْسٍ
خَفِيفَةِ الْوَطْء
وَرَأَيْتُ السُّورَ مُهْتَاجاً يَتَلَقَّى الدَّرَّاجَةَ الصَّغِيرَةْ..

يَا لِي مِنْ مُوسِرٍ، ونَزَائِيَ فَاحِشٌ.

الْخِرَافُ الَّتِي رَسَمْتُ لهَا وصَوَّرْتُ،
وَثَّغوتُ
حَتَّى تَقَبَّلَتْنِيْ،
الْخِرَافُ، بِقُرُونِهَا اللَّبَنِيَّةِ، وَأَسْنَانِهَا الطَّاقَّةِ كَقَبَاقِيبَ دِمَشْقِيَّةٍ،
أَكَلَهَا الذِّئْبُ.

قُلْتُ لَهَا، تَلْعَبِينَ بِالْمَعْجُونِ، وَأَلْعَبُ بِالْكَلِمَاتِ،
وَفِي أَعْلَى السُّلَّمِ نَنْعَسُ وَنَنَامْ.

لندن 13-5-2007

زِقَاقٌ فِي الْبُنْدُقِيَّةْ

أَخْرُجُ مِنْ صُورَةٍ وأَتَوَارَى فِي صُورَةٍ
وَمِنْ زُقَاقٍ إِلَى زُقَاقٍ
أَهْرَعُ
بِظِلِّي..
وَفِي النُّورِ الْبَاهِتِ
فِي سَدِيمٍ رُخَامِيٍّ فِي آخِرِ الْمَرْأَى
أَرَى ظِلِّيَ مُسَجَّىً
يَتَرَجَّفُ
عَلَى بَلَاطَاتٍ قَدِيمَةٍ
وَوَجْهِيَ يَومَ كُنْتُ صَبِيّاً
أَرَاهْ.

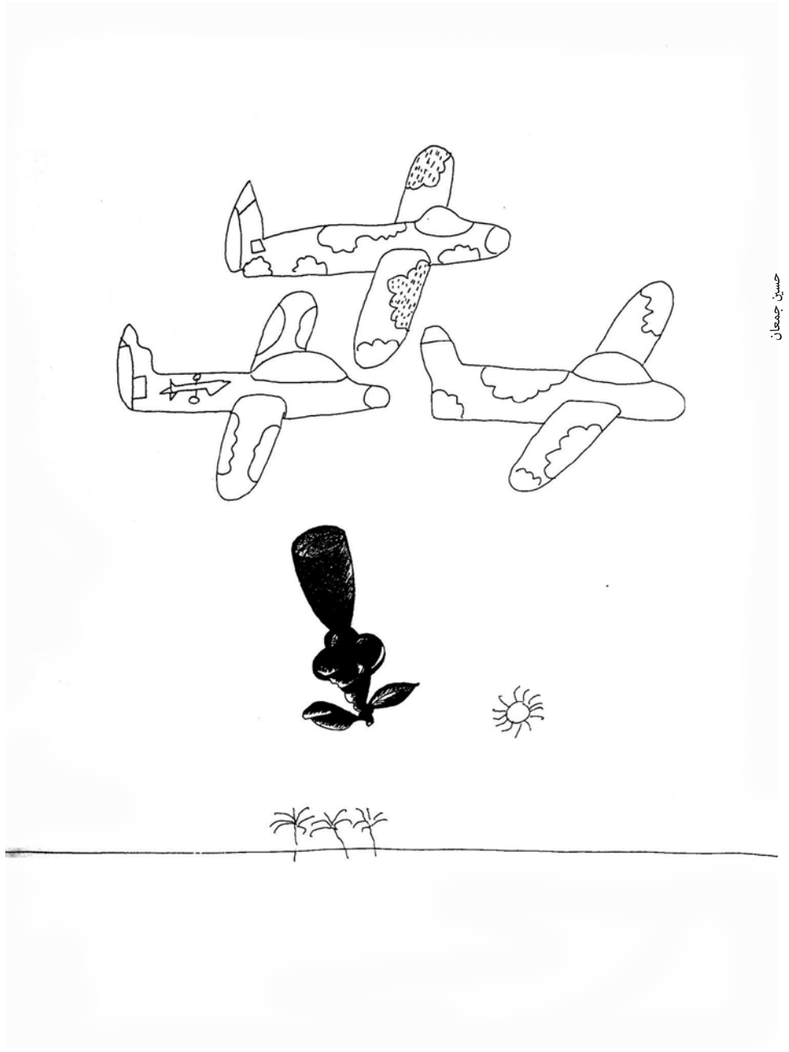
لَكِنَّنِي الآنَ
هُنَا
فِي الْبُنْدُقِيَّةِ
سَرَابٌ فِي زُقَاقٍ
وَهَجٍ مُشْتَعِلْ.

فينيسيا، يوليو 2017

السَّائِحُ فِي اللَّيلِ

مَنْ عَمَّرَ هَذِهِ الْأَفْوَاسَ،
وَالظِّلَالَ
وشادَ الْمَتَاهَةَ
أَيُّ لُعْبَةٍ
وَأَيُّ مَصِيرٍ!

وَفِي الْمَسَاءِ
لَمَّا أَعُودُ
مَرِحاً وَحَزِيناً
إِلَى غُرْفَةٍ صَغِيرَةٍ
عَلَى نَهْرٍ صَامِتٍ،
كَيفَ لِمَصِيري أنْ يُسْعِفَنِي
أَنَا السَّائِحُ فِي الْأَرْضِ.



حسين جمعان

لَعَلِي فِي هَذِهِ الْحُلْكَةِ
هَبَّةُ هَوَاءٍ فِي مَتَاهَةٍ عَمْيَاءْ.

فينيسيا 2017

كَأْسُ الْمُوسِيقَى

(آيَةُ وَأَنَا وَالبَوَّابَاتُ السَّبْعُ)

ضَجَّةٌ فِي الْحَدِيقَةِ،
فِي مُخَيِّلَةِ السَّامِعِ، رَآنِي وَتَبَسَّمَ
وَرَآنِي
وَظَنَّ أَنِّي...

بَلَغْتُ الْبَابَ السَّابِعَ
وَوَطَأْتُ الْعَتَبَةَ
وَجَلَسْتُ عِنْدَ الْبَابِ
هَلْ أُشْبِه نَفْسِيْ؟
هَلْ أُشْبِهُ مَنْ كَانَ يُمْكِنُ أَنْ أَكُونْ
لَوْ
لَمْ
أَتَجَرَّعْ
تِلْكَ الْكَأْسْ

الْمُسْتَلْقِي فِي أَرِيكَةِ نَهَارٍ بَارِدْ

I

أَفْتَحُ بَاباً وَأَجْمَعُ حُطَامِيَ فِي كِيسٍ مُلَوَّنْ،
وَأَتْرُكُهُ
وَرَاءَ
بَابٍ..

هُنَا كُنْتُ أَتَلَهَّى قَبْلَ أَنْ أَدْفَعَ النَّافِذَةَ
وَأُعِيدُ إِلَى الْهَوَاءِ
نَسْمَتَهُ
الْجَانِحَةُ.

فِي
أَصِيلْ

قَبْلَ أَنْ أُوصِدَ النَّافِذَةَ، وَأَتَمَدَّدَ فِي صَيفٍ مَضَى..

وَفِي غَفْلَةٍ مِنْ نَومِي
أَفْتَحُ
نَافِذَةً
عَلَى صِيفٍ أَقْدَمَ
وَأَهِبُ الْجَالِسَ مَا خبَّأَتْ نَظْرَتِي فِي تُرَابِ الْحَدِيقَةْ.

لَا صَبْرَ يُنْقِذُنِي
مِمَّا
خَطَر
هُنَا
وَلَا مِمَّا خَطَرَ هُنَاكَ فِي أَنْحَاءٍ هَامَتْ عَلَى لَيلٍ أَطْوَلَ.

وَلَوْ أَطَلَّتِ امْرَأَةٌ
بَعْدَ بُرْهَةٍ
هَلْ أَقُولُ إِنَّنِي شَخْصٌ آخَرَ
وَصَلَ لِلتَّوِ،
وَهَا هُوَ يَطْرُقُ الْبَابْ؟

***

مِنْ غَيرِ مَا مَوعِدٍ، طَلَعَتْ هَذِهِ الزُّهَيرَةِ
فِي تُرابِ نَافِذَتِي،
الْبَنَفْسَجِيَّةِ، كَأَنَّهَا أُخْتُ الْمَوتِ
وَمَرَّاتٍ حَبِيبَتُهُ..

هَلِ سَمِعَ اللَّيلُ خُطْوَتِيْ
بِالْبَابْ
وَالظِّلُّ الْحَائِرُ،
هَلْ تَكَسَّرَ وَرَائِيَ،
وَانْتَشَرْ،
هَلْ تَكَسَّرَ فِي وَرَاءٍ، وارْتَجَّ، هَلْ تَخَطَّفَ، هَلْ تَمَدَّدَ، هَلْ صَارَ
أَطْوَلْ؟

الْمُفْتَاحُ الَّذِي سَقَطَ
وَلَمَعَ
فِي
ضَوْءٍ غَرِيبٍ،
سَقَطَ
وَشَوَّشَ الْهَوَاءَ

الزَّهْرَةُ،
فِي الرُّخَامِ
أَبْصَرَتِ
الظِّلَّ.

لندن 2007

II

لَمَسْتُ يَدَ النَّهَارِ مَلْسَاءَ بَارِدَةً،
الدُّمْيَةُ الْمَعْدَنِيَّةُ،
يَدُهُ،
لَكِنَّ عَينَيهُ نَظَرَتَانِي بِأَسَى،
وَخِلْتُ أَنِّي رِأَيْتُ
نَفْسِيْ،
وَمَرَّاتٍ تَخَطَّفْتُ فِي وَهْمِي خَفِيفاً كَفَرَاشَةٍ سَوداءْ.
وَفِي الْمِرْآة، مَرَّاتٍ، لَمَّا نَزَلْتُ عَلَى دَرَجٍ فَارِهٍ، عَيْنَاهُ نَظَرَتَانِيَ
بِمَرَحٍ حَجَرِيٍّ

فِكْرَةٌ مُضِيئَةٌ ثَقَبَتْ رَاحَتِيْ.

وَالآنَ أَصْحُو أَبْكَرَ وأَسْمَعُ خُطُوَاتِيَ
وَرَاءَ بَابِ
نُزْهَةِ مَنْ يُزَجِّيَ وَقْتاً
رَيْثَمَا
تَصِلُ عَرَبَةٌ بِحِصَانٍ
وَتَعُودُ بِهِ.

III

رِيفٌ فِي قِيَامَةٍ

رَيْثَمَا يَتَّفِقُ لِمَنْ كَانَ هُنَا وَظَلَّ هُنَا طَوِيلاً،
أَنْ لَا شَيءَ أَمْتَعُ،
مِنْ هَذَا الْبَقَاءِ،
بِلَا أَيِّ خَبَرٍ،
عَنْكَ
عَنْ أَيِّ شَيءٍ.

يَدِي فِي يَدِكِ شَمْسٌ وَحَدِيقَةْ.

حديقةُ الأَصواتْ

أَسْمَعُ الْأَجْرَاسَ
تَضُجُّ
فِي أَشْجَارِكَ
النَّبَاتَاتُ الصَّغِيرةُ تَرْتَعِشُ
وَالْهَوَاءُ الْبَارِدُ
يَهُبُّ
عَلَى الْأَزْهَارِ
وَيُوَشِّحُهَا بِالرَّمَادْ.

***

يَا لهَا مِنْ غُيُومٍ
لِمَا يُعْتِمُ الْقَلْبَ
وَيَتَوَحَّشُ
وَلَا يُبْقِي فِي الصُّورةِ
سِوَى حُطَامِ أَلْوَانٍ؛
إِطَارٍ فَارِغٍ يَلْهُو فِيهِ نَهَارٌ مَجْنُونْ.

***

وَفِي ضَجِيجُ الدُّكْنَةِ، وَحَيْثُمَا تَخَطَّفَ هَوَاءٌ بِصَيْحَةِ طَائِرٍ
وَتَلَاشَى كُلُّ صَوْتٍ،
هُوَ ذَا تُرَابٌ أَسْوَدُ طَرِيٌّ يَتَلَقَّى رَعْشَةَ الْوَرَقَةِ الصَّفْرَاءْ.

***

أَهُوَ ظِلٌّ ذَاكَ الَّذِي تَخَطَّفَ فِي غَبَشٍ
وَتَوَارَى بِكْ.
يَا لَهَا مِنْ بَهْجَةٍ غَائِمَةٍ
فِي نَهَارٍ غَائِمْ.

***

شَجَرَةٌ صَغِيرةٌ خَائِفَةٌ
فِي حَديقَةٍ صَامِتَةْ.

لندن في 30-8-2017

ترنيمة

كُنْ وَحِيْداً
لِيَكُونَ الْبَحْرُ خَالِقَكَ الْوَحِيدْ
وَيَتِيماً كُنْ،
فَأَنْتَ الْبَحْرُ
وَالْمَرْكَبُ
وَالرُّبّانُ
وَالْأُفُقُ الْبَعِيدْ.

كُنْ وَحِيْداً
مِثْلَمَا كُنْتَ وَحِيْداً فِي تُرابِ الْمَهدِ
أَوْ فِي صَرْخَةِ الزَّمَنِ الْجَديدْ.

لندن 2017

النُّزُولُ مِنْ قَلْعَةٍ فِي مَالَقَةْ

إِلَى عَاصِمْ

كَانِتِ الْأَرْضُ شَارِدَةً
مَعِ الرِّيحِ
وَمُقْبِلَةً
مِثْلَ غَيْمَةٍ عَلَى حِصَانْ..

عِنْدَمَا نَزَلْنَا وَرَأَيْنَا الْغُرُوبَ يَمْرَحُ فِي السَّهْلْ..
وَبَيْنَ حَفِيفِ أَوْرَاقِ الشَّجَرِ،
وَبُكَاءِ الْحَصَى فِي النَّهرِ
كَانَ الشُّعَاعُ يَنْتَفِضُ
وَشَظَايَا الضَّوْءِ تَتَسَاقَطْ.

الْحِصَانُ أَشْعَلَ بِقَوَائِمِهِ نُجُومَ النَّهْرِ
وَالْمَوتُ يَحْرُسُ الْمَغِيبْ.

كُنْتَ رَاجِعاً مِنْ طَلَلٍ فِي مَدِينَةٍ
وَكُنْتُ فِي أَمْسِ الطَّرِيقِ إِلَى دِمَشْق
وَفِي الْمَسَافَةِ بَيْنَ سَرَابَيْنِ
تَرَكْنَا الْمَسَاءَ يَلْهُو فِي أُرْجُوحَةٍ
وَنَزَلْنَا مِنْ قَلْعَةٍ يَحْرُسُهَا هَواءٌ طَائِشٌ
وَفِتْيَانٌ بِابْتِسَامَات فَاتِنَةٍ؛
أَنْدَلُسِيُّونَ
قَلَّبَهُمُ الزَّمَنَ فِي التُّرَابِ مَعَ اللَّآلِئ.

وَفِي وَاقِعَةٍ أُخْرَى
كَانَتِ الشَّمْسُ تَتَمَرَّغُ فِي خُضْرَةِ الْحَصَى
والنَّهْرُ يَهِيمُ بِعُرْفِ الْحِصَانْ.
2017 غرناطة - لندن

مُحَمَّد

كَمْ عَامٍ مَرَّ وَأَنَا، وَحِيْداً، أَقِفُ فِي الْمِرْآةِ
وَأَرَاكَ مَعِي
فِي أَرِيْكَةٍ
وَفِي جِوَارِنَا الصَّامِتِ صِحَافٌ مِنْ فِضَّةٍ.

يَدُكَ مَضْمُومَةٌ عَلَى خَاتَمٍ

وَالضَّوْءُ
يَثْقُبُ غَيْبَ يَدِكْ.

لندن 2016

جَالِسٌ فِي جِوَارِ ابْنَتِي

كُلَّمَا سَقَطَ عَابِرٌ عِنْدَ شَارَةٍ
أَوْ فِي جِوَارِ مَحَطَّةٍ
سَقَطَتْ وَرَقَةٌ خَضْرَاءَ مِنْ شَجَرَةٍ فِي غَابَةٍ بَعِيدةٍ،
تِلْكَ حِكَايَةٌ رُوِيَتْ لِي
يَومَ كُنْتُ أَخْرُجُ إِلَى الْمَدْرَسَةِ
فِي صَقِيعِ دِمِشْقَ
بِحَقِيبَةٍ بَارِدَةٍ
وَقَلَمِ رَصَاصٍ
وَدَفْتَرٍ
فِي غِلَافِهِ مُسْتَطِيلٌ مِنْ ثَلَاثَةِ أَلْوَانٍ؛
خِرْقَةٌ حَمْرَاءُ يَتَكَدَّسُ تَحْتَهَا، الْآنَ، آلَافُ الْقَتْلَى.

***

أُفَكِّرُ بِالزَّهْرَةِ الَّتِي جَفَّتْ
وَلَمْ تَسْقُطْ.
بِأَشْوَاكِ الْعَطَشِ فِي حَلْقِ الصَّبِيِّ
قَبْلَ كَأْسِ الْمَاءْ.

وَأُفَكِّرُ
بِالْمُرَاهِقَةِ ابْنَتِي
تَجْلِسُ فِي جِوَارِي وَوَجْهُهَا الْفَتِيُّ يَمْلأُ شَاشَةَ الْكُمبْيُوتر
يَفَاعَتها أَقْوَى مِن حِكْمَتِي.

وَعِنْدَمَا نَتَسَابَقُ فِي أَيَّامِ الثَّلْجِ
لِي جُثْمَانُ رَجُل أَخْطَأَهُ سَهْمُ الْمَوتِ، وَنَبْرَةُ صَبِيٍّ تَرَكْتُ فِي
دِمَشْقْ.

لندن 2018-05

فِي تَذَكُّر شَاعِرٍ

مَا أَبْعَدَ الطَّرِيقُ إِلَى دِمَشْق.

أَعْمَالُ الْمَسُوخْ

مَا مِنْ مَخْلُوقٍ رَأَى حُزْنَ الشَّجَرَةِ
إِلَّا وَحَمَلَ النَّارَ بِعِيْداً عَنِ الْغَابَةِ.
لَكِنَّ أَشْبَاحاً
وَلَدَتْهُمْ أُمَّهَاتُهُمْ فِي جِرَارٍ قَاتِمَةٍ
نَزَلُوا إِلَى الْمُدِنِ
وَأَضْرَمُوا النَّارَ فِي الْأَسِرَّةِ.

مُسُوخٌ بِعُيُونٍ ابْيَضَّتْ
كَانُوا حَطَّابِينَ فِي جِبَالٍ عَالِيَةٍ
مَلَأُوا الحَاوِيَاتِ بِنُشَارَةِ الْحَدِيدِ وَكُسُورِ الزُّجَاجِ
وَدَحْرَجُوهَا
مِنْ قِمَمٍ جَرْدَاءَ.

وفِي الْأَعْصَارِ، فِي أَوْقَاتِ الْقَيْلُولَةِ
لَمَّا تَسْتَرْخِيَ الْأَرْضُ وَتَمْرَحُ النَّسَائِمُ فِي جَنَبَاتِ الْحُقُولْ
يَطُوفُونَ بِأَحْذِيَتِهِمِ الْمُوحِلَةِ جَنَبَاتِ السَّمَاءِ
وَيَجُزُّونَ الْغُيُومَ بِالْمَنَاجِلِ
ثُمَّ يَجْمَعُونَهَا، هِيَ وَالْجَمَاجِمَ، تَحْتَ الْمَطَارِقِ فِي قُبُورٍ
تَرْتَجِفُ.

مَا مِنْ مَخْلُوقٍ مَرَّ مِنْ هُنَا إِلَّا وَسَمِعَ بُكَاءَ الْأَسِرَّةِ،
وَنَشِيجَ الْمَلَابِسِ،
وَهَمْسَ الْأَشْبَاحْ.

لندن 2017

احْتِفَالٌ بَهِيمِيٌّ فِي سُوقٍ دِمَشْقِيٍّ

(مَقْطَعٌ مِنْ قَصِيدَةْ)

فَلْنَمْضِ، إِذَنْ، أَنَا وَأَنْتَ فِي هَذَا الْمَسَاءِ الدِّمَشْقِيِّ
شَبَحَانِ غَرِيبَانِ،
يَهْبِطَانِ الْجَبَلَ؛
يَدَاً بِيَدٍ
وَبِهِيمَانِ فِي الْمَدِينَةِ؛
هَابِيلُ الَّذِي قُتِلَ وقَابِيلُ الَّذِي قَتَلَ،
وَفِي سُوقِ الْحَمِيدِيَّةِ
حَيْثُ يَتَدَلَّى الضَّوءُ مَعَ الْمَلَابِسِ بِأَبْوابِ حَوانِيتَ كَئِيبَةٍ،
وتَفِرُّ الْحَمَائِمُ بِأَجْنِحَتِهَا الْمُلَطَّخَةِ بِالسُّخَامِ،
وَتَغِلُ
فِي الضَّوءِ الْكَابِي،
فَلْنَقِفْ هُنَاكَ وَنَتَفَرَّجْ، كَمَا لَوْ كُنَّا سُيَّاحاً عَابِرِينَ
وَلَمْ نَكُنْ يَوْمَاً أَطْفَالَ هَذِهِ الْمَدِينَةِ
وَلَا أَبْنَاءً لِآبَاءٍ دُفِنُوا فِي تُرَابِهَا الْأَسِيرْ.

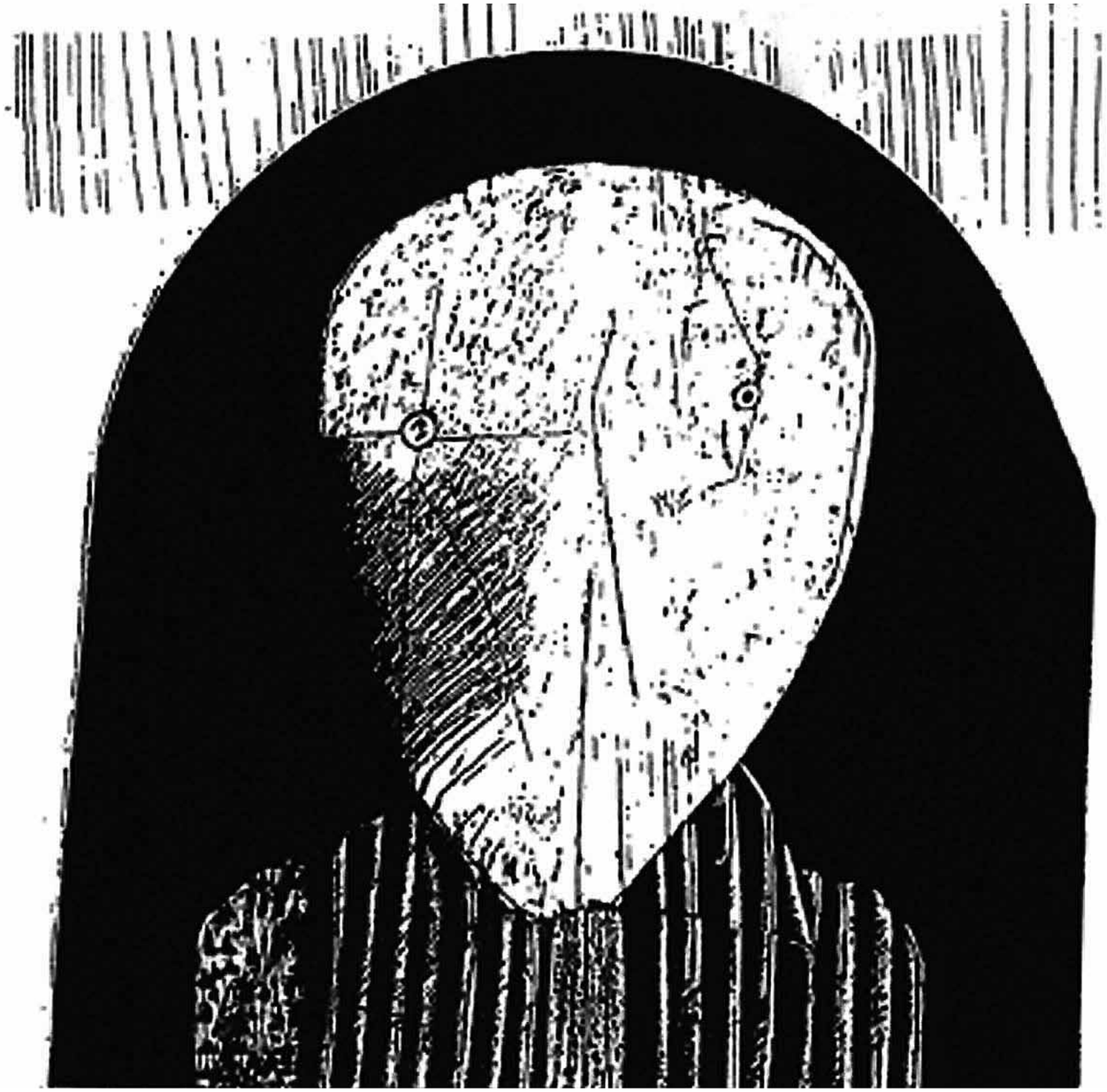
وَفِي مَدَاخِلِ الْحَوَانِيتِ، عِنْدَ الْأَغْلَاقِ الَّتِي ضَجَّتْ،
وَالْأَقْفَالِ الَّتِي رَمَتْهَا الْأَيْدِي، سَرِيعَاً، عَلَى الْأَغْلَاقِ
قَبْلَ أَنْ يَلُوذَ أَصْحَابُهَا بِالظِّلَالْ..
جُنُودٌ، بِأَسْلِحَةٍ أُتُومَاتِيكِيَّةٍ، سَيَصِلُونَ فِي عَرَبَاتٍ مُرَقَّطَةٍ تَغُصُّ
بِالْأَغْلَامِ؛
وَعَلَى أَذْرُعِهِمْ شَارَاتُ الْحَرَسِ الْجُمْهُورِيِّ..
يَتَرَجَّلُونَ بِأَقْدَامٍ مُلَطَّخَةٍ بِالدَّمِ وَالْوَحْلِ
وَيَتَقَدَّمُهُم فَتىً بِرَأْسٍ مَقْطُوعٍ،
وَمِنْ وَرَائِهِ فَقِيهٌ بِعَمَامَةٍ سَوْدَاءَ
قَالَ إِنَّهُ مَازَالَ يَمشِي إِلَى دِمشْقَ مُنْذُ 1500 عَامٍ
نَازِلاً
مِنْ كَرْبَلَاءْ،
وَفِي يَدَيْهِ هَذَا الرَّأْسُ النَّازِفْ.

وَفِي الْمَوْكِبِ،
مِنَ الْوَرَاءِ،
عُصَبٌ بِصُدُورٍ مُبْهَمَةٍ
لَهُمْ رُؤُوسُ أَبْقَارٍ
وَيَنَابِيعُ الدَّمِ تَفُورُ فِي رُؤُوسِهِمُ الْمُجَرَّحَةِ بِالسَّكَاكِينِ
عَلَى مَرْأَى مِنْ دِمَشْقِيِّيْنَ مَبْهُوتِينَ لَهُمْ عُيُونٌ زَاغَتْ فِي جَمَاجِمَ
هَرَبَ مِنْ مَحَاجِرِهَا الضَّوْءُ
وَتَقَهْقَرَتْ فِي ظُلُمَاتِهَا صُوَرٌ وَذِكْرَيَاتٌ عَنْ أَيَّامٍ أُخَرْ..

مَنْ هَؤُلَاءِ يَلْطُمُونَ صُدُورَهُمُ بِالْأَكُفِّ،
وَيَجْلِدُونَ ظُهُورَهُمُ بِالسَّلَاسِلِ،
قَالَ صَبِيٌّ،
...
وَهَلْ نَحْنُ فِي مَنَامٍ حَالِكٍ،
أَمْ فِي مَدِينَةٍ خَرَجَتْ مِنْ كِتَابٍ مُمَزِّقٍ؟

فَلْنَمْضِ، إِذَنْ، أَنَا وَأَنْتَ.. أَنَا وَأَنْتَ، كَمَا يَمْضِي تَابُوتٌ عَلَى
صَفْحَةِ نَهْرٍ،
عَلَى ضِفَافٍ اقْتُلِعَتْ مِنَ الْمَجْرَى،
وَطَافَ بِهَا الْهَشِيمْ.

لندن 2018

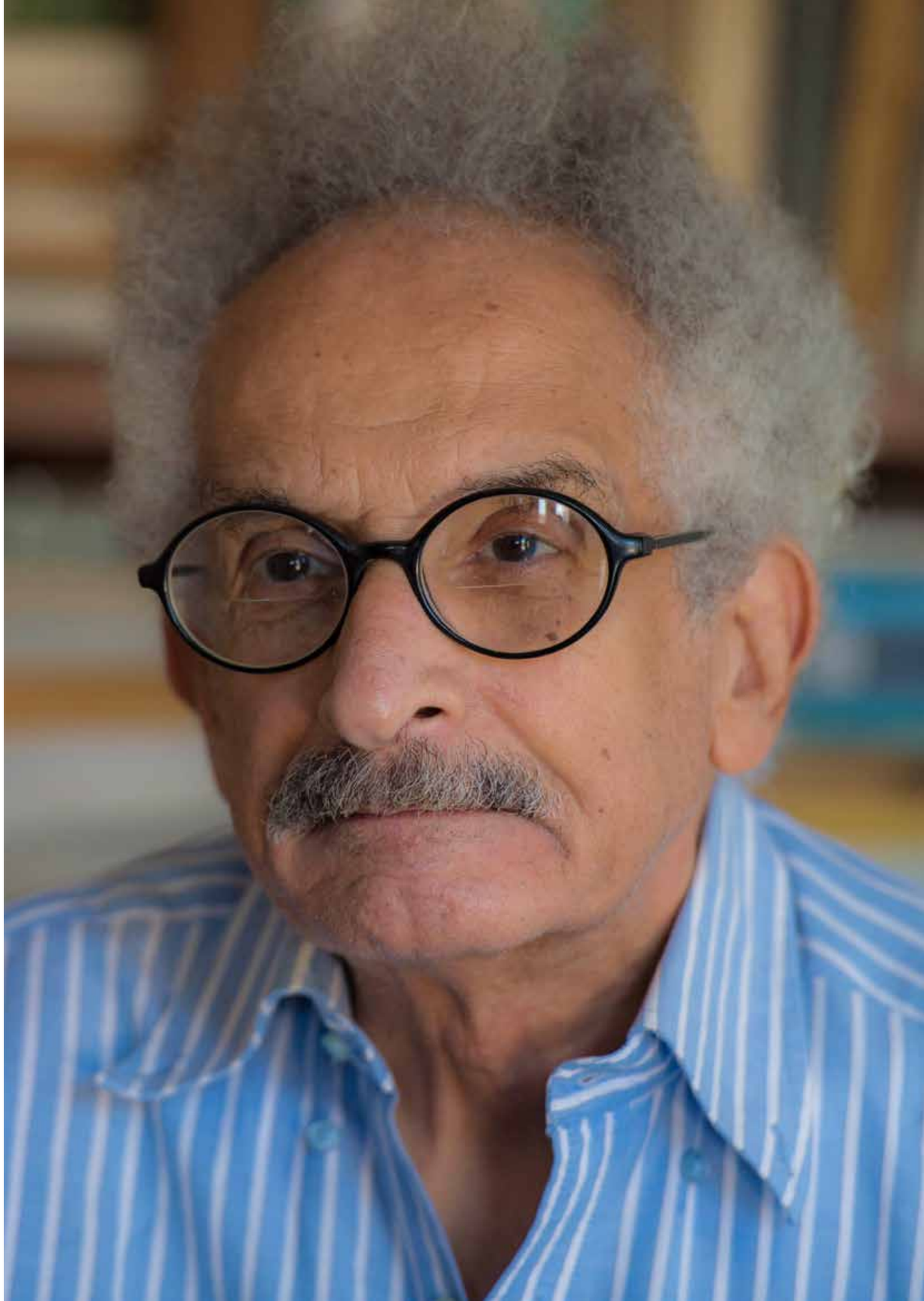


حسين جمعان

حوار

صنع الله إبراهيم

المقاومة بالقلم



لا يكاد يُذكر اسم الكاتب المصري صنع الله إبراهيم في مجلس أو محفل ثقافي أو حتى في طرح أكاديمي حول رواياته وقصصه إلا ويُشار إلى اتساق الحرف مع الموقف الذاتي، فنيًّا وسياسيًّا واجتماعيًّا في آن، حتى صار الرجل علامة من علامات استقلالية المثقف، وبات نبض القلم لديه يحمل من ضمن ما يحمل إشارات إلى نبض الشعب.

ذلك الكيان الحقيقي لا المجازي الذي لم ينهدم في حسبان صنع الله، فهو لا يزال يرى هذا الشعب قائمًا ومتماسكًا وقادرًا على الفعل والعطاء، ومقاومة ألاعيب السلطة ومناوراتها، تلك السلطة التي يجفل صنع الله من مجرد الاقتراب منها، إذ أنها قد تلجأ إلى كل الوسائل من أجل السيطرة على كل شيء، دون اعتبار لأي شيء.

صنع الله إبراهيم، صيّاد ماهر دائمًا لما يعنيه ويخص قارئه، الباحث عن الفن يجده ساردًا في المقام الأول يحرص على الابتكار كما في استحداثه «الكولاج الروائي» ويغلف أعماله بالسياسة وينهل من معينها مادته التي يشتغل عليها اشتغال القاص والروائي، والباحث عن السياسة والعلاقات العربية العربية والحوار المشرقي المغربي في أعماله ذائعة الصيت مثل «اللجنة» و«ذات» و«أمريكانلي» و«بيروت بيروت» و«القانون الفرنسي» وغيرها يجد ضالته أيضًا.

كأن الكاتب باحث ومؤرخ وراسم خرائط زمكانية وإنسانية بامتياز، تتضمن معلومات وافية بعضها موثق من خلال المراجع وقصاصات الصحف ونشرات الأخبار، وهي المصادر التي يضفرها صنع الله في كولاجه الروائي بدون إهدار الحرص الغائي على أن يكون النسق العام للعمل دائرًا في فلك الإبداع والتخييل.

جائزتان، بينهما خمسة عشر عامًا، تبرزان جدوى الكتابة ومعنى أن يكون الإنسان كاتبًا بمفهوم صنع الله إبراهيم الذي خطا عتبة الثمانين، الأولى: هي جائزة «ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي» التي يمنحها «المجلس الأعلى للثقافة» التابع لوزارة الثقافة المصرية وتبلغ قيمتها 100 ألف جنيه مصري (الدولار يساوي 17.6 جنيه تقريبًا)، ورفضها صنع الله في العام 2003 احتجاجًا على سياسات الحكومة المصرية آنذاك في نظام الرئيس الأسبق حسني مبارك، والتي كانت «تقمع شعبها وتحمي الفساد وتسمح لسفير دولة إسرائيل التي تمارس القتل والاغتصاب بالبقاء في القاهرة».. بحد توضيحه حيثيات الرفض في كلمته في ذلك الوقت.

أما الجائزة الثانية، فقد قبلها صنع الله في الـ4 من فبراير الماضي، وهي «جائزة الشعب» المقدّمة من كل من: «اتحاد كتاب أفريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية» و«جمعية أصدقاء أحمد بهاء الدين» فضلًا عن «محبّي وأصدقاء صنع الله إبراهيم»، كما هو منقوش على درع الجائزة.

بين ذلك الرفض وهذا القبول يمكن فهم علاقة صنع الله بالكتابة وبالجمهور معًا، الأمر الذي يحيل أي حوار مع صاحب «شرف» و«العمامة والقبعة» و«التجربة الأنثوية» و«تلك الرائحة» إلى حديث عن الثقافة الشعبية في مواجهة المؤسسة الرسمية ومدجّني السلطة من المنتفعين والانتهازيين والموظفين والمرتزقة.

هكذا بدأ الحوار مع صنع الله إبراهيم من تلقاء ذاته، مزيجًا من السرد والسياسة كأبجدية أعماله، وكمحطات حياته التي لم يتوقف فيها لحظة عن الإبداع، حتى وهو يعاني ويلات السجن ما بين 1959 و1964، في العهد الناصري (فترة حكم الرئيس المصري جمال عبدالناصر) الذي شن حملات وقتها على اليسار والمنتمين إليه.

صنع الله إبراهيم لا يعرف الهدوء ولا الاستكانة، لذلك خاض في حواره مناطق شائكة، وقال آراءه بوضوح وصراحة في المشهد المصري الراهن، محللًا أحوال البلاد فيما بعد ثورة 25 يناير 2011 حتى الانتخابات الرئاسية في أواخر مارس 2018، وآثر أن يأخذ وقته في التفكير قبل الإجابة عن أي سؤال، ليقدم شهادته على العصر بشفافية ومصداقية.

الجديد: قارئ صنع الله يجده أحد رموز الاستقلالية عن المؤسسة الرسمية التي يتمسح بها المدجّنون. هل في ضوء ذلك الانحياز للكتابة والقضية والضمير الإنساني والجمهور، يمكن فهم قبولك «جائزة الشعب» الأخيرة من «المجتمع الأهلي»، بعد سنوات من رفضك «جائزة ملتقى القاهرة للإبداع العربي» عام 2003؟

صنع الله إبراهيم: بالطبع، مانحو هذه الجائزة (جائزة الشعب) لا علاقة لهم بأجهزة الدولة الرسمية، ولا برجال الأعمال، ولا بحزب من الأحزاب. إنهم شخصيات مستقلة تمامًا. وهي كأول مبادرة من

نوعها ترسي تقليدًا جميلًا في الوطن العربي. الفائز لن يكون مدينًا لجهاز من أجهزة الدولة أو لصاحب شركة ما أو لدولة أجنبية.

الجديد: قلتَ من قبل إن الوضع الأمثل للمبدع يتجسد في الاستقلال التام عن السلطة ومنافعها وإغواءاتها وأساليبها التي لا تعد في الاستمالة. هل ترى السلطة لا تزال بحاجة إلى مكرها القديم للتعمية والطمس واستكتاب المنظّرين من خدّام مصالحها، أم أن اللحظة الراهنة هي لحظة اللعب على المكشوف، وفرض إرادة فوقية واحدة دون أدنى اعتبار للأصوات الأخرى المنعزلة أو المقهورة أو المسجونة؟

صنع الله إبراهيم: فتحت ثورة 25 يناير 2011 في مصر عيون قطاع مهم من الجماهير على خبايا الأحداث والأشخاص، وأصبحت واعية بألاعيب السلطة ومناوراتها، ومع ذلك تلجأ السلطة إلى كل الوسائل في سبيل السيطرة على كل شيء دون اعتبار لوعي الشعب. وأصبتَ في القول إنها تلعب على المكشوف، فلا تتورع عن أي شيء في سبيل حماية سلطتها، لا يعنيها دستور ولا قوانين إنسانية ولا رأي عام، وهي مستعدة لبيع أجزاء من بلادها، بل البلاد كلها.

الجديد: في ضوء ما يجري على أرض الواقع، مصريًا وعربيًا، من تغييب للفكر الحر وتضييق على الأصوات المختلفة وقمع للتعبير وسجن ونفي للرأي المخالف، كيف يبدو دور المثقف الفاعل العضوي الراغب في المقاومة وفي إحداث التغيير؟ وهل يمكن الاكتفاء بالقلم سلاحًا، أم أن الأدوار المجتمعية الأخرى من ممارسات مدنية وسياسية يجب أن تستكمل دور الكاتب؟

قبلتْ جائزة الشعب لأنها لا علاقة لها بأجهزة الدولة الرسمية.. والسلطة تلعب على المكشوف.. والجماهير واعية بمناوراتها

قاطعتْ الانتخابات الرئاسية الأخيرة لعدم توفر شروط الشفافية

صنع الله إبراهيم: المسألة تتوقف على ظروف كل شخص. والحاصل أن الجميع يحاولون القيام بدورهم في حدود إمكانياتهم. بالطبع سيكون هناك من يتقاعس عن ذلك أو من يختار المنفعة فيصبح بوقًا للسلطة. كما أن المجتمع الاستهلاكي يفرض ضغوطه هو الآخر، بالطبع يمكن الاكتفاء بالقلم سلاحًا لو أمكن.

الجديد: يتفاعل بعض الكتاب تفاعلًا مباشرًا مع المشهد السياسي المصري الراهن، ومنه الانتخابات الرئاسية الأخيرة في مارس 2018، بين مشارك بإدلاء الصوت بدون الإعلان عن اختيار محدد، ومشارك بموقف محدد، ومنسحب أو متجاهل للعملية برمتها، إلى آخر هذه الاختيارات، التي منها أيضًا الاكتفاء بالكتابة الإبداعية عما يحدث، من خلال الإسقاط السياسي باعتبار أن ذلك يكفي الأديب لبلورة موقفه. إلى أي من هذه الاختيارات تنحاز؟ ولماذا؟

صنع الله إبراهيم: أنا نفسي قررت مقاطعة الانتخابات الرئاسية الأخيرة (26-28 مارس) لعدم توفر الشروط التي توفر لها الشفافية اللازمة، ويجب توجيه التحية لمن أعلنوا هذا الموقف بشجاعة، ودعوا الجماهير إلى مقاطعتها.

الجديد: يُتهم اليسار المصري من قبل البعض بعدم قدرته على إعادة التشكّل للتعاطي الواقعي مع مستجدات الأرض سياسيًا وفكريًا، والاشتباك الإيجابي سواء بالمعارضة أو المشاركة القائمة على التفاعل وحق الاختلاف.. كيف ترى المشهد؟

صنع الله إبراهيم: تعرض اليسار المصري إلى أشكال من القمع المتواصل منذ عشرينات القرن الفائت، عندما أقدم سعد زغلول على حل الحزب الشيوعي الوليد ومحاكمة أعضائه. وفي ظل ظروف الاضطهاد يجري الالتجاء إلى العمل السري مما يعطي مجالًا للأخطاء والانحرافات، وهو الآن ممنوع من أية معارضة ولا تتاح له فرصة المشاركة، بل إن الأمر طال كل التيارات الليبرالية البعيدة عن اليسار.

الجديد: الجمالي والسياسي في امتزاجهما العفوي، وأيضًا الذهني، يخلعان على الإبداع الروائي قدرًا من الخصوصية المحلية عند طرح قضايا إنسانية عامة تخاطب البشر في كل زمان ومكان. هل ترى انغماس الرواية في تشريح مجتمعها وترصّدها للواقع الشعبي والسياسي يمثل قيدًا على عالمية الأدب عند ترجمته؟ أم أن جماليات الطرح كافية لتدويل الموضوع واستقطاب القارئ/ الإنسان إلى البؤر المحلية الطازجة؟

صنع الله إبراهيم: بالعكس، الانغماس الذي تتحدث عنه هو الذي يميز الرواية ويعطيها أهمية ويخلق ضرورة ترجمتها. ثم إن أهم شيء بالنسبة إلى الكاتب هو أن يُقرأ أولًا في بلده وبلغته. عدا ذلك أمر ثانوي.

الجديد: الروائي حين يكتب التاريخ، كما في روايتيك «اللجنة» (عن سياسة الانفتاح الاقتصادي في عهد الرئيس المصري أنور السادات) و«بيروت بيروت» (عن الحرب الأهلية في لبنان)، هل يمكن محاسبته محاسبة المؤرخ على المعلومة بما يعني التجريد والموضوعية، أم أن الخيال الروائي وذاتية الكاتب يفتحان الباب أمامه واسعًا لرؤية نسبية يعتمل فيها الخلق والتأليف خارج التاريخ، وعلى هامشه؟

فتحت ثورة 25 يناير 2011 في مصر عيون قطاع مهم من الجماهير على خبايا الأحداث والأشخاص

مهمة المبدع الأولى أن يفهم ما يجري حوله ويساعد الناس على الفهم

صنع الله إبراهيم: هذا سؤال جيد. إذا كُتبتْ كلمة رواية على الغلاف، فمعنى ذلك ألا تُعامل ككتاب تاريخ، رغم أنها قد تقدم الواقعة التاريخية على حقيقتها غير الصورة الكاذبة التي تقدمها كتب التاريخ أو تقدم تفسيرًا لها. من ناحية أخرى، فإن كلمة رواية تعني أن الكاتب من حقه أن يتصرف في المعلومة بحسب رؤيته.

الجديد: قلتَ من قبل إن مهمة الكاتب ليست انتقاد النظام وحسب، فكيف تصوّر مسؤولية الكاتب الآن في ظل معطيات ضبابية بل مأساوية تحيط بالمشهد العربي ككل، من أزمات وحروب ونزاعات وفشل للثورة المصرية والثورات العربية في تحقيق أهدافها المنشودة؟

صنع الله إبراهيم: مهمة الكاتب الأولى أن يفهم هو نفسه ما يجري حوله، ويساعد الناس على الفهم. عنده أسلحة كثيرة تشمل الغمز واللمز والسخرية، وهذه الأسلحة تثري العملية الإبداعية.

الجديد: من وجهة نظرك، ما أبرز العراقيل التي تقف في وجه كل من الديمقراطية والعلمانية والحرية، في مصر والمجتمعات العربية؟

صنع الله إبراهيم: السلطة القائمة والمحصنة بالقوة المسلحة وبالتقاليد الرجعية وبطبقة من المستفيدين من رجال الأعمال وكبار تجار المخدرات ووكلاء الشركات الأجنبية، والتي تسيطر على وسائل الإعلام.

الجديد: يكثر الحديث عن تجديد الخطاب الديني واجتثاث منابع الإرهاب وخوض حروب لمواجهة التيارات الظلامية. هل ترى اهتمامًا كافيًا من السلطة الراهنة بدور القوة الناعمة في هذه الميادين، أم أن التركيز لا يزال منصبًّا فقط على الحلول الأمنية وحدها رغم قصورها وتقصيرها؟

صنع الله إبراهيم: الأمر يتطلب فتح المجال العام للنشاط السياسي من معارضة واجتماعات ومظاهرات ومنابر مستقلة وحيوية تثقف الجماهير.

الجديد: يبتعد المسار السياسي أحيانًا عن المأمول، لكنه بقدر من الوعي والتفتح يمكنه العودة إلى البوصلة الصحيحة. كيف تصف روشتة أساسية لتوجيه الحراك السياسي والمجتمعي بمصر، سواء بالنسبة إلى المؤسسة، أو إلى النخبة، أو بالنسبة إلى فئات الشعب؟

صنع الله إبراهيم: كل شيء يبدأ من العقلية العسكرية التي تحكم. فأنت في الجيش لا تناقش وعليك أن تنفذ وإلا تعاقب. والحياة اليومية معلقة بأمر القائد الذي قد يكون مخمورًا أو مخدرًا. في بداية حكم الرئيس عبدالفتاح السيسي أصدر أمرًا بأن يكون كل موظف حكومي خلف مكتبه في السابعة صباحًا. لم يكن هذا الأمر واقعيًّا بالنظر إلى ظروف الموظفين، فبعضهم يسكن في أماكن خارج القاهرة. على هذه العقلية أن تقبل وجود رأي مخالف بل آراء مخالفة ووجهات نظر أخرى. نحن في حاجة

إلى صحف معارضة وأحزاب تساندها تستطيع الحركة في الشارع.

الجديد: قبلتَ الرئاسة الشرفية لاتحاد كتاب مصر لمدة عام اعتبارًا من ديسمبر 2017، فهل ترى الاتحاد كيانًا فاعلًا يقوم بدوره المرجوّ؟ وما توصياتك له كرئيس شرفي؟

صنع الله إبراهيم: اتحاد الكتاب يقوم بدوره في حدود رسمتها السلطة منذ تأسيسه. لقد شاركت في تأسيسه أواخر عهد السادات واشتركت في أول انتخابات يعقدها. وكان يوسف السباعي الوزير (وزير الثقافة) يتابعها بالتليفون مع أذنابه. منذ اللحظة الأولى حرصت السلطة على السيطرة عليه، وبالرغم من ذلك استطاع الاتحاد في بعض الفترات أن يكون قوة فاعلة في المحيط السياسي، وأتمنى تحقيق ذلك في ظل قيادته الحالية.

الجديد: اختلفتْ معك بعض الكيانات والحركات الثورية، وبعض المثقفين، في أعقاب تصريحاتك التي تلت أحداث 30 يونيو 2013، من حيث تأييد السيسي والهجوم على محمد البرادعي (نائب الرئيس المصري السابق) وما نحو ذلك، لكنّ هؤلاء المختلفين معك لم يخطئوا بحقك، وأحالوا آراءك إلى منطقة القناعة الشخصية، كونك لم تكن أبدًا من الذين ينطقون بدافع الرياء أو الرغبة في الاستفادة. كيف ترى الآن آراءك وتصريحاتك تلك التي أدليت بها في أغسطس 2013، بعد تكشف أمور كثيرة لك كانت غائبة وقتها؟

صنع الله إبراهيم: كانت هناك ثلاث قوى: الإخوان والمؤسسة العسكرية والثوار. الأولى تهدد بإعادة البلاد إلى عهود سحيقة، والثانية تربت على يد نظام مبارك وحمته، والثالثة ممزقة بلا قيادة أو تنظيم. والسيسي كان شخصية مجهولة. وقد سبق أن عشت تجربة عبدالناصر: في البداية هاجمناه على أساس أنه عميل أميركي وأن نظامه دكتاتورية عسكرية، لكن الخطوات التي اتخذها من إصلاح زراعي وإجلاء القوات الإنكليزية وضرب للإقطاع ثم الانضمام كقوة فاعلة إلى حركة الحياد الإيجابي وأخيرًا تأميم قناة السويس، كل هذه الخطوات أجبرتنا على تأييده. وأعتقد أنها كانت في خلفية رأسي، وخلقت الأمل في أن تتكرر من جديد. لكن نظام السيسي اتخذ خطوات من نوع آخر؛ حدث انحياز إلى الأغنياء، وبرزت وجوه النظام السابق، وحدث انصياع لإملاءات صندوق النقد الدولي وتعميق للروابط مع الشركات الأجنبية وتصفية للقطاع العام وتضييق للمجال العام وقمع للنشاط السياسي.

الجديد: تجربة السجن التي تعرضتَ لها في العهد الناصري، إلى أي مدى تتجدد ذكراها في هذه الأيام، خصوصًا مع تكرار ترويج أن النظام الحالي بمصر يسعى إلى استعادة التجربة الناصرية؟ وهل يمضي النظام في هذا المسار فعلًا من حيث الانحياز إلى قطاعات واسعة من الشعب وتكريس المساواة الاجتماعية والاستقلال الوطني، أم أنه

يراعي مصالح الأقليات من المنتفعين والمتحالفين؟

صنع الله إبراهيم: النظام الحالي بالقطع لا علاقة له بالتجربة الناصرية؛ إنه بوضوح يناصر كل ما ناضل عبدالناصر ضده، فهو منحاز بشكل سافر إلى أقلية من كبار الملاك والمستوردين، والعقلية التي تحكم أبعد ما تكون عن مصالح الأغلبية.

الجديد: ميلك الشخصي إلى العزلة، هل يتسق مع عدم تعويلك على دور وزارة الثقافة، والمؤسسات الرسمية عمومًا، في رسم مسار الحركة الفكرية والإبداعية بمصر؟ وهل ترى أغلبية المنجزات الثقافية بمصر وليدة إرهاصات وجهود وطفرات فردية بالأساس؟

صنع الله إبراهيم: الكاتب مهمته الرئيسية أن يكتب ولا ينشغل بأمور أخرى إلا في أضيق الحدود. من ناحية أخرى، لا يمكن التعويل على جهة رسمية في الحركة الإبداعية. في فترة معينة بمصر تركز النشاط الإبداعي في الأرصفة التي انتشرت فوقها المجلات والمطبوعات الفردية. حاليًا تقوم دور النشر الخاصة بهذا الدور.

ومع ذلك، فالأمر يتوقف على الرؤية السياسية للسلطة. في عهد عبدالناصرعندما حدث تحول تقدمي في المسار السياسي للسلطة دب نشاط بارز في الحياة الثقافية رغم السيطرة الأمنية.

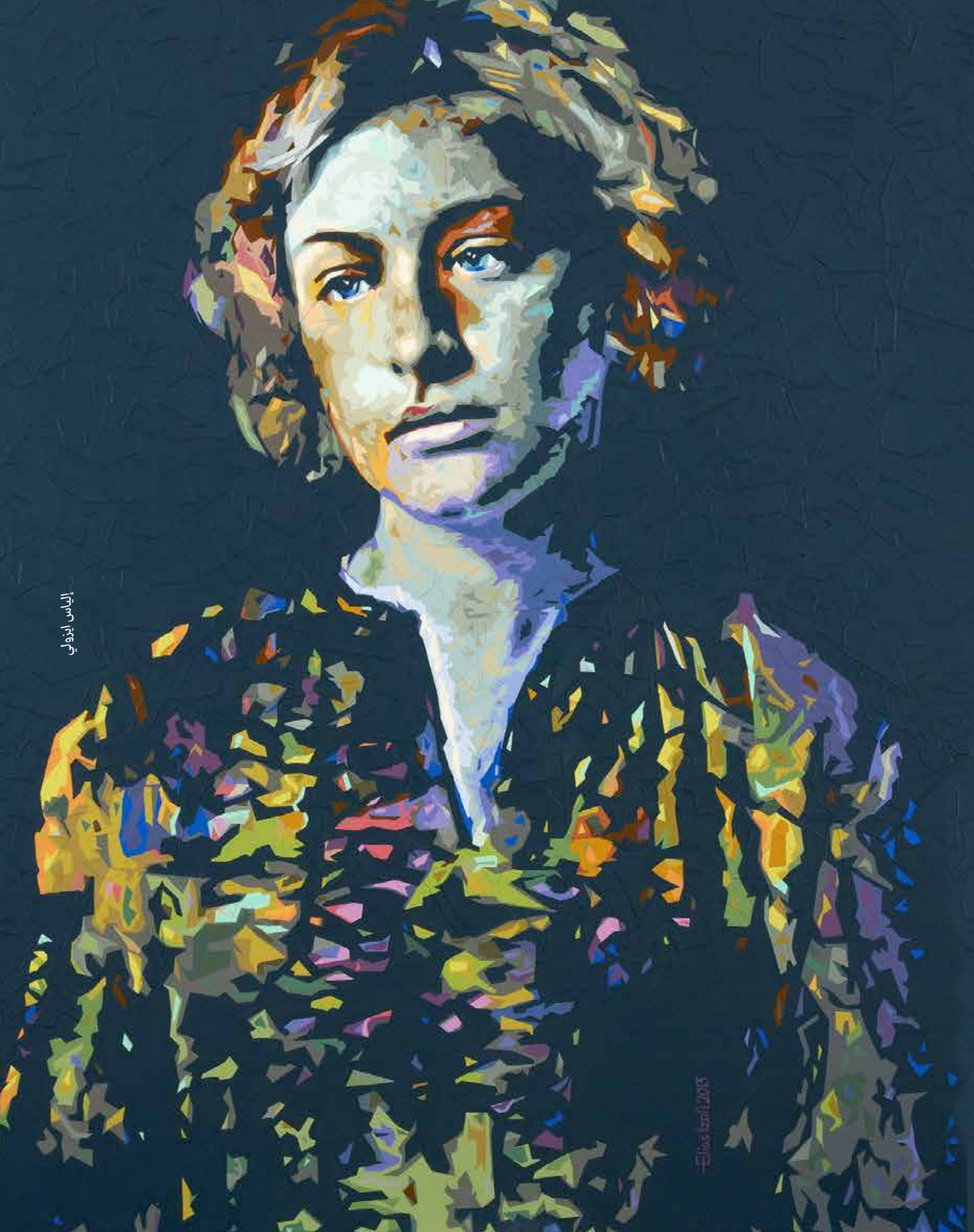
الجديد: وصفتَ حكم الإخوان بأنه «كوميديا تعبر عن ضيق أفق ديني وسياسي». كيف ترى سبل حل أزمة التعامل مع ذيول الجماعة بمصر، بما تحمله من نزعات انتقامية واحتقان شديد نحو النظام والشعب على حد السواء، وهل يكفي القمع وحده لتجنب شرور الجماعة، أم لا بد أن يكون للحوار وجود؟ وماذا عن تعبير «المصالحة» الذي يردده البعض وفق شروط معينة؟ وهل يمكن أن يقود ذلك إلى تنازلات؟

صنع الله إبراهيم: الحوار ضروري في كل الحالات، لكن العنف مرفوض، فشرط الحوار هو التخلي عن العنف، وينطبق هذا على فكرة المصالحة. والحوار يعني بالتأكيد أيضًا التنازلات من الجانبين. لكنني أشك في إمكانية سيطرة الإخوان على أجنحة عندهم ترى في العنف الطريق الوحيد للعمل. نحن أمام طريق مسدود لن ينفتح إلا بتغير المعادلات أي القوى الفاعلة، أي إتاحة الفرصة للتيارات الليبرالية واليسارية للتعبير عن رأيها والنشاط من أجلها.

الجديد: تتناول عادة قضايا مجتمعية وسياسية كبيرة محورية كما في «أمريكانلي» (العلاقة بين الشرق والغرب)، و«اللجنة» (نقد فترة حكم السادات)، وسائر أعمالك. كيف تنظر إلى «التلخيص المخل» الذي يحصر مثل هذا التوجه في خانة «الأدب الملتزم»، بمعنى الشعارية والمباشرة، في حين أن الأدب عمومًا لا يمكن أن يدور في فراغ بمعزل عن ظرفية مكانية وزمانية محددة؟

صنع الله إبراهيم: أي موضوع في الحياة يمكن أن يكون موضوعًا للإبداع، المهم هو توفر الشروط التي يتطلبها أي عمل فني وأساسًا قدرته على الإمتاع، والمباشرة قد تكون ضرورية أحيانا، وثمة أفلام دخلت تاريخ السينما العالمية وهي قائمة على الشعارات السياسية.

أجرى الحوار في القاهرة: شريف الشافعي



إلياس إيزولي

صورة المراهق

في الأدب والفكر والفن والاجتماع العربي

"المراهقة، المراهق، المراهقون، الروح الفتية، والنفس القلقة.. موضوع طالما شغل الفكر والأدب والفن في كل الثقافات، وكذلك في الثقافة العربية ومجتمعاتها المترامية على جغرافيات تشهد مخاضات وصراعات عاصفة، لم تتوقف منذ مطلع القرن العشرين، وحتى اليوم.

حين تعلن الذات عن وصولها إلى مرحلة المراهقة، فإنها تعبّر أول ما تعبّر عن نفسها بالتمرّد الكلي. والتمرّد الكلي هنا تمرّد وجودي وليس تمرّدا على وضع من أوضاع الذات أملا بتحسين وضعها، بل هو التمرّد بالمعنى الذي أشار إليه ألبير كامو في كتابه "فلسفة التمرّد"، أي التمرّد الميتافيزيقي، تمرّد على العالم. فروح المراهقة هنا تظهر في ما سميته مرة بالنزعة اللائية. إن "اللاء" هنا التعبير عن أول وعي بالحرية، المراهق انتقل من حرية الطفل التي لا يعيها، إلى ذات أصبحت، بفضل وعيها لأناها، واعية بحريتها، وبفضل وعيها بحريتها نمت لديها قوة الرفض المعبّر عنها بـ"لا" المتمردة، والتي تميز روح المراهقة، حتى ليمكن القول إن روح المراهقة هي روح التمرّد. وهو ما يظهر في سلوك التأفف من كل ما كان يألفه الطفل. فما كان الطفل متكيّفا عليه لم يعد ذا قيمة، وصارت أمام المراهقة بوصفها تأففا مهمة إعادة التكيّف مع العالم، فليس المراهق هو الكائن الجديد بل العالم كله بالنسبة إليه جديد ويحتاج إلى عملية تكيّف جديدة. هنا بالذات يظهر التوتر والصراع في الذات الجديدة، التوتر هو النتيجة الضرورية لروح التمرّد. هذه الروح التي تجد نفسها لأول مرة أمام اتخاذ قرارات متعلقة بالمصير.

هذا الوصف المجرّد يتعيّن على أنحاء مختلفة، وإن كان مشتركا لدى جميع المراهقين. لأن المراهق يحضر بوصفه تاريخ طفولة وتربية ودرجات قمع وحياة حب أو عنف أو فقر أو دعة أو حرمان، يحضر كل المكبوت اللاشعوري. أجل إنه كينونة جديدة.

ولكن روح المراهقة ترافقه طوال مسار حياته، بل هي التي تحدد ظهوره في الحياة.".

لم أجد خيرا من الملاحظة التي سلفت للمفكر أحمد برقاوي وما ألمعت إليه وأحاطت به من معان تتصل بالمراهقة فكرة وموضوعا وفضاء، لتكون مدخلا إلى موضوع الملف عن المراهقة والمراهق في ثقافة عربية تشهد صراعا مفتوحا بين صورة المراهق وقراءة تلك الصورة في مجتمع عربي ذي نزوع أبوي لم يفسح للمراهقة حيزا يليق بها، حيزا يطلّ على أفق مفتوح يمكن له أن يستوعب ويحاور تلك الكينونة التي نسميها المراهقة.

هنا مقالات وشهادات من كاتبات وكتاب عرب تطرح أفكارا عن اللحظة الأكثر تعقيدا وإشراقا معا في الاجتماع العربي: المراهقة. علما أن "الجديد" ستبقي هذا الملف مفتوحا لمقالات ومداخلات أخرى في الموضوع ■

قلم التحرير

روح المراهقة

أحمد برقاوي

ليس يرضي الفلسفةَ قولُ العلم الذي يفسر، أو قل لا تكتفي به في أحسن الأحوال، لكنها لا تستطيع أن تؤسس قولها إلا على علم جرى التحقق من أحكامه. إنها وهي تجعل من مفهوم المراهقة المفسّر بيولوجيا ونفسيا أحد مفاهيمها، فإنها تمنح المفهوم نفسه فضاء أوسع من ذلك الفضاء الممنوح له من العلم، فتحرره من محدودية البيولوجي والنفسي.

ما المراهقة؟

ليس الجواب عن هذا السؤال بالأمر السهل، فالفلسفة، لأسباب أجهلها، لم تنشغل بهذا المفهوم، فليس لدينا ما نتزود به ممّا يسهل علينا الوصول إلى تعريف فلسفي، إلا بعض شذرات لا قيمة لها تتحدث عن تعليم الفلسفة للمراهق.

بيولوجيا تنتمي الفئة العمرية من سن الرابعة عشرة حتى الرابعة والعشرين (يُختلف أحيانا في السن) إلى مرحلة المراهقة، وهذه مرحلة تشهد نموا جسديا وهرمونيا وتغيرا نفسيا وعقليا يقيم قطيعة ظاهرية مع مرحلة الطفولة.

في هذه المرحلة ينشأ الوعي الذاتي بالأنا، وتتغير الحاجات، وتنشأ الرغبة في الانزياح عن المألوف، وتظهر عاطفة الحب بطابعها الرومانسي، ويغوص الفتى في عالم الأحلام، والتخيلات، وتنمو لديه روح المغامرة، ونزعة التحرر من السلطة، وبخاصة السلطة الأسرية.

لكن هذا العالم المعروف والملاحظ حسيا وواقعيا، والمفسّر علميا، على أهميته في علم التربية، لا يقول شيئا كثيرا عن المراهقة بوصفها حالة أنطولوجية كلية، أي لا يقول شيئا عن روح المراهقة كما تطمح الفلسفة. لا شك في أننا نجرد روح المراهقة من تعيّنات المراهقة رغم اختلاف الشروط الأسرية والطبقية والمحلية التي ينشأ فيها المراهقون ويعيشون، فاختلاف سلوك المراهقين باختلاف هذه الشروط المعيشة لا يغير من ماهية المراهقة التي سميناها روح المراهقة، الدالة على المعنى الأنطولوجي للمراهقة، والمقصود بالمعنى الأنطولوجي هو أن المراهقة هي نمط وجود للإنسان، ذو تعيّن متعدد في السلوك والنظرة إلى العالم، لا يعود إلى ارتباط مباشر بالمرحلة العمرية التي تتحدث عنها البيولوجيا وعلم النفس كما قلنا أعلاه.

فروح المراهقة تسكن أنواتٍ بوصفها ذات معنى وجودي ونظرة إلى الحياة، وليس بوصفها لحظة عابرة تزول بزوال العمر الذي نشأت فيه وتطورت. وعندها تكون الذوات التي فقدت روح المراهقة قد فقدت السمات الأكثر تألقا للنفس.

فالأنا التي تتعين بفترة الحياة بين سني 14 و24 هي ذاتها التي تستمر في الظهور حتى لحظة العدم. حتى الشعور بحالات الإحباط واليأس والقنوط التي تظهر في المراحل المتقدمة أو المتأخرة من العمر لا تُفهم إلا بوصفها هزيمة روح المراهقة، وبالقياس إلى المعنى الوجودي لروح المراهقة.

والكائنات التي فقدت روح المراهقة هي الكائنات التي تحوّلت من الوجود لذاته إلى الوجود في ذاته.

فالأنا التي خرجت إلى العلن، في فترة المراهقة، بوصفها مشروع وجود ممتلئا بالحرية هي الوجود لذاته بالمعنى السارتري للكلمة. وحين تستمر الأنا وجودا لذاته فإنها تحتفظ بتلك الروح المراهقة، وبالعكس إذا فقدت الأنا وعيها بذاتها على أنها مشروع، أو وجود لذاته، فقدت روح المراهقة وتحولت إلى وجود في ذاته، والوجود في ذاته بهذا المعنى ليس إلا تحول الذات إلى شيء من الأشياء فاقد للحرية والإرادة، وما يجب أن يكون غارقا في ما هو كائن بنوع من الرضا المقيت.

المراهقة وروح التمرد

حين تعلن الذات عن وصولها إلى مرحلة المراهقة، فإنها تعبر أول ما تعبر عن نفسها بالتمرّد الكلي. والتمرّد الكلي هنا تمرّد وجودي وليس تمرّدا على وضع من أوضاع الذات أملا بتحسين وضعها، بل هو التمرّد بالمعنى الذي أشار إليه ألبير كامو في كتابه «فلسفة التمرّد». أي التمرّد الميتافيزيقي، تمرّد على العالم. فروح المراهقة هنا تظهر ما سميته مرة بالنزعة اللائية. إن «اللاء» هنا التعبير عن أول وعي بالحرية، المراهق انتقل من حرية الطفل التي لا يعيها، إلى ذات أصبحت، بفضل وعيها لأناها، واعية بحريتها، وبفضل وعيها بحريتها نمت لديها قوة الرفض المعبر عنها بـ«لا» المتمردة والتي تميز روح المراهقة، حتى ليمكن القول إن روح المراهقة هي روح التمرّد.

إلياس إيرولي

والذي يظهر في سلوك التأفف من كل ما كان يألفه الطفل. فما كان الطفل متكيّفا عليه لم يعد ذا قيمة، وصارت أمام المراهقة بوصفها تأففا مهمة إعادة التكيّف مع العالم، فليس المراهق هو الكائن الجديد بل العالم كله بالنسبة إليه جديد ويحتاج إلى عملية تكيّف جديدة.

هنا بالذات يظهر التوتر والصراع في الذات الجديدة، التوتر هو النتيجة الضرورية لروح التمرّد. هذه الروح التي تجد نفسها لأول مرة أمام اتخاذ قرارات متعلقة بالمصير.

هذا الوصف المجرّد يتعين على أنحاء مختلفة، وإن كان مشتركا لدى جميع المراهقين.

لأن المراهق يحضر بوصفه تاريخ طفولة وتربية ودرجات قمع وحياة حب أو عنف أو فقر أو دعة أو حرمان، يحضر كل المكبوت اللاشعوري. أجل إنه كينونة جديدة.

ولكن روح المراهقة ترافقه طوال مسار حياته، بل هي التي تحدد ظهوره في الحياة.

فإذا انطوى التمرّد والتأفف المراهقي على خوف من المجهول، ومن السلطة الأبوية القامعة، وأدّى إلى العزلة والانطواء، رافقت حالة العزلة والانطواء الذات دون أن تكون الذات قادرة على التخلص منها قط.

أما إذا انطوت روح المراهق المتمرّد والمتأفف على حب المغامرة، فإن الذات هنا تكون على علاقة مباشرة بالخطر. ففي الحالات التي تكون فيها روح المراهقة عائشة في مجتمع مستقر، فإن روح التمرّد تتعيّن في المغامرة التي لا تنطوي على خطر كبير، إنها مغامرة سفر، انفصال عن الأسرة، هروب من المدرسة، حبّ يصل حدّ الهوى، حبّ امرأة لها من العمر ما يزيد عن عمره، هجرة إلى بلاد أخرى، اختيار مهنة يحبها ولا تحوز على موافقة الأهل.

في الستينات من القرن الماضي ظهرت روح المراهقة المتمرّدة والمغامرة بصورتين ساطعتين في الغرب، والغرب مجتمعات مستقرة نسبيا متجاوزة مآسي الحرب العالمية الثانية؛ ظاهرة الهيبيز وثورة الطلاب في فرنسا.

أما ظاهرة الهيبيز (Hippies) والتي ظهرت كحركة مراهقين تتراوح أعمارهم بين 15 و24 سنة في الولايات المتحدة إبّان الستينات، ما

لبثت أن انتشرت في كل دول أوروبا. كانت ظاهرة الهيبيز أسطع ظاهرة في معاداة الجانب المتوحش من الرأسمالية، ظاهرة احتجاج تمّت خارج الحركات الشيوعية والعمالية ضدّ اغتراب الإنسان في عالم التقنية والسلعة والحاجات التي يخلقها الرأسمال. ولقد امتلأت الجامعات بالآلاف من الطلاب المتمردين على القيم الأميركية، وراحوا يدافعون عن الحبّ والحرية والسلام. وتعبيرا عن نزعة الرفض والتمرّد راحوا يميزون أنفسهم بالمظهر الخارجي ذي الرداء البسيط والزّيّ، وإطالة الشعر. فضلا عن انتقال الكثير منهم إلى بلدان الشرق الآسيوي القديم، كبلاد العرب وبلاد الهند علّهم يجدون الراحة والهدوء في العالم الروحي- الطبيعي.

بينما كان أكبر انفجار لروح المراهقة في التاريخ هو ثورة الطلاب في فرنسا سنة 1968. لقد خرج المراهقون هذه المرة إلى الشوارع في عملية احتجاج ثورية لتغيير الوجود الفرنسي وليس لتغيير النظام. خرجوا متمردين على النظام الأبوي القارّ في الأسرة والمؤسسة والسلطة، رافعين شعار «منع الممنوع»، محتجين على القوانين المانعة للحرية، رافضين سلطة الرأسمالية المتوحشة التي بسببها راح الطلاب والعمال يعيشون حالة الحرمان.

لقد حملت ثورة الطلاب كلا من سارتر وفوكو ودولوز على الاندراج فيها، فضلا عن الكثير من الفنانين والشعراء.

أرعبت ثورة المراهقين هذه شارل ديغول بطل تحرير فرنسا من الاحتلال الألماني، صحيح أن تحالف اليمين الفرنسي مع اليسار الستاليني- الشيوعي قد أجهض الحراك الطلابي لكن روح ثورة الطلاب مازالت تسري في المجتمع الفرنسي.

أما إذا ترافق انفجار روح المراهقة مع مجتمع يعيش حالات من التغيرات الرديكالية وعلى أعتاب تحولات رديكالية أو في مجتمع تأكله حرب أهلية، فإن جمهور المراهقين في الغالب من المغامرين الذين يذهبون للخطر بكل سعادة.

لقد وجد جمهور كبير من الشباب الفلسطيني بالمخيمات وغير المخيمات في انطلاق الثورة الفلسطينية ضالتهم في خوض المغامرة الوجودية. ففكرة الوطن والتحرير والعودة والتي كانت خالية من معاني الجهاد والجنة كانت جوهر التمرّد المغامر وركوب الخطر.

لقد كان الشباب الفلسطيني والعربي عموما يعيش مناخات رديكالية عالمية، وفكرة الثورة على الصهيونية عكست تلك الميول الثورية الشبابية الطافحة بروح المراهقة المتمردة.

حين تعلن الذات عن وصولها إلى مرحلة المراهقة، فإنها تعبر أول ما تعبر عن نفسها بالتمرّد الكلي. والتمرّد الكلي هنا تمرّد وجودي وليس تمرّدا على وضع من أوضاع الذات أملا بتحسين وضعها، بل هو التمرّد بالمعنى الذي أشار إليه ألبير كامو في كتابه «فلسفة التمرّد». أي التمرّد الميتافيزيقي، تمرّد على العالم. فروح المراهقة هنا تظهر ما سميته مرة بالنزعة اللائية. إن «اللاء» هنا التعبير عن أول وعي بالحرية

وفي صباح كل عيد تُحمل أطنان من أغصان الآس إلى مقبرة الشهداء في مخيم البرموك لتوضع على قبور، أغلبُ أعمار ساكنيها بين السادسة عشرة والرابعة والعشرين.

بل لقد تحولت الثورة الفلسطينية بما هي حالة تمرّد قصوى إلى موقع خلاصي لعدد كبير من المراهقين السوريين واللبنانيين والعرب عموما، ومن كل أنواع الفئات الاجتماعية. وراحت تلهمهم معنى الفداء. وكل ذلك جرى في مناخ الظاهرة الجيفارية، حيث تحوّل جيفارا في حياته وموته إلى مثل أعلى للتمرّد والفداء.

الأيديولوجيا وروح المراهقة

يمكن القول بكل اطمئنان بأن الأيديولوجيا مصيدة المراهقين، وهي الأكثر قدرة على الجذب والإغراء لهذا العالم؛ عالم المراهقة. وتفسير ذلك أن الأيديولوجيا تستجيب لنزعتين أساسيتين من نزعات المراهق: الرومانسية والطوباوية. وهما نزعتان مترابطتان غالبا. فروح المراهقة روح وجدانية حدسية عاطفية تسحرها الأهداف العظيمة بكل ما يكتنف هذه الأهداف من غموض ولاعقلانية، ويزداد سحر الأيدلوجيات تأثيرا أكثر كلما كانت الآمال المستحيلة فيها أكثر، وصورة المستقبل زاهية أكثر.

وغالبا ما تعيش الأوتوبيا والأيديولوجيا معا وتموتان معا، ففي كل أيديولوجيا أوتوبيا وفي كل أوتوبيا أيديولوجيا. وكلتاهما تنطويان على الوعد، على مستقبل متجاوزٍ للواقع. وروح الرومانسية قابعة في قلب الأوتوبيا أصلا. حتى ليمكن القول بأن روح المراهقة تتعيّن في الأيديولوجيا.

لندقق في هذه الفرضية التي نطرحها انطلاقا من حال الأيديولوجيات العربية أيام ازدهارها، وقبل أن تصبح جزءا من المستنقع العربي الراهن.

فلقد انخرط الشباب العربي في ثلاثة أنماط من الأيديولوجيات الكبرى: القومية والشيوعية والإسلامية بدءا من أوائل القرن العشرين حتى نهاية السبعينات.

كانت النزعة الطوباوية من حيث هي قوة للإغراء نادرا ما نجا منها جيل من الشباب في بداياتها.

وروح المراهقة لا تطرح على نفسها السؤال حول واقعية الفكرة، بل تتوحد مع الفكرة بشكل صوفي. فالأمة العربية الواحدة ذات الرسالة الخالدة والمعبر عنها بكلمة وجدانية مؤثرة «البعث»، وهي تستعيد ذكريات المجد المسطورة في الكتب والقارّة في الذاكرة، والمتداولة في الخطاب الشفهي، واستعادة الاعتداد بكل هذا وبالانتماء إلى «العروبة»، كلّ هذا لم يترك أيّ تحفظ للسؤال لدى روح المراهقة الجامحة، والحاوية في الأصل على حظ من ثقافة مهيّأة لذلك.

وقس على ذلك الخطاب السوري القومي المتشابه جدا في جوهره للخطاب القومي العربي، مع اختلاف حجم المقدّس القومي وحدوده وتاريخه.

بينما انطوت الأيديولوجيا الإسلاموية بكل أشكالها على ما انطوى عليه الخطاب القومي، ولكنها زادت عليه المقدّس الإلهي والشهادة في سبيل الله وأمر الله، كانت فكرتا البعث العربي والبعث الإسلامي تقومان على أن هناك تاريخا أثيرا يجب بعثه، فقامت هذه الرومانسية التاريخية بدور الجاذب لروح ترفض الواقع المرفوض الذي يعود وجوده إلى آخر يكره العرب والمسلمين.

أما روح المراهقة التي تنتمي إلى حس أخلاقي عالٍ بفكرة المساواة بين البشر، ونزعة رديكالية ضد القيم السائدة التي تعبر عن التفاوت بين البشر، فقد وجدت ضالتها في أوتوبيا مجتمع بلا طبقات، وبشرية أممية بلا عنصريات، وجنة على هذه الأرض يعيش فيها الناس كل حسب حاجته في مجتمع شيوعي أشبه بالمدينة الفاضلة.

والحق بأن الإغراء بالجنة الأرضية لا يختلف عن الإغراء بالجنة السماوية، وإن كانت الجنة السماوية أكثر تجذّرا في الوعي من الجنة الأرضية.

ولقد شهدت المنطقة صراعات بين هذه المصيدات الثلاث؛ صراعات على المصير المتخيل، صراعات مازالت بقاياها حاضرة حتى الآن.

فضلا عن ذلك فإن جميع الحروب الأهلية لا يمكنها أن تستمر إلا إذا تخفّت وراء المصيدة الأيديولوجية، وهي حروب مادتها الأساسية الفئة العمرية بين 16 و25 سنة، أي الفئة التي تتمتع بروح المراهقة. والمصيدة الأيديولوجية للحروب الأهلية إما مؤسسة على فكرة قومية- إثنية وإما على فكرة دينية، أو على الفكرتين معا.

والموت في سبيل فكرة أثمن من الذات، والقتل لكائن آخر لا قيمة له بالقياس إلى الفكرة، هو ذَاك جوهر المصيدة الأيديولوجية للحرب

يمكن القول بكل اطمئنان بأن الأيديولوجيا مصيدة المراهقين، وهي الأكثر قدرة على الجذب والإغراء لهذا العالم؛ عالم المراهقة. وتفسير ذلك أن الأيديولوجيا تستجيب لنزعتين أساسيتين من نزعات المراهق: الرومانسية والطوباوية. وهما نزعتان مترابطتان غالبا. فروح المراهقة روح وجدانية حدسية عاطفية تسحرها الأهداف العظيمة بكل ما يكتنف هذه الأهداف من غموض ولاعقلانية

الأهلية. وهذه المصيدة تلتهم روح المراهقة التهاما، إنها الوقود الذي من دونه لن تنفجر الحروب الأهلية ولن تستمر.

المبدع وروح المراهقة

تقول فرضيتي حول العلاقة بين المبدع وروح المراهقة: إن المبدع موهبة تحتفظ بروح المراهقة حتى النهاية. ومن أبدع مراهقا وكفّ عن الإبداع شيخا فهو من ماتت فيه روح المراهقة. فالمبدع يحتفظ بكل صفات روح المراهقة التي ذكرت ويعيّنها فيما يبدع. فهو رومانسي طوباوي متمرّد حدسي حساس، إلخ. إن شئتم قولوا المبدع روح المراهقة الموهوبة المصقولة ثقافيا ومعرفيا. وتجربة شهوة الحضور عند مراهقي طلاب المرحلة الإعدادية والثانوية عبر كتابة الشعر والخواطر وعبر الرسم تكاد تكون عامة، لكن روح المراهقة الموهوبة وحدها هي التي تستمر في الحضور إبداعا.

ونحن لا نجد كبير عناء في تتبع روح المراهقة المبدعة لدى الشاعر الشاعر، ولا يضير فرضيتنا مثل أو أكثر مما يعارضها أو ينفيها، فالاستثناء يؤكد القاعدة. والسيرة الذاتية الشعرية للشاعر المبدع، مهما تنوّعت موضوعاتها، وصقلت أساليبها، واغتنت بمفرداتها، تظلّ محافظة على الروح الأولى التي فجّرتها. فبين قصيدتي محمود درويش «سجّل أنا عربي» و«أحمد العربي» فرق في درجة الشعرية لكن روح الشاعر واحدة، وليس للشاعر أن يحافظ على روح شعريته بقرار واعٍ منه، بل هي روح المراهقة التي لم تغادره. فروح التمرّد النزارية ظلت حاضرة في شعره من قصيدته «لوليتا» حتى قصيدته «رسالة من تحت التراب».

وإن روح التمرّد لا تغادر الشاعر أبدا، بدءا من تمرّده على اللغة المألوفة، مرورا بتمرّده على الواقع وانتهاء بتمرّده على الوعي. فشيخ المعرّة -رهين المحبسين- ظل روحا وقّادة، متأففا من الوعي العامي واللاهوتي حتى نهاية حياته. والخيال الشعري لا يسمح للشاعر بمغادرة روح المراهقة، فإذا كان التخيل أحد معالم بلوغ الكائن مرحلة المراهقة، كما يقول علم النفس، فإن الخيال المبدع لدى الشاعر هو استمرار لهذا النزوع نحو التجاوز على نحو خلّاق.

وليست روح المراهقة مرتبطة باستمرار عاطفة

إلياس إيزولي

الحب التي لا تغادر الشاعر، واحتفاله الدائم بالمرأة فحسب، وإنما تظل أيضا حاضرة، احتفالا بالبيان ذروة الوعي الجمالي، فالجمالي في الشعر احتفال بالوجود والحياة بلغة راحت تقيم العلائق بين الكلمات لتصوغ منها السحر البياني.

ولا يختلف الرسام والنحات عن الشاعر إلا بأسلوب روح المراهقة- اللوحة والتمثال. وروح اللعب هنا حاضرة حضورا قويا، اللعب بالألوان والحجر، وما روح اللعب إلا روح المراهقة المبدعة.

ومن ذَا الذي يستطيع أن يتخيل مبدعا موسيقيا ليس غارقا، وهو في ذروة إبداعه بشعور الفرح والسعادة والبهجة والطرب والمرح أو الحزن والشجن والشجو واليأس والضيق. إنه وهو يقيم العلاقات بين علامات السلم الموسيقي يعبر عن نمط من تلك العواطف أو أكثر، فيخرج مكبوته حين يؤلف، ويخرج مكبوت السامع.

ويظن بعض الناس أن الفيلسوف، وهو الحكيم، مبدع تجاوز روح المراهقة ووصل إلى درجة العقل الذي يفهم ويفسر بأداة المنطق الصارمة. أن يكون الفيلسوف عقلا يفهم ويفسر ويتمنطق، فهذا صحيح، أما أن يكون قد غادر روح المراهقة فهذا ينتمي إلى بعض الظن الذي هو إثم.

فإذا كان الشاعر ذروة روح المراهقة الجمالية المبدعة، فإن الفيلسوف ذروة روح المراهقة العقلية المبدعة.

يقول كاليكليس في محاورة أفلاطون (جورجياس) «إن الفلسفة يا سقراط، من دون شك، لا تخلو من سحر، إذا خصص المرء حياته لها باعتدال في الصغر، ولكن إذا ما كان هناك شخص موهوب واستمر في التفلسف حتى سن النضوج فيستحيل ألا يصير غريبا عن الأشياء التي ينبغي أن يعرفها ليصير إنسانا مهذبا محترما... إن الفلسفة حسنة إذا أخذنا منها ما ينفع للتعليم وليس من عار إذا ما تفلسف الإنسان وهو صغير، ولكن المرء الناضج يأتي شيئا مضحكا يا سقراط إذا ما استمر في التفلسف، وأشعر من ناحيتي إزاء هؤلاء الذين يفعلون ذلك بما أشعر به نفسه حيال رجل يتهته ويلعب كالطفل... عندما يكون المرء صغيرا أتذوق الفلسفة لديه، وتكون في مكانها، وتدل على طبيعة إنسان حر، ويلوح لي الصغير الذي لا يتعاطاها ذَا نفس غير حرة وعاجزة دائما عن أن تسمو إلى شيء نبيل وجميل. ولكني أقول لنفسي يا سقراط عن الرجل الكهل الذي يرى أن يمضي في الفلسفة دون توقف، إن ذلك الرجل جدير

يظن بعض الناس أن الفيلسوف، وهو الحكيم، مبدع تجاوز روح المراهقة ووصل إلى درجة العقل الذي يفهم ويفسر بأداة المنطق الصارمة. أن يكون الفيلسوف عقلا يفهم ويفسر ويتمنطق، فهذا صحيح، أما أن يكون قد غادر روح المراهقة فهذا ينتمي إلى بعض الظن الذي هو إثم.

فإذا كان الشاعر ذروة روح المراهقة الجمالية المبدعة، فإن الفيلسوف ذروة روح المراهقة العقلية المبدعة

بالجلد». (أفلاطون، جورجياس، ترجمة محمد حسن ظاظا، القاهرة، 1970، ص. 90-91).

لا شك في أن هذا النص جاء على لسان أحد المحاورين السفسطائيين لسقراط، وليس هو رأي أفلاطون كما يظن بعض الدارسين، فرأي أفلاطون يأتي على لسان سقراط. وما أوردت هذا النص الطويل موافقة لما جاء فيه من رأي، بل لأكشف عن الترابط بين الإبداع الفلسفي والمراهقة. فالصغير في هذا النص هو المراهق نفسه. وما من فيلسوف تفلسف مراهقا وكفّ عن التفلسف كهلا. فهذا السفسطائي يلتقط روح المراهقة في لحظة تفلسفها، ويرى فيها أمرا محمودا، ومذموما إذا ما استمرّت حاضرة في مرحلة الكهولة. لقد ربط كاليكليس بين تفلسف المراهق والحرية، بل لقد جعل من تفلسف المراهق دلالة على الكائن الحر، وعلى السمو وعلى النبل. وبالعكس، فمن لا يتفلسف مراهقا فهو كائن خالٍ من الشعور بالحرية، وخلا من السمو والنبل.

ولأن التفلسف، بوصفه روح المراهق يظل مستمرا بوصفه نمط وعي الفيلسوف بالعالم حتى الكهولة، فإن روح المراهقة المتوقدة فلسفيا تظل هي روح الفيلسوف.

تتكون روح الفيلسوف الكلية من جملة أرواح متشابكة: التأمل، الشك، التمرد وما يجب أن يكون. أرواح تزهر في لحظة انبلاج صبح روح المراهقة. فما كان موضوع دهشة وتأمل يتحوّل إلى موضوع سؤال، ولأن المراهق سآل فهو سرعان ما يشك في ما سبق وتلقاه من تلقين.

ولا أحتاج إلى أن أضرب الأمثلة من الفلاسفة وحياتهم لأدلل على صحة ما أقول، حسب القارئ العودة إلى تاريخ الفلسفة والفلاسفة من طاليس وحتى جيل دولوز.

وبعد، لقد حاولنا في هذا النص أن نجعل من روح المراهقة مفهوما مجردا كليا، على غير ما اعتاد المتناولون لواقعة المراهقة. والحق أني بعد هذا الجهد المضني الذي بذلته، وجدتني لم أستنفد القول فيه. ولكني وصلت إلى حكم واضح ومتميز وهو: إن المبدع هو ذلك الموهوب الذي تسكنه روح المراهقة الدائمة حتى الوصول إلى بوابة العدم.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

المراهقة بين حَدَّين

أحمد سعيد نجم

ما المراهقة؟ متى تبدأ؟ ومتى تنتهي؟ وهل تنتهي؟ ومن هو هذا الذي كان إلى وقت قريب هدية السماء إلى ذويه، ومعبود العائلة الذي لا يترك حضنا إلاّ لينتقل إلى غيره، فإذ به وقد انقلب بين عشية وضحاها إلى مُعذب، وهم جديد يُضاف إلى هموم العائلة، وما أكثرها؟ فها أن الليل قد أوشك على الانتصاف، فأين يغيب؟ وماذا يفعل في غيباته، أو خلال الساعات الطوال التي يقضيها مُقفِلا باب غرفته على نفسه؟ وها أنّ أطفال السوء ينتظرون خروجه من البيت بفارغ الصبر. وسيبدأون عراكا جديدا، أو يمضون إلى غزوتهم اليومية، يتعقّبون خلالها البنات الحالاّت من المدارس.

وأو، وأيامها سيترحم الكثيرون ممن عرفونا، وأوّلهم أهلنا، على الزمن الذي كنّا فيه وديعين كعصافير، وطيّعين كقطعة عجين. فتلك فترة ولّت، وما ثَمّ في الجُبّة، إنْ جاز لنا استعارة هذا المصطلح من المتصوّفة، إلاّ فتى لم يعد فتى، وشابّ لم يصر شابّا بعد.

وبتلك الأوّات، وبكثير من طلعان الروح من جانب الأهل، ستمضي تلك المرحلة العمرية المسماة «مراهقة»، أو صبا. أمِنْ أجل هذا وغيره كتب تولستوي في مذكراته المعنونة بـ«الطفولة، والمراهقة، والشباب» قائلا «كلما تقدمت في وصف هذه المرحلة من حياتي (أيْ المراهقة) أصبحتْ أكثر إيلاما لي، وعنفا عليّ. وبقدر ما يفرحني المضي بأسرع ما أستطيع مجتازا صحراء صباي، فإنه يسعدني بلوغ تلك المرحلة المسمّاة شبابا، والمليئة بالسحر والشعر»؟

أمِن أجل هذا أيضا اقتصرت «البئر الأولى» وهي السيرة الذاتية لجبرا إبراهيم جبرا على السنين الأولى من طفولته، أم أنّ علينا أن نسير معه في قوله إنه كان عبر أكثر من أربعين سنة من الكتابة قد استعار الكثير من أحداث طفولته، من أجل مقالاته، وقصصه القصيرة، وبالتالي فقد اقتصر في مذكراته على «السنوات الثماني الأولى من عمري، منهيا إياها بانتقالي مع والديّ من 'بيت لحم' إلى 'القدس' عام 1932». وأين سنعثر على حياة «المراهقة» في «حياتي» لأحمد أمين، وهو ذاته يخبرنا بأنه لم ينتفع بزمن الصبا والفتوة كما كان يجب «فلم يجد المرح والنشاط واللهو، ولو كان بريئا، ولا الحب إلى قلبي منفذا، بل تشايخت منذ الصبا، وهذا ولا شكّ من أثر التربية المنزلية..»!

ومما لا شكّ فيه أن هذا الذي أسماه تولستوي «صحراء العمر» قد سبّب للبشر طوال وجودهم الواعي فوق ظهر هذه الأرض إرباكا ما بعده إرباك، بيد أن وعيهم بذلك الإرباك لم يرق معهم إلى درجة اعتباره مشكلة، وعتبة خطرة ينبغي بذل الكثير من الحرص من جانب الأهل لاجتيازها، وهي مرحلة يمكن لمؤسسات الدولة والمجتمع المدني، أن يكونا جنبا إلى جنب مع الأهل، أو ربما بمعزل عنهم، جزءا من الحلّ إلا في العصور الحديثة، وفي الدول المتقدّمة اقتصاديا وتقنيّا بوجه الخصوص. فرفاهية البشر، واحترام حرّياتهم، وممتلكاتهم الشخصية، والاعتناء بهم في كافة مراحلهم العمرية، كلّها من ثمار الحضارة الأوروبية الحديثة، وإلا فإن البشر قاطبة قد عاشوا في أزمنتهم الغابرة غير هذه العيشة تماما، إنْ لم نقل عاشوا عكسها!

يضاف إلى هذا كله أن تألّق البشر أو هبوطهم، في جانبهم الوجداني والسلوكي، لم يرتبط في أي زمن من الأزمان بمرحلة عمرية معينة. فمخازينا الصغيرة في سنوات الصبا والتكوين تهون كثيرا أمام ما قد تقترفه أيدي وأفواه البعض منا ونحن كبار. وما قد نتعرّض له من تحرّش، أو تنمّر، أو إهمال من الأهل، أو صدود من ابنة الجيران، وكلّها أشياء من قبيل المثال لا الحصر، لهو أهون ألف مرّة من برهة إذلال واحدة قد تواجهنا ونحن كبار، أثناء سعينا لتحصيل لقمة الخبز، أو ونحن نستشرس في دفاعنا عن قناعاتنا الشخصية!

ولكن، إنْ بقينا في إطار ما طلبته المجلة، وقصرنا الحديث على مرحلة «المراهقة»، كيف تجلّت، أو لماذا لم تتجلّ بالعمق المطلوب، في الجوانب المتنوّعة للثقافة العربية، وما الأسباب في الحالتين، فإن لذلك حديثا طويلا لا تكفيه صفحتان ولا ثلاث. فمن أين نبدأ؟ أنبدأ من حيث بدأ دوستويفسكي في رواية «المراهق» قائلا على لسان بطلها «أركادي دولغورنكي» إنه «لا بدّ أن يكون المرء حقيرا في شدّة افتتانه بنفسه كي يتحدّث عنها بغير خجل ولا حياء»؟

على أنّ هذا الذي لم يستطع أركادي ابن روسيا القرن التاسع عشر أن يقوله، قاله في أدب القرن العشرين أمثال «ميشيل» بطل «اللا أخلاقي» لأندرية جيد، و«همبرت همبرت» بطل «لوليتا» للروسي-الأميركي فلادمير نابوكوف. وقد خصصت بالذكر هاتين الروايتين دون سواهما، وبالأخص منهما رواية «لوليتا»، لأن موضوعتهما الأساسية هي «المراهقة»، أو هما تتحدثان بشكل أدقّ عن الأساليب اللا أخلاقية التي يتّبعها الراشدون لاستغلال نقاط ضعف المراهقين، والتساهل اللا واعي الذي يبديه المراهقون بخصوص ما يتلقّونه من مبادرات!

هنالك إذا هذا الوجه المخيف المتربص بالمراهقين ومُتصيديهم، وهنالك أيضا ذلك المرح الشقي كما استمتعنا به غاية الاستمتاع في رائعتي مارك توين «توم سوير» و«هكلبري فن»، أو في الصفحات الأولى من رواية «الأرض» لعبدالرحمن الشرقاوي، والتي يروي راويها المراهق جانبا من مغامراته الجنسية مع «وصيفة» ابنة شيخ الغفر السابق «محمّد أبوسويلم».

ولكن، إنْ كانت الرواية، بما هي تخييل، أي هي في محصلة الأمر اختلاق باختلاق، قادرة دوما على أن تترك، أو توهم بأنها تترك مسافة بين شخص المؤلّف وبين الشخوص التي يصورها في عمله الفنّي، فإن الأمر ليس كذلك بتاتا في فنّ السير الذاتية. ذلك أن السيرة وإن تشاركت مع القص بمادة الحكي، وبالبناء الدرامي العام، وبضرورة أن يُصاغَ ذلك كله بأبهى الصور، وأجدّها، وأكثرها عمقا ورهافة، إلا أنّ حدّها بما هي جنس أدبي قائم بذاته يقوم أولا وأخيرا على التطابق التام بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية في السيرة. وبالتالي فإنّ التطابق، كما يؤكّد الناقد الفرنسي فيليب لوجون في «السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي»، ترجمة وتقديم عمر حلمي، بيروت، 1994 «إما أن يكون وإما لا يكون، ولا وجود لدرجة ممكنة.. وإنّ أي شك (بخصوص صدقيّة ما يُروى) يقود إلى نتيجة سلبية»!

وبالتالي، لا يعود بمقدور ضمير الغائب في هذا الضرب من الكتابة أن يخلق مسافة موضوعية بين النص ومؤلفه، كما هو شأنه في الكتابة الروائية التخييلية. وهو، وإن كان استخدامه هو وضمير المخاطب جائزين في هذا الفنّ، إلاّ أن الأقوى، والأكثر حميمية أن تجري كتابة السيرة الذاتية باستخدام ضمير المتكلّم.

فهل قادنا الحديث عن استخدام ضمير الغائب في الكتابة السيريّة إلى شيء؟ نعم، لقد استحضر إلى ذهننا أوّل، وربما أمتع سيرة ذاتية عربية كُتبت في الأدب العربي الحديث، ألا وهي «الأيام» لطه حسين، وبتذكّرها سنستذكر أيضا أنّ التقليد الذي اختطته، أيْ استخدام ضمير الغائب في الحديث عن

إلياس لبرولي

إلياس إيزولي

الأنا، سيتواصل، وإنْ على نحو أقلّ إبهارا في كتاب «معي» وهو سيرة حياة شوقي ضيف، و«حصاد السنين» لزكي نجيب محمود، وفي المقاطع الثلاثة الأولى من «غربة الراعي» وهي السيرة الذاتية لإحسان عباس.

ومما لا شكّ فيه أن روادنا الأوائل جميعهم عرفوا ما يتطلبه حدّ السيرة الذاتية من الصدق فضلا عن الفنّية، بل الصدق أوّلا والفنيّة تاليا، وهي من الأمور التي تُعرف بالبديهة، وبمجرّد أن يخطّ المرء طريقه في درب الكتابة.

ولكن، مَنْ فينا القادر على أن يبوح تماما بكامل مكنوناته، وأن يعطي لحظات السقوط ذات الأهمية التي يعطيها للحظات التألق والنجاح؟ فالصراحة كما يرى إحسان عباس في كتابه الرياديّ «فنّ السيرة»، «تُحطِّم المثال، وتشوه الأنموذج، وتسيء إلى الأخلاق، وترسم القدوة السيئة». والخوف من اهتزاز صورة الأب المثالي هو ما عبّر عنه طه حسين في آخر الجزء الأوّل من «الأيام»، حينما قال مخاطبا ابنته «إنّي أخشى يا ابنتي إنْ حدّثتك بما كان عليه أبوك في بعض أطواره أن تضحكي منه قاسيةً لاهية»، وهذا ميخائيل نعيمة يقول في مقدمة السيرة التي كتبها عن رفيق عمره جبران خليل جبران «ثم إنّ في حياة كلّ إنسان أسرارا يكتمها عن الناس، وأنا قد وقفت على البعض من أسرار جبران.. فهل يليق أن أبوح ولو ببعض الذي أعرفه؟ وإنْ أنا كتمته فما معنى الذي أكتبه؟».

ولكن،

في أي بيوت عاش روادنا؟ من هم آباؤهم؟ وكيف كانت مدارسهم؟ وما الذي فعلته بهم التربية المنزلية القائمة على «التخويف والإرهاب»؟ وإلى من أشار توفيق الحكيم في تساؤله في «سجن العمر»، وهو الأول في سلسلة كتب أرّخ فيها الكاتب لمسيرة حياته، عندما سأل «لماذا لا تُحاك مثل هذه الأساطير... إلا في ما بعد دائما». هذه الأسئلة وغيرها تستتبع بالضرورة أن تكون لحديثنا هذا بقيّة قادمة.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

المراهقة كمفهوم منفلت من التحديد

أبوبكر العيادي

جاء في اللسان أن المراهق هو الغلام الذي قارب الحُلُم، وظل هذا المفهوم التقليدي للمراهقة مرتبطا بالبلوغ، أي عندما تبلغ البنت المحيض وتصبح قادرة على الإنجاب، وعندما يبلغ الولد الحلم ويصبح قادرا على الباءة. أما المحدثون فقد اعتبروا البلوغ مرحلة فرعية داخل مراحل المراهقة، التي هي في نظرهم تغيرات جسدية وعقلية وعاطفية واجتماعية تعتري الطفل بداية من بلوغه الحلم، بينما أكد باحثون من بريطانيا وأستراليا، في مقالة علمية نشرت مؤخرا بمجلة «لانسيت»، أن مرحلة المراهقة تقع اليوم ما بين سن العاشرة والرابعة والعشرين، نتيجة التغيرات الفيزيولوجية والاجتماعية التي نشهدها منذ نصف قرن.

كل ذلك يقيم الدليل على أن المراهقة لم تخضع لتعريف محدد، لأن الناس دأبوا منذ القدم على تقسيم حياة الإنسان إلى ثلاث مراحل أساسية هي الطفولة والكهولة والشيخوخة، وما المراهقة في تصورهم إلا عملية انتقال من مرحلة إلى مرحلة. ففي الغرب مثلا، ظهر هذا المصطلح أول مرة في أعمال عالم التربية التشيكي يان أموس كومنسكي الشهير بكومنيوس (1552-1670)، ولكنه لم يجر على الألسنة إلا في القرن التاسع عشر إبان الثورة الصناعية، عندما صارت سيطرة الأولياء على المراهقين تمتد حتى سن الزواج، بعد أن كانت في القرن الوسيط مقترنة بالبلوغ، حيث كان المراهقون يخضعون منذ سن الثانية عشرة للأعمال الفلاحية لدى أحد الإقطاعيين، أو للانخراط في ميليشيا أحد الأسياد، بينما يلتحق أبناء النبلاء بالمدارس الداخلية، وليس للبنات بداية من هذه السن إلا الزواج أو خدمة الأرض. ورغم ذلك، ظل المصطلح عصيا على تحديد موحّد، إذ اختلف العلماء في تعريفه باختلاف اختصاصاتهم. من وجهة نظر علم النفس، يعتبر الأميركيان لي جي ستون وجي تشيرش المراهقة «حالة ذهنية، ونمط حياة يبدأ من البلوغ وينتهي عندما يكتسب الفرد حرية قراره، أي عندما يصبح ناضجا اجتماعيا وعاطفيا، يملك الخبرة والدافع الضروري لتحقيق دور الكهل». وهي في رأي عالم التحليل النفسي الأميركي بيتر بروس «مرحلة ينصرف فيها المرء عن صور التعلق الطفولي ليتعلق بصور أخرى». أما عند عالم الاجتماع الفرنسي جيرار لوت فهي «مرحلة تهميش وتبعية مفروضة على فئة عمرية تمتلك كل الخصائص التي تؤهلها كي يُنظر إليها ككهلة». ويبقى التعريف الأكثر شيوعا هو ذلك الذي وضعته البريطانية هيلين بي، والذي يلخص المراهقة في كونها «مرحلة انتقالية يتغير الطفل خلالها جسمانيا وذهنيا ومعرفيا لكي يغدو كهلا»، وأضاف إليه البلجيكي ميشيل كلايس التغيرات الحاصلة في علاقات المراهق مع محيطه، مؤكدا أن المراهق لا يقف من تلك التحولات موقف المتفرج السلبي، بل ينخرط كفاعل جادّ حريص على بناء حياته الخاصة.

فكيف تنظر الفلسفة إلى المراهقة، كمرحلة يواجه فيها الفرد وقائع جديدة على المستويات الفيزيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية؟

في «فلسفة أعمار الحياة»، ينطلق إريك ديشافان وبيير هنري طافوالّو، أستاذا الفلسفة بالسوربون، من معاينة جوهرية، وهي أن المجتمعات الحديثة شهدت تحولا ديمغرافيا هزّ سلّم الأعمار، فمعدل طول العمر في فرنسا قُدّر بـ79 سنة عام 2000، بعد أن كان 43 سنة فقط عام 1900، حين كانت الطفولة مدخلا مباشرا إلى الحياة، وكانت الشيخوخة مدخلا إلى الموت، وكانت الكهولة ما بينهما مثال الوجود الحقّ. أما اليوم، فقد بات الكهل محاصرا بالطفولة التي امتدت بشكل غير مسبوق، وبالشيخوخة، أو ما صار يعبر عنه اليوم بالسن الثالثة، التي حازت من المتع والفسح والصحة والراحة ما لم تنعم به الأجيال السابقة. وبذلك لم تعد الكهولة مثلا أعلى تمارس فيه الحرية، بل باتت زمن المشاغل والمتاعب والمسؤوليات.

يبين المؤلفان أن الفردانية، التي تسم المجتمعات الديمقراطية المعاصرة، هي سبب تفكيك سلّم الأعمار التقليدي. ما دام «البشر يولدون أحرارا ويبقون أحرارا ومتساوين في الحقوق»، صار من الصعب جعل تفوق الكهل أمرا مشروعا. والكاتبان يثمنان الدور الفعال الذي لعبه روسو في تفكيك الأعمار، إذ لا وجود عنده لتراتبية، فالطفولة والمراهقة والشيخوخة في نظره تشترك كلها في الإنسانية، بل إنه أول مفكر رفع الطفولة إلى مستوى الكهولة وساهم بوجه ما في خلخلة صورة الكهل، وخلق توقٍ محموم إلى الشباب الأبدي، وهيمنة الطفل الملك التي تسم مرحلتنا.

وهما إذ يستندان إلى أعمال لفيف من الكتاب مثل سارتر وسيمون دو بوفوار، يؤكدان على ضرورة إعادة طرح الأسئلة التالية: ما الكهل؟ ما الطفل؟ وما الشابّ؟ وإن كانا يقرّان بصعوبة تحديد الطفل في العصر الديمقراطي، فالطفل مساوٍ ومختلف في الوقت ذاته: إن ألححنا على المساواة أهملنا طفولة الطفل، وإن آثرنا اختلافه حبسنا الطفل في الطفولة. لحل هذه المشكلة، يستعين المؤلفان بعالم النفس البلجيكي جان كلود كنتيل، الذي يؤكد أن الطفل كائن عقلاني منذ ولادته، إلا أن عقلانيته تختلف في نقطة جوهرية وهي المرور إلى البيشخصية intersubjectivité (أي حالة الاتصال بين شخصين) والعلاقة الاجتماعية، لأن الطفل لا يملك قدرة الانزياح عن المركز، فهو من ناحية كهل مكتمل، قادر على التفكير والفعل والرغبة، ومن ناحية أخرى هو نقيض الكهل لكونه لا يدرك البيشخصية، إلا عندما يبلغ المراهقة. ومن ثم فالطفل يعيش في تبعية، أي أنه يتلقى قانون طرف آخر (أهله)، بينما المراهق يملك إمكانية إقامة مسافة بينه وبين ذلك القانون، تجعله قادرا على الاستقلال الذاتي. ولكن إذا كان المراهق معادلا للكهل فلماذا لا تصادف المراهقة الدخول في سن الكهولة؟ والسبب في رأي المؤلفين أن الحداثة ابتكرت الشباب، هذا الزمن الذي يُعدّ المرء لحياة الكهولة، فالشباب ليس مواصلة للمماثل وإنما هو زمن التكوين، حيث يكسب المرء بالتعليم والتربية إمكانية النجاة من مستقبل مرسوم سلفا. بين استقلالية مبكرة ونضج متأخر، تبدو مرحلة الشباب حالةً أكثر من كونها مسارَ تعلمٍ متدرجٍ وبناء هوية عن طريق التجربة.

وإذا كان ديشافان وطافوالّو ينكران تراتبية الأعمار ويؤكدان على الشباب كمرحلة تكوينية تهيئ الفرد لمعترك الحياة، فإن الفيلسوف بول أودي لا يرى في المراهقة مجرد مرحلة مفصلية بين الطفولة والكهولة، بل «مرحلة أزمة، أزمة عميقة تحمل معنى التوقف والقطيعة، الانشقاق والانفصال». في كتابه «عند الخروج من الطفولة» يبين أودي أن المراهقة تتميز بكونها مأساة ميتافيزيقية مرتبطة بأول مواجهة بين الفرد وتناهي الإنسان. فالفرد يغادر الطفولة وهو واعٍ بأنه «لا يمكن أن يكون سببا في وجوده ذاته، وليس قادرا على اتخاذ القرار، لا فكريا ولا بدنيا، وليس مسؤولا عن مجيئه إلى الدنيا»، ويكتشف عند المراهقة أنه «عاجز لا يملك حيلة في عملية ولادته ولا في بقائه حيا»، ويرى نفسه مدينا في وضع عجز راديكالي عن سداد الدّين. وما سيفعله المراهق بذلك الدين هو الذي سيحدد دخوله الكهولة من عدمه. استنادا إلى أمثلة مستقاة من سير الأدباء وآثارهم كجان جينيه وفرانز كافكا وشكسبير ورامبو، يرسم أودي

شادي أبو سعدة

شادي أبو سعدة

ثلاث طرق لمواجه الدّيْن: «افتراض الذات»، «الانمحاق»، أو «ارتضاء الحال»، ويستقرئ المواقف الخاصة بالمراهقة، كالخجل والتذمر واليأس، على ضوء تلك المواجهة مع العجز، ليستخلص أن المراهقة هي زمن «قرار يتخذ في علاقة خاصة بالفرد». هل يختار الاعتراف بالدين أم لا؟ سؤال يجعل المراهقة «اللحظة الإيثيقية الكبرى للوجود» في نظر أودي.

والكاتب لا يختلف هنا عن كثير من علماء النفس والاجتماع الذين نظروا إلى المراهقة كمسرح للحظة أزمة وبحث واكتشاف وتساؤل ميتافيزيقي، حين يلفي الفرد نفسه في مفترق طرق، بين ماض يريد تجاوزه ومستقبل يجهل ملامحه، يحاول التعامل مع وضع ولادته التي تحتكم إليها هويته وتسجيله داخل بنوّة. ولكن هل تنحصر المراهقة في سن البلوغ، المنذور مبدئيا لأن يعبره الفرد ويتركه خلفه؟ ماذا نحمل من هذه الطفولة، عند مغادرتها؟ وأي قرار تفرضه الإيثيقا على المراهق كي يضمن دخوله إلى سن الكهولة؟ من خلال تحليل لصورة هاملت وقراءة لقصيد لرامبو بعنوان «شباب»، يقترح بول أودي ربط خصائص «اللحظة المراهقة» في تصور خاص للتناهي الإنساني. ويحاول في الوقت نفسه وضع مقولة للتحليل النفسي الفرنسي المعاصر تعتبر أن «ما يحدث في سن المراهقة هو استعارة لإشكاليات مجتمعنا». وفي رأيه أن المراهقة ليست زمن عبور بل زمن توقف، نكتشف خلاله وزن التناهي والواقع، فإذا كانت المراهقة تقاس بمعايير الزمن، فإن زمنها هو الزمن الذي يبدأ مع اكتشاف ذلك الوزن، فيما يتعهد الواقع بالتموقع داخل الانطباع والاضطهاد والإحباط.

فهل المراهقة ولادة ثانية يدخل خلالها المرء سنµ تأمل تتميز بنمط عيش جديدة، وثورة في العلاقة بالذات والآخرين والعالم، على رأي روسو، أم هي دين لا يحتمل، وسداد مستحيل كما يقول بول أودي؟ سؤال لم يحسم بعد.

كاتب من تونس مقيم في باريس

حبّ الاستكشاف والتمرد

تمثيلات شخصية المراهق في الرواية العربية

ممدوح فرّاج النابي

تعدّ الشخصية الروائيّة المكوّن الأساسيّ في بنية الرواية، لما تقوم به من دور في إنتاج الأحداث ومن ثمّ اعتنت معظم الدراسات النقدية المنشغلة بحقل الرواية بالشخصية الروائية، فدرسوا أبعادها وسماتها وتقسيماتها، والأهم وظائفها داخل بنية الخطاب السردي. وهناك مَن بالغ في أوصافها فهي على حدّ تعبير رولان بارت «ليس من قصة واحدة في العالم من غير شخصية» بل هناك من ذهب بأن «الرواية شخصية». نالت الشخصيات الروائية اعتناء كافة المنظرين، كما أنهم قاموا بتصنيفات متعددة للشخصية كما فعل تودروف بربط الشخصية بالدور الذي تقوم به. وهناك مَن صنّفها وفقًا لوظائفها كما فعل فيليب هامون. جاء حضور الشخصية على اختلاف مراحلها باذخًا في الرواية، فقد تمثّلت الرّواية العربيّة، وهي تلتقط شخصياته من الواقع الخصب، العديد من الشخصيات الحيّة، فتوقفت عند شخصية المرأة بكافة تنويعاتها؛ الأمّ والزوجة والعاشقة والطالبة والمرأة المهمّشة. وبالمثل اعتنت بشخصية الرجل، فظهر البطل المتعلّم والمعلِّم والعاشق والماجن والفدائي وصاحب الرأي، والشيخ والزاهد والمتصوِّف والمتسوّل، وغيرها من نماذج حاضرة في معظم النتاجات الروائية. لكن الملاحظة المهمّة أن الرواية اكتفت بإظهار شخصيتي الرجل والمرأة في صورتهما النهاية، دون تعريج على مراحلها المختلفة والتغيّرات التي لحقت بهذه الشخصيات والتأثيرات الواقعة عليها، وإن كانت مُرّرت في إشارات دون توقف عند مرحلتي الطفولة وكذلك المراهقة والأخيرة لما لها من تأثير كبير في صبغ الشخصية بالكثير من الصفات التي صارت عليها في مرحلتها اللاحقة.

المرحلة البينية

تُمثّل مرحلة المرهقة في حياة الإنسان مرحلة بينيّة، فهي المرحلة التي يتجاوز بها الشخص مرحلة الطفولة ببراءتها إلى مرحلة الشباب بتمرّدها وفتوّتها. ومن ثمّ لها أهمية قصوى في دراسات علم النفس التي تُعرِّفُها بأنّها «هي المرحلة العمريّة التي ينتقل فيها الإنسان من الطفولة إلى النضوج الجسمي والعقلي والنفسي والاجتماعي، والتي يُصبح الفرد فيها قادرًا على اتّخاذ قراراته واهتماماته بنفسه، وتحديد هواياته ومهاراته الخاصّة». ومن ثمّ يعتبر علماء النفس «مرحلة المراهقة بخصائصها ومعطياتها هي أخطر منعطف يمرّ به الشباب، وأكبر منزلق يمكن أن تزلّ فيه قدمه؛ إذا لم يجد التوجيه والعناية الصحيحين» ومن أبرز المخاطر التي يعيشها المراهقون في تلك المرحلة كما يقول علماء النفس «فقدان الهوية والانتماء، وافتقاد الهدف الذي يسعون إليه، وتناقض القيمّ التي يعيشونها، فضلاً عن مشكلة الفراغ». وتنطوي هذه الفترة على الكثير من الصفات التي تحلّها على الشخصيات الواقعة فيها، ومنها الصّراع الداخلي والانسحاب والانطواء الذاتي والاغتراب والتمرّد والرفض، وهذه الصفات كفيلة بإنتاج شخصيات ثرّة وإشكالية في ذات الوقت.

في الحقيقة توقفت معظم النتاجات الروائية عند هذه الفترة على استحياء، وباستثناءات قليلة. فقد جاءت تمثيلاتها في المدوّنة الروائية على ندرتها سريعة دون توقف عند آثار هذه الفترة المهمّة في تكوين سلوكيات الشخصية بصفة عامة، ومَن تعرّض لها وقف عندها في شكل من أشكال الارتداد لماضي الشخصية. لكن يبقى لنجيب محفوظ الكاتب الحصيف والدارس للشخصية المصرية بامتياز، وكذلك إحسان عبدالقدوس، بصمتيهما في تقديم هذا النموذج بصورة جليّة. وإن كان نجيب محفوظ منح شخصيات هذه الفترة دورَ البطولة وتتبعها إلى أن تصل إلى مدارج الشيخوخة، فتوقف عند هذه الشخصية مطوّلاً عبر شخصية كمال ابن السّيد أحمد عبدالجواد في الجزء الأوّل من الثلاثية «بين القصرين» 1956. أعطى الراوي لكمال العنان في الجزء الثاني «قصر الشوق» 1957، فقد فارق لِتوّه مرحلة الطفولة بعد أن أنهى البكالوريا، وينتظر الدخول إلى الجامعة. في البداية أودّ أن أشير إلى أن ثمّة تباينًا في نماذج هذه الشخصية عند نجيب محفوظ ممثلة في شخصية «كمال» في الثلاثية: بين القصرين وقصر الشوق والسّكرية، وعند إحسان عبدالقدوس ممثّلة في شخصيتي

شادي أبو سعدة

«ممدوح وليلى» في رواية «لا تطفئ الشمس» 1959. التباين أن محفوظ تتّبَعَ مسيرة هذه الشخصية من نهاية الطفولة، إلى المراهقة، ثمّ مرحلة الشّباب بكل ما حملته من نزق المراهقة، وإخفاقات الحبّ، وصولا إلى فترة العقلانية حيث صار كمال معلّما في الجزء الثالث «السكرية» 1957. ومن ثمّ سنلاحظ بصورة جليّة تمثيلاً واضحًا لتباينات الشخصيّة وأيضًا لصراعاتها. أمّا إحسان عبدالقدوس، فقدّم نموذجيه في صورة ثابتة، لم يتتبع تطوّرهما العمري، باستثناء الارتداد لمرحلة أسبق لشخصية ليلى؛ ليوضّح علاقتها بوالدها وهي في الرابعة عشرة من عمرها. كما قدّم صورة لتمرّد هذه المرحلة عبر شخصيتي ممدوح وليلى. فممدوح شابّ نزق محبّ للحياة وراغب في شغف لتجريب كل ما يعنّ له، وبالمثل ليلى في علاقتها بأستاذها. الاختلاف الثاني أن نجيب محفوظ لم ينسَ وهو يقدّم شخصية المراهق عبر صورة كمال، أن تجسّد الشخصية البراءة والرغبة في الاستكشاف عبر التساؤلات، وهي سمة أساسية في المراهق، وفقًا لتحديدات علماء النفس لسمات الشخصية. في حين قاد إحسان عبدالقدوس شخصياته إلى الصراع مباشرة، فيضعها في تحدٍّ وتمرّدٍ للآخرين على نحو ما رأينا صدامات ممدوح وليلى مع أفراد العائلة بقراراتهما المتسرعة والنزقة في بعضها.

ضد سلطة سي السيد

في رواية «بين القصرين» لنجيب محفوظ، يأتي حضور شخصية كمال صاحب الرأس الكبير والأنف العظيم، على لسان والده الذي يعود من سهرته بالخارج، وما إن تنتهي السيدة أمينة من عاداتها التي تقوم بها لسيدها، حتى يبدأ سؤاله المعتاد عن حال الأولاد، ثم يخصّ كمال بالذكر قائلاً:

• «وكمال؟! إياكِ وأن تتستري على شيطنته!» (بين القصرين، ص17).

حوار الوالدين، يكشف لنا عن سمات كمال

سواء الجسمانية أو النفسية، فهو ما زال تلميذًا في مدرسة خليل أغا، في السادسة عشرة من عمره، وفي دراسته مجتهد وذكيّ، إلّا أنّه يميل إلى اللعب والنزق، ونزقه يكون سببًا في حادثة أمه التي يُعاقب السيد عبدالجواد الجميع عليها. كما يعمد إلى الحيلة وإن كان ثمّة حِصار مفروض عليه من قبل أبيه مثله مثل سائر إخوته، فهذه الشطارة استوجبت حنق أبيه عليه. تبدو علاقة كمال مع أبيه في الجزء الأول من الرواية، متوترة فهو - عكس إخوته الذكور؛ ياسين وفهمي- «أعظمهم خوفًا من أبيه، وفي نفس الوقت أشدهم تبرُّمًا» (بين القصرين، ص 26). يُقدِّم محفوظ لشخصية كمال كل الصفات الخاصة بالمراهق، فهو فضولي يتتبع الأخبار ويختلق حكايات داخل الأسرة، تشكّل مادة للنميمة. كما أنه ذو نزعة دينية، وإن كان يميل إلى استراق السّمع لما يدور خلف الأبواب المغلقة، إلى جانب ميله إلى المشاغبة. أهمّ أمانيه «أن يلعب كما يشاء، وأن يغيّر طبع أبيه، وأن تبقى عائشة وخديجة في البيت إلى الأبد، وأن يأخذ المصروف قدر كفايته، وأن ندخل الجنة جميعًا بغير حساب» (بين القصرين، ص 197). لديه حسٌّ استكشافي، وهو ما يضعه والعائلة في موقف مريب، خاصة علاقته بالجنود الإنكليز والتي وصفها الراوي بأنها «صداقة متبادلة». علاقة الغلام بالجنود البريطانيين، والتي لم تنزلهم «منزلة الشياطين» كما هي عند فهمي، بدأت أوّل الأمر بمنحه الهدايا مُقابل الغناء لهم، لكن في النهاية قادت الأسرة إلى مأزق كبير، خاصة في ظل حالة الاستعداء والاستقواء على أمّ حنفي رفيقة كمال إلى المدرسة، وخشيتهم من أنْ تقودهم حالة التستر هذه إلى عواقب وخيمة. تتطور الأمور بعدما يُصِرّ كمال على عدم قطع صداقته بهم، فيذهب بعد أوقات المدرسة إليهم في المعسكر ويشرب الشاي الذي دعاه إليه جوليون، ويغني لهم الأغاني، وإن كان ثمّة مطالب وطنية تسربت إليه من حوارات فهمي، بأن يرحلوا عن بلاده ويعيدوا سعد باشا، وهو ما كان دومًا يلاقى بالرفض هكذا «سعد نو». يتطوّر الأمر ويتهمه فهمي بالخيانة، عندما تطورت علاقة جوليون بمريم ابنة المرحوم السيد محمد رضوان، ورغبته بأن يرسل لها هدية عن طريق كمال. علاقته بالجنود الإنكليز كانت أشبه بمغامرة قاده إليها ولع الاستكشاف والفضول، وهو ما قابلته الأسرة بالرفض بعد مأساة ياسين في الجامع الأزهر واتهامه بالجاسوسية إلّا أنّه كان يجيبهم بأنّه صغير، ثمّ مع محاولات

يعتبر علماء النفس «مرحلة المراهقة بخصائصها ومعطياتها هي أخطر منعطف يمرُّ به الشباب، وأكبر منزلق يمكن أن تزلّ فيه قدمه؛ إذا لم يجد التوجيه والعناية الصحيحين» ومن أبرز المخاطر التي يعيشها المراهقون في تلك المرحلة كما يقول علماء النفس «فقدان الهوية والانتماء، وافتقاد الهدف الذي يسعون إليه، وتناقض القيمّ التي يعيشونها، فضلاً عن مشكلة الفراغ»

كمال الاستمرار في هذه العلاقة اضّطرت الأسرة لمنعه باستعمال القوة.

بحكم طبيعة هذه المرحلة يرتبط كمال بأمه أكثر، خاصة في مجلس القهوة، وأثناء مراجعة دروسه في المدرسة، وإن كانت أظهرت هذه العلاقة الثنائية (كمال - الأم) بداية بوادر الاحتجاج والتمرّد في شخصيته، حيث يرفض انسياق أمه إلى الحكايات الخرافية، ودائما يُشكِّكُ في معارفها الدينيّة، بالقدر الذي اكتسبه من المدرسة.

ينتهي الجزء الأول من الثلاثية «بين القصرين» باشتعال فتيل المقاومة ضدّ الاحتلال واستشهاد فهمي، ويبدأ الجزء الثاني «قصر الشوق» بكمال في السابعة عشرة، حيث ينتظر نتيجة البكالوريا. في الحقيقة يقوده محفوظ في هذه المرحلة إلى مواجهات صادمة بدأها بأبيه. أوّل ملمح يمكن الانتباه إليه في تنامي شخصية كمال، يتمثّل في أن أباه لم يعد يشتمه كسابق عهده من قبل، فقد ترك أمر كمال وتولى أمر أحفاده نعيمة وعبدالمنعم وعثمان وأحمد ومحمد أبناء عائشة وخديجة ورضوان ياسين. لكن تأخذ علاقته بأبيه طورًا آخر يتمثّل في الجدل، حيث رفضه الامتثال لقرار والده بالدخول إلى مدرسة الحقوق وإصراره على الدخول إلى مدرسة المعلمين العُليا التي في نظر أبيه من «المدارس الحقيرة» (قصر الشوق، ص 62) التي يتعلّم فيها بالمجّان أبناء الفقراء.

في جدال كمال مع أبيه كشف عن شخصية قوية مثقفة تبتغي العلم للعلم والبحث عن جوهر الحياة وفلسفتها، وليس من أجل الوظيفة، وهو ما كان مُثار سخرية من قبل الأب. لكن هذه المواجهة منحت كمال القدرة على اختبار شخصيته وصمودها أمام القرارات المصيرية التي احتكم فيها إلى العقل والمنطق «والسعي إلى المثال الأعلى في الدين والسياسية والفكر والحب» (قصر الشوق، ص 214) كما وصفته أمه وكذلك منحته أيضًا القدرة على استكشاف مواطن ضعفه وقوته، فيدخل بعدها عالماً جديدًا من الاستكشافات هذه المرة، معتمدًا على تحكيم العقل، وأوّل صداماته كانت ثورته على ضريح الحسين الذي اكتشفَ أنّه لا يحوي شيئًا، ثم يأتي التطوّر الثاني في تمرّده على العلاقة الجنسيّة التي جمعته وصديقه فؤاد ابن جميل الحمزاوي مساعد أبيه في الدكان، بقمر ونرجس ابنتي أبي سريع صاحب المقلى، وقد اكتشف كمال وفؤاد معهما الجنس مع مطلع المراهقة. إلا أنه عندما يعرض فؤاد عليه الذهاب لملاقاة الفتاتين بعدما خرطهما خرّاط البنات، يرفض وَيُعلن في حسم «لم أعد أطيق القذارة» (قصر الشوق، ص 93) بل يُعلن رأيه في الجنس هكذا «إنّي أرى الشهوة غريزة حقيرة، وأمقت فكرة الاستسلام لها، لعلها لم تخلق فينا إلّا كي تلهمنا الشعور بالمقاومة والتسامي حتى تعلو عن جدارة إلى مرتبة الإنسانية الحقّة، إما أن أكون إنسانًا وإمّا أن أكون حيوانًا...» (قصر الشوق، ص 95) أبرز ملمح يتميّز به كمال في هذه الفترة هو الميل إلى الانعزال، وهو الأمر الذي لاحظته السّت أمينة / أمه، خاصّة بعدما خَلى البيت بذهاب ياسين إلى بيت بين القصرين، استعدادًا للزواج، ولم يبقَ من مجلس القهوة إلا أمينة وكمال. فقد رأته «يبدو غائبًا دائمًا أو كالغائب» (قصر الشوق، ص108).

هكذا بهذه التطوّرات المهمّة والتي جاءت عبر خبرات وتجارب يدخل محفوظ بطله طور الشباب وهو عاقل يحتكم إلى المنطق، صاحب رؤية. وكأنّ فترة المراهقة كانت أشبه بحقل التجارب لتأهيله لخوض هذه المرحلة، وما سيواجهه من صعوبات وإخفاقات أولها إخفاق حبّه لعايدة شداد التي عاش هائمًا معها في علاقة رومانسية إلّا أنها تخطب لغريمه حسن سليم صبري ابن المستشار.

الخروج من جلباب العائلة

في رواية «لا تطفئ الشمس» (جزءان في 1350 صفحة، 1959) لإحسان عبدالقدوس ينتمي ممدوح وليلى إلى عائلة ثرية، فالأب الرّاحل وإن كان من أسرة ريفية متوسطة الحال إلى أنه نزح إلى القاهرة واستطاع أن يسلك سلك القضاء حتى صار قاضيًا في وزارة العدل، أما الأمّ فهي تنتمي إلى جذور تركية، تملك عمارة وسط القاهرة تدرّ دخلاً كبيرًا، كما أنها تمتلك البيت الكبير الذي يقيمون فيه، علاوة على معاش والدهم الراحل الذي يصل إلى خمسين جنيهًا في الشهر. الخال عزت بيه (وكيل الوزارة) هو عميد العائلة بعد وفاة الوالد. تولّت الأم عنايات هانم المثقفة والعاقلة الاهتمام بالأسرة بعد وفاة الزوج، «فربطت العائلة برباط من الحب والتآلف» (لا تطفئ الشمس، ج1، ص 21) فهي أم متطوِّرة منحت بناتها الثلاث قدرًا كبيرًا من الحرية وشجعتهن على الاستمرار في العلم، لكن

توقفت معظم النتاجات الروائية عند هذه الفترة على استحياء، وباستثناءات قليلة. فقد جاءت تمثيلاتها في المدوّنة الروائية على ندرتها سريعة دون توقف عند آثار هذه الفترة المهمّة في تكوين سلوكيات الشخصية بصفة عامة، ومَن تعرّض لها وقف عندها في شكل من أشكال الارتداد لماضي الشخصية. لكن يبقى لنجيب محفوظ الكاتب الحصيف والدارس للشخصية المصرية بامتياز، وكذلك إحسان عبدالقدوس، بصمتيهما في تقديم هذا النموذج

ذلك في حدود تقاليد العائلة الصارمة.

يقدّم إحسان عبدالقدوس شخصية ممدوح، وهو الابن قبل الأخير، على أنّه صبي مرح يملأ البيت صخبًا ومرحًا كان عمليًا في تصرفاته جرئيًا، له شخصيته المستقلة أو العنيدة فعندما كان صغيرًا أراد أن تكون له دراجة، ثم عندما كبر اشترى موتوسيكلًا، ثم بدأ يفكر في أن يشتري سيارة، شخصيته العنيدة جعلته يُصرّ دائمًا «على تنفيذ رغباته ويتحايل للوصول إليها وأحيانا يتحدى أمه» (لا تطفئ الشمس، ج1، ص 21). بالأحرى كان يحيا حياة «عنيفة ثائرة» على حد وصف أخيه أحمد وقد أحبّ هذه الحياة العنيفة. لكن تنتهي نهاية مأسوية عندما يشتدّ إصراره على ترك الجامعة وإنشاء ورشته حُلمه، وسط رفض جميع أفراد أسرته. لكن يزداد التوتر عندما يتدخّل خاله عزت بيه، ويسخر ويسفّه من هذه الأحلام «وحضرتك عاوز تبقى فورد» (539). وأمام رفضهم يصر على أن يسرق إسورة أمه، ويَحُول أخوه أحمد بينه وبين الدولاب الذي يريد أن يكسره، إلا أن عناد المراهقة استملكه، فاضّطر أحمد إلى أنْ يضربه، فخرج غاضبًا، وبينما يقود الفيسبا الخاصة به، وقع له حادث سير. انتهت أحلامه وخلّفت خلفها أحزانًا مَريرةً لدى جميع الأسرة خاصّة أحمد الذي أعتقد أنه كان السبب في مقتل أخيه. أما ليلى فهي أصغر الأبناء، في الثامنة عشرة من عمرها، تهوى الموسيقى والعزف على البيانو، تربطها علاقة بأستاذها وجارهم فتحي، مع أنّه أكبرها سنًا. كانت مدلّلة بين أخوتها وعندما بدأت تجلس على البيانو لم ينهرها أبوها كانت مدللة حتى أنها في صغرها كانت تلقي بطربوش أبيها على الأرض دون أن يغضب منها، وهو الفعل الذي كان حكرًا عليها ولم يجرؤ ممدوح على فعله مطلقًا. وعندما شبّت في التاسعة شعرتْ أنّ أباها لها وحدها دون إخوتها. وقد أحبته.. فقط ؛ أبوها والموسيقى، وهذه الصورة التي حاول أن يظهرها الرّاوي ليلي توضح سبب تعلّقها بأستاذها فتحي صاحب التسعة والثلاثين عامًا، والمتزوّج من صديقة العائلة عواطف التي كانت تصلها أخبار نزواته مع ليلى إلا أنها لم تواجهه. كان الأستاذ فتحي يمثّل لها صورة الأب المفقود، الذي مات وهي في التاسعة، حينها

كانت «عروس البيت» وأحسّت لحظتها بأنها «فقدت عرشها» وهو ما لاحظه الجميع في البيت وحاولوا تدليلها وتعويضها، فنالت «مزيدًا من الدلال، والحنان، ومزيدًا من الحبّ»، وإن بقى في داخله جانب حزين لم يستطع أحد أن ينزعه منها. حلّ أولا الأستاذ في معهد الأستاذ تيجرمان الموسيقى، بطلاً من أبطال خيالها، ثمّ أخذ خيالها يستبد بها حتى أصبح نوعًا من الحبّ، نوعًا غريبًا من الحب. إلا أنّ الأستاذ «رجل عجوز عصبي المزاج مصاب بالربو» وهي فتاة في الرابعة عشر من عمرها ثم أخذت علاقتها بفتحي جارهم عندما جاء هو وزوجته في أحد الأعياد. وبعدما كانت العلاقة تصويبًا لخطأ وقعت فيه أثناء العزف، لكنها أخذت منعطفًا جديدًا. وقد شعر الأستاذ فتحي بخطورة ما تقوم به بعدما راحت تُقبّل أصابع يده وتضع خدها في راحة يده، فحذرها:

• يا ليلى، انتى مش عارفة أنتي بتعملي إيه.. انتي بتلعبي بالنار، بتعذبي نفسك... وبتعذبيني معاك. (لا تطفئ الشمس، ج1، ص 75)

التطوّرات في شخصيتها بدأت عندما أخذت تذهب وتلاحظ غياب الزوجة، عندها بدأت خطواتها في ممارسة الإغواء والتمرّد، فصبغت شفتيها بأحمر الشفاه، دون أن تعرف لماذا؟ ربما أرادت أن تبدو كبيرة في السن. قريبة من عمره، أرادت أن تبدو كسيدة كزوجته. هكذا أرادت أن تتجاوز مرحلتها السنية (الرابعة عشرة وقتها)، لتكون في مرحلة أكثر مناسبة وقريبة من فتحي الذي يزيد عمره عنها كثيرًا. الغريب أنها سارت في «طريق حبها بلا هدف ولا تدري إلى أين؟ ولا تدري المصير؟». حالة النزق التي صارت عليها ليلى أوقعتها في مشكلة كبيرة بعدما انكشف أمرها، واتّهامها بالكذب من قبل أمها، التي أصرّت بالاتفاق مع الخال على تزويجها، إلا أنّ سياسة الإرغام قابلتها الفتاة بعناد أكثر، فأخذت تهددهم بالانتحار أو الهرب، وفي الأخير هربت إلى الأستاذ فتحي. إلا أنه استطاع أن يعيدها إلى أسرتها من جديد. ومع حالات رفض فتحي لهروبها، ثم إعلانها أنها ستخطب، دون أن يهتم، لم تفهم أن علاقته بها ليس أكثر من مُلهم، فهو يحبّ فنه أكثر من أي شخص، ووجد فيها المُلهم لألحانه التي تدفقت من لقاءاته معها. كان فتحي يجد في «ليلى القلق والحيرة والشذوذ». وكأنه «كان يبحث عن نفسه التي تقيّدت بالزواج من عواطف» (لا تطفئ الشمس، ج2، ص 290) دخلت حياة فتحي وهي في الثامنة عشر أما هو فكان في التاسعة والثلاثين فهو لا يحبها. في الحقيقة كانت ليلى تكرر سيرة الأمّ عندما أحبّت عبدالسلام وهي في السابعة عشرة من عمرها، إلا أن الابنة كانت أكثر جرأة في الدفاع عن رغباتها حتى ولو كانت مخالفة لعرف العائلة. فقد كانت «تشعر بأنها في معركة تحارب فيها القدر وليس أهلها فقط». سعى إحسان عبدالقدوس عبر هذا التمرّد الذي بدت عليه شخصيتا ممدوح وليلى أن يؤكد رفضه لحالات الاستنساخ التي تسعى إليها الأسر لأن يكون أبناؤها مجرد ظل لهم. فجاء التمرّد من قبل ممدوح وليلى المراهقين، في حين ظل أحمد يعيش في جلباب أبيه إلى أن شارك في صفوف المدافعين عن بورسعيد في حرب 1956، ليستعيد بعدها ذاته الخاصة، لدرجة أنه تساوى مع محمود الفقير حبيب أخته بعد «أن ساوت الحرب بينهما».

مرآة للأسرة

في كثير من الروايات ظهرت شخصيات تحمل ملامح شخصية المراهق، وإن جاءت كجزء من الأحداث، وليست كشخصية مستقلّة يدور العمل حولها كما شاهدنا في تمثيلات كمال وممدوح وليلى. فكان الغرض الأساسي من حضور هذه الشخصية هو إظهار أزمات الأسرة، أي أنها أشبه بالمرآة التي تظهر أمامها مشاكل الأسرة وتتضخّم، حيث كان الاهتمام بالأطفال في هذه المرحلة الحرجة أحد الصدامات بين الزوجين. ومن هذه الروايات رواية علاء الأسواني»عمارة يعقوبيان» 2002، فقد عرض الكاتب للطفولة البائسة التي كان يُعاني منها حاتم رشيد بفقدان لأبويه معنويا؛ فوالده منهمك في عمله ومحاضراته، وسفرياته، وأمه جانيت بعملها كمترجمة في السفارة الفرنسية، فقضى طفولته مع الخادم إدريس، وعندما بدأت علاقتهما الشاذة كان في التاسعة، إلا أنها امتدت حتى وفاة أبيه وهو في الثانوية، فاضطرت الأم إلى التخلّي عن الخدم توفيرا للنفقات وغادر إدريس وقد أثّرت غيبته في نفسيته لدرجة أنه حصل على مجموع ضئيل في الثانوية، فانغمس في حياته الشاذة الصاخبة. هكذا أراد الأسواني أن يحمّل الأسرةَ وانصرافها لمشاغلها ما آل إليه مصير الابن من شذوذ وانحراف.

وبالمثل تعامل بهاء طاهر مع نموذج مُماثل في روايته «الحب في المنفي» 1995، حيث قدّم لنا شخصية المراهق المتمرّد، والسّاعي إلى إصلاح العالم. في ظل علاقة انفصال بين الأب الصحافي المنفي، والأمّ منار. كان خالد شابًا رياضيًا يحب قراءة الأدب، وبطلًا في الشطرنج وطالبًا في الجامعة، متفوّقًا في دروسه. لكن نظرًا إلى غياب الأب حدثت التحوّلات في شخصيته، وأراد أن يتجاوز صفته في كونه ابنًا إلى دور الوصيّ ليس فقط على أخته هنادي التي دومًا كانت تشتكي في مكالماتها الأسبوعية مع والدها من تدخلاته، فتارة يسعى إلى منعها من مشاهدة التلفاز، بعدما توقف هو عن المشاهدة. وتارة ثانية يرفض ذهابها إلى النادي، منعًا للاختلاط. وإنما أيضًا في علاقة الأب والأم. فسعى إلى الوساطة بينهما داعيًا إياهما بالعودة مُجدّدًا، وهو ما أغضب والده منه. لا ينسى بهاء طاهر أن يشير إلى أن مشكلات تربية الأطفال إحدى أهم المشكلات التي يحمّل الآباء الطرف الآخر مسؤوليتها، فمنار كانت تتهم زوجها بأنّه يُدلّلُ الطفلين، ثم تمادت في اتهامه بأنه يعطله عن دروسه إذا لعبا الشطرنج معًا، أمّا إذا حمل هنادي وراح يلف بها، فتتهمه بأن فعله كان «سبب التعب الذي تعانيه في بطنها منه» (الحب في المنفي، ص 8). كانت تحوّلات خالد المُريبة بعد أن هجر الشعر وقراءة ماكبث، ذات تأثير صادم علي أبيه، وراح يؤنب نفسه ويخاطبه في وجع «إلى أين سننتهي يا خالد؟... نعم

شادي أبو سعدة

كنّا صاحبين دائمًا كما قلت. ولكننا كنا دائمًا نتناقش قبل أن تقول رأيك، الآن أنت تريد أن تقرر وحدك، وأن تنفذ وحدك. تريد أن تنفذ ما تريده لهنادي ولأمك ولي... هل ستقول لي مثل يوسف ولكي عندما بحث عنك لم أجدك؟ (الحب في المنفي، ص 191)

يُقدّم محمد شكري في «الخبز الحافي» (كتبت عام 1972 ونشرت عام 1982) شخصية جدلية على كافة المستويات، فبعد مرحلة طفولة قاسية عاشها في ظل أب قاسٍ، وأم بكّاءة، يتعرف على لذته الجنسيّة عبر الصدفة دون أن يكون هناك دليل يرشده، يكتشف بلوغه عندما يؤلمه صدره، فيقال له «إنه البلوغ» فراح يستمني «على المحرّم والحلال من الأجسام» (الخبز الحافي، ص 33). يقذف الراوي ببطله في دوامة هذه المرحلة، دون رقيب أو دليل من العائلة. وإنما يتركه صدفة لأصدقائه ولفتيات الليل. فبدأ حالة شغفه بالجنس بمراقبة آسية ابنة صاحبة البستان من خلال أغصان شجرة التين. يستغرق الراوي وصفه لسقوطه في دهاليز هذه المرحلة واستهاماته أمام جسد آسية الذي راح يتخيّله وهو يتعرّى «كأن الوجود كله يتعرّى». بعد اكتشاف اللذّة صار مهوُوسًا باستجلابها، بل راحَ يُطاردها في كل جسد يراه فلم تعُد تخيّلاته لآسية تكفي، فتعقّب فاطمة ابنة صاحب المقهى. ثم يدخل في مرحلة التجريب الحسّي عندما يلتقي بلّلا حرودة، التي يعتبرها المراهقون «مُعلّمة في النكاح». فيدخل أول تجربة جنسية مكتملة هو وصديقه التفرسيتي، من بوابة معلمة النكاح. يحدث التطور عندما يذهب إلى بورديل الإسبانيات. لم تعد المتعة الجنسية على شخصية محددة أو مكان واحد وإنما أخذ ينوّع ففي كل مكان ينتقل إليه يخوض تجربة جنسية، كما تخايله في أحلامه صورة آسية وفاطمة، في تطوان وبغاياها، وكذلك عندما قَدِمَ إلى وهران، تتجدد تجربته مع زوجة مراقب الحقل السيدة سيجوندي التي استطابت لطاجينه المغربي.

في الأخير نقول: نجحت الرّواية العربية في تقديم صورة مقرّبة عن عالم المراهقين، وإن كانت بتمثيلات متفاوتة. لكن ما يحسب لها أنها وقفت على الظروف النفسية ورغبات التمرّد التي كانت تصاحب هذه الشخصيات. فكشفت عن شخصيات صداميّة تارة، وأخرى استكشافيّة مغامرة. تسعى إلى إثبات الذات والتحرّر من ربق الأسرة، وهو ما واجهته الأسرة بضراوة في كثير منها.

صورة المراهق في السرد العربي

إيهاب الملاح

تمثل مرحلة المراهقة في حياة الإنسان ما يمكن أن نسميه بنقطة العبور من مرحلة الطفولة والبراءة الخام والوعي القاصر إلى آفاق أرحب من التعرف على الجسد والعالم والحياة من خلال الذات التي تتفتح براعمها الوجودية بإدراكها «السؤال»، إنها البداية في استكناه المعرفة والتعرف على الأشياء والإحساس بها بشكل مختلف. تلك المرحلة التي تتحول فيها الطفولة بانسيابيتها ووداعتها ونعومة اتصالها بالعالم إلى جموح المراهقة والتمرد؛ إنها المرحلة الحرجة في عمر الإنسان ونقطة الارتكاز في تكوينه ومسار حياته إلى آخر عمره؛ لا تمر مرحلة المراهقة من دون أن تترك علامات غائرة في نفوس كل عابريها، قد لا تنمحي آثارها مدى الحياة.

فادي بازحي

وشأن كل قيمة أو تيمة في حياة الإنسان؛ لم يخل الأدب عبر تاريخه وخاصة في القرنين الأخيرين (الرواية والقصة بالأخص) من معالجة موضوع المراهقة وشخصية المراهق؛ وركز الكتاب اهتمامهم على نقطة العبور والانتقال من الطفولة إلى المراهقة باعتبارها المعبر الجوهري في تكوين الإنسان؛ وتتبع روح البراءة وما سيطرأ عليها من تحول، بقاء، ضمور.. إلخ.

ستتجلى تيمة «المراهقة» و«المراهق» في أعمال من عينة «المراهق» لدويستوفيسكي، و«المراهقان» للكاتب الإيطالي الأشهر ألبرتو مورافيا، ومثل لوليتا نابوكوف التي احتلت موقعها بما قدمته من تحليل فائق الرهافة والدقة لوضعية الفتاة المراهقة التي تقع بين براثن كهل أربعيني تخايله النزوة وتطارده أفكار عنيفة حول رغبات الذات واصطدامها بالمجتمع وأعرافه وتقاليده «المنافقة».

أيضا، كانت قضايا المراهقين وسلوكياتهم ودوافعهم الاجتماعية والإنسانية محل اهتمام الكتاب والروائيين الأميركيين؛ وعلى رأسهم مارك توين الذي جعل من الصبية المراهقين أبطالا لرواياته، خاصة في عمليه الشهيرين «توم سوير» و«مغامرات هكلبري فَن».

كما قدم الروائي هنري جيمس رؤية تحليلية تفصيلية لشخصية الفتاة المراهقة في أميركا في عمله «السن الحرجة»؛ مبرزا اختلاف «المراهق» الأميركي عن نظيره في أي مكان في العالم، حتى عن المراهق في البلاد ذات الحضارات العريقة لأنه يتصرف بحرية وتلقائية أكبر!

من أشهر النماذج الروائية الأميركية التي عالجت شخصية «المراهق» بما تتسم به من عفوية وتلقائية وبراءة واندفاع، روايتا «هكلبري فن» لمارك توين و«حصاد الهشيم» (اشتهرت في اللغة العربية بالترجمة التي أنجزها غالب هلسا بعنوان «الحارس في حقل الشوفان») لـ ج.د.سالينجر التي كتبها بعد «هكلبري فن» بحوالي قرن.

في هاتين الروايتين سنجد أن روح البراءة تسود كلتا الروايتين؛ فالبطل في كلتيهما «مراهق» يتحرك بحرية وعفوية أمام بانوراما عريضة من المجتمع الأميركي؛ يملأ الحياة بالسخرية والضحكات ونقد المجتمع. ويزخر كل منظر بالجدة والانطلاق والمناظر الطبيعية البعيدة عن تعقيدات الحياة في المدن، بل إن كلا من مارك توين وسالينجر حرِصَا على منح الراوي في الرواية لمراهق صغير يستطيع أن ينظر إلى المجتمع والعالم نظرة تخالف النظرة التقليدية التي كتبت بها الروايات السابقة وخاصة في أوروبا.

بطل رواية «الحارس في حقل الشوفان» لسالينجر هو المراهق هولدن كولفيلد، ذو السبعة عشر عاما، يزدري مجتمعه ويرى أن الأفراد جميعا غارقون في نوع من الزيف والغباء. يَتعرض هولدن كولفيلد للطرد من مدرسة بنسي الداخلية، بسبب رسوبه في كل المواد عدا الإنكليزية. هكذا تبدأ الرواية، حيث يمر هولدن عبر مجموعة من المواقف التي تعطي فكرة عامة عن أفكاره. فيلتقي بعدد من الأفراد، منهم مدرس التاريخ المسن، فتيات وفتيان في مثل عمره. ومُدرس الإنكليزية الشاب الذي درّسه سابقا، كل هذا بعد تركه مدرسة بنسي قبل الموعد المسموح له بعدة أيام، حيث يقيم بفندق متحاشيا لقاء والديه قبل معرفتهما بنبأ طرده من المدرسة.

المراهق في القصة والرواية «العربية»

في الأدب العربي، تبدو شخصية «المراهق» حاضرة بصورة لافتة للدرجة التي يمكن الزعم معها بأن النسبة الغالبة من الأعمال القصصية والروائية «المعتبرة» لا تخلو من حضور تيمة «المراهقة» و«المراهق» بصورة ما؛ إما كمرحلة عبور عمرية تمثل جزءا حيويا ورئيسيا من تطور الشخصيات المكونة لهذه الأعمال، وإما كشخصية بذاتها تجسد «نموذج المراهق» كنمط روائي له حيثياته وسماته وملامحه النفسية والثقافية والاجتماعية.. إلخ. وسيعيبنا الحصر وتتسع الرقعة حال تورطنا في الإحصاء وضرب الأمثلة؛ لكن تكفي الإشارة الدالة واللمحة الموجزة المختصرة.

يحضر المراهق بتنويعاته في القصة القصيرة والرواية العربية، خاصة في أعمال كبار الكتاب من أجيال مختلفة؛ في القصة القصيرة سنجد حضورا بارزا لشخصية «المراهق» كما رسمه وصوره أحد أعلامها الكبار منتصف خمسينات القرن الماضي محمود البدوي، ومن سبقه وتلاه من كتاب مثل عبدالرحمن الشرقاوي، يوسف إدريس، سعد مكاوي وعبدالحكيم قاسم. سيظهر المراهق بكثرة لافتة في أغلب الأعمال التي تعرضت للريف أو عالجت جانبا أو أكثر من شخصية الفلاح وحياة الفلاحين والأرض (مثالا: «الأرض» و«الفلاح» لعبدالرحمن الشرقاوي، و«أيام الإنسان السبعة» لعبدالحكيم قاسم، و«أصوات» لسليمان فياض، و«الرجل والطريق» لسعد مكاوي).

نمط «المراهق» في «قنديل أم هاشم»

في روايته القصيرة الماكرة «قنديل أم هاشم» (صدرت للمرة الأولى في سلسلة اقرأ عام 1944)، يتوقف حقي وقفات متمهلة أمام مرحلة المراهقة بعلاماتها الفسيولوجية والنفسية والروحية؛ فوران الجسد، وتفتح الحواس، والانشغال بالذات وجوديا عما سواها. ستمثل هذه المرحلة عنصرا تكوينيا رئيسيا في مسار الشخصية الرئيسية في الرواية؛ إسماعيل ابن السيدة زينب الذي سيبهر أساتذته الأجانب بنبوغه في طب العيون.

من أهم ميزات هذه الرواية القصيرة هو ذلك الطابع المحلي الشعبي الذي طبعها وحدد معالمها، وكان حقي مرهفا وهو يصور تلك الأجواء الإيمانية والروحانية التي تظلل حي السيدة زينب العريق، ستكون تلك الخلفية المكانية والسياقية التي تتفتح فيها براعم المراهق الصغير إسماعيل.

«اقتربت المراهقة، وأخذ جسده يفور كأنه مرغم، فهو فريسة ممزقة بين قوى دافعة وأخرى جاذبة، يهرب من الناس ويكاد يجن لوحدته، بدأ يشعر بلذة غريبة في أن يندس بين المترددات على المسجد، ولا سيما يوم الزيارة».. سيفتتح يحيى حقي الفصل الثالث بهذه الأسطر الدالة، ولوج عالم المراهقة وما يصاحبها من تغيرات فسيولوجية ونفسية، وسيستغرق بقية صفحات الفصل في تتبع تجليات وعوارض مراهقة الجسد التي ستشعل نيران الرغبة والقلق والحيرة في نفس الفتى الذي سيولع بالزحام في الميدان المزدحم طيلة الوقت، وفي القلب منه مسجد السيدة. في هذا الزحام «كان معنى اللباس عنده أنه فواصل بين الأجسام العارية، يحس بها من صدمة واهنة أو احتكاك وامض.. في وسط هذه الأجسام كان يشعر بلذة المستحم في تيار جار لا يبالي نقاء الماء.. روائح العرق والعطر لا تكربه، بل يتشممها بخيشوم الكلاب».

وفي الفصل الرابع ستوافق المراهقة سنة البكالوريا (ما يوازي الآن شهادة الثانوية العامة)، سيخرج إسماعيل من الامتحان «وقلبه واجف، مفعم بالشكوك، وأعلنت النتيجة فإذا به يفوز، ولكن في ذيل الناجحين».

سيحدثنا حقي عن بطله، وهو يجوس كالمجنون في أنحاء الميدان ساعيا بين «ما شاء الله» بائعة الطعمية والبصارة والأسطى حسن الحلاق والشحاذين الذين يحيطون بأبواب المقام، وهدير أصوات الباعة، والشابة التي تنبت فجأة وسط الحارة شبه عارية، صوتها الصارخ يجذب الوجوه للنوافذ، وبائع الدقّة الأعمى الذي لا يبيع شيئاً إلا إذا أقرأه الشاري السلام. «فيقرئه وراءه الصيغة الشرعية للبيع والشراء».

إن إسماعيل يتحرك وسط هذا المشهد المزحوم بتفاصيل شديدة الواقعية، حيث أسواق السيدة زينب القديمة ومحالها العامرة حيث التاريخ يبث عطره، وحيث الأصالة يفوح عبيرها، وينسرب في هذه التفاصيل عطر يشي بحضور مقام السيدة الطاهرة أم هاشم التي نشأ الجميع في حراستها، بعد الله.

نجح حقي فنيا في تصوير ورصد التغيرات الداخلية والخارجية للشخصية بفعل المراهقة، دون أن يفصل ذلك عن السياق الاجتماعي الثقافي الذي يؤطر فعل وسلوك من ينتمي إلى هذه الشريحة العريضة من الطبقة الوسطى المصرية في ذلك الزمان، وبما يصح معه أن يكون إسماعيل في مراهقته نموذجا أو نمطا روائيا (وفق المصطلح اللوكاتشي في أدبيات النقد الواقعي).

نجيب محفوظ: منجم سردي

إذا كانت تجربة نجيب محفوظ باستيعابها المذهل للتجارب الروائية وتطوراتها في الأدب العالمي، فإن من الممكن الزعم باطمئنان- ومن واقع اختبار المادة السردية الغزيرة التي تركها أديب نوبل الكبير- بأنه يمكن إنجاز دراسة أكاديمية كاملة حول «صورة المراهق في أعمال نجيب محفوظ». لقد ترك نجيب محفوظ 56 كتابا بين رواية ومجموعة قصصية وكتاب مترجم وآخر حواري، 35 رواية تراوحت طولا وقصرا وتراوحت بين أشكال وقوالب فنية متنوعة؛ أكثر من نصفها تقريبا يكاد لا يخلو من تنويعة أو أكثر لشخصية المراهق، وجوانب من سماته النفسية والروحية والجسدية. بكل ما تمثله تلك الفترة من عبور وتحول واكتشاف وقلق وحيرة!

في الأدب العربي، تبدو شخصية «المراهق» حاضرة بصورة لافتة للدرجة التي يمكن الزعم معها بأن النسبة الغالبة من الأعمال القصصية والروائية «المعتبرة» لا تخلو من حضور تيمة «المراهقة» و«المراهق» بصورة ما؛ إما كمرحلة عبور عمرية تمثل جزءا حيويا ورئيسيا من تطور الشخصيات المكونة لهذه الأعمال، وإما كشخصية بذاتها تجسد «نموذج المراهق» كنمط روائي له حيثياته وسماته

«بنامون»: المراهق الفرعوني الصغير

منذ أعماله الفرعونية الأولى، سنجد حضورا للشخصية المراهقة الرومانسية المتبتلة في محراب المحبوب الإله؛ كما تجسدت في شخصية الفتى المراهق، المثال الموهوب بنامون بن بسار معبود رادوبيس الغانية (رواية «رادوبيس»، 1943).

بنامون بن بسار، هو تلميذ الرسام هنفر في «عبث الأقدار»، بتكوينه المراهق ورومانسيته الحالمة المتسقة مع براءة الانتقال من الطفولة إلى المراهقة، وبما تلزمه من سذاجة تصوراتها، يصبح عاشقا رومانسيا متطرفا للغانية رادوبيس. رشحه أستاذه لاستكمال العمل في قصر الفاتنة اللعوب، ومع حداثة سنه ومراهقته الشعورية والجسدية فقد أظهر براعة جديرة بالإعجاب، كما أثارت شخصيته «الرقيقة» مشاعر الأمومة الكامنة في قلب رادوبيس.

أحب بنامون المرأة بطريقة غير مألوفة، ولم يتورع عن القيام بأي وكل عمل تكلفه به، الحب لديه عقيدة والمحبوبة «إله» يتعبد في محرابها، يصدع فورا بما تأمره به. قلب بنامون المراهق أقرب إلى المعبد، يقدم العاشق من خلاله طقوس العبادة لمن سيطرت واستحوذت عليه، ولعل ثقة رادوبيس المفرطة في العاشق الصغير، كانت الدافع الأساسي وراء اختيارها له ليحمل الرسالة السياسية السرية الموجهة من الملك مرنرع الثاني إلى حاكم النوبة.

أدى بنامون مهمته المكلف بها على أكمل وجه، ثم جاءت مهمته الأخيرة والأخطر في جلب السم سريع المفعول الذي يضع نهاية مأساوية لحياة رادوبيس الحافلة بالأحلام والآمال والآلام. قد يكون الفنان المراهق، على نحو ما، ضحية لطموح رادوبيس غير المحدود، لكنه كان راضيا وسعيدا، وقانعا بأن يحبها في الإطار الرومانسي الذي يتوافق مع شخصيته.

يقدم هنا نجيب محفوظ صورة مثالية رومانسية الطابع، لشخصية «المراهق» البكر، الذي تتمحور حياته وتتجلى أمنياته في نظرة من الفاتنة التي ليس لها نظير؛ لا في الجمال ولا في الأنوثة ولا في الجاذبية! إن محفوظ هنا يرد هذا النموذج المتطرف في العشق المراهق إلى النظريات النفسية التي تقول إن المراهق دائما ما يقع في عشق امرأة بالغة ناضجة وليست فتاة مراهقة من سنه؛ خيالات المرحلة وأحلامها تتجسد جميعها في نموذج مطابق للأم؛ لكنها هنا ليست الأم المحرمة؛ لأنه يشتهيها ويقع في غرامها ويمضي وراء تصوراته في اعتبارها مثال الكمال الذي لا كمال بعده!

وفي المرحلة الواقعية، ستجابهنا شخصية إشكالية من شخصيات محفوظ الخالدة، كامل بطل رواية «السراب» (1948) الرواية الوحيدة التي تجلى فيها الراوي المتكلم من البداية إلى النهاية من بين كل روايات محفوظ. يقوم هيكل الرواية على عقدة البطل تجاه أمه خاصة في مرحلتي الطفولة والمراهقة فلا يستطيع خلاصا بعد ذلك من هذا الارتباط المعقد أبدا ولن يستطيع الانفصال عنها حتى بعد أن جاوز المراهقة وأصبح شابا ورجلا يتزوج من شابة جميلة لكنه لا يستطيع أن يتواصل معها جسديا بسبب ارتباطه المرضي بأمه!

يلخص كامل رؤبة لاظ أزمته على لسانه «كانت أمي وحياتي شيئا واحدا، وقد ختمت حياة أمي في هذه الدنيا، ولكنها لا تزال كامنة في أعماق حياتي، مستمرة باستمرارها. لا أكاد أذكر وجها من وجوه حياتي حتى يتراءى لي وجهها الجميل الحنون، فهي دائما أبدا وراء آمالي وآلامي، وراء حبي وكراهيتي، أسعدتني فوق ما أطمع، وأشقتني فوق ما أتصور، وكأني لم أحب أكثر منها، وكأني لم أكره أكثر منها فهي حياتي جميعا، وهل وراء الحب والكراهية من شيء في حياة الإنسان؟».

فإذا تجاوزنا الروايات التالية لنتوقف عند «الثلاثية»؛ ذلك المعبد الروائي الشاهق، سنجد حضورا طاغيا لمرحلة المراهقة في حياة أبطال الملحمة الروائية، فضلا عن تتبع هذه الرحلة من الطفولة إلى المراهقة برهافة ودقة وحساسية في شخصية محورية مثل شخصية كمال عبدالجواد؛ الذي ستمثل مراهقته محددا لتشكيل وتكوين شخصيته الناضجة إلى حد كبير.

علاءالدين: المراهق المنذور للقدر

في عمله الفذ «ليالي ألف ليلة» (1981)، سيفرد نجيب محفوظ حكاية كاملة من الحكايات العشر المكونة لليالي بطلها «مراهق» من الألف إلى الياء، إنه علاءالدين المستوحى من شخصية علاءالدين أبي الشامات في النص السردي الأكبر «ألف ليلة وليلة».

بخلاف الأب الذي يغلب عليه الاستهتار والجشع والولع غير المحدود بمسرات الحياة، يبدو الابن علاءالدين، ابن عجر الحلاق

يحضر المراهق بتنويعاته في القصة القصيرة والرواية العربية، خاصة في أعمال كبار الكتاب من أجيال مختلفة؛ في القصة القصيرة سنجد حضورا بارزا لشخصية «المراهق» كما رسمه وصوره أحد أعلامها الكبار منتصف خمسينات القرن الماضي محمود البدوي، ومن سبقه وتلاه من كتاب مثل عبدالرحمن الشرقاوي، يوسف إدريس، سعد مكاوي وعبدالحكيم قاسم

الفضولي الثرثار، شابا تقيا ملتزما. يصفه نجيب محفوظ في مفتتح الحكاية بتلك الأسطر:

«نحيل القوام، مشرق الوجه، ناعس الطرف، فوق كل خد شامة، يهم بولوج المراهقة في حياء.. رمقه عجر الحلاق، وقال:

. تعلمت ما أنت في حاجة إليه، فخذ العدة واسرح والله يرزقك.

وتمتمت فتوحة:

.ربنا يكفيك شر أولاد الحرام..

وذهب الفتى نشيطا مستبشرا، فقال عجر وكأنما يخاطب نفسه:

. له جمال نورالدين، فاللهم أسبغ عليه حظه».

لدى بلوغه المراهقة، يطالبه الأب بالتوقف عن المزيد من طلب العلم، ويدعوه إلى اقتحام الحياة العملية. في رحلات عمله حلاقا متجولا، تجمعه صداقة بفاضل صنعان الذي اعتنق فكر الخوارج، وفي مولد سيدي الوراق يلتقي به الولي الصالح الشيخ عبدالله البلخي، ويدعوه لصداقته. في بيت الشيخ البلخي تكون المفاجأة، فالولي الجليل الذي يرفض زواج ابنته من ابن كبير الشرطة، حبظلم بظاظة ابن كبير الشرطة درويش عمران، يعرضها زوجا لعلاءالدين، سيؤثر الشيخ البلخي أن يزوج ابنته «المراهقة» التقية النقية من «المراهق» التقي النقي علاءالدين. بعد أيام قلائل من الزفاف، تكتمل المؤامرة التي تطيح بعلاءالدين. تهمة ملفقة بالسرقة، ورسائل مدسوسة عليه تقطع بتعاونه مع الخوارج «هكذا قُبض على علاءالدين وألقي به في السجن فتقررت محاكمته بصفة عاجلة». لا يسعى الشيخ البلخي إلى نجدة زوج ابنته، ويرتفع السيف ليطيح بالشاب البريء. بعد رحيله تقرر زوجته الشابة أن تنذر نفسها للطريق، وتعلن عن زهدها في زواج جديد.

سيروح علاءالدين المراهق البريء الطاهر المظلوم، ضحية لمؤامرات السلطة وبطش الحكام في عالم لا يعترف بالطهر والبراءة، ويزدحم بالظلم والظالمين.

ناقد من مصر

سامر طرابيشي

مقال

النظرة القاصرة

صورة المراهق في الرواية العراقية

أمجد نجم الزيدي

سيطرة الأفكار الأيديولوجية وهيمنتها على وعي الروائي العراقي في أزمان معينة، وخاصة في فترة الصراعات السياسية التي اجتاحت الوسط الثقافي العراقي، أثرت تأثيرا كبيرا على توجه هؤلاء الروائيين، وسيطرة الحس الأيديولوجي على مجمل كتاباتهم، التي أثرت أيضا على نظرتهم إلى الأدب بعامة، والهدف منه، مما جعل أعمالهم الروائية واقعة تحت هيمنة تلك المتبنيات الفكرية، لذلك كان التركيز على جعل الأدب والرواية خاصة في خدمة تلك التوجهات الأيديولوجية والفكرية ضمن مفهوم «الالتزام»، الذي شاع في أوساط المثقفين، مما انعكس على البناء الروائي وعناصره، حيث أصبح التركيز على أنواع معينة من الشخصيات مثلا، بينما انزوت أخرى، لأنها لا تخدم تلك الثيمات التي تبنتها تلك الأيديولوجيات أو الأفكار، ولم تعالج روائيا إلا بصور ضيقة وهامشية، ومن هذه الشخصيات شخصية «المراهق»، التي لم تتناول روائيا بصورة كبيرة، حيث لم تلاق بكل نوازعها الاجتماعية والنفسية اهتماما أو تركيزا، وإنما بقيت هامشا، أو ربما تعتبر مرحلة تمرّ بها الشخصيات سريعا دون التأنّي والوقوف عندها.

وهذا الغياب عن معالجة هذه الشخصية، يرجع ربما إلى طبيعة هذه الشخصية التي لا تتواءم مع الثيمة التي تركز عليها هذه التوجهات التي أسلفنا ذكرها، لكن ورغم تخلص بعض هذه الروايات من هيمنة هذه التوجهات الفكرية والأيديولوجية وخاصة في فترة معينة من ستينات وسبعينات القرن العشرين، إلا أن التصورات العامة عن شخصية المراهق بقيت هي نفسها، ولم تخرج عن نطاق الهامشي، وحتى في بعض الروايات التي جربت الاتجاه النفسي بالكتابة، والتي ربما تمثل لها شخصية المراهق نموذجا نفسيا ثرّا، لم تعالج هذه الشخصية بصورة حقيقية، وإنما طغت عليها شخصية أخرى مقاربة لها وربما تشبهها في أوجه ما، وهي الشخصية الشبابية، التي حاولت الاتجاهات الأيديولوجية تكريسها وخاصة في فترة تصاعد المدّ الثوري والنضالي.

وهناك أيضا تصوّر تجنيسي للرواية، يرى أن الرواية موجهة للفئات العمرية الكبيرة، وأن هناك روايات خاصة موجهة للمراهقين والصغار، والتي تتناول مواضيعهم وتعالج مشاكلهم، لذلك فتوظيف أيّ شخصية تنتمي عمريا إلى المراهقة تتم معالجتها باعتبارها شخصية ثانوية، تخدم الثيمة الروائية، وتعزز بناء الشخصية الرئيسية، التي عادة ما تكون كبيرة في العمر، لذلك تخضع الرواية إلى مهيمنة قسرية غير مبررة، بأنها رواية للكبار لذلك تستبعد باقي الفئات العمرية من اهتمامها، إلا ربما إن كتبت ضمن سياق توجيهي كرواية «تربوية»، لذلك تغيب شخصية المراهق باعتبارها شخصية روائية غنية، يمكن أن تبنى الرواية عليها، بعيدا عن التصورات السياقية التي تمارس تعسفا على هذه الشخصية، وقدرتها على النمو داخل الرواية وخارج السياقات النمطية القبلية.

يمكننا تقسيم صورة المراهق في الرواية العراقية إلى ثلاثة اقسام:

أولا: الصورة السياقية المتأثرة بالأفكار الاجتماعية والأيديولوجية.

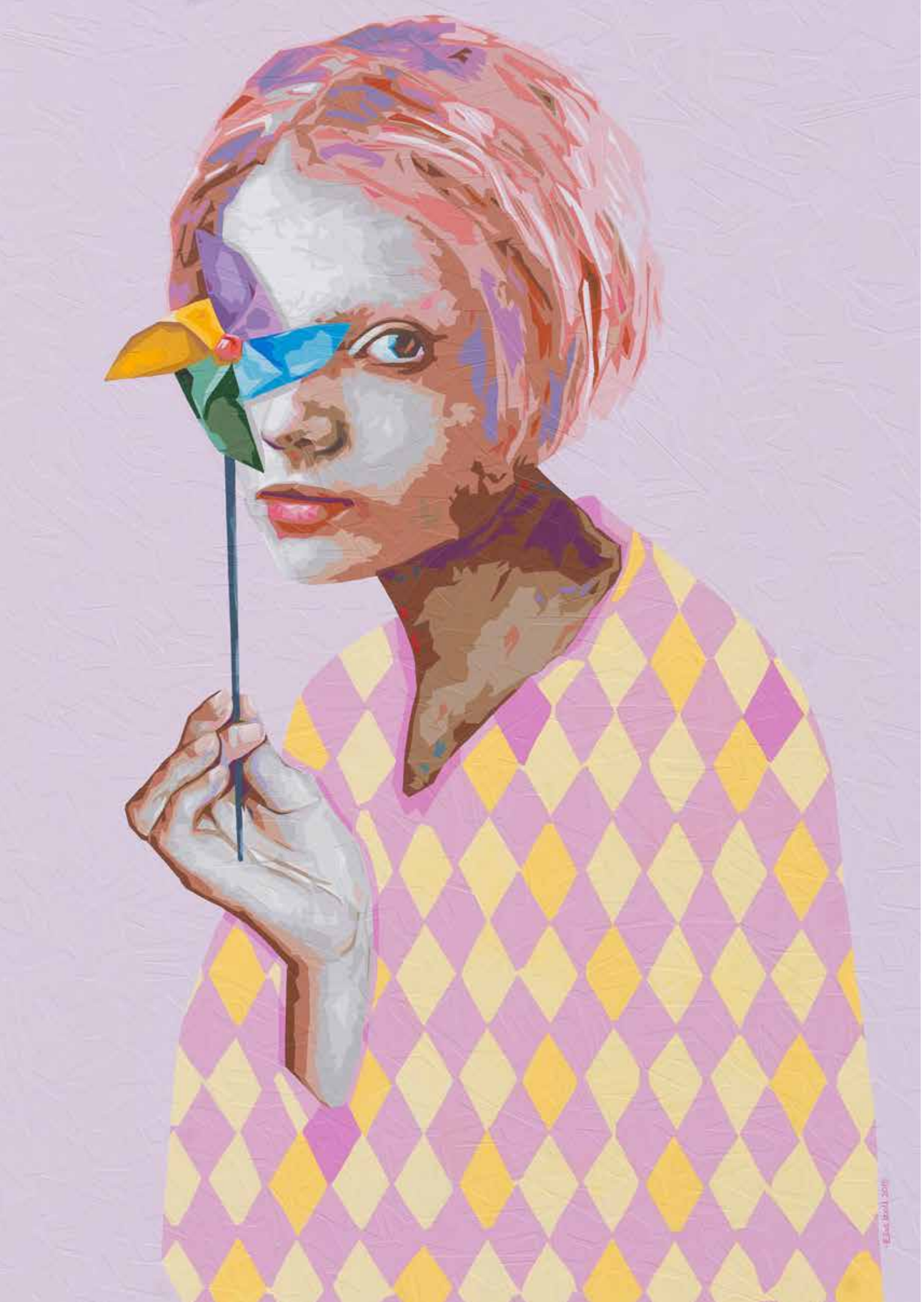
ثانيا: الصورة النمطية الثابتة.

ثالثا: اللاشخصانية.

ولكن هذا التقسيم لا يرتبط باتجاه معين للرواية أو بجيل روائي ما، وإنما تظهر هذه التقسيمات الثلاثة وتختفي في روايات نفس الجيل الروائي، وربما في روايات نفس الكاتب، أي إنها لا تخضع لمحددات زمنية أو تاريخية، عدا الصورة السياقية ربما لأنها مرتبطة بأزمان معينة كانت فيها الأيديولوجيا هي المهيمنة، بمعنى أن الروايات العراقية تشترك في الرؤية العامة لشخصية المراهق وتختلف في زاوية النظر إليها، وتختلف درجة تركيز كل من هذه الصور، أو ظهورها تبعا لأسلوب ذلك الروائي أو الثيمة الموظفة.

الصورة السياقية

إن أحد الأسباب المهمة لغياب شخصية المراهق هو هيمنة الاتجاهات السياقية الأيديولوجية والاجتماعية والتاريخية، ونظرتها إلى صورة الشخصية الروائية التي -برأيها- يجب أن تتمتع بمواصفات معينة، تؤهلها لأن تحمل الأفكار الكبيرة، لذلك فإن بعض الروائيين



إلياس إيوفي

عمدوا إلى التركيز على الشخصية الشابة لأنها تتمتع بصفات تؤهلها لأن تكون «ثورية»، تلك المواصفات التي ربما لا تمتلكها الشخصية المراهقة في تصوّر تلك الاتجاهات وزاوية نظرها إلى تلك الشخصية.

وهذا ما يقودنا إلى أن ذلك التصور السياقي ينظر إلى الشخصية المراهقة بأنها قاصرة، ولا يمكن أن تمثل تلك الأفكار الأيديولوجية أو الاجتماعية أو التاريخية، لأن المراهقة تقدم دائما على أنها صورة للشخصية غير المكتملة الوعي، ولا تحمل جدية في التصرف، أو التوجه الحقيقي في الحياة، باعتبارها مرحلة تغيّر فسيولوجي وبيولوجي يمرّ بها الإنسان، بالإضافة إلى تغييرات سيكولوجية، ومنها اجترحت بعض المصطلحات التي استخدمت في حقول مجاورة، كـ«المراهقة السياسية» أو «الفكرية».. وغيرهما، والتي تدل على عدم النضوج السياسي أو الفكري، والتخبط في المواقف، لذلك فالروايات الواقعة تحت هيمنة تلك الصورة السياقية تغيّب هذه الشخصية عن دائرة اهتمامها، إلا ربما بحضور ثانوي، وليس كشخصية مستقلة فاعلة لها دور رئيسي، معبرة عن صورة المراهق نفسيا واجتماعيا، وخاصة في بواكير الرواية العراقية، حيث نرى مثلا رواية «جلال خالد» للروائي العراقي محمود أحمد السيد، وإن كانت لا تمثل الرواية العراقية المكتملة، إذ أنها تقدم شخصية جلال خالد، الشخصية الرئيسية، كشخصية شابة ثورية ساعية نحو التغيير، وهكذا فعل ذو النون أيوب وعبدالحق فاضل وآخرون، وكذلك الروائيون الذين أتوا بعدهم وربما مثلوا الرواية العراقية الفنية المكتملة كفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان وغيرهما، حيث مثلت مرحلة الشباب نموذجا ممتازا لطرح تلك الأفكار الأيديولوجية، فالمراهق نموذج سيء لحمل مثل هذه الأفكار، لذلك غابت هذه الشخصية عن تلك الروايات، ولم تقدمها إلا بوصفها حلقة فاصلة بين الطفولة والشباب، وإن كان يمكننا أن نرى ملامحها تتبدّى على بعض الشخصيات الشابة لأن الفروقات بين المرحلتين طفيفة جدا، ولكنهما بالمعالجة الروائية قد خضعتا إلى الصورة السياقية المكرسة.

الصورة النمطية

قدمت الرواية العراقية في أكثر الأحيان صورة نمطية لشخصية المراهق، وأحد هذه التصورات النمطية الشائعة، متعلق بالجنس والعادة السرية.. وغيرهما، حيث شكلت

تجنب الكثير من الروائيين استخدام شخصية المراهق، وذلك للنظرة القاصرة التي ينظرون بها إلى هذه الشخصية، من خلال كونها دلالة كرست ثقافيا بصورتها النمطية، والتي أصبحت معيارا يبنى وفقه مدلولها، والتي -حسب وجهة نظرهم- قاصرة على أن تحمل مضامين كبيرة، مما عزز غيابها عن التناول والوجود الفاعل داخل الروايات العراقية، إلا ما ندر وبصورة مقتضبة

تصورا نمطيا لدى الكتّاب عن شخصية المراهق، وهذا لا يعني أن هناك اهتماما بها، وإنما هي مجرد إشارات بسيطة يستخدمها الروائي للإحالة إلى هذه الفئة العمرية، والتي تأتي عبر تصورات قبلية نمطية مكررة، فمثلا الشخصية الرئيسية توفيق في رواية «مسرات وأوجاع» لفؤاد التكرلي؛ تمثل التصور النمطي لشخصية المراهق في الاقتباس التالي من الرواية «تعرّف وهو يدخل عامه السابع عشر، على بعض الأمور التي ما كانت لتسرّ والدته كثيرا، كانت عواطف الغريزة، مع انتفاضة المراهقة، شديدة لديه وفوّارة بشكل لا يطاق»، ولا ننسى أن هذا الكلام أو هذه الإشارة إلى مراهقة توفيق جاءت لتعزيز شخصيته الأخرى الأكبر سنا، لكن أسلوب التكرلي الذي اتبعه في هذه الرواية، وهو السياق الأفقي في تتبع حياة الشخصية الرئيسية، حتّم عليه أن يشير إلى هذه الفترة من حياته، وقد أوردها كما رأينا من خلال تصوّر نمطي لها من خلال الغرائز الجنسية، واكتشافه لها، وهذا ما يحدث في الكثير من الروايات الأخرى.

اللاشخصانية

اللاشخصانية هي عدم حضور الشخصية بصورتها الفعلية المشخصة، وإنما تظهر على الخلفية من دون معالجة فعلية أو إشارة حقيقية إليها، فربما يقتصر ظهورها على الإشارة العمرية فقط، والمحصورة بين الحادية عشرة والعشرين، أي المرور بها دون التطرق إلى مواصفات هذه الفترة العمرية أو كيفية تمثلها روائيا، أي عدم معالجتها كشخصية مراهقة لها أبعاد نفسية واجتماعية، وإنما اختزالها في الخطاب الروائي كنقطة عابرة في نمو الشخصية وتقدمها في العمر.

تجنب الكثير من الروائيين استخدام شخصية المراهق، وذلك للنظرة القاصرة التي ينظرون بها إلى هذه الشخصية، من خلال كونها دلالة كرست ثقافيا بصورتها النمطية، والتي أصبحت معيارا يبنى وفقه مدلولها، والتي -حسب وجهة نظرهم- قاصرة على أن تحمل مضامين كبيرة، مما عزز غيابها عن التناول والوجود الفاعل داخل الروايات العراقية، إلا ما ندر وبصورة مقتضبة.

ناقد من العراق

إلياس إيزولي

الرؤية النمطيّة لصورة المراهق في الثقافة العربية

فيصل عبد الحسن

المراهق في الثقافة العربية في معظم ما قرأناه وشاهدناه، في الرواية، والسينما والمسرح يُظلم مرتين. الظلم الأول يقع عليه حين يستبعده الأطفال من اللعب معهم، لأنّه أكبر منهم، ويُظلم ثانية حين يطلب منه الأكثر رشدا الابتعاد عنهم، لأنه لا يزال صغيرا. فهو ضائع بين الأطفال، والكبار في الوقت نفسه، فالمسكين يفكّر، ويحلم، ويرى الحياة كطفل، ولا يسمح له نضوج وضخامة جسده للبقاء في مستوى تفكيره. ولا يعينه مستوى تفكيره الولوج إلى عالم الراشدين، وتحمّل مسؤوليتاهم أو هكذا يسيء ظن الراشدين به.

أغلب علماء النفس ذكروا أنّ سن المراهقة يبدأ في العاشرة من العمر، وينتهي في الرابعة والعشرين، وبعضهم، وهم قلة، أشاروا إلى أنّ مرحلة المراهقة تنتهي في التاسعة عشرة.

تتطابق شخصية المراهق في ذهني دائما مع شخصية كمال السيد عبدالجواد في ثلاثية نجيب محفوظ. وكنّا في شبابنا، ونحن نقرأ بين القصرين وقصر الشوق والسكرية، ونتلمّس خطوات نجيب محفوظ في شخصية الطفل، والفتى المراهق كمال.

وكنا نضحك حين نقرأ أنّ سي سيد يصرخ بكمال «يا ابن الكلب» قارئين تداعيات كمال، وتأثيرات المعاملة القاسية على نفسيته، التي كان يواجهها من والده الطاغية. وكنا نتأسّى ونتألم لنجيب محفوظ من أب مشابه لسي سيد.

وعندما كبرنا بما فيه الكفاية، وقرأنا عن حياة نجيب محفوظ، وعالمه الروائي والقصصي، بقلم رجاء النقاش، في كتابه «نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه».

عرفنا، أنّ والد نجيب كان مثالاً للأب الأريحي. كان ينام مبكرا، ولا يسهر مثل سي سيد أو له حياة ليلية فاحشة، وأخرى نهارية جادّة أو إنّه كان يردد كلاما فاحشا أو بذيئا أو يشتم أولاده ومنهم ولده كمال، كما في الرواية.

وكان أبونجيب يصطحب ولده نجيب لأشهر المقاهي، التي فيها «كمنجي» يعزف مقطوعات موسيقية شرقية، وتُغنّى فيها أراجيز وموشّحات تمجد سيدنا الرسول الكريم، أو فيها فونوغراف ليستمع الأب وفتاه لأغنيات ذلك العصر المشهورة.

وبطبيعة الحال كنّا نبحث عن الأثر في كل رواية وقصة، لأنّ قراءة الأدب ليست معزولة عن البحث عن حقيقة الواقعية في ما نقرأ، وهل هناك في الواقع ما يماثل ما نقرأه؟ وأكثر ما كنّا نبحث عنه، حياة الكاتب، لنفصّل عليها شخصيات أبطاله، لكي تكون أكثر وقعا في نفوسنا، فالنفس ميالة لما وقع فعلا في الحياة، وليس إلى ما يمكن تخيّله، وهو مجرد أوهام، بالرغم من تعارض ذلك مع المفهوم النقدي الذي يعرف عالم الرواية بـ«أنّه عالم خيالي يستمدُ من الواقع صوره، وشخوصه وحوادثه ويبني عليها».

حنا مينه وإغواء المراهق

ما إن قرأنا أدب حنا مينه حتى تعاطفنا مع أبطاله، ورسّخت في الذهن الكثير من صور أبطاله في «بقايا صور» و«الشراع والعاصفة» و«الياطر» وغيرها. ولا تزال في ذاكرة من قرأ رواياته، صورة المومس . امرأة القبو. وهي ترد للفتى الخنجر الذي جرح ركبته، أثناء رقصه به، لتسلية الحاضرين. وحرّك في أعماق القرّاء عشق «امرأة القبو» للفتى المراهق في الرواية المشهورة «الشمس في يوم غائم»، ونتعاطف كذلك مع أم الفتى لأنّ زيارة المومس له في سكنه جعلت الأم تنتفض خائفة على ابنها المراهق، معتبرة أنّ الزيارة فضيحة تضاف إلى فضائح فقر عائلتها. ويأتي تعاطفنا مع الأم هنا، لأنّها تشبه أمهاتنا في خوفها علينا من تجارب من هم أكبر من أعمارنا.

وفي مسرحية النخلة والجيران، من تأليف غائب طعمة فرمان، وإخراج قاسم محمد عرضت العام 1969 تماهينا . كجيل من الشباب . مع شخصية «حسين ابن سليمة الخبازة» المراهق، بنزقه، وتمرّده على أمه وزوجها، وبحثه عن ضمان لمستقبله. وتابعنا بشغف محاولاته للوقوف بوجه الانتهازيّ مصطفى زوج أمه، الذي كان يريد سلب سليمة الخبازة كل ما ترك لها زوجها السابق،

وهو يبني لها قصورا من الأوهام والمشاريع الوهمية.

وفي «مالك الحزين» رواية إبراهيم أصلان، والفيلم المأخوذ عنها بعنوان «الكيت كات» من إخراج داوود عبدالسيد. كانت شخصية «يوسف» الشاب المراهق المُحبط. أدى دوره الفنان شريف منير الذي يحلم بمستقبل أفضل له بعيداً عن وطنه، لكنه يواجه بتسويفات ووعود أبيه «الشيخ حسني» الضِّرير الكاذبة.

مثّل دور الشيخ حسني الفنان محمود عبدالعزيز، الذي كان يعدّ يوسف ببيع البيت ليوفر له المال اللازم للسفر، وهو في حقيقة الأمر باع البيت وأنفق ثمنه على المخدرات. وعَلَمَ يوسف ببيع أبيه البيت، وأنفاق ثمنه، وعندها احتدمت الأمور بين الأب الضِّرير وابنه الشاب، فيصفع الشيخ حسني ولده يوسف صفعة مدوّية تجعل الابن يفقد إيمانه بعالم الكبار تماماً.

الصورة النمطيّة للمراهق

جميع القراءات والمشاهدات للمراهق، في العمل الأدبي والفني العربي إلا في ما ندر تُحيل إلى صورة نمطيّة واقعية، لما يفعله المراهق في محيط العائلة العربية.

ودائماً يأتي حكم الروائي أو المؤلف المسرحي قاسيا على المراهق فيها. نجد ذلك في عشرات بل في المئات من الأعمال الأدبية والفنية، التي حاول فيها الكُتّاب والمؤلفون المسرحيون نقل تجارب سلبية عاشوها مع المراهقين أو قرأوها عنهم. وللأسف لم تدرس شخصية المراهق دراسة نفسية علمية عندنا بشكل معمق، ليكتب الروائي أو الكاتب المسرحي عن المراهق العربي، وفق رؤية علمية، مما توصل إليه علم النفس التربوي من نتائج في هذا الشأن.

فالمراهق في معظم الأعمال الثقافية العربية، مجرد متمرّد على الأعراف والقيم، ومسيء لمن هم أكبر منه سناً، وهو في العادة من يرتكب الحماقات، ويمارس العدوان على من هم أصغر منه سنّا.

وهو نموذج للسوء والعدوان، وعدم الانضباط، وفي أغلب الروايات والأفلام والمسرحيات يظهر المراهق ضحية للإدمان على المخدرات أو ترويجها، أو نراه في الأفلام سارقا أو قاتلا من دون الغور في الأسباب التي أدّت إلى هذه النتيجة أو توضيح الجواب لسؤال لماذا يصير المراهق بهذا الوضع الشاذّ المعارض لما تم التعارف عليه اجتماعيا؟

ولم يتابع العمل الأدبي في معظم الروايات والقصص القصيرة العربية ما يواجهه الفتى

القراءات والمشاهدات للمراهق، في العمل الأدبي والفني العربي إلا في ما ندر تُحيل إلى صورة نمطيّة واقعية، لما يفعله المراهق في محيط العائلة العربية. ودائماً يأتي حكم الروائي أو المؤلف المسرحي قاسيا على المراهق فيها. نجد ذلك في عشرات بل في المئات من الأعمال الأدبية والفنية، التي حاول فيها الكُتّاب والمؤلفون المسرحيون نقل تجارب سلبية عاشوها مع المراهقين أو قرأوها عنهم

في مرحلة المراهقة من صراعات داخلية، بسبب التغييرات في جسده ومداركه الحسية والعقلية.

ولم يتناول الكُتّاب إلا في ما ندر المشاعر التي أخذت تتبلور داخله، وهي تشعره بوضوح بميوله الجنسية الجديدة، ورغباته، وإحساساته بالنضج.

وبحثه عن قضايا يتبنّاها، ليدفع عنه طفولته، وليثبت للآخرين رجولته ونضجه.

ويساعد على عدم تبنّي الكتاب لهذا الجانب التحليلي المهم في أعمالهم الإبداعية، حالة الجهل الاجتماعي في المجتمع، فالكاتب العربي يغرف من هذه المادة الخام، التي يراها أمامه، ويلتقط شخصية المراهق منها. ويفعل في الكتابة كما يفعل أي رجل ثقافته محدودة وهو ينظر إلى مراهق يصادفه في الشارع.

مراهق في الصحراء

توجد نماذج قليلة في الرواية العربية الحديثة ناقشت قضية المراهقة كفترة حرجة من فترات عمر أيّ شاب عربي، ورواية «مراهق في الصحراء» للجزائري حسن الجيلاني من هذا اللون. طبعت الرواية العام 2012، والكاتب الجيلاني من جيل السبعينات من القرن الماضي في الجزائر، وهو باحث وأستاذ جامعي.

تدور أحداث الرواية في مدينة الوادي بالصحراء الجزائرية، وتحكي عن حياة شابين مراهقين هما خليفة والهاشمي لا يزالان طالبين في الإعدادية، لكنهما يعيشان أحلام الشباب الوردية.

ويتطلعان إلى تغيير واقعهما الصحراوي المحافظ. كانا من النادر أن يلمحا وجه امرأة بين البيوت أو نساء تتبضع في الحوانيت القليلة. فالنساء في هذه المدينة الصحراوية ممنوعات من الخروج من دورهن دون أخ أو أب أو رقيب.

ولا شيء في المدينة يمكن التطلع إليه غير تلال الرمال، ومياه الواحة، التي تستقي منها مزارع النخيل القليلة حول الواحة. وبساتين أشجار الغرب التي تمنع عن مدينتهما الصغيرة إن تُطمر بسفّ الرمال. فمدينة الوادي تقع في منطقة رمال متحركة شديدة الحرارة صيفا وباردة شتاء.

وتبقى حياة الشابين محاطة بجو صحراوي مقيت، وعادات محافظة، وكآبة لا حد لها. لكنهما تنبّها إلى أمر فيه القليل من الأمل ألا وهو الحلم بفتيات أكثر تفتحا، قادمات من تونس أو من مدن جزائرية أكثر مدنيّة وتفتحا كمدينة عنابة.

ويتحقق حلمهما يوماً بوصول شابتين جميلتين من عنابة، فيسرعان إليهما، ويحاولان أن يمدا جسر المودة معهما، لكنهما يواجهان بعنف من قبل أقرباء الفتاتين، مما أعادهما إلى رشدهما الصحراوي.

فيقرّر الشابان، وهما في أتم حالات الإحباط، إكمال تعليمهما في المدرسة وأداء الامتحانات، وذلك أفضل لهما، ولمستقبلهما حتى يأتي يوم آخر أفضل من أيامهما الغاسِقة الحالية.

والجيلاني لم يجعلنا في مواجهة شابين مراهقين أخرقين في حياتهما بكاملها فقط بل وحتى حين تحين الفرصة بفتح نافذة لهما في حياة أكثر إنسانية بالتعرف على فتاتين جميلتين قادمتين من مدينة جزائرية أكبر، وأكثر مدنيّة من مدينتهما سوف الصحراوية.

فهما لا يحسنان التعامل مع الفرصة، ولم يتعاملا مع الفتاتين بالرفق المطلوب، وعدم استعجال علاقة غرامية مستحيلة معهما.

وهنا أدان الكاتب المراهقين أكثر من إدانته لتقاليد ومحرِّمات المجتمع الصحراوي. لكنه نجح أيما نجاح في نقل مشاعر مراهقين من الصحراء، وشعورهما بالعجز من تخطي طفولتهما إلى عالم الكبار كغيرهم من الرجال.

المراهقة الصغيرة

في قصة قصيرة لرمضان سلمى برقى، وهو قاص شاب مصري، عنوانها «المراهقة الصغيرة». نشرها في مدوّنته، حكى فيها قصة المراهقة الجميلة شاهندة التي عشقها جميع طلاب الفصل، لجمالها، ولحركاتها الإغوائية التي لا يصمد أمامها أحد.

تستغل شاهندة جمالها مع أساتذة فصلها، لكي تمارس كسلها، وتغيّبها عن ساعات الدروس، وتأخرها عن الحضور في الطابور الصباحي، لكن محاولات الإغواء التي تفتعلها مع أستاذ جديد تصطدم بإرادة حديدية لا تقهر من قبل الأستاذ فهمي سكرتير المدير الجديد.

الذي يطلب منها الحضور إلى غرفته لعقابها لتأخرها عن الطابور الصباحي. وفي غرفة أستاذ فهمي تحاول شاهندة فتح أزرار قميصها، لتظهر أكبر جزء من صدرها لتغويه، كما كانت تفعل مع الآخرين، لكن لم تهتز شعرة في رأس الأستاذ فهمي سوى إنّه تعرّق عرقا باردا بدأ يتفصّد من جبينه بغزارة.

وبقي مصرّا على توقيع أمر عقوبتها بالطرد المؤقت من المدرسة، صامدا أمام جمالها،

توجد نماذج قليلة في الرواية العربية الحديثة ناقشت قضية المراهقة كفترة حرجة من فترات عمر أيّ شاب عربي، ورواية «مراهق في الصحراء» للجزائري حسن الجيلاني من هذا اللون. طبعت الرواية العام 2012، والكاتب الجيلاني من جيل السبعينات من القرن الماضي في الجزائر، وهو باحث وأستاذ جامعي.
تدور أحداث الرواية في مدينة الوادي بالصحراء الجزائرية، وتحكي عن حياة شابين مراهقين

وتحاول مجددا احتضان الأستاذ في محاولة أخيرة لاستدرار عطفه، ولكن كانت نيّتها الحقيقة أن تلتصق به جسديّاً لكي تجعله تحت تأثيرها الأنثوي، لكنه ينتفض مبتعدا عنها، ويوقّع أمر فصلها.

حملت القصة حرارة الواقع وصدقه، لكنها لم تُشر من قريب أو من بعيد لجواب سؤال، لماذا تفعل شاهندة بمراهقتها تلك كل هذه الأفعال؟

وقد رأى القاص، وهو يكتب قصته ما يراه الجميع في مجتمعنا العربي «الصورة النمطيّة للمراهق والمراهقة» بأنّ ظاهرة المراهقة لدى شاهندة مجرد تحلل خلقي لا غير. وأنّ الفتاة مستهترة ومدللة، وأنّ عائلتها لم تربّها وفق القيم والعادات المتعارف عليها في المجتمع. والعيب الواقع في شخصيتها يكمن في أنّ الله تعالى وهبها جمالا أنثويا أخاذا، جعلته . بسبب انحدارها الأخلاقيّ . وسيلتها لتحقيق مأربها لتبرير كسلها وفشلها الدراسي.

لو درس مبدعونا العرب كيف تعامل الكاتب الروسي فيدور دوستيوفسكي في روايته «المراهق» مع شخصية الفتى أرغادي دلغوروكي على سبيل المثال، لتغيّر طرحهم النمطيّ لشخصية المراهق، فيما كتبوا من أعمال إبداعية، ولأطلعوا كيف حلل شخصيته، وكأنه تعامل مع سيرة ذاتية له شخصياً، فأرغادي، الكاتب ذاته في مراهقته، لكنه ليس كذلك في دناءاته وخبثه، وطيبته، وتمرده، ومحاولاته المتكررة دخول عالم الكبار، حتى لو اضطرّه ذلك إلى اختلاق المؤامرات واقتراف الكذب والخداع للآخرين. وقد اختار أنموذجه الفريد أرغادي الطفل غير الشرعي لخادمة من أحد ملاكي الأرض الأغنياء. وبنى عليها من خلال ذلك شخصية مركبة، شديدة التعقيد، لكنها صفحة أدبية باهرة أيضا من الإبداع، وخلق الأنموذج للمراهق، الذي سيبقى حيّا في ذاكرة القرّاء ماداموا يقرأون روايات وقصصا.

كاتب من العراق مقيم في المغرب

كثير من الجنس قليل من اكتشاف الذات

المراهقة في السينما العربية

جيلان صلاح

المراهقة في السينما العربية؛ قليل من اكتشاف الذات، كثير من الجنس.
غالبية أفلام المراهقين أو تلك التي تتعامل مع شخصيات يُفترض أنها في عمر المراهقة في السينما العربية، تتعامل بالطبع مع ذكور أو إناث مغايري الجنس، يبحثون دائما عن الحب والحرية والجنس، واكتشاف أجسادهم مع الجنس الآخر. يكون هناك أيضا خط شبه مستمر لتسلّط الأهل؛ خاصة الأب، وإن كانت ثورة المراهق ضد السلطة البطريركية الممثلة في الأب لا تجد لها متنفسا بصورة عميقة كما ينبغي، بل يصبح الأمر تسطيحيا للغاية بعلاقة الولد بأبيه وغالبا ما تُصور علاقة الابنة الملتبسة بأبيها مبنية على حبها لفتى يدفعها إلى هذا التمرد ولو بصورة غير مباشرة؛ فهي تتمرد لمجرد تواجدها معه. عادة ما تُصور أيضا علاقة المراهق بالمخدرات والخمر على أنها أحد أسباب التمرّد دون تصوير حالة حقيقية لسيكولوجية التجريب لدى المراهق، والدافع وراء تعاطيه لمخدر ما أو أول مرة يذوق فيها الكحول.

أفلام المراهقة في السينما العالمية تتخذ حيّزا كبيرا من الاكتشافات والثيمات، ما بين الجنسانية وقصة البلوغ coming-of-age، والحب الأول والثورة والصراع مع سلطة الأهل والاغتراب وبين الضيق والقلق اللذين من الطبيعي أن يشعر بهما المراهق في هذه المرحلة العمرية الهشة؛ إضافة بالطبع إلى أفلام الرعب والاستحواذ والكوميديا، والأفلام التي تدور في المدارس، بحيث تكون هناك مساحة ثرية للصراع واكتشاف الشغف والشبق وأيضا للعنف.

أما في السينما العربية فغالبا ما يتم حصر قصة البلوغ في اكتشاف المراهق أو المراهقة للجنسانية، والشغف بالجنس الآخر، أو التعرض لسلطة الأهل والمؤسسة؛ سواء المدرسة، أو البيت، أو الدولة في أحيان قليلة. وإن كانت هناك بعض الاستثناءات التي تتعمق ولو عن طريق شخصية ثانوية في سيكولوجية المراهق، وما تمثله هذه المرحلة الفارقة في حياة الإنسان.

الفتى المراهق ما بين الذكورة والحرب

إحدى المعالجات الهامة والمتعمقة في التعامل مع المراهقين في السينما تُنسب إلى يوسف شاهين من خلال فيلم السيرة الذاتية الأشهر «إسكندرية ليه؟»، حيث يحيى شكري مراد المراهق الشهير وشلة أصدقائه؛ ما بين طموح يحيى السينمائي وعلاقته بأصدقائه، والطبقية التي تغلّف علاقة أهله بمن حولهم، وتخبطه في مصر أثناء الحرب العالمية الثانية، ما بين رغبته في الظهور كبطل أمام أصدقائه ولامبالاته بالأحداث السياسية المحيطة به، سجل شاهين شخصية درامية حقيقية ومقنعة لمراهق يتخبط في كل شيء، من أول شغفه بالسينما وحتى علاقته بأهله وظل يحيى شكري مراد من أهم الشخصيات الذكورية المراهقة التي تم رسمها على الشاشة، وقد يعود هذا لأن شاهين كان يعبّر عن نفسه في المقام الأول، عن طريق أفلام السيرة الذاتية التي يسرد بها انعكاس رؤيته لنفسه من الصِغر وحتى الكِبر.

وفي فيلم مثل «عودة الابن الضال» تتجلى فكرة تمرد المراهقة على السلطة البطريركية الممثلة في الأب الذكوري المتحكم من خلال عائلة المدبولي، ونهاية رب العائلة طلبة على يد ابنه علي الذي بات ينتظر عودته بعد غياب. منح شاهين المراهقين تفيدة وإبراهيم الأمل، وجعلهما الناجيين الوحيدين من المذبحة العائلية المولودرامية، ونسج من قصة بلوغهما منذ بداية مغادرتهما المدرسة وحتى مغادرتهما القرية الملعونة رحلة بلوغ شديدة الحساسية، متضمنة القبلة الأولى والتي يتعثر إبراهيم ويقع من شدة جمالها في مشهد قلما تجد مثله في السينما العربية، ويذكّرك بقبلة الطفلين فادا وتوماس في فيلم «فتاتي» الأميركي الشهير، والذي انتشر بين جيل التسعينات بالفيلم «الذي يموت ماكيولاي كالكين في نهايته».

إحدى العادات غير الحميدة هي تصوير المثلية الجنسية دوما في السينما العربية كنتاج عن حادث اعتداء جنسي على الطفل في الصغر، وإن اختلفت طريقة المعالجة لأثر الحادث في ما بعد؛ أحد أهم الأفلام التي عالجت

إلياس إبرولي

أثر العنف الجنسي على الطفل وتبعات المسكوت عنه في المجتمعات الذكورية التي تبالغ في الاحتفاء بالذكورة مما يدفع الرجال إلى قمع الاعتداءات والعنف الذي تعرضوا له صغارا لئلا يظهروا بمظهر الضعفاء هو «ريح السد» للمخرج التونسي نوري بوزيد والذي قام بكتابة السيناريو والحوار للفيلم أيضا. يكمن جمال الفيلم في الطريقة التي يتعامل بها مع تبعات الاعتداء الجنسي على الذكر في مجتمع شرقي؛ من خلال التضاد ما بين مراسم الزفاف التقليدي في تونس لشاب يُدعى هاشمي، ومعاناة هذا الشاب من الاعتداء الجنسي الذي وقع عليه في طفولته/ مراهقته المبكرة من قبل النجار «الأسطى» الذي كان يتمرن على يديه هو وصديقه فرفات؛ فالتناقض ما بين المغالاة في الاحتفاء بالزواج والذي من خلاله يعلن الذكر الشرقي عن رجولته والمعاناة التي يعانيها نفس الذكر بسبب كتمانه لسرّ يؤرق رجولته المنتظرة على فراش الزوجية.

قد ينبثق هذا من وعي بوزيد الزائد بالبطل الذكر العربي؛ وهذا من خلال كلامه المنشور في الورقة البحثية بعنوان «الواقعية الجديدة في السينما العربية: سينما الوعي بالهزيمة» عام 1995، والتي يوضح من خلالها تسليطه الضوء على أبطاله الذكور المأزومين، التائهين والمشتتين ما بين أزمات تصيبهم فتهز قناعاتهم من الأعماق. وقام عزيز كريشان بتحليل أفلام بوزيد الأوائل، ومنها «ريح السد» من منطلق أزمة النسب المتأصلة في المجتمع التونسي والتي تنبع من تمرّد الشباب والمراهقين على آبائهم الأصليين كما فعل هاشمي مع والده في «ريح السد»، بل إن مشهد البداية الذي يصور عملية ذبح دجاجة بالتفصيل، ضمن احتفالات العُرس ما هو إلا إسقاط على موت براءة هاشمي مع أول تجربة

جنسية في حياته، وهي تجربة الاعتداء من قبل الأسطى الذي يعمل لديه هو وصديقه فرفات.

وعلى صعيد آخر، يأخذ الاعتداء الجنسي على طفل وسيلة أيضا لمثليته الجنسية في فيلم «أسرار عائلية» للمخرج هاني فوزي، لكن الصيغة التي يتم تصوير المراهق المثلي بها تأخذ صورة فجة ركيكة، معتمدة على القالب الجاهز للمثلي الذي يتمتع بصفات نسائية تقليدية تصب في خانة التقييم الجندري الجاهز لما هو «ذكوري» وما هو «نسائي» وبدا تشبّع الممثل محمد مهران بطريقة الأداء الكلاسيكية على مدار الفيلم، وليس بجديد على السينما المصرية تقييم الشخصيات الذكورية إلى الذكر الأكثر اقترابا من حلم الذكورة الشرقي، والشخصية المائعة الرقيقة والتي تثير النفور وغالبا تمثل مصدر الفيلين في الفيلم ولو بشكل كوميدي؛ وعلى سبيل المثال فلوسي ابن طنط فكيهة يبدو وقد ترك أثرا واضحا على شخصية مروان/نور التي يؤديها محمد مهران في «أسرار عائلية». ومع خلو الشخصية من الأبعاد التي يمكن قياس العمق عليها بالمقارنة بين الشخصيات المثلية والشخصيات مغايرة الجنس في الفيلم، يبدو الاعتداء الجنسي صورة ممجوجة، رخيصة، ووسيلة لتبرير المثلية الجنسية في محاولة لكسب تعاطف الجماهير المحافظة مع شخصية مروان/نور.

طبقا لرواية فجر يعقوب، الناقد السينمائي الفلسطيني، فإن فيلم «أحلام المدينة» لمحمد ملص يصور دمشق الخمسينات تنمو وتكبر من خلال عيني طفل يمر بقصة البلوغ الشهيرة؛ وجهة النظر هي الطفل/المراهق وهي نظرة قلما طرحتها السينما العربية باستثناء فيلم مثل «بحب السيما» مثلا، ومن خلال الطفل الذي لا يمر بمرحلة البلوغ بقدر ما نرى انعكاس رؤيته على أفعال الكبار من حوله، لتصبح للمشاهد رؤية أكثر طزاجة لأفعال الكبار من حوله. وفي «أحلام المدينة» يبدو ساكني دمشق أبطال مسرحية، يقبع ديب مراقبا للأحداث التي تدور على خشبتها من حوله، مجبرا على خوض مسرح الحياة مبكرا.

في الفيلمين، تظهر السينما العربية معاناة المراهق مع الحياة في المدينة العربية القاسية، والتي تجبر كليهما على النضج مبكرا سواء النضج الجنسي في «ريح السد» أو بالتعرض لقسوة الحياة والعيش في «أحلام المدينة»، وفي الأخير بالذات يصور ملص رحلة الطفل ديب من البراءة التي لازمته في مدينته

سجل شاهين شخصية درامية حقيقية ومقنعة لمراهق يتخبط في كل شيء، من أول شغفه بالسينما وحتى علاقته بأهله وظل يحيى شكري مراد من أهم الشخصيات الذكورية المراهقة التي تم رسمها على الشاشة، وقد يعود هذا لأن شاهين كان يعبّر عن نفسه في المقام الأول، عن طريق أفلام السيرة الذاتية التي يسرد بها انعكاس رؤيته لنفسه من الصِغر وحتى الكِبر

القنيطرة إلى المدينة الواسعة التي ترزح تحت وطأة القلاقل السياسية، وإن كان الفيلم يعنى أكثر بتصوير المدينة وانعكاس الطفل ديب عليها برحلة بلوغه، لا العكس. للأسف ينتهي الفيلمان بالعنف كدلالة على وصول الأشخاص الرئيسيين للنضج وعبورهم من الطفولة إلى أعتاب المراهقة الذكورية، فيعتدي ديب على الرجل الذي غرّر بأمه ويقتل فرفات الأسطى الذي اعتدى عليه صغيرا؛ مما يوضح أن العنف جزء من المنظومة التي ينشأ عليها المراهق، وهو وسيلته الوحيدة لعبور نفق البلوغ، حتى يصبح رجلا ناضجا.

ويتجلى نضج تعامل السينما العربية مع قصة البلوغ من خلال فيلم زياد الدويري «بيروت الغربية»، حيث أن المراهقين الرئيسيين بلهوان وسط الحرب الأهلية اللبنانية دون استيعاب حقيقي لعمق مأساتها، ومع الغوص في عمق السرد تبدأ الحقيقة بالتكشف رويدا رويدا للمراهقين طارق وعمر، ويكبران رغما عنهما وخصوصا عندما تصبح الحرب أكثر من مجرد وسيلة للتهرّب من المدرسة. تعامل الدويري مع شخصيتي طارق وعمر يبدو شديد السلاسة، من خلال استخدامهما للغة حوار حقيقية غير منمقة، بحيث يتداخل السباب والغناء والمزاح لتصنع حالة حقيقية مقبولة لدى المشاهد من قصة لمراهقين يستمتعان بوقتهما حتى تحت وطأة الحرب.

على العكس من التجارب السابقة، بالرغم من أن شيرين دعيبس تجعل من شخصية منى المرأة الفلسطينية المهاجرة إلى أميركا محور فيلمها «أميركا»، إلا أنها، وبوعي من تجربتها الشخصية كمراهقة فلسطينية تنمو في بيئة مغايرة، استطاعت رسم الفوارق ما بين شخصيتي المراهقين فادي وسلمى اللذين يتعرضان سويا للنظرة العدائية التي طالت جميع العرب المهاجرين إلى أميركا ما بعد أحداث 11 سبتمبر 2001. قد يكون اهتمام دعيبس بتسليط الضوء على امرأة في منتصف العمر بدلا من المراهق أو المراهقة هو ما منح الفيلم صبغة حقيقية ومسحة من الاتساق مع الواقع المغمور بالتفاؤل بصرف النظر عن سوداويته؛ مما دفع الناقد إبراهيم العريس إلى تشبيه الجو العام للفيلم بأفلام السينما الأميركية المستقلة الحديثة مثل «مس سنشاين» لجوناثان دايتون وفاليري فاريس وأفلام ألكساندر باين التي تسخر من المجتمع الأميركي المعاصر دون إرهاقها بالنظرة

الجدية التي قد تقلل من قيمتها الفنية والإبداعية. في «أميركا» صنعت دعيبس جوا مماثلا للبيئة التي نشأت فيها، لكنها لم تهتم برسم شخصية فتاة مراهقة، بقدر ما اهتمت بتصوير المراهقة العربية لشخصية المهاجر العربي في أرض معادية لوجوده وانتمائه، وإن كانت الخفة التي طرحت بها دعيبس قضيتها هي ما حملت صورة المراهق فيها صبغة ثانوية على خلفية الموضوع الأشمل والأعم وهو المواطن العربي بصفة عامة وعلاقته بالمكان؛ سواء الأرض المحتلة في فلسطين أو البيئة الأميركية المعادية للعرب ما بعد 11 سبتمبر 2001.

المراهق والدين: طرح الأسئلة وتفصيل الأجوبة

على صعيد آخر، اهتم فيلم أوقات فراغ بالجنسانية لشخصياته الذكورية بالذات، لكنه أيضا حاول التعامل بصراحة وجرأة مع نظرة المراهقين للدين؛ تخبّط شخصية منّة ما بين رغبتها في الحجاب وولعها بارتداء المايوه واستخدامها للدين لتصل إلى ما تبغي من مصالح شخصية، فهي تستخدم الدين لتضغط على حبيبها ليتقدم لخطبتها وترتدي الحجاب لتداري على فضيحة تداول صورة تظهر مفاتن جسدها، وترتدي الحجاب بعد أن تنتهي قصتها مع حبيبها حازم نهاية مأساوية ربما لتقترن بحبيب آخر، وعلى صعيد آخر فهو يظهر محاولة المراهقين، وخاصة عمرو الشخصية المتزنة نسبيا، للتدين مع تعلقهم بما يرونها حياة دنيوية غارقة في الملذات، خاصة بعد موت صديقهم في حادث سيارة مما يزعزع ثقتهم في أنفسهم، فيهربون للدين أملا في النجاة من مصير مماثل، وإن كانوا في قرارة أنفسهم لا يرون في الدين ما يجذبهم، ويتمنون لو كانت الحياة ممكنة دونه؛ الطزاجة والنضج اللذان خرج بهما «أوقات فراغ» نبعا من أنه التجربة الأولى لمؤلفه عمر جمال والذي استوحاه من الواقع المحيط به، وبعيدا عن الإخراج الضعيف وعدم احتواء الفيلم على أي مشاهد جريئة قد ترفع من قيمة المحتوى الجريء إلا أنها تجربة هامة وتستحق الإشادة النقدية وحققت نجاحا جماهيريا هائلا لأنها لمست وترا بالتشابه عند معظم مشاهديها من المراهقين، سواء الصبيان أو البنات. يُحسب للفيلم أيضا استخدام عمرو خالد الداعية الشاب كرمز للتديّن السطحي المُطعم بنظريات التنمية البشرية التي تبيع الهواء في زجاجات للمراهقين بحيث تجعلهم يعتمدون على الشيخ أو الداعية بصورة لا تجعلهم

يتجلى نضج تعامل السينما العربية مع قصة البلوغ من خلال فيلم زياد الدويري «بيروت الغربية»، حيث أن المراهقين الرئيسيين يلهوان وسط الحرب الأهلية اللبنانية دون استيعاب حقيقي لعمق مأساتها، ومع الغوص في عمق السرد تبدأ الحقيقة بالتكشف رويدا رويدا للمراهقين طارق وعمر، ويكبران رغما عنهما وخصوصا عندما تصبح الحرب أكثر من مجرد وسيلة للتهرّب من المدرسة

يستطيعون الحياة دونه، وفي نفس الوقت، لا يجدون السلام المنشود الذي يبحثون عنه، في وقت كان لزاما فيه على الكبار أن يخبروهم بأن لا حلول نهائية ولا خلاص.

يلعب الدين دورا محوريا في فيلم «ماروك» للمغربية ليلى مراكشي، بحيث نشاهد تعامل المراهقين المغربيين مع الدين، وكيف يتحول الدين من مجرد قصة هامشية في حياة الطبقة المغربية المخملية، إلى قضية يتشاجر عليها الجميع، بحيث تتراجع قصة الحب بين ريتا المسلمة وبوري اليهودي لتعرية كريمة المجتمع المغربي والذي قد ينتفض لمجرد تلاقي مراهقين من دينين مختلفين بينما يترك مراهقوه ينعمون بجميع ما تحرّمه نفس هذه الأديان بعينها، فينتفض المسلمون واليهود الغير ممارسين لأديانهم لمجرد أن صبيا وصبية من المعسكرين المختلفين وقعا في حب بعضهما البعض.

بصورة شديدة الركاكة أيضا، يتناول فيلم «بالألوان الطبيعية» السلطة الذكورية البطريركية من خلال مناجاة المراهق يوسف لربه، وقصة بلوغه من المراهقة للشباب، بينما يحاول أن يجد مكانا لنفسه بين الفن الذي يحرمه دينه، والحب الذي تاه في دروبه ما بين الفتاة التي أحبها فقط لتتجه للتطرف، والمرأة التي أغوته ولم يجد معها وسيلة للوصول إلى السلام الذي كان ينشده. في هذا الفيلم، يقلب أسامة فوزي المنضدة، فيضع المراهق مكان المراهقة؛ فيصبح يوسف هو الهدف الواقع بين شقي الرحى؛ وبمقارنة يوسف بجميلة نجد أنهما تبادلا الأدوار في كل من «مذكرات مراهقة» و«بالألوان الطبيعية»، فبينما يفقد يوسف عذريته على يد حبيبته إلهام التي تتخلى عنه في ما بعد، وتتم غوايته على يد ليلى المعيدة الفاشلة التي تستغل موهبته لأغراضها الشخصية، تفقد جميلة عذريتها على يد رؤوف الذي يتخلى عنها ويتم الإيقاع بها على يد هيثم الذي يستغل براءتها ويغتصبها تنكيلا بها لرفضها الانصياع له.

الفتاة المراهقة: جسد وثورة من أجل الحبيب

الفتاة مراهقة في السينما العربية أسوأ حالا من نظيرها المراهق، فغالبا ما يتم تصويرها على أنها الفتاة شديدة الجمال، وتُمثل قصة بلوغها في اكتشاف الجنس الآخر سواء بممارسة الجنس أو باكتشاف جسمها وتفاعل الآخرين من حولها معه؛ كشخصية

منة شلبي في فيلم «الساحر» مثلا، والتي مع تسليط الضوء على فكرة بلوغ الفتاة وما يترتب عليه من تغييرات فسيولوجية وهرمونية، إلا أن الموضوع يتم حصره في انجذابها لصبيين من عالمين مختلفين؛ حازم وحمودة، وعلاقتها المعقدة بوالدها تنحصر في عدم مقدرته التعامل وأنوثتها الفائرة. وقد تغفر الطبقة التي تنتمي إليها الفتاة المراهقة نور عدم اعتناء الفيلم بأي أبعاد أكثر عمقا لشخصيتها وقصة بلوغها، لكن الأمر يتكرر وبشدة في أكثر من فيلم. من أول «مراهقات» ماجدة الصباحي حيث ثورتها تتلخص في تسلّط أمها وأخيها، وخلاصها يأتي على يد فارس الأحلام الجميل الوسيم، و«مذكرات مراهقة» لإيناس الدغيدي، حيث المراهقة الحالمة تفقد براءتها على أيدي الرجال الذئاب، ما بين الحبيب رؤوف الذي يغرر بها، والصديق هيثم الذي يستغل سذاجتها ويغتصبها، فتُنتهك شعوريا وجسديا، وتتحطم سحابة أحلامها الوردية على واقع الرجال فيه عُصبة متوحشة لا تأبه لمشاعر النساء ولا لأجسادهن.

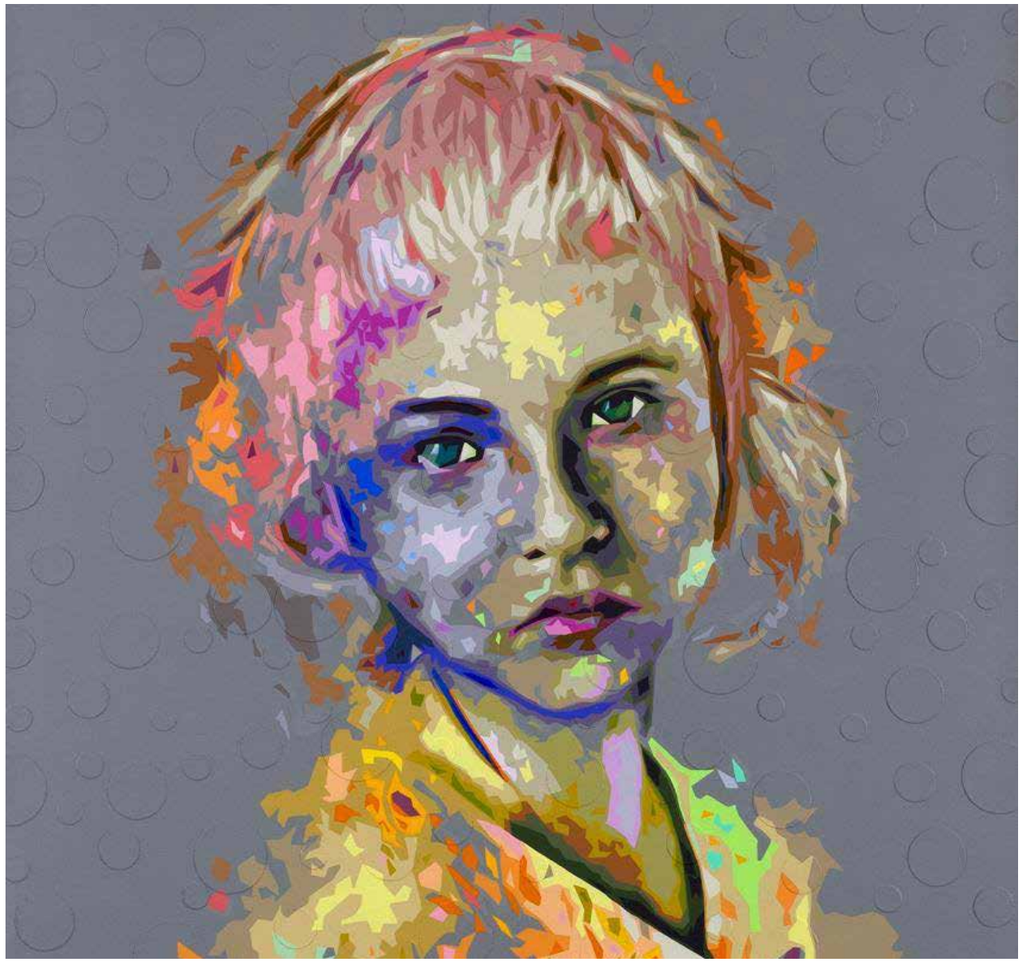
في الأفلام المصرية بالذات، دائما ما يتم تسليط الضوء على المراهقة الجميلة ومعاناتها مع جمالها وأنوثتها التي تفور مع مشاعرها في قصة بلوغها، وتؤدي دوما دور المراهقة ممثلة أكبر سنا، شديدة الجمال والجنسانية، سواء شادية في «التلميذة» أو نادية لطفي في «مذكرات تلميذة» أو هند رستم في «الجسد». ودائما ما تتضمن القصة فتى وغدا يغرر بالمراهقة الجميلة، وحبيبا مثاليا أو متخاذلا ينفصل عن حبيبته ويعود بعد أن يفوت الأوان. أفلام المراهقات التي تتضمن فتيات في أدوار البطولة نادرا ما تخرج عن حيز قصة بلوغ الفتاة الجنسية، وتفتّحها على الحياة من خلال علاقتها بالجنس الآخر.

وفي السينما التونسية، يهتم فيلم مثل «صمت القصور» لمفيدة تلاتلي بقصة بلوغ عليا ونضجها المبكر في القصر الذي تعمل فيه والدتها طباخة وراقصة ومطربة بل وجارية لأحد أبناء الأسرة الحاكمة التونسية، فتعي مبكرا ميزان القوى وتفهم لعبة الجنس في تحديد الأدوار داخل القصر الذي يمثل مرآة مصغرة للحياة. تبدو الأحداث السياسية هي الأخرى عباءة مخملية تُنسج عليها العلاقات الإنسانية، والانتهاكات النسائية، وتُصور عليا المراهقة الصغيرة كمثال لمقاومة المرأة ودورها في مجتمع طبقي ذكوري لا يلقي بالا لابنة الحرام ولا لأمها، وكما أوضحت الناقدة خيرية البشلاوي في تحليلها لفيلم «صمت القصور» بقولها هو فيلم «يطوي عالما نسويا يموج بالمعاناة والعبودية والأمنيات المجهضة، والآمال البعيدة في عالم صامت أو محافظ». ومن نسوية تلاتلي إلى «الباب المفتوح» حيث رواية لطيفة الزيات الشهيرة تتحول إلى أيقونة نسوية تتداولها الفتيات، وتعالج المراهقة بصورة أكثر شمولا من مجرد فتاة تبحث عن الهروب من سلطة الأب الذكورية عن طريق المشاعر، بقصة بلوغ شديدة العمق لفتاة تحاول أن تجد ماهية «الحرية» وهل هي مجرد علاقة عاطفية مع ابن الخالة، أم انبهار بالحبيب الثائر، أم الانجراف في طوفان التقاليد، حتى تجد المراهقة ليلى نفسها تنضج وتنساق في ركاب الثورة، وتجد حريتها في الالتحام بالجماهير والهروب من أسر الطبقة المتوسطة المحافظة بتقاليد زواجها وترتيب الأدوار الجندرية فيها. يُعتبر تعامل تلاتلي مع النسوية من منطلق جنسي ونسائي بحت، بينما اضطلعت لطيفة الزيات ومن ورائها هنري بركات، مخرجا «الباب المفتوح» في التعامل مع قصة بلوغ المراهقة ليلى وتحررها من أسر التقاليد الاجتماعية والسلطة البطريركية، على النهج السياسي والقومي البحت، بحيث تم تدعيم النظرة للمراهقين كإحدى القوى التي ينبغي على الدولة ضمّها إلى كتائبها، والاستفادة من مشاعرها الجياشة في دفع عجلة النماء. تصبح الفتاة المراهقة من منظور الزيات وبركات سلاحا سياسيا واجتماعيا، وقصة الحب أكثر من مجرد وسيلة لاكتشاف الكيفية التي تتحرر بها الفتاة من قيود المجتمع والرقابة الداخلية التي تفرضها على نفسها بنفسها.

والنسوية أيضا هي ما دفع ليلى بوزيد لرسم شخصية فرح في «على حلة عيني» المراهقة المتمردة على طبقتها وحياتها، وإن كانت ثورتها الكبرى ليست على كلية الطب التي تمنت والدتها أن تلحقها بها، ولا لأجل حبيبها، بل ثورة على البلد الذي حاولت بفنها أن تكون جزءا من انتفاضته ضد القمع والدكتاتورية. أما الجسد والجنسانية فقد مثلا المحرك الرئيسي لقصة بلوغ لينا في فيلم دانيال عربيد الواعد «معارك حب»، حيث تضعنا المخرجة من وراء الكاميرا لنشاهد العائلة اللبنانية من منظور لينا ابنة الـ12، وتفتحها جنسيا على يد الخادمة سهام، بينما الحرب اللبنانية الأهلية كالعادة على خلفية الأحداث الفردية، بحيث تحرك ضغوط الحرب وصعوبة المعيشة التفاعل بين الشخصيات. والمثير في فيلم عربيد، أنها تظهر تفتح المراهقة جنسيا لا عن طريقها، بل عن طريق تأملها لحياة الخادمة سهام المنفتحة جنسيا، ووعيها بجسدها وشبقها، بينما كان اختيار المخرجة للممثلة التي أدت دور المراهقة لينا شديد الحساسية والذكاء، نظرا لملامحها العادية، وملاءمتها للشريحة العمرية التي تمثلها على الشاشة، بعكس الأفلام المصرية في أغلب الأوقات، والتي تختار الممثلات الفاتنات لأداء أدوار المراهقات.

ثيمات المراهقة في السينما المصرية

حاولت الكثير من الأفلام المصرية تحديدا اللعب على ثيمة «إلى أستاذي، مع حبي» من بطولة سيدني بواتييه وإخراج جيمس كلافيل، حيث المدرّس الذي يقتحم بيئة معادية في مدرسة متمثلة في إدارة متحجرة وطلبة متمردين، ويقوم بتقويم سلوكياتهم وتفهم دوافعهم، وينتهي الفيلم غالبا وقد تم إنقاذ هؤلاء الطلبة على يد المدرس النبيل؛ والأمثلة على ذلك كثيرة من فيلم «مدرستي الحسناء»، حيث تقود هند رستم فصلا تقوم بأدوار معظم طلابه مجموعة من الممثلين الذين تخطوا العشرينات، وفيلم «الأبالسة» والذي يقوم فيه فريد شوقي بدور مدرس موسيقى مرهف في أسوأ كاستينغ شهدته السينما، خاصة عندما تتطور الأحداث لتقع



إلياس ايروني

نورا في حبه، أو فيلم «مدرسة المشاغبين» والذي قام بمحاكاة المسرحية الناجحة بصورة فجة شديدة الركاكة، أو «ديسكو ديسكو» الفيلم الذي أثار ضجة حين تم عرضه لأنه كالعادة اشتمل على خفايا المراهقين وعالم المنحرفين والذي قامت المخرجة إيناس الدغيدي للأسف بتسطيحه وتحويله إلى مجموعة من الرقصات والاستعراضات المبتذلة والتي حاولت بها محاكاة ما تتخيل أن المراهقين يقومون به في هذه الأماكن. ظهرت أيضا في السبعينات والثمانينات مجموعة من الأفلام التي تزخر بشخصيات المراهقين والذين تنحصر أدوارهم في الفتاة التي يُغرر بها أو تود ارتداء مايوه مع رفض أهلها لذلك، الفتى المنحرف الذي يتحرش بالخادمة أو يشرب الخمر والسجائر دون علم أهله، العلاقات الجنسية بين المراهق والمراهقة وانعكاس هذا على الأسرة ورمز الاستقامة في الفيلم سواء مدرس - خادمة - أحد أفراد العائلة..إلخ، مما سطح فكرة المراهق وأحالها إلى قالب جاهز يمكن أن يصنعه المخرج والمؤلف ليخرجا بطبخة تثير استحسان المشاهدين وإن كانت لا تدفعهم للتفكير أو تميل إلى التدريب.

الملاحظ في الكثير من الأفلام السالف ذكرها أن من بين صانعيها من لم يقترب من عالم المراهقين من قريب أو من بعيد، وكان تصويرهم له بناء على تخيّلهم لما يمكن أن يتصرف به المراهق أو المراهقة، وبدا الفارق واضحا في الأفلام التي اعتنى مخرجوها ومخرجاتها باختيار الموضوعات والممثلين، وتلك التي تعاملت مع المراهق كثيمة أكثر منها كيانا إنسانيا هشا له أبعاد مختلفة تنبع من كونه لوحة صالحة لترسم الدنيا عليها معالم المستقبل العربي، ما بين دول تئن تحت وطأة الحرب، وأخرى تنعم لأول مرة بالاستقلال عن الاستعمار الأجنبي.

كاتبة من مصر

أشرف رسلان

صورة المراهق
في أعمال الفنانين المصريين

ناهد خزام

يبدو أن البحث عن صورة المراهق وحضوره في أعمال الفنانين المصريين ليس أمرا يسيرا. وأعني هنا بصورة المراهق ذلك الحضور المباشر والمثير للتساؤلات، إذ لا يكاد المراهق يبين داخل الإطار التصويري أو النحتي، أو غيرها من المعالجات البصرية الأخرى، وكأنه مجرد كيان عابر في الزمان والمكان، لا يثير حضوره الفضول أو الانتباه. ربما لا يكون الأمر قاصرا على الفنانين المصريين وحدهم، فبالمقارنة مع الحضور البصري للمستويات العمرية للرجل أو المرأة في تجارب الكثير من الفنانين من خارج الوطن العربي يتراجع حضور المراهق في الخلفية، ككيان ليس له قوام أو ملامح مستقرة تدعو للتأمل في ما يخص الممارسات الكلاسيكية والحديثة، أو تدعو للبحث والنقاش وطرح التساؤلات على مستوى الممارسات المعاصرة. في هذه المساحة سوف نتناول ثلاث تجارب سلطت الضوء على المراهق بشكل مباشر وعميق. أولها صورة المراهقة الحالمة في أعمال الفنانة زينب السجيني، أما الثانية فصورة المراهقة كبورتريه شخصي عند الفنان صبري منصور، في لوحته «الفتى الأسمر»، ثم صورتها الرمزية عند الفنان أشرف رسلان في عمله «الفتى يناير».

المراهقة الحالمة

تعد الفنانة زينب السجيني واحدة من الفنانات المصريات المتميزات. تمتد مسيرتها الفنية من منتصف الخمسينات من القرن الماضي، وهي لا تزال إلى اليوم أحد الوجوه البارزة في حركة التشكيل المصري الحديث. تنحدر السجيني من عائلة فنية تضم أسماء بارزة في الحركة التشكيلية المصرية، فعمها المثال جمال السجيني أحد رواد النحت الحديث في مصر، وزوجها الفنان الكبير عبدالرحمن النشار أحد رواد التجريدية المصرية. معالجات زينب السجيني التصويرية تتسم بالتعبيرية الهادئة والمُحكمة لمكونات اللوحة. لوحاتها تبدو أشبه بنافذة تطل منها على عالم كالحلم، عالم يغلفه الحس الأنثوي، ونعومة المعالجة اللونية. تتسم أعمال زينب السجيني بالبناء السهل والمحكم في آن، فكل خط وكل مساحة على سطح العمل توضع بحساب وروية. هي تضع الكثير من الرسوم التحضيرية قبل الشروع في الرسم، حتى تخرج اللوحة في النهاية كما تريد لها.

تحمل أعمال الفنانة زينب السجيني عدة تأثيرات متباينة، فوضعيات الشخوص وطريقة اختيارها لدرجات اللون تقترب من الرسوم الفرعونية على جدران المعابد، كما يذكرك اعتناؤها بالزخارف والتفاصيل الصغيرة بما تركه فنانو المنمنمات الإسلامية. ولا تخلو أعمالها كذلك من تأثيرات الفن الشعبي، في اهتمامها بالتفاصيل والكتابات العفوية. ولعل دراستها العميقة للرسوم الفرعونية ومنمنمات الواسطي في رسالتيها اللتين نالت عنهما درجتي الماجستير والدكتوراه كان لها بالغ الأثر على طريقتها في بناء اللوحة، فجاءت أعمالها تحمل مزيجا فنيا متعدد الرؤى، لا يتوقف عند مجرد التقليد السطحي للشكل، بل يتعداه إلى مستويات أخرى أكثر عمقا ودراية بما وراء هذه الأشكال والزخارف. وإلى جانب تلك التأثيرات ثمة تأثير آخر أهم وأكثر وضوحا، وهو طغيان الحس الأنثوي على معظم أعمالها. والأمر لا يعدو مجرد مزاج فني ليس أكثر، ولا ينبع- كما تقول هي- من موقف سلبي تتخذه تجاه الرجل أو تعصب لبني جنسها، بل على العكس تماما، فقد كان الرجل هو الحلقة المضيئة التي أنارت لها طريقها منذ البداية كما تقول، وكان ارتباطها بزوجها الفنان عبدالرحمن النشار- على سبيل المثال- عاملا هاما في سياق تجربتها الإبداعية ونضوجها الإبداعي، والأكثر لفتا للانتباه، هو طغيان الحس الأنثوي على معظم أعمالها ونضوجها الفني. أما عمها المثال جمال السجيني، فقد كان أستاذها ومعلمها الأول، فهو الرجل الذي أحبت على يديه الفن وتعلقت بمفرداته وأدواته منذ أن كانت طفلة تزوره في محترفه، وتنظر إلى ما يفعله بالكثير من الدهشة والإعجاب.

ولعل الميزة الأبرز في تجربة زينب السجيني أن معظم شخوصها الأنثوية لا يخرجن من دائرة الطفولة والمراهقة، وهو سلوك مسيطر على تجربتها التصويرية، تكاد تستأثر به وحدها دون غيرها من الفنانين المصريين. تمتلىء

صبري منصور

لوحات السجيني بصبايا مستديرات الوجه ذوات عيون واسعة، يتحركن في مساحة اللوحة، ويمارسن نشاطهن اليومي في البيت، والشارع، والحديقة، بلا منغصات. هذا السلوك يبدو لافتا، غير أن له ما يبرره، فقد اختارت السجيني أن تحيط عالمها التصويري بمسحة حالمة ونموذجية منذ البداية، وفي سبيلها لتصوير ملامح هذا العالم الحالم لم تجد أفضل من فترة الطفولة والمراهقة على ما يبدو، سكان هذا العالم الذي تصوره السجيني تحيطهم البهجة، لا إشارات حزينة، أو علامات بائسة، هم مجرد أطفال ومراهقين يلهون مع طيورهم وحيواناتهم الأليفة، تحيطهم الخضرة أو زرقة البحر وما يرتبط به من عناصر أخرى، لا شيء سوى السكينة والهدوء المحيط. هم أشبه بالملائكة، وقريبو الشبه من صورة كيوبيد في لوحات المصورين الغربيين.

الفتى الأسمر

بينما تناولت الفنانة زينب السجيني صورة المراهقة الحالمة، نرى فنانا آخر مثل صبري منصور يبحث عن صورتها الواقعية، هذه الصورة التي تعكس ألم الحياة وقسوتها. لوحة «الفتى الأسمر»، هي واحدة من بين الأعمال المميزة للفنان المصري صبري منصور. تأتي هذه الوحة ضمن مجموعة البورتريهات القليلة التي رسمها الفنان عبر تجربته التصويرية الممتدة منذ نهاية الستينات من القرن الماضي. رسم صبري منصور نفسه، كما رسم ابنته وزوجته وأصدقاءه القريبين. تبدو صورة هذا الفتى المرسومة في بداية السبعينات غريبة وسط هؤلاء، فهو ليس واحدا من أقربائه، هو مجرد صبي كان يعمل بالأجرة في كلية الفنون الجميلة في القاهرة حيث يقوم الفنان بالتدريس. لفت وجه الفتى انتباه الفنان صبري منصور بسمته البائس، وملامحه البريئة، فقرر أن يرسمه، وليمنحه أيضا إطلالة دائمة على هواة الفن وطلابه، فاللوحة تستقر حاليا بين مقتنيات متحف الفن المصري الحديث في القاهرة.

ذلك الوجه المستدير ذو النظرات الهزيلة كأنما ينظر من مكانه داخل اللوحة إلى العالم بأسره.. هذا الفتى الأسمر حيادي الملامح يمكن أن ينتمي إلى أي مكان على الأرض، يمكنه أن ينتمي أيضا إلى أي زمان أو تاريخ. تتماهى ملامحه البريئة مع ملامح أطفال العالم كافة. قد يكون واحدا من بين الآلاف، بل من بين الملايين من الأطفال المُشردين حول العالم. هو مجرد صبي يجلس في مكانه كي يُرسم في مقابل أجر، صبي يكد بمفرده من أجل لقمة العيش، قد يكون قريبا لي أو لك أو لأي أحد من الناس على هذا الكوكب. يجلس الفتى وحيدا أمام خلفية رمادية، لا تستطيع على وجه التحديد أن تميز طبيعة تلك النظرة في عينيه، لكنك تتعاطف معه منذ الوهلة الأولى التي تنظر فيها إلى عينيه المؤرقتين. صور الوجوه الطبيعية التي يرسمها صبري منصور تشبه ملامح شخوصه داخل اللوحات، تحمل سمتها الخاص، كأنما ينتقيها من بين الآلاف من الوجوه. تتخذ شخوصه فور رسمها ذلك السمت المميز لمدينته الملونة، ويصبحون جزءا من سكانها الصامتين المنحوتين من حجر.

لا تحتل تجربة البورتريه الشخصي في مسيرة صبري منصور الإبداعية حيزا كبيرا، فلا يمكن أن نصفه برسام بورتريه، غير أن العدد القليل من أعماله المندرجة تحت هذا المسمى تكاد أن تتحول إلى أيقونات بصرية، ربما كان مرد ذلك إلى بحثه الدؤوب في كل وجه من وجوهه المرسومة عن أسطورته الخاصة. لهذا قد تجد وشائج من قربى بين تلك الوجوه الشخصية التي رسمها ووجوه الناس التي تتحرك في لوحاته، خاصة في مراحله الأولى، حين كان أميل إلى المعالجات الأكاديمية للمشهد، وقبل الدخول في تجربة القرية، تلك التجربة الأثيرة التي مهدت لتجارب لاحقة طبعت أعماله وتجربته ككل بنوع من الغموض والخيال.

زينب السجيني

الفتى يناير

قد يرى البعض أن ثمة صعوبة ما في التعبير بصريا عن الربيع العربي، إذ كيف يمكن التعبير عن حدث مازال بعد في حالة سيولة وتغير في مجرياته. فنانون كثر خاضوا غمار هذه التجربة، رسما وتصويرا، أو عن طريق وسائط أخرى. من بين هؤلاء يأتي الفنان أشرف رسلان. اختصر أشرف رسلان فعل الثورة في لوحة واحدة رسم فيها مراهقا عاري الجسد، يقف بكل تحد ليجسد ما تعنيه المراهقة من تمرد على السلطة الأبوية.. نعم، ألم تكن الثورة تحديا لتلك السلطة؟ ألم تكن خروجا عما استقر وما وقر في العقول والأفئدة من أفكار. يقف المراهق المتمرد هنا على حدود هذه السلطة معلنا تمرده واستهزاءه بكل رموزها ومقوماتها. يقف «الفتى يناير» كما أطلق عليه رسلان، مفتول العضلات، لا تخفي نظرته ذلك الحلم وتلك الرغبة العارمة في التغيير. وكي تكتمل هذه الرمزية التي يمثلها ذلك المراهق العنيد أحاطه الفنان باللون الأحمر في الخلفية، الأحمر هو لون الدم، ولون الثورة، ولون للتمرد، كما أنه لون لعنفوان المراهقة وفورتها.

حين تُستدعى تلك المشاهد الأولى للثورة من الذاكرة بعد مرور هذه السنوات وتعاقب الحوادث الكثيرة، يبدو الأمر أشبه بالحلم، أو ربما كان هكذا منذ البداية. كانت ليلة الاحتجاج الأولى فى عمر الثورة، الميدان مشتعل بالحماس والهتاف، صوت واحد، وهدف مشترك. العشرات من الشباب والفتيات يفترشون الأرض استعدادا للمبيت. ورغم برودة الجو، كان الجميع يستدفئون بالفكرة، ويُحوّطون عليها. لخص أشرف رسلان كل ذلك في عيون ذلك الفتى العاري الذي لا يأبه بشيء. وجه مراهق يترنح بين الطفولة والشباب. لم يتوقف الفنان أشرف رسلان منذ اندلاع أحداث يناير عن رسم هذه الوجوه.. وجوه قد لا تتشابه ملامحها مع ذواتنا، لكنها قريبة منا على نحو ما. وجوه تمتلك الطهر والبصيرة الكافية للنفاذ إلى مشاعرنا، تدفعنا حين نتأملها إلى أن نلوذ بالصمت، لا ندرى من منا يتطلع إلى الآخر ويراقبه. وجوه شاخصة، بملامح رائقة وعيون واسعة، تحمل نظرة لانهائية، وحلما مضيئا لا تخبو شعلته للأبد. يختصر وجه الفتى يناير كل هذه الشخوص، كأسطورة تتردد بلا انتهاء، تذكرنا والأجيال القادمة بهؤلاء الذين واجهوا الخوف ذات يوم وهم مرفوعو الرأس، حالمين بعالم أفضل.

كاتبة من مصر

فادي يازجي

أفكار

ملاحظات وخواطر في المراهق والمراهقة

"مثل هدير الأمواج الذي يسبق العاصفة، هكذا تأتي همسات العواصف المتصاعدة لتنذرنا بالخطر الآتي من التغيرات المزاجية، نوبات الغضب المتكاثرة، التقلبات الذهنية المستمرة التي تجعل الولد خارج سيطرتنا، لذلك يجب أن تضع يدك على الحزام قبل أن تفقد كل شيء"، هذا ما وصف به جان جاك روسو أحد أهم كتاب عصر التنوير مرحلة المراهقة.

هنا في هذه المقالات والشهادات نستكمل الملف المتعلق بالمراهق وصورته وبالمراهقة وفضائها الواسع في مجتمع الثقافة العربية، أفكار وخواطر وملاحظات يقدمها عدد من حملة الأقلام العرب قاربوا فيها الفكرة من منظورات شخصية وموضوعية، محاولين استخلاص استنتاجات لا تتعلق بمرحلة عمرية وحسب، وإنما بكينونة مضطهدة في مجتمعات أبوية عربية لم تتمكن من إقامة حوار مع هذه الكينونة المتروكة غالبا لأقدارها ومصائرها في خضم أحوال مجتمعية تعكس أزمات وانهيارات لم يتمكن الفكر العربي من قراءتها إلا بلغة الأزمة، مفصحا عن التوتر والانفعال والعجز غالبا عن تقديم قراءات شافية، وخلاصات قادرة على تفكيك المشكلات بدل الانفعال بها والوجوم إزاءها ■

قلم التحرير

المراهقة عتبة وعلامة في عالم الأدب

هيثم حسين

إلى أيّ حدّ عالجت الرواية العربيّة مرحلة المراهقة بما يعترك فيها من نقائض ومتغيّرات تنقل صاحبها من ضفّة إلى أخرى؟ كيف التقط الروائي العربي تلك الخيوط اللامرئية بين الطفولة والمراهقة؟ هل تمّ إيلاء الاهتمام المأمول لعوالم المراهقة في الأدب العربيّ أم أنّ هناك فجوات في هذا الميدان؟

هل يمكن توصيف استنكاف الروائي العربي عن التغلغل في عوالم المراهقين بنوع من التعالي على هذه الفئة العمرية التي تشكّل مستقبل المجتمع، أم أنّ ذلك نابع من رغبة في مقاربة عوالم أكثر رحابة واتّساعا، عوالم الناضجين والكبار؟ هل تكون الرواية أكثر نضجا حين تتحدّث عن قضايا كبيرة وشخصيّات ناضجة من أعمار مختلفة كبيرة؟ هل هناك رغبة عن اقتحام عالم المراهقين أم أنّ الأمر لا يصل إلى ما يمكن وصفه بالبعد أو الاستنكاف عن هذا العالم أو تجاهله؟

تبدو مرحلة المراهقة محمّلة بالتعقيدات بقدر ما توحي به من بساطة أحيانا، فالمراهق الخارج من قوقعة الطفولة يبحث عن اعتراف من قبل من هم أكبر منه سنّا، يشعر بأنّه جدير بالانتساب لمرحلة الشباب أو الرجولة، لكنّه يلقى صدّا غير مقصود، وما يمكن توصيفه من قبله بأنّه إنكار لحضوره، ما يبقيه في حيرة، ويشحن شخصيته بمزيد من القلق المتجدّد الذي يستقي ديمومته واستعاره من ممارسات المحيطين به وأفكارهم عنه.

هل المراهق طفل كبير أم هو شاب صغير؟ ألا يكون وهو في تلك المرحلة؛ التي توصف بالمحيّرة، أشبه ما يكون بمنتقل بقاربه من ضفّة الطفولة المتأخّرة إلى عتبة الفتوة والشباب؟ هل عليه أن يحرق المراحل في مسعاه للاندماج في صفوف من هم أكبر منه سنّا كي يتغلّب على مشاعر اغترابه وقلقه أم أنّ عليه التكيّف مع المنعطف الذي يمرّ به؟ هل يعي المراهق سطوة المتغيّرات التي تجتاح شخصيّته وجسده وفكره أم أنّه يقع في بحور التردّد والتخبّط والتشتّت ويفقد توازنه جرّاء مداهمة تلك المتغيّرات له؟

بعيدا عن التعريفات المدرسية التي تحاول تقييد المراهق وقولبته، فإنّ مرحلة المراهقة تنفتح على عوالم رحبة غاية في الشساعة والاتساع والعمق، وذلك عبر ذاك التداخل الطبيعي بين الطفولة والرجولة بالنسبة للفتى، وبين الطفولة والأنوثة بالنسبة للفتاة، بحيث أن كلا منهما يشعر بأنّه يقدم أوراق انتسابه واعتماده لشريحة طالما شعر بتفوّقها أو تقدّمها عليه، في حين يسكنه حنين لمرحلة يكون على أهبة توديعها والخروج من قيودها، وذلك مع ما يرافق التغيير من اختلافات ومفارقات وصدمات.

لا يخفى أنّ المراهق يعيش قلقا من ناحيتين، ينتابه شعور بالنبذ والتغريب ممّن هم أصغر منه وممّن هم أكبر، يكون حائرا في الانتماء، وباحثا عن صيغة ليبلور بها هويّته وشخصيّته، يمر بمرحلة اكتشاف للجسد، وتعرّف إلى خبايا عوالم الجنس الآخر، وقد يمرّ بمنعطفات خطيرة وينحو باتّجاهات متشدّدة، لأنّه يكون أرضا خصبة لامتصاص الأفكار وتقمّص الشخصيّات التي يعجب بها، أو يجد فيها أمانا آنيّا أو قدوة متوقّعة.

حضرت صور للمراهق في روايات لنجيب محفوظ، وإحسان عبدالقدوس، بالإضافة إلى روايات لروائيين عرب آخرين، وكانت تلك الصور بالعادة مدرجة ضمن سياقات التركيبة الاجتماعية التي يكون المراهق شخصا مهمّشا، أو غير مؤثّر كما يفترض فيها، وكان التركيز على عوالم محاذية ظلّت ميادين رئيسة للاشتغال، في حين بقي عالم المراهقة بمفارقاته الرهيبة محورا ثانويّا صغيرا مكمّلا لتلك العوالم.

لعلّ هذا الكلام يتّصف بشيء من التعميم، لكن إذا أخذنا أعمالا سيرية عربية، نجد أنّ الكاتب يكون أكثر تعبيرا عن ذاته في مرحلة المراهقة التي مرّ بها، والتي تركت آثارها العميقة على شخصيّته وفكره، ولا يتحرّج أدباء من التفصيل في سيرهم أثناء التحوّلات التي مرّوا بها، سواء بين الطفولة والمراهقة، أو بعد ذلك، يستعيدونها وهم واعون بما مرّوا به حينها، أي يمرّرون تجاربهم السابقة عبر فلتر النضج والوعي. يمكن التذكير هنا بـ«الخبز الحافي» للمغربي محمد شكري، و«الجندب الحديدي»، و«هاته عاليا، هات النفير على آخره.. سيرة الصبا» للسوري سليم بركات.

وتبقى رواية «المراهق» لفيودور دوستويفسكي من أبرز الروايات التي تناولت هذه المرحلة الخطيرة من حياة الإنسان، وذلك من خلال تصوير التخبّطات التي تمرّ بها الشخصيّة والصراعات التي تعيشها في واقعها، ومحنتها في التأقلم مع أفكارها وأحلامها التي تتبدّى في تناقض مع الواقع الذي تعيشه، والذي يتسبّب لها في خيبات متتالية.

بطل الرواية؛ المراهق أركادي، يكون مسكونا بهواجس البحث عن الذات بغية تحقيقها، واستحقاق الجدارة والاعتراف في الواقع، يسعى إلى تغيير واقعه البائس وارتقاء السلّم الاجتماعي وتغيير بيئته، يفكّر بتغيير مصيره ويعيش تلك المفارقات التي تكاد تودي به في حربه المتجدّدة مع واقعه وكوابيسه وأحلامه معا.

يمضي حالما بالحب، بينما يحيا جانبا من كره الذات الذي يحجب عنه راهنه وغده أيضا، وتراه بينما يسعى إلى تعبيد طريقه إلى مستقبله يتخبّط في وحول الأوهام التي تعكّر عليه صفو أحلام يقظته، يتأرجح بين ما يبحث عنه من اعتراف وما يعيشه من اغتراب، يكون في متاهة من الحيرة تفضي به إلى فقدان التوازن وفقدان البوصلة في بحثه عن مساره الحياتي المأمول.

في الرواية الحديثة يمكن العثور على نموذج المراهق الذي يمرّ بكثير من التحوّلات الخطيرة في رواية «شارع اللصوص» للفرنسي ماتياس إينار الذي يصوّر شخصية بطله لخضر؛ المنحدر من بيئة فقيرة، يعيش مرارات النبذ في مجتمعه، يحارب في معركة حياته وحيدا في مواجهة الفجائع الكثيرة التي تتقاذفه في حله وترحاله، ويستعيد ما مرّ به من مآس في رحلته إلى عتبة الشباب.

لا يتعلّق الحديث عن عوالم المراهقين بما يمكن تسميته أو توصيفه بأدب الفتيان الذي يبدو غير مكرّس بعد في واقع الأدب العربي، ومع إمكانية العثور على بعض الأعمال الصادرة في السنوات القليلة الماضية، والتي حاولت التوجّه إلى هذه الشريحة الهامّة من المجتمع، إلّا أنّ المقاربات لا تزال قليلة بالمقارنة مع حجم هذه الشريحة في المجتمعات العربية.

لا يخفى أنّ الجوائز التي تمّ تخصيصها لأدب الفتيان شجّعت بعض الروائيين والروائيات على اقتحام غمار الكتابة للمراهقين وعنهم، إلّا أنّه لا يمكن اعتبار ما كتب حتّى الآن تيّارا أدبيا أو روائيا مكرّسا، بل يكون أقرب إلى محاولات البحث عن مفردات لتمهيد الطريق إلى هذا العالم الشاسع، المنفتح على أعماق غير محدودة.

كما لا يخفى أنّ وسائل التواصل الاجتماعي، والتطور الهائل الذي يشهده العالم في ظلّ الثورة التكنولوجيّة يفترضان تعاطيا مختلفا مع المراهق الذي يكون ابن عصره بكلّ متغيّراته المتسارعة، ولا شكّ أنّ هذه السرعة تلقي بظلالها على الأدب، وتفرض على الأدباء تحدّيات متجدّدة لإيجاد سبل لالتقاط ما يمكن من هذا العالم وتقديمه بحلل تجذب مَن يتوجّه إليهم، ولا تشعره باغترابه عنهم، أو بعده عن عالمهم.

مراهق اليوم مختلف عن مراهق الأمس، مداركه أكثر اتّساعا، معلوماته أكثر غزارة، مرونته أكبر وأيسر على التغيّر ومواكبة الجديد، مفرداته متجدّدة، ومعجمه مفتوح على التلقّف والتطويع، لذلك فمن الضرورة معايشة هذه المتغيّرات حين السعي لمقاربتها ومعالجتها من قبل الأدباء.

الأدب يتغذّى على التجريب والتجديد والتحدّي، ولن يعدم السبل لترويض عالم المراهقين واحتوائه في فضاءاته المفتوحة، لكنّ ذلك لن يكون من السهولة بمكان، وسيحتاج إلى دأب وإصرار ومثابرة وشغف لتحقيق الرسائل المنشودة في ردم الفجوات التي يخلّفها الزمن على الناس، أو حتّى في أعماق المرء نفسه.

جدير بالذكر أنّه في بعض الحالات تتبدّى اللغة مراوغة، إذ تجرّد بعض الكلمات من معانيها أو تقوم بتوظيفها لتؤدّي مدلولات مختلفة، من ذلك إطلاق صفة المراهقة على أساليب وسلوكيات يقوم بها بعض الأدباء الذين يفترض بهم النضج والمسؤوليّة، فيتمّ القول بأنّ هناك مراهقا في الأدب، أو يراهق في ممارساته وتصرّفاته، وذلك لتقزيمه ونسف أيّ نضج يمكن أن يكون متحلّيا به، والتشكيك في ما يقول ويفعل.

كاتب من سوريا مقيم في لندن

الصورة الغائبة

سلام عبدالعزيز

«مثل هدير الأمواج الذي يسبق العاصفة، هكذا تأتي همسات العواصف المتصاعدة لتنذرنا بالخطر الآتي من التغيرات المزاجية، نوبات الغضب المتكاثرة، التقلبات الذهنية المستمرة التي تجعل الولد خارج سيطرتنا، لذلك يجب أن تضع يدك على الحزام قبل أن تفقد كل شيء»، هذا ما وصف به جان جاك روسو أحد أهم كتاب عصر التنوير مرحلة المراهقة، بكل ما فيها من تفتّح وفوران، تجوال قلق داخل الذات وخارجها، ماء وكُرة نار شغوفة بأن تحس بماهيّتها وموضعها من الكون.

وعلى الرغم من أن مرحلة المراهقة لها قابلية حياة دائمة في ذاكرة الإنسان، ومن السهل اشتعالها في أي لحظة واسترجاعها بحكم أنها المرحلة الأولى للانكشاف على الحياة واكتشافها، إلا أن صُناع السينما العربية خاصة في الألفية الثانية تبنوها من جانب قائم على جرعات مما يطلق عليه مصطلح «الأفلام الخفيفة» والتي تهدف بالدرجة الأولى إلى صناعة نجم والربح المادي السريع.

مما لا شك فيه أن صُنّاع السينما في العالم العربي وجدوا ضالتهم في هذه المرحلة المليئة بالتحولات الفكرية والمشاعر المتقلبة والرؤية الضبابية للمستقبل، فهذه الفترة تملك الكثير من الدراما التي تتماشى مع قصص السينما، لذلك طرقوا بابها لكن دون جدية كافية ووعي مسؤول يفكك وجدان المراهق ويعكس عمق العوالم الصاخبة في وجدانه ووجوده. ولو حاولنا استرجاع عدد من الأفلام القديمة مثل «إحنا التلامذة» الذي تم إنتاجه سنة 1959م من إخراج عاطف سالم وشارك في كتابته عدد من العمالقة مثل نجيب محفوظ وتوفيق صالح لوجدنا جدية في الطرح ومقاربة لواقع المراهق في تلك الحقبة الزمنية. كان الفيلم يحلل اجتماعيا ويرصد واقعا عاشه الشباب في الخمسينات ويدين المجتمع وقوانينه ويدين أيضا غياب الأسرة عن رعاية أبنائها، وقسوتها في التعامل معهم، وتأثير تلك المعاملة على أكوانهم النضرة وفكرهم الغض.

منذ البدايات كانت مرحلة المراهقة في تلك الزمانات هدفا لأفلام عديدة، مثل «علموني الحب» و«شباب اليوم» و«المراهقات» وهو الأبرز بينهم، من إنتاج سنة 1960 حيث تدور أحداث الفيلم عن مرحلة المراهقة وحياة المراهقات، مشاعرهم وأحلامهم وتأثير الواقع الحياتي على فكرهم وقلوبهم البكر.

وفي السبعينات كان فيلم «عودة الابن الضال» أكثر صخبا وقوة، والذي قدم يوسف شاهين من خلاله كل مشاعره حيال الثورة وهزيمة 1967 وانتصار 1973م، من خلال مجموعة من المشاهد المفعمة بالحياة عكست حياة طلاب المرحلة الثانوية وأمانيهم، شتات مشاعرهم وتطلعاتهم إلى الحياة وتعاطيهم معها.

وفي الألفية الثانية يبدو فيلم «مذكرات مراهقة» أكثر حضورا، ورغم أن الفيلم حصل من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي على جائزة أفضل فيلم عربي في عام 2001، إلا أنه لم يكن موفقا في عكس الصورة الداخلية لأحلام المراهقات. حاول الفيلم أن يقترب كمعالجة سينمائية من عالمهم بخلق وجود عالمين: عالم واقعي تحياه البطلة وعالم خيالي تتمنى أن تعيشه إلا أنه ابتعد كثيرا عن الواقع، ففكرة الفيلم قامت على أساس أن البطلة تتمثل حياة كليوباترا وتحلم دائما بالفارس أنطونيو الذي يأتي بالفعل إليها، وهي فكرة خاطئة منذ البداية، لأن أنطونيو وكليوباترا لا يشكلان حالة رومانسية في وجدان المراهقات لا في عصرنا هذا ولا حتى في الخمسينات هذا من جانب، ومن جانب آخر أثار الفيلم انتقادات واسعة في جميع الأوساط العربية بسطحية التعاطي ولما احتواه من مشاهد العري والجنس على أمل

أن تحقق للفيلم قدرا من الجماهيرية متجاوزا بذلك قيم المجتمع العربي، إلا أنه فشل في ذلك وتمت مقاضاة مُخرجته إيناس الدغيدي بتهمه خدش الحياء!

ومما لا شك فيه أيضا أن كل مرحلة غنية بفكرها ومشاعرها وتطلعات الإنسان خلاله، وبمقدار غنى تجربة المراهقة يفترض أن يكون انعكاسها في الفن، لولا أن ذلك لم يحدث كما هو مأمول.. وربما كانت الدراما التلفزيونية أوفر حظا في تناول صورة المراهق ومس شتات عوالمه بحكم التوظيف للأفكار وطريقة تناولها بأسلوب مشوق وأيضا المساحة الزمنية والوقت المتاح لها. وكأمثلة على ذلك في الدراما المصرية العديد من المسلسلات التي تناولت المراهق بدءا من مسلسل «الجامعة» إلى «كلمة سر» الذي يعرض حاليا على القنوات الفضائية، مرورا بالعديد من المسلسلات مثل «وجع البنات» و«ضوء أسود» و«الخيول تنام واقفة» كذلك المسلسلات السورية مثل مسلسل «جيران» و«أيام الدراسة» و«شيفون» وغيرها كثير، وخليجيا أيضا يكاد لا يخلو مسلسل خليجي من المرور على ذلك ربما آخرها كان المسلسل الكويتي «ذكريات لا تموت»، ورغم كل ما أوردناه من أمثله إلا أن الدراما لم تخض في الحياة الداخلية للمراهق بصورة تعكس وجدانه القلق وتتلمس صراعاته مع ذاته أولا ثم مع العالم الخارجي كما ينبغي لها أن تكون!

من كل ما سبق، تبدو الرواية كشكل أدبي أكثر قدرة على الاحتواء من سائر الأشكال الأدبية والفنون الأخرى، فحين يتم تناول شخصية مراهق في عمل روائي، ذلك يعني أن يستعين الكاتب بتجربته الحياتية والثقافية متلمسا عوالم التيه والاضطراب والبحث عن الذات، ويغدو الكاتب الروائي الذي خُلق للقلق بالقلق ذاته هو أقدر الناس على التماس مع هذه المرحلة، وهو الأقدر على أن يصهر مراراتها وعذوبتها بحرارة وارتعاش متواصلين.

نعم، ثمّة روائيون كثيرون في عالمنا العربي، والأدب العربي زاخر بالاستثنائيين الذين قدّموا نتاجا ملفتا على صعيد الرواية، لكن الأغلبية لم تطرق عالم المراهق كنموذج أدبي، أو طرقته دون أن تعطه حقه من الاهتمام ليكتمل في الوحدة العضوية للرواية ويكون مادة قابلة للحياة والاستطالة في العمل الأدبي.

وبمقارنة بسيطة للسينما العالمية نجد أن البون شاسع بين الاثنين سواء في عالم السينما أو في الفن الروائي، وأبلغ مثال هو ما كتبه فيودور دوستويفسكي في رواية 'المراهق' وأسلوبه في وصف أدق تفاصيل الكون الداخلي للمراهق، من خلال نموذج لشخصيّة طالب مراهق، بآماله وأوهامه المتعلقة بالحياة والحب والثراء. وصف دقيق لكل خلجة من خلجات الحبّ والكره، والاعتراف والإنكار التي يمرّ بها مراهق تجاه والديه وعائلته ومحيطه، وتتبع ساحر للصراعات الداخلية التي يعيشها المراهق أركادي في أجواء عائلته وأوضاعه الحياتية التي يسعى للتمرّد عليها، وعلى لسان والد أركادي يقول «إنك تحلم بحياة لها دويّ، تحلم أن تحرق لا أدري ماذا، وأن تمزّق لا أدري ماذا، أن تسمو فوق روسيا كلها، أن تمرّ مرور سحابة ساطعة، أن تغرق العالم كله في الخوف والإعجاب».

نخلص من هذا إلى أن الفن في الثقافة العربية طرق صورة المراهق مرات عديدة وتفاوتت درجة اقترابه من هذه العوالم بحسب الوعي وجدية التعاطي، لكنها في المجمل لم تضع مشرطها في العمق، ولم ترتق ثقوب جداره. الفن يحتاج أن يضع إصبعه على قلب المراهق وفكره، ينحت فيهما بأسلوب يحتضن تيهه وتناقضاته، ليرسم من خلالها ملامح تطوره الفكري الخاص في لحظة مفصلية من حياته.

كاتبة روائية من السعودية

السينما المصرية وتأثيرها على المراهقين

حيدر ناشي آل دبس

اتجهت السينما المصرية في السنوات الأخيرة إلى طرح مواضيع العنف، والخيانة الزوجية، والاغتصاب، والشذوذ الجنسي، والمخدرات، وغيرها من الحالات السلبية، بحجة عرض الأخطاء لتصحيحها، إلا أن الملاحظ في الأمر حجم المبالغة في عرضها، حيث عمد القائمون على إنتاج هذه الأفلام إلى توضيح أن ما يعالجونه هو ظواهر مستشرية في المجتمع المصري وليس حالات منفردة تعبّر عمّن يمارسها، وهذا غبن بيّن لطبيعة المصريين، فأفلام مثل «حين ميسرة» و«عبده موتة» و«كلمني شكراً» و«جمهورية امبابه» و«قلب الأسد» و«أولاد رزق»... إلخ، اعتمدت على «البلطجة» فحاول منجزوا هذه الأعمال إظهار فكرة شيوعها في المجتمع المصري.

نعم هناك حالات لكنها لم ترتق إلى مستوى الظاهرة، بحيث تكرّس السينما المصرية جلّ أعمالها لهذه المواضيع، مما أدى إلى توجه الكثير من شركات الإنتاج إلى الدراما التلفزيونية بعد الخسائر المالية التي تعرضت لها، لينتج عن هذا هبوط الإنتاج السينمائي كماً ونوعاً.

وسبب هذه الخسائر القطيعة التي حصلت بين جمهور السينما المعروف بثقافته الفنية ودور السينما، رافضا الابتذال في طرح المواضيع، فضلاً عن أن أغلب الفنانين لم يرتضوا تقديم مثل هذه الأعمال المسيئة لمصر، إلا أنهم مرتبطون بالمؤسسات الإنتاجية فلم يكن من بد إلا التوجه إلى التلفزيون، تاركين الشاشة الكبيرة تتخبط في مواضيعها الضعيفة وتقهقرها المستمر.

الملاحظ في هذا الأمر أن أفلام البلطجة لديها جمهور من فئة عمرية واحدة وهو جمهور المراهقين، حيث جذبت هذه الأعمال هؤلاء الشباب، وأخذوا يقلدون من يعتبرونه مثلهم الأعلى من الفنانين الذين أدوا أدوار البلطجة؛ إذ تجد هؤلاء الشباب متأثرين بمثلهم الأعلى في تصرفاتهم وطريقة حديثهم وملبسهم وتعاملهم مع الآخرين، وحينما تسألهم عن أسباب أفعالهم وسلوكياتهم تكون إجابتهم أن هذه جزء من تركيبتهم الطبيعية المعتمدة على قيم الرجولة العربية، متأثرين بهذه الأفلام ومواضيعها التي أعادتنا إلى عرب الصحراء في تصوراتهم للفحولة، كاستخدام العنف، والصوت العالي، وازدراء المرأة، وغيرها من السلوكيات التي ذكرها التاريخ بحوادثه وحكاياته الهزيلة.

وكما هو معروف فإن المراهق يتأثر بأي شيء يحيط به، وهذه المرحلة من حياته تكوّن شخصيته، وتحدد مساراته المستقبلية حسب رغباته التي تفاعل معها، ومن أكثر المؤثرات في زمننا الحالي السينما والتلفزيون والسوشيال ميديا، وقد وجد ضالته في السينما التي عبّرت عن نزعاته النفسية المتكونة أساساً من البيئة التي يعيش فيها، حيث رداءة التعليم، والفقر، والكبت المنبثق من الأعراف والتقاليد التي عفا عليها الزمن، وكذلك الخطاب الديني الذي حرّم أغلب مفردات الحياة مما خلق له حاجزاً يحاول تخطيه في التنفيس عمّا يعتمل في داخله، ليتجه نحو الطبائع المعتمدة على العنف، أو حتى ممارسة الرذائل، وقد رأى مسوغاً لذلك من خلال الأعمال السينمائية.

إن معالجة سلبيات المجتمع لا يمكن أن تكون بهذه الطريقة البائسة، لأن سبل استيعاب المشاهدين مختلفة، وتحليلاتهم للمواقف غير متشابهة، وهذا نابع من الوعي الذي يتحلى به المتلقي والظرف الاقتصادي الذي يعيشه فينعكس بدوره على طبيعة الفرد الاجتماعية.

إذا غفل من يقدم مثل هذه الأعمال عن المسؤولية الأخلاقية للفن يجب عليه استيعاب أن ما يقدمه يزيد من انحطاط المجتمع وتردي طبائعه، خصوصاً أن الخطاب موجه إلى الشباب وهم النسبة الأكبر

مقارنة بعدد سكان مصر، وبهذا يعطي مسوغاً وشرعية للقيام بسلوكات مشينة تنعكس عاجلاً أو آجلاً على من يطرحها.

إن الفن معتمد على علمٍ فلسفيّ رئيسي وهو علم الجمال، يا ترى كيف يتم تجسيد الجمال بطرائق يكون القتل والسرقة والاغتصاب والسلب أعمدتها؟ كيف يمكن أن يحوّل الفنان الحالة السلبية إلى ظاهرة يلطخ بها سمعة بلده؟ هل أصبحت الشهرة والمال أغلى من تراب الوطن؟

لا بد من تذكير الذي نسي أو تناسى بأن السينما ذاكرة الشعوب، ومن المعيب أن تكون ذاكرة الشعب المصري بهذه الرداءة في الطرح، وعلى القائمين بالإنتاج السينمائي معرفة أن الأعمال التي ينتجونها تؤثر بشكلٍ سلبي على المراهقين حيث تجعلهم يتأثرون بما يطرح فيجسدونه في حياتهم اليومية، والدليل عدد الجرائم المتزايدة في أقسام الشرطة، ولو تمت مراجعة حيثياتها لوجدنا أن هناك جرائم لم تحصل سابقاً إلا في أفلام مرحلتنا المعيشة ومنفذوها مراهقون تلبّستهم الشخصيات التي حاولوا تقليدها.

جدير بالذكر أن سينما البلطجة استشرت بعد انتفاضة يناير الشعبية عام 2011، ويبدو أن من قدمها لم يعرف طبيعة الاختلالات السياسية في انعكاساتها بشكل أو بآخر على المجتمع، فما يحصل من إرباك وعدم توازن لا يمكن أن يكون بأي حال من الأحوال مقياساً للشعوب في نزعاتها، فهو مثل ما يسمى -وفق المفهوم السياسي- مرحلة انتقالية لا بد من المرور بها للوصول إلى الاستقرار المجتمعي.

وقبل أن ننهي حديثنا هذا لا بد من الإشارة إلى أن عددا من الفنانين اتجهوا مؤخراً إلى السينما من أجل إنقاذها من واقعها الحالي، وقدموا وسيقدمون أعمالاً جيدة من ناحية مواضيعها، وذلك حسب متابعتي لآخر الأخبار الفنية، حيث شعر البعض منهم بجسامة الوضع وتأثيراته على مستقبل الأجيال القادمة إذا استمرت السينما المصرية في إنتاج قيم التقهقر الأخلاقي.

كاتب من العراق

المرحلة المهملة

زهراء الغانم

تعد مرحلة المراهقة فترة انتقالية، يتم فيها العديد من التغييرات الجسدية والنفسية. لذا فإن هذه المرحلة من المراحل المهمة في حياة الفرد، ولا بد أن تسير في مجراها الطبيعي لكي يستطيع المراهق التكيف مع الوسط الذي يحيطه، والتعبير عن دواخله بصورة طبيعية.

لذلك أولت الدراسات النفسية مرحلة المراهقة اهتماما كبيرا، وأخضعت المراهق للعديد من التحليلات النفسية والنظريات التي قد نجد بعضها مبالغا فيها.

في المقابل نجد أن الدارسات الأدبية أهملت هذه المرحلة من حياة المراهق، ولم تعطها حقها من الاهتمام. ففي الوقت الذي سلطت فيه تلك الدراسات الضوء على أدب الطفل سواء على صعيد القصة أو المسرح ومسرح العرائس، وأناشيد الطفولة، نجدها قد انقطعت عند مرحلة المراهقة، لتقفز بنا إلى مرحلة أدب الراشدين والاهتمام به على صعيد الشعر والقصة والمسرح، والأعمال السينمائية. وكأن العشر سنوات من حياة الفرد، والتي عاشها في مرحلة المراهقة قد ألغيت تماما، أو أنها غير موجودة.

هناك بعض الأعمال الروائية القليلة وصفت تلك المرحلة، لكنها ومع ذلك قدمتها بلغة تفوق إمكانات المراهق، وذائقته الأدبية. على سبيل المثال في رواية أمين صالح «رهائن الغيب» نجد أن اللغة الأدبية قد ابتعدت عن البساطة سواء في الوصف أو التعبير، ولم يدر في خلد المؤلف أن ينزل إلى مستوى المراهق ليستقطبه. وهذا غير مستغرب لأن العمل مقدم في مجمله إلى الراشدين.

وقد تدرجت غادة السمان في روايتها «فسيفساء دمشقية» من مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة مستخدمة اللغة المناسبة لكل مرحلة، فكما عبرت عن لغة الطفل مستخدمة الأوصاف والتعبيرات الخاصة

بتلك المرحلة، نجدها قد أجادت التعبير عن عقلية المراهق وهمومه وطموحه، وما يشغل تفكيره، وما يثقل عليه، لكن ومع ذلك لم تكن الرواية في مجملها موجهة إلى المراهق.

هذا الإهمال لهذه الفئة العمرية بأكملها جعل المراهق يعزف عن عملية القراءة، أو متابعة الأعمال الأدبية. فلا يوجد بين الأدبين سواء أدب الطفل، أو أدب الراشدين ما يلبي حاجاته الذوقية، أو يناقش همومه. في الوقت الذي يجد المراهق نفسه قد كبر على أدب الطفل، نجده لا يستطيع فهم أحاسيس ومشاعر مرحلة الرشد.

لذا نجد شريحة كبيرة من المجتمع العربي ليست لها علاقة بالقراءة، إن لم نقل عدوة لها. إن مرحلة المراهقة ليست بالمرحلة القصيرة، وإنما هي مرحلة ممتدة، فلا بد من الاهتمام بها، وعدم إهمالها وتوفير الجو الأدبي والفني الملائم لها، لخلق جيل قارئ يستطيع التعبير عن أحلامه ورؤاه.

كاتبة روائية من السعودية

شيطنة المراهق

أحمد إسماعيل إسماعيل

لا يخفى علينا تعامل مجتمعاتنا مع المراحل العمرية للإنسان، بجهل بها، وتجاهل لها، وإهدار لإنسانية الإنسان عامة.

فالطفل في مجتمعاتنا المقهورة عجينة لينة، ورجل صغير، والشيخ العجوز ضيف ننتظر مغادرته للحياة، والشاب طاقة حيوية، لا بد من استثمارها، أما المراهق، فشأن آخر، إذ يغادر الطفل مرحلة عمرية، مقاربا مرحلة جديدة، تبدأ بالاحتلام لدى الذكور وبالحيض عند الإناث، وما يرافقها من تغيرات جسمية ونفسية، فيبدأ المجتمع بردّة فعل ممانعة، بتشكك وريبة وتقييد حريات، وسخرية وعنف، وكأن جسد المراهق مسكن الشيطان، وروحه ملكه.

إذا كان هذا هو حال المجتمع، في الغالب الأعم، لغياب الوعي بطبيعة المراحل العمرية وخصائصها وأساليب التربية الحديثة، فإن إعادة إنتاج هذه الصورة في الفن والأدب، بشكل فوتوغرافي، دون معالجة فكرية وفنية، هي تكريس لها في الحياة الواقعية وانتصار لثقافة ممانعة لأيّ تغيير جدّي.

لطول الحديث عن تجليات صورة المراهق إبداعيا، سنكتفي في هذه العجالة بتسليط الضوء على صورة المراهق في الدراما التلفزيونية، بالإشارة إلى مسلسلين سوريين تناولا هذا الموضوع بشكل غير عرضي، كما يحدث عادة في الكثير من المسلسلات العربية.

أشواك ناعمة للمخرجة رشا شربتجي وسيناريو وحوار رانيا البيطار. يعالج هذا العمل الذي عرض سنة 2005 ثيمة المراهقة لدى الفتيات، ويُعد أول عمل دراميّ سوري، وربما عربي، تجرأ على تناول هذا الموضوع الحساس والحيوي.

سعى صنّاعه إلى طرح معاناة المراهقات في واقعنا المعاصر، من خلال نماذج مختلفة من المراهقات، المغيّبات عن الحياة والدراما، وإن بقالب نمطي ومؤطر: الفقيرة، المسترجلة، اليتيمة، ابنة رجل مستبد، ابنة امرأة شعبية.. ابنة مثقف أرمل موزع بين كتاباته وعشقه لامرأة أخرى.. إلخ. تؤدي أدوارها المرسومة في مكانين أو ضمن مؤسستين أساسيتين في المجتمع: الأسرة والمدرسة.

حفل هذا العمل بالكثير من الأحداث والمواقف التي تكشف معاناة هذه الفئة، وبالكثير من التعاطف، لكنّه في انتصاره للمراهقات والتعاطف معهن، لم يتجاوز حدود العتب على المجتمع، أو الاستهجان، كحد أقصى لنقده، بانتقائية لا ترتقي إلى تشريح الثقافة المولّدة لهذه النمطية البالية، وفضح سياساتها المستبدة، بحصر الفعل الدرامي ورد الفعل بمستوى فرديّ، فموجّهة المدرسة سلبية لأنها عانس، والأب شكّاك لأنه طُعن في شرفه من قبل أخته، والمشرفة التربوية إيجابية لخلو بيتها من المشاكل، وثمة بيوت وعوائل إيجابية وأخرى سلبية، وما يحدث ليس سوى ممارسات فردية، لم يتجاوزها المسلسل، ولم يتجرأ على مس التابوهات الثلاثة، ولا على ملامسة أسّ المشكلة وجوهرها.

رغم جدية الطرح وجمالية الأداء، إلا أن العمل اكتفى بوضع مرآة مستوية أمام وجه المجتمع الذكوري، لا تعكس أكثر مما هو مسموح به، أو تفضح بشاعة هذا الوجه، وقبح التجاعيد العميقة فيه.

ولعل في عنوان العمل: أشواك ناعمة، بصفته عتبة النص ومفتاحه، ما يشي بذلك، ويؤكد على أن ليس هناك ما يمنع تفتح هذه الورود: البنات، سوى أشواك ناعمة، وقد يكون التنكير مقصودا، ليسهل على المجتمع اقتلاعها بقليل من الحذر والحب.

هل يكفي الحب وحده لتجاوز الفتيات هذه المرحلة المسحورة؟

هل يسكن الشيطان في هذه المرحلة أم في ثقافة المجتمع؟

أيام الدراسة

مسلسل سوري من تأليف طلال مارديني وإخراج إياد نحاس ومصطفى برقاوي، بث لأول في مرة سنة 2011 ثم بث الجزء الثاني سنة 2012.

يناقش المسلسل مشاكل طلبة مراهقين في مدرسة ثانوية، هي مدرسة العلم نور الثانوية في إطار كوميدي يرصد عبرها المقالب التي يديرها بعض الطلاب لبعض آخر منهم وللأساتذة والأهالي أيضا.

واللافت في مجمل هذا العمل، هو تغليب حضور المراهقين، كفئة ومرحلة لها خصوصيتها، أبطال وشباب يعبثون، ويشاغبون، لا ضحايا ردات الفعل من شرائح اجتماعية معينة، كما في مسلسل

أشواك ناعمة، فكان من الطبيعي أن تنوب الاستعراضات عن الحدث الدرامي الحقيقي، والفهلويات عن الأفعال المدروسة. وإيلاء الحكاية المسلية التي قدمت من قبل مراهقين إلى جمهور المراهقين، من صغار وكبار، وبأسلوب مراهق طاغ على كل ما عداه من مقولة وأهداف.. وجماليات.

ليست الإضافة الجمالية والفكرية في الحديث عن شاب يتزوج معلمته التي تعجب به لأنه «قبضاي» وشهم، رغم سلوكه الساذج، سوى دغدغة مشاعر بعض المراهقين من أمثاله.

وليس من جديد، معرفيا وإبداعيا، في غراميات شاب غني ووسيم ينّقل حبه من فتاة إلى فتاة، سوى استنساخ مشوه لصورة دون جوان. مواضيع متشابهة ومتكررة على المستويات كافة، لا تخلو من قص ولصق لمشاهد من مسرحيات مصرية كوميدية: مدرسة المشاغبين، والعيال كبرت.

لا شك أن هذين العملين لا يختصران المشهد الدرامي التلفزيوني العربي، فثمة مسلسلات كثيرة تناولت هذه المرحلة وصاحبها، غير أن فضيلتهما تكمن في تحديد المراهقة كمقولة لهما وفي تقديم العمل ممن هم في سن المراهقة أو قريبين منها. فضيلة تحسب لأصحاب العملين، غير أن الأفكار العظيمة لا تنتج بالضرورة أدبا أو فنا عظيما.

بل إن التقاط الأفكار الكبيرة الملقاة على قارعة المجتمع، كالفقر وتأثيره على المراهقين، والتزمّت لدى الكبار، والتهميش، والدلال، ومن ثم المسافة الحياتية الفاصلة بين الأجيال، السلوكية فقط للأسف، لا المعرفية، وصياغتها في قالب فني هام، حيوي وجماهيري، مثل الدراما التلفزيونية، دون دراية ومعرفة، لا يُعدّ إلا تكريسا لمشهد البؤس الناهض وتعميقا للأزمة الحاصلة.

مع ذلك، فمن الإنصاف القول؛ إن تكريس ما هو مكرس والالتزام بالخطوط الحمر وعدم تجاوزها، هو تحوّط لشروط الرقابة في التلفزيونات العربية، وعدم الحياد عنها، خشية إعدام العمل بمقصها الكبير والحاد، مقصلة الإبداع وسرير بروكوست العربي.

من الطبيعي أن تمنح السلطات العربية مقص الرقابة صلاحيات غير محدودة في التعامل مع ما يقدم على الشاشة الفضية، وخاصة الدراما التلفزيونية، الفن الأكثر جماهيرية، حيث يختلف فيها التلقي عمّا في مجالات إبداعية أخرى كالمسرح والسينما بشكل خاص، فلا تجشّم فيه لعناء الذهاب إلى مكان العرض، ولا دفع لثمن تذكرة الدخول، إضافة إلى غياب الرقيب بحضوره المادي، ما يجعل المتلقي أسير ما يبث له إلى حدّ الاستسلام وتشرّبه كالإسفنجة.

لا شكّ أن شيطنة المراهقة ليست سوى نتيجة طبيعية لردة فعل المجتمع المُدجّن، تجاه تجاوز شريحة منه لأعرافه وحدوده، حتى لو كان ذلك في اختلاف نبرة الصوت أو في تغير شكل الجسم.

كاتب من سوريا مقيم في ألمانيا

شخصية المراهق والبلوغ القسري

محمد حيّاوي

ثمّة عوامل عديدة أدت إلى ضمور أو غياب صورة المراهق وموضوعة المراهقة في التجارب الأدبية والفنية كالرواية والسينما وغيرهما، من أهمها الخلط الحاصل بين التصدي لمثل هذه الموضوعة في التجارب الأدبية والفنية وبين الروايات والأعمال الفنية الموجهة لليافعين والفتيان في العالم العربي، ومنه أيضا عدم اهتمام القرّاء بهذه الموضوعة الدقيقة والحساسة وميلهم لقراءة ومشاهدة التجارب التي تتصدى لعالم الكبار، على العكس مما عليه الأمر في الغرب الذي شهد الكثير من التجارب المهمّة والحيوية على هذا الصعيد. على الرغم من أن تناول مثل هذه الموضوعات يتطلب قدرة ودراية في تجسيد شخصية المراهق بشكل أصيل ومندمج مع الحدث العام للعمل الأدبي والفني، نظرا للتعقيد والحساسية التي ينطوي عليها، وبالتالي صعوبة تجسيدها.

إنّ التطرق لقضايا المراهقين ومشكلاتهم المعاصرة المتمثلة في القلق والشعور بانعدام الأمن وصعوبة الانسجام مع عالم الكبار وما تنطوي عليه من إثارة الاكتشافات الأولى ورؤية العالم بعيون مختلفة وهيمنة القناعة الشخصية والرغبة بعدم الخضوع لقواعد الكبار، قد لا يتلاءم وموضوعات الروايات التي تتناول في الغالب قضايا تاريخية أو عاطفية معينة.

وحسب باتريك أونيل، الكاتب المتخصص في سبر مثل هذه الموضوعات، فإن جميع الكتّاب كانوا مراهقين في مرحلة ما من مراحل حياتهم، وبعضهم يحتفظ بمرحلة مراهقته حتى بلوغه الـ70 من العمر، لكن الأمر الأهم في القضية هو مدى أخذ الكبار من القرّاء والمتلقين تلك القضايا التي تخص المراهقين على محمل الجد. وباعتقادي ثمة طريقتان لعمل ذلك، الأولى تعتمد على الذاكرة واستحضار المشاعر الشخصية في فترة المراهقة، والثانية معايشة تلك الشريحة والاقتراب منها وكسب ثقتها بما يتيح الاطلاع على مشكلاتها والكتابة عنها بعمق، وكلا الطريقتين صعبتا التحقيق في الواقع، ذلك لأن مرحلة المراهقة هي الجزء الأكثر صعوبة في الحياة، وهي النقطة التي نبدأ فيها بطرح الأسئلة الكبيرة وإيجاد الأجوبة التي لا نحبها، والخيال هو جزء مهمّ من هذه العملية.

فادي يازجي

وفي ألمانيا ثمّة مصطلح يدعى «Bildonsroman» ويعني إلى حدٍ ما «رواية تشكيل» أو قصة مُستلهمة من مراحل عمرية مبكرة، وهي نوع من الخيال الذي غالبا ما يوثق مرحلة شخصية من مراحل البلوغ، مكتوبة وفق نمط روائي معيّن يتطلب قارئا خاصا، وهي غير الروايات الموجهة لليافعين، بل للكبار لكن بطريقة تستدعي ذكرياتهم عن عالم الطفولة والمراهقة، ومثل هذا النوع من الكتابة غير موجود في الأدب العربي تقريبا نتيجة لخيارات القرّاء وعاداتهم.

ووفق هذه الرؤية تضمحل الحدود بين أدب الكبار وأدب اليافعين إلى حدٍ ما، وعلى سبيل المثال تكاد الكثير من الروايات في الغرب تتوجه إلى جمهور البالغين على الرغم من أنها تتناول موضوعات المراهقين، بدءًا من رواية «ملك الذباب» لوليام غولدنغ وانتهاءً بسلسلة روايات «هاري بوتر» لجي كي رولنغ. حيث الخيال بمثابة أداة استجواب حيويّة من شأنها تجهيز قرّائها للاطلاع على أوقات الاضطرابات العظيمة. لكن الأمر في حالتي الأدب والسينما العربيين مختلف كليًا نتيجة لاختلاف المشكلات وطبيعة المجتمعات، ناهيك عن اختلاف اهتمامات القرّاء أيضًا، فثمّة ميل فطري لدى الكتّاب العرب نحو الموضوعات الدرامية والتراجيدية الجادّة واعتقادهم بأن قضايا المراهقين وعوالمهم قد تُنقص من جديّة أعمالهم، وبالتالي فإن اختفاء شخصية المراهق أو غيابها في الأعمال الأدبية يؤدي بالضرورة إلى اختفائها أيضًا من الأعمال السينمائية والمسرحية، إذا ما أدركنا أن الأخيرتين تعتمدان بالدرجة الأساس على النصوص والروايات، على العكس تمامًا مما يحصل في الغرب، حيث تحولت الكثير من الروايات الموجهة للمراهقين واليافعين والشبّان إلى أعمال سينمائية كبيرة موجهة لجميع الفئات العمرية.

إن صعوبة تجسيد شخصية المراهق في الأعمال الأدبية والفنية تعود بالدرجة الأساس إلى صعوبة تركيبتها النفسية، وبالتالي صعوبة دمجها بسهولة في الأحداث، ما لم تكن مدروسة بعمق وموظفة بشكل مؤثر، وعلى الصعيد الشخصي، حاولت في عمليّ الروائيين الأخيرين «خان الشّابندر» و«بيت السودان» الاقتراب من شخصية المراهق بحذر وتوجس في الحقيقة، ففي التجربة الأولى قدمت شخصية «ضويّة» الفتاة المراهقة أو الشابّة اليافعة التي كانت ضحية علاقات أسرية منحرفة أدت إلى سقوطها في براثن الرذيلة، بعد أن حاولتُ سبر أغوار مشاعرها وتركيبتها العاطفية ومدى تأثرها بتجارب الكبار وإيحاءاتهم في مفهوم الخلاص والتطهّر بالماء الجاري حسب

تعاليم الديانة المندائية القديمة التي تعلّمتها من الشخصيات الرئيسة التي تحيط بها في الرواية، وما شكله ذلك من شعور بالراحة النفسية وقناعة داخلية بالطهر، كما حاولت بواسطة شخصية «زينب» بائعة الكعك ذات الأربعة عشر ربيعًا تسليط الضوء على شريحة المراهقين المنسحقة في زمن الحرب والعنف والإرهاب وإجبارها على البلوغ القسري لتتمكن من إعالة إخوتها الأصغر منها سنًا بعد أن قُتل أبوها في أحداث الانتفاضة الشعبية وماتت أمها بسبب المرض وعدم توفر العلاج.

أما في روايتي الأخيرة «بيت السودان» فقد كانت شخصية «علاوي» الفتى المراهق أبيض البشرة الذي يعيش في بيت يعج بالنسوة السوداوات، هي الشخصية المحورية في الحدث الروائي كلّه، إذ تدور الأحداث والتفاعلات والصراعات من خلال نظرته ومشاهداته، وتركز الرواية بالدرجة الأساس على طبيعة العلاقة بينه وبين «ياقوت» المرأة السوداء القويّة والجميلة التي وجد نفسه ابنها بالتبني، على الرغم من إحساسه الدائم بأنّه لقيط ولا ينتمي بيولوجيًا على الأقل، إلى بيت السودان، لكن هذا لم يمنعه من الشعور بالعاطفة الجياشة والانتماء النفسي. واستنادًا إلى تجربتي في تجسيد تلك الشخصيات، فإنّني أعود في الغالب إلى فترة الطفولة والمراهقة لاستجلب منها الصور والأحاسيس، لأن تلك الفترة كانت معبأة بالصور والتجارب العميقة التي لا يمكن نسيانها بسهولة مهما تقدّم بنا العمر، ومن السهولة الكتابة عن شخصية بالغة يمكن تقمصها لرجل أو امرأة ما، لكن الكتابة عن شخصية مراهق في فترة مبكرة من حياته، قد تتطلب منا التقمص والعودة إلى التجارب الأولى وشغفها، عندما اكتشفنا أوّل امرأة أو أوّل وجيب آسر حفّ قلوبنا، أو أوّل فضول قاتل قادنا إلى استراق النظر خلسة إلى عالم الكبار وحيواتهم السريّة، فقد أدى تسللي خلسة ذات ليلة إلى بيت السودان في أطراف مدينة الناصرية واستراق النظر إلى الراقصات السوداوات وسحرهن وشعورهن المفرودة وخيوط العطر المحلقة خلفهن والمخلوطة برائحة عرقهن المثيرة حين يتمايلن وسط الباحة الترابية المرشوشة بالماء، ونظرات جمهور الحمّالين والكسبة من الرجال البالغين إليهن وتحسّرهم عليهن وشغفهم بهن، كلّها تفصيلات غامضة ظلت مخزّنة بذاكرتي سنوات طويلة جدًّا، حتى كتبتُ روايتي الأخيرة «بيت السودان».

إن هذه التجربة ما كان مقدّرًا لها أن تكون لولا استجلاب صور المراهقة تلك من الذاكرة والعودة إلى تلك الأوقات لأتلمس طبيعة تلك المشاعر والاختلاجات النفسية العميقة. وبقدر عمق تلك الأحاسيس والمشاعر وصمود تلك الصور والتأثيرات النفسية في وجدان الكاتب، تتحدد درجة صدقية الكتابة من عدمها. ومن وجهة نظري، فإن القدرة على الكتابة عن موضوعات المراهقة والقدرة على تجسيد شخصية الأبطال في تلك السن أو المرحلة العمرية الحساسة والدقيقة التركيب، تتطلب قدرة حقيقية على العودة إلى الماضي، كما تتطلب تجارب مثيرة ينبغي أن يكون الكاتب قد خاضها في مرحلة مبكرة من حياته، لتشكل له مخزونًا حيويًّا من الصور والأفكار والانثيالات اللازمة والضرورية لسبر هذا النوع من الشخصيات.

كاتب من العراق مقيم في هولندا

المراهق وصورته

مها الجهني

«إنك تحلم بحياة لها دويّ، تحلم أن تحرق لا أدري ماذا، وأن تمزّق لا أدري ماذا، أن تسمو فوق روسيا كلها، أن تمرّ مرور سحابة ساطعة، أن تغرق العالم كله في الخوف والإعجاب، لذلك أرى من المفيد أن أحذّرك لأني أحمل لك عاطفة صادقة» من رواية «المراهق» لدوستويفسكي.

من خلال تجربتي الشخصية في عالم القراءة لم أجد في أرفف الكتب العربية ما يحمل تصنيف «شباب صغار»، أو مثلاً «بالغون صغار»، وهو التصنيف المتعارف عليه في الأدب والفنون الغربية بمسمى «Young Adult» وأدب الشباب الصغار، أو أدب المراهقين، رغمَ أنه تصنيف معترف به في الغرب منذ عام 1802، ويضم أعمالاً روائية لها ذات العناصر الأساسية من شخصيات وأحداث وحبكة. كما نجد هذا التصنيف في أسطوانات الموسيقى والأفلام، وحتى القنوات الفضائية، وتعنى إصداراته بكل من كانوا بين 14 إلى 21 عاماً مما يعزز أهمية التخصص في الإنتاج الأدبي والثقافي عموماً لهذه الفئة العمرية الناشئة، مستجيباً لميولها وأفكارها وتساؤلاتها.

وفي الأدب الغربي أيضاً لم يوجد أدب مخصص للمراهقين، فأنواع الأدب التي أتحدث عنها الآن في هذا المقام لم تكن نتاجا لمبدعين مراهقين، بل أبدعها أدباء كبار رأوا في هذه المرحلة العمرية ما يستحق أن تخلده أعمال روائية كبرى، وأبرز مثال على ذلك رواية «المراهق» للأديب الروسي الشهير فيودور دوستويفسكي، وهي الرواية التي حررها في أكثر من ألف صفحة موزعة على جزأين. وهي أشهر عمل أدبي تناول مرحلة المراهقة.

والرواية تشكل واحدا من أبرز الأعمال الأدبية التي أفرزها القرن التاسع عشر وصور فيها دوستويفسكي بدقة الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية لروسيا خلال هذه المرحلة، التي لم يتردد في نعتها بـ«المظلمة» ناقلا عبر فصولها الواقع المأساوي الذي عاشته روسيا حينها.

واختار دوستويفسكي شخصية «مراهق» ليقدم من خلاله رؤيته الخاصة لروسيا التي كان يعيش فيها متأثرا بما كان يعتريها من مشاكل، فقد عرض من خلال الشخصية الرئيسية في الرواية نموذجا لشاب امتلك الشجاعة والعناد والمثابرة والتحدي، بما في ذلك التمرد على العلاقات الاجتماعية السائدة التي كان يحتقرها ويفضل بدلا عنها العزلة، فيقول على لسان الشخصية الرئيسية في الرواية «إن الفائدة التي جنيتها من قطعي للعلاقات الإنسانية هي الاستقلال وهدوء البال ووضوح الهدف».

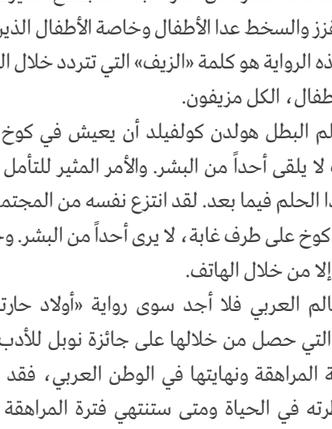
ف«المراهق» في رواية الأديب الروسي كان مثالا لفتى مثقل بآماله وطموحاته في أن ينجح في حياته، وتختلط فيه مشاعر متناقضة تتراوح بين الاعتراف والإنكار تجاه الوالدين والعائلة والمحيط القريب. لكن هل هي رواية للمراهقين؟ وهل تحمل في ثناياها ما يثير مخيلة المراهق ويجذبه لتتبّع أحداث الرواية وتسلسل أفكار الكاتب؟ وهل تشبع رغبته في رؤية البطل -الإنسان العادي- الذي تتجاذبه نزعات الخير والشر؟ وهل هذا البطل لأبناء المرحلة المتأخرة من المراهقة؛ لأن النضج العقلي يكون قريبا من الكمال بحيث يفهم أن كل إنسان من الممكن أن يكون بطلاً بقدراته الخاصة، بعيدا عن الشخصية الأسطورية: عضلات كبيرة، قوة خارقة، ذكاء شديد... والتي تكون في مرحلة سابقة لنضجه الفكري؟

كثيرا ما استخدمت عبارة «مراهقة» على سبيل القدح، من طرف أشخاص لا شك أنهم مروا بها، حتى كدنا ننسى أن العبارة تدل على مرحلة عمرية تشكل لحظة انتقالية بين سن الطفولة والرشد، حتى أن المراهق -أو المراهقة- يبدو مثل كائن هجين لا هو بالطفل ولا هو بالبالغ، ما يثير لديه، ولدى المحيط القريب منه، إحساسا بأن هناك تغيرات مفاجئة تطرأ عليه وعلى نحو متسارع بشكل يخلق نوعا من مشاعر الخوف والفرحة في الآن نفسه.

«المراهقة» التي لا يتورع الكثيرون منا عن وصفها بأقدح النعوت -وبالتالي تنسحب هذه النعوت على الأشخاص الذين يعيشون مرحلة المراهقة- كانت (أي المراهقة) موضوعا للأدب والأعمال الإبداعية الكبرى، دون الحديث عن التصنيفات الأخرى المغرضة التي تصف أنواعا إبداعية بعينها بأنها «أدب مراهقين» أو «أغاني مراهقين» على اعتبار أن هذه الأعمال هي نتاج مراهقين أو موجهة إليهم فقط، رغم أنه ليس عيبا أن تفرز مرحلة عمرية للإنسان نسقها الإبداعي الخاص.

أما في مجال الشعر فقد أبدع رامبو أجمل قصائده بين سنّ السابعة عشرة والتاسعة عشرة خالقاً علامة فارقة في تاريخ الشعر المعاصر. فهل خرج بتفوقه ونبوغه الشعري من عالم المراهقة إلى عالم الكبار؟ هل نصنّفه شاعرا مراهقا، أم شاعرا كبيرا باعتبار أنّ ما قدّمه في سن المراهقة لا يستوعبه إلا الكبار؟

في مجال السينما والكتابة للمراهقين تتجلى صورة هاري بوتر التي اكتسحت مكتبات المراهقين وساهمت بشكل كبير في صنع ثقافة



خاصة بهذه المرحلة العمرية، حيث مزجت الفنتازيا والسحر بالشخصيات مع وجود الكثير من الألغاز الشيّقة التي تشد القارئ والمتفرّج وتثير فضولهما. لكنّها تحمل من الهشاشة الفكرية ما يجعلها غير قادرة على صنع تطوّر حقيقي يدفع بنا إلى التساؤل هل نضعها في مصاف الأدب؟

في المقابل تصبح رواية «الحارس في حقل الشوفان» -للروائي الأميركي الشهير جي دي سالنجر- أشبه بكتاب مقدس لجيل المراهقين الغاضبين في أميركا، ومقررا رئيسيا في الكثير من مدارس وكليات تعليم اللغة الإنكليزية، رواية يمكنني القول إنها أنموذج للكتابات التي عرفت فيما بعد بكتابات الغاضبين. ولقد عبر جيل الرفض في أميركا عن تبنيه لهذه الرواية حين رفع شعار «كلنا هولدن كولفيلد» وهو اسم بطل هذه الرواية.

تعبر هذه الرواية عن الاشمئزاز والتقزز الأخلاقيين اللذين يعاني منهما صبي في السادسة عشرة من عمره تجاه المجتمع الأميركي. الجميع مثيرون للتقزز والسخط عدا الأطفال وخاصة الأطفال الذين ماتوا.

إن مفتاح هذه الرواية هو كلمة «الزيف» التي تتردد خلال الرواية كلها. باستثناء الأطفال، الكل مزيفون.

لقد كان حلم البطل هولدن كولفيلد أن يعيش في كوخ على طرف غابة، حيث لا يلقى أحداً من البشر. والأمر المثير للتأمل أن المؤلف قد حقق هذا الحلم فيما بعد. لقد انتزع نفسه من المجتمع الأميركي ليعيش في كوخ على طرف غابة، لا يرى أحداً من البشر. وحتى زوجته لا تتصل به إلا من خلال الهاتف.

أما في العالم العربي فلا أجد سوى رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، والتي حصل من خلالها على جائزة نوبل للأدب وفيها عبر عن المرحلة المراهقة ونهايتها في الوطن العربي، فقد ذكر نجيب محفوظ نظرته في الحياة ومتى ستنتهي فترة المراهقة في الوطن العربي، وسجل فيها نهاية مرحلة مراهقة الرواية في مصر ودخول الرواية العربية مرحلة الرشد. لكنها لا توجّه خطابها إلى المراهقين.

يمكنني أن أضيف تجربة الكاتبة أحلام مستغانمي التي حصدت برواياتها المتأخرة إعجاب الكثير من القراء المراهقين بتلك اللغة السلسة والأفكار البسيطة التي تحرّك مشاعر قرائها وتتناغم بعفوية مع متغيرات المشاعر الإنسانية الأولى في مجال الحب واكتشاف الآخر. رغم التواضع القصصي وغياب المخيّلة. فهل يعني ذلك عدم جاهزية مجتمعاتنا لتبني التحوّل الذي يسيّر دفتها نحو مشروع أدبي عميق يحمل طروحات إنسانية أو حياتية أو اجتماعية وقادر على جذب المراهق في الوقت ذاته؟

حين أنظر لتجربتي في القراءة أثناء المراهقة أجد كتباً للكبار، كتبا عميقة وجميلة طبعت أفكاري وروحي في مجال الشعر والرواية والمسرح، ولم يمنعني صغر سني في ذلك الوقت من تلمّس الجماليات وتتبّع العمق الإنساني والفكري والأدبي الذي زخرت به تلك القراءات.

كاتبة روائية من السعودية

دم ساخن

جعفر عمران

قد نتفق إجمالا على عدم وجود صورة المراهق والمراهقة في الثقافة العربية بمختلف مجالاتها، وإن وجد في السينما أو في التلفزيون فهو يوجد بصفته ابنا مطيعا مساعدا لوالده في العمل. وتُختزل نظرةُ مجتمعاتنا تجاه مرحلة المراهقة في الجانب الجنسي، وفي تحولات الجسد واكتشاف تضاريسه.

هذا «الملف» لفت نظري إلى أنني تناولت شخصية المراهق في مجموعتي القصصية «سالفة طويهر» الصادرة عام 2013، ولم أشر بشكل مباشر إلى أنه يعيش مرحلة المراهقة، ولم ترد لفظة المراهقة في القصة، ولكن تناولت الشخصية في تلك المرحلة، مرحلة ما بعد المرحلة الابتدائية التي فشل طويهر في اجتيازها، مما اضطرّ للعمل في وظيفة «فرّاش» أو مستخدم، ومن هنا يبدأ المونولوج الداخلي لطويهر حول كيف أن تعثّره الدراسي وقف عائقا أمام تحقيق أحلامه، فيقارن بين ذاته وبين المعلمين.

وفي العام 2015 كتبت قصة «جمرة الأصدقاء» -لم تنشر بعد- وتتناول قصة أربعة أصدقاء يعيشون في الأعوام الأخيرة من مرحلة المراهقة، شباب يسمعون الأغاني في مجتمع يحرّم سماع الأغاني، يرفعون صوت مسجّل السيارة، ويمرّون في شوارع القرية دون مبالاة أو خشية من أحد. لكن المراهق الذي يكتشف عالمه بطريقته، يعيش حياته دون خوف أو خشية من أحد، بل على الكبار -والمجتمع- أن يخشوهم ويخافوا من جرأتهم ونتائج مغامراتهم.

شخصية المراهق ثرية بحالتها النفسية وبتحولاتها على مستوى الجسد واكتشافاته، وعلى مستوى النضج العاطفي في البحث عن صديق أو حبيبة، ففي فترة المراهقة تبدأ رحلة البحث عن الأصدقاء؛ فنراه ينتقل من صديق إلى صديق إلى أن يعثر على من تسكن إليه روحه.

فترة المراهقة ثرية على المستوى الفني في الكتابة؛ يبدأ باكتشاف العالم، ويبدأ بانتقاد المجتمع، تبدأ شخصيته تتشكل من جميع جوانبها الاجتماعية والدينية والثقافية والعاطفية والجسدية.

الكتابة عن شباب في مرحلة المراهقة فيها عنفوان وحرية، الكتابة عن هذه السن تمدّ الكاتب بالحيوية والحرية، تجعله يكتب بدم ساخن وبشعور متوهّج، المراهقة فترة بلا عقل فترة عاطفية مشبوبة، ، ذلك أنك تكتب من دون حساب أو عقلانية، فأنت لا تكتب عن رجل في سن الخمسين يتوخى الحذر في كل خطوة، يخشى أن يحاسبه المجتمع على أخطائه، أو يخشى من أولاده أو يخاف من خصام مع زوجته، بل تكتب عن شاب مقبل على الحياة، يتخذ قرارا ليرى، ليكتشف قدراته الجسدية ومغامراته العاطفية، يعيش ليعرف قدرته على الشجار والخصام والفراق، شاب حيوي يعمل ثم يخاف. أمّا الكتابة عن رجل فأنت تكتب عن شخص يخاف ويخاف ويخاف، ثم يعمل وهو خائف، ينتظر رأي الآخر في ما عمل ويخاف ممّا عمل، المراهق لم يتعلم الخوف بعد، بل هو لم يعرف الخوف بعد، هو يتعلّمه بعد أن يعمل، بعد أن يسمع آراء الآخرين، يتعلم الخوف من محيطه، يتعلم كيف يخاف، وأن عليه أن يكون في حالة خوف دائم، فتكون الكتابة خائفة متوجسة مخنوقة. أما الكتابة عن المراهق فأنت أمام مساحة حرة مفتوحة بلا حدود، هكذا تنتقل الحالة إلى الكاتب على الورقة، فالمراهق هو في حالة البحث والاكتشاف والتعلّم، والاكتشاف في حدّ ذاته متعة الحياة، في نسيجه رغبة التعلّم للعثور على المعرفة والمعلومة، وهي مرحلة حيوية منعشة تغذي الدماغ بالأفكار وتضخّ الدم في العروق، تسمح للمغامرة بأن تغريك، وتدعوك إلى أن تمضي وتتقدم من دون تردد تفتح ذراعيها لتستقبل شبابك وقوتك، الطريق أمامك مفتوحة للركض، هذي هي الكتابة عن المراهقة، حيث البطل حرّ وغير مبالٍ لأنه لم يصل إلى النتائج بعد، فهو يصل إلى النتائج عندما يصير رجلا، نتائج الآخرين وقناعاتهم هي التي تقيّد الرجل وتحبسه، تطلب منه أن يتريث ويتعقّل ويحسب خطواته، المراهق لم يعرف الخيبة بعدُ ولا الإحباط، ولم تكتمل تجربته ولم يعرف شخصيته بعدُ، بل هو يرسمها أو يتعرف عليها وعلى نفسه في فترة المراهقة، ورغم كل التحذيرات والوصايا من الذين هم أكبر منه سنا، إلا أنه لا يأبه ولا يلتفت، ذلك لأن روح المغامرة غير مقيدة، أقوى من جسد الوصايا وبرهان التعليمات، هذا ما تفعله الكتابة عن المراهقة عند الكاتب.

كاتب قصصي من السعودية

مراهق محمد شكري

سعود البلوي

تعدّ »المراهقة» مفترق الطرق الخطيرة بين الطفولة والرجولة ومفترق الطرق ذاتها بين الاستقامة والانحراف؛ فصورة المراهق/ الرجل في العالم العربي لا تمرّ مرور الكرام على قارئ الأدب العربي دون أن يكتنفها الفقر والجهل والمعاناة الإنسانية.

حين أصدر الروائي المغربي الراحل محمد شكري روايته المثيرة «الخبز الحافي» عام 1982 بعد عشر سنوات على كتابته لها وضع في عتبات الكتاب عبارة تؤكد على أنها «سيرة ذاتية روائية»، ورغم ما يقال عنها أنها تنتمي إلى «الواقعية القذرة» في الأدب إلا أنها في حقيقتها صوت الحقيقة الصارخة لأبناء الطبقات المسحوقة المعدمة في المجتمعات العربية.

تطرّق محمد شكري في روايته إلى مرحلة الطفولة المتأخرة التي تعدّ المدخل للمراهقة المبكرة في «الخبز الحافي» إلا أن المحك الحقيقي الأسوأ في هذه العلاقة هو سلطة الأب العنيف والقاتل والسكّير والمقامر، حيث بلغت هذه العلاقة آفاق الكراهية بقتل الأب ابنه الأصغر «تذكرت كيف لوى أبي عنق أخي. كدت أصرخ: أبي لم يكن يحبه. هو الذي قتله. نعم. قتله. قتله قتله. رأيته يقتله. هو هو قتله. قتله. رأيته يقتله. لوى عنقه. تدفق الدم من فمه. رأيته رأيته يقتله. أبي قتله قاتله الله!».

إذن هذه العلاقة غير السوية مع الأب القاتل كانت مفترق الطرق في رحلة الانحراف التي تبدأ بالاستغلال المادي والتسخير من خلال عثور الأب لابنه على عمل في مقهى شعبي في الحي الذي تقطن فيه أسرته ويديره رجل مبتور اليد، قدم له الأب ابنه محذرا إياه «إذا اعتدى عليه أحد السكارى أو الحشاشين بما لا يليق فسوف أزهق له روحه». يعمل الابن من السادسة صباحا حتى منتصف الليل، وحين يقبض أجرة عمله الزهيدة كل شهر يأخذ الأب المال مكتفيا بالقول «الله يرضى عليك!» يبدأ المراهق بشرب الخمر وتدخين الحشيش في الخفاء حتى يتقيأ ويمرض، إلا أنه سمع نصيحة أحد الحشاشين الذي بادره بالقول إن ذلك يحدث فقط في المرة الأولى وستعتاد عليه، وهو ما كان.

ومع مرحلة البلوغ تبرز لدى المراهق لذة خفية تقوده إلى الخيال العميق ومراقبة أجساد النساء والفتيات اللاتي يسترق النظر إليهن كاسيات أو عاريات بدهشة وخلسة من فوق الأشجار أو في الأماكن الأخرى، ثم ينتهي به المطاف إلى الحيوانات والطيور الداجنة!

حيث أن الهاجس الأول بالنسبة إلى المراهق في هذه البيئة الفقيرة والجاهلة والمكبوتة هو الجنس، إذ يشرب المراهق المسكر ويذهب إلى البحث عن لذات الجنس الأولى في المواخير لدى المومسات سواء مواطناته أو الأجنبيات.

صورة المراهقة في «الخبز الحافي» هنا هي حالة من التشرد والضياع والغرق في اللذة دون الانتباه إلى ما تفعله الحياة به «مات أخي عاشور. لم أحزن على موته. كنت أسمعه يصرخ وأراه يحبو، لم أكن أفكر فيه. ملذات جسدي ألهتني. أختي أرحيمو أيضا أراها تكبر وتتكلم، لكني لم أكن أهتم بها. كنت غارقا في همومي وتشردي، حالما بملذات العالم. أنام في الدروب أكثر مما أنام في المنزل».

وما يكسبه المراهق من بيع الخضار والفواكه كان ينفقه في الشرب والدعارة، وحين تنتهي كل الفرص يلجأ وأصحابه إلى حمل حقائب المسافرين وسرقتهم في المحطات. وبالإضافة إلى ذلك تبرز لدى المراهق العربي صورة «الفتوة» وخاصة حينما يتعلق الأمر بـ«الشرف»؛ حيث أهان أحد أبناء الحي أخت محمد الصغرى بصفعها على خدها مما جعله يتعارك معه ويهزمه أمام أعين أبناء الحي مستخدما سلاحا أبيض هو عبارة عن شفرة حلاقة!

كما تبرز صورة التسلط الأبوي العنيف، حيث لا يسلم المراهق مسلوب الإرادة من لسان الأب المليء بالسباب والشتائم وإهانته بوصفه «بابن العاهرة» وضربه وتعنيفه مما يضطره إلى اللجوء إلى خياله الخصب «يضربني ويلعنني جهرا، أضربه وألعنه في خيالي!». ثم يلجأ المراهق لاحقا إلى تفريغ طاقته والتعبير عن شخصيته وميوله الجنسي الثنائي بعبثية: إحراق شجرة ضخمة، اغتصاب طفل، ضرب الأب المتسلط

حتى إدمائه، الاقتياد إلى المخفر بتهمة السرقة، ممارسة سلوك جنسي مع رجل إسباني كبير، محاولة السكارى المشردين التحرش به، التشرد في الشوارع الخلفية والأزقة الضيقة والساحات، إلا أن دور الأب المتسلط يعود إلى الواجهة من خلال ذكرى ضرب ابنه بعنف لسبب تافه (لأنه لم يأكل الطعام) فيدخل في غيبوبة!

في رواية «الخبز الحافي» للسلطة الأبوية المتسلطة الظالمة العنيفة دور رئيس في تشكيل الشخصية المشوهة للمراهق في المجتمع العربي والتي تصل إلى الرغبة في الانتقام من هذه السلطة الأبوية العنيفة الظالمة حيث يتمنى الابن أن يموت أبوه مبكرا، بل إنه لا يذكر كم مرة قتله في الخيال ولم يبق له إلا أن يقتله في الواقع «صرت أفكر: إذا كان تمنيت له أن يموت قبل الأوان فهو أبي. أكره أيضا الناس الذين يشبهون أبي. في الخيال لا أذكر كم مرة قتلته! لم يبق لي إلا أن أقتله في الواقع». «بعد خروجي من السينما اتجهت إلى ساحة الفدان. جلست على المقعد الغرانيتي مستعيدا قتل البطل لغريمه. أبي يتمرغ في دمه وأنا أنظر إليه بانتصار!». كان الحل الوحيد لنهاية هذا البؤس هو هروب الابن من قبضة الأب المتسلط الجاهل العاطل الذي سلب المرأة/الأم كل حقوقها في ظل عنف جسدي ولفظي يومي ضدها.

تتلو عملية هروب الابن المراهق من سلطة أبيه وعنفه رحلة تشرد في الأزقة الضيقة والشوارع الخلفية والعراك والسجن. تعارك مع رجل سكير حاول التحرش به فضربه بعنق زجاجة خمر مكسورة، لكن المراهق أوقف في السجن مع رفيقه ورفيقتيهما بتهمة ممارسة الدعارة، وفي السجن تعرّف من خلال رفيقه إلى أبي القاسم الشابّي وشعره رغم أنه مازال أميا ولم يدخل مدرسة يوما وبيئته الاجتماعية يكسوها الجهل ؛ ولذا وعده رفيقه بأن يعلمه يوما القراءة والكتابة.

وبعد خروجه من السجن صار المراهق يشتري المجلات العربية المخصصة لنشر أخبار الممثلين ويجلبها إلى المقهى ليتفرج على صورهم ويمارس عادته السرية بالنظر إلى صور الراقصات والممثلات، وكان شقيق صاحبه يقرأ له في المقهى بعض ما ينشر في الصحف والمجلات العربية الشرقية بصوت عال، وكان رواد المقهى ينصتون باهتمام إلى الموضوعات السياسية التي يقرأها، فيتحمس وينتصب واقفا ليقدم خطبة سياسية مشوبة ببعض الأحاديث النبوية والآيات القرآنية حتى أن رواد المقهى الجهلاء- والمراهق أحدهم- لم يكونوا «يفرقون دائما بين قوله وقول الله».

وفي خضم الجهل والغيرة من أنصاف المتعلمين أصرّ المراهق ذات يوم على تعلم مبادئ القراءة والكتاب فاشترى من المكتبة كتابا لتعليم اللغة العربية. توسط له شقيق صاحبه لدى مدير مدرسة لكي يدرس بها رغم أن عمره قد بلغ عشرين عاما، فكان تعلمه القراءة والكتابة سبيلا إلى تعبيره عن رحلة المراهقة الموغلة في عالم التشرد والضياع.

كاتب من السعودية

القارئ العربي
ضحية القراءة المُراهِقة

أمين الزاوي

حين أتأمل، سوسيولوجيا وسيكولوجيا وثقافيا وسياسيا وحتى دينيا، العالم العربي، يبدو لي وكأن سن المراهقة هي أطول فترة في عمر الإنسان العربي، يعيش هذا الأخير حياته مراهقا، من المدرسة إلى المقبرة، من قراءة التهجّي الأولى إلى قراءة الرواية، من قراءة الفلسفة إلى قراءة السور القرآنية، من زيارة طبيب القلب إلى زيارة كاتب الحروز (التمائم) والطلاسم، والمراهقة عند العربي تتجلى في كل مناحي الحياة: المراهقة في الثقافة وفي السياسة وفي الإبداع وفي الدين.

فالقارئ العربي عموما، بغض النظر عن عمره، عشرينيا كان أم خمسينيا أم سبعينيا أم أكثر، يفضل بشكل عام قراءة الكتب ذات الطابع الاستهلاكي، أي التي تثير غريزته الجنسية أو الدينية أو السياسية.

فالقراءة العربية بجميع أشكالها، قراءة النصوص الأدبية، مشاهدة الأفلام، قراءة النصوص الدينية، كلها تتأسس داخل المراهقة الفكرية والعاطفية والجنسية والروحية.

لقد كان إحسان عبدالقدوس ونزار قباني أكثر الكتاب تأثيرا على القراءة والقراء لما في نصوصهما السردية أو الشعرية، من عزف على وتر العلاقات العاطفية المقدمة داخل سياقات أسلوبية مراهقة.

وما يثير القارئ العربي اليوم من روايات مغاربية أو خليجية، والتي تعرف انتشارا كبيرا بين القراء بفئات عمرية متفاوتة، هي تلك النصوص المفعمة بما يشبه الشعر المليء بالأنين والخواطر المحلقة حول النساء الجميلات وحكايات الحب والبكاء والإخفاق في العلاقات والفراق عن طريق الموت أو الهجران أو الخيانة.

روائيون وروائيات أصبحوا معروفين وتطبع «نصوصهم» بل وتقدم عنها مذكرات جامعية، لا لشيء إلا لأنها تتناسب وحس المراهقة الذي تعيشه الذات العربية، ذات منكسرة تريد التشبث بـ«الوهم» الرومانسي أو الرذاذ اللغوي الفارغ للخروج من مآزقها.

وحتى «قيم البطولة» التي يقدمها الكاتب العربي عموما، والتي يحبها القارئ بشكل عام، هي بطولة قائمة على الانتصار الرومانسي المراهقي الكاذب، فالقضية الفلسطينية يُتَعامَل معها بطريقة مراهقة سياسيا وأدبيا أيضا، والشاعر العربي منذ القدم وحتى الآن مصاب بـ«ليبيدو الميكرو» ومرض «الإنشاد» والخطابة والمنبرية، وهو في لاوعيه يمارس عملية مراهقة إبداعية ويمارس بطولة دونكيشوطية وهو يدرك ولو بشكل لاواع أن القارئ، الذي يمثل أفق الانتظار بالنسبة لهذا المبدع، هو الآخر يبحث عن ممارسة حالة من البطولة الاستمنائية التفريغية كسبيل للخلاص من أعطابه التي هي في المحصلة أعطاب وطنية تنموية شاملة.

ولقد حول العربي، من خلال الكتابة، كما من خلال قراءة هذه الكتابات، كثيرا من القضايا المصيرية في العالم العربي كالحرية والديمقراطية وقضية فلسطين إلى ميدان من القول واستهلاك القول بطريقة مراهقة، فالمنتج (الكاتب، المبدع، السياسي، الفقيه، السينمائي والمسرحي) والمستهلك (القارئ للكتب، مشاهد الأفلام، المؤمن بالله، المنتمي إلى الأحزاب) كلاهما يعيش داخل مراهقة، ويعيد إنتاجها بتلذذ وبكاء بالاستناد إلى «نظرية المؤامرة الخارجية».

ولعل طغيان استهلاك ثقافة المراهقة وغياب العقل والنقد من الحياة الثقافية هو ما جعل الإنسان العربي ضحية أيديولوجيا «الفروسية» المنتصرة التي تجعله يعيش خارج التاريخ بعيدا عن المشاركة في صناعته، وتجعله أيضا ضحية «الفحولة» الكاذبة أو «الحلم الكاذب» وهي حالة لا تنتج سوى الوهم والعقم وأمراض التغني بالذات.

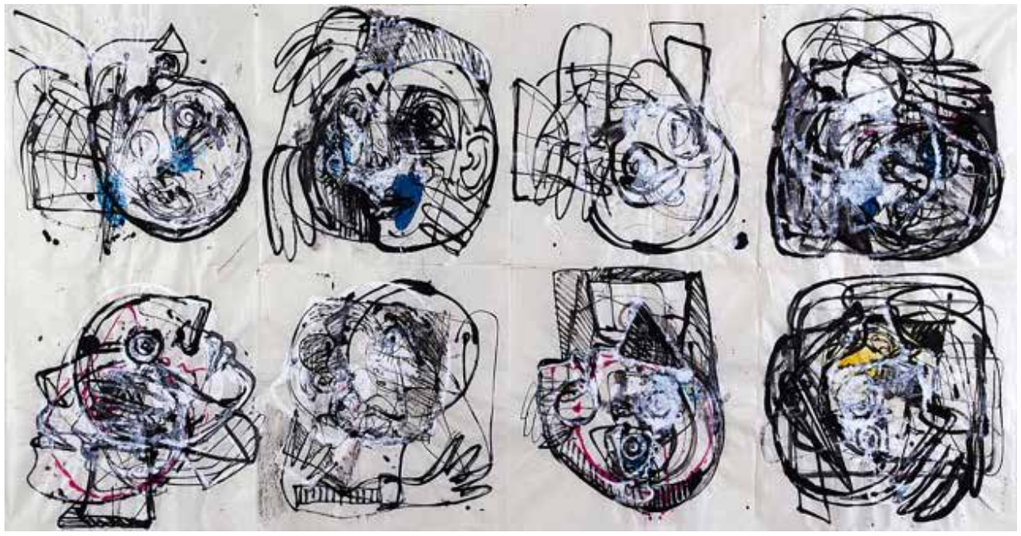
هذه القراءة المراهقة سياسيا وجنسيا ودينيا، أنتجت لنا في العالم العربي مواطنا ومثقفا وشاعرا ورجل دين ضحية «ظاهرة الغضب»، والغضب هو حالة «مراهقة» قريبة من ظاهرة fugue، فالمثقف العربي شخصية «غاضبة» باستمرار، والغضب أو «التشنج» يدل على غياب طرق التواصل مع العالم بشكل خلاق وذكي.

تؤكد الكثير من مراكز الإحصاء الموثوق فيها والتابعة لمراكز البحوث السوسيولوجية والسيكولوجية النزيهة والمنتشرة عبر العالم، أن أكبر عدد مستهلكي قنوات الأفلام الإباحية هم من مشاهدي العالم العربي، انطلاقا من هذا السلوك الاستهلاكي، فالعربي، من المراهقة الصغرى إلى المراهقة الكبرى، يرتع بـ«هناء- قلق» في مشاهدة أفلام البورنو، وهي البضاعة الثقافية التي تشكل كثيرا من هواجسه وتهيكل رؤيته لـ«المرأة» و«الجمال» و«الجسد» وتؤسس لمخياله عن «الآخر».

في العالم العربي، وبشكل سري مقفل، يشترك الجد والأب والابن والحفيد في مشاهدة نفس البضاعة «الجنسية»، بطرق مقفلة وبصمت المجتمع، بطبيعة الحال كل هذا «السلوك الثقافي» المرضي يتم في نظام اجتماعي قائم على «نفاق أخلاقي» بألوان «الحشمة» المزيفة و«الاحترام» الظاهري و«التدين» الخارجي.

فالعربي وبشكل عام يتقاسم ويستهلك، بغض النظر عن عمره، شابا كان أم شيخا، المتع الثقافية الاستهلاكية نفسها، ولأن هناك غيابا تاما للتربية الجنسية في مدارسنا وجامعاتنا وأسرنا، فأكبر الثقافة الاستهلاكية هي تلك المرتبطة بالجنس، بجسد المرأة، وهي ثقافة يتعامل معها الإنسان العربي بمراهقة وفي غياب العقل والنقد والتأمل.

روائي وأكاديمي من الجزائر



فادي يازجي

المتشظي والساخر والمتأمل

ثلاثة رسامين من سوريا

فاروق يوسف

سعد يكن

أهم ما يجمع بين الثلاثة هو تمرّدهم على إرث الحداثة الفنية في سوريا. وإذا ما عرفنا حجم وسعة وتنوع مرجعيات ونتائج ذلك الإرث الجمالية يمكننا أن نحكم بصعوبة المهمة التي أنجزها الرسامون الثلاثة وهم يتصدون للقيام بمغامرة خلق وعي حداثوي جديد من شأنه أن يفتح آفاقا عالمية أمام المحترف السوري الذي ظل زمنا طويلا سجين هويته الأحادية.

ما يجمع بين الثلاثة أيضا أنهم تشخيصيون. بل هم أشد حرصا على أن يباشروا الرسم بأدوات تقليدية من أن ينخرطوا في التيارات العدمية التي انتشرت في السنوات الأخيرة رافعة شعارات التعبير الانفعالي من خلال التجريد المتشظي غير المحكوم بضوابط معينة. وهو ما لم يتعرف عليه الفن التشكيلي السوري في مختلف مراحله السابقة.

هوية شخصية

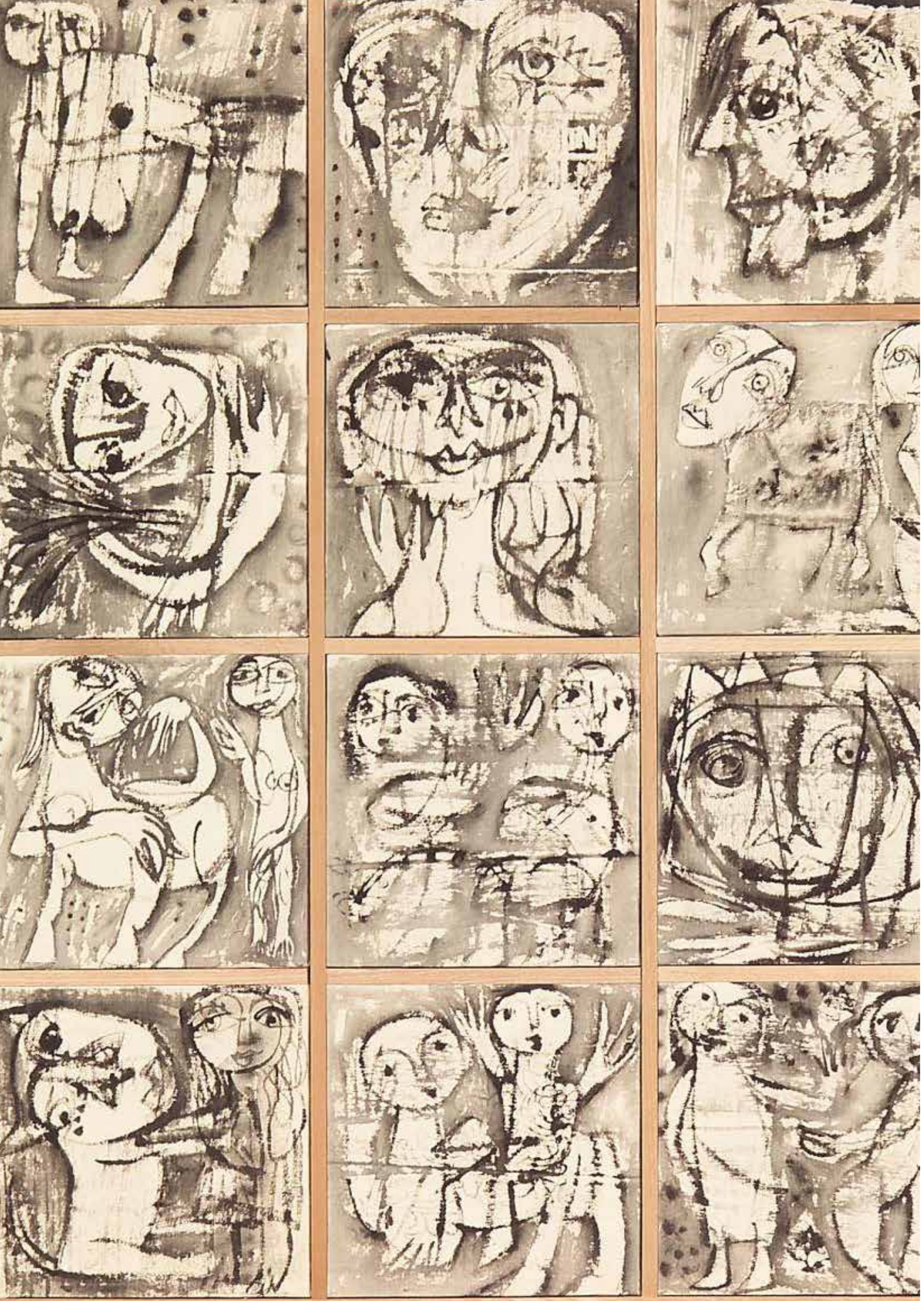
ما يفرق بين الثلاثة هو أكثر عمقا مما يجمع بينهم. طريقة النظر إلى الفن والتفكير فيه. إنهم أبناء عصور أسلوبية مختلفة. كل واحد منهم يقف على كوكبه الخاص. له مصادره ومرجعياته ومواده وتقنياته وهو ما قاد بالتالي إلى أن يكون لكل واحد منهم عالمه الخاص. وهو إنجاز صار صعبا في عصرنا، حيث تتداخل الأساليب فيضيع ما هو شخصي في ما هو عام. في أسلوب كل واحد منهم تجتمع تأثيرات فنانين ينتمون إلى عصور متباعدة وهو ما يعدّ مؤشرا على سعة الاطلاع لدى الفنانين الثلاثة. في هذا المجال يمكننا أن نلاحظ تحررهم من المنطق السائد الذي يُغلب المحلية على العالمية بذريعة الحفاظ على الهوية وما يُسمى بالخصوصية القومية. لقد حرص الثلاثة على البعد الشخصي في مسألة الهوية فلم يعالجوها إلا باعتبارها جزءا من مزاج الرسم. فكان لكل واحد منهم هويته القائمة على عناصر مستقاة من التجربة الشخصية في التذوق والشغف وطريقة النظر والمعالجة التي تجمع بين الحرفة والخيال.

نبوءة الفجيعة

قبل أن تقع الحرب في سوريا (2003) كان هناك شعور بالفجيعة قد تخلل رسوم الثلاثة بما جعله أشبه بالنبوءة. لم تكن رسوما كئيبة بقدر ما كانت صادمة في ذهابها إلى التقاط مواقع ألم غض ونافر، لم تكن الحياة في سوريا قد انكشفت عليها بطريقة شفافة وعلنية. ذلك الاستشراف أضفى على تجارب يازجي ويكن ودلول معنى المحاولة التي لا تقلد الواقع بقدر ما تسعى إلى تفكيكه من أجل التعرف على مآلاته التي لم تكن مرئية. إنها تجارب تذهب إلى محاولة استجلاء أسئلة المصير وهو الذي صار اليوم ملتبسا. كان البعد الاستفهامي حاضرا بقوة في محاولات الفنانين الثلاثة استدراج الوقائع الجمالية إلى الاعتراف الهامس بما تنطوي عليه من مفاجآت غير سارة. لقد أخلص الفنانون إلى الطابع التشنجي لجمال، هو في طريقه إلى الهلاك. بهذا المعنى يمكننا القول إن مدائح الجمال لدى هؤلاء الفنانين هي في وجهها الآخر مراث لمصيره. كانت الفجيعة كامنة ولم تكن في حاجة إلى الظهور إلا لأصابع تنبش في أرضها بحثا عن صورها.

تجريبية مضادة

سوريا هي بلد الانقلابات العسكرية التي لم تهنأ بالاستقرار إلا بعد انقلاب حافظ الأسد عام 1970. أنهى الأسد عصر الانقلابات (لا يزال ابنه بشار يحكم اليوم سوريا بعد وفاته عام 2000). في ظل ذلك الاستقرار الذي تميز بالعنف. وهو عنف سوري بامتياز لما اتصف به من سرية وخفاء وتنوع في حيله. كان ذلك العنف درسا عظيما في الغموض. يومها كانت الثقافة السورية ومن ضمنها الرسم في مكان آخر. مثّلت تجربة الرسام نذير نبعة يومها معادلا موضوعيا لتجربة الرسام فاتح المدرس. الأيقونية الرمزية مقابل رموز الترف المحلي. وهو ما استهجنه رسامو مرحلة ما بعد الستينات وفي مقدمتهم يوسف عبد لكي (1951) الذي أسس لفن سياسي، مادته الحرية المغيبة سواء داخل السجون أو في الحياة المباشرة. كان واضحا حينها أن أيّ تجريبية في المجال الفني لا بد أن تتخطى عقدة الهوية التي اشتبك من خلالها السياسي بالثقافي من أجل الوصول إلى استقرار مموه، شبيه بذلك الاستقرار الذي عمّ البلاد بعد مرحلة مضطربة من الانقلابات. وكما أرى فإن تجريبية الرسامين الثلاثة (هناك رسامون



فادي يازجي

سوريون آخرون يقاسمونهم المحاولة) كانت بمثابة انقلاب في تاريخ الحداثة الفنية بسوريا. تمثل ذلك الانقلاب بتبني أسلوب التعبيرية التشخيصية باعتباره محاولة للتعرف على الذات واختراق مجاهيلها بعيدا عن التجليات الجمالية لمحاولات معالجة المشكلات الاجتماعي. وبسبب طابعها الشخصي الخالص فإن تلك التعبيرية التشخيصية لا تخلو من لحظات تجريد صاف، هو تجسيد لنوع من التماهي الذي يقع بين الفنان وبين ما يصوّره. وهو ما يكسب التجريد طابعا إنسانيا يجعله في غنى عن الأشكال الإنسية.

فادي يازجي
تحولات كائن متشظ

تعرفتُ عليه أول مرة رساما، لكنه الرسام الذي يقف في منطقة تقنية ملتبسة لا تنتسب إلى الرسم تماما. لم تكن المادة التي استعملها وحدها هي السبب بل وأيضا سلوكه الذي يتخطى السطح باعتباره حيّزا نهائيا لما ينتج عن فعل الرسم.

مسيرات جنائزية

قبل حوالي عشرين سنة، حين رأيتُ أول عمل له تكوّنت عبارة في رأسي ستكون بعد سنوات عنوانا لكتابي عنه وعن تجربته الفنية «خبز الآلهة».

الرسام القادم من النحت وهو اختصاصه الأكاديمي لا يفكر في الرسم باعتباره مساحة للإلهام الصوري، فكائناته لا تقبل أن ترى صورتها ملساء في المرآة. لذلك تحضر مجسدة من خلال طبقات من الأصباغ التي لا يلغي بعضها البعض الآخر بل يقف إلى جانبه مثلما تفعل تلك الكائنات الخرافية التي استعارها الفنان من مخيّلة أزمنة سحيقة.

يوم كنتُ أتردد على مشغله الواقع في الحي اليهودي بدمشق القديمة كانت تسليني أسئلته الوجودية وتعذبني. دائما كنت أرى في لوحاته مسيرات جنائزية، الضياع عنوانها والتيه هو مجالها الحيوي. «إلى أين نحن ذاهبون؟» سؤال ينتقل مثل عدوى من الإنسان إلى ديكته وخرافه وأرانبه وثعالبه ووحوشه التي استحضرها فادي يازجي من كوابيسه اليومية التي لا تزال تطل من عينيه كلما جلس متأملا.

كانت الحرب التي لم تقع بعد في سوريا نبوءته التي لم يجد لها تفسيرا. في عالمه الفني كما في العالم الذي يعيشه بطريقة استثنائية ليس هناك ما يدعو إلى الاطمئنان والثقة. غير أن ذلك لم يكن مدعاة لانهيار البنى الشكلية في ذلك العالم الذي يسعى إلى إخفاء هشاشته. فمهما بالغ يازجي في تحطيم أشكاله فإنها تظل تحتفظ بقدر لافت من التماسك وهو ما ورثه من عادات النحات الذي لم يفارقه.

في حضرة الألم

فادي يازجي رسام ونحات. ولكنه في الحالين لا يصف ما يراه كما يفعل الرسامون ولا يحاكي أبخرة الحكايات التي تتشكل في أعماقه كما يفعل النحاتون.

من يتأمل رسومه ومنحوتاته لا بد أن يدرك أن كائناته لا تملك وقتا للوصف أو الكلام أو الإنصات.

لقد ألهمه ذلك الوضع البشري المربك والحائر القدرة على مواجهة الألم والهلع والذعر والفزع الإنساني وهو ما ميّزه عن سواه من الفنانين العرب. ذلك لأن أسلوبه الفني وإن كان قريبا من التعبيرية الرمزية غير أنه لا يلتزم إيقاعا مدرسيا بعينه بسبب إخلاصه للسؤال الوجودي الذي تتعثر به كائناته.

فنه هو خلاصة تجربته في العيش في صحراء وجدت تلك الكائنات فيها معنى لتيهها الأبدي.

إنساني بعمق

ولد فادي يازجي في اللاذقية عام 1966. أنهى دراسة النحت في كلية الفنون الجميلة بدمشق عام 1988. بدأت مغامرته في الحياة كما في الفن حين اختار المشي في طريق موحشة وصعبة. لقد اكتشف مبكّرا أن الفن لا يقبل منافسا لذلك تفرّغ له في تجربة لم تكن مضمونة النتائج. ما لا توحي به رقته الشخصية أن يكون فادي مقبلا على شظف العيش بقوة الكادح الذي يسكنه. يومها اكتشف صلابته وفي الوقت نفسه ذلك الفيض الهائل من الرؤى التي صار يحوّلها إلى أعمال فنية. لذلك لم تكن غزارة إنتاجه مفاجئة إلا لمَن يقدّمون الإلهام على العمل. يازجي من جهته يؤمن بالعمل وحده طريقا للقبض على شعلة الإلهام ولأنه ليس رجل علاقات عامة فقد انصبّ جهده على قيمة ما ينجزه.

ما كان لفنه الصعب أن يُعرض في قاعات عرض راقية بنيويورك ولندن وباريس وبيروت وأبوظبي وقبلها كلها في دمشق لو لم يكن ذلك الفن يمثّل لحظة فريدة من نوعها في تاريخ الوعي الجمالي العربي. مثل فنه لم يكن يازجي على المستوى الشخصي سهل القياد ولا تتشكل قناعاته إلا بصعوبة. يمكنني الحكم بيسر أن كائناته النافرة اكتسبت الكثير من صفاتها منه وربما اكتسب هو في ما بعد شيئا من صفاته منها.

لقد وضع الرجل نفسه في خلاف مع فكرة الهوية السورية للفن. وهو ما كان مزعجا بالنسبة لأتباع تلك الفكرة المتوارثة عن فن سوري بأبعاد شكلية وفكرية متفق عليها. حيوية يازجي وانتشار فنه هما ظاهرتان تقعان خارج ما هو مسموح به بالعودة إلى تلك النظرية. هناك مسحة إنسانية في فن يازجي حاول الكثيرون تضييق الخناق عليها من خلال ربطها بالأحداث التي تشهدها بلاده اليوم. وهو ما لا يمكن نفيه غير أنه لا يمثّل الحقيقة كاملة. فادي يازجي هو فنان إنساني النزعة وهو ما يجعله في موضع المدافع عن قضايا الإنسان في كل مكان. المواطن السوري الذي يسكن يازجي هو ليس هويته المطلقة، وهو ما يسّر لفنه أن يكون عالميا.

كنزه الخيالي

من الطين إلى المعادن النفيسة نقل فادي يازجي أصابعه الحساسة كمَن يعزف على لوحة مفاتيح البيانو عينها. تربطه بالمواد

المختلفة علاقة ساحرة، هي من بقايا افتنان الإنسان بالطبيعة الحيّة وهو ما يقرب فنه من مفهوم الفن الخام الذي اخترعه الفرنسي جان دوبوفيه. غير أن ما يميّز فن يازجي يكمن في تلك الأصرة التي تجمع اليومي بالأسطوري كما لو أنهما الشيء نفسه. هناك نوع من الانسجام الكوني الذي تتفاعل من خلاله الأشياء بعضها مع البعض الآخر لتنتقل من حيّزها الاستعمالي البسيط إلى حيّز، تكتسب من خلاله هالة اللقى النادرة. كل شيء تمسه يدا الفنان يتحوّل إلى لقية. ومن تلك اللقى يتألف قاموس يازجي الذي هو كنزه الخيالي. أتذكر منحوتاته التي استلهم من خلالها (الملعقة والسكين والشوكة). لقد وهب الفنان تلك الأدوات الاستعمالية الجاهزة شيئا من خيال الطبيعة حين تجعلها تزهر وتورق وتتبرعم وتثمر. لعبة يمكن أن تستمر إلى ما لا نهاية. وهي لعبة فيها الكثير من الإلهام المرح غير أن يازجي وهو صاحب مخيلة واسعة لا يطيق البقاء في مكان بعينه. وهو ما يدفعه إلى الانتقال إلى مناطق جديدة تاركا وراءه مناطق لا تزال نضرة. عادته التي لن يتخلّى عنها وهي سر تجدّده الإبداعي الذي أنقذه من الوقوع في فخ المعنى الشائع لمفهوم الأسلوب الذي يعتمد على تكرار المفردات نفسها. لا يكرر يازجي ما رسمه في وقت سابق وإن مد يده إلى المفردات نفسها فإن تلك المفردات ستظهر كما لو أنها لم تُستعمل من قبل بسبب طريقة الفنان المتجددة في النظر والتفكير تأمليّا. عادة صارت بمثابة أسلوب.

هوية كونية للكائن

يملك فادي يازجي كل مؤهلات الفنان العالمي. إنه ينتمي إلى ذلك النوع من الفنانين الذين يتألف معجمهم التصويري من مفردات وجودية ثبتت في الوجدان والعقل البشريين باعتبارها تلخيصا للوضع البشري في مختلف تحوّلاته. وإذا ما كان مولعا في العودة إلى التماثيل والأفاريز التي أنجزت في وادي الرافدين عبر حضاراته فلأنها تمثل بالنسبة له خلاصات لوعي الإنسان الجمالي في واحدة من أهم ذرى تفوقه.

لم يكن قصده من وراء ذلك التماهي أن يعلن عن هويته.

كائناته المعذبة بهروبها وخوفها وذعرها ويأسها لا تكترث بسؤال الهوية الذي ظل زمنا طويلا يلحّ على ما سمي بـ«المحترف السوري».

فادي اليازجي مثل كائناته يعرف أنّ هويته الكونية تكفي للتعريف به ولكنها لا تكفي لدفع الكارثة. وهو سؤاله الذي ينفتح به على حقول شاسعة من التجارب التي يليق بالإنسان المعاصر أن يعيشها.

فادي يازجي رسام معاصر بكل ما ينطوي عليه مفهوم المعاصرة من معان.

سعد يكن
انتحال الألم والسخرية معا

لم يعد معنيا بقياس المسافة التي تفصل بينه وبين الواقع الذي صار يقلد لوحاته. كانت كوابيسه تقع في مكان آخر، مكان لا يصل إليه أحد لأنه جزء من وهم عظيم اسمه الفن فإذا بها تستولي على الحياة وتنشر كائناتها بين مفترقات الطرق. كلما فتح عينيه رأى واحدا منها.

سؤال الفجيعة

«أي فائدة لي وسط الخراب والبؤس؟».

وجه آخر للمأساة ذلك السؤال فهو لا يتعلق بمصير فرد يعاني الوحدة والعزل والنبذ وشعورا عميقا باللاجدوى، بل هو الصرخة مجتمعة في لحظة واحدة. تلك الصرخة التي كانت كائناته تكتمها بالرغم من أن كل شيء يوحي بها.

بعد أن نُهب مرسمه وحُرقت مكتبته في ريف حلب وتشظت تجربته بين المتاهات اكتملت مأساته الشخصية بحادثة الخطف التي صار عليه أن يواجهها بضحكة الشبيح المنتحل. لقد خطفه الإرهابيون ذات يوم باعتباره شبيحا وهو التعبير الذي صار متداولا بين السوريين المعارضين تعبيرا عن كون الشخص متعاونا مع القوات الحكومية. حادثة مثيرة للألم والسخرية في الوقت نفسه. ذلك لأن سعد يكن لم يكن يوما قريبا من مؤسسة أو حزب. قبل هجرته إلى بيروت كان الفنان السوري يحاول اللعب مع أشباحه في وقت ضائع ومستقطع من حياة صارت زهورها تذبل ومصابيحها تنطفئ.

هل كان يراهن على الفن باعتباره مخلصا ومنقذا ومبشرا بلحظة الأمل؟

هذا ما كان وما لم يعد ممكنا بالقوة نفسها. لذلك حمل يكن مصيره وأدار ظهره لحلب التي صارت مدينة أشباح.

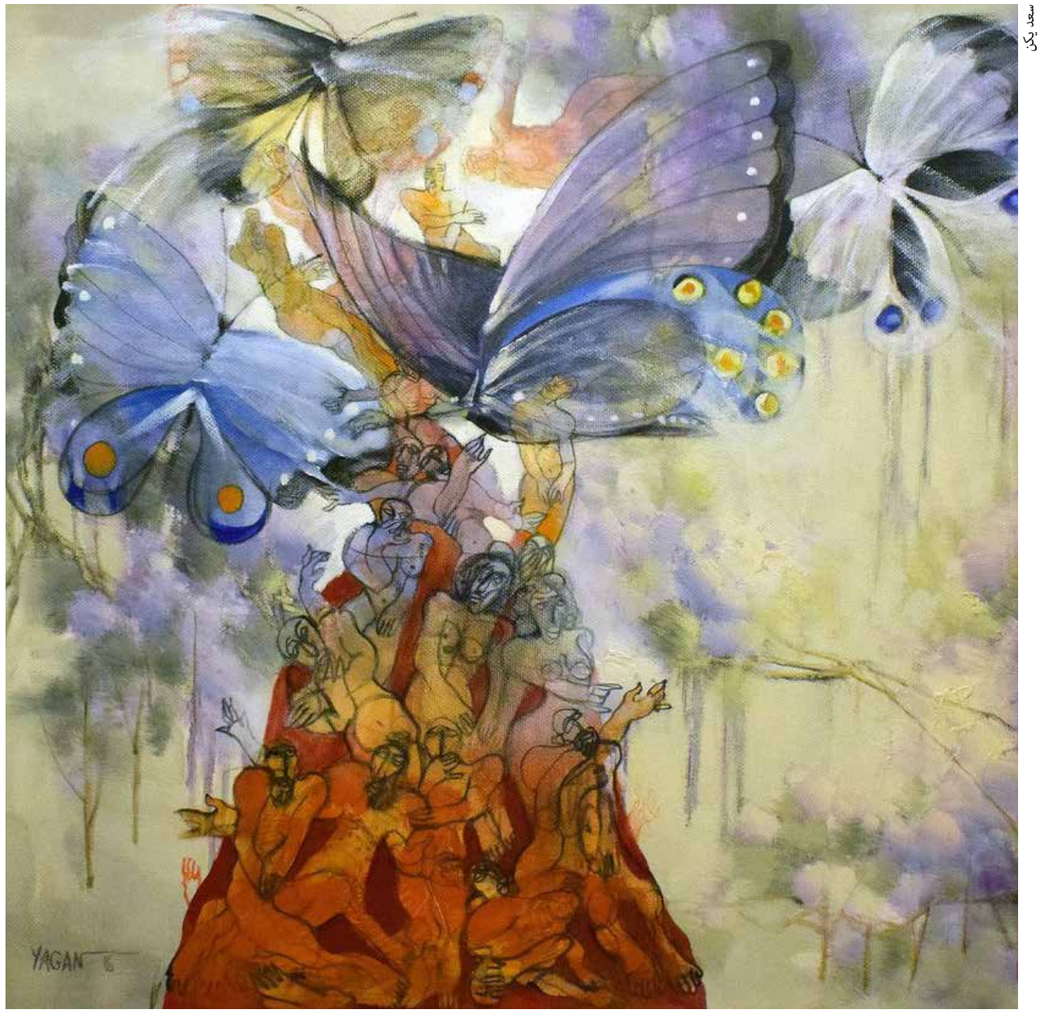
الفنان الذي لم يخذله خياله حين رسم نبوءاته على القماش خذله الواقع حين سبقه إلى عنف متخيّل طرده من جنة حلبه التي ما كان في إمكانه أن يتخيّل زوالها. وها هو اليوم يقيم معرضا جديدا للوحاته التي فارقتها السخرية في غربته ببيروت بتنظيم من صالة قزح الدمشقية.

لقد تبدّل كل شيء. تبدّل العالم من حوله. وتبدلت فكرته عن الرسم. فـ«الفراشة» هو عنوان معرضه الجديد وهو اسم ذو دلالة مقارنة بما يشهده بلده من خراب.

بين المسارح والحياة الحية

ولد سعد يكن عام 1950 في حلب من أب تركي وأم سورية. في وقت مبكر درس الفن في مركز الفنون التشكيلية بحلب وتخرج منه عام 1964. أقام معرضه الشخصي الأول عام 1969 قبل أن يلتحق بكلية الفنون الجميلة بدمشق بسنتين. قضى في دراسة الفن سنتين «غادرت في إجازة أسبوعية وحتى الآن لم أعد إلى كلية الفنون الجميلة» يقول يكن. بعد تركه الدراسة تفرغ للفن وأدار صالة فنية بحلب حملت اسم «النقطة».

عمل يكن في تصميم الديكور المسرحي وشغف برسم المشاهد المسرحية. فإضافة إلى ما شهده مسرح الشعب من خلفيات مسرحية صمّمها يكن لمسرحيات كتبها كبار مؤلفي المسرح السوري مثل وليد إخلاصي وحسين أدلبي وعبدالرحمن حمود فقد عُرف عنه ولعه في



سعد يكن

رسم الممثلين وهم يؤدون أدوارهم على خشبة المسرح. «كل الممثلين كانوا في نظري هاملت». أنجز في تلك المرحلة آلاف الرسوم الصغيرة «اسكيتش» شكّلت تلك الرسوم في ما بعد مصدر إلهام لعالمه الذي يضج بالحركة والأقنعة والتداخل بين الشخصيات.

عام 1981 حظي بدعوة من الحكومة الأميركية لزيارة الولايات المتحدة ضمن برنامج فني كان هو العربي الوحيد فيه. عام 1986 بدأ بتدريس الأطفال المعاقين الرسم في دار المبرة بحلب واستمر في ذلك العمل خمس سنوات. انضم إلى الفضائية السورية عام 1996 معدّا ومقدما لبرنامج عن الفنون.

عُرف يكن بغزارة إنتاجه. فبين العام الذي ترك فيه الدراسة بدمشق وعام 1976 رسم يكن ما يقارب 22 ألف «اسكيتش» عن حلب، مقاهيها ومسارحها وأحيائها وأزقتها وباعتها المتجولين.

غزارة يكن في الرسم وهي انعكاس لتفرغه الفني كانت مغامرته الكبرى التي أنتجت عشرات المعارض فكان لابن حلب النصيب الأكبر من المعارض الفنية.

رسم ما لا يُرى

ذات يوم أقام سعد يكن معرضا بعنوان (+100 1) في استعارة واضحة من الليالي العربية. نفذ الفنان رسومه الصغيرة بمادة الأكرليك على صحون، يُمكن استعمالها من غير أن تزول تلك الرسوم. مغامرة يمتزج فيها الفن بالحياة. وهو ما تعلمه يكن من

زايد دلول

حياته التي امتزج فيها الوهمي بالواقعي فكانت الحقيقة هي ذلك المزيج السحري. يكن هو ابن المسرح وابن الحياة معا. كانت حلب بالنسبة له مسرحا كبيرا، ناسها هم الممثلون الذين افترض أن كل واحد منهم هو هاملت. كانت حلب بالنسبة له ملعبا خياليا لأبطاله الذين يستعيرهم من الحياة ومن الفن في الوقت نفسه. يقول الناقد عمران القيسي في تفسير العلاقة التي جمعت بين الفنان ومدينته «عالم مدينة حلب هو العالم المحشو بالتراث، والغناء كموروث سواء على مستوى القدود الحلبية أو التخت الموسيقي وأقطابه مثل صبري المدلل وغيره، لا بد من صياغته تشكيليا خارج إطار الحالة أو الحالات التسجيلية كما في لوحات بعض الفنانين الحلبيين القدامى. ولهذا يذهب يكن صوب خط آخر يعتمد الإذابة التشريحية للجسد». لقد رسم يكن الموسيقيين في لوحات عديدة غير أنه لم يلجأ إلى وصفهم بقدر ما حاول أن يستلهم حالاتهم. الحالة التي يبدو فيها الموسيقي ممتزجا بالإيقاع. صورة الإنسان مهمة وضرورية بالنسبة لرسام تشخيصي من نوع يكن، ولكن غلبة التعبير تقدم الإيقاع على الوصف. وهو ما يقودني إلى القول إن يكن حاول من خلال مرئياته أن يرسم ما لا يُرى. الصخب والقلق والمحبة والأخوة والصفاء والخوف والذعر وسواها من الوقائع النفسية التي لا يمكن التقاطها من خلال صورة. سعد يكن هو ابن تجربة فالتة من المعايير الجاهزة وإن كان البعض ينسبه إلى التعبيرية النقدية وهي المقابل الشعري للواقعية النقدية.

العيش في الجمال

ترك يكن الواقع المأساوي الذي يعيشه بلده لعدسات التصوير. يقول «الكاميرا الفوتوغرافية هي الأقدر على تصويره بشكل مباشر وهذا ما نجح فيه المصورون نجاحا هائلا لذلك لا يمكن للفنان التشكيلي أن يعمل كمصور فوتوغرافي لنقل تفاصيل الأزمة حرفيا سواء بتصوير الشهداء أو الأم الثكلى أو الخراب والدمار الحاصل».

في «الفراشة» وهو معرضه الأخير ببيروت حيث يقيم لا أثر مباشر للفاجعة السورية. يبدو الرسام الذي سويت مدينته بالأرض مهتما بتطبيع علاقته بالرسام الأيرلندي فرانسيس بيكون الذي يحبه بطريقة تجعل من ذلك الرسام التعيس سعيدا. لعبة حاول من خلالها الرسام أن يصل إلى هدفه «لقد عشنا ولا نزال قادرين على العيش في أرقى لحظات رقته». يعرض سعد يكن من خلال معرضه هذا الفن بديلا مخلصا وهو يدرك أنه يتشبث بآخر عشبة من أعشاب الحياة كما فعل جلجامش الذي طالما رسمه.

كان الإنسان موضوعه دائما. استلهم يكن كل تقنياته من حركات الإنسان غير أن سؤاله في الرسم كان يذهب إلى ما وراء الإنسان وواقعه المباشر. لقد غلبت اللعبة المسرحية وكانت الأقنعة مجرد وسيلة اتصال. هناك شيء ما ضائع يشعر به المرء ما أن يلقي نظرة سريعة على لوحات يكن. كل هذه الحشود التي يرسمها تبحث عن ذلك الشيء. لذلك يحرص الرسام على عزلة كائناته. يرسمها مجتمعة غير أن أحدا منها لا يمتّ بصلة إلى الآخر. «لقد كنا أفرادا ضائعين ولا نزال كذلك» فهل ستجمعنا الفراشة في حياة هي نهار واحد؟

زياد دلول
العيش على حافات التأمل

كما لو أنه قادم من عصر الباروك. تذكرت الفرنسي بوسان ما أن رأيت إحدى لوحاته التي تضمها مجموعة زياد دلول ببيروت. شيء عظيم من الترف والرقة والرفعة يحيط بالأشياء والوقائع التي يرسمها. يؤثث الفنان السوري زياد دلول لوحاته برؤاه القادمة من عالم علوي.

تضفي فرشاته على الواقع نوعا من سحر وخيال الأساطير. إنه يرسم الطبيعة ولا يرسمها في الوقت نفسه. ليست علاقته الطبيعة حسية، بل هي نوع من الشغف الداخلي الذي يقفز على ما يُرى ليمسك بقوته الخفية. والمقصود هنا قوة خياله. وهي عينها قوة الرسم.

عالم اللامرئي

نزعته التجريدية دفعته إلى مواجهة الغموض الذي تنطوي عليه سعادة أن نكتشف اللذائذ الصغيرة التي تنطوي عليها العلاقة بالجمال باعتباره مفهوما مطلقا. يحتفي دلول بالجمال من جهة كونه سيرة وليس صفة.

تهبنا لوحاته فرصة لإعادة اكتشاف الطبيعة بل لرؤيتها كما لو أننا لم نرها من قبل. بمعنى أن الرسام لا يستعيد بل يخلق. يغمض عينيه على مشهد ليحلمه. وهنا بالضبط تكمن قوة الشعر التي تعين دلول على استخراج لغته الصافية من معجم مستعمل.

هذا فنان يأسر مفرداته من الطبيعة ليهبها نوعا من الرفعة والنبل من خلال الارتقاء بها فوق معانيها المتاحة. إنه يتيح لتلك المفردات الانفتاح على فضاء خيالها، وهو فضاء مغمور بالنعومة ومسحور يتدفق هذياناته.

رسام يعلمنا كيف تنفتح الحرفة على خيالها فيبدو كل ما تصنعه كما لو أنه من صنع الملائكة. فرشاته لا تصف بقدر ما توحي. لقد أملى الرسم على الطبيعة شيئا من طبائعها من خلال لوحاته.

«اللامرئي هو العالم الحقيقي للفن» تلك مقولته التي يمكننا من خلالها تفسير تلك الخفة والشفافية وانعدام الوزن الذي تكتسبه

زياد دلول

الأشياء الصلبة ما إن يلتقطها لتكون جزءا من عالمه.

إنه رسام المرئيات التي يُحتفى بها، لكن من وراء حُجب.

بين الكتب وعاطفتها

ولد زياد دلول في مدينة السويداء، جنوب سوريا عام 1953. درس الحفر الطباعي في كلية الفنون الجميلة بدمشق وتخرج منها عام 1976 وهو العام نفسه الذي أقام فيه معرضه الشخصي الأول. سافر بعدها إلى الجزائر. عام 1984 انتقل إلى باريس ليكمل دراساته العليا في المدرسة الوطنية للفنون. ومن يومها وهو يقيم ويعمل هناك.

سلوك الحفار أملى عليه عاطفة شدته إلى جوانب حرفية غالبا ما لا يقترب منها رسامو اللوحات ومنها صناعة الدفاتر. ولكن دفاتر دلول لم تكن محاولات مصغرة بل كانت بمثابة انفتاح على عالم، شده منذ بداياته إلى غموضه وهو عالم الشعر. لقد تعاون دلول والشاعر أدونيس من أجل إنتاج العديد من الكتب الشعرية التي وهبها الرسم الكثير من قدرته على اختراق المرئيات. من تلك الكتب «مسيرة الرغبة في جغرافية المدن» عام 1989 و»كتاب المدن» عام 1999.

عام 1994 حصل على الميدالية الذهبية في ترينالي الحفر الطباعي بالقاهرة. يقيم دلول معارضه الشخصية في مدن عالمية مختلفة وفي عام 2004 كان واحدا من مئة فنان عالمي عرضوا أعمالهم بمتحف سول، عاصمة كوريا الجنوبية في معرض من أجل السلام.

حين يختفي العالم

«التجريد ليس رسما هندسيا، بل هو مفهوم يحول المرئي إلى لا مرئي. واللوحة بهذا المعنى هي عالم مواز لعالمنا المعيش» مقولته التي في إمكانها أن تختزل الأسئلة التي حاول أن يفكك عناصرها ليكون على تماس ما يعتبره لغزا. الوجود باعتباره صلة وصل بين ما يُرى وما لا يُرى. لقد خاض دلول تجربة الانتقال بين حياتين، عبّر عنها من خلال مقارنته بين الضوء الباريسي والضوء الدمشقي وهو ما وهبه القدرة على أن يتماهى مع المكان لا من جهة كونه مأوى بل باعتباره مصدر الهام.

علاقة هذا الرسام بالمكان تدخل في إطار كيمياء اللغة. فهو لا يستعيد بالرغم من أنه يتذكر. لا يخطفه الحنين إلى أماكن عاش فيها في أوقات سابقة من صلته العميقة بالمكان الذي هو فيه. فهو يقيم مختبره اللغوي بناء على تجربته المعيشة، وهي تجربة لا يغلب عليها شعور بالخذلان بسبب ما يخالطها من رغبة في استعادة فردوس مفقود. فردوس دلول الحقيقي يكمن في ما تنفتح عليه لغته من عوالم تجريدية، تجمع ما هو متذكر وما هو متخيّل. وهو ممن خلال المثيرات الحسية إنما يبحث عما يجعله مُقيما عند حافّات المادة. هناك علاقة مختبرية يعرفها الحفار أكثر من سواه من الرسامين هي التي تجعل العالم ممكنا بالنسبة لدلول لكن في حدود ما يختفي منه. تلك هي حصته الشخصية من إرثه الجمالي.

الكثير من الشعر

لا يستغني زياد دلول عن الطبيعة الصامتة. إنه يعود إليها بين حين وآخر. وهو ما فعله الرسامون الكبار ممن قبله. محاولة تنطوي على الاعتراف بأن ما لم يُكتشف من أسرار الطبيعة الجمالية لا يزال كثيرا. يسعى الرسام إلى إغناء حياته الداخلية من خلال النظر بطريقة شخصية إلى الطبيعة. ربما تكمن تلك المحاولة على شيء من استفزاز الأدوات. الرسام هنا يستفز أدواته المعاصرة في محاولة منه لقياس المسافة التي تفصله عن الرسام التقليدي. ولأن دلول ينظر باحترام كبير إلى الحرفة فإنه لا يرى في محاولته تلك خروجا على ما يمكن أن ينفعه رساما تجريديا.

لقد صنع هذا الرسام عالما احتفاليا قوامه المادة بصورها المتعددة. وهو عالم لم تتسلل إليه المرويات السردية لا لشيء إلا لأن الشعر كان هدفه. الشيء الكثير من الشعر يمكن العثور عليه في رسوم دلول. فهي رسوم صافية لا ترنو إلى الوصف ولا ترغب في أن تعيد متلقيها إلى أصولها. إنها تنفرد بما تقوله وبما تحدثه من تأثير عاصف.

عاش متأملا

يوما ما ستعتبر رسوم زياد دلول من كلاسيكيات التأمل في عصرنا. لقد رسم هذا الرسام من أن أجل أن يُحيي خصلة التأمل في كيانه الذي امتزج بما لم يكن متاحا مما يُرى من الطبيعة. وهو ما جعله مقيما وإلى الأبد في مواقع حساسة تشير إلى إنسانيته. ذلك المفهوم الذي لا يمكن عزله عن ينابيعه الفلسفية التي تقيم في الطبيعة.

زياد دلول هو اليوم رسام تجريدي. هو كان دائما كذلك. غير أن إخلاصه لقيم الرسم الجمالية دفعه إلى أن يقيم مختبره الجمالي قريبا من حافّات الطبيعة. إنه يقتات على خلاصاتها. فهو يحوّل عناصرها الجاهزة إلى مواد قابلة للتأمل في أيّ لحظة رسم.

بالنسبة إليه ليست هناك طبيعة جاهزة لتُرسم. إنه يهبنا صورة للطبيعة، هي في حقيقتها مزيج مما رآه ومما انتهى إليه عبر عملية معقّدة من التأمل. دلول رسام تأملي. في رسومه ما يثير البصر. شهوة تفسير المادة باعتبارها علامة تؤكد الطبيعة من خلالها حضورها ولكن الأمر ليس كذلك دائما. عليك وأنت ترى تلك الرسوم أن تكون مستعدا لمغامرة التعرف على حياة داخلية. سؤال مزدوج من نوع «ما الذي تفعله الطبيعة بنا وما الذي نفعله بالطبيعة؟» يظل حاضرا في استمرار.

تحتاج رسوم زياد دلول إلى قدر لافت من التأمل لكي يشعر المرء من خلاله بتلك العلاقة الخفية التي تجمع الرسم بالطبيعة باعتبارهما حقيقتي وجود.

شاعر وناقد من العراق

تيشاني دوشي

المكان الآخر

تيشاني دوشي (Tishani Doshi) شاعرة وروائية وراقصة بريطانية/هنديّة. ولدت بمدراس في التاسع من ديسمبر 1975، لأم ويلزيّة وأب هنديّ. نالت جائزة «إريك غريغوري» في العام 2001، التي تمنحها «رابطة الكتاب» إلى كاتب لم يبلغ الثلاثين من عمره بعد. كما فاز كتابها الشعري الأول «أقاليم الجسد» بجائزة فوروارد البريطانية العريقة لأفضل مجموعة شعريّة أولى في العام 2006. ترشحت روايتها الأولى «الباحثون عن المتعة»، ضمن القائمة الطويلة، لجائزة أورانج في العام 2011، وجائزة دبلن العالمية في العام 2012، وضمن القائمة القصيرة لجائزة القَصّ الهندوسي في العام 2010. من كتبها الأخرى «المواطن الداعر: قصائد وحكايات ومقالات» (2015)، و«الصبايا يخرجن من الغابة» (2017). تعيش حاليا في منزل على شاطئ بين قريتين، في تاميل نادو، مع زوجها وثلاثة من الكلاب.

الجديد: لست شاعرة فحسب، وإنما راقصة أيضا. ألا تعتقدين بأنّ الشعر نوع من الرقص؟ ما الذي يأخذه فنّ الكلمات— على حدّ قول زادي سميث— من الفنّ الذي لا يحتاج إلى كلام البتّة؟

دوشي: أعتقد بأنّ القاسم المشترك بين الشعر والرقص يكمن في صلتهما العميقة بالزمن. فثمّة توقيت داخليّ، يصعب وصفه، ولكنّه موجود لا محالة؛ يوجد هذا «الوقت» حيث تكمن الكلمات والحركة والإيقاع والسكون. لقد كنت شاعرة قبل أن أصبح راقصة، ولكنّ الرقص— يا للغرابة!— قد مارس التأثير الأعظم عليّ. تعلّمتُ من الرّقص الانضباط والتمهّل والرّعب. وتعرّفت، عبر الرّقص، على جسدي؛ الذي أشعر بأنه ضروريّ بالنسبة إلى الشعر أيضا، ولكنني أعتقد بأنني لو لم أكن شاعرة، فلربّما لم يخطر ببالي أن أصبح راقصة وأنا في السادسة والعشرين. لذا، فالمسألة حوار متواصل.

الجديد: بأيّ معنى تعتقدين أنّ «معرفتك لجسدك، عبر الرقص» قد كان ضروريّا بالنسبة إلى الشعر، على حّد قولك؟

دوشي: ثمّة شْلُوْكَا (shloka) (دور شعريّ من أربعة أبيات) يدرّسونها في البهاراتاناتيام (الرقص الهندي الكلاسيكي) حيث جسدك هو كونك الذي يحتوي في داخله على أنهار وجبال ومجرّات، وبأنك إذا استطعت التحكم بهذه العناصر في داخلك، فسوف تكون قادرا، حينئذ، على ربط نفسك بالكون الأعظم. إنها فكرة رائعة من الناحية التصوّرية. ربط الأصغر بالكليّ الجامع. وهذا يعني بأنّ كلّ ما سوف تحتاجه موجود في داخلك. ولذلك، فإنّ الجسد مغامرة، إنّه موطن الرغبة، إنه القوّة، إنه الجسد المكبوح واللّامعصوم، إنه تاريخ وجغرافيا. يسمح لك الجسد بأن تتناسل. ومن خلال تجربتي، وبعد خمس عشرة سنة من التعامل بحميميّة مع جسدي، في حالاته الأسمى، فإن الجسد يستطيع أن يتجاوز الجنوسة، وينتابه شعور بأنه قد أصبح، في الواقع، شيئا بدائيا وسرمديّا. أن تكون وحيدا، في هذا الحال، هو شيء يشبه حالي وأنا أكتب القصيدة. لقد كانت معرفتي لجسدي، على نحو أكثر حميمية، طريقة للاقتراب من ذلك الحال الذي تبدأ منه القصيدة.

الجديد: أنت «راقصة بالصّدفة»! أصبحت كذلك، بعد لقائك العابر مع تشاندراليخا، الراقصة الأسطورة التي ركّزت في سنواتها الأخيرة على دمج الرقص مع عناصر أخرى، كالفنون القتالية والأدائيّة. هلّا ذكرت المزيد عن هذا «اللقاء العابر؟» وكيف يمكن للرقص «الكلاسيكي» أن يستفيد من «عناصر» الفنون المابعد حداثية تلك؟

دوشي: أنا راقصة بالصدفة. كنت في السادسة والعشرين حين قابلت تشاندراليخا في أثناء قيامي ببعض الرياضات الجسدية، كاليوغا، ولكنني لم أكن قد تمرّنت على الرقص الكلاسيكيّ، في ذلك الوقت، ولم أعوّل كثيرا على أن أصبح راقصة. بيد أنّ مهمتي الصحافية الأولى قادتني— يا للغرابة!— إلى تشاندراليخا وشِعرها، فكان الشِّعر آصرتنا الأولى، وليس الرقص. لقد طلبت منّي في الليلة التي قابلتها فيها، أن أقوم ببعض الحركات في غرفة معيشتها— كتمارين انحناء الظهر، إلخ— ثم سألتني إن كنت راغبة في أن أعمل معها، فوافقت على الفور. حينئذ، تغيّرت حياتي. أعتقد، في الحقيقة،

بأنّ تشاندراليخا، فضلا عن دمجها للفنون المابعد حداثيّة في الرقص، كانت أكثر اهتماما بالعودة إلى الجذور، إلى الرقص الماقبل تقليدي، كما هو، في حدّ ذاته، لقد كانت تقرأ النّاتياشاسترا، النص السنسكريتي البديع حول الفنون الأدائيّة، حيث ثمة تداخل شديد بين الطرائق جميعها. كانت قد بدأت، في ذلك الوقت، بدمج اليوغا والكالاريبّايات (أحد الفنون القتالية الهنديّة)— وكلاهما فنّان ممعنان في القدم— في البهاراتاناتيام. لقد أذهلت المجتمع المعنيّ بالرقص، حين فعلت ذلك، وأبهجته. رجال بلحى على خشبة المسرح! كانت الحكايات تُروَى، والدهشة تتحقق. كان الجسد هو القوّة البدئية، بكل جبروته وسطوته. لقد نزعت ما سمّته «الابتسامات التجميليّة» عن البهاراتاناتيام، وأدخلت صرامة اليوغا والفنون القتالية، فأوجدت أسلوبها التعبيريّ الخاصّ الذي كان، بالنسبة إليّ، أسلوبا حديثا وقديما، بصورة مدهشة، على حدّ السواء.

الجديد: إذن، فالمسألة كلّها مرتبطة «بالجسد، بوصفه قوّة بدئيّة»— أنت الراقصة الأولى في فرقة تدعى «شاريرا» (أي: الجسد، في اللغة السنسكريتيّة)، وعنوان أوّل كتبك الشعريّة (الذي فاز بجائزة فورورد البريطانية المرموقة في العام 2006) هو «أقاليم الجسد»! نعرف أنّ الجسد البشريّ يتكوّن، في الهندوسيّة، من ثلاثة أجساد «الكارانا شاريرا (الجسد الطّارئ/العابر)، والسوكشما شاريرا (الجسد الخفيّ/الهاجع)، والكاريا شاريرا (الجسد الماديّ/المحسوس)». ترتبط هذه الأجساد الثلاثة بعضها مع بعض، فلا يستطيع المرء العمل على أكمل وجه، إلّا حين تكون هذه الثلاثة في تناغم تام! نشهد في «أقاليم الجسد»، هذا البحث عن «الجسد الآخر»، لدرجة أنّنا «نبدّد أنفسنا/ كُرمى له». . حين «ينزلق الجسد خارج الجسد»، وعميقا في داخله، كما لو أنّ القصيدة تصبح، في حدّ ذاتها، حياة «جديدة»، أو بذرة (كارانا شاريرا) لِ«لاتناهي الجسد/العروق، والدم؟».

دوشي: نعم، أنت على حق. الجسد هاجس جوهري، ولقد حاولت عبر دواويني الشعرية الثلاثة، أن أفهم طبقات الجسد الثلاث، هذه، وأن أجابهها. كنت، حين شرعت في كتابة «أقاليم الجسد»، قد بدأت في تعلّم الرقص، وكنت أخضع لحالة من الصرامة الجسدية التي تحتّم على الجسد أن يجد طريقه إلى القصائد على نحو مركزيّ تماما— الجسد بوصفه استعارة للجغرافيا، والرغبة، والخوف، والمرض، والغلبَة. وفي الكتاب الثاني، «كل شيء يبدأ في مكان آخر»، كان الجسد لا يزال في البؤرة، ولكنّ الاستكشافات هي ضدّ محور المكان/الزمان، على نحو أكثر— أن تتعامل مع الجسد المقسّم، في ضوء المعنى الذي تحدث عنه نيرودا، جامعا جميع أجزائه المفقودة، حين يرجع إلى مستقرّه ومثواه. وأخيرا، في الكتاب الجديد «الصبايا يخرجن من الغابة»، فإنّ الجسد شرس، مرّة أخرى، مشّوه ولكنه يدبّ عائدا. سألني أحد الأصدقاء، ممّن شاهد أعمالي الراقصة، وأدرك بأنّها تحتفي بالجسد الذي لا يموت، عمّا إذا كانت القصائد نوعا من قصائد ضدّ الجسد، لأنّ بعضها قد بدا في صراع مع بعض، على نحو ما، ولكنّني أعتقد، في الحقيقة، بأنني قد كنت أشتغل بالجسد، طيلة خمس عشرة سنة، كامتداد لذلك العمل، زاعمة بأنّ الجسد قادر على التجدّد والتزوّد بالطاقات، ولكنّ هذا العمل يحاول، في الوقت ذاته، أن يضع كل ذلك في داخل السياق الأوسع للأخبار والأحداث: اغتصاب النساء وتعنيفهنّ، ولانهائية حدوث ذلك. تتحاور هذه الأشياء بعضها مع بعض، عبر الرقص، ومن خلال القصائد، فثمة أمل، عبر ذلك كلّه لإيجاد بعض التوازن وبعض التناغم.

الجديد: ذكرت بأنك قد حاولت في كتابك الشعري الثاني، التعامل مع «الجسد المقسّم»، وكيف حاولت جمع «أجزائه المفقودة أن يرجع إلى مستقرّه ومثواه.. في ضوء المعنى الذي تحدث عنه بابلو نيرودا في قصائده!» لقد أخبرت شهناز سيغانبوريا (في المقابلة التي نشرتها مجلة «فوغ»، عدد يناير 2017) بأنّ نيرودا كان أول شاعر قرأته، وبأنه الذي قادك إلى طريق الشعر، من خلال تلك النسخة العتيقة من «قصائده المختاره» التي منحتها لك خالتك حين كنت في السادسة عشرة؛ ولكنّك تحدّثت في تلك المقابلة عن ال«تباين الكبير في قصائد نيرودا!» هلّا توسعت في الحديث عن هذه «الرحلة» لصيتّة تقرأ شاعر الحب والرغبة الأعظم، لأول مرة؟ وماذا تقصدين حين أشرت إلى «التباين الكبير» في قصائد نيرودا؟

أعتقد بأنّ القاسم المشترك بين الشعر والرقص يكمن في صلتهما العميقة بالزمن

إنّ نيرودا من طينة الشعراء الذين يجعلونك راغبا في أن تصبح شاعرا

دوشي: إنّ نيرودا من طينة الشعراء الذين يجعلونك راغبا في أن تصبح شاعرا. تقرأه في مرحلة معينة من حياتك، فيغمرك فيض الجمال. لا أعرف، بالضّبط، ولكنّ الأمر نفع معي. لقد كان نيرودا ذا تأثير عظيم عليّ، وأذكر بأنني قد قرأت مقالته ويومياته أيضا، فأدركت إحساسه بالوطن والمنفى. الحنين إلى البحر، جذور تشيلي، في الوقت الذي كان لا يزال يشعر فيه بالفضول (المعرفي) تجاه العوالم التي كان يرتحل إليها. بيد أنني أجد «تباينا» في أعماله، ربما لأنه كتب كثيرا جدا، دون الكثير من التنقيح والتجويد، وحين ينهمك المرء في قراءة مجموعاته الشعرية، يجد بأن ثمة قصائد ضعيفة، على نحو ما، ومتسرّعة. بديعة قصائد الحُبّ (التي كتبها)، ولكنني أشعر بأنّ بعض قصائده السياسية لا تصلح إلّا لزمانها. ولكنه، كشاعر ذي أهمية في حياتي، يظل شاعرا محوريّا، ولا أكف عن العودة إلى أشعاره.

الجديد: ولدتِ في مدراس لأم ويلزية وأب هنديّ، من غوجارات. درست إدارة الأعمال في «كوين كوليدج»، بشمال كارولاينا، ثم حصلت على شهادة الماجستير في الكتابة من جامعة جون هوبكنز في بالتيمور. ثم انتقلت إلى لندن في العام 1999، وعملت مساعدة في دائرة الإعلانات بمجلة «هاربرز آند كوين». وفي العام 2001، عدت إلى الهند، حيث تعيشين الآن في قرية قرب البحر بتاميل نادو. أخبرينا، أوّلا، عن تأثير هذه الخلفية ذات التعدّد الإثنيّ على أعمالك؟ ثم، لماذا اخترت الكتابة بالإنكليزية وليس بلغة والدك؟ وهل تعتقدين من جهة ثالثة وعلى الرغم من الأماكن المختلفة التي عشت فيها، بأنّ الهند (وليس إنكلترا أو الولايات المتحدة على سبيل المثال) كانت «موطنك» (ولا تزال)؟ أم أن مشاعرك «مختلطة»... وما الهند والأماكن «الأخرى» سوى أماكن متحوّلة/متغيّرة للوطن والمنفى؟ ثم، أخيرا، لماذا اخترت العيش في قرية قرب البحر؟ هل حدث ذلك مصادفة أم بتأثير من «حنين نيرودا إلى البحر»، كما أشرت في إجابتك السابقة؟

دوشي: إن سؤال اللّسان/اللغة سؤال مثير للاهتمام. المسألة في الهند مرتبطة بالأصالة؛ فلقد كانت، بالنسبة إلى أجيال من الكتاب الهنود الذين اختاروا الكتابة بالإنكليزية، مسألة تحد ومجابهة: لماذا تتبنّى لسان/لغة المُستعمِر، ولماذا تُقوّدُ لجمهور غربيّ، فلن تكون حكايتك، بالطبع، حكاية هندية خالصة؟ ولكنني أعتقد بأننا، بعد سبعين سنة على الاستقلال، قد تجاوزنا ذلك كلّه، لقد قُهرت الإمبراطوريّة. ليست اللغات أشياء ثابتة، جامدة، ولقد تبنّينا الإنكليزية في الهند لغة من اللغات التي ننطق بها، ولكنّ سؤال اللغة/اللسان مرتبط بخلفيّتي، المتعدّدة إثنيّا. لغة أمي ويلزيّة، إنها اللغة التي كبرت وهي تتكلّم بها، ولكنها لم تعلّمها إلى أطفالها البتّة. أمّا لغة أبي، فهي الغوجاراتيّة، ولكنه لم يكلّم أبناءه بها. ليس ثمة تقاطعات بين الويلزية والغوجاراتيّة. التقى والداي في تورونتو. أصبحت اللغة الإنكليزية لغة علاقتهما، ومِن ثَمّ لغة عائلتي. في الحقيقة، وحين تسأل هذا السؤال حول اللامنتمي/الغريب والوطن والمنفى، فإنني أودّ القول إنّني دائما ما أشعر بأنني غريبة/لامنتمية حيثما أكون، وهذه الحالة، بالنسبة إلى الكاتب، ليست حالة غير طبيعيّة، بيد أنّ الإنكليزيّة هي موطني، ولا يمكنني، من هذا المنطلق، أن أكون منفيّة البتّة. أمّا بالنسبة إلى البحر، فإنني أعيش قربه، لأنني دائما ما رغبت في العيش هناك، وأخيرا استطعت تحقيق ذلك.

الإنكليزيّة هي موطني، ولا يمكنني، من هذا المنطلق، أن أكون منفيّة البتّة

قرّرت، قبل بضع سنين، أن أتخلّص من الورقة، حين أقرأ شعري أمام الجمهور

الجديد: هل ثمة شعراء/كتاب، غير نيرودا، أثّروا فيك؟

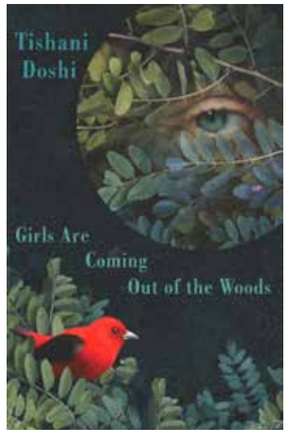
دوشي: هذا سؤال مستحيل الإجابة عليه، إنّه الكاتب الذي أقرأ عمله في ذلك اليوم. ثمّة، بالطبع، كتّاب عظام، لا يكفّ المرء عن الرجوع إلى أعمالهم مرّات ومرّات؛ ولكن، بالنسبة إلى التأثير، فإنني أحبّ ما أقرأه، في لحظة القراءة. وهو، في هذه اللحظة، الآن، شعر الأميركي بوب هيكَك.

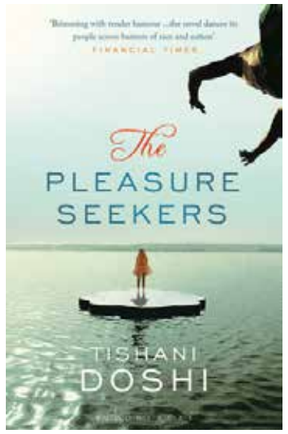
الجديد: ما الذي تعنيه لك الكتابة؟ هل ثمة طقوس يوميّة تؤدينها لتدخلي في ملكوت الكلمات؟

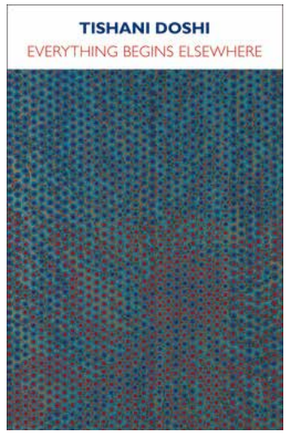
دوشي: تمنح الكتابةُ حياتي بنية ما. فحين أريد معرفة شيء، حين أرغب في الوصول إلى مكان ما، لو احتجت إلى الاكتشاف، فإنني أفعل كل ذلك من خلال الكتابة. لا طقوس لديّ البتّة، سوى الوصول إلى مكتبي والجلوس هناك.

الجديد: تقرأين قصائدك، في بعض الفيديوهات المتوفرة على الإنترنت، عن ظهر قلب، بصوت خفيض وعميق. هل تحفظين شعرك، بالفطرة، أم تراه فعل مسرحي حميميّ، متعمّد، لتوصيل رسالة معيّنة؟

دوشي: قرّرت، قبل بضع سنين، أن أتخلّص من الورقة، حين أقرأ شعري أمام الجمهور. لقد اختبرت تأثير الإنصات إلى شعراء آخرين، حفظوا أشعارهم عن ظهر قلب، فكانت التجربة أكثر آنيّة وأكثر قوّة. إنّ الشعر جزء من تقليد شفويّ، ولذلك فإنّه يتواءم مع الحفظ والاستذكار. لقد شعرت، حين بدأت فعل ذلك، بالنسبة إلى القراءات العموميّة، بالمزيد من الارتباط بالجمهور،







وسريعة التأثر، على نحو أكثر، ولكنني أعتقد بأنني قد رغبت، لكوني أمارس الرقص لسنوات عدّة، في أن أجعل الشعر أدائيا، على نحو بالغ.

الجديد: تخاطبين القارئ في قصيدتك «عَقد» (من مجموعتك «الصبايا يخرجن من الغابة»)، قائلة «لا تقتلني، أيها القارئ . ./ بل أحبّني،/ وسوف أتبعك إلى كل مكان /حتّى يصبح جِلدك جلدي/ دعنا نكون توأما، ودمنا يدقّ على وقع بعضنا البعض». تذكرني هذه الأبيات بالبيت الذائع الصيت لشارل بودلير (من قصيدته «إلى القارئ») «أيها القارئ المنافق، يا شبيهي، ويا أخي». من هو هذا القارئ المتخيّل الذي «تعديه بأن تكوني دوما هناك/ تدمدمين في أبراج قنواته السمعيّة». هل هو شبيهك أم شيء آخر؟

دوشي: ثمة تقليد طويل يتعلق بمخاطبة الشعراء قرّاءهم. لقد تأثّرت قصيدتي (التي أشرتَ إليها) بالشاعر الأميركي جيمز تييت، ولكن ممّا لا ريب فيه أن تييت قد تأثر ببودلير. إنّ تاريخ الشعر، بأكمله، هو تاريخ شعراء يرتبط بعضهم مع بعض، على هذا النحو، ولكنّهم يحاولون، في الوقت ذاته، الارتباط بالقارئ. ليس القارئ شبيهي، فالقارئ هو كل شخص آخر. أريد أن أصيب العالَم بعدوى الشعر.

الجديد: لقد استلهمت روايتك الأولى «الباحثون عن المتعة» (التي كانت ضمن القائمة القصيرة لجائزة «أفضل القَصّ الهندوسي»، وفي القائمة الطويلة لجائزة «أورانج») من العلاقة الغراميّة التي جمعت والديك. هل لك أن تخبرينا كيف عرفت بقصّة الحبّ هذه، ولماذا قرّرت أن تكتبي رواية حولها؟ وما الذي يفرض «شكل» الكتابة: أيّ شيء يدفعك إلى كتابه «هذه» بالشعر، و«تلك» بالنثر؟

دوشي: لقد عثرت على الرسائل الغراميّة التي أرسلتها أمّي إلى والدي حين كنت في سنّ المراهقة. لم أكن أدرك بأنه قد توجب عليها التغلّب على بعض الضغوط العائلية ليتزوّجا. لم يتكلّما كثيرا عن علاقتهما الغراميّة. لا يستطيع المرء، وهو طفل ينظر إلى والديه، أن يتخيّل حياتهما قبل وجوده. لقد بدا بأنهما قد كانا على تلك الحال دوما، ولكنني حين نظرت إلى تلك الرسائل، وإلى صورهما الفوتوغرافية وهما يرتحلان في أرجاء الهند، قبل أن ينجبا، رأيتهما بالشاكلة التي كانا عليها: مخلوقان فتيّان جميلان، آمنا بفكرة الحُبّ. ثم خطرت ببالي فكرة أنني جزء من ذلك كلّه. لقد كانت حكاية رغبت في قَصّها، ولم يكن من الممكن فعل ذلك بقصيدة ما.

الجديد: هلّا وصفت لنا المشهد الشعريّ في الهند اليوم، ومن هم الشعراء الهنود الذين تحرصين على متابعة أعمالهم، ولماذا؟

دوشي: إنّه مشهد حيويّ ومتنوّع، على نحو مدهش. أقرأ أعمال سومانا روي، ومينا كانداسامي، وجيت ثايل، وآخرين كثر. إن الشعر، بالنسبة إليّ، متعلّق بالصوت (الشعريّ)، وسبب متابعتي لهؤلاء الشعراء هو أنهم يمتلكون أصواتا خاصّة لا يمكن إنكارها.

الجديد: هل أنت مطلعة على الأدب العربيّ؟

دوشي: بحر الأدب العربي في غاية الرحابة، وما أعرفه قليل جدا. أذكر اطلاعي على شعر محمود درويش حين كنت في الجامعة، فكهربني، ثم اكتشفت كتب نجيب محفوظ في إحدى المكتبات التي أخذتني إلى مصر. لقد قابلت، في الآونة الأخيرة، الشعراء غياث المدهون ونتالي حنظل وأسماء عزايزة. أعتقد بأنّ المرء حين يقابل الشعراء الآخرين، فإنّه لا يتعرف على أعمالهم فحسب، وإنما على الأعمال التي أثّرت فيه أيضا؛ فالشعر بهذه الطريقة يسافر ويرتحل.

أجرى الحوار : تحسين الخطيب

لا كلامَ إلّا الريح

(قصائد وشذرات مختارة)

تيشاني دوشي

أغنية المهاجر

دعونا لا نتحدث عن تلك الأيام
حين كان بنّ القهوة يملأ الصباح
بالأمل، حين كانت الأوشحة التي تغطي رؤوس أمهاتنا
معلقة كرايات بيضاء على حبال الغسيل
دعونا لا نتحدث عن الأذرع الطويلة للسماء
التي ما فتئت تهدهدنا في الغسق.
وأشجار خبز القرود: دعونا ألّا نرسم أشكال أوراقها في أحلامنا،
أو نحنّ إلى جلبة تلك الطيور المجهولة
التي صدحت وماتت في أفاريز الكنيسة.
دعونا لا نتحدث عن الرجال
الذين اختطفوا من أسرّتهم في الليل.
دعونا ألّا نقول كلمة
«مفقود».
دعونا لا نتذكر رائحة المطر الأولى.
فلنحكي، بدلا من ذلك، عن حيواتنا الآن:
البوابات والجسور والمتاجر.
وحين نتقاسم الخبز
في المقاهي وعلى طاولات المطابخ
مع إخوتنا الجدد،
دعونا ألّا نثقل كاهلهم بالحكايات
عن الحرب أو الهجران.
دعونا لا نتلفّظ بأسماء أصدقائنا القدامى
الذين يتكشّفون كحكايات خرافيّة
في غابات الموتى.
فلن يعيدهم ذكرهم إلى الحياة من جديد.
دعونا نبقى هنا، وننتظر وصول
المستقبل، أن يتكلم الأحفاد
بألسنة متشعبة عن الوطن
الذي جئنا منه ذات مرّة.
أخبرونا عنه، قد يسألون.
فيخطر ببالنا أن نحدّثهم
عن السماء وبنّ القهوة،
والبيوت البيضاء الصغيرة والشوارع المغبرّة.
وقد تترك لذاكرتك أن تنثال وتطفو
كقارب ورقي أسفل أحد الأنهار.
وقد تصلّي أن تهمس الورقة
بحكايتك إلى الماء،
وأن يغنّيها الماء للأشجار،
وأن تنوح بها الأشجار
إلى الأوراق وتنوح. فإن بقيت ساكنا بلا حراك
ولم تتكلم، فربّما تسمع
حياتك كلّها تملأ العالم
حتى تكون الريح هي الكلمة الوحيدة.

اليوم الذي ذهبنا فيه إلى البحر

اليوم الذي ذهبنا فيه إلى البحر
كانت الأمّهات في مدراس يبحثن
في حوض السفائن عن الأطفال المفقودين.
طار قشّ السقوف في السماء، فركض
السجناء أحرارا، ورقصت البيوت كخطَر
في الريح. رأيت امرأة تمسك
بحافّة العالَم البالية
في يدها، ناظرة أبعد من المعبد
الذي مازال قائما، حين كانت سالمة
في الأطلال المبهرجة لشمس

جنوب الهند. حين حرّكت
يدها الأخرى على جبينها،
في فيض بهاء مقنطّر،
كما لو تستطيع وحدها أن تبدّل الأشياء،
وتأخذنا إلى أمان أسرّتنا الأخرس.

في متحف رودان

يتبعني ريلكه في كل مكان
ببذلاته التي حاكها الخيّاط
وابتسامته النباتيّة.
يقول إنّني دائما ما سوف أبدأ من جديد،
لأنني يافعة،
ولا أستطيع معرفة الحُبّ.
يرى كيف أصبحتُ قطعة كبيرة
من زجاج ثانية، محاولة
التقاط الشمس
في الزوايا البعيدة للغرف،
وقمم الجبال، ومطارح
الضوء الملتبسة.
يتحدث عن قسوة
المستشفيات، وسكون
الكاتدرائيّات،
يأخذني عبر أجساد
وأذرع وسيقان
كبيرة جدا،
تحفر السماء العتيقة حجرا
بجميع الكلمات الميّتة
التي نحملها ولا نستطيع استخدامها.
نرفع المرايا
التي تسقط منها صورنا المنعكسة—
وجودات نصف محطّمة،
حيث نفقد أنفسنا،
من أجل الآخر،
ومازال على الآخرين أن يأتوا.

مهند عراقي

الصيف في مدراس

كل واحد في البيت يحتضر.
أمي في غرفة مكيّفة الهواء
لا تستطيع أن تسمع الأنهار وهي تحطّم سدودها
ضدّ أعصابها. يذرع أبي الشرفات على مهله،
واهبا مزقا من جلده إلى صفوف أشجار
البونسيانا المتوهجة. يحاول زوجي إيقاف زحف
جيوش الماضي بحشو أذنيه بقشور
المانجا اليابسة. وأخي؟ إنّه أكسل واحد فيهم جميعا.
يفتح الباب. يأخذ شمسيّة الموت. ويخبطها على هذا المنوال أو ذاك. ثمّ يغنّي.

شذرات

أشكرك، أيتها الشّعرات البيضاء،
كما ينبغي بشاعرة،
فأنا مشغولة بالتقاط
أنفاسي على الدّرج.
***
انطلق في العالم وهيّئ نفسك للرّعب.
لا تغمض عينيك. صد سمكة.
هشّم رأسها وانظر الحياةَ وهي تلهث
خارجة منها. ابصق العظام في الرمال.
***
يغلق المطر في الساعة الثالثة السريرَ نصفين،
يطقطق فوق النوافذ كفرسان
يتقرّحون
طيلة قرن من السّبات.
***
لُفَّ سمكة بجرائد الأمس،
وافرش تربيعات على الأرض
كي يبول
الجرو
على وجه بوتين.
***
أحمل زوجي في أكياس بلاستيكية.
إنه يهمس كشيء بال، ورقيق،
أنزليني هنا، على رسلك، أنزليني.
كل شيء شديد الخفّة— البخور،
الرماد، ورهافة صوته تسّاقط
في الأمواج، وتتلاشى.
***
يلتقط البحر حياتي،
ويفرغها على نفسه.
أراها مسفوحة، ثمّ تتلاشى.
ها هي الأجزاء المنسيّة—
سماء ليليّة ورديّة، أساور مكسورة،
وصيّاد يمشي مبتعدا عن الضياء.
***
على جِيدي الأصابعُ الزّبَدُ،
والصوتُ فِيَّ ينسكبُ،
شرفة الأزرقِ البَدَدِ.
***
ليست صرخةً
بداية، أو نهرا مدفونا في تجاويف الأرض.
إنّها صوت عشرة ملايين امرأة
يغنّين عن زمن في الكون
حين وُلدنَ والنمورُ
تتنفّس بين أفخاذهنّ.
***
أنّى للمطر الذي لا يسبرُ الأغوار
أن يحرّر الكافورَ من سراديب
الأرض.
***
كانت الشمس، في البدء،
ثم تفتُّح الشمس
ثم صراخُ الشمس
ثم شهر سبتمبر
***
الصبايا يخرجن
من الغابة كالعصافير حين تحلّ
على نوافذ الصباح.

اختيار وترجمة: تحسين الخطيب

نزار قباني الحداثي المدينيّ

إشارات وملاحظات

بصدد ملف «الشاعر المتمرد»

المنشور في العدد 40 من «الجديد»

ممدوح فرّاج النّابي

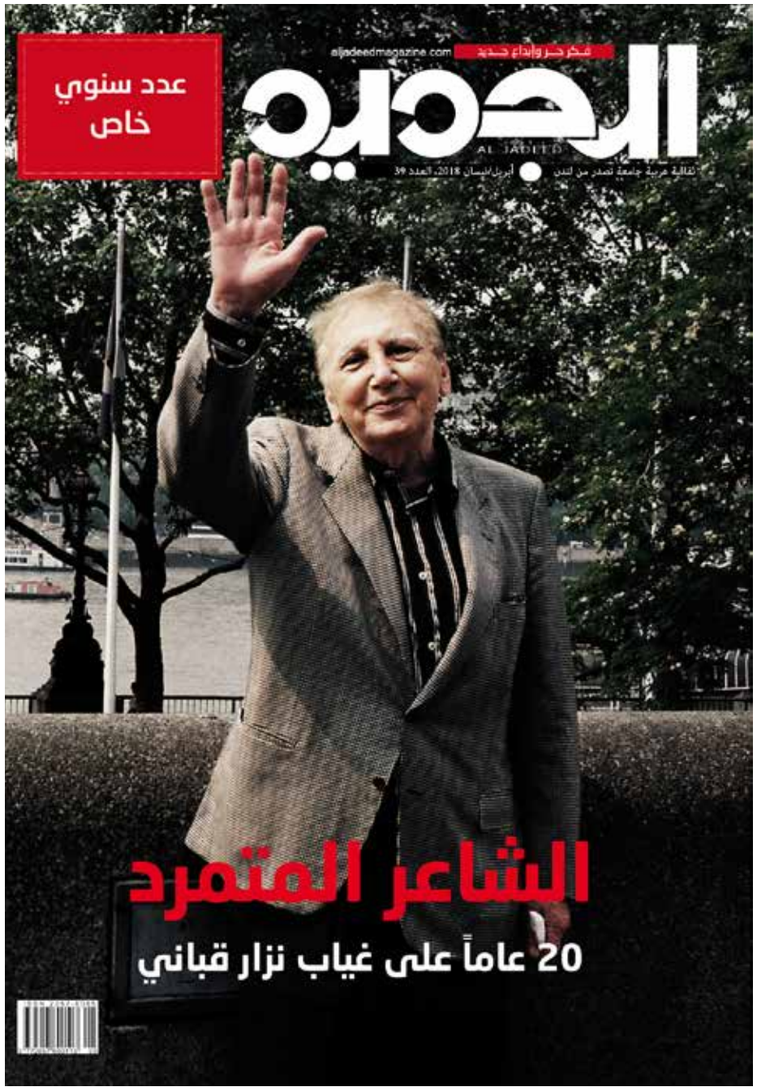
بناءً على قول نزار نفسه نقول إنّ الحداثة مفهوم حضاريّ بمثابة «تصوُّر جديد تمامًا للكون وللإنسان والمجتمع» على حدّ تعبير غالي شكري. فنزار عبر تجربته الشعرية العريضة كان يقذف خياله وشعوره خارج كل طريق مرسوم، كما كان يتمثّل للإنسان العربيّ في ثورته الحضارية. ومن ثم كانت ثورته على كافة الأنساق التي عرقلت التحرّر، سواء الأنساق القبلية التي قيّدت المرأة وقزّمتها فجعلتها تابعًا للرجل، وكذلك الأنساق السُّلطوية التي هي الأخرى قيّدت حركات التحرّر، فأصيبت المجتمعات بالتكلّس والجمود.

حمل عدد مايو / أيار 2018 من مجلة الجديد اللندنية، الذي أصدرته بمناسبة مرور عشرين عامًا على رحيل الشاعر نزار قباني (1923-1998)، عنوانًا لافتًا «نزار قباني الشّاعر الحداثي». وقد اشتملّ على مقاربات نقدية عن شعره، وتساؤلات عن سرّ حالة ديمومة التلقي والاستقبال، التي مازالت مهيمنة رغم هذا الغياب، فهو حضور مع الغياب. وبالمثل قدمت شهادات عن الشّاعر وحوارات معه أظهرت جانبًا من حياة الشاعر الحافلة والثرية، إضافة إلى قراءات متنوّعة في سيرته الشّعريّة والذاتيّة، تناولت مفهومه للشعر، ورؤيته الخاصّة له التي كانت حجر عثرة أمام نُقاد اليمين واليسار -على حدٍّ سواء- من شعره. العنوان البارز للملف هو الشاعر الحداثي بما احتوته صفة الحداثة من تمرد وتجديد وخروج عن نسق القصيدة العربية المعروفة، حتى عند أبرز مُعاصريه. لكن السّؤال المهمّ: كيف رأت هذه المقاربات -على اختلافها- حداثة نزار قباني؟ وهل بالفعل تحقّقت الحداثة في شعر نزار قباني وكيف تحققت؟ وما هي أبرز تجلياتها على مستوى التشكيل وكذلك الموضوعات الشعرية؟ هل تمثلات المرأة في شعر نزار تجاوزت الإطار السطحي إلى قضايا أبعد وأهم؟

في هذه المقالة، سأستعرض ما احتواه العدد من مقاربات حملت رؤىً مختلفة، حول حداثة نزار الشعرية، ثم أتوقف في نهايتها عند تصوريّ الخاصّ لهذه الحداثة، وكيف تجلّت عند نزار. الحقيقة أن توقف المقالات عند الرؤية الحداثية في شعر نزار، تباين على هذا النحو، فتارة بحثت عنها في ثورة نزار على الأنساق الاجتماعية والسلطوية، وتارة أخرى تجلّت عبر اللغة التي ميزت شعر نزار، وجعلت منه شاعرًا شعبويًا، وتارة ثالثة اتخذت من المكان دلالة على هذه الحداثة. بداية جاءت كلمة الاستهلال التي تصدرت الملف بتوقيع الشاعر نوري الجرّاح بعنوان «الحداثي المديني: نزار قباني أو الاسم الحركي للشعر» لتقدّم ملمحًا عامًا لهذه الحداثة، والصعوبات التي واجهتها على مستوى الاستقبال من ناحية الشعراء أنفسهم وكذلك من ناحية النقاد على اختلاف أيديولوجياتهم المنتمية إلى اليمين أو اليسار. ومن ثم لا تنفصل هذه الكلمة بأيّ حالة من الأحوال عن هذه الرؤية الاستقرائية عن الحداثة ومفرداتها داخل شعر نزار، الذي يعزو إليه تأسيس شعر المرأة بلا منازع، أو عبر ما استحدثه نزار على مستوى المفردات اللغوية التي فارقت دلالتها الواقعية أو الشعبوية، وبالمثل جمالياتها التي أسّستها عبر بلاغة تمثّلت في استخدام لغة الحديث اليومي في الشعر، ومن ثم وصلت الشّعر بالجمهور، وهو ما جعله متربّعًا على عرش الجمهور فترة طويلة حتى بعد رحيله.

سمات الحداثة

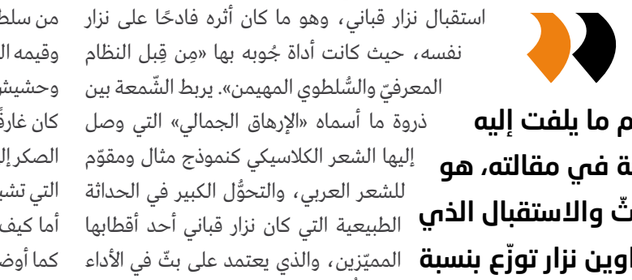
يعود الجرّاح في بحثه عن جذور الحداثة عند نزار قباني، إلى مقالة قديمة سابقة تناول فيها حداثة نزار، أشار فيها إلى «أن نزار قباني ليس فقط أشهر شاعر عربيّ حيّ، وإنما أحد أبرز وجوه الحداثة الشعرية العربية التي دأب نزار نفسه على هجائها، وهذه مفارقة طريفة لا تصلح للاستعمال الصّحافي بمقدار ما تصلح للتأمُّل النقدي العميق». وما تبعها من جدل وحجاج نقدي وقتذاك، أظهر حالة من الرفض القطعي ممّن نعتوا بأنهم حداثيون لهذا الوصف، واعتبروه نوعًا من المبالغة، ومنهم مَنْ ذهب إلى إشعار الكاتب بأنها «إحدى سقطاته». تتجلّى سمات الحداثة كما رآها الجرّاح عبر اللغة التي كانت «لغة شعرية بسيطة، حارّة، ونضرة، والأهمّ من كل هذا، مبتكَرة، فهي لغة ذات إغراء جمالي وتعبيري غير مسبوق». وقد حقّقها الشاعر عبر مراحل مُتعدِّدة حيث: «تتمثّل في لهجة هذا الشّاعر ونبرته، ولغته التي تتوسّطُ «اللّغات» الشّعرية الحديثة كلها، وتتوسّط بعلاقاتها السلسة وتشكيلاتها الرشيقة وجمالياتها الخاصّة المنجز الشعري الحديث برمته» علاوة على أنه أسّس تمثُّلاً رجاليًّا جديدًا لصورة المرأة وصوتها، وكان بمثابة درجة وسطى بين صوت المرأة وصوت الرّجل على حدّ قول الجرّاح. وإن كان قابل هذه الحداثة البادية في شعره والمغايرة لمعاصريه، ثمّة عراقيل وقفت في تقبُّلها، ومن هذه -كما يقول الجرّاح- أيديولوجيتان حاربتا نزار، الأولى تمثلها «التقليدية المحافظة» التي وجدت في عمارة نزار من صور وأفكار ورؤى وقول يدعو المرأة إلى التحرّر، والمجتمع إلى تجاوز الماضي والثورة على الحاضر، ضربًا من التهديد المباشر للقيم التي تحرسها. والأيديولوجيا الثانية تمثُّلها «الحداثة البدوية» أحادية الجانب ذات الخطاب الاستعلائي المرضي، والتي لم تستطع استيعاب فكرة أن يكون الشعر شعبيًّا وحديثًا معًا، ولكونها أيضا لم تتمكّن من حلّ معضلة أن تنطوي وتقوم تجربة شعرية كبيرة كتجربة نزار، على عناصر ورؤى مُتضادة ومتناقضة إلى أقصى حدود التضاد والتناقض، بما يشكّله ذلك من تحدٍّ



مربك لشخصيتها البسيطة القائمة على مانوية تبسط العالم إلى ثنائيات متضادة ومتصارعة حتى الموت.

الإرهاق الجمالي

على ضوء هذه الحداثة التي استجلاها الجرّاح في كلمة الاستهلال، تأتي عدة مقالات تستكشف هذه الحداثة، منها مقالة خلدون الشمعة بعنوان: «نزار قباني: الحديث لا الحداثي». ويصف تجربة نزار بأنها تنتمي إلى الحديث وليس الحداثة، دون أنْ يُفرّق بين دلالتي المصطلحين، أو لماذا رجّح الحديث على الحداثة. أهم ما يلفت إليه الشَّمعة في مقالته، هو عامل البثّ والاستقبال الذي جعل دواوين نزار توزّع بنسبة عالية لدى قرّاء محدودي الثقافة، وهو ما يكشف عن شعبية استقبال نزار قباني، وهو ما كان أثره فادحًا على نزار نفسه، حيث كانت أداة جُوبه بها «مِن قِبل النظام المعرفيّ والسُّلطوي المهيمن». يربط الشّمعة بين ذروة ما أسماه «الإرهاق الجمالي» التي وصل إليها الشعر الكلاسيكي كنموذج مثال ومقوّم للشعر العربي، والتحوُّل الكبير في الحداثة الطبيعية التي كان نزار قباني أحد أقطابها المميّزين، والذي يعتمد على بثّ في الأداء لا يخلُّ بالاستقبال. وقد أسهم هذا الإرهاق الجماليّ، في ظهور نوعين من التغيير هما: الحداثة الشعرية ذات الأمشاج الاقتصادية والاجتماعية، الحداثة النزارية، والحداثية (المودرنزم) (التي يفصِلُها عن الحداثة برزخٌ معرفيٌّ لا يمكن إغفاله) وإن كان يرى الشمعة أن الحداثة كانت كردِ فعلٍ مقصود حينًا، وغير مقصود حينًا آخر، على أيديولوجيات الأدب، كالواقعية الاشتراكية، وواقعية الأدب الإسلامي التي حذت حذوها.



أهم ما يلفت إليه الشَّمعة في مقالته، هو عامل البثّ والاستقبال الذي جعل دواوين نزار توزّع بنسبة عالية لدى قرّاء محدودي الثقافة، وهو ما يكشف عن شعبية استقبال نزار قباني

يستنكر مفيد نجم في مقالته «جدل الذات والمكان والمرأة: نزار قباني شاعراً حداثيًا» حالة الإغفال التي واكبت القراءات النقدية في مشروع الحداثة لأثر المكان في ظهور هذه الحداثة «ودوره في تشكيل الوعي الجمالي المفارق للسائد والقارّ في الثقافة العربية» وإنما اكتفت «بالنظر إلى هذا المشروع بوصفه مغامرة في اللغة وبها، أو انعكاسا لتحوّلات اجتماعية وطبقية، أسهمت في تحقيق هذا التحوّل، وتكريس قيمه الجماليّة والفكرية، في المشهد الثقافي العربي» ومن ثمّ يبحث عن هذه الحداثة عبر المكان الذي تتشكّل فيه العلاقة بين اللغة والذات وبين الذات والعالم. يرفض نجم هذه القراءات التي وصفها بأنها متعالية في اللغة، بانتزاعها من سياقها الاجتماعيّ والثقافيّ، وهو ما يجعل من الشّاعر مجرد كائن لغوي يعيش خارج سياقه. ومع إشادته بتجربة الحداثة وما شكلته من لحظة فارقة في تجاوزها السّائد والمألوف بل الصدام معه، إلا أنّ ما يعيبها على حدّ قوله هو الإفراط في التأثّر بالثقافة الغربيّة، وَسعي الشعراء لأن يتماهوا مع منطلقاتها النظرية والجمالية والفكرية. ومن ثمّ يقرّ بأنّ اسم نزار اقترن بدمشق لدرجة «يصعب قراءة منجزه بمعزل عن هذه العلاقة». فظلّ المكان الدمشقي بجماله وفتنته، هو العالم الذي يستمد منه قيم الجمال ويعيشها في شعره، حتى تحوّل هذا الجمال إلى هاجس دائم الحضور لغة وتشكيلا ومجازًا في شعره على مدار سنوات تجربته الطويلة. كما أن الحداثة الشعرية لا يمكن قراءتها بمعزل عن حداثة الوعي الاجتماعي ومسألة الحرية، والتي «عبّرت عنها تحولات الكتابة الشعرية الجديدة بوصفها نزوعًا نحو التحرّر من سلطة ثقافة لم تعد قابلة للحياة في ضوء تحوّلات العصر وقيمه الجديدة». وكانت قصيدة نزار قباني الشهيرة «خبز وقمر وحشيش» تجسيدًا لهذه الثورة على الواقع وعلى ثقافته. الذي كان غارقًا في «الجهل والغيبيات والبؤس». وقد اعتبرها حاتم الصكر إلى جانب بعض القصائد الأخرى «استفزازا لتلك الثوابت التي تشبه الجدران العازلة بوجه التجديد في الحياة والفن».

أما كيف عبّر الشاعر عن رفضه للواقع وتمرده عليه أي ثورته كما أوضحت قصيدته، فقد تحقق -كما يقول مفيد نحم- هذا من خلال موقفه من المرأة، الذي جسّد استجابته لوعي مغاير يُعبر عن ذاته في هذه التحولات. وقد رأى في علاقة المرأة بهذا الواقع الذي كانت تشعر فيه بالظُّلم والاضطهاد وهو ما يعكس منظومة القيم الاجتماعيّة التقليدية التي تكبّلُ المرأة بالقيود، وهو ما كان ضدّ الحرية والحداثة التي يُؤمن بها. العامل الثاني الذي قامت عليه علاقته بالمرأة هو مَعنى الجمال والحبّ الذي تمثّله المرأة في الحياة والوجود الإنسانيّ. لكن مع طموحات الدراسة التي تبّنت الكشف عن أثر المكان في هذه التجربة الحداثية، يتوقف عند تجليات المرأة في شعر نزار. موضحًا أنها كانت التجلّي الأهم منذ بداية هذه التجربة.

الجدران العازلة

يتوقف حاتم الصّكر عند المعوقات التي وقفت أمام تجربة نزار الحداثية أو ما اعتبرها بمثابة «الجدران العازلة». وقد أبرزها في تحديات السلطة والمجتمع، حيث الأثر السَّلبي الذي مارسته السلطة السياسية بعد صدور قصيدته «خبز وقمر وحشيش» التي صدرت أوّل مرّة في مجلة الآداب عام 1954، وأثبتها في ديوانه «قصائد من نزار قباني» عام 1956. وعن ردّ الفعل المدوي بعد نشرها في الديوان، مقارنة بنشرها في «الآداب» حيث أعاد نشرها في كتاب مطبوع قضيتها مجددًا وبشكل مكثف حتى وصل الأمر إلى البرلمان؛ فطالب نواب سوريون بمعاقبة الشاعر ومقاضاته وطرده من السّلك الدبلوماسيّ الذي كان يعملُ موظفًا فيه، كما نالها من الخطباء والمشتغلين في الفتاوى والمؤسّسات الدينيّة، وبعض الكتّاب والصحافيين أعنف هجوم على نصٍّ شعريّ، وعلى الشّاعر ومناصريه، ولم توفر الاتهامات التي جاءت في سياق تلك المعركة أي تهمّة ممكنة من المروق، وإيذاء الذوق العام والتقاليد، حتى الخيانة والعمالة!». الموقف المعادي والضدّي الذي مارسته السُّلطة وأجهزتها على حداثة نزار، يكشف عن تزمّت في التلقي، وهو عكس الخطاب التحديثي الاستفزازي الذي اعتمده نزار في شعره، والذي كان يتخذ وسيلته من حرية البناء الجديد، واللغة المباشرة التي تسمي الأشياء بأسمائها دون تردد. وقد كشف أيضًا عن عوار خطاب الحداثة الذي كان يتبناه الخطاب النقدي آنذاك، على نحو ما فعلت مجلة مصرية بتحريف عنوان ديوان «طفولة نهد» إلى «طفولة نهر». لم يصطدم نزار فقط بحداثته التي يسعى إلى تمثلها عبر قصائده لمعارضة السائد بل كان يعيب على أنساق المجتمعات ولعها بالخرافة إلى حدّ الهوس، حتى أنه كان يصف أهل المشرق كله بالتراخي والكسل وانتظار الغيب بلا عمل سوى الأحلام الواهمة بحدوث الخوارق التي ستغير حياتهم عبر الأساطير والخرافات. وكأن نزار كما يقول الصكر «يصطدم في خطابه الشعري بالوهم الاجتماعي والتخلُّف كجدران عازلة للوعي الجديد» هذا من جانب، ومن جانب آخر يصطدم بالأنظمة «وبما تقترفه في بلدانها من قمع للحريات وتخاذلها وخسارة الحروب الوطنية، والتقهقر نحو الماضي» ثم يتحدث الصكر عن الضلع الثالث في خطاب نزار متمثلاً في خطاب المرأة المتحرّرة، وقد قدمها «بخصوصية، ولكن بتعميم كثير. فهي ذات وجوه عدة» تجمع بين الحبيبة المشتهاة تارة، وتارة مُحبّة متمردة لا تقف أمام حبها حدود، وتارة ثالثة هي موضع للجنس والاشتهاء من حيث جماليات جسدها وامتلاكه، وخامسة هي متغطرسة ذات كبرياء زائف ونزوات وربما شاذة في عواطفها. ينتهي الصكر في نهاية المقالة إلى رأي عام، حيث يقول إن ما أعطى نزار الشاعر الثوري مكانة جماهيرية ظلت له مع توالي المدارس والأساليب، أنه كان متعدد المراجع شعرًا وفكرًا. علاوة على حركة المجتمع البطيئة في التحرر والحداثة، وكذلك ثبات صورة المرأة المتوارثة في الوعي الجمعي.

نزار قباني والحداثة

يمكن اعتبار حداثة نزار قباني أنها «حداثة مضادة» على نحو ما ذكر حبيب بوهرور، حيث «يورط الحداثة والحداثات والحداثيين ويضع الجميع في مأزق»، الذين تعاملوا مع الشعر بنوايا مسبقة ومرجعيات، وهو ما رفضه نزار حيث حرّر «تجربته الشعرية من الكثير من المسوح الثقافية والأقماط المعرفية والطقوس الاستعارية والمجازية» وتعامل بعفوية فجاءت نصوصه عارية وتلقائية. ومن ثم فالملاحظة المهمة على الرؤى والمقاربات لتجربة نزار أنها اقتصرت على خارج تجربة نزار قباني، دون التعمق في هذه التجربة الثرية والممتدة عبر مراحلها المختلفة، أو حتى دراسة وضع التباين الظاهر، عبر التدرج الزمنيّ لدواوين نزار قباني، حيث ثمّة تركيز على قصيدة «خبز وقمر وحشيش» دون سائر قصائده اللاحقة. ثاني هذه الملاحظات أن المقالات جميعها توقفت عند قضية واحدة هي «قضية المرأة» دون أن تقف عند المراحل التي مرّت بها المرأة داخل القصيدة النزارية، فالمرأة عند نزار تجاوزت كونها جسدًا فحسب وإنما هناك المرأة كفكرة جمالية أو اجتماعية على نحو ما أشار إليه محيي الدين صبحي من قبل، وهذه الصورة لم تتطرق إليها المقالات أو حتى بالإشارة. كما لم يتمّ طرح كيف تعامل نزار معها، أو كيف تطوّر البناء الشّعري عند نزار من الكلاسيكية إلى البناء الحديث. فغلبت على هذه المقالات الانطباعات الشخصية ومن ثم أسرفت في الشرح لا التحليل والتفسير. فلم تتوقف هذه المقالات على كثرتها عند العوامل التي أثّرت في تجربة الشاعر، وكان الأجدر

يمكن اعتبار حداثة نزار قباني أنها «حداثة مضادة» على نحو ما ذكر حبيب بوهرور، حيث «يورط الحداثة والحداثات والحداثيين ويضع الجميع في مأزق»، الذين تعاملوا مع الشعر بنوايا مسبقة ومرجعيات، وهو ما رفضه نزار حيث حرّر «تجربته الشعرية من الكثير من المسوح الثقافية والأقماط المعرفية والطقوس الاستعارية والمجازية» وتعامل بعفوية فجاءت نصوصه عارية وتلقائية

الإشارة إلى الظروف الحضارية التي عانقت سوريا وقتها، ومن ثم كانت عاملاً مهمًّا في إنتاج هذا الشاعر ومنح هذه التجربة ذلك الثراء الذي ظهرت به وميزته عن الكثير من مجايليه من الشعراء الذين تبنوا لواء الحداثة بصيغتها الغربية.

الملاحظة الثالثة، أن التطوُّر الذي رصدته المقالات كان مرتبطًا بموضوعات شعره، واشتغاله على المرأة وتمثلاتها التي كانت بمثابة تحدٍّ للأنساق الاجتماعية. دون أن تتوقف هذه المقالات عند اتساع الرؤية كملمح مهمّ في تجربة نزار كلها، خاصّة في قضية المرأة. أهم شيء أنَّ المقالات لم تقيّم تجربة نزار بما لها وما عليها، على الرغم من الدعوات التي جاءت مترافقة مع هذه المقالات عن غياب النقد وإهمال نزار. بل انحازت إلى نزار قباني الشخص لا نزار الشاعر ومن ثمّ جاءت المقالات أشبه بالمدح والتكريم، دون أن تقدّم دراسة واحدة ترصد ملامح هذه الحداثة في شعر نزار منذ ديوانه الأوّل «قالت لي السمراء»، إلى آخر أعماله.

التطوُّر الذي رصدته المقالات كان مرتبطًا بموضوعات شعره، واشتغاله على المرأة وتمثلاتها التي كانت بمثابة تحدٍّ للأنساق الاجتماعية. دون أن تتوقف هذه المقالات عند اتساع الرؤية كملمح مهمّ في تجربة نزار كلها

شغلت قضية المرأة وتعامل نزار معها الكثير من المقالات، دون تحليل لهذا الانحياز من جانب نزار للمرأة، وأيضًا دون إبراز لهذا التمثّل من خلال نصوصه الشعرية. ودلالة المفردات التي استخدمها نزار في سياق نصه، وعلاقتها بالواقع المرجعيّ. فمن قبل ذكر محيي الدين صبحي في دراسة عن نزار قباني بعنوان «نزار قباني شاعرًا وإنسانًا» صدرت عن دار الآداب عام 1964، أنه «لم يتخذ من قضية المرأة كركيزة فنية لمناقشة أكبر». وهو ما دفع بغالي شكري لأن يعتبر قصائد نزار على تعدّدها للمرأة لم تتجاوز «الحلمة والفستان والعيون والقميص». ومن ثم كان الأوْلى بمناقشة هذين الرأيين خاصّة ثمّة هجوم على النقاد وتناولهم تجربة نزار قباني الشعرية. الملاحظة الأخير تتمثّل في ثمة قضايا مهمّة في شعر نزار غابت عن المقالات كالضياع والتمرد والموت. وبالمثل غابت عن تجربة نزار أهم ملمح في هذه التجربة المتمثل في تطويع التعبير الشعري إلى مستوى جزئيات الحياة، وهو ما عبَّر عنه خلدون الشمعة بالشعبوية، وهي الصورة التي تتجلى فيها حداثة نزار حيث تطويع اليومي داخل شعره.

ضد الحداثة الاستعراضية

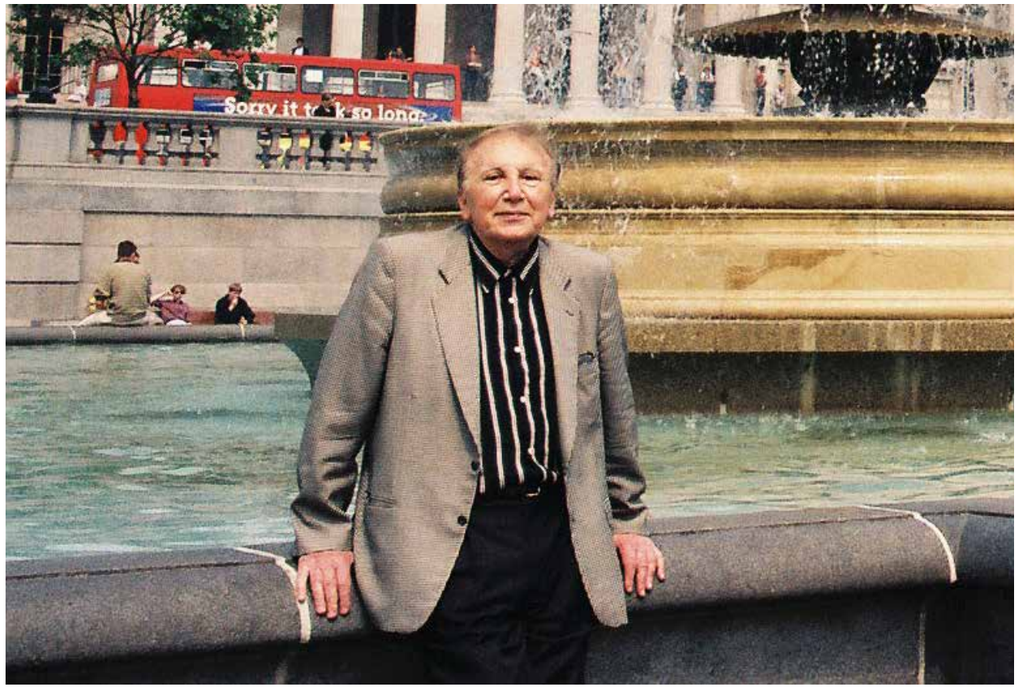
المتأمل لتجربة نزار على امتدادها يُدرك أن الحداثة في شعره لا تنفصل عن السياق الثقافي والتاريخي الذي تواجد فيه الشاعر بقوة، والذي كان امتدادًا لحركات ثورية في الأدب بدأت مع ثورة نازك الملائكة وتمردها على نسق القصيدة القديمة، ثم تلك المحاولات التي كانت معتمدة على ثقافة غربية، وإن خالفتها برفضها التماهي مع الآخر الغربي، وفي نفس الوقت لا يمكن أن تنفصل عن سياقها التاريخي الذي عاشته المدينة التي كانت أكثر حضورًا في شعره، دمشق. فقد استطاع نزار قباني عبر مدونته الشعرية، منذ ديوانه الأول «قالت لي السمراء» عام 1944، أن يقدم صورة الشاعر الحداثي، عبر تجليات التمرد التي تمثّلت في خروجه أولا عن نسق العقلية العربية، حيث اقتحم المحظور أو الممنوع والمسكوت عنه داخل الوجدان العربي؛ فيما يخص المرأة، بأن جعل المرأة محورًا وموضوعا لشعره، وإن كان تعامل بجرأة حرضت العقول المتشدّدة ضده، وليس أدّل ما فعله الشيخ علي الطنطاوي من نقد لاذع لديوان نزار بعد صدوره في دمشق فوصفه في جريدة الرسالة بأنه «يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبغي المتمرسة الوقحة وصفًا واقعيًّا، لا خيال فيه، لأن صاحبه ليس بالأديب واسع الخيال». ومن جانب ثانٍ تجلّت هذه الحداثة بما استحدثه نزار على مستوى المفردات اللغوية التي فارقت دلالتها الواقعية أو الشعبوية، وبالمثل جمالياتها التي أسّستها عبر بلاغة تمثّلت في استخدام لغة الحديث اليوميّ في الشّعر، ومن ثم وصلت الشّعر بالجمهور، وهو ما جعله متربعًا على عرش الجمهور فترة طويلة حتى بعد رحيله. وكأنه أعاد الشعر إلى طبيعته الحقيقية، ورد جمهوره الغائب إليه. ونزار قباني يعي جيدًا وهو يقصد هذا الهدف، طبيعة الشعر ووظيفته الأساسية حيث يرى أن «أزمة الشاعر الحديث، هي أنه أضاع عنوان الجمهور»، وزاد بقوله: «إنّ ثلاثة أرباع شعرائنا الحديثين يمارسون عن قصد أو عن غير قصد، إقطاعًا فكريًّا وشعريًّا جعلهم منفيين خارج أسوار الذوق العام، وحوّلهم إلى كائنات خرافية تتكلم لغة أخرى. لماذا؟ لماذا يعيد موزِّع البريد قصائد شعرائنا إليهم؟ لأنّهم نسوا عنوان الشعب. هكذا بكلّ بساطة.. إنّهم عاجزون عن الوصل والتواصل وعاجزون عن تحويل الشعر إلى قماش شعبي يلبسه كلّ الناس».

الحقيقة أن مفهوم نزار للشعر، يكشف عن دلالة بالغة لتطويع اللغة داخل القصيدة النزارية. فنزار يقرّ بلغة ثالثة هي التي يجب أن تكون لغة الشعر الحديث، فهي «تأخذ من اللغة الأكاديميّة منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامّيّة حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة»، فقال واصفًا أسلوبه ولغته التي اجترحها لفنّه «رفعت الكلفة بيني وبين لغة (لسان العرب) و(محيط المحيط) وأقنعتها أن تجلس مع الناس في المقاهي والحدائق العامة، وتتصادق مع الأطفال والتلاميذ والعمال والفلاحين وتقرأ الصحف اليومية حتى لا تنسى الكلام». إدراك نزار لهذا صبغ تجربته بحداثة مفارقة لحداثة النخبويين، التي تتعالى على الجمهور، وقرنته بحداثة شعبية، وهو ما حقّق له جماهيريته الممتدة والمتصلة إلى الآن على الرغم من الغياب. لذا يقرن نزار بين تحديث الشعر ومراجعة التراث للاستفادة منه فيقول «خطأ كبير أن نتصوّر أن الحديث لكي يكون حديثًا لا بدّ له من ارتكاب جريمة قتل ضد السابق له زمنيًّا، فمثل هذا التصور سيجعل التاريخ مقبرة أو مذبحة لا ينجو منها في النهاية أحد. إن الحداثة طابور طويل جدًا يقف فيه الشعراء في أمكنتهم التي يحددها التاريخ، والشاعر العظيم لا يأتي من العدم ولا من المصادفة، فالمصادفات قد تحدث على طاولة القمار، ولكنها لا تحدث في الشعر، وليس الشاعر هو الذي يقرر أنه عظيم أو حديث أو خطير، فعظمة الشاعر أو حداثته أو خطورته يقررها الوجدان العام، وتحكم فيها محكمة شعبية لا تقبل الرشوة، ولا الابتزاز، هذه المحكمة الشعرية الشعبية هي وحدها التي تستطيع أن تأخذ الشاعر إلى المجد أو تأخذه إلى السّجن، وعلى هذا الأساس فإن تسعين بالمئة من شعراء الحداثة سيذهبون إلى السجن».

كان لنزار مفهوم خاص بالحداثة عبر فيه أولاً، عن رفضه ما أسماه بالحداثة الاستعراضية، فوفقًا لقوله «إن الاستعراضية ليست همًّا من همومي، وليس يعنيني مطلقًا في زحمة مَن يلهثون للحصول على بركة الحداثة، أن أكون أحد اللاهثين. هناك مَن يشتغلون على الحداثة ولا يتكلمون وهناك مَن لا يشتغلون على الحداثة ويعقدون مؤتمرًا صحفيًّا يقولون فيه إنّهم كانوا يتعشون مع نازك الملائكة عندما كانت تكتب قصيدة الكوليرا... كل ذلك أورده لأقول إن مدعي الحداثة كثيرون، حتى صارت الحداثة كما سبق لي وذكرت، إشاعة نسمع عنها ولا نراها... أريدك أن تقول لي ما هي؟ ما هي مرتكزاتها؟ ما هي مواصفاتها؟ ما هي خصائصها؟... لا أريد تعريفًا لها في المطلق، أريد نموذجًا علمانيًّا. أريد نصّا حداثويًّا يستطيع أن يتفاعل مع الذوق العربي العام ويثير الدهشة، ويغطي هموم الناس في هذا الوطن على صعيد الثرثرة الأيديولوجية ومزايدات المقاهي الثقافية، هناك كلام كثير عن الحداثة ولكن ميدانيا وعلى الأرض... (ما في حدا.. لا تندهي ما في حدا..) كما تقول مطربتنا فيروز...».

وبناءً على قول نزار نفسه نقول إنّ الحداثة مفهوم حضاريّ بمثابة «تصوُّر جديد تمامًا للكون وللإنسان والمجتمع» على حدّ تعبير غالي شكري. فنزار عبر تجربته الشعرية العريضة كان يقذف خياله وشعوره خارج كل طريق مرسوم، كما كان يتمثَّل للإنسان العربيّ في ثورته الحضارية. ومن ثم كانت ثورته على كافة الأنساق التي عرقلت التحرّر، سواء الأنساق القبلية التي قيّدت المرأة وقزمتها فجعلتها تابعًا للرجل، وكذلك الأنساق السُّلطوية التي هي الأخرى قيّدت حركات التحرّر، فأصيبت المجتمعات بالتكلّس والجمود.

ناقد واكاديمي من مصر مقيم في تركيا



نزار قباني بعدسة همبار نركيان، لندن 1997

العين السحرية

عبدالسلام إبراهيم

خصلات الشمس الساقطة على الباب تنزلق من خلال عدسة العين السحرية، فاخترقت عينه التي ترصد الرجل الذي يقف خارج الباب. حاول أن يزيح الأشعة المكثفة بعيدا عن مقلتيه، صار صراعا شعاعيا التقط من خلاله صورة هلامية لرجل يرقص أمام باب شقته. انتهى الصراع الشعاعي بأن تراجع للوراء، غمرت الدموع عينيه فأغمضهما. ربما كانت تلك هي المرة الوحيدة التي فشل في أن يضربه بحجر كبير فيكسر رأسه كأمثاله من السكان الذين يقومون بأفعال غريبة أمام شقته.

تذكّر في نفس الوقت المرأة التي كانت تهبط متمايلة، فكانت العين السحرية تبتلعها، يستطيع أن يحتويها ويفعل معها كل ما تخيّل أن يفعله، لكنها استطاعت أن تفلت من بين برائنه بدلال، قفز من العين إلى المسافة الفاصلة ما بين الشقة والسلم، وعندما هَم باللحاق بها، اصطدمت عينه بالدائرة البصرية للعين السحرية، فكادت تُفرغ من محتوياتها.

المرات التي كانت تتصل عينه اليُمنى بالعين السحرية بالليل والظلام يحتل ساحتها الأمامية، كان يسمع أصواتا تنفث ثورة مكتومة. شعر بجسده يصير ثعبانا فينزلق من تحت الباب، فينهش الرجال الذين ينزلون من الأدوار العليا. كثيرا جدا ارتاب من أفعالهم في هذا الوقت من الليل.

الفرحة التي كان تنتابه والثعبان الذي يلقف أجسادهم الواحد تلو الآخر تنعكس على عينه الملتصقة بالعين السحرية فتتسع بشدة، حتى يُبصر المنظر في الخارج بوضوح. نال هزائم مُنكرة مع بعض الرجال الذين كانوا يصعدون للمرأة التي تقطن بالدور الرابع. ربما استطاع أن يعرقل بعضهم، ذات مرة نهض أحدهم واقفا، هبط السلالم متدحرجا، تتقاطر دماؤه خلفه، فأرسل صاحب العين بصقة لزجة مررها من خلال خلايا العين السحرية.

قضى ثلاث ليال في أرق شديد، تلتف الوِحْدة حول جسده، تخرج من عينيه، فتنساب من خلال العين السحرية، تتقاطر أمام باب الشقة الموحش، تمتزج مع رمال الصحراء القاحلة. شعر عندئذ بالسراب الذي أومأ إليه بأن يمتطيه فينقل إليه كل المشاهد التي يتمناها في هذا الوقت. نقل إليه مشهد عابر من إحدى الشقق التي تكتظ بالنساء وبالأطفال. عندما رأى هذا المشهد ارتفع بجسده قليلا، فكان المشهد قد اختفى من شاشة السراب الصحراوي.

المرات الأولى التي كان يقف فيها على عتبة العين السحرية لم تُمح من ذاكرته، فقد كان حينئذ يلامس أجساد النساء اللاتي ينزلن من الأدوار العليا. كانت كل امرأة تمعن في هز جسدها، سواء كان عن قصد أو دون قصد. منهن امرأة الدور الرابع تصدر صوتا مكتوما عندما تصل إلى الدور الثالث الذي يعيش فيه صاحب العين السحرية. عندما كانت تصل إلى مجال العدسة تكشف عن جمال جسدها، تنظر بين الفينة والأخرى إلى العين، فتلمح عينا يؤرقها الشوق واللهفة، تكاد تقفز من فوهة العدسة فتقضم تضاريسها.

لم يلحظ الصاعدون والهابطون أن المرأة قد استغرقت ساعة أمام العين تراودها عن نفسها، ولم يبصر أحد أن المرأة قد أظهرت شيئا من جسدها، أو حتى ناورت به، فالقدرة التي جعلتها تفي رغبات صاحب العين المتأججة، وفي نفس الوقت تتخذ موضع الخجل كلما صعد شخص ما فتوحي بأنها في طريقها إلى الأسفل، هي نفس القدرة التي جعلت صاحب العين يُمعن في كتم رغباته اللاهثة.

لم تكن العين السحرية تمثل له حاجزا يحول بينه وبينها، فقد قرَّبها إليه حتى لامسها وداعبها، وأدركت هي أن ما تفعله هو نفس الشيء الذي تفعله عندما تكون بمفردها أمام المرآة. ولمَ لا، فتلك المساحة لا يوجد بها بشر أو حتى جان، كما أن تلك الشقة مهجورة لا يسكنها كائن حي. تحركت يمينا ويسارا، نظرت إلى مؤخرتها، شدت عباءتها السوداء على جسدها. أما مسألة وجود شخص ما خلف العين يعاين جسدها، فهذا من محض الخيال، فإذا صعد زوجها في نفس الوقت، ورآها تتمايل هكذا، وإن أمعنت في إثبات العكس، فعليه أن يثبت أن رجلا ما يدير حركاتها بخيوط وهمية فيما وراء العين السحرية.

ظل عاما كاملا قبل هذا اليوم يحاول أن يلفت انتباه تلك المرأة، ذات مرة سمعت صوت احتكاك محموم بالباب فلم تعره اهتماما، لكن هذا الصوت كان يتكرر كلما صعدت، لأنها كانت تستغرق وقتا أكثر من الهبوط. أما تلك المرة التي وقعت في شبكته السحرية، رأت الضوء الساقط على العين السحرية يعكس شيئا ما، ولما دققّت بصرها رأت العين الموقوتة التي صارعت الضوء، ودفعته للخارج، فكوّن شعاعا

مهند عرابي

سينمائيا يحمل في طياته صورا لعين بشرية تُعاين جسدها الفائر.

ما فعلته أمام العين في تلك اللحظة لم يره ولم يتخيّله من قبل، لأنه عندما أدرك أنها كشفت عينه المُتلصصة، رجع للوراء، ترك العين السحرية دون حراسة بصرية. لكنه بالتأكيد سمع حركات جعلته يخاف، حاول بخبرته أن يتخيّل تلك الحركات، فبدأ بأكثر الاحتمالات سوءا: أن تطرق على الباب، عندما يفتح تكيل له الشتائم والاتهامات التي تجعلها ضحية، تلك الصورة تضمن لها الشرف طيلة حياتها. تخيَّل أيضا أنها ستُحدث جلبة، وتجمع الناس بصراخها، تقتحم الباب وتكشف سرّه الذي ظل لسنوات مقدسا. ثم تخيّل العكس تماما، بأن تطرق على الباب بصوت أنثوي، وتحثه على لقاء رائع. لكنه أسلم نفسه لما سيحدث. فوقف عاجزا وتيبّست تبريراته في ركبتيه.

اليوم التالي عندما كان يعتلي شرفة العين السحرية، صعدت المرأة السلم في نفس الوقت ولوَّحت له بيدها، ساعتها أدرك أن ما فعلته بالأمس لم يكن استنكارا، وتمنى لو يعود هذا اليوم، فيرى ما فعلته في تلك اللحظة، وإن كانت قد عوضته الآن بالكثير من الإيماءات والحركات الأنثوية الفائرة.

لم يشعر أي كائن في العالم بالمُعاناة التي خاضها عندما توقفت تلك المرأة عن الصعود والهبوط، كانت العين السحرية قد شعرت بعجزها عن نقل الصور التي يبتغيها، فكانت أحيانا تنقل شعاعا خافتا عندما يرتكن إلى الجدار المجاور للباب، فكان يرفع بصره نحو العين، فربما تكون هي من نقل الشعاع صورتها، لكن حينئذ تخيب نظراته، فتهطل قبل أن تقفز من خلال العين عندما تكون امرأة أخرى غيرها من وقعت في دائرة شبكة إبصار العين السحرية.

لما عرف من كلام السكان المتناثر فوق السلالم بعد ذلك بأسبوع أن تلك المرأة اختفت وقع على الأرض. ظل يبكي بحرقة، امتنع عن الأكل. لم يفارق العين السحرية التي راحت تعيد إلى بصره مشاهدات قديمة للمرأة من خلالها. فرأى المرأة ما تزال موجودة في عالمه، فومضت عيناه بالسعادة، رآها تبادله الحب من خلال نبض جسدها الذي لا يسمعه إلا هو.

تذكر المرّة التي سأل فيها نفسه: تُرى هل تشعر تلك المرأة بسعادة مما تفعله دون أن تراني؟ ربما كانت الإجابة أسرع ممّا يتخيّل، فقد رآها في هذا اليوم عشرين مرة، أدرك أن السعادة التي يشعر بها من وراء العين السحرية، تقابلها سعادة أخرى بكل أوجهها أمام العين. في هذا اليوم أخرج يده من خلال العين السحرية، وأمسك بكتف المرأة وضمها نحوه، وقبَّلها قُبلة طويلة. وأسلمت نفسها له، اقتربت من الباب والتصقت به، تعانقا طويلا. كانت العين السحرية في تلك اللحظة قد انصهرت تماما. لم تكن تلك اللحظات أو الساعات الطويلة كما تخيّلها بعد ذلك، إلا ثانية قصيرة جدا تم فيها هذا اللقاء العاطفي في ساحة العين السحرية.

اليوم الذي سُمِعت فيه صرخات في هذه العمارة لم يمر بسهولة، انتاب الذعر السكان وخصوصا النساء، فمنهن من كانت في الشارع وأبت أن تصعد لشقتها، ومنهن من كانت بالفعل داخل الشقة لكنها شمَّت رائحة الجريمة التي حدثت بالدور الثالث، فراحت تصرخ بشكل هستيري. لكن ما لم يتخيّله الرجال أن القتيل الذي وجد مُضرجا في دمائه كان يقطن في الشقة رقم 6. أما الدهشة التي تشبثت بألسنة النساء عندما عرفن أن القتيل الذي كان يراودهن عن أنفسهن في الشقة رقم 6 وجدوه ممددا، وساقاه الرفيعتان ملتويتان، وبجواره عكازان قديمان، وعلى مسافة قريبة جدا كانت العين السحرية تجاهد عبثا الوصول إلى عينيه اللتين أغمضتا لأول مرة.

كاتب من مصر

دراسة

حَيثُ يَمْكُثُ الغُولْ

الغول، التنين، الذئب، الاشباح، والوحش المتغوّل

مقاربة نقديَّة لتجلّيات رموز الموت و الانبعاث في الرِّواية والقصَّة الفلسطينيَّة

عبد الرَّحمن بسيسو

يُلاحظُ الباحث في الرِّواية والقصة القصيرة الفلسطينية، أنَّ رموزاً وكلماتٍ ك«التنين؛ الوحش؛ الغُول؛ الأشباح؛ والذئاب» لا تني تتكَرَّر في العديد من الروايات والقصص عبر طرائق توظيفٍ متنوِّعة الأساليب والمقاصد، وبتجلياتٍ نَصِّيَّة متغايرة؛ ففي قصة «الرَّاعي حمدان»(1)، يذهبُ الرِّوائيُّ والقاص توفيق فياض إلى توظيف الدلالات الرَّمزيَّة التي راكمتها «الذِّئاب» عبر التجارب والحكايات والأزمنة، ليوازي بين الذِّئاب والعَدُو الصُّهيوني، حيثُ تتكاثر هذه الذِّئاب وتتجمَّعُ حول إحدى القرى، مستبيحةً أغنامها لإشباع نهمها الَّذي لا يُشْبَعُ إلى اللَّحم والدَّم، وفاتكةً بسكان القرية بغية دفعهم إلى الرحيل عنها (رحيل ناجي صديق الرَّاعي حمدان من القرية عقب هجوم الذِّئاب) هرباً من الموت أو البقاء تحت وطأة أنيابها.

وجليٌّ، هُنَا، أنَّ الذِّئاب لا تكتسب أبعادها الرَّمزية إلَّا من خلال إحالتها إلى الواقع الفلسطيني الذي كان قائماً منذُ نحو قرنٍ مضى، والَّذي لم يزلْ قائماً، حتَّى الآن، تحت نير الاحتلال الصُّهيوني لأرض فلسطين، فهي، إذنْ، ذئاب بشرية أخذت تتكاثر حول فلسطين إلى أنْ استباحتها، واقتلعت جُلَّ أهلها منها، وشَرَّدتهم في منافي الأرض، أو دفعتهم، قسراً، إلى سطوة البحر واللُّجوء القسريِّ في أيِّ منفىً في بلاد الشَّتات، لتستولي على فلسطين خاليةً من أهلها، من أصحابها الأصليين الملتحمين بها منذ أقدم قِدمٍ عرفته الحضارة الإنسانيَّة، وسجلات التَّاريخ.

وإذا تتوازى الذِّئاب مع الضَّهاينة، فإنَّ خروج الرَّاعي حمدان لمواجهتها إنَّما يُؤسِّس لإقامة نوعٍ من الموازاة الرمزية بينه وبين «مارجرجس» الذي خرج لمواجهة التِّنين في واحدةٍ من أبرز تجلِّيات أساطير الموت والانبعاث، وكأنَّ الذِّئاب، هنا، اسمٌ آخرٌ، أو تجلٍّ صُوَريٌّ مُتخَيَّلٌ، اجتماعياً، لما هو متحقِّقٍ في غابات الطَّبيعة والتَّوحُش البشريّ المشهودين، للتِّنانين الأسطوريَّة. وهكذا، عبر أقوال حمدان لصديقه ناجي الذي قرر الرحيل هرباً من الذئاب، تشرعُ القصة في الإحالة إلى الواقع القائم في فلسطين المُحتَلَّة:

«بدك تشَرِّقْ يا خوي شَرِّقْ. الله يسهل عليك. أما أنا وراك منيش مشرق يا ناجي .. ما دام حمدان أخوك، ما ذيب في الوعر يطيح ذياله ... قال وين يا ناجي بالخير.. قال مشرق عالغور! قال في ذياب في الجبال قال!! الله عليك يا زمان، تعيش يا حمدان وتشوف.. باطل.. باطل. والله ماني هاجرك يا هالبلد، لو بفطس في زقاقاتك وما بلاقي مين يدفني»(2).

وفي رواية «العشاق» يوظف رشاد أبو شاور رمز «الوحش»، ليجعله موازياً للقهرين القومي والطبقي. ويأتي هذا التَّوظيف من خلال الكشف عن هواجس «حسن» ومشاعره وأحاسيسه وأفكاره بعد أنْ أقدم على حرق «المزرعة» المملوكة لإقطاعيٍّ، أوعبر تداعي ذكرياته عن الوطن ورحلة المنفى، يقول حسن مخاطباً محمود: «

دائماً في صغري، كنت أحلم أنَّ وحشاً أسود كبيراً، يطاردني، ودائماً كنت أجري وأركض حتَّى أجد أُمِّي، فاختبئ في حضنها، ويقف الوحش بعيداً، كاشفاً أسنانه الرَّهيبة، متوعداً، زائراً بغضب»(3)

وجَليٌّ، هُنا، أنَّ الوحش الأسود الذي يُطارد حسن في رواية «العُشَّاق» لا يرمزُ لشيء سوى قوى الشَّر: الجدب والعقم والموت والقهر والظلام والتيه ...، وجَليٌّ، هُنا، أيضاً، أنَّ هذا الوحش لن يتراجع إلا إذا أقدم الإنسان على مواجهته، فالوقوف والانتظار، أو تفادي الخطر دون القضاء على مصدره، لا يبعدُ الوحش الأسود، ولا يُغيِّبه، ولن يقضي عليه، بل سيبقيه متربصاً ومتحيناً أي فُرصة مُتلحةٍ ليحسنَ اقتناصها على نحو يُمكِّنهُ من اقتناص

الإنسان، وإهلاكه.

لا بد إذن من الاحتماء بـ«الأم/الوطن» والخروج خُروجاً حاسماً لمواجهة هذا الوحش الكاسر، تماماً كما فعل كُلٌّ من السَّيِّد«المسيح»، والقديس «مارجرجس»، و«موسى» و«الخضر»، وغيرهم وغيرهم في أكثر من صيغة من صيغ أساطير الموت والانبعاث، ولا سيّما منها أسطورة مارجرجس والتنين(4). هكذا خرج «حسن»، كرمز للثوار الفلسطينيين فأقدم، بادئ ذي بدء، على حرق «المزرعة» التي تمثل جانباً من جوانب القهر الطبقي الباهظ:

«في تلك الليلة التي احترقت فيها المزرعة، كنت أرى الوحش الأسود الرهيب يتراجع، بينما كانت النار تتلاطم آكلة سواد الليل مشرئبة بألسنتها في السماء، كانت ستبلغ النجوم لقد أحرقت المسروقات التي اختطفوها من أيدي أطفال اللاجئين، كي لا يهنأ أولئك اللصوص ... ولكن ذلك الوحش لا يُمكِنُ أنْ يقتل بإحراق تلك المزرعة، يجب أنْ نشعل الليل كله، حتى يأتي وطننا نظيفاً، طاهراً، موحداً»(5)

في العبارة الأخيرة، تتضح، ضمن دلالات أُخرى، دلالة البعد الثاني للرمز، فالوحشُ الذي يُوازي «العدو الطَّبقي»، أو الاستبداد المحلِّي، يُوازي العدو القومي» أيضاً، والبدء في مواجهة «العدو الطَّبقي» أو أيِّ نظامٍ مَحلِّيٍّ مُسْتَبِدٍّ ،تَابع، وغير وطنيٍّ، والقضاء عليه، لا يقضي على الوحش تماماً، بل تجب مواجهة «العدو القومي» و«العَدو الطَّبقي» و«الأنظمة المُستَبِدَّة» مجتمعين حتى يتمَّ القضاء عليها معاً؛ أي على الوحش المُضَاعف.

وهنا يؤكد رشاد أبو شاور فكرة مركزيَّة عمل على بلورتها في روايته الشَّهيرة «البكاء على صدر الحبيب»(6)، فالعدو القومي من جهة والعدو الطَّبقي والقيادة التي فقدت البوصلة السَّوية من جهة ثانية، وجهان لعملة واحدة وهما معاً يشكلان «الوحش» الذي يتربص بفلسطين، وبالعرب: أوطاناً وكياناتٍ وشعوب.

وفي روايتها المعنونة بـ«شجرة الصَّبِّير»(7)، تعقد الرِّوائيَّة امتثال جويدي مقارنة بين رمز «الغُول»، و«الإسرائيلي»، وتأتي هذه المقارنة في سياق تداعي خواطر الطفلة «وداد»، بطلة الرواية التي لمَّا تتجاوز السَّنوات العشر، والتي كانت تعيش في مدينة يافا قبل سقوطها تحت نير الاحتلال الإسرائيلي في العام 1948. فمع بدء التحركات الإرهابيَّة

> **في روايته «حبيبتي ميليشيا»، الَّتي تصور البطل الملحميِّ «سِرْحَان» باعتباره رمزاً ملحمياً للبطولة القومية، وللاستمرار في التاريخ، حيث هو وارث البطولة عن سِرْحَان قديم تسردُ الرواية سيرته عبر حكاية بطوليّة مُضمَّنة في سياق أحداثها وتداعيات بطلها الذي هو إيَّاهُ ، وهو حامل هم الجماعة القوميَّة وطموحاتها في التحرر السياسي والاجتماعي، وهو المتجاوز سَميِّه القديم بتجاوزه حدود القبيلة، والوطنيَّة الضَّيقة، عبر انخراطه في صفوف الثورة الفلسطينية**

الفلسطينيَّة، يحذر الأب ابنته «وداد» من الخروج من البيت، ولكنها تخرج فيؤنبها قائلاً: «هل ذهبت ليخطفك الإسرائيلي»(8). ولم تكن صيغة التأنيب، المقرونة بالتخويف، التي استخدمها الأب إلَّا تكراراً مُعَدَّلاً قليلاً لما كانت تستخدمه أمُّ وداٍد، أو أيِّ فردٍ آخر من أفراد الأسرة، حين يريد تخويف هذه البنت الصَّغيرة، أو تحذيرها، من مغبة الإقدام على تَصرُّف غير مرغوبٍ فيه، وذلك عبر تهديدها باستدعاء «الغُول».

وهكذا تلتقي الصُّورتان في ذهن الطفلة وداد، فتبدأ في عقد مقارنة بين «الإسرائيلي» الذي حلَّ، في الصيغة التي استخدمها الأب، مَحلَّ «الغُول»، وبين الغُول الذي تمَّ استبعاده لحظة حُلوله، رمزيِّاً ودلاليًّا وواقعيًّاً، في هُويَّة «الإسرائيلي» الذي سيخطفها إنْ هي خرجت من البيت. ويكشف المقتبس التالي عن فحوى المقارنة وعمَّا أسفرت عنه في ذهن وداد، فالإسرائيليُّ:

«خطر يحيط بها من كل جانب. هو الجار، وبائع السَّكاكر، والخضري، وسائق التاكسي وصاحب المصبغة. وهو طفل، زميل لها في المدرسة أيضاً. إنَّهُ في كل مكان ولا سبيل إلى اتِّقاء شره. إنه ليس كالغُول الذي يظل مختبئاً في ذهنها. فهذا على الأقل يسكن بعيداً في أعالي الجبال، ولا يحضر إلا بدعوة من أهلها»(9).

وكأني بالكاتبة تريد أنْ تقول من خلال هذه المقارنة التي تسردها بوصفها تجربة خاصَّة خاضتها الطفلة وداد: إن «الإسرائيلي» أشدُّ خطراً وشراسة وشراً من «الغُول»، فالإسرائيلي حاضر، وحضُوره أمر واقع في واقع الحياة اليومية منذ تَغَوُّل الهِجْرة اليهوديَّة إلى فلسطين، ولكنَّ الغُولَ يقطن في أعالي الجبال، والطِّفلة تريد التَّخَلُّص من «الغول/الإسرائيلي» الذي يحول دونها والتمتع بالخروج واللعب، فيتفتق ذهنها الطفوليُّ عن فكرةٍ تقضي بإقصاء «الإسرائيلي» إلى حيث يَمكث «الغُول» الذي تماهى به وحلَّ في كيانه: «سأسأل أمي في الصَّباح عن طريقة تقصيه عنا إلى حيث يمكث الغول»(10).

> **البطولة عن سِرْحَان قديم تسردُ الرواية سيرته عبر حكاية بطوليّة مُضمَّنة في سياق أحداثها وتداعيات بطلها الذي هو إيَّاهُ ، وهو حامل هم الجماعة القوميَّة وطموحاتها في التحرر السياسي والاجتماعي، وهو المتجاوز سَميِّه القديم بتجاوزه حدود القبيلة، والوطنيَّة الضَّيقة، عبر انخراطه في صفوف الثورة الفلسطينية**

الصهيونية وأعمال العنف الموجَّهة ضِدَّ الشَّعب الفلسطيني بهدف اقتلاعه من وطنه، وتشريده في منافي الأرض، ومع قرب وصول خطر هذه التحركات والأعمال إلى مدينة يافا

وهكذا، وببراءةِ طفلةٍ مسكونةٍ بإنسانيَّة جوهريَّةٍ صافية، لا ترى وداد مكاناً لهذا «الإسرائيلي/الغُول» في الحياة الإنسانية، فالمكان الوحيد الذي يُمكِنُ أنْ يَحتَمِلَ وجوده هو «حَيْثُ يَمْكُثُ الغُولُ»، وبهذا تصل «وداد» عبر «الكاتبة» إلى إقامة موازاةٍ تطابقيَّة كاملة بين «الإسرائيلي و«الغُول» بما ينطويان عليه من تَوَحُّشٍ لم يسبق أنْ عرفته الحياة الإنسانية التي تعرفها الكاتبةُ بقدر ما تعرفها الطِّفلةُ «وداد» إحدى أبرز شخصيَّات روايتها.

وفي روايته «حبيبتي ميليشيا»، الَّتي تصور البطل الملحميِّ «سِرْحَان» باعتباره رمزاً ملحمياً للبطولة القومية، وللاستمرار في التاريخ، حيث هو وارث البطولة عن سِرْحَان قديم تسردُ الرواية سيرته عبر حكاية بطوليّة مُضمَّنة في سياق أحداثها وتداعيات بطلها الذي هو إيَّاهُ ، وهو حامل هم الجماعة القوميَّة وطموحاتها في التحرر السياسي والاجتماعي، وهو المتجاوز سَميِّه القديم بتجاوزه حدود القبيلة، والوطنيَّة الضَّيقة، عبر انخراطه في صفوف الثورة الفلسطينية، وانفتاحه على {فاقٍ إنسانيَّة رحبة. وإذْ تُجَلِّي الرواية ذلك، وتؤكدهُ، من خلال الصياغة الملحمية لشخصية سِرْحَان، ومن خلال تضمين الحكاية البطوليَّة المُشار إليها، فإنها تُجَلِّيه وتؤكدهُ، مرة أخرى، حين تقيم موازاة رمزية بين «سِرْحَان» و«مارجرجس» في مقابل الموازاة التي تقيمها بين نقيضيهما «صهيون» و«الملك التِّنين» اللَّذين يوازيان «التِّنين» الأسطوريِّ، مُنفردين ومُجْتَمِعَين. ويأتي توظيف هذين الرَّمزين الأسطوريين من خلال «هواجس البطلة الروائِّية الملحميَّة «دهرية» بشأن الاحتمالات المتوقعة مع اندلاع الحرب المُرمجة من قبل العدوين القومي والطَّبقي ضدَّ الثَّورة وجماهيرها، وعبر أقوالها التي تُصَوِّر الوضع القائم، الآن، أو أثناء احتدام الصِّراع الدَّامي، أو في نهاية الحرب التدميريَّة المُهلكة. تُخاطبُ الفدائيَّةُ «دهرية» التي تُجَسِّدُ الرواية حضورها كبطلة ملحميَّة، تُخاطبُ حبيبها البطل الملحميِّ»سِرْحَان» قائلةً: «تنيناً أصبح الطفل يا سِرْحَان. تتململ رؤوسه وتتململ. تفتح عيونها. وأشداقها تفتح في طرقات عمان وأزقتها. الكل يسمع وما من فارس يشكو السلاح إليه ويخرج. ليس بالتعاويذ ينام التنين يا سِرْحَان. إنني أعرفه، فمن دمي ترعرع، وأعرف أية كارثة ستحل بنا إذا ما واتته الفرصة وانقض علينا... اسمعني يا سِرْحَان جيداً. وإني أقول. أخرج إليه كما جرجس ولا تنتظره حتى يقطع النبع»(11). هكذا ترى دهرية الوضع في قبل بدء المعارك.

> **لعلَّ لتفسير مسألة التِّكرار التَّعالقي للتَّناقض القائم بين رمزي «التِّنين» و«مارجرجس» في الرواية والقصَّة القصيرة الفلسطينيِّة المُعاصرتين، ألَّا ينهضَ على شيء أرسخُ من معطيات الواقع الفلسطينيِّ القائم الذي تُشَخِّصَاهُ، والَّذي يتراسلُ، من جوانب شَتَّى، مع معطيات التجربة الإنسانيَّة المديدة، والمحكومة، أبداً، بالثُّنائيَّات وصراع المتناقضات؛ فليست أسطورة «التنين»، في حقيقتها التَّصوُّريَّة وأصل نشأتها، إلَّا تجسيداً رمزيّاً، لحركة الصِّراع**

الكل يدرك أنَّ الصدام آت، وأنَّ الموت آت، ولا أحد يعد لمواجهة هذا الموت الذي يحمله التِّنين بين أنيابه وفي ثنايا رؤوسه السَّبعة، فالقيادة الفلسطينية غائبة، والمقاتلون يحترقون ويطالبون ببدء الصِّدام «أمامنا عدو يحتل أرضنا. ويشرد شعبنا ويلاحقنا. وخلفنا نظام يمنعنا من قتاله. يقهرنا ويسحقنا، أردنيين وفلسطينيين، ولا بديل عن السلاح في التعامل مع كليهما(12)».

حين تُشير دَهْرِيَّة على سِرْحَان أنْ يخرج لمواجهة التنين وقتله، كما فعل مارجرجس في الأُسطورة، فإنها لا تطلبُ ذلك من، ولا هي تُشير بذلك على، سِرْحَان «الفرد»، بل سِرْحَان»الرمز»، «سرحان» البطل الملحميّ، فهي على المستوى الواقعي تطالب بخروج الثورة لمواجهة النظام المستبد، التَّابع والمرتهن، قبل أنْ ينقض عليها ليرتكب المجازر ويقضي على الرجال والثورة. وإلى ذلك، فإنَّ دهرية لا ترى في سِرْحَان، في هذا السِّيَاق، إلَّا رمزاً دالاً على الثُّوار والثَّورة في تَجدُّد انبثاقاتهما عبر الأزمنة، وفي استمرار حضورهما في الحياة والتَّاريخ، تماماً، كما تُجسِّدهما الرواية من بدئها حتَّى منتهاها. وبهذا يتأسَّس التَّوازي بين طلب دهرية الموجَّه إلى سِرْحَان الجديد في الرِّواية، وطلب وضحا الموجَّه إلى سِرْحَان القديم في الحكاية البطوليَّة المُضَمَّنة. وبالطَّبع، سيكون لهذا التوازي المستمر أنْ يُشير، ضِمْنَاً، إلى ما يتجسَّد في الواقع الفعلي القائم، ليتجلَّى في الرواية التي توازيه موازاةً فنيَّة وجماليَّةً، من معالم بطولة المرأة الفلسطينية وتضحيتها، وعطائها الإنساني الثَّوريِّ المتواصل على مدى تاريخ صراعي طويل، نُشداناً لحياة هي الحياة.

***

ولعلَّ لتفسير مسألة التِّكرار التَّعَالقي للتَّناقض القائم بين رمزي «التِّنين» و«مارجرجس» في الرواية والقصَّة القصيرة الفلسطينيَّة المُعاصرتين، ألَّا ينهضَ على شيء أرسخُ من معطيات الواقع الفلسطينيِّ القائم الذي تُشَخِّصَاهُ، والَّذي يتراسلُ، من جوانب شَتَّى، مع معطيات التجربة الإنسانيَّة المديدة، والمحكومة، أبداً، بالثُّنائيَّات وصراع المتناقضات؛ فليست أسطورة «التنين»، في حقيقتها التَّصوُّريَّة وأصل نشأتها، إلَّا تجسيداً

رمزيّاً، لحركة الصِّراع المائرة في الطبيعة وفي الحياة الإنسانيَّة، منذ نشأة الكون وبدء الخليقة: جدب وخصب، موت وانبعاث، سكون وتجدد. ولم يكن ثَمَّة من خيارٍ أمام هذه الأسطورة، التي ابتكرتها مُخيِّلة الإنسان الأوَّل، إلَّا أنْ تؤكدَ حتميَّة انتصار قوى الحياة والخصب والانبعاث والتَّجدد الخلَّاق على قوى الموت والجدب والانحطاط والتَّكلُّس والرُّقاد المُهلك. فانتصار مارجرجس على التنين، إنما هو انتصار للخصب على الجدب، للانبعاث والتجدد على الموت والعقم.

لم يكن مارجرجس، في حقيقته الكامنة في مُخيِّلة مُبتكري هُويَّته من البشر، إلَّا رمزاً من رموز الخصب، ومن هنا جاءت المطابقة بينه وبين «الخضر» إذْ رُوِيَ أنَّ الخضر «إنما سمي الخِضْر لأنه أينما صلى اخْضَرَّ حوله»(13). و«لأنه جلس على فروة بيضاء فإذا هي تهتز تحته خضراء»(14). إلى ذلك، سُمِّيَ مارجرجس بـ«جورج الأخضر»(15). وإذا كانت مهمة مارجرجس، أو الخِضْر، أو غيرهما من رموز الخصب، وصَنَّاعه، وآلهته، إنَّما تتمثل في القضاء على التِّنين وَعْداً باجتثاث جذوره، فإنَّ مهمَّة الإنسان الفدائي، المُقاتل، المناضل الحُرِّ من أجل الحياة والحريَّة والعدالة والكرامة الإنسانيَّة، إنَّما تتمثَّل في القضاء، قضاءً مُبرماً، على جميع تَجسُّدات التِّنين وتجلياته، أيّاً ما كان نوعها أو شكْلُها، ومهما تعدَّدت الأردية التي يلبسها، أو تنوَّعت الأقنعة التي يُلْقِيها على وجهه لإخفاء حقيقة حقيقته.

وفي الصِّراع الدائر ، الآن، في الواقع القائم في فلسطين، وفي الأعم الأغلب من بلاد العرب، بين الشَّعب الفلسطيني والشُّعوب العربيَّة من جهة، وبين قوى القهرين القومي والطَّبقي والأنظمة الاستبداديَّة والتَّابعة من جهة أُخرى، تتطابق مهمة النُّورات الشَّعبيِّة النَّاهضة في الواقع المرفوض مع مهمة مارجرجس الأسطورة، إذْ على النَّائر، كي يكون حقيقيّاً، أنْ ينهض بمهمة القضاء على التنين الجديد.

حين يَعْمدُ الأدب إلى إقامة الموازاة الدَّالة بين «التنين» وقوى القهر القومي والطبقي والأنظمة المُستبِدَّة من جهة، وبين «مارجرجس»، أو أي رمز آخر من رموز الخصب والانبعاث والتجدد، فإنما ينطلق من خصوصية الواقع الذي يصوره، ومن حركة الصراع المائرة فيه، ومن طبيعة هذا الصِّراع على تعدُّد أعماقه وأبعاده، ومن ماهية الدَّور الذي يلعبه كل طرف من أطرافه. وإذ يقيم الأدب هذه الموازاة التي لم يتوقَّف عن تكرارها

يبدو جليّاً، الآن، أنَّ القصَّة القصيرة، والرِّوايات الثَّلاث، التي قاربناها لِتعرُّف كيفيَّات توظيفها للرموز المترادفة: التِّنين، والوحش، والذئاب والغول، إنَّما تنطلق في توظيفها هذه الرُّموز من خصوصية الواقع الفلسطيني، وذلك لأنَّها انطلقت، على اختلاف في الحيِّز النَّصيِّ والمستوى الفني بين رواية وأخرى أو بين روايةٍ وقصَّة، من سَعْيٍّ إبداعي يتوخَّى إعادة تشخيص الشَّرط الاجتماعيِّ التاريخي الذي يحكم الواقع الفلسطيني

وتنويع تجلياتها؛ فإنه يتجاوز حدود «الخاص» المحكوم بشروط الواقع القائم ليذهب صوبَ «العام» الذي يكتنزُ خلاصات تجارب الإنسان ويعكسُ جوهرها العميق؛ فالرموز التي تحتويها أساطير الموت والانبعاث، والدَّلالات التي تشي بها هذه الرموز، إنَّما تكمن في اللاوعي الإنساني الجمعيِّ، ضَامَّةً، في ثناياها، كُلِّيَّةَ التاريخ وخُلاصات دروسه، وعاكسةً، في تشابك دلاليٍّ ثَريٍّ، تجليات جدلية الصِّراع المفتوح بين قوى الموت وقوى الحياة، مؤكدةً، في كُلِّ وضعٍ وحال، حتمية انتصار قوى الحياة المفتوحة على ما لا يُحصى من تجليات الحياة التي يكتنزها الحاضرُ المفتوحُ، أبداً، المستقبل. وإلى ذلك، لا يُمكن لرموز أساطير الموت والانبعاث إلَّا أنْ تكون رموزاً إنسانية جمعيَّة وشاملة، قديمة وعميقة، بل موغلةً في القَدامة والعمق بقدر أيغالها في أعماق الوجدان الجمعيِّ للإنسانيَّة بأسرها.

وليس من شك في أنَّ الرَّمْزَ «كُلَّما كان ... قديماً وأكثر عمقاً، بالتالي فسيولوجيا، وكان جماعياً وكلياً، كان أكثر تجسيداً. وكلما كان مجرداً ومميزاً ومحدداً وكانت طبيعته قريبة من الوعي والفردية، سلخ عن نفسه طبيعته الكلية، حتى إذا بلغ أخيراً الوعي التام، تَعَرَّض لخطر التحول إلى مجرد شكل آليجوري(16) لا يمكن أنْ يَتَخَطَّى حدد الإدراك الواعي، ويتعرض إلى مختلف محاولات التفسير المنطقية غير الوافية»(17) وحين يتجاوز الأدب الفلسطيني حدود الخاص باستخدامه لمثل هذه الرموز التي تجسد كلية التاريخ، فإنه يعبر إلى «العام»، مجسداً الطبيعة الإنسانية الشمولية للمهمة التي ينهض بها الفدائي الفلسطيني في مواجهة الحركة الصهيونية وغيرها من قوى الهلاك والشَّر.

ويبدو جليّاً، الآن، أنَّ القصَّة القصيرة، والرِّوايات الثَّلاث، التي قاربناها لِتعرُّف كيفيَّات توظيفها للرموز المترادفة: التِّنين، والوحش، والذئاب والغول، إنَّما تنطلق في توظيفها هذه الرُّموز من خصوصية الواقع الفلسطيني، وذلك لأنَّها انطلقت، على اختلاف في الحيِّز النَّصيِّ والمستوى الفني بين رواية وأخرى أو بين روايةٍ وقصَّة، من سَعْيٍّ إبداعي يتوخَّى إعادة تشخيص الشَّرط الاجتماعيِّ التاريخي الذي يحكم الواقع الفلسطيني الذي تعالجهُ مُعالجةً فنيَّة وجمالية، قبل أنْ تعمد إلى

حازم الملاح

توظيف رمز التِّنين وردائفه لتدل به على بعض معطيات هذا الشَّرط المُهلك. وفوق ذلك، فإنَّ الروايات الثلاث والقصَّة، تتقاسم مسألةً أسلوبيَّة تتعلَّق بتقديم تنويعات هذا الرَّمز عبر هواجس وتداعيات شخصياتها: دهرية، حسن، وداد، حمدان، فالروايات الثلاث تتعامل مع هذا الرمز الأصلي الكامن في اللاوعي الإنساني، وهي إذ تبرزه من خلال هواجس أبطالها، فإنها تُفصح عن المفجرات التي أيقظت هذا الكامن من غفوته، وليست هذه المُفجِّرات المُوقظةِ غير معطيات الواقع الثَّقيل، والضَّاغط، الذي تعانيه شخصيات الروايات، كما شخصيات القصَّة، فتشرعُ في مكافحته فور توافرها على وعيٍّ ثوريٍّ، مستنيرٍ، وموقظ.

هوامش وإشارات :

(1) الرَّاعي حمدان هي إحدى قصص مجموعة «الشارع الأصفر» لتوفيق فيَّاض، وهي تستغرق الصفحات من 3 إلى 51. أُنْظر: توفيق فيَّاض: الشَّارع الأصفر، ، دار العودة، بيروت، الطَّبعة الثَّانية، 1970، من ص 3 إلى ص 51.

(2) المرجع السَّابق، ص 43.

(3) رشاد أبو شاور: العُشَّاق، ، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الأعلام والثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، أيار (مايو) 1977. ص 117.

(4) حول الصيغ المختلفة لأسطورة التنين، وحول المطابقة بين مارجرجس والخضر في أُنْظُر: ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، نيسان (أبريل) 1978. وانظر أيضاً: الكتاب المقدس، العهد الجديد: رؤيا يوحنا اللاهوتي، الإصحاح التاسع عشر: «-19 20»، حيث المسيح يحارب وحشاً بحرياً ويقتله. وأيضاً: الكتاب المقدس العهد القديم، سفر حزقيال، الإصحاح التاسع والعشرين: «3»، حيث يشبه حزقيال فرعون مصر بوحش نهري كبير «هأنذا عليك يا فرعون مصر التمساح الكبير الرابض في وسط أنهاره».

(5) رشاد أبو شاور: العسَّاق، ص 131.

(6) رشاد أبو شاور: البكاء على صدر الحبيب، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1974.

(7) صدرت رواية شجرة الصَّبِّر عن دار القضايا، بيروت، الطبعة الأولى، نيسان (أبريل) 1972، وصدرت الطبعة الثانية، عن دار النشر نفسها في حزيران (يونيو) 1975، ونعتمد هنا الطَّبعة الثانية.

(8) المرجع السَّابق، ص 16.

(9) المرجع السَّابق، ص 17.

(10) المرجع السَّابق، ص 17.

(11) توفيق فيَّاض: حبيبتي ميليشيا، الاتحاد العام للكتّاب والصحافيين الفلسطينيين، بيروت، آذار (مارس) 1976، ص 158، 159.

(12) المرجع السَّابق، ص 78، 79.

(13) النعلبي: قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، مطبعة العلوم الأدبية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1344ه، ص149.

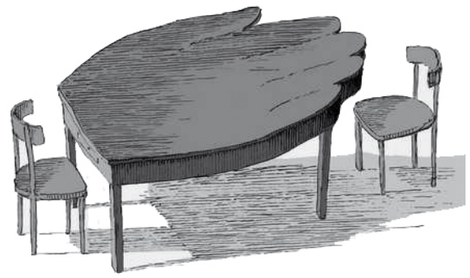
(14) المرجع السابق: ص149.

(15) ريتا عوض: المرجع السَّابق، ص 59، وهذه التسمية شائعة في فلسطين، حيث تسمى كنيسة مارجرجس بكنيسة «الأخضر».

(16) آليغوري Allrgory: مصطلح نقدي يعني التَّوازي الأمثولي الذي يحمل دلالة واحدة، وليس هو رمزٌ بأي حال.

(17) القول لكارل غوستاف يونغ، نقلاً عن ريتا عوض: المرجع السَّابق، ص 93.

ناقد من فلسطين مقيم في براتشسلافا

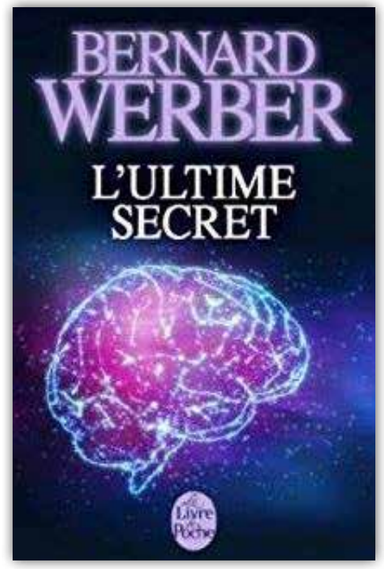


الكاتبة والصحافية التركية أرجومنت أكدنيز تقترب في روايتها «أجمل أغنية» الصّادرة عن دار «كور كتاب»، من مأساة اللاجئين السوريين، فتفسح المجال لما يواجهونه في محنتهم، وتسعى عبر روايتها إلى أن تكون صوتهم المفقود ونقله إلى الآخرين. لا تقف الكاتبة عند قضايا السوريين وإنما توسّع المجال لكلّ المعذبين. فتتردد داخل الرواية أصوات جامعي القمامة، والأطفال بائعي المناديل في المترو، والعمال الذين يتصببون عرقا في الورش المعتمة الوسخة، والسيدات اللاتي يحملن عبء الحرب على أكتافهن. فتسرد عن الطفولة المسروقة ممثلة في رفيق وخالد وكريمة، الذين لم يكن أحد منهم يتخيّل أنه سيأتي يوم ويعيش في تلك الأراضي التي ستشهد نضجهم، بعد أن فروا من أهوال الحرب والقنابل التي لا يعرفون مصدرها، فروا من الحرب وأهوالها، ليعيشوا حياة لا تقل ذلا عن الحرب وأهوالها؛ حيث الشوارع المملوءة بالوجوه غير المعروفة، والورش والمصانع والنفايات الورقية. كل شيء سيتبدّد بحياة سعيدة وسط الرفاق ومشاجراتهم، دون أن يفارقهم أمل العودة، ووفقا لأحدهم «لا أريد شيئا آخر! أستطيع العيش في كوخ مع أطفالي. يكفي أن تنتهي الحرب».

الكنز في رؤوسنا

رواية «السر الأقصى» لبرنارد فيربير

إيمان الرياحي



يسرد أدب الخيال العلمي أحداثا خيالية عن ارتياد الفضاء، وعن تحكّم الإنسان في الكون، ويصف أحيانا الكواكب الأخرى، ويجعل الشخصيات الفاعلة كائنات عجائبية. إنّ هذا الأدب لا يثير ملكة الخيال فقط، بل إنّه يدفع القارئ إلى استشراف المستقبل المعرفي عن طريق تصوّر المكتشفات العلمية الممكنة ممّا يجعله يفكّر في فاعلية التطور التقني، وفي جدوى التقدم التكنولوجي من حيث علاقتهما بالقيم الإنسانية.

تتنزل رواية «السرّ الأقصى» للكاتب الفرنسي المعاصر برنارد فيربير ضمن هذا السياق الأدبي العلمي، إذ يستلهم الروائي أفكاره من نظرية في العلوم العصبيّة تعرف بنظرية «نظام المكافأة». ظهر هذا التصوّر المعرفي سنة 1954 بفضل التجارب المخبرية للباحثين جيمس أولدز وبيتر ميلنر، حيث أثبتا وجود وظائف عصبية تحفّزنا على القيام بسلوك معيّن قصد تحقيق مكافأة ما.

يعني ذلك أنّ الدوافع تقرّبنا من موضوع رغبتنا وتضفي عليه المزيد من الجاذبية وتساعدنا في إنجاز ما نصبو إليه. علاوة على الدور الذي تلعبه في الإثارة وفي التحفيز على الفعل، تعزّز الدوافع عادة الشعور الإيجابي بالذات وتقوّي الإرادة وتحثّ على المثابرة. إنّها تحقّق - حسب تقدير العلماء- تفاعلا عصبيّا مماثلا للوضع الذهني المترتّب عن المتعة الفعلية التي تنجم عن العمل المنجز وعن تحصيل المكافأة في الواقع.

على هذا النحو، يُحدث السعي لتحقيق هدف ما شكلا من أشكال السّعادة، ويعدّ العزم على بلوغ المطالب ونيل الأماني سلوكا تحضيريا يستبق من خلاله الإنسان سلوكات التحقيق والنجاح والنصر.. وتبعا لذلك ستكافئنا عقولنا كلّما فكّرنا بإلحاح في ما نحب عبر تفعيل مسارات الدوائر العصبية المسؤولة عن الابتهاج وستتحوّل أفكارنا وسلوكاتنا المصاحبة لهذه الوضعية إلى معتقدات فكرية وعادات سلوكيّة.

يستهلّ فاربار «السرّ الأقصى» بوصف أحداث مباراة لعبة شطرنج بين الدكتور صاموال فنشار والكمبيوتر ديب بلو 4، وهو كمبيوتر فائق الذكاء ومختص في لعب الشطرنج وقع تطويره في بداية التسعينات من القرن الماضي.

دارت هذه المباراة المشوّقة بقاعة مغطّاة في مدينة كان، ودامت ستّ ساعات وشاهدها جمهور غفير. أمّا نتيجتها، فكانت لصالح الدكتور فنشار الذي شعر بابتهاج شديد وغمره فرح عارم على إثر فوزه، والذي افتخر بانتصاره وسط تصفيق الحاضرين وهو يمسح العرق المتصبّب من جبينه قائلا «أنا سعيد بهذا الفوز وأنا مدين به لطاقة سريّة كامنة.. ليست للكمبيوتر انفعلات نفسية ولا دوافع.. أمّا أنا فقد كنت متحفّزا».

تبدو الآلات الذكية -نظريا- أقوى من الذوات البشرية وأقدر على الإنجاز منها، وذلك لأنّها مجرّدة من العواطف التي تعكّر صفو المزاج الإنساني، فلا أرواح فيها ولا هي تنفعل فرحا ولا حزنا. لا يمكن أن تكتئب أو أن تصاب بخيبة أمل، ولا هي تفتخر بأيّ شيء ولا تطرح استفسارات ولا مشكلات..

برنارد فيربير

كلّ ذلك يجعلها فاعلة ومجدية، ولكن لا يمكن أن تنتصر على الإنسان الذي تكون الانفعلات بالنسبة إليه -وعلى عكس الآلة- دافعا للفعل وللانتصار، بل إنّها ما به يقدر حتما على تجاوز الصعوبات ويتمكّن من تخطّي الحواجز واختراق الحدود.

بهذا المعنى يكون الإنسان المحفّز قادرا على كل شيء. لا شك أن الدافع الشخصي هو ما جعل أوديسيوس يعبّر البحر المتوسط ، فيما جعلت الرغبة الذاتية كريستوف كولومبس يجتاز المحيط الأطلسي.

إنّ التحفيز الذاتي هو ما مكّن أرمسترونغ من السفر في الفضاء للسير على سطح القمر. لذلك يطلب بطل الشطرنج من مشاهديه أن يبحث كلّ واحد منهم في دوافعه الكامنة من خلال طرح الأسئلة التالية على ذاته: ما الذي يدفعني لأن أختار شيئا ما دون آخر؟ ما الذي يجبرني على اتّباع سلوك ما؟ أيّ حافز يعطيني رغبة في بذل جهد ويحوّلني إلى كائن فاعل؟ مهما تطوّر الذكاء الاصطناعي فإنّه لن يضاهي قدرات فكر البشر وما من شيء يعوّض الجانب الحيوي لدينا، أي العواطف والانفعالات والدوافع. بعبارة أخرى أخرى، لا شيء يعادل الذكاء العاطفي لدى الإنسان. لكن يبيّن برنارد فيربير أنّ المشاعر التي تجعلنا فاعلين قد تكون في نفس الوقت سببا لشقائنا وليس أدلّ على ذلك من أنّ فيشنار توفيّ في نفس اليوم الذي انتصر فيه وفي لحظة حميمية مع المرأة الفاتنة وفائقة الجمال التي كان يحبها. في هذا السياق يتقصّى كلّ من الصحافيين لوكراس وإزدور سبب موت فشنار ويتساءلان عما إذا كانت العواطف قاتلة ويعدّدان أثناء بحثهما عن الحقيقة، المحفزات التي تحمل الكائنات البشرية على الفعل وعلى الانفعال.

يعتبر الجوع المحفز الأوّل للحياة الذي جعل الإنسان يحترف الصيد والفلاحة وخدمة الأرض قصد جني خيراتها ومن أجل المحافظة على الوجود. علاوة على الحاجيات البيولوجية الأساسية تكون الرغبة في العيش في رفاهية محرّكة للوعي الإنساني من حيث هي تجعل الناس يعملون على تحسين ظروفهم قصد إيجاد سبل أفضل للعيش، فيقبلون على تحصيل المال لشراء متطلباتهم وإنماء ثرواتهم ويصبح المال في حد ذاته دافعا للعمل وتحقيق المصالح المادية.

كما نجد محفزات أخرى للسلوك ومنها الخوف الذي يدفعنا إلى ابتكار أشياء تبدّده، حيث أنّ هلعنا من الكوارث الطبيعة مثلا كان وراء اختراعنا للتقنيات والآلات المتحكّمة فيها. كذلك مكّنتنا مقاومة الألم من إيجاد الوسائل الممكنة لتخطيه، فالأدوية والمعدات الطبيّة على سبيل المثال ليست سوى نتاج لرغباتنا في معالجة الأوجاع الجسمانية والنفسية.

بالإضافة إلى ذلك يعدّ الغضب باعثا على ردّ الفعل وتغيير الحالة المحتقنة التي نكون عليها أحيانا. تثيرنا الشهوة أيضا وتجعلنا في حالة تحفّز قصوى لتحقيق غرائزنا ورغباتنا الجنسية التي لا تحقق المتعة فقط بل تحافظ على النوع الإنساني برمّته.

يعتبر برنارد فيربير أنّ الإيمان بمقدّس ما هو محفّز أيضا للسلوكات البشرية، لأنّ الأعياد الدينية مثلا تؤكد أنّ الإنسان يتأثّر بمعتقداته ويعمل على ترسيخها. كما لم ينس الكاتب الواجب الاجتماعي الذي يدلّ على انشغالنا بالآخرين ويولّد لدينا الحاجة إلى اعترافهم بنا، وهذا ما يفسّر جلّ أعمالنا التي تسعى في جوهرها إلى نزع الاعتراف منهم حتّى أنّنا نقوم بإنجازات كثيرة لنيل رضا الوالدين، وقد نشعر أحيانا أنّنا مكلّفون بواجبات تجاه العائلة أو الأصدقاء أو الوطن أو الإنسانيّة ككلّ.

أمّا ما يجعلنا نتفانى في أعمالنا، فهو ولعنا بها كالشغف بالكتابة أو بعزف الموسيقى أو الرقص أو الرسم.. وفي الكثير من الأحيان يجعلنا حبّ المغامرة متميّزين ومبدعين.

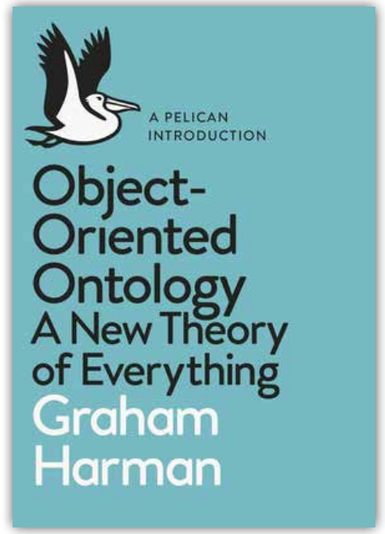
يتمثّل السرّ الفعلي الذي يمكّننا من تحقيق أهدافنا - كما شرحه الكاتب في الفصل المعنون «الكنز في رؤوسنا»- في القدرة على التحفيز العصبي الذاتي لمراكز الرغبات والمشاعر التي تقود الإنسان للتفكير والتعبير والحركة. بل توجد في دماغه مسارات ذهنية عديدة مجهولة سيؤدي اكتشافها الشخصي حتما إلى بلوغ أفكار طريفة.. إنّ عدد هذه المسارات كبير، وهي متفوّقة من حيث الكمّ على كلّ الصلات بالبرمجيات الرقمية لكمبيوتر ذكي. إنّ فهم الإنسان لعقله وتحكمه فيه سيمكنانه من إدراك ما ظنّه في السابق محالا وسيغيّران حتما ظروف حياته.

باحثة وأكاديمية من تونس

نظرية تفسر كل شيء

فيلسوف أميركي يحاول فهم الموجودات وتجاوز مفهوم الحقيقة

عمّار المأمون



اختار معجم أوكسفورد للغة الإنكليزية كلمة «ما بعد الحقيقة» لتكون كلمة العام في 2016، في إحالة إلى صعود اليمين المتطرّف وميوعة مفهوم الحقيقة، وكأن ذلك نبوءة بوصول دونالد ترامب إلى رئاسة الولايات المتحدة، كون الأخير اعتمد على وسائل الإعلام وتبادل المعلومات والتلاعب بها وإثارة العواطف، للتأثير على الناخبين، فـ«الحقيقة» لم تعد هي معيار السلطة السياسية أو النفوذ، بل مجموعة الحكايات التي يمكن توليدها، فنحن في عصر تلاشت فيه الحقيقة والمعرفة على حساب الحكاية، ليغدو صاحب الحكايات الأشد تأثيرا، قادرا على امتلاك «الحقيقة» وتكوينها كما يريد.

عُرف الأميركيّ غراهم هارمان بأنه واحد من مؤسّسي تيار «الواقعية التشكيكيّة» والتي يعتبرها البعض تجاوزا لكانط وإعادة قراءة لهايدغر، وذلك في محاولة للتخلص من ما بعد الحداثة وبعض تخريفاتها على حد تعبير البعض، ومؤخرا صدر لهارمن كتاب «نحو أنطولوجيا الأشياء- نظرية جديدة لكل شيء» عن دار بينغوان، وفيه نقرأ عن نظرية «ooo» أو «Object oriented ontology» التي أسس لها في نهاية التسعينات من القرن الماضي، بوصفها وسيلة لفهم الواقع على أساس العلاقات بين الأشياء والموضوعات، إذ يرى هارمن أنه لا يوجد للواقع شكل جوهري مثاليّ، وهو ليس إلا نتاج الوعي البشري بالعلاقات السابقة، أما الموجودات فليست إلا تجليا لهذه العلاقات ضمن شروط ما.

يبدأ الكتاب بشرح المقاربة الجديدة عبر مفهوم المعرفة، التي احتكرتها المؤسسة الدينية سابقاً، ثم انتقل هذا الاحتكار إلى العلوم الطبيعيّة، التي تدّعي أن قوانينها تعكس الوقع بدقة ولا مجال للتلاعب بها، كونها تشكّل الحقيقة، لكن هذه الحقيقة نسبية في ظل الأنطولوجيا الجديدة، فلا أحد يمتلك المعرفة الكاملة، وهنا يشير هارمن إلى خطورة المثاليّة، والاعتقاد أن هناك شكلا واحدا للحقيقة يحوي خلاص الجميع، وهنا يأتي الانتقاد للفيزياء، فالمؤلف لا يرى أنها قوانينها قادرة على تفسير الظواهر البشريّة، وذلك في إشارة إلى نظرية الأوتار المهتزة التي تقدّم نفسها على أنها أحدث ما توصّل لها العلم، وأشمل النظريات التي تفسّر كل ما يحدث في الكون، مشيرا أن الفلسفة وعلم الجمال، هما الأقدر على تفسير العالم وما فيه.

أوهام الجوهر الصرف

يكشف الواقع عن هشاشة الحقيقة المثاليّة، بوصفه دوما مختلفا عن النظرية، بل نراه أحيانا يهشمها، بسبب استحالة الإحاطة به، وهنا تكمن خطورة الفلسفة التقليديّة، بسبب قدرتها على التفسير، إذ يمكن لها أن تخدم أهدافها الخاصة، لا أهداف البشريّة، وهنا تأتي تفاصيل المقاربة الأنطولوجيّة الجديدة، فهي لا ترى في الواقع مُنتجا يتم بناؤه لغويا وسياسيا أو عبر النشاط البشري الثقافي، بل تراه موجودا خارج الوعي والنشاط البشري، والأهم، أن وعينا بهذا العالم، ليس إلا وعيا جزئيا، تبرز إثره العلاقات بين الموضوعات، كونها نتيجة لتفاعله معها، هذه العلاقات، يمكن أن تتجلى بين أي نوع من الموجودات، كونها لا تعكس إلا خصائص خارجيّة ونسبيّة ضمن شروط الواقع، أما جوهرها الداخلي الذي يكوّنها فلا وجود له أو لا يمكن لنا إدراكه، كونه مستقلاّ عن العلاقات الخارجية وعن وعينا.

غراهم هارمان

أدوار الحقيقة

ترى أنطولوجيا الأشياء أن كل الموجودات متساوية، سواء كانت بشرا أو حيوانا أو فكرة، والأهم أنها متطابقة الخواص، لكنها تختلف في العلاقات بينها، وهذه الموجودات إما واقعيّة وإما حسية، والأخيرة هي أساس الصلات بين الموجودات الواقعية، بل والوحيدة التي تسمح بظهورها، كما أن الموجودات تتجاوز حدود ما يسمح به الإدراك البشري، كونها مستقلة في وجودها، وإدراكنا لها ليس إلا عارضا لهذا الوجود وليس جوهره. وهنا تكمُن أهمية علم الجمال بوصفه قادرا على كشف العلاقات بين الموجودات، سواء كانت موضوعات أو أغراض، وخصوصا أن هذه العلاقات غير مباشرة دوما، ويعدّ أهم تعبير عنها هو الفنّ، كونه يقدّم شكلها «الواقعي» أو يقترح علاقات جديدة بينها، وهنا يأتي دور المجاز، بمعناه الأدبي، كونه يحدّد علاقة بين الأشياء ويجعلها تظهر، كاشفا عن أشكال تشابكها وتكوينها في الواقع، وترى الأنطولوجيا الجديدة أن هذا المجاز لا يكون فعّالا إلا إذا تمكّن الفرد من فهم العلاقات وتبنّيها، هذا التبنّي مرتبط بالمَسرَحة، فالمجاز يكشف عن الأدوار التي تؤدّيها الموجوات، بوصفها تكسبها واقعيتها، وهذا ما يشبه معايشة الدور المسرحيّ، الذي يقترحه المنظّر الروسي كونستانتين ستاسنلافسكي، كون الممثل يحاول تبنّي خصائص الموضوع الذي يؤدّيه.

حقيقة المجاز

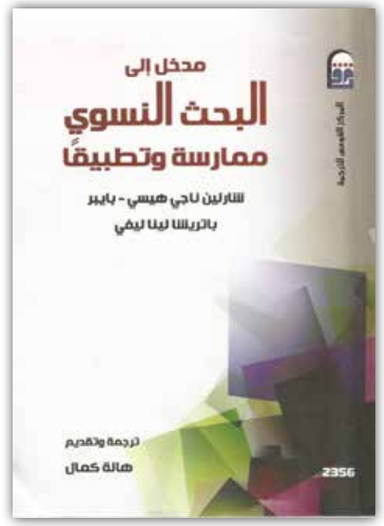
يلعب المجاز دورا جوهريا حين يتمثّل بالعمل الفنيّ، فهو يكشف عن أسرار الحياة ويقدّمها لنا، أما المتعة المرتبطة به، فسببها قدرته على خلق إحساس لدينا بجوهر الأشياء، جاعلا إياه مفتوحا أمامنا لنكتشفه، فالمجاز الأدبي في الرواية أو القصيدة يعتبر موجودا وحقيقيا، كونه يتبنّى علاقات بين الواقعي «النار مثلا» والمحسوس «الجحيم كمجاز عنها»، هذه العلاقات تظهر وتتجلّى أمامنا، كالمسرح، الذي يعتبره هارمان جوهر كل الفنون، كونه يقترح احتمالات وأدوارا تشكّك في علاقتنا مع الواقع، ومدى صلاحيّة المعرفة التي تصلنا منه، كون الواقع ذاته شكل من أشكال الأداء.

يوجّه الكتاب الانتقادات إلى كل من جاك دريدا وميشيل فوكو، بوصفهما من المدافعين عن التكوين الرمزي للواقع، بوصفه مُنتجا، ولا وجود له خارج علاقات القوة التي تنتجه، أما إدراكنا له، فليس إلا نتيجة لهذه العلاقات نفسها التي تكوّننا ضمنه، وكأن الموجودات لا وجود لها بشكل منفصل عنا، بل كلها «أشياء» تخضع لعمليات ثقافية وسياسية لتصبح موضوعات.

كاتب من سوريا مقيم في باريس

النظري والتطبيقي
في البحث النسوي المنهجي

مفيد نجم



يأتي كتاب «مدخل إلى البحث النسوي ممارسة وتطبيقا» للباحثتين شارلين هيسي وبايبر باتريشا ليفي (ترجمة وتقديم هالة كمال) استكمالا للمبادرة التي قام بها المركز القومي للترجمة في القاهرة لترجمة أهم الكتب التي تبحث في قضايا النسوية والفكر النسوي ممارسة وتطبيقا. تتجلى أهمية هذا الكتاب في أكثر من مستوى كما توضح المترجمة هالة ذلك في مقدمتها، فهو من جهة حديث الصدور عن أهم دور النشر الأكاديمية والمتخصصة دار نشر سيج الأميركية 2007، ومن جهة أخرى يمثّل ثمرة جهود مجموعة من الباحثات والمساهمات، اللواتي تنطوي تجاربهن الشخصية على خبرات ميدانية، ما يجعل عدد المشاركين في تأليف هذا الكتاب حوالي عشرين باحثا وباحثة، لكن الجانب الآخر الهام في هذا الكتاب أنه يجمع بين النظرية والتطبيق من أجل التعرّف إلى مختلف مجالات البحث النسوي وممارساته، لكي توفر للباحثة والباحث معرفة نظرية وافية بمناهج البحث النسوي، من خلال التناول المفصل لكيفية دمج المنظور النسوي في مناهج البحث الأخرى وصولا لخلق ممارسات جديدة في مجال البحث النسوي.

ومن أجل دقة الترجمة وتقديم المعنى الوافي للأفكار توضح المترجمة الشروط التي التزمت بها انطلاقا من تخصصها في مجال هذه الدراسات، مستعينة بقاموس النظرية النسوية والمصادر النسوية الأخرى.

فلسفة الكتاب

تؤكد الباحثتان في تقديمهما للكتاب على أنه ليس من السهل تعلّم البحث النسوي من خلال الشرح المكتوب وقراءة المناهج، لأنه عملية معقّدة يتداخل فيها المعرفي بالنظري والمنهج بصورة وثيقة، وهو ما أدركتاه عندما وجدتا أن النسوية ليست كيانا واحدا، وهي متعددة الأصوات، ما استدعى تكليف بعض النسويات بكتابة بعض نصوص هذا الكتاب حول القضايا الإبستمولوجية والمنهجية وحكايات العمل الميداني، إضافة إلى تحقيق التفاعل بين مكوّنات البحث المختلفة ومحاولة فتح نافذة يطلّ منها القارئ على منظور الباحثة النسوية.

يتوزع الكتاب على ثلاثة أبواب وأحد عشر فصلا تتناول فيها الباحثات النسويات مسألة التحيّز الجنسي وبناء المعرفة النسوية، من خلال التعرّف على أوضاع حياة النساء، وعلى ما بعد البنيوية النسوية. وتحظى منهجيات البحث النسوي حيّزا مهما وكبيرا إلى جانب تطبيقات هذا البحث، لا سيما البحث الاستطلاعي النسوي. ومنذ البداية نلاحظ الفهم الواسع لمسألة النسويات انطلاقا من وعي أوسع لمفهوم النسويات، التي تشمل طبقات وأعراق وثقافات مختلفة، وتجارب متعددة.

هنا تطرح الباحثة أبيجيل بروكس وشارلين هيسي بايبر سؤالهما الهامّ ما البحث النسوي؟ لتجيبا بأنه دراسة البنى الفكرية والاجتماعية والأيديولوجيات القائمة على قهر النساء. وإدراكا من الباحثتين لتعدد التجارب والثقافات التي تنتمي إليها النساء، فهما تطالبان باستخدام مناهج متعدّدة في البحث النسوي.

امتياز النساء المعرفي

يركز البحث في مقاربته لتجارب النساء على أن هذه التجارب مع القهر تشكّل منظورا قويّا لتقييم المجتمع ووضع الحلول المطلوبة لتغييره. فالمرأة في هذه المجتمعات تعمل على تنمية وعي مزدوج لضمان

مياسة محمد

البقاء وحماية نفسها، فهي إلى جانب معرفتها بأدوارها الاجتماعية المفروضة عليها تسعى إلى معرفة منظور الرجل وتوجهاته ودوافعه. وتخلص النسويات المعنيات بدراسة موقع المرأة في المجتمع إلى أن امتلاك المرأة لهذا النوع من الوعي يجعل من الممكن توليد معرفة عن العالم، ما يمنح النساء امتيازا معرفيّا.

وينتقل مصطلح ما بعد الحداثة الذي يعني عند الدارسات في هذا الكتاب موقفا معرفيّا إبستمولوجيّا من مجاله العام إلى المجال الخاص بالنسوية، كما يظهر ذلك في دراسات باحثات ما بعد الحداثة النسويات، اللواتي يؤكدن أن ما قدمته نسويات الحداثة قد فشل في الكشف عن تعقيدات علاقات القوى التي تحملها مفاهيم الجندر والهوية والجندر. لكن النقد الكبير الذي وُجّه لنسويات ما بعد الحداثة والانقسامات التي حصلت في صفوفهن لم يمنع الحديث عن تطور الفكر ما بعد الحداثي للنسوية وخلفياته.

لقد اعتمدت النسويات ما بعد الحداثيات لا سيما الفرنسيات منهن في بناء المعرفة على فكرة موت الإنسان، لأن الحداثة التي اعتمدت على تصنيفات ثنائية العقل مقابل الجسد والمرأة مقابل الرجل كشفت عن منظور للذات ساهم في تشكيل النساء باعتبارهن أدنى من الرجل. لذلك يعدّ تغيير المرأة لمفهومها عن الذات مدخلا لتحقيق أهداف النسوية، وقد ساهمت المشاركات النسويات في هذ المجال في إغناء الأدبيات النسوية بدءا من مفهوم النوع الذي قدمنه وصولا إلى النقد ما بعد الحداثي لمفهوم الذات.

التاريخ الشفاهي النسوي

يعتمد مفهوم التاريخ الشفوي على تراث طويل من الانتقال الشفاهي للمعرفة، وأداته هي التواصل والحكي، لكن روايات التاريخ الشفوي تختلف عن المقابلات الشخصية لأنها أطول وتتعمق كثيرا في الحوار الذي قد يستمر شهورا أو سنين. وتشير الباحثات الشفويات إلى كثرة استخدام هذه الوسيلة نظرا إلى أنها توفر كمية كبيرة من الناس وتشكّل وسيلة لمعرفة المسكوت عنه في حياة النساء. إن الارتباط العضوي بين التاريخ الشفوي والفكر النسوي يتجاوز معرفة النساء وحالات القهر التي يعشنها إلى طريقة تصوّر الفكر النسوي لهذه التجربة أي بين الفرد والمجتمع.

ويظهر دور الباحث أو الباحثة أثناء مقابلة التأريخ الشفوي من خلال الإنصات الفاعل الذي يستدعيه المنهج البحثي والتخلّي عن الرغبة في السيطرة على مسار الحوار، إضافة إلى الانتباه لكل ما يحيط بالحديث، ثم يكون على الباحث/ الباحثة العمل على الربط بين سيرة حياة الفرد والسياقات الثقافية والمؤسسية الأشمل بوصفها تمثل خلفية لهذه التجارب الفردية. وتنوه الدارسات أيضا إلى ضرورة انتباه الباحث/ الباحثة إلى الشكل الذي يتم به سرد المضمون، لأن الناس يتحدثون بطرق مختلفة.

مقاربات نسوية

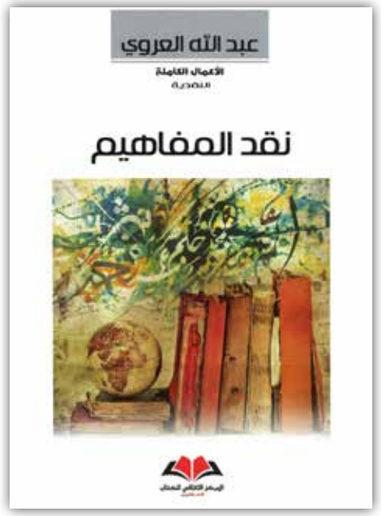
من المناهج الأخرى التي تستخدم في البحث النسوي هناك المناهج المتداخلة التي تستخدم في دراسة واحدة، وهنا يلاحظ تفاوت أوقات جمع المادة البحثية واستخدام الإبداع والابتكار في هذا البحث. وفي هذا السياق تقدم الباحثتان ديبورا تولمان ولورا شالاكا مثالا مبتكرا لهذا النوع من البحث من خلال منظور نسوي، حاولتا فيه تقديم صورة لجنسانية الفتاة المراهقة مع الاستعانة بالعلوم الاجتماعية والتركيز على علم النفس.

وتتحدث الباحثتان عن البحث الاستطلاعي وطريقة تطبيقه عند استكشاف القضايا النسوية لكنهما قبل كل شيء تقدمان عرضا تاريخيا لهذا النوع من البحث، كما تتحدثان عن الاختلافات الموجودة بين المناهج الكيفية والكمية ومزايا كل منهما، لكن الأهم هو شرح البداية التي يجب أن يكون عليها البحث الاستطلاعي بدءا من وضع أسئلة البحث وفرضياته وحتى اختيار أساليب معينة في هذا البحث بسبب وجود أنواع مختلفة من الاستطلاعات.

وفي ختام الكتاب توضح الباحثتان أن الهدف من هذا الكتاب تقديم تجربة عملية مباشرة من منظور نسوي، إضافة إلى ما يجب التفكير فيه عند اكتمال البحث.

نقد المفاهيم
عبدالله العروي
يناقش عبدالله العروي

مخلص الصغير



صدر هذه الأيام كتاب جديد للمفكر المغربي عبدالله العروي بعنوان «نقد المفاهيم»، عن المركز الثقافي للكتاب. في هذا الإصدار الجديد يحاور العروي نفسه وكتاباته وينتقدها، وخاصة مشروع المفاهيم، الذي صدر في كتب مفردة ناقشت مفاهيم الأيديولوجيا والحرية والدولة والعقل، والتاريخ في جزأين، ما بين 1980 و1996، قبل أن تصدر هذه الكتب مجتمعة نهاية السنة الماضية. ليأتي اليوم كتاب «نقد المفاهيم» وهو يقدم قراءة في هذه المفاهيم، وفي تراث عبدالله العروي، وفي مفاهيم جديدة، عبر صفحات وتأملات هذا الكتاب الذي يحكي لنا حكاية فلسفية شيقة، ويبين لنا كيف يفكر عبدالله العروي في عبدالله العروي وهو يحاوره ويتجاوزه باستمرار.

مفاهيم

عبدالله العروي ليست هي «الأيديولوجيا» أو «الحرية » أو «الدولة» أو «العقل»... وسواها من المباحث التي خصها بالتحليل. فتلك كانت المفاهيمَ التي قامت عليها الحداثة الغربية، كما أراد أن يقول لنا الرجل.

مفاهيم العروي الحقيقية وآلياته في القراءة والتفكير والتحليل هي التي يقدمها في هذا الكتاب، وهو يسر إلينا بها. وأما أول مفاهيم العروي فهو «السجال». وهنا يصرح المؤلف في مفتتح الكتاب بأن علاقته بالفلسفة وعلم الكلام إنما هي علاقة «سجالية».

أما المفهوم الثاني فهو مفهوم «التعددية». وهنا، يصارحنا العروي بأن هذه التعددية طافحة في جل كتاباته، ومن يتصفح كتاباتي، يقول العروي «يتأكد بسهولة أنني مجبر في النهاية على الانتصار للتعددية». ففي «الأيديولوجيا»، يخاطبنا العروي «تجدون ثلاثة أشكال للوعي»، وفي كتاب «الإسلام والتاريخ»، ينهض ذلك الحوار ما بين الفقيه والمؤرخ، وفي كتاب «مفهوم التاريخ» ثمة ثمانية شواهد وثمانية تواريخ، لا تاريخ واحد. وأما في كتاب «مفهوم العقل»، وهو آخر «المفاهيم»، ففيه حديث عن منطق القول في مقابل منطق العقل. وذلك حين حدثنا العروي عن أن الحداثة فعل وممارسة، وأنه لكي نتحدث عن الحداثة ينبغي أن نتحدث، قبلها، عن اللاحداثة، وأن نكنسها من الشوارع والمقاهي.

ويخلص العروي، وهو يعيد شريط مصنفاته إلى أن «هنالك دائما تعددية تزيد وتنقص، حسب الحيز الذي تتجلى فيه». والحال أن «التوحيد لا يتحقق إلا في الذهن، وعبر استحضار الزمن. وأما في كل لحظة، عند الإدراك، فإننا لا نلمس سوى الاختلاف». وهنا يمكن أن نضيف إلى التعددية مفهوما آخر يتدلى من شجرة الحداثة، ومن فكر العروي، وهو مفهوم «الاختلاف»، الذي يؤسس للتفكير وللقول الفلسفي عند هذا المفكر المغربي.

المقارنة والتأويل

يعقد المؤلف فصلا للحديث عن «علوم المجتمع»، مثلما يناديها العروي، وهو يدعو إلى أن تشمل علوم المجتمع هاته الاقتصاد ثم الاجتماع ثم التاريخ ثم السياسة ثم الجغرافيا البشرية ثم علم النفس ثم التربية. ويتساءل العروي لماذا نجد هذه التخصصات موزعة عندنا على معاهد مختلفة، بينما هي مجتمعة

ريم يسوف

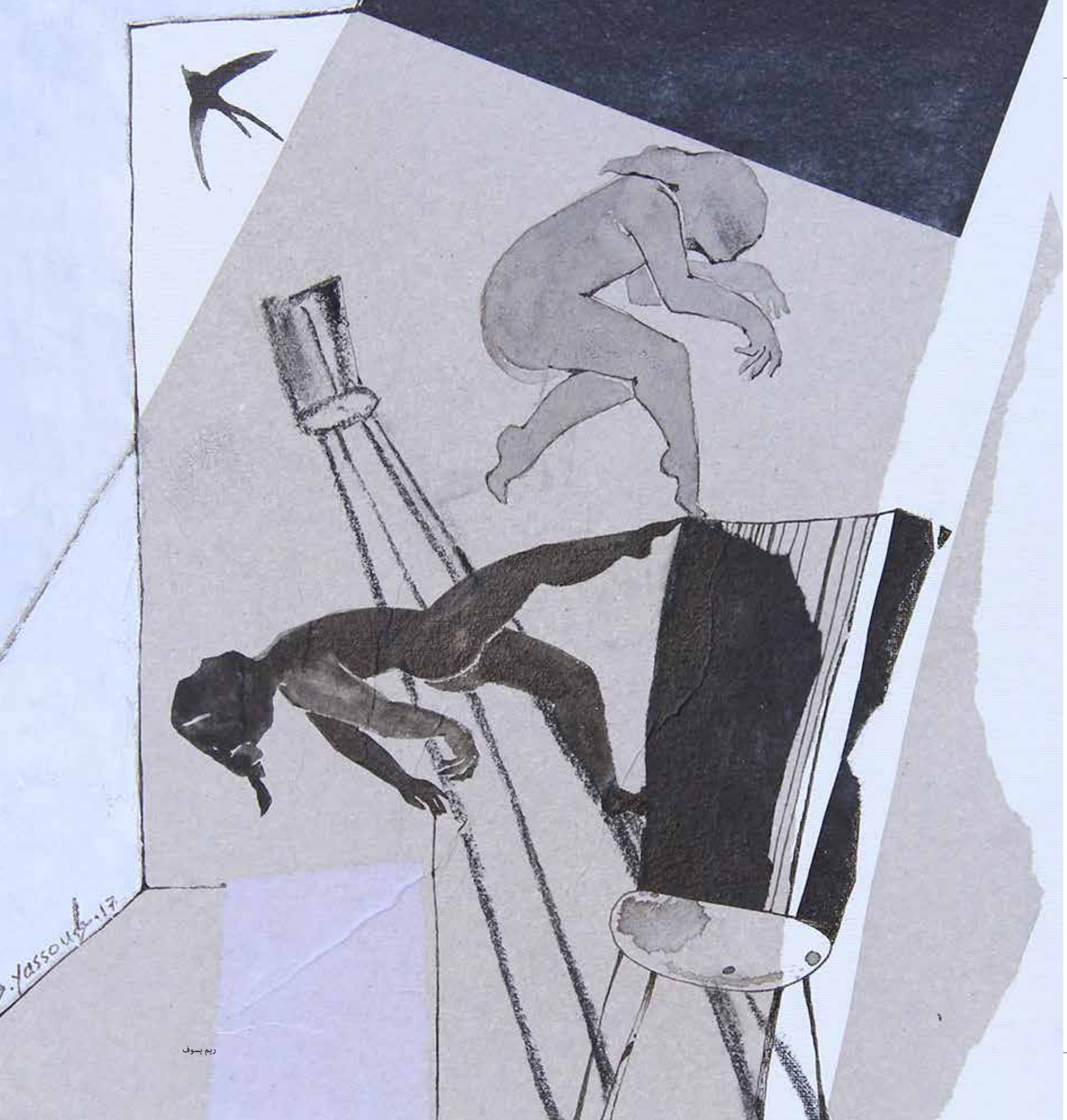
عند غيرنا. ليختم الفصل الثاني من الكتاب بنداء يدعو فيه إلى إعادة النظر في الهيكل الجامعي، في العالم العربي، كما تأخذ علوم المجتمع المكانة التي تستحقها بجانب العلوم الأخرى، وبتعاون وتلاقح معها. وهذه المسؤولية «ضرورة أكاديمية وحاجة تربوية ملحة»، تبعا لنداء العروي.

في هذا السياق، ومن أجل التأسيس لهذه العلوم وإعادة استنباتها في حقل الثقافة العربية، يتحدث العروي عن مفهومين هما المقارنة والتأويل، تم إعمالهما وتشغيلهما من قِبَلِ دارسي أي مجتمع من المجتمعات.

يعود بنا العروي إلى سؤال «من هو السوسيولوجي الأول؟» وما إذا كان المؤرخ اليوناني توقديد أم ميكيافيللي أم مونتسكيو أم ابن خلدون؟ لا يهم العروي هذا السؤال، بل يهمه ما وراءه. فحين ينظر إلى الأمر يتبين له أن ما يجمع هؤلاء الأعلام هو أنهم درسوا مجتمعاتهم في مقارنة مع المجتمعات الأخرى، قبل أن يقوموا بصياغة أطروحة تنتمي اليوم إلى ما نسميه عملا تأسيسيا لعلم الاجتماع. فهذا توقديد وقد بنى أطروحته على المقارنة بين أثينا الديمقراطية وإسبارطة الإيرانية الأرستقراطية. وذلك ميكيافيللي وهو يقارن بين الجمهورية الإيطالية والنظام الملكي في فرنسا وإنكلترا، مثلا، وكيف مهد لقيام الدولة الحديثة. وهذا مونتسكيو وهو يقارن بين تقدم المجتمع الإنكليزي المسيحي وتخلف الأمم الآسيوية تحت لواء إمبراطورياتها الشاسعة، من عثمانية وصفوية ومغولية وصينية... وذلك ابن خلدون، مؤسس علم العمران، عند العروي، وهو يقيس مجتمعات الحضارة على مجتمعات البداوة، ويقارن بين عصبية العرب والبربر، وانفتاح الأتراك. وجب التنبيه هنا إلى أن العروي قد أصدر كتابا سنة 1990 بعنوان «ابن خلدون وماكيافللي». وها هو اليوم يخوض مراجعة في هذا الكتاب، لينبهنا إلى أن صاحب «المقدمة» إنما أَعْمَلَ المقارنة بين العرب والبربر والأتراك منهجا لتأسيس علم العمران، معتمدا على ما لاحظه أثناء تنقلاته في مناطق الغرب الإسلامي، وعلى ما قرأ عند الرحالة من أمثال المسعودي أو المقدسي أو ابن حوقل، وعلى ما وقف عليه من حال الأتراك بعد رحلته شرقا وغربا.

المقارنة التي يأخذ بها العروي هي التي لا تبحث عن التشابه والمماثلة، «لأنها تؤدي حتما إلى التلفيق وإن سمي توفيقا»، يقول العروي. إنها المقارنة التي تقف عند المفارقة والاختلاف الذي تحدث عنه من قبل. يذكرنا كلام العروي بالقاعدة الأصولية «نسبة إلى علم أصول الفقه»، وهي أنه «لا قياس مع وجود الفارق». والفارق من المفارقة، ولذلك لا يمكن أن ندعو إلى إحياء الميكيافللية أو الخلدونية، مثلا، لأن «المقارنة» لا تصح هذه المرة. وهنا يلتقي العروي مع الجابري، الذي ختم مقالين له من كتاب «التراث والحداثة» بعبارته الشهيرة «إن ما تبقى من الخلدونية هو ما يجب أن ننجزه وليس ما أنجزته».

ولئن كان الوصف يحمل في طياته منطق



ريم يسوف

المقارنة، أو الموازنة، بتوصيف العروي، كما في خطاب الرحالة، مثل ابن بطوطة، أو المستكشفين، من طراز شارل دو فوكو، فإن الوصف لا يمكن أن يرقى إلى مستوى التأويل، لأن التأويل يبدأ حيث يتعذر الوصف. «في البدء يكون هنالك تفاهم وتواصل مباشر، ويكون معه تفاهم تلقائي، من غير أن يحدث انفصام ما بين المعنى والشيء. ولسبب طارئ، ربما يكون عامل الزمن، يحدث انقطاع وانفصال يمنعاننا من الفهم والإدراك». هكذا، يتشكل فراغ وبياض مع الوقت، فلا يمكن أن يملأهما سوى التأويل. فتغدو الممارسة التأويلية عند العروي أشبه ما تكون باستعادة معنى أصلي غاب عن الذهن مع مرور الزمن. ونحن حين ننتقل من زمن مضى إلى زمن جديد، فإن هذا الأخير يغير المعنى ويحرفه ويحوره، فيصبح المعنى غامضا.

وبينما يلجأ التقليدي إلى محاولة استعادة المحيط الأول حتى يتضح المعنى «الأصل» من جديد، يلجأ العقلاني إلى تطويع المعنى الأول حتى يتطابق مع المحيط الحالي، فيحصل الفهم من جديد.

حكاية فكرية

مرة قال عبدالله العروي إنه يلجأ إلى كتابة الرواية حين يعجز التفكير عن إدراك الحقيقة. وبلغة العروي نفسه، حين لا يقوى المؤرخ على فهم ما جرى ويجري، لا بد من الرواية. وقد افتتح العروي روايته الأولى «الغربة» باستهلال لأندريه جيد يقول فيه «التاريخ رواية واقع، والرواية تاريخ متوقع». وإذا كان العروي قد قدم لنا سيرته الذهنية، بمعنى ما، عبر شخصية إدريس، ومن خلال ثلاثيته الروائية «الغربة» و«اليتيم» و«أوراق»، فها هو يقدم لنا سيرته الفكرية، ورحلته مع المفاهيم، عبر محكيات هذا الكتاب.

وبالفعل، نحن أمام تفكير بنفَس سردي، حيث نجد العروي «يروي»، وهو يتحدث بضمير المتكلم، منذ المقدمة «كثيرا ما أسأل عن علاقتي بالفلسفة وعلم الكلام، في إطار ما أسميه بالتاريخية، سيما وأن تلك العلاقة تبدو سجالية». أو حين يقول «حاولت أن أوضح موقفي من هذه المشكلة في كتاب 'أوراق'». وها هو يسمي روايته كتابا، قبل أن يضيف «أميل بطبعي إلى التفلسف، لكن الفترة التي نشأت فيها، والبيئة العائلية كذلك، كانت لا تبدي تفهما لذلك الميل. كانت تدعو الجميع، والشباب بخاصة، إلى الارتباط بالواقع»، لتبدأ حكاية العروي الفكرية منذ ذلك اليوم.

وفي سياق آخر، يضيف المفكر المغربي «من يتصفح كتاباتي المختلفة يتأكد بسهولة أني مجبر في النهاية على الانتصار للتعددية». وحديث العروي عن كتبه ها هنا يدل على أن الكتاب الذي بين أيدينا هو «كتاب الكتب» في مكتبة العروي، لأنه يناقش كتبه الأخرى ويساجلها.

العلم وخياله

كان العروي قد ارتاد عوالم «الخيال العلمي» في روايته الأخيرة «الآفة»، ليقول من خلال الرواية ما لم يستطع قوله من خلال العلم، والعهدة عليه.

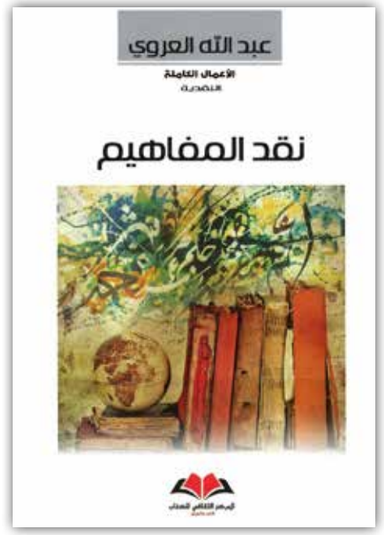
الثنائية التي يقوم عليها كتاب «نقد المفاهيم» هي ثنائية العلم وغير العلم، «وهذا هو موقفي المعرفي»، يشدد المؤلف، ويضع سطرا تحت العبارة في هذا الكتاب. وهذا العلم لا يمكن أن يتقدم إلا بالتجاوز، وبلا تجاوز لا يتقدم العلم، حسب المؤلف.

ليخلص العروي إلى أنه لا يوجد اليوم إلا شغلان جديدان: العلم والخيال العلمي. «إذا كنت مؤهلا، فعليك بامتهان البحث العلمي، وإذا لم تكن، وكانت لك قدرة على التعبير، فعليك اليوم بكتابة القصص العلمي»، وتلك وصية العروي ومفهومه لمستقبل العلم والتفكير والإبداع في كتاب «نقد المفاهيم».

كاتب من المغرب

نظرية الأجيال
في الثقافة العربية الإسلامية
لسيار الجميل

باسم فرات



أطل علينا المؤرخ العراقي المقيم في كندا؛ الدكتور سيار الجميل، بكتاب يمكن عده من أهم الكتب التي تؤرخ بصدق لثقافتنا العربية، وهو كتاب «نظرية الأجيال: المجايلة التاريخية، فلسفة التكوين التاريخي، تحقيب الثقافة العربية الإسلامية»، الذي يفسر من خلاله عملية السيرورة والتواصل التاريخي في هذه الثقافة، من خلال مدخلات أولية؛ أهمها «التحقيب التاريخي»، وهو لبنة أولى تحتاج إلى لبنات أخرى، من أجل تحقيب تاريخ العالم.

التحقيب

التاريخي، هو محاولة لتصنيف أو تقسيم الزمن/ التاريخ إلى كتل منفصلة ومركَّبَة، بهدف معرفيّ ووصفيّ تجريديّ يوفّر معالجة مفيدة للتاريخ البشريّ؛ عندما نقرأ أعمال «جيري بنتلي» في تحقيب تاريخ العالم، ندرك منذ الوهلة الأولى أن أفكاره وتطبيقاته فيما سمّاه بـ«عبر التفاعل الثقافي» قد استلهم بشكل أكيد من الثقافة التاريخية العربية، سواء تلك التي تبلورت قبل أوانها في الكتابات التاريخية والتي يقف المسعودي على رأسها؛ أم تلك التي أكّدَ عليها الجغرافيون الأوائل في الثقافة العربية.

إن جيري بنتلي يحدّد منذ البداية منهجه، إنه يلتقط جملة من الأفكار التاريخية عن الثقافة التاريخية القديمة في المعرفة العربية الإسلامية، ويقول: «المؤرخون يعرفون جيدا أن تحديد فترات التاريخ هو الأكثر تماسكا وإتعابا، ولكنه لا يفصح عمن قصد بالمؤرخين العارفين جيدا بمسألة التحقيب، وهو منهج صعب للغاية، لكن الدكتور الجميل يفصح بجرأة بالقول: «إن المسعوديّ ومدرسته ومَن جاء من بعده وينهج نهجه، هم الذين قدّموا للبشرية ذلك الاكتشاف الذي سبق أصحابه عصرهم بقرون طوالٍ ليقدموا في البواكير الأولى نظرية يؤسسون من خلالها لمنهج كامل في التحقيب؛ كالذي وصفه بنتلي بـ«واضح المنعطفات في الماضي».

التاريخ الكمي الثقافي

التاريخ الكمي الثقافي يدعو المؤرخ إلى أن يتعمق كثيرا بعيدا عن أسيجته التقليدية، ليكون متمرّسا في المسائل الثقافية التي يبحث فيها ويتدارسها معرفيّا على نطاق واسع، وأن ينتقل من الميثولوجيا العادية إلى المعرفية في العلوم الاجتماعية، على أن يوظّف ما يمكن استخدامه بشكل خاص في التاريخ الاقتصادي في التطبيق الكمي، وقد غدت هناك أساليب متكاملة كجزء من المنهج التاريخي الأوسع. إن التاريخ الثقافي في أساليب بحوثه الحديثة لا يقتصر على درس بياناته الحديثة، فثمة معلومات وإحصاءات قديمة تتناثر في كتب تراثية ومخطوطات ودواوين شعر ووثائق وموسوعات، ويُعَدّ الفارابي بحسب الباحث سيار الجميل أول مؤسس لهذا النوع من التاريخ الكميّ الثقافيّ؛ في كتابه «إحصاء العلوم».

قيس سلمان

ابتكارات الحضارة العربية الإسلامية

تفوَّق الفارابي في إحصاء العلوم لأول مرة، وصحَّت أرقام الكندي عن مسافات البحار؛ فهي أقرب إلى الحقيقة من تلك التي كتبها بطليموس، وأسس الجاحظ أفكار النشوء والتطور، وأسس ابن خرداذبة علْمَ البلدان، وأسس ابن خلدون عِلْمَ العمران البشري (الاجتماع)، وأسس الطبري تدوين الحوليات التاريخية وفق التسلسل الزمني، وصنَّف ابن خلكان في التراجم والمعرفة البلدانية، وأسس الخطيب البغدادي للمحلّيّات (التاريخ المحليّ)، وأسس المسعودي للمعرفة الموسوعية للعالم، وأسس الجرجاني لتفكيك النص الشعري، وأسس ابن الأثير فنّ الكتابة، وابن قدامة لنقد الشعر، وأثرت مدرسة حنين بن إسحاق في الترجمة، والقلقشندي في الإنشائيّات، وسجَّل أبوالفرج الأصفهاني في «الأغاني» منهجا من الاعترافات الصريحة للمعاني وغيره، أمّا في الجغرافية الإنسانية عند العرب والمسلمين؛ كما يُسمّيها المستشرق الفرنسي أندريه ميكال؛ فلقد كانت ينبوعا معرفيّا للجغرافية التاريخية التي تطوّرت تطوّرا كبيرا في القرن العشرين.

ولعل الثقافة العربية الإسلامية؛ بحسب الباحث؛ هي أبرز ثقافة اهتمت بحياة أبنائها، وتراجم أعيانها ومستويات طبقاتها، وسِيَرِ زعمائها وقادتها وعباقرتها، وهي ظاهرة لم تكن وليدة تطوّر تلك «الثقافة» وثقل عناصرها، بل إن جذورها تعود إلى اهتمام العرب منذ القدم بالإنسان عضوا في وحدة اجتماعية قويّة عند العرب هي «القبيلة». وعليه؛ فإن خصوصية العرب الاجتماعية إنما تفصح عن تمسّكهم واعتزازهم بـ«الأنساب» و«الأصلاب» و«الأرحام» كأحد أبرز المعايير السوسيولوجية التي مَيَّزَت العرب عن غيرهم، علما بأن النَّسّابين العرب كانوا (ومازال بعضهم اليوم فُرادى) يحفظون أنساب العرب قاطبة مشافهة ورواية.

تكوينان: سياسي وحضاري

يدعو الباحث في هذا الكتاب المهم؛ إلى الفصل بين تكوينين أساسيين اثنين في الحياة التاريخية العربية- الإسلامية: تكوين سياسي وتكوين حضاريّ، متأملًا الفصل بين كل ما هو سياسيّ تابع لتاريخ الدولة، وبين كل ما هو حضاريّ تابع لتاريخ المجتمع؛ ليُشير- وهو مُصيب- إلى أن هذه «الثنائية» المتباعدة والتي لم يدركها بعد إلّا الندرة القليلة، هي السبب في جعل الرأي المثقف، العام، في دنيانا العربية والإسلامية يُفكّر أن كل ما هو ماضٍ في الحياة التاريخية العربية- الإسلامية هو زاهر رائع، وأن كل ما هو حاضر اليوم لديه قاصر خانع، وأضيف إلى قوله؛ إن طائفة أخرى لا ترى في تاريخنا سوى الخراب والدماء، ولا تجيد النقد بل كيل الشتائم واللعنات للماضي، وهاتان الرؤيتان ترسّختا في الوعي واللاوعي معا من رواسب ومركّبات ذهنية نتيجة سوء ما تعلّمته أو ما قرأته، أو ما تربت عليه على امتداد عقود القرن العشرين.

أدى استبداد الأنظمة العربية إلى ردة فعل؛ حتى عند العرب أنفسهم، الذين بدأ جزء كبير من «مثقفيهم» النظر إلى عروبتهم باستهجان واضح، ويسود منذ عدة عقود أن «تاريخنا هو ماضٍ وليس تاريخا بالمعنى الدقيق» و«صحراوية الحضارة العربية» ونسب كل جميل فيها لغير العرب، هذا ما يقترفه ويردده «المثقفون» بلا وازع من ضمير وبلا أدنى شعور بالمسؤولية، لكن الدكتور سيار الجميل بعلميته ومنهجيته الصارمة يُوضّح لنا بأن الحضارة العربية- الإسلامية، كانت مَدَنيّة معرفيّة أكثر مما هي سلطوية سياسية! ونحن عندما نتحدث عن مَدَنِيَّةٍ عظيمة، فإننا نعني فوق كلِّ شيء، تراثا بشريّا ناتجا عن حضارةٍ واعيةٍ تمام الوعي، ومنتشرة تمام الانتشار، وعن دراسة مدنية معينة، يكون في أول اهتماماتنا التعرف على خصائص تلك

قيس سلمان

الحضارة التي كانت الأكثر خصوصية وتميزًا؛ بفعل قوة مكتسباتها ومنتجاتها.

العنوان عتبة النص، وعنوان هذا الكتاب، يكشف نظرية للأجيال الثقافية- المعرفيةَ العربية على امتداد سبعةٍ وأربعين جيلا، ودور المدن العربية في هذه الثقافة، إنها كما قال الباحث، ثقافة مدن؛ ويمكن التوسع في كل جيل من الأجيال التي تمتد إلى ما يقرب من ألف وخمسمئة سنة، مثلما يمكن التوسع في كل موضوع تناوله الباحث، وكل موضوع من هذه المواضيع يمكن أن نخرج بكتاب ضخم إن لم يكن موسوعة، لقد وضع الباحث سيار الجميل لبنة أساسية في عمارة تستحق أن تُنجز، وهو يُعبر عن أمنيته في متن الكتاب بأن يُكمل مشروعَهُ هذا باحثون آخرون وأن يتوسعوا فيه، فهو مشروع لا يمكن أن ينهض به فرد واحد.

«نظرية الأجيال» كتاب يعطيك الكثير حين قراءته، لا بدّ لك بعد إتمامه أن تعي أن غالبية السرديات، ومعظم الخطاب المتداول في ما يتعلق بالتاريخ فيه استخفاف كبير؛ بل ووقح؛ بفهم التاريخ، بوصفه علما لا يمكن الفتوى فيه حتى في أصغر الأمور وأكثرها هامشية، كتاب يُعدّ بحق منهجا لا بدّ أن يمر به كل من يَودّ الحديث في التاريخ، ومَن يُبدي رأيا في الحضارة العربية الإسلامية والعرب وبقية القوميات والإثنيات، مدافعا أو مهاجما، إنه درس يقيك الوقوع في ما وقع ويقع فيه كثير من «النخبة» من إطلاق آراء غريبة وعجيبة، مبنية على أوهام وعواطف جياشة سلبية أو إيجابية؛ وهم يجهلون أن التاريخ ليس تاريخا سلطويّا دمويّا فقط، بل هناك تاريخ اجتماعي وثقافي، تاريخ المكتبات والعلماء والمبدعين، والمثقفين والكُتّاب عموما.

في جدلية الأستذة والتلمذة

جدلية المجايلة التاريخية، يذكر الباحث وجهة نظر لهيغل (1770-1831م): «إن التاريخ البشري يتألّف من مراحل مختلفة، في كلّ منها تظهر الروحية الكونية ذاتها في روح أو إرادة معيّنَة مجتمعية أو وطنية؛ هذه الروح (الإرادة) تسيطر في عصرها، ولكن لها حدودها، وعندما تهمل هذه الحدود، فإن روحا جديدة تنبعث في شعبٍ آخر». ويطرح الباحث سؤالًا: أين تقف كونية الحضارة العربية- الإسلامية، من هذه العملية؟

بلا شكّ فإن الحضارة العربية- الإسلامية خضعت لهيمنة هذه الإرادة، لا سيما في بواكير مراحلها الأولى وأجيالها التأسيسية، إذ نجد الولاء الجمعي نفسيّا واجتماعيّا للإرادة الواحدة، التي عُدَّت رابطا أساسيّا جمع بواسطته عدة حالات متباينة في حالة واحدة ضمن أنظمة فكرية متنوعة. وقد تميز العرب المسلمون عن غيرهم من الشعوب في ميراث ضخم يُعنى بالسّير والتراجم، وهو ما يخدم في بناء المجايلة التاريخية. وَفَضَحَت الزاعمين عنوةً وبلا وجل؛ بأن تاريخ العرب المسلمين الحقيقي، عهودَ حُكّام وأُسَرٍ حاكمة وسلطات وتمزقات سياسية وانقسامات داخلية فقط، فهذا التراث الضخم من موسوعات ومعاجم السِّيَرِ والتراجم، لأعلام هذه الأمة، يوَضّح ويُثبت أنه تاريخُ نموٍّ حضاريٍّ متراكم في تقاليده وحفظه على أيدي سلاسل عنقودية متواصلة من العلماء والطلبة (= الأستذة والتلمذة) من جيل إلى آخر.

نظرية الأجيال عمادها «الأستذة والتلمذة» أي سلاسل الأجيال، إذ ما من «كاتب» شاعرا أو فقيها أو مؤرخا أو جغرافيّا أو نحويّا أو متفلسفا أو أي صنف من أصناف الكُتّاب كان؛ إلّا ولديه أساتذة درس عليهم وتلاميذ درسوا على يديه، إذ تخبرنا مئات السّير وتراجم الأعلام وكتب الطبقات، أن هناك تأكيدًا واضحًا على جانبين أساسيين:

أولهما: الاحتفاظ بنزعة انتماء كبير لكل جيل سابق من أيّ جيل لاحق، اعترافا بفضله ودَين أساتذته الذين كانوا يمثّلون حلقة واحدة من سلسلة حلقات متوارثة ومتواصلة عن أجيال سابقة من أجل تكوين أجيال لاحقة.

ثانيهما: التعبير الخصب والمتنوع عن واقع متعدد الجنبات، غني بالتفاعلات، متباين في النزعات، مثقل بالنخب والطبقات.

سلاسل الأجيال هذه خلّفت لنا تراثًا تدوينيًّا بوصفه البرهان الحقيقي والأكثر دقة وقوةً على كثافة الوجود السكاني لمجموعة لغوية ما، وهذا يجعل من مزاعم أي مجموعة سكانية؛ شفاهية كانت أو كتابية؛ بأحقيتها في مدن وبلداتٍ ما، في بلدان مثل العراق وبلاد الشام ومصر، تصل إلى جريمة الاحتلال حين يكون ميراث تلك المدن والبلدات غالبيته المطلقة ليس بلغتها، وبلا شكّ وبدون أدنى مواربة، فإن مزاعم الشفاهيين أكثر إيغالًا من جرائم الاحتلال والإلغاء والإقصاء والعنصرية والتزوير. لأنه لا يمكن لشفاهيين أن يكون وجودهم في تلك المدن والبلدات إلّا وجودًا هامشيًّا وإلّا لتحولوا إلى الكتابة والتدوين وأنجزوا تراثًا يُعطي تلك المدن والبلدات هُويتها القومية.

دور المرأة ومجايلة النّسوة المثقفات

اشتهرت الحضارة العربية الإسلامية بوجود النساء في فضائها الحضاريّ، ولكن الجواري والمغنيات أخذنَ حيّزا واسعا من الوعي الجمعي العام، فتمّت إزاحة المثقفات العالمات والمحدثات والأديبات نحو رفوف الكتب التي لا يقرأها إلا النخبة بل نُخبة النخبة، وهنا يرينا المؤرخ ومؤلف سِفْرِ «نظرية الأجيال» بجدول إحصائي مهم، يبين عدد النسوة في بغداد وحدها في القرنين الخامس والسادس الهجريين/ القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين، وأن عدد النساء الشاعرات والكاتبات قد بلغ (189) امرأة؛ منهن (15) امرأة عشن في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، و(85) امرأة عِشْنَ في القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، و(80) امرأة امتدّتْ حياتهن إلى أوائل القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، و(9) كُنّ من المخضرمات بين القَرنين الخامس والسادس الهجريّين/ الحادي عشر والثاني عشر الميلاديّين.

كاتب من العراق مقيم في الخرطوم

المختصر

ممدوح فراج النابي

الأخوات الثلاث

تُعد إجلال أيدن واحدة من كاتبات الجيل الجديد الذي يخطو بقوة وثقة داخل المشهد الإبداعي التركي. أصدرت من قبل روايتين لاقتا رواجا على المستوي النقدي، وأيضا على المستوي الجماهيري، حيث حققتا نسبة توزيع عالية. ترصد إجلال أيدن في روايتها الأخيرة «الأخوات الثلاث» حكاية ثلاث فتيات هن: توركان ودونوش وداريا؛ ثلاث أخوات تتبدّل بهم سفينة الحياة بصعوباتها. تكشف عبر هذه العلاقات والمصائر المتبدّلة عن التحولات التي حدثت على مستوى الواقع. الرواية بدأت أحداثها في أحد أزقة أيوليك إحدى مقاطعات «بالي كثير» على بحر إيجه، ثمّ تمتدّ إلى مدينة إسطنبول وتتسع رؤيتها لتكون رواية ذات طابع قومي. الرواية اجتماعية في المقام الأول، تعتني بالعلاقات الأسرية، والعلاقات المتوترة بين الجميع، سواء على مستوى صلة القرابة أو العلاقات الذكورية، ومن هذه الزواية تتصل بالقضايا النسوية، ومشاكل المرأة في المجتمع الذكوري، وإن كان بسرد سلس مشوّق، وعلاقات عاطفية وأسرية قوية.

وقت الذهاب

يتعامل «أريت فارتايان» في روايته «وقت الذهاب» مع داخل النفس الإنسانية، فيدعو في هذه الرواية بطريقة لم يعهدها من قبل في رواياته السابقة، إلى مواجهة النفس الإنسانية، بحكاية تمزج بين الواقع والخيال، وإن كان يحكمها منطق القلب. عبر بطل الرواية سليم رجل الأعمال الناجح وعلاقته بزوجته التي تخونه، يلتقي في إحدى رحلات الطبيعة مع فتاة شابة ناضجة، ومع المشاعر الجديدة التي راحت تغمره منذ أن التقى بهذه الفتاة التي تدعى «زمردة»، أخذ يفكر في أن يطلق زوجته، مع أن زمردة دخلت حياته في وقت متأخر، إلّا أنّها استطاعت أن تغمره بفيضها، فرأى النور في داخله. حالة المشاعر المختلطة التي يعيشها الزواجان، تنفذ إلى داخل النفس وحيرتها بين ما يحقق السعادة وما يجعلها أسيرة الحزن، ومن ثم كانت صعوبة اتخاذ القرار. فالعشق مهما كانت ضريبته لكن في النهاية يُحرر الإنسان من كلّ المخاوف وكذلك الأوهام.

أجمل أغنية

تقترب الكاتبة والصحافية أرجومنت أكدنيز في روايتها «أجمل أغنية» الصّادرة عن دار «كور كتاب»، من مأساة اللاجئين السوريين، فتفسح المجال لما يعايشه اللاجئون السوريون في محنتهم، وتسعى عبر روايتها إلى أن تكون صوتهم المفقود ونقله إلى الآخرين. لا تقف الكاتبة عند قضايا السوريين وإنما توسّع المجال لكلّ المعذبين. فتتردد داخل الرواية أصوات جامعي القمامة، والأطفال بائعي المناديل في المترو، والعمال الذين يتصببون عرقا في الورش المعتمة الوسخة، والسيدات اللاتي يحملن عبء الحرب على أكتافهن. فتسرد عن الطفولة المسروقة ممثلة في رفيق وخالد وكريمة، الذين لم يكن أحد منهم يتخيّل أنه سيأتي يوم ويعيش في تلك الأراضي التي ستشهد نضجهم، بعد أن فروا من أهوال الحرب والقنابل التي لا يعرفون مصدرها، فروا من الحرب وأهوالها، ليعيشوا حياة لا تقل ذلا عن الحرب وأهوالها؛ حيث الشوارع المملوءة بالوجوه غير المعروفة، والورش والمصانع والنفايات الورقية. كل شيء سيتبدّد بحياة سعيدة وسط الرفاق ومشاجراتهم، دون أن يفارقهم أمل العودة، ووفقا لأحدهم «لا أريد شيئا آخر! أستطيع العيش في كوخ مع أطفالي. يكفي أن تنتهي الحرب».

الموت الأحمر

يسرد ميرتش دميراي عن بطله «كهرمان أوداباش»؛ هو ممثل مسلسلات في الأربعين من عمره يعيش حياته اليومية وقد قطع آماله من كل ما يتعلق بالحياة والعلاقات. كهرمان الطفل الذي ولد نتيجة لزواج كانت نهايته محزنة، لم يكن يرغب في رؤية ماضيه، لم يكن يقبل عروض تمثيل جديدة. وفي ليلة قام بقضائها مع امرأة كان معجبا بها، لكن لسوء حظه يحضر زوج تلك المرأة، فلا يجد حلا للهروب من المأزق إلا بأن يلقي بنفسه من الشرفة. ويجد في الطريق دراجة، ومع أنه لم يركب دراجة في طفولته، إلا أن فضوله يدفعه إلى ركوبها، ويغامر، لكنه يبدأ في الإسراع أكثر وأكثر عندما لمس المكابح، ويشعر بالثقة حتى وإن استصعب الأمر في البداية. وبينما هو يستمر في رحلته التي بدأت من إسطنبول على طول ضفاف إيجه، يكسبه كل شخص قابله في تلك المواقف خبرات جديدة تصله بماضيه الذي لم يكن يعلمه عن نفسه. رواية الموت الأحمر رغم أنها تنتمي إلى رواية المغامرات، إلا أن فلسفتها واضحة، حيث يريد المؤلف عبر بطله أن يقول؛ لا يستطيع الإنسان أن ينفصل عن ماضيه، فالماضي هو المشكّل لحاضرنا.

ليلى والمجنون

عن دار نشر كوستورت صدرت رواية «ليلى والمجنون» لبوراق أكساك في 272 من القطع المتوسط، وأحداث الرواية يستنبطها المؤلف من الشّاهنامة للنظامي. وفي الأصل أحداث الرواية مقتبسة من الحكاية الشفاهية العربية ذائعة الصيت، التي نقلت كثيرا في أعمال فارسية عن النظامي. المؤلف لا يستيعد الحكاية المعروفة بأحداثها، وإنما يصبغ عليها حكاية عصرية أبطالها الأخ إسماعيل، والبقال أردال، والأب إسكندر، والسارق ياووز، وكامل. ليلى والمجنون مولودان في نفس المستشفى وفي نفس اليوم، ومع أنهما يعيشان في نفس الحيّ إلا أنهما لم يلتقيا حتى ذلك اليوم، حيث تطلب الأم من ابنها بأن يتعقبها، ويعرف مَن هي. حكايات ومسارات مختلفة تتشابه في قصة الحب المستحيل الذي كانت الصحراء شاهدة عليه، والآن صار الواقع المعاصر الذي وضع عراقيل لا تقل عن الماضي. كيف تدخل امرأة في حياة رجل عادي، لكن مع تشابك الأحداث سيتضح أن الحكاية أكبر من مجرد حب. في الحقيقة يعود بوراق أكساك بهذه الحكاية إلى نهاية سلسلة المغامرات التي قدمها من قبل، حيث تضم السلسلة التي استمرت 104 حلقات، وعند كتابتها في كتاب كما يقول كان الأمر شديدا ومكثفا.

القرنفل الذابل

بعد روايتي «الفيروزة» و«طيور التين» يعود سنان أك يوز في روايته الجديدة «القرنفل الذابل» التي حققت أعلى مبيعات عند طرحها مؤخرا في إسطنبول، ليطرح عبرها تساؤلا مفاده: هل يصعب فقدان التجربة أو الأحلام؟ الرواية ثرية بمشاعر متناقضة تجمع بين الحزن من العشق، وكذلك الحزن من الحرب، كما تكشف الرواية وجه الحرب المؤلم، ورائحة الحرب وهي تختلط برائحة الحب، دون أن يغفل آثار الحرب والدمار. فالبطلان اللذان كانا قد وعدا بعضهما البعض تحت شجرة الصفصاف بأنهما سيصنعان منزلا، سقطا في ظل السعادة عندما غزا النازيون بلادهما، حتى غدا الحب دون انعدام الجنسية، الحب هو القارب الذي يسير بهما.

الغازي مصطفى كمال أتاتورك

تقترب حكاية «الغازي مصطفى كمال أتاتورك» لإيلبر أورطايلي، من السيرة الذاتية الأدبية، ويتناول فيها المؤلف حياة القائد الغازي مصطفى كمال أتاتورك من كل الجوانب، التاريخية والنفسية وأيضا الاجتماعية. يبدأ بتتبع هذه المسيرة منذ نشأتها، ذاكرا الأصول العائلية لمصطفى كمال، وكذلك يتطرق المؤلف إلى تعليم أتاتورك العسكري في «اقابينده»، وسنوات الدير، وعصر النواب، والاتحاد والترقي، والسلطان عبدالحميد الثاني، وأنور باشا، وضياء جوك ألب، وطرابلس غرب، وحروب البلقان، وسنوات صوفيا. ويستعرض الاتفاقيات التي تمت في الحرب العالمية الأولى في الجبهة بين دول الائتلاف الثماني وبين الجيش التركي، والنصر في «جاناق قلعة»، وكوت العمارة، ومندروس، والأمير الأخير وحيدالدين. يستعرض المؤلف عبر الراوي الأنا الذي يسرد على لسان أتاتورك العديد من الأحداث المهمة، كصراعه مع «إينونو»، ومؤتمر «لوزان» وصولا إلى إعلان الجمهورية. يصف المؤلف أتاتورك بأنه حامي تركيا الحديثة. ومع المعلومات التاريخية التي أوردها المؤلف إلا أن أسلوبه يقترب من الأدبية التي تقرب النص إلى الأعمال الذاتية.

صرخة خطاف

أحمد أوميت واحد من الأسماء الروائية التركية التي صارت لها مقروئية كبيرة داخل تركيا، وكذلك في العالم العربي بعد ترجمة بعض أعماله مثل: اغتيال السلطان، وباب الأسرار.

تتميّز أعماله بالحس البوليسي والتشويقي. وفي روايته الجديدة «صرخة خطّاف» يسود هذا العالم بكل أجوائه عبر حكاية معاصرة عن الواقع المتأزم حيث الحروب واللجوء، وهو ما أدّى إلى شيوع تجارة خطف الأطفال. هنا يتتبع مصير مجرم محترف تسبب في قتل 12 شخصا، ومع الأسف لم يتم القبض عليه، ثمّ تتكرّر الحوادث مرة ثانية في عام 2017. عبر هذه الحادثة ينسج حكاية متخيّلة عاكسا من خلالها مشاهد مؤلمة وواقع مرير للعديد من الشخصيات الهاربة من جحيم الحروب. عبر البحث والتنقيب الذي يجيده أحمد أوميت نكتشف أن هؤلاء المجرمين هم نتاج طفولة بائسة، وبالأحرى نتاج خطايا الآخرين.

حالة موت العشق

«حالة موت العشق» رواية للكاتبة بنار شاغلايان، وهي رواية رومانسية، بسيطة في موضوعها وكذلك في لغتها. محور الرواية الأساسي الحب، وكيفية فناء العاشق في معشوقه عبر حكاية نهير التي ذابت من أجل كآن منذ النظرة الأولى التي صارت عشقا. تبدأ الحكاية عندما كانت نهير تعمل بالتدريس، وبينما هي كانت جالسة على مقعد في حديقة المدرسة التقت بكآن. من بعد ذلك اليوم لا يتخلى كآن عن النظر إليها أو يتخلّى عن التفكير فيها. إلى جانب استمراره في المدرسة كمدرس نفسي. كآن كان يعمل كمستشار في مراكز التأهيل. بعد النظرات التي يرمق بها كآن نهير يقرر فى النهاية الحديث معها. لم يجد مقابلة جيدة، فيختلق الأسباب للتحدث إليها. بعد فترة تحدث بعض الحوادث داخل المدرسة تعمق العلاقة بينهما، ومنها حادثة انتحار إحدى الطالبات. وهو ما أكسب كآن مكانة داخل قلب نهير. ومع توطد العلاقة بينهما، ترفض نهير أن تذهب مع كآن إلى المملكة المتحدة عندما جاءته منحة؛ لأنها لا تستطيع أن تترك عائلتها.

أكثر أو المزيد

أكثر، هو عنوان رواية الكاتب الشاب هاكان جونداي، رواية بوليسية من نوع ما على الرغم من الأحداث الاجتماعية، تبدأ الرواية هكذا «لو لم يكن أبي قاتلا لما استطاع أن يحكي لي هذه القصة ولما كنت أنا هنا لأرويها لكم». الرواية مروية بلسان صبي في العاشرة من عمره. اسمه غازا، يعمل مع والده في تهريب الناس إلى أوروبا. تتماس الرواية مع الواقع الراهن بعد حالات اللجوء والهروب إلى أوروبا من قبل هؤلاء من أفغانستان أو العراق أو سوريا، وعبر المهربين الذين يتعامل معهم والد غازا الذي يستقبل اللاجئين في مكان آمن، هو «خزان ما» إلى أن تتم عملية تسفيرهم من جديد إلى اليونان أولا ثم إلى أوروبا. يسرد الراوي طرائق الإيواء حتى تتم عملية التهريب عبر شاحنات الخضار. ويصف الراوي حال هؤلاء البائسين القادمين من بلادهم بلا شيء سوى أكياس من النايلون، وما يتعرض لهم هؤلاء من أخطار كما شرح الأب لهم عندما كاد يموت في واحدة من الرحلات. يدين الراوي الجميع ليس فقط من يشاركون في التهريب من مافيا، وإنما كذلك الحكومات والأفراد بلا استثناء.

أحبني من داخلك

لا تختلف رواية أحمد باطمان الجديدة «أحبني من داخلك» عن التيمة الأساسية المشتركة في رواياته السابقة، فالعشق هو العنوان الأكبر الجامع لكل أعماله السابقة. تدور أحداث الرواية حول شخصيتين «جوتشلو وجونيش» وهما توأم. تميزت شخصية جوتشلو بأن ثقته في نفسه محدودة، وهي صفة تنافي اسمه الذي أعطاه له والده بمعنى القوي، ودائم التوتر حتى أنّه لا يتحدث إذا توتر. ومع حالته النفسية إلا أنه مفعم بالأمل في ما يتعلق بإيجاده للعشق، هو مؤمن بالتغير الدائم والمؤثر في الحياة وفي البيئة المحيطة سواء بطريقة إيجابية أو سلبية. أزمته الحقيقية تتمثل في طفولته حيث هو في العاشرة من عمره توفيت والدته. وقد حضر جوتشلو جنازة أمه، ومع أنه لم يستطع أن يكون قويا بقدر اسمه، لكنه يؤمن بأنه سوف يعتاد على أشياء عجيبة للحياة بطريقة تجعلكم تتعجبون. يرتبط بتوأمه جونيش أكثر بعد وفاة والدتهما، وظلت جونيش هي الأمانة الوحيدة التي بقيت من والدته.

فورايا

تتخذ الكاتبة عائشة كولين من شخصية مرجعية بطلة لروايتها فورايا. فالبطلة هي شخصية حقيقية لعبت دورا مهما في فترة تأسيس الجمهورية، حيث عندما بدأت الحرب تشتد كان أتاتورك يعقد الاجتماعات السرية في منزل والدها، وهناك يتعرّف عليها، ثمّ يتولّى قيادة الجيش، ويتزوّج بعد مدة من السيدة لطيفة صديقتها المقربة، مع أنّ الرواية تتطرق إلى حياة فورايا التي تتزوج في سنّ صغير، وتدخل في حالة اكتئاب خاسرة طفولتها بسبب تصرفات زوجها السيئة، ويتحقق لها الزواج مرة ثانية من أحد أصدقاء أتاتورك المقربين جدا «قيليتش علي» بالرغم من اعتراض عائلتها. تسرد الرواية حكاية فورايا وعلاقتها بزوجها، ثمّ مرضها الذي على إثره يتمّ ادخالها إلى المستشفى، لإصابتها بمرض السّل. وتبقى في المنزل لما يقارب العام بهدف العلاج. ومع بداية تقدم المرض تجلس في مستشفى بسويسرا. وبينما تتلقى العلاج تجد نفسها تهتم بفن السيراميك بتوجيه من خالتها الرسامة «فخر النساء». ومع إرسالها إلى فرنسا لتلقي العلاج تتداخل مع السيراميك وتفتتح معرضا وتصبح فنانة سيراميك مشهورة، وتصبح أول سيدة فنانة للسيراميك في الجمهورية التركية. وخلال تلقيها العلاج كانت تنشغل بمرضها وأيضا بالسيراميك وتتلقى المنح والجوائز. أصبحت حياتها المتبقية موجهة للفن والسراميك، ثمّ تتوفى وهي في عمر السابعة والثمانين.

الراديكالية المزعومة للمراهقين المسلمين

أبو بكر العيادي

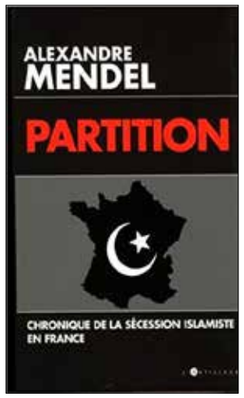
فاضلاي

لا يكاد يمر شهر دون أن يصدر في فرنسا كتاب يتستر بالعلم لتوجيه الظنون إلى المهاجرين وأبنائهم من زاوية معتقدهم. فبعد «عنصرية خيالية» لباسكال بروكنر، و«فرنسا خاضعة» لجورج بنسوسان، و«انتحار أوروبا الغريب: الهجرة والهوية والإسلام» لدوغلاس موراي، و«المسلمون ليسوا صِغار فُقمة» لأندري فرساي، و«تقسيم» لألكسندر ماندیل، صدر الشهر الماضي كتاب بعنوان «الغواية الراديكالية» لعالمَي اجتماع فرنسيين هما أوليفي غالان، وآن موكسيل تحت إشراف المركز الوطني للبحوث العلمية، أثار جدلا كثيرا، ليس من جهة منهجيته فحسب، وإنما أيضا من جهة الشريحة التي أخضعها واضعاه للسبر والتحقيق، وتتألف من مراهقين من أصول عربية مسلمة تتراوح أعمارهم بين الرابعة عشرة والسادسة عشرة.

الكتاب

عبارة عن تحقيق ميداني استغرق إنجازه سنتين، باستجواب سبعة آلاف تلميذ في الثانوية ينتمون إلى الأحياء الفقيرة بمدن ليل، وكريتاي، وآكس مرسيليا، وديجون. وقد سعى فيه المؤلفان كما جاء في المقدمة إلى «الوقوف على أثر الأفكار الراديكالية، الدينية في المقام الأول، ثم السياسية والثقافية، في الشباب عقب أحداث 2015». وهو تحقيق «يندرج ضمن الصيانة من الإرهاب، كأعلى درجة للراديكالية، ويهدف إلى قياس العامل الديني، مع عوامل أخرى ممكنة كالميز العنصري، والتعليم، والظرف الاجتماعي والاقتصادي»، وقد اختار المؤلفان عمدا، كما بيّنا في المقدمة، التركيز على المؤسسات التعليمية التي يوجد فيها شبان من أصول إسلامية بكثافة، لأن الاعتداءات التي دفعت إلى هذا التحقيق تمت باسم الإسلام، حسب رأيهما.

تلقفت صحف اليمين -أمثال لوفيغارو، ولوبوان، وفالور أكتويل- الكتاب بحماس، وعدّته إضافة هامة إلى البحث السوسيولوجي، وهللت للنتائج التي انتهى إليها، وتكاد تتلخص في أن «تصاعد التدين لدى الشبان المسلمين ظاهرة تجري على نطاق واسع»، وأن «راديكالية المستجوبين مشفوعة بجملة من القيم المنفصلة تماما عن القيم التي تسود المجتمع الفرنسي»، وأن «خطابهم الراديكالي ينذر بالعنف» لأنهم «لا يرون غضاضة في استعماله دفاعا عن دينهم ورموزه، ما يفسر عدم إدانتهم لعملية شارلي هبدو بنسبة كبيرة». وقد أكد غالان ذلك في حديث لجريدة لوموند قائلا «يوجد تأثير إسلامٍ متفوّق يدفع إلى الانخراط في الراديكالية الدينية، ويمكن أن يُشفّع بالجنوح للعنف».



أوليفيي غالان

آن موكسيل

أوليفيي روا

وجاء أول انتقاد على أعمدة جريدة لوموند من باتريك سيمون، الباحث في المعهد الوطني للدراسات الديموغرافية، متهما المؤلفين صراحة بـ«بناء ملف إدانة للإسلام، عن طريق محاولة الفصل بين الدين والظروف الاجتماعية لاعتناقه وتجلياته»، وانتقد بشدة مؤشر الأحادية الدينية المطلقة التي لا تسلط إلا على المسلمين. أما سيبستيان روشي الباحث في العلوم الاجتماعية، فقد أيّد وجود نزاع هوية اجتماعية بين الشبان المسلمين والمجتمع الفرنسي، دون أن يمثّل ذلك النزاع جنوحا للعنف، ويضرب مثلا على موقف الشبان من أحداث 11 سبتمبر، ليبيّن أن من أيّدوا بن لادن لا يفكرون بالضرورة في تفجير قنابل، ولكنه اعترض على مصطلح «الأحادية الدينية المطلقة»، ورأى أن «الأصولية» (كعودة إلى الأصول، ويقين بألاّ وجود إلا لتأويل واحد للنص القرآني، وعلوية التشريع الديني على تشريع الدولة) أقرب إلى الدقة. أما عن قياس الراديكالية، بمعنى التنبؤ بما قد يحدث من عنف سياسي، فلا أحد يقدر عليه مهما توسل بالأدوات العلمية، لا علماء الاجتماع، ولا المخابرات.

غير أن القراءة الأعمق كانت لأوليفيي روا، أستاذ العلوم السياسية بالمعهد الأوروبي بفلورنسا، والمتخصّص في الشؤون الإسلامية. ففي مقالة نشرتها مجلة «نوفيل أوبس»، بيّن أن أول مأخذ على مسعى المؤلفين هو منطق تحصيل الحاصل إذ انطلقا من حكم مسبق عن وجود علاقة بين الراديكالية والإسلام ثم أكدا أنها فعلا موجودة. وثاني المآخذ أن التحقيقات الكمية عن طريق الاستجواب عادة ما تصطدم بحاجزين: أولهما عدم حياد الظرف الذي يتم فيه تسلم المعطيات، وثانيهما الفرضيات الضمنية، وحتى المكشوفة، التي توجه الأسئلة وتحدد تأويل الأجوبة. بالنسبة إلى النقطة الأولى، تم ملء الاستجوابات داخل قاعات الدرس بموافقة الأسرة التربوية، والأجوبة في هذه الحالة لا تكون إلا مرآة لأفكار الشاب المعنيّ، فقد تكون اعتراضا على الفرضيات الضمنية (فالإجابة الصحيحة عن السؤال «هل تشعر أنك فرنسي؟» ليس «نعم» أو «لا»، بل «وكيف تريد أن أشعر أني فرنسي أيها الأحمق؟») وفي رأيه أننا إذا رمنا فهم ما يقول أولئك الشبان، فالواجب أن نناقشهم لا أن نطلب منهم وضع علامة في مربعات.

أما النقطة الثانية، وهي الأهم، فهي الطريقة التي يقارب بها المؤلفان المعتقد، فهما يميزان بين الديانة التقليدية، المعتدلة وجوبا في تصورهما، وبين ما يسميانه «الأحادية الدينية المطلقة»، التي يعتبرانها أيديولوجيّا. ففي نظرهما أن تلك الأحادية تتحدد حين ندّعي أن الدين هو الحقيقة المطلقة وأنه لا يستطيع أن يرضى بالقيم الليبرالية للمجتمع، أي أن الحالة السوية في رأيهما هي المجتمع العلماني الليبرالي الفرنسي، وكل اعتراض راديكالي (بالمعنى الحصري لأصل الكلمة racine) يعتبر بداية مسعى يمكن أن يؤدي إلى العنف. والكاتبان يبيّنان أن أنصار «الأحادية الدينية المطلقة» أقلية لدى المسلمين المؤمنين وأن «العُنُفَ» أقلية لدى أنصار «الأحادية الدينية المطلقة»، ولكنهما يرسمان تواصلا، وكأن المرء لا يمكن أن يكون راديكاليا دون أن يمرّ بخانة «الأحادية الدينية المطلقة»، أي الأصولية الإسلامية.

وهذا يطرح في رأي روا مشكلين كبيرين:

أولا، لا أحد من المستجوَبين انتقل إلى طور الإرهاب، ولو فرضنا أن من بينهم اثنين أو ثلاثة من عدة آلاف، فذلك لا يكفي إحصائيا لإقامة التواصل المزعوم. فكيف يمكن أن نستخلص إذن أن أولئك الشبان يمكن أن يمروا إلى العنف دون أن نملك دليلا مبنيّا على الملاحظة والاختبار؟ وإذا كان المؤلفان يجعلان «تفهُّم أعمال العنف» معيارا للراديكالية، لمجرد أن الشبان يرفضون شعار «أنا شارلي»، فالبابا فرنسيسكو الأول نفسه قال إنه «ليس شارلي». ثانيا، المؤلفان لا يفقهان من الدين شيئا، فهما يحددان «الأحادية الدينية المطلقة» (في مقابل الدين المعتدل) بأولوية الحقيقة الدينية على الحقائق الأخرى، والحال أن الدين في جوهره، على الأقل ديانات التوحيد الكبرى، يقول بوجود حقيقة، وأن تلك الحقيقة لا يقبل التفاوض بشأنها. صحيح أن الفقهاء طوّروا الاحقا لائحة بيانات ليشرحوا أن العلم يمكن أن يكون على حق، وأن المرء يمكن أن يكون متسامحا، بيد أن التسامح في الدين يخص الآخر، ولا يخص الدين. فهل يعقل أن نطلب من مراهقين بين الرابعة عشرة والسادسة عشرة أن يطوّروا منظومة تفكير تجعلهم قادرين على قبول داروين والقرآن؟ ذلك ممكن، ولكن لا يمكن أن يجدوا الإجابة لدى الإمام أو الأولياء (الذين هم في معظمهم أميّون دينيا). فالتأكيد بأن الدين حق هو أول فعل يقوم به المؤمن.

وفي ردّ غالان على منتقديه، وخاصة أوليفيي روا، أوضح أنه هو وفريقه حرصوا حرصا كبيرا على وضع أسئلة محايدة دينيا، أي قابلة لأن تطبّق على شبان من كل المعتقدات، ومتكاملة بشكل لا يسمح بإجابة تناسب ديانة واحدة، وأن مؤشر «الأحادية الدينية المطلقة»، الذي يستند إلى أهم البحوث العالمية في هذا المجال، بني على سؤالين: أحدهما عن مناهضة النسبية الدينية، وثانيهما عن هيمنة الدين على المجتمع العلماني والعلم. وفي رأيه أنه وزميلته لم يسعيا قط إلى إيجاد تواصل بين الأفكار الراديكالية والمرور إلى العنف الإرهابي، بل ركزا على خطاب الشبان عن الإسلام، الدين الوحيد الذي يملك الحقيقة بوصفه خاتم الأديان، وعن علوية القرآن على العلم، لكونه سبق العلم في ذكر الحقائق العلمية، ما يعني إعجازه. ويضيف غالان أن أديان التوحيد جميعا تدعي في البداية أنها لا تقبل التفاوض، بيد أن تقدم المجتمعات المسيحية أظهر تزايد اقتناع شبانها بالنسبية الدينية، بينما لم يعرف الشبان المسلمون هذا التطور.

وفي تعقيب روا على هذا الردّ بيّن أن المشكل يخصّ الفرضيات المسبقة منهجيا وقيميّا، التي شابت التحقيق.

من حيث المنهج: يصرّ علم الاجتماع اليوم على الانطلاق من «معطيات» يتم تحليلها بموضوعية، غير أن الاستجواب لا يمكن أبدا أن ينتج «معطيات» موضوعية فعلا، بسبب صياغة الأسئلة التي توجه الأجوبة، وكذلك المعنى الذي يختلف تأويله بين السائل والمجيب، وهو ما يعترف به المؤلفان دون أن يعملا على تداركه. أما عن الحياد الديني الذي يدعيه غالان فهو مفقود لأن الشريحة المختارة هي «المسلمون»، وهو ما لم ينكره المؤلفان، حيث ورد في الكتاب قولهما «كان علينا أن نبني شريحة محرفة عمدا على نحو يجعلنا نضمن الحصول على تشكيلة كافية من الشبان تمثل الخصائص التي تجعلنا نفترض أن لها علاقة بالراديكالية». أي أنهما انطلقا من افتراض أن الراديكالية إسلامية ليستخلصا أن الراديكالية فعلا إسلامية. وكان عليهما إجراء تحقيق مماثل في معهد ديني مسيحي أو يهودي لتبين ما إذا كانت الحالة الإسلامية استثناء وإلى أي حدّ.

من حيث القيم: الحديث عن قبول المسيحيين النسبية الدينية هو مجرد لغو، وحسبنا أن نذكّر بما قاله بنديكت السادس عشر «نحن، المسيحيين، على يقين بأن الديانات الأخرى تنتظر لقاء المسيح، والنور الذي يأتي منه، هو وحده الذي يستطيع أن يقودهم تماما إلى حقيقتهم». فالأرثودوكس في المسيحية واليهودية لا يقبلون التفاوض بشأن دينهم، ولا يزالون هم أيضا يعتقدون أن ديانتهم هي الحق، وأن خلق الإنسان والكون هو ما نصّت عليه كتبهم السماوية. ثم إن استعمال الآخرين لمصطلح «الأحادية الدينية المطلقة» أو لمصطلحات أخرى تحوم حول الفكرة نفسها ليس عذرا. والمشكل في رأي روا أن علم الاجتماع لا يستطيع أن يفهم الديني لأنه ينطلق من معيار «لائكي» كتحديد للحالة السوية. وهذا حكم قيمي، وليس مقاربة علمية.

ويختم أوليفيي روا بقوله «من حق المواطن أن يناضل من أجل احترام العلمانية، ولكن من واجب عالم الاجتماع أن يحترم الحياد القيمي العزيز على ماكس فيبر. على الأقل عند إجراء تحقيق».

كاتب من تونس مقيم في باريس

المراهقة معنا لتبقى

هيثم الزبيدي

تقف الثقافة، بكل تبوياتها، متحيرة أمام تعاملها مع المراهق. فإلى حدّ عمر 12 عاما، لا يزال المعني طفلا يجلس في خانة البراءة، ويتم الحديث معه من خلال لغة بصرية. حكايات وأفلام كرتون ومجلات مصورة. مفردات الحديث أساسها التربية والتوجيه. يقيم الأبوان علاقة تكاملية مع المدرسة، وعادة ما تمرّ هذه المرحلة بلا مشاكل تذكر. حتى الشارع والجيران لديهما ما يقدمانه للطفل من تسامح وتقبّل وألفة وعين تتجاوز الأخطاء.

إذا تجاوز المراهق عمر 18 سنة، يتعامل المجتمع مع بالغ. ربما يستمرّ المعني مراهقا في سلوكه، لكن اندفاعه يبقى ضمن مسميات الشباب. وصمة "مراهق متمرد" صارت خلفه.

السنوات الست الفاصلة بين العمرين سنوات حرجة وصعبة. قصيرة جدا ومؤثرة جدا. متقلبة لا يستقرّ فيها المراهق على سلوك أو حال. تعصف به الهرمونات فتشكل مزاجه بشكل يومي. ويزداد الوضع سوءا إذا كان الابنَ الأولَ أو البنتَ الأولى. الأبوان بلا خبرة تقريبا في التعامل معهما، وثمة القليل من التجربة والكثير من الأخطاء. في مجتمعات عربية لا يزال فيها الآباء البالغون ومَن تقدّم بهم العمر يسألون المشورة في أغلب جوانب حياتهم، ماذا يمكن لمثل هؤلاء الآباء أن يقدموا لأبنائهم؟

حيرة الأبوين هي نفسها حيرة الثقافة مع المراهق. يمكن القول بكل ثقة إن الثقافة تكاد تهمله. لا تقدّم له الكثير مما يقرأه ولا تجده حاضرا في المنتوج الثقافي من سينما ومسرح وتلفزيون أو كتابة وأدب. يريد الكاتب أن يمدد ما يقدمه للأطفال لكي يشمل المراهق على أنه طفل صار يحلق ذقنه وفتاة مدللة تلحظ التغييرات في جسدها. ويريد السينمائي أن يستسهل الأمر فيتحدث عن الشباب ليشمل فئة المراهقة وهو يعرف في قرارة نفسه الفرق الهائل بين المرحلتين العمريتين. هل ينتج فيلما للمراهق أم عن المراهق؟ هل المراهق سوق مجدية للعمل الفني، أم أن ألعاب الفيديو أهمّ بالنسبة إليه؟ كم كتابا سيقرأ هذا "الطائش" أو تلك "النزقة" وهما محكومان باستكشاف نفسيهما واستطلاع علاقتهما مع الجنس الآخر؟

المراهق يعيش غربة ثقافية. يقول "لا أحد يفهمني". وهو محق. فلهذا تراه متمردا. لا يوجد إطار واضح لتوصيف هذا التمرّد أو لاحتوائه. السيرة الذاتية لحياة مراهق هي لمحة زمنية يبدو أن الجميع يريد أن ينساها. المراهق نفسه لا يريد أن يتذكرها لأنها ليست المرحلة الأزهى في حياته، والآباء بدورهم يتناسونها لأنها تذكرهم بمرحلة العجز.

والمثقف محتار في طريقة التعبير عن حال المراهقة وأوصافها. المثقف العربي الذي تعوّد الجزم والإفتاء، يتجنب هذه المصيدة الفكرية. حتى المثقف المتسلح بالتدريب الأكاديمي والمعرفي بحكم اضطلاعه بشؤون علم الاجتماع وعلوم النفس، تراه يتحدث عن نمطيات مستوردة من واقع غربي ودراسات تبدو بعيدة كل البعد عن واقعنا العربي.

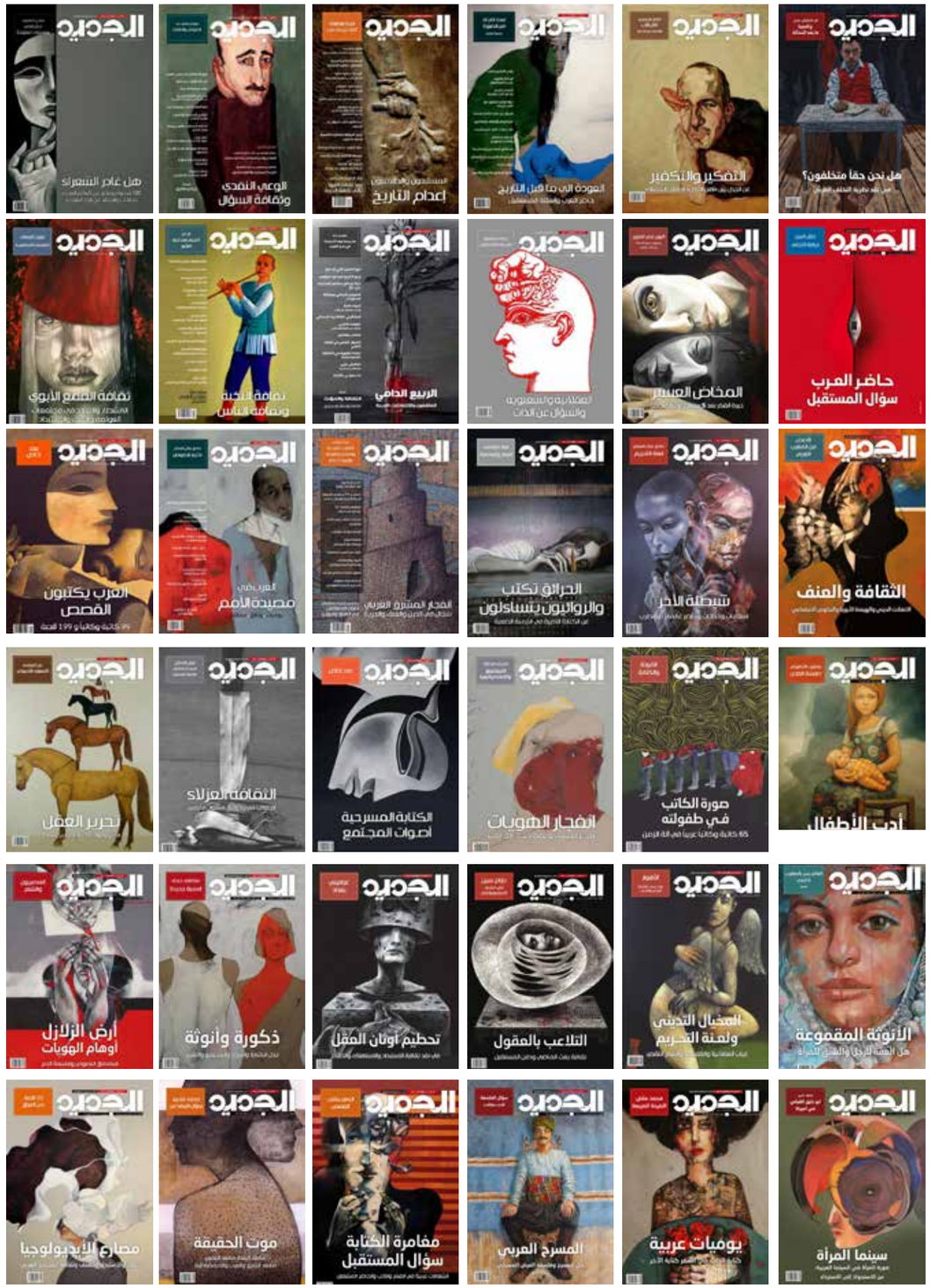
المراهق غائب أدبيا لأن الأدباء يتعثرون في صنع الصورة التي يريدون أن يبرزوا من خلالها فهمهم لتلك المرحلة العمرية. في أغلب الأحيان يتم الاستسهال ويختزل التعبير بالمحركات الجنسية ودوافعها الغريزية. وفي مجتمعات يطاردها الإحساس بالذنب ويقلقها الابتعاد عن الورع الديني، يصير من السهل لوم المراهق أو لوم التربية التي وفّرها الأب والأم لابنهما وابنتهما. صورة المراهق المتهتك بين الجنس والمخدرات والعبث البريء أو الخبيث مع الأصدقاء هي الصورة النمطية التي تُنقل إلينا في تلك المشاهد القليلة التي تجسّدها السينما عن حياة المراهقين. لا شك أن المراهقين الذين يتفرجون على هذه الأفلام يضحكون في سرهم على سذاجة التركيبة السينمائية التي تقدمهم أو التي تخاطبهم. "لا أحد يفهمنا" تقال مرة أخرى.

في فراغ الاهتمام من جهة والتقصير في التقديم من جهة أخرى، جاء من يصطاد في سنوات المراهقة هذه ليقوم بالتأسيس للتطرف الديني أو الغوغائية الاجتماعية وليختطف روح المراهقين ويحوّلها إلى مشروع سياسي أو قنبلة طائفية أو اجتماعية تخدم مصلحته. إنه مشهد أشبه بربط عيني المراهق والطلب منه الضغط على الزناد ليجد بعد رفع غمامة العين أنه أصبح متورطا في تصفية جسدية أو جريمة، فما يعود له من خيار إلا الاستمرار فيها.

الاهتمام بصورة المراهق أمام نفسه وأمام المجتمع ضرورة ملحة لا يمكن أن تترك للاعتباطية السائدة اليوم، أو على طريقة نسيانها، فالزمان يتكفل بها طالما أنها عابرة. ليس من المبالغة القول بأن جانبا كبيرا من أزمة المجتمع العربي، سياسيا وثقافيا وفكريا، إنما ابتدأت في سنوات المراهقة الغضة تلك.

لا شيء عابرا في حياتنا، فكل شيء يترك أثرا لا يمحى أبدا ■

كاتب من العراق مقيم في لندن



منبر عربي لفكر حرّ وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
السنة الرابعة

أمين الزاوي
أبوبكر العيادي
أحمد إسماعيل إسماعيل
أحمد برقاوي
أحمد سعيد نجم
أمجد نجم الزيدي
أمين الزاوي
إيمان الرياحي
إيهاب الملاح
باسم فرات
تيشاني دوشي
جعفر عمران
جيلان صلاح
حيدر ناشي آل دبس
خلدون الشمعة
زهراء الغانم
سعود البلوي
سلام عبدالعزيز,
صنع الله إبراهيم
عبد الرّحمن بسيسو
عبدالسلام إبراهيم
عليّ رسول الرّبيعيّ
عمّار المأمون
عواد علي
فاروق يوسف
فيصل عبد الحسن
محمد حيّاوي
مخلص الصغير
مفيد نجم
ممدوح فراج النابي
مها الجهني
نادية هناوي
ناهد خزام
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
هيثم حسين

فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com