aljadeedmagazine.com
فـكر حـر وإبداع جـديد

الجديد
AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
سبتمبر/أيلول 2018، العدد 44

هدى بركات
رسائل المتاهة

هكذا تكلمت شهرزاد

أصوات في الحب والحرب والبحث عن الحرية

ISSN 2057-6005

وليد نظامي

هذا العدد

منذ أن صدرت «الجديد» وهي تعنى، بصورة مركزة، بما يصدر عن المرأة من أعمال فكرية وإبداعية، وذلك انطلاقا من بيانها التأسيسي الذي أكد على أهمية إفساح المجال واسعا للاهتمام الجدي بما يصدر عن المرأة وما يصدر في اتجاهها. وإتاحة الفرصة للمراجعة النقدية لواقع المرأة ومكانتها داخل الثقافة العربية وفي الاجتماع العربي.

وفي هذا العدد تواصل «الجديد» هذا الاهتمام الأصيل من جانبها ببعض الظواهر المتصلة بإبداع المرأة وتفكيرها، ونتاجها الأدبي، وذلك من خلال ملف متعدد الأوجه لكتابة وإبداع المرأة العربية يتألف من أربعة أقسام، هي بمثابة لوحات تعكس جانبا من المشهد الإبداعي للنساء العربيات اليوم، وتتمثل في: مقالات في الكتابة النسوية، وفي مسرح المرأة، شهادات في الكتابة، 24 قصيدة لـ24 شاعرة، وحوار مع كاتبة حققت مكانة بارزة في الكتابة الروائية العربية هي هدى بركات، وبانوراما نقدية لأعمال ثلاث من أبرز الرسامات الحديثات في مصر، هن أنجي أفلاطون، وتحية حليم، وجاذبية سري، اللواتي يعتبرن رائدات في الفن التشكيلي الحديث بمصر.

تجدر الإشارة إلى أن «الجديد» أفردت خلال سنوات صدورها، حتى الآن، العديد من الملفات الفكرية والأدبية، تناولت من خلالها ظواهر تتصل بالتفكير بإزاء الأنوثة والمؤنث كحيز اجتماعي وثقافي مهمش، ومكانة المرأة في التراث العربي والثقافة العربية المعاصرة، وبطبيعة التفكير العربي بإزاء المؤنث، وأخرى تتصل بالإبداع الصادر عن المرأة.

يحتوي هذا العدد أيضا على طيف من المقالات التي تغطي موضوعات فكرية وأدبية متنوعة، وفي جوارها قصص ويوميات ووثائق وأبحاث ومراجعات نقدية للكتب الجديدة، عربية وأجنبية.

تكشف خارطة الأسماء التي ساهمت في هذا العدد عن استمرار الحضور النوعي للأقلام العربية المشاركة في الكتابة للمجلة، والتفاعل المتواصل مع مشروع «الجديد» من قبل حملة الأقلام العرب ممن يؤمنون بالتغيير، ويرتادون في أدبهم وفكرهم آفاقا جديدة ■

المحرر

■ الغلاف: للفنانة نورهان صندوق

نورهان صندوق

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

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

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
وليد نظامي، غسان عويس
محمد الوهيبي، سعود عبدالله، ريم يسوف
فادي يازجي، نعمات بدوي، رنا سمير، ابراهيم بريمو
أكرم زافي، صفوان داحول، داؤود داؤود، أحمد جابر عامر
حسين جمعان، جاذبية سري، تحية حليم، أنجي أفلاطون
محمود عبود، ساشا أبو خليل، ياسر صافي، ضياء الحموي
ناصر حسين، مروان قصاب باشي، نورهان صندوق

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

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

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

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

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

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

ISSN 2057- 6005

مكر حر وإبداع جديد
ثقافية عربية حامضة

المحتويات

العدد 44 - سبتمبر/ أيلول 2018

كلمة

4 **اسمع، يا سيدي الرجل**
خطاب نسوي عربي مبكّر في تحرّر المرأة
نوري الجراح

مقالات

6 **جدل السيد والعبد**
وعي السيادة ووعي العبودية
أحمد برقاوي

10 **الشعبوية والنخبوية**
عبدالباسط سيدا

12 **إحكام الكلام**
بين اغتراب الوعي وتحريض الكتب
هاني حجاج

16 **الحداثة والتواصل العقلاني**
في تجربة يورغن هابرماس
إبراهيم الحيدري

20 **الفن والسياسة**
حنان مصطفى

24 **متى ينشق العرب عن الماضي**
متى ينتمون إلى العصر!
نبيل دبابش

110 **ذاكرة العراق في السوق السوداء**
عبدالسلام صبحي طه

بورتريه

28 **المفكر الذي لم يودع الاشتراكية**
سمير أمين المثقف بمواصفات كونية
سمير مرقص

يوميات

104 **مشاهدات صادمة وظواهر محيرة**
بغداد الحاضرة في اللحظة العصيبة
محمد حيّاوي

42 **ملف/ هكذا تكلمت شهرزاد**
أصوات في الحب والحرب والبحث عن الحرية

44 **كتابة المرأة في مجتمع أبوي**
صبحة علقم

46 **مرآة المرأة في أدب الأطفال**
سميّة عزّام

50 **الأنثوية بين الاستعلاء والتحجيم**
نادية هناوي

54 **السرد المؤنث**
وارد بدر السالم

56 **المسرح النسوي العربي وتحدي القهر الذكوري**
عواد علي

60 **شهادات من كاتبات عربيات**
سهير المصادفة، آسيا عبدالهادي، مروة مختار
مريم الساعدي، صابرين فرعون، دينا نسريني، حنان
بيروتي، حلا المطري، تيسير النجار، آن الصافي، أمل جمال

72 **24 شاعرة**
24 قصيدة
أبرار سعيد، أروى أبوطير، إيمان مرسال، بتول حميد
بثينة اليتيم، خلود شرف، رباب إسماعيل، رضا أحمد، رفيقة مرواني
سكينة حبيب الله، سماح البوسيفي، شهد الفضلي، شهدان الغرباوي
شيخة حسين حليوي، شيماء العبدالجبار، عائشة بلحاج، فتحية الصقري
منى الزّرقي، نجوى شمعون، نداء يونس، نسيم الداغستاني
هدى المبارك، هدى عمران، هيفاء العيد

حوار

88 هدى بركات
رسائل المتاهة

فنون

94 **الأرستقراطيات المتمردات**
ثلاث رسامات من مصر
فاروق يوسف

قص

36 **البَرنس والوَتدْ**
حكاية شعبية
حسونة المصباحي

أصوات

34 **الإسلاميون الجزائريون يعودون**
أمين الزاوي

40 **محنة الفلسفة محنة الإنسان**
عماد عبدالرازق

116 **الأدب علاجا**
رضا الأبيض

النص المستعاد

118 **ابن خلدون ومكيافلي**
ابن خلدون سبق مكيافلي إلى وضع علم النقد التاريخي

كتب

130 **ألف داحس وليلة غبراء**
محمود قرني

134 **التفاحة الذهبية**
محمد عطية محمود

138 **الفضاء المعماري ومفهوم الإنسان**
عمّار المأمون

140 **الأسطورة والتاريخ في فضاء واقعي**
حمزة قناوي

144 **الحكي البريء في المولودة**
عبدالهادي شعلان

148 **أسطوريات رولان بارت**
أحمد سعيد نجم

المختصر

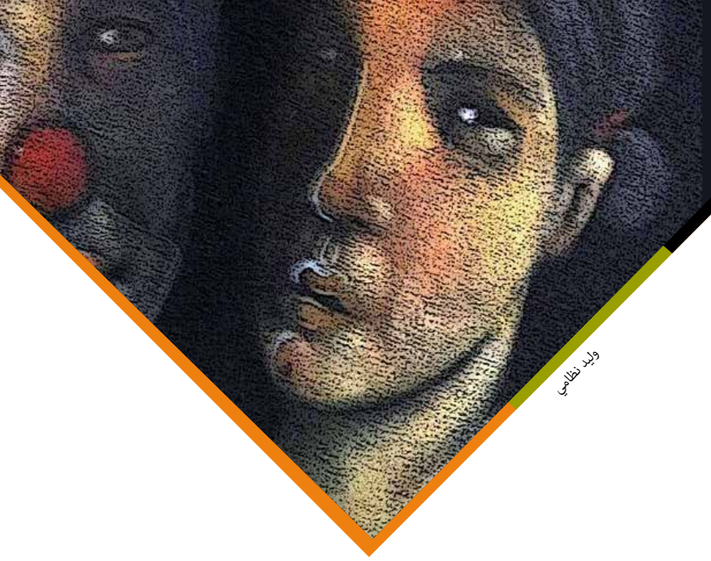
152 كمال بستاني

رسالة باريس

155 **الغرب والإسلاموفوبيا العالمة**
أبو بكر العيادي

الأخيرة

160 **شهود على العصر الرابع**
هيثم الزبيدي



غلاف العدد الماضي أغسطس/آب 2018

اسمع، يا سيدي الرجل

خطاب نسوي عربي مبكّر في تحرّر المرأة

في 1908 توفي في القاهرة قاسم أمين صاحب كتابي "تحرير المرأة" و"المرأة الجديدة". وفي السنة نفسها ولدت في لبنان نظيرة زين الدين (1908 - 1976) التي سيقيض لها ان تضع في العام 1928 كتاباً تحت عنوان "السفور والحجاب" سيحدث صدوره في ذلك العام دوياً كبيراً في سوريا الكبرى والعالم العربي، ونقاشاً سينخرط فيه أدباء ومفكرون من أمثال: محمد كرد علي وعبد الله العلايلي وعلي عبد الرازق وخليل مطران ومحمد جميل بيهم وأمين الريحاني وهدى شعراوي وفؤاد حداد ومحمد تاج الدين الحسيني والشيخ مصطفى الغلاييني، وغيرهم كثر من مثقفي الأمة في ذلك الزمان.

مائة وعشر سنوات مرت على ولادة نظيرة زين الدين، وتسعون عاماً على ظهور كتابها الجريء المثير للجدل، وماتزال موضوعات هذا الكتاب وأسئلته والإشكاليات التي أثارها قائمة إلى اليوم. بل إن الآمال الكبرى بتحرر المرأة ونيلها حقوقها في العالم العربي تلكّأت في بعض بلدانه، وتقهقرت في أخرى، وتحولت في غيرها إلى انتكاسات، وكوابيس.

***

لم تكن الآنسة نظيرة التي شهدت النور في بعقلين بجبل لبنان، لأب حقوقي كان يرأس محكمة الاستئناف في بلده، قد أتمت العشرين ربيعاً عندما تناقلت الصحافة الصادرة في دمشق وحلب وبغداد والإسكندرية والقاهرة أخبار كتابها "السفور والحجاب" مقرونة بإكبار وتعاطف تارة، وتارة أخرى بانتقادات حادة من على منابر المساجد، مشفوعة باتهام ظالم بالكفر والزندقة، ومن ثم بأخبار عن مظاهرات تطالب بقتل صاحبة الكتاب.

ومع احتدام النقاش والجدال بين مؤيدي الكاتبة ومعارضيها في أوساط النخبة المثقفة وعامة الناس على حد سواء، استمرت الضجة على مدار عام كامل، وبذلك أتمَّ الكتابُ بلورة تيارين كانا ينشطان في أوساط الناس في عواصم العالم العربي مشرقا ومغربا يومذاك دمشق، القاهرة، بيروت، بغداد، تونس، هما تيار السفوريين دعاة نزع الحجاب، وتيار الحجابيين المنادين بضرورة الالتزام به. ورغم أن نظيرة زين الدين تحسبت كثيراً واحتاطت من جراء الدعوات المتطرفة المنادية بسفك دمها (جرت أكثر من محاولة لاغتيالها في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين)، فإنها ظلت على موقفها، بل أفصحت عن شخصية غاية في الجرأة عندما عمدت إلى جمع المقالات والمحاضرات والنصوص الكثيرة التي صدرت حول كتابها بين مؤيد ومخالف، ففنّدتها وردّت عليها في كتاب آخر أعطته عنواناً متحدياً هو "الفتاة والشيوخ" صدر في بيروت عام 1929 ووقف على طبعه والدها السيد سعيد بك زين الدين، وحمل الكتاب تعريفاً بفحواه صيغ على النحو الآتي: "نظرات ومناظرات في السفور والحجاب وتحرير العقل - وتحرير المرأة - والتجدد الاجتماعي في العالم الاسلامي».

***

ناقشت الكاتبة في "السفور والحجاب» جملة من القضايا أبرزها: حرية الاختلاط بين الجنسين في المدارس والمنتديات والأماكن العامة، مساواة المرأة بالرجل في كل شيء، حرية المرأة في التفكير واتخاذ القرار، اشتراك النساء في الحكم وانتزاع حق الانتخاب للمرأة، حق الاجتهاد في الدين، اتّباع شرع الله والاحتكام إلى القرآن وتخليصه من التأويل المغرض وتفسيره وفق التطور العصري، حرية الاختيار بين الحجاب والسفور، إصلاح الأسرة وتنظيمها على نحو يسمح بشيوع قيم المساواة بين أفرادها، والدعوة إلى الأخذ بالملبس المناسب للعصر.

***

انطلقت نظيرة زين الدين في وضع كتابها من الرغبة في إصلاح مجتمع بدا مع مطلع القرن أن ما من سبيل إلى إصلاحه ما لم يرفع أبناؤه الظلم عن نصفه الغائب وراء الجدران، وتصدّت، بالتالي، لكل ما يتأسّس عليه الخلل الاجتماعي من مظاهر ظلم واستعباد تسبب بهما فساد التقاليد والعادات وفساد السلطة في مجتمعات تستغل فيها الشرائع لتدعيم هيمنة الدولة الأبوية على مواطنيها. واستندت نظيرة في دعوتها لتحرر المرأة إلى الشرع الإسلامي نفسه الذي استغلّته القوى المضادة للتحرر الاجتماعي. وكان ظهور كتابها بعد عام من أحداث وقعت في دمشق تصدى فيه التقليديون للسفوريات ومناصريهن من السفوريين، حصل على إثرها ضغط لحرية المسلمات، ومنع لهن من السفور والتمتع بالهواء والنور كما أشارت. وكانت، وهي ابنة البيت العريق في تقديره للعمل وإجلاله للمعرفة، قد شرعت في تلك الأجواء العاصفة في كتابة محاضرة حول المرأة اتخذت من الأحداث ملهماً لها ومحرضاً. فإذا بالقلم يسترسل، وبالبحث يتشعب، وبالمحاضرة تغدو محاضرات، إلى أن صارت هذه فصولاً تؤلف كتاباً.

صفوان داحول

تقول نظيرة زين الدين في مقدمة كتابها «لم أجز لنفسي في سبيل إيجازها (أي إيجاز المحاضرة الأصلية) أن أترك من شرع الله لآلئ بعد إحرازها، ولئلا تبقى في حجاب عن أولي الألباب، أودعتها ما يلي من الصفحات، وأرسلتها سافرة إلى الأمة في طليعة السافرات تلك اللواتي سينفخن فيها روح الحياة».

تطرقت الآنسة نظيرة زين الدين إلى مسائل الحرية والحق والشرع والدين والعقل، وقدّمت ما اعتبرته نوعين من الأدلة على وجوب تحرر المرأة ومساواتها بالرجل: الأدلة العقلية والأدلة الدينية، ورأت تداخلاً بين هذه وتلك، لأن الدين والعقل متآزران متضامنان في الحق لا يفترقان. وساقت في كتابها آراء مضادة لتحرر المرأة ففنّدتها وعلّقت عليها، ورفضتها. ونرى في مقدمتها لكتابها كيف أنها تفرّق بين نمطين من الرجال: متحرر يعمل لخير الأمة، وبالتالي فهو يناصر المرأة ويناصر حقها في المساواة وسعيها الى الترقي، وتسميه بالرجل الراقي، ومتخلف سلوكه مخالف للمنطق ولكتاب الله وسنّة رسوله لأنه ضلّ عن معالم الخير وجهل مصالح الأمة وخالف العقل ولم يعرف نفسه فبخس المرأة حقاً، وسام الحرَّةَ رقاً، فهو الرجل الجاهل صاحب الورع البارد.

***

إن استعادة هذا الكتاب وكاتبته من العتمة التي آلا إليها بفعل الإهمال نفسه الذي لحق بالنتاج الفكري والأدبي لعشرات الكاتبات والكتّاب العرب المتنورين في فترة ما بعد الحربين العالميتين، أمر يكتسب أهمية استثنائية في ظل الدعوات الراهنة الرامية إلى إعادة صياغة العالم العربي وفق نظرة تنكر على المرأة حقوقها التي نالتها وتلك التي تتشوق إلى نيلها.

وإذا كان هذا الكتاب قد لقي احتفاء به أطلقت شرارته مجلة "الكاتبة" سنة 1993 عندما نشرت مقاطع من الكتاب تحت عنوان "اسمع يا سيدي الرجل»، فإن "الجديد» إذا تحتفي بالكاتبة في سياق احتفاء عددها الحالي بأدب المرأة وفكرها، إنما تعد قراءها ألاّ يمرّ عدد من أعدادها من دون الكشف عن شخصية نهضوية عربية لعبت دوراً في الدعوة إلى تحرر المرأة واستعادة حقوقها، وبالتالي تكريس جانب أساسي من جهد المجلة للكشف عن النصوص والخطابات الفكرية العربية المبكرة المتعلقة بالمرأة ■

نوري الجراح

لندن في أيلول /سبتمبر 2018

مقال

جدل السيد والعبد

وعي السيادة ووعي العبودية

أحمد برقاوي

حين شرعنا في كتابة «أنطولوجيا الذات» رحنا نرصد كل حالات ظهورها في الحياة، بوصفها أي الذات هي الأنا، وقد انتقل إلى الممارسة، إلى الفعل، فالذات من حيث الجوهر تعي ذاتها من خلال تعيّنها في الحياة والواقع، من حيث امتلاكها موضوعات وجودها، ووعيها بهذا الوجود. العبودية والسيادة حالتان من حالات وجود الذات، وبالتالي حالتان من وعي الذات بنفسها. ولقد انتهينا في «أنطولوجيا الذات» إلى فكرة لم تحصل على النظر من الفلسفة على نحو واسع، ألا وهي فكرة جدل السيد والعبد داخل ذات واحدة.

تعود فكرة جدل السيد والعبد إلى شيخ فلاسفة المذهب العقلاني الديالكتيكي الصارم هيغل. ومن الحكمة أن نرى في جدل هيغل هذا مقدمة لفهم الصراع الطبقي ووعي هذا الصراع، وإن كان جدل السيد والعبد الهيغلي تناقضا جدليا يفضي إلى شعور العبد بحريته وشعور الحر بعبوديته، ذلك أن روح المغامرة لدى ذات آثرت خوض غمار الخطر قد قادتها إلى أن تملك، فيما العبد قادته روح السكينة إلى أن يكون مملوكا. المالك ذو وعي نبيل فيما المملوك ذو وعي دنيء، الوعي الدنيء ليس وعيا بالذات، فيما الوعي النبيل وعي بالذات بوصفها حرة.

ما لم يعرفه السيد أن وجوده سيدا وقفٌ على قوة عمل العبد، فهو سيد بفضل العبد نفسه. والعبد يظل عبدا ما لم يع أنه عبد. وعيه لعبوديته يقوده إلى وعي الحرية. فها هو السيد عبد والعبد حرّ. نحن هنا أمام تناقض بين نوعين من الذات ونوعين من الطبقات.

لقد اعترف العبد مهزوما بسيادة السيد المنتصر، وهذا يندرج في تاريخ الاعتراف بالذات. فإذا كان الأمر عند هيغل وشراحه أمرَ ذاتين تعاركتا من أجل الاعتراف، وأدّى عراكهما إلى انتصار أحدهما، ثمّ انزوت ذات خادمة لذات أخرى، فإن الأمر مختلف عندنا. ففي كل المجتمعات التي لم تنتصر فيها الذات معترفة بوجودها الحر، وبهيبتها وحقها، نحصل على نمط من الذات تعيش تناقض السيد والعبد داخلها.

الذات التي تعيش جدل السيادة والعبودية هي ذات خاطرت بسيادتها من أجل عبوديتها، حيث تحصل عبر عبوديتها على سيادة ما منقوصة على غيرها. هذا التناقض المعيش والموعى به يخلق داخل الذات ذاتين: ذات تنفر من ذات، وتتوعد ذاتا، وتنتقم من ذات، كل ذلك عبر علاقة هذه الذات بغيرها. وإن وعي الذات بالسيادة والمكانة في بنية لا تعترف بالذات على هذا النحو يعني أن الذات آثرت ألّا تتوسل ممن هم يعملون على كبح حضور الذات، أيّ مكاسب تذكر، ومن شأنها أن تحوّلهم إلى ذوات عبودية.

غير أن كثيرا من الذوات تؤثر حياة النعيم والثروة والسلطة من آخرين مانحين لكل هذا. السيد المانح يمنح -عمليا- فضلا من قوته إلى ذات تنقص سيادتها من جهة، ومدينة من جهة أخرى إلى ذات أقوى؛ ذات مانحة.

الذات المانحة لفضل القوة ذات/ سيد. الذات المنوحة فضل قوة تمارس قوتها على ذوات أقل منها قوة، فهي بهذا المعنى ذات/ سيدة، فهي إذا -في الوقت نفسه- ذات وعي عبودي تجاه السيد المانح وذات وعي بالسيادة تجاه آخرين.

هذا التناقض داخل الذات واستمراره وجودا ممزقا بين وعيين يؤدي إلى صراع داخل الذات، ويحمل الذات على التفكير الدائم للخروج منه، أو الاستسلام له.

الذات وجود ممزق بين ثلاثة أشكال من الوعي؛ وعي بالسيادة، وعي بالعبودية، ووعي بالتمزق والتخلص من هذا التناقض، فهذا السيد -الذي يمتلك فضل قوة ممنوحة- واعٍ لعبوديته وعيا كاملا. واعٍ لسيادته المنقوصة والتي يفسدها وعي عبوديته. وفي المقابل هذه الذات المزقة واعية لسبل الخلاص من هذا التمزق. لكنها في لحظة اختيارها العبودية لم تكن قادرة على وعي التمزق مسبقا. أما وقد أصبحت وجودا ممزقا فإنها إما أن تظل عاجزة عن تجاوز التناقض، وإما العودة إلى سيادة غير منقوصة متخلية عن الامتيازات التي توفرها لها العبودية، وتغدو ذاتا جديدة دون قابلية للعبودية.

يؤدّي التمزق بين وعيين حاضرين في الذات إلى أشكالٍ من وعي الذات ووعي الآخر وبخاصة الآخر السيد. وعي التمزق الذاتي يعني وعيا بعدم الرضا عن الذات من جهة والعجز عن تجاوز هذا التمزق من جهة أخرى. ولا سيما أن الذات تدرك أن هيبتها قد فقدت ولم تبق منها إلا الهيبة الممنوحة لها -زيفا- من قبل الذوات المساوية لها والأدنى. وعدم الرضا الناتج عن وعي الذات بوعي الآخر لها على أنها ذات/ عبد، يفضي إلى وعيين مختلفين تجاه الآخر/ الخارجي، السيد والناس الذين يعون ذاتهم على أنهم أسياد.

إن الذات الممزقة بين وعيين داخليين سيادة/ عبودية، تكنّ الحقد والكره للسيد الذي يحولها إلى عبد والذي تحاول إرضاءه إذا ما أرادت الاستمرار والعيش بهذا التمزق. إنها في الغالب تتمنى اللحظة التي تحررها من السيد، سواء جاءها التحرر منه أو من قرارها المستقل، تمنيا غير مرتبط بالفاعلية وهذا من جهة، ومن جهة أخرى تحاول إرضاء الجمهور المتمتع بسيادته لأن الآخر الذي يمنح المكانة الحقيقية، مع تلذذ بممارسة السيادة على من هم في حقل العبودية له.

وغالبا ما تصل الذات المزقة إلى التمرد على السيد بعد موته، أو خروجها من أسر عبوديته لأسباب موضوعية، وتحاول جاهدة أن تحصل على الغفران من ذاتها الأخرى. إنها في هذه الحال ترفع التناقض وتتخلص من التمزق ولا يبقى أمامها سوى الحصول على الاعتراف بالسيادة المتحررة من العبودية من قبل الذوات الأخرى، التي لا تنسى لحظة عبودية الذات التي تطلب الآن الغفران أو تنساها إذا ما قامت بفعل جلل يؤكد تحررها من السيد.

تمارس الذات التي تعيش جدل السيد والعبد خداعا ذاتيا في محاولة منها للتخلص من العذاب الداخلي والتأفف من ذاتها. فهي تلقي باللائمة على السيد الذي يحوّلها إلى عبد مع بعضٍ من فضلات قوة تحولها إلى سيد. إن تمزقها الداخلي يحملها على النظر إلى خارجها/ السيد. فهذا الخارج يصبح هو المسؤول عن تمزقها وعن ذلك الازدواج الذي تعيشه، إنها تريد تحرر ذاتها من ذاتها فتسقط ما هي عليه على ذاتٍ أخرى. ها هي الذات الأخرى- السيد هي المسؤولة عن تمزقها. وبفضل هذا الإسقاط تحاول تجاوز تمزقها على أنه أمرٌ مفروض عليها من الخارج، أي أن الذات لا تملك حرية اختيار تمزقها، ولا حول لها ولا قوة في وجودها المعيش. وإذ يتراكم هذا الوعي مع الأيام يتحوّل السيد إلى موضوع نفي نفسيّ، موضوع عنف معنويّ، موضوع احتقار وانتظار خلاص هذا من جهة، أما من جهة ثانية، فتحاول هذه الذات المعذبة أن تعلن عن سيادتها في أي لحظة مناسبة وتبالغ بالإعلان عنها طمعا في اعتراف الآخر بسيادتها. ولأن الآخر لن يمنحها اعترافا كهذا، بل خضوعا بفعل الخوف فإنها -أي الذات المزقة- لاتعود شيئا فشيئا، تميز بين الاعتراف الحر والخضوع الإجباري.

غسان عويس

غسان عويس

والذات المعذبة بهذا التمزق الفاجع إذا لم تعترف بأنها هي الذات المسؤولة عن جرمها المعذب ورميت من قبل السيد على قارعة الوجود جثة حية، فإنها تعيش عمرها بالوعي العبودي. لأن الذات/ العبد هي التي انتصرت في النهاية، انتصرت بفعل قرار السيد الذي أدخلها كهف العبودية حتى النهاية.

أما إذا اعترفت الذات بأنها وحدها المسؤولة عن مصيرها، وأنها وحدها التي بيدها التحرر من هذا التمزق وقامت فعلا بالتحرر عبر الخلاص الذاتي وإعلان استقلالها عن السيد، ورفض فضلات قوته فإنها تعيش انتصار الذات/ السيد. مع كل ما ينجرّ عليها من فقدان فضلات القوة.

يدلّ جدل السيد والعبد داخل الذات على استحالة التركيب داخل الذات بين نقيضين وليس هناك أي مفهوم دالّ بالأصل على تركيب كهذا. فالرفع هنا لا يعني سوى انتصار أحد الحدّين وليس انتصار حدّ هو كيفٌ من جدل هذين المفهومين/ الواقعين.

لا شك أن الشرط الأمثل لتعيّن ذات تعيش تمزق جدل السيد والعبد هو المجتمع الذي ينطوي على الاحتكار العنفي للقوة. لكن الاحتكار العنفي لا يفهمنا وحده ظهور مثل هذه الذات الممزقة. بل إن الذات نفسها تجد شرطها الأمثل لظهورها على هذا النحو. ولا أدلّ على ذلك إلا وجود ذوات لا تخضع لمثل هذا الجدل بانتصار حدّ السيادة.

فالذات لا تستطيع أن تضع القناع على وجهها إلى ما لا نهاية له، وهي إن فعلت فإنها تمارس أسوأ القذارات الممكنة، فليس هناك أسوأ في الحياة من عبدٍ ينتقم من سيده عبر ممارسة سيادة على آخرين غير معترفين بسيادته. يمارس سيادته عبر عدوانية لا أخلاقية بامتياز. إذ ليست العدوانية هنا طبيعة ذئبية ترتد إلى نمط من الذوات العدوانية بطبعها والتي تحاول أن تخفف هذه العدوانية عبر الثقافة والتواصل والاعتراف، وإنما عدوانية ثأرية لا أخلاقية، لأنها تثأر من ذاتها، من عبوديتها عبر العدوان على الآخر.

إن ذاتا كهذه تلبس قناعين: قناع العبودية أمام السيد وقناع السيد أمام الآخر. والحق، إن التاريخ مليء بالذات/ القناع، ولا حاجة للتفتيش عن أولئك الذين نسوا الكلام، وتعودوا خلف قناعك الاجتماعي ووداعتك «على النباح»، قالها مرة ولهم رايش في «استمع أيها الصغير»، إن هذه الذات تخفي وحشية كبيرة، أجل إن القناع هو الخنجر المسموم الذي تستله تلك الذات التي تحتقر ذاتها1.

نحن أمام ذات ملتبسة إذ لا يمكن لذات أن تحتقر ذاتها إلا إذا كانت تنطوي على ذات تحترم ذاتها. أو قل تتمنى أن تكون ذاتا، حضورا بغير شوائب، أي ذاتيا محضا، الذات/ القناع لا تستطيع أن تملأ ذاتها كبرياء «معرفة سلوكا»، ولهذا تفضل الانتفاخ، والذات التي تنتفخ تنفجر من أدنى وخز إبرة كما يقول نيتشه في ما وراء الخير والشر2.

إذا كان حقل ظهور الذات/ القناع، الذات المنتفخة، هو الاحتكار العنفي للقوة -مجتمع استبداد طبقي، استبداد سلطوي، استبداد أيديولوجي- فإن الفئات التي تنتج هذه الذات فئات الموظفين والمتعلمين والعاملين بأجهزة القمع المادي والأيديولوجي.

إن بطل رواية نجيب محفوظ «القاهرة 30» محجوب عبدالدايم، الذي وقف موقفا عدميا من كل القيم، موقفا لا يمت إلى نظرة العالم -بل إلى طريقة للوصول وتقويض الفقر والرغبة في الثروة- هو نموذج فذّ لهذا الصراع بين السيد والعبد داخل الذات. إنه يرضى بأكثر الأدوار قذارة في الحياة، الزواج من عشيقة المدير (الذي وافق على أن يقوم بدور السكرتير له)، الفتاة التي كان يتمناها محجوب أيام الدراسة مع الموافقة على أن يأتيها المدير بعد زواجها دوريا، ولكن محجوب يصل في النهاية إلى صحوة ضمير. إن صحوة الضمير هذه ليست سوى الذات الأخرى التي قمعتها ذات عبدة3. وقس على ذلك.

ولقد أظهرت معركة الحياة العربية أنماطا ونماذج وأشكالا متعددة من الذوات التي تعيش جدل السيادة والعبودية في آن واحد. وليس هذا فحسب بل خلقت نظاما هيراركيا لمثل هذه الحال.

فرجل الأمن البسيط يشعر بسيادته أمام الكائن العادي الشعبي، لكنه في الوقت نفسه هو عبد عند سيد أعلى رتبة، والسيد الأعلى رتبة هو عبد عند الأعلى وهكذا نحصل على سلسلة كائنات هي خليط من السيادة والعبودية للوصول إلى المستبد الأول الذي هو السيد الأول الذي ما أن يشعر بالخطر حتى يفتش عن سيد أعلى يبقي قوة من السيادة لديه، فيتحول إلى عبد. وفي الشروط التي يخلقها الواقع والتي تأذن بانهيار هذه الهراركية في السيادة والعبودية، فإن ذواتا تشعر بعبوديتها سرعان ما تعلن عن سيادتها بالتمرد.

خذ شخصية المرافق للسيد وللسيد العبد، إنه حالة تراجيدية بحق. ها هو ينعم من فضلات الثروة، ويخيف بفضل فضلات القوة، إنه سيد أمام العامة، لكنه مرافق لا إرادة له، فهو طبّع سيده في كل شيء. وإذا كان المرافق يعرف حقيقة سيده الوضيعة ويحتقره فإنه يحتقر ذاته في عبوديتها لذات يراها أقل شأنا من ذاته.

وشعور الذات بعبوديتها شرط ضروري لتحررها، لكنه ليس شرطا كافيا، لأن الذات قد تتعود على تعايش عبوديتها وسيادتها حتى الفناء.

والحالة المثلى للسيادة الناصعة غير الملوثة بشعور العبودية، هي الذات/ السيادة التي تكافح قولا وفعلا لتحرير الذوات من عبوديتهم، وخلق الوعي لدى كل ذات بأنها غاية، ولأنها غاية فهي سيدة بالتمام.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

-1 رايش، ولهم، استمع أيها الصغير، دار ابن رشد، بيروت، 1977، ص 114

-2 انظر: نيتشه، ما وراء الخير والشر، ترجمة محمد عضيمة، بلا تاريخ. ص 111

-3 انظر: محفوظ، نجيب، القاهرة 31

مقال

الشعبوية والنخبوية

عبدالباسط سيدا

الشعبوية والنخبوية مصطلحان متضايفان، متكاملان رغم كل ما يبدو من تباين بينهما على الصعيدين الدلالي والوظيفي.
الشعبوية تعني في المقام الأول مخاطبة الجانب العاطفي في الناس، والسعي من أجل استمالتهم عبر شعارات تجييشية، ووعود إيهامية تتمحور حول المطالب الآنية، والهواجس الفردية أو الجمعية.
وغالبا ما تكون قضايا العمل، والمستوى المعيشي، والهجرة، والنزعات الانعزالية أو العنصرية من دينية أو مذهبية وقومية من بين الموضوعات الأساسية التي يركز عليها القادة الشعبويون، أو تتناولها الحركات الشعبوية التي تستغل حاجة الناس، وقلة اطلاعهم، أو عدم امتلاكهم لرؤية واسعة تمكنهم من مشاهدة كامل اللوحة برؤية محصنة بالملكة النقدية، القادرة على التمييز بين ما يُروج وما هي عليه الأمور حقيقة.

وقد ساعد التقدم الهائل في ميدان الاتصالات وشبكات التواصل الاجتماعي، في تمكين الشعبوية من الانتشار والهيمنة في الكثير من المجتمعات المتقدمة والنامية على حد السواء، مع تمايزات لافتة من جهة ميادين ومستويات التأثير، بالإضافة إلى ماهية الموضوعات التي توظّف بقصد التوجيه والتهييج.

ففي المجتمعات الأوروبية غالبا ما تكون الحركات القومية أو العنصرية هي التي تشكل قوام التيارات الشعبوية، التي تغدو مع الوقت جزءا من الحالة السياسية والاجتماعية والثقافية العامة، وذلك نتيجة الأزمة العامة التي تعاني منها الديمقراطيات الغربية، وحالة الفساد التي تسود دول أوروبا الشرقية التي قطعت مع النظام الشيوعي، ولكنها لم تتمكن من بناء أنظمة ديمقراطية مستقرة، لا تنوء تحت أعباء الفساد والمافيات السلطوية الراعية له، والمستفيدة منه.

أما الشعبوية التي تشهدها المجتمعات النامية عادة، التي غالبا ما تسمى هكذا مجاملة، بينما هي في حقيقة الأمر متخلفة عن عصرها في جميع الميادين تقريبا، فهي غالبا ما تظهر في هيئة تحركات دينية أو مذهبية. وربما نجد تفسيراً لهذا الأمر في الإخفاق الذريع للحكومات الوطنية التي طالما تمترست خلف شرعية التحرير، ومقارعة الاستعمار، ونهج المقاومة والممانعة، وغير ذلك. فمع تراكم نتائج إخفاق هذه الحكومات وتفاعلها، توجهت الكتل الشعبية التائهة نحو سراب البحث عن الخلاص خارج نطاق المكان والزمان المَعيشين، وباتت الشعارات الماضوية هي الموجهة لتحركات كبرى في سعي مشروع نحو الخلاص، ولكن في الاتجاه الخطأ.

وقد تلقّفت غالبية النخب، ما عدا تلك التي لاذت بعزلتها الأكاديمية أو عوالمها الهائنة، سواء ضمن حركات الإسلام السياسي أو ضمن المؤسسات السلطوية نفسها، هذا النزوع الجمعي لدى المسحوقين من ضحايا الاستبداد الفاسد، أو الفساد المستبد، وعملت على وضعه ضمن المسارات التي اعتقدوا أنها ستعزز مواقعهم على الصعيد الداخلي، ولكن الذي تبين لاحقا هو أن القوى الإقليمية والدولية قد تمكّنت، في مناخات التفاعل بين الداخل والخارج وأجواء العولمة وتداخل المصالح والحسابات، من مغازلة النزعات الشعبوية في مجتمعاتنا، والاستفادة منها عبر دعم، أو حتى تصنيع وتسويق، حركات متطرفة بدت وكأنها خرجت في لحظة سوريالية، لا واقعية، من عوالم حكايا الجان والعفاريت، ولكن اللافت في الأمر أن الحركات المعنية، وفي مقدمتها داعش بطبيعة الحال، قد سوّقت رؤاها النكوصية بأحدث التقنيات في عوالم الصوت والصورة والأبحاث النفسية، مما يؤكد وضعية التضايف والتلازم بين ما هو شعبوي وما هو نخبوي، رغم التضاد والتناقض الظاهرين في ما بينهما.

فالشعبوية تهيمن في أجواء غياب الملكة النقدية التي يمكنها التمييز بين الوقائع والمعارف المتطابقة معها، وبين الأيديولوجيا التي تقوم بتحوير تلك الوقائع وتزوير المعارف، لتصبح الصورة منسجمة مع الأهداف الرغبوية التي غالبا ما تجسّدها توجهات النخبة الانتهازية التي تركب الموجة، وتساهم في عمليات التعمية والتضليل، وذلك عوضاً عن مواجهتها، والكشف عن هشاشة أطروحاتها، وتهافت مزاعمها، وسوداوية ما تنذر به من مآلات.

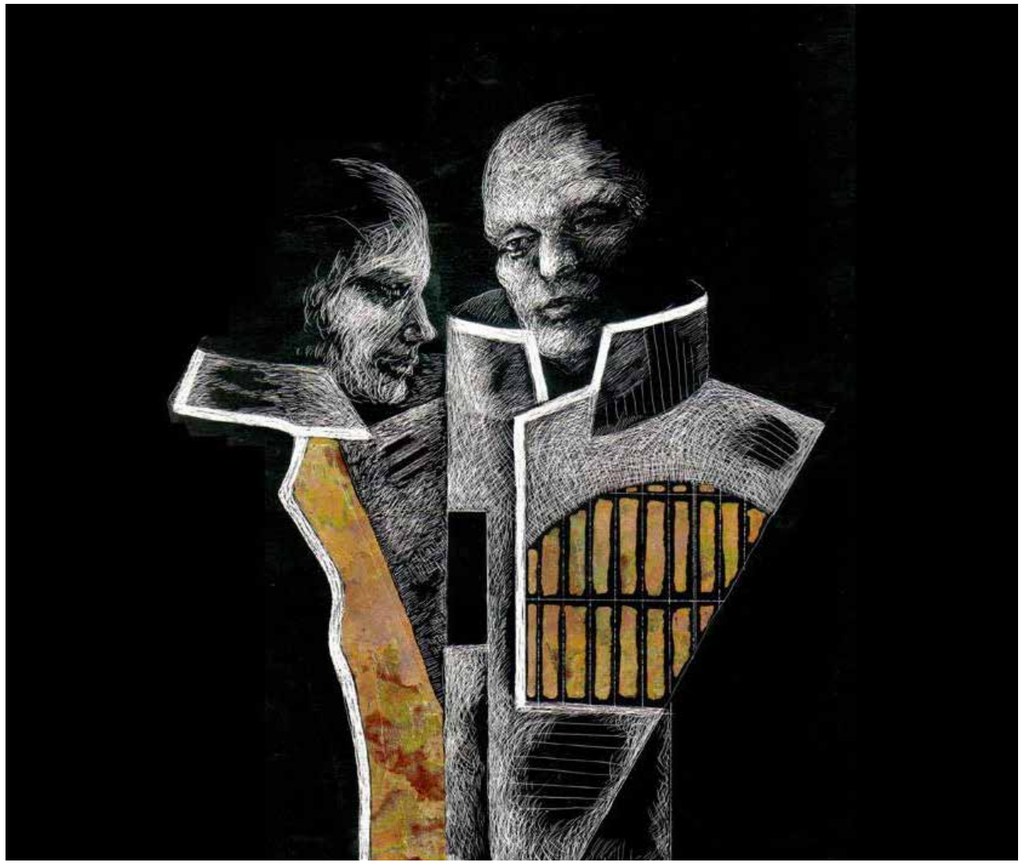
وعملية تنمية الملكة النقدية هي عملية مستمرة، تبدأ من الأساسيات، من المؤسسات المجتمعية التي تحيط بالفرد منذ مرحلة الطفولة. تبدأ من الأسرة ودور الحضانة والروضة والمدرسة والجامعة ومراكز البحث، فضلا عن منظمات المجتمع المدني والبرامج التربوية والتعليمية والإعلامية والكتب المخصصة للأطفال.

ولا يمكن لهذه الملكة أن تنمو بصورة طبيعية في ظل أنظمة استبدادية، تصادر الحريات والمعارف، وتكتم الأفواه والإرادات، وتحوّل المواطنين إلى مجرد رعايا وأرقام وملفات أمنية.

فالحريات ما لم تكن مَصونة بقوة القانون الذي يسري على الجميع من دون أي استثناء، وآلية المساءلة والمحاسبة ما لم تكن فاعلة، والشفافية وحرية النشر والتعبير ما لم تكن في مقام البدهيات المضمونة بحكم العرف والدستور، في غياب ما تقدم لن تكون هناك أي ملكة نقدية، بل ستهيمن النزعة المريدية، وسيكون الانقياد الأعمى هو السائد، وسنجد نسخا باهتة، متماثلة، لا يشذّ بعضها عن بعض سوى في جوانب هامشية شكلية. وستصبح الرقابة الذاتية المرآة العاكسة لحدود المسموح به على الصعيد العام. وفي مناخات كهذه يكون التفارق الظاهري بين الشعبوية والنخبوية، ولكن التدقيق في المقدمات والنتائج يوصلنا إلى صيغة من التكامل الوظيفي بين النزعتين في مجتمعاتنا التي لم تعد الملكة النقدية- القادرة على التمييز بين الحقيقة والأكاذيب، بين الوقائع وهلوسات الديماغوجيا- بالنسبة إليها مجرد رغبة ترفيهية، أو نزعة كمالية، بل حاجة ضرورية ملحة ماسة، إذا كانت جادة في سعيها من أجل تجاوز تخلف واقعها لضمان مستقبل أفضل لأجيالها المقبلة.. ولن يتحقق لها ذلك ما لم تعمل على معالجة سائر المثالب والمشكلات التي تعاني منها، وتستهلك كل ثرواتها، وتبدّد كل طاقاتها ومواردها البشرية المؤهلة الخبيرة.

لن تتخلص مجتمعاتنا من وباء الظلامية بكل ألوانها وشعاراتها ما لم تعمل جديا من أجل تجفيف منابع الشعبوية، وذلك يستوجب جملة مقدمات ضرورية، منها الشفافية وحرية الوصول إلى المعلومات، والقدرة على المساءلة والمحاسبة. المطلوب، بتعبير آخر، هو أن تزول الحدود ما بين النخب والعامة، ليتحول الجميع إلى نخب على صعيد المعارف والفرص والأدوار والإحساس بالمسؤولية.

كاتب من سوريا مقيم في السويد



محمد الوهيبي

مقال

إحكام الكلام

بين اغتراب الوعي وتحريض الكتب

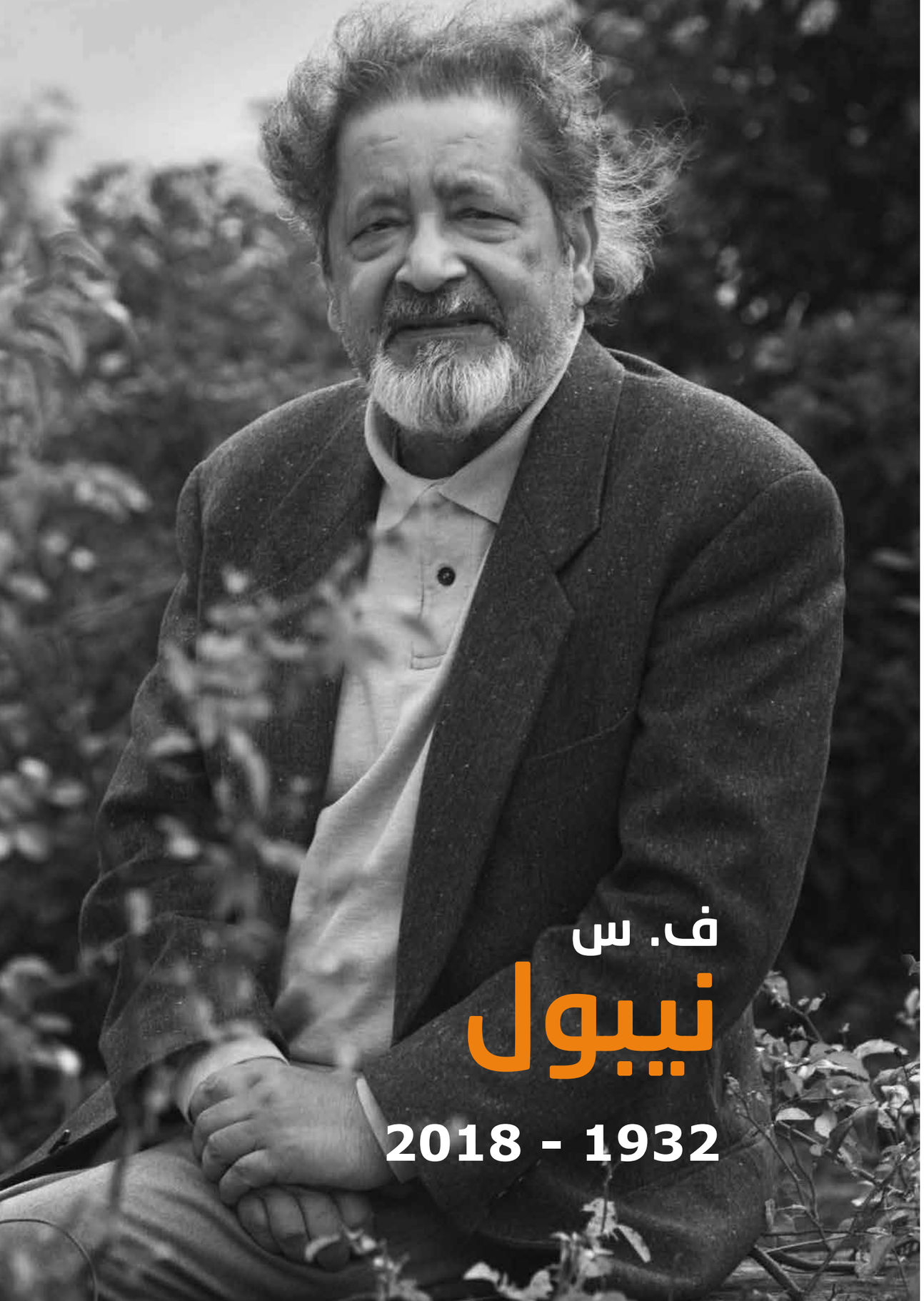
هاني حجاج

يتوقع أن تسقط الثريا العملاقة في أي لحظة. لا مبرر لذلك وهو يعرف، لكن هدوء المكان وأناقته دعَّما هذه الفكرة التي ينتظر أن تحدث. لا يشغل باله بالكيفية التي سيحدث بها ذلك ولا بأثره على القائمة زمن انتشر فيها من علية القوم. ولا عجب أن يصدر مثل ذلك الخاطر من رجل يتساءل أيضا عن سبب وجوده هو شخصيا بينهم وفي هذا المكان الآن، أو في أي مكان آخر أو في أي وقت آخر. هذا الرجل هو أنا. والمكان هو قاعة مؤتمرات فاخرة في فندق كونراد على كورنيش النيل بالقاهرة. دعيت لمؤتمر شركة جالاكسو ويلكم للأدوية. كل شيء نظيف ومرتب وفي موضعه. والمحاضر طبيب مرموق شديد النباهة والحضور يتكلم كثيرا وبحماس عن الفيتامينات ومضادات الأكسدة. فقدت اهتمامي بعد دقائق كالعادة. أخرجت قلمي وبدأت أكتب هذا الكلام الذي تقرأه الآن على ظهر الورقة المطبوع عليها جدول المؤتمر. والذي خطر في بالي في بداية المحاضرة هو الذي قلته لك في بداية الكلام. أن تسقط النجفة الكريستالية الضخمة فوقنا جميعا! وكما قرأت لا أعرف لماذا ولا حاولت. وفكرت أنني لو كتبت هذا الآن ستجرني الكتابة للفهم متوقعا أنني لو لم أفهم فسوف تكون بداية لقصة. قصص كثيرة بدأت بمواقف غريبة ولو كانت مجرد خاطرة. أما الذي استقر في وجداني عندما بدأ القلم يجري على الصفحة غير المسطورة هو الكلام عن النفري، الصوتي البغدادي. لماذا؟ لا أعرف ولا حاولت. ولماذا نشغل أنفسنا بالبحث عن الدوافع التي تهاجمنا فجأة. لعلها شديدة الأهمية إن استجبنا لها، وبمحاولة التحليل والتعليل أضعنا الوقت الذي كان يجب أن نستغله في الاندفاع نحو الخاطر للآخر.

في سفر حزقيال جاءت هذه الآية «يا ابن آدم، أنت ساكن في وسط بيت متمرد، الذين لهم أعين لينظروا ولا ينظرون. لهم آذان ليسمعوا ولا يسمعون، لأنهم ببيت متمرد». والمعنى قد يكون أننا على غير وعي بما يحيط بنا أو ما يحيط بنا على غير وعي بنا. ربما لهذا اخترعنا العملية الإبداعية والفن، هوينا الكتابة وخلق عالم آخر، وهمي أو هو عالم الأفكار الحقيقي. يقول توفيق الحكيم في مقدمة كتابه فن الأدب إن الأدب هو الكاشف الحافظ للقيم الثابتة في الإنسان والأمة، الحامل الناقل لمفاتيح الوعي في شخصية الأمة والإنسان، تلك الشخصية التي تتصل فيها حلقات الماضي والحاضر والمستقبل، والفن هو المطية الحية القوية التي تحمل الأدب خلال الزمان والمكان، بغير فن رسول بغير جواد في رحلة الخلود، والفن بغير أدب مطية سائبة بغير حمل ولا هدف، ولقد كان الهم دائما محاولة الجمع بين الرسول وجواده، فالفن دائما مع الأدب والأدب دائما مع الفن. لهذا سمى كتابه فن الأدب وقسّمه إلى عدة أبواب بدأها بباب أسماه الأدب ويداه معتبرا الخلق الذي ينتج ويبتكر، ويسراه النقد الذي ينظم ويفسر، ولا يعتبر الخلق أن تخرج من العدم وجودا، إنما الخلق في الفن والأدب، وأي شيء آخر- هو أن تنفخ من روحك في مادة موجودة فعلا كما فعل أعظم الخالقين عندما مد يده إلى الطين، المادة الموجودة قبل آدم، فقال لها (كن) فكان أول البشر. فلا شيء يخرج من لا شيء، وكل شيء يخرج من كل شيء، هذه هي القاعدة الأولى للخلق، والابتكار ليس البحث عن موضوع لم يتطرق إليه غيرك، فلا يوجد شيء كهذا، ولا أن تعثر على فكرة لم تخطر ببال سواك، بل تناول الفكرة المألوفة للناس بأسلوبك فتجعلها مبهرة للعين ومدهشة للعقل، أو أن تعالج الموضوع الذي كاد يبدو مهترئا من البحث بين أصابع السابقين؛ فإذا هو يضيء بين يديك بروح منك! إن أغلب موضوعات الأدب وآيات الفن منقولة عن السابقين، الكثير من موضوعات شكسبير منقولة من بوكاتشيو، وبعض موليير عن سكارون، ولوب دي فوجا، وجوته في فاوست عن مارلو، ومآسي راسين عن مآسي ايروبيدس وايروبيد وسوفوكليس وإشيل عن هوميروس، وموضوعات الشعر تنتقل من شاعر إلى آخر وتلبس في كل زمان حلة جديدة وصياغة مختلفة، والفن ليس في الهيكل وإنما في الثوب الذي يلبسه الفنان للهيكل القديم، الكسوة المتجددة لكعبة لا تتغير. إن شخصية أندروماك جاءت في الكثير من المذاهب والأذهان عن راسين أعظم بكثير من روكامبول في رواية «بونسون دي تيراي» المفتعلة التي اخترعها من رأسه اختراعاً ونسج أحداثها من مخيلته. لقد قال شيسترتون مقدما أحد كتب ويكنز، إنه ما من علامة أفصح في الدلالة على انعدام الابتكار عند بعض الشعراء، من نزوعهم إلى البحث عن الموضوعات الغريبة. إن أرفع مراتب الابتكار قد تعني شاعر يتغنى في (الربيع)، فغناؤه يقطر دائما جدة ونضارة، شأنه شأن الربيع ذاته، ذلك الجديد النضر دائما، مهما تتعاقب عليه القرون والحقب.

وقال كونديرا في تصوره لمشروعه الروائي: لقد انتهى البحث عن الأنا دوما وسينتهي دوما إلى عدم إشباع غريب ولا أقول إلى فشل. لأن الرواية لا تستطيع اختراق حدود أو مكانتها الخاصة بها. كما أن إضاءة هذه الحدود تعتبر أصلا اكتشافا كبيرا واستثمارا إدراكيا هائلا سوى أن كبار الروائيين، بعد أن وضعوا القناع الذي يقتضيه سير الحياة الداخلية للأنا بالتفصيل بدأوا البحث بوعي أو بغير وعي، عن توجه جديد، وإذا كنت أخدع نفسي في ما رواه في الرواية السيكولوجية فلا يعني هذا أنني أريد حرمان شخصياتي من الحياة الداخلية. لقد حكى نجيب محفوظ كيف أن الرواية تختلف تماما عن المسرح حيث يستطيع الجمهور أن يصحح لك الأخطاء، وعن السيناريو في السينما حيث يقترح المخرج بداية مختلفة. في الرواية أنت مع فقط، في روايتي يختفي جمهوري بالكامل ولأكبر درجة ممكنة، ولا أعتمد إلا على الشيء الوحيد الذي أثق به وهو إحساسي ليس في غيره. والحياة هي ملهم الكاتب مع الواقع، يتفاعل مع الناس والبيئة والثقافة في سبعة أجزاء. وضع ميلان كونديرا كتابه (كتاب الضحك والنسيان) تكلم فيه عن علاقة الإنسان بنفسه فقط، وعلاقته بالآخرين عن طريق ذاته، ورأى أن جميع الروايات تعكف في كل زمان على لغز (الأنا) إذ ما أن تبتكر كائنا خياليا، شخصية قصصية، حتى تواجه بشكل أوتوماتيكي السؤال التالي: ما هي الأنا؟ وبم يمكن إدراك الأنا؟ إنه مبدأ أشد المعجبين بدستوفسكي فيقول عنه إنه يبدع في شخصياته عوالم عقلية غنية، وأصلية بشكل خارق، يحلو لنا أن يبحث في شخصياته من أفكاره. كما أن قصص بوكاشيو المسلية تؤدي إلى قناعة واحدة هي أن الإنسان يخرج من رحم الحياة اليومية المتكرر الذي تتشابه فيه الأشياء جميعها بواسطة الفعل وبالفعل إنما يتميز الإنسان عن الآخرين ويصيرون فردا، فكما قال دانتي الليجيري: يقوم القصد الأول للفاعل في كل فعل يمارسه على كشف صورته الخاصة به، ففي قصة 'ديدرو' يغوى البطل خطيبته صديقه ويدوح من النشوة، وبسبب ذلك يضربه أبوه، فتمر كتيبة جنود، يلتحق بها السائدة ثم يكون رؤيته وشخصيته المتفردة، وعندما يكتب المؤلف يأخذ هذه العناصر ويعيد تكوينها لتعطي المعنى المراد، معنى ما، أي معنى، إنه

سعود عبدالله

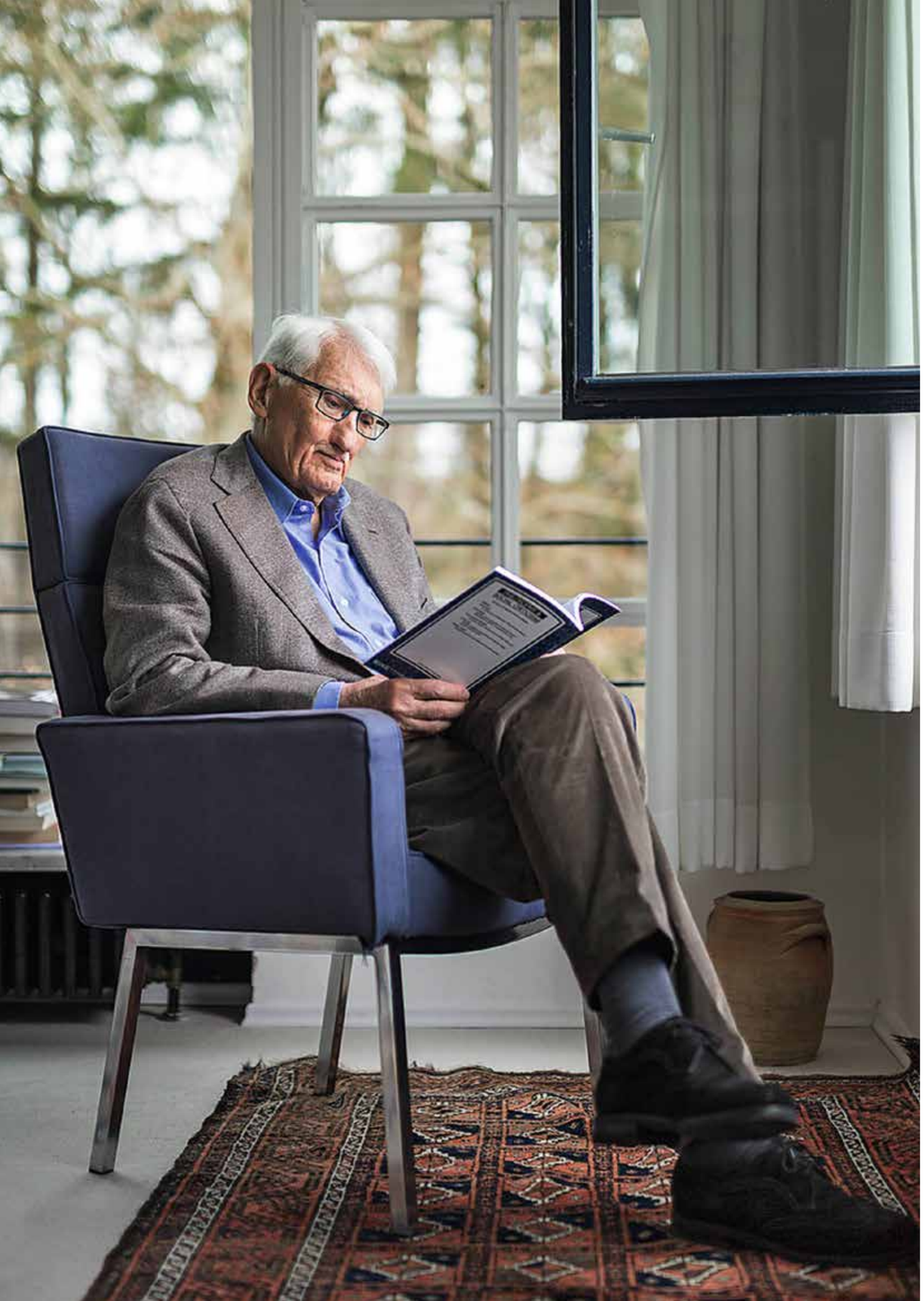


ليس آلة تصوير فوتوغرافي ولا ماكينة نسخ أوراق. ذهب فلان وجاء علان وحدث كيت وكيت والدكان صاحبه كذا.. هذا محل علم ودراسة وبحث اجتماعي أما كتابة الرواية فالأمر فيها يختلف تماما الكاتب لا يدخل بيت الفسق ليتبرك بوصف النسوة العاريات ولا يقدم تقريرا لبوليس الآداب، لكنه ينقل إليك شعورا مفهوما بالرثاء أو بالضياع أو بالتقزز أو الحميمية، إنه لا يدخل ليشير إلى الرجل أو المرأة أو الكأس، بل ليعينك على التعبير عن شيء بداخلك. عندما يرتعش بدنك من هول المشهد الجديد أو تسمع كلاما ترفض منطقه، فهو يثير فيك شحنة مطلوب التعبير عنها. لقد قرأ الجميع حكاية سفاح الإسكندرية محمود أمين سليمان، لكن لا أحد يذكره الآن ولا يعرف من هو، مجرد مجرم آخر. أما نجيب محفوظ فقد جن به فكتب اللص والكلاب، لكن ليس سعيد مهران في الرواية هو نفسه سفاح الإسكندرية وإنما ترجمة فنية له من وجهة نظر مؤلف معين. كان من الجائز أن يأخذ كاتب آخر حكاية محمود أمين سليمان ويحولها إلى قضية محكمة أو لغز بوليسي أو رواية مغامرات ممتعة، لكن بالنسبة لنجيب محفوظ، اجتازها لسبب آخر. ليعبر عن ذاته. الفرق بين اللص والكلاب وحكاية سفاح الإسكندرية التي قرأها في الصحف هو الفرق بين الفن والواقع. الأصل الواقعي موجود، وهو الأساس الذي يثير الكوامن، ولكن مهما بدا من وجود الأصل ودقته، ومهما بدا من اعتماد الكاتب على الواقع، فروايته عمل ذاتي، يعتمد على المؤلف وهذا هو أصل كل عمل أدبي أو فني. والكاتب يستطيع أن يخلق بداخلك استجابة تفسيرية ترى بها المشهد كأنه سينمائي، بل ومعه ماضي الشخصيات وأفكارها. تأمل هذه الفقرة الكاشفة لهوية أبطال الرواية المغمورة (باب المحيط) للكاتب صلاح عبداللطيف: (أكان نوري ناجي الذي لا يشبه مجيد في أي شيء، هو أحد أبطال الروايات التي قرأها مجيد، وتعاطف معها لأنها وضعت الحياة في المكان الأول قبل التفكير. أهو ذلك السبب أم أن مجيد قد ضاق ذرعا بكل من يمثل له الماضي بأنامله القاسية التي تحاول أن تطبق على رقبته بين فترة وأخرى. كل ما في الأمر أن نوري من الصعب أن يصمد أمام نكتة أكثر الناس عبوسا، كان يدحرج النكات الواحدة بعد الأخرى، مثلما يدحرج دنانيره على طاولات القمار كل ليلة. وسيان ربح أم خسر، فقد عجز مجيد أن يراه مرة حانقا أو حزينا. كان نوري يرخي على وجهة التهريجي ضحكة تكاد تخنقه لعمقها في حنجرته، مكرراً وهو يشير إلى الدنانير: من أخذ معه هذه الأوراق إلى القبر؟». وهكذا تنكمش الفروق الصغيرة بين بطل من ورق ورجل من لحم ودم وتصبح الشخصية قريبة منك، تسمع أنفاسها وتشعر بدقات قلبها وتتعاطف مع خواطرها الداخلية وتعترض أو تتفق مع سلوكياتها.

أتى الإلهام نيتشه في نزهة عند بحيرة سويسرية، فكتب ما وصفه بأنه (من مسافة بعيدة يعتبر الأكثر جدية والأكثر مرحا مما أبدعت، ثم إنه في متناول الجميع). وهي خطوة جريئة في كتاب صغير صفحاته لا تتجاوز المئة صفحة واسمه (هكذا تكلم زرادشت) اعتبره كتاب القراءة للجميع. كتاب الكل واللاأحد. أو هو الإنجيل الخامس أو شيء آخر لا يوحد له اسم بعد. يستكمل فيه كل نشيد من إنشاد زرادشت الفارسي الأسطوري الذي ألف (الغاثا) وعاش ومات قبل يسوع المسيح. إنما فلسفة شعرية أو قصيدة فلسفية طويلة يقلب في الكتاب كل قيمة وينتظر من زرادشت الاعتراف بخطأ ابتكاره للأخلاق. لم يكن نيتشه يعرف أن زرادشت معناها (حادي الإبل) بالرغم من أنه يعرف أن العقل كان في بادئ الأمر جملا، وهو حيوان قوي صبور جميل ينتصب في الصحراء رمزا للعقل الديني التقليدي. هذا هو التحول الأول للعقل: الجمال والرسوخ. التحول الثاني: يصير العقل أسدا، يبتلع حرية الآخر ويتوحش فيفرض إرادته على كل من كان. إن تفكيك مركزية الكيان الأيديولوجي لفظا، والذي يجد تعبيره في نص روائي مثلا، يفترض وجود فئة أجناس اجتماعية مختلفة الطباع، وأنماط تعبيرية تشترك في ما بينها بعلاقة توتر وتبادل حي مع فئات وأنماط أخرى. فإذا افترضنا أن المجتمع مُغلق على نفسه، أو كانت هناك شريحة معينة، مهما بلغت من مرونة في الاستيعاب، ومهما كانت ليونتها وعصارة أفكارها مستساغة؛ لها نواتها الداخلية الوحيدة والصلبة كما في قلب ثمرة خوخ ناضجة، فإن عليها أن تتفكك وأن تودع توازنها الداخلي، أن تتخلى عن اكتفائها الذاتي، لتصبح بيئة ومصدرا اجتماعيا خصبا لصالح العمل الفني أو النص.

لقنت الأسلبات للنثر التشخيص الأدبي للغات من خلال التهجين القصدي الموجه نحو النص بشكل خاص والفن عموما كإحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة وتشكيل تيارها من نبع شكلاني وحتى مصب تعبيري، ويجب أن ندقق بأنه في حالة التهجين فإن اللغة تترصع بها الأنساق اللسانية في دقائقها وفي مجملها، وقلما طبقت طريقة التهجين؛ وهو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد بالإضافة إلى التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ميدان هذا الملفوظ، وهو ما يعتبر فنا أدبيا واقتصاديا، أو بالأحرى، نسق من طرائف أدبية، لكن التهجين الأيديولوجي اللاواعي، واللاإرادي، هو صيغة هامة للوجود التاريخي، ولصيرورة اللغات، بل تلاحظ أيضا إضافة مجموعة من الوحدات السردية للإشارات اللغوية تدور في النص وتأكد أنها من بؤرة لها أدواتها التعبيرية الفارقة باختيارها ومعانيها وانعكاسها في مرايا دائرية تجعل القارئ أو المتلقي يشعر باحتدامها-وإن خفتت- مفسرا رسالتها، وهي تهبط به إلى قاع المراد أو تتصاعد معه بمحمولاتها باتساع الدوائر الأكبر لوحدات السرد فيلتقي الموقف في حاضر زاويته الرؤية وماضي بؤرة الوعي.

كاتب من مصر



يورغن هابرماس

مقال

الحداثة والتواصل العقلاني

في تجربة يورغن هابرماس

إبراهيم الحيدري

يعتبر يورغن هابرماس (1929 دسلدورف بألمانيا) آخر وأهم رواد مدرسة فرانكفورت النقدية. اهتم بدراسة المجتمعات الرأسمالية المتأخرة (ما بعد الصناعية) ذات الأيديولوجية التكنوقراطية كما صاغها في نظريته «الفعل التواصلي» التي تضع حلولا عقلانية لمواجهة تحديات الرأسمالية والعولمة وما بعد الحداثة والتي تهدف إلى بناء عالم إنساني عقلاني ومنظم عن طريق الديمقراطية التعددية التي تقوم على التفاهم والتواصل والحوار العقلاني المستمر للتحرر من العقل الأداتي الذي يسيطر على العقل الأوروبي.

استمد هابرماس مرجعيته الفكرية من مدرسة فرانكفورت النقدية وروادها الكبار التي تعود في أصولها الفكرية إلى عصر التنوير والفلسفة الألمانية المثالية الموضوعية وخاصة كانط وهيغل.

إن التحولات البنيوية الجذرية التي طالت المجتمعات الأوروبية بعد الحرب العالمية الأولى دفعت مجموعة من المفكرين الاجتماعيين في ألمانيا إلى إرساء دعائم فلسفة اجتماعية نقدية جديدة ترفض الفكر الفلسفي التقليدي، مثلما ترفض النظام الاجتماعي القائم ومؤسساته، محاولين تطوير الجانب النقدي من الفلسفة وعلم الاجتماع والانطلاق منه إلى صياغة نظرية جديدة وعلم اجتماع نقدي له مفاهيمه الخاصة وميدانه المحدد، كبديل للفلسفة التقليدية وعلم الاجتماع الوضعي.

بعد وفاة ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو أصبح هابرماس الوريث الشرعي لمدرسة فرانكفورت، خصوصا بعد أن جدّد وطور الأطر الأساسية لهذه المدرسة في بعديها الفلسفي والسوسيولوجي. كما يعتبر هابرماس اليوم أحد أهم الفلاسفة النقديين المعاصرين الكبار إن لم يكن الفيلسوف الوحيد الذي بقى حيا بعد وفاة ميشال فوكو عام 1984، وذلك بسبب البناء الفكري الرصين والتيار النقدي المنفرد الذي قاده إلى مرحلة متقدمة من الشمول والانفتاح على العلوم الأخرى.

ومع شهرة هابرماس العالمية كفيلسوف، فإنه كان ولا يزال عالم اجتماع تميز بإخضاع الظاهرة الاجتماعية -السياسية للبحث السوسيولوجي، الذي انبثق من رؤية فلسفية تحليلية تشكل القاعدة الأساسية والمتينة التي يقوم عليها دمج التحليل الفلسفي بالسوسيولوجي.

ولد يورغن هابرماس في دسلدورف/ألمانيا في 1929 لأسرة بروتستانتية. درس في جامعة غوتنكن وجامعة زوريخ ونال درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة بون عام 1954. وفي عام 1956 التحق بمعهد البحث الاجتماعي في جامعة فرانكفورت، الذي سمي فيما بعد بـ«مدرسة فرانكفورت» للعمل تحت أيدي ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو. ثم انتقل إلى جامعة ماربورغ ليعمل مع فولفغانغ آبندروث، وليحصل عام 1961 على درجة الأستاذية في الفلسفة.

إن سيرة هابرماس الذاتية ومثابرته العلمية وأفكاره الواضحة جعلت منه فيلسوفا نموذجيا جسّد مثال الفيلسوف الألماني الصارم، ورشحه لأن يحتل منصب أستاذ «فوق العادة» في جامعة هايدلبيرغ (1962). وبدعوة من أدورنو تولى كرسي هوركهايمر في الفلسفة وعلم الاجتماع في جامعة فرانكفورت (1964)، ثم رئيسا لمعهد ماكس بلانك للأبحاث العلمية التقنية في شترانبورغ (1971)، إلى أن استدعته جامعة فرانكفورت ثانية ليتقلد كرسي الأستاذية في الفلسفة فيها منذ العام 1983. وفي عام 1994 أصبح أستاذا متمرسا، ولكنه لم يترك طريقه الأكاديمي واستمر في إلقاء المحاضرات، ليس في جامعة فرانكفورت فحسب، بل وفي جامعات أخرى في العالم.

كما اتخذ هابرماس مواقف تاريخية ثابتة في تاريخ ألمانيا النازية، من توحيد ألمانيا ومن توحيد أوروبا وحول الدستور الأوروبي ومن الرأسمالية والعولمة المتوحشة وأخيرا من قضايا الأصولية والعنف والإرهاب، مؤكدا أن المشاكل لا يمكن أن تحل عن طريق العنف، وأن الطريق الوحيد لحل مثل هذه المشاكل يكمن في التواصل والتفاهم والحوار بين الأطراف المختلفة، شرط أن يكون الحوار عقلانياً وديمقراطيا في آن.

في عدد من أطروحاته حاول هابرماس إخضاع النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت للتعديل وإعادة صياغتها من جديد، مثلما حاول تعديل نظرية ماركس عن الرأسمالية

ونظريته عن فائض القيمة، وكذلك تقويم نظرية ماكس فيبر عن العقلانية، في محاولة لإقامة نظرية نقدية توجه الاهتمام إلى نوعية العلاقات والاتصالات الرمزية وتوضيح أهمية القوى الخارجية الضاغطة والسلطة التي تمارسها التكنولوجيا على الإنسان، عن طريق الكشف عن وعي جديد يتخذ في نهاية الأمر صورة «تكنولوجيا عقلانية».

إن مشروع هابرماس النقدي للحداثة وما بعد الحداثة دفعه إلى الاستنتاج بأن «الحداثة مشروع لم ينجز بعد»، أي أنّه لم يتحقق ما وعد به عصر التنوير. حيث ربط «الأزمنة الحديثة بتعب نبض الحداثة» التي أنهكت نفسها. وبالرغم من أن الحداثة مازالت تنتشر، لكنها لم تعد خلاّقة لأن مشروعها بدأ يواجه ردات فعل عميقة ناتجة عن تحديث اجتماعي يتداخل دوما مع تشكيل الحياة النامية والبنية الداخلية التواصلية لعوالم الحياة التي تعبر عنها الاحتجاجات الهادفة إلى تحريك الجماهير من مخاوف واسعة الانتشار مثل تخريب البيئة الطبيعية والمدنية وكذلك تهديم أشكال السلوك الإنساني السلمي.

يرى هابرماس أن عقل التنوير لم يمت على العكس مما توهم البعض. وإذا جاز لنا أن ننتقد بحق الانحرافات التي تعرض لها عقل التنوير في عصر الاستعمار والحربين العالميتين التي جرتا على يد الفاشية الأوروبية، ولكن لا يحق لنا أن نرمي بكل مكتسباته العقلانية والتنويرية التي صنعت الحضارة الغربية الحديثة في مزبلة التاريخ. وبهذا يحاول هابرماس إنقاذ الحداثة من أعدائها ومهاجميها ونقادها، ومن الذين يريدون إرجاع عجلة التاريخ إلى الوراء، لأنهم لم يؤمنوا بروح العصر الحديث وإنجازاته العظيمة ومن أولئك «المحافظين الجدد» الذين يهاجمون الحداثة من قبيل الاختلاف معها وحسب، ويريد أن يبعد الخطر عن منجزات الحضارة الغربية وفي مقدمتها العقلانية التي ولدّت حرية التفكير والتعبير والعمل والمجتمع المدني الذي يصون حقوق الإنسان.

ميّزت نظرية الحداثة عند هابرماس بين العلاقة بالطبيعة والعلاقة بين الناس وجعلت كلا منهما ينتمي إلى عالم مختلف، فالعلاقة بالطبيعة تنتمي إلى العالم الموضوعي والعلاقة بين الناس تنتمي إلى العالم الاجتماعي، أي عالم الناس والعلاقات المجتمعية والقيم والمعايير الإنسانية، وهذا يعني ضرورة ربط

يرى هابرماس أن عقل التنوير لم يمت على العكس مما توهم البعض. وإذا جاز لنا أن ننتقد بحق الانحرافات التي تعرض لها عقل التنوير في عصر الاستعمار والحربين العالميتين التي جرتا على يد الفاشية الأوروبية، ولكن لا يحق لنا أن نرمي بكل مكتسباته العقلانية والتنويرية التي صنعت الحضارة الغربية الحديثة في مزبلة التاريخ. وبهذا يحاول هابرماس إنقاذ الحداثة من أعدائها ومهاجميها ونقادها

قيم الحداثة بما هو اجتماعي وأنثروبولوجي وليس بما هو طبيعي.

في كتابه «الخطاب الفلسفي للحداثة» الذي صدر عام 1985 ناقش فيه إشكالية الحداثة وما بعد الحداثة، بهدف تشييد الواقع الاجتماعي الذي يربطه بنظرية «الفعل التواصلي» وبإمكانية التوصل إلى نظام عالمي من الممكن أن يكون عقلانياً وسلميا، منطلقا من فرضية أساسية تهدف إلى توفير عوامل جديدة من داخل مجتمع الحداثة الذي لم يكتمل، تجعله في وضع يصعب على أفراده التصرف بعدوانية سافرة، عن طريق تأسيس عقلانية جديدة توجه الاهتمام إلى نوعية العلاقات الاجتماعية والاتصالات الرمزية وتراجع نفسها عبر التعلم من الثقافات الأخرى وعبر التفاهم والحوار المفتوح على الآخر لتتجاوز بذلك ما نكص عن تحقيقه عصر التنوير، في عصر بدأت فيه الشكوك تتسرب حول جدوى الحداثة وعقلانيتها.

صاغ هابرماس مفاهيم أساسية برؤية سوسيولوجية ليست ذات بعد واحد للعلاقات التواصلية التي تقوم في الحياة اليومية، والتي لا تفجر علاقات إيجابية فحسب، بل وتربط بين الجماعة والمجتمع، ولا تنظر إلى «الاختلاف» بحساسية شديدة وإنما تنظر إلى الآخر من موقع الاحترام المتبادل، الذي لا يعني بالضرورة التشابه معه، وإنما احتواء «الآخر» في اختلافه، وهو ما يضمن تكافؤ الفرص أمام الآخر المختلف وإمكانية تجاوز أي كراهية وحساسية، وكذلك إلغاء الثغرات التي من الممكن أن تحدث في حدود كل جماعة.

وقد اعتبر كتابه «الفعل التواصلي» كتاب العمر، فهو عمل سوسيولوجي وفلسفي رصين بمثابة إضافة هامة للعلوم الاجتماعية يعرض تشخيصاً «لمجتمع مريض» يحلل أسباب مرضه التي أرجعها إلى القوى المخربة التي تهدد الإنسان والحياة الاجتماعية، منطلقا من أن الإنسان المعاصر، وبالتالي المجتمع، ليس مستقلا اقتصاديا، وهو مهدد من اقتحام الأساليب البيروقراطية التي تهيمن على العلاقات الاجتماعية التي فقدت خصائصها الإنسانية وأصبحت علاقات شكلية أطلق عليها «استعمار عالم الحياة».

ويعتبر مفهوم التواصل مفهوما مركزيا في فلسفة هابرماس. فهو يحاول أن يؤسس من خلاله فلسفة عقلانية تواصلية تؤكد «دور التواصل في عقلنة وتحديث المجتمع في إطار فضاء عمومي، يضمن الحوار والمناقشة العقلانية». وبحسب هابرماس، فإن الفعل التواصلي يتضمن عموما فكرة التعايش التي تقوم على التفاهم والحوار والتسامح واحترام الرأي والرأي الآخر.

في تتبعه لنشأة اللغة وتطورها منذ أن كانت على شكل إشارات حتى وصولها إلى جمل كاملة التركيب استعان بجورج هربرت ميد في نظرية «التفاعل الرمزي» ووجد بأن غياب شروط التفاعل الرمزي يعني غياب القدرة على التواصل وكذلك غياب اللغة نفسها، فاللغة هي التي جعلت الإنسان إنسانا يتواصل مع الآخر، وهي أسس أنثروبولوجية مكنتها من تأسيس علاقة مع كل التيارات الفلسفية المعاصرة وبناء علاقة عقلانية تواصلية تعددية. هذه العلاقة هي علاقة نقدية استطاعت عبرها النظرية النقدية لهابرماس استيعاب التيارات الأخرى وتجاوزها.

وقد استخدم هابرماس مفهوم «التفاعل الرمزي» الذي رأى أن اللغة والوعي مرتبطان ببعضهما البعض في السياق الاجتماعي بشكل وثيق، وهو ما يعطيه هابرماس أهمية كبيرة، ذلك أنه يرى، بأن الوجه الثاني للفعل التواصلي العقلاني هو الحكم المعياري على الأفعال التي تعرف إلى حد بعيد، النموذج الشامل للفعل الإنساني الرشيد، وأن البشر يقومون بخلق واقعهم أكثر من الاعتبارات الأخرى، وبهذا فهم لا يخضعون للطبيعة ولا للحاجات الجسدية الفيزيقية، وإنما يسلكون هنا ضمن حدود حضارية- تاريخية بوعي واستقلالية، وهم يستطيعون أن يقولوا: نعم أو لا، وبهذا يستطيعون تغيير الواقع.

كما استخدم مفهوما جديدا أطلق عليه «الفضاء العمومي»، وهو فضاء الحرية والديمقراطية والتسامح ونبذ العنف والأيديولوجيات المتحجرة وكل ما له صلة بالحقائق المطلقة وأن يكون بعيدا عن هيمنة العقل الأداتي وسلطته حتى يتم التفاعل التواصلي بين أفراد المجتمع داخل الفضاء العمومي بحيث يكون الخطاب الاعتباري تعبيرا عن موقف اتصالي ناجح ومتحرر من أي سلطة ويوصل لفعل تواصلي عقلاني ونقدي وممارسة اجتماعية لا يقررها العمل، وإنما الخطاب.

والفضاء العمومي هو مفتاح الديمقراطية

يستخدم هابرماس مفهوم «التخاطب الاعتباري» باعتباره تعبيرا عن موقف اتصالي ناجح ومتحرر من كل سلطة يوصل لفعل نقدي تواصلي وممارسة اجتماعية لا يقررها العمل، وإنما الخطاب واللغة. وبهذا يدعو هابرماس إلى تغيير مفهوم النقد من الأساس. فالنقد عنده يهدف إلى تأسيس أفعال تواصلية ناجحة وليس إلى نقد الأوضاع الاجتماعية، وضرورة أن يستند النقد على منطق توثيقي وعلى «أخلاقية الخطاب»

الذي يكون دائرة التوسط بين المجتمع المدني والدولة، إذ يربط بين دوائر المصالح المتعددة والمتناقضة وبين دوائر الدولة، ويجمع الأفراد في رأي عام يسمح بتبادل عقلاني للآراء ووجهات النظر ويوحدهم في رأي عام مفتوح يكون وسيلة للضغط على دولة الرفاه التي أفسدته بفضل العلم والتقنية ووسائل الدعاية واللهو والتسلية، في محاولة لإعادة بناء ديمقراطية الجماهير التي تختلف عن الديمقراطية الكلاسيكية. كما أن هذا الفضاء المفتوح هو فضاء رمزي ويتكون عبر الزمن عن طريق منظومات القيم والاتصال والاعتراض والتفاهم بحيث يعكس حقيقة الديمقراطية التي تعبر عن الآراء والمصالح والأيديولوجيات المختلفة. ويفترض أن يتمتع الأفراد باستقلالية تعكس جميع آراء النخب والأحزاب والتنظيمات الحكومية، كما يفترض استقلال الأفراد تجاه العائلة والحزب والجمعيات السياسية حتى يتمكنوا من تشكيل «سلطة الكلمة» بدل العنف والاقتتال والصراع الطبقي.

ويستخدم هابرماس مفهوم «التخاطب الاعتباري» باعتباره تعبيرا عن موقف اتصالي ناجح ومتحرر من كل سلطة يوصل لفعل نقدي تواصلي وممارسة اجتماعية لا يقررها العمل، وإنما الخطاب واللغة. وبهذا يدعو هابرماس إلى تغيير مفهوم النقد من الأساس. فالنقد عنده يهدف إلى تأسيس أفعال تواصلية ناجحة وليس إلى نقد الأوضاع الاجتماعية، وضرورة أن يستند النقد على منطق توثيقي وعلى «أخلاقية الخطاب» الذي يتفتح على عناصر هامة لنظرية «أخلاقية نقدية» تقارب النظرية النقدية ولكنها لا تلغيها. ويرى هابرماس، أن في مقدمة الأخطار التي تواجه المجتمع اليوم بغض النظر عن الأمن السياسي هو تحطيم بنيات التواصل في خصوصيتها الإنسانية التي ترتبط بالتوسع المستمر للبيروقراطية في ميادين الحياة الاجتماعية، إضافة إلى تدخلات القوانين والمصالح حتى في الحياة العائلية الخاصة.

كاتب من العراق مقيم في لندن

مقال

الفن والسياسة

مدرسة فرانكفورت نموذجا

حنان مصطفى

يشهد تاريخ الفن أن الفن ليس مجرد ظاهرة جمالية فحسب. صحيح أن الظاهرة الجمالية تمثل البعد الماهوي للفن، لكن من الصحيح أيضا أن الفن يمثل ظاهرة تاريخية، أي ظاهرة تنشأ في سياق ظروف سياسية واجتماعية معينة، ومن ثم فإن البعد الجمالي للفن لا يكون أبدا بعدا خالصا ومجردا وإنما يكون مرتبطا بواقع سياسي واجتماعي، والحقيقة أن ارتباط الفن بالسياسة كان ولا يزال يمثل قضية أساسية في تاريخ الفن.

إن راديكالية الفن وطابعه الثوري قد أصبحا مطلبا ملحا في المجتمع المعاصر الذي أصبح يتسم بالتشيؤ والاغتراب مما أدى إلى التبعيد بين الفنان والمجتمع، وهذا هو ما دفع هربرت ماركوزة إلى التأكيد على الفردية والذاتية الفنية في مواجهة التركات السلطوية المختلفة التي تحاول تسييس الفن وقمع طاقته الثورية.

وهذه الراديكالية المميزة للعمل الفني عند ماركوزة لا ينبغي أن تطمس البعد الماهوي للفن المتمثل في بعده الجمالي، فالعمل الفني وإن كان مرتبطا بالواقع، فإنه يمثل في نفس الوقت ثورة عليه، لأنه وحده القادر على فضح الواقع وتعريته ووضع ذلك الواقع في قفص الاتهام منددا بالظلم والجور الموجودين في الواقع.

وذلك من خلال لغته الجمالية الخاصة ومن ثم تستطيع فهم البعد السياسي من خلال البعد الجمالي والبعد الجمالي من خلال البعد السياسي، ولكي نفهم علاقة الفن بالسياسة لابد أن نفهم أولاً علاقة الفن بالمتغيرات التقنية للمجتمع.

علاقة الفن بالمتغيرات التقنية للمجتمع

لقد ظهرت علاقة التكنولوجيا بالقيم لأول مرة في محاورة جورجياس لأفلاطون، ففي هذه المحاورة ناقش سقراط طبيعة التقني Tekhne وطبيعة البلاغة، فميز بين الفنون الحقيقية التي تقوم على اللوجوس logos وتلك التي كانت يسمونها في اليونان مواهب Empiriace وفي الإنكليزية Knacks أو مجرد قواعد للإلهام مستمدة من التجربة لكن دون عقل أو سبب.

فعلاقة التقني بما له قيمة ظلت قضية أساسية منذ بواكير الفكر الفلسفي إلى وقتنا هذا، فهيدجر على سبيل المثال قد أبدى لهذه القضية اهتماماً عام 1977 وكذلك جاك إلون عام 1964 ومجموعة كبيرة من النقاد الاجتماعيين الذين يوصفون باعتبارهم تكنوفوبين Technophobic أي مصابين بعقدة التكنولوجيا.

أما عن مدرسة فرانكفورت فإن نقد التكنولوجيا يعتبر إحدى الدعائم الأساسية وبخاصة عند أعضائها الرواد مثل هربرت ماركوزة وأدورنو هوركهيمر، حيث ناقش هؤلاء الفلاسفة إشكالية الهيمنة والسيطرة على الأشياء التي تنتهك نزاهتها وكيانها وتدمرها وبأنه إذا كان هناك بد من استخدام التكنولوجيا فيجب أن يكون ذلك في ظل موقف قيمي، وذلك لأن العقل الأداتي والعقلية التقنية عند فلاسفة فرانكفورت أصبحا تحركهما القوة المسيطرة. إنه عقل متوافق ومنسجم مع الكلية الاستبدادية، وهناك حتمية لا يمكن نكرانها تتعلق بالتلاعب الهائل بالوعي من خلال التوجيه الأيديولوجي للإعلامية والاستهلاكية معا.

إن المغزى الأساسي من عبارة «الإنسان ذو البعد الواحد» أن التكنولوجيا، التي تعتبر إنجازا بشريا عظيما، تم توظيفها من خلال امتصاص طاقة الرفض من أولئك الذين كانوا في ظل الأنظمة السابقة يشكلون أصواتا وقوى انشقاقية، والتكنولوجيا تفعل ذلك بفضل الكفاية والوفرة.

لقد فطن فلاسفة فرانكفورت منذ البداية إلى جدلية العلاقة بين الفرد والمجتمع، وذلك بالتوافق مع كل من هيجل وماركس، ووصلوا إلى أن الوعي الذاتي للفرد يعد في نهاية الأمر وعيا اجتماعيا، لذلك فقد رفضوا فكرة نزول المجتمع إلى حالة الفرد كما يعلن علم الاجتماع عند هوفمن والفكرة المعاكسة وهي سيادة المجتمع على أفراده كما يعلن علم الاجتماع عند دوركايم. يقول أدورنو «ليس هناك وعي بالأنا دون المجتمع تماما كما إنه ليس هناك مجتمع متجاوز للأفراد». تبعا لهذه العلاقة الجدلية فإن الفرد كامل

ريع يسوف

التطور إنما هو تمام المجتمع مكتمل التطور، وأن تحرر الفرد ليس تحررا من المجتمع، لكن انعتاقا للمجتمع من العبودية، لأن التطور الكامل يحدث فقط في ظل مجتمع إنساني عادل، والكائن البشري قادر على تحقيق ذاته فقط باعتباره فردا في مجتمع عادل.

وهذه الفكرة قد وردت عند أفلاطون حيث يقول «إن افتراض الكرامة الإنسانية والتطور الكامل لكل فرد، ينبغي أن يصبح جزءا مكملا من بناء المجتمع».

نقد مدرسة فرانكفورت لمفهوم صناعة الفن والثقافة

لقد اجتمع معظم فلاسفة فرانكفورت على أن الفرد وقع في شرك عالم يتمركز فيه رأس المال ويتداخل فيه الاقتصاد بنظام الحكم والسياسة بشكل متزايد. إنه عالم تأسره الإدارة ومن ثم جاء رد فعلهم على نحو مختلف وظهرت في المقابل محاولة لتطوير العديد من المفاهيم والمعتقدات المرسخة من قبل المجتمع، وذلك عن طريق تطوير علم اجتماع ثقافة الجماهير.

فالوعي واللاوعي الفردي قد جرى انتهاكهما بفعل وسائل الإعلام (الراديو، التلفزيون، السينما... إلخ).

وكان ذلك هو الدافع الأساسي لتوجيه معظمهم، أي فلاسفة فرانكفورت، النقد للعقل المتسلط وأسسه المعرفية وتوجهاته الفكرية والأيديولوجية، فصار ذلك الطابع المميز لكتاباتهم، فمحاولة هربرت ماركوزة على سبيل المثال في كتاباته مثل (فلسفة النفي، الإنسان ذو البعد الواحد، إيروس والحضارة) هي نقد النوع الجديد من الممارسات الثقافية التي طورها النظام المتقدم للاتصال الجماهيري Mass communications والتي افتقدت تماما للجانب النقدي الذي يتمتع به الفن الإيجابي وأصبح على العكس للثقافة قيمة فاعلة تتمثل في تقنيات العرض والتسلع وأصبح الفن مستوعبا ضمن حالات الإشارة الموجهة.

تحليل فلاسفة فرانكفورت لنماذج صناعة الثقافة

1- التلفزيون

تحت عنوان «التلفزيون ونماذج الثقافة» ناقش أدورنو مستويات المعنى في المسلسلات الكوميدية الأميركية، وأكد أن الاستجابات المرجوة يتم الحصول عليها عبر تلميحات معينة؛ فعلى سبيل المثال عندما يثار تساؤل عن نوع العرض في الإعلان، غالبا ما يتم تسجيل مسبق للضحك، فنسلم من البداية

أن العرض يتمتع بقدر عال من الكوميديا، كما أن هناك بعض التعليقات التي تقدم عبر برامج التلفزيون تجعل المرء غير متيقن من الأهداف المرجوة منها، فآليات الاستجابة تتجه لتحدث ردود أفعال آلية تضعف من قوة «المقاومة الفردية»، كما قام أدورنو بتحليل بعض النماذج الفنية غير محددة الأهداف. نأخذ منها على سبيل المثال لا الحصر مسلسلا قد ذاع صيته، وأحدث رواجا كبيرا في أميركا تحت عنوان «قصة صراع»، «تدور أحداثه حول قصة صراع لمعلمة شابة من أجل البقاء، حيث تعاني من الجوع وتتقاضى أجرا ضعيفا... إلخ»، وتتوالى في المسلسل مواقف مضحكة ومسلية تحدث كلما حاولت هذه الفتاة أن تحصل على وجبة طعام. وصارت الإشارة المحددة للطعام تمثل مثيرا للإضحاك طوال المسلسل، وقد خلص أدورنو من خلال تحليله لهذا العرض إلى أن هذا العمل في حد ذاته لم يلفت النظر إلى أي معالجات فنية، بل تمثلت رسالته الأساسية في الدعوة إلى ضرورة التكيف مع الظروف المهنية، بحيث تصبح ردود الأفعال هي منظومة الجمهور الآلية، دون وعي في ما بعد، وتدعم فكرة الإشباع كفكرة ضرورية تعذر الأيديولوجيا الرأسمالية.

2- التنجيم

إن تشكيلات الاستجابة والافتراضات المسبقة الخاصة بصناعة الثقافة يتم تقديمها على نحو أكثر وضوحا وفق دراسة أدورنو للتنجيم، فنتائج تحليله لمضمون العمود اليومي الخاص بالتنجيم لجريدة لوس أنجلس تايمز على مدى ثلاثة شهور قد أسفرت عن عدة ملاحظات تم نشرها في دراسة تحت عنوان «النجوم تهبط إلى الأرض» عام 1957، حيث يحاول من خلالها أدورنو إثبات أن التنجيم التقليدي يمثل خرافة راسخة الجذور وهي أحد نتاجات صناعة الثقافة، ومن ثم يجب التعامل معها بنوع من التحليل، وقد أسفر تحليل أدورنو لظاهرة التنجيم هذه عن عدة نقاط هي:

1- إن أعمدة المنجمين تلك تحتل مكانة راسخة وتلفت النظر بجاذبيتها وموقفها العملي تجاه مشاكل الأفراد، كما تأتي آراؤهم دائما حول أقدار أفراد لا يعرفون شيئا عن وضعهم الخاص وظروفهم.

2- دائما ما تتردد عبارات «كن هادئا هذا اليوم رغم الصعوبات»، «على نحو قريب تأتي منافع مادية»، وتحليل هذه العبارات يحيلنا إلى أن المنجم يضع من خلال «سلطته الساحرة» تدعيما لأيديولوجيات معينة تتمثل في الثبات.

3- إن المعقولية الزائفة للنصيحة تضع قناعا على الطبيعة الاعتباطية والغامضة للسلطة، ويجري انتقاض الشخص من مصدر معلوماته، كما يصبح بعيدا أو غريبا عنه. يتعامل فكر التنجيم مع مصير الأفراد بشكل مستقل عن إرادتهم، وتبدو منظومة الحياة طبيعية لكنها تحمل في طياتها ثقة الأشخاص في عالم أبعد من عالمهم الداخلي والخارجي، فالمنجمون ينصحونك بأنه إذا أردت أن تحيا سعيدا فعليك أن تنسى الرغبات والحاجات المحيطة؛ لأن هذه الأمور لا يمكن تغييرها.

كما يتزود الشخص من خلال فكر التنجيم بحالة نفسية من الإشباع النرجسي الواهم، فيظن أنه شخص مهم في الواقع، لكنه يسلم في الوقت نفسه بأنه كائن خاضع. إن كاتب العمود اليومي هو عالم نفس شعبي على حد تعبير أدورنو؛ وذلك لأنه يلعب على المرتكزات الدفاعية للناس وهي «حب الذات، الأنانية» ويسعى إلى تعزيزها بدلا من تدميرها، وبذلك يعزز التنجيم التبعيات والتوافق مع الوضع الراهن وأخلاق العمل، وذلك ما أسماه «أوتوفينشل» Ottofenichel «بتطوير رد الفعل الذي ينطوي على مواقف وأعمال متناقضة»، وبذلك يعمل التنجيم على تعزيز الأيديولوجية الموجهة من قبل المجتمع.

4- الموسيقى

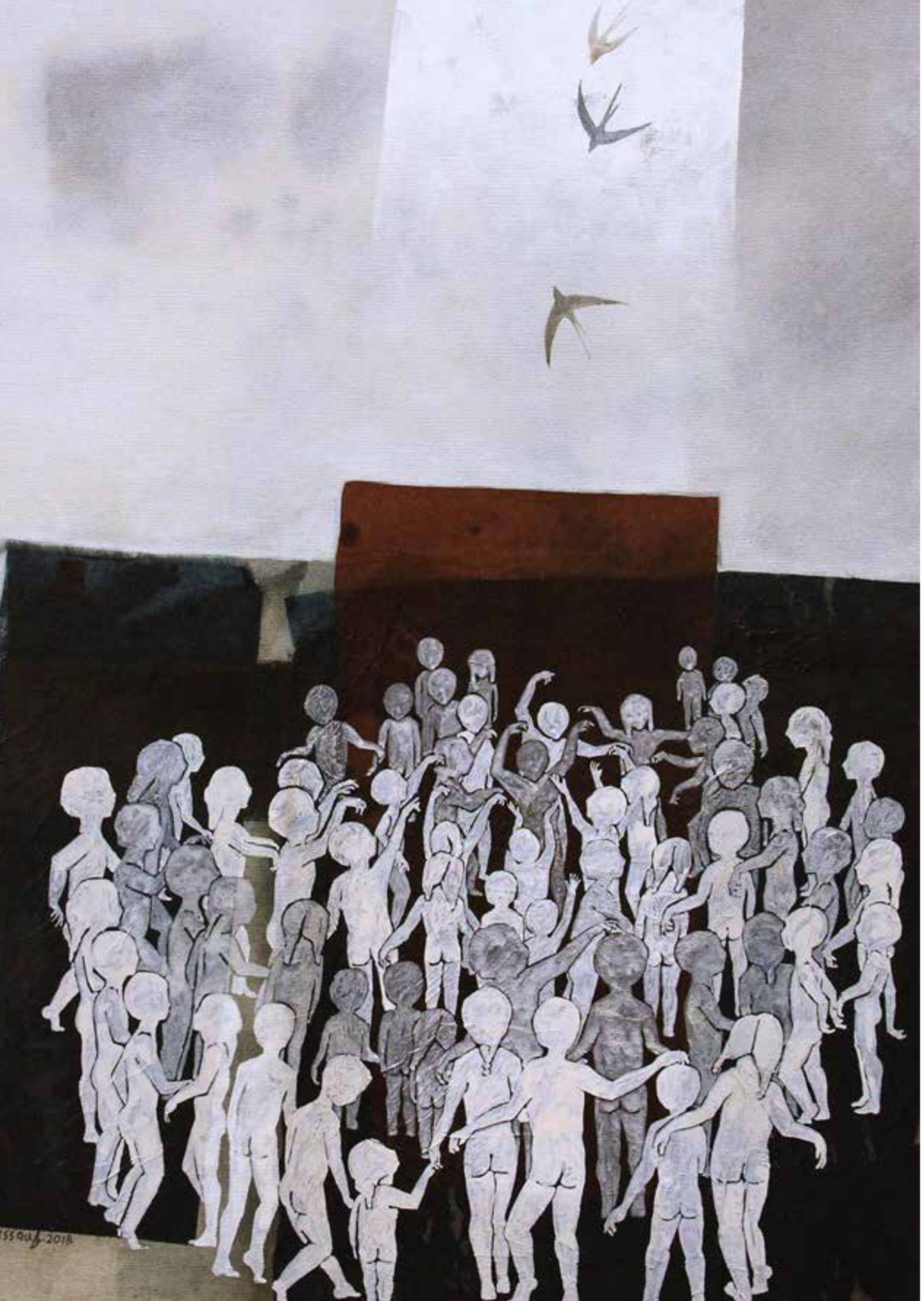
توضع الموسيقى ضمن الأشكال الاجتماعية الأخرى التي تكون في حاجة إلى التقدم التاريخي، بمعنى «ثورة الروح» تجاه الإلزام الخارجي لتحديد معنى الحرية، وبهذا المعنى تصبح للأعمال الموسيقية قيمة تاريخية، فرغم أن الأعمال الفنية تحقق انتشارا واسعا، إلا أن كل موت لشكل قديم يعد ميلادا لقوة جديدة وذلك ما يدعو إلى التفاؤل الفلسفي، وإعجاب أدورنو بالموسيقى الراديكالية لأنها لا تمثل استمرارية إضافية، ولكنها تعني توقفا تاريخيا وعزلة، فهي ليست موسيقى باطلة لكنها مبطلة للاستمرارية المميتة.

إن الحقيقة والواقع قد فرضا التعقيد على المدرسة الفرانكفورتية اليسارية التي تأثرت في موقفها تجاه مركزية الثقافة بكل من نيتشه، وهيدجر، وشبنجلر، حيث اجتمع هؤلاء الفلاسفة على أن الشكل الجمالي جاء ليحدد أصل الوجود التاريخي، وأن الفن والحياة مرتبطان مع بعضهما البعض، وهذا ما نجده لدى أقطاب فرانكفورت، الذين أجمعوا على أن الشكل الجمالي والثقافي ليس نشاطا فعالا لخدمة سياسات معينة، لكنه أكثر من ذلك لأنه مرتبط بالحياة نفسها، فالإحساس بالثقافة والجمال يمثل الأبعاد الوجودية المطلقة، ومن ثم فإن أزمة المظهر الكلي للتنوير هي أزمة التذوق الجمالي كما أوضحها أدورنو. فالفاعلية الجمالية والذوق هما المقياس الدال على الخبرة التاريخية، كما يعد التركيب الثقافي مؤشرا على مدى تقييمنا وتفاعلنا مع هذا العالم، لأن الثقافة تقدم نفسها دائما كاتجاه نحو الذوق.

يرى فلاسفة فرانكفورت أن الثقافة مثل العقل الذي قد يزيف ويقلد نفسه عندما يصل إلى النهاية، ولذلك فإن أزمة الثقافة في نهاية التاريخ هي المضي دون نهايات وهي نفس مشكلة الجمال عندما يكون كل شيء جميلا، فعند هذا المستوى يحدث التناقض وهي نفس حالة الفن عندما يصبح العالم جميلا. ويعد هذا تطورا طبيعيا للمجتمعات، إلا أن الأزمة التي تواجهنا الآن في نظرهم هي فشل الثقافة والفن في مجتمعنا الحالي قبل أن تصبح جميلة، وانتشار الذوق السيء هو المسؤول فقط عن تدهور الثقافة وليس التطور الطبيعي لها.

كاتبة من مصر

ريم يسوف



متى ينشق العرب عن الماضي

متى ينتمون إلى العصر

نبيل دبابش

إن أهم انشقاق عرفته التجربة الروحية المسيحية كان في ظل الإمبراطورية البيزنطية وهو يسمى أيضا بانشقاق الشمال عن الجنوب، والذي حدث أثناء انعقاد المجلس المسكوني العاشر بأمر من الإمبراطور البيزنطي مارقيان سنة 451 م في مدينة خلقيدونيا التركية. وصف في زمنه بالتجمع المناهض لعقيدة النسطوريين، ونتج عنه ظهور كنائس (القبطية، الأرمينية والسريانية) تؤمن بثنائية السيد يسوع المسيح وتميز فيه الروحي عن البشري، وأخرى (الرومانية والبيزنطية) توحد بين الإلهي والبشري لدى نبي الله. إلى جانب اختلافات أخرى ترتبط ببعض الشؤون الترتيبية للنشاط الكنسي والروحي لرجال الدين. هذا الانشقاق لم يكن سلميا كما قد يتوهم البعض بل أعقبته أحداث ونزاعات دامية في مناطق عديدة من المشرق، بسبب تبني السلطات السياسية لأحد المواقف في مقابل رفضها لاختيارات أخرى.

في سنة 1054 م كان الانشقاق العظيم الثاني، إذ انفصلت كنائس الشرق الأرثوذوكسية ذات الثقافة الإغريقية عن كنائس الغرب الكاثوليكية ذات الثقافة اللاتينية، أي انفصال البطريركية الغربية عن بطريركية القسطنطينية، بعد سلسلة من اللقاءات للمجالس المسكونية المتتالية تاريخيا. لم تكن - بالضرورة - كل أسباب الانشقاق خلافات تيولوجية، بل ربما كان للعوامل السياسية التي تعود إلى فترات زمنية سابقة متمثلة في رغبة الكنائس البيزنطية فرض وصايتها على كنائس الشرق لها دورها المهم أيضا. كما لا يخفى على المهتمين بالتاريخ تزامن هذا الوضع في الكنيسة مع بداية الاستعداد للحروب الصليبية الأولى. من أهم مواضيع الخلاف كان سؤالا لاهوتيا تعلق بطبيعة الروح القدس في التثليث، هل هو نابع من الله أم من الابن، إلى جانب مواضيع أخرى، لا تقل أهمية، تم تداولها مثل تبتل القساوسة والرهبان وفرض اللحية وحضور الصور والتماثيل أثناء القدّاس.

في سنة 1520 م كان الانشقاق العظيم الثالث، وهاته المرة لم يكن بين كنائس متنازعة بين الشرق والغرب ولكنه انفجار داخل الكنيسة الكاثوليكية ذاتها. إنها ثورة مارتن لوثر المعروف بمقاومته الشرسة لتجارة صكوك الغفران وسلطة البابا المفرطة. أراد القساوسة أن يجعلوا البابا خليفة للسيد المسيح رغم غياب النصوص المؤيدة لمثل هذا التوجه، فطالب لوثر بتجريد البابا من سلطة تفسير النصوص المقدسة لتصبح كتابا مشاعا بين الناس، ودعا إلى اعتبار الكتاب المقدس المرجع الوحيد للإيمان وليس مباركة البابا هي المخلّص للبشرية كما يشاع من قبل الكنيسة الكاثوليكية. أما بخصوص الدعوة إلى انعقاد المجلس المسكوني فإنه في نظر مارتن لوثر لا يتم بأمر من البابا - كما يحدث- بل هو من صلاحيات القساوسة.

كثيرة- تاريخيا- هي الانشقاقات التي عرفتها التجربة الروحية المسيحية، ونحن أشرنا هنا إلى أبرزها للضرورة المنهجية.

لم يكن الانشقاق بين الكنائس خاليا من صدامات واتهامات متبادلة بالهرطقة والكفر. كما لم يتم قبول هذه المتغيرات التاريخية كتجارب روحية تطالب بحقها في الشرعية إلا بعد تضحيات جسيمة وصراعات دامية انتهت بحلول عصر النهضة الأوروبية واسترداد الدولة لسلطتها على الديني بعد استرجاعه سياسيا من قبضة الإكليروس والمجموعات الدينية. تعتبر تلك الصراعات من العوامل التاريخية المهدة لميلاد مجتمع المواطنة والدولة الحديثة، في مقابل زوال مجتمع الرهبنة ودولة القرون الوسطى.

ولكن هل الانشقاق داخل المؤسسات الدينية خصوصية ميزت المؤسسة الكنسية دون غيرها من المؤسسات الدينية لدى الديانات التوحيدية الثلاث، أم أنه وضع تاريخي عرفته كل الديانات؟. إن العامل المشترك بين الرسالات التوحيدية الثلاث هو بدايتها موحدة لكل الأفراد من الذين عايشوا التجربة عند ميلادها، ثم لا تلبث أن تظهر عقائد ومذاهب متناحرة تطالب كلها بحقها في الشرعية، ويتزامن ذلك دوما، مع إلغاء واستبعاد متبادل في ما بينها.

الانشقاق الأول

في مقابل القراءة العلمية لماضي التجربة الدينية - لدى الغرب- من طرف مؤسسات أكاديمية مختصة، نجد المؤرخ والمتدين العربي يحدثنا بتحفظ كبير عن تاريخ الفتن والانقسامات الداخلية التي ميزت المراحل الأولى من التاريخ المؤسس للإمبراطورية الإسلامية في القرون الوسطى، وبحذر شديد توصف الخلافات التي دارت بين المسلمين عبر التاريخ، حول مسائل عقدية وسياسية.

البداية في تقديرنا كانت مع سلطة الأمويين في دمشق ابتداء من سنة 661 م، عندما صارت الخلافة منصبا سياسيا مستقلا عن مقام المتدين وحياة الزهد، تتنازع لأجله القوى العشائرية. لقد صار الحديث عن أمور السلطة غير مباح للمسلمين ومن الأسئلة التابو التي يمنع على العامة تداولها بالنقد مثلما كان الشأن زمن الخلافة الراشدة.

الحاكم - في تصور الأمويين- ليس خليفة لرسول الله، بل حاكما بأمر الله يقرر ما يشاء ويفصل في كل القضايا وسلطته تعلو قرار الجماهير. ليس مطلوبا منه اعتماد السيرة النبوية أو الفقه مرجعا في تقرير ما ينبغي اختياره، كذلك لم تصبح السلطة اختيارا بل توريثا. لقد قطعت الصلة مع جملة من التصورات ميزت الخلافة الراشدة في الثلاثين سنة الماضية. الله هو من اختار الخليفة وعلى الجماهير الإيمان بالقدر الإلهي والعصيان أو التمرد هو كفر وجحود.

لقد تعاملت السلطة في دمشق مع حركة الطالبيين والخوارج على أنها موجات من الخارجين عن الإجماع القائم على الاختيار الإلهي وكفر بقضاء الله وقدره، وجب محاربتها والتنكيل بأتباعها. إن سنة 661 م هي فترة حاسمة تميزت بميلاد إسلام جديد، مختلف جذريا عن الإسلام المحمدي والإسلام الراشدي.

الانشقاق الثاني

لم يتغير الوضع كثيرا في زمن العباسيين بداية من منتصف القرن الثامن للميلاد، بل استمر اعتبار الحكم منصبا مقدسا يمنع مناقشته أو عصيان الحاكم، يختار الله من يمثله ومن يمتلك المواصفات التي تتناسب وشريعة نبيه ويسهر على تنفيذها ومحاربة المارقين. في المقابل هي فترة تاريخية مهمة عرفت بظهور المذاهب الفقهية، وجهود جمع الحديث النبوي والآراء الكلامية والاشتغال بكتابة السيرة النبوية والمدونات الضخمة في مجالات معرفية عديدة. إذن الانشقاق التاريخي الأول كان مع الاختيار السياسي وما تبعه من تبني لمقولات لاهوتية تضاف إلى المنظومة المعرفية التي هي في بداية التشكل.

الانشقاق الثاني أيضا بدا سياسيا ليصير لاهوتيا ثم عقائديا، حدث ذلك مع أنصار آل البيت ليتم على يد الإمام جعفر الصادق تأسيس المذهب الشيعي (نظرية الإمامة) في منتصف القرن الثامن للميلاد - أيضا - ويتوقف نسبيا

فادي يازجي

مع موت الإمام العسكري، إذ تم خلال هاته الفترة تبني مقولات جديدة تقول بولاية الفقيه في انتظار ظهور الإمام المهدي.

إن تقرير ما يتناسب والشريعة المحمدية ليس من اختصاص الخليفة الأموي والعباسي، بل هو شأن ميز الله به الأئمة من آل البيت. نفس الإرادة الإلهية التي اختارت محمدا نبيا لهاته الأمة اختارت بعده الأئمة ليفسروا الشريعة ويسهروا على تطبيقها وشرحها. «الإمام» منصب مقدس له من القدرات ما ليس لغيره من البشر. بوجوده تستمر الأمة وتضمن بقاءها موحدة آمنة. إنها فترة تميزت أيضا بجهود كبيرة في مجال اللاهوت وتدوين الحديث النبوي والسيرة والفقه، وكله وفق العقيدة الشيعية. بداية من هذه الحقبة نجد القاموس الديني يعرف ميلاد العشرات من المفاهيم وكلها في علاقة مع المتغير التاريخي (العصمة، الولاية، الإمام المخفي، إلى جانب الكثير من طقوس العبادة..).

الإمامة ليست فقط اختيارا فقهيا وسياسيا جاء لتقويض سلطة الأمويين والعباسيين، بل هي نتاج تاريخي لانغلاق السلطة أمام الواقع المتعدد عقائديا وإثنيا وتعصبها إلى الاختيار القبلي، مما أنتج خطابات متعصبة ومنغلقة عرفت بها كل الفرق.

الإنشقاق الثالث

الانشقاق الثالث الكبير الذي سيترك أثره البالغ على العقل وكل المنظومة العقائدية وإلى غاية عصرنا، كان باختيار محسوب على السلطة في مواجهة تحديات كثيرة. لقد بدا زمن المتوكل الخليفة العباسي العاشر أي في حدود منتصف القرن التاسع للميلاد ليستمر إلى غاية القرن الثاني عشر للميلاد. تم خلال هاته الفترة تقعيد الأسس العقدية للمذهب السني بتبني النظرية الأشعرية في اللاهوت وترسيم الأنساق الفكرية التي انتقتها السلطة بالاعتماد على مرجعية مدروسة في فهم النصوص وتأويلها، نقيضا لتصورات المذهب الشيعي والمعتزلي والخارجي التي كان ينظر إليها على أنها كيانات تهدد وجود مؤسسة الخلافة. إنها مرحلة تبني رؤية معينة للدين والشريعة المحمدية وترسيم المعنى الواجب إتباعه في سبيل فهم الحقيقة، بالاعتماد على تصور منتقى في علم الكلام وإعطاء الشرعية لأربعة مذاهب فقهية، وتبني أحاديث البخاري ومسلم. في مقابل ذلك عمل الشيعة تدرجا في الزمن على بناء المذهب الشيعي بالاعتماد على جهود ابن بابويه القمي في اللاهوت ومدونات الحديث للإمام الكليني.

إذا كان التعدد الكنسي - في عصرنا- يعد في الغرب أمرا طبيعيا، يعبر بطريقة ما عن تعدد القناعات والانتماءات الفكرية ذات الأصول التاريخية، فإنه في المقابل لا يزال التعدد المذهبي- إسلاميا- أمرا منبوذا والقرار بشأنه غير قابل للمراجعة لدى الهيئات الدينية الأكثر اعتدالا. فكل طرف متمسك بتصوراته منغلق على الآخر، الكل مقتنع بأن الإسلام واحد، وليس تجارب بشرية متعددة. المؤسسة السنية كما المؤسسة الشيعية والإباضية، تزداد انغلاقا على ذاتها. الجميع يتصور العالم وفق مقولاته الخاصة ليضفي عليها صفة المطلق ويجردها من طابعها التاريخي.

بحثاً عن الانفتاح

إذا كانت غاية السلطة في القرون الوسطى الإسلامية والمسيحية هي صناعة وتبني «عقيدة وانساق فكرية مغلقة» تجبر الرعية على الانتساب إليها مقابل وصف مجمل تيارات المعارضة بالضلال والتيه. فإنه من المطلوب إسلاميا - اليوم - تبني «عقيدة منفتحة» تصنعها الجماهير الواسعة لتعبّر فعليا عن تعددها المذهبي والفكري، لتحدث بذلك الانشقاق الذي يتطلبه واقعنا العربي والإسلامي المعاصر.

التعصب المذهبي هو من أهم ميزات التجربة الروحية للإنسان في القرون الوسطى، فإذا كان غيرنا قد تنبه إلى مخاطر استمراره، فإنه إسلاميا، لا يزال قائما ويحظى بوصاية المؤسسات السياسية الوطنية والإقليمية، يحدث ذلك- دائما- في وقت يتطلب صناعة مواطن الغد.

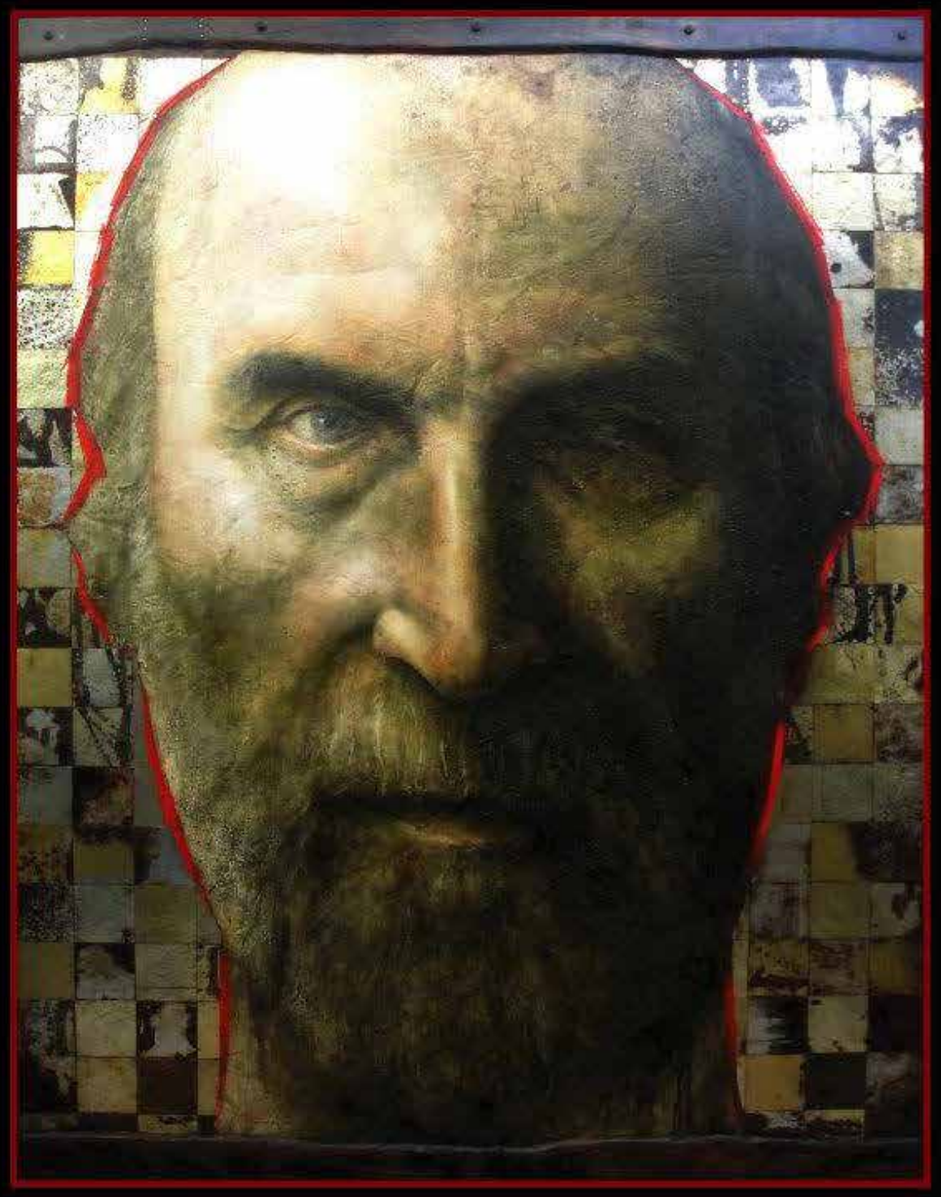
يطلب اليوم وبشكل مستعجل، التفكير جديا في صنع الدولة على النموذج الأوروبي الناجح، بتشريعات حديثة تلغي الفوارق الموروثة، من أجل تجاوز نظريات الكنتونات التي جاء بها أنصار الإسلام السياسي، وتجاوز الخلل الصارخ الذي يميز نماذج الدولة الوطنية أو دول الريع النفطي. يجب أن يعي المواطن العربي المعاني الصحيحة لجملة من المفاهيم المتداولة: «الديمقراطية «، «التعددية»، «الدولة»، «الدستور والتشريع»، «التربية والتعليم»..يصعب كثيرا تقدير الفائدة من بقاء الوضع كما كان عليه منذ قرون، والخسارة تتضاعف تصاعديا في الزمن. من الضحية ومن المستفيد؟ الكل ضحية ولا أحد سيستفيد. من المهم أن نتعلم قراءة واقعنا بعيدا عن الرؤية الأيديولوجية التي تنتمي إلى القرون الوسطى، ومن الضروري أن نؤمن بأننا لسنا نسخا عن بعضنا البعض، بل نحن أبناء عصرنا.

من المؤسف أن يفكر أبناء هذا الجيل في منطقتنا العربية والإسلامية بنفس المقولات المذهبية والأحكام التي اعتمدها الناس منذ زمن بعيد في معالجة إشكالات الرأي والتعبير. فإذا كان التعدد في الرأي جناية في القرون الوسطى، فإن الجريمة في عصرنا هي تكميم الأفواه.

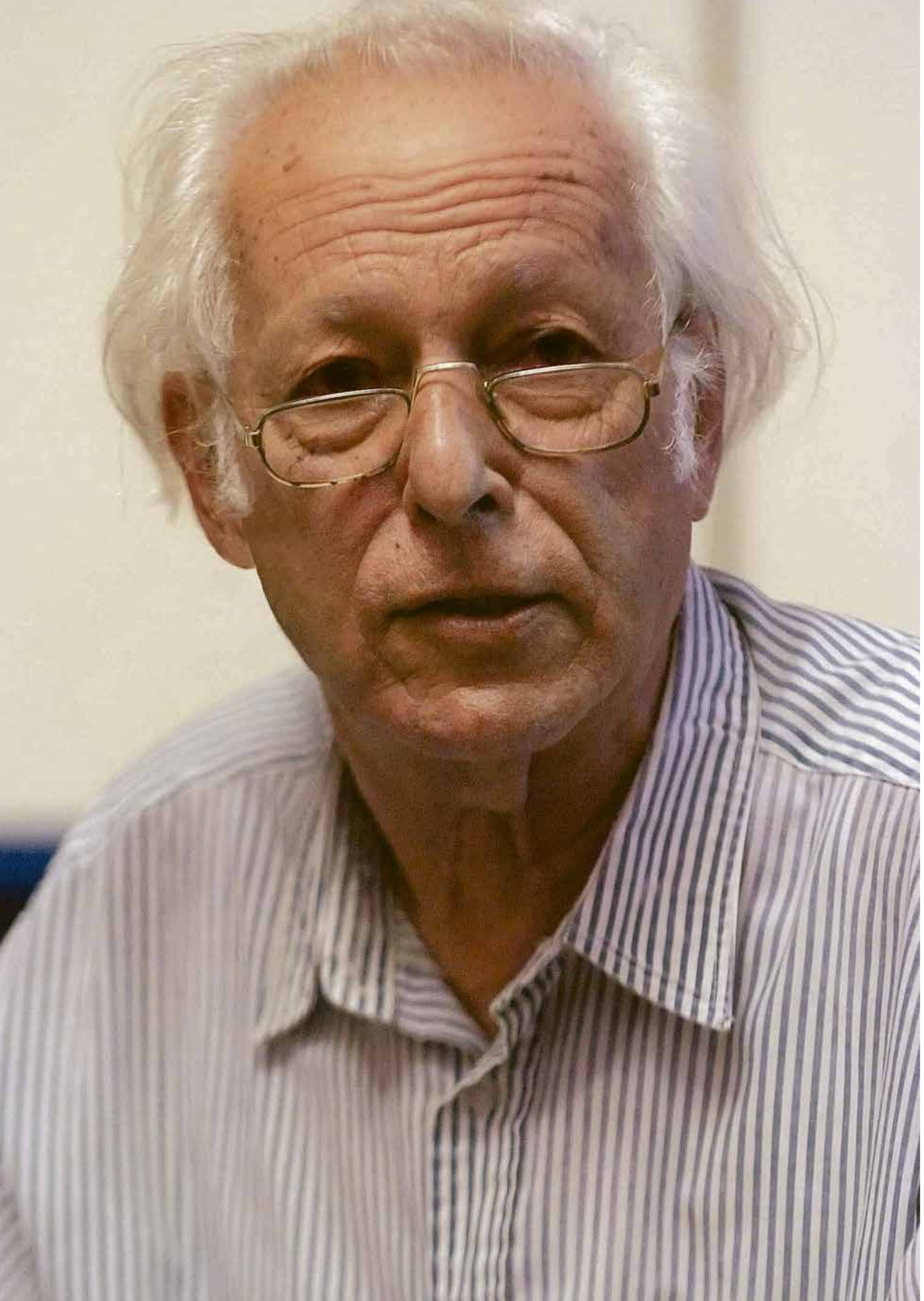
التعددية في الرأي أو في الانتماء المذهبي ليست عيبا، بل العيب أن نعجز عن بناء إطار تشريعي يحمي بعضها من بعض، بالاعتماد على مقولات العقل الحديث. من دون شك فإن الدولة الوطنية لم تصنع هذا الواقع، ولكنها تتحمل المسؤولية في تركه يتعفن من خلال انغماسها الكلي في الصراع لأجل ضمان بعض المكاسب، في وقت يطلب منها اعتماد معايير حديثة في ترتيبه.

إذا كانت القرون الوسطى هي الفضاء الذي أسس المذاهب الدينية، فإن عصرنا هو الفضاء الذي أسس القانون المدني والعقل الحر.

كاتب من الجزائر



نغمات بدوي



بورتريه

المفكر الذي لم يودع الاشتراكية

سمير أمين المثقف بمواصفات كونية

سمير مرقص

فقد العقل المصري والعربي والإنساني، قامة علمية كبيرة، هي عالم الاقتصاد السياسي الدكتور سمير أمين (20181931). والذي تجاوز بإبداعاته علم الاقتصاد إلى مساحات ممتدة من الحقول المعرفية والثقافية. ما كرسه منظرا دائم التجدد، على مدى ستين عاما، لقضايا جوهرية تمسّ البشرية في علاقتها بواقعها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي.

لم يكن الاقتصاد إلا مدخلا لفهم جوهر هذه العلاقة ومسارها وتحولاتها وتداعياتها، والأهم مستقبلها. وفي هذا السياق أنجز الراحل سمير أمين أطروحات معتبرة ارتبطت به وعرف بها. ذلك لأنه نجح في فك شفرتها ليصبح مرجعا كونيا معتمدا في ما يتعلق بتطور النظام الرأسمالي العالمي، والتراكم الاقتصادي، وأنماط الإنتاج الرأسمالية وما قبل الرأسمالية، والتشكيلات الاجتماعية للرأسمالية في البلدان المتقدمة: الولايات المتحدة الأميركية، وأوروبا الغربية، واليابان تحديدا، من جهة، وفي البلدان المتخلفة من جهة أخرى.

ومثلت دراساته الميدانية لكل من مصر، والكثير من دول أفريقيا مثل: المغرب، والسنغال، وساحل العاج، ومالي، وغينيا والكونغو.. إلخ، رصيدا ثريا لكشف الطبيعة المركبة لثنائية التقدم والتخلف. تقدم القلة وتخلف الكثرة. ما دفعه لأن يمتد بدراساته إلى مساحات جغرافية أخرى في قارتي أميركا اللاتينية وآسيا، بالإضافة إلى أوروبا الشرقية.

ابتدع سمير أمين الكثير من المفاهيم والمصطلحات مثل: المركز والأطراف، ورأسمالية المركز المتقدم والمهيمن والرأسمالية المحيطية الطرفية المتخلفة وتطورهما اللامتكافئ في العديد من القطاعات والمجالات الاقتصادية والمالية، ورؤيته المبتكرة لعملية فك الارتباط بين المركز الرأسمالي المهيمن والأطراف الخاضعة للهيمنة والمتخلفة والأخطر التابعة: ثقافيا، وتجاريا، وماليا، وتكنولوجيا..إلخ. وقد ساهمت اجتهاداته النظرية في أن تضعه بين مصاف كوكبة من العقول التي ساهمت بجهد تنظيري معتبر منذ مطلع الستينات من القرن العشرين وإلى الآن ممن عرفوا بأنهم رموز مدرسة التبعية وآباء نظرية التنمية اللامتكافئة بين المركز والأطراف مثل: سلسو فرتادو، ودوس سانتوس، وإيمانويل والرشتاين، وأندر فرنك، وكاردوسو.

وأن تشير الموسوعة البريطانية إلى أطروحاته النظرية وتصنفها تحت أربعة عناوين رئيسية كما يلي: أولا: نقد نظرية وتجارب التنمية السائدة. ثانيا: اقتراح بديل فكري جديد -غير المعتاد- لتحليل النظام الرأسمالي القائم. ثالثا: إعادة قراءة تاريخ التكوينات الاجتماعية الراهنة. رابعا: تأسيس لمنهج قراءة المجتمعات تحت عنوان المجتمعات ما بعد الرأسمالية.

وقد أتاحت دراسته للتشكيلات الاجتماعية للمجتمعات في صورتها ما قبل الرأسمالية والرأسمالية، سواء في الدول المتقدمة (في المركز)، أو المتخلفة (في الأطراف) إلى أن يحقق سمير أمين مسحا بحثيا شاملا/ مسوحا بحثية شاملة لهذه الدول من حيث: تاريخها الاقتصادي/ الاجتماعي، التطور الدولتي (نسبة إلى الدولة وتطورها السياسي)، وبيروقراطياتها (أجهزتها الإدارية)، وطبيعتها الطبقية، وأنماط إنتاجها، وأصولها الثقافية. فاتسمت كتاباته بالموسوعية، والشمولية، والمقاربة متعددة المستويات.

كما ساهمت حياته العملية، بداية بانخراطه المبكر في السياسة ثم عمله في المؤسسة الاقتصادية المصرية التي أسسها جمال عبدالناصر في 1957، وهي تجربة هامة للغاية وثقها سمير أمين في كتابيه مذكراتي وخروجه من مصر إلى أوروبا واطلاعه على جديد العالم الغربي والشرقي كأستاذ للاقتصاد في جامعة باريس، ثم عمله في أفريقيا: أولا: كأستاذ اقتصاد في جامعة دكار، وثانيا: كمدير للمعهد الأفريقي للتخطيط والتنمية الاقتصادية التابع للأمم المتحدة. وثالثا: كمدير للمكتب الأفريقي لمنتدى العالم الثالث وإشرافه على برنامج بحوث «استراتيجيا للمستقبل الأفريقي» التابع لجامعة الأمم المتحدة على قدرة رفيعة المستوى في أن يصيغ اجتهاداته بصورة حية، متجنبا التجريد المطلق، وواعيا بضرورة ربط أطروحاته بالواقع وتصور كيفية تغييره.

صناعة التاريخ

قدم سمير أمين، نموذجا فذا للمُنظر المتفاعل مع الواقع. فالواقع لديه ليس ساكنا أو مستقرا. وإنما دائم الفوران بالتفاعلات والصراعات الاقتصادية والسياسية والثقافية. ولم يؤمن يوما بأن هناك واقعا أو أفكارا عصية على التغيير. ودور المنظر الحقيقي هو القدرة على النفاذ إلى عمق عالم الأفكار الحاكمة للواقع من جهة. ومن جهة أخرى كشف الواقع المادي بملابساته المتشابكة. والتعبير عن العلاقة الجدلية بينهما. وهو ما دفع أحد الباحثين أن يوجز مسيرته بكلمات قليلة معبرة كما يلي «سمير أمين: جدل الواقع والنظرية».

لم تكن هذه العملية الجدلية بين عالم الأفكار ودنيا الواقع؛ التي مارسها سمير أمين في أطروحاته الغنية المتعددة والمتجددة، هدفا بحد ذاته. وإنما كان يضع نصب عينيه كيف يمكن أن تسهم الأفكار الجديدة التي تأسست على نقد الأفكار القديمة التي حكمت تشكّل الأوضاع البائسة: التابعة والمتخلفة، للمواطنين، في الكثير من بقاع العالم في دفعهم إلى «صناعة تاريخ جديد: متكامل/ متشابك الأبعاد: اقتصاديا، وسياسيا، واجتماعيا، وثقافيا.

كان واعيا بحتمية وضرورة أن يقوم الإنسان بصناعة التاريخ باعتبارها مهمة حياتية دائمة. ولن يتم هذا ما لم يتم نسج علاقة وثيقة بين عالم الأفكار ودنيا الواقع. بين الدراسات والتحليلات من جهة والنضالات والمواجهات من جهة أخرى، حيث يُصنع التاريخ نتيجة الجدل بينهما.

وحول هذا يقول «لم تكن اهتماماتي الفكرية على الإطلاق اهتمامات جامعية بالمعنى الضيق للكلمة، بل اعتبرت نفسي دائما، بالأحرى، مناضلا للاشتراكية ولتحرر الشعوب، واضعا بخدمتها كل المعرفة التي أستطيع الحصول عليها من خلال تكويني الفكري. وكانت التحليلات التي اعتقدها صائبة تستوجب بالنسبة لي مواقف وخيارات سياسية. ومازلت إلى الآن أحمل وجهة النظر الجوهرية هذه ذاتها. فهناك إذن علاقة وثيقة بين هذه التحليلات واللحظة التاريخية والسياسية التي تقع ضمنها والخيارات العملية التي سلكتها. ومقولة ماركس: بأن المسألة ليست في فهم العالم وحسب، بل هي في تحويله؛ شكلت دائما، ومازالت، الخط الموجه لحياتي». (سيرة ذاتية فكرية - 1993).

قدم سمير أمين، نموذجا فذا للمُنظر المتفاعل مع الواقع. فالواقع لديه ليس ساكنا أو مستقرا. وإنما دائم الفوران بالتفاعلات والصراعات الاقتصادية والسياسية والثقافية. ولم يؤمن يوما بأن هناك واقعا أو أفكارا عصية على التغيير. ودور المنظر الحقيقي هو القدرة على النفاذ إلى عمق عالم الأفكار الحاكمة للواقع من جهة. ومن جهة أخرى كشف الواقع المادي بملابساته المتشابكة. والتعبير عن العلاقة الجدلية بينهما

الاعتراف بالرأسمالية

بيد أن صناعة التاريخ ليست ممارسة تقنية/ فنية وإنما هي فعل ناقد نضالي مركب، يهدف إلى بلورة واقع جديد تحكمه أفكار جديدة، إلا أن الأمر ليس سهلا، لأن المجتمعات تتشكل من سياق «Context» ثلاثي الأبعاد يحتاج من الجادين والصادقين لأن يصنعوا التاريخ لفهم وإدراك هذه المجتمعات بأبعادها الثلاثة: الاقتصادية والسياسية والثقافية.

ويتكون كل بعد من جملة من العناصر نرصد أهمها كما يلي:

أولا: الطبيعة الاقتصادية بعناصرها المختلفة، وأثرها على كل من الدولة والجسم الاجتماعي بطبقاته وشرائحه التراتبية المختلفة. وتحديدا: وضعية تراكم رأس المال وتوزيعه ونوعيته.

ثانيا: الطبيعة السياسية من حيث التطور الديمقراطي، والوضعية المواطنية وقدرتها على الحركة في المجال العام ببعديه السياسي والمدني، ومدى الفصل بين السلطات كذلك مدى استقلالها.

ثالثا: الطبيعة الثقافية من حيث منظومة القيم الثقافية السائدة وهل هي تقدمية أم رجعية، كذلك مضمون الفكر والخطاب الديني السائد ومن ثم مواقفه المجتمعية، والمسار التاريخي الثقافي لهذه المجتمعات.

وتبدأ عملية صناعة التاريخ بنقد هذا السياق المجتمعي بأبعاده الثلاثة. ويشير سمير أمين في هذا المقام إلى أن «نقطة الانطلاق النقدية تبدأ بالاعتراف بأن العالم الذي نعيش فيه قد أصبح تدريجيا. ابتداء من القرن السادس عشر. رأسمالي الطابع في جوهره، شئنا أم أبينا. وبالتالي ينبغي أن يقوم تحليله العلمي انطلاقا من هذه المعرفة». (نحو نظرية للثقافة - 1989).

وقد فرضت هذه الرأسمالية نموذجا ديمقراطيا لم يحقق العدالة ولا المواطنة - بدرجات متفاوتة - في كل من المركز والأطراف على السواء. كما خلقت الرأسمالية نموذجا أيديولوجيا يبقي الأمر على ما هو عليه في المركز. ومن جانبها خلقت الأطراف نموذجا أيديولوجيا - معكوسا - دينيا وثقافيا «ماضوي الجوهر»؛ أطلق عليه سمير أمين «الاستشراق المعكوس».

ومن هنا تبدأ لدى، سمير أمين، عملية صناعة التاريخ والتي نكرر، يعني بها: تغيير الواقع، والعمل على تجديده ورسم تحولاته شريطة فهم الأفكار الحاكمة للواقع الآني ونقدها وتأسيس حيوية فكرية جديدة يحملها الواقع الجديد الذي ينقل المجتمع والدولة إلى تاريخ جديد متحرر من القيود الاقتصادية والسياسية والجمود الثقافي والفكري في آن واحد.

بلغة أخرى لن يتأتى للمواطنين أن يكتبوا تاريخا جديدا أو يتقدموا ما لم يتحرروا من مركب «الاستغلال: الاقتصادي، والسياسي، والثقافي. والانعزال: في الماضي/عن جديد العصر».

يؤكد سمير أمين أن صناعة التاريخ ممكنة ومتاحة بالرغم مما يبدو لنا من صعوبات. وحول ذلك يقول «يبدو التاريخ محكوما من خلال قوانين موضوعية ظاهريا، تعمل بمثابة قوانين الطبيعة. ففي الرأسمالية يصبح المجال الاقتصادي لأنه مهيمن، مجالا يتمتع بدرجة كبيرة من الاستقلالية الذاتية تجعل قوانينه تفرض نفسها فرضا، كما هو الحال في مجال الطبيعة. وعليه يدعو الخطاب المهيمن إلى الإذعان لهذه القوانين التي يقال إن تحكمها قائم لا محالة ولا مفر منه. وفي الصورة المبتذلة لهذا الخطاب يقال إن قوانين السوق لا مفر منها» هذا هو الاستغلال بعينه.

التحرر الاقتصادي

لكن أمين يطرح رؤية متكاملة من أجل التحرر من الاستغلال الاقتصادي نوجزها في عبارة مركزة مفادها ضرورة سيطرة المواطنين على مقدراتهم. أو بلغة سمير أمين «السيطرة على عملية التراكم من خلال: أولا: إعادة تكوين قوة العمل. وثانيا: الهيمنة الذاتية على تمركز الفائض المحلي من خلال مؤسسات وطنية مستقلة. وثالثا: السيطرة الوطنية على السوق المحلية. ورابعا: تعظيم الهيمنة الذاتية على الموارد الطبيعية. وخامسا: القدرة على إبداع التكنولوجيا بعناصرها.

ومن جانب آخر، يشير إلى الانعزال، وذلك عندما ينتقد هؤلاء الذين ينتقدون الحداثة بأنها أصبحت مفهوما تخطاه التاريخ بقوله إن هذه العبارة «لا معنى لها من حيث المبدأ». ذلك لأن تعريف الحداثة هو: أن يصنع الإنسان تاريخه. وهو أمر لا يمكن تجاوزه بالمرة. سواء بالردة نحو الماضي، أي قبل الحداثة. وهو ما يتبناه السلفيون ويقدمون من خلاله نمطا متطرفا لهذا الوضع، حيث على البشرية أن

يلفت أمين النظر، إلى أن الإصلاحات الجزئية، حتى أكثرها جرأة، لن تتمكن من تقليص مدى الدمار الذي يحدثه التراكم الذي بلغ حدي حصاره التاريخي الإيجابي. يجب التجرؤ للتفكير بنظام اجتماعي قائم على المساواة والتضامن، والعالمية المؤسسة عليهما والمتحررة من الاستلاب السلعي. إنه نظام لا أجد له اسما آخر إلا الاشتراكية. وهذا الانتقال لا يبنى إلا على المبادئ والممارسة الديمقراطية، بالمعنى القوي الكلمة

تتنازل عن طموحاتها في صنع القوانين التي تريد أن تُحكم بها.. ويتساوى مع دعاة الماضي هؤلاء الذين يتحصّنون بالخصوصية الثقافية وثبات سماتها في مواجهة العصر وتحولاته المطردة. ما يعزلهم عن تاريخ البشرية ويمنع بناء أي جسور مع العالم الجديد الدائم التطور.

ويضيف، سمير أمين في إطار نقد السياق المجتمعي إلى ضرورة فك الارتباط بين منظومة التلازم القسري بين الديمقراطية والسوق التي تم تطبيقها قسرا منذ أن استباحتنا الليبرالية الجديدة نهاية السبعينات من خلال العولمة. وينبه إلى خطورة «استحضار السوق في الخطاب السائد مثلما تُستحضر قوى ما فوق الطبيعة التي توجب خضوع الكائن الإنساني فرديا والمجتمع جماعيا. حيث يفرض علينا الإيمان بالسوق، لأنها وحدها تقدم القيمة الحقيقية للهمبرغر والسيارة، وللمتر المربع في وسط العواصم، ولهكتار الأرز، وبرميل النفط، وقيمة صرف الدولار، وأجر العاملة الآسيوية أو المضارب في نيويورك.

ويلفت أمين النظر، إلى أن الإصلاحات الجزئية، حتى أكثرها جرأة، لن تتمكن من تقليص مدى الدمار الذي يحدثه التراكم الذي بلغ حدي حصاره التاريخي الإيجابي. يجب التجرؤ للتفكير بنظام اجتماعي قائم على المساواة والتضامن، والعالمية المؤسسة عليهما والمتحررة من الاستلاب السلعي. إنه نظام لا أجد له اسما آخر إلا الاشتراكية. وهذا الانتقال لا يبنى إلا على المبادئ والممارسة الديمقراطية، بالمعنى القوي للكلمة، أي بناء الأطر المؤسسية التي توسع مدى الإدارة المواطنية للاقتصاد والسياسة والحياة الاجتماعية والثقافية، وتسمح للمتخيل الاجتماعي الحر بتصور الاستراتيجيات المرحلية الفعالة واقتراحها. يمكن في هذا الأفق الطويل، تحضير برامج إصلاحات متسقة تتيح ربط المراحل المتعاقبة من أجل التقدم في الاتجاه المطلوب. لا الديمقراطية المنخفضة التوتر، ديمقراطية المستهلكين السلبيين بدلاء المواطنين الفاعلين، ولا الخضوع لمنطق الأسواق الوحيد يستجيبان لهذه المتطلبات. من يقول ديمقراطية، بهذا المعنى الذي يستبعد الإجماع الفارغ والمصطنع، فإنما يعني التعددية بمعناها القوي.

لا يهم هنا كثيرا ما إذا كان طريق الوصول إلى إرادة تغيير العالم يُشق بالأدوات الفكرية الناتجة عن عصر الأنوار ونقده الماركسي، أو عن طريق التأمل في البعد الروحي الخاص بالكائن الإنساني، على غرار ما يقترحه لاهوت التحرير. فهذه كلها روافد تصب في النهر الكبير ذاته. وتعددية في الفاعلين التاريخيين، الذين يشكل تلاقي نضالاتهم الضمانة الوحيدة لفعالية الانتقال؛ لأن تفتت الحركات الاجتماعية القائمة حول مواضيع جزئية، والمميزة لأوقات الأزمات، يفتح الباب واسعا لاحتمالات التلاعب بها من جانب الرأسمال المسيطر، أو من جانب الثقافة الماضوية.

وأخيرا تعددية تنطلق من تنوع الإرث التاريخي، والإبداعات المرتبطة بالتمفصلات الممكنة بين موجبات العالمية من جهة والمساهمات الخاصة بالشعوب المختلفة من جهة ثانية.

وفي كل مجالات هذه التعدديات لا يتعلق الأمر بتنوع متوجه نحو الماضي، يعبر عن نفسه عادة بطريقة انفعالية وعصبية، بل تنوع متطلع إلى المستقبل، ولهذا السبب، مبدع وتغييري فعلا.

يفرد سمير أمين جانبا من كتاباته للحديث عن عملية صناعة التاريخ من حيث: أولا: القائمين عليها، وثانيا: الكيفية. وثالثا: طبيعتها. فبالنسبة إلى القائمين عليها يسأل أمين الأسئلة التالية: «من هو الفاعل الذي يصنع هذا التاريخ: الأفراد كلهم، أم بعضهم، الطبقات الاجتماعية، الجماعات أو الفئات ذات الهوية المحددة المتباينة الوضع، الأمم، المجتمع المنظم في إطار الدولة السياسية؟».

الحداثة هي الحركة

أما بالنسبة للكيفية التي يصنع بها التاريخ، فيطرح سمير أمين الأسئلة التالية: كيف يصنع التاريخ؟ ما هي الوقائع التي يقوم صانعو التاريخ بتعبئتها؟ ما هي الاستراتيجيات التي يطورونها ولماذا؟ وما هي المعايير التي يمكن قياس فعالية عملهم من خلالها؟ وما هي التحولات التي يتم إنجازها بالفعل على إثر هذه الأنشطة؟ وهل تتفق هذه التحولات مع تصورات صانعي التاريخ وأهدافهم الأصلية؟ أم تبعد عنها؟

وتشير هذه الأسئلة المفتوحة إلى أن الحداثة، التي يؤمن بها سمير أمين، هي حركة دائمة وليست منظومة مغلقة محددة نهائيا أو سلفا. وبالتالي فإن عملية صناعة التاريخ هي

القراءة العلمية تؤكد أنه لا يوجد وضع مستديم في التاريخ. أو بالأحرى نهائي وأنه مهما تكيف الإنسان مع واقعه غير العادل والتابع والمحكوم بالأساطير فإنه سوق يخرج عليه ليبدأ عملية صنع التاريخ بعقلانية تامة شريطة فهم القوانين الحاكمة للواقع والمطلوب تغييرها تتفق مع مقتضيات منطق مشروع مجتمعي يتجلى من خلاله معنى واتجاه حركة التاريخ الجديد. إن عمل الإنسان، عندئذ، يضفي معنى محددا على التاريخ

عملية دائمة ومستمرة وممتدة ولا نهائية ولا سقف لها. وفي شرح دقيق لطبيعة حركة التاريخ يقول «في مراحل التقدم الهادئ والمستديم، عندما تفعل التوازنات الملائمة فعلها لتيسّر إعادة إنتاج التراكم المتوسع، ثمة ميل قوي يدفع الفكر نحو نظريات التطور الخطي. فالتاريخ يبدو في هذه اللحظات كما لو كان يتجه لا لضرورة نحو هدف طبيعي لا محالة. وفي هذه المراحل نجد إذن ميلا قويا نحو بناء نظريات كلية، أطلق عليها ناقدوها المحدثون تسمية الخطابات الكبرى مثل المشروع البرجوازي الديمقراطي، أو المشروع الاشتراكي أو المشروع الوطني للتحديث، وفي هذه الظروف تندرج المعارف الجزئية فعليا في إطار الأطروحات النظرية الكلية، أو على الأقل يبدو ذلك متيسرا».

ثم تأتي لحظة الأزمة فتنحل التوازنات التي كانت تضمن سابقا إعادة إنتاج التراكم، دون أن تحل محلها فورا توازنات جديدة. والتأخير في تبلور هذه الأخيرة يفضح نقاط النقص في النظريات الكلية السابقة السيادة، فتنهار مصداقيتها. وبالتالي تتسم المرحلة بصفة التشتت في الفكر الاجتماعي، الأمر الذي يتجلى أيضا في ظواهر انزلاق تعوق إعادة تركيب فكر عام متجانس مجدد يستفيد من عبَر التاريخ ويعمل حسابا صحيحا لتقدم المعارف الفرعية فيدمجها في بنائه العام.

ويقاوم، ويدحض سمير أمين، المقولة التي دأب على ترويجها كل من له مصلحة في «تثبيت الأمر الواقع لصالح السوق، والسلطة، والثقافة الماضوية/المنعزلة»؛ بأن الإنسان لا يصنع تاريخه. ويقال إن التاريخ مفروض عليه في واقع الأمر وأن هذا التاريخ ناتج قوي خارج عن إرادته.

ذلك أن القراءة العلمية تؤكد أنه لا يوجد وضع مستديم في التاريخ. أو بالأحرى نهائي وأنه مهما تكيف الإنسان مع واقعه غير العادل والتابع والمحكوم بالأساطير فإنه سوق يخرج عليه ليبدأ عملية صنع التاريخ بعقلانية تامة شريطة فهم القوانين الحاكمة للواقع والمطلوب تغييرها تتفق مع مقتضيات منطق مشروع مجتمعي يتجلى من خلاله معنى واتجاه حركة التاريخ الجديد. إن عمل الإنسان، عندئذ، يضفي معنى محددا على التاريخ.. كما أنها محاولة جديرة بأن يخوضها

الإنسان. ويقول التاريخ إن الإنسان قد خاضها مرارا صانعا في كل مرة تاريخا جديدا ووعيا جديدا وواقعا جديدا.

مرة يسقط السلطة المستبدة، ومرة يحرر الثروات العامة من احتكارات القلة. ويجتهد في أن يجد طريقة عادلة لتوزيع الثروات قدر الإمكان. ومرة يكتشف أن النظام الاجتماعي ليس قدرا راسخا أو ناتج قوى ميتافيزيقية، بل ناتج فعل ومنطق قوى اجتماعية عليها أن تقبل بعضها البعض في إطار تعددي يتم تشكيل ملامحه بديمقراطية. حيث لا تفرض قوة ما على الآخرين قانونها خاصة إذا كان مقدسا. وإنما ضرورة صنع القوانين بالتوافق. قوانين موضوعية تحكم تطوره. وهكذا توالت المغامرات الإنسانية لصناعة التاريخ، وستتوالى المغامرات طالما وجد الاستغلال الاقتصادي والاستبداد السياسي والاستفراد الثقافي.

مواجهة الهزيمة

نخلص إلى أن التنازل عن صناعة التاريخ نوع من الاستسلام للاستغلال والقبول بالانعزال. وبلغة سمير أمين «التنازل عن صناعة التاريخ هو هزيمة تاريخية كبرى للشعوب، تخفي العدول عن تشخيص أسباب الهزيمة، والهروب أمام التحديات الحقيقية التي يواجهها المجتمع، العدول عن واجب الإبداع من أجل التغلب على الوضع، إنها دعوة للخروج من التاريخ لن تنتج إلا المزيد من التدهور والتهميش في العالم المعاصر».

ولا مفر من مواجهة البؤس المتزايد لأغلبية مواطني الكوكب، وإعادة بناء ما تفكك في المجالين السياسي والمدني، والتمرد على الاحتكارات الكبرى العابرة للقارات، إلا بصناعة تاريخ جديد بتضامن المتضررين سواء في المركز أو الأطراف معا، وتحرير الإنسانية من الاستلاب الاقتصادي السوقي (نسبة للسوق)، والاستقطاب تاريخ جديد نحو زمن أكثر إنسانية وأكثر عدلا ومواطنية وعقلانية. المشروع الفكري لسمير أمين كبير ومتعدد الحقول المعرفية. والقارئ له سوف يلحظ أنه يتسم بفضيلة إعادة النظر. فقد كان واعيا بما يطرأ على الواقع من تحولات. فكان حريصا دوما على مواكبة هذه التحولات. فلم يكن جامدا وقادرا على التعاطي المرن دون تصلب فكري مع هذه التحولات بإبداع. لم يعزل نفسه في برجه عاجي، فقد كان دائم التحرك ودائم الاشتباك، بتواضع مع المختلفين معه. رحم الله سمير أمين منظرا ومفكرا لقضايا وإشكاليات كبرى، وممارسا تنمويا ومحرضا لصناعة التاريخ. ما أهله لأن يكون رمزا من رموز صناع التاريخ الإنساني.

كاتب من مصر

الإسلاميون الجزائريون يعودون
من بوابة الثقافة يتسرّب الظلام

أمين الزاوي

مع اقتراب موعد الانتخابات الرئاسية في الجزائر والمرتقبة في ربيع 2019، وغموض المشهد السياسي تماما، وتردي الخطابات السياسية لزعماء الأحزاب على اختلاف ألوانها، دخل الإسلاميون في الجزائر مرحلة «تسخين» العضلات، بإطلاق بالونات اختبار في الكثير من المدن، انتظارا لرد فعل السلطة، وقد تحرّك الإسلاميون هذه المرة من باب «الثقافة»، والعلاقة العدائية ما بين ثقافة التنوير والإسلاميين لها تاريخ طويل في الجزائر كما في العالم العربي والمغاربي والإسلامي، منذ أزيد من سنة انطلقت الحملة الإسلامية ضد الكتاب والفنانين في مرحلة جديدة هي مرحلة ما بعد العشرية السوداء (1990-2000)، حيث قام أحد السلفيين والمدعو عبدالفتاح حمداش بتكفير الروائي والإعلامي كمال داود على خلفية نشره رواية «ميرسو تحقيق مضاد» والتي عرفت نجاحا أدبيا لافتا في أوروبا وأميركا، وطالب هذا السلفي برأس الروائي، وهو ما جعل الطبقة المثقفة تتجنّد إلى جانب الكاتب، وقد حكمت محكمة وهران لصالح الروائي كمال داود وأدانت الشيخ السلفي، وبصدور هذا الحكم المخيب لآمالهم عاد الإسلاميون إلى جحورهم وبدأوا في مراقبة الساحة واختيار فرصة أخرى لاستعراض عضلاتهم ولتذكير الشارع بوجودهم، فكان يوم «تمثال نافورة مدينة سطيف» يوما آخر من أيام الإسلاميين وفيه هاجم أحد المتطرفين تمثالا لامرأة منصوب وسد الساحة التاريخية لهذه المدينة، وهو يمثل رمزها وفخر مواطنيها ومقصد كل زائر لهذه المدينة، وتمكن من تحطيم بعض أجزاء التمثال بحجة محاربة العري، ولكن الموقف الرسمي من قبل السلطة والذي جاء على لسان وزير الثقافة كان واضحا وحاسما، حيث تم ترميم التمثال وأعيد إلى مكانه، ومع ذلك لم ينم الإسلاميون، وهم الذين لا ينام لهم جفن إلا في السجون أو المنافي، ومع آخر صيف قبل الانتخابات الرئاسية 2019 بدأوا يتربصون بالمشهد السياسي محاولين مرة ثانية تسجيل حضورهم خاصة وأن الاصطفاف السياسي بدأ يتضح بين مؤيد لعهدة خامسة للرئيس بوتفليقة وبين معارض، ولأن الإسلاميين لا يركبون القطار إلا وهو في منتصف الطريق، كما حدث في مصر مع الإخوان المسلمين والثورة، ومرة أخرى عادوا للتكشير عن أنيابهم ضد الفن والفنانين وقد اغتنموا فرصة الصيف وما تنظم فيه عادة من حفلات فنية لينظموا تجمعات مطالبين بتوقيف هذه الأنشطة، واستراتيجيتهم هي نقل «الخوف» إلى معسكر القوى التنويرية، وبث الرعب في المجتمع، وبالفعل فقد حشدوا الكثير من نشطائهم والمتعاطفين معهم والغاضبين على النظام الذي تعرض أخيرا لضربة قوية في ما يسمّى بقضية البوشي وهي «قضية تهريب سبعة أطنان من الكوكايين» والتي تم حجزها في ميناء وهران، والتي يقف وراءها أحد أباطرة الاستيراد والعقار في الجزائر، والذي يبدو أنه كان قريبا من بعض أطياف الإسلاميين والنظام، ويقال إنه ساهم في بناء الكثير من المساجد في الجزائر، وفي خطة لترقيع بكارة عذريتهم السياسية فقد بدأ الإسلاميون في التخطيط لإسماع صوتهم مستفيدين من وضع النظام الذي أربكته «قضية البوشي» وذلك من خلال منع الحفلات الفنية في بعض المدن الجزائرية كورقلة وسيدي بلعباس وغيرهما وإذا كان «الشعار» الذي حملته حملة منع الحفلات الفنية متسترا وراء المطالبة بتحسين الأوضاع الاجتماعية، فإن أداءهم للصلاة جماعيا في الشارع وفي قاعات الحفلات هي رسالة سياسية، تذكرنا بممارسة الفيس (الجبهة الإسلامية للإنقاذ) وبأساليبها في التجمهر في الفضاءات العمومية وبمعاداتها لكل ما هو إبداع من أدب ومسرح وسينما وموسيقى. ورفع الإسلاميون شعار محاربة التبذير وتحويل الأموال المعتمدة للثقافة إلى مشاريع تنموية وهي شعارات فارغة وذر رماد في العيون، فميزانية الثقافة في الجزائر تقدر بـ73 من الميزانية العامة للدولة، أي لم تصل حتى إلى الواحد بالمئة. ويهاجم الإسلاميون ثقافة التنوير لأنها تدعو إلى قيم التسامح والعقل والفرح وحب الحياة، وهم يقفون على النقيض من ذلك، فعقيدتهم تقوم على أيديولوجيا القتل والعنف والكراهية. وهم يهاجمون ثقافة العقل لأنهم يدركون أنها هي التي تعيد التوازن إلى الإنسان وهي التي تكشف «دجلهم»، وتعري حقيقتهم الدموية التي خبرها الشعب الجزائري في عشرية (1900-2000) ولم يجن منها سوى الخراب والدم والدموع، وهو لا يريد أن يعود إلى هذه التجربة المرّة، واستهداف الثقافة والمثقفين من كتاب ومسرحيين وموسيقيين وإعلاميين ليس جديدا على تجربة الإسلاميين في الجزائر، فقد خلّفت العشرية السوداء المئات من الشهداء من خيرة الفنانين والكتاب التنويريين: كالمسرحيين عبدالقادر علولة وعزالدين مجوبي والكاتب الطاهر جاووت والفنان التشكيلي أحمد عسلة والمغني الشاب حسني والشاب عزيز والموسيقي رشيد بابا أحمد والناقد بختي بن عودة والاقتصادي عبدالرحمن فار الذهب والقائمة طويلة، وهاهم يعودون من بوابة الثقافة والفنون والأدب لأنهم يدركون أيضا أن المس بصناع التنوير والعقل والفرح والأمل يجعل صوتهم يصل عبر الإعلام الداخلي والخارجي، وبالتالي يعلنون عن وجودهم ويرسلون في الوقت نفسه رسالة سياسية إلى النظام بحثا عن تموقع قادم.

كاتب من الجزائر

رنا سمير

البُرنس والوَتدْ

حكاية شعبية

حسونة المصباحي

ليلتها انتظمت السّهرة في حانوت بولاعراس. جميع المدمنين على لعب الورق كانوا حاضرين: العربي، والأخضر، والمولدي «الفأر»، والعروسي، والطيب، وحسن، وعابد «البوهالي»، وحميد»الأعور»، والذهبي «العصفور». أحبّاء الفرجة، وعشّاق الشّامية والحلقوم اللذين يوزّعهما المنتصرون في نهاية كلّ شوط من أشواط اللعبة كانوا هناك أيضا. بهم جميعا غَصّ الحانوت الضّيّق. لذا فضّل بولاعراس إبقاء الباب نصف مفتوح رغم البرد اللاّذع...

الوقت بين الربيع والشتاء. لأسبوع، ظلّت العواصف الهوجاء تهزّ القرية، ممزوجة أحيانا بالبَرَد، أو بأمطار غزيرة. وفي الأودية والوهاد العميقة، كان الشتاء يزأر غاضبا، مثقلا الدنيا بوحشة قاتمة، محاولا صَدّ ربيع يتقدّم بحياء وهدوء. وبأصابعه الدافئة، يزهر أشجار اللوز، وينبت الأعشاب في السّهول المنخفضة، ويلوّن الزيتون، والزّرع بخضرة داكنة.

عابد «البوهالي» كان أوّل الواصلين إلى الحانوت. تكوّم في برنسه، مبديا تشوّقا واضحا لسماع رأي كلّ قادم في لحم العجل الذي باعه إيّاهم في الظهيرة، وذبحوه ابتهاجا بالأمطار. وضع بولاعراس الكانون أمامه، راجيا منه إعداد الشاي:

-أريده لذيذا مثل لحم عجلك يا عابد العزيز!

انبسطت أسارير عابد «البوهالي»، وفي عينيه رقصت بهجة طفوليّة. فتلك إشارة بأن الجميع راضون عن لحم عجله، وعنه بطبيعة الحال. ثمّ لم يلبث الآخرون أن راحوا يمتدحون لحم عجله، داعين له بطول العمر، وبالخير والبركة، وبالرحمة للوالدين الفقيدين. وسعيدا بما كان يسمع، ظلّ هو يتأمّل الوجوه الطافحة بالبشر، راغبا في سماع المزيد من المديح. وفي الحقيقة كان جميع الحاضرين سعداء في تلك الليلة الباردة، ليس فقط بسبب العشاء الدّسم، وإنما أيضا لأن العام يلوح أخضر، والصابة وفيرة. وستمتلئ البيوت حتى السّقف بأكياس القمح والشعير والفول والحمّص والجلبّان. وستضجّ السّهول بالأغاني والزغاريد، وستمتزج أصوات نساء القرية بأصوات نساء القرى المجاورة مردّدة أغاني الحب، والفرح، والخيانات، والهجران الموجع للروح والقلب. وسيسهر الكبار والصّغار على ضوء القمر وهم يتهادون مثل سكارى بين الهضاب، وسيروون حكايات وخرافات تطرد عنهم الكسل والنوم. وعندما يحمرّ التّين الوحشيّ، سيهيج الفتيان، وسوف يرقصون على أنغام الطبول والمزامير، وسوف تنزل الصبايا إلى العين بخطوات راقصة في انتظار العريس الجديد...

بدأت السّهرة بلعبة «الروندة». تحلّق اللاّعبون الأربعة وسط الحانوت متخلّين عن برانيسهم لكي لا تعيق حركاتهم. الذهبي العصفور والأخضر، ضدّ العربي والعروسي. والأربعة هم من أمهر اللاّعبين في القرية، ومن أكثرهم دراية بفنّ «الرّوندة». وكم من مرّة جاءهم لاعبون من قرى بعيدة ليمتحنوهم، غير أنهم عادوا إلى بيوتهم بغصّة الخسارة. تابع الآخرون اللعب باهتمام في البداية. فلمّا طال، انصرف اهتمامهم عنه ليخوضوا في أمور شتّى، متبادلين النّكات والطرائف، والأخبار. ومن زاويته، كان بولاعراس يراقبهم، ملبّيا طلباتهم، مُجيبا على أسئلتهم برصانته المعهودة.فجأة ضرب العربي بقبضته على الأرض وصاح مزهوّا «زغردي يا حليمة(حليمة هي أمه).. فأنت لا تنجبين إلا الرجال الصناديد الذين لا يعرفون طعم الهزيمة!».. وكان ذلك إذانا بانتصاره النهائيّ هو ونصيره على الأخضر والذهبي» العصفور» اللذين أسْنَدَا ظهيرهما للحائط، وقد لطّخ عار الهزيمة وجهيهما، وتفصّد جبينيهما عرقا،وغارت عيونهما. ومرة أخرى، صاح العربي وقد لمع وجهه بفرحة الفوز:

- أنا سيّدها.. أصيبها في المقتل وهي طائرة!

ازداد وجها الأخضر والذهبي»انقباضا، وتجهّما. ساد صمت ثقيل. فالهزيمة في لعبة «الروندة» شيء منكر. والمهزوم فيها يشعر كما لو أنه جرّد من رجولته، وطُعن في صميم كرامته..

- أصيبها دائما في المقتل حتى وهي تطير عاليا.. فأنا ولد حليمة التي يهابها أسياد الرجال!

صاح العربي مرة أخرى قاطعا الصّمت الثقيل..

ساعيا ل»تطييب الخواطر»، مدّ بولاعراس رأسه، وقال باسما:

-»الروندة» يا رجال مثل الدنيا ليست وفيّة لأحد.. وفي المرّة القادمة قد يكون الانتصار من نصيب من هزم الليلة!

- مستحيل.. سأكون أنا سيّد «الروندة» دائما وأبدا!.. قال العربي وقد ازداد زهوا واعتزازا بنفسه..

ساد صمت ثقيل مرة أخرى. الصّمت الذي يسبق العاصفة. فقد بدا واضحا أن نحيلة وجد الفرصة لإثارة غضب الأخضر، ونبش الجرح القديم. فالجميع يعلم أن العلاقة بين الرجلين اللذين أشرفا الآن على الأربعين، وبان الشيب في مفرقيهما، ظلّت دائما متعكّرة منذ فترة الشباب. وقبل ذلك كانا صديقين متلازمين لا يكادان يفترقان. غير أن

ابراهيم برهو

سالمة فرّقت بينهما. وكانت سالمة صغرى بنات الأشهب المهاب الجانب من الجميع بسبب سلاطة لسانه، وقدرته الفائقة على إجبار خصومه على الانسحاب مبكّرا. وهي متوسّطة الجمال، نحيلة، سمراء، غير أن صوتها يذيب قلوب الفتيان. صوت فيه شيء من نعومة الحرير، ونضارة الزهرة التي تفتحت للنّوّ، وهديل الحمام، ووشوشة السواقي على الأحجار الملساء. لذلك كانت أمها تقول مفتخرة بها «جمال ابنتي سالمة في صوتها». والأخضر والعربي هاما بحبّ سالمة من دون أن يعلم الواحد منهما بالآخر. والأخضر لم يجرؤ على البوح بحبّه لسالمة بسبب حيائه الشديد. حياء يلجم لسانه أمام النساء بالخصوص، ويربكه، فيحمرّ وجهه، ويتصبّب عرقا، بل قد يصيبه الدّوار فيسارع بالانسحاب كالهارب من مواجهة يعلم جيّدا أنه سيهزم فيها. وهذا الحياء الذي تلبّس به منذ فترة الطفولة، والذي لا تزال آثاره تبرز من حين لآخر حتى بعد أن تقدم في العمر، سبّب له مشاكل وإحراجات كثيرة. ولم يكن الأخضر يعاني من الحياء فقط، بل كان يخاف الظلام، ويخشى المرور بالقرب من المقابر وحيدا حتى في النهار. ومنذ صباه، وهو يعتقد أن الليل مسكون بالسحالي، والأغوال، والأرواح الشريرة، وبكائنات غريبة تكتُمُ أنفاس السائرين في الظلام فيعثر الناس على جثثهم في الصباح وقد توزّمت، وتشوهت بحيث يصعب التعرّف على أصحابها. ولم يسبق للقرية أن عرفت أحداثا من هذا القبيل، غير أنّ كثرة الحكايات عنها جعلت الأخضر يحجم دائما عن التشكيك في صحّتها..

أما العربي فلم يتردّد في أن يهمس بحبّه لسالمة وهي تسير وحدها في الدّرب الضيّق الفاصل بين بيت عائلتها وبيت خالها. فعل ذلك ذات قيلولة قائضة هجعت فيها القرية، وسكنت حركة الناس سكونا تامّا. ولم تقل سالمة شيئا، بل أسرعت الخطى وقد اشتعل وجهها بحمرة الخجل..

دأب العربي على ملاحقة سالمة في المسارب، مفاجئا إيّاها وهي تملأ جرّتها في العين أو هي تتجوّل في حقل الزيتون ليهمس لها بكلمات يرتعش لها قلبها، ويحمرّ وجهها فتغمض عينيها نصف إغماضة وكأنها تشتهي أن تغفو على وقعها. وشيئا فشيئا لانت سالمة فسمحت للعربي بلمس يديها، ثمّ بتقبيل شفتيها. بعدها تركته يداعب خصرها، ويلتصق بها حتى يلامس عضوه ما بين فخذيها. وكانت تعود إلى البيت وهي دائخة بعطر أنفاسه، وبعذوبة همساته. ولمّا قال لها والشمس تغرب خلف الهضاب العارية:»أتمنى أنت تكوني حلالا لي في أقرب وقت ممكن!، أجابته وقد تورّد خدّاها، ولمعت عيناها بندى الحب: «إن رضي والدي فلن أمانع!».

عاد العربي إلى البيت مهموما، ملتاعا كمن يتوقّع شرّا بعد أوقات سعيدة. فهو يعلم أن والد سالمة يكنّ لعائلته حقدا دفينا بسبب خلاف قديم نشب بينه وبين المرحوم والده. وقد نسي هو سبب ذلك الخلاف، وربّما نساه الجميع. أمّا الأشهب، والد سالمة، فالثّابت أنّ الخلاف لا يزال في قلبه مثل شوكة. وها قد مرّت سنوات وسنوات، ورحل ناس وجاء إلى الدنيا آخرون، غير أنّ الضّغينة القديمة ظلّت مشتعلة في صدره. وحتى عندما توفي والده، رفض حضور جنازته. فكيف إذن يقبل بتزويج ابنته لابن غريمه القديم. وإن هو تجاسر، وتقدّم لطلب يد سالمة فسوف تكون العاقبة وخيمة. لذا من الأفضل ألاّ يفعل ذلك..

آه..يا لرجال الزمن القديم! الحبّ عندهم إمّا محرّم وإما مفقود!

جفا النوم العربي، وأصبح نفورا من الناس، عزوفا عن الأكل. لأسابيع عدّة وهو على هذه الحال. وفي النهاية، ضاقت به الدنيا فلجأ إلى أقرب صديق. ولم يكنْ هذا الصديق غير الأخضر...

جلس بجانبه. أشعل له ولنفسه سيجارة.تنهّد عميقا، ثم قال:

- إذا لم أتزوّجها فسوف تصبح حياتي مرّة مثل حياة المنبوذين والمهانين!

سَرَح الأخضر بذهنه في أرجاء القرية بحثا عن تلك التي يعذّب حبّها أعزّ صديق له فلم يعثر على أثر لها..

- حبّها يكويني مثل نار حامية! أضاف العربي

- ومن تكون؟ سأل الأخضر

- سالمة يا صديقي

انطفأ نور النهار، واهتزت الأرض من تحت الأخضر فكاد يغمى عليه. بصعوبة نهض. وبملامح من حلّت به مصيبة لم يكن يتوقّعها، مضى بخطوات ثقيلة نحو وجهة غير معلومة. عندئذ أدرك العربي أن صديقه واقع مثله في حبّ سالمة..

ولم يتزوّج سالمة لا الأخضر ولا العربي. فعندما تكاثر عدد طالبي يدها، وقف والدها في ساحة القرية في يوم السوق الأسبوعيّة، وأقسم ثلاثا أنها لن تكون إلاّ لابن خالتها الذي يعيش في العاصمة. وتزوجت سالمة بحسب قرار والدها، ولم تعد تزور القرية إلاّ في الأعراس، والمآتم، وفي المناسبات الكبيرة الأخرى.غير أن الودّ كان قد انقطع بين الصديقين. صحيح أنهما تجنّبا القطيعة، غير أنّ كلّ واحد منهما أصبح نفورا من الآخر، متحاشيا الإنفراد به، وإظهار ولو القليل من الودّ نحوه..

واصل العربي الافتخار بنفسه وبمهارته في لعبة «الروندة». محاولا لجمه، نهره بولاعراس بلطف قائلا:»عيب على المنتصر المبالغة في الافتخار بانتصاره!». صمت العربي مكرها. فقد كان يرغب حقّا في إغاظة صديقه القديم خصوصا وأنه لم يواجهه في لعبة «الروندة» منذ زمن طويل.

تقدّم الليل، وازدادت العاصفة هيجانا. أخذ الأخضر يتململ راغبا في العودة إلى بيته طالبا من الذهبي «العصفور»، صديقه المفضل بعد العربي مرافقته. غير أن هذا الأخير أزعجه إلحاحه، فصاح فيه: «أتركني.. ألا تستطيع أن تعود وحدك إلى بيتك؟!».. هذه فرصة لا يمكن أن أضيّعها، قال العربي في سرّه، ثم صاح ساخرا وقد احتدّت رغبته في تعكير مزاج صديقه القديم:

- أنا على يقين أن الأخضر لا يستطيع العودة وحده إلى البيت لأنه يخاف الظلام!

انتفض الأخضر غاضبا، وصاح وقد لمعت عيناه ببريق من يودّ الاقتصاص من عدوّ لدود لا يكفّ عن إذلاله وإهانته أمام الرجال:

- أنا أخاف الظلام؟؟

- «نعم..أنت تخاف الظلام.. والجميع يعرفون ذلك!» قال العربي بهدوء الواثق من حقيقة لا تقبل الشكّ أو الاختلاف

- أنت سفيه!ردّ الأخضر حانقا..

- إذا ما كنت سفيها كما أنت تقول، فعليك أن تراهن لكي تثبت خطأ ما قلت..

شعر الأخضر أن غريمه نَصَبَ له فخّا قد يفشل في النجاة منه. لذا ظلّ صامتا، مشوّش الذّهن، ساعيا للعثور على الطريقة المثلى للنجاة. تدخّل بولاعراس، وسأل العربي:

- وما هو الرهان؟

- أعطيه مئتي دينار شرط أن يدقّ هذا الوتد عند قبر وليّنا الصالح سيدي أحمد بن سعيد! ابن العاهرة! من أين جاء بالمئتي دينار وهو الفقير الجوعان؟! واضح أنه يرغب في جعلي أضحوكة القرية..غير أنني سأتحدّاه، وأحبط مؤامرته الدنيئة لأجبره على دفع القديم والجديد.. وبذلك أرتاح منه ومن شرّه.. هكذا فكّر الأخضر في سرّه، ثم قال وقد بدا متحمّسا للمواجهة:

-إعط المئتي دينار إلى بولاعراس

امتثل الأخضر لطلبه..

التف الأخضر في برنسه الجديد الذي نسجته له زوجته أوّل الخريف. أمسك بالوتد، وبالمطرقة ثمّ اندفع نحو الباب ليختفي في الظلام والعاصفة.

لحين وجم الرجال وصمتوا. ثم قطع العربي الصمت قائلا:

- أنا على يقين أنه سيعود قبل منتصف الطريق !

شعر الذهبي «العصفور» بغصب يهزّ جسده، فقال في سرّه: «إذا ما خسر الرهان فسوف أقطع نهائيّا علاقتي به!»

سار الأخضر باتّجاه المقبرة بخطوات واثقة، وصدره يغلي بالرّغبة في الانتقام..ابن الفاجرة.. الليلة سألقّنه درسا لن ينساه أبدا.. بعدها سيمشي في القرية ذليلا مهانا.. حتى الأطفال سيضحكون عليه.. الكلب ابن الكلب.. كيف يبيح لنفسه إهانتي أمام الرجال؟؟.. سأدقّ الوتد ثمّ أعود إلى الحانوت لأبول عليه وعلى أجداده..

الظّلمة شديدة بحيث يصعب على السّائر أن يميّز ما حوله. العاصفة تهزّ الدنيا هزّا عنيفا. من الأودية والوهاد يتعالى عويل ونواح كما لو أن الأرواح الشريرة تقيم هناك مآتم لضحاياها. حتى الوادي الفاصل بين القرية والمقبرة، سار الأخضر خفيف الخطوة، مزهوّا بنفسه مثل محارب واثق من الانتصار في معركة مصيريّة. لكن وهو يقطع الوادي خيّل إليه أنه يسمع فحيحا كفحيح الأفاعي فبرد جسده، وثقلت خطواته، ووقف شعر رأسه، وتسارعت ضربات قلبه.. يا للوادي اللعين!.. منذ الطفولة وهو يخشى السير فيه حتى في ضوء النهار.. والكبار يشيعون أنه كان مكمنا لقطّاع الطرق، وفيه زهقت أرواح كثيرة.. أوف يا للوادي اللعين!

بعد أن اجتاز الوادي، استعاد الأخضر شيئا من هدوئه وتوازنه. غير أن الخوف سرعان ما استبدّ به من جديد. فقد خيّل إليه وهو يقترب من المقبرة أنه يرى أشباحا برؤوس غريبة تتدافع نحوه مهدّدة، متوعّدة.. ثقلت خطواته. جفّ ريقه ولم يعد يميّز شيئا.. هل يرفع صوته بالغناء تحديا للظلام والخوف؟ ولكن أي فائدة من الغناء في قلب عاصفة هوجاء.. ثم إنّه لا يحفظ ولو أغنية واحدة.. الأفضل أن يتلو آية الكرسي.. ولكنه لا يحفظها.. فليكتف إذن بالبسملة إلى أن يفرّجها الله..

أمام المقبرة، أحسّ الأخضر بالاختناق حتى أنّ قلبه كاد يتوقّف عن الخفقان.. يا وليّنا الصّالح.. يا صاحب البركات.. أعنّي وخذ بيدي، وامنحني القوة والصبر وسأكون دائما في طاعتك، ولن يكفّ لساني عن شكرك.. يا وليّنا الصالح.. أنر طريقي ولا تخذلني!..

مشى الأخضر بين القبور مبسملا مستغيثا بالوليّ الصّالح الذي قيل أنه كان يخبر الناس عن الفواجع قبل وقوعها. ثمّ لاحت شجرة الخرّوب التي ينام تحتها الوليّ الصّالح نومته الأبديّة. وفي الظلمة الحالكة بدت هائلة الحجم، مخيفة مثل غول الخرافات. اقترب الأخضر من القبر وهو يرجف كما لو أنه يقف عاريا في برد العاصفة. وضع الوتد على الأرض. وبالمطرقة راح يضرب وهو في أشدّ حالات الاضطراب والارتباك. غير أن الوتد ظلّ على سطح الأرض.. تصبّب العرق غزيرا باردا، وتعالى لهاث الأخضر كما لو أنه لهاث دابّة مُجْهَدَة. وبسبب الخوف والاضطراب، ضرب بالمطرقة ركبتيه مرتين مسبّبا لنفسه ألما حادّا. لكن لمّا أحسّ أن الوتد أخذ ينزل إلى أعماق الأرض، استعاد القليل من توازنه، ونهض راغبا في العودة إلى الحانوت بأقصى السرعة ليحتفل بانتصاره الباهر على غريمه. وهو يتأهب ليخطو الخطوة الأولى، شعر أن شيئا ما يشدّ برنسه إلى الأرض. جذبه بقوّة غير أن البرنس أبى أن يطيعه. أعاد جذبه مرات ومرات لكن من دون جدوى.عندئذ لم يعد يرى من حوله غير جماجم، وعظام نخرة، وأفواه سوداء، وعيون كالكهوف، وأياد بيضاء تجذبه إلى أعماق الأرض حيث الظلمة الأبديّة، وحيث زبانيّة جهنّم بسياطهم الناريّة. تخلّى عن البرنس مُطلقا صرخة عظمى، ثم ركض وهو يولول طالبا النجدة. وكان بولاعراس أوّل من سمعه:»اسمعوا يا رجال.. يبدو أن الأخضر يستغيث». جروا باتجاه المقبرة. اعترضهم الأخضر وهو يركض من دون أن يكفّ عن الصياح والولولة. وعندما أحاطوا به مستفسرين عن حاله، قال لهم وهو يكاد يجهش بالبكاء:»الأموات يطاردونني.. وقد افتكوا برنسي!».. رافقه البعض إلى الحانوت وهو على أسوأ حال. أما الآخرون فقد واصلوا سيرهم باتجاه المقبرة يتقدمهم العربي. عند وصولهم إلى شجرة الخرّوب، أشعلوا عيدان ثقاب فرأوا على ضوئها الشحيح الراجف في الريح، الوتد وقد ثقب الجناح الأيمن للبرنس قبل أن ينفذ إلى الأرض. وبدا البرنس وكأنه مغتاظ من صاحبه الذي فرّ مهملا إيّاه بين الأموات..

قهقه الرجال، ورقص العربي بين القبور في العاصفة الهوجاء!

كاتب من تونس

محنة الفلسفة محنة الإنسان

عماد عبدالرازق

هناك حقيقة قد يغفل أو يتغافل عنها الكثيرون، وهي أن الفلسفة تقوم بدور حيوي ومحوري في تقدم الأمم والشعوب، كما أنها الأساس الذي تبنى عليه نهضة الأمم وتقدم الحضارات. ومن هنا جاء قول ديكارت في كتابه «مبادئ الفلسفة» إن حضارة الأمة وثقافتها إنما تقاس بمقدار شيوع التفلسف الصحيح فيها. وفي هذا السياق نشير إلى أن الفلسفة العربية في عالمنا العربي المعاصر تعاني من محنة حقيقية يدركها كل من يعمل في مجالها.

تعاني المدارس والجامعات العربية من تراجع ملحوظ لتدريس الفلسفة، بل ومن الوقوف ضد الفلسفة بوجه عام، وكأن الفلسفة شيطان شديد الغواية تغوي الناس وتجعلهم يرتكبون الأفعال المرذولة، أو أنها عقبة في سبيل التقدم والرقي الحضاري. وإذا ما ألقينا الضوء وتأملنا بعمق محنة الفلسفة العربية وأسباب تراجعها، فإننا سنجد أن أحد أهم الأسباب هو التراجع الواضح والملحوظ لتدريس الفلسفة في العقد الأخير، ومحاولة استعمال سلطة الدين لتديين المناهج التعليمية العربية، وتكريس النهج المضاد للفلسفة واتساع العلوم الدينية مقابل تراجع الفلسفة. وإذا كان هذا يحدث في الوطن العربي، فإننا نشهد في ذاك الوقت تطورا للفلسفة في الغرب على مستوى تطبيقها في المناهج التعليمية. بل لا نبالغ في القول إن الغرب يحاول أن يجعل من الفلسفة منهجا تربويا في المرحلة الابتدائية، وهذا إن دل فإنما يدل على أهمية ومكانة الفلسفة في حياة هذه الشعوب والمجتمعات.

من هنا نلفت الانتباه إلى أن أزمة الفلسفة في العالم العربي هي أزمة الإنسان العربي بوجه عام، فالمجتمعات العربية مسكونة بضدية الفلسفة، والوقوف ضد من يقوم بالاشتغال بها، بل محاربة الفلسفة على مختلف الأصعدة، بل الأدهى من ذلك ساد انطباع عام لدى معظم الشعوب العربية أن كل من يشتغل بالفلسفة هو إنسان به مس من جنون، ويسكن برجا عاجيا، بل هو منفصل عن الواقع، ويعزف لحنا لا يفهمه الآخرون، ويعيش في جزيرة منعزلة.

وبناء على ذلك توجد فجوة واسعة بين من يعمل بالفلسفة وبين مجتمعاتهم، وهذه هي الطامة الكبرى والمصيبة الفادحة، لأن الشعوب العربية لا تدرك أهمية الفلسفة، وما تقوم به من دور كبير في نهضة الشعوب وتقدم المجتمعات، ولم لا والفلاسفة هم مرآة عصرهم وضمير مجتمعاتهم، والمنظرون لمشاكل مجتمعاتهم، بل يضعون الحلول لهذه المشاكل. وإذا ما رجعنا إلى الوراء قليلا لنرى ظهور ودخول مصطلح الفلسفة إلى الثقافة العربية الإسلامية، سوف نرى أنها دخلت إلى هذه الثقافة عبر تعريب الفلسفة اليونانية وخصوصا في عهد المأمون، وكانت تسمى في ذلك الوقت علوم الأولين. ومن هنا تبلورت ثلاثة مجالات للنظر العقلي في الحضارة العربية الإسلامية هي علم الكلام والفلسفة والتصوف. ومحنة الفلسفة العربية بوجه عام تتجلى في الصراع بين الدين والفلسفة.

من هنا يطرح سؤال جوهري ومحوري يفصح عن هذه المحنة التي تعيشها الفلسفة العربية؛ ما هي علاقة الدين بالفلسفة؟ هل هي علاقة تضاد وصراع وتناقض؟ أم علاقة تعاضد وانسجام؟ والإجابة على هذا السؤال توضح كيف أن هذه القضية شغلت أذهان الفلاسفة المسلمين والعرب، لذا حاولوا التوفيق بين الفلسفة والدين، ولعل أشهر هؤلاء هو الفيلسوف ابن رشد في محاولة إحداث منهج توفيقي بين الشريعة والحكمة. وفي هذا السياق يجب أن نطرح سؤالا مهما لماذا تظهر العلاقة بين الدين والفلسفة في العالم العربي وكأنها علاقة تصادمية وليست تفاعلية انسجامية؟ وما الذي دفع العديد من الفقهاء في الإسلام إلى تحريم الفلسفة؟ لا بد هنا أن نستدعي فتوى ابن الصلاح الشهرزوري الذي حرم الفلسفة والمنطق والاشتغال بهما. يقول الشهرزوري في فتواه إن الفلسفة أس السفه والانحلال، ومن تفلسف فقد عميت بصيرته عن محاسن الشريعة المطهرة.

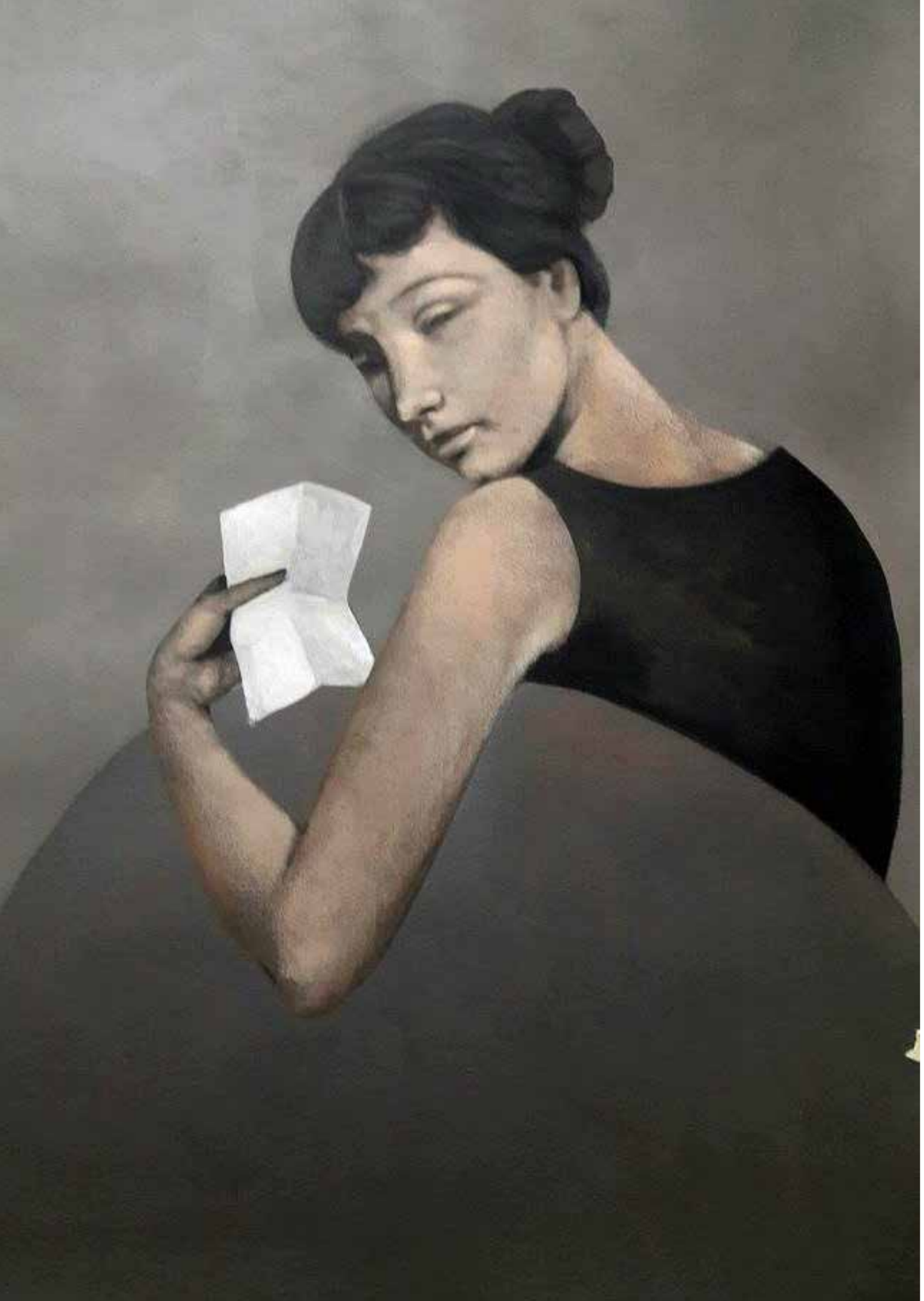
وقد شخص المفكر فؤاد زكريا تلك العلاقة بين الفلسفة والدين وأرجع هذا الصدام بينهما إلى أن الفلسفة تفترض مقدما تعدد الآراء وتقبل الرأي الآخر، أما الدين فبارتكازه على الحقيقة المطلقة يرى أن الرأي الآخر مروقا وزندقة. وللخروج من هذا المأزق الذي تعيشه الفلسفة العربية في قضية الصراع بين الدين والفلسفة، يدعو فؤاد زكريا إلى الاهتمام بما يسمى فلسفة الدين التي تتناول طبيعة التجربة الدينية، والسمات المميزة للإيمان الديني بالقياس إلى أنواع الإيمان، وطبيعة اللغة الدينية.

أكرم زاق

من كل ما سبق يجب أن نلفت الانتباه في هذا السياق إلى أن محنة الفلسفة العربية تؤكد واقع المجتمع العربي المأزوم على كل المستويات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية والدينية. وهنا نطرح هذا السؤال لماذا هذا الموقف السلبي من الفلسفة في الوقت الراهن؟ وهل العقل الأشعري كما استخلص البعض قد أدخل الفلسفة العربية الإسلامية في أزمة؟ ولقد أجاب بعض المختصين عن ذلك بالقول إن الفلسفة عمل عقلي نقدي شاق يبحث في عمق الأشياء والظواهر لمعرفة العلاقات والروابط الجامعة بينها، وهذه السمات والخصائص ليست من خصائص المجتمعات العربية، ولا ثقافتها التاريخية، مجتمعاتنا العربية لا تحب العمل، وتكره النقد، فمن الطبيعي ألا تحظى الفلسفة باهتمامات هذه المجتمعات.

من كل ما سبق نرى أن من الواجب الاهتمام بالفلسفة على جميع المستويات، وإدخالها في مناهجنا الدراسية في المدارس والجامعات، فهي تكون وتشكل رؤية نقدية، وتكشف عن بواطن الأمور، وتساعد في تحقيق نهضة الأمم والشعوب، وإذا أرادت مجتمعاتنا العربية التقدم والرقي وأخذ مكانها اللائق بين الأمم فعليها إعطاء الفلسفة وتدريسها المزيد من الاهتمام، فالفلسفة هي الحلم الذي يجب أن نسعى لتحقيقه في حياتنا ومدارسنا وجامعاتنا، من أجل نهضة شاملة. ورأينا كيف اهتم الغرب بالفلسفة في كل مناهجهم التعليمية مما ساعد على تقدمهم.

باحث وأكاديمي من مصر مقيم في الإمارات



وليد نظامي

هكذا تكلمت شهرزاد

أصوات في الحب والحرب والبحث عن الحرية

منذ أن صدرت «الجديد» وهي تعنى، بصورة مركزة، بما يصدر عن المرأة من أعمال فكرية وإبداعية، وذلك انطلاقا من بيانها التأسيسي الذي أكد على أهمية إفساح المجال واسعا للاهتمام الجدي بما يصدر عن المرأة وما يصدر في اتجاهها. وإتاحة الفرصة للمراجعة النقدية لواقع المرأة ومكانتها داخل الثقافة العربية وفي الاجتماع العربي.

وقد أفردت «الجديد» خلال سنوات صدورها، حتى الآن، العديد من الملفات الفكرية والأدبية، تناولت من خلالها ظواهر تتصل بالتفكير بإزاء الأنوثة والمؤنث كحيز اجتماعي وثقافي مهمّش، ومكانة المرأة في التراث العربي والثقافة العربية المعاصرة، وبطبيعة التفكير العربي بإزاء المؤنث، وأخرى تتصل بالإبداع الصادر عن المرأة.

في هذا العدد تواصل «الجديد» هذا الاهتمام الأصيل من جانبها ببعض الظواهر المتصلة بإبداع المرأة وتفكيرها، ونتاجها الأدبي، وذلك من خلال شهادات في الكتابة، ونصوص شعرية، وأفكار وإبداعات في الفن التشكيلي.

ينقسم الملف إلى أربعة أقسام، هي بمثابة لوحات تعكس جانباً من المشهد الإبداعي للنساء العربيات اليوم، هي: «شهادات في الكتابة»، «24 قصيدة لـ24 شاعرة»، «حوار مع الروائية هدى بركات»، و«مقال عن ثلاث فنانات تشكيليات».

ليس القصد من هذا الملف أن يكون شاملاً ولا حصرياً، ولا عاكساً لتمثيل نسوي جغرافي، وإنما هو بمثابة إطلالة حرة على جانب من المشهد الإبداعي لكاتبات ومبدعات عربيات.

قلم التحرير

مقال

كتابة المرأة في مجتمع أبوي

السرد النسوي العربي

صبحة علقم

كثيراً ما يجري الخلط بين «السرد النسائي» Women's Narrative، و«السرد النسوي» Feminist Narrative، في حين أن الأول يشير إلى الروايات والقصص التي تكتبها النساء تحديداً، من دون أن تنطوي على رؤى خاصة بالمرأة، لكن بعض الباحثين يعترض على ذلك، ويرى أن الرواية النسائية لا تعني بالضرورة أن امرأة كتبتها بل إن موضوعها نسائي، كما تقول أحلام معمري في دراسة لها بعنوان «إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة». أما المصطلح الثاني فإنه يشير إلى الروايات والقصص التي تحمل وجهات نظر نسوية بحتة، أو رؤى نسوية للعالم، وتشكّل محاولات لتحدي التقاليد السردية (الذكورية)، التي تسعى إلى تنميط المرأة، وتهميشها. وليس صحيحاً، كما يرى بعض الدارسين، أنها محاولات تهدف، بالدرجة الأولى إلى مقاومة الرجل ورفضه، وتكثّف من حضور الصور السلبية له لتسوّغ موقفها العدائي تجاهه، حسبما يورد محمد قاسم صفوري، في أطروحته لنيل الدكتوراه «شعرية السرد النسوي العربي الحديث»، 2008. وفي معظم الحالات تكون هذه الروايات والقصص المناهضة لقهر المرأة من إبداع نساء خرجن من معطف الحركة النسائية، وفي حالات نادرة من إبداع رجال مناصرين لقضايا المرأة، أو يتبنون الوعي النسوي.

من الواضح أن تحديد هذا المصطلح يستند إلى ما يحدث داخل المتن السردي، أو ما يحمل من خطاب ذي طابع نسوي. وفي هذا السياق تفرق الناقدة والروائية لنا عبد الرحمن، في مقال لها بعنوان «الرواية العربية تسلم قيادها للنساء»، بين الكتابة النسائية والكتابة النسوية، فالكتابة النسائية، من وجهة نظرها، هي كل ما تكتبه المرأة، بينما الكتابة النسوية هي التي تعي وتتبنى قضية المرأة.

أما الناقدة اعتدال عثمان فترى أن الرواية النسوية هي الرواية التي «محورها النزعة النسوية التي ترمي إلى نقد التراث الذي يهمش المرأة...، وهي تمثل ردة الفعل الطبيعي الذي يجسد الوعي النسوي بصورة إيجابية، وتتميز في نماذجها الجيدة بجسارة تناولها للتابوهات الاجتماعية والأدبية المستقرة، وتربط التجربة الحياتية للمرأة بما هو عام على مستوى الواقع المعاش بقضاياه وهمومه وأزماته، ما يشير إلى موقف له بعده السياسي والاجتماعي، يتيح تقديم منظور الشخصية النسائية بوصفها كيانا إنسانيا نظيراً للرجل ومثيلا له،]وتجسيد تجربة المرأة المتعلقة بكيانها العقلي والحسي والنفسي.

ويضع الناقد سعيد يقطين الفرضية الآتية للتفريق بين «الرواية النسائية» و«الرواية النسوية»، حسبما تورد الكاتبة سميحة خريس في مقال لها بعنوان «الناقد المغربي سعيد يقطين: الأدب النسائي تسمية من خارج النص»: «يمكننا أن نسمي الرواية النسائية ذات الملامح المتميزة، والميثاق السردي الخاص بها, والتجسدات المختلفة «رواية الأطروحة النسائية»، ونضع من بين أهم أسسها الانطلاق من المرأة باعتبارها ذاتاً وموضوعاً للكتابة, أما الرواية التي لايتحقق فيها هذا الأساس فيمكن التعاطي معها خارج رواية الأطروحة النسائية, وبذلك تغدو رواية الأطروحة النسائية نوعاً من الأنواع الروائية التي يمكننا الكشف عن خصوصيتها وملامحها وتشكلها وتطورها وعلاقاتها المختلفة بباقي الأنواع الروائية العربية».

في سياق هذا التمييز يمكن تحديد نوعين من الأعمال السردية: أعمال سردية «نسائية»، أي تلك التي أنتجتها كاتبات نساء، وأعمال سردية «نسوية»، أي تلك التي تحمل وجهات نظر نسوية بحتة تكشف القهر التاريخي أو المعاصر، وأنماط من التهميش التي تعرضت وتتعرض لها المرأة، وهي تجارب خاصة ببعض النساء، بمعنى أنها ليست تجارب مشتركة بين جميع النساء، كونها بالأساس اصطفاف «رؤيوي (اجتماعي، سياسي)، وأيديولوجي، وجندري «يمكن أن يتبناها بعض النساء، ولا يتبناها بعضها الآخر»، كما يذهب عبد النور إدريس، في كتابه «النقد الجندري: تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية».

ولا شك في أن هذه التجارب تتسق في توجهها «مع أفكار النقد النسوي الهادف إلى خلخلة الفكر الذكوري بكشف زيفه ومحاولة بناء خطاب جديد»(أحلام معمري، المرجع السابق).

السرد النسوي العربي

تشكل السرد النسوي العربي، وفقا للمنظور

صفوان داحول

آنف الذكر، في تسعينات القرن العشرين، رغم أن المرأة العربية انخرطت في الكتابة السردية منذ أواخر القرن التاسع عشر، ذلك أن «الحديث عن السرد النسوي العربي لم يتبلور إلا في التسعينات»، كما يقول الناقد سعيد يقطين في دراسة له عنوانها «الرواية النسائية العربية: رجاء عالم نموذجاً»، ويؤيده الناقد مفيد نجم بقوله «يُعدّ عقد التسعينات من القرن العشرين الماضي، عقد فورة الكتابات النسوية، لا سيما في مجال الرواية والنقد»، ويربط نجم ذلك «بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات، عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء في مجتمع أبوي، ولبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية، وإغنائها، وتثمير معناها وتطوير أفقها النظري والجمالي بما يعمّق فاعلية هذه الممارسة، ويثري تقاليدها وقيمها»(«الكتابة النسوية: إشكالية المصطلح، التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي»، مجلة نزوى، العدد 42، 2009). ويعزو الناقد عبد الله إبراهيم، في أحد الحوارات التي أجريت معه، ازدهار الرواية النسوية العربية إلى «أن كثيرا من الكاتبات العربيات اللواتي يعشن في مجتمعات شبه مغلقة وجدن في السرد وسيلتهن التمثيلية المناسبة التعبير عن عالم يحول دون التعبير المباشر عنه». وفي حوار آخر يقول إبراهيم: «شهد السرد العربي الحديث صعودا لافتا للرواية النسوية. ولم يحصل ذلك في معزل عن المكانة المتنامية للمرأة في الحياة الاجتماعية والثقافية، إنما جاء استجابة للوعي الأنثوي الذي عرف طوال التاريخ استبعاداً لا يمكن تجاهله، وتمييزاً ضده يصعب إغفاله».

مظاهر السرد النسوي العربي

يجمع العديد من دارسي السرد النسوي العربي على هيمنة مظاهر، أو خصائص، أو تقنيات، أو أنماط تعبيرية على أغلب الأعمال السردية النسوية ما يجعلها تتميز عن الأعمال السردية الذكورية، ومن أبرز هذه المظاهر:

-1 الحضور الطاغي للشخصيات الأنثوية في عالم النص الروائي أو القصصي، بطلةً أكانت أم غير بطلة، رئيسيةً أم ثانويةً... وإسناد عملية سرد الأحداث لراوٍ أنثوي لتصبح المرأة سيدة النص.

-2 تتصف الشخصيات النسائية بالجرأة والاستقلالية والتحدي والمبادرة، مؤمنةً بقدراتها الذاتية، متفاخرةً بأنوثتها، رافضةً تبعيتها لأحد، مصرّةً على تحقيق هويتها الأنثوية.

-3 لا ينغلق سرد الكاتبة النسوية على قضاياها الذاتية الخاصة، بل ينفتح على قضايا تاريخية، سياسية، دينية، حضارية، وإبداعية لتؤكد عنايتها بهموم شعبها وأمتها والعالم بأسره.

-4 يتكئ السرد النسوي على أساليب وتقنيات فنية عديدة تحقق له تقويض حدود الجنس الأدبي، أبرزها: أسلوب اليوميات والمذكرات والرسائل والاسترجاع والتناص لكسر أفقية السرد، وتأكيد سعة فكر الكاتبة النسوية وثقافتها الرفيعة.

-5 يميل السرد النسوي إلى أن يكون «كتابةً من الداخل»، مبنية على المعايشة، والعلاقة الحميمية القائمة بين بطلات الأعمال السردية وسارداتها من ناحية، وموضوعات حكيها من ناحية أخرن لإتاحة فرصة أكبر للتعبير عن أدق تفاصيل القضايا النسائية المعروضة.

-6 الاستخدام الواسع لضمير المتكلم، وأسلوب المونولوج (الحوار الداخلي) لتأكيد التصور الذاتي للمرأة عن وضعها الوجودي، ورؤيتها الخاصة للعالم.

-7 بروز الأسلوب، أو الخطاب الشعري، وارتفاع درجة حرارته، من خلال الاستغراق في استخدام جمل وصور وتعابير شفافة ذات إيقاع أو موسيقى شعرية.

-8 توظيف تقنية «الميتاسرد» أو ما وراء السرد (Meta narrative)، وهي تقنية أسلوبية تقوم على فكرة التوازي النصوصي، وتكسر الإيهام السردي من خلال تدخل الراوي للكشف عن عملية سردية مقصودة، وخلخلة قواعد السرد التقليدي.

كاتبة من الأردن

مقال

مرآة المرأة في أدب الأطفال

سميّة عزّام

تشكّلت في وعينا الطفليّ صورة المرأة من خلال نموذجين نقيضين في قصص الأطفال؛ فهي تلك الفتاة الجميلة البريئة والطيّبة، أو المرأة الشّريرة، المتجسّدة في شخصيّات الخالة - زوجة الأب - والغولة والمشعوذة. لطالما كانت التربية تقول كلمتها من خلال الحكايات، حكايات الجدّة المتوارثة من أمّ إلى أخرى لتتشرّبها الفتاة من طريق السرد؛ وللحكاية سحرها في تخليق المواقف وبناء الوجدان. الترغيب والترهيب ماثلان في أيّ حكاية وعظيّة، كما الثنائيّات المتصارعة: الخير والشرّ، الجمال والقبح، البراءة والخبث، والحبّ والكراهية... للهلع المبثوث فعله في النفوس! من أين تأتي هذه الصور النمطيّة للمرأة، وإلى أيّ جذور عَقديّة تعود؟ لمَ أغفلنا بعض الثيمات والصراعات في فهمنا للمسرود؟ تأتي بعض الإجابات من الحكايات نفسها، كما يأتي الردّ من حكايات طفليّة معاصرة قلبت الصّورة، وبدّلت الكثير من المفاهيم.

لا أريد

العودة إلى ما قبل جيلي في هذه المقالة إلّا لمامًا، إنّما سأتناول بعض القصص التي تحوّلت إلى أفلام كرتونيّة، أمعنت حفرًا في ذاكرتنا وشخصيّتنا الأنثويّة. أقول شخصيّتنا بالمفرد لا شخصيّات، لأنّ فعل النمذجة متجسّد في حالة مجتمعيّة، حتى باتت كل فرادة تخرج من دائرة المتوقّع والمسلّم به توسم بالغرابة والجنوح عن الأعراف والتقاليد، بل الارتداد عن الجماعة التي، بهذا المنطق، اتّخذت لنفسها خاصّيّة القبيلة، ومن فضائها دائرة تضيق حدّ الاختناق لتغدو حظيرة. وسأنطلق من ذاتي في القول والكتابة؛ هذه الذاتيّة المرهوبة الجانب بفعل الترهيب والتحذير من إفصاح الأنا الفرديّة عمّا يراودها من أفكار، بل ينبغي أن تُشفع بذات جماعيّة، متمظهرة بضمير الجمع - نا الفاعلين - تعضدها لتغدو مقبولة، ومسموع ما تعلنه من مواقف. كما سأرتكز على ما انطبع في ذاكرتي من مفاهيم باتت نسيجًا في اللّاوعي، وقد استمدّت قوة تأثيرها من حكايات سمعتها، وشاهدتها مصوّرة في طفولتي؛ ذلك لأكون أكثر انسجامًا مع قضيّة ينجدل فيها الذاتيّ والموضوعيّ ويحيل كلّ منهما إلى الآخر، لأعود لاحقًا إلى النقد الواعي.

بياض الثلج

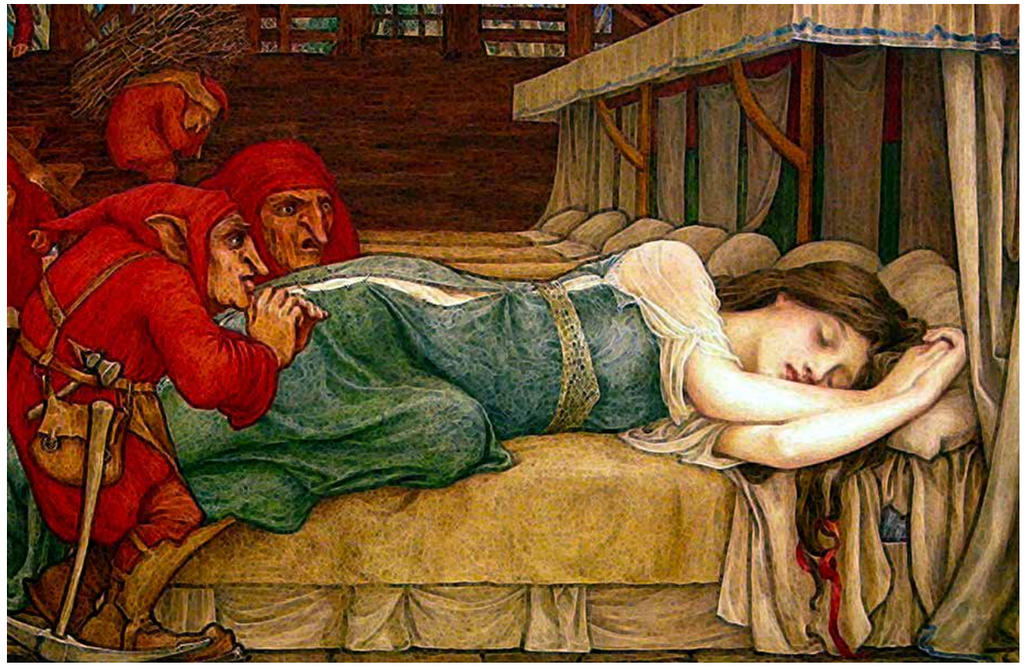
«بياض الثلج» تلك الشخصية رمز الجمال الأنثويّ المقرون بالبراءة والطيبة والحبّ الوفير القادر على التغيير، تغيير الأقزام الذّكور عن موقفهم من أشكال التأنّس. استغرق الأمر وقتًا وصبرًا، وأمومة من «بياض الثلج» لم تختبرها، بل فطرت عليها، لتزرع روح التعاطف والقبول في أنفس الأقزام السّبعة، باستثناء أصغرهم الذي وجد فيها مثال الأنثى- الأمّ، وأحبّها بفطرته الطفليّة وحاجته للاحتضان الأموميّ، وبعُنت أكبرهم غير القابل للتغيير. في ذلك إشارة بيّنة إلى أهميّة المرحلة العمريّة، وانغراس الأفكار والمواقف في الوعي في سنّ مبكرة. صراع الرجل- المرأة بين الأقزام و«بياض الثلج»، والموقف القبليّ لديهم منها قد لا نتوقّف عنده، بل نركّز انتباهنا على ما يسبقه من صراع المرأة - المرأة بين «بياض الثلج» والخالة على عرش الجمال، وساطته المرآة والسحر أو الشعوذة، وهو تظهير لما خفي من ثنائيّة «البراءة القاتلة» لبياض الثلج والأنانية المدمّرة للخالة بنرجسيّتها. المنظور الحكائيّ يوائم بين الجسد والنفس بوصفهما وجهين متلازمين للجمال؛ ذلك بانتصار الطيبة والحبّ وجمال الروح المتمثلة بشخصيّة «بياض الثلج»، واندحار الكراهية والغرور والجريمة المتجسّدة بالخالة التي استحالت إلى عجوز انتزعت منها صورة الجسد الجميل وبقيت روحًا شبحيّة ساقطة في الهاوية. تبقى ثيمة الحب مرافقة للحكاية، بقبلة من أمير، يفكّ «بياض الثلج» من أسر النوم والتهميش، ويعيدها إلى اليقظة والحركة. بفاعليّة سلبيّة لامرأة تغييبٌ لبياض الثلج البريئة، وبفاعليّة إيجابيّة لرجل استعادةٌ لحياتها المرتهنة للغياب. جوهر الحكاية يكمن في هذه الثنائيّة بين الفاعليّة والمفعوليّة، والأصل والمهمّش، ولا يفوتنا الصراع الطبقي في أيّ حال.

البراءة والقوة

التصوّرات نفسها تتكرّر في حكاية «سندريلا» الجميلة والطّيبة والمسلوبة الفاعليّة والمكانة الاجتماعيّة بفعل امرأة شرّيرة هي زوجة الأب، والمتحوّلة إلى حال اجتماعيّة أخرى بمسعى رجل طيّب وقوي ونبيل يرى فيها المرأة- الأنثى المثال، الجسد والرّوح مجتمعين. ولقوة القبلة المنوحة من قلب رجل شجاع للمرأة، دور فاعل في تبديل المصائر والوصول إلى الخواتيم السعيدة في حكاية «الأميرة النائمة»، بعد أن كان التأزّم الدرامي بسحر امرأة حاقدة. هي نفسها برمزيّتها، حوّلت الأمير إلى وحش في

«الجميلة والوحش»، وبسحر الحبّ من فتاة بريئة استعاد بشريّته، لتكون مكافأتها زوجًا وقصرًا وسلطة. إن تكشّفت فاعليّة المرأة في القصّة الأخيرة (الجميلة والوحش) بالدور المرسوم لها، فالمفعوليّة والانتظار يسمان الشخصيّات النسائيّة في القصص السّابقة. فكرة الدور الخلاصيّ والإحيائيّ والتحويليّ للحب تجلّل الحكايات، إنّما لمن يُمنح هذا الدّور، ومن يصمت منتظرًا الفادي المخلّص؟! وماذا عن السذاجة مقابل الدّهاء والخبث في الشخصيّات النسائيّة المتصارعة؟ إنّنا لا نرى تلك «البراءة القاتلة» لبياض الثلج، أو سندريلّا أو الأميرة التي نامت بفعل السحر الشرير؛ ذلك لأنّه «ينبغي أن تكون المرأة على هذا المثال»، هكذا استُدخلت ثقافة مجتمعاتنا البطريركيّة.

وكي أبقى في الثيمة نفسها، أنتقل إلى حكاية «ليلى والذئب» أو شخصيّة «ذات الرّداء الأحمر»، وللون الأحمر الجاذب صلة بيّنة بالأنثى والطّهارة والخصب، وإن غفلنا عنها. ضلّت ليلى طريقها في الغابة - برمزيّة الحياة



ومسالكها- لأنّها خالفت أوامر أمّها وما رسمته لها نصائحها. ولفرط دهشتها من جمال الغابة، وفضولها لاكتشاف دروبها، ولذّة اللعب، نسيت خط سيرها القَبليّ، وتاهت ذاكرتها عن الملامح التي لا تعرفها للذئب المفترس، إنّما صُوّرت لها. الذئب برمزيّة الرّجل، يفترس؛ لكنّه من يفترس؟ وعلى من ينتصر؟ ينتصر على ذات الرّداء الأحمر التي خرجت يومًا إلى غابة لم تطأها من قبل، وهي غير محصّنة بأيّ معرفة، أو خبرة بالدّهاء والدّهاة.

تمعن الحكاية في تهميش ليلى وجدّتها، وسلبهما القدرة على المواجهة، باستحضار الرجل الطيّب، الحطّاب الذي يهشّم رأس الذّئب ويخلّص المرأتين. وتقول بعض الحكايات إنّ الحطّاب هو والد ليلى. إنّها أسوأ مثال للتربية؛ فلماذا تُصوّر ليلى- الرمز بهذه السّذاجة؟! وهي تحتاج دائمًا إلى حماية وسند من قريب بمواجهة الغريب البعيد الذي لا تعرفه، وقُيّض لها ألّا تعرفه؛ وكل مجهول يظلّ مَثار فضول وخشية في آن. تكمن الإجابة في ما سبق توصيفه بالبراءة القاتلة.

مرايا الأنثى

إزاء هذه المرايا العاكسة لصورة الأنثى التي تنتظر أميرًا منقذًا، في تلك الحكايات، تبرز صور مشرقة للمرأة السّاعية بفاعليّة إلى التغيير بنفسها، ولا تبتغي امتلاك حاضرها ومستقبلها وحسب، بل تحمل همًّا جماعيًّا. أعني القصص المصوّرة سينمائيًّا مؤخّرًا، والمستوحاة بغالبيّتها، من أساطير لثقافات مختلفة، وهي «موانا» Moana و«فروزن» Frozen و«بريف» Brave و«بوكاهنتس» Pocahontas، على سبيل التمثيل لا الحصر. تبدّلت هذه الصورة النمطيّة للمرأة نتيجة منظومة قيميّة تزعزعت في مرحلة تسمّى بما بعد الحداثة، وهي ليست حقبة موسومة بهذه التّسمية، إنّما هي نموذج من التفكير لا يستند إلى قواعد قبليّة، بل يخلق قواعده من طريق الممارسة؛ فالعمل الفنّي سمة الحدث. ما نفكّره نصيره. «موانا» شخصيّة تنتمي إلى الحضارة البولينيزيّة في الواقعين المرجعي والتخييلي، وإن تباينت القصّتان في الحقيقة لزوم فنّية الدراما المصوّرة. ما يعنينا هو الشخصية النسائيّة المغامرة والبحّارة والمتمرّدة والسّاعية إلى إنقاذ جزيرتها من الجدب، باستعادة الحجر الأخضر، قلب إلهة الأرض... تماثلها في الشجاعة شخصية «مِريدا» صاحبة القوس والسهم، في قصّة «بريف» المستندة إلى التراث الاسكتلنديّ، والتي تتحدّى أحد الأعراف برفض خطوبة تقليديّة إنقاذًا لعلاقة تحالف بين والدها وعشيرة أخرى؛ فتعلن أنّها البنت البكر لأبيها الحاكم، وتنافس في ألعاب الرّماية لطلب «يد نفسها»، مع لحظ اختلاف العلاقة بين الأمّ وابنتها عمّا هو متعارف عليه. وسأكتفي في إلقاء الضوء أيضًا على شخصيّتي الأختين «آنا و«إيلسا» البطلتين في قصّة «فروزن»؛ حيث تتبدّل مفاهيم الخير والشّر وصورة فصلهما متجسّدين في شخصيّتين نقيضتين، كما يتبدّل مفهوم الحبّ، وتمثّلات الإيثار وقدرته الخلاصيّة، وهي فكرة قديمة لقيمة إنسانيّة تستعيد رونقها في تجلّيها في الأنا المتجاوزة فرديّتها إلى الهمّ القوميّ، والذي تحمل عبأه امرأتان.

ما قبل البطرياركية

هل بالعودة إلى التراث الأسطوري للشعوب الغابرة، وللثقافات التي هُمّشت، استعادة لوجه المرأة، وللمجتمع «المطريركيّ»؟ بوصف الموقف من المرأة، من منظور ماركسي، يحدّد الموقف من الإنسان ومن المجتمع ومن الوجود بأسره. مشاهد تخييليّة نجول بينها تحيلنا إلى القصص الدّيني، ومفهوم الخطيئة الأولى، فنفهم هذه القتامة المتوارثة في الرؤية إلى المرأة- حوّاء، المتساوية بالحيّة من حيث العقاب، لأنّها اقتربت من «شجرة المعرفة» المحرّمة وأغوت بعلها- آدم ليأكل منها. لتتابع القصص المخيفة التي تدين المرأة في «سدوم وعمورة» و«لوط» الضّحيّة الثانية لابنتيه بعد «آدم» ضحيّة حوّاء، و«شمشون» الذي وقع صريعًا على يد «دليلة»، و«يوسف» الهارب من وجه زوجة عزيز مصر... وتتوالى القصص في الموروثين الدينيّ والأسطوري - الشّعبيّ، وتتناوب الصور بين معتمة ومضيئة للمرأة؛ يُنظر إليها تارةً، أنّها مخلوق ذو قيمة استعماليّة لا ذات لها؛ إذ إنّ «آدم» عاش سعادة مملّة لأنّه وحيد، فجاءت «حوّاء» للترفيه عنه؛ وتتوالد الكثير من الحكايات على هذا النسق. وأنّها، تارة أخرى، تمتلك سرّ «الوسيط المحوّل» للعبور من التوحّش إلى الأنسنة، وشخصيّة «أنكيدو» في ملحمة «جلجامش» خير مثال للتحوّل إلى المدنيّة على يد البغي «شمخة»... غير أنّها تبقى هذه «الأنثى الخالدة»، على الرّغم من كلّ تصوّر، وترتبط، لرهافتها بروح العالم، وترمز إلى الرغبة المتعالية، والحلم الذي يدعو الرّجل إلى إدارة ظهره للواقع.

نحن بحاجة للعودة إلى شخصيّات من تراثنا المضيء، عكست مرآة العالم في العصر الوسيط، مثل «شهرزاد»، لإبراز وجه المرأة الذي نريد، وترسيخه في ذاكرة الأجيال. شهرزاد الفادية عن ضرورة وإرادة معًا، والمغامرة بغير تهوّر، والمقبلة على الحياة من طريق تحدّي الموت، والمتحرّرة من الصّمت بالكلمة المنطوقة وارفة الظلال، والمحصّنة بملكة الإبداع والتخييل. بها جميعًا، دوّنت ملحمة عصرها.

أن نبدأ القول بذاتيّة عمّا بات موضوعيًّا وانهمامًا جماعيًّا، لننتهي إلى تقديم الموضوعيّة في الحكي عن الذّات الفرديّة والجماعيّة على حدّ سواء، لهو أشدّ صدقًا بتنظيره المستند إلى التمظهر الواقعيّ في السلوكيّات، على قاعدة الإيغال في المحلّيّ - وما يخصّني - يفضي بي إلى ما هو عامّ ومشترك في الدّائرة الإنسانيّة.

ناقدة وأكاديمية من لبنان

مقال

الأنثوية بين الاستعلاء والتحجيم

تمثيلا في رواية «أحببت حماراً»

نادية هناوي

قد لا يكون تحيّزا القول إن حقيقة المشروع النسوي العربي في الكتابة الروائية تتمثل في إثبات المرأة لأنثويتها، معبرةً عن تطلعاتها من خلال صور رمزية فيها الأنثى كيان ثقافي وقيمي، وليست مجرد رموز أو طلاسم تخفي كينونتها، وتجعلها تبدو من ثم في إطار مثالي ورومانسي وأسطوري يسهل على الأبوية الاستحواذ عليه. ومن هنا يصبح من المهمّ أمام المرأة التعبير عن نفسها بصور واقعية ملموسة، كي يكون كفاحها من أجل ذاتها هو تمثيلها المنطقي لحقوقها، ومنها أنوثتها التي فيها وجودها الحقيقي، مستعيدةً حلما صار غابرا في مسار التاريخ السائد الضارب في الأبوية.

وهذه الأبوية هي التي تحاول جعل الصور الرمزية والواقعية للكيان المؤنث مشوهة أو ناقصة، واصفةً المرأة المتحررة بأنها كيان منقسم على نفسه، يعيش حالة اللاتوازن والضعف. وهدفها من وراء ذلك، كما تذهب سيمون دي بوفوار، نسيان المرأة لحقيقة أن ضعفها ليس «لأسباب فطرية في طبيعتها، وإنما إلى حالتها العامة التي يفرضها عليها المجتمع منذ حداثتها حتى أواخر أيامها. وكل ما يقال عن أنها لا تتمتع بالفكر الخلاق المبدع إنما ينبع من خيال أعداء تحرر المرأة» (الجنس الآخر، ص 324).

وما موقف التحدي الذي تقفه بعض الروائيات العربيات في مرحلتنا الراهنة إلا دليل قاطع على أن الأنثوية حاضرة، لا كمظهر سطحي، بل كفعل استغوار داخلي، فيه الأنثوية ليست رديفة المرأة فحسب، بل هي هويتها ومصدر فاعليتها وسلاحها الذي به تفرض وجودها، وتثبت إيجابيتها كصيرورة لها سطوة، وقيمة لها معطى، وكينونة منتجة يتعدى تفسيرها التحليل النفسي والتأويل المادي التاريخي، كما يتجاوز الطروحات الفلسفية والجنوسية والأسطورية والأثنولوجية.

ولطالما سعى الأدب الذكوري إلى إنكار أن يكون للمرأة حضورها المحوري المستقطب للأطراف، انطلاقا من نزعة التسيّد ودوافعها الاستعمارية التي تقوم على احتكار الآخر واضطهاده، واستغلال طاقاته بشكل منظم وصارم، منكرةً عليه فاعليته الإنسانية.

ولا يخفى أن الأدب النسوي بعامة، والروائي بخاصة له دوره في مركزة كينونة المرأة بمقصدية المناهضة للإعاقة والجنوسة مع معاداة كل ما هو استعماري وفحولي يتعالى عليها، وينكر دورها في التغيير. وفي مقدمة الوسائل المحققة لهذا المطلب والمدعمة لهذه المقصدية انتهاج الكتابة الواقعية مع المراهنة على سخرية المفارقة، من خلال صنع عوالم سحرية فنتازية، لا تنتقص الرجولة فحسب، بل وتتهكم من الأنوثة نفسها، حين تكون قابعة في الظل، راضية بالخنوع، وقانعة بطواعية لممارسات القهر ومحاولات إسكاتها.

هذا ما تحاول رغد السهيل التدليل عليه في روايتها «أحببت حمارا»، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، 2015. وتظهر مقصدية مناهضتها للذكورية، ومعاداتها الجلية للفحولية من خلال ثيمة الرواية المتمثلة في التحرر بحثا عن الحقيقة، بدءا من مفتتح الرواية المتناص مع مقولة لفرجينا وولف مفادها أن مستقبل الكتابة الروائية يكمن في استعمال الخطاب الحر، وانتهاء بالمتن السردي الذي يقوم على فكرة رمزية تتمثل في حب البطلة دكتورة «أمل» للحمار الأبيض، وكيف أن هذا الحب جعلها في موضع اتهام بالجنون وفقدان العقل، لتتوحد هذه الرمزية بالفنتازية في مشروع طيران النساء إلى القمر، وما يرافق هذا المشروع من صور ساخرة ترمز لحتمية التحالف النسوي ضد الرجال.

وهذا النهج الواقعي ذو المسرب السحري لا يخلو من تجريب سردي يتحرى الإرصادية بقصتين: الأولى إطارية هي قصة الدكتورة «أمل» التي تسردها سردا ذاتيا «هكذا بدأت قصتي مع الحمار أنا ابنة هذه البلاد العجيبة ولا أحد قادر على تجاوز حكايتي تحت أي سبب أو ذريعة لا أحد يستطيع فصلي عن بنات حواء بذريعة حب الحمار. النظرية النسوية الحديثة تقول إذا انشققت عن الجماعة لا يعني أنك لست منها» (ص 15)، والأخرى قصة ضمنية تتمثّل في الملف مجهول المؤلف، وأوراقه التي يتم سردها بضمير الشخص الثالث.

ولعل أهم اشتغال ابتكاري مورس في الرواية هو تأنيث المسرود له، الذي جعلته الساردة متمّما لعمل المسرودات، لتكون النصية السردية نسوية بالكامل، محققا الوظيفة السردية التي تسبق التلقي القرائي الافتراضي الضمني والفعلي الخارجي.

وعلى الرغم من الاشتغال التجريبي الموفق في التلاعب ببنية المسرود له، الذي حمل اسم «الخاتون»، فإن ذلك التجريب لم يرتقِ بالرواية إلى مرتبة الاشتغال الميتاسردي، مما حال دون أن تكون النزعة الرمزية أكثر توغلا في كشف الخفي، وفضح المسكوت عنه، أو الحفر في مسارب المجهول والمتداري. ومع ذلك تمكنت الساردة من لملمة شتات المناهضة للآخر مقولبةً معاداتها في شكل قبضة أنثوية تكاشف ولا تخاتل، وتنتقم ولا تهادن.

وبالمسرود لها تدعم الساردة رؤيتها الافتراضية في السيادة والهيمنة، وهكذا تجعلها منافسة لها في السرد حتى أنها، أي المسرود لها «الخاتون» تطلق على الساردة لقب العاشقة الفريدة «تلك السيدة التي تدعى بالخاتون لقبتني بالعاشقة الفريدة، من أخبرها بقصتي؟ لم أخبر أحدا بقصة حبي للحمار» (ص 43)، كما تتدخل المؤلفة في السرد من خلال تمييز كلام المسرود لها عن كلام الساردة بالخط الغامق، وكأنها تلعب معهما لعبة مسلية ليتضح في نهاية الرواية أن «الخاتون» هي مؤلفة الملف، القصة الضمنية، الذي كانت قد عثرت عليه الساردة، وظلت حائرة في شخصياته المؤنثة، متألّة لحكايتهن.

وإذ تتبع المسرود لها «الخاتون» الساردة، متهكمة أو مواسية، وديعة أو متحاملة، فإنها تظهر أيضا من دون إذنها، ما يزيد من حيرة الساردة، والتي هي في الأصل تعاني من النسيان، الأمر الذي يجعلها تشعر بأنها منشطرة في ذاتها، وهذا ما تدركه المسرود لها «الراوية لا تدرك ما الذي يحصل ولا تفهم عم تضحك المرأتان المشهد أمامها تتساءل عن بطلتها التي أحبت حمارا ماذا حدث لها» (ص158). وبالانشطار تتحقق دهشة القراءة، ليغدو التواضع والرضوخ مجسدا في الحمار كمثال للذكورية المهشمة.

ولا شك في أن توظيف ضمائر السرد الثلاثة في الرواية أتاح مجالا أكثر للبوح، لا سيما توظيف ضمير المخاطب الذي توجهه الساردة للقارئ الفعلي، وليس الضمني، منكرة عليه استهجانه لسردها «أيها القارئ توقف عن الضحك رجاء، لا تستهجن العبارة، وهل لديك ما تستهجنه» (ص 13)، وتتعاطف الساردة مع الشخصيات المؤنثة ومن ثم تشمل المسرود لها بعطفها أيضا وتجعلها صديقة ناصحة وطيّبة مواسية حتى أنها تشركها معها في إتمام السرد واستكمال نواقصه، وصنع ترميزاته، من دون ثرثرة ولا غيرة، مفندة النظرية الذكورية التي ترى المرأة ثرثارة تغار من بنات جنسها.

وما محمومية بحث الساردة عن حريتها إلاّ قرين رغبتها في اقتناص الحقيقة المتمثلة في الرجل المثال الذي تخلَّص من التعالي، وتنكر للتسيد والمركزية ليكون الحمار هو بغيتها، فتحبه وتظل دائرة تبحث عنه في أنحاء مدينتها بغداد، وأثناء بحثها تصادف مواقف تعلن فيها عن تضامنيتها مع النساء، مناصرة قضاياهن، معبرة عن وجهة نظرهن المتبرمة من الذكورية «نحن الأكثرية تسودنا الأقلية ليس هنا فحسب بل تمادوا وغيروا اسم هذه البلاد مختطفين أنوثتها التي تحملت الكثير

محمد الوهيبي

محمد الوهيبي

من حماقاتهم. تبكي العراقية منذ ذلك اليوم بكاء لم ينقطع وتئن أنينا يشبه أنين حماري المفقود» (ص 16).

أما مشروع طيران النساء للقمر، الذي هو في الأصل قصة قصيرة تضمنتها المجموعة القصصية «سايكو بغداد» للمؤلفة نفسها، فإنه تهويم فنتازي تتهكم عبره الساردة من الحرية الجوفاء التي جاءت بها الذكورية، مموهة إياها بالديمقراطية كي تعزز قبضتها على النساء، وتزيد من مظاهر التقييد والاحتجاب، قامعة حرياتهن أكثر.

والنتيجة أن الرجال مازالوا ديوكا وطواويس فاقدي الإنسانية، آذانهم بلاستيك، وهم إما دمى متحركة لا حول لهم، وإما أغوال يسير الشر معهم أينما ساروا، باستثناء شخصيتين ذكوريتين تقف منهما الساردة موقفا إيجابيا، الأولى شخصية البقال «زكي» الذي قتله انفجار طارئ، وبمقتله يضيع حماره لتقع الساردة في حبه كمعادل موضوعي للذكورة الضائعة، والشخصية الثانية المجنون «بابا نوئيل» العراقي الذي وقع ضحية حرب طويلة أفقدته صوابه، وجعلته معتوها كترميز أليغوري إلى أن الرجولة الحقة إما قضت نحبها فلا طائل من البحث عنها، وإما فقدت وعيها وتاهت ضائعة في خضم واقع مرير لم يدع للحقيقة، ممثلة بالمرأة من بدء الظهور أو الانكشاف.

وعلى الرغم من أن الشخصية النسوية غالبة في الرواية وليست هامشية، فإن بعض الشخصيات الثانوية بدت مقموعة، ومتشظية، وضحية للذكورية، تتحمل المنغصات، وتجابه شروخ الواقع ومأساويته الضاغطة على كاهلها، مثل «هيلة» الفتاة التي باعها ابن عمها لإحدى العصابات التي تتاجر بالنساء، ومثل «دموع» الفتاة المتسولة التي قضت نحبها بشكل مأساوي، وكذلك «شروق» التي قُتلت على يد أخيها إرضاء لتقاليد العشيرة، و«شهرزاد» التي كُسرت ذراعها فظلت صامتة. علما وأن بعض الشخصيات النسوية تستدعيها الكاتبة من الواقع العراقي الراهن، كشخصية «لهيب» المحامية التي فقدت عقلها فكانت ضحية الذكورية.

وعلى الرغم من هذه المعاناة، فإن بعض الشخصيات ظلت تواصل البوح غير صامتة، وهذا ما تعبّر عنه مقصدية جعلتها متضادة مع الواقع، فالجدة «بسعاد»، التي تنقل الساردة عنها كثيرا من الحكايا مصابة بالزهايمر، والطفلة «لطيفة» الفاقدة للذاكرة تتكلم الإنكليزية، و«أم مظلوم»، و«أم صابر» امرأتان تعيشان في قاع المجتمع، حيث المزابل والمطامير، لكنهما تظلان تبحثان عما يديم حياة عائلتيهما.

ولأن الساردة تعاني النسيان يظل بحثها عن حبيبها الحمار بلا جدوى، وتعيش حالة من التضاد بالعمى والتشتّت، وقد انتابها الاضطراب والتذبذب. وينعكس التضاد عندها في شكل تهويمات وأحلام فنتازية، كأن تسرد حدثا ثم سرعان ما تفنده، كاشفة عن زيفه وعدم مصداقيته، محققة بذلك نوعا من الاستفزاز القرائي «أهوى الشعوذة السردية. هل قلت لك إن جدتي خرساء لا لم تكن كذلك.. نصحتني أن أتوجه نحو السرد كلما شعرت بخلل في المنطق لأننا نحن النساء لم تبق لنا إلاّ سلطة الثرثرة بعد الانقلاب الذي أحدثه الذكور علينا في المجتمعات الأمومية» (ص 23).

لكن حلمها يظل مشرعا بإمكانية أن يحقق بحثها جدواه «سأنتظر عودته لأتجول على ظهره، رافعةً العلم، وأعلن للأقلية أنها الجمهورية العراقية» (ص17)، وكأن مناهضة الآخر في نظرته الاستعمارية المتعالية لن تتحقق إلاّ إذا ناضلت المرأة لتكون مركزية. وقد رمزت المؤلفة لهذا بالتعريف «أل» في كلمة «الجمهورية العراقية»، وليس التنكير «جمهورية العراق»، وهذه الفكرة متناصة مع عبارة وردت عند الروائية عالية ممدوح في روايتها «الأجنبية»، وفيها تقول «فبعدما كان البلد يعرف باسم الجمهورية العراقية بمسحة من الغنج الأنثوي الزاخر بالتوريات السرية عدنا إلى جمهورية العراق ذات الطاقة الذكورية المكهربة بالعبوس والتزمت والاكفهرار» (رواية الأجنبية، ص187).

ويعمل توظيف الاستباق على تحقيق تلفيق ثقافي توهم فيه الساردة الأنثى نفسها بتحقق المراد، وهو استعادة أنثويتها الضائعة التي قمعها الذكر «سأصحبه في شوارع بغداد ستغار النساء مني.. ستتخلى كل حبيبة عن حبيبها وكل زوجة عن زوجها سيكون إضرابا عاما عن حبهم وستبحث كل امرأة عن حمارها الخاص» (ص 263).

وبالجنون، وفقدان العقل تتمكن الساردة من تجاوز الإعاقة إلى ما ضدها بحثا عن أنثوية جديدة، وتكون مفارقة الاعتراف والتبشير في نهاية الرواية صادمة برمزية عالية، فالمثال/الحمار، الذي أضرب عن الطعام حبّا للساردة ومات للأبد، سيتضح أنه مازال حيّا من خلال رسالة تبعث بها المسرود لها «الخاتون» إلى الساردة تعترف فيها بأنها صاحبة الملف، وتبشرها بأن الحمار موجود، وهو يدور في مكان معلوم تحدده لها. وما اختيار اسم «أمل» للساردة إلا دليل على أن الأمل بوجود مثال ذكوري يظل قائما كاستشراف رؤيوي نسوي للفالوس (رمز العضو الذكري) الذي لن يكون فيه الرجل طاووسا لا ديكا، كما لن نستغرب أن يكون حمارا، وفي هذا دحض لنظرية الاستعلاء والانتصاب، وتوكيد لهرمية ثقافية قمتها تعتليها النسوية وقاعدتها تتربع فيها الأبوية، وإظهار لنسقية كانت مضمرة، وانفتاح على خطاب ما بعد كولونيالي يهيمن فيه النظام الأمومي على النظام الأبوي مفككا إمبرياليته.

صحيح أن هذا يظل واحدا من تطلعات بعض النظريات النسوية المعاصرة، إلا أن الحاجة إلى التوازن ضرورية، فالهيمنة للمؤنث ومركزية موقعها لا تعني مصادرة الآخر تطرفا واستعلاء ونبذا، وإنما المشاركة التي تستبدل الاستقطاب بالتوازي والتطرف بالمناصرة، تعاضدا ومساندة.

ناقدة من العراق

داؤود داؤود

مقال

السرد المؤنث

الكاتبات السوريات والحرب

وارد بدر السالم

الجيل النسوي الجديد في السرديات السورية هو الأكثر التصاقاً بموضوعة الحرب، بل هو ظاهرة تفرزها المطابع قبل أن يفرزها الواقع، والحضور النسوي في ميدان السرديات هو البارز في المشهد الثقافي السوري طبقاً لموجة الانتشار الروائية التي اجتاحت العالم العربي لا سيما العواصم التي تعاني من وطأة الحرب.

الكتابات الشابّة في هذا التأنيث السردي لها ما يسوّغها على صعيد الواقع الذي يعاني من الحرب وضغطها النفسي وإرهاصاتها الكثيرة ونتائجها الوخيمة على مستوى البنية الاجتماعية والنفسية وما تركته وتتركه من آثار مباشرة وغير مباشرة على الحالة العامة ويفرز فيها الكثير من السلبيات ويفتح العديد من الأنفاق في سلوكها اليومي. وهذا أمرٌ طبيعي في أجواء ملبدة بالحرب، وليست الثقافة بمعزل عن هذه التحولات الكارثية أمام جيل جديد يتنفس المأساة ويعيش تضاعيفها ومنعطفات الحياة فيها، وليس أشق من هذا على المرأة التي تعيش التجربة المباشرة بواقعيتها المأساوية في ظل غموض وترقب وتحولات سياسية ونفسية واجتماعية وعسكرية بدا الزمن فيها طويلاً؛ فقد تكون المرأة أكثر حساسية في مثل هذه الحياة الصعبة بالفقدان والغياب والهجر والموت وما فيها من تداعيات إنسانية كثيرة وكبيرة بما يشكّل ردة فعل مفهومة على صعيد الكتابة.

وفي مطالعاتنا الموسمية لظاهرة الكتابة الروائية في سوريا يشدّنا هذا المظهر المؤنث أكثر من غيره، بسبب انتشاره بشكل لافت للأنظار كما لو هو البديل عن السرد الذكوري الغائب نسبيا، أو هو استكمالٌ لغيابٍ ما، لا لملء الفراغ السردي الحاصل ربما، بل هو تجربة مثيرة وصعبة أن تتحمل المرأة السورية وزر الكتابة لا سيما الفن الروائي القائم على المطاولَة السردية وتأثيث الأحداث وإيجاد المكوّنات اللازمة لإنشاء عالَم موازٍ للواقع بصيغ جمالية وفنية مطلوبة، فمع الأسماء المعروفة التي أنتجت الرواية في مراحل سابقة / غلاديس مطر - مها حسن - سمر يزبك - شهلة العجيلي - لينا هويان الحسن / على سبيل المثال / فهناك جيل جديد في الكتابة النسوية الروائية / هالة مرعي، هفاف ميهوب، نادين أحمد، نسرين أكرم خوري، إيناس عزام، سمرا، إيمان أبوزينة، لمى إسماعيل، ليزا خضر، نجاة عبدالصمد، ابتسام التريسي، سندس برهوم، روزا ياسين، ديمة ونّوس، سوسن حسن، وغيرها من الأسماء الجديدة التي تضفي نكهة سردية جديدة في مواجهة سرديات الخراب الواسعة.

التأنيث السردي الذي نطالعه في المشهد الأدبي السوري، سواء إن كان يُطبع في سوريا أم في خارجها يحتاج إلى الكثير من المراجعات النقدية والمتابعات الجدية لكشف الصورة الفنية والجمالية في هذا الإنتاج الغزير الذي يوثق أحرج المراحل في الحياة السورية العامة، لا سيما ما أنتجته المرأة، فهذه قضية اعتبارية لها أكثر من تأويل ومعنى، وفي العادة فإن القراءة بهذا التضمين والحصر بالإشارة إلى مثل هذا التأنيث الأدبي وتأطيره بالفن الروائي يشير إلى أنه خرج إلى المتن العام في سرديات المرأة الجديدة؛ سواء أكانت في داخل الخريطة الوطنية أم في خارجها؛ نأمله أن يكون قد ساهم بقسط جيد في رفد المشهد الأدبي العام، مع أن الطابع العام في ما قرأناه هو سرديات الحزن والفراق والعودة إلى الماضي برفقة الحب كمعادل موضوعي للنص الأنثوي الذي انغمر فيه إلى حد كبير، مع الإشارات المتتالية لطبيعة المجتمع السوري المؤسس على التعدد الديني والقومي والمذهبي بما يشكّل أرضية تاريخية وجمالية يتشبث السوريون بها بالرغم من كل ما حدث في توصيفات سردية يتفق الجميع عليها من الأطراف كلها.

الكاتبة السورية الجديدة التي تواجه مضاعفات الخراب ونتائجه تؤسس إلى حد ما إلى سرد نسوي خارج عن التوصيفات الرقابية في جرأة غير معهودة، ومع تشابه الكثير من الروايات في الموضوعة ذاتها / كما يحصل في الرواية العراقية / إلا أنّ التأنيث السردي السوري له شأن اعتباري بوثائقيته وتوصيفه للحياة العامة بكل ما فيها من عذاب وفقدان وغياب قسري.

كاتب من العراق

مقال

المسرح النسوي العربي وتحدي القهر الذكوري

عواد علي

تشير مترجمة كتاب «نصوص من المسرح النسائي»، الصادر في القاهرة عام 2003، سناء صليحة، في تقديمها له إلى أن شوائب عديدة علقت في أذهان الكثيرين منا حول الدراسات النسوية عموماً، ومسرح المرأة على وجه التحديد. وقد اكتسب مفهوم «النسوية» (Feminist) سمعةً سيئةً، نتيجةً لسوء الفهم، وعدم تكامل المعلومة، بوصفه وجهاً آخر من وجوه العولمة، والغزو الثقافي، يهدد المجتمع وكيان الأسرة وترابطها، ويحث المرأة على التخلي عن أدوارها ورسالتها.

لكن سناء صليحة، شأنها شأن العديد من نقاد المسرح والباحثين العرب، تستخدم مصطلحي «المسرح النسائي» و«المسرح النسوي» دون تمييز، في حين أن الأول يشير إلى النشاط المسرحي الذي تقوم به فرق مسرحية تديرها النساء، حتى وإن كان تكوينها وجمهورها خليطاً من الجنسين، وتغلب على إنتاجاتها العروض التي تؤلفها وتخرجها كاتبات ومخرجات متمرسات. ويستند هذا التحديد إلى منهج تلك الفرق المسرحية في العمل والإدارة، أي إلى ما يحدث وراء خشبة المسرح، لا إلى ما يُقدَّم عليها. أما المصطلح الثاني فإنه يشير إلى التجارب المسرحية التي تحمل وجهات نظر نسائية بحتة، أو تنطلق من النظرية النسوية (أو مبادئ الحركة النسائية المنظمة التي تسعى إلى نصرة المرأة في جميع المجالات)، وتشكّل محاولات لتحدي المواضعات المسرحية (الذكورية)، التي تسعى إلى قولبة صورة المرأة، وتعكس الأبنية الاجتماعية التي تحصرها في الأدوار الثانوية والتابعة، أو تروج لها بوصفها «قطعة تزيينية» أو «شيئاً جميلاً». وفي معظم الحالات تكون هذه النتاجات المناهضة لقهر المرأة من إبداع نساء خرجن من معطف الحركة النسائية. ومن الواضح أن تحديد هذا المصطلح يستند إلى ما يحدث على خشبة المسرح، أو ما يُقدَّم عليها من خطاب مسرحي ذي طابع نسوي.

في إطار هذا التمييز يمكن تحديد نوعين من التجارب المسرحية: تجارب مسرحية «نسائية»، أي تلك التي أنتجتها كاتبات ومخرجات مسرحيات، وتجارب مسرحية «نسوية»، أي تلك التي تحمل وجهات نظر نسائية بحتة. وتحاول هذه المقالة الوقوف على ثلاث تجارب مسرحية عربية تمثّل النوع الثاني، وهي «ثلاث نسوان طوال» لرندا الأسمر، و«حكي نسوان» للينا خوري، و«كلام في سري»، لعز درويش.

ثلاث نسوان طوال: تنويعات لامرأة واحدة

اقتبست اللبنانية رندا الأسمر هذه المسرحية عن نص «ثلاث نساء فارعات» لإدوارد ألبي، وأخرجتها نضال الأشقر، ومثلتها رولا حمادة، وكارمن لبس، ورندا الأسمر. وهي تصوررحلة حياة امرأة تتوزع على ثلاث مراحل (الماضي، والحاضر، والمستقبل)، منذ لحظات تفتحها الأولى على الحياة وعلى جسدها، منذ الأفكار التي انهالت عليها والقيم التي نشأت في عهدتها المرأة في كل محطاتها وهمومها: الطفولة والأسرة والمدرسة والمجتمع والزواج والموت، لتكشف عن مدى الأسى الذي تحمله المرأة، وخاصةً حينما تعيش حياةً منفتحةً. تبدو الشخصيات النسوية الثلاث في المسرحية وكأنها تنويعات لشخصية واحدة هي شخصية العجوز المركزية، ذلك لأنهن يمثلن وجوها من محطات زمنية: «هل أن القطار واحد؟ هل أن الاتجاه واحد؟ هل هن من امرأة واحدة؟».

وقد أدخل عرض المسرحية، الذي قدم في أيام عمّان المسرحية السابعة عام 2000، متلقيه في حميمية خاصة كانت أبعد ما تكون عن حضور الرجل في النص، الرجل المؤلف أو المخرج، إذ أسهم إخراج نضال الأشقر في وضع اليد على جرح المرأة المفتوح تجاه عمرها، وتجاه رجلها الذي طواه الزمن ومات. النص الأصلي، الذي أطلق عليه النقاد وصف الإنجاز الأكثر دقة وبراعة في تجربة إدوارد ألبي المسرحية، يبدو وكأنه يتحدث عن ثلاث نساء، وفي كل مرحلة يتحدث المؤلف بواقعية يصور من خلالها الأسلوب الذي نتعامل فيه مع مشكلاتنا ومع أنفسنا باستخدام تلك التجربة. وقد ذكر ألبي أنه كتب النص عن أمه بالتبني، وعن استبدادها الذي لم يطقه في يوم من الأيام. ورغم تجسيده صورة قبيحة لها اعترف، في الوقت ذاته، بأن التجربة كانت بمثابة التعزية بموتها.

تخلص وطفاء حمادي في كتابها «سقوط المحرمات: ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي» إلى أنّ نضال الأشقر اعتمدت على الجسد كحامل لرؤيتها البصرية والإخراجية، ضمن ما أطلقت عليه «صناعة مسرح الحواس»...، وما اهتمامها بالجسد إلاّ دلالة على الرغبة في إظهار المرأة بكل كيانها وأحاسيسها، إضافةً إلى ما تقوم به من البحث عن الوعي والوصول إلى الإحساس بالهوية الجماعية والفردية.

حكي نسوان: المرأة وعورات المجتمع

قدمت الكاتبة والمخرجة المسرحية اللبنانية لينا خوري في مسرحية «حكي نسوان»، بعد صراع طويل مع الرقابة استغرق عاماً ونصف العام، من خلال أداء أربع ممثلات (ندى أبوخالد، وزينب عساف، وكارول عمون، وانجو ريحاني)، اثنتي عشرة لوحةً تباعاً في شكل مونولوجات، أو حوارات من طرف واحد في محاكاة لإثنتي عشرة قصة لواقع الأنثى في المجتمع اللبناني. وقد تميزت هذه المونولوجات بجرأة وصلت إلى حد القسوة على الذات وعلى المشاهد، وكأنها تحاول أن تضع مرآةً مكبرةً على الخشبة لتري المتلقين من خلالها ما تعدّه عوراتٍ للمجتمع في تعامله مع المرأة.

وجاء السرد في المسرحية على خلفية لعبة الإضاءة والموسيقى التصويرية ليوحي بأن الواقع النسوي يتراوح بين ذروة التراجيديا والملهاة التي تصل إلى الكوميديا الصرف.

تنطلق المسرحية بهجوم صاعق للممثلات الأربع على المشاهدين بالكلام عن الأسماء الفصحى والعامية لعضو المرأة التناسلي، وينتهين إلى نتيجة تتلخص في الدعوة إلى تجاهل هذا العضو من جسدها «وتركه في حال سبيله» كأنه لعنة أو شتيمة.

في هذا العرض تقوم إحدى الممثلات بتقديم كل مونولوج بقالب يضفي الكثير من الجدية عليه عبر الإشارة إلى أنه رواية حقيقية قالتها امرأة ما لمخرجة العرض. وعندما ينطلق المونولوج على لسان إحداهن تشاركها الممثلات الأخريات في لعب الدور الذي يكمل المشهد حتى وإن كان هذا الدور لرجل.

من القضايا التي تثيرها المسرحية الاغتصاب في سن الطفولة على يد صديق الأسرة، وأعراض العادة الشهرية عند المرأة، والتعرض لتجربة الوقوع فريسة لمثلية الجنس، والتحرش الجنسي في العمل، أو على الطريق، أو في وسائل النقل العام والخاص، وعمليات التجميل وأثرها النفسي على المرأة، والأمراض النسائية، والأشكال المتعددة التي تظهر فيها النساء في المجتمع، وطريقة التعامل فيما

بينهن، وتعاطي المرأة نفسها مع أعضائها الحميمة، وتعاطي المجتمع مع هذه الأعضاء. ترتدي الممثلات الأربع، طوال العرض، ثياباً سوداء كاشفةً، إشارةً إلى أن واقع المرأة في المجتمع واقع أسود، وأن المجتمع لا يستطيع أن يرى من المرأة سوى أنها جسد للجنس، ويحاسبها على أساس هذه النظرية.

وتُختتم المسرحية -التي تبدو لوحاتها في الظاهر كوميدية، لكنها تختزن في باطنها مرارة قمع المرأة في المجتمع الذكوري- بصرخة مدوية من الممثلات الأربع في دعوة إلى تغيير المجتمع رؤيته إلى الأمور الحميمة للمرأة، كما تقول ليلى بسام في قراءتها للمسرحية (موقع إيلاف الإلكتروني، 6 شباط/ فبراير 2007).

كلام في سري:
جسد مقتحم وعقل مغامر

يتناول عرض «كلام في سري»، للمخرجة المصرية ريهام عبدالرازق، واقتباس عز درويش عن مسرحية «حكي نسوان» الآنفة الذكر، مشاكل المرأة، في مصر خاصةً، والهموم التي تحملها في رحلة حياتها منذ الطفولة إلى الممات من خلال وجهة نظر المرأة ذاتها. ويستند العرض، بشكل أساسي، على ثلاث شخصيات نسائية (راقصة ومغنية وممثلة)، مثلتها المخرجة نفسها، ورانيا زكريا، وياسمين سعيد، إضافة إلى شخص رابع مفترض بين المتلقين، في سرد إيقاعات أحداث حياة كل منهن، وما يتعرضن له منذ الطفولة من إجحاف وتهميش متعمدين، عن طريق الكلام والحركة الإيمائية. هؤلاء النساء الثلاث يمثلن الجانب اللامرئي لحالة النفور التي يبديها الرجل الشرقي تجاه هذه الشرائح من المجتمع، تتقدم كل واحدة لتجسيد دورها في بؤرة الضوء، قد يكون ذلك لشعورهن بالمأزق، أو لتسليط الأضواء الكاشفة على قضاياهن، وتجسيد تشنجات المجتمع وما تعانيه المرأة الشرقية من التهميش والإقصاء لتفرغ كل واحدة منهن مكبوتها النفسي. تتخذ الشخصيات الثلاث أحد المتلقين لإشراكه في عملية السرد المسرحي، كل واحدة تحاول الاستئثار به لنفسها، فتنكسر الذوات النسائية لتكشف عما يدور في أذهانهن من القضايا النفسية، وفجأة تنزل دمية تشير إلى الرجل الذي وجهت النساء الخطاب إليه فيسرعن إلى جلدها انتقاماً (ناجية السميري، «كلام في سري.. خطاب مأزوم لقضايا مغلوطة» (صحيفة الصحافة، تونس، 12/7/ 2007).

يمكن القول، مجازاً، إن هذا العرض كان نوتةً موسيقيةً حزينةً عزفت على أوتار أحاسيس مجروحة ومخنوقة من الخوف مرةً، ومن التردد مرات عديدةً، نوتة كانت بمثابة صحوة أبرزت جلياً بعض الغوامض والصغائر الكامنة في نفس الإنسان، كلام بدايته همسة ونهايته صرخة إعلان عن أشياء صغيرة ضاعت منا لتخلق هفوة كبيرة بيننا.

وقد أجمع أغلب النقاد الذين شاهدوا العرض على أنه عرض نسوي جريء قدّم مقاربة درامية لقضايا المرأة وعلاقتها بالرجل، مع التركيز على قضية القهر الجنسي عموماً، والتابوهات والعادات والفتاوى المتراكمة التي تحرمها من حقها الشرعي والإنساني في التمتع بمباهج الحياة ولذائذها. يقول أحد النقاد «يعد عرض 'كلام في سري' عرضاً مفعماً بالبوح والفضفضة بالأسرار والخبايا النفسية ودقائق المشاعر والانفعالات التي لا تخلو من تناقض ومفارقة لنفسها، ولا تخلو على مستوى آخر من تعرية جريئة للمسكوت عنه، والكامن في علاقة الرجل/ الذكر بالمرأة/ الأنثى، تعرية جريئة قد تبدو وقاحةً ومجاوزةً للآداب المرعية، أو خدشاً للحياء، لكنها في الواقع جرأة محمودة تفرض على المجتمع أن يواجه نفسه في مراياها الممكنة، ولو كره الذين يؤثرون أن يدفنوا رؤوسهم في الرمال، منعمين فيما يبنونه في أخيلتهم من صور زائفة سواء عن أنفسهم وما يفعلون، أو عن الواقع الذي يعيشونه في الحياة اليومية».

وكتب ناقد آخر قائلاً «إنه عرض جسور لفتيات متمردات نجحن في إسعادنا بالفن الجميل، وفي إصابتنا بغصة في الحلق، يراها البعض من منظور أخلاقي فيتأفف، ويراها البعض الآخر من منظور تراثي تجاوزا للخطوط الحمراء فيخفي عينيه عن الحقيقة، ويراها البعض الثالث، وأنا منهم، جسارة إبداعية تكشف عن أن شباب اليوم قادر على مواجهة سحابات الظلمة الصحراوية، وغمامات الأفكار المتخلفة، وقادر من ثم على تحطيم صمت القصور بالصوت العالي».

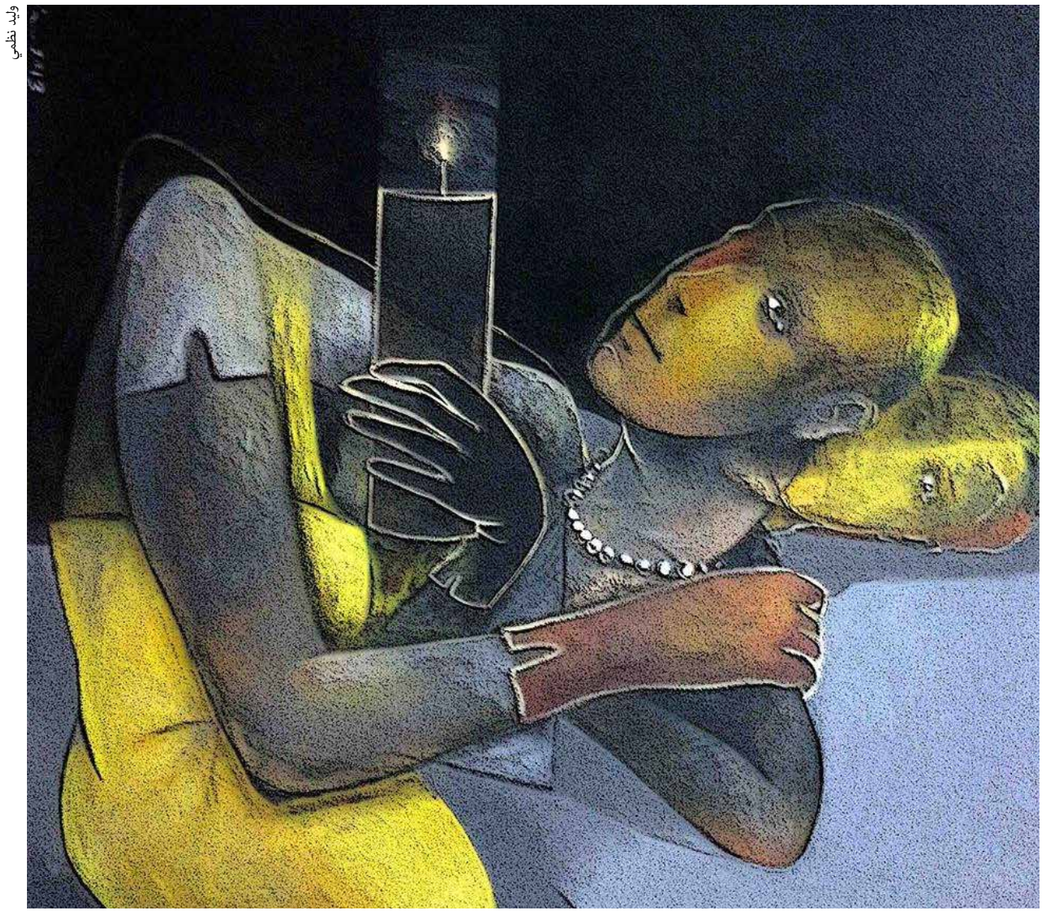
هذا العرض نقطة فارقة في تاريخ المسرح المصري، حسب رأي الناقد كمال يونس، وخطوة هامة لاتجاه يناقش قضاياه الساخنة بلغة مستفزة وجسد مقتحم وعقل مغامر.

كاتب من العراق مقيم في عمان

صفوان داحول

قالت شهرزاد

شهادات من كاتبات عربيات



وليد نظمي

حنان بيروتي (الأردن)، آن الصافي (السودان)، مريم الساعدي (الإمارات)، دينا نسريني (سوريا)، آسيا عبد الهادي، صابرين فرعون (فلسطين)، سهير المصادفة، مروة مختار، حلا المطري، تيسير النجار، أمل جمال (مصر)

أعد الملف: حنان عقيل

فضاءات الكاتبة

سهير المصادفة

عندما أكتب أشعر بأنني إنسانٌ مختلفٌ، يجمع قلمي بين مشاعر المرأة ومشاعر الرجل. فقلم المبدع بلا جنس. ولأننا نبدع ونفكر باللغة؛ فالمفترض أنه لا يوجدُ ما يُسمى بلغة المرأة ولغة الرجل، وإلا فنحن نفترض أن المرأة لا تستطيع التفكير. بالتأكيد وضع المرأة في العالم العربي يسمح بطرح الأمر على هذا النحو. فمثلاً عندما تتوالد المشاهد والأحداث والأفكار أثناء كتابتي رواية من رواياتي يعترضني افتقادي لبعض الخبرات الحياتية مثلما يفتقد الرجل بعض الخبرات. مثلاً.. مشاعر الجندي وهو يقتل إنسانًا آخر في معركة، أو السير في شوارع القاهرة بمفردي في الثالثة فجرًا، أو تجربة الهروب من البيت والعائلة والقبيلة ورعاية الأطفال، من أجل تجربة التشرد ورؤية المدن والشخوص والحكايات، لأيام طويلة دون ضمانات ودون التفكير في العواقب. يحدث أحيانًا أن تثور بعض الصفحات البيضاء في وجهي، لأنها تعرف أنها ستظل بيضاء إذا لم أختبر ولو بالمشاهدة ما أكتب عنه مثلما يفعل الكاتب. تعرف الصفحات البيضاء جيدًا أن بعض الفضاءات التي تتحرك فيها الكاتبة مسدودة ومحدودة، ولذلك فبعض إبداعات المرأة العربية رديئة لأنها تدور فقط حول ما تعرف، حول الصراخ عمَّا تعرف، حول المتاح لها، حول الهامش الاجتماعي المتروك لها، أي حول هذا الحاكم / الرجل الذي لم يسمح لها بالمشاركة وهو يشيّد الأسوار والبيوت والمدن والقرى والقوانين التي تخصها، ثم يضع لها علاوة على ذلك خرائط الخروج منها أو الدخول إليها.

الكاتبة في العالم العربي ليست لديها حتى رفاهية استعارة لغة الرجل مثلما استعار الشاعر العربي الكبير نزار قباني لغة المرأة في معظم قصائده، فمفردات لغة المرأة . في الكثير من الحالات . أقل غزارة من مفردات لغة الرجل وفقًا لتجارب كليهما العملية وسبق الرجل لكتابة فصول التاريخ قبلها بآلاف السنين، ومن ثم لا تستطيع الكاتبة ارتداء قناع الرجل / الكاتب إلا وهي متلبسة بسرقته، سرقة حياته التي لم تعشها وسرقة تجاربه التي لم تختبرها، أو بتعبير أقل حدة التلصص على حياته.

بينما على الجانب الموازي نجد أن سؤال التفريق بين لغة الرجل ولغة المرأة قد تلاشى في الغرب تمامًا، وعاد تعريف اللغة هناك إلى سياقه الحقيقي العام، بعد أن اتحد رافدها المذكر والمؤنث. الآن الكاتبة تحتلّ في الغرب مقاعد كثيرة في الصفوف الأمامية للمشهد الأدبي، فهي حرة ومشاركة رئيسة في بناء الحياة، فلقد صارت رائدة فضاء وشرطية وجندية وحاكمة ولاية بل رئيسة وزراء ورئيسة جمهورية أيضًا، وأكسبتها حريتها والمنظومات القانونية التي وُضعت لتمكينها وحمايتها، مساحات شاسعة جديدة لتلمّ بالمشهد كاملاً من علٍ، وتشتبك مع الحياة بأفكارها ونصوصها الإبداعية الملهمة التي ينبغي لها أن تكون حاملة لخبرات الأنثى وخبرات الذكر كقطبين للحياة.

كاتبة من مصر

لا تكوني بكّاءة

آسيا عبدالهادي

لا فرق بين ما تكتبه النساء وما يكتبه الرجال، فالأدب أدب أيا كان كاتبه.. لكنني أتصور أن المرأة -وأنا أتحدث عن نفسي هنا- تكتب تجاربها لتنبه إلى بعض الخلل في سلوكيات المجتمع تجاهها كما جاء في روايتيّ "الشتاء المرير" و"سنوات الموت".. حيث يجد القارئ في الروايتين ما ينبّه لما تتعرض له النساء من خذلان.

أما بالنسبة لثقافة المرأة والرجل فأنا أعتقد أن المرأة أكثر استجابة للتطور من الرجل في تبني بعض ما يطرأ على المجتمع من تغيرات.

أما ما يجب على النساء فعله فهو أن تخرج من كونها بكّاءة على نفسها وبنات جلدتها وأن تنطلق إلى فضاءات المجتمع الفسيحة فمثلا روايتي "غرب المحيط" انطلقت من معاناة الجالية العربية في الغرب وصراعها مع التقاليد ما بين ما تعودت عليه في وطنها وبين ما هو تجده في مجتمعها الجديد كجالية وليس كنساء فقط.

وفي روايتي "بكاء المشانق" عبرت إلى تاريخ القضية الفلسطينية ومأساة الفلسطينيين منذ عهد الاحتلال البريطاني نهاية الحرب العالمية الأولى.. ولغاية يومنا هذا.

في رواية "سعدية" تحدثت عن الفساد المستشري في المجتمعات وتغوّل فئات بعينها واستنزافها لخيرات البلاد.. والواسطة والمحسوبية وسرقة المال العام.. والتباين في الذمم الذي خلقه الجشع لبعض المتنفذين.

في روايتي الجديدة التي صدرت قبل أيام بعنوان "ذكريات وأوهام" تطرقت إلى المغتربين العرب في البلاد العربية وما يواجهونه من شقاء في سبيل الحصول على المورد المادي لمساعدة الأهالي في

البلد الأصلي وتطرّقت لكفاحهم وتعرّضهم للاستغلال من أصحاب الأعمال في البلد المضيف.. كما تطرّقت إلى العلاقة الطيبة التي تربط بعض المغتربين بمستخدميهم.

وهكذا فأنني لم أحصر كتاباتي بهموم المرأة فقط بل بالمجتمع ككل.. عندما يبدأ الروائي بكتابة رواية ما فإنه يصنع عالما من خياله وعندما يتم نشره يشاركه القرّاء هذا العالم الذي تفرّد بصنعه.

روائية من فلسطين

ضد قفص نون النسوة

مروة مختار

ونحن نتحدث عن المرأة فإننا بصدد عوالم متعددة خفية وظاهرة، والخفي منها أكثر من الظاهر للعيان، يرجع ذلك لأسباب ثقافية تتعلق بالتنشئة العربية للفتاة، وثقافة التبعية والذكورية المتفشية في عالمنا العربي، ويجيء معين الكتابة عند المرأة ليكشف لنا عن جوانب متعددة ألجمها الواقع العربي الثقافي بحكم سطوته، وتأتي الكتابة بصوتها الهامس الكاشف لتعبّر لنا عن تجاربها وسط مجتمعات مازالت تُستفتي في حل وحرمة قيادة المرأة للسيارة.

لا يمكننا بأي حال من الأحوال حصر عوالم إبداعات المرأة تحت مجموعة من العناوين يفهم من خلالها أنه قلم امرأة، فعلى مستوى الشكل، المرأة لا تكتب لونا واحدا أو تتخذ لنفسها بنية محددة ولكنني أرى أن لديها جرأة أكبر على اقتحام ألوان الكتابة الجديدة وكأنها ترى فيها نوعا من التمرد على سطوة تقاليد الكتابة من جهة والقولبة المجتمعية التي رُسمت لها من جهة أخرى، ومن هذه الأشكال الرواية الجديدة والكتابة عبر النوعية. وقد نجحت الكثير من الكاتبات في تناغم وسلاسة من بلورة عوالم المرأة في كتابتهن ابتداء من عوالمها الشخصية ومرورا بالأجواء المجتمعية ومرجعياتها الثقافية.

كتابات بعض المبدعات رسخت لذكورية مجتمعاتنا وأسهمت بشكل مباشر في إبقاء نموذج المرأة بوصفها سلعة وإن ادّعت العكس، وبعض الكاتبات صبت إبداعها في مضمون إيروتيكي فج، وكثير من المبدعات عبّرت عما بداخلها من ثورة بشكل متواز مع الربيع العربي بشكل استلهم الثورات العربية كطوق نجاة للجميع ولها بصفة خاصة. بعض الكاتبات اللاتي يتمتعن بإجادة القراءة باللغات الأجنبية

صفوان داحول

أو يعملن بالترجمة أرى أنهن أكثر قدرة على اختيار عوالم جديدة لكتابتهن بحيث تكون فكرة عملها الإبداعي مصاغة في شكل يتمرد على التبعية عن طريق الفانتازيا أو الكتابة العجائبية لكي تتمكن من بث اعتراضها بشكل غير مباشر يمنحها الوقوف في حيّز الأمان النسبي في مجتمعاتنا.

اجتهدت بعض المبدعات حقا في التخلّص من عباءة الإملاءات المجتمعية بصياغة عالم يعبر عنها بوصفها كيانا مستقلا بعيدا عن حالة التناحر المستمر الذي ظهر في بعض الكتابات التي تحاول إثبات وجودها بإقصاء الآخر.

فالآخر/الرجل لن يتم اقصاؤه أبدا فهو الشريك، لكن المرأة مطالبة عن طريق كتاباتها بتطوير الوعي المجتمعي الخاص بنظرته إليها بين عشية وضحاها ولكن يتطلب مزيدا من الوعي لدى الكاتبات بأهمية الدور المنوط بهن في زمن تتكالب فيها القوى لتكوين مركزية تسيطر على وعي الأجيال القادمة والحالية.

كاتبة من مصر

أكتب صوتي

مريم الساعدي

كل ما أعرفه أني أكتب صوتي، لا أكتب لأختلف عن الرجل أو عن أي أحد، أكتب لأكون أنا. لأكون ذاتي. صحيح أنه يحصل أحيانا وأضيّع صوتي، في خضم معركة الوجود، فالمرأة في العالم العربي عليها أن تخوض معركتين، معركة الوجود الأولى، التي تقول إنها شخص مساوٍ تماماً، إنها قبل أن تكون أنثى هي «شخص».. إنسان له رأي وكيان، والكيان لا يتأتى لبني آدم إن لم يكن له رأي. ثم المعركة الثانية وهي معركة الإبداع بحد ذاتها بكل تحدياتها وصعوباتها إحباطاتها وعقباتها. المرحلة الأولى تستهلك الكثير من الجهد والطاقة، وقلة هنّ النساء الذكيات اللاتي عرفن كيف يتعالين عليها منذ البداية ويقتحمن مباشرة كهف الإبداع دون انتظار للانتصار في معركة الوجود الأولى؛ حين أدركن بحسهن الأقوى أن الإبداع هو الوسيلة الأقصر لإثبات الوجود الأولي، أن محاولة تغيير الواقع بالدخول في المواجهة المباشرة لن يؤدي إلا إلى ضياع جزء قيّم من العمر كان يمكن أن يُستغل في عملية الخلق الإبداعية. أكتب إذاً لأحاول أن أكون ذاتي. الآن لم يعد يعنيني شخصياً أي شيء سوى أن أظل قادرة على الانتباه. يفقد الإنسان القدر هو الرغبة والفضول نحو الانتباه مع مرور الوقت بسبب طول آمال لا تأتي ورجاءات لا تتحقق، لكن الكاتب، ذكرا كان أم أنثى، عليه أن يظل متيقظا للانتباه حالة سقوطه من إدراكه فيبادر لالتقاطه وإعادته مجددا إلى حيث مكمنه الأصلي في عمق الروح. أحاول أن أظل منتبهة إلى أنني ما زلت على قيد الحياة، على أن ما يجري في الحياة يستحق التأمل، وعلى أن الأمل هو في الضوء آخر النفق، وعلى صوتي... أن أظل متيقظة تماما

مثل ذئب لا ينام إلى حضور صوتي، حين يغيب صوتي.. في ثقل الوجود اليومي في خضم المجموع، حين أفقد صوتي أفقد ملامحي، أحس أني مجرد فزاعة قماشية في حقل عارٍ لا ينبت فيه زرع. حين أفقد صوتي، صوت مريم، أحس أني لم أعد هنا، فيصير وجودي عبءا شاملا عليّ حمل ثقله يوميا في كل صباح، ويصير الصباح ضيفا غير مرغوب به في أمنية أن يستمر الليل حتى النهاية. ماذا يفعل الإنسان دون صوته؟ أنا إنسان، هكذا أرى نفسي دوما، هكذا اعتبرت نفسي دوما، لم أتعامل مع ذاتي كامرأة، حتى المعارك الأولية خضتها كشخص.. كإنسان يريد أن يكون كما يريد، كفرد يرى طريقه الخاص حقه الفطري، الحق الذي منحه الله لكل إنسان خلقه، فكيف يجرؤ أي إنسان على انتزاع هذا الحق الإلهي؟ من هذا المنطلق تعاطفت لاحقا مع النساء، مع تعليم البنات، مع حق الاختيار. لكن التعاطف لا يفعل الكثير، أليس كذلك؟

الآن أريد أن أكتب لأقول كل شيء قبل أن أموت، لكي لا أبدو كأي نملة مرت من هنا وانتهى الأمر، يزعجني هذا.. يسبب لي الأرق، لا أقصد أني أريد أن أترك أثراً، أعرف أن أي أثر قابل للاندثار، لكن أقصد أني أريد أن أعيش بكل إمكاناتي، ولا أجد غير الكتابة وسيلة لتحقيق هكذا عيش في عالم يضيق يوماً بعد آخر. لذلك أكتب، كي أرفع السماء التي تطبق على الأرض، كي يتسع العالم، ويمتد أمامي الأفق.. كي أظل مؤمنة بالخير والحق والحرية.

كاتبة من الإمارات

لا جنس للأدب

صابرين فرعون

واقعياً، من الصعب إخضاع الكتابة للجندرية، فالأدب لا يتبع لجنس معيّن ولا حتى جنس كاتبه، وهناك أدبيات وأدباء جعلوا دور البطولة «للآخر» في خطوة لتوسيع أفق الكتابة وإخراجها عن نمطيتها والتغلغل في فهم ومعرفة الآخر.. الكاتب\ة سواء كان ذكراً أو أنثى، من واجبه\ا غربلة عاطفته\ا الكاملة عن شخوص عمله\ا أو محاكاتهم، ولكنهم يتركون إرهاصات من الذات هذا مؤكد لأننا بشكلٍ ما نعيش أدوار شخوصنا كما يعيشوننا، وفي ذلك ترتسم خيوط العمل باعتباره العالم الذي تقتنص فيه المرأة الكلام بأدق التفاصيل المسكوت عنها. من ناحية أخرى، إن التركيبة الكيميائية والهرمونية للأنثى تجعلها تحتكم لعاطفتها، واستنطاق كل ما تصمت عنه في امتداداه الواقعي، عنها أو عنهن، كمعايشة لتجربتها أو تجارب الأخريات، وبذلك هي لا تنسى الأذى بسهولة وإنما تبلور السلبيات لصنع بديل للخنوع والخضوع. لن يستطيع كاتب التعبير عن فسيولوجيتها مهما كبُر حجم ادعائه المعرفة بالطب أو

صفوان داحول

توجهها وأيديولوجيتها واهتماماتها وتركيبتها كما هي، وهي التي تصف مخاضها، طمثها، تمخضات روحها في الألم وفي الفرح، اضطهادها كأنثى من منطلق أن فكرة العرب منذ القدم وحتى اليوم هي وأدها كي لا يوصموا بالعار أو يطالهم يوماً، كذلك هي أكثر قدرة على وصف ما تتعرض له من عنفٍ أسريٍّ كونها أم البنات المُعنَفة أو ابنة لسكيرٍ أو لمتعاطي مخدرات، أو المعاكسات ومعادلة موازين القوة بسلاطة اللسان أو الاسترجال، أو حياتها كمُطلقة أو بِكر، وغيرها من المتغيرات الطارئة على حياتها التي تكتمها خوفاً من عيون وآذان وألسنة المجتمع، وسيكون من السهل أن يتحدث الأديب أو الشاعر بلسان المرأة من ناحية نفسية لا أكثر، كما فعل الشاعر عمر الفرا في كثيرٍ من قصائده متقمصاً دورها ليكتب لسان حالها، هذه التفاصيل التي تتعامل وتحتك بها المرأة في حياتها اليومية، تجعلها في اتجاهين، أولهما أن تسمو بأمومتها وإنسانيتها وهي ابنة الوطن، ومفردة الوطن تنضوي على دلالات أدبية نتيجتها أن الوطن يحمل هوية الأم ولا ينفصل عنها ككينونة، الاتجاه الآخر هو إثبات أنها صنو للرجل، لها حقوقٌ وعليها واجبات، لها أن تترك بصمتها في المجال الذي تبدع فيه دون قيود -لا أصل لها في الدين أو العادات والتقاليد- والتعبير عن ذات الأنثى وكتابتها في كل ما يخصها.. هذه التصورات تخرج لحيز الفعلية وديمومة الإنتاج في حالة استعدت الكاتبة والمثقفة أن تقف أمام مرآتها ومخاطبتها، وتحدي ذاتها كما مجتمعها، وأن تكون جريئة في طرحها للواقع حداً لا يصل الإيروتيك أو اعتبار الرجل نداً لها..

كمثقفة وكاتبة، لا يقتصر دورها على تحرير نفسها من عبودية الجهل والفوقية المجتمعية، وإنما أن تؤثر في تلك العقول، والكتابة في كل المواضيع ومن مناظير ورؤى مختلفة، وإعلاء صوت خطابها لإعطاء شهادات متنوعةٍ وغنيةٍ بالإدراك والوعي والإرث المعرفي، وتبادل الأدوار والآخر في عوالم الكتابة، كما فعلت الروائية ياسمينة صالح.

اقتصرت كتابات المرأة على مدى عصور على التقيد بالحرام والعيب، فبرعت بقرض الشعر وكتابته كما الخنساء وكتابة الذات في خواطر وأتقنت كتابة الرواية ونافست فيها في محافل أدبية واسعة كجائزة البوكر.. كما تمردت فكتبت بأسماء مستعارة في بداياتها وما تزال، وهذا حدث معي أنا بدأت بالكتابة باسم عنات، حيث أني أنحدر من عائلة متدينة، رفض والدي اهتمامي بكتب خارج المنهج الدراسي ولم تكن وسائل الاتصال والتواصل من هواتف أو كمبيوترات متاحة حتى بداية دراستي الجامعية، ومع تشجيع صديقاتي وأساتذتي تقبّلت أسرتي هذا الواقع على مراحل، مما عزز ثقتي بنفسي للتعريف باسمي الحقيقي، حتى جاء موعد نشر أول كتاب لي «ظلال قلب»، حينها اقترح ناشري الشاعر والروائي جهاد أبوحشيش أن يكون اسمي على الغلاف، اليوم أنا أكتب في كل المواضيع، وأوسع مداركي بقراءة القرآن الكريم أولاً يليها الكتب الأدبية والعلمية في حدود معاييري.

توسيع المدارك يحتاج لأن تكون تلك العوالم التي تكتبها المرأة متوازنة، بمعنى أنها امتداد ومحاكاة للواقع، النص أو العمل الكتابي يرتكز على التشويق والمتعة وخطف نفس القارئ، لذلك فإن نصوصها هي وصفاتها التي تكتسب شهيتها في الطهو، هنا تكمن تلك البصمة المميزة، وصفتها السرية بمزيجه الفانتازي أحياناً والخيالي والواقعي في أحيان أخرى، لنقول «يمييييييييييي» كما نستفيد من تجاربها

في النهاية.
هو يحتويها، إذ خُلقت من ضلعه، وهي تحتويه، فهو الشريك الذي يكملها، وهما الاثنان يهدما ثقافة السلطة الذكورية واستضعاف المُحتوى بخطاب الهيمنة، فإن كتبت فلأنها تريد أن تعبّر عنه بما يليق به وهو يحيطها بكل الدعم والتشجيع لتُزهر في كل الفصول فتثمر.

كاتبة من فلسطين

مصطلح الأدب النسائي

دينا نسريني

شهدت ساحات الجدال الأدبي عموما عدداً من الحوارات الحامية التي تبدأ بـ«الأدب النسائي» وتنتهي بالكلام عن قلة الأقلام النسائية وضعف أدواتهن وأفكار عنصرية أخرى أنأى بنفسي عن الخوض فيها؛ ولم تقتصر تلك الظاهرة الغريبة على محدثي الأدب أو حواريي الفيسبوك بل تجاوزتها لتطال أسماء أدبية ذات قيمة وما راعني هنا كان الخلط بين مفهومين منفصلين تمام الانفصال.

الأول أدبي «الأدب النسائي» والآخر عنصري «الأقلام النسائية» وما بين الخلط بين هذا وذاك أتيح للكثيرين ممارسة الإساءة العنصرية على الكاتبات وأقلامهن جهلاً باسم الأدب.. حوارات مطولة قرأت، وأخرى تجاهلت، ثم وجدت قلمي العنيد يزج نفسه في بعضها رافضاً ومستغرباً كمية التخبط أمام أمرٍ أراه بسيطاً واضحاً.
لذا اسمحوا لي أن أبدأ بعرض طرقٍ أبسط للوصول لمعنى كلمة الأدب النسائي.
أكثرنا اليوم متابعٌ للسينما الأميركية ومسلسلاتها ويصعب أن تتابعها دون أن تصطدم بمصطلح chick movie، وهو فيلم غالبا يتباكى الرجال إن طلب منهم مشاهدته فهو فيلم موجه لشريحةٍ اجتماعية محددة: النساء، ولا يقتصر الأمر على الأفلام بل يطالها للمسلسلات وأقرب مثال يوضح الفكرة هو مسلسل desperate housewives فهو مسلسلٌ يعالج قضايا المرأة ومشاكلها الاجتماعية - العائلية - المهنية والعاطفية.. وهكذا كانت الكلمة التي أدخلتها في محرك البحث chick litterature، فعرض عليّ محرك البحث التصحيح

صفوان داحول

chick lit.. قطبت حاجبي ورفضت التصحيح مصممةً على البحث عن مفردتي الأساسية.. لتبتسم لي صفحات الويكيبيديا وتشرح لي ببساطة كلمة chick lit التي استخدمت للمرة الأولى في عام 1988 كاختصارٍ للتعريف عن الأدب النسائي وإن لم يبدأ هذا الأدب فعليا بالظهور حتى عام 1996 كتصنيف حيث طالب أحد صحفي نيويورك تايمز صديقاته الصحافيات بترك النزعة الأنثوية الكتابية لأدب النسائي وبدأ هذا النوع يلقى رواجاً في عام 1999 مع أعمال أدبية مثل sex and the city وبدأ منذ ذلك الحين ينافس على قوائم الأكثر مبيعاً.
لنعد خطوة للوراء وننظر لتعريف الأدب النسائي.. هو فرعٌ من فروع الأدب الروائي «تماماً كأدب الجريمة وما وراء الطبيعة والرعب وغيرها» ويكون عملا واقعياً «fiction» بطلته امرأة بحيث يعرض العمل مشاكلها النسائية كجزءٍ أساسي في حبكة الرواية.
غالبا ما يتخذ العمل الزمن المعاصر إطاراً له وإن لم تخل الأعمال النسائية من أعمال ذات إطارٍ تاريخي كرواية «waiting to exhale».
ومن الأخطاء الشائعة التي وقعت أنا شخصياً فيها هي تصنيف الأدب النسائي كفرعٍ من فروع الأدب الرومنسي، ففي الأدب الرومنسي يكون العامل الأقوى في العمل هو العلاقات العاطفية في حين تتساوى العلاقات العاطفية في قيمتها مع العلاقات العائلية، الاجتماعية والدينية ويهمني جداً هنا التركيز على تلك الأخيرة.
فمؤخراً في ساحة الأدب المصري لاقت بعض الأعمال رواجاً بين القراء وهي أعمال تتصف بطابع عاطفي ديني «الحب الحلال» وهو إن لم أكن مخطئة أحد أوجه الأدب النسائي وإن لم تلاق هذه الأعمال حقها من الدراسة والتصنيف بسبب الغياب الغير مفهوم للنقاد والباحثين الأدبيين عن ساحة الأدب الشبابي على الرغم من أنها الساحة الأكثر تطوراً وإثارةً للاهتمام، وهو خطأ أتمنى أن يتم تلافيه لمساعدة تلك الأقلام الشابة على تحيد مكانتها في الأدب المعاصر والإلمام بنقط القوة والضعف لمدرستهم والاطلاع على التجارب العالمية المماثلة من الأدب النسائي ذي الاتجاه الديني.
وكردٍّ على من اعتبرها مدرسة للنساء فقط.. فبعد بحث وجدت أكثر من كتب في هذه المدرسة من النساء وإن لم يخلو الأمر من الأقلام الرجالية فقد تمكّنت رواية sister sister من تنصيب eric jerome dickey ملكاً للأدب النسائي لقدرته الرائعة على سبر غياهب مشاعر المرأة والمشاكل التي تتعرض لها.
وفي نهاية البحث وجدت لافتاً ظهور مدرسة جديدةٍ موازية للأدب النسائي وهي الأدب الرجالي تحت مسمى lad lit ومن أشهر أعمال هذه المدرسة الأشد حداثة
my legendary girlfriend / mike gayle
man and boy / tony parsons
وأخيراً وليس آخراً.. أنهي مقالي هذا مطالبة أياً ممن يتكلم أو ينتقد الأدب النسائي بأن يناقش أو ينتقد «عملاً نسائياً» بناء على نقاط قوته وضعفه الأدبيين كعمل غيره من الأعمال الأخرى على ساحة الأدب كما أتمنى أن يزيل شيئا من اللبس ما بين الأدب النسائي والأقلام النسائية.
فما الأدب النسائي إلا نوعٌ واحدٌ من أنواعٍ عديدةٍ طالما أبدعت وستبدع الأقلام النسائية بالمشاركة فيها كتفا بكتف إلى جانب الأقلام الرجالية.

كاتبة من سوريا

الأقنعة والأشواك

حنان بيروتي

هي أسئلة شائكة مستفزّة ومشروعة، هل تكتب المرأة بقلمها وصوتها ومخيلتها تجاربها الإنسانية؟ إلى حدٍ ما، المبدع في المجتمعات العربية بشكل خاص يختبئ خلف أقنعة كثيرة متكاثرة بالكاد تشرق من خلفها ذاتُه النقية وضوءُ نفسه المتفرد، فالقيود تُفرض عليه سواء أكانت داخلية أو خارجية ولا يستطيع التفلت منها فهي مغروسة في بنيته الفكرية منذ الصغر، المجتمع المكبّل لا ينتج أفرادا أحرارا رغم أنّ مفهوم الحرية في الفن والإبداع فضفاض، من هذا المنطلق أقول إنّ القيود المفروضة على الإنسان العربي في إبداعه حاضرة ولا يمكن التنصل منها لكن وطأتها أشدُّ وأعمق على المرأة وكثيرا ما تصل -ببالغ الأسف- لكسر مشروعها الإبداعي وخنق

ذاتها ومحو تفردها، يحدث أن تختنق المرأةُ المبدعة وراء الأقنعة المجبرة على تجرّعها وتحجم عما تريد قوله أو تقدمه منقوصا ومبتورا أو باهتا لأنها في ظل المنظومة القيمية والاجتماعية العربية تتعرض للوأد والتدجين والاستنزاف بشكل ممنهج، فتسعى إمّا لنحر مشروعها الإبداعي والاستسلام للتيار وإمّا لغربلة كتابتها والنأي بحروفها من شِباك القبيلة وأحيانا بازدياد وعيها وثقافتها وتجربتها تسعى للبوح بلغة تشفُّ ولا تكشف عن المخبوء من المعاني والرسائل العميقة والمخفية بمهارة وذكاء فتبدع وتحلق بعيدًا عن سهام القبيلة قصيرة النظر وسطحيتها وقاصرة الرؤيا.

لا أرى أنَّ المرأة تكتب لتحقق اختلافها عن الرجل وتبدع نصا مائزا ذا سمات خاصة فهذه نظرة تؤطر إبداعها وكيانها الإنساني في هدف نسبي وفضفاض وجدلي، لكن من البديهي أن يختلف ما تكتبه عمّا يكتبه الرجل ليس لأفضل ولا لأقل جودة لأنَّ كل نص إبداعي هو حالة متفردة وخلق جديد بصرف النظر عن كاتبه / كاتبته إذ لا يجوز الحكم المسبق على النص أو النظر إليه من زاوية جنس مبدعه، ووجود فروقات في الإبداع أمر إيجابي وطبيعي شرط ألا يصلَ الأمر إلى حصر الموضوعات واللغة والأسلوب في موضوعات مكرورة تصب في قالب واحد وحيد، الأصل في الإبداع الشمول والتنوع والتحليق وتعدد التجارب وتفرّدها مهما كان جنس المبدع.

المرأة تبدع لغتها إلى حد ما لكنها لا تستطيع أن تنزع أشواك لغة المجتمع وهيمنة المجتمع الذكوري، والمبدعة الحقيقية تكتسب القدرة على أن تختلق نوافذ وأمداء وآفاق للتنفس والبوح وبث مشاعرها وأحلامها ومواجعها وهواجسها بطبيعتها القادرة على التحمل والتجدد والحلم وإرادتها الصلبة التي تقيها من الانكسار وتجعلها تنجو من الممحاة الخفية الموجهة ضد أية امرأة متميزة.

هل نخلص إلى أنّ المرأة لا تكتب اختلافها كأنثى؟ اعتبره حكما عاما فالتجارب الإبداعية النسوية متباينة في طبيعتها واستمرارها وجديتها بين الكاتبات وفي تجارب الكاتبة ذاتها، والمبدعة الحقيقية تكتب اختلافها كأنثى دون أن تتقصد ذلك وحين تتبع البوصلة الأنثوية داخلها التي تتميز بحساسية فائقة وقدرة على التقاط التفاصيل وفيض العاطفة والحلم، وهي تكتب المتاح لها أن تكتبه إلا في ما ندر، وكما قلتُ لا يمكن أن تنزع من حروفها أشواك لغة المجتمع الذكوري والتي نجدها أيضا في حروف يبدعها رجال.

كاتبة من الأردن

صفوان داحول

حروف الأنثى

حلا المطري

حينَ تكتبُ المرأة، ولا يهم إن كانت عربيّة أو غربيّة، فبرأيي التّكوين البنيوي للمرأة سواء أكانت من الشرقِ أو الغرب هو ذاته، فالأنثى هي أنثى في كلِّ الأكوان والعصور، فإنّه يكونُ لزامًا أو فطرةً أن تستحضرَ ثلاثًا، قلبها، روحها، فؤادها.. أي أن تستحضرَ لُبّها لتنثرهُ على الورق كزهور اللّيلك، ليأتي رابعًا، عقلها، فيُرتبّه وينسّقهُ فبالتّالي يكون الناتج لوحة أدبيّة أنيقة، لوحة تُثبت أنوثتها في أيدي كل من يقرأها عامّة، ومن يقرأها من الرجال خاصّة. وهنا تتفرّد المرأة مقارنةً بالرجل، وتُثبِت قِوامتها عليه أدبيًّا -أحيانًا-وأقولها أحيانًا من باب العدل، كي لا يثورَ إخواني في القلم «الرجال». والقصد من قولي أنَّ المرأة تستعينُ بعاطفَتها قبل توكلّها على القلم، فوحدها العاطفة من تستحضر الصورة أو الحدث كما هو عارٍ، ليأتي دور القرّاء بسترهِ بأحاسيسهم اتجاهها والتّوحد به أو تركهِ عاريًّا كما هو. وهنا تنجح الأنثى في زعزعة الأحاسيس، بل تكاد تكون قلوب القرّاء كالصّلصال في يديها، تفعلُ بها ما تشاء إلى آخر صفحةٍ وحرف. وهنا تكمُن سلطة المرأة الأدبية وقدرتها الهائلة على أسرِ قارئيها كّلما بدأتْ سطرًا جديدًا، حينَ يكونُ اختيارها للكلمات اختيارًا دقيقًا حذرًا فتثبتُ بصمتها وسطِ كوكب الرجال. هي ليست منافسة قدرَ كونها إثبات لذات وإثبات لقلم ووجود أدبي، ففي الكتابة تختلف القوامة، ولن تكون القوامة للرجل، سترفضها المرأة رفضًا تامًا بقلمها وروحها لأنها ستكتب بحروفها هي وليسَ بما يسمحه المجتمع لها، من قال أنَّ حروف العربيّة عند المرأة هي 28 حرفا؟ بل زِد على ذلك ألف حرفٍ وحرف، ولأجلي ألف، ولأجلكَ ألف.

كاتبة من مصر

مراوغة مغربية

تيسير النجار

- لماذا لا تخرجين من شرنقة الأنثى وتكتبين عن العالم؟

هذا ما قاله لي أحد الأدباء عند قراءة قصتي القصيرة التي بطلتها تعاني من الاختلاف، تحمل ثقله حتى تتمنى الموت أو فقدان الاختلاف، دائمًا يتم نصحي بالبعد عن المرأة ومعاناتها وعدم استنزاف قلمي في البكاء على الرجل الذي هجر قلبي أو المجتمع الذي نحرني لإرضاء تطرفه المرضي.

أرى أن الكتابة ناتج إنساني ولا يمكن أن تنفصل عن عالم كاتبها، فهو إله صغير يخلق ما يوازي عالمه أو بديلاً له قدر استطاعته حتى يرصده أو يجمله أو ينتقم منه ربما.

الكاتب الحقيقي مثل الظامئ لن يستجيب إلا لما يلح عليه ولن يفكر سوى في الماء وبعد الارتواء بإمكانه أن يشتهي العصائر والأطعمة المختلفة، لكن في وجود حالة العطش الشديد سوف يعجز ويصير مدعيًا إن قال إنني أترفّع عن الماء ولا حاجة لي بها وراح يمتدح الحلويات مثلا، كذلك المرأة التي مازالت تعاني الغبن والنير ويؤلمها احتكاك قيوده بمعصمها كيف لها أن تكتب عن شيء آخر؟ لا أنفي عدم شعورها بمعاناة الإنسان المعاصر لكن تلك المعاناة مثل الجدران الخارجية للسجن، تدرك وجودها لكن ما يخنق أنفاسها هو الطوق الجاثم على عنقها كيف ستجري وتحطم الجدران قبل تخلصها منه؟

قيل إن تكرار ذات الموضوع دليل على إفلاس الكاتب، جملة سمعتها كثيرًا لكنها فضفاضة قد يكون ذات الموضوع لكن الرؤية مختلفة فهذا إبداع لا يمكن نكرانه، ثم بالفحص الدقيق سنجد مركزا محددا لكل

كاتب يدور حوله إبداعه، فلماذا يتم تصنيف معاناة المرأة مرتبة أقل بالرغم من أهميتها حيث أن المرأة المقهورة لا تستطيع إعداد جيل حر ويترتب عليها مستقبل الشعوب، شعورها ليس بالشيء الهين إطلاقًا.

تسعى المرأة لإثبات وجودها وممارسة حقوقها الطبيعية التي حُرمت منها في بعض الأحيان جورًا، على سبيل المثال عندما تخبر شخصا أنه فاشل سيكرر كلمة فاشل ليتم نفيها عنه (أنا لست فاشلاً - لماذا تراني فاشلاً؟ ما هو الفشل؟ أنت فاشل أيضًا وما إلى ذلك)، كذلك المرأة ما إن تخرج للعالم حتى تسمع (أنتِ عورة - أنتِ أقل مرتبة من الرجل - ناقصة عقل...).

ربما تواجه العالم بمفرداته وقد تكون أقوى وتخلق مفرداتها وعالمها متجاهلة حماقاته حتى يعترف بها ويكف عن إلقاء تهمه، من يُحبس في القفص يصطدم به حتى يخرج منه، لذلك تتأثر المرأة بعالمها كأي إنسان إلى أن تبرأ منه وتصير هي كما تشاء، ليس كل النساء سواء فبعضهن يتخبطن في دوائره إلى الانتهاء وتمسى حروفهن مسوخًا من كلماتهن الأولى وأخريات يكسرن الطوق ويحلقن فوق الجدران ويراقبهن من بعيد وتشمل نظرتهن الرجل شريكهن في معترك الحياة ولا يقتصر دوره على أنه الخصم الذي يجب أن نتحداه أو ندهشه وحسب.

لا أعرف من الذي جعل من المرأة سبة ومن الذي قال إن الكتابة النسوية دون المستوى وموضوع من لا موضوع له؟ الكتابة تماثل الأنثى فهي مراوغة.. مناورة.. مغرية.. تجعلك أضحوكة إن ظننت أنها لعبة بين يديك، الكاتب بغض النظر عن جنسه طالما أطلقنا عليه كاتبًا لا بد أن يتوافر به العديد من الصفات أولها إدراك واحتواء ما يكتب عنه، عندما كنت طفلة كتبت قصة عن الخيانة الزوجية مستوحاة طبعًا من الأفلام العربية، سألني معلمي:

- «لماذا لا تكتبين عن إحساسكِ بملمس بشرتكِ أو ثيابكِ؟».

لم أجبه حينها لكني رأيت أن ما يقوله استخفاف بي واقتراحات أقل من أن يتم معالجتها في قصة فهي لا تستحق، أثبتت لي الأيام أن كل شيء يستحق وليس هناك ما نسمو عنه، فكل شيء نؤثر فيه ونتأثر به يستحق الكتابة عنه، نحن لا نكتب مواعظ ولا نعد القارئ لخوض الحرب، نريد فقط أن يشعر بما شعرنا به، لذلك فإن عالم المرأة بل أقول المرأة في حد ذاتها عالم ممتلئ بالحياة فهي أصل الوجود وهي الأصلح والأقدر في تمثيل وتوصيل ذلك للآخر، يجتهد الرجل ليتحد معها فيكتب عن الولادة مثلاً بعد مشاهدتها أو السماع عنها منها، الكتابة النسوية موجودة ولا يحزنني إن تم تصنيف عمل لي ضمن ذلك لكن الأهم هل كتبتها بشكل جيد؟ عبرت عما رغبت بالشكل الذي اخترته؟ ما يغضبني هو تصنيف كل ما يصدر عن المرأة أنه أدب نسائي يجب تجاوزه لأن الإبداع موجود في عالم الذكور، حيث أن الرجل مهيمن على المجتمع فهو يمتلك كل المقومات بما فيها اللغة لكن هناك نساء يكتبن على كل شيء وتخطن حاجز جنسهن فهن الإنسان وحسب.

كل ما أريده هو تحطيم القوالب والقراءة دون أحكام مسبقة، واحترام المرأة واحترام إبداعها وأتمنى القضاء على الظاهرة التي تربط بين الكاتب وشخصه ومحاكمته بالأخلاق التي تتبدّل من زمن إلى آخر، الكتابة خيال والخيال أن نطلق العنان ونحطم اللجام الذي يقيدنا، حين نضع رقابة على خيالنا ونكتب ما يُراد منا نموت فعلاً دون أن نشعر، ولن نختلف عن الشخص الذي استعبدته العادات والتقاليد وأوقف عقله وصار كائنًا ميتًا يماثل ما مضى.

كاتبة من مصر

سلطة الموهبة

آن الصافي

الإبداع حالة جمالية إنسانية لا يوجد فيها شروط حين لحظة تعبير بأي وسيلة ينتهجها المبدع، صورة، رسمة، حرف. لاشيء يتيح التعبير المتميز سوى الموهبة الحقيقية والخلفية الثقافية والذائقة الجمالية التي يعكسها العمل بحيث نجد بصمة المبدع تتسم بأسلوب لا يجب أن يشبه غيره. مسألة أن يكون المبدع أنثى أم رجل (أي مسألة الجندرة) لا يجب أن تكون الإطار الذي يحد المتلقي في تناول المنتج الإبداعي أياً كان. كيف يعبر الروائي على سبيل المثال على ألسنة شخوص نصه وأسلوبه السردي وعرض أفكاره لا يستوقفنا إلا النص، وكاتبه الحذق يجعلنا نرحل في عوالمه دون أن يذكرنا بمن هو أو هي وإن حدث فليكن بأسلوب تلقائي وجمالي مضاف وليس لمجرد التذكير وفرض أناه دون إضافة مجدية للنص. مفهوم أو مصطلح أدب نسوي وضع لسبب أكاديمي في التصنيف كان نقول: أدب أميركا الجنوبية، أدب الحروب،....الخ، كلها بغرض تسهيل الدراسة لهذه النوعية من الأدب. هناك تساؤل هل الأدب النسوي هو ما تكتبه المرأة أم الذي يُكتب عن المرأة؟ المهم هذه المسميات خاطئة جداً إن أطرت كصنف جازم ومحدود بمسماه. الإبداع هو الإبداع مجرداً من كل هذه المسميات الدارجة.

تكتب المرأة لأنها كائن إنساني ؛ كما الرجل تماماً. هذا الكائن اكتسب خبراته وله ثقافة ووعي وطاقة إبداعية حركتها دوافع محفزة لوضع فكرة في نص عبر لغة هي وسيلة للتواصل. إجادة توظيف اللغة لا يحدها جنس المبدع أياً كان. لغتنا العربية على سبيل المثال أنثت وذكرت بأسس وقواعد، هل قدم أو أخر هذا في تقدمنا أو تأخرنا

ثقافياً وحضارياً؟ ما السبب؟ أهو اللغة أم أسلوب التفكير والتعبير؟ فلنترك العنان للمبدع أياً كان في التعبير كما يشاء طالما أن نصه به إضافة في عالم السرد بجماليات وعطاءات هادفة ومثمرة للفرد والمجتمع. إن تأخر السرد في إقليمنا العربي عن تطوره ببساطة لا لشيء سوى نتاج التفكير الذي يجرف للتمييز: قبلي وجندري..الخ ووضع لاءآت عمياء تحدث ثقوب واهتراء في النسيج الثقافي وباله لن يطول الإبداع والمبدع فحسب بل المجتمع بمجمله.

نحن في عصر الثروة والثورة المعلوماتية والتقنية. طالتنا تغيّرات في التواصل والتلقي أثرت في أسلوب التفكير والفهم والاستيعاب والتعبير، واستجدت تغيرات جوهرية في مناحي حياتنا شئنا أم أبينا. إن عشنا بمعزل عن هذه الحقائق فلن نجدنا إلا أمام حلقة مفرغة تحملنا للخلف حضاريا وفكريا.

في كندا خلال عشرينات القرن الماضي صدر بيان مهم حينها: تعتبر المرأة كائن إنساني! في ثمانينات القرن الماضي أيضاً أصبحت المرأة تتحصل على حقوقها المدنية وتساوى بالرجل.

في وطننا العربي، فلننظر أين كنا وأين أصبحنا لنستوعب ما فعلناه بحضارتنا! لا طريق للخلاص إلا بنبذ أسباب التردي ومنها بشكل رئيسي أن يعامل الكائن الإنساني أياً كان ككائن إنساني دون حدود جغرافية أو عرقية أو جندرية أو أي تمييز لا ينتج إلا الفرقة وإهدار الطاقات في ما هو غير مجد. بالإبداع نصل لأرقى عوالم الإنسانية، بالإبداع تبنى حضارات وبمحاربته تفنى حضارات.

روائية من السودان

كتابتي تشبهني

أمل جمال

على عكس كل ما يقال وبطريقة مبسطة أحبها في كل حالاتي وتعاملي في الحياة كتابتي تشبهني لا شيء أكثر، كتابتي هي فعل الذات تجاه العالم وتأثير العالم على الذات. أقول العالم كل العالم الذي أصبح قرية صغيرة، تسوسها التكنولوجيا قبل الأنظمة. أكتب لا لأختلف مع الرجل ولكني أكتب ما أشعر به وما أريد كتابته كذات تحيا في العالم، لأ أناصب كتابة الرجل العداء ولا أضع كتابته نصب عيني لأختلف معها، الكتابة هي محصلة قراءاتنا المعرفية وخبرة حياتنا بنكهتنا الخاصة. لا يوجد اختلاف بين كتابة المرأة وبين كتابة الرجل حسبما أرى فالقواعد واحدة ونظريات النقد التي تطبق عليها واحده. وهنا أعي جيدا أن لكل نظرية خصائصها وآلياتها في تناول النص حتى النظريات النسوية. لكني هنا وبصدق شديد أعترف أن الفارق الذي نراه جليا هو استقبال القارئ لكتابة الجسد مثلا أو الموروث الديني.استقباله لخبراتنا وآلامنا وتجاربنا التي توضع في النص حتى ولو بدرجة ما تشعل تراثه بأكمله تهدد صورة الملاك في المنزل بل ربما يزدريها وتدفع فاتورة كتابتها حتى وإن كانت جزءا من تجربتها وليست كلها أو ربما لم تكن تجربتها على الإطلاق وأدلت بدلوها. وهنا لا أخجل من اعترافي أن هناك مجتمعا يرصد ويحدد أطر الكتابة. لدينا الكثير من التجارب التي صودرت على إثرها الكتب وربما حوكم أصحابها وزج بهم في السجن،لا لشيء أكثر من انتهاك وخدش حياء المجتمع. لقد تعلمت ببساطة أن توظيف التابو هو المهم وليس الاصطدام ذاته لمجرد الاختلاف. حرفية التوظيف وأهميته الأدبية هي المعيار. بقي أن أشير أن هناك اختلافات فارقة أراها في كتابة المرأة كمراحل الحمل والولادة مثلا أو علاقتها الخاصة مع أطفالها. ربما يرصدها الرجل في كتابته لكنه حتما يفقد خيط الحرير الشفاف الذي تربط به المرأة وعيها بألمه وفرحها مغزولين معا وهي تحتضن وليدها بعد معركة مع الألم الكبير للمخاض. كتابة المرأة ليست كتابة ما يتيحه المجتمع لها وإن كنت مع تلك المقولة بدرجة ما في ما يتعلق بالتابو أقول بدرجة ما لأن وليمة لأعشاب البحر وأبناء الخطأ الرومانسي وأخير أحمد ناجي أمام أعيننا. أن ما تحاكم من أجله المرأة يحكم الرجل أيضا في كتابته. كل ما أستطيع قوله هو أن الكتابة منذ البداية مجازفة، وإبحار ضد مسيرة ملاك البيت الطيب المطبوعة في أذهان الناس عامة. الكتابة تأبى إلا أن تكون مقدسة والمقدس له من الطقوس ما قد يستوجب التضحية. ربما تصل الكتابة إلى حد الخسران لكن تركها لا شك يصل بنا حدّ الجنون.

كاتبة من مصر

أحمد جابر عامر

24 شاعرة
24 قصيدة

إيمان مرسال، رضا أحمد، شهدان الغرباوي، هدى عمران (مصر)، أبرار سعيد، بثينة اليتيم، رباب إسماعيل، شيماء العبدالجبار، هدى المبارك، هيفاء العيد (السعودية)، رفيقة مرواني، سماح البوسيفي، منى الرّزقي (تونس)، سكينة حبيب الله، عائشة بلحاج، (المغرب)، شيخة حسين حليوي، نجوى شمعون، نداء يونس (فلسطين)، أروى أبوطير (الأردن)، بتول حميد (البحرين)، خلود شرف (سوريا)، شهد الفضلي (الكويت)، فتحية الصقري (عمان)، نسيم الداغستاني (العراق).

قلم التحرير

شعر

24 شاعرة
24 قصيدة

أبرار سعيد

شمس شاغل

تخطر لي كلّ المشاهد الزّرقاء
أجد نفسي مستسلمة لأناشيد تطلق عبر حناجرها صرخةً عذبةً
كمصابة، أفقد الحركة تدريجياً
ما يُطلع الرّجفة الآتية من أعماق جذرٍ ممتدّ عبر أرضٍ بعيدة
أفترض الحقيقة خيالاً والخيال حقيقةً
منذ ساعات أطفأتُ شمساً برتقاليّة في لوحة شاغال
كسرتُ نصفها
كالكأس التي لا بدّ من إفراغها
بطريقة وحشيّة.

شاعرة من السعودية

أروى أبوطير

نفحتان

خلخال المعنى

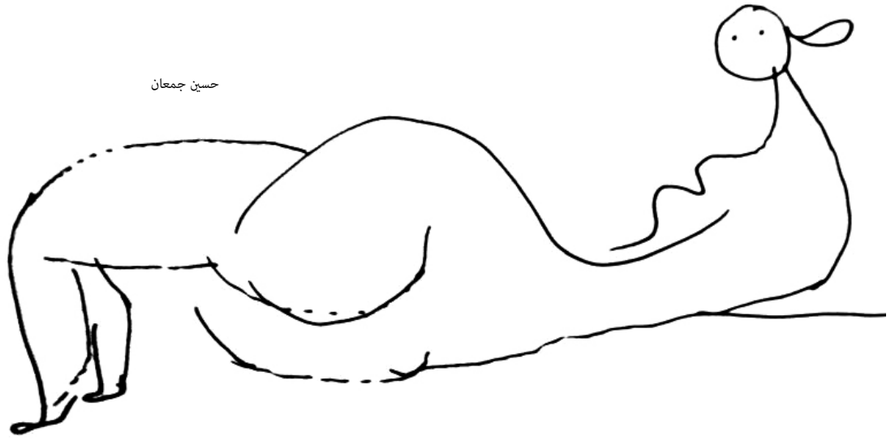
حين أعمل
على تفصيل فساتين
كتاباتي، لا أبحث
بداخل مخيلتي
عن كميات كبيرة
من قماش الكلمات،
تكون قصيرةً
وذات تصميم غاية
في البساطة، هذا
حتى تتأمل معي
مفاتن الفكرة
وخلخال المعنى.

*_**

غمام المراوغة

لا يضيرني وجعك
لا يضيرني
إن اجتاحك التتار
واستولوا على قلاع حكايتك
ثم حطت بك الخرافة
كورقة خريفٍ على غصن النحول
ثم أتيتك أنا كذرة ملح
باحثة عن النشوة
بين عويل جراحك
وعلنا تماديت
إذ مزقت شباك صيدك
ثم أحبطت قواعد ترميمك
مطلقاً لا يضيرني وجعك.

شاعرة من الأردن



حسين جمعان

إيمان مرسال

هوية

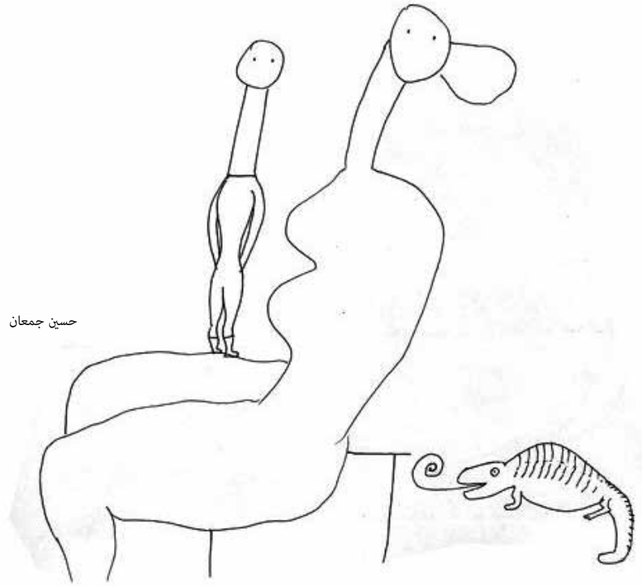
صاحبة بار في أطراف المدينة، زبائنه من سائقي الشاحنات
طالبة من الصومال، حصلت على منحة لتعلّم القانون في هارفارد
بوذيّة تقع في غرام مسلم
لوليتا تحكي عن اللذة بعد وصولها للأربعين
بائعة هوى تشتري عروساً لطفلتها
جنديّة في جيش الاحتلال الإسرائيلي، وعندها عطلة من القتل
ناجية من حرب البوسنة لا تنام ولا تصحو
أرملة هندية هربت بعد أن حرقوها
سنية صالح تبكي في الحمام حوالي السادسة صباحاً
ملكة متخفيّة بعد وصول الجمهوريين للسُلطة
السيدة داولي تلغي الحفل وتخرج وحدها للمشي
أمٌّ سلّمت ابنها للمصحّة وعادت لتبكي بين ألعابه
شيمبورسكا تدخن سيجارة بعد أن كتبت قصيدة
فلاحة من الدلتا، ماتت دجاجتها بالأمس.
ربما يجب أن تكوني كلّهنّ،
كثيرة ووحيدة
قبل أن تصبحي أنتِ.

شاعرة من مصر

بتول حميد

أقل من تمثال إغريقي
أكثر من بحيرة راكدة

يحدثُ أن أتمرنَ على البلادة كأنْ..
أفتحَ حديثَنا بابتسامةٍ باردةٍ مفتوحةِ الاحتمالات
أعتادُ على اختراعِ أوقاتٍ خارجَ سياقِها الزمني
أقترضُ من بنك حواسي لامبالاةً ربحيّة
أُودِعُ في موضعِ قلبي ساعةَ حائط
أخدع وجوهَ اللقاء بأسنانٍ بيضاء
أحجُبُ ضوءَ الذكرى بروزنامةٍ سوداء
وأقيسُ فساتين الجنائزِ والأفراحِ المتأخرة
يحدث أن أتمرن على البلادة كأن
أحرسَ جثثَ حكاياتي بكاملِ أناقتي
أنزع مسمارَ صورتك من جدارِ ذاكرتي
أحافظ على لياقةِ عاطفتي بنظامِ تخفيفٍ صارم
أتجاهل الشريطَ الإخباري المسبوق بعاجل
وأنشغل بأحداث فيلم هوليودي سخيف.
يحدث أن أتمرن على البلادة
كأن أبددَ شوقي بتسريحةٍ عصريّة أو شعرٍ مستعار
أخمش وجه إحساسي بأظافر مطليّة
أغسلُ أرَقَ خِذلانك بمُزيل الماكياج
أستبدلُ ماءَ وجهي بكريم تفتيح مُرطب
وأرقص مع أنيني على وقع أغنية فاقعة.
يحدث أن أتمرن على البلادة.. كأن


حسين جمعان

أعطي دهشتي عقاقيرَ منوّمة
أراقبُ نضجَ روحي وهي تبتلعُ خيباتي بصبر
أتعمدُ تأجيلَ أرصدة وعودي وفاتورةَ هاتفي
أرتشف مرارةَ الحزنِ كما أرتشفُ قهوةَ الصباح
وأُبقي وهم الأحلام كحباتِ السكر
في قاعِ الفنجان.

شاعرة من البحرين

بثينة اليتيم

باتجاه بقعة أثيرة

فكرةُ السَّيْرِ في مكانٍ مزدحم
دونَ أن يلتفتَ إليكَ أحد.
فكرةُ التنقُّل واختيارِ مَقعدٍ خاصٍّ بك،
بالهيئة التي تناسبُ مِزاجَك.
فكرةُ أن تستلقيَ عاريًا فوقَ عشبٍ نديّ
مغطًّى بضوءٍ أزرق.
فكرةُ السهرِ والنومِ مع أزهارٍ نادرةٍ جذبتْكَ بعنف.
فكرةُ اللمسِ والتذوُّقِ والغرقِ في الحدائقِ على طريقةِ العشَّاق،
دونَ أن يوقفَكَ أحد، أو يشيرَ إليكَ من بعيد،
أو يقذفَك بنظراتٍ مرتابة
وينعتَكَ بالمجنون.
فكرةُ أن يُقلَّكَ مركبٌ لا مرئيّ، مُنفِّضًا عن شغفِكَ الغبار، ساردًا
لصمتِكَ الجامدِ فوائدَ السفر، حاملًا معه روحَك،
تقلُّباتِ صوتِك، ذائقَكَ المتعددةَ، ورغباتكَ المجهولة،
خالقًا لجسدِكَ الهشّ
(المُشتهي/ الخائفِ،
الثائرِ /المقموعِ، المَرميِّ على السرير، كلوحةٍ فنيَّةٍ مُخرَّبَة)
آلافَ العيونِ وآلافَ الصور.

شاعرة من السعودية

خلود شرف

هدية من عشتار

بنيتي
اغسلي قدميكِ بالنورِ
وتعالي.
***

أريحي جديلتَك على وسادةِ النَّولِ
ضُمّي شفتيكِ على العنبِ
ليتخمرَ
ريثما انتهي من الحصاد.
***

لا تقبّلي القمرَ
إن مرّ على خدكِ ناعساً
ولا تَنسَي العُشْبَ الطريَّ للماعزِ
كي لا ينسى الحليب.
***

يا عاريةَ الأغصانِ
ثمَّةَ من يجيدُ التلصُّصَ
على الحلماتِ النافرة.
***

رَغبتُكِ الأولى
تُسيلُ ماءَكِ.
***

لطالما كنتِ منّي
طريةً فوقَ الرخامِ
فنامي هنيئاً
وما إن ينامَ إلهُ الحربِ أوقِظكِ.
***

لا تَنسَي نفسكِ أمامَ المرآةِ
عارية
فتتعثرُ خُطاكِ بجمالكِ.
***

أخشى عليكِ من يدكِ
أن تكتشفَ تضاريسكَ اللاهبة
لن أدعَ بابكِ يدقُّ لغريبِ الحُلمِ.
***

فنامي
قد تستيقظي يوماً خَمراً
فأبوحُ لكِ بما فعلتهُ القرابينُ
ثمّة غدٌ يتسلّلُ من مرآتكِ
لا تضيعيهِ وجهَكِ المقدس.

شاعرة من سوريا

رباب إسماعيل

علني لا أموت في الحرب

في الحرب يصيبني كسلٌ عظيم
إذ أعودُ مني مُنهكةً جدًا
فأنا هناك أعملُ طويلًا
علّني لا أموت.
في الحرب أيضًا،
أبقى عاقلةً جدًا
خشية أن تتعرّف عليّ رصاصة طائشة.
أُغيّرُ من سيرتي الذاتية
وهيئتي
وصورتي،
فمرة أصيرُ شجرةً
ومرة أصيرُ نارًا تأكلُ تلك الشجرة.
أخون ذاتي بذاتي
أخون طيشي بعقلي
ألعبُ «الغميضة» مع روحي
أتعرّف عليها مرّات ومرّات
كلّما مرّت قربنا رفيقتنا «الطائشة».
أحيانًا -وبعد أن تُنهي رقصتها المجنونة-
نتأمل جسدها الثاقب
نجسّ حرارتها الحارقة لكل هذهِ السنوات والأحلام والأوطان.
-يضع قوته في أصغر خلقه-
«كل هذا الطيش منكِ يا صغيرة»
أقول لها بعد أن فاوضتها على رأسي
أقول لها أيضًا:
«عليكِ أن تتفهمي جُبني، وكُرهي إياكِ، فأنا لستُ لي
وأنا لستُ لك،
أيتُها البلهاء
أنا هناك
أعملُ طويلًا على ألّا أموت.

شاعرة من السعودية

رضا أحمد

بعد انقطاع التيار أخمّنُ رائحتك

(مقطع)

إلى جواري ليل نائم
يشاركني سريري،
أمسح عن عينيه الكوابيس
وأبكي دون أن أعرف
كيف أتخلص من عجينة قلبي الرطبة..
حتى هذا القمر يبحث عن نافذة
في غرفتي المظلمة؟
أصعدُ رهانات خاسرةٍ مع النوم،
أحزا أين مخالبه في كل مرة
وقطعان من النجوم تسير حولي،
فراغ من الصمت يندف غبارها فوق رأسي؛
عيناه الضبابيتان تجذباني إليه
ينزع قناعي، قميصي، رائحتي
وصحيفة سوابقي
يسخر من اضطرابي وخوفي،
أستنشق الزفير الذي يتركه
ويرحل متعجلا مهامه المعتادة في حفظ الأمن.

شاعرة من مصر

رفيقة مرواني

يريدون امرأة

يُريدون امرأة لاَ تتفوّه بألفاظ بذيئة
تحمل كاتم صوت
تحت لسانها
كلما انتابتها نوبات الغضب
حتّى لا تَخدش حياء أولئك المزيفين
أعترفُ بأني في أحلك حالات غضبي
لا شيء ينفّس عني حمّى الغضب
سوى الشّتائم البذيئة
التي تكرهون
شتائم تعلمتها في الأزقة
وعلى ناصية المقاهي
لستُ نبية
كي تحمّلوني مسؤولية
حياء فاسد
يتحلّل فِي الزوايا العفنة
أنا امرأة فاسقة
أقول أشياء بغيضة
وأفعل أشياء لعينة أيضا
أمارس عادات سيئة كي أرضي نفسي
المُدلّلة
بشكلٍ يومي تقريبا
أجلس كلّ ليلة على حافّة العالم
أرمي من علوّ شاهق
كلّ سوءاتي ليحملها عنّي النّائمون
الموهومون بطيبتهم.

شاعرة من تونس

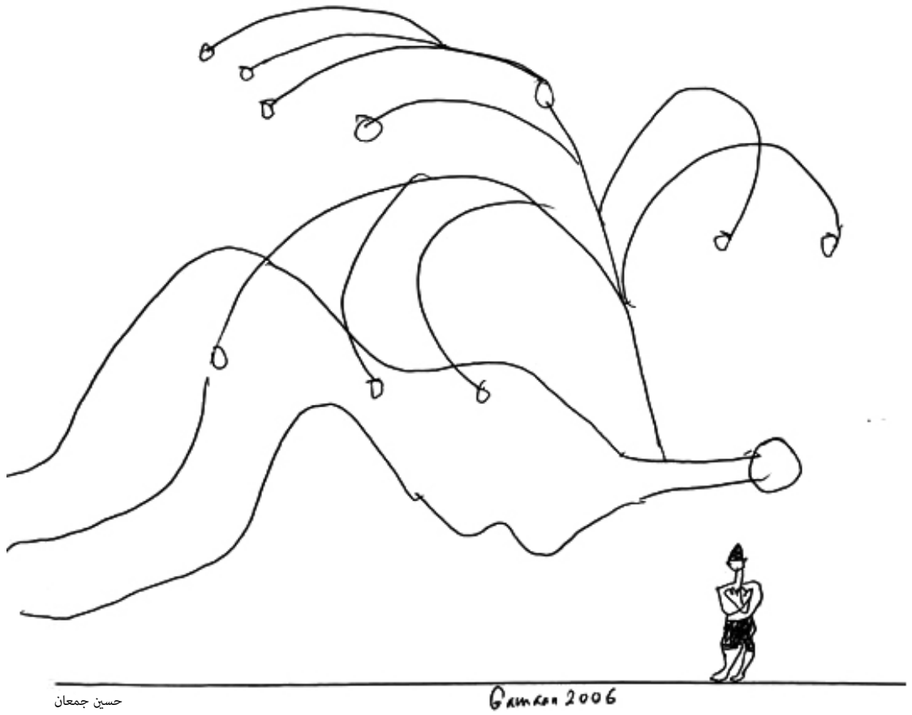
سكينة حبيب الله

الخوف

كنا جالسين في المقاعد الخلفية
حين التفت إلينا الخوفُ
وطلب منا أن نخرجَ
كي ندفع حياتنا
التي توقّفت.

***

بكل قوّتنا
كنا ندفع الحياة.
بعد أمتارٍ قليلة،
بدأ ينظرُ إلينا الخوفُ
-ضاحكًا-
عبر المرايا العاكسة للطريق.
توقَّعنا أيّ شيء،
إلّا أنْ يُديرَ المُحرِّكَ فجأةً



حسين جمعان

ويتركنا
خلفَهُ..
مغمورينَ
بالتّراب.

شاعرة من المغرب

سماح البوسيفي

تونس الفتاة

(مقاطع)

الشعب كله يمشي بصدره إلى الأمام،
يمر الوقت متأخرا عن عادته ست سنوات كاملة
يأتي من الخلف، مقعدا بالذكريات
من 2011 ينمو الحلم ويمشي على أقدامه.

***

الآن في صدر كل تونسي شارع يمشي عائما في دمه،
نفتح كل يوم صدورنا ونغير الضمادات
جروحا خضراء..

***

نفتح كل ليلة أبوابنا،
لتخرج الشوارع من صدورنا،
وتتمدد في الطرقات،
الشوارع أبناء السنوات
ست سنوات يافعات يتمددن في مفترق المدينة الذي يؤدي
دائما إلى تونس الفتاة،
وصمت يمشي في مفترق الضجيج.

شاعرة من تونس

شهد الفضلي

ربما نلتقي

(مقاطع)

أخلعُ وَجهي كمن يتخلى عن ماضيه
أشمّرهُ على باب الحكاية الصدئة
يصير بنيًّا

كأوراق شجرة آخر أيلول،
يَصيرُ خشبًا،
أهشُّ به ظلّ الوجوه القادمة.
***
مُذْ تأهبتُ للهاوية،
أعيشُ في غرفةٍ مظلمةٍ تمامًا،
أفكّر في الأشياء التي تذهب لزيارة الله
ولا تعود.
***
لفرط تشابهنا،
نسيتُ اسمي وناديتني بكَ،
أيا الموت؛
ألحقُكَ كلّ يوم في الطرقات ولا أصل،
سريع أنتَ
وأنا متعبة،
ربما نلتقي على طريقة سيلفيا بلاث.

شاعرة من الكويت

شهدان الغرباوي

سِفر الخروج من «كاليثيا»

(مقطع من قصيدة)

في الطابق العلويّ
الأبدية على الأرائك، حمراء
والنادل غائب مع الغائبين
دعك من «عرسان البحر» ، الغارقين في أنهار شراب تجري من تحت المناضد
حسبوني خَيَلان تجلس إلى جوارك
فمسحوا ظلال جفنَيّ بـ(لايكاتهم) المائية
لا تُلقِ إليهم بالاً
ولندع الطابق العلويّ وشأنه
وندع «كاليثيا» بروحها وريحانها
ونهبط أرضا، ما وطئها آباؤنا
تلك أرض قاسية
أنزل عليها الرب حصواته المدببة وقطع زجاجه المتكسر
ثم اعتمدها محمية طبيعية
وقرر لنا عليها، أنا وأنت، حقوق ارتفاق
فاخلع نعليك
ولج
سِرْ ورائي مثل كاهن سكندريّ
غير مباليين بأنسجة تتمزق
ودماء تسيل
الألم، يا صغيري، شقيق اللذة
والصرخات خلاص
اتْلُ على قلبي ما تيسّر من «كتاب الموتى»
وتابع السير معي في محفل المحزونين
إلى أن نبلغ «جبل الأوليمب».

شاعرة من مصر

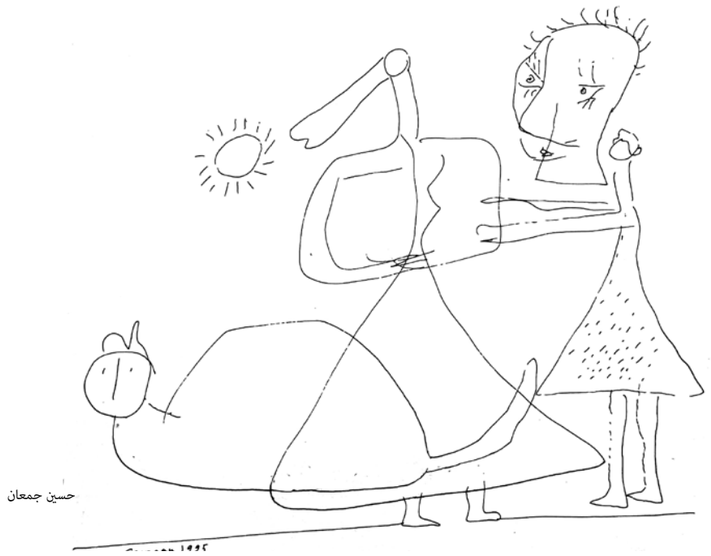
شيخة حسين حليوي

لم تكن صحراء تلكَ التي وسمتني بألف خيمة

(مقطعان)

1

كان عليّ ألاّ أهرب من وجه الفلاّحة
وأسخر من تقوّسها وهي تشمّ التراب.
ألوذ بالريح وألوّنها كما الفصول.
أخشى من تشقّقات يديها أن تكسر مفاهيم
كتب الفلسفة وحنيني للمدن الكبيرة.
لو شممتُ وحل حذائي على باب الشّتاء
لصارت الشّهوة نبتة عنيدة للحياة.
كان عليّ أن أسألها وأنا أسرق
بازلاء حقلها: ماذا يحدثُ تحت سرير الأرض؟
(فرصة نادرة لمعرفة متأخّرة عن معاني الحبّ تحتَ الأسرّة الواسعة)
كنت سأعترف للشجرة التي أصبحت أعلى من سقف بيتي
أنّها ولودٌ أكثر منّي
- رأسي تدوخ كلّما راقبت خصبها وذبول مواسمي.
مواسمُ كثيرة ضاعت والفلاّحة



تعلّم الأرض وضعيات الحمل السريع
وطقوس النشوة الكبرى
وأنا أصدّها بكتاب مدرسيّ مفتوح لريح زرقاء.
كان عليّ أنْ ألقي التحيّة ولو مرّة واحدة
أتعلّم من وجهها الصّباحيّ كيف أفهم غمزات
نساء الحيّ وهنّ يجمعن توت العين
ولماذا يتركنه يسيلُ على شفاههن الجافّة.
كانَ عليّ أنْ أتخيّل فلاّحة تشمُّ التراب
وتسرق كتابي
وتهديني توتا أحمر ألوّن به فصولي.
والريح.

2

مضغتُ الكثير من الورود فاحمرّت ذاكرتي.
خدّي، منذ صفعني أبي صباح العيد، ظلّ يعاني من عمى الألوان.
من باب المجاز كان العيدُ عصا الأعمى.
ونعم، من باب التلاعب اللفظيّ أضفتُ لقاموسي «احمرّت وجنتاي».
شممتُ بخورا بلديّا لطرد الحسد والحقد والطائفيّة
قفزت من فوقه سبع مرّاتٍ
وصارت السنوات عجافا
سبعٌ وعشرٌ...
لممتُ قشر الثوم
وقلبت السكين
ولم تجد العرّافة في فنجاني سوى وردة ميّتة
وقبرا مفتوحا على احتمالات الحياة.

شاعرة من فلسطين

شيماء العبدالجبار

خطوات

(مقاطع)

لم تتعمد إيقاظ حلمي بقبلة
دعه ينعم بسطوة الخيال
ينسى الوقت والزمن
والمسافة التي تتلاشى بضحكاتنا
دعه ينعم بقربك
القبل لا تزيد القرب
كما يفعل الحلم.
***
مقعدان
يتجاوران عند المنحنى
أحدهما لي
ولا أدري إن كان الآخر لك
أنت
تعد

ولا تأتي
وأنا المنتظرة المحكومة بالأمل.
***
ممتنة للقدر
ترك لحنجرتي وتراً
أشد به قوسي
كلما امتلأت كنانتي
بالدموع.
***
ممتنة للقدر
لم يبقِ لي
ومعي
إلاّي.

شاعرة من السعودية

عائشة بلحاج

نوتتان

فِراق

سننزلُ معًا
يدًا بيد، درج النِّسيان
ثم نعودُ
من نفسِ الطَّريق
نُوتتانِ مُفردتان
تحبسان صوتهما النَّشاز
بشَفتينِ مُرتجفتينِ، وأصابع باردة.
****
صُعود
تَصعدُ
بسرعة المُستعدِّ
للنّزول، ترفعُ
خُطواتكَ
إلى أعلى
كما لو أنّها مشروع
أجنِحة
في حياةٍ لاحِقة،
ثم تقعُ
بنفسِ الدَّوِيّ
المعتاد.

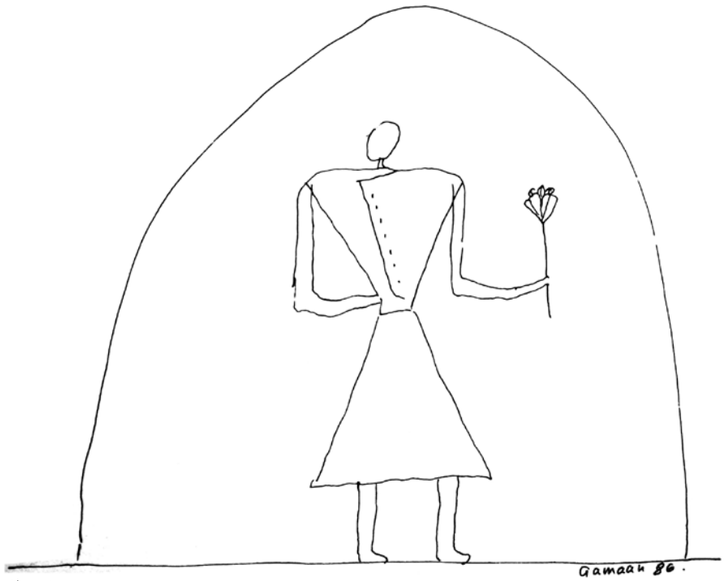
شاعرة من المغرب

فتحية الصقري

قصة قصيرة

ظنَّ الرجلُ الطَّيِّب
أنَّ الخوفَ
هو السلاحُ المناسب لحمايةِ فراشة ملوَّنة
من الضَّياع
ظلَّ يستخدمُ سلاحَهُ العجيب لأكثرَ من عشرينَ
عاماً
بطرقٍ مختلفةٍ ووسائلَ عدَّة
لكنَّهُ لم يكنْ متابعاً جيداً للنتائج
الرجلُ الطيبُ مات
ماتَ قبلَ أنْ يعرفَ
أنَّ الفراشة ضاعت
ماتَ قبلَ أنْ أقولَ له
إنني أذكِّرُ نفسي
وأذكِّرُ الجميعَ باستمرار
أفكاري، صوتي، مستقبلي المشلول
بصورةِ العبَثِ واللاجدوى
والنهاياتِ الصادمة
لقد طبعتُ وشماً على ظهرِ يدي:
فراشةٌ سوداءُ
بأجنحةٍ ممزَّقة
تزيِّنُها عبارةٌ قصيرة
قصيرةٌ جداً
منتهيةُ الصلاحيَّة
«ليستْ ملكاً لأحد.»

شاعرة من عمان



حسين جمعان

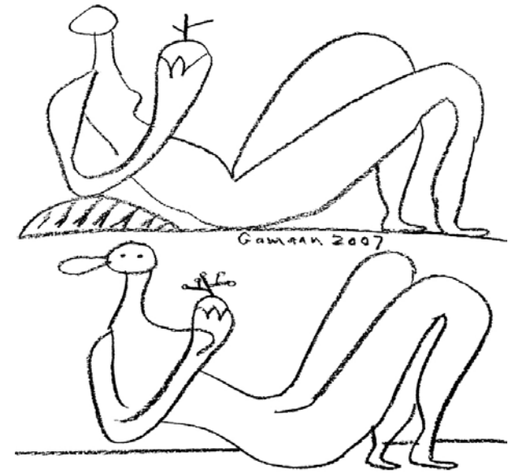
منى الرّزقي

كم غابة أحرق الفتى

إلى من قال لي: العالم غابة
(مقاطع)

أعدو في منامي محفوفة بأطياف نزقة
وكقاطرة مكشوفة تفتح جوانحها للرّيح
أفتح لِلَيْل الكوابيس خرائب روحي
أصحو مهشمة كوعاء زُؤَان مكسور فيما يقف أهلي
كسَحَرَة معبد آمون عاجزين عن تأويل ظلال منامي
السّرير -كما دوما- جوار النافذة،
شجرة الخوخ في فناء البيت لكن البيت تَسَلَّمَهُ الغرباء
لم أجد صوتا لأوصيهم بأشيائي الصّغيرة خيرا
كأن لا يكسروا الأصيص الذي زرعت فيه صدى ضحكتك في
الشّتاء الأخير.
***
صرت أشتاق ذاك السّرير الذي لم تَره
وتلك الوسادة التي لم تُرح فوق منامها رأسك
وذاك الغطاء الذي لم تَدُسَّ في أنحائه تعبك..
بت أرى العالم فرنا ساخنا وأنا فيه
صرت أبحث عن لئام يكيدون لي هربا من أحبّة يشفقون عليّ
الشفقة أثقل من أن تحتمل
أنا ومعي اللاَّشَيْء في اللاَّمكان،
أقول للحظّ ما قاله المسيح ليهوذا «تَخَلَّف عني يا شيطان، إنّ
عرشي يفوق بصيرتك».
عرش الشّاعر خيالاته وأوجاعه، المجد لا يصنعه الحظّ إنّما
تصنعه الحرائق
أدركت هذا وأنا أرقبك من بعيد فيما كنت منشغلا بإشعال نار
هائلة في الفناء الخلفي من غابات خيالاتك.
(...)
إليك إذن تأويل ظلال منامي
أنا من يجدر بالرب أن يرمّم خرابها بأحجار شعركَ
يجدر به أن يوفر بنائين يحملون جلاميد الصخر من قيعان
قلبكَ ووديان صوتكَ
ليبنوا بها خراب صوتي وأطلال قلبي
سلام عليك وقد خانك الوقت مثلي
لا بيت لا حظ لا صحب لا لحظة ناعسة
تزوّجت في الهاتف الخلويّ مرارا
فأنجبت حلمين هَدَّهما التعب.

شاعرة من تونس



حسين جمعان

نجوى شمعون

كلاب ضالة في القصيدة

(مقاطع)

أحرقتُ غابة كاملة
لأتصيّد الوقت
الكلاب الضالة
نهشت القصيدة من ركبتها وهربت.
***
الذئب الوحيد يلتهمه الوقت
منتظرا بنافد الصبر
وليمة الدم المسفوح على غيمة.
الذئب الشريد في المعنى
يفترس الصبر، وينام وحيداً.
***
الحدائق تزهر من جديد
والغابة التي أحرقتها
نمت فيها أزهار الصبار
صارخة: تعال.
***
هنا الماء يصنع كمائنه في كل ركن
هنا امرأة ذبلت زهورها،
تنزع أظافرُها عن الماء رعشتَه
لتدخل في الكمين بكامل شهوتها.
***
كان لها الظن، وللحديقة فعلها المنسي
في دمها الكلاب الضالة في القصيدة،
وفي بحة صوتها النائم
أرق الحديقة في عينين هائمتين

شاعرة من فلسطين تقيم في غزة

نداء يونس

تفسير الغرق

كنت أقدر أن أرى فيه النبع التمام،
أغرقَ في التفاصيل الصغيرة،
لكنه انتهى مثل خبز الجائعين.

كنت أقدر أن ألحق رائحة العسل
إلى آخر الليل،
أسْقِط من قلبي صوت القبيلة،
عطبٌ في اتجاه الريح أوقعني.

كنت أقيس المسافة إليه،
أشد ثوب الطريق الطويل،
ذراعاي تقولان: لنا وظيفة واحدة،

قلت: انتظرا حتى نصل.

كنت أقدر أن أرفرف،
يدرك آخري أوله،
لكن كان في الفم ماء،
للماء في فيه المحب تأويل،
هكذا فسر واحدنا الغرق.

شاعرة من فلسطين مقيمة في رام الله

نسيم الداغستاني

وصيّة تولستوي

كلُّ هذا كانَ قبلَ قليل
ماتت آخرُ هرّةٍ ذهبيّةٍ كانت تزيّنُ قِلادتي
زحف آخرُ عنقودٍ عنبٍ إلى سورِ حديقةِ جارنا
بينما خرجَ ماركيز من عزلتِه المئويّة
معبّراً عن سعادتِه
مربتاً على كتفي.. متسائلاً أين الصّفائر.
***
لن أشعرَ بالملِ وأنا أجالسُ محارباً قديماً
أكادُ أجزمُ أنّها النّتيجة الوحيدة للحرب
يحذرني من كارنينا
وهذه المرّة، القطارُ أسرع ممّا أتصوّر
قال لي إنّها رفيقةُ سوءٍ
جاسوسةٌ في الحصنِ
عشيقها يملكُ نجوماً كثيرة
تهتُ..
أخرجتُ صندوق رسائلي، استبدلتهُ بعلبةِ سكائر
وذرفتُ آخرَ دمعةٍ
على المسافرين التوجّهُ إلى البوابة
ماتت الهرّةُ أخيراً.

شاعرة من العراق

هدى المبارك

ضبابية متعمدة في كاميرا آيفون

هل أنتَ على قيد الحياة؟
نعم، ما زالتْ تُقيدني! أنا الحيّ الذي يموت،
والميت الذي يبحث عن السلام بين الأحياء!
***
أنسى النسيان،
بداخلي ملاك صغير يمارس الرسم في الخلاء.
الهواء يتكفّل ببعثرة وجعك من جسدي،
محاولة فاشلة للهروب من وسوسات الغروب.
***
روحي تشكّل سعادة، هناء،
تُصدُّق الأمل بتفاصيله البسيطة.
روحي، كوكب سيّار في أفلاكك!
***
الساعات تصاحبُ الضوء دون وضوح،
ضبابية متعمدة في كاميرا الآيفون.
لن يعرف ابني ملامحي، ولن يفهم ما أكتبه!
***
حرّك الحروف داخلك
لسانكَ العربيُّ يَا صغيري يعرفُ كلَّ الجهات،
قصائدي فيك، قمَرٌ لم يولد في تاريخِ السنوات.

شاعرة من السعودية

هدى عمران

أغنية للأرض

نحن حيوانات الأب الطيبة، نبت قديم من شتات الأرض
أشجار يابسة في أرض المِلح
قطعان وأسراب تغنّي كل ليلة
لتضاجع الريح،
نتكاثر ليحط على رؤوسنا الطير
ثم نموت

حينها فقط نعرف أن الآلهة تأكلنا
وأننا نولد من جديد
فقط
مع كل خريف تولد امرأة من جديد
إنسان يشق إنسانا
قطرة تتعامد على قطرة
ركام من الجثث
وآلاف من الأحبة المغدورين
اليوم تضيعنا الأرض فلا تكف أبدا عن الولادة
تنزف على أطراف المدن ثم تتكوم على الخرائب والآلام
تضحك وتتكاثر في قفص الذات
ثم تلد طير الله
- طيور المدينة لا بد جارحة
- طيور الله لا بد جارحة
علقتني الأماني الكاذبة وخدعتني الأجنحة يا أمي
ها أنا اشتريت الوهم والسراب، وضيعت حبًا خالدا
ها أنا الآن ضعتُ وتحجرتُ في البرية.

شاعرة من مصر

هيفاء العيد

القادمة من مجون الوقت

غير عابئة
بوقاحة السابلة
وفضول العابرين
تُتهَم بالجنّة
وتشهد للجحيم.
***
كيف تتسلَّلُ إلى الفضاء ليلاً يداها
كيف تكون فاتحة الرذائل
وتاريخ ملذات شهيّات
وذنوباً لم ترتكب بعد
كيف، وهي المرصودة دوماً من حرّاس الجسد؟
***
القصيدة خطيئتي
أُعِدُّ لها ما استطعتُ من وجهي
خصري النحيل
وأطرافي
وخمرة سوداء
وأدنى أدنى ارتعاشاتي.
في رأسي امرأة
تسقطُ دفعةً واحدة
كأوّل الماء
تستلُّ لغةً من غمد لا مألوف
تُفزِعُ الليل
تجرحُ وجه القصيدة
وتعانقُ كل رجال الأرض.
لكنّما
هي لغتي
ربيبةُ الشيطان
تفتنني وأفتنها
أرفعُ بها كفّي لتبلغ فيهي
فلا هي ترويني
ولا هي كفثّني شر البلل.

شاعرة من السعودية

حسين جمعان

حوار

هدى بركات

رسائل المتاهة

منذ روايتها الأولى «حجر الضحك» استطاعت الروائية اللبنانية هدى بركات أن تحتل مكانة متميزة في مسيرة الرواية اللبنانية خاصة والعربية عامة، حيث تلتها برواية لا تقل جمالا وثراء وهي «حارث المياه» التي فازت بجائزة نجيب محفوظ عام 2001 لتتوالى بعد ذلك رواياتها «أهل الهوى» و«سيدي وحبيبي» و«بريد الليل» و«ملكوت هذه الأرض» التي حظيت باهتمام واسع بين المتلقين والنقاد على امتداد العالم العربي لثراء النص واكتناز الرؤى التي قدمتها الرواية وأيضاً بفعل تمكّن الكاتبة من رسم شخصياتها وابتكار أحداثها، وهو ما جعل هذا العمل الروائي غنيا بعوالم متعددة الملامح والوجودات بكل ما تزخر به وما يتخلق فيه بفعل خيال خصب.

العام الماضي فازت الكاتبة بجائزة العويس في دورتها الخامسة عشر، وهو ما دل على طبيعة الاستقبال الذي باتت تحظى به من قبل النقاد والقراء على حد سواء، وهو تأكيد على براعتها في إبداع عمل روائي متميز. جاء في تقييم لجنة التحكيم للجائزة «أعمال هدى بركات طافحة بالفقد والخسران والتيه والعنف والبحث عن معنى في الفوضى العارمة حولها، حيث تكتب بلغة عالية عن الشخصيات والتواريخ، وتنوع في رواياتها بين فنون الكتابة الذاتية والسردية».

في هذا الحوار مع بركات نتعرف على ملامح من تجربتها الأدبية.

قلم التحرير

الجديد: هل تعتبرين روايتك الأخيرة «بريد الليل» مانيفستو ضد كل ما حدث في السنوات الأخيرة في المنطقة العربية؟

هدى بركات: قد تكون روايتي الأخيرة «بريد الليل» مانيفستو عاطفي -قطعا ليس سياسيا- إنّها أقرب إلى الشكوى العميقة التي لا تجد من تشكو إليه. فأحداث السنوات الأخيرة، كما تسمّيها، كشفت أعطابا كثيرة في مجتمعاتنا العربيّة، أعطابا وجوديّة بالفعل، وأكثر من دفع الثمن هم الضعفاء المنكشفون دون حماية، وهؤلاء الذين ازدادوا غربة على غربتهم.

الجديد: رسائل «بريد الليل» لا تصل.. هل هذا لأنك تعتقدين بأن الأمل شبه معدوم بالنسبة لمجتمعاتنا العربية؟

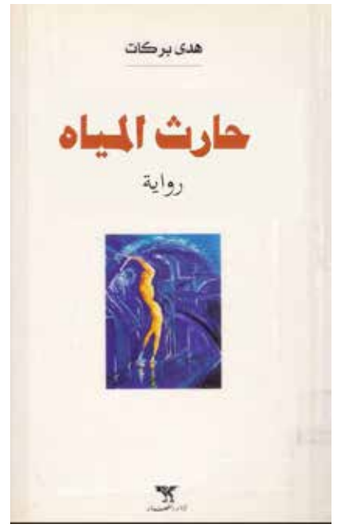
هدى بركات: نعم، إنّها رسائل لا تصل إلى المرسل إليهم، تعترضها أقدار وظروف، حتّى نخال أنّها، حين كُتبت، لم يكن كاتبُها يأمل فعلا بوصولها... لذا تتخذ الرسالة شكل الشكوى لإنسان مستوحش ووحيد. يحمل الظلم كما يحمل البراءة عبئا. فترتجّ الحدود، مثلا، بين الفعل الإجرامي وسلّم الأخلاقيّات. وكذلك بين الواقع والخيال.

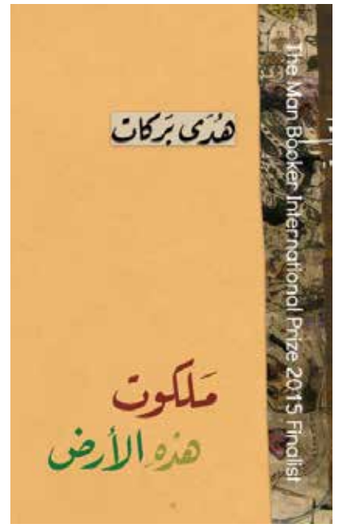
إنّها مرحلة اللايقين بامتياز، كأنّنا في ليل بهيم فقدنا فيه القدرة على فصل الخيط الأبيض من الخيط الأسود. وذلك من دون مراجع ثابتة إلى أيّ نوع انتمت... شخصيّات الرسائل ضائعة لأنّها واقعة في يُتم بلدانها ومجتمعاتها. هل نسمّي هذه الحالة يأسا؟ إنّه تخبّط وضياع كبيران. وفي هذه الحال ليس هناك أجوبة ليتشكّل الأمل، علينا فقط، ربّما، البحث عن الأسئلة الآن.

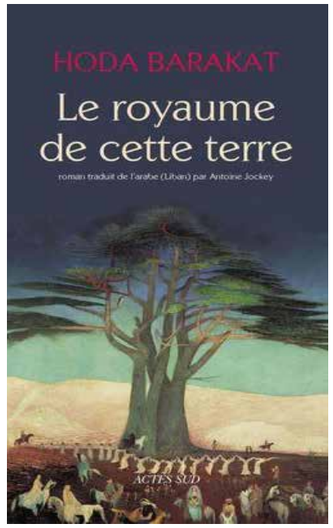
الجديد: قصصك في «بريد الليل» تقطع الأنفاس حتى ليخال القارئ أنه لن يخرج حيا من مغامرة القراءة. هل من جدلية واضحة بالنسبة لك بين الجلد «جلد القارئ» وتمتيعه عبر أدب يليق به هذا الاسم؟

هدى بركات: أعتقد أنّها المتاهة، بتقنيّة الرسائل التائهة، بحيث نخرج من تفاصيل النصوص الفرديّة إلى المشهد وهو مكتمل لنجد ما يربط بين هؤلاء جميعا. إنّه انكسار حيوات ضاعت بضياع مراجع هوّياتها بحدّها الأدنى. وفي الفصل الثاني، «في المطار» حيث تجتمع مصائر لا يجمع في ما بينها سوى عبث الحياة، يتأكّد شيئا فشيئا سوء الفهم الفظيع الذي نخضع له كعرب في مجتمعات اللجوء والهرب. إنّها غربة مزدوجة، عن بلداننا التي تركنا حروبها هربا، وعن أمكنة اللجوء حيث لا يريدنا ولا يقبل بنا أحد.

ليس هناك أحكام قيمة في هذه الرسائل. هذا ربّما ما يجعل منها عملا أدبيّا خالصا. لا أعتقد أنّ في ذلك «جلدا للقارئ» كما تقول. لكن نزع الوهم والنظر إلى موضع الألم يتطلّب ولو القليل من الشجاعة على مواجهة العري.







الجديد: «ملكوت هذه الأرض» هو كتاب العودة إلى منطقتك في شمال لبنان، وهو برأي الكثيرين تحفتك، هل هذا هو البرهان على أن الكاتب مهما هاجر وتغرّب سيبقى ابن بيئته؟

هدى بركات: روايتي «ملكوت هذه الأرض» شغلتني لسنوات طويلة، وانتظرت من أجل البدء بكتابتها استعدادا داخليا. ليس فقط لأنّها «عودة» إلى المكان الأوّل، بل بسبب ما استحالت إليه أحوال التفتّت في كافة المجتمعات العربيّة. فلو استبدلنا لبنان الشمالي بمناطق من سوريا أو العراق مثلا لوقعنا على معادل غير بعيد لبلدان فشلت في تحقيق استقلالها، وأضاعت طريق اللحمة الوطنية والمواطنة لتغرق في لجج المذهبية والقومية المتعصّبة... العودة إلى مطلع القرن الماضي كانت بالنسبة لي الصعود إلى منابع الفشل الأولى. كيف حصل ما حصل ومن أيّ نقطة أو موضع بدأ الشرخ؟

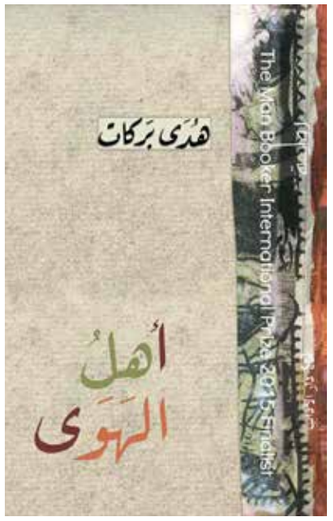
بالطبع عدت إلى ما أعرفه، إلى بيئتي، وقد أقول لك إن الهجرة والتغرّب يزيدان من حدّة الرؤية، ويثريان المسافة المكانيّة والزمنيّة على السواء من شوق الغوص في البيئة التي يخرج منها الكاتب ليعود أكثر تمكّنا من أدواته، وأكثر تطلّبا في نوعيّة ما يكتب... دون الوقوع في نوستالجيا سخيفة طبعا، تجمّل بدل أن تقاضي.

> **لو استبدلنا لبنان الشمالي بمناطق من سوريا أو العراق مثلا لوقعنا على معادل غير بعيد لبلدان فشلت في تحقيق استقلالها، وأضاعت طريق اللحمة الوطنية والمواطنة لتغرق في لجج المذهبية والقومية المتعصّبة**

الجديد: جدوديّتك تظهر في «ملكوت هذه الأرض»، بعد الأمومة ما الذي تضيفه الجدوديّة للكاتب؟

هدى بركات: أعتقد أنّنا أضعنا الجدود، في ما أضعنا من موروثاتنا الجميلة. كأنّنا في لحظات غضب ونكران أردنا إلغاء الماضي برمّته. اعتقدنا أنّها أوهام «الحداثة»، وطبعا كانت لحظة عمى سمّيناها «ثوريّة». اختلطت على جيلنا أمور كثيرة، وحين عدنا إليها لم نجدها. في حكايات العائلة كما في بناء المدن وأحوال المجتمع رمينا الطفل مع ماء الحمّام كما يقول المثل الفرنسي. استعادتي الجدّ في الرواية كانت ركيزة انطلاقها، ومفتاح قراءتها الأوّل.

الآن أنا جدّة. شخصيا هذا يضيف إلى معاني حياتي ثراء كبيرا وفرحا بلا حدود. لكن حزني الوحيد هو عدم استطاعتي التكلّم مع ياسمين باللغة العربيّة، رغم أنّها باتت ترطن بها قليلا لأنّها تتعلّمها في مدرسة خاصّة. أحاول التعويض قدر المستطاع، بالحكاية والأغاني، وبالطبخ أيضا، وبالسفر إلى لبنان كلّما سنحت الظروف... وبانتظار أن يسمح القانون بإعطائها جنسية أمّها.



الجديد: بداية هل نستطيع القول إنك تأخرت في إصدار عملك الروائي الأولى «حجر الضحك»؟

هدى بركات: نعم هذا صحيح. لم أكن مستعجلة. لم يكن يهمّني إضافة كميّة من أوراق بلا قيمة على الكميات التي تُنشر. النشر مسؤوليّة كبيرة كنت أتهيّبها جدا. فقط حين نشرت مجموعتي «زائرات» التي كتبتها كتمرين، رحت أفكّر بروايتي الأولى «حجر الضحك». قضيت في كتابة ومحو حوالي خمس سنوات أو أكثر. أولا بسبب ظروف الحرب والتهجير، وثانيا بسبب تجربتي في الحياة التي كانت تتغير بسرعة، ولإدراكي أن الكتابة -وهي لم تكن من أولوياتي مع وجود طفلين صغيرين- عمل بناء جادّ وشاقّ وعليه أن يحمل جديدا ولو بحدّ أدنى. ومرّة أخرى أقول إنّي لم أكن مستعجلة، كما ما زلت حتى الآن، وسأبقى أشتغل على إيقاعي الخاص. فعدد الإصدارات لا يهمني أبدا، كما لا يهمّني حضوري «الاجتماعي» ككاتبة.

الجديد: على الرغم من أن «حجر الضحك» كانت روايتك الأولى فقد حازت احتفاء كبيرا من قبل القارئ قبل الناقد هل كنت تتوقعين ذلك، وهل لذلك علاقة بكونها تناولت الحرب الأهلية اللبنانية من جانب واتخاذها لمثلي شخصية أساسية؟

> **الآن أنا جدّة. شخصيا هذا يضيف إلى معاني حياتي ثراء كبيرا وفرحا بلا حدود. لكن حزني الوحيد هو عدم استطاعتي التكلّم مع ياسمين باللغة العربيّة، رغم أنّها باتت ترطن بها قليلا لأنّها تتعلّمها في مدرسة خاصّة**

هدى بركات: هذا صحيح. والحقيقة أنّه فاجأني فعلا. فـ«حجر الضحك» لامست في نجاحها أبعادا لم أكن أتوقّعها. وما فاجأني فعلا، وما يزال، أنها لم تخضع لأيّ نوع من الرقابة رغم تداولها الواسع حتى اليوم. كنت أعتقد أنها ستواجه أقلّه بعض «المآخذ» في موضوعات جديدة، خاصّة في تناول شخصيّة المثلي من دون حكم قيمي سلبي، وما يستتبع ذلك من صفحات جريئة في تصريفات الحب من دون أن تكون جنسيّة أو بورنوغرافيّة.

لم تكن «حجر الضحك» الرواية الأولى التي تناولت الحرب الأهلية، ولا أعتقد أن ذلك سبب نجاحها بأيّ حال.

ليس الموضوع، أيّ موضوع، هو ما يعطي الأهميّة لعمل روائي، أو فني عموما. بل كيفيّة التناول، وبأيّ محمول ثقافي، وبأي عمق لوعي المبدع... وهي «شروط» صعبة للغاية، لا يمكن توقّعها، أو التقصّد فيها.

أنا شخصيا لا أفكّر في «أسباب النجاح» وقد لا يقلقني بعض صعوبة في التلقّي. هذا ليس شغلي. بل هو من ملحقات العمل التي تأتي بعد الانتهاء منه... وقد تكون بعض ظروف الواقع إعاقة أمام نجاح عمل جيّد ما، وهذا لا يُنقص من جدارته وجدّته... حصل ذلك مع روائع كثيرة. ليس من شأن الكاتب طلب «ضمانات نجاح»، أو العمل على ذلك، بل أن العكس قد يكون صحيحا.

الجديد: الكتابة في رواية «سيدي وحبيبي» جاءت سرداً متقطعاً وغير متسلسل، هل كان ذلك من جانبك بمثابة تقنية مناسبة في السرد أم هي صيغة فرضتها هوية بطل الرواية وديع؟

هدى بركات: لا تفرض الشخصية شيئا. بل هي من «ضمن» تقنيات الكتابة نفسها. في رواية «سيّدي وحبيبي» جاء شكل السرد من موضوع الحكاية التي أرويها. لذلك أقول إن لكل رواية روايتها، أي تقنياتها الخاصة بها تماما، ولا تنطبق على غيرها. فأنا لا أملك تقنيّة واحدة، لي، لكتابتي الروائيّة. تأتي تقنية السرد عندي حين أصل إلى تكوين الجملة الأولى، أي حين يتأكّد لي أنّي بتُّ قادرة على كتابة الرواية. الجملة الأولى هي أصعب ما في الرواية، وهي بداية اليقين من قدرة البدء بسماع «الصوت»، أعني صوت السرد الحامل لمستوى التناول اللغوي للحكاية. إن انتظار هذا الصوت الخاص يعني استعدادا قد يأخذ وقتا طويلا. قد أبقى في نوع من البحث والتجريب لمدة طويلة قبل أن أبدأ الكتابة. قد أنتظر طويلا قبل «السيطرة» على طرف الخيط والتمكّن منه في يدي -أي تلك الجملة الأولى- بعد ذلك تبدأ الرواية حياتها على

الورق.

الجديد: لماذا تبدو شخصية الرجل في مجمل رواياتك ضعيفة يتجلى هذا واضحا في روايتيك «أهل الهوى» و«سيدي وحبيبي»؟

هدى بركات: هذا صحيح في مجمل كتاباتي، وليس فقط في هاتين الروايتين. الرجل يبدو «ضعيفا» كما تقول لأن شخصياتي ليسوا أبطالا. إنهم على الأغلب هامشيون، أو هم يصارعون أقدارا غاشمة أو ظروفا قاسية في مجتمعات مأزومة وعنيفة... وتطلب من الرجل أن يكون محاربا ليذود عن القبيلة رغم وعيه بأخطائها. فكيف يستطيع الفرد أن يكون «قويّا» آنذاك، وبأيّ مفهوم للقوّة؟ ونحن نتخبّط في أمراض مزمنة من أين نخترع ذلك التماسك المطلوب من الجماعة، وبأي معيار.. نعم. شخصياتي ضعيفة. وحين تنقلب إلى البأس تكون صارت في الإجرام.

الجديد: ما أبرز ما حملته من لبنان حين خرجت منها عام 1989 وما دوره في تشكيل رؤيتك الروائية واختيار شخصياتك وأحداث رواياتك ومواقفك من العالم؟

هدى بركات: ما حملته معي من لبنان حين خرجت عام 1989 هو كلّ ما أنا هو اليوم، مع إضافات قد أصفها بالهامشية. أنا أعيش في فرنسا كأنّها نافذة أطلّ منها إلى بلادي، خاصّة في الكتابة. لم أكتب عن فرنسا سوى بعض النصوص الأدبية التي طُلبت مني، أو بعض المقالات الصحافية والمساهمات التي كتبتها بالفرنسيّة.

صراحة لا يمكنني تقدير الفرق في مكوّنات وعيي لو أني بقيت في لبنان. أنا لم «أهاجر» من أجل مشروع أو هدف. أنا هربت مع ولديّ هربا من نار الحرب. وفي لبنان كانت ثقافتي في مكوّنها الفرنسي موجودة، ولم أكتشف شيئا هنا غيّر حياتي. حصلت على ما كنت أسعى إليه أي الأمان. هذا كل ما في الأمر... ربّما جعلت إقامتي هنا، عن بعد، نظرتي أكثر حدّة وأعمق نقدا لما نحن فيه، إذ لا أخضع هنا لمسايرات وتنازلات قد يفرضها التأقلم مع واقع بلادي.

الجديد: هناك محطات فارقة في تكوينك الثقافي والفكري والإبداعي هل لك أن تلخصيها لنا؟

هدى بركات: يصعب الردّ على هذا السؤال لأننا أنفسنا لا نعي ما هي تلك المحطّات المهمّة.. لنقل اختصارا إن تجربة الحرب كانت تجربة شديدة العنف، وهي خضّت وعيي بالعالم إلى حدّ أقصى. كأنّها أعادت تربيتي، و«دوّرتني» بشكل مختلف.. إلى ذلك أعتقد أنّها الكتب. فبعض ما قرأت وأقرأ يغيّرني عميقا، يغيّر في تكويني وفي كتابتي وفي نظرتي إلى كل ما حولي. حياتي بسيطة جدا لكن قراءاتي ليست كذلك.

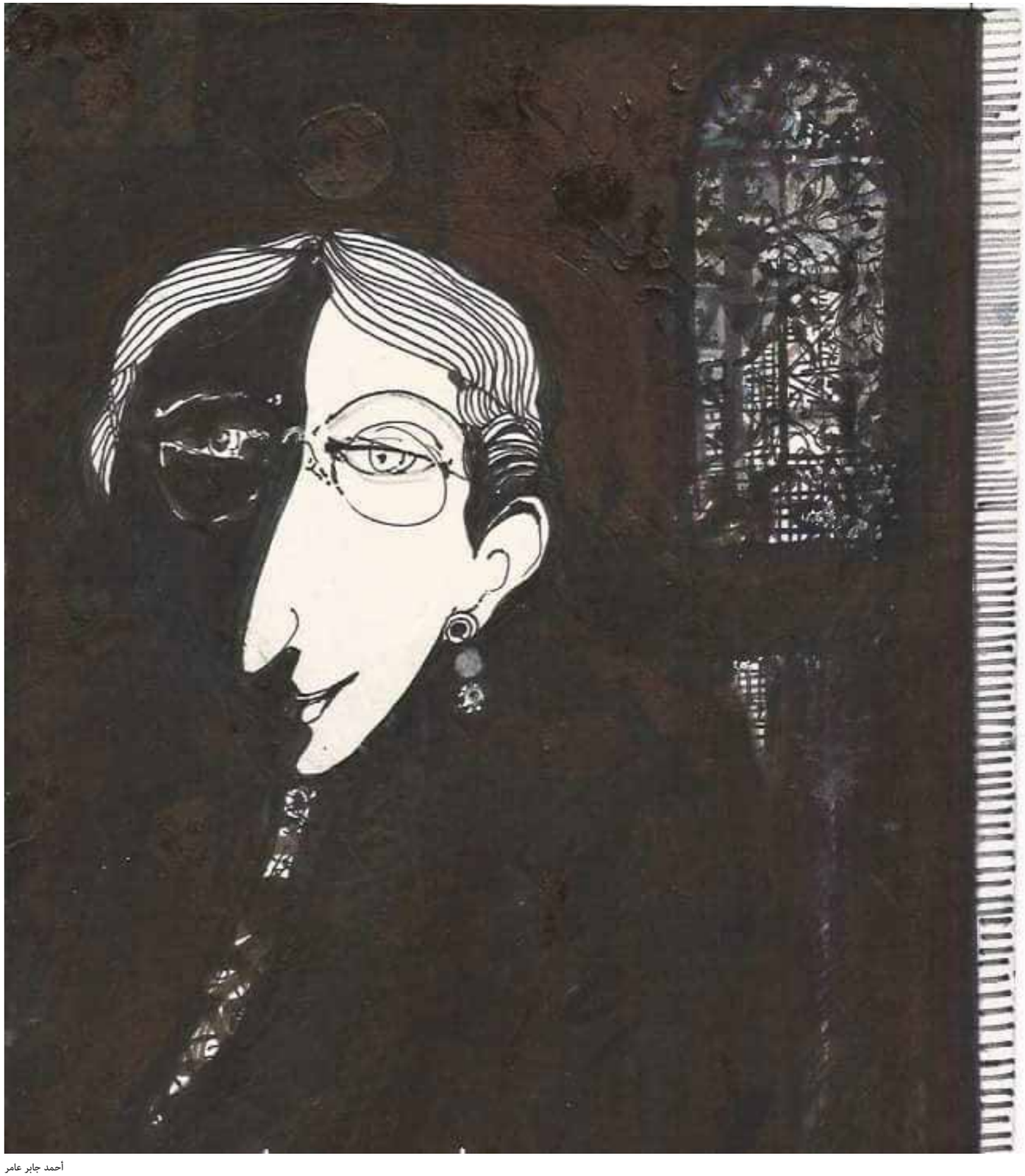
الجديد: كيف تتابعين المشهد الروائي اللبناني الآن وماذا تقرئين المنجز؟ هل هناك إضافة لمسيرة الرواية والقصة؟

هدى بركات: أنا أتابع بالقدر المستطاع توزيع الكتب في فرنسا، ليس فقط الرواية اللبنانية بل العربية عموما. لكن ليس لي رأي أدلي به إذ أشعر أنّه سيكون ناقصا.. الواقع أن الإصدارات أصبحت كثيرة وعديدة بالنسبة للرواية، وأعتقد أن الكلام عن إضافة لمسيرة الرواية ما زال مبكّرا نظرا إلى الكمّ الذي ينهمر.

الجديد: أخيرا، كيف ترين المشهد الثقافي عامة في لبنان، هل ما يزال يملك زخما كذاك الذي عرفناه خلال السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، وقد عايشت تلك الحقبة عن قرب؟

هدى بركات: «الزخم» موجود كما لاحظنا، لكن الجديد هو في الفنون البصرية، والبصرية/ السمعية وفي التشكيل، زخم وجدّة لم تعرفهما العقود التي ذكرت. أنا فرحة بهذا ومن خلال متابعاتي هناك ما يتحقّق بالفعل. ربما عندي بعض انحياز بسبب أن ابني رضا رسّام بارع وموهوب.

أجرى الحوار في دبي: محمد الحمامصي



أحمد جابر عامر

الأرستقراطيات المتمردات

ثلاث رسامات من مصر

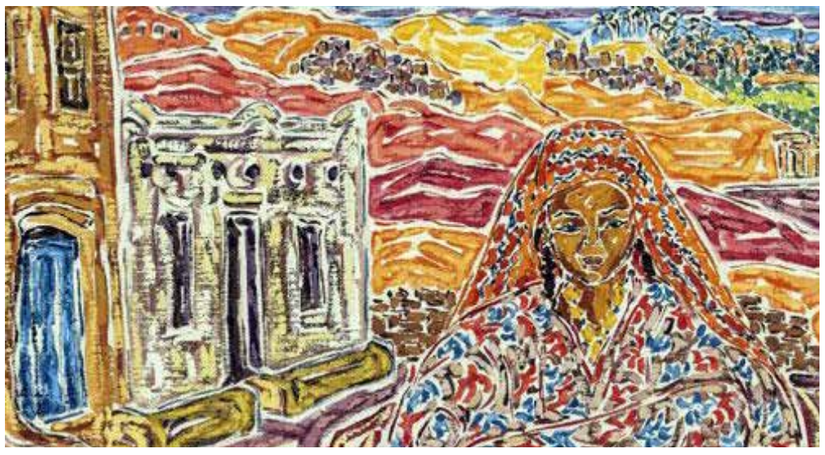
فاروق يوسف

لطالما كان السؤال «كيف يكون المرء مصريا؟» سؤالا ملحا يقض مضاجع المصريين منذ زمن طويل. لست معنيا هنا بالبحث عن أسبابه أو دوافعه أو الهدف منه. في سياق ذلك السؤال فإن ما حدث في الرسم كما في الأنواع الإبداعية الأخرى لم يكن استثناء؛ لم تكن الهوية مشكلة فنية خالصة. وهو ما يعد صفة مصرية؛ المصريون لا يبحثون عن هويتهم بل إنهم يعملون على تأكيدها في كل مرة يُطرح فيها ذلك السؤال. لا أحد في إمكانه أن يغفل عن الهوية المصرية التي يؤكدها الشارع قبل تمثال نهضة مصر لمحمود مختار. غير أن ذلك لا يعني شيئا بالنسبة للمصريين الذين تباغتهم مصريتهم في كل لحظة نشوة كما لو أنها حدث مفاجئ.

جاذبية سري

تحية حليم

أنجي أفلاطون



أما وقد تعلق الأمر بالنساء، فإن تلك الهوية ستذهب إلى الداخل، ما لا يعرفه الآخرون عن مصر، لذلك لم تكن رسوم النساء في مرحلة الريادة إعلانات سياحية أو توضيحات عقائدية. كانت المرأة المصرية حاضرة في رسومهن بما يشير إلى مهمة صنع الحياة في بلد يعيش تحولات جذرية وإن اختلفن في النظر إلى النظام السياسي القائم يومها. كانت إنجي أفلاطون عقائدية بعكس ما كانت عليه جاذبية سري وتحية حليم اللتان انخرطتا في المشروع الوطني المصري كما خُيل إليهما. وهو أمر لا يمكن الحكم عليه إلا من خلال العودة إلى شروط المرحلة التاريخية.

في سياق الفهم المصري للهوية الوطنية في الرسم فإن ما حققته جاذبية سري وتحية حليم وإنجي أفلاطون يعد أساسيا من جهة ارتباطه بالجوهري الذي يستمد طاقته من فكرة الخلق.

نسوية بعناد عقائدي

ربما انفصلت تحية حليم عن زوجها الذي هو معلمها حامد عبدالله بسبب اصطدام مزاجيهما الطبقيين. ذلك افتراض ليس إلا. غير أن إنجي أفلاطون وهي سليلة الأرستقراطية المصرية لم يكن لديها خيار سوى أن تذهب إلى المعتقل في المرحلة الناصرية بسبب كونها شيوعية. لو اجتهد المحققون في البحث في ماضي الرسامة لتخلوا عن أحكامهم القاسية. صحيح أن أفلاطون كانت ناشطة نسوية، يسارية النزعة غير أنها في الأساس رسامة. فكرة أفلاطون عن الرسم استلهمتها من جماعة «الفن والحرية». الصبية التي شغفت بأفكار الجماعة السريالية التي تأسست عام 1938 حظيت بلقاء كامل التلمساني وجورج حنين ورمسيس يونان وفؤاد كامل. بعكس سري وحليم فإن أفلاطون حُظيت بفرصة التعرف عن قرب على اللحظة السريالية النادرة في تاريخ الثقافة العربية. وهو ما ساعدها في ما بعد على أن تقيم جسرا يصل بين هوياتها المتعددة، المصرية والشيوعية والسريالية. من خلال ذلك الاشتباك منحت أفلاطون الرسم المصري هوية معاصرة، فيها قدر من عناد اليسار المصري.

رسامات كادحات

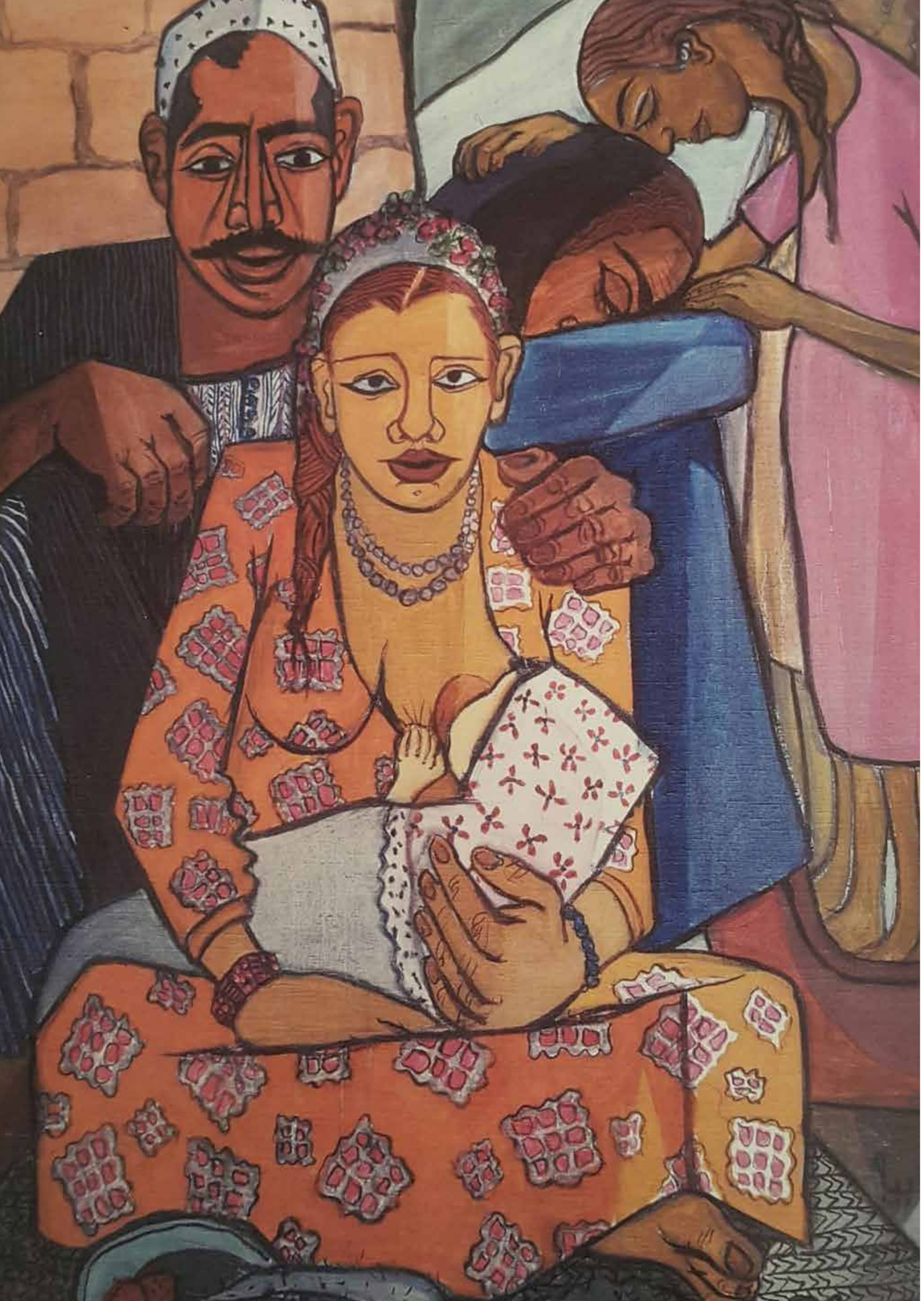
هناك ما يجمع بين الرسامات الثلاث؛ الكدح، هو عنوان المرأة المصرية. كانت الفلاحة هي الأصل؛ بالنسبة للمصريين فإن الفلاح هو المصري الأصيل. الرسامات الثلاث وإن كن أرستقراطيات الأصول فإنهن بسبب الرسم امتزجن بالطبقات الفقيرة، بغض النظر عن مذاهبهن الفكرية. لقد ظهرن في لحظة الانتقال من الملكية إلى الجمهورية وكانت المرحلة الناصرية اختبارا شعبويا نجحن في اجتيازه من خلال إخلاص كل واحدة منهن لأسلوبها في الرسم. غير أن ما يجمعهن يفتح قوسا لم يُغلق بعد على فكرة الكدح التي هي جزء من الكينونة المصرية. ما يُدهش في الرسم أنه قادر على إحداث تحول جوهري في شخصية الرسام تعجز عن إحداثه فنون أخرى؛ ذلك لأن الصورة تنطوي على مستويات عديدة من التعبير، لذلك فإن من المستحيل الإفلات من تأثيرها.

سري وحليم وأفلاطون اخترعن صورا للمرأة المصرية غير أنهن في الوقت نفسه اكتسبن الكثير من عادات تلك المرأة في نظرتهن إلى الواقع.

جاذبية سري

أرستقراطية في حي شعبي

إذا كان محمود سعيد (1897 . 1964) يعتبر أبا لفن الرسم (التصوير حسب التقليد الفني المصري) الحديث في مصر فإن جاذبية سري هي أمه. فتلك المرأة التي أقامت أكثر من سبعين معرضا فرديا عبر سنوات عمرها المديد، كانت حريصة في تنوعها الأسلوبي على اختزال المسافة التي تفصل بين الرسم وبين



جاذبية سري

الحياة اليومية للمصريين، حرصها في الوقت نفسه على رقي فنها وإبقائه بعيدا عن المتداول الفلكلوري.

لم تكن رسامة شعبية، غير أنها استطاعت أن تقبض على جماليات اللحظة الشعبية لتعلو بها، من خلال النفاذ إلى حقيقتها الصافية. وهو ما انعكس جليا في مرح الخطوط وصخب المساحات اللونية التي كانت صدى للحكايات التي أسرتها وللأصوات التي سحرتها وللروائح التي حلقت بها.

جاذبية سري (1925) وهي ابنة الأرستقراطية المصرية في عز ازدهارها وتألقها كانت قد انتقلت في عمر مبكر من طفولتها من حي منيل الروضة، حيث بيت جدها لأبيها إلى حي الحلمية الشعبي، حيث بيت جدتها لأمها بطبقاته الثلاث. فكان ذلك الحدث بمثابة تمهيد للحظة وعي، كان قد تمحور حول السؤال الذي صارت حياتها تدور في فلكه «ما الذي يعنيه أن يكون المرء مصريا؟».

كان لطبيعة تركيبتها الاجتماعية تأثير واضح في خياراتها الفنية والفكرية؛ فابنة الأرستقراطية كانت قد أجادت في وقت مبكر من حياتها لغة الشعب، بعد أن تعرفت عليه عن قرب، مباشرة أو من خلال حكايات جدتها الساحرة. كانت تلك الحكايات تسبقها إلى الرسم، فكانت تبذل جهدا كبيرا من أجل إيقاف تدفقها والتقليل من سطوتها. فالرسم الذي عرفته منذ طفولتها كان بالنسبة لها فنا يقع دائما خارج حرفة التوضيح.

الشغف بالفن عائليا

نشأت جاذبية سري في عائلة تهوى الفن؛ كان أحد أعمامها صديقا للرسام الرائد أحمد صبري، وكان عمها الثاني شغوفا بتقليد اللوحات العالمية، وهو ما درجت عليه أمها. كان الهواء من حولها ممتلئا برائحة الزيت، فكان ذلك سببا لانغماسها في الرسم من غير أن تشغلها أسئلته. كان الرسم جزءا من الحياة اليومية، تمارسه فعلا يوميا من غير أن تعي ضرورته. وهو ما جعلها تلقائيا تتجه إلى دراسته لتنال شهادتين؛ الأولى في الفنون الجميلة عام 1948 والثانية في التربية الفنية عام 1949، بعدها ذهبت إلى باريس ومن بعدها إلى روما ومن بعدهما إلى لندن لتكون بعد كل ذلك الجهد على يقين من أنها صارت مؤهلة لتدريس الفن في مصر. وهي مهمة تنويرية شاقة أخلصت إليها سري في مختلف المستويات التعليمية التي مرت بها معلمة للرسم. مَن درس على يديها من الفنانين المصريين والعرب يشهد لها لا بالكفاءة وحدها بل وأيضا بقدرتها الخلاقة على اكتشاف نوع وموضع موهبة طلابها. غير أن ذلك الدور الذي لعبته في تطوير الحياة الفنية قد لا يشكل إلا هامشا في سيرة فنية تميزت بعطاء استثنائي؛ فجاذبية سري على سبيل المثال هي أول فنانة مصرية تعرض أعمالها في متحف المتروبوليتان في نيويورك حيث جاء اختيار المتحف المذكور عام 2010 للوحتها «الطيارة» المرسومة عام 1960 لتكون جزءا من مقتنياته بمثابة تكريم متأخر، غير أنه كان ضروريا.

براءة التفكير

يهتم المصريون بالتفاصيل التي يملؤونها بالحكايات؛ لذلك فإنهم لا ينظرون إلى تحولات رسامة كبيرة من نوع جاذبية سري إلا من جهة تمثلها لتلك الحكايات. لذلك تدرجوا في تجزئة سيرتها الأسلوبية على النحو التالي: الواقعية الزخرفية حين اهتمت بالخط أساسا للرسم، وكان السطح مليئا بالتفاصيل والزخرفة، الواقعية التعبيرية وهي عبارة عن حوار بين التشخيص والتجريد، أما الفترة الثالثة فقد ركزت فيها الفنانة على البيوت، فكان أسلوبها مزيجا من الأسلوبين التجريدي والتكعيبي. في المرحلة الرابعة انتقلت الفنانة إلى الصحراء فكان هناك تبسيط في الأشكال، هو في حقيقته إنجاز فني. وهو ما دفع بها إلى أن تمزج بين الصحراء والبيوت، فتصنع عالمها المفكر فيه سلفا، وهو عالم تجريدي انتهت إليه الرسامة لتستأنف رسالتها في الرسم من جديد، كما لو أنها لم تكن ترسم من قبل. الطفلة التي تعلمت الرسم مبكرا صارت تفكر بعد التسعين من عمرها في استعادة براءة ذلك التفكير.

التوق إلى الألوان

عام 2014 أقامت الجامعة الأميركية في القاهرة معرضا استعاديا لجاذبية سري مادته تتألف من لوحات كانت جاذبية سري قد تبرعت بها للجامعة المذكورة عام 2008. كانت تلك اللوحات تمثل بطريقة انتقائية أربعة عقود من الرسم، كانت سري حريصة من خلال انتقائها على تقديم صورة صادقة عن تحولاتها الأسلوبية. كان عنوان المعرض «التوق إلى الألوان» وهو عنوان يبعد عن الرسامة شبهة رواية الحكايات، وهي شبهة لم تكن جاذبية سري تبعدها عن نفسها، بل قد تكون محببة إليها، لأنها تذكرها بجدتها وبحي الحلمية التي استوحت من صخبه خيال لوحاتها. الفنانة التي لا ترغب في أن تغادر الحلمية في فنها كانت قد رسمت كل شيء؛ من المناظر الطبيعية حتى الحياة الصامتة مرورا بالصور الشخصية، من غير أن تتوقف كثيرا عند التجريد. كان لديها كلام كثير لا يقوى التجريد على أن يمثله. غير أنها في كل ما رسمته لم تكن مقتنعة بالأسلوب الواقعي؛ ربما لأنها كانت تعتبره خيانة للواقع، فالواقع بالنسبة لها لم يكن محصورا بما نراه. كان معرض الجامعة الأميركية حدثا استثنائيا في حياة رسامة بلغت التسعين من عمرها، وهي لا تزال تقوى على الرسم. كان ذلك المعرض بمثابة رسالتها إلى أجيال من الرسامين، كانت قد علمتهم الرسم بشغف من يتعرف عليه لأول مرة.

مصرية في العالم

جاذبية سري هي ابنة الرسم المصري، غير أن أهميتها تكمن في أنها كانت متمردة على جزء من تقاليد ذلك الرسم. لم تكن المرأة التي تعرفت على الحياة الغربية في باريس وروما ولندن فرعونية بالتمام. كانت ابنة حياة مصرية لم يكن الغرب قد تعرف عليها، حياة هي مزيج من الأصالة والحداثة، من الواقع المشخص والمتخيل الذي يقترحه الفن. كانت سري ابنة الرسم المصري المنفتح على الرسم

أنجي أفلاطون

أنجي أفلاطون

تحية حليم

في العالم، بكل ما يتميز به من تنويع في الأساليب والأفكار. قيل إنها ترسم بريشة مغموسة بمياه النيل، غير أنها كانت في الوقت نفسه تنظر إلى العالم بعيني فتاة، كانت تعرف أن قدرها يقع في مكان آخر، مكان يمزج بين مصريتها وعالميتها. وكما أرى فإن عالمية جاذبية سري وإن كانت مستلهمة من مصريتها، فإنها ستضعها في إطار مختلف؛ فهي من خلال تنوع أساليبها لا تعبر عن طريقة شعب في العيش العام بقدر ما تجسد سلوكا فنيا شخصيا، قُدر له أن يكون أسلوبا في العيش. هذه الفنانة تعيش فنها ليقدمها إلى العالم. وهو فن يرقى بالحياة المصرية إلى مستوى الخيال. رسوم جاذبية سري تمثل الخيال المصري وهو يصل بالحكاية الشعبية إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه، إنه خلاصتها وهو كل ما يمكن أن تقوله. كان حلم سري في طفولتها أن تكون مخلصة للحكاية فإذا بها من خلال الرسم تتخطى حدود تلك الحكاية لتصل إلى تجلياتها اللونية. إنها الرسامة التي قدمتمصرإلىالعالم.

تحية حليم
العالقة بحكايات الفلاحين

لم يكن من الصعب عليها أن تكون امرأة أخرى، ولم يكن انتقالها من ضفة اجتماعية إلى ضفة اجتماعية أخرى قد تطلب منها الكثير من الجهد، فالرسامة المصرية تحية حليم لم تكن في حقيقتها ابنة البيئة التي عاشت فيها طفولتها وجزءا من شبابها وهي بيئة يغلب عليها الطابع الأرستقراطي. لذلك فإن انحيازها لما صارت تفكر فيه بسبب ارتباطها بمعلمها ومن ثم زوجها الرسام حامد عبدالله لم يشكل تحديا لطبقتها. وهو ما جعل الطريق أمامها ميسرة لكي تقبض على موضوعاتها الشعبية، من غير عقد مسبقة أو سوء فهم، كان في إمكانه أن يجعل منها الغريبة التي تسعى إلى تفسير أسباب وجودها في المكان الخطأ.

في كل ما فعلته من خلال الرسم كانت حليم تقف في مكانها الحقيقي؛ ذلك المكان الذي جعل منها واحدة من أهم الفنانات (الفنانين أيضا) اللواتي وهبن المحترف الفني المصري ملامحه المعاصرة. وهي ملامح كانت مستلهمة من محاولة وضع البيئة الشعبية في مكانها الصحيح من التاريخ المصري.

كل ما في لوحات تحية حليم هو مصري خا لص .

لا يتعلق الأمر بالموضوعات، وهي متاحة لكل شخص، بل بطريقة النظر الحديثة إلى تلك الموضوعات من جهة المعالجة الأسلوبية واستعمال المواد والتماهي مع التقنيات الشخصية التي لا يمكن أن تخطئ الإشارة إلى اليد التي استعملتها.

عاشقة النوبة كانت باحثة في طبقات الشخصية الشعبية المصرية، ومن هناك استخرجت عصارة أصباغها. لذلك كان خيال يديها غالبا ما يسبق ما تراه إلى سطح اللوحة.

خيط بين هويتين

ولدت تحية محمد أحمد حليم في مدينة دنقلة بالسودان عام 1919، هناك حيث كان والدها يؤدي واجبه باعتباره واحدا من ضباط الجيش المصري الذي كان يرابط في السودان. وحين انتقل ذلك الضابط إلى العمل في القصر الملكي كان من الطبيعي أن تتلقى تحية تعليمها طبقا لتقاليد الأسر العريقة، وهي تقاليد كانت تقوم على أن يتلقى الأطفال دروسا في الموسيقى واللغة الفرنسية داخل منازلهم وهو ما جرى لتحية إضافة إلى أنها تلقت دروسا في الرسم على يد راهبة فرنسية. وهي الدروس التي اكتشفت من خلالها شغفها بالرسم الذي أوصلها إلى حامد عبدالله الذي بدأ في تعليمها عام 1943 ليعلنا بعد ذلك زواجهما الذي أخذهما معا إلى باريس ليدرسا في أكاديمية جوليان بين عامي 1949 و1951.

كان ارتباطها بعبدالله بداية التحول الذي عاشته تحية بكل حواسها؛ لقد انتقل بها الفنان المتمرد على قواعد الرسم والقواعد الاجتماعية في الوقت نفسه من مجتمع مصر الجديدة إلى حقول جزيرة الروضة، حيث كان يقيم والده المزارع، في بيئة يغلب عليها الطابع الريفي. وهي الانتقالة التي تركت أثرا عميقا في طريقتها في النظر إلى الرسم، كما إلى الحياة. سعادتها بذلك العالم لم تعمر طويلا إذ أنها انفصلت عن عبدالله بعد سنة واحدة من الزواج. وحين عادت إليه بعد وفاة والدها كانت على موعد مع مغامرتهما المشتركة في باريس.

وكما يبدو فإن مزاجيهما في الزواج لم يكونا بمستوى مزاجيهما في الفن فانفصلا عام 1956 بشكل نهائي. كان حامد عبدالله (1917. 1985) علامة فارقة في الفن التشكيلي العربي الحديث، غير أن ما يسجل لتحية حليم أنها -وهي التي تعلمت على يديه- كانت قد أنتجت فنا أكثر مصرية من فنه.

خرافتها في النوبة

كانت فكرة زيارة الفنانين إلى أرض النوبة عام 1961 قبل أن تغرقها مياه بحيرة ناصر واحدة من أفكار الأديب والوزير ثروت عكاشة. يومها

جاذبية سري

تعرف الفنانون على واحدة من صور مصر التي ستختفي، صورة تحمل في طياتها حقيقة المصريين التي تتجلى في طباعهم الأصلية التي لم تسقط عليها الإقامة في المدن الحديثة شيئا من تأثيراتها. يومها اهتدت تحية حليم إلى الأشكال التي يمكن أن تصوغ من خلالها أفكارها القديمة عن حياة الفلاحين وهي الأفكار التي لم تفارقها منذ الأربعينات من القرن الماضي. كانت تحية حليم تحلم بصيغة تحفظ للرسم قدرته على مقاومة الزمن، كما هو حال الإرث الجمالي الفرعوني، لذلك مدت بصرها إلى جمال لا يُفنى وهو جمال الروح المصرية في حركتها بين العاديات، كما لو أن تلك العاديات لقى نفيسة. هل كانت تلعب دور الموثق؟ وهل كانت قد قررت أن تضاف إلى الفن وظيفة توثيق العادات الاجتماعية؟ لم تكن واقعيتها على هذا القدر من الأمانة التي يمكن أن تقود إلى الخواء الجمالي. كان هناك نوع من الخرافة، هو ذلك النوع الذي استخرجته الفنانة من واقع العيش. وهو ما دفع الناقد صبحي الشاروني إلى أن ينسب فنها إلى «الواقعية الأسطورية» وهو مصطلح يمكن أن يكون رديفا للواقعية السحرية. كانت تحية حليم ساحرة في استنطاق تفاصيل مشاهدها الريفية وكلها مشاهد كانت ماهرة في أن تلهم طينها شعورا حالما.

على مدى أكثر من ستين سنة من الرسم كانت تحية حليم تصل بكائناتها إلى أقصى تجلياتها في البوح بأسرار ذلك الجزء الذي اختفى تحت الماء، النوية وهي عاشقتها.

فن خارج الزمن

«لا تجري وراء الخط الخارجي أو تحافظ على وحدته، بل كثيرا ما يضيع جزء من ذلك الخط بين مساحتين. بذلك لا تقترب تحية حليم من أي فن قديم، ولكنها في الوقت نفسه لا تعتمد على الظل والنور والبعد الثالث، بل إنها من خلال اتجاهها إلى بعدي اللوحة تكاد تقترب من الرسوم الحائطية التي رسمت في القرون الوسطى»، ولكن حسن سليمان -وهو رسام مصري اقتبست منه جملته- لم يلتفت إلى رغبة الفنانة في أن يكون فنها قديما، كما لو أنه وصفة سحرية لا يزال في الإمكان استعمالها من غير أن تفقد خصائصها السرية. كان جديدها يقيم في القديم الذي تسحرها فيه قدرته على الإفلات من زمانه. لذلك سيكون عليها أن تبحث عن عناصر الثبات لكي لا تقلق هدأة كائناتها، وهي كائنات لا يمكن أن يخطئ أحد في تحديد هويتها.

المصرية الخالصة هي ابنة المرويات الشعبية ببساطة ألغازها قبل أن تكون صريعة التماثيل الفرعونية بخيلاء جبروتها. سيكون عليها أن تجد ثغرة بين حكاية وأخرى لتتسلل من خلالها إلى الفكرة الجمالية التي تقع تحت السطح دائما من غير أن تفارق لذتها الشفاه التي تروي. لوحات تحية حليم لا تتشبه بالروايات من جهة تعلقها باللحظات الشعرية التي تنطوي عليها الصور، غير أنها في الوقت نفسه لا تخسر شيئا من جمالها إن تحولت إلى روايات لا تنسب إلى أحد بعينه.

لا يزال في إمكان رسوم تحية حليم أن تروي حكايات عن زمن الفلاحين الذي هو من وجهة نظر الفنانة يقيم في المستقبل. وهي فكرة تهب من خلالها الفنانة رسومها القدرة على أن تكون موجودة كما لو أنها كانت مرآة ساحر، وهبته الطبيعة نبوءة أحوالها.

بالنسبة لرسامة بحجم تحية حليم فإن عالما تنشئه من خيالها الغارق في مصريته سيكون أقرب إلى الحقيقة مما سنراه لاحقا في الواقع؛ ذلك لأن الفن يعيد تعريف الوقائع بما ينسجم مع خيالها.

كانت تحية حليم التي توفيت عام 2003 فنانة الوقائع المتخيلة.

إنجي أفلاطون
رسامة الثورة الدائمة

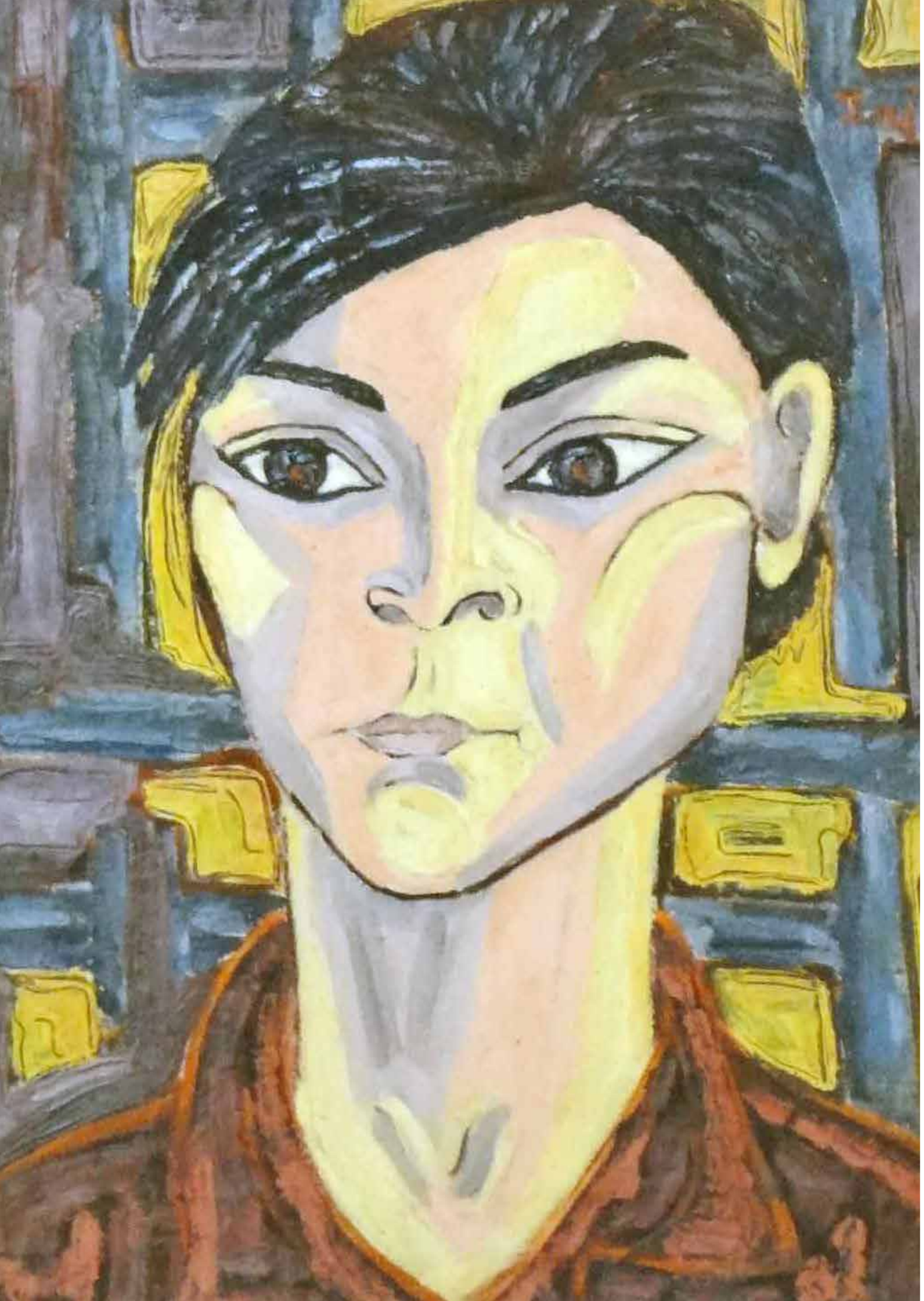
«لم يكن من السهل تصنيفها»، قيلت تلك الجملة غير مرة في محاولة التملص من محاولة وضعها في مكان بعينه؛ فابنة الطبقة الأرستقراطية لم ترتق السلم إلى الأعلى بل فعلت العكس حين هبطت لتنضم إلى رؤى الفقراء، وحين ذهبت إلى المعتقل بدلا من أن تكون في قصر عائلتها. تأكد للكثيرين أن تلك الفنانة والناشطة النسوية اختارت أن تمضي في الطريق الصعبة. أما حين تخلت عن أسلوبها السريالي في الرسم واتخذت من الواقعية التعبيرية منهجا فنيا لها فقد كانت قد صنعت معادلة متوازنة بين ما هو فني وإنساني، لكن ضمن إطار سياسي.

كان شعورها بالاغتراب مبكرا، وهو ما دفعها إلى التمرد؛ فهي التي نشأت في بيئة مغلقة على مفاهيمها المتعالية على المجتمع لم تجد في انخراطها في التعلم في مدرسة كاثوليكية إلا نوعا من الانقطاع القسري عن المجتمع المصري الذي لم تكن هي وسواها من صبايا النخبة الراقية يعرفن عنه شيئا. كان سؤالها الوجودي البريء يوما أكبر من أن تطيقه أسس التربية المعتمدة في تلك المدرسة الصارمة في تقاليدها، فكان أن طردت الفتاة بعد سنوات قضّتها متمردة.

فهل اختارت إنجي حسن أفلاطون يومها أن تستبدل سجن المدرسة بسجن البيت؟

الفن والحرية

كانت إنجي يومها في سن الخامسة عشرة وكان لديها ما تفعله وبشغف عميق؛ فالفتاة التي ولدت عام 1924 كانت قد بدأت اكتشاف العالم من خلال الرسم في سن مبكرة من حياتها. لم يكن للصدفة دور في أن تجد تلك الفتاة الطريق إلى عالم الفن سالكة أمامها؛ كان الفنان المصري الرائد محمود سعيد صديقا للعائلة، فأذهلته رسومها حين اطلع عليها، ومن خلاله استطاعت أن تتعرف إلى المخرج والرسام كامل التلمساني الذي كان يومها داعية تمرد ومعاصرة والتزام إنساني من خلال جماعة فنية أسسها بمعية جورج حنين ورمسيس يونان وفؤاد كامل. كانت تلك الجماعة تحمل اسم «الفن والحرية» فهل كان حلم إنجي أفلاطون يتخطى طرفي تلك المعادلة؟



أنجي أفلاطون

صارت الممارسة الفنية يومها بالنسبة للفتاة التي ما زالت صغيرة في السن أسلوبَ التعبير عن التوق إلى الحرية، غير أن اقترابها من أفراد تلك الجماعة الذين كانوا يجمعون بين الثقافتين العربية والفرنسية كان قد طبع طريقة نظرتها إلى العالم بأسلوبين، يبدوان الآن متناقضين، غير أنهما في بداية أربعينات القرن العشرين لم يكونا كذلك. كانت إنجي أفلاطون سريالية في الرسم، ماركسية في السياسة. ولم تكن ترى تناقضا بن ما تتمرد عليه في الفن وما تنشد الوصول إليه من خلال السياسة.

الثورية النسوية

كان تأثرها بأفكار جماعة الفن والحرية قد هيأ لها أرضية خصبة للتفكير في قضايا المجتمع بوعي غلب عليه الطابع الاشتراكي. وهو ما جعلها تنزلق تدريجيا وبقناعة راسخة إلى العمل السياسي المباشر في اتجاهين، النسوية حيث صارت واحدة من رائدات الدعوة إلى تحرير المرأة، والارتباط الحزبي حين انتمت إلى حركة إسكرا الشيوعية عام 1944.

كان كل شيء يجري في حياتها بطريقة منسجمة، كما لو أن أفلاطون خلقت لترسم وتكون داعية تمرد نسوي وحاملة أفكارا سياسية تدعو إلى العدالة الاجتماعية. وهو ما جعلها تهتدي إلى موهبتها في الكتابة، حين كتبت منشورين سياسيين اكتسبا شهرة في مجال التثقيف السياسي هما «80 مليون امرأة معنا» و«نحن النساء المصريات»، فيهما قدمت أفلاطون رؤيتها في مجال العلاقة الجدلية بين حرية المرأة وتحرر الأمة، وهي العلاقة التي قادتها إلى أن تتخلى عن السريالية أسلوبا فنيا لتنضم إلى الواقع، بطريقة تهبه القدرة على التعبير الراقي عن مشكلاته.

وما إن أطل عقد الخمسينات من القرن الماضي حتى كانت أفلاطون تقف في الصف الأول من الرسامين المصريين المهمومين بتطلعات المجتمع ونضالاته من أجل التحرر، فكانت مشاركتها في بينالي فينيسيا عام 1952 تكريسا لوجودها فنانة من طراز خاص، كانت الحياة اليومية المصرية تأخذ على يديها طابع المناجاة الثورية المعاصرة.

من القصر إلى المعتقل

هل خيبت ثورة العسكر في يوليو/ تموز 1952 آمالها في الحرية، بحيث استمرت في العمل السياسي المعارض للتجربة الناصرية؟ بالرغم من نزعتها القومية فإن إنجي أفلاطون التي تشبعت بالفكر الشيوعي لم تكن ترى في المبادرات الناصرية حلا. وكما أرى الآن فإنها مثل أي شخص شيوعي كانت منفصلة عن الحلول الممكنة التي يقترحها الواقع؛ من وجهة نظرها لم يكن الحل إلا شيوعيا. وهو ما أدى في النهاية إلى اعتقالها عام 1959 لتقضي في السجن أربع سنوات، عاشت حيرتها بطريقة فسرت لها اختلافها عن رفيقاتها في النضال. بالنسبة لابنة العائلة الأرستقراطية كانت حياة الشظف أمرا لا تذكره الكراسات الحزبية ولم تتعلمه سلفا. لقد اكتشفت في سجن القناطر أنه لم يعد لديها شيء تفعله سوى أن ترسم. في البداية لم يكن ذلك الشيء مسموحا به، غير أن إدارة السجن سمحت لها في ما بعد بأن تعود إلى حياتها الحقيقية، أن ترسم، بشرط أن يكون كل ما ترسمه ملكا للسجن. يومها صار الحلم بالحرية واقعا شخصيا يضغط عليها فتوزعت رسومها بين فضاءين، فضاء السجن وفضاء الحياة التي تقع خارجه وكانت صور النساء الحالمات بالحرية وراء القضبان هي التي جعلتها تنجز أجمل أعمالها في تلك المرحلة. صارت ابنة القصر الثرية تستلهم أحلام رفيقاتها القادمات من الهامش الاجتماعي.

واقعية بشروط سحرية

عام 1964 غادرت إنجي أفلاطون السجن ولم تكن محطمة، وهو ما جعلها تستعيد موقعها في صدارة المشهد الفني المصري فأقامت العديد من المعارض الشخصية في مصر والعالم وكان لها أن تحقق حلما قديما في العرض في موسكو ونيودلهي. رسومها ذات الطابع الريفي أثارت الكثير من الأسئلة حول الفن الملتزم وكانت حياة السجن قد غيرت الكثير من آرائها حول الأساليب الفنية فكانت الواقعية أقرب تلك الأساليب إليها. غير أن واقعيتها لم تكن من النوع التسجيلي، القريب مما يمكن أن يقدمه الفوتوغراف. كانت واقعيتها من النوع الذي لا يخلو من السجال التقني، وهو سجال يعتمد أصلا على اللعب بالأدوات والمواد المستعملة. ففي سبعينات القرن العشرين اتجهت الرسامة إلى أن تستعين بالفراغ الذي يتخلل الضربة الفنية الواحدة، وهو فراغ كانت الفرشاة التي تم قص عدد من شعراتها تتركه على سطح اللوحة كما لو أنه جزء طبيعي منها. ومع ذلك فإن أفلاطون لم تنتبه إلى ضرورة أن يكون الفن مستقلا عن السياسة إلا حين بلغت الستين من عمرها. حدث ذلك قبل أن تغادر الحياة بخمس سنوات (توفيت عام 1989). يومها كفت الرسامة عن النشاط السياسي وتفرغت نهائيا للرسم. مَن تأخر على الآخر، إنجي التي انغمست بشكل أعمى في السياسة أم الرسم الذي كان المعنى الحقيقي لحياتها؟

الآن يبدو سؤال من ذلك النوع مربكا، فهو لا يستدعي إلا إجابات حزينة غامضة؛ كان من الممكن أن تكون إنجي أفلاطون أكثر اكتمالا مما ظهرت عليه في صورتها التاريخية، باعتبارها ناشطة نسوية وحزبية معارضة وسجينة ورسامة، ولكن ما حدث في الواقع هو الذي يهبنا صورة تلك المرأة المناضلة بعطائها الفذ الذي صار جزءا من التاريخ.

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

مشاهدات صادمة وظواهر محيرة

بغداد الحاضرة في اللحظة العصيبة

محمد حيّاوي

وأنا أودّع بغداد الممزقّة بجدران الـ«صبّات»، المُرتّقة بالمحبّة، المطرّزة بالفرح، الكاتمة أحزانها، الخازنة تاريخها، المشرئبّة بعنقها نحو الأمل، المتعالية فوق سخام الردّة، انتابني شعور عابر مفاده بأن تلك المدينة العظيمة أصبح قدرها النهوض من كبوتها المتعاقبة على مر الزمان، ولم تحل يوما أيّ غربان سود، مهما حاولت، دون نهوضها المؤكد، كما لو كان الأمر ضرورة أو حتمية تاريخية، لكن السؤال

المعذّب: متى سيحدث ذلك وكم سيستغرق الأمر؟

مطار بغداد: الصدمة الأولى

ما إن تحطّ في مطار بغداد، حتى تدرك الإهمال والتردي وتراجع مستوى الخدمات وعدم حدوث أيّ تطويرات أو إضافات منذ إنشائه أواخر سبعينات القرن الماضي، ولولا الترميمات التي أجرتها القوات الأميركية للمدرجات ومسارب الطائرات لحاجتها الماسّة لاستخدامها في عملياتها اللوجستية، بعد أن تضررت بفعل القصف، لكانت حالته يرثى لها، بينما بقيت صالات استقبال المسافرين ومنافذ الوصول والمغادرة على حالها واعتلت الرطوبة الجدران وأكل الصدأ المنحوتات النحاسية التي كانت تتصدر قاعة الوصول وتمثّل مراحل من حضارة وادي الرافدين.

وثمّة مؤشرات صغيرة قد تشكل في مجملها الانطباع الأول الذي يمكن أن يخرج به الزائر أوّل مرّة، تتمثل بالمستوى المتدني للنظافة وعدم استخدام التقنيات الحديثة في الحمّامات وسلوكيات موظفي الاستقبال ورجال الأمن وسذاجة التصاميم الداخلية والديكورات وغيرها الكثير، ولا يعدم الزائر الغريب أسباب الانطباع السلبي منذ الوهلة الأولى والإحساس المربك الذي يوحي له بأنّه يزور بلدًا من بلدان العالم الثالث أو بلدًا متخلفًا في الحقيقة، فالأزياء المتفاوتة الألوان والتصميم لرجال الشرطة وتدخلاتهم الفجة في عملية استلام الأمتعة واختراقهم صفوف المسافرين مع أقاربهم للتوسط لهم ومناداتهم على بعضهم بالصياح أو الزعيق وكثرة الموظفات المسنّات اللواتي يرتدين أزياء شعبية سوداء مع أغطية رأس عشوائية، جميعها مؤشرات سلبية توصل على الفور رسالة مباشرة إلى الزائر مفادها أنّه يدخل عالمًا ثالثا متخلفًا من الطراز الأوّل.

وإذا ما أضفنا إلى ذلك كثرة النداءات الداخلية وأصوات الموظفات اللواتي يتلون تلك النداءات وإنكليزيتهنّ المضحكة، يكون الانطباع قد اكتمل تمامًا في الواقع.

شركات أمنية

لقد سيطرت شركات وأشخاص ومجاميع تابعة لأحد الأحزاب الإسلامية على عمل المطار والشركات الرديفة العاملة فيه، ضمن عملية توزيع الحصص واقتسام المغانم بين تلك الأحزاب، فكان الوضع كارثيا بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، إذ امتلأ المطار بأنصاف الأميين وتردت الخدامات وأبعدت أغلب الكفاءات والمتخصصين الذين لا يدينون بالولاء للجهة السياسية التي تهيمن عليه، وفرضت الأتاوات بواسطة الكثير من المشاريح المشبوهة مثل تاكسي المطار وشركة فلاي بغداد الخاصة المملوكة لبعض المتنفذين، بينما سجل مستوى الطيران ودرجة الأمان لدى الخطوط الجوية العراقية انخفاضا مريعا أدى في المحصلة لمنع دخول طائرات الخطوط الجوية العراقية الأجواء الأوربية قبل عام. وعلى الرغم من البنى التحتية الممتازة التي أنشئت في مرحلة التأسيس، من طرق التفافية وصالات استقبال ومغادرة وتعدد مستويات المباني والطريق العام الذي يربط المطار بالعاصمة بغداد، إلّا أن تلك البنى التحتية أصبحت خارج الخدمة الآن بسبب النظام الأمني الغريب والمعقد الذي ابتكره الأميركان عندما كانوا يسيطرون على المطار، قبل أن يغادروا ويسلموا تلك المواقع لشركات الحماية الأمنية الخاصّة التي سرعان ما تحولت إلى شركات أمنية تابعة للجهات السياسية المهيمنة ظلت تسير وفق نهج سابقاتها الأميركية، فاقترحوا ما يسمى بـ«ساحة عباس بن فرناس» وهي محطة عشوائية تتوسط الطريق الرابط بين بغداد والمطار، يُجبر المسافرون على النزول فيها ليتعرضوا لشتى أنواع الاستغلال البشع والتفتيش المذل الذي يبدأ بإخضاع الأمتعة لأجهزة الكشف ولا ينتهي بفحصها من قبل الكلاب البوليسية، قبل أن يُجبر المسافرون من جديد على إعادة رزم حقائبهم في السيارات بطريقة معذبة، وعند الوصول إلى المطار تخضع الحقائب نفسها للتفتيش ثانية وثالثة بأجهزة الكشف

محمود عبود

الإلكترونية وتعريضها للكلاب البوليسية مجددًا، وقبل الدخول إلى صالة المغادرة يتعرض الركاب وحقائبهم لآلية التفتيش نفسها وبطريقة معقدة ومذلة، حتى يكفر المسافر بالساعة التي أنتوى فيها السفر عن طريق مطار بغداد.

ويعود تاريخ إنشاء المطار إلى عامي 1979 و1982، بواسطة شركات فرنسية وبريطانية، وكلّف إنشاؤه أكثر من 900 مليون دولار، وكان مصممًا للاستخدام المدني والعسكري، وعقب حرب الخليج الثانية، توقفت نشاطات المطار بصورة كلية باستثناء بعض الرحلات المحلية والرحلات الخيرية لنقل الأدوية والغذاء. وأثناء غزو العراق في العام 2003 تمكّنت القوات الأميركية في 3 أبريل من احتلال المطار بعد معارك ضارية استمرت ثلاثة أيّام، وبحلول منتصف 2003 تحول المطار إلى معسكر للجيش الأميركي يضم ما يقارب 10 آلاف جندي. قبل أن يسمح للطيران المدني بالعمل فيه، لكنه تعرض بصورة متكررة إلى هجمات صاروخية من قبل الجماعات المسلحة، فتم إغلاقه في 8 نوفمبر 2004 بأوامر من رئيس الوزراء في الحكومة العراقية المؤقتة آنذاك إياد علاوي في أعقاب أحداث الفلوجة، قبل أن يتم افتتاحه من جديد.

تقطيع أوصال المدينة

في الطريق من مطار بغداد إلى قلب العاصمة يصادفك الطريق الدولي الذي صرفت عليه مئات الملايين من الدولارات من أجل إعادة تأهيله، لكنّه بقي في المحصلة طريقًا تملأه الحفر والمطبّات واللافتات العملاقة لبعض السياسيين مثبتة بطريقة عشوائية، لكنه مع ذلك يوحي للقادمين الجدد إلى بغداد بالراحة النسبية، لا سيّما منظر النخل الحميم الذي أخذ ينمو على جانبي الطريق وفي الجزرة الوسطية الفسيحة للغاية، لكن ما إن تصل مشارف المدينة الكبيرة حتى تأخذك الطريق إلى متاهة معقدة تتخللها نقاط التفتيش وكتل الكونكريت التي تقطّع أوصال بغداد.

كان سائق سيّارة الأجرة يشكو طول الوقت من كثرة المواكب والسرادقات التي بدأ البعض بنصبها لتتوسط الطرق العامة وتقطعها أمام السيارات، الأمر الذي يضطر السائقين إلى الالتفاف والبحث عن طرق سالكة قد توصل المسافر إلى غايته.

محمود عبود

وصلت فندق عشتار شيراتون في الساعة العاشرة صباحا حسب الحجز المسبق الذي يفترض ترتيبه بواسطة اللجنة المنظمة لمعرض بغداد الدولي للكتاب، لكن موظف الاستقبال أخبرني بعدم وجود حجز باسمي، ونظرا إلى كوني متعبا وأعاني من ارهاق رحلة طويلة امتدت من أمستردام إلى دبي ثم إلى بغداد، فقد طلبت منه حجز غرفة لليلة واحدة ريثما أتأكد من الحجز لاحقا.

دفعت ورقة مئة دولار للموظف واستلمت غرفتي التي لم تكن مجرّد غرفة في الحقيقة بل جناح كبير فيه صالة مناسبة وغرفة نوم وحمّام واسع، فأخذت دوشًا مريحا ثم عملت لنفسي فنجان قهوة نسكافيه ورحت أتأمل بغداد تحت شمس الظهيرة القائظة ودجلة بمياهه البنيَّة يسير متهاديا نحو الجنوب، ومن بعيد لمحت المنطقة الخضراء وأبنيتها الكبيرة عبر النهر ثم استدرت يسارًا لأكحّل عينيّ بمنظر المنائر والنخيل المتطاول الذي بدا في تلك اللحظة غير عابئ بما حوله، يحتضن حماماته وطلعه الخجول ويتسامى وسط الهجير، وما أن دخّنت سيجارتي في الشرفة عدت للغرفة المكيفة وتمددت على السرير محاولا النوم وتعويض الإجهاد، لكن النوم جافاني وراحت صور بغداد تضغط على مخيلتي، وما إن غفوت لبرهة، حتى رن جرس الهاتف الداخلي ليخبرني موظف الاستقبال بوجود صحافية ترغب بإجراء حوار معي.

أمنيات العاشقين

كان فندق عشتار شيراتون في الثمانينات من القرن الماضي أحد عجائب بغداد المدهشة بمصعده الزجاجي الذي يطلّ على المدينة من الطوابق العليا بمشهد ساحر، لكنّه الآن فقد بريقه وتردت الخدمات فيه وانخلعت أرضياته وبات مصعده العتيد يرتج كما لو كان عربة قطار هرم، لكن نافورة المياه الرقراقة ما زالت تنبثق تحت أقدام عشتار النحاسية التي تتوسط باحة الفندق ذات السقوف الزجاجية الشاهقة.

وفي الصباح الباكر لم يبخل المطعم في توفير شتّى أنواع الأطعمة التي أفتقد أغلبها في منفاي، فصحوت في الساعة السادسة صباحا ونزلت لتناول الفطور قبل أن أمضي في جولة صباحية باتّجاه حدائق شارع أبو نؤاس، إذ طالما أحرص على عدم تفويت صباحات بغداد الرائقة قرب نهر دجلة حيث ترسم طيور الفواخت أقواسها الآسرة ويهدهد هديلها المهادن الروح الملتاعة. ففي تلك اللحظات أصغي لرقرقة المياه في السواقي الصغيرة وأشمّ رائحة التربة المنداة وأقرأ على لحاء الأشجار الهرمة أمنيات العاشقين. وقبل أن تتوسط الشمس قبّة السماء وترتفع درجات الحرارة، أعود أدراجي إلى الفندق لأخذ حمامي الصباحي واحتسي قهوتي وأدخّن سيجارتي الأولى.

في بغداد تجتمع النقائض كما لم تجتمع في أيّ مدينة في الدنيا، ففي الوقت الذي منعت فيه السلطات تعاطي المشروبات الروحية داخل الفندق، تصدح الموسيقى الشعبية وتهتز خصور الراقصات حتى الصباح في النوادي الليلية التي تتكاثر في منطقة الفنادق الكبرى، تلك النوادي التي تزدحم بالمسؤولين الذين يسوّقون أنفسهم في النهار كأعضاء في الأحزاب الإسلامية ويتمثلون الورع والإيمان ويسمون جباههم بعلامات السجود، لكنّهم في الليل يقرعون الكأس ويعلّقون أوراق الدولار على خصور الراقصات وصدورهن، بينما يقف أفراد حماياتهم خارجًا يحرسون سيّاراتهم الخاصة خوفًا من تفخيخها، ويحرص أسيادهم على إرسال أطباق الطعام والشراب لهم من المطاعم الملحقة بتلك النوادي، وأحيانًا يرسلون الأراجيل كي لا يشعروا بالسأم. وليس بعيدا عن هذا المشهد، يفترش الصبيّة وبعض الفتيات المشردات الأرض خلف الجدران الكونكريتية العملاقة طمعا في بقايا الطعام المتبقي من فضلات السواق وسط حدائق الفنادق يلاحقهم عمال الخدمة النبغلاديشيون بالعصي خوف أن يُفسد منظرهم المهلهل متعة الزبائن المهمين عندما يخرجون من سهرتهم.

مظاهر سريالية

في شارع السعدون، ليس بعيدا عن منطقة الفنادق الكبرى، تنتشر محلات بيع المشروبات الروحية، حيث يجد المرء شتى الأنواع والأصناف النادرة، لكن أبواب تلك المحلات مغلقة بالحديد الصلد بينما يكتفي الباعة في التعامل مع زبائنهم من كوى صغيرة بالكاد تكفي لتمرير قناني البيرة وغيرها، بعد أن شهدت تلك المحلات الكثير من الهجمات المسلحة على أيدي أفراد الميليشيات المتشدّدة أدت لقتل الكثير من الباعة الذي غالبيتهم من المسيحيين والإيزيديين، بينما ينتشر بائعو المازات بعرباتهم الخشبية المنارة بالأضوية قرب تلك المحلات عارضين بضاعتهم من الباقلاء المسلوقة والحمص والمخلل والليمون.

في شارع السعدون الشهير ما إن يحلّ الليل، حتى ينتشر بائعو الأكباد واللحوم المشوية فوق الأرصفة ناشرين طاولاتهم وكراسيهم البلاستيكية، وإلى الأمام قليلاً يخرجن بعض فتيات الليل فزعات بملابس الرقص من أحد الملاهي فيتناهبهنّ سائقو سيارات الأجرة الذين يفرّون بهن مسرعين، بعد حدوث مداهمة من إحدى الميليشيات الإسلامية للملهى الذي لم يدفع صاحبه الأتاوة لهم في تلك الليلة على ما يبدو، وفي الشارع الموازي ينشغل بعض الشباب بنصب سرادق عزاء كبير استعدادا لمواكب الزائرين الذين سيأتون مشيا من ضواحي المدينة باتّجاه مرقد الإمام الكاظم، وهو الإمام موسى بن جعفر بن محمد، الإمام السابع عند الشيعة الإثني عشرية، قضى ردحا طويلا من حياته في سجون الخليفة العباسي هارون الرشيد حتى مات تحت التعذيب، ويقع مرقده الفخم في منطقة الكاظمية التي سميت باسمه شمال بغداد بعد أن لُقب بالإمام الكاظم لقوة صبره وزهده وقدرته على كظم الغيظ.

في الصباح تختفي مظاهر حياة الليل تماما وتُغلق محلات بيع الخمور وتتكاثر السرادق الكبيرة التي يضع الرجال أمامها طاولات الطعام والمشاوي وأباريق الشاي وأحواض المياه المعدنية المثلجة بانتظار ال«مشاية» أو الزائرين الذي يسعون مشيا إلى منطقة الكاظمية، بينما يحرس الكثير من رجال الأمن والشرطة المحلية مسار تلك الجموع بحرص شديد خوفًا من التفجيرات التي طالما استهدفتهم في السنوات الماضية، ويجد سكان الأزقة الخلفية في منطقة البتاوين القريبة الغارقة في أكوام الأزبال التي لم ترفع منذ سنوات بروائحها العطنة، ضالتهم للتمتع بالأكل والشراب المجاني في تلك السرداقات الكبيرة التي تمتد على مدى أسبوع كامل، فيحظون بوجبات الأرز ومرق القيمة وبعض المشاوي والخبز الحار والشاي المعطّر والماء البارد.

حصار الطرق المقطّعة

في بغداد يستطيع أيّ كان قطع الطرقات الرئيسة وعرقلة السير والتسبب بالازدحامات الخانقة، بمجرد نصب موكب أو سرادق عزاء، بل ويحظى بحماية رجال الأمن الذين يعملون بتوصيات مباشرة من وزير الداخلية قاسم الأعرجي الذي ينتمي إلى منظمة بدر، إذ يحرص هذا الأخير بشخصه على توفير كافة وسائل الراحة والأمان للزائرين، حتى وإن أدى ذلك إلى شلّ الحركة في بغداد وتعطل الدوائر على مدى أسبوع كامل، بينما يكتم أصحاب المحال والمصالح وسائقو سيارات الأجرة تذمرهم خوفًا من العقاب أو الاتهام بعدم حبّ آل البيت، وهي تهمة تكفي لزج صاحبها في السجن إن لم تؤدّ إلى قتله وإباحة دمه، لهذا يميل أغلب سكان بغداد لقضاء تلك الأيام في بيوتهم بعد أن يستعدوا للتسوق بما يكفي لبضعة أيام تحسبًا لقطع الطرقات وشحّة المواد الغذائية أو انعدامها، إذ يشلّ قطع الطريق المدينة الكبيرة ويقسمها إلى نصفين لا يمكن التواصل بينهما، ويبدأ القطع من أقصى جنوب بغداد وحزامها وينتهي في أقصى شمالها، مرورًا في أبرز شوارعها الرئيسة كالكرادة والسعدون والجمهوري والوزيرية والأعظمية وغيرها.

مجازر النخيل

شهدت بغداد في العقدين الأخيرين انحسارًا مهولاً للمساحات الخضراء، وخلت الشوارع تقريبا من الأشجار الوارفة التي كانت تسهم إلى حدٍ كبير بتلطيف الجو في الصيف، بينما امتدت الأحياء السكنية على بساتين النخيل التي كانت تحيط المدينة، وعندما ألقيتُ نظرة كاشفة من أعلى مبنى أمانة العاصمة، هالني اللون البني الترابي الذي طغى على الشوارع والبنايات، وبدت بعض البنايات الكبيرة ومقارّ الوزارات مثل فيلة كسيحة وسط بحر من الغبرة الموحشة، ولم تنجُ من مذبحة الأشجار والنخيل تلك سوى أشجار شارع أبو نؤاس الشهير، بعد أن تصدت مجاميع من الشباب الناشطين في التيارات المدنية لمحاولة قطعها وتحويل شواطئ دحلة إلى ساحات لوقوف السيارات في حومة الاستثمار الهوجاء، وبدل روائح ورود الرازقي والشبوا الشهيرة التي كانت تملأ الساحات والحدائق العامّة وتطل من خلف سياجات البيوت البغدادية، انتشرت روائح القمامة العطنة المنتشرة في جميع الأحياء السكنية، بينما شهد شارع الرشيد العريق بمعماره التراثي المتميز إهمالاً متعمدًا واعترى الوهن بناياته وشناشيله المطلّة وتحولت محلاته إلى مخازن تجارية عشوائية، وعلى الرغم من كل هذه الترديات يشهد البغداديون إقبالاً على المراكز التجارية الكبيرة والمولات إثر فسحة أمنية نسبية أدت إلى انتشار المطاعم الفخمة ومراكز اللهو بطريقة تدلل على النزعة الاستهلاكية، بعد أن تحولت الدولة برمتها إلى كيان ريعي غير منتج يعتمد بالدرجة الأساس على مبيعات النفط وتوزيعها على شكل رواتب وجرايات تقاعدية، إذ بلغ أعداد الموظفين في الدولة العراقية حسب اعتراف بيانات مجلس الوزراء أكثر من أربعة ملايين موظف غير منتج ومن دون أيّ خدمات يمكن أن يقدمها هؤلاء للدولة، الأمر الذي رسخ ثقافة العطلات الكثيرة بمناسبة أو من دونها، طالما أن المصانع الكبيرة والمزارع المنتجة معطلة والقطاع الخاص مشلول تمامًا والحركة الاقتصادية في البلاد تعتمد على الاستيراد بالدرجة الأساس، بدءًا من الطماطم وانتهاءً بالسيارات الإيرانية والصينية ذات الجودة المتدنية، مرورًا بالأجهزة الاستهلاكية والمواد الغذائية الأخرى والفواكه والسجائر والمشروبات، بل حتى التمر الذي بات يستورد من إيران والسعودية بعد أن كان العراق من اكبر المصدرين في العالم لهذه السلعة الحيوية، وإذا ما أضفنا إلى هذا الخليط المحبط كلّه انقطاع التيار الكهربائي في الصيف الحار وعدم صلاحية مياه الإسالة للشرب وانعدام خدمات الإنترنت الأرضية. الكابل الضوئي. ندرك تمامًا الأسباب التي حدت بمنظمات الأمم والمتحدة الخاصة بقياس جودة الحياة، اعتبار بغداد أسوأ مدينة للعيش في العالم.

الأمل في التغيير

تقاتل بعض التيارات المدنية ومنظمات المجتمع المدني وبعض الأحزاب الليبرالية لتخليص البلاد من المأزق الذي دخلت فيه، بواسطة تحقيق منجز ما في الانتخابات التي باتت على الأبواب، حسب أصول وقوانين العملية السياسية التي رسخّها الأميركان وأسفرت عن السياسات الطائفية وهيمنة أحزاب الإسلام السياسي بشقيه الشيعي والسني على مؤسسات الدولة والهيمنة على صنع القرار من دون دراية أو خبرة تذكر في إدارة الدولة. ويشعر معظم العراقيين بالإحباط من العملية السياسية وعدم الرغبة في المشاركة بالانتخابات التي ستجري مطلع الشهر المقبل، لقناعتهم المطلقة بعدم إمكانية حدوث تغيير يذكر في ظل العملية السياسية الحالية التي صممت لبقاء أحزاب السلطة مهيمنة على مقدرات البلاد لسنوات طويلة.

كاتب من العراق مقيم في هولندا

مقال

ذاكرة العراق في السوق السوداء

التداول الأميركي غير المشروع بالإرث الثقافي العراقي

عبدالسلام صبحي طه

بدأ النبش والنهب الآثاري في العراق وترعرع على يد مستشرقين ورحالة أوروبيين منذ منتصف القرن التاسع عشر. لقد هبطوا مهد الحضارات والديانات القديمة متأبطين كتبهم المقدسة بحثا عن تأصيل لنصوصهم. ويبدو أن المشهد لم يختلف إلى الآن، فنجد أحفادهم اليوم متوارين بهيئة راباي يهودي متقمص دور تاجر أنتيكات، أو مسيحي متشدد كما هي الحال مع مالك متاجر «هوبي لوبي»، وهو موضوع هذا المقال، والذي سيفصّل قضية شغلت الإعلام مؤخرا، ونجد لزاما علينا تبيان الحقائق، وما توارى ربما عن الأنظار.

هوبي لوبي هي سلسلة متاجر أميركية تتعامل بالتحف الفنية، يملكها الملياردير الأميركي ستيف غرين (يبلغ من العمر الآن 77 عاما)، تشاركه عائلته في إدارة أعماله (وهم من الطائفة المسيحية الإنجيلية)، ويقع مقرها في مدينة أوكلاهوما، تقدر ثروته بـ5.7 مليار دولار، وقد افتتح أول متجر له في العام 1972، توسعت الشركة ونمت بشكل مطرد لتصل إلى ما مجموعه الآن 600 فرع منتشر في أرجاء الولايات المتحدة الأميركية. والشركة مسجلة ملكا خاصا للعائلة، وغير مدرجة في البورصة.

متحف الكتاب المقدس في واشنطن

لدى ستيف غرين، مالك متاجر هوبي لوبي، أحد أكبر مجاميع الاقتناء الآثارية التي تتعلق بالكتاب المقدس بجزئيه (التوراة والإنجيل)، وتقدر بـ40 ألف قطعة (ما بين كتب ولفائف ورقيمات طينية وألواح حجرية)، وهذه المجموعة تحوم حول تفاصيل تملكها شكوك من كونها ربما تكون مقتناة من مصادر تداول مريبة، والكثير من هذه القطع ربما سيتم التبرع بها إلى متحف الكتاب المقدس في واشنطن، الذي افتتح أبوابه للجمهور في نوفمبر 2017. من ضمن أهداف المتحف اقتناء وعرض الآثار والشواهد المادية المتعلقة بالكتاب المقدس (التوراة والإنجيل)، وبحسب تصريحات لغرين فهو مبتهج من هكذا خطوة ثقافية تفتح أبوابها للجميع، لا للتبشير، وإنما للهداية الشاملة لجميع الناس، بمن فيهم أتباع الديانات الأخرى وحتى اللادينيين، وكذا سياسيي البيت الأبيض الذين يحتاجون، بحسب رأيه، إلى الوعظ المستمر!

القصة

منذ العام 2009 والسيد غرين يقوم بشراء القطع الأثرية من الشرق الأوسط (العراق، فلسطين، سوريا، الأردن ومصر)، حيث مطبخ التاريخ الديني، ومن كافة المصادر المتاحة بلا استثناء (مزادات وشبكات اقتناء مريبة وتجار سوق سوداء ومهربين)، وقد تمت متابعة البعض من هذه العمليات المشبوهة وعلى مدار سنوات والكشف عنها من قبل دائرة الكمارك في نيويورك.

القضية المثارة حديثا تتعلق بـ450 لوحا طينيا مسماريا من مدينة (إريساجرج) السومرية (وهي مركز إداري لدويلة «أوما» ترقى إلى عصر دولة أور السومرية الثالثة، وتقع في جنوب العراق). البعض من هذه القطع ترقى إلى عصور حضارية متباعدة (ما بين 2100 – 1600 ق. م). وتوجد إضافة إليها ما مجموعه 3300 قطعة مختلفة ما بين اختام مسطحة وأسطوانية وكروية، وكذلك صحون تعاويذ وتعازيم سحرية آرامية ترقى إلى (200 ق. م – 600 م)، وهي فترة تاريخية مهمة جدا كونها ترصد انتقالات مفصلية في الفكر الديني آنذاك، من الزرادشتية الفارسية إلى المانوية والمندائية العراقية، ومن ثم المسيحية التي دخلت العراق في القرن الأول الميلادي صعودا باتجاه انتشار الإسلام في القرن السادس الميلادي. وقد تم شراء المجموعة كاملة بمبلغ مليون وستمئة ألف دولار على شكل دفعات، وزعت عبر 7 حسابات بنكية لصالح خمسة أفراد.

ما بين عامي 2010 و2011 زار ستيف غرين مدينة خليجية رفقة أكاديمي مختص بآثار الشرق الأدنى وتاريخه، وكانت المفاوضات تجري هناك مع اثنين من التجار الإسرائيليين وتاجر (أو تجار) من إحدى الدول الخليجية، لكن الصحافة الإسرائيلية نشرت مؤخرا تقريرا يذكر أن المتهمين بالقضية هم خمسة تجار أنتيكات فلسطينيين من القدس. الطرح

الذي تم تقديمه للمشترين آنذاك، وبحسب التحقيقات اللاحقة، أن هذه المجموعة تعود لمقتن إسرائيلي حصل عليها عام 1960، وكانت برعاية شخص أميركي أدخلها إلى الولايات المتحدة عام 1970، وهذه خدعة متعارف عليها في أوساط محلات الأنتيكات والمقتنين، حيث يتم استصدار وثائق تملك وتصدير مزورة ترقى إلى ما قبل العام 1970، حين أقرت اليونسكو قانونا يحرّم دوليا الاتجار بالإرث الثقافي للشعوب.

جرى إتمام الصفقة في المدينة الخليجية، بالرغم من تحذيرات الخبير الآثاري الذي جزم بكونها مسروقة من العراق (يقدر عدد القطع التي نهبت من العراق، منذ عام 1991 وأعوام الحصار الدولي التي تلتها، بعشرات الآلاف إن لم تكن المئات من الآلاف)، وهو موضوع ينطوي على مجازفة كبيرة كونه يتعارض مع مقررات الحكومة الأميركية، ومجلس الأمن الدولي الخاصة بحماية الإرث الثقافي العراقي. الغريب في أمر الصفقة أن بعض هذه القطع ترقى إلى العصر السومري، ولا علاقة لها بأركيولوجيا التوراة المزعومة، إضافة إلى أن المبلغ المدفوع مقابل الكمية المشتراة من تلك القطع يبدو هزيلا، وقد جرت عملية الشحن على وجبات إلى ثلاثة عناوين مختلفة لمتاجر هوبي لوبي في أوكلاهوما، بزعم أنها نماذج بلاطات مصنعة في تركيا، وبمبلغ لا يتجاوز 250 دولارا للشحنة الواحدة (إحداها كانت تحوي مثلا 50 قطعة ما بين ختم مسطح وآخر أسطواني)، لتجنب خضوع القطع إلى القانون الكمركي الذي يحدد السقف الأعلى للإعفاء من الضرائب والمساءلة للشحنة بـ2000 دولار أميركي.

الصفقة-الفضيحة

جرى كشف فضيحة هوبي لوبي إعلاميا عام 2017، بالرغم من وجود شبهات كثيرة أقدم كانت تحوم حولها منذ عام 2012، حين كشف خبراء الكمارك، عن طريق الشاحن «فيد-أكس»، وجود تلاعبات بمبالغ القطع المشحونة إلى الولايات المتحدة الأميركية (ما بين المدفوع) و(المُصرّح به) في وثائق الشحن، وتم تغريم الشركة 3 مليون دولار بسبب تصريحها الكاذب عن طبيعة المواد المستوردة وأقيامها ومنشأها، مع مصادرة 3800 قطعة لإعادتها إلى العراق (العدد الكلي للقطع بلغ، بحسب التحقيقات، 5500 قطعة، وبعض القطع تخص لفائف البحر الميت التي تُعرف بـ «مخطوطات قمران»، وتمت إعادة 3000 قطعة رسميا الى العراق بتاريخ 2 مايو 2018 في مبنى السفارة العراقية بواشنطن). وصّرح غرين حال تسرب الفضيحة إلى الإعلام، بأنه ابتلع طعما لم يكن بالحسبان، وأنه نادم على فعلته بحق الإرث الثقافي العراقي كونه جزءا من التراث الإنساني، ووعد بعدم تكرارها.

أبعاد دينية

من خلال تتبع سيرة ونشاطات ستيف غرين والجماعات الإنجيلية التي يتزعمها، وذلك عبر النشرات التي يتم إصدارها على صفحاتهم

الرسمية وأدبياتهم، يبدو أن ثمة أبعادا دينية محركة لموضوع الاقتناء غير المشروع هذا وغيره كثير، فقد أشارت إحدى النشرات الكنسية في موقع (المسيحية اليوم Christian today) إلى أن الاقتناء غير المشروع للتراث العائد للمسيحية والمُعرّض للخطر أمر مشروع لأنه تراث يخص التاريخ المسيحي ولا بد من حمايته، لكن الأمر المحيّر في هذا التسويغ أن ما تم وضع اليد عليه يرقى إلى ألفيات أبعد بكثير من ظهور المسيحية، ما يؤكد تناقض

الخطاب الرسمي للجماعة.

وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال مفاده: هل أن لهكذا اقتناء غير مشروع جذورا أو أسسا دينية تحلل المحرّمات، وتسمح بحيازة قطع مسروقة رغم تقاطع ذلك مع أخلاقيات الأديان؟ فضلا عن التغاضي، مع سبق الإصرار، عن الالتزام باللوائح والقوانين الرسمية التي تصدرها الدولة الأميركية بخصوص المتاجرة بالإرث الثقافي للعراق؟ كل هذا جرى، بالرغم من التحذيرات الكثيرة التي رفعها المختصون إلى المشتري كونها تدخل تحت بند إرث ثقافي مسروق من بلد، شرعت الدولة الأميركية بنودا خاصة لحمايته، خاصة بعد غزواتها العسكرية المتعددة له منذ 1991 صعودا باتجاه فرض الحصار، وانتهاء باحتلاله واستباحة متاحفه والعسكرة في مواقعه الأثرية.

السياق الآثاري وخطورة النهب

إن بعض الألواح المسروقة، كما أسلفنا، تعود إلى مركز إداري سومري قديم يدعى «إريساجرج» تابع لدويلة «أوما»، وترقى إلى زمن آخر عصر سومري زاهر (دولة أور الثالثة بحدود 2100 ق. م)، وتوجد في قسم منها تفاصيل إدارية واقتصادية تؤرشف لتاريخ المنطقة آنذاك، ويضعنا خروجها بطريقة عشوائية أمام معضلة الطبقة التاريخية التي تخص هذه الرُقم وعلاقتها بالقطع الآثارية الأخرى، لأنها ستكون يتيمة، ويصبح من الصعب فهمها ضمن سياق آثاري وتاريخي واضح يسهم في رسم تصور شامل عن عصرها. إن وجود القطعة خلف واجهة زجاجية أنيقة في متحف ربما سيحافظ عليها ماديا، لكنها ستفقد الكثير من قيمتها الحضارية بوصفها وثيقة تاريخية ضمن سياق زمني معين (ففي حالات هكذه سيتم وضع توصيف لها معبأ بكلمات مثل «ربما» أو «يُعتقد» أو «أغلب الظن» أنها ما بين فترتين زمنيتين متباعدتين، وقد تكون من منطقة لا علاقة لها بالأصل، بينما القطع التي تخرج بتنقيب منهجي ستكون وثيقة ضمن أرشيف نعلم جيدا كيف نقلبه وندرسه ونفهمه).

أبعاد أكاديمية

المؤسسات الأكاديمية في حالة انقسام شبه دائم وصراع مستمر بخصوص الأمور المتعلقة بالقطع الأثرية المستوردة، وخاصة التي تفتقر إلى الشهادات التنقيبية، أو وثائق التملك الأصلية، فمنها من يقف بشكل حازم في وجه السماح لأي تعامل، أو تعاون مع المقتنين، ودور المزادات، ومراكز البحوث، ويطالب بضرورة مقاطعة أي جهد يصب في خدمة من يشجع على الاتجار بالإرث المسروق من أرضه وأهله. وتوجد من جهة أخرى مدرسة رأي لا تقل وزنا أكاديميا عن الأولى، تقف بالضد من الطرح السابق، وتحاول مد يد العون لهكذا عمليات اتجار غير مشروعة، على نحو إما مخفي وإما علني، بدفع من مؤسسات إما لها أجندات دينية أو سياسية ربما تكون خافية عن العامة، أو بدافع التربح المالي البحت كالمزادات. في قضية هوبي لوبي، مثلا، نجد أن أكاديميا يدعى د. ديفيد أوين، وهو أستاذ في قسم الدراسات المسمارية في جامعة كورنيل-نيويورك*، يجاهر بالقول «إن كان القرار النهائي بأن تعود هذه الرقيمات إلى العراق فسيكون من المهم، وبل من الضروري، أن يتم الاتفاق مع الحكومة العراقية على السماح بدراستها ونشرها قبل إعادتها، وذلك لأن القناعة المترسخة لدى الأوساط العلمية والأكاديمية هناك تقول بعدم وجود كفاءات عراقية حاليا تستطيع القيام بذلك، وكذلك بضعف الثقة بالمؤسسة الآثارية العراقية الحالية بسبب البيروقراطية الشديدة، والإدارة المتلكئة بشأن فتح المجال للدارسين بالذهاب إلى بغداد، ودراسة الآلاف من الألواح الموجودة في العراق، والخشية من أن يعلو التراب هذه القطع ويطويها النسيان إذا عادت كما غيرها الكثير. لذا لا بد من اشتراط الدراسة والنشر قبل الإعادة». ويتفق هذا الطرح، إلى حد بعيد، مع رأي هذه المدرسة القائل بضرورة أن يسمح العراق رسميا للأكاديميين والمتخصصين بدراسة وتحليل الرقيمات المسمارية العراقية القديمة، والتي يُعتقد بأنها منهوبة أو مسروقة منه، وبلا شهادات تنقيب أو وثائق ملكية صريحة، وأن يلتزم العراق بعدم مساءلة الجهات المالكة، كي يتم تشجيع هؤلاء المقتنين على إخراج ما في أقبيتهم من خزين لا يعلم أحد بأمره (تم طرح هكذا مقترح على نحو صريح على الوفد العراقي المشارك في مؤتمر الآشوريات العالمي الأخير). وثمة طروحات أخرى كثيرة أخطر من هذا تُظهر نوعية العقل الذي ينبغي التعامل معه والرد عليه.

المؤسسة الآثارية العراقية

بناء على ما تقدم، نجد لزاما علينا أن نقترح صيغة أخرى لاستثمار رغبة المؤسسات البحثية الغربية المهتمة بدراسة الإرث العراقي القديم، تتمثل بالسماح لها بأن تتبرع للعراق بالتقنيات والتكنولوجيا الضرورية للقيام بمسح الرقيمات المسمارية (توجد مراكز خاصة بمسح الرقيمات المسمارية بالأبعاد الثلاثية، والتقاط صور عالية الدقة لها منتشرة في مراكز بحثية وجامعية متوزعة حول العالم) ليتمكن الباحث من قراءتها وترجمتها، ونشر نتائج الدراسات لاحقا بالاشتراك مع مجلة «سومر» العراقية، كما هو حاصل الآن ما بين الكثير من المراكز البحثية في العالم، ولا أدل على ذلك مما تقوم به الدولة المصرية بتشجيع هكذا مؤسسات على التبرع بالمعدات الدقيقة للمصريين والتفرغ للبحث داخل مصر لا خارجها في أقبية المقتنين. لا بأس من أن يفتح العراق أبوابه ومخازنه للعلماء، لكن بشروطه التي تحقق المصلحة الوطنية، وأولها أن يتم الاستثمار العلمي الصحيح في الأمر عبر تدريب الكوادر العراقية، وتشجيع أقسام دراسات اللغات القديمة وطلبتها على المساهمة في هكذا مشاريع مهمة، وكذلك نشر الدراسات والبحوث في المجلات العلمية المحلية، أو مشاركة مع المؤسسات الأجنبية، بدلا من أن يتهمنا الأكاديميون الغربيون بعدم القدرة على الحفاظ على إرثنا، أو بتخزينه في أقبية المتحف، وعدم السماح للمهتمين بدراسته ونشره، وهي تُهم لا أسهل من الرد عليها، وتفويت الفرصة على من يقف خلفها.

* لهذه الجامعة سابقة مشابهة عُرفت بقضية ألواح جرسانا السومرية، ترتبط بالمقتني الأميركي جوناثن روزين، وجرى تفصيلها في ص 172 من كتاب «الكارثة، نهب آثار العراق وتدميرها» الذي حررته، وصدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، 2017.

باحث من العراق

الأدب علاجا

رضا الأبيض

عادة

ما تساعدنا الفنون والموسيقى والأدب على أن نعيش الحياة إذ تمنحنا قوة ونشاطا وسلوانا. فحين نقرأ قصيدة أو رواية نشعر بأنها تزوّدنا بما يجعلنا أكثر قدرة على التحمل والتشبث بالبقاء وبالاستمرار لفترة أطول.

إن الفنون عامة صيدلية، وكلّ نوع هو ضرب من الأدوية التي نقاوم بها الأمراض وتدفع عنّا الموت أو تؤجّله. فمثلما يتناول المريض دواءه حبات تؤكل أو شرابا يُشرب أو مراهم للدّلك، فإنّ محبّ الفنّ والأدب يتناول «دواءه» استماعا أو قراءة أو كتابة أو نقاشا.

وقد يكون من الصعب جدّا ضبط تاريخ دقيق لفكرة كون الأدب دواء. ولكنها لا شكّ فكرة قديمة.

يمكن أن نعود إلى أرسطو (ت 322 ق م) وإلى فكرة التطهير La catharsis، فالتطهير هو تنقية نفس المشاهد وتنظيفها بإثارة خوفها وفزعها ممّا حدث لبطل المسرحية، أي تحريره وتفريغه جسديا ونفسيّا من الداء.

إن هدف الفن حسب أرسطو إذن طبي. فالفن يُفرغ الإنسان من الانفعالات ومن العنف ويحرضه على السمو وعلى الفضيلة، بل إنّ علاقة الفنّ والأدب بالعلاج تعود إلى زمنٍ أسبق من ذلك، إلى زمن الأساطير والقصائد الأولى ذات الوظيفة العلاجية.

والحقيقة أن الفنّ والأدب شعرا وقصة عبر تاريخهما الطويل لم يتخليا عن مطلب العلاجية، وإنقاذ الكائن والعالم حتى في كتابات من وُصفوا بأنهم «أساتذة اليأس» وهو عنوان كتاب نانسي هيوستن (منشورات كلمة أبوظبي، ترجمة وليد السويركي 2012، 360 ص) الذي أشارت في آخر تمهيدها له إلى أنّ ما تريد القيام به هو استخلاص الرسالة الفلسفيّة التي يحملها هؤلاء الكتاب ومحاولة فهم سبب ممارسة هذه الرسالة كلّ هذا السّحر وتلك السطوة في أوروبا المعاصرة.

تلاحظ هيوستن بمناسبة حضورها عرض إحدى مسرحيات توماس بيرنهارد Thomas Bernhard (ت 1989) أننا في حياتنا الواقعية أناس نحبّ الحياة والنظام ونحبّ احترام المواعيد والمحافظة على العلاقات والتقاليد العائلية وعلى أشيائنا الرمزية.. « ولكننا كقراء أو متفرجين نفعل العكس: نمتدح دعاة العدم، نبشّر بسلوك جنسي استعرائي بقدر ما هو عقيم، ونصغي بلا توقف إلى لازمة مضجرة من أفعال البشر الدنيئة».

وتتساءل عن سبب هذه المفارقة التي صارت أكثر وضوحا بين ما نرغب في أن نحياه (تضامن، عطاء، ديمقراطية) وما نرغب في أن نستهلكه كثقافة (انتهاك، عنف، عزلة، يأس).. بين الإقبال على عيش الحياة من جهة والإقبالِ على قراءة أدب الموت والعدم من جهة ثانية.

وتبيّن هيوستن أن العدمية في الأدب والثقافة وُلدت بدخول الإنسانية مرحلة الحداثة، وهي المرحلة التي تحررت فيها المرأة وتعلمت وصارت تنافس الرجل، فحرمته من احتكار الحياة الثقافية والفكرية.

وبفقدان الرّجل سلطته التقليدية صارت الحياة عبثية في رأيه فكتب ما سمّته «أدب اليأس». من هنا، تقول، جاءت العدمية، وكانت اتجاها ضدا للطوباوية، وهما إن بدتا متناقضتين فهما في رأيها متفقتان في طبيعتهما «المطلقة». وذلك هو السبب المهم والأكبر، حسب رأيها، في نجاحهما لدى الجمهور(ص18).

ورغم أنّ العدمية حملت معاني ودلالات عديدة، إلاّ أنها، في رأي هيوستن، صارت تعني العزلة والاشمئزاز من الأنثويّ واحتقار الحياة الأرضية. وهي رؤية تعود إلى القرن السابع عشر عصر تركتنا الآلهة لأنفسنا فتعاظم خوفنا و»وعينا التراجيديّ». ذلك هو عصر ميلاد الحداثة.

ورغم النجاحات في الكثير من الميادين إلاّ أنّ زوال «سحر العالم» والشعور بالسعادة كان أقوى وأشد خاصة عند الرجال الذين ظلوا مقتنعين بأنّ عليهم «واجب إثبات الفحولة».

إن تعلّم المرأة وقدرتها على استعمال حبوب منع الحمل ودخولها عالم الأدب والسياسية جعلت الرّجل، كما قالت، يعيش القلق وينزع إلى «العدميّة».

وفي خضم الحروب المتتالية والمدمّرة وسياسات الاستبداد كفّ معظم الكتاب الأوروبيين عن اعتبار الأدب مساعدا على فهم العالم وعلى العيش فيه، وازداد توسّع الرؤية العدميّة حتى صارت كأنها شرط إنساني. ولكن في 1948 كان البيان الناري الذي كتبه الرسّام بول إيميل بوردواس Paul-Emil Borduas الذي دعا إلى أن «نواصل بفرح حاجتنا الوحشية إلى التحرّر»، وإلى أن نظل نمارس الفنّ

فادي يازجي

ونكتب الأدب علاجا لأمراضنا ولهشاشتنا وما حلّ بالعالم وما يتهدّد المستقبل. فإذا كنا من النساء كان من الضروري، تبعا لذلك، ألاّ نخاف الجمع بين الولادة والكتابة، بل لعلّ المرأة «مانحة الحياة»، في رأي هيوست، أكثر قدرة على ذلك لأنّ الكتابة ليست غير عشق للحياة وتحرّر من الألم والداء.

ورغم أنّ العلاقة في ما يبدو معقدة بين الأدب والصحة إلاّ أنّ لقراءة الأدب، حتّى ذلك الذي كتبه «يائسون» أو «مجانين» حاولوا الانتحار أو انتحروا، وكتابته لا شكّ فضائل صحية ونفسية وعقلية وعضوية. فبالإضافة إلى التثقيف والتعليم تمثل كتابة الأدب وقراءته مناسبة للتحرّر وتصعيد المكبوتات وللتواصل مع الذات ومع الآخرين، ولإعادة اكتشاف الأشياء وتجريبها، وتعزيز الثقة في النفس والقيم واللعب باللغة وبالخيال.. رغم أنّ قصصا وحكايات كثيرة يرويها لنا الكتّاب والرّاوة مؤلمة وقاسية. أليس الألم جزءا من الحياة والقبح جزءا من الحقيقة؟

في هذا السياق وتأكيدا لأهمية الأدب علاجا كتبت إلاّ برثود وسوزان إلدركن Ella Berthoud وSusan Elderkin كتابا مهمّا عنوانه «العلاجات الأدبية، العلاج بالكتب» (2015) لتأكيد فكرة أن الأدب والرّواية علاج نافع لأمراض مثل ارتفاع ضغط الدم والإدمان والشيخوخة.. والحقيقة أن هذه الأطروحة، كما ذكرنا، ليست جديدة فالوظيفة العلاجية للقراءة فكرة قديمة عرفت مثلا في مصر الفرعونية من خلال تسميتهم المكتبة «مكان إنعاش الروح»، روح الأفراد والأمم. ولنتخيل فردا أو جماعة لا يقرآن ولا يكتبان. إنهما ميّتان وليسا مريضين يحتاجان إلى دواء.

كاتب من تونس

ابن خلدون ومكيافلي

ابن خلدون سبق مكيافلي إلى وضع علم النقد التاريخي

هل يمكن مقارنة ابن خلدون الفيلسوف وعالم الاجتماع العربي وصاحب المقدمة الشهيرة بمكيافلي ابن فلورنسا وصاحب كتاب الأمير؟ هذا السؤال ليس جديدا، فقد خطر ببال المستشرقين وبحاثة التاريخ الأوروبيين الذين درسوا المقدمة وتبحّروا في تحليلات ابن خلدون وقراءته لتاريخ الأقوام والعمران وعلاقات المجتمع. والأبرز بين هؤلاء كان المستشرق الإيطالي استيفانو كلوزيو الذي وضع أواخر القرن الماضي دراسة مقارنة بين شخصيتي ابن خلدون ومكيافلي تحت عنوان مقدمة لدراسة ابن خلدون ساق فيها أوجه الشبه والاختلاف بين الفيلسوفين، متوصلا إلى اعتبار الأول رائدا لعلم جديد كان له قصب السبق في ارتياده ووضع أسسه، والمقصود به علم النقد التاريخي. ويأتي في ذلك قبل قرون من ظهور كل من مكيافلي ومونتسكيو وفيكو وثلاثتهم فلاسفة أوروبيون اشتغلوا في التاريخ ونقده وفي السياسة وعلومها، فأسسوا مذاهب، وكانوا رؤساء مدارس في هذه الميادين.

كشف المستشرق كلوزيو برجاحة فكر ووعي منفتح عن أبرز النقاط الخطرة التي يتميز بها فكر ابن خلدون ممهدا الطريق لظهور نمط جديد من التعامل مع الفكر الخلدوني بكسر قاعدة التجاهل بصدد ثقافة أهل الشرق، ويتعالى على روح التعصب التي سادت أغلب الدراسات حول المساهمات الرفيعة للشرقيين في الفكر الإنساني، وذلك من خلال رموز فكرية وعلامات أساسية في ثقافتهم. فنحن نجد في دراسة هذا المستشرق تقديرا قلّ نظيره للفكر الخلدوني وتفضيلا له على كل من جاء بعده من مفكرين أوروبيين في الميدان نفسه. فابن خلدون من وجهة نظر كلوزيو فيلسوف مؤسس وصاحب علم لا بدّ أن يرتبط ظهوره في دنيا الدراسات التاريخية باسمه، إنصافا للتاريخ والحقيقة معا.

أول ظهور لدراسة استيفانو كلوزيو مقدمة لدراسة ابن خلدون في العربية كان 5 أيار (مايو) من العام 1925 على صفحات أسبوعية «الميزان» الثقافية الجامعة التي أسسها في دمشق الناقد والمترجم الفلسطيني أحمد شاكر الكرمي الأخ الأكبر للشاعر عبدالكريم الكرمي (أبو سلمى)، والابن البكر للشيخ سعيد الكرمي رئيس المجمع العلمي في دمشق، ومن ثم وزير المعارف في أول حكومة عربية في الأردن.

وكان أحمد شاكر قد ارتبط بصداقات أدبية واسعة مع النخبة المثقفة العربية واستقطب إلى مشروعه الصحافي الطموح أبرز الأقلام المفكرة والمبدعة ومن هؤلاء الأديب اللبناني عمر فاخوري مترجم هذه الدراسة التي ننشرها هنا لتكون في متناول القارئ العربي والباحث المتتبع للفكر الخلدوني.

وإذا كان الباحثون العرب والأجانب قد درسوا هذا المفكر الإسلامي خلال القرن العشرين، ولا سيما في النصف الثاني منه، الأمر الذي أدى إلى وضعه في المكانة التي يستحقها، وذهب بعضهم أبعد كثيرا في نبش فكره، وتظهير مفهومه للتاريخ، إلا أن ذلك لا يفقد هذه الدراسة أهميتها الريادية ورجاحة فكر صاحبها، فضلا عن كونها وثيقة مهمة للباحثين العرب المعنيين بابن خلدون. ■

قلم التحرير

النص المستعاد

مقدمة لدراسة ابن خلدون

استيفانو كلوزيو

يعدّ ابن خلدون في نوابغ الرجال الذين كانوا نماذج تمثل الأزمنة التي عاشوا فيها وذلك لاعتبارات ثلاثة: القوم الذين ينتسب إليهم، البلاد التي أنبتته، الحضارة التي اتصل بها. ولد هذا العلامة في البسيكولوجيا الاجتماعية بربريا، في بلاد قبائل، ونشأ في حضارة حافظت في صميمها زمنا طويلا على خصائص قومه الواضحة وآثاره البليغة، فبحث جميع الشؤون العائدة إلى حياة الشعوب: كتب في موضوعات الملاكة والأجرة والعمل والملكات والشرائع والقضاء والحياة الحضرية إلى غير ذلك بحرية فكر ورجاحة عقل وسماحة ضمير لا يستطيع معها أكثر علماء الاقتصاد المعاصرين أن يصموه بالنفرة من مبادئهم المقررة أو أن يزروا بآرائه. وليس لأحد أن ينكر أنه استكشف مناطق مجبولة في عالم علم الاجتماع.

يمكن أن يقابل ابن خلدون بمكيافلي من وجوه عدة، فكلاهما اشتغلا في السياسة وخدما ملوكا كثيرين في منصب الكتابة (السكرتيرية) فعرفا الدنيا والناس بالمظهر الذي لا ينفذ إليه ذكاء عامة البشر. وإذا كان الفلورنسي الكبير قد أرشدنا إلى المناهج المثلى في حكم الأفراد فلقد فعل بصفته سياسيا صاحب دولة ومخاتلا خداعا في آن واحد بينما العلامة التونسي استشرى بفكره في سويداء الحادثات الاجتماعية بصفته اقتصاديا وفيلسوفا ثاقب النظر بعيد المرمى. فكان من هذا عونا له على وضع مؤلفه الجليل بسموّ خاطر وروح تمحيص ودقة فكر لم يعرفها زمنه.

أتانا مكيافلي في رسالة أرسلها إلى صديقه (فتوري) بموضوع الطرفة التي أخرجها للناس، أعني كتاب الأمير، قال: بحث كتابي في ماهية الإمارة وأنواعها في الماضي وفي كيفية التوصل إلى استلام زمامها وفي وسائل صيانتها وحفظها وفي الأسباب المؤدية إلى ضياعها. فعلمنا حينئذ من هذا الغرض المعين الثابت الذي رمى إليه المؤلف الإيطالي في ذلك الكتاب وفي غيره من الكتب أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بعادات عصره وأحواله الفكرية.

لكن الضالة التي نشدها ابن خلدون فغير ذلك وبيئته غير بيئة الإيطالي. ولهذا كانت بحوثه في المظاهر المركبة التي تظهر بها حياة الأقوام والأجيال ناحية نحو التعميم بلا خلاف. ومن الثابت أن ابن خلدون، مؤرخا، أدنى مرتبة من الفلورنسي، فهو لم يهتد إلى وجوه الانتفاع بالمبادئ التي قررها في المقدمة وجعلها وسيلة لاستنباط العلل في الحوادث التاريخية التي سردها أو هو لم يستطع الانتفاع بها. بيد أنه على كل، سبق مكيافلي ومونتسكيو وفيكو إلى وضع علم جديد هو النقد التاريخي. أما القول إن المؤلف المسلم وجد السبيل موطأة الأكناف خالية من العقبات التي تحول بين الكتاب والمؤرخين في سيرهم إلى الحقيقة، وبين بلوغ شطر عظيم من عوالم الفكر المترامية، فقول صواب بلا مراء، فإنه بينما كان مكيافلي حيال مدرسيات (Schslastique) القرون الوسطى التي ما برحت وهي المسيطرة على فلسفة العصر تنمي بمغالطاتها قوة الأكليروس، لم يكن ابن خلدون ليجد أمامه ما يعوقه أو يقعد به. فليس ثمة صروح قديمة يتحتم عليه هدمها قبل البدء في إقامة صرحه الممرد، ذلك أن العمران العربي خلال القرون التي توالت يتراءى لنا عمرانا جامدا في تماسك النصوص السياسية والأوضاع الاجتماعية وأخذ بعضها برقاب بعض، وذلك أن ابن خلدون لم يضطر بصفته باحثا وفيلسوفا إلى بذل الجهود في هدم الملكات (السلطات) التي كانت في ذلك الزمن قائمة في الغرب، وأن الأرض التي خطا عليها لم تكن أرضا عذراء، على حين كانت التقاليد السياسية في الأقطار اللاتينية مبجلة لا تمس اتقاء لشر المحافظة أو الجمود الاجتماعي، وهذا السلطان الإكليركي الهائل بطبقاته المنتظمة من أعلاها إلى أدناها في سلك واحد يسم بميسم لا يُمحى أثره. وإذا قدرنا من بعد أن نخلع نير المؤثرات اللاهوتية فليس لنا أن ننكر أن صبغة لا تبوخ من صنع ما وراء الطبيعة ومذهب النص المسيطر على العقول، ما زالت ثابتة على صفحة أوضاعنا السياسية المركبة ذات الفروع المتداخلة وفي مجموعة شرائعنا المعقدة المتعاظلة.

ابن خلدون ومذهب الجبر الاجتماعي

في المؤلف الخلدوني الجليل مبدأ يتصل بمذهب نترجمه في العربية بمذهب الجبر الاجتماعي. قال ابن خلدون: إن اختلاف الأجيال في أحوالهم إنما هو باختلاف نحلتهم من المعاش. ونراه إذ يتكلم عن البداوة يسهب في ذكر آثار هذا النوع من المعيشة: البدو أصل للمدن

والحضر وسابق عليه لأن مطلب الإنسان الضروري لا ينتهي إلى الكمال والترف إلا إذا كان الضروري حاصلا. ثم يذكر المفاسد التي تنشأ عن العمران (الحياة الحضرية) من ضعف قوة المقاومة والاستخذاء على الضيم والانغماس في الترف وهلمّ جرّا. فعلى الناس أن يفكروا في بقائهم ودفع الغارات عنهم، وعلى الأمم أن لا تكل أمر الذود عن حياضها إلى الحكام، وليس عون الجيوش بنافع لأهل المدن الذين يعيشون بحال من عدم الاكتراث تحمل على القول إنهم أنزلوا منزلة النساء والولدان.

فهذا المغربي مولدا المسلم تربية وثقافة يؤثر حياة البوادي البعيدة عن الحكومات ونشاط القبائل التي لا تفتأ ساهرة عاملة، على عكسها. وهو يزدري بأهل الحواضر الذين لا يفتأون يلجأون إلى السلطان لأنهم لا يملكون شيئا من أمر أنفسهم. وإليك الآن تأويل حطة المقام الذي يجعلهم فيه: سبب ذلك أن الإنسان ابن عوائده ومألوفه لا ابن طبيعته ومزاجه فالذي ألفه في الأحوال حتى صار ملكة وخلقا تنزل منزلة الطبيعة والجبلة.

أليس ابن خلدون باستنباطه على تقدم الزمن أن لمرافق الحياة ولشروط المعاش ومقوماته، فعلا كبيرا في نشأة الطباع واكتساب الملكات الجديدة دالا على بعد نظره ونفاذ بصيرته؟ وما هذه الحقيقة التي نراها اليوم مبتذلة إلا مبدأ أساسي في علم الاجتماع يعود الفخر في تقريره إلى المؤلف المسلم قبل الفلاسفة الوضعيين وعلماء النفس العصريين بقرون متطاولة.

وظيفة الدولة ومفاسدها

لا تقع السلطات المحدثة أو الملكات على أثر للرحمة في فؤاد مؤرخنا. وليس ابن خلدون ممن يصح رميهم بالشين الذي بعث في صدر غوستاف لوبون بغضا شديدا للدولية وللقائلين بها. قال لوبون: إن الدولية التي أخذت منها الاشتراكية الجماعية عقيدة قومية شائعة في الأمم اللاتينية بل هي أكثر المذاهب شيوعا.

ويقول المؤرخ المسلم إن الخضوع للملكات يفل غرب الحضريين ويجردهم من كل ميل إلى الدفاع عن أنفسهم بأنفسهم: المذلة والانقياد كاسران لسورة العصبية وشدتها فان انقيادهم ومذلتهم دليل على فقدانها. فما رئموا لمذلة حتى عجزوا عن المدافعة ومن عجز عن المدافعة فأولى أن يكون عاجزا عن المقاومة والمطالبة.

أليس ابن خلدون باستنباطه على تقدم الزمن أن لمرافق الحياة ولشروط المعاش ومقوماته، فعلا كبيرا في نشأة الطباع واكتساب الملكات الجديدة دالا على بعد نظره ونفاذ بصيرته؟

وما هذه الحقيقة التي نراها اليوم مبتذلة إلا مبدأ أساسي في علم الاجتماع يعود الفخر في تقريره إلى المؤلف المسلم قبل الفلاسفة الوضعيين وعلماء النفس العصريين بقرون متطاولة

وأما إذا كانت الملكة وأحكامها بالقهر والسطوة والإخافة فتكسر حينئذ من سورة بأسهم وتذهب المنعة عنهم لما يكون من التكاسل في النفوس المضطهدة ونجد أيضا الذين يعانون الأحكام وملكتها من لدن مرباهم في التأديب والتعليم والصنائع والعلوم والديانات ينقص ذلك بأسهم كثيرا ولا يكادون يدفعون عن أنفسهم عادية بوجه من الوجوه.

وابن خلدون يجعل حدا فاصلا بين الصحابة الذين لم يكن أخذهم بأحكام الدين: بتعليم صناعي وتأديب تعليمي وبين الذين ألفوا الانقياد للحاكم. فإذا بطل الدين أن يكون عاطفة أو شعورا، أي قوة كامنة فينا، وأصبح تعليما وجدلا، كان علة فساد للأفراد وسبب اضطهاد من جانب الحكومة: ولما تناقص الدين في الناس وأخذوا بالأحكام الوازعة ثم صار الشرع علما وصناعة يؤخذان بالتعليم والتأديب ورجع الناس إلى الحضارة وخلق الانقياد إلى الأحكام نقصت بذلك سورة البأس فيهم فقد تبين أن الأحكام السلطانية والتعليمية مفسدة للبأس لأن الوازع فيها أجنبي وأما الشرعية فغير مفسدة لأن الوازع فيها ذاتي.

السلطات السياسية وطبقات الاجتماع

يقول الاشتراكيون إن تقسيم البشر إلى طبقات اقتصادية عنصر جوهري ويستخرجون من هذا المبدأ عدة آراء تتلخص على هذه الكيفية: ليس درس التاريخ إلا درس المشاكل القائمة بين الطبقات. فالطبقة الأكثر ثراء تعمل بطبيعة الحال على الانتفاع بنفوذها والقضاء بما لها من سلطان على الطبقات الأدنى منها غنى. والسلطان السياسي الذي يعهد به إلى أحد الأفراد هو منحة الطبقة التي ينتمي إليها. وكذلك الطبقات التي تستلم زمام الحكم والطبقات التي لها بين رجال السلطان فئة مخلصة أمينة على مصالحها فإنه لا همّ لها إلا حفظ غناها ودفع العاديات عن مرافقها.

ولا يغرب عن بالنا أن الآراء الخلدونية التي ضمناها هذه الرسالة والتي يصح اعتبارها أصلا نشأت عنه نظرياتنا العصرية تطلق خاصة على الحياة الحضرية (العمران). فلقد رأينا أن ابن خلدون يخص بضع نبذ من مؤلفه الجليل ببيان الفروق بين ذلك العمران الحضري وبين ما يسميه العمران البدوي: ثم إن كل طبقة من طباق أهل العمران من مدينة أو إقليم لها قدرة على من دونها من الطباق وكل واحد من الطبقة السفلى يستمدّ بذي الجاه من أهل الطبقة التي فوقه ويزداد كاسبه تصرفا في ما تحت يده على قدر ما يستفيد منه، والجاه على ذلك داخل على الناس في جميع أبواب المعاش، ويتسع ويضيق بحسب الطبقة والطور الذي فيه صاحبه، فإن كان الجاه متسعا كان الكسب الناشئ عنه كذلك وإن كان ضيقا قليلا فمثله.

وفاقد الجاه وإن كان له مال فلا يكون يساره إلا بمقدار عمله أو ماله ونسبة سعيه ذاهبا وآيبا في تنميته كأكثر التجار وأهل الفلاحة في الغالب، وأهل الصنائع كذلك إذا فقدوا الجاه واقتصروا على فوائد صنائعهم فإنهم يصيرون إلى الفقر والخصاصة في الأكثر ولا تسرع إليهم ثروة.

نظرية ابن خلدون في الملاكة وتقسيم الأموال

من درس مؤلف ابن خلدون أخذ منه العجب لأنه يجد لدى هذا المفكر المسلم ذي المنبت التونسي عدة مواضع يلتقي فيها بالمناحي الاجتماعية التي تثير الأفكار هذه الأيام. ويشتد عجبه ويحس في نفسه تطلعا إلى درسه وفهمه وانجذابا خاصا نحوه، إذا كان المشتغل بهذه الأبحاث قد عاش في بلاد ذلك الحكيم، وسط العالم الإسلامي.

يسهب ابن خلدون في مقدمته التي تذكرنا بمؤلف الأنسيكلوبيديين من عدة وجوه، في بيان مختلف مباحث علم السياسة، واقفا منها في موقف يجهله عصره. وهذا ما حدا بالعلامة ميخائيل أماري مؤرخ الإسلاميات بصقلية إلى القول إن ابن خلدون سبق أفذاذ الدنيا إلى درس فلسفة التاريخ والكلام عليها ولي أن أقول إنه لم يشق أحد منهم له غبارا. والحقيقة أن المؤرخ المغربي الكبير سبق كونسيدران وماركس وباكونن بخمسة قرون إلى استنباط عدة مبادئ للعدل الاجتماعي وللاقتصاد السياسي.

يخيّل لي أن في ذكر نظرية الملاكة في هذا العصر كما أورثناها الرومان ما يفيد لفهم الموضوع الذي نحن بصدده. تحتوي الشرائع الأوروبية على طائفة من القوانين يراد بها صيانة الملاكة ورعايتها خاصة. وهي قوانين يرضى عنها جميع علماء الشرع ويعتبرون الحق الذي تحفظه لصاحبه حقا جوهريا مقدسا. ومهما يكن أصل الأموال والمقتنيات التي يتصرف الإنسان فيها بحق ملكه (أو بملاكته) ومهما يكن شأنها ووجوه الانتفاع بها أو الكمية التي يكون التصرف فيها فإنها أموال ولا فرق بينها قط. والمشرعون الذين ضربوا

يسهب ابن خلدون في مقدمته التي تذكرنا بمؤلف الأنسيكلوبيديين من عدة وجوه، في بيان مختلف مباحث علم السياسة، واقفا منها في موقف يجهله عصره. وهذا ما حدا بالعلامة ميخائيل أماري مؤرخ الإسلاميات بصقلية إلى القول إن ابن خلدون سبق أفذاذ الدنيا إلى درس فلسفة التاريخ والكلام عليها ولي أن أقول إنه لم يشق أحد منهم له غبارا

صفحا عن العوامل الاقتصادية والاجتماعية وعملوا بنظام الملاكة البقيرية إنما وضعوا حدا وازعا لتصرف المالك المطلق بماله أو بالشيء المتملك. قسم الرومان الملاكة فجعلوا فيها ثلاثة عناصر: (Usus) أو حق استعمال الشيء، (Fructus) أو حق التمتع بالشيء وتناول ثمره، (Abusus) أو حق التصرف بالشيء بجعله في تصرف إنسان آخر واستهلاكه إذا كان من المستهلكات وتنزيل قيمته أو تخريبه إذا كان قابلا لذلك. الملاكة نتيجة عمل الإنسان وسعيه وقد ينالها بوسيلة أخرى. ولكن سواء كانت الأشياء تساعد في استيفاء حاجات يومه أم في تلبية دواعي ترفه وبذخه، وسواء كانت كافية لأن يتبلغ بها ويكسب قوته فقط أم كان له منها فضل وبسطة، فإن كل هذه العناصر داخلة في بنية كلمة واحدة هي: الملاكة.

بيد أن ابن خلدون يرى غير هذا الرأي إذ يعزو إلى كل من الأنواع الآنفة شأنا خاصا ويذكر بجلاء ما بين تلك النظريات من فروق.

لقد حفظت الملاكة الخاصة التي أنشئت في الحاضرة القديمة (رومة) لصالح الآلهة العائلية، ميزتها الدينية القدسية حتى هذه الأيام. أما المؤلف المسلم فقد نظر فيها من وجهة الحقيقة المادية غير المجردة، ولا مراء في أن هذه الوجهة أقرب للعدل الاجتماعي وأفيد في توزيع الثروة توزيعا حقا معقولا.

ولم يضطر ابن خلدون إذ سلك هذه السبيل إلى إحداث ثورة أو انقلاب، وتقدم القول إنه لم يكره على محاولة حطم النصوص وقيودها، أو دك صروح الإلهيات بل إنه استطاع، دون خروج على مذهب السنة والجماعة، أن يدرس موضوع الأموال والمقتنيات، بادئا بأصلها ووجوه الانتفاع بها والشأن الذي لها، لأن ما يحسن التذكير به هو أن العمران الإسلامي نشأ ونما في تربة غير التربة الرومانية، وتأثر بمؤثرات غير التي أثرت في الشرع الروماني، فلم يبدأ حيث انتهى تقليد الرومان وإن كان فيه ما يدل على تأثره بذلك الشرع من بعض الوجوه.

فطن الكاتب بالبداهة إلى خطورة الموضوع الذي يبحثه. فهو لم يتكلم عليه صدفة واتفاقا بل خصه بفصل ضافي الذيل تقدم منه إلى تقرير النظريات الخاصة بالخدمة (العمل المأجور) والعمل الحر وناموس العرض والطلب وهلمّ جرّا.

في الجزء الثاني من الفصل الخامس من المقدمة وعنوانه وجوه المعاش وأصنافه ومذاهبه، ذكر ابن خلدون مختلف أنواع الأموال ويمكن حصرها في أربعة أنواع أساسية:

أ - الأموال باعتبار استعمالها النافع

ثم إن ذلك المقتنى أو الحاصل إن عادت منفعته على العبد وحصلت له ثمرته من إنفاقه في مصالحه وحاجاته، سمي ذلك رزقا. قال صلى الله عليه وسلم: إنما لك من مالك ما أكلت فأفنيت أو لبست فأبليت أو تصدقت فأمضيت. وإن لم ينتفع به في شيء من مصالحه ولا حاجاته فلا يسمى بالنسبة إلى الملك رزقا.

ينظر ابن خلدون هنا في الأموال التي هي قوام المعاش (بصرف النظر عن مَنشئِها) أعني المقتنيات التي تستوفى بها الحوائج. وهذا ينبهنا إلى قولهم إن الشيء لا يكون مقتنى ومتملكا بالحقيقة إلا بشريطة أن ينتفع به ويستخدم. وإنّا حيال هذا الرأي لا نجد سبيلا إلى عزو قيمة ما لنظرية الملاكة الشرعية بل نقصر النظر على وجه استعمال الشيء واستثماره. ألست ترى في هذا الرأي طرفا من المبدأ الحديث القائل: لكل بقدر حاجته؟ فابن خلدون إذ قال إن الأشياء التي تقتنى وتستملك هي بالحقيقة ما يستخدم لجلب منفعة قد ضرب صفحا عن الصلة الشرعية ووضع نصب عينيه الحقيقة الاقتصادية ليس إلا.

ب - الأموال باعتبار كميتها

تكون تلك المكاسب له (للإنسان) معاشا إن كانت بمقدار الحاجة والضرورة، ورياشا ومتمولا إن زادت على ذلك. وفي هامش ترجمة العلامة دوسلان لمقدمة ابن خلدون نبذة شرح بها كلمة رياش العربية: كلمة (المتموّل) العربية يقصد بها ما يغني أو ما تحصل به ثروة.

أما الشرائع الأوروبية فتقسم الأموال والمقتنيات باعتبار طبيعتها إلى منقولة وغير منقولة، وإلى مادية ومعنوية وهلمّ جرّا. ولكن هذه أمور نظرية تخرج عن دائرة حاجات الإنسان إذ لا اعتبار لهذه الحاجات في وضع تلك النظريات.

ج - الأموال باعتبار أصلها ومَنشئِها

نظر ابن خلدون إلى الأموال والمقتنيات من وجهة ثالثة: إذا كانت المكاسب نتيجة سعي العبد وقدرته سميت رزقا.

ومدلول كلمة رزق غريب يسترعي الذهن، إذ لا نجد لها مقابلا في اللغات الغربية ولم يوفق إلى ذلك، على حدّ علمنا، أحد.

ويرى ابن خلدون أن لوسائل الحصول على المعاش ولطرق الكسب شأنا كبيرا. ويقف عند رأي المعتزلة الذين يجوزون إطلاق كلمة

> **قال ابن خلدون: إن الخدمة ليست من المعاش الطبيعي وهذا عنوان فصل خاص من المقدمة ذكر فيه أن ترك المرء العمل دليل الحطة وأمارة ضعة النفس. فإذا اتخذ الإنسان من يتولاه (العمل) له دلّ على أنه عاجز عنه وهذه الحالة غير محمودة بحسب الرجولية الطبيعية للإنسان وهذا ما ينبغي في مذهب الرجولية التنزه عنه**

الرزق على التراث مشترطين أن يكون مما نصح تملكه وما لا يتملك عندهم لا يسمى رزقا، وأخرجوا الغصوبات والحرام كله عن أن يسمى شيء منها رزقا.

د - الأموال إما أن تعتبر نافعة وإما أن تعتبر قيمة ليس إلا

لا يسمى التراث بالنسبة إلى الهالك رزقا بل كسبا إذ لم يحصل به منتفع، وبالنسبة للوارثين متى انتفعوا به يسمى رزقا: هذا حقيقة مسمى الرزق عند أهل السنة. وبتعبير آخر إن المقتني (أو المتملك) يتبدل اسمه إذا كان مما ينتفع به أو كان غير نافع. وهنا يجب التذكير بأن هذا التقسيم خاص باللغة العربية وبالشرع الإسلامي. وفي مؤلف دو كوروي إن الأئمة يخصون موضوع الكسب بفصول ضافية الذيول.

إن نمو الصناعات الكبرى وانحصار الثروة في أيدي العدد اليسير واقتصار طبقة الفقراء على الصناعات والحرف، حادثات محدثة ولدت مذاهب اشتراكية جديدة. لهذا ليس لنا أن نسأل مؤلفا عاش في القرون الوسطى أن ينظر في المسائل الاجتماعية بعين علماء الاقتصاد في القرنين التاسع عشر والعشرين. وإذا كانت ثمة مواضع تدان أو تماس بين مؤلفنا المخصوص بهذه الرسالة وبين مؤلفي العصر فعبثا نبحث عن توافق أو تطابق في النظريات لأن المشكلة الاجتماعية في العمران الإسلامي حبست زمن ابن خلدون بنصوص مسلم بها لسنا نجد لها اليوم أثرا. بيد أن ابن خلدون، رغم صعوبة المشاكل الاقتصادية المركبة التي لم تكن في ذلك الزمن موضوع كتاب خاص أو مادته، نال قصب السبق في هذا الميدان وفي ميادين أخرى أيضا، إذ فطن إلى شأن العمل فأوضحه، وهو من أكبر العوامل في الاقتصاد الاجتماعي.

افتتح ابن خلدون الفصل الذي سماه وجوه المعاش وأصنافه ومذاهبه، بهذا التعريف المعاش هو عبارة عن ابتغاء الرزق والسعي في تحصيله، وهو مفعل من العيش. ثم أتى على ذكر الوجوه الخمسة في تحصيل الرزق وكسبه: فإما أن يكون بأخذه من يد الغير وانتزاعه بالاقتدار عليه، على قانون متعارف ويسمى مغرما وجباية وإما أن يكون من الحيوان الوحشي باقتناصه وأخذه برميه من البر والبحر ويسمى اصطيادا وإما بالفلاحة وهي بسيطة طبيعية فطرية لا تحتاج إلى علم وإما بالأعمال الإنسانية (اليدوية) وابن خلدون يقسمها إلى قسمين: فإما في مواد معينة وتسمى صنايع من كتابة ونجارة وخياطة وحياكة وفروسية ويطلق على متعاطيها في هذا العصر اسم العامل المتميز وإما في مواد غير معينة وهي جميع الامتهانات والتصرفات وإما بالتجارة وهي وإن كانت طبيعية في الكسب فالأكثر من طرقها ومذاهبها تحيلات في الحصول على ما بين القيمتين في الشراء والبيع لتحصل فائدة الكسب من تلك الفضلة. ويقول ابن خلدون أخيرا: فأما الإمارة فليست بمذهب طبيعي للمعاش.

> **من يتولاه (العمل) له دلّ على أنه عاجز عنه وهذه الحالة غير محمودة بحسب الرجولية الطبيعية للإنسان وهذا ما ينبغي في مذهب الرجولية التنزه عنه**

الخدمة

قال ابن خلدون: إن الخدمة ليست من المعاش الطبيعي وهذا عنوان فصل خاص من المقدمة ذكر فيه أن ترك المرء العمل دليل الحطة وأمارة ضعة النفس. فإذا اتخذ الإنسان من يتولاه (العمل) له دلّ على أنه عاجز عنه وهذه الحالة غير محمودة بحسب الرجولية الطبيعية للإنسان وهذا ما ينبغي في مذهب الرجولية التنزه عنه. إلا أن العوائد تقلب طبائع الإنسان إلى مألوفها فهو ابن عوائده لا ابن نسبه.

وبعد أن بين حال المخدوم ومقامه أتى على ذكر أصناف الذين يتلون خدمته قال: الخديم إما مضطلع بأمره وموثوق في ما يحصل بيده وإما بالعكس غير مضطلع بأمره ولا موثوق في ما يحصل بيده أو موثوق غير مضطلع وإما مضطلع غير موثوق. ويفضل ابن خلدون خدمة هذا (أي المضطلع وإن كان غير موثوق) لأنه يمكن التحرز من خيانته بتشديد مراقبته. ويظهر أن علامتنا لا يتكلم في هذا الموضع إلا على الخديم لأن العمال لم يكونوا في زمنه كثيرين كما هم في زمننا. ولقد كان الصانع يومذاك مالكا أداة عمله وجانيا ثمرته وفي أعلى مراتب العمل من حيث توفره. لكن ابن خلدون بقوله: إن الخديم ينتفع بخيانته مخدومه ألست ترى أنه نفذ بثاقب فكره إلى الخلاف القائم هذه الأيام بين العمال وأصحاب الأموال؟ وببيانه أن الخدمة (العمل المأجور) ليست من المعاش الطبيعي (غير ملائمة للطبيعة البشرية) ألست ترى أنه سبق بنحو خمسة قرون هؤلاء الاشتراكيين الذين يجهرون بقولهم: إن العدل يقضي بإلغاء الأجرة لحل المشكلة الاجتماعية؟

لعمل أرباب الصناعة الحر في نظر ابن خلدون شأن عظيم. قال: لا يكون الرجل رجلا إلا إذا كان قادرا على كسب ما ينفقه بوسائله الخاصة ودفع ما يضره. وهو لم يكن ذا بنية كاملة إلا ليعمل وليسعى.

وليس يدهشنا من هذا المفكر المحافظ على مذهب السنة والجماعة جعله بين الدين

> **وليس يدهشنا من هذا المفكر المحافظ على مذهب السنة والجماعة جعله بين الدين الإسلامي وبين نجاح العلم الإسلامي وعمرانه علاقة سبب مقدم ونتيجة حاصلة. لكنه لم يتردد قط في إيضاح ما للصنائع أيضا من أثر بليغ في عمران البلاد التي نزلها الإسلام وفي الاعتراف بأن لها حتى في المدن التي تناقص عمرانها رسوخا وتأصلا لا يستهان بهما**

الإسلامي وبين نجاح العلم الإسلامي وعمرانه علاقة سبب مقدم ونتيجة حاصلة. لكنه لم يتردد قط في إيضاح ما للصنائع أيضا من أثر بليغ في عمران البلاد التي نزلها الإسلام وفي الاعتراف بأن لها حتى في المدن التي تناقص عمرانها رسوخا وتأصلا لا يستهان بهما. قال: لأهل الأندلس حظ متميز من الصنائع بين جميع الأمصار وإن كان عمرانها قد تناقص لأن الصنائع قد استحكمت فيها مع الزمن. وما ذاك إلا من رسوخ الحضارة فيهم برسوخ الدولة وما قبلها من دولة وما بعدها من دول الطوائف فبلغت الحضارة مبلغا لم تبلغه في قطر إلا ما نقل عن العراق والشام ومصر لطول آماد الدول فيها فاستحكمت فيها (الأندلس) هذه الصنائع وكملت جميع أصنافها على الاستجادة والتنميق وبقيت صبغتها ثابتة في ذلك العمران لا تفارقه إلى أن ينتقض بالكلية.

العمل منتج للثروة

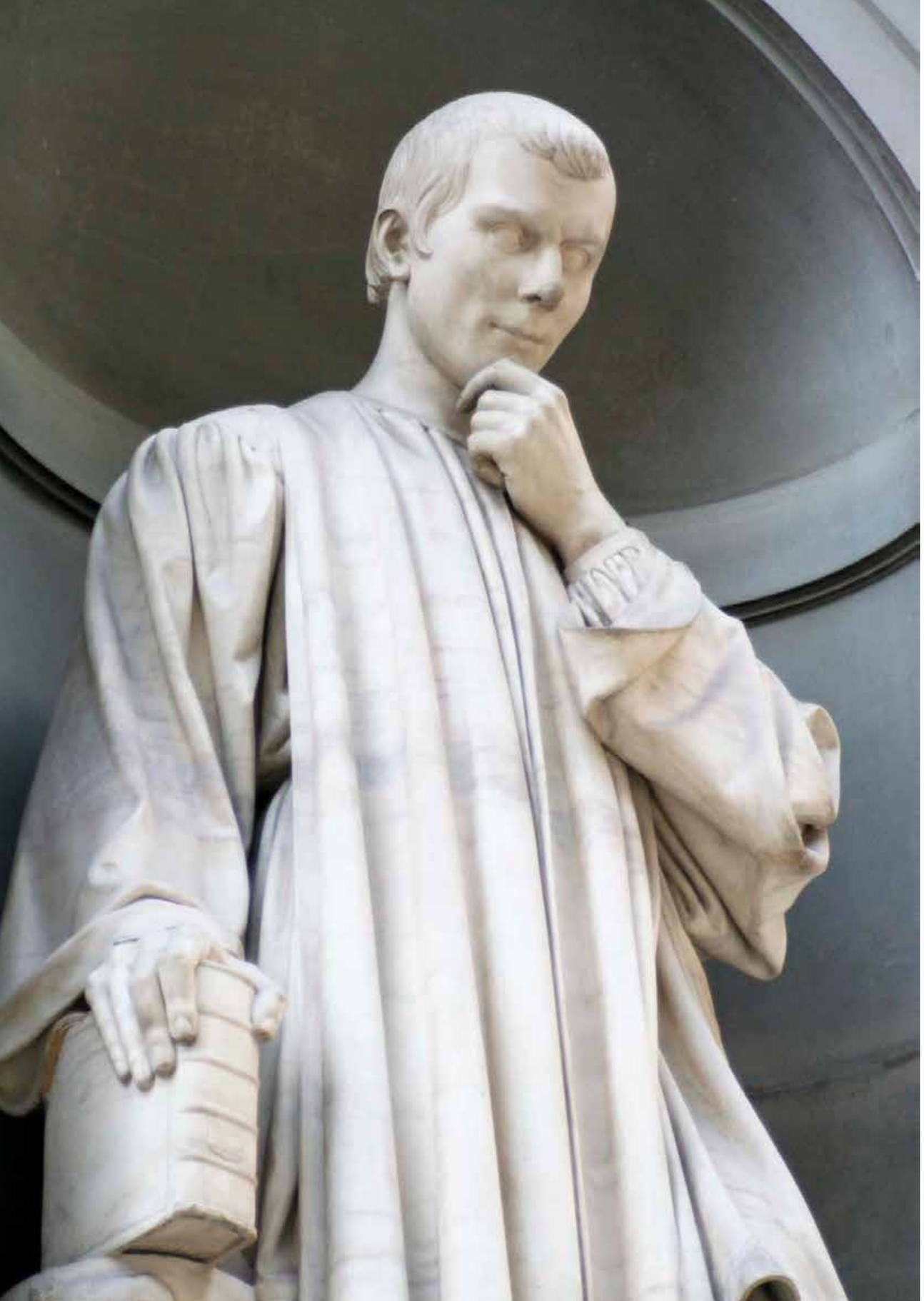
يعزو ابن خلدون إلى عمل الإنسان شأنا كبيرا، عن تدبر وروية. ولقد بدأ فصل الصنائع إنما تستجاد وتكثر إذا كثر طالبها بقوله: إن الإنسان لا يسمح بعمله أن يقع مجانا لأنه كسبه ومنه معاشه إذ لا فائدة له في جميع عمره في شيء مما سواه.

وهو يهدينا إلى سواء السبيل لملاحظات قيمة تتعلق بالعمل وصلاته بالصنائع ونسبته إليها، بالعمل باعتباره غاية لذاته، بالعمل باعتباره مقياسا لتعيين قيمة المتمول أو المقتنى: لا بدّ من الأعمال الإنسانية في كل مكسوب ومتمول لأنه إن كان عملا بنفسه مثل الصنائع فظاهر وإن كان من الحيوان والنبات والمعدن فلا بدّ فيه من العمل الإنساني كما تراه وإلا لم يحصل ولم يقع به انتفاع.

اعلم أن ما يفيد الإنسان ويقتنيه من المتمولات، إن كان من الصنائع فالمفاد المقتنى من قيمة عمله وهو القصد بالقنية إذ ليس هنالك إلا العمل وليس بمقصود بنفسه للقنية. وإن كان من غير الصنائع فلا بد في قيمة ذلك المفاد والقنية من دخول قيمة العمل الذي حصلت به وقد تكون ملاحظة العمل ظاهرة في الكثير منها فتجعل لها حصة من القيمة عظمت أو صغرت.

ألا تذكرنا هذه الجملة الأخيرة بمذهب عصري ينص بأن رأس المال عمل متجمع متراكم ليس إلا؟

كذلك فطن ابن خلدون بالبداهة بل نفذت بصيرته إلى قانون العرض والطلب فأدرك تأثيره في سعر المصنوعات وفي تكثير عدد الصناع أو تقليله إذا كانت الصناعة (أي نتاجها)



مطلوبة وتوجه إليها النفاق كانت حينئذ الصناعة بمثابة السلعة التي تنفق سوقها وتجلب للبيع فيجتهد الناس في المدينة لتعلم تلك الصناعة ليكون منها معاشهم. وبالعكس إذا لم يكن نتاجها مطلوبا لم تنفق سوق الصناعة ولا يوجد قصد إلى تعلمها وفقدت للإهمال. ولهذا يقال عن علي (رضه) قيمة كل امرئ ما يحسن بمعنى أن صناعته هي قيمته أي قيمة عمله الذي هو معاشه.

يبدو لنا من أسلوب ابن خلدون في بيان هذه الحادثة الاقتصادية انه يعتد بالإنسان وصناعته أشد من اعتداده بنتاجه وكسبه. فهو أكثر ما يعني بالإنتاج ضاربا عن توزيع النتاج صفحا.

أوضح ابن خلدون غامض أمرين: إذا كان نتاج صنعة ما مطلوبا مرغوبا فيه سمت قيمة هذه الصناعة ونفقت سوقها. إذا ازداد سعر النتاج ازداد عدد أرباب هذه الصناعة وطارقي بابها. ولهذا قلنا بلغة العصر إنه يبحث في الاقتصاد الصرف أي يفسر ويشرح ولا يحكم على ما يقره ويثبته من الوجهة العملية. وهو قد وصف هنا طورين اثنين لحادثة اقتصادية واحدة: العلاقة أو الصلة المتينة بين طلبات المشترين وبين مقدار نتاج إحدى الصناعات علاقة علة ومعلول وصلة مقدمة ونتيجة تهافت الناس على صناعة نتاجها نافق مرغوب فيه ومتهافت عليه، بينما يبحث اقتصاديو العصر الحاضر في طوري هذه الحادثة ولا يبتغون إلا تبرير الإنتاج ودفع الظنة عنه والتدليل على أن قانون العرض والطلب ومبدأ المنافسة سواء في موافقة العدل وعدم الزيغ عن سبله.

يوضح المسيو جيد العلامة الاقتصادي هذا الرأي بقوله: إن هذا القانون (قانون العرض والطلب) يعين قيمة المحاصيل وهذه القيمة مقاسة بعدل غير قسري بالمبادلة الواقعة في السوق أي بعقود حرة. ويقول هؤلاء الاقتصاديون أيضا إن المنافسة تضع حدا وازعا عن الغبن وعدم التكافؤ اللذين قد تحدثهما هذه الحالة وأمثالها إذ أنه لو اتفق فسعرت محاصيلي وقدرت خدماتي بمبلغ يجاوز الحد لرأيت إذن جماعة المنافسين الراغبين في جرّ هذا الغنم المفاجئ إليهم يتهافتون بأنفسهم على سلعتي قصد الاتجار بها أو على حرفتي لاحترافها. ثم يعملون كلما كثر عرض هذه السلعة على إعادة ثمنها إلى مستوى كلفة الإنتاج. وكذلك الخدمة بأنواعها. ويرى المسيو جيد أن القانون الذي يعين قيمة محصول أو

فطن ابن خلدون بالبداهة بل نفذت بصيرته إلى قانون العرض والطلب فأدرك تأثيره في سعر المصنوعات وفي تكثير عدد الصناع أو تقليله إذا كانت الصناعة (أي نتاجها) مطلوبة وتوجه إليها النفاق كانت حينئذ الصناعة بمثابة السلعة التي تنفق سوقها وتجلب للبيع فيجتهد الناس في المدينة لتعلم تلك الصناعة ليكون منها معاشهم

خدمة ما قانون طبيعي. فهو إذن غريب عن كل همّ أخلاقي بعيد عن نظريات العدل، شأن النواميس الطبيعية كناموس الثقل الذي يجذبنا إلى مركز الأرض أو كالناموس الذي يجعل الشمس تشرق على الأبرار والفجار سواء.

فالفرق الواضح الجوهري بين ابن خلدون وبين الاقتصاديين المدرسيين هو أن هؤلاء وضعوا نظاما لا يحيدون عنه قيد شعرة في الدفاع عن كيانهم ودحر طوائف الخوارج على الكنيسة وعلى نصوصها، أي كنيسة علم الاقتصاد ونصوصه، وهي ونصوص الدين قائمة على أركان واحدة. ولما كانت نفوس هؤلاء العلماء مشغوفة بالروح المسيحية التي دبت في حضارتنا الغربية وثبت منها في العظم واللحم فقد توسلوا بالنظريات الدينية في الخير والشر ليتم لهم حفظ هذا الكيان الاجتماعي القائم على المادة والذي يطمعون بجعله جنة الآداب الرفيعة.

إذا كانت آراء ابن خلدون في كيان الجماعات الإنسانية -في كيانها المركب- تجعله في أسمى مراتب الفلاسفة المؤرخين فإن ما يعزوه من شأن كبير إلى العمل والملاكة والأجرة يجعله سلفا وإماما لاقتصاديي هذا العصر. وإذا رأينا هؤلاء مسوقين سوقا لا يغلب إلى تمحيص نظم المجتمع الحاضر ولزوم جانب العداء لأوضاعه وقوانينه، فابن خلدون لم يضطر قط إلى وضع نظام اجتماعي يناقض عمران العصر الذي نظر في أحواله باحثا مدققا.

كذلك لم يخطر ببالنا أننا كشفنا عن تفكير ابن خلدون في جميع مظاهره وبما ليس بعده غاية ولكن لا بد من القول إن أكبر ميزة لمؤلفه القيّم هي تعذر ربطه بطريقة أو مذهب وحصره في أحد جوامع الكلم وأنه لا يصح وضعه في دائرة محدودة ضيقة كالتي تستلزمها نظرية اجتماعية أو يقتضيها حزب سياسي.

ترجمة عمر فاخوري

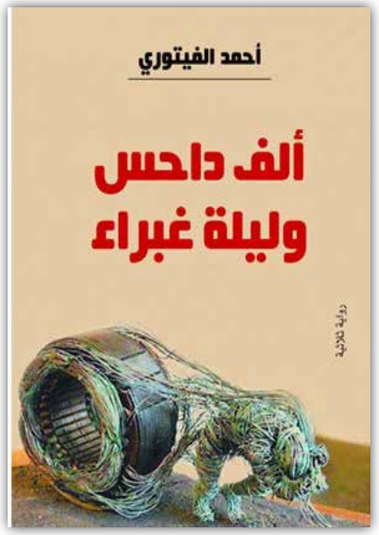
عروض كتب، رسائل ثقافية

يتأتى الاشتغال الأولي، الذي ينطلق منه كتاب «نظرية الأدب الرقمي: ملامح التأسيس وآفاق التجريب»، للباحث الأكاديمي الأردني أحمد زهير الرحاحلة، الصادر حديثا عن دار فضاءات في عمّان، بصيغة سؤال عن إمكانية المزاوجة بين الأدب والتكنولوجيا، وعن الجينومات التي سيحملها الجنس الأدبي الناتج عن هذه المزاوجة، ومبدأ التساؤل ذاته يشي ضمنيا بأن الدراسة تقرّ بالبراغماتية القابلة للتحقق على هذا المستوى، وحق الأدب في الممارسة التجريبية، والانفتاح الحر على المستويات المعرفية كافة. تقوم فكرة الكتاب على بواعث جمة أهمها الحاجة إلى مصادر ومراجع تنتسب انتسابا تاما لهذا التطور المطرد في النظرية الأدبية، إلى جانب العون والإفادة للباحثين في هذا الحقل الجديد، من خلال حشد الآراء والأعلام والمصادر والأعمال المتصلة بالإبداعات الرقمية، وكذلك من خلال استفزاز لرؤى المشتغلين والمبدعين الرقميين حول الأدب الرقمي على نحو يفتح بابا للحوار والنقاش حول قضاياه وأسئلته التكوينية، وهي واحدة من أهم الخطوات التي يعوّل عليها في إطار التأسيس لمرحلة إبداعية جديدة.

ألف داحس وليلة غبراء

ثلاثية روائية ليبية
ونصف قرن من التحولات العاصفة

محمود قرني



ربما كان السؤال الأول الذي يواجه قارئ تلك الرواية الملحمية هو كيف تناسل من صلبها ثلاث روايات، فرواية «ألف داحس وليلة غبراء» للكاتب الليبي أحمد الفيتوري هي الاسم الجامع لمتوالية روائية متداخلة تبدأ بـ«غابة الأشجار الميتة»، ثم «غابة القضبان الحية»، انتهاء بـ«غابة الرؤوس المقطوعة» وسيكون لكل اسم من هذه الأسماء دلالته الخاصة على ما سنرى. فهل سيكون صائبا النظر الذي يقيم اعتبارا خجولا لفكرة النوع الأدبي في التعامل مع تلك الرواية باعتبارها ثلاثية لمجرد تقسيمها إلى ثلاثة أقسام؟

أظن أن الحديث المسرف عن تحطيم الشكل الأدبي والتشكيك في فكرة التراكم النوعي للتقاليد التي أرستها الأنواع الأدبية كان سببا في الاجتراءات النقدية التي وصلت حد السخرية من الحديث عن فكرة تحديد خصائص ما للنوع الأدبي. مصدر ذلك كان غابة من الشكوك التي أثارها أكاديميون ومتخصصون في فكرة جدة الرواية وقدمها وكذلك مدى جدية التجربة الاجتماعية والأخلاقية في العصر الصناعي، لكن أهم عنصر في تلك الشكوك كان رصد تزايد عدد قراء الرواية. وظلت الإجابة عن أسئلة شائكة لمعطيات مستقرة لها هذا الثبات والرسوخ انتقائية بالضرورة ومن ثم غير مؤثرة.

لكن ما يعنينا هنا أن الفن باعتباره واحداً من التعبيرات المقطرة والنوعية عن علاقة الذات بالعالم سيظل عصيا على التصنيف مهما تقادمت تقاليده، لكنه سيكون من السذاجة إغفال الضغوط التي تُمارس على النوع الأدبي إن من جانب جمهوره أو من الرأي العام. وإذا كان التعريف المثالي الذي قدمه كارل بوبر للرأي العام باعتباره الصورة غير المسؤولة لمفهوم القوة، فإن الرأي العام الروائي، إذا جازت التسمية، بات أيضا صورة غير مسؤولة لفرض تقاليد قد تكون ضد النوع الأدبي نفسه.

فلأن القارئ هو القادر دائما على تنصيب الكاتب الأكثر قراءة، ففي المقابل لا بد أن يدفع الكاتب ثمنا وعلى الأرجح سيكون مزيدا من المذلة لذوق قرائه، ما يعني مزيدا من الرضوخ لحاجاتهم.

وإذا ما واجهنا رواية أحمد الفيتوري بتلك الإشكاليات سنجد أنها لا تقيم لها اعتبارا يذكر، لدرجة يعتقد معها القارئ أن مؤلف الرواية معني فحسب بفكرة الحكي أو السرد كفكرة غُفل بغض النظر عن الشكل النهائي الذي يمكنها أن تسكنه. هذا لا يعني بالضرورة أن الكاتب يسقط معايير النسق الكتابي لكن الأدق أنه يعمل دون إملاءات.

رواية ذات

من حيث موضوع الرواية نستطيع الجزم بأنها واحدة من روايات الذات، وهي من هنا تقف على حافة المحنة الشخصية. لكن معالجات الكاتب ووعيه بحركة أبطاله وأدوارهم تأخذ الرواية إلى صورة من صور الواقعية المؤلمة بعيدا عن رومانسية مقيتة تفرضها روايات السيرة في حالات غير قليلة. المعيار هنا هو قدرة الكاتب على الربط بين تفاعلات الذات ومحيطها الإنساني، وقد بدأت رواية الفيتوري من لحظة خروج البطل من السجن ليكون أول خبر يواجهه هو موت الأب. من هذه اللحظة تتضافر رواية الذات مع محيطها بشكل شديد التماسك والوعي.

سيتحول الأب الذي بات ذكرى بعيدة إلى بؤرة للجزء الأول والأكبر من الرواية كاشفا كاتبها عن بطل زوربوي بامتياز. شخصية قوية البنية، قوية الشكيمة مهابة من محيطها القبلي والعائلي، لا تفارق الخمر، مغامر يدهش الجميع دائما بسلوكه، قوي العزيمة، كريم في عطفه على المساكين والمحتاجين، ثوري يخرج في أول مظاهرات تندد بالملك وتؤيد الثورة عليه، غير متدين على أي نحو، زير نساء، يدافع عن تعليم ابنته ويرعاها ويصطحبها إلى المدرسة كأخويها الذكور، على غير دين آبائه في تلك البيئة القبلية.

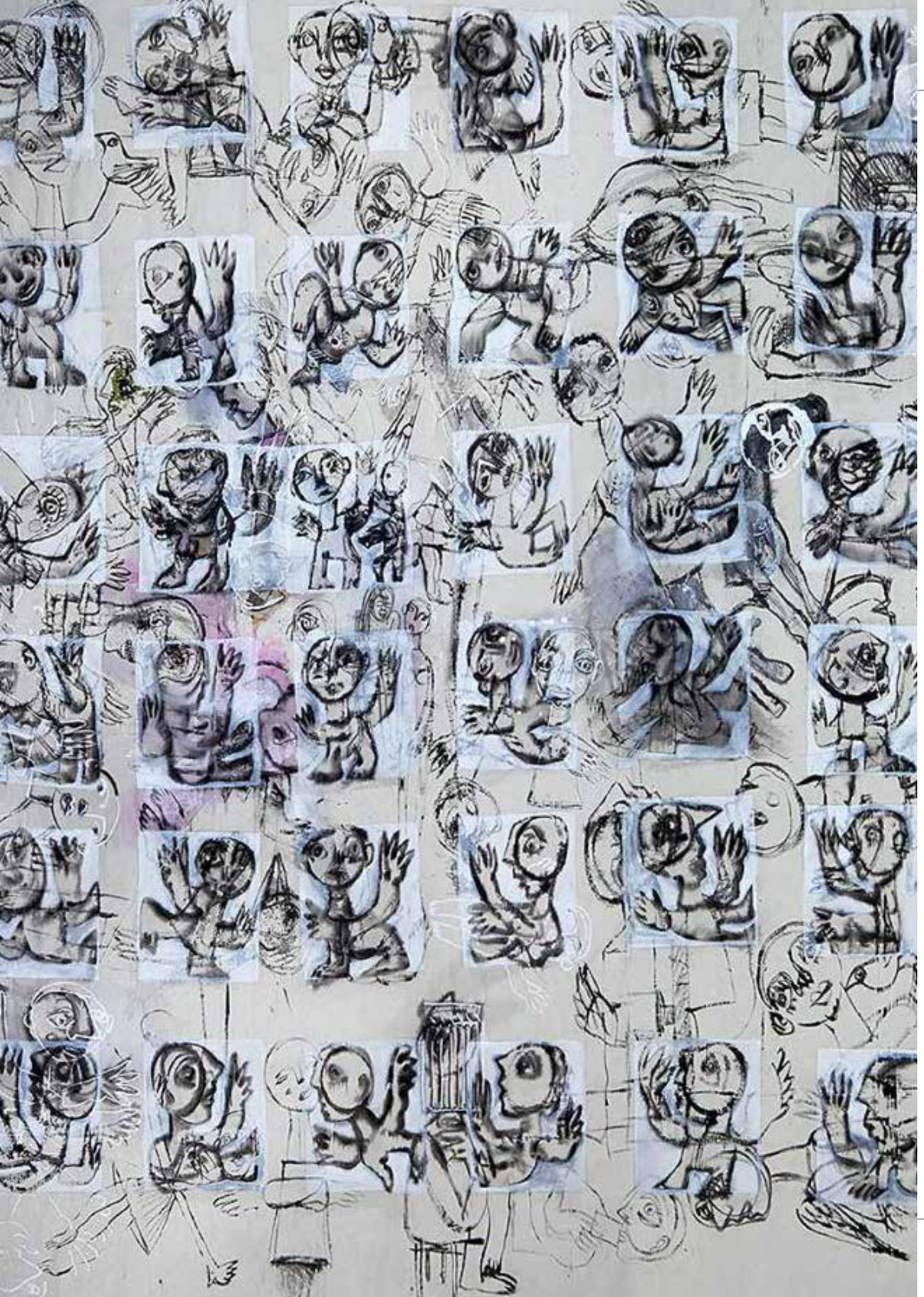
يلمز صافي

وسوف تكون تلك الصورة المدهشة لأبطال الرواية في تلك المدينة الصغيرة بذرة كاشفة لأزمة الوطن الليبي بأسره، لا سيما في تحولاته الكبرى في تاريخه الحديث بداية من الاحتلال الإيطالي ثم ما بين الحربين وحروب الحلفاء مع دول المحور، ثم اكتشاف البترول منتهيا بانقلاب الجيش على الشيخ السنوسي وتولي القذافي لمقاليد السلطة.

ستبدو النهايات المفتوحة واحدة من ميزات تلك الرواية، وسنواجه ذلك في العديد من أحداثها غير المكتملة، ليظل ملء فجواتها ملكا للقارئ وحده. يرتبط ذلك بحدث مركزي وبالعديد من الأحداث الفرعية.

أما الحدث المركزي فيرتبط بتلك الليلة العجيبة التي شهدتها المدينة عندما وجدوا «الحصايني» صاحب الإسطبل مقيدا على حصانه مذبوحا بينما قطع القاتل قضيب الحصان ووضعه بجوار رقبة الحصاني. ظل الحصان ينزف ويجري مخترقا شوارع المدينة الصغيرة محطما ما يقع أمامه من جماد أو بشر، وظل هكذا إلى أن اختفى، ليتحول إلى أسطورة لازمت أحداث الرواية في أجزائها الثلاثة، حتى أنها تنتهي بينما البطل رهن القيود الحكومية ليسألونه فقط عن حكاية الحصان الذي يظهر ليلا محمحما في المدينة، وهي حكاية رواها العشرات من الناس لكن أحدا لم يستطع أن يبرهن على واقعية حدوثها.

الكاتب نفسه لم يكن باستطاعته أن يخدع قراءه بأكثر من تلك الحمحمة وأحيانا الغبار الذي يُشاهد من بعيد بينما تجري أمامه الشابات والشباب مؤكدين أنه غبار الحصان مقطوع القضيب. وربما كان استمرار حدث كهذا كخلفية مركزية لوقائع الرواية إشارة إلى أن المجتمع الذي تطاولت عليه



التكنولوجيا وتغاير عليه المحتلون، والذي تعتاش على أركانه كافة الجنسيات لا يزال أسيرا لميتافيزقاه، لا سيما أنه لم يستطع أن يفسر ظواهره الاجتماعية تفسيرا علميا من ثم سيكون التفسير الغيبي والعجائبي هو من يجيب عن أسئلة الناس. من ناحية أخرى يبدو الحصان مقطوع القضيب واستمرار ظهوره حتى نهاية الثلاثية تعبيرا عن هؤلاء الذين فقدوا ذكورتهم ففقدوا معها ملمحا مهما من ملامح الرجولة، وهي ما هي في مجتمع قبلي.

سيعقب قتل الحصايني قتل الكريك، أبرز عمّال بطل الرواية «الرايس» صاحب المخبز، وسيخضع كثيرون للتحقيق في الأمر ثم تحفظ القضية وتقيد ضد مجهول، وهي القضية التي سيتجدد النظر فيها وسيتوارى بسببها الريس بدعوى أداء فريضة الحج بعيدا عن قبري والديه الراحلين، بناء على وصية إمام المسجد.

سيندهش الجميع من رجل اعتاد مقاطعة الفرائض بشكل لا يمكن تفسيره في مجتمع تقليدي يقرر فجأة أن يذهب إلى الحج. لكن الباخرة التي أقلته وعادت برفاقه لم تعد به. سنصادفه بعد ذلك يتحرك ضمن الأبطال عائدا إلى مسرح الأحداث، لكن الكاتب لن يقول لنا لماذا لم يعد مع الحجاج، ومتى عاد بعد ذلك، أو ماذا كان يفعل هناك؟

أيضا سنلاحظ شيئا من ذلك في كافة المشاهد التي يلتقي فيها الراوي إحدى قريباته في منزله. تلك البنت الجميلة التي تتمناه زوجا لها لكنه في دنيا أخرى بعيدا عنها، ستبدو الجميلة في كل مشهد وكأنها جاءت إليه، لكن ثمة أشياء تمنع الراوي من استكمال مشهده ليستودع قارئه سر ما لم يقل.

«غابة الأشجار الميتة» هي العنوان الرئيس للجزء الأول، وتشير إلى تلك الغابة المجاورة للحي الذي يسكنه، والتي يأتي منها الريس بالحطب والجذوع التي يشعل بها الفرن يومياً، وهي غابة تبدو كمستودع لأسرار كبرى. وككل الأماكن الصامتة تبدو مخيفة لكل من كان خارجها، لكنها تبدو موطنا لأشياء لا تخطر عادة على البال: الجنس المحرم، السلاح، المخدرات، القتل. وربما لأنها مكان موحش ومخيف طاردتها حكومات العقيد، وكان رجال الأمن يتصورون أنها موطن لمتآمرين على النظام، ولذلك كثيرا ما أطلقوا النيران عليها بعشوائية غير آدمية.

ستتفاقم أزمة الفرن مع اكتشاف البترول ودخول التكنولوجيا وخروج أحد صبيان الريس لبناء فرن آلي يعمل عبر الطاقة الجديدة المكتشفة. وستتبدى صورة الأزمة في الاضطرابات التي تصيب الريس بين الحين والآخر حتى يغلق المخبز نهائيا، في إطار تضخم للأزمة المجتمعية. وهي أزمة لا يتحدث عنها أحد ولا يجرؤ حسبما يقول الراوي: «لا أحد يتحدث جهرا عن أي عيب».

الجزء الثاني من الرواية «غابة القضبان الحية» يمثل السيرة الذاتية لابن الريس الذي يبدو من الوهلة الأولى أنه الراوي نفسه.

يتناول هذا الجزء سجن الراوي قبل أن يبلغ العشرين، وسيبقى في سجون العقيد القذافي لمدة عشر سنوات بتهمة الانتماء إلى تنظيم ماركسي لينيني بهدف قلب نظام الحكم. أما الحكم فكان الإعدام الذي تم تخفيفه إلى السجن المؤبد.

سنتابع مع الراوي العلاقة التي تنشأ بين المكان القاسي المظلم وبين سكانه الجدد المتعلمين الثوريين. وسنشهد في هذا السياق كيف يبتكر السجناء أشكالا عدة لاختراق هذا المنفى بابتكار مجلاتهم وأدبياتهم وأغانيهم، وسيتعاطف معهم حراس مناهضون لنظام الحكم وسيسمحون لهم بقراءة الصحف ومطالعة الأخبار.

ولن تخلو تلك الحياة من طرائف ومفارقات عجيبة ذات صلة بطبيعة الحياة القبلية. من قبيل أن يترك الحارس «سي دخيل» مفاتيح السجن للراوي ويذهب إلى سجن النساء متأكدا أن السجين لن يخون الأمانة بإطلاق نفسه وزملائه، ثم يعود سي دخيل وقد اغتصبته نساء السجن وتم إنقاذه من أيديهن في اللحظات الأخيرة وهن يعبثن بعضوه!

الجزء الثالث «غابة الرؤوس المقطوعة» يبدو استعراضا للأحداث الكبرى التي تعرضت لها ليبيا في العشرين عاما الأخيرة، بداية من تعرض منزل القذافي للقصف الأميركي، فحادث لوكيربي الذي انتهى إلى حصار ليبيا، ثم تفكيك مصنع إنتاج السلاح النووي وتسليمه للولايات المتحدة.

ستدهشنا تلك الغربة المقيمة التي يعيشها الراوي بعد خروجه من السجن وسط أهله وأصدقائه ونفور الجميع منه خوفا من أن يلاحقهم الأمن بسبب علاقتهم به. وسط كل هذا يضبط الراوي نفسه متعاطفا مع العقيد بعد قصف منزله ثم حصار الوطن كله. لكنه يعود إلى تفسير تلك الظاهرة ليتهم نفسه بأنه مصاب بما يسميه الطب الحديث متلازمة ستوكهولم أي تعاطف الضحية مع جلادها، وهو نوع من الهروب النفسي من فكرة المقاومة.

في هذا العمل يقدم الكاتب أحمد الفيتوري ملحمة حقيقية تستعرض تحولات ليبيا على مدار أكثر من نصف قرن، عبر تلك الأبنية المتماسكة التي لم تخذل صاحبها، وعبر أبطال كانوا تعبيرا جازما على مدار الزمن السردي عن تلك التحولات. من هنا فهي إحدى ملاحم الرواية الليبية. لكنني، في الختام، لا بد أن أتساءل عن الإسراف في استخدامات اللغة الشعبية محدودة الاستخدام خارج جغرافيتها، ثم الأخطاء اللغوية الرهيبة التي يبدو معظمها بسب عدم مراجعة النص قبل الطبع، ثم غياب علامات الترقيم ما يجعل جملا كثيرة ملتبسة ويصعب الفصل بينها، ومن ثم بين دلالاتها.

فادي يازجي

شاعر وناقد من مصر

التفاحة الذهبية

نساء نوبل الفائزات في الآداب

محمد عطية محمود

ربما حمل السجل التاريخي لجائزة نوبل في الآداب، مكافآت ومفاجآت سارة ومحزنة على حد السواء، لنون النسوة على دأبهن وخروجهن المتمرد ليغيرن النسق الذكوري المعتاد، منذ فجر الجائزة، ليكون حصولهن عليها تتويجا لتميز وعبق أنثوي، ووجود زخم إنساني معبر عن قضايا وجودهن على اختلاف ميولهن ومشاربهن وجنسياتهن، ومعاناتهن الشخصية والمجتمعية، بما أن الإبداع وليد المعاناة.. ليكون الظهور اللافت مؤكدا على مدى تفاوت ومصداقية الثقافات والمعرفيات والقضايا المُلِحَّة، ومن ثم تقديمها بصورة إبداعية أكثر وعيا وتفتحا، وهي تمتح في ذات الوقت من كل تلك البيئات التي أتت منها وتشكل منها وعيهن وذواتهن القادرة على التأثير وإحداث الفارق بوجودهن على الساحة الإبداعية العالمية.

وربما كان هذا التتويج إمعانا في إنصاف حقيقي يشهد على فتح الباب لتلك التوجهات الإنسانية التي بدأت تتعامل مع قضايا المرأة وقضايا العالم المحيط بها، وعلى قدم المساواة مع الرجل، والتي نادت بها العديد من الدعوات التعبوية للتحرر والاستقلال التي اجتاحت العالم- والجزء الغربي منه تحديدا- على مدار التاريخ، ومنذ فجر القرن الماضي المعاصر للتغيرات العالمية والبيئية وخرائطها السياسية والجغرافية والتشكيلات والتكتلات والانفصالات الجديدة، مع حدوث الكم الهائل من الحروب والثورات على مستوى العالم، فضلا عن تلك القضية الأساسية وهي وجود المرأة وسط كل هذا الخضم من التفاعل، وهذه المعركة الممتدة لإثبات الوجود والتحقق من تلك الهبات التي وهبتها المرأة كشريك مساو في الحياة في ما بعد.

حيث يمثل عام 1909 نقطة تحول وانطلاق مهمة في هذا التاريخ الخاص بالفائزات بجائزة نوبل للآداب، ليشهد أول استحقاق عالمي لنساء نوبل، من خلال سلمى لاجرلوف السويدية الجنسية، والتي كان اختيارها لنيل الجائزة هو البوابة الذهبية لنون النسوة، نحو تسجيل مجد أدبي وإنساني رفيع، وولوج هذا العالم السحري الموعود بالمتعة وبالعذاب: متعة الفوز واعتلاء منصة التتويج، وانكسارات المعذبات بفقدهن هذه الفرصة الغالية، والتي استعصت على التحقيق لدى كثيرين، ولعل أبرز الأسماء التي عانت مرارة هذا الفقد على مستوى الكاتبات العربيات: د. نوال السعداوي التي برغم ترشحها لنيل الجائزة أكثر من مرة إلا أنها لم تحصل عليها برغم كتاباتها المناهضة للعنصرية بين الرجل والمرأة وهي القضية الأكثر إثارة في عالم النساء والرجال معا، وكذلك على الجانب الآخر الشاعر العربي السوري أدونيس، وأمير القصة العربية يوسف إدريس، وغيرهم من الأسماء الرنانة المبدعة؛ مما قد يضع علامات متعددة للإثارة والاستفهام حول معايير الجائزة، ومصداقية الأحكام المتعلقة بنيلها.

من هذا المنطلق يأتي كتاب «التفاحة الذهبية»[1].. نساء نوبل الفائزات في الآداب، للكاتب والباحث د. خالد محمد غازي، ليكشف النقاب عن تفاصيل مهمة في حياة هؤلاء المبدعات اللاتي قررن اختراق هذا الجانب الصعب من طريق الإبداع والتميز والدخول في غمار المغامرة والتجربة المغايرة التي تجعل لكل منهن مذاقا وحسا مميزين، وتشابكا والتحاما مع جزء من تاريخ البشرية والشعوب والإنسان في مختلف توجهاته وأزماته، وارتباط ذلك بالرغبة في تخطي العقبات والكبوات والانتصار للارتقاء واعتلاء منصات التتويج.

ضياء العموي

السيرة الذاتية، وصناعة المبدع

«بلا أدنى شك لن يكون الحافز والمنطلق للفائزات بنوبل في الآداب دافع تميز على أساس الجنس على الرغم من أن معظمهن ذقن مرارة التمييز والعنصرية، ولم يشفع لبعضهن أنهن نشأن في ظلال رفاهية ورقي المجتمع الصناعي الذي تحكمه أسس المساواة، بل يعد الحافز الأبرز لخوض هذه التجربة وتكبد صعابها وتألق الإبداع، لذا كان من الضروري استقراء السيرة الذاتية لكل منهن» ص16.

من خلال هذا الضوء الكاشف تكون السيرة الذاتية هي المحطة الرئيسية التي ينطلق منها الكتاب لإبراز هذا الدور الذي تلعبه التفاصيل الحقيقية أو ما وراء الكواليس في صناعة المبدع/ المبدعة أو مكامن الإثارة الإنسانية الدالة على الارتباط بالروافد الثقافية والإنسانية التي تشكلها النشأة، وتمتح منها كل منهن هذه الرغبة في اختراق العالم السري للكتابة أو ما وراء الكتابة، فالبداية التاريخية لعلاقات الكاتبات مع فن الكتابة تأتي لترسخ القيمة من خلال ما يأتي ترجمة عن حياة بطلاتها المكافحات.. فالكتاب بداية يقدم في صورة «سلمى لاجرلوف» السويدية التي شقت مشيمة الشهرة النوبلية بجائزتها عام 1909، صورة الإبداع الحقيقي الذي لا ينبع من فراغ، بل يأتي من خلال معركة مع الحياة واشتباك مرير معها:

«ولا مراء أن المعاناة التي مرت بها كانت هي النار التي صهرت موهبتها كما تصهر النار سبيكة الذهب، فلا يجعلنا عظماء إلا ألم عظيم، فإذا استمر الألم والمعاناة لسنين طويلة وتراكمت آثارهما وزادت ضغوطهما عبر الزمن غالبا ما تكون النتيجة هي الإبداع أو التحول كما يسميه فرويد» ص20.

هذا الجنين الكامن في رحم المعاناة الذي ينتج أدبا صافيا معبرا عن النفس البشرية التي تعاني الأمرين حتى يحدث لها التحول بالتعبير الفرويدي النفسي/ التأويلي هو ما يحرك هذه الهالة من الشعور لترجمة واقع مرير، والذي يعد انطلاقا من الذات نحو الكل للتعبير عما يواجه الإنسان ويخاطب الإنسانية في توجهها العام ذي التأثير والبقاء، فالحالة الدرامية أو الكيمياء التفاعلية مع واقع المبدع وتحولاته النفسية والاجتماعية هي التي يبدو تأثيرها في عمله الإبداعي أثناء تلك الحالة من التحول التي يكون فيها الكاتب قادرا على التلبس بالواقع والارتقاء فوقه وإنشاء الخيال المؤطر لفكره المنطلق لتكون المعالجة التي تتسق وتلك الطموحات المشروعة التي تعلو على الواقع، ربما لتجمِّله أو تسجله أو تؤرخه وتتمنى ما تتمنى إحداثه من أثر عبر الكتابة:

«إن مواهب لاجرلوف الملحمية فذة، فهي تقص قصصها في قناعة وتوتر درامي يجلب المتعة للمتلقي، ولغتها فيها طبيعة القصص الشعبية، وهي تحسن أكثر من كل إنسان أن تستخرج مناسبة درامية تبني عليها قصصها، وهي بريئة وتلقائية في سردها» ص33.

من هذا المنطلق المحلي/ الشعبي الذي تعبر عنه الكتابة البريئة التلقائية- بحسب تعبير الكتاب- لتنطلق إلى تلك الغاية من تبوء

المكانة العالمية التي تتخطى بالكاتب حدود محليته إلى براح العالم وبراح التلقي الذي هو سمة من السمات التفاعلية الدالة على مدى نجاح الكاتب في إيصال رسالته الإنسانية التي تتخطى الحدود والفواصل الجغرافية، وتسم عمله المبدع المختلف بسمة التعانق مع المفردات الإنسانية، فيكون الخطاب الإبداعي خطابا مفتوحا، وهو ما قد ينبع بداية من ذلك التأثير النفسي والتعلق بالواقع المرتبط بتجارب الذات بداية.

نوبل ضد العنصرية!

وهو الخيط الرفيع الذي يأخذ أشكالا متعددة لمواجهة تلك المعاناة من أجل هذا الصهر الذي تحدثه لتنتج أدبا مغايرا، وهو ما نجده لدى نادين جورديمر الجنوب أفريقية التي كسرت حاجز العنصرية، وكانت وطأة الإحساس بها هي الدافع/ المحرك الرئيس لكتابتها التي عانقت هموم الإنسان الأفريقي، ودافعت عن قضاياه الأساسية الملحة من اضطهاد ورق وعبودية وتمييز، من حيث أن الأدب تعبير عن المعاني الإنسانية أيا كان لونها وسببها ودوافعها، وما أدى إليها، وما أدت إليه من إحداث الفجوات بين الإنسان والإنسان أيا كان لونه:

«وبالرغم من كل ما أحاط بها من بيئة عائلية ودينية تشجع على العنصرية، فلم تعتبر توجهات عائلتها الدينية طريقا أو مسلكا وحيدا أو زاوية وحيدة للنظر إلى العالم، وعلى الرغم من أن بيئتها شهدت الكثير من التفرقة العنصرية التي كانت تميز أو تؤمن بتفوق العِرق الأبيض على نظيره الأسود، إلا أن نادين انتصرت للعدالة التي تؤمن بأن الخير لا يكمن في عرق أو لون أو دين، ولتعبر عن مواقفها اتجهت نادين الطفلة إلى الكتابة كعالم ترسم فيه معالم جديدة لعالم أكثر عدلا ولأفريقيا أكثر سلاما» ص92.

هنا تبدو البيئة المحلية للكاتبة إضافة إلى نشأتها الطفولية المؤثرة، ملمحا مائزا وضاغطا على وعيها المختزن لإدراك كل ما حولها بروح الطفولة التي تملك ذاكرة وملكة للتعبير عنها وعن القضايا الملحة التي تكتنف هذا الواقع بالرغم من كون الطفلة/ الكاتبة نبتت من أصول أوروبية، لكن توجهها نحو العالم بكليته والإنسانية بجوهرها جعلها تقف على مسافة تقربها من المعاناة والألم اللذين يعاني منهما الآخرون بحسب نشأتها وبيئتها الأفريقية وتأثير الواقع والبيئة والتوجه الإنساني بداخلها، وبأن الكتابة رسالة سامية لا بد أن ترتفع عن التمييز البغيض وتقف بها أمام معاوله الهادمة، فالعدالة هي الميزان القسطاس الذي ينبغي أن يسود، والذي يستحق أن ندافع عنه حتى ولو بتحقيق النسبة الكافية للشعور بوجوده في ظل الضغط والشرور والأطماع المناوئة.. لتكون الكتابة شاهدة أمام العالم على تلك المأساة العنصرية التي تشطر الإنسانية إلى شطرين: أسياد وعبيد، وهو ما يجسد- أيضا- دور الكتابة في الفضح والتعرية والوقوف ضد الظلم والاستبداد:

«وعندما تخطت الكاتبة مرحلة الطفولة وأصبحت كاتبة شابة سخرت قلمها للكتابة ضد نظام الفصل العنصري الذي كان سائدا في جنوب أفريقيا بين عامي 1948 /1994، وفضحت تناقضاته وآثاره المدمرة، عن طريق سرد قصص الظلم العرقي والطبقي ومعاناة الوجود للسود رجالا ونساء في المجتمع الجنوب أفريقي في كتاباتها التي كانت بلسما لجروح السود، وكانت رصاصة ضد الظلم والعنصرية» ص 93.

ولعله تكمن هنا تلك المفارقة اللاذعة التي تثيرها تلك النزعة الإنسانية التي تغلف الجائزة، وتتناقض مع تبنيها/ انحيازها الجلي للمد العنصري، حيث حامت حولها دوائر الشكوك والشبهات التي تؤكد توجهها سواء ناحية المحور الغربي من ناحية، وانحيازها أيضا للمعسكر الأوروبي إبان الحرب الباردة ومحاولات نيلها من الاتحاد السوفييتي حيث دأبت على أن تمنح لمعارضي سياساته من الأدباء والمفكرين، مما تراجع بالأهداف الأساسية السامية للجائزة!

«كما أنها تتهم بتميز ظاهر للعيان لبعض الكتاب اليهود وإهمال كتاب العالم الثالث، فمثلا لم يحصل عليها كاتب مهم مثل بورخيس الذي يمثل ضمير النص الحداثي والمتغير، في حين حصل عليها بعض الذين لا يستحقونها - من وجهة نظر المنتقدين - مثل الشاعر الإسرائيلي عجنون».

اتساع دائرة الشكوك

هي نفس الانتقادات والتشكيكات التي صاحبت حصول ألفريدي يلينك الكاتبة النمساوية على الجائزة، ما أثار استقالة أحد أبرز أعضاء الأكاديمية السويدية المانحة للجائزة، احتجاجا على منحها الجائزة عام 2004، فهي ابنة المتناقضات بحسب تعبير الكتاب:

«منذ صغرها وقبل أن تلحقها الشهرة كانت هي الفتاة التي تجمع كل المتناقضات، فهي ابنة لأب يهودي، لكنها في نفس الوقت ابنة أم كاثوليكية تدفعها دفعا ورغم إرادتها لأن تدرس علوما دينية ولاهوتية كاثوليكية خلال فترة طفولتها، لكنها في مرحلة المراهقة تتحول لدراسة الموسيقى، وتعزف بالمهارة التي اشتهرت بها العازفات النمساويات على عدة آلات موسيقية» ص 155.

لكن اعتناقها الفكر الشيوعي على أعتاب فترة الشباب هو ما أثار تلك المتناقضات وعمل على إذكاء نار الجدل في تكوين شخصيتها بالغة التناقض والتعقيد تلك التي دفعتها في نهاية الأمر إلى إعلانها عن عدم رغبتها في حضور حفل تتويجها بالجائزة لأنها- بحسب قولها- لا تحب الشهرة وتخاف من النجومية والزحام!.. لتكون الشخصية الأكثر جدلا من بين الكاتبات كونها تحمل ميراثا ثقيلا متضاربا فقد اجتمعت بداخلها كل عوامل التشتت والتناقض والعمل على إثارة الجدل على مستويي: الإبداع والشخصية، ودفاعها المستميت عن توجهها الشيوعي الذي هو ذاته كان مثار حنق واضطراب وغضب وإشعال نار الصراع والوقوف ضده من خلال كتاب حملوا لواء الدفاع عنه في أيام الحرب الباردة كما أسلفنا، وهو تناقض جديد يضاف إلى سلسلة تناقضات الجائزة نفسها وتوجهاتها، وهو ما تضعه اللجنة الحكم في تقريرها العجيب لفوزها بالجائزة:

«وتضيف الأكاديمية في بيانها الصادر بمناسبة منح ألفريدي يلينيك جائزة نوبل أن هذه الكاتبة استطاعت من خلال مؤلفاتها أن تظهر كيف تترسخ صناعة الترفيه في ضمير الناس، وتشل مقاومتهم للظلم الطبقي والسيطرة» ص 158.

في الوقت الذي يتعارض فيه هذا التقرير مع العديد من الآراء النقدية التي ترى أعمالها أنها مثيرة للاضطراب ونقدية وعنيفة من حيث لغتها ومواضيعها، وأن هذا الاضطراب والعنف هما السبب في خصوصية ما تكتبه، وصراحتها الفجة، في الدفاع عن بنات جنسها التي تبلغ درجة التعبيرات الصريحة حتى أن روايتها الأكثر شهرة «الرغبة» توصف بكل وضوح أنها خادشة للحياء.. (ص 159) وهي بذلك تبلغ قمة التناقض وإثارة الجدل التي ربما انتقلت من مساحة كتابتها الروائية إلى كتابتها المسرحية لتشملها باضطرابها وإثارتها، فهي - بحسب رؤية الكتاب -»تسعى دائما في مسرحياتها وتبحث عن رؤية مسرحية ترتكز على الرفض، فابتعدت بشكل جذري عن المسرح التعبيري وعن مسرح الحقيقة، حيث تجد نصوصها تتجسد بالحوار، ومن ثم استطاعت أن تؤسس تمايزا واضحا بين الجسد والصورة واللغة والتمثيل، كي تعطي للمتفرج أرضا من الحرية لتوقظ قدرته على المشاركة في العمل المسرحي» ص 170.

وجه الحرب غير الأنثوي

من الاتحاد السوفييتي القديم، ومن بيلاروسيا تحديدا تأتي سفيتلانا أليكسيفيش، لتتوج بالجائزة في 2015 كواحدة من فارسات القصة القصيرة، وكانتصار مستحق لها، بعيدا عن الرواية التي تكتسح الجوائز العالمية دون منازع، كواحدة من صاحبات الآراء السياسية الحادة والواضحة والتي لم يكن في الحسبان أن تفوز بالجائزة المثيرة للجدل، وكواحدة أيضا قد لا تحظى بدرجة الشهرة الكافية لوضعها على قائمة الاهتمامات والتكهنات بالفوز بالجائزة، بل حتى المعرفة على المستوى المحلي.. لتبدو هذه المفارقة من المفارقات المصاحبة للجائزة!

لكن على المستوى الأدبي الطموح فإن ما ميّز صاحبة مؤلف «وجه الحرب غير الأنثوي» الذي صدر عام 1985 في إنكلترا، وهو عبارة عن مجموعة من المقابلات مع فئات من النساء السوفييت ممن شاركن في الحرب العالمية الثانية، هو أنه «شكل جديد من أشكال الإبداع القصصي الذي يجمع التوثيق بالأدب، ووصف الكتاب على أنه 'تاريخ مجهول' استطاع أن 'يقربك من كل فرد' وقد ابتكرت أليكسيفيش من خلاله نوعا أدبيا جديدا، محققة تفوقا واضحا لا يقتصر على المحتوى فقط، إنما في الشكل» ص 227.

وهي الجائزة التي يرى البعض أنها من قبيل الغزل أو القرب العفيف من كيان من كيانات الاتحاد السوفييتي القديم متمثلا في بيلاروسيا، وهذه الكاتبة الجادة التي تمثل رافدا من روافدها، والتي تعبر عن أدب، تاريخيا، يحمل تراثا دينيا بدأ بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر، وصولا لمرحلته في أواخر القرن الـ19 وظهور العديد من الكتاب المميزين.. والكاتبة لها رصيد أدبي وضافٍ يعبر عن انتمائها لهذا الكيان الوطني المتمثل في بيلاروسيا ارتباطا ضمنيا وموضوعيا وشكليا وما يحيط به وبالكيان (الاتحاد السوفييتي سابقا) من ظواهر وتحولات فهي تعد- بحسب الكتاب- «من ألمع الكاتبات اللاتي كن مرشحات للفوز بنوبل طوال السنوات الأخيرة بسبب مؤلفاتها المؤثرة حول كارثة تشيرنوبل وحرب أفغانستان وتاريخ الاتحاد السوفييتي وحروبه، وهي أعمال حُظرت في بلادها، وغالبا ما تنأى لجنة جائزة نوبل بنفسها عن ترشيح أشخاص من ذوي التحيزات السياسية» ص 237.

ما يعد ملمحا من ملامح المفارقات في حياة وأدب الكاتبة التي ربما تشكل وعيها من خلال الوعي الجمعي المحلي/ الشعبي في إطار البيئة التي احتوتها وتربت بها وتشربت بمآسيها لتكون مخزنا للحكايات والقصص والأسرار وما يدور في كواليس البيوت والحانات والمطابخ التي تبدو من خلالها آثار الحرب والأحداث الجسام التي تدور في خلفية المكان وبين ظهرانيه، ما يعمل على تكوين مخيلة نشطة قادرة على إنتاج الحكايات وإعادة صياغتها على النحو من التقصي والتتبع اللذين تشيعهما روح الحكاية والتقرير اليومي عن تداعيات الحياة والبيئة المحيطة:

«كنت أسمع وأنا صغيرة حوارات بين نساء داخل المطبخ، ومازلت حتى اللحظة أسمع تردد الصوت المعشوق لجدتي الأوكرانية.. نعم.. يشغل الحكي النسائي حيزا مهما في خيالي، أجد صعوبة كي أتموقع في الفضاء الذكوري.. بوسع النسوة التكلم في المطابخ عن الحرب، لكن بطريقة مختلفة جدا» ص 234.

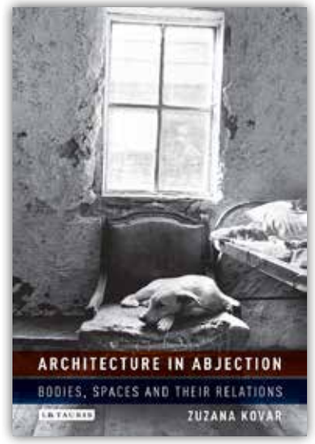
أخيرا وليس آخرا.. يطرح الكتاب في جملته العديد من القضايا التي تمس الأدب الذي تكتبه المرأة، بمختلف التوجهات والأيديولوجيات، والذي يعبر عن الإنسانية بعموميتها، بحس قد لا يختلف تأثيره عما تثيره الكتابة الذكورية بسلطتها الأبوية التي كانت مسيطرة على الوعي لفترة كبيرة، إلى أن تغيرت المرتكزات التي تأتي على أثرها آليات التعامل الأدبي التي لا تفرق بين ذكر وأنثى، والتي تعطي واقعا أقرب تطابقا مع ما يدور على ساحة العلاقات الإنسانية، والدليل القائم عليه هذا الاستنتاج هو هذه المجموعة الرائعة من النساء الحائزات على الجائزة الأكبر في العالم- برغم ما لها وما عليها- ووقوفها رأسا برأس وكتفا بكتف إلى جوار الرجل من خلال محطات الكتاب التي كللت جهدا بحثيا وببليوغرافيا مهما يرصد هذه السلسلة من عبقريات الكتابة اللاتي حصلن على الجائزة، وارتأينا أن نختص قراءتنا بتلك النماذج الماتحة التي تعرضنا لها على سبيل الذكر والتذكير، لا الحصر، لتعبر عن البعض من القضايا الملحة التي يضمها الكتاب.

كاتب وناقد مصري

الفضاء المعماري ومفهوم الإنسان

نموذج جديد للعمارة لإعادة فهم الظاهرة البشرية

عمّار المأمون



مساحات النشاط الإنساني مرتبطة باستعراض ما هو نظيف ومتماسك، واستثناء كل ما هو وسخ، كون العمارة الحديثة ترى في البشري كائنا ذو حدود تمنع تسرّب مكوناته للخارج. تعكس المساحات المعمارية بأنواعها المختلفة النشاط الإنساني وتحدد شكله، إذ تُعتبر الجدران والأسقف حدودا خارجية، وأغراضا منفصلة عن الموضوع البشري، لكنها في ذات الوقت تهدف إلى احتواء الفرد، فهي الامتداد المادي لجهوده لسد فتحاته التي تترك الجسد على علاقة مباشرة مع الخارج، كالفم والأنف والشرج، فأشكال التسريب والتصريف في العمارة، مصمّمة للتخلص من السوائل البشرية الزائدة، وانعكاس لمفاهيم النظافة التي يجب أن تبقى فضاءات إنتاجها مغلقة وغير مرئية، بحيث لا يتّسخ الجسد ولا الفضاء، هذه الرؤية للعمارة مرتبطة بالانفصال الفلسفي بين العقل والجسد، بوصف الأخير قابلا للتحرّك بين ثنائية نظيف - وسخ، بعكس العقل أو الأنا العقلانية، التي لا تعترف إلا بما هو صلب ومتماسك وخال من التسريب.

يتجلى تأثير العقلانية الأوروبية على العمارة في تبني الأخيرة لثنائية عقل - جسد، والتي تُترجم معماريا بفصل الكيان المعماري عن الموضوع البشري، واعتبار الفضاء غرضا لا ينتمي للجسد، ومع تطور الظاهراتية بدأت وحدة الجسد والعقل البشري بالظهور، ما جعل العمارة تتحول إلى نشاط بصري يعكس عين الناظر، بصورة أدق عين الذكر النظيف، وفي كتابها الصادر هذا العام «Architecture in Abjection: Bodies Spaces and Their Relations» تسعى الباحثة المعماريّة زوزانا كوفر إلى تقديم مقاربة جديدة للنظرية المعمارية تصبح فيها الفضاءات والأجساد موضوعات فاعلة بحد ذاتها، تتلاشى الحدود بينها، ونكتشف شكلا جديدا للنشاط البشري سببه إعادة تكوين فضاءات التسريب والإطراح.

استقلال الموضوعة

تسعى كوفر في بداية الكتاب إلى خلخلة مفهوم «الأنا»، إذ ترى أن مفاهيم ديكارت المرتبطة بالمنطق تعيق اكتشاف أوجه خفيّة من النشاط البشري، وتعتمد في مقاربتها الجديدة على مفاهيم جوليا كريستيفا وجيل دولوز، إذ تستعير من كريستفيا مفهوم «abject»، وهي نوع من التغيرات التي تصيب الإنسان وتدفعه للتشكيك بذاته كموضوع وترسم حدود أناه، أي أن الفرد العقلاني يطرح مُفرزاته ليحافظ على وحدته، هذه «العمليّة» لا نراها في المرحلة ال«ما قبل أوديبية»، فالفرد حينها لا يدرك مفاهيم «داخل» و«خارج»، ومع تطور العمارة أو النشاط البشري لتكوين الفضاء الإنساني من حوله، ترسم هذه الأنا حدودها النفسية والمكانية، إذ ينفصل جسد الأم والمكان والفضلات عن جسد الطفل، ليتعرّف بذلك على جسمه الذاتي كموضوع ويدرك حدوده وفتحات إفرازه. كما تستعير من جيل دولز، الذي يرى أن الموضوعة البشرية لا تمتلك تعريفا ثابتا، ويقترح ما يسمّيه بـ«الجسد دون أعضاء»، أي لا حدود واضحة بين الوظائف الداخلية والخارجية، وخصوصا أن المفهوم التقليدي يرى أن عمليات الإطراح ذات منتجات سلبية، ولا تساهم في بناء الموضوع بل بتوسيخه.

نقرأ عن الغبار والفضلات والتسريبات بوصفها جزءا من التكوين البشري والمكاني والتي تكشف الحدود الوهمية للموضوع الإنساني، فالغبار يتكون بنسبة كبيرة من الجلد البشري الميّت الذي يتطاير في الهواء ويندمج مع فضاء الغرفة ومكوناتها التي أيضا تتسرّب وتتراكم على أجسادنا، وكأن البشري والفضاء الذي يحويه في تغيّر وتداخل دائمين، أما مفاهيم النظافة ليست إلا سعيا لإغلاق الثقوب والفتحات، ومنع التسرب، وهنا تبرز الفضاءات المتناقضة التي يكون الجسد ضمنها متّسخا ونظيفا في ذات الوقت، كالحمام مثلا، الذي يسمح عبر ثقوبه وتمديداتها الخفية، بالتخلص المباشر من الفضلات دون «توسيخ» الحمام أو الجسد.

فضاءات الإطراح

توظف كوفر المقاربات السابقة معماريا، إذ تقدم لنا مجموعة من «العقود»، بوصفها تحدد فضاء الفعل وآليات تنفيذ الأفعال خطوة بخطوة، أشبه بسيناريوهات متخيلّة في فضاءات واقعيّة وموجودة مسبقا، إذ تسعى لجعل فعل الإفراز أشبه بحدث، يخلخل الحدود، وتقترح أشكالا جديدة لعمليات الإطراح، وهذا ما يرتبط بالبرنامج الذي يحويه كل عقد، إذ نقرأ في جداول دقيقة الخطوات التي يجب اتّباعها، بحيث تكون عمليّة «التحلل» إيجابيّة، أي لا تعتمد فقط على الإطراح وإفراز ما يجب التخلص منه، بل إنتاج مكونات فاعلة، بحيث لا تقتصر العمليّة فقط على تقليم وتكوين الفرد النظيف، بل إعادة تشكيل لجسده ضمن الفضاء.

يقترح الكتاب ثلاثة «عقود»، وهي فتحة الجدار وغرفة الحياكة والعيادة، ففي الفضاء الأول مثلا، تقترح حماما غير مكتمل التنفيذ، يتداخل فيه التراب مع المساحات النظيفة، وعلى من يشغله أو يريد استخدامه أن يسعى إلى تجنب هذا «الغبار»، ومحاولة الحفاظ على ذاته نظيفا، ضمن حفر التسريب والتصريف التي يحويها الحمام.

هذه المقاربة والتناقض الذي يخلقه الفضاء يسائل حدود الموضوع البشري العقلاني، كون من يخرج منه، لن يكون نظيفا كليّا، وخصوصا أن عملية تنظيف الجسد المقترحة، تتضمن قص الشعر والأظافر والاستحمام وترك الفضلات في فتحات مخصصة، لا في أجهزة مصممة لتخفي الفضلات كالمرحاض. هذه العملية تجعل فضاء الحمام امتدادا للجسد البشريّ، بحيث تتداخل المفرزات، وخصوصا أن الفتحات في الحمام تعيد تكوين الفضاء ذاته، باستخدام مفرزات الغرفة نفسها وما طرحه الجسد البشري، هذا «العقد» يحوّل فضاء الحمام إلى مكان لا يمتلك صيغة ثابتة، إذ يعيد تكوين ذاته مرارا على أساس التفاعل البشري معه عبر تداخل المفرزات وتبادلها أحيانا.

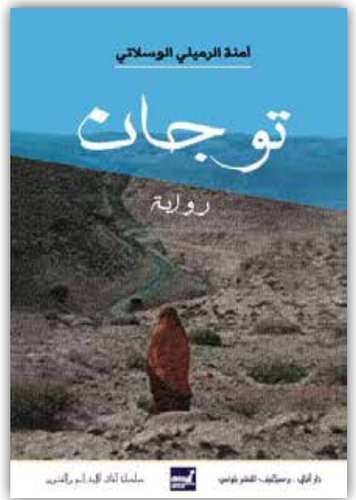
يحاول الكتاب طرح أفكار واحتمالات تشكك في الموقف العقلاني للعمارة، بوصفها جهودا لإنتاج حواجز تسعى لإغلاق الجسد وتكوين حدوده، باعتباره نتاج مجموعة من العلاقات والفضاءات التي تصوغه بالشكل الذي نعرفه، هذه العلاقات لا تحوي فقط العوامل الفيزيائية، بل القوى الثقافية التي تسعى إلى جعل موضوعة الإنسان وحدة معزولة عن الخارج.

كاتب من سوريا مقيم في باريس

الأسطورة والتاريخ في فضاء واقعي

تقنيات الكتابة في رواية «توجان» لآمنة الرميلي

حمزة قناوي



تعتبر التقنيات التي يتبعها الكتاب في رواياتهم وأعمالهم الأدبية، بصورة عامة، علامات مهمة على طبيعة الكتابة والرسائل التي تريد الكتابة إيصالها، كذلك على ميول الكتاب ومرجعياتهم الأدبية والفكرية. وقد شغلت هذه التقنيات نقاد الأدب فدرسوها وبحثوا في دلالاتها في شتى الثقافات، ولم يشذ نقاد الأدب العرب عن غيرهم من النقاد الذين درسوا النصوص الأدبية في شتى اللغات، فقد شكلت التقنيات الأدبية والفنية مادة مهمة للبحث.

ناصر حسين

كثيرة تلك التقنيات الروائية التي استخدمتها آمنة الرميلي في روايتها «توجان»، فرغم أنها استخدمت الراوي بالضميرِ الشخصي، وكأننا إزاء حالة من حالات السرد الذاتي، أو السيرة الذاتية، لوقائع تحاول أن تتضافر لتسبك من نفسها إقناعا خاصا للقارئ بحيث يشعر وكأنّه يستعرض أحداثا واقعية جرت بالفعل، إلا أننا رغم ذلك نستشعر قدرا من تماهي الراوي مع المؤلف، وكأننا وفق ما يقول رولان بارت إزاء حالة من حالات إحالة الوعي المادي لشخصيات الرواية إلى وعي المؤلفة ورغبتها في تَقديمِ واقِعٍ معين تصبح الشخصيات أسيرة محدداته وأسيرة مكونات هذا الواقع المختلف، الواقع الذي قوامه العطش وبيئته الصحراوية القاسية تفرض على من يعيشون فيه غلظةً وشدةً، وتُصبِحُ المياه هي الحياة، بكل معاني الحياة، فمن يمتلكها أو استطاع إليها سبيلاً قادرٌ على العَيشِ وعلى التفاخر والتباهي، ومن لا يستطيع أن يوفر احتياجاته من المياه، هو في أزمة حقيقية في مواجهة الواقع، ومن ثم يصبح لا بديل ولا مناص عن مواجهة الطرف الآخر الذي يمتلك المياه، ومحاولة الحصول منه على المياه نبع الحياة والضرورة التي لا بد منها.

غير أن البناء الميلودرامي للقصّة يجعل الأمر يتخذ أبعاداً متشعبة، فالأمر ليس بهذا القدر من الوضوح، فمحاولة التعبير الجمالي عن التناحر بين فئتين أو «عرشين» كما اختارت أن تسميهما الكاتبة، لا تتم بهذه الصورة المباشرة، وإنما الطريف أن تأتي المواجهة- أو بمعنى أدق يكون سبب المواجهة- عاشقا اسمه «سلطان» من عرش بني الغزال، ضد محبوبته «صحراء» من عرش بني الأحمر، ورغم التناحرِ بين العرشين، فإنّ حبا ما قد جمعهما، ورغم معرفتهما مسبقا باستحالة تحقُّقِ هذا الحب وتحوله إلى زواج، إلا أن نهايته الدرامية جاءت على يد «سلطان» وهو واقع تحت تأثير العطش واقتراب والده من الهلاك دون وجود المياه لديه، ليقتحم منزل محبوبته «صحراء» ليهتك السر الذي استأمنته عليه، ويكشف للناس جميعهم بأن منزلهم يفيض به الماء، حتى أن بِهِ بركةٌ تستحم فيها محبوبته، وجاء وقت اقتحام منزلها وهي عارية في المياه، ليسرع أحدهم بإلقاء شيء ما على جسدها ليسترها، ويحملها أخوها ليدخل بها إلى المنزل وهي تكرر جملة واحدة: «غدرت بي يا سلطان».

بهذا القدر من المفارقةِ بينَ الواقع والمحب والمحبوبة وظروف الحياة، يأتي تشفير رواية «توجان» لكن الشفرة لا تعمل عند هذا المستوى البسيط، وما ذكرته سابقا هو تحليل مبدئي للحبكة يتجه مباشرة لقلب الأحداث، لكنّ ما يحقق المتعة في قراءة أي عمل أدبي هو «الكيفية» التي جاءت بها الحكاية، طريقة تقديم الأحداث، العتبات التي نمر عليها حتى نصل إلى الختام في الصفحة النهائية.

ومن العتبات المهمّة التي أوردتها الكاتبة استئذان الراوي/سلطان في أن يحكي القصة، يقول «قررت، بعد إذنك يا صحراء أو دون إذن منك، أن أحكي، أنا سلطان ولد الغزال، هذه الحكاية، أن أقولها كما أحب أن أقولها، أن أنشرها للرياح تفعل بها ما تشاء»، ولعلنا نلاحظ أن الكاتبة تلجأ إلى الرمزية بشكل مكثف، وأنها طوال الوقت تلجأ إلى الرمز سواءٌ أكانَ هذا اللجوء عبر الأحداث التي هي رمزٌ لأشياءَ أخرى، أو عبر الشخصيات، أو حتى عبر الحكاية ذاتها، فالحكايةُ والقصةُ أو الأسطورةُ أو أيًّا ما يُمكِنُ أن نُطلِقهُ من تسميات على ما يتوارثُهُ ويقولُهُ الآباءُ للأبناء والأجداد للأحفاد - السرديات الكبرى مثلا - أو حتى التراث «إن أردنا مسمى قد يعترض عليه البعض!»، فإنّ فعل الحَكي وفعلَ القَصّ ذاتَهُ يتخذ رمزية، إنه سر البقاء والسر الذي يعتمد عليه التوجانيون في تقييم الأحداث والنظر إلى الأمور، يظهر ذلك عندما يقول الراوي «أضيف هذه الحكاية إلى حكايات توجان التي لا عد لها ولا عدد، أن أرمي بها في ذاك النبع الهائل الذي تتوالد منه القصصُ وتتناسلُ منه الحكايات لتستقر في قلوب التوجانيين وتبقى وتتمدد وتبسط سلطتها الجبارة».

ففعل الحكي نفسه رمز لما يؤثر على إدراكِ ووعي التوجانيين، الذين هم أنفسهم رمز للأمة العربية بأكملها، أو للمهمشين من بني البشر بوجه عام، أو غيرها من الرموز، فمن يمكنه أن يصدر حكما مطلقا على معنى الرمزية فكل التأويلات مفتوحة، فالكاتبة ترمز في روايتها للمركزية التراثية التي تؤثر على إدراك العرب - ربما، وللعداوة بين بني الغزال وبني الأحمر الذين ينتسبون إلى جد واحد هو فارح الغزال، ثم مع الوقت ينقسمون إلى قسمين أو إلى عرشين «الغزال» و«الأحمر»، «هل هي أيضا رمزية للسنة والشيعة»؟ - خاصة مع تكرارِ التأكيد على تناسُلِ الحِكاية واختلاف الرؤية بين الفريقين لجدة «صحراء» وجدة «سلطان» في الوقتِ ذاتِه حول النظر لجدتها السادسة «عائشة» المباركة، ربما أيضا لكن دون تأكيد، لكنَّ تداعي الأسماء يستدعي هذا التشابه، فهما كثيرا ما يختلفان حولَ حقيقةِ وكُنهِ جدتهما «عائشة» فـ«صحراء» تراها مباركة بينما «سلطان» يراها محبة للرجال، وهكذا تدور الرمزيات في هذه الرواية بشكل يستلهم الواقع العربي المعيش في تلامس مع مشكلات العرب وعدم قدرتهم على التوحّد معا.

أضف إلى ذلك أن «بني الأحمر» استطاعوا منذ القدم أن يخدعوا «بني الغزال» ويستولوا- دونَ أن يشعُرَ أحد- على النبع الأهمِّ من المياه- بتحويلهِ من مَجرى الجبل ومن عند صخرة النسر - لاحظ التأثر بتحويل أماكن الصحراء إلى أسطورةٍ، وهو ما يذكرنا كثيراً بـ«إبراهيم الكوني» ويستدعي فضاءاته،

إلى منزل «صحراء»، وعندما تقع في عشق «سلطان» وتخبره بسرهم حول الماء المحوَّل من الصخرة ومن الجبل إلى منزلهم ينعمون فيه بمفردهم دون باقي بني الأحمر ربما، لكن دون باقي بني الغزال بالتأكيد، لم يتحمل «سلطان» الأمر ولم يستطع التصالح مع هذا الموضوع، ليهتك سر حبيبته، ويكتب الشقاء الأبدي على نفسه، ويتحول إلى شخصية تراجيدية تجيد تعذيب ذاتها بذاتها، فيأتي القرار بالفرار والهرب من هذه الصحراء ومن محبوبته أيضا «صحراء» إلى النقيض تماما، إلى بلاد الجليد والأنهار الفائضة والأمطار الغزيرة والشلالات والبَرَد.. إلى كندا.

لا أعلم لماذا اختارت الكاتبة أن تجعلَ بطلَهَا يفر إلى كندا تحديداً، ما الرمزية التي تحملها كندا دون باقي الدول، إلا إذا كان المقصدُ هو أنها ترمزُ إلى الغربِ- لكنه هنا غربٌ دونِ استعمار- لتصبِحَ دائِماً المقارنَةُ بين فضاءيْ السرد على النحو التالي: «في شوارع المدن الكندية المسطحة أستحضر أودية توجان والالتواءات الثعبانية الضخمة، تسعى حول الجبل وتزحف عبر أراضي هذا العرش أو ذاك، من وادي الرمل الرهيب الذي شقه جدي الفارح الغزال بالطول حتى نبتت صخرة توان، تقطر بالسائل الحي أمام عينيه المتوهجتين بالعطش والقحط والفناء، إلى أصغر تفريع عن أصغر شق مائي في أرض توجان» ص 255-256.

الحديثُ عن المقارنة بين النظام والفوضى ربما، لكن الحديث عن الغربة أكيد، عمّن تضطره الظروف إلى العيش خارِج وطنه كمنفي، أو حتى من حكمت عليه الظروف بأن يخرج دونِ أمل في العودة أو الرجوع، تقول الكاتبة على لسان راويها «الغربة كذبة كبيرة، لا أحد يخرج من وطنه يقول فهد، نأخذ الوطن فينا ونسافر، الوطن هنا وهنا، يقول وهو يوجه سبابته الطويلة وإبهامه المعقوف على شكل مسدس إلى رأسه ثم قلبه، الوطن هنا وهنا يا توجاني فلم البكاء؟» ص 264.

ورغم أن هذِه الكلمات تحمل معنى عميقا في الإخلاص والولاء للوطن، إلا أن الكاتبة تستغل الموقف لتعرض وجهةَ نظرٍ أخرى، تقدِّمُها على لسان إحدى شَخصياتِ رواياتها «فهد» من حلب؛ فتقول «اقتل الوطن فيك كما فعلت منذ انسلخت من حلب وطرت هائما على وجهي هربا من بدلةِ العسكر الرابضة على ضلوعي مذ خلقني الرب، يشير فهد مليا بسبابته وإبهامه المعقوفة: طاف! طاف! مات الوطن! طلقة في رأسه وطلقة في قلبه، تجلجل ضحكته، خلصنا! ذهب الوطن إلى الجحيم» ص 264.

لكن «سلطان» حالة مختلفة عن «فهد» فهو المخلص لوطنه «توجان» ومحبوبته «صحراء» رغم أنه فعليا قد «غدر بها» عندما كان في بلدته، إلا أنه يحمل لهما الإخلاص والحلم بالخلاص أيضا وهو في المنفى الكندي، عشرون عاما يصدر كلّ عام ديوانا عن صحرائه - محبوبته/ وطنه - يكرس جهده لحل مشكلة المياه، لمشروع متكامل يستفيد من العلم الغربي يقومُ على إنشاءِ شبكةٍ من الآبارِ أسفَلَ «توجان» تحميهَا من العطش، وتمنعُ التناحرَ بينَ أبنائها، العلم الغربي وما تلقاه «سلطان» من دراسة في الهندسة سيوقفان الصراع، وربما يعيداه من جديد بطلا في عين محبوبتِه.

لم تكن الرواية بعيدة عن الهمّ النسوي، ففي داخل ثناياها الكثيرة، وتفاصيلها العديدة تشير إلى معاناة المرأةِ في المجتمعات العربية، وأيضا بقدرٍ من الرمزيةِ الكبيرةِ ترسُمُ شخصية «صابرة الحمراء» - لاحظ تسميتها بصابرة، فهي لقيطة، وجدوها ذات يوم في جوفِ بئر، وسمات الخطيئة بملامحها البيضاء وعينيها الزرقاوين تشيرُ إلى «ماريو» الرومي، الرجل الأجنبي الذي مرّ من قبل بتوجان حتى يبحث في كنوزِها، ثم اختفى فجأة ليترك بصمته في توجان بفتاة تحمل صفات الرجل الأوروبي من زرقة العينين، وبياضِ البشرة، لتكون فتاة تعرف أبيها ولا تعرف أمها، وهي صورة عجيبة ترسمها الكاتبة، وتعرج في ثنايا روايتها لما تتعرض له هذه الفتاة التي تستطيع مع الوقت أن تكون قوية، وأن تصبح ذات شأن ويخشاها الجميع وتحتفظ في الآن ذاته بأسرارِ العديد من الرجال والنساء من الجانبين، من العرشين «بني الغزال» و«بني الأحمر».

تدور مسارات الحكي في الوقت الذي يعود فيه «سلطان» من كندا إلى توجان بعد غربة عشرين عاما، وبينما هو يمضي في السيارة إلى توجان، وقد انتصبت أمامه محبوبته القديمة «صحراء» فوق الصخرة الأسطورية «صخرة النسر» تلك الصخرة التي تحمل العطش والرواء في الوقت ذاتِه حسبَ مراحلها التاريخية، وتدنو به السيارة إلى اللقاء الذي يرتاب منه، ويخشاه كثيرا، ولا يعرف كيف سيرد أو كيف سيواجه عيني محبوبته «صحراء» بعد كل هذه الفترة، في ثنايا هذا التقدم الدافق رويدا رويدا باتجاه الأسطورة المتمثلة في الصخرة، ومحبوبته التي غدر بها وتقف له الآن منتصبة على قمة هذه الصخرة.

وبين هذين المعنيين الرمزيين، وهو الذي اختار بنفسه ألا يستمر في الغربة ويعود لكي يحاول أن يفعل شيئا ما لتوجان، شيئا ما لـ«صحراء» محبوبته، كأن بنا نستمِعُ طوالَ الوقتِ لارتِجافِ قلبِه من هذه اللحظة وهذا اللقاء، وفي ثنايا هذا الارتجاف تذهبُ بِنا الحكاية إلى الوراء، لتعود بنا إلى عوالم سابقة، عوالم ما قبل «سلطان» و«صحراء»، ومرات عديدة يربط فيها الحب بين رجل من بني الغزال، وفتاة من بني الأحمر.

ثم تقف الخلافات بين العرشين دون إمكانيةِ الزواج، حتى انتهى الأمر بـ«حيزية» من بني الأحمر، و«صالح» من بني الغزال، وفي يوم الزفاف لـ«صالح» تذهب «حيزية» لتلقي بنفسها في عين «عائشة» في طقسٍ انتحاريٍّ تودِّعُ به الدنيا، والظلم الذي حال دون أن تتمكن هي وحبيبها من التواصل معاً، من اللقاء والزواج، لينفطر قلبُ كلٍ منهما، وفي غمرة هذا الانتحار يأتي ما لا تحمد عقباه، فتجف المياه، وتدخل «توجان» حالةً من الجفاف والعطش، وكأن العطش عقابٌ على التنافر والتناحر بين العرشين وبين الفريقين.

ناصر حسين

تأتي نهاية الرواية تراجيدية مفجعة، على خلاف المتوقع تماماً، وعلى خلاف ما قد نعول عليه من آمال يحاول الراوي - «سلطان» أن يودعها في نفوسنا، فبينما كان يُمنّي النفس بهذا اللقاء وبأنهُ يمكن أن يكون هناك حلٌ لهذا الخلاف القديم، لهذه الأوجاع التي استُلهِمَت وأوجعت الروحَ والنفسَ طوالَ عشرينَ عاماً قضاها منفياً أو هارباً في كندا، ها هو يعود من جديد بخطة لتوفير المياه لمدينته العطشى، ويعود لمحبوبته وقد كتب فيها عشرين ديوانا.

ولم تنجح محاولات «الكنديات» التي كانت «أنجريد» أكثرهنَّ صبرا على تحمُّلِ هيامِهِ بـ«صحراء»، فقد تمكنت من أن تعرف مقدار عمق تغلغل «صحراء» في قلبه، وفي كيانه، لترحل في النهاية من حياته بعد محاولاتٍ مستميتةٍ ارتضت فيها بأقل القليل منه، لكنه لم يستطع أن يوجد لنساء المنفى اللواتي تقاطعت مساراتهن معه، أيَّ مكانٍ فارغ في مشاعره وفي قلبه، ففجيعتُهُ استولَت عليه، ولم يكن باليسير التخلص منها.

ومن الفجيعة إلى الفجيعة مرة أخرى، وكأن القَدَر المنتظر لكل شخصيات هذه الرواية هو استمرارُ المعاناة، أو بمعنى آخر، القدرُ المنتظَرُ لكل من يسكن في هذه المنطقة التي تدور من حولها الأحداث - توجان - والتي تؤمن بذات السرديات الكبرى، والميراثات الحكائية، وتصنع لنفسها ذات القيم، وذات الاختلافات وذات الانقسامات وذات الصراعات بين المتناحرين، ينتظرهم ذات المصير، إما أن يقتلوا الوطن بداخلهم كما قال فهد، ليسجنوا أنفسهم في سجن الغربةِ المبهر بالملذات وشدة النظام، وإما أن يعودوا ليواجهوا المزيد من القهر المصيري الذي لا قبل لأبطال الروايات بأن يحدثوا فيه أي تغيير حقيقي.

المشهد الختامي للرواية جاء ضاربا في الألم، ضاربا في تأكيد صيرورة المعاناة، يقول «سلطان» «وها أنا واقف يهرسني العجز والقهر وأشياء كثيرة لا أعرف أسماءها ولكنها مدببة وكاوية، تخترق جلدي ودماغي في آن، ووجهك في وجهي، ويدك ممدودة من فوق الصخرة تنتظر من يلتقطها، والأخرى تضرب في ظلام ترينه ولا أراه.. وحدقتاك الواسعتان يلمع في غوريهما شيء من البياض الشفيف يغطي سوادهما المعهود، ها أنا أقف أمامك على أرض توجان بعد عشرين عاما من الغيبة (...) تنادين سلطانا ليس أنا! وأنظر نحو الروح والقلب والعقل إلى صحراء لا تشبهك!» ص 341-342.

بينما هرب «سلطان» إلى كندا في مواجهة مأساته، ليتناسى ويؤسِّي نفسَهُ في بارات المنفى، وبين نسائها، كانت «صحراء» الفتاة في مواجهة الفضيحة والعار، ورغم ذلك حاولت قدر جهدها أن توحد بين التوجانين وأن توجد قسمة عادلة للماء بينهما، وفي غمارِ حزنها ومواجهاتها ابيضّت عيناها من الحزن، عيناها السوداوان الواسعتان اللتان كتب فيهما «سلطان» عشرين ديوانا، واللتان كانتا موضع افتتانه الدائم بها، ابيضتا من الحزن، وأصبحتا لا تبصر «صحراء» بهما، وبينما تقابله بلهفتها وعشقها الطويل، وتمد له يدها وعيناها ضاربتانِ في البياض تعيش في عتمة لا تراها إلا هي كما يقول، يجد نفسه عاجزا عن أن يمد يده إليها، غارقا في حزنه الذي لا يشعر به إلا هو أيضا، في غمرة شعورٍ عميق من العجز العميق الذي جعله يرى الصورة النهائية: لا هو «سلطان» الذي كان، ولا هي «صحراء» التي كانت، ولا هما معا قادرين على أن يوجدا لنفسيهما واقعا أو مستقبلا جديدا.

ناقد من مصر

الحكي البريء في المولودة

عبدالهادي شعلان

من الروايات ما يوحي لك بالفن التشكيلي بخطوطه وألوانه الغريبة، ومنها ما يوحي بالمسرح وشخصياته واصواته، ومنها ما يأخذك إلى التاريخ وحوادثه ووقائعه، ومنها ما يحمل القارئ على محمل البوح الشعري، لكن من الروايات أيضا ما يحيل القراء على فانتازيا الواقع في صلته بالذاكرة الأدبية والفكرية وعوالم السينما. وهذه الأخيرة تنطبق على رواية الكاتبة السينمائية ناديا كامل الصادرة مؤخراً تحت عنوان «المولودة».

هذه رواية تقوم على المذكرات والتجارب الشخصية لكاتبتها نادية كامل المُخْرِجة المصرية التي ولِدَت في القاهرة عام 1961. دَرَسَت الكيمياء والميكروبيولوجيا قَبْل أن تتجه للسينما. عملت كَمُسَاعِدة إخراج لعطيات الأبنودي ويوسف شاهين ويسري نصرالله. ألَّفَت وصوَّرت وأنتجت الفيلم الوثائقي «سلطة بلدي» الذي لقى تقديرا كبيرا.

صدرت الرواية هذا العام عن «دار الكرمة» في القاهرة، تقع في 551 صفحة من القَطْع المتوسط.

تروي الرَاوِيَة حكايتها الشخصية منذ طفولتها، وتكشف لنا التفاصيل الدقيقة للمجتمع المصري في ثنايا الحكايات، إلى جانب أنها تَعْبُر بنا لشخصيات شهيرة، تروي تفاصيل من حياتهم التي شاهدتها بعينيها، تحكي ببساطة وعفويَّة كل ما يَجُول بذاكرتها الحيَّة المتوقِّدة، وهي المسؤولة الوحيدة عما تحكيه، فالكتاب ينتمي لفن السيرة الذاتية ويدخل في باب التراجم.

والدها مصري يهودي، وأمها إيطالية مسيحية، تَقَابَل والدها ووالدتها في مصر في عشرينات القرن الماضي، تزوجا وأنجبا ماري إيري روزنتال التي عاشتْ في القاهرة ثُمَّ انضمتْ إلى الحركة الشيوعية والعمل السري، دخلتْ السجن وأحبتْ صحافيا ومناضلا مصريا وتزوجت منه.

تحكي وهي في السبعين لابنتها عن مصر أخرى، ليست الموجودة الآن، بأحوالها وناسها.. من الحكايات الظريفة التي ترويها، أنه قد نشأت علاقة بينها وبين ابن الجيران وهي طفلة، كانت لا تستطيع أن تُجْرِي العمليات الحسابية فجاءتها فكرة جهنمية، أن تستغل وجوده في الشُّرفة، وكتبت بالطباشير على خشب الشيش مسألة الحساب 2+6= فكتب لها على الحائط «8» وظلت تنقل الإجابات في الكراسة، كانت تُلْقِي له بالفاكهة ويُلقي لها نوعا آخر من الفاكهة، حَتَّى لاحظت الجارة ذلك؛ فأخبرتْ أمها وانتهتْ العلاقة البريئة.

تروي عن ذكريات المجتمع المصري في ذلك الوقت والذي كانت أفراحه تنتهي دائما بمشاجرة تحدث لأتفه الأسباب، وإذا بالفَرح والرقص ينقلبان لمعركة شديدة تنتهي في قسم الشرطة.

تتذكَّر سينما «بارادي» على اعتبار أنها من أحلي المُتَع التي كانت تشعر بها وقتها، فقد كانت سينما «بارادي» تُقَدِّم وقتها ما يسمى «خِدْمة الخُشَّاف» وهي خدمة مجانية تُقَدَّم لكل حامل تذكرة للسينما، يجلسون على مناضد عائلية، قَبْل العرض، وتأتيهم أطباق الخُشَّاف من فواكه الموسم وعليها الصنوبر واللوز والبندق والتين المجفف،

مروان قصاب باشي

وفور أن يتم الانتهاء من أكل طبق الخُشَّاف المجاني يبدأ العرض.

يدخل زوجها سعد كامل السِّجن بعد تقديم قضية الجبهة الوطنية للمحاكمة ثُمَّ يتم القبض عليها بعد أيام قليلة، ولا تعرف السبب، وتم الحكم عليها بخمس سنوات مع الشُّغل، وبدأت رحلتها في السجن.

تحكي عن ثلاث سجينات ليست لهن أي علاقة بالشيوعية، قابلتهن في سجن مصر، تحية كاريوكا، وعلية توفيق زوجة يوسف صِدِّيق عضو مجلس الثورة والثالثة زوزو ماضي الممثلة.

تحية كاريوكا في السجن

تدخل تحية كاريوكا السجن فينقلب رأسا على عقب، كل الأمور تصير مشدودة على قدم وساق، المسجونات، سياسيات وغير سياسيات، السجَّانات بكل الرُتَب يحاولن أن يَعْبُرن أمام زنزانتها، فقط ليلمحن شكلها، حتي الضباط، بل أيضا مدير السجن نفسه كان يأتي خصيصا إلى زنزانة تحية كاريوكا، ليس فقط من أجل السلام عليها، بل ليعرضوا عليها خدماتهم وإن كانت في حاجة لشيء.

أصبحت تحية كاريوكا رئيسة السجن، شاهدوا منها ما يؤكد أنها مسؤولة عن تغذية الإنسانية كلها وليس ضيوفها فقط، كانت تشتري الأشياء من خارج السجن، وهذا غير مسموح به، اشترت كاكاو ولبنا وكانت تعطي كل صباح السَّجينات عندما يذهبن إليها بعد أن تأمر بفتح الزنزانة.

كانت تتمرَّن يوميا، وتؤكد أن التمرينات من أجل ليونة العضلات التي رُبَّما جَفَّت، وهذا يمنعها من الرقص، والسجينات كن يمارسن التمارين الرياضية معها، ويتعلَّمن حركات البطن الدائرية منها، وفي أثناء ذلك تحكي الحكايات وتُجِيب عمَّا يشغل بال السجينات.

تحية كاريوكا متماسكة، لم تهتز، على الرغم من أن مفهومها السياسي كان عاما جدا، وبفضلها مَرَّت على السجينات أربعة أشهر بسهولة.

السجينة علية توفيق

كانت عكس تحية كاريوكا، في الجسد والشخصية، فهي رفيعة، قصيرة، بَشْرتها رقيقة بيضاء، شعرها خفيف مُمَوَّج، تحية كاريوكا تحب فنون التمثيل والرقص، أما علية فقد كانت تحب الشِّعر، كانت ممتلئة بالحماس، تقول دائما شِعرا وطنيا، طوال الوقت، وبالذات أبيات أبي القاسم الشابي:

إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي
ولا بد للقيد أن ينكسر

كانت علية إذا تحمَّست في السجن لقضية أو لفكرة سياسية تصعد فوق أي شيء أمامها وترفع يدها وهي تهتف «إذا الشعب ... « بحماس وطني شديد، كانت خبرة في عالم ضباط الجيش والبوليس، تفهمهم جيدا، عقلية مغايرة لعقلية تحية كاريوكا تماما. تحصل على طلباتها بمنطق بسيط مع الضباط، كانت السجينات في حاجة للقطن، لاستخدامه في العادة الشَّهرية، وقد منعه الضابط لأنه لا يعرف لماذا تستخدم السجينات هذه الكميات من القطن، ذهبتْ علية توفيق للضابط وقالت له أن يسأل زوجته لماذا تستعمل السيدات القطن، اعتذر الضابط بعد ذلك وصرَّح باستخدامه.

لم يكن معروفا السبب الذي تم سجن علية توفيق من أجله، فقط ما سمعته عن صراعات داخل الجيش أو داخل البوليس، كانت علية الزوجة الثانية ليوسف صديق،

مروان قصاب باشي

وقد كتبت مذكراتها مؤخرا، مذكرات عن هذه الفترة وأيامها في السجن.

زوزو ماضي: سجينة من طراز خاص

لم تدخل السجن في قضية سياسية كتحية كاريوكا أو علية توفيق، فلم يكن لها في السياسة، كانت تُهَمتها مخدرات أو آداب، لم تكن التُهمة واضحة، ولم تعرف الرَاوِية أبدا ما انتهت إليه القضية.

أرادت السجينات السياسيات عَزْل زوزو ماضي عنهن فلم تسمح لهن بذلك، أصرتْ أن تكسبهن، وعرفت كيف تحتويهن جميعا، احتوت الضباط والمسؤولين بشكل مختلف عن تحية كاريوكا وعلية توفيق، ببساطة، استخدمتْ معهم القُدْرة المادية، ولا تعرف الرَاوِية إن كانت زوزو قد أَهْدَتْ للمسؤولين في السجن بعض الهدايا، كانت تطلب من ابنتها إيفون طلبات لا نهاية لها، وتأتي إيفون يوميا ومعها الشاي والعصائر وأشكال المأكولات المختلفة، والحلويات والشكولاتة، والملابس، تبهر الجميع باستعراضها المادي.

كان هناك شيء آخر ميَّز زوزو ماضي في السجن، كانت تحكي القصص بطريقة تشد القلب، تحكي للبنات عن قصص الحب التي يرغبن فيها، وتمثل القصص أمامهن، لقد استخدمت مع السجينات السياسيات الحكايات، ولم تستخدم القدرة المادية حَتَّى أن الرَاوِية تعتبرها حكاءة درجة أولى وسيناريست ممتازة. لقد سَحَرَت الجميع واستطاعتْ أن تتجاوز النظرة التي نظرن بها إليها كسجينة مخدرات أو آداب، سَحَرَتْ الجميع، المسؤولين والسجينات. كانت لها نظرية في الجسد، تقول إن الإثارة الجنسية موهبة تشبه كاريزما الكاميرا، نوع من كاريزما الجسد، جسد الإنسان كله من دون عري أو تعر، كانت تقول إن تأثير الجنس على شخص عبارة عن كيمياء ليست لها علاقة بمقاييس الجمال، كانت تأخذ السجينات السياسيات لعالم ليس لديهن خبرة فيه، خرجتْ زوزو ماضي من السجن تمثل ولم يعرفن هل قضيتها مخدرات أم آداب.

محسنة توفيق: السجينة الموهوبة

في سجن القناطر، ومن عنبر المعتقلات الجديدات كانت تقعد هناك على طرف شباك العنبر، سجينة تغني للمسجونات أغاني أم كلثوم، كان الصمت يسود العنابر ساعتها ولمَّا سألت الرَاوِية عن اسمها قالوا: ممثلة جديدة، موهوبة، اسمها محسنة توفيق، لم تتعرَّف عليها إلا بعد مرور ما يقرب من خمس عشرة سنة عن طريق رعاية النمر، وكان معهم وداد متري.

تسرد أيضا من ضمن ذكرياتها عن استغفال المحتل للشعب، تروي عن الطلاينة الذين كتبوا على الجدران v.e.r.d.i w - فيردي، مؤلف أوبرا عايدة الشهيرة، وحرف w اختصار فيفا بمعنى يعيش أو يحيا، أي عاش فيردي، ولكن الحقيقة أن كل حرف من حروف فيردي كان يرمز لكلمة من شعار سياسي وطني ضد الاحتلال، الشعار هو «عاش فيتوريو إيمانويلي ملك إيطاليا (Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia) شعار وطني ينادي بمَلِك لإيطاليا الموحَّدة، مَلِك متوَّج من الشعب والقوى الوطنية، ولم يفهم النمساويون أن هذا الشعار ضدهم إلا بعد مُدَّة.

جمال عبدالناصر وتيتو

تتذكَّر أن جمال عبدالناصر كان في يوغسلافيا عند تيتو أوائل الستينات.. يقولون إن شخصا قد نجح في وضع ورقة في يد تيتو وهو مع عبدالناصر، مكتوب فيها «واحد من الشيوعيين قُتِل في مصر داخل المعتقل بسبب التعذيب» شُهدي عطية، قرأ تيتو الورقة ونظر لعبدالناصر وقال: أحد الشيوعيين مات في السجن عندكم. قال عبدالناصر: لا أعلم. كيف يكون بطل من أبطال «باندونج» للسلام وعدم الانحياز والاشتراكية ويقوم بعمل صفقات مع بلد اشتراكي بينما المعتقلات مليئة بالشيوعيين والتعذيب قائم.. عبدالناصر أرسل يعزل المأمور الذي حدثت الحادثة تحت إدارته ولم يقم بمراجعة جهاز التعذيب والمباحث.

فؤاد حداد يطلب زيادة راتبه

تقول إن فؤاد حداد كان من الذين تم رفع الحظر عنهم وانفتحت لهم إمكانية التعيين في المؤسسات الصحافية والثقافية وتم تَعْيِينه في «روز اليوسف» بمرتب صغير فأتى يشكو لسعد كامل؛ على اعتبار أن سعدا يمكنه أن يقوم بمحاولة لزيادة مرتب فؤاد حداد، لأنه متزوج وله ثلاثة أولاد، فؤاد حداد الموهوب الحسَّاس وهو يعي قدراته جيدا، خليط غريب من الحساسية والثقة، كان يشرح لسعد بمنهى الجديَّة: أنا أكبر شاعر شعبي في مصر، حاليا، ليس معقولا أن يعاملوني بهذه الطريقة. ولم يكن فؤاد حداد يعلم أن سعدا نفسه كان عمله في الأخبار على كف عفريت، فلم يستطع فعل شيء.

يوسف إدريس

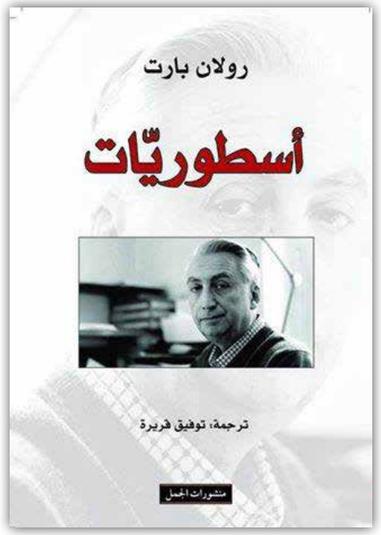
أما أجمل الذكريات بالنسبة لها مع يوسف إدريس، عندما كانت هي حاملا وكانت زوجة إدريس حاملا، اقترح أن يذهبوا جميعا للعين السخنة من الصَّباح الباكر لقضاء يوم على البحر. ركبوا سيارة الفولكس، بعد أن وصلوا أحضر يوسف إدريس الشمسية وقام بتهيئة المكان للصيد ثُمَّ لم يستطع الصيد بسبب شقاوة ابنه، فقد أهلكته متابعة الصبي على الشاطئ، وفي نهاية اليوم جَمَعَ إدريس أدوات الصيد ووضعها في السيارة وعادوا، استغربت هي كيف استطاع إدريس أن يبذل كل هذا المجهود ويظل متيقظا بكامل طاقته، يهتم بكل شيء حوله، ويصنع كل الأشياء بنفسه، طاقة مرعبة.

وتستمر الحكايات ولا تنتهي عن عبدالستار الطويلة وثروت عكاشة وبهجت عثمان وزكريا الحجاوي وسيد مكاوي وصلاح حافظ وغيرهم الكثير مما يزخر به كتاب المَؤْلُودَة.

كاتب من مصر

أسطوريات رولان بارت

أحمد سعيد نجم



بعكس ما يوحي به عنوان كتاب «أسطوريات» للناقد الفرنسي رولان بارت، الصادر هذا العام عن «دار الجمل»، ألمانيا، بترجمة جديدة أنجزها توفيق قريرة، وراجعها ناجي العونلّي، فهو لا يتناول بالتحليل السرديات الأسطورية الموروثة من الأزمان السحيقة. فلذلك النوع من الأساطير اختصاصيوه من العلماء الأنثروبولوجيين، أما بارت، الناقد البنيوي والسيميولوجي، فسيحكي لنا فيه عن نوعٍ آخر من الأساطير؛ أساطير عصره، الآن وهنا، عن «أساطير ألحياة اليومية الفرنسية »، وقد ارتدت شكل الكلام، والكتابة، والصُوَر، والمعارض، والألعاب الرياضية، وغيرها. سيتحدث بارت عن هذا 'الطبيعي' الذي تُلبسه الصحف والفن والحسّ المشترك باستمرار لباساً مضحكاً من الواقع..»، عن الطبيعة والتاريخ وقد احتدما في سردية واحدة، عن الخداع «الذي يُحوّل ثقافة البرجوازية الصغيرة إلى طبيعة كلّية»، عن «اللازمانية» التي تسم بشكلٍ عام أية أسطورية؛ رغبة الخطاب الأسطوري الدائمة في احتواء الماضي والحاضر والمستقبل ضمن القول الواحد.

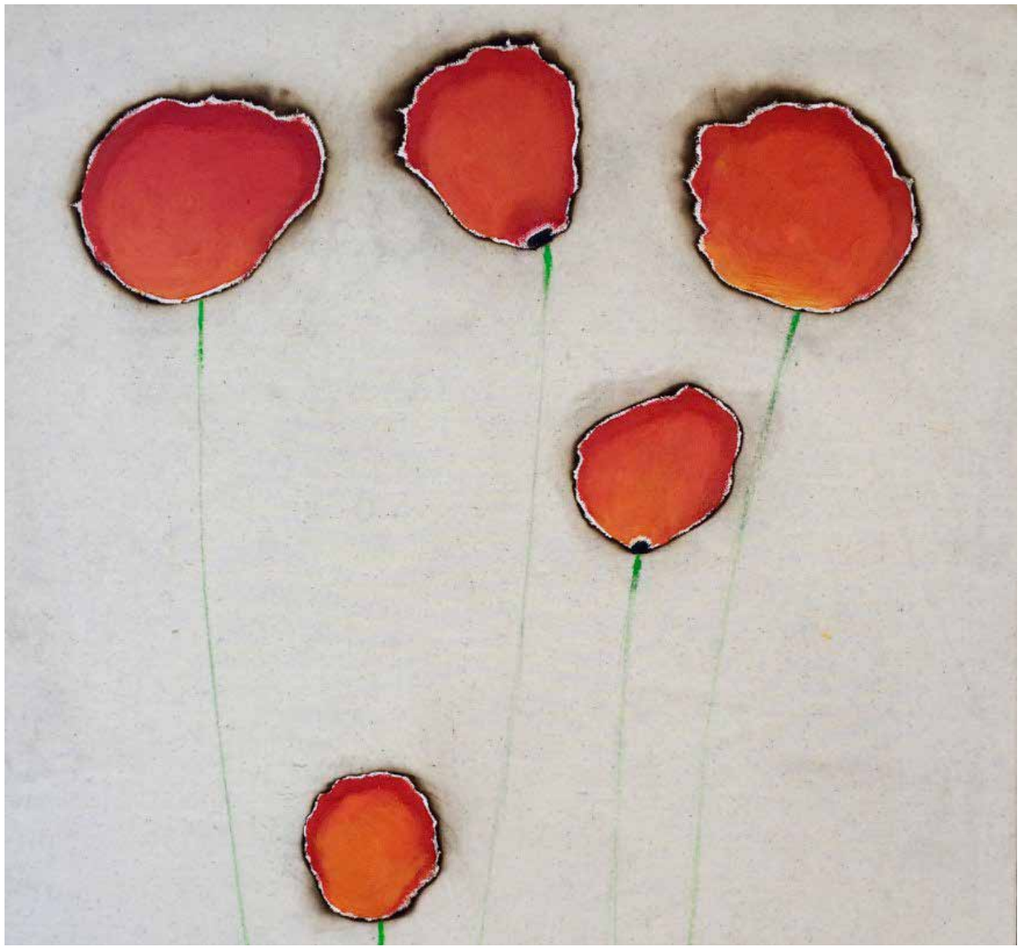
يتألف كتاب «أسطوريات» من قسمين؛ قسم أوّل ضم نصوصاً ولوحات رصد المؤلف من خلالها البعض مما كان يستجد حوله يومياً من أحداث، ونشرها تباعاً بين عامي 1954 و1956 في بعض المجلات الفرنسية، وقسم ثانٍ بعنوان «الأسطورة اليوم». وهذا القسم الثاني بالغ التكثيف، وأيّ استعراضٍ موجزٍ له مضطرٌّ لا محالة لإغفال بعض أفكاره الأساسية. ويمكن القول إنه يتضمّن تعريفاً منهجيّا لما رأى بارت أنه أساطير، وتحليلاً «علاماتياً» لتلك الأساطير بما هي «شكل»، بالاستناد إلى «علم اللغة العام « وإلى علم الإشارات «السيميولوجيا»، وكلاهما يدرسان العلامات والأشكال بمعزلٍ عن مضمونها. أما تحليل المضمون -وهو عبارة عن «الخداع الذي يُحوّل المعيار البرجوازي إلى طبيعة كُلِّيّة»- فقد لجأ فيه بارت إلى الأيديولوجيا، أو بشكلٍ أدقّ إلى «ماركسية « اليسار الفرنسي في الخمسينات والستينات من القرن العشرين.

إنّ التحليل العلاماتي الذي فكّك بارت من خلاله مكوّنات الأسطورة المعاصرة ثم أعاد تركيبها بكيفية جديدة يشكّل مغامرة جريئة ورائدة في تشييد علمٍ كان لا يزال إلى لحظتها علماً وليداً. وفي تشييده لذلك العلم لم يلجأ بارت إلى قواعد سابقة عليه، بل انطلق من الشواهد إلى القواعد؛ أيْ من الجزء إلى الكلّ، وبالعكس. وسيعود بارت في كتابٍ آخر له عنوانه «مبادئ علم السيميوطيقا « الصادر عام 1964 إلى تزويد ذلك العلم، الذي لم يعد بعد وليداً، بدعامات نظرية جديدة، أهمها اعتبار «السيميولوجيا» جزءاً من علمٍ أوسع هو «علم اللسانيات»، لا سيما أن تطوّر «السيميولوجيا» كان قد توصّل إلى حقيقة مفادها أنه «لا توجد في الحياة المجتمعية أنظمة إشارية غير اللغة البشرية». وكتاب «مبادئ..» هذا كتاب أكاديمي، لا يمتلك خصيصتَيْ «الرشاقة» و«السهولة النسبية» اللتين امتاز بهما كتاب «أسطوريات»، واللتين ستجعلان منه واحداً من أكثر مؤلفات رولان بارت شعبية. وللتدليل على هذا أشير إلى أنّ في مكتبتي الشخصية الافتراضية ترجمة إنكليزية للكتاب، مطبوعة في نيويورك عام 1991، ومكتوب على غلافها أنها الطبعة الخامسة والعشرون. وحقيقة أن قارئنا العربي لم تُتَحْ له فرصة التعرُّف على هذا الكتاب الممتع إلا مؤخّراً، أيْ بعد نحوٍ ستة عقود على صدور طبعته الفرنسية الأولى، هي من الحقائق المؤسفة لواقعنا الثقافي العربي المزري!

وفي البداية يقدّم بارت تعريفاً، أو بشكل أدقّ مجموعة تعاريف للأسطورة؛ فهي «منظومة اتصال»، و«رسالة»، و«صيغة من صيغ الدلالة»، وكلّ «شكل» يخضع للاستعمال الجماعي، ويجرى إخضاعه لمتطلبات خطابٍ ما يتحوّل إلى أسطورة. وهذه الأساطير تأتي على هيئة تلفُّظ، أو كتابة، أو صُوَر، أو دعايات، أو رياضة، أو أنشطة ثقافية أو اجتماعية،...إلخ. وأسطورية أيّ شكلٍ من هذه الأشكال لا تنبع من طبيعتها بل من حقيقة أن التاريخ، ولأسباب أيديولوجية معيّنة، اختارها ليجعل منها أسطورة. وعلى هذا فالتاريخ هو الذي يحيي الأساطير وهو الذي يميتها ويقيم غيرها، فهي كالثعابين، إذا جاز لنا هذا التشبيه، قادرة دوماً على تغيير أثوابها!

غير أن التعريف الأكثر إثارة للفضول هو التعريف الذي يفتتح به بارت القسم النظري، الثاني هذا، من كتاب «أسطوريات»: «الأسطورة كلام، ولكن ليس أيّ كلام». فهو، على الفور، يُنشئ في أذهاننا اشتباكاً مع التعارض الشهير، تعارض السيرورة والنظام، الذي كان عالم اللغة السويسري الشهير «فرديناند دو سوسير» قد أقامه بين»اللغة « بما هي «مؤسسة مجتمعية، ونظام من القيم الخالصة» و«الكلام» بما هو «المجموع الكلّي للعادات اللغوية التي تساعد الفرد على أن يفهم غيره ويفهمه غيره». وبما أن سوسير كان قد صرف اهتمامه لاستخلاص القوانين العامة التي تعمل اللغة، أيْ لغة، بمقتضاها، فقد استبعد «الكلام الشفويّ» من دائرة اهتمامه، بعد أن رأى أنّ الكلام يصير «لغةً»، بمجرد أن يتمّ إدراكه كعملية تواصل. وبالتالي -وبحسب تعبيره الشهير- «لا علم إلا علم اللغة».

إن استعادة بارت هنا للكلام في معرض تعريفه للأسطورة لا يُقصَدُ منه القول بأنها محض نشاط لغوي شفوي؛ فقد رأينا فيما مضى كيف أنها قد تأخذ شكل كلامٍ شفويّ، وقد تأخذ أيضاً شكل كتابة، أو صورة، أو دعاية إعلانية، أو معرض، أو مباراة، وإلى آخر ما هنالك من «تمثيلات مجتمعيّة». فحديث بارت هنا عن «الكلام» يشير إلى الصيغة الأمرية - الاستدعائية للأسطورة.



ضياء الصموي

فأساطير عصرنا صُنعت كي تنظر في عيوننا مباشرةً، ولتخاطبنا وجهاً لوجه؛ (إنها تقصدني) بحسب التوصيف الحرفي الذي استخدمه بارت. وعلى هذا ففي الأسطورة «متحدّث» و«مُستمع «، إنْ غاب أحدهما بَطُلت الأسطورة، واختفت دلالتها. وعندما يصف بارت الأسطورة بأنها كلام فهو يتحدث عنها ك«شكل»، رغم أنه -وبحسب كلامه- لا توجد في الحياة إلا «كُلّية» لا فصلَ فيها بين الشكل وبُنيته.

والآن، ولكي يكون استعراضنا للكتاب أكثر ملموسيّة فسنستشهد بحكاية، أو لوحة من اللوحات الكثيرة التي ضمها كتاب «أسطوريات» وهي صورة الجندي الفرنسي الأسود، المنشورة على غلاف أحد أعداد صحيفة باري ماتش الفرنسية: أنا عند الحلاّق -يقول رولان بارت - ويُقَدَّمُ لي عددٌ من مجلة باري ماتش، وعلى الغلاف شاب زنجي يلبس زيّاً عسكرياً فرنسياً، ويؤدي التحية العسكرية، وعيناه مرفوعتان، ومثبّتتان، بلا شك، على طَيّ عَلَمٍ ثلاثي الألوان (العلم الفرنسي)، هذا هو معنى الصورة. ولكنني سواء كنت ساذجاً أم لا فإنني أفهم ما تعنيه الصورة لي: فهي تعني أن فرنسا إمبراطورية كبرى، وأن جميع أبنائها ودون فروق في لون البشرة يخدمون بوفاء تحت رايتها، وأنه ما من ردٍّ أفضل على من يُشَنِّعُ على استعمارٍ مزعوم إلا هِمّة هذا الزنجي في خدمة من يُعتَقَدُ أنهم مضطهِدوه.

فصورة الزنجي الأسود التي احتلت كامل غلاف باري ماتش ليست صورة عادية، بريئة، بل هي «أسطورة»، و«منظومة إشارات» تتضمن ثلاثة حدود: الدالّ، والمدلول، والدلالة. فالدالّ هنا هو الصورة وهي شكل. والمدلول: جندي أسود يؤدّي التحية العسكرية الفرنسية، أما ما ينشأ عن التحام الدالّ والمدلول فهو الدلالة. والدلالة هنا هي خليطٌ قصدّي للفَزنَسة والعَسكَرَة.

والحديث عن دلالة الأسطورة يقود بارت إلى الحديث عن الجهة، أو الجهات (البرجوازية الكبيرة، وحليفتها، أو بشكلٍ أدقّ التابعة لها؛ البرجوازية الصغيرة) التي تقف وراء عملية صنع الأساطير وترويجها. وهنا يصبح كلام بارت أيديولوجيا بامتياز، يفضح من خلاله الصحف الشعبويّة الرخيصة (الصحف الصفراء)، ووسائل الإعلام الجماهيري، المملوكة من قبل القوى المالكة لوسائل الإنتاج الاقتصادي، التي تُحرّف الخطابات البريئة، فتحرمها من حكاية قصتها الأصلية، وتجبرها على قول حكاية أخرى من شأنها إدامة «القِيَم البرجوازية». وهذا التحليل سيجعل من كتاب «أسطوريات» واحداً من أكثر كُتُبِ بارت سياسيّةً، وبالأخصّ متى تذكّرنا أن النقاد البنيويين -وبارت منهم- لا يلتفتون في العادة إلى ما هو خارج النصّ.

إذاً -وبحسب بارت- فإنّ الأساطير هي، بامتياز، صناعة برجوازية، نظراً إلى أنها الطبقة الحاكمة، الممسكة بآليات ووسائل صنع الخطاب. ومن خلال سبعة أشكال بلاغية يرد فيها الدالّ الأسطوريّ (التلقيحية، والحرمان من التاريخ، والمماثلة، والحشو، واللا لائية، وتكميم النوعية، والمعارضة)، تتكيّف الأساطير البرجوازية مع التمثيل التاريخي للعالم، وترتسم وجهات النظر العامة للطبيعة الزائفة التي تُحدّد حُلُمَ العالم البرجوازي المعاصر.

وما سبق من كلام وحتى الآن يخصّ بالتحليل الأساطير البرجوازية، أيْ الأسطورة «يميناً «. ولكن ماذا عن الأسطورة «يساراً»؟ ألا يُنتج اليسار (البروليتاريا، والشعوب المستعمرة، وهنا يضيف بارت في الهامش ملاحظة تقول: إن الشعوب المستعمرة في عالمنا الراهن هي التي تتحمّل اليوم وبالكامل الوضعية الأخلاقية والسياسية التي وصفها ماركس بأنها وضعية البروليتاريا) هو الآخر أساطير خاصة به يُخفي من خلالها سردية الآخر ويُظهر سرديته فحسب؟ ويجيب بارت عن هذا السؤال بالإيجاب. فهنالك أساطير يسارية ولكنها أساطير عارضة وفجّة، واستخدامها ليس جزءاً من استراتيجية ما. فلغة الإنسان المُنتِج تقولُ اللغةَ (أيْ الكلام الواجب، والموضوع موضِعه) ولا تقول عنها. ولأنها، أيْ قوى الثورة، تعلن عن نفسها أنها ثورة فلا يمكن للغتها أن تكون أسطورية، على عكس البرجوازية التي بامتناعها عن وصف نفسها بأنها برجوازية فهي لا تحكي اللغة بل تحكي عنها. وبإشارات مقتضبة، إنما بارعة، يحدّد بارت السمات المميزة للبرجوازية الفرنسية منذ الثورة الفرنسية حتى الآن؛ فهي حقيقة اقتصادية على الصعيد الاقتصاديّ، أما سياسيا فتتعرّف على نفسها بشكل سيء، لا سيما أنها دأبت منذ الثورة على إخفاء نفسها داخل فكرة الأمة الفرنسية، الأمر الذي سمح لها باكتساب الضمانة العددية لحلفائها، من برجوازية متوسطة وصغيرة. أما أخيراً، وعلى الصعيد الأيديولوجي فتسعى البرجوازية جاهدةً لإخفاء نفسها كحقيقة أيديولوجية، الأمر الذي يمكّنها بالاستعانة بالأساطير التي تصنعها عن نفسها وعن العالم من إفراغ التاريخ من الواقع واستبداله بالطبيعة، وهو ما يقود حتماً إلى تصوير المعايير البرجوازية باعتبارها قوانين حتمية لنظام طبيعي: تحصيل حاصل!

تلك هي أبرز الأفكار الواردة في كتاب «أسطوريات». وبقي أن نقول أخيراً إن للكتاب ترجمة أخرى قام بها د. قاسم مقداد، وصدرت عام 2012 عن دار التكوين، في دمشق، وقد قرأتُ ترجمة مقداد، ولم أجد فيها عيوباً تستوجب إعادة ترجمة الكتاب. ورغم أنه لا يمكن من حيث المبدأ إلا الترحيب بالترجمات مهما تعدّدت، فإنه بسبب قُربِ العهد بالطبعة الدمشقية كان الأجدى أن ينصرف الجهد المبذول في ترجمة ومراجعة الطبعة الجديدة من «أسطوريات» إلى أعمالٍ أخرى لم تجر ترجمتها بعد إلى العربية، وما أكثرها.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

ضياء العموري

المختصر

كمال بستاني

أنساق التخييل الروائي

يستخلص الناقد صلاح فضل في كتابه «أنساق التخييل الروائي»، الصادر حديثا عن الدار المصرية اللبنانية في القاهرة، تصنيفا فنيا للأعمال الروائية التي تناولها بالنقد والتحليل، وهي ممثلة لشتى التيارات والأجيال من كتّاب الرواية في الوطن العربي، ولم يعتمد في هذا التصنيف على مصدر عربي أو غربي بل حاول استخلاصه من النماذج الإبداعية التي درسها. وقد قسّم فضل الكتاب إلى سبعة أقسام هي: التخييل الذاتي والتخييل الجماعي والتخييل التاريخي والتخييل الأسطوري والتخييل الفانتازي والتخييل البصري والمشهدي والتخييل العلمي. وأغلب الروايات التي تناولها الكتاب حازت على جوائز مصرية وعربية مرموقة، وأثارت جدلا ونقاشا واسعا بين القراء والنقاد، وبعضها صار يمثل علامات بارزة في عالم السرد، وحقق مبيعات غير مسبوقة في عالم الرواية المعاصرة، واحتفى فضل بأسماء تنشر رواياتها للمرة الأولى، كما نوّع جغرافية الكتابة، حيث اختار روايات من مصر واليمن وسوريا ولبنان والكويت والعراق والمغرب وتونس والإمارات والسعودية والسودان والأردن وفلسطين.

جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية

يتضمن كتاب «جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية: من العتبات إلى النص»، للباحث في جامعة عدن ماجد قائد قاسم مرشد، الصادر عن منشورات مقاربات في فاس (المغرب) دراسات نقدية تشتمل على مجموعة فصول، يتناول الفصل الأول: نظرية جمالية التلقي، حدود المفاهيم والمصطلحات الأساسية والأسس الفلسفية، الأصول المعرفية والفلسفية والمنهجية لنظرية التلقي، وأبرز سمات ومميزات نظرية جمالية التلقي، والجهاز المفاهيمي للمبادئ المركزية لنظرية التلقي، والتلقي في العتبات النصية. وركز الفصل الثاني على الكتابة الشعرية، تشكلات مفاهيمية، ومصطلحات متشاكلة، كمفهوم الكتابة في اللغة والاصطلاح، مفهوم الشعرية في إطار تعدد المصطلح وإشكالية المفهوم، الشعرية في ضوء الدراسات النقدية العربية والغربية القديمة والحديثة، وعلاقة القراءة والتلقي بالشعرية. أما الفصل الثالث فقد بحث في موضوع عتبات الكتابة، المفهوم والموقعية والأهمية، الخطاب النظري والنقدي للعتبات، مع توضيح لمفهوم العتبة، ووظائفها، ومبادئها، تموقع العتبات من الكيان الكتابي إلى الفضاء النصي.

نجيب محفوظ السارد والتشكيلي

يتصدى كتاب «نجيب محفوظ.. السارد والتشكيلي»، للباحث المصري أشرف أبواليزيد، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب مؤخرا، للدور الاستثنائي الذي أداه نجيب محفوظ، وأثّر به في الثقافة العربية المعاصرة، وهو دور تخطّى حدود فن السرد الأدبي إلى فضاءات الفنون التي تماست معه. وإذا كانت السينما أهم تلك الفنون وأشهرها فإن هذا الكتاب يخص فنا آخر هو التشكيل الذي لم يكن أقل تأثرا بأدب هذا السارد الفذ. ولا يقصر الحديث على التشكيل بحدود التصوير الكلاسيكي، وإنما ينطلق إلى تلك الفنون الأخرى المرتبطة به، والدائرة في فلكه مثل الحفر والرسم والكاريكاتير والشرائط المصورة والنحت، وصولا إلى صناعة الكتب وتصميم أغلفتها، وملصقات الأعمال الفنية، بل والرسوم الجدارية، وجميعها صيغ فنية تعبيرية تنهل من أدب محفوظ الثري والحيوي والتاريخي في آن.

مقالات في الرواية العربية

يشتمل كتاب «مقالات في الرواية العربية»، الصادر حديثا عن منشورات المتوسط في ميلانو، على 4 مقالات نقدية، الأولى بعنوان «موسم الهجرة إلى الشمال: تدشين الرواية الشاملة»، لمحمد برادة، يخلص فيها إلى أن هذه الرواية استطاعت أن تدشن نموذجاً للرواية الشاملة التي تعطي للشكل والسرد أهمية جوهرية، والثانية بعنوان «التمثيل الجمالي للحياة في عشر روايات عربية»، لصلاح فضل، ومن بين الروايات التي قرأها «بقايا صور» لحنا مينا و«الأرض» لعبدالرحمن الشرقاوي والثلاثية لنجيب محفوظ و«البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا، و«شرق المتوسط» لعبدالرحمن منيف. وحمل المقال الثالث عنوان «هموم المعيشة كما تُصورها الرواية التاريخية: العصر المملوكي نموذجا» لخيري دومة، يؤكد فيه أنه ليس من أهداف الرواية التاريخية عموما أن تستعيد الماضي بشخصياته ولغته وأزيائه، وإنما هدفها الأساسي أن تنطلق من الحاضر، وأن تصور السياق الكلي للحياة الاجتماعية في شكل قصصي سردي. أما المقال الرابع، فجاء بعنوان «ما بعد الحداثة: من ضيق الوجود إلى اتساع الكينونة» لوائل فاروق، وقد تضمن مجموعة محاور هي «ما بعد الحداثة: من ضيق الوجود إلى اتساع الكينونة» و«ما بعد حداثة عربية؟» و«الرواية الجديدة من الما بعد إلى ما وراء» و«السرد الشفاف: قراءة في أعمال منتصر القفاش».

تلويحة لأحلام ناجية

يوثّق كتاب «تلويحة لأحلام ناجية»، إعداد وتقديم حسام السراي، الصادر حديثًا عن دار الرافدين في بيروت عمل مجموعة من الشعراء العراقيين الذي ظهروا بعد أبريل 2003، في أعقاب الاحتلال الأميركي للعراق، وهم أحمد عزاوي وحسام السراي وزاهر موسى وصادق مجبل وصفاء خلف وعلي محمود خضيّر وعمر الجفال ومؤيد الخفاجي وميثم الحربي. يضمّ الكتاب شهادة لكل شاعر فيها رؤيته لمعنى أن يكون الفرد شاعرًا في بلد مثل العراق، وبالتحديد بعد أبريل 2003، وقصائد مختارة لكلّ اسم من الشعراء التسعة، فيما سعت مقدمة الكتاب إلى توثيق شغل هذه الجماعة استنادا لظهورها ونشرها للقصائد خلال الأعوام من 2003 وحتى 2006 وما تلاها من فعاليّات أسهموا فيها بدءًا منذ عام 2008 وهو تاريخ بدايات التواصل بين هذه الأسماء حتى الآن.

نظرة أخرى: الروائي والمخيلة والسرد

يحتوي كتاب «نظرة أخرى: الروائي والمخيلة والسرد» للكاتبة اللبنانية لنا عبدالرحمن، الصادر حديثا عن قصور الثقافة في القاهرة، على مقدمة وسبعة فصول هي: «دلالات فعل الثورة والهزيمة لدى نجيب محفوظ» و«قمر على سمرقند لمحمد المنسي قنديل وتوق الرحيل في مواجهة الأسئلة» و«الذاكرة والتاريخ في رواية «بيت الديب» لعزت القمحاوي» و«التخييل الحكائي في رواية «أنبئوني بالرؤيا» و«غرفة أبي لعبده وازن والبحث عن زمن غائب» و«ثنائية الأنا والزمن في رواية «حيث لا تسقط الأمطار»»، و«روايات في مواجهة العنف». وترى لنا عبدالرحمن في المقدمة ما رآه من قبل جابر عصفور من أننا نعيش زمن الرواية، «فالرواية تمكّنت من بناء تواجدها الأدبي متجاوزة الفنون النثرية الأخرى، من خلال تقديم انعكاس التفاعل الفني والمعرفي والحدثي، والثقافي والاجتماعي الذي برعت في تسجيله عبر صفحاتها».

الخطاب والمعرفة

يؤصل الباحث المغربي إبراهيم الحجري، في كتابه الجديد «الخطاب والمعرفة»، الصادر عن المركز الثقافي العربي في بيروت، تعميق التأمل في إمكانيات رفد النظرية السردية بمفاهيم ومقاربات منهجية جديدة، منفتحا بذلك على المنهج الأنثروبولوجي ومفاهيمه الأساس، ومعتمدا على المدونة الرحلية، بوصفها متنا سرديا أقرب إلى العمل الإثنوغرافي، الذي هو فرع من فروع الأنثروبولوجيا، بعد أن سبق له تجريب هذه المقاربة على السرد الروائي في كتابه «المتخيل الروائي العربي». تكمن خصوصية الكتاب في أنه حاول مقاربة الخطاب الرحلي العربي بالانطلاق من كونه أولا خطابا سرديا، لذلك التمس السرديات، باعتبارها علما للسرد، فسعى إلى البحث أساسا في تحديد «سردية» هذا الخطاب، فتوقف على جوانب تتصل بالشخصية، وصيغ الحكي والتبئير والفضاء. وبعد تناوله لهذه الجوانب المتصلة بالرحلة، عمل على توسيعها في الباب الثاني الذي كرّسه للرؤية التي تحكم صاحب الرحلة لمعرفة كيفية اشتغال نسق التفكير والقيم لديه، فاتحا، بذلك، مجال البحث على الأبعاد الأنثروبولوجية للمتن الرحلي.

اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية

يؤكد الناقد الأردني إبراهيم خليل، في كتابه «اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية»، الصادر حديثا عن دار الألفية في عمّان، أن الحافز الذي جعله يحتفي بالشعر والقصة والرواية معا هو شكوى الشعراء من انهماك النقاد في تتبع الرواية والكتابة عنها وعن شكلها الفني، وعما فيها من تقنيات سردية، وما يغلب عليها من تنوع واتجاهات، في حين تراجع النقد المهتم بالشعر، وانحسر في مقالات تظهر من حين إلى آخر في الصحف الورقية والمجلات ظهورا خجولا. يتوقع خليل أن هذه الظاهرة لا يمكن أن تستمر طويلاً، معتبراً أنها موجة عابرة، فالاحتفال بالجوائز المختلفة الممنوحة للرواية قد يكون أحد الحوافز التي تحث النقاد

على الانخراط في نقد كهذا يختص بالرواية دون غيرها من سائر الفنون الإبداعية.

الكتاب يتوزع على ثلاثة أقسام، يتناول القسم الأول نقد الشعر والقصة والرواية في سبعة فصول، ويتناول القسم الثاني القصة في ثلاثة فصول، فيما يتضمن القسم الثالث عشرة فصول يقرأ تجارب عشر روائيات وروائيين، هم جنى فواز الحسن ورائدة الطويل وعاطف أبو سيف وربعي المدهون وسلوى البنا ومحمد غرناط وعثمان مشاورة وعواد علي وزياد محافظة وشهلا العجيلي.

نظرية الأدب الرقمي: ملامح التأسيس وآفاق التجريب

يتأتى الاشتغال الأولي، الذي ينطلق منه كتاب «نظرية الأدب الرقمي: ملامح التأسيس وآفاق التجريب»، للباحث الأكاديمي الأردني أحمد زهير الرحاحلة، الصادر حديثا عن دار فضاءات في عمّان، بصيغة سؤال عن إمكانية المزاوجة بين الأدب والتكنولوجيا، وعن الجينومات التي سيحملها الجنس الأدبي الناتج عن هذه المزاوجة، ومبدأ التساؤل ذاته يشي ضمنيا بأن الدراسة تقرّ بالبراغماتية القابلة للتحقق على هذا المستوى، وحق الأدب في الممارسة التجريبية، والانفتاح الحر على المستويات المعرفية كافة. تقوم فكرة الكتاب على بواعث جمة أهمها الحاجة إلى مصادر ومراجع تنتسب انتسابا تاما لهذا التطور المطرد في النظرية الأدبية، إلى جانب العون والإفادة للباحثين في هذا الحقل الجديد، من خلال حشد الآراء والأعلام والمصادر والأعمال المتصلة بالإبداعات الرقمية، وكذلك من خلال استفزاز لرؤى المشتغلين والمبدعين الرقميين حول الأدب الرقمي على نحو يفتح بابا للحوار والنقاش حول قضاياه وأسئلته التكوينية، وهي واحدة من أهم الخطوات التي يعوّل عليها في إطار التأسيس لمرحلة إبداعية جديدة.

من الرواية العائلية إلى محكي الانتساب العائلي

يهدف كتاب «الرواية العربية: من الرواية العائلية إلى محكي الانتساب العائلي، قراءات نقدية من منظور التحليل النفسي»، للناقد المغربي حسن المودن، الصادر عن منشورات كتارا في الدوحة، إلى الإسهام في دراسة التحول الذي يشهده النقد المعاصر في ما يخص اشتغاله على مسألة أصل المحكي ومصدره، مركزا اهتمامه على خطابات روائية تستعيد الذات وتُسائل وضعها وهويتها وغيريتها ومرجعياتها وأصولها، وكيف تقول هذه الذات الحكاية العائلية، وتحلم فتكسر أو تعيد بناء ما يربطها بهذه الحكاية/ التاريخ. كما يحاول الكتاب في فصوله التسعة إثارة أسئلة مهمة من قبيل: ماذا عن العنصر العائلي في الأدب الروائي العربي؟ ماذا عن مضامين الرواية العائلية وأشكالها في الأدب الروائي العربي المعاصر؟ ماذا عن محكي الانتساب العائلي في الرواية العربية المعاصرة؟ وماذا عن هذه الهوية الغائبة في محكيات الانتساب العائلي؟ ويدعو المودن، من خلال هذه الدراسة، إلى ضرورة تجديد مفهومات النقد العربي وتصوراته للسرد والكتابة، نظرا إلى المكانة الكبيرة التي باتت تحتلها الرواية في العصر الراهن.

الذاكرة الثقافية للقصيدة العربية في العصر الحديث

يحاول الشاعر والناقد الأردني سلطان الزغول، في كتابه «الذاكرة الثقافية للقصيدة العربية في العصر الحديث»، الصادر حديثا عن دار أزمنة في عمّان، أن يقرأ علاقة الشعر العربي الحديث بذاكرته الثقافية من باب التناص، طامحا إلى ما هو أبعد من دراسة تصنيفية خارجية. إنه يروم البحث في العلاقات التي تنشأ من خلال التناص، والأبعاد الفنية التي يمكن أن يعبّر عنها ارتباط هذا الشعر بذاكرته الثقافية، بل إعادة إنتاجها في الغالب. فهو لا يهدف إلى وصف الوقائع شكليا، بل يرنو إلى تفسيرها من خلال الحفر في طبقات النصوص. تنبع أهمية هذا الكتاب من مناقشته مرجعيات القصيدة العربية المعاصرة، الأسطورية والدينية والتراثية، أي معظم ملامح الذاكرة الثقافية لهذه القصيدة، مركزا خلال ذلك على التطبيق عبر مناقشة النص الشعري. وقد خلص الكاتب إلى أن شعراء القصيدة المعاصرة قد تفاوتوا في طريقة استنادهم إلى الذاكرة الثقافية لإبداع النصّ، فبعضهم قد أبدع في إعادة إنتاج مرجعيات قصيدته عبر التناص الغني والخلاق، بحيث يبدو النصّ المرجع جذرا مسانداً لا تكاد تلمحه في ظلال النصّ الجديد، الغني والمختلف، بينما اكتفى بعض آخر ببناء مواز للنصّ المرجع الذي هيمن حضوره على عالم النص الجديد.

نقد الشعر عند رجاء النقاش

يعرض كتاب «نقد الشعر عند رجاء النقاش»، للباحث المصري رجب أبوالعلا، الصادر حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأفكار والأشكال الفنية في العصر الحديث لتطورات أساسية نتيجة لسعي المجتمع العربي إلى التطور منذ نهضته الحديثة واكتسابه قدراً من الخصوصية. وقد ظهرت في النقد العربي جهود تمثّلت في مشروعات تحمل أفراد عبء النهوض بها، ويعدّ رجاء النقاش أحد هؤلاء بجهده النقدي ولا يقلّ عنهم في مكانته.

والدراسة تكشف جانبا من جوانب الإبداع النقدي لدى النقاش وهو فن الشعر، حيث يحاور المؤلف فكره ليصل إلى مفهوم الشعر لديه ودوره الوظيفي وأثره على المتلقّي وعلى الحياة من حوله، ثم محاولة تحديد القضايا والمصطلحات النقدية التي غلبت على فكر النقاش، وإلى أيّ مدى سيطرت بعض المناهج والمدارس النقدية على الدرس النقدي للشعر، وموقف النقاش منها.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

الغرب والإسلاموفوبيا العالمة

أبو بكر العيادي

معاداة الغرب للإسلام كامنة في الأنفس كمون النار في الحجر، تتبدى في سلوك الإنسان العادي كلما جدت حادثة لها علاقة بالعرب والمسلمين، وتتبدى في ما يكتب عنهم وعن دينهم في بعض وسائل الإعلام التي تبحث عن السبق الصحفي والانتشار، ولكنها تتبدى أيضا في جانب من النخبة، من كتاب ومفكرين وأكاديميين وباحثين. وهذه الفئة هي الأخطر لأنها، بالنسبة إلى غير العارف، منارات علم ومعرفة، لا يمكن أن تنطق بغير اليقين، وعادة ما يؤخذ بأقوالها لا سيما إذا كان أفرادها ممن نالوا الشهرة عن طريق وسائل الإعلام المكتوبة والمرئية، التي عادة ما تلجأ إليهم بمناسبة وبغير مناسبة بوصفهم جهابذة يعتدّ برأيهم. هؤلاء لا يهاجمون الإسلام مجابهة كما يفعل العوام، بل يبثون عداءهم إياه عبر مقالات ومؤلفات تدعي نزاهة المؤرخ وموضوعية الناقد وصرامة البحث العلمي، ولا يتفطن لسمومها إلا المتخصصون.

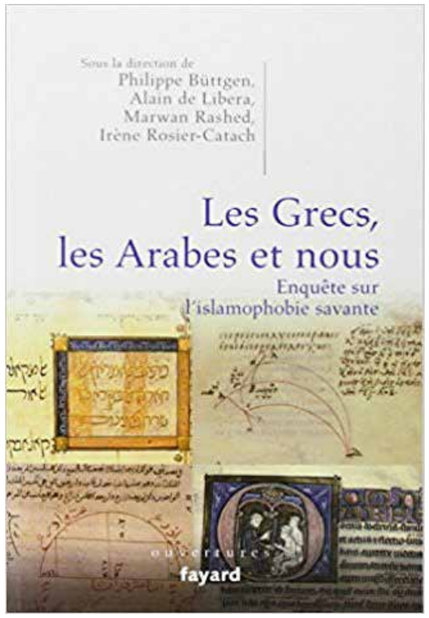
هذا العداء، الذي أسماه بعضهم بـ«الإسلاموفوبيا العالمة»، يضرب لا محالة بجذوره في المحطات التاريخية الكبرى التي وضعت الإسلام والمسيحية وجها لوجه، ونعني بها فتح شبه الجزيرة الإيبيرية والحروب الصليبية والاستيلاء على القسطنطينية، فضلا عن حرب الجزائر، ولكنه يعكس مناخا عدائيا عامّا بلغ ذروته عقب أحداث شارلي هبدو، وكان الرئيس الأسبق نيكولا ساركوزي قد لعب دورا حاسما في تفشيه حين تبنى خطاب الجبهة الوطنية المتطرفة لانتزاع ناخبيها وجلبهم إلى حضيرة حزبه، ثم أسس عند فوزه وزارة الهجرة والاندماج والهوية الوطنية والتنمية التضامنية، فباتت الثيمات الجبهوية تحتل صدارة الجدل السياسي العام، وتثار كنوع من القضايا الجديرة بالطرح والمعالجة، دون اعتبار لجوانبها العنصرية.

في كتابه «إنذار. تحقيق حول الرجعيين الجدد» كان مؤرخ الأفكار

دانيال ليندنبرغ قد لاحظ منذ أربع عشرة سنة بداية انتشار ثقافة «محافظة جديدة» في المشهد الثقافي الفرنسي، إذ لم يعد الخطاب منذ ذلك الوقت يرى حرجا في ترديد مقولات كانت قد شيطنت جان ماري لوبان زعيم الجبهة الوطنية الأسبق، وجلبت له عن حقٍّ تهمَ العنصرية ومعاداة الأجانب. والغريب أن هذه الثقافة لم تعد تخص اليمينين وحدهم بل إن عددا هامّا من المثقفين والكتاب المنتمين إلى اليسار صاروا لا يتورعون هم أيضا عن تبني تلك المقولات والتعبير عن رفضهم للمجتمع المنفتح على الآخر، ودفاعهم عن فكرة صدام حضارات تضع الغرب في مواجهة الإسلام، ثم زاد الساسة في إذكاء جمرها لغايات انتخابية. ومنذ ذلك التاريخ أفرغت « الجمهورية» و»الأنوار» و»الأمة» و»العلمانية» من معانيها، لتتخذ شكل حجج مضللة يواجَه بها مواطنون آخرون، يراد لهم تارةً أن يكونوا من درجة ثانية، وطورا الذوبان في الهوية الفرنسية. فقد أكدت شخصيات ثقافية وسياسية عديدة، تحت ستار نقد الحداثة والمجتمع المنفتح متعدد الثقافات والإثنيات، أن الداء يكمن في وجود «برابرة» يتمنّعون عن الانصهار داخل المجتمع الفرنسي، وكل ما يصيب الجسد هو من تبعاته.

هذا الخطاب يجد اليوم صداه لدى شرائح واسعة تعتقد اعتقادا راسخا أن تراجع مكانة فرنسا الاقتصادية والسياسية، وهشاشة دفاعها أمام الهجمات الإرهابية، هما نتيجة ذلك الداء، وأن التخلص منه، بطريقة أو بأخرى، سوف يعيد للبلاد موقعها وصورتها. فالكتب الرائجة اليوم هي تلك التي تستعيد شبح «التعويض الأكبر» حسب عبارة رونو كامو، وتنذر بقيام «عرابيا» Eurabie، أي دولة عربية إسلامية تجتاح أوروبا المسيحية، وتكون خاضعة للشريعة، وأصحابها يرفضون فكرة أن تكون الأمة الفرنسية بوتقة تلتقي داخلها مختلف الملل والأعراق، بل يريدونها مسيحية بيضاء أبد الدهر، نجد ذلك عند اليمين «غير المعقّد» ومثقفيه «العضويين» الذين يقفون وقفة رجل واحد لرفض المساواة بين سائر المواطنين الفرنسيين، والتنديد بمن يعادي العنصرية.

هذا مثلا العنصري إريك زيمور يصرح على الملأ بأن الفرنسيين من أصول أجنبية هم دون أهل البلاد الأصلاء، ويضيف في مكان آخر أن من يعتنق الجنسية الفرنسية لا يحق له تسمية أبنائه بغير أسماء فرنسية. وهو لا يختلف في ذلك عن ساركوزي، مبتدع مصطلح «اليمين غير المعقد»، الذي دعا في حملته الرئاسية الأخيرة كل معتنق للجنسية الفرنسية إلى الإعراب، بفخر واعتداد، عن أصوله «الغولية»، في محاولة لفرض «سردية قومية» نقية لم تشبها شائبة. وكانت تلك دعوة غريبة كشفت عن جهله بتاريخ فرنسا، فقد تصدى له مؤرخون كبار مثل دومينيك غارسيا المتخصص في بلاد الغول ما قبل الرومان، وعالم الآثار جان لويس برونو المتخصص في الحضارة الغولية، والمؤرخة سوزان سيترون ليفضحوا دجله، ويبينوا أن عبارة «أسلافنا الغول» التي كانت تفرض على التلاميذ حتى في المستعمرات القديمة، وجزر البحر الكاريبي والمحيط الهندي، لم تظهر إلا في عصر النهضة للتأكيد على عراقة فرنسا مقارنة بإيطاليا في نوع من التفاخر بين الملوك والأمم، ويثبتوا أنها سردية تفتقر إلى السند العلمي. ذلك أن الشعب الغولي لا وجود له، وبلاد الغول Gaule -غاليا Gallia باللاتينية- هي أرض كانت تعيش فيها قبائل ذات أصول مختلفة مستقلة عن بعضها بعضا، وكان الرومان يسمون تلك القبائل الموجودة في ناحيتي جبال الألب غالي Galli، ويوليوس قيصر هو الذي أطلق عليها تلك التسمية عند حربه عليها في منتصف القرن الأول قبل الميلاد، ليضفي على غزوته بعدا ملحميّا. ثم اختفت صورة الغول لمدة خمسة عشر قرنا، إذ لا ذكر لها البتة في مدونات مؤرخي القرون الوسطى، لتظهر من جديد إبان عصر النهضة، ولكنها لم تأخذ شكلها المتداول إلا خلال القرن التاسع عشر في كتب المؤرخ أميدي تييري الذي أخرج من عمق التاريخ شخصا مجهولا أسرته جيوش قيصر يدعى فرسانجيتوريكس ليصوره ك «حامي بلاد الغول»، ويتخذه نابليون الثالث رمزا للمقاومة بعد هزيمته عام 1870 أمام القوات البروسية في موقعة سُدان، ويفخر بانتسابه إليه كسلف بعيد.



في السياق نفسه، يندرج كتاب سيلفان غوغنهايم أستاذ التاريخ القروسطي في دار المعلمين العليا بمدينة ليون «أرسطو في جبل سان ميشيل» (وهو عبارة عن جزيرة حجرية صغيرة في نورماندي، قريبة من بحر المانش، بنيت في أعلاها كنيسة كانت مزارا لملوك فرنسا)، مع عنوان فرعي: «الجذور اليونانية لأوروبا المسيحية»، زعم فيه أن أوروبا ليست مدينة للمسلمين في نقل التراث اليوناني القديم، لأنهم حسب قوله كانوا أعجز من أن يستوعبوا الفكر اليوناني لافتقارهم إلى الأدوات اللغوية والصياغة المفهومية، وأن الفضل في نقل ذلك التراث إلى الغرب يرجع إلى مترجمين لاتينيين، وخاصة القس جاك دو فينيسيا (توفي عام 1147) الذي ترجم أرسطو مباشرة، في جبل سان ميشيل، دليله على ذلك رسالة من البابا بولس الأول إلى الملك بيبان لو بريف شفعها بمجموعة من الكتب منها كتاب لأرسطو في «الاستعارة»، تولى ذلك القس ترجمته مباشرة من اليونانية. وقد تلقفت وسائل الإعلام الكبرى الكتاب بحمية، واعتبرته فتحا علميا يصحح حقيقة تاريخية طالما ظلت محرفة، ونهض من الكتاب والمفكرين أمثال ستيفان بوارون، وريمي براغ، وجان سفيليا من دافعوا عنه بشراسة ووضعوا النقد الذي قوبل به الكتاب في باب «الإرهاب الفكري»، بل إن الفيلسوف روجي بول دروا أيّد مسعى غوغنهايم في مقالة نشرها في ملحق جريدة لوموند بعنوان «هَبْ أن أوروبا ليست مدينة بمعارفها للإسلام؟» واعتبر أن غوغنهايم يصحح ما استقر في الأذهان طوال قرون، في تناقض تام مع مضمون كتابه «تاريخ موجز للفلسفة» الذي يؤكد فيه على دور المسلمين في النهضة الأوروبية من خلال نقل الفكر اليوناني.

تصدى للكتاب وصاحبه جمع من الجامعيين والباحثين مثل هيلين بيلّوستا، مؤرخة الرياضيات اليونانية والعربية، التي وجهت رسالة إلى جريدة لوموند وقّعها أربعون باحثا من بينهم غابريال مارتينيز غرو المستعرب

المتخصص في تاريخ إسبانيا الإسلامية، وألان دو ليبيرا مؤرخ الفلسفة القروسطية، انتقدت فيها إنكار غوغنهايم، لأسباب أيديولوجية، الدور الذي لعبه المفكرون العرب خلال القرن الوسيط في نقل المعرفة اليونانية إلى الغرب، واتهمته بتغذية أطروحة «صراع الحضارات» المزعوم. تلتهم مجموعة أخرى من الأكاديميين والباحثين المتخصصين في الفكر اليوناني والفلسفة القروسطية، أمثال بربارا كاسان، وماكس ليبوفيتش، وجاك شيفّولو، أكدوا على أعمدة جريدة ليبراسيون أن الغرب المسيحي مدين للعالم الإسلامي، معتبرين أن مسعى المؤلف ليس من العلم في شيء، فما هو في نظرهم سوى مشروع أيديولوجي ذي خلفيات سياسية مرفوضة.

وزاد على ذلك جان لوك لوزرفوازيي، حافظ مكتبة أفرانس منذ عشرين عاما، الذي يساهم منذ 1986 في صيانة 199 مخطوطة قروسطية بجبل سان ميشيل، من بينها رسائل أرسطو، إذ كتب يقول: «هذه رواية صرف! نحن لا نكاد نعرف شيئا عن جاك دو فينيسيا، إذ لم يرد ذكره إلا في سطرين من المدونة اللاتينية للأسقف روبير دو تورينيي ما بين عامي 1128 و1129، حيث يقال إنه ترجم أعمال أرسطو. ولكنه لم يأت بأي حال من الأحوال إلى جبل سان ميشيل في نهاية عشرينات القرن الثاني عشر، لأنها كانت مرحلة اضطرابات كبرى انتهت بإقدام سكان أفرانش على حرق الكنيسة عام 1138.

أما الراهب لويس جاك باطايون، عضو لجنة ليونينا، التي تضم مجموعة من الباحثين المتخصصين في تحقيق أعمال توما الأقويني، فقد لاحظ عدة أخطاء ارتكبها غوغنهايم بخصوص الترجمات اللاتينية لأرسطو المنجزة في العصر الوسيط، فضلا عن كتاب أرسطو المزعوم، إذ صرح قائلا: «لو كانت ثمة ترجمات من اليونانية وقع إنجازها في جبل سان ميشيل، لبقيت منها آثار على الأقل، والحال ألا أثر لها.» وأما جاك فيرجي، المتخصص في تاريخ الجامعات في العصر الوسيط، فقد لاحظ في البداية أن غوغنهايم ليس متخصصا، فهو لا يتقن اليونانية ولا العربية، ثم اعترض على أهمية اللاتينيين المزعومة بالفكر اليوناني استنادا إلى حقيقة تاريخية معلومة وهي أنه ما من أحد من أعلام القرون الوسطى في الغرب، من بيير أبيلار (1079-1142)، ونيكولاس أوريسم (1320-1382) وألبيرتوس ماغنوس الملقب بألبير الكبير (1200-1280) وحتى توما الأقويني (1225-1274) تعلم اليونانية، وأن فقهاء القرن الثالث عشر كانوا يعارضون باستمرار الكنيسة الأورثودوكسية، وأن الصليبيين استولوا على القسطنطينية عام 1204. ولا يوافق أيضا ما ذهب إليه غوغنهايم من أن المسيحيين واليهود الذين ترجموا من اليونانية إلى العربية كانوا ينتمون إلى عالم ثقافي مختلف تماما عن عالم المسلمين الناطقين بالعربية.

ثم جاء الرد في مؤلف جماعي بعنوان «نحن والإغريق والعرب: بحث في الإسلاموفوبيا العالمة» حرص فيه واضعوه على الإحاطة بتحولات الإسلاموفوبيا في الوسط الأكاديمي، من فرنان بروديل إلى سيلفان غوغنهايم مرورا بريمي براغ، وماري تيريز وزوجها دومنيك أورفوا، والبابا بنديكت السادس عشر، وكشفوا فيه بالأدلة القاطعة عن تهافت طروحات غوغنهايم تاريخيا وعن مقاصده التي تتجاوز البحث العلمي إلى مسائل هووية، وعن أحكامه التي لا تستند إلى دليل علمي، كقوله في خاتمة كتابه إن «الإسلام حضارة تعجز عن استيعاب المعرفة اليونانية والانفتاح على الثقافات الأخرى»، وإن «اللغة العربية لا تملك القدرة على ترجمة اليونانية ونقل خطاب فلسفي.» وفي رأيهم أن كتاب غونغهايم يندرج بشكل جدالي رخيص ضمن خطاب عن الجذور اليونانية لأوروبا المسيحية، لا سيما أنه يطرح حكما مقارنا بين قيم أوروبا وخصالها وبين قيم العالم العربي وميزاته، مثلما يعقد مقارنات بين المسيحيين والمسلمين وبين اللغات السامية واللغات الهند أوروبية. وهو ما أكده توماس ريكلين الأستاذ بجامعة لودفيغ ماكسيميليان في مونيخ حين كتب يقول إنه يعتبر كتاب «أرسطو في جبل سان ميشيل» كما هو، أي عملا يفتقر إلى الأمانة العلمية، وأضاف: «من النادر ألا يحترم مؤرخ معاصر الشروط الأولية لمهنتنا.»

ورغم ذلك كله، تعالت الأصوات منددة بالأساليب التي تهدد حرية الفكر، داعية إلى الانتصار إلى كاتب اقتحم مجالا غير مجاله، تماما مثل ساركوزي، ليثبت في الأذهان هوية أوروبا المسيحية، التي لا تدين بنهضتها إلا لنفسها، من خلال تراثها اليوناني اللاتيني. وإذا كان بعض المتدخلين من أهل الاختصاص قد عزوا رواج كتاب غوغنهايم واتساع عدد المدافعين عنه إلى المكانة الوضيعة التي يخصصها التعليم العالي في فرنسا للفلسفة الإسلامية، لأسباب تاريخية كما أسلفنا، وعدم اهتمامه بكبار الفلاسفة المسلمين كابن رشد وابن سينا والفارابي وابن طفيل، الذين وصف الفيلسوف كريستيان جامبي - الذي يشغل الكرسي الوحيد للفلسفة الإسلامية في فرنسا - فكرهم بالإرث المنسي، فإن المسألة في رأينا أعمق من ذلك. وحسبنا أن نذكر ما حدث عقب أحداث شارلي هبدو مباشرة، حيث نظمت أكاديمية فرساي ندوة حول «مصادر الإسلام الفلسفية والروحية» حضرها ثلاثمائة وخمسون أستاذا، دعي خلالها متخصصان هما الفرنسي ماتيو تيريي والمغربية سعاد عيّادة للإجابة عن أسئلة الحاضرين. بعض الأساتذة احتجوا على الندوة بدعوى مخالفتها لمبادئ العلمانية التي تفصل الدين عن مؤسسات الدولة، بينما أنكر آخرون أن تكون ثمة فلسفة إسلامية بأي شكل من الأشكال. وكان لذلك صدى في مجلة ماريان التي استغربت في افتتاحيتها انعقاد ندوة ذات مضمون «ديني» في مؤسسة يفترض أن تكون علمانية. أي أن الإسلاموفوبيا في نهاية الأمر ليست حكرا على العامة، بل هي تمس حتى أكثر الشرائح تعلما، لأنها تنبع من عداء متأصل، لا ينفع العلم في تبديده.

كاتب من تونس مقيم في باريس

شهود على العصر الرابع

هيثم الزبيدي

قبل الزراعة، وفي عصر الصيد والالتقاط، كانت هناك بدائيات ثقافية، ربما اللغة احدى أشكالها. ما وجده الباحثون على جدران الكهوف يشير إلى أن الرسم كشكل من أشكال الفنون، كان موجودا. حاول إنسان ذلك العصر التعبير عما يراه، فبدأ بالرسم والهمهمة التي سرعان ما تحولت إلى لغة.

مع انطلاقة الثورة الأولى، ثورة الزراعة، قبل أكثر من 12 ألف عام، تطورت أشكال الثقافة وزاد التدوين والتسجيل وصارت الكتابة، بأشكالها المختلفة، شيئا طبيعيا ومألوفا. كل الشواهد تؤكد على حدوث طفرات ثقافية كبرى، من الرسم إلى النحت إلى العمارة، وفي الثقافة الشفاهية مثل الشعر والحكاية، وفي الحِرف التي تعكس إلى حد كبير مدى تقدم المجتمعات وتعقيد حياتها. عاش عصر الزراعة معنا طويلا، ولهذا ترك بيننا الكثير من الأثر الثقافي، والديني أيضا، وهو ما ينعكس يوميا الآن في حياتنا.

مع الصناعة، أو الثورة البشرية الثانية، برزت انماط ثقافية أوسع وأكثر عمقا وتأثيرا في حياة الناس. وإذا كان من السهل احصاء انجازات عصر الصيد والالتقاط الثقافية بتخطيطات على جدران الكهوف، ومن الأصعب جرد عناصر الثقافة في العصر الزراعي، فأنه من المستحيل تقريبا عد ما انجزته البشرية في العصر الصناعي الذي ابتدأ عمليا في منتصف القرن الثامن عشر. نفكر بالعصر الصناعي دائما على أنه عصر المكننة الصناعية، لكنه أعمق من ذلك بكثير. كل ما نراه الآن من تفاصيل صغيرة وكبيرة، هو نتاج لتحرر الانسان من العمل اليدوي المكرر، وتوجهه لغزو افاق فكرية وثقافية واسعة، وهي واسعة لأنها في عمقها الأهم علمية وغير غيبية. عصر الصناعة والمدن لا يزال هو عصرنا الراهن مع لمسات تقنية جديدة.

مع المعلوماتية، بجانبيها الكمبيوتري والاتصالات، تجزأت الصبغة الصناعية للثقافة إلى قطع صغيرة يأخذ كل واحد منا حصته منها بالقدر الذي يراه مناسبا، أو يساهم فيها وفق ما تمكنه منها قدراته. الثورة البشرية الثالثة - المعلوماتية، حررت الانسان من مركزيات الصناعة المعتادة ومركزية المدن وثقافتها بل ومركزية السلطة. أنت كاتب ومخرج ورسام ومصور ومثقف ومفكر موسوعي (باستخدام محركات البحث في كثير من الاحيان) وموزع للموسيقى وتاجر أيضا. أنماط الثقافة في تغير ملموس، ولا نعرف مستقر لها. ثبتت اشكال الاثاث والمنازل والألبسة والسيارات في العصر الصناعي، ولكن ما بين ايدينا من هواتف وأجهزة كمبيوتر وبرامج في تغير مستمر شكلا ونوعا وقدرات. ومع هذه التغيرات، ننتج ثقافة جديدة ومختلفة.

الآن نحن على أبواب الثورة الرابعة (من دون تحديد إن كانت بشرية أم غير بشرية). في كل لحظة، هناك برنامج كمبيوتري يفكر في شيء ما. هذا يختلف شكلا ومضمونا عن فكرة برنامج الكمبيوتر الذي يقوم بمهمة معتادة من العصر الصناعي مثل كتابة النص على ورقة بطريقة أسلس وبأخطاء أقل. إذا كان عصر المعلوماتية يتيح لك كتابة كتاب على شاشة كمبيوتر ببرنامج مثل مايكروسوفت وورد، ويدقق الإملاء ويسهل التعديلات ويضمن وصول النص إلى دار النشر عبر الايميل بكبسة زر، فأن العصر الرابع الجديد يجعل الالة تكتب لنا ولنفسها ولغيرها من الالات وتستنبط القوانين الخاصة بالحديث لغة وصياغة بين البشر والكمبيوتر، وبين الكمبيوتر والكمبيوتر. هذا ليس خيالا علميا بل حقيقة حلت على عالمنا بأسرع مما نتوقع. الوعي (أو الإدراك) الصناعي قضية في طور الحدوث ونحن شهود على عصرها مثلما وقف أول مزارع يبحلق في سنبلة زرعها من حبة حنطة، أو جمهرة من الناس تفرك اعينها غير مصدقة وهي ترى السيارة تمر بالقرب منهم، أو من سمع صوتا عبر الراديو او الهاتف أو شاهد أول صورة من على شاشة تلفزيون.

أسوة بمنظومة الطبقات الاجتماعية والثقافية التي تنشأ مع التغيرات الكبرى والثورات البشرية المفصلية، نحن أمام واقع «طبقي» جديد يصعب تصنيفه. ومثلما ينتج أفراد الطبقات المستحدثة ثقافتهم المستحدثة، فأن من الوارد أن نرى انماطا جديدة من الثقافة. قد تكون في بداياتها محاكية للثقافة السائدة، لكنها سرعان ما تثور عليها وتعمل على تغييرها. المشكلة هذه المرة، بالمقارنة بما سبق من ثورات، أن مناولة الثقافة بين عصر وعصر ليست مناولة بين أفراد وأفراد، بل بين أفراد وشيء آخر خليط بين الفرد والآلة.

إستقرأ الانسان العصر القادم حيث الروبوتات الذكية من حولنا. وعندما كتب الأديب الأميركي فيليب ك. ديك روايته «هل تحلم الروبوتات بخراف آلية» عام 1968 ربما كان يجول بفكره أن هذه الروبوتات سيكون فيها الكثير منا ومن صفاتنا بما يزيد عن الشكل والأحلام. لم يفته أيضا أن يتساءل عن معنى أن تكون إنسانا ■

كاتب من العراق مقيم في لندن

منبر عربي لفكر حرّ وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
السنة الرابعة

آسيا عبدالهادي
آن الصافي
أبرار سعيد
أبو بكر العيادي
أحمد برقاوي
أحمد سعيد نجم
أروى أبوطير
أمل جمال
أمين الزاوي
إبراهيم الحيدري
إيمان مرسال
بتول حميد
بثينة اليتيم
تيسير النجار
حسونة المصباحي
حلا المطري
حمزة قناوي
حنان بيروتي
حنان مصطفى
خلود شرف
دينا نسريني
رباب إسماعيل
رضا أحمد
رضا الأبيض
رفيقة مرواني
سكينة حبيب الله
سماح البوسيفي
سميّة عزّام
سمير مرقص
سهير المصادفة
شهد الفضلي
شهدان الغرباوي
شيخة حسين حليوي
شيماء العبدالجبار
صابرين فرعون
صبحة علقم
عائشة بلحاج
عبدالباسط سيدا
عبدالسلام صبحي طه
عبدالهادي شعلان
عماد عبدالرازق
عمّار المأمون
عواد علي
فاروق يوسف
فتحية الصقري
كمال بستاني
محمد حيّاوي
محمد عطية محمود
محمود قرني
مروة مختار
مريم الساعدي
منى الرّزقي
نادية هناوي
نبيل دبابش
نجوى شمعون
نداء يونس
نسيم الداغستاني
نوري الجراح
هاني حجاج
هدى المبارك
هدى بركات
هدى عمران
هيثم الزبيدي
هيفاء العيد
وارد بدر السالم

فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com