aljadeedmagazine.com
فكر حر وإبداع جديد

الجديد
AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
أغسطس/آب 2018، العدد 43

قصص
من ليبيا

الكاتب والمكتوب

الأعراف الثقافية ومغامرة الكتابة وسؤال الهوية

ISSN 2057-6005

سعود عبدالله

هذا العدد

في هذا العدد، ونحن في صيف حار، ملف قصصي للاسترخاء والقراءة. لكن أيضا في العدد ملف عن الترجمة ومشكلاتها، وقضاياها التي لا تنتهي. وهناك حواران مهمان؛ الأول مع الكاتب الأميركي من أصول إيرانية سالار عبده وفي جواره فصل من رواية جديدة له لم تنشر لا بالإنكليزية ولا بغيرها. والحوار الثاني مع الفنان التشكيلي المصري البارز صلاح عناني.

في العدد مقالات فكرية وأخرى في نقد الأدب، ومقالتان في الفن تتلمسان ظواهر وتجارب تشكيلية عربية، وكذلك ملف لعروض الكتب ومراجعاتها، وحوار مع موسيقي لبناني مهاجر، ورسالتان ثقافيتان من باريس وإسطنبول.

القصص المنشورة في العدد، لكاتبات وكتاب من ليبيا، وهي تفتح نافذة على الكتابة القصصية الجديدة، بعضها لأقلام شرع أصحابها في نشر أعمالهم الأولى خلال الربع الأخير من القرن الماضي، وبعضها الآخر لأقلام بدأت الكتابة مع مطلع الألفية الجديدة. وفي كلتا الحالتين، تحيلنا هذه القصص على مساحة إبداعية ظليلة، وجغرافيا أدبية غير واضحة المعالم بفعل التاريخ الاجتماعي والسياسي القلق لبلد حكم لنصف قرن من قبل دكتاتور عسكري غريب الأطوار، كان قائدا سياسيا، ومفكرا وعسكريا وأديبا، غابت بلاده عقودا وراء صورته الشمولية.

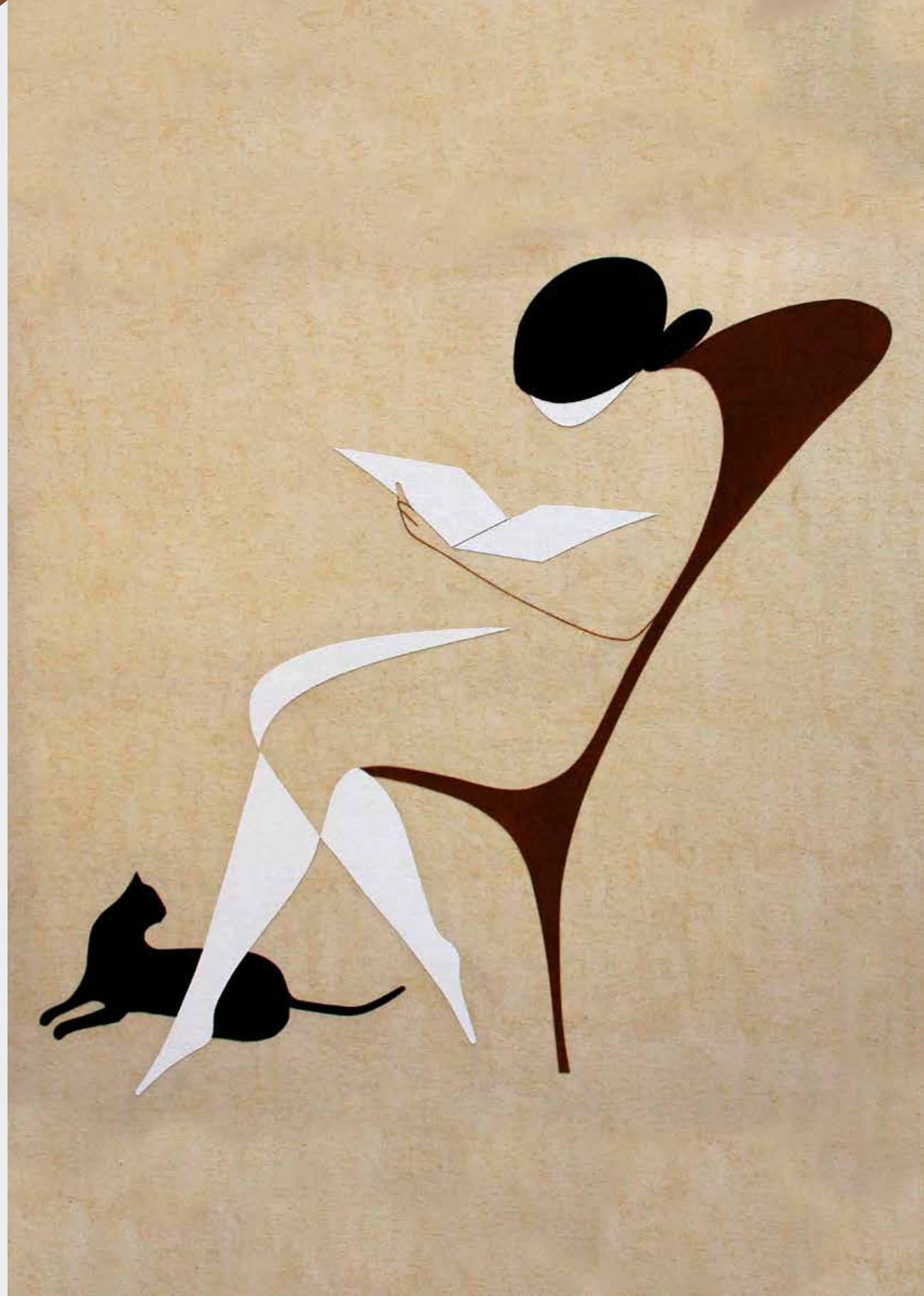
في ملف الترجمة مقالات ثلاث تتناول جملة من القضايا بينها ترجمة الشعر، وواقع ترجمة الأدب العربي وإشكالياته، وطبيعة التفاعل الثقافي الذي ولّدته ترجمة "ألف ليلة وليلة" الكتاب الذي يعتبر إحدى الأيقونات الأدبية الكبرى في العالم، ولعبت الترجمة دورا بارزا في شهرة هذا الكتاب.

نشير هنا خصوصا إلى المقالة الأولى في الملف، وتتعلق بمغامرة ترجمة الشعر الذي طالما اعتبر مادة أدبية متمردة وعصية على الترجمة. يخوض الناقد والأكاديمي التونسي محمد آيت ميهوب في المسألة، مقلّبا وجوهها ومستدعيا الأمثال من التراث العربي القديم، وكذلك من ثقافتنا الحديثة، ليجيب عن السؤال الأصعب: هل يمكن ترجمة الشعر؟

أخيرا فإن المقالات الفكرية المنشورة في العدد إنما تتناول جملة من القضايا المتعلقة بالكتابة والفلسفة واللغة والحداثة والمجتمع. ومن خلالها تواصل "الجديد" الطرق على أبواب النوم العربي، الموصدة على أمة تتشقق من تحت أقدامها الأرض، وتندلع من حولها الحرائق، ويتوعدها الخصوم والأعداء بمستقبل أشد ظلاما، وما من عاصم لها سوى الاعتصام بقلعة الثقافة، لإعمال الفكر والعقل في قراءة الوقائع وتحليلها واستخلاص المعاني الجوهرية من باطن الأشياء، ليكون في وسع نخبها المثقفة وأجيالها الجديدة بناء الجسور لاجتياز هوة الحاضر والعبور إلى المستقبل ■

المحرر

■ الغلاف: للفنان سعود عبدالله



سعود عبدالله

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:
سعود عبدالله، صفوان داحول، علي علي
سعد يكن، موسى التعنع، فؤاد حمدي
محمد خياطة، إبراهيم بريمو، مجد كردية
حسين جمعان، سارة عوض، خالد الساعي
صلاح عناني، عبدالجبار الفضيان، راشد آل خليفة، عباس يوسف
سهير سباعي، ساشا أبو خليل، ولاء دكاك، مجد كردية

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

المحتويات

العدد 43 - أغسطس/ آب 2018

كلمة

4 **ثقافة العرب وثقافات الجوار**
فوضى العلاقة بين الثقافة العربية وثقافات العالم
نوري الجراح

مقالات

6 **الكتابة بوصفها إنشاءً**
أحمد برقاوي

12 **التفكير بالقارئ**
أخلاقيات القراءة والقراءة الأخلاقية
حنان مصطفى

16 **الكائن واللسان**
الإنسان الهامشي وانفصام اللغة
عبداللطيف ولد عبدالله

18 **ظاهرة الأعراف الثقافية في المجتمعات العربية**
محمود الذوادي

24 **وعي الحداثة**
التفكير في الحداثة السياسية
عليّ رسول الرّبيعيّ

26 **السردية واغتيال الهُويَّة**
باسم فرات

80 **أزمة الفلسفة العربية**
بين الغموض والتعقيد
ماهر عبدالمحسن

112 **مفهوم التقنية**
تساؤلات حول التقنية بين الأمس واليوم
إسماعيل الموساوي

120 **هزيمة الحلم لصالح الواقع**
المسكوت عنه في أدب محفوظ
حاتم الجوهري

قص

30 **طائرٌ يُشبه السَّمكة**
قصص قصيرة جدًا
محمد حيّاوي

إشراقات

40 سالار عبده

حوار

32 سالار عبده
أن تكون في أميركا

58 صلاح عناني
هنا القاهرة

ملف/ ترجمة الأدب

3 مقالات

46 **مغامرة ترجمة الشعر**
بين الاستحالة والإمكان
محمد آيت ميهوب

52 **ترجمة الأدب العربي**
إشكاليات ومعوقات
عبدالرحمن الرياني

54 **التفاعل الثقافي في ترجمة ألف ليلة وليلة**
ياسمين فيدوح

فنون

66 **المعلم والحروفي والمجرب**
ثلاثة رسامين من البحرين
فاروق يوسف

76 **أسهم نارية**
لوحات المراهقة المشتعلة
ميموزا العراوي

116 **إيلي معلوف**
موسيقى عكس التيار

سجال

106 **فضاء الاستنارة ومنصّة الثقافة الإنسانية**
أدباء وكتّاب مصريون يتقدون تجربة «الجديد»
شريف الشافعي

ملف/ قصص من ليبيا

86 **عطر** - خيرية فتحي عبدالجليل
حضرة السيد ظِلّي - حسام الدين الثني
التاكسيستي - عزة كامل المقهور
قصتان قصيرتان جدا - محمد مفتاح الزروق
فواق بنكهة النعناع - محمد الأصفر
الكواكبي - عوض الشاعري
كتالوج حياة خاصة - نجوى بن شتوان
الصول علي - مفتاح قناو
السحابة الحمراء - شكري الميدي أجي

كتب

124 **جدليّة الحبّ والموت**
ثلاثيّة سعد القرش الرّوائيّة
سَميّة عزّام

128 **مرايا القاع الاجتماعي**
خمارة جبرا لنبيل ملحم
مفيد نجم

130 **رهافة المشاعر الإنسانيَّة**
فِي مجموعة «صيّاد النَّسِيم »
لمحمد المخزنجي
عبدالهادي شعلان

134 **فلسفة الحِجاج البلاغي**
لشاييم بيرلمان
يسرى الجنابي

136 **القارئ الأنثى والسارد الإرشادي**
في رواية «أورلندو » لفرجينيا وولف
نادية هناوي

142 **المسكوتُ عَنهُ في تُراثِنَا الحِسيِّ**
كما سَتر العرب - فن التعاشق لوليد رحمي
حمزة قناوي

146 **الهوس باللون**
توني موريسون تبحث عن «جذور الآخرين
حسونة المصباحي

المختصر

150 كمال بستاني

رسالة باريس

153 **من يحكم العالم؟**
أبو بكر العيادي

رسالة إستانبول

156 **مذكرات ناظم حكمت**
ممدوح فرّاج النابي

الأخيرة

160 **تاريخ جديد**
ماذا لو رفض الذكاء الصناعي مقالي
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي يوليو/تموز 2018

كلمة

ثقافة العرب وثقافات الجوار

فوضى العلاقة بين الثقافة العربية وثقافات العالم

صرفت النخب العربية المثقفة القرن العشرين في انشداد نحو الغرب لا نجد مثيلا له إلا في انشداد النخب التركية والإيرانية، فالأمم الثلاث هذه، بمكوناتها الثقافية والقومية المختلفة، اشتركت في ما بينها بالانسحار بالغرب، مقابل الإعراض تماما عن مباشرة حوار ثقافي أو من أي نوع آخر في ما بينها. فقد بدت الأمم الشرقية معرِضة عن شرقيّتها، متجاهلة قدرها الجغرافي، وهاربة من إرثها المشترك، وأحيانا منخلعة منه على نحو غريب. وهي في أعماقها السحيقة ولاوعيها الجمعي مريضة مرضا لا شفاء منه من جراء تخلفها الحضاري أمام الغرب.

وهكذا بدا الغرب بالنسبة إلى الأتراك والإيرانيين والعرب وغيرهم من الأمم الشرقية قبلة جديدة يلوذون بها من ألم الفوات الحضاري، وبحثا عن رقعة لهم قريبة من شمس العصر التي لاحت لهم غاربة عن شرقهم ومشرقة على الغرب. وهكذا عرفنا نمطين من الاتصال بين الشرق والغرب، رحلات غربية إلى شرق غريب عجيب يكشف فيها الغرب عن قوته وتقدمه الحضاري، ويريد لنفسه من جهة فسحة جغرافية أكبر يستكشف فيها قدرته على السيطرة والهيمنة والاستيلاء على مصادر الثروة، واكتساب الأسواق، وفي الوقت نفسه حيازة الآخر الشرقي من خلال الاتصال بأدبه وخرافاته وعوالمه التي رآها الغربي غرائبية ضاربة في الزمن القديم، في أساطير البدء وأساطير الخيال الغريب، وكذلك وجد في تلك العوالم ما يغذي استيهامات الغريزة، والتوق إلى إشباع نهم رومانسي وشبقية ولدتها توقعات المتفوق وخياله الجامح لتحقيق الاتصال بأيروسية سحرية وبدائية شبقة ما برحت تولد حنينا زائفا إلى روحانية بدائية تطهرية جاعت إليها الشخصية الغربية المنغمسة في تجليات القوة، وليمتحن من خلالها كذلك قوة تفوقه الحضاري، مقابل رحلات شرقية إلى غرب يستكشف فيه الشرقي ملامح من مدنية جديدة لا قبل له بها، وعوالم من التطور العلمي والأدبي والفني ومن ابتكارت في صور مدهشة سبقت خياله، فصدمته، وجعلته في مواجهة مع نفسه، يقف أمام مرآة الغرب ليكتشف فيها عجزه وتخلفه ودونيته وحاجته بالتالي إلى أن يأخذ عن الغرب فيتبعه، أو يعرض عنه فيتقهقر أكثر، ويغيب هو وعالمه عن لوحة الحضارة الإنسانية.

بدأ هذا في مطلع القرن التاسع عشر، على إثر الصدمة التي خلفتها حملة نابليون على مصر. وما كان من استجابة للتحدي الحضاري متمثلة ببعثات محمد علي باشا إلى إيطاليا 1813 وفرنسا 1813. ومذ ذاك، بل ومنذ ما قبل هذا التاريخ أيضا، وحتى مطالع القرن العشرين عرفنا شتى أنواع الرحلات العربية، وكذلك الشرقية إلى أوروبا. رحلات علمية ودبلوماسية وتجارية وسياحية. وكان الأتراك سباقين إلى مثل هذه البعثات، وجاء بعدهم العرب، ثم الإيرانيون. ودونت وقائع هذه الرحلات في يوميات سعيد باشا، وصادق باشا (تركيا)، أحمد الحجري-أفوقاي، الغساني الأندلسي، المكناسي، (المغرب)، الأمير فخرالدين المعني (لبنان)، رفاعة الطهطاوي (مصر) ناصرالدين شاه (إيران)، وغيرهم. وقد نجم عن هذا الاتصال ومواعيده المختلفة وكذلك أسبابه المتباينة تجديد لحركة ترجمة الأدب والفكر والوثائق وتسارعت أعمال نشر المخطوطات العربية، ولعب مستشرقون ومستعربون فرنسيون وإنكليز وألمان وروس وطليان أدوارا عظيمة في هذا السياق، وساهمت حركة تحقيق التراث العربي وترجمته ونشره في لايدن، وأمستردام، وبطرسبورغ، وباريس، وروما، وغيرها من مراكز العلم الأوروبية في تنشيط حركة الترجمة والتبادل الثقافي بين العرب والغرب.

***

بدأ عبور النخب العربية منذ نهايات القرن التاسع عشر، مع اشتداد أزمة الإمبراطورية العثمانية، وقلق مصر من أزماتها الاقتصادية في ظل تحولات اجتماعية وسياسية، وظهور حركات قومية ووطنية استقلالية على رقعة واسعة من بلاد الشام وحتى الحجاز ونجْد، ترافقت مع ظهور مسألة يهودية في فلسطين، وتداعيات لها في مدن عربية مجاورة. كل هذا وغيره، خلق حراكا فكريا ومناخات ثقافية انشغلت معها النخب الثقافية بجملة من القضايا الكبرى، ليس أقلها إصلاح اللغة العربية، وتأسيس الصحافة، وترجمة الأفكار الرائجة في الغرب، والبحث عن السبل الكفيلة لبناء الدولة الوطنية، وتأسيس سردية قطرية من جهة، وعربية تقوم على أساس من مقومات مشتركة لأمة، بدت للنخب العربية واحدة بشعوب متعددة، ما دامت تملك هوية ثقافية متحققة في النصوص والتاريخ ولها دين مشترك طبعت حضارة عظيمة ازدهرت ذات يوم، وبسطت نفوذها على مساحات هائلة من جغرافية العالم القديم.

وقد تطلب إحياء هذه القيم، ولا سيما البعد العربي، بحثا في المكونات والمقومات والإمكانات، ووعيا بطبيعة العصر، وصولا إلى تحقيق صورة معاصرة للهوية. كل هذا لم يمنع من ظهور الولع بالغرب وحضارته الحديثة، فقد غزت صناعاته وأفكاره العالم كله، على نحو مذهل ودخلت على حياة الناس في كل مكان فقلبتها رأسا على عقب. بات الغرب مثالا ومقياسا، وقبلة للشرقيين جميعا. وهكذا بدا العرب مسحورين به بوصفه المكان العالي الذي تلوى له الأعناق لتطاله الأبصار، فهو أرض كلّ ما هو عصري وخالب للب، وموئل لكل جديد، فهو متقدم وحديث وحداثي وحداثوي، وفي الجملة باهرٌ وعجيب.

***

هل يمكن الحديث عن الترجمة من دون التأمل في إرث وصيرورة وتأريخ متقلب من علاقات الثقافة العربية بالثقافات الأخرى، وعلاقات العرب بالأمم المجاورة والبعيدة؟

لعل الإجابة عن ذلك في التاريخ العربي القلِق وما ساده وتحكم به من حروب مع الغير، وصراعات اجتماعية وسياسية مدمرة، واستعمار أجنبي، وتخلف في النظم والإدارة، وهشاشة في بنية الدولة مقابل نماذج حكم شمولي وعلاقات أبوية طاغية تهمش النساء وتلغي الذوات، وتستعبد الجموع، في تاريخ كهذا كيف يمكن الحديث عن علاقات ثقافية منتجة، إن داخل النسيج أو خارجه مع الجوار الثقافي الشرقي والأوروبي.

في تاريخ كهذا نعثر، بالضرورة، على الجواب عن الفوضى السائدة اليوم في علاقة الثقافة العربية بذاتها، وعلاقتها بالثقافات الأخرى، ومن بين الآثار المدمرة لذلك: فوضى الترجمة وغياب المشروعات المؤسسة على خطط البصيرة التي تربط فعل الترجمة بحركة التطور الاجتماعي والثقافي العام وللدول والمجتمعات في تطلعاتها المستقبلية.

***

العرب، وصرفت نخبهم المثقفة، مدنية وعسكرية، القرن العشرين بأكمله وهم في انشداد لا عاصم له نحو الغرب، في الوقت نفسه، ومن دون تفكير جدّي بحقائق الجغرافيا التي عادة ما تصنع الأقدار وتحدد مصائر الشعوب في علاقاتها التجاورية، عَبَرَ العربُ، في رحلة انشدادهم نحو الغرب، على جوارهم القريب، وأغفلوا الأسئلة الكبرى المتعلقة بامتدادهم الحضاري، وكذلك فعل جوارهم الثقافي (الأتراك والإيرانيون) فانقضى القرن العشرون بسنواته المئة المديدة من دون أن يمثل الجوار الثقافي والحضاري لهذه الأمم أي ذخيرة أو قوة يمكن أن تؤثر في وزنهم النوعي كأمم شرقية طالما كانت قادرة على استدخال عناصر التنوع في مكوناتهم الحضارية، فبدوا كما لو أنهم ليس في حسبانهم ما لثقافات الجوار؛ عربية وفارسية وتركية وهندية، من صلات قربى فاعلة ومؤثرة في ثقافة كل منهم عبر التاريخ، حتى لكأن المشترك الحضاري الضارب في القدم لم يعد له وجود.

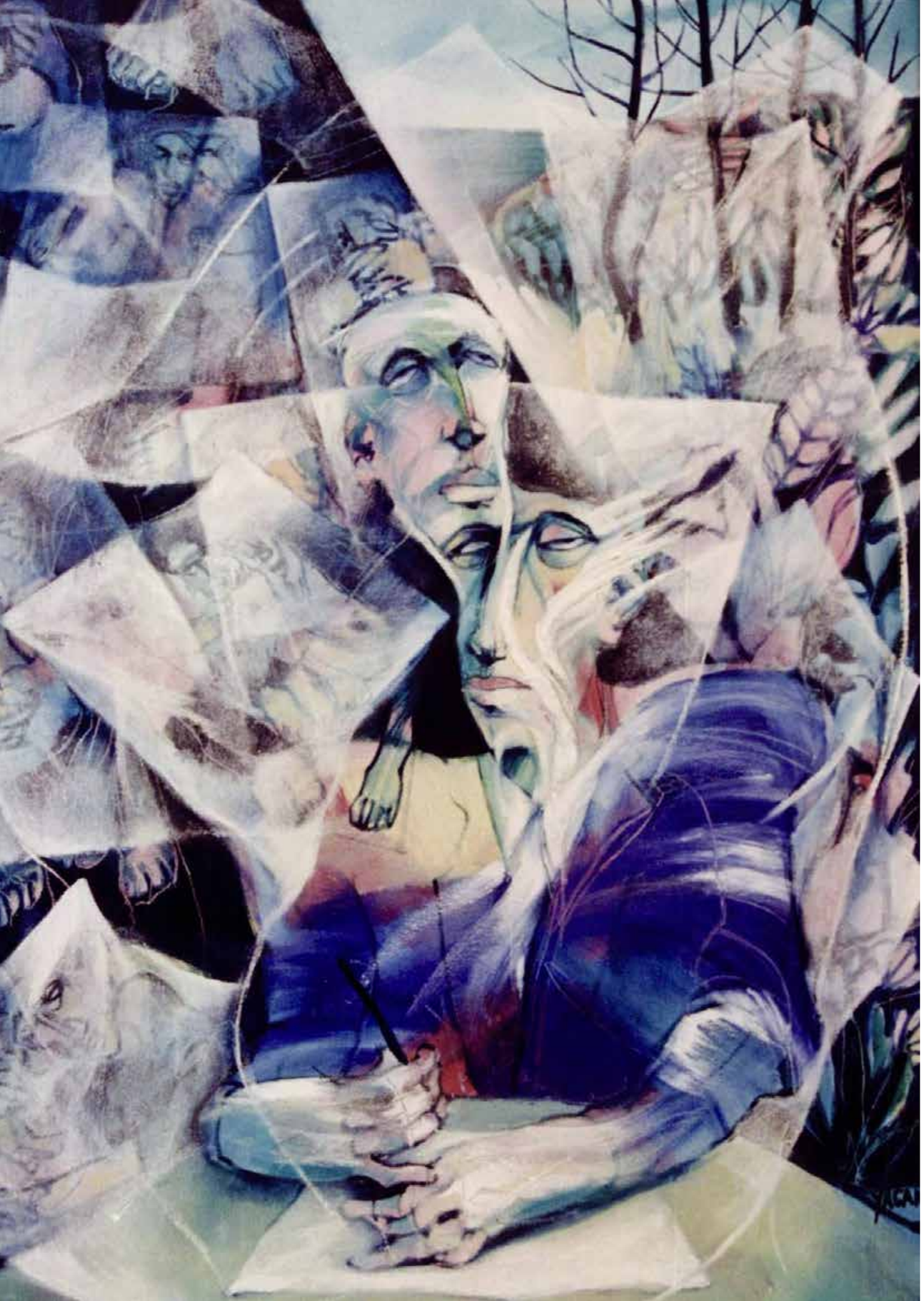
***

وإذا كان قيام الدولة القطرية العربية قد تزامن مع قيام دولة إسرائيل، فإن السؤال الذي لا يمكن تجنب طرحه هو: هل كان هذا التزامن محض مصادفة ساخرة؟! وهل أن تقطّع أوصال العلاقات الثقافية العربية مع الجوار، والبلى الذي أصاب النسيج المشترك بين الشرقيين لصالح العلاقة المريضة لكل من العرب والأتراك والفرس بالغرب هو محض مصادفة أيضا، أم أنه صورة من صورة الضرورات التاريخية الحمقاء؟ ■

نوري الجراح

لندن في أغسطس/ آب 2018

صغوان داحول



سعيد بركن

مقال

الكتابة بوصفها إنشاءً

أحمد برقاوي

من ذَا الذي باستطاعته أن يعلن بأن القول في مفهوم الكتابة قد استنفد؟ وليس لأحد أن يدعي بأن الكتابة علم. ولا نعتقد بقواعد محددة للكتابة، فاستخلاص قواعد الكتابة من الكتابة، أصلا، استخلاص من فيض الكتابة لمجموعة من القيود لم يكن يفكر فيها الفائض. فهل للفيض حدود في اجتراح طرق صدوره، ليصار إلى حده بقواعد صدرت عنه بالأصل؟ ما الذي حملني لأن أقول: الكتابة فيض؟ الفيض حالة صدور الكثير عن الواحد بالضرورة. تماماً كتصور الصدور - الفيض عند أفلوطين الذي أعادت الفلسفة الفارابية والسينوية صياغته. فذات الكاتب تعقل ذاتها بوصفها واجبة الكتابة بذاتها، فيصدر عنها الإنشاء.

أجل، صدور الكتابة عن الذات أو فيضها نوع من الإنشاء الذي لا زمان يفصل بين الذات والمكتوب، صحيح بأن الأولوية المنطقية للذات، ولكن ليس للذات أولوية زمانية.

إن زوال كلمة إنشاء للتعبير عن المكتوب الإبداعي أمر غريب، فهذه الكلمة أكثر دقة وتعبيراً ودلالة من كلمة نص.

في الإنشاء روح ما يطلق عليه الخلق الفني والأدبي والفلسفي. ولهذا فالأساتذة الرواد في سوريا الاستقلال، بإحساسهم اللغوي العميق، وضعوا مقرراً باسم (الإنشاء). فالفيض إنشاء، وهذه الكلمة أصدق كلمة للتعبير عن الخلق الفني بوصفه صدوراً.

أهم ما يميز الكتابة الإنشائية من شعر ورواية وأدب وفلسفة في العموم هو إنها كالجملة الإنشائية لا تحتمل الصدق والكذب. فيما جميع الكتابات العلمية كالجملة الخبرية تخضع لمعيار الصدق والكذب. فجملة (ولد امرؤ القيس سنة 501) قد تكون صادقة وقد تكون كاذبه لأنها تخبرنا عن واقعة ما. ولكن بيت الشعر الآتي:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
علي بأنواع الهموم ليبتلي

هو إنشاء لا مجال للصدق والكذب في الحكم عليه. وتأسياً على تمييز كهذ نقول:

كل كتابة مهما كانت هي نص، ولكن ليس كل كتابة هي إنشاء. وكل إنشاء هو نص، وليس كل نص هو إنشاء. لنقل إذا الكتابة المبدعة ما كانت هي إنشاءٌ محض.

الكتابة الإنشاء هي حوار الكاتب مع نفسه، فالذات نفسها تصير سائلة ومسؤولة، لأن الحوار، سواء كان داخلياً أو خارجياً، يتطلب حضور السؤال. لهذا فالكتابة هي أجوبة عن أسئلة مضمرة، فتكون جدة الكتابة وفيضها وعمقها ذات ارتباط بالسؤال الثاوي في الإنشاء من حيث جدته وعمقه. والكتابة، بهذا المعنى إنشاء لأنها أجوبة عن أسئلة العقل والعواطف والطبيعة المباشرة وغير المباشرة دون مرجع من خارج الذات.

وتختلف الكتابة الإنشاء عن التعبير، فالكائن العادي يعبر دون إنشاء، فالحزين يقول أنا حزين، ولكن:

رماني الدهر بالأرزاء حتى
فؤادي في غشاء من نبال

هو أيضاً تعبير ولكن إنشائي عن الحزن، إذاً ليس كل تعبير إنشاء وكل إنشاء هو تعبير. والكتابة الهراء هي إما الخالية من الأسئلة أو متخمة بالأسئلة المبتذلة والزائفة. الكتابة الهراء التي تظن بأنها إنشائية ليست كتابة إنشائية بالمطلق.

إن الينبوع الحقيقي للكتابة -الإنشاء هو الذات القلقة. الكتابة خروج القلق إلى العلن بصور مختلفة، فهي تحرر مؤقت من القلق، لأن ذات الإنشاء تعيش القلق على نحو دائم، أما الكتابة التي لا تصدر عن ذات قلقة فهي نفايات من نصوص تولد ميتة.

وسواء كان القلق محدوداً في مشكل ضيق للذات كما هو قلق المتنبي، أو كان قلقاً وجودياً كلياً كما هو قلق المعري، فإنه منبع الإنشاء في كل صنوف الأدب.

في قلب القلق تظهر الكتابة الإنشاء، بوصفها تحرراً من المألوف الفكري والمألوف الجمالي والمألوف الواقعي. قد لا يتحول المألوف إلى القبيح،ولكنه يتعرى من الجميل الذي ينجب الدهشة، وتكرار المألوف عجز الموهبة القاتل، ظهور المألوف في المكتوب اقتراب المكتوب من حدود القبح، لأنه يبعث على الملل.

إذاً الإنشاء ما كان على غير غرار، وباعثاً على الدهشة والتواصل الجمالي والفلسفي مع النص.

الكتابة وطبقات الإنشاء

تتمايز النصوص الإنشائية بتمايز أصناف الفيض الأدبي وصدورها عن الذات، ودرجة

الخيال المبدع القار فيها. ولهذا فإن الشعر يقع في رأس نصوص الإنشاء. تليه المقالة الأدبية الوجدانية، ثم المسرحية، وأخيراً القص -الأقصوصة، القصة، الرواية. أما الإنشاء الفلسفي فهو الإنشاء المتميز كما سنرى.

الشعر

يحتل الشعر المرتبة الأولى في تدفق الخيال المبدع من الشاعر، الذي لا يعلم كيف يصدر عنه الإنشاء مجرداً من العلاقات الواقعية. فالشعر إنشاء محض. ولا يدخل في هذا الوصف شعر الشاعر المقلد، أو الذي يعارض قصيدة مهما بلغت من جمالية، أو الخالي من الوجدان. فالشاعر يبدع على غير غرار، وينشئ نصاً لا مرجع له إلا ذاته، إنه يكتب ذاته فقط بكل ما يعج بها من وجدان متعدد. فهو حين يصف الأشياء لا يصفها في ذاتها، بل يصف شعوره بها.

تأمل هذا الشعر لمحمود حسن إسماعيل في وصف شعوره بنهر النيل:

مسافرٌ زاده الخيالُ والسحر والعطر والظلالُ
ظمآن والكأس فى يديه والحب والفن والجمالُ
شابت على ارضه الليالي وضيعت عمرها الجبالُ

فالنيل وقد أصبح صورة حية، كائناً حياً تحول إلى قيمة جمالية نصية تفوق في جماليتها النيل نفسه. بل إن الجمال اللغوي الشعري هو الجمال الحقيقي وليس نهر النيل. الجمال هنا هو عقلي بامتياز، لأن العقل بما يتمتع به من قوة التخيل هو الذي يمنح الأشياء جمالها. فالأشياء «كانطياً» لا تنطوي بحد ذاتها على الجمال.

نقول بأن الشعر هو ذروة الإنشاء لأنه لا يقع إلا في حقل الشعور واللاشعور، وذروة القول الجمالي اللغوي كما أسلفنا، وهو أعلى درجات الإنشاء اللغوي.الشاعر هو روح الإنشاء

في كل صروف الدهر وأحواله السعيدة، حين يكون وجوده ليلة ظلماء، أو مقمرة، صبحاً ساطعاً، أو صُبْحًا مكفهراً، في ذروة شبق العشق، أو في أكثر أيامه كآبة، في جريان نهر دمعه الحزين، أو في انفجار ينابيع فرحه الراقص، تنفجر روح الشاعر يمتشق أقلامه، ويذهبُ في رحلة إلى السماء. في صحبة الآلهات يوقظُ الكلم من سباته الطويل، فيعجنه بماء العبقرية والحياة، ويعطره

أما الأقصوصة والقصة والرواية، عموما، فهي تقع في أدنى درجات الإنشاء، حتى لو وصلت هذه الأنواع من القص إلى درجة عالية من الإبداع كما هو حال روايات دوستوفيسكي. وآية ذلك فإن الخيال الروائي مهما وصل به الإبداع فإنه يظل مشدوداً إلى وقائع اجتماعية وسياسية وعاطفية الخ. ومن هنا نفهم هذا التكاثر السريع لعدد القصاصين والروائيين، فالحياة تمتلك من الوقائع التي لا حصر لها، والتي تغذي الروائي بأحداث تتطلب قليلاً من الخيال

برائحة النور، ويلبسه أثواب أزهار الحياة، من ثوب البنفسج حتى ثوب اللوتس والنرجس، ثم يطلقه حراً طائراً في الفضاء الأزرق إلى الأبد.

المقالة

في موازاة الإنشاء الشعري شعراً، هناك المقالة الوجدانية النثرية ذات الروح الشعرية. في المقالة النثرية الشعرية نقع على بوح يصطفي اللغة غير المباشرة المؤثرة المكثفة لحالة حزن أو فرح أو تأفف أو شوق أو حب أو غضب أو مناجاة، فالذات تبوح لذاتها عمّا يعتمل بها من حالات الانفعالات.

تمثل مقالات مي زيادة أنموذجاً فذاً لهذا الصنف من الإنشاء، فلنقرأ لها هذا النص. «الإخاء! لو كان لي ألف لسان لما عيبتُ من ترديد هذه الكلمة التي تغذت بها الضمائر الحرة، وانفتحت لها قلوب المخلصين. هي أبدع كلمة وجدت في معاجم اللغات، وأعذب لفظة تحركت بها شفاه البشر. هو اللِّين والرفق والسماح، كما أنه الحِلم والحكمة والسلام. لو كان لي ألف لسان لظللت أنادي بها (الإخاء! الإخاء!) حتى تجبر القلوب الكسيرة، حتى تجف الدموع في العيون الباكية، حتى يصير الذليل عزيزًا، حتى يختلط رنين الأجراس بنغمات المؤذنين، فتصعد نحو الآفاق أصوات الحب الأخويّ الدائم».

إن مي هنا لم تذهب بِنَا إلى تعريف الإخاء سوسيولوجياً وتاريخياً ومنطقياً، وإنما أنشأت نصاً شعورياً بالإنشاء. هذه الشعرية الخالية من الموسيقا والقافية، وليست شعراً حديثاً، حولت مفهوماً هو الإخاء إلى بوح وجداني بعيدا عن الأحكام الخبرية.

المسرح

والمسرح، إنشاءاً، أكثر أصناف الإبداع الأدبي مواجهة مع النظام المتعالي، فالمسرح بوصفه أفكاراً حوارية ينطوي على النزعة النقدية التي تنال من السائد، وتكشف عن المعنى وتطرح ما يجب أن يكون. إنه التعبير الأدبي الأعلى عن الحياة المعيشة بكل أبعادها وصورها. صحيح بأن الرواية لا تخلو من الحوار، غير إن المسرح هو الحوار. فشخوص المسرح شخوص قول. سواء كان المسرح تراجيدي أو كوميدي أو درامي أو لا معقول فإن كاتب المسرح والمسرحية يضعان المشاهد أمام حوارات البشر التي لا تكتفي بالإمتاع، وإنما بإيصال المعنى. فالمسرح أقرب الفنون إلى الفلسفة.

قبل ألفين وخمس مئة سنة وقف سقراط، في مسرحية أفلاطون المحاكمة، والذي سميت مسرحياته بالمحاورات، وقف أمام القضاة متهماً بالنيل من المعتقدات اليونانية.

يعلن مليتوس أمام هيئة المحكمة بأن سقراط لا يؤمن البتة بالآلهة، ويقسم بأن سقراط يؤمن بأن الشمس حجر وبأن القمر أرض.

« نعم قسما بزيوس يصرخ مليتوس: أنت لا تؤمن بوجود الإلهة على الإطلاق.

ويسأل سقراط: حسناً إذاً فكل الأثينيين، فيما يَظُن، يجعلون الشباب جميلاً حسناً ما عداي أنا. انا، أنا وحدي الذي يفسدهم، هل هذا ما تريد قوله؟

يجيب مليتوس: بكل تأكيد هذا ما أقصده.

وتنتهي مسرحية المحاكمة بقول سقراط: ها قد حانت الساحة للرحيل، آن لأموت وأنتم لتعيشوا، ومن منّا سيذهب إلى المصير الأفضل؟ الأمر غير واضح من الجميع، باستثناء الإله.

يهدف أفلاطون من وراء إنشاء هذه المحاورة لإيصال معاني الحق والظلم والموت والمصير. وفي محاكمة إيزيس يضعنا لويس عِوَض وجهاً لوجه أمام الحقيقة الساطعة، حقيقة الجذر الفرعوني والبابلي والآشوري لما نعتقد به الآن عبر مسرحية شبه مباشرة وإن بدت رموزها أسماء تراثية.

في إيزيس نقع على تصورات الخلود والبعث والحمل بلا دنس والطفل الذي رمي في البحر داخل الصندوق والصعود الى السماء والتثليث والحج الخ.

ولقد تعرض لويس عوض لنقد شديد من قبل العقل التقليدي، الذي اتهمه بالتجديف والنيل من الأديان.

وفي نص مسرحي، لأحد أهم كتاب المسرح العربي - توفيق الحكيم - بعنوان «رحلة إلى الغد »، نعثر على فكرة في غاية الأهمية، أقصد فكرة الدفاع عن المستقبل والتغير والحياة.

إن الطبيب والمهندس اللذين حكما بالإعدام، وقبلا رحلة إلى الفضاء مغامرين بحياتهما التي هي بالأصل سيلفها العدم إعداماً، قد نجيا من الموت وعاشا ثلاثمئة سنة وتسع سنين في الفضاء، وبفضل المهندس عادا إلى الأرض.

وبعودتهما إلى الأرض وجدا كل شيء وقد

يحتل الشعر المرتبة الأولى في تدفق الخيال المبدع من الشاعر، الذي لا يعلم كيف يصدر عنه الإنشاء مجرداً من العلاقات الواقعية. فالشعر إنشاء محض. ولا يدخل في هذا الوصف شعر الشاعر المقلد، أو الذي يعارض قصيدة مهما بلغت من جمالية، أو الخالي من الوجدان. فالشاعر يبدع على غير غرار، وينشئ نصاً لا مرجع له إلا ذاته، إنه يكتب ذاته فقط بكل ما يعج بها من وجدان متعدد. فهو حين يصف الأشياء لا يصفها في ذاتها، بل يصف شعوره بها

تغير: أعمار الناس امتدت إلى ثلاثمئة سنة، الكتب والمجلات تأتي بكبسة زر، الشاي والقهوة تأتي إلى البيت، لا أمراض ولا حروب، وبقي حب الحياة وحب العمل على الأرض. كما بقي الخوف من التعبير عن الرأي.

وهنا يصرخ المهندس: إنه لشيء فظيع أن أعيش مع الماضي الحقير الذي أردت أن أنجو منه، مستحيل أن نعيش لنستر الماضي الحقير الذي أردت الفرار منه كما تجتر البهائم العشب اليابس.

صحيح بأن المسرحيين ينتمون إلى أوطان متعددة. لكنهم يقدمون نصوصاً لا مكانية ولا زمانية، يقدمون منطق الحياة. ولهذا فالنص المسرحي عصي على البِلى.

القص

أما الأقصوصة والقصة والرواية، عموما، فهي تقع في أدنى درجات الإنشاء، حتى لو وصلت هذه الأنواع من القص إلى درجة عالية من الإبداع كما هو حال روايات دوستوفيسكي. وآية ذلك فإن الخيال الروائي مهما وصل به الإبداع فإنه يظل مشدوداً إلى وقائع اجتماعية وسياسية وعاطفية الخ. ومن هنا نفهم هذا التكاثر السريع لعدد القصاصين والروائيين، فالحياة تمتلك من الوقائع التي لا حصر لها، والتي تغذي الروائي بأحداث تتطلب قليلاً من الخيال. ويصل الروائي إلى الإنشاء الروائي حين تزيد لديه قدرة عجن الوقائع بخيال مبدع.

وماذا عن الفلسفة؟

الفلسفة إنشاء من نوع خاص، فلاهي بالشعر ولا هي بالمقالة الشعرية ولا هي بالرواية والمسرح، إنها إنشاء عقلي محض، الفلسفة إنشاء العقل المجرد الذي لا يرجع إلا إلى ذاته.

الفيلسوف يسعى دائماً لإنشاء قول جديد وبخاصة عندما يكتشف سؤالا جديدا، أو يعيد طرح سؤال قديم، ويعمل على صياغة الجواب ويقدم لنا تحديدا جديدا للفلسفة، يقدم الفلسفة كما يراها، وكأنه يجيب عن السؤال: ما الفلسفة. إنه يقدم لنا طريقة في التفلسف، ويظل في حقل ماهية الفلسفة بوصفها نظرة الى العالم ومنهج في التفكير. الفلسفة منهج في التفكير. حكم تعريفي لا يقول بعد شيئا عن المنهج والمفاهيم بشكل

سعد يكن

خاص. ينتقل هذا التعريف المجرد الى المتعين حينما يعيد الفيلسوف طرح السؤال: ما الفلسفة. إنه، أي الفيلسوف، حين يذهب الى المتعين ليمتلكه نظريا يجيب عن السؤال: ما الفلسفة: إن سؤال ما الفلسفة هو نفسه سؤال ما المنهج، هو نفسه النص الذي الذي فاض بوصفه امتلاكاً للعالم نظريا، ينطوي الإنشاء الفلسفي دائماً على المنهج. فالفيلسوف وهو يكتشف المشكلة يكتشف معها أدوات تناولها، أي العدة المعرفية لامتلاكها نظريا.

إن سؤال الفيلسوف يحمله على إنشاء الجواب، والجواب تعبير عن الحس النقدي الملازم دائما للفلسفة ولكل فيلسوف يسعى للحضور الجديد. بل إن السؤال الذي ينتج الجواب هو في حقيقته سؤال ما الفلسفة. فالفيلسوف وهو ينشئ نصاً ما، فإنه عمليا حول أية مشكلة فإنه عملياً ينشئ معنى جديداً للفلسفة، حتى ليمكن القول: الفلسفة إنشاء عقلي، تفكير دائم.

فالفيلسوف لا يؤمن ولا يعتقد، إنه يفكر فقط. لا مرجع له سوى عقله والواقع، ولا يكشف معنى وجوده إلا بحريته، غريب ومغترب وساخر، يطل على العالم من برجه العاجي كي يرى، كما يرى النسر فريسته، وهو يتجول في الساحات ويسكن الكوخ في الغابة السوداء. و حين لا تنبت أفكاره التي يبذرها في حقل الحياة تكون الحياة ذاتها جثة، وحين يبث فيها من روحه ما يحييها يكون قد آثر المنفى على الإقامة في الكهف. عنيد هو الفيلسوف ما من مرة نزل كي يخاطب الناس بل يدعوهم للصعود إليه، ولأنهم غالباً ما يكرهون الصعود يهربون من ندائه.

ولا ينفصل إنشاء الفيلسوف عن النقد، النقد سناء من سناءاته، ولانه لا يستعير قنديلاً من أحد في معركته مع الظلام يظنون بأنه يسير في العتمة ولا يرى، ولا يعلمون بأن ذاته قنديله.

الفيلسوف لا يغادر ذاته الفردة، ولا يُصاب بعدوى الجموع، ويكتب كي يعلم الذات الكسيحة المشي على الطرقات وحدها.

ويمنحها بعضاً من نور عينيه كي تستطيع أن ترى ما وراء الخيالات والأشباح، ولهذا فإنشاؤه لا يبلى.

الفيلسوف عقل العالم بلا منازع، لكنه عقل نهري منابعه لا تحصى، لا يغير مجراه ولكن يجدد ماءه بلا توقف، يمنح جداوله بكل ما أوتي من خصلة الكرم لكل الحقول العطشى، حتى إلى الصحارى. نهر مريض بداء ما يجب. ولن يبرأ من داء كهذا مهما طال به الغم.

الفيلسوف يحب الحياة حتى لو حملته الحياة على أن يكشف عن اليأس والتشاؤم من أفعالها. إنما يكشف صور الموت دفاعاً عن الحياة.

وفي اللحظات التي ينفجر فيها الوجود الإنساني غاضباً من قيوده تكون أجنحة الفيلسوف قد رفرفت فوق الوجود هادية لطريق الحرية. إذ لا تقوم علاقة أصدق بين الكائن والحرية كما تقوم بين الفيلسوف والحرية.

وسائلٍ يسأل: أليس للنقد الأدبي مكان في عالم الإنشاء.الجواب نعم، لكنه لا ينتمي إلى عباقرة الإنشاء، فالإنشاء على الإنشاء ليس بإنشاء، تماماً كالقول على قول.

وماذا بعد؟

علينا تأكيد أمرٍ في غاية الأهمية ألا وهو: لا ينتج مجرد الاشتغال بتلك الصعد من الإبداع نصوصاً إنشائية.بل النص الإنشائي في كل ماسبق هو الفذ،الذي ينطوي على الجديد غير المألوف،متحرراً من التقميش والتقليد والترديد.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

مقال

التفكير بالقارئ

أخلاقيات القراءة والقراءة الأخلاقية

حنان مصطفى

ركزت الأبحاث التي تناولت القراءة في السنوات الأخيرة على ما يسمى بـ«أخلاقيات القراءة» وهذا المصطلح ليس بسيطا ولكنه مركب ومتناقض في ذات الوقت، فليس هناك خوف على القراءة من الانقراض إزاء التقنيات التكنولوجية الجديدة (التي تفتح في الواقع إمكانيات جديدة للقراءة) قدر وجود خوف على القراءة إزاء خطر الهجوم عليها من قبل الأخلاق.

وذلك يجعلنا نتساءل عن نوع الأخلاق التي ترتبط بالقراءة. إن الأخلاق التي ترتبط بالقراءة ليست بالأخلاق المعيارية بمعناها الكانطي، والتي تجعلنا نقبل العمل الذي يدعم الخير وما ينبغي أن يكون ونرفض العمل الذي يعرض الشر وما لا ينبغي أن يكون، ذلك لأن أخلاقيات القراءة عكس الأخلاق بمعناها المعياري، فالعمل له قانونه الخاص الذي يحكمه والعظة الأخلاقية على سبيل المثال كثيرا ما تقف حجر عثرة في طريق التحليل الموضوعي للعمل والذي يهتم بما هو كائن أكثر مما يهتم بما ينبغي أن يكون.

إن السلطة المطلقة لفعل القراءة تنبع فقط من المسؤولية التي أتحملها كقارئ إزاء ذلك الفعل وليس الآثار المرتبطة في ما بعد. وبذلك تعد لحظة القراءة محصلة لكل من (الموضوع - القارئ - النص) يدلي فيه كل واحد بدلوه وليس من حق أي طرف من الأطراف أن يصادر على الآخر بمقتضى أي سلطة سواء كانت (الأخلاق، العظة، الواجب). فالمؤلف حر في اختيار موضوع ما من زاوية ما والقارئ حر في قراءة ذلك الموضوع من أي زاوية والنص أيضا حر لما يحمله من إمكانات يتحرك خلالها ومن فضاء يسمح بتعدد المعاني وتعدد القراءات. والحقيقة أن ثمة اختلافا دقيقا بين «أخلاقيات القراءة» و«الأخلاقيات أثناء القراءة» أو القراءة الأخلاقية.

أخلاقيات القراءة: وتشمل قناعاتنا وانحيازاتنا واهتماماتنا. وأخلاقيات القراءة تتحدث عن قراءتنا كما لو كانت، مهما كانت رائعة، تقترح بعض التساؤلات أكثر مما تقدم الحلول؛ أي القراءة من منظورات متعددة. أما الأخلاقيات أثناء القراءة فهي محاولة لفهم ماذا كان يقول المؤلف لجمهوره الأصلي المتخيل، ولماذا وكيف استجاب الجمهور الواقعي؟ وما هي أسباب استجابته؟ الأخلاقيات أثناء القراءة تختلف في توجيهها الانتباه لقيمة المنحنى المعرفي، فهي تنطوي على انتباه لقضايا أخلاقية نجمت عن الأحداث الموصوفة داخل العالم المتخيل.

إنها تسأل الأسئلة الأخلاقية المتضمنة في فعل التحول من «الحياة إلى الفن».

ونلاحظ قضايا من قبيل معاداة السامية من قبل باوند Pound أو اليوت Eliot، ورعاية العنصرية من قبل بعض الكتاب الأميركيين في القرن التاسع عشر.

ولكي تكون قراءتنا أخلاقية على نحو ما يفترض دانييل شوارز Daniel Schwarz أن هناك عدة مراحل يمر بها القارئ بحيث يتحرك من الاستجابة البسيطة إلى الاستجابة العميقة نحو الفهم، هذه المراحل هى على النحو التالي:

أولا: الانغماس في عملية القراءة واكتشاف العوالم الخيالية. فالقراءة هي المكان الذي يلتقي فيه النص والقارئ معا في صفحة، فبينما نفتح النص فإننا نلتقي مع المؤلف كما لو كنا في طريقنا إلى رسم خارطة على مكان مجهول، فنعلق جزئيا إحساسنا بعالمنا وندخل في عالم متخيل جذاب.

ثانيا: السعي نحو الفهم، حيث يكون مرتبطا بنحو قريب من النشاط الإبداعي التتابعي الخطي والزمني للقراءة، فالسعي هنا يعمل على سد الفجوات التي بين ما تقوله وما نعنيه، ففي الكتاب خلاف التحدث، لا يمكن للكاتب التصحيح أو التدخل أو التعديل لفهم القارئ ولا يمكنه استخدام الإيماءة. فبينما نقوم بنشاط تفكيكي لعقدة الحبكة الروائية على سبيل المثال، فإننا نسعى لاكتشاف مبادئ أو رؤية العالم التي نتوقع من خلالها فهمنا لسلوك الشخصيات.

ثالثا: تأمل الوعي الذاتي: فالقارئ يكتشف دلالة النص من خلال علاقتها بخبراته الأخرى متضمنة خبرات القراءات الأخرى. إنه واع بمرجعيته للعالم الداخلي الذي يشكل محاكاة المؤلف ومرجعيته للعالم الذي يعيش فيه.

رابعا: التحليل النقدي. كما يقول بول ريكور Paul Ricour؛ لكي تفهم نصا فعليك أن

موسى المدفع

تتبع حركته من المعنى إلى المرجع، فنحن دائما نتحرك من الدال إلى المدلول.

وفي كل الأحوال فإن الإشكالية الأساسية التي تواجه كل من يتصدى لموضوع أخلاقيات القراءة هي ضرورة التمييز بين الأخلاق المعيارية المرتبطة بالواقع (الخير والشر) وبين الأخلاق المرتبطة بالخيال والإبداع، وإذا كانت الكتابات رغم تنوعها وتعددها التي تناولت هذه التفرقة تطرقت إلى المسألة بأدوات مفاهيمية متباينة، فإننا نقترح تمييزا يمكن أن نطلق عليه «أخلاقيات الشكل» و«أخلاقيات المضمون».

بحيث يهتم الأول بما هو جمالي في العمل الأدبي.

ويهتم الثاني بما هو أخلاقي في العمل، هذا إذا أخذنا بالرأي الذي يجعل من الإبداع نوعا من الأخلاقية.

وفي هذا الصدد نعرض بشيء من التفصيل لهذين النوعين من الأخلاقية أو هذين النمطين من القراءة، وتحضرنا في هذا السياق محاكمات أوسكار وايلد الخاصة برأيه عن علاقة الأدب بالأخلاق، وذلك من خلال القصة التي نشرها في مجلة «الحرباء» بعنوان «القسيس وخادمة الكنيسة» والتي تدور حول علاقة جنسية بين القسيس وخادمة أدت إلى فضيحة عندما ضبطوا الخادمة في غرفة القسيس. ورغم أن أوسكار وايلد اعترف بأن القصة من ناحية الأخلاق المعيارية في غاية القذارة وأن الموضوع متعفن، إلا أن أوسكار وايلد نفسه أكد أنها من ناحية المنظور الأدبي خرقت قواعد الفن والجمال وأن العمل الأدبي ليس له أثر على الأخلاق بمعناها المعياري، لأن الأدب له أخلاقياته التي تحكمه وأنه لا يهتم إلا بما هو «أدب» أي بما هو «فن»، فلا نهدف إلى عمل الخير والشر وإنما فقط إلى تحقيق ما له قيمة جمالية، كما أنه بالنسبة للفكر يقول وايلد «لا شيء أخلاقيا أو لا أخلاقيا، إن الأحكام المعيارية تكون فقط بالنسبة للعواطف وليس للأفكار، وبما أن

كتابة الأدب في الأساس هي تجسيد لمخطط فكري فلا علاقة للأفكار بالأخلاق».

ونستطيع أن نلتمس في تحليلنا لرواية «الحرام» ليوسف إدريس خير تجسيد لذلك، فالبطلة في رواية «الحرام» كانت ضحية لظروف مجتمع قاس. والتساؤل يأتي بدءا من العنوان «الحرام» ويظل حتى النهاية له دلالة، وهي هل الحرام هو ما فعلته البطلة وما وقعت فيه من إثم أم أن الحرام هو ما مارسه عليها المجتمع من قهر؟ هل البطلة في هذه الرواية جانية أم مجني عليها وقعت ضحية واقع مرير؟ وهل ممارستها للجنس في إطار غير شرعي في لحظة ضعف ما يمكن الحكم عليه من منظور الأخلاق المعيارية أم أن للعمل الأدبي أخلاقا أخرى تحكمه؟ أي أننا نضع ذلك السلوك ضمن سردية تعكس إرادة غير حرة منغمسة في واقع عفن، وإلى أي مدى ظلت هذه الإرادة مصاحبة للبطلة منذ البداية حتى النهاية؟

والتي قامت فيها البطلة بقتل طفلها ونفسها. هل البطلة جانية أم مجني عليها؟

إن التساؤل الأخلاقي إذن لا يكون خارج العمل لأننا بهذا الصدد لا نحتكم إلى الأخلاق المعيارية ولكن إلى أخلاق العمل وروعة الحبكة والسرد والمسكوت عنه ومفاتيح النص وعتباته وعنوانه، إن الإثم والحرام داخل العمل الأدبي لهما قيود وحدود مختلفة فنيا.

وهناك فرق بين المضمون الجنسي لرواية «الحرام» والسياق الجنسي لها، أي بين المعنى العام للجنس ومقتضيات الحبكة والسرد التي تؤدي إلى البعد الجنسي في العمل.

فمن منا لا يبكي على هذه السيدة وعلى النهاية الأليمة التي دفعت فيها الثمن وحدها، وهي نهاية حتمية للفقر والعجز. هي رواية من وجهة نظرنا المتواضعة. ينصهر فيها ما هو سياسي بما هو اجتماعي بها هو جنسي في بوتقة الفقر.

إنها قصة ليست جنسية ولا مدعمة لما هو إباحي، لكن الجنس موظف، والذي يخرج من هذه الرواية بحكم أخلاقي معياري على ما فعلته المرأة أو ما فعل بها، فهو لا يفهم معنى الأدب ولا يستطيع أن ينفذ إلى مكنونات النفس الإنسانية.

وعلى الرغم من أن الرذيلة شيء فظيع إلا أن الرواية بلغتها وحبكتها استطاعت أن تضع الواقع في قفص الاتهام وتندد بالظلم والجور الموجودين في الواقع.

وإذا كان المؤلف قد التزم بشكل كبير بأخلاقيات الكتابة فعلى القارئ أيضا أن يلتزم بالقراءة الأخلاقية لهذه الرواية، والتي ترتفع بها من

إن التساؤل الأخلاقي إذن لا يكون خارج العمل لأننا بهذا الصدد لا نحتكم إلى الأخلاق المعيارية ولكن إلى أخلاق العمل وروعة الحبكة والسرد والمسكوت عنه ومفاتيح النص وعتباته وعنوانه، إن الإثم والحرام داخل العمل الأدبي لهما قيود وحدود مختلفة فنيا. وهناك فرق بين المضمون الجنسي لرواية «الحرام» والسياق الجنسي لها، أي بين المعنى العام للجنس ومقتضيات الحبكة والسرد التي تؤدي إلى البعد الجنسي في العمل

مجرد الأسئلة الساذجة عن الفضيلة والرذيلة وما ينبغي أن يكون وما لا ينبغي أن يكون.

كذلك الكلام عن الجنس في رواية «أريد حلا» لحسن شاة وكذلك «رواية السراب» لنجيب محفوظ إنما يكون داخل الإطار الضروري لتكوين الشخصيات وتصوير بنيتها وظروفها.

وهذا الكلام هو أحد الخطوط الرئيسية المكونة لشخصية الأبطال تماما مثلما يكون الكلام عن الأمراض ضروريا في الطب، كما أن الخيانة الزوجية في رواية «أنا كارنينا» لتولستوي التي تم تمصيرها في فيلم شهير بعنوان «نهر الحب» وأثار حفيظة المشاهدين في ذلك الوقت لم تكن من اختراع المؤلف، لكنها محاكاة لنماذج واقعية وبذلك فهناك فرق بين الأخلاق الأدبية الكاشفة وبين الأدب المكشوف غير الموظف، وكذلك بين الأدب الذي يعري الواقع وبين الأدب العريان في ذاته الذي يخلو من أي معايير جمالية.

وهناك عدة مبادئ يجب التسليم بها كما يرى منظرو نظريات القراءة والتي تتمثل في:

أولا: إن أخلاقيات القراءة كما يرى ايكو يجب أن تفرق بين تأويل النص وبين استعماله قائلا «يمكن أن أستعمل قصيدة «ووردز ورث' بشكل فيه الكثير من السجال الساخر لكي أبين كيف يقرأ نص ما في علاقته بسياقات ثقافية متعددة أو على العكس أستعملها من أجل غايات شخصية مثل أن أستلهم منها تأملا ذاتيا، أما إذا أردت تأويل هذا النص فعلي احترام خلفيته الثقافية واللسانية.

ثانيا: إن تلازم الحرية مع المسؤولية في فعل القراءة وفقا لكل من كيركجارد وسارتر يتطلب فرضية لمسؤولية لا تقوم على هوية ثابتة أو معروفة، أي مكانة الشخص أو موقعه الثقافي أو الاجتماعي، يمكن أن يمثل ذلك الشخص سلطة نهائية مما قرأه أو كتبه بأية حال، وأن الإبداع الحر من حق أي شخص وهو ملازم له طيلة حياته وبحسب ما تعلم من التاريخ الشخصي لكل من سارتر وكيركجارد أنهما كانا غير قانعين بالمساومات الربحية على فعل الإبداع. فقد رفض سارتر جائزة نوبل وكذلك كيركجارد كان يستخدم اسما مستعارا في كتاباته.

ثالثا: تحتم القراءة الأخلاقية استعداد كل من الطرفين (الكاتب والقارئ) لمواجهة الطرف الآخر إلى النهاية وذلك إذا كان الكاتب حاضرا، طالما أن لكل منهما استراتيجيته في الدفاع، فقد يحدث أن يحمل النص توجها معينا لم يكن المؤلف واعيا به، إلا أنه إذا جاءت القراءة الجديدة موضحة ذلك، بشرط أن تكون هذه القراءة لها وجاهتها، فعلى كل من القارئ والكاتب أن يتناقشا في ذلك كما حدث مع ايكو في عمله الشهير «اسم الوردة» Nom de la rose حيث قدم له قارئ ملاحظة لا يمكن تجاهلها وهي أنه استخدم لفظ العجلة في مواضع كثيرة في النص. فهل كان يقصد ذلك؟ أجاب ايكو أن القارئ كان منصتا بوعي تام للنص مما جعله يصل إلى ما يسمى بالاستفزاز الكامن للنص أو للمكنون الدلالي. يقول ايكو «سواء أردت ذلك أم لا فأنت في الحالتين أمام تساؤل هام طرحه النص واستفز قارئا واعيا يحترم النص».

رابعا: تعني أخلاقيات القراءة عند ليفيناس Levinas استيلاء الآخر على الذات والآخر عند ليفيناس متأسس في التمييز النوعي بين الرجل والمرأة فكانت قضية النوع عنده واحدة من أهم المشكلات الرئيسية في أخلاقيات القراءة. صحيح أن النزعة الذكورية تختلف عن النزعة الأنثوية إلا أن هذا الاختلاف الجنسي لا ينبغي أن يكون هو المحدد لاستجابة القارئ، وإنما مضمون النص وكذا الظروف التاريخية التي نشأ في ظلها إضافة إلى الظروف التاريخية للقارئ.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: من أي زاوية يمكن للكاتب أن يؤسس أخلاقياته تجاه قارئه؟ إن المسألة لها شقان: الشق الأول متعلق بالشكل والشق الثاني متعلق بالمضمون.

- فمن ناحية الشكل يجب على الكاتب أن يكون واعيا بمسؤوليته في اختيار اللغة التي يعبر بها عن رسالة العمل. والمقصود باللغة هو الألفاظ والعبارات التي يستخدمها الكاتب أو المؤلف.

وهناك بعض الكتاب يتعمدون استخدام لغة مبتذلة، ليستميلوا بها الشباب، وذلك قد تحقق بشكل كبير في ظاهرة «الكتب الأكثر مبيعا» وهذه الظاهرة أصبح لها نجوم وأسماء لامعة ذات صيت في هذا المجال، مثل أحمد مراد ومحمد صادق وغيرهما على نحو ما نجد في فيرتيوجو، وتراب الماس، وهيبتا... إلخ.

- أما من حيث المضمون فهناك بعض الكتاب يتعمدون «التغريب» والذي أصبح السمة المميزة لأعمالهم. كما نجد في «عزازيل، جوانتانامو ليوسف زيدان وشيكاغوا لعلاء الأسواني»، والتغريب هنا ليس البعد عن الواقع وإنما اختيار نوع خاص من الواقع لم يألفه القارئ؛ واقع شيق ومثير إلا أنه مختلف

لا تأتي مساهمة القارئ في إنتاج حقيقة ومعنى النص من مجرد الرغبة الذاتية للقارئ فقط، ولكن أيضا من خلال إغواء النص. فالبنية الخاصة والمميزة للنص الأدبي، باعتباره نصا مفتوحا ينطوي على فجوات غير محدودة، هي ما يستفز قدرات القارئ من أجل العمل على سد هذه الفجوات. والحقيقة أن تحقيق مشاركة القارئ الفاعلة والمبدعة إنما يتطلب قارئا من نوع خاص، قارئا مدربا وخبيرا يتجاوز القارئ التقليدي

عنا.

بعد هذه الرحلة النقدية القصيرة التي قطعناها على مدار المقالة، لا نملك إلا التأكيد على أهمية القراءة الجمالية بوصفها فعلا إبداعيا، وكذا التأكيد على دور القارئ باعتباره مبدعا ثانيا يقف على قدم المساواة مع المؤلف.

فظروف العصر تحتم علينا عدم الاكتفاء بمجرد التلقي السلبي للأعمال الأدبية القديمة والمعاصرة، ذلك أن التلقي الإيجابي هو وسيلتنا الوحيدة للحفاظ على حيوية الإرث الأدبي الذي يحمل روح الأمة وروح العصر، ويملك القدرة على الإجابة عن الكثير من التساؤلات المتجددة التي تؤرق الإنسان. فالعمل الأدبي ليس مجرد بناء، كالأبنية الحجرية، يتم الانتهاء منه لمرة واحدة في لحظة تاريخية معينة إلى الأبد، ودونما قابلية لإعادة البناء عن طريق الحذف والإضافة.

إن مادة العمل الأدبي ذات الطابع اللغوي هي التي تميزه عن أي بناء إنساني آخر، وتمنحه القدرة الدائمة على الحياة ومخاطبة أناس مختلفين في أزمنة مختلفة، وبهذا المعنى يختلف النص الأدبي عن النصوص الأخرى اختلافا جذريا، لأن النصوص غير الأدبية تصف أهدافا موجودة بالفعل أو تعد شرحا لها، ومن ثم فهي نصوص ثابتة، بعكس النصوص الأدبية التي تبدع أهدافها بذاتها بالرغم من ارتباطها بعناصر العالم المادية التي تعبر عنها. هذا وعلى الرغم من أن النص الأدبي لا يقدم حقائق ثابتة إلا أنه يرسخ حقائق جديدة وخاصة بفعل مساهمة القارئ واستجابته، بحيث تتمثل تلك الحقائق في لا محدودية النصوص الأدبية.

ولا تأتي مساهمة القارئ في إنتاج حقيقة ومعنى النص من مجرد الرغبة الذاتية للقارئ فقط، ولكن أيضا من خلال إغواء النص. فالبنية الخاصة والمميزة للنص الأدبي، باعتباره نصا مفتوحا ينطوي على فجوات غير محدودة، هي ما يستفز قدرات القارئ من أجل العمل على سد هذه الفجوات.

والحقيقة أن تحقيق مشاركة القارئ الفاعلة والمبدعة إنما يتطلب قارئا من نوع خاص، قارئا مدربا وخبيرا يتجاوز القارئ التقليدي السلبي الذي يقنع بما يقدمه له النص مباشرة، وبما يقدمه المؤلف من معنى.

ناقدة من مصر

مقال

الكائن واللسان

الإنسان الهامشي وانفصام اللغة

عبداللطيف ولد عبدالله

بدأ الإنسان الكلام قبل عشرات الآلاف من السنين وقد تطورت اللغة عبر العصور دون أن يتم تدوينها وذلك لأن الكتابة أصبحت ضرورة اقتصادية لتشكيل شبكات تجارية مع قبائل أخرى، ولم يكن مجتمع الصيادين قاطفي الثمار ببساطة في حاجة إلى ذلك. لذلك ظهرت الكتابة متأخرة مع انتهاء التحول النيوليتي في الألفية الثالثة قبل الميلاد، فقد اخترع السومريون الحرف المسماري للتعبير عن مظاهر الحياة السائدة آنذاك. إن الكتابة دائما ما تقرن بالمدينة والتحضر الذي يستوجب التعامل مع الآخر اقتصاديا، وهذا ما يفسر ظهور الكتابة في الشرق الأوسط مبكرا. فقد كان الشرق الأوسط مهدا لظهور أول المدن، فأقدم مدينة هناك ترجع إلى تسعة آلاف سنة قبل الميلاد فلا مشاحّة في ظهور الكتابة هناك أولا. وهكذا انتشرت الكتابة في العالم عبر الآلاف من السنين واختلفت الحروف واللغات رغم اعتقاد علماء الإناسة بوجود لغة أصلية وحيدة ولدت كافة اللغات الأخرى. ولكن الشيء الأكيد أن الإنسان القديم حاول ترجمة لهجته وكلماته البدائية من خلال الرموز لتتطور لاحقا وتصبح حروفا تعبر عن المعاني اليومية بشكل واف وبدقة. فاللغة المكتوبة مرتبطة باللغة التي يتكلم بها الإنسان في الأساس وليس العكس. أي بقول آخر اللغة الأولية أو الدارجة السائدة في كل عصر كانت هي الممول الرئيسي لكل كتابة ظهرت على سطح هذا الكوكب.

لو تتبعنا مسار اللغة العربية بالتحديد فسنكتشف أنها لغة ككل اللغات الأخرى، انطلقت من اللهجة المحلية لسكان الجزيرة العربية مع أنها لم تكن تكتب بهذا الشكل ولم تكن لها حروف مبتكرة خاصة بها. فقد استمدت اللغة العربية حروفها من الحرف النبطي أو بالتحديد من الحرف السرياني ثم أضيفت له في ما بعد النقاط مع بعض التعديلات الطفيفة في الحروف. وبعد ظهور القرآن بدأ القاموس اللغوي يتشكل وتحددت ملامح اللغة العربية فأصبحنا نفرق بين الدارجة واللغة الرسمية التي تتعامل بها الدولة. وتبقى اللغة الرسمية دائما وليدة رحم الدارجة وليس العكس. ومع تقديس الإنسان للقرآن وكتب الحديث عبر العصور بدأت اللغة العربية تتحجر في دلالاتها القديمة والمقدسة والتي يجب عدم تحريف معناها لأن ذلك بدوره تحريف للمقدس واستعمال بعض كلماتها في سياق آخر سيُعدّ استهانة بالمقدس كذلك. فمشكلة العربية ككتابة ولغة رسمية من أول ظهور لها أنها اقترنت بالمقدس وأي مساس بها يعد مساسا بالمقدس نفسه. وهي ما زالت حبيسة القرون الأولى بعد ظهور الإسلام. فمحاولة تأويل مخالف لكلمة ما أتت في القرآن أو الحديث قد تجر صاحبها إلى المحاكمة والقتل. وهكذا يجد الإنسان العربي أو الشعوب الناطقة بالعربية نفسها أمام خيارين؛ أولهما الرضوخ للمقدس واستعمال اللغة العربية في المجال الديني فقط، واستعمال لغة أجنبية أو لغة أخرى تصلح لممارسات الحياة وهذا سيعجل باندثار اللغة العربية لا محالة -مثلما حدث للغة السريانية- لأنها لا تعبر عن الواقع المعيش. أما الخيار الثاني فهو تحرير اللغة العربية من المقدس وخلق بنك لغوي يتوافق مع التطورات الحاصلة في كل العلوم والمجالات وتعد الترجمة من بين الحلول الناجعة في هذا المجال فمشكلة المصطلحات أصبحت عائقا يؤرق الباحثين والكتاب في شتى العلوم والفنون. أما بالنسبة لتشكيل الحروف والنقاط فهي تجعل من تعلم اللغة العربية أمرا صعبا على الأجانب عكس اللغات الأوروبية التي يسهل تعلمها بسرعة.

اللغة دائما مقرونة بتاريخ الشعب، وثقافته زاد أساسي لها، ولا يمكن تجاهل بعض المظاهر التي يواجهها الناطقون باللغة العربية من سكان شمال أفريقيا تحديدا فالعامل التاريخي له دور بارز في تشكيل الخارطة اللغوية، علما أن هناك أكثر من لغة محلية يتجاوز عمرها ظهور اللغة العربية بألف سنة على الأقل. دون أن ننسى تأثير الحملات الإسبانية والفرنسية على المنطقة لغويا فهناك تنوع ثقافي ولغوي ثري جدا ظاهريا في حين أن التكيف أمر صعب ويمكن أن يفشل في الدول التي لا تملك مؤسسات قوية كدول شمال أفريقيا. فالمؤسسات الحكومية والرسمية تتبنى اللغة الفرنسية كلغة تبادل تجاري واقتصادي وسياسي وحتى ثقافي في حين أن اللغة العربية اقتصرت على المساجد والمدارس في مراحلها الأولى فقط. في حين أن أغلب الجامعات تدرس باللغة الفرنسية. وهكذا أصبحت اللغة الفرنسية لغة نخبوية حضارية تستجيب لمظاهر الحياة في حين اقتصرت اللغة العربية على الخطاب الديني العنيف فقط مع بعض المحاولات الجادة التي يقدمها المفكرون والكتاب من خلال مؤلفاتهم وإسهاماتهم بهذه اللغة. أما اللغات المحلية الأخرى فهي لغات هامشية رغم أهميتها التاريخية والاجتماعية، وتبقى حبيسة الدوغمائية التي تفرضها الأغلبية بحكم الشرعية الدينية والتاريخية. هناك شرخ واضح بين الناطقين بهذه اللغات وهذا ليس عيبا في اللغة التي هي أداة فقط في يد الإنسان. وإنما راجع إلى انفصام تاريخي وثقافي يعود تاريخه إلى بداية الفتوحات الإسلامية في المنطقة. فالتكيف يتطلب ذاكرة مشتركة وينبغي أيضا على الأشخاص التحرر من التماثل الثقافي للمجموعة الإثنية التي ينتمون إليها، وفي علم الاجتماع يتطلب التكيف أن يتعلم المهاجر لغة البلد الذي يستقبله -لا أن يطمسه ويدعوه بربريا، وذكر كلمة بربر في قاموسهم بمعنى همجي- وكذلك السمات الكبرى لتاريخ هذا البلد ومثله وقيمه -هذا ما تجاهله الاحتلال الفرنسي يولد الكره في هذا الشعب- وسيتم هذا التعلم بشكل بديهي بواسطة المدرسة العامة، بيد أنه يفترض مسبقا مرحلة انتقالية يقوم مجتمع المهاجرين خلالها بالحفاظ على هويته وتقويتها بغية ربط هويته القديمة والجديدة.

لقد أثرت الكراهية للأسف على هذه الشعوب وجعلتها هذه الفروقات الثقافية وخاصة اللغوية -لأنها تعبر بشكل جيد عن الحالة الثقافية للشخص- تنفصل معنويا عن الآخر بل وتطالب بإقصائه، دون أن نهمل الجانب الاقتصادي الذي هو أصل العداء القبلي أو العرقي إن صح القول. رغم أني لا أجد كلمة عرق مناسبة ولكنها تفي بالغرض هنا لأننا نتحدث عن حالة اجتماعية فقط. فمثلا نجد الطبقة الميسورة والحاكمة تستعمل اللغة الفرنسية في كل تعاملاتها حتى في الحياة الخاصة وهذا لا يدل على أن لها ثقافة غربية بل هناك من هو رجعي أكثر من المعربين أنفسهم. أما البروليتاريا فتستعمل اللغة المحلية أو الدارجة كما يحلو للبعض تسميتها وفي الرسميات يمكن للعربية فقط أن تكون ندا ضعيفا للغة النخبة والتي لا يمكنها أن تصمد في التعاملات الاقتصادية والسياسية لأن سكان شمال أفريقيا لا يمكنهم التكلم بالعربية الفصحى في شوارعهم لأسباب تاريخية واجتماعية ونفسية أيضا. وحيث تتجابه ثقافتان أو أكثر تظهر شخصية من نوع جديد تتجلى صورتها في الرجل الهامشي. هذا الرجل يمكن أن يكون عدائيا أو مسالما فهو رجل هجين ثقافيا، يتقاسم على نحو حميمي أو غير حميمي ثقافتين متمايزتين أو أكثر بحكم المنطقة وتاريخها الثقافي، وقد يكون مقبولا بشكل كامل من فئة معينة ولا يكون مقبولا ومهمشا من فئة أخرى كالأمازيغية التي عانت من التهميش ولا يزال المعرب يحاول فرض سيطرته عليها بفرض الحرف العربي على هذه اللغة، وقد يكون مهمشا من كلا الطرفين.

يبقى الإقصاء هو الحل الذي تتبناه المجتمعات الضعيفة التي لا تعرف كيف تكيف بين ثقافاتها وأفرادها، فمن دون مدارس ومؤسسات تربوية قوية لا يمكن أن نكوّن مرحلة انتقالية ولا أن نصنع تعايشا بين الأفراد بل حتى أننا سنفشل في المحافظة على إرثنا اللغوي والثقافي. فمن دون مؤسسات قوية لن نستطيع تكوين حس مدني ولا وعي حضاري وستكون اللغة إحدى ضحايا هذه المأساة الاجتماعية.

كاتب من الجزائر

فؤاد حمدي

مقال

ظاهرة الأعراف الثقافية في المجتمعات العربية

محمود الذوادي

تفيد ملاحظات عامة الناس وخاصتهم أن لكل المجتمعات البشرية قواعد تنظم سلوكيات الناس فيها. وتتجلى هذه القواعدُ في شكلَيْن رئيسيين وهما الأعراف الثقافية والقوانين. وتجوز تسمية هذه الأخيرة بالقواعد الرسمية التي يتعرض الخارقون لها إلى عقوبات قانونية رسمية تحدد طبيعتَها المجتمعاتُ. أما الأعراف الثقافية فهي قواعد ثقافية اجتماعية غيرُ رسمية توجه سلوكيات الناس بقوة أشد أحيانا من قوة القوانين الرسمية كما سنرى في بعض الأمثلة التي سنذكرها من واقع المجتمعات العربية اليوم. تنظرُ العلوم الاجتماعية المعاصرة إلى القوانين والأعراف الثقافية على أنهما جزء هام مما تسميه هذه العلوم المنظومة الثقافية: اللغة والفكر والدين والمعرفة/العلم والقيم والأعراف الثقافية التي لا يتحقق وجود المجتمعات الإنسانية دونها. وهو ما يسمح بالقول «إن البشر ومجتمعاتهم هم كائنات ثقافية في الصميم». يركز هذا البحث على إلقاء الضوء بالتحديد على التأثير الكبير لما نسميه الأعراف الثقافية الخاصة على سلوكيات الناس في المجتمعات العربية. وهو موضوع جديد في العلوم الاجتماعية المعاصرة حسب علمنا. فماذا يعني مصطلح الأعراف الثقافية الخاصة عندنا؟

يقوم هذا البحث بإبراز صنفين من الأعراف الثقافية التي تؤثر في سلوكيات الناس. فمن ناحية، تُوجد ما نسميه «الأعراف الثقافية العامة» التي تتقيد بها سلوكياتُ أغلبية الناس في المجتمع. وبعبارة أخرى، فالأعراف الثقافية العامة السائدة في المجتمعات تسمح بحدوث السلوكيات المنحرفة عنها. ومن ناحية أخرى، تمنعُ/تُحرّم «الأعراف الثقافية الخاصة» بالكامل سلوكيات الانحراف عنها في المجتمعات العربية، موضوع هذه الدراسة. فهي، إذن، أعراف ثقافية يتبعها كلّ أفراد المجتمع العربي الصغير أو الكبير بطريقة مطلقة. يقع هنا ذكر وتحليل ظاهرتين اجتماعيتين في المجتمعات العربية هما نتيجة لتأثير الأعراف الثقافية الخاصة في هذه المجتمعات. تتمثل الظاهرتان في:

1- الالتزام المطلق/التام لدى جميع العائلات المسلمة في المجتمعات العربية بعرف ختان أبنائها الذكور.

2- ظاهرة تربية ماشية الذكور فقط في الشمال الشرقي للبلاد التونسية.

لزوم ختان المسلم

يشمل عرف ختان الأولاد الذكور كل الفئات والطبقات الاجتماعية المسلمة في مجتمعات الوطن العربي. أي ليس هناك استثناء في قيام العائلات العربية المسلمة الفقيرة والمتوسطة والغنية على حد السواء بالختان والاحتفال به في فصل الصيف على الخصوص أو في غيره من فصول السنة. فالتمسك الكامل بالعرف الثقافي للختان ينطبق على جميع العرب المسلمين في المجتمعات العربية.

يرى عالم الاجتماع الدارس لظاهرة الختان أن وجه التشابه بين الظاهرتين (1و2) يتمثل في التالي: انتشار كل من الظاهرتين بطريقة شاملة وكاملة بين كل الناس. فمن جهة، لا يربي جميعُ سكان تلك المنطقة التونسية الماشية الأنثى من بغال وخيول وحمير. ومن جهة أخرى، تقوم كل العائلات المسلمة في المجتمعات العربية بختان أبنائها والاحتفال بهذا الحدث. تتجلى لعالم الاجتماع في هاتين الظاهرتين قيمةُ مدى اهتمام الناس على مستوى رؤيتهم الثقافية وتقديرهم لعامل الذكورة في الظاهرتين (شرابي 1992). يتضح هذا في الشعور في الحالة الأولى بالعار إزاء تربية الماشية الأنثى في تلك المنطقة. ويتجلى الأمر في الحالة الثانية في اعتبار أن ذكورة الولد ورجولته لا تتمان دون عملية الختان. وهكذا، يسجل عالم الاجتماع في سلوك الالتزام المطلق بختان الأولاد الذكور مدى صدارة الذكورة كقيمة ثقافية اجتماعية مركزية في صلب النسق الثقافي الاجتماعي للمجتمعات العربية.

ومن ثمَّ، يجوز القول إن التأثير الثقافي الجماعي المطلق بإيحاء منظومة الرموز الثقافية هو مفهوم جديد لا نجده في أدبيات علم الاجتماع المعاصر. فعالم الاجتماع الكبير إيمانويل ولرنستاين Immanuel Wallerstein لا يُقر بوجود مفهوم التأثير الثقافي الجماعي المطلق كما يوصف في هذا البحث. إذ يقول «فنحن نرى أنه من المسلّم به أن معايير ثقافة المجموعات البشرية (على كل المستويات) لا يقع أبدا التقيد بها بالكامل من طرف كل أعضاء تلك المجموعات» (Calhoun 2007: 427). وهذا مخالف للمعايير الثقافية الواردة في المثالين السابقين. وعلى هذا الأساس، هناك مشروعية للباحث الاجتماعي أن يتساءل: هل أن تأثير تلك الأعراف والقواعد الثقافية على سلوكيات كل الناس أمر ينطبق أيضا على مجموعات ومجتمعات غير عربية وغير مسلمة؟ ومهما كانت طبيعة الإجابة، فإن فهم وتفسير سبب وجود التأثير المطلق للقواعد والأعراف الثقافية على جميع سلوكيات الناس في عينة المثالين المذكورين أمران مطلوبان بقوة من علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا على الخصوص.

ظاهرة الختان

يُعتبر كتاب «تاريخ الختان من أصوله الأولى إلى أيامنا هذه» كتابا فريدا من نوعه في الموضوع لعالم الأنثروبولوجيا والمحلل النفسي مالك شبل الذي ينحدر من الجزائر والمقيم في فرنسا حتى رحيله أخيرا في 2016. وُجدت شعيرة الختان منذ العهود الفرعونية القديمة في التاريخ السحيق. فهي شعيرة واجبة لدى اليهود والمسلمين تمثل في نفس الوقت طقوس تغيير المركز الاجتماعي للفرد passage rites وممارسة دينية وصحية. يتطرق هذا الكتاب إلى كل أبعاد ظاهرة الختان: التاريخية والدينية والاجتماعية والجنسية والشبقية erotic والجراحية. يذكر صاحب الكتاب أن هناك مليارا من يقع ختانهم اليوم، لكن توزيع ظاهرة الختان في القارات الخمس ليس متساويا. فعلى سبيل المثال، إن القارتين الأوروبية والأميركية لم تكونا ممارستين كثيرا لشعيرة الختان منذ بعض العقود. ومن ناحية أخرى، فالقارتان الأفريقية والآسيوية (ما عدا الصين واليابان)

محمد خياطة

هما قارتان تسكنهما فئات وشعوب تمارس أغلبية ذكورها عملية الختان رغم الاختلاف البيّن في أسباب ذلك. إن اللافت للنظر بهذا الصدد هو ازدياد نسب الختان في المجتمع الأميركي والكندي والسويسري والهندي. وفي مقابل ذلك، فانتشارها أكثر بطئا في إنكلترا وفرنسا حيث تمارسها خاصة الأقليات المسلمة التركية والعربية والباكستانية والفارسية والأفريقية التي وصلت إلى هذيْن البلديْن منذ مدة قصيرة (Chebel 1997:37). يبقى المؤلف صامتا عن الأسباب التي تجعل جميع العرب المسلمين يتقيدون بختان الذكور، بينما أن بعض المسلمين لا يمارسون حتى أركان الإسلام الخمسة مثل الصوم والصلاة. ومن ثمّ، فالرمز الديني للختان غير كاف لتفسير الالتزام المطلق بشعيرة الختان لدى الأطفال الذكور في المجتمعات العربية. فأهمية القيمة الثقافية للذكورة في هذه المجتمعات قد تكون عاملا حاسما في منع الانحراف عن أعراف لزوم الختان. يساعد عامل القيمة الثقافية العالية للذكورة على تفسير ختان جميع الذكور.

مقارنة بوجوب ختان كل الأطفال الذكور المسلمين في المجتمعات العربية، فإن ظاهرة ختان الذكور في المجتمعات الأخرى تختلف عما ذُكر لدى الأطفال المسلمين في المجتمعات العربية. فالختان يمثل ظاهرة اجتماعية في العديد من المجتمعات المختلفة تشمل الذكور والإناث أو الذكور فقط في الكثير من المجتمعات مثل المجتمع التونسي. ويمكن تصنيف المجتمعات بخصوص هذه الظاهرة إلى ثلاثة أنواع: مجتمعات لا تمارس الختان ومجتمعات تقوم بختان الأغلبية من الأطفال الذكور ومجتمعات يتعرض فيها جميع الأولاد الذكور إلى عملية الختان، كما هو الحال في المجتمعات العربية.

تربية ماشية الذكور فقط

لقد أشرنا في دراسات سابقة إلى أن الناس في منطقة الشمال الشرقي التونسي (مدينة رأس الجبل وقرى غار الملح ورفراف وصونين والماتلين والعالية) لا يربون مطلقا ماشية الإناث من بغال وخيول وحمير، الأمر الذي جعل عندهم تربية الأنثى من تلك الحيوانات وصمة عار اجتماعي كبير لا يجوز قبوله على الإطلاق (الذوادي 2006: 269 292-). فأدت قوة رسوخ ثقافة العار هذه وانتشارها الكامل بين سكان هذه المنطقة إلى تحاشي تسمية حتى العناصر الجامدة تسمية أنثى. فأهل

يقوم هذا البحث بإبراز صنفين من الأعراف الثقافية التي تؤثر في سلوكيات الناس. فمن ناحية، تُوجد ما نسميه «الأعراف الثقافية العامة » التي تتقيد بها سلوكياتٌ أغلبية الناس في المجتمع. وبعبارة أخرى، فالأعراف الثقافية العامة السائدة في المجتمعات تسمح بحدوث السلوكيات المنحرفة عنها. ومن ناحية أخرى، تمنعُ/تُحرّم «الأعراف الثقافية الخاصة » بالكامل سلوكيات الانحراف عنها في المجتمعات العربية، موضوع هذه الدراسة

مدينة رأس الجبل والقرى المجاورة يُذكّرون مؤنث «الكميونة» (عربة نقل البضائع والناس) لتصبح عندهم «كميون»، أي مسمى ذكوري!، وبعبارة أخرى، فتأثير الأعراف الثقافية الخاصة على كل سكان هذه المنطقة تأثير شامل وكامل وقاهر لا يعرف استثناء بين المواطنين هنا. أي أن جميعهم لا يربون إلا ماشية الذكور من أحمرة وبغال وخيول. وإنه لضرب من العار في ثقافتهم تربية الأنثى من تلك الحيوانات. وبالتالي، فذكرُ ماشية الأنثى أمامهم أو الحديث معهم عنها أو مساءلتهم إن كانوا يملكونها يثير ردود فعل سلبية متنوعة تتراوح بين الشعور بالخجل والغضب العنيف. فثقافة العار إزاء تربية الماشية الأنثى هي الثقافة الاجتماعية السائدة لدى أهل هذه المنطقة من البلاد التونسية، بحيث هناك مشروعية قوية في نعت التأثير الثقافي الاجتماعي المطلق على الأفراد في هذه المنطقة بأنه تأثير اجتماعي كامل وقاهر يشمل الجميع ولا يستثني أحدا.

يتجلى في هذا المثال مدى مركزية الأعراف الثقافية الخاصة في هوية سكان تلك المنطقة. إذ ثقافة العار المحلية عندهم المانعة لتربية ماشية الأنثى تجعلهم لا يأبهون كثيرا بالأعراف الثقافية السائدة في بقية مناطق القطر التونسي بالنسبة لتربية الماشية. وتتمثل تلك الأعراف الثقافية في أن تربية الماشية من الذكر والأنثى أمر عادي وطبيعي. وبعبارة أخرى، فقوة أعراف ثقافة العار بالنسبة لتربية الماشية الأنثى تجعلهم قادرين بالكامل على المحافظة على تلك العادة التي تصطدم في وضح النهار مع العرف الثقافي السائد (تربية الإناث والذكور) بالقطر التونسي بصفة عامة. يؤكد هذا المثال مدى مركزية الأعراف الثقافية الخاصة في توجيه وتحديد أنماط السلوكيات لدى الأفراد والجماعات في المجتمعات العربية.

يرى عالم الاجتماع الدارس لهذه الظاهرة بالمجتمع التونسي أن وجه التشابه بين هاتين الظاهرتين (لزوم ختان الأطفال الذكور والاقتصار على تربية ماشية الذكور) يتمثل في التالي: انتشار كل من الظاهرتين بطريقة شاملة وكاملة بين كل الناس. فمن جهة، لا يربي كل سكان رأس الجبل والماتلين وصونين ورفراف وغار الملح والعالية الماشية الأنثى من بغال وخيول وحمير. ومن جهة أخرى، تقوم كل العائلات العربية المسلمة بختان أبنائها والاحتفال بهذا الحدث. وهكذا، فالتزام الجميع بما يمليه العرف الثقافي في الوطن العربي يتم على مستويين: المجتمع الصغير(الميكرو: حظر تربية الماشية الأنثى في الشمال الشرقي التونسي) والمجتمع الكبير(المكرو: كل العرب المسلمين في العالم العربي).

تتجلى لعالم الاجتماع في هاتين الظاهرتين قيمة مدى اهتمام الناس على مستوى أعرافهم الثقافية وتقديرهم لعامل الذكورة في الظاهرتين. يتضح هذا في الشعور في الحالة الأولى بالعار إزاء تربية الماشية الأنثى في تلك المنطقة من الشمال الشرقي التونسي ويتجلى الأمر في الحالة الثانية في اعتبار أن ذكورة الولد ورجولته لا تتمان دون عملية الختان.ومن ثمّ، يسجل عالم الاجتماع في سلوك الالتزام المطلق بختان الأولاد الذكور مدى صدارة قيمة الذكورة كقيمة ثقافية اجتماعية مركزية في صلب النسق الثقافي الاجتماعي للمجتمعات العربية.

خصوصية عربية

وهكذا يجوز القول إن التأثير الثقافي الجماعي المطلق بإيحاء الأعراف الثقافية الخاصة هو مفهوم جديد لا نكاد نجده في أدبيات علم الاجتماع المعاصر مثلا. وكما ذكرنا، فعالم الاجتماع الكبير إيمانويل ولرنستاين Immanuel Wallerstein لا يعترف بوجود مفهوم التأثير الثقافي الجماعي المطلق كما وقع وصفه هنا. إذ يقول «فنحن نرى أنه من المسلّم به أن معايير ثقافة المجموعات البشرية (على كل المستويات) لا يقع أبدا احترامها (التقيّد بها) بالكامل من طرف كل أعضاء تلك المجموعات». وهذا مخالف لمعايير ما رأيناه في ثقافة المجتمعات العربية في المثالين الواردين ضمن تحليلنا لتأثير الأعراف الثقافية الخاصة المطلق على سلوكيات الناس بالنسبة للختان لدى العرب المسلمين وبالنسبة لوجوب تربية ماشية الذكور فقط في منطقة الشمال الشرقي التونسي. ومن ثم، هناك مشروعية للباحث الاجتماعي أن يتساءل: هل تأثير الأعراف الثقافية الخاصة أمر ينطبق أيضا على مجموعات ومجتمعات غير عربية؟ ومهما كانت طبيعة الإجابة، فإن فهم وتفسير سبب وجود تأثير تلك الأعراف

عدم تربية ماشية الإناث يمثل في حد ذاته انحرافا عن طبيعة الأشياء في دنيا تربية الماشية. فالعُرف وطبيعة الأشياء يقتضيان أن يقوم السكان بتربية الذكر والأنثى من الماشية على حد السواء. ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال أن يتساوى عدد الإناث مع عدد الذكور من الماشية في هذه المنطقة، وإنما يعني أن يتواجد جنبا إلى جنب جنسا الذكور والإناث من الماشية بنسب معقولة تسمح في نهاية الأمر بالتناسل الذي يضمن استمرار وجود التوازن بين الجنسين

الثقافية الخاصة في عينة المثالين المذكورين أمران مطلوبان بقوة من علماء الاجتماع والأُ نثروبولوجيا على الخصوص. فالإجابة عن ذلك اللغز تحتاج إلى نوع من البحث الأساسي في دنيا نسق المنظومات الثقافية والبنية الاجتماعية للمجتمعات البشرية. وبتعبير علم الاجتماع، فإن الأعراف الثقافية الاجتماعية الخاصة إجبارية قاهرة لا تترك مجالا للانحراف عنها. ومن ثم، تصدق عليه تسميتنا لها بالتأثيرات الثقافية الاجتماعية المطلقة على كل السلوكيات. واعتمادا على حقيقة مركزية الأعراف الثقافية في هوية الإنسان في هذه الدراسة، فإن المثالين يشيران إلى وجاهة مصداقية فرضية تأثير مركزية الأعراف الثقافية الخاصة على سلوكيات المواطنين العرب.

إيثار تربية ماشية الذكور

نظرا لأن فضاء هذا البحث محدود، نقتصر هنا على شرح أسباب ظاهرة عدم تربية ماشية الإناث في منطقة الشمال الشرقي التونسي. إذ هي ظاهرة غريبة جدا بالنسبة للقارئ. وكما ذكر من قبل، فسكان مدينة رأس الجبل ونظراؤهم في قرى غار الملح ورفراف وصونين والماتلين والعالية المجاورة لا يربون إلا ذكور الماشية من الخيول والبغال والأحمرة. نطمح هنا إلى الإجابة على التساؤل المشروع التالي: ما هو السبب (أو ما هي الأسباب؟) الذي جعل سكان هذه المنطقة يمتنعون عن تربية ماشية الإناث؟ فمثل ذلك التساؤل يعتبر تساؤلا ذا مشروعية قوية. إذ أن الغياب الكامل لتربية ماشية الإناث من تلك الحيوانات لا يمكن إلا أن يشد انتباه أي باحث يتمتع بالفضول المعرفي وبدقة الملاحظة. فعدم تربية ماشية الإناث يمثل في حد ذاته انحرافا عن طبيعة الأشياء في دنيا تربية الماشية. فالعُرف وطبيعة الأشياء يقتضيان أن يقوم السكان بتربية الذكر والأنثى من الماشية على حد السواء. ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال أن يتساوى عدد الإناث مع عدد الذكور من الماشية في هذه المنطقة، وإنما يعني أن يتواجد جنبا إلى جنب جنسا الذكور والإناث من الماشية بنسب معقولة تسمح في نهاية الأمر بالتناسل الذي يضمن استمرار وجود التوازن بين الجنسين.

ما وراء الاقتصار

تفيد استجواباتُنا لعينة الفلاحين أن هناك سببين رئيسيين يقفان وراء اقتصار تلك المناطق الفلاحية على تربية ماشية الذكور فقط، وهما:

1) ضيق المناطق الزراعية التي لا تسمح بتربية ماشية الإناث لقدرتها على التوالد وبالتالي الزيادة في عدد الماشية.

2) الاعتقاد بأن القوة العضلية لذكور البغال والخيول والحمير تستجيب أكثر لمتطلبات تلك المناطق التي تكثر فيها الجبال والتلال والهضاب.

فظاهرة الغياب الكامل لتربية ماشية الإناث في هذه المناطق من الشمال الشرقي التونسي تفسرها إذن حتمية بيئوية/إيكولوجية. فمن جهة، إن تربية ماشية الإناث من خيول وحمير وبقر وماعز وغنم سوف تؤدي إلى اكتظاظ حيواني شبه مؤكد بالنسبة لتلك المناطق الضيقة جدا من حيث المساحة والخالية من السهول، وأن تربية المواشي الولادة تتطلب شهورا وأعواما أحيانا قبل أن يمكن التخلص منها وذلك ببيعها بأثمان تدرّ أرباحا مناسبة. وبعبارة أخرى، فتربية ماشية الإناث بالنسبة لفلاحي تلك الجهات تنطوي على خطر ازدياد رؤوس الماشية بحيث يصبح من الصعب على موارد وفضاءات بيئتهم الفلاحية الصغيرة الحجم أن تتحملها.

ومن جهة ثانية، فإن تنقل الفلاحين صعودا ونزولا بين الجبال والهضاب والتلال يحتاج إلى نوع من الماشية التي تتمتع بقوة عضلية أكبر. وذكور الماشية تتفوق عموما على إناثها على هذا المستوى خاصة إذا علمنا أن تنقل الفلاحين في هذه المناطق لا يقتصر على مجرد الركوب عليها بل يشمل في معظم الأحيان وضع أحمال ثقيلة عليها بالإضافة إلى ركوبها.

وهكذا يجد السببان المشار إليهما مصداقيتهما في رؤية الحتمية البيئوية. أي أن وعر العمل والتنقل في أراضي تلك المناطق الفلاحية ومحدودية مواردها الفلاحية الصالحة لتربية الأعداد الضخمة من الماشية وضيق المساحات المناسبة لتربية ماشية الإناث وأولادها، كلها عوامل لم تساعد على تشجيع الناس والفلاحين في تلك المنطقة التونسية على تربية ماشية الإناث.

ورغم ما للعامل البيئوي من واقعية ومنطق في إفراز ظاهرة الاقتصار على تربية ماشية الذكور، فإن رؤية العلوم الاجتماعية

تنقل الفلاحين صعودا ونزولا بين الجبال والهضاب والتلال يحتاج إلى نوع من الماشية التي تتمتع بقوة عضلية أكبر. وذكور الماشية تتفوق عموما على إناثها على هذا المستوى خاصة إذا علمنا أن تنقل الفلاحين في هذه المناطق لا يقتصر على مجرد الركوب عليها بل يشمل في معظم الأحيان وضع أحمال ثقيلة عليها بالإضافة إلى ركوبها

لا تلغي احتمال وجود مؤثرات أخرى قد تكون هي السبب الأول أو هي السبب المساعد في تبلور هذه الظاهرة الاجتماعية أو تلك، خاصة وأن الظواهر الاجتماعية طالما تكون متأثرة بأكثر من عامل. ومن ثم، فإنه يمكن طرح فرضية العامل الثقافي كسبب رئيسي أو مساهم في انتشار ظاهرة تربية ماشية الذكور فقط في هذه المناطق الفلاحية. أي هل هناك عقائد دينية وقيم ثقافية بين سكان هذه الجهة عملت على الحد الكامل لتربية ماشية الإناث من الحيوانات المذكورة؟ فعلى مستوى العقيدة الدينية، فسكان تلك المنطقة يعتنقون الديانة الإسلامية مئة بالمئة مثل بقية سكان المناطق المجاورة لهم في الشمال الشرقي التونسي أمثال القرى القريبة كعوسجة والزواوين وهنشير أتيك. وليس هناك في الإسلام ما يدعو إلى تحريم أو منع تربية ماشية الإناث، بل هناك ما يدعو في الإسلام بطريقة غير مباشرة إلى عكس ذلك. فعلى مستوى احترام الأنثى من بني الإنسان، فقد انتقد القرآن بشدة عادة وأد البنات في عصر الجاهلية «وإذا الموءودة سئلت بأي ذنب قتلت؟» «وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم» (النحل: 58). فغير وارد، إذن، أن تكون قيم العقيدة الإسلامية وراء امتناع سكان هذه المناطق عن تربية ماشية الإناث خاصة إذا علمنا أن الآيات القرآنية تحفل بالحديث والإشارة إلى حكمة الله في خلق الذكر والأنثى في كل أنواع المخلوقات «سبحان الذي خلق الأزواج كلها» (يسن: 96)، و«أنه خلق الزوجين الذكر والأنثى» (النجم: 45)، «فجعل منه الزوجين الذكر والأنثى» (القيامة: 39)، «قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين» (هود: 43)، «ومن الأنعام أزواجا يذرؤكم فيه»(الشورى: 11).

أما على مستوى القيم الثقافية غير الدينية، فليس هناك ما يشير إلى أن سكان هذه المناطق متأثرون بقيم ثقافية حضارية قديمة عرفها القطر التونسي قبل الفتح الإسلامي. فالشخصية القاعدية لسكان هذه المنطقة هي شخصية منصهرة كامل الانصهار، مثل بقية شخصية التونسيين العرب والأمازيغ المسلمين الآخرين، في بوتقة الحضارة العربية الإسلامية. وبالتعبير السوسيولوجي الحديث، ليس هناك ما يسمح بالقول إن سكان هذه المنطقة يمثلون أقلية مميزة بعقائدها الدينية وقيمها الثقافية الرئيسية عن المجتمع التونسي العربي الإسلامي، بل هم جزء لا يتجزأ من النسق العقائدي الثقافي الإسلامي العربي الكبير للمجتمع التونسي. ومن ثم، فظروف البيئة الفلاحية القاهرة هي المؤهلة قبل غيرها لدنا برؤية فكرية نظرية تساعدنا على فهم وتفسير ظاهرة غياب تربية ماشية الإناث من تلك الحيوانات.

ثقافة مناهضة لماشية الإناث

إذا كانت ليست هناك عقائد دينية إسلامية ولا قيم ثقافية عربية أو غير عربية في ثقافة المجتمع التونسي قد ساعدت على عدم تربية ماشية الإناث في تلك المنطقة الفلاحية من الشمال الشرقي التونسي، فإن ضيق مساحات الأراضي وقلة مواردها الطبيعية الصالحة لتربية عدد أكبر من الماشية وصعوبة التنقل بين جبالها وهضابها وتلالها تصبح العوامل الحاسمة التي أدت إلى الاقتصار على تربية ماشية الذكور، ومن ثم إلى ظهور قيم ثقافية /أعراف ثقافية خاصة عند سكان تلك المنطقة تنظر إلى تربية ماشية الإناث بنظرة تغلب عليها السلبية. أي أن نسق القيم الثقافية في المجتمعات البشرية يساعد على تحديد معالم المعطيات الطبيعية (الإيكولوجية) لتلك المجتمعات. فالأمر يتعلق هنا بنوع من الحتمية الإيكولوجية الشديدة التأثير في القيم الثقافية للأفراد والمجتمعات.

فتربية ماشية الإناث خاصة من البغال والخيول والحمير أصبحت تُعد ضربا من قبيل السلوك المنحرف. أي أن تربية ماشية الذكور فقط أصبحت هي المعيار الثقافي الاجتماعي الخاص المقبول والمزكى من طرف الأفراد والمجموعات لهذه المنطقة. ومنه برزت مواقف وتصورات مزدوجة بخصوص تربية الأنثى والذكر من الماشية. فمن جهة، أصبحت تربية ماشية الإناث تجلب لصاحبها وصمة العار. وهذا ما ذكرتْه إحدى الطالبات المبحوثات من قرية صونين. فأهلها يعرفون بعض الفلاحين من منطقة أتيك المذكورة سابقا حيث تربي أنثى الماشية إلى جانب الذكر. وكان أهل صونين ينظرون إلى تربية ماشية الإناث من طرف أصدقائهم في أتيك بشيء من الاشمئزاز، إذ أن معاييرهم الثقافية الاجتماعية تعتبر تربية ماشية الإناث ضربا من العار المشين. ومن جهة ثانية، فإن تربية ماشية الذكور أصبحت مفخرة عند سكان تلك المنطقة. ولعل تربية الحمار تفصح أكثر من غيرها من الحيوانات عن معاني الذكورة. فخلافا للبغال والخيول، لا يُعرف الحمار

إذا كانت ليست هناك عقائد دينية إسلامية ولا قيم ثقافية عربية أو غير عربية في ثقافة المجتمع التونسي قد ساعدت على عدم تربية ماشية الإناث في تلك المنطقة الفلاحية من الشمال الشرقي التونسي، فإن ضيق مساحات الأراضي وقلة مواردها الطبيعية الصالحة لتربية عدد أكبر من الماشية وصعوبة التنقل بين جبالها وهضابها وتلالها تصبح العوامل الحاسمة التي أدت إلى الاقتصار على تربية ماشية الذكور

بأعضائه التناسلية الذكورية فحسب بل يُعرف أولا وقبل كل شيء بنهيقه. فنهيق الحمار يمثل رمز ذكورته. وهو ما لا يتوفر بنفس الوضوح والتميّز عند البغل أو الحصان إذا ما قورنت أصواتهما بأصوات البغلة والفرس. أما نهيق الحمار فيتميز بكل جلاء عن نهيق نظيرته الحمارة/الأتان. وبسبب ذلك، أصبح نهيق الحمار في هذا الفضاء الثقافي الذكوري في تربية الماشية مصدرا للشعور بالافتخار من طرف صاحبه لا يضاهيه في ذلك لا البغل ولا الحصان. وهذا ما تذكره القصص التي يرويها البعض عما يوحي به نهيق الحمار بالنسبة للفرد المنحدر من قرية رفراف أو غار الملح مثلا. فنهيق الحمار عند هذا أو ذاك يعتبر الصوت المفصح بكل عزة ومفخرة عن البيئة الذكورية للماشية التي ينحدر منها والتي تشبّع فيها صاحب الحمار من سيادة سلطة الذكر في كل من عالمي الماشية والمجتمع البشري الصغير الذي ولد وشبّ وكبر فيه. ومن هنا، تأتي مشروعية التساؤل عن العلاقة المحتملة بين التصور السلبي لأنثى الماشية، من ناحية، ونظيره للأنثى الإنسانة (المرأة)، من ناحية أخرى، عند سكان تلك المنطقة من طرف الذكور على الخصوص.

إن الوضع السابق الذكر جعل عند سكان تلك المنطقة تربية الأنثى من تلك الحيوانات وصمة عار ثقافي اجتماعي كبير لا يجوز القبول به على الإطلاق.

كاتب من تونس

مراجع:

محمود الذوادي (2006) الوجه الآخر للمجتمع التونسي الحديث، تونس، تبر الزمان.

هشام، شرابي (ترجمة محمود شريح): النظام الأبوي: إشكالية التخلف في المجتمع العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية 1992.

• بالإنكليزية والفرنسية

Calhoun، G. editor (2007) Sociology in America: A History، Chicago، the University of Chicago Press.

Chebel، M (1997) Histoire de la circoncision des origines à nos jours، Paris، Editions Balland.

مقال

وعي الحداثة

التفكير في الحداثة السياسية

عليّ رسول الرّبيعيّ

ماذا يعني التفكير في الخطاب السياسي للحداثة في أوضاع تاريخية يمر بها العالم العربي تقع خارج تاريخ ومنطق هذه الحداثة، وأن الحداثة عموما والسياسية في أحد أوجهها مسألة تختص بالسياق الحضاري الغربي. لقد اقتضت الحداثة السياسية -كما حددها روبرتس وهايت (من الحداثة إلى العولمة)- بعقلنة السلطة واستبدال السلطات الدينية والعرقية بسلطة سياسية وطنية مفردة، وإصرار على السيادة العليا الظاهرية للدولة الوطنية مقابل القوى المحلية، أنها تعني انسجاما وطنيا، ومركزة أو تجمع القوة في مؤسسات التشريع الوطنية المعترف بها. ويتطلب التحديث السياسي تمايزا في وظائف سياسية جديدة، وتطور بنى متخصصة لإنجاز هذه الوظائف. وتصبح مجالات الكفاءات الخاصة مفصولة عن عالم السياسة، ويتم توزيع الإدارة والسلطة حسب الكفاءة والأهلية لا حسب العلاقات القرابية والولائية. وكل هذا يمكن استلهامه نظريا وتبنيه تاريخيا رغم ما تبدو عليه العقلانية والاندماج والتمايزات طبقا للكفاءات ذات العلاقة المعتمة بالكامل مع الواقع.

نعم إن الحداثة نشأت في سياق غربي إذا ما نظرنا إليها بوصفها تعبيرا عن مرحلة تاريخية مرّ بها الغرب ولكنها تمثل أيضا وفقا لتعريف محمد أركون، انفتاحا للروح البشرية تجاه مشكلات المعرفة والوجود. وفيها حتى الكلام الإلهي يتخلص من أشكال الهيمنة المُستندة على التقليد أكثر من استنادها على التاريخ والتي تنشر الظلمات التي يتعين على الأنوار أن تقشعها أيضا، طبقا لتورين. فهي التي أنتجت على مستوى الوعي السياسي مفهوم الدول/الأمة، ودولة القانون، والنظام البيروقراطي، والعلمنة، واستقلال المجال السياسي، ومفهوم الديمقراطية، ومفهم المواطنة، والمجتمع المدني، وحقوق الإنسان؛ بالإضافة إلى التفسير العقلاني والعلمي للطبيعة وإنجازات التكنولوجيا. لقد مرت الحداثة الغربية في سياق تاريخي طويل مليء بالتحولات. وقد ميز ليو ستروس ثلاث موجات متلاحقة للحداثة في الفلسفة السياسية: الأولى، تعد المؤسسة للتمثلات الليبرالية في الفكر والممارسة السياسية، وتبرز في مضادّتها للفكر السياسي اللاهوتي والمشخصة في الأعمال الفكرية لمكيافيللي. أما الثانية، فتحملها الأنوار أو عقل عصر التنوير الذي يضع الإيمان خارج نطاق هذا العقل؛ أي في خانة القداسة السحرية، وتضع لنفسها هدفا واضحا ومحددا ألا وهو جعل العلم معتقدا شعبيا شائعا على نطاق واسع، وتحمل في تعبيراتها موقفا نقديا أساسيا يلازم تطورها متجليا في فلسفة روسو. والثالثة، متولدة عن النزعة الوضعية العلمية وعن النزعة التاريخانية المتجلية في خط هيجل وأوغست كونت.

إن السؤال المطابق لا يتعلق بقيمة التفكير في مفاهيم الحداثة وقيمها في الوقت الذي تغيب فيه عن المجال الحضاري العربي، إنما السؤال عن الأسباب التي منعت تطور الأوضاع التاريخية لقيام الحداثة السياسية هنا تحديدا. وإن القول بأننا لا نزال في مرحلة ما قبل الحداثة والعقلانية، أي في عصر الاستبداد، والمجتمع الذي تتحكم به الذهنية الطائفية والقبلية والفئوية، والنظرة السحرية والغيبية للوجود، وعدم الفصل بين المجتمع والدولة والسلطة، لا يلغي أن نتأمل تجارب الأمم الأخرى أولا ونستلهم قيمها ونقوم بفعل التبني التاريخي لمنجزاتها ذات الصلاحية والفاعلية لأوضاعنا الاجتماعية، أي أن نستفيد منها وأن نتطلع لأن نحقق حداثتنا مستقبلا، طبعا لا يعني ذلك أننا عندما نتفكر في سياقات تشكل الحداثة الغربية بأننا نحتاج أن نعيد المسار نفسه، أي نرجع إلى نقطة في التاريخ الغربي تعود إلى أكثر من ثلاثمئة عام ولكن التفكير في ممكنات الدخول في الحداثة فورا. نعم هناك استبداد متجذر وممتد طويلا في العالم العربي ولكنه مسألة تاريخية وليست حالة جوهرية قارة؛ أي أنها ليست ظاهرة ثابتة وقدرا محتوما لا يمكن تغييره على كل حال.

صحيح لا تزال تجاربنا متعثرة منذ أواسط القرن التاسع عشر وحتى اليوم، وصحيح أخفقت مشاريع النهضة العربية، وفشلت الأيديولوجيات القومية والإسلامية والماركسية والليبرالية كافة؛ وفشلت الدعوات الوطنية والديمقراطية كافة، كما فشلنا في بناء الدولة الوطنية ذات السيادة الحقيقية، وفي تحقيق التنمية الاقتصادية والعدالة والمساواة الاجتماعية والاقتصادية والحرية السياسية، ونكصنا عن بناء المواطنة القائمة على أساس القيم المشتركة والمصالح المشتركة واعتبرناها

إبراهيم برعو

من باب تحصيل الحاصل، ومكر بنا التاريخ الذي تحدث عنه هيجل، فلم يتم الانتقال من الفرد الطائفي إلى الفرد المواطن. المشكلة أن هذه المجتمعات تجد نفسها دائما مشدودة دائما إلى الخلف وتعاني من ظاهرة الفشل والإخفاق بفعل هيمنة التسلطية السياسية سابقا والطائفية لاحقا. إن النظر في العوامل الاجتماعية للاحتجاجات السياسية يكشف أنها ناتجة عن فشل نموذج التحديث الذي توعد به أنظمة الحكم منذ أكثر من نصف قرن وعن إخفاق هذه الأنظمة في إدارة حياة سياسية سلمية فقد مارست تلك الأنظمة الحكم بطريقة تسلطية عنيفة لا عقلانية ومسدودة الآفاق.

إن هذه الاحتجاجات العنيفة والمتطرفة التي يمر بها المجتمع لا يمكن أن تعزى إلى عامل وحيد ولكنها تعود إلى عمق المتناقضات والتوترات الاجتماعية والسياسية التي تنشأ وتنمو في جو الأزمة الشاملة التي تفتك بالمواطنين والاقتصاد والدولة نتيجة سياسات فاشلة؛ أي جو أزمة النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. إن هذه الحركات تشكل كما هائلا من المطالب والتركيبات الأيديولوجية التي تحيلنا إلى مقدرة الأيديولوجيا على تغذية المتخيل الاجتماعي وإشعال لهيبه وعلى الآلية الوظائفية التي يتجلى بها هذا المتخيل. همّ النخبُ السياسيةُ الوحيد، عندنا، هو الصراع على السلطة من دون الاهتمام الجدي بتأسيس شكل للحكم يكون معيارا لشرعية السلطة، فهي فئات تُفكرُ في بناءِ تسلطيتها السياسية والدينية وشتان بين من يريد أن يؤسس لمنطق الدولة الحديثة ومن يريد ترسيخ تسلطيته وتأبيدها. من مشكلاتنا، أيضا، التعامل مع منجزات الحداثة بطريقة تسطيحية وهشة ولا تعبر عن خيارات فعلية من أجل فتح تاريخ آخر ومختلف لمجتمعاتنا، والمثال الفاقع على ذلك تجربة العراق مع آليات الديمقراطية، لقد تمت انتخابات كانت أشبه ببيعة طائفية ومزوّرة، وتم تشكيل حكومة المحاصصة «الوحدة الوطنية» وتشكيل «برلمان» وسن «دستور» و«فصل بين السلطات» ولكن كل هذه الآليات والإجراءات الديمقراطية لم تخلص المجتمع العراقي من الاستبداد.

المشكلة، إذن، لا تتعلق بالحداثة وسياقاتها عموما ولكن تتعلق بطريقة تعاملنا مع هذه الحداثة، وطريقة تلقيها، وكيفية الاستفادة من منجزاتها، فليس من الممكن تعقله مثلا أن الغرب ينتقل إلى ما بعد الدولة/الأمة ومجتمعاتنا تتراجع حتى عن المكتسبات التي حققتها على الأقل في المئة سنة الماضية، فتعود إلى عصر ما قبل الدولة وهو تعبير عن غياب العقل الموضوعي أوالعقلانية؛ أي تعود إلى دولة الفئات المتناحرة والمجموعات الطائفية والعرقية في ما قبل تشكيل الدولة الوطنية.

ناقد وأكاديمي من العراق

مقال

السردية واغتيال الهُويَّة

باسم فرات

تُطلق صفة «أعجمي» على كل ما هو غير عربي، وهي صفة عامة، فكلمة أعجمي في جوهرها تُشير إلى كل «مَن لا يُفصح في كلامه، أي في كلامه إبهام. والعجمة هي فكّ الإبهام أي إزالته بحسب المعجم العربي، وفي قوله تعالى: «وَلَوْ جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا أَعْجَمِيًّا لَّقَالُوا لَوْلَا فُصِّلَتْ آيَاتُهُ أَأَعْجَمِيٌّ وَعَرَبِيٌّ» (فُصّلت 44) «لِّسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَٰذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُّبِينٌ» (النحل 103) (قرآن كريم).

إن مصطلح «أعجميّ» ليس نبتًا شيطانيًا في الثقافة العربية، فلم تتفرد به هذه الثقافة دون سواها من ثقافات العالم الأُخرى، بل لا تكاد تخلو منه ثقافة من هذه الثقافات؛ وهو ما وجدته عند اليابانيين وسواهم، ومن بين ما يعنيه هذا المصطلح الكشف عَمّن لا ينتمي إلى ثقافةٍ قومٍ من الأقوام، وهكذا استعمل في الثقافة العربية. ولا أحسب أن العرب واليابانيين وسواهما من شعوب الأرض تقصدوا الاستعلاء والشعور بالتفوق على مَن هو خارج عن ثقافتهم. ومَن يُدقّق في مصطلح «أعجميّ» يجد نفسه في منأى عن اتهام العقل العربي بالعنصرية والشعور بالتفوق، إذا ما أفرد للمستعربين أو الأجانب ووضع لهم حقلًا خاصًّا بهم.

ذكرتُ هذا لأناقش صورة العربي في محيطه ولا سيّما عند مَن يشاركونه وطنه، وهي صورة كُنّا نجد صعوبة في التعرف عليها ونحن داخل أوطاننا، ومع خروج أعداد كبيرة من سكان المنطقة العربية بتنوعهم اللغوي والإثني نحو بلدان اللجوء والهجرة، وتزامن ذلك الخروج مع ثورة الاتصالات والتواصل الاجتماعي، بكل مغرياتها المتمادية إلى حدّ حرية القول والتعبير المنفلتين؛ جعلت صورة العربي عند الآخر (وهو الشريك) مكشوفة للعيان. وهذا ما يجعل الكتابة في هذا الموضوع ليست كتابةً ظَنِّيّة، وإنما مبنية على تجربة الكاتب مع الآخر-الشريك الذي يحمل معالم الصورة السلبية للعربيّ.

وقد أسهمت وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي في تعزيزها لديه، وكشفت من جانب آخر حقيقة هذه الصورة. ولم تقف وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي عند هذا الحدّ، بل كشفت للعرب بخاصة صورتهم التي رسّخَتها سرديات الآخر-الشريك بكل سلبياتها التي غَذّتها سياسات الأنظمة العربية، وقد عمدت هذه السياسات من جانب آخر إلى أن تجعل من هذا الشريك ضحية لتهميشٍ قمعيٍّ، خَلّفَ وراءه شعورًا بالتفوق الحضاريّ على العرب.

انتقاد الهُوِيّة العربية

إن نزعة اليسار في الشارع الثقافي في العراق بصورة عامة، ولا سيما بعد عام 2003 ميلادية، جعلت خطاب السلطة القومية «العربية» على المحكّ، فلم تُسعف المناهج التعليمية، ذات المنحى القومي بمقترحات جديدة تهدف إلى الحفاظ على الموروث وعدم التأثر بالهيمنة «التقدمية» المبنية على نقد الذات العربية، والنظر إلى الفتوحات الإسلامية بوصفها غزوات، بل إن محاولات متعددة من قبل الباحثين العرب ركّزَتْ ودقّقَتْ في التقاط كل شاردة وواردة تُثبت سوء العرب ودمويتهم. وما زالت هذه المحاولات مستمرة بل إن بعضها وصل في ولكن ذلك لم يمنع من أن تحاصرني أسئلة كثيرة، وظلت تلح عليّ، ومنها ما هي صورة العربي عند غير العرب ممن يجاورونا جغرافيًا؟ وأعني بها صورة العربي عند جيراننا الفرس والأتراك، وعند شركائنا في الوطن من غير العرب.

وأسعفني الاهتمام بالتنوع اللغوي والعقائدي، بوصفهما ثراء للبلاد ويجب الحفاظ عليهما لما يمثلانه من صمام أمان للسلم الأهلي، فالملاحظ أن التنوع يمنع بروز التطرف ولا سيّما عند شعب يُعَدُّ التنوع صفة رئيسية فيه، أقول أسعفني بما لم أكن تعلمته، فصورة الآخر-الشريك في الوطن صورة جميلة لا عيبَ فيها، تضاهي صورة الجيران التي ليست على هذا النحو، لأننا نعلم أن صورتنا لديهم سيئة وسلبية للغاية؛ بينما صورة غير العربي مُنَمَّقَة وتكاد تكون صورة «شريك» مثالية، حتى لو تم ذكره للتندر والطرافة.

ويملك الآخر-الشريك مقومات إيجابية في الحالات جميعها، حتى كأنه الصورة العكسية والمناقضة لنا نحن العرب؛ وهذه الصورة تبدأ مُخيّلة الآخرين إلى مستوى من التزييف بمكان بأن جعل سوء ودموية العرب حقيقة ثابتة.

هكذا وجدت نفسي كما الآخرون منخرطًا في سردية مبنية على عدم الفخر بالماضي مهما كان، وترديد ما تتداوله الثقافة الشائعة، من الصدق والنظافة والتواضع والتحضر، وهي لا تنتهي إلّا على ما يتمتع به من عراقة أو تفوق ثقافي أو تاريخي. على الرغم من إجحاف هذه الصورة بحق العرب، إلّا أننا لم نفكّر يومًا بدراستها، وتفكيك ما فيها من صورة الآخر-الشريك، لمعرفة سردياته المضمرة، ومعرفة صورتنا نحن العرب في المضمر من هذه السرديات.

كان العيش كما أسلفت مع هذه المجموعات السكانية في بلدان اللجوء يكشف عن حقيقة هذه الصورة، حيث تفتح «الحرية» للجميع أوسع أبوابها، حتى يتملكهم إغراء في نزع ثوب «التقيّة»، وتمنحهم فرصة سانحة لكشف حقيقة سردياتهم وما تضمره من خطاباتها، فقد يتحول الخطاب المضمر في بلداننا إلى خطاب معلن وعلى نحو قد يصل به الأمر إلى أن تتقاسمه نزعات متعددة ولا سيما في بلدان اللجوء. فمن بين ما كشفت عنه هذه الخطابات أن هذه المجموعات السكانية كانت ترزح تحت نسق ثقافي وجدنا أنفسنا جميعًا نغرف منه، وفي مثل هذا النسق وهذه الأجواء لا يمكن الكشف عن الحقيقة وسواها؛ فالمفاضلة بين مجموعة سكانية وأخرى لا يمكن أن يتصدرها فهم قائم على أن هذه المجموعة أكثر إنسانية وثقافة وتحضرًا من الأخرى.

وعلى الرغم من وجود التطرف عند كل طرف إلّا أن هذا لا يلغي أن العرب قد تصدّر تراثهم التدويني، ولا سيّما في نشرهم لدينٍ سماويٍّ، ولا يشفع للآخر ما يرتكز عليه من سرديات مبنية على نظريات لا أدلّة مادية تُثبتها.

وفي موضع المقارنة يؤمن الآخر-الشريك بكل ما تقدمه السرديات الفارسية وسرديات الاستشراق، فصورة العربي لديه سلبية، حتى كأنه يبحث في كل مثلبة دوّنت أو قيلت عن العرب ليتبناها، والملاحظ أن هذه السرديات كلما تضخّمَتْ صارت تحكي عن أمجاد -مُتَوَهّمَة بطبيعة الحال- وفي الوقت نفسه أخذتْ تحط من شأن العرب، ولكثرة ما ادّعته باتت تؤثّر على نحو فاعلٍ في العقل الثقافي العربي، ومن البديهيّ أن يتولد شعور بالغبن لدى الشريك، وأن يجري على لسانه سؤال: كيف يحكمه «هذا العربي الجلف الصحراوي»؟

لقد صَغَّرَتْ الأقليات من صورة العربي، فلم تكتف بنعته بالبداوة بل أضافت إليه سمات سلبية كثيرة، والأخطر من ذلك أن الأمر قد وصل إلى المساس باللغة العربية نفسها، فمما تعتقده هذه الأقليات أن أهل البلاد الأصليين تبنوا اللغة العربية؛ إذ لم تكن لها سابقة في العراق وما جاوره من مناطق الحضارات القديمة، وبعد أن تبنوها ضَخوا آلاف المفردات الحضارية فيها، ولم يجرؤ أحد حتى هذه اللحظة على نعت اللغة العربية بأنها على طورين. فمما يجهله هؤلاء أن ما أجمع عليه علماء اللغة عامة أن لكل لغة ثلاث مراحل، وهي في الغالب تبدأ بالنشأة وتمر بمرحلة الشباب ثم الشيخوخة والاندثار، والعربية هي لغة متفردة خالفت هذه السُّنّة، فلا تُعرف لها نشأة، ولم تُلحظ منها نهاية قريبة. وإن دلّ ذلك على شيءٍ فإنما يدلّ على عمق تاريخي طويل لهذه اللغة، وسعة متفردة بين اللغات، وما فكرة اقترانها بالبداوة إلّا بعد نزول القرآن، وتصدّر الحجاز الحاضرة بوصفه مركزًا معرفيًّا.

لم تبخس مدوّنات ما قبل الميلاد العرب واللغة العربية، إذ يُشير «رُبِرْتْ هُيْلَنْد» -على سبيل المثال- في كتابه «تاريخ العرب في الجزيرة العربية» إلى اللهجة العربية البابلية، أي أن

مجد كردية

العرب يشكّلون جزءًا من النسيج السكاني لبابل، فضلًا عن أن أقدم النقوش العربية وُجدت في العراق من القرن التاسع قبل الميلاد والقرون التي تلته.

على الرغم من هذه الأدلة التاريخية الدامغة، ما زالت هذه السرديات تصرّ على طرد العرب من البلدان العربية خارج ما تعارف على تسميته في التراث الإسلامي بـ«شبه الجزيرة العربية» وإعادتهم إلى «صحرائهم» والإساءة إلى اللغة العربية واتهامها بالصحراوية ونسب الآلاف من المفردات العربية إلى لغات أخرى، إمّا أقدم منها مثل السريانية، وقبلها الأكدية، أو نسبتها إلى الفارسية، وأما الأخيرة فقد اجتهد بها -على حدّ زعمهم- علماء اللغة العربية من ذوي الأصول الفارسية في العصر العباسي.

وترفض هذه السرديات رفضًا قاطعًا ما اتفق عليه المؤرخون اليونانيون والرومان فيما يخص انتشار العرب في عموم الهلال الخصيب ومصر، وما ذكره المؤرخ بليني الأكبر (ت 79م.) من أن شمال شبه الجزيرة العربية يمتد حتى شمال الرها وعنتاب أي العمق التركي اليوم، واتفاق هؤلاء المؤرخين على عروبة الميسانيين (مملكة ميسان) والبريطاويين (في سنجار) والأباجرة (في الرّها - أديسا) وسكان الحضر والأنباط في البتراء (البطراء) والإيطوريين (في جبل لبنان) وسكان تدمر والحمصيين (في وادي نهر العاصي) والأدوميين (في جنوبي فلسطين). (تاريخ العرب في جزيرة العرب، رُبِرْتْ هُيْلَنْد، ص98).

إن سردية الآخر-الشريك لا تتوخى الدقة والأمانة العلمية في طرح هذه الإشكالية التاريخية، فالواقع السياسي والجغرافي والاجتماعي يرفض أن تتحول مجموعة سكانية جلبها الاحتلال البريطاني من جبال عالية ووعرة، تتحوّل إلى «سُكّان أصليين» (الآثوريون في العراق، ص91 وما بعدها، وبارمتي، ص 113. ويغرام. ص 79) وأن مجموعات شفاهية أخرى جاءت مع تنامي صناعة النفط (بطاطو،3، ص223) إلى الداخل العراقي من خارج الحدود أو من الأطراف الملاصقة لها، لتزعم أن حقّها تاريخي في هذه المدن التي نزحت إليها، علمًا أنّ كل ما دُوّنَ في هذه المدن والأطراف المجاورة لها دُوّنَ بغير لغتها؛ إذ لا يمكن للشفاهي حتى العصر الحديث أن يكون مُتَجَذِّرًا في بلد كتابي تدويني

الحديث أن يكون مُتَجَذِّرًا في بلد كتابي تدويني مثل العراق وسوريا ومصر. إن الخلل قائم في الأنساق الثقافية والحوامل الاجتماعية التي استقرت في قاع الوعي الجمعي في شعوب المنطقة، وإن مجرد الشعور المنافي لِقِيَمِ الدولة المدنية -وهي دولة المواطنة وعدم الانتماء إلى ثقافتها الجامعة- يُعدّ انتهاكًا صارخًا لعرى الوحدة الوطنية، وقنابلَ موقوتة لتدمير الأوطان والهويات الكبرى، فحين تشعر مجموعة سكانية بشعور يؤدي إلى امتيازات مُعينة تقود أي إرهاصة غير طبيعية إلى شرخ واضح في السلم الأهلي

مثل العراق وسوريا ومصر.

إن الخلل قائم في الأنساق الثقافية والحوامل الاجتماعية التي استقرت في قاع الوعي الجمعي في شعوب المنطقة، وإن مجرد الشعور المنافي لِقِيَمِ الدولة المدنية -وهي دولة المواطنة وعدم الانتماء إلى ثقافتها الجامعة- يُعدّ انتهاكًا صارخًا لعرى الوحدة الوطنية، وقنابلَ موقوتة لتدمير الأوطان والهويات الكبرى، فحين تشعر مجموعة سكانية بشعور يؤدي إلى امتيازات مُعينة تقود أي إرهاصة غير طبيعية إلى شرخ واضح في السلم الأهلي. وهذا يحدث غالبًا حين تفكر الأغلبية بحقها المطلق في قيادة البلد، أو ترى مجموعة سكانية تُؤلّف غالبية في جزء من البلاد أن من حقها الاستيلاء على هذا الجزء بحجج أو بأخرى، كحق تقرير المصير، أو تصرّ مجموعة أخرى على أنها من سكان البلاد الأصليين دون غيرها، وتُزكّي مجموعةً سكانية أو أكثر، على حساب غيرها، من دون النظر في من تزيحه من المجموعات السكانية الأخرى ولا سيما من «جنّة السكان الأصليين». وحين يحدث ذلك على أرض الواقع تدخل البلاد في نفق من الصراعات.

إن تاريخنا بلا أدنى شك ليس تاريخًا ورديًّا يخلو من الأشواك، أو تاريخًا ناصعًا لم تُرتكب فيه جريمة قط، وفي المقابل لم يكن تاريخًا دمويًّا شاذًّا عن تواريخ الدول والممالك والشعوب والأمم، مثلما يحاول الآخر تصويره، بل كثير منهم لم يكتفوا بهذا، فراحوا يزعمون مزاعم لا تمت لأبسط قواعد الكتابة بشيء ناهيك عن البحث العلمي وما يتطلبه من دقّةٍ وأمانة ونكران الذات؛ فقد أخفق هؤلاء في الخروج من النسق الثقافي والحوامل الاجتماعية التي أنجبت الأنظمة السياسية العربية ذات التوجه القومي العروبي الذي يُلغي الآخر المختلف وهي تحاول تذويبه في «الأيديولوجيا العربية». فقد تجاهلت هذه «الأيديولوجيا» مثلًا دور غير العرب المسلمين في تشكيل تاريخنا، وبناء على هذه النظرة تكاد الأقليات قاطبة تتفق على إقصاء العرب من أيّ خصلة حميدة، فالعرب بحسب زعم بعض متطرفي هؤلاء «متوحشون» لقربهم من الحيوانات؛ فإن أكبر قبائلهم ذات تسميات حيوانية، مثل أسد ونمر وثعلبة وضبة ويربوع وكلب، وإلى آخر قائمة أسماء الحيوانات.

تحاول الأقليات إقصاء العرب من أي فعل يُشير إلى الحضارة، على الرغم من أن اللغة العربية لغة الحاضرة، فَثَراء اللغة العربية هو البرهان الأكبر على انتشار العرب على مساحات شاسعة متنوعة جغرافيًّا، وأولى نقوش اللغة العربية في العراق (القرن التاسع والثامن والسابع قبل الميلاد) وعراقية الحرف العربي وكثرة النقوش بهذا الحرف في بلاد الشام، وفرض اللهجة العراقية لتكون لغة الشعر والخطابة، ومن ثم تبناها القرآن الكريم لتكون اللغة المعيارية للعرب العاربة والمستعربة على حدّ السواء.

وفضلاً عن هذا وذاك، كشفت الحضارة العربية عن ابتكارات لم يعرفها العالم وأولها صناعة أول معجم في تاريخ اللغات في العالم (معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي)، وثورة التعليم التي قادها العرب حين وفروا التعليم لكل طبقات المجتمع مجانًا، فهم يتكفلون بمسكن وملبس وإطعام طالب/طالبة العلم، مما جعل القراءة والكتابة لأول مرة في تاريخ البشرية متاحتين للناس كافة، وقد أدّى ذلك إلى ظهور المثقفين من طبقة الفقراء لأول مرة في تاريخ الثقافة.

سردية الذات المتضخمة

يستمد الآخر-الشريك قوته من مصادر متعددة، أولها خطأ العربي حكومة ومؤسسات ونخبًا وأفرادًا بعدم الاهتمام بقراءة تاريخه العام أي تاريخه الثقافي والاجتماعي والطبقي والعقائدي، وصراعات المجموعات السكانية الداخلية ومن ثَم -وهو الخطأ الثاني- صعوبة الوصول إلى تفكيك سردياته. وهذا يقود من بين ما يقود إليه، إلى التعاطف غير الإيجابي مع مجموعات سكانية دون أخرى، ورفع شعارات لا تنم عن قراءة واعية تضمن لهذا التعاطف أن يكون حكيمًا ومنصفًا.

هذا التعاطف في الكثير من الأحيان يصل بنا إلى فجوات وطنية وقومية ودينية بكل ما تنطوي عليه مفردة «فجوة» وهم يجهلون آثار التمييز غير المنصف، والأدهى من ذلك أنهم يدعون إلى مراعاة حقوق الإنسان وحق تقرير المصير؛ إذ لا شروط وطنية تضعها النخبة العربية على شركاء الوطن مقابل التعاطف والدفاع عنهم، وأهم هذه الشروط: نعم لحقوق غير العرب المسلمين على شَرطي الإيمان المطلق بوحدة التراب الوطني وبأن اللغة العربية لغة تجمعنا، أي الإقبال على تعلمها بوصفها اللغة الوطنية الأولى للجميع، مثلما بقية اللغات يجب عَدّها لغات وطنية، لا النظر إلى اللغة

يستمد الآخر-الشريك قوته من مصادر متعددة، أولها خطأ العربي حكومة ومؤسسات ونخبًا وأفرادًا بعدم الاهتمام بقراءة تاريخه العام أي تاريخه الثقافي والاجتماعي والطبقي والعقائدي، وصراعات المجموعات السكانية الداخلية ومن ثَم -وهو الخطأ الثاني- صعوبة الوصول إلى تفكيك سردياته. وهذا يقود من بين ما يقود إليه، إلى التعاطف غير الإيجابي مع مجموعات سكانية دون أخرى، ورفع شعارات لا تنم عن قراءة واعية

العربية بوصفها لغة مفروضة من قبل العرب «الغزاة» أو العرب «الأجلاف»، ولا لإهمال أيّ لغةٍ وطنية أخرى، مهما كان عدد الناطقين بها قليلاً.

وما ذُكِرَ أعلاه جعل الذات عند الآخر-الشريك ترتفع نرجسيتها، فهو لا يتقبل النقد البناء والتفكير العلميّ وبيان حقائق التاريخ والجغرافيا، إلى أن أصبح أي حديث علمي عنه لا يتوافق مع سردياته المبنية على الاحتمالات، يُعدّ جرحًا لنرجسيته المتضخمة، ودليلاً آخر مضافًا إلى خزائن سردياته المليئة بكل ما يحط من شأن العرب، أي لكل ما يؤدي إلى قتل العرب معنويًّا، عبر إلصاق تهم العنصرية والشوفينية والاستعلاء والظلم، لأن الذات المتضخمة عند الآخر-الشريك لا تسمح للعربي الذي أشبعته قتلًا في مخيلتها، بأن يقول الحقيقة عبر بحوثه ودراساته، وإنما واجبه أن يُردّد ما تريد سماعه لتدغدغ به نرجسيتها، وعليه أن يُوصم نفسه وتاريخه بما أَصّلته عنه في سردياتها.

من هنا تتضح صعوبة أن يتقبل الآخر-الشريك أي قول يصدر من عربي لا يتضمن كيل المدائح له، والتباكي على مظلوميته على يد العرب، ولأنه يملك خزينًا من التسقيط والاتهامات والشتائم لأي عربي يتجرأ ويفكّك مزاعمه المؤسسة لسردياته، فهو يستعملها خطًّا هجوميًّا يُرهب به العربي، ويجبره على الانزواء والتسليم وعلى تكرار ذلك مرارًا لكي يتحول إلى سلوك جمعي؛ إذ يقوم عدد كبير من أبناء الشريك بِشَنّ هجومٍ تسقيطي ولا يُغفل التسقيط الأخلاقي، وثلب الشرف لما له أهمية في مجتمعاتنا الشرقية.

إن قراءة التاريخ على نحو متمعن تُسهم في ملء الكثير من الفجوات التي كانت ولا تزال سببًا مباشرًا في الصراعات الأيديولوجية والعرقية والعقائدية والمناطقية. وتكون هذه القراءة صعبة ومستحيلة في بلدٍ لا يهتم أبناؤه بتسجيل حقائق تاريخهم؛ كيف ونحن في العراق، وهو حاضرة تاريخية لم تترك شاردة وواردة دون تدوين، بل أفاضت على الشعوب المجاورة، وعلمتها ثقافة التدوين باللغة العربية وبلغاتها الأم. وأمام هذه الحقيقة لم تترك المدونات التاريخية السابقة رأيًا لأحد سوى التأمل وإعادة النظر والحفاظ على الحقيقة التاريخية كما هي.

كاتب من العراق مقيم في الخرطوم

طائرٌ يُشبه السَّمكة

قصص قصيرة جدًّا

محمد حيّاوي

دِكتاتُور

كانَت الرّيح الخَفيفة تهزّ جثّة الدّكتاتُور الضَّخمة المُعلّقة في حبل المَشْنقة المُعلّق بِدَوره في فَرع شجَرة ضَخمَة وسَط البَرّيّة، فيتطاول ظِلّها العِملاق فَوق حُقُول القَمح، وثمّة غُراب يقف على أحد الأغصان مُحاوِلًا أنَّ يَستجمع شجاعته لينْقضَّ على عينيّ الدّكتاتُور، قبل أن يأتي راع يهّش غنمَه ويَقِف فَجأةً مُتأمّلًا تلك الجثّة، «يا إلهي! كم يشبه السيِّد الرّئيس!»، هَتف مُندهشًا، قبل أن يتلَفّت يمينًا ويسَارًا، ثُمَّ يقترب وينزع جزمَة الدّكتاتُور الّتي بَدَت أكبر قليلًا من قَدَمه، وعندما ابتَعد الراعي فرحًا بغنِيمته، قال الدّكتاتُور بحزن «يا لا الراعي البائِس! كيف سأمشِّي في الجَنّة حافيًا الآن؟».

كَرامَة

لا أحَد يَعرِف سِرّ تلك الفتاة المُتلفِّعة بالعبَاءةِ الّتي تأتي إلى المَسجِد كُلَّ يَوم وتَتبرَّع بثلاث مراوح يدويَّة مصنوعة من خُوص النَّخيل، فمُنذُ أن أقعد المَرَضُ أباها، يأبى ذلك الأخير الجُلوس في المَنزل كالعَاجِز. كان يقضِي النَّهار كُلّه في حِياكَة المَراوح اليَدويَّة من خُوص نخلة في فِناء المَنزل ويتَّخِذ من زاوِيَة في السُّوق مكانًا لبيعها للمارة. لا أحَد يَشْتري مِنهُ تلك المَراوِح في الحَقِيقَة، سِوى فَتَاة مُتلفِّعة بعَباءتِها لا تُظْهِر سِوَى عَيْنٍ وَاحِدة.

تَرَدّد

مرّ الآن أكثَر من سِتَّة أَشْهر، كُلَّ يَوْم في الظَّهِيرَة يحْمِلُ جَريدَته ويَمْضي إلى الحَدِيقَة العَامَّة ويجْلِسُ بعيدًا ليتأَمَّل تِلْك المرْأَة الأربعينية الَّتِي تجْلِسُ على مسْطبَةٍ بعيدَة وتَقْرأ كتابا، وفي كُلِّ مرَّة يُمَنّي النَّفس باخْتِلاق عُذْر ما ليُحدِّثها، لكن حيَاءَه يَحُول دُونَ ذَلِكَ، حَتَّى بَدَأَ الأَمْرُ يُعذِّبُه. في اللَّيْل، حينَ تَضَع تِلْك المَرْأَةُ كِتابها جانِبًا وتَجْلِسُ بعَصَبيَّة على الأريكة، تتسَاءَل بحيْرَة، «تُرَى ما الَّذِي يمْنَع ذَلِكَ الرَّجل الَّذِي يقْضِي النَّهار بقرَاءَةِ الجَريدَة من الحَدِيث إليها؟»، لقد بَدَأَ الأمْر يُعَذّبها.

رِيبَة

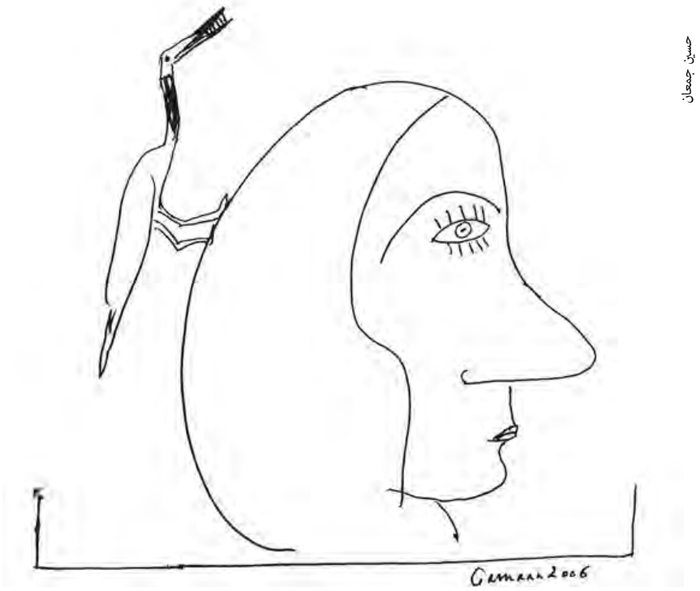
ما إن وصَلَ مقَرَّ عمَله في الجَريدَة حتَّى راح الجَميعُ يُخْبِرُه بضرُورَة التَّوجُّه إلى مكْتَب رئيس التَّحرير. إنْتَابهُ الخَوْف، ومَا إنْ رَآه حتَّى هتَف بوَجْهه «ما الَّذِي فعَلْتَهُ أَيُّها الشُّيُوعي؟ إنَّهُمْ يطْلُبُونَك في الرّئاسَة»، فتجَمّد الدَّم في عروقِه وكادَ يَفْقِدُ وعْيه. في نقْطَة الحِرَاسَة الأُولى قُرْبَ القَصْر، كبَّلُوا يدَيْه وأَلْقَوا بهِ في غُرْفةٍ مُهْملَة، ثمَّ حَضَر اِثْنَان من الحرَس الخاصّ وجَرّاه جرًّا إلى القَصْر. كانا طُولَ الطَّريق يتوَعَّدانه بالوَيْل والثُّبُور لأَنَّهُ مطْلُوب في الرّئاسَة. في المَكْتَب الفَخْم، اِبْتَسَم الرّئيس المُخِيف بِوَجْهِه وقَال «أَعْجبَتْني مقَالَتكَ المَنْشُورة في الصَّفْحَة الأَخيرَة فَقَرَّرت تَكْريمَك».

نادِلَة

لَمْ تَكنْ تضَع عِطْرًا تِلْكَ النَّادِلةُ الَّتِي مالَت على ذَلِكَ الكَهْل لتَضَع قهْوَتَه أَمامَه، على الرَّغم من أَنَّه اِسْتَنشق كتْلَتَها الصَّغيرَة، لَكِنْ رائِحَة القَهْوة كانَتْ أَمْضَى، ومع ذَلِك شعَرَ بالانْتِعاش وهو يَسْرَق النَّظَر إلى قوسَي نَهْديْهَا الفَتّيين المتراقصين وارتعاشة الصَّليب بيْنَهُما، بيْنَما أَطْرَتْ اِبْتِسامتُها غَيْر المُتكلفَة بقايَا وعْيه. مَضَتْ الآن سنَة كامِلَة وهُوَ يَرْتَشِفُ قَهْوَته المُرَّة كُلَّ يَوْمٍ بعد أَنْ تُذيب النَّادِلَة اِبْتِسامَتها. كانَتْ تُدْرِكُ سِرَّ بَهْجَته في الوَاقع، لِذَلك كانَتْ تُكافِئُه في انحناءة رحِيمَة أَحْيَانًا حين يَكُون مِزاجُها رائقًا.

مقارعة

بِالنِّسبَة للعَجُوز المُصَاب بسرَطان الدِّمَاغ يَنْتظرُ المَوْت، كانَتْ اِبْتِسامَة المُمرِضَة الشَّابَّة، حِينَ تُطِلُّ عليه صَباحا بوجْهِها الدَّائِرِيّ الصَّغِير وعيْنيْها الخَضْراوَيْن، جُرْعَة يَوْميَّة كافِيَة لمقارعة المَوْت المُتربّصُ به. وذَات يَوْم، اِنْشَغلتْ المُمَرّضَة بِمُكالمَةٍ طَوِيلةٍ مع حَبيبها، فَطلبَتْ من زميلٍ لَهَا تَفقد العَجُوز. لَمْ تدرك أَهَمّيّة اِبْتِسامَتها بالنِّسْبَة لإِصْرارِه على الحيَاةِ، فَمَات كَئيبًا ذَلِكَ الصَّبَاح.



حسين جمعان

تَصَابٍ

نظرَت العَجوزُ إلى صُورَة بُرُوفَايْلِهَا في الفَيْسبوك وتَنهَّدت. كَمْ كَانتْ طَرِيَّةً ونَاضِجَة وسَهِيَّة قَبْلَ ثَلاثِين عامًا من الآن! عَدَّلَتْ من وضْعِ شَعْرِها الأَشْيَب أَمامَ المِرْآةِ وارْتَدَتْ مِعْطفَها الأَبْيَضَ وهي تَتَخيَّل صُورَة ذَلِكَ الرَّجل الافْتِراضيّ الَّذِي سَتلتَقِيه، بشَارِبِه المشذّب ونَظْرَتِهِ الحَالِمَة. في الحَديقَةِ العَامَّة، بحَثَتْ عَنْهُ في كُلّ الزَّوايَا. كَان ثَمَّة أَطْفَال يَلْعَبون الكُرَة ورَجُلٌ عَجُوز يَحْملُ بَاقةَ وَرْدٍ ويَتَطلَّعُ إلى مَدْخَل الحَدِيقَة بِلَهْفَة واضِحَة. في الوَاقع هو يَشْبهُ صَديقَها الافْتِراضِيّ، لكنْ أَكْبَر مِنهُ بثَلاثِينَ سَنَةٍ على الأَقَلّ.

دّم

ضَبطَ الجُنْدِيُّ الصِّهْيُونيّ نَاظُور بُنْدُقيَّته الدَّقيق على تِلْكَ الفَتَاة الفلسْطينيَّة المَشُوقة وهي تُحاوِل رَمْي الحِجَارَة باتِّجاهه. كانَتْ المَسافَة بَعيدَةً جدًّا في الواقع، لكنَّهُ احْتَار نقْطةً ما تَحتَ حنكِهَا الَّذِي تَخيَّلهُ من تَحْت حِجابِها، «يا لِتِلْكَ الرَّقَبَة الطَّويلة»، رَدَّدَ في سرّه، قَبْلَ أَنْ يُطْلِق رصاصَته، فتدَفَّقَ الدم بَعيدًا حتَّى انْتشرَ على وجْهِهِ المُرتجف وشَفتَيْه، ليكْتَشف أَنَّ مَذاقَه حُلْو كالعَسَل، فَتَرك البُنْدقيَّة وراح يَلْعَقُ كالمَجْنُون.

أَخ

وجَدوه أَخِيرًا، الرِّجال في المَلابِس السُّود واللِّحَى القَبِيحَة وجَدوا أَخِاها في النِّهايَة، إنه أَخُوها الجَميل. جَرّوه خَارِج الغُرْفَة الَّتِي كان يَخْتَبئ فِيها وسَأَلُوه عن الطَّبَق اللَّاصِق على السَّطْح. تَمَزّق قَلْبُها وهي تَراهُمْ يَضْرِبُونَه بأَعْقَاب البَنَادق. لَمْ تَكُنْ قَادِرَة على فِعْل أَيّ شَيْء، لأَنَّهُمْ دفَعُوها إلى الحَائِط وغَلَّفُوها هُنَاك. كانتْ عُيُون أَخِيها تتلألأ بالدُّمُوع وفَمه يَصْرخ من الأَلَم. لَمْ تَتمكَّنْ من فِعْل أَيّ شَيْء أَمَامَ جَبرُوتهم. وعنْدما تَوقَّف الضَّرْبُ أَخِيرًا، تنَهّد أَخُوها بارْتِيَاح بَيْنمَا تَحَطَّمَتْ جثَّته متهاويةً على الأَرْض. نَظرَ إِلَيْها وقال «أُحبُّك كثيرًا. أَنا آسِف، أَردْت فَقَطْ إِسْعَادك بِمُشاهدَة بَرْنَامجك المُفَضَّل». لَكِنْ الرِّجَال بالمَلابِس السُّود واللِّحَى القَبِيحَة ركَلُوه بسياطِيلهِم على قَلْبِه مرَّةً أُخْرَى، قَبْلَ أَنْ يَخْرجوا ويَتْرُكوها تُراقِب مَوْتَه وهوَ يَبْتَسم لهَا من بَعِيد.

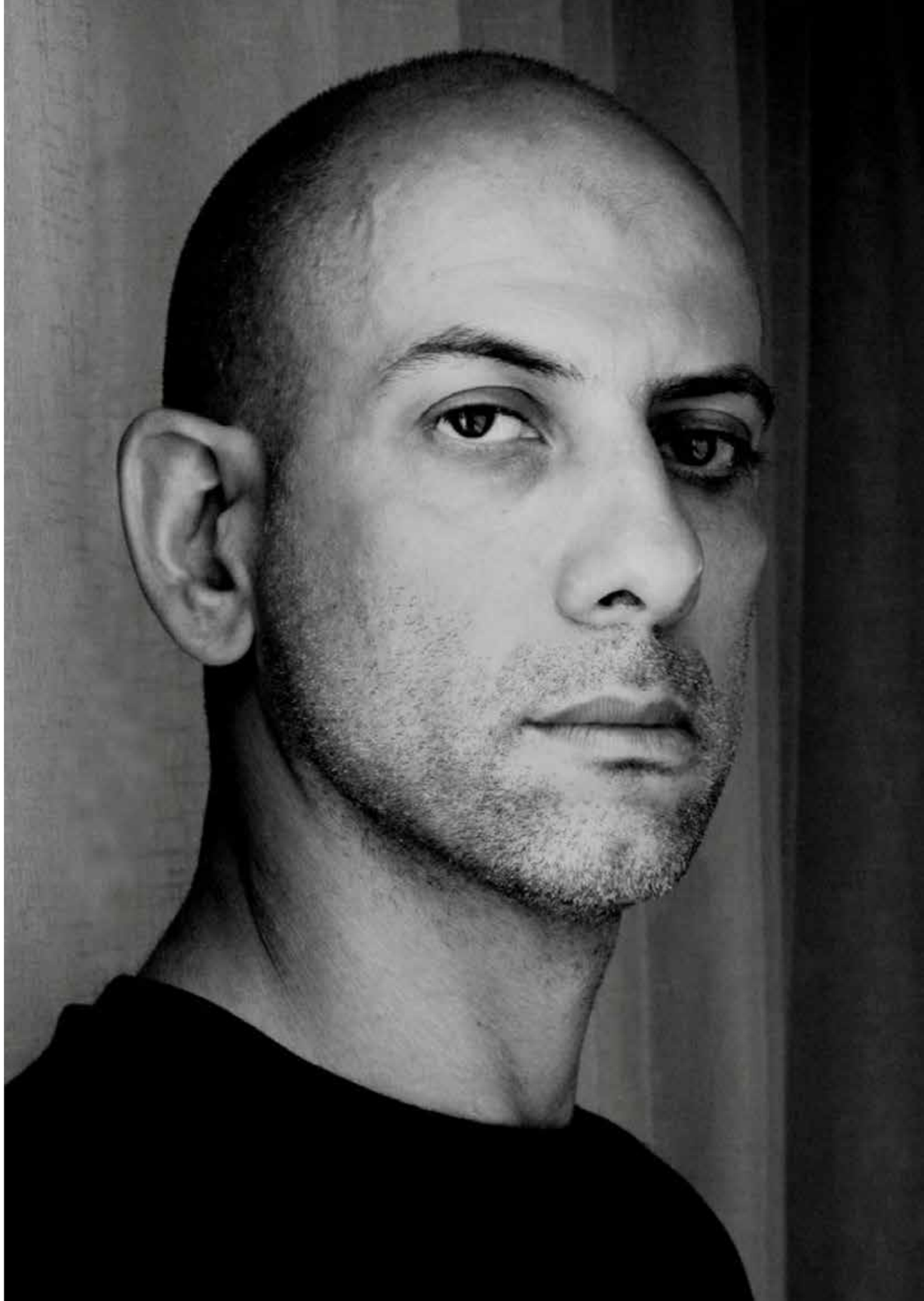
طَائِرٌ

لَمْ يَكنْ يتَوَقَّع أَنَّ المَاء بَارِد إلى هَذا الحَدّ حِينَ نزلَ إلى النَّهْر، كانَتْ سَاقَه المَبْتُورَة تَتْرُك خَيْطًا من الدم خَلْفه، وعندما نَظَر إلى الضِّفَّة الأُخْرى، لَمْ يلَمح رفَاقه هُنَاك. في طِين الشاطئ وقَفَ ذَلِكَ الطَّائِرُ على خَشَبَةٍ يهْزها المَوْج الخَفيف. كانَ شَكْلهُ غَريبًا ويَتَطلَّعُ إليه بغمُوض، وعِنْدَما ابْتعَد قليلًا، شَعَر بالوَهْن، ولَاحَ الرِّجال المُلَثَّمون ينزلون الجُرْف باتِّجاهه، كمَا لوْ كانُوا ذئابا تتشمّم رائِحَة الدَّم، ثمَّ أخذوا يُطْلِقون الرَّصَاص الَّذِي بدا مِثْل جَمرَات حَارِقة تَنطفِئ في الماء. كانَتْ الضِّفَّة الأُخْرى لا تزَال بَعيدةً، وسَاقهُ النَّازِفَة أَفْرَغَتْ الدَّمَ تَمَامًا من جسَدِه، وحين غَطس متجنبا الرَّصَاص، لمَحَ ذَلِك الطَّائِر الغَريب يَسبحُ تَحْتَ المَاء. لَمْ يَكُنْ طَائِرًا! أو هوَ طَائِرٌ يَشْبَهُ السَّمَكَةَ ربَّمَا، يَقُودهُ إلى الظُّلَام في المِيَاه البَارِدَة.

كاتب من العراق مقيم في هولندا

سالار عبده

أن تكون في أميركا



يختار سالار عبده لحياته أن تكون رواية حية ومتنقلة. هذا الكاتب الإيراني المقيم في أميركا لا يشبه غالبية الكتاب، فهو يغامر مع أبطال رواياته فيسافر حيث يسافرون ويقيم حيث يقيمون، أحداث رواياته غالبا ما تقع في الأسفار. وهو كاتب تراه يتأمل الأشياء والأشخاص أكثر مما يتحدث. يدرّس الكتابة الخلاقة في نيويورك؛ وفي شوارع طهران، حين يأتي إليها بين فترة وأخرى، يتردد راكبا دراجته النارية الأليفة، بمظهر لا يوحي بأي شيء سوى أنه الرجل الذي يفعل ما يحبّ دون اكتراث بأقوال الآخرين، ونادرا ما يقول شيئا عن نفسه. سمح ومتواضع جدا، وأناني معا؛ وواضح وغامض في الوقت ذاته.

يحبّ ويكره بوضوح وصراحة. يملّ الأحاديث التي يراها تزّهات، فكثيرا ما يحدث أن يكون في سهرة، وخلال حديث أو نقاش طويل، يتقدّم ليتمتم «أنا ذاهب»، ويغادر.

ليس عابرا في الحياة من موقع إلى آخر، بل متسلّل إلى موقع ما ومنسحب منه بهدوء، تاركا نفسه هناك وحاملا في ذاكرته ووجدانه ما يشاء.

يهمّه، وخلافا للكثير من الكتاب في إيران وفي بلداننا الأخرى، ما يحدث حوله للناس في المنطقة، ويظهر ذلك في كتاباته التي يمتد أفقها ليشمل ما حدث ويحدث في العراق وسوريا وحتى الأندلس في التاريخ البعيد.

عاشق للغة والثقافة العربيتين والعرب، ولذلك مساءاتنا في طهران حين يزورها، مزينة بالأغاني العربية والأحاديث عن الكتاب والشعراء العرب. يكنّ احتراما وحبّا جمّا للناس الحقيقيين، دون النظر إلى مهَنِهم، فدائرة علاقاته وصداقاته تشمل الكاتب والفنان، ومصلح الدراجات ورجل الإطفاء معا.

هذه الصفات الأصيلة بالإضافة إلى أخريات غيرها تشكل شخصية سالار عبده الذي يشكّل بدوره علامة فارقة بين الكتاب الإيرانيين. فهو إيراني، لكنه يكتب بالإنكليزية، ويحب العربية. معروف ومحترم عبر أعماله ونشاطاته لدى الوسط الأدبي والفني في إيران، وكما لاحظت خلال السنوات الأخيرة فهو يبدو مهتما بأعمال الكتّاب الإيرانيين يطلع على أعمالهم، ويبدي رأيه. كما أنه يحظى بمكانة جيدة في أميركا والغرب ككاتب للرواية والقصة القصيرة، وبالتالي فهو يلعب دورا في التعريف بالأدب الإيراني الجديد.

ولد سالار عبده عام 1965 في طهران. عاش بعضا من طفولته في بريطانيا، وحين كان في الرابعة عشرة من عمره أي إثر الثورة الإسلامية اضطرت عائلته لمغادرة إيران باتجاه أميركا. فقد كان أبوه رجلا ذائع الصيت في إيران؛ مؤسسا لنادي «برسبوليس» الرياضي حتى اليوم، وبطلا في الملاكمة، ومديرا لاتحاد الملاكمة الإيراني لفترة ما، ورئيسا للشؤون الرياضية في الجيش الأميركي في واشنطن منذ 1974 حتى 1976، وثم مديرا لاتحاد كرة اليد في واشنطن أيضا. وكان أخوه رضا عبده (1963-1995) مسرحيا طليعيا ومعروفا، يقام هذه الأيام معرض خاص به في متحف «Moma» في نيويورك.

صدرت لسالار عبده حتى الآن الروايات التالية:

Tehran Noir (2014), كما أنه حرّر وترجم أنطولوجيا (Poet Game (2000), Opium (2004), Tehran At Twilight (2014))، الكتاب الذي ضم قصصا من مختلف الكتاب في إيران كتبت في الأدب البوليسي وصدر الكتاب ضمن سلسلة تضم كتبا من حول العالم.

وإلى جانب الكتابة، يدرّس سالار الكتابة الخلاقة في City College of New York التابع لمدينة نيويورك الجامعية، ويدير برنامج الدراسات العليا للكتابة الخلاقة هناك. وسبق له أن درَسَ في فرع دراسات الشرق الأوسط في جامعة بركلي U.C. Berkeley.

الجديد: من الطبيعي أن يكون السؤال الأول الذي يوجه إليك هو أنك إيراني لكنك تكتب بالإنكليزية دون الفارسية، كيف تم ذلك؟

سالار: أنا خرجت من إيران في سن مبكرة تقريبا. في الثانية عشرة. قضيت سنتين أو ثلاثا في بريطانيا، ومنها رحلت إلى أميركا. ولذلك كانت الكتابة بالإنكليزية أمرا طبيعيا بالنسبة لي؛ ومازال. حين التحقت بالجامعة، يمكن القول إن فارسيتي كانت قد ضعفت، إلا أنني عدت من هناك إلى الفارسية، وبمرور الوقت استطعت إتقان الاثنتين على مستوى واحد.

ثمة ميزات للإنكليزية لا تمتلكها الفارسية. الأولى أنها لغة العالم الرئيسية -سواء إن كان هذا الأمر جيدا أم لا-؛ والميزة الثانية هي أنها تصلح جدا للكتابة النثرية. لديها الكثير من المفردات، فتكاد لا تنقصك مفردة وأنت تكتب. وفي النهاية هدفي الأقصى هو -وإن كان هناك ما يسعفنا من سنوات العمر- أن أكتب بعض الأعمال ذات يوم، وبعد عشر سنوات، بالفارسية، ثم أترجمها شخصيا إلى الإنكليزية.

الجديد: وهل هناك كتاب إيرانيون آخرون يكتبون بالإنكليزية في أميركا وفي بلدان أخرى؟ وأين مكانتهم هناك؟

سالار: يزداد عدد الإيرانيين الذين يكتبون بالإنكليزية في أميركا. أما مكانتهم فهي غريبة نوعا ما. إن كان الموضوع صورة سوداوية عن إيران، فيكون الاهتمام بهم أكبر. ولكن الأميركان، عموما، لا يعيرون اهتماما للمواضيع التي لا تتعلق بهم، ولا تخصّهم، وإن فعلوا، فمن أجل اعتبارات ثانوية.

الجديد: كما نعرف ورغم حياتك التي قُضي كثير منها بين بريطانيا وأميركا، والغرب عموما، لماذا تتركز كتابات سالار عبده وأحداث رواياته على الشرق الأوسط؟ أهي مسألة انتماء أم حنين أم ماذا؟

سالار: الحقيقة أن العيش في مكان شاسع مثل أميركا يستطيع وخلافا لما يظن الناس، أن يزري بالشخص ويحقره. لدي صديق عزيز وهو كاتب من أميركا اللاتينية، يقول لي دائما: سالار، العيش والعمل هنا، يشبه أن تكون فقاعة وسط المحيط. وكتبنا أيضا هي كذلك. وفي مكان مثل هذا، من أجل أن تبقى على قيد الحياة في أقل تقدير، عليك أن تجد ركنا لنفسك، وإلا سوف تتحطم. وبالنسبة لي، كان الخيار الأكثر طبيعيا هو العالم الذي أتيت منه وأعرفه جيدا. هذا من جانب؛ ومن جانب آخر، إن إيران، والشرق الأوسط، وفي الحقيقة، الجغرافيا التي تبدأ من آسيا الوسطى، وربما يمكن القول إنها تمتد وتنتهي في المغرب، هي قضيتي. أنا أفكر دائما بهذه الجغرافيا وهذه المنطقة- الدنيا الكلاسيكية المكونة من العالم العربي، وإيران، وتركيا، والهند، قبل أن أفكر ببريطانيا وغيرها. عندما أذهب إلى بقال فلسطيني لاشتري الحليب، أشعر وكأني قد ذهبت إلى رأس الشارع في طهران.

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

قاطعتُ الانتخابات الرئاسية الأخيرة لعدم توفر شروط الشفافية

وكذلك حين أشتري سندويتشة من شخص سوري. هذه الأمور يفعلها القلب، ولا حيلة في ذلك. هذه الجغرافيا وأشخاصها، هم أشخاصي أنا. حين أسير في «مدينة الصدر» في بغداد، رغم كل الصعوبات والنواقص التي مازالت تعاني منها، قلبي مسرور أكثر من سيري في أي مدينة جميلة كالدمية في الغرب. عندما أواجه على درجات العمارة التي أسكن فيها أطفال الجيران اليمنيين، يكون شعوري مختلفا بالنسبة إليهم. أشعر أنهم أطفالي، وعلي الاعتناء بهم. عندما سجل محمد صلاح ذلك الهدف الأخير، كي تتأهل مصر لكأس العالم بعد ثمانية وعشرين عاما من الغياب، كنت أصرخ مع المعلق المصري لحظة بلحظة. فلاشعوريا أتجه عند الكتابة نحو العالم والجغرافيا التي تأسر قلبين رغم كل متاعبها وإحباطاتها.

الجديد: ومن الإنكليزية والفارسية، ذهبت نحو الفرنسية والإسبانية، ومؤخرا العربية؛ ما هذا الشغف باللغات؟ ولماذا العربية تحديدا؟ ماذا تعني لك هذه اللغة؟

سالار: يمكنني القول إنني لا أتقن الفرنسية والإسبانية، لكنني علّمت نفسي إياهما إلى درجة أستطيع أن أقرأ نصا كُتب بهما، بمساعدة المعجم وببذل الجهد. كلاهما لغتان عالميتان مهمتان، وخصوصا، إن الإسبانية هي اللغة الثانية لأميركا. لا سيما في مكان كالحارة التي أسكن فيها في نيويورك، إذ يكوّن معظم سكّانها المتحدثون بالإسبانية. لا أحب أن أذهب لشراء الأناناس والأفوكادو من الرجل أو المرأة الكادحين المكسيكيين على جانب الشارع، ولا أستطيع أن أتحدث معهما كلمتين بلغتهما. هذا نوع من الاحترام الإنساني، والذي لا يعرفه معظم الأميركان للأسف، فيتوقعون أن يركع كل الناس أمامهم، وأن يتحدثوا معهم بلغتهم أي الإنكليزية وحسب.

أما العربية، فقبل سنوات عندما التحقت بالجامعة لأتعلم الفارسية من جديد، وأدرس دراسات الشرق الأوسط، أول ما عرفتُ كان: إن الذي يعرف الفارسية ويظنّها لغة غنية، دون أن يعرف العربية، فهو شخص متوهم. وهذا ما هو عليه معظم الإيرانيين، للأسف. ومن أجل ذلك، كنت لسنتين أحضر صف العربية خمسة أيام في الأسبوع وعلى رأس الساعة الثامنة صباحا. أنهكني ذلك! وبعد سنتين من العربية الفصحى وجدت أنني لا أستطيع الدردشة مع أحد حتى بجملة واحدة. ثم إن نحو العربية كان صعبا جدا، فتركت الأمر، إلا أن العربية أصبحت قضية بالنسبة لي طيلة السنوات اللاحقة، وطالما كنت أشعر بالذنب لأنني تركتها. إيقاع اللغة العربية، دوران المفردات فيها، وكأنك تواجه لعبة بهلوانية؛ أجمل بهلوانية في العالم. كأنها حبيبة تتزحلق من يدك وتتملص! جلالة هذه اللغة تحولت إلى أسطورة لدي، بالإضافة إلى ما كتب بها عبر التاريخ. واليوم الذي تقبّلتُ فيه أنه لم يعد لي وقت، وأني لن أتعلم هذه اللغة كما أريد، كان يوما حزينا جدا، لا سيما أن رجلا مثل جَدّي كان قد ألّف كلَ كتبه في الحقوق بالعربية، ومازلت أحتفظ ببعض منها. بدا لي الأمر ضربا من الابتعاد عن الثقافة والموروث الخاص بي، ومازال. ومن جهة أخرى، حين وجدتُ أني لن أستطيع أبدا أن أجيد العربية مثل الإيرانيين في العصور السابقة، ومن بينهم جدّي، شعرت بنوع من الحرية، لأنني كنت أستطيع عندئذ أن أتعلمها بنفسي، كما الآن، متعرجا وبالصدفة! فمجرد أن يستطيع الإنسان أن يركّب بضع جمل، ويرى أن الشخص المقابل يفهم حديثه، كما لو أن معجزة ما تحدث، شعور رائع جدا. يمكن القول إنه من أجمل المشاعر في الحياة. في بعض الأحيان أستمع إلى الراديو العربي في الصباح، راديو مونت كارلو مثلا، بالكادّ أفهم شيئا، لأنهم يتحدثون بسرعة، إلا أنه مجرد أن تحتفظ الأذن بالألفة فهو يساعد كثيرا. يشبه الأمر علاقة حبّ، تمرّ بالحسّ والشعور، أكثر من الحديث والثرثرة. هذا أيضا شكل من الأشكال!

الجديد: ما هي مدى معرفتك بالكتّاب العرب، وماذا قد وصلك من الكتابة العربية، وما هو الذي ذهبت أنت نحوه؟ وهل ترى أثرا عربيا في كتاباتك وحياتك وعقليتك؟

سالار: يعيش الإنسان طوال حياته الكثير من الدورات والمواسم المختلفة، ويقرأ أعمالا متنوعة، ما ينسيه متى قرأ من وماذا. وثمة من يعلق أبدا في ذاكرة الإنسان. على سبيل المثال، شخصيات كأبي العلاء المعرّي؛ أو ابن بطوطة أو بعض قصائد نزار قباني. أعتقد أنه قبل تسع سنوات، كنت أحرّر آنذاك عددا لـ«جورنال كاليلو» في أميركا، في جامعة تكساس، لعدد خاص بالشرق الأوسط وشمال أفريقيا. من أجل هذا العمل ذهبت نحو الكتاب العرب في القرن الماضي والمعاصرين. وهناك عرفت ما هي القصة: أن الأدب العربي لا نهاية له. كلما تعمقت وغرت فيه، فقليل. في ذلك العدد نشرتُ أخيرا لأدباء كغسان زقطان، رجاء عالم، إبراهيم الكوني، رضوى عاشور، سلوى بكر، هدى بركات، إميل حبيبي، محمد خضير، إبراهيم عبدالمجيد، وغيرهم؛ بيد أن ذلك كان غيضا من فيض، فحسب. فضلا عن أن معرفتي كانت محدودة بالأعمال التي كانت قد ترجمت إلى الإنكليزية، أو قد أرسلها مترجمون كفادي جودة للمجلة. وعموما قد استخدمتُ ما كان في متناولي. والذي ليس كافيا أبدا. فعلاقتي بالأدب العربي تشبه علاقتي باللغة العربية: نكسة لذيذة. فرغم أني لن أطالها أبدا كما ينبغي، إلا أنني لا أتراجع. فمثلا قرأتُ مؤخرا من أجل مشروعي عمليين؛ الأول لحسن بلاسم، والآخر لأحمد سعداوي؛ طبعا مترجمين إلى الإنكليزية.

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

الجديد: احتككت كثيرا بكتاب إيرانيين من خلال إشرافك على مشروع كتاب «Tehran Noir» وقد نشرت لكثير منهم في هذا الكتاب، ولك علاقات مع كثير منهم منذ سنوات طويلة، ثم مشاركتك بقصة في

«Baghdad Noir» وتعرفك إلى كتاب عرب من خلال هذا العمل ومن قبل، معرفتك السابقة بالكتاب الأميركيين وغيرهم، ورحلاتك من بلد إلى آخر، ما هي وجوه الاشتراك والافتراق التي تراها بارزة بين كل من هؤلاء؟

سالار: كتاب «Tehran Noir» كان تجربة مختلفة بالنسبة لي؛ لأنه ولأول مرة كان علي أن أجلس وأتعامل وأعمل عن كثب مع الكاتبين باللغة الفارسية. ما أن بدأت العمل حتى عرفت أننا عموما نفتقد إلى ثقافة التحرير، أي التنقيح، بمعناها الحقيقي. وذلك، في الحقيقة، داء مصابة به كل اللغات تقريبا. غير أن ثقافة التنقيح والتحرير، جزء أساسي من عملية الكتابة، في اللغة الإنكليزية. ليس دائما، ولكن في معظم الأحيان. على سبيل المثال، أعددت العامَ الماضي مقالا فارسيا لجورنال الأدب في أميركا، وقد أجبروني على تنقيحه خمس عشرة مرة، والمقال الذي لم يتجاوز حجمه خمسا أو ست صفحات، استغرق عاما بأكمله. تخيلي كم من الوقت قضاه منقّحُ المجلة نفسه على هذا العمل، كم من الوقت صرفتُه أنا، وكم أخذتْ كتابتُه من وقت الكاتب. لا يوجد مثل هذا الأمر، أي العمل بشكل منظّم ومهنيّ، في العالم، وليس حتى في معظم البلدان الأوروبية. في «Tehran Noir»، كنت أجبر الكتّاب على العمل بالطريقة الأميركية/الإنكليزية أو الانغلوسكسونية؛ أي كنتُ أعيد إليهم النصوصَ لمرّات عديدة. والمساكين كان قد طفح بهم الكيل. لم يكن لديهم قبل ذلك الوقت تصور عمّا يسمح المنقّحُ لنفسه ليجتاح نصوصهم، وحتى يجلدها ويسلخ. ولكن، برأيي كل قصصهم في النهاية أصبحت أفضل بكثير من النصوص الخام الأولى التي كانوا قد سلموني إياها. ولذلك السبب لفتَ «Tehran Noir» ما لفتَ من الاهتمام. كما ينبغي ألا ننسى أن الكتاب الإيرانيين يعيشون منذ فترة طويلة تحت وطأة التعتيم والرقابة. وذلك أمر له قضاياه.

أما «Baghdad Noir» فقد بدأت حكايته منذ أن عرف الناشرُ أني أسافر منذ سنوات إلى العراق، وأعرف نوعا ما بغدادَ فترة الحرب. فلبّيتُ طلبَه، وكتبتُ قصة. محرّر المجموعة كلّها هو الصديق العزيز صموئيل شمعون، وطبعا كنا نتراسل فقط، ولم نلتق بعد عن قرب؛ إلا أنني أعرف منذ سنوات طويلة، مجلّتهم «بانيبال» (Banipal) التي تصدر في لندن، وتعنى بالأدب العربي. لستُ متأكدا، لكني أظن أن الكتّاب في هذه المجموعة كلّهم عراقيون، أو عرب، سواي؛ وهذا شرف كبير بالنسبة لي.

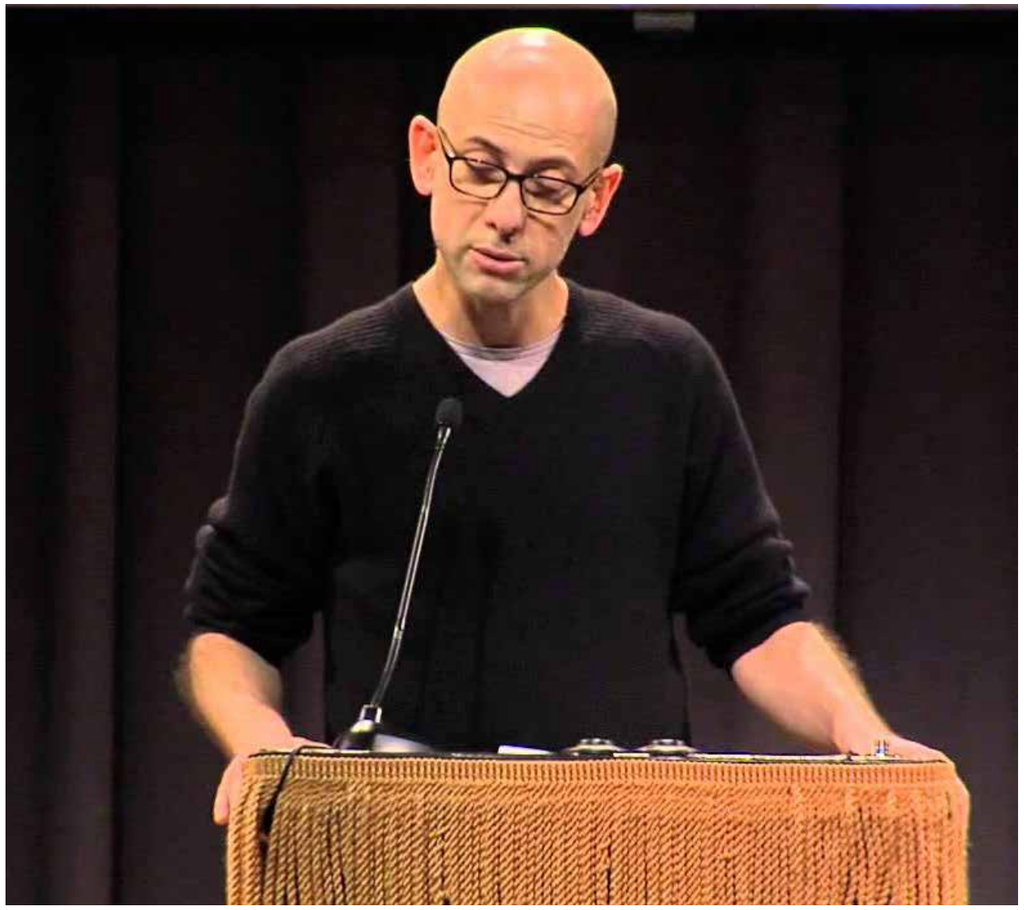
طيب؛ لقد طالت الإجابة. على كل حال، بالنسبة لأميركا وغيرها، ألخص الحديث بالقول إن من يقول إنه لم يعد هناك كتّاب جيدون، فهو خاطئ. خلال هذه السنوات التي درّستُ الكتابة فيها وجدتُ أنه كم من الأشخاص الموهوبين يوجدون في هذا العالم؛ وكم من الكتّاب البارعين الذين يكتبون في أساليبَ شتى. يمكنني القول إن القدرة الأساسية لمكان مثل أميركا، والعالم إنكليزيّ اللغة، وربما إسبانيّ اللغة، بسبب أميركا اللاتينية، تكمن في تنوع الأعمال. أنا أخشى في الكثير من الأحيان أن أدخل محالّ بيع الكتب؛ فهناك كمّ كبير من الكتب والكتّاب، يجعل الإنسان لا يعرف ماذا يختار. فكثيرا ما أعود أدراجي من المكان!

الجديد: ورغم الأدب البوليسي والقصص الجنائية والمرتكزة على الأحداث، والتي برعت في كتابتها، اتجهت نحو حقل يبدو مغايرا تماما، وهو التاريخ العربي والإسلامي، فقد كتبت قصتك «بورخيس يبحث عن ابن رشد»، وروايتك «Illuminations» التي أنهيتها منذ خمس سنوات دون أن تنشرها متمحورتين حول التراث الإسلامي والعربي وأحداث تتعلق بذلك، ما هو سرّ هذا الطريق الآخر، وما هو مصدره؟

سالار: طالما سرتُ على خطّين موازيين؛ فمن جهة كانت رغبتي الطبيعية جدا في القصص السياق المنسجم، كقصص هذا النوع الأدبي؛ ومن جهة أخرى رغبتي في التاريخ كبيرة جدا. الروايات التي كتبتُها ليست بوليسية في الحقيقة. لا يوجد هناك أي بوليس في أي منها، أو ليس له دور مهم في الحكاية. أكثر من ذلك، قدوتي هو النوع الأدبي-الحماسي لدى كتّاب مثل جراهام جرين. في الحقيقة كان جراهام جرين لسنوات طويلة قدوتي في العمل، وكما كان قدوة حياتي نوعا ما؛ لأن الكثير من أعماله تنشأ من خضمِّ حياته. وكان هذا أمرا ملفتا للانتباه بالنسبة لي. لم يكن لي ذلك المزاج الذي يجعلني أجلس في الغرفة محدّقا في الجدران، منتظرا لحظة الإلهام، ومازلت كذلك عادة. كما همنغواي كنتُ أريد أن أعيش. إن خرجت أعمال من هذه الحياة، فذلك جيد. أعني أنني لستُ كاتبا في الدرجة الأولى، ثم شخص ما؛ بل أنا شخص ما في الدرجة الأولى، ويقوم هذا الشخص بأعمال ما، وقد تؤدي هذه الأعمال إلى قصة ما، وقد لا تؤدي، ولكني من جهة أخرى وكما قلت، دائما ما كان يراودني حبّ نحو التاريخ، وفي

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

> **قاطعتُ الانتخابات الرئاسية الأخيرة لعدم توفر شروط الشفافية**



فترة ما قرأت الكثير من الكتب عن التاريخ الإسلامي. وثمة عصور بالنسبة لي بارزة جدا وجذابة؛ مثل فترة الحروب الصليبية، ولا سيما الفترة التي تواجه فيها صلاح الدين الأيوبي وريتشارد قلب الأسد. رجلان أسطوريّان تماما. أو على سبيل المثال، سنان راشدالدين المعروف بشيخ الجبل، والذي كان زعيم الحشاشين في سوريا؛ أو الفيلسوف الإشراقي الكبير، شهاب الدين السهروردي، وكثيرون آخرون. كلّ هؤلاء دخلوا رواية واحدة، وكل القصة جرت في منطقة الشام التي تشمل اليوم فلسطين ولبنان وسوريا والأردن. من أجل هذا العمل كان لا بدّ أن أعود وألقي نظرة من جديد على الفلاسفة العرب؛ حتى إن لم تكن في الرواية كلّها سوى جملة فلسفية واحدة. وإن سألتني اليوم على سبيل المثال ماذا كان يريد ويقول الكندي، فوالله لا أتذكر شيئا! لكني كنت أعرف آنذاك. كان كلّ شيء حاضرا لديّ وأنا أكتب الرواية. وبعد هذه الرواية كنت أريد أن أنقل الشخصية الرئيسية للرواية التي تحمل اسم «ربيعة» إلى إسبانيا بعد الأمويين. فاستأنفتُ القراءة حتى اندهش ذهني من الثقافة التي كانت هناك؛ الشعراءُ والفلاسفةُ والمترجمون. ذات يوم وأنا أفكر بهذه الأشياء، تذكّرتُ نصا لبورخيس، وقلت لنفسي دعني أرى إن كان يمكنني حفرَ دهليز آخر من بين دهاليز بورخيس. أي أن تخرج بورخيسا آخر من قلب بورخيس.

كلّ شخص دائم البحث، وكلّ من تهمّه المعرفة، وكلّ كاتب، قد يقعُ جرّه صوب الكثير من النواحي والجهات. حتى بورخيس نفسه حاول في بداية مشواره في الكتابة أن يكتب قصصا جنائية وكتب! رواية «الإشراقات» هذه، وقصة «بورخيس يبحث عن ابن رشد» كانتا بالنسبة لي إظهار ولاء وإجلال أمام اللغة والتاريخ والثقافة والعالم العربي.

الجديد: تشبه حياتك رواية مليئة بالمغامرات، بين نيويورك، حيث الكتابة والعمل كمدرس للكتابة الخلاقة في الجامعة، وتنقلك في

طهران على دراجة نارية، ورحلاتك إلى البلدان التي تعنيك، كالمغامرة التي عشتَها خلال وجودك في العراق وفي خضم المقاتلات ضد «داعش»، فضلا عن ملفّك العائليّ الحافل بالأحداث منذ الطفولة والمراهقة؛ هل تشعر بهذه الحياة الخصبة والصاخبة في آن واحد وكأنها رواية؟ وهل فكرت أن تكتب سيرة تعكس كلّ هذا؟

سالار: نعيشها حاليا، ولنرَ ماذا سيحدث في ما بعد. كثيرا ما يقولون لي في أميركا «لماذا لا تكتب قصة حياتِك؟» المساكين هؤلاء، حسب قول ميلان كونديرا الذي قال بشيء من الخُبث في مقال أو ربما في حوار له، لا يحدث لهم الكثير أبدا. الأحداث تقع لنا الآتين من وراء البحار. الصينيون عندما يريدون أن يلعنوا أحدا يقولون له «نتمنى أن تعيش في حقبة جذابة!» شيء كهذا. وبالنسبة لنا نحن، أهل الشرق الأوسط، فكأننا موضوعون في قنينة «جذابة» جدا، وقد أُحكِم إغلاقها! فبقينا نحن وهذه الجاذبية. ثم أناس نصف معتوهين مثلي أنا تحكّمهم جلودهم! لا أعرف ما حكمةُ أن يضع الإنسانُ نفسَه في ظروف صعبة. أعرف فقط أنك لا تعرف قيمة الراحةَ إلا عندما تتحمّل الصّعاب. وأنا يهمّني أن أقدّر القيمة. لقد عشتُ عدم الامتلاك، فلذلك أعرف قيمةَ الامتلاك. وحاليا في كتابي الجديد الذي بدأتُ أخيرا بكتابته، وضعتُ الكثير من تجاربي الأخيرة؛ ولكن في إطار الرواية، وليس السيرة الذاتية. عادة ما تسير مقالاتي نحو السيرة الذاتية، كالتي قد ترجمتِ إحداها، أي «الجوع»، في ما سبق.

الجديد: لكل كاتب فلسفة ينطلق منها؛ ما هي فلسفتك في الكتابة؟

سالار: الكتابة بالنسبة للكثير من الكتّاب الذين التقيتهم هي ضرب من الأمر والحُكم. وقد يكون هذا داعيا للتمجيد إلى درجة ما. إنهم يعتقدون أن عليهم أن يجلسوا ويكتبوا كلّ يوم، ويصدروا الكتب واحدا تلو الآخر. وإن لم يكتبوا، فقد يحدث أمر سيء، لا سمح الله! من هناك أصلا، وأين القرّاء الذين يمكنهم قراءة كلّ تلك الكتب؟ إن كانت لدي فلسفة، فهي: أكتب حين يكون حقا لديك ما يستحقّ الكتابة. لا تزعج الناسَ بكيل الكيلوات. انتبهت في إيران إلى أن الكثير من الأشخاص الموجودين في هذا المجال، لا يعملون شيئا آخر في حياتهم عدا الكتابة. أنا جرّبتُ تنظيف مرافق المياه كمهنة، كما جرّبتُ التدريس في الجامعة. وهناك العشرات من المهن التي جرّبتُها بين هذين. ولا أقاتل من أجل الكتابة.

قد يكون الفضلُ في هذه الحقبة من التاريخ في عدم الكتابة، وليس في الكتابة. كم من شخص مثل شمس التبريزي ولد في هذا العالم ورحل، دون أن يترك جملة واحدة. عاشوا والله! ولكن، من جهة أخرى، يقابلك أحيانا شخص ما ويقول لك إن نصّا من نصوصك قد فعل به كذا، وهزّه، ومن هذا القبيل. وهذا أيضا له متعته. أعتقد أنه في حين أخذ الأدب بعين الاعتبار، ليس من السيء أبدا أن يقلّل الشخص من أخذ نفسه بعين الاعتبار.

الجديد: هناك اعتقاد في العالم مسنود إلى حد كبير بالوقائع، يرى أن الرواية هي بطل المشهد الأدبي، وأن الشعر بالمقابل يتراجع ليسكن في بيت جانبي، أولا هل ينطبق هذا على الثقافات الشرقية الفارسية والعربية والتركية، وثانيا ما الذي يجعل للشعر حتى وهو في عزلة سلطة وجدانية ومعنوية أكبر من كل سلطة كتابية أخرى؟

سالار: ما حدث بين الشعر والرواية، يحدث اليوم في الغرب، أو على الأقل، في أميركا، بين القصة واللاقصة؛ بين الخيالي واللاخياليّ. سوق اللاخيالي يعيش رونقا يوما بعد يوم، وفي المقابل سوق الرواية يركد. ثمة أسباب لذلك، يستحقّ حقيقة أن يُكتب مقال عنه، وقد أكتب ذات يوم شيئا عن ذلك. في أميركا من المستحيل تقريبا في هذه الأيام أن تستلم مبلغا مقدما كبيرا من الناشر من أجل رواية ما، بينما يحدث العكس بالنسبة لعمل لاخيالي. يمكن تسمية هذا الأمر إلى حد ما «انتقام المراسلين من الروائيين». أظن أن مثل هذا لم يحدث بعد في مكان مثل إيران، لأن ملاءمة الرقابة وكتابة التقارير هي أقلّ منها والرواية. وعموما مازال الكتّاب في هذه البلاد يفتقدون إلى تصور صحيح من «الكتابة التقريرية الخلاقة»؛ إلا أنهم يحبّون أن يكتبوا في هذا الحقل، وهو جذاب ومهم بالنسبة إليهم. على سبيل المثال قد أصرّتْ كليةُ الإعلام في طهران، في الصيف الماضي، أن أقيم ورشة ليومين أو ثلاثة للكتابة الخلاقة للصحافيين الشباب لديهم. فهذا العطش موجود. كلّ ما قلته، في طرف من الحكاية، وفي الطرف الآخر هي قضية الشعر في العالم. أعتقد أن هذا صحيح، أن الشعر فقد مكانته في الغرب منذ وقت طويل؛ فعلى سبيل المثال رأيت إحصائية قبل بضع سنوات تظهر أن معدّل النسخ التي بيعت من الدواوين الشعرية الحاصلة على جائزة بوليتزر الكبيرة، لم يتجاوز المئتين إلى أربعمئة نسخة فقط. ومن المؤكد أن هذه النسخ قد ابتاعها قراء الكتب؛

> **قبلتُ جائزة الشعب لأنها لا علاقة لها بأجهزة الدولة الرسمية.. والسلطة تلعب على المكشوف.. والجماهير واعية بمناوراتها**
>
> **قاطعتُ الانتخابات الرئاسية الأخيرة لعدم توفر شروط الشفافية**

في بلد كأميركا والتي يقطنها ثلاثمئة وبضعة ملايين. هذا يعني أن: لا أحد يشتري الشعر، أو على الأقل لا يصرف أموالا لشراء كتب الشعر. وهذا محزن. إنه لأمر محزن بالنسبة لأحد مثلي، الذي لم أكتب الشعر أبدا، إلا أنني أعشق قراءته. نادرا ما تقرأ لحبيبتِك قسما من رواية ما، لكن الشعر، تقرأه دائما. الحبيب شعر، والشعر هو الحبيب.

هل حدث هذا في العالم العربي، والفارسي، والتركي؟ لا أعرف حقيقة، لكني أعرف أن النقاش حول هذه اللغات الثلاث مختلف بشكل أو بآخر. العربية والفارسية، هما لغتا العالم الإسلامي الكلاسيكيتان، وإلى حد ما، سوف تعيشان أبدا على عاتق أدبيهما الأصيلين. هذا يسمّى «اضطراب التأثر». وفي الحقيقة أنا لا أراه اضطرابا سيئا. وهل هذا الأمر، إلى جانب أمور أخرى تجعل قضية الشعر مختلفة هنا؟ أظن نعم. ولكن هذا أيضا موضوع يستوجب مقالا آخر. إذن، ماذا سيحلّ بالشعر؟ أحد شعرائي المفضّلين في إيران، رضا زاهد، يقول في ديوانه «الشعر أيضا ينتهي»، في مقطع أخير لقصيدة عنوانها «على شرف شاعر مخضرم»

تعال الآن
على شرف شاعر مخضرمٍ
لا يُعرَف إلا
مديدا ومنكسرا وحزينا،
نترجّل
للمرّة الأخيرة
من علوّ هذا الجدار الضئيل.

للشعر حالة مقدسة. يمكنُك أن تتلمسّ حتى غيابه. كم من رواية أو مقال يحدث لك أن تعيد قراءتها لمرّات كثيرة طوال حياتك؟ للشعر أمرُه المختلف. إنك تستطيع أن تعود إلى القصيدة الآلاف من المرّات. كأن القصائد كلّها كُتبتْ من قبل، ونحن ننتظر ولادتها في هذا العالم، ليس إلا.

الجديد: ما هو تقييمك لمستويات التطور التي يشهدها الأدب المكتوب بالفارسية، نثرا وشعرا وفكرا وما هي الظواهر الأدبية التي تلفت نظرك أكثر من غيرها اليوم؟

سالار: اسمحي لي ألا أجيب على هذا السؤال، فأمرُه خارج الآن عن مداري، وقد يحتاج إلى عدة كتب.

> **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**

الجديد: من متابعتك الشخصية في أميركا هل يمكن الحديث عن حضور متنام للآداب الشرقية في الإنكليزية، وكيف يبدو لك الاهتمام الأميركي العام بهذه الآداب؟

سالار: بلا شك، ولكن، من ناحية أخرى، إن الأميركان، وقد يمكن القول إن كل المتحدثين بالإنكليزية يسيرون دائما وفق تقويم واحد. على سبيل المثال، ينبغي أن نمنح الجائزة هذا العام إلى مسلِم؛ والعام المقبل إلى أفريقي؛ وهكذا دواليك. في الكثير من الأحيان تسير أنشطتهم الثقافية كما لو أن ثمة قائمة أمامهم، ويشطبون أمام العمل المعني، ليتجهوا نحو التالي. رغم ذلك، إن العالم يتقلص ويصغر يوما بعد يوم، ويسهل تناول العالم الخارجي من بقعتنا الصغيرة عبر الإعلام والإنترنت وغيرهما. على سبيل المثال لاحظي هذا الإقبال الغريب على شعر جلال الدين الرومي خلال العقود الثلاثة الأخيرة. إنها ظاهرة ملفتة للنظر. حتى إن كان قسم كبير منها ممزوجا بسوء الفهم والاستيعاب الخاطئ والترجمات التي لا علاقة لها به. قضيتي مع الثقافة الأميركية، وإلى حد كبير، هي: التخصص. الطبيب يعاشر الأطباء، والمهندس يلتقي بالمهندسين، والكاتب إن لم يغرق في كآبته، ولم ينطوِ على نفسه، فيعاشر الكتّاب الآخرين. ومن ثم تستمرّ تصنيفات أخرى أيضا؛ إن كنتَ أسود، فعادة ما تقرأ أشياء محددة، وإن كنتَ إسبانيا-أميركيا، فأشياء أخرى. إن كنت يهوديا، لك ما تقرأ، وإن كنت منحدرا من أيرلندا، فلك نصوصك الخاصة للقراءة. نسيج المجتمع، وربما يمكن القول، عدم نسيج المجتمع يسبب عدم الاكتراث بالآخر. طبعا ما أقول هو عبارة عن أمور عامة، لا تصدُق في كل مكان ودائما. ولكن، نعم، أظن أن هناك إطارا وصورة كليّان لهذا المجتمع. وفي مثل هذا الجوّ، يمكن رؤية كل شيء ولاشيء. كل شيء مهم، ولاشيء مهم. ومن ضمن هذه الأشياء هي الآداب الشرقية. يشبه الأمر في الحقيقة تلك الفقاعة في المحيط التي يتحدث عنها صديقي دائما.

أجرت الحوار من طهران: مريم حيدري

إشراقات

سالار عبده

1

«كم سعر هذه الفأس الدنماركية؟».

حاولت ربيعة أن تهمس بكلماتها للتاجر، لكن المدينة المتضوّرة جوعا كانت كلها آذانا صاغية، وكان على ربيعة أن تعرف ذلك بشكل أفضل. رجال مدينة عكا المحاصرة أحاطوا بمرورها. رجال بعيون جائعة كانوا قد قدموا إلى السوق المهجورة أملا في أكثر من مجرد نفحة بعيدة من اللحم البشري المشوي؛ إنهم كانوا يريدون اللحمَ نفسه.

أصرّت ربيعة على موقفها «حسنا»، مخاطبة الرجل الذي كان قد جلس القرفصاء، وأخذ يرمقها بنظرات محبطة كما لو أن شخصا اكتشف أنه وضع الرهان على الحصان الخطأ. في ذلك الوقت كانت ربيعة تحدثت بصوت عال بما فيه الكفاية، ما جعل الكلّ يعرف أن سؤالها عن الفأس لم يكن سخيفا كما ظنوا. «قيل إن ريتشارد قلب الأسد كان يحمل فأسا تشبهها تماما. أريد أن أعرف وزن هذه الفأس».

ردّ البائع المفجوع «آنستي، أتريدين أن تزني السلاح أم تريدين أن تشتري؟».

«أريد أن...».

لم يتسنّ لربيعة أن تكمل حديثها. «تريدين ماذا؟» في أوقات الهزال هذه، شقت امرأةٌ ببعض اللحم الغريب في جسدها، طريقَها بين الرجال، ووقفت رامقة ربيعة. كانت تتحدث بلهجة دمشقية، وكأنها ارتدت الكراهية كسلاح.

قالت «كل يوم يقتلنا النصارى بالمئات. وأنتِ تريدين فأسا تشبه ما يستخدمه ريتشارد، ملك إنكلترا، لتدميرنا؟» ثم استدارت نحو الحشد الكثيف «يا رجال عكا، هذه المرأة، جاسوسة».

تناولتْ ربيعة الفأس، وحملتْها. كانت أثقل ممّا ظنّت. لم يكن أي نوع من الأسلحة غريبا على ربيعة، إلا أن هذه... كانت كما لو أنها تحاول أن تؤرجح رجلا محكم الجسد بذراعين ممتدّتين.

قالت المرأة محذّرة «هذه الفأس لا تخيفنا».

«أنا لا أحتاج فأسا كي أخيفكم».

وتصاعدت همهمة. من أجل حدس غامض ليس إلا، تسللت ربيعة سالكة الطريق من بين ثلاثة جيوش متهورة لتبلغ عكا. والآن، وهي أصبحت هنا، تجد نفسها مكشوفة في مواجهة حمقاء مع امرأة أخرى، بينما رجال المدينة واقفون هناك مثل أشباح منتظرين الفرنكيين ليخترقوا الأسوار في النهاية، ويسجّلوا نهايتهم.

وما لبث أن تحوّل رذاذ من كرات النفتا الهاطل من معسكر غي دي لوزينيانعلى سوق البهارات إلى عاصفة من البرَد، وأحاطت بما تبقى من المنطقة المشتعلة بالنيران.

لم يعِرْ أحد اهتماما للعاصفة، بل كانوا أكثر رغبة في متابعة ربيعة وخصمها. كما أن رجلا بنظرات مريضة أخذ في وضع الرهانات.

«دعوا الامرأتين تتصارعان. الخاسرة منهما، سوف نأخذها لنشويها!».

وضعتْ ربيعة الفأس أرضا. هل جاءت إلى عكا لتكون محل الانتباه؟

قالت «أعتذر؛ لينعم الله السلطان صلاح الدين، وليعينه على هزيمة النصارى. أنتم على حق. ولعنة الله على ريتشارد، ملك إنكلترا».

وأخذت تتراجع بخطواتها.

«دعونا نفترس هذه العاهرة!».

وبدأ الصراع. انقضّت المرأة على حنجرة ربيعة. اتخذت ربيعةُ خطوة إلى جانب، وفي لحظة واحدة فقط، أمسكتْ بذراع غريمتها اليمنى الممدودة بقبضة عكسية خُراسانية، ثم باستخدام استدارة وركيْها أجّجت الزخم لدى مهاجمتها، فأرسلت الدمشقيةَ نحو الجدار الحارق بشقلبة هوائية. ضحك بضعة من الرجال. بينما الآخرون، وربما كانوا أتراكا يعرفون شيئا عن فن المصارعة، نظروا ببعض الرهبة إلى الدقة التي رافقت الحركة التي نفّذتها. آخر ما كانت تفكّر به ربيعة هو أن تقوم بعرض لهؤلاء القوم، ولكنها الآن كانت قد فعلت ذلك، فلعنتْ نفسها.

شرع الحشدُ بتشكيل دائرة حولها. كانت عكا تحترق؛ وتموت. ومع ذلك، كل ما كان يريده أهلها المعتوهون من الجوع، هو الترفيه وحسب.

فكّرت ربيعة لو كان جدار خلفها، لربما كان بإمكانها صدّهم لبعض الوقت، ولكن، لا أحد يستطيع صدّ عدد كبير من الرجال أيضا بعد مدّة معينة. لا أحد، نعم، سوى حيدر العظيم الذي علّمها حركات المصارعة الأساسية التسعَ والتسعين، دون طلب أي شيء في المقابل.

فكرت ربيعة ماذا كان ليفعل حيدر العظيم الآن مقابل المهاجمين الاثنين والثلاثة والأربعة القادمين نحوها.

كان الرجال يحملون خناجر صغيرة، ويضحكون وهم قادمون. وربيعة كانت متأهبة تماما. سحبت خنجرها الثمين المرصع بالجواهر المهدى إليها من حيدر. أبطلتْ مفعول سكين في يد رجل هنا، ولوّت ودفعت يدا أخرى هناك، تراجعت واندفعت إلى الأمام، ودأبت مستمرّة في

سارة عوض

تدوير ذراعيها من أجل الحفاظ على دائرة دفاعية حول نفسها. ومع ذلك، سريعا ما تعبت. كانت تعرف ذلك. من بين كل الطرق الغبية للموت في العالم، لا بد أن تكون هذه الأكثر غباء على الإطلاق؛ لا شيء أكثر من معركة فأس دنماركية، سلاح كان غريبا بالنسبة إليها بقدر ما كانت الجدائل الشّقراء للصليبيين.

ثم حدث شيء ما. اشتعلت نيران وسط الصراع تحديدا. تراجع الرجال، والقتال كان يتضاءل فجأة. أحد ما كان يصرخ أن الفرنكيين ارتكبوا خرقا في البرج الملعون. وقبل أن تعرف ربيعة ذلك، وجدت نفسها مندفعة جهة أسوار البحر والبرج.

نظرتْ إلى جانبها الأيسر ورأت رجلا راكضا بمحاذاتها. لم يكن أحد المهاجمين، رجل برداء بنّيّ، وجبهة طويلة بشكل غريب. لم يرفع الرجل عينيه عنها لحظة.

توقفت ربيعة لاهثة. وكذلك فعل الرجل.

«إذن، لقد وجدني شيخ الجبل، أليس كذلك؟».

طأطأ الرجل رأسه مؤيدا.

«وأنت دايّ بُعثتَ من قبله؟».

طأطأ الرجل رأسه ثانية.

«ومن المؤكد أنك أشعلت النار في السوق لتنقذني، أليس كذلك؟».

«كنا سمعنا أن ربيعة أكثر حكمة بكثير من أن تبدأ قتالا لا يمكنها الفوز فيه».

لم ترَ داعيا لتوضح للداي صاحب اللهجة الفارسية أن الخطأ لم يكن خطأها. وعلى أي حال، لم تلتقِ قط دايا يتقبل التوضيحَ بسهولة. كان هناك رجال مدرّبون شتى، متنكّرين دائما، يعملون دائما تحت قيادة شيخ الجبل. أخذوا تعاليمه إلى مختلف الأرجاء، واستَقطبوا أشخاصا

مستعدين للموت بمجرد كلمات ينبس بها.
قالت «يشرفني أن ألتقي بأحد رجال شيخ الجبل». لم يعنِ الأمرُ ربيعةَ، إلا أنه قول كان لا بد منه. أشارت إلى حصون البحر قائلة «تلك الجهة. لدي مكان يمكننا الحديث فيه بسلام».
« لديّ بعض الخبز والزيتون».
«هذه عناية نادرة في عكّا هذه الأيام».

2

تستطيع أن تسمع صوت تلاطم الأمواج خلف الأسوار الرطبة المخضرّة. يدخل الضوء من لحاءينِ رقيقين. وفي زاوية، فوق منصة من قطع خشبية، وُضعتْ متعلّقات ربيعة: كيس يحتوي على ثياب شحيحة وقناع، بالإضافة إلى عدة قصاصات ورقية بخطّ يدها.
أكلتْ بضع حبات من الزيتون، ومضغتْ الخبزَ المتصلب والمسطح في صمت، بينما تظاهر الداي أنه يفعل كذلك.
وأخيرا شخصت ببصرها نحو الفارسيّ، وتحدّثت: ليس هنا بالمكان الممتاز. ألتمسُك العذر. فأنا لست إلا عابرة من هنا.
«السؤال هو لماذا اخترتِ أن تكوني هنا في المقام الأول؟».
شرحتْ له كيف أُنقذت من حصار مماثل. ما لم تكن واحدا من القلائل المحظوظين الذين يستطيعون البقاء في قلعة المدينة، فليست فكرة سيئة أن تكون أقرب إلى المكان الذي قد يحدث فيه خرق ما من قبل العدوّ. دفعتُهم دائما ما تأخذهم إلى الأمام، وإن كنتَ واحدا من الذين يمكنهم التعامل مع السيف، فإنك قد جعلت طريقك ضد التيار. وهذا لا يبدو منطقيا، إلا أنه كان منطقها هي، وكان صحيحا من وجهة نظرها الخاصة.
عند منتصف حديثها، تباطأت ربيعة في الكلام، ونظرت بعناية نحو الداي. كان نصف مصغٍ إليها فقط. يحمل لها رسالة، وواضح أنه لم يبد سعيدا بوجوده في عكا. وقبل كل شيء كان يدور في ذهنه كيف يمكنه الخروج بحقّ السماء، بينما كان الفرنكيون يطوقون الأسوار، والشائعات تقول إن كلّا من ريتشارد ملك إنكلترا، وفيليب ملك فرنسا، على وشك الوصول إلى الشواطئ.
وبالطبع، ما كان يعنيه الدايُ حقا بسؤاله عن سبب اختيار ربيعة أن تكون في عكا، لكنها لم تستطع الإجابة دون ضرورة تقديم تقرير كامل لمبعوث شيخ الجبل هذا عمّا كانت عليه عند سقوط أورشليم قبل ما يقرب من أربع سنوات.
لم يكن الأمر يخصّ الشيخ. هذا ما كانت تود أن تقوله، لكن ذلك كان سيكون بمثابة توقيع الحُكم بموتها. لذلك وفي المقابل، سألت الرجلَ ما كان ينتظر منها أن تسأله
«أنا هنا لأني امرأة طائشة تبحث عن المغامرات. ولكن، أنت، يا أخي.... هل يمكنك أن تتفضل وتشرح لي لماذا أنت هنا؟».
«جرائم القتل».
«ليس قتلا واحدا، بل كثير منه؟».
«أكثر من أصابع يديك».
«هل أي من الجثامين متاح؟».
استغرب الداي. «متاح لفعل ماذا؟ هذا انتهاك، ولكن...» توقف برهة، وألقى نظرة فضولية نحو ربيعة.
كان ثمة شيء يوحي بضجرِه. وفي النهاية كلّ الدايات الذين قابلتهم حتى اليوم تقريبا منهكون بطريقة أو أخرى، ومعظمهم كانوا من الفُرس. من الأتراكِ تعلّمتْ فنونَ القتال. ومن الأكراد تعلّمت العزيمة، لكن الفُرس، وكما الحال لدى اليهود، كانوا رجالا مهووسين بالفلسفة، يزوّجون أفلاطون من أرسطو ومن الربّ معا، وفي اللحظة ذاتها. اللهم إلا أن اليهود كانوا يفتقرون إلى روح الدعابة في وَساطتهم، بينما الفُرس ببساطة باعوا أحدث أفكارهم في المزاد الأعلى. فكّرت: البغايا. لهذا السبب كانوا منهكين للغاية. فهم متغبون من عملِهم.
بقي الدايُ محدقا بها. كان لا بدّ من أن تمنحه شيئا يبقى عالقا لديه.
«رفيق، صديق، أنا أسأل فقط لأشاهد أحد الجثامين كي أرى كيف تمّ قتلهم. في بعض الأحيان يساعد ذلك في أن نكتشف هوية الذي قام بالقتل».
«هذا جديد علي»، قالها الداي وبدا مرتبكا أكثر.
تنهدت ربيعة. من المؤكد أن هؤلاء الدايات كانوا فعلا أكثر الأشخاص علما وتدريبا عاليا من بين الذين قدّمتهم الطائفة النزارية، وكانوا يعرفون الفلسفة واللاهوت، وغالبا ما كانوا يتمتعون بمعرفة عملية ببعض الأدوية، والتنجيم، والرياضيات. وقد أرسلهم شيخ الجبل خارجَ القلاع النزارية للهداية والتعليم، وليس العكس.
جرّبتْ ربيعة طريقة أخرى للحديث «أيها الرفيق، هل قال لك السيد سنان لماذا اختارني لهذه المهمة؟».
فجأة تحوّلتْ نظرةُ الداي الغريبة إلى الاشمئزاز أكثر فأكثر. فهمت ربيعة تلك النظرة. أحيانا تنسى أنها امرأة. وتعاملها مع الرجال عادة ما يجلب لها نوعين من ردود الفعل؛ مفاجأة غير مريحة، أو غضبا تامّا. لفظ الكلمات كما لو أنه كان يملي «شيخنا، سنان الجليل، لم يكشف هذه المعلومة لي. وأنا لا أسأل أي شيء. لا أريد أن أعرف لماذا اختُرتِ أنت كي أحلّ هذا اللغز».
«إذن عليك أن تحمل كلمتي إليه. الأجساد تتكلم، لا سيما الأجساد الميتة».
«قد تكون هذه هي المسألة، لكني لا أستطيع أن أحمل معي جثمانا إلى عكا كي ترينه، هل أستطيع ذلك؟ لذلك، عليك أن تذهبي إلى الشيخ نفسه. فربما هو يُريك».
«أين هو الآن؟».
لم يقل الدايُ شيئا.
«حسنا، هل هو في قلعة الكهف، هذه الأيام، أم هو في مصياف؟».
«المكان الذي يوجد فيه هو الذي سآخذك إليه، إن شئت».
«هل كلهم قُتلوا بنفس الطريقة؟».
صرّح الداي «نعم؛ كلّهم خُنقوا».

بَقيا صامتيْن للحظة. سألتْ «كيف خُنقوا؟» وبالكاد كانت تسمع صوت تنفسها.
تنحنح الدايُ وقال «بطريقة لا تختلف عمّا كان يستخدمه الخانقون في الكوفة. بحبل المشنقة».
عادت إلى التحديق في الداي. في الأسبوع الماضي، وفي يومها الأول في عكا، حاول مرتزق بدوي أن يعتدي عليها. كان الرجل ذا صوت جيد، وطوال الوقت كان يغني لها عن النهود البيضاء وعيون المها. وكان مازال يغني عندما تمكّنت أخيرا من إطلاق نفسها من قبضته القوية، لتطرحَه أرضا وتجعله يغمى عليه إثر طعنة بمقبض خنجرها.
أخذتْ تتحدث «خانقو الكوفة، هذا يعود إلى زمن طويل، ومن جهة أخرى...».
فجأة انتبهت أن يدَ الداي اليمنى قد ذهبت تحت عباءته البُنّية، لكنه كان محدّقا بها بنظرة مليئة بالمباغتة والخوف.
استدارت ربيعة.
«مروان!».
الرجل الذي كان واقفا عند العتبة بدا منكمشا؛ كل عضلة في جسمه بدت منتفخة من تحت دِرعِه وأكثر من أي شيء آخر، يداه هما اللتان كانتا تبدوان خطِرتين؛ وكما بقية أعضائه كانتا محكمتيْن ومكتنزتيْن وتبدو عليهما آثارُ الجروح. كما أن سيفا عريضا يتدلى من جانبه. أومأ مروان نحو ربيعة، ووقف أمام الباب وقفة غامضة، نصف ناظر نحو الداي.
قالت له «صديقٌ»، وطأطأ مروان رأسه. سألت «هل عثرتَ على شيء ما؟».
قال مروان «سأنتظرك في الخارج»، ثم تقهقر خلفا، وأغلق الباب.
كان الدايُ واقفا حتى تلك اللحظة. «نحن نعرف هذا الرجل، مروان. أحد الذين تدرّبوا تحت قيادة حيدر، ومن يسمّون بالشرفاء. هل أنا على حق؟».
«صحيحة معلوماتك».
«ما شأنُكِ معه؟».
«أمر شخصي. هو يساعدني في إيجاد مكان شيء أضعتُه».
«شيء ما أو شخص ما؟».
وقفت ربيعة أمام مبعوثِ سنان. إذن لقد عرفوا. عرفوا ماذا أضاعت، ومَن أضاعت. كما أنهم على الأرجح عرفوا أيضا كلّ مسار الموت الذي سلكتْه خلال السنوات الأربع الماضية، وكلّ مطاردة للأوز البرّي من عسقلان إلى دمشق، مرورا بالبراري، ودخولا إلى جيوش صلاح الدين هنا وهناك، متسائلة أكثر من مرة ما إذا كان عليها الإبحار في البحر الكبير فقط أم الاتجاه نحو... أين؟ غرناطة؟ أو ربما امتداد الطريق نحو الأراضي المظلمة للملك الإنكليزي حيث ربما تكون قادرة على بدء حياة جديدة من دون أن يعرف أحد شيئا عن هويتها.
«سأعود قريبا. أرجوك اعذرْني على القطيعة في حديثنا. هذا أمر مهم».
ماذا يمكن للدايِ أن يفعله في هذا المكان الحارّ أثناء غيابها؟ كان قد غُرض عليها ثقب جرذان على سطح البحر عند الطرف الخارجي من شرق المدينة، حيث مات الحُرّاس من الجوع والإرهاق مباشرة فوق رأسها بينما كانوا محدّقين في البحر الغادر. كانوا قد حرسوا عكا لمدة عامين. أسبوع من الزمن هنا كان يكفي لإخبارها بأنها في حاجة إلى الخروج.
«لحظة، قبل أن تذهبي». نهض الدايُ أيضا، وسار في اتجاهها، فغدَيا واقفيْن وجها لوجه.
انتظرت ربيعة.
«أصحيح أنك ولدتِ خلال عام إعلان القيامة في قلعة الَموت؟».
«كان الشيخ سنان مازال قائدا في سوريا عندما أعلنت القيامة في بلاد فارس. هو يعرف أننا جميعَنا ولدنا في تلك الحقبة».
ابتسامة متحفظة علتْ وجه الداي «ولكن، بالطبع، ورغم كل شيء، فإن شيخ الجبل وضع حدا للقيامة السورية».
«صحيح جدا».
«وأنتِ لم تولدي في عام القيامة وحسب، بل في نفس الشهر الذي تمّ إعلانها، الشهر الأخير من صيف عام 559 للهجرة».
«أنت رجل ذو معرفة، لكني لا أعرف ما مدى فائدة هذه المعرفة».
ناولها الدايُ نظرة اهتمام للحظة أخرى، ثم سحب لفة من تحت عباءته وسلّمها إياها.
بيعوا الشرعَ إلى الرُّضّع والمكفوفين
بيعوا الشرعَ إلى المجانين والزائفين
أبناء القيامة ليسوا منكم
قرأتْ ربيعة مرتين، ثم لفّت المخطوطَ بإحكام، وخبّأته تحت ردائها.
فجأة شعرت بنفسها عارية.
قالت «أفترض أن هذه المذكرةَ وُجدت إلى جانب الجثث».
«لم توجَد إلا جنب جُثثِ ال...» بلع الدايُ ريقَه، غير سعيد بما كان عليه أن يقول «دايات الذين اغتيلوا. رجالٌ مثلي».
«هل تقصد أنهم اغتالوا آخرينَ أيضا؟».
«عدد قليل من رجال صلاح الدين أيضا. رجال مهمّون».
«هذا، وكما أفهم، يخلق مشكلة مع صلاح الدين، أليس كذلك؟».
ساد صمت مربك، ثم قال الداي «ربيعة، أنتِ أحد أبناء وقتِ القيامة». لم تكن ملاحظة اتهامية بالضرورة، إلا أن شيئا كان حاضرا بينهما وكان لا بدّ أن يعالَج في نقطة ما.
«لم يرسلك الشيخ سنان إلى هنا لأنني واحدة من أبناء وقت القيامة. هو أرسلك لأنني أثبتُّ ذات مرة كيف يمكن حلّ جريمة القتل».
«كيف؟».
«ابحثْ عن الشغف».
غادرتْ ربيعة الغرفةَ كما فعل مروان، خطت إلى الوراء، ورأسُها مثقلٌ بالمذكّرة التي كانت تحملها في صدرها، والمعلومات التي كان ينتظر مروان أن يخبرها عنها.

ترجمة: مريم حيدري

خالد الساعي

ترجمة الأدب

3 مقالات

لطالما كانت الترجمة جسرا بين الثقافات، من دونها لا يقوم تواصل، ولا يحصل تفاهم، ولا تنهض علاقات، ومن دونها لا تكتشف الذات ذاتها ما دامت بلا آخر، أي بلا مرآة تتعرف فيها على وجهها، وتطرح على الآخر سؤالها الحضاري، وتتبادل معه الحوار.

لكن الترجمة محكومة بطبيعة عصرها، وبدرجات قوة الثقافة ودرجات ضعفها، وبطبيعة حضورها بين ثقافات الأمم الأخرى والألسنة الأخرى. وهي أولا وأخيرا محكومة بحال اللغة وقدراتها ومساحات انتشارها ومستوى أدبها وطبيعة تطلعاته وقدرته على مخاطبة الإنسانية. وبعد ذلك بظروف الأمة التي تتكلم تلك اللغة وموقعها الفاعل في الحضارة.

على هذه الخلفية يُطرح، غالبا، سؤال الترجمة. وفي ثقافتنا العربية، لطالما شغل سؤال الترجمة تفكير الكتاب والمبدعين وكذلك المفكرين وحتى المنشغلين بقضايا الثقافة من صحافيين وقراء متابعين. والطريف أن هذا السؤال غالبا ما يطرح مقرونا بالشكوى، وتكون أجوبته أكثر طرافة من أسئلته، فشاعر ترجمت قصيدته عبر لغة ثالثة، وعندما ردها إلى لغتها الأصل مترجم استنكر ألا يترجم الشعر من لغته رأسا إلى لغة ثانية، فإذا به يقرأ قصيدة لا علاقة لها بتاتا بالأصل.

وروائي وجد ضالته إلى الإنكليزية في مترجم عربي وعندما اقترحت الرواية على ناشر إنكليزي رأى فيها "مسخرة أدبية" لكن دودة الغريزة جعلت الناشر يقدمها لمحرر أدبي أعاد كتابتها، فإذا بالنص العربي الركيك يتحول عبر الترجمة إلى نص روائي عجائبي يطبع لمرات، ويلقى لنفسه جمهورا بين قراء الإنكليزية.

ما سلف وجه هزلي للمسألة، فالترجمة من العربية وإليها تشهد حركة متنامية، صحيح أن ما ترجم من الأدب العربي إلى اللغات الأخرى يكاد لا يلحظ في خزائن ثقافات العالم، وصحيح أن جل الترجمات التي تؤدى اليوم، إنما يقوم بها أفراد اتصلوا بالثقافة العربية، ووجدوا فيها ما يلفتهم إن في الشعر أو السرد، فأخذوا على عاتقهم نقل بعض نماذج هذا الأدب إلى لغاتهم، وذلك من خلال علاقات شخصية، بالضرورة، فكانت خياراتهم تصيب وتخطئ، ولم تكن موضوعية، بالضرورة. وهذا أمر مفهوم، فنحن لا يمكننا أن نستبعد الهوى الشخصي، لا سيما عندما نتحدث عن الذائقة الأدبية.

على أن وجها أكثر بروزا يحضر عندما نتحدث عن الترجمة، وأعني به دوافع الترجمة ودواعيها. فكثير من الأعمال الأدبية العربية ترجمت على محمل اكتشاف الشخصية الحضارية للعرب، ومن باب الرغبة في تحقيق معرفة أفضل بهذه الشخصية، وبالتالي فقد بدت هذه الأعمال مادة تصلح لدراسات اجتماعية وسياسية أنثروبولجية أكثر منها مادة أدبية خلاقة وممتعة.

في هذا الملف مقالات ثلاث تتناول قضايا الترجمة: ترجمة الشعر، حال الأدب العربي وإشكالياته، وطبيعة التفاعل الثقافي الذي ولّدته ترجمة "ألف ليلة وليلة" الكتاب الذي يعتبر إحدى الأيقونات الأدبية الكبرى في العالم، وقد لعبت الترجمة دورا بارزا في شهرة هذا الكتاب.

أخيرا، نشير هنا إلى المقالة الأولى في الملف، وتتعلق بمغامرة ترجمة الشعر الذي طالما اعتبر مادة أدبية متمردة وعصية على الترجمة، فهو أشبه بحصان لم يروّض، ولطالما كان على المترجم أن يتدرب على التعامل معه ككائن خارق، وأن يرتقي بقدراته في قراءة هذا الكائن إلى ذرى عالية وبعيدة.

يخوض الناقد والأكاديمي التونسي محمد آيت ميهوب في المسألة، مقلبا وجوهها ومستدعيا الأمثال من التراث العربي القديم، وكذلك من ثقافتنا الحديثة، ليجيب عن السؤال الأصعب: هل يمكن ترجمة الشعر؟ ■

قلم التحرير

مغامرة ترجمة الشعر
بين الاستحالة والإمكان

محمد آيت ميهوب

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».

تمثّل قضيّة ترجمة الشعر أبرز القضايا المتعلّقة بالترجمة وأكثرها إثارة للنقاش بين أطراف متعدّدين من شعراء ونقّاد ومترجمين وقرّاء. وهي تكاد تستقطب كلّ جدل حول الترجمة الأدبيّة وتُتخذ عنوانا للموقف الذي يتبنّاه شخص ما من إمكان الترجمة أو استحالتها، ناقشها قديما هوراس والجاحظ، وناقشها حديثا ياكوبسون وميشونيك، وحولها تحوم مجموعة من المصادرات والأحكام المسبقة التي جعلت المواقف حيالها تتسم بطابع ثنائيّ: ففريق، وهو الأغلبيّة المطلقة، يميل أصحابه إلى رفض ترجمة الشعر لاعتقادهم أنّ نقل الشعر من لغة إلى أخرى أشبه بالسراب الخلّب، ويمثّل هذا الفريقَ النقّادُ وعلماء اللغة وعامّةُ القرّاء. أمّا الفريق الثاني، وهو قلّة، فيقرّ أصحابه بصعوبة ترجمة الشعر ولكنّهم لا يرون استحالتها.

ومن الطريف أن نلاحظ أنّه رغم هيمنة الموقف الأوّل طيلة تاريخ الشعر ورغم تكرّس القول باستحالة ترجمة الشعر وكأنّ ذلك أمر بديهيّ، فإنّ ترجمة الشعر مع ذلك لم تنقطع ولم تنِ تتطوّر وتتراكم تجاربها في شتّى اللغات والآداب. ولئن أحجم العرب في أوج ازدهارهم الأدبيّ والحضاريّ عن ترجمة أشعار غيرهم لأسباب سنأتي على ذكرها، فإنّهم منذ عشرينات القرن الماضي تفطّنوا إلى ضرورة الإقبال على نقل الشعر الغربيّ إلى اللغة العربيّة، وإلى أهميّةِ ذلك في إثراء التجربة الشعريّة العربيّة وتطويرها. فطفقوا ينقلون عيون الشعر الحديث لكبار شعراء الغرب أمثال بوشكين وبودلير ولامرتين ورودزويرث، وكيتس، وسان جون برس... فانعكست هذه الترجمات إيجابا على حركة الشعر العربيّ، وساهمت في قلب الذائقة الشعريّة وتثوير بنية القصيدة وتغيير معجمها. ومع ذلك مازال الكثير من النقّاد يتمسّكون بالحكم القديم عن استحالة ترجمة الشعر، ومازال الكثير من القرّاء يقبلون على القصيدة المترجمة وقد أعدّوا أنفسهم مسبقا لقراءة نصّ رديء بالضرورة ويجعلون مبلغ همّهم، إذا كانوا يعرفون النصّ الأصليّ، تقصيَّ مظاهر خيانة المترجم وتشويهه القصيدة الأم، اعتبارا منهم أنّ المترجم هو بالضرورة «خائن خوّان» فما بالك إذا كان المترجَم نصّا شعريّا.

لذلك أردنا من هذه الورقة مناقشة هذا الرأي وتبيين حدوده وإبراز وجوه إمكان ترجمة الشعر. وقد اخترنا أن ننطلق في هذه المناقشة من زعيم القائلين باستحالة ترجمة الشعر: أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ.

استحالة ترجمة الشعر

يقول الجاحظ في كتابه «الحيوان»، «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجّب لا كالكلام المنثور» (الحيوان، دار الجيل، بيروت، 1996، ج -1 ص 74-75).

يتبيّن من قول الجاحظ أنّه يربط رفض ترجمة الشّعر بفكرة مسبقة كانت سائدة عند العرب قديما يأخذونها مأخذ البديهيّات وهي اعتبار الشعر ميزة اللغة العربيّة وفنّا من القول لا تشاركهم فيه بقيّة الأمم. وهي فكرة خاطئة طبعا إذ الشعر شائع بين كلّ اللغات والحضارات كما أنّ الوزن ليس خاصّا بالشعر العربيّ فحسب بل هو مشترك بين كلّ الأشعار.

استند الجاحظ إلى هذا الرأي إذن ليجعله سنده في رفض نقل الشعر، ذلك أنّ اللغات التي سيُنقل إليها الشعر العربيّ تفتقر إلى الحضن اللغويّ المؤهّل لاحتضان الشعر العربيّ. فالعائق الأوّل هو غياب المقابل اللغويّ والتعبيري في اللغات الأجنبيّة، فتغدو ترجمة الشعر سيرا في عتمات المجهول وإلقاء بالشعر في صحراء العمه والتّيه. هذا هو السبب الخارجيّ المانع لترجمة الشعر. أمّا السبب الثاني فداخليّ بنائيّ يهمّ خصائص القول الشعريّ نفسه ويتمثّل في اشتمال

خالد الساعي

الشعر على عناصر فنيّة تميّزه من النثر وتمنح الخطاب هويّته الشعريّة، فلا يكون الشعر دونها شعرا. وهي عناصر أربعة: النظم (تقسيم الكلام إلى صدر وعجز وانتهاء كلّ بيت بقافية متواترة من بيت آخر)، والوزن (وهو أشكال مجرّدة رمزيّة جمعها العرب في بحور يتقيّد بها الشاعر ويجري الكلام مجراها)، والحسن (وتجسّده الأساليب البيانيّة والحسنات البديعيّة والإيقاع الداخليّ والخارجيّ)، وموضع العجب (وهو ما يوقعه الشعر في نفس سامعه من أثر وما يبعث فيه من مشاعر وما يوقظ فيه من أفكار ورؤى لا يحقّقها المعنى الأوّل للقصيدة بل معانيها الثواني التي لا تحدّ).

لا سبيل إذن إلى ترجمة الشعر لاستحالة بلوغ الهدف الذي تسعى إليه كلّ ترجمة: وهو مطابقة النصّ الأصليّ في مبناه ومعناه. فلا إمكان البتّة لأن يكون النصّ المترجَم وفيّا لبنية القصيدة العربيّة ووزنها وقافيتها ووجوه المجاز فيها فضلا عن عنصر آخر أهمله الجاحظ وهو السياق الثقافي والحضاريّ الذي يفعل فعله في النصّ ويصوغ معجمه ومعانيه. والمعضلة الكأداء الأخرى هي كيف نترجم ما لا يُرى في القصيدة وهو جوهر الشعر ذاك الذي يصطلح على تسميته بـ«الشعريّ»، أي كيف نترجم ما يسمعه متلقّي النصّ في صمت وما يراه قارئ القصيدة في بياضها، كيف نترجم ما لا يقوله النصّ؟ كيف نترجم المعاني الثواني؟ وكيف نترجم التفاعل الوجداني مع النصّ؟ وكيف نترجم ما تنقله القصيدة الواحدة من أصداء خفيّة لآلاف القصائد من جنسها؟ كيف نترجم التناص؟ وكيف ننقل إلى الآخر روح الشعر؟

ثمة سبيل واحدة حسب الجاحظ لنقل الشعر هي تحويله إلى نثر بإعادة صياغة معاني القصيدة صياغة نثريّة مرسلة لا نظم فيها ولا وزن ولا حسن ولا موضع تعجّب. وهذا الحلّ مستهجن عند الجاحظ مرذول لسببين: أوّلهما أنّ النثر في لغته الأصليّة أجمل وأوقع أثرا منه في لغة مترجمة، وثانيهما أنّ الآخر عندما يقرأ معاني الشعر مترجمة نثرا سيجدها تكرارا لما ألف من معاني في النثر الذي يُكتب في لغته، ذلك أنّ المعاني حسب الجاحظ شائعة بين الأمم ولا يقوى العرب على منافسة العجم فيها.

واضح من قول الجاحظ أنّ رفضه نقل الشعر يرتبط برؤيته النقديّة الأدبيّة لماهية الشعر. والجاحظ لا يختلف في ذلك عن الأغلبيّة السّائدة من النقّاد العرب قديما وحديثا في تعريف الشعر بالتركيز على جانب

لا سبيل إذن إلى ترجمة الشعر لاستحالة بلوغ الهدف الذي تسعى إليه كلّ ترجمة: وهو مطابقة النصّ الأصليّ في مبناه ومعناه. فلا إمكان البتّة لأن يكون النصّ المترجَم وفيّا لبنية القصيدة العربيّة ووزنها وقافيتها ووجوه المجاز فيها فضلا عن عنصر آخر أهمله الجاحظ وهو السياق الثقافي والحضاريّ الذي يفعل فعله في النصّ ويصوغ معجمه ومعانيه. والمعضلة الكأداء الأخرى هي كيف نترجم ما لا يُرى في القصيدة وهو جوهر الشعر

واحد منه هو الوزن. كما يرتبط هذا الموقف برؤية الجاحظ للترجمة، إذ يعتبرها نقلا وفيّا للنصّ الأصليّ يحقّق به المترجم تطابقا كاملا مبنى ومعنى مع نصّ من ترجم له. ولكن هيهات بلوغ ذلك والشعر العربيّ موزون مقفّى ولغات الآخرين في رأي الجاحظ، لا تعرف الوزن والقافية، بل هي جاهلة بالشعر إذ هو مقصور على العرب.

ومن الطّريف أنّ أبرز المدارس والاتّجاهات النقديّة في القرن العشرين كالإنشائيّة واللسانيّات والبنيويّة قد وقفت من ترجمة الشعر بل من الترجمة الأدبيّة عامّة موقفا شبيها إلى حدّ بعيد بموقف الجاحظ. فرأى ياكوبسون بناء على التمييز بين لغة الشعر ولغة النثر والتسليم بأنّ الشعر قائم على الإحالة الذاتيّة ومفهوم العدول، أنّه تستحيل ترجمة الشعر. ذلك أنّ نقله سيمثّل تعسّفا على طبيعته الإنشائيّة (الإحالة الذاتيّة) وسيفقده أبرز سماته (العدول)، ولن يجد قارئ النصّ المترجم ما ينسيه النصّ الأصل. يقول ياكوبسون «والشعر بحكم تعريفه لا يُستطاع أن يترجم وليس بممكن إلاّ نقله نقلا خلاّقا» (ذكره محمد عجينة: الترجمة الأدبيّة، رحاب المعرفة، السنة 4، عدد 21، مايو- يونيو 2001، ص 92).

وذهبت اللسانيّات استنادا إلى أبرز مبادئها، مبدأ الفصل بين الدّال والمدلول، واعتبار العلاقة بينهما علاقة اعتباطيّة، إلى القول باستحالة الترجمة الأدبيّة عامّة. ذلك أنّ ترجمة ملفوظ النصّ (الدّال) لا تضمن بأيّ حال من الأحوال ترجمة المضمون (المدلول) لما بينهما من تباعد أوّلا، ولأنّ النصّ المترجَم سيخلق علاقة جديدة في اللغة المنقول إليها بين دال ومدلول جديدين. وبذلك فالنصّ المترجم هو نصّ قائم بأصله لا علاقة له بالنص الأصل.

أما البنيوية فلتعاملها مع النص الأدبيّ على أنّه نسق لغويّ مغلق على ذاته، ذو حدود نهائيّة لا تربطه صلات مادية حقيقيّة بالمرجع الواقعيّ، فقد استبعدت إمكان ترجمة الشعر إذ أنّ كلّ ترجمة هي خلق لنصّ جديد ولأنّ كلّ ترجمة تفرض على المترجم فتح النصّ على السياقات التاريخيّة والنفسيّة والاجتماعيّة والحضاريّة وهو ما ترفضه البنيويّة رفضا مطلقا.

ويبدو أنّ محمد الهادي الطرابلسي في مناقشته الجاحظ قد تأثّر أيّما تأثّر بآراء الإنشائيّين واللسانيين والبنيويّين فمال مع قليل من التعديل إلى موافقة الجاحظ على استحالة ترجمة النصّ الشعريّ فحسب بل النصّ الأدبيّ عامّة. يقول «قد نتوهمّ أنّنا وفقنا إلى ترجمة أدبيّة النصّ إذا ما اجتهدنا في إخراج نصّنا في اللغة المنقول إليها مخرجا أدبيّا. ولكنّ الحقيقة أنّنا نكون إذ ذاك قد ولّدنا نصّا جديدا غير النصّ الأوّل، ولّدناه عن طريق قراءتنا للنصّ الأصليّ، فسبيلنا في هذا الباب هي سبيل القراءة لا الكتابة وسبيل التوليد لا سبيل المحاكاة» (بحوث في النصّ الأدبيّ، الدار العربية للكتاب، تونس 1988، ص103).

وقد رأى الطرابلسي أنّ أمام المترجم الأدبيّ ثلاثة إمكانات لا يؤدّي أيّ منها إلى الترجمة وهي: الاقتباس أو الشرح والتفسير بتحليل الأساليب المخصوصة والإيحاءات المختلفة التي تصحبها، أو التبديل والتوليد بالبحث عن إيحاءات جديدة قريبة من الإيحاءات الأولى. ولمّا كان كلّ طريق من هذه الطرق مسدودا لا يلبّي رغبة المترجم، فقد فرغ الباحث إلى أنّ ترجمة النصّ الأدبيّ عمليّة مستحيلة.

إنّ مجمل هذه المواقف الملتقية في رفض ترجمة الشعر تنطلق من مسلّمة أساسيّة مفادها أنّ المترجم لا بدّ أن يكون أمينا للنص الذي يترجم ولا تكون الأمانة إلاّ بمطابقة ترجمة النصّ الأصليّ في مبناه ومعناه، ولذلك يجد المرء أنه من العسير فعلا بلوغ مثل هذه الترجمة في الشعر. كما أنّ هذه المواقف تنطلق من تصوّر سكوني للنصّ الشعريّ، فهو مع الجاحظ وزن وقافية، ومع الإنشائيّين استعمال مخصوص للغة يختلف جذريّا عن استعمال النثر إيّاها، وهو مع البنيويّين فصل تامّ للقصيدة عن سياقها التلفظي ومراجعها الواقعيّة الحضاريّة.

إمكان ترجمة الشعر

يجب أن نشير في بداية هذا القسم من التحليل إلى أنّ إمكان ترجمة الشعر أمر قائم في الواقع ولا يحتاج تدلالا عليه إلى التنظير والتقعيد، ويكفي برهانا عليه الكمّ الضخم من القصائد التي تنقل يوميّا وتترجم لا بين عدد محدود من اللغات بل داخل اللغات العالميّة الحيّة جميعها. صحيح أنّ هذا الواقع القائم لا ينفي عسر ترجمة الشعر وصحيح أنّ الأغلب الأعمّ من هذه الترجمات ضعيف من الناحية الفنّية. ومع ذلك فسواء أحبّ المعترضون على ترجمة الشعر أو كرهوا، فإنّ قيام حركة ترجمة شعريّة نشيطة جدّا دليل على إمكان هذا الفعل الأدبيّ المعرفي الحضاريّ.

فعندما توفّر رصيد حضاريّ مهمّ من التواصل بين العرب والغرب في بداية القرن العشرين عبر الرحلات والبعثات العلميّة والتجارب الشخصيّة، وعندما أدرك العرب أنّ الشعر ليس حكرا عليهم بل هو شائع بين كلّ الحضارات والألسن، وعندما مسّت العرب حاجةٌ ملحّة إلى ترجمة شعر غيرهم لاكتشاف آداب الآخر من جهة وتطوير أدب الذات من جهة ثانية، عندها أقبلوا على الترجمة في حماس ولهفة. فأصبحت ترجمة الشعر ركنا ثابتا

وكثيرا ما استند أصحاب الموقف الأوّل من ترجمة الشعر دعما لموقفهم، إلى غياب حركة ترجمة الشعر قديما، ففُسّر إحجامُ العرب عن نقل أشعار غيرهم باستحالة الترجمة عامّة. إلّا أنّ المتأمّل المتريّث يتبيّن له كما ذهب إلى ذلك المنصف الجزّار (الترجمة الأدبيّة، ضمن: الترجمة ونظريّاتها، بيت الحكمة 1989)، أنّ وراء استنكاف العرب عن ترجمة الشعر أسبابا حضاريّة ونفسانيّة أهمّها: اقتناعهم الجازم بأنّ الشعر ديوانهم وفنّهم الذي لم يُعْطَهُ غيرهم من الأمم، ومن ثمّة انعدم إحساسهم بالحاجة إلى ترجمة شعر الفرس والهنود والإغريق في حين أوجبت عليهم الضرورة الحضاريّة وجوب الإسراع بترجمة فلسفة هذه الأمم وحكمتها وعلومها. كما أنّ ثمة عاملا حضاريّا مهمّا جعل العرب يزهدون في ترجمة الشعر وهو عدم توفّر تراكم من التواصل الإنسانيّ الحضاريّ يسمح بترجمة أرقى التعبيرات الثقافيّة وأعسرها على النقل: الشعر. فعلّة غياب ترجمة الشعر قديما ليست في النصّ الشعريّ ولا في فعل الترجمة وإنّما هي في السياق الحضاريّ الحافّ بالترجمة.

لذلك فعندما توفّر رصيد حضاريّ مهمّ من التواصل بين العرب والغرب في بداية القرن العشرين عبر الرحلات والبعثات العلميّة والتجارب الشخصيّة، وعندما أدرك العرب أنّ الشعر ليس حكرا عليهم بل هو شائع بين كلّ الحضارات والألسن، وعندما مسّت العرب حاجةٌ ملحّة إلى ترجمة شعر غيرهم لاكتشاف آداب الآخر من جهة وتطوير أدب الذات من جهة ثانية، عندها أقبلوا على الترجمة في حماس ولهفة. فأصبحت ترجمة الشعر ركنا ثابتا في الدوريّات العربيّة من «المقتطف» إلى مجلتي «شعر» و«الأقلام»، وترجمت بعض القصائد مرّات لا تعدّ. وأشهر مثال على ذلك قصيدة «البحيرة» للامرتين التي نقلت إلى العربية في ما لا يقلّ عن عشرين مرّة.

والسؤال الذي يطرح: إذا كان من العسير فعلا ترجمة الشعر، وإذا كان بالإمكان بعد تعلّم نخبة الأدباء والقرّاء العرب للّغات الأجنبيّة قراءةُ النصوص الشعرية العالمية مباشرة دون واسطة من الترجمة: فلماذا نترجم الشعر بدل التمتّع به في لغته الأصليّة؟ تبدو الحاجة إلى ترجمة الشعر أمرا مشتركا

بين منتج النصّ ومتقبّله في مستوى أوّل فرديّ، وبين اللغات والحضارات في مستوى ثان جماعيّ. فمنتج النصّ الأصليّ يرى في نقل نصّه إلى لغات أخرى عنوانا على النجاح الأدبيّ وضمانا للانتشار ووسيلة لتجدّد نصّه وبلوغه قرّاء جددا. أمّا متقبّل النصّ ولا سيما إذا كان مبدعا شاعرا، فلن يردّه حذقه لغة النصّ الأصلية وقدرته على التمتّع بالنصّ في لغته الأمّ عن الرغبة في ترجمته متى أعجب بالنصّ وعايش صاحبه الجوّ الوجداني الذي ألمّ به حين إنشاء القصيدة. فحبّ الترجمة، ترجمة النصوص الإبداعيّة العظيمة، والشوق العارم الحارق إلى سرقة النصّ من صاحبه وكتابته كتابة جديدة في لغة المترجم، متأصّلان في ذات المترجم، يأخذان بلبّه كما تأخذ بالمبدع جمرة الإنشاء، لا يهنأ ولا يرتاح حتّى يحوّل النصّ الذي أعجب به إلى لغته. فللترجمة لواعج وآلام ومخاض مثلها مثل الإبداع، والقدرة على التمتّع بالنصّ الأصليّ لا تشفي غليل المترجم المبدع بل لعلّها لا تزيد ناره إلاّ أوارا. وربّما لهذا السبب كان عظماءُ المبدعين هم عظماءَ المترجمين من غوته إلى بودلير وأدونيس وسعدي يوسف. أفلم يكن أولى لهؤلاء أن ينشئوا قصائدهم بدل ترجمة قصائد غيرهم لولا أنّهم وجدوا في فعل الترجمة من الثراء المعنويّ وتحقيق الذات ما يضاهي ما يجدون في فعل الكتابة؟ بل لعلّ في الترجمة لذّة لا توجد في الكتابة، فهي تتيح لنا أن نحقّق ما حلمنا به أطفالا من رغبة في التنكّر والاختفاء عن أعين من يعرفوننا والحلم بالحلول في نفوس الآخرين وأجسادهم وأقوالهم. كما أنّ الترجمة تتيح إمكان أن نختلس أملاك الغير ولكن بطريقة شرعيّة وبمباركة من المالك الأصلي وتشجيع... على أنّ المترجم الفرد وهو يلبّي بالترجمة حاجة فرديّة إنّما هو ينخرط، سواء وعى بذلك أم لم يع، في سياق أدبيّ وحضاريّ أكبر يجمع لغته بغيرها من اللغات. فكلّ أدب في حاجة إلى الاستمرار والتجدّد، إلى أن يرى نفسه في لغات أخرى، وهو في حاجة كذلك إلى أن يستوعب نصوص الآداب الأخرى ويكتبها بلغته فيطّلع على تجارب الآخر ويحتكّ بها. ولولا الترجمة لبات كلّ أدب سجين حدوده الضيّقة كالنزيل في جزيرة منعزلة لا يصله منها غير صداه مشوّها. ومثلما أنه لا يمكن للمرء أن يتخيّل أنّ بمستطاع حضارة ما أن تستغني عن ترجمة النصوص المتعلّقة بالاقتصاد والصناعة والطبّ، فكذلك لا يمكننا أن نتخيّل أدبا قادرا على العيش دون ترجمة نصوص غيره. والناظر في ما ترجمه العرب عن غيرهم طيلة

حبّ الترجمة، ترجمة النصوص الإبداعيّة العظيمة، والشوق العارم الحارق إلى سرقة النصّ من صاحبه وكتابته كتابة جديدة في لغة المترجم، متأصّلان في ذات المترجم، يأخذان بلبّه كما تأخذ بالمبدع جمرة الإنشاء، لا يهنأ ولا يرتاح حتّى يحوّل النصّ الذي أعجب به إلى لغته. فللترجمة لواعج وآلام ومخاض مثلها مثل الإبداع، والقدرة على التمتّع بالنصّ الأصليّ لا تشفي غليل المترجم المبدع بل لعلّها لا تزيد ناره إلاّ أوارا

القرن العشرين يلاحظ أنّ حركة الترجمة كانت تسير جنبا إلى جنب في تعالق جدليّ مع تطوّر حركة الشعر العربيّ. ففي بداية القرن غلبت ترجمة الشعر الرومنطيقيّ العربيّ في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه بوادر اتجاه رومنطيقيّ عربيّ مع أدباء المهجر وبعض إسهامات مدرسة الديوان. أمّا في الخمسينات فقد فتحت مجلّة «شعر» صفحاتها لترجمة نصوص شعريّة تتمرّد على الوزن وتؤسس لقصيدة جديدة تتناقض في تصوراتها للشعر مع كلّ الأنماط الشعرية السائدة وكانت هذه الترجمات تصدر في الوقت نفسه الذي ينشر فيه أعلام جماعة «شعر» كأدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال نصوصا تبشّر بقصيدة النثر أفقا جديدا لتطوير الشعر العربيّ. أمّا في الستينات والسبعينات فقد اشتدّ انجذاب المترجمين العرب إلى نقل الشعر السياسيّ الثوريّ في وقت طغى فيه على الشعر العربيّ صوت الالتزام والدّعوة إلى تغيير الواقع.

إنّ ترجمة الشعر إذن واقع قائم الذّات يحقّق بها المبدع والمترجم والأدب والحضارة حاجات أساسيّة لا يحقّقها لهم الإبداع أو القراءة. ولكن ما نصيب هذه الترجمات من النجاح الفنيّ وما هي الشروط الأساسيّة لإمكان ترجمة الشعر؟

شروط ترجمة الشعر

لإمكان ترجمة الشعر لا بدّ حسب رأينا من توفّر ضربين من الشروط: شروط نظريّة مفاهيميّة، وشروط تطبيقيّة فنيّة.

فأمّا الشروط النظريّة فيمكن تلخيصها في عناصر ثلاثة هي:

أولا: التخلي عن الفهم التقليديّ للشعر على أنّه نظم ووزن فحسب والتعامل مع الإيقاع تعاملا أوسع أفقا من التعامل التقليديّ. وبهذا يمكن للمترجم التصرّف في البحث عن البنية الإيقاعيّة الموسيقيّة الملائمة للنصّ الأصليّ.

ثانيا: إعادة النظر في التقسيم الثنائيّ الحادّ بين لغة خاصّة بالنثر وأخرى خاصّة بالشعر والأخذ بعين الاعتبار عند تحديد أدبيّة النصّ عناصر أخرى تنتمي إلى سياق التلفظ ولا تقتصر على الملفوظ من قبيل: العلاقة بين الباثّ والمتقبّل، وصلة النصّ بالأنساق الثقافيّة والأخلاقيّة والحضاريّة الحافّة. ذلك أنّ حسن تحليل حركة النصّ في العالم ضروريّ جدّا للمترجم.

ثالثا: التحرّر من ثنائيّة الخيانة والأمانة وفق التصوّر السّائد عنها وبناء مفهوم جديد لمسألة الوفاء للنصّ الأصليّ الذي يبقى دائما أفقا فنيّا ومعرفيّا وأخلاقيّا يلتزم به المترجم ويحلم بالوصول إليه. ولكنّ الأمانة في الترجمة لا تعني مطابقة النصّ مطابقة حرفيّة. فعلاوة على أنّ ذلك الأمر أعسر من الصعود إلى القمر فإنّه سينتج لنا نصوصا ركيكة هي عبارة عن تنضيد لمقابلات لغويّة قاموسيّة لا صلة لها بالشعر. وفي ذلك أكبر خيانة يمكن أن يقترفها المترجم تجاه صاحب النصّ. إنّ الأمانة في ترجمة الشعر هي أن يبذل المترجم المبدع قصارى جهده لينشئ بترجمته نصّا شعريّا يضاهي النصّ الأصليّ في إبداعه وعبقريّته وقدرته على التعبير عن الحالة الوجدانيّة القريبة ممّا عاش الشاعر وهو يخلق نصّه أوّل مرّة. وبذلك يضمن التأثير في قارئ النصّ المترجم كما أثّر الشاعر في قارئ النصّ الأصليّ.

أمّا الشروط التطبيقيّة فهي كثيرة لا حدّ لها، إذ ترتبط بممارسة الترجمة وهي ممارسة مفتوحة على الطّارئ وغير المنتظر. لذلك فهذه الشروط ترتبط إلى حدّ بعيد بخبرة المترجم ودربته على نقل النصوص. لكن إجمالا يمكن أن نحدّدها في أربعة عناصر:

أولا: ضرورة التريّث في إنجاز الترجمة وعدم التسرّع أو التقيّد بآجال محدّدة. ومعنى ذلك أنّ الدّافع إلى الترجمة ينبغي أن يكون دافعا إبداعيّا في المقام الأوّل لا عقدا يربط المترجم بجهة ما لا يرى فيه المترجم غير عائد ماليّ. إنّ طول مدّة الترجمة أمر على غاية من الأهميّة لأنّه يساعد المترجم على معايشة النص والنفاذ إلى روحه وإدراك كلّ خصائصه الفنيّة والإلمام بشتّى الصلات التي تربطه بالسياقات المعرفيّة.

ثانيا: ضرورة مرور الترجمة بمرحلتين كبريين تنقسم كلّ منهما إلى مراحل فرعيّة وهما: مرحلة الغوص في النصّ وتتضمّن عمليّات فرعيّة (هي تفكيك النصّ الأصليّ وتحليله وفهمه)، ومرحلة الابتعاد عن النصّ والتهيّؤ إلى إنشاء النصّ الجديد في اللغة الهدف.

ثالثا: الترجمة عمل شامل مركّب أبعد شأوا من ترجمة لغة النصّ فيجب أن تقوم على الجمع بين ترجمة المحتوى الشعري (المجاز)، والاعتناء بشكل النصّ الأسلوبيّ والموسيقي بالاجتهاد في استنباط بنية موسيقيّة تتناسب مع اللغة المترجم إليها وتستطيع أداء خصوصيّة الإيقاع في النصّ. من ذلك ما فعله نيقولا فيّاض عند ترجمته قصيدة البحيرة للامرتين فقد سعى إلى نقل الإيقاع الحزين

الأمانة في ترجمة الشعر هي أن يبذل المترجم المبدع قصارى جهده لينشئ بترجمته نصّا شعريّا يضاهي النصّ الأصليّ في إبداعه وعبقريّته وقدرته على التعبير عن الحالة الوجدانيّة القريبة ممّا عاش الشاعر وهو يخلق نصّه أوّل مرّة. وبذلك يضمن التأثير في قارئ النصّ المترجَم كما أثّر الشاعر في قارئ النصّ الأصليّ.

أمّا الشروط التطبيقيّة فهي كثيرة لا حدّ لها، إذ ترتبط بممارسة الترجمة وهي ممارسة مفتوحة على الطّارئ وغير المنتظر

عند لامرتين، فقلّد البناء الموسيقيّ في نونيّة ابن زيدون (أخذنا ذلك عن : لطيفة زيتونة: ترجمة الشعر، آفاق عربيّة ع 12، ديسمبر 1987، بيروت، ص 72).

أهكذا أبدا تمضي أمانينا نطوي الحياة وليل الموت يطوينا
تجري بنا سفن الأعمار ماخرة بحر الوجود ولا نلقي مراسينا

رابعا: الاعتناء أشدّ الاعتناء بنقل المحتوى المعرفيّ الثقافي من مفاهيم وقيم انبنى عليها النصّ الأصلي وربطته بصلة وثيقة بالثقافة والحضارة اللتين ظهر فيهما. ومهمّة المترجم في هذا المجال صعبة جدّا فعليه أن يكون وفيّا لهذا المحتوى المعرفيّ الثقافي وفي الوقت نفسه عليه أن يجد المقابل له في اللغة التي يترجم إليها. والنجاح في هذا المجال يضمن إلى حدّ بعيد نجاح الترجمة والإخلال به يسقط الترجمة إسقاطا. من ذلك ما لاحظه رفيق بن وناس على ترجمة الصادق مازيغ قصيدة Recueillement لبودلير من تحويل لدلالات القصيدة من معنى التأمّل ومخاطبة الذات إلى معنى الخشوع والندم فأخرج القصيدة من إطارها الذاتي الرومنطيقيّ إلى إطار دينيّ غريب عنها (رفيق بن ونّاس: الصادق مازيغ مترجما للشعر، ضمن : الترجمة ونظرياتها، بيت الحكمة، تونس 1989، ص 129).

أخيرا، تلتقي هذه الشروط جميعها في تأكيد أنّ ترجمة الشعر عمل إبداعيّ قائم الذات لا صلة له بنسخ النصّ ونقله من لغة إلى لغة أخرى بل فيه من الخلق والابتكار والتوليد الكثير. لهذا يبدو أنّ أقدر الناس على ترجمة الشعر هم الشعراء أنفسهم، الشعراء المبدعون، ولكنّ العارفون أيضا معرفة لا حدّ لها بلغة الآخر وحضارته وقيمه، والعارفون كذلك بلغتهم وثقافتهم ومواطن الحسن فيها.

روائي ومترجم من تونس

ترجمة الأدب العربي

إشكاليات ومعوقات

عبدالرحمن الرياني

قبل ظهور آلة الطباعة بعدة قرون بدأ الأوروبيون بترجمة بعض النصوص العربية وفق رؤية تهدف إلى اكتشاف الشرق العربي وتقديمه بالصورة التي تطغى عليها الخرافة والميثولوجيا فكانت أولى الترجمات هي ترجمة حرفية للنص المتعلق بحديث ابن عباس حول كتابه الموسوم بالإسراء والمعراج، و كانت عملية الترجمة أشبه بفعل دنكشوتي باحث عن الخرافة لا عن الحقيقة فالكتاب أساسا لا وجود له في التراث وإنما هو عبارة عن شيء من المخيلة المريضة لدى أعداء الثقافة العربية، بعدها بقرابة القرن الزمني أي في القرن الحادي عشر تمت عملية ترجمة للشعر العربي وبخاصة ذلك المتعلق بشعر الغزل العربي وهو الذي شكل مُدخلات الشعر الأوروبي الحديث عكس ما يحدث اليوم من قبل شعراء الحداثة العرب الذين تأثروا بالشعر الأوروبي المعاصر، لكن أهم منعطف تحقق في الترجمة وانعكاساتها على مفكري عصر النهضة هو ترجمة كتب الفيلسوف العربي ابن رشد التي أحدثت ثورة في النهج التفكيري والمدرساني في أوروبا في القرون الوسطى، وهي حقائق أكد عليها معظم مثقفي أوروبا وفي مختلف العصور أمثال جورج جوسداروف صاحب كتاب «نحو عصر آخر وسيط' والإنكليزي ويليم هوويل والباحث الفرنسي آلان دوليبيرا وغيرهم كُثر، لكن الأمر لم يكن في حالات كثيرة يخلو من التجرد فالدافع الرئيس الذي غلب على الترجمة كان مجرد الاكتشاف للآخر الحضاري لمعرفة مكامن الضعف وتضخيمها للمتلقي وفي ذات التوجه الاستفادة من التحولات العاصفة التي أنتجتها حالة الصراع القائمة بين العقلانية المدرسانية وما يمكن توصيفه باللاعقلانية المتمثلة بالكهنوت الديني الغيبي الذي فرض نفسه على الحضارة العربية وعجّل بأفولها عندما بدأ العقل الأوروبي بالخروج من التفكير الكنسي القائم على الغيبيات والبعيد عن تحييد الدين.

المرحلة الثانية هي تلك التي حدثت مع بدايات عصر النهضة الأوروبي في القرن الثالث عشر بترجمة قصة حي بن يقظان في إيطاليا عام 1280 م، وبين هذه الفترة والمرحلة الثالثة كانت هناك أشبه بالقطيعة حتى القرن السابع عشر بداية المرحلة الثالثة مع النص العربي الأدبي عندما تمت ترجمة لاتينية قام بها إدوارد بوكوك لنص أدبي يحمل قصة حي بن يقظان التي نستطيع القول إنها كانت المقدمة لاهتمام الغرب بترجمة الأدب العربي وكان للرواية حضورها المشع في تشكيل المشهد الروائي في القارة الأوروبية، فكانت الأساس للعديد من روائع الفكر والأدب العالمي مثل كتاب «عقيدة القس من جبل السافوا» للفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو، وكذلك نجد الأحداث المشتركة واضحة بينها وبين رواية «روبنسون كروزو» للكاتب دانييل ديفوا، وقصة ماوكلي فتى الأدغال وشخصية طرزان التي تتحدث معظمها عن سلوك الإنسان عندما يجبر على العيش في بيئة لوحده.

معيقات لغوية

النص الروائي في أي لغة يكتسب صوره الجمالية منها، فنحن هنا نؤكد أن النص هو مجموعة أحاسيس ومشاعر تنتج عن تلك الحالة المتناثرة الموسومة بالكلمات والعبارات فائقة التبجيل، وهنا تكون الأحاسيس في النص المترجم بلغة مختلفة تماما عن تلك التي ترجمت إليها، فالنص هنا بفعل الترجمة يفقد معناه وينسلخ تماما عن البيئة التي قيل فيها والمعنى يتغير فيصبح بعيدا عن المتلقي وغريبا عن ذائقته، فالشعوب لا تنسجم إلا مع فنونها وكذلك النص الذي يندرج في إطار فن الكتابة والتعبير أي أن تكنيك اللغة في جميع الحالات لا يمكن أن يتم استنساخه وقولبته بصورة قسرية.

أيضا الملاحظ أن هناك توجها عاما للمؤسسات ودور النشر الأوروبية في ما يتعلق بالترجمة وأهمها حصر الترجمة على الكتابات الروائية السردية المرتبطة بالسيرة الذاتية، وهنا تكمن العقبة في أن حالة التماهي التي أبداها العديد من الأدباء العرب قد تؤسس لنوع من الكتابة وتعيق تسليط الضوء على فضاء واسع من الكتابات الأدبية التي تستحق وفق المعايير والصيغ الجمالية أن تترجم، وهو ما يطرح العديد من التساؤلات حول الجدوى من الترجمة من الأساس، وفي ذات السياق هناك خلل لا ينبغي إفاله أو تجاهله وهو ذلك المرتبط بكينونة اللغة العربية وتراكيبها في اللغة الإنكليزية؛ على سبيل المثال لا توجد تاء التأنيث والاختلاف الجذري بقواعد النحو يلقي بظلاله على تحريف المعنى الحرفي للكلمة ويجعلها تبدو كما لو كانت عبارة عادية فاقدة لبريقها إذا لم تقد إلى تغيير المعنى أصلا، فهناك كلمات في اللغة العربية لا يوجد لها مرادف في الإنكليزية ويتم التعامل معها من خلال المقاربة اللغوية وهو ما يفقد النص جمالياته وأبعاده الدلالية في اللغة المترجمة، ومن خلال ما سبق أستطيع القول إن جميع الترجمات مهما كانت القدرات لدى المترجم تظل ناقصة ولا تخدم الأدب أو الأديب.

وأمام وضعية كهذه عملت بعض دور النشر على ترجمة الأدب العربي بطريقة جعلته يبدو غريبا حتى عن لغة الكتابات التي تشكل هوية الأديب فعمدت إلى الترجمة التلخيصية الحرة وهي ضارة بالنص وأشبه بنوع من الانتقائية تجعل النص بعيدا كل البعد عن المصدر لكونها في معظم الأحيان تكون مخالفة له وهي أقرب إلى الترجمة الاقتصادية وأبعد ما تكون عن النص الأدبي.

الترجمة اللفظية: وهي أشبه بعملية إفقار للنص من المشاعر والأحاسيس والوصف الدقيق للحظة والمكان، فهو في هذه الحالة يقوم على البحث في القاموس لكل كلمة عما يناسبها من معنى وهنا تتم عملية نقل ونسخ للنص لا نقل التعابير والأوصاف الجمالية!

خالد الساعي

الترجمة المعنوية الفنية المعيارية: هذا النوع من الترجمة يتطلب أن يكون المترجم لديه القدرة على القراءة المعمقة النوعية المتميزة، نعم يمكن للأديب من نفس المدرسة أن يتماهى ويعبر ويضيف إلى النص، لكن المحصلة هي أن هذا النوع من الترجمة أشبه بما يقوم به المترجم المعتمد المُحلف لدى الهيئات القضائية، فيكون النص قانونيا صالحا للقراءة لكنه لا يقترب من ترجمة نصية واقعية ذات عمق ودلالات عاكسة تماما لمفردات النص الأدبي، لكن ومع كل ما تقدم أعتقد أن الترجمة للأدب العربي تحتاج إلى مزايا ينبغي أن تتوافر في المشتغلين على الترجمة في الجانب الأدبي كونها تختلف اختلافا جذريا عن جميع أشكال الترجمة؛ ينبغي أولا وقبل كل شيء أن يكون المترجم على علم وليس إجادة فرق في الحالتين، أقول على علم بقواعد اللغة العربية متقنا في طبيعة اللغتين مدركا للفوارق بين السمتين المميزتين للعربية والإنكليزية، من حيث أن العربية تطغى عليها الصيغ الفعلية بينما في الإنكليزية تغلب عليها الجمُل الإسمية، مدركا لاختلاف البيئة ولديه ثقافة موسوعية خاصة بالتركيبة الثقافية لكلا البلدين وهو ما يتطلب أن يكون لديه ميكانيزم لغوي معرفي متحرك في أبحاث اللغة أي أنه لا يكون متموضعا في مرحلة معينة، وأعتقد أن مجامع اللغة العربية يمكن أن تلعب دورا في ذلك من خلال تحديد القواسم والمشتركات اللغوية في هذه المسألة وهي التي تتعاطى مع اللغة من خلال الأمام بالاتجاهات الحداثية وهي صفة ينبغي أن تكون متأصلة في المترجم.

عقبات فكرية

من ضمن العقبات الفكرية التي تواجه ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأوروبية هي أن الغرب لا يبحث عن قراءة معمقة للمشهد العربي الأدبي بعيدا عن الأيديولوجيا والنظرة الأوروبية القديمة التي تشكلت من خلال الميثولوجيا التي حددت نظرة الغرب إلى الآخر العربي وخلقت تلك الشخصية الغريبة المسكونة بالخرافة والتخلف والكسل والغيبيات وهي نظرة مجحفة وظالمة للعرب. التركيز كان على حي بن يقظان، وهي التي أسست للأدب الأوروبي الحديث وعلى حديث ابن عباس وعلى تلك الكتابات الإستشراقية الفرنسية التي توقفت عند ترجمة المستشرقين حول الدين وكتاب ألف ليلة وليلة تحديدا، التي شكلت المُدخلات الرئيسية في قراءة سيكولوجية الفرد العربي وهي التي طغت على ترجمة الأوروبيين للفلسفة الرشدية التي أسست للنهج المدرساني الأوروبي، ولهذا نجد أن معظم الأعمال المترجمة إلى اللغات الأوروبية تغلب جانب الفساد والأقليات المهمشة والمرأة المقهورة بفعل طغيان الرجل العربي المستبد المتخلف، وهي نوع من الانتقائية تقدم العرب إلى العالم من خلال تقرير اجتماعي يكتب وفق ما هو سياسي مقولة هنري وايموت، مترجم الجزء الثاني من رواية الأيام لطه حسين إلى الإنكليزية «إن هذا أدب غريب ينتمي إلى بلدان متخلفة علميا وصناعيا واقتصاديا».

كاتب من اليمن

التفاعل الثقافي في ترجمة ألف ليلة وليلة

ياسمين فيدوح

تقف نظرية الترجمة اليوم على النقيض من كل المعايير وهي تشدد على امتلاك الأداة المثلى والمقدرة على التوصيل، وتهدف في جوهرها إلى تفسير عمليات النقل بالاعتماد على مبادئ ألسنية. ويشغل هذا التوجه جزءا كبيرا من اهتمام المترجم الذي لا يكتفي بوصف تلك العمليات، وربما لن يجد في بعض التنظيرات الحديثة أكثر من مجرد افتراضات.

ونحن المؤكد أنه تم الاتفاق على مجموعة من المبادئ والشروط التي ينبغي للمترجم الالتزام بها، غير أنه من الخطأ الحكم على ترجمة ما بمقتضى تلك المبادئ وحسب. فالترجمة الأدبية -مثلا- تتطلب وعيا بالأنساق الثقافية للمجتمعات، من حيث كون الترجمة تتم بين ثقافتين، كما يفترض من المترجم مراعاة الكثافة الإيحائية للدلالات والرموز، والأهم من ذلك عليه أن يدرك العلاقات الخفية التي تنشأ بين المحتوى والتعبير. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الترجمة الأدبية تراهن على حس المترجم، وذوقه، وتكوينه، وتمرسه بالفن الذي يترجمه، وتفاعله معه.

وينتج من هذه الطروحات جدل حاد قد يقلل من جدوى الاعتقاد في نظرية الترجمة، والسعي المتواصل إلى البحث عن جسر تواصل، غير أن ذلك يضاعف جهد السؤال، ويزيد من بشأنه، فائدة ونفعا.

لقد برزت الترجمة دائما على أنها الميدان الشامل للتواصل، واكتسبت في ضوء المعارف الجديدة مفاهيم عدة، ترمي في أساسها إلى تحديث المناهج الترجمية التي يظهر أن أغلبها يتجه إلى المترجم له ضمانا بحصول الإفهام وإيصال الرسالة.

ومن هنا ألجأتني هذه الدراسة إلى تصور الآليات الترجمية التي اعتمد عليها الغربيون في نقل تراث الشرق القصصي العظيم، ألف ليلة وليلة، ورحلة شهرزاد إلى الغرب، التي كانت مدخلا مهما للعالم الشرقي في نظر الغرب، وانبهار الآخر -في الثقافة العالمية- بسحر طرائق سردها الغرائبي.

ولا ريب في أن تلك الجهود لم تكن على قدر مشترك من الدوافع والنوايا، فانبهار الغرب بألف ليلة وليلة جعلهم يحصرون اهتمامهم الأكبر بموضوعاتها في عصر عقلاني طغت فيه الكلاسيكية، واستبد فيه العقل. ومع ذلك فقد كرسوا جهودا مماثلة لمعرفة أصول هذا التراث الذي زعزع كيانهم، وأحدث انقلابا في أذواقهم، حتى قال عنه غوستاف لوبون Gustave LeBon في كتابه حضارة العرب، ص 450، « تعد ألف ليلة وليلة من أكثر الكتب التي وضعها الإنسان إمتاعا مع ما فيها من نواقص واضحة جدا، وأضيف إلى ما فيها من متعة ما في قراءتها من فائدة، فبها ينال القارئ معارف صحيحة عن طبائع العرب، ومشاعرهم، ووجه تفكيرهم في بعض الأدوار».

فالنص يتضمن أنثروبولوجيا ثقافة الانتماء العربي لألف ليلة وليلة بأوجهه المختلفة، الإبداعي والفكري والثقافي، وأساليب حياة المجتمع وسلوكياته، فهي ليست حديثا غثا وباردا، وإنما هي رصد شامل للطبائع والمشاعر والأفكار.

ما من ثقافة تتجرد من وجدانها إلا ويكون مصيرها الزوال. جَرِّدْ أمة ما من رومانسيتها وانظر بعد ذلك ماذا عساها أن تكون؟ لقد تعهدت الرومانسية بإعادة الكائن إلى ينبوعه الفطري، وقد يعد الحكي من أروع الممارسات الرمزية جمالية وتعبيرا عن الحس الفطري للإنسان على نحو ما ذكره محمد رجب النجار (التراث القصصي في الأدب العربي، ص3) بقوله فـ«الحكي، أسطوريا -كان أو أدبيا- هو ميراث الحضارات الأول، وقد واكب الإنسان منذ أقدم العصور التي كان يحبو فيها خطواته الأولى على مدارج الحياة البشرية، إبّان طفولتها الشعرية، ليس لأن الحكي كان آنذاك الأداة المعرفية الأولى التي عرفها الإنسان القديم سبيلا إلى صوغ الفكر الديني، والثقافي، والعلمي، أو لأنه الأداة الأبلغ أثرا، والأقوى تأثيرا في تشكيل الوعي الإنساني، بل فوق هذا كله؛ لأن الإنسان كائن قصصي بالخِلقة، وبالفِطرة الطَّبيعيَّة، ليس لأنه كائن ثقافي، بالفعل، بل لأن الحكي نفسه جِبِلَّة طبيعية فيه، تلبي نزوعا إنسانيا يستحيل تجاهله، في كل العصور التاريخية والمراحل العمرية للإنسان»[1]، فمهما ادعت العقلانية استبدادها بالكائن فإنها لا

خالد الساعي

تمتلك إزاء السيطرة البدئية للخيال أية قوة لمواجهتها، بدليل انفلات المخيلة من عقالها في أوج العصر الكلاسيكي عندما تفتح وعي القارئ الأوروبي على كنوز الشرق بكل ذلك التدفق الخلاق من لا محدودية التصوير إلى لا معقولية التخييل، فكان حضور ألف ليلة وليلة في الغرب بداية عهد رومانسي طمس برودة الأشياء، وبعثها من جديد، باعتراف الغربيين أنفسهم، فقد ذهب محمد جاسم الموسوي (ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي، ص22) إلى القول إنه «في هذه المجلدات يرقص السحرة، والجن، والمصابيح، والخواتم، والطلاسم، بوفرة تجعل القارئ يتعجب ويندهش مستغربا، هذا القارئ الذي لم يتعرف من قبل على غير ساحرات يمتطين المكانس، أو جني قزم يرقص بعض الأحيان في ضوء القمر».

إن ما نعثر عليه في الأساطير هو الجانب النقي في حياتنا، غير أننا لسنا مفعمين بذلك الفيض من النقاء؛ لأننا نفتقد إلى الإحساس بحرارة ما يربطنا به، وربما كان فعل الحكي -بوصفه ممارسة طقسية تتشكل عبرها علاقة الإنسان بوجوده الفعلي والرمزي- امتدادا لجوهر الأسطورة في اختبار الوعي البشري،

«فالقصد من الأساطير القديمة هو أن تناغم بين العقل والجسد، بإمكان العقل أن ينطلق بعيدا وبأساليب عدة، ويبتغي أشياء لا يريدها الجسد، والأساطير والشعائر كانت وسائل من شأنها أن تضع العقل في انسجام مع الجسد، وأن تجعل أساليب الحياة متوافقة مع ما تمليه الطبيعة» (جوزيف كامبل: قوة الأسطورة، ص106). ضمن هذا التناغم يمكننا اعتبار ألف ليلة وليلة أسطورة الشرق بما تولد عنها من رؤيا كونية رافقت تجربة الإنسان التأملية، ولما كان التأمل أرقى من الفهم فقد تهافت عليها القراء من مختلف أرجاء المعمورة.

لقد طورت ألف ليلة وليلة، في وقت مبكر، الإحساس بلذة النص، فاستحوذت على أذواق المتلقين، بما في ذلك النخبة والعامة، لا سيما وقد أحدثت هزة جمالية في التلقي الأوروبي، فانتقلت به من سكونية القوالب الكلاسيكية إلى حركية التحرر من قيودها، وما مهد لهذه السيطرة والسيادة هو الإثارة، والخيال الخصب، والسلاسة، والمرونة، «فالحكايات الشعبية هي عبارة عن نماذج قصصية مجردة غير معقدة، وسهل على الإنسان أن يتذكرها ولا تعيقها حواجز من اللغة والثقافة» (نور ثروب فراي: الماهية والخرافة، ص44). وليس غريبا في مثل هذه الحالة أن تتخطى الليالي العربية حدود الزمان والمكان فتخترق جملة من المعارف والآداب ومن ضمنها الأدب الروسي، والإنكليزي، والألماني، بما في ذلك الأدب الفرنسي الذي كان بوابة المرور إلى الشرق. وقد صاحبت تلك التأثيرات مجموعةُ عوامل أهمها تجديد الأدب الأوروبي في التعامل مع روح الشرق في ضوء ما ذكرته (نادية سلطان: تأثيرات ألف ليلة وليلة على الأدباء الروس في القرن التاسع عشر، عالم الفكر، 18-1987) «باستخدام الشعر الغنائي الرقيق، والأسلوب الشرقي المنمق، والخيال، والهجاء، والسخرية التي تهدف إلى تهذيب الصغار والكبار على السواء، وكذلك عالم السحر الخارق والبذخ الشرقي بوجه عام وبساطة الشرق وسحر لياليه». ولقد أظهر القارئ الأوروبي ترحيبا لا مثيل له بألف ليلة وليلة حيث وصلت إلى كل الطبقات، وتغلغلت في أذهان معظم الكتاب والروائيين والشعراء، وباعتراف هؤلاء أنفسهم جرى الاهتمام بألف ليلة وليلة على الصعيدين الأكاديمي والثقافي، والفضولي، واستمر تأثيرها أجيالا متلاحقة، ولا تزال تثير حولها التساؤلات إلى يومنا هذا.

وكانت بداية اقتحامها عوالم الغرب الأدبية

طورت ألف ليلة وليلة، في وقت مبكر، الإحساس بلذة النص، فاستحوذت على أذواق المتلقين، بما في ذلك النخبة والعامة، لا سيما وقد أحدثت هزة جمالية في التلقي الأوروبي، فانتقلت به من سكونية القوالب الكلاسيكية إلى حركية التحرر من قيودها، وما مهد لهذه السيطرة والسيادة هو الإثارة، والخيال الخصب، والسلاسة، والمرونة، «فالحكايات الشعبية هي عبارة عن نماذج قصصية مجردة غير معقدة

ذات صلة بخرق ألفة التلقي حيث تقول مارثا بايك كونانت Martha Beck Conant إن «مجرد الرغبة الهروبية لتجاوز القواعد المحددة للكلاسيكية الجديدة قد حققت نفسها في مطالعة هذه الحكايات العجيبة الغريبة عن المخاطر والسحر» (محمد جاسم الموسوي). ولما كان النزوع إلى الخارق والمذهل أمرا عاديا فقد توسل القارئ الأوروبي في الليالي العربية انقلابا وجدانيا لامس ذلك النزوع الفطري الذي احتلت الكلاسيكية جزءا كبيرا منه، وفي تطلعه إلى تفجير رتابة تلك النمطية وجد هذا القارئ خَلاصه في جو الليالي حيث استعاد طبيعة الأشياء وبساطتها «ومن هنا قوبلت ألف ليلة وليلة بحماسة فائقة في عصر ساده تململ الهيمنة الصارمة للعقلانية، ونزوع إلى الترويح عن النفس في فسحة من الخيال بعيدا عن تلك الرصانة الطاغية» (رنا قباني: أساطير أوروبا عن الشرق، ص55).

إن القول بفكرة قيام ألف ليلة وليلة على تفعيل الخيال السحري وتوسيع رمزية ذلك الخيال إلى أقصاه، أمر لا يمكن استبعاده. غير أن المغالطة التي قد يقع فيها البعض هي الغلو في تأكيد السمات السحرية من دون غيرها مما تنفرد به الليالي من قيم فنية وجمالية وإنسانية، «وبكلمة موجزة فإن قارئ هذا القرن قد وجد المتعة في متابعة هذه الحكايات، وسحرته أجواؤها بلذة غريبة، لكنه يمكن أن يكون قد اتفق مع السندباد في استنتاجه بأن لا تحصيل دون مشقة، وأن السماء تكافئ النشيط الشريف»، (محمد جاسم الموسوي، ص22).

لقد أحدثت ألف ليلة وليلة هزة جمالية وفلسفية، فعلى المستوى الجمالي أضافت إلى الخيال الأوروبي أبعادا رمزية، وفجرت لديه طاقة لامتناهية من الإيحاء، وخلقت في وجدانه إيقاعا رومانسيا حالما، وزودته بروحانية الشرق. أما على المستوى الفلسفي فقد شكلت الليالي سؤالا أنطولوجيا يشتبك بأسباب الوجود، وامتحان الذات، سواء تعلق الأمر بما تصرح به الكلمات أو بما تضمره. ويعد الزمن أحد أعظم تجليات تلك الرؤية الفلسفية، « فصراع بينلوب pénélope كان ضد وقت ما، فهي في انتظار رجوع مخلصها وزوجها عوليس Ulysses. أما شهرزاد فهي تصارع ضد مفهوم الوقت، وبهذا تطرح ألف ليلة وليلة معضلة فلسفية من أعقد ما يكون وهي معضلة مفهوم الزمن المجرد» (فريال جبور غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول 4-1994).

ونكاد نجزم بتلاحم الرؤيا بين الأساطير اليونانية وألف ليلة وليلة، ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا بفاعلية التناص، فحتى وإن لم تكن لدينا الحجة على إثبات ذلك التلاحم، فلا أحد يجزم بانفصال الثقافات [عدا بابل] حيث تفرق اللسان بعد توحد من أجل حصول الاتصال مجددا عن طريق المثاقفة Acculturation. وقد رصد إحسان عباس مجموع الرؤى المشتركة لما أثارته الملاحم اليونانية من موضوعات وما تطرقت إليه الليالي: البطل، الحب، الجمال... حيث أورد أوجه التشابه بين تلك الموضوعات بحسب ما يراه غرونباوم G. Von Grunbaum، على سبيل المثال كل أبطال الحكايات اليونانية والقصص العربية في ألف ليلة وليلة يتمتعون بقسط وافر من الجمال والحب من أول نظرة مشتركة بين القصص اليونانية والعربية، (إحسان عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي، ص182)، ناهيك عن تقارب الخصوصية التعبيرية في النسيج البنائي، والاتفاق في الغاية من الفعل (في الحكايات) والوصول إلى الهدف.

وقد أولت الدراسات المقارنة في الآداب الغربية عناية مبكرة بألف ليلة وليلة نظرا إلى ما حققته من انتشار عالمي. ومن الطبيعي ألا يقتصر اهتمامهم على الجوانب الإيجابية لهذا الفن، غير أن الذي حدث هو وقوع القارئ الأوروبي في شرك الخلط بين الواقع والخيال لعدم تمكنه من الفصل بين الفن والتاريخ؛ في حين سعت بعض الفئات إلى تكريس صورة الشرق [المنحرف]، وبالغت في تضخيم ظاهرة الحريم.

وتبقى حقيقة الليالي راسخة في تفوقها الفني، فلا أحد ينكر ما لها من الفضل في تفسير مسار الأدب الأوروبي، حتى إن أحدث الدراسات الغربية تصر على انبثاق أولى النوى الروائية عن روائع الشرق مثل ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وحكايات الشطار، والمقامات، ومن ثمَّ «فإن هذه الآثار العربية لم تكن إلا ذروة جبل جليدي ضخم ينبغي للغرب أن ينقب فيه عن أصل جنس الرواية، كما تشير إلى ذلك الباحثة الروائية الأميركية مارجريت آن دودي Margaret Anne Doddy في كتابها الضخم «القصة الحقيقية للرواية» The real story of the novel الذي صدر عام 1997، (عبدالنبي أصطيف: بين المركز والمحيط- الأدب

توسل القارئ الأوروبي في الليالي العربية انقلابا وجدانيا لامس ذلك النزوع الفطري الذي احتلت الكلاسيكية جزءا كبيرا منه، وفي تطلعه إلى تفجير رتابة تلك النمطية وجد هذا القارئ خَلاصه في جو الليالي حيث استعاد طبيعة الأشياء وبساطتها «ومن هنا قوبلت ألف ليلة وليلة بحماسة فائقة في عصر ساده تململ الهيمنة الصارمة للعقلانية، ونزوع إلى الترويح عن النفس في فسحة من الخيال بعيدا عن تلك الرصانة الطاغية»

العربي في دائرة الأدب العالمي، مجلة المعرفة 440- 2000).

وعلى الرغم من تطور البحوث والدراسات إلا أن فكرة تأصيل كتاب الليالي ما تزال تلقى بعض الاعتراضات، فالبعض يعده تراثا عالميا، ملكا لشعوب الأرض قاطبة، بسبب ما لحقه من التغييرات عبر قرون من الرواية والنقل والنسج، بينما تتمسك الثقافة العربية بشدةٍ بانتماء هذا التراث المتجذر فيها، والمنبثق عن جدليات سوسيو- لغوية تسمح بتعميق هذا الأثر وترسيخه في منظومة الفلكلور العربي بكل امتداداته الحضارية بما في ذلك المعتقد، أما الدراسات التي حاولت التوفيق بين الأصول الفارسية والعربية لألف ليلة وليلة، فإن أغلبها يعكس موقفا شبه موضوعي، يرمي إلى ثبت مرجعية هذا التراث العريق، غير أن هذا الموقف بدوره يضمر ميلا شديدا إلى الأصول غير العربية.

ومهما كانت المعطيات النظرية الناجمة عن المقارنات الوصفية دقيقة وملتزمة، فإنه لم يصلنا من «هزاز أفسانة» سوى العبارة نفسها، فهذه الألف خرافة كما تترجمها المصادر أكثر مجهولية من ألف ليلة وليلة التي تعرف إليها العالم بنقش ذهبي في بلاط الخليفة العباسي. ولعل تودوروف Tzvitan Todorov كان وفيا لحدس التأمل الفطري، حين خص هذا الاستثناء القصصي بقوله «إن ألف ليلة وليلة تعطي الجواب ساخرا لمن أراد أن يعرف القبل والبعد. فالقصة الأولى، قصة شهرزاد تبدأ بهذه الكلمات، التي يمكن أن تسمع بكل المعاني [ولكن يجب ألاّ نفتح الكتاب لكي نقرأها، وإنما يجب أن نتوقعها توقعا؛ إذ أنها جيدة في مكانها]: «يحكى»، إنه من غير المجدي أن يبحث المرء عن أصلها ضمن الزمن؛ ذلك لأن الزمن يأخذ أصله في القصة. وإذا كان قبل القصة الأولى ثمة «حكي» فإن بعدها ثمة «سيحكى» (تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب، ص149) وهكذا تفتتح ألف ليلة وليلة عصر اللاّيقين Uncertainty، وتهيئ العالم لاستقبال معنى الممكن والمحتمل، وما تزال تضيف إلى التجارب الإنسانية الكثير من بساطة التأمل وبراعة الفطرة.

باحثة من الجزائر

صلاح عناني

هنا القاهرة

بجناحي «الخصوصية» و«الثورية» يحلق التشكيلي المصري صلاح عناني، الذي تدل رسومه عليه بوضوح دون الحاجة إلى توقيعه، بما يعني أنه لا يشبه أحدا، وتنتقل الطاقة الإيجابية دائما من أعماله إلى داخل المتلقي، فتهز استقراره، وتخلخل ثوابته، بما يؤكد أن الفن لديه حالة تفجير خلاقة، بل ثورة متحققة، مكتملة بحد ذاتها.

هو ليس على خلاف ولا نزاع مع أحد؛ بقدر ما هو على توافق وتصالح مع نفسه، يرى أن آفة الآفات في الفن والإدارة والسياسة والتعليم، وفي كل شيء، تتمثل في الوقوع في فخ التنميط، حيث تتشرنق الأفكار وتنعزل، ويعلو الضجيج بلا طحن، وتتصدر الشعارات الجوفاء المشهد من دون إنجاز فعلي: الفن العولمي، الديمقراطية الليبرالية، نظرية الناصرية، وغيرها، فيما يعيش الحقيقيون من مبدعين ومثقفين وأناس عاديين بلا مساحيق، في شوارع أخرى تماما غير هذه المنابر والخنادق، التي لا تصلح إلا للتمثيل الرديء المتكلف، أو للخطابة الزاعقة المكرورة.

صلاح عناني، ابن يناير بامتياز، من جهة هو من مواليد 11 يناير عام 1955، ومن جهة أخرى هو من طليعة المحتشدين في الميدان في ثورة 25 يناير 2011، فالمثقف العضوي الفاعل من وجهة نظره لا يكتفي بالجهد الإبداعي والعمل التخصصي الأكاديمي، فهناك أدوار أخرى لا تتحقق إلا بالتلاحم المباشر مع طبقات الشعب، وليس هناك من رافد معرفي وتخييلي وتخليقي وفني أنبل وأصدق من الوعي المتعمق بالوجدان الجمعي للشعب.

يؤمن صلاح عناني بـ«عودة الروح» (عنوان أحد معارضه)، وبأن مصر قادرة على استعادة مكانتها الحضارية والثقافية، وبث إشعاعات قوتها الناعمة داخليا وخارجيا، خصوصا أن السنوات السبع التي أعقبت ثورة يناير 2011 خلخلت كثيرا من الرجعيات الدينية والمقدسات السياسية والبوليسية والأيديولوجية، ويعقد عناني الأمل على الطبقات الشعبية البسيطة في النسيج المجتمعي، وعلى المهمشين والمنفيين، وليس على الطبقة الوسطى التي يراها انتفاعية انتهازية، وليس أيضا على النخب الثقافية والسياسية والحزبية من المعارضين والحقوقيين و«المشبوهين والمصطادين في الماء العكر»، كما يصفهم.

يعرف صلاح عناني جيدا أن المبدعين والمثقفين أقدار: هناك المبدع الطليعي الذي يقود أمة، وهناك «المؤدّي» الذي قد يأتي بجميل، لكنه لا يصل إلى مرتبة الفرادة. يدرك كذلك أنهم طبقات: فهناك الرجعي، وهناك المحافظ، وهناك المتصالح، وهناك الثوري.

ويرى عناني أن المبدع الثوري عليه أن يعاني كثيرا، ويدفع الثمن، إذ يتعرض لكافة أشكال التهميش والتجاهل والإلغاء، ليس فقط من السلطة والإعلام، وإنما أيضا من كثير من فئات المجتمع، التي تبدو في حالة انسحابية انسحاقية بسبب فقدان بوصلة الهوية وتقليص مساحة الحريات وضعف الثقة بالذات، لكنه يعود فيقول «جدعنة المصريين ستنتصر، وتفرض قيمها وإرادتها».

حصل صلاح عناني على بكالوريوس التربية الفنية من جامعة حلوان في العام 1977، وعمل كرسام صحافي في مجلة «صباح الخير» بمؤسسة «روز اليوسف»، وكمعيد ومدرس بقسم التصوير بكلية التربية الفنية، ثم شغل منصب مدير قصر الغوري للتراث.

عُرف صلاح عناني بأنه «فنان البداية القوية»، حيث اختير ضمن أربعين فنانا لتمثيل مصر والشرق الأوسط بمؤسسة عالم واحد، وذلك بلوحة «هنا القاهرة» التي عرضت في ألمانيا في العام 1992، كما حصل على جائزة التصوير في بينالي القاهرة الدولي السابع في العام 1998، واقترن اسمه في شبابه بعمل ذائع الصيت، هو لوحة بمناسبة حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الآداب في العام 1988، وقد نُشرت في صدر واحدة من كبريات صحف السويد، كما قام بعمل لوحة تذكارية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في 1989، وأخرى تذكارية لأبرز الكتاب والمفكرين والفنانين خلال قرن بمناسبة احتفالية وزارة الثقافة المصرية بمئة عام من التنوير، ولوحة «100 سنة سينما».

وقد لقيت هذه الأعمال صدى جماهيريا ونقديا طيبا، الأمر الذي شجعه على إطلاق معارضه الفردية واحدا بعد الآخر، محققا نجاحا مستحقا، فضلا عن رسومه الصحافية، وتصميماته لعدد كبير من أغلفة الكتب، ورسوم بعض الأفلام التسجيلية، والجداريات،

والملصقات، والبوسترات، ليصبح فنانا متنوعا شاملا، ويذيب الحواجز الوهمية بين الإبداع الجاد والمتلقي العادي، وتتنفس الحارة المصرية والشخصيات الشعبية البسيطة في لوحاته حريتها وانطلاقها، وتتحرك في إطار درامي لتصير حقيقية من لحم ودم.

صلاح عناني، صاحب الروح الساخرة، والطبيعة الناقدة، والريشة الكاريكاتيرية أيضا، يسجل ملاحظاته واعتراضاته ليس بدافع الهدم أو طلب الشهرة، إنما بهدف الإصلاح وإعادة البناء على أساس سليم.

التقت «الجديد» الفنان التشكيلي صلاح عناني، الزاهد في الأضواء، لتكون معه هذه الفضفضة الحميمة في الفن والثقافة وأمور الحياة.

قلم التحرير

الجديد: اقترنت أعمالك الأولى بعالم نجيب محفوظ، ورموز الفكر، كما في لوحة «مئة عام من التنوير» التي ضمت خمسين علما من أعلام النهضة بمصر؛ منهم: محمد عبده ورفاعة الطهطاوي، ولوحة «مئة سنة سينما» التي تجمع فيها نوابغ الفن السابع عبر تاريخ السينما المصرية. صاحبتْ جدارياتكَ وملصقاتكَ ولوحاتكَ كذلك قيام ثورة يناير 2011 والاحتشاد في الميدان، وتفاعلتْ رسوماتك الصحفية مع الأحداث الكبرى، بما يجعلك فنان التعبير عن مفاهيم، وأفكار، إذ تحمّل أعمالك أمانة ثقيلة، هي القيام بإضاءات فكرية إلى جانب التعبير الجمالي. هل ترى الفن مشغولا بالتثقيف الذهني بالدرجة نفسها التي ينشغل بها بالإمتاع الجمالي الروحاني؟

عناني: الفن في تصوري عملية معرفية كبرى، فالمكونات البصرية التي يلتقطها الفنان من البيئة التي يعيش فيها هي مجرد مواد أولية، وخامات للاشتغال، وبدرجة معرفية الفنان وحساسيته تتجسد قدرته على التأليف والإبداع وفق معادلات ومحطات تسلسلية بالغة التعقيد. الانتقاء شرط جوهري، إذ يختار الفنان الأصيل ما يخص المجموعة البشرية المحيطة، بقدر ما يعنيه كإنسان، والمعرفية العالية هنا هي التي تحمي الفنان من أن يكون مرآة ذاتية سطحية تعكس الصور وفق منظور شخصي فردي. وحتى على مستوى الأداء الفني نفسه، لا بد من هذه المعرفية التي تضمن الإتيان بجديد، وإلا سقط الفنان في شرك التكرار.

في هذه الأعمال المشار إليها في السؤال، عن رموز التنوير والسينما، راهنتُ على المختلف، المغاير، وهو جمع هؤلاء الرموز معا في لوحة واحدة، وإكسابهم سمات الأشخاص العاديين، ولم يكن هذا الأمر سائدا وقتها، واتجه آخرون إلى تقليده لاحقا. وهنا أتذكر ما قاله الفنان الراحل بهجت عثمان من أنني أرسم الكاريكاتير بالزيت، والحقيقة أنه كان يقصد المبالغة، وليس الكاريكاتير.

هناك أفكار في الفن بالتأكيد، ومعارف، وذهنيات، لكن الجمال في الرهافة، والانتقاء، وطريقة الاشتغال، وأن تستدعي اللوحة المتلقي إلى داخلها، فيتحد بها، وتتحد به.

الجديد: تلتحم تجربتك الخصبة بالروح المصرية الشعبية ونبض المهمشين، وفي أعمالك يتحرك الشخوص بدينامية عجيبة في المقاهي والحوانيت وفي حلقات الذكر، ويتجسد صغار الحرفيين والموظفين وأصحاب المهن البسيطة والمشايخ والأفندية والعشّاق في الحدائق وعازفو الآلات النحاسية والمجاذيب وسكان الشوارع وغيرهم، بما يمثل انحيازا واضحا للبراءة والطزاجة والخصوصية المحلية. لديك أيضا نزعة سردية في التشخيص التصويري تحيل إلى دراما بصرية وقصص وحكايات من المخيلة ومن التراث ومن نبض الجماهير. كيف ترى التيارات الفنية المنخرطة في التغريب، التي تهمل خصوصية البيئة المحلية والمدرسة المصرية في التصوير، باعتبار أن الإنسان الكوني العولمي هو المتلقي الفعلي للفنون والآداب اليوم؟ وألا تخشى أن يؤدي التصاق الفن بظرفية مكانية وزمانية محددة إلى تقليص دائرة انتشاره خارج الحدود؟

> **الفن عملية معرفية كبرى والمكونات البصرية المحيطة مواد أولية وخامات للاشتغال**
>
> **من مكاسب ثورة يناير 2011 زعزعتها الرجعيات الدينية والمقدسات السياسية والبوليسية والأيديولوجية**

عناني: القولبة، والتيمات الجاهزة، والموديلات المستوردة حرفيًا من الغرب، هي آفة الآفات، وأكبر عدو ليس فقط للإبداع والفن، إنما أيضا للإدارة والسياسة والتعليم، وسائر المجالات، فالوقوع في فخ التنميط يعني أن تتشرنق الأفكار وتنعزل، ويعلو الضجيج بلا طحن، وتتصدر الشعارات الجوفاء المشهد من دون إنجاز فعلي.

التغريب وهم كبير، والفن العولمي لا وجود له، مثله مثل العولمة ذاتها، فالخصوصيات المحلية لا يقدر أحد على إهدارها وتذويبها. كذلك أتشكك في مصطلحات وتعبيرات وكليشيهات من قبيل: الديمقراطية الليبرالية، العلمانية، نظرية الناصرية، وأراها خدعا وأكاذيب، تستخدمها السلطة للسيطرة

على الجماهير، أو يتاجر بها المعارضون والحقوقيون والمتحزبون فوق المنابر، وهي ليست سوى مساحيق، لا تصلح إلا للتمثيل الرديء المتكلف، أو للخطابة الزاعقة المكرورة، التي لم تعد تلائم مجتمعاتنا.

الفنان الكبير لديه طموح كبير دائما إلى أن يكون طليعيا، رائدا، مكتشفا تفاصيل العمليات الدقيقة التي تخص أمته، والمصريون لديهم ميزات لا تُحصى، منها ذلك الميل غير العادي للتجانس والتآلف والاتفاق، والنظام، والعدالة الاجتماعية خصوصا في توزيع الثروات، ونبذ التناحر والفوضى، ومثل هذه المنظومة القيمية الموجودة بالفطرة يمكن أن تقود إلى عقد اجتماعي بين الناس، وبين الحاكم والمحكومين، وهكذا تسفر مفاتيح الشخصية المصرية عن حلول ألطف وأخصب وأفضل من التمسح الشكلي بالديمقراطية، ومن الشعارات التي حولتها الطبقة الوسطى إلى مكتسبات تخصها وحدها، وتنفي الشعب خارج مظلة الاهتمام والرعاية، بل خارج الحياة عموما.

الخصوصية لازمة من لوازم الفن الأصيل، بمعنى القدرة على التذوق والهضم أولا، قبل الإقدام على الطهو، وبديهي أن الطعام الصيني قد لا يستسيغه الأوروبي للوهلة الأولى، وليس عيبا أن يبدو «الفسيخ المصري» مأكلا غير ملائم للمواطن الروسي.

هكذا في الفن، فعندما أقدم على رسم إنسان مصري، أستوعب ذرات روحه كاملة، وأخاطب وجدانه الممتد منذ عشرة آلاف عام إلى لحظتنا الراهنة، فليس هناك من رافد معرفي وتخييلي وتخليقي وفني أنبل وأصدق من الوعي المتعمق بالوجدان الجمعي للشعب.

وحتى التيمات الشعبية في الفن، فإن منها تيارات أغواها التنميط للأسف الشديد، إذ صارت رسوم من قبيل بائع «العرقسوس» وحاملة «الزلعة» فوق رأسها والفلاحة التي تخبز أمام الفرن، وغيرها، كليشيهات بلاستيكية متكررة، وهنا ينسى الفنانون المقلدون أن جوهر الفن في روحه، في نكهته، في مذاقه ورائحته الشهية.

إن غاية التحدي تتجلى في صياغة مشهد واحد، يبدو للوهلة الأولى لحظيا ثابتا، بينما هو متحرك، ممتد عبر الأزمنة والأمكنة، مستوعب لدراما الحياة وتاريخ البشر منذ آلاف السنين، وهنا لا أقصر اهتمامي على المجتمع المصري، بل على الشعوب العربية كلها، من المحيط الأطلنطي غربا إلى الخليج العربي شرقا، فلا تزال المساحة المشتركة التي تجمع العرب واسعة، ثرية، تسمح بأن تتلاقى وتتلاقح تجاربنا الفنية، وهذا يفسر أن الفنان المصري المتميز له حضور كبير ملموس في سائر الدول العربية، وهذا شأن المبدع الطليعي الذي يقود أمة، وليس الفنان العادي «المؤدّي»، الذي قد يأتي بجميل فعلا، لكنه لا يصل إلى مرتبة الفرادة التي لا يبلغها إلا النادرون، بل الاستثنائيون.

أما الخوف من ضيق دائرة التلقي في حالة الإفراط في الخصوصية والرهان على ظرف زمكاني بعينه، فإنه غير مبرر، فالفنان الأصيل الجاد لا يتعاطى مع الواقع ميكانيكيا لنقله كما هو، فجوهر الفن هو تلك القدرة الفائقة على التقاط الجوهري من المشاع المجتمعي، وإعادة صياغته، وإدماج كائنات ثقافية جديدة في قلب النسق الفني المشغول، وهكذا تبقى الجداريات الفرعونية مثلا مجالا لاهتمام البشر ومتذوقي الجمال في كل مكان إلى يومنا هذا، ويبقى تمثال «أبوالهول» أيقونة تخص الإنسانية كلها على مدار السنين.

الجديد: تحدثت عن «الخصوصية» كجناح لازم لتحليق الفنان خارج حدود القولبة والتنميط. ماذا عن «الثورية»، الجناح الآخر في تجربتك الخصبة المتمردة، وهل ترى أن الدور المجتمعي للفنان من الممكن أن يكون منحصرا في دائرة الإبداع الفني، والتثوير الجمالي داخل تلك الدائرة، أم أن المثقف الفاعل العضوي ينجرف بالضرورة إلى نشاطات ميدانية مباشرة لاستكمال دوره؟ وهل الثورية على الأرض هنا شرط لذلك التفجير الفني؟

> **في كل عصر هناك المثقف الرجعي والمحافظ والمتصالح والمهادن والثوري**
>
> **المساحة المشتركة التي تجمع العرب واسعة ثرية وتسمح بتلاقي تجاربهم الفنية**

عناني: أحب أن أسجل في هذا الصدد أنني لستُ على خلاف ولا نزاع شخصي مع أحد، من السلطة أو الشعب، بقدر ما أسعى إلى التوافق والتصالح مع ذاتي، فمن سمات الفنان الحقيقي في رأيي أن يكون ذا طبيعة ناقدة، وهل فن الكاريكاتير مثلا يحقق شيئا إيجابيا دون تلك النزعة الساخرة؟

المهم، أن يكون الفنان، والإنسان عموما، هادفا إلى الإصلاح وإعادة البناء على أساس سليم، وألا يكون مغرضا أو منتفعا في ملاحظاته واعتراضاته، كأن تكون هذه الانتقادات بدافع الهدم مثلا أو نشر الإحباط أو طلب الشهرة أو الظهور على منابر النخب الثقافية والسياسية والحزبية من المعارضين والحقوقيين والمشبوهين والمصطادين في الماء العكر، فهنا تتحول الثورية بدورها إلى شعار أجوف، شأنها شأن الشعارات التي تختلف معها.

عملت مع المؤسسة الرسمية في أثناء إدارتي

«قصر الغوري للتراث»، وقدمت في هذا الإطار منجزات ثقافية أشرف بها، مثل تعميم تجربة «التنورة» ومد نشاط هذه الفرقة إلى سائر أرجاء العالم، وشرفت بعد ذلك بأن أكون من طليعة المحتشدين في ميدان التحرير في ثورة 25 يناير 2011، الناقمين على أوضاع سيئة تضر بالعباد والبلاد.

هناك أحوال ولحظات فارقة يكون فيها المثقف العضوي الفاعل ملتزما بالتلاحم المباشر مع طبقات الشعب، حيث لا يكفي هنا الجهد الإبداعي والعمل التخصصي الأكاديمي، على أن ثورية الفن، أي تشكِّل العملية الإبداعية وفق رؤى تجديدية، هي ضرورة أبدية بالتأكيد لضمان فاعلية الفن، وإكسابه صلاحية ومقاومة ضد الصدأ والتلف، فلا فن بلا ثورية وفق هذا المنطلق.

في كل عصر، هناك أنماط من المبدعين والمثقفين، فهناك الرجعي، وهناك المحافظ، وهناك المتصالح، وهناك المهادن، وهناك الثوري. نجيب محفوظ، على سبيل المثال، مبدع عظيم، لكنه من فئة المحافظين. يوسف إدريس، سيد درويش، أمل دنقل، مبدعون ثوريون.

تجربتي، باختصار، هي حصيلة التفاعل المباشر مع تجارب هؤلاء العباقرة في فنهم وثوريتهم في آن. أعني هنا بوضوح طبيعة العلاقة مع الدولة، فهي الفيصل لتحديد ما أعنيه من ثورية. مقالات نجيب محفوظ مثلا في «الأهرام» كانت تعبر عن توجه الدولة في أغلبية الأحوال، في حين كانت مقالات يوسف إدريس مرعبة ومزعجة للحكومة وللسلطة.

نعم، على الفنان أن يؤدي دوره في مضمار الفن، في المقام الأول، لكنْ تبقى هناك أدوار أخرى قد ينخرط فيها كمثقف، وكإنسان. قد يكتب المبدع مقالا، وقد ينشر آراءه وتدويناته على الإنترنت وفي مواقع التواصل الاجتماعي، وقد يلقي محاضرة في الجامعة أو في مؤتمر، وقد ينزل في لحظة ما إلى الميدان، فهي كلها أدوار متكاملة، وإن تصالح المرء مع ذاته هو الذي يجعله هو هو، في هذه النشاطات كلها.

الجديد: هل ترى المبدع الثوري يدفع ثمنا لهذه المعارضة التي تتجسد في مواقفه وفنه، وإن كان هدفه منها هو الإصلاح وإعادة البناء على أساس سليم؟

عناني: للأسف الشديد، يظل المبدع الثوري على موعد دائم مع المعاناة ودفع الثمن، إذ يتعرض لكافة أشكال التهميش والتجاهل والإلغاء، ليس فقط من السلطة والإعلام وأبواق النفاق والمهادنة والانبطاح، وإنما أيضا من كثير من فئات المجتمع، التي تبدو في حالة انسحابية انسحاقية بسبب فقدان بوصلة الهوية وتقليص مساحة الحريات وضعف الثقة بالذات.

منذ عامين، قدمت معرضا بعنوان «عودة الروح»، وفوجئت بما يشبه حملة ممنهجة لمحاولة إلغائي ومحوي من الوجود، وفرض سياج من حديد بيني وبين البشر، أولئك الذين لا هدف لي إلا محاولة استثمارهم، من خلال معاونتهم على استعادة وعيهم، وربطهم بحاضرهم، من أجل صياغة أجمل لمستقبلهم.

الجديد: «عودة الروح»، معنى مثالي يحيل إلى البعث وإمكانية التشكل والحياة من جديد رغم فترات السكون والخمول الكائنة. هل ترى أن الفرصة لا تزال سانحة لاستعادة وجه مصر الحضاري وعودة قوتها الناعمة إلى المشهد الإنساني المتوهج؟ ما آليات تحقيق ذلك؟ وما الدور المعقود على المثقف؟

عناني: كنت قد توقفت قرابة 16 عاما عن إقامة معارض فردية، إلى أن جاءت تجربة «عودة الروح» بأعمالها التصويرية وبعض الأعمال النحتية. فكرة البعث لها طابع ديني، كما أنها تعود إلى الفراعنة، والمصريون بحاجة إليها على كل المستويات، ليتحققوا من جديد، كما يليق بهم.

مصر قادرة بلا شك على استعادة مكانتها الحضارية والثقافية، وبث إشعاعات قوتها الناعمة داخليًا وخارجيًا، والسنوات السبع التي أعقبت ثورة يناير 2011 قد أثبتت خلخلة كثير من الرجعيات الدينية والمقدسات السياسية والبوليسية والأيديولوجية، بما يفتح باب الأمل واسعا أمام رياح التغير، حيث تنتصر «جدعنة» المصريين، وتفرض قيمها وإرادتها، فمصر هي قلب الأمة العربية، والمجتمعات العربية هي بقية الجسد، ولا غنى لأحدهما عن الآخر.

الأمل معقود على الفئات الشعبية البسيطة في النسيج المجتمعي،

على المهمشين والمنفيين، على الطبقات الأدنى من «الطبقة المتوسطة»، تلك الطبقة الفاسدة التي تتقلد كل المناصب، وتشغل كافة القطاعات والإدارات، وتمارس انتفاعيات وانتهازيات لا محدودة. إن التعويل على الطبقة المتوسطة، وعلى النخب الثقافية و«الشلل المشبوهة»، هو اتكاء على الوهم، فهؤلاء معزولون، مغيبون، فلا هم غربيون بتقليدهم الغرب، ولا هم مشرقيون بتمسكهم بجذورهم، هم لاعبون على الحبال، «راقصون على السلالم»، وفق التعبير الدارج.

من السمات السلبية أيضا لهذه الطبقة المتوسطة، انغلاقها المتعالي، وتعاليها المنغلق، وتعاملها بعنجهية مع إفرازات الطبقات الأدنى، على كل المستويات. في الموسيقى والغناء مثلا، ظهرت تيمات شعبية جديدة، كتلك الأعمال التي يقدمها «أوكا» و«أورتيجا»، ويراها المتحذلقون مجرد «كلام فارغ»، وخزعبلات إسفافية، لكنها في حقيقة الأمر تيار حقيقي ذو جذور، أتى من أعماق بعيدة في التربة المصرية، وحظي بجماهيرية واسعة لبساطته وصدقه وأصالته. إن تكلس الطبقة المتوسطة، وتقوقعها، أدى إلى تكلس المؤسسات كلها، وتعطل ملامح الحياة في البلاد.

المهمّشون والعشوائيون، أولاد البلد، هم الأصدق، وهم الأقرب لجوهر التجربة المصرية الأصيلة، الغنية، الثرية، وهم القادرون على إيجاد حلول مبتكرة للمشكلات القومية والأزمات المستعصية، وهم لديهم خبرات إنسانية عميقة، بالفطرة السليمة وحُسن الاستبصار.

إن ما نحتاجه هو نظرية شاملة، عميقة الرؤية، واضحة الأهداف، تنبني على الوعي بخصائص الذات، وإيجاد آليات على الأرض للتعاملات، بين البشر، وبين السلطة والشعب، وفق «عقد اجتماعي» أو دستور فريد من نوع آخر، يراعي خصوصية الشخصية المصرية الذكية، ومقومات المجتمع الحضارية التي تفوق الحضارات الغربية الهشة بكثير، تلك الكيانات الهيكلية التي يقتصر منجزها على الذكاء الاصطناعي وتطبيقات الحاسب الآلي، لكنها لا تبدع ولا تبتكر، وعلى الرغم من ذلك يقلدها ويحذو حذوها البلهاء و«الأراجوزات».

السلطة أيضا سيكون لها دور في هذا العقد الجديد، فما لم تنجزه الثورة يمكن أن تنهض به المؤسسات، لكن بشرط أن تتفهم دورها الحقيقي، وتنزل إلى مستوى الناس، وتستعين بـ«جدعنة» المصريين، لتذليل الصعاب، ومواجهة التحديات. على المؤسسات أن تغير تفكيرها هي الأخرى، شأنها شأن الشعب، هكذا يكون التوحد الحقيقي، وأيضا الاختلاف المثمر تحت مظلة المصلحة العامة، لا كما يحدث الآن بين القوى السياسية والأحزاب المتناحرة.

للفن أيضا دور كبير في هذه المنظومة الخلاقة، وللإعلام الحر، وللحراك الثقافي الأهلي الثري بالأفكار الجديدة من خارج الصندوق، وللأزهر كذلك والقوى الدينية المتسامحة حضور وتأثير، بلا إقصاء لأحد قادر على القيام بفعل إيجابي.

نحتاج إلى المزيد من الحريات، وإزالة الاحتقان السياسي، والاستعاضة عن الحلول الأمنية بأخرى تحاورية شاملة بين طوائف المجتمع كلها، وإعادة توزيع الثروات بعدالة أكبر. استمرار الضغوط على هذا النحو سيقود حتما إلى انفجار. إن البلاد تمر بأزمة، بل هي ورطة، لكن الظرف التاريخي يقول إنه في صالحنا، إذا ما حدثت المكاشفة وتم الاستثمار البشري على النحو الصحيح.

الناس دائما على صواب وحق، وهم ثروة البلاد الحقيقية، والطبقات الدنيا هم الحل لضخ فيوضات الثقافة، لكن تبقى آليات استثمار هذه القوة البشرية هي التي تحتاج مزيدا من الجهود والجرأة، سواء من المثقفين، أو من السلطة.

تبدو السلطة خائفة من الإخفاق، ومن انفلات الأمور عند الخطأ، كما أنها قد تكون محاصرة بمؤامرات الأعداء والطامعين والقوى الاستعمارية الجديدة، لكنها يجب أن تأخذ بالمعطيات، وتتحرر، وتنطلق. كذلك المثقف، فليس دوره أن يعطي الناس مهضما أو مسكنا أو مخدرا، بل عليه دائما أن يكون «عين حورس» الكاشفة، التي ترى بعيدا، وتحرس، وتفضح المؤامرات.

الوجدان الجمعي للشعب نقطة انطلاق الفن الأصيل والمبدع الطليعيّ هو ذلك القادر على اكتشاف التفاصيل الدقيقة التي تخص أمته

مصر قادرة على استعادة مكانتها الحضارية والثقافية وبث إشعاعات قوتها الناعمة داخليا وخارجيا

الجديد: عندما يعيش الواقع الراهن أحداثا هزلية تصل إلى حد الكوميديا، هل يجد الفنان نفسه على أعتاب المبالغات الكاريكاتيرية لطرح انعكاس هذا الواقع غير المعقول؟ كيف ترى ملابسات المشهد المصري بعينيك كإنسان، وريشتك كفنان؟

عناني: أرى المشهد ليس فقط بعين الكاريكاتير، لكن بكل العيون المتاحة للتعبير الفني، والإنساني على وجه العموم. ببساطة، أرى أن نضج البشر أعلى من نضج المؤسسات، لذلك يجب الاستعانة بالبشر الحقيقيين، لإعادة التفاعل بينهم وبين المؤسسات، وبينهم وبين السلطة، وإعادة تفعيل هذه المؤسسات لتنفض غبار الكسل والاجترار، وتقوم بأدوار مختلفة تحقق مصلحة الوطن دون الإضرار بالناس.

تاريخ المجتمع يجب أن يدعونا إلى التفاؤل، بشرط نسيان موضات التغريب، وتذكر أن الحضارة المصرية استوعبت وهضمت الآخرين، حتى أصحاب القوى الاستعمارية، فلتكن الثقة بالذات، والرغبة في اكتشافها، نقطة الانطلاق.

الغرب أمة عدمية، استهلاكية، اكتئابية الثقافة، ضد الحياة، ونحن أمة الحياة، والابتكار، والمنجز الإبداعي، والعمق الروحي، فلنكن «نحن» إذا أردنا أن نكون.

أجرى الحوار في القاهرة: شريف الشافعي
تصوير: محمد حسنين

المعلم والحروفي والمجرب

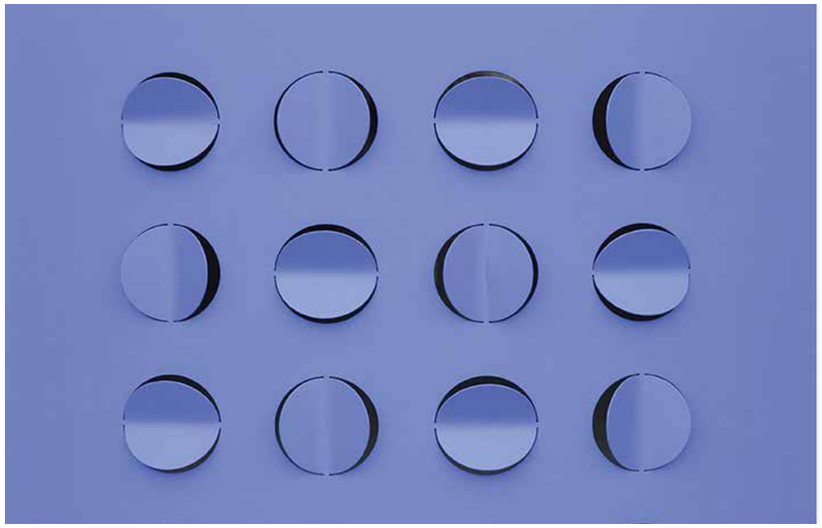
ثلاثة رسامين من البحرين

فاروق يوسف

الكتابة عن الفن التشكيلي في البحرين هي مناسبة للثناء على رجل فريد من نوعه هو ناصر اليوسف (1940-2006). لم أتعرف على ذلك الرسام الرائد إلا بعد أن فقد البصر، غير أنه كان يومها لا يزال يرسم بثقة. يتلمّس الخطوط بأصابعه لتصل الصور إلى دماغه بكامل شحنتها العاطفية. بطبيعة الحال لم يكن لدي تفسير علمي لما كان يجري. المؤكد أن أصابعه المولعة باختراع الأشكال كانت تتحرّك في منطقة صديقة. كان كل شيء فيه حيّا، بمعنى ما تنطوي عليه الأشياء من قوة جذب واستجابة. في ذلك الوقت لم يكن لدي استعداد للحكم على أهمية ما كان يفعله اليوسف بناء على القيمة الفنية للصور التي ينجزها. كان يكفي أن أرى يده وهي تخترع خطا بثقة لكي أتأكد من أنه كان يرى بقوة الرسم. كانت الصور تحضر كما لو أنها تنبعث من الورقة. لقد رأيت محفوراته وهي تؤكد خبرته التقنية العالية التي لم تتعثر بسبب العمى. الحرفة زائدا الخيال وهما طرفا المعادلة التي كان اليوسف مشدودا إليها من غير يأس. كلمني يوم التقيته عن رسومه كما لو أنه كان يراها. كان يراها أفضل مني. إنه يسمع أصواتها ويشم روائحها لأنها لا تزال بعد ملتصقة بجانب خفي من روحه. إنها لا تزال تقيم هناك. اليوسف كان أشبه بالنائم الذي يروي أحلامه. لذلك كان لقائي به حدثا عظيما بالنسبة إلي. يمكن لذلك الرجل المقاوم أن يكون بطلا لرواية عن السهر على الأرواح الهائمة.

عبدالجبار الغضبان

راشد آل خليفة



عباس يوسف

كنت محظوظا أولا لأنني التقيت اليوسف شخصيا وثانيا لأن ذلك اللقاء كان تمهيدا صادقا وعميقا لعلاقة ربطتني بالفن التشكيلي في ذلك البلد العريق.

سنوات لها معنى

1948 كُتب أول تقرير رسمي عن الفن التشكيلي في البحرين كان موضوعه معرض أقيم في قصر القضيبية لنتاجات طلاب المدرسة الثانوية.

(1949-1957) شهدت البحرين إقامة عدد من المعارض الشخصية لبعض أفراد الجاليات الأجنبية كان أهمها عرض للفنان الدنماركي كارديفيد عام 1956.

1956 تأسست جمعية هواة الفن التي كانت تقيم معرضا سنويا للفن التشكيلي بعنوان معرض الربيع.

1960 تكوّنت مجموعة فناني البحرين. ثمانية فنانين جمعت بينهم رغبة الرسم في الهواء الطلق.

افتتح أول مكان لبيع اللوحات في شارع الشيخ عبدالله.

أقام عبدالكريم العريض أول معرض شخصي في البحرين.

1966 أقامت شركة كراريل كرفل هيل معرضا متنقلا لفناني سبع دول من الشرق الأوسط كانت البحرين واحدة منها.

1970 تبنت الحكومة إقامة معرض سنوي للفن التشكيلي. لا يزال ذلك المعرض مستمرا حتى الآن.

1983 تأسست جمعية البحرين للفنون ا لتشكيلية .

المعلمون الكبار

راشد العريفي، يوسف قاسم، عبدالكريم البوسطة، أحمد باقر حسن، عباس المحروس، أحمد قاسم السني، يعقوب يوسف، حسن قاسم السني، ناصر اليوسف، عبدالعزيز زباري، راشد سوار، إسحاق خنجي، عبدالكريم العريض، حسين السندي، أسامة عبدالصالح، سلطان السليطي وعبدالله المحرقي. هل نسيت أحدا؟ هؤلاء هم رواد الحركة التشكيلية في البحرين. يجد المرء في أعمالهم نضج البدايات التي شكلت في ما بعد قاعدة لنهوض الفن على أيدي المبتعثين لدراسته في العراق ومصر والولايات المتحدة. لقد تغيّرت طريقة النظر إلى الفن مع عودة أولئك المبتعثين نهاية السبعينات بتأثير مما تعلموه وعايشوه غير أن مجتمعا لا يزال متمسكا بقيم الوفاء لا بد أن يلتفت إلى ماضيه بقدر هائل من الامتنان. وعلى العموم فإن تجارب أولئك الرواد لم تكن بدائية أو فطرية. كانوا معلمين كبارا وهذا يكفي.

عبدالجبار الغضبان

النساء في سحرهن

حضور المرأة في المشهد التشكيلي البحريني ليس علامة فارقة في بلد لا تغيب المرأة فيه عن المشهد العام. اعترف أنني لا أعرف شيئا عن وضع المرأة في القرى غير أنني سعدت بمجتمع مديني في المنامة، للمرأة فيه نصيب في الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية. في هذا الجانب كنت محظوظا أيضا فبعد أن بهرتني تجربة بلقيس فخرو التي درست الفن التشكيلي وتاريخه في الولايات المتحدة أسعدني التعرف على تجربتي الرسامتين لبنى الأمين ونبيلة الخير.

فخرو رسامة تعرف معنى أن يكون المرء تجريديا. إنها تخلق لوحاتها لا من أجل أن تريح البصر فحسب بل وأيضا من أجل أن تدفعه إلى أن يتساءل عن لغز الجمال الكامن في تلك العلاقات بين المساحات اللونية. بناء لوحاتها الكلاسيكي يشي بتمكن استثنائي من الصنعة وخبرة خيال درج على خلق حكايات مثيرة من غير كلام.

أما الأمين والخير (قبل أن تتحول الأخيرة إلى التجريد) فقد رسمتا موضوعات محلية بعذوبة شرقية تخطت الوصف إلى سحر تلك الموضوعات. الأشياء لدى الأمين والنساء لدى الخير، كلاهما يتيحان الوصول إلى الشيء نفسه. هناك نوع من الحنين إلى علاقة مفقودة.

لماذا الرسامون الثلاثة؟

سؤال ماكر غير أنه ضروري. ليس المشهد التشكيلي في البحرين كبيرا ولدي أسبابي في اختيار هؤلاء الرسامين دون سواهم. كان من الممكن أن اختار عبدالرحيم شريف وهو صانع أعمال فنية مذهلة غير أنني لا أرتاح لتحولاته الأسلوبية التي يغلب عليها طابع الاقتباس. هناك إبراهيم بوسعد وكان زميلي في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد. مشكلة بوسعد تكمن في أنه بالرغم من صنعته الباهرة لا يزال أشبه بمَن ينتحل أسلوبا ليس له. ذلك الأسلوب هو أسلوبه الذي يكرره وبات سجينا في قفصه.

عبدالجبار الغضبان هو معلم فن الحفر الطباعي (غرافيك) في البحرين.

عباس يوسف الذي لم يدرس الفن بل قاده شغفه بالخط العربي إليه هو الأكثر إحساسا بخيال المكان.

أما راشد آل خليفة فيده تضفي سحرا على الأشياء والكائنات التي يرسمها. يكفي أن أصفه بأنه تلميذ ماتيس العربي.

عبدالجبار الغضبان
المعلم بعصا الموسيقي

بعد أربعين سنة من الرسم يبدو العالم بالنسبة إليه منقسما بين قارتين. قارة تقيم فيها المرأة أو هي المرأة وقارة تقيم عليها كل الأشياء التي لا يمكن أن تُرى إلا من خلال حضور المرأة.

عالم أزرق لنساء متخيلات

لم يرسم عبدالجبار الغضبان إلا نساء، تجمعه بهن عاطفة لا محل للشهوة فيها. ألهمته المرأة رفعتها فصار يهذّب خطوطه وهو حفار عريق بما يعبر عن شعوره بقداسة ما يُرى.

لوحاته التي تشبه الأيقونات توحي برغبته في تطويب نسائه قديسات في زمان ومكان مطلقين، ذلك لأنه لم يلجأ إلى استعمال رموز وإشارات تشير إلى بيئة ثقافية بعينها، بالرغم من أن الناظر إلى تلك اللوحات لا بد أن تغمره تلك اللوعة الشرقية المنغمسة بهذيانات حكاياتها.

كان يمكن أن يكون الغضبان رسام حكايات لولا أنه اعتمد الاقتضاب والشد والتوتر في لغته المنفعلة بظهور فاتناته اللواتي يمارسن سحرهن عليه كما لو أنه لم يتعرّف عليهن من قبل.

أربعون سنة وهو يرسمهن ولا يزال يشعر بأن عالمه لم يكتمل ذلك لأنه لم ينته بعد من رسمهن. لذلك لم يكن غريبا أن يلجأ إلى الأزرق، لون السماء باعتباره الصبغة التي تقرب لغزه من واحد من أعظم معاني مفهومه المطلق.

بالنسبة للفنان البحريني فإن المرأة كائن

ينحدر من السماء.
رسام نسائه هو، غير أنه كان في الوقت نفسه معلما.
لقد تزامنت سيرته رساما محدثا مع سيرته معلما محترفا.
لو لم يفتتح الغضبان مشغله للحفر الطباعي «غرافيك» لتأخر ظهور ذلك الفن سنوات طويلة. وهو ما يضعه في موقع ريادي لم يكن يميل إلى تكريسه لا بسبب تواضعه بل بسبب شعوره بأنه يفعل ما يهب حريته معنى.
عبدالجبار الغضبان رسام حر. مديح الجمال بالنسبة إليه هو خلاصة الواجب الذي يؤديه الفنان في مواجهة الوضع البشري.
لقد ألهمنا الغضبان فكرته. ليس العالم موجودا إلا إذا نُظر إليه من خلال المرأة.
معلم الحفر وصديقه الرسام
ولد عبدالجبار الغضبان في المنامة عام 1953. في بداياته كان مولعا برسم المناظر الطبيعية وقد تركت علاقته بالرسامين الرائدين ناصر اليوسف وعبدالكريم البوسطة أكبر الأثر في توجهّه الفني. درس فن الحفر الطباعي «غرافيك» في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق. غادر دمشق عام 1981 ليعود إليها عام 1989 من أجل إقامة معرضه الشخصي الأول وكان قبله قد شارك في معارض جمعية البحرين للفنون التشكيلية. في العام نفسه أقام معرضه الشخصي الثاني، لكن في البحرين هذه المرة كما أنشأ محترفه الشخصي لفن الحفر الطباعي الذي أطلق عليه اسم «عشتار». من خلال محترف عشتار عرفت البحرين لأول مرة ذلك الفن فكان فرصة بالنسبة للفنانين البحرينيين للتعرف عليه وتعلمه. كان عباس يوسف وجمال عبدالرحيم من أوائل الفنانين الذين تعلموا فن الحفر على يد الفنان الغضبان. بعد ذلك ظهرت ثنائية «عباس يوسف وعبدالجبار الغضبان» في معارضهما المشتركة بالرغم من اختلاف أسلوبيهما. وكما يبدو فإن ما يجمعهما من طرق في التفكير في الفن والحياة كان أكبر من أن يقف أمامه اختلافهما الأسلوبي. صداقة فريدة من نوعها عززت موقعهما في المشهد الفني العربي، فأقاما معارضهما المشتركة في مدينتهما وفي الكثير من المدن العربية، وكانا يحضران المنتديات واللقاءات الفنية سوية.
جبار وعباس كانا عنوانا لمغامرة الحفر الطباعي بالرغم من أنهما لم يكفّا عن الرسم. ولأنهما شعرا بأن الظاهرة التي ارتبطت بثنائيتهما باتت في طريقها إلى الأفول فقد قررا أن ينفصلا في الوقت المناسب، بحيث صار كل واحد منهما يعرض أعماله بمعزل عن الآخر في السنوات الأخيرة. وهو من وجهة نظري إنجاز مهم في تاريخهما الشخصي. كانت ظاهرتهما ابنة زمانها الذي مضى.

تتطاير الحكايات في صومعته

تعلم الغضبان الرسم أكاديميا في سوريا، غير أنه حرص بقوة على أن لا يكون ابنا للمدرسة السورية من جهة أسلوبه في الرسم. لقد هضم تقنيات الرسم والحفر الطباعي هناك غير أن ذلك لم يدفعه إلى التأثر بأساليب معلميه. لقد كان مسكونا بمزاج خليجي يختلف كليّا عن مزاج المتوسط.
نساء الغضبان الطالعات من خرافة شعبية يتخذن طابعا رمزيا يوحي بالحكاية ولا يرويها. الوصف كله مشتبك بالشكل لا بالموضوع الذي لو سحبت منه الأشكال المبتكرة لبدا عاديا. يهب الرسام البحريني الوقائع اليومية العادية نوعا من السحر ليلحقها بعالم ما ورائي، يمكن للمرء أن يدرّب حواسه فيه على لذائذ لا تقع كل يوم.
بهذا المعنى تبدو نساء الغضبان كما لو أنهن قادمات من مكان خفي، بالرغم من أن حكاياتهن المسلية والأليفة تسكن أصواتها ذاكرة البسطاء. وفي هذا إنما يخلص الرسام إلى فلسفته في النظر إلى ترف داخلي تعيشه الروح لينعكس في ما بعد على الجسد.
مزاج الغضبان القريب من أحلام الناس البسطاء ينبعث من رغبة عارمة في تحدي فقر أولئك الناس بالجمال الذي تنطوي عليه أحلامهم. وهنا بالضبط تكمن واحدة من أهم عناصر الهوية التي اقترحها الغضبان على الرسم الحديث في البحرين. معلم الحفر الطباعي كان في حقيقته مبتكر لوحة تنتمي إلى المكان رغبة منه في إعادة خلق ذلك المكان بما يتناسب مع حقيقته.
كان محترف «عشتار» صومعة لتمرد نظر إلى الرسم من جهة ما ينطوي عليه من عدالة.
بعصا المايسترو
لأنه حفار فقد كان الخط حاضرا بقوة في لوحاته. كل حيوية في تلك اللوحات إنما تصدر عن الخطوط التي تلهم حساسيتها الرسام طاقة تندفع به في اتجاهات مختلفة. هذا رسام يتبع خطوطه التي تجري بهدوء من غير أن تتقطع. يمتعه أن يرى خطوطه وهي تنبعث من داخل السطح كما لو أنها تذكر بوجودها الذي سبق ظهورها العلني. يهمّه أن يؤكد الخط استقلاله لا باعتباره عنصرا من بين عناصر عديدة تتألف منها اللوحة بل باعتباره مايسترو اللحظة التي تنبعث فيها الموسيقى.

يرسم الغضبان بعصا المايسترو

يكاد الجمالي هنا يمتزج بالتاريخي. فالمعلم هو قرين الرسام. وهما دوران لعبهما الغضبان بأريحية، مخلصا لحرفته. فما تعلمه الرسام من يد الصانع كان قد وضع الإلهام في مكانه الصحيح.
لقد أتيح لعبدالجبار الغضبان أن يضع درسه على الطاولة مباشرة. كانت معادلته تقع على طرفين هما العمل بما يشبه الكدح والإلهام الذي يهب القدرة على التحليق. الرسام التعبيري كان ولا يزال في حقيقته ابن الحرفة التي يهبها الإلهام شفافية عالم في طريقه إلى التشكل.

تعبيري عاشق

يعتز عبدالجبار الغضبان بانتمائه إلى المدرسة التعبيرية. يمكنه بثقة أن يفكر بالنرويجي إدفارد مونخ وفي الوقت نفسه يحن إلى طليعيي النمسا وفي مقدمتهم غوستاف كليمت. غير أن وصفته لم تكن يوما جاهزة. كان ينصت إلى أصوات غامضة تنبعث من أعماقه. ولأن لكل رسام تعبيري حكايته الأدبية

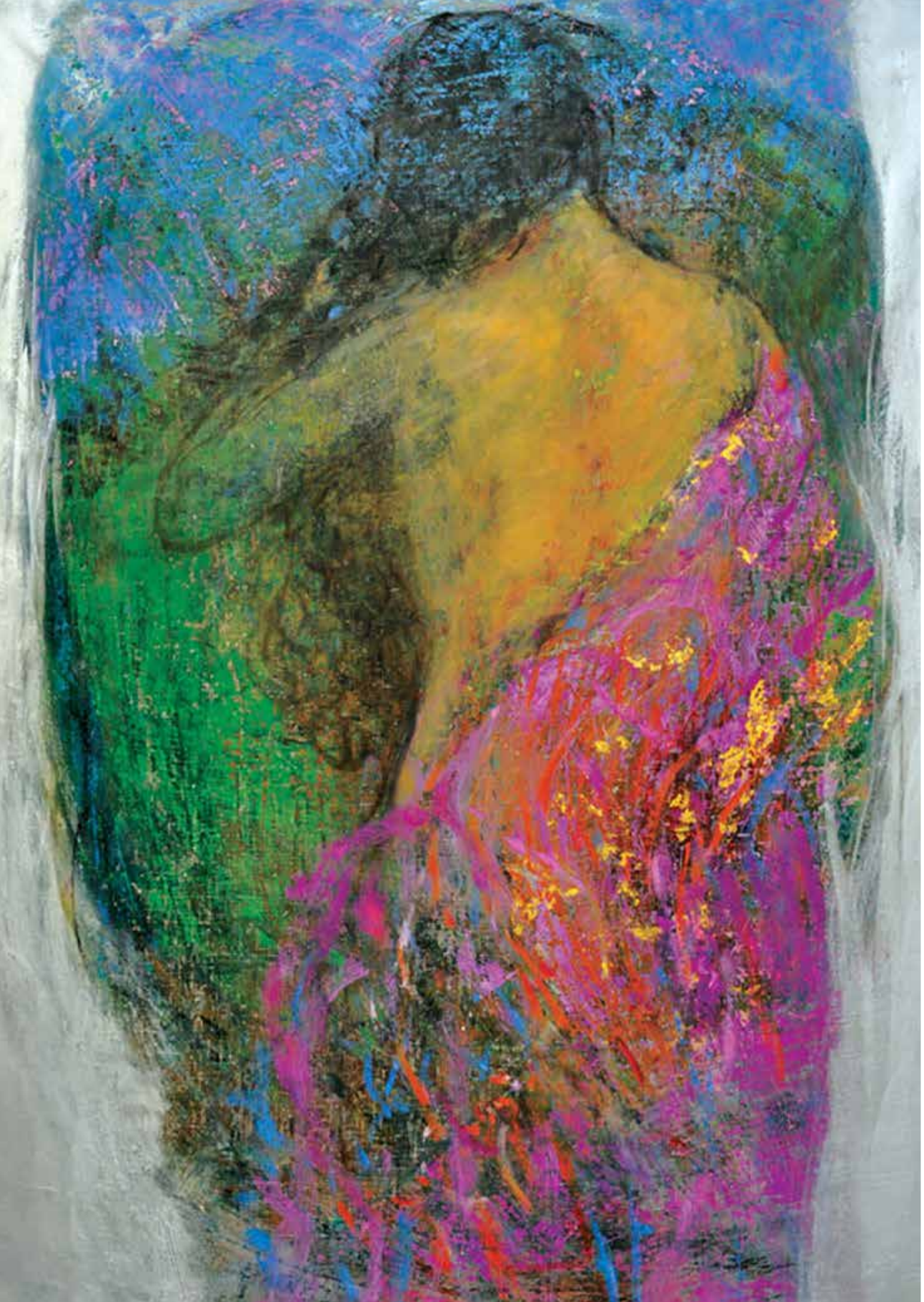
راشد آل خليفة

عباس يوسف

فقد مضى الغضبان وراء شغفه بالأنوثة التي هي سلسلة من الحكايات التي تذكر بشهرزاد. تكمن خلاصة الدرس الذي انتهى إليه الرسام في أريحية المعلم الذي لا يزال يتعلم كما لو أنه لم يعرف شيئا عن عالم النساء.
صنع عبدالجبار الغضبان تاريخا يتخطى منجزه الإبداعي ليمتزج بصورة الفن في بلاده. شيء منه يقيم في ما اهتدى إليه الفنانون البحرينيون من أساليب حديثة في الرسم.

عباس يوسف
في جنائنه الخفية

صباح كل سبت تصل بطاقة بريدية منه إلى الأصدقاء. أصدقاؤه موزعون بين أنحاء العالم، لا يمحو مَن توفي منهم من بريده، من أجل أن لا ينسى أحدا. رسائله تصل إلى الأموات أيضا. جزء من وفائه للرسم أن يكون وفيا في الحياة. منذ سنوات وهو يفعل ذلك من غير أن ينضب كرمه. شجرته لا تزال تعد بالكثير من النضارة. لا تزال أوراق كثيرة تقف في انتظار يده.
في عزوفه عن الشائع والمتاح يبدو كما لو أنه استنفد الزمن كله، زمننا وزمنه. زمن الكتابة وزمن الرسم وزمن الأشياء، فصار يلتقط كائناته من زمن لم يعشه، هو زمن ما بعد كل زمن. اللحظة العابرة التي توهمنا بخلودها.
يقول لك «إنه وهم» ولا يقصد ما يُرى وحده بل ما يُرسم أيضا. حملته الحياة الكثير من أوهامها فصار الرسم بالنسبة إليه سلوكا يوميا يفرغ من خلاله أوهامه.
يهمّه أن يرى غزله بالأشياء مجسدا من خلال مفردات صغيرة لا تُرى أحيانا أكثر مما تهمه رؤية الأشياء نفسها. يقول لي «لقد وُجدت الأشياء من أجل أن ترسم».
كنا نقول جملا غامضة ونحن نتأمل باب البحرين.
حين يجرب أن يشرح يغويه إيقاع الكلمات فيترك التوضيح ليذهب مباشرة إلى الشعر وهو الذي أفنى جزءا مهما من حياته في التماهي مع الصور الشعرية.
لا يقترب عباس يوسف من الشعر إلا من أجل ذلك الجمال الغامض الذي تنطوي عليه لعبة الكلمات التي تصنع الصور. تحيره الصورة الشعرية فيبدأ قلقه التصويري الذي لا يغادر التجريد.
لذلك فإن حروفيته هي عالم خاص يغلب عليه تواشج الشعر بالرسم من خلال صورة قد لا تظهر. صورة تشكل محاولة الوصول إليها ذريعة للرسم.



راشد آل خليفة

خفة طائر محترف

بين محترفي (رباب) الملاصق لبيته وهو محترفه الشخصي للرسم و(عشتار) وهو محترف الحفر الطباعي الذي يتقاسم فضاءه مع صديق عمره عبدالجبار الغضبان يتنقل عباس يوسف يوميا بخفة طائر، كان قد وزع حياته بين عشين.

رباب وهي زوجته تدرك أن المحترف الذي يحمل اسمها لا يشكل إلا نصف المكان الذي تقيم فيه روح الفنان وهو ما جعلها تسلم أمرها للقدر الذي وهب زوجها صديقا نادرا هو بمثابة ملك النصف الثاني. فالغضبان هو مؤسس فن الحفر الطباعي في البحرين وهو المعلم الذي درس على يديه فنانو البحرين ذلك الفن الذي يمزج بين إتقان الصنعة وترف الخيال.

وإذا ما كان محترف عشتار قد وجد طريقه إلى خارطة البحرين الثقافية، معلما حضاريا هو أشبه بصومعة يعكف فيها المريدون على أحلام أيديهم، فإنه كان في الوقت نفسه ورشة لتهذيب الأخطاء الفنية، وهو ما منح يوسف والغضبان فرصة التعلم المستمر وهي صفة المعلمين الكبار. هناك حيث يكون التواضع نوعا من العرفان والسعي المستمر نحو الجميل.

يلتقيك عباس يوسف كما لو أنه غادر لتوه قاعة الدرس. هو ابن المدرسة التي نشأ فيها بالرغم من أنه صنع شخصيته الفنية منذ زمن طويل. هل تمكنت منه العادة بحيث صار يقيس قيمة الفن بما ينطوي عليه من أخلاق؟

شيء من هذا القبيل يمكنه أن يهبنا فكرة عن جزء من طبائع عباس يوسف غير أنه لا يختصر الطبائع كلها. فالفنان الذي ولد عام 1960 في إحدى قرى المنامة لا يزال كما كان دائما متمرّدا وغاضبا وعنيدا. طبائعه الحقيقة تقيم في رسومه، وهي رسوم تبدو هادئة وخفيفة ومريحة من الخارج غير أن تأملها بعمق لا بد أن ينتقل بمن يراها إلى الضفة الأخرى، هناك حيث يستدعي الصخب شغب كائناته.

ينغم عباس المسافة بين عالميه مثل مهندس سكك حديدية.

ربما تكون صفة (سائق قطار) أقرب إليه، ذلك لأنه علّم نفسه أن يهذب المسافات بطريقة تلقائية. هل كان عليه أن يرسم مغمض العينين لكي يكون مخلصا لواقع الحال الذي يضطره يوميا إلى الانتقال من محترف رباب إلى محترف عشتار مسكونا برائحة الأنثى الخالدة؟

الحروفي وعدوه

كان عليه أن يكون خطاطا. يقول لك «عبدالإله العرب هو الخطاط» غالبا ما يستعين بعبدالإله، خطاطه المثالي. يقف أمامه مثل تلميذ. غير أن عباس يوسف كان خطاطا، وهو ما لا يود أن يتذكره. نجح الرسام في أن يمحو ذاكرة الخطاط. يعرف يوسف ما الخط. شيء من التقديس يجعله ينظر بحيطة إلى ما يمكن أن يفعله الخطاطون، غير أنه وقد قرر أن يكون رساما لم يعد مؤهلا لممارسة الخط.

لقد نجح زمنا طويلا في إخفاء الخطاط الذي يقيم في أعماقه من أجل أن يكون رساما خالصا بحيث خلت لوحاته من الحروف، غير أنه في بطولاته لم يكن إلا مكرها، وهو ما تفصح عنه كل لوحة ينفذها على عجل. ففي كل خط يلقيه منفردا على سطح اللوحة هناك إيحاء بحرف. حرف يحضر كما لو أنه استدعي على عجل. الفنان هنا لا يأسر النضارة بقدر ما يقف أمامها مؤنبا نفسه، نادما على تأخره.

من اليسير أن نصفه بالحروفي ومن الصعب أيضا القيام بذلك.

فعباس يوسف يثق بالخط العربي كيانا مفرطا في خصوصيته. وهو ما يجعله يشك بالحروفية، كونها من وجهة نظره لن تتمكن من استلهام جماليات الحرف العربي أكثر مما يتمكن الخطاطون من استلهامه. هل كان عباس يوسف حروفيا مخاتلا؟

لم يكن يهمه أن يكون خطاطا، بالقوة نفسها لم يكن يعنيه في شيء أن يكون حروفيا. بالنسبة إليه فإن الحروفية كانت صناعة مؤدلجة. شيء من غريزته كان يقيم في الرسم وهو ما لم يكن التيار الحروفي يعبّر عنه. في آخر أعماله وقد رأيته ينفذها مباشرة كان يخفي عالما ليقيم عالما في مكانه لا لكي يحثنا على النسيان بل ليدفعنا إلى التذكر. هناك دائما شيء يجب تفادي نسيانه.

مفرداته الأخيرة لا تخفي بقدر ما تفضح، بالرغم من أنه استعمل تقنية الإخفاء. فهل كان عدوا للحروفية؟

يرسم ويعيش ببذخ

مَن يكسبه صديقا لن يخسره رساما.

كان حلمه أن يكون له بيت فيه مساحة لاستضافة الأصدقاء وهو ما أنجزه. في لحظة غير متوقعة سيأتي صديق غامض كما يحصل مع الرسوم. الأشياء بالنسبة لعباس يوسف لا تقع في زمانها ومكانها المرسومين سلفا. علينا أن نرعى الإيقاع الذي يترفق بالخطوات كما لو أنه حارسها.

عرض عباس يوسف رسومه في بلاد بعيدة، غير أنه يأمل في أن تكون رسومه نافذة يرى من خلالها بلاده القريبة. هل كان الرسم فرصة للتأمل الصامت؟ أستعيده في هذه اللحظة رساما كما لو أنني لم أشبع من صداقته. هذا إنسان وفي. ستضحك رباب. سيضحك عبدالجبار الغضبان من سذاجة ما انتهيت إليه. ولكن جنائن الرسام الذي يعرفانه قد لا تكون كلها متاحة لهما. هناك شيء خفي يحتفظ به الرسام من أجل أن لا يكون نفسه دائما. عباس يوسف يفعل ذلك ببذخ.

لن يكون متقشفا لأن مواده قليلة.

زهده الحقيقي يقع في مكان آخر. فالحروفية لم تكن له هدفا وهو الذي غادر شغفه بالخط.

كان عليه أن يرسم كما لو أنه لم يتعرف على الخط العربي يوما ما.

أجمل ما في عباس يوسف أنه لا يسخر الخطاط في خدمته، بل ينظر إليه بإجلال حين يضطر إلى الاستعانة به.

الشيخ راشد آل خليفة في نضارة عاطفته

قبل سنوات، حين رأيت إحدى لوحاته لم يكن أمامي سوى أن أصرخ «إنه ماتيس عربي».

قلت لنفسي «هذا رسام سعيد، في الرسم وقبله في الحياة»، وهي الفكرة التي شدتني إليه وصرت أتابع رسومه القليلة.

الطبيعة بمزاج شخصي

كان الشيخ راشد آل خليفة يرسم الطبيعة بمزاج شخصي. ذلك المزاج الذي يتيح لنا التعرف على خبايا خيال اليد التي ترسم. كانت تلك الرسوم ذات الطابع الحداثوي تحيلنا إلى أسباب للذة، كان الرسم في العالم العربي قد كف عن العودة إليها بسبب انشغاله بالكوارث الإنسانية.

راشد آل خليفة كان يعيدنا إلى ما نسيناه من متع بصرية.

وهو في ذلك إنما يقف وحده، لا بين رسامي بلده البحرين فحسب بل وأيضا بين الرسامين العرب. فهو يقيم صلة شفافة ورقيقة بين الطبيعة كما يمكن أن يتخيّلها الرسم وبين ثقافة العين التي تستخرج من المرئيات خلاصة جمالها الخفي.

بدت رسومه إليّ أليفة كنداء منزلي وخفيفة كإيماءة محب.

تلك رسوم ضرورية، رسوم تقاوم الواقع القبيح بقوة الرسم وفكرة الجمال وهي في الوقت نفسه تنتقل بنا إلى مناطق لم يغامر الرسامون العرب في الدخول إليها والبحث في تفاصيلها والتعرف على حقائقها.

وإذا ما كان الفنان البحريني قد انتقل بأسلوبه منذ سنوات إلى نوع بارد من التجريد فلأنه كان منذ بداياته يميل إلى التجريد.

وقد يكون موقفه الحذر من المدرسة الانطباعية التي لا يخفي إعجابه بها قد وهبه نوعا من الصلابة في مواجهة إغراء العاطفة التي ينطوي عليها الشغف بالطبيعة. وهو ما حدا به إلى أن يسير بتجربته في سياقها الطبيعي منتهيا إلى التجريد، الذي ينطوي على الكثير من الحس الشعري بالرغم من استناده إلى نظام بصري، يتميز بعقلانيته في الوقت نفسه.

الموقع بعواصف تيرنر

ولد الفنان راشد بن خليفة آل خليفة في المنامة عام 1952. شغف بالفن في سن مبكرة من حياته. تعود أول لوحة عرضها إلى عام 1966. كانت تلك اللوحة تمثل أحد مساجد المنامة. درس الفن في جامعة برايتون ببريطانيا. وهناك شده الرسام البريطاني وليام تيرنر إلى عالمه الذي هو مزيج من الطبيعة وتجريدها في إطار حساسية بصرية لا تكتفي بالتقاط المرئيات بل تمضي في تأملها إلى درجة تفكيك عناصر الطبيعة الجمالية. وهو الدرس العظيم الذي سعى آل خليفة إلى تعلمه والاستفادة منه في تطوير أسلوبه الشخصي، ذلك الأسلوب الذي لا يمكن العثور على أساس له في التجربة التشكيلية البحرينية بالرغم من غناها.

وبالرغم من ولعه بالصحراء فقد حاول أن يرسم ما يراه بطريقة مختلفة لا تقيم مسافة بين ما هو محلي وما هو عالمي. لذلك يمكن اعتباره طائرا غير منتم لسرب بعينه. أقام معرضه الأول عام 1970 في فندق دلمون بالمنامة. عام 1983 تأسست جمعية البحرين للفنون التشكيلية فكان راشد أول رئيس لها وهو الآن يشغل منصب الرئيس الفخري. أقام الفنان أكثر من عشرة معارض في بلده وفي العالم غير أنه يعتبر نفسه مقلا. لذلك لم يتخل عن لوحاته عن طريق البيع وما يملكه الآخرون من لوحاته جرى عن طريق الإهداء. حكمته في ذلك أنه لا يريد أن ينافس الفنانين البحريين في ذلك المجال. تكفيه متعة شعوره بأنه يمارس الشيء الذي ملك حياته.

فنان العاطفة التي تفيض

تميّز راشد آل خليفة عن سواه من الفنانين البحريين بنزعته التجريبية. إنه ينتمي إلى القلة التي لا تؤمن بأن الأسلوب يشكل ركيزة ثابتة لا تتغير. تجريبيته كانت عنوانا لتحرره من عقدة الأسلوب، بالرغم من أن لوحاته لم تكن تخطئها العين في مختلف مراحله الفنية. أثر يده الواضح يعلن عن هويته في أعمال، غالبا ما تكون مفاجئة من جهة تقنياتها وموادها وموضوعاتها. المفارقة أن هذا الرسام بالرغم من ولعه بالتجريد فقد كان يتلمس طريقه إلى الجمال من خلال موضوعات غاية في البساطة هي جزء من الحياة اليومية التي يغلب عليها طابع الهدوء والترف والانقطاع عن العالم الخارجي.

لقد وظف آل خليفة كل شيء في خدمة الرسم الخالص.

فعل ذلك يوم كان يجد في الطبيعة مصدر إلهام لتأملات عميقة، كانت تسلمه إلى حالة من الإشراق، يكون من خلالها على تماس مع العالم التجريدي الذي طمح إلى الوصول إليه. وهو ما شجعه على أن يبقي العلاقة قائمة بين الطبيعة وانعكاساتها التجريدية في رسومه. كانت الأشكال التي يخترعها غير منقطعة عن أصولها إلا إذا نظرنا إليها بطريقة متسرعة. ذلك لأنه لا يرسم ما يراه من أجل الوصف المحايد. هذا الفنان يسعى إلى تحويل المرئيات إلى ممتلكات شخصية قبل أن يرسمها. وهو ما يضفي عليها طابعا شخصيا حين تظهر على سطوح لوحاته.

مَن يرى رسومه بعين خبيرة متأملة تدهشه تلك العاطفة التي تنبعث من الأشكال، كما لو أن تلك الأشكال قد عجنت بالمشاعر المرهفة والرقيقة قبل أن تجد طريقها إلى الخارج.

راشد آل خليفة لا يعيد تأليف العالم الذي يراه فحسب، بل هو أيضا يؤثث ذلك العالم بعواطفه الشخصية. أليس من حقه أن يتحاشى الأسلوب الشكلي وقد بلغ تلك الدرجة من التماهي مع عاطفته؟

تغير الرسام، لم يتغير

عام 2010 أقام آل خليفة معرضا بعنوان «اللوحة المحدبة: منظور جديد» ضم المعرض خمسين لوحة. يقول راشد في وصف ما دفعه إلى الانتقال إلى تلك المرحلة التي اعتبرها البعض قفزة في اتجاه المجهول «لقد تغيرت كثيرا، وأنا سعيد جدا، لأن هذه التغييرات تساعد الفنان على التحرك والتطور، ومن لا يفعل ذلك يبقى مكانه، وهذا خطأ، لأنه على الإنسان البحث عن كل ما هو متطور وجديد، وإذا ما نظرنا في تاريخ الفنانين الكبار، مثل بيكاسو، نرى أنه استعمل كل ما يستطيع من أساليب الرسم وأدواته، فرسم على الخشب والسيراميك والورق وحتى أنه استعمل القهوة مادة للرسم. الإبداع في استعمال الوسائل الفنية ليس له حدود، والقاعدة تقول: ابحث... ابحث... ثم ابحث، ولا بد من أن تجد شيئا».

تلك هي الخلاصة التي انتهى إليها الرسام وهو ينتقل بشكل حاسم إلى التجريد الشامل والكامل. أربعون سنة من الرسم كانت كافية لكي تفقد الطبيعة مسوغها للبقاء باعتبارها ملهما مقيما في العمل الفني. ولم يقع ذلك التحول إلا بناء على حاجة داخلية أملتها ظروف علاقة الرسام بحرفته. قد يُقال «إن راشد تغير» هو ما ورد في كلامه الذي يعود إلى أيام المعرض الذي أعلن فيه عن تحوله النهائي. ولكن المتابع لتحولاته الأسلوبية لا بد أن يكون على يقين بأن الخيوط لم تنقطع بين ما يفعله اليوم وبين ما كان يفعله بالأمس. هذا فنان ينقّب في تحولات المادة بكل ما تنطوي عليه تلك التحولات من سحر وإثارة مثلما كان يفعل تماما حين يتأمل تحولات المرئيات.

لقد تغير فن راشد آل خليفة. ذلك صحيح. غير أن تغيره لم يقع باعتباره انقلابا. كان متوقعا أن يصل الفنان الذي جعل من التجريب طريقا لسيرته في الفن إلى نتائج من هذا النوع. وكما يبدو فإنه تعب من ذلك الصلح الذي لم يعد يغنيه جماليا.

راشد آل خليفة هو اليوم واحد من أكثر الفنانين العرب نضارة وشبابا.

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

راشد آل خليفة

أسهم نارية

لوحات المراهقة المشتعلة

ميموزا العراوي

عندما تنطلق، تخطّ مسلكها الاحتفالي بالحياة دونما إنذار. لا منطق يحكمها إلا منطق النار والهواء. ما إن تتوغل ارتفاعاً، حتى تتشظى شعلات الأسهم النارية عمقاً في سماء لم تعرف إلا ليل ما قبل وليل ما بعد.

بزهوة انتشاءاتها في الفراغ السقيم المُتلقّف لانبعاثاتها، هي جبهة حرب متواصلة مع الذات ومع كل ما ليس هي. حرب يستحيل أن تنطفأ دون أن تترك أثرها الدامغ في قلب سماء الذات الشخصية. لهذا وربما أكثر تشبه الأسهم النارية في أوجّ اشتعالها الفترة العمرية المُسمّاة بالمراهقة التي هي على الأرجح ليست مرتبطة بزمن مُحدّد. إنها حالة غير مُستقرة وهادرة ينعم بها بعض من الناس مهما تقدّم بهم العمر. معظم من حظي بنعمة المراهقة الدائمة هم بشكل عام الفنانون المدركون بأن دوامها مقرُون بأثمان غالية يحلو لهم دفعها مع شيء من مرارة تلبث قليلا وتختفي لتزهر مكانها أزهاراً لا تعدّ أنواعها ولا تحصى.

قراصنة اللون

أبطال اللوحات الشرق أوسطية المعاصرة هم الذين بالرغم من تضرّجهم بتوالي الأزمات أو بظلالها حافظوا على «مراهقة» سماتهم، إذا صح التعبير، وهم بالتالي من بقيت ردّات فعلهم قوية تجاه ما يواجهون من مواقف، وهم من قرصن الألوان وروحها بطيبة خاطرها، ليمدّ نفوذها المعنوي والشكلي في جميع أرجاء اللوحات.

نذكر في هذا السياق أعمال فنية مختلفة كثيراً ولكن تشترك في كون أبطالها إناثا حافظن على «أسهمهن النارية» المشتعلة بألوان أثيرية هي أكثر من مجرّد مواد متوفرة في متاجر الألوان وصناديق الفنانين. لوحات قدّمت الفتاة اليافعة والمرأة/الطفلة بصيغ مُعاصرة فيها الكثير من القوة والرقة في آن واحد.

وإذا كان أثر الفنان الراحل نذير نبعة واضحا في العديد من تلك الأعمال الفنية التي تجسّد الأنوثة الحاضرة في جميع المراحل العمرية للمرأة في امرأة واحدة، ولكن من وجهة نظر وفانتازيا رجل، فان المرأة الناضجة التي تتحد كثيراً ملامحها الداخلية والخارجية مع مظاهر المراهقة في اللوحات العربية المعاصرة كلوحات الفنانة سهير السباعي والفنانة ميسا المحمد والفنانة سارة شمة والفنانة علا أيوبي، هي امرأة لا تتزيّن لأجل رجل ما، ولاتنكفىء في بيتها منطوية على أسرارها، ولا يختصر نفوذها العاطفي على ما تقدّمه من حبّ وحنان، ولاهي تنتظر من يغيّر شيء ما في شأنها ليكتمل وجودها.

هي مراهقة ناضجة يستحيل «رؤية» صغر سنّها على أنه مرادف انتقاص من تجارب وجودية جمّة. تجارب أوصلت المرأة/ الفتاة في أغلب لوحات الفنانة رانية كرباج إلى حدّ الأيقنة.

إنها امرأة/مراهقة تجسّد هشاشة الوجود، ونضارة المشاعر وصلابة الإرادة على السواء. فلا الدمعة هي دمعة ضعف في عيون نساء الفنانة ميسا المحمد بالرغم من شفافية الصدق الراشح من نظراتها، ولا الزخارف في جبين وشعور نساء الفنانة سهير السباعي هي زينة بل أوسمة قتالية ودروع دفاعية متجذّرة في مسامات جلدها ومتأتية من ذلك السهم الناري الذي لحق بها ولم ينطفىء مع مغادرة الفنانة، أو بطلة اللوحة زمن المراهقة.

وللفنانة لوحة جديدة نشرتها على صفحتها الفيسبوكية ربما بلغت فيها الفنانة أوجّ التعبير عن خروج الأنثى من كل مراحل العمر لتستقرّ في ملامح مُلتبسة لفتاة مُراهقة، ولكن في أوجّ نضجها الذي «استوى» على نار التجارب القاسية. تظهر في اللوحة ترزح تحت ضغط ملوّن بإكليل من أزهار شائكة هي كل فصول الوجود الإنساني مُجتمعة. وعندما رسمت الفنانة سهير السباعي صبيّا واضح الملامح ولا يتخطى عمره الحادية عشرة سنة بألوان «صبيانية» متفجّرة لم تحضّنا الفنانة على رؤيته وفق معايير عمرية محددة. قدّمته لنا كصبيّ عربيّ أنضجت التجارب نظراته فانحدرت من عينه وانفلتت دمعة رقراقة ملوّنة لتضيع تعداد السنوات في متاهات المراحل العمرية المختلفة.

كما ليس الرمان المتفتح ثماراً ربيعية وزهوراً نيسانية في وجوه النساء في لوحات علا أيوبي مرتبط بالشهوة وبنظرة الرجل إليهن بل هو فلذات ديجيتلية متحوّلة ضجّ بها الأحمر حياة

سهير سباعي

وقدرة على التكيّف فمواجهة عالم حاول ولا يزال تكسير ملامحها.

في حين قدّمت الفنانات السوريات هكذا بورتريهات تختلط فيها الأعمار وتنتصر فيها سيمات المراهقة، انحازت الفنانات اللبنانيات بشكل عام والمُنغمسات في شتى أنواع الصراعات، وربما على مستوى أعمق وأشمل، في التعبير الفني خارج اللوحات التشكيلية، من خلال الفوتوغرافيا والفيديو انستاليشن والبرفورمانس أرت.

لوحات تشكيلية كتلك التي ذكرناها آنفاً ينطبق عليها قول الفيلسوف والكاتب الإسباني جوزي أورتيغا غاسييت، إذا ما استعضنا عن كلمة «شعر» بكلمة «فن». قال الكاتب «الفن هو مراهقة تخمّرت، فاستمرت».

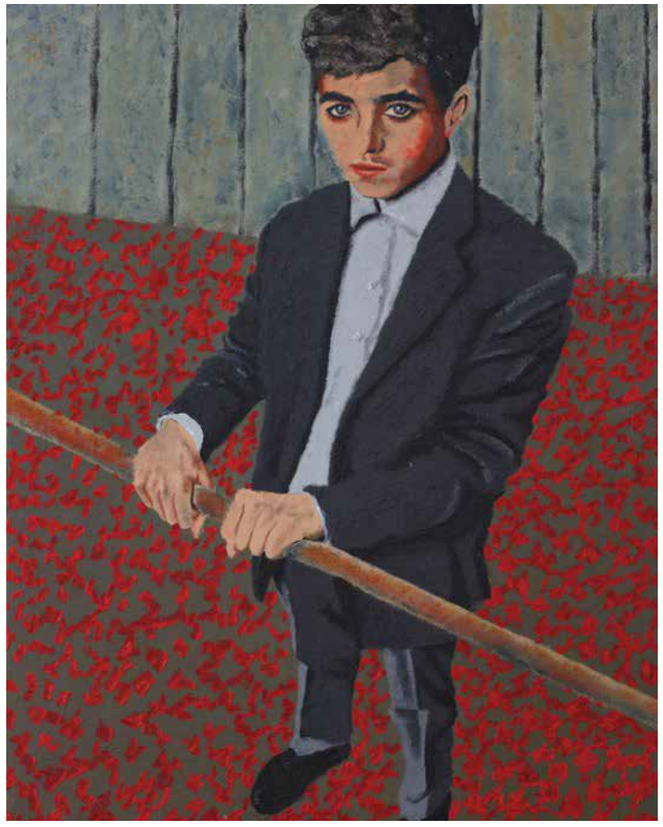
حكايات بصرية

تزخر فترة المراهقة بأقوى المشاعر وأشد الابتهالات، وأكثر الأحلام تطرّفاً وأجمل الدهشات وأروعها، فهي لا تنتظر من الفترة العمرية التي تليها أن تقدّم أقل من درجة «جيد جدا».

ومن أهم ما كتب عن فترة المراهقة غالباً ما نجده متجسداً في الأعمال الإبداعية بشكل عام. ومن أهم ما كُتب حولها هو «إن كانت حياة الإنسان بعد فترة المراهقة تهز أوتارها التجارب الغنية، فاحتمال سردها تقلّ لحكايات يتخايلها، هذا إذا لم تنعدم». في هذه الكلام الكثير من الحقيقة إذا ما رأينها في الفن أو الأدب أو الشعر، لا بل في كل إنجاز يحتاج إلى ملكة الإبداع، نوعاً من التعويض عن إخفاقات أو خيبات أو محاولة استكمال خيالية لما لم يتحقق في فترة ما بعد المراهقة،

ساشا أبو خليل

ساشا أبو خليل



سهير سباعي

تلك الفترة التي تشي بمدى نجاة الإنسان من آتون التكوين النفسي والجسدي.

هل ينطبق هذا الكلام في لوحات الفنانين التشكيليين الشرق أوسطيين المعاصرين العرب؟ على الأرجح أن هذه النظرة هي منقو صة .

فمن يتابع الحركة التشكيلية سيلاحظ بأن «حالة السرد» في أكثر الأعمال تجريدية هي موجودة وإن بتفاوت. حركة تلفحها ريح تحمل جينات فترة المراهقة بكل ما تستطيع احتواءه من دهشات وأفراح وحنين جارف إلى زمن ورديّ ولّى ناكساً عهوده، ولكن أيضا زاخرة بخيبات وصدمات وخسارات فادحة على السواء حفرت عميقاً في لوحات التشكيليين، وظهرت من خلال أساليب مختلفة بعضها تبنّى الاختزال في السرد وبعضها فاض واستفاض.

نذكر من الفنانين الذين تعتمل في لوحاتهم صيغ لـ«مراهقات» متعددة الفنانة تمارا سامرآئي التي قدّمت أعمالاً تئنّ بخلفيات سيكولوجية ارتبطت وثيقاً بكل ما يحيط بعالم المراهقة المأزومة من أفكار وتابوهات من خلال رسمها لفتاة مراهقة مُشاغبة وملتبسة الشخصية.

ونذكر الفنان خالد تكريتي الذي قدّم معرضاً فنياً سنة 2016 في غاليري أيام /بيروت تحت عنوان «سأعود مراهقا» استعاد عبره فصولاً من حياته الشخصية تعود إلى فترة المراهقة، إضافة إلى أحلام تحققت أو لم تتحقق فأخذت منحى مختلفاً. لعل أجمل ما قدّم الفنان في هذا المعرض هو القدرة على إكساء الحنين لباسا احتفائيا غير رثائيّ.

ومن الفنانين يبرز أيضاً اسم الفنان ياسر صافي الذي لم يجد «أي حرج» في تقديم أعمال فنية تتخالط فيها الطفولة مع المراهقة في ألعاب خطيرة اقتبسوها من حاضرهم المُظلم. تذكرنا لوحاته تلك بالرواية الشهيرة «أمير الذباب» للكاتب وليم غولدنغ التي تلقي الضوء على الممارسات والسلوكات البشرية الأكثر عدوانية.

ونذكر أيضا الفنان مُهند عرابي وشخوصه ذات المآقي التي اكتسحها استفهام تحجرّ حتى بات استفهاما لا يبغي أي ردّ.

كما يجدر ذكر الفنان حسام بلان والفنان شادي أبوسعدة اللذين يختلفان بأسلوبهما الفني وتركيزهما الشعري المختلف على أفكار دون أخرى، ولكنّهما فنانان يجتمعان في تصوريهما لفتيات وصبية في أولى سنين المراهقة في لوحات لا تخلو جميعها من حزن كسرته أشعة شمس ضعيفة.

من الفنانين يجدر ذكر أيضا الفنان صادق الفريجي ومخلوقه، أو ماردِه الأسود، الذي لولا «مراهقته» المتأصلة لما استطاع أن يكون عابراً للوحاته في تحوّلات جسدية ونفسية لا تعدّ ولا تحصى وكلها مبرّرة في عين الفنان، وفي عين المخلوق وفي عين كل من رآه مُتشكّلاً في لوحاته.

أما الفنان نعمان عيسى فقد قدّم شخوصه التي أغلبها من الفتيات رسمهن كدمى تتحكم بتحركاتهن أمهاتهن بخيوط دقيقة متصلة بهن. درامية المشاهد التي يقدّمها الفنان تكمُن خاصة بالشبه المنقطع النظير ما بين الأمّ بملامحها الكئيبة والفتاة «المُنحركة» حتى أجل غير مُسمّى.

في هذا السياق قدّمت الفنانة التشكيلية شروق أمين أعمالاً فنية مؤثرة تتناول قضايا اجتماعية شائكة معظمها تتعلق بقضايا المرأة ومن ضمنها زواج القاصرات.

يأتي الفنان همام السيد في نص فني مُغاير يقدّم من خلاله مجموعة صبية مشاكسين وطريفي الملامح قال الفنان عنهم بأنهم يشبهوه. صبية يدكون أيديهم في جيوبهم ويرتصون ويتلاصقون جسدياً ليشكّلوا خطوط دفاع ضد الأهوال التي تهددهم. كما نذكر الفنان سمعان خوام و«مُراهقه» الأبديّ المدعوم دوماً بعصفور أشد مراهقة منه.

ويبرز الفنان إلياس إيزولي في أعمال رائعة ركزت في معظمها على ملل دفين تغلل وسكن شخوصه المراهقة بامتياز.

كم يستغرق الأبد؟

عندما قدّم الفنان التشكيلي ساشا أبوخليل ذاته في معرضه الفردي الأول في صالة «أجيال» في بيروت بعنوان «تحت جليد البحار المتكسر» لم يتوان عن تصوير ذاته في أكثر من لوحة منها «بيت الجميلات النائمات» و«رسائل من العالم السفلي» على أنه رجل مُرهق ومتقدّم في السن على الرغم أنه لم يتخطّ الثالثة والخمسين من عمره. وقدّم في المعرض ذاته بضعة لوحات قال عنهما الفنان إنهما عن ابنه، وتمثّلانه عندما كان يافعاً.

ناقدة وتشكيلية من لبنان

إبراهيم برهو

مقال

أزمة الفلسفة العربية
بين الغموض والتعقيد

ماهر عبدالمحسن

تعاني الفلسفة العربية من أزمة كبيرة ومزمنة. ويمكن الدخول إلى هذه الأزمة من أكثر من مدخل، ولهذا السبب توجد العديد من الدراسات التي تناولت هذه الأزمة بعدد هذه المداخل، وتنوعت بحسب تنوعها.

وفي كل الأحوال، فإن المداخل جميعها يمكن أن تندرج تحت مبحثين: الإبداع والتلقي. فقضايا الإبداع الفلسفي ترتبط بالتمييز بين دراسة الفلسفة وبين ممارسة فعل التفلسف، ويكون الحل دائما في البحث عن الكيفية التي يمكن أن يتحول بها المفكّر العربي من مرحلة الدرس الفلسفي إلى مرحلة التفلسف، وهي مسألة من الصعوبة بمكان حيث وقفت معظم الدراسات التي عُنيت بهذه القضية عند حدود الدعوة إلى التفلسف دون أي محاولة حقيقية لممارسة فعل التفلسف. كما يدخل في سياق هذه القضايا ما تعلق بقضايا الترجمة وإشكاليات المصطلح الفلسفي، والطريقة المثلى لنقل المصطلح من لغة إلى أخرى ومن بيئة إلى أخرى.

وقضايا التلقي ترتبط بصعوبة الفهم، وعزوف القارئ عن تلقي الخطاب الفلسفي، خاصة في صيغته الأكاديمية المتخصصة، وهي مسألة تثير إشكاليات الغموض والتعقيد في النص الفلسفي. والحقيقة أن كلا المدخلين لأزمة الفلسفة العربية مرتبطان ببعضهما البعض، ذلك لأن أزمة التلقي تجد حلها في حل أزمة الإبداع.

في هذا المقال سنحاول إلقاء الضوء على أزمة الغموض والتعقيد في النص الفلسفي، وكيفية الخروج من هذه الأزمة، إيمانا منا بضرورة العمل على مد جسور التواصل بين الإبداع والتلقي الفلسفيين، حتى يمكن للفلسفة أن تقوم بدور فاعل في التغيير الاجتماعي والسياسي والفكري. ولأن من أكثر النتائج سلبية لغموض الفلسفة وتعقيدها، هو بعدها عن واقع الحياة ومشكلات الإنسان اليومية، فقد وقفت عند حدود النظر والتجريد دون تحقيق أي مردود عملي على أرض الواقع.

ومن الأمور التي ينبغي الإشارة إليها أن أزمة الفلسفة بهذا المعنى، إنما هي أزمة عامة تخص المنجز العربي والغربي على السواء، لأن مسألتي الغموض والتعقيد هما من المسائل التي تطال النص الفلسفي الغربي على مدار تاريخه، غير أن الفارق إنما يكمن في أن مفكري الغرب قد فطنوا إلى هذه الأزمة وقاموا بمحاولات عملية ناجحة في سبيل تبسيط الفلسفة للقارئ العام من ناحية، وفي الاقتراب بالفلسفة من قضايا الحياة اليومية من ناحية أخرى.

وبهذا المعنى فإنه بالرغم من تناولنا لأزمة الفلسفة العربية، إلا أننا سنستعين بالكتابات الغربية التي أسهمت في هذا السياق، من أجل استلهام الحل لأزمتنا الخاصة.

الغموض في اللغة هو الإبهام وعدم الوضوح. والغموض الفلسفي يأتي من أن عدة الفلسفة ليست سوى مفاهيم ذات دلالات محددة عن هذا الفيلسوف أو ذاك أو في الفلسفة عموما ولا يستطيع الجاهل بهذه المفاهيم وبما صدقها أن يفهم النص الفلسفي فتقع الشبهة في الفلسفة بأنها تقول ما لا يُفهم. (أحمد برقاوي، الكتابة والغموض، صحيفة العرب الإلكترونية، 2017/6/6).

ويرى نيجل وربورتون، وهو واحد من المتخصصين في تبسيط الفلسفة للعامة، أن الوضوح هو أن تعبّر عن نفسك بطريقة تسمح للقراء باستيعاب ما تقول. فالوضوح يسهم في تقليل سوء الفهم، في حين أن الغموض يضع بعض القراء في حيرة من قصدك. وإذا كانت هناك بعض الأنواع من الكتابة التي لا يُعد فيها الغموض عيبا، لأن بعض الكتاب يكون الهدف من كتاباتهم أن تُفهم بطرق متعددة، فإن كنت لا تفهم بالتحديد قصد من تحاوره، فكيف ستناقشه؟ (رقية التهامي، أهمية الوضوح في الفلسفة، الباحثون المصريون، 2017/8/31).

وفي المقابل يرى محمد عابد الجابري أن الفلسفة ليست غامضة كما يشاع، وإنما -على العكس- الفلسفة هي التي تعمل على إزالة الغموض. فالفلسفة ليست إذن خطابا غامضا، بل هي خطاب ضد الغموض الذي يستتر وراء وضوح بادئ الرأي، ضد الوضوح الذي يقبله الناس مجانا من اللغة اليومية، لغة المشهور، لا بل لغة الإشهار والموضة. (محمد عابد الجابري، راهن الفكر الفلسفي).

وإذا انتقلنا إلى مفهوم التعقيد فلن نجد له أي حضور كبير لدى المعنيين بأزمة الفلسفة بنفس درجة حضور مفهوم الغموض.

والتعقيد لغة هو تأليف الكلام على وجه يعسر فهمه لسوء ترتيبه وهو التعقيد

اللفظي، أو لاستعمال مجاز بعيد العلاقة، أو كناية بعيدة اللزوم وهو التعقيد المعنوي. (معجم المعاني).

والتعقيد (Complexity) عكس التبسيط والبساطة. والتعقيد والمعقد يترافق دوما مع مصطلح المتركب والمركب (Complicated). وعملية التعقيد تتضمن ارتباطا وثيقا بين عناصر مختلفة لتشكيل اعتمادية متبادلة وتشكل كلا واحدا يؤلف جسما له خاصيات جيدة، خصائصه أكبر من مجموع صفات المكونات.

أما التركيب فهو عبارة عن عملية تطوي الأجسام لإخفاء أوجه من بعض المكونات وإظهار أخرى. (ويكيبيديا).

وربما يأتي الغموض من التعقيد، فكلما كانت المفاهيم الفلسفية المستخدمة أو المباحث موضوع التفلسف أكثر تعقيدا كانت أكثر عرضة للالتباس وإساءة الفهم. والاتجاه إلى محاولة التبسيط الفلسفي كان المحور الأساس في فكر ديكارت أبو التنوير في القرن الثامن عشر. ويمكن النظر إلى مقولة التعقيد كمقولة فلسفية متداولة منذ ولادة العقلانية الديكارتية، حيث سيمنحنا ديكارت ولأول مرة فكرة جديدة عن البساطة، في مقابل التعقيد. وهذا الأمر يقوم بالأساس على استدلالين: يستند الأول للبساطة تبعا لقاعدة البداهة (الوضوح والتميز)، ويقوم الاستدلال الثاني على مبدأ الاستنباط. من خلال البرهنة على وجود حركات خطية متصلة، تعتمد على مبدأ العلية. (مصطفى قشوح، تطور براديم التعقيد).

والمدهش في الأمر أن هذا البراديم الديكارتي للبساطة تم تجاوزه في الفلسفة المعاصرة، وحل محله براديم التعقيد على يد إدغار موران، الذي يرى أن التعقيد جزء من أي ظاهرة، فلا يمكن أن تفصل الخاصية التعقيدية عن كل ظاهرة. ومن هنا يدعونا موران إلى ضرورة البحث عن فكر مركب أساسه التعقيد في مقابل البساطة.

فالتعقيد هو نسيج أو مجموعة من المكونات المتناثرة، والمجموعة بشكل يصعب التفريق بينها. وهذا البراديم هو وسيلتنا الوحيدة لتحقيق نوع من التداخل والتناهج المفتوح بين المعارف والعلوم.

والملاحظ أن قضية البساطة والتعقيد في التاريخ الفلسفي منذ ديكارت وحتى موران إنما هي إشكالية إبستيمولوجية تعنى بالكيفية التي

ومن الأمور التي ينبغي الإشارة إليها أن أزمة الفلسفة بهذا المعنى، إنما هي أزمة عامة تخص المنجز العربي والغربي على السواء، لأن مسألتي الغموض والتعقيد هما من المسائل التي تطال النص الفلسفي الغربي على مدار تاريخه، غير أن الفارق إنما يكمن في أن مفكري الغرب قد فطنوا إلى هذه الأزمة وقاموا بمحاولات عملية ناجحة في سبيل تبسيط الفلسفة للقارئ العام من ناحية، وفي الاقتراب بالفلسفة من قضايا الحياة اليومية من ناحية أخرى

يمكن أن تتحقق بها المعارف اليقينية، ولم تكن إشكالية خاصة بالخطاب الفلسفي أو البحث الفلسفي، أي أن الفلسفة في حد ذاتها وأزمتها لم تكن هي المستهدفة من الأطروحات المعرفية التي قدمها الفلاسفة خلال القرنين الماضيين.

وبهذا المعنى يمكننا أن نعود إلى إشكاليتنا الخاصة لنعيد طرحها وفق فهمنا الخاص للأزمة، وفي ضوء الفكر الغربي الذي يمكن أن يمدنا بالدعم النظري المؤيد لوجهة نظرنا، فإذا كان الغموض يرتبط بلغة الخطاب الفلسفي، فإن التعقيد يرتبط بمضمون هذا الخطاب. وإذا كان الغموض اللغوي يأتي من طغيان اللغة المفاهيمية الصعبة التي يستخدمها المشتغلون بالفلسفة، فإن التعقيد إنما يأتي من طغيان القضايا الكلية الكبرى على البحث الفلسفي. فالقضايا الأنطولوجية وتلك ذات الطابع الميتافيزيقي من شأنها أن تصرف القارئ العام عن قراءتها فضلا عن استيعابها والتعاطي معها.

من هذا المنطلق نقترح لونا من التفلسف يخاطب الإنسان العادي ويهتم بقضاياه اليومية. ونحن هنا لا نرمي إلى حصر الفلسفة في هذا الجانب الذي قد يبدو بسيطا وضيقا من الوجود، ولكننا نرمي فقط إلى تأسيس لون خاص من التفلسف بجانب التفلسف التقليدي في صيغته العلمية الأكاديمية.

ولكي نحقق هذا الهدف ينبغي أن نعمل على حل إشكاليتي الغموض والتعقيد سالفتي الذكر.

بالنسبة للغموض، فإن السبيل إلى تجاوز هذه العقبة إنما يكون من خلال الاستفادة من اللغة الأدبية، واعتماد السرد أسلوبا للتعبير عن الفكر الفلسفي أو المضامين ذات الأبعاد الفلسفية.

والحقيقة أن ارتباط الفلسفة بالأدب ليس بالأمر الجديد، فكثيرا ما كانت تحمل الأعمال الأدبية مضامين أو رؤى فلسفية ما كان من الممكن أن تصل للجمهور العام أو حتى المثقف لولا التعبير عنها في قالب شعري أو روائي أو مسرحي، وتاريخ الأدب العالمي يشهد بذلك. وربما كان المثال الأبرز -في هذا السياق- هو الفلسفة الوجودية التي تحقق لها الانتشار الواسع بين القراء من خلال تجسيدها في أعمال أدبية ذات رواج وشهرة كبيرين، خاصة لدى سارتر وكامي، وبصفة أخص في أعمال

من قبيل «الغثيان» و«الجلسة سرية» للأول، و«الغريب» و«الطاعون» للثاني.

غير أننا لا نقصد -تحديدا- إلى هذا اللون من الأدب، ولكن نقصد إلى الأسلوب، أي أن يكون السرد والصورة الشعرية هما الأساس حتى لو كان الشكل النصي بحثا أو مقالة، ولعل نيتشه من أكثر الفلاسفة الذين انتهجوا هذا الأسلوب في كتاباته الفلسفية، خاصة «هكذا تكلم زرادشت»، الذي قيل في وصفه «لعل ما يميز هذا الكتاب عن المؤلفات الفلسفية جميعها تقريبا هو طابعه الأدبي الشعري الذي يجعل منه كتابا «للجميع» كما يسميه صاحبه ولعله لا بد أن نعود أكثر من ألفي سنة إلى الوراء، أي إلى أفلاطون كي نعثر على كتب فلسفية محررة بشكل أدبي يمكن أن يجعل منها كتبا للمطالعة تستطيع أن تكون في متناول الجميع» (علي مصباح، توطئة الكتاب، 2007).

كما يعتبر زكي نجيب محمود -في رأينا- واحدا من الفلاسفة العرب القليلين الذين كانوا يكتبون الفلسفة بلغة أدبية جذابة، حتى أنه جعل بنية كتابه «المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري» مستمدة من الصورة الأدبية البديعة لوصف النور الإلهي على نحو ما وردت في القرآن الكريم.

والحقيقة أن المعنيين بالشأن الفلسفي في الغرب فطنوا إلى هذه الحقيقة، فصدرت العديد من المؤلفات التي تحاول أن تقرّب الفلسفة وتاريخها إلى القارئ العام بأسلوب أدبي يخلو من التعقيد مثل رواية «عالم صوفي» لجوستاين غاردر، و«فكر بنفسك» لينسن زونتجن و«تعلم الحياة» للوك فيري. ويعد كتاب غاردر عملا روائيا بامتياز لأنه يحتوي على حكاية وشخصيات وحبكة، لكن الملفت أنه يطرح تاريخ الفلسفة كله في سياق هذه الحبكة بأسلوب أدبي بسيط وجذاب من خلال فتاة صغيرة تدعى صوفي أمندسون تكره الدروس المدرسية التقليدية والحياة اليومية الرتيبة في المنزل، وتبدأ في طرح أسئلة فلسفية عفوية على نفسها، ثم -وبحيلة فنية-تتلقى الإجابات عن طريق رسائل تتلقاها عبر صندوق البريد من شخص مجهول، يعرف تاريخ الفلسفة وينقله إليها بأسلوب جذاب يناسب سنها. والكاتب في الحقيقة عندما يقوم بهذا السرد إنما ينقل للقارئ العادي تاريخ الفلسفة وقضاياها المعقدة بطريقة تخلو من التعقيد. وأهم ما يميز هذه الرواية -رغم بساطتها- هو قدرة الكاتب على المزج بين ما هو فلسفي وما

إذا كان الغموض يرتبط بلغة الخطاب الفلسفي، فإن التعقيد يرتبط بمضمون هذا الخطاب. وإذا كان الغموض اللغوي يأتي من طغيان اللغة المفاهيمية الصعبة التي يستخدمها المشتغلون بالفلسفة، فإن التعقيد إنما يأتي من طغيان القضايا الكلية الكبرى على البحث الفلسفي. فالقضايا الأنطولوجية وتلك ذات الطابع الميتافيزيقي من شأنها أن تصرف القارئ العام عن قراءتها فضلا عن استيعابها والتعاطي معها

هو حياتي ويومي بطريقة مدهشة، فيمكن أن نقرأ فقرة من هذا القبيل «ما هو الشيء الأهم في الحياة؟.. إذا ما وجهنا هذا السؤال لرجل لا يجد ما يشبع جوعه، سيجيبنا أنه الطعام. الذي يرتجف بردا سيقول إنها الحرارة، أما الذي يعاني من الوحدة فسيجد أنها صحبة البشر الآخرين.. لكن هناك شيء آخر نحتاجه كلنا: هو أن نعرف من نحن، ولماذا نعيش؟». (الرواية، ص 19).

وخلافا للتاريخ النظري للأفكار الفلسفية الذي يقدمه غاردر في روايته المشار إليها يهتم زونتجن، العالم الألماني الفيزيائي، بتطبيقات الفلسفة في المجالات المختلفة، ومن ثم بكيفية التفكير وبما يفعله الفلاسفة حين يتفلسفون، وفي هذا الصدد يقول د. عبدالسلام حيدر (مترجم الكتاب في مقدمته) «.. فهو يوصل تطبيقات التفلسف الأكثر تأثيرا بشكل غير مجرد، وإنما مثل لعبة مسلية يدعو القارئ للمشاركة فيها، وهو يستخدم في هذا لغة طازجة لا يخشى الإفادة من اللهجات الألمانية المتنوعة، وقد اقتضى الأمر منا أن نجاريه».

والحقيقة أن كتاب زونتجن تكمن أهميته بالنسبة إلى موضوعنا في أنه قام بإعادة كتابة كتاب «الجدل» لأرسطو بشكل عصري يمكن أن يفيد منه القارئ غير المتخصص، خاصة أنه تكثر فيه من الأمثلة والألعاب أو التمارين الفكرية التي تجعل من التفلسف مهارة عملية قابلة للتعلم والتطبيق. وفي هذا السياق يقول «.. إن كل التطبيقات تهدف إلى إضعاف التبعية لآراء الآخرين، فهي تفتح مجالات للخواطر والأفكار، وتشحذ القدرة على الحكم. وفي هذا تكمن طاقتها المحررة، فهي تزيد القدرة على التفكير الذاتي وإعمال الفكر».

وإذا كان غاردر يقدم لنا الفلسفة بلغة أدبية من خلال الإطار الروائي، ويقدم لنا زونتجن الفلسفة عبر الأمثلة والألعاب المسلية والنماذج التطبيقية، فإن لوك فيري في كتابه «تعلم الحياة» يقدم لنا الفلسفة من خلال الخطاب الشفاهي الذي اعتمد فيه على لقاءاته المباشرة مع الناس، الذين كانوا لا يستسيغون الفلسفة ويطالبونه بمزيد من الشرح والتبسيط، وقد كان هذا الكتاب نتاجا لهذه اللقاءات الشفهية بعد إعادة تنظيمها وصياغتها في شكل كتاب، كما كان استجابة منه للشكوى المتكررة من القراء الذين كانوا لا يستطيعون فهم ما يكتبه في مؤلفاته السابقة.. فكيف استطاع فيري أن يصوغ نصا فلسفيا يخاطب عامة الناس؟

يجيب فيري بأن ذلك تحقق «.. بالذهاب نحو ما هو أساسي دون الاستعانة بكلمات أو اقتباسات معقدة، وكذلك بدون تلميحات إلى نظريات غير معروفة من المستمعين إليّ. ولدى تقدمي شيئا فشيئا في سرد تاريخ الأفكار أدركت أنه لا يوجد في المكتبات ما يعادل ذلك المقرر الذي كنت بصدد تكوينه كما تيسّر دون الاستعانة بمكتبتي». (الكتاب، ص 13).

هذا، ويقدم فيري مجموعة من الأفكار الهامة في ما يتعلق بعلاقة الفلسفة بالجمهور العام، منها أن الفلسفة ينبغي أن تكون في عداد «الثقافة العامة» مثل تاريخ فرنسا وبعض المرجعيات الأدبية، والشذرات التي نجمعها من علمي الأحياء والفيزياء.

كما يرى ضرورة أن يلم كل إنسان -مهما كان تخصصه- بشيء من الفلسفة، لأن كل أفكارنا ومسلماتنا وقيمنا تندرج، دون أن ندري، ضمن رؤى للعالم تشكّلت وتماسك بنيانها عبر تاريخ الأفكار. ليس هذا فحسب ولكنها تستطيع أيضا، وببساطة، مساعدتنا على العيش بشكل أفضل وأكثر حرية.

هذا بالنسبة للشق المتعلق بتجاوز إشكالية الغموض، فماذا عن إشكالية التعقيد؟

كما ذكرنا، فإن التعقيد في الفلسفة، يرتبط غالبا بالمضمون، أي بالموضوعات التي تتناولها الفلسفة والتي تشكل قضايا ميتافيزيقية كبرى يعجز الإنسان العادي أو القارئ غير المتخصص عن استيعابها.

والحل هنا إنما يكون بتسليط الضوء الفلسفي على القضايا الصغرى، التي ترتبط -في الغالب- بالحياة اليومية وتتماس مع اهتمامات الرجل العادي. وأيضا لن نعدم كتابات عديدة في هذا السياق لدى التراث الفلسفي الغربي خاصة المعاصر منه. وهنا يمكننا الاستعانة بثلاثة أمثلة هامة لفلاسفة كبار لهم باع طويل في الكتابة الفلسفية الأكاديمية والمتخصصة، ومع ذلك نجحوا في الخروج بتحليلاتهم الفلسفية العميقة إلى قضايا الحياة العامة الأرحب، وتناولوا قضايا يومية بسيطة.

والأمثلة هي «أساطير الحياة اليومية» لرولان بارت، و»في مدح الكسل» لبرتراند راسل، و»فلسفة الضحك» لهنري برغسون.

«أساطير الحياة اليومية» هي مجموعة من المقالات أو النصوص التي كتبها بارت منفصلة، بمعدل نص واحد كل شهر خلال عامي 1954 و1956. وأهم ما يشير إليه بارت في هذا الصدد أن اختيار الموضوعات كان عشوائيا

يطرح بارت قضية شديدة الأهمية والخطورة وهي «أسطورة الحياة اليومية»، فالأسطورة العصرية بهذا المعنى عبارة عن صناعة أيديولوجية محبوكة بمهارة من أجل تصدير الزيف وبناء عالم وهمي يستند إلى حواس بليدة وغير مدربة، غير أن أهمية كتاب بارت بالنسبة إلينا أبسط من ذلك بكثير، وهي استمداد المشروعية من أجل إنتاج خطاب فلسفي يتناول أشياء شديدة البساطة والحميمية في حياة الناس

ولا يخضع لأي خطة مسبقة، لأن الأمر كان يتعلق بالحالة الراهنة كما كان يراها. وبهذا المعنى كانت الموضوعات شديدة التنوع بحيث كان من الممكن أن تتناول موضوعات من قبيل: مقالة صحفية، صورة من مطبوعة أسبوعية، فيلم، عرض مسرحي، معرض رسم.. إلخ.

وكان دافع بارت لتناول هذه الموضوعات هو البحث عن الدلالة المختبئة تحت السطح الظاهر في كل مظاهر الحياة الثقافية اليومية، فالرسالة التي ترسلها وسائل الإعلام هي رسالة مخادعة تظهر شيئا وتبطن شيئا آخر، وهي بذلك تصنع أسطورتها الخاصة. فالأسطورة -كما يفهمها بارت- ليست تلك الموجودة في الأزمنة السحيقة، ولكن الأسطورة موجودة بيننا الآن، في كل ما هو مألوف ويومي. وفي هذا الصدد يقول «في هذا الكتاب شيئان: الأول عبارة عن نقد إيديولوجي للغة الثقافة، المسماة بالثقافة الجماهيرية، والثاني تفكيك سيميولوجي أولي لهذا اللغة. لقد فرغت لتوي من قراءة سوسير، وخرجت بقناعة هي أننا حينما نعالج «التصورات الجماعية» باعتبارها منظومات علامات، يمكننا أن نأمل بالخروج من الإدانة الورعة وتوضيح تفاصيل الخداع الذي يحوّل الثقافة البرجوازية الصغيرة إلى طبيعة شاملة» (ص 9).

يطرح بارت قضية شديدة الأهمية والخطورة وهي «أسطورة الحياة اليومية»، فالأسطورة العصرية بهذا المعنى عبارة عن صناعة أيديولوجية محبوكة بمهارة من أجل تصدير الزيف وبناء عالم وهمي يستند إلى حواس بليدة وغير مدربة، غير أن أهمية كتاب بارت بالنسبة إلينا أبسط من ذلك بكثير، وهي استمداد المشروعية من أجل إنتاج خطاب فلسفي يتناول أشياء شديدة البساطة والحميمية في حياة الناس من قبيل: عالم المصارعة، الحياة الزوجية، إعلانات المنظفات، النبيذ والحليب، المطبخ الزخرفي، الاستريبتيز، التنجيم، السيارة السيتروين.. إلخ. أما أن تكون الدراسة سيميولوجية أو فينومينولوجية أو تفكيكية أو بنيوية.. إلخ، فهذه مسألة تخضع لحرية الكاتب في الاختيار طالما أن الموضوع - في النهاية- سيكون مما يرتبط بحياة الناس الواقعية.

في كتاب «في مدح الكسل» يقدم لنا الفيلسوف الإنكليزي الكبير الذي اشتهر بكتاباته الدقيقة والعميقة في مجال الرياضيات والمنطق، مقالا طريفا وجديدا في بابه. فهو يتحدث عن الكسل بوصفه فضيلة، وعن العمل باعتباره رذيلة. ولأن راسل فيلسوف كبير، فهو لا يقدم مقاله على سبيل المزاح، لكنه يطرح قضية لا تخلو من أهمية وجدية. إن راسل يرى أن إنسان العصر الحديث لم يعد في حاجة إلا أكثر من أربع ساعات للعمل، وأن ينعم بعد ذلك بالفراغ الذي سيتحقق له بعد تقليل ساعات العمل. وحجة راسل في هذا الطرح أن الثورة الصناعية، والتقدم العلمي والتقني الكبير الذي تحقق للبشرية كفيلان بتحقيق حجم الإنتاج المطلوب لأن يحيا البشر جميعهم في سعادة، خاصة إذا تحقق التوزيع العادل للثروات.

والمفارقة أن راسل عندما يتحدث عن الفراغ، لا يتحدث عنه بوصفه مرادفا للبطالة، بل على العكس، تعتمد رؤية راسل على استغلال وقت الفراغ في ممارسة أعمال أخرى يفضلها كل إنسان بحسب رغبته، فمن يحب الموسيقى يستطيع تعلمها وممارستها بحرية ومتعة طوال وقت الفراغ الذي سيزداد حجمه إذا ما تحققت رؤية راسل، ونفس الشيء سينطبق على كافة المجالات سواء أكان رياضة أم فن أم علم.

وتتلخص رؤية راسل في هذه الفقرة «يجب الإقرار بأن الاستغلال الحكيم للفراغ هو نتاج المدنية والتعليم وأن الإنسان الذي اعتاد على العمل ساعات طويلة يصيبه الملل لو أنه أصبح متعطلا بين يوم وليلة. ولكن بدون جانب كبير من الفراغ يجد الإنسان نفسه محروما من الكثير من أطايب هذه الحياة. لم يعد هناك داع لكي يعاني غالبية الناس من هذا الحرمان. والتقشف السخيف الذي يحمل طابع التضحية هو الذي يجعلنا عادة نستمر في الإصرار على العمل بكميات ضخمة رغم أن الحاجة إليها لم تعد قائمة» (ص 28).

وليس هناك شك في أن القارئ العادي لن يفكر مجرد تفكير في أن يقرأ كتابا لراسل يدور حول الرياضيات أو المنطق، لكنه في المقابل لن يتردد في قراءة كتاب يتحدث عن الكسل والفراغ وكيفية توفير الوقت للاستمتاع بالحياة وممارسة الهوايات.

وإذا كان بارت يتحدث عن الثقافة بعامة من خلال بعض مظاهر تجلياتها في الحياة اليومية، وحدثنا راسل عن لون مهم من ألوان النشاط الإنساني وهو العمل، فإن برغسون يخوض تحديا فلسفيا أكبر عندما يقدم على

الحل هنا إنما يكون بتسليط الضوء الفلسفي على القضايا الصغرى، التي ترتبط -في الغالب- بالحياة اليومية وتتماس مع اهتمامات الرجل العادي. وأيضا لن نعدم كتابات عديدة في هذا السياق لدى التراث الفلسفي الغربي خاصة المعاصر منه. وهنا يمكننا الاستعانة بثلاثة أمثلة هامة لفلاسفة كبار لهم باع طويل في الكتابة الفلسفية الأكاديمية والمتخصصة، ومع ذلك نجحوا في الخروج بتحليلاتهم الفلسفية العميقة إلى قضايا الحياة العامة الأرحب، وتناولوا قضايا يومية بسيطة

دراسة ظاهرة الضحك بوصفها ظاهرة إنسانية بامتياز، فلا شيء هزليا خارج ما هو «بشري» بشكل خاص على حد تعبيره.

ورغم طرافة وغرابة الموضوع فإن المترجم يحرص على إبراز البعد الجدي فيه عندما يقول «.. فالضحك مطلب فردي واجتماعي، خصوصا في الأزمات المتمادية، ولكن كتاب الضحك هذا ليس أداة تسلية، الأولى أن يكون حافز تفكير. هذا الكتاب لا يُقرأ إلا في حالة من النشاط قوية. فاللغة وأسلوب المعالجة ومضمون الأفكار يقتضي ذلك» (د. علي مقلد، ص 5).

وفي السطور الأولى من الفصل الأول يحدد برغسون أسئلته التي يشرع في الإجابة عنها في الكتاب، وهي: ماذا يعني الضحك؟ ماذا يوجد في عمق الشيء المضحك؟ ماذا يوجد من شيء مشترك بين تكشيرة المهرج، والتلاعب بالكلام، وغمز المسرح الهزلي، ومشهد الكوميديا الذكية؟ ما هو هذا التقطير الذي يعطينا روح العطر، الدائم الذاتية، والذي تأخذ منه المستحضرات المتنوعة: أما رائحتها المزعجة أو عطرها الناعم؟

ومن الواضح أنه بحث ماهوي يهدف إلى الوصول للمعنى الكلي للضحك، وللبنية الثابتة والمشتركة لمظاهر الضحك أو الهزل. وهو بحث فلسفي بالمعنى الدقيق رغم غرابة الموضوع واقترابه من ذائقة القارئ العادي إلى درجة الابتذال، غير أن برغسون -مثل مترجمه- يحرص على إبراز جدية الموضوع بل احترامه له، فيقول «... إننا لا نهدف إلى حبس الأصالة الهزلية ضمن حد أو تعريف. إننا نرى فيها، قبل كل شيء، شيئا حيا. ونحن نعالجها، مهما كانت حقيرة، بما يتوجب من احترام للحياة... ونحن لن نحتقر شيئا مما سوف نرى. وربما سنربح، من خلال هذا الاتصال المباشر، شيئا أكثر مرونة من تعريف نظري» (ص 9).

وأخيرا، يمكننا أن نقول إننا ربما لا نعدم أحدا من مفكرينا العرب ممن يستخدمون اللغة الأدبية، البعيدة عن التعقيد، في تعبيرهم عن أفكارهم الفلسفية، لكننا -للأسف- ربما لا نجد من يجرؤ على إلقاء الضوء الفلسفي على موضوعات يومية تبدو هامشية ومبتذلة.

كاتب من مصر

قصص من ليبيا

حسين جمعان

هذه باقة من القصص، لكاتبات وكتاب من ليبيا، تفتح نافذة على الكتابة القصصية الجديدة. بعضها لأقلام شرع أصحابها في نشر أعمالهم الأولى خلال الربع الأخير من القرن الماضي، وبعضها لأقلام بدأت الكتابة مع مطلع الألفية الجديدة، وفي كلتا الحالتين، تحيلنا هذه القصص بلغتها وموضوعاتها وصيغها الفنية، وكذا الهموم التعبيرية والجمالية التي ميزتها على مساحة إبداعية ظليلة، وجغرافيا أدبية غير واضحة المعالم بفعل التاريخ الاجتماعي والسياسي القلِق لبلد حُكم لنصف قرن بطريقة غريبة من قبل دكتاتور عسكري غريب الأطوار، كان قائدا سياسيا، ومفكرا وعسكريا وأديبا، غابت بلاده عقودا وراء صورته الشمولية.

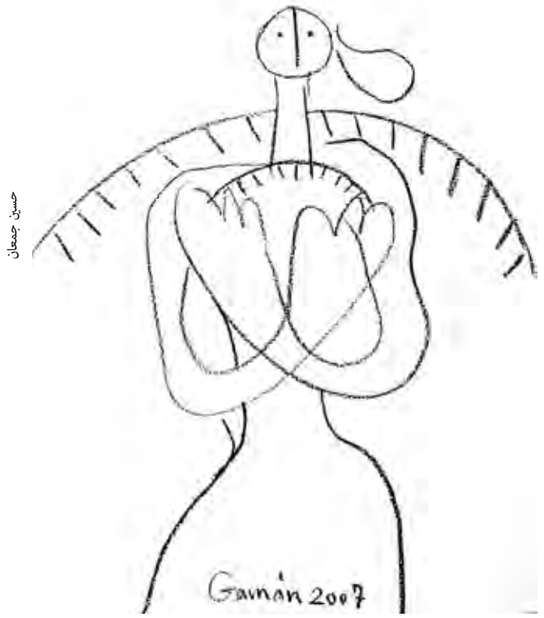
هنا في هذه القصص سوف نتعرف على ملامح من لغة الكتابة القصصية، من خلال عينات أدبية لا نعتبرها تمثيلا للأدب القصصي الليبي بمقدار ما نرى فيها أصواتا، يمكن أن تشكل مع غيرها مما تذخر به الحياة الأدبية لليبيين، لوحة أوسع بكثير مما نحاول أن نقدمه في هذا الملف.

ونعتبر نشر هذه القصص مجتمعة محاولة أولى نأمل أن تكون عتبة لمعرفة أوسع بالإبداع القصصي في ليبيا. وفي الوقت نفسه، نريد من هذا الملف أن يكون دعوة مفتوحة لكتّاب القصة في ليبيا وغيرها من جغرافيات الأدب العربي لإغناء "الجديد" بالكتابة القصصية المبتكرة والجريئة ■

قلم التحرير

عطر

خيرية فتحي عبدالجليل



حسين جمعان

استيقظَ باكرا، زفرَ طويلا، شهقَ، تسرب، انثنى، تصاعدَ عاليا وأفلتَ من قارورتي، أفلتَ جامحا، امتدَ، طافَ بالمكان، طافَ طويلا، انتشرَ، تبددَ، ارتفعَ، دارَ حول أهداب ثوبي، فاضَ، سكبَ شذاه، أوغل في التلاشي، هاجرَ إليك، ضلَ الطريق، عرج ولم يصل بعد، ملأ الأودية، تبدد وانتشر بضراوة ثم عاد ورسمَ على وجه الأفق أشكالا غامضة، نطقَ العطر شعرا، رتبَ أبيات قصيدته وعادَ غريبا حاملا نبوءة، رتلَ أوجاعه، رتلها طويلا، عطرّ فاضَ، هبطَ، تقاطر، تماهى، تفردَ، عشقَ، تنبأ وكتبَ.

ألقى قصائده على مسامع الريح، وفي أفواه الموج وألسنة النار وفي الطرقات، طارد العابرين، تاه خلف وردة، أغرته فراشة، تنزه كثيرا وراء ريشة ذات ألوان نادرة، اقتفى أثر ندى، صادق شعاعا مرتعشاً، ثم عاد، يائساً كان، منكسرا لاهثا جافا منطفئا، ألقى على مسامع قارورتي بقايا شذى كان ضائعا عالقا بتلابيب نسمة عابرة، ثم لفظ أنفاسه، مات جافا، مات جافا باهتا، لم يصل ولم يجد من يصغي إلى أنين شذاه.

عرّافة

كتبتُ العرّافة طلسما غامضا في قعر القدح، ودست وصفة من الإعشاب تعويذة لجلب المحبوب. أراقتْ سائلا في لون الدم أمامي. قرأت تمائم وتعاويذ. رسمتْ حروفا خفية فوق جبهتي. أحرقتْ بخورا. رمت الأفق بنظرة غائبة. كانتْ تستفتي النجوم. تستشير الأفلاك في حضوري إليها زاحفة على بساط الحنين. تمتمتْ ببعض الكلمات الغامضة. قرأتْ الطوالع. أرقام وحسابات فلكية مبهمة. تركتني أرتجف على بساطها المهترئ البائد وانهمكتْ في طقوسها.

كنتُ جاثية أمامها أرتجف، وعقلي يركض بعيدا في طرقات ودهاليز ذاكرة متعبة بفعل لحظات حب غائرة كوشم قديم بين التلافيف. وحدسي لا يطمئنني.

اقتربتْ مني. علقتْ على صدري بعض التعاويذ. ناولتني القدح. أرهقتني بالأبخرة المتصاعدة من مواقدها.

كنتُ أتلو تعاويذ حبي على مسامع الأبخرة المتصاعدة وعلى مسامع العرافة وأنا أرتجف. أصرخ وأتلوى من شدة الألم. بدأتْ رياح صفراء ساخنة تزفر أنفاس صحراء تلف المكان حين تعلق الأمر بحديث القلب. ثارتْ عاصفة. اخترقتْ معبد الساحرة. لوحتْ بالتعاويذ بعيدا. نفثت العرافة أنفاسها في وجهي بشراسة. لم تهبط السكينة ولا الطمأنينة إلى قلبي. كنتُ مذعورة. فلماذا حملتُ ثقل حنيني وحرائق الروح وجئتُ أطلب الخلاص من عرّافة؟

هتفت.

قالت.

أقول لقد صرختْ:

- اللعنة لم أشعر بالسطوة على أي شيء مذ دخلت مغارتي! تعطلتْ طلاسمي. خانتني تعاويذي. انحسرتْ تمائمي. انقلبتْ شفراتي السحرية أشعارا للحب دون أن أدري. ذابت وريقاتي العتيقة تحت سطوة عشقك الرهيب له فلماذا أنقلب السحر على الساحر؟

منهكة أصبحتْ. غادرتْ المكان ملطخة بسحرها الذي بطل بفعل تقادم الحب في قلبي. لا حول لها ولا قوة.

وغادرتها كما جئت إليها محملة بثقل حنيني.

حضرة السيد ظِلّي

حسام الدين الثني

حسين جمعان

- أنت يا من يدخل القشّ ولا «يُخربش»، من كذب عليك وأخبرك بأنك ضوء أسود؟ أنت لست أكثر من ظلام. كربون عديم الملامح لصورتي يقلدني ويحاكي مشيتي.

تفاقم الموقف. ارتفع صوتي وارتفع صمته حتى وصفني بالبدين الغبي فضربته. أمسكته من شَعره ولكمت بوجهه الأرض. ثم أخبرته بأنه كومة ظلام لا فائدة لها مثل عظام حوض الحوت والزائدة الدودية، لا وظيفة لها غير تنغيص صاحبها مرّة في العمر.

تضخمت الأزمة حتى رغبت في تعذيبه: عرّضته لنوبات تسليط الضوء المباشر. صار يتخبّط كل مرة، يتصبب عرقا ويصرخ بأعلى صمته.

ارتديت ملابسي الرياضية وأرغمته على ارتداء ظلّ ملابسي الرياضية وأنا أقول:

- ليست الأمور على هواك فأنت ظلي ويجب أن تتبعني ورِجلك فوق رقبتك. ستلعب معي المباراة مثل ظل رَجل طيب، شئت أم أبيت.

خرجتُ من باب البيت فيما تشبّثَ هو بظلّ الباب. فسحبته بقوّة وجررته من قدميه. كانت أصابعه تحرث الأرض مثل أصابع محمود المليجي في فيلم «الأرض».

بدا الأمر أكثر تعقيدا في الملعب. انقلبت موازين السيطرة لمصلحة ظلّي حين اغتنم فرصة وقوفي في الوسط، وأخذ يرقص ويهزّ وسطه بمرونة مضحكة محركا يديه وأصابعه.

اضطررت لمحاكاة الرقصة خشية أن يكتشف زملائي توتر العَلاقة بيننا. ولكم أن تتخيلوا حرج موقفي وأنا أرقص أمام زملاء العمل بمن فيهم مديري الذي استهجن وقاحتي.

ليس هذا كل شيء فقد تفنّن في ترقيص ظل الكرة لمّا كان ينبغي تثبيتها وتمريرها إلى أحد الأعضاء، فاضطررت مرةً أخرى لمحاكاة حركاته. ولن أعترف بأنه كان الأكثر براعة!

افتكّ أحدهم الكرة منّي ومررها بين قدميّ بحركة مخزية. وعند انفرادي بحارس المرمى- في فرصة لاحقة- تعمّد ظلّي ركل ظل الكرة خارج ظل المرمى، فاضطررت إلى تضييع فرصة الهدف وسخط عليّ زملائي في الفريق!

وشوشتُه وقد انتابته هستيريا الضحك:

- أتعتقد أن هذا ما يسمونه خفّة الظلّ؟ ما تفعله الآن عرض رديء لا يدعو إلى الضحك!

وقبل نهاية المباراة بثوان أُوكلت إليّ مُهمّة تنفيذ ركلة جزاء. سبقت ظلّي راكلا الكرة مباغتا حارس المرمى، فركل ظلّ الكرة في الجانب المعاكس.

والنتيجة...

أخفقَ حارسُ المرمى في صدّ كُرتي فيما نجح ظلّه في إبعاد ظلّ كُرتي خارج ظلّ المرمى.

دُهِش الجميع لما حدث بمن فيهم ظِلّ حارس المرمى، وبدت الحَيرة على مُحَيّاهم: أيحتسبون الهدف لوجود الكرة في الشباك أم يعتمدون على وجود ظلّ الكرة خارج ظِلّ الشِباك؟

تلك اللحظة، وقفتُ مشدوها. ولولا بدانتي لقلت إنني مثل مسمار دُقّ رأسُه على سطح منضدة. فيما استلقى ظلّي على ظهره متشفيا من شدّة الضحك.

قص

التاكسيستي

عزة كامل المقهور

ركنت سيارتها في أحد الأزقة الهادئة بالمدينة، أطفأت المحرك، أخرجت هاتفها النقال، أرسلت رسالة نصية «أني بره نراجي فيك.. سيارة بيضا»، انتظرت. كان الزقاق مغلقا بخيمة واسعة، بها فتحتان جانبيتان تطلان على الرصيف، تنتصب أمام بيت العزاء. لم تسمع نحيبا أو حتى أنين بكاء.. لكنها سمعت رنين الملاعق وهي تحك أواني الألومنيوم فقط، رائحة «البصلة» غازلت أنفها، مذكرة إياها أنها لم تتناول غداءها بعد. سيدة ترتدي جلبابا أسود ووشاحا أبيض، وقفت وسط الشارع تجول بعينيها، فما كان من آمال إلا أن أطلقت صرخة فزعة من منبه سيارتها، خفضت السيدة رأسها لتدقق في قائد السيارة، ابتسمت، اتجهت نحوها، فتحت الباب.. «أنت التاكسيستي»، ارتسمت بسمة جانبية خجولة على وجه آمال.. وأجابت «هي أني.. اركبي».

أمسكت آمال المقود بحرفية وصرامة، ليس كما تمسك قلمها وهي تخط تقريرا صحافياً، ولا كما تثبت يديها على آلة التصوير وهي تلتقط جنون سماء طرابلس أثناء الغروب حين تختلط ألوانها وتسيح بين سحابات الصيف وسعف نخيلها السامق.

«أنتِ التاكسيستي».. عاودت الابتسام بمرارة بينما تنقر كلمة «تاكسيستي» أذنها دون توقف.

في زمن الحرب تتساوى كل المهن، أن تحرك المقود، أو القلم، أو آلة التصوير.. أن تنهض باكرا لوحيدها، تُلبسه، تُناوله إفطاره، تقوده صحبة صغار آخرين إلى المدرسة، أن تقف في طوابير الخبز، الغاز، المصرف، أن تضغط زر الكهرباء فيستمر الظلام لا مباليا، أن ترتعد بردا تحت البطاطين، تحتضن ابنها وتفرك أطرافه المثلّجة، أن تتفقد الصيدليات للحصول على دواء الضغط لأمها المسنة، أن تنهب الطرق المزدحمة والأزقة المحفورة، أن تدفع بسيارتها كالدابة وسط برك المياه وهي تدعو «بسم الله الذي لا يضر مع اسمه شيء في الأرض ولا في السماء».

أن تواجه تبادلا عشوائيا لإطلاق النار، أو دخانا كثيفا لقذيفة، فتتعامل معهما بحرفية، تدير المقود بسرعة فائقة وتمتطي ظهر الرصيف وتعود، أو أن تحتضن بذراع واحدة كتف الكرسي المجاور تلتفت نحو الخلف بعد أن تغير ذراع تحكم السرعة إلى الوراء، وتدوس على الوقود وترجع بمركبتها في مسار مستقيم بسرعة مخلفة غباراً أمامها.

أن تدفع مركبتها طواعية كما تُساق الشاة نحو البوابات وهي تتمتم «وجعلنا من بين أيديهم سدا ومن خلفهم سدا فأغشيناهم فهم لا يبصرون»، ألّا ترفع عينيها إلى تلك الوجوه الملثمة بالأسود، والأفواه المسدودة بالقماش إلا من لعاب ظاهر على سطحها. أن تشعر بقلب وجل باقتراب البندقية منها وهي تتأرجح في رقابهم، أو تصوب في اتجاهها، أو تنطلق منها رصاصات محمومة مجنونة ضائعة في سماء هادئة فتُردي صمتها.

«أوراق السيارة»!

تفتح الدرج الأمامي، تخرج الأوراق، تمدها.. لا يقرأ، قد يتصفحها مقلوبة وهو يتراجع قليلا إلى الوراء، يعاود الاقتراب وبندقيته التي يتكئ عليها، يخفض رأسه يتفحصها وركابها، يضرب سقف السيارة ويقول «بري».

«يعطيهم ما يرفعهم كلهم.. يرزينا فيهم»، تنطلق الدعوة غالبا من الكرسي الخلفي أما آمال فيغوص صوتها وتكتفي بالتمتمة.. دعاء أو دعوة سيان.

على الرغم من أصولها الجبلية وبشرتها الناصعة وعينيها العسليتين، إلا أنها تشعر بانتماء عميق لهذه المدينة، التي سكنت أكثر أحيائها شعبية، في بيت خفيض بشارع مترب، تطل نوافذه مباشرة على «زنقة الباز». وإن حملت آمال لقبا باسم تلك القرية الجبلية، لكن قلبها ينبض بعشق طرابلس، تهتز طربا للمالوف الأندلسي «أليف.. أليف يا سلطاني والهجران كواني/ باء بُليت بنظرة/ تاء.. تيه عني الزهرة/ ثاء.. ثلاثة في حضرة/ جيم.. جار عني سلطاني والهجران كواني..»، وتهز جسدها الممتلئ رقصا على الأصوات الطفيلية للزمزامات، تعشق أغاني سلام قدري ومحمد رشيد ومحمد حسن.

«أحلى مدينة طرابلس.. أحلى مدينة مغرومين بحبك جينا طرابلس».

حين التقت به في مبنى الصحيفة التي يترأس تحريرها، كانت خريجة حديثة في قسم اللغة العربية بكلية التربية، تعشق الأبجدية، تتعامل معها بنفحاتها وتعاريجها وانحناءتها ونقاطها، بقافها وكافها وضادها وبائها، بجنونها وقلقها وانقباضها، بقواعدها الصارمة، بأوزانها وأحمالها وقوافيها.. حفظت الشعر والمعلقات والقصائد، لكنها سرعان ما ضاقت بموازين الخليل، فلجأت كأبناء جيلها إلى الشعر الحر، تحفظ شعر السياب والملائكة والبياتي وصدقي عبدالقادر، «بلدي وما بلدي/ سوى حقق الطيوب/ ومواقع الإقدام للشمس اللعوب/

حسين جمعان

أيام كانت طفلة الدنيا الطروب/ فالحب والأشعار في بلدي دروب/ والياسمين يكاد من وله يذوب، ولا يتوب». وعلي الرقيعي.. «وعلى صورته وسّدت رأسي/ وتمسحت بخديه وقبلت عيونه/ وتضرعت طويلا للسماء كي تصونه».

ولم يكن سواه، محمود، من أمسك بيدها، سحب مزلاجا حديديا صدئا، دفع بها إلى عالم الصحافة، علمها كيف تدخل الأزقة وتتفادى الطرق المعبدة حتى لا تطالها يد السلطة والسلطان. أخذها للأزقة المترعة حيث الوجوه التعبة والحزينة والغائرة والجائعة، والأزقة المعبدة حيث الملامح الدقيقة والبارزة والثغور الوردية اليانعة. علمها أن السخرية في عالم الصحافة حربة في وجه اصحاب السلطة، تجرحهم وتُذهب هيبتهم، تكشف نفاقهم. كان عموده الأسبوعي يرفع من مبيعات الصحيفة. على الرغم من سنوات السجن السياسي الرطبة التي لطخت حقبة من عمره، ظل على عهده معارضا بالقلم، حتى جاء ذلك اليوم الذي منعوه فيه من الكتابة، بارت الصحيفة، انخفضت مبيعاتها. ازدادت سخرية محمود كما ازدادت شعبيته، وتحت الضغط، أفرج عن قلمه ورفع عنه قرار المنع من النيابة العامة، فعادت إليه حبيبته وقرر الزواج من آمال.

أحبته وأحبها، قرأت له وقرأ لها، علمها أصول العمل الصحافي، فزينت تقاريرها ومتابعاتها الصحافية صحفا عدة، لكن محمود ظل في سخريته، يدخل الأزقة، يدور حول المنعطفات، يلتقط هموم الناس، يكشف فساد المسؤول بلكنة طرابلسية ساخرة.

شهد محمود بزوغ الثورة، لكنه لم يشهد آثارها، مات وهو مبتسم متيقن أن الديمقراطية والعدالة والحرية أقرب إليه من روحه التي فرّت وهو يستعد للمشاركة في أحداث الثورة، مضى معتقدا أنه خلف لابنه حياة أفضل، وأن آمال ستحلق في عالم الصحافة بنسقه، تكشف الفساد وتسخر من المسؤولين، وترفل في الطرقات المعبدة إذ لن تكون هناك أزقة متربة.

لكن الثورة خلّفت الحرب كما تخلّف النار الرماد.. أتت على آمال وابنها وعائلتها ومدينتها وبلادها.. الحرب التي أحرقت القمح فجاع أهلها، أطفأت النور فبردوا، أفسدت الذمم فأفلسوا.

«أنتِ التاكسيستي؟».

«أيوه هي أني».

كل المهن تتساوى في زمن الحرب...المهم العد نقدا.

تنهب سيارتها الأزقة، تبتعد عن الطرقات الرئيسة، تقف عند البوابات الوهمية، تزاحم في طوابير الوقود، تنتظر دورها حتى يسقط رأسها على المقود بعد أن يلتصق جفناها تعبا، ثم تنتفض من زعقة منبه سيارة خلفها.

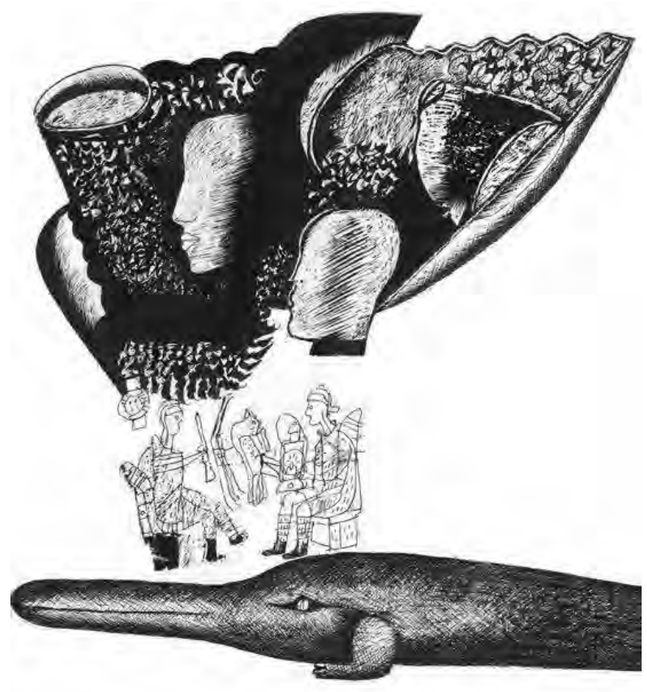
تيقنت آمال أنه في زمن الحرب تهجر الأصابع الكتابة وترتمي الأوراق منتحرة تحت عجلات السيارات. وكما علمها محمود أن القلم لا سلطان عليه، يتحكم بها ويؤدي بها إلى المنزلقات، تعلمت هي أن تتحكم في مقود السيارة وتختصر الطرقات وتحتمي بالزحام وتتفادى العتمة.

«أنا التاكسيستي، تفضلي».

تدوس على الوقود وتنطلق مختصرة الطرقات في مدينة الميليشيات.

قصتان قصيرتان جدا

محمد مفتاح الزروق



حسين جمعان

ثقل المقود في يده وخفّف سرعة سيارته. زفر في ضيق وهو ينظر إلى ابنه ذي العشر قائلا «إن أسوأ تجربة في هذا القيظ هي أن تُجبر على تغيير إطار السيارة بعد أن كنت تتمتع بهواء التكييف داخلها». نزل وهو يمسك بالكريك ومفتاح العجلات. انحنى علي العجلة، شعر بالهواء الساخن يلفح أسفل ظهره. لم يبالِ بعدم وجود حزام حول بنطاله. تركه ينخفض كاشفا عن جزء من مؤخرته. لم يبدِ أي نية لرفعه مخافة أن يضايقه العرق. سمع صوت المذياع يرتفع بعد أن عبث ابنه بأزراره. ما إن دهم مسامعه صوت مذيعة الأخبار حتى صرخ «سَكّر البلاء». ثم هدأ وقال لابنه في نبرة لوم «ألا تعرف أن صوت المرأة عورة؟».

انتظر أمام باب المسجد عسى أن يخرج ذلك الذي سد الطريق بشاحنته «الكنتر» على سيارته فيميط أذاه. ثمة مصلون بداخل المسجد يسبّحون ويحوقلون ويذكرون الله كثيراً، لعله بينهم.

انصرفوا واحدا تلو الآخر، في حين اتجه أحدهم بتثاقل إلى دورة المياه وهو يمسك ببطنه. نفد صبره فنادى:

«بالله أين صاحب الكنتر المركونة في الخارج؟ إنه يسدّ الطريق أمامي».

خرج الرجل من الحمام وهو يربط تكته. مضى بتثاقل إلى الكنتر وشغل محركها قبل أن يمضي بها قدما.

- بما أنني تأخرت فلأدخل إلى دورة المياه أنا أيضا.

ولج من الباب الذي خرج منه سائق الكنتر، فاكتشف أنه نسي أن يدلق الماء على ذكرياته المؤلة.

فواق بنكهة النعناع

«مهداة إلى جان جُنيه»

محمد الأصفر

كنت قلقا أحملق في جدران الغرفة ذات الستائر الغامقة. كان أبي مستلقيا على السرير، يحملق في السقف بعينيه الكفيفتين ويتلمس بيده الوسادة التي بجانبه. ولمّا لم يجد رأسي عليها همس يناديني فتركت الحملقة في الجدران وهُرعت إليه، استلقيت قربه فضمّني بذراعيه وبكينا!

في الصباح أسرّ لي: لم ننم في سرير واحد مذ بلغ عمرك أربعين يوما.

دون نبس أمدّني الحجّاز بكوبين شاي ونصف رغيف قمح وكان أبي يصلي الصبح مفترشا وجه الوسادة بعد نصف ساعة أُدخلنا على المحقق، انقضت الجلسة في تعبئة وثيقتي التعارف. وبما أننا أُخذنا كرهينتين فقد تمَّ إطلاق سراحنا في قيلولة اليوم التالي، دون أنْ نعلم هل تمَّ القبض على أخي؟ أم أنَّ قلبه رقّ لاحتجاز والده الضرير فسلّم نفسه.

مرّ زمان ولم ندرِ عن أخي شيئا. أحيٌّ.. أميت.. أسجين.. أم طليق؟ كل أصيل أُجالس أبي في المربوعة. كان يبدأ حكايته كعادته بجملته الشهيرة: لم ننم في سرير واحد مذ بلغ عمرك أربعين يوما! وإذ بي أستغل السياق واستدرجه إلى شَرَك السرد.

- وبعد الأربعين يوم يا حاج ماذا حدث؟

كان يبتسم ويستغرق في الحكي بحماس الشيوخ الرزين.

- في الواحد والأربعين اشتريت لك مهدا خشبيا، مقضَّب الجانبين، مجدّر المقدمة والمؤخرة، فرّشته أُمك بجلد خروف العيد وبعد أنْ أتمت إرضاعك جشأتك وقمّطتك ولفّتك في عباءة صوف ثم أرقدتك فيه. ما أجمل هيأتك وأنت تطل شبعانا، وجهك وردي، عيناك ناعستان، شفتاك بين حين وآخر تفاجئاننا بابتسامة ساحرة. كنَّا لا نملُّ من التملّي فيك حتى خشينا أنْ نعينك! لم تزعجنا البتّة، فلا تستيقظ باكيا إلاّ عند الفجر إذ نكون قد نلنا كفايتنا من النوم الهادئ اللذيذ!

وتدخل أمي بخلبة نعناع طرية فنبتسم وتبتسم قائلة:

- أثناء قطفي للنعناع فاجأني الفُوَا، أكيد كنتما تتحدثان عني.

- لا نتحدث عنك إلاّ بالخير.

- أعرف. ولكنك تحب قلب الكلام وإلباسه! أنت ليس «على نيتك» كأخيك.

واغرورقت عيناها بالدموع وشاركها أبي الحزن غير أن أبي لم يجاريها في البكاء. لا أذكر أنني رأيته يبكي جهارا سوى ليلة حجزنا عندما طوّقني بذراعيه وضمّني إلى صدره بحنو فلم يتمالك نفسه وانهار معولا.

تركتهما وخرجت إلى وسط المدينة، في الطريق تخيلتهما متعانقين، يحتسيان شاي الأصيل المنعنع ويتهامسان بالذكرى فاطمأننت عليهما، وحالما وصلت تهالكت على كرسي في مقهى رصيف أرشف قهوة «الإكسبريس» المرّة وأدخن مكلماً نفسي: وهل الحزن سيعيده؟ وهل الفرح؟ وهل النسيان؟ وهل ..؟ وهل... سيعيده؟ وتسمّرت زمنا أتابع أخبار العالم حتى مللت فقفلت عائدا حيث وجدتهما هادئين. أبي يسبّح بمسبحة العقيق وأمي تقشّر فصوص الثوم وتهرسها في المهراس ثم تكشط الهريس بملعقة إلى داخل الطنجرة الفائرة.

هامست أبي: لم ننم في سرير واحد مذ كان عمرك أربعين يوما!

- وبعد عام ولد أخوك ونقلناك إلى سرير أكبر في الغرفة المجاورة، وكبرت وكبر أخوك وكبرنا معكما في طاعة الله، وتزّوجت أخواتك الواحدة تلو الأخرى. وتركت الغرفة المجاورة إلى المربوعة إلى شقتك في الطابق الثاني، وانتقل أخوك من الحجرة المجاورة إلى المربوعة حيث صار يقرأ ويتعبّد! وها أنا ذا في المربوعة وحيدا أحكي لك ما أنت قارئه على تغضّنات جبيني.

كان البخار الشهي يتصاعد من وعاء الحساء المنكّه بالزعتر والحلبة، وكنت أسكب الماء الدافئ على يدي أبي ثم أناوله المنشفة النظيفة بينما أمي منهمكة في تفتيت رغيف التنور المتفحم الحواف.

لا شيء يشغل بالي الآن، وحتى وإن كان فقد عوَّدتني الأيام على إرجاء المنغصات إلى ما بعد الانتهاء من المسرَّات.

- هيَّا تفضلا العشاء جاهز.

تعودت أمي على الأكل بمفردها، مذ صرت أعي لم تسجل ذاكرتي أي منظر لطبق واحد جمعنا، حتى في عيد الأضحى كانت تقدم لنا الشواء مع أبي بينما تتناول حصتها مع أخواتي أو الجارات. هذه الليلة جربت اختراق الناموس ودعوتها لمشاركتنا إلا أنها اعتذرت بلطف:

- كُلاَ ولا تهتما بي. أبقيت حصتي في الطنجرة سأتناولها في ما بعد.

آنذاك توقف أبي عن اللوك والازدراد وهمس لي:

قد لا تتناولَها. ألحح عليها أرجوك. أشعر أنها بدأت تضعف وتشحب عن ذي قبل، ما عدت أسمع دندناتها وهي تعجن أو تنقّي أو تكنس. المرأة إنْ صمتت فذاك عين الخطر!

وقبلت جبينها هامسا في أُذنها «علشان خاطري» وعاهدتني أنْ تأكل فورما تنتهي من صلاة الشفع والوتر.

الكواكبي

عوض الشاعري

أطلقت عليه هذا اللقب منذ بداية تعارفنا عندما التقينا على هامش أحد المهرجانات، كان لا يزال على أعتاب الكهولة مفعما بحيوية ونشاط يحسده عليهما من يصغرونه بسنوات، مثلما كنت أغبطه أنا الذي أصغره بعشرة أعوام تقريبا، كانت علامات الرضا تلوح على وجهه المكتنز بعينيه اللتين تشعان بريقا وبأنفه الأقنى وفمه الباسم على الدوام وبتلك الغمازة في نهاية ذقنه الحليق، وبعنقه الطويل الممتلئ الذي تتدلى منه سلسلة فضية تتوسطها ميدالية منقوش عليها لفظ الجلالة بخط كوفي حسن، كنت أعرفه قبيل لقائي به بعدة أشهر من خلال كتاباته التي كانت تبهرني وأنا في بدايات مناوشتي لعالم الكتابة وكذلك عن طريق احتكاكنا غير المباشر على صفحات المواقع الأدبية والمنتديات التي تعنى بالقصص والنقد. كان ودودا وناصحا وسريع البديهة كعادته وحاضر النكتة والدعابة لدرجة أنني لم أشعر بأننا نلتقي للمرة الأولى في الواقع، ساعدتني على الإحساس بهذا الشعور أحاديثنا السابقة عبر «مرسال أين» و«الأود يغو» و«الأس أم أن» و«ماسنجر الياهو»، و تبادل الآراء والرؤى والأفكار عبر البريد الإلكتروني آنذاك.

لكن الشيء الذي لم أكن أعرفه من قبل هو كل هذا الوله العجيب بالسيدات خاصة الأديبات والفنانات اللواتي كن يتحلقن حوله ككواكب تدور حول مجرة عظيمة، كن لا يتورعن في الجلوس على طاولته والحديث معه حتى أوقات متأخرة، ولا يجدن أدنى حرج في الضحك بأصوات مرتفعة بعد كل نكتة أو حكاية طريفة يرويها حتى وإن نأت قليلا عن حدود الرزانة، فهو يعرف كل ما يثير كوامنهنّ وهنّ يجدن طلبتهن في سرده الأسطوري مثل حكّاء محترف، وكان في تلك الليلة فوق مستوى تجلياته فأراد على ما يبدو أن يكرمني أو يدعوني بطريقة ما إلى هذا الجانب المشاغب الذي كان خفيا عني من جوانب حياته، وأنا الكاتب الصغير الذي خرجت مؤخرا من مضارب عشيرتي الموغلة في بداوتها في نهايات القرن الماضي.

حاول بخبرته أن يبدد خجلي ويمد جسور التواصل بيني وبين صحبته حتى لا أشعر بغربتي أو باختلافي، وحاولت أنا مساعدته متواطئا مع ذلك الولد البدوي المشاكس الذي كان يسكنني حينها، فبدأت ألتقط خيوط الحديث التي كان يلقي بها لي بمهارة حكاء قديم وأضفي عليها بعض الرتوش واللمسات فأرى علامات الرضا في عينيه من خلال بريقهما الذي يشع مع اكتهال الليل واتساع رقعة السهرة، لدرجة أنني تمكنت في وقت قياسي من استيعاب كل إشاراته وإيماءته وإيحاءاته بسهولة ويسر، وبدأت أشعر بأن الصحبة قد بدأوا في الحديث أمامي بطلاقة وكأنني لست غريبا عنهم، فاعتبرت ذلك مؤشرا جيدا للألفة والأنس، وجواز مرور منحوه لي للتوغل أكثر في الحديث واستعراض بعض مهاراتي في الحكي عن مغامرات أغلبها من نسج مخيلتي وبعضها من مواقف لأصدقاء من مدن بعيدة، لم أكن مهتما بالتعابير المرسومة على وجوه معظم الجالسين بقدر تركيزي على تقاسيم وجه صديقي «الكواكبي» الذي كان يمنحني الفرصة تلو الأخرى لإبداء آرائي حول أحد الموضوعات وهو يؤازرني على نحو مدهش عقب كل وقفة لي مؤكدا للرفاق أن:

- ألم أقل لكم؟

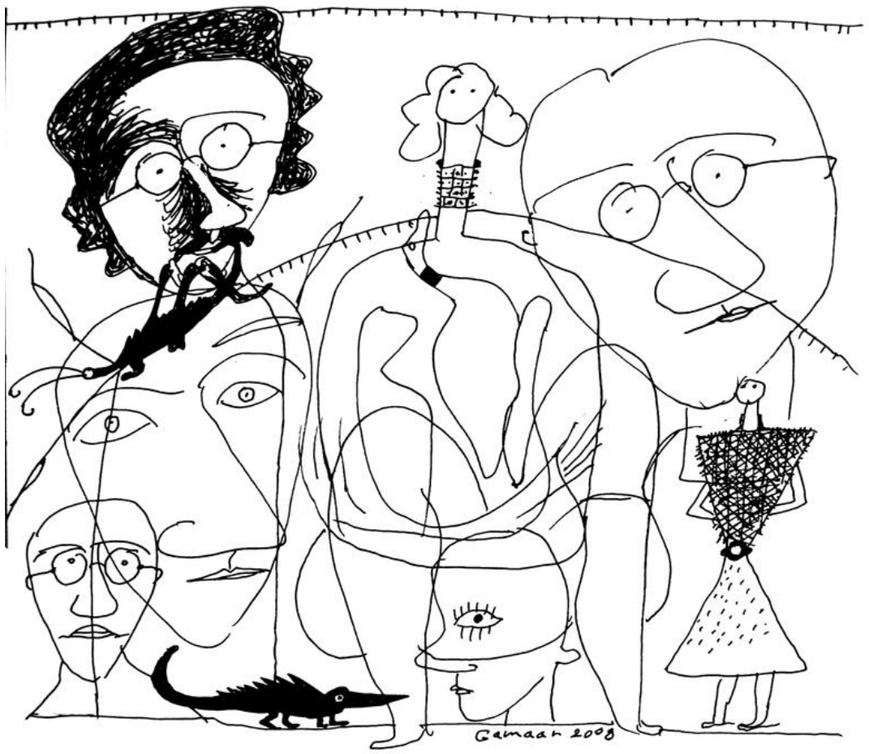
- ما رأيكم في هذا البدوي المذهل؟

- إنه يمتح من نبع صاف لم تكدره مدائنكم المالحة.

كانت عباراته بقدر ما تثير غدة العرق في جسدي تستحث قريحتي للتجويد ومحاولة ترتيب أفكاري في حضرة هؤلاء الذين كنت أقرأ كتاباتهم بشغف وأنظر كثيرا في ملامح صورهم على أغلفة إصداراتهم الأنيقة، ومع انحسار الليل الصيفي وتقلص رواد طاولة «الكواكبي» بدأ يتحدث بلهجة أكثر رصانة وبأسلوب الأستاذ الذي يحاضر في طلابه المبتدئين، وسرعان ما تحول الجميع إلى مجرد مستمعين جيدين يصيخون السمع إلى حديثه الجاد حول الأدب وفروعه ومدارسه ورموزه وخصائص كل نوع من أنواعه مضفيا على الحديث رونقا بسرده الشائق وعباراته المنمقة، ثم ما ينفك يحول دفة الحديث بحرفية تامة ناقدا قصة ما أو قصيدة لإحدى القاصات أو الشاعرات اللواتي كن ينصتن بأدب جم لكلماته، وإن أرادت إحداهن السؤال أو الرد أو التعقيب، فلا بد أن ينتظرن إشارة منه أو إذنا مباشرا فتبدأ بالكلام الذي عادة ما يكون موافقة على رأي «الكواكبي» أو تأكيدا عليه، وكان كلما لمح استغرابي يمازحني بغمزة مشاكسة:

- ما رأيك أيها البدوي في عالم الكواكب؟

- أنا على استعداد أن أتنازل لك عن نصفهن كي تروي لنا أحاديث جدتك المعتقة بعبق الحناء وزيت القرنفل، وعن عنزاتك اللاتي تركتهن يرتعن على شط الشواعر.



حسين جمعان

كان حديثه سلسا وغير معقد تتخلله نوبة من الضحك المصحوب بسعال خفيف من أثر التدخين، وكانت آراؤه تبهرني، وقبل أن ينفرط عقد اللقاء يهمس لي:

- هذا عالمي يا صديقي وهؤلاء كويكباتي، أغدق عليهن من فيض بهجتي وأمنحهن ما يحتجن من بريق الشهرة والمجد ولا أبالي.

كنت أشفق عليه وهو يحتضن دواوينهن ومجموعاتهن القصصية، بل ورواياتهن أحيانا فور صدورها وكأنه يحمل أطفاله الذين ولدوا للتو، يعانق الكتب برفق ويمسح الغبار وبقايا حبر المطابع عن أغلفتها التي كثيرا ما يشارك في اختيار لوحاتها بعناية فنان، وعيناه تزداد بريقا وإشعاعا مصحوبا بسحابة خفيفة سرعان ما تهطل على وجنتيه المتغضنتين حينما يرى أمارات الرضا على وجه إحداهن، أو حين يلمح نظرة زهو وانتصار على ثغر إحدى مليحاته، وأنا أشفق عليه وأكاد أصدمه بالسؤال:

- لماذا لا تنجز رواياتك وتشتغل على مشروعك الثقافي الذي تأخر كثيرا؟

- لم تنفق كل هذا العمر تحيك أجمل الثياب وأغلى التيجان لأجساد الآخرين ورؤوسهم، وتظل ترتق قمصانك المفتقة وتعتمر هذه القبعة التي اختفت تقليعتها منذ عقود؟

وكلما هممت تفاجئني عبارته:

- هل قلت لك يوما هذا عالمي، منذ أن تركتني أمي للشقاء ورحلت قبل أن تكتحل عيناي برؤيتها أو أمتص ولو جرعة واحدة من حليبها المقدس.

- منذ تلك اللحظة وأنا أشعر بأن الأقدار قد نصبتني سلطانا على هذا «الحرملك» الجميل.

- التهمت الآلاف من الحلمات المترعة بطزاجة الحليب ورفضت ألف ضرع لنساء أنجبن أطفالا ذكورا، وكنت لا أرضع إلا صدور السيدات اللواتي وضعن للتو رضيعات مبرقشات العيون.

- فلا تلمني يا صديقي إن أنا وهبتهن جزءا من دَين قديم، دين بعمري الذي أنهكته السنون.

فلا أجد سوى مشاكسته بود وأنا أربت على كاهله:

- هنيئا لك بعالمك أيها «الكواكبي».

وأودعه عائدا صوب مدينتي الغافية بين أعتاب الجبل وأحضان البحر منذ الأزل مثل حورية تعزف أناشيدها للبحارة والعابرين دون توقف.

قص

كتالوج حياة خاصة

نجوى بن شتوان

عندما كان طول اليوم ثلاثين ساعة وعدد أيام الأسبوع يتراوح من خمسة إلى ثلاثة عشر يوما، حدث أن اشترى (اللاحقون) سلاحا من كل حجم ونوع، ليستمروا به في حرب بدأها (السابقون). كان السلاح رائعا وجاء في الوقت المناسب، وكان أحد الجنرالات الشجعان في النجاة من الموت مراراً، والذي خاض معارك عدة منذ تخرجه لم يعرف أحداً نهايتها، هو من تحمل عبء تلك المسؤولية الوطنية في اختياره وشرائه، لتناسب احتياجات المواطن في الدفاع كصديق صدوق والهجوم كعدو لدود.

نزل جنرال الحروب المستمرة إلى ساحة السلاح الشاسعة التي تشبه معرضا للموت، وتفقد الأسلحة جملة وتفصيلا. كان ينظر ويتنهد بإعجاب مستذكرا المتبقي من المهمة. لم يعد أمامه سوى البحث عن جيش جديد ليتحقق الحلم، تلك هي الخطوة القادمة، قطع فاخرة حديثة من الأسلحة التي رآها في المجلات العسكرية وحلم بها طوال حياته، ما لا يليق إلا بجيش قوي، جميع أفراده أسود وفهود، حتى طباخوه وقائدو عربات نقل الموتى يجب أن يكونوا أسودا أو فهودا، يجب ألا ينتمي لجيشه إلا الأقوياء. حدث نفسه بهذا وهو يمضي أمام الدبابات الجديدة ويتخيلها في أرض معركة خاضها، ويدرك أن سبب عدم انتصاره فيها هو عدم وجود هذا النوع المتطور منها. كان يسير بقامة حاول أن تكون منتصبة، شابكا ذراعيه خلف ظهره، وعلى بعد خطوات من الدبابات سار حارس طويل نحيل، تلاعب الهواء بقبعته وبدلته نيابة عن الجنرال.

كان الحارس جاداً في حمايته، يمشي حين يمشي ويتوقف حين يتوقف، كان يكح بشكل متواصل، إذ لا يوجد ما يقوله للجنرال المهتم بتفاصيل لا يراها غيره، ويقول له يرحمكم الله، حين يعطس محاولا تقديم منديل ورقي قبل فوات الأوان.

كان ينظر إلى أشياء أخرى، غير التي ينظر إليها الجنرال في ساحة السلاح المتين، وحين ينحني الجنرال مستطلعا إحدى القطع الحربية ينحني مثله، لكن نظره يكون في اتجاة مغاير، السماء مثلاً، أشعة الشمس، نواصي أبنيه أصيبت بالقصف، لذلك ينحني حتى دون حاجة. في إحدى المرات نبش بحدته غرفة منهارة في بناية مقابلة لهم أصيبت بقاذف، قلب في محتوياتها، سرير زوجي كامل وصورة غير واضحة الملامح علقت على الجدار، مالت لكنها لم تسقط، أغطية وأمخاد غير مرتبة، بدا أن البناية قصفت والناس نيام، سقطت خزانة الثياب المفتوحة على النافذة وكبت محتوياتها إلى الشارع. حدث نفسه، أين ذهب السكان؟ هل مازالوا في الدنيا أم ذهبوا إلى الآخرة؟

لا يوجد عدا هذين الطريقين.

كان يمضي وقت حراسته الممل في تخيل ما حدث لهم، وقد توصل، ما بين كحته وعطاس الجنرال، إلى أنهم قضوا تحت الأنقاض، إذ لم يكن ثمة مخرج آخر للبناية غير الذي سده الركام المتساقط، كيف لهم أن يهربوا كلهم من الباب نفسه وفي الوقت نفسه؟

دعاه استنتاجه ذاك إلى أنه في المستقبل- وبالطبع إذا تركته الحرب حيا- سوف يشيد بيتا بعدة مخارج، ولن يفكر في السلم الأهلي واللصوص هنا وهناك في مفكرة خاصة، ويضع بعض العلامات عند أماكن محددة في الخارطة، وكأنه قرر فجأة إعلان الهجوم. كان منهكما جدا رغم أن انحناءه الطويل على الطاولة ضغط على كرشه، ومن ثم على أمعائه، وجعل فساءه مسموعا في الغرفة الكبيرة الممتلئة بالتكتيكات العسكرية. كان لا يشعر بشيء مما يحدث وراءه، فهو مشغول بما أمامه فقط.

دخل الحارس بصفرة شاي أعده من تلقاء نفسه، لم يظفر بكلمة شكر من القائد المشغول أو حتى بالتفاتة. دهمته فكرة عنقودية، دعته لاختلاس النظر إلى الخارطة الكبيرة وتقسيمها إلى أجزاء وحفظها ثم إعادة تركيبها في الخارج، لفهم ما يفكر به الجنرال. وعن هذه الفكرة ولدت فكرة أخرى وضيعة ومتواطئة جدا تتضمن بيع الجنرال وخارطته وخطته للعدو. قد تصبح هذه الفكرة نبيلةً إذا حظيت بمن يروّج لها على أنها رغبة سامية في إنهاء الحرب وإرساء السلام. فالأمر السيء دائما يجد من يقرأه بصورة إيجابية.

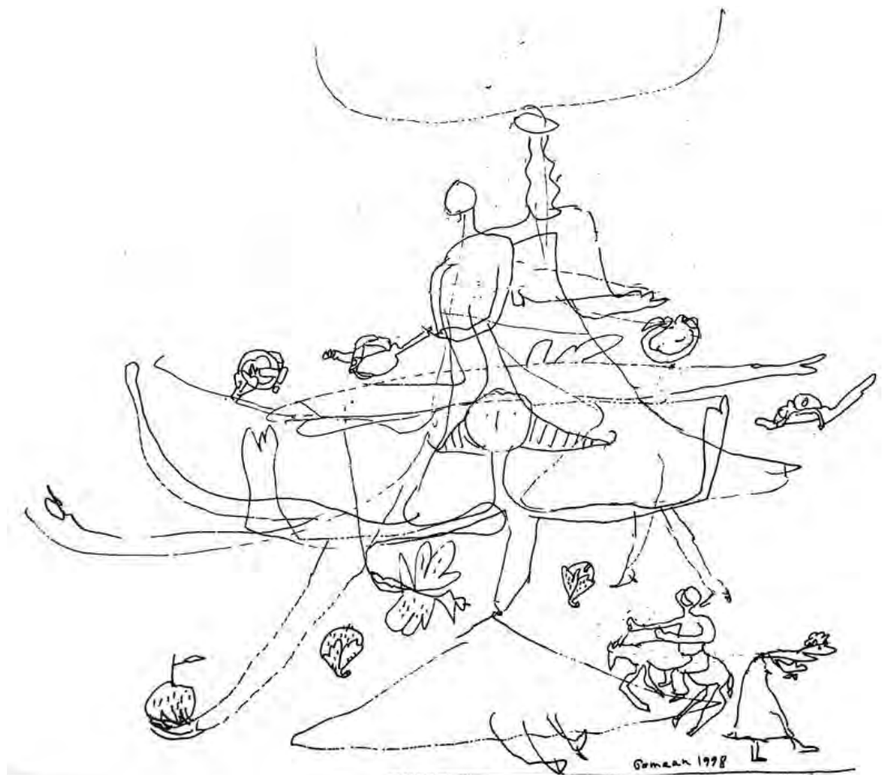
أما الفكرة الثانية التي تسللت من صفرة الشاي، فيما الجنرال منهمك في توزيع قواته وتنظيم صفوف رجاله على الخارطة، ولا يستطيع النهوض بسرعة أو خفة بكرشه المتهدل عن الطاولة، فهي أن يقوم باغتياله لإنهاء الحرب والعودة إلى قريته وبناء بيته القوي المتين، متعدد المخارج، إلا أن هذه الفكرة لم تحظ بحماسه، فهو لا يشعر بأن قتل عجوز سيفيد شابا في مطلع حياته، وقد يتكفل الموت الطبيعي بسل روحه بالسعال قريبا، فلماذا يتحمل هو مسؤولية موته؟

تداخلت هذه الفكرة مع فكرة أخرى مؤداها وما يضمن له أن اغتيال الجنرال سينهي الحرب فعلا، إذ قد يموت الجنرال ميتة طبيعية، لكن الحرب تستمر ولا تنتهي مع ذلك.

كانت هذه الفكرة أقرب إلى إيمانه بأنه لن يتحول لمجرم حرب لكي يتحول الجنرال من ثم إلى شهيد. الموت الطبيعي موجود، ويمكن أن يقوم بهذه المهمة دون تلبيس أحدهم صفة شرفيه ونزعها عن آخر، وهو وإن كان مقتنعا بقدرته على هزيمة جسد الجنرال العجوز، فإنه يعترف بعدم القدرة على مواجهة عينيه، ومتى اكتملت القناعة والشجاعة يوما ما بقتله فإن ذلك سيتم فعلا من الخلف ووجه الجنرال إلى الخارطة، إنه يدرك بشكل تام أن التاريخ ينتظره حتى يفعلها كي يقول في ما بعد إن قاتل الجنرال هو فلان، فيما لا يقول التاريخ شيئاً إذا ما مات الجنرال بصعقة كهرباء أو غرقا في البحر أو غير ذلك.

ارتعشت صفرة الشاي بين يديه وهو ينظر إلى وجه الجنرال الجامد، وقد ظنه مات فعلا على تلك الهيئة، ووردته على الفور فكرة جديدة أكثر حدة من الأفكار الأولى، لكنها عن جيش الجنرال وليست عن الجنرال، مؤداها من أين سيأتي الجنرال برجال يصنع بهم جيشا بعدما مات أكثر من نصف السكان وهرب النصف الآخر، بل إن النساء اللواتي يعتمد عليهن اقتصاد الحرب من الرجال، نقص عددهن إلى حد مخيف، وصارت قلتهن تهدد بكارثة حقيقية تضع البلاد في مهب الانقراض، والجيش في عداد الأموات، وتحل السلام رغما عن أنف البقية التي لا تريده!

من أين سيستورد الجنرال جنودا للأسلحة الجديدة؟ بل إنه حتى وإن



حسين جمعان

حسين جمعان

استطاع استيرادهم من بلدان أخرى لا يفعل بها الرجال شيئا سوى أن يذهبوا للقتال دون عقيدة، فمن أين سيأتي لهم بالعدو الذي يقاتلونه وينتصرون عليه بقيادته هو، ونصف سكان البلاد العدوة لهم ماتوا ونساؤها يوشكن على الانقراض تحت الأنقاض.

خلاصة الأمر أنه لم يتبق من جيشهم القديم العرمرم سوى أحد عشر رجلا وقائد، وجيش العدو لم يعد منه إلا خمسة عشر رجلا دون قيادة.

عطس الجنرال فوق الخارطة فتأكد الحارس أنه حي، قال له ليرحمكم الله سيدي، وحياه برفع اليد وخبط الأرجل بالأرض وضمها وهز الجسم قليلا للأمام، بعد أن وضع صفرة الشاي على الطاولة المجاورة وخرج بجزء من الخارطة في رأسه.

ذات استطلاع، التفت الجنرال إلى ما وراءه في منتصف الساحة الكبيرة، فالتقت نظراتهما للمرة الأولى، ارتعب الحارس وانتفض قفصه الصدري وتوقفت ملابسه الخضراء عن الاستجابة لعزيف الريح، تذكر أنه محظوظ للغاية لأنه لم يكُ يتسلى تسليته المعتادة لحظتئذ (وضع سبابته في أنفه وحركها) بل كان ينظر إلى أنفه فقط ويحاول أن يراه.

يا له من محظوظ، حصد رضى أمه كاملا، لأنه لحظة مباغتة الجنرال له لم يكن يفكر في قتله، ولم يكن يقضم أظافره، ولم يكن ينكش أنفه، دعوات أمه له اجتمعت ونفعته، رحمها الله واحتسبها عنده من الشهداء حتى وإن كان سبب موتها في الحرب لا يمكنها من التصنيف كشهيدة، لكن يمكن اعتبار وقع رفسة عجل التقاها في منتصف الطريق من البيت للزريبة والتقته، شيئا سببته الحرب، عندما كانت تهرب من القصف لتختبىء في زريبة العجل، وكان العجل يهرب من القصف ليختبئ في بيتها!

تجاوز نظر الجنرال ما وراء الحارس من مدافع مشرعة الفوهات، متأهبة لدك معاقل العدو، تجاوزها إلى مدى مفتوح على جميع الاحتمالات. إنها قويه جدا وشرهة، بينما زرائب العدو هشة تسقط من مجرد ريح متربة، فكيف إذن بحرارة قذائف وصواريخ مستعدة لتدمير كوكب من الأشياء الصلبة؟

هذا ما سيحسم المعركة سريعا ويعجل بالنصر، فما النصر إلا قصف ساعة بهذا العتاد.

دنا الجنرال من أحد المدافع الصغيرة، وأدخل يده بفوهته اللامعة وتحسسه كما يتحسس ساق امرأة جميلة، خمن الحارس أن الجنرال ربما قال في نفسه إن هذه السيقان الجميلة يجب أن تدخل الحرب، فدون استعمال ستصبح مجرد أعشاش للطيور والحمائم التي تتربص بالمواضع الفارغة للتعشيش، يجب إعطاء الأوامر بإغلاقها كلها ريثما يحصلون على جنود، ويستكملون بناء الجيش، وإن لزم الأمر إطلاق النار أيضا على الطيور التي تمر من السماء حماية للعتاد.

كانت الساحة الكبيرة (هدف الطيور) تطل على مقبرتين من الخلف، إحداهما مقبرة الشهداء، وهي الوحيدة التي حظيت بالتشجير، ومن الطبيعي أن تكون أشجارها مسكونة بكثير من الطيور، التي ستغير منازلها لتصبح أكثر أمانا بمجرد أن تكتشف فوهات المدافع العاطلة، والمقبرة الثانية هي المقرة القديمة التي لن يشكل قربها مشكلةً للأسلحة العملاقة، فموتاها جد عاديون ولم يحظوا سوى بمواراتهم التراب وببعض الأحجار على مراقدهم في فضاء قاحل وغير مسيج.

مؤسف أن الأسلحة الثقيلة التي يستعرضها الجنرال في جولته، وصلت دون ضجة احتفالية بها، عبرت الشوارع في صمت ولم تجد أحدا يرمها بالأرز والورود، وكذلك كانت الشرفات المتأرجحة من بقايا البيوت، خالية من النسوة المحتفيات وزغاريدهن.

كانت الأسلحة الجديدة بحاجة إلى سكان يفرحون بها وسكان يخافونها، فهي ستهجم وتدافع في الوقت نفسه طبقا للكتالوج الذي أتى مع صفقة شرائها.

غير أن الكتالوجات غالبا لا يمكن تطبيق ما فيها كاملا.

ختم الجنرال جولته الميدانية ذاك اليوم وعاد إلى غرفة عمليات الطوارئ، وعاد معه الحارس للوقوف أمام الباب وإحباط أي محاولة للموت تهدد الغرفة ومن فيها، أي القائد بالدرجة الأولى ثم خارطة المعارك ثم صفرة الشاي.

منذ ذاك اليوم لم يعد يكترث لإعداد الشاي من تلقاء نفسه للجنرال، منعا لوساوس كثيرة تأتيه مع عملية الإعداد، تدور كلها حول استطاعته منع الموت وإحداثه في نفس الوقت، فهو أيضا قوي وقادر مثل أسلحة الجنرال التي تصد وتهجم في نفس الوقت، لكنه لا يريد أن يتحول من حارس إلى قاتل، مثل حارس قائد جيش العدو، الذي اغتال سيده بناء على اعتقاده بأن الحرب ستنتهي حين لا يوجد لها قائد، إنه بشكل ما يريد أن يبني بيتا بمواصفات تقاوم أي حرب، وتكون تلك هي مشاركته الثانية في الحرب الأهلية، بطبيعة الحال بعد حراسة الجنرال من الموت، ونقل أوامره العسكرية في سرية تامة إلى أحد عشر رجلا يحرسون الأسلحة من سيطرة الطيور، ريثما يجد الجنرال أناسا يؤسس بهم جيشا.

إن سيده يسعل أكثر من ذي قبل في هذه الآونة، وينادي لإحضار شاي ساخن له، لم يكن يطلب منه شيئا أو يفتح فمه للكلام معه من قبل. حسنا لقد جعله يدمن على الشاي ثم امتنع عن تحضيره له دون طلبه. لا تبدو هذه الإشارات بسيطة في علاقة المرؤوس برئيسه، إنه يقول له يرحمك الله بعد أن يعطس، لكنه لا يرفض فكرة أن يقضي عليه السعال وانسداد الجيوب الأنفية، كذلك ليس مستحيلا أن يتحول هو بين عشية وضحاها إلى جنرال، تقنعه بذلك، الخارطة الكبيرة التي كانت وراءه ثم صارت معه، وكذلك الأسلحة التي أمامه. لم يعد ينقصه سوى جنود وبدلة جنرال، بعد ذلك ستظل المشكلة الوحيدة لاستمرار الحرب، ليس أن يعثر على خياط يضبط له البدلة على قياسه، بل أن يعثر على أعداء!

قص

الصول علي

مفتاح قناو

كانت قامات النخيل السامقة المنتصبة على الجانبين هي السمة المميزة والمحددة لمعالم هذا الطريق الزراعي الجميل، والمرصوف بعناية قل مثيلها، وكان اليوم هو يوم خميس، ويوم الخميس هو يوم السوق الأسبوعي في بلدة سوق الخميس* الساحلية، عندما رأيته ذات صباح ندي يقف ببزته العسكرية الغريبة على حافة الطريق الإسفلتي قبيل سوق البلدة بعدة كيلومترات، لم أصدق في البداية ما أرى، أو بعبارة أدق، لم افهم ما أرى، فما كان يلبسه الرجل لم يزد عن كونه خليطا عجيبا من ملابس وأدوات عسكرية منها العصري الحديث و منها ما مضى زمن استعماله مع نهاية الحرب العظمى وبعضها الآخر لا علاقة له بالملابس الرسمية لكنه يدخل في إطار نياشين الزينة المستخدمة في ألعاب الأطفال.

وبرغم قصر قامة الرجل نسبيا وتقدمه في العمر إلا أنه كان يقف منتصبا مستقيم العود، ينتعل حذاء عسكريا إلى منتصف الساقين، يتقدم خطوة إلى الأمام تجاه إسفلت الشارع و يتأخر خطوتين للخلف انزعاجا من السيارات المسرعة والتي يبدو أنها عابرة ولا تقدر قيمة وقفته الثمينة، كان يبدو بعد الأقتراب منه. بنياشينه. على هيئة جنرال متقاعد من جنرالات الجيش الأحمر السوفييتي عند ظهورهم في احتفالات عيد العمال.

الرجل العجيب كان يحاول في ما يبدو ركوب أي مركبة تسير تجاه السوق الذي ينعقد أسبوعيا في الساحة القديمة وسط البلدة، لم أستطع إيقاف السيارة لأنني غريب عن البلدة أولا، ولأنني كذلك لم أتأكد من سلامة استنتاجاتي برغبة الرجل في الركوب بطريقة الأوتوستوب الشهيرة.

مع اقتراب التاسعة صباحا وصلت مقر المحكمة الجزئية، والذي يقع أيضا وسط ساحة البلدة على حافة مجرى الوادي الجاف المعروف بوادي سوق الخميس، ومبنى المحكمة كما يبدو ضمن مجموعة من بقايا المباني الحكومية المحيطة بساحة السوق بشكل دائري، قد شيد بالطين الأحمر في زمن السلطنة العثمانية.

عند دخولي مقر المحكمة، لم يكن السوق قد بلغ أشده أو اكتمل نصابه، إلا أنه وبعد انتهاء الجلسة القضائية وخروجنا من المبنى العثماني العتيق، كان سوق الخميس قد أصبح اسما على مسمى، وبلغ أوج اتساعه، بانتشار الباعة بمنصاتهم المتنقلة أو بافتراشهم الأرض على بعد أمتار قليلة من الباب الرئيس للمحكمة.

من أهم معالم بلدة سوق الخميس، الشجرة العتيقة على حافة الوادي، الجاف صيفا، السائل شتاء، وقد بلغت هذه الشجرة من الضخامة بحيث يقدر عمرها بقرن من الزمان، لقد استظل بظلها جنود الدولة العلية العثمانية، ثم جنود الغزو الفاشي الإيطالي، كما كان ظلها الكبير مقرا تتجمع تحته قوات الحلفاء وهي تطارد فلول الألمان والطليان الفارين تجاه الغرب بعد الهزيمة القاسية في العلمين، يدمر المهزومون في طريق انسحابهم كل الجسور لتعطيل القوات المنتصرة، ومنها الجسر القديم لوادي سوق الخميس.

تحت هذه الشجرة العتيقة وجدته يقف منتصبا مرة أخرى، يضع يديه على الحزام الجلدي العريض الذي يقسم بطنه إلى نصفين، تتدلى النياشين والقلائد على الجهة اليسرى من الصدر، يقترب بخطوات واثقة، يوزع نظراته بين الباعة والبضائع المعروضة، يراقب كل شيء دون كلمة، يذكرك بصورة المحتسب المكلف بمراقبة الأسواق والغلال في الأزمنة الغابرة.

لقد أنهيت عملي بالمحكمة، ولم يتبق إلا مراقبة هذا الموقف الذي لا تجود الأيام بمثله بسهولة، تقدم الرجل يمارس صلاحياته الواسعة في مراقبة كل شيء، ويبدو أن جميع من في السوق على معرفة تامة به، فقد كانت عبارات الترحيب تسبقه وتتناثر حوله في مرح حيثما اتجه.

ترتفع أصوات الباعة يمتزج فيها الهزل بالتفاؤل:

. وسع الطريق للصول علي.

. الصول خش السوق.

. سوقنا مبروك اليوم.

كانت هذه العبارات المرحبة به، هي وسيلتي لمعرفة الرجل الغريب، (الصول علي) أو هكذا يدعونه، إنه رمز مهم من رموز سوق الخميس، وعلامة بارزة من علامات انعقاد السوق، ولعل لفظة الصول وهي رتبة عسكرية منقرضة، لم تعد مستخدمة هذه الأيام قد التصقت به نتيجة ما يحب أن يرتدي من ملابس.

الجولات التفقدية الأسبوعية للصول علي كانت تغطي في أوقات كثيرة غياب جولات الحرس البلدي لمراقبة نظافة وجودة ما يعرض في الأسواق، إلا أن جولاته كانت تمثل أيضا فقرات من المرح بالنسبة للباعة، المستعدين دوما للدخول معه في مناكفات وحوارات متقطعة

حسين جمعان

كان ينهيها دائما بعبارته الشهيرة.

. مش شغلك هذي خطة حبيلة.

لم يفهم أحد معنى هذه العبارة، لكن العبارة لها ارتباط كبير بملابسه العسكرية، وحالة الشتات النفسي التي يكابدها، وتحيلك العبارة إلى السفاح جراتسياني الذي نصب (الحبيلة) أو الأسلاك الشائكة على حدودنا الشرقية، لكنها عند الصول علي هي الإجابة الدائمة لكل الأسئلة.

في زياراتي التالية للمحكمة علمت من موظفيها أن جولات الصول علي كانت في الكثير من الأحيان تشمل مبنى المحكمة، وأنه يتفقد مكاتبها مكتبا بعد آخر، ويتناول شاي الصباح مع موظفيها.

استمر الصول علي ولسنوات طويلة يقوم بواجباته الوطنية على أكمل وجه، يتفقد أحوال السوق بهمة عالية دون كلل، يعرج على مبنى المحكمة ليطمئن على سير مرفق العدالة، يمر في طريق عودته على المستوصف القريب، يوزع فقرات من المرح بين الجميع، يمثل في بلدة سوق الخميس مع الشجرة العتيقة والوادي الجاف وبعض المباني الطينية العثمانية بقايا زمن أزلي لا يرغب في الزوال.

في زيارتي الأخيرة لبلدة سوق الخميس بعد انقطاع طويل، فوجئت بتغيرات كثيرة، لقد نقل مقر المحكمة لمبنى حديث، وتغير مكان انعقاد السوق، لكن الخبر الأهم هو أن الصول علي قد أصبح نزيل أحد المستشفيات يعاني شيخوخته وحيدا، بعد أن أفنى عمره مدققا ملاحظا متفانيا في خدمة سوق الخميس بلدة وسوقا.

* بلدة ليبية تقع على بعد 120 كلم شرق طرابلس.

قص

السحابة الحمراء

شكري الميدي أجي

كان ذلك خلال عام 1998 عندما انتصفت المباراة، غطت السماء سحابة كثيفة حمراء، حتى إنها بدت محملة دما. توقف الصبية عن اللعب. ترك الكبار مجالسهم على عجل. تأملوا السماء ليس كالعادة بلا مبالاة، إنما باهتمام عاجز متدفق.

عند تقاطع رأس الحارة، المكتظ على الدوام بالمارة، قطع جدي إبراهيم طقوس الوضوء، نهض متطلعا نحو السماء بصعوبة بالغة كما فعل طوال حياته. حين استقام جدي فجأة، سال خيط الماء المحمر عبثا. كان الصبي أدرهماني- أحد أحفاده- يصب له الماء باعتدال. رفع أدرهماني المندهش رأسه لينظر للجد المأخوذ، فرأى الجلباب الأزرق مختلطا بالحمرة الطارئة للسماء. امتزجت الألوان والمسافات في ذهنه حتى إنه غالب إحساسا هائلا بالدوار، آنذاك.

«ما هذا، جدي؟». سأل محاولا فهم ما كان يحدث في الأعلى، تاركا خيط الماء يسيل عبثا، مستمعا لهمهمات الجد بصوت شبه غائب كمن شرع في الصلاة. «وحده - قال بوضوح مشتت - ربنا يدري».

في ما بعد أدرك أدرهماني ملاحظا بأن الجد دخل صلاة سريعة، مرتعبة. لهذا السبب الوجيه بالذات لم يعد قادرا على مغالبة ما تسلل إلى جسده كالمرض أو البرد المستفحل بشكل مفاجئ. نبضات الخوف، في أطرافه، مع إنه كان يحاذر طرطشة الماء -فالطرطشة أكثر ما يغضب جدي- إلا أن هذا لم يجد نفعا، انسكب الماء كله.

كانت السحابة الغليظة الحمراء، تأتي من جهة الغرب، حين تطلعوا لأبعد نقطة، معا، دون أن يُدركوا بأنهم يفعلونها معا، عند أبعد نقطة بدث لهم كشفق يتكدس، شفق يتكدس متوسعا. ناعما كما بدا للبعض كقطفة من الصوف أو حلوى غزل البنات ضخمة، لكنهم رأوا أن المنازل البعيدة بدأت تغيب ضمن كثافة السحابة التي أخذت تتحول لشيء ارتبط في أذهانهم بالذنوب الخفية، بالرعب الضبابي الذي أخذ يلامس الأرض والسماء معا.

«قد يكون أي شيء، أي شيء، لكنه ليس شيئا نعرفه». تمتم الجد كأنه يكشف عن خطر وشيك رآه من قبل. الصبي أدرهماني كان لا يزال يُحدق إلى تلك الزاوية، التقاء الجلباب الأزرق بالحمرة الطارئة للسماء، حين التفت إليه الجد بتعبير لا ينم عن الترابط والوقار، المميزين لتاريخه- هكذا قال أدرهماني- أحس بالخواء والفراغ كما شعر بشيء أشبه بما يتخيله عن الموت، الذهاب إلى مكان بعيد يخشاه حتى الكبار.

«بني». قال الجد.

«نعم». أجاب الحفيد فبدا صوته عالي الحماس، وسط السكون الذي أخذ يسيطر على الطرقات الترابية للأحياء الداخلية حتى إنه خجل قليلا، فقد بدا له كأنه رفع صوته في وجه جده.

«اسمعني جيدا، تذهب فورا للبيت، الآن». كان صوته أقرب للهمس فيه شيء من الغضب، فيه الكثير جدا من الجدية. ترك الصبي إبريق الماء أرضا، ثم أطلق ساقيه للرياح الساكنة. بينما كان يركض كالغزال المرتعب، سمع أولى توترات صراخ الجد، بأعلى صوته محذرا الآخرين، كي يذهبوا لبيوتهم.

الصبية في الملعب تجمهروا بدورهم، أخذوا يراقبون تلك التغيرات الحادثة في السماء. كانوا مبتهجين بالحدث الطارئ. ما حدث عكر مزاجي قليلا، لأننا كنا أعددنا ملعبا خاصا من أجل تلك المباراة، كنا نترقب فوزا ساحقا على فريق الأحياء الداخلية، بسبب انضمام توم إلينا، إنما السحابة الحمراء الطارئة التي غطت السماء أربكتني مثل الجميع شرعنا نراقب فحسب، فيما دار حوار عصبي خافت بين صبي متفاخر يدعى خالدي وتوم. كان انضم لفريقنا آنذاك في إحدى أكثر الصفقات نجاحا.

«هل هذا طبيعي؟». سأل خالدي.

كان صوته متهدجا.

«لا، أبدا». أجاب توم الأكثر فطنة بصوت مشابه، بل ربما أكثر تهدجا.

«هل يتوجب علينا أن نخاف؟ هل يجب أن أخاف؟». أخذ خالدي يُردد في تلك اللحظة -أكد في ما بعد- بأنه أحس بكل ذرة في جسده بحاجته لكلمة ما تُلغي كل تلك الأساطير التي سمعها من والدته، تلك التي تحرم الخوف، الهرب والجزع. القصص والأشعار المتداولة عن وصمات العار، السخرية والجبن، لم يكن في مزاج يسمح له بتصديق تلك الترهات عن الشجاعة، رغبته في احتضان والدته تراوده بخجل، يتطلع شاعرا بارتجاف الخوف.

«هل يجب أن أخاف أم لا يجب علينا ذلك؟».

كرر سؤاله بوضوح وانتباه.

عندها وصلهم صوت الجد باعثا على المزيد من الهلع.

«بيوتكم، عودوا لبيوتكم».

هكذا كان جدي يصرخ، رافعا كلتا يديه لمستوى صدغه، كمن يُكبر

حسين جمعان

للصلاة، بعض الصبية كانوا يتطلعون إليه دون حراك كأنهم لم يفهموا مقصده، صرخ فيهم بصوت أعلى ثم بدأ يرجمهم بالحجارة، فانطلق البعض منهم كالجراد، منتشرين برعب ممزوج بحماس طفولي، كان بالإمكان سماع تلك الضحكات العصبية الساخرة والمنتبهة بتوتر حيواني مرتعب. كنت في الطرف الآخر من الملعب، شاهدتُه من حافة الساحة الرملية التي اتخذناها ملعبا قبل أيام من تلك الحادثة.

اقتربت قليلا لأرى ما يفعله جدي وأسمعه بشكل أوضح، لكنني فهمتُ ما يعنيه على نحو أكثر دقة، قبل أن أقترب كفاية، كانت أحجاره تتساقط كالمطر، بدا كأن هناك شخصا آخر يرجم معه، أو أن جدي ازداد نشاطا، وقد بدا مدهشا.

كان يصرخ طالبا من الجميع الهرب والنجاة، عندها عرفتُ ما يحدث، تذكرتُ أحاديث جدي عن إنقاذ العشرات، البطولة، كما إنني رأيتُ للمرة الأولى الهلع في عينيه من تلك المسافة التي تقلصتْ على نحو إيماني بالغ الرهبة، التفتُ سريعا، لأترك المكان عدوا ناحية البيت الذي يبعد المئات من الأمتار، ربما عدة كيلومترات، لم أكن أعرف عندها كما أعرف الآن، بأنها مسافة غير حقيقية أبدا.

«يجب أن نفعل».

هكذا استنتج توم من حركاتي ثم حلق بدوره، مبتعدا.

بيتنا من طابقين، يشرف على كامل الأحياء السكنية للتبو في البلدة، أثناء الركض كان بوسعي رؤية البيت أمامي، كنت أركض دون أن أشعر بأنني أقلص تلك المسافة بيني وبين البيت كان والدي يؤكد قائلا: ليس كل ما نراه ندركه. تذكرتُ مقولة والدي الفلسفية، كنتُ أركض باتصال عبر الأزقة الترابية.

ظننتُ لوهلة بأنني لن أصل البيت مطلقا، أحسستُ بالريح تزداد عتواً خلال ركضي، كانت السحابة الغامضة قد وصلتْ حينا، انتشرتْ كالسعال الجاف، فيه شيء من البرودة، كنتُ أركض حين شعرتُ بالريح الغاضبة تلامس جسدي كما رأيتُ أغصانا تتكسر متقاذفة، سمعتُ بوضوح طقطقة تكسرها، كأنها عظام أضاح التي كان يكسرها خالي بين يديه القوتين.

أحسستُ آنذاك بشيء خيالي يلاحقني، كإعصار أميركي، نعم، إعصار أميركي، كابوس قديم يتحقق، قادما من قصص جدي، ومن النشرات الإخبارية. قبلها بمدة كنتُ رأيتُ كابوسا، حوامات أميركية تقصف الأفق، حوامات أميركية كالتي قصفتْ العراق.

خطواتي المرتعبة، كانت تقع بقوة على الطريق الترابي، لأحس بوقعها في معدتي، أعلى حجابي الحاجز، شاعرا بأن الرمال الناعمة تنجرف للأسفل، لتجرفني معها إلى الأعماق البعيدة، المسافات تهرب مني، ظننتُ بأنني لن أصل أبدا، حتى حين وجدتُ نفسي أمام الباب الحديدي للبيت، كنت أشعر بأن خذلانا عميقا يتسلل لجسدي، حين لمستُ الباب أحسستُ بقوتي تتفجر متصاعدة على نحو مفاجئ، دفعت الباب بقوة، فصر بوحشية، دخلتُ ثم أغلقته بذات القوة مع ذات الصرير الخشن، استندتُ على الباب بظهري لاهثا غير مصدق بأنني وصلتُ أخيرا، مستشعرا راحة غامرة.

داخل رأسي استعدتُ هبوب الرياح، الثغاء الأليم داخل الحظائر المنهارة، استعدتُ رؤية الأسقف، صفائح التوتياء المتطايرة، الأغصان المتكسرة مع رؤوس النخيل المحتجة بعنف، فيما بدا لي غضبا لا يمكن إلا أن يكون كابوسا من كوابيسي.

في تلك اللحظة سمعتُ صوت أختي الصغرى.

«هل رأيت ذلك؟».

«ماذا؟».

نظرتُ إليها من عمق دوامتي الكابوسية.

«القيامة، إنها القيامة».

تنفستُ بعمق.

«القيامة».

كانت تلك هي «الكلمة» التي بحثتُ عنها أثناء ركضي تذكرتُ بأنني فكرتُ أين رأيتُ كل هذا من قبل، أين خفتُ هكذا من قبل. ظننتُ بأنها نشرات الأخبار، لكنها لم تكن كذلك، شعرتُ لوهلة بأنها القيامة، إذ ذاك قالت الأخت الصغرى «تعال، انظر».

كانت تحدثني بجانب السلالم المؤدية للطابق الثاني.

حين نادتني للمرة ثانية فيما كنت وقتها غائبا في الرعب الذاتي، ركضتُ صاعدة دروج السلم، برشاقة، شاهدتُ كيف أن فستانها المشجر يتماوج برسومات الأشجار والأكواخ المعتمة، تحتج بغضب، سمعتُ أصوات تحطم الأغصان. نفضتُها من ذهني ثم تبعتها صاعدا بإرهاق.

كانت عضلات ذراعي ترتجف، كنتُ منهكا، تنفسي بدا غير منتظم، قلبي كان يدق بعنف، فيما أدركتُ -أثناء صعودي- بأنني أصعد درجتين، درجتين. حين وصلتُ الصالة بالطابق العلوي، كانتْ أختي تحدق عبر زجاج النافذة إلى الخارج.

التفتت، قالت مبتسمة.

«إنها القيامة، أليس كذلك؟».

لم أجد القدرة على الرد عليها، متعجبا من عدم خوفها.

«لا، ليست القيامة».

قلتُ مغتاظا.

«ظننت بأنها ...».

قاطعتها بغضب قائلا:

«لا تظني، حمقاء».

هكذا قلتُ ثم تطلعتُ عبر النافذة.

الحي الشرقي بأكمله، ابتلعته السحابة الحمراء. بعض الصبية النزقين لا يزالون تائهين في ركضهم باتجاهات مختلفة. أسقف تتطاير كمقاصل مرعبة، سقطتْ أعمدة النور التي نصبها أحد المتعهدين الجدد لأحياء الداخلية، لا شيء طبيعي حتى إنني شاهدتُ طيورا تحلق وسط السحابة القانية، ساورني الشك حيالها متطلعا بتركيز أكثر، حين اقتربتْ واحدة منها، عرفتُ بأنها أغطية أسرة، مفرودة في الهواء، كأجنحة لطيور خرافية.

في الأسفل، حين نظرتُ عبر كثافات الغبار والضباب المزعوم، استطعتُ التمييز بشيء من الصعوبة اللون الأزرق لجلباب جدي، كان لا يزال يحرك يديه في الهواء، قبل أن تبتلعه السحابة الغامضة الحمراء التي تزداد عتمة.

حسين جمعان

فضاء الاستنارة ومنصّة الثقافة الإنسانية

أدباء وكتّاب مصريون ينتقدون تجربة «الجديد»

شريف الشافعي

علي علي

«الجديد»، تتطلع دائما إلى أن يكون لها من اسمها نصيب في ما تطرحه عبر أبوابها المتعددة من مقالات ودراسات وحوارات وأصوات وفنون وشعر وقصة ومسرح وتشكيل.

منذ انطلاق المجلة، وفق مسار رسمته إدارتها، وهي تأخذ على عاتقها مهمة توسيع دور المنبر الثقافي، ليشمل الكتابة التي تبحث في مختلف الظواهر التي تشكل جغرافية الثقافة العربية.

كثيرة هي الأطروحات والإشكالات التي تثيرها «الجديد»، ومن تشابكاتها يأتي السؤال الأصعب على الإطلاق؛ «سؤال المستقبل»، في واقع عربي مرتبك، يبدو التمسك فيه بالعقلانية والتوجه نحو الحداثة مغامرة غير مأمونة العواقب.

كتّاب ومبدعون وأدباء ومثقفون مصريون، توقفوا عند أعداد «الجديد»، قرّاء ومُناقشين ومُحللين، وجدوا في موادّها الكثير الذي جعلهم يصفونها بفضاء الاستنارة ومنصّة الثقافة الإنسانية، فهي - بتعبيرهم - المجلة التي تأخذ على عاتقها مهمة جعل الفكر والثقافة والإبداع «هنا والآن». وهي الكيان الذي يتحدى نفسه بالوجود، والحدث الذي يليق بالثقافة العربية المعاصرة، بما تقدمه من حوار خصب ونقد بناء لفهم الماضي وتأمل الحاضر والنظرة بإمعان إلى مستقبل الشعوب.

من جهة أخرى، أدلى هؤلاء الكتّاب والمبدعون بدلوهم، مقترحين ما يرونه مثمرا في مسيرة التواصل والتطوير، وهو ما تحرص «الجديد» على الاهتداء به في انطلاقها وتجددها، فهي الصوت الجمعي للمثقفين المعنيين بالفكر الجديد، وواحة لمحبي الأدب من القراء.

قاطرة المبدعين

الشاعر محمد فريد أبوسعدة، يطلق وصفا خاصا على مجلة «الجديد»، إذ يراها بمثابة قاطرة تضع المبدعين في قلب العالم وحضارته، فالمجلة تأخذ على عاتقها مهمة استثنائية، تتمثل في جعل الفكر والثقافة والإبداع «هنا والآن».

ويقول أبوسعدة إن مثل هذا الرهان «هو القادر أبدا على تماهينا معه، كاسرين تابو التحريم الذي يريد أن يخرجنا من الجغرافيا، بعد أن كاد يخرجنا من التاريخ».

بتصفح أعداد «الجديد «، وفق تعبير أبوسعدة، يتكشف كنز وراء كنز، لكأنها مغارة علي بابا تنفتح أمام القارئ، حيث مراودة الجواهر المختلفة المتنوعة، فيجد القارئ ذاته يتنقل بين الياقوت والمرجان واللؤلؤ، وتتخطفه الأبواب المتميزة: «الافتتاحية»، «المقالات»، «الدراسات»، «الحوار»، «الأصوات»، «الشعر»، «القص»، «المسرح»، «الكتب»، «الكتّاب»، «الفنون»، «الرسامون»، «الأخيرة».

ويستطرد أبوسعدة: إذا كان لي أن أقترح شيئا في هذا الشأن، فهو يتلخص في عدة نقاط؛ أولا: إضافة «معجم المصطلحات»، على أن تكون في كل عدد من الأعداد مجموعة من المصطلحات في «مجال واحد»، مثل المسرح، الشعر، السرد، إلخ. ثانيا: إصدار مجلدات سنوية تضم الأعداد التي تصدر في العام من المجلة. ثالثا: التفكير في ترجمة بعض النصوص الإبداعية العربية، كل أربعة أشهر، ونشرها في ملحق منفصل، أو مع العدد السادس، على أن يكون جامعا للنصين العربي والأجنبي.

نافذة الثقافة الحديثة

يقول الناقد الدكتور مصطفى الضبع، إنه منذ صار يتابع مجلة «الجديد» بشكل شهري، وقد تكشفت له نافذة جيدة كان يفتقدها كثيرا في ما يتابعه من دوريات اعتمدت طريقة إعادة تدوير المنتج السابق، كما اعتمدت على كتّاب جاهزين يعيدون اجترار الأفكار التي حفظناها منذ سنوات.

في ظل ابتعاد القارئ عن الدورية المطبوعة منتجا نوافذه الإلكترونية الخاصة، كانت «الجديد» كيانا يتحدى نفسه بالوجود، وحدثا يليق بالثقافة العربية المعاصرة أن تعتمد عليه في التواصل، وفي وصل ما انقطع من الثقافة الجادة، وقطع ما اتصل من ثقافة الابتذال والسطحية، هكذا تأتي رؤية مصطفى الضبع للمجلة، وما زالت تلك الرؤية تتبلور في عدد من الملاحظات هي بمثابة سمات للمجلة، وفي الوقت نفسه بمثابة منظومة القيم التي تكون المجلة مطالبة بالحفاظ عليها والتنويع في الوفاء بها.

يستعرض مصطفى الضبع هذه السمات التي تنفرد بها «الجديد» بقوله «المادة متنوعة ترضي ذائقة قطاعات متنوعة من القراء، المادة جادة ورصينة تناسب الثقافة الأصيلة، الاشتغال على مجموعة أوتار مجتمعة تتمثل في أفكار النخبة من كتاب المجلة، تقدم المجلة مادتها لقطاعين أساسيين: القارئ العربي في الوطن، والقارئ العربي خارج الوطن العربي (الغرب الأوروبي)، وهو ما يجعلها نافذة للشرقي على الغرب، وحلقة وصل للغربي بقضايا الثقافة العربية.

كذلك، فالمجلة منفتحة على الثقافة الحديثة، بقدر يسمح لها بالإسهام في تشكيل خلفية معرفية جادة للقارئ، وجميعها سمات تمنح المجلة القدرة على تحمل مسؤوليتها والوفاء بدورها لخدمة الثقافة الإنسانية».

وبنوع من الثقة في مجلة يحرص مصطفى الضبع على متابعتها، ويثق بوعيها القادر على التطوير حفاظا على مسؤوليتها وتحقيقا لأهدافها، يقترح الضبع أربعة أمور؛ الأول: تقديم مشروع نقدي منظم، يتوفر عليه مجموعة من النقاد يتابعون الجديد على الساحة الأدبية العربية، وما يستهدفه ليس المتابعة فقط إنما تحقيق مجموعة من الأهداف: تقديم المنتج الإبداعي، تشكيل وعي القارئ نقديا، إيقاف سيل الأعمال الأدبية ضعيفة المستوى والمحسوبة على الإبداع العربي، تشكيل خارطة الإبداع العربي على أسس علمية، حل أزمة النقد بخلق تيار نقدي منظم ممنهج، تشكيل جيل من النقاد عملا بمبدأ أن لكل جيل نقاده.

الأمر الثاني الذي يقترحه مصطفى الضبع: الاهتمام بالثقافة

كثيرة هي الأطروحات والإشكالات التي تثيرها «الجديد»، ومن تشابكاتها يأتي السؤال الأصعب على الإطلاق؛ «سؤال المستقبل»، في واقع عربي مرتبك، يبدو التمسك فيه بالعقلانية والتوجه نحو الحداثة مغامرة غير مأمونة العواقب. كتّاب ومبدعون وأدباء ومثقفون مصريون، توقفوا عند أعداد «الجديد»، قرّاء ومُناقشين ومُحللين، وجدوا في موادّها الكثير الذي جعلهم يصفونها بفضاء الاستنارة ومنصّة الثقافة الإنسانية، فهي - بتعبيرهم - المجلة التي تأخذ على عاتقها مهمة جعل الفكر والثقافة والإبداع «هنا والآن».

العلمية عبر تقديم الجديد في المجالات العلمية (الطب - الفضاء - الإلكترونيات - الهندسة - الفيزياء)، والثالث: باب للسينما لا يتوقف على المتابعة لكن استكتاب نقاد أو كتاب يتعاملون مع الفيلم السينمائي بوصفه نصا وليس مجرد كتابة عن ظروف إنتاجه ولا تكلفته ولا غيرهما من أمور سطحية لا تشبع ولا تصنع ذائقة المتلقي. والرابع: تقديم الجديد من الكتب الصادرة في أوروبا تحقيقا لكون المجلة نافذة للقارئ الشرقي على الساحة العالمية.

انحياز للاستنارة

أشارت الفنانة التشكيلية سماء يحيى، تلتقط خيط الحديث، إلى أن مجلة «الجديد» تعد رغم حداثة صدورها واحدة من أهم المجلات الثقافية التي تصدر في الوطن العربي، فهي مجلة تهتم بكافة جوانب الشأن الثقافي العربي على مختلف أصعدته ومجالاته، حيث تميزت بالموضوعات الجادة التي تطرح العديد من جوانب القضايا الثقافية الجديدة كما هو اسمها «الجديد».

محمد فريد أبوسعدة: تأخذ على عاتقها مهمة جعل الفكر والثقافة والإبداع «هنا والآن». مصطفى الضبع: كيان يتحدى نفسه بالوجود.. وحدث يليق بالثقافة العربية المعاصرة.

وإلى جوار اهتمامها بالقضايا التي تحفل بها الساحة الثقافية العربية على تنوع مجالاتها من النقد والسينما والفنون التشكيلية والأدب، فإن «الجديد» لم تغفل أيضا أن تقدم مستجدات جديدة ثقافيا على الساحة الدولية والعالمية للمثقف العربي وللقارئ العادي المهتم بالثقافة، كما أن اهتمامها بالمنجز النسوي العربي على كافة الأصعدة الثقافية بشكل لافت يعد من أهم مميزاتها.

جوانب أخرى ميزت المجلة، منها الطرح المختلف لموضوعات الفن التشكيلي، فقدمت عرضا لمنجز وأعمال فنانين من المحيط إلى الخليج برؤية شاملة تعكس بانوراما للفن التشكيلي في الوطن العربي بكافة مدارسه واتجاهاته.

وتنوع الأفكار والرؤى ليس وحده هو اللافت للنظر، كما ترى سماء يحيى، لكن أيضا حرص القائمين على إعدادها على إظهار منجز العديد من الفنانين من أجيال مختلفة، بعضهم لم يعد موجودا في عالمنا من أمثال شاكر آل سعيد وأحمد فؤاد سليم وجميل ملاعب، وبعضهم معاصرون من أمثال رباب نمر ورندا مداح وبهرام هاجو وجنان مكي وحسن راشد وزينب السجيني وغيرهم، ليس على مستوى الأعمال والمنجز الفني فقط، بل على مستوى الرؤى والنظرية والكتابة التشكيلية والإضافة للفن التشكيلي.

كما تم طرح مواضيع مهمة تخص الساحة الداخلية في الأقطار العربية في مقالات مثل «أشكال يثقلها الراهن» لسعد القصاب الذي تناول فيه حالة النحت في العراق على الأخص بعد الغزو الأمريكي، ومقال «أربعة رسامين من تونس» لفاروق يوسف الذي تناول فيه تجربة هؤلاء الفنانين.

كذلك لم يكن فن الغرافيتي بعيدا عن المشهد، كما توضح سماء يحيى، فقد تناولته المجلة في عددها الصادر في ديسمبر 2016 في مقال «غرافيتي بغداد أسئلة الهوية» لمحمد حياوي، كذلك تم تناول موضوعات فنية عامة كالفن وتجليات الهوية، وأين تكمن قوة الفن، وحيرة الفن العربي في متاهة السوق، وغيرها.

ولم تكن الصور الفوتوغرافية أيضا بعيدة عن موضوعات المجلة، فقد طُرحت في موضوعات مثل «أبراج الصور المشيدة: لعنة النجاة من الصورة» لميموزا العراوي، كذلك لا يمكن الحديث عن مجلة «الجديد» دون الإشارة إلى عامل مهم من عوامل نجاح المجلة هو الرسوم الخطية مجاورة للعمل ومستقلة بغرض التزيين أو رسوم الإلستريشن التي رافقت الموضوعات فأثرت محتواها البصري والجمالي، وتخص سماء يحيى بالذكر: يوسف عبدلكي، صفوان داحول، فيصل لعيبي، عادل السيوي، أسامة بعلبكي، رندة مداح.

وترى سماء يحيى أن المجلة بحق محققة لهدفها الرئيس الذي لخصته إدارتها في حث الكتاب على مباشرة السجال ومغادرة ثقافة الكسل والانفتاح على الآخر داخل الثقافة العربية وخارجها، ونجحت في هدف آخر هو حث القراء على مغادرة ثقافة الكسل أيضا بصريا وذهنيا عبر طرح مختلف ورؤية مجددة ومبتكرة. وتقول سماء يحيى «من وجهة نظري، يحسب للمجلة أمران، هما ما يجعلانها أكثر تميزا في نظري؛ الأول هو الانحياز للفن والجمال على اختلاف مشاربه، والثاني هو الانحياز القلق للمرأة كمبدعة وكمثقفة وكعضو فاعل في المجتمع، والأمران في حد ذاتهما انحياز للاستنارة، وانعكاس لدور فاعل في خلق ثقافة عربية أفضل».

قضايا الجماهير

يوجه الكاتب والمعارض المصري سليمان الحكيم التحية لمجلة «الجديد»، ويحدوه الأمل في أن يراها تصل دائما إليه «فهي الجديرة به، ونحن المستحقون له». ويطمح إلى أن تتجاوز المجلة حدود النخبة العربية وما يشغلها من اهتمامات تخصها أكثر مما تخص مواطنيها، فضلا عن أنها مجلة تنبذ التقعر والغموض.

ويقترح الحكيم إفراد المزيد من المساحات لمشكلة الديمقراطية وعلاقتها بالدين، وهل الدين عائق أم دافع؟ فضلا عن قضايا جماهيرية من قبيل الفقر وأسبابه في الواقع العربي، والتعليم وهل هو مشكلة سياسية أم مشكلة اقتصادية؟ ولماذا فشلت الثورات العربية وانتهت إلى ما انتهت إليه وبه؟ ومشكلة التربية في البيت العربي، وهل هي مشكلة دولة أم مشكلة أسرة، مشكلة تراث أم مشكلة منهج؟

وظاهرة حكم العسكر في المجتمعات العربية، وعلاقتها بفشل النخبة في القيام بدورها، ومستقبل المدنية في المجتمعات العربية، إلى آخر تلك المشكلات التي تهم المواطن العربي، والتي يمكن لمجلة الجديد أن تستغل فرصة صدورها من لندن، وتخلصها من خناق السلطة وهيمنتها، فتطرح ما لا يمكن أن تطرحه مجلة أو صحيفة عربية تصدر في الداخل تجنبا لإزعاج السلطات والتعرض لخناقها.

روح الاختلاف

أما الكاتب الروائي والقاص سمير الفيل فيحكي أنه كان في زيارة إلى الإسكندرية منذ بضعة شهور، فأهداه أحد الأصدقاء العدد 33 من مجلة «الجديد»، الصادر في أكتوبر 2017، وهو عدد ربما يمثل خطة هيئة التحرير في الإعداد الجاد لقضايا مهمة، وملفات ذات خصوصية، تقدم بقدر كبير من المهنية إضافة إلى عنصري المصداقية والانفتاح على آفاق رحبة للثقافة العربية. يقول الفيل: العدد يحمل عنوانا خطيرا هو «الثقافة والعنف'، ويبحث عن الانفلات الديني والهيمنة الأبوية والنكوص الاجتماعي. ولأن ثمة إشارة إلى كون المطبوعة ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن، فأحسب أنها قد حققت إلى حد كبير شروط الجودة والإتقان، وبسط وجهات نظر مختلفة حول القضية الواحدة، وهو ما يعني أن المجلة تدرك أهمية التنوع، وضرورة التباين في المقاصد بالرغم من نبضها الحداثي الذي يتردد في الأعداد السابقة التي بحثت فيها، أيضا.

في هذا العدد المشار إليه، موضوعات تدور حول القضية الأم، منها: «حيوية النسق الظلامي وضعف التنوير المقاوم»، «الإصلاح الديني والتنمية الاقتصادية»، «التنوع الثقافي وحوار الحضارات»، «الثقافة ومأزق المثقف الجديد»، «السرد والهيمنة الأبوية»، وهكذا تحتفي المجلة دائما بقدر لا بأس به من الدراسات التي تشتبك مع قضايا ثقافية حية، تتسم بكونها لا تنفصل عن الواقع، ولا تتعالى عليه، بل تدخل في حالة جدل لا يتوقف حول الماهية والمفاهيم والتطبيق على الأرض.

سماء يحيى: الاهتمام بالصورة وبالمنجز النسوي العربي أهم مرتكزات المجلة.

سليمان الحكيم: يجب إفراد المزيد من المساحات لقضايا الديمقراطية والدين والفقر والتعليم

سمير الفيل: مجلة ذات نبض حداثي تدرك اهمية الاختلاف

كان السجال الثقافي الثاني، كما يقول الفيل، يخص قضية لا تقل أهمية عن قضية العنف، فهي تطرح عنفا من نوع آخر «الأنوثة والمؤنث في الثقافة والاجتماع»، وقد شارك في النقاش الفكري عدد من الكتاب، وفي العدد نفسه 26 قصة من المغرب العربي، بسطت نصوصا متنوعة تثري الوجدان ببهجة وارفة، وجمال لا يحد.

ويشير الفيل إلى أن الأعداد الأخيرة التي سبقت هذا العدد قدمت بدورها بحوثا ثرية، منها: سينما المرأة العربية، أرض الزلازل وأوهام الهوية، تحطيم أوثان العقل، ثقافة القمع الأبوي، الكتابة المسرحية وأصوات المجتمع، العودة إلى ما قبل التاريخ، الأنوثة المقموعة، مصارع الأيديولوجيا، احتضار العولمة، انفجار الهويات، التفكير والتكفير، المستبدون والعقلانيون، هاوية الماضي وسراب المستقبل، ثقافة النخبة وثقافة الناس، وغيرها.

ويرى سمير الفيل أن هذه العناوين وغيرها قدمت حالة من الحوار الخصب والنقد البناء لفهم الماضي، وتأمل الحاضر، والنظرة بإمعان إلى مستقبل الشعوب، وكيف تكون بنية النص في عصور قادمة تبحث بهدوء وبثقة واستبصار عن محاولات الإجابة عن الأسئلة الصعبة التي ظلت مؤجلة لأزمنة طويلة.

ثراء فكري

«لعل أول ما يقفز من أفكار عند الحديث عن مجلة الجديد، هو أنها دورية لها ملامحها الخاصة، ولنقل لها شخصيتها التي يمكن أن نتعرف عليها فور الاطلاع على الفهرست والرسومات والإخراج الفني، وتلك الميزة وحدها يجب الحفاظ عليها وسط كم الدوريات المحررة باللغة العربية». هكذا يفتتح الكاتب والقاص السيد نجم حديثه، مشيرا إلى أن المتن الثري فكريا يبقى كسمة عامة.

ويقول نجم: أنا كقارئ أشعر بحاجتي إلى الاطلاع على الجديد في الفكر والإبداع في أوروبا، فالترجمة قد لا تنال الاهتمام الواجب، وهي حلقة الوصل التي ننتظرها من الجديد بحكم موقعها ومكان الإصدار. والسؤال الذي أبحث عن إجابة له الآن: ما «الجديد» الذي يمكن أن يعرفه القارئ العربي في مجالات الموسيقى، الفن التشكيلي، القصة، الرواية، الشعر، المسرح، وغيرها؟ ولعل المجلة تجيب عن الأسئلة الإشكالية المطروحة الآن بين مبدعي

العالم العربي، وفق السيد نجم، مثل رفض أو قبول شعر النثر، ومثل رواج القصة الومضة التى أيضا هناك من يعترف بها ومن يرفضها، ومثل التجارب الموسيقية التي برزت منذ سنوات قليلة من حواري القاهرة بمجموعة من الشباب الذين لم يدرسوا الموسيقى وهي «موسيقى المهرجانات»، وقد شاعت الآن حتى أن قنوات تلفزيونية ترصد التجربة من باب التوثيق. وهناك الكثير من القضايا المطروحة، ربما تحسمها الجديد بطرح القضايا والظواهر الفكرية الأوروبية الآن.

ويطمح السيد نجم إلى المزيد من التركيز على ملاحقة الأحداث والقضايا المثارة في العالم العربي وفي أوروبا، والتي تعبر عن فكر وثقافة الكاتب والمبدع العربي، والتقابل الثقافي بين أوروبا والعالم العربي، ويقول «ما أعنيه هو تقريب القارئ العربي من الأجواء الثقافية والفكرية والإبداعية فى أوروبا الآن».

السيد نجم: تقدم حالة من الحوار الخصب والنقد البناء لفهم الماضي وتأمل الحاضر والنظرة بإمعان إلى مستقبل الشعوب.

انتصار عبدالمنعم: سقف الحرية الممتد على اتساعه يزيد «الجديد» ثراء.

مواكبة الساحة

يروق للكاتبة والقاصة انتصار عبدالمنعم تصفح مجلة «الجديد»، فهي تكفيها كوجبة شهرية تطل من خلالها على مجالات الفن والأدب المتعددة، بما تقدم من ملفات تتناول كافة الفنون الأدبية، وظواهر وقضايا نقدية متنوعة.

وترى أن «الجديد» ملأت فراغا كبيرا على الساحة، ففي عدد واحد يستطيع القارئ أن يقرأ عن وفي كافة الفنون، وأيضا هناك مقالات تجعله مواكبا لما يجري على الساحة والآراء المثارة هنا وهناك، بالإضافة إلى أن نوعية الحوارات المتضمنة في كل عدد تسهم في تعريف القارئ بشخصيات فاعلة لها تأثير لافت في مجالي الفكر والثقافة سواء من العرب أو غيرهم.

وترى انتصار أن هذا التنوع مفيد جدا، وسقف الحرية الممتد على اتساعه وبصورة ملاحظة في مواد المجلة يزيد الأمر ثراء، وتقول «أتمنى أن تتضمن المجلة دراسات أوسع عن المسرح والشعر لتعطي المجلة اكتمالا مثل اهتمامها بنقد الرواية، كذلك أتمنى أن تصل المجلة إلى قاعدة أكبر من القراء، وأن تباع مثلها مثل الجرائد اليومية والمجلات الشهرية عند الباعة في كل مكان، وأن يتم الإعلان عنها أكثر، فلولا أن بعض الأصدقاء يكتبون فيها، وقاموا بوضع روابط مقالاتهم على صفحاتهم الشخصية ما أسعدني الحظ بعد ذلك بالبحث عنها وقراءتها بشكل دائم».

كاتب من مصر

مقال

مفهوم التقنية

تساؤلات حول التقنية بين الأمس واليوم

إسماعيل الموساوي

كانت التقنية منذ القديم حلم الإنسان في السيطرة على الظواهر الطبيعية والاجتماعية بغية التحكم فيها، عبر اختراع مجموعة من التقنيات والأدوات البسيطة، وقد عكست الأساطير الأولى للبشرية منذ العصور الأولى عصور الحديد والبرونز والأدوات الأولية، رغبة الإنسان في التحكم في هذه الظواهر الطبيعية، كانت الأساطير الإنسانية الديناميكية الكبرى تعبيرا عن هذه الأحلام التي ستحققها التقنية بعد عشرات القرون. فقد مثلت «بابل» أسطورة آلة الترجمة، و«إيكاروس» أسطورة الطيران، و«بروميتوس» أسطورة الطاقة، و«الغوليم» Golem أسطورة السيبرنتيكا،... إلخ.

إذن فالإنسان منذ العصور القديمة اخترع مجموعة من الأدوات والتقنيات من أجل التحكم في الظواهر الطبيعية، ونفس الأمر نستشفه من تعريف لالاند في موسوعته الفلسفية (ص 1429) للتقنية حيث يقول التقنية «هي مجموعة طرق محددة بدقة وقابلة للتوصيل، مخصصة لإحداث بعض النتائج المعتبرة والنافعة»، ويعني هذا التعريف كل إنتاجات الأشياء المختلفة «الأدوات، الآلات...» التي لا تستطيع الطبيعة إنتاجها بذاتها، وينتجها الإنسان بغية تسخير الطبيعة له، ونفس الأمر دفع الفيلسوف الألماني هيدغر إلى التساؤل في كتابه «التقنية-الحقيقة-الوجود»، ترجمة محمد سبيلا وعبدالهادي مفتاح الصفحة 53 عن معنى كلمة التقني، التي تنحدر حسبه من كلمة يونانية أخرى هي «تينيكون» وهي الشيء الذي ينتمي إلى التقنية، ولفهم هذه التقنية حسب هيدغر علينا أن نأخذ بعين الاعتبار نقطتين أساسيتين:

الأولى: أن التقنية لا تعني فعل الصانع وفنه فقط، بل تعني كذلك الفن والفنون الجميلة، فالتقنية حسب هيدغر جزء من فعل الإنتاج.

الثانية: فكلمة التقنية حسب هيدغر نجدها أيضا أكثر أهمية في حدود فترة أفلاطون، بحيث كانت كلمة «التقنية» مرتبطة دائما بكلمة «إبيستينون» وهي تعني العلم أو المعرفة، والاثنان حسب هيدغر اسمان للمعرفة بالمعنى الأوسع، فهما يعنيان فعل القدرة على الاهتداء في شيء ما، والتعرف إليه، تقدم المعرفة إنتاجات عن نفسها، وبما هي كذلك فهي «انكشاف».

أما أرسطو حسب هيدغر في كتابه «الأخلاق إلى نيكوماخوس»، فيميز بين المعرفة والتقنية. وذلك من حيث ما يكشفانه والطريقة التي يكشفان بها، إن «التقنية هي شكل من أشكال الآليتيا» -التقنية-الحقيقة-الوجود-، بمعنى حسب هيدغر تكشف هذا الذي لا ينتج ذاته، وليس بعد أمامنا، وهو ما يمكن أن يأخذ مظهرا أو هيئة، ويأخذ كذلك مرة أخرى شكلا آخر.

بل إن التقنية بدأت بالتدريج تتخذ صورة تحقق فعلي لما كان السحر يحلم به ويعد به، وكلما تقدمت التقنية بدا وكأنها قد حلت محل السحر في طي الأمكنة وتقليص المسافات، وتحويل المواد والتأثير عن بعد... إلخ.

والحال أن التحول الذي حدث في تاريخ البشرية في هذا الصدد هو ظهور العصر العلمي التقني Scientifique-technique بداية من القرن السابع عشر ميلادي، وقد ارتبط ظهور هذا العصر بثلاث نقاط أساسية:

أولا: الانفصال التدريجي الذي حدث بين العصور الوسطى وبدايات العصور الحديثة على مشارف القرن الخامس عشر، وهو الانفصال الذي تميز في أوروبا اقتصاديا مع بداية نشوء الاقتصاد الرأسمالي.

ثانيا: نشأة البورجوازية ونشوء المدن الكبرى، وتبلور مكانة وعي الفرد بذاته.

ثالثا: انتقال المشروعية السياسية من المشروعية الدينية إلى المشروعية المؤسسية.

رابعا: تبلور العقلنة والنزعة الإنسانية.

وفي نشأة هذا العصر لم تعد هناك معرفة خالصة بظواهر الطبيعية «لم يكن العلم المعاصر منذ نشأته في مطلع العصور الحديثة مجرد معرفة خالصة بظواهر الطبيعية، فقد امتزجت المعرفة فيه دوما بالحاجات العلمية، مما جعله منذ البداية يرتبط بالقدرة والقوة والتقنية». كل هذا ساهم في تغيير نظرة الإنسان إلى الطبيعة بحيث «لم تعد الطبيعة ذلك الديكور الجميل الذي

ربيع كوريا

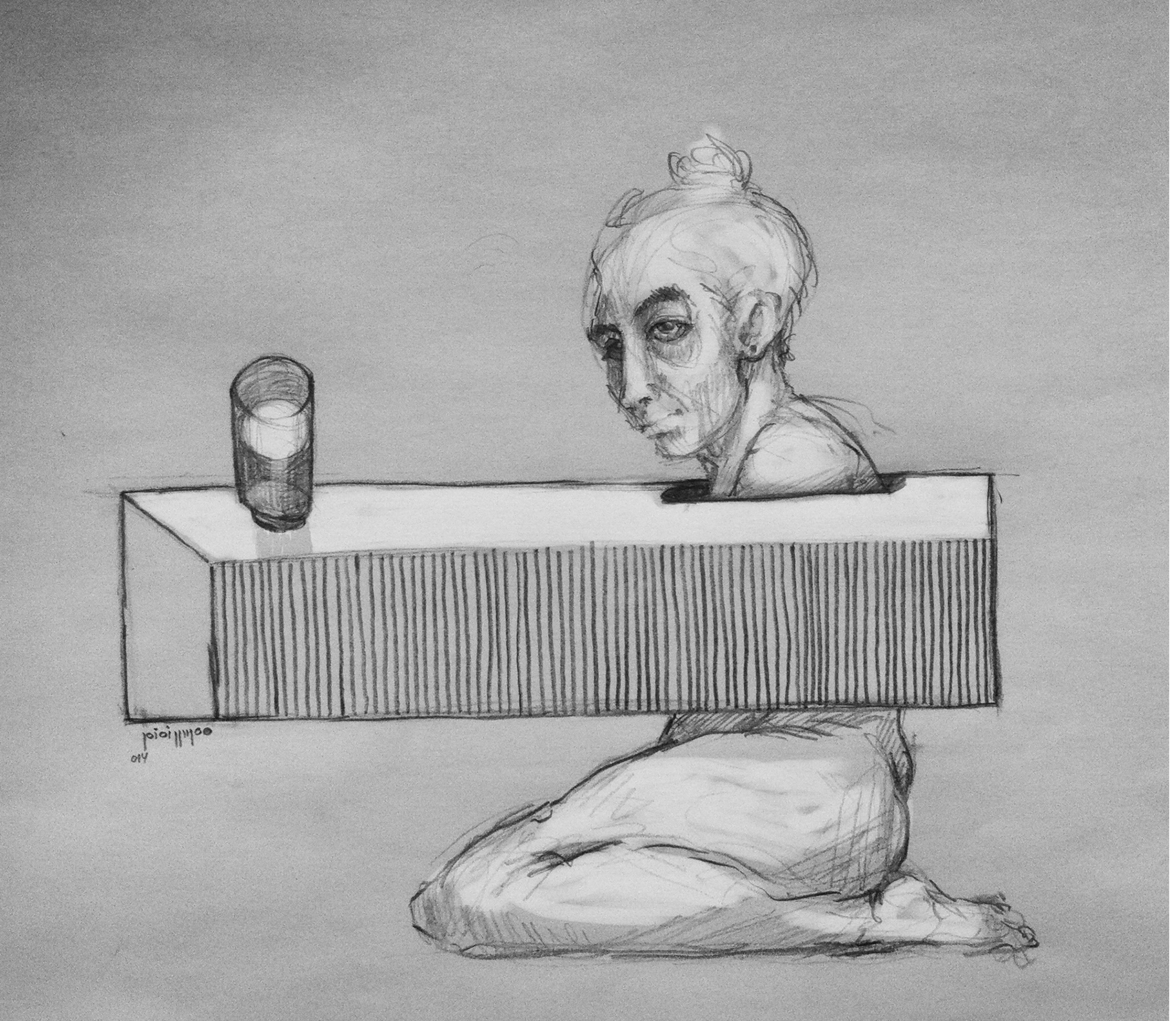
يدخل البهجة في النفوس، بغض النظر على فائدته، بل أصبحت علاقة الإنسان بالطبيعة علاقة نفعية، استخدامية وسائلية وأداتية، حولت كل جمالات الطبيعة إلى أشياء قابلة للاستخدام والانتفاع» (محمد سبيلا، في الشرط الفلسفي المعاصر، ص 111).

والمقصود بمصطلح «العصر العلمي التقني» تلك الفترة التي حدث من خلالها تحول معرفي أساسي تمثل في الانتقال التدريجي من الفكر التأملي الكيفي إلى الفكر التقني الكمي والمنهجي، وتخلي العلم الطبيعي عن البحث في الكيفيات والماهيات والغائيات واقتصاره على معالجة الطبيعة رياضيا وتقنيا. «لقد كانت مناظر الطبيعة، وخيراتها، ومناهجها، غاية في ذاتها، لكن مع ظهور الثورات العلمية، التقنية التي ازدهرت في شمال الكرة الأرضية منذ ما يدعى بالعصر العلمي التقني (القرن الثامن عشر)، أخذت العلاقة بين الطبيعة والتقنية تتغير بالتدريج». وفي نفس السياق نجد «فلسفة غاليلو» التي مثلت هذا التحول المعرفي الذي حدث على مشارف العصور الحديثة من خلال كتابه «الحوار حول نظامين» حيث يقول غاليلو «إن الفلسفة المكتوبة في هذا الكتاب الواسع المفتوح أمام أعيننا، أقصد الكون الذي لا يمكن قراءته إلا بعد تعلم اللغة والاستئناس بالحروف التي كتب بها، واللغة التي كتب بها الكون هي لغة الرياضيات، وحروفها هي المثلثات والدوائر والأشكال المنسية الأخرى». (محمد سبيلا، في الشرط الفلسفي المعاصر ص: 73).

فالإنسان في هذه الفترة من خلال إيمانه بالمعرفة العلمية القائمة على نظرة رياضية للطبيعة والكون، لم تعد تهمه معرفة الأشياء كما هي أو بلغة كانط «الأشياء في ذاتها»، بل كما تبدو له وتتماثل له مع وعيه، أي كظواهر قابلة للرصد والتجريب واستخلاص النسب والعلاقات والقوانين القابلة للحساب رياضيا، أي كظواهر يمكن التحكم فيها، وامتزاج العلم بالتقنية، وخضوعه لها جاء لاعتبارات الاختيار والإنجاز والتطبيق والمنافع والمردودية على حساب المعرفة الماهوية الخالصة.

لقد انضوت في التقنية جملة من الإرادات في العصر العلمي التقني كما يقول الأستاذ محمد سبيلا في كتابه الحداثة وما بعد الحداثة، من قبيل إرادة المعرفة وإرادة السيطرة؛ فإرادة المعرفة التي لم تبق عند حدود المعرفة الخالصة، بل لازمتها إرادة تحرر من عسف الطبيعة وحتمياتها، ومن عسف السيطرة الاجتماعية ذاتها. أما إرادة السيطرة فهي تتمثل في السيطرة المزدوجة على الطبيعة وعلى الإنسان داخليا وخارجيا بالمعنيين السيكولوجي والسياسي لهذين البعدين. فالتقنية طالت العلم وطالت مجال العلوم الإنسانية والثقافة العامة، من خلال احتذاء هذين الأخيرين للنموذج العلمي، فرسمت لنفسها مسارا استراتيجيا متميزا وذكيا تمثل في المزاوجة بين السيطرة على الطبيعة من خلال الإنسان.

وللتقنية كذلك مخاطر عديدة تتمثل في تلويث البيئة وإلحاق الخلل بالتوازن البيئي وتعديل النظام العالمي البيئي، ومخاطر اجتماعية تتمثل في تهيئة وتوفير أسباب العنف بتوفير وسائله سواء تعلق الأمر بحروب كبرى بين الدول أو بحروب داخلية بين الفئات والأفراد. فبذكرنا لمخاطر التقنية ومساوئها لا يعني أبدا إغماض العين عن هذه المكاسب الجمة التي حققتها للإنسان. فقد حققت هذه الفلسفة «الفلسفة الجديدة» كما يسميها أتباع بيكون، عددا لا يحصى ولا يعد من الانتصارات والمكاسب «لقد أطالت العمر وخففت المرض، وزادت من تخصيب الأرض، وزادت من أمن



الفلاح، وقدمت أسلحة جديدة، وأقامت عبر الأنهار والبحار قناطر لم يعرف أجدادنا مثلها، وقادت الرعد بسلام من السماء إلى الأرض، وأنارت الليل بمثل ضياء النهار، وزادت من رؤية البشرية، وضاعفت قوة العضلات، وعجلت حركاتنا، ومحت المسافات، وسهلت التخاطب والتراسل في دائرة الأعمال وبين الأصدقاء، بها نزل الإنسان إلى أعماق البحر، وارتفع في طبقات الهواء، وتغلغل في أطراف الأرض المخيفة وجاس أرجاءها في عربات لا تجرها الخيل، وضرب في البحر سفائن تسير بسرعة ضد الريح.

كما أن للتقنية أوجها مختلفة يمكن صياغتها على الشكل التالي:

• التقنية أداة ترويض الطبيعة وتسخيرها لصالح الإنسان.

• التقنية أداة تحرر من إكراهات وحتميات الطبيعة.

• التقنية أداة سيطرة سياسية داخل كل دولة، وفي ما بين الدول، فهي الأداة الأساسية للاستعمار القديم والجديد والإمبريالية.

وانطلاقا من هذا العرض التاريخي للتقنية، وكيفية تبلورها في العصر العلمي التقني، فإن عصرنا هذا هو عصر أنشبت فيه التقنية أظفارها من خلال طغيانها على الوجود بأسره، وشهدت فيه تطورات مذهلة «تجعلها أقرب إلى السحر منها إلى العلم» (محمد سبيلا، في الشرط الفلسفي المعاصر 115)، مما جعل مجموعة من الفلاسفة المعاصرين تتساءل عن سر هذه التقنية مع كل من مارتن هيدغر وهاربرت ماركوز وهابرماس وغيرهم كثير...إلخ.

كاتب من المغرب

إيلي معلوف
موسيقى عكس التيار

تعبِّر موسيقى الجاز عن سحر اللحظة، فهي مزيج من الأناقة والمرونة. يقول لويس أرمسترونغ عن موسيقى الجاز «نحن نعزف الحياة» ويضيف غاي بيدوس «لا يمكنك أن تُعلّم أحدًا حس الفكاهة، فهو مثل موسيقى الجاز تمامًا، إيقاعٌ داخلي، نمتلكه أو لا نمتلكه».

يَعتمد المؤلف الموسيقي وعازف البيانو إيلي معلوف على مزيج من الارتجال اللحظي ودقة التقنية في تقديم موسيقاه. شكلت علاقته مع الموسيقى محور حياته، بدأ العزف على آلة البيانو خلال فترة الطفولة وامتدت هذه الموهبة عبر الزمن لتجعل منه اليوم واحداً من أهم عازفي البيانو. ترك إيلي معلوف لبنان في السابعة عشرة من عمره واتّجه نحو فرنسا في رحلة لتحقيق حلم الموسيقى الذي يسكنه. هذا التعطش إلى المعرفة والإتقان دفعه إلى التسجيل في دورات للتعلم على أيدي أعظم موسيقيي الجاز مثل غاري بورتون، وكلير فيشر، ومارك ليفين، وميشيل بيتروتشياني الشهير. كما درس عالم الهارموني الواسع على يد بيرنار موري مؤسس Bill Evans Piano Academy في باريس. تشكلت لدى إيلي معلوف ذخيرة موسيقية استثنائية أثارت حماس عشاق الموسيقى الأكثر تطلباً، وجعلتهم يقبلون على حفلاته في جميع أنحاء العالم.

يحمل إيلي معلوف بداخله مزيجًا ثقافيّا حقيقيًّا. هذه القدرة على التنسيق الدقيق بين عالمَي الموسيقى الغربية والشرقية أدت إلى تعاونه مع أهم الموسيقيين والفنانين من الثقافتين على أهم المسارح العالمية. جدير بالذكر أن الموسيقي إيلي معلوف سيقدم أجمل مؤلفاته في واحدة من أهم حفلات مهرجانات بعلبك الدولية وذلك في 17 أغسطس 2018، وسيفتتح الحفل بقطعة موسيقية ألفها خصيصا للمهرجان كعربون محبة ووفاء لوطنه لبنان.

الجديد: إيلي معلوف، اللقاء الحقيقي نصله عبر الطريق الأكثر تعقيدا، هل تعتقد أن الصدفة هي التي جمعتك بالبيانو، أم أنّ اللقاء كان بديهيًّا لا يحتمل الشك؟

معلوف: أعتقد أن اللقاء الحقيقي هو الأكثر بساطة، حيث أنّ مسار الحياة يأخذك صوبه. ناداني البيانو قبل أن ألتقيه. كان وجوده من حولي نادرًا، سمعته عبر التسجيلات والرّاديو، وأتذكر كيف كان يجذبني خلال طفولتي عبر أغاني الرحابنة، حتى تلك التي ليس له دور أساسي فيها. أتذكر أنّ أول لقاء بيني وبينه كان في المدرسة. كان هنالك بيانو قديم ملمسه قاسٍ، قد خفت أن يكون هذا هو ملمس آلة البيانو فعلا! المشاكل الميكانيكية التي كانت موجودة في آلات البيانو من حولي جعلتني أهتم بإصلاحها، وذلك بالاعتماد على مجهودي الشخصي وبمساعدة كتاب وصلني من بلجيكا؛ ما سهّل كسر الحاجز بيني وبين الميكانيك المعقد لهذه الآلة. وفي عمر السادسة عشرة حصلت أخيرًا على أول بيانو يخصني، خلال تلك الفترة تبلورت فعلا العلاقة بيننا وأخذت مسارًا مختلفًا هو الذي حدّد مصيري اليوم.

الجديد: يقال إنّ الطفل هو الكائن الوحيد القادر على الاندهاش، هنا الطفولة هي حالة استثنائية من النقاء والحساسية الفائقة، نظرتك إلى البيانو تجعلنا نحسّ بأنك تراه للمرّة الأولى؛ إلى أيّ درجة تحتفظ بالطفل داخلك لتعيش هذه الدهشة وأنت تجلس قبالته؟

معلوف: أربط فعلا الدهشة بالبراءة والنقاء اللذين يعتبران أهمّ مكونين لشخصية الطفل. أشعر بأنه كلما تقدم بي العمر زادت دهشتي بسحر هذه الآلة. بعد كلّ هذه السنوات ما زلت أتساءل من أين ينبع نغمها وكلّ هذا الإحساس الذي يسكنها. البيانو آلة غريبة، إن صحّ التعبير، فهي تجمع بين الجانب الميكانيكي المعقد للغاية وبين إحساس عميق وعال. أحيانا، خلال عزفي، يعتريني شعور قوي بالدهشة فأقول: يا إلهي، ما أجمله! وأعتقد أنّ هذا الشعور بالدهشة ضروري ليظلّ الإنسان في حالة عطاء دون ملل.

الجديد: البيانو من الآلات التي تمتلك درجة عالية من الهيبة، حضوره يخلق جواً من الرهبة بالنسبة إلى العازف والمستمع؛ كيف استطعت رفع الكلفة بينك وبينه بهذا الشكل لنشعر بأن الآلة تخضع لك بشكل تام؟

معلوف: أشبّه اللقاء الذي جمع بيني وبين البيانو بالاجتماع بشخص مبهر، في اللحظات الأولى يشعرك وجوده بالرهبة والخوف من الخطأ، فتفتقر تصرفاتك إلى العفوية، ولكن عندما تبني علاقة

قربٍ معه يصبح التعاطي ألطف وأجمل. سقوط الحاجز بين البيانو والعازف يجعل العلاقة عفوية وطبيعية فيها إجابات دون أسئلة. أريد الإشارة كذلك إلى حساسية الآلة الموسيقية عامة والبيانو خاصة، يجب التعاطي معه بشكل رقيق وبعناية فائقة دون إصرار، هذا النوع من التعامل يجعل الآلة تطاوع العازف فيهتدي إلى أسرارها وخباياها ويُخرج منها نغمًا يطرب المستمع.

الجديد: نحن لا نحس بحجم البيانو الكبير في حضورك، فأصابعك تحصره في حيّز حميميّ، ولكنها ترسل منه ألحانًا بحجم المدى؛ من منكما لملم روح الآخر وإلى أيّ درجة تشعر بالتشتت وأنت بعيد عنه؟

معلوف: لملم البيانو روحي ولملمت روحه، لأن الآلة تشبه الإنسان. هناك آلة قريبة من الروح، بسيطة بوجودها وعظيمة بعطائها، هذه الآلة تشدك فترغب في العودة إليها كلّ مرة. كما أن هناك آلات متجبّرة تجعلك تبتعد عنها. يلزمك بعض الوقت لتقترب من الآلة النبيلة لتعتادها وتعتادك. البعد عن البيانو بأهمية الاقتراب منه، ففي البعد يُخلق نوع من الشّوق الملهم وهذا الشعور يعطي العازف القدرة على العودة بطاقة إيجابية، ولكن قد يتعرض العازف إلى نوبة من الحنين والشوق إلى البيانو لا يمكن أن تهدأ إلا بلقائه. صعوبة البيانو تكمن في حجمه وثباته، فهو آلة يجب أن تذهب أنت إليها ولا يمكنك المجيء بها إليك.

الجديد: لمُستك على البيانو حاضرة جدًّا؛

هل تعتقد أن البيانو يهذّب الأيادي أم أنّ الأيادي المهذّبة تجد طريقها إليه؟

معلوف: أعتقد أنّ الروح المهذبة تجد طريقها إلى البيانو، وأنّ البيانو يُخرج الجزء الأكثر تهذيبًا في روح الإنسان ويصقله ليلمع. لا شك في أن البيانو يعطي -بمرور الوقت- أناقةً ودقةً للمسة اليدين. الموسيقى تهذّب كلّ شيء، جمال النغم النابع من البيانو ينقي الروح والجسد وينعشهما.

الجديد: يحتفظ تعبير اليدين كما نظرة العيون بإحساسهما عبر الزمن؛ إلى أيّ مدى تحتفظ ببراءة الإثنين معا؟

معلوف: الحفاظ على البراءة في مجتمع مضطرب إلى هذا الحدّ صعب وشبه مستحيل، لكن لحظة التواصل التام مع الموسيقى، خاصة في لحظات الارتجال، توصل الروح إلى درجة خالصة من النقاء، وهنا على الموسيقي أن يتبع مسار إحساسه وألا يحيد عنه أو يقاوم. إنّ تسليم النفس في هذه اللحظة يجعل الوصال حقيقيًّا بين الآلة والعازف والمستمع بشكل لا خداع فيه، وهذه هي قمة البراءة.

الجديد: سجلت مجموعة من موسيقاك على البيانو عام 2008؛ حدثنا عن التجربة وتأثيرها على مسارك الموسيقي؟

معلوف: سجّلت ألبوم «Through life» «عبر الحياة» في نيسان عام 2007، ولم يكن التسجيل على البيانو فقط، بل كان بمشاركة أربعة موسيقيين على آلات أخرى. التسجيل بالتعاون مع فنانين آخرين يكسب الموسيقيّ خبرة إضافية، أما تسجيل الفنان لعمل يخصه فيكسبه راحة نفسية واندفاعة إلى الأمام. يشكل التسجيل حالة من الاستقرار للموسيقيّ، هذا الشعور يجعله قادرًا على التفكير في الخطوة التّالية. تلقّيت بعد تسجيل الألبوم أصداء جيّدة وما زالت تصلني بعد عشر سنوات من صدوره.

للأسف، لا يمكنني أن أنكر أنّ الموسيقيّ يصاب بخيبة أمل عند اكتشافه أن الإنتاج الفنيّ يكاد يكون منعدمًا اليوم، فبالإضافة إلى إدارة الموسيقيّ الفنيّة لعمله عليه الاهتمام بالجانب التسويقيّ أيضا. تعرّض الألبوم إلى مشاكل في التوزيع ولم ينل نصيبه من التسويق مثلما يجب لذا سأعيد إصدار نسخة ثانية مع إضافة مقطوعة لم تكن موجودة في الألبوم الأول. هذه المقطوعة عبارة عن «صولو» بيانو تعبّر عن لحظة ارتجالٍ عند تواجدي في الأستوديو خلال تسجيل موسيقى فيلم. كما أطمح إلى إصدار عدد محدود من هذا الألبوم على أسطوانة «فينيل» لما تمتلكه من أناقة سمعية وبصرية.

الجديد: تنتقل أصابعك بين البيانو والبزق، لا تفترق الآلتان على المسرح بحضورك، كيف جمعت بينهما؟

معلوف: إنّ العزف على آلتين مختلفتي الأفق يشبه التكلم بلغتين مختلفتين تماما، على العازف أن يعيش فترةً طويلة في بلدِ كلتا الآلتين وثقافةِ كلتيهما من أجل اتقان العزف عليهما، وأنا شخصيًا مزيج من ثقافتين؛ شرقية وغربية.

الجديد: علاقتك بالبيانو تختلف عن علاقتك بالبزق، عزفك على البيانو علاقة أخذ وعطاء، حضور كليكما قوي ومساوٍ للآخر، علاقة ندّ لندّ؛ أما علاقتك بالبزق فهي أكثر حميمية، مكانه في حضنك يجعلنا نحس بأنه متطلب أكثر وبأنك تعامله بشكل مختلف، كيف تفسر هذا الاختلاف؟

معلوف: العزف على البيانو من أغرب وأجمل ما يمكن رؤيته على المسرح، عازف البيانو يتصل بهذه الآلة الهائلة مستخدما أطراف الأصابع وأطراف القدم، وهنا تكمن قمة الرّقة والدقة في الوقت نفسه. من خلال هذه اللمسة تُبنَى علاقة عميقة مع الآلة وتنسينا ميكانيك البيانو المعقد مترجمة إياه إلى نغم سلس. كما أعتبر البيانو من أكثر الآلات الموسيقية تأثيرًا على الفرقة بأكملها، أشبّهه على المسرح بالسفينة الشراعية والعازف هو قبطان هذه السفينة الذي بإمكانه تغيير مسار الفرقة. أما العلاقة مع البزق فهي مختلفة كليا، أشبهها باجتماع روحين هشّتين لتخلقا كائنًا قويًّا. العزف على البزق يعطي إحساسًا مختلفًا بالقرب حيث أنّ إصبع العازف يلمس الوتر مباشرة دون وسيط. الفرق بين الآلتين هو أنّ للبزق لونًا خاصًّا يأخذك إلى أرض معينة وإلى شعور بالانتماء إلى ثقافة تلك الأرض، بينما بات البيانو آلة عالمية تتكلم جميع اللغات وتحتضن جميع الثقافات.

الجديد: يضيع المستمع عند الحديث عن الآلات الوترية ذات العنق الطويل، هل يمكنك توضيح الفرق بينها؟

معلوف: من الصّعب على المستمع أن يفرق بين عائلة الآلات ذات العنق الطويل لاقترابها واختلافها في نفس الوقت. أنظّم منذ سنوات محاضرات من أجل شرح الفرق

بالتفصيل، حيث أخذني ولعي بالبزق إلى التعاون مع العديد من صنّاعه. جدير بالذكر أنّ امتداد هذه الآلات شاسع ثقافيًّا وجغرافيّا ويصعب شرحه في جواب قصير.

الجديد: يسجل التاريخ مرور العظماء ولو بعد زمن طويل، لكنه ينصفهم، إلى أي مدى تثق بأمانة التاريخ اليوم وسط هذه الفوضى الذوقية التي يعيشها العالم؟

معلوف: التاريخ يكتبه المنتصرون كما هو معروف. يعيش العالم اليوم حالة مرعبة من الفوضى في جميع المجالات وخاصة في المجال الفني والموسيقي، لا أعلم إلى أي مدى يمكنني أن أثق بأمانة التاريخ اليوم ولكنّني مؤمن بوجود أشخاص ما زالوا قادرين على المقاومة، منجذبين إلى الفن الراقي وباحثين عنه.

الجديد: يعيش العالم اليوم صراعًا بين الماضي والحاضر، بين الزمن الجميل وزمن الرداءة، هل ما زال الجمهور يحتفظ بأذن راقية أم أنها في طريقها إلى الانقراض؟ وفي هذه الحالة ما السبيل إلى تحقيق الأمنيات من وجهة نظرك؟ هل هو تعايش مع الواقع أم اتّباع ما نؤمن به والسباحة عكس التيار؟

معلوف: فعلا، يعيش العالم اليوم صراعًا بين الماضي والحاضر، ولا أعتقد أنه صراع أجيال فقط، إنما هو رغبة ملحّة عند البعض في العودة إلى الجوهر والتخلّي عن كلّ هذا التلوث الفكريّ. إنّ عددًا من الناس اليوم يفضّل الأكل الطبيعي، والتواصل الطبيعي، وحتى الاستماع إلى الموسيقى من خلال أسطوانات تعطيها مجالا واسعًا لتطربهم، بدل الموسيقى المضغوطة، وهذا مؤشر على أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش هذه الفوضى الفكرية إلى الأبد. أنا مؤمن كليًّا بأنّ طريق تحقيق الأمنيات هو الطريق الأصعب وهو السباحة عكس التيار، وأعارض بشدة من يقول بأن «رأي الناس هو الأهم»، أقول له «كُلْ على ذوقك، واسمع على ذوقك».

أجرت الحوار في باريس: هدى أيمير

هزيمة الحلم لصالح الواقع

المسكوت عنه في أدب محفوظ

حاتم الجوهري

تمر هذا العام الذكرى الثانية عشرة لوفاة الروائي العربي نجيب محفوظ، والحقيقة أن هناك عدة زوايا لتاريخ الأدب العربي والمصري الحديث ترتبط به، فحين يُذكر نجيب محفوظ أول ما يقفز للذهن هو فوزه بجائزة نوبل في الآداب، ومكانته الأدبية في الثقافة العربية كأيقونة للسرد تَمكن من تسجيل التفاصيل الحيّة للحارة المصرية وتحولاتها في القرن الماضي.

لكن هناك زاوية مغايرة تماما لتلك الصورة النمطية الشائعة عن عبقري السرد نجيب محفوظ؛ صورة أقل خفوتا لا يلتفت لها أحد بالشكل الكافي في مسيرته الأدبية، ربما لا نجافي الحقيقة كثيرا إذا قلنا إن محفوظ كان يملك مشروعا أدبيا طموحا لكتابة الرواية التاريخية، التي تستحضر خلفية الشخصية المصرية ومكوناتها المتراكمة عبر التاريخ، ومن خلالها كان يمكن لنجيب أن يطرح كل الأسئلة ويثير كل المفارقات بين الماضي والحاضر، وأسباب الانحدار وضياع مظاهر الحضارة القديمة وانعكاس ذلك على شخصية الإنسان المصري المعاصر.

كان يمكن لمحفوظ إذا أتم روايته التاريخية ووصل إلى قناعة ما عن الذات المصرية القديمة، أن يقدم لنا بعدها نموذجا سرديا مغايرا في الرواية العربية، نموذج يقدم خطين متوازيين يشتبكان ويتعاركان ويبحثان عن أرضية مشتركة، كان يمكن له أن يقدم أزمة الذات المصرية التاريخية وصراعها مع الحاضر بحثا عن مستقبل متخيل وأرضية مشتركة. لكن لسبب ما اختفى دافع البحث عن الذات التاريخية وحضورها عند نجيب محفوظ، ليكتفي بالاشتباك مع الواقع ورصد تناقضاته وأزماته الحاصلة كما هي، دون أن يهتم بتأصيل أزمة تاريخية مركزية ما للمجتمع المصري في رواياته.

الكتابة التاريخية عن الذات عادة ما تبحث عن الحلم وتؤكد عليه، أو تنظر في سبب الكابوس وتنقده، وعادة ما ترتبط بالبحث عن المتخيل والمثالي وأسباب غيابه عن الواقع، هي محاولة للبحث عن إرهاصات النهضة ولكن في صورة موازية وفي نسق قديم للحاضر، وعادة ما ترتبط بالشخص الذي يبحث عن ذاته وجذورها قبل أن يحسم أمره ويقبل شكلا ما لهذه الذات، ثم يبدأ بالتفاعل مع الواقع بتلك الذات التي قَبِلَ ماضيها وخضع له.

ويطرح السؤال هنا لماذا توقف مشروع محفوظ عن البحث وراء الذات المصرية التاريخية والجري وراء الحلم المتخيل، وما هو الشكل الذي ارتضاه للماضي لينطلق منه نحو التعاطي مع الواقع الحاصل! لقد قدم محفوظ رواياته التاريخية الثلاث في فترة الحرب العالمية الثانية تقريبا (عبث الأقدار1939، رادوبيس 1943، كفاح طيبة 1944)، ثم حدث التحول نحو الواقعية ليكتب في الفترة ما بين انتهاء الحرب العالمية الثانية وحتى قبل قيام ثورة 1952 خمس روايات، وفي العقد الأول للثورة أو الخمسينات كتب الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) يرصد تحولات المجتمع المصري من خلال الحارة بين ثورتين 1919 و1952، وفي العقد الثاني للثورة أو الستينات كتب محفوظ سبع روايات ختمها برواياته الأزمة «أولاد حارتنا» التي عاد فيها للرمزية والبحث عن الأفكار الكلية، واستمر في الكتابة في السبعينات والثمانينات ليقدم مجموعة من الروايات قاربت العشرين.

ومن الرصد السابق للتاريخ الأدبي لمحفوظ نجد أن عنفوان البحث عن الذات ارتبط بفترة الحرب العالمية الثانية، حين صرح محفوظ بأنه يملك مشروعا لإعادة كتابة التاريخ المصري روائيا. ليطرح السؤال: لماذا انهار حلم البحث عن الذات التاريخية وأزمتها، واتجه نجيب للواقع مباشرة! لو أن التحول حدث بعد الانقلاب العسكري الذي دعمه الشعب وتحول لثورة اجتماعية وسياسية عام 1952، لقلنا إن السبب كان يكمن فيها، لكن محفوظ تحول للواقعية مباشرة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية عام 1945، فهل كانت التغيرات السياسية الدولية والاستقطابات السياسية بين الغرب والشرق وانعكاساتها على الوضع الداخلي سببا! أم أن هناك سببا شخصيا في حياة السارد العبقري أخفاه بمهارة عن الجميع، تشبه مهارة إخفائه لزواجه لمدة قاربت العشر سنوات!

إذا انتقلنا لرواية التحول «القاهرة الجديدة» التي صدرت عام 1945 وحُولت سينمائيا للفيلم الشهير «القاهرة 30»، لنعيد قراءتها ونبحث ربما عن الحدث الذي أثر في محفوظ لينسحق الحلم وينتقل لتصوير الواقع السلبي في أواسط الأربعينات! ونسأل ما الذي كان ينتظره محفوظ في خضم الحرب العالمية الثانية وكتب خلاله ثلاثيته التاريخية التي تبحث عن الحلم والذات المصرية التاريخية! ليتحول لرصد الواقع السيء وتفاصيله في شخصية محجوب عبدالدايم والفتاة «إحسان»، كيف انهار الحلم..؟

لا يخبرنا التاريخ الأدبي عن حدث بعينه سجله نجيب محفوظ عن نفسه لنتوقف عنده، سوى ربما حوار دار بينه وبين الشيخ مصطفي عبدالرازق عن التكرار والنمطية، دفعه لتغيير الوجهة، لكن إذا لم تقنعنا الإجابة ليس أمامنا سوى استقراء الموجود ومحاولة تحليل المضمون في رواية التحول إلى الواقعية «القاهرة الجديدة» عام 1945، وهل كانت شخصية ما داخل الرواية لها انعكاس في الواقع وهدمت الحلم المثالي عند محفوظ مبكرا..! فمثل ذلك التحول والصدمة القيمية من المثال إلى الواقع، لا ينتج إلا عن حدث له أثر هائل على محفوظ/الإنسان.

وكذلك يمكن لنا أن نبحث عن الأمر بطريقة مغايرة، طريقة استكشاف روح الراوي في أعمال نجيب محفوظ وسماته وتحولها في أعماله الواقعية.. بداية تخبرنا طريقة تعاطي محفوظ مع واقع الحارة المصرية عن راو شديد الحيادية للغاية، غير معني كثيرا بأن تسيطر على أبطال رواياته الروح البطولية والانتصار لها، ربما يضع على مسرح الرواية الواسع شخصية ترتبط بالبطولة والتضحية والفداء، لكنه غير معني كثيرا بأن ينتصر لها في النهاية أو يبرر منطقها، هو يضعها في مشهده الروائي كجزء من كل ونتذكر هنا على سبيل المثال شخصية الطالب ابن السيد أحمد عبدالجواد الذي يشارك في المظاهرات ضد الاحتلال الإنكليزي في أحداث الثلاثية، وكيف انتهى خطه الدرامي بالموت بهدوء لتستمر أحداث الرواية، وكيف كان حضور شخصية علي طه الثائر الاشتراكي في «القاهرة الجديدة» هامشيا لحد بعيد، ويبدو على سبيل ضرب المثل وحضور الشيء وضده.

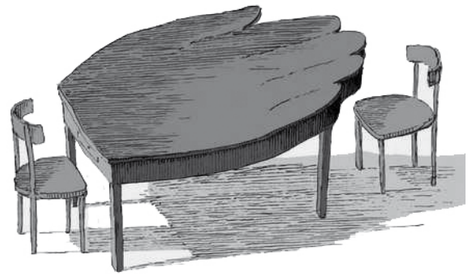
أعتقد أن فكرة موت البطل المثالي المرتبط بالتضحية والفداء والقيم العليا، أو هزيمته أو تحول القيم عنده وتكيفه مع الواقع والتي تكررت في العديد من روايات محفوظ الواقعية وربما أحيانا بحثه عن الانتقام والحيادية التي يتعامل بها الراوي وتكرار هذا النمط عند أبطال محفوظ؛ تدل على التحول المأزوم عنده نحو الهزيمة والواقعية.

لكن يظل السر الأعظم دفينا ربما ما بين سطور رواية التحول «القاهرة الجديدة» أو «القاهرة 30»، كيف انتقل محفوظ من رواياته التاريخية والبطل الفاعل الذي يواجه قدره ويبحث عن سر الأزمة ويسعى للإجابة عن السؤال: كيف تنهض مصر ثانية وكيف تتحرر وتقدم نموذجها الحضاري مجددا؟ إلى البطل رد الفعل السلبي الذي يبرر له الراوي هزيمته كضحية للظروف، وتكيّفه مع الأحداث حتى يستطيع الاندماج في المجتمع الكائن بالفعل، بدلا من البحث عن المجتمع المثال/ الغائب.

تظل الهزيمة المسكوت عنها في أدب محفوظ وانتقاله من الحلم واستكشاف أزمة الذات المصرية التاريخية وكيفية استنهاضها مجددا وتحررها، وانتقاله لرصد الواقع وتخليه عن الحلم مصدر تساؤل ما بين الشخصي والعام، وتبقى الإجابة كامنة ربما في رواية التحول «القاهرة الجديدة» وربما الدلالات الواقعية لشخوصها وأحداثها، وكيف قدم الراوي نجيب محفوظ المبررات المنطقية للبطل المشوه محجوب عبدالدايم، وللبطلة المشوهة الفتاة إحسان كضحيتين للظروف! ويطرح السؤال نفسه إذا كانت هذه هي القاهرة الجديدة/الواقع، فأين اختفت القاهرة القديمة/الحلم التي مثلتها الروايات التاريخية عند نجيب! تظل هذه مساحة مسكوتا عنها في أدب محفوظ في حاجة للمزيد من البحث والدراسة.

كاتب من مصر

فؤاد حمدي



مع استفحال الأزمة المالية، والخوف المتزايد من التغيير المناخي والفقر المتواصل في عدة بلدان، بات الجدل حول العولمة مركزا على أسئلة أكثر راديكالية بخصوص مستقبل الرأسمالية نفسه، فقد بات جليا أن الليبرالية الاقتصادية والسياسية ليست الأقدر على حلّ تلك المشكلات. صحيح أن للعولمة الحالية عدة سوابق، ولكنها فريدة، لأنها تشمل في طياتها أربع شموليات: شموليات الشركات الكبرى، والمالية، والرقمية، والطبيعية، وتتحدد أيضا بوضع المستثمرين المؤسسين الشركات المعولمة موضعَ تنافس عبر مالية السوق. وهذا المسار يفاقم بعض التفاوتات ويقلص أخرى، فهو يساعد على انبثاقات سريعة ولكنه يولد تشظيات. في كتابه الجديد «الشموليات - الانبثاق والتشظي»، يتساءل أستاذ العلوم الاقتصادية بيير نويل جيرو عن سيناريوات المستقبل. هل سيضطرّ الفاعلون الاقتصاديون إلى الارتحال الدائم كي يبقوا قادرين على التنافس؟ ألا تزال الدول تملك دور المعدِّل في هذا التنافس؟ أيّ مستقبل للبلدان الغربية وبلدان جهات العالم المنسية؟

جدليّة الحبّ والموت

ثلاثيّة سعد القرش الرّوائيّة

سَميّة عزّام

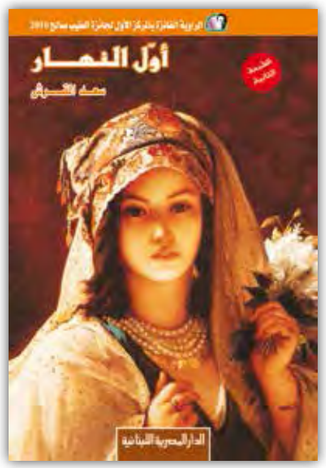
تتبدّى الرواية من قراءة الإمكانات الكامنة ضمن التاريخ في صيرورته، بحثا عمّا يبلغ المرحلة الإنسانيّة العليا، ولعلّ قلق الإنسان ناتج من كونه في وثبة دائمة نحو المستقبل؛ فالماضي لا غنى عنه في اختيار وجه/ وجهة الآتي من الأيام بوصفه ما ينبغي تغييره. وما البحث التأويلي سوى الحفر في هذا الفضاء البينيّ؛ حيث تحدث قراءة الكتابة وكتابة القراءة.

تطالعنا المتون الرّوائيّة الثلاثة «أول النهار»، و«ليل أوزير»، و«وشم وحيد» لسعد القرش بكمّ من الأسئلة المتواترة على ألسنة الشّخصيّات تتمحور على الذّات والهويّة؛ أسئلة تحفر في الاتّجاهات الزّمنيّة جميعها: الحاضر ورجوعا نحو الماضي، وقلقا إزاء المستقبل، بدءا بالعناوين التي تختزن إشارات رمزيّة ترهص بعلاقة جدليّة لحركة الزمن، وليست تعاقبيّة وحسب. إذ غدا العنوان مفتاحا لاستنطاق النصوص وتأويلها قصد اكتشاف منطوقاتها الدلالية. سيرتكز التأويل على مقولات الهيرمينوطيقا، بوصف مفهوم الدّائرة التّأويليّة «علاقة بين ذاتيّة» تربط «خطاب النّصّ» بـ«خطاب التّأويل» ربطا جدليّا يحيل كلّ منهما إلى الآخر، وإلى أفقه الخاصّ به.. هذه «الدّائريّة» بين «أنا أتكلّم» و«أنا موجود» تعطي الدّور الأساسي للوظيفة الرّمزيّة. فكيف ابتنيت علاقة الحضور والغياب الجدليّة في السّرد، بما له ارتباط بفضاء الذات وتجربة القلق الوجودي لدى الشخصيّات؟

التأسيس في «أوّل النهار»

تنفتح رمزيّة هذا العنوان على دلالات الزمكانيّة؛ حيث البدء يعيّنه لفظ «أوّل»، والوقت الممتدّ من بزوغ الفجر إلى غياب الشمس، يؤشّر إليه لفظ «النهار». وتأويل لفظ «أوّل» يحيل إلى الرجوع إلى الأسّ والجذر لأي شكل ممكن يتناسل منه، وأي صورة تتولّد عنه. من هذه الذرّة يكون الاشتقاق والتكاثر والانتقال إلى مشاهد متنوعة. فهذا الأوّل هو الثابت الذي يتحوّل ويختفي في تحوّله وحركته؛ فلا نرى سوى الحركة والتحوّل. وهي جميعها تفترض زمانا ومكانا، ليأتي النهار مؤكّدا هذه الدلالة المحمّلة برمزيّة النظام الكوني في تعاقب الضوء والظلمة. النهار ضوء، غير أنّه في قراءة تأويليّة ثانية هو إعلان لولادة وانبثاق حياة، فنموّ واكتمال، ثمّ أفول للحياة وغياب. هي محاكاة لحياة الموجود الإنساني في سيرورته وصيرورته، لحركة النهار في المسافة الزمنيّة الممتدّة بين الحدّين: البداية والنهاية. هي مسافة تأمّليّة بين الحاضر والماضي، في قراءة زمانيّة ثالثة تتكافأ مع القراءتين السّابقتين، إنّما تحفر عميقا وتتوسّع في تاريخيّة الوجود في العالم مع الآخرين، حيث إنّ الحاضر يستدعي الماضي- الأوّل المتمثّل في تجارب المؤسّسين ليجيب عن أسئلته.

مدلول العنوان «أوّل النهار» لم ينغلق على أيّة نهاية معلنة، برمزيّة الجواب عن أي سؤال هو ضمنا سؤال مفتوح. هو المنطلق يضمر طيّه بحثا عن البداية والزمن الأعلى للوجود. فأيّة زمنيّة يعلنها، وانطلاقا من أيّة لحظة حاسمة عادت بالذات إلى الأصل والمنشأ ليكشف لها الزمن من تكون؟!



الهدم والبناء في «ليل أوزير»

مركّب إضافي يختزن تاريخا، ويحمل في طيّاته عوامل الهدم والبناء معا، باستلهام الأسطورة لمصر القديمة. والليل يعني الظلام بدلالة انعدام الرؤية، وباستعارة الضّيق والحزن أو الخشية من مصير مجهول. وباشتقاق الظلم من الظلمة بأن يستمدّ ميزاته منها، برمزية الجهالة والشّر وانغلاق الفهم.

يستحضر الليل اللون الأسود، وهو إمّا نفي للألوان أو جمع لها. رمزيّا يؤشّر الأسود إلى نفي أي لون آخر، وإلى السّلبية المطلقة، وإلى حالة الموت بين ليلتين بيضاوين، حيث يجري الانتقال من الليل إلى النهار.

إذا كان اللون الأسود لون الحداد في بعض وجوهه، والخسران النّهائيّ، فباقترانه بأوزير تلك القرية المؤسّسة على أنقاض قرية أغرقها الفيضان، يتّخذ دلالة الخيبة والخذلان. فبعث لم تكتمل بشائره، وتحدٍّ للطبيعة لم يُقطف نصره، وتأسيس يعقبه هدم وحرائق.

ماء ونار عنصرا حياة واضمحلال، كأنّ أسباب الفناء كامنة في عوامل البناء نفسها. فكيف لا، إذا كان أوزير المعبود المصري قد أُلّه في العديد من المدن، ومنها منف (ممفيس)، رمز الاختلاط السّكّاني؟! كانت تضمّ المصريين واليونانيين والسّوريّين. إله يتمتّع بصفات الخصب والتناسل والوحي والإنقاذ. وُصف بالسّلطان الخيّر والرّاعي الصّالح. كما تخبرنا الأسطورة بأنّ أوصاله قُطّعت على أيدي قوى الشّر، وجُمعت أجزاؤه ليعود إلى الحياة ثانية، فيغدو رمز الانتصار على الموت والانبعاث والخلود.

ليل أوزير حُلكة قد تطول، إنّما سيعقبها وميض. فما الذي سيضيء هذا الليل؟ نيران الحرائق! هكذا ينغلق المشهد الرّوائي، معلنا نهاية السّواد، ومرهصا ببداية أخرى، بسواد آخر يجلّله رماد.

التباس الهويّة في «وشم وحيد»

تلتبس دلالة العنوان، في قراءة أولى، في لفظة «وحيد» إن كانت تمثّل صفة للوشم، أو اسم علم مذكّر، لتنسحب الثنائيّة الدلاليّة على التركيب نفسه للعنوان بتعيينه مركّبا وصفيّا أو مركّبا إضافيّا.

الوشم علامة المرسوم والمكتوب لما له دلالة الاتّصال بالقوى السّحريّة والخفيّة، في إشارته إلى الوقاية من الإصابة بالعين الشريرة أو السّحر، أو سوء الطالع. إلى ذلك، يحيل الوشم إلى دمج الموشوم في جماعة وشميّة، فيمسي الوشم علامة القبيلة/ الجماعة، وما يرمز إلى هويّتها؛ إذ يحدّد ولاء وانتماء. وهو موغل في القدم ينتشر في ثقافات متعدّدة؛ فيه استحضار وحلول لممثّل الرمز في الجسم الموشوم. فهو إذ ذاك فعل قبل أن يكون أثرا؛ فعل إبرة في الجسد يمثّل اختراقا إلى الداخل، بحيث تختلط المادة بالروح. وعليه، يتأتّى السؤال: هل هو وشم الجسد أو الروح، أو وشم الاثنين معا؟

بالعبور من عتبة النص إلى متنه، تتكشّف هويّة اللفظ «وحيد» بوصفه اسم الشخصيّة المحوريّة، وبدلالة الوحدة والغربة والوحشة، ومن لا أشقّاء له. غير أنّه من العائلة الدلاليّة للواحد الذي لا ثاني له؛ يوحي بالفرادة والاختلاف عن الغير والفاعليّة. هو رمز العموديّة، العلامة المميّزة للإنسان الذي يتّصف بقدرته على الوقوف منتصبا.

عنوان يختزن مفاهيم الواحديّة والثنائيّة والتعدّدية في آن، ويمزج بين ما هو ماديّ وما هو روحانيّ، وبين الائتلاف والاختلاف، ويرهص تاليا، بمفارقات في المستويين الوجودي والاجتماعي.

ثلاثيّة روائيّة يتعاقب فيها النهار والليل، ويتوالى التأسيس والهدم، كما ينجدل الزمن

فؤاد حمدي

الفيزيائي مع الزمن الوجودي، ويتّحد المادّي بالرّوحي في الطبيعة البشريّة. فضلا عن حضور عناصر الطبيعة الأربعة من ماء وهواء ونار وتراب في الفضاء الرّوائي.

أولى الروايات ترمز إلى الأوّل- البدء والتأسيس، وثانيها، برمزيّة الرقم اثنين الذي يتيح معنى التّكاثر والتضعيف، ويمثّل التفرقة أو الوحدة. فالنظام الكوني قائم على الازدواج والحركة الثنائيّة: ذكر وأنثى بهما يتناسل الجنس البشري، ونهار وليل بهما تكتمل دورة الأرض حول نفسها. هو إيقاع كوني متناغم، لتكتمل الثلاثيّة في ثالث الروايات مع صعود الأسئلة الوجوديّة في بحث الذات عن هويّتها المستلبة.

بين الموت والموات أصالة حبّ

يحاصر الموت، بمناخاته، الشّخصيّات الرّوائيّة من كلّ صوب واتّجاه؛ إذ يمثُل ماضيا وحاضرا ويمتدّ في أفق المستقبل هاجسا يتربّص بها. فأن يغدو الموت شخصيّة أو بطلا، أو عنوانا للغد، يشير إلى الجوّ الخانق أو الضّغطة التي تذكي القلق. وسؤال الموت يفضي إلى سؤال الوجود الأصيل في كيفيّة تهريب الراوي أحلام شخصياته في البقاء وتصوّراتها الوجوديّة.

ينظر مبروك، في «أوّل النهار»، إلى السماء ويتساءل عن معنى الموت، عن ضياع بلد بكامله. ويلعن حياة تأتي في لحظة نشوة، وتذهب عبثا. يأتون من عدم، ويذهبون إلى عدم، فلماذا لا يعفون من هذا العناء؟ أما عمران فينشد يقينا بعد موت مبروك، يطمئنّ إليه، ولا يقين في الحياة إلّا الموت. كما يسأل إدريس أباه عامر، في «ليل أوزير»: «أين يذهب الموتى؟» ولا يكفّ وحيد عن طرح الأسئلة في «وشم وحيد»؛ إذ تتداعى إليه مصائر أيام عائلة قبل مئة عام. هي مئة عام من مأساويّة المصائر، وعودويّة الأسماء بتأكيد استمرار التاريخ فيها. وحيد منح هند اسمها، فمنحها وجهها/ هويّتها وانتشلها من الغياب، مستعيدا وجه نوّارة أوزير، هند الأولى. المفارقة أنّ هند الأولى بحبّها قتلت «مبروك»، أمّا هند الثانية فبحبها أحيت «وحيد»، وردّت إليه إنسانيّته، في دعوة إلى حياة كانت معطّلة.

ينكشف الحب مشروع حياة وانتظارا، لكن الموت يبرز عبثا إذ ينهي هذا المشروع وذاك الانتظار. من يستدعي الموت حين يحضر الحب؟! في «أول النهار» كان الموت المتمثّل بالأوبئة والأمراض والمصادفات العبثيّة يطارد الحب باستثناء الحب الوحشي لعامر. أمّا في «ليل أوزير» فكان الانشغال بالحبّ الأنانيّ قد استحضر الموت، موت القرية والموات فيها. أن ينشغل سائسها (عامر) عن شؤون رعيّته وشجونها يبرز عامل تقويض لبنيانها. بالحب الغَيري المتبصّر ابتنيت أوزير، وبالحب الأناني اللامبالي، وبحب السلطة والاستبداد بالحكم الذي يستدعي نقيضه؛ الكراهية المتجسّدة في أعمال منصور وابنه خليفة، تفكّكت واحترقت.

إذا كان هذا السؤال يلحّ في «أوّل النهار» و«ليل أوزير»، فإنّ الإجابة عنه تأتي مؤكّدة نقيضه في «وشم وحيد»؛ إذ حين حضر الحب استبعد الموات المتمثّل في العيش في اليوميّة، في الزمن اللا أصيل بالتعبير الوجودي. اطمأنّت نفس وحيد. في مسعى وحيد يتبدّى جدل آخر بين النسيان والتذكّر، فبين الوشم والشؤم قرابة لفظيّة. كان نسيا منسيّا في حضرة الذكريات، وحضور الماضي الخانق الذي يرسم خطوه في بحثه الذي بدا غير مجدٍ. في رحلة بحثه تشكّلات من مسارات ثلاثة: مسار جغرافي، ومسار زمني، وآخر روحي. مسارات ترسم تحوّلات الهويّة لديه. فهو يبحث عن قبر لدفن جثة أبيه، وعن عمّه الحيّ، وعن قاتل أبيه. أي إنه يبحث عن ميت وحيّ، وهو ليس بحيّ ولا بميت، حاضره يفلت من بين أصابعه، ظانّا أنّه، في بحثه سيلقى ذاته، وفي انتقامه سيستردّ هويته/ وجهه، غير أنّه ما لا يبحث عنه وجده مصادفة؛ الحب. حبّ هند وجده وأوجده، في لعبة تبادل أدوار في البحث.

عوضا عن أن يتناول السؤال البحث عن زمن ضائع يجلّله الفقد، أضحى تساؤل الذات عن الحب في زمن ضائع، بل غدا الحب الزمن الأصيل، حين وعى وحيد بأنّه كائن حي يستحقّ الحياة.

زمنيّة المرأة ومبدأ «الأنوثة» الأبدي

مبدأ الأنوثة الأبديّ هو وليد أسطورة المرأة المخلّصة، أمّ الدنيا، منذ عهد قدماء المصريين حتى عهد العذراء مريم في المسيحيّة. إيزيس أعادت أوزير إلى الحياة بجمع أجزائه، مدفوعة بالحبّ، والسيدة مريم مستنيرة بالإيمان. تبرز المرأة رمزا لمبدأ المحبّة والخصوبة والسلام والابتعاث. ليس بعيدا من هذه التصوّرات، إذ رُسمت شخصيّة حليمة، الأم المؤسّسة التي تلد جيلا من دون أن يمسّها إنسان. هي رمز الأمّة- مصر. تماثلها في الدور شخصيّة زهرة زوجة عامر الثانية في «ليل أوزير» في أمومة من غير ولادة لسالم وإدريس. إدريس الذي عاد إلى أوزير مستنيرا ثائرا يحمل صفات الرسوليّة. وهند الأولى التي اكتفت بليلة حب واحدة هي الحياة بأسرها أغنتها عن الحاجة إلى أيّ رجل، هي رمز الحب النّقي وطهارة الذاكرة، ومؤسّسة لذاكرة الأمة. وهند الثانية بعثت وحيد، وأنقذته من الموات مستردا إنسانيّته، فليلة واحدة معها أنسته عمرا من العناء، تماما كليلة حب واحدة لهوجاسيان مع أمّ هند الأولى قد أغنته عن الاتّصال بأي امرأة أخرى.

يوقظ الموت لدى الرّوائي قلق البحث عن معنى الحياة والوجود، كي لا تبقى الشّخصيّات، محاصرة في دائريّة الزّمن الفيزيائي. فيعلن الحبّ مؤسّسا وبانيا ومخلّصا، الحب بأبعاده ومداراته كافّة، ممّا يفتح السؤال على أفق التجربة في مستوى القضايا الاجتماعيّة السياسيّة منها والدينيّة.

أيّة كتابة تحمل تجربة جسد ويد وعين؛ إنّها وشم الروح، روح كاتبها. وفي أيّة كتابة رنين صوت ينقش الخصوصيّة؛ فنقش الأسلوب يعني وسما يخصّ هذا الروائي دون سواه، ويشهر تأسيس عالمه الروائيّ في هذه الثلاثيّة.

ناقدة من مصر

مرايا القاع الاجتماعي

خمارة جبرا لنبيل ملحم

مفيد نجم

استيقظت الذاكرة الروائية السورية على إيقاع الزلزال السوري، لتبدأ الحفر في أرض الماضي المدفون في ذاكرة الرعب انطلاقا من لحظة الحاضر الفارقة والمفتوحة على صخب السؤال الدامي، الأمر الذي جعل هذه الرواية تشهد فورة غير مسبوقة، عملت على فضح المسكوت عنه وهي تعيد قراءة هذا المشهد وتركيبه من جديد، بغية فهم مقدمات هذه النهايات التراجيدية السورية، التي كانت سنوات الحرب الدامية تتويجا لها. وعلى الرغم من تنوع زوايا الرؤية والبحث وموقع الكاتب من أحداث هذا الواقع، فإن أغلب هذه الأعمال حاولت أن تتوقف مليا عند العقود الخمسة الأخيرة من هذا التاريخ، بوصفها التاريخ الأشد تعبيرا عن تغوّل السلطة وفسادها وقمعها. من هنا تكتسب رواية «خمارة جبرا» (منشورات المتوسط 2017) للكاتب نبيل ملحم أهميتها، لأنها تعيد رسم هذا التاريخ من خلال سيرة الفئات الأكثر تهميشا، وأكثر الأماكن تجسيدا للبؤس الذي كانت تعيش فيه، ومنه اتخذت تحولات مصائر شخصياتها الغريبة اتجاهات مختلفة.

يفتتح العنوان بدلالته المكانية المعنى الذي ينطوي عليه عالم الروائي، بوصفه البؤرة المكانية، التي تختزل الصورة المظلمة لسكان أحزمة البؤس والعطالة والفساد التي بدأت تتكون على هامش المدينة في بدايات أربعينات القرن الماضي، حيث ستكون هذه الأماكن مصدرا لخادمات بيوت الأغنياء ومحلات البغاء وتجارة الحشيش. في هذا القاع البائس الذي تُشكّل خمارة جبرا علامته الأبرز، تتشكل بدايات أحداث الرواية وتتطور مع اختراق شخصية بطل الرواية جادالحق جادالله (دلالة الاسم) للمكان. يظهر التحفيز الواقعي في الرواية من خلال استخدام الكاتب للقيم الواقعية، سواء عبر سرد حكاية مجيء بطل الرواية إلى الحياة من رحم أمه المتوفاة بعد علاقتها المشبوهة مع شيخ المنطقة، وتحوّل زمردة إلى أم بديلة له، أو الإحالة إلى أسماء أماكن ووقائع تاريخية وشخصيات معروفة، حيث يعمل التنويه الذي ينفي فيه الكاتب في بداية الرواية أيّ تشابه إن حدث بين شخصيات الرواية والواقع على الإيهام بواقعيتها.

ويلعب الإهداء الذي يتصدر الرواية دورا هاما في أفق توقع المتلقي، نظرا للدور الذي يقوم به في تلخيص المنظور السردي الذي ينبني على أساسه العالم الروائي ويتم تنظيم وضبط أحداثه، وتقديم شخصياته، للتعبير عن رؤية الكاتب إلى الواقع في تحولاته التاريخية، أو مآلاته الراهنة في لحظة عاصفة لا تزال تعيش سوريا فصولها الدامية والمفتوحة على مفاجآت يصعب توقعها. وتأتي جملة الاستهلال بوصفها عتبة أخرى أو فاتحة للتعريف بحقيقة شخصية بطل الرواية ولعبة الأقدار التي جاءت به إلى العالم، للكشف عن خلفيات العالم الذي تشكل فيه ومعه وعي بطل الرواية جادالحق جادالله لذاته وللواقع الذي كان يغرق في لعبته، كما يلخص ذلك في قوله بأن الغرق هو وحده يتكفل بخلاصنا، ولذلك نجده يواصل غرقه في واقع كان هو الآخر يغرق حتى بلغ لحظة انفجاره الشعبي. من هنا يمكن فهم اختيار الكاتب للحظة نهاية بطله في ساحة مستشفى المجتهد على كرسيه المدولب والمتهالك وسط عشرات الجثث المكدسة أو الجريحة، التي كانت تنقل على عجل من أماكن المواجهات القريبة في أحياء دمشق.

تقنية السرد

يتأسس زمن السرد الحكائي في الرواية من اللحظة التي يجد فيها جادالحق جادالله نفسه مطرودا من قسم العظام في مستشفى المجتهد، وهو يجلس على كرسيه المدولب والمتهالك في باحة المستشفى بعد تجبير عظام فخذه المكسور على عجل. يستخدم تقنية السرد الاسترجاعي (الفلاش باك) ما يجعل الزمن يتحرك منذ اللحظة، التي يبدأ فيها زمن السرد عائدا إلى زمن البدايات الأولى، بصورة تسمح للقارئ التعرف على تاريخ ولادة بطل الرواية يتيم الأبوين في قريته دير غزال وعلاقته بأمه زمردة، وإقامته في حي الصفيح البائس على أطراف دمشق، ومن ثمّ رعايته من قبل عزرا اليهودي المولع باقتناء المخطوطات القديمة وعشقه لابنته التي تتولى تعليمه، ومن ثمّ تحولات حياته المتلاحقة وحياة شخصيات الرواية الأخرى.

ينطوي السرد الروائي على زمنين؛ زمن استرجاعي يذهب من زمن السرد نحو الماضي، في حين أن هذا الزمن الاسترجاعي يتخذ طابعا خطيا صاعدا وتعاقبيا من لحظة ولادة جادالحق وحتى هذه اللحظة التراجيدية لمصيره الحزين في مستشفى المجتهد، وهو يجلس على كرسيه المدولاب المتهالك بانتظار وصول السيارة التي ستقله إلى منزله. وإذا كان الزمن المؤسس للسرد لا يستغرق سوى ساعات، فإن الزمن الذي تسترجعه ذاكرة البطل يستغرق أكثر من سبعين عاما تمتد من عام 1940 وحتى سنوات الانتفاضة الأولى.

وفي حين تتسم حركة بطل الرواية على مستوى زمن السرد في المكان بالثبات، فإن حركته وحركة الشخصيات الأخرى لا تتوقف، وهي تخترق أمكنة مختلفة من مدينة دمشق، وستكون واضحة درجة التحول في مصائر هذه الشخصيات من خلال انتقالها في هذه الأمكنة، وما تنطوي عليه المقابلة في ما بينها، أمكنة بؤس وتهميش مقابل أمكنة ثراء وسلطة، ما يجعل تغيير الأمكنة في هذه الرواية عاملا حاسما في توليد المنحى الدرامي الذي يتخذه السرد ومعه أحداث الرواية. إن هذا الزمن الاسترجاعي أو زمن الذاكرة بما يستدعيه من صور ووقائع وشخصيات عسكرية وسياسية وثقافية، يتجاوز بعده التاريخي على البعد الاجتماعي والسياسي المغيّب من هذا التاريخ، ولا سيما في حقبة سبعينات القرن الماضي مع انقلاب الأسد الأب، الذي شكّل بداية لتغوّل سلطة الاستبداد القمعية وفسادها.

التاريخ الاجتماعي والسياسي

تحاول الرواية أن تتمثل التاريخ الاجتماعي والسياسي لسوريا الحديثة، عبر مجموعة من الشخصيات تشكل بسلوكها ومواقفها تمثيلا ظاهرا لهذا التاريخ، يقع بطل الرواية في مركزها، حيث يبرز من خلال علاقة هذه الشخصيات مع بعضها البعض البعد الاجتماعي والسياسي الذي يشكّل الخلفية، التي يستند إليها الكاتب في استدعاء المسكوت عنه من هذا التاريخ، الذي تشكل فيه أمكنة القاع الاجتماعي (حي الصفيح وخمارة جبرا، كرخانة باب الجابية والروبير وحارة اليهود) الفضاء المكاني الدال لهذا العالم الروائي، وتحولاته الدرامية. تتميز شخصية جادالحق بالثبات حتى لحظة الانفجار الشعبي في وجه السلطة، ما يجعله يخرج على مألوف حياة مارس فيها كل الأدوار التي كانت مطلوبة منه، بينما تمتاز الشخصيات الأخرى بالتحول بدءا من شخصية جبرا صاحب الخمارة الذي يتحوّل إلى عاشق متيم بزمردة، ووارث أسنان والدته الذي استغل انقلاب الأسد ليتحوّل إلى مالك فندق من خلال ممارسات الفساد وتجارة الجنس، وقبل كل هذا شخصية فرنسا التي تنتهي انتحارا بعد أن خسرت حبها وسلطتها على كرخانة باب الجابية، وزمردة التي تحوّلت من كرخانة الروبير إلى حياة بالغة الثراء والثقافة الغربية بعد زواجها من قتيبة الشهاب.

يتداخل الذاتي الخاص مع العام في سيرة بطل الرواية وفي حياة شخصياته الأخرى؛ فرنسا ووارث أسنان أمه، لتغدو هذه السير في تكامل أدوارها وتنوعها هي سيرة وطن، ومن هنا تظهر أهمية الرواية، حيث نتعرف على الجانب المسكوت عنه في التاريخ السياسي والاجتماعي من خلال مجموعة من الشخصيات العابرة، كانت تتعرّى من أقنعتها في أحضان سيدة كرخانة باب الجابية فرنسا قبل أن تنتقل إلى كرخانة الروبير.

الراوي الضمني

في هذه الرواية يمكن للقراءة أن تتوقف عند مستويين اثنين في السرد الروائي؛ المستوى الأول هو وعي بطل الرواية جادالحق لذاته وللعالم كما تجلى ذلك في مواقفه وفي الأدوار التي كان يؤديها بجدارة، والمستوى الثاني هو وعي الراوي الذي يمثل الشخصية الثانية للكاتب، بوصفه الشخصية الحاضرة في كل أحداث الرواية ووقائعها، والقادرة على وصف تفاصيل حياة شخصياتها الأخرى وما تفكر فيه، أو تحمله من قيم وأفكار في إطار البنية الكلية للسرد. ويمكن للقراءة هنا أن تتوقف عند محاولة الرواية إماطة القناع عن الوجه الآخر للمجتمع الذكوري بطبقاته الاجتماعية والسياسية المختلفة، كما يتجلى ذلك بداية في العلاقة مع مومسات كرخانتي باب الجابية والروبير، وفي ما بعد مع جورجيت مديرة مكتب عزالدين رئيس عمال سوريا، ما يجعل التداخل القائم بين السياسي والاجتماعي في هذه الرواية يشكل اللحمة الأساسية التي يقوم عليها تنظيم السرد فيها. وإذا كان الكاتب الذي يستعيد أغلب أحداث العقود السبعة من تاريخ سوريا الحديث، فإنه يتجاهل هزيمة حزيران/ يونيو وحرب تشرين/ أكتوبر، اللتين لا تزال مفاعيلهما مستمرة حتى الآن.

أخيرا ثمة إشارة عابرة إلى لغة الرواية التي مالت إلى الاستطراد واستخدام الجملة الطويلة، ما أثر على تنامي حركة إيقاع السرد ورشاقة اللغة.

ناقد من سوريا مقيم في برلين

رهافة المشاعر الإنسانيَّة

فِي مجموعة «صيَّاد النَّسِيم» لمحمد المخزنجي

عبدالهادي شعلان

صدرت عن دار الشروق هذا العام المجموعة القصصية صيَّاد النِّسيم للمبدع محمد المخزنجي، المولود في المنصورة، والمتخرج في كلية الطب بجامعتها، وقد تخصَّص في الطب النفسي بأوكرانيا ثُمَّ هَجَرَ العمل الطبي إلى الصحافة الثقافية محررا علميا لمجلة العربي ثُمَّ أصبح كاتبا حرا.

يعرض لنا المخزنجي في أول قصص المجموعة (كيف صرت طاهيا ماهرا في ليلة واحدة؟) مفهوماً موازيا للطهي وفن التعامل مع الطعام، فالطهي في هذه القصة بمثابة الحياة، وراوي القصة يبدو أنه اكتشف الطهي/ الحياة، فجأة، تَفَجَّرَت عنده دفعة واحدة في شمول كامل، فبمجرد التذوُّق صار يكتشف الأسرار الكامنة في الطهي/ الحياة، يُغمض عينه ويتذوَّق ويبدأ فعل المخيِّلة بإنجاز إضافات على حياة الطعام، فتصبح أشهى لأنه أضاف لها طعما يخصه هو.

في غمار روعة اكتشافه المفاجئ يدخل إلى التأثير على أبنائه، فمن أخص خصائص الأم أن تصنع الطعام لأسرتها، تكتشف أن أولادها يحبون طعامه هو، ويهتفون له «يعيش بابا شيف مصر العظيم، يعيش، يعيش، يعيش». يكشف عن الصراع الداخلي للزوجة والتي لا تستطيع إخفاءه تماما، فالطبخ بالنسبة لها كامرأة يعني حياتها داخل الأسرة، فهي التي تُغَذِّي حياة أسرتها، وتُطْعِم من حولها، فيستمتعون بطعامها، فأن تشعر أنك أنت الذي تُقَدِّم طبق الطعام وأنك تشارك هذا الذي يأكله دمه وعروقه، وتدخل بطعامك لتلافيف خلاياه، يعطيك نشوة سحريَّة، خصوصا إذا كنت تُقَدِّم الطعام لأولادك، والزوجة تشعر بالحَرَج من تفوق زوجها ولا تستطيع مقاومة سحر هذه الموهبة التي حطَّت فجأة عليه، فالزوج صار يمتلك تقديم الطعام الشهي، الحياة اللذيذة في صورة طبق طعام، تهمس: والله طيب، طيب جدا.. لكنه يُذَكِّر أولاده بالأطباق الشهيَّة التي تقدمها الأم حتى ترتفع روحها المعنوية.

هو سعيد باكتشاف تلك الموهبة فجأة.. (ولست أنكر اغتباطي بحلول هذه الموهبة عليّ أو تَفَجُرها في نفسي، لكني أبعد من ذلك أحس بالدهشة حيالها، بل بالغموض الذي أحاول إضاءته لنفسي قبل أن أضيئه للآخرين) ص 11.

اكتشفَ الموهبة في لحظة حزن شفيف، عندما اسودّت الدنيا أمام عينيه بموت شاعره المفضل، عند بائع الفلافل بالسمسم، والذي كان يمارس عمله بكل الحب، وهو يردِّد لحنا مُشِعًّا أثناء حركة عمله الدقيق المتناسق، يُغَنِّي وينشر الفرح على أطباق الفلافل وأعواد البقدونس، وحلقات الطماطم، يكتسب كل ما يمسه فرحا علويا، هذا الرجل أتى من الإسكندرية بعد أن انهار بيته على كل ما له في الحياة: أمه، وأخته، وأسرته، وزوجته، وأطفاله. ومع ذلك أتى إلى القاهرة يبيع الفلافل، يقدمها للناس بفرح ويمنحهم السعادة ويدندن.

الحكاية الحزينة للرجل العجوز بائع الفلافل؛ جعلته يدندن بعض وتريات الشاعر الذي يحبه، وظل يدندن مع أول إفطار يقوم بتحضيره في اليوم التالي، ظل يُغَنِّي للطبق وللبيض المقلي ولرشة الفلفل الأسمر والملح، يُغَنِّي لشرائح الخبز، يُغَنِّي لأي طبق يصنعه ويقدمه لعائلته، لقد صار الطبخ وتقديم الطعام مصدر بهجة له، صارت حياته أغنية بفضل هذا العجوز النحيل الذي فقد عائلته ورغم ذلك سيطر على حزنه بالأغنية، وانتقلت بَهْجَته وفَرَحَه من طبق الطعام إلى من يُقَدِّم إليه هذا الطبق، فصار كل من يأكل طعامه يشعر بسعادة لا يعلم مصدرها، لقد صار يُقَدِّم بهجة الحياة في طبق طعام شهي.

هل يمكن للميت أن ينال رغبته الأخيرة، وأن يفعل ما يسعده وهو على خشبة النعش؟ هل يمكن أن تتحقَّق لحظة سعادة لإنسان ذاهب إلى القبر محمولا على الأعناق؟ أن يسترد كل حريته التي فقدها طوال حياته.. يستردها فجأة في دقائق معدودة يتنسم فيها هواء الحرية ثُمَّ يدفن وهو يبتسم.. هذه هي الروح الشفيفة التي ندخل إليها بعمق ونحن نطالع قصة (ابتسامة أم كسينجر الوحيدة) وهي النور الذي رآه الرجال وهم يحملون نعش أمهم أثناء سيرهم بها ناحية مثواها الأخير.. كانت الجنازة تَمُر على الكورنيش واكتشف ولداها التوأم أنها (ربَّما لم يتح لها أن تمشي في شارع الكورنيش منذ عشرين أو ثلاثين سنة، ولم تر النيل ولا الفلايك السابحة على صفحته ولا طيور النهر المختلفة فوق الماء، ولا الأشجار الوارفة والنخيل العالي على ضفتيه) ص 29 هي لم تغادر الحارة، بل لم تغادر بيتها ذاته، كيف تصوِّر أبناؤها الثمانية أن يُحْضِروا لها كل طلباتها للبيت ويحرمونها من رؤية الدنيا، كانوا يسجنونها، اكتشفوا أنها تؤدي عملا بحجم الأشغال الشاقة، اكتشفوا أنهم حمير.

قرَّروا أن ينطلقوا بالنعش، بسرعة خاطفة، كأنها ستطير، أو كأنهم يريدون لها أن تطير، انطلقت السيارة بالنعش، لا تعبأ بإشارات ولا بالاتجاهات، كان الرجلان وهما يشاهدان روعة الشوارع يبكيان حظ أمهما القليل، ومَرَّت السيارة عبر الشوارع، وهبط التوأم ملتفتين بكل جوانحهما لنعش أمهما في

فؤاد حمدي

صندوق سيارتهما الجيب، ورأياها تضحك، بلا صوت، رددا: الحمد لله، ودّعت فرحانة. لحظة شفيفة لميتة، تضحك لأنها رأت العالم ثُمّ يأتي الطبيب، يفسر هذه الضحكة، ضحكة أم كسينجر الوحيدة بأنها كانت مجرد تقلّص ميكانيكي، هذا الكلام كاد يُفْقِد الأخوين صوابهما، كيف يمكن للدكتور أن ينزع إحساسهما بأن أمهما رحلت عن العالم فرحانة بكلمة قاتلة؟ ضحكة ميكانيكية! لقد جَرّدَ الدكتور ابتسامتها من كل معنى، ضحكة الأم السعيدة التي أراحتها وهي في الموت، لولا الناس لهجما عليه، لماذا يريد نزع الراحة التي شعرا بها والأم توّدِع الحياة؟ ابتسامتها هذه ستمنحهما السكينة، وستجعلهما في راحة، فقد فعلا ما أسعد أمهما حتي وإن كانت على النعش، اعترف الدكتور بأنه غلطان وظلا يردّدان «رُوح، إخيه عليك دكتور حمار، قال ضحك ميكانيكي» ص 32 ويتركنا ننعم مع الأم التي ودّعت الدنيا وهي فرحانة، لأنها فقط شاهدت الشوارع بمشاعر مُحَلِّقة وقلب تذوّق حريته في آخر لحظات الحياة.

الإنسان لا يرغب في أن يرى أحد ما في داخله وكأنه تحوّل أمامه إلى مخلوق من زجاج حي، يشف جلد الزجاج عن كل ما في داخله من عجيب وجميل، أو مقزّز وقبيح، يكسر الانسان هذا الذي يكشف أسراره، لهذا يرهبه الناس، يريدون حبسه لأنه فضح أسرارهم ومخازيهم.

نرى في قصة (مقتل ساحر الزجاج) أنه يرى ما لا يراه الآخرون، ويعرف ما لا يعرفون، فالطفل الراوي في القصة شاهد حادثتين لساحر الزجاج، كشف فيهما أعماق لص كان يسرق دون أن يعلم أحد، وكشف أعماقه هو كطفل عندما كان يصطاد بخياله السمك، تذكّر هذا، عندما أراد رؤية مجنون الغيوم الذي له كرامات.

المجتمع الذي يعج بالأحقاد يرفض هذا الإنسان الشفيف، الذي تتحوّل أمامه كل الأشياء لزجاج يرى ما وراءه، فكان لا بد أن يختفي، ولا يعلم أحد أين ذهب، إلا أنه في النهاية يؤكد رفض المجتمع القاطع الحازم لمثل هذا الذي يرى ما لا يرون، فالمجتمع سادر في غَيّه، يريد أن يعيش في أكذوبة كبيرة مَخْفيّة لا يراها أحد، لذلك كان الراوي مؤمنا تماما بأن ساحر الزجاج قد قُتِل ولم يختف، قُتِل بطريقة ما ولم يحدّد الطريقة، فقط يؤكد.. قَتَلوه.

في (صيّاد النّسيم) نرى ارتفاع درجة حرارة السكن تؤدي للتوتر والقلق، وتخلق عصبيّة طارئة، وإذا كان حسن فتحي قد قال «إن رفع درجة الحرارة داخل البيت 17 درجة مئوية متعمدا، فإن الله لن يغفر له مطلقا» ص 55. ينبع هذا القول من إدراك راحة النفس وعدم الضغط عليها بمزيد من الحرارة والكتمة، في مدينة بها الملايين من السيارات التي تنفث الصهد والعوادم، تجعل سكانها يشهقون من صهدها، ويزفرون الصهد، مدينة هي جزيرة حرارية جهنمية لا رحمة فيها حتى مع حلول بعض الرحمة في المساء.

تبحث قصة صياد النسيم طوال العمل عن نسمة هواء طَرِيّة، ترد الروح، وتبعث السكينة، فقط نسعى لصيد نسمة هواء بكل الطرق، خصوصا إذا كانت الشقة قِبْلِيّة، بلا هواء، يمكننا في سبيل نسمة هواء أن نخفي ألوان الستائر الزاهية بزهورها المبهجة، ونجعلها سوداء قائمة حَتّى لا يدخل الضوء وساعتها سنتحوّل لسجناء داخل بيوتنا من أجل نسمة هواء.

تبرق في رأس المهندس راوي القصة فكرة؛ عندما تذكّر ما قاله حسن فتحي عن المَلْقَف، أو مصيدة الريح، ليصطاد الريح القويّة النقيّة عن طريق فتحات مواجهة لجهة هبوبها من زاوية مناسبة، وبالفعل صنع مصيدة للنسيم ونجحت نجاحا مذهلا، واصطاد النسيم، وتحوّلت الشقة إلى ربيع عن طريق الماسورة الطويلة التي تَصِل لأعلى البيت وتَلْقَف النسيم من الهواء النقي.

لن يستمر النسيم في هذه المدينة الخانقة، فقد فوجئ المهندس بلصّ محشور داخل الماسورة التي يصطاد منها النسيم، صارت الماسورة تصطاد اللصوص، واللصّ كان في حالة حَضرة بولية شديدة. يا للمصادفة، المدينة تعاني من الصهد، لصّ المدينة محصور، ومحشور داخل مصيدة النسيم.

لم يكن هناك مفر من سد مصيدة النسيم، لأن اللصوص سيدخلون عبرها، هذه المدينة التي تسرق النسيم، أَحْضَر الرمل والجبس والإسمنت، وسَدّ شُبّاك النسيم سدا محكما، يصعب اختراقه وعادت الشقة بلا نسيم تفح الصهد.

تدخل بنا قصة (وَزّة نهاية العالم) لقلب سيد موميا، الذي يعيش كَمَيّت حَتّى إنه عندما يسمع أن العالم يوشك على النهاية يتمنّى زوال العالم من كل قلبه.

يمثل سيد موميا قطاعا كبيرا من المُهَمّشين في الحياة، فحين تبدأ هوجة أنفلونزا الطيور ويجد سيد موميا وَزّة يأخذها لابنته العمياء، لم يكن يهمه أن يموت من الأنفلونزا، كان كل همه أن يفرح ولو يوما واحدا في الحياة، نعلم على لسان ظريف من ظرفاء الحي أن السيد موميا قد مات من قَبْل، وعندما سَمِعَ صوت صراخ ابنته من أجله؛ قام من الموت وخرج من الكَفَن، هذا الذي يستهين بالموت ويتحداه من أجل ابنته يحمل الموت على يده ببساطة، وَزّة ربّما تكون مصابة بأنفلونزا الطيور القاتلة، يقدمها لابنته من أجل لحظة فرح وحيدة، سيد موميا هذا تراب أصيل من تراب الفراعنة، الذين كانت مومياواتهم تُهَرّب إلى أميركا في القرن الـ18 في قيعان أكياس من مومياوات قدماء المصريين وتباع كإكسير سحري لاستعادة الشباب واكتشاف القوة الخارقة، سيد موميا الذي يحيا كَمَيّت، والذي يتمنّى الموت، والذي هرب من الموت، هو إكسير الحياة.

لمّا يشعر الانسان أن السرطان يهاجمه؛ تبدأ روحه في الانكسار ويبدأ في تَخَيُّل هذا السرطان ينهشه في كل وقت، يقرأ عنه، يبحث عن أسراره، وتكاد الدنيا تظلم أمام عينيه، ففي قصة (ننتظر ونراقب) لحظة كشف.. ستموت، ماذا استفدت من حياتك؟ ماذا فعلت بها؟ لو عادت إليك حياتك ماذا ستفعل بها؟ يتيقظ البطل على عدم إصابته بالسرطان، وأن ما كان يظنه الأطباء صار وهما.

يُسْرِع في لهفة لالتقاط القبلات من زوجته التي تَفَجّر حُبّه لها في لحظة كرهه المقيت للسرطان، لم يعد يعيش حب رجل تعدى الخمسين، بل حب غض الشباب، استعاد نضارته، يخطف ضَمّة ويختلس قُبْلة، ويتصرّف تصرفات الصغار، وقد أدرك تماما أنه حين لم يفعل ذلك من قبل لم يكن عاقلا بالمَرّة، فالعقل أن يخطف لحظة سعادة من هذه الحياة ويختزن كل الكلام في ابتسامة، نظرة حب، رغبة، ويظل يعب الحياة التي شعر للحظة أنها ستؤخذ منه، لقد وجد الحياة، وراجع كل تصرفاته فعلم أن الحياة يجب أن تُعَاش.

في قصة (خمسون صوتا تحت شمس الشتاء الصغيرة) نتابع تسعة وأربعين سجينا في ظلمة، فقط كل ما يرغبونه أن يحصلوا عليه هو طابور شمس، بعد حبسة الانفراد والعتمة، يتحدثون بسريّة داخل المعتقل ولا يسمع حديث المعتقلين سواهم، وعندما يكتشفون في الشمس أن هناك سجينا لا يعرفونه يعيش معهم في زنزانة مجاورة لهم ولم يتحدث أبدا، ولم يعلن عن نفسه؛ يقرّرون ضربه بقسوة، فقد يكون جاسوسا، وفي اللحظة التي يدخلون عليه ويرفعون قبضاتهم للانتقام منه، خَرَجَتْ مِن حَلْقِه صرخة مَن لم يتكلّم مِن قَبْل أبدا، صرخة مرعوبة ومرعبة، فتراجعوا بعريهم الإنساني وخزيهم وتساقطت عصيهم وقبضاتهم، وراح هو في نحيب مجروح وجارح سيظل يطعن كل القلوب التي لا تلمس للإنسان وجوده الصامت الأخرس وستظل الإنسانية تلعن هذا التواطؤ والاتفاق على إنسان لا يعرفون حقيقة صمته.

الضابط الذي وقع على وجهه لم ينج من أثر الارتطام، في قصة (سيل الليل) هو مريض صرع مزمن تأتيه نوبات تشنج كبرى، في صحوه يُغْرِق أرضية السجن بالماء ويأمر المساجين بنظافة العنابر، لمّا اكتشف الطبيب النفسي السجين مرض الضابط بالصرع فَكّر أن يستخدم معلوماته الطبية لإصابة المريض الضابط بنوبة صرع، فيفضحه أمام الجميع، ظل نصفه السجين يصرخ داخله أن يفعل، ونصفه الطبيب الذي ردّد قَسَم أبوقراط بشرف مقاتلة المرض، واستخدام الطب للخير، كيف يسمح بإحداث متعمّد للمرض، واستغلال وحشي لعطايا الطب؟

صراع داخلي بين الطبيب وذاته ينسحب على كل مهنة يمكن أن يستغلها الإنسان في غير غرضها الأصلي، وشرفها الخاص، وتنتصر روح الطبيب في صراعه مع ذاته السجينة في الوقت الذي يعلن فيه الضابط أنه لا يريد عقاب المساجين برش خراطيم المياه وطلب مسحها، وساعتها يكتشف الطبيب أن عملية تجفيف الماء التي كان يقوم بها عن غضب وكاد أن يصيب الضابط بأزمة صَرَع من أجل أن يتوقف، كانت تجعله يسقط في النوم سريعا دون أرق يشعره بسجنه في الليل فبات يفتقد مُنَازلة الماء.

العري مقابل الحرية هو قلب قصة (عارية على حصان أمام البرلمان) والعري هو الحرية المطلقة، فتاة عارية فاتنة تمضي بحصانها المُطَهّم في طريقها من ميدان التحرير لميدان البرلمان تستدعي حدث الأميرة جوداييفا التي يعني اسمها عطية الرب، أو هبة الله.. عندما رفض زوجها- الأمير ليوفيرك حاكم إمارة كوفينتري الواقعة غرب وسط إنكلترا في القرن الحادي عشر- تخفيف الضرائب المُبَالغ فيها والتي فرضها على رعاياه، فَأَلَحّت عليه أن يخفّف عن رعاياه العبء فقال «لن أستجيب لِمَا تطلبينه لهؤلاء الناس حَتّى لو سرتِ عارية على حصانك الأشهب في شوارع الإمارة» ص 144.

وخَرَجَتْ الأميرة عارية، وحَرّرَت الناس من الضرائب، ويحيلنا مشهد فتاة التحرير لهذا العري التحرري الذي يحرّر أرواح الناس.

محمود يستعمل حقه في أن لا أحد يستطيع أن يجعله يترك الكرسي الذي يجلس عليه حَتّى لو كان من المخبرين، من السُلطة ذاتها، ففي قصة (كرسي يمشي على رجلين بكبرياء) يقف محمود أمام سُلطة المخبرين ويرفض أن يقوم من فوق الكرسي.. لقد أخذته السُلطة لفترة طويلة، وعاد يمشي على هذا الوضع الغريب المضحك المبكي، وَضْع إنسان يَتِّخذ شكل كرسي حي يمشي على رِجْلَين، لقد حَوّله اعتراضه إلى مسخ، وثبت على وضع اعتراضه، فالمعترض على السُلطة، سيتجمّد على وضع اعتراضه، سيصبح مَسْخا، من أجعل اعتراضه، إلى شكل يمكن أن يضحك عليه من كانوا يعجبون باعتراضه، وكأنه يقول إن السُلطة ترسل رسالة لكل من يعترض بأن هذا جزاء من يعترض، سيصير كرسيا حيا متحركا، سيصير مسخا.

طريقة خاصة لمقاومة السُلطة، جديدة وفعالة وفريدة، نجدها في قصة (مروحة التراب) فهذا الذي أخذته عربات الشرطة في صناديقها الحديدية كمتسوّل تم جمعه من الشوارع، عندما تجمّع عليه المخبرون راح يصرخ بأنه ليس بسارق ولا بقاتل، فطرحوه أرضا، وراحوا يركلونه بأحذيتهم الميري الثقيلة، لكنه لم يهمد، كانت ركلاتهم تجعل أقدامه ترفس بشدّة وهدوء في اتجاه عقارب الساعة، وتحوّلت حركات قدميه إلى ما يشبه قصقصة شفرتي مقص جنوني، صار المخبرون يَهْوون على الأرض من رفساته ويتخبّطون ويضربونه بشراسة، كما لو كانوا قد قرّروا موته.

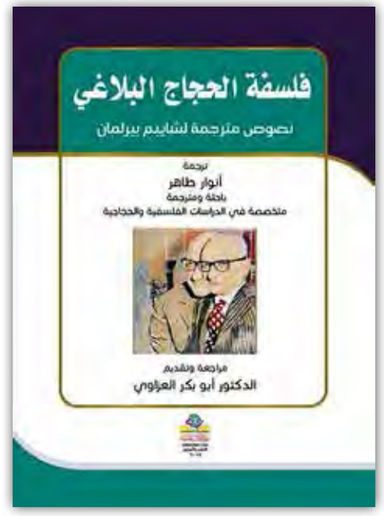
لقد هَزَمَ المخبرين الذين راحوا يضربون من شاهدوا ما يحدث؛ كي لا يبوحون بما شاهدوه بالخارج ويعلم الناس أن السُلطة قد وَقَعَتْ على الأرض من جراء شخص وحيد اكتشف طريقة غريبة في المقاومة، أن يكون مروحة.

كاتب من مصر

فلسفة الحِجاج البلاغي

لشاييم بيرلمان

يسرى الجنابي



تُعنى نظرية الحِجاج البلاغي بدراسة التقنيات الخطابية التي تهدف إلى حث عقول المُخاطَبين، أو إلى رفع نسبة تأييدهم للقضايا المطروحة للنقاش في سبيل الوصول إلى اتفاق عام. كما تهتم هذه النظرية بفحص واختبار الشروط التي تساعد على بدء الحجاج وتطويره، والآثار الناتجة عنه أيضا.
ويأتي كتاب «فلسفة الحِجاج البلاغي» لمؤسس نظرية البلاغة الجديدة الأكاديمي البلجيكي شاييم بيرلمان (1912-1984)، وواضع ركائز الخطاب الحجاجي النقدي في الفلسفة والقانون والعلوم الإنسانية من جانب، وفي السياسة والآداب والثقافة من جهة أخرى، ليسدّ حاجة أساسية للمكتبة البلاغية والحِجاجية واللسانيّة والمنطقية العربية.

يتضمن الكتاب، الصادر حديثاً عن منشورات عالم الكتب الحديث في عمّان، ترجمة لمجموعة من النصوص الأساسية للفيلسوف بيرلمان. وهي نصوص نقلتها من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية للمرة الأولى الباحثة العراقية المتخصصة في الدراسات الفلسفية والحِجاجية أنوار طاهر، وقامت بانتقائها وتقديمها إلى القارئ العربي المختص وغير المختص، لأنها تُعدّ -حسب رأيها ووفق رأي أغلب كبار الباحثين والمتخصصين في البلاغة والفلسفة- من بين المقالات المهمة والأساسية التي سعى فيها بيرلمان إلى توضيح العلاقة المتداخلة والإشكالية بين البلاغة والحِجاج والفلسفة، هذه العلاقة التي طالما جرى تغييبها وتحييدها عن البحث والكتابة والتحري في أصولها التي تمتد إلى الحضارات اليونانية والرومانية القديمة.

افتتح الكتاب الدكتور أبوبكر العزاوي، أستاذ اللسانيّات والمنطق والحِجاج في كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة مولاي سليمان- في المغرب، بمقدمة أوضحت أهمية الكتاب المتضمنة في المقالات المنتقاة بعناية تامة من قبل المترجمة لغرض تقديم شروح وافية للقارئ العربي تتعلق بالمؤلف العمدة لبيرلمان في نظرية البلاغة الجديدة «رسالة في الحِجاج»، وهذا ما دعا الدكتور العزاوي في مقدمته إلى وصف الكتاب بأنه «ملخص دقيق لمشروع بيرلمان برمته». وتلتها فيما بعد مقدمة تحليلية للمترجمة أنوار طاهر، سعت فيها إلى عرض تاريخ العلاقة بين البلاغة والفلسفة من منظور المشهد العلمي لحياة بيرلمان، وتطور مراحل تعليمه ودراسته لمنطق أرسطو بمشاركة زميلته عالمة السوسيولوجيا البلجيكية لوسي أولبرخت- تيتكا (1899 -1987).

اشتمل كل مقال من مقالات بيرلمان على عرض تحليلي لجينيالوجيا خطابات العلوم المتمفصلة بين الصراع التاريخي الطويل بين كل من الفلسفة والبلاغة، أفلاطون والسفسطائية، الفلسفة والمنطق، والفلسفة والحِجاج، والإشارة إلى ظاهرة العزل الممنهج بين الفلسفة وعلوم اللغة والمنطق والبلاغة وعلوم السوسيولوجيا والسايكولوجيا، ونظريات القانون والتشريع والسياسة والطب وغيرها. هذا العزل المنهجي كان من بين العوامل الرئيسية التي أدت إلى إنتاج خطابات شكلية وضعية متعالية ومنفصلة عن الشؤون الإنسانية وواقع الحياة اليومية، في الوقت

ولاء دكاك

الذي كانت تعاني فيه أوروبا ويلات الحربين العالميتين، وصعود الخطابات التوتاليتارية التي تسعى إلى إعلاء منطق الهوية الشوفيني، وهيمنة الأحكام القيمية المشيدة مسبقاً، وإبادة الآخر المختلف، واستبعاد الصوت المعارض. ومن ثم جرى القضاء على حرية الرأي والتعبير وعلى التعددية الثقافية.

من هنا، جاءت نظرية البلاغة الجديدة لشاييم بيرلمان بمنزلة إعلان عن ضرورة القيام بمراجعة نقدية لمجمل التصورات اللغوية التي شكلت بنية اللسان اليومي، والتحري عن مواضع التمثلات المشتركة والعامة، حيث تستقر وتسكن دلالات النظام المهيمن في الخطاب. وذلك من أجل الإسهام في بناء فلسفة البلاغة التعددية القائمة على مبدأ البحث الحرّ، ورفض حُجّة السلطة التي طالما عملت على استبعاد الآخر والمختلف والمغاير، ووضعهم تحت مقولات مطلقة ليتم تحييدهم عن الخطاب بوصفهم مجرد هامش ليس له أدنى قيمة. فمع فلسفة الحِجاج البلاغي -حسب مقدمة الباحثة والمترجمة أنوار طاهر- «لم يعد في الإمكان النظر إلى المنطق على الطريقة التقليدية بوصفه يعبر عن دراسة طرق التفكير بمعزل عن سياقاته التاريخية واللسانية من الجهة الأولى، ولا إلى البلاغة على الطريقة القديمة أيضا، أي بوصفها فن الحديث بطريقة حسنة من الجهة الثانية. لأنها فلسفة تعبر، في واقع الأمر، عن نظرية تُعنى بدراسة جميع أشكال الخطابات السائدة وبالتحري عن مواضع وحُجَج السلطة والقوة المتنفذة فيها، أي مجموعة الإكراهات -حسب تعبير رولان بارت- التي تتحول فيما بعد إلى وسائل إقناع وتعبير حسب نظام الخطاب السائد. ولولا ذلك لما كانت البلاغة تمثل في العصور اليونانية والرومانية القديمة مؤسسة اجتماعية في حد ذاتها، بعدما أضحت هي نفسها الصلة التي توحد أشكال اللغة بين الجماعات أكثر بكثير من الروابط التي تعقدها الأيديولوجيات».

يُذكر أن لشاييم بيرلمان مجموعة مؤلّفات، منها «البلاغة والفلسفة» (1952)، «حقل الحجاج» (1969)، و«الإمبراطورية البلاغية» (1977).

كاتبة من العراق مقيمة في عمان

القارئ الأنثى والسارد الإرشادي

في رواية «أورلندو» لفرجينيا وولف

نادية هناوي

الحديث عن القارئ والقارئة واحد في اللغة الإنكليزية، إذ لا فرق في مفردة «Reader» بين المذكر والمؤنث، بعكس اللغة العربية التي تفرّق بينهما، وهذا ما يستدعي الوقوف النقدي المستفيض بإزاء اختفاء الدلالة الضمنية (القارئة) في الدلالة العلنية (القارئ) من قبيل ما الذي يكمن وراء هذه الضمنية، أهي مصادرة قرائية تجعل الذكر غالبا الأنثى أم هي اختزال للتعدد وابتعاد عن التطويل؟

فؤاد حمدي

لعلّ الإجابة عن هذا التساؤل وغيره لا تخرج عن الإطار النفساني الذي يرتبط بالتداعي الحر، وما يرتهن به من أحاسيس شعورية ولا شعورية، حتى إذا ما كشفنا عنها بانت الأسباب وتوضّحت النتائج. ولعل أقرب دليل يؤيد صواب هذا الافتراض هو التحول الذي طرأ على الكتابة الروائية في مطلع القرن الماضي، فنقلها من جمود التعاطي التاريخي إلى مرونة الكتابة النفسية بتيار الوعي، الذي من أهم سماته الاعتراف والإبانة اللتان هما مقصد القارئ الذي هو مبتغى الكاتب.

ومعروف أن هذا اللون من الكتابة السردية كان قد برع فيه كتّاب غربيون مثل دورثي ريتشاردسون وجيمس جويس، ووليام فوكنر، لكن فرجينيا وولف الروائية والناقدة الإنكليزية تقف في مقدمتهم. فقد بدت الأكثر شغفا بهذا التيار والأقدر على جعل بنية القارئ فعالة، مولية إياها عناية خاصة، كاشفة عن خفايا إنسانية، ومعبرة باحترافية عن الخلجات النفسية الداخلية، ولعل هذا الشغف بالتداعي النفسي كان وراء اهتمامها بالقارئ من جهة وسببا في تمردها في مجال الكتابة السردية من جهة أخرى فجرّبت أنماطا مستحدثة وانتهجت مسارات جديدة استطاعت عبرها تخطي القوالب القصصية التي كانت معروفة آنذاك، راكبة تيار الوعي متخذة منه عالما داخليا تستبطن فيه أصواتا داخلية تنبع من بواطن لا شعورية تجمع الداخل بالخارج والظاهر بالباطن وقد تكون لهذا الشغف صلة بانتحارها في الأغلب.

وفرجينيا وولف لم تكن مجرد كاتبة وإنما كانت فيلسوفة عالمة وناقدة سيكولوجية وامرأة أرستقراطية عاشت في كنف جمهور هو في الأغلب جمهور أنثوي قارئ من أهم صفاته أنه عاطفي لكنه صامت ومع ذلك حاول أن يصارع المجتمع الذكوري.

وحضور القارئ الأنثى في كتابات فرجينيا وولف هو الذي ألهمها توظيف تكنيك جديد هو ليس بالمونولوج الداخلي المباشر الذي يستخدم «في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية فيها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي» (تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، ص44)، ولا هو بالمونولوج الداخلي غير المباشر بوصفه «ذلك النمط (..) الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي الشخصية» (المرجع السابق، ص49)، وإنما هو تكنيك آخر، إنه سارد خفي يشتغل على المستويين النصي وما بعد النصي في إطارين نفسي وذهني، وبغيته في الأساس النقد وليس السرد وما حصر فرجينيا وولف لأقواله بين أقواس كبيرة سوى تعبير عن مقصدية التعاطي النقدي، بعبارة أخرى نقول إنه تكنيك ابتدعته وولف يخص القارئة بالدرجة الأولى ويختلف عن الساردين الموضوعي والذاتي.

وهو أيضا سارد وسيط شبحي يسترق النظر بوجهة رأي تتدخل في عمل السارد الموضوعي وقد تتوغل في ذهن الشخصية الساردة نفسها. وهذا السارد ليس معادلا موضوعيا للقارئ ولا هو تداع حر غير مقصود، كما أنه ليس حلما أو مونتاجا ولا وسيلة سينمائية، وإنما هو بنية نصية ذهنية مستقلة وخالصة بوجهة نظر تنتقل ذهنيا من طبقة الوعي المسردن إلى طبقة الوعي المنتقد.

ويمكن أن نطلق على هذا السارد اسم (السارد الإرشادي) لأنه يقصد القارئ والقارئة معا، ناقدا وواصفا ومعلقا مسترقا السمع ومتسللا خلسة من دون علم السارد الموضوعي أو الذاتي مستلا الأفكار استلالا واشيا بها للقراء وقد يقتنصها عنوة ليظهرها بمغالبة واختراق في أي وقت شاء، لابسا لبوس التخفي حتى أن المؤلف نفسه قد يختلط عليه وجوده فيعتقد أنه سارده الأصل وقد يظنه شخصية متلصصة وهذا ما يجعله متملصا من قبضة الرقيب السردي، متمتعا بحرية الظهور والاختباء.

ويظهر هذا النوع من الساردين عند فرجينيا وولف في روايتها «أورلندو» (ترجمة توفيق الأسدي، دار المدى، 2016) لتكون هي المبتدعة له على حد علمنا والذي به دخلت عالم الكتابة الميتاسردية.

ويستدعي توظيف السارد الإرشادي، بوصفه وسيلة نصية تتخطى السرد إلى ما بعده، وعيا ابستيمولوجيا وتفكيرا معرفيا وممارسة جنونية وفعلا ذاكراتيا يصارع الوجود ويعرف مواطن الاضطراب والعصاب.

ولعل أهم الآليات التي يتم بموجبها توظيف هذا السارد هو تحول صوته السردي من الغياب أو التكلم إلى الخطاب، مع تمييز جنوسي بين القارئ والقارئة وهو ما سمح لفرجينيا وولف بأن تقول ما تريد وتنقد بوضوح الواقع وتبحث عن المعاني وتتعرّف على الذات حتى صارت قريبة إلى رصد رؤى صوفية ميتافيزيقية، وما ذلك إلا لأن القارئ/القارئة هو هدفها ما بعد النصي وهكذا بدت وولف كاتبة جنبا إلى جنب كونها ناقدة.

والمؤلف الذي لا يمتلك قدرة نقدية لن يستطيع توظيف هذا النوع من الساردين لأنه سيحتاج أولا إلى قدرة معرفية على الانغماس في تيار الوعي وثانيا لأنه يتطلب إدراكا واعيا للآلية التي بموجبها تتصاعد درامية السرد سواء بالتغريب أو الإدهاش أو المفارقة وثالثا ما يقتضيه من معرفة معمّقة بوظيفة كل من السارد الإرشادي والمسرود له والقارئ الضمني.

وإذا كان مطلب السارد الإرشادي القارئ الفعلي الخارجي، فإن مطلب المسرود له القارئ الضمني بينما يكون مطلب القارئ الضمني المتلقي. وكان الناقد روبرت همفري قد عدّ المونولوج الداخلي غير المباشر هو الأكثر اعتمادا عند فرجينيا وولف (تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص50)، وذكر بشكل عابر وعفوي ما سماه فكرة المعلومات التي عدها أساسا قويا يقدمه المؤلف للتكنيك القصصي (المرجع السابق، ص86 ولم يشر د. محمود الربيعي إلى أورلندو في ترجمته لسيرة فرجينيا تيار الوعي في الرواية الحديثة/ هامش ص23)، لكن الذي فاته أن جزءا من استعمال هذا التكنيك ليس هو المسرود له بل القارئ، وقد وقف عند ثلاث من روايات فرجينيا وولف وهي «السيدة دالوي» و»إلى المنارة» و»الأمواج»، وتناسى رواية «أورلندو» التي تتضمن هذا الاشتغال الاستحداثي في الكتابة بتيار الوعي.

ولا يخفى أن وراء توصيف (فكرة المعلومات) ما يشي بالسلبية على اعتبار أن تدخل المؤلف في عمل السارد سينافي ذاته الثانية، لا سيما في الكتابة السيرية التي ينبغي أن ترتب الأحداث السردية فيها بطريقة واقعية لا وقائعية تماشيا مع نظرية المحاكاة في الفن التي أساسها التخييل الذي به ترتفع الكتابة من مستوى شخصي إلى مستوى إنساني عام. لكن الذي نراه في توظيف النقد في الكتابة السيرية إنما هو إيجابي كونه يعمل على إيقاظ بنية القارئ عبر السارد الإرشادي الذي سيجعل للتداعي النفسي خصوصية فنية، مميّزا بين القارئ والقارئة. ولن نجانب جادة الصواب إذا قلنا إن هذا الذي فطنت له فرجينيا وولف في روايتها» أورلندو» هو الذي ستنادي به في ما بعد مناهج القراءة والتأويل والهرمنيوطيقا التي تركز على الدور الحقيقي للقارئ الباحث عن تصور لتاريخ الوضع الإنساني رجالا ونساء، فلا يقتصر على الذكور فقط (مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، حفناوي بعلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ص11)، فضلا عما ستعطيه النسوية الجديدة من اهتمام بالنسوية ذات الطابع الأكاديمي كما فعلت جوليا كريستيفا وإلين شوالتر، الأولى اهتمت بالأمومية متأثرة بجاك لاكان واستعملت الثانية مصطلح النقد النسوي في كتابها نحو بلاغة نسوية عام 1979 مهتمة «بدراسة كيفية تأثر جمهور القارئات بالصور الاختزالية أو الإقصائية للمرأة» (المرجع السابق، ص30).

وقد جاءت رواية «أورلندو» في شكل سيرة غيرية ذات مديات كتابية سردية وميتاسردية ومعطيات نقدية موظفة التداعي الحر باستعمال تيار الوعي مراهنة على دور السارد الإرشادي في إعلاء شأن القارئ وعلى النحو الآتي:

أولا: التعاطي الميتاسردي باستعمال السارد الإرشادي

في هذا النمط من الكتابة السيرية يتم الاشتغال على بنية سردية خارج نصية تدخل إلى ذهن السارد الموضوعي ووظيفتها الإرشاد والتعيين وهو ما جعل المؤلفة تضع كلامه بين قوسين كبيرين مميزة له عن الساردين: السارد الموضوعي الذي يريد التسجيل لحياة أورلندو جامعا الوثائق، والسارد الذاتي الذي يريد البوح بما يعرفه فقط.

ولا يخاتل السارد الإرشادي السارد الموضوعي فحسب بل هو أيضا يخاتل الكاتبة ويفرض عليها أن تقتحم عمل السارد الموضوعي معبرة عن ذاتها وكاشفة عن مشاعرها «شغف وفوضى وعواطف يكرهها كل كاتب سيرة» (الرواية، ص 17)، ثم تقطع «ولكن لنتابع» وهذا التحريض في الأساس موجه للقارئ الخارجي أكثر منه للمسرود له والقارئ الضمني.

وما توكيدها على أن هذه السيرة تكتب من قبل امرأة إلا إشعار بأن هناك قارئة أنثى جنبا إلى جنب قارئ ذكر، تقول «وعلى كاتبة السيرة أن تلفت الانتباه هنا إلى حقيقة أن هذه الصفة الخرقاء فيه كانت غالبا ما ترافق بحب للعزلة» (الرواية، ص 19).

ولا خلاف في أن توظيف مخطوطة مذكرات أورلندو التي طالها الحرق فدمر أغلب الوثائق دلالة واضحة على النهج الواقعي الذي أتاح للسارد الإرشادي التدخل بالحدس والتخمين، مجوزا أن تكون المخيلة بديلة عن الوثيقة، لا سيما انكباب السارد الموضوعي على ملاحقة هذه المخطوطة مع قلة المعلومات المتوفرة لديه في إكمال القصة.

وقد يقتحم السارد الإرشادي ذاتين: الذات الروائية، وذاتها الثانية المؤلفة وقصده توخي الصدق والتحري عن الحقيقة في الترجمة لحياة أورلندو، الذي تخبط بين تضادية الجسد والروح والعشق والهجر والعزلة والرفقة، فوجد راحته في الطبيعة، تاركا حياة القصور والرفاهية، غير مكترث لأن يكون رجلا أو امرأة، متقبلا ضياع الفروسية والوجاهة والأملاك والسيادة، متنازلا، بكل أريحية، عن ذكوريته، غير واجد في ذلك أدنى خسارة، وواثقا من أن الجسد زائل وأن الروح هي الباقية.

ويعري النظر في المرآة أورلندو روحيا ليجد نفسه امرأة امتزجت برجل، وقد انتابتها مشاعر الرغبة العنيفة والعقل والتهور والتمنّع، وتجعله الأنوثة يشفق على الهوامش من الغجر والرعاة والخدم والفلاحين والبسطاء، لذا يرفض السفارة، وينبذ الوزارة، ويلبس ملابس شابة إنكليزية تنماز بالنعومة والرقة والميوعة وسرعة البكاء والإجفال لأدنى هزة، والافتتان والغرور والاضطراب وكثرة الحساسية والتخوف والقلق.

وهذه التركيبة من المشاعر هي التي تصيّره شاعرة تكتب برومانسية يخفق قلبها لأي صورة قاسية «الشاعر محيط أطلسي وأسد في آن معا حينما يغرقنا الأول ينهشنا الثاني» (الرواية، ص173)، وتتلاقى عندها الأضداد: النور/ العتمة، المعاشرة/ التعفف، جمال الثلج/ خيانة الطوفان، صوت جناحا إلهة الحب/ صوت صرير أجنحة سوداء خشنة.. إلخ.

وبتدخل السارد الإرشادي يتوجه السرد لصالح القارئة أكثر من القارئ، مستعملا ضميري الخطاب والمتكلمين، معليا الكينونة المؤنثة، واصفا إياها بأنها معقدة بسبب التضاد بين التضحية والجلد والفقد والطلب. وحين قرر أورلندو أن يعود إلى رجولته، خالعا التنورة ولابسا البنطال، فوجئ بالصرامة التي تلبّسته، فقلّت ميوعته، ولم يعد يرى بعينيه، وإنما من مؤخرة رأسه، ولذلك عمّ حياته الظلام، وأصبح الزمن قاسيا، وتغلب الواقع على الحلم، وصار يحسبه بالساعات، حتى إذا أتت الساعة الثانية عشرة التي هي ساعة الطبيعة الحتمية، التي بها التحول والدوران، تتحول رؤيا العالم لدى أورلندو من رؤية استعمارية ذكورية إلى رؤية ما بعد استعمارية أنثوية، فالاستيطان سيتهرّأ، وتتحول صورته الوحشية، القائمة على القوة والعنف، إلى صورة مخنثة مغلفة بالرقة، يطغى عليها التشارك والانفتاح، وليس فيها تفوق أو تعال، وهو ما تدعو إليه أدبيات ما بعد الكولونيالية اليوم.

ثانيا: التعاطي السايكولوجي باستعمال تيار الوعي

أسهم توظيف تيار الوعي في استبطان حياة أورلندو الشاب الشاعر الشغوف بالورود والجمال والبرية، ذي الأطوار الغريبة الذي «كان يوجد في شخصه قوة الرجل ورشاقة المرأة» (الرواية، ص 120). وأفاد هذا التيار، الذي يوصف بالفيضان، في التعرية والمكاشفة باستعمال المرآة التي فضحت المخفي، وأبانت عن حقيقة أورلندو، وما يستتبع هذه التعرية من التعريف بخفايا مؤنثة كمشاعر النشوة التي تنتاب الأنثى، فتكون المازوشية أساسها حتى أنها قد ترمي بنفسها في البحر من أجل أن ينقذها حبيب، بعكس الذكورة التي تكون السادية مطلبها حين تنتابها مشاعر التفوق والغلبة، فتسعى إلى الاستدراج والمراوغة كي تظفر بالأنثى.

وتؤكد وولف أن الصرح الكامل للسلطة الأنثوية مبني على حجر الأساس، ذاك هو العفة التي هي جوهر الأنوثة وركيزتها الوسطى، التي تجعل النساء يصبن بالجنون لحمايتها، ويمتن حين تسلب منهن، ولكن بالنسبة إلى من كان رجلا لثلاثين سنة.. ما كان سيجفل كثيرا اتجاه ذلك الشعور (الرواية، ص ص 132، 133).

وهذه التعرية وتلك المكاشفة إنما تبتغي قارئين، الأول ضمني، والآخر فعلي. ومن الآليات التي استطاعت بها فرجينيا وولف تحقيق هذه البغية الاستئناف الذي به تقطع الساردة الحكاية، وتخاطب القارئ بعبارات ميتاسردية مثل «هيا بنا نستأنف قص الحكاية: توغلا في ذلك اليوم أكثر من المعتاد» (الرواية، ص 45)، وهي إذ تستند إلى وثائق تاريخية تفيدها في كتابة سيرة أورلندو، لكنها تتعمّد الإشارة إلى أن

فؤاد حمدي

الوثائق نفسها قد لا تكون مقنعة ومنطقية لأنها ستكون كالخيال «ولكننا نصل الآن إلى حادثة تعترض طريقنا مباشرة، لذا لا مجال لتجاهلها. ومع ذلك فهي مظلمة وغامضة وغير موثقة، وبالتالي فلا تفسير لها، قد تكتب المجلدات في شرحها، فهناك أنظمة دينية بكاملها تناست على مغزاها، أما واجبنا البسيط فهو أن نروي الحقائق بقدر ما هي معروفة، وأن نترك القارئ يفسرها كما يريد» (الرواية، ص 59).

وهي لا تتوانى عن إشراك القارئ في البنية السردية «ويمكن لهؤلاء القراء أن يسمعوا همساتنا صوتا حيا، وأن يروا حين لا يقول شيئا في الغالب كيف كان يبدو وهو بالضبط (..) وأننا لمثل هؤلاء القراء نقوم بفعل الكتابة، فمن الواضح، إذن، لمثل هذا القارئ أن أورلندو كان مركبا على نحو غريب من كثير من الأمزجة» (الرواية، ص 65).

وقد يكون للتلاقي السايكولوجي ما بين الكاتبة وبطلها أورلندو مسلك تتحدى به القارئ، فمثلما وجد أورلندو في الكتابة والحبر والدواة نجاته، مقررا كسر العزلة والتواصل مع العالم الخارجي، فكذلك اتخذت المؤلفة فرجينيا وولف من الكتابة نقدا ورواية منفذا لها من عزلتها «الطبيعة التي تلتد بالتشوش والغموض، حتى أننا حتى تاريخه لا نعرف السبب الذي يدعونا إلى الصعود إلى الطابق العلوي، أو لماذا نهبط مجددا، فحركاتنا اليومية جدا هي أشبه بمرور سفينة في بحر مجهول» (الرواية، ص 69). وهذا البوح يذكرنا بكتابها النقدي المهم «غرفة تخص المرء لوحده». فهل كانت فرجينيا تستشرف في هذه الرواية سيرتها المسكونة بالأشباح لتكون هذه الرواية منفذها الذي جربت فيه مغادرة السرد إلى الميتاسرد»؟ يواجه كاتب السيرة الآن صعوبة ربما يكون من الأفضل أن يعترف بها لا أن يموّهها». (الرواية، ص 59).

ومن آليات السرد، التي بها حولت وولف قارئها من متقبّل مستهلك إلى متقبّل منتج، التحول في صوت السارد الذاتي من ضمير الغائب إلى ضمير الغائبة الذي قسم الرواية إلى قسمين، الأول ذكوري يسرد بالضمير الغائب «كان هو، ولا مجال للشك في نفسه، رغم أن الموضة السائدة آنذاك كانت تساهم في تمويه ذلك، آخذا بتقطيع شرائح من رأس رجل مغربي كانت تتأرجح من عوارض السقف» (الرواية، ص 15). والقسم الثاني، الذي شكّل الجزء الأكبر من الرواية بصفحاتها الإحدى والثمانين بعد المئتين، كان أنثويا بامتياز يسرد بضمير الغائبة «راحت لآلئها تتوهج كإشارة فوسفورية في العتمة ففر من رأس شلرداين طائر بري صرخت أورلندو أنها الإوزة البرية منتصف الليل 1928» (الرواية، ص 281).

وقد ترتبت على هذا الاختلاف الجنوسي في الصوت السردي ثيمتان موضوعيتان متضادتان، الأولى النزعة الاستعمارية المنطوية على هيمنة اللون الأبيض، وما يستتبعها من أفعال استعمارية تتمثل في الغلبة والوحشية والهيمنة والاستحواذ، وهذا ما اشتمل عليه القسم الأول من الرواية، بينما تتحول هذه الرؤية في القسم الثاني من الرواية إلى رؤية ما بعد استعمارية، فالهيمنة، وإن كانت علامة تفوق، ظلت تُشعر الرجل الأبيض بالخذلان أمام جثة الرجل الأسود.

ولا مناص من أن يكون في توظيف التساؤلات بشكل مركزي في الكتابة اشتغال على بنية القارئ باستعمال السارد الإرشادي كقوله «ولكن كيف يمكنك أن تخاطب شخصا لا يراك؟ شخصا يرى غيلانا وآلهة الأساطير الإغريقية، وربما أعماق البحر بدلا عن ذلك؟» (الرواية، ص 22)، وأورلندو وحيد لا يراه إلا القراء محدقين إليه، ملاحظين تضاداته.

ولعبت الضدية دورا في توكيد ثيمة الانشطار في حياة أورلندو، الذي تذبذب بين أن يكون امرأة فيشعر بسحر الأنوثة، وبين أن يكون رجلا، فيشعر بالوحشية والقوة «إن الشخص توأم الشخص الآخر(..)، إن كل الحدود القصوى من الشعور على صلة بالجنون» (الرواية، ص 43). وقد انبنى على هذه الثيمة تصاعد التحبيك، فالنهار هو الرجل، والليل هو الأنثى، وقد اجتمعت إلهة الحب بإلهة الشهوة، وأن في قمة السعادة الموت وفي الفرح الكآبة، وهكذا.

وأسهم النوم والأحلام والشعر في تنغيص حياة أورلندو حتى وقع في الحيرة والشك، هل هو امرأة استرجلت أم رجل استخنث؟ فضلا عن جعل الغلبة للأنوثة التي تفوقت على الذكورة، وهو ما أكده القسم الثاني من الرواية الذي جاء بضمير الغائبة. هذا إلى جانب توظيف التكنيكات السردية الأخرى من قبيل الاستباقات الزمنية التي استشرفت المآل الذي سيقع فيه البطل أورلندو، والتوظيف الفنتازي الذي جعل الشعرية طاغية على حبكة الرواية، وبالشكل الذي جعل النهاية أنثوية، وكأن وولف تريد أن تؤكد «أن الجسد لا يتأنث لمجرد أن صاحبته امرأة، والثقافة تؤكد أن ليس كل النساء إناثا كما أن المرأة ليست في حالة أنوثة دائمة، وليس التأنيث في نظر الثقافة الفحولية إلا مجموعة من القيم الجسدية الصافية أو المصطفاة تحصرها الثقافة في صفات وحدود متعارف عليها» (ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ص ص 52، 51).

وبذلك تكون فرجينيا وولف قد طورت المبنى السردي من خلال توظيف تيار الوعي، معرِّية بطلها من ذكوريته مبتكرة السارد الإرشادي على المستوى ما بعد السردي، مستشرفة رؤية نسوية للعالم بعين فاحصة تثقب المجهول فترى القادم.

ولا غرو أن تكون رؤيتها الاستشرافية صادقة، ويكون تخمينها في محله؛ فالرؤية الاستعمارية قد ولت بسبب جفائها ورتابتها، وحلت محلها رؤية ما بعد استعمارية تنماز بنضارتها وخصوبتها، لكنها نفسها ستكون قابلة للزوال والتحول أيضا.

سعود عبدالله

ناقدة وأكاديمية من العراق

المسكوتُ عَنهُ في تُراثِنَا الحِسيِّ

كما سُتر العرب - فن التعاشق

لوليد رحمي

حمزة قناوي

عَنْوَن وليد رحمي كتابه بـ«كما سُتر العرب - فن التعاشق» وهو في هذه العنونة يتناصُ مع العَديدِ من المعاني التي تستنطقُ قَضَايا من المسكوت عنهُ في الثقافة العربية الراهنة، فالتوريةُ المستخدَمَةُ في «سُتِر» تجعلنا أمام قضية جوهرية وهي: من الذي سَتَر - خَبَّأَ هذا الفن عند العرب عن القراء العرب اليوم؟ من الذي يجعل ذلك الجزء من التراث الذي يتولى كثيرونَ مبدأ الدفاع عنه ليلَ نَهارَ، مطموساً فيما يخصُّ الجنس والعشق؟

من ناحية أخرى يتناص مع أقدم وأشهر كتاب بشري عن العلاقة الحميمة في العالم وهو كتاب «الكاماسوترا» الهندي، وكأن وليد رحمي يقول بينما الحضارات الأخرى تتفنن في إظهار وإيضاح فن العشق وفن التواصل بين الرجل والمرأة عاطفياً، فعلى النقيض يقوم بعض المثقفين العرب بطمس التراث الحسيِّ وكأن التراثَ العربيَّ لا يعرفُ شَخصياتٍ مثل حوثرة الذي كان يُضرب به المثل في شدة النكاح فيقال «أنكَحُ مِن حَوثَرَة»، وكان يتعلل بشرود بعيره متصيداً النساء، فيسأله الرسول - صلى الله عليه وسلم- «ما فعل بعيرك الشرود؟ فقال: أما منذ قيده الإسلام فلا»، كما ذهب جواد علي في كتابه «تاريخ العرب قبل الإسلام»، والتورية هنا واضحة في السؤال عن البعير، وعلى غراره «ألغز الأيادي» الذي شاع ذكره في المخيال الحسي العربي القديم، حسب الأمثلة العربية.

ويفيض التراث العربي بالكثير والكثير من الكتب المتخصصة في الحديث عن العلاقة الحميمة، منها: «نواضر الأيك»، و«الروض العاطر»، و«رشف الزلال»، و«ديوان أبي حكيمة»، و«نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب»، و«رجوع الشيخ إلى صباه»، وغيرها من الكتب المتخصصة في الحديث فقط عن فنون المعاشرة الجنسية وأصناف الرجال وأصناف النساء، والمحبب من ذلك وتلك، وتفاصيل الأعضاء الجنسية، وأحيانا الحديث عن وصفات أو مركبات أو مقويات، هذا فضلاً عن الحكايات المتناثرة عن وقائع عديدة نجدها في كتاب «الأغاني»، وفي «حكايات ألف ليلة وليلة»، وغيرها.

لكن «الكاماسوترا» الهندي ليس مجردَ كتابٍ عن الحب والعلاقة الحميمة، إنَّهُ أشبه بكتابٍ مقدَّسٍ يحوِّلُ الأمرَ إلى ناحية روحية من العبادة، فبقدر ما في «كتاب المتعة» -وهي الترجمة الحرفية لمعنى «الكاماسوترا» الهندي- من فنياتٍ تتعلق بعمليات الجماع والوطء والتواصل الجسدي المباشر، ومن أوضاع جنسية وحديث وتقسيمات عن فنون المداعبة والملاعبة، وفي أحيان أخرى عزائِمُ وطلاسِمُ وحِيلٌ للحصولِ على المتعة من أوجهٍ كثيرة، إلا أن الهدف منه هو السمو فوق هذه المتعة الجسدية الخاصة إلى التوحد مع الكون، متعة تنطلق من المتعة الجسدية ثم تسمو بصاحبها إلى ما وراء الطبيعة، ومن ثم فإنه بعيداً عن تخصصيته في تقنيات الجماع وفنيات الامتاع في «الكاماسوترا» الهندي، فإنَّ الرؤيةَ الفلسفية هي المؤطرة والمحركة للدافع الجنسي لدى من يعتنقون المذهب الفيدي.

سعود عبدالله

في الجانب العربي، قد نتعجبُ من مِقدارِ الحرية التي كان يكتب بها السابقونَ في مثل القضايا الجنسية، ولعلماء ارتبط اسمهم بالفقه والعقيدة مؤلفاتٌ عدة تتحدث - دونِ مَوارَبَة- عن الفعل الجنسيِّ، وعن الاستمتاعِ المباشر بين الرجل والمرأة، صحيح أن بعض هذه الكتب يُحدِّدُ هذِه المتعة في حالة الزواج المتعارف عليها، لكنها لا تخلو من عروج في بعض الأحيان لذكر بعض الحالات التي قد لا نقبلها أخلاقياً، ولنأخذ مثال ما نقله الغزالي عن الإمام الجنيد، إذ يقول «وكان الجنيد يقول: أحتاج إلى الجماع كما أحتاج إلى القوت، فالزوجة على التحقيق قوت وسبب لطهارة القلب»، فكيف وصل الحال بنا اليوم إلى قدر من الفزع عند الحديث عن مثل ذلك الأمر؟

من هذه الرؤية ينطلق المؤلِّفُ فيقولُ في مُقدِّمَةِ كِتابِهِ «ما سُتر كثيرٌ، وما يُستر في كل أوانٍ أكثر. فهل آن الأوان لنعلن عن فرحتنا بأننا عاشقان جمعهما الحب والرغبةُ المشتركةُ في الاحتفاء بالحياة؟ وأن نترشف من كؤوسها الواعدة بالحب والمتعة والسعادة»، ومن منطلق المحبة، ورغم معرفته بأنهُ يقتحمُ غِمارَ المسكوتِ عنه، وغير المتقبل الحديثُ فيهِ من وجهةِ نَظرِ الكثيرين من قرَّاءِ ومثقفي العربية اليوم، إلا أنه يؤكد رغبته في الخوض وكشف السر عن هذا المخبأ والمخفي، يقول «إن ما أقدمه هنا أعتبره شرفاً رفيعاً لا يوازيه إلا شرف ما ستحرزه الأخريات لدى إعادة إنتاجه، وما سيحرزه الآخرون والأخريات من قراءةٍ هدفُها الاستمتاعُ والرغبةُ في تبادل المعرفة والخبرة، وإعلاء شأن الإنسان روحاً وجسداً وفضيلة».

يفتتحُ المؤلِّفُ كتابِهُ بقصيدة محمود درويش «درس من كاما سوطرا»، والتي تحمل عذوبةً مفرطةً في رهافة تناول العلاقةِ الحميمةِ بينَ عَاشِقَيْن، فعِندَمَا تلتقي تعاليمُ «الكاما سوترا» التي تنصُّ على التدرُّجِ من أجلِ الحصولِ على المتعة، مع رقة وعذوبة كلمات درويش نحصل على أداءٍ راقٍ من الشعورِ والمعنى، يقول:

«ومُسَّ على مَهلٍ يَدَهَا عِندَما تَضعُ الكأسَ فَوقَ الرُّخامِ
كأنَّكَ تَحملُ عَنهَا النَّدى
وانتَظِرهَا».

بهذا المعنى الذي يحملُ طيَّاتِ الرِّقَّةِ والعذوبةِ والتمهُّلِ في مُطارحةِ الحب يبتدئُ الكاتبُ عالمه، ليردف بعد ذلك بكلمةٍ لابنِ عربي عن السموِّ من خِلالِ العَلاقةِ الجسديةِ وكيف أنها تحفزُ الرَّوحَ، وكُنتُ أتمنَّى أن يتتبع رحمي هذا المبحث بشكلٍ أكثرَ إسهاباً، فمفهومُ السموِّ الصوفيِّ وعلاقةُ الجنسِ بهِ يحتاجُ إلى بحثٍ آخر معمَّقٍ وحده، فبينَمَا يَدعو المسلك الصوفي إلى التجرد والتقشف بما يُقارِبُ مفهوم الرهبانية والزهد الكامل في الحياة، إلا أنه يتخذُ مأخذاً مغايراً في حالة التواصل بين الرجل والمرأة، فهو يَدعو للإكثار، بل حتى في الميراثِ الأكثر تشدداً، فعند ابن القيِّم الجوزية: «وقال بعض السلف: ينبغي للرجل أن يتعاهد من نفسه ثلاثاً: ألَّا يَدَعَ المشي، فإن احتَاجَ إليهِ يوماً قدرَ عليهِ، وينبغي ألَّا يدع الأكل، فإن

سعود عبدالله

أمعاءَهُ تضيق، وينبغي ألَّا يدع الجماع، فإن البئر إذا لم تَنزَح ذَهَبَ مَاؤهَا»، فبخلاف المتعارَفِ عليه من حالة الزهد في المأكل والمشرب والممتلكات وعوارض الدنيا، نجدُ الترغيبَ في الإكثارِ من الجماع، والتحذيرَ من تركه بالكلية حتى لا تضعف الشهوة والقوة الجنسية، وهذا يدفعنا إلى التساؤلِ «من أين إذن جاءَ اقترانُ الجِنسِ بالكَبتِ في الوعي السوسيولوجي للمجتمعاتِ العربية وبنيتها الثقافية؟»، سؤالٌ يستحِقُّ التتبُّعَ والبَحثَ التاريخيَّ في تصوري.

أما فيمَا يخصُّ رِحلَتَنَا مع كتابِ وليد رحمي فإننا نُسجِّلُ رِقَّةَ الكلمات التي يعبِّرُ بِهَا عن مبتغاه، وعن قيامِهِ بأمرين أساسيين في بناءِ عملِهِ، الأوَّلُ استلهامُ روحِ «الكاماسوترا» التي تؤكِّدُ مَبدأَ التدرجِ في اللَّذةِ حتى يصلَ الطرفانِ إلى مُبتغاهِما، وإن كانت قمَّةُ السعادةِ تَتحقَّقُ في حَالةِ وصولِ الطرفين لذروتهِمَا معاً، فإنه في ظِلِ غَلبةِ العنف الذكوري في تعامل الرجالِ مع النساء في العالم العربيِّ للكثيرِ من الأسباب المتعلقة بالتقاليد والتراث ومستوى التعليم وسيادَة الخرافة وتكريس الرجعية، فإنَّ التأكيدَ على التدرُّجِ في اللذة، وعن مقدمات العشق، وكيف تسحر حبيبتك بالكلمات كان له تناولٌ مسهَبٌ عنده، فنجده يلتقطُ من هُنا وهُناك، كالتفاتهِ إلى أبي القاسم الشابي في قصيدته الشهيرة «صلواتٌ في هيكلِ الحُبِ»: «يا ابنةَ النورِ، إنني أنا وَحدي مَن رَأى فِيكِ رَوعَةَ المعبودِ، فدَعيني أعيشُ في ظِلِّكِ العَذبِ وفِي قربِ حُسنِكِ المشهودِ» مع توسُّعٍ من تَناصَّاتٍ كثيرةٍ تتداخلُ معاً، ترسم لنا صورة من الوجد والغرام والهيام، الذي قد يصل بنا إلى مفهومِ العذرية في الحب، وكأن جوهر ما يريد تأكيده هو سحر الحبيبة بإظهارِ عدم رغبته في الفِعلِ الجنسي حتى تتأكد من محبته لها في ذاتِها لذاتِها المُجرَّدة، والحقيقةُ أيضاً أنَّ من النقاط التي تحتاج إلى بحث في المفهوم العربي «رؤية المرأة العربية للجنس»، وكيف تتلقى فعل الرغبة، وهو أمر ضنينُ الذكر فيه، فغالبية كتب التراث تتناولُ الحديثَ عن الفعل الجنسي من ناحية الرجل، وإذا تناوَلَت الفِعلَ الجِنسيَّ من ناحية المرأةِ بإسهاب فغالباً ما تستشهد بالإماءِ -في وقتٍ كانَ ذَلِكَ فيهِ مباحاً- وهو ما لا يخلقُ لدينا صورةً واضحةً عن كيفيةِ تولُّدِ الرغبةِ أو تقبُّلَ فِعلَ الرغبةِ لَدى المرأةِ العَربية.

في الباب الثاني من كتابِهِ يمضي ناحية الإغواء، والمقدمات المؤدية إلى العشق بمعناه الحسيِّ المباشر هذه المرة، من قُبلةٍ ورَشفِ رِضابٍ، ومُلامَسَةِ جسد، حتى تتهيأ المحبوبة، ونلاحظ أيضاً أن الخِطابَ موجهٌ بالنصيحة للرجل في مبادرتهِ.

ينتقل الكاتب سريعاً إلى نهاية المطافِ في رسمِه لصورة اللقاء الحميم بين عاشقينِ، فإذا ما كانت لحظة التقائهما أشبهُ بالإبحارِ في الموجِ، فإنَّ النِهايةَ أشبهُ بلحظةِ الرسو، وإذا ما كانت البداية قد جاءت من الحنان والتلاقي والمداعبة، فعليها أن تنتهي نهاية رقيقة كما بدأت بداية رقيقة، فالعاشقان عليهما أن يكافئا نفسيهما على ما بذلاه من مجهود وحقَّقَاهُ من متعة معاً، فالقبلات العاشقة والأحضان وتبادل الشراب والفاكهة والمزاح واللمسات اللطيفة هي النهاية التي يجب أن تسود بين لحظات العاشقين، وهو خطأ قد يقع فيه الكثيرون من إنهاءِ التواصل الجسدي بفتور وبانفصالٍ تام، وكأن ما كان هو إفراغُ شهوةٍ دونَ حبٍ يدفعها، ودون متعةٍ روحيةٍ أعلى من متعةِ احتكاك جسدينِ، وهي متعة امتلاء القلب والروح بروحِ المحبوب. بهذه الكيفية ينهي المؤلف حالةَ تواصل العاشقين بالجسد، منتظراً أن يثير كتابه حالةً من الحوار والنقاش حول القضايا التي نعتبرها محرمةً أو الكلام فيها غير مباح، لكن المشكلةَ أن كتابه ممنوع من التداول في غالبية الدول العربية، مما يحرم الكثير من القراء من قدرة التواصل أو التفاعل معه واكتشاف آفاقه الجديدة.

ناقد من مصر

الهوس باللون

توني موريسون تبحث عن «جذور الآخرين»

حسونة المصباحي

لم تشرع توني موريسون الحائزة على جائزة نوبل للآداب في كتابة الرواية والقصة بصفة فعليّة إلاّ بعد أن تجاوزت سنّ الأربعين. كان عليها أن تقضي خمسة أعوام لكي تنتهي من كتابة روايتها الأولى «صول» التي تتحدث عن امرأة تعيش في حيّ من أحياء مدينة أوهايو. وبسبب رفضها للتقاليد المحافظة، تتعرض إلى هجومات عنيفة من الأوساط المتشبثة بتلك التقاليد. وبفضل هذه الرواية التي لقيت نجاحا واسعا، فرضت توني موريسون نفسها في المشهد الأدبي الأميركي والعالمي.

في روايتها الشهيرة Beloved التي حوّلت إلى فيلم نال إعجاب الملايين في جميع أنحاء العالم، تتطرّق توني موريسون إلى موضوع العبودية. وتدور أحداث هذه الرواية في القرن السابع عشر، أي في الفترة التي كانت فيها الولايات المتحدة الأميركيّة لا تزال «عالما جديدا». وكان المهاجرون يتدفقون إليها من البلدان الأوروبية بأعداد وفيرة، بينهم سويديّون، وفرنسيّون، وإسبان، وإيطاليون، وهولنديّون، وروس. وكانت المدن تسمى بحسب الأسماء التي يختارها لها المهاجرون.

في هذه الفترة بدأ يظهر خدم بيض. وفي الحقيقة كان هؤلاء الخدم عبيدا تماما مثلما هو الحال بالنسبة للخدم السود. وفي طريقهم إلى المهجر الأميركي، كان البعض من هؤلاء الخدم البيض يموتون قبل الوصول إلى «العالم الجديد». أما الذين يتمكنون من الوصول فإنهم يتحولون في الحين إلى عبيد. وكذلك زوجاتهم، وأبناؤهم. الشيء الوحيد الذي كان يميّز الخدم السود عن الخدم البيض هو أن هؤلاء كان باستطاعتهم أن يفرّوا، وأن يذوبوا في الجموع البيضاء. وهذا ما لم يكن بمقدور الخدم الزنوج القيام به بسبب لون بشرتهم.

يضم الكتاب الجديد لتوني موريسون «جذور الآخرين» الصادر حديثا في ترجمة فرنسية عن دار «كريستيان بورغوا» ست محاضرات كانت قد ألقتها في جامعة «هارفارد» عام 2016، وفيها تناولت موضوعات مختلفة متصلة اتصالا وثيقا بقضية العنصرية في الولايات المتحدة الأميركية، وبالعلاقات بين البيض والسود، وبلون البشرة، وبالهجرات الجماعية التي يواجهها العالم راهنا. وقد اعتمدت توني موريسون في ذلك على وثائق تاريخية، وعلى شهادات من البيض والسود، وعلى أعمال روائيين كبار أمثال فوكنر وهمنغواي. كما خصصت بعض الفصول لتقديم قراءتها الخاصة لأعمالها التي تناولت فيها جوانب مختلفة من المظالم التي تعرض لها السود في الولايات المتحدة الأميركية.

وكانت توني موريسون قد ألقت هذه المحاضرات في فترة عرفت فيها العنصريّة البيضاء تصاعدا رهيبا ومفزعا، خصوصا بعد أن تمكن اليمينيون بقيادة رونالد ترامب من الدخول إلى البيت الأبيض ليصبحوا مُتحكمين في السياسة الأميركية داخليا وخارجيا.

إلاّ أن توني موريسون لم تتطرق إلى الأوضاع الحالية بشكل مباشر، بل اختارت النبش في جوانب مختلفة من التاريخ الأميركي بحثا عما يثبت بالدليل القاطع أن العنصرية البيضاء قد تتقلص لحين من الزمن لكنها سرعان ما تعود متخذة أشكالا مسبوقة أو غير مسبوقة. لذلك يمكن القول إن كتاب توني موريسون يتواصل مع كتب أخرى ظهرت في فترات سابقة مثل كتب سفان بيكيرت وإدوارد بابتيست التي أبرزت الطبيعة العنيفة للعنصرية، وكتب جيمس ماكفيرسون وإيريك فونير التي كشفت عن الأسباب التي أدت إلى الحرب الأهلية بين الشمال والجنوب، إلى دحر المجهودات التي كانت تهدف إلى بناء البلاد وإعمارها. كما يلتقي كتابها مع كتابات خليل جبران محمد وبريس واستارن التي أظهرت كيف أن العنصرية مهدت إلى مختشدات الاعتقال الجماعية.

قيس سلمان

بشرة سوداء

في بداية الكتاب، تشير توني موريسون إلى أن اكتشافها لما ترمز إليه بشرتها السوداء يعود إلى طفولتها. فذات يوم، جاءت الجدة من الأم التي كانت «سوداء مثل القطران» لزيارة عائلتها، وحالما لاحظت أن حفيدتها كانت أقلّ سوادا منها، اغتاظت وصاحت محتجة على ذلك لأن لون البشرة بالنسبة لها هو الذي يحدد أصالة جنسها. أما الأقل سوادا فهم مزيفون. وهم أقرب إلى البيض منهم إلى السود. ومنذ ذلك الحين، ترسخت في ذهن الطفلة الصغيرة التي هي توني موريسون رمزيّة لون بشرتها في مجتمع يعاني من العنصرية البيضاء، لتصبح هذه الرمزية موضوعا أساسيا في جل أعمالها الروائية والقصصية.

تقول توني موريسون إنها اعتمدت في روايتها «Beloved» على قصة واقعية بطلتها امرأة سوداء تدعى مارغريت غارنار في الخامسة والعشرين من عمرها، قامت بقتل أطفالها الأربعة بأشكال وحشية لكي لا «تسلط عليهم المظالم التي سُلطت عليها»، ولكي «لا يعذبهم الأسياد البيض مثلما عذبوها» بحسب تعبيرها. وقد ارتكبت تلك المرأة جرائمها بهدوء، وبصفاء ذهني عجيب كما لو أنها تؤدي عملا صالحا. ولم تقم والدتها بردعها، بل كانت تراقب أفعالها

فؤاد حمدي

من دون أن يصدر منها ما يشير بالموافقة أو الاعتراض، داعية الله أن «يأخذها بسرعة إلى العالم الآخر حيث يكف الأشرار عن ارتكاب الذنوب».

الأبيض المغتصب

من خلال يوميات صاحب مزرعة يدعى توني ثيستلوود، تثبت توني موريسون أن الإنسان العنصري يمكن أن يسعى إلى إثبات إنسانيته بأفعال لا إنسانية. فقد كان هذا الرجل يقوم يوميا باغتصاب الخادمات والعاملات في مزرعته إرضاء لشهواته وهوسه الجنسي. وهو لا يفصل أفعاله هذه عن الأعمال اليومية التي يقوم بها كالحرث، والزرع، وجزّ الأغنام، واستقبال الزوار، وغير ذلك. وهو يغتصب الخادمات والعاملات مرددا في داخله: أنا لست وحشا! أنا لست وحشا! وإنما أنا أعذب اللاتي من دون وسيلة للدفاع عن أنفسهن لكي أؤكد لنفسي أنني لست ضعيفا!».

كان توني ثيستلوود يعتبر عملية الاغتصاب «حقا مشروعا» باعتباره «سيدا» متفوقا عقليا، ويتمتع بخصال ومواهب لا يتمتع بها ضحاياه. وقد يجد «الأسياد البيض» متعة في تعذيب خدمهم السود من خلال إجبارهم على القيام بأعمال مرهقة، بل قاتلة في بعض الأحيان. من ذلك مثلا أن امرأة سوداء روت أنها كانت تقضي الشطر الأكبر من النهار في منجم للملح ورجلاها في الماء حتى الركبتين. وفي نهاية عملها، تخرج منتفخة الساقين بحيث لا تقدر على الحركة بطريقة عادية. وكانت تصف مرورها من «سيّد إلى آخرّ كما لو أنه مرور من جزار إلى جزار آخر قد يكون أشد منه قسوة وشراسة».

الهوس باللون

في التقارير التي أعدوها، سعى علماء وأطباء بيض إلى إظهار دونية السود لتبرير عنصريتهم. وفي تقريره حول الأمراض والخاصيات الفيزيقية للجنس الأسود، أشار طبيب يدعى صامويل كارترايت كان يدافع باستماتة عن الاستعباد، إلى أن القاعدة العامة تثبت، باستثناء بعض الحالات، أن السود لا يمكنهم أن يتمتعوا بالمواهب والمَلَكَات التي تخوّلُ لهم الحصول على ثقافة أخلاقية والاستفادة من تربية دينية أو غيرها إلاّ إذا ما كانوا خاضعين لسلطة الرجل الأبيض. فإن لم يكونوا خاضعين لهذه السلطة، فإنهم يمضون حياتهم خاملين، ساكنين، وشبه نائمين كما لو أنهم مُخدّرُون. بل أن الدم الأسود الذي يجري في عروقهم غالبا ما يكون حافزا للجريمة، والعنف، والهمجية، والجهل، ورفض كل ما يمتّ بصلة للحضارة والتمدن.

وفي محاضرة حملت عنوان «الهوس باللون»، تطرقت توني موريسون إلى ملامح وخاصيات العنصرية البيضاء في الأدب. ففي قصة للكاتبة فلانري أو كونور بعنوان «الزنجي المُخْتَلَق»، يحاول رجل أبيض يدعى المستر هيد تعليم حفيده منذ البداية كيف يميز بين الرجل الأبيض والرجل الأسود، موحيا له أن هذا الأخير «ليس إنسانا بالمعنى الحقيقي للكلمة»، بل هو في مستوى قد يكون قريبا من مستوى الحيوان. وفي روايات وقصص ويليام فوكنر، تتحول قطرة الدم التي قد يحملها رجل أبيض إلى «لعنة» تلاحقه طوال حياته، وإلى عقدة تثير لديه نوازع العنف والشر والجريمة.

وعند همنغواي، قد يكون اللون الأسود موقظا للغرائز الجنسية ومحفزا على الشبقية والإيروسية. ففي قصة «حديقة عدن»، يقضي شاب وشابة شهر العسل على الشاطئ اللازوردي الفرنسي، وهما يمارسان الجنس طوال الوقت بمتعة لا مثيل لها. وفي حوار يدور بينهما، تطلب الفتاة من الفتى الذهاب إلى شاطئ في الجنوب لتصبح أكثر «سوادا» إذ أن اللون الأسود يثيرها، ويجعلها راغبة في المزيد من متع الحب والجنس.

كاتب من تونس

المختصر

كمال بستاني

أي مستقبل في ظل العولمة

مع استفحال الأزمة المالية، والخوف المتزايد من التغيير المناخي والفقر المتواصل في عدة بلدان، بات الجدل حول العولمة مركزا على أسئلة أكثر راديكالية بخصوص مستقبل الرأسمالية نفسه، فقد بات جليا أن الليبرالية الاقتصادية والسياسية ليست الأقدر على حلّ تلك المشكلات. صحيح أن للعولمة الحالية عدة سوابق، ولكنها فريدة، لأنها تشمل في طياتها أربع شموليات: شموليات الشركات الكبرى، والمالية، والرقمية، والطبيعية، وتتحدد أيضا بوضع المستثمرين المؤسسين الشركات المعولمة موضعَ تنافس عبر مالية السوق. وهذا المسار يفاقم بعض التفاوتات ويقلص أخرى، فهو يساعد على انبثاقات سريعة ولكنه يولد تشظيات. في كتابه الجديد «الشموليات - الانبثاق والتشظي»، يتساءل أستاذ العلوم الاقتصادية بيير نويل جيرو عن سيناريوات المستقبل. هل سيضطرّ الفاعلون الاقتصاديون إلى الارتحال الدائم كي يبقوا قادرين على التنافس؟ ألا تزال الدول تملك دور المعدِّل في هذا التنافس؟ أيّ مستقبل للبلدان الغربية وبلدان جهات العالم المنسية؟

الإسلام المتعدد

«التاريخ الأكبر للإسلام» كتاب يقدم فكرة شاملة عن الإسلام منذ ظهوره، بطرح كل الأسئلة التي تخامر الأذهان، بدءا بشخصية الرسول، وظروف تدوين القرآن، والعداوة المزمنة بين الشيعة والسنة، وصولا إلى الجماعات الإرهابية وفهمها للجهاد، ومسألة التأويل في الماضي والحاضر. والأسئلة المثارة هنا جوهرية نظرا لاستغلالها في الجدل الراهن من قبل الفرق المتطرفة، حيث يسعى المتزمتون إلى فرض نظرة أحادية أو خاطئة عن ديننا الحنيف، بدعوى العودة إلى الأصول، ويوهمون غير العارفين بدينهم تمام المعرفة، سواء في البلدان العربية الإسلامية أو في المجتمعات الغربية، بأنهم يقودون الضالين إلى مجتمع الطهر. وقد شمل الكتاب مقالات لمجموعة من المتخصصين في الإسلام، عربا وأجانب، أمثال مكرم عباس، وهيب عطا الله، علي بنمخلوف، مالك شبل، حمادي الرديسي، لويزا يوسفي، جون بوين، باسكال بوريزي، فنسان كابدوبوي، باتريك هاني، سيرج لافيت، غابريال مارتنيز غرو وآخرين... (تحت إشراف لوران تيستو) أكدوا فيها أن الإسلام منذ ظهوره حتى الآن لم يكن متماثلا بين جهة وأخرى، وإنما هو دين متعدد.

من أجل اقتصاد تشاركي

في هذه المرحلة التي تشهد غلوّ الرأسمالية في شتى مجالات الحياة، يقترح المناضل والناشط بجمعية التسيير الذاتي، بونوا بوريتس، فكرة طريفة. ما دام اليسار قد فشل في تجاوز الرأسمالية عبر الملكية المشتركة لوسائل الإنتاج، أليس من الأجدر أن يعاد النظر في مبدأ الملكية نفسه؟ ومن ثَمّ يطرح فكرة المشترك كنفي لملكية الإنتاج في شتى أشكالها، حيث كل فرد يمكن أن يجد مكانه في المداولة بحسب موقعه تجاه كل وحدة للإنتاج والفضاءات التشاركية التي يساهم فيها، ما يخلق منظومة تضمن الاستقلالية الذاتية والتكافل. ينطلق المؤلف من تحليلٍ أجرته الحركة التعاضدية، حيث يتم تجاوز العرف ولكن رأس المال يستعيد نوعا من النفوذ عند نجاح الشركة، ويذكّر بالملكية المشتركة منذ القرن التاسع عشر، مرورا بتجارب الاتحاد السوفييتي، وإسبانيا في عهد فرانكو، ويوغسلافيا في عهد تيتو، ليبيّن الدوافع الاقتصادية ومآزقها. وفي رأيه أن «الاقتصاد التشاركي» يمكن أن يتحقق بتوسيع المساهمات الاجتماعية التي هي في الأصل تشاركية عائدات. والكتاب في النهاية محاولة جادة لتجاوز الآفاق المعتادة.

ضد البطالة لفك العزلة

ليست البطالة حرمانا من الشغل فقط، بل هي محنة اجتماعية من جرائرها في الغالب عزلة وتهميش. لذلك تحدث علماء الاجتماع عن «تظاهر بعيد الاحتمال» عندما قرر المعطلون عامي 1997 و1998 احتلال المؤسسات وتعطيل نشاطها. غير أن عالمي الاجتماع كزافيي دونزا وفاليري كوهين يفندان تلك الفرضية في كتابهما «عندما يتجند العاطلون». من خلال بحثين إثنوغرافيين أكدا أن مجموعات العاطلين كانت مؤلفة من أشخاص ذات سمات متباينة، وهو ما يفند النظريات القائلة إن الاحتشاد يضع وجها لوجه المناضلين بدافع الضمير والمستفيدين من العمل المشترك. فمن العمل النضالي إلى احتلال مراكز العمل وتناول الكلمة لا يتجلى تقسيم العمل فقط وإنما أيضا توتر دائم يرين على المجموعات ذات المطالب المتناقضة أحيانا، كمطلب الشغل لدى هذا الطرف ومطلب الترفيع في الأجر لدى الطرف الآخر. ويستخلص الباحثان أن التظاهر والاحتشاد ضروريان للعاطلين لأنهما وسيلة لفك العزلة والتهميش وما يتولد عنهما من أمراض.

القطع بين الماضي والمستقبل فنيا وسياسيا

يذهب الرأي العام الفكري إلى القول إننا انتهينا من السرديات الكبرى والحداثة الفنية، والحال أننا لسنا واثقين تماما أننا بدأنا التفكير في ما يغطي هذين اللفظين. لفهم ما يدور في حركات التفتح والانقلابات الفنية التي ترافقه، ينبغي أن نضع في الحسبان البعد المضاعف للزمن. خلف الصورة البسيطة للخط الممدود بين الماضي والمستقبل، ذلك الذي يحمل الوعود والخيبات، ثمة تراتبية أشكال حياة تفصل بين التي لديها متسع من الوقت والتي ليس لديها. في كتابه الجديد «الأزمنة الحديثة: الفن والزمن والسياسة»، يبين الفيلسوف جاك رانسيير كيف يتنزل الصراع ضد تقسيم الوقت هذا في صميم الثورات السياسية والفنية الحديثة، وكيف يعقّد المظهر البالغ البساطة للقطع بين القديم والجديد. لإقامة الدليل على نظريته استعان رانسيير بفيلسوف يؤمن بالعلو والتسامي، وبعاملين في حظائر البناء، وثلاثة سينمائيين وبعض الراقصات لبناء مشهدية عن ذلك القطع.

ولادة الواقع

منذ زمن طويل والفلسفة تروي حكاية محبطة، تقول إن ثمة أنا تبني العالم عبر اللغة والفكر، فيما تبني الأنوات الأخرى الماضي. هذه الحكاية حزينة لأن هذا الموقف الذي يزعم الثورية هو في الواقع محافظ بشكل عميق: بل إنه رجعية خالصة، ونفي لكل حدث. يعلمنا أن لا جديد يمكن أن يصيبنا، سواء في شكل تهديد أو وعد، بدعوى أن العالم كله بداخلنا. في لغة حداثية مبتكرة وبراهين ساخرة ومُرغمة يروي لنا الفيلسوف الإيطالي موريسيو فيرّاريس في كتابه «بروز» حكاية أخرى. الواقع والفكر الذي يعرف ذلك الواقع متأتيان من العالم، عبر مسارات وانفجارات وصدمات وتفاعلات ومقاومات وغيريات لا تنفك عن مفاجأتنا. من البيغ بانغ إلى الأرضة، ومن الإنترنت إلى المسؤولية الأخلاقية، ما يعطينا إياه العالم (أي كل ما هو موجود) يظهر ويتجلى بمعزل عن الأنا وخوفها من الأماكن المغلقة.

ساحات السلطة أم ساحات عامة

على مرّ الأزمنة، حرص الحكام، من يوليوس قيصر ولويس الرابع عشر ونابليون الثالث إلى إسماعيل باشا وهتلر وستالين، على تهيئة ساحات عامة تليق بصورتهم، فهي فضاءات جعلت كي تجسد رؤيتهم السياسية وتعزيز سلطتهم. فتركوا لنا ميادين ملكية، إمبراطورية، قومية، فاشية لا تزال حتى يومنا هذا قائمة في المدن والقرى. ذلك ما تتناوله أستاذة الفلسفة السياسية جويل زاسك في كتابها الجديد «عندما تصبح الساحة عامة»، وتتساءل: إذا كانت تلك غاية الحكام السابقين الذين لا يعترفون إلا بذواتهم ولا يأتمرون إلا بما يمليه عليه فكرهم، فما موقف الحكام في الديمقراطيات الغربية اليوم؟ هل سيطالبون هم أيضا بميادين تليق بمُثلهم وتروّج لأنماط عيشهم؟ والجواب في رأيها بالنفي، مع استثناءات قليلة. الطريف أن هذا السؤال لم يسبق طرحه حتى في أثينا. فمن أين يأتي الخلل؟ وما طبيعة اللاوعي السياسي الذي يجعلنا لا نبصره؟ وأي ميادين في ظل الديمقراطية؟

مديح النزعة المحافظة

لئن كانت النزعة المحافظة طريقة مخصوصة في الوجود، و«مزاجا» يطالب بنصيبه في شتى أنشطة البشر والفنون والموسيقى والآداب والعلوم والدين، والسياسة بطبيعة الحال، فإن الفلسفة السياسية التي استمدت منها اسمها تولدت عن ثورات ثلاث: الثورة الإنكليزية المجيدة عام 1688، والثورة الأميركية التي اكتملت عام 1783، والثورة الفرنسية عام 1789. تاريخ هذا التيار الفكري المنبوذ والمجهول هو ما يقترحه الكاتب

والفيلسوف الإنكليزي روجر سكروتن عضو الأكاديمية البريطانية والأستاذ المحاضر بجامعات أوكسفورد وبوسطن وواشنطن، ويعترض على صورة المحافظ النوستالجي، الرجعي الذي يتبدى فكره دائما في حالة حداد، كما يتبدى ذهنه منصرفا بغير انقطاع نحو الماضي، بل يمتدح هذا التيار ليؤكد مدى ما يحويه تراثه من ثراء متعدد الأوجه، اكتسب حقه في الحضور منذ القرن السابع عشر، وأغنى فكر فلاسفة كثر.

كذبة زيمبارو

ظلت «تجربة ستانفورد حول السجن» التي أجراها عالم النفس الأميركي فيليب زيمباردو مثالا علميا ودليلا قاطعا على أثر السجن في نفوس المساجين، وكيف يتحول الإنسان المسالم فيه إلى شخص عدواني عنيف. غير أن عالم الاجتماع الفرنسي تيبو لوتيكسيي أثبت بالدليل في كتابه «حكاية كذبة» أن تلك التجربة كانت أكبر خدعة فكرية في القرن العشرين. ذلك أن التجربة التي أجراها زيمبارو عام 1971 كانت عبارة عن مسرحية رديئة الإخراج، لأن «المساجين» هم طلبة متطوّعون، و«السجن» هو جناح في جامعة ستانفورد، والتجربة التي كان يفترض أن تدوم أسبوعين توقفت بعد ستة أيام، بدعوى أن الحراس (وهم طلبة أيضا) مارسوا عنفا ساديا ضد «المساجين». أما النتائج التي انتهى إليها زيمبارو فكانت محررة مسبقا، والبروتوكول الذي استعمله لا صلة له بالعلم إطلاقا. وبين لوتيكسيي بالوثائق والأدلة الملموسة كيف أن الدافع كان ناتجا عن تنافس أكاديمي، في مرحلة برز فيه الصراع بين الثقافة المضادة والمركب العسكري الصناعي الجامعي.

تحويل الفن إلى سلعة

إنها الحرب، حرب تدور على شتى الأصعدة وتشتد منذ أن صارت موجهة ضد كل ما يستحيل أن نستخلص منه قيمة. عقبها إضفاء القبح على العالم، لأن أول عدوّ، قبل الحلم أو الشغف، كان الجمال الحيّ، الذي يعرف كل شخص مدى تأثيره وإبهاره، مثلما يعرف تمنّعه على الإمساك، كالبرق الخلّب. ولكن بتضافر المال مع نوع من الفن المعاصر يهدف إلى فرض هيمنته دون رد، تحول الفن إلى بضاعة تعتمد على جماليات عامة للتغطية على الطريقة الكارثية لعالم يسير إلى هلاكه، حتى صار القبح والجمال رهانا سياسيا. تلك هي القضية التي تثيرها الكاتبة (السوريالية سابقا) أنّي لو بران في كتاب بعنوان «ما لا ثمن له»، وقد أدانت في كتبها السابقة نجاح رأس المال في تشويه الفن وتحويله إلى سلعة. وتتساءل: حتّامَ نقبل ألّا نرى إلى أي درجة يعمل المال للقضاء على ليلنا الحساس، وجعلنا ننسى المهم، في سعي لاهث لما لا ثمن له؟

الميديا بين مطرقة الحاكم وسندان المال

يحدث أن تسبح الصحافة ضد التيار كما حدث في فرنسا إبان ثورة مايو 68، حيث رفعت معلقات تندد بانحياز وسائل الإعلام للسلطة. في تلك الفترة بالضبط كان يعرض في المكتبات الفرنسية كتاب «الصحافة والسلطة والمال» لجان شويبل (1927-1994) أول رئيس لأول عصبة المحررين في فرنسا، بتقديم للفيلسوف بول ريكور، وهو كتاب يعارض النهج الذي سارت عليه الميديا في ذلك الوقت، وكان شويبل واعيا بتضافر مصالح السلطة الحاكمة ورؤوس المال لقمع كل ما يعكر الصفو، إذ كان عادة ما يقول «أنْ تصمد معناه أنك تخلق، وأن تخلق يعني أنك تصمد». هذا الكتاب أعيد نشره مؤخرا عن دار سوي، بتقديم للصحافي اليساري المشاكس إدوين بلينيل، وقد أكد فيه على ضرورة أن يقرأ الإعلاميون الفرنسيون هذا المصنف كي يستعيدوا شجاعة فقدوها، وصراحة صاروا يعجزون عنها، ويكفوا عن مداعبة السلطان، لأن في ذلك موتهم.

سبعة قرون من تاريخ أفريقيا في رواية

«واجب العنف» للمالي يامبو أولوغوم (1940-2017) رواية كانت سببا في شهرته، حيث كان أول كاتب أفريقي يفوز بجائزة رونودو، وكانت أيضا سببا في انقطاع صوته واعتزاله، فقد اتهم في فرنسا بالسرقة الأدبية، واتهم في بلاده وفي بعض البلدان الأفريقية لتحامله على تاريخها وشعوبها. فآثر الصمت حتى وفاته. الرواية عبارة عن جدارية تراجيدية تمسح تاريخا يمتدّ من القرن الثالث عشر إلى القرن العشرين، عبر تاريخ إمبراطورية متخيلة تدعى ناكِم وآل سيف الذين يحكمونها بغطرسة واستبداد. ومن خلالها يروي تاريخ أفريقيا المجهول، من الداخل، حيث العنف والقتل والمكر وموافقة بعض زعماء القبائل الأفريقية على تجارة الرقيق مقابل عمولات؛ مثلما يسرد بأسلوب ساخر دور أوروبا ومنظومتها الكولونيالية في استعباد شعوب القارة، ويركز على رحلة سبارتاكوس كاسومي، سليل العبيد، وتيهه بحثا عن جذوره. هذه الرواية التي صدرت أول مرة عام 1968، وأعيد نشرها هذه الأيام، تقرأ كعمل أدبي جليل، وكملحمة تنزل صاحبها منزلة الكتّاب الكبار.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

رسالة باريس

من يحكم العالم؟

أبو بكر العيادي

مجد كردية

يعدّ بيير هاسنر (1933-2018) الذي وافته المنية في شهر مايو الماضي، من ألمع المفكرين الذين درسوا العنف والحرب. قضى جانبا كبيرا من حياته العملية في دراسة العلاقات الدولية من 1945 إلى الآن، في إطار مركز البحوث الدولية بباريس بوصفه متخصصا في الفلسفة السياسية. عقب صدور مقالته Feu (sur) l'ordre international، التي تحمل معنيين، أولهما النظام العالمي المقبور، والثاني النار على النظام العالمي بإضافة حرف الجر، طرح عليه سؤال حول القوة أو القوى التي تحكم العالم اليوم، إذا فرضنا أن النظام العالمي انتهى، وهو ما توحي به مقالته تلك، المنشورة في مجلة «فكر».

لفهم

سبب إخفاق النظام العالمي الذي ولد بعد نهاية الحرب الباردة، ووضع تحت حماية منظمة الأمم المتحدة، يقترح بيير هاسنر العودة إلى لحظة تأسيس منظمة الأمم المتحدة، حين تصور روزفلت، عقب نهاية الحرب العالمية الثانية مباشرة، أربعة حراس -الولايات المتحدة، بريطانيا العظمى، روسيا والصين- يعهد إليهم بالسهر على فرض النظام وضمان الأمن. وقد شكل ذلك تعارضا مع فكرة منظمة ديمقراطية يكون لكل بلد فيها نفس الحقوق، ما دفع إلى إيجاد توافق، أدى إلى بعث مجلس الأمن الذي يضم خمسة أعضاء قارين يتمتعون بحق الفيتو، إلى جانب عشرة أعضاء آخرين يقع تعيينهم بالتداول. هذا التوافق هو الذي حال دون تدخل منظمة الأمم المتحدة حيث ينبغي، إذ غالبا ما وجد القطبان الغربي والروسي نفسيهما في حال مواجهة، عن طريق الفيتو، طيلة الحرب الباردة. وكان أن عجزت المنظمة عن القيام بمهمتها الأساسية، أي حماية الشعوب، على أكمل وجه، وإن حصل ذلك فبطريقة عشوائية، فقد تدخل الغربيون في كوسوفو مثلا بتفويض من مجلس الأمن، بينما دمر الروس الشيشان، وانتهك الصينيون التبت والمنغول والأيغور، ومنع ذلك التوافق الأصلي منظمة الأمم المتحدة من التدخل حيث ينبغي. والفرصة الأخيرة لتطوير عمل المنظمة والمصادقة على «مسؤولية الحماية» انهارت مع المسألة الليبية. ذلك أن التفويض الذي أعطي للقوات الأممية، الغربية بالأساس، كان واضحا: منع إبادة معلنة. ولكنه سرعان ما تحول إلى تغيير النظام. ما حمل كثيرا من البلدان، من بينها روسيا والصين، على القول إن الغربيين استغلوا المنظمة لغايات سياسية، لا سيما أن النتيجة كانت كارثية: زعزعة استقرار عدة دول من شرق أفريقيا وبلدان جنوب الصحراء، وفتح الباب أمام تنقل الأسلحة وانتشار الإرهاب وتفاقم التهريب والهجرة السرية. وكان من نتيجة ذلك اعتراض الروس والصينيين على تدخل المنظمة لحماية الشعب السوري، وهو يذبح يوميا من طرف نظام بشار وعرّابيه الإيراني والروسي.

لا جدال أن نهاية الاستعمار ثم الحرب الباردة وضعت حدّا لبعض النزاعات، ولكنها ولّدت نزاعات أخرى، خاصة في أفريقيا، حيث قامت دول هشة، ظلت بعد استقلالها نهبا للصراعات الإثنية والانقلابات العسكرية والحروب الأهلية التي لا تنتهي، وحتى التصفية العرقية. وكان لهشاشة تلك الدول من جهة، وتطور رأسمالية غير معدّلة من

جهة أخرى، ما جعل العولمة تبدو في نظر الثقافات غير الغربية أشبه بعدوان، واجهته بردود أفعال أصولية أو تقليدية ممزوجة بالضغينة وبالرغبة في الانتقام لاستعادة ماض مجيد. فالعولمة التحديثية اجتثت لا محالة جانبا هاما من شعوب البلدان النامية من الفقر، وخلقت طبقات وسطى متعلمة تنجذب إلى الغرب ومبادئه، ولكنها في الوقت نفسه حكمت على فئات أخرى بالتهميش والخصاصة وحتى المجاعة والهجرة. كما أوجدت العولمة فئات أخرى متنقلة كمافيات التهريب والعصابات المسلحة والجماعات الإرهابية، علاوة على عمليات رأسمالية بلا قواعد ضاعفت من ظاهرة الفساد العالمية والعنف المرتبط بها. كل تلك الظواهر خلقتها أو مهدت لها أو وسّعت تبعاتها ثورة مضاعفة، ثورة وسائل الاتصال، وثورة وسائل الدمار.

والنتيجة أننا نشهد اليوم عودة مضاعفة للقرن العشرين الذي لا يريد أن يلفظ أنفاسه: إعادة بناء معسكرين كما كان الشأن أثناء الحرب الباردة، حيث تتحالف القوتان الشيوعيتان سابقا، روسيا والصين، ضد الولايات المتحدة وحلفائها في أوروبا وآسيا وضد الديمقراطيات الليبرالية بوجه عام. وعودة إلى فترة ما بين الحربين، فروسيا بوتين، كما كانت ألمانيا عند الجرمانيين، تسعى لجمع كل الناطقين بالروسية في امبراطورية واحدة. مثل ألمانيا في ثلاثينات القرن الماضي بعد هزيمتها في الحرب العالمية الأولى، تحاول روسيا أن تثأر لنفسها عن هزيمتها في الحرب الباردة. كذلك الصين التي تسعى بدورها إلى محو إهانات الماضي، بالهيمنة على أجوارها وإقصاء الأميركان من القارة الآسيوية. والفرق بين الحرب الباردة وفترة ما بين الحربين تضافر العلاقات الاقتصادية بشكل لا يمكن التخلص منه، نظرا للمصالح المشتركة لدى القطبين. غير أن هذا الوضع يظل أكثر تعقيدا والتباسا مما كان عليه قبل خمسة وعشرين عاما، لأنه يمس طبيعة المتدخلين نفسها: بين صفة دولية أو غير دولية، وقومية أو شبه قومية أو عابرة للقوميات، تظل الثقافة موجهة نحو الحرب أو البحث عن الحياة الكريمة. حتى التصنيفات القديمة، بين قوى عظمى وقوى إقليمية، لا تني تزداد التباسا. لقد كانت الاتفاقات الكبرى، رسمية أم ضمنية، قائمة على النظام العالمي، خاصة خلال الحرب الباردة، ما يسمح بقراءة المشهد الجيوسياسي بسهولة. كان ثمة نوع من التوافق غير المعلن بين القوى العظمى، يسمح لأميركا مثلا بمحاربة فيتنام أحد حلفاء الاتحاد السوفييتي في وقت لا يرى فيه الطرفان حرجا من التفاوض حول الحدّ من الأسلحة النووية. ويسمح للسوفييت بالتدخل في المجر وتشيكوسلوفاكيا دون أن يعترض الأميركان. مثل تلك النزاعات لا تزال اليوم قائمة، ولكن ما عاد أحد يتدخل لتعديلها، أو منع حدوثها أو فضّها. كما أن عدة فاعلين غير قوميين، وعصابات منظمة مثل داعش وبوكو حرام، لا يعترفون بأي هيئة دولية، ما يجعل الحوار معهم منعدما. حتى لكأن نهاية الحرب الباردة حررت النزاعات والتوترات التي تغتلي في أكثر من موضع. وكان من تبعات ذلك أنه لم يعد ثمة وجود لمؤسسة تملك التأثير على المتنازعين، كما لم يعد الملاحظ يميز الحرب من السلم، لا سيما أن المتحاربين ما عادوا يعلنون الحرب على بعضهم بعضا، بل يدخلونها دون سابق إنذار. والخطر المحدق هو أن تتسع تلك النزاعات ويمسك أطرافها بالسلاح النووي، فمع تطور الأسلحة صار بإمكان الجماعات وحتى الأفراد أن يلحقوا بالبلدان وشعوبها ما تلحقه الدول المسلحة من أضرار جسيمة.

في موازاة ذلك، عاد منطق الدول إلى الظهور، ففي الوقت الذي تراجعت فيه أميركا بعد خيبة أفغانستان والعراق، لا تخفي روسيا بوتين مراميها التوسعية، وعزمها على استعادة البلدان التي كانت خاضعة للاتحاد السوفييتي المنحل، بدعوى حماية الأقليات الروس مرة، كما حصل في شرق أوكرانيا، واسترجاع أراض تابعة لروسيا مرة أخرى كما جرى عند ضم شبه جزيرة القرم. كذلك الصين، التي تسعى إلى الهيمنة على القارة الآسيوية وإقصاء الحضور الأميركي فيها.

وبصرف النظر عن تلك النتائج، يعتقد هاسنر أن المجموعة الدولية لا وجود لها. ففي رأيه أن ثمة مجموعات دينية، ومجموعات أيديولوجية، ومجموعات قومية -حتى وإن كانت منقسمة أحيانا- ولكن لا وجود لمجموعة دولية، بل ثمة مجتمع دولي، بمعنى قواعد عامة، تسمح للطائرات أن تحلق في الأجواء بحرية، وللسفن أن تتنقل في البحار والمحيطات كيفما شاءت، أما المجموعة الدولية، أو الشرعية الدولية، فلا توجد، كما كتب المحلل الألماني كريستوف برترام، إلا عندما تتحرك بعض الدول باسمها. وليست شعوب الجنوب والشرق بغافلة عن هذه النقطة، إذ عادة ما تقول: «الغربيون يُملون القواعد، ثم يسمونها شرعية دولية، ومجموعة دولية».

ولئن كانت كل منظومة عالمية، كما لاحظ المفكر الأميركي أرنولد وولفرس (1892-1968) تحوي في طياتها «علاقة توتر كبرى»، فإن عالم اليوم يشهد فيضا من علاقات التوتر، يكمل بعضها بعضا أحيانا، ويناقض بعضها بعضا أحيانا أخرى، فالنزاعات ما انفكت تتشابك وتأخذ أبعادا محلية وجهوية وشمولية، أي أن تشظيها وسرعة انتشار عدواها يجعلان من الصعب تطبيق السلم، سواء بالقوة أو بالقانون. ذلك أن السلم عن طريق التوازن باءت بالفشل لأنه في الغالب توازن يقوم على اختلالات يخضع كل واحد منها لدينامية خاصة به، ما يجعل التشارك أو الاتفاقات الشاملة أمرا بالغ التعقيد. إذ أن توافق القوى العظمى عادة ما يصطدم بتضادها الجوهري وتعارض مصالحها كما أسلفنا. وحسبنا أن ننظر إلى قضية الأسلحة النووية التي لا يمكن حلها بإزالتها ولا بتعميم امتلاكها ولا بدوام الاعتراض على مالكيها الذين يريدون حظرها على الآخرين، الذين يرفضون بدورهم أن تتحلى القوى العظمى بإهاب القضاة والبوليس للحفاظ على استئثارها بأسلحة الدمار الشامل دون سواها من العالمين، لا سيما أن التطورات في هذا المجال رهينة التحولات الداخلية في بعض البلدان ورهينة النزاعات الإقليمية والجهوية.

فهل يعني ذلك أن نعدل عن فكرة هيئة عالمية يمكن أن تضمن السلم والأمن في العالم؟

من الصعب أن تحظى منظمة الأمم المتحدة بتزكية من كل الشعوب، وهي التي ظلت منذ تأسيسها وسيلة بين أيدي الدول العظمى لتبرير سياسات الهيمنة العسكرية والاقتصادية. حتى المفاوضات حول المناخ لم تتوصل الدول للاتفاق عليها، لأن كل طرف يدافع عن مصالحه الخاصة، ولا يهمه مصير الأرض وسكانها. أضف إلى ذلك أن العالم صار متشظيا بسبب جنوح الشعوب إلى الانغلاق، إما بالعودة إلى الأصول، أو بغلق الحدود على الوافدين، مع ما يتبع ذلك من تنامي ظواهر الكراهية والعداوة وعدم التسامح.

يقول هاسنر: «لقد انتقلنا بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 من عالم إمانويل كانْت (مشروع السلام الدائم، كمثل أعلى أدى إلى تأسيس منظمات كمنظمة الأمم المتحدة)، إلى عالم توماس هوبز (حرب الجميع على الجميع)، مع انفتاحات على فريدريخ نيتشه (الحرب كعامل تأكيد هووي) وماركس (الهوة المتفاقمة بين الفقراء والأغنياء).

وعودة إلى السؤال أعلاه: «من يحكم العالم اليوم؟» نجيب: «لا أحد».

كاتب من تونس مقيم في باريس

مذكرات ناظم حكمت

خواطر شعرية وعشق وصراع

(1942-1937)

ممدوح فرّاج النابي

يظل الشاعر التركي ناظم حكمت (1902-1963) واحدا من أهم الشعراء في القرن الماضي، وعلى الرغم مما تعرض له شعره من مصادرات ومنع إلّا أنّه ظلّ الصّوت الأكثر انتشارا وأيضا تأثيرا- على مستوى الثقافة التركيّة وكذلك الثقافة العربيّة- في إلهام الشعوب النِّضال ومقاومة المستعمر والسَّعي إلى التحرّر. ويُعد ناظم حكمت واحدا من الأسماء البارزة في الشّعر التركي المعاصر، حيث كان في شعره عرض مخلص لجميع القضايا الإنسانية، ورفض لعدم المساواة، والأنانية، والبربرية الرأسمالية قديمها وحديثها، كما هو دعوة إلى المحبة الخالصة والأخوة الصافية والطهر والبراءة. كما يُعرف ككاتب مسرحي وروائي. وقد تُرجمت أشعاره إلى أكثر من خمسين لغة، وحصلت أعماله على الكثير من الجوائز.

وقد شارك في حرب التحرير مع بطل التحرير مصطفى كمال أتاتورك في ذلك الوقت، الذي نهض بعبء تحرير الأناضول وإسطنبول ودحر اليونانيين وحلفاءهم من القوى الغربية. ونظرًا لحالة المراقبة والتعقُّب التي كان واقعًا تحتها بسبب انتماءاته اضطُر ناظم حكمت إلى استخدام أسماء مستعارة في السنوات التي كان يمنع فيها من دخوله إلى تركيا، مثل ؛ «أحمد أوغوز» و«ممتاز عثمان» و«أرجومنت أر» و«أورخان سليم».

مجموعة بِيرايا

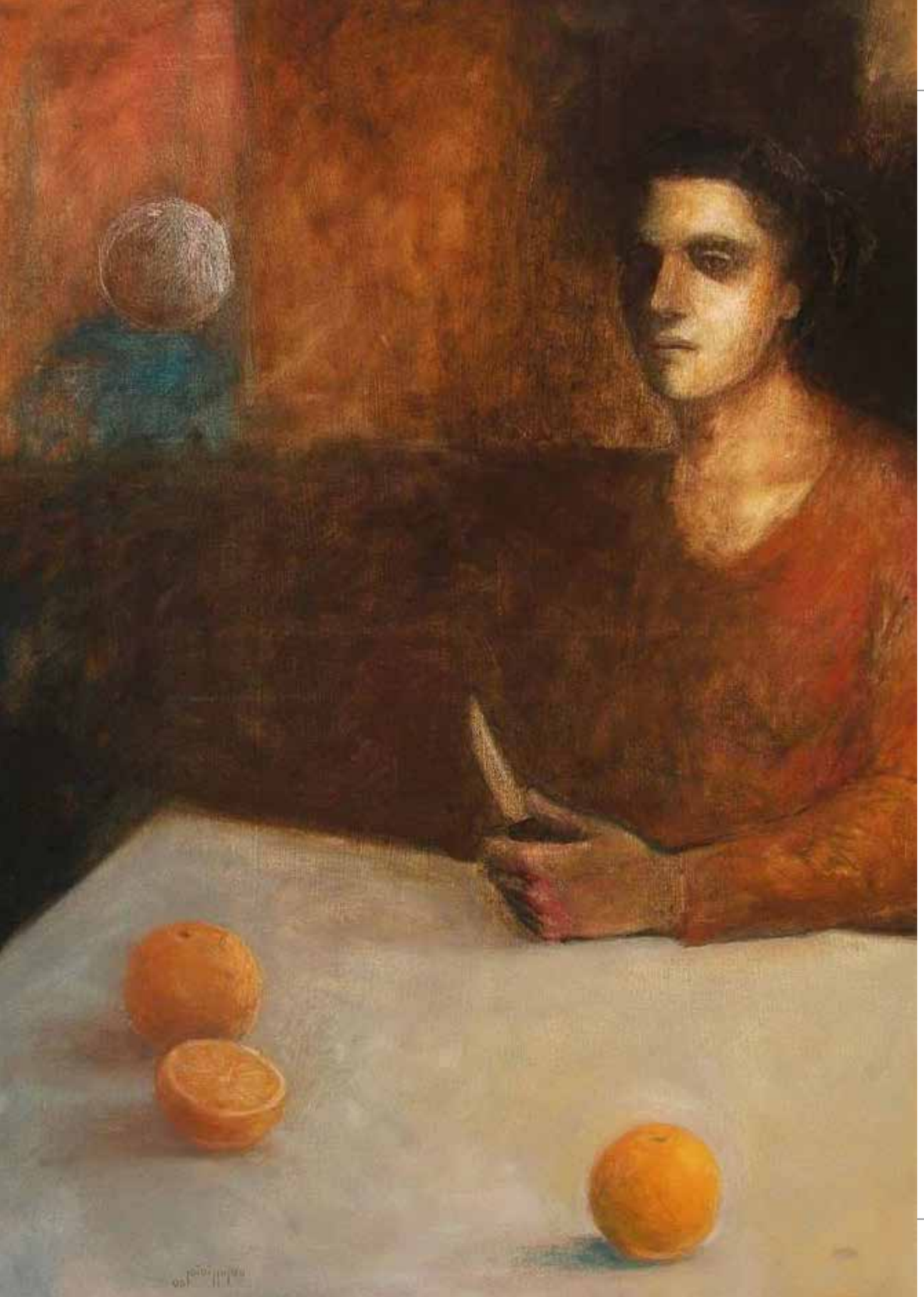
بعد مرور أكثر من نصف قرن على وفاته في موسكو، يعود اسم ناظم حكمت من جديد، بعد العثور على مذكراته الخاصة التي دوّنها أثناء فترة سجنه، والتي قضى منها 15 عامًا ثم هرب إلى موسكو. الآثار الجديدة لناظم حكمت تتكوَّن من ستّة دفاتر كرّسها لفترة السجن. صدرت هذه الدفاتر في سبعة مجلدات عن دار كريدي كابي للنشر بإسطنبول 2018، وهي من إعداد هاندن دروقوت، وتغطي الفترة من 1937 إلى 1942 في سجون إسطنبول وأنفرة وشنكار وبورصة. والكتابات الجديدة هي الآثار الباقية عن محمد فؤاد بعد وفاته. وكانت مصنفة تحت عنوان «أرشيف محمد فؤاد» وقد ظهرت فيما بعد باسم «مجموعة بيرايا». وقد احتوى هذا التراث النادر على أعمال لم تُنشر من قبل لناظم حكمت. وتضمنت المجموعة أشعارًا، وروايات غير مكتملة، ومسرحيات، ورسائل. ويتألف «منتدى أعمال مجموعة بيرايا» من أردان أك بولوت، وياشيم بيلقه، وهاندن دوقوت، ومحمد أولوصا. أهمية هذه الآثار الجديدة أنها تعطينا فكرة عن كتابات السجن خلال هذه ، وتوضح لنا كيف عاش الشاعر ناظم حكمت في هذه الفترة

العصبية، وكذلك ما الذي كان يشغله ويفكر فيه على الدوام. وكذلك في كونها المسودات الأولى لأعماله التي ظهرت فيما بعد. كما تظهر هذه الكتابات أن ناظم حكمت كان يكتب شعره بسهولة مقارنة بنصوصه السردية. كما تكشف عن مراحل تطوُّر القصيدة لديه من كلمة أو من صورة صغيرة. أي كيف تتطوّر القصيدة وتصير شعرًا مكتملاً، وكذلك كيف يتطوّر الفكر والخيال عنده من خلال تصويباته مئات المرات، وتكرار الكتابة.

وقد أشارت تولاي جونقن المدير العام لدار نشر كريدي كابي للفنون والثقافة في تصريح خاص للصحفيين بعد تدشين النُّسخ الجديدة التي طُبع منها 5 آلاف نسخة في أوّل مرحلة «لقد نشرنا تقريبا 5 مليون كتاب في عام 2017، ومنها 5 آلاف نسخة من آثار ناظم حكمت الشعرية». وعن الكتاب الجديد مذكرات ناظم حكمت تقول إنه «تم طباعتها في أحجام صغيرة رقيقة، وبعضها بأحجام أكثر سمكًا، وقد جعلناها في مقاسات خاصة،. وأشارنا إلى صفحات تمّ حذفها مكتوبة بالقلم الرصاص، وقد حذفت بسبب طول الوقت، بالإضافة إلى النصوص القديمة والجديدة، تم إدخالها في صفحات الكتاب مع تصميم خاص، من أجل أن تقرأ بصورة جيدة، وسليمة، ومرتبة وفقًا للترتيب الأبجدي، وكان ناظم يُسجِّل أسفل الصفحات ملاحظاته على هذا العصر وكان بعضها عبارة عن رسومات ومسودات عن القصائد والملاحظات حول الحالات. وهكذا صار لدينا 6 دفاتر و6 كتب. بالإضافة إلى ذلك، تم تقديم العديد من الوثائق، والصور، والرّسائل، والبرقيات - التي تم فتح العديد منها للمرة الأولى - وتمّ جمع بعض المراجعات الإضافية في الكتاب السّابع المسمّى «ملحق». فصار مجموع الأجزاء سبعة أجزاء في علبة واحدة، وتم طباعة 5000 نسخة منها».

أيّام العزلة

يحكي ناظم حكمت تحت عنوان «العزلة» ذكريات موجزة، فيبدأ بزواجه في 31 يناير / كانون الثاني 1935، من السيد بيرايا في «قاضي كوي»، ولقد ظلت لسنوات طويلة أشبه بعلاقة عشق رسمية، وقد وصفها في إحدى قصائده قائلاً: «إنها امرأتي العسلية العينين، النارية الشعر والجدائل....»، وقد عاشا الاثنان على أحد الأسطح الفقيرة. وفي هذه الأثناء أخذ يكتب ناظم حكمت في الصحف والمجلات، وكذلك يؤلِّفُ الكتب. كانت كما يصفها بأنها «سنة مثمرة جدًّا». في نفس العام من ديسمبر / كانون الثاني نُشرت في صحيفة شيكتش قائمة عرفت بالقائمة السوداء. كان اسم ناظم حكمت واحدًا منها، بعد أن تم تفكيك شفرة الاتصالات السرية. وفي 27 كانون الثاني / ديسمبر 1937 أُخذ ناظم حكمت إلى السجن، كان الاتهام الموجّه له أنّه حاول نَشر الأفكار الشيوعية عن طريق



فؤاد حمدي

منظمة شيوعية، لكن المحكمة برأته. وفي أغسطس من عام 1937 زاره عمر دينيز في مدرسة الحرب، وكان يسعى من هذه الزيارة لحمايته. ولكن أراد ناظم أن يضع حدًّا لهذه الأنشطة فأخذ قرارًا بمنع الأنشطة. وفي 17 يناير 1939 أقتيد للحبس مرة ثانية بتهمة تحريض طلاب مدرسة الحرب العسكرية على التمرد. وقد اقتيد هذه المرة من منزل نسيبه جلال الدين أزينة، دون تمهيد أو إذن أوإنذار، ومن ثم نقل إلى السجن المركزي في أنقرة. وكانت هذه بداية فترة اعتقال ناظم الطويلة. وقد بقي طيلة 56 يومًا في حبس انفرادي. وقد حُكم عليه في أحداث مدرسة الحرب بالحبس لمدة خمسة عشر عامًا. وفي نهاية يونيه / حزيران من عام 1938 أخذت منه وظيفته كضابط في الحربية. وقد حكم عليه في هذه الدعوى الخاصّة بتحريض الطُّلاب بالعصيان لمدة 13 عامًا وأربعة أشهر. ومجمل الأحكام الصادرة في حقه كانت 28 عامًا وأربعة أشهر، بالحبس المشدد، وقضى السنوات الأخيرة بين سجون إسطنبول وأنقرة وشانكاري وبورصة. كان يسجّل ناظم حكمت في دفاتر صغيرة هذه الوقائع، ويدون الملاحظات في هذه العزلة، وراح يكتب الكتب النثرية، وأيضًا يفكر في الشّعر.

وقد دوّن في الكتاب الأوّل من الدفاتر أحداث عام 1937، وهو بعنوان «رحلة سفينة يوسف الحزينة إلى برشلونة» وشغل الكتاب الثاني أحداث مدرسة الحرب عام 1938، وجاء بعنوان «رسائل رجل في الحبس الانفرادي». واشتمل الدفتر الثالث على مسودات قصائده في هذه الفترة. وعن فترة سجنه في سجن سلطان أحمد وفترة الاستخدام في حبس شانكاري جاء الدفتر الرابع ومعظمه أشعار مختصة بهذا السجن، ومسودات هذا الدفتر، ستكون فيما بعد كتابًا بعنوان «الأربعة محابس» أما الدفتر الخامس فقد جهزه لزوجته بيرايا، وهو بعنوان «رسائل إلي بيرايا من شانكاري». أما الدفتر السادس فهو يشغل عام 1941، ويحتوي على المسودات الأولى من الديوان الذي سيصير «مناظر بشريةمن بلدي». أما الدفتر السابع فقد جاء في 298 صفحة، وهو عبارة عن «ملحق» ويحتوي على معلومات عن الدفاتر الستة السابقة، وهو بمثابة توضيحات عن الدفاتر الستة، ومزود بملحق غني بالمعلومات والصور عن ناظم حكمت.

ويصنف الناشر هذه المجموعة الجديدة «بأنها أكبر تركة تركها ناظم حكمت». ومن المصادفات العجيبة أن مجلة «خزانة الكتب» في عددها 195 لشهري يناير وفبراير 2018، نشرت مقالة لسزين أي دامير، بعنوان «سيدة من البوسفور: منوّر آردنش». وذكر فيها أن هناك مراسلات كثيرة كانت بين ناظم حكمت وزوجته منوّر هانم، في الفترة ما بين 1955إلى 1961. ووصل عدد الرسائل إلى 800 رسالة، وهي غنية من حيث المحتوى، وأشار إلى أن هذه الرسائل تعكس لنا الأجواء السياسية والثقافية في هذه الفترة من تاريخ تركيا.

الجدير بالذكر أن هذا الاهتمام بشاعر تركيا الكبير، يأتي بعد مرور أكثر من 116 عام على مولده. حيث لد في عام 1902 بمدينة سالونيك تقع في شمال اليونان. وقد ظلت أعماله ممنوعة في تركيا بسبب إيديولوجيته اليسارية، حيث ارتبط بالشيوعية عندما ذهب إلى موسكو للدراسة عام 1921، ودرس هناك علم الاقتصاد والعلوم السياسية في الجامعة الشيوعية لكادحي الشرق. وهناك في موسكو أصدر أول ديوان له عام 1924. وعاد ناظم حكمت إلى تركيا وعمل في مجلة «التنوير»، لكنه سُجِن بسبب قصائده الشعرية والمقالات التي كتبها في المجلة لمدة خمسة عشر عامًا. ومن ثم اضطر إلى الهروب إلى الاتحاد السوفيتي التي لم تكن كما زارها في العشرينيات نابضة بالفن والحياة والجرأة. صارت موسكو ستالين قاتمة رمادية تعلّم كتابها وفنانوها قمع أفكارهم قبل أن يقمعها ستالين بالنيابة عنهم كما ذكر بنفسه، حيث كظم المبدعون الشيوعيون غربتهم لأنهم تصوروا أن العالم يحتاج إلى شيوعية ناجعة، سكت مغني الحرية بابلو نيرودا عن تجاوزات ستالين.. ولكنه عاد إلى تركيا مجدّدًا بعام 1928، واستفاد من قانون العفو وبدأ العمل في جريدة «القمر الساطع» ولكن بعد ذلك عوقب بالسجن لثمانية وعشرين عاما بعام 1938. وهي الفترة التي دوّن فيها هذه الدفاتر. لكنه استمر في الحبس لمدة 12 عامًا وبعدها فر إلى موسكو من جديد عام 1950، وفي عام 1951 سحبت منه الجنسية التركية بقرار من مجلس الوزراء، وإن كانت أعيدت له الجنسية عام 2009 بعد مرور 46 عامًا على وفاته، التي كانت حدثت في موسكو إثر أزمة قلبية عام 1963.

الغريب أن ناظم حكمت الذي انتمى إلى الحركات الشيوعية في ولائها للشعوب المقهورة، ينتمي إلى أسرة عريقة، وقد عبّر عن هذا في إحدى قصائده بأنه «عندما كان في الثالثة كانت وظيفته في الحياة هي أن يكون حفيد ناظم باشا عمدة حلب» فأمه جليلة هانم أرستقراطية أيضا والدها أنور باشا تربوي عظيم، كانت رسامة وتجيد الفرنسية كما كانت عازفة للبيانو. وقد درسَ في المدرسة البحرية وتخرج فيها ضابطًا، ثم عمل مدرسًا في إسطنبول، وعندما وقعت إسطنبول تحت الاحتلال، كتب قصائد تحث على المقاومة والنضال، كما ذهب مع صديقه ولاء نور الدين (ابن آخر الولاة الأتراك في بيروت) إلى إسطنبول لحث الشباب على الانخراط في أعمال النضال والمقاومة، عن طريق الشعر. ثم سافر هو وصديقه إلى موسكو للدراسة في الجامعة هناك. وعندما عاد إليها مرة ثانية، وفاته المنية في ظروف غامضة في الثالث من يوليو عام 1963. وقد تحققت نبوءته في موته غريبًا ومتألمًا على الرغم من حبه لوطنه حيث قال عن نفسه: «أنا الذي تجسدت فيه مدينة إسطنبول ... فاشهد يا شعب تركيا، وآن لكَ أن تشهد ما أعاني من آلام ...» وقد كتب عنه بابلوا نيرودا :»أنه شاعر كبير، وشعره كان للعالم بأسره/ ورجل كبير ينتمي إلى غالبية البشر» أما ميغيل إنجيل استورياس فوصفه بأنه «لقد كان في شعره نشيد المقاتل من أجل السلام، وهو في خندقه».

ناقد واكاديمي من مصر مقيم في تركيا

هيثم الزبيدي

تاريخ جديد

ماذا لو رفض الذكاء الصناعي مقالي

مع التحديثات المتوالية التي تأتيك على شكل إشعارات على هاتفك الذكي، تتسلل بخفة برمجيات تغير علاقتك مع الكثير من جوانب الحياة. فالهاتف، من خلال كاميرته ذات النوعية العالية، صار مخزنا للصور. أنت تلتقط الصور وبإكثار ومن دون تردد. التردد كان يرتبط بمحدودية عدد الصور في كل فيلم تركبه في الكاميرا. في اللاوعي، كنت تتريث في أخذ الصور لكي يكون عدد الصور النهائي هو 32 صورة هي المتاحة على الفيلم. الآن يمكن أن تلتقط المئات من الصور، وقد لا تتذكر أنك التقطتها بالأصل بعد بضعة أيام. هناك سيل هائل من الصور في ذاكرة الهاتف كنت تسترجعه إلى وقت قريب بالتصفح الذي يعتمد على الزمن. هذه المجموعة كانت شهر كذا وتلك في سنة كيت. لكن كل هذا تغيّر الآن مع التحديثات الذكية.

فجأة بدأ الهاتف يقول لك هذه أيامك الجميلة في مجموعة، وتلك أيامك الأجمل في مجموعة ثانية. الهاتف، وليس عينك ورغباتك، أعاد عملية التصنيف للصور. اللقطات ما عاد يتم ترتيبها زمنيا فقط، بل مع من وضمن أي محتوى. هذه مع زوجتك، وتلك مع ابنتك، والأخرى مع مجموعة الأصدقاء. هاتف منافس آخر، لا يجمع الصور من خلال تدقيقه بالوجوه فقط وتصنيفها، بل يخلق منها مقاطع فيديو ويضيف إليها لمسات صوتية ومؤثرات كما لو أن مونتيرا سينمائيا مرّ عليها.

هذه هي لمسات الذكاء الصناعي (أو الاصطناعي). برمجيات لا تعرف الراحة تشتغل للقيام بمهمة مثيرة كانت حصرا على الذكاء البشري. ألبومات الصور وتصنيفاتها كانت لنا وحسب، ووفق رغباتنا. الآن، ومن دون استئذان، ثمة شيء يقرر شكل ألبومات الصور الخاصة بك. كيف يمكن تصنيف هذا العصر الذي نقف على أبوابه؟ ماذا نسميه؟ هل هو أنثروبولوجيا جديدة أم تاريخ جديد؟ قبل اللغة والوعي، كان كل شيء ضمن نطاق التحوّل الداروينى نحو عصر البشرية. بعد اللغة والوعي البشري، صار ما يحدث إنما ينتمي إلى التطور التاريخي. الشكل البشري ثبت تقريبا، لكن التطور صار محصورا بتطور العقل. كانت المهمة محصورة بالعقل البشري. التحوّل من إنسان العصر القديم إلى البشر، هو طفرة عقلية في الوعي. الآن نطفر، ولكن ليس بعقولنا ولا حتى بالآلة، بل بشيء جديد تماما غير مسبوق في التاريخ. الذكاء الصناعي الذي يرتّب صور الهاتف الذكي هو وجه من أوجه التغيّرات الحاسمة. البعض، خصوصا في الغرب، يقلق لأنه سيسرق منه عمله. ثمة برنامج يقود القطارات بين محطات في شرق لندن منذ أكثر من 10 سنوات. لا يوجد سائق في القطار. هو شيء يشبه الانتقال بين طابق وآخر باستخدام المصعد ولكن مع شيء من الحذر والمراقبة. سائق القطار اختفى من شبكة القطارات تلك. وقريبا قد نرى اختفاء سائق السيارة. الذكاء الصناعي يستبدل السائق والطبيب ومحلل البيانات المصرفية والمئات من الوظائف الأخرى. ولكنها تبدو كعملية أتمتة تشبه استبدال الآلة للجهد العضلي. ما يثير التساؤلات الوجودية وتسميات العصر شيء أعمق من هذا بمراحل.

نحن لا نريد أن نسأل عن استبدال الوظيفة، بل عن استبدالنا نحن. عندما لا تصنف أنت ألبوم الصور الخاصة بك، من تكون إذًا؟

التساؤل سيزداد عمقا. هل سيشاهد الذكاء الصناعي الأفلام قبلك ويقول لك هذا يصلح وذاك مليء بالممثلين البليدين؟ ماذا لو لم تعجبه مكتبة الأغاني التي على الهاتف وقرر شطبها لأنها نشاز أو بنوعية رديئة؟ ما هي لغة الحوار ومفرداتها بينك وبين هاتفك؟ برنامج "سيري" المرفق في بعض الهواتف الذكية يحاورك ويرد ويستفسر. بعد فترة يصير فيه الكثير منك. إذا كنت تحب السيارات سيفهم أنك تبحث عن موديل معين على الإنترنت من سيارة تويوتا اسمه "كراون" (تاج) مثلا ولا تبحث عن صورة تاج. عليك أن تعانده للخروج مما صار ينسخه عنك من سلوكيات.

أنا أكتب المقال الآن. لو كان الكمبيوتر الذي أستخدمه في الكتابة ذكيا، فسيقرأ ما أكتبه. ماذا لو لم يعجبه ما أكتب؟ هل سيتسلل من خلال الإنترنت لتعلم أساليب أفضل في الكتابة ثم يعود ويقترح عليّ إعادة الصياغة أو تعديل الفكرة؟ هل سيرفض، مثل أي رئيس تحرير جديّ، بعضا (وربما الكثير) من مقالاتي؟

هذا عصر أعقد بكثير من مجرّد سائق سيارة آلي يتعلم ويتدرّب ويتجنّب الحوادث. فكما أطلقنا على أنفسنا المسميات ووصفنا عصورنا كما نحبّ، قد نجد هذا الشيء الجديد الذي نسميه ذكاء صناعيا، وهو يسمي نفسه بنفسه ■

كاتب من العراق مقيم في لندن

منبر عربي لفكر حرّ وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
السنة الرابعة

أبو بكر العيادي
أحمد برقاوي
إسماعيل الموساوي
باسم فرات
حاتم الجوهري
حسونة المصباحي
حسام الدين الثني
حمزة قناوي
حنان مصطفى
خيرية فتحي عبدالجليل
سالار عبده
سُميّة عزّام
شريف الشافعي
شكري الميدي أجي
صلاح عناني
عبدالرحمن الرياني
عبداللطيف ولد عبدالله
عبدالهادي شعلان
عزة كامل المقهور
عليّ رسول الرّبيعيّ
عوض الشاعري
فاروق يوسف
كمال بستاني
ماهر عبدالمحسن
محمد آيت ميهوب
محمد الأصفر
محمد حيّاوي
محمد مفتاح الزروق
محمود الذوادي
مفتاح قناو
مفيد نجم
ممدوح فرّاج النابي
ميموزا العراوي
نادية هناوي
نجوى بن شتوان
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
ياسمين فيدوح
يسرى الجنابي

فكر حر وإبداع جديد
www.aljadeedmagazine.com