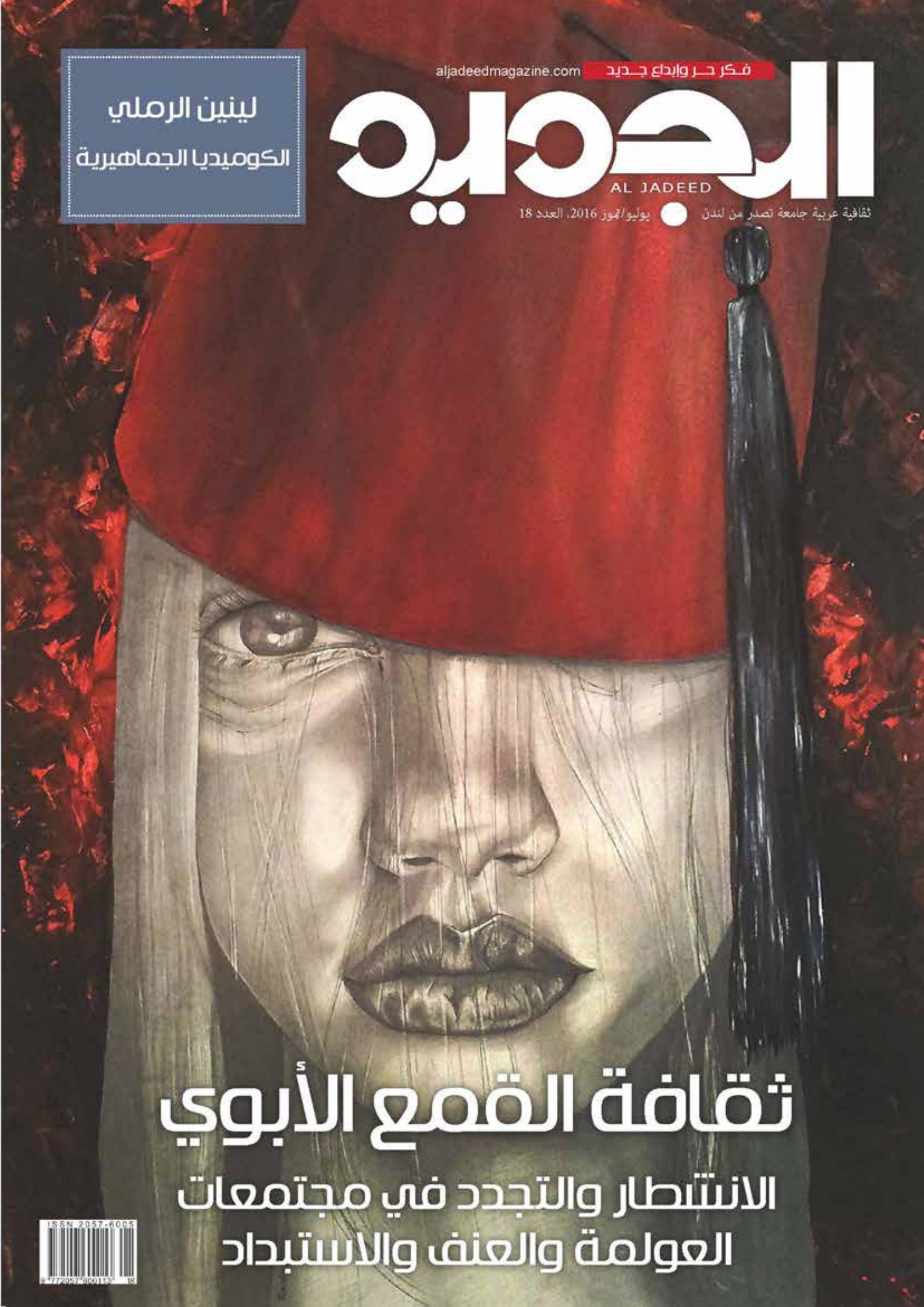
aljadeedmagazine.com
فكر حر وإبداع جديد

الجديد
AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن ● يوليو/تموز 2016، العدد 18

لينين الرملي
الكوميديا الجماهيرية



ثقافة القمع الأبوي

الانشطار والتجدد في مجتمعات العولمة والعنف والاستبداد

ISSN 2057-6005

إيمان حرم

هذا العدد

هذا هو العدد الثامن عشر من «الجديد»، به تفتتح المجلة النصف الثاني من سنتها الثانية، مودعة عاما ونصف العام حفلت بنصوص إبداعية وكتابات فكرية وملفات أثارت جدلا ونقاشا في الحياة الثقافية العربية تتطلع «الجديد» إلى تطويره وتعميقه.

في العدد قصص وفصول روائية ومقالات وفيه ملفان فكري وأدبي. الأول تحت عنوان «ثقافة المجتمع الأبوي»، والثاني تحت عنوان «مسرح عربي».

يحتوي الملف الأول على مقالات تتناول بالتفكر والبحث والقراءة اللحظةَ العربية الراهنة في تموقعها داخل زمن العولمة والتطورات العالمية، لاسيما على مفترق الصراع العالمي المتجدد في المشرق العربي وعلى أرض العرب. وتتبدى من خلال هذه المقالات مجتمعة جوانب من قلق الفكر بإزاء التشققات والتصدعات وتفجرات العنف في مجتمعات عربية لم تتخلص من ثقل التركة البطرياركية في الفكر والاجتماع.

شارك في الملف الفكري: فتحي التريكي «الإنسانية بين الانشطار والتجدد» ، عبد الرحمن بسيسو «الفكر التوفيقي والخيار الثالث»، ابراهيم الحيدري «الهيمنة الأبوية الذكورية في المجتمع والسلطة»، أحمد برقاوي «تجديد الدفاع عن شريعة الغاب». حسونة المصباحي «الثقافة الرسمية والثقافة المضادة».

أما الملف الأدبي «مسرح عربي» - مقالات وتجارب وشهادات» فقد شارك فيه الكتاب والمخرجون: لينين الرملي، ندى حمصي، دلع الرحبي، أحمد ضياء، حسن بحراوي، عبد الجبار خمران، علي سفر، إكرام عزوز، زبير بن بوشتة، حافظ خليفة، فوزية المزي، بلال علوي، حمادي المزي، بوكثير دومة، ماهر عواشري. واحتوى على دراسات وحوارات وشهادات قيمة حول المسرح العربي المعاصر وظواهره وتجاربه الطليعية مشرقا ومغرباً. إضافة إلى إطلالة على التجارب المبكرة.

مع هذا الملف تستكمل المجلة ما وعدت به قراءها من احتفاء بالمسرح في ظل الاحتفال بمرور 400 عام على الظاهرة الشيكسبيرية.

بهذا العدد تواصل «الجديد» الاحتفاء بكل جديد من النصوص الأدبية المبتكرة والجريئة لكتاب من غير بلد عربي، وتدعو في الوقت نفسه حملة الأقلام العرب إلى المساهمة في مشروعها التنويري الداعي إلى إعادة النظر في أسئلة الثقافة العربية ورفدها بنتاجات الكتاب الجدد، وبالأعمال الأدبية والنقدية المتطلعة المتطلعة إلى شغل حيز أساسي ومتقدم في المدونة الأدبيية والفكرية المعاصرة ■

المحرر

بهرام حاجو

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
تحسين الخطيب، مفيد نجم

التصميم والتنفيذ
القسم الفني - مؤسسة "العرب" لندن

رسامو العدد:

سمان خوام، حسين جمعان
عبد القادر عبد الواحد، حسام بلان
الياس أيوب، عمر إبراهيم، معتز الإمام
شادي أبو سعدة، محمد عرابي، خلدون عزام
ريما سلمون، حسن موسى، ميسا محمد
عادل داؤود، أيهاب حمشو، إلياس أيوب
عمار عسالي، رزان صباغ، بهرام حاجو
خالد عقيل، فادي يازجي، سعاد مردم
عثمان شبر، رندة حجازي، إيمان حرم

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

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)
Kensington Centre
Hammersmith Road 66
London W14 8UD, UK
Tel: (+44) 20 7602 3999
Fax: (+44) 20 7602 8778

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

فكر حر وإبداع جديد
ثقافية عربية جامعة

المحتويات

العدد 18 - يوليو/ تموز 2016

غلاف العدد الماضي يونيو/ حزيران 2016

لوحة الغلاف للفنانة رندة حجازي

ملف/ ثقافة القمع الأبوي

8 الانشطار والتجدد في ظلال العولمة والعنف والاستبداد

10 **الإنسانية بين الانشطار والتجدد**
فتحي التريكي

14 **الهيمنة الأبوية الذكورية في المجتمع والسلطة**
إبراهيم الحيدري

22 **تجديد الدفاع عن شريعة الغاب**
أحمد برقاوي

24 **الفكر التوفيقي والخِيَار الثالث**
تحالفُ سوادَين: إلكتروني حَديث وبطرياركي تكلّسي
عبد الرَّحمن بسيسو

28 **الثقافة الرسميّة والثّقافة المضادّة**
تونس ماضيا وحاضرا
حسّونة مصباحي

ملف/ مسرح عربي

78 دراسات وتجارب وشهادات

حوار

80 لينين الرملي
الكوميديا الجماهيرية

88 **السياسة والدين في مسرح ابي خليل القباني**
دلع الرحبي

94 **الميتامسرح**
علاقة الأنا المؤدية بالآخر المتلقي
أحمد ضياء

98 **سؤال الفضاء وأصالة الفرجة في المسرح المغربي**
عبد الجبار خمران

102 **استلهام التراث الفرجوي**
تجربة الطيب الصديقي
حسن بحراوي

106 **تهويمات الهاجس المسرحي**
من زمن الدكتاتورية وحتى متن الثورة
علي سفر

حوار

112 ندى الحمصي
المهاجرة بالمسرح

شهادات

121 إكرام عزوز، زبير بن بوشتة، حافظ خليفة، فوزية المزي
بلال علوي، حمادي المزي، بوكثير دومة، ماهر عواشري

كلمة

4 الكتابة الشعرية والمجموع الشعري والمحرر الأدبي
القصيدة كائن يتيم والديوان ملجأ للأيتام
نوري الجراح

مقالات

44 **السيرة الذاتية والرواية**
تماثل السرد وتباين القراءة
إلياس فركوح

48 **الكتابة والتدوين**
محاولة في فك الاشتباك
باسم فرات

66 **الرواية ذات البعد المعرفي**
أسامة عثمان

66 **ثرفانتيس بعد 400 عام**
اكتشافات وقراءات
حسام الدين شاشية

قص

34 **لعبة الدمى البشرية**
نهار حسب الله

40 **أشباح أبو غريب**
فصل من رواية
عواد علي

62 **العشاق لا يسرقون**
أحمد الملك

130 **ملوحة البحر ورائحة الغارقين**
فصل من رواية
عبدالله مكسور

136 **فراشة في بيتي**
حسن شوتام

138 **قصتان**
ثائر الزعزوع

144 **بنات لالش**
وارد بدر السالم

هدا الشاعر

54 **هلال الحاج بدر.. أين أنت؟**
منذر مصري

أصوات

128 **مولانا أبو خروف**
مختار سعد شحاته

142 **الطفل الشقي عدواً**
أحمد إسماعيل إسماعيل

شعر

38 **رغبات هاربة**
محمد ميلاد

70 **دع الصبية تعبث بحياتك**
خالد مطلك

140 **حتى تنتهي اللعبَة**
إبراهيم زولي

146 **بوح رشيق**
عبدالله المتقي

كتب

148 **رواية عذراء سنجار**
هلين سنجار المخطوفة أو نشتمان طروادة
علي حسن الفواز

154 **المختصر**
كمال بستاني

157 **رسالة باريس**
الهويات المنغلقة
أبو بكر العيادي

الأخيرة

160 **مثقف اللحظة الراهنة**
مثقف الغرائز
هيثم الزبيدي

القصيدة كائن يتيم والديوان ملجأ للأيتام

حول الكتابة الشعرية والمجموع الشعري والمحرر الأدبي

يقترب عمر الصنعة الشعرية العربية من ألفي سنة، وعمر التنظير لها أكثر من 1300 سنة، لها رصيد ثري في خطابات النقد العربي القديم، وجرى عليها كلام نقدي مركز من قبل علماء المسلمين. ومع ذلك فهي بالنسبة إلى دارج ثقافتنا العربية الحديثة، كما يتجلى في خطابات الشعراء أنفسهم، تبدو موضوعاً شائكاً يفضل الكثيرون تجنب الخوض فيه، أو على الأقل عدم مقاربته بموضوعية، وإن بأريحية الشعراء.

بالمقابل نجد هناك إفصاحاً غريباً من نوعه عن طبيعة عمل الشاعر مع الكلمات، يميل إلى دفع الصنعة عن الذات كما لو كانت تهمة أو إثماً يستوجب نفياً قاطعاً: «أنا لا اكتب القصيدة، القصيدة هي التي تكتبني»..!

ولكن، ما السبب وراء هذا الجنوح الغريب إلى نفي الصنعة، أهو تقديس الشعر إلى حد تنزيهه عن فكرة الصنع البشري، واعتبار القصيدة إلهاماً غلْوِيّاً يتنزل على الشاعر حتى ليبدو هو نفسه وليد القصيدة؟ أم هو إفصاح عن خوف من خالق أكبر وأعلى قدرة هو خالق المؤنثين: السماءَ والأرضَ، ولا قبل للشاعر بمنافسته!

***

في الشعر يبدأ التمييز بين قصيدة وأخرى في الديوان نفسه، مادامت كل قصيدة قد صدرت عن خبرة اختلفت شيئاً ما عن غيرها، فنياً، شعورياً، قصصياً، جمالياً.. إلخ..

صحيح أن كل قصيدة، هي من حيث المبدأ عمل مرتبط بشعورنا العميق بالفشل، أو الشك في مغامرة سابقة، أو على الأقل، عدم الامتلاء، وبالتالي استمرار السؤال المحرض، أو غير ذلك مما أعتبره شعوراً بالناقص متأصلاً في الشاعر، وهو ما يجعله في كل مرة يضرب سهماً في الأفق نفسه، أو يحفر أعمق حيث حفر من قبل أقلّ.

ولكن على الرغم من هذه الاستمرارية وذاك التجاور بين قصيدة وأخرى على أرض المغامرة الشعرية لدى شاعر، فإن كل قصيدة في نظري هي عمل فريد رغم ما له من أواصر قربى سرية مع القصائد الأخرى، ما أن يكتشف الشاعر بحدسه العميق وخبرته التلقائية وذكائه الفني وصدقه الشعوري هذه الأواصر، أو الخيوط السرية الرهيفة، حتى تنفتح له أبواب السر في الصنيع الشعري وفي علاقات القصائد ببعضها البعض، ويتلمس طريقاً وحده يعرفها إلى عالم شعري هو عالمه وحده.

II

يخيل إلي أن كل مجموعة شعرية، كل ديوان، كل كتاب شعري لشاعر هو بمثابة ميتم، قصائد الشاعر فيه مثلهن مثل بنات يمرحن في يُتم. ولو سلم معي قارىء بأن الديوان إن هو إلا ملجأ للأيتام، فإن كل قصيدة تعيش هناك ستكون في انتظار قارىء يحبها، قارىء ما أن يكتشفها ويفرح باكتشافه حتى يخلّصها ويهرب بها من ذلك الميتم.

الشعر له مثل هذه الفرادة، فرادة اليتم.

***

قلما نتفكر بمفهومنا للمجموع الشعري، أو المجموعة الشعرية، أو ما يسمى الديوان أيضاً، الذي نجمع فيه قصائدنا ثم ندفع به إلى المطبعة لينشر. ما الذي يجعل من مجموعة قصائد لشاعر مجموعة شعرية، أو ديوان شعر؟ أهو زمن كتابتها، أم هي وحدة التجربة التي أنتجتها؟

لم أفكر من قبل، بشكل دقيق، بمضمون هذا التساؤل، على أهميته. بل ربما بسبب أهميته الفائقة. مع أنني طالما كنت منشغلاً ببناء مجموعاتي الشعرية الواحدة تلو الأخرى، وأحياناً الواحدة بجوار الأخرى، بصرف النظر عن منطق زمن الكتابة.

سمان خوام

ربما يكون متعباً استعراض هذه الطريقة المفترضة في بناء المجموعات الشعرية، وقد يبدو الأمر غير طريف أبداً، خصوصاً بالنسبة إلى قراء يميلون، عادة، إلى الاستمتاع بالشعر أكثر من ميلهم إلى معرفة كيف اجتمعَ هذا الشعرُ في كتاب. لكنه، بالضرورة، عمل تأليفي بامتياز من حيث الاختيار والتبويب والعلاقات التجاورية بين القصائد والمقطعات الشعرية، أو الشذرات. إنما كيف يتم ذلك ومتى، فهذا ما لا يمكن التنبؤ به، أو تحديده مسبقاً، ولكن بعد الكتابة. فبعد أن تكون القصائد كتبت، تبدأ المرحلة الأكثر تعقيداً في بناء الكتاب الشعري أو المجموعة الشعرية.

في هذه المرحلة من حياة كتاب شعري تتكشف للشاعر قبل غيره طبيعة العلاقات الكائنة بين النصوص. ولعل أخطر ما يفعله الشاعر، في نظري، هو تنظيم العلاقات بين المؤتلف والمتنافر في شعره، فالنصوص لا تأتلف بيسر، فهي ليس كيانات مطيعة، بل يدرك كثير من الشعراء بأنها غالباً ما تتمرد، لذلك تحتاج القصائد إلى علاقات تجاورية مبدعة ومبتكرة، حتى تستوي في الكتاب. أي اكتشاف «الصيغة السحرية» التي تجمع بين كل هذه الكائنات الغريبة القائمة على التناقض واليتم والتي نسميها قصائد. إنه إتلاف المختلف، وهو ما يُوَلِّدُ الضوءَ أصلاً في الشعر.

***

ولكن هل يمكن للشعرة الرهيفة أن تفصل بين كيانات من قبيل «مجموعة شعرية»، «ديوان شعري»، «كتاب شعري»؟ هذا أيضا سؤال دقيق، الإجابة عنه تقتضي منا العودة إلى بعض التجارب. فالديوان، مثلا، كما عرفته الثقافة الشعرية العربية، باستثناء تجربة فريدة تتمثل في مخطوطين لأبي العلاء المعري هما «اللزوميات» و«سقط الزند» هو قصائدث أشتاتٌ، كذلك هو حال «المجموعة الشعرية» وهو المصطلح الأكثر رواجا في أزمنتنا، هي اسم آخر للديوان لا أكثر.

يبقى الفرق، إذن، قائما بين المجموع أكان ديواناً أو مجموعة، وبين «الكتاب الشعري». ومن الأمثلة عليه في الشعر العربي الحديث «القصيدة ك» لتوفيق صائغ، و«الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» لأنسي الحاج، و«صور» لعباس بيضون، وأعمال أخير غيرها لشعراء آخرين تتميز بوحدة التجربة ووجود هارموني لغوي. بل ووحدة موضوع، سواء كان النص قصيدة طويلة متصلة أو هو قصيدة تقوم على بناء مقطعي مرقم أو حتى مزود بعناوين فرعية، من دون أن ننزع عن «الديوان» أو «المجموعة» احتمال أن تكون العلاقات التي تجمع بين قصائدها أقوى بكثير من عناوين القصائد التي أفْرَدَتْها. إن «الكتاب الشعري» غالباً ما يتضمن نصاً من جزء أو أجزاء، وله وحدته القائمة أحياناً على موضوع يؤكد هذه الوحدة ويبني عمارته، ليشبه في الموسيقى العمل السمفوني.

إن هذا التوصيف لوحدة العمل في الكتاب الشعري لا ينفي الوحدة عن المجموعة الشعرية ذات القصائد المفردة. لكنها هناك من طبيعة وسمات مختلفين.

III

تحملنا المغامرة الشعرية بمفاجآتها اللغوية والجمالية المستمرة على البقاء متأهبين لقبول كل فكرة جديدة تتعلق بقراءة الشعر وتوصيفه وبانفتاحه على الإمكانات المتعددة لتوليد الشعري، خصوصا عبر الوسيط النثري.

تحملنا هذه المراجعة لفكرة المجموع الشعري في انفتاحه على التقنيات والمصطلحات والمعاني وقابليته للتماس معها واستيعابها، بل وإنتاج جديد غيرها، على التفكير أبعد. خصوصاً إذا ما استدخلنا في فهمنا للشعر والشعرية أعمالاً مثل «المواقف» للنفري، و«الإشارات الإلهية» للتوحيدي، و«التجليات» لابن عربي، وكتاب «التوهم» للمحاسبي، وكتاب «اللمحات» للسهروردي، فضلاً عن رسالة «الغفران» للمعري. وغيرها مما يضيف ويثري في هذا المنحى شعرية الشعر ويوسع من مفهوم الشعري.

إذا ما اعتبرنا أمثال هذه الكتب، التي توصف بأنها نثرية، بمثابة جوامع لكلام أغربَ من النثر وأجنحَ وأبعدَ في منطقه وعلاقاته من المنطق المألوف للنثر، ومن علاقات الكلام المرسل، فلم يعد بوسعنا إلا أن نعتبر واحدها كتاباً لجنوح شعري، أو لميول شعرية تدفقت حرة في شراين اللغة العربية؛ بعضها فيه من الشعر أكثر مما في الكلام المنظوم من شعر.

IV

في عالم الكتابة في العصور الحديثة، في أوروبا وأميركا خصوصاً، يحتل المُحرّر مكانة رئيسية، سواء عند كبار الكتاب الذين غالباً ما يستعينون بمحررين، أو عند دور النشر التي تعتبر تحرير الكتاب أمراً أساسياً قبل الشروع بنشره. لسبب أو آخر ليس هناك في الثقافة العربية رواج لوظيفة المحرر الأدبي، بل هي فكرة تبدو غريبة إلى أبعد الحدود، إن لم تكن تبدو مثيرة لحساسية الكاتب الذي يضيره حتى أن يرسل كتابه إلى مدقق لغوي خشية أن ينتقص هذا من كيانه المبدع.

في الغرب تنطبق فكرة المحرر الأدبي على محرري الروايات والسير الذاتية وكتب الأبحاث والدراسات وما شابه. ولكن هل يحتاج الشاعر أسوة بالكاتب إلى محرر؟ هل نقبل أن يستعين شاعر بأحد في تحرير قصائده؟

***

من تجربتي الشخصية كمحرر للأدب في غير مطبوعة أدبية على مدار عقود ثلاثة، حررت شعر البعض من الشعراء والشاعرات العرب، مدفوعاً، مرات، برغبة في انتشال جَمال ما من عَثَرَته، واعترافاً بقوة وجاذبية ما في مواضع من نصوص وجب إنقاذها من ركاكة هنا أو هنة هناك، تسبب بها، غالباً، ضعف الخبرة لدى مبدعين موهوبين. ومرات بفعل رغبة في توريط شخصيات موهوبة يعوزها محرض على الكتابة لإطلاق ما في دواخلها من جمال ومن قدرات إبداعية حبيسة. بل أحيانا لانقاذ البعض من جحيم دواخلهم من خلال خوض تجربة الكتابة.

في كل الحالات، كانت وراء هذا الشغف الذاتي دوافع فكرية تريد التأكيد على ثراء الروح الانسانية وقدرة كل بشر على الابتكار لو قيضت له الظروف والأسباب.

إنما في مراجعة صارمة لهذا التفكير وهذا التدخل في شبكة حواس الآخرين وعلاقتهم باللغة وبالعالم وبذواتهم قبلاً، تولدت لدي قناعة بأنني من حيث تصرفت بفرح ولطف وجمال وحب لهؤلاء، آذيتهم، لكوني، ربما، ساعدتهم على المضي في تجاربهم انطلاقا من طرائق وكيفيات هي ثمرة بحث واكتشاف شخصيين. تلك كانت طريقتي الخاصة في التعبير الشعري، وربما كنت تسببت بانحراف لا شفاء له في نظرة البعض إلى اللغة وعلاقته مع الكلمات ورؤيته للشعر، بصرف النظر عن العمق والمتانة مادامت خصوصية التجربة أو «أصالتها» قد تضررت بفعل تدخلي.

***

اليوم ألوم نفسي كثيراً على ذلك، خصوصاً عندما تأكد لي أن تدخلي كان يبتعد بالنص عن بصمته الأولى، وإن بدا ذلك مسعفاً للشعر.

الآن أتشكك في أن عملي ربما قطع الطريق على التجربة أن تنمو نمواً طبيعياً، حتى لو كان هذا النمو بطيئاً، وأقل إبهاراً. لكنه كان يمكن أن يؤدي إلى شيء مختلف، أكثر ارتباطاً بالشخص وتجربته الإنسانية الخاصة.

***

سقت ما سلف لأقول: قد ينفع المحرر مع كل ألوان الكتابة إلا الشعر. وفي ظني أن الشعراء الذين يحتاجون إلى محررين لنصوصهم، الأفضل لهم، ربما، أن يغامروا مع شيء آخر غير الشعر.

فن الشعر ليس مجرد استسلام لحالة غامضة نسميها الحالة الشعرية يلفظ الشخص معها دواخله خارجاً على الورق ويقول تعالوا ونقحوني لغوياً، فأنا شاعر، أنا شاعرة.

الشعر لعنة، وهو قبل هذا وبعده صنعة عظمى، عمل خارق مع الكلمات لشاعر امتلك ثقافة رفيعة، وخبرات جمة ■

نوري الجراح

لندن يونيو حزيران 2016

حسين جمعان

ملف

ثقافة القمع الأبوي

الانشطار والتجدد في ظلال العولمة والعنف والاستبداد

الوصاية على الأفراد والجموع، ووضع الذهنيات المتحكمة بالخيارات والمصائر، لم تنفك يوماً عن التحكم بمسارات المجتمعات. حتى أخذت تتشكّل كسلطة أعلى من كل السلطات. بل إن السلطات استعارت منها آلياتها وكيفية تأثيرها على الوعي والتفكير والحوار.

في هذا الملف تتناول الجديد المآل الذي وصل إليه المثقف العربي، وسط بحر من السلطات، لم تترك له حرية النقد والتأمل وبحث ما يدور حوله، بعد أن بدأت جميع السلطات الأبوية بالتصارع على النفوذ. ولعلها تتصارع عليه أولاً، قبل أن تتصارع على العامة، فهُم الأقل قدرة على التمييز والفرز والرفض. نتج عن هذا كله عنف العولمة الذي يناقشه مقال فتحي التريكي. إلى جوار تناول الهيمنة الذكورية والمجتمع الذكوري في طرح إبراهيم الحيدري، الذي يعتبر أن مفصل هيمنة الذكور خلق ضحايا أبعد وأوسع من نطاق الإناث، ليصبح المحرك الأساسي لكل قمع وسلطة، كما في العصبية القبلية وكما في الاضطهاد وفق النوع والجنس والجذور. أحمد برقاوي يدعو في مقاله إلى عكس الساعة الحضارية، وينادي بشريعة الغاب مخرجاً من الوضع الذي أوصلت إليه السلطات مختلفة، دينية واستبدادية، العالم العربي اليوم. لأن شريعة الغاب تحرّم على أيّ كائن تدمير الغابة التي يعيش فيها الجميع.

الفكر التوفيقي الذي ظهر وهيمن بسبب الهرب من مواجهة القمع الأبوي والاستبداد وأشكال السلطة، كان برأي عبدالرحمن بسيسو العامل الأساسي لتدهور المجمعات العربية. وقد نشأ هذا من اجتماع الفكر الخفيف الاستهلاكي مع الفكر القديم المتحجّر، فتم خلق سلطة هجينة لا تعرف حدوداً للعنف. أما حسونة المصباحي فقد حلل تحالف سلطتين معاً وانقلابهما على بعضهما البعض، السلطة الرسمية والسلطة المضادة. في تجربة تونس قبل وبعد انهيار نظام زين العابدين بن علي.

حسونة المصباحي استعرض في مقالته "الثقافة الرسمية والثقافة المضادة" المسار الثقافي الطويل والمتعرج في التاريخ التونسي الحديث لاسيما في القرن العشرين وصولا إلى اللحظة التونسية الحاضرة وما تخللها من يقظة متجددة لسؤال الحرية في الثقافة والاجتماع، ولكن ليس بعيدا عن دواعي النكوص والمنادين به من تيارات إسلاموية تحاول أن تهيمن على المجتمع التونسي ■

قلم التحرير

الإنسانية بين الانشطار والتجدد

فتحي التريكي

السؤال الذي يجب أن نطرحه على الفكر عامة يتمثل في كيفية تحديد وجهة التفكير بعد المجازر العديدة التي طالت الأمة العربية منذ حرب الخليج الأولى. كيف نفكر الآن ؟ هل مازال للعقل معنى؟ هل مازال للتواصل إمكانية تحرير الإنسانية من القهر والإبادة؟

لا أعتقد أن هذه المجازر لا تهم إلا المثقف العربي ولا أجزم أنها استثناء في معالجة القضايا السياسية. قد تكون هذه التساؤلات غير مجدية سياسيا. ولكنني أردت أن اعرف كيف نتوصل إلى إبقاء معنى لوجودنا أو بالأحرى كيف يمكن للوجود أن يكون حاضرا بعد هذه المذابح التي لا تتحمل مسؤوليتها المنظمات الإرهابية الفاشية والصهيونية الجديدة والإمبريالية العالمية فقط لأن لنا ضلع شديد الأهمية فيما حصل؟

هذه التساؤلات الأولية هي التي تحدد لنا مجال التفكير بعد تلك المجازر والمذابح. فكما أن الهولوكست ومذابح اليهود على أيدي النازيين والفاشيين في الحرب العالمية الثانية هي التي حددت التفكير فيما بعد فإن على الإنسانية اليوم وبنفس المنطق وحسب نفس الأهداف أن تتساءل من جديد كيف يمكن أن تقع مجزرة الآن ؟ كيف يمكن للإنسانية أن تقبل تلك العمليات الإرهابية المتواصلة في الشرق العربي وتلك الضربات الجوية المدمرة وأن تستسلم لإرادة القتلة والفاشيين الجدد ؟ بأي منطق تبرر الإنسانية اليوم ما يقع أمامها من تقتيل لم يسبق له مثيل في التاريخ ؟ ليست لي الإجابة الواضحة لهذه التساؤلات ولكني سأضع نقط استدلال لعلها توجهنا نحو المزيد من الفهم لوضع الإنسانية حاليا.

العنف والعولمة

إننا نعيش اليوم أحداثا أليمة متسرعة وعنفا شديدا متصاعدا وانحلالا كبيرا في العلاقات الاقتصادية والسياسية بين الشمال والجنوب ومذابح يومية- مذابح قد يشرعها عجز الرأي العام العالمي، وكل ذلك يمثل صبغة تأسيسية لما يسمى بالعولمة وهو على كل حال ناتج عن تهافت منظومة القيم التي كانت تسود العالم في عصر الحداثة وتعويضها بمنطق الربح والهيمنة وفوضى السوق التي تسود الآن في عصر ما بعد الحداثة.

كيف تعاملت المعقولية الغربية المعولمة مع هذه التغيرات الجذرية في منظومة القيم؟

لقد بين الفيلسوف الفرنسي ميشال سار أنه في الوقت الذي يقوم فيه ديكارت بتأسيس مبادئ العقل، تلك المبادئ التي ستبني حداثة الغرب تقوم الجيوش الإنقليزية والغربية بصفة عامة بتقتيل الهنود في أمريكا وحرق الغابات وبناء المستعمرات التي ستصبح فيما بعد دويلات تتكون منها أمريكا حاليا. وقد أراد أن يبين هذا الفيلسوف أن للمعقولية الغربية وجهين متناقضين بقيا مسيطرين إلى يومنا هذا. ليس هدفنا العودة إلى هذا التاريخ العنيف ولكننا وددنا أن نؤكد ما ذهب إليه ميشال سار من أن ا لعقلانية الغربية لم تصنع العلوم والتكنولوجيا فقط، بل أقامت أيضا منطقا جديدا يقوم على الإقصاء والاستبعاد والتقتيل، بحيث ستؤدي هذه العقلانية إلى إقرار للإنسانية لا محالة ولكن هذه الإنسانية ستأتي مشطورة ذات قطبين، إنسانية محبذة يعمل العقل في تمظهره الغربي على تطويرها والدفاع عنها، وإنسانية أخرى منبوذة، يمكننا في أحسن الأحوال - تركها جانبا، إذا لم يقم هذا العقل بإفنائها وتصفيتها و إبادتها إن اقتضت ضرورة ما لذلك.

لا نريد هنا تعديد الأدلة والشواهد على ذلك إنما نذكر بعض الأمثلة القريبة :

ألم يكن دور العقل في تمظهره الغربي كبيرا في قهر الشعب العراقي استتباعا لحروب الخليج (بواسطة أسلحة الدمار المتطورة وبواسطة الحصار المتواصل) ؟ حروب انتجت مئات الآلاف من الضحايا ؟ ألم يشجع هذا العقل، قوى الظلام والإرهاب بما في ذلك نظام طالبان والقاعدة وجبهة النصرة وداعش وغيرها لكي يحطموا النظم العربية التي كان يمكن لها أن تلعب أدوارا استراتيجية هامة والنظم العربية التي بدأت تسير نحو إرساء الحكم الديمقراطي الحقيقي؟ ألم يقم هذا العقل فيما مضى بمعاقبة العرب على جرائم قام بها هو في الحرب العالمية الثانية عندما حاول تصفية اليهود فأقام دولة إسرائيل بين أراضيهم، إسرائيل التي هي بدورها تنفذ إرادة

عبد القادر عبد الواحد

التصفية ضد الشعب الفلسطيني ؟ ألا يتفنن هذا العقل في تحقير الإسلام ومحاولة إبعاده دينيا وسياسيا واجتماعيا عن مجتمعاته فأنتج الآن ما يسمى بالإسلمفوبيا ؟ أليس الإسلام هو ثان الأديان في كثير من البلدان الغربية - بالنسبة إلى عدد معتنقيه، ولكنه أحقرها عندهم، ثم وبعد هذا كله، ألم يقف هذا العقل وراء جرائم إنسانية مثل مجازر رواندا، والبوسنى وغيرها ؟

انشطار الإنسانية

لقد قسم العقل في تمظهره الغربي (المعقولية الغربية) الإنسانية إلى جزأين مختلفين. هناك إنسانية تستحق الدفاع عنها وحفظها وتطويرها واحترامها، وهي تلك التي تنتمي بصفة مباشرة أو غير مباشرة إلى العالم الرأسمالي المهيمن. وإنسانية ثانية غيرية «يترعرع فيها لإرهاب والشر والفقر» وهي تستحق أن نغمرها من حين لآخر «بالعواطف الإنسانية» في أفضل الأحوال.

معنى ذلك أن العالم اليوم عالمان. عالم العولمة والهيمنة المطلقة وعالم «الرحمة و العناية» أي عالم تُرك إلى المنظمات الإنسانية لتهتم بفقره ومرضه وهمومه لأنه قد تم إخراجه» نهائيا من التاريخ بالنسبة إلى المعقولية الغربية في صبغتها الإرتكاسية.

نعم كان حدث 11 سبتمبر هو الحدث الأهم في العشرية الأخيرة (أم الأحداث حسب تعبير الفيلسوف الفرنسي جان بودريار في جريدة Le Monde الصادرة في 2 نوفمبر 2001) لأن العالم المتروك قد أظهر للجميع أنه موجود وأنه يلعب دورا مهما في الحياة. لقد شعرت «الإنسانية الغربية» أنها مهددة في كيانها ومنطقها، مهددة في قابليتها للهيمنة والاستبداد فجاءت التهديدات والتنديدات الأخلاقية والسياسية والتكتلات العالمية ضد الإرهاب. جاءت كلها لتعبر عن دهشة عميقة وعن صيحة فزع ضد الإمكانية التي ظهرت الآن لاندثار العولمة من داخلها وبآلياتها وبواسطة تقنياتها وأركانها.

لا نتحدث هنا عن العلاقة اللامتساوية بين الحياة والموت في العالمين المختلفين بحيث يكون الموت عند بعضهم ولاسيما الظلاميين «تضحية» ومرورا نحو «الأفضل» (العمليات الانتحارية) في العالم الثاني، بينما تكون الحياة في العالم الأول هي الأفضل وهي الغاية القصوى.

ولا نتحدث أيضا عن صمود الضعفاء ضد القهر والهيمنة المطلقة التي وصلت إلى حد لا يطاق. جبروت مارد يقرر ما هو خير وما هو شر، يسطر لك حدود عيشك وتفكيرك بالقوة والعنف ويحّولك إلى بضاعة صالحة فيستعملها للربح والمصلحة أو بضاعة تافهة فيتركها تعبث بها أيادي الزمن.

كما لا نتحدث هنا عن زعزعة رمز العولمة التي منذ التسعينات ظهرت وكأنها الغاية القصوى للإنسانية، وكأنها «نهاية التاريخ» حسب فوكوياما. لقد بين الفيلسوف الفرنسي سابق الذكر (بودريار) أن هيكل العولمة كاملا قد قدم من خلال وهنه الداخلي - يد المعونة للإرهابيين في تحطيم رموزه. لأنه كلما ازداد هذا النسق توحيدا على الصعيد العالمي ليصبح نهجا واحدا، كلما ازداد ضعفه وضوحا في بعض نقط أعماله.

ذهب فوكوياما إلى الأقصى عندما نفى أية إمكانية للثورة. ولكن ثورة تونس وثورة مصر ثم إحداث سوريا واليمن وليبيا وحركات النضال في أسبانيا واليوم حركة الوقوف ليلا بباريس كلها تبين في الأخير أن للتاريخ حركية متواصلة لا تقف شرقا ولا غربا لا في الشيوعية ولا في الليبرالية.

كل هذه الأمور حيوية في نمط فهمنا للأحداث التي تغير الآن مجرى التاريخ أمام أعيننا، ولكنها تبقى غير كافية إذا لم ننتبه إلى طبيعة النظام العالمي الجديد الذي أرادت العولمة وضعه قهرا نموذجا أوحدا لاقتصاديات البلدان

وسياساتها.
فطبيعته التكوينية الأساسية هي العنف في صبغته الرمزية المعنوية والمادية الجسدية. فهو نسق محكم يحاول تجميع القوى المتواجدة في قوة واحدة عالمية ضاربة اقتصادا وسياسية وثقافة، كما يحاول أيضا تجميع كل الوظائف الاجتماعية والحياتية في آلية تكنوقراطية موحدة للفكر والتفكير، وهو بذلك يولد بؤر ا لصمود داخله وخارجه، فينتج عن العنف الشديد الذي تكوّن به وعمل بواسطته عنفا ولكن بأوراق أخرى وبطرق متغايرة لا تخضع لقوانينه وقواعده وتوجهاته. وقد أكد على هذه الفكرة الفيلسوف الفرنسي جان بودريار قائلا بأن الإرهاب قد تكون لا في النظريات والعقائد المعادية للعولمة كما يذهب إلى ذلك المثقفون و أهل السياسة، بل في العولمة نفسها التي ولدت بعنفها الشديد وبفرضها على نمط الحياة، عنفا من نوع خاص. وبدون أن نذهب إلى أقصى أعماق هذه الفكرة حتى لا نبرر الإرهاب، نقول فقط إن الإرهاب عملية منبوذة جذريا وهي في كنهها غملية لاأخلاقية يجب التنديد بها ولكنها جاءت أيضا ضد عملية لاأخلاقية أخرى وهي العولمة.
فليست القضية إذًا هي قضية تصادم الحضارات. وليست الحرب القائمة اليوم هي حرب بين أمريكا والإسلام، فليس للإسلام من حيث هو دين ولا من حيث هو حضارة صلة أوثق بالإرهاب مما نجده في المسيحية أو اليهودية. ولكن الحرب الآن هي بين العولمة ومستتبعاتها ونتائجها فنكاد نقول إنها حرب داخلية عنيفة يحاول العقل في صبغته الغربية تحويل وجهتها نحو خارجه، نحو بلد ظل بعيدا عن العولمة (أفغانستان) وبلاد الشرق وهي قريبة من أحد رموز العولمة ونعني إسرائيل كذلك نحو حضارة الإسلام التي كانت ومازالت عقدة المعقولية العربية الأساسية.

مسألة القيم

نعرف أن فلسفة ما بعد الحداثة قد قامت على انقراض القيم التي أسستها الحداثة (كفكرة التقدم والحقوق)، مما أدى إلى فراغ حاولت المعقولية الغربية أن تملأه بقيم «مركنتيلية»، تجارية دنيوية وبرغماتية. وهي إيطيقا جديدة تعتمد مقياس قيمة التبادل نموذجا أوحد للتواصل البشري حتى أن الأفراد في المجتمع الغربي أصبحوا يمثلون ذرات مستقلة لا تربطها إلا علاقة الحاجة والمصلحة. فكأن هناك انتصار للفرد ضد المجموعة وكأن الحرية الفردية هي المجال الذي تمتد ضمنه جميع الأفعال والقيم من ابسطها إلى أعقدها.
فلا شك أن للفردانية دورا شديد الأهمية لاسترجاع الحرية المستلبة داخل فضاء الوجود الإنساني، ولا شك أيضا أن الحريات والحقوق تقوم ضمنيا على أولية هذه الفردانية. ولكن الجديد في العولمة يتمثل في محاولة أجهزة النظام السياسي والإستراتيجي الاستيلاء على القرار والإنتاج فيما يخص هذه القيم. فالمعقولية الغربية هي وحدها التي تسطر معاني هذه القيم وحدودها وكونيّتها وهي التي تقرر مقاييس الحرية وميادينها وحدودها، وهي التي تعطي المعاني التي تريد إلى العدل والإنسانية والحقوق والصمود والقيم الأخرى.
فلنا نحن في البلدان العربية المختلفة مسؤولية كبيرة في ذلك، إذ أننا لم نستطع تطوير قيمنا ومقومات حضارتنا حتى نعطيها صبغة شاملة وكونية، فليس للمثقف العربي الآن الحرية الكافية للنقد والتحليل والمشاركة في النقاشات العامة واتخاذ المواقف الجريئة، لأن الحركية الديمقراطية الثقافية المفقودة في غالب البلدان العربية هي التي تولد الخيارات القيمية وهي التي تقدم لهذه الخيارات معاني تتسع لتشمل الحضارة العربية ولتتجاوزها نحو الحضارات المجاورة. فالمثقف العربي، لأنه أسير اللعبة السياسية وأسير السلطة الدينية، مازال مستهلكا للأفكار التي قد تأتيه من أعماق التاريخ أو تتصل به من حاضره الآخر الذي هو ليس فيه. وللأنظمة السياسية العربية ضلع كبير في ذلك، لأنها هي بدورها قد استسلمت إلى العولمة وليس لها خيار غير ذلك باعتبار طبيعتها وباعتبار مآرب أصحابها ومصالحهم، وهي التي اختارت غالبا الحكم المطلق والدكتاتوري لتسيير شؤون الحياة والأفكار بحيث هاجر الفكر من ربوعها فتقوقع في الماضي أو التحق بالحاضر الغربي، وفي كلتا الحالتين ترك فراغا أدّى بالمجتمعات العربية إلى التقهقر فأصبحت مستهلكة غير قادرة على الابتكار والخلق وإنتاج الجديد.

> **ليس للمثقف العربي الآن الحرية الكافية للنقد والتحليل والمشاركة في النقاشات العامة واتخاذ المواقف الجريئة، لأن الحركية الديمقراطية الثقافية مفقودة في غالب البلدان العربية**

نحو كونية إنسانية جديدة

ولو تمعنا قليلا في ظاهرة علاقتنا بالغرب، لاستنتجنا أنها تدخل ضمن توحّد الغرب في تدبير شؤون العالم. هذا التوحّد الذي نتج كما بينا سابقا عن إرادة الهيمنة المطلقة أصبح اليوم أكثر تصلبا بحيث أنه قد استبعد الآخر والغير والمختلف وبنى تصورا ذا بعد واحد للحياة والفكر. فقد كتب مثلا المفكر القاضي الإسباني بلتزار كرزون «أن ا لغرب وهياكله السياسية والعسكرية و الاجتماعية والاقتصادية قد اهتمت أساسا بالتقدم المزري والفادح للإنتاج والأرباح المعولمة، ولم تهتم بتوزيع الأرباح توزيعا عادلا بين الناس والشعوب. اهتمت بسياسة الاستبعاد الاجتماعي أكثر من اهتمامها بإدماج الشعوب وبسياسية تقدمية فيما يخص المهاجرين. اهتمت بإبقاء الديون الخارجية وتطويرها أكثر من اهتمامها بغرس حركية إنتاجية في هذه البلدان (غير الغربية) التي نطلب منها اليوم الإعانة والتفهم أو التي نهددها «بالحرب النهائية» بواسطة «العدل اللانهائي» أو «بالسلم الأبدية»». ولم تنتج هذه السلم الأبدية إلا المجازر والموت لأنها هي التي دفعت باسرائيل اقتحام الوطن الفلسطيني والقيام بالمجازر التي لا يقبلها أي عقل والتي صمت إزاءها المثقف الغربي باستثناء البعض وقبلها العقل الأمريكي رغم صيحة بعض الجامعيين الأمريكيين الذين حاولوا التفريق بين القيم الأمريكية والسياسة المعوجة
فالمعقولية الغربية رغم ردات الفعل القوية للمجتمعات المدنية ضد ما يحدث الآن في العالم العربي لم تستطع ربط مقوماتها التي ترعرعت في الحداثة (العدل، الإنصاف، الحقوق، الإختلاف) بنمط عملها في تواصلها مع الغير. أو بتعبير آخر لم تستطع هذه المعقولية استضافة المعقوليات الأخرى لإحداث كوينيّة عادلة ومشتركة بين الناس وبين الشعوب. هذا الفشل كان أيضا سببا من أسباب فشل العولمة وانقراض عصر ما بعد الحداثة.
وفي حقيقة الأمر، كلما أخضعنا العقل إلى منطقية الجغراسياسية إلا وازداد التوتر بين الحضارات والهويّات وأصبح التفاهم بين الشعوب يكاد يكون مستحيلا، لأنه لا تواصل ممكن بين المجموعة الهائلة من التنوع الحضاري والثقافي إلا إذا كان العقل محايدا لا يخضع إلا لمعايير منطقية مقبولة من الجميع. فأزمة العقل في تمظهره الغربي يتمثل في أنه يحاول تعويض هذه المنطقية المقبولة بمنطق القوة القاهرة الجبارة وكأن الغلبة (اقتصادا واجتماعا) ستعوض القبول العمومي للعقل، وستضع بذلك المعقولية الغربية نفسها حكما ووازعا بين المعقوليات، وهي التي اتخذت صبغة براغماتية نفعية وشكلا جغراسياسيا معينا يبرر غلبة العولمة ويجعلها نهاية التاريخ. لذلك كان لا بد من العودة إلى كيانه لنقده من جديد وتمييز نواته الأساسية عن غاياته النفعية.
وقد حاول الفيلسوف الألماني هابرماس القيام بذلك من خلال أعمال مدرسة فرنكفورت، وبين أن العقل التواصلي هو الذي يمكن أن يكون القاسم المشترك بين كل الثقافات وهو الضامن الأول لإمكانية توحيد التنوع والاختلاف. ورغم أهمية هذا النقد، فإن هذا العقل التواصلي في صبغته الكونية والاجتماعية قد لا يكفي أيضا ليكون هناك حقيقة تحاور بين الثقافات واتصال متواصل يصل إلى مستوى الكوني.
المهم على كل الحال هو الاعتراف بالكثرة والتنوع في الثقافة والأفكار وفي نمط العيش الاجتماعي لأفراد والمجتمعات. ففي هذا الاعتراف الحقيقي يكمن التحول من معقولية الغلبة إلى معقولية الحوار. ولكنه لا يكفي، لأن حق الكثرة وحق الاختلاف قد يتحولا هما أيضا إلى نوع من الاستبداد، بحيث لن يكون هناك إمكانية للانفتاح وللتحاور. فباسم الاختلاف يمكن اقتراف أبشع الجرائم البشرية. لذلك فلا بد أن يؤدي الاعتراف بالكثرة والاختلاف إلى إقرار أرضية للحوار الكوني الذي يحترم الهويّات الشخصية للأفراد والمجتمعات، والشعوب ويبني بينها نقط التقاء ليصبح العيش سويا بينها ممكنا.
فالمعقولية الغربية في صبغتها الإرتكاسية تحاول عكس ذلك تجاوز الهويّات لإقرار كونية لا تخدم إلا مصالحها. هذا لا يعني أن مثقفي الغرب كلهم قد نهجوا نهج هذا التوجه السياسي للمعقولية الغربية. فمن بينهم الكثير من نقد ذلك التوجه وحاول ربط الجسور مجددا مع الآخر واعتبر أن الهوية في صبغتها الانفتاحية ضرورة للتعايش وأود أن أذكر على سبيل المثال والتحية ما يكتبه الفيلسوف الفرنسي إيتيان باليبار مساندا القضية الفلسطينية ومدافعا عن الحق..
لكل ذلك أقول بأن المعقولية الغربية في صبغتها الإرتكاسية قد فشلت في بناء انسانية حقيقية بالرغم مما قدمته من نتائج طيبة ومحمودة في مجال حقوق الإنسان وفشلها يتمثل مثلا في الصفة الإستثنائية التي عالج بها مستتبعات الحرب العالمية الثانية. يجب أن نعتبر الناس سواسية بدون استثناء كلنا نخطأ وكلنا نتعذب ولنا نفس القابلية لفعل الشر ولفعل الخير ولنا نفس القابلية للألم. بهذه الصفة نعيد إلى الإنسانية وحدتها ونعيد إلى منظومة حقوق الإنسان معناها.

كاتب من تونس

الهيمنة الأبوية الذكورية في المجتمع والسلطة

إبراهيم الحيدري

يعود مصطلح بطريركي (Patriarchat, Patriarchy) في أصوله إلى اللغة اليونانية ويعني»حكم الأب»، أي هيمنته على العائلة والتسلط عليها بحيث يكون القرار بيد الذكر «البطريرك» فقط باعتباره رب البيت ورئيس القبيلة. كما استعمل المصطلح بمعنى ديني أيضا حيث سمي «القديس» (Pater) «أبانا» في الكنيسة الأرثودوكسية فيما بعد.

النظام

الأبوي-البطريركي بنية اجتماعية وسيكولوجية متميزة ومتجذرة في الذاكرة الجمعية تطبع العائلة والقبيلة والسلطة والمجتمع في العالم العربي، وتكون علاقة هرمية تراتبية تقوم على التسلط والخضوع اللاعقلاني التي تتعارض مع قيم الحداثة والمجتمع المدني واحترام حقوق الإنسان نتجت عن شروط وظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية وعبر سلسلة من المراحل التاريخية والتشكيلات الاجتماعية والاقتصادية المترابطة فيما بينها، حيث ترتبط كل مرحلة منها بمرحلة تسبقها حتى تصل إلى مرحلة النظام البطريركي الحديث الذي هو نمط معين من التنظيم الاجتماعي والاقتصادي السابق على الرأسمالية الذي يختلف في بناه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية عن بنية النظام العربي البطريركي الذي اتخذ نوعا متميزا باعتباره مجتمعا تقليديا يقابل المجتمع الحديث الذي يتصف بالتقدم العلمي والتقني الذي من خصائصه قابليته على مقاومة التغير لبنيته الأصلية منذ العصر الوسيط حتى الآن وقابليته على الاستمرار للحفاظ على قيمه التقليدية كالانتماء إلى القبيلة والطائفة والمنطقة وارتباطه بالبيئة الصحراوية التي أفرزت نظاما أبويا بطريركيا ذكوريا سيطر على المنطقة العربية قرونا عديدة وما يزال.

وإذا كانت أغلب المجتمعات السائدة في العالم اليوم، ديمقراطية كانت أم اشتراكية أم رأسمالية أو غيرها، هي مجتمعات أبوية بطريركية، فإن المجتمع العربي هو أكثر أبوية من غيره من المجتمعات، لأنه مجتمع تقليدي ماضوي راكد ويفتقد إلى القوة الداخلية التي تحركه.

وعلى الصعيد الاجتماعي يهيمن النظام الأبوي على العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية التي تغلب عليها الانتماءات القبلية والطائفية والمحلية، لأن المجتمع الأبوي هو نوع من المجتمعات التقليدية التي تسودها أنماط من القيم والسلوك وأشكال متميزة من التنظيم. وهو يشكل لذلك، كما قلنا، بنية نوعية متميزة تتخذ أشكالا مختلفة من بينها بنية المجتمع الأبوي العربي، الذي هو أكثر ذكورية من غيره من المجتمعات وأشد تقليدية وأكثر محاصرة لشخصية الفرد وثقافته وترسيخا لقيمه وأعرافه الاجتماعية التقليدية وتهميشا للمرأة واستلابا لشخصيتها، لأنه ذو طابع نوعي وخصوصية وامتداد تاريخي يرتبط بالبيئة الرعوية الصحراوية والقيم والعصبيات القبلية التغالبية. فمن المعروف أن العالم العربي هو أعظم موطن للبداوة مثلما هو أكثر مناطق العالم تأثرا ومعاناة في الصراع بين قيم البداوة وقيم الحضارة، كما أشار إلى ذلك علي الوردي في كتابه «طبيعة المجتمع العراقي»، ذلك الصراع الذي ما يزال يؤثر في بنية الثقافة والشخصية العربية.

النظام الأمومي

يمثل النظام الأمومي مرحلة سحيقة في الزمن سادت فيها سلطة المرأة/الأم في المجتمع واحتكرت القيادة الاقتصادية والسياسية وكذلك السلطة الدينية. وهو ما يقابل النظام الأبوي الذي حلّ محل سلطة الأمّ فيما بعد.

وبالرغم من أن المرأة من الناحية الفسيولوجية هي أضعف من الرجل إلا أنها كانت قد احتلت مكانة اجتماعية عالية في العائلة والمجتمع والسلطة وأن تتبوّأ مكانة روحية عالية في مرحلة تاريخية قديمة سادت فيها علاقات جنسية متحررة تم فيها الانتساب إلى خط الأم، أي انتساب الأولاد إلى أمهاتهم وذلك لعدم إمكانية معرفة الأب الحقيقي للأولاد. وقد أطلق الأنثروبولوجيون على هذا النظام مصطلح النظام الأمومي (Matriarchat)، أي سلطة المرأة في المجتمع.

حسين جمعان

وكان الأطفال في تلك المرحلة ينتسبون إلى أمهاتهم وليس إلى آبائهم، لأنه لم يكن بالمستطاع حينذاك تحديد الأب لعدم وجود نظام قرابي يحدد العلاقات الجنسية، ولهذا أيضا تمتعت النساء، بوصفهن الوالدات الوحيدات المعروفات بكل ثقة وتأكيد للأطفال، بقدر كبير من الاحترام واكتسبت المرأة بذلك مكانة اجتماعية ودينية عالية.

اكتسبت المرأة مكانتها الاجتماعية والدينية العالية في بدايات استقرار الإنسان واستمدت مكانتها العالية من الطبيعة، لأن المرأة هي أول من استقرّ في الأرض واكتشفت الزراعة ودجنت الحيوانات، ولان مبدأ الخصوبة في الأرض هو نفسه مبدأ الخصوبة عند المرأة. وهكذا تطورت سلطة المرأة في المجتمع التي هي في الحقيقة حق طبيعي لها.

وبسبب اكتساب المرأة أهمية روحية، نتج الدين، واجب العطاء عند الولادة. ولذلك قدس الإنسان الأرض مثلما قدس الأنثى، فالأنثى هي صورة وخليفة للأم الأصل-الأرض. فلم تقلد الأرض الأنثى، بل قلدت الأنثى الأرض وأصبحت مقدسة مثلها وأصبح الاحترام الديني والتقديس لها الأساس في سلطتها وارتفاع مكانتها الدينية والاجتماعية وسياستها للدولة وإدارتها للطقوس الدينية.

والأنثى هي الأصل ، لأنها تتقدم على الرجل بعطائها ولأن الرجل هو نتيجة ذلك العطاء. فالابن هو زوج المستقبل الذي يخصّب بدوره المرأة ويصبح أبا. كما أن التنظيم القرابي يجد مكانه في أحضان المرأة وعنه تطورت جميع التنظيمات الاجتماعية الأخرى. وبهذا يصبح حق الأم هو حق طبيعي لها.

التحول إلى سلطة الرجل

إن سلطة المرأة لم تدم طويلا بعد أن سيطر حق الدولة على حقها الطبيعي وذلك بعد تطور دولة المدينة الذي أوجد أول تنظيم اجتماعي جديد للحياة الجنسية والذي أخذ شكل منظومة الزواج وتطور فيما بعد إلى شكل الزواج الأحادي وارتبط بنظام ديني كان قد حدد العلاقات

الجنسية بين الرجال والنساء وتطور مرحلة أخرى هي مرحلة سلطة الرجل والانتساب في خط الأب بدل الانتساب في خط الأم وتحول العلاقات الجنسية التي تنظم الزراعة والزواج والقرابة. وفي هذه المرحلة تم انتقال النظام الديني من عبادة القمر إلى عبادة الشمس.

كانت بدايات تنظيم العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة هي بدايات قيام الدولة التي أعطت السلطة بيد الرجل وأجبرت المرأة على أن تفقد حقها الطبيعي بالتدريج عن طريق اكتشاف المعادن وتطور نظام الملكية وانتشار الزراعة المنظمة ونشوء المدن وبدأت على أنقاض ذلك النظام بدايات مرحلة حضارية جديدة في تاريخ تطور المجتمعات البشرية هي مرحلة «سلطة الأب»، وبذلك فقدت المرأة الأم عصرها الذهبي التي ارتفعت فيها مكانتها الاجتماعية والدينية من خلال سحر الأمومة ووظيفتها البايولوجية.

إن مرحلة حق الأب هي مرحلة «الحق الميتافيزيقي» كما يطلق عليها باخوفن والتي تمثلت في انحسار حق الأم، وهو الحق الطبيعي لها، الذي ظهر مع سيادة النظام الأبوي/البطريركي في أعلى أشكاله في الدولة الرومانية وقبلها في الدولة البابلية والذي مازال قائما حتى اليوم في اغلب المجتمعات في العالم. (إبراهيم الحيدري، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، بيروت 2003).

جذور النظام الأبوي العربي

تمتد جذور النظام الأبوي العربي إلى مرحلة ما قبل الإسلام حيث سيطر نظام «المشيخة» على المجتمع العربي الذي هو نتاج علاقات اجتماعية/اقتصادية خاصة بنمط الإنتاج الرعوي في الصحراء العربية القائم على العصبية القبلية التي تستند على نظام القرابة وصلة الدم وحيث يتماهى الفرد مع القبيلة التي تبادله الولاء وتحميه باعتبارها مسؤولة على صعيد اجتماعي وسياسي عن كل فرد من أفراد القبيلة، وهو ما يؤدي إلى تعزيز النظام القبلي القائم على العصبية القبلية الذي يجعل من العائلة حجر الزاوية في البنية الاجتماعية التي تتوسع دائرتها لتشمل العشيرة فالقبيلة باعتبارها عائلة موسعة تبسط سيطرتها على الجميع وتعزز كيانها بسيطرة مزدوجة: سيطرة الأب على العائلة والرجل على المرأة والشيخ على القبيلة ويصبح الخطاب المهيمن هو خطاب الأب وأمره وقراراته.

تمتد جذور النظام الأبوي العربي إلى النظام القبلي الذي يقوم على صلة الدم والقربى والعصبية القبلية، وتكون من شروط تاريخية وجغرافية وثقافية وذلك عن طريق سيطرة الثقافة البدوية على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية عن طريق نظام القبيلة (المشيخة)الذي كان بديلا للدولة وإدارتها كتنظيم اجتماعي يقوم على القيم والعصبيات والعلاقات العشائرية التغالبية.

وبالرغم من أن الإسلام حاول تغيير البنية القبلية وجاء بمفهوم «الأمة» بديلا لمفهوم العصبية القبلية، إلا أن النظام القبلي بقي مهيمنا على المجتمع والدولة حيث استمرت القيم والتقاليد في تأثيرها على العلاقات الاجتماعية. كما استمرت الصحراء العربية برفد القرى والأرياف بموجات بدوية مستمرة خضع لها سكان الأرياف والمدن وتأثروا بقيمها وأعرافها وعصبياتها وذلك بسبب ضعف الدولة المركزية، بعد سقوط الدولة العربية الإسلامية وعاصمتها بغداد على يد هولاكو عام 1258 مما سبب هيمنة النظام القبلي والمحلي على المجتمع وبصورة خاصة على بنية العائلة الممتدة في علاقاتها الاجتماعية والاقتصادية واستمرت حتى العصر الحديث بشكل أو بآخر، بالرغم من دخول كثير من عناصر التحديث إليه، لأن الدولة الحديثة ما زالت لم تكتمل وتنضج، وكذلك مفهوم الوطن والمواطنة والهوية، التي ما زالت مفاهيم هلامية أولا، ولأن تركيب بنية العائلة العربية في شكلها الأولي لا يختلف كثيرا عن تركيب بنية القبيلة العربية لعصر ما قبل الإسلام إلا في بعض مظاهرها الخارجية التي تأثرت بالتحديث، وليس في سلوكها ومضامينها وقيمها وذهنيتها ثانيا. كما أن النظام الأبوي هو بنية سيكولوجية ناتجة عن شروط تاريخية وحضارية نوعية تكوّنت من مجموعة من القيم والأعراف وأنماط من السلوك التي ترتبط بنظام اقتصادي تقليدي له خصوصية وبواقع اجتماعي حيّ، وليس مجرد خاصية من خواص نمط إنتاج معين بالعالم العربي.

بالرغم من أن الإسلام حاول تغيير البنية القبلية وجاء بمفهوم «الأمة» بديلا لمفهوم العصبية القبلية، إلا أن النظام القبلي بقي مهيمنا على المجتمع والدولة حيث استمرت القيم والتقاليد

العصبية القبلية

ومن أهم خصائص النظام الأبوي العربي التقليدي إنه يقوم على العصبية القبلية وتماهي الفرد مع القبيلة التي تبادله الولاء بوصفها مسؤولة عن حمايته على الصعيد الاجتماعي والسياسي وهو ما يؤدي إلى تعزيز النظام القبلي القائم على العصبية، الذي يجعل من العائلة حجر الزاوية في البنية الاجتماعية كما تفترض أن بنية القبيلة هي «كلّ» لا يمكن تجزئته باعتبارها عائلة موسعة أو عشيرة أو مجموعة من العشائر التي تكون القبيلة، التي تعزز كيانها بسيطرة مزدوجة: سيطرة الأب على العائلة وسيطرة الرجل على المرأة والولد على البنت، بحيث يبقى الخطاب المهيمن هو خطاب الأب الذكر وأوامره وقراراته.

وقد اتخذت «الأبوة « صفتها من صلة القربى والدم وضرورة احترام الابن لأبيه والقيام على خدمته. ولا زالت تقاليد تقديم الابن فروض الطاعة لأبيه واحترامه مستمرة حتى اليوم. كما أن احترام الابن لأبيه هو الاحترام نفسه لعشيرته مركزاً في شخص واحد يمثلها هو شيخها. وفي الحقيقة فإن سلطة الأب ما هي إلا مظهر فرديّ لسلطة القبيلة. ورغم مرور مئات السنين بقي المجتمع العربي مجتمعا قبلياً يتكون من وحدات اجتماعية أساسها القرابة التي تتمثل بالعائلة، التي هي جزء من الحمولة فالفخذ فالعشيرة فالقبيلة فاتحاد القبائل الذي يشكل المجتمع بأوسع صوره.

وتتكون الأسرة العربية من عدة عوائل عموما، وهي أسرة ممتدة كبيرة الحجم والتي تشكل السمة الأساسية لبنية العائلة العربية حتى منتصف القرن الماضي وتضم كل المتحدرين من جد ذكر واحد وينصهرون في وحدة واحدة ويحمل جميع أفرادها اسم الجد الأول للأسرة.

وفي الأرياف العربية ترتبط بنية العائلة ارتباطا وثيقا بأسلوب الإنتاج الاقتصادي السائد والعلاقات الاجتماعية التي تشكل الأرض والزراعة ركيزتها الأولى والأساسية، وتعكس بشكل واضح بنية النظام القرابي الذي يقوم على التضامن والتماسك والتعصب العائلي في مواجهة المشاكل والأعباء والصراعات مع العوائل الأخرى ومع الحكومات وغيرها. ولذلك تحتاج العائلة إلى تكثير النسل لرفد الأرض بأيدي عاملة ذكورية كثيرة والزواج المبكر ومن داخل العائلة (ابن العم وابنة العم) وكذلك تعدّد الزوجات التي تفرضها وحدة العمل في الأرض. وهكذا بقيت العائلة العربية الممتدة حتى وقت قصير تشكل وحدة اجتماعية إنتاجية بفعل استمرار الظروف والشروط البنيوية لتطورها حتى نهاية القرن التاسع عشر.

ويلاحظ المرء بقاء مظاهر سلوكية ما تزال تفعل فعلها في إعادة إنتاج العلاقات القرابية، التي تظهر في الميل إلى التقارب السكني في منطقة واحدة أو مدينة واحدة وتوثيق علاقات القرابة بحضور المناسبات العائلية المختلفة وبخاصة في مناسبات الزواج والأعياد والوفيات وغيرها. وما زال الزواج الداخلي يشكل النموذج المفضل لدى كثير من العوائل العربية الممتدة. كما يمتد النظام الأبوي-البطريركي العربي إلى تشكيلات السلطة التي ما زالت تعتمد على النفوذ العائلي، وما زالت التكتلات العائلية والعشائرية تلعب دورا هاما وبارزا في كثير من القرى والأرياف وحتى في كثير من المدن العربية.

النظام الأبوي والمرأة

يقوم حجر الأساس في النظام الأبوي على هيمنة الذكر على الأنثى واستعباد المرأة واضطهادها ونفي وجودها الاجتماعي وذلك لأنه مجتمع أبوي يسيطر فيه الرجل على المرأة لأنها أقل درجة منه ويكوّن ذهنية ذكورية ذات نزعة تسلطية ترفض النقد والحوار وتعاقب كل من يخرج على هذا النظام الأبوي البطريركي.

فمنذ فجر الحضارات العليا الأولى في التاريخ كانت المرأة ضحية المجتمع الأبوي/البطريركي-الذكوري الذي قنن قيما وأعرافا وتقاليد جعلت المرأة أدنى من الرجل درجة، وهو ما جعلها مضطهدة، ومن يضطهدها هو الرجل، مع أن الحياة لا تكتمل إلا بهما.

في الحقيقة فإن سلطة الأب ما هي إلا مظهر فرديّ لسلطة القبيلة. ورغم مرور مئات السنين بقي المجتمع العربي مجتمعا قبلياً يتكون من وحدات اجتماعية أساسها القرابة التي تتمثل بالعائلة

ويأخذ الاضطهاد أشكالا ثلاثة وهي:

أولا- الاضطهاد النوعي الذي يقوم على تفوق الرجل على المرأة وهيمنته عليها من أجل تحقيق مصالحه الخاصة والعامة التي أدت إلى طمس شخصية المرأة والتقليل من أهميتها ودورها الاجتماعي واستلاب شخصيتها في الأخير، مما سبب عدم التكامل والتكافل الاجتماعي بين الجنسين.

ثانيا- الاضطهاد الأبوي-الذكوري، الذي يظهر في هيمنة

الرجل على الأنثى في العائلة والمجتمع والسلطة. ويتم التعبير عن هذه الهيمنة وهذا الاضطهاد بتسلط الذكر على الأنثى والأب على الأم والأولاد، تسلطا لا عقلانيا يوجب خضوعهم وطاعتهم له طاعة عمياء، مثلما يسيطر الولد على البنت حتى لو كانت أكبر منه سنا وأرزن منه عقلا.

ثالثا- الاضطهاد القانوني الذي ينبثق من الاضطهاد الأبوي والذي ينعكس في القوانين الوضعية والعرفية التي تضطهد بدورها المرأة في حقوقها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهو ما يعيق تقدمها ومساواتها مع الرجل في الإنسانية.

والواقع لم يكن اضطهاد المرأة واستلابها بسبب العامل البيولوجي أو الديني أو النفسي، وإنما بسبب العوامل الاجتماعية والطبقية والقيم الذكورية التي نتجت عن مصالح الرجل في الهيمنة عليها والاستحواذ بها وإخضاعها لمشيئته، وهو أساس عدم المساواة بين الجنسين والصراع الأزلي بينهما.

النظام الأبوي والتسلط السياسي

ليس من النادر أن نجد أفراد قبيلة واحدة أو طائفة واحدة أو مدينة واحدة أو منطقة واحدة يسيطرون على السلطة والدولة والنفوذ ويتحكمون في رقاب الناس، كما في أغلب الدول العربية. وهذا دليل على أن السلطة الأبوية ترتكز على العائلة الممتدة، التي هي النمط القرابي السائد، الذي يمتد إلى النظام السياسي الحديث ويستمد شرعيته من كونه نظاما قرابيا أبويا يطرح الحاكم نفسه فيه على أنه «الراعي» و«الأب القائد» وأن جميع أفراد الشعب هم أبناؤه، وهو يخاطب رعاياه بـ«أولادي» وعليهم جميعا واجب تقديم الولاء والطاعة والخضوع له دوما، وفي ذات الوقت ينتظر «الأب القائد» من أبنائه الولاء المطلق له. وهو بهذا يجسد النظام الأبوي-الذكوري المسيطر على المجتمع العربي. والأب الحاكم في الحقيقة هو المستفيد الأول من هذه «الأبوة» التي تساعده على السيطرة على رعيته وإخضاعها لمشيئته واستبداده.

وتدعم النزعة الأبوية من جهة أخرى فكرة الجماعة المتشابهة المطيعة التي تساعد على الخضوع للنظام الاجتماعي والسياسي، مثلما تساعد على تغييب مفهوم المواطن الفرد واستقلاله الفردي عن الجماعة وكذلك تغييب خصوصيته وتذويب شخصيته في الجماعة. وكلما يفقد المرء فرديته واستقلاليته، كلما يشعر بعدم أهميته وضعف مسؤولية، لأن المسؤولية الجماعية تقع على عاتق العائلة والعشيرة والتي تطغى على كل مسؤولية فردية.

إن الشخصية، التي تهتم بالوسائل أكثر من الغايات، ترسخ هيمنة «الراعي» وتمنع الأفراد من إقامة أيّ تعاقد اجتماعي بينهم والتسليم بما هو موجود بحيث تصبح عاجزة ومشلولة ولا تستطيع الرفض وقول «لا». وتقف جميع المؤسسات التقليدية خلف هذا العجز وتدعمه وترشخه.

والحقيقة فإن الحضارة الحديثة تقوم على عقد اجتماعي وعلى مفهوم التخصص وتقسيم العمل الاجتماعي بين الأفراد حيث يوضع الشخص المناسب في المكان المناسب، وهو ما يتعارض مع قيم العائلة والعشيرة والقرابة والطائفة والجيرة وما يشبه ذلك، التي لا تضع للفرد من أهمية سوى كونه واحدا من الجماعة، بعكس الحضارة الحديثة التي تعطي للشخص مكانه المناسب حسب إمكانياته وكفاءته ومقدراته. وهذه الحوافز هي التي مكّنت المجتمعات المتقدمة من التطور والرقي الحضاري.

> **ليس من النادر أن نجد أفراد قبيلة واحدة أو طائفة واحدة أو مدينة واحدة أو منطقة واحدة يسيطرون على السلطة والدولة والنفوذ ويتحكمون في رقاب الناس، كما في أغلب الدول العربية**

إن العلاقة التي تتحكم بين الرئيس والمرؤوس، في العائلة والقبيلة والطائفة والمجتمع والدولة، هي شكل من السيطرة الأبوية الهرمية التي تقرر ثنائية من التسلط والخضوع، ليس بين الفرد والعائلة فحسب، بل بين الحاكم والمحكوم، حيث ما زال الحاكم العربي يستبد برأيه. فهو الخليفة والوالي والأمير والشيخ والرئيس والأب القائد، الذي يصدر الأوامر والنواهي وعلى الرعية والسكان والشعب أن يخضعوا لأوامره ونواهيه ويقولوا دوما: سمعا وطاعة!

هذه العلاقة غير المتكافئة بين الرئيس والمرؤوس لا بد وأن تولّد صراعاً اجتماعياً من شأنه تضخيم الذكورة وتبخيس الأنوثة وتجعل من الولد الأكبر (البكر) رجلا متسلطا حتى على أخته التي تكبره سناً وثقافة. وهي علاقة تسلطية هرمية تنمو في ظل تربية أخلاقية صارمة تعلّم الأفراد الطاعة العمياء، حيث يمثل الأب القوة والسلطة والأم الطاعة والخضوع. وحينما ينمو الولد يقوم بتقليد أبيه وأخذ دوره التسلّطي وتقوم البنت بتقليد أمها وأخذ دورها في الخضوع والانصياع. وينتقل التسلط والخضوع من العائلة إلى المدرسة والشارع والوظيفة والمصنع والمؤسسات الأمنية والعسكرية وحتى إلى أعلى قمة في هرم السلطة. وهي علاقة استبدادية تسلطية قد تؤدي إلى استجابات متعارضة، فهي إما أن تؤدي إلى الخضوع الزائد عن اللزوم للمتسلط، أو النبذ التام لسلطته والتمرد عليه. كما أن هذه العلاقة التسلطية تلغي الحرية مثلما تلغي الحوار والتفاهم في الأسرة وفي المجتمع وكذلك في السلطة، أي تلغي السياسة، من حيث هي فعل حواري بين أفراد مستقلين يتخطى العائلة إلى السلطات الحاكمة التي هي أساسا سلطات عائلية أيضا، تهتم بمصالح العائلة لا بمصالح الشعب والوطن. وهكذا ينتقل الاستبداد والتسلط من العائلة الأبوية إلى السلطة الحاكمة.

كما تقوّي العلاقة التسلطية التنظيم البيروقراطي، الذي يقوم على القمع والطاعة والخضوع ويحوّل الأفراد إلى مجرد آلات بحيث تمسخ شخصياتهم وتغتصب حقوقهم وتمتلخ إنسانيتهم. وبهذا المعنى فإنّ هذا النوع من الاستبداد لا يعني بلوغ الرشد، وإنما اللارشد، الذي لا يحرّر الإنسان، وإنما يقيده بسلاسل من الجهل والخوف والخضوع، بحيث يفقد المرء الثقة بنفسه والاحترام المتبادل مع الآخر وكذلك مع المجتمع. وهكذا يكشف النظام الأبوي الذكوري عن وجهه الاستبدادي القمعي وترسيخه لقوة الموروث التقليدي.

ويرتبط بالنزعة الأبوية الاستبدادية عوائق وتحديات واجهت المسألة السياسية التي ما زالت مطروحة حتى الآن، حيث بقيت الحرية وأزمة الدولة والسلطة دونما حلّ لتحديد العلاقة بين الحاكم والمحكوم وبقيت مجرد أمنية بعيدة عن التحقيق منذ استقلال الدول العربية والسعي لتحقيق الدولة القومية ذات المضمون

حسام بلان

الاجتماعي-السياسي وتأسيس قواعد قانونية ثابتة تقوم أساسا على الفصل بين السلطات والعدالة والمساواة أمام القانون وتحقيق المواطنة الحرة، ومازال العالم العربي يشهد تغيبا شبه كامل لمثل هذه القواعد القانونية والدستورية، بل وانحسارا كبيرا في شرعية السلطة والتفرد بها وبصنع القرار، مما يفسح المجال إلى إعادة إنتاج، بل وترسيخ ما قبل الدولة القومية بمكوناتها الإثنية والقبلية والطائفية وتحول الولاء إليها على حساب الوطن والدولة والهوية.

إن من نتائج «الدولة الأبوية» الاستبدادية والتخلف وقمع الحريات هذه الردة الحضارية التي يعيشها العالم العربي اليوم، التي أنتجت دولا تتسلط بالقوة والبطش على جميع مؤسسات الدولة والمجتمع بأيديولوجيتها الشمولية وتحتكر السلطة للهيمنة على المنظومات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، وكذلك القوى الاجتماعية باسم الأمة والشعب والقانون وكذلك تماهي الرؤساء إلى رموز تأليهية تعلو على المراقبة والمحاسبة، مستخدمة جميع أدوات القوة والقهر لإخضاع الأفراد وإجبارهم على الطاعة والخضوع.

وتشكل العائلة في المجتمعات الأبوية-البطريركية، كما في المجتمعات العربية عموما، بنية أبوية-ذكورية تعمل على بناء شخصية تابعة تميل إلى الخضوع للكبار والإذعان للعائلة وكذلك للسلطة عبر تربية أبوية صارمة تعلّم الأفراد التلقين والخضوع والطاعة العمياء. وحينما ينشأ الأولاد، يقوم الولد بتقليد الأب ومحاكاته وأخذ دوره في التسلط على أخته أولا ثم على عائلته بعد الزواج ثانيا. وتقوم البنت بتقليد الأمّ وأخذ دورها التابع والانصياع إلى أوامر الذكر ونواهيه. وينتقل التسلط من العائلة إلى العشيرة ومنها إلى المدرسة والشارع والدوائر والمصانع وإلى جميع المؤسسات الرسمية وغير الرسمية.

إن الخضوع وعدم مخالفة الأوامر تجعل الفرد ينفذ تلك الأوامر دون أيّ تفكير أو رفض أو احتجاج. وبذلك يكون الطفل المطيع «ولدا طيبا يسمع الكلام دائما». ولكن عندما يكبر الولد المطيع ويتكيّف مع ضرورات المواقف تحدث عنده ردود أفعال متناقضة ويبدأ بتطوير عدوانية مكثفة ضد الأب وضد المعلم وكذلك ضد الموظف والشرطي وغيرهم، كما يضطر، بسبب الخوف والاحترام الزائد للقيم والأعراف، إلى كبت هذه العدوانية، التي من الخطر عليه إظهارها، غير أنها تتحوّل بالتدريج إلى عامل ديناميكي في بناء شخصيته وتكوّن لديه قلقا واضطرابا وتدفعه إلى أن يخضع إلى أكثر من جهة، وفي ذات الوقت، تخلق له تحديات وردود أفعال عدوانية أحيانا موجهة إلى الآخرين وإلى الحياة نفسها بصورة عامة. كما أن ردود الأفعال هذه تؤثر سلبا على شخصيته وتطوّر بمرور الزمن سمات جديدة وتصبح جزءًا من شخصيته.

ومن المعروف أن السلطة الاستبدادية غالبا ما تبحث عن الإنسان الضعيف الخاضع وتحاول تطويع عقله ضمانا لتطويع جسده وتستخدم لذلك آليات مختلفة من بينها قتل البعد العقلاني النقدي وتحريفه وتطوير مسلمات تبريرية، كنظرية المؤامرة والأعداء الجدد وغيرها لخلق مسوّغات تساعد على فرض قيود ومحرمات وعوائق تقيد الفكر وتصب عادات وأنظمة جديدة في قوالب جاهزة في البنية الذهنية تقف سدا منيعا أمام أيّ مقاومة تبديها الفئات الاجتماعية المقهورة، التي تفضي بمرور الوقت إلى تطويع الجسد وإخضاع العقل وإضعاف الإحساس بالمسؤولية، التي تسهل عملية الخضوع.

السلطة الاستبدادية غالبا ما تبحث عن الإنسان الضعيف الخاضع وتحاول تطويع عقله ضمانا لتطويع جسده وتستخدم لذلك آليات مختلفة من بينها قتل البعد العقلاني النقدي وتحريفه

إن الإنسان الضعيف والعاجز أمام القوة الأبوية المتسلطة التي يفرضها الحاكم أو الشرطي أو الشيخ أو المعلم أو الموظف الذي يمتلك صنع القرار إذا لم يستطع التملص من التسلط فليس أمامه سوى الرضوخ وبذلك يفقد السيطرة على مصيره ومستقبله. وبدلا من المقاومة والرفض يقوم بسلوكيات تعويضية كالتزلف والاستسلام والمبالغة في احترام المتسلط وتبجيله، اتقاء لشره من جهة، والطمع في رضاه من جهة ثانية، والأمل في العيش بسلام لأنه لا يستطيع الرفض والتمرد والمجابهة من جهة ثالثة. وفي هذه الحالة تنعدم علاقة التكافؤ لتحل محلها علاقة التشيؤ، وذلك لعدم وجود اعتراف بالأنا كقيمة إنسانية. وهكذا تتطور علاقة جديدة ومن نوع آخر حيث يصبح «الآخر هو الجحيم». وكلما تتضخم ذات المتسلط تفقد ذات العاجز أهميتها واعتبارها وفاعليتها حتى لتكاد تفقد إنسانيتها مثلما تفقد الإحساس بمعاناة الآخرين والتعاطف معهم وكذلك تزداد المخاوف من الآخر والحاجة إلى الأمن والطمأنينة ويصبح الإنسان نهبا للقلق واللامبالاة، بحيث ينطبق عليه قول المتنبي «مَنْ يَهُنْ يَسْهُلِ الهَوَانُ عَلَيهِ/ما لجُرْحٍ بمَيّتٍ إيلامُ».

كاتب من العراق مقيم في لندن

إلياس أيوب

تجديد الدفاع عن شريعة الغاب

أحمد برقاوي

ما الذي يفعله عربي يرى كل هذه الفوضى والخراب والاستبداد في عالمه الكبير والصغير ويصرخ بأعلى صوته خلاصا ونجاة مما هو فيه ولا أحد يستمع إلى ندائه أو مطالبه أو يحس بوجعه؟

ماذا نفعل ونحن نرى هذا الخراب الذي أسست له الدكتاتوريات العسكرية الأمنية المتخلفة والدمار الذي ألحقته بالأوطان، ماذا نقول عن تحطيم القيم الذي يتسع ويتسع إلى الحد الذي ليس بمقدور عقل سليم أن يتصوره؟

أيها العرب العاربة والمستعربة والغريبة والمغاربة عودوا إلى شريعة الغاب أولاً، أجل نريد عالماً عربياً تسود فيه شريعة الغاب. أجل، شريعة الغاب، لا يستغربنّ أحد دعوتنا هذه. وتسألون لماذا؟ أنا سأجيبكم.

الأهم وقبل كل شيء هو أن شريعة الغاب هي شريعة، أي عالم له قوانينه الطبيعية. وعالم بقوانين الطبيعة يجري على الناس وينظم حياتهم خير من عالم بلا أيّ قانون، ولهذا أريد شريعة الغاب وأدعو إليها شريعة في بلاد العرب، البلاد التي لا شريعة طبيعية فيها أو مدنية.

في شريعة الغاب الغابة مكان للجميع، وكل حيوانات الغابة حرة في التجوال والرعي والتنقل. فلا جوازات سفر ولا حدود ولا هم يحزنون في أنحاء الغابة.

في شريعة الغاب الملكية تقوم وفق مبدأ لكل حسب حاجته، إذا شبع أحد الحيوانات الآكلة اللحوم يرتاح ولا يطلب المزيد، وهناك اعتراف بحق آكلة اللحوم بالافتراس، ولكن حسب الحاجة، وليس افتراس أحد الوحوش لكل حيوانات الغابة. نريد وطناً عربياً يسوده هذا القانون الجميل الافتراس من أجل البقاء.

شريعة الغاب لا تسمح لأحدٍ أن يلبس ثوب أحدٍ ويحتل مكان أحد. فحمار الوحش رغم جماله لا يسعى لأن يكون ملك الغابة، ولا يحمله ملك الغابة على الخضوع له صاغراً، ولا يحمل أحداً على أن يركبه. أو أن يستغله لأعمال مرهقة. في الغابة كل شيء حقيقي، فالأسد أسد حقيقي وليس في الغابة غنمة أعلنت نفسها أسداً. وما من دجاجة لعبت دور الثعلب، وما من جرذ يتنمر على نمر.

يكمن جمال شريعة الغاب في أن الحيوانات من فصيلة واحدة تتشاجر ولا يقتل أحدها الآخر في الغالب، كما لا يمثل أحد بجثة الآخر ولا يحقد أحد على أحد. نريد شريعة تسود في عالم العرب على هذا النحو من التسامح.

شريعة الغاب شريعة تسمح لكل حيوانات الغابة أن تمارس حياتها بحرية دون قمع ومنع وعسس وسجون ورجم، إن عالمها عالم الحرية المستند إلى قواعد اللعبة الطبيعية.

شريعة الغاب شريعة حضور الاختلاف والاعتراف بالاختلاف، تنوع هائل لأصناف الحيوانات، لا يفرض صنف على الآخرين أن يكون مثله في السلوك. فلا تطالب الزرافة من الذئاب أن تسلك سلوكها.

في شريعة الغاب يسود مبدأ القوة، فالقويّ يأكل الضعيف كي يعيش، ولا يمكن لكائن صغير ضعيف أن يخيف كائناً قوياً كبيراً. فالفأر لا يخيف الفيل. والفيل لا يتوسل رضا الفأر والصراع صراع بقاء والبقاء للأصلح والأذكى. وداخل كل صنف من أصناف الحيوانات قوانين تحكم العلاقات بينهم.

شريعة الغاب تحرّم على أيّ نوع من أنواع الحيوان تدمير الغابة، بل على العكس جميع الحيوانات تحرس الغابة من الزوال والاندثار وتحمي تجددها الدائم بشكل عفوي وتلقائي، وإلا لما ظلّ حيوان على قيد الحياة.

في الغابة جميع الحيوانات متساوية بحق اللعب والراحة والمتعة كل فصيلة وفق ما ترتئي من ممارسة حياة اللهو. فحرية المتعة في شريعة الغاب مصانة وفق أعراف وقيم سنّتها الطبيعة وحدها.

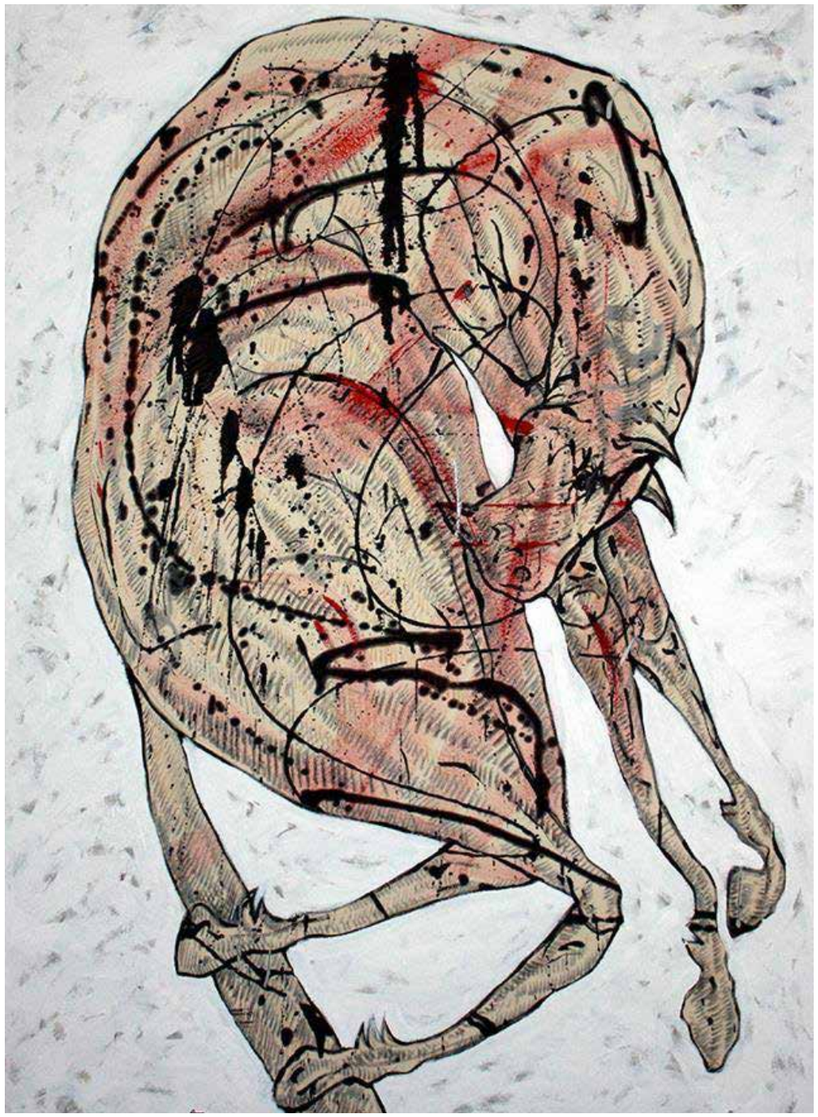
أجل يا سادة يا كرام أنا أدعوا إلى شريعة الغاب أن تسود في عالم العرب في هذه اللحظة من التاريخ.

لأنك لو سألت ما الشريعة التي تسود عالم العرب، لجاءك الجواب لا شريعة في عالم العرب.

ففي عالم العرب الفأر يختال مزهواً أمام النسر، والنسر يجلس في عشه خائفاً من غدر الضب، الوطاويط تتربع على عروش هنا وعروش هناك وأسراب النحل تمضي عمرها خادمة لها. الحمير تسوّر مكاناً لها وتقول للجميع هذا المكان لي، وتهرع الثعالب لتتحلّق حول الحمير ولتدبج لها قصائد المديح بصوتها العذب. الذئاب تموت من شدة القهر وهي ترى الأرانب تتصدر عرش الغابة.

في العالم العقلي انتقل الإنسان من شريعة الغاب الطبيعية إلى الشريعة المدنية لتجاوز مثالب شريعة الغاب وأخطارها، أما عالم العرب اللاعقلي الاستبدادي، عالم القهر والخنوع فقد حطموا شريعة الغاب وعادوا إلى ما هو أدنى منها بكثير. فالعودة إلى شريعة الغاب مرحلة للعودة إلى الشريعة المدنية، فالانتقال من شريعة طبيعية إلى شريعة مدنية أسهل من الانتقال من مرحلة ما قبل الشريعة إلى الشريعة. المستبدون الصغار جداً أعادونا إلى ما قبل شريعة الغاب، والطائفيون الأسافل يحاربون كي نبقى فيما قبل القانون الطبيعي، والرايات السوداء والصفراء تدمر روح الحياة، أترانا بعد هذا نلام إذ ندعو إلى شريعة الغاب.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات



عمر إبراهيم

الفكر التوفيقي والخِيَار الثالث

تَحالفُ سوادَين: إلكتروني حَديث وبطرياركي تكلُّسي

عبد الرَّحمن بسيسو

إزاء كُلِّ واقع قائم يعجزُ النَّاسُ عن تغييره، ثمَّة، دائماً وباستمرار، ثلاثةُ خيارات مبذولةٌ أمام النَّاس ليختاروا أيَّ نهج يسلكون، وعلى أيِّ طريقٍ يسيرونَ، وإلى أيِّ هدفٍ أو غاية يقصدون. وقد سبق لي أنْ أوضحتُ، في مقال سابق فحوى الرأي الذي كُنتُ قد بلورته لنفسي إزاء كلا الخيارين الأولين القائمين، مبتدءاً وخبراً ومُفتتحاً وخاتمة، على مبدأ «تسليم مفاتيح المصائر» لقوى غيبيَّة لا تمتُّ للوعي الإنسانيِّ الذي يعي نفسه ويُدرك واقعه بصلة، أو لقوى غريبة لا تمتُّ للواقع القائم، المُراد تغييره، بأيِّ صلةٍ أو علاقة تُلزِمُهَا بالسَّعي، مع رافضيه من النَّاس، صوبَ تغييره.

من ليس له صِلَةَ تجذُّرٍ في أرضٍ وثقافة، ومَنْ لا يكتنزُ وجدانهُ رسالة وجود إنسانيٍّ حقٍّ ومُنير، ومَنْ لا يتوافرُ على أدنى انتماء إلى أهلٍ أو شعبٍ أو أُمَّة، ومَنْ ليس مسكوناً بوطنٍ يُعَمِّرهُ، ويُضيءُ رحابه بأنوار المعرفة والإبداع الإنسانيِّ والجهد الخلَّاق والعمل الدَّؤوب، ومَنْ لا تَعْمُرُ وجْدَانَهُ قيمُ الإنسانيَّة وخلاصاتُ ماهيتها وأنوار جوهرها العميق، ليس هو، ولن يكون هُوَ، مَنْ يتأهَّبُ، أو يَسعى لأنْ يُهيِّءَ نفسهُ، للتَّفكيرِ، ولو للحظةٍ، في تغيير الواقع القاتم القائم في المجتمع الذي يُمَارسُ فيه، مع آخريه من الكائنات البشريَّة القاطنة هذا المجتمع، نوعاً من الوجود البهيميِّ الذي هو بمثابة وجودٍ إنسانيٍّ مُؤجَّل!

وهؤلاء هُم، فيما أحسبُ، أصحابُ كلا الخيارين الموضَّحين في الفقرة الأولى، وهُم أتباغ أصحابهما ومن تبعهم حتَّى آخر سلالة الأتباع والتَّابعين والمأجورين والكائنات الهجينيَّة الشَّوهاء!

أمَّا الخيار الثالث الذي يقعُ، وفق التَّصور التَّوفيقيِّ التَّلفيقيِّ، بين خياريِّ «تسليم مفاتيح المصائر» المذكورين أعلاهُ، فإنَّه يتجسَّدُ، فيما أتصورهُ الآن وأنا جالسٌ لأكتب، بمشهد كاريكاتوري هزلي يتبدَّى فيه المجتمعُ أو الشَّعبُ أو الأُمَّةُ، في تلازمٍ مع الكيان السياسي الذي يُمثِّل أيَّاً منها منفرداً بنفسه أو مع الكيان الذي يمثله مُجْتَمِعاً مع غيره من المجتمعات والشُّعوب وفق صيغة توافقية تلفيقيَّة وُضِعَت لهم، أو فُرِضَت عليهم من قبل غيرهم، أو جرى ارتجالها من قبلهم جميعاً، كأُمَمٍ أو شعوبٍ أو أقوامٍ أو عَشَائِرَ وقَبَائِل، في صورة كائن هو أقرب ما يكون إلى كائنٍ هجينيٍّ غريبِ الهيئةِ والسِّمات؛ كائنٍ يتباين حجمه بتباين الجهة التي يُمَثِّلُها، وتتأسَّس غرائبيتهُ إمَّا على كونه قد ألغى عقلَهُ الإنسانيَّ الحيَّ إلغاءً تامَّاً، أو أضْمَرَهُ إذْ جمَّد حيويتَهُ لقِلَّةِ استخدامه إيَّاهُ، أو على كونه قد استسلمَ، بخنوعٍ مُذلٍّ، لمن أجرى له عملية مسح دماغ استوجبت حذفَ جميع محفوظات عقله، ومكوناته، وملكاته الفطرية، فأطفأت أنوارهُ، أو حجَّرته أو قلَّصت مدار إعماله إذْ قصرتهُ على حيِّز استهلاكيٍّ مفتوح على تمدُّدٍ لا يُفارق طبيعتَهُ الاستهلاكيَّةَ البهيميَّةَ النَّهمة!

هكذا يُذْعِنُ هذا الكائنُ الاستهلاكيُّ الهجينيُّ لمن يتقصَّدُ تزويدهُ بعقل إلكترونيٍّ استهلاكيٍّ حديثٍ، صَلدٍ ومُمَغْنَطٍ، أو بعقلٍ تَكَلُّسيٍّ غيبيٍّ قَديمٍ، حجريٍّ ومُغْلَقٍ؛ عَقلٍ يتمَّ تنزيلهُ بمفرده، أو عقلين يتمُّ تَنْزِيلُهُمَا، معاً، وفق آلية تتيح تجاوبهما، وتؤسِّس إمكانيَّةَ استمرار تبادلِ الأدوار، أو توزيعها، بينهما، في سياق تحالف سَوادين: إلكتروني حديث وتكلُّسيٍّ قديم.

وبطبيعة الحال والغاية، فإنَّ عمليَّة تنزيل هذا العقل المُفرد، أو هذا العقل المُركَّب، توفيقاً وتلفيقاً، من تحالف سوادين، لن تقعَ إلا في معدة هذا الكائن، وذلك مع الحرص على قصر ممكنات تواصله مع أعضاء هيكله الأخرى على الأعضاء التي تتمركزُ فيها بُؤر تحفيز غرائزه، أو إخمادها، كُلَّما اقتضت حاجة مزوِّديه بهذا العقل، أو ذاك، تحفيز أي منها، أو عددٍ منها، أو تحفيزها جميعاً، أو إخماد أيٍّ منها، أو عددٍ منها، أو إخمادها جميعاً، وذلك في مواقيت مُعيَّنة، وأماكن مُحَدَّدة، ولأمداء زمنيَّة محسوبة بدقَّةٍ تُحدِّدها مقتضيات الضَّرورة والحاجة، ودائماً، حسب التَّخطيط المُسْبَق، والغايات المرجوَّة، ومقتضى واقع الحال.

وبالطَّبع، فإنَّ التَّجلي الأبرز لهذا الخيار الثالث، إنما يتجسَّدُ في عقلٍ يتركَّب، توفيقاً وتلفيقاً، من عناصر متغايرة يتمُّ التقاطها من بين العناصر المكوِّنة لكلا العقلين المُعْتِمَينِ المُشار إليهما؛ أي العقل الإلكتروني الحديث الموسوم بالصَّلادة الاستهلاكيَّة

معتز الإمام

والتَّمغنط، والعقل التَّكلُّسي القديم الموسوم بالظَّلاميَّة التَّحَجُّرية والانغلاق، وذلك على عجلٍ، وبلا أدنى تأمُّل أو تفكُّرٍ أو تمحيص تُوجِبُهُ فطرة العقل الإنسانيِّ وأنواره التي نعرفها، وبمفارقة تامَّة للواقع القاتم القائم مقرونةً بمجافاة مُطلقة لفكرة السَّعي إلى تغييره، وذلك في نطاق سعيٍّ توحُشيٍّ محموم لتأبيد تحالف الظَّلمة والاستبداد والاستعمار والفساد والجشع المُفضي إلى أخذ الإنسانيَّة إلى كُلِّ ما يُناقضُ حقيقتها!.

وهنا تتبدَّى حقيقة ما كان قد سُمِّيَ من قبل الأعم الأغلب من «مُفكِّرينا»، وربما على سبيل التَّجاوز أو التساهل الاستخفافيِّ الذي يصلُ الخطأ بالخطيئة، بـ «الفكر التَّوفيقي»، إذْ لا يُمكنني تصوُّر أنْ يكونَ الفكرُ الحقيقيُّ؛ أي الفكرُ النَّاجمُ عن تفكيرٍ جدِّيٍّ وجذريٍّ مُؤَصَّلٍ، فكراً توفيقاً تلفيقيَّاً على هذا النَّحو الذي نُعاينه ونُعاني عقابيلهُ في واقعنا العربي، وما ذلك إلا لأنَّ التَّوفيق التَّلفيقيَّ بين الأفكار المتناقضة، والأوضاع المتعارضة، والحالات المتباينة، والرؤى المتصارعة، ذاك القائم على جمعها، تعسُّفاً، وهي في حالة انكباحٍ تامٍّ عن أيِّ قدر من التفاعل الخلَّاق، في إطار هيكلٍ تَصَوُّريٍّ مُرتجلٍ وفارغ، ليس إلا تزييفاً للفكرِ يُخرجهُ عن معناهُ، ويُحيلهُ، عبر التَّصورات التَّخييلية التي تُجافي فطرةَ العقل وتناقضُ معاييرَ التَّفكير الحق، إلى «أيديولوجيا عمياء» تتقصَّدُ تغطية الواقع القائم، أيَّاً ما كانَ حالُ هذا الواقع أو لونهُ أو كانت درجةُ قتامته، بقناع زائف يتأسَّسُ، في كُلِّ وضعٍ مماثلٍ وحال، على تجاهل حقائق الواقع المعنِيِّ بغية تأبيد حضوره عبر إلغاء العقلِ وإسكات صوته، وصمِّ أُذُنيه، وإطفاءِ أنواره!

وبطبيعة الحال، فإنَّ إلغاء العقل عبر استبدال «عقل توفيقيٍّ تلفيقيٍّ مُركَّبٍ: على نحوٍ اعتباطيٍّ كهذا الذي أشرنا إليه للتَّو به، أو عبر إبداله بـ»عقلٍ استهلاكيٍّ غرائزي مُصَنَّعٍ»، سواءٌ أكانَ هذا العقلُ إلكترونياً مُصنَّعاً في أزمنة الإمبريالية وما بعدها، وهي الأزمنة المتلازمةُ،

توافقاً أو تعارضاً أو مراوحةً مُلتبسة بين توافق وتعارض، مع أزمنة الحداثة وما بعدها، أم كان تَكلُّسياً تمَّ قطعُهُ على عجلٍ، وبلا نحتٍ أو تقشير، من جدران ديناميس كُهوفِ أزمنة تعود إلى عُصور ما قبل انبثاق زمن الإنسان العاقل، أو إلى عُصور تاريخيَّة مُظلمة تتصوَّرُ «الأيديولوجيا العمياءُ»، وتُروِّجُ، أنَّها كانت مفعمة بـ«النُّور الإلهي» أو بـ«البهاء الأبويِّ» المستمدِّ من «روح الله»! أو من أقبية أزمنة يُتصوَّرُ، ببلاهةِ مُنقطعةِ النَّظير، أنها تُجلِّي أقصى درجات الرُّقي الحضاري والكمال الإنساني، فيما هي لا تعكسُ على مرايا العالم إلا عتمتها الحالكة السَّوداء وصلادة جدرانها المُتكلِّسة التي حَفَرتْ عليها أظلافُ وحوش كاسرةٍ «شَرائعَ غاب»، و«أيديولوجيات عنصريَّة ظلاميَّة»، و«تصوُّرات أسطوريَّة تتسلحُ بإلهٍ حاقدٍ وسيف»، كُلُّ ذلك وغيره مما يُماثله، سوف لن يُفضي إلى شيء سوى حال تُشبِهُ الحال، أو تتطابق تماماً مع الحال التي عليها حال العرب المستهدفين بالإبادة، ومجتمعات بلادهم المستهدفة بالتَّحوُّل الكُلِّي إلى «أسواق استهلاكيَّة مفتوحة» و«مزارع تفريخ» لا تُفرِّخ غير كائنات هجينيَّة ذات أفواه بهيميَّة لا تشبعُ ولا ترتوي، وكياناتهم السياسية التي يُرادُ لها أنْ تظلَّ محضَ «هياكل فارغة» تحكم النَّاس بخوائها المسكون بزيف القداسة وهشاشة البَلَهِ الأعمى، وبأنظمة التحريم والاستبداد والتَّبعيَّة المُطلقة والعنف الوحشيِّ والمنع والقمع، وهو حالُ العرب في زمننا هذا الذي يمتدُّ ويتطاولُ في الزَّمن الأفقي المتمدِّد على محافَّات الشُّكون المُهلك، والوجود المُؤجَّل، منذُ يربو على ألف عامٍ وعام.

ولأنَّ شروطاً موضوعيَّة وذاتيَّة تتلبَّس طابعَ الجبر والاختيار، أو الضَّرورة والحرية، في جلاء ساطعٍ أو في مُراوغة بادية أو في التباسٍ وغموضٍ، قد حتَّمت وُضْعَه في خضم التَّجلِّي الأبرز لهذا الخيار الثالث، يَجِدُ هذا الكائنُ الهجينيُّ نفسهُ واقفاً على مسافة مُعيَّنة تتفاوت أمداؤها، قُرباً أو بُعداً، من كلا الخيارين اللَّذين يُشيران إلى واقعين قائمين، «هُنا» و«هُناك»، يُحتملُ وجودهما على مُستوى التَّصوُّر الذي نُحاولُ التقاطهُ لمقاربة تمظهراتهما المتنوِّعة في مدارات الواقع الفعلي القائم في بلاد العرب (أي هُنا)، وفي مجالات الأنشطة الإنسانيَّة وحقولها المتنوِّعة، الاقتصادية والاجتماعيَّة والسياسيَّة والثقافيَّة والفكريَّة والفنيَّة والإبداعيَّة، وغيرها وغيرها من المجالات والحقول التي يُفترضُ أنَّها هي مجالات الأنشطة الإنسانيَّة وحقولها الحيويَّة التي تبني المجتمعات الإنسانية، وتشكِّل مدارات وجودها في الوجود، وتجعلها تنخرطُ في صيرورة دائمة تحملها صوب مُستقبلٍ مفتوح على مستقبل مفتوح لا يأتي إلا من المستقبل.

كاتب من فلسطين مقيم في براتشسلافا

شادي أبو سعدة

الثقافة الرسميّة والثّقافة المضادّة

تونس ماضيا وحاضرا

حسّونة مصباحي

منذ آنهيار نظام بن علي مطلع عام 2011،كثر الحديث في وسائل الأعلام بمختلف أنواعها وأيضا في النّدوات التي تنتظم هنا وهناك أو في الملتقيات أو النّوادي عن أوضاع الثّقافة التّونسية منذ الإستقلال وحتى هذه السّاعة. وثمّة كثيرون لا يتردّدون في القول بإنّ بلادنا عاشت على مدى عقود طويلة «تصحّرا ثقافيّا» وعلى جميع المستويات.

لذا لا بدّ من العمل على إعادة الاعتبار للثّقافة والمثقّفين من أجل مستقبل أفضل لبلادنا التي تعيش وضعا جديدا يتميّز بالحريّة واحترام الرأي الآخر وبعدّة عوامل إيجابيّة أخرى تتيح انبعاث ثورة ثقافيّة بالمعنى الحقيقيّ للكلمة. غير أن هذا التّشخيص يظلّ مُسطّحا، مُخفيا لحقائق مهمّة يتوجّب التّوقّف عندها لكي تكون الصّورة واضحة وجليّة. لكن قبل أن أتقدّم بتشخيصي للثقافة في تونس في ماضيها وحاضرها، أودّ أن أشير إلى أن القمع والاضطهاد والتّسلّط والاستبداد وما ينجرّ عن كل هذا لم يعطّل الإبداع والخلق الفنّي بل كان مشجّعا لهما في جميع الأزمنة والعصور، وفي كلّ المجتمعات بطريقة غير مباشرة. والأمثلة على ذلك كثيرة. غير أنّنا سنقتصر على العصر الحديث. ففي روسيا، قبل اندلاع الثّورة البلشفيّة، لم يمنع الطّغيان القيصري من ظهور أعمال عظيمة في الرّواية والفلسفة والشّعر، وفي غير ذلك من أنواع الفنون والآداب. وتلك الأعمال التي أبدعها كتّاب وشعراء ومفكرون من أمثال تولستوي وغوغول ودستويفسكي وتورغينييف وتشيكوف وبوشكين وبارداييف ومكسيم غوركي، وغيرهم، فتحت عيون الرّوس على واقعهم المرير لتدفعهم في ما بعد إلى الثورة على النظام الظّالم والإطاحة به. وقد ظنّ الكثيرون أن وضع الثقافة سيكون أفضل بعد الثّورة غير أن الأحداث سرعان ما أثبت أنهم كانوا واهمين. فباسم الثّورة، وباسم البروليتاريا، وباسم المبادئ الماركسيّة-اللينينية شرع زعماء الحزب البلشفي في ملاحقة المثقفين والمبدعين والفنّانين مُصدرين الأوامر والقوانين لتكميم الأفواه المحتجّة والغاضبة. ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ بل إن ستالين أرسل إلى المشانق وإلى المحتشدات الرّهيبة في سيبيريا، المئات من المثقفين والمبدعين اللامعين ليقضي أغلبهم هناك قهرا وجوعا، أو ليموتوا ببطء أمام أعين حرّاسهم الأشدّاء. وأمّا الذين أشادوا بالثورة في بداياتها ومجّدوها في قصائدهم وفي أعمالهم قبل أن ينتبهوا إلى الفظائع التي انجرت عنها، فقد فضّلوا الانتحار. وهذا ما فعله إسينين ومایاكوفسكي على سبيل المثال لا الحصر. وثمّة آخرون فرّوا إلى المنافي ليعيشوا مراراتها مثل نابوكوف الذي سيجد نفسه منجذبا في ما بعد للكتابة باللغة الإنكليزيّة. وأمّا بوريس باسترناك فقد اختار البقاء في بلاده ليعيش الغربة الدّاخليّة المرّة والعصيبة. وعندما أصدر روايته الشّهيرة "الدّكتور جيفاكو"، التي أدان فيها العنف والتطرّف في الثورة البلشفيّة، شنّ عليه الحزب الشيوعي الحاكم حملة شعواء متّهما إيّاه بـ"الخيانة الوطنيّة" وبـ"العمالة للغرب الرّأسمالي".

لذلك يمكن القول إن التصحّر الثّقافي بدأ في روسيا بعد الثورة. بل إن هذه الثورة وضعت حدّا لحركة ثقافيّة وفنّية وفكريّة وإبداعيّة عظيمة لم تشهدها روسيا قبل ذلك. وهذا ما حدث في أغلب البلدان التي شهدت ثورات مثل الصّين وكوبا وفيتنام. وفي بلد عربيّ مثل مصر، كان وضع الثقافة في العهد الملكي يتميّز بإيجابيّات كثيرة. ورغم العراقيل والمضايقات وسلطة الرّقابة، تمكّن المثقّفون والفنّانون والمفكّرون من إبداع وإنتاج أعمال عظيمة جعلت من القاهرة في ذلك الوقت عاصمة للثقافة العربيّة الجديدة بامتياز. فلمّا تمّت الإطاحة بالنّظام الملكي، بدأ الوضع الثقافي يتعفّن، ويشهد هبوطا واضحا على جميع المستويات. ويعود ذلك إلى الرّقابة الشديدة التي سلّطها عبدالنّاصر على الإنتاج الأدبي والفكري، وإلى قمعه للمثقفين المعارضين لنظامه. وهكذا راح البؤس الثقافي يزداد تفاقما يوما بعد آخر ا ليؤدّي إلى هذا الوضع المزري الذي تعيشه بلاد النّيل راهنا حيث انتشرت ثقافة الموت وعذاب القبر والفتاوي الصّفراء..

أعود إلى تونس لأقول بأن تاريخنا المعاصر يكشف لنا أنّ الفترات المضيئة في ثقافتنا كانت دائما وأبدا مرتبطة بالأوقات التي يحتدّ

محمد عرابي

فيها الصّراع بين القديم والجديد، وفيها يتجلّى الطّموح من أجل التّحديث والإصلاح. ففي مطلع القرن العشرين، أي عندما أخذت الحركة الإصلاحيّة الحداثيّة تستعيد حيويّتها، وتسترد أنفاسها القويّة بعد الضّربة القاسية التي أصابتها في أواخر العقد الثّالث من القرن التّاسع عشر، أي إثر سقوط حكومة خيرالدّين باشا، أصدر الشّيخ عبدالعزيز الثعالبي الذي كان شابّا في ذلك الوقت، كتابه الشّهير "روح التّحرّر في القرآن". وفي هذا الكتاب نحن نجد أنفسنا أمام أطروحات جريئة وأفكار تقدّميّة لم يتورّع أحد من قبل على طرحها أو على الجهر بها لا في تونس ولا في العالم الإسلامي برمّته!

فقد تطرّق العالم الشابّ الذي كان منبهرا إلى حدّ بعيد بحركة النّهضة العربيّة التي انطلقت في أواسط القرن التّاسع عشر، إلى العديد من القضايا السّاخنة في عصره والتي لا تزال على هذه الصّورة إلى يوم النّاس هذا، مثل قضية التّسامح والحجاب وحرّية المرأة وفصل الدّين عن الدّولة والانفتاح على الغرب، وإلى غير ذلك من القضايا.

وما يمكننا أن نستخلصه من هذا الكتاب هو أن صاحبه دعا إلى ضرورة جعل القرآن دستورا دفاعا عن التّحرّر والتّقدّم والرّقيّ، مهيبا بالعلماء المسلمين للعمل على تنوير مجتمعاتهم لكي تتمكّن من الخروج من عصور الانحطاط والتّخلّف والقهر. وقد أثار كتاب "روح التّحرّر في القرآن" جدلا واسعا في أوساط النّخبة التّونسيّة بجميع فصائلها وتيّاراتها. وكان من الطبيعيّ أن يجد الفصيل المتطلّع للتحرّر والتّجديد من النّخبة التّونسيّة في الكتاب ما يدعم مواقفه وآراءه وطموحاته.

أمّا الأوساط المحافظة فقد شنّت عليه حملة ضارية متّهمة صاحبه بالكفر والإلحاد، وبالدّوس على الإسلام ومقوّماته. بل وطالبت هذه الأوساط التي لم تستنكر أبدا المظالم المسلّطة على الشّعب من قبل الاستعمار الفرنسي بتطبيق الحدّ عليه. غير أن الشّيخ الثّعالبي واجه هذه الهجمة الشّرسة بشجاعة، ورباطة جأش رادّا على خصومه بالحجّة وبالدّليل. وقد أحدث كتاب "روح التحرّر في القرآن" تأثيرا قويّا في النّخبة التّونسيّة الصّاعدة مكسبا إياها أسلحة فكريّة جديدة وناجعة لمواجهة الأوساط المحافظة والمتعصّبة الرّافضة للتّقدّم والرّقي.

بعد الحرب الكونيّة الثّانية سوف تتجدّد المعركة بين المناصرين للتقدّم والتّحديث، والرّافضين لهما، لتشمل في هذه المرّة مجالات أخرى غير مجال الدّين والفقه وما يتّصل بهما. فقد برزت للوجود أجيال شابّة طموحة ومتعطّشة للمعارف الحديثة ولثقافة تعكس العصر وتتفاعل مع التحوّلات التي كان يشهدها المجتمع خصوصا في المدن الكبيرة.

وكان واضحا أن هذه الأجيال الجديدة تتطلّع إلى الغرب للتّسلّح بالوسائل الممكنة لمواجهة المرحلة الجديدة بكلّ متطلّباتها. وفي هذه الفترة ولد في تونس تيّار فكريّ جديد أعني بذلك الفكر الاجتماعي متجسدا في الطّاهر الحدّاد. ورغم أنّ هذا الأخير كان من طلبة جامع الزّيتونة، فإنه انجذب مبكّرا إلى الأفكار التحرّريّة والإصلاحية ليدافع عنها في ما بعد بشراسة وبإيمان عميق. ومن المؤكد أن ذلك كان عائدا إلى تأثره بحركة النّهضة وبما ورد في كتاب "روح التّحرّر في القرآن". كما كان عائدا للتأثيرات التي أحدثها فيه صديقه محمّد علي الحامّي الذي أقام في برلين قرابة السّتة أعوام عاد منها بتجربة فكرية وسياسيّة في غاية الأهمّية ليؤسّس اعتمادا عليها أوّل اتّحاد للنقّابات في بلادنا. وبفضله هو الذي عاش عن كثب وقائع اغتيال روزا لوكسمبورغ المناضلة الاشتراكية الفذّة، أصبح الطّاهر الحدّاد نصيرا للعمّال، وعنهم وعن أوضاعهم سيكتب. كما سيكتب عن طوافه مع محمد علي الحامّي عبر البلاد من شمالها إلى شرقها لبعث نواتات نقابيّة.

بعد الضّربة القاسية التي وجّهتها السلطات الاستعمارية

للحركة العمّاليّة الفتيّة عام 1925، انشغل الطّاهر الحدّاد بقضيّة لا تقلّ خطورة وأهمّيّة عن قضيّة العمال، أعني بذلك قضيّة المرأة. وفي كتابه «امرأتنا في الشّريعة والمجتمع» نجده يناصر تحرّرها من التّقاليد البالية، ومن كلّ ما يمنعها من المشاركة الفعليّة في بناء وتقدّم المجتمع الجديد الذي إليه يطمح التونسيّون. وفي هذه المرّة كانت ردّة فعل الأوساط المحافظة عنيفة وقاسية إلى أبعد الحدود. فبالإضافة إلى تهم الإلحاد والكفر والتّعدّي على الدّين، حرّض المتزمّتون العامّة والرّعاع على الاعتداء بالضّرب على صاحب الكتاب المذكور، بل على قتله كعدوّ للإسلام والمسلمين. وبسبب المظالم التي تعرّض لها والإهانات المشينة التي كان ضحيّتها، مات الطّاهر الحدّاد كمدا وقهرا وهو في السّادسة والثلاثين من عمره.

إلى جانب الفكر الاجتماعي ظهرت تيّارات في المجال الأدبيّ يدعو أتباعها إلى التّجديد وإلى الثّورة على القديم. وكان أبو القاسم الشابّي أول من انتقل بالشعر التونسي الذي كان يعاني إلى حدّ ذلك الوقت من الابتذال والسطحيّة والرّكاكة، إلى الحداثة بالمفهوم الحقيقي للكلمة. ورغم أنه كان "يطير بجناح واحد" كما كان يحبّ أن يقول للإشارة إلى جهله باللغات الأجنبيّة، فإنّه تمكّن بفضل صديقه محمّد الحليوي من الإلمام بجوانب مهمّة من الشعر الأوروبيّ، وتحديدا الجانب الرّومانسيّ منه. وهذا ما يبرز في ديوانه "أغاني الحياة" وأيضا في كتابه النّظري البديع "الخيال الشّعريّ عند العرب". وقد تلقّت الأوساط الأدبيّة المحافظة الرّؤية الشعريّة الجديدة للشابّي وكأنّها صفعة، أو كأنّها دعوة للتّمرّد عليها، وعلى مفاهيمها للأدب والحياة. لذا تصدّت لها بعنف، وحاربتها بشدّة، مجبرة صاحبها على الهجرة بقصائده إلى مجلّة "أبولو" المصريّة التي كانت في ذلك الوقت منبرا للحركة الرومانسيّة في المشرق العربي.

ولم تكتف تلك الأوساط بذلك، بل لجأت إلى الدين لتكفير الشابّي الذي كان يعاني منذ الطفولة من مرض القلب ليزداد وضعه الصّحّيّ سوءا فيموت وهو في الخامسة والعشرين من عمره.

ولم يقتصر الشابي على الدّعوة إلى تجديد الشعر، بل دعا إلى ضرورة تحرير المجتمع من مخلّفات عصور الظّلام والانحطاط حتى لا يكون الشّعب مجرّد "جذوع خاوية". ومثل كلّ الرّومانسيّين الثوريّين كان الشابّي يرى أنه ليس بإمكان المجتمع أن يكون حيّا وجديرا بأن يكون له مكان تحت الشّمس، إلا بثورة ثقافيّة توقظه من التّحنّط ومن الكساد والخنوع.

وفي هذه الفترة الغنيّة بمختلف التّجارب، أي فترة ما بين الحربين، لمع في المشهد الثّقافي التّونسي تيّار أدبيّ آخر والمتمثّل في ما أصبحوا يسمّون بـ"جماعة تحت السّور". و"تحت السّور" هو اسم المقهى الذي كانت ترتاده هذه الجماعة والواقع في حيّ باب سويقة الشّعبيّ. والواضح أن هذه الجماعة التي تنتمي إلى أوساط فقيرة أو متوسّطة الحال، والتي كانت تعيش البطالة، وتكابد متاعب الحياة ومصاعبها، تأثّرت مبكّرا بالأدب الفرنسي في مجال الشعر والقصّة والرواية والمقالة وأدب الرّحلة كما هو الحال في كتاب "جولة بين حانات البحر المتوسّط" لعلي الدوعاجي. ورغم الإنتاج القليل الذي تركته هذه الجماعة في مجال القصّة والأزجال، فإنّ تأثيرها في الثقافة التّونسيّة كان مهمّا إذ أنها أتاحت للأدب أن يكون متّصلا بالواقع وملتصقا بقضايا النّاس الفقراء ومتوسّطي الحال بالخصوص. كما أن هذه الجماعة أوجدت أنواعا من الأدب كانت مجهولة من قبل مثل القصة القصيرة والمقال النقدي الجريء الذي يتطرّق إلى المواضيع المحرمة مثل الدين والجنس.

بعد الحرب الكونيّة الثّانية سوف تتجدّد المعركة بين المناصرين للتقدّم والتّحديث،والرّافضين لهما، لتشمل في هذه المرّة مجالات أخرى غير مجال الدّين والفقه وما يتّصل بهما.فقدبرزت للوجود أجيال شابّة طموحة ومتعطّشة للمعارف الحديثة

أما الظّاهرة البارزة الأخرى فتمثّلت في كتابات المسعدي الذي عاد من فرنسا حيث كان يدرس في جامعة "السّوربون" محمّلا بأفكار جديدة تولّدت عنده بعد قراءته لأعمال الكبار من الغربيّين في مجال الفلسفة والأدب، من أمثال شوبنهاور ونيتشة وسارتر وكامو ومالرو وغيرهم. والجديد الذي أتى به المسعدي هو ذلك الأدب الذي يقوم على التّأمّلات الذّهنيّة والفلسفيّة وعلى التجريد. وخلافا لجماعة "تحت السّور" الذين بسّطوا اللغة وعملوا على تطعيمها باللغة اليوميّة وتحريرها من البلاغة الثقيلة، عمد المسعدي إلى إعادة الإشراق للّغة العربيّة القديمة كما كان حالها عند أبي حيّان وابن المقفّع، والمتصوّفة من أمثال محي الدين بن عربي. وقد كان المسعدي كلاسيكيّا في لغته، غير أنه كان حداثيّا في أفكاره وفي نظرته للحياة وللوجود. ففي "السدّ" مثلا، هو يتطرّق إلى طموح الإنسان لتحدّي ما يبدو له مستحيلا. وفي "حدّث أبو هريرة قال..."، هو يطرح قضيّة ميتافيزيقيّة شائكة ومعقّدة تتّصل بحيرة العربيّ المسلم في العالم المعاصر. ويتوجّب علينا أن نشير أيضا إلى أنّ اختيار المسعدي الكتابة بلغة صعبة وقديمة كان اختيارا متعمّدا وذكيّا. ففي تلك الفترة، فترة ما بين الحربين، كان المتفرنسون ودعاة الدّارجة يشكّكون في قدرة اللّغة العربيّة على التّجددّ ومواكبة العصر، وبالتالي هي في رأيهم لغة ميّتة لا قدرة لها على أن تكون لغة أدب يعكس الواقع الجديد ويعبّر عن مصير الإنسان الحديث. إلا أن المسعدي تحدّى هؤلاء مثبتا من خلال ما كتب أن اللّغة العربيّة لا تزال تتمتّع بالحيوية، وأنّ أمر تجديدها موكول إلى أهلها.

بعد الاستقلال ستعيش الثّقافة التّونسيّة أوضاعا مختلفة عن تلك التي عاشتها قبل ذلك. ففي هذه المرّة لن يكون الصّراع قائما بين القديم والجديد كما كان الحال في النّصف الأوّل من القرن العشرين وإنّما سيتّخذ منحى آخر ليصبح بين الثقافة الرّسميّة التي يمثّلها النّظام القائم، وبين الثّقافة المضادّة. واللافت للانتباه هو أن النّظام البورقيبي احتضن في البداية الأدب الجديد في القصّة والشعر والمسرح وكافّة التّعابير الفنّيّة الأخرى، وفتح صفحات جرائده ومجلاته للمواهب الشابّة الرّاغبة في التّجديد، والمنتقدة لأوضاع البلاد على مختلف المستويات. وهذا ما فعلته جريدة "العمل" الناطقة باسم الحزب الحاكم في ذلك الوقت. كما فعلته مجلّة "الفكر" لصاحبها محمد مزالي الذي كان من رموز النّظام. وعلى مدى خمس سنوات من عقد السّتينات من القرن العشرين شهدت الثّقافة التّونسيّة انتعاشة لم تشهدها من قبل أبدا. وكانت الجرائد والمجلاّت الرّسميّة تنشر قصصا وأشعارا ونصوصا نقديّة ومسرحيّة تتعارض مع السّياسة القائمة، وتنتقد الأوضاع المزرية التي تعيشها الطّبقات الكادحة، وفقراء الفلاحين في الأرياف. كما كانت تنتقد بسخرية التّزمّت الدّيني وتغلغله في العقول والنّفوس. وكان واضحا أن أصحاب تلك النّصوص متأثرون بالموجات الطّلائعيّة في الأدب الفرنسي والعالمي، مثل السّورياليّة والرواية الجديدة والوجوديّة. ولم تكن الواقعيّة الاشتراكية غائبة عن تلك التّأثيرات التي كانت تفعل فعلها في المواهب الجديدة خصوصا في مجال الشّعر. أمّا في النّقد فنلمس تأثيرات لوكاتش ورولان بارت. وكما سبق وأن ذكرنا، كان النّظام يبدو وكأنه متفاعل مع تلك الموجات الجديدة، متقبّلا انتقاداتها اللاذعة غالب الأحيان، أو غاضّا الطّرف عنها. بل إن بورقيبة الذي كان مغرما بالعكاظيّات الشعريّة التي تنتظم بمناسبة عيد ميلاده في قصر «صقانس» بالمنستير، مسقط رأسه، والتي كان يشارك فيها المدّاحون من أصحاب القصيدة الخليليّة، لم يكن يتردّد في استقبال الأدباء الشبّان الذين كان يحتضنهم برنامج "هوّاة الأدب" في الإذاعة التّونسيّة، وجلّهم من المناصرين للموجة الطليعية. غير أنّ الأحداث السّياسيّة التي شهدتها البلاد في السّنوات الأخيرة من عقد ستّينات القرن الماضي سوف تحدث قطيعة بين النّظام والثقافة المضادّة، أو الطليعيّة التي برزت بعد الاستقلال. وكانت المظاهرات الطلاّبيّة التي اندلعت في العاصمة بعد هزيمة حرب 1967 والتي بدت وكأنها تحدّ لا للنّظام فقط، وإنّما لبورقيبة نفسه الذي كان من المعارضين الكبار لسياسة عبدالنّاصر التي أفضت إلى تلك الهزيمة العربيّة المهينة والمذلّة. وأمّا الحدث الثّاني فقد تمثل في تصاعد الغضب الشعبيّ في مناطق مختلفة من البلاد بسبب الفشل الذريع التي أدّت اليه سياسة التّعاضد الاشتراكية. وللردّ على كلّ هذا قام النّظام بإصدار أحكام قاسية على من اعتبرهم محرّضين على المظاهرات والاضطرابات التي شهدتها البلاد. في الآن نفسه أغلق أبواب صحفه ومجلاّته أمام ما سمّي آنذاك بـ"حركة الطّليعة " مانحا الفرصة في هذه المرّة للثّقافة الرّسميّة لتبسط هيمنتها من جديد متحوّلة إلى أداة للرّقابة تتحكّم فيها وزارة الدّاخليّة بصفة مباشرة. وعلى مدى عقد السّبعينات من القرن العشرين الذي شهد العديد من المحاكمات السياسيّة في أوساط الطّلبة والنّقابيّين والمعارضين من مختلف التّوجّهات سوف تعيش تونس فقرا ثقافيّا وفنّيّاً خانقا بسبب انحسار الثقافة المضادة والطليعيّة وسكوت رموزها عن الكلام المباح.

بعد الاستقلال،ستعيش الثّقافة التّونسيّة أوضاعا مختلفة عن تلك التي عاشتها قبل ذلك.ففي هذه المرّة لن يكون الصّراع قائما بين القديم والجديد كما كان الحال في النّصف الأوّل من القرن العشرين

مع ذلك ظلّت نقاط ضوء تتلامع في العتمة، وواحات صغيرة خضراء تخفّف من بشاعة الصّحراء الجرداء. فقد واصلت نوادي السّينما التي كان يسيطر عليها اليساريّون نشاطها متحدّية الرّقابة المسلّطة عليها. وقدّمت فرق مسرحيّة مثل فرقة الكاف بإدارة منصف السويسي، وفرقة قفصة بإدارة رجاء فرحات مسرحيّات اخترقت الخطوط الحمراء التي وضعها منظّرو الثّقافة الرّسميّة بأمر من الحزب الحاكم.

وفي أواخر سبعينات القرن العشرين أسّس كلّ من محمد إدريس والحبيب المسروقي وفاضل الجزيري وفاضل الجعايبي فرقة "المسرح الجديد" التي أبهرت أحبّاء المسرح بأعمال بديعة شكلا ومضمونا. وفي المهرجانات الصّيفيّة قدّمت عروضا موسيقيّة وفنّيّة مشرقة أنست الجمهور الثقافي قحط السّنوات العجاف. وثمّة حدث جميل لا يمكن أن ينسى، ففي صيف عام 1974، قدّمت الفنّانة التقدّمية المشهورة جاين بايز حفلا بديعا على ركح مسرح قرطاج الأثري. وفي نهايته حيّت الرئيس بورقيبة راجية منه إطلاق سراح أبنائه الطلبة المساجين فلبّى طلبها وفعل ذلك عشيّة الاحتفال بعيد الجمهوريّة!

مطلع ثمانينات القرن الماضي، عاشت تونس انتعاشة ثقافيّة جديدة أذابت بسرعة جليد السّبعينات. ولعلّ ذلك يعود إلى ما سمّاه البعض بـ"ربيع الدّيمقراطيّة". إذ أن النّظام ارتأى بعد أحداث "الخميس الأسود" في جانفي 1978، وأحداث قفصة الدّامية تعديل سياسته، والجنوح إلى المصالحة الوطنيّة بهدف التّخفيف من وطأة الاحتقان السّياسي والاجتماعي الذي كانت تعيشه البلاد. لذلك سمح للبعض من حركات المعارضة بالنّشاط وبإصدار صحف. كما أطلق سراح العشرات من المساجين اليساريّين والنّقابيّين. وفي هذا المناخ "الديمقراطي" استعادت الحركة الثقافيّة حيويّتها فتعدّدت الأصوات في جميع مجالات الفنّ والأدب والسّينما والمسرح وفي مختلف التّعابير الأخرى. ومن أهمّ الأحداث المهمّة التي وسمت تلك الفترة يمكن أن نذكر "مسرحيّة غسّالة النّوادر" (هي أمطار بداية الخريف في الدارجة التونسية) التي كانت بديعة في مضمونها وإخراجها وأدائها لذلك أثارت إعجاب المتفرّجين من مختلف الشّرائح، وأبهرت النّخب المثقّفة التي كانت تتطلّع إلى فنّ جديد وأصيل عاكس لواقع البلاد.

لذلك كانت مسرحيّة "غسّالة النّوادر" بمثابة الغيث النّافع الذي أعقب جدبا طويلا مزيلا الوحشة والغبار، ومتيحا الفرصة لتفتّح الزّهور واخضرار الأرض. وأمّا الحدث الثقافي الآخر فتمثّل في العرض الافتتاحي لمهرجان قرطاج عام 1980. ففي ذلك العرض التّاريخيّ الرّائع اكتشف التّونسيون، خصوصا سكّان المدن، ثراء الفنّ الشعبيّ وجمال الموسيقى الفولكلوريّة في مختلف مناطق البلاد. وبفضل الشعراء والكتاب الجدد الذين برزوا في تلك الفترة، تمكّنت الثقافة المضادة من أن تفرض وجودها بقوّة مجبرة الثقافة الرسميّة على الانحسار والصّمت. وفي هذه المرّة سيغضّ النّظام الطّرف عن هذه الثقافة الصّاعدة، غير أن الاتجاه الإسلامي الذي سيصبح حركة "النّهضة" في ما بعد والذي كان في طور التشكّل آنذاك، سيحاول في العديد من المرّات التّصدّي لها عبر أدبيّاته أو بالتّهديد والوعيد كما فعل مع البعض من الشعراء والكتاب والفنّانين الذين انتقدوا التزمّت الدّيني والأفكار الظلاميّة التي بدأ يروّج لها في الأوساط المدرسيّة والجامعيّة بالخصوص. وبالاشتراك مع حميدة النّيفر، قام الشيخ راشد الغنّوشي بإصدار كتيب لا يتعدّى الخمسين صفحة من الحجم الصّغير حمل عنوان "ما هو الغرب؟"، وفيه شنّ هجوما عنيفا على كبار فلاسفة الغرب ومفكّريه وعلمائه معتبرا الحضارة الغربيّة حضارة "تفسّخ وانحلال "وناسبا لها كلّ الأمراض والكوارث التي أصابت الإنسانيّة. وعوض تقديم تحاليل لأعمال الفلاسفة الغربيّين، اقتصر الشيخ الغنّوشي وصاحبه على شتمهم بأقذع الشتائم. فماركس "يهودي قذر"، ونيتشة "كلب مسعور" وفرويد "عصابي" الخ... والحقيقة أن الهدف الحقيقي من ذلك الكتيب السّطحي كان التّهجّم على النّخبة التونسيّة المستنيرة والتي كانت رافضة لأطروحات الاتجاه الإسلامي، والتّحقير من شأنها باعتبارها "عميلة للغرب".

> **منذ التسعينات من القرن الماضي وحتى سقوطه مطلع عام2011،وفّر نظام بن علي للثقافة الرسميّة كل الوسائل الممكنة،المادّية منها والمعنويّة بهدف التّصدّي للثقافة المضادّة**

ومنذ التسعينات من القرن الماضي وحتى سقوطه مطلع عام2011، وفّر نظام بن علي للثقافة الرسميّة كل الوسائل الممكنة، المادّية منها والمعنويّة بهدف التّصدّي للثقافة المضادّة بمختلف تعبيراتها غير أنه فشل في ذلك فشلا ذريعا. فقد ظلّت هذه الثقافة تقاوم مختلف العراقيل والعقبات للمحافظة على وجودها. كما ظلّت محافظة على نقاوتها، وعلى قوّتها في رصد الواقع بمختلف تضاريسه وتطوّراته. وهذا ما انعكس في العديد من الأعمال الشعريّة، والقصصيّة والروائيّة والسينمائيّة والمسرحيّة والموسيقيّة وغيرها. أمّا الثقافة الرّسميّة فقد بقيت منكمشة جامدة كعادتها، سجينة المكاتب الرّماديّة، وسطحيّة في مضمونها وشكلها. لذا كان الجمهور العريض ينفر منها ويعرض عنها ويرفضها.

الآن، ومنذ انهيار نظام بن علي نحن نعيش مرحلة جديدة في المجال الثقافي. وهذه المرحلة لا تخلو من مخاطر جسيمة. أوّلها العداء الذي تكنّه حركة النّهضة للمثقفين والفنّانين والمفكّرين وهو عداء قديم ومتأصّل في برنامجها وفي منهجها العقائدي. وهذا ما لم يتمكّن واحد من رموزها، أعني بذلك منصف بن سالم وزير التعليم العالي في حكومة "الترويكا" من إخفائه حيث نعت علي الدّعاجي وجماعة "تحت السّور" بـ"الكحوليّين" نافيا عنهم دورهم الريادي الكبير في الثقافة التونسيّة المعاصرة. ولأنّ حركة النّهضة تعلم أنه لا كتّاب ولا مفكرين ولا فنّانين حقيقيّين يمثّلونها، ويتعاطفون معها سياسيّا، فإنها ستسعى إلى استمالة البعض من أولئك الذين يكونون دائما قادرين على أن يكونوا صالحين لأيّ زمان ومكان. وأما المعارضون لها فسوف لن تتردّد في أن تستعمل ضدّهم مختلف وسائل التّرهيب. وهذا ما بدأت ملامحه تبرز بوضوح منذ انتصارها في انتخابات 23 أكتوبر 2011. وما إكثارها من دعوة الدّعاة المشارقة المعروفين بتشدّدهم وتعصبهم إلا بهدف الحدّ من نفوذ الثقافة المضادة. وأمّا مطالبة النهضة بفتح كتاتيب ومدارس قرآنية فليس الهدف منه توفير المناخ لانتصار الإسلام الوسطي كما يزعم زعماؤها، وإنّما لضرب المشروع الحداثي والإصلاحي الذي تبنّته مختلف النّخب التّونسيّة منذ خير الدين باشا التّونسي وحتى يوم النّاس هذا، وخلق جيل جديد مناصر لها ولأطروحاتها.

ويتمثّل الخطر الثاني في بروز السّلفيّة المتطرّفة والتي يجاهر أنصارها بعدائهم المطلق لمختلف التّعابير الثّقافيّة والفنّيّة. ومنذ سقوط نظام بن علي دأب هؤلاء على التهجّم اللّفظي والماديّ على المثقّفين والفنّانين والمفكّرين. كما أنهم أوقفوا ندوات فكريّة ونشاطات فنّيّة. وفي العديد من الجامعات سعوا إلى تطبيق أفكارهم مستعملين في ذلك الخناجر والسّيوف ولم يتردّدوا في الاعتداء بالعنف على الأساتذة وعلى الطّلبة المخالفين لهم في الفكرة والرأي. وما أظنّ أن مثل هذه المظاهر الخطيرة سوف تكفّ بل لعلها ستزداد تفاقما ذلك أن مثل هذه التيّارات معروفة بكرهها للثقافة والمثقفين وميلها إلى استعمال العنف لفرض وجودها. وهذا ما أثبتته الأحداث الأليمة التي عاشتها الجزائر في التسعينات من القرن الماضي حيث قامت الجماعات المسلّحة بقتل وذبح العديد من المثقفين والفنانين والجامعيين المرموقين.

وثمّة ظاهرة سلبيّة أخرى تتوجّب الإشارة إليها وهي استغلال البعض من الانتهازيين لما يسمّونه بـ"الثّورة" لترويج أدب هزيل وفنّ تافه واستخدام شعارات جوفاء لكتابة أشعار أو قصص أو دراسات أو إنتاج أفلام أو مسرحيّات لا هدف من ورائها غير الرّكوب على الأحداث، وتوفير أرضيّة لإعادة الحياة للثّقافة الرّسميّة لكن باسم الثورة في هذه المرّة. وهذا ما تجلّى مؤخّرا حيث أعلن عزّ الدين المدني الذي يرأس لجنة جائزة أبي القاسم الشابي منذ عهد بورقيبة عن إسناد جائزة لأفضل قصيد كتب في تمجيد ما سمّاه بـ"ثورة 14جانفي"! والأمر الذي تتوجّب الإشارة إليه أيضا هو أن هؤلاء الانتهازيين الجدد شرعوا باسم "الثورة " في ممارسة الإقصاء والتّهميش ضدّ العديد من المبدعين والفنّانين تماما مثلما كان الحال في عهدي بورقيبة وبن علي، بل ربّما أشنع بكثير. لذا يمكن القول إن الثقافة المضادّة لا تزال تواجه نفس العراقيل التي واجهتها في الماضي القريب والبعيد والتي كان الهدف الأساسيّ منها تعطيل قدرات أهلها والفاعلين فيها وخنق أصواتهم وتهميش تطلّعاتهم. ولا تزال الصّراعات الفكريّة النّزيهة التي من شأنها تعميق الحسّ النّقديّ لدينا، وإبعادنا عن الضغائن والأحقاد التي كانت تسمّم الأجواء في الماضي شبه غائبة إن لم تكن غائبة تماما. ومن بين المظاهر السلبيّة الأخرى قلة المجلاّت والملاحق الثقافيّة التي تعنى بالثقافة وبالفنون بجميع أصنافها. والمجلّتان الوحيدتان المتكفّلتان بذلك، أي "الحياة الثقافيّة" التي تصدرها وزارة الثقافة و"المسار" التي يصدرها اتّحاد الكتاب التّونسيّين هزيلتان بحيث لا ترتقيان إلى مستوى احتضان التعبيرات الثقافيّة والفنيّة التي تزخر بها البلاد. الأمر الآخر الذي تتوجب الإشارة إليه هو سيطرة الجامعيين على الحياة الثقافيّة بجميع فروعها. وهو أمر بات يمثل خطرا جسيما على الإبداع والفن والحرية الفكرية. ويعود ذلك إلى أن هؤلاء الجامعيين يتعاملون مع الكتّاب والشعراء وكأنهم طلبة يتوجب عليهم الرضوخ إلى إرشاداتهم وتعاليمهم.

> **في السنوات الأخيرة نحن نعيش مرحلة جديدة في المجال الثقافي. وهذه المرحلة لا تخلو من مخاطر جسيمة. أوّلها العداء الذي تكنّه حركة النّهضة للمثقفين والفنّانين والمفكّرين**

إجمالا يمكن القول إن الثقافة المضادة التي جسّدت ولا تزال تجسّد الثقافة في مفهومها الصّحيح والأصيل هي اليوم أمام تحدّيات كبيرة. وعلى الفاعلين فيها أن يتكاتفوا ويتضامنوا لمواجهتها وتذليل العقبات التي ستضعها حركة النّهضة أمام مسيرتهم المقبلة حتى لا تعيش تونس مستقبلا تصحّرا ثقافيّا يتمّ هذه المرّة باسم "الثورة"، أو باسم حماية الدّين والأخلاق والمقدّسات!

كاتب من تونس

لعبة الدمى البشرية

نهار حسب الله

1

مضت أكثر من عشرين عاماً على الحادثة، ولم تتمكن أمي من الخلاص من ذكرى ذلك الصبح الأسود المثقل بالشؤم الذي حلّ بعائلتي.

يومها كنتُ مجرد قطعة لحم عالقة في أحشائها، ولكني حفظت الحكاية بتفاصيلها الهامشية عن ظهر قلب على لسان أمي التي رسمت لي صورة والدي، عامل البناء، المعدم، المتلاشي الذي اختفى من دون سبب، وضاع أثره ما بين الموت والفقدان.

تحول الى أقاويل تلوكها الألسن.. منهم من قال وقتها إنه دهس تحت سيارة، وقال أشخاص آخرون إنه اختطف.. وردد غيرهم أنه مسافر أو رهن اعتقال السلطة، أو أنه دفن في إحدى المقابر الجماعية.

لم تصل أمي (سعاد) لنهاية قصتها الحزينة، ذلك أن فكرها ظل سجين الانتظار.

وعلى عكس ما يرسمه الواقع. رفضت ارتداء السواد والقبول بموت زوجها وغيبت فكرة الارتباط برجل آخر غير ذاك الذي لم يمت في قلبها.

تجاوزتْ الأربعين من عمرها إلا أنها كانت تنسج جمالها من الصبر. لم ينل الشيب من شعرها الأشقر أو يجعد الزمن وجهها القمري.. كانت تبدو وكأنها في عمري أنا ابن العشرين عاماً.

وعلى الرغم من أن ملامح وجهها كانت ترسم ابتسامة عفوية تليق باسمها، إلا أنني لم أرصد وجهها ناصع البياض وهو يضحك ضحكة صادقة طوال حياتي، مثل ذلك اليوم الذي أنهيتُ فيه دراستي الجامعية بتقدير جيد جداً.

يومها رقصتْ وضحكتْ بجنون. قلّبتْ خزانة ملابسها بفوضوية لم أعرفها في سلوكها من قبل، وأخرجتْ لي بدلة رجالية سوداء إيطالية الصنع وربطة عنق حريرية حمراء، قالت إنها تعود لأبي ولم تلامس جسده سوى ليلة عرسهما، وكانت هدية باهظة الثمن من رجل ثري أخلص أبي في بناء بيته.. ويليق بي أن أرتديها اليوم بوصفي عريس هذا الصباح.

من يومها انشغلتْ بتصفيف شعرها وارتدتْ فستاناً قصيراً سمائي اللون ووضعتْ بعض مساحيق التجميل التي لم تلامس وجهها منذ زمن بعيد، وبدت كما لم أرها من قبل. كانت مثل ملاك هبط من السماء أو حورية قدمت من الجنة لمشاركتي فرحتي.

حفل التخرج حضره نخبة من الأوساط الجامعية والعلمية وعدد من رجال الدين والسياسة إلى جانب شخصيات بارزة في المجتمع.

كانت العيون تتبعنا في الحرم الجامعي.. أو تتبع جمال أمي تحديداً، ولكن أغلبها كانت نظرات لا تتعدى الإعجاب، إلا نظرات ذلك السياسي الجالس في الصف الأول، المحاط بعدد من عناصر الحماية المثيرة للريبة والحذر.

كان يرتدي بدلة حبرية اللون، مظهره يميل نحو الوقار والتقوى، احتلت وجهه لحية مهذبة متوسطة الطول أفسد سوادها بعض الشعيرات البيضاء، وشارب خفيف وبقعة داكنة أعلى جبينه، فيما سكنتْ الخواتم خنصر وبنصر يده اليمنى، وقبضت ذات اليد على سبحة فضية تتقلب حباتها بين أصابعه بانفعال لا ينم عن عبادة أو ذكر خالق..

كنت أتابع نظراته الوقحة وهي تعرّي أمّي من ملابسها وتغوص فيها آلاف المرات.

انشغل الجميع بالفرح إلا أنا كنتُ أحترقُ وأذوبُ بصمت مثل شمعة.. وأنا اتابع سلوك صاحب العيون الوحشية وهو يجدد رغبته بالتهام أمي ويعض شفتيه تارة ويحدث أحد حماياته تارة أخرى..

تنبهت لذلك الشخص الذي كان يتلقى الأوامر من السياسي وهو يقترب من أمّي ويدس في كفها ورقة صغيرة ويحدثها في أذنها.

التفتت أمي إلى السياسي وابتسمت فسال لعابه ككلب يتضور جوعاً.

اجتمع الحرج والخوف والاضطراب في داخلي وهو الأمر الذي أفسد علّي فرحة عمري، مما دعاني لسحب أمي ومغادرة الحفل.

2

تألمتُ لفساد فرحتي وعزلتُ نفسي عدة أيام، إلى أن كاشفتني أمي بحقيقة تلك الورقة التي كتب فيها السياسي جملة واحدة (راجعوا مكتبي في القريب العاجل للحصول على وظيفة تليق بابنكم).

رفضت الأمر وفضلت البطالة والشقاء على لقاء ذلك الشخص مرة أخرى، غير أن أمي كانت تتوسّلني أن نذهب إليه، بوصفه أملنا الوحيد في ظل واقع محاط بالبطالة والإحباطات.. خصوصاً وأن وضعنا الاقتصادي يتطلب منا أن نكون أقوياء لنيل الفرص.

زرت وأمي مقر ذلك السياسي وقبعنا في قاعة الانتظار التي كانت لوحدها أكبر من بيتنا والبيت المجاور له.

وبعد انتظار لم يطل أكثر من نصف ساعة، تلقينا الإيعاز بالدخول إلى غرفة مستطيلة مفروشة ومؤثثة على نحو فاخر. كان السياسي يجلس نهاية الغرفة خلف مكتبه، نظر إلينا من تحت نظارة القراءة التي بدت طارئة على وجهه، وسرعان ما مَثّل علينا دور المنهمك بقراءة الأوراق المبعثرة على المكتب.

خلدون عزام

أوعز لنا بالجلوس بحركة يده من دون أن ينطق كلمة واحدة، وظل يحدق في أوراقه المبعثرة..
كنت أراقبه لئلا يسرقنا بنظراته الدنيئة كما فعل في اللقاء الأول، غير أنه بدا شخصاً آخر تماماً.. لم يرفع وجهه بوجه أمي ولو بالصدفة.
وبعد دقائق انتظار متعبة، رفع رأسه تجاهي وبدأ يشيد بتفوقي وحرصي على النجاح. وضغط على زر بقرب يده على الطاولة.. ففتح باب الصالة ودخل شاب بمنتهى الأناقة ظل ثابتاً بانتظار الأوامر.
وبلهجة آمرة قال السياسي:
• رافق هذا الشاب ليبدأ العمل في المكتب الخاص، وكن مهتماً بتعليمه تفاصيل عملنا فهو من أقاربي.
تورد وجه أمي، واحمر وجهي تأثراً بالمفاجأة. حُبست الكلمات في فمي رغماً عني، فيما كسرت أمي صمتها وانطلقت تشكر موقف السياسي الإنساني وتحيطه بالدعاء والثناء.

3

بعد أسبوع واحد من مباشرتي بالعمل في المكتب الخاص، أوعز السياسي بإيفادي إلى مدينة الموصل لإيصال بعض الملفات السرية.
حاولت جاهداً عدم ترك أمي لوحدها ولكن الأمر كان واجب التنفيذ.
كانت مهمتي تتلخص بتسليم مغلف مغلق إلى شخص يدعى (حجي أكرم) كان اسمه ورقم هاتفه الشخصي مطبوع على المغلق.
أقلّتني سيارة مصفحة رباعية الدفع من ماركة تويوتا تعود لموكبه الشخصي من بغداد إلى مدينة الموصل، من دون أن تتوقف في أي سيطرة على الطريق.
كان السائق صامتاً طوال الطريق، مثيراً للريبة والقلق والإزعاج، مما جعل الرحلة متعبة ومملة..
وبعد أكثر من ثلاث ساعات ونصف من الجلوس في السيارة، نطق السائق جملته الوحيدة:
• سيدي لقد شارفنا على دخول مدينة الحضر وما هي إلا نصف ساعة حتى نصل إلى مركز المدينة.
نسخت رقم هاتف الحاج أكرم من على المغلف ووضعته في هاتفي المحمول واتصلت به، ومن أول رنة، رد عليّ صوت شاب وحدد موعد اللقاء قرب المحطة العالمية لسكك الحديد عند مدخل المدينة، وقال إنه سينتظرني هناك بسيارة سوداء كتلك التي تقلّني الان.
وصلت على مقربة من المحطة وعند الطريق الدائري تنبهت لسيارة تشبه سيارتنا تنتظر هناك.
وقف السائق بالقرب من السيارة وأوعز لي بالنزول.
ترجل من السيارة الأخرى رجل لم يتجاوز الثلاثين من العمر، قروي اللهجة، كان ضعيف البنية طويل القامة مائلا إلى السمرة ذي لحية شعثة غير مهذبة طويلة لدرجة أنها تخفي عنقه بالكامل، كان يقبض بطارف شفتيه على مسواك لتنظيف الأسنان، يرتدي دشداشة قصيرة ترتفع إلى ما تحت ركبتيه.
عرفني بنفسه على أنه الحاج أكرم واستلم المغلف وأنهى اللقاء على عجل. وانطلق بسيارته مسرعاً.
طريق العودة كان متعباً كتلك الأسئلة التي بدأت تتضخم في رأسي عن الحاج أكرم وعلاقته بالسياسي وعن المغلف الذي ندمت لأمانتي التي منعتني عن كشف محتواه.
عند المساء وصلت متعباً إلى بيتي ببغداد وفوجئت بالسياسي يجالس أمي في غرفة الضيوف بمفرده من دون أيّ حمايات.
كان وجه أمي يتلون بعدة ألوان في اللحظة الواحدة.. اصفرّ من الخوف، واحمرّ من القلق.. وازرقّ من التوتر.. وخليط من الألوان ينتظر ردة فعلي.
تحدثت إليّ أمي بلهجة متلعثمة:
جاء سيادته قبل قليل وأصرّ أن ينتظر عودتك.
قاطعها السياسي:
كنت أنتظر عودتك أيها البطل. فلا أستطيع مقابلتك في المكتب في مثل هذه الساعة من الليل، أنت بطل حقيقي يا بني.
يوم غد سينتقل سكنكم من هذا القبر الذي تعتقدون أنه بيت إلى مكان يليق بوضعكم الجديد.
نهض وصافحني وسلمني رزمة من الدولارات فئة المئة دولار.. وقال هذه مكافأة بسيطة لقاء الجهد العظيم الذي قدمته اليوم.. وغادر من دون أن ينتظر إجابتي.

4

قررت الارتباط بفتاة أكثر جمالاً من ضياء الشمس، كنت قد أعجبت بها أيام الدراسة، ولكن العوز كان يشكل حجراً ثقيلاً يسكن فوق لساني، فلم أحدثها إلا عندما تغيّرت الحال.
تزوجتُ وعملتُ جاهداً على تحقيق حلمي بتكوين أسرة كبيرة، عساني أنسى عالم الوحدة الذي تركني فيه والدي.
هجرنا حياتنا القديمة ببؤسها اللامنتهي.. تركنا الناس التي لازالت تحكي قصص فقدان والدي، ابتعدنا عن الفقر، وبيتنا أو غرفتنا العجوز البالية.
تغيرنا، أو غيرتنا عيون ذلك السياسي التي صرت أشكر انبهارها بأمي من دون إدراك.
مرت الأيام عجولة، وسرعان ما تحولتُ إلى شخص فاعل في حياة السياسي.. يده اليمنى أو مدير أعماله الخفية، وتطورت وجهات إيفادي إلى محافظات العراق كلها، ومن بعدها إلى دول

كنت أخاف النظر إليها على الخارطة.
علمني سيادته أن لقب الحاج لا يطلق حصراً على من حج بيت الله الحرام، وإنما يخص به أشخاصا من عينة الحاج أكرم والذين يقطنون المحافظات الشمالية، ولقب السيد لا ينحصر بالذين يعود نسبهم إلى رسول الله وإنما يقصد به أشخاص من المحافظات الجنوبية، من أمثال السيد هيثم الذي التقيته في مدينة البصرة، كان أصلع الرأس ضخم البنية أسمر البشرة عابس الوجه، حاد المزاج، شفتاه لا تفارق السيجارة، ويده لا تفارق السبحة السوداء.
كنت قد تواصلت معه ونقلت إليه أكثر من رسالة مغلقة كما فعلت مع الحاج أكرم في مدينة الموصل وعدد من الحجاج في المحافظات الشمالية والغربية... وعدد آخر من السادة في المحافظات الجنوبية.
إلا أن فضولي فضح لعبة ذلك السياسي وأولئك الذين يتخذون من مسمياتهم الدينية غطاءً لإدارة البلاد على نحو غامض.
وذات يوم وفي إحدى سفراتي كنت قد فتحت أحد المغلفات الواجب إيصالها الى مدينة الموصل.
احترق فكري وارتجف جسدي من هول الصدمة وأنا أتابع حروف رسالة كتبها السياسي بخط يده إلى الحاج أكرم:
السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..
قوله تعالى: (وإن جندنا لهم المنصورون)
في الوقت الذي أبارك لكم انتصاراتكم في العمليات السابقة، أدعوكم لتصفية الجماعات المتفق عليها على نحو كامل وتطهير مدينة الموصل الحدباء وأطرافها.، لتبقى عامرة بوجودكم.
طياً قائمة بأسماء الشخصيات الواجب تصفيتها في القريب العاجل.
وستصلكم المواد والأموال اللازمة للجهاد عن طريق معتمدين تعرفونهم حق المعرفة. والله الموفق.
كاد قلبي ينخلع من صدري بسبب اضطراب النبض الناتج عن الخوف والارتباك.
أعدت ترتيب الرسالة في المغلف وكأنّ شيئاً لم يكن.
وتابعتُ عملي وأنا أفكر في أسلوب الخلاص الآمن من مشاريع الموت التي صرت شريكاً بصناعتها.
ولكني كنتُ مثقلاً بالرسائل المغلقة، من الموصل توجهت إلى الفلوجة ومنها إلى بغداد ومن ثم إلى الديوانية والبصرة عند السيد هيثم.
كنت أفتح الرسائل كلها وأدوّن المعلومات بسرية تامة. وفي الرسالة التي وجهها السياسي الى السيد هيثم رصدتُ ما يناقض رسالته الى الحاج أكرم، حيث جاء فيها:
السيد المجاهد هيثم حفظه الله
تحية جهادية لمناصري العقيدة
قوله تعالى: (وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم)
وردتنا معلومات خطيرة عن نيّة البعض للقيام بعمليات اغتيال منظمة ضد الرموز العقائدية في المحافظات الغربية والشمالية.. لذا تقتضي الحاجة للدفاع عن النفس والعقائد والمقدسات.. ونرى أنه من الواجب تحريك رجالك الأشداء الى المناطق التي تختلف معنا وتصفية ما يمكن تصفيته منهم.
أقدر شحة السلاح والعتاد لديكم، ولكني أعدكم بإيصال ما تحتاجونه وأكثر خلال اليومين القادمين..
والسلام عليكم ورحمة الله..

5

كان الخوف ينتابني.. مع إدراكي أنه حالة إنسانية طبيعية، ولكن ما يعتريني اليوم أكثر تشعباً من مفهوم الخوف..
لم أكن خائفاً من مصارحة السياسي بمعرفتي حياكته خيوط الطائفية في المجتمع، وإنما كنت مرعوباً على مصير أمي وزوجتي ومولودي الذي ينتظر الحياة بعد أيام قليلة.
أوقفت أعمالي على نحو كامل لعدة أيام مما دعاه لاستدعائي في مكتبه، ومن أول نظرة عرفت أنه كشف ما أخفي.. وحدثني بلهجة هادئة ساخرة:
• أنت لاعب ذكي في لعبتنا هذه ولكن قانون اللعبة يؤكد على أن من يكتشف خطط اللعبة وأسرارها، عليه مغادرة الملعب. ولكن يا بني قبل أن تغادر أريدك أن لا تقلق بشأن والدتك العزيزة، فهي من اليوم تحولت إلى عروسي، متعتي المؤقتة، بما شرع الله، أما بخصوص زوجتك فسيأتي دورها قريباً. ومن ثم نعتزم مكافأة الحاج أكرم والسيد هيثم بجمالهن الأخاذ.
سحبني أفراد الحماية إلى خارج المكتب ومن ثم إلى السيارة المصفحة وانطلقوا بي إلى طريق صحراوي.
توقفت السيارة على جانب الطريق وترجل منها أحد أفراد الحماية وسحبني كمن يسحب خروفاً إلى المذبح.
ابتعدنا بضع خطوات عن الشارع الرئيس، وإذا به يسحب مسدسه ويوجهه نحو رأسي.. عندئذ صار العالم من حولي ضبابي المظهر ولم أعد أسمع إلا صوتي وأنا أخاطب نفسي:
• لا صورة في ذهني بهذه اللحظة سوى صورة والدي، ربما نتشابه بذات المصير. ربما سيبقى مصيري مجهولاً بنظر ابني، الذي سيسمع حكايات طويلة من ألسنة الناس عن ضياعي. كما سمعت أنا عن أبي.
لست نادماً على موتي. ولكني أتمنى أن لا يحرك ابني لعبة الدمى الدموية، وأن لا تتكرر معه ذات الحكاية.

كاتب من العراق

رغبات هاربة

محمد ميلاد

من قلب الدوامة

خرجتُ على عَجَل. لم يمهلني أثر الفراغ في
المرايا. في الطريق دفنتُ آلهتي بكامل زينتِها.
وما إن شعّ ترابي البكرُ حتى اختفت الكلمات
في قواقعها. وربما أعمتني حاجتي إلى سرّ
يغدر بي أو موجة توجزني. هكذا لم يكن لي
سوى أن أشيّد في النسيان قلاعا لا تُرى
وأن أخطط لخسارات باهرة. لم يكن لي سوى
أن أغدو وأروح بين حجَريْن، وأن أدّخر صمت
الذاهبين إلى حتفهم، ومن يولدون ليُلْدَغوا من
الجحر نفسه آلاف المرات.

أفتح عينيّ في متاهات مرجأة وأصغي إلى صدى
أبواب تُصفَق كي أتبيّن من أي سفح يهبّ
عليّ الصمت. أرى الجثة نفسَها تتمرّغ في التراب
الأسود، والدودة العمياء تدب في الطين المعجون
بالدماء. أهبط الدرجات الأخيرة وأطل
على جسدي من قلب الدّوّامة عاريا من كلّ
سماء ومن أخاديع الظلال. صدِئ الضوءُ لفرط ما
لعِق الحلبات. يا لعُرْيي النّاقص في النار.
ربّما تفتّحتْ لأجلي هذه الزهرة.
كيف ينجو بريقها من رثاثة الكلمات؟
أمشي على قسمات وجهي لفرط ما
تغيّرت أسماء قتلاي وما شربَتْني الكؤوس
والنوافذ الغبراء. قانعا باليأس، أستدلّ الدّربَ
بأثَرَ مَحْوٍ، يبلّ دمي شوقُ السراب إلى
السراب. لن أدرك معنى الفجر المرتجف مهما
زارتني هواجسُه. ماذا توشوشني هذه
الأكمات التي وُلدتْ في غفلة مني؟ أيّ ريح
سأجنيها من شجر لا يألفني ولا يعْلم بنهايتي؟
ولن يهجع هذا اللمعان الذي يتمرغ في قطرة
السّم. وحده الصباح المتعثر بعماي سيرثيني
بظلاله المتصدّعة في كل جدار.

غيبوبة

كمثل ثمرات متخفيّة في أغصان شجرة، لاحت
صور أيامي البعيدة. تَأرْجَحَ فراغ كثير يسابق
سطوري، مازجا ذهول الزهرة المسمومة بلون
ألمي المخبّإ في ذرى الرغبات الهاربة. بدا لي أنني ميّت
منذ زمن بعيد. كل ما هبط من أشرعة لم يكن ليطرد
هذا النوم. في رأسي تضطجع غابات من الصرخات
التي لا يُسْمَعُ لها أدنى صدى، ودروبٌ نار لا تُرى منها
سوى بُقع ناشفةٍ على الجدران. ماذا يحفر الليل في
بؤبؤ العين ولِمَ لا ينهدم ملاذيَ الوحيد ؟ الحشرجات
مبدَّدة. يسيح ظل فانوس على البَلاط متأفقا بين أشباح
تغدو وتروح. كأنّني أغادر جسدي وأرتفع
إلى السّديم حيث لا ضوء ولا عتمة، لا غبطة ولا نكد.
لم أكترث لأطياف تناديني باسمي.
كنت أصغي فقط إلى تفتّت أنفاسي من بعيد.

وأجتاز أبوابا تُفضي إلى أبواب.
كيف لم أفكر مطلقا بطريق تُرجعني؟

يوليو 2007

كنوز الفلاة

صعدوا باتجاه الجذور الناعسة.
قد تكون زمجرة الطريق هي التي حفرت لهم متاهات
جديدة.
وليست هذه الدعسات سوى آثار أرواحها في التراب.

حين تفتّتتْ فراشاتهم في ماء الرعشة الأولى،
مزّقوا أصابعهم في المهابّ،

كيف قايضوا عصارة سكراتهم بهواء شاحب،
واختبأوا في روائح لم تعد تصدّقهم؟

قد تكون العاصفة هي التي رتّبتْ لهم هذه الحلبات
وخططتْ لمصادفات أيقظها حجرٌ نائم في العتبات.
لطالما حوّم الصهيل ليحطَّ على جباههم.
في نسيئة العمر جلسوا يدرّبون الليل على فخاخهم
وستائرهم
ويستبسلون في أنات الصخور،
لكنهم بعد أن تلمّظوا قطراتِ السراب،
قلّبوا بأعينهم المدماة رفوف النسيان،
ثم توارَوْا خلف صرخات القتلى.
لو أنهم أعْوَلوا كريح لاهتدَوْا إلى كنوز الفلاة.

ديسمبر 2011

قد أكون حيا...

كلما قلتُ اهتديتُ، رحتُ أنظر خلسة إلى الفراغ.
هل أغمضُ عينيّ كي أنجوَ من بقعة الصمت التي تثرثر على
الجدار؟ ما دمت قد ألقمتُ نظرتي لزرقة البحر ونسيتُ أن
أطرب،
ما دام في فمي طعم رماد ليس كالرماد،
فقد أكون حيّا.
أنا الذي غسلتني مياه الغبش بطعناتها قبل أن تجفّ مراياها،
لن أقنع بعد الآن بأقل من الزبد؟

ديسمبر 2010

الأعمى

بنظرة واحدة أسقطتُ غيمتين ثم انعطفت إلى غصن مبلل
بهمس براعم ممزقة. من مَحْجِرَيَّ لا تزال ترشِف النوافذ
رغوة العتمات. ليس لي سوى أن أتمدّد في حشرجات
الظلال لأصحّح في القصيدة صمتي، لأرى أبعد مما يرى
حفيف اللون: الأثرَ الذي لا يقتفيه أحد والمصباح المهشّم !

فيفري 2012

وردة

عندما هرع إلى الهوّة، لم يجدها في مكانها ولم تعلق
بشباك النور سوى ذرى أمواج وتمتمات طيور مطعونة
بالزبد. استنفد الغرقَ حتى آخر قطرة ولم تنتش أشلاؤه. أيّ
أثر يتهجّى موتَه المستحيل؟ لن يطمئن إلا لِما لا يُكتب،
لهذه الوردة التي لا يراها أحد غيره وهو ينسُجها بيديه من
لهب يتنفّسه الجميع.

مارس 2012
شاعر من تونس

أشباح أبو غريب

فصل من رواية

عواد علي

«تعرّضتَ إلى الاغتصاب في سجن «أبو غْريب» أكثر من مرة.

كان عمري 16 عاماً حين اعتقلني الأميركان في الطرف الجنوبي من «الفلوجة». يومها كنا في العشر الأواخر من شهر رمضان وقوات الاحتلال تصبّ على المدينة، من البر والجو، كل أنواع القذائف الفتاكة: صواريخ، قنابل عنقودية وفسفورية، مدفوعةً بروح انتقامية وحشية، بعد أن فرضت عليها حصاراً خانقاً، وقطعت عنها التموين من الخارج نهائياً.

أراد أبي أن يجنّبنا الموت، فأمر أمي بأن تأخذنا، أنا وشقيقتيّ الأصغر مني، إلى بلدة «النعيمية»، رفقة أسرة جارنا بسيارته البيك آب، بينما بقي هو ليقاتل المارينز، الذين سيقتحمون المدينة ريثما يتأكدون أنهم أنهكوها.

خرجنا فجراً، حاملين ما نحتاجه من متاع، وأغذية معلبة جلبها جارنا من دكانه الصغير المجاور لبيته، وتوجهنا صوب حي الشهداء الذي يُعدّ أقرب نقطة ننطلق منها إلى «النعيمية». ما إن اجتزنا الحي، وسلكنا الطريق الترابي، التي ستقطع أوديةً قاحلةً، وكان يستخدمها المهربون، حتى اعترضتنا مركبة همفي كانت تغلق الطريق مع مجموعة مركبات أخرى، ونزل منها جنديان أميركيان شاهرَين سلاحهما، وأخذ أحدهما يتفحص وجوه أمي وشقيقتي وزوجة السائق المحشورين إلى جانبه في مقصورة القيادة، بينما راح الثاني يدور متبختراً حول حوض السيارة، ويتفرّس في وجوه القابعين فيه، وهم أنا وأبناء السائق الثلاثة، الذين لا يتجاوز عمر الكبير منهم الثانية عشرة. فجأةً ركّز بصره عليّ وأشار لي بأن أنزل، فامتثلت له وأمر السائق أن يواصل سيره. لكن أمّي صرخت وفتحت باب السيارة ورمت نفسها عند قدميه، وأخذت تتوسل إليه أن يتركني، إلاّ أنه دفعها ووجه بندقيته إلى رأسها، وأمرها أن تعود إلى مكانها، ففعلت صاغرةً. ثم أطلق بضع رصاصات في الهواء ولوّح للسائق بأن يقود سيارته.

أمسكني من ذراعي وكبّل الثاني معصميّ بالإغلال، وهو يرطن بكلام لم أفهم منه سوى كلمة «Terrorest»، ثم شدّني من أغلالي باتجاه المركبة، وتناول من جندي ثالث، يقف مستنفراً بمحاذاتها، كيس قماش أسود. أدخل رأسي فيه ودفعني إلى بطن المركبة، ووضعني في صندوق خشبي يشبه التابوت وأحكم إغلاقه.

بعد فترة مسير قصيرة قدرتها بأقل من ساعة توقفت المركبة في مكان ما. كانت عظامي تؤلمني وحلقي شديد الجفاف لأنّني لم أذق طعم الماء منذ الليلة السابقة. فتح أحدهم الصندوق وأمسكني من حزامي بعنف وأخرجني منه، ثم سحبني من الطرف السفلي للكيس،كما تُسحب البهيمة، وأدخلني إلى مكان ما، عرفت بعد ستة أشهر أنه المكان الذي تستلم فيه إدارة سجن «أبو غْريب» المعتقلين الجدد.

فتّش أحدهم جيوبي وأفرغ ما في داخلها: هوية الأحوال المدنية، ومحفظتي الصغيرة التي تحتوي على صورة لوالدي، وقليلاً من النقود، وورقة دوّنت فيها بعض الأرقام التليفونية لأصدقائي وأقاربي. ثم سألني، مستعيناً بمترجم، عن اسمي والحيّ الذي أسكن فيه وعدد أفراد أسرتي وأسمائهم، فأجبته. وتشجّعت فسألت المترجم عن سبب اعتقالي وأنا هارب من الموت رفقة أسرتي، فرد عليّ بأن المحقق سيجيبني على سؤالي فيما بعد. وكان يطرق سمعي أثناء ذلك خليط من الأصوات الرجالية والنسائية على مقربة مني.

جرى اقتيادي بعدئذ إلى مكان آخر تُركت فيه وحدي، وسمعت عقب لحظات صوت اصطفاق باب حديدي، فأيقنت بأنه سجن، ثم تأكدت منه حين أخذت أتحسس المكان بقدميّ الطليقتين. وعندما

ريما سلمون

تعبت جلست على حافة السرير الذي اصطدمت به، وأخرجت لساني لترطيب شفتي.

بعد انقضاء حوالي ساعة فُتح باب السجن فنهضت. رفع أحدهم الكيس عن رأسي، وفكّ الأغلال عن معصمي، فأبصرت أمامي، في الضوء الشاحب، عسكرياً مفتول العضلات، حليق الرأس، ذا بشرة يعلوها النمش، يرتدي تي شيرت زيتياً بلا أكمام وبنطلوناً خاكياً مدفون الساقين في بسطار عسكري صحراوي، ويمسك بإحدى يديه عصا وبالثانية كيساً ورقياً. أخرج من الكيس سندويتشةً وعبوة ماء بلاستيكية صغيرة وناولني إياهما، كنت جائعاً وعطشاناً فأخذتهما. شربت نصف العبوة أولاً ثم ركنتها عند رأس السرير، وطفقت أتناول السندويتشة، دون أن أعرف ما بداخلها بالضبط، لكن طعمها بدا مستساغاً.

كان يحدّق إلى وجهي بنظرات شيطانية حادة ويفرك أنفه، فتحاشيته ورحت أجول ببصري حول المكان لاستكشف ملامحه، زنزانة مكفهرة لا نافذ فيها، تهويتها الوحيدة تأتي من بين القضبان، على جدرانها خربشات وكلمات، وآثار زيت طبعتها أكف وأصابع سجناء سابقين. عندما أتممت السندويتشة سألني بلهجة عراقية ركيكة، ذات نبرة جافة، عن اسمي

وعمري فأخبرته. خطا بضع خطوات تجاهي، وضغط على ذراعي بقوة وسحبني من أمام السرير إلى وسط الزنزانة، وأخذ يدور حولي. ثم وقف خلفي وأمرني أن أفتح حزامي وأخفض بنطلوني. اجتاحني رعب شديد، فأمسكت بحزامي ولذت بالحائط أحتمي به، وقد تصلّبت أطرافي، وتسارعت دقات قلبي، وتفصّد جبيني بالعرق. تساءلت في دخيلتي «أي تحقيق هذا؟»، ظنّاً منّي أنه المحقق الذي ذكره المترجم. استشاط غضباً وتقدّم إليّ، رفع يده وصفعني على خدي وأعادني إلى مكاني مكرراً أمره بنبرة حازمة. أطعته وأخفضت بنطلوني إلى ركبتيّ، وباعدت بين ساقيّ كي أحول دون نزوله إلى قدمي. لكنه لم يكتف بذلك، بل أزاح بعصاه سروالي الداخلي إلى الأسفل، وأخذ يطبطب بها على عجيزتي، فغطّيتها بكفيّ، لا إرادياً، مرتجفاً من الذعر، وفي رأسي جرس يدقّ منذراً إيّاي بأنه ليس محققاً، وإنما أحد حرّاس السجن يبغي فعلاً منكراً، خاصةً أنني كنت قد سمعت من أصدقائي في المدرسة عن حالات اغتصاب جرت لمعتقلين ومعتقلات في السجون التي يديرها الأميركان. أردت أن أصرخ، لكنني خفت أن ينهال عليّ بالضرب.

فجأةً زعق جهازه اللاسلكي، فأومأ لي أن أرتدي بنطلوني، وتحدث مع شخص ما. لم أفهم ما دار بينهما، إلاّ أنّني خمّنت أن ذلك الشخص طلب منه الحضور، فخرج على الفور، وأغلق باب الزنزانة.

تنفست الصعداء، وحمدت الله، كأن زلزالاً أنقذني. غاب الضوء الشاحب عن الزنزانة، سرت على مهل صوب الباب، حاولت أن أتطلّع إلى الممر من خلال القضبان، دون أن ألمس واحداً منها خشية أن يكون مكهرباً أو يصدر إنذاراً (هكذا خُيّل إليّ)، لكني لم أستطع أن أبصر أبعد مما يسمح به طرفاها اللذان ينتهيان إلى دعامتين اسمنتيّتين، بينما كانت الواجهة المقابلة للزنزانة جدار صلب ليس له نهاية. قلت لنفسي «يبدو أنّهم تعمّدوا ذلك لئلا يرى السجين نظيره المقابل له ويتواصل معه».

لبثت في مكاني، متلفّتاً يمنةً ويسرةً، فلم تتناهى إلى أذنيّ أيّ حركة داخل الممر. أمر مريب، لا يمكن أن يكون السجن هادئاً إلاّ إذا كانت هذه الزنزانة معزولةً، أو أنها في طرف قصيّ خال من السجناء. خطرت في بالي السجون التي سبق أن رأيتها في الأفلام، وأخذت أستحضر مشاهد ممّا بقي عالقاً في ذاكرتي، لكن ثقة أصواتاً كانت تأتي من بعيد، كأنها خارجة من أعماق كهف. في البدء كانت واهنةً متداخلةً تشبه الحشرجات، ثم صارت قويةً وأكثر وضوحاً فطفقت أصغي إليها بانتباه، وسرعان ما تبيّن لي أن بعضها آهات حزينة وأصوات فيها توجع، وبعضها الآخر عتابة ومواويل يشكو بها أصحابها ما أصابهم من حيف، بلوعة وشجن يفطران القلب، وكأنّهم يخاطبون وجداناً جمعيّاً غائباً، أو يرسلون رسائل إلى الله يستجيرون به.

ارتفعت موجة الغمّ في داخلي، فأجهشت بالبكاء وعدت إلى السرير. أخذت عبوة الماء وجرعت ما تبقى فيها دفعةً واحدةً، لكنّي شعرت بعد لحظات بامتلاء مثانتي، «اللعنة، ماذا أفعل؟ هل أصيح حتى يأتي ذلك الخنزير ويأخذني إلى المرحاض؟ لكني أخشى أن...».

نهضت من السّرير.. بقيت حائراً.. مرّت دقائق.. ازداد الوضع سوءاً.. «ساعدني يا الله».. ضغطت على مثانتي.. وفجأةً جاءني الإلهام، تناولت العبوة الفارغة، أدرت ظهري للباب وأدنيت سحّاب بنطلوني وشخخت فيها ورميتها تحت السرير واستلقيت على ظهري.

وددت لو أنّي أستطيع النوم في لمح البصر، إلا أنّني مكثت حوالي نصف ساعة إلى أن شعرت بالنعاس، فأدرت جسمي إلى جنبي الأيمن ووضعت راحتي تحت رأسي ليكون وجهي باتجاه القضبان. بقيت بعض الوقت أتنهّد وأفكّر فيما سأواجهه من مصائب، وأتخيّل ما جرى لأمّي المسكينة بعد اعتقالي، بينما كانت عيناي الواهنتان تُغمضان وتُفتحان إلى أن غفوت.

لا أدري كم من الوقت استغرقته في النوم حين انقضّت عليّ أحلام مزعجة، مبعثرة، لا متناهية، أحلام يستحيل على المرء أن يتذكّر، عندما يصحو، سوى نتف منها.

أفاقتني زمجرة باب الزنزانة ودخول ذلك الحارس ثانيةً. استعدلت ونظرت إليه بخوف أشد مضاءً مما سبق، وهجست أن روحي تفارق جسدي ببطء وتتجه إلى مكان مجهول. كان يحجب عينيه بنظارة كبيرة هذه المرة، فبدا لي مع ظله أطول من المعتاد، يشبه ممثلاً من أبناء جلدته اشتهر بأدوار إجرامية. أشار لي بعصاه أن أنزل من السرير، دون أن يتفوه بكلمة. أردت أن أستعطفه ليرفق بحالي ويتركني أنام بعض الوقت، لكني تذكرت أن استعطاف الوحش أمر عديم الفائدة، فأنّى له أن يفهمني أو يحفل بي؟

نهضت واقفاً، شبكت يديّ على إبزيم حزامي، وأبقيت بصري شاخصاً إلى الأرض. اقترب منّي ورفع ذقني بإصبع واحد، وسألني بلهجته السقيمة:

- هل تريد استعمال المرحاض؟

أجبت من دون تردد:

- لا شكراً.

- لماذا؟

لم أجرؤ أن أخبره بأنني فعلتها في العبوة، قلت:

- مثانتي فارغة.

- والماء الذي شربته؟

- لا أعرف.

- أنت تكذب، تعال معي.

- والله العظيم لا أكذب.

- هل شربته كله، أين العبوة؟

أحسست بالذعر، بم أجيبه؟ ترددت قليلاً، تظاهرت بعدم سماع الجزء الثاني من السؤال وقلت:

- نعم شربته.

صرخ محتدّاً:

- أنت تتغابى! أين هي؟

أشرت إلى تحت السرير.

- أخرجها أريد أن أراها.

انفجرت باكياً وارتميت على طرف السرير، لكنه أمسكني من أذني ودفعني إلى الأرض، وأمرني بأن أدخل رأسي تحت السرير، فامتثلت له وأخرجت العبوة، وأنا ممتلئ بالخوف. حين رآها معبأةً أكثر من نصفها بالبول ضحك ضحكةً مجلجلةً، ثم اكفهرّ وجهه وغمغم:

- أفرغت مثانتك فيها!

قلت مرتجفاً:

- والله فعلتها رغماً عني.

- حسناً، سأجعل مثانتك تمتلئ ثانيةً لتستعمل المرحاض.

ظننت أنه يريد أن يجلب لي عبوة ماء جديدةً، فقلت:

- سأفعل، والله سأفعل.

- اشرب.

- ماذا أشرب؟

- العبوة التي في يدك.

- مستحيل! كيف أشرب هذا؟

- مثلما عبّأته فيها أعده إلى معدتك.

- دخيلك!

- ما معنى دخيلك؟

- أعنّي أرجوك، أتوسل إليك خذني إلى المرحاض لأفرغها هناك.

- بل ستفرغها في معدتك.

- لا استطيع.

صفعني صفعةً كافرةً على خدّي الأيسر ولّدت طنيناً في أذني، وشعرت بأن الأرض تميد بي. تمنيت لحظتها خروج روحي من بدني على أن أنفذ أمره، لكني جرعت العبوة رغماً عني، وكأني أجرع سمّاً، فتدفّق من جوفي، في الحال، شلال أصفر.

كاتب من العراق مقيم في عمان

رؤيا سلمون

السيرة الذاتية والرواية

تماثل السرد وتباين القراءة

إلياس فركوح

في معرض تقليبه لنقاط اللقاء والافتراق بين السيرة الذاتية والرواية، يشير جورج ماي، بينما يحاول الوصول إلى تحديدٍ حاسم، «إنَّ الرواية والسيرة الذاتية هما شكلان يمثّلان قطبين لجنسٍ أدبيّ مترامي الأطراف، يجمع بين الآثار المنضوية فيه أنها تتخذ من حياة إنسان موضوعاً لها». (1).

حين نقرأ الكتاب في جميع فصوله، فلن نخرج، كما هو حالُ كاتبه، بحدودٍ قاطعة ترسمُ لنا الفرقَ الجوهريّ، بعد الإنجاز، بين كتابتين تُعلِنُ الأولى منهما (السيرة الذاتية) أنها تقدّمُ للقارئ أحداثاً ووقائع حقيقيّة بصدقٍ ألزمها به ما أطلقَ عليه فيليب لوجون «ميثاق السيرة الذاتيّة» ـ كأنما هو ميثاق شَرَفٍ أبرمتهُ (أنا) الكاتبُ المُعلَن مع قارئٍ مجهول، لكنه مفتَرَض-. بينما تذهبُ الثانيةُ (الرواية) لتقولَ صراحةً بأنها كتابةٌ تخلّقت من خيالٍ أعادَ صياغةَ بعض الأحداث وقُصاصات الوقائع ليقدّمها للقارئ على سبيل التقابل والتوازي، وربما المفارقة، لا التطابق ولا الانعكاس. لا، بل إنَّ كثيراً من نماذجها يعلنُ كُتّابُها أن لا شيء فيها من الواقع ـ ولهذا اقتُضيَ منهم التنويه-! فهل يتحلّى هذا التكثيف التعريفي بالدِقّة حقاً، إنْ كنتُ صائباً في عرضي له، مع إدراكي لصفة العموميّة فيه؟ أوليست هنالك خياناتٌ كبرى تخرقُ ميثاقَ الشرف عند قراءتنا لعددٍ من السير الذاتيّة، عالميّة وعربيّة، فتخرجُ عن طبيعة تدوينها للسيرة بوصفها تسجيلاً توثيقياً صادقاً وموضوعياً لسيرورة شخصيّة، إذ يخالطها كلٌّ من الزَّعمِ والتغييب المقصودَيْن؟ تماماً مثلما نتعرَّضُ لضربٍ من الخِداع حين تطالعنا رواياتٌ تتسمُ بقدرٍ ضئيل من الخيال لا يكاد يُلحَظ، ولعبة قَصَ ولَصَق التجربة الخاصّة بأصحابها، أو بشخصيات واقعيّة، مكشوفةً للإفلات من حدود السيرة الذاتيّة وإيهامنا بروائيتها!

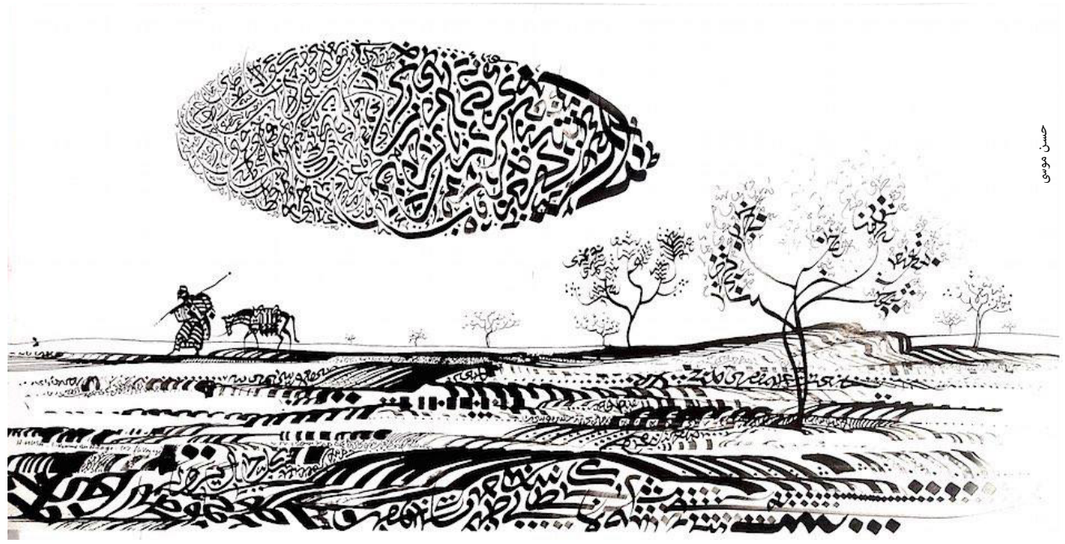
ثم؛ ماذا عن فَرَضيّة جورج ماي القائلة بأنَّ السيرة الذاتيّة والرواية شكلان يمثلان قطبين اثنين لجنسٍ أدبيّ واحد، لكنه مترامي الأطراف؟

إذا تفحصّنا ودققنا في مضمون الاقتباس السابق، فلسوف نخرجُ باستنتاجٍ يؤدي إلى أنَّ ما يجمعُ بين الرواية والسيرة الذاتيّة، ككتابتين تعلن كلُّ واحدة منهما انتماءها لجنسٍ كتابيّ مختلف عن انتماء الأخرى، إنما هو أكثر بكثير مما يُفرّقُ بينهما. فهما، منذ البداية، تنطلقان من السرد القَصصي، أو ما يماثله، ليبنيا به نصوصهما. كما تلجأ كلاهما للواقع الراهن، أو المُستعاد، في خُلاصةٍ تتماهى مع غَرَضٍ لموقفٍ ما مما جرى ويجري، وتشتبك الشخصيّةُ الكاتبةُ/المكتوبة (إنْ كانت سيرة المؤلف بقلمه، أو أقنعة الروائي) بالضرورة في تدوينِ خُطاطةٍ تقتربُ من الشهادة: الشهادة على الذات، والشهادة على الواقع. الشهادة على الذات في تقاطعها مع الواقع وافتراقها عنه في الآن نفسه، والشهادة على أنَّ وجودهما معاً لا يستقيمُ أو يكون بمعزلٍ عن الكتابة، أو بغيرها، أو خارجها. وتحديداً خارج هذه الكتابة! وإلاّ، لماذا كانت في الأصل؟

كأننا، إذا سَلّمنا بالاجتهاد الأخير، إنما نزعم باستحالة فهم العلاقة الكائنة بين الذّات وواقعها المعيش من دون أن تُكتَب. أو أنَّ هذه العلاقة بشتّى وجوهها، القازة الهادئة الأنيسة، والمتوتّرة الجيّاشة القلقة، هي التي تعملُ على نَسْج الذات وصَبْغها في مراحل تناميها وتحوّلاتها، فتصبحُ الكتابةُ حينذاك إحدى الوسائل لرصد الذات وتفسيرها، أي لغاية عَرْضها وتبيان موقعها من العالم الذي يحيطُ بها. وهذا بقدر ما يَصِحُّ على السيرة الذاتيّة، فإنه يتداخلُ مع الرواية أيضاً؛ إذ هي تفعلُ الأمرَ نفسه متجاوزةً ضمير الأنا الواحدة المتفردة والمنفردة بالسرد عن هويتها (دون تنحيتها، فهي تتخفّى وراء قناعٍ أو أكثر) لتكتبَ رأيَ كاتبها ورؤيته لذاته، ولغيره، وللعالم عبر تضاعيف الواقع وأحداثه، بألسنةٍ وضمائر متعددة.

دون الكتابة، والحالة هذه، كأننا نقولُ بأنْ لا وجود لذواتنا الكلّية؛ إذ هي تذوبُ وتتلاشى وتُنسى وتزولُ في طيّات الآفل والمنقضي! كأننا بالكتابةِ نقاومُ المحوَ، أو الإلغاء، أو التزوير، فـ«ننهضُ بها من بين أجداث الموتى»؛ فالمكتوبُ باقٍ يشهدُ على كاتبٍ فانٍ.

أهذا ما قصدتُ به عنواناً لواحدة من أوراقي «أكتبُ لأكون!»، أي: أكتبُ لأكونَ حاضراً الآن، ولأبقى حين أغيب.



حسن موسى

ربما. وأعتقدُ بأننا حين نفعلُ هذا إنما نصادقُ، ولو جزئياً، على وجاهة الفَرَضيّة التي أوردها جورج ماي في الصفحة نفسها (206)، لمّا أشار إلى احتمال «أنَّ الرواية والسيرة الذاتية ليستا إلاّ طريقتين لتحقيق حاجة واحدة هي تأليه الإنسان بمنحه القدرة على الخلْق، أو بتمكينه من الإفلات من ربقة الزمن».

صحيحٌ أنّنا بالكتابة نعيدُ خلْق الأشياء على هوانا، وصياغة أنفسنا كما نشتهي، أو نستنكرها حتّى، غير أنَّ الغايةَ ليست تأليه البَشَريّ فينا بقدر ما هي بَسْطُ رؤيتنا للعالم ولأنفسنا بالكلمة. أما أن نتمكّن من الإفلات من ربقة الزمن؛ فهذا جائزٌ إنْ لم أقُلْ بمشروعيته كاجتهادٍ بَشَريّ، احتكاما مِنّا إلى أنَّ «في البِدء كانت الكلمة».. فلِمَ لا نُصانُ ونُحفَظ بواسطتها للأبد!

2

أعودُ إلى إشارة جورج ماي لِكُلٍّ من الرواية والسيرة الذاتية، وأسأل: أينتميان فعلاً إلى جنسٍ أدبيّ واحد، لكنه مترامي الأطراف؟ وما اسم هذا الجنس الأدبي؟

فإذا كان المقصود به السرد القصصي، فلهذا السرد تسمياته الفرعيّة المتعارف عليها من قصة قصيرة، وقصيرة جداً، ورواية، ورواية قصيرة (نوفيلا) ـوهذه كلّها تعتمد التخييل إطاراً لها ومنبعاً ـ إضافةً إلى نصوص أدبيّة جانبيّة منفلتة من كافة التسميات السرديّة لكنها تأخذُ منها وتضيفُ عليها، وأحياناً تستقطعُ من الشعر لغتَه ورؤاه لتغتني به. غير أنها، بعد ذلك كلّه، تكتفي بأنها مجرد «نصوص أدبيّة» بلا تحديدٍ حاسم يفارقُها جذرياً على نحو ما هي عليه «السيرة الذاتية».

تدفعنا مساءلتنا لإشارة جورج ماي لأن نتطرّق إلى عددٍ من نقاط الالتباس التي شابت العلاقة بين هاتين الكتابتين، وجعلَت منهما لدى البعض وجهيَن لهُويّةٍ واحدة. فالقول بـ«أدبيّة» السيرة الذاتيّة إفتاءٌ بعزل نصوصها عمّا يماثلها ويشتبك معها من كتاباتٍ هي أقرب إليها، وأعني المذكّرات واليوميات، وإدخالها إلى الأدب من باب الرواية، أو الاحتفاظ بها على تخوم الأدب دون تعيين سوى أنها سيرة ذاتية، لمجرّد أنها تعتمدُ السردَ وملاحقة الأحداث والدخول في تفاصيل مظاهر الحياة اليوميّة، العامة والشخصيّة الخاصة مستعينةً بالذاكرة أيضاً. أو لأنَّ كثيراً من نصوصها كُتبَهُ أدباء. فهل هذا يكفي على مستوى الإقناع؟ ماذا عن السير الذاتيّة لسياسيين، وفنانين، ورجال أعمال كِبار، وعسكريين، وقادة أحزاب، وزعماء ثورات، وأشخاص أصحاب تجارب حياتية مميزة، إلخ؟

لا يتحلّى السردُ في نصوص الكتابتين، عند المقارنة وعلى ضوء التعريف التقليدي، بخاصيّةٍ مشتركة واحدة؛ إذ يتصف سردُ السيرة الذاتيّة، غالباً، بالتعاقب الخطّي المتصاعد زمنيّاً (الكرونولوجي)، وإذا ما تراجعَ للخلف كي يربط الراهن بالماضي فإنما يفعل هذا لِماماً، وعلى نحوٍ تقريريٍّ مباشر، دون اللجوء لأيّ وسيلةٍ روائيّة تندرجُ ضمن ما يُعرَف بالانخطاف للوراء (فلاش باك). بينما لا تلتزمُ الروايةُ في سرودها بهذا التعاقُب كشرطٍ واجب؛ فنراها تتعاملُ مع الزمن وفقاً لانتقالات الشخصيات المختلفة والمتعددة فيه، ملتزمةً بالحالات الخاصّة وأزمانها، وهي حالات غير متسقة بالضرورة في أوقات وأمكنة حدوثها.

كما أنَّ الرواية تباشرُ نَصَّها انطلاقا من بديهيّة المفهوم المعمم، لدى كاتبها وقارئها معاً (كأنما هو ميثاقٌ آخر)، بأنها نَصٌّ متخيّل أساساً وأوّلاً، يندرجُ في ما اصطلح عليه بالإنكليزية بمفردة FICTION، ومعناها القاموسي: 1 (أ) قصة، رواية. (ب) الأدب القصصي. 2 تخيُّل. 3 خيال. والصفة بحسب قاموس المورد نفسه fictive تعني: 1 (أ) خيالي. (ب) زائف. 2 (أ) تخيلي. (ب) قادر على التخيّل. أما السيرة الذاتية فهي AUTOBIOGRAPHY، وتعني قاموسياً السيرة الذاتية: قصة حياة الكاتب بقلمه.

صحيحٌ أنَّ الكتابتين تتعرضان لقصص

حيوات أشخاص، لكنَّ هنالك فرقا جوهريا بين حياة متخيّلة لشخصية متخيّلة (وإنْ كان أصلها محتمل الوجود في الواقع) يكتبها روائي كطرفٍ ثانٍ يُظاهِر الحياد، وحياة حقيقيّة يكتبها صاحبها الحقيقي باسمه الحقيقي يدّعي الموضوعيّة. إنه الفرقُ بين نقل تجربة شخصيّة ما ومحاولة تدوينها كما هي من قِبَل مَن جَرّبها، واختلاق أُخرى وكتابتها بالتصرُّف الكامل والحُرّ بها وفقاً لضرورات واختيارات فنيّة من قِبَل روائي لا يَنسبُها لنفسه. وهذا فرقٌ يؤسسُ لجنسين كتابيين مختلفين في الجوهر تماماً. فالسيرة الذاتية تُسرَدُ عبر صوتٍ واحدٍ مُعلَن الهُويّة، بينما تُسرد الرواية عبر ثلاثة أصوات هي: كاتب النصّ الروائي، والراوي العليم، والبطل المتحرك فوق مسرح الأحداث مستقلاً عن كاتبه وراوي مسيرته معاً. (2).

إذا كان هذا ما تمّ الاستقرارُ عليه، كمفهومٍ عام، فلماذا باتَ التداخُل بين هاتين الكتابتين لاحماً إلى درجة وجوب العودة للفصل بينهما؟ ألاّ تكفي حدود التعريفات الأُولى؟

3

يبدو لي أنَّ مجرد لجوء المرء إلى السرد القصصي، أو ما يماثله، للبدء ببَسْط مسيرة حياته، سوف يؤدي بالكتابة نفسها لأن تنزاحَ من تلقائها صوبَ التماس مع الرواية، أو مع أشكالٍ منها، منقوصة ربما. لكنّها، وبسببٍ من منطق ملاحقة الأحداث وتطوّراتها داخل تلك المسيرة، غالباً ما نجدها تراكمُ نفسها كـ«حكاية متنامية». أما ما يعززُ أدبيتها لدى كثيرين من قُرّائها ونُقّادها؛ فهو نأيُها المتنامي والنسبي عن اللغة التقريريّة الجافة التبليغيّة أو الإخباريّة، ولوذها بلغةٍ ذات تشكيلٍ أدبيّ تأمّلي يساعدُ على النهوض بها مبدأ التخييل! وتحديداً تلك السِيَر الخاصّة بأدباءٍ لم يصطنعوا لها لغةً مغايرةً للغةِ أعمالهم الأدبيّة.

نعم؛ ففي السِيَر الذاتيّة مساحاتٌ من الماضي المنقضي لم تخضع للتوثيق المُسْبَق، ولذا لا يكون بوسع صاحبها سوى الاعتماد على ذاكرته. والذاكرةُ، كما نعرف، إضافةً إلى تذبذبها في وظيفة الحِفظ والتخزين نتيجة النسيان، فإنها ذات طبيعة انتقائية، مقصودة وعفوية في آن. فكما أنَّ ثمّة نواقص في أرشيف المدونات الورقيّة بسبب الضياع أو الإتلاف المتعمّد، كذلك ثمّة بؤر داخل الذاكرة عملت ميكانيزمات الدفاع الذاتي على إفراغها للتخلّص من آثارها المدمّرة لأصحابها. عندها؛ لا يبقى أمام حالات الوصل بين الفواصل الفارغة سوى أن نتخيّل ماذا حدث! وهذا في ذاته خيانةٌ وخَرْقٌ لميثاق الشرف بين كاتب السيرة والقارئ! كما هو، بالضرورة، إحالةٌ لنصّ السيرة على عالم الرواية.

يقعُ المتابعُ لعددٍ من سِيَر الأدباء الذاتيّة على خطوةٍ أكثر حسماً باتجاه العالم الروائي، وذلك حين يتحوّل أصحابُها إلى شخصيات تتحركُ على مبعدة، يرصدونها كأنما هي ليست هُم، وذلك لوجود تلك المسافة الكافية لأن يتأملوا الماضي ومعاينة ذواتهم داخل ذلك الماضي. غير أنَّ هذا الابتعاد يخلقُ معه رغبةً وحافزَ النقد والتقييم بضغطٍ من غواية الوعي الراهن، فتتخلّقُ بالتالي ذواتٌ ليست هي كما كانت في السجلات المستعادة على نحوٍ مُحَرَّف! ولدى تأملنا هذه النتيجة نكتشفُ أنَّ عمليّة نَقْل الماضي والإخبار عنه (غايةُ السيرة وهدفُ تسجيلها) ذهبت باتجاه تحويل الماضي وإعادة تخليقه على نحوٍ آخر. وهنا تُضافُ خطوةٌ جديدة للسيرة الذاتيّة باتجاه الرواية.

غير أنَّ سؤالاً يبقى خاصّاً بكّل كاتبٍ أستقيه من مبدأ «القصد»، والذي على أساسه تُبنى النصوص: هل هَدَفَ كاتبُ السيرة أن يكتبَ سيرته روايةً منذ الكلمة الأولى، أم سَحَبَتْهُ باتجاه عالمها ضروراتُ السرد القصصي، وعواملُ التخييل بسبب النسيان والتناسي، وغوايةُ الرغبات الشخصيّة في أن يكونَ في الكتاب غير ما كانهُ حقاً في الواقع؟

تحتاجُ الإجابةُ عن سؤالٍ كهذا إلى قراءاتٍ متأنيّة بالتأكيد.

4

أجدني مع الاجتهاد القائل بأنَّ انطلاق الرواية من بؤرة ذات كاتبها، وبصوت ضميرها، يكفي لأن تنزاحَ على الفور باتجاه النَهْلِ من سيرة كاتبها الذاتيّة. عندها، تخضعُ تلك الشواظ المُستقاة من ماضي الكاتب إلى «مادةٍ خام» يتمُّ معالجتها بتحويلها في مصهر الكتابة الروائيّة إلى علاماتٍ ومحطاّت تُشير إليه ولا تشيرُ، في الوقت نفسه. فبقدر ما هي مُستَقْطَعة من خصوصياته، إلاّ أنها قابلة إثر عمليات التحويل لأن تخصّ سواه كذلك. فكثيرٌ من الروايات بُنيَت في أجزاءٍ منها، كبيرة أو صغيرة، من تلك الشظايا المتحوّلة؛ فألان روب ـ غرييه يُصرِّحُ قائلاً «أعتقدُ أنَّ كُتبي كانت دائماً سيرة ذاتية، وذلك منذ البداية. فروايتي الأولى التي كُتبت سنة 1949 وطُبعت سنة 1978 تتكون من مقطعين لتجربة عشتها. (....) إنَّ روايتي الثالثة 'الغيرة' رواية سيرة ذاتيّة حقيقية. فقد جرت أحداثها في البيت الذي عشتُ فيه بفور دو فرانس، لكنني مزجتُ الديكور الأفريقي بديكور بيت من المارتينيك. وكانت الحكاية حكايتي بشكلٍ وافر، رغم أني في الواقع لم أكن الزوج بل الجار». (3). وعلى صعيدٍ آخر، تأخذنا مارغريت دوراس نحو منطقةٍ جديدة تدعو للتأمل، إذ تقول بتكثيفٍ كبير «لا نكتبُ شيئاً خارج الذات»(4).

إنَّ تصريحاً كهذا، رغم المباشرة في معناه الفوري، إلاّ أنه يحتمل تعدد التأويل. فهل نُسَجِّلُ ما اختزنتهُ الذاكرةُ من أحداث واحتفظت به من شخصيات، فأنزلناه مُدَوّناً كما هو على الورق؟ أم انسَرَبَت كُلٌّ من الأحداث والشخصيات (والعالم بالتالي) داخل «موشور» الذات، قبل الكتابة وخلالها، فباتت جزءاً مِنها، وكُتِبَت بوصفها كذلك؟

حسن موسى

وهكذا أراني أُميّزُ وبوضوح بين التسجيل والتدوين بوصفهما عمليات نَقْل، والكتابةُ الأدبيّة-الفنيّة بصفتها آليّة تحويل وإعادة تخليق. ولقد كان هذا ما هدفتُ إلى التأكيد عليه في مستهَل روايتي «أعمدةُ الغبار» عندما أشرتُ «كلّما حاولتُ ذاكرةٌ تسترجعُ ما فاتَ، انكسرتْ على شفرة الغياب. قلتُ لعلَّ الكلمات هي القادرة. لكنَّ شيئاً، في الخارج، لم يحدث».

إذَن لا شيء يَخُصُّ الخارجَ نكتبُهُ في الرواية يكونُ منفلتاً من ذواتنا الجُوّانيّة. فذواتنا، عند الكتابة، هي المرجعيّةُ والمصدر.

***

ولأنَّ أمور الكتابة وحيثياتها اتسمَت بالمناحي السابقة، في الرواية والسيرة الذاتيّة، فإني أخرجُ بهذه الخُلاصة على مستوى كيفيّة قراءتي لهما:

* السيرة تسجيل وتوثيق يكتنف مصداقيتها الشك وتحيطُ بأحداثها الريبةُ. وهي في سيرورتها نأت عن أصلها، فباتت نصوصاً هجينةً يَصْعُبُ علينا ضبطها داخل حدودٍ تُلْزِمها باسمها وما يدلُّ عليه. فإنْ قبلنا بأدبيتها، نجدُ عدداً وفيراً من نصوصها لا يتحلّى بذلك، وأخصُّ بالتحديد «غربةُ الراعي» لإحسان عبّاس ضمن المنشور العربي؛ فهي تكاد تكون مجرد توسعة بسيطة لجردة تأريخ شخصي بارد! وكذلك «البئر الأولى» الخالية من التوهج الأدبي للغة جبرا إبراهيم جبرا في رواياته. وكم ستبدو الأدبيّةُ ساطعةً في «الضوء الأزرق» لحسين البرغوثي وفاضحةً لخفوتها في العملين السابقين! أما ضمن المنشور العالمي، فتكفينا قراءة «الكلمات» لجان بول سارتر، (ترجمة خليل صابات ومراجعة محمد مندور)، لنكتشفَ المراجعةَ الذهنيّة لماضيه وتغليب فلسفتها على أدبيّة نصوصه القصصيّة. كما تتعرضُ منهجيّةُ فَصْل السيرة الذاتية عن المذكرات، بالمفهوم التقليدي، إلى خلخلةٍ كبيرة حين نقرأ «مذكرات كازانتزاكي» بجزأيها «الطريق إلى غريكو»، و«تقرير إلى غريكو»، (ترجمة ممدوح عدوان). ومذكرات بابلو نيرودا «أشهدُ أنني قد عشت»، (ترجمة محمود صبح)، ومذكرات رفائيل ألبرتي بجزأيها «المرج الضائع» (ترجمة نامق كامل)، و«الغابة الضائعة» (ترجمة باهرة محمد). و«يوميات أنابيس نن» بأجزائها العشرة، على سبيل المثال. فنحن عند قراءتنا لتلك المذكرات واليوميات سرعان ما نصطدمُ بتماهٍ لافت بين سرودها وسرود السيرة الذاتيّة الصريحة، مثل «أكه: سنوات الطفولة» لوول سوينكا، و«سيرة ذاتيّة» لهرمان هسّه، و«العُمق الرمادي: سيرة ذاتيّة مبكّرة» ليفغيني يفتوشينكو، وحتّى كتاب باراك أوباما «أحلامٌ من أبي» الذي تمت الإشارة إلى أنه «... جميلُ الصياغة، رائع التنظيم، وتسير أحداثه على نهج الروايات». (5). كما أننا لا نُخطئ إذا ما أشرنا إلى تماثل كتابة صفحات وصفحات من هذه الكتب جميعاً مع الكتابة الروائيّة، بالمنظور السردي.

* الرواية كتابة فنية تحتمل التأويل المتعدد ولا تحسم دلالتها بانتهاء قراءتها. وهي في سيرورتها حاذت السيرة الذاتية والغَيريّة كذلك، إضافةً إلى استفادتها من تقنية اليوميات والمذكرات والرسائل باحتضانها وتحويلها وفقاً لاحتياجاتها. ولقد استطاعت بفضل جِراكها الدائم من داخلها وانقلابها على تقليديّة أساليبها المستنفَدَة، واعتمادها المخيلةَ أداةً تنفتحُ من خلالها على المحتمَل، أن تضفي الشرعيّةَ على مشاكستها للوقائع، دون التعرض للتشكيك والريبة. فالتجربة الحياتيّة في الرواية ليست هي التجربة في الواقع؛ فلقد طالها التحويل لا النسخ أو الاستنساخ! كما أنها، مهما بلغت في تماديها في الخروج على تعريفاتها القارّة وأشكالها السائدة، تبقى مشدودةً إلى روائيتها، بمعنى التزامها بمبدأ مخالفة صلابة الواقع بتمييعه وإحالته ليصبحَ واقعاً آخر موازياً ومفارقاً وقابلاً لقراءات مختلفة.

كاتب من الأردن

هوامش:

(1) جورج ماي، السيرة الذاتية، ص 206، ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، تونس، 1992.

(2) لمزيد من التفصيل، مراجعة د. سلطان سعد القحطاني، بين الرواية والسيرة الذاتية، جريدة الشرق الأوسط، 2 أكتوبر 2008، العدد 10901.

(3) حرائق السؤال، حوارات مع خورخي لويس بورخيس، وامبرتو إيكو، وألان روب ـ غرييه، ولورنس داريل، ترجمة محمد صوف، دار أزمنة، الأردن، 2006، ص ص 53-54.

(4) توماس كليرك، الكتابات الذاتية: المفهوم، التاريخ، الوظائف والأشكال، ترجمة محمود عبدالغني، دار أزمنة، الأردن، 2005، ص 10.

(5) باراك أوباما، أحلامٌ من أبي: قصةُ عِرقٍ وإرث، ترجمة هبة نجيب مغربي وإيمان عبدالمنعم نجم، مراجعة مجدي عبدالواحد عنبة، مشروع «كلمة»، الإمارات العربية المتحدة، و«كلمات عربية» القاهرة، ط 2، 2009، (الغلاف الأخير).

الكتابة والتدوين

محاولة في فك الاشتباك

باسم فرات

تمثل مطاطية المصطلحات، واقتصار دقتها العلمية على نخبة النخبة، مشكلة عويصة من الصعب إقناع الآخرين بخطورة إشاعتها بغير وجهتها، والتعامل معها بسطحية، قد تؤدي إلى منازعات وحروب ليست كلامية فقط، بل لحصد أرواح البشر وادعاء الحق الإلهي أو التاريخي في مسألة عقائدية أو قومية أو على مساحات من الأرض، وهو ما نجده ماثلاً للعيان في حروب كثيرة قادت إلى كتابة تاريخنا بالدم والحقد والبغضاء والأكاذيب ومن ثم الأوهام التي تبني صورة ليست واقعية لنا وللآخر.

لا يمكننا بأيّ حال من الأحوال أن نقنع الناس بتغيير ما تربّوا عليه، وأصبح لديهم من اليقين الثابت، لا سيما حين يتحول الوهم إلى عقيدة دينية أو قومية، فيصبح تعريتها، بمثابة جرح لنرجسية الجماعة، ومساسٍ بعقيدتها أو مساس بحقها القومي التاريخي المتوهم، والذي يعني لها إنهاء وجودها المؤسّس على أساطير وأوهام، مثلما يتمثل بالكيان الصهيوني، وحقه التاريخي المزعوم بأرض فلسطين، وعليه لا نستغرب أن يتم التكفير الديني فيما يخص العقيدة، والتكفير الإنساني والحضاري فيما يخص الوهم القومي، وأعني بالتكفير الإنساني والحضاري، في إطلاق التهم جزافًا وأولها العنصرية والشوفينية، على مَن يفكك تلك الأساطير المبنية على أوهام الحق التاريخي، والأمجاد العظيمة والماضي التليد.

يقول أمبرتو إيكو «إن أدواتٍ مثل تويتر وفيسبوك تمنح حق الكلام لفيالق من الحمقى، ممّن كانوا يتكلمون في الحانات فقط بعد تناول كأس من النبيذ، دون أن يتسببوا بأيّ ضرر للمجتمع، وكان يتم إسكاتهم فوراً. أما الآن فلهم الحق بالكلام مثلهم مثل من يحمل جائزة نوبل. إنه غزو البلهاء»، وهذا قاد إلى انتشار الأوهام والخطاب التلفيقي بشكل هستيري، وتحوّلت فتاوى ابن تيمية في تكفير غير المسلمين الشّنّة ممن يعتقدون باعتقاده نفسه، إلى فتاوى لدى الجميع، بل قاعدة يسيرون عليها، فكل فئة قومية أو إثنية أو مذهبية، أخرجت البقية من جنة خلودها وأمجادها، ولا سيما دعاة العلمانية من القوميين.

أصبحت سردية الحق التاريخي الصهيونية، سيئة الصيت، منارًا يَهتدي به القوميون، عربًا وغير عرب، فالصهاينة الذين ابتلعوا فلسطين تحت ذريعة مزاعم حق تاريخي لليهود، استنسخت مزاعمهم في منطقتنا، فأصبح الجميع ينتمي إلى ماض تليد، وأصبح السومريون والأكديون والبابليّون والآشوريون والعموريون والكنعانيون والآراميون وغيرهم عربًا لا جدال في عروبتهم، بينما عند الآخرين، تم إقصاء وَنَفي العرب، وأصبح وجودهم على الأرض وكأنه سبق العرب بقرون بل بآلاف السنين، وثمة مَن حرم العرب من عبور نهر الفرات فجعل حدوده مع العرب نهر الفرات، وبعضهم تَكَرَّمَ على العرب فجعل نهر دجلة الحدّ الفاصل بينهما. زاعمًا أن العرب لم يعبروا نهر دجلة إلاّ قبل مئتَي سنة فقط لا غير.

على منوال القوميين المتشددين العرب، تمّ نسب الأقوام البائدة لهم، أي أسرنة (من السريانية) الأقوام القديمة، فنقرأ عندهم هذه الجملة التي لطالما تكررت «إن السومريين والآشوريين والبابليين والعموريين والكنعانيين والفينيقيين والآراميين تسميات متعددة لشعب واحد هو الشعب الآشوري» وعند القوميين الأكراد، تم تكريد السومريين والميتانيين والحثيين والكشيين والعيلاميين والميديين وسواهم، وراح النبش في كتب الأقدمين، لتأويل أيّ إشارة حتى لو كانت خطأً طباعيًا، لتأكيد عراقة القومية أو الإثنية التي ينتمي لها المهووسون، في تلك الأرض ونفي الآخرين حتى لو كان المنجز المكتوب في هذه المدن أو تلك الأقاليم كاملاً بغير لغة المهووسين.

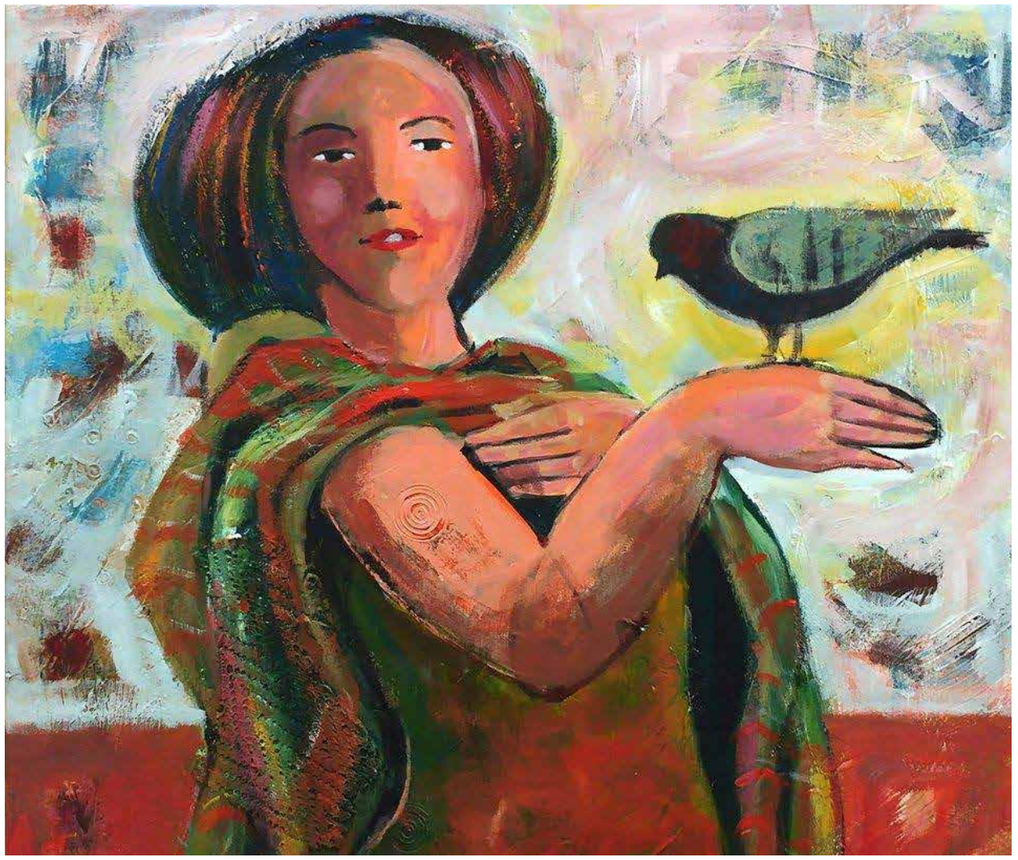
دخل كثير من «المثقفين العرب» على خط الإساءة إلى العرب، ناكرين عروبتهم وزاعمين بأصلهم السومري، أو الأكادي، أو البابلي، أو الكنعاني، أو الفرعوني أو الأفريقيّ، وعلى شماعة العرب وضعوا السلبيات كلها، والخراب كله واستراحوا، بل إن بعضهم تماهى في جلد الذات، مدعيًا أن العرب وليس سواهم، مَن دَمّر الحضارات والثقافات، وأجبر شعوبًا بعد حرق تراثها على التكلم بالعربية. مزاعم وادعاءات باطلة تشي بحجم الخراب الذي عَمَّ خطاب شرائح متعددة من المجتمع، ممن يُطلق عليهم «النخبة» وهم في جوهرهم يُثبتون أنهم فيالق الحمقى الذين شخصهم أمبرتو إيكو.

حضارات انتهت قبل بزوغ الدين الإسلامي بأكثر من ألف سنة، وبعضها بأكثر من ألْفَي سنة، لم يجد هؤلاء إن كانوا عربًا أو من ثقافات أخرى، إلاّ العرب لتحميلهم المسؤولية كاملة على زوال تلك الحضارات، وهذه الاتهامات غير المسؤولة بالمرة، يتوكأ عليها جمهور غفير من المثقفين، لأنهم أبناء الخراب، كُسالى تشبعوا بنمطية تفكير جلادهم وأخلاقياته، وبدلاً من تفكيك ونقد نظمنا المعرفية وأنساقنا الثقافية وحواملنا الاجتماعية، رموا العرب والدين الإسلامي بكل الموبقات والتهم واستراحوا، وبعضهم بالغ مبالغة لم يتجرأ عليها أكثر المستشرقين كراهية للعرب والإسلام، وهذا الكلام لا يعفي العرب من مسؤولياتهم ولا يُنَزّههم من السلبيات وهي كثيرة ماضيًا وحاضرًا.

الكتابة

عديدة هي الشعوب التي كتبت قبل القرن الثامن الميلادي، أو لنقل قبل الحرب العالمية الأولى بأكثر من ألف عام، (الحرب العالمية الأولى هي بداية لعصر جديد مختلف عما قبلها، ويراها كاتب السطور نقطة تحوّل في تاريخ البشرية)، وكتاباتها ليست سوى نقوش تختلف من لغة إلى أخرى، وبعضها ربما زادت نقوشها مع بعض اللفافات والبرديات، وقد تكون نسبة كِتاب أو كتابين لها لا أكثر، ومعظم هذه اللغات لم تتعد مرحلة الكتابة إلى مرحلة التدوين، باستثناء ثلاث لغات معروفة لدينا وهي السريانية واليونانية واللاتينية.

يُعدّ العرب من الشعوب التي عرفت الكتابة في وقت مبكر، يصل إلى بداية الألف الأولى قبل الميلاد، وما يطلق عليها النقوش العربية الأولى بخط المسند التي عُثر عليها في أور ونفّر وأبو الصلابيخ،



خلدون عزام

يعود تاريخها إلى القرون التاسع والثامن والسابع قبل الميلاد، وكلما اقتربنا نجد نقوشًا عربية تملأ شمال الحجاز ولا سيما في بلاد الشام، ولا نبتعد عن الحقيقة حين نعتقد أن النقوش العربية من الثراء بحيث لا تضاهيها لغة غير تدوينية، من اللغات الحية، أو التي ظهرت وتبلورت بعد الميلاد، بعدد ما خلّفت لنا من نقوش.

ما هو التدوين

لا بدّ لنا من التفريق بين اللغات الشفاهية والكتابية والتدوينية، وبما أن الأولى معروفة بأنها التي لم يتم الكتابة بها في الماضي، وبعضها اندثر ولم يعثر على نقش أو لفافة أو بردية تخبرنا عنها، وتُوَضّح طبيعتها، ولكن ثمة مَن ذكرها، وإن أثبتت الدراسات الحديثة، عدم دقة ما ذكر من وجود أقلام لأمم عديدة، لأن بعض هذه الشعوب لم تعرف الكتابة إلاّ مؤخرًا. غالبية هذه اللغات بدأت تتبلور رويدًا رويدًا وتتحول إلى كتابية ثم إلى تدوينية، وهو ما حدث بفضل العرب حين انتصروا بدينهم الجديد، لتتحول الأمم من شفاهية أو كتابية إلى تدوينية، مثل اللغات الفارسية والتركية وكثير غيرها.

اللغات الكتابية، تفتقر إلى الكُتّاب الأعلام، وتراجمهم وسيرهم مثلما تفتقر إلى كتب وموسوعات، ولا يمكننا أن نتحدث عن شعراء وأدباء وكُتّاب ومؤرخين وباحثين، لأن معظم كتاباتها، تكون عبارة عن تمائم وعقود شراء وبيع، وشواهد قبور، وجمل يكتبها مجهولون، أو نقوش لملوك وأمراء، وتراث شفاهي مثل الأغاني المتوارثة، مجهولة الشاعر والملحّن، وحكم ومواعظ وحكايات لا يُعرف تاريخ تأليفها ومؤلفيها، وربما بضعة كتب لا تتعدى في أحسن الأحوال العشرات وذات موضوعات محددة.

هذه هي اللغات الكتابية، وحين تنتقل إلى التدوين، نقرأ كتبًا وموسوعات في مجالات معرفية شتى لمؤلفين مُعَرّفين، وكتبًا في نقد الشعر وشرحه وفي الأدب والتاريخ والجغرافيا والبلدان والطب والرياضيات والفلك والفنون عامة، وفي اقتصاد السوق وإدارة الدولة، ونتعرّف على حياة المئات من الكُتّاب ومصنفاتهم وحيواتهم، بل على كتب في هذه المصنفات مثل الفهرست لابن النديم، ومعاجم للأدباء مثل معجم الأدباء لياقوت الحموي والعشرات من الموسوعات والتراجم التي سبقت ياقوت الحموي وتلته.

رُبَّ سائل يسأل وماذا عن اللغات السومرية والآكدية والكنعانية وسواها، التي خَلَّفَ لنا بعضها الآلاف من

الفرس ممن كتبوا بالعربية، أطنبوا في الثناء على الساسانيين وعظمتهم، والأوهام والأكاذيب حين تُكرّس تتحول إلى حقائق أقرب إلى المقدس، ممّا يجعل تفكيكها يُعَدّ انتهاكًا صارخًا لِقُدْسيّتها المزعومة

النقوش والرقيمات والألواح الطينية والبرديات؟ الجواب: هذه لغات كتابية وليست تدوينية، فنحن لا يمكننا أن نعدد أسماء شعراء وأدباء ومؤرخين وباحثين فيها وتواريخ وأمكنة ولاداتهم ووفياتهم، والحديث عن سيرهم العلمية ومؤلفاتهم، مثلما نفعل مع اللغات اليونانية والسريانية واللاتينية ثم العربية التي أصبحت خلال قرون عديدة أوسع لغة تدوينية من حيث الإنتاج الكتابي وتنوعه وعدد الأعلام، والمواضيع التي ناقشها وعالجها كُتّاب اللغة العربية، وأما الشعر العربي، فهو أوسع شعر عرفته اللغات قاطبة تنوعًا ومعالجة في مواضيعه. وكأنها بذلك تريد التعويض عن تأخرها لعدة قرون عن اللغات التدوينية الثلاث.

حرق المكتبات

ذكرت أعلاه أن الفرس وغيرهم تحوّلت لغاتهم إلى تدوينية بفضل العرب، وهذا أمر من الصعب تصديقه على الرغم من دقته العلمية ومصداقيته، لكن القار في العقل الجمعي أن الفرس أصحاب حضارة عظيمة وعريقة وأهل مَدَنيّة، «ولو كان العلم في الثريّا لناله رجال من فارس» حديث نسبته مصادر الحديث الكبرى إلى مؤسس الإسلام، أضف إلى ذلك أنّ المؤرخين الفرس ممن كتبوا بالعربية، أطنبوا في الثناء على الساسانيين وعظمتهم، والأوهام والأكاذيب حين تُكرّس تتحول إلى حقائق أقرب إلى المقدس، ممّا يجعل تفكيكها يُعَدّ انتهاكًا صارخًا لِقُدْسيّتها المزعومة.

يرى كاتب السطور أن نَسَبَ البويهيين أنفسهم إلى الساسانيين، كان عاملاً رئيسًا في إعادة صياغة السردية التاريخية، بما يَخدم الساسانيين ويسيء إلى العرب، بما في ذلك أقرب المقربين لمؤسس الإسلام، حتى لو اضطروا إلى الإساءة إلى الرسول، لأجل أن تشمل الإساءة المقربين منه، ودليلنا هو تجاهل هذه المصادر للأقوام الإيرانية التي سبقت الساسانيين، كالميديين والأخمينيين والبارثيين، وأن تمجيد حضارة فارس لا يتفق ومعطيات التاريخ، فلا شاعر ولا مؤرخ ولا موسوعة ولا كتب، ونقوش قليلة جدًا، تضع هذا التمجيد في موضع الشك والريبة بل الرفض العلمي.

كثيرًا ما نقرأ ونسمع من مثقفين وأكاديميين، كلامًا شَكّلَ وَعيَنا، وساهمنا في صياغته كحقيقة قارة في الوعي الجمعي، أصبحت مراجعته بِتَجَرّدٍ، تَجرّ على صاحبها ويلات التسقيط والاتهام بمعاداة «الآخر» والتعصّب إلى السُبَّةِ العظمى في زماننا هذا وهي العروبة. ولنأخذ مثالين الأول هو «ليس للعرب من شيء سوى الإسلام» أو «العرب كانوا شراذم يقتلون بعضهم بعضًا ويدفنون بناتهم، ويجوبون الصحارى يأكلون الجراد والضبّ» وإلى آخر الكلام المرسل الذي يحط من شأن العرب، وينفيهم من الوجود الحضاري، ليؤكد عظمة الإسلام، وكأن الإسلام لا يعلو شأنه إلى بالحطّ من العرب قبل ظهور الدين الإسلامي.

هذه السردية القارة في الوعي الجمعي، لو قمنا بتفكيكها، لوجدنا أنفسنا ضحايا أكاذيب وأوهام، إن أحسنا الظنّ فيها فهي خرافات تحولت بفضل ترديدها المستمر إلى حقائق علمية، ودليلنا أن أنظمة الحكم شكل من أشكال الحضارة ولو بأبسط صورها، وأما الكتابة فأساس متين لتأسيس الحضارة المَدَنيّة، والقوانين والمسكوكات (النقد)، فضلاً عن الفنون ومنها الشعر والأدب عمومًا، والعرب عرفوا كل هذا عبر ممالك ميسان والحضر ودمشق وسنجار والرّها والأنباط والغساسنة، وتدمر التي بلغت أوجها زمن أذينة بن خيران حتى لُقّبَ بملك الملوك وإمبراطور الشرق الذي ألحق هزيمة نكراء بالإمبراطورية الساسانية، لكن كُتب التراث العربي صمتت عنه تمامًا، عكس المصادر الرومانية، وكان مُلك الحيرة يمتد على مساحات شاسعة من العراق وشبه الجزيرة العربية وبعض مناطق بلاد الشام، وأما ممالك الجنوب، لا سيما في اليمن، فهي شهيرة بل تحولت إلى إمبراطوريات. (لمعرفة المزيد نُحيل إلى المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، روما والعرب، عرفان شهيد، تاريخ العرب القديم والبعثة النبوية، صالح أحمد العلي، ط ١، ٢٠٠٠، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت/ لبنان. ألغاز مليحة، تيسير خلف)

المثال الثاني، القبول أو التغاضي عن سرديات المظلومية والعراقة والعظمة والتاريخ المجيد التليد الذي أصبحت تتمتع به الفئات غير العربية جميعها، لكننا لو تأملنا حقيقة المظلومية وقارنا عدد ضحايا العنف الذي وقع على العرب غير ناكرين لماذا تعرض له الجميع، لهالنا مقدار الظلم والغبن والمظلومية والعنف والتصفية الجسدية والتهجير الذي مورس ومازال يمارس بحق العرب

العراق وبلاد الشام، فيهما تم ابتكار الكتابة (المسمارية) والأبجدية بل عدة أبجديات، ومنها الأبجدية العربية التي نستعملها الآن، ومدنهما وبلداتهما وبلاد الشام) تنطوي على حقيقة اجتماعية-ثقافية-اقتصادية

على أيدي الأنظمة القومية العربية في وقتنا الراهن، والعراق وسوريا أنموذجان مثاليان.

من الحقائق الثابتة حتى الآن، أن العراق وبلاد والشام، فيهما تم ابتكار الكتابة (المسمارية) والأبجدية بل عدة أبجديات، ومنها الأبجدية العربية التي نستعملها الآن، ومدنهما وبلداتهما (العراق وبلاد الشام) تنطوي على حقيقة اجتماعية-ثقافية-اقتصادية، ألا وهي الأسر (البيوتات) وهذه الأسر أنجبت عددًا كبيرًا من الشعراء والأدباء والكُتّاب عمومًا؛ وبينما تتصارع سرديات الأحزاب القومية ولا سيما غير العربية على الاستحواذ على التاريخ والجغرافيا معًا، لأن لا تاريخ إن لم تكن ثمة جغرافية أنجبته واحتضنته، نرى أن خطاب الحق التاريخي في الأرض، تجاهل النقطة الأهم والتي بدونها تتهاوى مزاعمه جميعها، ألا وهي ثقافة ومنجز هذه الأسر التي صبغت مدننا وبلداتنا بمهيمناتها الثقافية وحواملها الاجتماعية وأنساقها المعرفية.

ثمة سببان قادا إلى تفعيل وتفخيم وتضخيم سرديات الهويات الضيقة، ونفي الهوية العربية، وعدّها شيطانًا حطّمَ كعباتهم، ووصم العرب بالتخلف والوحشية والإرهاب والخراب والدمار، بل إلصاق كل سلبية بهم، لأن هذا الخطاب سيظهر غير العربي ملاكًا ورمزًا للمَدَنية والسلام والتحضر، يعاني منذ أربعة عشر قرنًا الظلم بأبشع صوره على يدِ أسوأ مجموعة بشرية، وبروز هذا الخطاب، يمنح الراحة النفسية لأبناء الهويات الضيقة، برمي كل موبقة على العرب، والظهور بمظهر البريء المضطهد.

السبب الأول: سوء إدارة التنوع الذي كان ولا يزال سمة بارزة من سمات الأنظمة العربية، التي تَوَهّمَتْ باطلاً أن استمرار التنوع الثقافي والتعدد اللغوي، خطر على الوحدة الوطنية، فاستعاروا تجارب الدول التي انعتقوا تَوًّا من أغلالها.

السبب الثاني: صدود المثقفين العرب عن قراءة الكتب والبحوث التي تتناول تاريخ وثقافة التنوع اللغوي والديني والمذهبي والإثني والقومي.

تفرز الصراعات البيئية والاجتماعية والحروب والسعار الغوغائي في الأوقات القلقة التي تمر بها المجتمعات إلى بروز

ظاهرة الهجرة، وقد سال حبرٌ كثيرٌ فيما يخص هجرة بعض الأقوام أو الفئات السكانية، بينما بعضها الآخر بقي طيّ الكتمان أو تتحرك بخجل في الأوساط العلمية من ذوي الاختصاص، فقد خُبِرَتْ مئات الآلاف من الصفحات عن هجرة العرب من غرب الفرات إلى شرقه، وهذا الغرب يمتد حتى اليمن مرورًا بالحجاز ونجد والجزيرة الفراتية، في حين ظلت ظاهرة نزوح سكان المناطق الوعرة والجبال العالية وأعالي الهضبات الثلاث -الإيرانية والأناضول والأرمينية- متداولاً بين مختصّي التاريخ لكنه شبه مُغَيّب عن النخب الثقافية والسياسية ممن يحبذون قراءة الأدب والفلسفة والأديان ونظريات السياسة، ويتجاهلون بقراءاتهم كتب التاريخ إلاّ ما اشتهر منها.

أما هجرات الحروب المسكوت عنها حتى أصبحت مجهولة عند النخب العراقية والعربية، هو نزوح أعداد كبيرة من المسيحيين السريان والأكراد، من مناطق تقع اليوم ضمن الدولة التركية، نحو العمقين العراقي والسوري، وأدّى وقوف التركمان الطبيعي ضد البريطانيين إلى تفضيل المسيحيين والأكراد في وظائف الدولة ومؤسساتها، لا سيما ممّا لا يحتاج إلى كفاءة فنية أو شهادة علمية، ويتضح الأمر جليًا في مراتب (جنود) الجيش العراقي في الشمال، ومراتب الشرطة والوظائف غير الفنية في شركة النفط ومؤسسات الدولة قاطبة في الجزء الشمالي من العراق، وقد تدفّق سكان أعالي الجبال الأشدّاء نحو المدن لتحسين مستواهم الاقتصادي، ويمكن مراجعة كتاب «العراق الطبقات الاجتماعية» للباحث حنا بطاطو الذي بحث الأمر بعلمية لا تخلو من الجرأة، لكنه، مثل غالبية الباحثين، صمت عن الهجرة المعاكسة للتركمان من أربيل وكركوك ومدن وبلدات في شمال العراق وشرقه باتجاه بغداد أو باتجاه تركيا.

الأسر (البيوتات)

تعدّ الأسر (البيوتات) قوام مدن وبلدات العراق مثلها مثل المراكز الحضرية في بلاد الشام، ومن هذه الأُسَرِ برزَ الآلاف من الشعراء والأدباء والمؤلفين والمؤرخين والباحثين والفقهاء، وبعضهم أسَّسَ أُسرة جديدة تُنسب إليه أو إلى أحد مؤلفاته، مثل أسر بحر العلوم وكاشف الغطاء والجواهري التي لم تكتف بمؤسسها الذي منحها عنوان أهم مؤلفاته والذي يُعدّ مصدرًا مهمًا في مجال الفقه، لتنجب أحد أهم شعراء العربية.

دراسة هذه المدن والبلدات تُظهر مقدار التغيير السكاني (الديمغرافي) الذي حصل فيها أثناء وبعد الحرب العالمية

مدن مثل بغداد والبصرة والحِلّة وكربلاء والنجف، يُشكل غالبية سكانها من المهاجرين من الأطراف، لكن معظمهم من أرومة عربية، وهذا قاد إلى حفاظ هذه المدن على هويتها العربية

الأولى ومع تنامي صناعة النفط، ومؤسسات الدولة، فبينما حفظ لنا التدوين تاريخ الأسر الموصلية وثقافتها العربية، حفظت لنا الذاكرة وعديد الكتب هيمنة الأسر التركمانية على كركوك، لكننا حين نبحث في الطبيعة السكانية لعديد المراكز الحضرية نجد أن سكانها الآن في غالبيتهم العظمى يفتقدون إلى قوام المدن وهي الأسَر، وذلك بسبب نزوحهم القريب إلى هذه المدن، وهؤلاء الذين يشكلون غالبية مطلقة في العديد من المدن، ينتمون إلى قبائل وعشائر وأمكنة سابقة.

مدن مثل بغداد والبصرة والحِلّة وكربلاء والنجف، يُشكل غالبية سكانها من المهاجرين من الأطراف، لكن معظمهم من أرومة عربية، وهذا قاد إلى حفاظ هذه المدن على هويتها العربية، لكنها فقدت كثيرًا من هويتها المَدينية، بينما واجهت مدن شمال العراق، نزوحًا لأرومات تختلف عنها، فالموصل العربية واجهت هجرة كُردية وسريانية وأرمنية، لكن توازي الهجرة العربية من أطرافها الجنوبية والغربية، حافظ على هويتها العربية، كهوية كُبرى، لكن بقية المدن الأخرى فقدت هويتها التي كانت عليها قبل الحرب العالمية الأولى، ويتضح الأمر جليًا أن هذه المدن لم تنجب قبل الحرب العالمية الأولى سوى شعراء وأدباء وكُتّاب ثقافتهم إما عربية خالصة، أو سريانية عربية، أو سريانية تركمانية عربية أو تركمانية سريانية عربية.

تمتاز مدن العراق وبلاد الشام، بهوية ثرية، جذّرها ما خلّفه الأسلاف من آثار ورقيمات ونقوش، وشموخها يتمثل بمنجزها التدويني وحواملها الاجتماعية التي تشكلت عبر القرون التي تلت انتشار المسيحية، ولو تأملنا مدينة مثل الموصل العراقية، نجد أن جذرها لا غبار على آشوريته، وجذعها سرياني-عربي مسيحي، وفروعها وثمارها وهيبتها وشموخها عربية إسلامية-مسيحية وبدرجة أقل كثيرًا يهودية، ولا تختلف إلاّ بدرجات وتنوع أكثر معظم المدن والبلدات والقرى المجاورة لها والتي تقع ضمن إقليم الجزيرة، حتى العمقين السوري والتركي، والحديث عما سبق الحرب العالمية الأولى. أي ثمة هوية تاريخية تتمثل بالآشورية، وهوية واقعية منحت معظم التراث التدويني

خلدون عزام

والشفاهي، وتتمثل بالهوية العربية-السريانية، الإسلامية-المسيحية.

التدوينية والشفاهية

لا يمكن للغة شفاهية أن تقاوم وتستمر لقرون طويلة، أمام لغة كتابية تدوينية، إلاّ في حالة عدم الاحتكاك المباشر، مثال ذلك، أن تكون اللغة الشفاهية نائية عن اللغة التدوينية، كأن تعيش في صحارى أو جبال وعرة أشبه بالبدائية، أو غابات كثيفة يتيه فيها ساكنوها، ويكون التواصل مع اللغة التدوينية وهي لغة حضارية مدينية مثلما أسلفت، في نطاق محدود للغاية، وعبر تجربتي في جنوب شرق آسيا وأميركا الجنوبية والسودان، لاحظت أن اللغات تقلصت كثيرًا بعد الاحتكاك الاقتصادي والثقافي والسياسي والمديني (التعليم والوظائف والجيش)، وما تبقى منها فإن الناطقين بها يكاد يكون احتكاكهم باللغة المهيمنة محدودًا.

اللغات الشفاهية لا تاريخ لها في المدن والقرى المجاورة للمدن، بل أماكنها نائية عن الحضارة والمدنية، بينما اللغات التدوينية، لا بدّ ولها من مدن تُعدّ حاضنة لها، ومصنع تطويرها وإنتاجها، وفرض هيمنتها على المحيط المجاور لها ومَن يحتك بها، وعليه فاللغات التدوينية، أنجزت منظومة مدينية متكاملة تبدأ من تأسيس المدن وإنتاج الآلاف من الكتب والموسوعات، وبدورهما (المدن والكتب) تؤسس لأُسَرٍ علمية وثقافية وفنية ودينية وصناعية ومالية، وكلما كانت اللغات التدوينية كبيرة ومهمة وناضجة ولها مركزيتها وتاريخها، كلما تكاثر عدد المنتجين بها تدوينًا وإبداعًا من أعراقٍ وإثنياتٍ وقوميات شتّى، وهو ما يتضح جليًا في اللغات العربية واليونانية والسريانية والفارسية والتركية والإنكليزية والفرنسية والأسبانية.

لا مدن ولا بلدات للغات الشفاهية في مَهد الكتابة والأبجديات والتدوين، أي في العراق وبلاد الشام بحدودهما التاريخية التي تشمل مناطق في إيران (عربستان) وتركيا (ديار بكر وجزيرة بن عمر وماردين وإلخ) بل حتى القرى المجاورة للمدن والبلدات قبل الحرب العالمية الأولى كانت ذات لغة تدوينية.

كاتب من العراق مقيم في الخرطوم

هلال الحاج بدر.. أين أنت؟

منذر مصري

عرفت «هلال الحاج بدر»، إما عام 1973، وإما عام 1982، وإما أيّ عام يقع بينهما. فأنا طوال حياتي أعاني مشكلة في حفظ التواريخ، ولكني هذه المرة أستطيع ألاّ أضع اللوم على ذاكرتي فحسب، فقد مضى من الزمن، وجرى من الأحداث، وتراكم من حطام التواريخ، ما يعطيني الحق أن أنسى ليس أيّ عام؟ بل أيضاً، كما يقال، الحليب الذي أرضعتني إياه أمي بكل سخاء. وربما أيضاً لأن تاريخا كهذا، معدوم الأهمية بالمقارنة مع ذكريات أخرى مستحيلة التسرب، حتى من ذاكرة مثقوبة كذاكرتي.

الذكريات التي صنعناها سوية أنا وهلال خلال الأشهر الستة التي استغرقتها صداقتنا. ما يدفعني، شيء لا أدري ما هو، لأن أعتبرها دون أيّ مبالغة إحدى المكونات الحياتية لما صرت عليه كإنسان عموماً وكشاعر خصوصاً. كان هلال رقيباً متطوعاً من عداد لواء المشاة الذي قضيت به الجزء الأكبر من خدمتي العسكرية الإجبارية، وما تلاها من دورات الاحتياط الكثيرة التي كنت أستدعى إليها. ورغم أنه كان يعمل في نادي اللواء الذي يقع مع بقية الأقسام الإدارية في المؤخرة، وأنا كضابط إشارة إما أن أكون أحد الضباط التابعين لسرية القيادة التي تتوسط انتشار اللواء، وإما أن أتناوب أنا وضابط آخر قيادة فصيلة المرصد في المقدمة، تماماً عند الشريط الحدودي الفاصل بيننا وبين العدو. كما أن تفاوت رتبتينا، ما يستدعي أن أقضي جلّ وقتي مع أقراني من الضباط، وإلاّ لن يفوتني أن توجه إليّ بعض الملاحظات وربما بعض التقريع إذا ما صادف ودخل خيمتي ضابط أعلى رتبة من أصحاب النزعة العسكرية الصارمة ورآني جالساً مع الجنود أو الرقباء أشرب الشاي وأتباسط معهم في الحديث، كما حدث عندما شاهد أحد هؤلاء جندياً من إحدى القرى المجاورة لمدينتي، يروي لي قصصاً عن عمله ساقياً في أحد النوادي الليلية في بيروت، فراح يصيح به وينكزه بيده على نحو مهين لدرجة أنه لم يكن لديّ من خيار سوى أن أتحمل مسؤولية جلوسه معي، وأقول إنني من طلب منه الدخول لخيمتي. فكانت مكافأتي نتيجة ذلك تهديدي بعقوبة ثلاثة أيام سجن، لم تنفذ بسبب أنه لم يكن هناك سجن مخصص للضباط على الجبهة. إلاّ أن «هلال» بعد اكتشافه أن الشاعر الذي قرأ له قصائد في مجلة الموقف الأدبي ويطابق اسمه اسمي هو أنا، فإن شيئاً لم يكن يقدر على منعه من الاتصال بي يومياً، ليسألني ما إذا كنت أحتاج شيئاً، ثم ليدخل معي في حديث طويل، لا ينتهي إلا بتدخل عامل المقسم ومطالبته بإنهاء المكالمة لحاجة ضابط ما للخط، ولا من المجيء لعندي كلما سنحت له الفرصة، صباحاً أو ظهراً أو مساء، أقرأ له قصائدي وأريه رسومي. وهكذا قامت بيننا صداقة من ذلك النوع من الصداقات التي تربط الناس خلال الدراسة الجامعية في غير موطنهم، أو الخدمة العسكرية أو السجن، وخاصة إذا كانوا ممن قذفت بهم حظوظهم السعيدة للخدمة زمناً طويلاً في الجبهة، بعيداً عن أناسهم وأماكنهم مئات الكيلومترات. وكما توقعت، كلما تعرفت على شاب يبدي هذا النوع من الاهتمام، كان لهلال محاولات في الكتابة ولديه قصائد لم ينشرها ولم يطّلع عليها أحد.

التقط هلال بروحه العطشى أشياء كثيرة وجدها بي، ليس فقط كتابة قصيدة النثر، هو الذي كان يكتب شعراً موقعاً ومقفى وإن غير مقيد بوزن أو بقافية. فقد أحب أيضاً روايات أرسكين كالوديل ومسرحيات برتولد بريخت التي أعرتها له، كما أحب أشعار محمد سيدة وشوقي أبي شقرا وأنسي الحاج بعد أن كان متأثراً ببدر شاكر السياب وأدونيس وموريس قبق الذي سمعت اسمه أول مرة من هلال نفسه. وراح يستمع معي لأشرطة البيتلز وجوني كاش وكريس كريستوفرسون بعد أن كانت أغنيات فيروز رفيقته ليل نهار، حتى أنه صار يستخدم نوع معجون أسناني الفرنسي بطعم القرفة. لكن هذا لم يخفف، بل ربما ضاعف، الألم الشديد الذي كان يخترق روح هلال، وفي حالات كنت شاهداً عليها، يسيطر على كامل جسده، بسبب تطوعه، لأسباب خارجة عن إرادته، في الجيش. فهو بطبعه الرقيق الحساس أبعد ما يكون عن التلاؤم مع الحياة العسكرية، فما بالك بالخدمة على الجبهة، بعيداً عن كل من يستطيع أن يراعي حالته، ويقدم له يد العون. وقد أحيل للطبابة أكثر من مرة بسبب انهيارات عصبية أصيب بها، الأمر الذي تطلب نقله من اختصاصه الحقيقي وهو الدفاع الجوي إلى العمل الإداري في نادي اللواء. أذكر كيف بكى أمامي وأنا أحاول تشجيعه على طلب التسريح من الخدمة، كخطوة أولى للخروج من هذه الحالة. لكنه كان يضع أباه كعذر لا يمكن تخطيه، إضافة لكونه لا يعرف أيّ مهنة أخرى ليعمل بها ويؤمّن معاشه.

ذات مساء دخل هلال خيمتي متهللاً وهو يقول إن سبب سعادته كان قراءته لقصائد لي منشورة في ملحق صحيفة النهار الثقافي، الذي أحضره له أخوه العامل في لبنان، وكنت أنا نفسي لم أخبر بهذا بعد، وقتها لأول مرة راح يقرأ لي قصيدة كتبها متأثراً بأسلوبي. وكان هذا يعني بالنسبة إليه أن تكون القصيدة واقعية، تتحدث عن أمور جرت أحداثها مع كاتبها، إضافة لتحررها من قيود الوزن والقافية، وجاءت القصيدة وكأنها تطبيق حرفي لهذه المواصفات، وموضوعها إحدى زيارات هلال التي لم يجدني بها، ولست آسفاً لأنني لم أقم بتدوينها على دفتر أو كتاب أقرؤه، لأنني طلبت منه إعادة قراءتها مرات عدة، حتى أني حفظتها كلمة كلمة وحرفاً حرفاً، فقد كانت أول قصيدة تهدى لي:

سمكان خوام

هل كان من المحتم

هلال الحاج بدر

إلى منذر مصري

هل كانَ من المحتم
أن يلحقَ بي وأنا في طريقي إليك
كلبٌ أسودُ يمشي مائلاً
بسبب عرجٍ شديدٍ في إحدى قوائمه.

***

هل كان من المحتم
أن أعبرَ وأنا في طريقي إليك
بركَ وحلٍ تفوحُ منها رائحةٌ كريهةٌ زنخة.

***

هل كان من المحتم
وأنا في طريقي إليك أن ينطفئ ضوءُ بطاريتي
فيعترضني بغلٌ ضائع
ومن شدّةِ العتمة
يصطدمُ وجهي بمؤخرته.

***

هل كان من المحتم
أن أتكبّدَ عناءَ السيرِ على قدمي
في الظلام
وفي الوحل
كل تلك المسافةِ الطويلة
فلا أجدُك..

وبما أن خدمتي الإجبارية، التي مدّدت أكثر من مرة بسبب الحرب وما تبعها، كان ولا بد وأن تنتهي، فإنه فجأة جاء أمر تسريحي. علمت بصدوره في اليوم الثالث من إلصاقه على لوحة إعلانات قيادة اللواء، فقد صدف وقتها، بعد أن تعذر عليّ الحصول على إجازة منذ أكثر من شهر، أن قررت السفر للاذقية لقضاء مساء الخميس وكامل يوم الجمعة والعودة للكتيبة صباح السبت قبل نهاية الدوام، وما أن بان خيالي قادماً من بعيد حتى أسرع إليّ إثنان من عناصر فصيلتي ليخبراني النبأ، فتوجهت مباشرة إلى براكة قائد الكتيبة، ليستقبلني أول ما رآني قائلاً «حتّى عن التسريح تتأخر يا ملازم منذر!؟». وكان عليّ أن أقوم بإجراءات براءة الذمة وتسليم كل ما كان مسجلاً على اسمي من عتاد ولباس وأدوات مكتبية في أسرع وقت، تحسباً لاحتمال أن يتبع أمر التسريح أمر عسكري لاحق بالاحتفاظ بكل الذين، لسبب أو لآخر، وما زالوا قيد الخدمة، فلم ينقض اليوم إلا وكنت قد أنهيت كل ما هو مطلوب لأسلّم الهوية العسكرية وأتسلم هويتي الشخصية، وأعود مدنياً أركب باصاً عمومياً في طريقي لمدينتي الساحلية وبين قدميّ الحقيبة التي عبأت بها أغراضي الخاصة، قليل من الثياب والمذياع المحمول وبعض الكتب والدفاتر، من بينها، الأمر

الذي لم أكتشفه حتى وصولي إلى البيت، دفتر هلال الصغير ذي الغلاف البلاستيكي الأسود الذي كان قد أودعني إياه في الزيارة التي أخبرني بها أنه قد تقدم بطلب تسريحه من الخدمة وأنه مضطر لمراجعة اللجنة الطبية في دمشق، قائلاً «أخشى أن لا يروقك، إنه يحتوي القصائد التي كتبتها قبل أن أتعرف عليك». بعدها اتصلت بمقسم اللواء مرات عدة وسألت عنه قسم الذاتية ليخبروني أنه من وقتها لم يروه، ولكن في المرة الأخيرة قالوا لي إنهم قد تسلموا قرار تسريحه لعدم لياقته للخدمة العسكرية لأسباب صحية، كما أنه أعفي من دعوات الاحتياط.

قرأت دفتر هلال الأسود منذ اليوم الأول الذي تركه عندي، ولم يكن صحيحاً تماماً ما قاله، فقد كان يتضمن نوعين من القصائد، الأول، القصائد الموقعة والمقفاة، والثاني، قصائد نثرية لا ريب كتبها بعد تعرفنا، واطلاعه على مجموعة من قصائد صديقي محمد سيدة المخطوطة بيده على دفتر كنت أحمله معي أينما ذهبت. كما أن تخوفه لم يكن في محله، لأنني حقاً، أعجبت بعدد من القصائد أكثر من أن يحصى، لدرجة أنني كثيراً ما قبضت على نفسي متلبساً بسرقة بعض صوره واستخدام بعض سطوره حرفياً، مما اضطرني لوضعها بين أقواس، كما أفعل عادة عندما أقتبس جملة أو فكرة أعجبت بها من أشعار سواي، دون أن أشير لصاحبها، لأن أحداً لا يعرف صاحبها. إلاّ أن الشعور الأقوى الذي كان ينتابني وما يزال عند قراءة هذه القصائد هو أني في كل قصيدة أرى وجه هلال، وجه هلال الدائري الصغير وهو يبكي ويضحك بذات الوقت، وفي كل جملة أشعر بروحه وهي تقع ثم تقف، ثم تقع ثانية.. ثم تقف وتحاول العبور.

وفيما يلي قصائد هلال، ولكن للأسف ليست كلها، فتلك القصيدة التي أوردتها سابقاً ليست بينها، وبالتالي لا بدّ وأن هناك قصائد أشد نضجاً كتبها خلال صداقتنا، ليست موجودة في الدفتر. وكأنه آثر أن يترك معي هناك ماضيه وحاضره ويعبر طليقاً إلى مستقبله. وهذا ما تأكد لي، في يوم شتائي ماطر وأنا أنتظر حافلة النقل العامة على الرصيف المقابل لمقرّ عملي، عندما توقفت أمامي مباشرة، دون أن أشير لها، سيارة أجرة كبيرة، وكأنها مخصصة للسفر خارجاً، مد سائقها رأسه من نافذتها طالباً مني الدخول، فإذ به هلال الحاج بدر نفسه، وبعد أن أبديت بهجتي العارمة بلقائه، كان أول ما ذكرت له، أن دفتر أشعاره مازال عندي، وأنه من الواجب أن أعيده له، فإذ به يبتسم بمرارة ويقول «أرجو أن لا يكون لديك مانع أن تبقيه معك، فهذا أحفظ له، كما أنّي أحبّ أن تتذكرني به من حين إلى آخر». و«ماذا عن القصائد الأخرى التي كتبتها؟» سألته. «ليس من قصائد أخرى. عندما سرحت، ساعدني بعض الأصدقاء فلم أضطر لأن أعود، وتركت هناك كل شيء». كان هذا في 8-11-1984 كما هو مدوّن في مذكراتي، ومنذ ذلك اليوم، لم أر هلال ولم أسمع عنه شيئاً، مع أني كثيراً ما خلتُ أنني لمحته، يقود سيارة ما تعبر أمامي فجأة ثم سرعان ما تختفي في زحمة السير.

إذن ها هي قصائد نهوض هلال يتبعها أطياف عبوره، كما قسمها بنفسه في دفتره، ما يقارب العشرين قصيدة يمكن اعتبارها قصائد تفعيلة، وعشر قصائد نثرية، جميعها غير مؤرخة، آثرت بعد تردد أن أنقلها حرفياً دون أيّ تغيير، رغم قابلية مقاطع كثيرة منها للتحسين، ما عدا غضي النظر عن عدد من القصائد، كي لا يطول النص المعدّ للنشر أكثر، وكذلك بعض القصائد والأسطر المتكررة، باختلافات أحياناً بسيطة غير واضحة وأحياناً ظاهرة وشديدة، وكأنّ هلال كان يعيد كتابتها ليحسّنها. الأمر الذي ينجح به غالباً، لذا منعاً للتكرار ورغبة بتقديم هذه القصائد بأفضل وجه، رأيت أن أكتفي بالصورة الأخيرة لكل منها..

قصائد النهوض

1

حينَ صرتُ فارساً
أصاحبُ المكانَ
وأرتدي أسمالَه
صحتُ: يا مدينتي
يا أمّي وابنتي
هذا دمي
دمي مدادُكِ فاكتبي
لكنها على طولِ المسافة
كتبت على صدري
الخرافة..

2

يا أيها الزمنُ المخادع
إنّا ما طلبنا
وما سألناكَ الخلاصَ
كلُّ همّي وهمُّ قومي
هوَ النهار
وأن تدورَ وأن تدورَ
كدورةِ الحياة
كما تدورُ الشمسُ في قبةِ السماء
ليلٌ ويتلوهُ نهار
ليلٌ ويتلوهُ نهار
يا أيها الزمنُ المخادع
أينَ النهار
أينَ النهار..

3

يا صانعَ الولادة
لا تغنّ لنا أغانيكَ المعادة
فالقلوبُ والعقولُ الجديدة
ملّت أغانيكَ الحزينةَ والسعيدة.
يا صانعَ الولادة
لا تغنّ لنا أغانيكَ البليدة
والمعادة..

5

أبحثُ في حياتي
عن ذكرياتي السعيدة

حسين جمعان

فلا أجد
هل نسيتُ
أم أنَّ أحزاني عذراءٌ تُزفُّ كلَّ ليلة
وكآبتي
شمسيَ الوحيدة..

6

لا أصلحُ للدرزِ فأنا لستُ قماشة
لا أصلحُ للغرزِ فأنا لستُ
ورقة
لا أصلحُ للصيدِ ولا للإخلاصِ الأعمى
فأنا لستُ كلباً.

-

فوقَ الجبهةِ عندي قد دُقَّ
ألفُ مسمار
وأنتَ تعلمُ كيف!
حتى أهداب جفوني صارت تعليقةً
وأنتَ تعلمُ كيف!..!؟
لكنَّ وجهي أبداً
لا يصلحُ للأقنعةِ
ودهاناتِ الزيف!..

9

إشارات
- (المسمار)
كلما اعتدتُ على وجه
وصادقتُ المكان
أشعرُ أنّي
أُدقُّ كالمسمار..
- (العابر)
مغبرٌ أشعثُ
كشجرةِ السروِ البغي
الطيرُ يهربُ مني
والدرب يبصقني..
- (الرصيف)
وحينَ أعبرُ الطريقَ
من الرصيفِ إلى الرصيفِ
ممثلاً لشعبيَ الضعيف
لا أعبرُ الطريق..
- (أيلول)
مرَّ بذهني خاطرُ أيلول
زغردوا واقرعوا الطبول
زغردوا واقرعوا الطبول
مرَّ بذهني خاطرُ أيلول..
- (الطبول)
أفضِّلُ الطبول!
لأنها صريحة!
أفضِّلُ الطبول!
لأنها تقول!
إنَّها طبول!..
- (العنكبوت)
أخبرتُكِ كم أعشقُ الحياة
لكنني
كي أمزِّقَ عن عيونكِ
شبكةَ العنكبوت
أعشقُ أن أموت..

10

قالت ليَ الطفلةُ الصغيرة
الهضبةُ الأصيلة!
تكرهُ البغاءَ
وتكرهُ الفضيلة.
-
قالت لي الطفلةُ الصغيرة
تحلمُ الهضبةُ الأصيلة
أحلاماً مدببة!
حتى إلى حين
يا ساكني الهضبة
الهضبةُ الأصيلة
ليست حصيرة!..

12

أصبو إلى الجرحِ العظيمِ
وفي يدي
روحي مولعةٌ
وقلبي واجفُ.
-
يا ريحُ مرّي بي
يا ريحُ اعصفي
كي تمخرَ الحشدَ العجيبَ
مراكبي
يا ريحُ مرّي بي
يا ريحُ اعصفي
كي يعرفَ الحشدُ العجيبُ
شواطئي.
-
يا ريحُ مرّي بي
يا ريحُ اعصفي..

14

تقولُ لي الأحلامُ
والأحلامُ سيدتي
: عصافيرُ بأجنحةٍ من الريحِ
وألوانٍ من القزحِ
ستأتي
من ظلمةِ الليلِ
وعِبرَ ضحالةِ الفرحِ
لكي تقفَ على كفّي
وتحيا
في بياضِ يدي..

15

رجعتُ للمدينة
غنيتُ في المدينة
في الأزقةِ والحدائقِ والعيون
بعضَ أطيافِ العبور
على حنينِ الأمهاتِ
وطيبةِ الصدور.
***
بعضُ الحكايا تحيةٌ حزينة
يا رفاقَ الذاكرة
بعضُ الحكايا
تحيةٌ حزينةٌ.
***
العمرُ الأولُ طار
على جدرانِ حدائقِ النساء
أوتذكرونَ يا رفاقَ الجدار
كم كانَ حلماً مهوساً
خصرُ فتاة!
أوتذكرونَ يا رفاقَ الجدار!..

18

بعدَ أن سئمتُ من نطاحِ الصخور
عدتُ واستدرتُ للنملِ والذباب
أكسِّرُ النبالَ والرماح
على شواهدِ القبور.
***
وهل يا سادتي الحضور
وجوهكم
شواهدُ القبور..

19

(الجرحُ الممدود)
إلى الفنان والإنسان لؤي كيالي قبيل
وفاته في 26-12-1978 بأيام.
جرحيَ الممدودُ من صدري لصدرك
قل! من يداويه وكيف؟
وهل يُداوى
ما دام في الدنيا
في أولِ الدنيا
في آخرِ الدنيا
وجهُ إنسانٍ يُمعَّسُ بالوحول
أو طفلٌ يجوعُ
وطفلٌ يُتَّم
وأمٌ تنوحُ
وأمٌ تموت
ماذا أقولُ
والسكينُ والمسمارُ
في عيني وقلبي
ماذا أقول
جرحُكَ الممدودُ من صدري لصدرِكَ
قل! من يداويه وكيف؟
***
حولَكَ يا حزين
يمضغُ الزيفُ ويؤكل
والحبُّ قناع
حولَكَ يا حزين
يمضغُ الحزنُ ويؤكل
والكذبُ يُباع
ربما تدري
وربَّ لا تدري
ملايينٌ من الأفراحِ والأحزان
بينَ الطفلِ والزيفِ
فقل! لي
من أينَ للأطفالِ عينُ الزيف
من أينَ للإنسانِ عينُ الزيف
جرحنا الممدودُ من صدري لصدرِك
قل! من يداويهِ وكيف.
***
حملٌ على الأكتافِ لا تُحسد عليهِ
أو ربما تُحسد!
وأمانةٌ في العنقِ يا لؤي
أن لا تبور!
أن لا يبورَ الجرح!
أن لا تبورَ الأرض!
حملٌ على الأكتافِ لا تُحسد عليهِ
أو ربما تُحسد!
أن لا يبورَ اللون..

أطيافُ العبور

-1 سندباد
أقفُ أتمسَّكُ بالحبل
والمركبُ يطير
والجوقةُ تهلل للرب.
***
الأشرعة مشرعة
والبحارةُ سكارى
والمركب يطير بالجوقةِ المنشدةِ
(هاليلويا)
لأقاصي البحار المجهولة.
***
أحسُّ بالضياعِ
عندما أطالعُ البحر
ولا أراكِ
وأحسُّ بالخواء
عندما أرى الأشجار هلعةً
تقرؤها الريح بخبث

ويخطفها الإعصار.

***

مررتُ على الجبال
فكتبتها في مذكراتي
وألقيتُ على الشطآن
فأحبتها
وذابت في عينَيَّ
السفنُ والمرافئ.

***

وفي رواية أخرى
وجدتُ نفسي في قصر الثلج
ولأن النخل في بلاد الفرنجة
نادر
جعلت النخلةَ تاجي
وبغداد موطني
وكانت زوجة السلطان
تخونه مع عازفي الموسيقى
وعابري الطريق.

***

أنا متعبٌ وبردان
ولا أصلح للقتال مع العملاق
أو أن أعلو صهوة الرخِّ الأسطوري
أنا....
متعبٌ وبردان..

الأعمال الأكثر نفعاً

***

على الشعراءِ أن يكفّوا
ويجلسوا مكتوفي الأيدي
على الشعراء أن يرسلوا لي
كلَّ ما لديهم من أقلامٍ وأوراقٍ ومحابر
ويبطلوا كتابةَ الشعر
على الشعراء أن يناموا.
-
على الشعراءِ أن يلتفتوا
للأعمالِ الأكثرِ نفعاً
ليصيرَ لي وحدي
كلُّ الأقلامِ والأوراقِ والمحابر
فأكتبُ لكِ وحدكِ
كلَّ أشعارِ الحبِّ
والقصائدِ الغزلية..

ما بينَ الشمسِ والقمر

ما بيني وبينكِ
وما بينكِ وبيني
هو ما بينَ الشمسِ والقمر
وما بين القمرِ والشمس
أقفُ في أولِ الطريق
أو في آخرِ الطريق
ودائماً في منتصفِ الطريقِ
أنتِ..

نسيتُ أن أنسى

نسيتُ أن أتذكرَ
أنا جدارٌ
أبكي بلا دموع
وأضحكُ بلا أسنان
ومن الذي
يحبُّ أن يبكي
وأن يندم
نسيتُ أن أنسى..

بسهولةٍ أقعُ في الحب

بسهولةٍ أقعُ في الحب
لأني بسهولةٍ أنزلق

***

صعب
والوقوف بعد هذا صعب
وفي الحالة الرئيسية الثالثة
لا أستطيع أن أقف
لكني أنسى
في منتصف الأمر.

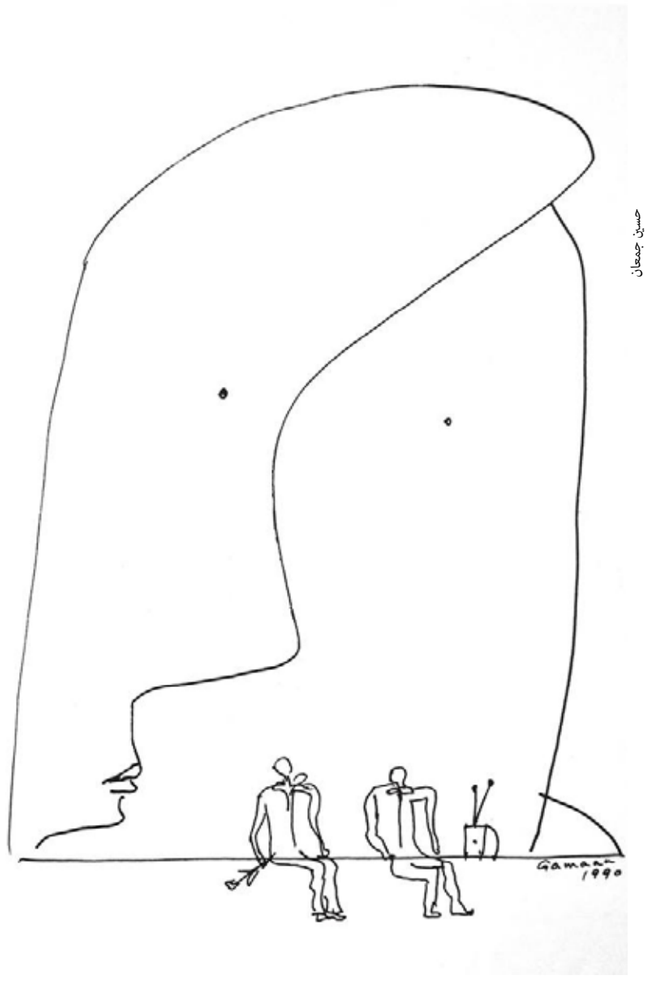
***

تأكد لي
وهذا وحده يكفي لقصيدة
أنه منذ سنتين أو أكثر
أو فقط
أو أقل
أحببت في مساء واحد
خمس نساء
الأولى: تزوجها صديقي ومن غير اللائق
ذكر الاسم
الثانية: نسيتها
الثالثة: روزا الحمراء
الرابعة: بريجيت باردو
الخامسة:...
الكل الكل يعرفها.

تاج أحاسيسي وثوب كلماتي

(إلى محمد سيدة عاشقاً قبل وبعد كل شيء)

هذا المساء أحسست، أنني سيف
متعبٌ، وأنك غمد.



هذا المساء أحسست، أنني جسد
مدحور، وأنت الحبيبة والزوجة والبيت
والفراش، وماء الوجه.
هذا المساء أحسست، أنك الحرف
الذي يؤلفني، والاسم الذي أنادى به،
والكلمة التي تدلُّ عليّ.

***

كنت دائماً أخفي أمام الناس، وهن
ساعدي، ونعومة راحتي. هذا المساء
خفت من وهن ساعدي، ونعومةِ
راحتي على خصركِ الرقيق، وهائل
الدقة، وشعرت أن أصابعي صارت من
الخشب اليابس، ولن تعرفي، لأنك قليلة
الخبرة، كم ملأتني الدهشة، وكيف
ساقني الارتباك، حين ذابت أصابعي،
كالشمع، عندما لمست أطرافك الدافئة.

***

هل تجبينني عن قرب، أم عن بعد.
وهل تحبينني شاعراً، أم من صخر.

***

تلفتي تلفتي، كما يحلو لك ويليق. فلن
تتوجي بتاج أثمن من إحساسي، ولن
تزفي بثوب، أجمل من كلماتي..

(انتهى الدفتر)

الخاتمة

لا ريب أن هناك في تاريخ البشرية الآلاف من هلال الحاج بدر. بشر ولدوا وعاشوا وماتوا ولم يتركوا أيّ أثر على مرورهم، سوى ذكريات عابرة في أذهان من عرفوهم والتقوا بهم، ستمّحي بغياب هؤلاء، لكن هلال ترك معي هذا الدفتر. الذي شعرت أنه من واجبي تجاهه، وتجاه كل من شابهه من بشر رائعين، كان من الممكن، لو ساعدتهم الظروف، أن يقدموا لنا الكثير والكثير مما نفتقده ونحتاجه. ولصاروا من أولئك الناس المعروفين والمشهورين الذين تتردد أسماؤهم على كل شفة ولسان، وتفتخر بهم أممهم، وربما العالم أجمع. ولكني شخصياً أحسب أنني قد أوفيت بهذا، ديني لهلال، وإن ليس كاملاً لأنه كما يقول بورخيس «لا يمكن بأيّ صفقة مع هيديس، إله العالم السفلي، استعادة حياة شخص مات».

هلال الحاج بدر.. أين أنت؟

اللاذقية 15-2-2016

شاعر من سوريا

العشاق لا يسرقون

أحمد الملك

كان الجاويش عبدالجبار(Abdel Jabbar) أول القادمين، بدأت حركة حذرة تدب في العالم النائم على حافة الفوضى. تسللت خيوط ضوء الصباح في الميدان الضخم في قلب المدينة. وارتفعت معها أصوات محركات العربات الكبيرة التي بدأت تصل إلى المكان، مختلطة بصياح الديكة والحمير، وغناء بعض السكارى الذين لم يستطيعوا النوم طويلا بسبب الجوع وأشياء أخرى ففضلوا الحضور للتفرّج على المسافرين. إنها الرحلة الشهرية الثانية للشاويش عبدالجبّار التي يحضر فيها للعاصمة لاستلام مرتبات رجال الشرطة في منطقته. قبل أشهر توفي الجاويش عوض الكريم Awadh al-Karim مدير نقطة الشرطة العتيد في القرية، وأصبح هو بالتالي الرئيس، الموت ليس سيئا دائما، فكّر وهو يتسلم خطاب تعيينه في مكان الجاويش عوض الكريم رئيسا لنقطة الشرطة، لكنه كان يشعر أن مهمة جلب المرتبات ليست عملا يليق بفترة عمله الطويلة في الشرطة، والتي اشتهر فيها كجندي منضبط وكمحارب سابق في الحرب العالمية الثانية. لكنه وجدها فرصة لزيارة شهرية للعاصمة على نفقة الحكومة كان يقوم فيها بزيارة شقيقة له تعيش هناك، وتعمل مع زوجها في عيادة طبية لطبيب عيون مشهور، كانت أخته كل مرة تأخذه للطبيب لإجراء كشف للنظر مجانا، وذات مرة قام الطبيب بتغيير النظارة الطبية له دون أن يدفع قرشا واحدا، بنظارة جديدة، أعطته مظهر ضابط برتبة كبيرة كما أكد له بعض من يعملون معه من جنود.

يحمل الجاويش عبدالجبّار مظروفا ضخما من الورق به مرتبات جنود الشرطة، في المرة الأولى كان محظوظا، لم يوجد لص بين المسافرين، كان معظمهم حجاجا قادمين من الأراضي المقدسة ولم تبد عليهم العجلة بعد لارتكاب ذنوب جديدة، خاصة وأن تكلفة غسل الذنوب أصبحت عالية بسبب ارتفاع نفقات الذهاب إلى الحج. وضع لفافة النقود آنذاك تحت رأسه ونام بعمق، تستغرق الرحلة ليلة واحدة. يقضيها الركاب في الصحراء وصبيحة اليوم التالي تصل الشاحنة إلى وجهتها. بدأ الركاب في الوصول، عرف بحاسته السادسة التي تكونت بفضل تعامله طوال سنوات مع اللصوص، أنّ ثمة لصا بين الركاب!

يا للكارثة، لا يمكن إخفاء شيء في هذا العالم، لا بد أن خبر حمله للمرتبات قد انتشر وأثار شهية بعضهم لجني أرباح سريعة من مال الحكومة، والذي يعتقد البعض أن سرقته لا تدخل في باب الحرام لأنه مال عام يخص الشعب كله وكل فرد من الشعب لديه حصة في المال العام، ولحسن الحظ لم يكن هناك قانون يستثني اللصوص من عضوية الشعب.

عرف أنه ربما لن يستطيع ممارسة هوايته الأثيرة: النوم في مكان متحرك، مثل الطفل، كان يشعر بالتعب بسرعة ويصعب عليه بسبب السن وأشياء أخرى أن يظل طوال الليل مستيقظا. حاول تحديد اللص بين الركاب الذين جلسوا فوق البضاعة التي تم تحميلها فوق الشاحنة في اليوم السابق. كان هناك فتى يحمل طمبورا، عرف من حياد حاسته السادسة أن الفتى كان شخصا طيبا رغم الحزن في وجهه. ثم أنه يبدو عاشقا، العشاق لا يسرقون حسب خبرته الطويلة مع اللصوص، عاشق واحد سرق مرة حذاء رئيس الشرطة أثناء أداء الصلاة في مسجد القرية، لكن تبين لاحقا أنه لم يكن عاشقا حقيقيا بل مرابيا وصل القرية بسبب معلن هو الحب وسبب غير معلن هو رغبته في الزواج من امرأة التقاها مرة في القطار وعرف أنها سترث من والدها الميت بضعة أفدنة والآلاف من أشجار النخيل والموالح.

العاشق لا يسرق قال عبدالجبّار في سرّه ثم تحول بنظره إلى راكب آخر، رجل ملتح يحمل مسبحة في يده، ركز نظره عليه في البداية، ثمة مقولة شعبية تقول إن من يطلق العنان للحيته يطلق العنان أيضا لأشياء أخرى، قد تكون اللحية ستارا للطمع، ترك الرجل المسن، ثمة امرأة جلست بعيدا عن الرجال، النساء لا يسرقن إلا نادرا، قد يضربن رجالهن أحيانا إذا شربوا كثيرا وخاصة إذا لم يتمكنوا من العودة للبيت آخر الليل وساعدهم شخص ما على الحضور، تلك فضيحة تعالج بالضرب. لا يوجد قانون يمنع إعادة تربية رجل متقدم في السن. مرة واحدة سرقت امرأة فستانا لابنتها الصغيرة من السوق، لم يحرر لها الجاويش عبدالجبّار بلاغا حين أمسك بها البائع وفي حوزتها

جيران هدايا

الفستان المسروق، قام الجاويش عبدالنبي بتسوية الأمر مع البائع ودفع له ثمن الفستان، لأن المرأة كانت فقيرة جدا، لكنها استجابت لبكاء ابنتها الصغيرة التي تريد ارتداء فستان جديد يوم عيد الفطر، قال في سره "لو كنت مكانها لفعلت الشيء نفسه. ليس للفقراء من شيء سوى الانتظار، انتظار الفرج". هو نفسه كان فقيرا، المرتب الذي يحصل عليه يكفي بالكاد جزءا قليلا من مصروفات بيته القليلة ورغم ذلك يضطر في الشتاء لزراعة حقل صغير حتى لا يضطر لشراء القمح.

حين يمر به بعض الناس وهو يعمل بهمّة في حقله، يقول له البعض "ومن سيحرسنا من اللصوص حتى تفرغ من زراعتك؟".

كان يحلو له مداعبة محدثه لا توجد مشكلة، هناك لص واحد في القرية، وهو موجود الآن بجانبي لحسن الحظ، ويضيف ضاحكا "وما دمت أنت بجانبي فإنني أؤدي عملي أيضا كشرطي بجانب عملي كمزارع!".

مرة غضب أحدهم حين داعبه بأنه لص وهدّده أنه سيشكوه لرؤسائه لأنه يمارس عملا آخر يخل بانضباطه كشرطي، ضحك وقال لمحدثه "ومن قال لك إنه يوجد انضباط، إنني حين أمارس عملا آخر، أعمل مزارعا، أقوم بذلك بتأجيل سرقة مال الشرطة! بعض الجنود يسطون على السلطة في أوقات فراغهم، يصبحون رؤساء للبلاد ويصدرون أوامر جمهورية ينفذها الجميع، عسكريون ومدنيون!".

قال محدثه "لكن لم نسمع برجل شرطة قام بانقلاب!".

تأكد عبدالجبّار من وجود لفافة النقود تحت إبطه وعاد لتفقد الركاب، رأى فتاتين جلستا بعيدا عن الركاب قريبا من المرأة المسنة، لا بد أنهما عائدتان إلى القرية بعد زيارة أحد أقاربهما، يعرف إحداهما، فتاة طيبة لا تسيء معاملة الكلاب الضالة، تقوم برعايتها وإطعامها، وتزيح الشوك والأحجار من الطريق، رغم فقر أسرتها وذهابها دائما لرعي الغنم خارج القرية لكنها كانت تجد دائما وقتا لرعاية الكلاب الضالة، وللسمر مع حماد الأعرج (Hammad) الذي يقضي سحابة نهاره تحت أشجار الجميز أو يطارد الكلاب الضالة، ذات مرة ألقم كلبا حجرا، تحطمت بعض أسنان الكلب الذي ساعدته الفتاة الصغيرة وأخرجت له الحجر من بين فكيه.

إنه ليس رجلا سيئا، رغم فقره ومطاردته للكلاب الضالة، لكنه يصبح عدوانيا أحيانا بسبب الملل وكراهيته لثمر الجميز، الغذاء الرئيسي له. ليس هنالك في القانون على كل حال ما يمنع ضرب الكلاب الضالة بالحجارة.

إذن إنه هو، قال عبدالجبّار حين رأى شخصا له شارب ضخم يجلس على مبعدة ويحاول ألا يبدو مباليا بمن حوله رغم أنه كان يتفحص كل شيء، إنه الصافي (Alsafi) الذي لا يعرف له أحد في القرية عملا، لكنه رغم ذلك كان يرتدي دائما ملابس جديدة ويعيش في رغد ويمتلك جهاز تسجيل يرتفع صوته ليلا بأغاني الطمبور حتى أن الصبية كانوا يتجمعون قريبا من بيته للاستماع إلى الغناء. يسافر كثيرا، البعض يقولون إنه يذهب إلى العاصمة ليقامر هناك وإنه يحب المقامرة وحظه ممتاز حتى أن جميع من يلعبون معه كان الفقر يصيبهم بينما تتحسن أحواله هو تدريجيا.

تحركت بوصلة حاسته السادسة تجاه الصافي، لكنه لم يهمل أيضا مراقبة راكب آخر لم يتعرف عليه، لا بد أنه أحد الذين يحضرون إلى القرية أو إلى إحدى القرى المجاورة في موسم قطع التمور ليتسلم حصته من التمر ويعود للمدينة.

بدأت الرحلة، مضى الوقت بطيئا فيما العربة الضخمة تقطع التلال الرملية، درجة الحرارة عالية جدا لكن النسيم الناجم عن حركة العربة يجعل الجو معتدلا، تفقد الجاويش عبدالجبّار الركاب مرة أخرى سرا من موقعه خلف جوال مليء بالأحذية المطاطية. اكتشف أن الصافي كان يراقبه، يا للكارثة! لا بد أنه يفكر في طريقة لسرقة النقود ليلا، لو نجح الرجل في سرقة النقود سيفقد عبدالجبار دون شك وظيفته، وربما يضطر للعمل طوال حياته ليسدد المال للحكومة.

استغرقت المرأة العجوز في النوم وتبعتها الفتاتان بعد قليل. وبسبب التراب الخفيف فوق شعر الفتاتين ووجهيهما بدتا وكأنهما تقدمتا فجأة في السن بسبب جلوسهما جوار المرأة المسنة!

توقفت العربة في مقهى صحراوي ليتناول الركاب طعامهم، كانت الشمس قد مالت للمغيب، نزل جميع الركاب الذين شعروا بالإرهاق الشديد للأكل والراحة وقضاء الحاجة، بقي الجاويش عبدالجبار قليلا بزعم بحثه عن شيء ما في حقيبته حتى نزل الركاب جميعا واتجهوا إلى داخل المقهى فيما انتشر بعضهم لقضاء حاجتهم في الخلاء. عرف الجاويش عبدالجبار أنه بسبب إرهاقه الشديد لن يستطيع منع نفسه من النوم، وأن النقود ستسرق دون شك إن نام هو للحظة واحدة. فكر في مكان يضع فيه النقود، فكر في وضعها في أحد جوالات البضاعة التي يجلسون فوقها أو إخفائها في أحد أجزاء السيارة، أو في الصندوق الذي يضع فيه سائق الشاحنة ومساعديه مؤونتهم من الطعام.

بعد قليل نزل الجاويش عبدالجبار من الشاحنة بعد أن أخفى النقود في المكان الذي اعتقد أنه سيكون الأكثر أمانا، كان الظلام قد أرخى سدوله وبزغ من بين التلال هلال جميل، حين استأنف الباص رحلته. بمجرد بزوغ القمر بدأ الصبي يعزف على طنبوره، ويغني بصوت ملائكي، كأنه استجاب لأمر خفي من القمر بأن يستأنف الغناء. تسللت النغمات الى قلب الجاويش عبدالجبار مثل السحر فاستغرق فجأة في النوم.

جيران هدايا

مجرد أن مال الهلال إلى النصف الآخر من العالم، وخفت ضوؤه، ومع تعالي غطيط الركاب وتحول نغمات طمبور الفتى النائم إلى صدى أشبه بالهمس، حتى تحرك الصافي للعمل، قام بتفتيش كل شيء وكل شبر في العربة بحذر وخبرة متناهية، شعر عبدالجبار بشخص يفتش حتى حذائه، لكنه لم يهتم به وواصل نومه. كان المساعدان يجلسان في المقدمة فوق صندوق المؤونة يتسامران ويخلدان لنوم متقطع يقطعه صراخ السائق مناديا لهما في بعض الأحيان، بحث الصافي حولهما دون أن يجعلهما يشعران بشيء. فتش متاع جميع الركاب بدقة وصبر، عثر على أحذية مطاط وأحذية محلية مصنعة من جلود الابقار يحملها الركاب هدايا لأقاربهم، عثر على نقود قليلة لم يلمسها، وساعات أطفال بلاستيكية رخيصة الثمن وملابس داخلية متسخة. لكنه لم يعثر أبدا على النقود التي يبحث عنها.

في الصباح حين أشرقت الشمس على العربة المتربة، كان الصافي هو الوحيد المستغرق في النوم بسبب إرهاق سهر البحث عن النقود، توقفت الشاحنة بعد قليل في وجهتها النهائية، أيقظه الجاويش عبدالجبار ثم أشار لحقيبته وسأله هل هذه حقيبتك؟

قال الصافي الذي بدا مرهقا بسبب السهر: نعم.

أمره عبدالجبار: افتحها.

فتح اللص حقيبته، فمد الجاويش يده وسحب مظروف النقود من تحت الملابس المكوية والمرتبة بعناية داخل الحقيبة، وقال: لم أجد مكانا اكثر أمانا لحفظ النقود من حقيبتك هذه!

كاتب من السودان مقيم في بلجيكا

الرواية ذات البعد المعرفي

أسامة عثمان

يظل الإنسان، وهو الحيوان الناطق/المفكر، مولعا، بنتائج الفكر، وبالتفكير نفسه، حتى وهو يجنح نحو آفاق الخيال، أو يمنّي النفس بالتسلية والإمتاع، هذه الفكرة التي نودّ مناقشتها في هذه المقالة، وتغيِينًا، محاولة تبيُّن البعد المعرفي، في جنس الرواية الأدبي.

فما الرواية المعرفية؟ وما أضدادها، أو مغايراتها؟ وما نوعية المعرفة فيها؟ وكيف تندمج في العمل الروائي؟ وما مزيَّة المعرفة الروائية؟ وما إمكانيّاتها؟

يأتي العنصر المعرفي في صلب تاريخ نشوء الرواية -بحسب ما قد يُفهَم من باختين- الذي يتأمل تاريخ الرواية في مقولات متعددة، تختصر، برغم عدم قابليتها للاختصار، إلى نقاط ثلاث هي «تفاعل اللغات، وانفتاح الثقافات على بعضها، الضحك الشعبي، تعدد المعارف في زمن تاريخي لا مراتب فيه» (ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الراوية، د. فيصل دراج. مجلة الآداب الأجنبية- دمشق».

وقبل الشروع في بيان هذا البعد المعرفي في الرواية، يعنينا أن نحيّد المكتسبات الجمالية والفنية أو الأسلوبية من نطاق المعرفة المقصودة هنا، مع أنها قد تُراكِم معرفةً من نوعها، لكننا نقصد هنا إلى المعرفة المُضمَّنة في الرواية، أو في السرد والحوار الروائيين.

يتدرَّج البعد الروائي من الأعلى، وقد يكون في الروايات التأريخية (التوثيقية) والاجتماعية (على اتساع مفهوم الاجتماع الإنساني) إلى روايات الخيال العلمي، هبوطا إلى روايات خيالية، أو خرافية بما يعني انحصارها في دائرة مغلقة عن الواقع ومعطياته، لكنها تتماسّ أكثر مع الرواية بوصفها كائنات ورَقية، أو لعب باللغة، وإمتاع، أو تسلية، أو محقِّقة للقيمة الخيالية فقط، وهي قيمة بحدّ ذاتها.

فمجرَّد البدء في السرد إبحار مفتوح نحو الاكتشاف والكشف، هكذا من الممكن أن نفترض في الرواية، مهما كانت وجهتها، أو إطارها، فنتازية، أم واقعية، أم تسلوية؟ وهنا اختلاف مفصلي حول الأولوية في الرواية، أهي للبعد المعرفي أم للتسلوي الإمتاعي؟

مع أنه لا تعارض بالضرورة بينهما، بل لا بد منهما. فقد رأى كونديرا، مثلا، أن التسلية لا تزال هدفا في معظم الروايات، ويحنُّ لها كلُّ الروائيين الحقيقيين، وأن التسلية لا تستبعد الخطورة، ذلك مع تأكيده أهمية احتوائها على ثيمة، حيث الثيمة تساؤل وجودي.

وثمة من غلّب الإمتاع على المعرفة، على أنَّ المعرفة التي يحملها العمل الروائي هي المحمول الخفيّ، فيما خاصية الإمتاع هي الصفة الأبرز. وقد لا يلزمنا هنا التوسُّع في هذه المسألة، ما دام أن المعيارين يجتمعان، وتقتضيهما الرواية، بصفة عامة.

وأيًّا كان نطاق المعرفة، أو محلُّها وموضوعها، الطبيعة أم الوجود، أم المجتمع، أم الفرد، فإنها كلها معرفة. وحتى أولئك الذين لم يشترطوا في الرواية أن تعكس، أو تعبّر عن الواقع ومشكلاته، وتصوِّر الطبيعة، وتفسح عن أبعادها، ممّن رأى فيها مرآة فردية يرى فيها المرء وجهه، بالذات، كما ذهب كولن ولسون، فحتى هذا الكشف عن الذات ووجهها هو نوع من المعرفة.

وحتى الرواية الخيالية، أو التاريخية الخيالية التي قد يُظن أنها ماضويَّة المعرفة؛ إنما تكتب بروح عصر كاتبها ذلك، ذلك أن «التقنية الروائية في حدّ ذاتها لا تنفصل -كما يقول مرتاض- عن لحظة الكتابة؛ إذ الكاتب، في حالَيْ القبول والرفض لها، يظل خاضعا لأساليب العيش لعهده» (ص 184 «في نظرية الرواية» عبدالملك مرتاض).

تتأثر الرواية إذن، بروح كاتبها المتأثر بروح عصره، فالإنسان والعالم مترابطان -كما يقول هيدجر- ارتباط الحلزون بصدفته، فالعالم يؤلف جزءا من الإنسان إنه بعده. وبقدر ما يتغير العالم يتغير الوجود، ولو على تفاوتٍ في هذا التأثر، بين رواية تمتح من التاريخ، وأخرى خيالية فنتازية، بدرجات تقلّ أو تكثر. ولذلك تتأثر معرفيّتُها بمدى ما تضيفه من معارف معاصرة لقرُائها.

نوعية المعرفة الروائية

ولا يخفى أن نوعية المعرفة الروائية تختلف عن المعرفة التي تتوصل إليها، أو توصلها العلوم والمعارف الأخرى، فالمعرفة الروائية محمولة بالخيال، أو ممزوجة به، ومصنوعة به، تعتمد لغة رحبة سحرية متجاوِزة؛ ذلك أنها ليست محصورة بقوانين الطبيعة، ولا بالحواس، أو بالطريقة التجريبية الاختبارية،

سمان خوام

مستذكرين هنا شكوى فاوست، في قطعة شعرية كتبها شامسو (1781-1838) من أنه «يحول بينه وبين المعرفة الحقيقية قوانينُ العقل، وإطارات الحساسية، وأشكال اللغة». مع أن الرواية توضع في سياق مُوهِم بالواقعية، فضلا عن كونها قادرة على المزج والمراوحة بين الواقعية والمعرفة، من جهة، والسحرية والخيال، من جهة أخرى.

هنا يتأكد قول كونديرا الذي يشترط كشْفَ الرواية جزءا من الوجود ما يزال مجهولا؛ حتى تكون أخلاقية، حين ردَّد مع هيرمان بروخ أنَّ ميزة الرواية، ومبرِّر وجودِها، هو «اكتشاف ما يمكن للرواية وحدَها دون سواها أن تكتشفه». ويقول كونديرا «ففي حين أن الشعر والفلسفة لا يقدران على استيعاب الرواية، تقدر الرواية على استيعاب الشعر والفلسفة، دون أن تفقد شيئا من هويتها التي تتميز بها على وجه الدقة». («فن الرواية» كونديرا).

ويمكن أن نستحضر -كما قال برادة- ما قاله سيغموند فرويد بخصوص اشتمال أعمال سوفوكل وشكسبير ودوستويفسكي وآخرين على «معرفة تلتقي مع ما وصل إليه هو عبر التجارب المختبرية والتنظيرات السيكولوجية» («الرواية العربية ورهان التجديد» محمد برادة).

فالمعرفة الروائية -بالطبع- تُغايِر المعرفة العلمية المعتمدة على التوثيق الدقيق، أو على الإجراءات الاختبارية، فأهمُّ ما جاءت الرواية من أجله، بحسب كونديرا هو حمايته من «نسيان الكائن»، أو العالم العياني للحياة، بعد الأزمنة الحديثة التي انهمكت في الاستكشاف التقني والرياضي. فرواية «صيف سان مارتان» التي أبدعها الروائي أدالبيرستيفر، مؤسس النثر النمساوي، وهو الذي أبدع «الرواية التاريخية التعددية» بالرغم من تصنيف نيتشه للرواية آنفة الذكر ضمن الكتب الأربعة في النثر الألماني، قال عنها كونديرا «إنها بالكاد تكاد تُقرأ في نظري، فنحن نتعلم منها الكثير عن الجيولوجيا والنبات والحيوان وجميع الحِرف والرسم والعمارة، لكن الإنسان والأوضاع الإنسانية تتواجد على هامش هذه الموسوعة التربوية الهائلة». فثمة جرعة معرفية، إذا زادت، أو طغت، فإنها تشوِّه الرواية، أو تذهب بها.

ويتفرع من المعرفة الروائية سؤال عن مصدر تلك المعرفة، أو منابعها، فهي قد لا تكتفي بالمنابع القرائية، أو الوثائقية، أو التأملية التجريدية، إذ يلزمها حين تكون واقعية، أو تروي وقائع معاصرة للكاتب أن تكون ناتجة عن المعاينة لواقعها، أو موضوعها، أو معايشته.

وقد تتطرف بعيدا عن منابع الرواية بما هي أكثر احتفاء بالخيال إلى الاستقاء من العلم الطبيعي وخير من يمثل هذا الاتجاه إميل زولا الذي «أقام الرواية على أساس علمي، وأحلَّ التجربة الواقعية محل

سمان خوام

الخيال والإبداع العبثي» (جورج لوكاتش «نظرية الرواية وتطورها»).

وقد تنجح الرواية المعرفية في تبؤُّؤ مكانة ثقافية اجتماعية تفوق كتبا خُصِّصت للشأن الثقافي، وتهيئ لكاتبها دورا إيجابيا، كما يوضح إدوارد سعيد في معرض حديثه عن المثقف الذي «لا يمثل فقط حركة اجتماعية باطنة، أو هائلة، بل يمثل أيضا أسلوب حياة خاص»، ثم يردف قائلا «ولن نجد ما يحدِّد ملامح ذلك الدور خيرا من بعض الروايات الفذَّة التي صدرت في القرن التاسع عشر، أو أوائل القرن العشرين، مثل رواية الروائي الروسي تورجنييف 'آباء وأبناء' أو الكاتب الفرنسي فلوبير 'التربية العاطفية'، أو الكاتب الأيرلندي جويس ' صورة الفنان في شبابه'. وهي الروايات التي يتأثر فيها تمثيل الواقع الاجتماعي تأثيرا عميقا، بل وتتغير صورته تغيُّرا حاسما؛ بسبب الظهور المفاجئ للمثقف الشاب الحديث الذي يمثل قوة جديدة على مسرح الحياة» («المثقف والسلطة» إدوارد سعيد).

إذن بعض الروايات ذات البعد المعرفي تلعب دورا مؤثرا تغييريا ارتقائيا اجتماعيا.. ولا تقتصر على الأثر المعرفي التوعوي.

وعربيا يتناول برادة، مثلا، عددا من الروايات العربية «الجديدة» من زاوية بعدها المعرفي بالتحليل «محللا إسهاماتها في التعبير عن جزء من المتخيَّل الوطني والاجتماعي والنفسي، خلال فترات ومنعطفات برزت في تاريخ المجتمعات العربية، موردا عددا من الروايات التي صبَّت في هذا المجال، منها 'تغريد البجعة' لمكاوي سعيد، 'دع لومي' لخليل صويلح، 'فيلسوف الكرنتينة' لوجدي الأهدل... وغيرها» («الرواية العربية ورهان التجديد» محمد برادة).

ولا يخفى أن تلك المكوِّنات المعرفية لا تصلح للراوية، إذا لم تأتلف، وتندمج مع سائر العناصر، فيما يقترب مما عبَّر عنه كونديرا بمصطلح «الوحدة البوليفونية» المستمد من الموسيقا، وهي تطوير متزامن لصوتين، أو لعدّة أصوات (خطوط لحنية) تحتفظ رغم ارتباطها على نحو كامل باستقلال نسبي في «فن الرواية»، ففي الرواية يجري دمج أو إدخال العناصر المتعددة كالأشعار والحكايات والحكم والتحقيقات والمقالات بما يتناسب مع شكل الرواية القائم على النسبية.

وكما يقول جورج لوكاتش في «نظرية الرواية وتطورها»، «وكل معرفة بظروف المجتمع تظل مجردة، وليست ذات فائدة من زاوية السرد القصصي، إذا هي لم تتحول إلى عنصر فاعل في تكامل العمل، وكل وصف للأشياء والأوضاع يظل بدون

عربيا يتناول برادة، مثلا، عددا من الروايات العربية «الجديدة» من زاوية بعدها المعرفي بالتحليل محللا إسهاماتها في التعبير عن جزء من المتخيَّل الوطني والاجتماعي والنفسي، خلال فترات ومنعطفات برزت في تاريخ المجتمعات العربية

محتوى إذا ما بقي وصفا بسيطا سلبيا بدل أن يكون عنصرا إيجابيا في العمل أو معطلا له»، وحتى الكلمة الروائية ينبغي أن تكون حية، كما أكد باختين، مُفرّقا بين الكلمة القاموسيَّة، والكلمة الحيّة التي هي موضوع الرواية.

ولو كانت المعرفة الروائية لا تتعدى مجرد تبصير المتلقي، أو تعديل وعيه، باستمرار، بالوجود والحياة والإنسان لكانت قيمة كبرى، وهي فوق ذلك يمكن أن تحدث آثارا سيكولوجية، وأحيانا عملية. يقول وولتر سكوت عن رواية «جيل بلاس»، «إن هذا الكتاب يترك القارئ راضيا عن نفسه وعن العالم». فيما كانت رواية «مول فلاندرز» لرابسيكريفو ومعظم الروايات الشهيرة الأخرى خلال هذه الفترة كانت تنتهي بنهايات سعيدة». («نظرية الرواية وتطورها» لوكاتش).

هذا دون أن تنزلق الرواية إلى الوعظية، أو المباشرة، أو الالتزام بالمعنى الأيديولوجي المجحف بالرواية، بوصفها فنًا خياليا له تقنياته. يقول ماركيز «أرغب في أن يصبح العالم اشتراكيا، وأعتقد أن هذا سيحدث، إن عاجلا أم آجلا. مع ذلك فإنني أبدي العديد من التحفُّظات إزاء ما أصبح يسمى في أمريكا اللاتينية بـ'أدب الالتزام'، أو بتعبير أكثر تحديدا رواية الاحتجاج الاجتماعي» («رائحة الجوافة» غابرييل غارسيا ماركيز).

ولا يزال الواقع العربي محرَضا على مزيد من الروايات المعرفية البعد، سواء من جهة احتياجات القارئ، أو الإنسان العربي غير الشغوف بالقراءات الثقافية غير السردية، أو الفكرية المائلة إلى التجريد، أو التخصص، أو من جهة انطواء واقعنا العربي المعيش، ولا سيما وهو يمرُّ بهذه التحولات العميقة والخطيرة. انطواؤه على أبعاد وخفايا قد لا تكشفها فعلا، أو تسائلها، مثلُ الرواية، بما تختص به من نسبية ومرونة وخيال، ربما تشتد الحاجة إليه؛ لمغادرة أنماط من التفكير قاصرة، أو غير مدهشة، ولا قادرة على إحداث صدمة، أو اهتزاز ضروري في ما قرّ في قاع العقليات الجمعية العربية المأزومة.

كاتب من فلسطين

دع الصبية تعبث بحياتك

ست قصائد

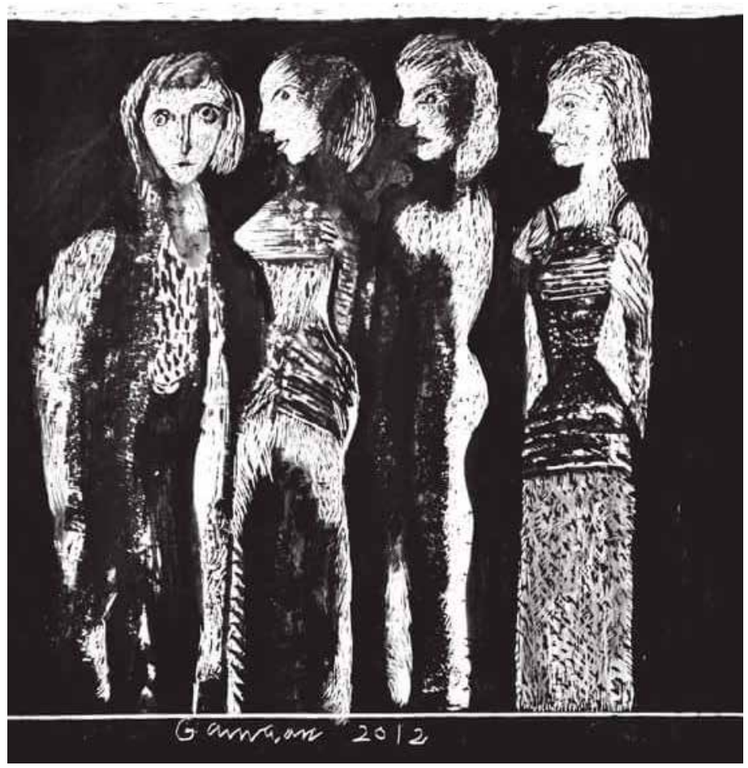
خالد مطلك

قصيدة بيلاروسيا

وأخيراً، قررت أن أموتَ هنا
تحت ثلوج روسيا البيضاء
تحت خطوات فتياتها الرشيقات
حيث ضحكاتهنّ تبدّدُ وحشة المساء
هنا في هذه الغابة البعيدة
لا أحب أن أموت في وطني
لا أحب وحشة الرمال وكآبة الملح
لا أحب أنْ يتراصفَ قبري بشاهدة
كئيبة
بين قبور أصدقائي الذين أخذت
الحروب بأيديهم وناموا هناك مفزوعين
من ملاك الموت وشراسة الأسئلة،
وكجندي قديم،
كمحاربٍ سابقٍ في السهول والجبال
والأهوار
يحقُّ لي، بعد أن تركتني الحرب أتنفّس
بلا سببٍ سنواتٍ أخرى
يحقُّ لي،
أن أختارَ تلالَ الثلوجِ تلك، لأرقدَ تحتها
بأمانٍ وفرحٍ غامض
وفي الواقع، لم تكن الأمور سيئة لهذا
الحد،
كانت الحياة في وطني رحلةً ممتعةً
أحيانا
وشاقةً في أحيان أخرى
لكن الموت تحت الثلوج البيض
يعدُّ نهاية مناسبة لروحي
روح المحارب القديم،
بيدٍ محاربٍ قديم
بيدٍ تطلقُ الرصاصَ في العراء
عندما كانت الـ (بي كي سي) هي كل
ما أملك على خطِّ النار،
ألوّح بيدٍ خاملة تطلق الرصاص في
العراء
وأحيانا تكتب كلماتٍ باسمٍ مستعار
من أجل الأجيال الجديدة وراحة البال
هكذا أقترب من ثلوج عام 2013
مودّعا حرارةَ الشمسِ اللاهبة
وبقايا الغبار
مودّعا تلك الحماقات التي طبعت
سنوات حياتي
لكم يكون المرء محظوظا عندما يتاح
له
وبحريّة كافية أن يختار الثلوج ناصعة
البياض غطاءً لنومتهِ الأخيرة
ألوّح لكِ أيتها الأرض البعيدة
ألوّح لك يا وطني
ألوّح لك يا أمي
بيدٍ مرتعشة
وبدموع أليفة
ألوّح لحبيباتي
وأهديهنّ سنوات الشباب المجيدة
سنوات الثمانينات حيث تقافزت
أعوامي مثل جرذان سود وراء
السواتر
بين المزاغل والخنادق،
هناك على خطِ النار
في الفاو وبحيرةِ الأسماك
على جبل «ماوت» في كردستان
وتلال كيسكا في مندلي
حين تعزف المدفعية والهاوانات
أكثر موسيقاها صراحة
ليمضي الجنود، مرة في إجازة
ومرة أخرى إلى المقبرة
ألوّح لك يا مدينتي
ألوّح لشارع الرشيد
لتمثال الرصافي
للنهر والنوارس الدائخة
وأرصفة الوزيرية والباب المعظم
في ما تبقى من السنوات
سأعيش في كوخ صغير
على مشارف مدينة منسك
أسمع موسيقى موتسارت وشوبان
وبيتهوفن
وعندما يأتي الربيع وتطير الفراشات
قرب النوافذ الندّية سيكون فيفالدي
هو الحل المناسب،
سأقرأ هوسرل
ومارتن هيدغر
وميرلوبونتي
ليس لأعرف أن «الوعي هو نفسه
الوجود الإنساني الملقى به في هذا
العالم»
وإنما لأمنح حياتي معنىً عميقاً
يبرر موتي في ثلوج روسيا البيضاء،
روسيا البيضاء التي مررت بها صدفة
وأخيراً، قررت أن أموت هنا
تحت ثلوج روسيا البيضاء
تحت خطوات فتياتها الرشيقات
حيث ضحكاتهن تبدّد وحشةَ المساء
هنا في هذه الغابةِ البعيدة.

دع الصبية تعبث بحياتك

لا تقل لها إنك شخص خجول
لا ترو لها قصصا قديمة
لا تطلق جملا غبية من مثل
- إن الوعي ما هو إلا وعي بشيء ما
لا تتظاهر بالهدوء والحكمة،
أيها الصعلوك
سلمها أمرك
دع الصبية تعبث بحياتك
لا تمش معها في الصباحات الباردة
مثل محارب قديم
لا تطقطق أصابعك مثل زوجة الأب
لا تتأوّه من التعب،
- ياه، لم أنم ليلتي جيدا،
المطر ينقر زجاج النوافذ
أيها البليد،
دع الصبية تعبث بحياتك
لا تهدها كتابا عن هروب نابليون من
جزيرة سانت هيلانه
لا تشتر لها في الربيع معطفا غامقا
في نهر «نارفا» لا ترم أعقاب السجائر
لا تبتسم بوجه شرطي المرور
لا تلوّح ببلادة لرجل الإطفاء
- ما الإنسان إلا مجموعة ذكريات هشة
أيها الساذج
دع الصبية تعبث بحياتك
لا تقف منذهلا في محطة قطارات



حسين جمعان

تالين

لا تسأل عن مهنة الأب
لا تنظر إلى ساعتك الكلاسيكية
لا تبد في عجلة من أمرك
- لم أستمع لنشرة أخبار المساء
أيها المغفل
دع الصبية تعبث بحياتك
لا تتحدث في السياسة
لا تتوقف كمترجم وقور عند بائع الصحف
لا تقل لها إنك ليبرالي
وإن الدين ليس مهمّا في حياتك
ما شأنها بذلك،
أيها الغبي
الحب يبتسم لك
دع الصبية تعبث بحياتك
في البلاد البعيدة
في البلاد السعيدة
من الحكمة أن تغنّي تحت المطر
أن تغنّي مع الغجري العجوز
أن تردّد معه بمرح وخفةٍ
«الأيام المتبقية من عمرك أيها الغريب
ثمينة ولا تعوض»
من الغباء أن تجعلها متشابهة،
أيها الأحمق
هذه فرصتك الأخيرة
دع الصبية الشقراء تعبث بحياتك.

قصيدة أوكرانيا

إلى آنا آخماتوفا

تحت عواصف شتاء هذا العام..
امرأة تشبهك تمرُّ مع كلبها أمام نافذتي
موسيقى تشايكوفسكي تملأ المكان
وبمعطفها الطويل تتسمر فجأة،
كتمثال لملحمة بلا بطولة..
لم أولد هنا عام 1889
و لم أكن أوكرانياً من قبل
ولستُ من أوديسا بالتحديد،
ولدت هناك تحت شمس تتحدث لغة
واحدة، وبيديها الحديديتين تمسك
بالفصول..
حيث تتناسل الحروب وتنمو أعشاب
الكآبات،
ثم تمزق السماء ملابسها قطعة، قطعة
وتخرمش خديها بأظافر الخوف
قبل أن ألتقي مناديل قصائدك التي
ترفرف فوق بواخر أوديسا وسفنها
الحزينة
كنت أقول:
- الشعر الخالص لا يكتبه إلا الفحول
آخماتوفا، الشاعرات هناك وقحات
وهنَّ في الغالب بلا قلب
وبلا قصائد أيضا
ضجيج ثرثراتهن يزعجني
وعندما أرمي لإحداهن وردةً بنفسجيةً
تذبلُ في المسافةِ
أو تستحيل إلى خفافيش من طين..
ولدت في بغداد
بغداد التي نسيها هولاكو عام 1258
تحت رحمة البويهيين
والسلاجقة
والصفويين
والعثمانيين
والملوك
والجمهوريين
تحت رحمة بريطانيا العظمى
تحت رحمة الأميركان والطائرات
بغداد التي نسيها هولاكو
هي أيضا تتخلى عني في هذا الوقت
بالتحديد..
يداي معلقتان في هواء بارد
ورأسي تحت سماء رمادية
وقدماي تنبتان على أرصفة بيضاء
أحدث نفسي
عن قصائد لم تولد بعد تحت هذه
السماء
وعن العدم والوجود
عن الإنسان ومصيره
وأشياء أخرى
امرأة تشبهك تقف عند منعطف
الطريق
تبتسم لي
وكلبها ينبحني كغريب....
وبمعطفها الطويل تتجمد في الشارع
نصف المضاء، كتمثال لملحمةٍ بلا
بطولة
في حديقة شافشينكا
وتحت غصون أشجارها العارية
أشعل سيجارتي وأرسم بدخانها مدنا
من غبار وشعوبا من خرافات
فجأة، طائر غريب يفرّ مذعورا في
الفراغ
وفي منعطف الطريق من الجهة
الأخرى
يطير سربٌ من النوارس
قريبا من السفن الكئيبة،
ففي وحشة هذا العالم وكثافة الوجود
تولد القصائد بلا تهريج
بلا قهقهات
تماما مثل مرور أحدهم في الظلام
ليختفي وراء شاحنة معطلة
لست وحيدا في كييف
لست وحيدا في خاركوفلست
وحيدا في أوديسا
إلى جانبي وقع أحذية فتاة تتعثر في
الثلوج الكثيفة،
وإلى جانبي أيضا، ذكريات مضيئة
تحفر بئرها القديمة في هذا المساء،
يعيش الإنسان محفوفا بوسائد الألم
حيث لا تنفعه أغنية
ولا صدى قرقعة البواخر في الميناء،
إلى جانبي وورائي أيضا، تنبح كلاب
سنواتي وتموء قططها السود
ذلك هو قدر الغريب

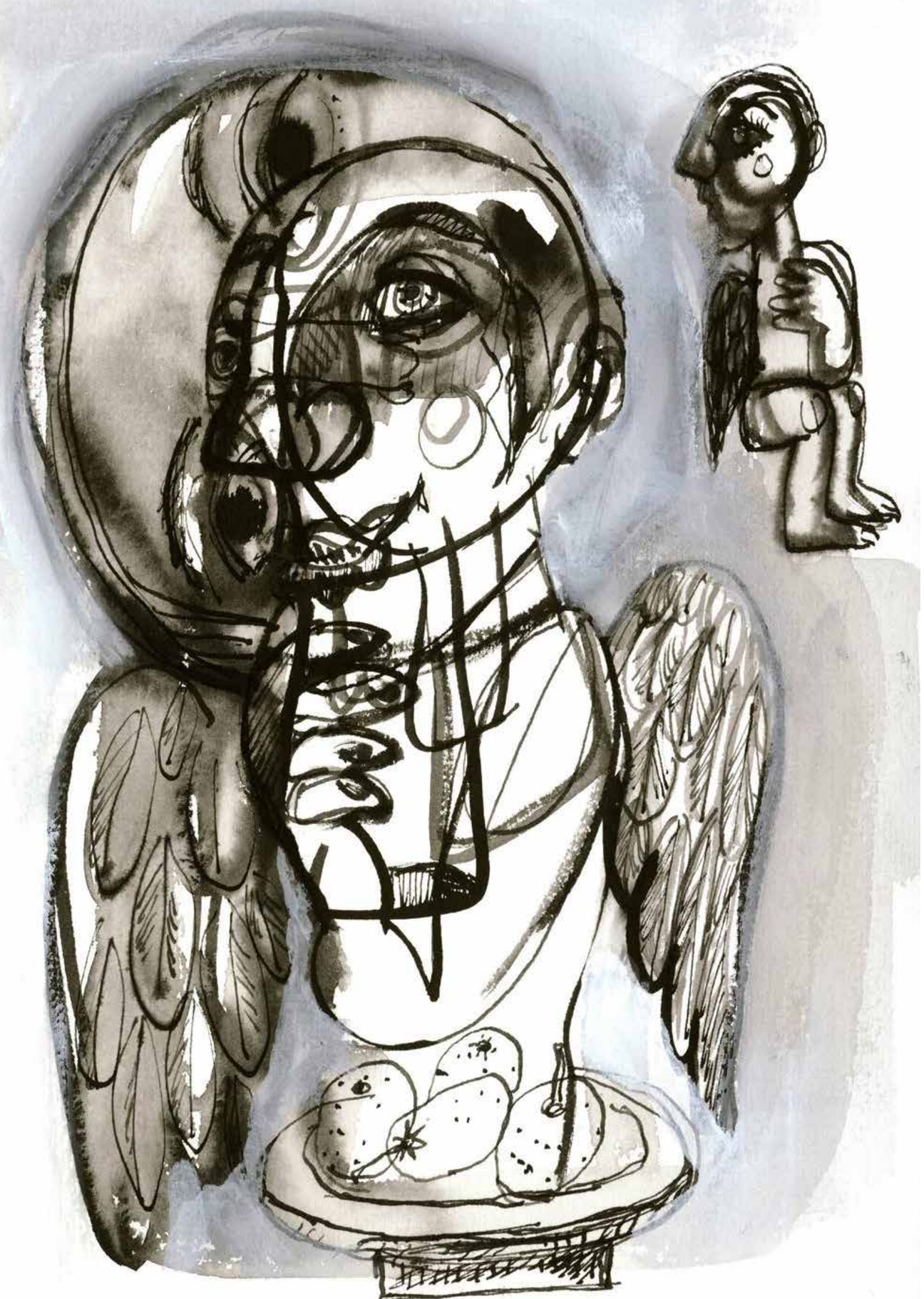
سمان خوام

تلك هي مصائد العتمة
عندما يقرّر أحدهم أن يعيش حياة
شاعر
ويمضي بوقار إلى قلب الخطيئة.

كييف – 2013

سوق بيع الكلاب في إستونيا

بعد قليل
سأخرج مِن هذا المكان
من سوقِ بيعِ الجراء
برفقة جرو رمادي صغير
جرو صغير ينبح بقية حياتي
وبذيله القصير ينشّ عنّي اللامبلاة
ويحصي معي طيور الأيام التائهة
سأشتري جرواً وديعاً
جرواً وُلِدَ قبل شهرين تقريبا
وسأكون أنا كلّ ما يهمه في هذا العالم
سأكون حياتهُ كلها، قدره ومصيره
ليس مهماً أن يكون هذا الجرو ودوداً
ليس مهما أن تترصد عيناه خطواتي
وعندما أعود إلى البيت يتشمم ملابسي
ويهرول أمامي،
سيعيش كسولاً مثلي
وخاملاً في أيام الإجازات
ربما سيكون طويلَ البالِ
وبعينين حزينتين سيشاركني الألم،
كل ما يهمّني الآن
أن أختارَ واحداً من هذه الجراء
الصغيرة
يشبه رغبتي في التسكعِ
يشبه حيرتي في المطارات
سأكون وفياً وصبوراً معه
وعندما يشعرُ بالوحشةِ
أو عندما يستغرب تكرارَ المساءاتِ
عندما يسرحُ خيالُه في البعيد
عندما يتذكر الثلوج الكثيفة
أمسّدُ رأسه بمحبة
وتدمع عيناي من أجلِهِ
من أجل أمّهِ التي لا يعرفها
أمّه الإستونية التي لا يتذكر ملامحَها
لم أفكر بالاسم بعد،
لأنني لا أدري أيّ جروٍ سأشتري
ربما سأختار له اسماً إستونياً
وربما سأمَنحه اسمَ البائعةِ الشقراء
إيرينا،
وربما تكون أمّهُ قد فكّرت بذلك من



قادي يازجي

قبل،
لكنّه أولا وأخيرا، سيحمل اسماً غامضاً
اسماً ليس له معنى،
نعرفه نحن الاثنين أنا وهو،
قبلَ أن أغادرَ المكان
صورة فوتوغرافية ستكون أمراً طيباً
صورةٌ تجمعنا في ذكرى هذا اللقاء
صورةٌ أعلّقها على حائط حياتي
سيكبر الجرو الصغير
سيكبر «تامي» وهذا اسمه الجديد
سيتطلع إلى الصورة بألم وحسرة
ويمتلئ قلبهُ بالغيرةِ
ليس لأنني مع جرو آخر لا يعرفه
بل لأنني أقفُ في هذا المكان الأليف
في المكان البعيد الذي يحنّ إليه
هناك في سوق بيع الجِراء
في إستونيا، إستونيا التي هو منها.

لست شاعرا شعبيا

لأقول لكِ أنتِ وطني وإني مستعد
للموت ببسالة في ساحات الحرب
المجيدة، وإنكِ آخر حروب العثمانيين
وهم يموتون من شدة الصقيع عند
بوابات ڤيينا.
لم أقل غزلا من هذا القبيل ولم أشبّه
عينيك بعيني جاموسة نصفها غارق
في المستنقعات ونصفها الآخر يتأمل
الوجود قريبا من مشحوف عتيق، لم
أقل ذلك، لأنّني لستُ شاعرا شعبيا،
لست شاعراً يمجّد الملوك والأباطرة
والجنرالات
ويكتب في رثاء الأولياء والقديسين
لست شاعرا شعبيا.
يكتب ومضة شعرية عن جروحه التي
تركتها آثار غيابك على حائط روحه
وقلاعها المريضة، لست كذلك، لا أعرف
أن أكون شاعراً للوطن أو للشعب أو
للجماهير، أو شاعرا يتغنى بمجد الأمة
وأبطالها الذين يعبرون التاريخ فوق
الأحصنة وبريق سيوفهم يوزع الموت
في الغابات السود،
لست شاعرا شعبيا
أنا شاعرك أنتِ،
شاعر غربتك ونحولك ووحشة الشتاء
لا أريد الخلود في البلاطات
لا أريد لقصائدي أن تنام في الكراريس
لا أريد لصورتي دويّا في الجرائد
العتيقة
لا أريد لمذكّراتي أن تسحل أيامنا في
المكتبات
لا أريد أن يقولوا إن خالد مطلك شاعر
مجيد
لا أريد كل هذا،
يكفيني أن قصائدي تنام بين طيات
ملابسك القديمة
وإحداها معلقة قرب سريرك
وفيها أقول :
لست شاعرا شعبياً، حبيبتي.

تحت أمطار هذا العالم

تحت أمطار هذا العالم، قريبا من
موجات نهر دجلة ونوارسها الدائخة،
قريبا من شارع المتنبي، أسند ظهري
على جدار مبلل وأطلق دخان سيجارتي
في هواء العاصمة.
ليست الموسيقى ما يشغل تفكيري،
مع أنّي أترنم بصوت خافت أغنية
قديمة، ليست وجوه الأصدقاء الذين
تجاوزوا الأربعين أيضا ما يشغل
تفكيري، لا، ولا رغبتي في المرور أمام
زجاج مقهى حسن عجمي الداكن
والكئيب هو ما أفكر به الآن..
كل ما يمكن تذكره، هو قطار حياتي
الذي مرّ سريعا، لذلك لم تعد عبارة
الشاعر الشاب تسبق اسمي، كم هو
جميل أن تكون شاعرا شابا في بغداد
عام 1993 أو بدايات عام 2013..
شاعر شاب تحبه فتاة نحيفة ومحبطة،
يقول لها الغيمة بلا أصدقاء وتقول له؛
احبك يا كذاب
... لم يعد النهار مراهقا بشموسه
الباسلة وها هو المساء الكئيب يتمشى
في الشوارع، يحدث ذلك الآن في سنة
2013، تماما كما كان يحدث في كراج
باب المعظم، عندما كنا نفترق شتاء
1993، أنت إلى البيت وأنا الى اتحاد
الكتاب..
أنت الآن وراء المحيطات،
وأنا الآن تائه في المطارات،
وقصتنا الحزينة تتقاذفها الحروب في
المدينة الكئيبة.

شاعر من العراق مقيم في الإمارات

ثرفانتيس بعد 400 عام

اكتشافات وقراءات

حسام الدين شاشية

مُطالعة رواية هي كالرحلة، فالراوي الناجح هو من يستطيع أن يُحرّك خيال القارئ، فيحملهُ إلى زمان وأماكن الأحداث، ويجعل شخصيات الرواية قريبة من القارئ وفي حوار معهُ.
كانت رحلتي مع رواية دون كيخوت منذُ حوالي ثلاث سنوات، رحلة لم تكُن عادية، فقد شاءت الصدف أن أُطالع الرواية وأنا في أسبانيا، غير بعيدٍ عن الإطار المكاني للأحداث. في بعض الحالات كانت ما يُعرف بالروايات العالمية تخيبُ أمالي، فلا أنهيها إلا وأنا مُنهك، أتركُها سعيدًا بانتهاء رحلة مع رفيقٍ ثقيل الظل، أما رواية دون كيخوت فقد منحتني أكثر مما كنتُ أنتظر.

تحيي أسبانيا والعالم هذه السنة ذكرى مرور 400 سنة على وفاة ميكال دي ثرفنتس، الذي توفي في 22 أبريل 1616، وبهذه المُناسبة تم تنظيم العديد من التظاهرات الثقافية والمُلتقيات العلمية، كتظاهرة «ثرفنتس وتونس» التي نُظمت على هامش معرض الكتاب، أيام 02 و05 أبريل 2016 أو الملتقى العلمي «ثرفنتس والجزائر» الذي نظمتهُ جامعة أبو بكر بلقايد بتلمسان أيام 26 و27 أبريل 2016.

كذلك بهذه المُناسبة قامت بعثة أسبانية بالعمل على تحديد مكان رفات ثرفنتس، الذي يرقد «بكنيسة المُثلثين» بحي الحروف في مدريد، فكما تذكر جريدة «البابيس» في عددها الصادر يوم الجمعة 22 أبريل 2016، نجحت هذه البعثة بعد تحليل المُعطيات التاريخية والاختبارات العلمية في تحديد مكان رفات ثرفنتس بدقة تقارب 100 بالمئة، والذي وُجد في قبر يضُم رفات 16 شخصًا آخرين، من بينها رفات زوجته.

بالإضافة إلى اكتشاف مكان رفات ميكال دي ثرفنتس فقد نجح ديغو دي صابينو أحد الباحثين الأسبان في السنة الماضية وبعد بحث أرشيفي دقيق في الوصول إلى ما يُعتقد أنها وثيقة تعميد الشخصية الحقيقية التي استلهم منها ثرفنتس شخصية البطل الثاني في روايته أي سانشو بانثا، والذي يحمل في الحقيقة اسم سانشو غايونا، وهو ما جعل هذا الباحث يذهب إلى أن قرية دون كيخوت التي يذكرها ثرفنتس دائمًا في روايته ب«في مكان ما من لامنتشا» هي قرية أسكيفياس غير البعيدة عن طليطلة والتابعة لإقليم كاستيا-لامنتشا، والتي تم في كنيستها «سانتا ماريا» العثور على وثيقة تعميد سانشو غايونا، كما أن زوجة ثرفنتس، كاتالينا دي سالاثار أصيلة هذه القرية.

على الرغم من هذه الاكتشافات المُتعلقة بحياة ووفاة ثرفنتس وروايته، فإن العديد من الألغاز مازالت لم تُحل، فأين تنتهي الحقيقة ويبدأ الخيال في أن رواية دون كيخوت قد دُونت بالألخاميدية (كتابة الأسبانية بحروف عربية) وتم نقلها إلى الأسبانية عن طريق الموريسكي الذي يطلق عليه ثرفنتس في الرواية سيدي حماد بن أيلي، في حين يؤكدُ بعض الباحثين أنهُ الموريسكي الغرناطي ميكال دي لونا، أحد أشهر الكتاب والمُترجمين المُوريسكيين الذين عاشوا في الثلث الأخير من القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر؟ ثُم لماذا اختار ثرفنتس أن يكون الراوي موريسكيًا وهي الفئة التي كانت تُحرّض عليها الكنيسة بصفة متواصلة على أساس أن إيمانها المسيحي غير صادق إلى أن تم طرد كل الموريسكيين ما بين سنتي 1609-1614؟ وما هو الموقف الحقيقي لثرفنتس من هذه القضية؟ فهل هو ذلك الموقف المُتعاطف مع الموريسكي الريكوتي الذي عبر عنهُ في الجزء الثاني في الفصل 54، أم هو ذلك المُتحامل الذي يُمجد قرار الطرد الذي اتخذهُ فيليب الثالث، والذي نجدهُ في الفصلين الـ64 والـ65؟

ألهمت رواية دون كيخوت العديد من الموسيقيين، المسرحيين والسينمائيين، حيث أن أُولى الاقتباسات الموسيقية لهذه الرواية تعود إلى نهاية القرن السابع عشر، في حين أن الاقتباسات السينمائية تعود إلى خمسينات القرن العشرين، أما فيما يخص الاقتباسات المسرحية فقد كُنت محظوظًا منذ حوالي ثلاث سنوات بحضور مسرحية «أنا دون كيخوتي دي لامنتشا» بطولة الممثل الأسباني المعروف خوسيه ساكريستان.

إنه «مسرح روميه»، الذي يقعُ في وسط مدينة مُرسية القديمة، غير بعيد عن كنيسة سانتا ماريا، التي تقفُ صومعتها الضخمة شامخةً كمنارة، أهتدي بها كلما ضعتُ وأنا أتجول في أزقة مدينة مرسية. مسرح جميل، يعود إلى أكثر من مئة وخمسين سنة، السقف مُزين برسوم نباتية وسماء زرقاء وبيضاء، أما المقاعد فذات لون أحمر وجوانب خشبية مُذهّبة. أُطفئت الأضواء بشكل مُتدرج، موسيقى خافته. انتظرتُ أن يخرج الممثلون من وراء الستار، فإذا برجل من بين الجمهور يسير مُتثاقلاً نحو خشبة المسرح، وتحديدًا نحو الركن الذي كانت توجد فيه آلة الكونترباص، عدّل الأوتار، ثم عزف مقطوعةً موسيقية جميلة، يبدو أنها تعود إلى العصر الذهبي. ثم خرجت شابة في عتبة العشرين، وبدأت تقوم بحركات تُعبّر عن بداية استعدادها للعرض المسرحي، ثم شخص يبدو بديئًا بعض الشيء، فممثل فارع الطول يُمسك كتابًا أنشد يقول بلغة أسبانية قديمة «ذلك الزمن الخالد...زمن أمنديس الغالي والفروسية الجوالة...»، ثم صَمَتَ، ليُسعفهُ الممثل البدين والذي لم يكن إلا سانشو بانثا، ببقية الكلام. هل نسي دون كيخوت هذا العصر دورهُ؟

من الكُتيب الذي قُدم لي في مدخل المسرح أدركتُ بأن المسرحية وإن كانت إعادة تمثيل لرواية دون كيخوت، فهي بشكل يتماها مع روح هذا العصر، مع أسبانيا الأزمة، مع العشرية الثانية المجنونة للقرن الحادي والعشرين.

بين الهزل وتعليقات سانشو بانثا وأمثلتهُ التي لا تنتهي، وحبه للأكل وللنبيذ الذي يُمكن أن يجعلهُ ينظر إلى السماء لأكثر من ربع ساعة وهو يحاول أن لا يترك أيّ قطرة في الجرّة، وابنتهُ ذات التعليقات التي تبدو في بعض الأحيان ساذجة وفي أحيان أخرى حكيمة، ومُغامرات دون كيخوت المُختلفة مع طواحين الهواء، أو البغالين البنغاليين، مغامرة الأسود وكهف مونتسيرو، والشخصيات العديدة التي لقيها: كجندي معركة لبونت البائس، المتجول كعبد بين القسطنطينية وتونس وقصة هروبه من الجزائر برفقة ثريا، أو الموريسكي الريكوتي المطرود والمطارد، والذي أخبر دون كيخوت بأنهم يحبون أسبانيا أينما كانوا، وبطبيعة الحال خبه الخالد لدولثينا، أجمل السيدات في كل العصور، ومن يمكن أن يقول غير ذلك؟ مرت المسرحية دون أن أشعر بمرور الوقت، إلا ودون كيخوتي يُخبرُ سانشو بانثا بأنهُ كان يُريدُ أن يصبح راعيًا وبأن يتخلى عن كل ألقابه، «الفارس حزين الطلعة»، «فارس الأسود»، لكن ساعة الموت قد حلت يا صديقي سانشو.

موسيقى حزينة، دون كيخوت يجلس ميتًا في ركن المسرح، أما سانشو فقد وضع رأسهُ بين قدميه، فقط تقدمت ابنتهُ لتسألهُ عن إرث سيّده، وخصوصًا عن أسلحته وحصانه، ثم قالت لوالدها سلّحني في محاولة لأن تكون وريثة دون كيخوت، أو أن تُعبر عن الأمل في محاربة الفقر والظلم الاجتماعي السائد في هذا العصر، ورؤية مخرج المسرحية لدون كيخوت، ليس كمجنون بكتب الفروسية كما صورهُ راهب القرية، وإنما كشخصية تُعبّر عن كل أولئك الذين يحلمون اليوم بالحرية وبمجتمع عادل، أولئك الذين يخرجون اليوم في شوارع مدريد، أثينا، تونس، دمشق، القاهرة... مُطالبين بالحرية وبالعدالة الاجتماعية، يُحاربون طواحين الهواء أو إدارات طحن أحلام الشباب، ومردة هذا العصر أو الشركات مُتعددة الجنسيات، وسحرةٌ من كل الأنواع والأشكال يسمّونهم رجال سياسة.

دون كيخوتي الذي أفاق من موته لينهي الجدل بين سانشو وابنته، لم يمُت ولن يموت، زهرة الفروسية الجوالة، وأمل المُستضعفين...، وقف شامخًا، فصمت الجميع، ليقول «بهذا تنتهي كُلّ الكلمات، أنا دون كيخوت دي لامنتشا».

إن عظمة ومُتعة رواية دون كيخوت ليست فقط في ألغازها العديدة وما تطرحهُ من أسئلة، أو في التقنيات السردية المُجددة التي اتّبعها ثرفنتس، بل كذلك في أنها رواية لا تموتُ، رواية مُعاصرة أكثر من بعض الأعمال المنشورة حديثًا.

كاتب من تونس

ملف

مسرح عربي

دراسات وتجارب وشهادات

كرست «الجديد» عددها الماضي لفن الكتابة المسرحية، وفي هذا العدد تستكمل المجلة ما وعدت به قراءها من تخصيص حيز من العدد لمقالات وأبحاث وشهادات وحوارات حول المسرح العر بي.

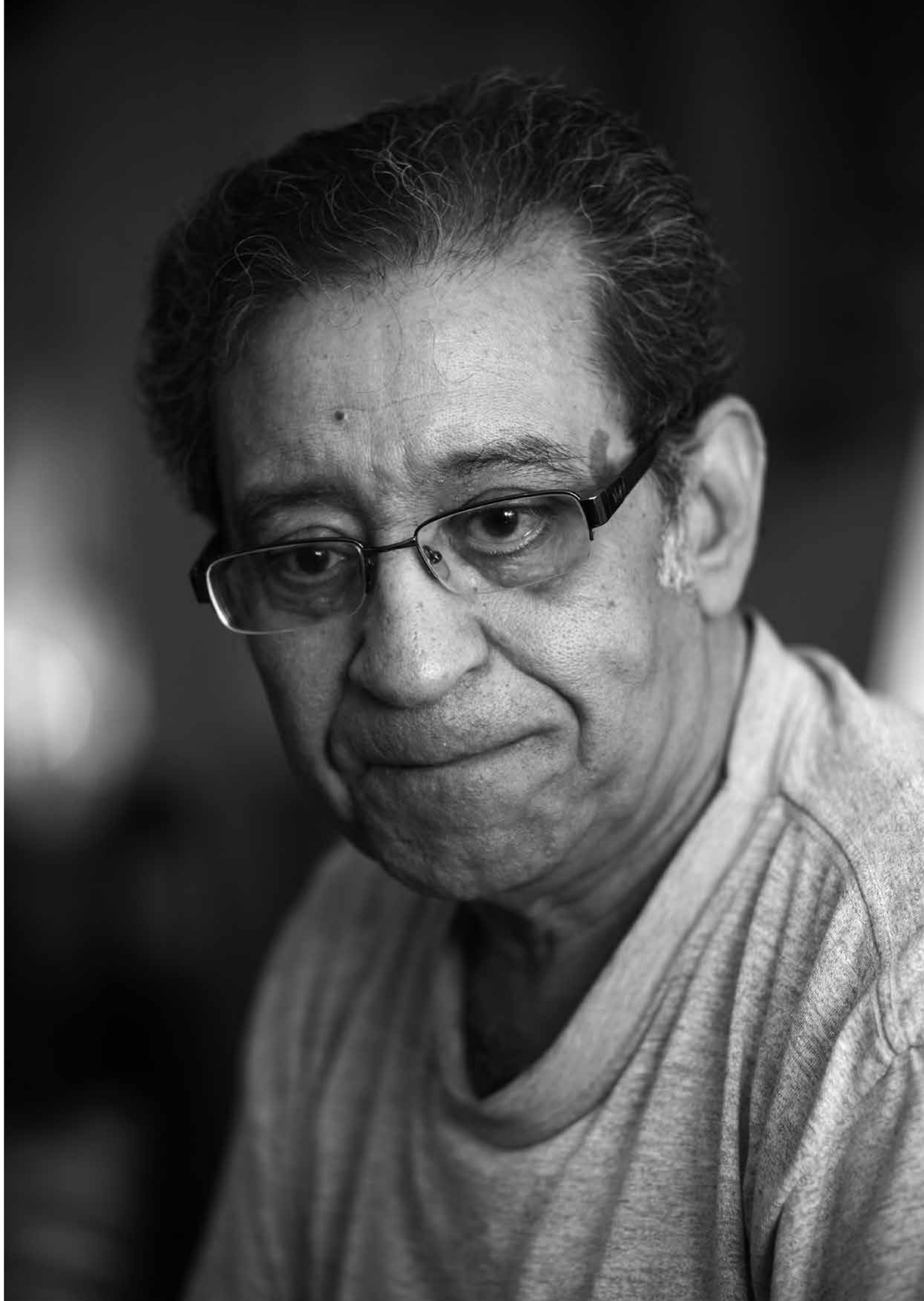
في هذا السياق تنشر المجلة عددا من المساهمات القيمة حول تاريخ المسرح منذ نشأته وحتى اللحظة الحاضرة، وتلتفت مساهمات أخرى نحو بعض الظواهر المسرحية مشرقا ومغرباً، وتسلط غيرها الضوء على بعض التجارب الطليعية في المسرح المعاصر.

يفتتح الملف بحوار مع المخرج المسرحي المصري لينين الرملي صاحب التجربة الطويلة في المسرح الفكاهي، ويختتم بحوار مع الممثلة والمخرجة المسرحية السورية ندى حمصي المهاجرة منذ أكثر من عقدين إلى كندا والناشطة على خشبات مسارح مدينة أنتاريو.

بالعدد الماضي ومعه هذا بهذا الملف ومعه العدد المكرس للكتابة المسرحية تفتتح الجديد أفقا للنقاش حول المسرح وقضاياه من كتابة النص إلى الأساليب المسرحية، ومن علاقة الممثلين بفنون المسرح ومستجداته عربيا وعالميا، إلى علاقة المسرح بالمجتمع.

قلم التحرير

لينين الرملي
الكوميديا الجماهيرية



بلغة رشيقة وانسيابية وأفكار تبدو للوهلة الأولى أقرب إلى السذاجة منها إلى العمق، لكن الولوج إلى عمقها يكشف أبعاد متوارية تتخفى خلف ستار البساطة والوضوح، استطاع الكاتب المسرحي المصري لينين الرملي أن يحفر اسمه بقوه في الساحة الإبداعية للمسرح على مدار ما يزيد عن 40 عامًا بأعمال مسرحية وصلت إلى ما يزيد عن 50 عملًا، ولا تزال حاضرة في الأذهان كأنها وليدة الحاضر.. سلاحه الضحك الذي يدفع المشاهد لأن يكون ساخرًا من ذاته وأفكاره وواقعه العبثي وماضيه الرجعي.

بدأ لينين الرملي الكتابة للمسرح، خلال حقبة السبعينات، والتي شهدت تراجعًا في الكتابات المسرحية، بسبب المصادرات من جهة والاعتماد على جهود وأعمال السابقين من جهة أخرى، لتبدأ مرحلة جديدة صنعها الرملي على ساحة المسرح المصري بحرفيّة وعمق، فكانت أول أعماله المسرحية «إنهم يقتلون الحمير» التي أخرجها جلال الشرقاوي، ثم «انتهى الدرس يا غبي» التي أخرجها السيد راضي، و«علي بيه مظهر» التي قام بأداء دور البطولة فيها الفنان محمد صبحي، ثم «مبروك» للمخرج شاكر عبداللطيف، و «حاول تفهم يا ذكي» للمخرج نبيل منيب، و«نقطة الضعف» التي أخرجها شاكر خضير، و«سك على بناتك» التي قام ببطولتها الفنان المصري فؤاد المهندس.

في الثمانينات، أخذت تجربة لينين الرملي في الكتابة المسرحية تتسع بشكل مطّرد على مزيد من الموضوعات الجدلية والصراعات المجتمعية والسياسية، وقام بتأسيس فرقة «أستوديو 80» مع الفنان محمد صبحي، فكتب مسرحية «المهزوز»التي أخرجها محمد صبحي، ثم «أنت حر» لمحمد صبحي، و«الفضيحة» للمخرج شاكر عبداللطيف، و «الهمجي» للفنان محمد صبحي، و «تخاريف»، و«أهلا يا بكوات»، و«بالعربي الفصيح»، و«وجهة نظر، وغيرها.

تحمل الكثير من أعمال الرملي أبعادًا فلسفية واضحة تظهر من خلال الأسئلة الوجودية التي يطرحها أبطال بعض الأعمال المسرحية؛ ففي مسرحية «أنت حر» يتناول الرملي قضية الحرية منذ الميلاد وحتى الوفاة، وفي «الهمجي» يطرح الرملي تساؤلا عن ماهية الإنسان وأبعاد الهمجية والبدائية في شخصيته وهل تخلّص منها أم لا زال حبيسًا فيها، وفي «وجهة نظر» يهاجم المؤلف فساد المجتمع من خلال مجموعة من المكفوفين، وذلك كله في إطار كوميدي ساخر يميل إلى البساطة دون الوقوع في فخ المباشرة والتلقين.

بعد انتهاء شراكته مع الفنان محمد صبحي، بدأ الرملي مرحلة جديدة من الكتابة المسرحية، كانت البداية مع مسرحية «عفريت لكل مواطن» والتي تناول من خلالها الشعوذة وتغلغل الفكر المتخلف المرتبط بالدجل في المجتمع، وفي مسرحية «أهلا يا بكوات» التي حققت نجاحًا جماهيريًا كبيرًا، عاد المؤلف إلى عصر المماليك ليحطم قدسية الماضي بكل ما فيه من أفكار متخلفة ورجعية، لتتوالى أعماله المسرحية الهامة على مسارح الدولة وغيرها.

ولد لينين الرملي في القاهرة عام 1945، وكان والداه يعملان بالصحافة والعمل الوطني، وهو ما كان له التأثير القوي على فكره ومستقبله. نشر أول قصة قصيرة بمجلة «صباح الخير» عام 1956، وحصل على بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية قسم النقد وأدب المسرح عام 1970، لتبدأ مسيرته المسرحية الممتدة حتى الوقت الراهن.

بدأ الرملي الكتابة للتلفزيون في وقت مبكر، فكتب عددًا من المسلسلات التي حققت نجاحًا واسعًا، مثل «فرصة العمر»، «حكاية ميزو»، «شرارة» وغيرها، وفي عام 1972، كتب أول أعماله السينمائية مع المخرج المصري صلاح أبو سيف، وهو فيلم «النعامة والطاووس» الذي ظل مرفوضًا من الرقابة لمدة 25 عامًا، لتتوالى أعماله السينمائية الهامة، وأيضًا أعماله المسرحية البارزة التي ساهمت في تتويج اسمه كواحد من أشهر كتّاب المسرح المصري.

كُتب عنه في موسوعة أكسفورد للمسرح والعروض «تعبيرية الرملي المتشابكة بقوة، بميله للكوميديا الجماهيرية، ومن هنا جاذبيته الكبيرة لشباك التذاكر، يعمل طول الوَقت ليطرح أسئلة وموضوعات وجودية/اجتماعية سياسية». حصل الرملي في عام 2005 على جائزة الأمير الهولندي كلاوس ضمن عشرة فائزين على مستوى العالم، وحصل بعد ذلك على جائزة الدولة التقديرية في مصر، فضلًا عن عدد كبير من التكريمات له طوال مسيرته الفنية الممتدة حتى الآن.
«الجديد» التقت الكاتب المصري للوقوف عن حال الكتابة المسرحية في الوقت الراهن وأبرز المشاكل التي تعتريها، وسبل التغلب عليه للنهوض بالمسرح من حالة الركود والبحث عن آفاق أوسع له تليق بمكانته المفقودة.

قلم التحرير

كتبت عددًا من المسرحيات البارزة التي لا تزال حية حتى الآن، وتشاهدها أجيال مختلفة، هل تعكف على كتابة عمل مسرحي جديد؟ ما موضوعه؟ وما مدى اختلافه عن أعمالك السابقة؟

الرملي: أكتب مسرحية جديدة بعنوان «ميزو الرايق»، تقوم ببطولتها مجموعة من الشباب منهم أربعة مطربين يقومون بالغناء في بعض أجزاء المسرحية وليس كلها في شكل حواري فيما بينهم. تدور أحداث المسرحية خلال حقبتي الخمسينات والستينات، عن قصة حب بين شاب وفتاة، وهي أشبه بقصة «روميو وجولييت».

المسرحية مختلفة عن أعمالي المسرحية السابقة في اعتمادها بشكل كبير على الغناء والرقص، وموضوعها الرومانسي من حيث قصة الحب في تلك الفترة وتداعياتها في ظل عادات وتقاليد ذلك الوقت.

وكيف ترى راهن الكتابة للمسرح العربي.. ما الذي يميزها عن المراحل السابقة في العقود المنصرمة؟

الرملي: ليست لديّ خبرة كبيرة بما يقدم على خشبات المسرح العربي، فلقد قدمت عددًا من العروض المسرحية في دول عربية مثل الأردن ولبنان وغيرها، ولكنها مرات معدودة؛ ففي كثير من الأوقات كنت أجد أن موضوع المسرحية التي أقدمها غير مناسب للعرض في بعض الدول العربية لما تتناوله من قضايا حساسة مثل مسرحية «بالعربي الفصيح» التي تناولت قضايا الإرهاب، ولم تكن مناسبة للعرض في دولة مثل لبنان لتعدد الطوائف الدينية بها، ومن جهة

موضوع المسرحية التي أقدمها غير مناسب للعرض في بعض الدول العربية لما تتناوله من قضايا حساسة مثل مسرحية «بالعربي الفصيح» التي تناولت قضايا الإرهاب، ولم تكن مناسبة للعرض في دولة مثل لبنان

الأعمال المقدمة في الدول العربية فلا أزعم أنّني متابع جيد لكل ما يدور على المسرح العربي وبالتالي ليس لي حق الحكم عليه.

وفيما يتعلق بالكتابة للمسرح المصري، فأرى أن هناك ضعفا في التأليف المسرحي في مصر وهو جزء من منظومة شاملة يعاني فيها المسرح المصري من التدهور جراء إهمال الدولة للمسرحيين وعدم الاهتمام بالنصوص الجيدة لكبار الكتاب.

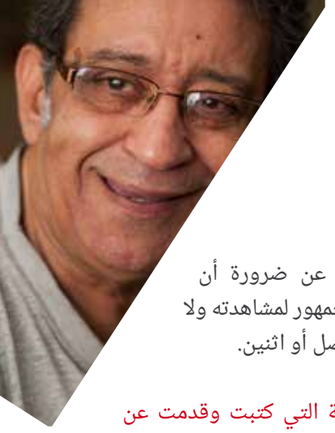
برأيك.. ما الذي ينقص المسرح المصري لينافس على مكانة عالمية؟

الرملي: الطموح ذاته غير موجود مع غياب وتدهور المسرح في مصر؛ فطوال السنوات الأربع الماضية لا يوجد مسرح متميز، ما يحدث الآن هو التركيز على مسرحيات للشباب ليدخلوا بها مسابقات وتُعرض مرات معدودة وينتهي الأمر، وهو أمر يشبه قيامنا بعمل دوري للأشبال في كرة القدم.

لدينا أزمة تبدأ من أن المسرح في مصر ليس مسؤولية الممثل أو المؤلف، وإنما مسؤولية الدولة التي لا تهتم بتطوير المسرح بشكل لائق يضمن نجاحه وتميزه.

وماذا عن الفرق المسرحية المستقلة والخاصة؟ ألا تقوم بدور إيجابي في النهوض بالمسرح؟

الرملي: هناك عدد من الفرق المستقلة التي تقدم بعض الأعمال، والمسرح الخاص يعرض بعض الأعمال لكتّاب غير معروفين، وتكون مدة العرض قصيرة، وبالتالي الأعمال غير مؤثرة أو متواجدة بالشكل الكافي، وليست على مستوى متميز؛ فالمسرح يحتاج لما هو أكثر من ذلك.



عندما عرضنا مسرحية «أهلا يا بكوات» على المسرح القومي في مصر حازت رضا جماهيريا كبيرا، وتكرر عرضها أكثر من مرة، أنا ككاتب أقوم بدوري في الكتابة وعلى المسؤولين أن يلتفتوا للكتابات الجيدة للاستفادة منها في النهوض بالمسرح.

إذن أنت غير راضٍ عن دور الدولة تجاه المسرح.

الرملي: المسرح يحتاج إلى دعم الدولة بشكل كبير، وهذا غير موجود، الكثير من الأموال تنفق على توافه الأمور دون الاهتمام بتطوير المسرح بشكل جاد وحقيقي، فضلًا عن أن ميزانية وزارة الثقافة على ما يبدو من أضعف الميزانيات في وزارات الدولة، بالإضافة إلى سوء توزيع للموارد بشكل يضرّ بوضع المسرح.

كتبت مسرحية «اضحك لمّا تموت» وسلّمتها لوزير الثقافة الحالي حلمي النمنم لكي يتم عرضها على المسرح القومي، ولكنّ شيئًا لم يحدث، ويتأجل العرض مرات عديدة وشهور طويلة، وهو ما يثبت عدم وجود اهتمام كاف بالكتابات المسرحية.

تواصلوا معي في وزارة الثقافة لإعداد كتاب وفيلم قصير عنّي، ولكن أنا لا تهمني مثل هذه الأمور، ما يهمني هو أن أقدم مسرحًا، هذا هو عملي وهوايتي.

يقول صلاح عبدالصبور «المسرح لا يكتب إلا شعرًا».. إلى أيّ مدى تتفق معه في هذا الطرح، وإلام تعزو تراجع النصوص المسرحية الشعرية في الوطن العربي؟ وهل يبدو لك ضرورياً التغلب على تلك المشكلة خاصة وأن العرب هم أمة شعر؟

الرملي: المخرج المصري جلال الشرقاوي تعاون مؤخرًا مع الشاعر فاروق جويدة في عمل مسرحية شعرية باسم «هولاكو» تعرض في المسرح القومي، وهذه المسرحية تمثل عودة للمسرح الشعري بعد غياب دام طويلًا.

المسرح الشعري، في رأيي، من أصعب الأمور، لأنه يعتمد على كتابة درامية مسرحية كاملة بالشعر، فإن كانت هناك صعوبة في كتابة الشعر وصعوبة أخرى في الكتابة المسرحية؛ فإن المسرح الشعري

كتبت مسرحية «اضحك لمّا تموت» وسلّمتها لوزير الثقافة الحالي حلمي النمنم لكي يتم عرضها على المسرح القومي، ولكنّ شيئًا لم يحدث، ويتأجل العرض لمرات عديدة وشهور طويلة

يجمع ما بين الصعوبتين، فضلًا عن ضرورة أن يجذب العمل المسرحي الشعري الجمهور لمشاهدته ولا يجعلهم يملّون منه بعد مشاهدة فصل أو اثنين.

ما تقييمك للأعمال المسرحية التي كتبت وقدمت عن الثورة خلال السنوات الخمس الماضية؟

الرملي: يبدو أنها كانت ثورة على المسرح، لم أتابع جميع الأعمال التي عرضت خلال تلك الفترة، لكن ما تابعته وقرأت عنه يثبت أن الأعمال المسرحية التي قدمت عن الثورة اتّسمت بالرداءة بشكل كبير والاعتماد على أغان مسجلة وبثها أثناء عرض المسرحية، وأثبت لي ذلك كتاب «الخروج بملابس المسرح» للناقد جرجس شكري الذي رصد فيه الأعمال المسرحية التي قدمت طوال الفترة التالية للثورة وما اتّسمت به من سطحية ورداءة على المستوى الفني.

ألم تفكر في كتابة عمل مسرحي يتناول الثورات العربية؟

الرملي: في عام ٢٠١٢ كتبت مسرحية باسم «اضحك لمّا تموت»، وهذا العنوان له أكثر من معنى: الأول هو اضحك حتى تموت، والثاني اضحك عندما يأتيك الموت، وهذا اللبس في فهم اسم المسرحية كان مقصودًا من جانبي للتعبير عن أكثر من دلالة.

المسرحية كتبت بعد الثورة بعام، وليس وقت الأحداث، وفي تناولي للثورة من خلالها ابتعدت عن المباشرة والخطابة بشكل كبير؛ إذ تدور أحداث المسرحية في إطار اجتماعي طبيعي يمكن من خلاله التعرف على أبرز رياح التغيير التي حملتها الثورة المصرية على الشعب وغيرها من الموضوعات، وذلك دون أن تكون الثورة هي موضوع المسرحية الرئيسي.

هل تعتقد بضرورة أن يكون المسرح مرتبطًا بشكل وثيق بمتغيرات الحياة اليومية؟ وهل هذا النوع من المسرح يبقى في ذاكرة مشاهديه؟

الرملي: ليس المطلوب من المسرح أن يكون عاكسًا أو مرآة للواقع، مثل هذه الأعمال تتسم بالكثير من المباشرة والسطحية، الأحداث اليومية تعرضها

وسائل الإعلام بكل اللغات واللهجات وبشكلها المباشر، وبالتالي فليس هذا هو دور المسرح.

المسرح يعكس شكل الشخصيات في الواقع كما هي، عندما تكون في المسرحية شخصية شيخ على سبيل المثال، لا بد أن يكون على خشبة المسرح شبيهًا بالواقع في الملابس واللغة وطريقة الحديث وغير ذلك، ولكن انعكاس الوقائع في المسرح ليست مهمته بأيّ حال، ولا يقدم أعمالًا خالدة بطبيعة الحال.

ينظر البعض إلى استخدام اللغة العامية في الكتابة المسرحية على أنه من المهددات للغة باعتبار أن من بين أدوار المسرح الحفاظ على الرابطة العربية واللغة العربية كأحد أهم مكوناتها، كيف تنظر إلى قضية الفصحى والعامية في المسرح؟

الرملي: كل بلد عربي له لهجة خاصة به، ولا أعتقد بوجود حكمة في أن تكون اللغة العربية الفصحى لغة المسارح العربية جمعاء، المصريون على سبيل المثال لا يتحدثون في كلامهم اليومي باللغة الفصحى ولكنهم يتحدثون بالعامية؛ ومن ثمّ فاعتماد المسرح على اللغة المستخدمة في الواقع أكثر منطقية من اللجوء لاستخدام لغة غير متداولة في الأحاديث اليومية.

وبالابتعاد عن المستوى اللغوي عند عامة الشعب، نجد أن الرؤساء والمسؤولين أنفسهم لا يتحدثوا باللغة الفصحى، وإن حدث فإما أن يكون في حديثهم الكثير من الأخطاء أو خلط كبير بين العامية والفصحى، فاستخدام العامية هو الأسهل ولا فائدة من تعقيد الأمور.

ولكن أليس من مهمة المسرح أن يرتقي بمستوى الجمهور لا أن يهبط إلى مستواه؟

الرملي: الارتقاء بمستوى الجمهور لا يكون بتعليمه لغة ما، تلك مهمة التعليم في المدارس والجامعات، ولكن المسرح يرتقي بالجمهور فكرًا وإحساسًا، يجعله ينبش في معتقداته الراسخة ويعيد التفكير في أمور كثيرة، وتعليم اللغة يكون من مهمة الجامعات والمدارس التي يتعين عليها أن تخرج أجيالًا متقنة للغة بشكل كبير ما يساعد في الاعتماد عليهم مستقبلًا.

برأيك.. ما هي نوعية المسرح التي نحتاجها في الفترة الراهنة بشكل أكبر.. هل هو ذلك المسرح الشعبوي أم المسرح الذهني؟

الرملي: نحتاج إلى الاثنين معًا، لا بد أن يساهم المسرح في تقديم الحقائق للجمهور، ليس عن طريق الأحكام بأن ذلك خير أو شر، ولكن من خلال حثهم على التساؤل والتفكير، وذلك لا يأتي من خلال لغة متعالية وفوقية بل بلغة قريبة منهم وتشبههم بشكل كبير، وتعمل على تقديم نماذج من البشر يعرفها الناس في حياتهم ويقابلونها كل يوم، لا بد أن يكون المسرح ذهنيًا؛ يجعل المشاهد يطرح الأسئلة وذلك بأبسط الأشياء.

جميع أعمالي المسرحية تدعو الناس لمراجعة أفكارهم، دون الاعتماد على الخطابة أو الكثير من الأصوات العالية، لا بد أن يكون للمسرح دوره في حثّ الناس على التفكير، ليس من باب التعليم أو الخطابة، ولكن من خلال وصول الفكرة أو الإحساس بها، ربما من خلال الشخصيات الكوميدية أو الكلمات المضحكة تصل أعقد الأفكار وأكثرها ارتباطًا بالتفكير، بأبسط الأمور تصل الفكرة للمشاهد وعلى أسوأ الأمور إن لم تصل لذهنه فلا بد أن تصل لإحساسه، ولكن إن لم يكن المسرح ذهنيًا فلا معنى له.

انتشر في الفترة الأخيرة مسرح الفضائيات، هل أضاف إلى فن المسرح أم ساهم في تسطحيه باعتماده على اسكتشات لا على نصوص مسرحية؟

الرملي: مثل هذه الأنواع من العروض لا يطلق عليها مسمّى مسرح من الأساس حتى نتحدث عن إضرارها بالمسرح، فهي استعراضات خالية من المعنى، تهدف إلى الإضحاك دون وجود أيّ معنى لما يردّد على ألسنة الممثلين، وهو ما لا يجب أن يحدث في العروض المسرحية الحقيقية، التي تأتي النكتة فيها من خلال تتابع الأحداث وفي إطار موضوعات درامية محبكة.

الجمهور وانجذابه ليسا مؤشّرين على جودة الأعمال المقدمة بأيّ حال من الأحوال، هذا ليس فئا على الإطلاق، لا يوجد مغزى لأيّ حديث يقال في مثل هذه العروض، بل على العكس قد تكون طريقة يتعلم منها الجمهور الابتذال في الحديث والموضوعات.

لا أعتقد بوجود حكمة في أن تكون اللغة العربية الفصحى لغة المسارح العربية جمعاء، المصريون على سبيل المثال لا يتحدثون في كلامهم اليومي باللغة الفصحى ولكنهم يتحدثون بالعامية

يرى الكثيرون أن المسرح التجاري يسد المنافذ أمام قيام مسرح عربي جاد في الوقت الذي تصنّف فيه أعمالك المسرحية بأنها تنتمي إلى نوعية المسرح التجاري.. هل تتفق مع هذا الطرح؟

الرملي: أنا لا أكتب مثل هذا النوع التجاري، ولكن السائد في الوقت الحالي أن الممثل بطل العمل المسرحي هو كل شيء، ومن ثمّ يخرج عن النص المكتوب ليقول أو يؤدي عملًا ينتزع المزيد من ضحكات الجمهور حتى لو كان مبتذلًا وبعيدًا عن السياق، وهذا خطأ يقع فيه الكثير من أبطال الأعمال المسرحية بعيدًا عن موافقتهم على نص يجب الالتزام به.

أما عن ثنائية الجاد والتجاري فأرى أنها غير واقعية بشكل كبير؛ فالكثير من الأعمال الجيدة من الممكن أن تنجح تجاريًا في جذب الجمهور، فالأعمال التجارية قد تكون مسلّية وفيها الكثير من الإتقان فيقبل عليها المشاهدون وتنجح جماهيريًا.

يردد البعض أحاديث عن أزمة النص في المسرح العربي وعدم قدرة المؤلفين على الاشتباك مع مجتمعهم وابتكار لغة مسرحية جديدة في الكتابة، هل تتفق مع هذا القول؟ أم ترى أن الإخراج هو الذي يسبب أزمة النص عندما يعجز المخرج عن إخراج النصوص بصورة جيدة؟

الرملي: لقد وصلنا إلى مرحلة متأخرة في المسرح تجعله يعيش أزمة في جميع جوانبه سواء من حيث الكتابة أو التمثيل أو الإخراج أو الإنتاج وغيرها من المسائل، ولكني أرى أن النص أصعب شيء في المسرح والتمثيل هو الأسهل، الإخراج من العوامل المهمة التي قد تساهم في نجاح العمل ككل أو تفسده.

شارلي شابلن كان يقدم أعمالًا كوميدية رائعة تضحك الناس ولكن بدون خدش حياء أو ابتذال، الأزمة أكبر في الكتابة خصوصا في الكتابة الكوميدية، الأعمال الفنية التي لا تنجح

يكون السبب هو خلل في الإخراج أو الكتابة أو التمثيل أو الإنتاج؛ ففشل عنصر من العناصر يساهم في خروج العمل بشكل ضعيف.

ما تفسيرك للاعتماد المطّرد على النصوص المسرحية الغربية حتى الوقت الراهن بشكل أكبر من إنتاج نصوص جديدة؟ وما السبيل للتخلص من ذلك؟

الرملي: بالطبع هو نوع من أنواع الاستسهال، ونضوب الفكر الجديد لكتابات متميزة ومختلفة، بسبب عدم الاهتمام بالكتابة الجادة للمسرح، لكنّي لا أرى ضيرًا في تلك المسألة حال نجاح صناع العمل المسرحي في إخراجه بشكل صحيح وملائم، وهو ما لا يحدث في كثير من الأحيان؛ فيتم اقتباس العمل وكتابته بشكل غير حِرفيّ وإخراجه في صورة سيئة.

إلى أيّ مدى تمكن الاستفادة من التراث في تطوير النصوص والعروض المسرحية نحو نماذج مسرحية وثيقة الصلة بالثقافة الوطنية؟

الرملي: لا بد أن يكون الموضوع أو الفكرة المقتبسة من التراث صالحة من البداية للتنفيذ بشكل جيد وملائم ومعالجتها إن كانت فيها مقومات صحيحة صالحة للعرض على المسرح ونيل انتباه واهتمام المشاهدين، بعيدًا عن التعالي غير المطلوب وغير المبرر على الجمهور.

بم تفسر ابتعاد الجمهور عن المسرح في الوقت الراهن؟ وما السبيل لإعادة المفهوم الثقافي للمسرح إلى المتلقي؟

الرملي: الجمهور ابتعد عن المسرح لأنّه لم يجد أعمالًا جيدة تجذبه لمشاهدتها، فلا توجد عروض مسرحية تقدّم للجمهور وتنجح في جذب اهتمامه، خاصة مع اعتماد المسرح على الأعمال الشبابية التي تعرض مرات معدودة ولا يشاهدها سوى القليل من المشاهدين، وبالتالي فإن إعادة الجمهور إلى المسرح مرة أخرى يقتضي إعادة الاهتمام بالمسرح والكتابات المسرحية القادرة على نيل إعجاب الجماهير.

لا توجد عروض مسرحية تقدّم للجمهور وتنجح في جذب اهتمامه، خاصة مع اعتماد المسرح على الأعمال الشبابية التي تعرض مرات معدودة ولا يشاهدها سوى القليل من المشاهدين

الفنان المسرحي بيتر بروك يقول إن أهم ما يجعله يعتقد أنه نجح هو اهتمام وسائل الإعلام بما يقدّمه سلباً أم إيجاباً لأنها في كلا الحالين ستجعل المشاهد يقبل على متابعة المسرح وفي رأسه أسئلة كبيرة.. ما تقييمك لطبيعة ومستوى اهتمام وسائل الإعلام بالمسرح؟

الرملي: الاهتمام بالمسرح في وسائل الإعلام سطحي للغاية عندما يكون موجودًا في الأساس، فلا نجد سوى حوارات سطحية مع أبطال الأعمال المسرحية بعيدًا عن مضمونها ونقاط تميزها وما إلى ذلك، ولكن الاهتمام الإعلامي الجاد بالمسرح لا أعتقد أنه موجود.

وهل نملك نقدًا متخصصًا مؤثرًا في صيرورة المسرح العربي؟

الرملي: هذا يعيدنا مرة أخرى إلى الحديث عن حالة المسرح في الأساس والتي تعاني من التدهور والإهمال، وقلة عدد العروض المسرحية، وعدم أهميتها بشكل كبير، ومن ثمّ فلا يوجد نقد طالما لا يوجد مسرح.

أخيرًا.. كيف تنظر إلى فكرة الكتابة المشتركة للمسرح؟

الرملي: لا أفضلها، ولن أخوض تلك التجربة، بالنسبة إليّ لا أستطيع أن أفعل ذلك؛ فأنا لا أتصور ممثلًا بفمّين يتحدثان في نفس الوقت، ففي أميركا قام اثنان بتأليف مسرحية عن قصص لشكسبير اسمها «كاردينيو»، هما ستيفن بلات وريتشارد مسي، ودعا الكاتبان لتكرار التجربة في دول أخرى، في ضوء ثقافات أخرى، وبالفعل قمت بكتابة هذه المسرحية باسم «وهم الحب» وكانت مختلفة تمامًا عمّا تم تقديمه.

وجهات نظري أقدمها من خلال أعمالي ولا أحب أن يشاركني أحد في ذلك، أرى الكتابة المشتركة نوعًا من التسلية ولا أعرف تجارب ناجحة في هذا الصدد.

حاورته في القاهرة: حنان عقيل

ميسا محمد

السياسة والدين في مسرح أبي خليل القباني

دلع الرحبي

كان «أبو خليل القباني» رجلاً وحيداً في مدينة أتقنت إنكاره، إذ تجسد سيرة حياته العبارة القائلة: لا كرامة لنبيّ في وطنه، وهذا قدر المبدع حين يقترف ذنباً ويسبق عصره، ولقد سبق «أبو خليل القباني» عصره وربما عصرنا أيضاً إذ يبدو المشهد اليوم وكأن قرناً ويزيد لم يمرّ، وكأننا في هذه البقعة المضطربة من العالم مازلنا نقف مشدوهين وفاغري الأفواه أمام الأسئلة نفسها التي تم طرحها قبل أكثر من مئة عام دون أن نقنع بجواب.

ينتمي «أبو خليل القباني» (1833-1903) إلى زمن بواكير النهضة العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو واحد ممن ترجموا هذه النهضة إذ كان أول من أسس فن المسرح في دمشق، ليكون بديلاً عن فنون أخرى كانت شائعة آنذاك كالحكواتي وعروض الكراكوزاتي التي تحوي من الفحش والبذاءة الكثير.

إنها الشام أواخر القرن التاسع عشر

شام الحارات والأزقة الضيقة والزوايا والتكايا والفوانيس اليدوية المضاءة بالزيت. شام المقاهي والحكواتية والكركوزاتية والزكرتاوية. شام المآذن وحلقات الذكر والإنشاد والموالد ودروس الأموي. شام البيوت الدمشقية المتوارية خلف حيطان الحارات العتيقة. شام العربات والخيول والجنود العثمانيين والطرابيش واللفات والعمامات والملاءات والقمبازات والشالات. شام الأبواب والبوابات التي تغلق عند كل مساء.

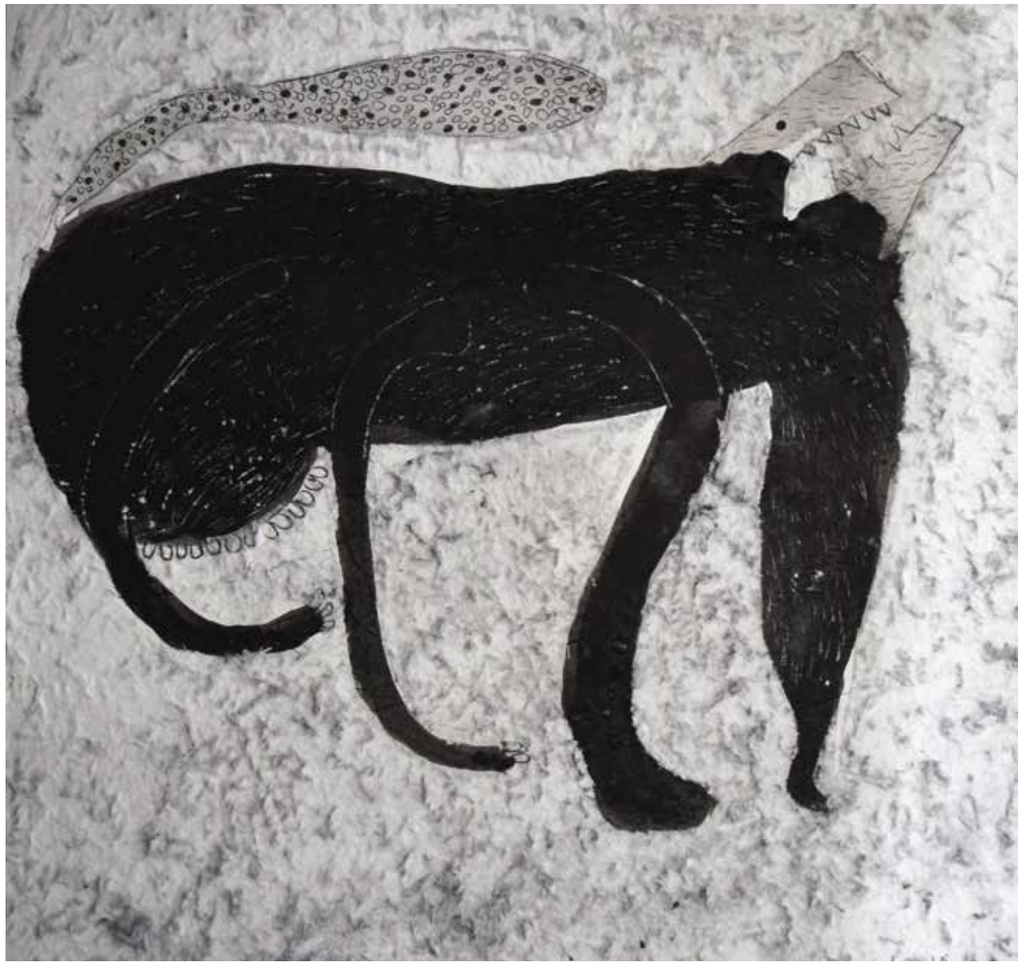
في تلك الأجواء نشأ «أبو خليل» وضمن هذه الظروف ولد مسرحه. وحكاية مسرح «أبي خليل» تقتضي بالضرورة التطرق إلى حكايتين أخريين لتشكلا في الحصيلة ضلعي مثلث العلاقة بين المسرح والسياسة والدين.

المسرح والسياسة

لا يمكن أن يجري الحديث عن «أبي خليل القباني» دون أن يتم ذكر الوالي «مدحت باشا» (1822-1884) ومازال سوق «مدحت باشا» هو من أهمّ معالم مدينة دمشق، وهو سوق مغطى على غرار موازيه «سوق الحميدية» الذي تعود تسميته إلى السلطان «عبد الحميد» (سلطان البرين وخاقان البحرين) «بادشاهم جوق يشا».

وحكاية الوالي «مدحت باشا» مع الشام بدأت قبل أن يأتيها والياً، بل إن القدر الذي ساقه إلى دمشق وجمعه مع «أبي خليل» كانت قد بدأت فصوله الأولى في الآستانة عاصمة الخلافة، حيث كان هو «الصدر الأعظم» و«أبو الدستور» «وأبو الأحرار»، وقبل كل شيء «خالع السلاطين». وحكاية خالع السلاطين تلك كانت شوكة تنغز السلطان «عبدالحميد»، الذي لم ينس أبداً أن «مدحت باشا» السياسي البارع والداهية المحنك، هو الذي خلع السلطان عبدالعزيز -عمه- والسلطان مراد الخامس -أخاه- وقد يأتيه الدور فيخلع على يديه كسابقيه. وعليه، فإن العلاقة بين الرجلين كانت شائكة ومضنية، محورها الصراع الذي عنون وقتها في كونه صراعاً بين «الدستوريين» و«الحميديين» أو بين «المابين» «والباب العالي» أو بين «الأحرار والمستبدين» أو بين «الإصلاحيين والمستغلين»... وأياً كانت التسمية فإن السلطان «عبدالحميد» في إسناده منصب الصدارة العظمى إلى «مدحت باشا « بداية، ثم في إصداره المرسوم السلطاني بإعلان الدستور لاحقاً، لم يكن حراً تماماً، بل كانت الظروف الدولية والمخاطر المحيقة بعاصمة الخلافة بعد وصول المسألة الشرقية حداً أصبح يهدد بقاء الدولة العثمانية ومصيرها هي التي دفعت السلطان إلى تعيين هذا الرجل صدراً أعظم.

أما إعلان الدستور، فقد جاء نتيجة منطقية لتولي «مدحت باشا» منصب الصدارة العظمى، فالدستور كان قضية حياته، ولولا الدستور لما أقدم أساساً على عزل السلطان «عبدالعزيز" ولما وصلت الخلافة إلى «عبدالحميد» الذي كان يؤرقه سؤال: هل يحدد الدستور سلطة السلطان أم لا؟ خاصة وأن واحدة



عادل داؤود

من أهم البنود التي تحفظ عليها «عبد الحميد» هي تلك التي كانت تقضي بتغيير لقب الصدر الأعظم وتحويله إلى لقب رئيس الوزراء، اقتداء بالحكومات الدستورية في أوروبا، وهذا ما رأى فيه السلطان توسيعاً لصلاحيات هذا المنصب وانتقاصاً من سلطته المطلقة.

لم يكن السلطان وحده متخوفاً من مسألة الدستور، بل كان معه العلماء والمشايخ الذين كانت تؤرّقهم إمكانية دخول المسيحيين إلى مجلس النواب بعد منح البلاد الحياة النيابية، لا سيما وأنهم يعرفون حق المعرفة أن غاية أماني «مدحت باشا» هي التأليف بين العناصر المسلمة والمسيحية في البلاد العثمانية وإيجاد كتلة واحدة تعيش تحت سماء وطن واحد. لذا لم يكن مستغرباً أن يقوم المشايخ بتملق السلطان بقولهم إنّ «لا حاجة إلى دستور، بعد أن تولى العرش سلطان عاقل حكيم». وأيضاً فإن النفعيين من أرباب الرشوة رأوا في «مدحت باشا» عقبة تمنعهم من نهب خيرات البلاد، وها هو واحد منهم يصرح قائلاً «إذا كان كل شيء سيجري البحث فيه علناً في مجلس النواب، فلا سبيل عندئذ إلى التهام شيء!».

ورغم ذلك فقد نجح «مدحت باشا» في دفع السلطان إلى إعلان الدستور (12 كانون الثاني 1876). وكان يوم الإعلان يوماً من أيام العثمانيين المشهودة، زار فيه «مدحت باشا» بطريركية الروم والأرمن ليصبح بذلك أول صدر أعظم في التاريخ العثماني يزور فيه رؤساء الطوائف المسيحية في مراكزهم. ثم أتبع خطوته تلك باستصدار عفو من السلطان عن المبعدين السياسيين.

هذا هو «مدحت باشا» الذي كان يعارض إدارة الولايات العثمانية بالقوانين الموضوعة في الآستانة، والذي كان يحبذ توسيع صلاحية حكام الولايات ومنحهم شيئاً من الاستقلال.
هذا هو «مدحت باشا» الذي حين استرد منه السلطان بعد ذلك الخاتم الهمايوني، عازلاً إياه من منصب الصدارة العظمى، تلقى الخبر برباطة جأش متفوهاً بعبارة وحيدة «أعان الله وطني».
هذا هو «مدحت باشا» الذي حين وصل إلى دمشق والياً -بعد أن تم نفيه إلى لندن ردحاً من الزمن- استحق كل ما أقيم لأجله من احتفالات وزينات إذ ابتهجت لمجيئه القلوب واستبشرت بقدومه النفوس، وتفاءل الناس بخير عميم لا بد آتيها، طالما أن المصلح «مدحت باشا» واليها.
في ظل هذه الظروف المعقدة على الصعيدين العام والشخصي، وصل هذا الوالي المغضوب عليه من قبل السلطان إلى دمشق التي استمرت ولايته عليها (1878-1880). وما كان قرار تعيينه والياً بعد أن كان منفياً ومبعداً إلا ذريعة وحيلة لجأ إليها السلطان لتسكيت الرأي العام الدولي في الخارج، وأيضاً أنصار «مدحت باشا» في الداخل. وكان الأخير يدرك حق الإدراك أن السلطان «عبدالحميد» يضمر له ما يضمر وأن ولايته على الشام لن تطول.
لهذه الاعتبارات كان الوالي الجديد المفعم بالرغبة في اللحاق بركاب التطور والتجديد مصمماً على تحويل طموحاته الإصلاحية واقعاً ملموساً، وترجمة ميوله التنويرية إلى فعل حقيقي وممارسة عملية دون أن يأبه بالسلطان. لذلك حين وصل إلى «دمشق» كان كمن أحرق سفنه كلها في «الآستانة»، إذ وجد في الشام ضالته، وصارت على أيامه مدينة تمور بانبعاثات الصحوة والإصلاح والتجديد، إذ بدأ بتأسيس الجمعيات وتأمين الطرق والمواصلات وتطهيرها من الشقاة، والضرب على أيدي الخونة واللصوص، وإصلاح المحاكم، ونشر العدل، والقضاء على الرشوة، وفتح المدارس للذكور والإناث، إلى آخر ما هنالك. ولما كان ذات يوم يقوم بجولة يتفقد فيها أحياء دمشق، لفت نظره كثرة المقاهي التي تمثل فيها عروض «الكركوزاتية»، فراعه ما رأى وانتقد وجهاء دمشق وعلماءها على هذا المستوى المنحط، ولامهم على مشاهدة المناظر المخلّة، والاستماع إلى الألفاظ البذيئة التي كانت ترد في بابات وفصول كراكوز. وحين سأل عما إذا كان يوجد في المدينة من يقوم بتمثيل الروايات الأدبية سمع اسم الشاب «أحمد أبو خليل القباني» فأمر بإحضاره والتقى الرجلان، والرجال عند لقائها تلتقي أقدارها وهذا ما كان.

المسرح والدين

يسبق اسم «أحمد أبو خليل القباني» لقب الشيخ، ذلك أنه قد جنى ثمار العلوم على أفضل علماء زمانه، وجهابذة عصره، من أمثال الشيخ العالم «بكري العطار». كان التدريس في ذلك العهد يجري في الجوامع، حيث تقام حلقات الدراسة لشتى العلوم العربية من نحو وصرف وبيان وبديع ومنطق وفقه وفرائض. وفضلاً عن أن أبا خليل قد اعتاد أن يؤذن على مأذنة عيسى القائمة في جانب من جوانب الأموي، فإن ذلك الفتى الشاغوري -نابغة آل آقبيق قبل أن يكنى بالقباني- كان قد بلغ في علمه حداً جعل أحد الشيوخ من أساتذته يقول فيه «لو ظل هذا الفتى مثابراً على الدرس لتحدثت الشام عن علمه زمناً طويلاً».

القباني القادم من باحات المسجد الأموي معتليا منصة المسرح التي ابتناها في باحات البيوت الدمشقية كان يحطم في الوقت نفسه الصورة النمطية لشيخ عبوس يفتي بتحريم الفنون

وعلى ذلك فإن الشيخ «أبا خليل» القادم من باحات المسجد الأموي، ليعتلى منصة المسرح التي ابتناها في باحات البيوت الدمشقية لأقاربه ومعارفه، ثم في خانات دمشق «كخان الجمرك» «وخان العصرونية»، كان يحطم في الوقت عينه الصورة النمطية لشيخ عبوس متجهم يفتي بتحريم الموسيقى والتمثيل والغناء، منطلقاً من الثوابت الدينية نفسها التي يمتح منها معارضوه من الشيوخ وعلى رأسهم «سعيد الغبرة».
وهنا تماماً مكمن الخطر الذي جعل المؤسسة الدينية المتمثلة «بالغبرة» وأمثاله، يعلنون حربهم الشعواء ضد المسرح الذي أسسه، والذي لم يجرؤوا على مسّه أو النيل منه طيلة فترة ولاية «مدحت باشا»، ذلك أن الشيوخ على دين ولاتهم، وبالتالي فإن الدعم الذي قدمه الوالي «لأبي خليل» كان بمثابة حصانة سياسية له حمته من كل أذى أو سوء يمكن أن يطاله من أعدائه المتمشيخين. وحين دعا الوالي «مدحت باشا» مشايخ الشام ومن بينهم مفتي الديار الشامية والشيخ واعظ السجدة وكبار العلماء لمشاهدة التمثيل، امتثلوا.
إن لقب الشيخ الذي لا ينفصل عن اسم «أبي خليل» يرسم صورة مغايرة وجديدة كل الجدة لشيخ تقيّ يحب الفن ويستمع إلى الموسيقى ولا يحرّم التمثيل؛ شيخ يعتبر أن من حسبوا أن التقوى هي عبوس الوجه والتجهم، نسوا أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال «يسروا ولا تعسروا وبشروا ولا تنفروا»، وأن الذين جعلوا الحرام أصل التشريع، نسوا أن الأصل في الأشياء الإباحة، وأن الذين قالوا بأن كلّ ما سر به قلبك فهو حرام، نسوا بأن القلب بين يدي الرحمن، يقلبه كيف يشاء، وأن الله رفيق يحب الرفق في الأمر كله. لم ترق تلك الصورة الجديدة لرجل متدين يمتهن الفن للمشايخ الذين لم ترق لهم أصلاً إصلاحات الوالي «مدحت باشا» وعلى ذلك فإن الرجلين كانا محط أنظار الفئة نفسها ممن كانوا يتحينون اللحظة التي سيرحل فيه الوالي «مدحت باشا» عن الشام، كي يوقعوا «بأبي خليل» وينقضّوا عليه انقضاض الوحش على الفريسة.
وإذا ما تم الأخذ بعين الاعتبار مدى توسع النشاط المسرحي «لأبي خليل» مستفيداً من دعم «مدحت باشا»، وتحديه للتحفظات الدينية، والرفض المجتمعي للمشتغلين بالمسرح من الرجال، والنظرة الدونية إليهم، يمكن فهم مدى خطورة الخطوة السباقة التي خطاها «أبو خليل» بعد ذلك، حين استعان بممثلتين من النساء لتقفا على خشبة المسرح أمام جمهور واسع، في مدينة تحتجب نساؤها خلف حيطان البيوت، ووراء سواد الملايات.
إن عمل المرأة كممثلة على خشبة المسرح، يفترض الظهور المادي لا الاختباء، والحضور المباشر لا الاحتجاب، وهذا يتطلّب تحدياً مضاعفاً من أجل خلق وعي مجتمعي، يميز بين المرأة الممثلة التي تبدع، وبين المرأة الساقطة التي تستعرض.
فإذا كان المجتمع قد اعتاد أن ينظر إلى المرأة عموماً نظرة احتقار وهي معتكفة في خدرها، فأيّ تحدٍ صعب ذاك الذي خاضته أولئك الممثلات القلائل اللواتي كن السباقات في الصعود على خشبة المسرح، وبأيّ ألفاظ كن يوصمن؟ إن العلاقة بين حركة تحرير المرأة وحركة المجتمع، هي علاقة جدلية، ولقد ساعد موقف بعض المفكرين النهضويين من أجل ترسيخ المسرح، ومن أجل التأكيد للناس وللسلطات الدينية والأنظمة السياسية والتربوية والثقافية، بأن دور المسرح لا يقل أهمية عن دور المدرسة الموجهة. إلا أنه بين الدعوات لتحرر المرأة وبين الإصرار على بقائها في البيت، كان هناك نضال من نوع آخر، توجب علي المرأة الممثلة أن تخوضه للوصول إلى الخشبة، ولتحقيق المعادلة التي تجيب عن سؤال جوهري وعميق:

الفتى الشاغوري -نابغة آل آقبيق قبل أن يكنى بالقباني- كان قد بلغ في علمه حداً جعل أحد الشيوخ من أساتذته يقول فيه «لو ظل هذا الفتى مثابراً على الدرس لتحدثت الشام عن علمه زمناً طويلاً

كيف تكونين ممثلة ومحترمة في الوقت نفسه؟
في مذكراتها كتبت «مريم سماط» -وهي إحدى الرائدات الأوائل من ممثلات المسرح والتي عملت مع «أبي خليل القباني» في عدد من عروضه- تقول «إنما كانت التبعة في ذلك على إفراط الأوانس في تبزّجهن، ومغالاتهن في سفورهن وزينتهن، مما يلقي الشك والريبة في خلد الصالحين من الأدباء، ويولج البشر والسرور في أفئدة ذوي القلوب المريضة من عشاق الغزل وفُساق النظر».
وبالعودة إلى الشيخ «أبي خليل» فإنه قد قبل التحدي بشكل مضاعف.
أولاً- لم يكتف بتقديم عروض مسرحية بين الفينة والأخرى، بل أسس فرقته التمثيلية التي ضمّت عدداً ضخماً من ذوي المواهب المتنوعة من مسلمين ومسيحيين، والتي تعرض بانتظام وبشكل محترف، وفق ريبرتوار وبرنامج مسرحي مستمر وغنيّ، يجذب إليه جمهوراً غفيراً وجد في المسرح ضالته المنشودة.
ثانياً- لم يأبه لكل المخاوف التي قد تأتي بما لا يُحمد عقباه، حين استعان بممثلتين وقفتا على خشبة مسرحه، وفي ذلك مغامرة وخيمة العواقب، لا على المرأتين وحسب، بل عليه هو شخصياً بوصفه صاحب فرقة تمثيلية هزت سكون المدنية مرتين: حين أسس فيها مسرحاً وحين جعل المرأة تقف على خشبته.
لقد قارب الشيوخ الأزهريون قبل ذلك فن المسرح، منذ بداية القرن التاسع عشر، إبّان الحملة الفرنسية على مصر، وكانت هناك محاولات دائبة من أجل أسلمة الأفكار المنشورة كي لا يشعر المصريون بالذنب الذي دائماً ما يؤرق عواطفهم الحساسة إزاء الدين.
وصف «الجبرتي» (1825-1756) في كتابه «عجائب الآثار» (1801) المسرح بأنه مجرد «فرجة على ألاعيب» «واللعب» كما جاء في قاموس «محيط المحيط» هو «العبث» «وترك ما ينفع بما لا ينفع". إلا أن «رفاعة الطهطاوي» (1873 – 1801) خطا خطوة أبعد في كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز" والذي أنجزه خلال إقامته في فرنسا، التي أرسل إليها بوصفه شيخاً أزهرياً وإماماً على طلاب البعثة العلمية التي أوفدها الوالي «محمد علي» إلى فرنسا (1826). تحفّظ الطهطاوي على فعل التسمية الأول «اللعب» لقصوره ولعدم وفائه بالمحتوى

الدلالي للمسرح واستخدم عوضاً عن ذلك دال «الخيال» ليصنع بذلك فارقاً جوهرياً بين ألعاب «التسلي والملاهي» وبين «ألعاب الخيال» التي يقوم عليها التياتر. وعلاوة على ذلك فإن «الطهطاوي» أدخل مترادفات جديدة إلى اللغة العربية، نقلها من الفرنسية مباشرة مثل «سبكتاكل» و«تياتر» وكان لديه انطباع إيجابي عن المسرح، وأقرّ بأن دروساً في الأخلاق يمكن أن تعطى من خلال العروض المسرحية، إذ «بالعوائد ينصلح اللعب». ومع ذلك لم يشأ الطهطاوي أن يرتبط اسمه بترجمة نص مسرحي هو «أوبرا هيلين الجميلة» والتي كانت العرض الافتتاحي لمسرح الكوميدي بالقاهرة (1869). لقد كان هذا هو العمل الدرامي العربي الأول، الذي نشر بمصر والترجمة الحرفية الأولى لعمل درامي أوروبي باللغة العربية. امتثل «الطهطاوي» لأوامر «الخديوي إسماعيل» وترجم النص. لقد عمل بشكل فعال كمترجم ومراجع لترجمات مئات الأعمال العسكرية والتاريخية والقانونية والفلسفية والاجتماعية والعلمية والطبية والجغرافية، وكان يستند بقوة إلى سلطة تفويض من كل من المؤسستين السياسية والثقافية، لكنه حين اقترب من النص المسرحي، عاب على نفسه أن يكسر صورته النمطية المرسومة كشيخ حين يدرج اسمه على ترجمة عرض مسرحي يؤديه ممثلون وممثلات. لقد رأى في ذلك انتقاصاً من اسمه فضن به وأغفله.

من هنا يمكن قراءة الشيخ «أبي خليل القباني» الذي مزق الصورة القديمة، ليقدم صورة جديدة لشيخ لا يخجل من المسرح، يحترم المرأة، ويعرف كيف يصالح بين الدين والحياة.

لقد كان وحيداً في مدينة أتقنت إنكاره مرتين:

الأولى: حين استفرد به خصومه بعد رحيل الوالي «مدحت باشا» عن الشام، إذ تمت فبركة المضبطة التي رفعها «سعيد الغبرة» إلى السلطان «عبد الحميد» بعد أن ركب البحر، وشد رحاله إلى الأستانة، معترضا موكب السلطان المتجه إلى الجامع ليصلي صلاة العيد، وصارخا أن: «أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبية».... الى أخره . ومهما يكن من أمر مدى صحة هذا المشهد المسرحي المصطنع، فإن النتيجة كانت صدور القرار بإغلاق المسرح، ومنع «القباني» من عمله، وتضييق الخناق عليه، ومحاربته في رزقه، وإهانته وطعنه في كرامته و دينه بعد أن تم تأليب صبيان الحارات والأزقة، ليرددوا قراداياتهم المشينة بحق الرجل، مما دفعه إلى الاعتزال في بيته، ثم إلي مغادرة دمشق بعد أن ضاقت عليه بما رحبت.

والثانية : حين نشر نعي ابنه «خليل» المتوفى سنة 1940 والذي ورد في جريدة «الإنشاء» الدمشقية، خاليا من أية اشارة تفيد بأن المتوفى هو ابن الشيخ «أحمد أبو خليل القباني» رائد المسرح السوري.

هل انتصر المتزمتون اذن؟

في احدى رسائله إلي صديقه «يحيى أفندي تللو» كتب الشيخ «أبو خليل» يقول:

«أستودعكم الله أشواق قلبي الأسيف الحزين، ولعن الله الغبرة وأسكنه حضيض غور جهنم».

وفي ترجمة « سعيد الغبرة « جاء أنه فى أواخر أيامه:» أقبل على الدنيا ففتر أمره وتنزل قدره بين الناس.

بكى «أبو خليل القبانى» حين غادر الشام.

لم تحك المراجع عن اللحظة التي ضبضب فيها حياته في بقجة ورحل عن مدينته مكرها».

لم تدّون الكتب وجع الرحيل عن «دمشق» التي ترك فيها مسرحاً احتلته العتمة بعد أن التهمه الحريق.

لم توثق الكلمات وقفته الأخيرة أمام باب بيته مطاردا» بمساخر الصبيان وزعيق من أسروا المدينة وادّعوا الغيرة على الدين.

ءالا أن التاريخ الذي يعيد نفسه لا يحتاج ءالى تدوين ، و لحظة» أبي خليل» تلك صار يعرفها كل من غادر مدينتة مكرهاً بعد أن احتلتها العتمة و التهمتها الحريق.

لم تدّون الكتب وجع الرحيل عن «دمشق» التي ترك فيها مسرحاً احتلته العتمة بعد أن التهمه الحريق.
لم توثق الكلمات وقفته الأخيرة أمام باب بيته مطاردا بمساخر الصبيان

لم يخبرنا أحد كم بكى «أبو خليل « حين غادر الشام, لكننا نعرف جيداً أنه بكى كثيرا وفي بكائه ناداها : يامال الشام .

كلمن غادر ذاق , وكلٌ من ذاق نادى , وكلٌ من نادى عرفْ.

ختاما: اعتمد المقال على أبحاث وضعها أو ترجمها: يوسف كمال حتاتة، قدري قلعجي، أدهم الجندي، عادل ابو شنب، فوزية حسن، فيليب سادجروف، سيد علي اسماعيل، سامح فكري حنا.

أيهاب حمشو
كاتبة ومسرحية من سوريا

الميتامسرح

علاقة الأنا المؤدية بالآخر المتلقي

أحمد ضياء

يأتي هذا المصطلح بالعديد من التسميات التي أخذت حيزها ومكانتها في العرض المسرحي فمنهم من يصفه بـ(المسرح داخل المسرح – الميتامسرح –الميتاتياترو– المسرح في المسرح – المسرحة أو التمسرح) غير أن الباحث يأخذ مصطلح (الميتامسرح) على الأغلب بديلاً عن كافة المجاورات الأخرى لما فيه من ملامح كريولية تساهم في الاندماج مع العروض المتبعة.

وفي ظل صراعات قائمة بين النظريات المسرحية أتت النظرية الميتامسرحية لتأخذ حيزاً كبيراً بين أدراج الإخراج المسرحي إذ استطاع العاملون فيها تأسيس ركن جديد يوازي النظرية السابقة بالاعتماد على المتلقي بشكل كبير وجوهري، فأخذ المؤدي/المتلقي بعداً جوهرياً مغايراً لكافة الأنساق التي عرف بها فلم يعد هذا الشخص ساكناً أو راكداً في مكانه يستقبل العرض فقط بل إنه بدأ يعطي ارشادات نقدية للعرض وبالتالي دسّ نفسه ضمن إطار العرض ولئلّا يظل واقفاً فقط نراه يتعامل مع العرض على أنه مفتتح جمالي جديد يتيح التعبير عن كافة الخلجات التي تؤرق المتلقي وتجعله يغيب فيها.

ويحدث الاشتغال الميتامسرحي على المواصلة في العرض رغم أن المصطلح ينماز بمساعيه الكريولية التي من خلالها أسس مفهوماً جديراً بالرؤيا والتنظير وليس من اليسير ولوج المخرج في العرض المسرحي وإعطاء إرشاداته التي غالباً ما يقوم بها في أوقات البروفة وليس في العرض مما يوفر بعداً جديداً لكسر أفق التوقع لدى المتلقي حيث يجد أن هذه اللعبة المسرحية تمارس تماساً مغايراً مع المكان ومع الرحلة المسرحية. أخذ المؤدي على عاتقه إبراز كيف يتم الاشتغال على هذا الفعل الثقافي الجديد فهو هنا لاعب ومؤدّ ومتفرج في الوقت ذاته مما يوفر له الفضاء من فعل ارتجاليّ.

يستبعد المؤدي عن رأسه كل حالات التقمص التي تتملكه أثناء بدئه بالعرض ويحاول دائماً كسر الجدار الرابع الفاصل بينه وبين المتلقين مما يتيح بعداً آخر تشاركياً، ويتكون هذا الأمر بسبب إصراره الشديد على إفهام المتلقي بهذه اللعبة، ويعرض المؤدي مشاهد قريبة من الواقع ليسهّل عملية تفاعل المتلقي مع العرض وعلى هذا الأمر سار المؤدي في عملية حجاجية لإبراز كوامن المتلقي وعدم كبته لكافة المتعلقات الأساس مع العرض، ويتيح الميتامسرح إنتاج بذور مغايرة لضمان ديمومة الاستمرار بمثل هكذا عروض تحاول أن توفر أرض خصبة للاحتجاج والتغيير إذ تتّخذ من السلطة غالباً الند الموضوعي لها، ففي العرض الميتامسرحي لا توجد هناك فوارق بين الشخصيات بل تذوب الأسماء فيما بينها لتصبح الشخصيات بـ (الممثل، المخرج، الممثل1 ، الممثل2 .... إلخ) وهنا فعلاً انصهارياً لكافة المقاييس التي تحتفي بها النظرية الأولى للمسرح.

جاءت الميتامسرح بوصفها نظرية ند، مكللة بالعديد من الأجناس الأدبية ونتيجة لانصهار هذه المكونات اعتمدت الفضاءات الحداثية وما بعدها منطلقاً لبلورة الإنتاج في المسرح البديل، وهنا أتقنت هذه النظرية دخولها بين أفواج كبيرة من العروض والنصوص المتعلقة في إنشاء الميتامسرح.

وإذا ذهبنا نحو النصوص المسرحية فنجد أن هناك العديد من هذه النصوص ذات الوثبة الأولى والجذر المتين لهذه النظرية وهذه النصوص على سبيل المثال لا الحصر هي (الضفادع، لهاملت) حيث أسس كل من الكاتبين فانيس وشكسبير عالماً خاصاً بهما يحاكي الشخصيات الأخرى. فالضفادع استطاعات استحضار الكاتبين السابقين (أسخيلوس / يوربيدس) وزجت بهما في حوارية مع العرض وإذا أخذت البعد الفلسفي لهذا المكون نجده في (محاورات بارمنيدس) لأفلاطون أخذت الجانب الأول للحوارية ولكن برؤيا أو صبغة فلسفية، أما شكسبير فقد استدعى من خلال النص أو العرض ممثلين آخرين ليؤدوا مشهداً أمام هاملت وهنا تحول الفعل المسرحي إلى جانب جديداً ميتامسرحي أي أصبح الممثلون أنفسهم متفرجين ولا بد من التأكيد على هذه الحالة في سبيل أن

إلياس أيوب

يكون هذا الجزء من العرض بارزاً عن كل ما سبقه.

ثم أتى بيراندللو مكللاً ومحتفياً بنظريته الميتامسرحية هذه في النص وخاصة في نصه الشهير (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، وهنا التجأ المسرح نحو ذاتية الذات ومسرحتها متخلياً عن ركوده العميق في نمطية الاشتغال.

وللبارووديا عنصر أساس في تكوين الميتامسرح، كونه يسمح في تبلور العديد من المنتوجات اليومية والمحسوسة في أذهان المتلقين حيث الشاكلة الأولى والأساس المتواجدة فيهم، وهنا ينبغي إفراد آليات جديدة للميتامسرح تكون بمعزل عن المسرح ومنها:

على المؤدي أن يدرك المرامي اللعبية التي يتصف بها العرض الميتامسرحي.

المتلقي حاضر فعلي في الميتامسرح ومن شأنه التعليق على الأحداث والتلاعب بكل الحيثيات الفكرية التي من شأنه أن يتلاعب معها ويناغيها.

المسرح داخل المسرح هو مرحلة التمكن من العرض والالتجاء إلى الارتجال كحدّ جديد.

الذات مقابل الذات أي أن المؤدي يمارس نقد الحياة أو المسرح من خلال المسرح ذاته ويعرّج على أهم المفاصل التي يجد أنها بحاجة إلى النقد.

ظل المسرح عقيم التوجه منكفئا على ذاته يراوح في مكانه، لذا فالميتامسرح مرحلة جديدة لكسر هذه الأنساق النمطية والنظم التي سارت عليها النظرية الأولى محاولاً وبكل جهده إيصال المتلقي إلى مكونات فكرية لا أشياء تغيبية للعقل.

يفرد الميتامسرح مكاناً خاصاً به حيث التجأ إليه أغلب المخرجين المعاصرين وذلك للديناميكية الواسعة وحرية الحركة التي يفرضها هذا الاشتغال.

المشاركة من أبلغ وأفضل وأعم الجوانب الميتامسرحية لكونها تتيح الاستمرارية ومد خيوط سميكة بين الأنا/الآخر، المؤدي/المتلقي.

التقديم للعرض على أنه جانب منفصل عن الواقع ومنه، ليأخذ مدى شعبيا ممسرحا يتضح الحديث فيه نحو ارتياح المتلقي لما يشاهده ويتعامل ومعه، وفي بعض الأحايين يثور ضده إذا أساء للإنسان وسلوكياته بشكل عام.

ينخرط العرض الميتامسرحي في المحسوس واليومي لأنه يصور الأعمال ويعلق عليها.

يتسنى للمتلقي السير مع المؤدي لإنتاج فعل مغاير، فيتسنّى للتمسرح مشاهد تبغي مغادرة الخشبة والانتقال إلى الصالة بشكل مستمر حتى تكون على تماس واضح مع المتلقي.

ينماز الميتامسرح بجوانب غروتسكية تعمد إلى تطابق فعلي مع الواقع وانمساخه المتكرر من أجل إثارة السخرية الكثيرة من قبل المؤدي بالدرجة الأولى والمتلقي بالدرجة الثانية، وهنا يأتي دور ارتجال الشخصيات على نحو واسع وكثيف، وتعدد أو تشتت الموقف العرضي يتيح للمتلقي الولوج معهم مما يتيح قدرة للتعليق على مجريات الأحداث.

إن الربط بين (الأوتوبيوغرافية) أي العلاقة مع الغيرية، وبين الميتامسرح أسس جانباً أدائياً يتناول الأبعاد التي تسير وفق خط الانطلاق الرئيس من الخشبة، رغم أنه يحاول إبراز الهوية التي يحملها العرض، والمكان المكوّن منه، إلا أنه ينتج فضاء تشاركياً مزدوجاً ومتعدداً عبر الفعل اللعبي الذي ينتجه. فالإلماعة من أولى التشكلات التي يبغي المؤدي الذهاب نحوها في سبيل العمل على تمرسات الارتجال الجديدة فيما تخص فضاء العرض الركحي. وهنا تتجلى عناصر فعل اشتغالي يخص المتلقي بوصفه أحد الأركان المهمة في العرض.

فالأنا بوصفها الإطار العام لشخص المؤدي تحاول أن تضع أفقا تجانسيا بينها وبين الآخر المتلقي، الذي هو ند في الوقت ذاته لأنه يتصل بالعرض وبالمؤدين كافة لتتم اللعبة بوساطات متجانسة تختلف عن كافة المتطلبات التي ينحو إليها المؤدي، فالمؤدي ناقد قبل أي شيء يحاول أن يعرض كافة السبل التي يعانيها الشعب عبر أساليب إقناع وانتهاز المتلقين واستفزازهم من أجل أن يرتقوا سلم العرض، وهذه العلاقة بين الأنا والآخر تفعل عناصر المفاجأة لكلا الطرفين. المسرحة بديل جديد وموضوعي لكافة الإنتاجات السالفة لأنها تخرج من الأزمة وتمارس تواصلها ونقدها في نفس الموقف وهنا لا تقف الموضوعات عائقا أمام المؤدين لأن أغلب ما يطرح مستل من الألم الذي يعانيه الفرد وهنا تحدث المفارقة وكذلك الكوميديا المفرطة من أجل أن تأخذ الباروديا حيزاً واسعاً لدى المؤدي والمتفرج.

ينبغي أخذ بعض التعاريف الرئيسة في تكوين الميتامسرح وهي:

مسرحة المسرح تأتي بفعل مغاير إذ تستخدم الفنان ضمن أحادث ما يجري الآن، ويعرف ميشيل كوفمان الميتامسرح على أنه «حضور وتوجه للجمهور وهو عرض لما هو غائب أي (استحضار)» (1) . انفلات الانوجاد بأبعاد أساسية تأتي ضمن أولويات الاشتغال الحرفي للميتامسرح.

وفي ظل هذا التعريف يأتي باتريس بافيس على تعريف الميتامسرح « أي المسرح الذي يتناول موضوع المسرح» (2). يأخذ بافيس على عاتقه مهمة نقد المسرح من خلال المسرح ذاته.

ويعرف الباحث أحمد ضياء الميتامسرح «هو إشهارية العرض المسرحي بوصفه لعبة تتكشف في علاقة التواصل والحجاج المباشر بين الفضاء المؤسلب والمتلقين بعدّهم جزءاً من خطاب العرض الأدائي» (3). وهنا يعرب علي الراعي عن اشتغال المؤدي ضمن المرتجلة التي تؤسس تيار مغايراً لما هو معتاد.

> **الأنا بوصفها الإطار العام لشخص المؤدي تحاول أن تضع أفقا تجانسيا بينها وبين الآخر المتلقي، الذي هو ند في الوقت ذاته لأنه يتصل بالعرض وبالمؤدين كافة لتتم اللعبة بوساطات متجانسة**

الظاهرات المتناقضة هي الحل الوحيد الذي يبحث عنه المؤدي من أجل البروز أو التمايز للحصول على رضى الجمهور وهنا تكمن هذه اللعبة الإشهارية ضمن الفضاء اللعبي.

يكشف ليونيا آبل في خطاطته الرئيسة حول تسمية الميتامسرح من خلال معادلة ضرورية للتماهي مع هذا المنحى الأساس الذي ينحو به الآخرون وهي «الميتاتياترو = العالم منصة تمثيل + الحياة حلم»(4).

وعبر هذا الإنتاج الكثيف للمادة يسحب الميتامسرح البساط من كافة المتراكمات المجاورة ويحيلها إلى العرض وإلى الارتجال ويجد أن الإنسان بأبسط حالته مؤد ماهر غير أنه لا يعطي لهذا الأمر حيزاً كبيراً في حياته.

ويجد علي الراعي أهم الارتكانات إلى الميتامسرح أنه يحتوي على «القدرة الذكية لالتقاط الحادث الاجتماعي الذي يشغل الرأي العام.. يجذب الجمهور ويحوّل جانبا من اهتمامه بالحدث إلى اهتمام بالعرض المسرحي» (5). وهنا يعرب علي الراعي عن اشتغال المؤدي ضمن المرتجلة التي تؤسس تيار مغايراً لما هو معتاد.

الظاهرات المتناقضة هي الحل الوحيد الذي يبحث عنه المؤدي من أجل البروز أو التمايز للحصول على رضى الجمهور

بأوقات يشعرُ المؤدي فيها أنه قادر الآن على امتلاك زمام الأمور والتخطي للنمط ويكون في انعتاق من مقولات المنطق والضبط الأرسطي وينتج عن ذلك حراك لفعل مثل الارتجال وسبر غوره لذا فإنه يعمد إلى «الارتجال على المسرح ليس فيه شخصيات جاهزة مسبقاً، فهي إما تتجدد كل يوم أو أن الارتجال يكون في اليوم الأول فقط للعرض، ثم يتحول الى نص أو على الأقل نص سيناريو» (6). في حال إذا استمر الإرتجال على نفس المنوال أو الطريقة باعتبار ضياع عنصر الإدهاش للمتلقي أو أن المؤدي جعل ممّا قام بارتجاله عملية كلاشية.

هناك العديد من الحقائق التي يستطيع من خلالها المؤدي الولوج ضمن إطار المسرح والمؤدين لأنه يقلّصها. ومن هذه الحقائق استخدام بعض التقانة، التي تساهم في سلب الجمهور كافة ارتحالاتهم المخيالية التي يغيبون بها في العروض النمطية، أي «إن حقيقة أدوار المؤدين تتغير من يوم إلى آخر في حين أن حقيقية الشخصيات تظل نفسها إلى الأبد. وعلى ذلك يكون المؤدون أقل حقيقية من الشخصيات التي هي مخلوقات خيالية فقط» (7). كونهم لا يجدون بالشخصيات التي يتلبسونها حقيقتهم الفعلية بل إنهم يعمدون إلى تأدية هذه المتطلبات عبر النظر إلى الاطار العام للشخصية من الخارج. المؤدي يأخذ على عاتقة مهمة نقل الجمهور والتفاعل معه ضمن لوحة العرض وصورته كما أنه يدعوه لممارسة هذا الأداء اللعبي المشترك مع الجمهور.

توضح الفوارق الميتامسرحية أن الارتجال لا يعني مجرد القدرة على التكيف والانسجام مع الظروف والمستجدات والمشكلات الطارئة، بل يعني أيضا أن يكون المؤدي أكثر انفتاحاً لاستخدام الاحتمالات والإمكانيات التي تقدمها البيئة من حوله، وعلى المؤدي بالدرجة الأولى أن يتصف بالشجاعة والثقة، وأن يعتبر عنصر المخاطرة من أهم عناصر الارتجال لأنه يعمل على إخراج وإبداع أحداث لا يمكن توقعها أو التنبؤ بها (8). ولا يمكن لنا أن نجد هذا الأمر إلا من خلال وجود فسحة معرفية يتمايز بها بعض المؤدين.

بالتالي فالمسرح داخل المسرح له مزيه خاصه به وخلافاً لكافة المسارح الأخرى وجب على المؤدي في هذا المسرح أن يكون ذا سرعة بديهية وفطنة للتماهي مع المواقف المرتجلة.

فالميتامسرح حسبما سلف وجدت لها موطئ قدم حيث استطاعت مد حبال بين المؤدي على الخشبة والمتلقي والإتيان بالمخرج إلى المنصة ليؤدي ويشترك باللعبة. وعلى هذا استطاعت أن تبلور وتوضح الإشكالية الحاصلة بين المسرح والميتامسرح. فالأنا والآخر تمثّن الفعل النقدي الحاصل عبر الفضاء الميتامسرحي وتفضح الواقع بكل السبل المتوفّرة له، وعلى هذا الأمر تتسم العروض الارتجالية الميتامسرحية بعدم الخطأ لتوفر مساحة شاسعة للكلام وعدم التقيد ضمن الإطار العام للعرض. كما يعتمد المؤدي أو فنان الارتجال على سرعة البديهة في تلافي الأخطاء إن وجدت/المفاجئة، من طرح موضوع خارج السياق من قبل المتلقين/المخاطبة، المباشرة للمتلقي وتوجيه الحوارات إليه/التجدد الدائم وعدم الوقوع بالرتابة لأن الحوارات أغلبها غير ثابته لاعتمادها على الارتجال/ الدعوة إلى التمثيل كأن تخبر أحد المتلقين هل تفضلت لتمثل معي/سهولة تلقي الحدث فالقصة نمطية من أجل إشراك أغلب المتلقين في العرض، لئلّا تصعب عليهم الفكرة ففي العديد من الكوميديات المرتجلة أو الميتامسرح يبغي المؤدون أن ينحوا مع المتلقين خارج السياقات المعمول بها.

أخيرا تجدر الإشارة إلى أن البحث اعتمد على عدد من المصادر الموقعة بأسماء ماري الياس، رضا غالب، ماريادیلكارمن بوبس ناييس، حياة جاسم محمد، بيم ميسون.

شاعر من العراق

مصادر

1- ماري إلياس، مفهوم المسرحة، (عمان: مجلة نزوى فصلية الثقافية ، ع: 56، 2008)

2- باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015)

3- أحمد ضياء هادي، الميتامسرح وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة (العراق، جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة، 2016)

4- رضا غالب، الميتاتياترو: المسرح داخل المسرح، (القاهرة: أكاديمية الفنون، 2006)

5- علي الراعي، مسرح الشعب (الكوميديا المرتجلة - فنون الكوميديا - مسرح الدم والدموع)، (القاهرة: مكتبة الآسرة، 2006)

6- ماريادیل كارمن بوبس نابيس، دراسات عن سيميولوجيا المسرح، تر: سمير متولي، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2010)

7- حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها (1960-1970)، ط1، (بيروت: دار الآداب، 1983)

8- ينظر: بيم ميسون، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة، تر: حسين البدري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة -)

سؤال الفضاء وأصالة الفرجة في المسرح المغربي

عبد الجبار خمران

«يمكنني أن أتخذ أيّ فضاء فارغ، وأدعوه خشبة. إذا عبر شخص ما هذا الفضاء الفارغ، في حين ينظر إليه شخص آخر، فهذا كاف لأن تُقدح شرارة الفعل المسرحي. ومع ذلك، فعندما نتحدث عن المسرح، فإننا نفكر في شيء آخر». (بيتر بروك).
فيم التفكير إذن؟
صاحب كتاب «الفضاء الفارغ / l'espace vide» يملأ الفراغ موضحا أن ما نفكر فيه عندما نتحدث عن المسرح هو «الستارة الحمراء، كشافات الضوء، الشَّعر، الضحك، العتمة.. كل ذلك يختلط في صور مبهمة تعبر عنها كلمة واحدة».(1).
إذا كان أحد أهم المخرجين الغربيين المعاصرين ينطلق هنا، من المرجعية التي آل إليها التصور الغربي لكلمة «مسرح» وينتقد هذا التصور الذي يختزل المسرح في غير جوهره. فما المعنى المتداول في مجتمعنا المغربي لهذه الكلمة؟

يجيب المسرحي المغربي عبدالواحد عوزري بأنه «إذا كانت كلمة مسرح تعني المكان الذي يقدم فيه عمل درامي، وتعني في ذات الوقت هذا العمل نفسه.. فإننا نلاحظ أن المجتمع المغربي لم يحتفظ إلا بالبعد الأول للكلمة. فالمسرح في المغرب هو البناية أولا (..) فالبناية أساس الحياة المسرحية، حتى ولو دون نشاط مسرحي». (2).

ويُرجع ذلك إلى نتيجة فهم المجتمع المغربي في مطلع الحقبة الأولى لممارسة الفن المسرحي في المغرب. ذلك أن العملية المسرحية برمّتها كانت تختزل في لفظ «تمثيل». وكأن (عمل الممثل هو كل المسرح) ليغيب عن وعي المتلقي بقية صناع الفرجة المسرحية.

وفي حين يتعذر داخل هذا التصور تمثل المسرح بمفهومه الشامل، فإننا نجده شاخصَ الوجود في التداول الجمعي للمغاربة كمسمّى لبناية، ولو من خلال احتضانها لأنشطة وتجمعات بعيدة عن النشاط المسرحي، كالاجتماعات السياسية أو النقابية أو المحاضرات أو تجمعات الحملات الانتخابية.. الخ، فتلفظ جملة «لدينا اجتماع نقابي في المسرح!» مثلا، لا تثير أدنى مفارقة في أذهاننا على اعتبار أن «الفضاء المسرحي» كبناية يمكنه استقبال تجمعات من هذا النوع.

البناية التي نطلق عليها اسم مسرح لم ترتبط وظيفتها في وجداننا الثقافي بسببية أو غائية نابعة من صلب حاجة مجتمعية عميقة وأصيلة. وهذا ما يفسر ربما، إلى جانب الاستهتار واللامبالاة بما آلت إليه تلك الفضاءات من أوضاع مزرية، كون جل القاعات التي شيدت على اعتبارها فضاءات مسرحية في المغرب لتقديم العروض، صُمّمت كقاعات للحفلات وليس كمسارح تخضع لمواصفات فنية وتقنية دقيقة. كما أنها لا تُوفر على مستوى بنياتها التحتية ما يلزم من تجهيزات ومعدّات تقنية وإلكترونية وغيرها لضمان الحد الأدنى لتقديم عروض مسرحية في شروط معقولة. «فقد تم تشييد أغلب القاعات بدون أيّ احترام للمعايير التقنية التي ينبغي أن تتوفر في بناية مسرحية. فأغلب هذه القاعات، مثلا، لها «خشبات» مسرح من الإسمنت، ولا تتوفر لا على سقف علوي لتثبيت المعلقات، ولا على مساحة لإخفاء الديكورات في جنباتها، ولا حتى على بنية حديدية لتعليق كشافات الإنارة، بل هناك قاعات لا تتوفر على أبواب واسعة لإدخال الديكورات»(4).

أما على مستوى الإدارة الفنية وتدبير البرمجة فلا تتوفر جل القاعات والمركبات الثقافية أيضا، على برامج سنوية لأنشطتها المسرحية والفنية تقدمها للجمهور مع افتتاح الموسم الثقافي. فكيف يمكن أن ننتظر من هذه الفضاءات في ظل هذه الإكراهات وهذا التدبير المعطوب أن تلعب دور المحرك للنشاط المسرحي أو أن تساهم في خلق حركة مسرحية فاعلة بالشكل المرجو. إن الوضعية التي تعيشها هذه الفضاءات لا تمت بصلة

عبار عسالي

لما يجب أن تكون عليه بناية المسرح المدنية. مما يجعلنا نتساءل بسخرية مريرة في ظل وضعية كهذه: هل هذا ما كان يقصده مارون النقاش (دون أن يشعر) وهو يتحدث عن نقل فضاء الفرجة الغربية إلى»مدينتنا» العربية على أنه «ذهب إفرنجي مسبوك عربيا»؟

فكما هو معلوم فقد اقتبس المجتمع العربي من محيطه إلى خليجه الشكل الغربي للمسرح. ذلك القالب الفني الذي نقله إلينا التاجر اللبناني الشاب مارون النقاش عام 1847م بعد رجوعه من زيارته إلى إيطاليا التي اطّلع في «تياتراتها» على العروض الفنية الأوبرالية. «فأخذ أول ما أخذ عن الغرب فضاء العرض المسرحي. وعندما اختار بيته ليعرض مسرحية «البخيل» نظمه على الشكل الذي رأى عليه المسارح في جولته الأوروبية، بل ووضع المرايا في مدخل الدار دون أن يتساءل عن وظيفتها». (3). أي أن الفرجة من منظوره «النقلي» لم تكن لتتحقق إلا بفصل فضاء حديقة بيته إلى قسمين: فضاء للمشاهِدين (بكسر الهاء) وفضاء للمشاهَدين (بفتح الهاء). بل بلغ به استنساخ أنموذج الفضاء المسرحي الغربي، هو ومن ساهم في تقديم العرض معه – كما يصف الرحّالة الانكليزي ديفيد أركيوهارت الذي حضر عرض مسرحية النقاش الثانية «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد»- حد وضع حفرة للملقن، التي توهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألصقوها حيث لا حاجة لها».(5).

كل ذلك إن دل على شيء فإنما يدل على أن مارون النقاش حاول جاهدا -كما عبر في خطبته قبل عرض مسرحية البخيل- أن يبرز لمن حضروا تلك «اللحظة التاريخية» في مسار الفرجة المسرحية العربية «مسرحاً أدبياً وذهباً إفرنجيا مسبوكاً عربياً» ومن بين الأسئلة الكثيرة التي يمكن أن تستقصي هذا الطرح، سؤال الفضاء كحيز للفرجة: هل تسنى لمارون النقاش أن «يسبك فرجويا» الفضاء المسرحي «الإفرنجي» عربيا، بحيث يتكرّس في وجدان الجماهير العربية كشكل تعبيري وفضاء فرجوي أصيل؟ وما يهمنا أكثر، هل استطاع المسرحيون العرب عامة والمغاربة خاصة أن يتجاوزوا مأزق استنبات الأنموذج الغربي للفضاء المسرحي؟ وماذا عن فضاءات فرجاتنا الشعبية وارتباطاتها بوجدان الجمهور المغربي؟

الفضاء وفنون الفرجة الموازية

يذهب يوسف إدريس في كتابه «نحو مسرح عربي» إلى أن المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذي (تتفرج) فيه على شيء. إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة «فرجة» أو رؤية ومشاهدة». وتقول المعاجم العربية فيما تقوله عن معنى كلمة «فرجة»: الخلوص من الشدّة والهمّ/مشاهدةُ ما يُتَسلّى به/ والفرجة أيضا: ما يُتفرج بالنظر إليه من الغرائب. والنشاط المسرحي نفسه كتعبير فني قائم بذاته، لم يطلق عليه مسمى «فرجة/spectacl» إلا إبان القرن 16 الميلادي مترجمة في اللغات الأوروبية عن الكلمة الإيطالية «Spettacolo». فمشيل كورفان يشير في قاموسه المسرحي إلى أن «كلمة «Spectaculum» لم تكن تطلق في روما القديمة -قبل القرن المذكور- على المسرح، بل على ألعاب ومصارعات فن السيرك. وقد تطور استعمالها إلى أن باتت تطلق على الفن المسرحي. فمعجم اللغة الفرنسية «ليتري/Littré» يشرح كلمة «مسرح/Théâtre» بالبناية، وكلمة «فرجة/Spectacle» بما نشاهده داخل هذه البناية. فالممثلون يذهبون إلى المسرح ومعهم من يعملون فيه. والجمهور الذي يدفع ثمن التذكرة يذهب إلى الفرجة». (6). (وفي هذا الطرح ما يضيف تفسيرا آخر -ربما- لتشرب المجال التداولي المغربي للمعنى الفرنسي لكلمة مسرح التي يطلقها على البناية).

لقد اتسع مفهوم «الفرجة» ليشمل العديد من الأشكال التعبيرية والأنشطة الفنية بما فيها المسرح، ومنها الأوبرا والرقص والعروض الموسيقية وفن السيرك وفنون الشارع والفرجات الشعبية.. الخ أيّ باختصار إن الفرجوي بات يشمل كل ما يدرَك على اعتباره ينتمي جوهريا لما يعرض أمام أنظار متفرجين. ومفهوم الفرجة له قابلية وقدرة على احتواء قضايا متعددة وشائكة من قبل السلطة، التاريخ، الأصالة، التناص، الذاكرة،

المقدس، الوجدان.. يمكن اعتبار الفرجة، إذن، كنبع لانبعاث الثقافة ووسيط يعكس الثقافة». (7).

وإذا كانت الحضارات الإنسانية قد أنتجت أشكالا فرجوية فنية في مختلف الأمكنة والأحقاب.. فإن الإبداعية المغربية كان لها حظ وافر للإدلاء بدلوها الجمالي والفني في هذا المضمار، سواء من خلال التجمعات الاحتفالية المرتبطة بالأعراس والمآتم والمناسبات الاجتماعية والطقوسية ومواسم الحصاد ومجالس التسلية.. وغيرها. أو من خلال ظواهر وأشكال فرجوية شعبية انقرض بعضها، كالفنانين المتجولين «إيميديازن» وفنون البساط وسلطان الطلبة وسيدي الكتفي.. الخ. وتكرس بعضها الآخر، كفن الحلقة وعبيدات الرمى والرقص الشعبي مثلا.

كل هذه الأشكال لفنون الفرجة الشعبية هي بمثابة فرجات فنية موازية للقالب المسرحي الغربي شأنها شأن فنون النو والكابوكي اليابانية والكتاكالي الهندي والرقص الباليني.. الخ. ولقد استلهم المسرحيون الغربيون أمثال (بريخت، آرطو، جروتوفسكي، بيتر بروك، آريان منوشكين، يوجينو باربا...) في صناعتهم الفرجوية العديد من مقومات تلك الأشكال الفرجوية الشرقية الموازية في أفق تناسج ثقافي لم تمله ضرورة البحث التجريبي فقط بل كان أيضا بمثابة محاولة من كتاب الدراما ومخرجيها الغربيين، لتحسس منفذ للخروج من مطبّ الانحباس الجمالي الذي وقع فيه المسرح الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين. بل التوظيف نفسه سيلجأ إليه بعض المسرحيين العرب بخصوص استدعاء أشكال الفرجة التقليدية، وعلى رأس قائمتهم الطيب الصديقي الذي سيدشن البدايات الأولى للمعادل التطبيقي لدعوات التأصيل في المسرح العربي بمسرحية «ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب» في مطلع عام 1967م وهي من أكثر مسرحياته شعبية. ولأول مرة في التاريخ القصير للمسرح المغربي -يقول د.خالد أمين- نقل الصديقي الحلقة باعتبارها فضاءً جغرافياً وثقافياً إلى البناية المسرحية باعتبارها فضاء للآخر الغربي المزروعة في المغرب من حيث أنها مؤسسة استعمارية ترفيهية موازية». (8). ولم يكن دائما خروج المخرجين العرب والفرق المسرحية عن بنية العلبة الإيطالية بدافع تجريبي محض. بل قد تلعب إكراهات صعوبة توفر فضاءات مسرحية للعرض دورا في الخروج إلى الناس.

يُعد فضاء «الحلقة» من فضاءات فرجاتنا الفنية المتجذرة في الوجدان الثقافي واللاوعي الجمعي المغربي. والحَلَقة كل شيء استدار. أي أن الجمهور علامة أساسية في جسد الفرجة، بل إنه لا يتحقق بدونه. فالمسمى يحيل على هذا الحضور المتحلق حول فضاء الفرجة الذي يتوسطه صانعها (الحلايقي)، كما يحيل أيضا على الفرجة نفسها. والشكل الدائري داخل ثقافتنا العربية الإسلامية يرخي بضلاله على المخيال الجمعي فنسمّي مثلا، المنازل في لهجتنا الدارجة «الذيُوز- جمع داز» والتجمعات السكنية في البادية «الذوّاوْز- جمع دُوّار»... والبناء الدائري يشكل مورفولوجية جسد المدينة المغربية والعربية عامة -كما ذهب إلى ذلك عدد من الباحثين- فالأسوار تحيط بالمدن العتيقة على شكل حلقات تتخللها أبواب تربط داخلها بخارجها كما أن الدائرة محل هندسي للدور والمحلات المتصلة بعضها ببعض والمبنية على بعد ثابت من المسجد الذي يحتل المركز. وتتكثف رمزية الدائرة في تعالقها مع المقدس في دوران الدراويش والطواف حول الكعبة.

والرواة هم من أكثر رواد الخلقة جلبا للناس. والوصف الذي يقدمه الكاتب الألماني إلياس كانيتي على إثر الرحلة التي قام بها إلى مراكش عام 1953 يظهر لنا مدى إقبال الجمهور المغربي على فن الحلقة ومدى التركيز والانبهار اللذين يتجليان في هذا الجمهور.»حولهم حلقات من المستمعين الأكثر عددا والأشدّ وفاء. حكاياتهم تدوم وقتا طويلا. يقرفص المستمعون على الأرض مكوّنين حلقة أولى ولا يقفون بعد ذلك أبدا. آخرون، يكوّنون حلقة ثانية وهم واقفون، وبالكاد يتحركون، منبهرين ومشدودين إلى كلمات الراوي وحركاته». (9). هذا مع تسجيل ملاحظة أن «كانيتي» يتحدث بصيغة الجمع.. أي أن عروضا فرجوية لرواة عديدين في ساحة جامع الفنا تقدم كل يوم. دون الحديث عن الفرجات الشعبية الأخرى.. أي أننا بصدد مهرجان فرجوي كل يوم في هذه الساحة على امتداد أيام السنة. وقد استحقت ساحة جامع الفنا من خلال ما تجسده من كيان حضاري وثقافي وفني وأيضا من أجل دق ناقوس خطر اندثار الأشكال الفرجوية التي تحتضنها.. أن تعد في الثامن عشر من شهر ماي 2001 من طرف منظمة اليونسكو تراثا شفاهيا غير مادي للإنسانية.

لكن هيهات، ونحن نرى واحدة من أهم الساحات العالمية لتلك الفرجات الشعبية (جامع الفنا)، كيف تَأكل فضاءاتها الفرجوية طاولات الاستهلاك. وتتوارى عنها أصوات مراكش، من رواة ومغنين وصناع فرجة شعبيين.. لتنهش أسماعنا أصوات الباعة وسديهات بدعة العربات المتجولة وغيرها مما يشوش حاضر المكان وذاكرته. صانعي فرجة هذه الساحة وعلى رأس قائمتهم فناني الحكاية ورواتها الذين بلغوا من الغياب عتيًا باتوا يعدون على رؤوس الأصابع. ولا يستطيعون في ظل الضجيج والنفور (كما اخبرني عبدالرحيم الأزلية، أحد الرواة) أن يخرجوا مشهرين حكاياتهم في الساحة التي احتضنت ولسنوات عدة فرجتهم وفرجات أسلافهم. كما أنه لا يلوح في الأفق جيل جديد يخلفهم.

لهذا علينا (أن نعلق الجرس في عنق القط) لأجل التنبيه إلى

ضرورة صيانة تراثنا الشعبي اللامادي المهدد بالاضمحلال. عن طريق إحياء تراث ساحة جامع الفنا المهددة بالاندثار من خلال ضخ دماء جديدة في شرايين الساحة وفنونها الفرجوية عبر نشر وعي بالقيمة الحضارية والثقافية والفنية والسياحية التي تجسدها. بمساهمة ومشاركة الجهات الوصية من المديرية الجهوية لوزارة الثقافة إلى الجماعة المحلية مرورا بالمجتمع المدني والفاعلين الثقافيين والمسرحيين والمهتمين والعاملين لأجل الحفاظ على ساحة جامع الفنا وتراثها الشفهي اللامادي. وذلك من خلال -على سبيل الذكر لا الحصر-:

- العمل الجاد على كل ما من شأنه إنعاش ثقافة الجمهور الفرجوية المخزنة في لاوعيه الجمعي واستثمار مقوماتها الجمالية المكونة للعروض في الساحات العامة والأسواق والشوارع والفضاءات المفتوحة..
- إقامة ورشات تدريبية للشباب في فن الحكاية وتنظيم لقاءات فنية في الساحات العامة مع رواد الفرجات الشعبية وإشراكهم في فعاليات المهرجانات المسرحية والفنية. مع توفير أماكن للعرض في الساحات العامة.
- تشجيع مسرح الشارع ومختلف فنونه كأفق تحدّ وكشكل فني متحرر من عقدة الفضاء.
- استثمار الفضاءات المفتوحة والمباني التاريخية والمتاحف وخلافه لإشراك الفضاء في صناعة الفرجة المسرحية.
- ورشات كتابة دراماتورجية للفضاءات العامة بمشاركة مؤسسات متخصصة كالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي. بغية فتح أفق أوسع للحث على تثبيت المكونات الجمالية للفرجات التقليدية في جسد العرض المسرحي.
- الاشتغال من خلال شراكات فنية وثقافية مع مؤسسات عربية ودولية تهتم بفنون الشارع والساحات العامة.
- تنظيم «مهرجان سنوي ثابت ودائم للحكاية وفن الحلقة» مثلا، في ساحة جامع الفنا. مهرجان يحتفي برواة الحكاية وبصناع فرجات هذا الفضاء.
- إحداث معهد أو مركز متخصصة في مجال فنون الشارع والحكاية والدمى وكل الفرجات الموازية. فتونس مثلا تتوفر على «المركز الوطني لفن العرائس" والذي تهدف إدارته بسعي حثيث وبكل حرص وعزم (إلى إعادة ربط الصلة مع التقاليد التونسية في مجال الدمى والعرائس لكي يستقطب الجماهير العريضة من الصغار والكبار).
- وبطبيعة الحال يجب العمل على تأهيل وتجهيز كل قاعات الفضاء المسرحي بما يلزم من معدات وتقنيات ضرورية لتحقيق الحد الأدنى لشروط العرض المسرحي. واستشارة أهل الاختصاص من مهندسين معماريين وسينوغرافيين ومسرحيين وزيارة القاعات المسرحية عند العزم على بناية قاعات العرض المسرحية.

في الختام سأجعل هذه الورقة تتخذ شكلا حلَقة لأجعل منتهاها كافتتاحها: مقولة أخرى لبيتر بروك، ذلك أنه ممن خبروا مأزق فضاء المسرح الغربي نفسه إذا لم ينفتح على الأشكال الفرجوية للشعوب الأخرى ويتخذها أندادا من دون المسرح: «نقول إن السينما تقتل المسرح، لكننا في هذه الجملة، نقصد المسرح كما كان زمن ولادة السينما: مسرح المقاعد المحجوزة، صالة تجمع الجمهور أثناء الاستراحة، مقاعد وثيرة، صف أنوار مقدمة الخشبة، تغيير الديكور، استراحة، موسيقى، وكأن المسرح لم يكن شيئا آخر يزيد عن ذلك». (10).

مسرحي من المغرب مقيم بباريس

إشارات

(1) Peter Brook, L'espace Vide , Editions du Seuil , 1977 P 7.

(2) عبدالواحد عوزري «المسرح في المغرب بنيات واتجاهات» ترجمة عبدالكريم الأمراني، دار طوبقال للنشر، ط الأولى، 1998 ص 45.

(3) د.محمد الكغاط «المسرح وفضاءاته»، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط الأولى 1996 ص 57.

(4) عبدالواحد عوزري «المسرح في المغرب بنيات واتجاهات» ترجمة عبدالكريم الأمراني، دار طوبقال للنشر، ط الأولى، 1998 ص 190.

(5) مقال «مارون النقاش الرائد الأول للمسرح اللبناني والعربي» د. هشام زين الدين موقع مجلة الفوانيس المسرحية الإلكترونية

(6) Michel Crvin,Dictionnaire encyclopédque du theatre,Larousse-Bordas 1998 P1550.

(7) خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل (مساحات الصمت)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط الثانية ص 130.

(8) نفسه، ص 119.

(9) إلياس كانيتي، أصوات مراكش، ترجمة حسونة المصباحي، دار طوبقال، ط الأولى 1988، ص 55.

(10) Peter Brook, L'espace Vide , Editions du Seuil , 1977 P 7

استلهام التراث الفرجوي

تجربة الطيب الصديقي

حسن بحراوي

تشهد كل الأقلام، الوطنية والعربية، على علوّ كعب هذا الفنان المسرحي العريق وتشيد بالتجربة العريضة التي خاضها من أجل ترسيخ هوية مسرح عربي يبحث عن أصالته المفتقدة وربطه بتطورات المسرح العالمي. وكانت ظروف سعيدة هي التي قد قادت هذا الفنان الرائد إلى المشاركة وهو يافع في التدريب المسرحي الأول الذي أقامته مصالح الشبيبة والرياضة في غابة المعمورة خلال سنة 1954 تحت إدارة الفنيّ الفرنسي أندري فوازان.
وقد تميزت مشاركته في هذا التدريب بالألمعية والنجابة التي أثارت انتباه القيّمين على التدريب ونالت إعجاب زملائه من أمثال عبد الصمد الكنفاوي والطاهر واعزيز وأحمد الطيب العلج. وقد بلغ الاهتمام بمواهبه أن عيّنه المخرج فوازان مساعدا له وأوكل إليه الإشراف على بعض الورشات التي كانت تقام على هامش هذا التدريب وما تلاه.

بإيعاز من والده الفقيه الصديقي صاحب كتاب «إيقاظ السريرة في تاريخ الصويرة»، سوف يسافر الطيب الشاب أواسط الخمسينات إلى فرنسا وفي نيّته أن يباشر دراسات في الهندسة المعمارية كان ذكاؤه وثقافته يؤهلانه لخوضها بكل نجاح أسوة بالشبيبة المغربية المتفوقة، ولكن ميوله الفنية والمسرحية تحديدا كانت أقوى وأشد تأثيرا من نصيحة الوالد بحيث جنحت به بعيدا عن الدراسة العلمية وجعلته يتوغّل عميقا في المجال المسرحي حيث اتجه إلى متابعة دروس في المسرح في مدينة رين تحت إشراف الأستاذ هوبير جنيو الذي مكّنه بعد ذلك من الانتظام في أهم فرقة مسرحية في ذلك الوقت وهي المسرح الوطني الشعبي الذي أسّسه وأداره باقتداره المعروف المسرحي الفرنسي جان فيلار. وكان هذا الأخير قد اشتهر، إلى جانب إخراجاته اللامعة، بولعه الخاص باستمداد عناصر الإبداع الدرامي من أشكال الفرجات الشعبية ذات الملامح الدرامية بهذا القدر أو ذاك، وبميله الطليعي إلى استغلال النزوع الفطري للممارسة الاحتفالية لدى الإنسان في بناء عروض مسرحية لا تستلبها الأوفاق الكلاسيكية أو تحدّ من انطلاقها التعليمات الأكاديمية. وهو الأمر الذي سيؤثر في هذا المتدرب الشاب ويحفزه على مزيد من التطلع إلى اقتراح فرجات أصيلة لا تعاني من الاغتراب الفني أو الترهل المدرسي. وقد زاد جان فيلار على ذلك بأن نصحه، وهو يغادر فرنسا إلى المغرب، تلك النصيحة التي جعلها الصديقي خريطة طريق على مدى حياته الفني قاطبة، وهي دعوته إلى نسيان كل ما تعلّمه من نصوص وجماليات غربية والاحتفاظ منها فقط بالمعرفة التقنية.

وقد كان بودّ الصديقي أن يعمل بهذه النصيحة الذهبية عن طيب خاطر لولا أنه وجد بلاده ولغته وثقافته خلوا من كل تراث مسرحي أو تراكم درامي يستند إليه ويجعل منه نقطة انطلاقه، ولذلك سنجده بعد أن أسس فرقة المسرح العمالي سنة 1957 برعاية المركزية النقابية الاتحاد المغربي للشغل، وحتى قبل ذلك بقليل، يلجأ إلى الاقتباس من الريبرتوار العالمي الذي جعل منه ما يشبه المادة الخام لتجريب طاقته في المعالجة الدرامية وتقريب الذخيرة المسرحية الإنسانية من المشاهد المغربي وخاصة من تلك الفئات العريضة من العمال الذين كانت الفرقة تتوجه إليهم. وفي هذا السياق قدم الصديقي أعمالا درامية لافتة مثل «برلمان النساء» لأرستوفان و»الوارث» لرينيار و»المفتش» لغوغول و»بين يوم وليلة» لتوفيق الحكيم وغيرها من الأعمال الرائدة في تاريخ المسرح الكوني.

غير أن هذه التجربة الاستثنائية لم يقدّر لها أن تستمر لأطول من سنتين بسبب الاحتقان السياسي والحراك الاجتماعي الذي كان يعيشه مغرب ما بعد الاستقلال آنذاك والذي انعكس بقوة على أداء هذه الفرقة مما حمل الصديقي، الذي كان ما يزال شابا تجاوز بالكاد العشرين من عمره، على الانسحاب من هذا المعترك الشائك واختيار العودة إلى فرنسا لاستكمال تكوينه وصقل مواهبه والاحتكاك بالأوساط المسرحية.

وبعد أن عاد إلى المغرب في موسم 1960-1961، وفي أعقاب

رزان صباغ

تجربة قصيرة في المركز المغربي للأبحاث المسرحية، سيتفرغ الصديقي لتأسيس فرقة أخرى سيطلق عليها اسم «المسرح البلدي» لاتخاذها من هذه البناية مقرا لها، ويجترح مجموعة من التجارب الدرامية التي واصل فيها الاعتماد على الاقتباس حيث سيقدم تباعا مسرحيات «قصة الحسناء» عن الكاتب جان كارول، و»مولاة الفندق» عن كارلو كولدوني، و»محجوبة» عن مدرسة النساء لموليير.

في سنة 1965 سيعيّن الصديقي مديرا على هذه المؤسسة المسرحية العتيدة المسماة المسرح البلدي وتصير فرقته اسما على مسمى. وينخرط في تجربة تستمد من التراث المغربي موضوعها وأشكالها في إشارة لامعة إلى ما سيؤول إليه مساره من انكباب على الموروث المحلي واستمداد ما فيه من جمالية خبيئة. وسوف يقدم خلال هذه المرحلة العمل الرائد «سلطان الطلبة» الذي ألّفه رفيقه عبدالصمد الكنفاوي اعتمادا على الفرجة الطلابية الشهيرة التي تعتبر من صميم التقاليد الكرنفالية المغربية، ومسرحية «سيدي ياسين في الطريق» التي تشخص الصراع التقليدي بين نشدان الحداثة والانشداد إلى التقاليد البالية ممثلة هنا في تقديس الأولياء. ومسرحية «مدينة النحاس» التي استلهمها أخوه السعيد الصديقي من إحدى الحكايات الفانطستيكية لألف ليلة ولية.

وكان قبل ذلك بقليل قد أتيح له أن يسير بالمسرح المغربي نحو انعطافة انقلابية بكل المقاييس والتي تمثلت في خوض تجربة مسرح اللامعقول الذي كان يشكّل حقبتئذ قطبا جاذبا لكل المسرحيين الطليعيين في العالم. وستثمر هذه الانعطافة مجموعة من العروض التي رسخت في ذاكرة المشاهدة المغربية مثل «مومو بوخرصة» التي اقتبسها عن «أميديه أو كيف التخلص منه» لأوجين يونسكو، و»في انتظار مبروك» عن «في انتظار غودو» لصاموئيل بيكيت.وقد نجح هذا الفنان في الارتحال بمسرح العبث إلى بيئتنا ومناخنا بكامل خوائه ومرارته، وقد تمّ له ذلك بالمحافظة له على فلسفته العامة التي تقوم على الضحك المأساوي والتجريد والتهويم الميتافيزيقي، وزاد على ذلك بأن شحنه بجو ساحر من السخرية والأداء اللّعبي، فبدا وكأن الصديقي يقدم قراءة جديدة تقوّي من طابع اللامنطق واللايقين وتشدّد على مبدأ التناقض الذي يسود في هذا اللون الدرامي حريف النكهة.

وكما لو أنه كان يرغب في الالتفاف على الدائرة من جديد، ستعقب هذه التجربة غير المسبوقة في التعاطي مع المسرح الأوروبي الطليعي التفاتة من الصديقي إلى الموضوعات التاريخية التي تعيد إلى الأذهان جذور المسرح الملحمي باتجاهها إلى تأصيل لحظات من التاريخ الوطني للمغرب والمغاربة. وسوف يدشن هذا المسار الاسترجاعي سنة 1963 بمسرحية «معركة الملوك الثلاثة» التي تسجل لحظة انتصار دولة السعديين على جيوش الغزاة المسيحيين ومَن يؤازرهم. ويتواصل هذا المنحى في مسرح الصديقي بنوع الإلحاح والتصميم عبر مسرحيات «المغرب واحد» سنة 1965، و»المولى إسماعيل» سنة 1968، و»معركة الزلاقة» سنة 1970، و»المولى إدريس» سنة 1974.

وعودة إلى استلهام نصيحة جان فيلار التي تدعوه إلى التعلم من شعبه فنون الأداء والتوقف عن اقتفاء أثر المسارح الأكاديمية سيسعى الصديقي إلى الجمع بين النزعة التسجيلية الوثائقية التي ميّزت مسرحه التاريخي، وتوظيف الأشكال التعبيرية التراثية والتقليدية وخاصة منها فن الحلقة الذي ساعده على خلق مسرح شامل يقطع مع النمط الإيطالي الكلاسيكي للتشخيص ويعانق أسلوبا جديدا يخصّب تجربة التحاور مع التراث يقوّي من فرص التفاعل معه.

وتأخذ الحلقة اسمها من شكلها الهندسي الدائري حيث يتحلّق المتفرجون في صفوف حول صاحب الحلقة الذي يتخذ مكانه في نقطة ما وسطها. ويكون مكان قيامها الاعتيادي في الفضاء المفتوح على الهواء الطلق كالساحات العمومية والأسواق الأسبوعية ومواسم الأولياء.

بهرام حاجو

وقد طارت شهرة بعض هذه الساحات حتى صارت لها سمعة عالمية مثل ساحة جامع الفنا بمراكش التي صنّفتها منظمة اليونسكو تراثا عالميا.

وقد أتيح للحلقة، باعتبارها طقسا احتفاليا وفرجة شعبية، أن تستقطب اهتمام المسرحيين المغاربة من جميع الأطياف لِما كانت توفره لهم من فضاء مشهدي نموذجي وإمكانيات للعرض والتعبير في إطار مسرح دائري يتجاوز بكثير ما يمنحه الشكل الإيطالي المألوف.

وكان الطيب الصديقي، منذ بداية ستينات القرن الماضي، قد استقرّ نظره ثم وعيه على ما يزخر به التراث الفرجوي، وفي مقدمته فن الحلقة، من مظاهر احتفالية وجمالية لا تنتظر سوى مَن يلتقطها ويقوم باستلهامها في الإعداد المسرحي الحديث. ولذلك وجدناه يكثر التردد على ساحة جامع الفنا بمراكش حيث تحتشد أنواع الحلقات ويقف طويلا أمام حلقة الراوي الذي يحتفي بلغة تراثية مرصّعة بفنون السجع ومكتنزة بالقول البلاغي الشعبي. كما يُبدي شغفه بحلقة مروضي القرود ممن يحملون حيواناتهم على أداء حركات وأدوار مثيرة للدهشة ويجعل من هؤلاء القرّادين فنانين فطريين ذوي ملَكات من طراز خاص. وبحلقات أصحاب الألعاب البهلوانية من ممارسي رياضات الهواء الطلق عالية الخطورة ومتناهية البراعة... إلخ.

ولن يتأخر الوقت حتى نرى الصديقي أواسط الستينات يوظف بعض أشكال هذه الفرجات الفطرية في مسرحه وذلك دون ثرثرة نظرية زائدة أو ادعاء فج. فعل ذلك في مسرحيتيه الرائدتين «سيدي عبدالرحمن المجذوب» (1968) و«الحراز» (1970) وفي رائعته «مقامات بديع الزمان الهمداني» (1971) حيث يستلهم شكل الحلقة الشعبية ويجعل جمهور «الممثلين» يتحلق حول البطل مستمعا ومعلّقا ومشاركا في التشخيص والمشاهدة تماما كما يحصل مع جمهور المتفرجين الحقيقيين. ثم سيقوم بذلك على نحو تفصيلي ومركزي في بساطاته الأخيرة التي كان الغرض الأساسي من ورائها هو بيان المحتوى الدرامي للفرجات الشعبية. كما سيجعل للقرّادين ومروّضي الحيوانات مكانا متميزا في عرضه الملحمي «المقامات»، وللبهلوانيين والرواة والراقصين مكانة أثيرة بل ومركزية في العديد من عروضه المسرحية خلال السبعينات والثمانينات وما تلاهما حتى أنه يمكن القول بأن الصديقي يعتبر المسرحي العربي الأول في هذا النطاق والأكثر استلهاما للميراث الفرجوي الشعبي وتوظيفا لمظاهره وجمالياته.

ولا بد من الإشارة في هذا السياق إلى أن هذا الاستخدام التراثي، من طرف الصديقي، لم يكن يقتصر على الجانب الشكلي الخارجي بحصر المعنى وإنما يتجاوزه للنفاذ إلى ما خلف القشرة أو المظهر حيث يعمد إلى استلهام العوالم المضمرة والأبعاد الأخلاقية الكامنة وراءه أملا في تحقيق توظيف عضوي يُغني العمل المسرحي ويغتني به.

وقد ساعده هذا الانفتاح على الأشكال الفرجوية التقليدية المتمثلة في الحلقة الشعبية خاصة على توسيع أفق الممارسة الدرامية العربية التي ظلت مسيّجة بالتقاليد الكلاسيكية الصارمة وأشرَعتها على إمكانات ومنطلقات مبتكرة خوّلتها زرع دينامية جديدة في جسد الإبداع المسرحي العربي وخلّصته من ترهّل الأشكال التعبيرية المسكوكة.

وبهذه الطريقة الصميمية في محاورة التراث المغربي والعربي سوف يتمكّن الصديقي، بطريقة عصامية بالغة المغامرة، من تجسير الهوة التي ظلت تفصل بين الثقافة العربية والفن المسرحي الحديث، وينجح في امتحان المرور فوق صراط التقليد والحداثة. كما سيتاح له في وقت لاحق مواصلة السياحة في المخيلة الشعبية العربية بعرض مسرحيات رائدة من قبيل مسرحية «ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ» 1985 ، ومسرحية «الشامات السبع» 1991.

ولعل هذا الإلحاح على توظيف التراث الفرجوي المغربي والقومي والبحث فيه عن أفق لدراما عربية هو الذي قاده إلى تطوير تجربة أخرى تستلهم شكل التمثيل المغربي الفطري كان قد بدأها في وقت مبكر أواسط الستينات كما رأينا وواصلها بقوة وتصميم من خلال مجموعة من المسرحيات التي أسماها «بَساطات»، أي تمثيليات مسليّة خفيفة، ونالت ترحيبا من قبل الجمهور وعموم المهتمين بالبحث المسرحي. وتقدم مسرحيات «الفيل والسراويل» و«لو كانت فولة» و«جنان الشيبة» و«قفطان الحب» و«السحور عند المسلمين والنصارى واليهود» نماذج ناجحة لها.

وأما بعد، فإنه من الأمور اللافتة للانتباه في المسار المسرحي للطيب الصديقي هو أنه، بعد أن تلقى العلم المسرحي من منابعه الكلاسيكية وتفنّن في تجريب سائر ألوانه وأشكاله، سوف يزهد في مصاحبته ويوليّ وجهه شطر الأشكال الماقبل مسرحية أي تلك التعبيرات الفطرية التي شاهدها وهو طفل ويافع في ساحات مدينته الصويرة وفي مواسم أوليائها. وبهذا عبَر هذا الفنان المتميز منطقة التطور المعكوس: من الشكل الكلاسيكي للمسرح الموروث عن الغرب إلى مظاهر الفرجة الفطرية المترسخة في الوجدان الشعبي والعربي.

فهل كان ذلك انتصارا منه للفطري والمعيش على النظامي المقنن؟ أو تشبّثا بالتلقائي والأصيل على حساب النخبوي والمستنسخ؟ أم إلغاء للقطائع القائمة بين عالمين متنابذين وتحديا لشرط تاريخي حان الوقت لتجاوزه؟

باحث من المغرب

تهويمات الهاجس المسرحي

من زمن الدكتاتورية وحتى متن الثورة

علي سفر

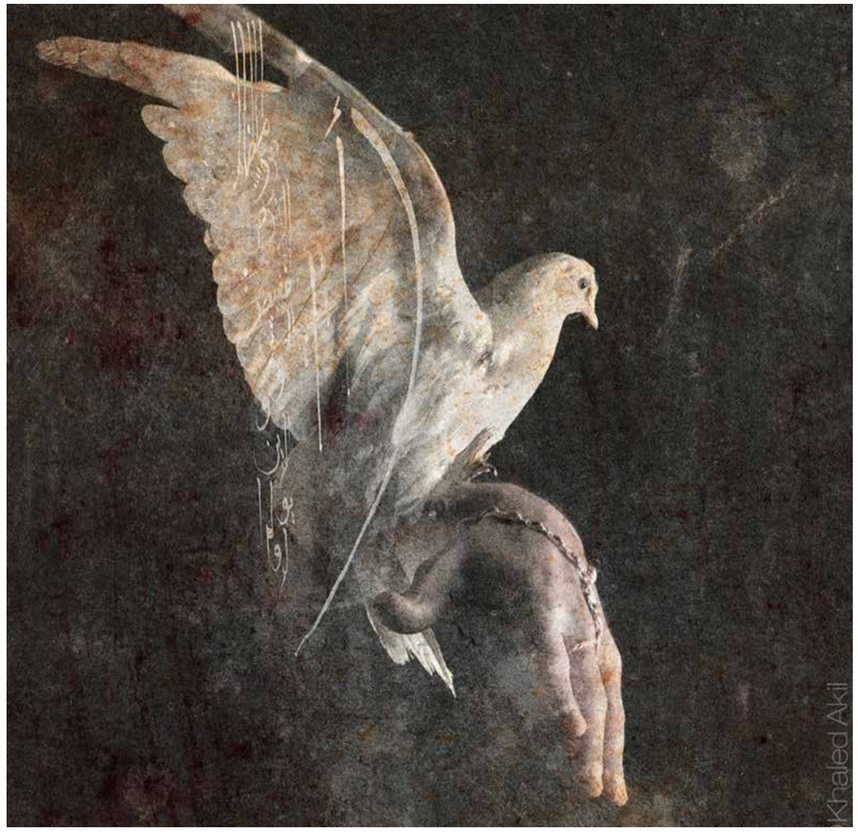
لطالما فُتنت بنص «الأخلاق في المسرح» للكاتب الأسباني خاسينتو بينابنتي، فمنذ أن قرأه علينا الكاتب السوري الراحل ممدوح عدوان سنة 1992 في حصة الكتابة المسرحية، في السنة الثالثة من دراستنا في قسم الدراسات، في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، وحتى الآن، بقيت مشدوداً إلى الأسئلة التي حاول أن يضعها مؤلفه فيه، محاولاً تتبع خطوطٍ تقودني إلى إجابات عنها.

ربما كانت الفتنة في ربط أسئلة الفن المسرحي وخطابه، بهواجس المجتمع، وتحوّلاته، هي أيضاً ما دفع ممدوح عدوان إلى ترجمة نص هذا المؤلف الذي لم ينقل من مسرحياته الكثيرة إلى اللغة العربية سوى القليل جداً.المعروف بنرجسيته وتأففه الشديد، مع تهافت هاملت وقلة حيلته والحرب تدق أجراسها في مسقط رأسه.

في ذلك الوقت كانت سوريا تدخل شيئاً فشيئاً في مرحلة سبات عميق، بعد أن باتت عنصراً فاعلاً في ضمان أمن المنطقة إثر مشاركتها في عملية تحرير الكويت من احتلال جيش صدام حسين في العام 1990، وبعد أن طوّبت القوى الدولية وجود جيش نظام الأسد في لبنان، إثر تصفيته لمقاومة الجيش العوني واحتلاله بيروت الشرقية، ومع هذين الحدثين، كانت الدكتاتورية تستعد للدخول في مرحلة تهيئة السبل لتكريس الجمهورية الوراثية، ولكن مصرع باسل الابن الأكبر لحافظ الأسد، الذي كانت تتم تهيئته ليخلف أباه في العام 1994، أدخل خطة التوريث في دورة أطول، تطلبت وقتاً جديداً قبل أن تكتمل أركانها. وفي السنوات التي تلت سيكون على سوريا أن تعيش كقطعة من اللحم المتروكة في ثلاجة، إذ أن البلد الذي كرّست كل سلطاته في يد رجل واحد، سيكون من الصعب تصور أن ثمة حراكا تجديديا ما فيه، على أيّ من الصعد السياسية أو الاقتصادية وصولاً إلى الثقافية، يمكن أن يمضي في مساره الطبيعي دون أن تتم الموافقة عليه من قبل «الأب القائد»! ومع تفاقم مرض الدكتاتور، كانت القرارات تُتخذ من قبل المسؤولين الذي تأبدوا في مناصبهم لعشرات السنين، ضمن حدود تسيير الأعمال، بعيداً عن المنعطفات التي بات استحقاقها يطرق الأبواب..

بين كل ما كان يحدث في (مملكة الصمت)، كان التفكير بالمسرح وبضرورته، هاجساً لجيل كامل من الشباب السوري الذي توجّه بعضه صوب دراسة هذا الفن أكاديمياً، وتوجّه بعضه الآخر إلى العمل فيه ضمن قنوات المنظمات الشعبية، التي كانت تتيح المجال لظهور فرق مسرحية تنوس تجاربها بين طابع الهواة كالمسرح الشبيبي، وبين طابع الاحتراف الذي مثلته في الكثير من الأحيان فرق المسرح العمالي وفرق المسرح الجامعية. وقبل هذا كله كانت المؤسسة المسرحية الرسمية (مديرية المسارح والموسيقى) التابعة لوزارة الثقافة تعمل ضمن أجندة خاصة تفسح المجال للكثيرين في المسرح القومي والجوال وغيرها، ولكنها تعيش أيضاً ضمن ذات الهواجس التي تستعصي عليها الإجابات، فالمسرح لا يمكن فصل خطابات أعماله عن حاجات المجتمع، ولكن هذا الأخير يعيش حالة كبيرة من الاختلال، بسبب من توفّر طاقات كبيرة، يتمّ كبتها وتفريغ قدراتها عبر تثبيط عملية النمو، بسبب فرض سياسات تقليدية بائسة على كافة الأصعدة، وعليه فإن العطالة التي باتت صفة راسخة لمفاصل الحراك المجتمعي انعكست على كلّ شيء بما فيها تلك الجدلية التي كان التفكير بالمسرح يحتوي تفاصيلها ويحاول مماحكتها، ليكون له دوره المؤثر في عملية التنمية المجتمعية.

هنا لا يمكن تصوّر وجود فعل مسرحي دون نوابض الحرية المفقودة، وضمن هذا الوضع يمكن تذكر كيف كانت الواقعة المسرحية (عملية إنتاج العرض المسرحي من البداية وحتى النهاية) تكدح في أرض جرى تصحيرها، وكأنما فرض على المسرحيين أن يكونوا أهدافاً للتدمير النفسي عبر مختبرات البيروقراطية القاتلة.



خالد عقيل

في هذا المناخ، كانت أسئلة خاسينتو بينابنتي حول الأخلاق في المسرح تبدو لي وكأنها دليل عملي للتفكير كثيراً بضرورة ألا يستسلم المسرحيون لواقعهم، لأن المأمول منهم هو أكبر بكثير من عذاباته.

النص وإن كان يحكي عبر عنوانه عن معضلات التفكير الأخلاقي في مختبر المسرح، إلا أنه يحاول الفعل في الخطاب المسرحي أكثر منه في الوعظ والإرشاد، ولهذا نرى كيف أن الأسئلة المدهشة تمد حبلها السري بين الفاعلين في الواقعة المسرحية وبين الجمهور المتلقي من جهة، وبين السلطة التي تتحكم في سيرورة الفعل في جهة مقابلة، وهكذا فإنه من الطبيعي أن يوجه خاسينتو بينابنتي ضوء الخشبة المسرحية إلى ما هو خارجها، فالمسألة هي وبحسب النص «كم من الحرية يمكن للدولة أن تسمح به للفنون؟» أي أن ما يشغل بال المفكرين في خطاب المسرح، لا يأتي من طبيعته بذاته، بل يأتي من قدرة المؤسسة التي تحتكر القوة، وتحتكر السلطة، على التعاطي بمرونة مع هذا الفن الذي يستمد قوته وضرورته من إمكانياته الخلاقة والفاعلة في التأثير على ضمير المجتمع كله.

من هذه الزاوية المنفرجة في التفكير كان بينابنتي يصنع تقاطعاً بين هواجسه في زمنه الأسباني، وبين زمننا السوري، أي أزمنة الأمم التي تتشابه مع بعضها في كونها معتقلة، ومحرومة من الحرية، ورغم أن المؤلف يقدم إجابة على سؤاله، ضمن منظور عام يفترض قبول الدولة أو السلطة بدور المسرح في التأثير، إلا أن ما فاته كان في الحقيقة هو تصور وجود دول تدرك مؤسساتها أهمية المسرح، وتتبنى ظاهرياً خطابه التغييري، ولكنها تمارس على الفاعلين فيه سياسة الإبعاد (التطفيش)، والإرغام على الصمت حتى الموت قهراً، وفي تاريخ المسرح السوري أمثلة كثيرة عن مسرحيين قتلهم القهر، حين لبس شكل أمراض سبقتها كآبات مقيمة، فمن فواز الساجر الذي حوصر وضيّق عليه ومات فجأة، إلى سعدالله ونوس الذي رأى كيف مارست دولة الأسد اعتقال المجتمع كله وإلغاء السياسة من تفكيره،... إلى شريف شاكر الذي مات في منفى اختياري، إلى فؤاد الراشد الذي مات منتحراً، وصولاً إلى طلال نصرالدين الذي عاد من أوروبا بعد رحلة قصيرة للعلاج من السرطان بعد إهمال نقابة الفنانين وتجاهلها لضرورة

علاجه من مرضه ليموت في مدينة السويداء!

كانت هواجس المسرح في سوريا وقد قمعتها سلطة آثمة أشبه بقاتل صامت يرتكب جريمته دون أن يترك في أجساد ضحاياه أيّ أثر، إنه يحكم شدّ حباله المعنوية والنفسية على أعناق الذين آمنوا به، ورهنوا أعمارهم من أجله، فيسحق أرواحهم، وكأنه يعيد إنتاج مصائر الشخصيات المسرحية المهزومة على الخشبة في الواقع، وبينما كانت معادلة المسرح البريشتي تقول بأن هزيمة البطل على الخشبة تعني انتصاراً أخلاقياً قوامه تفجّر الأسئلة لدى الجمهور، كان جمهور المسرح السوري، وكانت الحركة الثقافية، وكانت سوريا كلها تدرك بأن هزيمة هؤلاء المسرحيين، وموتهم هذا ليس سوى جريمة أخرى ترتكبها السلطة المتبلدة، التي تحولت وبصورة تشبه التقاطة مسرحية أيضاً، إلى «لوياثان» فاجر، اسمه الدولة القمعية.

يتحدث خاسينتو بينابنتي مختصراً كل المعادلة التي عانى منها المسرحيون في علاقتهم مع القامعين، فيوجّه النصيحة إلى صاحب قرار ما، وإلى الأنا المجتمعية، التي ما فتئت تشكل بذاتها عنصراً قامعاً حين يصبح من الواجب على المسرحيين مراعاة بناها الأخلاقية التقليدية، وتحمل تخلّفها، ونكوصها الغريب إلى كل ما هو قديم يشعرها بالطمأنينة، ويقول «أعتقد أن الفن يجب أن يمنح كل حرية ممكنة، أو كما يعبّر عنها باري: يجب أن يمنح الفن كل ترخيص إلا الترخيص بمعاداة الحب. لكننا قد قررنا أن الفن لا يمكن أن يكون معادياً للمجتمع لأن جوهره هو التواصل الروحي والتعاطف وبمعنى آخر الحب. وحتى حين يكون الفن في أقصى حالات التشاؤم والإزعاج، حين يهاجم كل شيء وليس لديه علاج لأيّ شيء، حين يقول لنا أن كل شيء شرّ فإنه يبشّر بأن مثله الأعلى هو الخير. إن ضمير الفنان يتمتع بالحق الكامل لإظهار نفسه بحقيقته الكاملة. يستطيع أن يقول لنا إن كل شيء شرّ وألم وموت، ويستطيع أن يقول لنا إننا يجب أن ندمر المجتمع والعالم ونبعثر بذور الحياة ذاتها وسيكون قوله ذلك معادياً للمجتمع إذا ما فشل الضمير الاجتماعي لدى سماعه ذلك في التحرك بطاقة أكبر للدفاع عن نفسه. وإن لم تكن الحالة كذلك، إذا قبل المجتمع الحكم فإنه يكون عبارة عن عضوية مهترئة. وعندها لا يكون الكيّ الفني قد أتلف إلا اللحم الميت. إنه لم يحرق الحيّ».

لا أحد من المسرحيين السوريين غامر ذات يوم في معالجة عرض مسرحي بخطاب تدميري، بل إن أغلب العروض المسرحية، كانت تذهب نحو عتبات أيديولوجية ترمي إلى ممارسة فعل إصلاحي، أو تغييري في أحسن أحوال الجرأة، وفي ذات سياق معالجة قضايا «الإنسان الصغير»، كانت بعض العروض تركز على «المطلبي»، وكان بعضها الآخر يذهب نحو قراءات سيكولوجية لطبيعة الإنسان المقهور، وفي قفزات لافتة تتكرر بين مسافات زمنية طويلة، كانت هناك تجارب تحاول مناكفة السلطة، عبر استدعاء نصوص من خارج النص المسرحي السوري، لتبني من خلالها خطابا يماحك طبيعة الدكتاتورية، وتأثير قمعها المستدام على ذوات السوريين، ولكن هذه التجارب كلها، كانت تأخذ بالاعتبار ضمنياً أن ثمة خطوطا حمراء لدى المؤسسة الثقافية الرسمية غير قابلة للاختراق، وإن أيّ محاولة لفعل ذلك لن تكون ممكنة طالما أن الواقعة المسرحية لا تمرّ دون رقابة واطّلاع موظفي هذه المؤسسة! وطبقاً لهذه الوقائع التي يتذكرها المسرحيون جيداً، فإن ما يتحدث عنه بينابنتي، ويحاول التحريض فيه وضده، يبدو حالة ناضجة ومتماسكة وواضحة بدرجة أعلى بكثير مما كان يعانيه المسرح السوري طيلة عقود حكم الدكتاتورية، فبينما تقوم السلطة في المكان الافتراضي الذي يخاطبه برسم حدود واضحة بين المسموح والممنوع، كان كل شيء في الحالة السورية مائعاً وغير واضح الملامح، فالخطوط الحمراء لم تكن مكتوبة وموصّفة، بل كانت كيفية وتتعلق بفهم الرقباء ومدى إدراكهم لمحتوى الخطاب المسرحي، بالاستناد إلى محرمات بنيت وفقاً لخطاب السلطة ذاتها، فسوى الحديث عن رأس النظام، كل شيء مسموح، ولكن ضمن دائرة المسموح يمكن لكل شيء أن يصبح ممنوعاً أيضاً، طالما أن السلّم المعياري للرقابة يتم صنعه بناءً على حيثيات غير محددة، وضمن هذا المسار كان جزء كبير من عمل المخرج والدراماتورج يهدر على تخليص النص من الشوائب المستفزّة للرقيب، وبمعنى آخر كان جهد القراءة المسرحية للنص ينصبّ على تعقيمه وتخليصه من جراثيم مضرّة، كرست المؤسسة المسرحية الرسمية مواصفاتها طيلة عشرات السنين في عقول العاملين في المسرح، وهكذا يمكن لموظف في الإضاءة المسرحية، في أحد مسارح دمشق أن يتطوّع من أجل كتابة تقرير بعرض مسرحي يقول فيه إن ما يطرحه يمكن أن يشكل إساءة بالغة لصفو الأمان الأخلاقي للمجتمع السوري، كما يمكن في مرحلة أرقى أن يكتب صحفي في جريدة الثورة تقريراً صحفياً/أمنياً في آن معاً بنص وعرض مسرحية «الاغتصاب» لسعدالله ونوس لاعتقاده بأن ونوس يدعو إلى التطبيع مع الإسرائيليين!

لا أحد من المسرحيين السوريين غامر ذات يوم في معالجة عرض مسرحي بخطاب تدميري، بل إن أغلب العروض المسرحية، كانت تذهب نحو عتبات أيديولوجية ترمي إلى ممارسة فعل إصلاحي، أو تغييري في أحسن أحوال الجرأة

سؤال الأخلاق في المسرح، الذي يستدعيه ممدوح عدوان من خلال ترجمته لنص بينابنتي ورغم حمولته العامة التي تتحرّى شعرية المسرح في أزمنة متبدلة، ينحو إلى تعزيز الرؤى الفكرية لدى المشتغلين على إنتاج الخطاب المسرحي، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن مؤلفه قد عانى مع نظام دكتاتوري مستبد كنظام فرانكو في أسبانيا، فإننا نرى كيف أن الظروف المتشابهة قد تسمح بإقامة معادلة مثاقفة بين الهواجس المسرحية في أسبانيا المقموعة آنذاك، وبين سوريا التي ظلت تعيش شرطاً مشابهاً طيلة عقود، فممدوح عدوان ذاته عانى ما عاناه من رقابة المؤسسة، ويذكر المسرحيون كيف أن عرض مسرحيته «ليل العبيد» الذي أخرجته نائلة الأطرش، تم منعه قبل بدء تقديمه على خشبة مسرح الحمراء بيوم واحد في العام 1977، بذريعة مخالفة خطابه لتوجهات المؤسسة الدينية، كما منع عرض مسرحيته «حكايا الملوك» الذي عمل عليه المخرج وليد القوتلي في العام 1986 بحجة سخيفة تقول بأن برنامج المسرح المزدحم لا يسمح بتقديم هذا العرض.

وهكذا يمكن لموظف في الإضاءة المسرحية، في أحد مسارح دمشق أن يتطوّع من أجل كتابة تقرير بعرض مسرحي يقول فيه إن ما يطرحه يمكن أن يشكل إساءة بالغة لصفو الأمان الأخلاقي للمجتمع

ما استطاع بينابنتي قوله في النص، من جهة توصيف العلاقة بين الفن و بين المجتمع والسلطة، كان من الصعب أن نعثر على ما يشبهه في النص الآخر الذي كان السوريون يدوّنونه في تجاربهم، الفن وكما يقول بينابنتي «لا يستطيع أن يكون معادياً للمجتمع لأنه نتاج المجتمع ذاته، إنه قد يبدو معادياً للمجتمع، كما في حالة الفن الثوري، ومعارضاً للنظام الاجتماعي السائد. ونحن جميعاً إما أننا محافظون وإما أننا ليبراليون، وليس بالضرورة بالمعنى السياسي بل بالمعنى الأوسع الذي يعني أن نجد أنفسنا ميّالين إلى الأشياء كما هي أو باحثين بلهفة عمّا هو أفضل، مؤمنين بالإرادة البشرية وبتطور الإنسان. وتعبيرا عن هذين الاتجاهين المتعارضين سيظل هناك دائماً فن محافظ، فن رسمي، وفن حر ومندفع يضع مثله في حالة اجتماعية أكثر كمالاً».

المسرح يبدأ من الهامش

كان عليّ أن أنتظر سنوات طويلة بعد الغرق في هواجسي المسرحية الشخصية، لأشهد حادثة غريبة، ففي نهاية العام 2010، كنت عضواً في لجنة تحكيم مهرجان الشباب المسرحي السوري الذي تقيمه منظمة اتحاد شبيبة الثورة التابعة لحزب البعث، في مدينة درعا، وهناك في مسرح المركز الثقافي الذي كانت قد ألصقت على بابه ورقة قيدت فيها أرقام الفروع الأمنية كي يتصل بها المواطن في حال لاحظ أمراً يعرّض أمن الوطن للخطر، كانت عروض المهرجان تجري يومياً وسط ضجيج كانت تسببه حركة وكلام عشرات من الفتية الصغار، الذين كانوا يعبّرون عن استيائهم مما يشاهدونه على الخشبة، دون الاهتمام بملاحظاتنا المتكررة لهم والتي كانت تذهب دون جدوى، طالما أنها تطلب منهم الصمت أثناء العرض، ورغم أنني حاولت فهم سبب هذا الإصرار على إثارة الضجيج ولم أنجح، إلا أنه كان عليّ الانتظار ثلاثة شهور، وتحديداً إلى 18 آذار 2011 حيث اندلعت ثورة عارمة في المدينة ستعمّ سوريا كلها لاحقاً، قيل إن أسبابها بدأت بفتية صغار كتبوا على جدار مدرستهم شعارات تدعو إلى إسقاط دكتاتور سوريا.

شيء مثل هذا لا يحدث مع الإنسان مرتين في الحياة، ولكنه رغم أنه يأتي لمرّة واحدة، إلا أنه يكفيه لأن يسترجع الأسئلة التي طرحها على نفسه قبل سنين، ألم تكن سوريا المعتقلة طيلة عقود قابلة للانفجار في أيّ لحظة؟ لقد كانت كذلك فعلاً، وتاريخ معارضاتها السياسية والعنفية يشهد بذلك، كما تشهد به خشبات المسرح القليلة، والتي كانت الدكتاتورية تصرّ على جعلها معتمة، وباردة، ولكنّ الثورة التي غيّرت كل تاريخنا وخياراتنا، غيّرت الآن وستغير لاحقاً كل مفاهيمنا عن الفن، وكل معاييرنا عن فهم المسرح، بعد أن حوّل شبابها كل شوارع المدن والقرى إلى مسارح مجازية، كانوا يصرخون فيها

ويرقصون ويمثّلون كل ما كان حبيساً طيلة عقودٍ في قلوب السوريين. ولينعكس هذا في خلق أساليب جديدة للتعاطي مع راهن الحكاية المسرحية، والانقلاب على الرقيب العام بكل أشكاله بما فيها الرقيب الداخلي، وإذا كان لنا أن نحكي عن نماذج لهذا الفعل المدهش فإن ما ينتجه الشباب السوري اللاجئ على خشبات المسارح في بلدان اللجوء يمضي في هذا الاتجاه، ليؤكد أن العلاقة بين المسرح كفن وبين المجتمع باتت تحتاج لقراءات أكثر عمقاً حتى من تلك الأسئلة التي كانت تحاصرنا في أزمنة القمع في سوريا القديمة التي انتهت بغير رجعة.

وكمثال على ما سبق أتوقف عند عرض حمل عنوان «بروفة لا تنتهي» قامت بإخراجه الفنانة المسرحية السورية أمل عمران بالتعاون مع شباب سوريين في مدينة أورفة التركية.

ففي مساحة لا تتجاوز المترين، احتوت تفاصيل حياتية كعلب التبغ، وموقد «غاز" والكثير من الشموع، جلس الممثلان حاتم حداوي وحارث مهيدي، ليقدما للمرة الحادية والأربعين «بروفة» عرضهما المسرحي العتيد..!

يقوم حاتم بإلقاء مونولوج خاص به، فيجيبه شريكه بلفظ بعض كلمات المنولوج بما يشبه الصدى، وحين ينتهي يأتي دور الآخر، الذي يقوم برواية حكايته، ولكنه حين يصل إلى ذكر شخصية الشهيد يمان، ينتفض حاتم مانعاً إياه من إكمال دوره، منبهاً إياه بأن يمان هو «خط أحمر»، فيستاء الحارث ويكظم غيظه للحظة، ولكنّه يتابع، في سرد رواية أخرى، سبق له أن قالها، وهكذا. حاتم هو المخرج، وهو من يثني على أداء الحارث، وهو من يورّطه في تذكّر حكاية مضحكة عن «أبو قصوب» المحقق الذي كان يعذّبه في فرع الأمن، ذاكراً وبشكل عرضي بأنه كان صديقه، ولكن الحارث ينتفض بوجه حاتم، فيروي له الحكاية عبر الأداء، ليكشف بأنه لم يكن صديقاً لأبي قصوب الذي كان يعذبه، وأن الحكاية لم تكن مضحكة.

وإذ تتالى الحكايات، تتالى أيضاً الاتهامات بين الشخصيتين، فالحارث متّهم بأنه يخرج عن نص المسرحية، وهو يتهم حاتم بأنه كتب نصاً غير مفهوم، لا علاقة له بالواقع، ولكنهما ورغم كل ما يحصل يكرران المشاهد، التي تتضح عن مقاربة حادة وقاسية للكثير من الوقائع اليومية التي عاشها الشباب السوري، الذي ذهب في خيار الثورة حتى النهاية.

الحكايات الشخصية، في البروفة هي المادة، التي يجب أن يتقن كل واحد من الممثلين روايتها، أو تجسيدها، ولكنّ الصراع الذي ينشأ بينهما إنّما يتركّز حول دقة وصدق الرواية، وعدم الاستهتار بتفاصيلها، وكلّما كان الممثل يذهب نحو شخصيته، كلّما كان الجدل يشتد حول التفاصيل، فهما يخرجان عن النص المكتوب.

النص المبهم يحتاج إلى شرح للمفردات، كما يطلب الحارث من حاتم، فقد احتوى على كل المفردات المتداولة لدى السوريين في الوقت الراهن، من المظاهرات إلى الثورة والسلاح وجبهة النصرة وداعش.. الخ، ولكن ظهورها في السياق يظل مرمَزاً وخاضعا للخطوط الحمر، وفي النهاية يجد طرفا المعادلة نفسيهما في مواجهة بعضهما، فحاتم صاحب النص مصرّ على منجزه، بينما يرى الحارث أنه يعيد ويكرّر نصّا لا يفهمه، ويرى أنه بعيد عن الواقع، ولا يعبّر عن الثورة، وهنا يصل العرض إلى ذروته، فالعرض سيتوقف بعد أن قرر الحارث ترك حاتم والنص.. ولكن هذا الأخير سرعان ما يعود لاستدراك الموقف، واقتراح صيغة جديدة للمتابعة.

ويذكر المسرحيون كيف أن عرض مسرحيته «ليل العبيد» الذي أخرجته نائلة الأطرش، تم منعه قبل بدء تقديمه على خشبة مسرح الحمراء بيوم واحد في العام 1977، بذريعة مخالفة خطابه لتوجهات المؤسسة الدينية

هذا النموذج المسرحي، مستولد من بحث فريق العرض عن طريقة ما لمقاربة حكايات السوريين، ودمجها في سياق تشابكي جدلي، يخرجها من صيغة الراوي أو السارد التقليدية. فالحكايات التي باتت مادة السوريين الأهم في حياتهم المبنية على تفاصيل القمع والسجون والنضالات والتهجير والمجازر والسلاح والكتائب المقاتلة وغيرها وغيرها، تتكرّر في كل زمان ومكان، ولكنها تروى متشابهةً في مكوناتها السردية، وربما تفترق عن بعضها في المصائر والنهايات، ولكنها هي الحكايات ذاتها. ولهذا لا بدّ من أن يقوم صناع المسرح باللجوء إلى أسلبةٍ (نمذجة) من نوعٍ ما لتحويل هذه الحكايات إلى مادةٍ دراميةٍ، تروى على الخشبة دون أن تذهب إلى تكرار تقليدي يحوّلها إلى مادة مملّة. وهنا في العرض، يقترح علينا فريق العمل أن يكون الاشتغال على نصّ افتراضي غير واضح المعالم أو التحديد، يتم الخروج منه، والعودة إليه، وبما يقرّب المسافة بين الجمهور وبين التفاصيل التي يتمّ سردها، وهي

بكل الأحوال شبه معروفة لدى المتفرّجين بحكم تشابهها مع حكاياتهم هم أنفسهم، وبالاستناد إلى أن التجربة تقوم على نوع «مسرح الغرفة» الذي لا يقوم على الشكل المسرحي التقليدي، فإن هذا الاشتغال يجد صداه العالي لدى المتفرّجين، حتى أن هؤلاء يجدون أنفسهم في صلب الحكاية وفي متن العرض، فلا يعرفون بدايته أو نهايته، فالبروفة لا تنتهي وكذلك الحكايات، وكذلك محاولات الممثلين لاقتراح صيغة جديدة لرواية حكاية في كل مرة.

استخدام المعادلات البصرية في العرض، استند وبشكل رئيسي إلى التفاصيل البسيطة التي تم فردها في المساحة الضيقة، فهنا ثمة بضعة بلاطات قرب جدار علّقت عليه صور مرسومة بالألوان المائية، نكتشف في سياق العرض أنها صور متخيلة لشهداء مرّوا في الحكايات، وإذا تركنا لمساحة التخيل أن تمتد فإن هذه الصور تتشابه مع صور وجوه الشهداء التي رأيناها مراراً وتكراراً، وخاصة في مجموعة الشهداء الذين قضوا في سجون النظام، وفي كل حكاية يتمّ سردها يحتاج حاتم لأن يقوم برسم صورة من هذه الصور، وبما يشكّل نوعاً من التقابل بين المسرود الشفوي وبين الحكاية المصوّرة، كما أن العود الذي كان جزءاً من إحدى حكايات الحارث، يتحول إلى صوت ثالث، قد نستطيع اعتباره صلة وصل تشتغل على الإحالة الذهنية لدى المتفرج، فالألحان التي يعزفها الحارث هي جزء من المكوّن الذهني لدى المتفرجين، ورغم أنها قد تتسبب بنوع من إشغال تركيز المشاهدين على الحكايات وسردها، إلا أنها تقوم بدمج التفاصيل ضمن اليومي المعيش من قبلهم.

وعلى غير عادة العروض المسرحية التقليدية، ينتهي العرض بعرض «شارة نهاية» سمّى الممثلون أنفسهم فيها كشهداء، مع أسماء شهداء فعليين، مروا في المشهد السوري الراهن..

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن أداء كلّ من الممثلين كان يحتاج في بعض التفاصيل إلى بعض الوقفات، التي تعزز بعض مفاصل العرض، ولا سيما في موقف الاشتباك بين الممثلين، وخلافهما حول النص، والذي يمكن اعتباره ذروة العرض، فقد بدا المشهد أقل حدة قياساً باحتداد المواقف الأخرى في العرض، ما جعله أقلّ ممّا يفترضه السياق.

تجربة «بروفة لا تنتهي»، واحدة من أبرز التجارب المسرحية التي تم تقديمها في سياق إنتاج عروض مسرحية في المنفى، فهنا ثمة مفاهيم ومفردات مختلفة يتم إنتاجها بعيداً عن آليات المؤسسات الثقافية السورية في الداخل، كما أن غياب الإمكانيات الكبيرة يدفع بأصحاب التوجهات الجادة نحو اقتراح أدوات مسرحية جديدة أو غير مستخدمة سابقاً قد يكون مسرح الغرفة واحداً منها، وهذا ما نجح العرض بالعمل عليه.

كاتب من سوريا مقيم في استانبول

دعوة
الجديد
تدعو الكتاب والمفكرين العرب
إلى المشاركة في محاورها وملفاتها القادمة

كيف نكتب للأطفال؟
ملف حول الكتابة العربية للطفل

تيارات التفكير العربي
ظهورا ومدا وجزراً

حال الكتاب العربي
كيف تنشر الكتب
في العلاقة بين الكاتب والناشر والقارئ

الاستبداد الشرقي
دور الحاكم المستبد
في صناعة الاستبداد الديني

الشعر والتجريب
هل وصل التجريب الشعري العربي
إلى حائط مسدود

الكتابة والأنوثة
هل تكتب النساء العربيات بلغة الرجل
أم أن اللغة بلا جنس

الصحافة الثقافية العربية
أحوالها، توجهاتها، علاقتها بالكتاب والقراء

فكر حر وإبداع جديد

ندى الحمصي
المهاجرة بالمسرح

في أحد أحياء أونتاريو الكندية تتابع ندى الحمصي اليوم مشاهد حياتها المسرحية التي ابتدأتها قبل سنوات عديدة من هجرتها الأخيرة نحو كندا، ولتساهم عبر نشاطها في تأسيس عدد من الفرق المسرحية وفي تدريب فرق أخرى، ولتتابع مسيرتها في الكتابة عن المسرح وله، من دمشق كانت انطلاقتها نحو اليابان حيث عملت مع « تاداشي هاما» قبل أن يستقر بها الترحال في كندا حيث عملت مع «مارك انغرام»، «مايكل كابلان»، «ديانا مانولة»، «آدم فارفارو»، «بادي جيلارد»، «تير شارتراند»، «مايت وايت»، «أريانا باردوسونو»، «ستيسي لين»، «مجدي بو مطر الكندي من أصل لبناني»، « حازم كمال الدين البلجيكي من أصل عراقي»، والإيمائي «إيتينم أوتون»، ولتنشغل اليوم إلى جانب عملها المسرحي بالكثير من الندوات ولجان تحكيم المهرجانات العالمية.

ولدت في العاصمة السورية دمشق وتخرجت من قسم اللغة الإنكليزية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعتها، لتجد طريقها مع بداية سبعينات القرن الماضي نحو المسرح من خلال دورة لإعداد الممثلين في المركز الثقافي العربي، ومنذ تلك اللحظة لا تكف ندى الحمصي عن صقل معارفها وتجاربها التي أغنتها من خلال الاحتكاك بالعديد من الشعوب والثقافات خلال ترحالها الطويل.

من المركز الثقافي العربي في دمشق إلى الفرق المسرحية الجامعة فالفرق العمالية والمسرح الوطني الفلسطيني وصولاً إلى تأسيس مركز «إيماء دمشق» و«مسرح الحجرة»، و«موزاييك للإنتاج الفني»، تعبر ذاكرة ندى هذه المطارح اليوم بكثير من الشغف لتتوقف عند عام 1988 حيث كتبت ومثّلَت مونودراما «الاختيار» التي أخرجها رياض عصمت، ذلك العرض الذي مزجت به ندى الحمصي الناطق بالصامت بتقنيات الإيماء، ولتتابع عروضها غير الناطقة مع تقنيات الإيماء في مهرجانات عديدة حيث حصلت على جوائز متنوعة بين الكتابة والتمثيل حيث اشتغلت عروضاً مسرحية من إخراج «زيناتي قدسية»، «جميل عواد»، «وليد قوتلي»، «فواز الساجر»، «توفيق المؤذن»، «غسان الجباعي»، «جواد الأسدي»، «رياض عصمت»، «محمد قارصلي»، بينما تنوعت أعمالها في التلفزيون والسينما مع «محمد ملص»، «محمد بدرخان»، «هيثم حقي»، «أمل حنا»، «شيرين ميرزو»، «حسن عويتي»، «وليد قوتلي».

في عام 2014 كانت آخر أعمالها حيث كتبت وأخرجت «اسمي داخل فرج» العرض الذي قدّمه ممثلون بثلاث لغات تراوحت بين العربية والإنكليزية ولغة الإشارة للصم والبكم، وإلى جانب عملها في المهرجانات والندوات وورش الأعمال الإبداعية تركّز ندى الحمصي نشاطها بشكل أساسي اليوم مع تجمع الثقافات المتعددة «إم تي سبيس" إلى جانب وجودها الدائم في المسرح العربي الكندي.

«الجديد» التقت الكاتبة والممثلة والمخرجة السورية المقيمة في كندا ندى الحمصي وكان هذا الحوار حول تجربتها المسرحية.

أكثر من ثلاثين عاما في المسرح العربي والعالمي، كيف تستطلع ندى الحمصي تجربتها منذ البدايات وحتى اللحظة الحاضرة؟

حمصي: وجدت أن التاريخ يعيد نفسه، أن كل الاختلافات والتناقضات موجودة، هنالك الإبداع وهنالك عكسه، هنالك فنانون راقون وهنالك عكسهم، المسرح كان دائماً حالة وبقي حالة، كان دائماً بعيداً عن معظم الشعب وبقي كذلك، كان له جمهوره وبقي كذلك، كان المسرح مربياً وبقي كذلك وكان المسرح مفسداً وبقي كذلك.

ورغم التغيرات في العالم، من تكنولوجيا إلى حروب وتعذيب في الأقبية، بقي المسرح كما كان عمله دائما وكما كان موقعه. المسرح يجمع الناس عليه حينما يعملون فيه كفنانين، أو حينما يجتمعون في مكان واحد كجمهور ليشاهدوا عملا مسرحيا، أو حينما تكون هنالك لقاءات أو مهرجانات مسرحية. وبقي المسرح كما كان، يمكن أن يكون مرفّها أو مزعجا أو يكون وسيلة لعلاج المشاكل النفسية والكآبة والجهل، وسيلة لعلاج أطفال المخيمات والمهجرين كما يحدث حاليا في مخيمات

النازحين من سوريا أو غير سوريا، والمسرح كان وما يزال وسيلة لمقاومة الاحتلال كما يحدث في فلسطين وفي شتى مدنها، وفي نفس الوقت يتفرق الناس عن المسرح، لرصانته أو سماجته، أو حالة القمع التي يضع فيها المتفرج.
رغم تقلبات الزمان، بقي المسرح مهمّا للمسرحيين في العالم وبقي موجودا للفنانين وللمتفرجين وللمتابعين، فتجربة الذهاب إلى المسرح لا تعوضها ألعاب الكومبيوتر ولا تعوضها التفجيرات الانتحارية. ولو كان الانتحاريون يتابعون المسرح لما تم غسيل دماغهم ولما فجّروا أنفسهم في الناس، فالمسرح كان دائما وسيلة تربية وارتقاء، ومهما كان الفنان المسرحي دنيء النفس لن يكون دنيئا كما هو المنتحر بين الناس. كان ذلك هو دور الفن بالعموم، الارتقاء بالذهن والذائقة، والمسرح هو واحد من الفنون، وما يزال أبا الفنون، فهو لحم ودم وفكر وثقافة الإنسان أمام أخيه الإنسان.

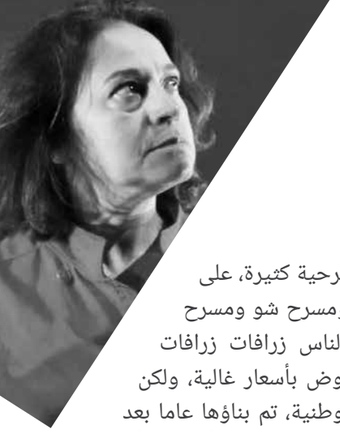
هذا عموماً أما بالنسبة إليكِ؟

حمصي: بالنسبة إليّ أنا، فلقد قمت بكل ما كان يمكنني أن أفعله على المسرح وللمسرح. حينما كنت في عزّ شبابي ونشاطي كان المسرح وكان المسرح هو أهم ما في الحياة، ولكن مآسي الحياة كانت أقل بكثير وكانت المأساة الكبرى تتلخص في قضية فلسطين فحسب، وكانت القضية واضحة والعدوّ معروف. ثم جاءت مجازر وحروب أهلية وعمليات إرهابية وقمع للشعوب وعرفت الكثير عن الخوف وعن التعذيب في السجون وجاءت الحرب على العراق وعلى لبنان وقصفت إسرائيل غزة مرات ومرات. ثم ثارت الشعوب العربية أو أنها حرّضت على الثورة، فتم تخريب الأوطان وتمزقت البلدان وشهدت بأم عيني دمار بلدي سوريا وقسوة الإنسان على أخيه الإنسان، فما عاد المسرح هو سيد عقلي وقلبي بل أصبح العمل الإغاثي هو أهم ما يمكن القيام به حين تكون صرخات المعذبين تصم الآذان. وكالعادة أصبح المسرح يقوم بعمل إغاثي، فصار الشباب الفنانون يتطوعون لممارسة الأنشطة المسرحية مع أطفال المخيمات النازحين. وصار المسرح الطبيب النفسي لأولئك الأطفال، في نهاية المطاف المسرح يربّي النفس ويعلّم الرسوخ والصبر والتحدي والعمل الجماعي وحب الحياة.

أزمة وعي

منذ نشوء المسرح، والحديث عن وجود «أزمة» في المسرح يتصاعد، هل هي أزمة نص أم أزمة مخرج أم أزمة ممثل؟

حمصي: إنها أزمة جمهور، برأيي، بالأحرى إنها أزمة إنسان، أزمة تربية الإنسان، تربيته على أن يكون أكثر رقيّا وإنسانية وتربيته على أن يستمتع بالفن مثلما يستمتع بالأكل.
الإنسان بطبيعته يلحق غرائزه ويحب تحقيقها، يحب الأكل والجنس والمعارك وعبادة النفس واللعب والقيام بالأمور الخفيفة، يحب متابعة كرة القدم لأنها لعبة تهيّجه ولا تتطلب جهدا دماغيا وذهنيا.
بينما المسرح هو فعل جهاد، جهاد ضد الجهل وجهاد لفهم أمور عميقة ومعقدة، إنه قضاء الوقت في تعذيب النفس وتهذيبها بدل اللعب الخفيف والإثارات الخفيفة والعراك مع الآخرين.
في سوريا مثلا، كانت تلك القلة من المثقفين والفنانين الذين حاولوا أن يقودوا المجتمع، ولكن المجتمع السوري مجتمع تقع فيه قوى متناقضة ومرهقة؛ وفوق كل ذلك؛ فإن خيبات أمل حادة عانى منها كل مواطن سوري أو عربي، خيبة أمل من تحقيق العدالة، سواء العدالة الداخلية أو العدالة العالمية «تشير إلى الهاوية التي نعيش فيها في العالم العربي من حضيض إلى حضيض»، هذه الخيبات جعلت الإنسان العربي يتقهقر باتجاه التدين بأمل أن ينقذه الله وأن يكون للعذاب الدنيوي معنى. فصار الجامع أو الكنيسة ملجأه، وتحجّبت النسبة العظمى من النساء ظنا أن هذا يرضي الخالق. الإنسان العربي عموماً لا يضع المسرح أو الفن في «أجندته» والفرد في سوريا يتابع ما تمليه عليه الدولة وما يتلاقى مع برنامج العائلة ككل، لقد كان المواطن السوري يتابع معرض دمشق الدولي ومهرجان بصرى؛ فهنا يمكن له أن يذهب ويأكل ويتحدث وتتحرك مشاعره من دون أيّ جهد فكري أو تحليلي، ولكنه لا يتابع مهرجان المسرح العربي أو مهرجان السينما العالمية؛ لأن هذه المتابعات ليست بالضرورة ممتعة له؛ فهي متابعات ثقافية تتطلب الصمت والصبر والمتابعة والتحليل والشعور بالقلب والتفكير بالرأس؛ وهذه مهمات مرهقة.
هذه الأنشطة الثقافية بحلّتها الاستعلائية



قمت بكل ما كان يمكنني أن أفعله على المسرح وللمسرح. حينما كنت في عزّ شبابي ونشاطي كان عشقي هو المسرح وكان المسرح هو أهم ما في الحياة

تصبح أثقل دماً، أضف إلى ذلك المسرح هو إضاعة لوقت وجهد ومال المتفرج. المسرح غير موجود أصلاً في برنامج الإنسان العادي؛ مثلما تتواجد خطبة الجمعة وعظة الأحد؛ ومثلما يتواجد المسلسل التركي مثلاً أو مثلما تتواجد سلسلة الوول مارت للتسوق. الكثير من الناس لا يعرفون أصلاً ما هو المسرح؛ وكثيرون جداً يظنون أن الفنان المسرحي إنسان نطاط مخبول يستمتع بالتمثيل كالأطفال. لطالما سمعتُ عبارة « أنا أساعدك» حين أقوم بالتجهيز لعمل فنّي، ولا يخطر لهم أن هذا العمل ليس لمتعتي الشخصية؛ وإنما أنا أسخّر نفسي وخبرتي من أجل مشروع فني ينفع الناس.
المسرح هو جزء من التربية الثقافية، يتطلب تربية من الصغر، لا بد من تعليمه كما يتعلم الطفل الأبجدية، لا بد من تعليمه إلى جانب الفنون الأخرى، لينمو التذوق ويصبح متعة.

ولكن ماذا عن الجمهور المسرحي عبر العصور هل طالما كان نخبوياً؟

حمصي: الجمهور المسرحي عبر العصور والبلدان جمهور متشابه، قليل، نخبوي، بالعموم هو جمهور مثقف أو متعلم، والفنانون كثر أيضا، وكل الفنانين يريدون أن يأتي جمهور غفير لمشاهدة أعمالهم، ولكن الجمهور ليس بهذا الكمّ. إن معظم جمهور المسرح هو الفنانون المسرحيون أنفسهم أساسا، ويتناوبون بين أن يكونوا المبدعين أو يكونوا المتفرجين، هنالك تنافس حاد ما بين الفن الاستهلاكي المسلي المثير الخفيف والفن الآخر، الذي لا أعرف ماذا أسميه، فنّ الاستمتاع بالذهن والذائقة! وطبعا المنتصر دائما هو الفن الاستهلاكي. ولذلك يذهب الألوف لحضور حفلة غناء ورقص وتصفيق وتصفير ولا يهمه أبدا أن يحضر مسرحية لبيكيت أو تشيخوف.
وعموما يتأثر المواطن بما تمليه عليه ثقافته ودولته وحكومته، وغالبا ما ترى أن المؤسسات الحكومية تدعم المتع العائلية خفيفة الدم أكثر من دعمها للمسرح وللفنون الأخرى ثقيلة الدم، أما الأزمة الأخرى فهي أزمة إنتاج، المال يحقق الكثير، ادفع ثمن الدعاية وانشرها في الباص والتلفاز والصحف واليوتيوب، يأتي ناس أكثر، حقق بالمال تدريبات أكثر وادفع للفنانين وللمصممين، يصبح العرض أفضل ويأتي ناس أكثر.

كل الفنانين يريدون أن يأتي جمهور غفير لمشاهدة أعمالهم، ولكن الجمهور ليس بهذا الكمّ. إن معظم جمهور المسرح هو الفنانون المسرحيون

هنا في كندا، توجد مهرجانات مسرحية كثيرة، على مبدأ البرودواي، مسرح شكسبير ومسرح شو ومسرح كلاسيكيات وميوزيكال، يأتيها الناس زرافات زرافات كأيام الحشر، وتباع بطاقات العروض بأسعار غالية، ولكن هذه المهرجانات أصبحت تقاليد وطنية، تم بناؤها عاما بعد عام وبجهد كبير من مؤسسات الدولة والفنانين. أستطيع أن أشبّهها بمهرجان بصرى في سوريا، حين كانت الألوف تتوافد لترى المهرجان على اختلاف نوع العروض. إذن فهنالك ما يمكن فعله ولكن الفنان يحتاج لمؤسسة تسنده وتدعمه ماليا وإداريا وإعلاميا.
فالأزمة برأيي ليست أبدا أزمة مخرج أو ممثل، فكل فنان يقدم ما تتيحه موهبته وما يستفزه في العالم، وغالبا نرى معظم فناني المسرح مضحين وفقراء، ولو كان هنالك طلب كثير على النصوص والعروض والمسارح لصار هنالك إنتاج أكثر وأكثر وهذه الكثرة تؤدي للتنوع. ولكن بالعموم الإنتاج المسرحي وخصوصا في منطقتنا العربية ليس بتلك الغزارة لأنه فن غير مطلوب، هذا لا ينفي حالات رائعة شهدتها من ازدحام الناس على العروض المسرحية في مهرجان قرطاج المسرحي في تونس مثلا.
ولربما تكون هنالك أزمة نص وخصوصا فيما يخص المنطقة العربية ورأيي أن ذلك بسبب تغير الظروف بسرعة كبيرة، فما أن يقرر الكاتب أن يكتب عملا عن إرهاب القاعدة حتى يقفز له إرهاب داعش وكثيرا ما يكون الفنان المسرحي هو ضحية الظروف وتغيرها.

مسرح الإيماء

كنتِ من أوائل المشتغلين بالمسرح الإيمائي سوريًّاً، ما هي أبرز مقومات هذا الفن ولماذا لم يُكتَب له الاستمرار؟

حمصي: الإيماء فن صعب، يحتاج إلى متابعة ودأب وتمارين روتينية مستمرة، إنه حالة صراع مع الجسد، هنالك دائما ما تتعلمه وتستصعبه، برأيي أن الإيماء فن صعب جدا وراق جدا.
أما لماذا لم يكتب له الاستمرار فإذا كان قصدك في المنطقة العربية فعلى ما أعتقد كانت هنالك فورة إيماء، ثم جاءت الحروب. أذكر أنني في إحدى زياراتي لسوريا، كنت أتدرّب على عرض إيمائي

مرح وضاحك مع خريجي المعهد المسرحي وبتدريب من د. سامر عمران، فجاءت الحرب العراقية، حاولنا أن نتابع التدريب ولكننا كنا جميعا حزانى وغاضبين من الحرب. فأوقفنا التمارين ولم نقدم العرض.

ورغم ما يحصل في المنطقة العربية إلا أن هنالك مسرحا، وخصوصا بسبب جهود الهيئة العربية للمسرح في الشارقة، والتي تقوم بجهود جبارة من أجل المسرح ومن أجل تمكينه في المدارس، ولكن لا نتوقع من بلدان منكوبة ومسروقة وتحت النار كليبيا واليمن وأجزاء كثيرة من سوريا حاليا بأن يقدموا مسرحا، فكيف الحال بفنّ صعب كمثل فن الإيماء؟ الإيماء يحتاج إلى مدرب ومتدربين وتدريب ومعرفة ومتابعة وثقافة وتركيز. شروط كثيرة قد لا يكون تحقيقها ممكنا.

المسرح الإيمائي قويّ جدا في آسيا، أما في كندا فهو موجود بنسبة أقل، ولا بد لممارسيه من أن يكونوا فنانين استثنائيين في تكنيكهم، متدربين محترفين متمرّسين وقادرين على تحقيق عروض قوية جدا، ومعظمهم تدرب في أوروبا وتحديدا في فرنسا في مدارس إيمائية عريقة، جاك ليكوك، إيتيان دوكرو، مارسيل مارسو. أما في المنطقة العربية فحسب علمي هنالك محاولات كثيرة يافعة وأنا شاهدت بعضها هنا وهناك، من سوريا ومن تونس غيرهما.

تجربة المونودراما

يعتبر العمل بالمونودراما مخاطرة على صعيد العمل المسرحي، وأنتِ قمت كأول ممثلة سورية بكتابة وتمثيل عرض مسرحي مونودرامي؟ حدثيني عن تلك التجربة.

المسرح الإيمائي قويّ جدا في آسيا، أما في كندا فهو موجود بنسبة أقل، ولا بد لممارسيه من أن يكونوا استثنائيين في تكنيكهم

حمصي: نعم، المونودراما مخاطرة، لأن شروطها صعبة، كيف يمكن لممثل واحد أن يشد الجمهور بإيقاع محسوب وأداء محسوب وموضوع محسوب.

كانت تجربتي الأولى هي مونودراما «الاختيار» من تأليفي وإخراج رياض عصمت، تتحدث المسرحية عن طالبة جامعية «هناء» متمردة على الأهل والمجتمع، تمرر الفتاة الخيارات المتاحة أمامها عبر استحضار الشخصيات التي

تعرفها أو تحلم أن تكون مثلها في حياة التمرد فتجد أن تلك النماذج جميعا تواجه مصائر مريرة وأنها ستكون مثلهم خاسرة إذا تمردت، فيسقط في يدها وتصرخ مستغيثة: «ماما».

كتبت هذه المسرحية في منتصف الثمانينات من القرن العشرين وقدّمت العرض معتمدة على مهارات الإيماء والتشخيص. ولم أعتمد المونولوج الطويل المباشر للجمهور ولم أعتمد طريقة سرد الحكاية، بل كان هنالك جدار رابع وكانت الشخصية تمر بالتغيرات الزمنية أمام الجمهور فتدخل في بداية العرض وهي في حالة من الإيمان وينتهي العرض وهي في حالة من فقدان الحلم، أي أن تغير الشخصية يحصل أمام الجمهور.

التقيت سابقا بأحد سجناء الرأي في سوريا، وأخبرني أنهم شاهدوا المسرحية في السجن وكانوا يلعبونها فيما بعد فيما بينهم ويمازحون بعضهم قائلين إن «ندى تساوي دزينة رجال» أفرحني ذلك كثيرا وأشعرني وكأنني مثل «ليلي مارلين».

بعد ذلك تابعت العمل على المونودراما مع الدكتور محمد قارصلي الذي كتب وأخرج لي « فجر وغروب فتاة تدعى ياسمين» و»امرأة.. نساء» كلاهما عرضان بدون حوار، يستطيع المشاهد متابعة الحكاية بصريا، وكلاهما اعتمد على مهارات الإيماء والتشخيص والرقص. «ياسمين» تجوّلت في عدد كبير من البلدان وحصلت على جوائز عديدة، من اليابان حصلت على جائزة أفضل سينوغراف وعلى جائزة العرض المبتكر وحصلت أنا على جائزة أفضل ممثلة. وكذلك من الهند.

في كندا، عدت إلى المونودراما الناطقة، عملت مع مخرجة كندية اسمها ديانا مانولة وقدمنا عرضا قصيرا بعنوان «الطفل الذي لم يولد بعد». ثم وبإخراج من مجدي بومطر قدمت «سلطان باشا» والفكرة فكرة مجدي وكتبت أنا الحكاية وهي على مبدأ الحكواتي «ستوري تيلر» وعلى لسان زوجة سلطان باشا، بينما أنشغل اليوم بكتابة نص جديد سألعبُ فيه العرض بنفسي هذه المرة وربما يكون جاهزاً في عام 2017.

هناك عمل لا أعرف إن كنت أستطيع اعتباره نوعاً من المونودراما، «الربيع الأسود» (بلاك سبرينغ)، حيث أنني كنت أقدم الحكاية وحدي تمثيلا، وكانت معي فنانة أخرى تؤدي بجسدها وصوتها. لاحظت أن المؤلف والمخرج، حازم كمال الدين لا يعتبرني بطلة العرض، بل ربما يعتبر مصمم الفيديو، غاري كيركهام، بطلا أكثر من الممثلة. وهذا طبعا لأن العرض كان يعتمد على تكافل هذه الفنون المختلفة، تمثيلا وغناء وتصميما مرئيا.

ما قبل المسرح

ما الذي ينقص المسرح العربي ليكون مسرحا منتجا للأفكار المسرحية ويحتل مكانة عالمية؟

حمصي: ما الذي لا يوصل صوت القضية الفلسطينية للعالم؟ إن وصول المسرح السوري للعالمية يتطلب خطة تربوية وثقافية وإعلامية كاملة شاملة ولا تقف عند المسرح. وبالطبع تتطلب موقفا سياسيا وطنيا أولا وحكيما ثانيا، وبالطبع لا بد من القضاء على الفساد والسرقات، وإنهاء الفقر، والتوزيع بالعدل، وتحقيق الكرامات. ودون ذلك لن تكون هنالك رؤوس مرفوعة ولا قيادات ولا تحليق إلى العالمية.

هل من الممكن أن يحدث التكامل بين المدارس المسرحية بالرغم من الاختلافات في المناهج التي قامت عليها هذه المدارس؟

حمصي: قامت المناهج على المسرح ولم يقم المسرح على المناهج وهذه كلها تتغير وتتحرك وتختلط وتتباعد، في العرض الواحد ترى الممثل يشرب من كوب وهمي وفي مشهد آخر تراه يكنس بمكنسة حقيقية، أي أن المناهج لا حدود تفرّقها، إنما هي جميعا جاءت من المسرح وتصب فيه.

إلى أي مدى مازال المسرح العربي متأثراً بالمسرح العالمي؟

حمصي: بطبيعة الحال فن المسرح كما هو في البلدان العربية حاليا هو قادم إلينا من المسرح العالمي، الكثير من المخرجين والفنانين درسوا في مدارس غربية، الاتحاد السوفييتي، رومانيا، بلغاريا، إيطاليا، إنكلترا، أميركا، فرنسا. ورغم وجود شروط الفرجة في أصل تراثنا، وأن هنالك كتبا كثيرة بحثت في المسرح في التراث العربي، إلا أن الواقع هو أن المسرح العربي يتأثر ويتعلم ويمارس طقوس المسرح الغربي، والمسرح بالعموم أصبح فنا عالميا يمارسه الفنانون في أيّ دولة بنفس الطريقة، ولم يعد المسرح غربيا أو شرقيا بل أصبح عالميا. طبعا هذا لا ينفي تراث وخصوصية كل ثقافة على حدة، كمسرح الكابوكي أو النو الخاص باليابان على سبيل المثال.

اسمي داخل فرج

حدثينا عن تأسيس المسرح العربي الكندي عام 2013 وعملك «اسمي داخل فرج» الذي قدمته على خشبة مسرح الريجستري في مدينة كتشنر؟

حمصي: الفكرة ولدت بمساعدة من «فضاء الثقافات المتعددة» أي من مجدي بومطر المدير الفني لتجمع الثقافات المتعددة؛ ومنّي أنا ندى الحمصي حين قمنا بمساعدة مجموعة من اللاجئين العراقيين في مسرحية «شلال في تورنتو» وكان على رأسهم الفنان داخل فرَج. وقتذاك شدتني قصة «داخل فرَج» الحقيقية. إذ عاش داخل تحت نظام صدام وقضى السنوات في السجون والتعذيب، ثم جاءت الحرب الأميركية على العراق، وفي الخامس من أبريل، دخل الجنود الأميركان العاصمة بغداد، كان بيت داخل في منطقة قد زرع فيها صدام صواريخ حربية، وكان قد هدد أن يفجر الصواريخ إذا ما دخل الأميركان ويحوّل العراق إلى تراب، خاف داخل على عائلته من هذا التهديد فقرر أن يهرب إلى بستان أخته البعيدة عن العاصمة، اجتمعت العائلة كلها في باص نقل واحد وانطلقوا، وعند التقاطع بدأ القصف على الباص وكأنه رش الحصى على المعدن، خلع داخل قميصه الداخلي الأبيض وهرع باتجاه الجنود ملوحا بالقميص الأبيض على أنهم مسالمون ولا يملكون السلاح، إلا أن الجنود تابعوا إطلاق النار واشتعل الباص. عاد داخل ليسحب أولاده وأباه، إلا أن الجنود أطلقوا النار على رجله، فراح يقفز باتجاه الباص المحترق، فأطلقوا على رجله الأخرى فسقط على الأرض، اجتمع حوله الجنود يضحكون ويصورون، أحدهم مد يده وسرق ما كان بجيبه من المال.

قررتُ أن أحوّل قصة (داخل فرج) لمسرحية؛ وبالفعل أخذتُ تفاصيل الحكاية من «داخل» عبر عدد من المقابلات، وكتبتها نصاً مسرحياً بعنوان «اسمي داخل فرَج». واستوحيت العنوان من «اسمي راتشيل كوري»، وراتشيل كوري هي الناشطة الأميركية الشابة التي وقفت تدافع عن البيوت الفلسطينية من هدم البلدوزرات الإسرائيلية فمشى البلدوزر عليها. حكاية داخل فرج هي نفس الحكاية، حين تحصد آلة الحرب أرواح الأبرياء.

على المسرح ثلاثة ممثلين قدّموا الحكاية أداءً وسرداً بلغاتٍ ثلاث، العربية والإنكليزية ولغة الإشارة للصم والبكم، العربية لغة العراق والإنكليزية لغة الجنود الأميركان ولغة الجمهور الكندي في أونتاريو ولغة الإشارة للصم والبكم لغة الصرخة الصامتة لكل ضحايا الحرب.

داخل فرج يعيش حاليا في مدينة كتشنر، وعادة أقف ممثلة على المسرح، أما في هذا العمل فأنا مؤلفة ومخرجة وفي شهر مايو من عام 2016 سيتجول هذا العمل في أربع مدن كندية في مقاطعة نيو برونزويك.

رسالة المسرح

ماذا حملت من بلادك قبل مغادرتها نهائياً، أقصد مسرحياً بالطبع، وقد اشتغلتِ مع الرعيل الأول؟

حمصي: تعلّمت من الرعيل الأول أن أقدّس المسرح، وأتعامل معه على طريقة الأنبياء، نبل وتضحية، ولكن تلك التعاليم التي كانت ترافقني في شبابي بتأجج عاطفي كبير، تحوّلت الآن إلى أرضية فكرية ثابتة لعملي المسرحي، فكل عمل مسرحي أقوم

به لا بد أن يحمل رسالة إنسانية، تدعم العدل والحب والسلام والتآخي وحب الأرض والوطن ورعاية الطبيعة والتآخي مع الحيوان. إن لم تكن هذه الأهداف موجودة في العمل المسرحي فهو لا يعنيني.

اليوم أعيش في كندا، ممثلة وكاتبة ومخرجة ذات سمعة مسرحية طيبة، لقد عملتُ مع العديد من الفِرق هنا؛ وعلى رأسها فرقة «فضاء الثقافات المتعددة» ودعني أقول إنني أُقدّم سوريا عبر وجودي في المجتمع الكندي؛ ومن خلال عملي في المسرح العربي-الكندي الذي أحمل مسؤوليته. أقدمُ سوريا لكندا فسوريا تعيش في داخلي؛ وما تعلمته عن المسرح تعلمته أولا من الفنانين المسرحيين في سوريا.

في عام 1975 بدأت أول ما بدأت المسرح في دورة إعداد ممثل من إشراف يوسف حنا وعبدالله عباسي، ثم عملت مع الزيناتي قدسية وجميل عواد وفواز الساجر ووليد قوتلي وتوفيق المؤذن وغسان الجباعي ورياض عصمت وجواد الأسدي ومحمد قارصلي وشيرين ميرزو. وترعرت على مشاهدة أعمال المخرجين الكبار في سوريا والوطن العربي كنائلة الأطرش وسامي عبدالحميد والجعايبي وعبدالقادر علولة والمنصف السويسي وصقر الرشودو على مشاهدة عروض المهرجانات العربية من الجزائر والمغرب والسودان والعراق والكويت وتونس والعراق، وكنت محاطة بأصدقاء مسرحيين سواء من بلدان عربية مثل محمد إدريس ومحمد المديوني وزهيرة بن عمار أو من بلدي سوريا، رشيد عساف، سلوم حداد، محمد حوراني، فيلدا سمور، بسام كوسا، لؤي عيادة، تيسير إدريس، نذير سرحان، نجاح العبدالله، الزيناتي قدسية، عباس النوري، لينا الباتع، عبدالرحمن أبو القاسم، واحة الراهب، سميح شقير، بشار وأيمن زرقان، صباح ضميراوي، هالة العبدالله، وحتى السينمائيين، محمد ملص، نبيل المالح، هيثم حقي، مأمون البني، أسامة محمد، محمد الرومي، بندر عبدالحميد، عمر أميرلاي والقائمة تطول وتطول، كلهم كانوا فنانين في المسرح، في الشعر، في النقد، في السينما، وهنالك المئات من الأسماء التي لم أذكرها وهم كتاب وشعراء وموسيقيون ومثقفون وكلّهم كانوا يحبون المسرح أو يعملون فيه. هؤلاء الناس هم من تربّيت على أيديهم مسرحا وفنا وتعلمت أن المسرح رسالة ومسؤولية.

عملتُ مع العديد من الفِرق هنا؛ وعلى رأسها فرقة «فضاء الثقافات المتعددة» ودعني أقول إنني أُقدّم سوريا عبر وجودي في المجتمع الكندي

مسرح آخر

بالانتقال للحديث عن المسرح العالمي، بدأتِ معه كزائرة في اليابان واليوم أنت ضمن حقل المسرح الكندي، حدثيني عن التقاطعات والاختلافات بين المسرح العربي والكندي؟

حمصي: حال وصولي لكندا قبل حوالي 17 عاما، كتبت مقالة طويلة للحياة المسرحية التي تصدر في دمشق تحدثت فيها عن الاختلافات التي شاهدتها في المسرح الكندي عن المسرح في سوريا، أو المسرح العربي عموما.

فبينما موضوعاتنا العربية هي بعمومها جادة وحارة وضرورية كمثل انتقاد الحكومات الدكتاتورية أو الفساد أو ما يتعلق بفلسطين وصراعنا مع الاحتلال الإسرائيلي. توجد هنا مواضيع يتناولها المسرح تعتبر تابو في بلادنا ولا يجرؤ أحد على تناولها مثل المواضيع الجنسية والمثلية الجنسية، ومواضيع أخرى مثل الإدمان أو الدعوة للسماح بتدخين الحشيش قانونيا. وهنالك الكثير من العروض التي تتناول حكايات الهجرة واللجوء.

وحينما يتناولون هنا موضوعا مهمًا لدينا في البلاد العربية فإنهم يقدمونه على طريقتهم وبرؤيتهم الغربية للموضوع، وبطريقة لا تشبه طريقتنا في التفكير.

كندا، الفخورة بتعدديتها الثقافية تفتح المجال للمشاهد أن يرى أعمالا من كافة ثقافات العالم ومن قاراته جميعا وعلى أقل تقدير يرى محاولات الفنانين لحفظ تراثهم سواء كان الفنان أفريقيا أسود أو آسيويا أصفر أو غير ذلك، ونحن العرب، بعضنا يفعل نفس الشيء ونحاول تأكيد ثقافاتنا وترسيخها قدر المستطاع، وبتفاوتات معرفية وعقائدية، فهنالك الفنانون الذين يقدمون أعمالا بدائية بلهجاتهم العربية وهنالك من يعمل على عروض عميقة وبرؤية فنية إبداعية، مثل أعمال مجدي بومطر ووجدي معوض وماركوس يوسف وجبار الجنابي وغيرهم.

من خلال تجربتك، هل المسرحيون العرب في أوروبا والقارة الأميركية جزء من مسرح عربي أم جزء من رؤية عربية للمسرح الغربي؟

حمصي: بالعموم رأيت أن بعضهم هو جزء من رؤية عربية للمسرح الغربي أو جزء من مسرح عربي في المهجر، وبعضهم هو جزء من المسرح الكندي كما هو سائد في كندا، وخصوصا أولئك الذين وصلوا كندا صغارا أو ولدوا فيها كوجدي معوض، وبالعموم فالفنانون من الأصول العربية هم أيضا أبناء بلد المهجر وأبناء الثقافة الجديدة. ويمكن القول إن هنالك فنانين من الأصناف كافة. هنالك مسرحيون من أصول عربية ولكنهم كنديون في أعمالهم وفي طريقة تفكيرهم، وهنالك عرب كنديون هم عرب في أعمالهم، وهنالك شباب فكّروا كما يفكر الكندي ومارسوا المسرح الكندي حتى كبروا في العمر فعادوا يبحثون في ثقافتهم العربية. تستطيع أن تجد نموذجا لكل ما يمكن أن يخطر على بال، وبالعموم فإنني لاحظت أن العرب الكنديين، ومثلهم من هم ليسوا عربا، لا بد أن يكون لثقافتهم الأصلية تأثير على إنتاجهم الإبداعي. فهذا ما لا مفر منه، الإنسان ينتمي لثقافته ليس بقرار منه ولكن لأنه أتى من تلك الثقافة، ولا بد أن تتجلى تلك الثقافة في أعماله.

قيم وهويات

الجديد: في الحديث عن صراع الهوية المزدوجة للمسرح العربي في المهاجر المختلفة اليوم، هل هو صراع هويات جغرافية أم صراع قيم؟

حمصي: إنه كلاهما، التغير الجغرافي سيؤدي إلى تغير فكري، القيم الأخلاقية والجمالية تختلف من مكان إلى آخر وبنفس الوقت هنالك قيم إنسانية موحدة.

تخيّل حالة الهياج الداخلي حينما ينتقل الإنسان إلى بلد آخر لا يعرف طرقاته ولا لغته ولا نظامه، وبنفس الوقت لديه أحلام ومبادئ ورغبات وتوق، ولديه مسطرة يقيس عليها الأمور كما تعلم قياسها في بلده.

حين يتعلم الإنسان المغترب الحياة في مغتربه تخفت العاصفة الداخلية ولكن الصراع يبقى ولو بشكل متردد، فالإنسان المهاجر لا يمكن له أن يتخلص من تاريخه وثقافته والقيم التي تربّى عليها، وحينما لا يستطيع التواصل مع الآخرين أو لا يستطيع تحقيق أعماله بالرؤية التي يريد فإن هذا الصراع يشتد، ولكن حينما يجد أن ما يقوله ويفعله مقبول ومفهوم للآخرين فهذا يعطيه حالة من الرضى والثبات.

تخيّل حالة الهياج الداخلي حينما ينتقل الإنسان إلى بلد آخر لا يعرف طرقاته ولا لغته ولا نظامه، وبنفس الوقت لديه أحلام ومبادئ ورغبات وتوق

على ماذا تقوم الشراكة الإبداعية بين الشرق والغرب من وجهة نظر عربية وغربية في آنٍ واحد بحسب خبرتك؟

حمصي: أظن أن الشراكة الإبداعية تكمن أولا في القيم المطروحة والتي تمس جميع البشر وثانيا في طريقة التقديم، المسرح فن عالمي، متشابه في كثيره ومتباعد في قليله.

الإنسان يبقى هو الإنسان رغم اختلاف ثقافاته وتجاربه وتربيته وقناعاته وهنالك دائما قيم إنسانية وعاطفية مشتركة لكوني مهاجرة إلى كندا وأحمل في داخلي تاريخي العربي السوري، فإنني أنجذب وأهرع إلى متابعة ما هو قريب لمشاكل شعبي وقوميّتي ولغتي. مثلا حينما وصلت كندا، وجدت أن مخرجا إيرانيا يقدم عملا مسرحيا بعنوان «بنات شهرزاد» فهرعت لمشاهدة العمل والكتابة عنه. وما زلت حتى اليوم ورغم أنني بدأت أحقق أعمالي كما أريدها، كتابة وإخراجا، إلا أنني ما زلت أهرع إلى مشاهدة العروض التي تلمس ولو من بعيد معتقداتي وقيمي وتاريخي.

الجديد: كيف ترين ما يحدث في سوريا اليوم وإلى أي مدى ساهم ما يحدث في خلخلة البنية الثقافية للمجتمع السوري؟

حمصي: لا أعرف إن كان من الضروري أن أقول شيئا في هذا، فما يحدث في سوريا هو قويّ وطويل وعريض وعملاق والمسرح فيه نملة صغيرة، الواقع هو موت وقذائف وقصف واعتقالات واختطاف واحتضار وهروب وغرق وموت تحت التعذيب، الواقع الآن هو ذبح الأطفال والنساء وحرق الإنسان حيا، رجمه بالحجارة ورمي المثليين من عل، الواقع مرير وصعب وحاضر وقوي وصفيق، ماذا أقول؟ أين المسرح من كل هذا؟ إنه فقط لأعمال الإغاثة في المخيمات أو لتأكيد أن العاصمة دمشق تعيش بخير تحت السلطة النظامية، ما يحدث في سوريا، وفي مصر، وليبيا، والصومال، واليمن، وتونس، والسودان، ما يحدث يعطّل المسرح، ولذلك أكرّر أن أسوأ ما شاهدت في هذا الزمن هو داعش وأن أفضل ما شهدت هي الهيئة العربية للمسرح ونضالها. ولا أريد أن أقول أكثر فعند هذا السؤال يعجز اليراع.

أجرى الحوار من بروكسل: عبدالله مكسور

سمان خوام

شهادات مسرحية مغاربية

منذ ظهور النواة الأولى للمسرح في اليونان في القرن السادس قبل الميلاد مع أسخيلوس وسوفكلوس ويوربيديس وثيسبيس، ظهرت علامات التمرد والمقاومة والتجديد والثورة في هذا الفن الحي.. مرة في شكل تراجيدي وأخرى في شكل كوميدي، ومرة على الإنسان والمجتمع والحاكم وأخرى على الآلهة. وقد بقي نفس التمرد ملازما لتطور تاريخ المسرح في كل العصور حتى أصبح الفن الرابع يعرف بهذا الالتصاق المباشر لكل أشكال المقاومة والتمرد وزرع الوعي وبثّ الصدمة الفنية في المتلقي. وربما التحامه المباشر بالجمهور وقدرة الممثل المسرحي على الارتجال والتجديد وعدم السقوط في التكرار، كرّس هذا النفس الثوري المتمرد في النصوص المسرحية وفي العملية الإبداعية المسرحية بكل مكوناتها بصفة عامة، وجعلها مختلفة عن بقية الفنون أيضا. خلطة عجيبة وجميلة من الثورة على الأنساق الجاهزة والنصوص الميتة والوسائل الفنية الجامدة هو الفن المسرحي. ويبقى لكل كاتب أو ممثل أو مخرج مسرحي رؤيته وتجربته ومقاربته وشهادته لهذه الإشكالية المقترنة بالتمرد التي طرحناها على نخبة من المخرجين والممثلين والكتاب المسرحيين التونسيين:

إلى أيّ مدى يعتبر المسرح اليوم وعلى مر الزمان، فعل إرادة ومقاومة يزرع الوعي ويحرض على الاختلاف والتمرد في سبيل تحقيق الذات الفنية ونحت كائن بشري مبدع وخلاق ومتصالح مع ضميره، و «يقترب أكثر ما يمكن من مرتبة الألوهية» ويبتعد عن مرتبة الحيوانية كما يقول محمود المسعدي؟ وما هو وجه اختلاف المسرح عن بقية الفنون من خلال الممارسة خاصة؟

قلم التحرير

المسرح عمل فكري وجمالي عميق وضد السلطة

إكرام عزوز

المسرح فعل نضالي في مفهومه الواسع

زبير بن بوشتة

يعتبر المسرح أب الفنون، ليس لأنه فن تتداخل فيه عدة أشكال فنية وبالتالي فهو يضمها جميعا، وإنما لأن المسرح إلى جانب طابعه الجمالي والفني والترفيهي هو عمل فكري عميق ودقيق لا يقدّم خطابا بل يركب الحياة بطريقة مخالفة من خلال أحداث وشخصيات ليقدم رسالة تهم جميع مجالات الحياة ويعتمد في حبكته على مبدأ الصراع والجدلية وهو ما خول له دون باقي الفنون أن يكون ثوريا وثائرا على السائد والخاطئ والفساد فيمكن أن تجد مثلا في باقي الفنون أعمالا تتغنى بالحاكم المستبد أو تروّج لنظام دكتاتوري أو ترسم شخصيات سياسية أو ترفّه عبر الرقص على طبقات اجتماعية معينة، بينما المسرح من خلال تجربتي ومن خلال ما أعرفه شخصيا عن فرقة مدينة تونس للمسرح أو باقي التجارب المسرحية التونسية كان ولازال وسيبقى فنا ضد التيار ومعاديا للسلطة مهما كانت لأنه يطمح ويدعو دائما لمجتمع أفضل وهذا ما جعل السلطة تقطّر عليه في الدعم المادي فهي تحتاج لوجوده للدعاية لتطور الثقافة في عهدها لكنها لا تطمئن إليه كثيرا ولطالما أوقفت مسرحيات معينة ورفضت تقديمها للجمهور عبر آلية لجان المشاهدة، وأذكر على سبيل المثال «الكنيوطة» لفرقة مدينة تونس «العريش» لفرقة مسرح الجنوب «الفرجة» لفرقة المغرب العربي وغيرها كثير. كما أنّ المسرح مثلا ساهم وفي شكل كبير لدى الناشئة من خلال النوادي المحدثة بالمعاهد الثانوية في مساعدتهم على التعبير ومواجهة المصاعب والتصالح مع النفس لخلق شباب متحرر وواع يمكن له تصريف تراكمات معارفه على سلوكه الشخصي ونجاحه في المجتمع.

مخرج مسرحي من تونس

المسرح في حد ذاته كان وسيظل على مر الزمان، فعلا نضاليا في مفهومه الإنساني الواسع. لقد كان المسرح منذ اليونان إلى الآن، مجالا للصراع، صراع الذوات الإلهية فيما بينها أولا، ثم تطور هذا الصراع من أجل هيمنة الفكر الألوهي على أشباه الآلهة، إلى أن صار صراعا بين الفرد والآلهة، بين الفرد وقدره. من هنا اتخذ المسرح شرعيته ليصبح ساحة عامة «Agora» للتعبير عن الأفكار بالشعر والفلسفة والسياسة أي أصبح المسرح ساحة للديمقراطية ولممارسة ثقافة الاختلاف في الرأي وفي العقيدة.

ولعل مجتمعاتنا الثالثية التي تعاني من الهشاشة الاجتماعية وتفشي الأميّة لفي حاجة ماسة للمسرح كأداة للتوعية والتنمية الفردية والجماعية ولدعم الأجيال القادمة التي هي في حاجة للتعليم والتلقين والتسلح بقيم المساواة والإخاء والتسامح.

أما بخصوص اختلاف المسرح عن بقية الفنون فأنا من المؤمنين غير المتطرفين طبعا، بأن المسرح هو ليس ككل المجالات الإبداعية الأخرى، فلقد منحته أسبقيته التاريخية بأن يكون أبا للفنون جميعها، غير أنني أرى في هذا الوصف تنقيصا من أهمية المسرح، ذلك أن المسرح هو أبو المعارف والعلوم الإنسانية أيضا، لأنه مجال أغرى الفلاسفة والساسة من عهد الإغريق إلى اليوم، كما أغرى علماء الاجتماع والنفس وغيرها من المجالات العلمية التي ابتكرتها العبقرية الإنسانية قديما وحديثا.

لذلك فإن قدر المسرح هو أن يظل مصدر النور الذي ينير وعي الإنسان في كل زمان ومكان. لذلك فهو يظل اليوم وأكثر من أيّ وقت مضى مجالا محاصرا ومشوّشا عليه من قبل المنظومات الرسمية التي لا تؤمن بالديمقراطية واختلاف الرأي، وتسعى لأن تحنط وعي وإحساس مواطنيها في أنموذج الفرجات الاستهلاكية السريعة التي أضحت تحتل المجالات السمعية والبصرية والفضاءات الحضرية العمومية. ولأنّ المسرح ظلّ وعلى مر التاريخ المجال الأوحد المحتفل بإنسانية الإنسان، باعتباره فرجة لا تكتمل إلا باجتماع الناس في مكان واحد. فهو مجال أولا وقبل كل شيء لاحتفال الإنسان بالإنسان، احتفال الإنسان بفكره، بشعره وبحكيه. يغني حياته وحريته، أمانيه وآلامه على جمهور آنيّ ومباشر. إذن سيظل المسرح محتفظا بدوره الريادي في تنوير روح الإنسان في الزمان والمكان الذي

تنتعش فيه الحريات وتتعملق فيه الإرادات لتحقيق حيوات أفضل.

كاتب مسرحي من المغرب

المسرح أكثر الفنون التصاقا بالوعي والمقاومة

حافظ خليفة

لقد كان ولازال المسرح فعل إرادة ومقاومة، خاصة إذا ما نظرنا إلى أن القاعدة الأساسية لمفهوم الدراما حسب التعريف الأرسطي هي «فعل نبيل تام»، فالفعل هو أساس وكيان المسرح مهما اختلفت المشارب والأغراض، وقد كان المسرح منذ نشأته حمالا إلى الفعل الإنساني مع ذاته ومحيطه وحتى الآلهة، والذي تنزل عن طريق مسرحيات سوفوكل من الصراع الإنساني الإلهي إلى الصراع الإنساني المحض وخاصة من خلال مسرحية أنتيجون التي حولت الصراع والمقاومة وبالتالي الفعل، إلى رفض السلطة والتوق إلى الحرية والتحريض إلى التمرد ضد القوى المكبلة للحرية الفردية والداعية إلى التحكم بحياة الآخرين.

و لعله ليس بغريب أن يكون المسرح أكثر الفنون التصاقا بالوعي والمقاومة والدعوة إلى التغيير والنمو بالفكر الإنساني منذ عهد الإغريق ومرورا بالمسرح الروماني ثم محاولات الفرق الجوالة لفن الكوميديا دي لارتي الإيطالية وإعادة إنعاش هذا الفن وإنقاذه من براثن الكنيسة وصولا إلى المسرح الإليزابيثي أين سيعرف الازدهار والانتشار. لقد كان المسرح منذ وجوده قائما على الباث والمتقبل ومهددا بالتغيرات السياسية والمناخات الاجتماعية التي كانت تمنعه حينا وتحرمه أحيانا لما يحتويه من آليات مؤثرة من أجل استنهاض ذوات وقيم الشعوب ولما يمتلكه من آليات لنقد السلطة مهما كانت طبيعتها ولما يتسم به به من طبيعة آنية واقعية.

يعرف المسرح بكلمة «الآن وهنا» فطبيعته المتجددة والمتطورة والمحيّنة بين العرض والآخر وبين المكان والآخر تجعله وسيلة ذات أهمية وخطورة لا يستهان بها للتأثير في نفس المتلقي خاصة من المسرحيات التي تنفذ إلى عمق الذات البشرية وما تحتاجه من قيم وجودية جدّ ملحة مثل الحرية والعدالة والمساواة والحب.

لقد أصبح المسرح بوابة من خلالها تنطلق الأفكار لتحلق في سماء الاختلاف والتنوع من أجل تغذية الذات الإنسانية بالهوية الحقيقية ألا وهي أنه كيان مفكر قادر على الفعل والتغيير، ولعل من أبرز المحطات المسرحية التي يجب أن نتوقف عندها في مسرح الفعل والمقاومة والتغيير والتمرد الفكري والفني، مؤلفات شكسبير وكل هذا الإرث والزخم الفكري الذي تركه مخلدا بذلك قدرة الإنسان ضد ذاته ومصيره وخاصة من خلال مآسيه الأربع الشهيرة: هاملت، الملك لير، عطيل، مكبث والتي من خلالها مهد لولادة مسرح يسائل الذات والوجود، ويحاكي الآخر سلطة كان أو قدرا متسما بالانفتاح والإنسانية في الطرح، متجاوزا في قضاياه كل الأمكنة والعصور.

وتتدافق التجارب والآراء والاتجاهات والتجارب في المسرح بالعصر الحديث، ويتحول ليصبح فنا قائما بذاته ومتخلصا من هيمنة سلطة الكاتب، إلى بناء متكامل تساهم فيه كل الوسائل والتقنيات والاختصاصات، فكان حاضرا ومحرضا في الثورات في عصر النهضة وباحثا عن سبل وطرق أخرى لمخاطبة المتلقي في فترة الحداثة ومناهضا للسياسة من خلال المسرح البرشتي، ومتمردا ومغتربا في خطابه في فترة ما بين الحربين العالميتين من خلال تجارب مسرح العبث، ومفتاحا إلى المستقبل الجمالي والفكري من خلال التجريب في ما يسمى بفترة ما بعد الحداثة.

لقد احتوى المسرح دائما على الفعل الفلسفي والفكري والسياسي والاجتماعي وكان دائما على اتصال وثيق بالمتلقي الذي تنوعت مراتبه ومشاربه ومستوياته، مثل مسرحيات لوركا الخالدة ومسرحيات الغرب الأميركي مثل تينيسي ويليامز، الذين بالرغم من تنوع واختلاف أزمانهم وأوطانهم كان المسرح لهم سبيلا للمقاومة والتحريض على التغيير، إضافة إلى الموروث الشرقي وملاحمه وفنونه التي اعتمدها كبار المخرجين المعاصرين أمثال بيتر بروك وأريان موشكين لتبيان الرقي البشري وعمق التفكير الإنساني مهما كان مأتاه وأينما وجد.

وأما فيما يخص اختلاف المسرح عن بقية الفنون، فأعتقد أنه ليس هناك اختلاف لأنه ببساطة أن المسرح هو كل الفنون مجتمعة فهو يحتوي الكتابة والموسيقى والديكور والتصوير والنحت السينوغرافي والحياكة للملابس والأزياء والنجارة والتقنيات الكهربائية والتكنولوجية واللياقة البدنية للممثل بالرقص وغيره من المهارات البهلوانية وقد تم استعمال الوسائل السمعية البصرية مؤخرا كذلك داخل الفرجة المسرحية بتوظيف وسائل العرض السينمائية الضخمة بالمسارح.

وإن أردنا المقارنة فسنجده فنا حيا نابضا متجددا ومتطورا حسب الزمن ونوعية الجمهور ومكان العرض وإن أردنا التدقيق أكثر فسنجده حاملا لرسائل وجودية إنسانية، فهو يهب الحياة و»هو الحياة» في حد ذاتها حسب تعريف المخرج الكبير «بيتر بروك».

فالمسرح بزخم مكوناته وآلياته وما يكتسبه من تمازج لفنون عدة قادر على النفاذ بسهولة والتأثير للتغيير ولهذا اعتمد جل

زعماء التاريخ في بناء شعوبهم على المسرح ولا غرابة أن يسمى «بأبي الفنون» لأنه المعين والأسبق والشامل لجلها.

مخرج مسرحي من تونس

مسرح الهواية أكثر قربا من مفهوم التمرد والمقاومة

فوزية المزي

يمكن طرح سؤال المسرح كفعل مقاومة من وجهتين مختلفتين في مسلكهما: المسرح المحترف من جهة ومن جهة أخرى المسرح الهاوي.

في علاقته بمفهوم العمل الاحترافي الذي يقتضي نفعا ماديًا، يبقى المسرح المحترف لصيقا بمفاهيم الجودة والرّابط بين متطلّبات السّوق الثّقافيّة أي بانتظارات الجمهور من جهة وشروط الجهات الدّاعمة له من جهة أخرى، سواء كانت عموميّة أو خاصّة. ومن هذا المنظور، يتشعّب التّعامل مع مفاهيم الإرادة والمقاومة إذ عادة ما يستبدلها المسرح المحترف بمفاهيم التّجريب والتّحديث وتقصّي حاجيّات المجتمع، ضمانا للتّناغم معه ولتحقيق المردود المادّي الذي يقتضيه الفعل الاحترافي.

من جهته، يبدو مسرح الهواية متعلّقا أكثر بمفاهيم الإرادة والمقاومة والتّمرّد بالنّظر إلى جوهره الأصلي وخصوصيّته وهي الحرّيّة المطلقة وعدم التّقيّد بأيّ شرط سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي. وهي مفاهيم تبدو لامتناهية في المسرح الهاوي كما أنّها لا ترتبط بالواقع الرّاهن ولكنّها تستحضر المعاني الكونيّة من النّصوص الكبرى.

ففي حين يسعى المسرح المحترف إلى إعادة الاشتغال على هذه النّصوص وتحديث كتابتها، يتعامل المسرح الهاوي معها في مداها الخالص من التّغيّرات الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة وكأنّه يستحضر مقولة «التّاريخ يعيد شيئا من نفسه». وهذه رسالة تؤدّي معنى التّمرّد الذي يبقى صفة تسم المسرح الهاوي وتؤكّد حياده إزاء الواقع. على أنّ هذا الحياد لا يعني الوقوف السّلبي ولكنّه يتوسّل بالموازاة، بالرّمزيّة والإيحاء، قطعا مع مسرح الاحتراف الذي يسلك شقّ منه مسلك المقولة المباشرة القريبة من المناشير السّياسيّة التي لا تستخلص كوامن الإبداع للمقاومة والتّمرّد ولكنّها تستغلّ الشّعارات الرّائجة وقشور الظّواهر الاجتماعيّة والسّياسيّة في مقاربات غالبا ما تعتمد الكاريكاتور، تجاوبا مع النّزعة الاجتماعيّة السّائدة للتّنفيس عن الخوف والتّوجّس من الإرهاب والاضطرابات التي تعيشها المنطقة العربيّة.

ناقدة مسرحية من تونس

المسرح فعل صادق خلق ليسعد الناس

بلال علوي

حسب اعتقادي جميع البلدان العربية لا تزال عذراء من الفعل الثقافي مقارنة ببلدان أخرى فأفقر وزارة تقريبا هي وزارة الثقافة في الجمهورية التونسية، وأغلبية الشعوب العربية غير مدركة لأهمية الثقافة وخاصة المسرح في تغيير ونضج العقول والخلق والإبداع بعيدا عن الإرهاب الفكري والتطرف. وهنا يأتي دور الفنان المسرحي، فالفعل المسرحي ممارسة ومقاومة وجهاد في سبيل الإنسان والإنسانية. نحن خلقنا لنسعد غيرنا دون مقابل، لأنه حسب تقديري لا يوجد ثمن نقدي يمكن أن يقيم ثمن لوحة فنية أو مشهدا مسرحيا. فالمسرح أرقى من أن يباع ويشترى، نحن من يقطع آلاف الكيلومترات لنسعد أطفال الأرياف المهمشة بمشاهد مسرحية فنزرع البسمة والأمل في قلوبهم، فالذي يقوم بعمل بيده نسميه عاملا والذي يقوم بعمل بيده وعقله نسميه صانعا أما الذي يقوم بعمل بيده وعقله وقلبه ذاك هو الفنان المسرحي. نحن من تجاوزنا عقدة الجسد فأصبحنا ننظر للمرأة آلهة جميلة تسعد العالم وليست مجرد آلة خلقت لتنجب وتعدّ ما لذ وطاب كما لا نراها عورة كالبقية.. نحن من يعطي دروسا دون مقابل.. نحن الإنسان.. الإنسان الباحث عن السلم والصدق والحب.. لنقوم بعد كل هذا بثورة ثقافية، ثورة مسرحية، ثورة عقول، وتعطش للفعل المسرحي والثقافي فنصنع أجيالا من المسرحيين والمبدعين والفنانين..

فالمسرح مقاومة أو لا يكون. المسرح فعل نبيل صادق خلق ليسعد الناس ليس كغيره من الفنون.. فالمسرح أب الفنون كلها حيث نجد الرقص والغناء والموسيقى والشعر والسينما وجميع الفنون في المسرح.

كاتب ومخرج مسرحي من المغرب

التعبيرالمسرحي مشاكس منذ القدم

حمادي المزي

التعبيرة المسرحيّة، تعبيرة مشاكسة منذ القدم، منذ ظهور الممثل اليوناني «تسبيس» في القرن السادس قبل الميلاد.

هي تعبيرة في صراع دائم وتحدّ مستميت لكل أصناف الثوابت، سواء كانت تلك الثوابت كهنوتية، سياسية أو اجتماعيّة.

وعبر السيرورة التاريخيّة للمدونة المسرحيّة الإنسانيّة، كان الممثل العمود الفقري لهذا التمشي والضمير الذي هندس زراعة الوعي بين الشعوب المحرومة عبر الأزمنة، لذلك تنقّل من بلد إلى بلد وتعرّض لمختلف المخاطر وشتّى المضايقات، لكنّه أصرّ على التعريف بفنه، وحرّض بأساليب فنيّة متعدّدة على التمرد، وانتهاك الثوابت، وفسح مختلف العلل السياسيّة والاجتماعيّة، وكان ديدنه الأوحد: لا مهادنة مع الظلم والطغيان والجبروت والفساد، وشتى الأمراض الاجتماعيّة. فالممثل حقق منذ البدء ذاك التواصل الدياليكتيكي بين تراكمات الماضي ومتطلبات الحاضر دون الوقوع في الابتذال.

ويتداخل عند الممثل الحامل لهذا المشروع الإنساني صوتان: صوت الخطاب المسرحي وهو يجدّد أسئلته الإبداعيّة -في مساءلة الماضي وتأويله- وصوت الخطاب النقدي لتجربته ليجدّد أسلحته المعرفيّة. إنّه التمشي المثالي للممثل الصادق.

في تجربتي المسرحيّة وعلى امتداد قرابة أربعة عقود يعدّ الممثل بالنّسبة إليّ العنصر الوحيد الحي في العرض المسرحي، فهذا التفرّد لدى الممثل يأتي من ذلك العمل المتواصل عل اكتشاف مدارات جديدة ويبدأ من مبدأ التجاوز بعد النقد ثمّ الإضافة وصولا إلى التغيير. فالممثل يقوم بعمليّة سحريّة، تلك العمليّة التي أسالت الكثير من الحبر قديما وحديثا وعبر مختلف المقاربات المسرحيّة.

فالممثل كان ومازال الشغل الشاغل لمختلف المجدّدين المسرحيين، فهو يعدّ المرتكز الأساسي في العمليّة المسرحيّة ودونه ينتفي الفعل المسرحي، وهو الحلقة التي تصل المتفرج بالركح وبكل مكوّنات العمل المسرحي.

المسرح يعلّمك الاقتراب من إنسانيّة الإنسان، ولكي تعيد الممثل إلى دوره الحقيقي أي إلى المسرح، يجب أن نجعل منه إنسانا يتمكن من تحقيق ذاته بفنّه وبالتالي بمهنته فالفن دون مهنة هو شبح يصعب المسك به، والمهنة دون فن آلة تدور في الفراغ، لذا وجب حماية الممثل من نفسه كما يقول «جان كوبر».

إنّ ثقافة الممثل مرتبطة أساسا بهضم المناهج المسرحيّة ووضعها على محك التجربة والفعل المسرحي والتقدم بها إلى فضاءات أرحب.

إنّ قائمة التجارب المسرحيّة التي بحثت فيها في تجربتي في ثقافة الممثل ومنهجيته وإبداعه طويلة ولا يتسع لها هذا المجال.

فالسؤال الملحّ هنا، ونحن في إطار محدّد جغرافيا ولكن أيضا فكريا، يتمثل في معرفة مدى استيعاب الممثل التونسي لثقافة الممثل في أشكالها ومفاهيمها الإنسانيّة والجماليّة. كما يتمثل أيضا في إثارة سؤال آخر ضمني. هل يمكن الحديث عن ثقافة خصوصيّة للممثّل التونسي في ظل الثورة التي عاشتها البلاد، والتي نسفت كل المكتسبات الماضية وانطلقت في فراغ مقيت. كما نتحدث عن خصوصيّة ثقافة الممثل الإنكليزي، أو الياباني أو الألماني؟

وهل يمكن الحديث عن وجود هاجس حقيقي لدى الممثل التونسي لاكتساب ثقافة تجعله يتجاوز وظيفته اللادائمة إلى وظيفة أعمق وأشمل بحيث تتجذّر في صلب المدلول الإبداعي للعمل المسرحي؟

كاتب مسرحي من تونس

المسرح ميزان حرارة الشعوب ومعدل نبضها الثوري

بوكثير دومة

ما زال المسرح ومنذ ابتدعه اليونانيّون القدامى، نبراسا يضيء سبيل الإنسانيّة، وفتيلا يشعّ في دروب الرّوح. إنّه محرار الشّعوب ومعدّل نبضها الثوري ولم يكن اعتباطيًا نعـْته بأبي الفنون، فالمسرح جامع لكلّ جمال، محرّك لكلّ القيم والعواطف، ملطّـف لكلّ بـــلاء، نبيل في مقاصده ومساراته، يدعوك في كلّ حين للتّساؤل والاستكشاف والتأمّل.

ولأنّ المسرح حيويّ بطبعه فهو الذي يقود البشريّة نحو رقـــيّ إنسانيّ ملحوظ، فقد شهد وعلى مـــرّ العصور تطوّرا هائلا تغيّرت فيه تمظهراته من المعبد إلى الكنيسة إلى الساحات

خالد عقيل

العامّة إلى قاعات العرض الحديثة كما نراها اليوم، لذلك فالمسرح تحديثيّ تقدّميّ أو لا يكون.

ولعلّنا نرى كيف أنّ الأمم كلّما مـرّت بأزمات وحاصرتها الآفات وتملّكها الضّعف والوهــن، إلاّ ولجأت إلى فنونها وآدابها تنبش فيهما مستنجدة بهما لاجئة إليهما باحثة عن أجوبة وحلول لكلّ مأزق يلفّـها.

وفي هذا السّياق، كان اهتمامي بالدراما التّاريخيّة من خلال العودة إلى تراثنا وأعلامنا ووقائعنا، إيمانا منّي بأنّه لا يمكن لنا أن نتعاطى مع واقعنا وأن نفهمه إلاّ إذا ما فهمنا ماضينا وأخذنا منه العبر والمواعظ، فجاءت «داحس والغبراء» و«أصحاب الأخدود» و«علي بن غذاهم» و«المنصف باي» و«السّقيفة» و«احتقان» و«أو لا تكون» وغيرها من المسرحيّات نتاجا لــريح السّموم الذي نراه يعصف بالأمّة في هذا الزمن المسمّى ربيعا عربيّا..

و لعلّ الأمر كان كذلك في خمسينات وستّينات القرن الماضي، حيث لجأ كبار الكتّاب إلى التّاريخ يستجوبونه عن حاضرهم بعد الحرب العالميّة الثّانية ومآلاتها في المنطقة، فكانت نصوص مثل «الزّير سالم» و«الحسين شهيدا» و«أهل الكهف» و«جميلة بوحيرد» و«أحمد عرابي» و«الفتى مهران» و«مراد الثّالث» و«صاحب الحمار» وغيرها لكتّاب من المشرق ومن المغرب، ومن قبلهم كان الشّاعر الإنكليزي شكسبير قد لاذ بالتّاريخ في أغلب أعماله (الملك لير، مكبث، عطيل، تاجر البندقيّة..).

إلاّ أنّ العودة إلى التراث والاستلهام من التّاريخ إنْ هو إلاّ مسمار يعلّق عليه الفنّان لوحاته، فالمسرح فعل بناء، والبناء لا يكون إلاّ للمستقبل.. بناء الأوطان، بناء الأمم، بناء الإنسان من قبل ومن بعد، لذلك لن تجد ولو عملا فنيّا واحدا يدعوك إلى الموت حتّى في المآسي الكبرى، أكثر الأعمال تراجيديا.

فالمسرح يحرّضك على نفسك أوّلا ويدعوك للثّورة على ضعفك ووهنك ويستنفر الإنسان الكامن فيك.. إنّك لا ترى مشهدا واحدا على خشبة المسرح يدعوك للحضيض..

لاحظْ أنّك ترفع هامتك منذ اللّحظة الأولى وأنت تطأ صالة المسرح.

ستشعر هناك أنّك تسبح في فضاء مخمليّ شفّاف، ستلامس السّحاب بيديك وتستنشق هواء لم تعتده، وترى عيناك ما لم ترياه من قبل.. إنّه عالمك السّحريّ الخلاّب وجنّتك المفقودة.

لا أحد يستأهل المسرح سواك. خـذْه بكلّ قـوّة وطــز به إليك..

حــلــقْ بعيدا، بعيدا ستفهم ما معنى أن يكون لك جناحان.

إن أنت امتلكت جناحيــك، فلن تتخلّى عنهما أبدا.

إنّه دبــيــب الحرّية، همْـسها يناديك، فســز إليها ولا تتردّد.

أمّا لماذا المسرح دون سواه، فذلك لأنّه حــيّ مباشر وتلقائي، لا كذب ولا نفاق فيه، إنّه الآن وهنا حيث أنت، حيث الوجود النّابض من حولك، إنّه نبضة من نبضات قلبك وطرفة من طرفات عينك، لذلك ترى كلّ متــسـلـّط يخشاه، لأنّه يعلم أنّه يتسرّب إلى الأفراد والجماعات.. إلى ذات الإنسان يتسرّب مع كلّ لـمسة ودّ. مع كلّ شهقة حــبّ.

كاتب مسرحي من تونس

المسرح مقاومة ضد الانغلاق الفكري

ماهر عواشري

حسب ، مهما كان نوعه وجمهوره، هو بالأساس فعل مقاومة. مقاومة ضد الانغلاق الفكري، ضد الوحدة التي تضخم الذات، ضد الواقعية المجحفة، ضد الخرافة المقدسة. الفن مسرحي كان ولا يزال، مهما كانت القضية التي يطرحها، مناضلا من أجل مكانه في النظام الاجتماعي وفي الفضاء العام، كمشارك فعلي في التطور الروحي والفكري للمجتمعات.المسرح لا يقدم الحلول، لا يقرر، ولا يأمل، هو فقط يستفز الجميع، المسرحيين والجمهور على حد السواء، له القدرة الكافية على زعزعة القناعات، وإحداث بلبلة في الأذهان. المسرح هو مواجهة مباشرة وآنية للدغمائية، هو لا يناقش الأفكار والمبادئ بل يعمل على تحريكها، يحرض الملكة النقدية على العمل، كل هذا في إطار احتفالي جماعي. الركح بالنسبة إليّ هو عبارة عن بلاتوه سياسي، أين يمكننا أن نسخر بجدية من مشاكلنا المصيرية. على الركح نعيد اختراع الشخصيات الاجتماعية المألوفة لدينا، نحوّل تركيز الجمهور إلى الهوامش بهدف التصالح مع ذواتنا وواقعنا مهما كان القبح الذي نراه فيهما.

المسرح هو المصالحة، قبول الأنا والآخر أولا، ثم البحث عن المشترك دوما.

الفن المسرحي متميز عن باقي الفنون لأنه آني، لا يرنو إلى الخلود. لأنه فان، علاقته مع الجمهور مباشرة، ومفتوحة للتفاعل الروحي والفكري.

في ظرفية زمانية مكانية لا تتكرر أبدا، يكون العرض كتجربة شخصية مشتركة مع الجميع.

مخرج مسرحي من تونس

مولانا أبو خروف

أنا أكتب إذن أنا موجود

مختار سعد شحاته

فادي يازجي

مشهد لا يفارقني

كنتُ صغيرًا في يد والدي -رحمه الله- حين زرتُ شارع النبي دانيال، وأذكر أني تحدثت عن ذلك في مرات وفي مقالات، ولا أعرف لماذا كلما تكافئني الكتابة أتذكر ذلك المشهد، حين يستحثني على تصوير المشاهدات وتخزينها في ذاكرة الروح قبل أن تظهر «الذاكرة الديجيتال» ذلك الوالد الطيب الجميل؛ لتنطبع أكشاك باعة الكتب على مرّ تاريخي وعلاقاتي المتأرجحة مع تلك المدينة شديدة البعد، واللصيقة في آن واحد، ولتتحوّل علاقاتي بها إلى نوع من الجدل الدائم، وكثيرًا ما ولّد أكثر ما أنتجته كتابيًا وفنيًا فيها ولأجلها.

ربما كانت روايتي «لا للإسكندرية» محاولة للانتصار على تلك المدينة التي سيطر مشهد شارعها -النبي دانيال، قريبًا من مقر عمل والدي في شارع فؤاد- وصار نقطة أعود إليها كلما طاوعها بحرها على هزيمتي أو انتكاساتي، وأنا رجل بطبعي قلوق جدًا، أشبه بحرها الذي لا يهدأ إلا في أوقات خاصة لمن يعرفه ويعرفها جيدًا.

عكس الاتجاه

أعجب ما في انتقالي إلى المدينة كان عكس ما تتجه عادة الناس في مصر حيث المدن الكبيرة والمركزية، إذ ولمَا كانت نشأتي في قرية للصيادين تمخّضت عنها هجرة إلى القاهرة، والتي ابتلعتني وملكت شغافي، إلا ولأنّه كما قلت، ولأنّي قلوق بطبعي، قررت في لحظة من لحظات القلق تلك التوجه نحو تلك المدينة القريبة من مسقط رأسي، والبعيدة نوعًا عن كل توجّهاتي، بل إن علاقاتي الإنسانية والنفسية بها ليست بذات حظوة في نفسي، فكما تركت في روحي مشهد أكشاك بيع الكتب وفرح لم أره في حياتي يومها، تركت كذلك مشهد سيارة الإسعاف التي تحمل نفس الرجل -والدي- المسجّى في ثوب أبيض، عرفت فيما بعد أنه كفن الموتى.

هكذا عوّدتني الإسكندرية وشكّلت روحي نحوها، واستمرت على ذلك الحال حتى انتهت إقامتي بها منذ عقد وسنوات. لا تعطي صديقًا إلا وأخذت في المقابل من مجموع أصدقاء آخرين كنتُ أظنني أدّخرهم للزمن والغربة. نعم، الغربة. وربما حتى وقت قريب كنت فيها بروح الغريب الفزِع.

هكذا صار حالي بين العطاء ثم الأخذ، ورحت أتربّص بها بعدما باتت تترصّدني قبلاً. فلماذا ترصّدتني الإسكندرية؟ ولماذا لم تفلح أن تمحو المشاهد المترادفة للفقد التي توالت عبر رحلتي فيها -وإلى الآن- طوال سنواتي التي تخطت الأربعين بقليل؟!

مشّاء الإسكندرية

سأعترف هنا اعترافا، ربما يندهش له البعض، حين أقول بأنني بعد معرفتي بتجربته وعلاقته بالإسكندرية؛ سعيت إلى شخص «الشاعر علاء خالد» -البديع- ذلك المشّاء الذي يستثمر في المكان قدر جهده الإنساني والأدبي والفني، لتتلبّسه تلك المدينة وتتصالح معه، أعترف أنني حاولت التقرب منه في بداية معرفتي به إذ ربما أجد عند الرجل ما يبرر لي صلحًا نهائيًا مع مدينته؛ تلك التي لم تهدأ في شدها وجذبها معي طوال سنواتي. قابلت الرجل، وتابعت كتاباته، ومقالاته في هدوء وببعض المواربة، فتسللت مدينته من جديد نحو روحي عبر سمت الرجل وكل ما يكتب ويقول، وأعادتني إلى أكشاك الكتب طفلا صغيرًا يعبر من شارع فؤاد إلى شارع النبي دانيال، تزكم أنفه رائحة الكتب القديمة التي خلعت عليّ روحي للأبد من سرّها يوم طلب منه والده أن يتأمل كل تلك الكتب على ضفتي نهر الشارع. وعرفت كيف يمكن أن نستثمر لأجل المكان واكتشاف جماله الخاص -ولو على المستوى الشخصي- لا أن نستثمر المكان نفسه لأجل ما نفعل.

مولانا أبو خروف

في رحلتي مع الإسكندرية، ولظروف عملي الوظيفية كمدرس بالتربية والتعليم، وقبل أن أقابل «علاء خالد»، شاءت الإسكندرية أن تموضعني في عشوائية في شرق المدينة بحي العصافرة، منطقة «أبي خروف». وحين استقر عملي بها، وعبر ضيق شوارعها التي راحت تخنق روحي، فتأزّم علاقتي مع المدينة من جديد، عرفت أن الإسكندرية تنتصر مرة أخرى من جديد، قررت ألا أتصالح هذه المرة، وأن أعترض في وجه المدينة القبيح -حينها في ظني- وأن أظل على نديّتي معها، وراحت روح روحي تغلي وتغلي، حتى انفجرت بالكتابة؛ فأنتج جُلّ منتوجي الأدبي والفني هناك ومن وحي شخوص المكان وحكاياته، فكان سيناريو فيلم «الناحية التانية» ٢٠١٠ -مهرجان الفيلم ببرلين للفيلم المستقل نوفمبر ٢٠١٠- ثم نصوص كتاب «مكتنزة» ٢٠١١، و«العاصمة السرية» ٢٠١٢، وسيناريو «النص الحلو» ٢٠١٥، ورواية «تغريبة بني صابر»، وغيرها من الكتب، وآخرها مشروعي الروائي الجديد «مولانا أبو خروف»، مُضافًا إلى ذلك كثير من كتاباتي النقدية والبحثية التي حرّكها وجودي في المكان.

ببساطة تحوّل الوجه القبيح إلى أوسم الوجوه بعد أن وجدت حروفي هناك، بل روحي، فصرت أكتب وأكتب مدفوعًا بتلك الروح التي وجدتها في «أبي خروف»، ومحاولا ألا تتفلّت منّي محبّتها وما خلعته من أحلام وخيال وأفكار وكتابة، كأن زهرة روحي أبت ألا تتفتح إلا هناك.

أطفال الخيال

لم تكن تلك الروح بخيلة على شخصي في «أبي خروف»، إذ منّت عليّ بفكرة إقامة مشروع «ورشة كتابة إبداعية.. أنا أكتب؛ إذن أنا موجود» لتلاميذ المدرسة التي أعمل بها -مدرسة طارق بن زياد الإعدادية المسائية للبنين- ليتحمس لها تلاميذ كُثر في البداية، وتنتهي الورشة على ثمانية تلاميذ لا يتعدّى سنّ أكبرهم أربع عشرة سنة، وينتظمون لشهور تخطت الخمسة في تمارين الورشة للكتابة الإبداعية. طوال زمن الورشة، والذي كان أكثره في شتاء الإسكندرية هذا العام، تحمّل معي هؤلاء الأطفال عصبيتي في حين، وتشاركوا دهشتي حول النصوص التي أنتجوها خلال الورشة، للدرجة التي تجعلني أقولها بضمير مستريح بأن بعضهم في خياله فاق بعض هؤلاء من حملة كارنيهات الانتساب إلى عضوية «اتحاد كتاب مصر»، بل لا أبالغ أن خيالهم الخصب يفوق خيال حكومتنا منعدمة الخيال.

هؤلاء الأطفال كانوا عطاءً غير متوقع من «أبي خروف»، رحت أرى بعدها الإسكندرية تبتسم إليّ وتعيد مشهد أكشاش الكتب القديم إلى روحي، فأعكف على مسودّات روايتي الجديدة -تحت الطبع- «مولانا أبو خروف»، لأعرف أن للكتابة جمالا لا نُدركه إلا حين نُخلص للكتابة كمنحة تجعل من صاحبها إنسانًا يمكن أن يغيّر من كل شيء بإخلاصه لخياله ولقلمه، واحترام ما يفعله، دون أن ينسى أنها وحدها من تمنح صاحبها حيوات وحيوات تستحق أن تُعاش حتى ولو كانت حياة موازية.

تحية أخيرة

الآن أعرف بعد تجربة الورشة مع تلاميذي الأعزاء (علاء السيد، وعبدالرحمن محمد على، وعمر أيمن، وأحمد جاد، وشادي إبراهيم، وعلي محمد، وعبدالرحمن عادل، ومحمد مجدي)، بأن وجودي مرتهن بالكتابة، فنحن حين نكتب، نكتب لنحيا، وكلما كان الخيال كانت لنا فرصة أفضل للحياة والأحلام، حتى ولو كُنا في «أبي خروف» المنسية والبعيدة عن بؤرة النُخب والمثقفين في وسط المدينة المركزي الطبقي.

هذا المقال تحية ومحبة إليكم وإلى أبي خروف التي سكنت فيها روحي بالكتابة منها وعنها.

كاتب من مصر

ملوحة البحر ورائحة الغارقين

فصل من رواية

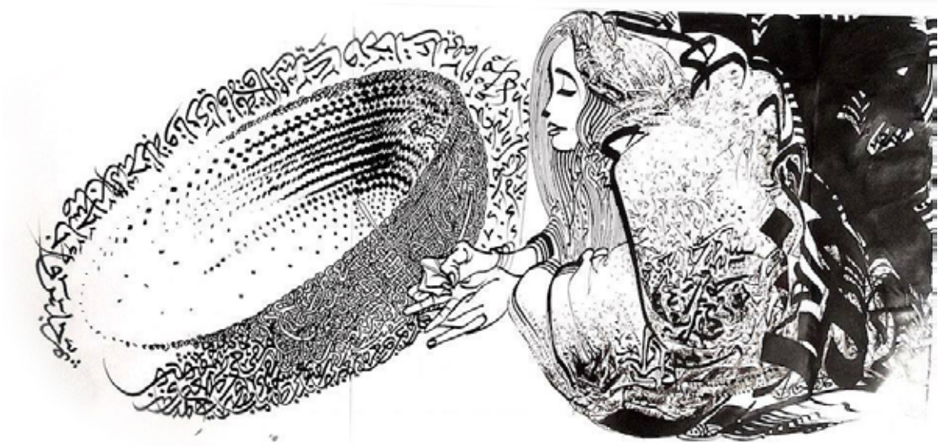
عبدالله مكسور

الصباحُ يوشكُ على مداهمتي، وها هي خطواتي تعبُرُ الممرات الضيقة من شارع الاستقلال وصولاً إلى غلطة سراي حيثُ ينتظرني عبدالرحمن وعمر، أحملُ على ظهري حقيبتي الصغيرة، في هذه الرحلات نختصرُ أشياءَنا إلى الأقل، حيثُ الحياةُ تغدو حقيقةً لا مجازاً هي عبور البحر من ضفةٍ إلى أخرى، ذلكَ العبور الذي كان هاجسي، لا مناصَ من قطعهِ أبداً، أتذكّرُ أوراقي البيضاء وأنا أنزوي في ركنٍ قصيٍّ في الباص الطويل الذي سيقطعُ بنا المسافةَ كلها لستَّ عشرة ساعةٍ متتالية وصولاً إلى بودروم، لديَّ مُتَّسَعٌ من الوقت كي أروي ما تبقّى من القصةِ، قصة ذلك الشاب الذي خاضَ حرباً كان فيها الخاسرَ الوحيد، قضى حرباً أورثتهُ خيباتٍ كثيرة تركّها خلفَهُ لأول مرةٍ على الحدود، تلك الحدود التي تحتضنُ اليوم مجازرَ لا تنتهِ وآلاماً تُدفَنُ مع الجثث المتفسّخةِ في شوارِعها، كانت تلك الثورةُ التي أدرنا لها ظهورنا لنعبر البحر، البحرُ كان أقربَ من الثورةِ لنا! سنبكي مراراً على أسماءَ نقرؤُها في فضاء مفتوح لراحلينَ لم يتوقّفوا في قافلةِ العمر ليشهدوا أحلامَهُم، نحن الخاسرون والمهزومون في كل لحظة وعلى كل الحدود، أولئكَ الراحلون الذين داهموني فجأةً حين غفلتُ مُقفِلاً عينيَّ عن مشاهدِ الجمالِ التي تتمتَّعُ بها المدن التركية الممتدة عبرَ الطريق بين إسطنبول وبودروم حيثُ وجهتنا الأخيرةُ على اليابسة التركية.

بودروم التركية، لا أعرف أصلاً واضحة للتسمية ولكن قيل لي إنها تعني القبو أو الأرض المنخفضة، تتشابه بودروم كثيراً مع تلك المدن التي تعتمد على السياحة الأجنبية والداخلية في كل شيء، عند مدخلها جمع كثيف من الأشجار التي تتمنى لو أنك تقفز بينها لترمي كل حمولة الحرب الزائدة بين أغصانها، تلك المناظر للمياه المنتشرة على كتفيّ الطريق لوهلةٍ تشعر أنها قادمة من الجنة الموعودة المُغَيَّبة، في هذه الحرب أيضاً أُجبِر السوريون على القيام بسياحةٍ حول مدن العالم هرباً من الموت، في ذلك الباص الكبير الذي كان يعبّ الشارع الطويل متّجهاً نحو بودروم كانت مشاهدُ الحرب تخرجُ من بين الأغصان متدفّقةً على شباك الذاكرةِ راسمةً لوحةً أخرى، أحاصرُ الألمَ بداخلي وأمضي إلى اللامكان، إنَّهُ طريقُ الآلام الجديد الذي علينا أن نمشيهِ حتى النهاية.

ما إن وصلتُ إلى المدينةِ حتى أدركتُ أنَّها قسمان، الأولُ يقطنهُ أكابرُ القوم والآخرُ للمعدمين الذين فرَضَ عليهم القدرُ أن يكونوا أبناء المدينة، بينما وقفَ بينهما العابرون أمثالنا، انتشروا على الطرقات وفي مداخل الأسواق، على أبواب الجوامع القديمة وعلى الأرصفة، كان العابرون هم وجهُ المدينةِ الجديد، منذ سنواتٍ وبودروم تحتفي بهؤلاء، تُلقيهِم للبحر في ظلمةِ الليل وتُكمِلُ نومَها على الشاطئ، منذ سنوات وهي تعدُّ العابرين واحداً واحداً وتتركُهُم بعد أن تودّعَهُم بصمتِ الذهول من عابرٍ وقفَ قليلاً فتورَّطَ بحبِّ المدينة، نتوقَّفُ في شوارِعها، أحاولُ أن أبحثَ عن بقاياي هنا فلا أجد، الأصواتُ العربيةُ تذكّرني بأنَّا عابرون لا أكثر، أتَّصِل بالمهرّب فيخبرني أنَّهُ سيعود للاتصال بي خلال ساعتين، تمتدُّ الساعات ومعها يخبو الأمل ويزيدُ الفراغ، نحاولُ أن نجتزَّ تاريخنا الشخصي لمن التقينا بهم صُدفةً، كان الجميعُ يحملُ في داخلِهِ كفّاً هائلاً من الفوضى والقصص التي لا تنتهي عن تلك الحرب بين الحدود، في انتظار المهرّب لدينا وقتٌ كافٍ لإعادةِ شريط الحياة، هي أصعبُ اللحظات التي تحكي فيها لعابرين معكَ في رحلةِ البحر عن حياتِكَ، تلك التفاصيل الصغيرةُ التي لا تعنيهِم أبداً، أشياءُ صغيرةٌ لا تعنيهم أبداً ولكنَّها تعني لكَ كلَّ العُمر، وحدي توقَّفتُ عند عبدالفتاح حينَ قال لي إنَّهُ لا يجيدُ السباحة، نهضتُ لفوري أخبر عمر الذي ذهبَ لإحضار سُتَرِ النجاة ليأتِ بواحدةٍ لعبدالفتاح.

ساعاتٌ طويلةٌ حفظتُ خلالَها أسماء العابرين أو جلَّهُم، أسماءَ أولادِهِم، أماكنَ سكنِهِم، تفاصيلَ رحلتهم إلى هنا، المبالغ التي دفعوها، تلك الأشياء كانت تعنيني أكثرَ من الآخرين، ساعةً أخرى وانتصف الليل، رنَّ هاتفي ليخبرني المهرّبُ أن نتحرك واحداً واحداً نحو مدخل السوق حيثُ تنتظرنا سيارةٌ بيضاء صغيرة يقف أمامها رجلٌ قصير القامة، كان اسمهُ أبو خالد، ما إن اقتربنا خمسة خمسة نحوه حتى أوحى إلينا أن نقتربَ أكثر فركبنا معهُ مُنحشِرين بقلب السيارة الصغيرة، تعبُ بنا الخطوات كحصانٍ جامحٍ تمرّدَ على راكبِه، عشرون دقيقة



حسن موسى

قادَ بها أبو خالد السيارةَ كمجنونٍ هاربٍ من حُقنةِ المُهدّئ وما إن وصلَ إلى الشاطئ الصخري حتى رمانا جميعاً كمُخلَّفاتِ رحلةٍ بحريةٍ بقيَت أياماً تحت الشمس، الإعياءُ تمكّنَ منّا تماماً، وما هي إلَّا ساعةٌ أو أكثر حتى توقَّف قاربٌ خشبي صغير بين صخرتين، يقبعُ فيه رجلٌ تركي استخدمَ هاتفَهُ النقال لثواني معدودة قبلَ أن يصيحَ بنا أن نتقدَّمَ نحوَهُ، كان لزاماً علينا أن نخوضَ في البحر قبل أن نصلَ إليه، لحظتَها بدأ الجميعُ يقفزُ بين الصخور، رأيتُ نساءً ورجالاً لم أرَهُم من قبل، كانوا يُمسِكون الأمل بالنجاة، لحظاتٌ وتوزَّعنا في قلب القارب الصغير، أربعةٌ وعشرون نفراً، أمامنا البحر وخلفنا الأمل، لحظاتٌ عصيبةٌ أخرى، اقترب التركي من شابٍّ وقفَ في مقدّمةِ القارب، أخبرهُ بعربية ركيكةٍ آليةَ السيرِ فيه وهبطَ في مياه البحر الباردة سابحاً عائداً إلى صخور بودروم، كان السائقُ أوهمنا في وقتٍ سابقٍ أنَّهُ خرجَ في الرحلةِ البحرية مرَّاتٍ كثيرة لنكتشفَ بعد خمسِ دقائقَ أنَّهُ مثلُنا يطمحُ فقط بالوصول إلى الضفَّةِ الأخرى، لحظتها لم يكن يعنينا الانتقامُ من نذالتِهِ بقدرِ ما سعَينا للبحثِ عن حلولٍ بعد أن ابتعدَ الشاطئُ عنَّا وابتلعنا البحر، سمعتُ أصواتَ البكاء بدأت تتعالى، كانت العودةُ مستحيلةً إلى الشاطئ فقد صرنا في عرض البحر وتبدو أضواء جزيرة كوس من بعيد، اكتشفنا فيما بعد أنها أضواءُ باخرةٍ تعبُ البحر بسبب حركتِها، هنا كان لزاماً أن نفتح الهواتف النقَّالة بعد أوامر صارمة بإغلاقها من قبل المهرّب الذي تركنا على الشاطئ ومضى، اكتشفنا أنَّ القارب يسير بطريقٍ خاطئ، جلس الجميعُ متوثّبين فوق بعضهم، لا مكان للمستقبل، إنَّهُ الحاضرُ العبثي، يقودُ القاربَ واحدٌ من النفرات، ساعة أو أكثر ولا جزيرةَ في الأفق، لقد أخطأ الطريق، تلعن الحظَّ، ولكن لا مناص هنا، فالبحرُ ككتيبةٍ عسكريةٍ يحاصر المقاتلين، ينفد الوقود، لحظاتٌ أخرى عصيبة وينقلب القارب، يغوص في الماء، يغيب تماماً، ويبقى الراحلون، يصيحون، يستغيثون، لا أحد، لا أحد، تسع ساعاتٍ متواصلة، أعيدَ فيها شريط العُمرِ مرَّاتٍ ومرَّات، أستنجدُ بكل شيء، أتمسَّكُ بالحياة بينما فقدَها آخرون كانوا على متن الرحلة، تسع ساعاتٍ متواصلة حاصرني البحر فيها كما حاصرتْ سوريا بداخلي، سوريا الممتدةُ حرباً بين الحدود، حاصرتْ سوريا المُحاصَرَة بالحربِ بداخلي وحاصرني البحر الكبير، شايف البحر شو كبير، كبر البحر بحبك، لقد كان البحر أكبر من كلِّ تصوراتي السابقة حينَ أقسمتُ مراراً بالحب، في البحر نستعيدُ خيباتنا العشقيّة ونبحثُ عن خيوطَ وهميةٍ تربطنا بالسماء، نستدعي الخالقَ العظيم، نبحثُ عن نقاطٍ مُضيئةٍ في ذلك العمر المديد إلى أن وصلنا في خطواتِهِ إلى النهاية، أنا على مقربةٍ من النهاية ولا شيء أكثر، البحر يحاصرني فأهربُ إلى الغيوم، أستنجدُ بطائرةٍ أراها كنقطةٍ صغيرةٍ في السماء، لا أحد هنا، لا أحد هنا إلا البحر، واجهوا الموت بشرف أيها الغارقون، في الحقيقةِ لا يمكن أن تواجه الموت بشرف، الموت عدوّ جبانٌ أرعن يأتي غدراً ليسرق أجمل اللحظات وأجمل الأشياء التي لم تحدث بعد، يأتي على مهلٍ دون أن يعطيك فرصةً لتقول للذين تُحبُّهم وداعاً لا لقاء بعده، لا يمكن مواجهة الموت فهو مُفترسٌ قاتلٌ مُحترِفٌ لا يترك أحداً وشأنه، كيف لهم أن يواجهوا الموت بشرفٍ وهم هاربون من الموت!، يصيحون واحداً تلو الآخر بأسماء الله الحسنى، أراهُم في عباب البحر منتشرين، لقد غابوا كما كل الغائبين لتبقى تفاصيلهُم التي رووها قبل وصول القارب الغارق، أتمايلُ كمطروبٍ بين موجةٍ وأخرى، أحاولُ أن أمسكَ السماء البعيدة، أرى الحقائبَ تنتشرُ بجانبي، حقائبُ الغارقين بينها حقيبتي التي ضمَّت ذاكرةَ المُعتقَل، حملتُ أوراقي معي لتعبر البحر أيضاً، يعودُ الراحلون جميعاً زبداً في الأمواج، يولدون من الزَّبَد ولا أحد، لا أحد إلَّا بقايا الوهم في الوطن الجديد، تسع ساعاتٍ متواصلة، تكوَّرتُ على جسدي ورجوتُ الله أن يأخُذني ولكنّ للسماء اختياراتُها، كما كل الأفلام الغريبة يظهرُ قاربٌ من بعيد، لا سبباً لوجودهِ هنا سوى رحلةٍ بحريةٍ تقومُ بها عائلةٌ إنكليزية، ظهر اليوم التالي كُتِبَت لي النجاة عبر حبلٍ رماهُ العابرون لأكون بعد قليل على ظهر البحر منتظراً وصول الناجين واحداً واحداً، ولا أحد، يروي عمر القصة الكاملة التي لا نعرفها، ما إن غرقَ القارب في الظلام حتى خلعَ عُمر سترةَ النجاةِ وراحَ يسبحُ تحت الموج، يقاومُ الموجَ بالاحتيال وصولاً بعد تسع

ساعاتٍ إلى شاطئ جزيرةِ كوس منتصراً على البحر، ما إن يصلُ عمر حتى يتلقّفهُ رجل إنكليزي فيخبرهُ عمر بالغارقين، ينتفضُ الرجل متّصلاً بخفر السواحل اليوناني مخبراً إيّاهُم بوجودِ مفقودين وبأنّهُ سيقومُ بإحضارِهِم إلى الجزيرة، يرفضُ الإغريقُ وصول الغرقى مهدّدين الرجل الإنكليزي بإدخالِهِ السجن في حال قام بالفعل، إنسانيتُهُ تنتصرُ ويأخذُ قرارَهَ بجمعِ الباقين، ساعةً أو أكثر ويبدأ بجمع الغرقى المنتشرين بين الأمواج، ساعةً أخرى وتصلُ بارجةٌ تركيةٌ تقلُّنا عائدين إلى مركز الأمنيات في بودروم.

مركز الأمنيات في بودروم مقر للاعتقال للخارجين بطريقةٍ غير شرعية، تحقيقات سريعةٍ للناجين من الموت، يومٌ عصيبٌ آخر يمتدُّ حتى مطلع الصباح، بلا طعامٍ ولا لباس بعد أن التهمَ البحرُ كلَّ شيء مرَّةً واحدة، بصمتُ بكلتا يديّ كما آخرين ألا نعيد الكرَّةَ مرَّةً أخرى، بعد يومين خرجتُ من مركزِ الأمنيات، ذاكرةٌ جديدةٌ يكتسبُها السوريون أينما حلُّوا، ما إن خرجتُ من باب الأمنيات حتى اتجّهت إلى فندق طومان باي في بودروم.

فندقٌ يقعُ على تلّةٍ مرتفعةٍ بالقرب من فندق حقّان الشهير، في ذلك الفندق أو لأقل إنه الدولة الطارئة الصغيرة التي تختصر كل الأحلام والآمال بحياة جديدة ترى كلّ من فيها منتقلاً على مهلٍ دون انتظار ما قد يحدث، إنها الحرب التي سببت عطباً أبدياً لا يزول، إنها الحرب التي أثقلتهم بكل القصص التي من الممكن أن تحدث في السجن وخارجه، لولا هذه الحرب لما مات من نُجب، ولكنه قضاء الله، نعم ربما سلموا إذا كانوا مقاتلين!!!، ترى النزلاء ينظرون إلى كل شيء باهتزاز، إلى كل شيء دون تركيز، هناك إحساش بالعجز، بالشلل، بانتظار المهرّب الكاذب الذي ينتقل بين الجميع زارعاً بسمةً هنا أو ضحكة هناك ليُنسي الناس وعوده بالخروج هذه الليلة، أو التي تليها، جلسنا في الفندق أربعة أيام متتالية كانت كافية لأسمع الكثير من القصص التي لا تُعد ولا تُحصى عن هذه الحرب، ألم أقل إن كل واحدٍ من النزلاء قصّة كاملة متفرّدة لا تشبه غيرها أبداً!!

في كلّ خطوةٍ كنتُ أستشعرُ ملوحةَ البحرِ في جسدي، حاولتُ مراراً الاتصال برفقة وداماس التي عبرت جسر الملك حسين باتجاه فلسطين التاريخية، كانت فلسطينُ أقربَ لابنتي من البحر، تعبرُ هيَ نحوَ الوطنِ السليب وأعبرُ أنا نحو اللاوطن، مفارقةٌ كبيرةٌ أن أقفَ مراقباً كلَّ ما يحدُث للحظةٍ واحدة وكأني خارجَ الصورة كلّها، إنّه الجنون الذي أتى بنا ها هنا، مساءُ السابع عشر من أغسطس لعام ٢٠١٤ تجوّلَ أبو حاتم المهرب الجديد بين النفرات مخبراً إياهم بطريقةٍ بوليسية أنَّ السفر اليوم، انتابني خوفٌ كبيرٌ من البحر، البحرُ الذي غدرنا مرَّةً واختطفَ من بيننا آخرين أصابهُم الموت وأخطأنا نحن، محاولةٌ أخرى بذات الطريقةِ، هذه المرةُ كنّا خمسة وعشرين شخصاً، غاصَ بنا قائدُ المركب الباكستاني ساعتين ونصف في البحر قبل أن يضعنا أمام كتلةٍ صخريّةٍ مُخبراً إيّانا أنَّ خلفَها القريةُ اليونانية وليغيبَ في ظلام الليل والبحر، مع الصباح سيكتشفُ الراحلون أنَّهُم في تركيا، جزيرةٌ صخريّةٌ صغيرةٌ تقعُ في مواجهةِ بودروم مباشرةً، يلعنون الحظ ولكن لا مفرَّ من العودةِ إلى مركز الأمنيات بعد يومٍ طويلٍ سيأتي في نهايتِهِ خفر السواحل التركي ليقلّهُم إلى مركز الاحتجاز، إجراءاتٌ سريعةٌ ثمانيُلُ ما سبقها بأيّامٍ قليلة، ولتليها محاولةٌ ثالثةٌ بعد أيام أخرى مع مُهرّبٍ جديد.

فندقُ طومان باي مرةً أخرى يوم العشرين من آب، صارَ العابرون هنا مثل الأثاث، لم تعد تهمُني أسماؤهُم وتفاصيلهم، كنتُ وعبدالفتاح وعمر، ثلاثةٌ نختزل القصةَ كلها، نكتفي بالحديث عندما تتقاطعُ عيوننا، يتحرّك الجميع، عائلات وشبابٌ وأطفالٌ ونساء، نحو المرسى أمام الشاطئ السياحي حيثُ توقَّفَ يختُ كبير، هبطَ في قلبِهِ اثنان وخمسون نفراً، كنتُ بينهم مختبئاً بين أرجلِ آخرين، سبعُ ساعاتٍ كاملةٍ صارعنا الموت فيها كلما تمايلَ اليختُ يمنةً ويسرة، سبعُ ساعاتٍ كاملةٍ مشدود الأعصاب حتى وصلَ اليختُ إلى ساحلٍ رملي صغير ترتفعُ في نهايتِهِ سلسلةٌ جبليةٌ قال لنا السائقُ إنَّ خلفها اليونان ومضى في ظلام البحر، لا شيء هنا سوى البحر و الجبل، صعدنا الجبل لنكتشفَ سلسلةً لا منتهيةً من الجبال الكبيرة، لقد وقعنا في الفخِّ الحقيقي مرةً أخرى، سنموت هنا، صاح الجميعُ ولكن لا صدى للصوت، إنَّهُ البحر الكبير، وشايف البحر شو كبير، كبر البحر بحبك، ثلاثةُ أيَّام كاملة قضاها الجميعُ بين السماءِ والأرض، إلى جوار البحر، ولا أحد، قبلَ أن تكتشِفنا سفينةٌ بعيدةٌ لاحظت لهيب النار التي أضرمَها الناجون على الرمل، في صباح اليوم التالي جاءَ خفر السواحل اليوناني مع قرب انتهاء حياةِ الأطفال ليُعيدوا ضخَّ المياهِ في دورتِهِم الدموية.

كانت الحياةُ تعني أن تأتِ السفينةُ من بعيد ظهر اليوم الرابع لتقلَّ العالقين بين جبلٍ وبحر، كانت الحياةُ تعني قارورةَ ماءٍ صغيرة، السفينةُ كانت تعبُ البحرَ متّجهةً إلى جزيرةِ تيلوس، إنَّها الحربُ التي دارت رحاها على ساحاتٍ أخرى، هناك تجدُ الانكسار في عيون الهاربين، حالةٌ عصيَّةٌ على الفهم حين تمشي أولى خطواتِكَ باتجاهِ مخفر الشرطةِ اليوناني الصغير في جزيرة تيلوس، يتقدَّمُ الناجون واحداً واحداً للإدلاء ببياناتِهِم، ليلةٌ بالقربِ من البحر في أمانٍ من الخوف قبلَ أن نستيقِظَ صباحاً على وقعِ خطى الشرطةِ وهم يوزّعون ورقةَ الطرد «الخارطية» التي ستكون هويَّةً لنا خلال الفترة القادمة، كان الطريقُ إلى أثينا معبّداً بالموج، دخلتُها مرورا برودس في الخامس والعشرين من أغسطس بعد رحلةٍ مريرةٍ استنزفت منّي الصبر كلّه.

حسن موسى

أثينا لا تختلفُ كثيراً عن مدن الشرق العربي، هكذا انطباعي عنها، اعتدتُ الجلوس في مقاهيها، صارت جزءاً من رحلتي، مناطقُها ذات الأبجدية المختلفةِ في أسمائِها صارت سهلةَ النطقِ عندي، كاتوباتيسيا، آخرنون، كومانيتسا، سالونيك، فكتوريا، أمونيا، إيتيكيه، تلك المناطقُ سترسمُ ملامحَ على وجهي، بدأتُ أرى العابرين وقد اتخذوا سبيلَهُم في رحلاتٍ غريبةٍ نحو المنافي البعيدة، حاولت العبور بأوراقٍ مزوَّرةٍ من المطار الرئيسي في أثينا ومن مطارات الجُزُر البعيدة والقريبة، اعتدت الجلوسَ في مقاهي شارع «آخرنون» و«أمونيا» و«كاتوباتيسيا» و«سانتيغما» و«فكتوريا» قبل أن أهتدي مع آخرين إلى رحلةٍ شاحنةٍ بلغاريةٍ، أخفانا سائقُها فوق صندوقِ العدَّةِ بحاجزٍ مُصطَنَعٍ يفصلُ نهاية القاطرةِ عنه بخمسٍ وخمسين سنتيمترا ليمتدَّ على عرضِ الشاحنة، في تلك المسافةِ جلسَ خمسة عشرَ رجلاً، بعضُهُم أصابَهُم الإغماء خلال الرحلة وكادوا أن يفقدوا حياتَهُم، كنتُ واحداً منهم، في لحظاتي الأولى في الشاحنةِ هممتُ بالهبوطِ إلى الأرض ولكن هناك ما دفعني للبقاء رغمَ يقيني أنَّ الموت يتربَّصُ بأطراف الشاحنةِ التي اجتازت خطوط التفتيش في الميناء، ثلاثةُ حواجز خلف بعضها عبرنا منها، كنتُ على طرفِ الشاحنةِ أسمعُ حركةَ الشرطةِ وأحاديثَهُم الجانبية قبلَ أن ندخلَ في مرآبِ السيارات بقلبِ الباخرةِ الكبيرة، رحلةٌ بحريةٌ أخرى، هذه المرة كانت السفينةُ تحمينا من البحر، الرطوبةُ الخانقةُ والظلامُ المهيمن وأصواتُ المحركات الكبيرة للباخرة تقتل الضجيج، وحدهُ الموت بدأ يتسلل عقبَ مرور خمس ساعات في الرحلة، أحدُ العابرين أصابتهُ نوبةُ ربو، كان القرار بين الجميع أنَّ من يتعب لن ينقذه أحد، سيواجِهُ قدَرَهُ المحتوم، اختناقاتٌ داهمتنا جميعاً بقيَت آثارُها على حديد الشاحنةِ ربما حتى اليوم، نحن أبناءُ الشاحنةِ وأبناء البحر، تسعةَ عشرة ساعةً في الشاحنةِ المُغلَقةِ تماماً من أثينا إلى باري الإيطالية عبر كومينيتسا اليونانية، كان ذلكَ في الخامس من أكتوبر لعام ٢٠١٤.

في نقطة منسية على الطريق الدولي الواصل بين باري الإيطالية وميناءِها الكبير فتحَ السائقُ صندوق العدَّةِ في خلفية السيارة لنهبطَ واحداً واحداً نحو الأرض، كانت الأرضُ تعني لنا الرحمَ الجديد، شعرتُ بعظامي تتفكّكُ وأنا أفردُ قدمَيَّ قبل أن أختفي مع آخرين في الغابةِ الممتدةِ على كتفِ الطريقِ الواصلِ بين الميناء والمدينة، تلك المدينةُ تعادلُ ستة كيلومترات أو أكثر بقليل قطعناها مشياً على الأقدام حتى وصلنا إلى المحطةِ الرئيسة للقطارات، كان علينا أن نحجزَ إلى ميلانو حيثُ المحطةِ الكبيرة في إيطاليا التي يتوزَّعُ منها العابرون نحو مدنِ الشتات، القطارُ يمتدُّ بنا ونحن مرميُّون في مقصوراتِهِ خائفينَ من مداهمةِ الشرطةِ للمكان، نحنُ العابرين بطريقةٍ غير شرعية، شرعيو الوجود و الهوية، عادَ بي الشريطُ الذي امتدَّ بين الثاني عشر من أغسطس حتى السادس من أكتوبر خلال سبعِ ساعاتٍ هي المسافةُ الزمنية الفاصلةُ بين كورفو و ميلانو.

أوراقي البيضاء، أسماء المهربين، الذين لم يحالفهم الحظ بالوصول إلى الضفة الأخرى، فندق طومان باي، مراكزُ الأمنيات، الشرطةُ في كلِّ مكان، جسر الملك حسين، فلسطين، إسرائيل، سوريا، الثورة، المقاتلون، مفرداتٌ كثيرةٌ عادت كلها بعد أن ابتلعها البحر.

في ميلانو بحثتُ عن ذاتي فلم أجدها، هناكَ أنا عابرٌ أيضاً، افترقَ الجميعُ ومضى كلٌّ إلى وجهتِهِ الجديدة، لا شيء يدفعني للانتظار هنا، أزمةٌ قلبيةٌ مفاجئةٌ أوقعتني أرضاً، كان لها أن تحضُر هكذا دون استئذان، يومٌ جديدٌ قضيتُهُ في المشفى بعد أن أسعفني شابان مصريّان أوجدهما القدرُ بالقربِ مني في مركزِ المدينة، في ميلانو لا مفاجأةَ باللسان العربي، كنتُ حينَها أسيرُ بمحاذاةِ الموت قبلَ أن أهرب من المشفى بعد أن سمعتُ الطبيبَ يتحدَّثُ مع الشرطةِ عن وجودِ مهاجرٍ غير شرعي.

أزقةُ ميلانو اليوم تعرفني وتُدركُ أنَّ خطواتي فيها عابرةٌ ككل العابرين، لا أحاولُ أن أتورَّط بحبِّ المدينةِ فهنا لا نتورَّطُ بحبِّ مدنٍ لا تجمعنا معها ذاكرة، الذاكرةُ التي احترقت مع مدننا هناك في الشرق، وحيداً أعبرُ بوابةَ المطار الرئيسي في ميلانو بعد أن استخرجتُ هويَّةً مزوَّرةً باسم غريب، عندما تكون مهاجراً غير شرعيّ تعرفُ كيفَ تصلُ لما تريد فقد انتصرت على البحر والبر معاً، عندما تفقدُ بيتكَ كلُّ بيوت العالم تغدو بيتك، وعندما تفقدُ وطنكَ فكل الطرقِ مسموحةٌ كي تحصلَ على أرضٍ جديدة، ناموس العالم وسوريا في ميزانٍ واحد وحينَ خسر العالمُ سوريا خسِرَ نفسه، هذه المعادلةُ في ذهني وأنا أعبرُ بوابةَ مطارِ بروكسل الدولي في الواحدةِ بعد منتصفِ

ليل السادس من أكتوبر.

مظاهرِ الإعياءِ تبدو واضحةً عليّ وما إن أرى الشرطةَ حتى أذهبُ نحوهُم، الأصواتُ في عقلي الباطن تتمازجُ مع بعضها فلا أدركُ حقيقةً ما يقول الشرطي بإنكليزيةٍ ركيكة، حريّة، إسقاط النظام، الثورة، المهرّب، الشاحنة، الاختناق، البحر، الموج، الجوع، البرد، النار، الأوراق، أصواتٌ كثيرةٌ تعلو قبل أن أفقدَ الوعي تماماً لأصحو بعد بضع ساعاتٍ في غرفةٍ صغيرةٍ مكتوبٌ على جدرانِها عباراتٌ عربية، أدركتُ لفوري أنَّ هناك عابرين مرُّوا من هنا قبلي.

الخامسةُ والنصف فجراً يوقظني الشرطي ويرشدني عن إجراءات اللجوء وضرورةِ الذهابِ إلى مبنى «الكومساريات» في محطة الشمال ببروكسل، لم ينتهِ اليومُ إلا وكنتُ مع آخرين في مخيَّمِ بيرزيت لإيواء اللاجئين.

«أنا في مخيَّم إيواء اللاجئين في بيرزيت»!

ضربٌ من الجنون، إنَّهُ المستحيل تماماً، ذلكَ الذي لم أتوقَّع حدوثَهُ يوماً حتَّى لو أخبرني به هُدهُد سليمان بأنَّهُ خبرٌ يقين، فما الذي يأتي بي هنا أنا السوري الخارجُ من رحمِ الشرق حيثُ جذوري هناك، تلكَ الجذورُ التي ضُرِبَت في سوريا قبل ولادتي بأشهر في مدينةٍ اسمها حماه حيثُ أبصرتُ النور عقِبَ مذبحةٍ اجتاحت المدينة فبدأت حياتي بالخوفِ من الشوارع المُظلمة والمُضاءة في زواريب المدينة، تلكَ التي وشمَها الرصاصُ الذي داهمَ المدينة بعدَ أن حاصرها الموت فظلّت أرواحُ الساكنين والمنفيين والراحلين والقتلى تطوفُ راجلةً وراكبةً وسابحةً بأسماءٍ مُستعارة يُخفيها أهلُ المدينةِ تحت عباءتها.

إربِاكُ المكان في ذاكرتي رافقني لسنواتٍ طويلة وها أنا اليوم أخطو خطواتي الأولى في مكانٍ لم أتوقَّع وصولي إليه يوماً، سياحةً أو عملاً، فبعدَ أن أكلّت عمري المنافي وأنا أكمِلُ عامي الثاني بعد الثلاثين وصلتُ إلى هنا بعد رحلةٍ مجنونةٍ رافقني الموت فيها كظلّي فكان حارساً للحياة في داخلي، الموتُ كانَ رفيقاً لا يُخطئني رافضاً اصطحابي عبر رحلاتِهِ التي أوقفها للسوريين في كل الأساليب خلال السنوات الأخيرة، حاملاً ذاكرتي المُرهَقَة بمشاهِد الزنازين وساحات المُعتَقل وشوارعَ وإناراتٍ وأبنية وروائحَ المُدُن الكثيرة وغرف الفنادقِ رخيصة الثمن التي عبرتها في الشرق والغرب، لم يسحرني مكان فقد ظللتُ خارجَ إطاراتِهِ كلِّها، إلَّا هنا في مخيَّم بيرزيه الذي يُكتَبُ في الفرنسية بيرزيت بلفظٍ مُقاربٍ لمدينةٍ فلسطينية تضمُّ جامعةً أكاديمية عريقة، عندما أخبرني الموظَّفُ في مفوضيَّة اللجوء عن خط سيري الذي يبدأ من العاصمة بروكسل انتهاءً بمحطة بيرزيت، كانت مشاهدُ طريق الآلام الذي عبرته وصولاً إلى هنا تمرُّ حاضرةً فتَزيدُ من إطباقِ الحاجب الحاجز على رئتيّ، إنَّهُ العبث حين حملتُ حقيبتي الصغيرة بانتظار القطار متتبِّعاً خريطةً مرسومةً بدقَّةٍ سلَّمني إياها الموظَّفُ الذي لا يهتمُّ عادةً بقصص العابرين، كنتُ أودُّ لو أصرخ بوجهِ كلِّ من قابلت: لقد أتيتُ بالبحر، لقد غرق قاربنا وسبحتُ أربع عشر ساعةً متواصلة، لقد مات آخرون وأنقذني الموت من الوقوعِ فيه!، ولكنّي اكتفيتُ بمشاهدةِ الطريق عبوراً إلى المحطّةِ الأخيرة.

قررتُ منذ اللحظةِ الأولى لصدمتي ألّا أتعاملَ مع المكان كسائحٍ جاء لالتقاط الصوَرِ، لستُ عابراً في رحلةٍ ستأتي بعد أسبوع، ذاكرتي تُحاوِلُ استنهاضَ نفسها وأمام ذلكَ أمارِسُ دكتاتوريتي عليها قامعاً إياها مُعيداً إحساسَها إلى اللحظةِ التي أعيشُها الآن حيثُ بدأتُ أهبِطُ بهدوءٍ من أيقَنَ أنَّ لا عودةً أبداً لكلِّ الأماكنَ التي عبرها يوماً، من ضفَّةٍ إلى أخرى كنتُ أنتقلُ رفقةَ آخرين لم أحفظ أسماءَهُم وصولاً إلى سيارة بيضاءَ تحملُ شعارَ الصليب الأحمر الدولي، وقفَ أمامها شابٌّ يحملُ أوراقاً تتضمن أسماءَ الواصلين الجُدُد مع حلول الظلام تماماً حيثُ لم أستطع استكشاف المكان والسيارةُ الكبيرةُ تعبُّ الشارعَ كحصانٍ عرَفَ مضاربَ قبيلته.

عشر دقائقَ أو أقلَّ من ذلكَ كان جسدي يحاول مراراً خلالها التخلُّص من ملوحة البحر ورائحة الغارقين فيه إلى أن عبرنا بوابة ما سيُعرَف لاحقاً «الكامب»، شارعٌ طويلٌ لم أتميَّز جوانبهُ ليلاً لأقف بعد لحظاتٍ أمام موظَّفةٍ حاولت بكلِّ اللباقةِ الممكنةِ التخفيفَ من وحشةِ المكان وغربته الأولى من خلال طرحِ بعض القوانين الأساسية للحياةِ في أرجائِه الواسعة، لتقودني بعد ذلك إلى غرفةٍ تشاركتُها مع خمسةِ أشخاصٍ غيري، كانت الليلة الأولى الأشدَّ رهبةً ووجعاً فقد قطعها سيلٌ من الكوابيس المتلاحقة في غرفةٍ تمتدُّ لستَّةِ أمتار طولاً وخمسةِ عرضاً توزَّعت بها الأسرَّةُ فوق بعضها البعض، لينقسِمِ قاطنوها إلى أعراقٍ لا تتحدَّثُ أبجديَّةً واحدة فكنتُ خلال الوقت المستقطعِ بين كابوسين أتلصَّصُ على الآخرين، أراقِبُ هيئاتهم ناظراً إلى جدران هذه الغرفة التي عبرها آخرون قبلي من عشرات السنين، كلُّهُم كانت لهم قصصٌ عن القدوم وأحلامٌ عريضةٌ للمستقبل، من هنا كان مفتاحُ اكتشاف المكان، قرَرتُ أن أتعامل معهُ مجدّداً كعابرٍ يسعى لأرضيَّةٍ ثابتة فرُحتُ صباحاً أمشي في شوارعِهِ المتوازية طولاً الملتفَّةُ في نهايتِها حول سبعةِ أبنية حملت أرقاماً متنوِّعة بينما كانت هناك في نهايتِهِ أكواخٌ مترامية تقطنها العائلات.

لم يستغرق الصباحُ طويلاً لأكتشِفَ أنَّ الكامب كانَ مقرّاً لوحداتٍ عسكريَّةٍ قبلَ أن يتحوَّل إلى مركز لإيواء اللاجئين من كلِّ بقاعِ الأرض، ولأنَّ علاقتي مع الحياةِ العسكرية تقومُ على التضاد والتنافر زادَ ذلكَ الأمر وحشةَ المكان في داخلي، فكلَّما مررتُ بالقربِ من سارية العلم تخيَّلتُ أولئكَ اللابسين للبدلة العسكرية في الشرق حيثُ يعيثونَ فساداً ونشراً للموت في فضاءاتِهِ الواسعة، رائحةُ الذكورةِ أزكمت أنفي فتفاصيلُ الجيشِ لا تحتملُ الأنوثة في عقلي الباطن وفي محاولةٍ لبناءِ علاقةٍ مع المكان ذهبتُ إلى مكتبِ الاستقبال وطلبتُ دفتراً وقلماً وشرعتُ بكتابةِ روايةٍ جديدة!

محاولةٌ لبناءِ مكانٍ جديدٍ على الورق يضمُّ بين جنباتِهِ الجانب المضيء من الحمولة الزائدة للذاكرة وأحلامَها الوردية في اتِّصالِها الأولّي مع القارَّةِ الأوروبية، أرضُ الحريَّات، صفحةٌ، اثنتان، خمسة، عشرة، لأتوقَّفَ نهائياً بعد أن اكتشفتُ بمحضِ الصدفة المطلقة أنَّ هذا المكان كان أيضاً مقرّاً للنازيَّةِ خلال الهولوكست، الهولوكوست الذي حمَلنا وِزرَهُ رغمَ أنَّ لا علاقةَ مُباشرةً لنا به، رائحةُ شواء الأجساد تسيطر على المكان من جديد، صرخاتُ الضعفاء المكلومين، أطفالٌ، رجالٌ، نساءٌ، شيوخ، الكذبةُ التاريخية للهولوكست، هل حدَث، لم يحدُث، أسألُ الترابَ، النصب التذكاري للمحرقة، أنظُرُ في وجوهِ الموجودين، لا أحد يعلم، لا أحد يهتم، وحدي كنتُ أحاولُ اكتشافَ كل التفاصيل التي يكمُنُ فيها الشيطان، التفاصيل لم تكن تعني سواي، تلك التفاصيل التي ستتوهُ لاحقاً في زحمةِ المكان وتراخي الزمان، الزمان مكوِّنٌ آخرَ للمكان يمرُّ هنا ثقيلاً بطيئاً من المُمكِنِ إمساكُهُ في وجوهِ العابرين وفي قصص الحبِّ الرخوة والعداواتُ التي لا سبَبَ لها، إنَّها اختناقات المكان وتضاؤل الزمان، وحدَها الثرثرةُ تبقى في موجات العدد الهائلِ للقابعين في هذا المكان.

على عجلٍ ثُبنى الصداقات بين الأشجار العالية المحيطةِ بالمكان، وسريعاً يبدأ البوحُ عن أحلامِ المستقبل والشوقِ للقيا الغائبين، كنتُ كلَّ صباحٍ أنظر إلى المرآةِ أسألُ نفسي عن حالِها، ألاحظُ بعض الشعرات البيضاء التي بدأت تشتعلُ في رأسي، وزني أيضاً انخفضَ إلى النصف، أنا جزءٌ من المكان الآن مهما حاولتُ التجرُّدَ منهُ وافتراض كونه مرحلة عابرة سيليها ما أُريد، في الواقِعِ لم يكن كذلك فقد أحرقتني بقايا الجمرُ في أفران الهولوكست الضائعة.

الأيام تتشابَهُ فيما بينها في تلك القطعة الجغرافية التي تقعُ في مدينة ليبج بين مركزَي «أونص» و«ورام»، طوابيرُ الطعامِ في الوجباتِ الثلاث، الثقافاتُ الاجتماعية وعاداتُها المختلفة بين شعوب الأرض الطارئة على هذه الأرض، اللهجات والألسنُ التي ستُحاولُ مراراً حفظَ كلماتِ التحيَّةِ فيها وستفشل مراراً لأنَّ الأرضَ مهزوزة غير ثابتة ومستقرة، ستحاولُ أيضاً أن تُغيِّرَ من عاداتِك وستفشل، مثلاً ستجرَّب أن تتكلم بصوتٍ منخفِض ولن تضبِط نفسك، ستحاولُ أن تضحكَ بطريقةِ الابتسام ولن تنجح، جغرافيةُ الفكر في المكان ستفرِضُ نفسها عليك ولن تستطيع إخراجَكَ من جلدك مهما حاولت التصنُّع فأنت طارئٌ هنا لا أكثر ولا أقل.

العلاقةُ مع القائمين على المكان أيضاً جزءٌ من الجغرافية، تلكَ الرحلةُ التي تبدأ بترتيب الأوراق والمقابلات والفحص الطبّي وصولاً إلى محاولاتِكَ بناءَ علاقاتٍ صحيَّةٍ تمتدُّ طويلاً مع العاملين فتصطدِم بقوانين صارمةٍ تُحذِّرهُم من لقائكَ خارجَ المكان الذي لا يراكَ إلا تفصيلاً عابراً فيه بينما ترى نفسكَ حين يسكن الليل طريداً وحيداً دون صداقاتٍ لتناجي الراحلين البعيدين وتسأل نفسكَ كعربيٍّ مراراً «لماذا أبوابُ مخيَّم إيواء اللاجئين في بيرزيت أقربُ لي من أبواب مكَّةَ المكرَّمة»، لن تجدَ جواباً واحداً وإلَّا فماذا تعني العروبة؟

مراراً و أنت تقطَعُ الطريقَ ذاهباً وعائداً إلى العاصمة بروكسل لإنجاز الأوراق المطلوبة للاعتراف بكَ كجزءٍ من المكان، ستسأل نفسَك «لو قالَ لكَ أحدُهُم منذ خمس سنواتٍ أنَّكَ ستكون هنا في مخيَّمٍ لإيواء اللاجئين، لرددتَ عليه فوراً: ما كلُّ هذا الجنون»، ستبتسمُ وتخبِر نفسَكَ أنَّ الجنونَ غدا حقيقةً وصار واقعاً وعبَرتَ ككلِّ العابرين من ذلكَ المكان الذي مرَّ عليهِ آخرون وتعاقبَ عليهِ اللاجئون.

لن تكون انتقائياً في ذاكرتِكَ مع ذلك المكان، مثلي تماماً، ستفتحُ الذاكرةَ على مصراعيها لتُشبِعها بكلِّ الصور وحين سيمرُّ بعد ذلكَ ذكرُ الكامب ستأتي المشاهدُ دفعةً واحدةً كالصلوات التي لا يُمكنُ تأديتُها بنقصان، فكيفَ لي أن أنسى أنّي استقبلتُ ابني حمزة في المنفى بينما وُلِدَ هوَ في منفى آخر بعيداً هناك حيثُ حمَّلتُهُ وجعَ غيابي الأوَّل حين أبصرَ النور، كيفَ لي أن أنسى أنَّ الكامب كان شاهداً على فصول روايتي الأخيرة «طريق الآلام»، كيفَ لي أن أختزلَ كلَّ تلك التفاصيل وأحلُمَ بعودةٍ وكلُّ الذينَ أحبَبْهُم ماتوا في الحرب.

لم أُخبِركُم أيضاً أنّي وصلتُ الكامب «مخيَّم إيواء اللاجئين في بيرزيت» في السادس من تشرين، أكتوبر لعام ٢٠١٤م، السادسُ من تشرين الذي ارتبطَ في عقلي الباطن بحربِ تشرين على الجبهةِ السورية والمصرية، والسادسُ من تشرين هوَ يوم زواجي، وقد صادَفَ حينَ وصلتُ إلى بيرزيت يومَ الوقوفِ في جبل عرفة حيثُ يؤدّي المسلمون فريضةَ الحجِّ في مكة!!

وصلتُ إلى المخيَّم بحقيبةٍ صغيرةٍ اشتريتُها من بروكسل، لم أضع فيها شيئاً سوى ملفَّ اللجوء الذي حملَ رقمي واسمي الكامل وورقةً فيها صورتي الشخصية وبياناتٌ أوليّة لأكون رقماً في متتاليةٍ عبرَت وستظلُّ تعبُرَ ذلكَ المكان الذي شهِدَ الهولوكست على أرضِهِ ويشهَدُ نتائجَ الهولوكست الذي يحدُثُ على أرضِ آخرين، قناعةٌ واحدةٌ نقلتُها معي في كل الشواطئ التي غزوتُها، قناعةٌ واحدةٌ ظلَّت عالقةً فوق ملوحةِ البحر هي أنَّ: كل الأوطانِ أرضُنا بعدَ أن ضاعَت سوريا.

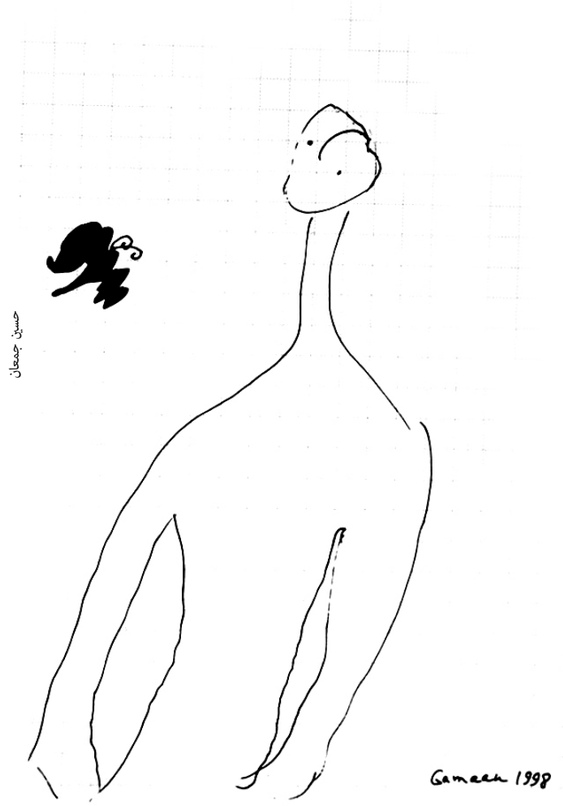
كاتب من سوريا مقيم في بلجيكا

فراشة في بيتي

حسن شوتام

فراشة عند عتبة بيتي؟ حدث لا يُصدّق ! فكل النوافذ مُقفلة؛ حتى شبّاك الفسحة التي تُفضي مباشرة إلى سطح المنزل حرصتُ على إحاطة إطاره بحاجز دقيق الحبكة، مانع لشتّى صنوف الحشرات. بَدَت لي من الوهلة الأولى كخَتم باهت شَقّ على شُعاع خجول طَبعُه، فهممتُ بالانحناء تمحيصا للأمر وما كدتُ أفعل حتى فردتْ جناحين بديعي الألوان كأنها تستعد للطيران. غير أنها ما لبثت أن ضمتهما لتسقط من ثقلهما على أحد جانبيها ويسحبها تيّار هوائي خفيف من تحت عتبة المدخل إلى قلب الشقة!

الفراشة إذن أصبحت في بيتي، وهذا سيضطرني إلى مُهادنة عدوّ كِدتُ أقضي عليه قضاء مُبرما لو كرّرت عملية الرّشّ في بالوعة الحمّام ثلاثة أيام متتالية. والحقيقة أنّي شررت جدا لفعّالية المبيد الذي عيّنه لي جاري وبدأت أستعيد هدوئي بعد سلسلة من نوبات غضب كانت تستولي عليّ لمّا تنجح الخنافس في مداهمة بيتي من خلال قنوات الصرف الصّحي. باكورة فصل الربيع لهذه السنة فاجأت ساكني الحي ولا نجد لتكاثر الخنافس السوداء السّافِر سببا أو تفسيرا. ومن يهتم أصلا بدراسة هذه الظواهر المتعلّقة بالحشرات أو ينظر بعين الاهتمام إلى دبيبها وزحفها اللاّفت؟ مؤسسات أو هيئات أو منظمات حماية البيئة؟ طبعا لا! وحدهم الأطفال في حيّنا يفعلون ذلك.. عندما ثُنار المصابيح العمومية، تستجيب عشرات الخنافس لنداء الضوء. بعضها يأتي من مزابل صغيرة مُهملة، وأخرى تترك الأعشاب المتفرقة ومخلّفات القطط والكلاب وأحيانا البشر تحت البنايات بحثا ربما عن الدفء.. دعوني أخبركم أيها الأصدقاء أن المصباح العمومي السّاطع كان مُثبتا في الطابق الثاني والأخير من المنزل حيث أقيم أنا حسن الحظ دائما.. ولكم أن تتخيلوا مشهد صعود الحجيج إصرارها الغريزي في النفاذ إلى الشقة! أعترف أني كنت أستمتع برؤيتها عاجزة تماما عن اختراق الحاجز الدقيق الحبكة، وكم هنّأت في سِرّي نفسي على خُطّتي الاستباقية وكنتُ أستمتع أكثر بمشاهدة ثُلّة من أطفال الجيران وقد وجدوا في عملية ارتقاء الخنافس لجدار البيت فرصة لتنظيم مسابقة في إسقاط أكبر عدد منها قبل بلوغها ارتفاعا يصعب على أرجلهم تخطّيه.. كانت لهم اللعبة



تسلية وكانت لي تصفية لعدد مهم من هذه الحشرات المقرفة.. نعم مقرفة، لأن فرحتي لم تدم طويلا وإصرار الخنافس هذه المرة مكّنها من إيجاد منفذ ما إلى قلب وزوايا وجميع أبعاد بيتي الهندسية! جاري بدوره لم يتراخ في مقاومة الغزاة وتجريب مشورة هذا ونصيحة ذاك.. يسكب القليل من ماء الكلور على مصطبة المدخل الرئيس للمنزل ويحرص على إبقاء منشفة بعرض عتبة الشقة في غدوّه ورواحه.. أخبرني ذات مرّة أن الخنافس لا تزعجه البتة، بل كلّ ما يخشاه أن يتأذّى طفله الذي يلتقط أي شيء يصادفه في حبوه ويضعه في فمه دون تمييز.

جُملة القول في شأن الخنافس أن أساليب مواجهتنا جعلت أعدادها في تناقص خاصة بعد اهتدائنا إلى قواعدها السريّة وما تخفيه تلك القنوات القديمة المتصدّعة من عجيب الكائنات وهوامها. أما بخصوص الفراشة، فقد استحوذت على اهتمامي على مدى أيامها المعدودة.. ولم أستطع تجاهل حضورها الجميل الآسر.. صنعتُ لها من قطعة ورق محفّة أميرة ثم رفعتها برفق من أرضية الرّواق لأرقدها بأنفاس محبوسة على تربة أصيص شجرة ظل صغيرة، وما هي إلا لحظات حتى انتعشت ودبّت الحياة والحركة في جسمها الواهن.. فإذا بسطت جناحيها وكشفت عن خطوطها وحلقاتها الزاهية تُشرق نفسي وتتعاظمني الدهشة وإذا ضمتهما حييّة من خوف أو حذر أو سبب آخر أترك مضجع الأميرة وأنا كظيم. لم تغادر الفراشة الأصيص مدّة إقامتها فيه ولربما انتقلت إلى حافته المقابلة مرّة واحدة فقط لتستقر تحت وريقات الشجرة لا تريم.. تفرد جناحيها تارة وتطويهما تارة أخرى وبذلك كنت أتحقّق حياتها إلى أن جاء صباح ثم أعقبه مساء لم تصدر عن المسكينة أدنى حركة.. انبجست من حافة الأصيص عيون ألوان وظلت على تلك الحال من الانبثاق القوس قزحي لأيام لم أجسر فيها على رشّ المبيد لمقاومة بقية الخنافس بل كنت أعيدها إلى بالوعة الحمّام وأدلق عليها سطل ماء موقنا أن ما تحتاجه من أكسجين للحياة وارتقاء القناة صوب بيتي تختزنه تحت درعها الصلب.. أأنتِ الجمال يُهذب الطبائع.. ينعش الحزانى.. يشفع في المقبوحين؟ أم الحياة في صورة فراشة تناصر بني فصيلتها.. تُندّد بجرائم إبادتها وتهتف بموت المُنتخبين؟

الفراشة الآن بين طيات مذكرتي لسنة ٢٠١٥.. مازالت بهيّة وكأنها للتو طرقت باب شقتي حتى أني أشك في رقادها الأبدي.. تحيا بي في كل مرّة أتفقّد مرقدها الورقي وأحيا بدوري بتأثيرها الغامض في ثنايا روحي..

لعمري هي الجمال والحياة والنظام..

الفراشة.. تلك الفراشة.. في قلبي..

كاتب من المغرب

دعوة

الجديد

تدعو الكتاب والمفكرين العرب
إلى المشاركة في محاورها وملفاتها القادمة

كيف نكتب للأطفال؟
ملف حول الكتابة العربية للطفل

تيارات التفكير العربي
ظهورا ومدا وجزراً

حال الكتاب العربي
كيف تنشر الكتب
في العلاقة بين الكاتب والناشر والقارئ

الاستبداد الشرقي
دور الحاكم المستبد
في صناعة الاستبداد الديني

الشعر والتجريب
هل وصل التجريب الشعري العربي
إلى حائط مسدود

الكتابة والأنوثة
هل تكتب النساء العربيات بلغة الرجل
أم أن اللغة بلا جنس

الصحافة الثقافية العربية
أحوالها، توجهاتها، علاقتها بالكتاب والقراء

فكر حر وإبداع جديد

قصــتان

ثائر الزعزوع

لاعب الريشة

لا يطيق لاعب الريشة أن يجد نفسه وحيداً، لذلك فهو يتنقل بين الحدائق باحثاً عمّن يشاركه اللعب، قدماه تقودانه إلى حيث يقبع الرجال صحيحو البنية الذين أنهوا منذ فترة معركتهم الأخيرة، وتقاعدوا لكنهم ما زالوا بانتظار أن تندلع حرب جديدة حتى يخرجوا بنادقهم الصدئة ويعودوا إلى المكان الوحيد الذي يستطيعون أن يرفعوا فيه أصواتهم عالياً، ويجمعوا الجنود حولهم، كان وقوفه بينهم غريباً، لكنهم كانوا يستمتعون بهذا الرجل الغريب الذي يحمل مضربه ويرسل الريشة بعيداً ثم يركض ليلتقطها، شاركه أحدهم اللعب، وتحلق الباقون حولهما يتابعون تغلب لاعب الريشة بسهولة على الجنرال، وجعله يتصبّب عرقاً، فسخر منه الآخرون، لكن ذلك لم يغير في واقع الحال شيئاً ظل الجنرال قادراً على إصدار الأوامر بينما كان على لاعب الريشة أن يركض ليحضر الريشة من المستنقع القريب، ومن أعلى شجرة السنديان، لقد تسلق الشجرة مثل قرد والتقط الريشة بأسنانه ثم عاد راكضاً والجنرال واقف في مكانه عاقداً ذراعيه القويين، كان الخجل بادياً على وجهه بسبب خسارته النقاط، لكنه ظل جنرالاً.

حين اندلعت الحرب الأخيرة كان الجنرال واقفاً في المقدمة، وكان الجنود يقفون خلفه ينتظرون إشارة منه لينطلقوا، لكن إشارته تأخّرت، لأن لاعب الريشة كان يتقافز على التل المقابل، يلاعب أحد جنود العدو، كان الجنرال يتابع المباراة بينهما، وهو متأكد أن لاعب الريشة سيفوز على ذلك الجندي، كان جنود الأعداء يتابعون المباراة ويهتفون مشجّعين صديقهم الجندي هزيل الجسم الذي كان يلهث بسبب الضربات التي كان يوجهها لاعب الريشة، إنه يحرز نقاطاً متتالية، هكذا فكر الجنرال، وهو يبتسم، استدار إلى جنده وأخبرهم أن لاعب الريشة صديقه، وأنهما كانا يلعبان الريشة معاً في فترة السلم، لكنه لم يخبرهم أنه كان يخسر دائماً.

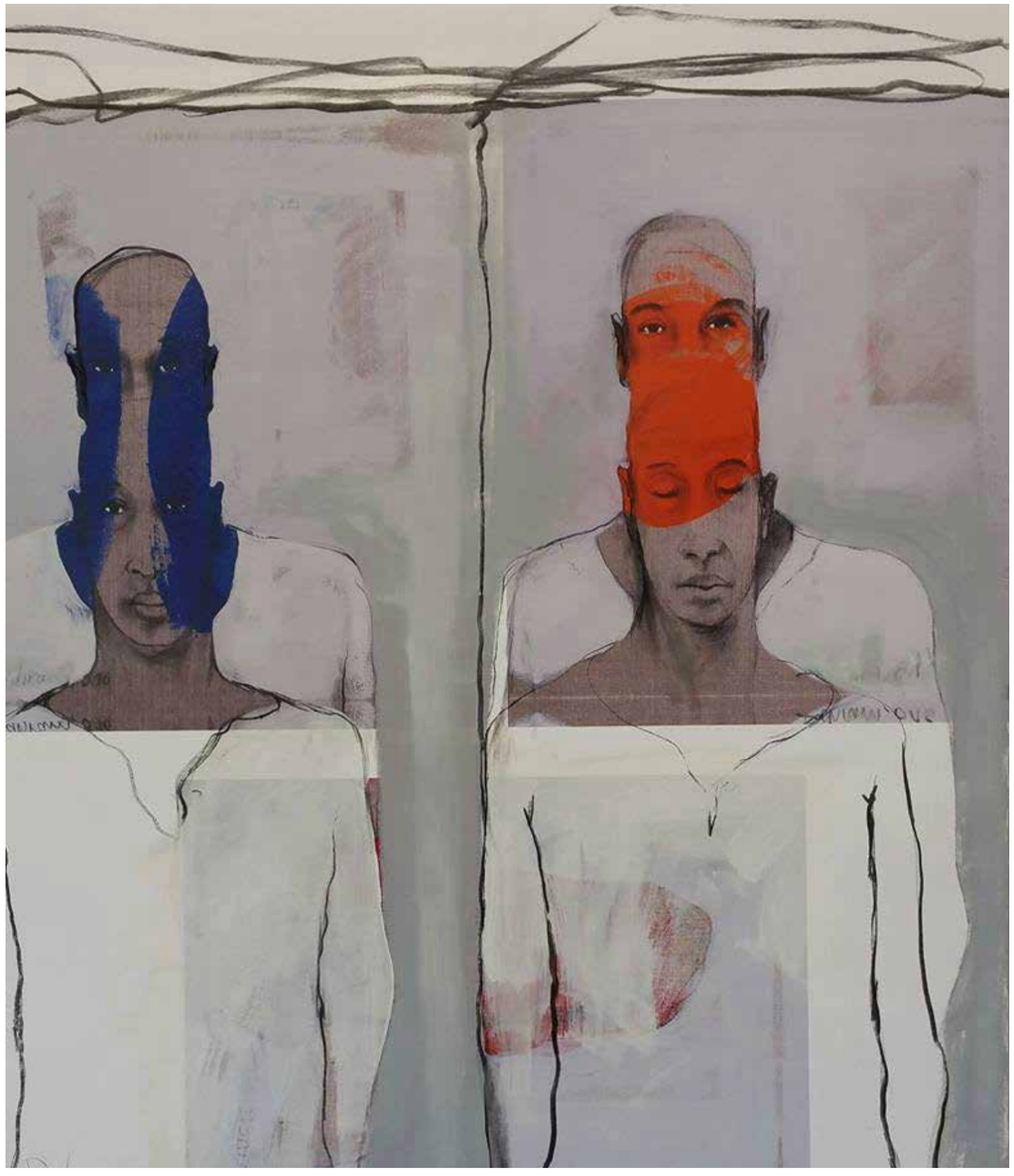
سقطت الريشة على الأرض، واندفعت أولى القذائف من جانب العدو، أِشار الجنرال لجنوده فهجموا، وابتدأت المعركة، استمرّت يوماً يومين، شهراً شهرين، سنة سنتين، كان لاعب الريشة قد أصبح عجوزاً حين وضعت الحرب أوزارها لم يكن ثمة حدائق ليلعب فيها، وكانت خوذة الجنرال وحدها معلقة على شجرة السنديان، حمل لاعب الريشة مضربه وسار يبحث عن حديقة، وعن عسكريين متقاعدين، وهناك على التل، كان ذلك الجندي ينتظر، وكان مضربه مكسوراً، وكان يلهث، لأن المعركة ستبدأ بعد قليل...

وهو يترنم

الهزيمة تثقل ظهري، لا أريد أن أحمل هزائم أكثر، دعوني وحيداً وارحلوا، ارحلوا جميعاً، دعوني ألملم ما تبقى لي من العمر في كيس عتيق وأمضي إلى النهر، هناك سأجد ضالتي، هناك حيث لن يراني أحد، سأخرج خيبتي وألقيها في الماء، لن يراني أحد، لن يراني أحد.

أعلم أني عشت طويلاً، لكني لم أكن أريد ذلك، لم أكن أريد أن أعيش هذه السنوات كلها، كنت أريد أن أزوّج أبنائي ثم أغادر الحياة بهدوء كما عشتها بهدوء، لم أكن أريد رؤية أحفادي، لم أكن أريد ذلك، ما الذي سأخسره بعد الآن؟

يا الله، أنا لم أغادر هذا البيت، عشت فيه ثمانين عاماً، يا الله كان بيت أبي، وقد مات فيه، هناك قرب شجرة التين تلك، كان هذا قبل سنوات طويلة، وهناك في الزاوية ماتت أمي، كانت تصلّي صلاة الفجر، ركعت ولم تنهض، وهنا، هنا في هذا المكان كنت أقف حين سمعت خبر ولادة أول أبنائي، ابني الأكبر الذي صار جَدّاً، يا الله، يا الله، لم أكن أريد هذا كله، كنت أريد أن أراهم رجالاً فقط، لم أكن أريد رؤية أولادهم، هنا في هذا المكان يا الله سمعت خبر استشهاد ابن ابني الأكبر، وهناك قرب الباب الخشبي سمعت باستشهاد ابن ابنتي، وبعدها بيومين فقط يا الله، أبلغوني بوفاة ابنتي حزناً على وحيدها الذي مات في المعتقل، وهناك هناك قرب شجرة الجوز ماتت زوجتي، سقط عليها صاروخ وقتلها، لقد زرعت شجرة الجوز بيديها منذ



بهرام حاجو

ثلاثين عاماً حين رزقنا الله بثالث أولادنا، يا الله، لقد استشهد هو أيضاً وهو يحاول سحب أمه من تحت الأنقاض، يا الله، يا الله، لم أكن أريد أن أعيش هذا الوقت كله، كنت أريد أن أراهم رجالاً، رجالاً، لقد كانوا يلعبون حولي في صغرهم، هنا في الحوش كانت أرضه ترابية وقتها، وكنت أصرخ موبّخاً كلما أثاروا الغبار بحركات أقدامهم، هنا في هذا الحوش، هنا في هذا المكان الذي انهمرت عليه القذائف فسقطوا جميعاً بينما كانوا يستعدون لتشييع أخيهم الأصغر الذي استشهد وهو يدافع عن بيته، يا الله، يا الله، لم أكن أريد أن أعيش هذه السنوات كلها، يا الله.... يا الله.

كاتب من سوريا

حتى تنتهي اللعبَة

إبراهيم زولي

I

غير بعيد

غير بعيد من السرير المكسو بالوجع
الفاخر
أزوّر الحنين الذي يتأرجح
في الغرفة،
حنين يختطف اللذة،
(دون أن يرفّ له جفن)
حنين ليس في انتظاره أحد،
يميل إلى الرياء حين يعبر منطقة
الوجع،
حنين مثل مرتزق مأجور،
يعمل بأجر شهري.
في الساعة التي عثرتُ عليه
مسجّىً كان (لقد أكّدوا موته)
وروحه لم تكن طاهرة
فيما قافيته صعدتْ
كرايةٍ محترقة.

II

رائحة دائرية

بكثير من جمر الباطل
يغلي في رأسك إناء المجاز، ويسدّ
الجرح
الأعمى الواقف في نهاية الطريق
برباطة جأش.
ها هي الأوقات تدوّن فراديس الموت
فيما إيقاعها يرسم رائحة دائرية.
يا لسريرك المفتون بالنكبة
بالخشوع الذي يترعرع في مياه الندم.
قلْ لهم: أن يغمضوا أبصارهم حتى
تنتهي اللعبة، ويهدأ صرير الأبواب
لتكنْ خزائنك ثريّة بالكناية، والسأم
اللقيط
لا تقاسمهم الخبز المضرّج بالعزّة
الآثمة
الخبز المتواطئ مع البرد اللئيم
العامر بالمنّ والقسوة
الخبز الذي يتلصص على حياتك آخر
النهار.

أتذكّر أنّ امرأة أخفتْك في جلباب
الغيم،
في سرّها المكنون
خلف عتمات الضواحي
امرأة، كنت ذهابها وإيابها
وترها المشدود بين القصيدة والشغف
المبكّر
هي نخلتك الناحلة التي تبيع
التعاويذ والسجائر الرديئة
تفاحتك المزخرفة بالغبن
سماؤك المفتوحة على عقد التاريخ
هواجسك الحبلى بالمعاني، والعبث.
في طرف إزارك المشجّر، كانت
تتعاظم كالمتاهة، وتجلب النار التي
لم يعد لك بها حاجة.

III

يمسك جيّدا بالغيم

أضاف صفة
(من المحتمل أنها ليست حسنة)
إلى يقينه المرتبك،
يقينه المغمور بالفحم،
والصدف غير المحتشمة
يقينه المشنوق على رصيف الغفلة،
المرضوض بحجر الأخطاء
لم يفكر في نهاية
تجفّف فواصل الرياح
أو تمسح الرمل عن فمه.
هو الذي لا يصدّق أحداً
يمسك جيّداً بالغيم
غيم فوق ما تتحمّل مراهنته
ولفرط ما كانت نهايته متوقعة
لم يطلْ مكوثه عالياً.

فادي يازجي

VI

جسد واحد ورماد كثير

أريد أن أستردّكِ..
لا أسعى إلى تقديم طقس شعري، لا
يمتلك الكثير من الصبر،
طقس ينوي الحضور نيابة عنك. ليس
باستطاعتي ارتجال
كلمات تتخذ شكل حمائم بلاستيكية
يمكن التفاوض على سعرها.
ببساطة، لأنني لا أرتجف من مداهمة
ملامح تشبهني، وأنا أوقد
بخور المودّة.
سأنتظرك بمفردي
قبالة الشارع الذي ترفّق بك في الشتاء،
الشارع الذي تعاطف
بشكل شخصي، مع شهيقك المتقطّع.
لم أزل واقفا
جسد واحد ورماد كثير
أنا المصاب بداء الخيبة
المتهالك في فيالق الصبابة والانكسار،
ألهجُ باسمك
آناء الشبق، وأطراف الحنين
مُدان بالتصالح مع الهزائم العظمى،
هزائم أقرأ عليها ما تيسّر
من معجم الحريق، أعزف لها نشيد
النسيان بثياب السهرة.
قايضتها بسعر زهيد، بما تبقّى من
السنوات الكسيحة في عمري،
بغاية تكتب نهايتها بمداد فاسق.
باختصار؛ هذا أنا،
أقاصيك النائية وهي تتستّر على
الخيانات،
ظلالك التي لا تعبرها القيلولة، أقدَسُ
ما فيك من محرّمات،
سحاباتك التي تمتص اللوعة من دمي،
سحابات تمطر بعض
الرذاذ الأليم، تمطر إجلالا للقسوة،
للهفة منسيّة في قاع الروح.
كل يوم، أرفو نواياي الممزّقة بسببك،
وأعيد تعليقها
على مشجب اللوعة.

V

ما تساقط في الأعالي

يتذكّر العزاء جيّداً،
ما تساقط من روحه الخفيّة في
الأعالي،
النوافذ الأكثر ظلاً،
أولئك الرفاق، من لا يطالهم الشك أبدا،
الواجهات الزجاجية في المدن العمياء،
شعاع العاشقين إذْ يتسرّب خلسة إليه،
قلبه الذي تربّى على الظمأ، ولم يعبأ
بتوسلاته
ما اعتُبر في حكم الموتى.
فلتكنْ الجذع الذي يترقّب قسوة
الحطّاب
ويتهيّأ دائماً لاستقباله.

IV

جمال مأجور

الأناشيد النائمة على تلال العزلة
لها هلع يليق بنا،
لها جلبة شهيّة،
وحساسية غير شرعية
-حساسية طالما أثارت هاجس الأقليّات
-
الأناشيد الماجنة تبلل أطرافها بشبق
سخيّ
شبق يغتصب وصاياها المتطفّلة
شبق ماكث في أنوثتها
شبق يبارك مسالكها إذا ما صعدتْ
إلى جهة زرقاء
أو انتبذتْ أفقا قديما
أفقا على نافذته تطل الرذيلة
والقلق المعلّب
قلق يتأبط بهجتها (رغم مراوغتها التي
عادة ما تنتهي بالتوتر)
الأناشيد التي اصطحبتك إلى جحيم
مذهّب
أناشيد ذات جمال مأجور
أناشيد تغرّر بك،
وتقودك إلى نزال خاسر
في برّية التأويل.

شاعر من السعودية

الطفل الشقي عدواً

أحمد إسماعيل إسماعيل

دأب الكبار، الراشدون، ومنذ عقود، بل قرون،على جعل الأطفال يتمثلون سلوكياتهم في كل ما يمارسونه من عادات وتقاليد وأفكار وسلوكيات.. وحتى أحلام وطموحات، رغم كل ما قيل وما يقال عن انتماء الأطفال لزمن غير زمنهم، واختلاف خصوصياتهم عن تلك التي تخص الكبار، يظهر هذا السعي أكثر ما يظهر في المجتمعات المتخلفة، المبتلية بفيروس القمع بكل أشكاله وتجلياته، بدءاً بالأسرة حيث الولد يجب أن يكون «زلمة البيت» بعد الأب، وشبيهه، ومروراً بالمدرسة التي يُعامل التلميذ فيها كسجين وبنك معلومات، وعسكري وطليعي في حزب القائد.. وانتهاء بالشارع ودُور العبادة أيضاً.

وكان من الطبيعي، والحال هذه، أن تتم برمجة الطفل ليساهم بدوره في تفعيل هذه العملية التي ستشوه أجمل مراحل عمره، من خلال التماهي أو التقليد، الخاصية النفسية المعروفة لدى الأطفال، والتي تستثمرها المجتمعات الأكثر تحضراً في تربية الطفل، وذلك من خلال تقديم الشخصيات الإيجابية على المسرح للتّماهي معها، كالشّخصيات الوطنية والعلمية مثلاً، أو السيّئة، كالخونة واللصوص والكسالى. لتجنّبها، ونستهلكها نحن أسوأ استهلاك، أمّا بالتهريج وتقليد الآخرين، في الشارع والمدرسة، أو، وهذا أخطر ما في الأمر، بتماهي الطفل في دور الذكر سيد البيت، بجديّة وصرامة، تبدأ بالتدخين، وتكتمل بتقليد الراشدين في كلّ حركاتهم وتصرّفاتهم، ليتحوّل الطفل المُقلِد إلى كائن ممسوخ، طفل مسترجل، لا طفولة ولا رجولة، وتتضاعف هذه المأساة في حالة الأنثى، ومنذ أولى خطواتها، بدءاً باللباس والسلوك والكلمات المنتقاة والحركات والعلاقات واللعب.. وإلى أن تزفّ إلى بيت الزوجية، وتصبح أماً وهي ما تزال طفلة. وكل ذلك بمباركة من المجتمع وصناع ثقافته من الكبار.

إذا كان كل ما سبق من حديث عن إهدار الطفولة في مجتمع متخلف، وأثر ذلك على الطفل ومستقبله، ومستقبل المجتمع، على المدى البعيد، غير ظاهر إلاّ للعين الخبيرة، فإن الأمر يختلف تماماً تحت سماء الحرب، حيث المناخ مشبع برياح تنعش النباتات السامة وأزهار الشر وتنقيها، ليكون الطفل هنا أيضاً، أولى ضحايا هذه الأجواء، وأكثرها خطورة، على مستقبل المجتمع والوطن، ويصبح معها من الصعوبة بمكان، بل من الغباء التاريخي، الحديث عن النهوض وإعادة البناء، لأن آلة الحرب، لا المعمل، هي التي ستدور، في حروب أخرى مستقبلية، صغيرة أو كبيرة، داخلية أو خارجية، بسلاح أو بلا سلاح. وبإدارة طفل الأمس، طفل الحرب الشقي، وكل طفل شقي هو مشروع دكتاتور ومجرم حرب وعميل في الغد،ولعلّ ما نشاهده من مظاهر سلبية تتعلق بالأطفال في حروبنا الدائرة اليوم، ومما ينشره شباب صغار على صفحات التواصل الاجتماعي من عبارات وشتائم للآخر، تهدر وطنية وإنسانية شريكه في الوطن، المخالف له طائفة أو قومية أو مذهباً أو سياسة. وما يتم استخدامه في ألعابهم، التي تغيرت طبيعتها، وأدواتها، وغير ذلك من مظاهر مماثلة.. يؤكد هذه الهواجس.

ولأهمية اللعب، الذي يكاد يكون المجال الأكثر أهمية في نمو الطفل من جميع النواحي النفسية والادراكية والجسدية، فإن التحوّل الذي أصابه نحو العنف، والذي بدأ عفوياً في الشوارع والساحات، وانتهى حقيقياً على جبهات القتال. يزيد من مخاطر هذه التحولات.

ولقد كانت البداية في إقامتهم الحواجز في الشوارع الضيقة، ومنع المارة من العبور إلا بعد أن يرفعوا أيديهم عالياً، أو يبرزوا بطاقات إثبات شخصياتهم، والتي يمكن إدراجها في عملية إيهام وتقليد حروب الكبار الجارية في معظم مناطق الوطن: جيش حر وشبيحة، داعش ووحدات مقاومة شعبية،عسكر نظام وثوار.. راحوا يمارسونها في عملية قتال شوارع بعتاد حربي مؤلف من بنادق بلاستكية وأسلاك وعصي.. وغيرها من

فادي يازجي

أدوات حرب الصغار التي تحاكي حرب الكبار. لتتحول هذه الألعاب من الإيهام إلى الحقيقة، أشبه بمسرح تفاعلي يستدرج جمهوره من اللعب إلى الاندماج والمساهمة في التمثيل.

قد لا نبالغ بالقول إن أياً من أصحاب النظريات التربوية والتعليمية الذين تناولوا موضوع اللّعب ودوره في حياة الطفل، كوسيط لتطبيق المعارف وممارسة الاكتشافات حسب رأي عالم تربوي معروف مثل بياجيه، والناهض بدور أكثر فاعلية ومحورية في عملية النمو، بمختلف جوانبه، حسب عالم آخر هو فيجوتسكي، لم يكن ليتخيلوا هذا التحول في لعب الأطفال، وبهذا الشكل المرعب، والذي سينعكس، ولا بدّ، على منظومة القيم في حياة المجتمع والوطن، وفي علاقة الفرد مع الآخر، الفرد والمجموع، وليجترّه صاحبه في حالة نكوص تدميري وتشويه عميق لن يتعافى منه حتى عندما تضع الحرب أوزارها وتنهض الأبنية وتُقام الجسور ويعود العمال إلى المصانع والطلاب إلى المدارس.

إنها لعبة الحرب، عجز السياسة، كما وصفها مفكر سياسي، بدأت بدمج الأطفال فيها بشكل إيهامي، أطفال تقودهم نزعة التماهي في أدوار الكبار، ثم بشكل فعلي: جنوداً وثواراً وتكفيريين.. يرتدون الزي الحربي ويتقلدون أسلحة حقيقية يتم تصويبها نحو أهداف حية، لا تشبه الزجاجة الفارغة المثبتة على مرتفع، أو الدريئة المنصوبة في حقل الرمي أثناء تدريبات الطلاب الجامعيين، بل مؤلفة من بشر وأماكن وسيارات.. ورؤوس حقيقية من لحم ودم يفصلونها بسكاكين حقيقية، كبيرة وحادة، عن أجساد أعداء؛ حتى لو كان أحد هؤلاء الأعداء: لصق بيته، بيت بيت.

ولم لا؟ مادام هذا العدو مرتدّا وطنياً أو دينياً أو مذهبياً أو سياسياً..

كارثة وطنية وإنسانية تفوق الوصف بالكلمات!

كاتب مسرحي من سوريا يقيم في ألمانيا

دعوة

الجديد

تدعو الكتاب والمفكرين العرب
إلى المشاركة في محاورها وملفاتها القادمة

كيف نكتب للأطفال؟
ملف حول الكتابة العربية للطفل

تيارات التفكير العربي
ظهورا ومدا وجزراً

حال الكتاب العربي
كيف تنشر الكتب
في العلاقة بين الكاتب والناشر والقارئ

الاستبداد الشرقي
دور الحاكم المستبد
في صناعة الاستبداد الديني

الشعر والتجريب
هل وصل التجريب الشعري العربي
إلى حائط مسدود

الكتابة والأنوثة
هل تكتب النساء العربيات بلغة الرجل
أم أن اللغة بلا جنس

الصحافة الثقافية العربية
أحوالها، توجهاتها، علاقتها بالكتاب والقراء

فكر حر وإبداع جديد

بنات لالش

وارد بدر السالم

اكتظّ معبد لالش بجمهورٍ غير قليل تزاحم لتحية أسيراته الناجيات من سنجار، وهو ما توقعه منظمو الحفل من الشباب والناشطين المدنيين والقائمين على خدمة المعبد من الخلمتكارية المتطوعين، حتى إنّ بابا شيخ ختو وبابا چاويش بير شرّو حرصا على أن يكونا في مقدمة مستقبلي الأسيرات اللواتي تخلصن من الأسر بأكثر من طريقة صعبة يتداولها بفخر سكان المخيمات المهجّرين من سنجار، وبالقدر الذي كانت فيه الأسيرات منتظمات بصفين كخطين حافيات الأقدام كالآخرين والأخريات؛ مجللاتٍ بالبياض والخجل والفرح ورهبة المكان الذي فارقنه منذ وقت طويل بعد خروجهنّ من الكهف الذي يضم ضريح الشيخ عدي بن مسافر وأداء مراسيم الزيارة بخشوع وبكاء صامت، إلا إن زحمة الرجال والنساء والأطفال المحتشدين الذين قدِموا من المخيمات القريبة من شيخان وإيسيان وباعذرا ومركز محافظة دهوك وأطرافها من شاريا وخانك وغيرها ملأوا الساحة الصغيرة بالفرح وطقطقات الموبايلات في صور متسارعة لتوثيق الحدث والتركيز على وجوه الناجيات، فأحدثوا موجات من الحركة والتزاحم والفرح توطّنت في عيون تشرق دامعةً مع شمس الربيع العمودية وفي صلاة واحدة ترتّلها القلوب في نبض مشترك يمكن استشعاره بسهولة.

قال شاعر سنجاري شاب منفعل بالحدث وهو يدير وجهه إلى الجمهور المختلط :

- هؤلاء بنات سنجار وبنات لالش أخواتنا العائدات من الأسر.. إنهنّ أميرات الحياة اللواتي عانينّ من ظلم وقذارة داعش لكن بقيت روح لالش في أعماقهنّ وبقيت الأيزيدية نوراً يشعّ في قلوبهنّ ..

همهم الكثيرون مستحسنين هذا الخطاب الفوري، لكنّ رجلاً خمسينياً تميزه شوارب متدلية بدا أكثر حماساً كما لو يوجّه خطابه إلى حشد غير هذا :

- نعم إنهنّ أميرات سنجار وأميرات لالش وأميرات الأيزيدية كلها. لقد أثبتنّ أنهنّ بنات الشمس وبنات الشرف الأيزيدياتي الرفيع حينما هربن فرادى ومجموعات من أقسى وحوش على وجه الأرض ورفضن السبي والعار والذل ليعدنّ إلى الحياة أكثر شرفاً وعفةً ..

قاطعته امرأة بزغردة قصيرة وبادلتها أخرى بزغردة طويلة كأنها نغم سريع بعثت النشوة والحماسة في الحاضرين وطغت على الصخب البشري المتناوب في الكلام والحماسة، فيما بقيت وجوه البنات مستكينة إلى صندوق الفرح العامر من حولهنّ بهدوء بارز لكنه لا يخلو من الحرج في نسق الانتظار تحت هيمنة الفرح الجماعي والاستقبال الذي أغرقهن بالزهور والعطور في احتفاء مقدس أشعرهنّ بهيبة المكان، كما أشعرهن أنّ أرواحهنّ ما تزال بيضاء نقية بالرغم من الدنس الطويل الذي حملنه في شهور الأسر العصيبة .

الفتيات الحافيات مثل الجموع والمكسوّات بالبياض يشعرن بالسلام الكبير في باحة المعبد وهنّ يستقبلن الورود الملونة التي يقدمها شباب ونساء ورجال وصبيان وأطفال في استعراض جليل حتى امتلأت أيديهنّ بباقات ملونة من أزهار الربيع وامتلأت أنفاسهنّ بالعطور، مأخوذات بالجموع المتزاحمة التي تحلّقت حولهنّ وبدت كل واحدة كأنما خارجة من خطيئتها كدرّةٍ بيضاء بالرغم من الدموع المتقطعة التي تترقرق في عيونهنّ الصغيرة.

كانت الشمس عمودية في ربيع المعبد وبدت الجبال الثلاثة التي تحيطه مثل مخروط أخضر مقلوب ينفتح إلى الأعلى فيكشف الكثير من الأشجار المتكاتفة الصاعدة والكثير من السماء البيضاء المفتوحة على الأمل والكثير من العصافير والطيور وغيوم نيسان العابرة .

أمهات يتطاولن بين الجموع ويتمتمنّ بدموع غزيرة وعيون كليلة لآباء يشعرون بمشاعر متناقضة منقبضي الأرواح في حفل الأميرات اللواتي يتساوين في البياض الآن وقد تحولن إلى حديقة صغيرة من باقات الورود التي يضعها المتجمهرون في أيديهن أو تشكّها النساء على مقدمات رؤوسهن التي تغطيها شالات بيض منحسرة قليلاً فبدونّ مثل شجيرات بيضاء مزهرة بورود الربيع .

عاد الشاعر السنجاري الشاب وألقى قصيدة باللغة الكردية متحمساً حتى تصبب العرق من وجهه واحتقنت عيناه بالحماسة وهو يخاطب بنات لالش اللواتي كنّ مخطوفات عند داعش في سنجار :

مهما كان الرصاص كثيفاً
لكنه لا يستطيع أن يحرق تين سنجار
ومهما كانت الغيوم داكنة
فلا بد من شمسٍ تخرج أخيراً
ولا بد للأوراق أن تعاود اخضرارها
والغصون تعاود رشاقتها
...
مهما كان سواد البارود خانقاً
لكن سنجار لا تختنق
فسماؤها زرقاء وعميقة
وتاريخها متجذر فيكنّ يا قديسات المكان
...
كل الطيور تعود لأشجارها في نهاية الأمر
وستنجلي رائحة البارود
وتنهض البيوت من ركامها
وينتبه الحطام إلى أضلاعه المتكسرة
فيقف من جديد يحكي عن موسوعة الألم السنجارية
لكنه يقف أخيراً ويدعونا أن نعود
لنصلي على ما مضى صلاة الغائبين والغائبات
ابتداءً من حضن لالش
ثم نمضي إلى سنجار معكنّ
أيتها الأخوات الجميلات المعمدات بالعين البيضاء مرة ثانية
فهذه مياه الطفولة تتدفق في عروقكنّ
وتخلقكنّ من العدم
فما مضى قد مضى
وتاريخ الأشجار يبقى أخضرَ
وها إنكنّ تولدنّ من جديد في حضن لالش
تحت أنفاس طاووس ملك والجبال المقدسة
تولدنّ كطفلات البساتين
رقيقات وجميلات ومعطرات
إنه عطر خودا العظيم
ورقة الملاك العظيم
وجمال سنجار العظيم.

أكثر من يد رمت عليه وروداً صغيرة وهو يزيد من انفعاله بإعادة القصيدة مرة ثانية محتفياً بطريقته الفردية بين الدموع المنفلتة أو المكبوتة من عيون الأمهات والنساء الأخريات والرجال المأخوذين بجلال الموقف ونشيج الفتيات المتخافت وفرح المكان المشتعل بالرقص وأزهار نيسان الملونة.

سارت الجمهرة المختلطة كزفّة عرس بقوس واسع إلى العين البيضاء في الجانب الآخر من المعبد في مسافة قصيرة لكنها طالت تحت مظلات من الورود المتساقطة على رؤوس البنات السعيدات في لحظات المعبد وعين اليقين التي غسلت وجوههن بيد امرأة التعميد القديمة وهي تبارك هذه العودة الميمونة والخلاص من كابوس سنجار المحتلة، مثلما هي بركات بابا شيخ ختو الأبوية التي تحيط بهنّ مع الورود المتطايرة على رؤوسهنّ والذي يقود الأميرات الصغيرات إلى عين النقاء بثوبه الأبيض الفضفاض المزنّر بخاصرته بطوق أبيض متين كأنه ملاك هابط من السماء والذي لم يتوانّ من أن يكون الأب الكبير في حفلة التعميد لبنات لالش العائدات من الأسر، وهو ما ترك فيهنّ شعوراً غامراً بالفرح وعادت إليهنّ على نحوٍ ما أسطورة الشيوخ العجائبيين الذين يولدون من العدم بقدرة الرب فيمتلكون سحر الملائكة في بقائهم الأزلي في ربيع الحياة الذي لا تدنسه وحوش الغابات والبراري، ليكونوا شيوخ السلام بأرواحهم النقية العارية من لوثة الأزمان كلها تلك التي مرت على مدار السنوات وتلك التي ستأتي ما شاء لها الله أن تستمر .

(فصل من رواية بعنوان «بنات لالش»)

روائي من العراق

إشارات

• الخلمتكارية (خلمت كاري) تسمية تُطلق على مجموعة متطوعين أيزيديين للقيام بمجموعة من الأعمال كالاهتمام بمعبد لالش من تنظيف وجني الزيتون وعصره لاستخلاص الزيت الذي يستخدم بدوره في إشعال فتائل قناديل لالش.

• بابا شيخ: المرشد الديني وهو منصب أو مركز في المجلس الروحاني الأيزيدي ويأتي بعد الأمير مباشرة على أن يكون من سلالة شيخ فخر الدين الشمساني، وحالياً يشغل هذا المنصب شيخ ختو.

• بابا چاويش: هو مركز في المجلس الروحاني من طبقة البير ويكون بمثابة الحامي أو الحارس أو الراعي لمعبد لالش فالبابا چاويش ينذر نفسه لخدمة المعبد ويستغني عن ملذات الحياة بما فيها الزواج كالراهب عند المسيحيين، حالياً يشغل هذا المنصب بير شرو.

• يقع معبد لالش بين ثلاثة جبال هي: عرفات - حزرت - مشيت

• العين البيضاء: بئر ماء تقع ضمن محيط معبد لالش ويتعمد بها كل أيزيدي .

بوح رشيق

عبدالله المتقي

إلى عبدالله آيت عمر

1

أذكر ...
صباحا نديا في أوج ابتسامته
ويرتوي من يديك
أذكر...
البحر
النوارس
الباص
وأجمل العمر.

2

نورس
في خاصرة السماء
ميناء أزرق
بحار يسعل
منحوتة قديمة،
بحر يتعثر في رائحته.

3

في نفس مقهى المطار
يحتسي جعته
أكثر من كأس
بمعنى آخر
يحن إلى مدن تتحول
في رأسه دخانا
وأشجارا بلا ظل.

4

أشتهي الموت
غرقا في القصيدة
أو رشقا بالمجاز.

5

الحبر
على أصابعك
ليل
فاخر...

6

ركضنا على زبد البحر
بضحكاتنا العالية
أحيانا نقف كي نلهث
نمسحها من الرمل
ثم نعدو
كي تنهال علينا
طفولة الحب.

7

الجميلات في بروكسيل
لا تعضهن الحياة
لا يتلعثمن في الطريق
إلى العطر

فادي يازجي

الجميلات في بروكسيل
يخرجن... بكامل أبهتن
ولا أحد يتهمهنّ بالعراء.

8

نبحث في هذا المطر
عن قطرات ملونة
في شارع يشبه عيون السمك،
وحدها مظلتنا اللازوردية
تركناها خلفنا معلقة
في مشجب الباب تتدلى
وتشك في الشتاء.

9

في صورة قديمة
امرأة بعدسة في هيكل العين
لوحة قاتمة
ابتسامة مبللة بطفولة بيضاء
وبروق ترتجف بين أصابعنا.

10

يذبل الورد
يرتدي الحداد
يتشرد الورد.

11

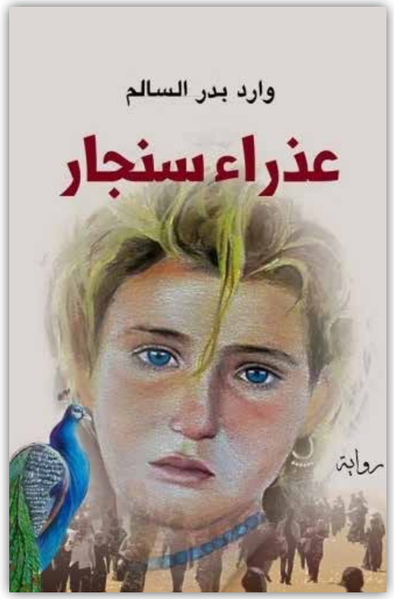
كناس الصباح
تمهل...
قد تمحو الندى.

شاعر من المغرب

رواية عذراء سنجار

هلين سنجار المخطوفة أو نشتمان طروادة

علي حسن الفواز



تضعنا رواية «عذراء سنجار» للروائي وارد بدر السالم الصادرة عن منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف/ بيروت/2016 أمام سرديات عجائبية للمأساة العراقية، إذ تكشف عن طاقة تمثيلية تتنوع تشكّلاتها الموضوعية والتعبيرية، وعن منظور سردي تتمثل قراءته وكشوفاته مجموعة من الأحداث ذات الطابع الملحمي، ومجموعة من الشهادات عن تفاصيل حياة مسكونة بالوجع والمحو والاستلاب..

تحفل الرواية بلحظة تاريخية عراقية مفارقة، يحتشد فيها استلاب الكائن مع موت المكان، مثلما يتحول فيها زمن الكتابة الى زمن محكوم بالواقع وموته، إذ تتمخض أحداثها عن تمظهرات ومواقيت تُحيل إلى سيمياء الخراب، وتُفضي إلى التقاطات تتفتح عبرها معانٍ شوهاء للوجود، وبما يُعطي للجهد السردي مهمة استثنائية في توصيل الرسالة وفي فتح أفق تتفجر عبره الكثير من شحنات التخيّل، ويتوافر على تقانات لتنمية الاجتهاد الروائي في التحرّي عن محنة الكائن والمكان، وفي الإبانة عن عدمية الزمن..

هذا الثالوث ينطوي على مادة حكائية عميقة الغور في الواقع والتاريخ والوجدان، وعلى سياقٍ تعبيري تتبدى فيه مظاهر الحجب ومظاهر الصراع في آن معا، إذ تتبأّر الأحداث في الرواية عبر ثيمة هذا السياق من خلال البحث عن الغائب، وعبر مقاربة ثيمة الحضور المُستَلب والإيهامي عن هذا الغائب.. أبطالها يخوضون صراعهم من أجل أنسنة هذا الغائب، وتسحير وجوده في فضاء الحكاية، وفي معروضها السردي، ليس للتخفيف من قسوة الواقع/الوثيقة/الشهادة بل لإعطاء هذا العرض/ الخطاب نوعا من المفارقة الحرّة، تلك التي قد تعطي للقراءة هامشا لتقصّي وجود ضديّ، أو تحقق سيميائي خلف أقنعة (الموت العلني) إذ تموّل القراءة البصرية المشهدَ بنوعٍ من التحوّل، مثلما تُسبغ على الجسد/ الأضحية، المُستلَب، والمُغتَصب إيهاما بطاقة فائقة، وبسياق مموّه لمواجهة رمزية القهر والمحو الهوياتي الديني والأنثروبولوجي.

عتبة سيميائية

تقترح عتبةُ العنوان قراءةً لثيمة البحث عن الغائب، ف«العذراء» تتحول في مجرى الخطاب إلى سيمياء لوجود طهري تعويضي يواجه لعبة المحو التي يتعرض لها المكان، والعذرية هنا هي شفرة الطهر مقابل اغتصاب المكان/تلويثه وهو ما يتبدى عبر إصرار البطل «سربست» في ديمومة عملية البحث عن ابنته «نشتمان» بوصفها سيرورة للبحث عن الغائب الطاهر.

عبر شفرة هذه العتبة المشهدية نعاين الكثير من الأحداث التي يختلط فيها الواقعي بالسردي، التخيّلي بالسحري، فهي ليست صيغة خطاب مسرود ذاتي، بل هي مجموعة من الصيغ التي يصنعها اللاوعي الجمعي، والتي تتشكل تبعا لتصعيد الأحداث، فهي تتّكئ على ثيمة البحث، وعلى تبئيرها، لكنها تتجه بالمقابل إلى أن تكون مركزا لتشكيل زاوية نظر تحتفظ بـ«المسافة والمنظور» كما يسميها سعيد يقطين، لكي تعزز هذا البحث وتضاعف صوره عبر ما يسّاقط من وجدان جميع الضحايا، وللاستدلال عبرها عن شفرات الفقد/الخطف/الاغتصاب، بوصفها خطابا سيميائيا للراوي وللشخصيات، وللكشف عن البشاعة «الأنثربولوجية» التي بلغتها الوقائع في مدينة سنجار.

عتبة السيمياء تقترن بالمعروض السردي، وبالإخبار عن تمثلات هذا المعروض، ف«الكل» يعيشون هواجس الضحايا، والكل يتسترون بما هو ضدّيّ (أسماء، هويات، أقنعة دينية) و«الكل» ينتظرون -أيضا- خلاصا قدريا، و«الكل» يعيشون أوهامهم عبر إنتاج الكثير من العلامات النفسية والتعبيرية والسحرية للإيهام بذلك الخلاص عبر استيهامات فيها الكثير من السحري والفنطازي والتخيّلي الديني حسب ما يقترحه الروائي من خلال إيراد استهلالات دينية وشعرية من الموروث الأيزيدي.

العناوين الفرعية للرواية لا تنفصل عن تلك العتبة، بل تتحول إلى مجسات سردية للكشف عن سرائرها، ولتوصيف عوالمها ويومياتها، بوصفها عتبات صغيرة للمتن الحكائي، لكنها الأكثر إثارة واستنفارا، إذ تضع فعل القراءة أمام معينات مُغذية للسرد، كالمونولوج، والتذكّر، وأمام لعبة لا يحضر فيها الراوي عبر ضمير «الغائب» بل عبر صيغة الإحالة إلى التنوع في استخدام الضمائر وأزمنتها، وإلى تقانة المكاشفة عبر أحداث تاريخية، أو وقائع أو نصيّات هي الأقرب للوثائق، تلك التي تُسهم سرديا في تفجير شفرة الاستئناف الدائم للبحث عن أسرار الغائب، وأسرار الضحايا، والتي تعيش عاهاتها شخصيات الرواية طوال أحداثها.

ف«أرامل الرواية» كما يسميها الروائي هي جوهر فاعل في هذا «الفقد»، فهي تحتمل عبر هذا التوصيف التسجيلي مقاربةً لما يتداعى من الأحداث، ولما يجعل من خطابها التبئيري بمثابة مجال نفسي للتعبير، والاعتراف، ولتشكيل مشاهد يتمركز ظاهرها عبر ديالوغات متعددة، ويتجوهر مُضمرها حول الحديث السري التناوبي عن ثيمة «الفقد» وثيمة «البحث عن الغائب» وهوما يستدعي نوعا من «السرد التنكري» حيث النزوع إلى ما يشبه التماس أدوات «الواقعية السحرية» للتخفيف من عبء الواقع وأحداثه، فالروائي يقترح مشهدا حواريا لـ«أبطاله الأرامل» تتأنسن فيه اللغة السردية والشخصيات، وتذوب حدودها عبر حراك الضمائر واحالاتها، ولتصطنع لنا فضاء تجوس فيه عين الكاميرا، بوصفها عينا حيادية، مثلما تتحفز فيه الشخصيات/ الضحايا للمشاهرة بحضورها وبتوترها بوصفها من الذوات غير المتواطئة مع

عثمان شير

الواقع، وتنخرط عبر هذه المفارقة في لعبة البحث عن «غائبها»، والغائب هنا هو «المفقود» وهو أيضا «المدينة» و«الهوية».

التبدلات السردية

لا تشتغل الرواية على صيغة السرد الذاتي للروائي، بل على صيغة المعروض القريب من التسجيل السردي، والذي يتمثل أحداث «احتلال» داعش لمدينة «سنجار» العراقية وتفكيك منظومتها الديموغرافية والدينية والهوياتية، والذي تتشكل أحداثه عبر ما ترويه الشخصيات، ليس بوصفها أقنعة للروائي، بل هي طاقة تشكيلية فاعلة لسردنة الوقائع، ولموضعة خطابها عبر شهادات لا يعمل الراوي فيها سوى ضبط إيقاع عين الكاميرا، وهو بطبيعة الحال مقابل سردي لضبط حركة الضمائر وتمثلاتها النفسية، ولتأطير إحالاتها واستعمالاتها عبر صياغة التحولات داخل الحيز المكاني، وعبر ترسيم علائق شخصياته، وفي إعادة توليف الوثيقة الواقعية عبر تسحيرها، أو عبر تحويلها إلى شهادة غير مباشرة حول ما جرى في المدينة.

زمن الرسالة

ترهين الأحداث باحتلال داعش للمدينة يعني وضعها في سياق زمني له صيغته، وله مهيمناته، فصيغة الخطاب الروائي ستكون هنا رهينة بتوصيف التحولات والاستلابات التي تعيشها الشخصيات، إذ هي تعيش وقائعها وفقدها وكأنها في أرض المتاهة، وبما يجعلها خاضعة لتبدلات قامعة، تقوم على مهيمنة المحو (محو الاسم، والدين والهوية) تلك التي يفرض شروطها ورعبها شخصيات «الغريب» و«الأفغاني» وغيرهما من الذين تستقطبهم أوهام «حروب الجهاد» وتداعياتها العابرة للمدن والهويات، وعبر حواريات تكشف عن رهاب هذه الحروب:

«أنا الآن آزاد.. آزاد المسلم الذي يحمل ورقة التوبة في جيبه.

ابتسمت وهي تقول: كل أسماء السنجاريين تغيرت فلا أستغرب، فقط عيدو ظل على اسمه القديم ولم يدخل في الإسلام، لأنه مجنون كما تعرف..!!

لكني الآن مسلم ولست أيزيديا..ولهذا اسمي آزاد وتركت سربست في الجبل..

أنا الآن تائب يا أخت ههه...» (ص32).

تقوم الرواية على تقانات المشاهد، وعلى تقانة الاسترجاع، وهذا ما يجعل النظر الى فكرة الزمن ترتبط بـ«الزمن

كثرة المشاهد في الرواية توحي بالكثير من المفارقات، تلك التي يتناوب فيها الزمن السردي مع الزمن الفيزيقي، والذي يوظفه الروائي كإطار لاستقراء الحمولات الدلالية للحدث الكبير

الحاضر/زمن الاحتلال» وهو عبارة عن أحداث وصراع وقتل وإعدامات، والزمن الذي تتمثله الشخصيات وهو زمن الحكي، أي الزمن السردي الذي يضعنا داخل علائق مضطربة، وتخيلات نستخلص من خلالها أحداثا متخيلة، تلك التي يصطنع تواتر شفراتها الروائي لكسر مسارها الحكائي من جانب، وللتخفيف من رهاب واقعيتها، وتوحش صورها ومفارقاتها مثل «حصول سربست على ورقة من السماء للتجوّل بين المدن المسبية، طريقة رمي الخال عفدال من السطح واختفائه في الكونكريت، والزوج الذي نبتت في مكان مقتله شجرة تين، وعلاقة الصقر بالمرأة التي يبلغ حملها 12 شهرا وترفض الإنجاب، والطريقة التي أخذ بها الصقر عيدو من قفصه لحظة إعدامه بالحرق».

هذه الوقائع الضدية لزمن الموت، وللمسار الحكائي الكرونولوجي تفترض لها زمنا سحريا يتجاوز الواقع، وهو بعض ما عمد إليه الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز في روايته «مئة عام من العزلة» حين يعمد إلى تقانة الإخفاء لتفكيك زمن الموت الذي يخص لحظة الموت والهروب، وللإنوجاد في زمن إيهامي ينطوي على ما يشبه الخلاص التطهيري السحري عبر استدعاء «شخصية» المنقذ، تلك التي تكون فائقة، وخارجة عن زمن القصة/ زمن الموت إلى زمن متخيل عجائبي/ زمن نفي الموت «وبلمح البصر تعلق عيدو بأقدام الصقر الهائج وهو يخطف على رأسه، فكانت لحظة لا يمكن نسيانها وهي تستغرقنا في عجائبيتها الرهيبة حينما طار عيدو وبأذياله نار صغيرة كما لو طرنا معه، وطارت سنجار بأسرها إلى السماء» (ص199).

كثرة المشاهد في الرواية توحي بالكثير من المفارقات، تلك التي يتناوب فيها الزمن السردي مع الزمن الفيزيقي، والذي يوظفه الروائي كإطار لاستقراء الحمولات الدلالية للحدث الكبير/ احتلال سنجار، هذا الذي يفضي إلى سردنة استثنائية لهذا الحدث، عبر اعتماد منطق الكشف، وعبر تصميم الشخصيات، وعبر اصطناع زماناتها وعلائقها، وعبر الاستعانة بالمنولوج للتخفيف من حدّة الوقائع، وهو ما يعني الانخراط بالكثير من التداعيات، وأحيانا بالتكرار والتعدد الصوتي للشخصيات، لأن الواقع صار مجالا مشوّها، وأن ضديّته تفترض التخيّل والاسترجاع، وربما الرغبة في أن يتحول الزمن الواقعي إلى ما يشبه الزمن الدائري الذي يدعو إلى «معاودة النظر في هذا البعد على الصعيد النصي بربطه بالدلالة، وذلك من خلال معاينته على صعيد البناء» (تحليل الخطاب الروائي/الزمن السرد/التبئير/ د. سعيد يقطين/المركز الثقافي العربي/الدار البيضاء/ المغرب ط4 2005 ص 163).

هذه القراءة تضع الأبطال/الضحايا داخل فضاء السرد، حيث يكتبون حكاياتهم، وحيث يسترجعون وجودهم عبر تضخيم فكرة الغائي، وعبر توسيع مساحته في المتن السردي، إذ يتحوّل هذا الغائب الى نوع من التشفير بالمقدس، وأن حضور الشخصية واختفاءها سيكون هو المقابل السيميائي لسقوطها وحضورها في الزمن الاستلابي -زمن الخطاب- فعبْرَ ثنائيتي الحضور والاختفاء تفقد هذه الشخصية تمركزها في الواقع، لكنها تنغمر أكثر في سردية المفارقة، تلك التي يتشوّه فيها الاسم، والأنثروبولوجيا الدينية والهوية، وبما يجعلها أكثر استعدادا لتوليد دلالات جديدة، نافرة، بأسطرتها، وسحريتها، تعيش هاجس استعادتها للمقدس الغائب، ورعبها بقهرية الفقد والتحوّل، مثل شخصيات «سربست، دلشاد، سالار».

هذا الزمن يسبغ وجوده القهري على تمثلات هذه الشخصية المتحولة، فهو يُحدث تغييرا جوهريا في كينونتها، وهويتها، ويجرّها إلى محنة التحول السلبي، مثلما جعلها تعيش عبره عُصاب الانهيار والفقد، وهو ما أكسب «مسرودها الذاتي» بُعدا يشتبك فيه المونولوج/ الاعتراف الداخلي مع قصدية الإيهام، إذ تنكسر عندها فكرة تداول الزمن العمومي، الزمن الظاهر، ليكون هناك زمن آخر هو الزمن الذي يعيشه أولا سالار في البئر، والزمن الذي تعيشه المرأة الحامل الرافضة لولادة طفلها، وبالطريقة التي تُعطي لـ«الصوت السردي» تعاليه لأن يكون هو الصوت الأكثر تحفّزا وتعويضا عن فكرة استعادة الغائب والهوية المفقودة والملتاثة برهاب المحو.

الشخصية ورهاب الوقائع

الشخصية في الرواية تُحقق بعدا سيميائيا للحدث، لأنها تضع وجودها في سياق من الانشطار عن الواقع الفاجع، وإعادة تمثله عبر أسطرته، أي «الارتفاع بفعاليات الشخصيات المركزية وأنشطتها من أرضيتها الواقعية على نحو فضائي يقارب الأسطورة» (محمد صابر عبيد/المغامرة

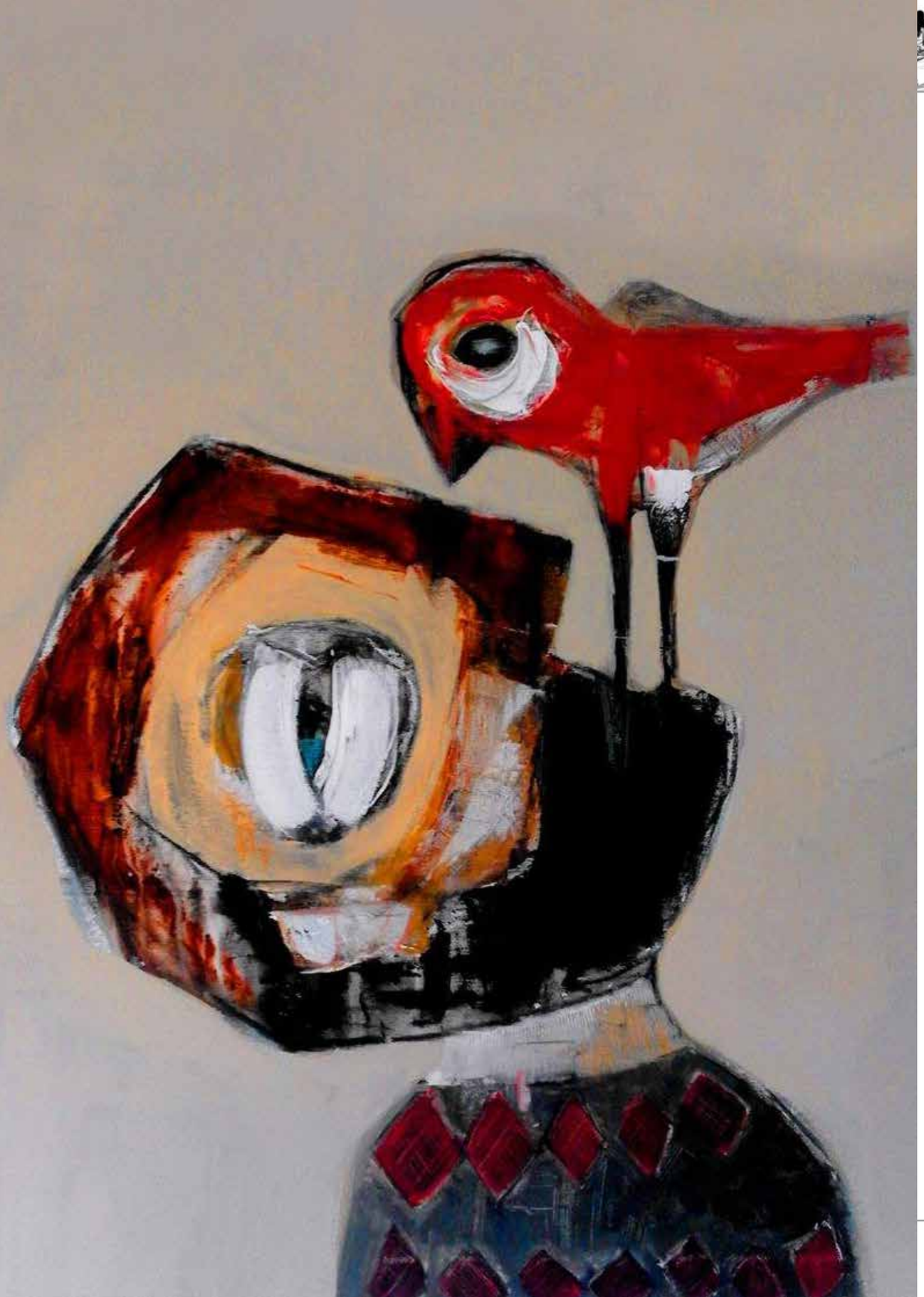
يستثمر الروائي مهارته في صياغة الريبورتاج ليقترح لنا فضاء سرديا يقوم على دراما الشخصيات، أي مسرحتها بطريقة تعبيرية، وإيحائية، إذ تتحول هذه الشخصيات لتصبح هي الوحدات الرئيسية للرواية

الجمالية للنص الأدبي.. دراسة موسوعية/ مكتبة لبنان. ناشرون/ بيروت 2012 ط1 ص 502). أو عبر توسيع مساحة إشغالها السردية، فالروائي يرسم لنا مشهدا تتشكل فيها شخصيات مضطربة، تعيش محنتها، واستلاب وجودها، لكنها بالمقابل تتحول إلى دوال بطاقة شحن سرديات الرواية، وترسيم وقائعها، وتعرية ما يحوطها من مظاهر للعنف والكراهية والقهر.

فالشخصيات الرئيسة يتمثلها أنموذج الأضحية، والشخصيات الساندة تتمثلها الشخصيات الإخبارية والتمثيلية، والشخصيات العدّوة يضعها الروائي في سياق واحد، على المستوى التوصيفي «سفاح، قاتل، لايرف له جفن» (ص35) و«لحمية حمراء ووجه أسود مجدور» (ص40).

يستثمر الروائي مهارته في صياغة الريبورتاج ليقترح لنا فضاء سرديا يقوم على دراما الشخصيات، أي مسرحتها بطريقة تعبيرية، وإيحائية، إذ تتحول هذه الشخصيات لتصبح هي الوحدات الرئيسية للرواية، ومن خلالها يمكن معاينة الأحداث، فهي تضعنا منذ البدء في حوار سحري وإيهامي بين شخصيات واقعية وغير واقعية، لكن ما يجمعها هو الفقد، وهذا الإطار الجامع هو العنصر الرئيس لتصعيد الحدث، فعبر شفرة الفقد والترمل تتبدى الأحداث، وعبر شفرة البحث عن الغائب تتكشف المقاصد، وحتى الحركة التي تشدّ الشخصيات إلى واقعها، وإلى حلمها وحريتها.. شخصية المكان هي الأكثر تشوها وغيابا وتعرضا للمحو، فسنجار في الجغرافيا وفي قاموس الغزاة هي غيرها «شنكال» في الوجدان الأيزيدي، وما بين هذين الاسمين تتداعى الكثير من الأحداث، وتتشظى الكثير من الأرواح المستلبة والشائهة بين مكانين وهويتين وديانتين.

شخصية عيدو المجنون أكثر شخصيات الرواية تمثلا للتوصيف السردي، فهو يختزن تاريخا طويلا من الأضحيات «ضحية عسكري في معارك نهر جاسم في الحرب العراقية الإيرانية، وضحية للأجهزة الأمنية السابقة، وضحية لفقدان العقل، وضحية لداعش»، تملك هذه الشخصية المركبة أبعادا تخص وظيفتها السردية، وتخص شهادتها في السياق الروائي وفي الأحداث، فهو يشبه شخصية البهلول في



المثيولوجيا العربية، يمارس وظيفته في الاحتجاج عبر الشتم والقذف، وعبر الفضح، ومن خلال استخدام ثلاث لغات (العربية والكوردية والتركمانية) لكنه في النهاية سيمتثل لوظيفة الأضحية الطهرية بعد أدائه لوظيفة قتل (الحجي الافغاني) والحكم عليه بالإعدام حرقا.

شخصية المرأة الحامل هي خليط ما بين الواقعي والسحري، فبيتها هو المكان الأليف للأيزيديين، مقابل الأمكنة العدوة المشحونة بالتوتر والكراهية في سنجار والموصل، وحضورها يُعطي للشخصيات العابرة شحنات من الأمل والبقاء، فهي فقدت زوجها الذي قتل أمامها، وتعيش سرائر علاقتها الملتبسة والتعويضية مع الصقر في إيحاء لإيروسية غائبة، ولوجود قوة روحية تدافع عن المكان، وامتناعها عن إنجاب طفلها الحامل به منذ 12 شهرا هو التعبير عن سحرية الاحتفاظ بالحياة بمواجهة فرضية الموت في الواقع.

شخصية سالار غريبة في خياراتها، فهو يرفض إخراج أولاده خارج البئر، برمزية حضور البئر في المقدس، وبأنه الوجه الآخر لحياة يرفضها، ويكره الاندماج فيها، وأن يجد في الغناء وسيلة صوتية تعويضية إشباعية للتعبير عن وجودهم الإنساني واللساني.

شخصية الشاب المسلم الذي قتل الدواعش كل عائلته يعيش أوهامه في المكان، واغترابه خارج مرجعياته الدينية، فهو يعشق نشتمان الأيزيدية الغائبة، وابنة العم سربست، ويعمل مع الجماعات الإرهابية ليكون عينا باحثة عنها في بيوتات أمراء داعش، لكن وظيفته تظل ساندة، وأن قيمتها الدرامية تحدد في مجال ترميز المشهد، وفي توسيع سيمياء الحدث في سنجار، وفي التعبير عن زيف عوالمه وخطاباته التي حاولت الجماعات الإرهابية تسويقها وفرضها على الناس.

الرواية والبناء الملحمي

إذا كانت الملحمة تحتاج أحيانا الى التمثيل لتجسيد وظيفتها في المحاكاة كما يريد أرسطو، فإن هذا التمثيل يتبدّى عبر العلاقة مع العالم الخارجي وليس مع التاريخ وحكاياته وحسب، وبما يجعل البطل الملحمي هو الوجه الآخر للبطل الروائي الذي يجد في قواه العميقة مجالا تعبيريا عن تمثلات الصراع، وعن وظيفته فيه، بوصفه منقذا أو أضحية أو كما يقول عنه لوكاش بـ«أنه البطل الإشكالي المريب الذي يزج بنفسه في الصراعات بحثا عن القيم المطلقة».

في رواية «عذراء سنجار» نجد الكثير

شخصية نشتمان المخطوفة هي ذاتها شخصية «هيلين» اليونانية في «حصان طروادة» حيث يشعل هروبها مع باريس الحرب الكبرى بين الأثينيين والطرواديين، واختطاف نشتمان من قبل الدواعش يمثل للروائي بداية الحدث

من التمثلات للبنية الملحمية في الرواية عبر الأحداث والصراعات والغزو، وعبر ترسيم «مظاهر الموت الجماعي والتعذيب الجماعي» كما قرأناه في الملاحم، فضلا عن ترسيم صور للبطل الملحمي، البطل الذي يبحث عن غائبه في شخصية العم سربست، وعبر أسفاره المتعددة في الأمكنة، وعبر أقنعته، وعذاباته، وصولا إلى تمثله وظيفة الأضحية ومسلوب الاسم والهوية والدين والمكان والعائلة.

كما نجده في شخصية البطل عيدو/ البطل الإشكالي الملتبس والمريب، والحامل على كتفه تاريخا طويلا من العذابات، بدءا من عذابات الحرب والسجن والجنون، وانتهاء بعذاب المواجهة القدرية مع داعش، إذ يقدّم نفسه أضحية وقربانا بعد قتله البطل السلبي كما في الملاحم ليكون منتجا للمعاني السامية.

كما أن شخصية نشتمان المخطوفة هي ذاتها شخصية «هيلين» اليونانية في «حصان طروادة» حيث يشعل هروبها مع باريس الحرب الكبرى بين الأثينيين والطرواديين، واختطاف نشتمان من قبل الدواعش يمثل للروائي بداية الحدث انطلاقا للبحث عن الروح والوجود والطهر في المكان المستلب أو في حصن الحرب الملحمي.

والطقوس الدينية الأيزيدية والتعاويذ والمقامات تشكل في المبنى الروائي نوعا من «السينوغرافيا» التي تعزز المسار الملحمي للرواية ولمظاهر الصراع والتحول في عوالمها.

رواية عذراء سنجار «ملحمة أيزيدية» تلامس عالما مجهولا للقارئ العربي، عالما غارقا بالأسرار والمسكوتات والسحر، فهي ليست رواية «دينية» بقدر ماهي كشوفات ساحرة لجماعات تعيش في شرقنا، لكنها مستلبة أنثربولوجيا، لها طقوسها وعلاماتها ومقاماتها وأنماط عباداتها، ولعل أخطر ما وضعنا فيه الروائي وارد بدر السالم هو مواجهة هذه الكشوفات، والتعرّف على سرائرها، وعلى معاناتها بعد الحروب الدامية، حروب المحو التي فرضتها الجماعات الأصولية الخارجة من أوهام التاريخ وسردياتها الظلامية.

كاتب من العراق

سجان خوام

المختصر

كمال بستاني

ما المرأة؟

«ماذا تريد المرأة» كتاب جديد لعالم التحليل النفسي البلجيكي سيرج أندريه، يحاول من خلاله أن يجيب عن سؤال شغل التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، وهو ما معنى أن «تكون امرأة»، وليس السؤال القديم «ماذا تريد المرأة» أي امرأة، ويلاحظ أن ثمة على مر التاريخ تأرجحا بين عبادة المرأة بوصفها كائنا غامضا وملغزا وكراهية هذه المرأة نفسها بوصفها زيفًا وخداعًا. وهما موقفان ينمّان عن قلة داية بالأنوثة، وإذا كان فرويد يؤكد أن الرجل لا يكف عن الحديث عما لا يستطيع قوله: الموت، الأب، المرأة، فإنه استطاع أن يصل، وكذلك لاكان من بعده، وكذا التحليل النفسي بعامة، إلى نتائج مغايرة، يحاول هذا الكتاب أن يفصّل القول فيها.

كتاب لفهم ما يجري

«العلاقات الدولية والقضايا العالمية» عنوان كتاب جديد لفيليب مورو دوفارج، الدبلوماسي السابق ومدير المعهد الفرنسي للعلاقات الدولية والأستاذ بمعهد العلوم السياسية بباريس، يقدم جملة من المفاتيح لفهم الانقلابات التي جدت منذ مطلع الألفية كشكّل نظام اقتصادي عالمي بالفعل، انتقال أقطاب القوة الكبرى ببروز العمالقة الآسيويين، أزمات وصراعات ناجمة عن المطالبة بالديمقراطية وحق الشعوب في تقرير مصيرها، تحولات الحروب والعنف، البحث العصيّ عن أشكال حوكمة عامة، ليعالج القضايا التالية: ما النظام العالمي؟ لماذا يتغير؟ ما جدواه؟ كيف يمكن بناء السلم وضمانه؟ كيف تُدار الأزمات الاقتصادية الكونية؟ كل ذلك بطريقة بيداغوجية تتوقف عند شرح المفاهيم والمعطيات الأساسية وتقديم الحجج والطروحات.

سياسة بوتين الخارجية

صدر لجان روبير جواني أستاذ الحضارة ما بعد السوفييتية بمعهد العلوم السياسية كتاب هام لفهم السياسة الخارجية الروسية عنوانه «ماذا يريد بوتين؟» يبين فيه أن سياسة بوتين الخارجية تفسَّر خطأ بكونها تصدر عن نظام واثق من نفسه والحال أنها تعكس هشاشة روسيا بعد

عثمان شنر

انهيار الاتحاد السوفييتي، وبالرغم من وعيها بهشاشة تلك، تعجز عن تجاوز الفقد التي تسكنها. صحيح أن بوتين جعل روسيا على الصعيد الدولي رقما لا غنى عنه، ولكن عمّ يبحث بالضبط؟ إعادة مجد الإمبراطورية المنهارة؟ منافسة الحضارات الأخرى في تسيير العالم؟ ما هي نقاط الضعف التي يريد إخفاءها؟ كيف يمكن فكّ رموز إيديولوجيا سياسته الخارجية والمبادئ الموجهة لها؟ الإجابات عن تلك الأسئلة تقدم إضاءات عن موقف موسكو من الملفات الكبرى اليوم.

حقوق الإنسان والديمقراطية

«محاكمة حقوق الإنسان، جينالوجيا الارتياب الديمقراطي» كتاب جديد صدر لجوستين لاكروا وجان إيف بانشير الأستاذين بجامعة بروكسل الحرة، يطرح فيه المؤلفان الامتعاض المتصاعد من «ديانة حقوق الإنسان» بسبب نرجسية الفرد المهموم بحقوقه الخاصة وحدها، والخوف من دوامة مطالبات لا تنتهي، وضغوط الشروط الأسرية والاجتماعية والسياسية، ما أدى إلى تعطيل التزامات العمل السياسي. وفي رأي المؤلفين أن تلك الهجومات الصادرة عن الكاثوليك المحافظين وعن بعض المفكرين مثل ريجيس دوبري ومارسيل غوشيه وجان كلود ميشيا قد تعكس فكرا لاديمقراطيا، ولكنها في الواقع امتداد إلى مجمل ما ووجهت به حقوق الإنسان منذ 1789، من مفكرين مختلفي المشارب من إردموند بورك وجوزيف دوميستر إلى أوغست كونت وكارل ماركس.

الإسلام والغرب

«الخوف من الإسلام» كتاب حاور فيه نيكولا تريونغ الصحافي بجريدة لوموند أوليفييه روا أستاذ العلوم السياسية المتخصص في الإسلام. في هذه الحوارات، يسلط روا الضوء على الخوف الذي استبد بالمجتمعات الغربية منذ أحداث 11 سبتمبر 2001، ويفنّد الحجج اليمينية المهيمنة التي تعتبر المسلمين في جوهرهم غير قابلين للاندماج في الغرب، والبراهين اليسارية التي تفسر راديكالية المسلمين كنتيجة لعداء الغرب لدينهم. من ثورات الربيع العربي إلى النيهيلية الجيلية للشباب المتروك على هامش العولمة، ومن فشل الإسلام السياسي إلى إعلان فرنسا الحرب على داعش، يقدم روا مفاتيح لفهم المسألة الإسلامية في شتى أوجهها، المحلية والدولية، ويعتقد أن فرنسا قادرة أن تمنح مثلها للعالم في تعدده وتنوع مكوناته.

الفكر المتطرف

جديد عالم الاجتماع الفرنسي جيرالد برونر كتاب بعنوان «الفكر المتطرف. كيف يغدو بشر عاديون متطرفين»، يحاول أن يتلمس فيه إجابة عن السؤال الذي يشغل كل من يرى شخصا ذا سلوك عادي كسائر البشر، يتحول فجأة إلى متطرف وإرهابي وجهادي قادر أن ينسف ويفجّر ويذبح ببرودة دم. كيف نفسر العقلانية المفارقة لأولئك الذين يستسلمون لجنون التطرف؟ لفهم هذه الظاهرة، يستكشف الباحث العالم الذهني الذي يبعث الخوف بالاعتماد على أعمال حديثة في علم الاجتماع والعلوم السياسية وعلم النفس المعرفي، ويرسم صورة غير مسبوقة لمرض ينخر الديمقراطيات المعاصرة هو راديكالية الأذهان. يستند إلى عدة أمثلة وتجارب سيكولجية اجتماعية ليصف المراحل التي تؤدي إلى التطرف، ويختم باقتراح بعض الحلول لعلاج المتطرفين.

النقد والعلمانية

هذا عمل يلخص لقاء جمع أربعة جامعيين أمريكان هم طلال أسعد ووندي براون وجوديث باتلر وسابا محمود التقوا للإجابة عن السؤال التالي: «هل النقد عَلمانيّ؟» انطلاقا من الرسوم الدانماركية الساخرة لعام 2005 وإعادة نشرها وتعميمها في عدة صحف أوروبية، وخاصة شارلي هبدو، يطرح المفكرون مسألة التجديف والشتم وحرية التعبير، لتحديد مفهوم الدين والعلمانية في الفكر النقدي الغربي، ويتساءلون ما إذا كانت عملية النقد لا تتم إلا في ظرف علماني، وما إذا كانت العلمانية لا تتأتى إلا بفضل العمل النقدي. وهو ما يقودنا إلى

المختصر

التصورات الغربية للمعتقد والعقلانية والأطر المعيارية التي تحضنهما. وفضل الكتاب أنه يجمع بين مفكرين من آفاق مختلفة لتطارح مسألة تناظر الغرب والإسلام بوجهات نظر جديدة.

عالم عربي جديد

جان بيير فيليو هو أحد المتخصصين في العالم العربي الإسلامي، وهو أستاذ بمعهد العلوم السياسية، يقدم في كتابه الجديد «العرب، مصيرهم ومصيرنا» تاريخا عن العرب يخالف تاريخ المناهج المدرسية ليبين أن تاريخا مشتركا يجمع بين العرب وأوروبا منذ حملة نابليون على مصر عام 1798، ليس تاريخ الحروب والاستعمار الذي يقرّ الكاتب بذنب الغرب فيه ولكن تاريخ الأنوار العربية، أي النهضة التي رأت النور خلال القرن التاسع عشر باحتكاكها بالأنوار الغربية، وما رافق ذلك من تنامي الوعي والتفتح على العلوم الحديثة وبوادر الدعوات إلى الديمقراطية والثورات المجتمعية التي تتوق إلى التحرر من الاستعمار ومن الأنظمة الاستبدادية. وهو في ذلك يصل الحاضر بالماضي ويعتقد أننا نشهد الآن ولادة عالم عربي جديد.

التعايش والعنف

لقد صار مفهوم «صدام الحضارات» مكانا مشتركا عند الحديث عن الجيوسياسية والدين والهوية القومية. في كتابه «حرب الحضارات لن تقع» التعايش والعنف» يبين عالم اجتماع الأديان رافائيل ليوجييه، أنه وهم أمام واقع الحضارة الشاملة المتولدة عن تكاثف المبادلات الدولية. فالاستعمالات التقنية والممارسات الغذائية والمناهج الجامعية صارت متماثلة، والصور والموسيقى والانفعالات باتت تجوب العالم في لحظة. وبرغم المواقف المتعادية والمتطرفة التي تستند إلى إيديولوجيات دينية وسياسية، تراجعت المعتقدات الأساسية للبشر كعوامل تواجُهِ قيم. وفي رأيه أن مجمل الديانات تحتوي على ثلاث نزعات ولدتها العولمة: الروحانيه، والكاريزماتية، والأصولية، دون أن تمنع تلك الحضارة الموحّدة من ظهور تفاوتات كبرى على المستويين الاجتماعي والاقتصادي ومخاوف هويات أدت بدورها إلى أشكال عنف غير مسبوقة وإرهاب من نوع جديد.

العولمة وفوضى العالم

«الشهداء وحدهم لا تسكنهم شفقة ولا خوفا، صدقوني أن يوم يكتب للشهداء النصر، فسوف يعمّ الكونَ حريق». كذلك تنبأ لاكان عام 1959 بما يجري الآن في بقاع كثيرة من العالم. هل تهدد الحروب التي تطحن الشرق الأوسط باستقطاب كل الخيبات السياسية والثورات اليائسة لهذا الجيل؟ هل أن «راديكالية الإسلام» سبب في هذه المأساة والأعمال الإرهابية في العالم؟ للإجابة عن مثل هذه الأسئلة، يغير آلان بيرتو في كتابه الجديد «أطفال الفوضى» أطر التفسيرات المعتادة ويبين أن الفوضى السائدة ليس محركها الجهاد وحده، وإنما اهتزاز شرعية الدول بفعل العولمة، والأزمة المعممة للتمثيل السياسي، وبحث الدول العظمى عن الأمن هي التي مهدت للعنف في العالم حسب رأيه. وهو ما يفسر منذ بداية الألفية تفاقم التمرد والانتفاضات والثورات والعمليات الإرهابية في شتى القارات. عندما تصبح نهاية العالم أكثر صدقية من نهاية الرأسمالية، يتخذ التمرد سبل اليأس والاستشهاد.

العولمة كحاضنة للإرهاب

كتاب المؤرخة الفرنسية جيني رافليك ليس تاريخا للإرهاب بقدر ما هو مقاربة نقدية للصلات الحميمة بين الإرهاب والعولمة منذ أواسط القرن التاسع عشر إلى اليوم. وتستخلص في نوع من التحليل المقارن أن مختلف أشكال الإرهاب تنبجس عن عائلات ثلاث: الإرهاب ذو المرجعية الثورية، الإرهاب الإثني القومي، والإرهاب الهووي. أوجه الإرهاب تلك، التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين، تتصف منذ بدئها بأبعادها الدولية والعابرة للقارات والشمولية، ومن الوهم أن نتصور أن الإرهاب العالمي تحول شيئا فشيئا من بعد إلى آخر، فما يميزه قدرته على الظهور على مختلف المستويات. وقد حاولت الدول عبثا منذ المؤتمر العالمي ضد الإرهاب الأنارشيست عام 1898 أن توحد جهودها للتصدي لخطر الإرهاب. فهي لا تزال حتى الآن عاجزة عن تقديم مفهوم مشترك للإرهاب، فما البال بمحاربته.

المسلمون على اختلاف مشاربهم

«إسلامستان» هو عنوان كتاب لكلود غيبال الصحافية بإذاعة فرنسا الثقافية، تشرح فيه أن مصطلح «الإسلاموية» كالخرج الذي يوضع فيه كل شيء، من الإخواني إلى نائب حزب العدالة والتنمية والسلفي والجهادي والمرأة المتحجبة أو المنقّبة، والحال أن تلك العناصر متباينة، وأحيانا متنافسة ومتصارعة. من خلال لقاءاتها خلال عشرين سنة بمسلمين من شتى الاتجاهات من مصر إلى إيران، ومن فرنسا إلى غوانتنامو، تحاول الكاتبة أن تفهم العوالم الإسلامية المختلفة، أو ما تسميه «إسلامستان» وأن تضع تسمية لكل مسمى من خلال تلك التجارب. يرد ذلك في شكل بورتريهات، ولحظات فارقة، وثورات، ولقاءات مع بعض وجود التطرف والراديكالية، تبين أن المرجعية العقدية، بعكس ما يتصور الغرب، ليست دائما واحدة.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

رسالة باريس

الهويات المنغلقة

أبو بكر العيادي

عمر ابراهيم

مع تأزم الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي في فرنسا وتضارب المواقف حيال تلك الأزمات دون اعتبار للانتماءات الأيديولوجية، صار من الصعب اليوم التمييز بين اليسار واليمين، حيث بدأ بعض المنظرين يتحدثون عن «الفكر الواحد» في مواجهة «الرجعيين»، أو «النُّخب» ضد «الشعبوية»، وغدا إرث الأنوار وتأويلاته محلّ رهان، بين طرفين يزعم كلاهما تمثيله، على غرار ما شهدته فرنسا طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حين انقسم المجتمع إلى أنوار معتدلين وأنوار راديكاليين، واحتدم الصراع بين ثوريين ودعاة الثورة المضادة، وبين عقلانيين وروحانيين، إلى جانب الصراع بين أنصار الأنوار والمناهضين لها الذي لا يزال حاضرا حتى اليوم.

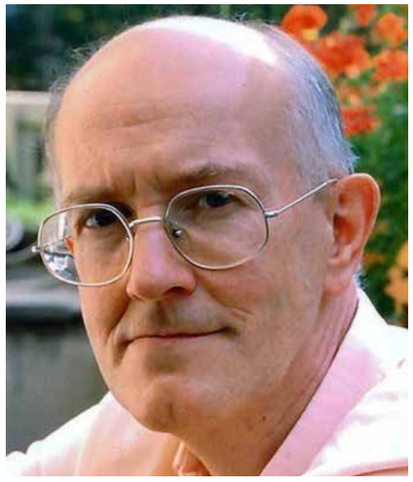
هذا التيار المناهض للأنوار هو جزء لا يتجزأ من الثقافة الفرنسية بخاصة والأوروبية بعامة، وقد رأى النور بالتزامن مع بزوغ فجر الأنوار في القرن الثامن عشر، ومثّله يوهان غوتفريد هردر (1744-1803) في ألمانيا، وإدموند بيرك (1729-1797) في إنكلترا، وجوزيف دو ميستر (1753-1821) في فرنسا، ثم إيبوليت تين (1828-1893) وإرنست رينان (1823-1892) من بعده، وتواصل مع بنيديتو كروتشي (1866-1952) في إيطاليا، وأوسفالد شبنغلر (1880-1936) في ألمانيا، حيث بدأت أفكار دعاته في مطلع القرن العشرين تغادر حلقات النخب الثقافية لتنزل إلى الشارع وتغذي ثقافة الجماهير، وتحشد الأنصار، وتتصدر الجرائد وتجد لها في الروايات مكانة أثيرة. وكانت هزيمة فرنسا أمام الجيوش النازية فرصة ذهبية لدعاة هذا التيار، إذ فسّروا أسبابها بالأفكار الهدّامة التي جاءت بها الثورة الفرنسية. وما زالوا إلى اليوم يقودون حربهم ضد قيم الأنوار، بإثارة الأسئلة الكبرى التي سبق أن طرحها فلاسفة القرن الثامن عشر: هل يمثّل المجتمع جسما حيًا، أم هو مجرد مجموعة مواطنين؟ أين تكمن الهوية الوطنية؟ هل تتحدد المجموعة الوطنية وفق مصطلحات سياسية وتشريعية أم بحسب التاريخ والثقافة؟ وما هو وزن الدين داخل الثقافة؟ أيهما يكتسي أهمية في حياة البشر: ما يوحّدهم أم ما يفرّقهم؟ ثم هل العالم في وجهه الحالي هو الممكن الوحيد؟ هل يمثّل تغيير النظام الاجتماعي الموجود هدفا مشروعا أم خرابا مؤكّدا؟

والإجابة على هذه الأسئلة تضع مفهوم الإنسان موضع مساءلة، فالفرد بالنسبة إلى مناهضي الأنوار لا يكتسب معناه إلا داخل المجموعة وعبرها، فلا وجود له داخل كوسموبوليتية مجردة بل في نطاق فردانيته الملموسة. ومن ثَمّ، ينبغي تفضيل ما يميزه عن سائر البشر، ويفصله عنهم، أي الهوية. وهي قضية لا تزال تثار بحدة في فرنسا وسواها منذ أن عرّفت موسوعة ديدرو ودالمبير الأمّة بكونها "طائفة هامة من الشعب، تسكن رقعة بلد ما، داخل حدود معينة، وتعلن الولاء والطاعة لحكومة واحدة"، واستثنت

مشيل اونفري

ميشيل هولبيك

مارك ويتزمان



مارسيل غوشي

بذلك التاريخ والثقافة واللغة والديانة، لتعلن عن مجيء المواطن، المتحرر من خصوصياته. ولأول مرة في التاريخ الحديث، أصبح كافة سكان البلد الواحد، الخاضعين لنفس الحكومة، مواطنين أحرارا، متساوين في الحقوق، خاضعين لنفس القوانين، دون تمييز.

هذا التصور السياسي والتشريعي للأمّة قاومه الفيلسوف الألماني هردر، عدوّ روسو وفولتير، ومنتقد كانط، ومؤسس القومية الأيديولوجية، ففي رأيه أن الأمّة ظاهرة طبيعية، جسم حيّ ذو روح وعبقرية خاصتين به تنطق بهما اللغة. فالبشر لا يوجدون إلا بالأمّة، تماما كالأوراق والأغصان التي لا وجود لها من دون الشجرة. هذه الوحدة المنسجمة، التي تكاد تكون قبلية، تمتلك في نظره شخصيةً مخصوصة هي أنبل ما يمكن أن يخلقه التاريخ. وهو تصور سار عليه كل من انتمى إلى هذا التيار من بعده، فقد ظلوا على مرّ الأجيال ينظرون إلى المجموعة الوطنية ككلّ قادم من غياهب العصور، فهي التاريخ والثقافة واللغة و"أرض الموتى" كما يقول موريس بارّيس (1862-1923) و"البلد الفعلي" على رأي شارل مورّا (1868-1952) منظّر القومية الشاملة. وفي رأيهم أن "البلد الشرعي" الذي دعا إليه فلاسفة الأنوار، ويضم مواطنين لا أفرادا، ليس سوى شيء مصطنع، أي أنهم ينظرون إلى التاريخ كشرط لا غنى عنه لتشكّل الهوية، وإلى البشر كنتاج تاريخهم وثقافتهم، فيما ينظر إليه فلاسفة الأنوار كسيرورة خطية متجهة نحو تقدُّم يحمل في مجراه البشر جميعا دون استثناء، ويعتبرون أن البشر كائنات عقلانية متساوية الحقوق حيثما كانت، وأيّا ما يكن لونها وعرقها ودينها.

ولئن كان الهدف النهائي لكل عمل سياسي أو اجتماعي في نظر أنصار الأنوار هو صالح الفرد، فإن المناهضين يسبقون المجموعة على الفرد، الذي يعرّف عندهم بكونه وريثا للماضي بالأساس. وفي هذا يلتقي نيكولا ساركوزي الرئيس الفرنسي الأسبق وجان ماري لوبان الزعيم الأسبق لحزب الجبهة الوطنية اليميني المتطرف، وألان فيلكنكراوت ومن لفّ لفّه من مثقفي اليمين مثل إريك زمّور ورينو كامو وفيليب موراي وريشار ميّيه وآخرين كُثر بالإسلاميين والقوميين اليهود في الأرض المحتلة والمحافظين الجدد وحلفائهم الإنجيليين في الولايات المتحدة، فهم يقودون، برغم المظاهر التي توحي بعكس ذلك، المعركة نفسها، ويؤكدون مع هردر أن أيّ شخص، وأيّ مجموعة تاريخية لها "ثقافة" مخصوصة غير قابلة للتقليد. فإذا سلّمنا بأن الأمّة هي مجموعة تاريخية وثقافية، تصبح صفة الفرنسي "التاريخي" قيمة مطلقة، فيما تكتسي صفة المواطن الفرنسي قيمة نسبية، لكونها لا تدل إلا على فئة قانونية وقع خلقها اصطناعيا. ومن ثَمّ، يمكن سحب الجنسية الفرنسية من "الأجانب" المتجنّسين، كما وقع أيام حكومة فيشي، وكما كانت الحكومة الاشتراكية الحالية بصدد إقراره وتنفيذه بعد العمليات الإرهابية الأخيرة، لولا تصدي عدد كبير من رجال القانون والمجتمع المدني ومثقفي اليسار وحتى أعضاء من حكومة مانويل فالس، بوصفه منافيا للقوانين الدولية التي وقّعتها فرنسا، ومطلبا من مطالب أحزاب اليمين واليمين المتطرف.

ومن المفارقات، كما يقول المؤرخ اليهودي زيف شتيرنيل، أن المفكر ألان فيلكنكراوت الذي يعتبر نفسه مؤتمن إرث تاريخي وثقافي يرجع عهده إلى عماد رانس (أي تعميد كلوفيس الأول ملكا للفرانك بكنيسة مدينة رانس يوم 25 كانون الأول سنة 498)، يمكن لأي مورّاسيّ (نسبة إلى شارل مورّا) أن ينظر إليه كيهودي بولندي وُلد صدفة في فرنسا، وبالتالي يمكن أن تسحب منه جنسيته إذا ما وصل هؤلاء الذين يتبنى فكرهم إلى السلطة. ومما يلفت الانتباه أيضا أن هذا اليمين يلتقي مع إسلاميي الضواحي في بعض القيم الهامة. فكلا الطرفين يفضل الانتماء الثقافي، ويدافع عن "أناه" التاريخية، ويؤسس هويته على ماض حقيقي أو أسطوري، ويحسب أن طائفته الثقافية لها شيء فريد يفرض عليها أن تظل على الدوام وفيّة لنفسها، وإن كان الأصوليون في كل عقيدة، إسلامية كانت أم مسيحية أم يهودية، يفوقون اليمين في مسألة جوهرية وهي عدم تنافذ الثقافات، كما يقول زيف شتيرنيل، في كتابه "المناهضون للأنوار- من القرن الثامن عشر إلى الحرب الباردة"، فهم يحرصون على العزلة وعدم الاختلاط بالآخر، أو الأخذ عنه، للحفاظ على نقاء مزعوم. هذا الرفض للأنسنة والكونية يوافق الطائفية في شتى أنواعها، ويجد صداه أيضا في تيار المحافظين الجدد بصيغته الأميركية، كما هي الحال مع منظّره السياسي إرفينغ كريستول (1920-2009) الذي يؤمن بأن المحافظة لا تستقيم خارج بعدها الديني، وأن العَلمانية عدوّ ينبغي مقاومته، وأن ما يعانيه المجتمع الأميركي اقتصاديا واجتماعيا مردّه إلى مسائل أخلاقية بالأساس مفتاحها الدين. وهو ما يفسر السهولة التي استطاع بواسطتها المحافظون الجدد أن يشتركوا مع المحافظين الدينيين لخلق تيار المحافظين الشعبويين في الولايات المتحدة. على غرار اليمين القومي الديني التوسعي في إسرائيل والإسلاميين في كلّ مكان. كلهم ينظرون إلى الأمّة كأفضل مثال لطائفة متلاحمة، متوجهة إلى الله، لها وجود موضوعي مستقل عن الإرادة الفردية والعقل، لأن البشر، في نظر تلك التيارات، بحاجة إلى المقدس، وبحاجة إلى الطاعة. وهو ما يفترض رؤية للمستقبل تخالف تماما رؤية الأنوار، وتضع الثقافات موضع تنافس، ما يخلق بالضرورة تراتبية، كان من نتائجها ظهور القوميات العرقية، والميز العنصري، وحروب الإبادة.

عندما يتأزم الوضع، تنبغي العودة إلى الأنوار، يقول مارسيل غوشيه، ولكن أيّ أنوار وقد اختلط الحابل بالنابل، فصار القائلون بالانحطاط ينادون بها باسم الحضارة، والتقدميون يدعون إليها باسم مستقبل متعدد الأقطاب، وبعض رجال الدين يدافعون عن فولتير وعن العَلمانية، وعاد بعض المفكرين المحسوبين على اليسار مثل ميشيل أونفري إلى شبنغلر وكتابه "انحطاط الغرب"، فيما نهض آخرون، مثل ميشيل هويلبيك، لشنّ هجوم وحشي على الغرب في صيغته الحالية، أي ضد الفردانية والليبرالية والديمقراطية البرلمانية وإرث الأنوار، أي ضدّ ما عرف بـ"العصر الميتافيزيقي" الذي افتتحه أوغست كونت.

والخلاصة كما يقول الكاتب مارك ويتزمان، أن جميع الأطراف توهم أنها مستنيرة، والحال أن الظلمة في البلاد شاملة.

كاتب من تونس مقيم في باريس

هيثم الزبيدي

مثقف اللحظة الراهنة

مثقف الغرائز

أن يختلف ويتقاتل البسطاء ممن تحركهم الطائفية والمناطقية والعرقية، فهذا مفهوم. الغرائزية تستطيع أن تتسلل بسهولة إلى عقول البسطاء. الأمثلة كثيرة على قدرة زعامات ساذجة في تحريك جموع البسطاء وتوجيههم كما تريد. لا تحتاج هذه الجموع إلا كلمات تستحث الغرائز لتجد مدا "جماهيريا" وصاحب قضية قادرا على إحداث الكثير من الضرر. الغرائز، من حبّ وكراهية أو تخويف من الآخر أو ترغيب بفكرة، تسهّل المهمة. جرّب أن توزع مع الكلمات بعض الطعام والحلوى، فتتظافر غرائز العقل مع غرائز البطن وشاهد النتيجة. مذهلة! جرب أن تتحدث عن الحرب والدم والانتقام، سترى عجبا.

لكنهم بسطاء. كيف نستطيع أن نلومهم. مقدما حكمنا عليهم بالسذاجة والانقياد الأعمى. فهل نلومهم؟

ماذا عن المثقفين؟ هؤلاء مهنتهم الوعي. لا يوجد مثقف ساذج. الصفتان لا تتطابقان جنب بعضهما البعض.

كيف نصف غرائزية المثقف؟ إنها مهمة عسيرة. المثقف يستطيع أن يطلسم تلك الغرائزية. يستطيع أن يبرر طائفيته بالكثير من السكّر اللفظي ليخفي مرارة الحقيقة. بوسعه أن يتحدى الآخرين ويقول إنه فوق المناطقية وفوق الأعراق وإنه تجاوز الاختلاف في الأديان والمذاهب. ولكننا نعرف أن الكثير منهم إنما تسيّرهم الغرائز ذاتها التي تسيّر من يصفونهم هم بالرعاع. مثقفنا العربي للأسف غير متسامح. والقضية أقدم من عصر الغرائز الحالي.

التنافس شيء طبيعي ولا ينبغي أن يتجاوزه المثقف، أسوة بالجميع. من المألوف أن يتبادل المثقفون سهام الانتقاد والنقد. هذا في صميم دورهم. لكن ما هو غير طبيعي هو أن يتحول التنافس إلى بغضاء وأن يتحول النقد إلى شطب للآخر.

المثقف العربي هو مثقف ناقل وقليل الابتكار. لهذا فإن التنافس كان عادة يدور في سباق غير مرئي لمن يستكشف أفكار الغرب (وبعض الشرق) ويقدمها للقارئ العربي قبل الآخر بعد أن يقولبها عربيا ويخفي معالم النقل. لهذا كان التباغض عبثيا في الكثير من الأحيان لأنه يدور في فلك فكري لا يمتّ للواقع بصلة.

أين تكشفت العيوب أكثر؟ كان هذا مع صعود موجة الطائفية والعرقية وصراع الأديان والمذاهب. ما عاد مثقفنا قادرا على الإتيان بمفردات رفيعة تنقذه من عقده، ولهذا سارع إلى الاستعانة بقاموس الغرائز بكلّ ما يحمله من انحطاط.

اكتشف المثقف العربي شيعيّته وسنيّته ومسيحيّته وكرديته (مثقفنا الكردي يستخدم العربية). صار أشبه بخطيب المنابر في محاجاته. قطع الطريق الذي يربطه بعالم أكثر تنويرا واختار العودة إلى عقلية القطيع.

هل في هذا تحامل على المثقف العربي؟ نعم. لأنه خدعنا. باعنا الكثير من الأفكار وصدقناه ومشينا خلفه لنراه الآن مرتدا عنصريا يستخدم تركة الثقافة لتبرير انعدام الثقافة.

أنظروا المثقفين الذي يبررون هدم المدن على رؤوس ساكنيها. ليسوا أفرادا قلائل، بل تيارات كاملة ومجموعات تكرر وتردد نفس الكلام في تبرير الخراب. لعلهم يبررون أيضا فشلهم في أن يكونوا صانعي الفرق الذي يمكن أن يغير مسارات الشعوب، كما شهدنا وعرفنا عند الآخرين ومنهم.

أنظروا التحيز والتطرف في العبارات التي صرنا نسمعها من مثقفينا. إذا لم تكن معنا فأنت ضدنا. مثقفنا تشبّه بالرئيس الأميركي السابق جورج بوش في نظرته. بل صار لا يسمح حتى بتوبة المثقف الآخر إن هو وجد أن طريقه كان ضلالا وأن عليه تصحيح المسيرة. إذا انعدمت قدرة المثقف على قبول "توبة" المثقف الآخر، كيف يمكن له أن يقبل "توبة" البسطاء والسذج؟

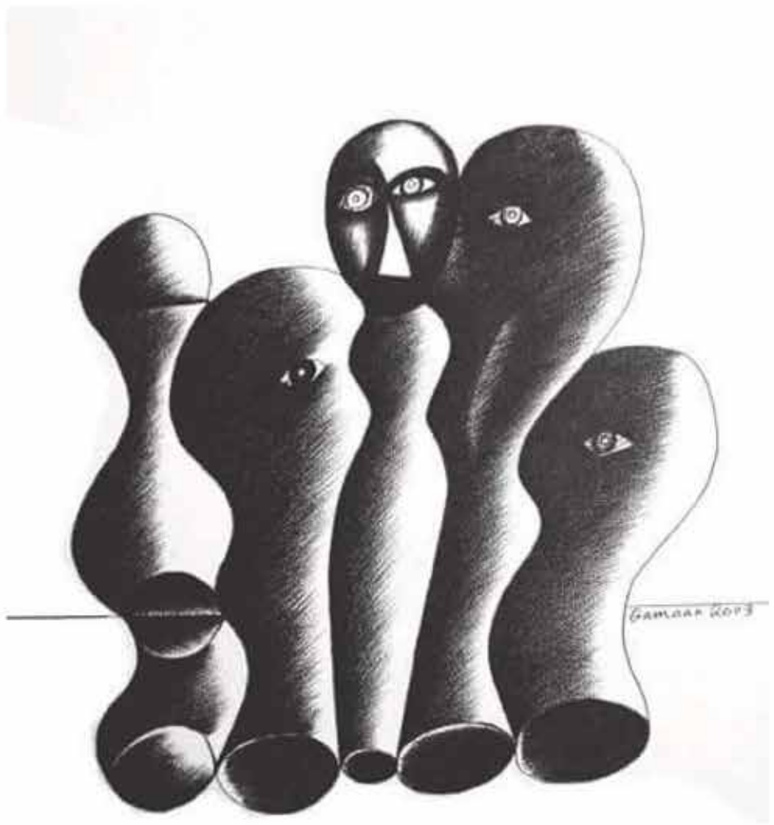
أنظروا إلى التقارب غير الصحي بين المثقف والسياسي. مدرسة الانتهازية والتبرير صارت تضم أعدادا إضافية تزاحم السياسيين وتتقرب إليهم طمعا في مال وجاه وسلطة. أنظروا الفارق بين دخول المثقفين من أوروبا الشرقية إلى عالم السياسة بعد انهيار الشيوعية ودخول مثقفينا عالم السياسة بعد انهيار الدولة الوطنية. كم كان الأوروبيون بناة وكم كنا مخرّبين.

المثقف الذي يتحدث بلغة العنف والدم يكون قد أنهى دوره الثقافي وصار أيّ شيء إلاّ أن يكون مثقفا. التسامح أساس من أسس الثقافة. ولا دم مع التسامح. لا دم مع الثقافة.

اللحظة المصيرية التي نعيشها اليوم في أساسها هي القدرة على الخروج منها. مصائرنا أكبر وأهم من أن تترك ليسيّرها الحظ والصدفة والأهواء.

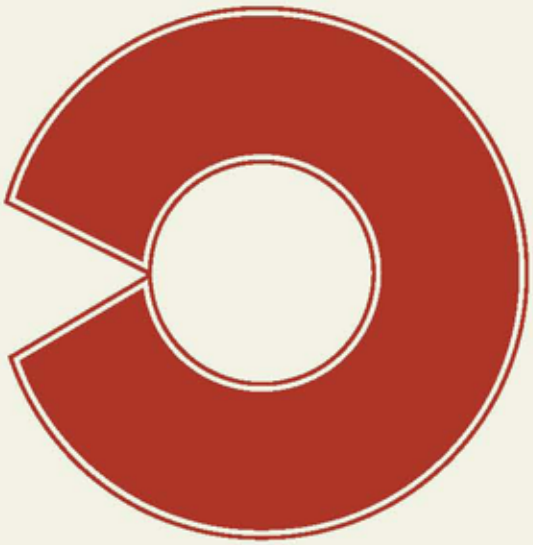
هذه دعوة للخروج وأن يتسامح الخارجون مع الخارجين وأن يتساموا على غرائزهم لعلهم يحفرون نوافذ أمل في جدران العزل التي قسّمت البلدان.

كاتب من العراق مقيم في لندن



حسين جمعان

إبراهيم الحيدري
إبراهيم زولي
أبو بكر العيادي
أحمد إسماعيل إسماعيل
أحمد الملك
أحمد برقاوي
أحمد ضياء
أسامة عثمان
إكرام عزوز
إلياس فركوح
باسم فرات
بلال علوي
بوكثير دومة
ثائر الزعزوع
حافظ خليفة
حسام الدين شاشية
حسن بحراوي
حسن شتوتام
حسّونة مصباحي
حمادي المزي
حنان عقيل
خالد مطلك
دلع الرحبي
زبير بن بوشتة
عبد الجبار خمران
عبد الرّحمن بسيسو
عبدالله المتقي
عبدالله مكسور
علي حسن الفواز
علي سفر
عواد علي
فتحي التريكي
فوزية المزي
كمال بستاني
لينين الرملي
ماهر عواشري
محمد ميلاد
مختار سعد شحاته
منذر مصري
ندى الحمصي
نهار حسب الله
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
وارد بدر السالم



فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com