aljadeedmagazine.com
فـكر حـر وإبداع جـديد

الجديد
AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
ديسمبر/كانون الأول 2018 العدد 47

محمد حَقي صوتشين
أدب عربي بالتركية

بيت الجداول
البصرة ومبدعوها بالصور والرسوم والكلمات

ISSN 2057-6005

عفيفة لعيبي

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مقالات تناولت جملة من القضايا الفكرية والنقدية الراهنة تتعلق بالثقافة والمثقفين، وبالفكر والمجتمع، وتطرح الموضوعات الأسئلة الشائكة والأكثر راهنية بين الأسئلة المتعلقة بالقضايا والمشكلات الكثيرة الشاغلة للفكر والمجتمع، من ذلك السؤال عن مستقبل الثقافة التربوية العربية، والسؤال عن حال المثقف في علاقة خطاباته بالواقع، والسؤال عن فكر النخبة والأزمات التي تعصف به، إلى السؤال عن الفارق بين المواطن والرعية، وعلاقة هذا بالتطور الذي جعل من المدينة الحديثة مجمع الحقوق الفردية والجماعية، وأعاد ترسيم العلاقة بين الحاكم والمحكوم، مرورا بالسؤال عن علاقة العلم بالدين والعلوم الأرضية بالإيمان السماوي، وصولا إلى ما تسميه إحدى المقالات بأزمة فكر النخبة، في ظل التطورات الحاصلة، والتي عجز الفكر عن تفكيك تشابكاتها على النحو الذي يُمكن معه إنتاج دلالات جديدة تسهم في عملية الانتقال من ماض يراوح الزمن المضارع على حساب مستقبل الأجيال الجديدة.

إلى جانب المقالات الفكرية، يحتوي العدد على مقالات نقدية لظواهر وقضايا ونتاجات أدبية وفنية؛ في التشكيل والمسرح والسينما والأدب الروائي. وقراءات ومراجعات للكتب الجديدة الصادرة عربيا وعالميا.

وفي العدد حوار مطول عن نقل الأدب العربي إلى اللغة التركية من خلال تجربة المترجم محمد حقي صوتشين الذي نقل إلى لغة يونس إمرة البعض من أفضل الأعمال الشعرية والنثرية العربية الكلاسيكية والحديثة.

ملف العدد كرسته «الجديد» تحت عنوان «بيت الجداول» للاحتفاء بمدينة البصرة التي شهدت في الأسابيع القليلة الماضية أحداثا دامية، وانتفاضة شعبية عارمة، استنكارا لما آلت إليه أحوالها في ظل الوضع الراهن الشاذ. يتضمن الملف مقالات وقصائد وشهادات أدبية وصورا ورسوما من عراقيين بصريين وغيرهم ممن انشغلوا بالأحداث ورأوا فيها علامات على مخاض كبير يعد بمفاجآت مستقبلية، لا في البصرة وحدها التي تحولت من مدينة للخصب والعطاء والمعرفة والابتكار عبر التاريخ، إلى مدينة مهشمة.

في هذا العدد، و «الجديد» تقترب من اختتام سنتها الرابعة، تواصل المجلة مغامرتها الأدبية والفكرية الجريئة وقد باتت بفضل خطتها الطليعية والأقلام العربية الملتفة من حول مشروعها التنويري، منبرا عربيا منتظرا ومنظورا، ومنصة حرة لا غنى عنها لحملة الأقلام المبدعة والجريئة في المشرق والمغرب وفي منافي الثقافة العربية وديار الاغتراب ■

المحرر

■ الغلاف: للفنانة عفيفة لعيبي

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:
عفيفة لعيبي، فيصل لعيبي
ريم يسوف، سعد يكن، لقمان أحمد
عبداللطيف الصمدي، فادي يازجي
أحمد عبدالعال، خالد تكريتي، سارة شمة
ليلى نورس، عبدالقادر الريس
عبدالرحيم سالم، نجاة مكي
ساشا أبو خليل، حسن الساري

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

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

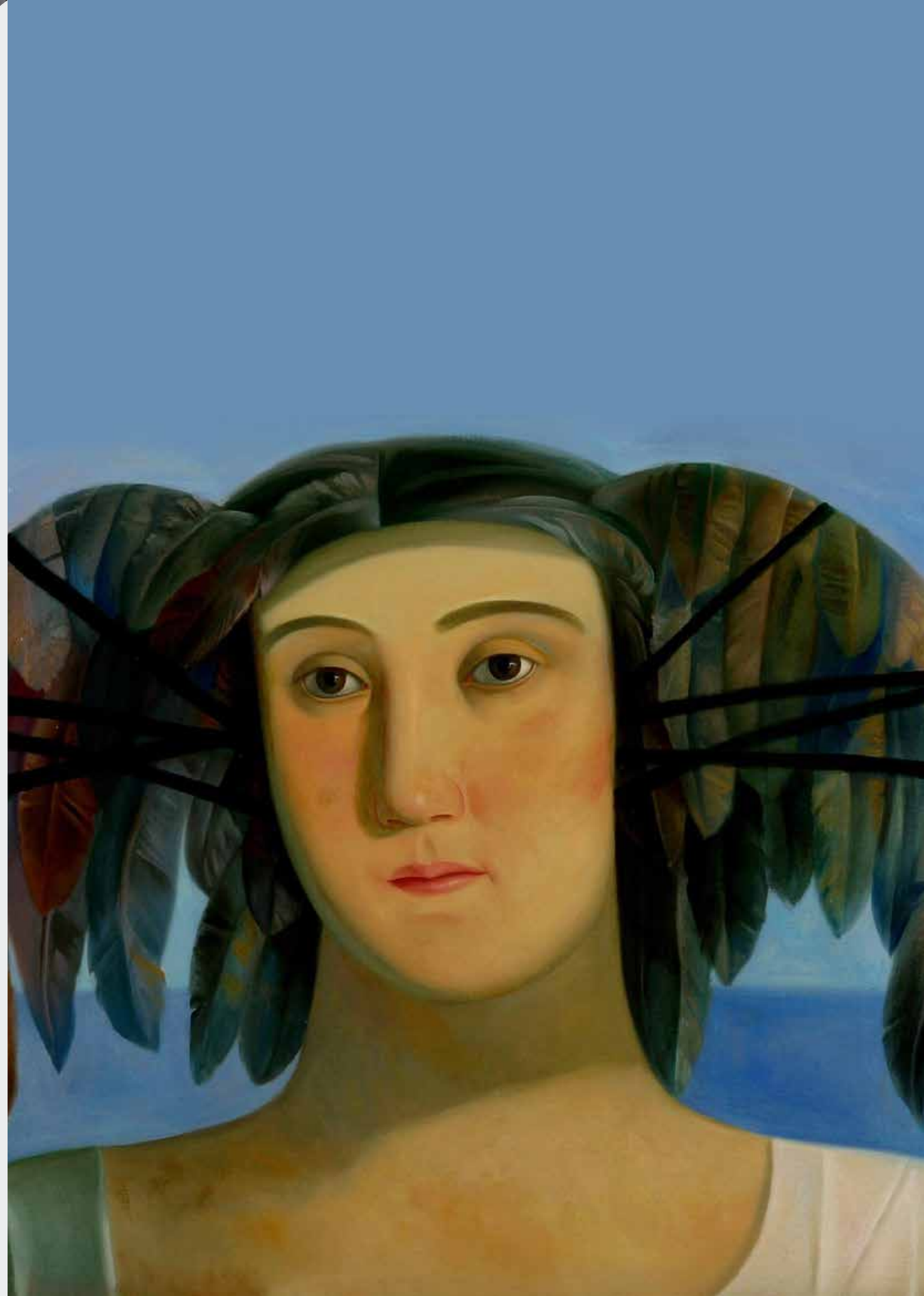
تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

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



عفيفة لعيبي

المحتويات

العدد 47 - ديسمبر/ كانون الأول 2018

كلمة

4 **سماء لا تعتقل الأجنحة**
وفضاء لا يحجر على العقول
نوري الجراح

مقالات

6 **خسوف المثقف العضوي**
في أزمة فكر النخبة العربية
حسن العاصي

12 **مستقبل الثقافة التربويّة في العالم العربيّ**
مقاربة بين أُطروحتين
عامر عبد زيد الوائليّ

18 **الكتابة تحت مقصلة الخوف**
سيد الوكيل

22 **التفكير لا يقتل والأسئلة لا تموت**
زواغي عبدالعالي

24 **المواطن والرعية**
من أجل قراءة مختلفة للمفاهيم
نبيل دبابش

28 **العلم لا يدعو إلى الإيمان**
إيهاب ملكاوي

حوار

30 محمد حَقي صوتشين
أدب عربي بالتركية

40 **ملف/** البصرة
بيت الجداول

42 **بيت الجداول**
الجغرافيا والتاريخ والعمران
رشيد الخيُّون

52 **الرحلة المدهشة**
فيصل عبدالحسن

60 **جنة البصرة**
وارد بدر السالم

64 **المكانس الدينية**
ياسين النصير

66 **مدينة الأنهار مدينة الغضب**
وديع شامخ

68 **حرائق الليلة الماضية**
محمد خضير

شعر

74 كاظم الحجّاج، صفاء ذياب، أحمد ضياء
ميثاق كريم الركابي، حسين المخزومي
مالك صالح الموسوي، ملاك جلال
صادق مجبل، نيسم الداغستاني
وسام علي، عمار كشيش، علي سرمد

84 **السياب والبصرة**
ثلاث قصائد خالدة

مسرح

102 **إعادة التفكير بالمسرح**
مهرجان الخريف في باريس
عمّار المأمون

سينما

114 **الرواية والشاشة**
فيليب روث وعالمه الأدبي في السينما
أمير العمري

فنون

120 **عصف عاطفي ووقائع تشبه الأحلام**
ثلاث تجارب فنية من الإمارات
فاروق يوسف

النص المستعاد

128 **حين جاء الماضي حاداً كسكين**
توظيف الحكاية السُّليمانيَّة بُنْية سردية تحتية وبؤرة توليد دلالي في «عائد إلى حيفا»
عبد الرَّحمن بسيسو

كتب

136 **الإنسان الرومنطيقي يتكلم بلسان عربي**
مهيار أيوب

138 **جورج غوسدورف والإنسان الرومنطيقي**
محمد آيت ميهوب

142 **التناسل السّردي الكتابة على الكتابة**
ممدوح فرّاج النّابي

المختصر

150 كمال بستاني

رسالة مالمو

154 **محمد بكري: أن تبدأ من المستقبل**
عرفان رشيد

الأخيرة

160 **تلك المدينة الجميلة الماضي بلد أجنبي**
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي نوفمبر/تشرين الثاني 2018

كلمة

سماء لا تعتقل الأجنحة

وفضاء لا يحجر على العقول

يوشك العالم أن يودع عاما آخر، و"الجديد" تقترب من استقبال عامها الخامس؛ طامحة منذ صدورها إلى استئناف مغامرة ثقافية عربية جريئة، افتتحتها مجلات أدبية رائدة سبقتها، وشكلت منابر للفكر النقدي والأدب الجديد، ولعبت أدواراً مهمة في احتضان الأقلام الأدبية والفكرية وشكلت بيئة وفضاء للدعوات المنادية بتحديث الأدب والتغيير الاجتماعي.

«الجديد» سعت خلال سنوات صدورها الأربعة إلى أن تشكل بخطتها النشرية المنفتحة على جغرافيات الثقافة العربية مشرقاً ومغرباً، ظاهرة ريادية في دنيا الصحافة الأدبية ومنبراً عربياً جامعاً، يحتضن الجديد فكراً وأدباً في المهاجر والمنافي والأوطان، ويفتح بالحوار الفكري والنقدي الأقنية المسدودة بين النخب والتيارات الأدبية في لحظة عربية تتطلب مراجعة ثقافية شاملة. وقد أخذت على عاتقها الحض على هذه المراجعة من خلال عشرات الملفات التي تناولت القضايا الثقافية والظواهر المجتمعية الأكثر إشكالية، لاسيما تلك التي اصطلح على اعتبارها مسكوتا عنها، مستقطبة إلى تلك الملفات أقلاما راسخة وأخرى جديدة، لتتفاعل في ما بينها وتتحاور وتتساجل بقدر كبير من الحرية. وشكل حضور المرأة ومكانتها في الثقافة الاجتماع هما أساسيا، وشغل منتجها الأدبي والفكري حيزا بارزا في المجلة.

ولدت "الجديد"، التي حمل عددها الأول عنواناً صاخباً هو "الربيع الدامي" في لحظة عربية استثنائية، وفي أجواء مشتعلة بالحرائق والانفجارات، وتوالى صدور أعدادها الأولى بينما أنهار من الدم تشق الشوارع العربية الصاخبة، ولم ترتفع أو تنأى بنفسها عن الحريق، بل حضت الكتاب على مقاربة القضايا الأدبية والفكرية غير بعيد عن ذلك اللهب.

***

لم تولد "الجديد" لتعيد طرح الأسئلة القديمة التي شغلت الثقافة والمثقفين على مدار أكثر من قرن من المراوحة في الصيغ المتكررة والقوالب الجامدة والاغتراب عن العصر، ولكن ليكون لها نصيب في إثارة الشك في جدوى التكرار، وفي حض الثقافة العربية على الاحتفاء بالجديد وتجديد أسئلتها بحثاً عن صيغ جديدة للأدب والفكر والفن أكثر قرباً من الحقيقة الإنسانية، فلا تقطع الثقافة مع السياق التاريخي للتطور، ولا تغترب عن العصر، بل تغتني وتأتلق بكل ما يمكن أن يجود به الفكر والإبداع من إنجاز خلاق في عالم تكسرت فيه الحواجز، وبات انتقال المعارف والخبرات والصيغ أمراً يسيراً، عبر طرائق مبتكرة عممت نفسها على سائر جغرافيات الكوكب.

***

لم يعد طبيعياً ولا مقبولا أن تتقوقع الثقافات، صغيرة كانت أو كبيرة، في ظل وسائل الاتصال والتواصل الحديثة. وما دامت الثقافات تنتج ذاتها، وتعيد تعريف هذه الذات في مرآة الآخر، وهو ما انخرطت فيه الثقافة العربية في تاريخيها القديم والوسيط، فلا مهرب، اليوم، أيضا من أن تعيد قراءة ذاتها، بأن تطل على صورتها من خلال مرآة إنسانية أوسع، هذه المرة، من كل ما عرفته من المرايا التي عكست صورتها، وتمرأى فيها اختلافها الحضاري عبر تاريخها المديد. وهذا يحتّم عليها أن تقارب أسئلة كونية الطابع، ولا مناص إذ ذاك من مغادرة الضيق الذي حاولت الأفكار والصيغ القروسطية المتخلفة للصراع المجتمعي والسياسي أن تحشرها فيه، في ظل هيمنة قيم التسلط الأبوي، وتعثر محاولات قوى التغيير في المجتمعات العربية زحزحة البنى القديمة وصولا إلى كيانات مجتمعية تحترم خيارات الأفراد، ولا تتعامل معهم كقطيع من الخراف يقوده من مسلخ إلى مسلخ راعٍ جشع له رأس تقيم في عتمة التاريخ، ولا ينافسه على تلك الإقامة سوى «فقهاء الظلام»، شركاء القسمة التقليدية بين قوى الاستبداد في هيمنتهم على أقدار الجغرافيا والناس في دنيا العرب.

***

ما من خيارات مستقبلية للعرب من دون ثقافة جديدة هي النقيض الطبيعي لثقافة الاستبداد ذات الهيمنة الأبوية القائمة على اعتقال المجتمع وعسكرته وإخضاعه كليا لخيارات النخبة الحاكمة. هو ذا ما تأسست لأجل المناداة به والعمل لأجله مجلة "الجديد" بوصفها منبرا للثقافة الحرة والخيال الطليق، وفضاء للحوار الحر والأدب المبتكر. وأولاً وأخيراً منبراً لمجد الكلمة، وهي تنحاز إلى جانب الحق والجمال والحرية في عالم يزداد قسوة ويتفشى فيه إرهاب الدولة والجماعات، في ظل نفاق كبير وكلام لا رصيد له عن ازدهار الأفكار المنادية بالدولة العصرية والمطالبة بصون الحقوق، في جغرافيا عربية مشتعلة من بغداد إلى صنعاء ومن دمشق حتى طرابلس الغرب.

***

الثقافة أولا، لأن لا ديمقراطية ولا دولة مواطنة، أصلا، يمكن أن تتحقق وتتأسس عليها المجتمعات من دون ثقافة تؤسس لوعي

ريم يسوف

حقيقي يتفشى في الأفراد ويستقر في لاوعي الجماعة ويحيل احترام وجود الآخر، بدءاً من حقه في صوته وحقه في الاختلاف في الرأي وفي خياراته الفكرية، إلى بداهة لا تقبل المراجعة أو الجدل.

***

ولدت الجديد على مفترق عربي صعب لتؤكد على حقيقة أن ما من سبيل آخر سوى المعرفة لتحقيق الخلاص لملايين الشباب العرب المتطلعين إلى حياة جديدة، تخرجهم من ظلمات الكهوف إلى مجتمعات تشع بالأنوار، وتسودها مؤسسات عصرية تقوم على قيم حقوقية تنظم علاقات المجتمع وفق قوانين عامة، ودستور تصان من خلالهما الحريات الفردية والعامة، ويقام وزن حقيقي للأنا بوصفها جوهراً للكلّ.

ما يعوز العرب اليوم هو الإقرار بأن الصيغ المهترئة التي حكموا من خلالها لم تعد قابلة للعيش، وأن ما أشعل حريق "الربيع العربي" كان حقيقياً ولم يكن ضرباً من التآمر عليهم. ورغم المآلات الفاجعة التي آلت إليها أحلام الشباب بالتغيير، بفعل اختطاف الحراك السلمي وتحويله إلى حروب متعددة الأوجه بين النخب الحاكمة والناس، وبين المواطنين والمحتلين، وبين الجماعات الإرهابية ذات الأقنعة الدينية والطائفية والمطالبين بالدولة المدنية، فقد تخلخلت البنى القمعية وتفجرت الأسئلة، ولا مناص أمام العرب، بالتالي من أن يأخذوا بما بات من المسلمات من صيغ الاجتماع الإنساني، والتعاقد الاجتماعي، في العالم الحديث، ليمكنهم أن يعيشوا تحت شمس العصر في ظل كيانات تسمح للعقول بالتفكير الحر، وللإرادات الشخصية بالتحقق وفق صيغ تتيح الفرص على نحو متساوٍ بين أفراد أحرار متساوين في الحقوق والواجبات أمام القانون، وتحت سماء لا تعتقل الأجنحة وفضاء إنساني لا يحجر على العقول.

هو ذا ما اهتدت به مجلة «الجديد» وانطلقت من أجل نشر الوعي به لدى قرائها المتزايدين، وهو ما ستواصل التطلع إليه وتسير على هديه، بحماسة أكبر، بينما نحن نودع عاماً ونستقبل آخر، في ركاب مغامرة ثقافية طليعية بوصلتها، أبداً تؤشر جهة المستقبل ■

نوري الجراح

لندن في ديسمبر/ كانون الأول 2018

مقال

خسوف المثقف العضوي

في أزمة فكر النخبة العربية

حسن العاصي

على الرغم من المحاولات التي أظهرتها النخبة العربية في مواجهة أسئلة التحدي الحضاري الغربي، إلا أنها أجرت مقاربات خاطئة أفضت إلى نتائج كارثية على المستوى الفكري والسياسي والاجتماعي، فقد اعتمدت النخبة -بمعظمها- فلسفة تؤمن بأن الإنجازات الحضارية الغربية، العلمية والفكرية يعود سببها إلى الحضارة العربية الإسلامية القديمة فقط، وغاب عنها أن إعادة إحياء هذه الأفكار في الحاضنة العربية في مجتمعات مازالت ذات صبغة عشائرية وقبلية سوف تولّد تطورا مبتورا وحداثة مشوهة.

هل يمكننا القول، إذن، إن أزمة الفكر العربي الحديث مصدرها أنه ظل فكرا نخبويا طلائعيا تؤمن به -نسبيا- العقول المثقفة المعزولة عن الناس، وأن هذه الأزمة تشمل كافة التيارات والأفكار الاشتراكية اليسارية والليبرالية والقومية وتلك الاتجاهات التي تعبر الإسلام السياسي؟

لقد انتكست الأفكار الماركسية بالرغم من إرثها المضيء نظريا، ولم يستطع «النعيم» الشيوعي النفاذ عبر أنظمة عربية متسلطة بتوجهات قبلية، يدعمها تحالف المصالح بين التجار ورأس المال وشيوخ القبائل والبيروقراطية الفاسدة، ويحميها الغرب الاستعماري، وانتهى الحال بالرفاق إما في المعتقلات وإما مطاردين أمنيا، وبقيت الثروة بين أيدي قلة نخبوية التهمت كل شيء سياسي واقتصادي وثقافي، بل ابتلعت الحياة ذاتها.

وحظوظ الفكر القومي لم تكن أفضل، فوحدة الأرض واللغة والتاريخ، لم تشفع لشعارات الوحدة القومية التي أصبحت مفهوما يثير إشكالية معرفية بعد هزيمة حزيران العام 1967.

والأفكار الليبرالية ظلت نخبوية بعيدة عن الجماهير، بسبب انشغال الليبراليين بموضوع الحريات السياسية وإغفالهم المطالب الاجتماعية التي تمس الشرائح الشعبية من الناس. وكذلك الفكر الديني الذي يعاني من الركود وغياب الاجتهاد الفقهي منذ أكثر من قرن، ناهيك عن قيام الجماعات السياسية الإسلامية بتأويل النصوص الدينية لخدمة مشروعها، وفشلها في بلورة البديل المختلف القادر على إجراء مقاربات مغايرة لما هو قائم.

في الخواص والعوام

في تقسيمات كانت موجودة في المجتمع البابلي، قسّم قانون حمورابي المجتمع إلى ثلاث طبقات، «الخواص، العوام، الأرقاء». فكان يطلق على أعضاء الطبقة الأولى «الأويلوم» وهم الأولون السادة، وأفراد الطبقة الثانية يسمون «مشكينوم» وهم المساكين حقوقهم ليست كاملة رغم أنهم من الأحرار، والطبقة الثالثة هم «وردوم» الرقيق الذين ليست لهم أي حقوق.

لا يفاجئنا أن هذا التقسيم مازال معمولا به في غالبية الدول العربية، فمازال هناك علية القوم، وهناك خدمهم. مازالت قضايا العدالة الاجتماعية والمساواة مجرد شعارات لا قيمة لها، في مجتمعات ماضية في تغوّل واستحواذ نخبة النخبة على الثروة.

في المشهد العربي تبرز علاقة ملتبسة مربكة هي ما جمع بين النخبة ودلالاتها الثقافية «الخواص» وبين الجمهور الواسع «العوام». هذا المفهوم منح النخبة مكان الصدارة المجتمعية، ومنحها تفويضا لإدارة شؤون العباد، حيث استسلم «العوام» لهذا القدر بتربص ينتظر ساعة الخلاص.

سيطرت النخبة «الخواص» على الثروات العربية، وعلى كافة مفاصل الدولة، ووظفت القضاء والتعليم والقطاع الصحي لمصالحها، وقامت بتحويل الجيوش والأجهزة الأمنية إلى أذرع لها تبطش باسمها. فيما أصبح العامة الذين يشكلون حوالي 80 بالمئة من الناس، عبارة عن طوابير من الفقراء والمهمشين والجائعين.

إن الدول العربية تستحوذ على أكثر من 55 بالمئة من احتياطي النفط العالمي. ومن بين الدول العشر صاحبة أكبر احتياطي، هناك خمس دول عربية تمتلك ما مجموعه 713 مليار برميل نفط. هذه الدول هي المملكة العربية السعودية والعراق والكويت والإمارات وليبيا. وبلغت عائدات دول الشرق الأوسط سنة 2017 ما مجموعه 325 مليار دولار، أي 41.3 بالمئة من عائدات النفط في العالم. وكان نصيب السعودية، ثاني أكبر منتج للنفط في العالم، منها 133 مليار دولار. فيما بلغت الثروات الشخصية في العالم ما مجموعه 202 تريليون دولار، بلغ نصيب العرب منها 3.2 تريليون دولار. هذه الثروات العربية تتركز بين أيادي النخبة «الخواص» التي حولت الأوطان إلى مزارع أهلية خاصة. بينما بلغت نسبة الذين يعانون من فقر مدقع في العالم العربي 13.4 بالمئة من السكان حسب آخر تقرير تنمية بشرية صادر عن الأمم المتحدة.

سعد يكن

النخبة المثقفة

أظهرت الأحداث في العالم العربي أن النخبة العربية -بمعظمها- إما أن تكون من المثقفين والمتعلمين الذين يجلسون على كافة الموائد، وهم النخبة المرتزقة التي تنحاز إلى من يحقق مصالحها، ويشتري سلعتها - المعارف ومهارات الإقناع- بأغلى ثمن، تراهم يهتفون مع الجماهير تارة، ويهللون للحاكم تارة أخرى، دون أن تعرف لهم وجها حقيقيان وإما أن تكون من نخبة حاشية السلطة، وهم عادة يكونون أصحاب الولاءات ويتبعون الأجهزة الأمنية، عملهم الوحيد تبييض وتلميع وجه الأنظمة.

إن النخبة المثقفة الحقيقية العربية لا نسمع صوتها، فهي متشتتة ومتفرقة، منشغلة بالشقاق النظري، ومتابعة ما يجري من خلف النوافذ. وهي في الواقع جوهر الإشكالية وأهم سبب لأزمة الفكر لاعتزالها واغترابها عن هموم الأمة، وانخراطها في معارك هامشية لا تمت بالأمراض الحقيقية التي استوطنت الجسد العربي المنهك.

فقد كشفت التطورات الملتهبة في المنطقة العربية عن جملة من الأسئلة والمفارقات المنهكة حول مكانة الجماهير الشعبية العربية وحقوقها في المواطنة والعدالة الاجتماعية، والتخلص من الاستبداد والفساد، في أولويات اهتمام النخبة العربية، في منطقة تغرق في مستنقع أزماتها التي لا تنتهي.

صورة المثقف

منذ أواسط القرن الماضي، المرحلة التي شهدت استقلال الدول العربية، تم تحديد صورة المثقف العربي الذي رسمت ملامحه الأحداث والأفكار التحررية المناهضة للاستعمار التي كانت سائدة في تلك الفترة. حيث استلهم المثقف العربي مكانته من تجارب المثقف الغربي النقدي وما أفرزته هذه التجربة من معارف نقدية وافكار وعلوم تنتصر للإنسان في مواجهة السلطة القمعية. حيث قام المثقف العربي بتقليد ما قام به المثقف الغربي من مواجهة العسف وتقييد الحريات التي مارسها الاستعمار بأنماط متعددة في طول البلاد العربية وعرضها. فتبلورت صورة المثقف العربي في خضم القضايا العربية الكبرى، بدءا من معركة التحرر من الاستعمار الغربي، مرورا بمعركة تحرير فلسطين، إلى مناهضة الإمبريالية وبناء الأوطان. ثم انخرط هذا المثقف بمهام تشكيل الهوية والسيادة والوحدة الوطنية، ومهام الحريات العامة، فكان المثقف الملتزم والعضوي والثوري

والمناضل هي تسميات عكست الطابع الثقافي لتلك الحقبة الزمنية.

ونجد أن المثقف تحول حينها إلى حالة رمزية واكبت جميع الأحداث التي ألمت بمنطقتنا. في عهد الثورة الجزائرية ساهم المثقفون العرب في تحويل المزاج العام للشارع العربي إلى حالة مناهضة للاستعمار الفرنسي والوجه القبيح للغرب. وفي فترة الثورة الفلسطينية احتل المثقف العربي مكانته الريادية في العداء للصهيونية وابنتها إسرائيل. وفي المرحلة الناصرية أيضا كانت للمثقف العربي مساهمته في جعل هوى الشارع العربي قوميا وحدويا مؤمنا بمستقبله.

إن المثقف العربي الذي آمن بثورات التحرر العربية، وانخرط بحماس في القضية الفلسطينية، وارتفع صوته لنصرة القومية العربية، وسحرته الثورات الاشتراكية، وحلم بالمدينة الأفلاطونية، وجد نفسه خارج الأطر التي شكلت صورته عبر سبعين عاما، حيث انهارت الأيديولوجيات الكبيرة من الماركسية التي أبهرت المثقفين العرب وسواهم، إلى القومية التي التف حولها كل من آمن بفكرة الصحوة العربية ومناهضة الاستعمار، فانتهت إلى عصبية فكرية عنصرية الميول، عبورا للناصرية التي أفسدتها النزعات العسكرية، وتراجع الانشغال بالقضية المركزية للعرب -فلسطين- إلى أدنى مستوياته.

المثقف كما عهدناه

المثقف العربي كما نعهده أصبح شيئا من الماضي، تخطته الأحداث والتحولات التي تجري -ولا تزال- في المنطقة العربية، خاصة بدءا من العقد الثاني للألفية الثالثة. فقد انكفأ المثقفون اليساريون العرب عقب انهيار الاتحاد السوفييتي واعتبروا أن الأفكار التي تدعو إلى البناء كفر بعد «البروسترويكا». والمثقفون القوميون تمادوا في التطرف والعنصرية كلما تكشّف أن نموذج الدولة القومية لا يخرج منه إلا التغول في القمع والاستبداد. أما نظراؤهم المثقفون الإسلاميون فتبين أنهم عاجزون مثل الآخرين، وغير قادرين على تقديم نموذج أفضل، فكانت الطامة الكبرى أن تحول جزء منهم إلى حالة عدمية تكفيرية بذرائع متخيلة.

إن الأزمات العربية المتعددة والمتتالية أحدثت إرباكا شديدا في إيقاع المثقف العربي، بصورة تشتت مكوناته وأدخلته في تجاذبات فكرية

المثقف العربي كما نعهده أصبح شيئا من الماضي، تخطته الأحداث والتحولات التي تجري -ولا تزال- في المنطقة العربية، خاصة بدءا من العقد الثاني للألفية الثالثة. فقد انكفأ المثقفون اليساريون العرب عقب انهيار الاتحاد السوفييتي واعتبروا أن الأفكار التي تدعو إلى البناء كفر بعد «البروسترويكا». والمثقفون القوميون تمادوا في التطرف والعنصرية كلما تكشّف أن نموذج الدولة القومية لا يخرج منه إلا التغول في القمع والاستبداد. أما نظراؤهم المثقفون الإسلاميون فتبين أنهم عاجزون مثل الآخرين

وأحداث لم يكن متهيئا لمقارباتها. وبدلا من التوقف عن التقديس التراثي للالتفات عما هو حاضر ومؤثر، تجد العديد من المثقفين يحاولون إعادة إحياء العظام وهي رميم. أما المثقفون الحداثيون فقد اتبعوا منهاج النقل والاتباع لا الخلق والإبداع، فوقعوا في فخ التبعية للمذاهب الفكرية المتنوعة. هذا يفسر في مقاربته جزءا من أسباب غياب الدراسات الفكرية والعلمية، والخطط الاستراتيجية الجيوسياسية في معظم الواقع العربي، والتي تقوم على مبادئ محلية تراعي في تشكلها الظروف والمكونات الوطنية.

وبعد أن تقوضت الفكرة الاشتراكية بنموذجها السوفييتي، واضطربت الديمقراطية الغربية، وأخفق أتباع التيارات الليبرالية والقومية والدينية، وفشل اليمين واليسار والوسط جميعا في إحداث أي اختراق بجدار الواقع العربي البغيض، أين سيقف المثقف العربي وماذا سيفعل؟ وماهي خططه لمواجهة كل هذا التطرف والتشدد والعنصرية والطائفية المذهبية، والانقسامات العرقية التي ظهرت جلية، صريحة وواضحة في عموم المنطقة؟ وكيف سينهي حروب الإبادة، ويوقف ثقافة الاجتثاث والاستئصال؟

ما الذي ظل للمثقف العربي المسكين في مرحلة الانهيارات المتتالية التي مسحت ملامحه، وتعيد الآن رسمها من جديد، في ظل صعود الدولة الأمنية التي لا تقيم اعتبارا لكافة قيم الحريات العامة وسلطة القانون التي ينتمي لها المثقف؟ ما الذي ظل من صورة المثقف العربي بعد التطورات المرعبة التي تتوالى في أماكن متعددة من الوطن العربي، والتي أحدثت تغيراً جذرياً على كل ما نعرفه، وكل ما هو مألوف لدينا في المشرق والمغرب؟ كثيرة هي الأسئلة التي تتواتر من رحم الواقع العربي المتخم بالأزمات، ظلت دون إجابات واضحة. ومع بداية العقد الثاني من الألفية الثالثة، تحولت إلى أسئلة مصيرية وجودية، تعبر عن حالة الانسداد والاستعصاء الفكري والسياسي والاجتماعي والاقتصادي، إذ وجدت معظم الشعوب العربية نفسها في حالة من التيه تعاني من ضنك الحياة ومن غياب الرعاية الصحية، وانخفاض معدلات التنمية، وارتفاع مستويات الفقر والبطالة، في حكم أنظمة استبدادية في معظمها تعتمد سياسة تكميم الأفواه. هنا أصبحت الأسئلة كبيرة عجز معها المثقفون العرب بصورتهم النمطية عن القيام بأي مقاربات موضوعية.

وهذا يعود بظني إلى سببين، أولهما أن الاحداث التي وقعت في عدد ليس قليل من الدول العربية قد أسقطت الفكرة المألوفة عن المثقف العربي ودوره في الوعي الجمعي للشعوب، والثاني أن عددا من المثقفين العرب قد وضعوا أنفسهم في مواجهة شعوب كانوا ذات يوم يتشدقون بالدفاع عنها وعن مصالحها وحقوقها، في حين جاء الوقت الذي ارتفعت فيه أصوات هذه الشعوب ضد الاستبداد العربي، اختار بعض المثقفين أن يقفوا إلى جانب الطغاة العرب، فيما انحاز بعضهم للفكر العدمي التكفيري.

هذا الانقلاب من بعض المثقفين مرتبط بما هو شائع وتقليدي عن مفهوم المثقف، هذا المفهوم الذي يغيب عنه أنه إلى جانب المثقف العضوي والنقدي والتنويري، هناك مثقف متواطئ مع الأنظمة السياسية القائمة لأسباب متعددة، منها تحقيق المآرب الخاصة، أو خشية بعض المثقفين من صحوة الإسلام السياسي في المنطقة التي تجعلهم يرتدون إلى حضن الأنظمة.

سقوط المثقف

إن هذا النكوص لبعض المثقفين العرب يظهر عجزهم وفشلهم في دورهم المجتمعي، ويبين قدرا كبيرا من الأنانية والانتهازية السياسية لديهم. إنه سقوط المثقف العربي في قعر السلطة التي تحدد له هامشا لا يمكنه تجاوزه، وأصبح واحدا من الأدوات الخطيرة التي توظفها السلطة السياسية لتبرير استبدادها وقمع شعوبها، وإلا كيف نفسر هذا الانحياز من قبل المثقف إلى سياسة الموت والقتل والحروب وإشاعة التفرقة والكراهية، عوضا عن وقوفه إلى جانب النهضة والإصلاح والتحديث، ومساندة الحياة والسلام ونشر المحبة والتسامح.

وسقط المثقف العربي في شرك هويته -غير المتبلورة أصلا- بمواجهة الآخر، وكأن الثقافة الغربية كلها شر مستطير، فنرى بعض المثقفين العرب يتبنون نظرية المؤامرة على الأمة لتبرير دفاعهم عن الأنظمة التي تقهر شعوبها، وهنا أنا لا أنفي بالمطلق وجود

ما الذي ظل للمثقف العربي المسكين في مرحلة الانهيارات المتتالية التي مسحت ملامحه، وتعيد الآن رسمها من جديد، في ظل صعود الدولة الأمنية التي لا تقيم اعتبارا لكافة قيم الحريات العامة وسلطة القانون التي ينتمي لها المثقف؟ ما الذي ظل من صورة المثقف العربي بعد التطورات المرعبة التي تتوالى في أماكن متعددة من الوطن العربي، والتي أحدثت تغيراً جذرياً على كل ما نعرفه، وكل ما هو مألوف لدينا في المشرق والمغرب؟ كثيرة هي الأسئلة التي تتواتر من رحم الواقع العربي

مؤامرات غربية هدفها السيطرة وتمزيق وحدة شعوب المنطقة، لكنني أعترض على توظيف هذه الفكرة لتثبيت دعائم الأنظمة، ووضع الشعوب أمام خيارين لا ثالث لهما، فإما أن تقبلوا بهذه النظم العربية المستبدة وإما أن تكونوا عبيدا للغرب.

إنه سقوط للمثقف العربي في أحد جوانبه بمفارقات مرعبة، إنه جاهز دوما لتوجيه رماح النقد لأي آخر لا يشاركه مفاهيمه، بينما لا يملك الشجاعة على النظر إلى فكره وسلوكه في أي مرآة. يستفيض بالحديث عن الديمقراطية أياما دون انقطاع، ويدعم حججه بالآلاف من الأمثلة والتجارب التاريخية لشعوب متعددة، لكنه لا يجرؤ على إجراء أي مقاربة للاستبداد والقهر الذي يعيش فيه ويعاني من بؤسه يوميا. يحدثك عن الفقر والجوع ونسب البطالة في كل العالم، وهو لا يجد لقمة العيش في وطنه ويشقى للحصول عليها. يطالب بالحريات العامة ويمارس العنف والاستبداد. يؤمن بالحوار نظريا، ويضيق صدره بالمخالفين. يريد من الآخرين أن يضحوا ويموتوا في سبيل الفكرة أو الزعيم أو الوطن ليصبحوا أبطالا، فيما هو يتلذذ بالرفاهية. يثقل رأسك بالحديث عن الوطنية والانتماء والصناعة الوطنية، وكل ما يرتديه هو ويأكله صناعة غربية. يخطب لساعات ضد الاستعمار الغربي وأطماعه وثقافته، ولا يثق إلا بالدواء الغربي.

سقط المثقف العربي -ليس الجميع- في هاوية الواقع الذي أنكره، سقط في قاع جموده العقائدي ودوغمائيته الضريرة، سقط في فخ اغترابه عن محيطه، مما أنتج إشكالية أخلاقية ترتبط بدوره ومهامه وموقعه.

إن من أبرز مظاهر سقوط العديد من المثقفين العرب هو تلك السلبية الشنيعة التي أبدوها تجاه قضايا الشعوب، حيث سقطوا في فخ التكيّف مع محيطهم، مثل نبتة صحراوية تتكيف مع ظروف المناخ القاسية، هي لا تقاوم الجفاف ولا يمكنها تغيير واقعها، هي فقط تتكيّف معه. هذا حال بعض المثقفين الذين يتلونون فيرمون ثوبا ليرتدوا ثوبا آخر، كلما تغيرت الظروف والبيئة المحيطة، بسبب عجزهم وإخفاقهم. هذا الوضع يجعل المثقف في حالة من الغيبوبة والموت السريري.

سعد بكر

في اشتباك المثقف

المثقف الحقيقي ليس هو الخطيب البارع ولا المنظّر السياسي والفكري، إنما هو من يمثل الشرائح الشعبية والفئات الصامتة في المجتمع، لمقاومة قهر السلطة السياسية وتعسفها، هو صوت الناس في دفاعهم عن حقهم في الحياة والتعليم والعمل والرعاية الصحية، هو الإنسان الذي ينتصر للمثل الإنسانية ولقيم العدالة والحرية والمساواة الاجتماعية، هو من يسعى لتحرير الإنسان من كافة أنواع القيود والوصاية التي تفرضها عليه السلطة. المثقف هو ذاك الذي يكون ملتزما ومشتبكا مع واقعه ويمتلك المقدرة على رؤية وتحليل الإشكاليات المجتمعية، وتحديد خصائص وملامح هذا الواقع، والسعي مع الشرائح المتضررة لتغييره.

هو المثقف الملتحم مع قضايا أمته، المنخرط في الاشتباك بمواجهة القوى التي تستهدف ماضي وحاضر ومستقبل الأمة العربية، وتهدد هوية وفكر الإنسان العربي. نحتاج ذاك المثقف والكاتب والمفكر والفنان للتصدي لمخاطر هذه المرحلة التي يتم فيها تدمير أوطاننا، ويتعرض المواطن للقهر والتجهيل، وتفتك بنا الصراعات الطائفية والمذهبية، وتتضخم الأنا القطرية وينحسر الوعي الجمعي. أين هو المثقف الذي يعود ويلهب حماس الشعوب ويوقظ روحها من سبات الكبت والقمع؟ نحن في مرحلة سقطت فيها كافة الأسماء والألقاب، ولم تعد تعني شيئا ذا قيمة ومعنى حقيقيا في عصر الأسئلة الكبرى، والمواجهات الكبرى، والاختيارات الكبرى. إما أن يكون المثقف حقيقيا ملتصقا ثقافيا وفكريا واجتماعيا التصاقا فعليا، وإما أن يكون اسما ولقبا أجوف وشيئا براقا يلمع دون قيمة تذكر.

المثقف العضوي هو من تُمتحن أفكاره ليس فقط في جدلية الوعي، إنما في اضطرابات الحياة الواقعية، في معارك الوجود، في المشاركة جنبا إلى جنب مع حراك الناس العاديين في الشارع، وليس الكتابة عنهم في غرف مكيفة. الثقافة والعمل، الوعي والحركة، متلازمات لا انفصام بينهما ولا تضاد.

معظم المثقفين العرب يعانون من متلازمة الوعظ والسلوك الانتقائي، ويعتمدون منهاج توبيخ الذات وتقريع الواقع، دون أي ممارسة ثقافية، فكرية، اشتباكية واعتراكية لمجابهة هذا الكم غير المسبوق من المخاطر السياسية والاقتصادية والأمنية، والأهوال الثقافية والاجتماعية التي تتوعد وجودنا.

مهما كان نوع المثقف وإلى أي مذهب فلسفي ينتمي، وبغض النظر عن تصنيفه الطبقي، إن كان مثقفا غرامشيا قادما من رحم الشريحة الاجتماعية التي ينتمي لها ويسعى لأجل تطوير وعيها الاجتماعي وهيمنتها السياسية، أو كان مثقفا إدواردیا كونيا لامنتميا يمارس النقد والتنوير، فإن مسؤوليته الفكرية والأخلاقية هي الالتحام مع القضايا الوضعية والمطالب الشعبية، والانخراط بالإصلاح الاجتماعي، ونقد البنى الهشّة، وامتلاكه رؤية للتغيير.

التحدي المصيري

المقاربات الفلسفية النظرية التي تشكل واحدة من أدوات المثقف، إنما هي الحاضن للحراك الاجتماعي، لكن كل قيم العدالة والتحرر والمساواة لا يمكن إدراكها إلا في معترك الواقع المعيش، في ملامسة إشكاليات الشارع وتفهمها وتحليلها. إن المثقف الذي يؤمن بمطالب وحقوق الناس الاجتماعية والسياسية نظريا فقط طبقا للحتميات التاريخية ودون ممارسة فعلية، لا يكون بمقدوره القيام بالفعل النقدي الصائب للسياسي، ولن يكون نقده نقدا أخلاقيا تصحيحيا وهو بعيد عن دروب ودهاليز التجربة الميدانية، فمن دون الاشتباك لا يمكن أن ندرك ونفهم ونحلل وننقد أي تجارب اجتماعية تاريخية، وكذلك لا يمكن التحقق من أي أفكار مهما كانت سامية وجذابة دون خضوعها للامتحان الحقيقي في الواقع.

ومن المفارقات المضحكة المبكية في المثقف العربي، أن شهدت البلدان المتقدمة كما المتخلفة نماذج إما عكست الانحياز العضوي التام من المثقف إلى جانب الجمهور، حتى أولئك المثقفين النقديين اللامنتمين إلى شرائح اجتماعية محددة وقفوا مع كافة القيم الأخلاقية والإنسانية، ودافعوا عن حقوق البشر الأساسية وحرياتهم العامة، أو أبانت تحالف بعض المثقفين الغربيين مع السلطة، تحالف أفضى إلى بناء الدولة الغربية الحديثة بشكلها الحالي، وهو ما أدى إلى انتهاء دور المثقف العضوي في الغرب، أو أصبح دوره هامشيا، بسبب التطور الهائل التقني في مختلف القطاعات.

بيد أن المثقفين العرب مازالوا يرزحون تحت أعباء تخلف الواقع التي تتراكم، ومازالوا يعانون من عجزهم عن إجراء مقاربات لأسئلة النهضة والإصلاح من جهة، وتوحش الآخر الغربي من جهة أخرى. فلا هم استطاعوا الوقوف التام مع شعوبهم، حتى أولئك الذين زعموا في يوم من الأيام أنهم مثقفو الجماهير، رفضهم الشعب ولم يقبل وصايتهم، ولا هم تمكنوا من ابتداع اختراق للعلاقة مع السلطة لمصلحة قيم المواطنة وبناء دولة المؤسسات.

أزمتنا يسببها المثقف العربي -بمعظمهم- الذي يؤمن أن دوره هو تقبيل أقدام السلاطين، وتمجيد الحاكم. كارثتنا في الثنائيات المتضادة، مع هؤلاء الذين لا يرون خلاصا إلا بنقل الفكر والحداثة الغربية، وأولئك الذين يظنون أن الكرب والضائقة التي تعيشها الأمة لا سبب لها سوى الغرب وأطماعه ومؤامراته على المنطقة. هذه الثنائية وغيرها ما يضع الشعوب والمثقفين ومستقبل المنطقة في مأزق فكري أخلاقي حضاري، فإذا كان الغرب هو سبب جهلنا وتأخرنا، فكيف يكون هو ذاته منقذنا؟ إنه تحد مصيري يفرض إعادة تشكيل دور المثقف وتحديد وظيفته. إننا ببساطة نحتاج المثقف العضوي التنويري الذي يتمكن من إدارة الأزمات المستعرة في منطقتنا ويفككها بموضوعية وعقلانية، لا المثقف الانفعالي الذي ينتج الأزمات والحرائق.

كاتب وباحث من فلسطين مقيم في الدنمارك

مقال

مستقبل الثقافة التربويّة في العالم العربيّ

مقاربة بين أُطروحتين

عامر عبد زيد الوائليّ

في هذا البحث سنحاولُ عرضَ الدواعي التي تطرحُ هذه المشكلَة التي كانَت حاضرة في مرحلةِ الاستقلالِ، فبعدَ الأحداثِ التي أعقبتِ الربيعَ العربيّ نجدُ اليومَ الكثيرَ من التسمياتِ اتخذت اسمَ «مستقبلَ الثقافةِ»، عنوانا لمهرجاناتها الثقافيّةِ، وخطاباتها بإحياءِ أطروحةِ طه حسين في التّعلمِ بمصر، وهناك خطاباتٌ تتحدّثُ رسميّا وتدعو إلى تعديل الإرث في تونس. لذا نحاولُ هنا إعادة عرض هذهِ الأطروحة وهذه الخطابات، فنظهرُ تباينها ونقدَها من خلال نقدِ مبانيها وتوجهاتِها وأسبابِ استعادتها اليوم.

نحاول في هذا المقال أَن نبيّنَ المسوغاتِ التي تعيدُ طرحَ هذه المشكلَة، بالرغمِ من الفارقِ الزمنيّ، واختلافِ الأسبابِ عندَ دعاةِ الاختلافِ وعندَ ودعاةِ الهُويّةِ، وبينَ أهلِ الخطابِ الليبراليّ الذي يحاولُ تبيئةَ الحداثةِ، والانفتاحَ على الآخرِ الغربيّ، وبينَ الخطابِ الإسلاميّ الذي يحاولُ إحياءَ الأصالةِ التراثيّةِ، ونقدَ الانفتاحِ ومهاجمتِهِ واتهامِهِ بالتغريبِ.

إشكاليّةُ مستقبلِ الثّقافةِ: في استعراضنا لما يُطرحُ اليومَ من عناوين نجدها مرتبطة بمُشكلِة تناقشُ أَمرَ المستقبلِ، وكيفَ علينا أن نَخلُقَ تحوّلا يجعلُ من عالَمِنا العربيّ عالَمًا قادرا على أن يستجيبَ لما نعانيه في الحاضرِ من تدهور. وقد حاولَ المفكرونَ في الحقبةِ السابقةِ أن يقدّموا حلولا، ولكنّهم اختلفوا فيها باختلافِ المرجعياتِ المعتمدةِ في المعالجة، وكانت النتيجةُ ما نعانيه في حاضرِنا من إخفاق ماضينا في مقاربةِ أمرِ التحديث أو الحداثة.

فالصراعُ بينَ الخطابين خلقَ واقعَنا اليومَ؛ حيث نحاولُ استعادةَ الماضي من أجلِ تقديمِ خُطاطةٍ مستقبليّة، وفي هذهِ المقاربةِ نقفُ على تخومِ الخِطابين، ونحاولُ استعراضَهما وتحليلَ مسوغاتِهما في استعادةِ المقولةِ ونقدِها.

إنّ غيرَ المثقفينَ يجهلُون ما يُمكنُ أن تقومَ به الثقافةُ من مُهمّاتٍ، قد يكون بعضُها مصيريّا ونتائجُهُ جسيمة، والطّامّةُ الكبرى أنّ هنالكَ من يَحْسَبُ نفسَهُ على المثقفينَ، وفي الوقتِ نفسِه يفوتُه الكثيرُ من قضايا الثقافةِ الرصينةِ، والأدوارُ النادرةُ التي يُمكن أن تقومَ بها على أكملِ وجه. ولكي نقرّبَ هذا القصدَ بِشَكْلٍ أكثرَ توضيحا وتجسيما وتجسيدا، نقولُ إنّ الثقافةَ هي عِمادُ الحياةِ، وهي الرأسمالُ الرمزيّ الذي يشبعُ معنى على حياتِنا أو يمنحُها تسويغا ومشروعيّة ما من خلالِ رسمِها اتجاهاتِ الإنسانِ في الحياةِ، وهي التي تساعِدُهُ كي يكونَ صالحا بارّا أو منتميا إلى الشرّ وعاملا به، ومن هذهِ النقطةِ فقط نستطيعُ أن نفهمَ قدراتِ الثقافةِ بالضبطِ، وقدرةَ الثقافةِ على التغييرِ في حياتنا بما تعتمِدُهُ من رؤيةٍ ومنهج، سواء كان هذا المنهجُ سياسيّا أم اجتماعيّا أم اقتصاديّا، وسواء كانت الثقافةُ في السلطةِ تقودُ زِمامَ الأمورِ بفرضِها ما تريدُ كخطابٍ سُلطويّ في مؤسساتِ الدولةِ، أم كانت معارضة تقودُ سياسةَ المقاومةِ من أجل التغييرِ سواء كان سلميّا في المعارضة السلميّة أم عنيفا في المعارضة العنيفة كما نجدها في أقوال الإرهابِ السياسيّ وأفعالِهِ الذي يتّخِذُ من الثقافةِ الدينيّةِ مسوغا لأفعالِهِ الإجراميّة الشنعاء.

ومن هنا نستطيعُ أنْ نسوّقَ فكرةَ الثقافةِ التي لها آثارٌ ناعِمةٌ أو غليظةٌ في أفعالِنا اليوميّة، وتعتمدُ التبريرَ أو التهديدَ أو العنفَ المباشِرَ وهذهِ كلُّها لها موجّهاتٌ ومسوغاتٌ ثقافيّةٌ سواء كانت ثقافةَ سُلطةٍ أم ثقافةَ معارضة. وتكونُ السياسةُ الوطنيّةُ أحيانا موجّهة من دُولِ الإقليمِ أو القوى المهيمنةِ عالميّا التي تحاولُ فرضَ سياستِها أو ثقافتِها على مناطقَ معينةٍ من العالَمِ كما نعيشُهُ اليومَ في دولِنا فهذه السياساتُ تحاولُ فرضَ تغييرٍ في المسار الثقافيّ يؤدّي إلى تغييرِ المناهجِ العمليّةِ والمناهج السياسيّةِ والاجتماعيّةِ والاقتصاديّة.. وكل مناهجِ الحياة. إنّ التّدخلَ العسكريّ أو التهديدَ به أو توقيعَ عقوباتٍ اقتصاديّةٍ أو شَنّ حروبٍ دبلوماسيّةٍ قد تكون مُجديَة على المدى القصيرِ لحلّ أَزْماتٍ طارئةٍ أو التعاملِ مع تهديداتٍ فوريّةٍ، ولكنّ تحقيقَ نوعٍ من

لقمان أحمد

النصرِ المستدامِ أو الامتيازَ بعيدَ المدى يمرّ على وفقِ مُنَظّري القوةِ الناعمةِ بطائفةٍ من الأدواتِ التي تجعلُ الفاعلَ المستهدفَ يُلَبّي المطلوبَ منه من دونِ أن يَشْعُر بالبعدِ القسريّ الذي يَضعُ العلاقاتِ تحت ضغطِ الفعلِ وردّ الفعلِ، وحساباتِ الثأرِ والاحترازِ والنفورِ والتقوقعِ والعداءِ، مع تحوّل العالَم إلى فضاءٍ تواصليّ مفتوحٍ تقعُ الحربُ الذهنيّةُ (حربُ الصورِ والتمثلات) في قلبِ الرهاناتِ المعاصرةِ للقوّة الشاملةِ التي تتّجِهُ أكثرَ فأكثرَ نحو طابَعٍ تعدديٍّ متكاملِ العناصرِ. «في عصر القرية الكوكبية، وارتفاع الكلفة السياسية والبشرية والاقتصادية للعمل العسكري، وانفتاح الحدود أمام تدفق المعلومات والصور، رجحت أهمية العوامل غير المادية في الحساب العام للقوة التي باتت أكثر تعددية. نماذج سياسية جذابة، حيوية الإبداع الثقافي والفني، مبادلات رمزية وتدفقات تخاطب العقول والقلوب. الفكرة العامة التي يتسع نطاق تقبلها، أو على الأقل تمحيصها وبحث جدواها، في دوائر مراكز البحث وصناعة القرار، هي فرضية أن تحقيق المصلحة الوطنية بوسائل غير عسكرية وغير مباشرة في العلاقات مع الكيانات الأخرى في المحيط الإقليمي والدولي، أولى من تحقيقها بأعمال ذات طابع إكراهي زجري، غالبا ما تكون محفوفة بالمخاطر ومطوقة بحسابات استراتيجية وتكتيكية دقيقة». (من مقال: الثقافة والقوة الناعمة). وقد ظهرَ مصطلحٌ جديدٌ هو الدبلوماسيّةُ الثقافيّةُ (هي تبادل المعلومات والأفكار والقيم والنظم والتقاليد والمعتقدات، وغيرها من جوانب الثقافة، بقصد تعزيز التفاهم المتبادل). (ميلتون سي كامينغز).

فالمشْهَدُ أصبحَ أكثرَ تعقيدا؛ ولكنّ هناكَ استراتيجياتٍ تحاولُ إحياءَ مفهومِ «مستقبل الثقافة»؛ لإعادةِ رسمِ التوجهاتِ الوطنيّةِ وتجاوزِ الإخفاقِ السياسيّ والثقافيّ الذي قادَ إلى التخلّفِ والاستبدادِ وانتشارِ ظاهرةِ الإرهابِ محليّا وإقليميّا فأصبحَ التغييرُ مطلبا داخليّا وخارجيّا في الوقت نفسِه.

بعد هذا التقديم نحاول هنا الوقوف عند: مقولةُ مستقبلِ الثقافةِ بين طه حُسين وسيد قطب

الدكتور طه حُسين حينَ يطرحُ أفكارا جديدة

تهتزُ الحياة الثقافيّةَ في مِصْرَ وينبري الكُتّابُ والنُّقّادُ بالتحليلِ والشرحِ والنقدِ ما بين مهاجمٍ شديدِ العنفِ عليه وبين مُؤَيِّدٍ يشرح ما قال.. وفي سنة 1938 أَلَّفَ د. طه حُسين كتابَهُ «مستقبلُ الثقافةِ في مِصْرَ» وجاء توقيتُه مناسبا حيث مرّ عامانِ على توقيعِ معاهدةِ الشرفِ والاستقلالِ.. وكان هذا هو الكتابُ الأولُ بعدَ الاستقلالِ الذي يهدفُ إلى رَسمِ سياسةٍ كاملةٍ للثقافةِ التعليميّةِ ابتداء من التعليمِ الأوليّ إلى نهايةِ التعليمِ الجامعيّ ملاحظا ما يَجبُ أن يتوفّرَ لخطواتِ التعليمِ من التناسقِ والانسجامِ المتماشيينِ في مراحلِه كلِّها بروحٍ واحدةٍ تَصِلُ إلى غايةٍ واحدةٍ، وهذا لم يكن بالعملِ اليسير..

ولم يرسمِ الكتابُ سياسةَ التعليمِ فحسب أو الثقافةِ المدرسيةِ بل تجاوزهما إلى ما بعدَ مراحلِ التعليمِ كلِّها.. إلى ثقافةِ المجتمعِ.. إلى المسرحِ والسينما والإذاعةِ والصحافة.. إلى الأدبِ والأدباءِ.. وإلى واجبِ الدولةِ في البحثِ العلميّ والنشاطِ الفكريّ.. وإلى كلِّ ما يتّصلُ بكلمةِ «ثقافة» بكلِّ معانيها.

ولم يكنِ الكتابُ جديدا بموضوعهِ بِقدْرِ ما كان جديدا بشكلِهِ وتنسيقِهِ.. فقد اعتادَ الكُتّابُ أن يبحثوا في كلِّ مرحلةٍ من مراحلِ التعليمِ بشكلٍ مستقلٍ، وأن يفصلوا بينَ الحديثِ عن الثقافةِ في المدرسةِ والثقافةِ في المجتمعِ واعتادوا أنْ يبحثوا في كلِّ لونٍ من ألوانِ الثقافةِ منفردا، وألّا يرسموا جهة محددة وغاية أساسيّة من هذهِ الثقافاتِ جميعا.

إذ كان يرى في الثقافةِ خصوصيّة تدفعُ إلى المستقبلِ دفعا؛ لأنّها تتّصل بنفوسِنا اتصالا عميقا، هكذا تكلم د. طه حسين في كتابه «مستقبلُ الثقافةِ في مِصْرَ» إذ يراها متميزة بخصالِها، وأوصافِها التي تَنْفَرِدُ بها عن غيرها من الثقافاتِ، كما يقولُ، وأوّلُ هذهِ الصفاتِ المُمَيِّزةِ أنّها تقومُ على وحدتِنا الوطنيّة، وتَتّصِلُ اتصالا قويّا بنفوسِنا الحديثةِ كما تتّصِل اتصالا قويّا عميقا بنفوسِنا القديمةِ أيضا، ولأنّها تصوِّرُ آمالَنا ومُثُلَنا العليا في الحياةِ؛ فهي تتّصلُ بمستقبلِنا أيضا بل هي تدفعنا إلى هذا المستقبل دفعا، بقوله «لك أن تنظر في أي لون من ألوان العلم والأدب والفن التي ينتج فيها العلماء والأدباء والفنانون المصريون فسترى أنها مطبوعة بالطابع المصري القوي الذي لم يستطع الزمان أن يمحوه أو يعفو آثاره، سترى فيها هذا الذوق المصري الذي ليس هو ابتساما خالصا ولا عبوسا خالصا لكنه شيء بين ذلك، فيه

في استعراضنا لما يُطرحُ اليومَ من عناوين نجدها مرتبطة بِمُشكِلة تناقشُ أمرَ المستقبلِ، وكيفَ علينا أن نَخلُقَ تحوّلا يجعلُ من عالَمِنا العربيِّ عالَما قادرا على أن يستجيبَ لما نعانيه في الحاضرِ من تدهور. وقد حاولَ المفكرونَ في الحقبةِ السابقةِ أن يقدِّموا حلولا، ولكنَّهم اختلفوا فيها باختلافِ المرجعياتِ المعتمدةِ في المعالجة، وكانت النتيجةُ ما نعانيه في حاضرِنا من إخفاق ماضينا في مقاربةِ أمرِ التحديث أو الحداثة

كثير من الابتهاج، وفيه قليل من الابتئاس، وسترى فيه هذه النفس المصرية التي تجمع بين الجدة والقدم والتي تثب إلى أمام لكنها تستأنى وقد تقف من حيث تستأنى، وقد تقف من حين إلى حين لتنظر إلى وراء، سترى فيها الاعتدال المصري الذي يشتق من اعتدال الجو المصري، والذي يأبى على الحياة المصرية أن تسرف في التجديد». (طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر).

وبعد مرورِ أكثرَ من أربعةِ عقودٍ على وفاتِهِ؛ مازالت أفكارُ الدكتور طه حسين تثيرُ الجدلَ حتّى اليومِ إلى الحدِّ الذي دفعَ أحدَ الباحثين إلى عنونةِ كتابهِ باسم «طه حسين مطلوبٌ حيّا أو ميتا»، وقد تعرّضَ إلى الكثيرِ من النقدِ الذي يَصِلُ حدَّ المحاكمِ والتكفيرِ إلى جانب قَدْرٍ مماثلٍ من الأَتباعِ المعجبين المنافحين عنه إلى حدِّ التقديس.

وتزدادُ أهميّةُ إعادةِ القراءة لكتابِهِ مع تجديدِ الهجومِ على مناهجِ التعليمِ في العالَمِ العربيّ؛ فقد جاءت تجربةُ د. طه حسين، في مرحلةٍ عانى فيها الأزهرُ من جمودٍ فكريٍ طويلٍ، وتزامنَ مع جهودِ الشيخِ محمد عبده ومدرستهِ الإصلاحيّة في محاولةِ تطويرِ الأنظمة التعليميّة. والأمرُ الثاني استقلالُ مصرَ وراهن التعليم فيها.

أمّا الأمرُ الأوّلُ: استياء د- طه حسين كغيره من المثقفين المصريين من تخلّفِ الأزهرِ عن روحِ العصرِ، وجمودِهِ عند النُّظُمِ التقليديّة التي لم يبرحها منذ قرون، خصوصا مع انتشارِ المدارسِ والجامعاتِ الأهليّة التي عملت بنجاح على نشرِ الثقافةِ الغربيّة بوسائلِ الجذبِ كافة التي عجزَ الأزهرُ عن استيعابها. (طه حسين بين التحرير والتغريب: ص6-2011) وهو يشير إلى هذا المعنى «وقد استبقينا الأزهر الشريف نفسه؛ ولكن أزمة الأزهر الشريف متصلة منذ عهد إسماعيل أو قبله ولم تنته بعد وما أظنها ستنتهي اليوم أو غدا، ولكنها ستستمر صراعا بين القديم والحديث حتى تنتهي إلى مستقرها في يوم من الأيام». (طه حسين، مستقبل الثقافة: ص75).

ويتعلقُ الأمرُ الثاني في كتابه هذا بموقفٍ حاسمٍ من السياسةِ التعليميّةِ والثقافيّةِ التي يمكنُ فهمها انطلاقا من السياقِ التاريخيّ. فقبل سنتين من صدورِ الكتابِ تَمّ التوقيعُ على اتفاقيّةِ الاستقلالِ بين مِصرَ وبريطانيا التي كانت تحكمُ مِصرَ منذ سنة 1882، وهو ما فتحَ البابَ على مصراعيه أمامَ أسئلةٍ تتعلقُ بمستقبلِ البلادِ وخصوصا انتمائها الثقافيّ وهويتها الوطنية. «أغراني بإملاء هذا الكتاب أمران: احدهما ما كان من إمضاء المعاهدة بيننا وبين الإنجليز...» (طه حسين، مستقبل الثقافة: ص11) ويمكن فهمُ الموقف المثالي لطه حسين الذي يرفضُ الاختلافاتِ الثقافيّةَ بينَ مِصرَ وأوروبا انطلاقا من هذا السياق.

ولكنّه أكّدَ على ثلاثةِ عناصر في خطابه، هي: النقدُ (دور المثقف)، وأهميةُ المعرفةِ، والوصلُ بينَ الثقافةِ الأوروبيّة والثقافة المصريّة وهي عناصر فاعلة في مشروعه «مستقبل الثقافة» أخذتْ طابَعا حجاجيّا بينه وبين نُقّادِه. وفي ما يتعلّقُ بالعنصر الأوّل (أي المثقف) ارتفعَ بالمثقفين فجعلهم طبقة خاصّة ممتازة وهبتهم ثقافتُهم صفاتٍ ساميةٍ وألقتْ على عاتِقهم تبعاتٍ خطيرة. (طه حسين، فصول من الأدب: ص188-1949). أمّا العنصر الثاني (أي المعرفة) فقد شغفَ بالمعرفة ورأى أنّها تحمي الاستقلالَ، وتصِلُ بأصحابها إلى المجتمع الديمقراطيّ السليم، وهي التي تهيّئ للأمة المواطنَ الصالحَ، وهي أيضا قوامُ الحضارة والثروة... (طه حسين، خصام ونقد: ص165 1950-). أمّا عن العنصر الثالث (الوصل بالحضارة الغربية) فقال «حياتنا المادية أوروبية خالصة في الطبقات الراقية وهي في الطبقات الأخرى تختلف قربا وبعدا من الحياة الأوروبية باختلافات قدرة الأفراد والجماعات وحظوظهم من الثروة وسعة ذات اليد». (طه حسين، مستقبل الثقافة: ص40)، ويبدو أنّه أكّد في هذا الكتاب جملة من الأهداف هي:

نحو ثقافة متوسطيّة: دافَعَ د. طه حسين بقوةٍ عن الموقف الحداثي نفسِهِ بعد انتقالِه في تشرين الثاني/ نوفمبر 1914 للدراسة في فرنسا، فقضى هناك أربعَ سنوات في «مونبلييه» وبعدها في باريس. بل حتى قبل التحاقِهِ بالجامعةِ الفرنسيّةِ كان خلال دراسته في الجامعةِ المصريّة منغرسا في الفكرِ والأدبِ الأوروبيين؛ ولهذا لم تكن رحلتُه عبرَ المتوسط برحلة إلى عالمٍ غريبٍ عنه؛ فلم يشعرْ بتناقضٍ بين الثقافتين. ففي كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» الصادر سنة 1938، ينتقدُ الخطابَ الذي يقولُ بالاختلاف بين الحداثةِ الغربيّةِ والتقاليد الشرقيّة، وأنّ الحداثةَ لا علاقةَ لها بالمجتمعاتِ الإسلاميّة. فبينَ مِصرَ وأوروبا لا وجود في نظرِهِ لحدودٍ ثقافيّة، بل عكسُ ذلك هو الصحيح؛ فالمنطقتانِ تشتركانِ

إنَّ غيرَ المثقفينَ يجهلُون ما يُمكنُ أن تقومَ به الثقافةُ من مُهمَّاتٍ، قد يكون بعضُها مصيريّا ونتائجُهُ جسيمة، والطَّامَّةُ الكبرى أنَّ هنالكَ من يَحْسَبُ نفسَهُ على المثقفينَ، وفي الوقتِ نفسِه يفوتُه الكثيرُ من قضايا الثقافةِ الرصينةِ، والأدوارُ النادرةُ التي يُمكن أن تقومَ بها على أكملِ وجه. ولكي نقرّبَ هذا القصدَ بِشَكْلٍ أكثرَ توضيحا وتجسيما وتجسيدا، نقولُ إنَّ الثقافةَ هي عِمادُ الحياةِ، وهي الرأسمالُ الرمزيُّ الذي يسْبغُ معنى على حياتِنا أو يمنحُها تسويغا ومشروعيَّة

في ثقافةٍ متوسطيّةٍ ذاتِ مشاربَ مختلفةٍ يونانيّةٍ ورومانيّةٍ، فقال «مهما نستقص فلن نجد ما يحملنا على أن نتقبل أن بين العقل الأوروبي والعقل المصري فرقا جوهريا». (طه حسين، مستقبل الثقافة: ص30).

التعليمُ طريقٌ إلى الحداثةِ: يتعلقُ الأمرُ في كتابِ د. طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» بموقفٍ حاسِمٍ من السياسةِ التعليميّةِ والثقافيّةِ التي يمكنُ فهمُها انطلاقا من السياقِ التاريخيّ. فقبل سنتين من صدور الكتاب تَمّ التوقيعُ على اتفاقيّةِ الاستقلالِ بين مِصرَ وبريطانيا التي كانت تحكمُ مِصرَ منذ سنةِ 1882، وهو ما فتحَ البابَ على مصراعيه أمامَ أسئلةٍ تتعلقُ بمستقبلِ البلادِ وخصوصا انتماءها الثقافيّ وهويتها الوطنيّة. «فنحن بين اثنتين: إما أن ننكر ماضينا كله ونجحد إسلامنا جميعا ونرفض مجد المسلمين الذين أسسوا الحضارة الإسلامية وما أظننا مستعدين لشيء من هذا، وإما أن ننهج نهجهم ونذهب مذهبهم بأسباب الحضارة الأوروبية في قوة كما أخذوا هم في قوة بأسباب حضارة الفرس والروم». (طه حسين، مستقبل الثقافة: ص46-47).

إصلاحُ النظامِ التعليميّ: مع تحقيقِ الاستقلال في عام 1936 بدا الطريقُ مُعبّدا أمامَ بناءِ مِصرَ الحديثة. وقد اشترطَ د. طه حسين لتحقيقِ ذلك إصلاحا جذريّا للتعليم. ومنذُ دستورِ سنة 1923، الذي نَصّ على التعليمِ الإجباريّ للجنسين، وعلى مجانيةِ التعليمِ في ما كان يسمى بالمكاتبِ العامّةِ التي تطورت عن الكتاتيبِ القرآنيّةِ لم تكن تقدّمُ نظاما تعليميّا حقيقيّا، ظلّت المدارسُ الحديثةُ التي كانت تعتمدُ المنهجَ الغربيّ حكرا على من يستطيع دفع تكاليفِ الدراسةِ. وعبر هذهِ المدارسِ يُمكن الحصولُ على مستوى تعليميٍّ كبير فقط، والوصولُ إلى مناصب عالية في جهاز الدولة. وهو ما يعني وجودَ نظامٍ طبقيٍّ يخدِمُ مصالحَ البرجوازيّةِ ضد الطبقات الفقيرة. وقد اعتقدَ د. طه حسين في «مستقبل الثقافة في مصر» بإمكانية أن تلعَبَ المدارسُ الابتدائيّةُ دورا في تقويةِ وحدةِ المجتمعِ المصريّ، ولكنّهُ اكتشفَ خلال عملِهِ كمستشارٍ لوزارةِ التعليمِ من سنة 1942 وحتى سنة 1944 البناءَ المزدوجَ للنظامِ التعليميّ الذي يهدّدُ بانقسامِ المجتمعِ. (أندريا سفليتش، مشروع طه حسين الحداثي) ونَجِدُ عرضا لهذا المشروعِ الحداثيّ

كما جاء في مقدمةِ كتابه «مستقبل الثقافة» وقد كتبَهُ الوزيرُ أحمد سرور، ومن أهمّ المبادئ التي أكّدَها د. طه حسين ما يأتي:

المطالبةُ بإشرافِ الدولةِ على شؤونِ التعليمِ، فالدولةُ هي المسؤولةُ عن تكوينِ العقليّةِ المصريّةِ تكوينا يتلاءمُ والحاجةَ الوطنيةَ الجديدةَ.

أنّ التعليمَ الإلزاميّ ركنٌ من أركانِ الحياةِ الديمقراطيّةِ الصحيحةِ، بل هو ركنٌ من أركانِ الحياةِ الاجتماعيّةِ، والدولة الديمقراطيّة ملزمةٌ بأن تَنْشُرَ التعليمَ الأساسيّ...

يجبُ تكوينُ جيلٍ جديد من المعلمين الأكفاء لكي يَتمّ التعليمُ الأساسيّ.

أنّ الفقرَ والغنى يجبُ ألّا يكونَ لهما أثر في تحقيقِ العدالةِ والمساواةِ؛ لذا يجبُ ألّا نُفَرّقَ بين الغنيّ والفقيرِ في فرصِ التعليمِ.

يجبُ أن يسمحَ لأبناءِ الشعبِ مواصلةَ فُرَصِ التعليمِ ما دامت قدراتهم الذهنيّةُ تسمحُ بذلك.

ويرى د. طه حسين أنّ إصلاح التعليم يُمكنُ أن يتحقّقَ عن طريق أربعةِ أمور، هي:

إنشاءُ مجلسِ التعليمِ الأعلى، تُمَثّلُ فيه فروعُ التعليمِ كلّها، وتُمَثّلُ فيه عناصرُ ليست من وزارةِ المعارف.

إعادةُ التنظيمِ لمراقباتِ التعليم (الإدارات التعليميّة).

إصلاحُ التفتيشِ (التوجيه الفنيّ) وإعادة النظر فيه.

إصلاحُ نظامُ الامتحاناتِ وجعل الامتحاناتِ وسيلة وليست غاية. (مقدمة كتاب مستقبل الثقافة: ص5-6).

ويبدو أنّ د. طه حسين أراد أن يؤسّسَ للهُويّةِ الوطنيةِ بالتعليم، وتشرفُ الدولةُ على توجيهه؛ فنجده في تأكيدِهِ إشرافَ الدولةِ على التعليمِ الأهلي بشقيهِ الحديث والدينيّ قال عن الأول «إذا طلبنا إلى الدولة ألا تأذن لمدرسة أجنبية أن تعلم في مصر؛ إلا إذا كان التاريخ القومي أساسا من أسس التعليم فيها...». (مستقبل الثقافة: ص58) وقال عن التعليم الآخر «ولكني أريد أن يصور التعليم الأزهري تصويرا يلائم هذه الحاجة الوطنية التي قدمت تفصيلها: إلى تكوين الوحدة المصرية من جهة، وإلى تثبيت الديمقراطية وحماية الاستقلال من جهة أخرى». (مستقبل الثقافة: ص60)، وحاولَ أنّ يَردّ على النقد الاستشراقيّ الذي ألحَقَ مِصرَ بالعقل الشرقيّ، قال أحمد سرور «إن الكتاب دحض دعوتين أساسيتين أشاعهما الاستعمار: الأولى، تفوق العقلية

مع تحقيقِ الاستقلال في عام 1936 بدا الطريقُ مُعبّدا أمامَ بناءِ مِصرَ الحديثة. وقد اشترطَ د. طه حسين لتحقيقِ ذلك إصلاحا جذريّا للتعليم. ومنذُ دستورِ سنة 1923، الذي نَصّ على التعليمِ الإجباريّ للجنسين، وعلى مجانيةِ التعليمِ في ما كان يسمى بالمكاتبِ العامّةِ التي تطورت عن الكتاتيبِ القرآنيّةِ لم تكن تقدِّمُ نظاما تعليميّا حقيقيّا، ظلّت المدارسُ الحديثةُ التي كانت تعتمدُ المنهجَ الغربيّ حكرا على من يستطيع دفع تكاليفِ الدراسةِ

الأوروبية على سائر عقليات أجناس قارات العالم الأخرى والثانية اقتصار التعليم على الصفوة في أبناء الإقطاع وأبناء كبار العاملين في الإدارة الإنجليزية». (مقدمة كتاب مستقبل الثقافة: ص5).

وقد انتقدَ ساطعُ الحصريّ د. طه حُسين، بقوله «يخلط طه حسين المسائل ببعض ويدخل بعضها في بعض وكثيرا ما حاول أن يبرهن على كل قضية بمجموعة قضايا أخرى أكثر حاجة للبرهنة من القضية الأصلية التي طرحها».

وتعرّضَ سيدُ قطب للكتاب مناقشا ومحلّلا، وركّز على القضية الأساسيّة للكتاب وهي دعوةُ الدكتورِ طه حُسين إلى أن تكون ثقافتُنا المستقبليّةُ ثقافة أوروبيّة خالصة وأن يكونَ اتجاهُنا في الحياةِ أوروبيّا وأن نتأثّرَ بأوروبا.

وتساءلَ سيدُ قطب بقولِهِ «علامَ يبني د. طه حُسين، نظريتَهُ أنّ مِصرَ أُمّةٌ غربيّةٌ؟»..

وهنا وقفَ سيدُ قطب، ورأى أنّ النزاعَ والوفاقَ السياسيّين لا يعنيان دائما نزاع العقلياتِ ووفاقها، وإذا صَحّ أن هناك اتصالا بين العقليّةِ المصريّةِ واليونانيّةِ كان هناك افتراقٌ بين العقليّة المصريّةِ والفارسيّة، فمثلا في نهاية الثلاثينات من القرن العشرين كانت اليابانُ والصينُ في حربٍ طاحنةٍ وهما فريقٌ واحدٌ في رأي الدكتور، وكانت إيطاليا تعادي فرنسا وهما أمتان لاتينيتان أوروبيتان من فريق عقليٍّ واحد في رأيه.

ويضِيفُ قطب أن المستعمراتِ اليونانيّةَ في مِصرَ القديمةِ لم تكن مرضية من المصريين، وإنّما كان يسمحُ بها بعضُ الفراعنةِ المكروهين من الشعبِ لليونانيين المرتزقة وكان المصريون ينقمون على هؤلاءِ؛ بسبب تقريبِهم للإغريق، ويصفوهم بأقبح الصفات. (سيد قطب، نقد كتاب مستقبل الثقافة: ص11-14 1969-).

وناقشَ قطب هذا الرأيَ، ورأى أنّ الفلسفةَ اليونانيّةَ امتدّت إلى الإسلامِ، وهذا لاشكّ فيه، ولكنّه ينكرُ أنّ الأديانَ تطبعُ الشعوبَ بفلسفتِها وقضاياها المنطقيّةِ مؤكّدا أنّ المؤثّرَ الأوّلَ للأديانِ هو نظامُها الروحي، وهو تبشيرُها وإنذارُها، وهو الصورةُ الغامضةُ التي تنطبعُ في نفوسِ أتباعِها، ثُمّ بُعدُ قوانينِها ونُظُمِها الاجتماعيّة إنْ كان فيها (كما في التوراة والقرآن) مثل هذه النُظُم.

وفي النتيجةِ يوضّحُ سيدُ قطب حقيقةَ فكرِهِ، ويوضّحُ مذهبَهُ بشموليّةِ الدين، ووجوبِ تدخلِّ الدينِ في كلِّ المجالاتِ السياسيّةِ

عبداللطيف الصمدي

والاقتصاد والتشريع، ووو... ويرى أنّ التوراةَ والإنجيلَ يحويان بَعدَ اللاهوتِ نُظُما وشرائعَ وحدودا دينيّة واجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة، والإنجيلُ يكادُ يَخْلو مِن هذا كلّهِ، فالمسيحُ (عليه السلام) إنّما جاءَ داعيا للصفاءِ الروحيّ والرحمةِ والتسامحِ والزّهدِ، ولكنّه لم يُظهرْ أيّ إشاراتٍ للنظمِ السياسيّةِ أو الاجتماعيّةِ؛ ومن هنا استنتجَ سيد قطب أنّ المسيحيّةَ حين امتدّت إلى أوروبا وصلت إليها نظاما روحيّا وإرشادا خلقيّا، ولكنّها لم تضعْ لها أُسُسا للتشريعِ والاقتصادِ والسياسةِ كما وضَعَ القرآنُ؛ لذا بَقِيَ العقلُ الأوروبيُّ يُسيطرُ على الحياةِ الدنيويّةِ، ويشرّعُ لها ويتصرّفُ فيها فلم يتغيّر منه شيء مع المسيحيّة. أمّا القرآنُ فقد وضعَ العقلَ المصريَّ في نطاقٍ معيّنٍ وهو نطاقُ التشريعِ القرآنيّ، ومن هنا كان لا بدّ أن يؤثّرَ في هذا العقلِ ما لا يؤثّرُ الإنجيلُ، وأن يبقى دائمَ الأثرِ حتى أخذت تتحلل منه الدولةُ بالتشريعِ الرومانيّ والقوانين الفرنسيّةِ وهو مع هذا يظلُّ شديدَ الأثرِ في عقليةِ التشريعِ المصريّ. (سيد قطب، نقد كتاب مستقبل الثقافة: ص20-23 1969-).

وينتهي الاختلاف بين الاثنين حين وصل سيدُ قطب إلى عنوان «الدولة والتعليم العام» فقال «إلى هنا تنتهي المباحث المعقدة ويجاوزها الدكتور إلى ميدان آخر هادئ لا التواء فيه ولا تعقيد وينطلق مستعرضا ناقدا في عذوبة وصفاء نفسي وصراحة جميلة». (سيد قطب، نقد كتاب مستقبل الثقافة: ص34-1969)، ويسودُ الاتفاقُ بينَ الطرفين في ما يتعلقُ بالإصلاحِ التعليميّ.

إنّ الاختلافَ في مقاربةِ المرجعياتِ والهُويّةِ الثقافيّةِ، وهي مجال يتعلّقُ بالآخر، وهو الحقلُ الذي مازالَ حاضرا في مقاربتِنا المعاصرةِ بين دعاة الهُويّةِ ودعاة الاختلافِ، بينَ تيارات الخطابِ الإسلاميّ والتياراتِ المدنيّةِ العلمانيّة. وقد منحتْ أحداثُ الربيعِ العربيّ مجالا آخرَ لمراجعةِ التعليم والثقافةِ من هيمنةِ الدولةِ الشموليّةِ التي جعلت كلّ شيءٍ من أجل قولبةِ الفكرِ، وحوّلتِ التعليمَ إلى مجالٍ من أجل قولبةِ القناعةِ الفكريّةِ والسياسيّةِ في ظِلّ غيابٍ مطلقٍ للحقوقِ المدنيّةِ، وإلى إخفاق في التنميةِ والإصلاحِ، وإلى التعليمِ الذي تحتلُّ به جامعاتُنا ذيل القائمةِ عالميّا؛ فهي مؤسّساتٌ لا تنتجُ معرفة ولا ديمقراطيّة، بل تنتجُ حالة من العجز.

كاتب وأكاديمي من العراق

الكتابة تحت مقصلة الخوف

سيد الوكيل

«شيرمي فتاة رقيقة في عمر الزهور، تعيش بالقرب من وادي المشاعر الضائعة، حيث يقال إن كل شعور يفقده الإنسان يذهب إلى هذا الوادي، ويتحول إلى حورية. ذات يوم رأت صديقها يمسك بيد فتاة غيرها، حزنت شيرمي وعادت إلى بيتها محطمة القلب، وهناك صرخت غاضبة: أنا لن أحب مرة أخرى لئلا يتحطم قلبي من جديد.

في تلك اللحظة، ولدت الحورية كيلي، وكانت رقيقة ولطيفة لأنها أخذت المشاعر التي فقدتها شيرمي.. تمر الأيام لتدرك شيرمي أنها لم تعد كما كانت فتاة رقيقة عطوفا، فتجزع من نفسها، وتذهب إلى وادي المشاعر الضائعة كي تستعيد شعورها المفقود، وكان هناك شرط واحد لذلك، هو أن تموت الحورية كيلي. كانت شيرمي قد لمست عواطف كيلي الرقيقة، فقالت في نفسها، لن أكون سببا في موت كيلي، لكن كيلي أحست باحتياج شيرمي إلى مشاعر الحب التي فقدتها في لحظة غضب، كيلي أعادت الحب لشيرمي وماتت، فحزنت شيرمي وبكت، لكن الدموع أعادت كيلي إلى الحياة، لأنها دموع الحب».

هذه واحدة من قصص الأطفال الإسبانية، كانت ابنتي ترجمتها لمجلة أطفال. رفضت المجلة نشرها، لأنها قصة تحكي عن علاقة حب بين ولد وبنت.

المغزى من الحكاية كلها، أن خوفنا على أطفالنا من التعرف على تجارب الحياة الإنسانية، ينتقل إليهم ويعطل نموهم الوجداني، فيظلون أطفالا عاجزين، مهما كبرت أعمارهم أو نمت عقولهم.

الخوف يشل قدرات الإنسان ويقلص من الطاقة الحيوية لديه، ليس في سلوكياته فقط، بل في معتقداته وآرائه وكيفية تلقيه للمعرفة والجمال، فإن كنا نريد لأطفالنا وجدانات ثرية وعقول خصبة، فعلى الكبار أن يحرروا أنفسهم من الخوف أولا. فالخوف يحول بيننا وبين أطفالنا، فلا نراهم كما هم، ولكن كما نريدهم نحن. ونتيجة ذلك، أن نفقد الثقة فيهم، ومع الوقت يفقد أطفالنا الثقة في أنفسهم.

هذه ملاحظتي بوصفي كاتبا وناقدا معنيا بأدب الأطفال في ثقافتنا العربية، أن كتاب الأطفال يكتبون عادة وهم تحت مقصلة الخوف. لم لا؟ ونحن نكتب للكبار أيضا تحت مقصلة الخوف، والخائفون لديهم مبررات لا تنتهي لخوفهم.

إن كاتب الأطفال الذي لا يشعر بالثقة في قرائه، يبالغ في تخليص الحكايات مما يظن أنه لا يليق بالطفل، فينتهي إلى نص بليد، ساذج، أقل من قدرة الأطفال على الاستيعاب والدهشة. هذه الظاهرة تنسحب على مختلف الفنون والآداب التي تُقدَم للطفل. فهي ليست نتيجة لغياب المهارة الفنية أو القدرة الإبداعية عند المهتمين بثقافة الطفل، بل نتيجة للحرص على استهداف المعاني والقيم التي نظن أنّ أطفالنا في حاجة إليها، وفي سبيل ذلك نصبح مستعدين أن نضحي بالرسائل الجمالية التي هي معنى الفن والأدب. وهي التي تعمل على الوجدان والمشاعر، إذ تتسرب إليهما بنعومة، وتعيد إنتاج نفسها، على نحو ذاتي. أي على نحو يخص كل طفل كذات مستقلة، تشعر بتميزها وتفردها. ولو غاب هذا الشعور بالتفرد، فإننا نكون قد أنتجنا (روبوتات) صغيرة، تكرر نفسها وتفقد قدراتها الإبداعية على مواجهة معضلات الحياة.

من الحيل التي يلجأ إليها بعض الكتاب في تفادي المعاني المقلقة، والتابوهات المحظورة: الترميز والتجريد. بينما لا ننتبه إلى أن اللغة الأولى عند الطفل، هي لغة التجسيد، إنه يفهم الأشياء عبر حواسه، لأن قشرته المخية غير مؤهلة بعد لفهم الأفكار المجردة، كما كان الوعي الإنساني في طفولته البدائية يتعامل مع الأفكار الكلية والمجردة عبر تجسيدها، وهو ما يعرف بالفكر الأسطوري، الذي عمل على تجسيد الخوارق والغيبيات والآلهة، فحتى قبيل الأديان السماوية، لم يكن البشر يعرفون الدين بهذا المعنى الرمزي المجرد الذي نعرفه نحن.

في هذا السياق، يحكى أن طفلا، علمته أمه أن يعطف على كبار السن، ويحسن إلى الفقراء، وكلما سألها، ولماذا نفعل ذلك؟ تقول له: نفعل ذلك من أجل الله، أو نفعل ذلك لكي يحبنا الله. وذات يوم رأى امرأة عجوزا تجلس على جانب من الطريق، فعاد إلى البيت، وجاء بطعام وماء إلى العجوز، لكنها رفضت أن تأكل إلا إذا شاركها الطعام، وأثناء ذلك كانت تحكي له حكايات لطيفة ليأكل بشهية أكبر. عاد الطفل إلى بيته سعيدا. ولما نادته أمه ليتناول غداءه، قال لها: شكرا يا أمي، فقد تناولت غدائي مع الله.

فادي يازجي

المعنى من الحكاية، أن الطفل غير قادر على فهم المعاني المجردة إلا عبر تجسيدها في صور وأشكال. لهذا فهو ينجذب إلى الصور والمجسمات والألعاب أكثر من انجذابه إلى اللغة، فاللغة بطبيعتها رمزية. لهذا، فعلى كاتب الأطفال، أن يستخدم لغة قادرة على مخاطبة الخيال، تنزع إلى تنشيط التفكير بالتصورات التي ينتجها بنفسه، ثم يعدلها كلما يشعر أنه في حاجة إلى ذلك، وهذه الطريقة في فهم المعاني وتعديلها باستمرار، هي محفزات لتنمية الوعي الإبداعي.

المشكلة أننا لا نريد لأبنائنا أن ينطلق خيالهم في ما لا نعرفه وألا يتعلموا طرقا أخرى في فهم الحياة والتعبير عن أنفسهم بغير تلك التي نعرفها نحن. نفعل هذا من باب الخوف عليهم، وننسى أن ما وصلنا إليه الآن من وعي وفهم للمعاني والأشياء، جاء عبر رحلة طويلة، فيما لم يقطعوا منها بضع خطوات. وبهذا نعمل على قولبتهم، والسيطرة عليهم، بمعارف سابقة التجهيز، تخصنا أكثر مما تخصهم. فيتحول الفن عن مهمته الأساسية، وهي تحرير الطاقات الروحية والذهنية، إلى نوع من السيطرة وخنق القدرات والحد من الخيال، ليس هذا فقط، إن مجتمعنا بأسره، يشجع أبناءنا على دفن أثمن ما في أنفسهم، دفن تلقائيتهم، تقليص فورة الحياة لديهم وردم شغفهم الحر في الاكتشاف والمعرفة.

عندما يحدث هذا، تخرج على السطح النفس المزيفة للطفل، التي استبدلها بنفسه الأصلية المليئة بالطاقة والجرأة والشجاعة والخيال الإبداعي الجامح، والتي إن احتفظ بها سوف يكون ملوما، منبوذا، مغضوبا عليه باستمرار، ولكي ينجو من هذا يستخرج نفسا مزيفة، تقطن تلك الأقفاص التي صنعها الكبار، فيصبح الطفل غير قادر على التفكير إلا داخلها، هذا النوع من التدجين الذي يقوض أجنحته ويحرمه من الخيال والإبداع.

يقول الدكتور محمد طه استشاري الطب النفسي في كتابه (الخروج عن النص) عن تلك الآليات التي يتعامل بها الأهل مع أبنائهم «فنون من الزيف، طبقات من التشويه، مستويات من الدفن وأبعاد من الإجرام في حق النفس».

مهم أن نؤمن، أن الطفل يحمل في داخله إمكانيات هائلة للمستقبل، ويمكننا تحقيقها معه بشروط رؤيته هو، بتأكيد قدراته والعمل على إزالة الخوف من نفسه، ولكن كيف نفعل هذا؟

يوقفنا علم النفس على أننا لا نستطيع التواصل مع أطفالنا بشكل حقيقي، سواء من خلال التربية أو الثقافة والفن إلا باستحضار الطفل الداخلي وهو الطفل الذي يسكن في نفوسنا جميعا. يرى إيريك بيرن (صاحب نظرية تحليل المعاملات) أنه تسكن بداخلنا ثلاث ذوات وهي: ذات الطفل وذات الوالد وذات الراشد، فذات الطفل هي التي نستطيع أن نرى بها كل جديد ومدهش. وكل من يعمى عن هذه الذات، لا يرى الطفولة في معناها الحقيقي.

فمثلا: إذا خاطبنا أطفالنا بالذات الوالدية التي تسكننا فقط، يكون خطابنا مجموعة من التحذيرات والنواهي التي تملأ نفوسهم بالذنب، فيفقدون بهجة الحياة. أما إذا خاطبناهم بالذات الراشدة، نشعرهم بالعجز، ويفقدون الثقة في أنفسهم. فكاتب الأطفال الذي لا يطلق طفله الداخلي ليخاطب به الأطفال جميعا، سوف يكون نصه عقيما، ساذجا، غير متناسب مع إمكانيات الطفل العقلية والتخييلية، غير مجد في تنمية قدراته الإبداعية وإثراء وجدانه، بل قد يكون مضللا ومعطلا لنمو وعيه.

لكن استحضار الكاتب للذات الطفلية التي بداخله، ليس سهلا على الإطلاق، فهو يحتاج إلى درجة كبيرة من البصيرة ليراها، وفصلها عن بقية ذواته الأخرى.

. يرى العالم النفسي توماس هاريس أن هناك حالة تُسمى بتلوث الأنا وهي تداخل الذات الطفلية مع الذات الوالدية، فنرى شخصا يتصرف بشكل طفولي، لكنه يستخدم لغة الذات الوالدية أو العكس. وبالنسبة لكاتب أدب الطفل المصاب بتلوث الذات، فهو ينتهي إلى نتيجة مغايرة لما يقصده، لأن لغة الرسالة التي يرغب في توصيلها للطفل، مختلفة عن معناها. كأن يبالغ في التبسيط حد الخلل والتسطيح عندما يتصور أن ما يقوله عميق ومهم، بدعوى أنه يكتب من خلال الطفل الذي بداخله. في واقع الأمر، الطفل لا يحتاج التبسيط والتسطيح كي يفهم شيئا، فقط هو يحتاج لغة خاصة، تنبع من البدائي الذي بداخلنا، أعني لغة مفعمة بالحسية والصور الخيالية.

يرى كارل جوستاف يونج أن ارتباط الشخصية بالطفل الذي بداخلها هو الذي يوحد

كاتب الأطفال الذي لا يشعر بالثقة في قرائه، يبالغ في تخليص الحكايات مما يظن أنه لا يليق بالطفل، فينتهي إلى نص بليد، ساذج، أقل من قدرة الأطفال على الاستيعاب والدهشة. هذه الظاهرة تنسحب على مختلف الفنون والآداب التي تُقدَم للطفل. فهي ليست نتيجة لغياب المهارة الفنية أو القدرة الإبداعية عند المهتمين بثقافة الطفل، بل نتيجة للحرص على استهداف المعاني والقيم التي نظن أنّ أطفالنا في حاجة إليها، وفي سبيل ذلك نصبح مستعدين أن نضحي بالرسائل الجمالية التي هي معنى الفن والأدب

المتناقضات داخل نفوسنا، وهو مصدر لشفاء الروح، ويستشهد في ذلك بقول السيد المسيح «إن لم ترجعوا وتصيروا مثل الأولاد، فلن تدخلوا ملكوت السماوات».

إذا امتلأنا بهذه الثقة تجاه أنفسنا وتجاه أطفالنا، فلن نضيع فرصة أبدا في تعليمهم أشياء مفيدة وممتعة في آن، لأن ذائقة الطفل تنبني في فترة مبكرة جدا من وجوده، لقد أثبتت الأبحاث العلمية أن التركيب العصبي والمزاج النفسي للطفل يتأثران جدا بالحالة الفنية والجمالية التي تعيشها الأم أثناء حملها به.

كما علينا أن نصدق أن حواديت الجدات التي تبدو بسيطة، تحمل حكمة التاريخ في صيغته الطبيعية القابلة للحياة. ونعرف أن الكثير من كبار المبدعين، يحدثوننا عن أثر حكايات الجدات (الحواديت) في تشكيل وعيهم الجمالي، أكثر من النصائح التعليمية الحاسمة التي لا تستطيع المرور إلى طبقات النفس الخفية أو ما يُسمى باللاشعور، الذي يتحكم بعد ذلك في كل طرائقنا في الحياة، بل إن الخرافات التي امتلأت بها تلك الحواديت، والتي يستهجنها العقل الآن كانت بمثابة النماذج البدئية التي أشار إليها يونج في كتابه (النماذج البدئية واللاوعي الجمعي) تلك النماذج التي تشكل الجذر الحقيقي للبشرية، والتي دون الالتحام بها يصبح وجود الإنسان قشريا وضعيفا، فنموذج أمنا الغولة والأشكيف والساحرة العجوز والرجل ذو اللحية الزرقاء وغيرهم ماهو إلا استخراج الرعب اللاشعوري الذي يولد الإنسان به، حتى يكون المرء مؤهلا للانتصار عليه، وفي ذلك يقول ريجيس دوبريه «الجمال هو رعب مدجن».

ليس هناك خطر في قص تلك الحكايات على أطفالنا، إنها تحررهم من الرعب وإن بدا غير ذلك، تطلق خيالهم، وتعلمهم لغة النفس الأصلية التي لا تنطق إلا بمثل تلك الصور القادمة من بعيد، من تلك النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، فيقتربون أكثر من نفوسهم. لذلك يرى يونج أن الطفل وحده هو القادر على دمج تلك النماذج البدئية والمتناقضة بداخله وأن محاولة اجتثاثها يكون ثمنها العصاب.

كاتب من مصر

أحمد عبدالعال

التفكير لا يقتل والأسئلة لا تموت

زواغي عبدالعالي

من المهم جدا أن يدرك الناس أن الخطاب المشبع بالأسئلة الذي يميز كتابات قلة من مثقفينا ونخبنا الإعلامية والسياسية في عالمنا العربي، ليس خطابا تآمريا، كما يريد أن يشيعه حراس «السياج الدوغمائي المغلق» بتعبير محمد أركون، بل هو خطاب ضاغط على العقل يصفعه ليستفيق من سكرته، فالأسئلة المقلقة والإشكالية تستفزه ليبحث عن إجابات شافية لغوامض تلف واقعا أو قضايا وأحداثا كان يعتقد بأنها حقائق ثابتة وأزلية لا تقبل الشك في صحتها أو قابليتها للتغير والدحرجة، والأسئلة كذلك وسيلة لتشخيص المرض الذي يصيب الجسد الاجتماعي والثقافي والسياسي، ومشرط جراحة دقيق، في الوقت ذاته، قادر على استئصال الورم من جذوره لإنقاذ هذا الجسد العليل.

إن بعض هذه القضايا لا تفقد راهنيتها وإن تقادم عهدها، لتعاود من حين إلى آخر شغل حيز كبير من تفكيرنا واهتماماتنا الكثيرة، لكأنها تعيد إنتاج نفسها من جديد في ظروف وبيئات غير تلك التي ظهرت ونضجت فيها لأول مرة، بشكل يوحي أيضا بأنها تحمل بذور النشأة المستأنفة في ذاتها، ما يتطلب تحريك آلة السؤال واستنطاق هذا الظهور المتكرر، لأنه ظهور ينم عن وجود خلل أو فشل في معالجة القضية، وكمثال على ذلك، قضية الإصلاح والنهضة في عالمنا العربي وسؤال شكيب أرسلان الكبير «لماذا تأخر العرب وتقدم غيرهم» الذي ما فتئ يتكرر منذ عقود كثيرة إلى اليوم، دون أن يحظى بإجابة شافية كافية أمام استمرار حالة التخلف والانحدار إلى القاع.

الأسئلة لا تموت بالتقادم، عميقة كانت أو تافهة، تبقى تُجلجل داخل رؤوسنا حتى نجد لها إجابات شافية، ولو بعد عشرات أو مئات أو حتى آلاف السنين، كلها تستحق عناء التفكير وإجاد إجابة وتفسير علمي ومنطقي لها، فحتى السؤال عن أسبقية الوجود، هل للدجاجة أم للبيضة، والذي يبدو لنا، كشعوب غير مفكرة، عدميا وعبثيا، وجد إجابة علمية شافية سنة 2010، بعد أن شغل حيزا من تفكير الناس منذ فجر التاريخ.

يقول نبينا صلى الله عليه وسلم «إنما العلم بالتعلم وإنما الحلم بالتحلم»، ومفتاح العلم السؤال.

للوهلة الأولى، تبدو لنا المعادلة الرياضية 1+1 =2، بسيطة ومسلما بها، لكنها بالنسبة للعالم النحرير الذي خلص إليها كانت ذات مشقة ومشوار طويل من التفكير والبحث والتساؤلات العميقة، فقد احتاج عالم الرياضيات والفيلسوف البريطاني، السير بيرتراند راسل لأكثر من 350 صفحة ليثبت صحة هذه الحقيقة الرياضية، كما أن توماس إيديسون أجرى ما يقارب 1000 تجربة قبل أن يتوصل إلى اختراع المصباح الكهربائي، وبعكس ما يعتقد البعض بأن نيوتن قد اكتشف قانون الجاذبية، بعد سقوط التفاحة على رأسه، فهذا غير صحيح، لأن ذلك جاء بعد سنوات من البحوث والجهود العلمية المضنية.

وكلما زادت معرفة الإنسان بالأشياء والحقائق، تغيرت نظرته إليها واختلفت ظروف استفادته منها، فقد ينظر الإنسان العادي إلى قطعة من الصخر على أنها مجرد شيء لا يضر ولا ينفع، ولكن العالم الجيولوجي يعتبرها سجلا تاريخيا لعصور ماضية يكتشف من خلالها خصائص تلك العصور.

إن التفكير مصدر كل ذلك كله، فهو مصدر العلم، والعلم مصدر لتعديل سلوك الإنسان، لذلك يختلف سلوك الإنسان عن الحيوان الذي لا يتغير ولا يتطور، فمتى نعمل على جعل التفكير «فريضة» كما قال العقاد يوما، ونهدم «الأصنام الذهنية» التي تتواجد داخل عقول أجيال عديدة، جعلتها مجردة من ملكة التفكير، مشدودة إلى التقليد الأعمى والسلوك «الآلي» الذي لا يناقش ولا ينتقد ويكتفي بالمسلمات فقط ولو كانت ضده وضد تطوره، فلا يكلف نفسه عناء البحث والكد، ومكابدة الرزايا والصعاب في سبيل تحصيل وجمع الحقائق الخالصة واليقين الذي من شأنه الإعلاء من قيمته وقيمة مجتمعه، أو بالمجمل قيمة الإنسان وحياته، وفوق ذلك ترانا نسوم علماءنا ومفكرينا سوء العذاب، ونرتبهم في أدنى السلم الاجتماعي، ولا نقيم لهم وزنا.

حضارة شرق آسيا تقوم على عقيدة فريدة من نوعها، وهي أن الإنسان يبتكر ويخلق منفعة لتشمل جميع أفراد المجتمع، لذلك فتفكير المخترعين والمبتكرين والعلماء يرتكز على هذا المفهوم، وغالبية إنتاجاتهم الفكرية والتكنولوجية تكون نابعة من حاجة المجتمع ومتطلباته، لذلك فالخلود عندهم يكون من خلال تقديم هذه المنفعة الجماعية.

وفي الغرب، أوروبا وأميركا تحديدا، فإن عقيدة الحياة تقوم على الابتكار والإبداع في جميع المجالات والميادين بهدف تحقيق مصلحة مادية شخصية، وصيت وشهرة للفرد فقط، لذلك ينبري أغلب المفكرين والعلماء على تحقيق إنجازات عظيمة لتخليد أسمائهم، أما عندنا فللأسف الشديد، تحولت عقيدتنا الحياتية، المبنية في الأصل على عالمية رسالتنا الهادفة إلى نشر الخير بالعالم والعمل على توفير منفعة كونية، إلى عقيدة خمول واستهلاك مفرط، لا هم للأفراد سوى استهلاك ما تنتجه الحضارات الأخرى.

إن العيب ليس في موروثنا ولا لغتنا ولا ديننا ولا حتى في المادة الرمادية بداخل عقولنا، العيب في استسلامنا لصورة نمطية أصبحنا سجناء لها: «العربي لا يفكر ولا يسأل»، كأن التفكير يقتل والأسئلة تشتعل كالوميض الخاطف، ثم لا تلبث أن تموت ولا تجد إجابات شافية، لأن السؤال في هذه الجغرافيا ممنوع.

كاتب من الجزائر

ريع يسوف

مقال

المواطن والرعية

من أجل قراءة مختلفة للمفاهيم

نبيل دبابش

من بين الأسئلة التي يتوجّب مناقشتها في مقاربة مفهوم المواطنة عربيا، السؤال الآتي:هل المواطنة واقع متحقق فعليا ينبغي المحافظة عليه في وجه التهديدات المتعددة أم هو مشروع يحتضر؟ وهل الجمهور العربي بلغ لديه النضج اللازم لإدراك معاني المواطنة العميقة؟ إنها وضع اجتماعي وسياسي جديد ينتقل فيه وجود الأفراد والجماعات من الحضور السلبي إلى الوجود الفاعل.

يمكن أبدا مقاربة سؤال المواطنة بمعزل عن الديمقراطية وبمنأى عن المحيط الدولي بكل ما يحتويه من متغيرات وقوى فاعلة... إنها -في عصرنا- تشكل موضوع تفكير عميق لدى النخب المثقفة العربية والأوروبية... أوروبيا مع اتساع رقعة النسيج الاجتماعي الذي تولد عن موجات الهجرة من البلدان العربية أو الأفريقية، مع رفض الكثير من القوى السياسية -اليمينية بالخصوص- احتواء هويات جديدة ضمن النسيج الاجتماعي (الجيل الثاني أو الثالث من المهاجرين) التي صارت تشكّل جزءا مهمّا من المجتمع الأوروبي لمرحلة ما بعد الاستعمار.. والعمل على إبقائها مبعدة واعتبارها فئات مزعجة ومهددة لقيم الحداثة، يستوجب إما إدماجها في القيم الأوروبية وإرغامها على نسيان خصوصياتها الدينية واللغوية وإما التضييق عليها في أبسط متطلّبات الحياة.

لكن السؤال الذي يهمّنا -نحن أبناء المنطقة العربية من المحيط إلى الخليج- ليس المواطنة كوجود تشريعي قائم فحسب، متجسد في المواثيق والدساتير في إطار الدولة الوطنية، بل مدى تحققه على الأرض وفقا للقيم المعمول بها في ظل المناخ الدولي الراهن... هل يكفي أن يستفيد الأفراد من حق الاقتراع والتمدرس والعمل والتنقل والمشاركة في الحياة السياسية وأن يتمتعوا بحق إبداء الرأي وممارسة الشعائر الدينية.. إلخ، لنقرر بان المواطنة متحققة عربيا؟ هل النصوص التشريعية متحققة وكافية أم مجرد وسيلة للتهرب من مواجهة الواقع؟ إن أول شروط المواطنة تاريخيا -منذ الإغريق- هي تمتع الأفراد بالحرية الكاملة والسيادة وحق التمتع بالحياة دون أن يشعروا بأي ضغط أو قهر... فالسيادة هي العنصر الأساسي للشعور بالمواطنة. المواطن كان دائما يقابله العبد، فهو السيد وصاحب القرار الفصل، هو قلب المجتمع ومن غير صوته لا يمكن أبدا أن يتخذ أي تدبير... باحترام إرادته قامت الإمبراطورية الرومانية وبسطت سيطرتها شرقا وغربا وبتهميشه وإضعاف صوته والميل نحو تمجيد الأشخاص زالت وتفتت روما، وفق قراءة مونتيسكيو Montesquieu.

إن اكبر تناقض تتسم به المؤسسات والهيئات الرسمية في أنظمة الدولة الوطنية العربية، هو تبنّيها لمفاهيم حديثة ولكن بعد تجويفها من مضامينها، وتكريس الذهنيات العشائرية والطائفية في وقت ننتظر منها تبنّي قيم العقل الحديث. فالمواطنة -عربيا- صارت لا تعني أكثر من الحضور الكاريكاتوري، والمشاركة الخجولة في الحياة السياسية وتقديس بعض الأخلاقيات الشعبوية... يعبّر عنها -في الغالب- من خلال بعض التشكيلات السياسية التي تختزل الممارسة السياسية في جانبها الصوري، غايتها الفوز بأكبر عدد من المقاعد النيابية، دون أي اعتبار لقيم الديمقراطية والمعارضة. إن 'كبر تناقض وقعت فيه الدولة الوطنية هو المساهمة في تهيئة هذا المناخ والسماح له بالتفريخ.

أليست الحرية المذهبية جناية في عقول الكثير من السياسيين، وتغيير الديانة جريمة يحكم على صاحبها بالإعدام وفق نصوص القانون الجزائي الموحد المصادق عليه سنة 1996 من قبل جامعة الدول العربية والذي يعتبر مرجعا لكل التشريعات العربية... ألا تتمسك الكثير من الأنظمة العربية بقواعد الفقه الذي ينتمي إلى القرون الوسطى، والذي يعبر عن عقل وحاجات مجتمعية لم تعد قائمة... وتعتبره قابلا للمزاوجة مع التشريعات الحديثة؟ وضع نتج عنه مجتمعات مهترئة ينخرها التناقض والفوضى على كل المستويات. أليس من التخلف أن تبقى الإرادة معطلة في مواجهة أبسط المشكلات المتعلقة بالأحوال الشخصية مثل: المواريث وشرط الولي في الزواج، والسفر بالنسبة للمرأة، والزواج من الأجانب، والمساواة بين الجنسين في الشهادة. هل يعقل أن تظل ممارسة الرياضة والالتحاق بالجامعة حكرا على الذكور في الكثير من بلدان المنطقة العربية؟... إلى متى تظل المرأة قاصرا في أعين هذه المجتمعات، وهي صانعة التاريخ إلى جنب الرجل. هل المواطنة للفحل فقط؟ لن يستقيم ظل العود الأعوج أبدا. فالمجتمعات التي تمتلك تطلعات أعمق وأوسع من التشريعات التي تسير شؤونها... فابشروا بزوالها القريب.

هل يعقل الحديث عن مواطنة في مجتمعات لا تؤمن أصلا بالاختلاف والحرية والتعدد المذهبي، وتجند لتطويقه كل الأساليب البوليسية باسم الحفاظ على «أصالة المعتقد» ودرء الخطر القادم من الخارج. هل يعقل الحديث عن مواطنة في بيئة همها صناعة «قوالب مواطنين» يوحدهم الزي والذوق والتفكير والحلم والخوف، وتختزل الثقافة في الفلكلور والأناشيد الحماسية والبكاء على الماضي العتيد، مع الاحتفاظ بمقص الرقابة / التمويل في مجال النشر والتوزيع للكتاب والدوريات والأفلام السينمائية على اختلافها... أين المواطنة عندما يجد الكاتب أو الباحث أو المخرج السينمائي نفسه محاطا بجيش من الجلادين، لا يحميه تشريع ولا مؤسسة.. جريمته أنه عبّر عن رأيه بالأسلوب المتاح.

أين المواطنة في مجتمعات تشريعاتها تجرم المتعة وتعتبرها كفرا وتحديا للقيم الاجتماعية، وتتجاهل مطالب الثقافة الجنسية والفنية للمتمدرسين رغم كل المآسي الاجتماعية والنفسية الناجمة عن وسط اجتماعي لا يختلف عن السجن في شيء. من يسهر على حماية وترقية المواطنة إذا كان قطاع القضاء في العديد من البلدان العربية فئوي ويعمل وفق أسلوب تأويل النصوص؟ لصالح قوى معيّنة أو ظروف مرحلية. من يسهر على حماية المواطن والمواطنة بوجود برلمانات عربية منزوعة السيادة، تجتمع لتزكية ما اتفق عليه مسبقا. لقد نجحت الدولة الوطنية والقطرية في بناء عواصم ومدن عظيمة ولكنها لم تفكر أبدا في تنشئة المواطن الذي من المفترض أن يكون النواة الحية فيها.

لن يعطينا الغرب المواطنة ولن يعلمونا كيف نصبح أسيادا على أرضنا ولا يهمهم أمرنا ولن يغيّروا رؤيتهم إلينا... بل هم ينتظرون زوالنا لأننا اخترنا أن نكون دون مهمة في هذا العصر، اخترنا أن نكون شعوبا لا تؤمن بالإنسان وتحارب الثقافي وتكرس ذهنية

خالد تكريتي

التسوق.

في مجتمعات القرون الوسطى (الإسلامية والمسيحية) -حتى نبقى في إطار تاريخي يمكن ضبطه بشكل موضوعي- يضفى مفهوم الرعية Sujet على شريحة واسعة من فئات المجتمع المتكون أساسا من عشائر وتحالف لعشائر.ارتبط هذا المفهوم عند نشأته بميلاد الإمبراطوريات الكبرى وبأنظمة اوليغارشية، تتميز بوجود أفراد وأسر تربطهم علاقات القرابة ويمسكون بكل السلطات... يعتبر الحاكم نفسه راعيا ومسؤولا على بقية فئات الشعب من تجار وحرفيين، فلاحين أو جنود... قد يضاف إلى هؤلاء -في الكثير من الأحيان- الأسر الارستقراطية من كبار التجار سواء كانت متحالفة أو غير متحالفة مع الحاكم. إن الرعية لا دين ولا قرار لها سوى دين الحاكم وأسرته، فهي تابعة لإرادته وهو وليّ أمرها له السلطان على أموالها وأبنائها ورقابها... الحاكم هو من يختار للرعية ما يريد وما عليها سوى الطاعة والرضا والولاء، فلا يميزها عن العبيد الخصيان سوى بعض التفاصيل البسيطة.

فالراعي هو من يسأل (بفتح الياء) والرعية هي من يسأل (بضم الياء). كان هذا هو الوضع في أنظمة الخلافة / السلطنة الإسلامية أو حتى في أوروبا القرون الوسطى وفي ظل أنظمة الإقطاع. فالفرد يولد ناقصا وعاجزا ومخطئا ولن يكتمل شخصه إلا بالولاء والخضوع. في مجتمعات القرون الوسطى تغيب الكثير من المفاهيم بدلالاتها المتداولة بيننا اليوم، مثل «الشعب» أو «الجمهور». الجميع يسمّى رعية ويقابله السلطان / الملك أو وليّ الأمر. كما أطلق مفهوم الرعية -أيضا- على شعوب المستعمرات الأوروبية بدءا من القرن الثامن عشر للميلاد، إذ ليس في وسع السكان الأصليين التمتع بكل الامتيازات المدنية (حق الانتخاب والمشاركة في الحياة السياسية، التمدرس، ممارسة الشعائر الدينية...) الإندجينا في الجزائر l'indigénat أنموذجا. المواطنة la citoyenneté ليست مفهوما جديدا، بل هو يعود إلى المجتمعات الإغريقية -الرومانية- البيزنطية، ويقابله اجتماعيا كل أصحاب المهن والرقيق.. كان امتيازا يمنحه مجلس النواب le sénat ويخص كل الذين يتمتعون بحق إبداء الرأي وتسيير أمور العدل والإدارة، لهم رأيهم في ظروف الحرب والسلم والانتخاب، يتمتعون بحق طلب المعرفة وممارسة المتعة دون قيد. وهو لا يشمل

هل يعقل الحديث عن مواطنة في مجتمعات لا تؤمن أصلا بالاختلاف والحرية والتعدد المذهبي، وتجند لتطويقه كل الأساليب البوليسية باسم الحفاظ على «أصالة المعتقد» ودرء الخطر القادم من الخارج. هل يعقل الحديث عن مواطنة في بيئة همها صناعة «قوالب مواطنين» يوحدهم الزي والذوق والتفكير والحلم والخوف، وتختزل الثقافة في الفلكلور والأناشيد الحماسية والبكاء على الماضي العتيد، مع الاحتفاظ بمقص الرقابة

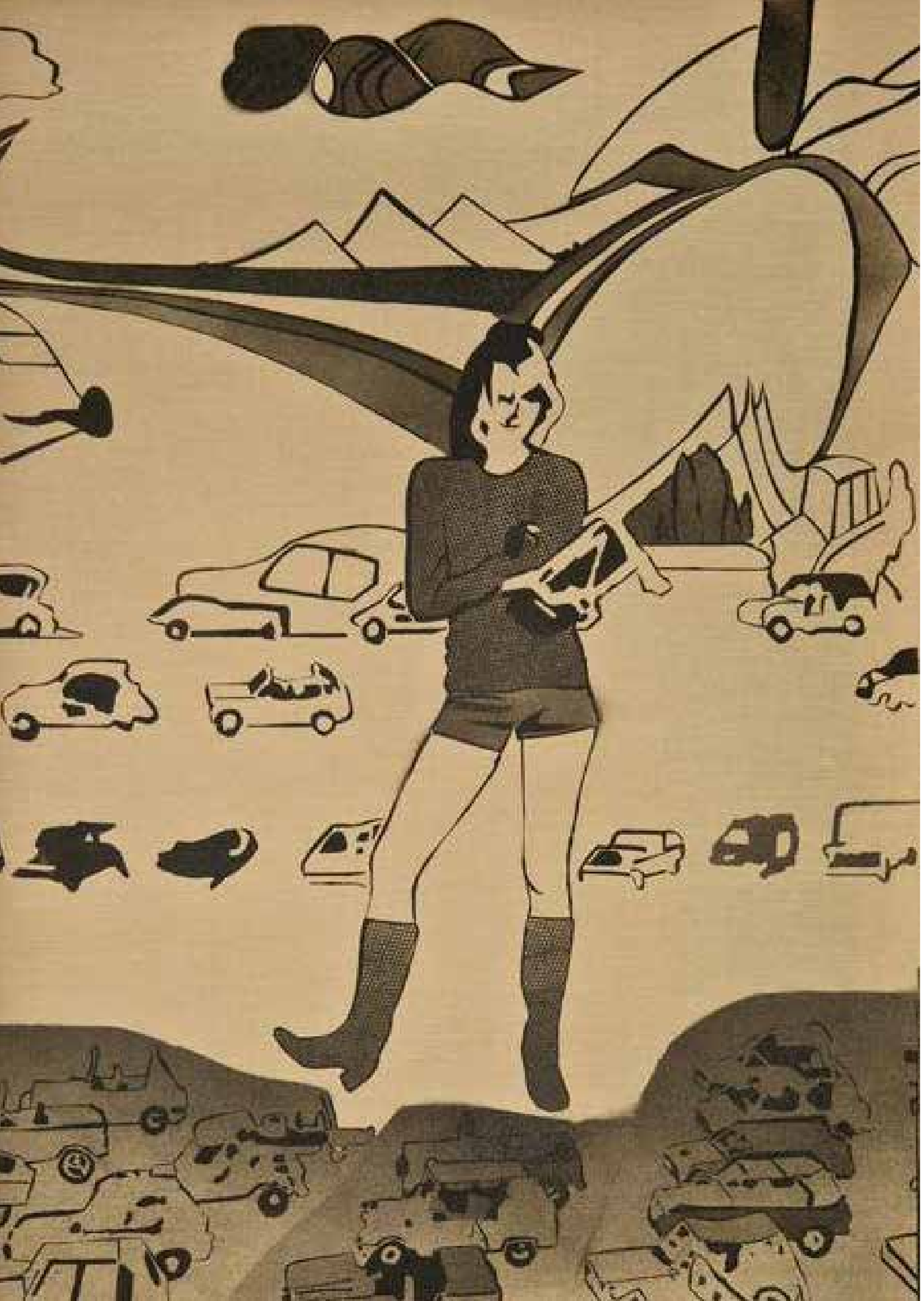
السكان الأصليين فقط بل قد يشمل أفرادا أو جماعات في المستعمرات، لقد استفاد بولس الرسول من امتياز المواطنة الرومانية وهو الذي ولد في مستعمرة طرسوس التركية، وكما حدث -أيضا- مع بعض البورجوازيات الفرنسية والإيطالية في مرحلة ما قبل الثورة الفرنسية لسنة 1789.

لقد ارتبط مفهوم المواطنة -تاريخيا- بنشأة المدينة Polis والتجمعات السكانية والدولة ككيان مستقل. كان للثورة الفرنسية الدور المهم في منح المواطنة دلالات جديدة، بحيث لم تعد امتيازا يمنحه مجلس النواب بل حقا طبيعيا لكل السكان. لقد أصبحت تعني التمتع بالحقوق المدنية والسياسية وممارسة السلطة عبر الوسائل القانونية وفقا لبيان حقوق الإنسان وليد الثورة، إنها تعني المساواة في الحقوق بين الجميع دون أي اعتبار لانتماءاتهم المذهبية أو الفكرية أو الجنسية... وتدريجيا تحول المفهوم من معناه القطري إلى المعنى القاري، فبعد المواطنة الفرنسية أو الألمانية أو الإنكليزية صار الحديث عن مواطنة أوروبية.

آن الأوان ليسترجع المواطن العربي سيادته ويعاد ترتيب البيت السياسي بما يحقق له كل الضمانات وفقا للقيم المعمول بها في البلدان المتحضرة، آن الأوان لينتهي مسلسل التهميش والإقصاء وتقديس الفقيه والمفتي واعتبارهم من صحابة رسول الله (ص). لقد حان الوقت للتفكير بكثير من الجدية في بناء دولة تتجاوز ذهنية العشيرة والطائفية، وتسمو بتشريعاتها ومؤسساتها فوق واقع التمزيق والتخلف والتكفير والظلم والذكورية... آن الأوان لنشر ثقافة الحب والجمال والحوار بدل أيديولوجيا الإسلام السياسي والمآسي التي نجمت عنها في العديد من مناطق العالم (باكستان، أفغانستان، سوريا، العراق، ليبيا، الصومال...).

هل المواطنة حق مشروع تمليه تطلعات الجماهير الواسعة، أم مجرد كلمات لتزيين الدساتير ولإضفاء الشرعية عليها؟ من المؤسف أن تكون خلاصة القول: إن المواطنة غائبة في البيئة العربية، إننا لم نستطع بعد الخروج من نفق القرون الوسطى... إن العربي رعية ولكنه يحمل بطاقة مواطن.

كاتب من الجزائر



خالد تكرتي

مقال

العلم لا يدعو إلى الإيمان

إيهاب ملكاوي

اخترت هذا العنوان الصادم للبعض والمناكف لعنوان الكتاب المعروف «العلم يدعو للإيمان» لمؤلفه كريسي موريسون لكي أوضح للشباب العربي مسألة هامة قد تكون ضائعة في الذهن الثقافي العربي وتستغل أحيانا من قبل بعض مدّعي العلم. والمسألة تكمن في أنه ليس من أهداف العلوم الطبيعية الحديثة إثبات أو نفي القضية الإيمانية. فالعلوم الطبيعية لا تدعو للإيمان أو الإلحاد من هذا الجانب، وليست مهتمة أصلا بهذه المسألة. إن تأويل النتائج العلمية لمحاولة إثبات أو نفي قضايا اعتقادية إيمانية هو أمر زائد على العلوم الطبيعية وقد يسبب إفسادا وإشكالات إذا استغل بشكل فاضح غير منضبط.

تطورت العلوم الطبيعية مع بدايات النهضة الأوروبية بسبب انعتاق العقل من منظومة تقديس بعض القضايا الإيمانية والفلسفية التي تحوم حولها، حيث اتخذ المنطق العلمي العقلاني الخاضع لمنهجية البحث والاستقراء والتجربة بعدا مستقلا أدى إلى تطور معلوماتي وتكنولوجي واسع.

إن السبب الحقيقي لتطور العلوم الطبيعية هو اقتصارها على دراسة العالم المادي الحسي باستخدام منهج تجريبي منضبط. فالعلوم الطبيعية لا تنفي الوجود الغيبي وإنما تعترف بعدم قدرتها على إخضاعه لمنهجها الخاص. بهذا المعنى يمكن أن نقول إن العلم الطبيعي علماني بمنهجه، وبالتالي لا يجوز الادّعاء بأن الفهم العلمي للطبيعة قادر على نفي أو إثبات الوجود الغيبي. وكل ما يمكن أن يقوم به الشخص المهتم بالقضايا الإيمانية هو تأويل النتائج العلمية للاستدلال غير المباشر على وجود الخالق وقدراته من ناحية أو للاستدلال على عدم الحاجة لافتراض وجود الخالق في تفسير الظواهر الكونية من ناحية أخرى.

بالطبع قد تنتقد العلوم الطبيعية لكونها منتجا اجتماعيا ثقافيا فلسفيا، وبالتالي ليست منتجا موضوعيا بشكل كامل. بالرغم من هذا الانتقاد الواقعي فإن ما يميز العلوم الطبيعية هو كونها ديناميكية بطبيعتها قادرة على تصحيح مسارها وأفكارها بذاتها، فلا يوجد ما هو مقدّس في بنيتها ومنهجها.

كما أن العلوم الطبيعية تراكمية تتنوع مكوناتها بين ما هو صلب محكم وبين ما هو غير قطعي قابل للنقد والتغير والتطور. بل إنه يمكن في لحظات تاريخية أن تتعرض بعض محكمات العلوم إلى اهتزاز عنيف يطيح ببعض أجزائها ومسلماتها، وهذه سمة قوة وليست ضعفا في بنية هذه العلوم تضمن استمراريتها وتطورها وتراكميتها وإلى حد كبير موضوعيتها.

لا نشير في هذا المقال إلى إهمال القضايا الإيمانية لدى الباحث العلمي أو عموم المنفتحين على المسائل العلمية، ولا نشير إلى أن هناك تناقضا بين النتائج العلمية الراسخة والمسائل الإيمانية المحكمة، ولكننا ندعو إلى احترام المنهج العلمي. لا يوجد ما يمنع الباحث الجديّ من الاشتغال بالعلوم الطبيعية ما دام المعتقد الإيماني لا يقف عقبة أمام منهج البحث العلمي.

ولكن الخطورة تكمن في أن يضع الباحث معتقده الإيماني كمرجع في بحثه العلمي. مما يودي إلي فقدان الموضوعية وربما الانزلاق إلى استنتاجات متسرعة خاطئة تسيء للعلم والإيمان. وكمثال هنا نشير إلى بعض الدراسات العلمية لإثبات فوائد بعض النباتات أو الممارسات المنصوص عليها في ما يطلق عليه بالطب النبوي.

تكمن الخطورة في أن بعض هذه الدراسات تنطلق من تقديس النصوص واليقين بالنتائج مسبقا قبل الشروع في البحث العلمي مما يفقدها رصانتها ومصداقيتها ويسيء إلى المنهج العلمي نفسه. إن هذا التجني على المنهج العلمي يشجعه القبول الأعمى عند العامة بحكم أن هذه النتائج تقطع بصحة المعتقد الديني. ولذلك تتناثر ادّعاءات هنا وهناك تشير إلى استنتاجات علمية بفوائد بعض النباتات أو ممارسات معينة لا تقوم في معظمها على نتائج علمية موثوقة وإنما على خداع أو منهجية علمية فاسدة لا تستطيع أن تدافع عن نفسها أمام أيّ نقد علمي رصين.

نحن لا نهاجم البحث العلمي في هذا المجال ولكن نؤكد أن البحث العلمي عمل مضن وشاق يحتاج إلى دقة ومعايير عالية للوصول إلى استنتاجات تملك قدرا كبيرا من المصداقية، وهذا ما لا نراه عند بعض من يقدم نفسه للناس كباحث علمي في الطب النبوي وليس كطامع في ادّعاء الشهرة والتكسب.

النقطة الأخيرة التي أشير إليها في ما يتعلق ببعض المسائل العلمية التي في ظاهرها تتعارض مع ما نعتقد بأنه واضح في المعتقد الديني مثل نظرية التطور، فالنظرية قد أصبحت راسخة الأركان وقطعت شوطا كبيرا في تفاصيلها واستدلالاتها وحيثياتها. ولم يعد ينفع دفن الرؤوس في الرمال أو مهاجمة النظرية من قبل من لم يتبحر في علومها ودقائقها. فما هو الموقف الإيماني السليم من النظرية؟

إن نظرية التطور كأيّ نظرية علمية أخرى ديناميكية في ذاتها قادرة على نقد وتصويب نفسها، ومتقبلة لأي مستجدات تضيف وتعدل في أركانها وتفاصيلها، ولكنه في الوقت نفسه من المستبعد أن تختفي النظرية من أساسها وتمسح كليا بجرّة قلم.

من ناحية أخرى نعيد القول إن نظرية التطور في ذاتها ليست معنية بنفي وجود الخالق أو إثباته. وإنما تهدف إلى فهم التنوع الحي والتطورات الجينية التي تؤثر في تطور الكائنات الحية والعوامل المحيطة والمؤثرة.

إنه من السذاجة اتهام المشتغلين في علم التطور على أنهم زمرة من الملحدين الأفّاقين الذين يريدون هدم الدين. فالتهجم على النظرية من قبل بعض رافضي فكرة التطور الذي لم يخوضوا في تفاصيل علم البيولوجيا ونظرية التطور هو إساءة للدين والإيمان وللعقل والعلم. ومن المؤسف أن الكثير من الشباب العربي يتقبل مثل هؤلاء الأشخاص كمدافعين عن الإيمان في حين أنهم أول من يسيء إلى القضية الإيمانية.

يجب أن يحترم العلم ومنهجه كطريقة لفهم الطبيعة وعملها، كما يجب أن لا يتقبل من يهاجم العلم وهو ليس ممن مارسه بحق وليس على دراية كافية بتفاصيله ومنهجه. ومن جانب آخر فإنه من الخطأ أن يدّعي ملحد أن نظرية التطور تهدم فكرة الوجود الإلهي، لأن النظرية لا يمكنها أن تدّعي ذلك أصلا ولا أن تصل إلى هذا الاستنتاج. إن الموقف الإيماني أو الإلحادي المترتب على نظرية التطور هو أمر زائد عليها وليس منها.

نحن لا نرى أن هناك حاجة إلى التخوف على الإيمان من قبل العلوم الطبيعية، بل يمكن أن يكون العلم سببا في تطور التفسير الديني وانعتاق الإنسان من بعض التأويلات القديمة التي تتداول في بعض كتب التراث. انظر مثلا إلى تطور علوم الكون والفضاء، فالحقيقة العلمية تقول إن الكرة الأرضية ليست مركز الكون بل مجرد كوكب صغير يدور حول شمس صغيرة وضيعة تتواجد في ذيل مجرة تحوي مليارات النجوم التي تتجاوز حجم شمسنا بمرات عديدة. وهذه المجرة لا تحمل أهمية ضمن مليارات المجرات الأخرى التي تحتوي على أعداد هائلة من النجوم وكل ذلك موجود في كون عظيم الاتساع متمدد يفوق إدراكنا.

على الرغم من أن ظاهر الحقائق العلمية كان ليزعزع إيمان السابقين، إلا أن الواقع يقول إن الإيمان العقائدي استطاع أن يتجاوز التفسير الديني الضيق القديم ويتقبل النتائج العلمية، بل ويفتح أفقا إيمانيا أعمق في إدراك قدرة الخالق وعظمته.

كاتب من الأردن مقيم في الإمارات

سارة شمة

محمد حَقي صوتشين

أدب عربي بالتركية

عندما فكَّرتُ في إجراء حوار مع أبرز المثقفين الأتراك لم يكن في ذهني وكلّ مَن سألت سوى محمّد حَقي صوتشين (Mehmet Hakkı Suçin)؛ الأكاديمي والأستاذ بجامعة غازي في أنقرة. كل أسباب الترشيح انحصرت في أنه يعمل بجدّ وتفان ومثابرة، على مدّ جسور التقارب بين الثقافتيْن التركية والعربية، دون مبالاة بحالة المدّ والجذب التي تمرُّ بها العلاقات العربية التركية في الفترة الأخيرة. ومن ثمَّ لم يكن بديلا لاستضافته كي يطل على مجلة «الجديد» للقارئ العربي. حاولت أن أتمهل قليلا خاصّة في ظلّ تصاعد التوترات السّياسيّة المحتقنة بين الطرفين. لكنه لم يمهلني هذه الرّاحة أو تلك الدّعَة التي ابتغيتها لنفسي لتأمّل ما ستسفر عنه الأحداث الآخذة في التصعيد والتأزّم. فقد فاجأ الجميع وسط حالة من الحذر والترقُّب من قبل مثقفي الجانبين، بالوقوف على الضفة الهادئة من النهر في انتظار ما سيحدث في الغد، فاجأ الجميع وأخرج مجلة «شرفة» (Balkon)، وهي أوّل مجلة تجمع بين دفتيها نصوصا من اللغتيْن العربيّة والتركيّة. وكأنّ الرَّجُلَ يُراهن على تأثير القوى الناعمة التي فقدت دورها في الكثير من بلدان العالم، في أن تلعب دورا إيجابيّا بعيدا عن السياسة. وبالفعل احتوى العدد الأوّل من المجلة نصوصا لشعراء وقصاصين عرب، وفي المقابل ضمّ نصوصا لأدباء أتراك، على تنوّع إبداعهم الشعري والقصصي، جاءت المجلة كخطوة أولى لمدّ خيوط التعارف والتواصل بين الثقافتيْن. كان توقيت صدور المجلة بمثابة الحجر الذي أُلْقِي في بحيرة آسنة تترقب الغد المحمّل بغيوم وسحابات لا أحد يعلم أين ستهطل، أو إلى أين ستجرف الرياح وَدْقَها؟ لم يمضِ وقت كثير على صدور العدد الأوّل من المجلة حتى انقطع خيط كان ممدودا على استحياء بين الثقافتيْن بعدما قطعت السياسة جسور التواصل، متمثلا في الدراما التركية، حيث كانت نافذة يطِلُّ منها الأتراك على أشقائهم العرب في منازلهم، وإن كانت نافذة تَغْلُبُ عليها صورة مشوّهة بعض الشيء، فقد أصدر مالك قناة «أم.بي.سي» (MBC) قرارا بمنع عرض المسلسلات التركية. هنا كانت الحاجة مُلِحَّة للحوار أكثر ممّا مَضى، فالنوافذ المفتوحة تُغلق بالتدريج، ولم يعد ثمّة أمل سوى شُرَّاعَة الثقافة لينفذ منها الضوء، وكذلك التعلُّق بأحلام الدور الذي تلعبه، مجلة «شُرفة» (Balkon) التي يُشرف عليها محمد حقي صوتشين.

المحرر

الجديد: لفتت انتباهي جملة قلتها في أحد اللقاءات مع التلفزيون التركيّ مفادها «أنا لم أختر اللغة العربية، اللغة العربية هي التي اختارتني» إن كانت ترجمتي لنص مقولتك سليمة. كيف حدث هذا؟ وما الدوافع التي جعلتك تواصل في دراسة اللغة العربية؟

صوتشين: أشكركم على هذه الدعوة الكريمة إلى مجلة «الجديد» التي لها إسهام بارز في تعميق القضايا الثقافية والفكرية والفنية وغيرها من المجالات التي تهم علاقة العرب بالعالم والعكس. أما مقولة «اللغة العربية هي التي اختارتني»، فقلتُها لتأكيدي على أن اختياري للغة العربية لم يكن اختيارا قصديا. فبعد دخولي قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أنقرة، كنت أفكر في تغيير التخصص. لم أتوقع أن أولع باللغة العربية وآدابها. لكن بعد مرور سنة من الدراسة أرغمتني الظروف على مواصلة دراستي، وهو ما زاد في حبي لهذه اللغة وشغفي بأدبها.

الجديد: ما الحافز الذي وجدته في اللغة العربية، وجعلك تواصل دراستك الأكاديمية فيها، مع أنك ذكرت أنّها كانت في آخر قائمة الترشيحات في الجامعة؟

صوتشين: الحافز الأهم كان قراءاتي للأدب العربي من خلال ترجمات تركية في البداية. قرأتُ بعض الأعمال لجبران خليل جبران ونجيب محفوظ. كانت معرفة متواضعة لكنها شجعتني على مواصلة دراستي لأتعلّم اللغة العربية. في الجامعة كنّا نتلقى موادّ عن الأدب العربي بكل فروعه من شعر وقصة قصيرة ومسرحية. وكلما خضتُ في هذا المجال كلما أحببته.

الجديد: وفق المعلومات التي بين يديّ فإنّ أوّل عمل قرأته باللغة العربية، عندما كنت طالبا، كان في مكتبة كلية اللغات والتاريخ والجغرافيا، وهو قصيدة الشاعر السوري علي أحمد سعيد (أدونيس)

«شهوة تتقدم في خرائط المادة» وكانت منشورة في مجلة «فكر وفن» الصادرة من ألمانيا. في ذهني سؤالان، الأول: أن علاقتكم باللغة العربية كانت محدودة، كيف استقبلتَ شعر أدونيس في هذه الفترة المبكّرة، والمعروف عن أدونيس في العربية أنه واحد من أهم شعراء الحداثة العرب؟

صوتشين: هذا ما جرى بالضبط، لكن بتعديل بسيط، إنه سبق لي قراءة نصوص أخرى قصيرة كمادة دراسية. لكن هذه المرة كلفتُ نفسي بقراءة هذه القصيدة الطويلة. كانت تحديا بالنسبة إليّ. كنت أقطن في سكن الطلاب آنذاك ومعنا بعض الطلبة من السودان. استفدت منهم كثيرا في فكّ العبارات، على الأقل، ومعرفة بعض المفردات التي لم أعثر عليها في القاموس. كانت ظروف التوصل إلى مصادر باللغة العربية محدودة في تلك الفترة. المكتبة غنية بكتب التراث لكن قلّما نجد كتبا للأدب العربي المعاصر. لذلك كنت أنتهز فرصة اشتراك المكتبة في مجلة «فكر وفن» للاطلاع على نصوص معاصرة من الأدب العربي. أول ما واجهتُ نص أدونيس شعرتُ بأنني أمام شيء مختلف غير ذلك الذي درسناه من الشعر العربي القديم. وجدت لغة قريبة من النثر وتصميما مختلفا للنص الشعري. هذا الشعر وغيره جعلني أسعى وراء تشفير رموز النص. كنت أستعين ببعض العرب لكن معظمهم أيضا أبدوا عدم فهمهم للنص. بعد ذلك حاولت ترجمة النص متحديا نفسي، وهادفاً إلى تطوير مهاراتي في تعلّم اللغة العربية.

الجديد: في ظني أن ثمّة «حركية معرفيّة» إنْ جاز التوصيف، فبعد أدونيس ثمّ جبران خليل جبران، في «الأرواح المتمرّدة» التي كانت مشروعا لليسانس عام 1993، ذهبت في الماجستير إلى يحيى حقي، ودراسة «الأدب القصصي عند يحيى حقي» ألا ترى أن ثمّة تباينا ما، فواحد من رُعاة الكلاسيكية في الأدب، والثاني من شعراء الحداثة، استهدف بشعره ونقده تقويض الكلاسيكية بمعول الحداثة، كيف استطعتَ تجاوز هذه الفجوة في الأسلوبين؟

صوتشين: في الواقع لم تكن عندي خلفية قوية آنذاك عن اتجاهات الأدب العربي بصورة دقيقة. لم تتوفر لدينا كتب إبداعية من شعر ونثر معاصرين، لذلك كنت أقرأ كل ما يقع تحت يدي. أدونيس كان محض صدفة عندما وجدت قصيدته في مجلة «فكر وفن» في مكتبة الجامعة. جبران بدأت قراءته بالتركية ثم حصلت على نسخة مصورة من الأعمال العربية الكاملة من أحد أساتذتي. من هنا بدأ اختياري لجبران كمشروع بحث في الليسانس. وفي هذا الإطار ترجمتُ مجموعته القصصية «الأرواح المتمرّدة» إلى التركية، وقدمت دراسة لأعماله وفلسفته. أما علاقتي مع يحيى حقي فقد قرأت عنه مقالا باللغة الإنكليزية للناقد صبري حافظ، عرفت من خلاله أن يحيى حقي له دور خطير في إنشاء القصة العربية بمعناها المعاصر فاخترت أدبه القصصي موضوعا لرسالة الماجستير.

المغامرة مع يحيى حقي

الجديد: قمت بترجمة قنديل أم هاشم لحقي في عام 1998، أود أن أسأل بحكم علاقتي باللغة التركية، فهي تعتمد على اللغة الفصحى، في حين الكتابة العربية تزاوج بين العامية والفصحى كيف تغلبت على العامية الموجودة في قنديل أم هاشم، علما بأنّ من جماليات نص حقي المزواجة بين الفصحى والعامية؟!

صوتشين: تتسم هذه الأقصوصة بالأسلوب الواقعي والرمزي في آن واحد. هذا المزج الماهر للواقعية والرمزية من خلال العامل الروحاني والصوفي منح الأقصوصة حيوية وحركية وإيقاعا شعريا جميلا. كما أن وصفه للأحداث والأماكن يُشعرك بأنك أمام رسام يرسم لوحته، فضلا عن تميز أسلوبه بالفكاهة والطرافة، واستخدامه للعامية استخداما راقيا كما يشير إليه في بعض كتاباته. طبعا كل ذلك يشكل تحديات أمام المترجم أثناء الترجمة.

لا يبالغ يحيى حقي في استخدام العامية لكن يستخدمها استخداما وظيفيا، أي أن هذا الاستخدام يضفي طابع المحلية على النص مما يجعل المترجم يواجه تحديات ثقافية أثناء الترجمة. في هذه الحالات تبنّيتُ استراتيجية «التدجين» أي إخضاع النص للقيم الثقافية السائدة في اللغة الهدف من أجل التخفيف من غرابة النص الهدف. يجب أن يكون المترجم واعيا بطبيعة العامية المستخدمة في النص عند ترجمتها إلى اللغة التركية. إذ أن الازدواجية اللغوية من خصائص اللغة العربية على عكس اللغة التركية التي تعتبر فيها لغتا الكتابة والحديث متقاربتين. لذلك ليس حلا عمليا أن نترجم كل لفظ عامي عربي إلى العامية في اللغة التركية، اللهم إلا إذا كان للعامية خصوصية وظيفية معينة.

> **مرت حركة الترجمة الأدبية إلى اللغة التركية عبر محطتين بارزتين، أولاهما بعد تأسيس «غرفة الترجمة» عام 1832 في العهد العثماني، والثانية بعد تأسيس «مكتب الترجمة» عام 1940 بعد 17 سنة من تأسيس الجمهورية التركية**

الفصحى والعامية

الجديد: فكرة العامية والفصحى تطرح سؤالا، أعلم أنكم من المتشددين في تدريس اللهجات في الصفوف الجامعية؟ برأيك ما جدواها؟ وما أخطارها على اللغة الفصحى خاصة للمبتدئين؟

صوتشين: للأسف هذه مسألة تم تسييسها عربيا. هناك مَن هو مع العامية ومَن هو ضدها. لكن واقع الأمر ليس بهذه البساطة. فالازدواجية اللغوية في اللغة العربية مسألة سوسيولسانية، شأنها شأن جميع لغات العالم على الرغم من أن المسافة بين بعض العاميات والفصحى شاسعة. يجب على متعلّم اللغة العربية أن يعي هذه الحقيقة أولا، كي لا يصاب بخيبة الأمل في ما بعدُ، عندما لا يستطيع التواصل مع الناس الحقيقيين في الشارع. أنا لا أدافع عن تعليم إحدى العاميات العربية الشائعة على حساب الفصحى. إنما أدافع عن تبني موقف متوازن بين اللغة الكتابية أي الفصحى واللغة المحكية اليومية أي العامية. لأن الإنسان العربي في الغالب عندما يكتب يكتب بالفصحى وعندما يتحدث يتحدث بالعامية. هذا هو واقع هذه اللغة. لذلك يجب أن تتضمن مناهج اللغة العربية للناطقين بغيرها مقاربات متكاملة تجعل الطالب متمكنا من اللغة العربية الفصحى قراءة وكتابة وحديثا في السياقات الرسمية، فضلا عن تمكنه من استيعاب وفهم إحدى اللهجات العربية الشائعة على الأقل. هناك نماذج تكاملية ناجحة في أميركا، لكن برامج اللغة العربية في تركيا على الرغم من أنها تدرّس العاميات لكنها ليست ضمن عمل مبرمج متكامل.

مغامرة الترجمة

الجديد: ذكرت في دراسة لكَ أنّ حركة الترجمة في تركيا في بدايتها أُوْلَت عناية بالترجمة عن الفرنسية. سؤالي لماذا الفرنسية تحديدا؟ على الرغم من أن صلة الدولة العثمانية بالعرب كانت أقرب وأقوى، وصلة تركيا بالإسلام أقدم وأمتن؟ ثم متى بدأ الاهتمام بترجمة الأدب العربي؟ وما أهم الأنواع التي شغلت المترجمين؟

صوتشين: مرت حركة الترجمة الأدبية إلى اللغة التركية عبر محطتين بارزتين، أولاهما بعد تأسيس «غرفة الترجمة» عام 1832 في العهد العثماني، والثانية بعد تأسيس «مكتب الترجمة» عام 1940 بعد 17 سنة من تأسيس الجمهورية التركية. نظرا إلى كون الأدب الفرنسي أدبا ثريا في أجناس أدبية جديدة من رواية ومسرح ونصوص إبداعية لم تكن موجودة بالمعنى الغربي، فقد انفتحت عليه الآداب المعاصرة الناشئة بما فيها الأدبين العثماني (التركي) والعربي. فالإنتاج الأدبي كان لدى الغرب وبخاصة في اللغة الفرنسية، لذلك كان من الطبيعي أن يكون الأدب التركي كأدب ناشئ في موقع المستهلك والمستورد بدلا من المنتِج والمصدّر. والأمر نفسه ينسحب على كل الآداب الناشئة التي تعرفت على الأنواع الأدبية المعاصرة عن طريق «تكييف» الأعمال في البداية لتتأقلم البيئة الجديدة مع الأنواع الأدبية الجديدة، ثم ترجمتها بمعناها الحقيقي في فترة لاحقة.

في فترة «التكييف» أي فترة غرفة الترجمة تم نقل ثلاثة أجناس أدبية إلى اللغة التركية وهي الشعر الغربي والحوار الفلسفي والرواية. لكن بعد عشرين سنة تقريبا من تأسيس الجمهورية التركية اتخذت حركة الترجمة إلى اللغة التركية طابعا منظَّما ومبرمجا، حيث تمت ترجمة ألف عمل أدبي حتى عام 1967 بينها أعمال من الكلاسيكيات العربية والإسلامية التي تعود ترجمتها إلى التركية إلى وقت مبكر قبل هذه الحركة ولو بشكل خجول.

الجديد: المتابع لحركة الترجمة بين العربية والتركية، يجد أن العربية منفتحة على التركية، والعكس هو الرّائج بالنسبة إلى التركية إلّا في أضيق الحدود. هل تفسير هذا راجع إلى استمرار حالة الاستعلاء التي كانت سائدة في الماضي وفقا للمقولة القديمة «إن الشرق ثري بمشكلاته السياسية والاجتماعية» ومن ثم كان النأي عن علومه وفلسفته وآدابه فيما مضى؟

صوتشين: لا أظن أن حركة الترجمة إلى العربية أكثر انفتاحا منها إلى التركية، على الرغم من زيادة الترجمات من التركية إلى العربية في السنوات الأخيرة. إذا ألقينا نظرة سريعة على حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى التركية، نرى أنها تمت اعتبارا من القرن الثالث عشر إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ترجمة أطواق الذهب للزمخشري، وسيرة عنترة بن شدّاد تحت عنوان «عنترنامة»، وكتاب «كليلة ودمنة»، و«سلوان المطاع» للصّقلي، و«مقامات الحريري»، و«ألف ليلة وليلة»، و«وفيات الأعيان» لابن خلّيكان. هذا بالإضافة إلى أعمال فلسفية ودينية بكل فروعها. إذن لا يمكن أن نغض النظر عن هذه الترجمات. لكن الترجمة الحقيقية والمنهجية من العربية جرت بعد تأسيس «مكتب الترجمة» في عهد الجمهورية التركية، حيث تمت ترجمة أمهات الكتب الكلاسيكية الفلسفية والأدبية وحتى الدينية والصوفية من العربية إلى التركية.

> **حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للأدب في 1998 نقطة تحول في ترجمة الأدب العربي إلى التركية. والأمر نفسه ينسحب على ترجمة الأدب التركي إلى العربية بعد فوز أورهان باموك بهذه الجائزة عام 2006**

كليلة ودمنة

الجديد: كيف تفسّر تعدُّد الترجمة لكتاب

واحد إلى أكثر من مرة، فمثلا «كليلة ودمنة» تمت ترجمته إلى التركية أكثر من 28 مرة؟ وبالمثل هناك خمس ترجمات لكتاب «حي بن يقظان» لابن طفيل؟

صوتشين: أجل، هذا تفسير جيد لعدم انغلاق اللغة التركية عن الترجمة من العربية على عكس الفكرة السائدة. نلاحظ ترجمات عديدة لـ «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة وليلة» وأعمال أخرى، بعضها مختارات وبعضها نصوص كاملة تُرجمت من لغات وسيطة أو من اللغة العربية مباشرة. أما كتاب «حي بن يقظان» لابن طفيل، فله قصة أخرى. فقد ترجمه المترجم «بابانْ زاده رَشيد» إلى اللغة التركية (العثمانية) عام 1923. بعد ذلك اعتبارا من الثمانينات صدرت طبعات مختلفة لهذه الترجمة بعد تبسيطها ونقلها إلى تركية جمهورية تركيا. وحاليا أنا بصدد ترجمة هذا العمل من جديد. بعد إنجاز العمل ستكون بمثابة أول ترجمة إلى اللغة التركية المعاصرة.

طه حسين ومعاصروه

الجديد: لديّ سؤال يُحيرني، طه حسين المعروف عنه بأنه «عميد الأدب العربي»، وصاحب الأفكار الثورية لم يُترجم له سوى عملين؟ في حين أن بعض الشعراء المصريين ممن ينتمون إلى الجيل الجديد يسبقه بثلاثة أعمال مترجمة إلى التركية؟ هل أفكار طه حسين غير رائجة في الأوساط الثقافية بصفة عامة؟

صوتشين: صدر كتاب «الأيام» لطه حسين بالتركية عبر الفرنسية عام 1994. بعد ذلك صدرت له ترجمتان مختلفتان لرواية «الوعد الحق» من العربية مباشرة، إحداهما عام 2004 والثانية عام 2009. كما صدرت له ترجمة «في الشعر الجاهلي» بالتركية قبل ست سنوات تقريبا. كما تلاحظون إن كل الترجمات جرت في وقت متأخر إذا أخذنا بعين الاعتبار ترجمة «الأيام» إلى الإنكليزية عام 1932 ثم إعادة ترجمتها عام 1943. أما الشق الثاني من سؤالك، فهناك عدد من الأسباب وراءه، يأتي في صدارتها عدم توفر معلومات دقيقة عن الأدب العربي بشكل عام، والمصري بشكل خاص، اللهم إلا بعض أسماء معروفة عالميا مثل نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وبهاء طاهر ويوسف زيدان وعلاء الأسواني. هؤلاء الأدباء نشرت أعمالهم من قبل دور نشر جيدة. لكن للأسف معظمها مترجمة عبر لغة وسيطة وليس من العربية مباشرة. من الغريب أن شعراء بحجم صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وأمل دنقل، على سبيل المثال لا الحصر، لم تُترجَم كتبهم إلى حد الآن إلى اللغة التركية. هذا يعني أن العرب والأتراك لا يعرفون بعضهما بعضا أدبيا حق المعرفة.

المترجمة الأنثى

الجديد: بخصوص الترجمة عن العربية إلى التركية أوردت قائمة في أحد أبحاثكم المنشورة ضمن كتاب مجلة «العربي» «الثقافة العربية على طريق الحرير» ضمت أسماء كبيرة حَوَالي 48 اسما، ما بين مترجمين احترافيين وأكاديمين. فقط احتوت القائمة على 6 أسماء لمترجمات، نصيب الواحدة منهن لم يزد في أكثره على أربعة أعمال مقارنة بالرجال! بِمَ تفسّر تقلُّص دور المرأة في مغامرة الترجمة؟

صوتشين: الوضع أسوأ مما ذكرت للأسف. لأن مترجمة واحدة فقط ترجمت من العربية مباشرة من بين الأسماء الستة التي ذكرتها. في حين أن الترجمات الأخرى لنصوص من الأدب العربي، تمت عبر لغة وسيطة وهي اللغة الإنكليزية. فمجتمع الترجمة بين الأدبين العربي والتركي ذكوري على غرار المجتمعين العربي والتركي. لكن من دواعي السعادة أن هناك مترجمات ناشئات بدأن يخضن في مجال الترجمة وسيرسخن دورهن في هذا المجال في السنوات المقبلة. أنا شخصيا أبذل قصارى جهدي كي يخوض الشباب والشابات في مجال الترجمة، سواء على مستوى تنقيح ترجماتهم وتوصيلها إلى دور النشر والتعريف بها في المحافل الثقافية. وفي هذا الصدد أرى أن تنظيم وُرَش الترجمة لها دور مهم في اكتشاف أسماء جديدة وإمكانية لقاء المترجمين المحترفين مع المترجمين الناشئين.

الجديد: صدرت مؤخرا ترجمتكم لكتاب «طوق الحمامة» لابن حزم. وقد نقله إلى التركية مترجمون آخرون. ما هي الإضافة في ترجمتكم؟

صوتشين: نشرت أول ترجمة لطوق الحمامة عام 1985 من الفرنسية. والترجمة الثانية ظهرت بعد عشرين سنة من نشر هذه الترجمة ومن العربية مباشرة. والترجمات الأخرى نشرت خلال السنتين الماضيتين. في الواقع لست أنا الذي اقترحت على الناشر ترجمة هذا العمل؛ الناشر هو الذي اقترح عليّ ترجمة هذا الكتاب بواسطة صديقي الشاعر عمر أرديم. بما أنه ناشر كبير هذا يعني أن هناك رغبة في ترجمات جديدة. وإلا لماذا يطلب ترجمة العمل ويُخرجه إخراجا راقيا ملوّنا مصاحبا بلوحات الفنان التشكيلي البحريني إبراهيم بوسعد؟ كما أن لكل مترجم قراءه، مثله مثل الكاتب. وقد نتج عن ترجماتي من الأدب العربي، أن صار لديّ جمهور لا يستهان به يتابع ما أنشره من تأليف أو ترجمة. وقد لقيت هذه الترجمة اهتماما جيدا من القرّاء الأتراك على الرغم من أنها نشرت قبل فترة قصيرة.

محفوظ وباموك

الجديد: هل كان لحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الآداب 1988، دور في تغيير الاتجاه في ترجمة الأدب الحديث بعدما كان الاهتمام منصبا على ترجمة الكتب التراثية؟

صوتشين: نعم، هذا صحيح. فحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للأدب في 1998 نقطة تحول في ترجمة الأدب العربي إلى التركية. والأمر نفسه ينسحب على ترجمة الأدب التركي إلى العربية بعد فوز أورهان باموك بهذه الجائزة عام 2006. أظن أن هذا أمر طبيعي. لجائزة نوبل مثل هذا الدور الإيجابي حيث تجذب انتباه العالَم إلى أدب الذي فاز بهذه الجائزة. قبل ذلك تُرجمت أعمال جورجي زيدان ونجيب الكيلاني من قِبل أكثر من مترجم واحد وطبعت مرات عديدة. وهي أعمال ذات طابع تاريخي أو ديني نشرتها دور نشر محافظة. يبدو أنه كان ثمة إقبال كبير على مثل هذه الروايات في تلك الفترة بحكم نشر أكثر من ترجمة للرواية الواحدة مع طبعات عديدة لها.

المصادفة والعشوائية

الجديد: كيف حدث هذا في ظل حكومات علمانية؟ وهو ما يدفعنا إلى السؤال: مَن المتحكم في سوق الترجمة الآن؟ وكيف يتم اختيار النصوص المترجمة إلى التركية؟ هل هناك آليات معنية تتحكم في الاختيار؟

صوتشين: علمانية الدولة لا تمنع نشر مثل هذه الروايات الدينية. بالعكس الجو العلماني الحقيقي يخلق نوعا من الحرية لنشر كل الأنواع الأدبية والفنية والفكرية مهما كانت اتجاهاتها الأيديولوجية. بالنسبة إلى آليات سوق الترجمة فهي ممنهجة إلى حد كبير بالنسبة إلى الآداب الغربية، لأن الكتّاب الغربيين لهم وكالات حقوق التأليف تمثّلهم وتقوم بالتعريف بهم وتتواصل مع دور نشر العالَم للترويج لهم، بخلاف معظم كتّاب الأدب العربي، فيعرفهم الناشر التركي إذا كان لهم صيت في الغرب أو إذا سبق أن ترجمت أعمالهم إلى إحدى اللغات الأوروبية. أما أعمال بقية الكتّاب فاختيارها يجري بطريقة غير ممنهجة، وكثيرا ما يتم ذلك من خلال اقتراح المترجم أو أحد المعارف الذي له إلمام بالأدب العربي. نعرف أن كبار الناشرين في تركيا يوظفون محرّرين لهم معرفة جيدة بالآداب الغربية. أما الآداب الشرقية والأفريقية فالاختيار عادة لم يكن منهجيا وربما يجري بالمصادفة أو بصورة عشوائية.

الجديد: ألم تلاحظ أن معظم الترجمات من العربية إلى التركية،

محمد حقي صوتشين، من مواليد عام 1970 بأنقرة، أتمّ دراسته الجامعية في كلية اللغات والتاريخ والجغرافيا قسم اللغة العربية وآدابها التي أفادته في أعماله بدءا من مجال الترجمة السياحية بعد تخرجه مباشرة من الجامعة. ومع عمله الأكاديمي في جامعة غازي، وأيضا كأستاذ زائر في جامعة مانشستر ببريطانيا، قسم الترجمة 2005-2006، إلّا أنّه استطاع أنْ يخترق الأسوار الأكاديمية وينطلق في مجالات مُتعدِّدة تجمع بين الترجمة والتأليف بالعربية وبالتركية، كما أنه مهتم ببحوث خاصة للارتقاء باللغة العربية على مستوى المدارس المتوَسِّطة والثانوية في تركيا، وأيضا الجامعات. علاوة على مشاركته في تحكيم جائزة البوكر العربية في دورتها 2014، حيث وقع عليه الاختيار من قبل الجائزة الأصل مان بوكر البريطانية ليكون عضو لجنة التحكيم العربية. كما عمل عضوا في لجنة التحكيم لجائزة الشيخ حمد للترجمة في دورتها عام 2015. وقد عمل كمرشد سياحي في فترة من الوقت، وأيضا كمترجم داخل سفارة الكويت في أنقرة.
علاقته باللغة العربية بدأت صُدفة إلّا أنَّها تحوّلت إلى عشق، ومنهج حياة، فكما يُعِدُّها لغةَ حضارة عريقة، ولغة عالمية وإن كان يوصِّفُ مشكلتها لا في صعوبتها وإنما في مستخدميها من الجانبين العرب والأتراك. ويلفت إلى أنّ العُمقَ الاستراتيجي لتركيا هو العالم العربي والإسلامي، وهو ما يستلزم وفق صيحته إلى «كوادر مُلمَّة باللغة العربية من أجل بناء عُمق ثقافي واقتصادي وسياسي بين العالمين». حضور اسم محمّد حَقي صوتشين، في الثقافة العربية طاغٍ، ولا تغفله عين، وهذا الحضور يتجلّى في مجالات عديدة سواء بالتأليف أو بالمشاركات في مؤتمرات عالمية عن الترجمة وغيرها. خاصة بإجادته اللغة العربية حديثا وكتابة، وهو ما جعله على إلمام كبير بالثقافة العربية، وهذا الاهتمام ترجمه عمليا عبر نقل الكثير من ذخائر هذا التراث إلى اللغة التركية، ممثلا في كتابات يحيى حقي، ومطران خليل مطران، وأدونيس ومحمود درويش وآخرين كثيرين. الغريب أن اهتمامه باللغة العربية جاء بالمصادفة على نحو ما سنعرف في الحوار الذي تجريه مجلة الجديد معه من أنقرة. كما أن موقع الدكتور حقي صوتشين داخل المؤسسة الأكاديمية التركيّة، بارزٌ ومؤثِّرٌ إلى درجة كبيرة سواء في عمله داخل جامعة غازي، حيث شغل منصب رئيس قسم اللغة العربية في الفترة ما بين 2012 و2014. وأيضا لترأسه اللجنة التي أعدّت مناهج اللغة العربية للمرحلتين الابتدائية والمتوسطة، والثانوية في تركيا، وذلك تمشيا مع الإطار المرجعي الأوروبي المشترك للغات (2010-2012). كما أعدّ منهج اللغة العربية للناطقين بغيرها على المستويين A1 وA2 لاستخدامه في أوروبا بتكليف من معهد ابن سينا للعلوم الإنسانية في مدينة لِيل الفرنسية. وقد أشرف أيضا، على إدارة ورش الترجمة الأدبية بين اللغتين العربية والتركية التي تقام سنويا على المستوى الدولي لمناقشة مسائل نظرية وتطبيقية للترجمة الأدبية. وإلى نص الحوار الذي أجري معه من أنقرة.

على سبيل المثال أعمال جبران، ومحفوظ، جاءت عبر لغة وسيطة هي الإنكليزية! مع الأسف الأمر متكرّر الآن، فقد ترجمت موخرا رواية «الطابور» لبسمة عبدالعزيز، بواسطة نيل تونا وقد جاءت عن الإنكليزية أيضا؟ كيف؟

صوتشين: كلامك صحيح بالنسبة إلى معظم أعمال هؤلاء الكتّاب لكن هناك أيضا ترجمات تمت من اللغة العربية مباشرة، مثل تلك الترجمات التي قام بها أستاذي المستعرب الكبير رحمي أر، والدكتور حسين يازيجي، والدكتور بدرالدين آيتاتش وغيرهم من الأكاديميين، لكن عددها قليل. أما بالنسبة إلى رواية بسمة عبدالعزيز فخطأ من الناشر، لو استفسرنا لوجّهنا إليه مَن يترجم الرواية. إذ هناك جيل ناشئ من الأكاديميين الشبان بدأوا يترجمون وبإتقان، وخاصة في مجال السرد.

الجديد: السؤال الآخر: أين أساتذة اللغة العربية في الجامعة التركية من الترجمة؟ أم أن شرائط الترجمة لا تنطبق عليهم؟

صوتشين: كان اهتمام أقسام اللغة العربية قبل عقد من الزمن أو أكثر مركّزا بشكل عام على دراسات الأدب العربي القديم. كانت هناك نظرة شبه مستخفة بمن يقوم بالترجمة، ولم يكن للترجمة أي نصيب في الترقية العلمية. لذلك لم تكن هناك آليات تشجيع فضلا عن سوق الأدب المترجَم في تركيا التي صوبت اهتمامها إلى الآداب الغربية عموما. بعد فترة من الزمن اتجه بعض الأكاديميين وعلى رأسهم الراحل عزمي يوكسيل، ورحمي أر، وحسين يازيجي، وكنعان دمير آياك إلى الأدب العربي المعاصر وأشرفوا على رسائل على مستويي الماجستير والدكتوراه حول الأدب العربي المعاصر. هكذا بدأ التعامل مع الأدب الحديث شيئا فشيئا وترجمته إلى اللغة التركية.

هناك نقطة أخرى تثير استغرابي وهو أن تدريس اللغة العربية في تركيا يتم عادة من خلال ممارسات لغوية قائمة على القواعد والترجمة بدلا من ممارسات لغوية تعتمد على أساليب تواصلية. على الرغم من ذلك لم تنعكس هذه الممارسات على ساحة الترجمة الأدبية.

ترجمة الشعر

الجديد: ألم يلفت انتباهكم أن الشعر تراجعت ترجمته في الفترة الأخيرة، مقارنة بالستينات والسبعينات، حيث كانت أعمال ناظم حكمت ومحمد عاكف ثم أورهان ولي هي المتصدرة؟ الآن، لا وجود للشعر إلا نادرا، فقط هيمنة الرواية، أليف شفق وأورهان باموق، أكاد أجزم بأن أكثر من 90 بالمئة من أعمالهما ترجمت إلى العربية، بعضها عن التركية مباشرة بفضل القدير الرَّاحِل عبدالقادر عبداللي، ومحمد درويش وخالد جبيلي، والأخيران عن الإنكليزية؟

صوتشين: في الواقع لا يمكن أن نقول إنه كان هناك إقبال للشعر التركي ثم تراجع هذا الإقبال. كان ناظم حكمت حالة استثنائية لكونه ثوريا من الناحيتين الأيديولوجية والشعرية، ولقضائه معظم حياته في السجون والمنفى. على الرغم من ذلك لم يتنازل عن تفاؤله ورومانسيته أبدا مما جعله شخصية أسطورية للجغرافيا المضطهدة شرقا وغربا. نُشرت أول ترجمة لناظم حكمت إلى العربية عام 1952، وهي مختارات من شعره صدرت في القاهرة تحت عنوان «مِن شِعر ناظم حكمت». والترجمة الثانية التي تحمل عنوان «أغنيات المنفى» نشرت في القاهرة عام 1971. هاتان الترجمتان جرتا عبر اللغة الفرنسية. لم تُنشر ترجمة عربية من التركية مباشرة إلا في 1982 في ستة مجلدات ذات قطع صغيرة نشرت في بيروت بترجمة فاضل لقمان. كل هذه الترجمات لها مشاكلها، لا مجال لذكرها هنا. أورهان وَلي مترجم كما تفضلت، بجهود المترجم الكبير عبدالقادر عبداللي. لهذا الشاعر دور لا يستهان به في تحطيم بعض قيود الشعر التركي لكنه حالة مؤقتة في الأربعينات. التيار المسمى بـ«الجيل الثاني» هو الذي كان وما زال له تأثير عميق على تطور الشعر التركي منذ الخمسينات إلى يومنا هذا. أقصد الشعراء: إلهان بَرْك، أديب جانْسفير، إيجه آيهان، جمال ثريا، تورغوت أوپار، أولكو تامير، سيزائي كراكوتش، وغُولتان آكين. لم يترجم إلى العربية أي ديوان شعري لهؤلاء إلا ديوان لسيزائي كراكوتش. هناك فراغ مهم في هذا المجال أيضا.

> **الصورة النمطية تجاه «الآخر» موجودة في المجتمعين، لكن لا أظن أنها طابع غالب في النظرة تجاه الآخر. هناك مقولة تركية تقول إن العرب «طعنونا من الخلف». وهناك مقولة عربية تقول إن «الأتراك هم وراء تخلّفنا»**

هيمنة الرواية

الجديد: ما السبب في هيمنة الرواية على الترجمة؟ هل هذا مرتبط بالجمهور، أم بالجوائز؟

صوتشين: هذا أمر طبيعي. فالرواية لها جمهور كبير ليس في منطقتنا فقط بل في كلّ العالم. ومن الطبيعي أن يقوم الناشرون بتغطية هذا العرض. للجوائز أيضا دور مهم عند اختيار العمل للترجمة. لو لم ينل نجيب محفوظ جائزة نوبل هل كان مترجَما بهذه الضخامة؟ لا أظن. كما أن يوسف زيدان وبهاء طاهر وسعود السنعوسي تُرجموا بعد حصولهم على جائزة البوكر العربية.

الجديد: تعدّدت محاولتكم في الترجمة بين الشعر والرواية والكتب النثرية؟ في رأيك أي من هذه الأعمال تقابلها معوقات أثناء الترجمة، وكيف يمكن التغلب عليها؟

صوتشين: في هذه المحاولات كلها أكون بصدد ترجمة أعمال أدبية سواء كانت شعرا أو نثرا أو سردا. العمل الأدبي يتسم بالتميز والخصوصية والأسلوب المختلف للنص. وهذا يفرض على المترجم أن يحاكي خصوصية النص المصدر ويبدعها بنفس الخصوصية أو بتأثير مماثل في النص الهدف. لذلك كل ترجمة لها مشاكلها وتحدياتها وصعوباتها الخاصة بها ربما دون غيرها.

لا داعي لأن أقول أن معرفة اللغتين المصدر والهدف لا تكفي في الترجمة. على المترجم أن يكون قارئا نهما للأدب، وقادرا على الإبداع وإنتاج النصوص في اللغة الهدف. وهو كاتب لكن ليس كاتبا حرّا في كتابته، فإبداعه مقيّد بإبداع النص الأصلي.

الجديد: اشتركتم في تحكيم الجائزة العالمية للرواية العربية المعروفة باسم «جائزة البوكر العربية» في دورة 2014، ما المعايير التي تحتكم إليها لجان التحكيم؟ ولماذا نتائجها دائما مخيبة لآمال الكثيرين، على العكس من البوكر البريطانية؟

صوتشين: في البداية بحثْنا عن سبل تكوين معايير مشتركة لتقييم الروايات، لكن بعد نقاش توصلنا إلى أن مثل هذه المقاييس يمكن أن يؤدي إلى تسطيح أو تبسيط الأمر، نظرا إلى أننا بصدد أعمال أدبية. لذلك أصبح لكل عضو من أعضاء لجنة التحكيم معاييره وذائقته الخاصة في تقييم الروايات. مع ذلك عندما اجتمعنا لتحديد القائمة الطويلة كانت معظم الروايات في قوائم أعضاء لجنة التحكيم متشابهة. لذلك لم يكن من الصعب المناقشة لاتخاذ قرار حول الروايات المختلف عليها. كانت العملية شفافة ونزيهة بمعنى الكلمة. ومما يشير إلى جودة اختيارنا أن رواية «فرانكشتاين في بغداد» لأحمد سعداوي التي كانت الرواية الفائزة في دورة 2014، اندرجت ضمن القائمة القصيرة لجائزة «مان بوكر» الدولية للأدب هذا العام. وهذا يعني أن النتائج ليست دائما مخيبة للأمل.

> **هناك جمهور جيد للشعر العربي في تركيا سواء من الأجيال القديمة أو الجديدة ومن كل التيارات السياسية. والباحثون في أقسام اللغة العربية وآدابها هم الأقل قراءة للشعر بشكل عام**

مشروع شرفة

الجديد: في نظركم هل يمكن لمجلة «شرفة» التي اصدرتموها مؤخرا في تركيا، أن تكون جسراً بين الأدبين التركي والعربي، وما هي الرهانات عليها؟

صوتشين: مشروع مجلة أدبية باللغتين العربية والتركية كان مشروعا أحلم به منذ زمن بعيد. دعمته وزارة الثقافة التركية لفترة مؤقتة، وقد صدرت ستة أعداد من المجلة. لكن الآن توقفت بسبب انتهاء دعم الوزارة. وتجري الاتصالات مع الوزارة لتدعمها بصورة دائمة وليس لفترة معينة. إذا نجحنا في الحصول على الدعم سنواصل إصدارها مرة أخرى. للأسف لم نجد السبل الكفيلة لتوزيع المجلة في تركيا والعالم العربي، كما أن اختيار المضمون من الأدب التركي لم يكن على المستوى الذي كنت أتوقعه. على كل حال، كانت المجلة ميدانا تدريبيا بالنسبة إلى المترجمين الناشئين. هذا ما كان يهمّني بصفتي محررا للترجمة في المجلة.

صورة العربي

الجديد: هل هناك نظرة تركية غير مرحبة ثقافيّا بالعرب ولا تريد أن تراهم إلّا لاجئين أو سُيّاحا أو أصحاب أعمال؟

صوتشين: للأسف، الصورة النمطية تجاه «الآخر» موجودة في المجتمعين، لكن لا أظن أنها طابع غالب في النظرة تجاه الآخر. هناك مقولة تركية تقول إن العرب «طعنونا من الخلف». وهناك مقولة عربية تقول إن «الأتراك هم وراء تخلّفنا». أعتقد أن المقولتين فيهما تعميم مفرط. لا يمكن أن نجرّد الأحداث التاريخية من سياقها ونقيّم التاريخ على أساس هذه النظرة التعميمية. وإذا كانت هناك بيننا مشاكل تاريخية علينا أن نواجهها بكل أريحية دون إنكارها أو إخفائها. فمرضُ عالمَيْنا العربي والتركي يتمثل ف أننا إما أن نمجد الأحداث والشخصيات التاريخية، وإما أن نرسلها إلى أسفل السافلين. لكن الحياة ليست هكذا. هناك ألوان فرعية غير الأبيض والأسود. مع ذلك، لا داعي للتشاؤم. ثمة إقبال جيد على الأدب العربي من كل شرائح المجتمع التركي، يمينه ويساره ووسطه. كثيرا ما أتلقى مكالمات هاتفية أو رسائل إلكترونية من دور نشر أو مؤسسات تستفسر عن الأدب العربي والسبل الكفيلة للتعاون مع مؤسسات عربية.

الجديد: في نظرك مَن هم الكُتَّاب العرب المترجمون إلى التركية ويمكن اعتبارهم حققوا مقروئية معقولة؟

صوتشين: يأتي في الصدارة جبران خليل جبران، يليه نجيب محفوظ، أدونيس، محمود درويش، نزار قباني، نوال السعداوي، غسان كنفاني، الطيب صالح، جمال الغيطاني. ومن الأدب العربي الكلاسيكي هناك مقروئية معقولة لكليلة ودمنة، ألف ليلة وليلة، المعلقات

السبع، طوق الحمامة لابن حزم، وقصة حي بن يقظان. كلها ترجمت أكثر من مرة وطبعت عشرات المرات.

نسخ قليلة

الجديد: كم نسخة تطبع عادة من الكتاب المترجم عن اللغة العربية: رواية، شعر، فكر؟

صوتشين: هذا يختلف من كاتب إلى آخر، ومن كتاب إلى آخر. عادة ما يُطبع للأسماء التي ذكرتُها حوالي الألفي نسخة من الكتاب على الأقل. لكنها أعداد قليلة عند مقارنتها بآداب أخرى. فمثلا رواية «العمى» لخوسيه ساراماغو بيع منها أكثر من 12 ألف نسخة في موقع «كتابيُوزدُو» لبيع الكتب إلكترونيا. هناك عشرات المواقع تبيع الكتب إلكترونيا فضلا عن المكتبات الكبيرة والصغيرة في كل أنحاء تركيا. بإمكانك أن تخمن المبيعات الكبيرة لهذا الكتاب. لا يمكن -للأسف- أن نتحدث عن هذه الأرقام بالنسبة إلى الأدب العربي. أظن أن الأمر نفسه صحيح بالنسبة إلى بيع الأدب التركي في العالم العربي.

من الذي يقرأ؟

الجديد: مَن يقرأ الشعر المترجم في تركيا اليوم: أجيال جديدة، أم أجيال قديمة، أم باحثون في الجامعات؟ مَن هو القارئ المقصود؟

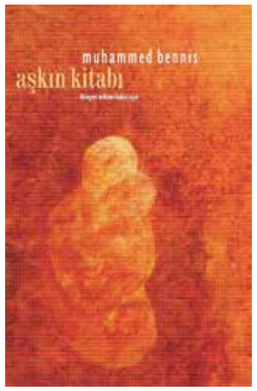
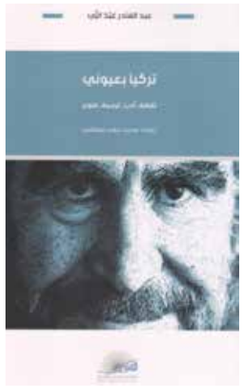
صوتشين: هناك جمهور جيد للشعر العربي في تركيا سواء من الأجيال القديمة أو الجديدة ومن كل التيارات السياسية. والباحثون في أقسام اللغة العربية وآدابها هم الأقل قراءة للشعر بشكل عام. أنا أترجم الشعر للشعراء ولجمهور الشعر في كل أنحاء تركيا. لأنهم هم الذين يشجعونني على مواصلة الترجمات. وقد توصلت إلى نتائج جيدة حيث نال «كتاب الحب» لنزار قباني جائزة الترجمة من قبل اتحاد الكتّاب التركي العام الماضي. وكَتَبَت أسماء معروفة من الشعراء والنقاد مثل حيدر أرغولان، يوجيل كاييران، غولتكين أمرة، وزكي قرمزي مقالات تعريفية عن ترجماتي من أدونيس ومحمود درويش ومحمد بنيس وغيرهم من الشعراء العرب، مما يشير إلى اهتمام من البيئة الشعرية للشعر العربي.

الدراما التركية

الجديد: هل توافقني لو قلت لكم أن الدراما التركية هي الجسر بين الثقافتين العربية والتركية وإن كانت قد انقطعت الآن؟ الصورة التي تقدّمها الدراما عن تركيا غير صحيحة؟ هي تقدم دعاية سياحية فقط؟ كيف يمكن للثقافة أن تلعب دورها في الحفاظ على الهوية التركية من هذا التشويه المتعمّد من قبل صُنّاع الدراما؟

صوتشين: الدراما التركية مزّقت الحواجز النفسية بين المجتمعين التركي والعربي ولعبت دورا إيجابيا في التعريف بتركيا والمجتمع التركي بكل شرائحه للعرب. بدأت هذه المسلسلات مدبلجة باللهجة الشامية مما زاد نجاحها باعتبار التشابه الكبير بين المجتمع التركي والسوري فبدت هذه المسلسلات وكأنها شبه عربية. تم تعريب أسماء أبطال المسلسلات والعبارات الثقافية وحذف مشاهد غير مقبولة في المجتمعات العربية من الدبلجة. كل هذه العملية أثناء الدبلجة جعلت من الدراما التركية تخاطب ذائقة المجتمع العربي. أما بالنسبة إلى مقولة تشويه الهوية التركية، فلا أعتقد ذلك. تلك الأحداث التي تعالجها المسلسلات موجودة بشكل أو بآخر في المجتمع، لكنها ربما حالات استثنائية.

من الطبيعي أن تتناول الدراما تلك الأحداث الاستثنائية لجذب اهتمام المشاهدين. الهوية التركية المعاصرة متعددة الأبعاد. وتتعايش تلك الأبعاد بصورة متناقضة في أحيان كثيرة. فهي قد تجمع بين التدين والصوفية والعلمانية في آن واحد. لذلك لا يمكن أن نتحدث عن هوية

تركية نموذجية صافية.

الجديد: في الفترة الأخيرة تمَّت استعادة التاريخ عبر الدراما سواء اتفقنا أو اختلفنا في المعالجات والأمانة العلمية، كـ«العصر العظيم»، و«السلطانة كُوسم»، و«عبدالحميد الثاني»، و«الغازي مصطفى كمال» في «أنت وطني» و«محمد الفاتح». هل يُعبِّرُ، هذا النزوع نحو ردّ الاعتبار إلى المرحلة العثمانية في تركيا، عن سياسة الدولة أم عن سياسة المجتمع؟

صوتشين: كما قلتُ قبل قليل، هذه المسلسلات لا يمكن أن نعتبرها تاريخا بل هي نوع من الفانتازيا. طبعا فيها حقائق لكن هذه الحقائق تُقدَّم بصيغة العمل الدرامي في حُلّة مختلفة لشد انتباه المشاهد وجعله يتابع المسلسل. وإذا كانت تعتمد على حقائق بحتة لا أظن أن عنصر التشويق سيستمر. ولا ننسى أن هذه المسلسلات التاريخية تأتي في زمن تصعد فيه تيارات دينية وقومية على الصعيدين التركي والعالمي. لذلك هي من نتاج طلب ثنائي من الكيان السياسي أي المنتِج والمجتمع أي المستهلك. مع ذلك كله، أعتقد أن لها جوانب إيجابية منها ما يجعل المشاهد يتوجه إلى قراءة التاريخ «الحقيقي» لأحداث هذه المسلسلات. لذلك نلاحظ صدور عشرات الكتب التي تعالج أحداثا أو شخصيات هذه المسلسلات معالجة تاريخية بعيدة عن عنصر الفانتازيا.

تدريس العربية

الجديد: ما تقييمكم لبرامج تعليم اللغة العربية في تركيا، هل حقّقت الآمال المعقودة عليها من الدولة، والقائمين على تدريسها؟

صوتشين: يجري تعليم اللغة العربية في تركيا من خلال ثلاثة أنواع من البرامج. الأول؛ برنامج اللغة العربية وآدابها الذي يمتد من الثلاثينات وحتى يومنا هذا. والثاني؛ برنامج تدريس اللغة العربية التابع لكليات التربية التي تركز نشاطها على تدريس اللغة العربية للناطقين بغيرها. والثالث؛ برنامج الترجمة التحريرية والشفوية الذي تأسس منذ سنوات قليلة. وتتفرع هذه البرامج إلى 20 برنامجا بأنواعها الثلاثة. المشكلة الأساسية لهذه البرامج هي الافتقار إلى أعضاء تدريس مؤهلين. في الواقع تدريس اللغة العربية في تركيا بصورة عامة مجال إشكالي. هناك أوجه قصور أساسية في منهجية التدريس. إذ تعتبر اللغة العربية لغة ببعد ديني، لذلك يبقى البعد الأدبي والفني والثقافي لهذه اللغة في الظل.

الجديد: لقد سبق لكم وأن أعددتم منهجا للغة العربية للناطقين بغيرها للمدارس التركية، كيف تمّ ذلك، وما هي النتائج؟

صوتشين: كنت على رأس لجنة تتكون من أكاديميين ومعلمين وتربويين بهدف إعداد مناهج اللغة العربية للناطقين بغيرها للمدارس الابتدائية والمتوسطة والثانوية، وذلك حسب الإطار المرجعي الأوروبي المشترك للغات. أنجزنا المشروع خلال سنتين. بعد ذلك جاء دور إعداد كتب مدرسية حسب هذه المناهج. لكن القرارات البيروقراطية المتغيرة حالت دون ذلك. أعددنا هذه المناهج ضمن لجنة التعليم والتربية التابعة لوزارة التربية. لكن الآن المديرية العامة للتعليم الديني هي التي تشرف، للأسف، على تنسيق تدريس اللغة العربية على مستوى المرحلتين الابتدائية والمتوسطة، والثانوية، مما يفرض النظرة «الدينية» إلى اللغة العربية، وهو ما يؤثر سلبيا على تطوير مناهج اللغة العربية ومقرراتها للناطقين بغير العربية.

الجديد: هل أنت متفائل إزاء الأوضاع المأساوية الجارية في المنطقة؟

صوتشين: على الرغم من أن العالَم كله بما فيه منطقتنا يمر عبر مرحلة سيئة، لا يسعنا إلا أن نكون متفائلين. لأن انعدام الأمل يعني انعدام الحياة.

أجرى الحوار في أنقرة: ممدوح فرّاج النّابي

البصرة
بيت الجداول

شارك في أعداد الملف:

عوّاد علي

أحمد ضياء

قد لا يعرف البعض أن البصرة، التي تعاني اليوم من العطش والإهمال المريع، على جميع الأصعدة، تنتج 80 بالمئة من نفط العراق منذ 66 عاما، وهي ثالث أكبر مدنه، وعاصمته الاقتصادية، ومنفذه البحري الوحيد على العالم، وصاحبة الحصة الأكبر في الإبداع الثقافي والتراث الفكري والأدبي بالعراق، ففيها نشأت مذاهب ونزعات مختلفة في الفكر والأدب والفقه والسياسة والتصوف، ومنها انتشرت في بقية العالم الإسلامي، مثل مذهب المعتزلة والأشعرية، ورسائل الفلاسفة إخوان الصفا. وهي التي ظهرت فيها مدارس النحو على يد اللغويين ابن أبي إسحاق الحضرمي، الفراهيدي، أبي الأسود الدؤلي، عيسى بن عمر الثقفي، أبي عمرو بن العلاء وسيبويه. ونظرا لعلو مكانة المدينة فقد خصها الهمذاني والحريري بمقامتين من مقاماتهما الشهيرة.

كتب الشعراء البصريون والعراقيون والعرب عن البصرة المئات من القصائد، ودارت على أرضها وفي حاراتها وبيوتها وشوارعها وجوامعها وكنائسها ومقاهيها وملاهيها أحداث العشرات من القصص والروايات، فحفظنا من خلالها أيقوناتها المكانية والمائية، التي تشكّلت من خلالها صورة نموذجية للبصرة، بوصفها مدينة كوزمزبوليتية، أبوابها مفتوحة، ونوافذها مشرعة على الدنيا كلها، يعيش فيها العرب والكرد والآشوريون والكلدان والأرمن والهنود والبلوش والأفغان والإيرانيون، وبقايا الأتراك والإنكليز، وغيرهم الكثير؛ مسلمون ومسيحيون كاثوليك وبروتستانت وأرثوذكس ولوثريون وسبتيون ومندائيون صابئة وهندوس وبوذيون.

في البصرة ظهر السياب مؤسسا للشعر العربي الحديث أو الحر، مع مجايلته نازك الملائكة وخلّد شناشيلها وقريتها «جيكور»، ونهيرها «بويب»، واضعا إياه في قلب العالم المعاصر، وكأنه نهر «الدون الكبير» لدى شولوخوف، أو «نهر درينا» لدى إيفو اندرتش.

وحديثا، جسد ساردها الماهر محمد خضير عالمها اليوتوبي في كتابه «بصرياثا: صورة مدينة»، واستدعاه ورسّخه في معظم نتاجه القصصي. فعلى غرار ما رواه الرواة عن أحداث المدن القديمة وعجائبها المنطوية، روى خضير ما هو معلوم ومدبّر في سطور قدر البصرة، برؤية سردية ومعرفية حديثة، أعادت اكتشاف المدينة، وأسطرتها وتحويلها إلى مدينة فاضلة، أثيرية، متخيَّلة.

في هذا الملف، الذي أعدته «الجديد»، تضامنا مع البصريين في محنتهم وانتفاضتهم، يلتقي عدد من قصاصي البصرة وشعرائها ونقادها ومؤرخيها، ليكتبوا عنها، عن ماضيها وحاضرها، وعن أهلها ونخلها وبساتينها ورموزها الثقافية، وعن شط العرب الذي يحتضنها، ونهرها «العشّار» الذي يمتد شريانا طويلا في جسدها، وفضاءاتها الأليفة الملهمة للمبدعين، وعن مجاذيف مراكبها، وعن عشّاقها، وما تبقى فيها من ذكريات المغتربين عنها.

قلم التحرير

ملف

بيت الجداول

الجغرافيا والتاريخ والعمران

رشيد الخيُّون

تشغل مدينة البَصْرة أقصى زاوية من نهايات العراق الجنوبية الشرقية، تتسع ولايتها وتتقلص من زمن إلى آخر. ففي العهود الأموية والعباسية المستقرة يصل ظل أميرها إلى الهند والسند، وفي يوم من الأيام عُدّت من برّ وماء الهند، وذلك للامتداد المائي المفتوح من جرفها وحتى السواحل الهندية، ولعلَّ فكرة ما لمعت في بال بعض أعيانها بالانتماء إلى الهند، يوم كانت الأخيرة تحت السيطرة البريطانية. وكونها مدينة ساحلية، مفتوحة على إيران وما وراء النهر، ومن الماء على عُمان والهند، أمست مركزا أمميا، إلى جانب أُصولها الآرامية، تداخلت فيها الألسن، وتشابكت على أرضها الحركات والأحزاب السياسية والفكرية، وبالجملة ليست هناك حركة فكرية أو كلامية لم يكن لها جذر بالبصرة.

مازالت أسامي العديد من المدن العراقية تُنطق بأُصولها السريانية أو الآرامية ألفاظا وتنكر معانٍ، فالقاموسيون العرب لا يذهبون في تحريهم للأسماء أبعد من الفتح الإسلامي العربي، ولعلَّ البَصْرة أكثرها غيابا في البحث والدراسة. ولا يتداول الاسم إلا بالمعنى الذي نجده في كتب البلدانيين والمؤرخين المسلمين: الحِجارة الغليظة، أو الحِجارة الرخوة المائلة للبياض. وأن العرب أطلقوا عليها هذا الاسم «لأنه كان فيها حجارة رخوة، والبَصْرة الحِجارة الرخوة تضرب إلى البياض، فإذا حذفوا الهاء قالوا: بِصْر بكسر الباء» (ابن الفقيه الهمداني (ت. 365هـ 975 ميلادية). مختصر كتاب البلدان. ليدن: مطبعة بريل 1884 ص187). ولا نجد لدى غيره من البلدانيين وسواهم غير هذا المعنى والسبب في تسمية حاضرة من حواضر العراق القديمة.

هناك مَنْ يحاول إعادة اسم البَصْرة إلى أصله الآرامي، وارتباطه شأن العديد من المدن والقرى العراقية بحرف الباء، وهي اختزال مفردة بيث (بيت) الآرامية أو السريانية، ولعلَّ لصاحب كتاب «مباحث عراقية» يعقوب سركيس (ت. 1959)، السبق في هذا المبحث. قال «زادني الاطلاع على كلمة بصريا‌ثا في الذهاب إلى كون الكلمة بَصْرة آرامية، فسألت أحد عارفي اللغة الكلدانية فقال: بَصْر الجزء الضعيف، وبَصْريا، بصريى: الأقنية. وبيث صريى وباصريى وباصرا: محل الأكواخ. فليس من الغريب أن سمع الفاتحون العرب كلمة تقرب من كلمة بَصْرة واستساغوها، ثم أخذ اللغويون وغيرهم في بيان معناها حاسبيها عربية» (يعقوب سركيس، البَصْرة هل أصل الكلمة آرامي، مجلة سومر 1948، المجلد 4 ص-136 141). وبعد حذف الألف من باصريى أو باصرا تصبح الكلمة بَصْرة بكل يُسر.

لكن الأقرب لجغرافية أو بيئة البَصْرة أن باصرا أو باصريى أو بصريا تعني القناة، أو بيث صريا وتعني الشق أو الصدع (روفائيل بابو إسحق، مدارس العراق قبل الإسلام، بيروت: دار الوراق 2006 ص55، عن دليل الراغبين). وفي رأي أقرب إلى وضع البَصْرة أنها تعني بيت الجداول فحسب. وحتى لا يُحسب الأمر تعصبا للأُصول من قِبل سركيس وإسحق فهذا اللغوي إبراهيم السامرائي (ت. 2001) يتردد «قليلا في أن تكون حاضرة البَصْرة قد سميت بدلالة هذه الكلمة العربية، أي الحجارة الرخوة» (ماسينيون، خطط البصرة وبغداد، ترجمة إبراهيم السامرائي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1981 ملحق السامرائي: أشتات بصرية، ص70). ويبدو السامرائي تعالى على بحث سركيس ولم يذكره مع أنه صدح بالرأي، عندما نجده يقول «من المفيد أن أُشير إلى أن الكثير من الحواضر العراقية قد احتفظت بأسمائها الآرامية مثل: بعقوبا، وديالى، وبقسايا، وعكبرا، وباصيدا، وبعشيقا، وبرطلا، وكُوثا، وباجرمي، وباجسرا.. ولعل البَصْرة من هذه الأُصول الآرامية» (المصدر نفسه، ص72).

ما يتصل بالاسم بدلالة الماء، وليس هناك أكثر من ماء البَصْرة، المالح والعذب، يُذكر قول لصاحب كتاب «تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء» حمزة بن الحسن الأصبهاني (توفى قبل 360هـ 970 ميلادية) قال «سمعت مُوبذ بن أسوهشت يقول: البَصْرة تعريب بسَ راه، لأنها كانت ذات طُرق كثيرة، وانشعبت منها إلى أماكن مختلفة» (ياقوت الحموي، ت. 626هـ، معجم البلدان، بيروت: دار صادر 1995 ج1 ص431). وبدلالة الماء، وكونها بيت

الجداول شاهد ابن حوقل النصيبي (ت. نحو 367هـ 975 ميلادية) فيها «مياه الأنهار مفترشة... فربما رأيت في مقدار رمية سهم عددا من الأنهار صغارا تجري في جميعها السُمَيْريات، ولكل نهر اسم ينسب به صاحبه» (ابن حوقل، أبوالقاسم النصيبي، صورة الأرض. بيروت: دار مكتبة الحياة، ص212). هذا، والسميريات ضرب من ضروب السفن ببغداد والبصرة «ولا يمكن التأكد من صحة قول الجواليقي في المسالك والممالك... بأن السفينة سُميت باسم بَنائها سُمَيْر من البَصْرة، والنسبة ترجع إليه، وهو حتما من أقوال مؤلفي المعاجم التي لا يمكن الاعتماد عليها». (هانس كندرمان، مصطلح السفينة عند العرب، ترجمة نجم عبدالله مصطفى، أبو ظبي: المجمع الثقافي 2002 ص-132 133).

لهذا اعتبار في شأن أسامي المدن والأنهار العراقية، «حيث جرت العادة أن تُنسب إلى شخص، مع أن وجود السُفن قبل الفتح الإسلامي بآلاف السنين! وهكذا تحول معنى بابل من لغتها الأصلية الأكدية، من لفظ باب أيلو، أي باب الله إلى بلبلة الألسن!». (بابل في معجم الكتاب المقدس، القاهرة: دار الثقافة 1994 ص152) قارن بما أورده الحموي وبقية

البلدانيين والمؤرخين «انقطع الصوت وتبلبلت الألسن فسميت بابل، وكان اللسان يومئذ بابليا» (الحموي، معجم البلدان ج1 ص310).

مداها العراقي

لا يصعب على أي مقاطعة أو مدينة، أو حتى واحة في عرض الصحراء على إقامة كيان دولة أو إمارة، فكيف إذا كانت البَصْرة ذات نهايات المياه المالحة، حيْث امتداد الأفق صوب الهند، ونهايات المياه العذبة حيث الاتصال بجهة الغرب والشمال عبر ممرين مائيين عظيمين: دجلة والفرات. لكن، حقيقة الأمر لم تنزع البَصْرة إلى الاستقلال في كيانها السياسي عن الإمبراطوريات التي خضع لها العراق حتى نهاية الدولة العثمانية. والأمر لا يخلو بطبيعة الحال من نشوء إمارات عليها، مرتبطة مرة بالإدارة العثمانية وأخرى بالإدارة الإيرانية.

هذا، ولا يُعلم شيء عن البَصْرة قبل الفتح الإسلامي، لكن من التواريخ التي كُتبت باللغات الحية آنذاك ببلاد ما بين النهرين، مثل السريانية، وأشارت إلى فرات ميشان، حيث البَصرة الحالية، من مقاطعات الكنيسة الشرقية، أي أبرشية البَصْرة، امتدت حتى بيث قطراي في الخليج والهند، في القرن الرابع الميلادي، أي قبل الفتح الإسلامي بقرنين من الزمن وقد ورد في الفتوح عن فتح مدينة الفرات قريبا من الأبلة، وكل تلك الديار مرتبطة بعاصمة الإمبراطورية الفارسية الشتوية طيسفون أو المدائن (ألبير أبونا، تاريخ الكنيسة الشرقية، الموصل: المطبعة العصرية 1973، الجزء الأول، ص57. وروفائي بابو إسحق، مدارس العراق قبل الإسلام، ص55). ونستطيع تحديد امتداد البَصْرة العراقي السياسي أثناء العهد الأموي (40-132هـ/ 660-749 ميلادية)، حيث جُمع العراق تحت يد أمير واحد، بداية من زياد بن أبيه (ت. 53هـ 672 ميلادية)، ثم الحجاج بن يوسف الثقفي (ت. 95هـ 713 ميلادية)، وهما أشهر أميرين عانا من قسوتهما العراق، وعدد كبير من الأمراء. أما في قرون العهد العباسي الخمسة (132- 656هـ/ 749- 1258 ميلادية) فكانت البَصْرة إمارة من إمارات الدولة تابعة لبغداد أو سامراء. وخضعت في العهد المغولي لمركز العراق بغداد، مثلها مثل الموصل وأربيل.

أما في الدولة العثمانية، فنجد حكومتها تتراوح بين ولاية متصلة مباشرة بالأستانة، وهذا لفترة محدودة، وبين فترة متصلة بولاية بغداد، على أن بغداد كانت تحل كثيرا محل تسمية العراق، وهي تمتد من عبادان وحتى شهرزور أو كوردستان حاليا. وما يؤكد خطأ مَنْ يعتقد أن العراق حديث النشأة والتسمية، وأنه حصيلة جمع ثلاث ولايات من قِبل بريطانيا نأتي بقانون الولايات العثمانية، الذي طُبق بالعراق في العام 1869، وقسم العراق إلى عشرة سناجق (ألوية)، من الشمال إلى الجنوب بما فيها المنطقة الشمالية، والبَصْرة أحدها، وهي: سنجق بغداد، سنجق شهرزور، سنجق السليمانية، سنجق الموصل، سنجق الدليم، سنجق كربلاء، سنجق الديوانية، سنجق البَصْرة، سنجق العِمارة، سنجق المنتفك (جميل موسى النجار، الإدارة العثمانية في ولاية بغداد، القاهرة: مكتبة مدبولي 1991 ص130 عن جريدة الزوراء العدد2، 12 ربيع الأول 1286هـ 1869).

وهنا نأتي بشهادة مطران بغداد الكاثوليكي والفرنسي الجنسية، كتبها عام 1728. قال «بغداد من المدن الشهيرة جدا إذ كانت عاصمة دولة. أما الآن فهي ولاية خاضعة للسلطنة العثمانية. وهي واسعة جدا إذ تشمل مناطق عديدة هي كلدة وما بين النهرين، وقسما من البادية العربية، وتمتد حدودها إلى بلاد فارس وإلى ديار بكر شمالا، وتشمل منطقة مادي شرقا، وهي المعروفة بكردستان» (تقرير المطران باييه عمانوئيل، أسقف بغداد (1742) إلى البابا، مجلة بين النهرين العدد 43 السنة 1983).

هذا ويكفينا أن نأتي بتأكيد واحد على عمق العراق الجغرافي بالبَصْرة. قال المؤرخ والجغرافي أبوالحسن المسعودي (ت. 346هـ 957 ميلادية) «السواد وهو العراق، فقالوا حدّه مما يلي المغرب، وأعلى دجلة من ناحية آثور. وهي الموصل القريتان. القريتان المعروفة إحداهما بالعلث من الجانب الشرقي من دجلة وهي من طسوج مسكن. ومن جهة المشرق الجزيرة المتصلة بالبحر الفارسي المعروفة بميان روذان من كورة بهمن أردشير وراء البصرة» (المسعودي، التنبيه والإشراف، تحقيق: عبد الله الصاوي، المكتبة التاريخية 1938 ص32-38)، ومعلوم وراء البَصْرة تأتي الأهواز وهي عراقية حتى 1925 حيث احتلتها إيران، بعد أن رشح أميرها خزعل الكعبي (ت. 1936 سجينا بطهران) نفسه ملكا على العراق.

الجغرافيا والتاريخ

تكاد تتشابه كتب البلدانيين القدماء حول البَصْرة، وبقية البلدان، ومنهم مَنْ كتب واصفا عن رؤية مباشرة، ومنهم مَنْ أخذ عن غيره، ونسب ذلك لنفسه، والمجال البلداني شأنه شأن المجالات الأخرى يكثر فيه النسخ، وقلما تجد رأيا أو معلومة مختلفة. وهنا نذكر عن الأقدم من الجغرافيين، ومَنْ وقف على أحوال البَصْرة معاينة، كما ادّعى، لا سمعا. مع علمنا أن هذا الصنف من التأليف لم يبدأ، كعلم مختص ومجال منفرد، إلا في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، من دون إغفال ما ورد في «كتاب البلدان» لعمرو بن بحر الجاحظ (ت. 255هـ 868 ميلادية) وهو بين الأدب والجغرافيا، وإلى الأدب أقرب، وما خص البَصْرة جاء ضمن دفاع عن مدينته حتى قال بتفضيلها على بغداد والكوفة «أما دجلة فإن ماءها يقطع شهوة الرجال، ويذهب بصهيل الخيل... وعامة الكوفة خراب يباب، ومَنْ بات فيها أنعي في قرية من القُرى، ورستاق من الرساتيق بما يسمع من صياح بنات أوى» (مجلة كلية الآداب، الجاحظ، كتاب البلدان، نشره مع مقدمة صالح أحمد العلي، بغداد: مطبعة الحكومة 1970 ص496 و501). وإذ يمتدح الجاحظ ماء ونخل البصرة بالقول «وقد تعلمون كثرة عدد أنهار البَصْرة، وغلبة الماء، وتطفح الأنهار، وتبقى النخلة عشرين ومئة سنة وكأنها قدح (ونراه يذم الكوفة) إلى أقصى أنهار الكوفة نخلة طالت شيئا إلا وهي معوجة كالمنجل». (المصدر نفسه، ص501).

كانت البَصْرة القديمة هي الزبير حاليا، وذلك بدلالة الأضرحة القائمة فيها، للصحابة مثل: طلحة بن عبيدالله، والزبير بن العوام (قُتلا 36هـ 656 ميلادية)، حيث دارت معركة الجمل بين جيش الإمام علي بن أبي طالب (اغتيل 40هـ 660 ميلادية) والجيش الآخر بقيادة الثلاثة: أم المؤمنين عائشة (ت. 58هـ 677 ميلادية)، والمذكورين. كذلك هناك ضريح الحسن البصري (ت. 110هـ 728 ميلادية)، ومحمد بن سيرين (ت. 110هـ 728 ميلادية). ومن هناك توسع السكن بالبصرة وانتشر حول دار الإمارة، وتشكلت الأحياء حسب ترتيب القبائل العربية الفاتحة.

والرواية المعروفة أن المسلمين اختطوها، أو مصروها، بعد فتحها مباشرة (السنة 14 أو 16هـ 637 ميلادية)، بعد أن وجدوها عامرة بالماء والنخيل، لكنها لا يأتون بذكر على البناء السابق فيها، والأمر أن البصرة المعنية في كتبهم هي التي مساحتها حوالي الفرسخين طولا وفرسخين عرضا، أي مربعة الشكل، وإذا علمنا أن الفرسخ الواحد يُعادل ثلاثة أميال، فتكون مساحتها حسب القياس الحاضر: 36 ميلا مربعا، وهي مساحة ليست بالقليلة. هذا من غير الأبْلة التي تعاملت معها كتب البلدانيين كمنطقة خارج البَصْرة المعنية. كثر القول إن البصْرَة لم تكن موجودة قبل الفتح العربي، لكن من البداهة أن الفتح لا يجري للصحارى والبوادي أو الديار المهجورات، بل لا بد هناك من مدن وقصبات ينتفع الفاتح بخيرها، وإلا كيف وصل القائد عتبة بن غزوان (ت. 17هـ 638 ميلادية) حتى أطراف البَصْرة، حيث الأهوار. قال غُنيم «كنا مع عتبة بن غزوان غلما انتهى البرُّ وراء منابت القصب قال: ليست هذه من منازل العرب» (ابن الخياط خليفة العصفري، ت. 240هـ، تاريخ خليفة بن الخياط، تحقيق: مصطفى فواز، بيروت: دار الكتب العلمية 1ج ص115). وإن زوجته أزدة بنت الحارث استفزت جيش زوجها، وهو يُقاتل على مدينة الفرات بالقول «إن يهزموكم يُولجوا فينا الغلف»! (الحموي، معجم البلدان، ص432). فلعلهم كانوا على دين المندائيين، فمن أسس ديانتهم عدم الختان! وما لا يذكره التاريخ أن العرب عندما فتحوا البَصْرة لم يكونوا يعرفون نبات الأرز (التمن)، ولما هرب حراس بأجمة البَصْرة تركوا زنبيلين فيهما تمر وأرز، فأكل المقاتلون العرب التمر وتركوا الأرز على أنه سم تركه لهم الأعداء، ولم يأكلوه حتى أكله الحصان قبلهم، وبات ليلته معافى، فأقبلوا عليه وطبخوه (راجع القصة مفصلة لدى ابن الفقيه، مختصر البلدان، ص-187 188. الحموي، معجم البلدان 1ج ص431). لهذا وصفها أحد القادمين من يثرب «خير بلاد للجائع والغريب، فأما الجائع فيأكل خبز الأرز والصحيناء، ولا ينفق في الشهر إلا درهمين» (ابن الفقيه، مختصر كتاب البلدان البلدان، ص 190).

قال ابن حوقل، وهو تاجر من أهل الموصل قادته التجارة إلى كشف البلدان وتسجيل خواطره حولها، في عدد أنهارها وخصوبة تُربتها «زادت على مئة وألف نهر وعشرين ألف نهر، تجري في أكثرها الزوارق، وكنت أنكرت ما ذكره من هذا العدد في أيام بلال (ابن ردة القاضي) حتى رأيت كثيرا من تلك البقاع... فجوَّزت أن يكون ذلك كذلك في طول هذه المسافة وعرضها ولن أستكثره» (ابن حوقل، صورة الأرض، ص212). وقال في بساتينها، وكذلك ورد لدى البلدانيين الآخرين «وهي من بين سائر العراق مدينة عُشرية، ولها نخيل متصلة من عبداسي إلى عبدان نيف وخمسين فرسخا متصلة، لا يكون الإنسان منها بمكان إلى وهي في نهر ونخيل، أو يكون بحيث يراهما» (المصدر نفسه). ولنترك النيف ونعد الخمسين فرسخ فندها تعادل (150) ميلا ممتدة بساتين عامرة على شواطئ ما عُرف في ما بعد بشط العرب وبقية الأنهار المتفرعة منه.

إلا أنه بعد مئتي سنة من مشاهدة ابن حوقل للبصرة يحشي ناسخ كتابه «صورة الأرض» (السنة 537هـ 1143 ميلادية) ووجدها على غير ما تركها صاحب الكتاب، ويقصد خراب عمارتها بعد ما مرَّ عليها من الإهمال وحرب ثورة الزنج (255-270هـ/868 - 883 ميلادية)، وثورات القرامطة، وما خلفته الطواعين من خراب فيها. قال «دخلتها سنة سبع وخمسمئة، وقد خُربت ولم يبق من آثارها إلا الأقل، طمست محالها، فلم يبق منها إلا محال معلومة، وكالنحاسين وقساميل وهُذيل والمربد وقبر طلحة، وقد بقي في نحله بيوت معدودة، وباقي بيوتها إما خراب وإما غير مسكونة، وجامعها باقٍ في وسط خراب كأنه سفينة وسط بحر لجيٍّ» (المصدر نفسه، ص213).

أما المغول (656هـ 1258ميلادية) فلم تجتاحها جيوشهم، وبذلك لم يتركوا خرابا فيها، مثلما حصل لبغداد، فبعد حصار الأخيرة واجتياحها في شهر صفر من التاريخ المذكور دخلت الكوفة والحلة بالصلح «استقبل أهل الحلة الجند وأقاموا جسرا على الفرات، وأقاموا الأفراح ابتهاجا بقدومهم» (الهمداني رشيدالدين فضل الله، قُتل 718، جامع التواريخ- تاريخ المغول، تحقيق: محمد صادق نشأت وآخرين، مصر: وزارة الثقافة والإرشاد القومي ص296). إلا أنه بعد معاندة واسط واجتياحها من قبل جيش المغول «وشرع في القتل والنهب، فقُتل ما يُقارب أربعين ألف شخص»، دخلت البَصْرة في الطاعة من دون حرب (المصدر نفسه). بل إن الهاربين من واسط، من «الولاة والنقباء وأكابر الناس قد انحدروا بأهلهم وأموالهم إلى البَصْرة والبطائح (الأهوار) فسلموا» (ابن الفَوطي عبدالرزاق البغدادي، الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المئة السابعة، تحقيق: مصطفى جواد، بغداد: المكتبة العربية 1351هـ ص331. ملاحظة الكتاب ليس لابن القوطي إنما مازال مؤلفه مجهولا إلا أنه ينتمي إلى ذلك العصر).

زائر من المغرب

وبعد مئتي عام أخرى، من مشاهدة ناسخ كتاب «صورة الأرض» ينزل بها ابن بطوطة

(ت. 779هـ) يجد فيها بناء متجددا، ومسجدها عامرا، وهو مسجد الإمام علي بن أبي طالب، وإذا لم يتحدث السابقون عن الطوائف الدينية فترى ابن بطوطة يذكر سكانها أنهم من أهل السُنَّة، وذلك لأن في زمن ابن حوقل لم يكن الناس قد انفلقوا بتلك الشدة الطائفية.

قال ابن بطوطة، وقد قَدم إليها من جهة الناصرية اليوم، بعد زيارة السيد الرفاعي في تلك الأطراف «نزلنا بها... وكانت البَصْرة من اتساع الخطة وانفساح الساحة بحيث كان هذا المسجد في وسطها، وبينه وبينها الآن ميلان... إحدى أمهات العراق الشهيرة الذكر في الآفاق الفسيحة والأرجاء المونقة الأفناء ذات البساتين الكثيرة، والفواكه الأثيرة» (ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، بيروت: دار صادر 1998 ص185-186).

وكانت هدية قاضي البَصْرة لابن بطوطة قَوْصَّرة تمر حملها له حمال بالسوق فباعها وسلم الحمال أجرته. ويبدو أنه لم تكن البَصْرة شديدة التدين، آنذاك، فبعد أن يمدح الرحالة أهل البَصْرة وكرمهم وأناسهم للغريب يقول «هم يصلون الجمعة في مسجد أمير المؤمنين علي (رض) الذي ذكرته ثم يُسد فلا يأتونه إلا الجمعة» (المصدر نفسه، ص186). ووجد ابن بطوطة بمسجد البَصْرة «المصحف الكريم الذي كان عثمان (رض) يقرأ فيه لما قُتل، وأثر تغييره الدم في الورقة» (المصدر نفسه).

إذا كان هذا صحيحا، فقد حُمل المصحف إلى البَصْرة إما مع طلحة والزبير، حيث معركة الجمل، وإما نقله الأمويون ليشدوا به أزر أهل البَصرة ضد علي بن أبي طالب! والله أعلم. ومسافة بساتين النخيل نجدها تقل كثيرا، ولعلَّ هناك مبالغة من ابن حوقل أو خطأ في تقدير من ابن بطوطة، وبينهما زمن يُقدر بأربعة قرون. قال «ركبت من ساحل البَصْرة في صُنبوق، وهو القارب الصغير، إلى الأبُلة وبينها وبين البَصْرة عشرة أميال، بساتين متصلة ونخيل مظلة عن اليمين واليسار، والبياعة في ظلال الأشجار يبيعون الخبز والسمك والتمر واللبن والفواكه». (المصدر نفسه، ص189). وشاهد ابن بطوطة الأبُلة في زمنه (728هـ) «قرية بها آثار قصور وغيرها دالة على عظمتها» (المصدر نفسه).

في العهد العثماني

كانت الحروب الطاحنة بين أسرة آل أفراسياب (-1596 1668) بالبَصْرة، وعلى ولايتها أثيرا كبيرا في خرابها، وكلما عُمّرت، كانت الطواعين تتوالى عليها بين سنة وأخرى، بما يأتيها من الشرق ومن الجنوب عبر البحر من أمراض قواتل، إضافة إلى بيئتها الحارة والرطبة. إلا أن ماءها وتربتها الخصبة عاندت خرابها وأبتت تجددها كلما غزاها غازٍ أو ابتلاها طاعون. فنجد شاهد عيان وصلها بعد ابن بطوطة بقرون عديدة وجدها مثلما وصفها ابن حوقل النصيبي، في القرن العاشر الميلادي.

بعد ابن بطوطة بحوالي خمسة قرون، أمها إبراهيم صبغة الله الحيدري (ت. 1882)، وهو من عائلة فقهاء الشافعيين، وجده كان مفتيا لبغداد، وصنف كتابه في العام 1869. وكتب قائلا «لما وردتها ورأيت ما فيها من عجائب الأنهار، وغرائب النخيل الأشجار، المتنعة العدّ والحصرِ، مع ما فيها من المدّ والجزر في اليوم مرتين، بحيث تمالئ الأنهار والسواقي، وكل عين، وقد آلت إلى الخراب، فلم يبق منها إلا الاسم، واندرس أثرها، فلم يبق منها إلا الرسم والوسم، وأحببت أن أؤلف كتابا في أنهارها ونخيلها وأشجارها وبيان بيوتها القديمة» (إبراهيم صبغة الله الحيدري، عنوان المجد في بيان أحوال بغداد والبَصْرة ونجد. لندن: دار الحكمة 1998 ، ص5. الكتاب مستنسخ طبعة الكتاب الأولى، دار منشورات البصري 1962).

تجد تناقضا في ما كتبه الحيدري عن البَصْرة، فمن جهة وجدها عامرة بالأنهار والزراعة المتدة، حسب وصفه «من القرنة إلى رأس البحر، المسمى بالفاو، ويبلغ مقدارها ثلاثين ساعة بسير الفارس» (المصدر نفسه، ص163). إلا أن الخراب كان في المدينة أما الريف فظل عامرا، برواية الجغرافيين والرحالة، من القرن العاشر وحتى القرن التاسع عشر الميلاديين. ويغلب على الظن أن مَنْ يهيمن على المدينة يهمه ما يُجبيه من البساتين والأطيان، وما يأتي من جهة البحر من تجارة وضرائب ومكوس وصيد. فليس من مصلحة غازٍ أن يُخرب الريف المحيط بها، لكن لا شأن له بالبناء داخل المدينة، وربما اكتفى بالمسجد ودار الإمارة.

أما الحيدري فيعزو الخراب الذي شهده بالبَصْرة المدينة إلى «تسلط الأجانب عليها وعلى أهلها، وفي عدم وجود أهل العلم فيها، وانهدام جوامعها ومدارسها... وقد زاد خرابها متصرفها سليمان بك، فإنه ظلم أهلها» (المصدر نفسه). كذلك تراه عزا تحول عشائر وأُسر من أهل البَصْرة، من المذهب السُنِّي إلى المذهب الشيعي للسبب نفسه، وهو قلة أو انعدام علماء الدين (المصدر نفسه، ص161). أما أساس الحضارة والخروج من الخراب وهو الماء فقد حافظ الجغرافيون والمؤرخون على ذكره بمستوى واحد، من الجاحظ في كتاب «البلدان» مثلما تقدم، وحتى الحيدري من القرن التاسع عشر. فقد ذكر الأخير أسماء مئات الأنهار «يجري فيها الماء من شط العرب»، ومن كبارها: نهر العشار، ونهر المناوي، ونهر اليهودي، ونهر فجة العرب، ونهر الراضعية الكبيرة، ونهر الراضعية الصغيرة، ونهر المحاويل، وغيرها، وكل نهر يتفرع إلى عدة أفرع، منها التسعة ومنها الأقل.

زار البصرة عدة رحالة أجانب في القرون السادس عشر، والسابع عشر والتاسع عشر، ووجدوا فيها التجارة عامرة عبر مضيق هرمز، وكثرة الحمامات فيها، تلك التي ذكرها الجغرافيون العرب، واستحم فيها أمراؤها الأولون وقادة الجيوش، وشاهدوا الشرفات في بنيانها، الشناشيل، والمقاهي والأسواق والمطاعم، مع طرق قذرة ومتعرجة. ويعزون خرابها إلى «الحكم التركي الفاسد»، وشهد بعضهم معارك أميرها مغامس السعدون مع الأتراك (راجع: رحالة أوربيون إلى العراق، بيروت: شركة دار الوراق 2007).

ولأنهم من الدارسين وربما من الباحثين الاجتماعيين، أتى الرحالون الغربيون على ذكر طبيعتها الاجتماعية، أو تركيبتها الاجتماعية، فأحدهم حدد العام 1630 سكان المدينة بأنهم خليط من العرب والأتراك العسكريين، وفرس يعملون في التجارة، لذا تجد اللغتين التركية والفارسية منتشرة فيها، ومسيحيين: نساطرة ويعاقبة. وصابئة مندائيين. قال «نصارى القديس يوحنا المعمدان... وهم ليسوا بنصارى، إذ يسمون أنفسهم مندائيين، ويعرفهم الآخرون باسم الصابئة» (المصدر نفسه، ص62. رحلة الأب فيليب الكرملي 1630).

لعل الصابئة بسبب وجود البرتغاليين، وغزو المدينة المستمر من قبل عدة أقوام جعل المندائيين يلوذون بتلك التسمية، لكنهم مع أنفسهم يتسمون بحقيقتهم مندائيين، مع علاقتهم المعروفة بيوحنا المعمدان، أو حسب اسمه عندهم يهيا يهانا، واللفظ العربي مأخوذ من لفظتهم الآرامية فهو عربي: يحيى. ومما يُذكر أن المندائيين وهم من أضعف الأقوام وأقلهم عددا لاذوا باسم نصارى يوحنا المعمدان في بواكير السيطرة البريطانية على العراق. أما الطبقات التي تعيش حول المدينة فهي: عرب الصحراء من البدو، والزراع، وقطاع الطرق والمتشردون، وهم أقل الطبقات عددا. ويتصف القاطنون على ضفاف الشواطئ، بشكل عام، بالقسوة وانتهاز الفرصة لسرقة الغرباء، بينما يغلب على سكان المدينة الاعتداد والاعتقاد بالخرافات والتظاهر بالتقوى. لكن هذا الرأي ليس قياسا، فلعلَّ رحالة آخر أكرمه هؤلاء فستجده يصفهم برأي آخر. لكن دبلوماسي روسي كان قنصلا بالبصرة حتى نهاية القرن التاسع عشر وما بعدها أكد منزلة المسيحيين لدى الولاة العثمانيين هناك وهو يتحدث عن إدارة شؤون المالية أو منصب الدفتردار «كان يفترض أن لا يشغل هذا المنصب إلا المسيحيون» (ألكسندر آداموف، ولاية البصرة في ماضيها وحاضرها، ترجمة: هاشم صالح التكريتي، البصرة: جامعة البصرة، مركز دراسات الخليج العربي 1982 ص76).

اختلاط ديني وفكري

نجد هذا الاختلاط أقدم من هذا بكثير، سجله الرحالة أبوسعيد الأندلسي (ت. 685هـ)، عندما زار البَصْرة أيام آخر خلفاء بني العباس عبدالله المعتصم (656هـ)، برفقة قاضي القضاة بالعراق، في غضون (العام 648هـ 1250 ميلادية)، أي قُبيل الغزو المغولي. قال في التهيؤ للسفر من عاصمة البلاد، وفي ما شاهد من ملل ونحل وحيوية نهر الأبُلة بالبَصْرة «حللنا بين نهر الأبلة، ونهر المعقل، وضرب الصاحب هناك خيمة، وفيها ماء يرتفع، ويدور كالأهلة برسم الجلوس للناس، وجاءه الوافدون من المسلمين والنصارى والمجوس والصابئة» (ابن سعيد الأندلسي، ت. 685هـ، المقتطف من أزاهر الطرف، تحقيق: سيد حنفي حسنين، مصر: الهيئة العامة المصرية 1983 ص155)، حرك المشهد الأندلسي فأنشد:

ما بين نهر الأبلة
ونهر معقل حلةْ
قد حلها كلُّ جودٍ
وأمّها كلُّ ملّةْ

ليس أكثر من البَصْرة علما ولغة، ويكفيها أنها دار الجماعتين في علم الكلام والفكر والفسلفة: المعتزلة (بدايتهم القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي)، وإخوان الصفا وخلان الوفا (القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي). الأولى كان وراء وجود فلسفة إسلامية، وتثبيت الفكر عبر المناظرات، وأنتجت عقولا جبارة في شتى نواحي المعرفة. ولا نغالي إذا قلنا إنها ناقشت، بل توصلت إلى مفهوم، ما يُعادل الجاذبية، قبل إسحق نيوتن بحوالي ثمانية قرون، واستخدمت ثمرة التفاحة بالذات، لكنها شاعت بتفاحة نيوتن، وخبت تفاحة المعتزلة. وأتت بمثل أو مجرد إشارة نقلها أحد مؤرخي المعتزلة الأوائل عن شيخ المعتزلة البغداديين أبي القاسم الكعبي أو البلخي (ت. 321هـ) قوله في «عيون المسائل»، الذي لم يصل إلينا «لو أن رجلا قبض على تفاحة في الهواء بإصبعه، ثم باعد إصبعه عنها تهوى إلى الأرض». (أبورشيد النيسابوري المعتزلي، القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي. مسائل في الخلاف بين البصريين والبغداديين. تحقيق: معن زيادة ورضوان السيد، بيروت: معهد الإنماء العربي 1979 ص207. ورد في كتابنا لا إسلام بلا مذاهب وطروس أُخر من تراث الإسلام فصلا تحت عنوان: تفاحة المعتزلة).

أما إخوان الصفا، الذين كشف عن وجودهم أبوحيان التوحيدي (ت. 414هـ 1023 ميلادية) في كتابه المقابسات، وقد ظُن أنهم يتصل بهم، فجاءت رسائلهم، وهم الجماعة البَصْرية، متجاوزة عصر البَصْرة، وعصر المنطقة ككل، في الليبرالية الفكرية، والتحرر من المفاهيم الدينية المتشددة. فإذا كان أهل القرن الحادي والعشرين، والألفية الثالثة، يعيشون بفاقة فكرية وحضارية مريعة، فإن إخوان الصفا توصلوا في القرن العاشر الميلادي إلى الرأي الآتي «وبالجملة ينبغي لإخواننا أيدهم الله تعالى أن لا يعادوا علما من العلوم، أو يهجروا كتابا من الكتب، ولا يتعصبوا على مذهب من المذاهب. لأن رأينا ومذهبنا يستغرق المذاهب كلها، ويجمع العلوم جميعا، وذلك هو النظر في جميع الموجودات بأسرها، الحسية والعقلية، من أولها إلى آخرها». (الرسائل، الهند - بمباي: مطبعة الأخبار -1305 1306هـ رسالة عِشرة إخوان الصفا ج4 ص124، أربعة أجزاء).

تجد في رسائل إخوان الصفا جمهرة من الأفكار، لو قارنتها بحاضر البَصْرة، لأخذك العجب العجاب، تجد فيها: كيفية معالجتهم قضية عاشوراء وأن لا تتحول الأحوال إلى أحاسيس للانتقام، وقضية الإرث أنهم قالوا ولم يفصحوا لكن على أهل العصور المتأخرة أن يكشفوا ما أراد به إخوان الصفا في هذا الأمر، وتحدثوا عن الدولة وكيف لها بداية ونهاية، قوة وانحطاط. وأفكار وآراء متقدمة أخرى يضيق المقال بتفصيلها. عموما نجد لدى ابن المعتز (قتل 296هـ 908 ميلادية) ما يُلخص به شأن البَصْرة العلمي والأدبي،

ذلك الذي فاجأ ابن بطوطة عندما سمع لحن خطيب مسجد البَصْرة وهي أم اللغة. قال الأمير العباسي عبدالله بن المعتز في دفاعه عن الشاعر أبي نواس (ت. نحو 198هـ) «وقد تأدب بالبصْرة وهي يومذاك أكثر بلاد الله علما وفقها وأدبا». (ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، مصر: دار المعارف 1956 ص20).

خراب البصرة

ختاما نأتي على الصفة التي رافقت وجود البَصْرة منذ تمصيرها، وربما قبل ذلك، وهي الخراب، حتى ذهب مثلا «بعد خراب البَصْرة»! وقد لاحظ المستشرق الفرنسي ماسينيون (ت. 1962) الآتي «وتبدو البَصْرة من المدن العربية كأنها والإشارة الرمزية التي تنذر بدمار هذه المدن. ومنذ أن كان اسم خُريبة (قرية من قرى البَصْرة نزلها الفاتحون أول الأمر)، ومنذ أن أُرسل المثل: بعد خراب البَصْرة، ومنذ أن أُطلق عليها علي بن أبي طالب اللعنة المسجوعة من فوق المنابر». (ماسينيون، خطط البَصْرة وبغداد، ص 35). كم مرَّ على البَصْرة أو بيث صري، مثلما كان اسمها الآرامي، من خراب ودمار، حتى استحق المثل عليها «بعد خراب البَصْرة»، إلا أن محيطها الزراعي ظل سليما معافى، إلا بعد حرب الثمانينات والتسعينات وما جاء بعد 2003، وآخرها مطاردة المنادين بجعل البصرة بمستوى ثروتها، واغتيالهم من قِبل الميليشيات التي تهيمن على مقدراتها، فما بين بَصرة الجاحظ وأبي نواس، والعام الذي نحن فيه، وقد هيمن عليها الماء الآسن، أخذت رؤوس النخيل مع تساقط رؤوس شبابها المتظاهرين (2018)، حتى أضحى المثل «يُهدى لوالي البَصْرَةِ التَّمْرُ» حقيقة!

باحث من العراق مقيم في لندن

ليبي نوس

ملف

الرحلة المدهشة

من الأخماس إلى البصرة

فيصل عبدالحسن

قراءة «البرجمانات». مخطوطات الأجداد هي العودة بالزمن إلى الوراء. وهذا ليس بالأمر الجديد، أو أنَّه لم يشغل الناس في الوقت الحاضر والماضي، بل كان حلماً داعب أذهان الكثيرين من بني البشر. العودة إلى زمن مضى بأحداثه ووقائعه مدعاة لأن يبذل الكثيرون من أجل تحقيق هذا الحلم ما لديهم من غال.

وقد تحققت للبعض من الناس، فرأوا ما لم يره غيرهم. وعاشوا لحظات الزمن القديم بما وصلهم من مخطوطات أكل أطرافها السوس، وعفن السنوات. فقصَّت عليهم كل ما جرى في ذلك الزمن من فجائع وأفراح. ووجدوا فيها الكثير من القصص والحكايات عن أولياء ودراويش، وأصحاب كرامات، طووا الزمن إلى يومنا الحالي، وعاشوا الماضي والحاضر بعد أن كانوا يعيشون حاضرهم بكل مخاطره وعذاباته.

هذه المقدمة لكي أقصُّ ما حدث فعلاً من انتقال شخصي المتواضع، أنا سليمان من بيت آل سليمان سليط الأعمشي، من زمنه الحاضر إلى زمن آخر موغل في القدم، لأحكي أحداث ما دار على جدي الأول في القصة التي بين أيديكم. بشخصياتها ووقائعها، وأحداثها. وهي قصة حقيقية لسكن جدي الأول مدينة . الأبلة . الاسم القديم لمدينة البصرة الحالية، قبل أربعة عشر قرناً، لم يدخلها الكذب والباطل، والخيال من بدايتها حتى نهايتها، فهي موثقة ببرجمان يعود تاريخه إلى مئتي سنة ماضية احتفظتُ به.

لم أكن أعبأ في البداية به بعد أن حصلت عليه من تَركة جَدّي ورثها عن أبيه، وأبوه ورثها عن جدّه، وهكذا توالى الترك، والحفظ حتى نهاية القرن الهجري الثالث. واعاد تدوينه أحد أجدادي في ذلك القرن، وأضاف إليه، وهكذا كل مئتي سنة يعيد أحدُ الأجداد من النابهين، ممن عاشوا في «الأبلة» أو ما سميت بعد ذلك «البصرة» وموقعها اليوم مدينة العشار الحالية، على نهر العشار، الذي حوله الأحفاد اليوم، للأسف إلى مجرى للمياه العادمة، وأمر يومنا ليس هو همّي بقدر همّي في إظهار ما اكتنزه أجدادي من إرث ثمين: تاريخ مدينة «الأبلة» ونهرها العظيم، نهر العشار بفرعيه الحاليين: نهر الرباط، ونهر البصرة القديمة، الذي أقيمت شناشيل البصرة على ضفتيه، وهي قصور وجهاء البصرة، وأغنيائها، وأهلها من الذين رسموا تاريخها القديم والحديث قبل قرون كثيرة. كان طريق أهل الأبلة للعالم من خلال نهر العشار، الذي يأخذ ماءه من شط العرب، ويصب في البحر(الخليج العربي)، وكانت السفن تأتي من الهند، وتذهب إليها محملة بالغلال، قبل أن تنقلب الصورة في أيامنا الحالية، فيصب الخليج في النهر، ويحول ماءه العذب إلى ماء مالح أجاج قتل الزرع والضرع والإنسان.

تولى الأجداد «البرجمانات» بعنايتهم، فاعادوا كتابتها وإرفاق ما أضافوه إلى «البرجمان» الأصلي، وآخر «برجمان» وصلني يعود تاريخه، إلى مئتي عام تقريباً، ولم أفك خطه القديم إلا بصعوبة، ولم أكن أفهم بعض كلماته، فكيف لو بقي «برجمان» القرن الهجري الأول، الذي كان بلا نقاط ولا إشارات قطع ولا فوارز، ولا إشارات طباعية حديثة، ولم يخط خطوطها عهد بعد عهد؟ وكانت كل صحيفة منه، محبرة، كسبيكة، واحدة كثيرة الخطوط في صفحات عملت السنوات في ورقها ندوباً وخروقاً، وأضاف الأجداد إلى حواشيه توضيحات وشروحات كثيرة تحتاج هي أيضاً شروحاً وتوضيحات لصعوبة نطقها وغموضها.

المخطوط

(حفظت الله كواحد)

سليمان بن سليط الأعمش

10 ه . 118 ه

الاستعداد للرحلة

رتبت أنا سليمان الأعمش حصيرتي اليمانية، ووضعت رقيقة الجلد مع الدواة وقصبة الخط في مكانها عند معفر الرقوق، ورقائق الرسائل المكتوبة لي، وقصائد كتبتها أيام الشباب. و«برجماني» الذي اسجل فيه، ما يحدث لي في يومي من أحداث، وما اعتقده من أحوال الناس، والحياة وسير وتواريخ بني الأعمش، ومن حولهم من أهل العزم، والصَّولة في منطقة «الدساكر» شمالي الأبلة. وأنظر متأملاً إلى مدورة غسل أكُفّ الضيوف النحاسيّة، وأفكر، لم يعد يؤم بيتنا الضيوف، منذ وفاة والدي الشيخ عيسى الأعمش. كبير قبائل الأعامشة. وأنفضت عني العشيرة، وبايعت إبن عمي مروان الأزرق بالمشيخة عليهم.

قال حكماء بيت الأعمش عني» أن هذا الولد ليس سر أبيه « فهو لا

يصلح لتدليس أو لمناورة الشيوخ، ورجال القبائل من بدو الصحراء الذين حول الدساكر، أو إجادة المناورة مثلهم، لتصريف أمور أهلنا، وجعلنا في عز كما كان أبوه يفعل. فهو لا يصلح اليوم لمشيخة، ولا إلى إمارة، ولا يصلح حتى لرعاية قطيع مَاعِز. دعوه لأشعاره وتواريخه، التي يسجلها عن خلق الله. ولا ينال منها حلالاً ولا حراماً. دعوه لأحلامه بالعودة إلى مصاحبة أولياء الله الصالحين، الذين قضوا في الفتن، والعصبيات وحروب الجهاد.

أتذكر ذلك وأنا احاول إذكاء نار طبيخي بأبعاد الأثافِيِ الثلاث عن بعضها للسماح لي بوضع المزيد من الحطب، لإذكاء نار كافية لطبخ طعامي.. والآن تفرغت لجمع رقوق برجماني، وهي عندي خير ما في هذه الدنيا من جاه، ومناصب وعزة كاذبة. فأضفت على رق من جلد غزال الأتي:

هذا ما جاء في «الأبلة» جؤجؤ المدن، المطلة على نهر الخير، وعلى بعد عدة فراسخ من موقع مدينة»الخريبة» إحدى جهات الدساكر، التي سميت بالأخماس عند الفتح الإسلامي، الواقعة على أطراف الصحراء. يعيش أهلهاعلى التجارة والرعي والصيد في عهد خلافة الخليفة الراشد الرابع علي بن أبي طالب. إنَّ لا حول ولا قوة إلا بالله، أنا سليمان بن عيسى كبير مشايخ آل الأعمش. قررت الرحيل عن بطاح أجدادي وأهلي في « الأخماس « للعيش مع الحضر في مدينة «الأبلة» حتى يأذن الله تعالى لي باستعادة ملكي، ومكانتي بين قوم أكثر حكمة ممن فارقتهم، وأكثر إيماناً ونخوة منهم. انتقالي من هناك إلى هنا لم يصاحبني فيه سوى خادمي مسعود، فله في قلبي محبة، ولي عنده منزلة.

وهذه بصمتي على كتابي هذا. وقعتها في فاتح شوال من السنة الثامنة، والثلاثين للهجرة النبوية المشرفة. (ذكر أن لسليمان بصمة، ممحوة لكفه بعد أن بللها بحبر دواته على الرقيقة أسفل بيانه. كما جاء في عبارات من سبق، ولم تظهر أي بصمة في المخطوط، الذي وصلني) .

مرت شهور على قراري للرحيل عن «الأخماس» حتى أعدُّ العُدَّةَ لانتقالي إلى «الأبلة» يساعدني في ذلك خادمي مسعود، وقد أعدَّ الركائب التي ستصاحبنا في رحلتنا، والظهر الذي سيُحمل على الركائب، وسألني مسعود عن الوجهة، فلم أجبه، فظن أنَّ في الأمر سراً لا أريد البوح به لأحد. فصمت احتراماً لرغبتي.

الحرُّ ينفي نفسه

1 ذو القعدة 38 هجرية

خرجنا في قافلة ذاهبة إلى الأبلة، وذاك ما قررته بعد تفكير طويل. كانت ركائب القافلة تسلك الطريق المحاذي للصحراء، وتمر في طريقها بعدة مراحل، وكل مرحلة تقطع فيها عدة فراسخ. لم تكن الطريق آمنة في كل مراحلها. فقد انتشر في بعض مراحلها قطاع الطرق، مستغلين الأوضاع السياسية القلقة بين عاصمتي الدولة الإسلامية: دمشق والكوفة.

وإنْ كانت السفارات لا زالت مستمرة بين الطرفين، والي دمشق؛ والخليفة الراشد علي في الكوفة. لكنها في حقيقة الأمر سفارات زائفة. كما أظن. الغرض منها كسب الوقت، لتحشيد الجيوش؛ وطلب الأنصار من قبائل الجزيرة العربية؛ وكسب القلوب بالعطايا والمناصب من جهة والي دمشق، والوعظ والإرشاد من جهة خليفة المسلمين في الكوفة.

الجميع في الكوفة ودمشق يعرفون أنَّ المعركة الفاصلة بين الطرفين قادمة لا محالة، ومهما فعل الأخيار لحقن دماء المسلمين .

كانت تمر بقافلتنا . في مراحلها الأخيرة . «تخترونات» أصحاب الأراضي، وأغنياء «الأبلة» وهي تجوب الطرق المؤدية إلى مجرى نهري دجلة والفرات بعد التقائهما في نهر عريض، حاملة أصحابها. ويجر كل «تخترون» منها حصانان. ويبدو على الأحصنة إنَّها جُلبت من خيول أنطاكيا، لسعة الردفين، وعلو قامة كل حصان وضخامته، فحركة التجارة بين بيزنطية، والدولة الإسلامية، لم تنقطع عبر الأراضي الخصبة في الشمال، وانتهاء بأرض السواد.

ومشاهدتنا للتخترونات توقفت بعد أن ابتعدنا فرسخين عن النهر، ولم نلحظ لها أثراً، وبلغنا خاناً من خانات الطريق، فتوقفت عنده القافلة، لأخذ قسط من الراحة. وتجديد تموينها بالماء، ودقيق الحنطة والشعير والفواكه الطازجة والجافة، فالقافلة سائرة بعد مرورها بالأبلة إلى خرسان، حتى تبلغ بلخ، ومرو، وتعبر نهر جيحون، وتبلغ نهاية سفرها في مدينة سمرقند.

كان الوجوم يبدو على وجهي، وكلما حاول مسعود الاقتراب مني للتسرِّية عني صَدَّدتهُ، وأملت وجهي عنه، فيعرف من تلك الحركة أنِّي لا احب أن يواسيني أحد فيما فقدته. من زعامة وأرض، ونفوذ في أرض أجدادي وأهلي، والذي فقدته كثير وكثير، والله يعلم بحالي. فقد تحولت من سيد إبن سيد في قومي. إلى عابر سبيل في أرض الله الواسعة، لا

ليلى نورس

اعرف مصيري ولا مستقري. اعانني الله تعالى على بلائي. واعانني على تقديسه وشكره، والتهوين، عما فقدته من متاع الدنيا، وما أصابني من تقلبات الأحوال.

وقت صلاة المغرب لمحني مسعود أبكي بدموع غزيرة؛ وأنا ادعو الله السَّداد؛ وأطلب منه اللطف بنا، وتذليل صعوبات غربتنا. وقد أدمت دموعي قلبه، أقول هذا، وأنا واثق مما أقول. أنصرف عني «مسعود» ليهيىء لي فرصة لمناجاة ربي. ورأيت أهل الخان بطرف عيني يستعدون لتقديم العشاء لمسافري قافلتنا، وكانت توجد في الخان قافلة صغيرة سبقتنا بليلة واحدة. قدمت من بلوجستان، قاصدة بلاد الشام. وقد جهزوا العشاء للجميع على مائدة مستطيلة في أوعية نحاسية مُلئت بالحساء الساخن مع قطع من اللحم المسلوق وثريد الخبز. ولمن لا يرغب بهذا الطعام، فقد جهزوا حساءً آخر من حب اليقطين المسلوق مع لحم الدجاج المسفود على نار التنور، وهذا ما كنت أرغب فيه . وقد همس «مسعود» بأذن مولى مطبخ الخان بالطعام الذي أرغبه، وكان الرجل «أذرياً» لا يفقه إلا كلمات قليلة من العربية، كما أنه كان يعاني من ثقل في سمعه، وقد تهدَّل كرشه، أمامه؛ وهو الشكل العادي لهيئة من يقوم بإعداد الطعام في الخانات على طول الطريق؛ لما تتطلبه مهنتهم، من تذوق دائم للطعام، وولع بإعداد أنواع الحلوى، والأكلات السمينة، التي يتناولونها، يومياً، فطعامهم جزء من أجرتهم من صاحب الخان.

وقد أكدت على «مسعود» بضرورة شراء ما نحتاجه من دقيق الحنطة، والشعير والقديد، ففي ضواحي»الأبلة» الأسعار أقل بكثير من أسعارها في المدينة، بما سلمته إياه من دراهم فضية ودنانير ذهبية بيزنطية، أما الدنانير الذهبية المكيّة، التي سُكّت مؤخراً، فهي شحيحة، بسبب نذر الفتنة، التي لا تزال مستمرة، التي وقعت، وقُتل خلالها سيدنا عثمان، فمنع والي دمشق سكّ الدنانير المكيّة، وسكّ بدلها دنانير رفع عنها اسم الخليفة الراشد الرابع، وانحصر التعامل بها بين جزيرة الفرنجة في البحر العميق، وبيزنطة، والتجار الرومان.

وما إن أكملت صلاتي، حتى شاهدت «مسعود» قادماً باتجاهي، فأفرغت له مكاناً على طاولة الطعام، وحالما رأى طاهي الخان جلوسنا في المكان، الذي أعدَّ لتناول الطعام، فهرع صوبنا، حاملاً طنجرة ينثال منها البخار، وقدم لنا طعامنا»حساء من حبة اليقطين» مع دجاجتين مسفودتين. ومعهما خبز رومي، مداف بزيت الزيتون، وميزته المهمة، أنه عمل من القمح النقي، ولم يضف إليه دقيق الذرة أو الشعير، فهو لين لا يتعب من يطعمه بصعوبة مضغه .

حدثني «مسعود» عما اشتراه من غلة، وما وجده من أنسجة صوفية بغاية الجمال والدقة، لدرعيات يمكن ارتداؤها تحت الملابس. وطلبت منه بعد أن عاينت بعضها واعجبني شكلها، وملمسها تحميلها على الركيبة، التي إعددناها لما نتاجر به في رحلتنا، لتغطية مصاريف الرحلة، وتوفير بعض احتياجاتنا الضرورية في مدينة «الأبلة» فهي مدينة غالية جداً، لا يسكنها إلا أصحاب إقطاعيات الأرض الكبار، وتجار الرقيق، وتجار التوابل، وحرير الصين. لم أنبس ببنت شفة. كان «مسعود» يعرف أنني لا أهتم كثيراً بالمال، وأن سبب انتقالنا إلى «الأبلة» سبب آخر غير التجارة « أنه النفي الذاتي، والرفض، لما هو موجود، ومفروض على الناس بشتى الذرائع والحجج، فالحرُّ ينفي نفسه من قوم لا يطيقهم ولا يطيقونه.». ولكنه كان مؤمناً بأن الخادم المخلص عليه أن يحافظ على أموال سيده، ويصونها، ويعمل كل ما من شأنه أن يحفظه في غيابه وحضوره. ويفكر له في بعض الأحيان بما يجب عليه فعله

استيقظنا مرعوبين بعد منتصف الليل على صراخ شديد وسط الخان، وعرفنا من أحد الذين هرعوا لمعرفة السبب» إن أفعى لدغت أحد المسافرين» عندما كان نائماً، ويبدو أنه كان نائماً قرب مخبأ لها يضمُّ أحناشها. أسرع إليه حلاق الخان ليفصد السّمَّ مع الدم. وخفَّ الألم عنه بعد قليل، وانخفض صراخه، وتحول إلى ولولة خفيضة. وطمأننا صاحب الخان، وهو يحمل في كفيه عشباً، وأخذ يردد على إسماعنا، بضعة كلمات مطمئنة، وأخبرنا أنه سيضع نثار عشبة البطنج، التي يحملها في كفيه في زوايا الخان، وأحافيره، لطرد الأفاعي. وأن ما حدث، فهو أول حادث من هذا النوع يحدث في خانه منذ سنوات.

وأكد قائلاً: ربما جاءت الأفعى في ملابس الرجل أو متاعه من خارج الخان من الصحراء التي قدم منها. «

فعاد «مسعود» للنوم وبقيت مستيقظاً. فأنا من الذين إذا استيقظوا أثناء نومهم جافاهم النوم، ولن يعودوا إليه البتة، حتى الليلة التالية. وقلت في نفسي ساخراً «هذه من صفات الملوك والأمراء» وابتسمت، ويبدو أنني من نسل (الفرع الفقير من هؤلاء).

الأخماس

3 من شعبان 35 هجرية

لم يكن لي في طفولتي من صديق في «الأخماس» إلا عدداً قليلاً من أولاد الصحابة، ومن جاء مع قبيلتي، ووالدي يرحمه الله عند دخول أرض السواد، وتخليصها من حكم الفرس. ومن صداقاتي القديمة، صداقتي مع أبي عبدالله سر أبيه وموضع محبة ذويه. وكنت أزوره بين الحين والآخر، حين يخرج في شهر شعبان إلى تخوم «يثرب» مع أترابه، وآل بيته للتعبد والتهجد استقبالاً لشهر رمضان بالطاعات، والتوسل إلى الله تعالى واستغفاره. وكان يقصد خيمته في ذلك العراء على بعد فرسخين شمال الأبلة.

ومن ذكرياتي عنه أنه كتب لوالي الشام «معاوية بن أبي سفيان» يلومه على ما بلغ أهل مدينة الرسول من فحش وسوء خلق أبنه يزيد. وكنا وقتها كلنا لا نحشر أنوفنا في السياسة، لكنه أبى إلا أن يكتب له على أمل إصلاح ولد الوالي. ووصل كتابه إلى معاوية، وهو بين جمع من حاشيته. فأنكر بعضهم جرأة أبي عبد الله عليه في الخطاب، وأشاروا عليه أن يكتب له كتاباً له يصغرإليه نفسه، فقال معاوية لهم» وما عسيت أن أعيبه؟ والله ما أرى فيه للعيب موضعاً. « ولم يكتب إليه، وطلب من أبنه إن يكف عما فيه من لهو وسفه. فكبر بعيوننا جميعاً، لأنه لا يقبل في دين الله منقصة، خصوصاً إذا جاءت في من في يده أمور رعية من رعايا المسلمين.

ومن جلسة طويلة شملها بعنايته، ولطفه وجوده علينا. كان يجلس بين جمع من أهله، وأصحابه، كالشمس المضيئة، ومن حوله إخوته كالأقمار المنيرة. ويليهم في الجلسة أبناء إخوته، وأبناء عمومته وأصحابه. قالوا فيما كان يجري في تلك الأيام من خروج على خليفة المسلمين. فهز رأسه أبو عبد الله، وقال مبتسماً. وما أجمل ابتسامته، فإنها تسلب جماع الروح، وتجعل محدثه أسيره لا يلتفت يميناً ولا يساراً .

قال: يا سليمان أن الأمر قديم، وليس جديداً. أتدري يا سليمان، انه بدأ الموضوع منذ تنافس (هاشم وأمية)على الزعامة في مكة، ففاز بها هاشم قبل أن يولد معاوية؛ فخرج أمية ناقماً إلى الشام، وبقي هاشم منفرداً بزعامة بني عبد مناف، فكان هذا أول انقسام بين الأمويين والهاشميين؛ هؤلاء يعتصمون بالشام؛ وهؤلاء يعتصمون بالحجاز!!

فقلت له: الإسلام جاء، وجاء بخلق جديد، وروح أخوة تمنع الفتنة.

. ذلك واقع يا سليمان لا محيص عنه سنبقى يا سليمان أعراباً تفرقنا بداوتنا، وعاداتنا وعصبياتنا، ولن نغادرها أبداً، في هذا الزمان، والذي يليه إلا من رحم ربي، ومن آمن واتقى، حتى يرث الله تعالى الأرض.

يا سليمان فاز من فاز وخسر من خسر، هي الدنيا، فيها من اعتزل زخرفها، وفيها من اشترى وباع . فلا تغرنك الأيام التي تعيشها، مهما ازدانت وكملت، فهي إلى نقصان وأفول.

وما أن التقي أبا عبد الله في مجلس أو في طرقه من طرق «يثرب» عندما كنا صبياناً لم تخط شواربنا بعد حتى يسحرني، بخطابه ورجاحة فكره، ودماثة خلقه؛ ولم يكن هذا وحده ما يسحر به رفاقه، بل ما يحيط به من رؤية وانبهار عجيب أم أرَ مثيلاً له في كل أولاد الصحابة من الأنصار والمهاجرين.

كنت أكبر منه بسنتين أو ثلاث سنوات، ولكن أين انا المسكين من ذلك القمر المنير؛ المهذب بالفصاحة والعلم، والورع الصادق، حتى أني كنت أقول له مازحاً «يا شيخنا» فيبتسم، ولم أرَ في حياتي أجمل من ابتسامته، ولا من عمق الفرح، الذي تشيعه فيمن يراها على شفتيه.

ولا زلت إلى اليوم أتذكر حسن بيانه في وداع الشيخ أبي ذر الغفاري، الذي نفاه معاوية والي الشام إلى المدينة، ومنها نفاه الخليفة الراشد الثالث، إلى الرملة بفلسطين في واد غير ذي زرع، لأنه كان لا يقبل غير قول الحق، مهما بلغ شأن من يواجهه، فلم يطق أهل المدينة من الأنصار، والمهاجرين حدته في مواجهة كل من يقع في معصية أو شبهة معصية.

وكان الزمن وقتها، زمن غنائم ومناصب وجرايات وأموال تغدق؛ فقد كان الغفاري من عصر آخر غير عصر يثرب، الذي عرفه مع بداية الدعوة الإسلامية؛ وهذا موضوع يطول شرحه في هذا «البرجمان» وقد اعرج عليه يوماً حين استقر بالأبلة، مدينة الفكر والفصاحة، والشعر، فأدونه بما يفيد من يأتي بعدنا من أبناء وأحفاد. فقد سمعت أبا عبدالله يودع الشيخ الغفاري الماضي إلى تخوم المنفى ببيان لا ينسى، قال له:

«يا عماه أن الله قادر أن يغير ما قد ترى، والله كل يوم في شأن؛ وقد منعك القوم دنياهم، ومنعتهم دينك؛ وما أغناك عما منعوك، وأحوجهم إلى ما منعتهم؛ فأسأل الله الصبر والنصر، واستعذ به من الجشع والجزع، فإن الصبر من الدين والكرم، وأن الجشع لا يقدم رزقاً والجزع لا يؤخر آجلاً .»

أي بيان هذا، وأي فهم للإيمان، لم نكن نعرفه نحن، الذين كنا بعمره من أبناء الصحابة ؟ والله ليكثرعلي حزني، لمفارقة صحبتك، وبيان صفاتك، والنزول من علمك، منزل الفاهمين، ولكن هي الأقدار ... شاءت أن أكره ما يفعله أهلي، وأخاف أن يعوزني الصبر، فيضيق صدري، فاقع فيما يكرهه الله تعالى، ورسوله، وتكرهه النفوس الكريمة، فقتال الأهل والأصحاب من أجل المنصب أو الجاه، وهي عوراض الحياة الزائلة، وليس من شيمة أبي ولا شيمتي ان أكون كما يريدون.

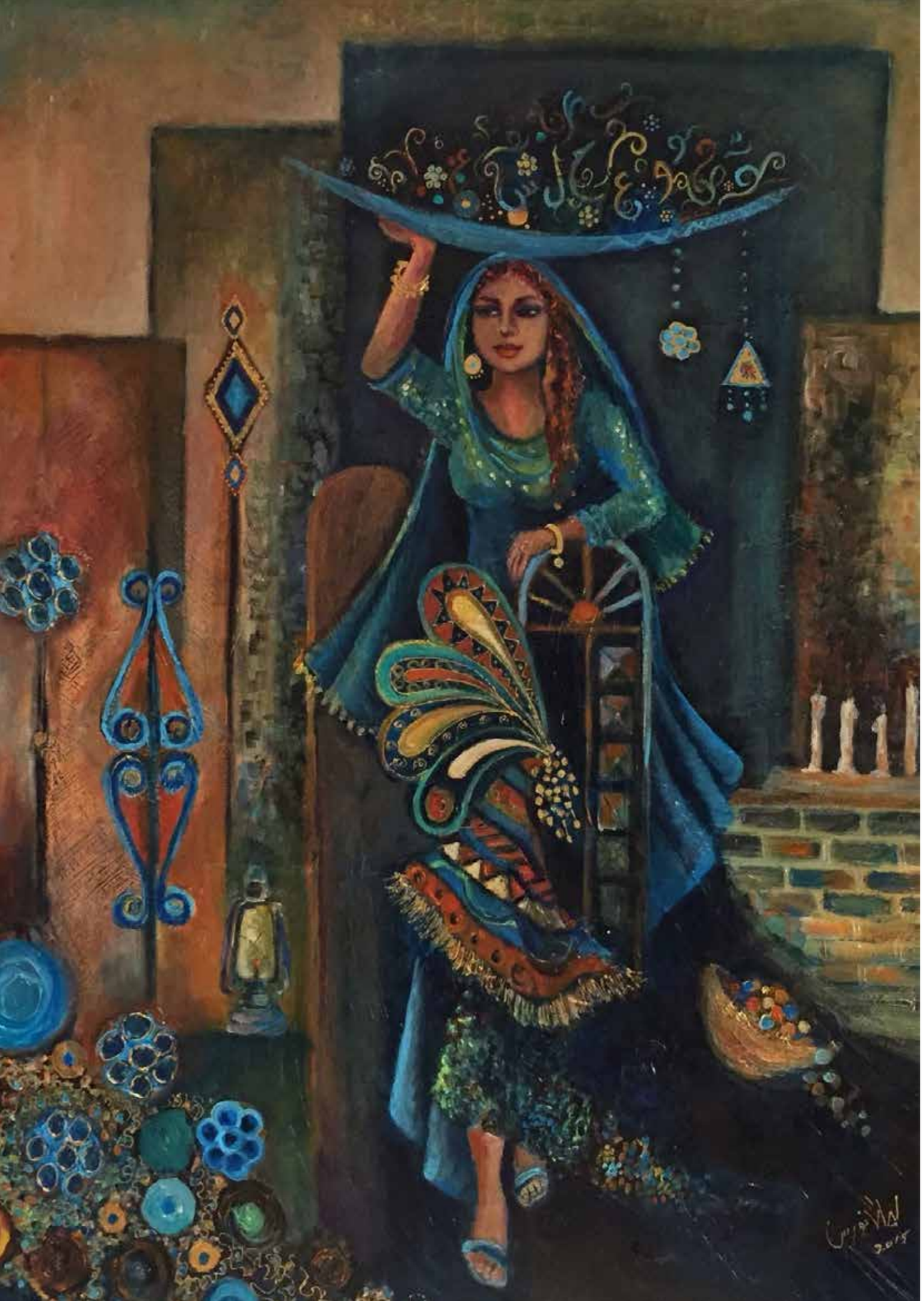
أنا شبل أب ترك الدنيا وراء ظهره، لكي يري أعداءه أنه زاهد بدنياهم ودنائاتها. ويوم أخبرتك يا أبا عبدالله تركي»الأخماس» والسير إلى « الأبلة» مددت كفك، وقبضت على أصابعي، وقلت « ومن ينصرني أن ذهبت يا سليمان؟ « فدهشت، فلست في معركة، وأنت بين أهلك وأصحابك، وعرفت سر دهشتي، فابتسمت ابتسامتك الساحرة « كل الذي تراه زائل يا سليمان، وسأكون وحدي !!» ألم يقل عيسى على رسولنا وعليه السلام « ستنكرونني جميعاً، وأولهم أنت يا يهوذا «؟ وظننته يمزح أو يرمي لي بحكمة الحياة، وأسرار دورات الزمن، واختلاف الأوقات والمصائر، وأظنه كان يحكي عن نفسه في زمن تسود فيه لغة الدينار والدرهم.

الأبلة

3 ذو القعدة 38 هجرية

من وقائع رحلتنا الميمونة، أننا استيقظنا قبل الفجر بقليل لتأدية صلاة الصبح، فاليوم أخر يوم سفر لنا، لندخل «الأبلة» وبها نستقر حتى يأذن الله تعالى. كان الفجر مغبشاً بالقليل من الضباب بمستوى مراوح النخيل، وأعلى طرق البساتين النيسمية بين أشجار الرمان وداليات العنب.

وما أن أكمل المسافرون صلاة الفجر، حتى هرعوا إلى ركائبهم يشدون متاعهم، ويتفقدون ما تركوه ليلة أمس تحت حراسة عسس الخان. وما أن صليت حتى غيرت ثوبي بآخر، وعمامتي بأخرى من قماش قطني. وعند مدخل المدينة واجهنا موقفاً لن أنساه طيلة حياتي. كان



أحد تجار الرقيق يصطحب معه جاريات صغيرات السن، هلعات، ويبدو أنهن فارسيات من جبال بلوجستان تم سبيهن. وقد بدت على وجوههن آثار نعمة سابقة، ورقة لا مثيل لها إلا لدى بنات الذوات. وبدون لي أنهن قد تم سبيهن من بيوت مرموقة من بيوت الحكم الفارسي، الذي هزمته جيوش المجاهدين. الذين فتحوا خرسان وبلوجستان، وتوغلوا عميقاً في أرض البلوش والمجوس.

كان التاجر يعرضهن للبيع على القوافل القادمة من الشرق والمتجهة إلى الأبلة. ويدلل على رقيقه بأرق العبارات والأوصاف. كانت أصغرهن تبكي بكاء المثكولة؛ ودموعها الغزيرة تبلل وجهها، وأمسكت بذراعي حالما شاهدتني، وأمطرته بالقبلات، ورجتني أن أخلصها، وأخواتها الثلاث من هذا السَّبي. كانت تكلمني باللسان الأعجمي، وأنا أفهم الكثير من هذا اللسان. فرق قلبي لها، واشتريتها وأخواتها السَّبيات بثلاثين ديناراً ذهبياً من التاجر، وذهبت ومسعود والتاجر، والسَّبيات الى مسجل الرقيق، القريب من الخان، وسجلنا عقد الشراء، واستلمت رقوقهن السابقة. وأطلقتهن لوجه الله، وسمعت بعض المسافرين يسخرون مني ومن وطيبة قلبي، وإنفاقي دنانيري بلا جدوى، ويلومونني، لأنني فرطت بأربع فتيات فائقات الجمال والعذوبة.

وقد بدت الفتيات مفتونات بكرمي ورجولتي ونخوتي، وكن طيلة انتظار كتابة صك عتقهن من وضعهن كجاريات مملوكات للغير يرمقنني بعيون ممتنة. وسمعت أحد الحاذقين يقول، ممن حضروا البيع والشراء والتسجيل» لو كان هذا المخبول ذا خبرة لاحتفظ بهن حتى يصل الأبلة، وهناك سيبيعهن بأضعاف ثمن الشراء، فالجواري الفارسيات مفضلات على الروميات والشركسيات، والكركيات، لعذوبة معاشرتهن، وانقيادهن لمن يملكهن وإخلاصهن لهم.

وصادف أن قدمت قافلة ذاهبة إلى خرسان، فأوصيت بهن خيراً، وأعطيت كل واحدة منهن صك عتقها، ومنحت كبيرتهن صرة فيها دراهم ودنانير لنفقتهن في الطريق، حتى يبلغن مدينتهن وأهلهن. وأنقدت حملتدار القافلة الفارسي أجرة مضاعفة عن تأجير ركائب له كانت خاوية، لتقل الأخوات الأربع، لتذليل صعوبات سفرهن.

دمعت عينا مسعود، وهو ينظر هذه الرأفة والشهامة بعملي هذا. وما أنْ اطمأنَّت عليهن، وغادرت قافلتهن، حتى رأينا الصغيرة، وهي تبعث تحياتها بكفها الصغيرة البيضاء من فوق هودجها، وتؤشر إلى السماء، كأنها تقول لي أنَّ عملك حفظه الله لك، وأنَّه لا يضيع أجر من أحسن عملاً.

دخلنا سوق مدينة الأبلة قبل صلاة الظهر بساعة، ويالله من سوق عظيم، لم نرَ مثله في عموم المدن التي مررنا بها من قبل، امتد السوق متعامداً مع نهر عظيم، واسع، وله ضفتان مرتفعتان. يهبط إليه أصحاب الزوارق، والجبائش بسلالم من الحجر، وأخرى من الخشب.

نهر رست فيه الأبوام والقوارب، وجباشات البردي، محملة بالغلال، والأثمار وخضروات الشمال جاءت من مدن ومداشر، ودساكر تقع على نهري دجلة والفرات.

وما أن تركنا القافلة، حتى قصدنا حمَّام المدينة بعد أن وضعنا متاعنا في خان حفظ البضائع، وأخذنا صكاً ممهوراً بما أودعنا، وتخلصنا في الحمَّام الساخن من وعثاء السفر. وما أن خرجنا من الحمَّام، وجلسنا في استراحة قصيرة بأنتظار حلول وقت صلاة الظهر في غرفة المجلس في النزل، الذي أكتريناه من صاحب عقارات للكراء، حتى علت الأصوات. فخرجنا من النزل نستطلع الأمر، فشاهدنا على رأس الطريق ثلة من الفرسان يحيط بهم جمع من أهل المدينة، وصبيانها، والفرسان ارتدوا ملابس غريبة ملونة، واعتمروا عمامات ملونة هندية، وأمسكوا سيوفاً لا هي بالكرجية ولا الفارسية ولا اليمانية، فهي طويلة تصل إلى الارض، محنية على شكل نصف دائرة، مغمدة في أغمادها.

وقد كان على رأس هذه الثلة من الفرسان فارس طويل القامة متوشِّحاً بعمامة ضخمة زرقاء اللون، متوَّجة بكركوشة صفراء، متناثرة على نصف قطر العمامة.

وعرفنا من الناس الذين تجمعوا حولهم. إن هؤلاء يقومون بدور الوسطاء بين التجار، وعصابات الصعاليك، التي تنتشر في بادية الجزيرة، وتفرض إتاوات على القوافل المارة، وهؤلاء ينالون ما يشبه الحسنة من التجار، لتوسطهم بين الصعاليك والتجار؛ لأجل تأمين سفر القوافل في كل مراحلها عبر بادية الجزيرة.

رقص هؤلاء الفرسان أمام الجميع، وعزفوا بنايات من قصب البردي، فيها العديد من الثقوب الجانبية، المزفتة بالقير. وكان أمامهم رجل قصير القامة طويل الذقن، هو أميرهم بلا شك ينفث من فمه النفوط، فتخرج من فمه كرة نار هائلة تدهش الحاضرين.

وكان حاديهم يروي قصة «عنترة وعبلة» ويردد أشعار عنترة، حسب وقع أنغام الناي، فأدهشنا برقة سرده، وخفة رقصه، وتناغم الصفير الحزين مع الكلام المقفى، فلم نملك إلا أن نقول لهم بين فترة وأخرى: تبارك الله... تبارك الله .ونرمي لهم ببعض الدراهم، فيهزون رؤوسهم شاكرين، ويزدادون نشاطاً ومرحاً.

وعرفنا بعد ذلك من أهل الأبلة، أن هؤلاء من «أهل الكدية» يعيشون في هذه المدينة الكبيرة ويرتزقون بهكذا طريقة.

واستبشرنا خيراً بسكننا الجديد، فقد تعلمت من أبي يرحمه الله تعالى، أن وقوف «أهل الكدية» بباب سكنك الجديد، هي بشارة خير: بسكن مريح ورزق وفير وسلامة وآمن وصحة وسعادة قادمة لك بإذن الله تعالى.

كاتب من العراق

ملف

جنة البصرة

من يوميات الانتفاضة

وارد بدر السالم

على مرمى البصرة كان «السياب» غريباً على شط العرب. تحفّه الصخور والأعشاب اليابسة وكلس المياه الزاحفة اليه ، وكان الفراهيدي يدندن في بئر المدينة ليوثّق (بحر البصرة) الجديد تحت هدير التظاهرات وتفاقم أصوات المتظاهرين ، بينما كان أبو الأسود الدؤلي يوجّه تلاميذه الى فقه اللغة العربية ويضع النقاط على الحروف ، ويتغنى الفرزدق في البرية بأغنيات الصيادين العراق ويقرأ النشيد الوطني وعيناه تدمعان ؛ وأبعد من ذلك تقادمت أصوات محاربي ثورة الزنج العباسية بسنابك خيولهم وصليل سيوفهم وهديرهم الأسمر وهم يدخلون البصرة ثائرين على ظلم ذوي القربى تحت هجير الشمس الساخنة ، فامتزجت السيوف المشرعة وتصادمت وبرقت في نهار كثير الشمس حتى حجبت الرؤية، فصارت السيوف مظلات وسقائف تحمي المحاربين الهادرين كأنهم نخلٌ يمشي ومياه تتدفق من البحر الى النهر، يومها كان الفراهيدي يعيد ترتيب بحوره ويضع لها أنغاماً جديدة ، فالسيوف تعيد ترتيب الأوزان وتمنحها ألقاً آخر، وتبعه السياب ناشداً وناشجاً وهو في ريعان شعره ، لكنه غريب على الخليج وعليلٌ في المدينة ، حينما نادته «راعية الأغنام : لا وطن لكَ إلا القصيدة فهاجر معها.. فهاجر السياب وما يزال في غربته الطويلة منذ أكثر خمسين سنة. واختار قبراً ليبقى وحيداً تحت شمس البصرة والى الأبد. غير أن أصوات المتظاهرين أيقظته من غفوته الطويلة فخرج من قبره يتسقط أخبار الجيل الجديد الذي لم يره ، فكان المارّة يروون له حكايات تموز الجديدة التي تريد تفريق الحق من الباطل وتعيد صورة المدينة القديمة يوم كان البحّارة من أرجاء الدنيا يحطّون رحالهم بين السواقي وعرائش الكروم ، يلعبون مع البط والعصافير ويتحممون في أنهار «أبو الخصيب» المنتشرة بين البساتين كالشرايين الحيّة ، فيتحولون الى بط وعصافير وقوارب وظلال باردة ، ويدوّنون أسفارهم تحت أشجار البمبر عن جنّة عرضها البصرة والبصرة.

درس الإنشاء

صبيّةٌ خرجت من حلم اليقظة وهي تقف على نهر العشّار من الجهة المقابلة للمتظاهرين وفي يدها علمٌ ودفترٌ وممحاة، وأمامها آلاف المتظاهرين بجسد واحد لا فاصلة فيه، يمتد حتى يخرج من يقظتها الى يقظة الأنثى الصغيرة التي كان عليها أن تكتب في «درس الإنشاء» كما أوصتها معلمتها قبل العطلة الصيفية: أكتبي عما ترين..

وكانت ترى مدينة تركت أيامها الساخنة وكهرباءها المقطوعة وماءها المج ونزلت الى عمق الحياة المفقودة بين الجموع الحاشدة ورأت صبيان المدرسة ملفوفين بالأعلام ورايات البياض، متعرقين ولاهثين. تسير معهم أفواج النخيل برؤوسها المقطوعة والأنهر اليابسة التي يحملها طلاب مدرستها بأكفان سود وتوابيت من جَريد النخيل، ورأت الدموع تتوهج في العيون والشموع توقَد على الأرصفة والعصافير تهرب من الحرائق والفواخت تهدل على غير مواعيدها.

جلست على مصطبة مخسوفة وهي تشرع أمامها دفتر الإنشاء الصغير وتنظر الى بياض أوراقه وفي لحظات قصيرة اسودّت الورقات لكنها مسحت الدخان المتطاير، غير أن السواد كان يتقاطر من الأبنية المحترقة وكان يلوّث الورقات ، حتى استعانت بصبي مر قريباً منها: يا أنتَ.. تعال وامسح دخان الورقة.

في درس الإنشاء ستعرض الصبية ذات يوم دفترها «الأسود» أمام معلمتها وهي تتمتم: لا أعرف أكتب على سواد الأوراق.

تضمها معلمتها وتبكي.

فاصلة

يفتح شط العرب شرياناً طويلاً في المدينة اسمه نهر العشار، حيث كانت تجلس صبية درس الإنشاء، التي لا تعرف أن الوالي العثماني محمد هدايات باشا حفره قبل حوالي 140 سنة، فهي ابنة اللحظة الخافرة الهادرة التي انفصلت عن التاريخ القديم وكبر فيها حب النهر والمدينة وشناشيلها وأبلامها التي تراها في كراريس الدروس وجغرافيتها، فتهجس أن في داخل النهر ثمة حياة كانت مع الموج تجري، وكانت أرواحٌ فيها تسري وأنّ تاريخاً طويلاً ومعقداً تعيده حماسة المتظاهرين وصيحاتهم الرهيبة بأن تعود المدينة الى تاريخها الباسل ونخلها السامق وبلابلها التي كانت توقظ المدينة مع كل فجرٍ وصلاة.

سلّة البلابل

وجد الحاج سعيد في حديقة البيت عدداً من البلابل ساقطة ومتكومة .كان منظرها الغريب قد هزّه وهو ينقل الجثث الصغيرة الى سلة فاكهة من الخوص حتى امتلأت بها وكان يستغفر الله، حابساً ألمه وهو ينظر الى أشجار الحديقة التي اكتنزت بالأعشاش، غير أنه تحامل على نفسه وحمل سلّة البلابل وعبر الساحات والتقاطعات ومن ثم عبر نهر العشار واحتشد مع المحتشدين حاملاً على رأسه سلة البلابل الميتة

وهو «يهوّس» حتى فقد صوته في آخر الليل، وهدّه تعب السنوات التي كان يحملها على كتفيه؛ وكانت البلابل تتململ وتغرّد معه وتستيقظ من غفوة سمومها المالحة، ثم تطير مع الحرائق الى جهاتٍ مجهولة.

تلك اللقطات النادرة صورتها عدسات الموبايلات وهي تلتقط البلابل الميتة بسموم المياه حينما صحت وأيقظها هدير الأصوات وارتجاج الأكتاف وتزاحم الأرجل في محنة الانتفاضة وثورة شبابها ونسائها.

سلة الحاج فرغت.

اكتفت بلابل الحديقة بموتها المسموم/ السريع، ونفضت أجنحتها امتلأت سلة الحاج بعلب المياه الباردة.

ربما تحولت البلابل الى مياه عذبة فطارت وتركت سلة الرجل تدور بين المتظاهرين حتى هدأت حرائق المدينة.

الابن الثالث

كانت أم سنيّة/ التي فقدت بَصَرها منذ أعوامٍ طويلة / توصي أولادها الثلاثة: لا تعودوا الى البيت إلا والبصرة معكم. ولأنهم يفهمون لغة الأم خرجوا متحزمين بالحياة والامتلاء الروحي للمدينة.

قبل الليل بساعتين كانت البصرة محمولة على أكتاف شبابها كالتابوت الأخضر، يطوفون بها بين الحرائق والحدائق الجافة والأنهر الملقاة هنا وهناك؛ بين الرصاص الحي والقنابل المسيلة للدموع، وأم سنيّة تتسقّط الأخبار من الغادين، بعينين دامعتين وقلب مهموم وهاجس لا يخيب من أولادها سيعودون بالبصرة لتفتح عينيها الكليلتين وتتمرأى بقرية الطفولة القديمة التي عاشتها بين الماء والخضراء والوجوه الطيبة؛ وقتها كان المتظاهرون يجوبون المدينة ويزرعون الأمل في كل مفصل فيها، وكانت أم سنيّة البصيرة ترى الحرائق التي أشعلها الظلاميون المندسّون ليشوّهوا حلاوة النصر، وتسمع هدير الأصوات وتنصت الى حناجر الشباب الصادحة، لكنها بقيت تترقب موعد البصرة التي سيحملها أولادها الثلاثة الذين غيبهم الظلام بين المتظاهرين حتى الفجر/ عندما عاد اثنان من أولادها متأخرين وبقي الثالث في ردهة مستشفى معتمة من ردهات البصرة وفي غرفة تنزُّ منها دماء المتظاهرين. لحظتها أبصرت ورأت البصرة متوهجة في ابنها الثالث الذي لم ترهُ أو تبكي عليه بعد.

بصرياثا

أكثر من 600 نهر كانت تجري في البصرة, تتخلل بساتينَ جنوبها وتغدق عليها الماء العذب، فتروي أوردتها وزواياها وتنشر الخضرة في أرجائها، حتى كان الرحّالة والقناصل الأجانب لا يبارحون أفياءها وشطّها ونخلها وأشجارها وورودها وجنائنها وأنهارها المتناوبة وجريان الحياة فيها، فأسموها فينيسيا الشرق وبندقية العرب، لكن قبل ذلك كانت المدينة هي «الخريبة» و«أم العراق» و«خزانة العرب» و«عين الدنيا» و«ذات الوشامين» و«البصرة العظمى» و«الزاهرة» و«الفيحاء» و «قبة العلم» و«الرعناء» «السبخة»، وأطلق عليها الكلدانيون تسمية «بصرياثا»، أي القنوات لكثرة الأنهار فيها. كما حملت الاسم الأكدي «باب الباليتي»... إلخ.

***

كان صوت الرجل، وهو يروي لأحفاده شيئاً من تاريخ المدينة، يتحشرج وهو يتهيأ للخروج الى تظاهرات المساء، فقد حان وقت الميدان في ساحة العروسة.

العشاق يتبادلون العيون

على جانبي نهر العشار قنابل مسيلة للدموع ودخان وأبنية تحترق.

قبل العصر بقليل كتب مسجاً لها: تجديني بالضبط عند آخر الحرائق.

وعند آخر الحرائق كانت القنابل الأسطوانية تتقاذف بشكل فوضوي وكانت دموع المتظاهرين تتقاطر وتحمر، بينما انسلّت فتاة المسج من صويحباتها مستنيرة بالنيران التي تشعل النهر لتراه، لكنها لم تره.

كان الشباب يتداخلون فيما بينهم ويتبادلون العيون والأيدي والأقدام والأجساد كلها. فكلما سقط جريح ارتفع. وكلما استشهد عاشق ارتفع .حتى باتت الأكف كلها مرتقعة ولم ينقطع دخان العيون الحارق.

كانت فتاة المسج تقف عند آخر الحرائق وتتطلع الى كل شيء بقلب يرتجف حتى فزّزها مسج جديد: أنا في آخر الحرائق.. أحترق.

البصرة: 2018

كاتب من العراق

صيادون في شط العرب

ملف

المكانس الدينية

ما تبقى من البصرة

ياسين النصير

ما تبقى في البصرة هو الذكريات، ها أنا غائب عنها أكثر من ربع قرن، زياراتي المتباعدة إليها تجعلني أتكلم من داخلي كما لو كنت سجيني نفسي، وليس كما كنت أتكلم مظاهرة وصوتا نبئيا ولافتة، تعلمت فيها وتزوجت وانجبت أولادي، وانتميت للحزب الشيوعي، وسجنت، ولوحقت من اجهزة البعث مرارا وتكرارا حتى سجنت في مراكز شرطتها وحرسها القومي أكثر من سنة وشهرين، ومع ذلك لم أغادرها روحًا، كما لو كانت لي رحمًا التصق به. بقيت طوال ربع قرن وانا في جوفها السري، استمع إلى أنين الأم وهي تضمني إليها ، ما أشد حزني وانا أرها الآن مكلومة، عاجزة، أن تدر حليبًا لأبنائها وهي التي أغنت كل عطشان وجوعان في العراق وفي الخليج، ما أشد بؤسنا نحن أبناؤها عندما لا نستطيع غير النداء المبحوح: ان انصروا البصرة ياطغاة، يا متخلفين، يا اميين يا اسلاميين جوف.

وفي كلمة عن حراك شباب البصرة، مقارنة بحراكنا يومذاك كتبت:

تعكس الحال التي وصلت إليها تظاهرات البصرة الطبيعة الفكرية التي عليها الأجيال الجديدة من الشباب، اجيال غابت عن فهم الوضع بطريقة علمية واقتصر وعيها على ما يتعلق بها من مطالب، لعل التقنية التي انتشرت خاصة في الأزياء والموبايل والاتصالات قد اتى فعلها بالعكس مما يراد لها من تأثير، والنتيجة هي الثقافة القشرية لهذه الأجيال التي لا تميز بين ولائها الديني ومطالبها الحياتية، الأمر الذي يجعل الشباب في غيبوبة فكرية عن معنى المستقبل، لأنهم لم يتصورا غير ان يكونوا مجرد ادوات لا نفع فيها في آلية احزاب حرمتهم بل وكفرتهم من اي تفكير منفتح وعلمي. المشكلة عميقة وليست مجرد تظاهرة لمطالبة بالحقوق ، هذه الأجيال شعرت أنها غير موجودة، وأن المعممين والساسة الصدفة هم من يفكر عوضا عنهم، وأنهم ليس بمقدورهم الاستمرار لا بالتعليم ولا بالعيش الكريم، فما كان منهم إلا الخروج بعفوية وعشوائية للمطالبة بابسط حقوقهم.

يأخذ البعض ان غياب القادة المنظمين للمظاهرات سببا في استغلالها من قبل جهات حزبية لتفشيلها اولا ولبيان خطا المتظاهرين في دولة تحكمها احزاب اسلامية ثانيا، وكانت النتيجة استثمار الخبث الرأسمالي في استغلال هذا الوضع لتمرير اجندات محلية لبقاء الهيمنة الدينية والسياسية على هذا الشعب، وان أي تفكير بالتغيير سيصب في صالح العلمانيين والمثقفين وهو ما لايرضاه حتى بعض المثقفين ممن لديهم رؤية اسلامية.

لابد من دراسة هذه الظواهر التي فرزتها حركة الشباب في البصرة، لاستخلاص دروس مهمة منها، لعل أول الدروس هو غياب توجه الشباب لاية جهة علمانية تأخذ بمشروعهم التنويري من خلال تلبية احتياجاتهم كشباب يعتمد عليه المستقبل، فقد ثبت عمليا ان الركض وراء المعممين لم يجلب لهم اي مستقبل، فكيف والسلطة الاسلامية مستولية على كل مقدرات العراق دون ان تفتح لهذه الاجيال اية نافذة للمستقبل، من هنا على الشباب كي يكونوا رجالا للمستقبل أن يتوجهوا إلا لقوى العلمانية وبدون هذا التوجه الإرادي ستتكرر مأساة البصرة وتضحياتها دون نتائج، إن لم تحسب نتائجها لصالح قوى الفساد.

النقطة الثانية، وهي ربما ستكون اشد ضررا على أجيال الشباب، وهي ان القوى والافكار الدينية ليست قوى وافكار مستقبلية، وعلى اجيال الشباب أن تعمل قطيعة مع توجهات هذه القوى، دون ان تقطع صلاتها بالعقائد الدينية، فليس بالتظاهر وحصر رؤاهم الفكرية ضمن مطاليب وحقوق فقط، هو ما يجعلهم صوتا للمستقبل، إنما بالممارسة الديمقراطية الرافضة للأشكال التي تستبد بوعيهم وتصادر حريتهم، وتقف دون توسيع دائرة تعليمهم، وتقمع كل مظهر لا ينسجم ورغباتهم، بهذه الطريقة الواعية يمكننا بعد سنوات التأشير إلى نمو ظاهرة بدء الاجيال التفكير بمستقبل تتضافر فيه رؤها الذاتية برؤية العراق المستقبلية.

النقطة الثالثة، ان الاسلاميين الذين يهيمنون على مقدرات العراق يتصورون انهم باقون للأبد، وان التاريخ قد منحهم فرصة الوجود حتى لو بالعنف على بلد لم يعرف السكون، لذلك لن يكون للأسلاميين المتشددين إلا الفشل، صحيح ان التاريخ قد منحهم فرصة مهد لها المستعمر والكولنيالية والحكم الجائر الذي حكم العراق سابقا، لكن التاريخ لايغفل حركة الأجيال الجديدة حتى لو كانت غير واضحة الاديولوجيا والاهداف، فمثل هذه الغشاوة التي يتستر بها سياسيو الصدفة الدينية لن تبقى طويلا، وإذا لم تتحرك الأجيال الجديدة باتجاه حداثة المجتمع وتعي أنها ضحية، وهم وخرافة السياسيين الذين لايهمهم المستقبل ستكون هناك آلاف المكانس الدينية لتجرف الشباب عن كونهم شبابا لهم حق التغيير.

ناقد من العراق

ملف

مدينة الأنهار مدينة الغضب

وديع شامخ

البصرة أجمل مشاتي العالم، هكذا كان الدرس.
مروا على البصرة جميعهم فكانت الطيبة ملح الوفاء ولم يذكروا ملوحة الماء، كانت المدينة بصرياثا، حرثاً صالحاً للجميع، بساتينها ملك مشاع وهواؤها أنقى من العطر. وشطها خزانة الدجلتين.
وللبصرة طبع السكّر في أهلها، ووفاء الملح، وليس لها في السمين الأبيضين مكيدة.
مع وفرة ماثلة في العطاء بلا حدود.
نفطها يُحرّر فقراء المعمورة، سمكها حين يُعلّب يشبع قارة أفريقيا، *خرّيطها يذهب الوحشة عن المهاجرين في أصقاع الدنيا.
لؤلؤة الخليج عربيا كان أم فارسيا وعروسة المدن قبل عصر النفط والنزوات ومدن الملح والتيه.
وهي أول ولاية في العصر الإسلامي أنشأها العرب المسلمون خارج حدود الجزيرة العربية، «وكانت منطقة البصرة قبل أن يشرع العرب بتمصيرها تشمل سبع دساكر بمعنى سبع (قرى)قديمة». (الطبري، 60، 1939). «في الخريبة اثنتان وبالزابوقة واحدة وفي بني تميم اثنتان وفي الأزد اثنتان، وكانت هذه الدساكر السبع مأهولة وذات منازل ثابتة وقد حدد ماسنيون مواقع هذه الدساكر، إلا أنها تحولت إلى خمس مناطق عسكرية قبلية تدعى الأخماس في العصر الإسلامي كما ذكر ماسنيون».
البصرة مدينة قبل احتلالها وتمصيرها، وهي مدينة الأنهار بوفرة عالية، قيل إن عدد الأنهار بلغ آنذاك نحو من عشرين ألف نهر وينابيع شعر ومعرفة، ومساكن للثوار، ومهبط الحالمين وملتقى العلماء والمؤدبين. فيها ما يكفي لأن تفتخر قارة بأكملها به من الكنوز، وفيها من الندرة والوفرة ما يكفي المبدعين في حقول الحياة المختلفة.
ما يقول ابن بطوطة: (إحدى أمهات العراق الشهيرة الذكر في الأفاق الفسيحة الأشجار المؤنقة الإخناء ذات البساتين الكثيرة، والفواكه الكثيرة... وليس في الدنيا أكثر نخيل منها. والبياعة في ظلال الأشجار يبيعون الخبز والسمك والتمر واللبن والفواكه). (ابن بطوطة، 185-181، 1968).

***

كان للبصرة أسماء أخرى أيضا فمن ذلك كان تدعى بالخريبة قبل الفتح الإسلامي، وبعد بنائها سميت بأسماء كثيرة منها أم العراق، خزانة العرب عين الدنيا، ذات الوشامين، البصرة العظمى، البصرة الزاهرة، الفيحاء، قبة العلم، كما تدعى الرعناء وذلك لتقلب الجو فيها أثناء اليوم الواحد وخاصة في فصل الربيع، ولعل أجل ما حملت منطقة البصرة الكثير من الأسماء، منها (باب ساليتي) وهي كلمة مأخوذة من الأكدية (شابليتيوم) أي البحر الأسفل فيكون معناها (باب البحر الأسفل).. وعرفت باسم ميناء طريدون إذ ذكرها كتاب الرومان والإغريق باسم تريدون أو ديري دوتس، ولقد استعار القاص جابر خليفة جابر اسمها في مجموعة قصصية له بعنوان «طريدون»، وقد قلبها العرب إلى (تردن) و(تردم) و(تدمر) والاسم الأخير عرفت به البصرة كأحد أسمائها كما جاء في تاج العروس للزبيدي، كانت البصرة تسمى في القديم (تدمر) وفي مسند زيد بن علي قال (ويقال لها أي البصرة تدمر ويقال لها حزام العرب، وقد أطلق عليها أيضا البصيرة. البصيرة من أسماء البصرة القديمة وقد أعاد بناءها أردشير ملك الفرس الساسانيين وسماها (وهشتا باذ أردشير) وذكرها الأزهري في تاج اللغة بـ(الخريبة)، وهي جزء من البصرة كان يطلق عليه البصيرة الصغرى، وقال حمزة الأصفهاني إنها كلمة فارسية (بس راه) وردها يعقوب سركيس إلى الكلدانية إذ تعني الأقنية أو باصرا (محل الأكواخ). إن كلمة بصرة أو بصيرة كلمة أكدية مشتقه من كلمة (باب وصيري) فأصبحت (صابي صيري) أي سكان الصحراء فيكون اسمها (باب الصحراء). هناك إشارة إلى وجود مدن مندثرة تحت أنقاض البصرة القديمة، فعندما جاء عتبة بن غزوان المازني عام 14هـ إلى منطقة البصرة شاهد أنقاض مدينة قديمة كانت حسب روايات محمد بن إسحاق سبع دساكر، وذكر وجود قصر (سنبيل) في رواية أبي عبيدة على أنه حصن فارسي في الجاهلية على مرتفع وهو داخل البصرة، وقد سكنها بنو تميم وبنو العنبر وغيرهم.
ولكن ابنها الحكواتي الكبير محمد خضير ابتكر لها اسما يناظر خلودها «بصرياثا».

***

البصرة أيضا لم تكتف بمجد ثقافي وشعري وحضاري وفني عبر رموزها على مر التاريخ، فهي مدينة الفرح بأعراسها وبكسلاتها وبحدائقها

ونزواتها وشوارعها المنفلتة المزاج من الوطن إلى الكورنيش إلى أقصى جنون أبي الخصيب، صعودا إلى شجرة آدم وجمال الشطين في قبلة واحدة. ولكنها أيضا ساحة للثوار ومدينة الغضب الفكري العارم فمنها خرج الخوارج والزنج والقرامطة، وكان لإخوان الصفا وخلان الوفا جولة في رسائل العشق. ولها من مناقب التيه والوجد والعرفان مدارس وفيها من الملل والنحل ما يكفي الدرس في التعايش السلمي المجتمعي أو ما يصطلح عليه الآن «التعددية الثقافية».
البصرة درس في تكامل مجتمعي مهيب وعيد «الكسلا نموذجا».

***

نبوءة الخراب

وعن خراب البصرة وما بعده وما قبله حدثنا شيخ التاريخ المعتوه بقوله «أما خراب البصرة فرواياته ثلاثة أنواع: خرابها بالغرق وخرابها بثورة الزنج و(خرابها) بوقوع خسف وتدمير فيها».
فأي رعونة وأي قيامة لبصرة اليوم؟
البصرة غير الصالحة للخضرة والماء، وما تبقى سوى الوجه الحسن.
خرابها الآن منظم للقضاء على الماء أولا والبقية تأتي.
البصرة رعناء مرتين، مرة حين سمحت للآلهة أن تمرح بمزاج فصولها، وثانية عندما فتحت أبوابها للغزاة على مر العصور.

***

*- الخريّط: حلوى جنوبية خالصة بلون أصفر ومذاق خاص، تصنع من نفاش الهور.

كاتب من العراق

ملف

حرائق الليلة الماضية

توازيات وتقاطعات

محمد خضير

تنويه:

أولدت الأحياءُ الكبيرة للمدن العشرات من القصص التي تستغرق روايتها عشرات السنين، كحيّ «العشار» بالبصرة، المنصَّف بنهر متفرع من شط العرب الكبير، كانت تُستوفى في زاوية مصدره ضريبةُ «العُشر» الجمركية، خلال العهد العثماني. لا تتعدى مساحة هذا المركز التجاري ميلاً مربعاً واحداً، لكن الدوران حوله مقرون بعدد القصص المروية عن حياة ساكنيه وعامليه المحسوبة بحوادث غير مسجلة ولا تنتسب لراوٍ بعينه. تتداول الألسنة حكايات شفاهية خفيفة بوزن طاقية رأس، أو ثقيلة بوزن كيلة قمح في قبّان ضريبة العُشر، أو بخفاء جمجمةٍ قادمة من وراء الأسوار؛ وكل راوٍ يطارد لقطةً عابرة من جريان النهر البشري المجاور للنهر الطبيعي، يستخلص منها متعة للنظر ونغمة للصوت ونشقة من رائحة إنسان.

أروي عن المربع القديم ثلاثة نصوص.. ولي في كل قصة مذهب ورفقة ومغزى. ولا أهمية لعدد النصوص المروية عن المربّع الشعبي هذا؛ في عصر ما عاد يأبه للأرقام أو لمرور السفن في الأنهار؛ فما يبقى من الرواية أثر ممهورٌ على جبهة لا تكفّ عن ملامسة الشمس والرياح الساخنة. كلّ نص هو أوّل، وهو أخير كذلك. جولات لا تنتهي عند جدار أو ساحة أو مقهى، وكلّ حاكٍ هو محموم، لا يعرف موقعه من هذا الاضطراب اللذيذ. لستُ الحاكي الأول، ولست الأخير. لا أعرف من أتبَع ولا ذاك الذي يتبعني. حبل جرّار من التوازيات والتقاطعات.

أول ليلة.. كل ليلة

ليلة رعناء طاف المتظاهرون الأحداثُ خلالها حول البنايات المحترقة، صاخبين ملثّمين، نصفَ عراة. أوقِف اللقطةَ حتى صباح اليوم التالي، مع عشرات من لقطات الليلة الماضية. أعود في الصباح فأحرّك المشهد: الدخان ينعقد رايات ملولَبة فوق البنايات الواطئة؛ رائحةُ احتراق تملأ الهواء.

مئة خطوة في مربع «العشّار» تُحسَب بمئة شظية تدخل الرأس. مفكرة الهاتف النقال تمتلئ بالملاحظات المتتابعة وتفيض عن حدّها على الحفظ، تقابلها ذاكرة تستعيد الصور وترتب الشظايا الملتقطة على جانبي الممرات الداخنة. قائمتان متقابلتان تجهزان النصَّ الملولَب، رماديّ السحنة، بآلية التوازي والتقاطع. تتحرك الأقدام وتتصل الأفكار بتيار جامح، هو عزم الحركة في مربّع العشار الدافق نفسه.

القائمة على اليسار تتدرج بأحداث الأيام الثلاثة الماضية، توازيها قائمة بمحفوظات الأمس المرتّبة على مدى العقود السبعة من حياة «العشّاري» المتجول دون هوادة. لا يقتضي سردُ المربّع الحياتي سوى الوصل بين السواكن والمتحركات كي تعمل ذاكرةُ النص آلياً وتقترب شواهدُ اليمين من كوامن اليسار، في القائمتين المتوازيتين. حركة لولبية متصلة على محور التجاور والتبادل.

أبدأ بسحب شظية من قائمة الملاحظات اليمنى (تمثال العامل ذي المطرقة أمام مئذنة الجامع بجانبه) فتتداعى القائمةُ الموازية بإجراء التقاطع المطلوب وتركّب المشهدَ المتحرك (النحات عبدالرضا بتّور يخطف بدراجته، على خلفية المشهد الملبّد بسحب الدخان). تعوزني الرائحةُ والكلام المخزونان لهذه اللقطة، فتنجدني اللقاءاتُ السريعة على ضفة نهرٍ ضحل، كان النحّات يرتاده ويخوض في طحالبه بحثاً عن الديدان لحوض أسماكه البيتي.

أنتقل إلى مفردة أخرى في قائمة اليمين (طحالب) فيتحرك النهر الأخضر في قائمة الشمال، ويجهّزني بوقتٍ للسباحة في ظهائر الصيف القائظة (صبية عراة يتقاذفون أجسامَهم النحيلة من قمة جذع نخلة شديد الميلان على الضفة المطيَّنة). أما مفردة (شصّ) فستجتذب المزيد من الأسماك المشكوكة في خوصة اصطادها صبيانُ النهر قبل سباحتهم فيه (أدخلتُ لقطتها في قصة: إله المستنقعات، قبل أربعين عاماً). التفرّس في صفحة نهرٍ أخضر يبعث لي بسهمٍ يخترق الروح ويشطرها كقبلة سامّة.

ومن وراء حجب القائمتين المتوازيتين، يسقط شِهاب من مدار كبسولة رائد الفضاء السوفييتي يوري غاغارين، فيكشف نوره عن أوّل نصّ سرديّ كتبتُه على حافة مسفن الدوكيارد في العشار، أمام هيكل سفينة جانحة. آنذاك أهديت قصتي القصيرة إلى عمّال المسفن، واليوم أعلّق صورة السفينة المجهَّزة للتصليح على جدار غرفة الاستقبال؛ أما الوجوه العمالية المكدودة فسأستدعيها من قائمة التجهيزات التي جمعتها الليلة البارحة.

أبتعد عن الأفق الداخن بحرائق الليلة الماضية، وأحصي مدّخراتي من

الألفاظ المجهّزة (نعال، قبعة، لثام، لافتة كارتون، مصيدة مطاط، قنينة ماء خالية، سفرطاس ألمنيوم، ملاعق، أقداح ورقية، قطرات دماء، ضماد متسخ..). أتوغل في المربّع الحي، يستردّ أحياءه المأخوذين بتيار الصخب والغضب والتوجس، يرتّبهم في أماكن أعمالهم المعتادة؛ كلّ في حانوته وكلّ وراء عربته أو بسطته في أركان السوق؛ ثم أنيخُ بقائمتيّ على تخت مقهى في ركن العطارين، أحتسي قدح شاي معطَّر. العطّار المتدرّب في القائمة اليمنى، إزاء العطّار المتمرّس في روائحه وتأملاته البعيدة في القائمة اليسرى؛ توازياتُ الحاضر إزاء تقاطعات الماضي في وعي العشاريّ المتجول؛ أخوةُ الكاووس وأخوة الناموس يشقّان الممرَّ الهادئ ويدخلان اللقطةَ الأخيرة يداً بيد، وخطوة بخطوة.

زهرة الجماجم

حينما تصمت المدينة بعد يوم عنيف، تنهض الأيقوناتُ المرسلَة من «الجانب الآخر» لتطوف في الشوارع المقفرة، وتنفذ في غفلة من الدرَك في مخادع الناس المتعبين.. لا أحد في المدينة يعرف موقع هذا «الجانب» مهما اشتدّ حدْسُه..

جانب من مبنى حكومي احتراق خلال الانتفاضة الاخيرة

مع هذه الأيقونات تتجدد روحُ المدينة العتيقة وتسهر على مصير أطفالها.. أنصِتْ لحفيف خطواتها واستعِنْ بحواسك وبداهتك، واسألْ جارَك إنْ كنتَ غافلاً عن زيارة واحدة منها.

أيقونتي واحدة لا تتغير. وأنا أسمّيها بـ«زهرة الجماجم». رُحتُ أناديها بهذا الاسم حين روَت لي حكاية اختفائها بستر الظلام. رعدةٌ ستصكّ بدنَك لو تسنّى لك سماعَ مقطع من أخبار زمانها؛ وهي تبلغ اليوم سنَّ النضج والتفتّح.

جيء بأمّ «الزهرة» لتلِد طفلتها في ليلة دكناء من آذار/مارس ١٩٩١ في قسم الولادة الباردة بمستشفى الأطفال، محروسةً بثلّة حرّاس غلاظ، حتى إذا تمَّ إطلاق الحياة الجديدة من الجسد الأمومي المعذّب، اصطحبها الحرّاس عائدين بها إلى زنزانة الإعدام، التي سبقَها إليها زوجها. قالت «زهرة» - وهذا اسمها المؤقت الذي عُرِفت به بعد الولادة: «اصطحبوا أمّي إلى غير رجعة، وكتمَت قابلةُ المستشفى خبر ولادتي، وسلّمتني إلى مُعينة القسم لترضعني لكنّها لم تسمّني باسم آخر حتى يحين وقت إيوائي بدار الأيتام، مع الأطفال اللقطاء ومجهولي المولد. وكان العام الذي لُفِظْتُ فيه عام جوع وفقر ومهانة اضطُرّ الآباء فيه إلى بيع أطفالهم للأسُر الغنية».

أبقت الدارُ على الاسم المؤقت للطفلة المجهولة الأبوين، ولم يغيّر(ع) الاسمَ الذي استنقذَ به الطفلةَ من مأواها لقاء مبلغ من المال دفعه لإحدى ممرضات الدار، تلك التي تسلّمت الطفلة من المعينة. بعد سنوات، حين زارت امرأةٌ غريبة المنقذَ (ع) تطالب بابنتها المبيعة لأكثر من يد، شكّ المالكُ الأخير بأمرها، وسألها عن المُخبِر الذي دلّها على الطفلة المستنقَذة. لم تُفِد الزائرة الغريبة بمصادر إخبارها، لكنها همست للمنقذ (ع): «أتسألني عن مُخبِري بمكان ابنتي؟ أتظنّ أنني أجهل أثرَ الخيط الدامي الذي قُطِع من سُرتي ذات ليلة من آذار/مارس؟ إذن فاعلمْ أنّ الجماجم لا تحتاج إلى دليل. ما أمتلكُ من قوة استدلال يفوق قدرة خرائط غوغل الافتراضية على تحرّي أوكار المدينة الملعونة. لا تعترض طريق جمجمة يا صديقي!».

لم يستطع المنقذ (ع) اعتراض الأيقونة الزائرة، وسمح لها باصطحاب ابنتها (زهرة) معها إلى «الجانب الآخر»، حيث تعكف الجماجم على إحياء مسرحية جديدة كل ليلة، تمثّل أدوارَها بعد عودتها من زياراتها الخاطفة للمدينة المتهالكة. ثم لا تسألني عن ذلك «الجانب» الذي قدِمتْ منه الجمجمة، فقد يكون موقع المقّبَرة القديمة، أو دُوغة الجصّ؛ لكن لا تقلْ إنّها المقبرة؛ فالمدينة كلها أصبحت مقبرة كبيرة.

الحائط الوردي

بمحاذاة شارع المركبات العام، الواصل بين جنوب المدينة وشمالها، يمتد جدارٌ طويل، ملطّخ بالتجريبات الجرافيتية المضطربة. الضميرُ المكبوت يلطّخ الأبصارَ بملاحظات شتى من هياجنا السياسي الراهن. هياج فضائحي مدوّر من أزمة إلى أزمة.

تفصيلة من جدار الجرافيتيات الصبيانية الساخطة، تركّب تخطيطاً لشعارات سياسية ناضجة على خلفية إحساسٍ جماعيّ، هيجانِ روحٍ بلا مأوى ولا هدف. شعارات الأمس النزقة، تختلط بعبارات خليعة سافرة، ورومانسيات ثوروية غاربة. الجدار الذي عُدِيَ بشعارات الوقت السياسي المجدب، ينقل عدواه للأبصار العابرة خطفاً أو مهلاً، مازجا المسموحَ بالممنوع، النظامَ بالفوضى، الكهولة بالشباب.

خرجتُ على عادتي كي التصق عن قرب بالجدار الجرافيتي المخبول- وكنتُ ألمحه عن بُعد في ماضي الأيام- أتحسّسُ خبَلَ الصبيان المعبّر عن هياجٍ مستتِر يوشك أن يطيح بالأمتار القليلة الباقية من العقل الاجتماعي والسياسي لمجتمع الجذامير الشعبية. تنتشر الأشكال المتعانقة مع حروف الهوية الملتوية على سرّها الدفين. أسيرُ على منهج محلّلي الرُقيمات الطينية فأستدلّ على هويتي المنقّبة بين المئات من المنقبين الباحثين عن حلّ لشفرات الجدار. الجدار يحيط بتاريخ مخلخلٍ من أساسِه.

لكن صراعا دهريا يتدخل دائما في عرقلة التنقيب الدورية، فهناك من يصبغ الجدارَ بلون وردي ويهيئه لإعلانات جديدة، وشعارات واعدة، عاقلة حتى حين، مجنونة في كل الأحيان. لكن الصبّاغين أشخاص لا يعرفهم أحد أيضاً، ولا تراهم عين. وظيفتهم الوحيدة: إدارة الوعي الطافح بالسخط والعصيان. بذا تستمر حياةُ الجدار ورسومُه، وتجتذب اللعبةُ أجيالاً من العابثين والمتمردين يجربون ردودَ الفعل المنقّبة في خطوط الجدار الكونكريتي.

أولئك الصبيان الغاضبون يحوّلون الرسومَ الجامدة إلى حياة متحركة يشحنونها بالغضب نفسه، والسخط الذي لا يعرف حدوداً. صبيان الأمس (بما يكفي من الرسوم) يتظاهرون إزاء الحائط (بما يكفي من النضج). الحائط الوردي يتكلم لغة أخرى، يحمي ظهورَ أولاده الأشقياء (بلغة كوكتو أو محمود درويش).

الحائط لا يتزحزح عن مكانه، التاريخ يعيد رسومه، لكنّ الرسومَ تتحرك إلى أمام. أمّا حين يتوقف كلُّ شيء عن الحركة فالجدارُ سيتحرك، يستنهض ذاكرتَه المضطهَدة برسوم جديدة؛ يستعيد شخصاً (بلا اسم) يحمل سطل الطلاء كي يرسم ما تتوق إليه نفسُ رجلٍ كهل ألقتْه الجموع المتظاهرة إلى حافة الجدار. أقِفُ أمام هذا الرسم (الكهل بصحبة عائلته من الأرانب) وأهتف متعجباً: «يا للوقت! كم يعدو مثل أرنب».

كاتب من العراق

الإهمال ينتهك كل ملمح جمالي من عمران مدينة البصرة.

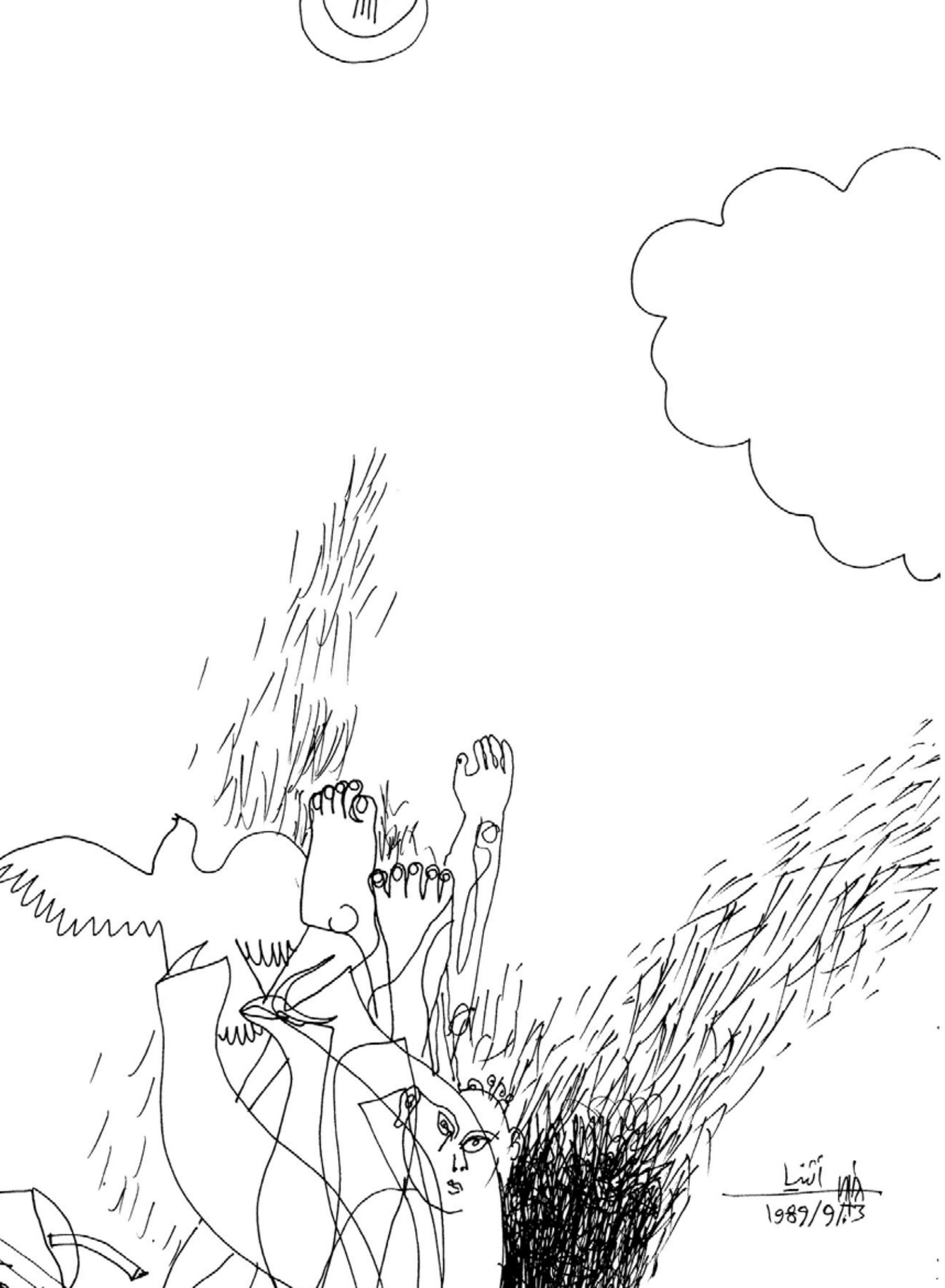
أصوات اللحظة الراهنة

«من استراتيجيّة العطش إلى بحيرة الدّماء» بهذه الكلمات علق الشاعر احمد ضياء على حال البصرة والبصريين ومعهم العراقيون جميعاً، في اللحظة البصرية المشتعلة ويضيف «لسنا صبورين بالقدر الكافي لكننا صبرنا طيلة الفترة الماضية.. والآن يأتي السؤال: لماذا نثور؟ لماذا نقتل؟ لماذا لا يسلط الضّوء على خطاباتنا؟ من هي الجّهة المستفيدة؟ ربَّما إنَّ سلسلة الدّماء الّتي شهدها العراق مازالت غير كافية لأرضه، فمن نكبة إلى أخرى بدأت التّشظّيّات تحيل هذا المكان إلى قطعة من العنف، ولعل العنف ارتبط باسم العراق لذا يكنى بشيء مجاور، ألا وهو (أرض السّواد)، فالسّواد الّذي لحق به ظل مواكباً لكل صورالمعيش، الأمر الّذي جعل منه منطقة صراع دائم لأجل الوصول إلى منافذ مجاورة، ومن منافذ الدّماء تلك وهذه تولّد دافع آخر عني بتشكيل حراك ثقافي/ شعري خرجوا به على العالم.

ظهرت الثّورة البصريّة عبر مؤازرة ثقافيّة هامة في المحيط البيئي، الأمر الّذي زاد من حضور وعزيمة هذا المكان لما فيه من مواقع هامة في الورش الثّقافيّة، ورغم التّهديدات الكثيرة الّتي وصلت عبر الإنبوكس، إلّا أن هذا الأمر لم يشفع للوسائط الإلكترونيّة من مجابهة هذه القضيّة الإنتاجيّة العامة السّاعيّة دائماً إلى ترشيق الكثير من البؤر واقتضى هذا التّداعي نهضة شعريّة مصاحبة لتلك الثّورة. هنا ملامح منها.

هذا في الصفحات التالية قصائد شعرية كتب جلها في غمرة الحريق الذي اشتعل في البصرة من شدة العطش. العطش إلى الماء والعطش إلى الحرية والعطش إلى الحياة الطبيعية. شعراء غاضبون، شعراء اعتبروا الكتابة حنجرة العاشق وقد أنشدوا لأجل البصرة العظيمة أم النخيل وبيت الجداول وبوابة العراق على المجد المحترق بنار الكراهية ولكنه المجد المقيم ابداً في كل ملمح من البصرة المطلة على شط العرب، والمقيم، قطعاً، في أمهات الكتب.

أحمد ضياء

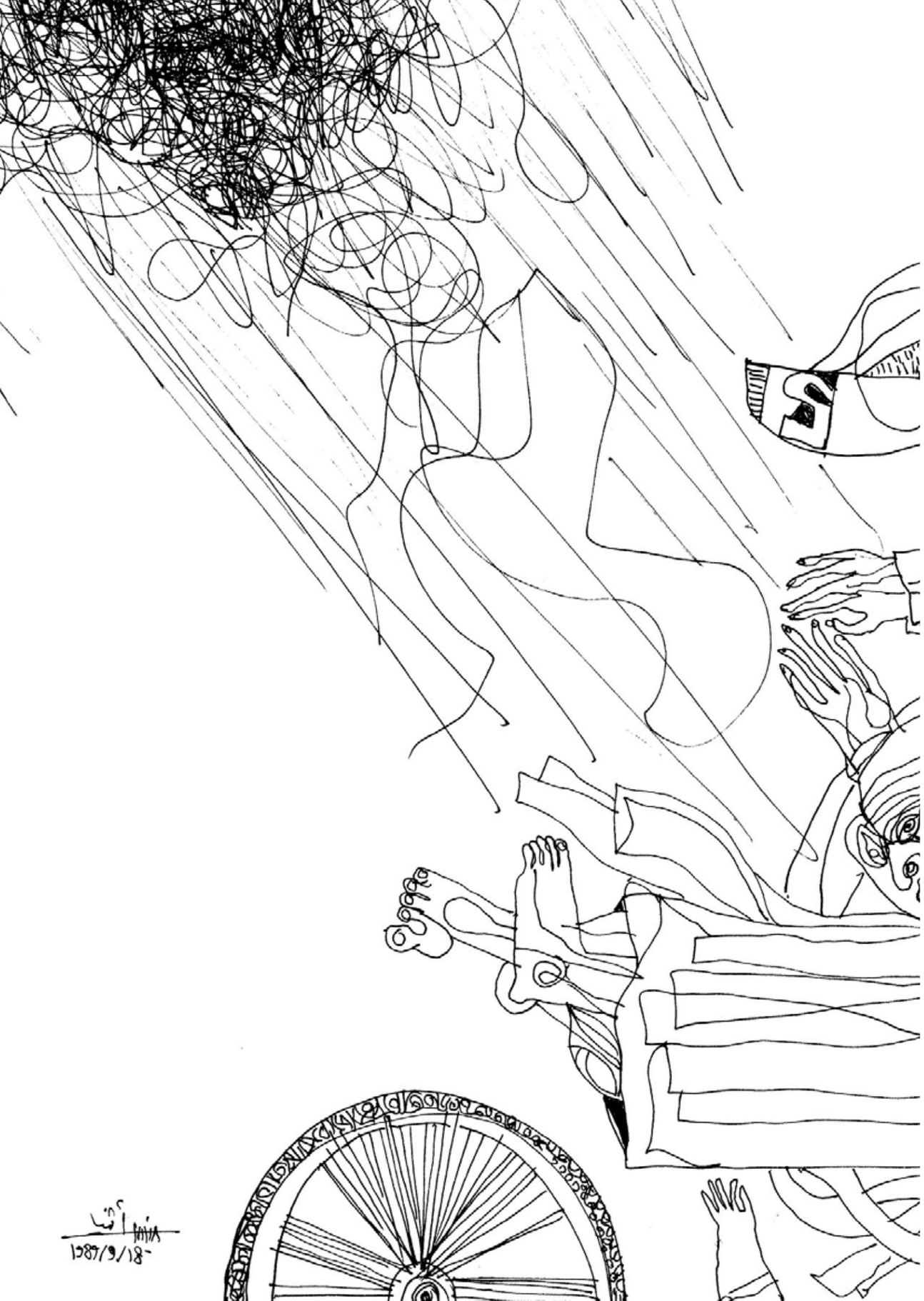


الفنان فيصل لعيبي

البصراويّون

كاظم الحجّاج

لا ميناء يُطلّ على الصحراءِ
وليس البحر سوى هذا الميناء!
***
أيتها السماء!
لسنا محتاجين ملائكةً تنزل ثانيةً
هذي الأرضْ
شبعت جوعاً ودماً يكفي
إنّا نحتاج الى مطرٍ منكم لا غير!
***
بالأمس تمنيت الموتَ:
دخلت إلى مقهاي، ولم يعرفني أحدٌ
وأنا لم أعرف أحداً في مقهاي
أُكرّر: في مقهايْ!
صرنا غرباء جميعاً، والغربةُ موتٌ حيٌّ!
كلٌّ مِنّا في قبرٍ، لا قبرَ لإثنينْ!
ولذا أوصيت بأن أُدفن، ميتاً أو حيّاً،
في مقبرة الحسنِ البصريّ
وليس «هناكَ»...
فنحن البصريين نخاف الغربةَ
حتى بعد الموت!
***
في حُلم من أحلامي، خيّرني ربّي أن أمسح عن الوجود
واحدةً مِن اثنتين: هولندا أو قطر!
وحتى من دون أن أرمشَ متردداً أبقيت هولندا
لأنها قدمت إلى عيون البشر ثلاث متعٍ ملوّنة لا تُفنى:
رامبرانت، فان كوخ، وستار كاووش العراقي
ثم أنها لم ترسل إلينا، بالبريد المسجّل، أيّ ارهابيّ هولنديّ!
***
لا تبكي يا أمَّ المغدور
فلسنا أحياءَ بما يكفي
حتى نرثي الأموات!
***
تعبي لا يصلح للشغلِ
أنا أرباحي فادحةٌ مثلُ خساراتي!
يا ربّي!
كم كنّا، منذ طفولتنا، نحن الشعراءَ
نؤجّل قبحَ الكون!
***
ما صِمتُ سوى ساعات طولَ حياتي..
لم أكمل أبداً صوم اليوم
لأنّي لا أتحمل ذلّ الجوعِ
ولو من أجل الجنة!
وأنا لا أتحمّل ذلّ الأكل «هناكْ»
أعني أن تأكل مجّاناً، تحت الأعينِ
مثل الأسرى!
***
وأنا لا أخشى مِن قاضٍ، فأنا محكمتي:
أستيقظ في نصف النوم لأبكي أخطاءَ نهاري!
***
وأنا معروف في البصرة منذ صباي
أنا كنت الأنحف والأنحلَ بين الفتيانْ
والبصرة، منذ الجاحظ، فيها الاثنانِ:
نخيلٌ ونحيلٌ للآن!



الفنان فيصل لعيبي

دم النهر

صفاء ذياب

لقد أتلفت مياه النهر
وأنت تسعى لتنظيف القميص من الدماء.
في باحة اليد التي لم تعد ناعمة
أثخنت الأيام
مثل شقوق شجرة آيلة لليباس.
وهكذا،
لم يعد الماء كما كان
ولَم تعد الشجرة في ذلك اليباس فحسب
ولَم يبق من القميص إلا الأكمام.

مشرحة العطش الكبرى

أحمد ضياء

كُن كأيِّ ناي حين ترغب بالزعيق
كذا تعلمنا دكة العطش.

خمسون صلاة لعودة وطن
ثمة زفرة لقاذورة
غرضها أن تعيد هيكلة كتيبات العطش.

أدمع صوتُ الموسيقى حنجرتي
لكن اصفرار وجهي
من شحنة العطش.

بالضحكات أداعب النّاي فتردد تباريح وجهي
والعطش.

شوكةٌ جديدة
في عين البصرة
عنوانها العطش.

مناخنا متكرر دائماً
يمرُّ في اليوم الواحد
بمراحل الإنسان
منذ الولادة إلى الكهولة
مناخنا فنطازي
يميل لاكتشاف روح المقاومة
يجند فينا
أصوات الملائكة إذ تجزع
مناخنا يشفي الفرد من أي برودة حادة
تنزل
مناخنا إنسان اسمه ا ل ع ط ش.

شمس قمر نجوم عطش
ردد الممثلُ إحدى آياته الخشبيّة
شمس قمر نجوم
ع
ط
ش.

برقية اعتذار

ميثاق كريم الركابي

ما العمل يا سيدي الرئيس
والشعب مهنته اغتيابكم!
فكل أحاديثه متشابهة،
وكل ما يكتب في الصحف
ويبث في الإذاعات وكل
ما يقال عن مظاهرات غيبة لاذعة
قالوا....إن الحكومة سارقة
والشعب منتعش بالأزمات
أولاد وزرائنا في المنتجعات
وأولادنا في المقابر.
أولاد كلب نحن..وهم أولاد أكابر
هذا ما يردده المواطن الصابر
سيدي الرئيس...
نيابة عن الشعب الضرير

أعتذر فكلنا تجاهكم تقصير
فلا يوجد ببلادنا جوع وعطش
ولا مشردين ولا نازحين
ولا أرجل حافية..ولا عظام مصطكة
ولا جنائز مكتظة
الكهرباء بخير...الماء وفير
حكومتنا لا تسرق ؛
فقط باعت الحمار والشعير
وبلادنا آمنة بداعش
وتكفينا كسرة خبز وحصير
ما دامت الحكومة بألف خير

أستحي من السياب

حسين المخزومي

استحي أن أكمل النص الذي أكتبه
منذ خمسة أيام
استحي أن أغير صورة غلافي الشخصي
استحي أن اتصل بحبيبتي وأقول
إن الحياة تجري بشكل جميل بوجودك فقط
استحي أن اقرأ «للجاحظ» بعد الآن
واستحي أن اشكك بفلسفة «طاليس» أيضا
استحي أن أفكر بالسفر وشكل البلد الذي
يشبع رغبتي بالاستكشاف والمتعة
استحي أن استمع لفيروز واكل وجبتي الصباحية بهدوء
كالعادة
استحي أن اشرب الشاي بسكر إضافي
وأنسى ما يخلفه الملح الكثير من مرار
استحي أن أضحك مع أصدقائي بعمق ونتبادل النكات
والمواقف المضحكة
استحي أن أتنفس بشكل طبيعي
واستحم بصابون عال الرغوة
استحي أن أسقي الورود في الحديقة
بينما يذبل الإنسان
استحي أن أنظر إلى كل هذا الماء في دجلة
وهو لا يستطيع أن يملأ قنينة ماء واحدة صالحة للشرب

أذرفنا ملحنا كله في عذب فرات
لم يبق دمع نبكيه أمام كل القنابل المسيلة للحقوق
بكينا وبكينا منذ سنين ونحن نبكي
حتى صار دمعة كبيرة عائمة في البصرة.

تجارُ الفتن

مالك صالح الموسوي

الشوارعُ تحبُنا
حد اللعنة
كلما تشتاقُ
تعانقُنا بعبوة
من يخرجُني
من ظلامِ القتالِ والقتل
كل العالم
يا حبيبتي
هزم الحربَ بالحبِ
إلا أنا بكيتُ
في حربين
وفي الثالثةِ بكيتُ عيني
من يرممُ
ما دمرتهُ الشعارات
كف عن الموتِ يا ولدي
دعنا نعيش
من أجلِ الوطن
سألتحف السكوت
قبل أن تلتحف
النفايات جثتي
أيها الوطن المذبوح بالفسادِ
من الشمالِ إلى الجنوبِ
التظاهر من أجلك
تعاقب عليه الأحزاب.

ملحِ الدموع، أو البصرة

ملاك جلال

مِن الشِّعر تعلّم النايّ معنى الخلاصَ من الوجودِ،
مِن الحياةِ تعلّمنا نحن أبناء السهول
والسهوب
ضرورة التنفس من حنجرةٍ موصدةٍ بالحروبِ
والحروق.
ومِن مفردةِ الموتِ؛
عرفنا نحن الشعراء كيف نخلقُ
المراثي.. ونبكي قصائد من دموع، وبضعةِ جثث.
كانتْ الأرضُ نفطًا في مقبرة،
وكنّا نحن الذين انحدرنا من الهورِ، ولسعات الظهيرة
مثل ملائكةٍ نرقص.. أو مثل شياطينٍ
على جراحنا ممسدينَ
غردنا بأقصى ما نملك من حناجر، حتى حلّقنا
وصارت دماؤنا مطرًا..
هتافاتٌ وتغريداتٌ
أزعجت من لم يشعر يومًا بجفافِ الفمّ،
من كانت وسادته صلبةً كالحجر
لأنها لم تتذوق ملح الدموع.
في البصرةِ، علّمنا العالَم معنى أن يبصر..
أن يدوسَ بجزمتهِ الملطخة بالطينِ والتأريخ والجوعِ
على كل سياسيٍّ قاد البلادَ إلى الثمالة،
وعلى كل رجل عمامة
ومدعِ دينٍ، ونزاهة
أيُّها السياسيّ الحقير،
يا من لا يفقه دمعَ الأمِ وصراخ الطفل
إنه البصريّ يرقص الآن، فخف مِنهُ
ودمعة واحدة نُزفت من عائلةٍ في الجنوب
لن تدعك تنعم بما تحلم،
الأرض خُلِقت ليحلّق طيورها
لنكتب الشِّعر عن انسيابِ الماء بين بساتينها
لنغني مع أمهاتها أغاني فرحٍ وبهجة،
ليعيش شبابها، وتموت أنت!

عالم لم يبدأ بعد...

صادق مجبل

من دون أيّ تَخْطيط
كما أعيشُ تماماً
ستحصل أهمُّ الأشياء لهذا الكوكب
نهايته مثلاً
النهايةُ الخوف الذي يهدِّئُهُ يقينُ الغياب
وتقدّسه الانتظارات.
بصرخةٍ سيتوقف كلُّ شيء
أو بعاصفة تشبه فوضى أيامي
أو سينتهي بنيزكٍ منفلت
يدور في رأسي كفكرة عنك.
على كل حال سينتهي العالم فجأة
تتلعثمُ الأنهارُ وترتبكُ الأبواب
ولَنْ ينفع الشجرة ندمها
سنتحرك باتجاهِ هاوية
نتكّئُ على الرّيح لنضلَّ الوصول
بينما نركضُ ننظرُ إلى هذا الكوكب
نهر كبير يمتلئ بالعطش.
والغريب الذي يجلس في هامش التفسير هو أنا
لا تقنعه نبوءة ولا ينصتُ لندم الشجرة
مدركاً أنّ العالم لَمْ يبدأ بعد.

حظيرة

نيسم الداغستاني

فوازير، البغال، والحمير
وضياعُ النَّسبِ بينَ السَّلاطين
مَنْ ابْنُ مَنْ..؟
ومنْ سيستلم الحظيرةَ من كومةِ الطَّراطيرِ..؟
***
المسؤولُ وأنا
المسؤولُ يعاني مِن ضيقِ حذائِهِ
وأنا أعاني من ضيقِ التَّنفُّسِ
المسؤولُ يعاني منِّي
وأنا أعاني من حذائِهِ الَّذي على رأسي
المسؤولُ اشترى حذاءً جديداً
وأنا بعتُهُ الحذاءَ
المسؤولُ شتمَني
وأنا شتمْتُ نفسي
المسؤولُ وأنا علاقتُنا وطيدةٌ
مازال هناك مصنعٌ كبيرٌ للأحذيةِ.

جنوب جهنم

وسام علي

ليكن طوفانا وليرفع الموج شهقات الغارقين في بؤسهم، أرض
يباس، أرض تصفر بأذن الرب بحكايا تزعج الملائكة المشغولين
بتوزيع البياضات على طاولة الدومينات الميتة سلفا.
ليكن طوفانا بلا خوف من حطام السفن المحملة بطمأنينة
الأفيون الذي يوهم المنتشين بعلم وطني مرفرف فوق السارية
المطرزة بسواد الشهر الحرااااام.
في العراق
ليكون الماء حلواً
فإننا نغمس به جثث أصدقائنا.
لتنجو
يجب أن تكون ضمن قائمة حلويات الرب*
هامش: الشركة الراعية
#عصا/ئر_أه/ل_الح/....ألخ

بمبرة بحجم ضفيرة

عمار كشيش

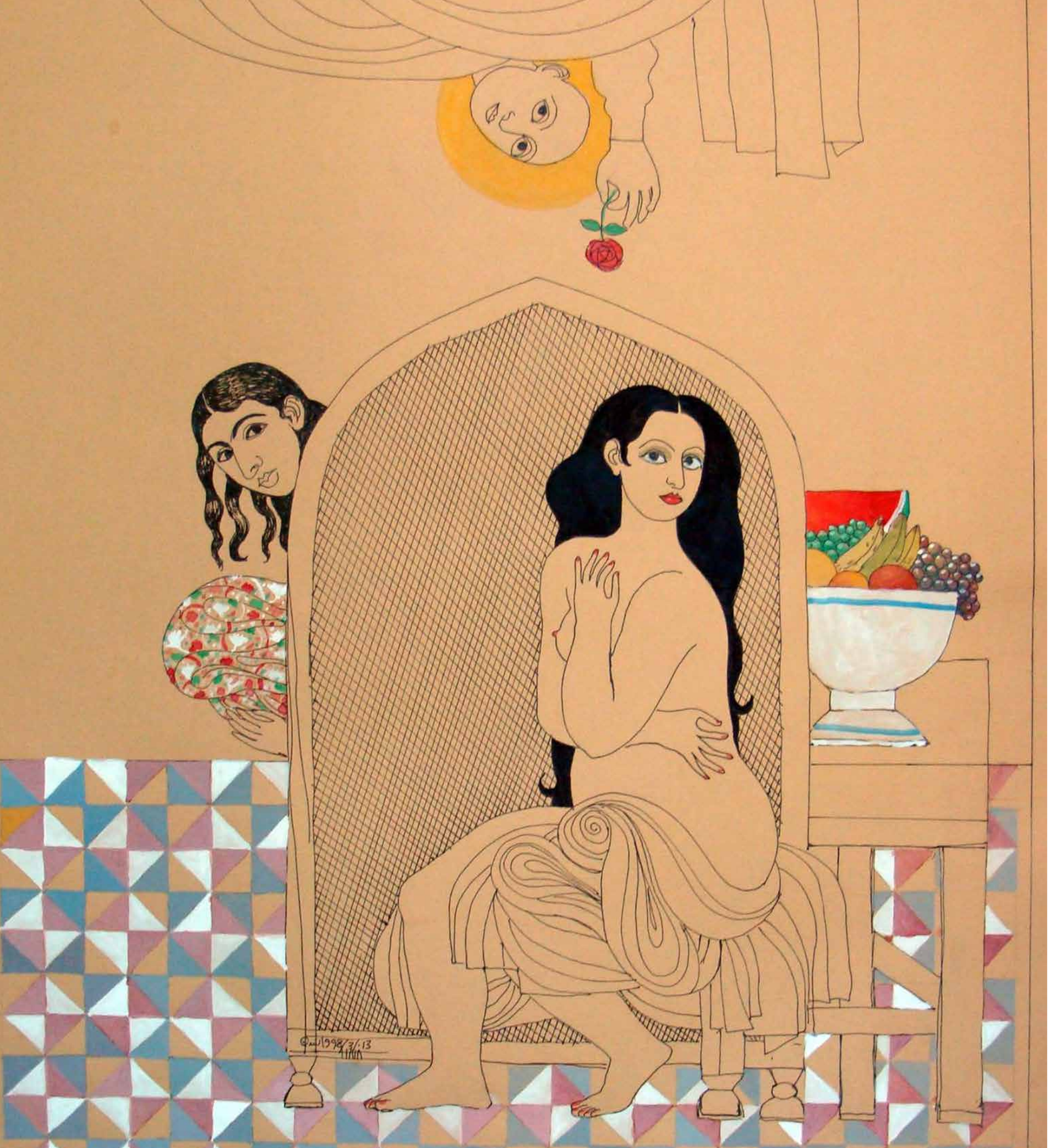
تطفو في مياه الكلمات
آنية تحمل شمعة
تهتز
في حفلة الرماد
والزراعة
أرسمها طافية
كنزا خفيفاً مثل قطعة فلين لؤلؤية
أرسمها البصرةَ الثقيلة كطائر يهبط على صفصافة بغرامياته
أشتغل بالحبر المنزلي
ألمس اللوحة
أشاهد لونا أحمر
زيتا مستخلصاً من شجرة حناء
قلت:
أود النوم في سرير ملحي
هذه قارة هكذا كتب مرتضى كزار في صفحته الفيسبوكية
الحمراء
بغرام المدينة
سأسافر وأطالع المذكرات المكتوبة
بحبر العظام
من هذه العظام خرجت أنا مثل قطرات برتقالة
تدوّخ الناس فيشعون
النخل أعواد
تهتز في لوحتي
السعف يوماً وهو يتحول إلى رماد
يوماً وهو يصير غيمةً أو بخار خارج
من قدور العشاء
وأشباح طيبة خارجة من الأحلام

السعف يومئ
ظل يتحرك وينمو
أزيح ضفيرة وسعفة أمام نافذة البريد الطيني قليلا
واستخرج.....
هدية من البصرة في هذه الأيام الحارة
علبة أسطوانية تحتوي بمبرة صغيرة تضحك
وتحتاج سريعاً إلى كأس ماء من البراد

نريدُ وطنًا

علي سرمد

على هدى من ربّك يخرجُ الملثمون بالضوء
يتسلّقون الجرحَ،
يزرعون تعاويذهم بخنجرٍ مسمومٍ
يرضعون سنينَ القحط
ليُخيِّمَ اللهُ تحت شعاراتهم المسدلة من سبعِ سماواتٍ طباقا.
عبثا نبحثُ عن مستقبلٍ بلعته أيدي الآلهة
عبثا نرمّمُ قتلانا بكلماتٍ موؤدة الحرف
عبثا نشحذُ وراءَ المعجزات
ليكبَرَ فينا الطغاة يوما على صدر يوم
فيا أيُّها المُوغلون في الغيم
مزِّقوا الخطوطَ الحمراء
والأصنامَ التي تتكاثرُ حولها الثكالى
وانتعلوا الماء الذي به تُستعبدون.
نريدُ وطنا
خارج الحدود والخرائط
نريد وطنا
لا تخطُّه ثعالبُ الوقتِ باسمِك اللهمَّ
نريد وطنا
لا تلتحفه سجادةُ الجوعِ المعبّأة بالصلوات الخمس
نريد وطنا
لا يقتاتُ مما تمطره عيناكم في سبيل الله
نريد وطنا
لا يسكنُ فوق راحةِ الصبر.
البصرة آخر المصلّين على هواء الروح كذبا وزورا
وآخر الحالمين بالأمل الذي اخشوشبتْ رئتاه بسدنةِ المعابد.
الدماءُ التي يَبُستْ في صدورنا
أينعتْ بالملح.



الفنان فيصل لعيبي

السياب والبصرة

ثلاث قصائد خالدة

بويب

أجراس برج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين
بويب يا بويب
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر
أود لو عدوت في الظلام
أشد قبضتي تحملان شوق عام
في كل إصبع كأني أحمل النّذور
إليك من قمح ومن زهور
أود لو أطل من أسرّة التلال
لألمح القمر
يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
ويملأ السّلال
بالماء والأسماك والزهر
أود لو أخوض فيك أتبع القمر
وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر
أغابة من الدموع أنت أم نهر
والسمك الساهر هل ينام في السّحر
وهذه النجوم هل تظل في انتظار
تطعم بالحرير آلافا من الإبر

وأنت يا بويب
أود لو عرفت فيك ألقط المحار
أشيد منه دار
يضيء فيها خضرة المياه والشّجر
ما تنضح النجوم والقمر
وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر
فالموت عالم غريب يفتن الصّغار
وبابه الخفي كان فيك يا بويب
بويب.. يا بويب
عشرون قد مضين كالدّهور كل عام
واليوم حين يطبق الظلام
وأستقرّ في السرير دون أن أنام
وأرهف الضمير دوحة إلى السّحر
مرهفة الغصون والطيور والثمر
أحسّ بالدّماء والدموع كالمطر
ينضحهنّ العالم الحزين
أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين
فيدلهم في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الرّؤام
أعماق صدري كالجحيم يشعل العظام
أود لو عدوت أعضد المكافحين
أشدّ قبضتيّ ثم أصفع القدر
أود لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة إن موتي انتصار.

أنشودة المطر

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،
أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر.
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهَرْ
يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحَر
كأنما تنبض في غوريهما، النّجومْ...
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر...
وكركر الأطفالُ في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر...
مطر...
مطر...
مطر...
(...)
أتعلمين أيَّ حُزْنٍ يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع؟
بلا انتهاء - كالدَّم المراق، كالجياع،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى - هو المطر!
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ
سواحلَ العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهمّ بالشروق
فيسحب الليل عليها من دمٍ دثارْ.
أصيح بالخليج: « يا خليجْ
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!

فيرجعُ الصّدى
كأنّه النشيخ:
« يا خليج
يا واهب المحار والردى.. «
أكاد أسمع العراق يذْخرُ الرعودْ
ويخزن البروق في السّهول والجبالْ،
حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرّجالْ
لم تترك الرياح من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ.
أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر
وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرعود، منشدين:
« مطر...
مطر...
مطر...
وفي العراق جوعْ
وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشّوان والحجر
رحىً تدور في الحقول... حولها بشرْ
مطر...
مطر...
مطر...
(...)
ومنذ أنْ كنَّا صغاراً، كانت السماء
تغيمُ في الشتاء
ويهطل المطر،
وكلَّ عام - حين يعشب الثرى - نجوعْ
ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ.
مطر...
مطر...
مطر...
في كل قطرة من المطر
حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ.
وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد
أو حُلمةٌ تورَّدتْ على فم الوليدْ
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة!
مطر...
مطر...
مطر...
سيُعشبُ العراق بالمطر... «
أصيح بالخليج: « يا خليج..
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى! «
فيرجع الصدى
كأنَّه النشيج:
« يا خليج
يا واهب المحار والردى. «
وينثر الخليج من هِباته الكثارْ،
على الرمال، : رغوه الأُجاجَ، والمحار
وما تبقّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لجَّة الخليج والقرار،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيقْ
من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى.
وأسمع الصدى
يرنّ في الخليج
« مطر..
مطر..
مطر..
في كلّ قطرة من المطرْ
حمراء أو صفراء من أجنَّةِ الزَّهَرْ.
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرةٍ تراق من دم العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديد
أو حُلمةٌ تورَّدت على فم الوليدْ
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة.
ويهطل المطرْ.

شناشيل ابنة الجلبي

وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم
تسرب من ثقوب المعزف - ارتعشت له الظلم
وقد غنى - صباحا قبل
فيم أعد؟ طفلا كنت أبتسم
لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه
النشوى عيون الحور
وكنا - جدنا الهدار يضحك أو يغني
في ظلال الجوسق القص
وفلاحيه ينتظرون: «غيثك يا إله»
وأختي في غابة اللعب
يصيدون الأرانب والفراش
و(أحمد) الناطور
نحدق في ظلال الجوسق السمراء في النهر
ونرفع للسحاب عيوننا: سيسيل بالقطر
وأرعدت السماء فرن قاع النهر
وارتعشت ذرى السعف
وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ
وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب
عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئ
تكلله الفقائع، عاد أخضر
عاد أسمر، غص بالأنغام واللهف
وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر- إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفه
بجذع النخلة الفرعاء تاج
وليدك الأنوار لا الذهب،
سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتا هده التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت
يكسو عظمه اللحما ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب
وأبرقت السماء ... فلاح، حيث تعرج النهر
وطاف معلقا من دون أس يلثم الماء
شناشيل ابنة الجلبي نور حوله الزهر

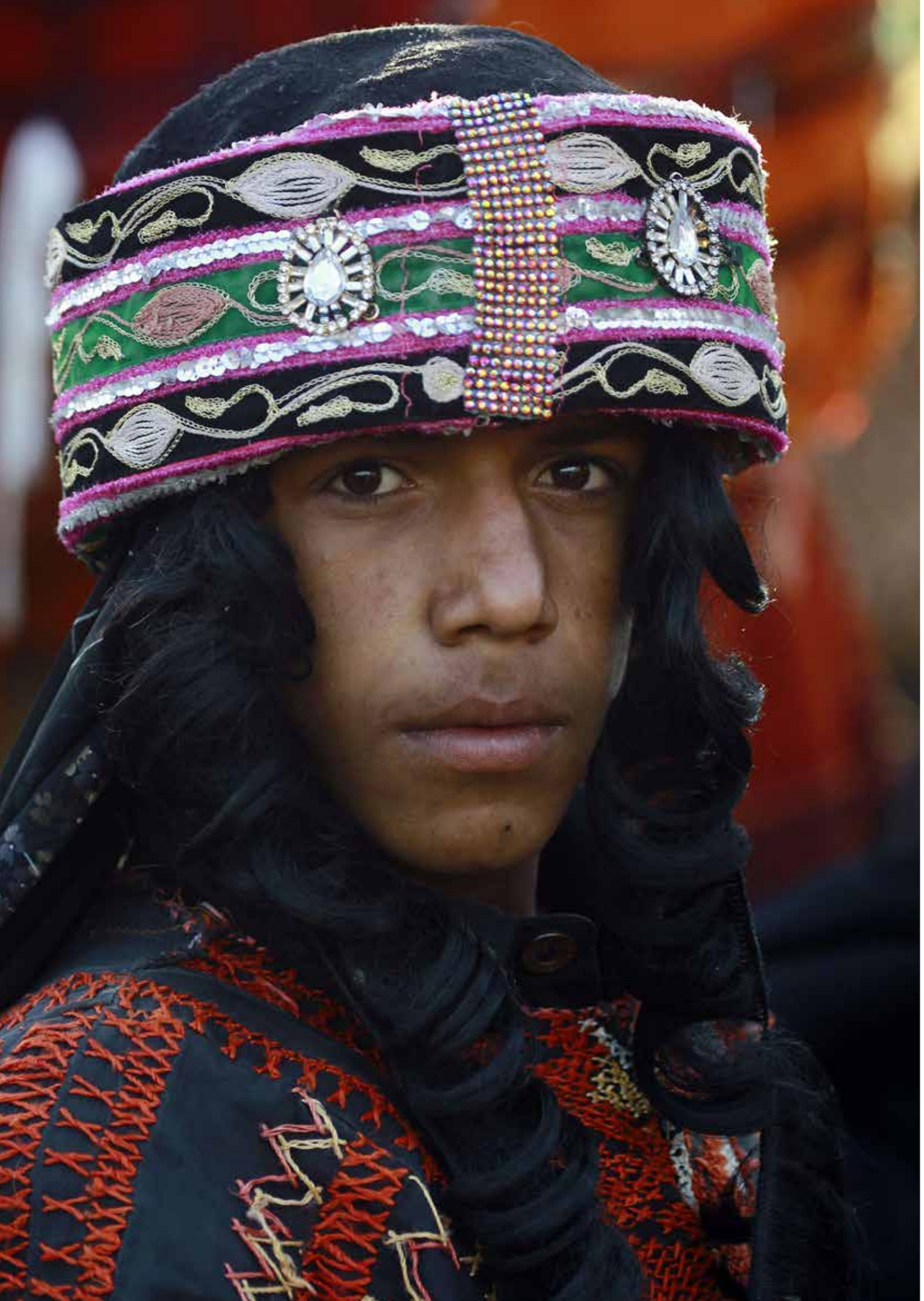
(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاءا)
وآسية الجملية كحل الأحداق
منها الوجد والسهر
يا مطرا يا حلبي
عبر بنات الجلبي
يا مطرا يا شاشا
عبر بنات الباشا
يا مطرا من ذهب
تقطعت الدروب، مقص هذا الهاطل المدرار
قطعها وواراها،
وطوقت المعابر من جذوع النخل في الأمطار
كغرقى من سفينة سندباد
كقصة خضراء أرجأها وخلاها
إلى الغد (أحمد) الناطور
وهو يدير في الغرفة
كوؤس الشاي، يلمس بندقيته
ويسعل ثم يعبر طرفه الشرفه
ويخترق الظلام
وصاح (يا جدي) أخي الثرثار
«أنمكث في ظلام الجوسق المبتل ننتظر؟
متى يتوقف المطر؟
وأرعدت السماء، فطار منها ثمة انفجرا
شناشيل ابنة الجلبي...
ثم تلوح في الأفق
ذرى قوس السحاب. وحيث كان يسارق النظرا
شناشيل الجميلة لا تصيب العين إلا حمرة الشفق
ثلاثون انقضت، وكبرت: كم حب وكم وجد
توهج في فؤادي
غير أني كلما صفقت يدا الرعد
مددت الطرف أرقب: ربما ائتلق الشناشيل
فأبصرت ابنة الجلبي مقبلة إلى وعدي
ولم أرها. هواء كل أشواقي، أباطيل
ونبت دونما ثمر
ولا ورد.

ثلاثة أعمال للفنانة البصرية عفيفة لعيبي

رغم المخاطر لا يتوقف اليافعون في البصرة من ممارسة هوايتهم الأثيرة

مشاهد ملتهبة من البصرة المنتفضة على واقعها الأليم

البيت التقليدي البصري يبنى ويحاك بشاعرية مدهشة



وجوه وملامح من البصرة اليوم

في البصرة كما في مناطق الفرات، المياه المسمومة تهمش الارض وتفسد كل رفة حياة

الصابئة البصريون يمارسون صلاتهم التي لا تقوم لها قائمة إلا بالماء

مسرح

إعادة التفكير بالمسرح

مهرجان الخريف في باريس

عمّار المأمون

تتحول باريس أثناء مهرجان الخريف المسرحيّ إلى خشبة كبيرة للعرض، إذ تستقبل المدينة هذا العام في النسخة السابعة والأربعين من المهرجان، أكثر من ستين فناناً يشغلون أكثر من خمسين مكانا للعرض، تشمل المسارح الرسميّة، والشوارع، والمتاحف والأبنيّة الأثرية، لتتحول فضاءات المدينة إلى مساحات للتجريب، يُعاد تُكوينها رمزياً عبر أجساد المؤدين وحكايتهم، ليرى قاطنو باريس أنفسهم أمام عروض من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، يحاورون فيها الآخر المغاير، ويستمعون لحكاياته ويشاهدون أشكال ظهوره المسرحيّ.

يحضر في المهرجان الذي يديره إيمانويل ديمارسي موتا العديد من العروض القادمة من اليابان، سواء تلك التي تنتمي للمسرح التقليدي أو المعاصر، كما تحتفي إدارته بشخصيتين فنيتين، في تأكيد على التقليد الذي بدأ منذ عام 2012.

هذا العام اختيرت الراقصة ومصممة الرقصات البلجيكية أنا تيريسيا دي كيرسينكر، التي نشاهد ضمن برنامج المهرجان ما يزيد عن عشرة عروض من تصميمها، كما اختير المؤلف الموسيقي الفرنسي- الكندي كلود فيفير، الذي لم ينجز أكثر من تسع مقطوعات موسيقيّة، تركت أثراً كبيراً على الحركة الموسيقية العالميّة. يستضيف المهرجان آخر إنتاجات المخرجين الذين لطالما كانوا جزءا من ريبرتواره، كسيلفيان كروزيفولت، وبيير إيف ماسي، وجوليان غوسلين، كما تحضر مجموعة من العروض التي تتحدى الفنّ المسرحيّ نفسه، وتعيد النظر في مكوناته، كالنص والممثل والعرض البصريّ، والأهم أن بعضها يطرح تساؤلات حول ولادة المسرح نفسه، كظاهرة بشريّة في الفضاء العام، محكومة بشروط سياسية تتحكم بالتجربة المسرحيّة وشكلها. تحاول بعض العروض خلخلة الحدود التي يولد ضمنها النشاط المسرحيّ أو ما يسمى شروط «المسرحة»، وخصوصاً في العصر الحالي الذي تطغى عليه أشكال الفرجة المختلفة، وتحول الفضاء العام إلى مساحة للعب الاقتصادي، فكلما كان الفرد مرئياً أو التقط صورة أو مر في مكان ما، يخضع لقوى تستثمر فيه، ليتحول الفضاء الذي نكون فيه مرئيين، إلى فضاء للعمل، ويتحول اللعب إلى أداء نُنتهك فيه من جهة، وننتج فيه أنفسنا كأفراد منصاعين لل«نظام العام» من جهة أخرى.

نشاهد في بعض العروض سعياً لتفكيك تقنيات «التجسيد»، بوصفها جوهر العملية المسرحيّة، كما في عرض«مولد التراجيديا» الذي يطرح تساؤلات حول الممثل الأول وأول تراجيديا يونانية، في محاولة لفهم الخصائص التي تجعل المسرح مسرحاً، بوصفه فضاء يدّعي الاستقلال، لكنه يختزن خطاب السلطة الذي يتسلل إلى الشكل الجمالي، ويشرعنه ويحدد خصائصه، كما في عرض «الأعمال الكاملة-شكسبير» الذي يحاكي بسخرية التجربة الشكسبيرية بأكملها، وأساليب التكريس التاريخيّة التي حولت نصوص الشاعر الإنكليزي وشخصه إلى أساطير أو أغراض متحفية لا يمكن لأي أحد أن يمسّها أو حتى يتجرأ على تأديتها دون تقديم أشكال الطاعة ولو بصورة غير مباشرة.

تحضر في العروض أيضاً تساؤلات عن النص، لا بوصفه فقط وسيلة لنقل «المعارف» الدراميّة، بل أيضاً شكلاً جمالياً للحكاية، سواء كان مصدر هذه الحكاية علميّا كما في عرض « لقاء مع بيير بيكا» أو حكاية حقيقية كما في عرض «تواريخ المسرح»، فالانتقال من الوثائقيّ إلى المسرحيّ، يدفعنا لإعادة التفكير بالحكايات التي نعرفها مسبقاً بوصفها حقائق، يفترضُ وسيط تقديمها رد فعلٍ محدد أو متوقع، سواء لدى الممثل أو المشاهد، وهنا تبرز خاصية التكرار، وإعادة إنتاج الوثيقة مراراً لتقديم أشكال جماليّة جديدة لها، خصوصاً التكرار الذي يعني تغيراً في الوثيقة نفسها وفي معناها، وكأن كل «نسخة»، حدث مختلف في العالم، يخلق تأثيراً ما، ويغيّر موقفنا من الوثيقة نفسها وأحياناً حقيقتها، وهذا ما نراه بوضوح في عرض «عن ظهر قلب»، الذي يوظف المسرح كمساحة للتذكر، وإعادة خلق الحقيقة ومعالمها بوجه النسيان، باعتبار الأخير سلاحاً سياسياً ونقطة ضعف بشريّة. إعادة التفكير بالمسرح وجدواه كوسيط فني

وسياسيّ، تحيلنا إلى أشكال الفرجة التي نتورط بها دون أن نعلم، فآليات الهيمنة المعاصرة، حولت الزمن اليومي وزمن اللعب إلى زمن استهلاكيّ، بوصف الأخير نظاما وبنيانا سياسيا يوظف متعة ونشوة أن نكون مرئيين لخداعنا، في سبيل تصنيفنا، والتلاعب لا فقط بحركة أجسادنا، بل بذاكرتنا ووعينا بالعالم من حولنا، فما الذي يجعل مشاهدتنا لممثل يلقي أمامنا قصيدة، مختلفة عمن يلتقط صورة لنفسه ويجعل حضوره مرئياً للملايين؟.

التساؤلات السابقة تجعل المسرح أقرب لمساحة للتدريب، واكتساب معارف أدائيّة جديدة ربما تضيء لنا على مساحات الهيمنة الخارجية، تلك اللامرئيّة والمنتشرة حولنا كالأفخاخ، فماذا لو قرر الواحد منا أن يحفظ بيت شعر يختزن حدثاً أو موقفاً شديد الحميمية، عوضاً عن رقم ضمانه الاجتماعي، الذي لا يحوي أي قيمة عاطفيّة، عدا أنه وسيلة سلطوية للتصنيف والتمييز، وخلق الاختلاف على أُسس سياسيّة لخلق التجانس، وتحويل الفرد إلى رقم يخضع دوماً لعمليات التحليل والأرشفة.

المسرح: لحظة البداية

يطرح المخرج الفرنسي الشاب ماكسيم كورفير في عرضه «مولد التراجيديا»، سؤالاً يرتبط بنشأة الفن المسرحيّ في الغرب، إذ لا يرى المأساة وليدة ظرف تاريخي وتطور ثقافي فقط، بل فعلاً يوظف فيه الممثل جسمه لتجسيد الصراع التراجيديّ، وخصوصاً في المراحل الأولى من تشكل هذا الفنّ، حيث لا تقنيات بصريّة ولا شكل عرضٍ متطور، بل فقط جوقة وممثل مُقنّع يلقي الحكاية أمام الجمهور.

يستعيد كورفير على الخشبة بالتعاون مع ممثلين اثنين، نص الفرس لأسخيلوس، الذي تمت تأديته لأول مرة عام 472 قبل الميلاد، ويشتهر بأنه أول نص تراجيدي عرفه المسرح، كما يتبنى فضاءً مسرحياً شديد الفقر، مستغنياً عن العوامل البصريّة والسينوغرافيّة، واللغة الشعريّة، إلى جانب تخليه عن العوامل الفانتازميّة في النص التي تفعّل الوهم، كبعث الأموات والوصف المبالغ به، ساعياً لمناقشة أول تراجيديا بوصفها فعلاً خطابياً، يكون جسد الممثل هو مولّد الفعل التراجيديّ وحامل نتيجته.

يُركز العرض على النص التراجيدي بوصفه ذا أثر في العالم، هذا الأثر يتجلى أولاً بفعل «العرض»، وعلنيته، وتحويله من كلام محكيّ أو نص مكتوب إلى عرض مسرحي، الأثر الثاني، مرتبط بالممثل، وقدرته على تجسيد التراجيديا ونقلها للمشاهد، وهنا يعمل كورفير على جعل الممثل أداة لاستعادة الذاكرة، بصورة أدق استعادة النص التراجيدي لطرح التساؤلات عن صعوبات تأديته، جاعلاً البحث في تقنيات الأداء والمخيلّة والحكاية اختزالاً لتاريخ المسرح الغربي وتطوره.

محاولات المؤديّ تجسيد الحوار مع الجوقة، وبعث داريوس من الموت للكلام في العرض، تدفعنا للتفكير بأدوات الممثل العاطفيّة والمعرفية، وإعادة النظر في مدارس التمثيل والعلاقة مع المتخيلّ، إلى جانب الإضاءة على المسرح كفن بصري، يسعى لإيجاد معادلات مسرحيّة للأحداث التراجيديّة أو محاكاتها بصورة تمكن الجمهور من تلقيها مع الحفاظ على الأثر المطلوب، سواء كان التطهير أو الفعل السياسي.

تختزن كل مرة تم فيها تجسيد النص، منذ كتابته إلى الآن، الشروط السياسيّة التي تحكم المسرح في كل حقبة، والمعاني التي تتسلل للنص إثر تغير المكان والزمان، إذ يطرح العرض سؤال عن ماهية شبح داريوس إن رأيناه على الخشبة الآن، وما هي دلالاته، وكيف سيؤدي الممثل دوره، وهل سيكون كما وصفه أسخيلوس، أم كما نتخيله الآن.

يرى كورفير أن البحث في التراجيديا، لا يتمركز حول «الوهم» الذي يسعى العرض المسرحيّ إلى خلقه من أجل التأثير على الجمهور، بل حول مفهوم المسرحة ذاته، وأساس نشأته، طارحاً سؤال، لماذا نطلق اسم «مسرح» على سياق يقف فيه شخص على الخشبة ويتحدث للجمهور أو يلقي الشعر أو يغني؟، فهذا الشكل من المواجهة ليس الأول من نوعه في التاريخ البشريّ، ولم يتغير حتى الآن، ما يعني أن «مولد التراجيديا» لا يرتبط بشكل العرض، بل بشيء آخر، بالجهد الذي

يبذله الممثل، وجسده وذاكرته، وقدرته على التعبير العاطفي، كأن المسرح بدأ بميلاد الممثل التراجيدي، وهذا ما نشاهده في العرض في تمارين المخيلة والتدريبات الجسدية التي يقوم بها الممثلان في محاولة، لتحويل الجوهر التراجيدي إلى علاقة عضوية بين الجسد والنص.

يفكك كورفير مكونات العرض المسرحيّ ويختبر جدواها إذ يرى في النص وسيلة لنقل الحكاية، والسماح للعرض بأن يؤدى في عدة أماكن، كما يعتبر السينوغرافيا والديكور مجرد وسائل لاستثارة المخيلة، فالمسرح من وجهة نظره يكمن في علاقة المواجهة بين جسد على خشبة وأجساد الآخرين، والقدرة على بناء اللامرئيّ ضمن مخيلة الاثنين، لا على الخشبة ذاتها، إذ يوظف حسب تعبيره مفاهيم «ضد الاستعراض»، ويتبنى السياسات الجمالية التي تختزنها، فهو ينفي العوامل البصريّة الخادعة، ويعود بالعرض إلى شكله البدائيّ الصرف، ممثل وجمهور و»روح المسرح»، ويشير في لقاء معه إلى أنه لا يحاول استعادة مفاهيم نيتشه الذي ألف كتاب يحمل ذات عنوان العرض، أما روح المسرح فهي تلك الطاقة التي تتجسد في الممثل، وتنتج إثر حوار بين الواقع الماديّ والمتخيل التراجيديّ، ليغدو الممثل لاعباً ضمن الاحتمالات التي تختبئ في ثنايا هذا الحوار.

شكسبير على الطاولة

تأسست فرقة «تسلية إجباريّة» البريطانيّة عام 1984، وقدمت العشرات من العروض في أنحاء العالم، معتمدةً منذ بداية نشاطها على التلاعب بعناصر العرض المسرحيّ، وإعادة تعريف العلاقة مع الجمهور، في سبيل تحطيم الصيغة التقليديّة للمسرح وطقسيته، في محاولة لخلق أشكال جديدة لتلقي العرض، أو كما يقول مؤسس الفرقة تيم إيتشل خلق نوع من الحوار والتفاوض بين الجمهور والمؤدين، عبر توظيف تقنيات الارتجال وفنون الأداء، لنرى أنفسنا أمام تجربة حميميّة مسرحيّة، تكسر حياد الجمهور وسلبيته.

تعود فرقة «تسلية إجبارية» هذا العام إلى مهرجان الخريف بعد مشاركتها العام الماضي بعرض «سحر حقيقي»، إذ تشهد خشبة مسرح المدينة في باريس عرض (الأعمال الكاملة-شكسبير على الطاولة)، ويتضح لنا من العنوان، أن الفرقة تتحدى مفاهيم العرض الشكسبيري، فالانضباط بحرفية أي نص لشكسبير يعني أن زمن تأدية هاملت مثلاً، قد يتجاوز الأربع ساعات، فكيف من الممكن أن تقدم أعماله الكاملة التي تبلغ 36 مسرحيّة؟، الحل كان بأن يؤدي كل ممثل ست مسرحيات في أقل من ساعة، بالتالي يمكن «مشاهدة» كل مسرحيات شكسبير على مدى تسعة أيام.

ما تقوم به الفرقة هو العودة إلى ما قبل النص، إلى الحكاية الشفويّة المتداولة، تلك التي تلخص المسرحيّة، إذ نشاهد ممثلاً واحداً، يجلس على طاولة المطبخ، محاطاً بأغراض يومية مختلفة كالكؤوس والملاعق وقوارير الزيت، ليقوم بعدها بـ»حكي» قصة المسرحية لنا، كأنه يروي حكاية نلخصها لصديق في الطريق أثناء الذهاب إلى العمل، مستبدلاً الشخصيات بأغراض مبتذلة، وشعرية النص بكلام يوميّ يشبه ما نستخدمه في حياتنا، كما يقوم المؤدي باختزال نص كل مسرحيّة، محافظاً على حبكته وأبرز أحداثه التي تدفع الصراع نحو النهاية.

اختيار الفرقة لفضاء خال لا يحوي إلا بعض أدوات المطبخ، هدفه إتاحة الفرصة للجمهور لاستخدام مخيلته للأقصى، بحيث لا تطغى الديكورات والأزياء واللغة الشكسبيرية الشعرية على تصورات المشاهد، ما يحرر العرض والأداء من شروط المحاكاة والقدرة على الإقناع، ليتحول «الفضاء السينوغرافي» من مساحة ملموسة نراها على الخشبة، إلى بناء متخيّل يختلف بين مشاهد وآخر، ما يخلق نوعا من الحوار بين المؤدي والجمهور، فكلاهما يعرف «حكايات» شكسبير، ما يترك المشاهد يتساءل بعد العرض عن قدرته على تلخيص الحكاية بكلماته الخاصة لاحقاً، وخصوصاً أن بعض الحكايات التي «يرويها» المؤدون، لا تنتهي بعنف ومشاهد قتل دموية كما في النصوص التراجيديّة الشكسبيرية، بل

ببضعة كلمات تلخص النهاية الأصليّة، إن اختار المؤدي أن يحافظ عليها.

يحاول العرض تفكيك المتخيل المتحفي والأسطوري المحيط بمسرحيات شكسبير، التي لا بد حسب آراء بعض المتزمّتين «التعامل معها بنضج»، وهذا ما دفع الفرقة لإنتاج هذه النصوص بلغة وأغراض بسيطة أشبه بتقنيات البوب آرت، التي تتلاشى فيها الحدود بين الراقي والمبتذل ما يعيد المسرح إلى صيغته الشعبيّة المتداولة التي تخاطب الجميع، وكسر الاحتكار البرجوازي الذي يتعامل مع المسرح كترف جماليّ ولغويّ.

تحضر في العرض أيضاً تقنيات مسرح الدمى، حيث يتحول الملك «لير» إلى علبة كاتشب، والبهلول إلى قنينة من خل البلزميك، وهنا يبرز دور المسرح وقدرته على إكساب هذه الأغراض طاقة سحريّة نوعا ما، تتجاوز الكوميديا المبتذلة، نحو فهم أعمق للمسرح بوصفه مساحة للتحول، تتحرر فيه «الأغراض» من وظائفها التقليديّة وتكتسب بعداً رمزياً جديداً، بوصفها معادلات متخيلة عن العالم وصورتنا عنه.

يطرح العرض تساؤلات على المسرح بوصفه وسيطاً للتمثيل، أي شكلاً من أشكال تقديم الحكايات، فالانتقال من النص المسرحيّ وبناء الحبكة الشكسبيرية المعقدة إلى الحكاية الشفويّة والأغراض البسيطة، يحيلنا إلى خاصية جوهريّة في بناء العرض المسرحيّ وهي السرد، والقدرة على قول حكاية وبنائها وخلق التعاطف معها، وهي المهارة التي تحتاج «أداء لغوياً» ورمزياً، لطالما رافق الظاهرة البشريّة التي تتميز بقدرتها على نقل الحكايات والمعارف، ليأتي العرض كوسيلة لمساءلة السياسات المرتبطة بأشكال هذه المعارف وتحولاتها، سواء كانت تاريخاً أو روايةً أو عرضاً مسرحيّاً، فأشكال التمثيل هي المسؤولة عن رؤيتنا للعالم، وكأننا أمام كم هائل من الحكايات التي تتغير طرق «سردها» مراراً، وكل تغيير يعكس الظروف السياسية والاجتماعيّة التي نمر فيها كبشر، يمارسون فعل «السرد» بشكل يومي، ويشهدون ولو دون وعيّ أحياناً، كيف تتحول مجزرة إلى خبر صحافي ثم حكاية نرددها في بعض السهرات. يقول مخرج العرض إن واحدة من الصعوبات التي واجهها الممثلون هي التعامل مع التفاصيل الهائلة في نصوص شكسبير، واختبار المناسب منها مع الحفاظ على حبكة الحكاية، لكن التحدي الأكبر كان شد انتباه الجمهور، والتحكم بتركيزه أثناء تحريك الأغراض دون أن يشعر بالملل، وخصوصاً أننا لا نشاهد سوى ممثل واحد في كل عرض.

أن تكتب تقريباً نصاً مسرحياً

تراهن المخرجة الفرنسيّة إيميلي روسيت في بحثها المسرحيّ على مساحات سوء الفهم، وتسعى لاكتشاف تلك المسافة بين ما يُقال، وما نَظنُ أنه يُقال، ليتحول العرض المسرحيّ إلى لعبة نكون فيها دوماً على وشك الفهم، فهناك دوماً نقص ما، إذ لا صورة مكتملة، بل بناء يحافظ على الفراغ بين الدال والمدلول، يُترك ملؤه للظنّ والتقدير الذاتي لكل متلق، خصوصاً أن روسيت توظف الوثيقة كموضوعة مسرحيّة، لتعيد تجسيدها في سبيل فهم مكوناتها، ومساءلة ما يجعلها «حقيقة تاريخيّة» مختلفة عن «الحقيقة الدراميّة».

التقنيّة السابقة نشاهدها في عرض روسيت الأخير بعنوان «لقاء مع بيير بيكا»، الذي تستضيفه خشبة مسرح المدينة الجامعية الدولية في باريس، ونشاهد فيه على شاشة أمامنا مقابلة أجرتها مع بيكا للحديث عن نشاطه العلميّ، في ذات الوقت ممثلان يقومان بتأدية هذه المقابلة مرة أخرى على الخشبة، وكأننا أمام لعبة مرايا، تتكرر فيها الحوارات حرفياً.

ما يخلق المتعة في العرض ويشكل تحدياً مسرحياً هو الموضوع الذي يعمل عليه عالم اللسانيات بيكا، إذ قضى الأخير خمسة عشر عاماً في غابات الأمازون مع قبيلة موندوركو، لدراسة نظامهم اللغويّ، الذي يقوم على التقريب والتقدير، إذ لا تمتلك هذه القبيلة أعداداً تفوق الخمسة، ما يجعل تكميمهم للأشياء قائما على الظنّ والصدفة، بالتالي لا معنى ثابت لما يقال، بل مجرد تلويح بالمعنى، فجملة بسيطة كـ«انتظرني لثوان معدودة» تصبح مائعة المعنى، فكم ثانية مقصود هنا، وحين نقولها إن تبنينا نظام العد السابق، هل يمكن أن تكون ألف ثانية أم ثانيتين؟

التقنية السابقة تحول فضاء العرض إلى بوابة تتيح لنا التسلل إلى عوالم القبيلة المتخيّلة، تلك اللامحدودة والتي تعكسها لغتها البسيطة الخالية من التعيين الدقيق، وكأن كل علامة منطوقة أشبه بلوحة أو منحوتة تصغيريّة، مقلّمة بشدة، وهذا ما ينعكس بصريا في سينوغرافياً العرض التي تحاول محاكاة غابات الأمازون وفق منطق لغة القبيلة، عبر ديكور شديد البساطة حد الفراغ، الذي يوحي أكثر من أن يقدم يقيناً، إذ نرى نباتات متفرقة، ومساحات فارغة، وكأن تلك القبيلة التي تشكل مادة مخبريّة للباحثين الغربيين، تسللت إلى الخشبة وأصابتها بعدوى اللايقين.

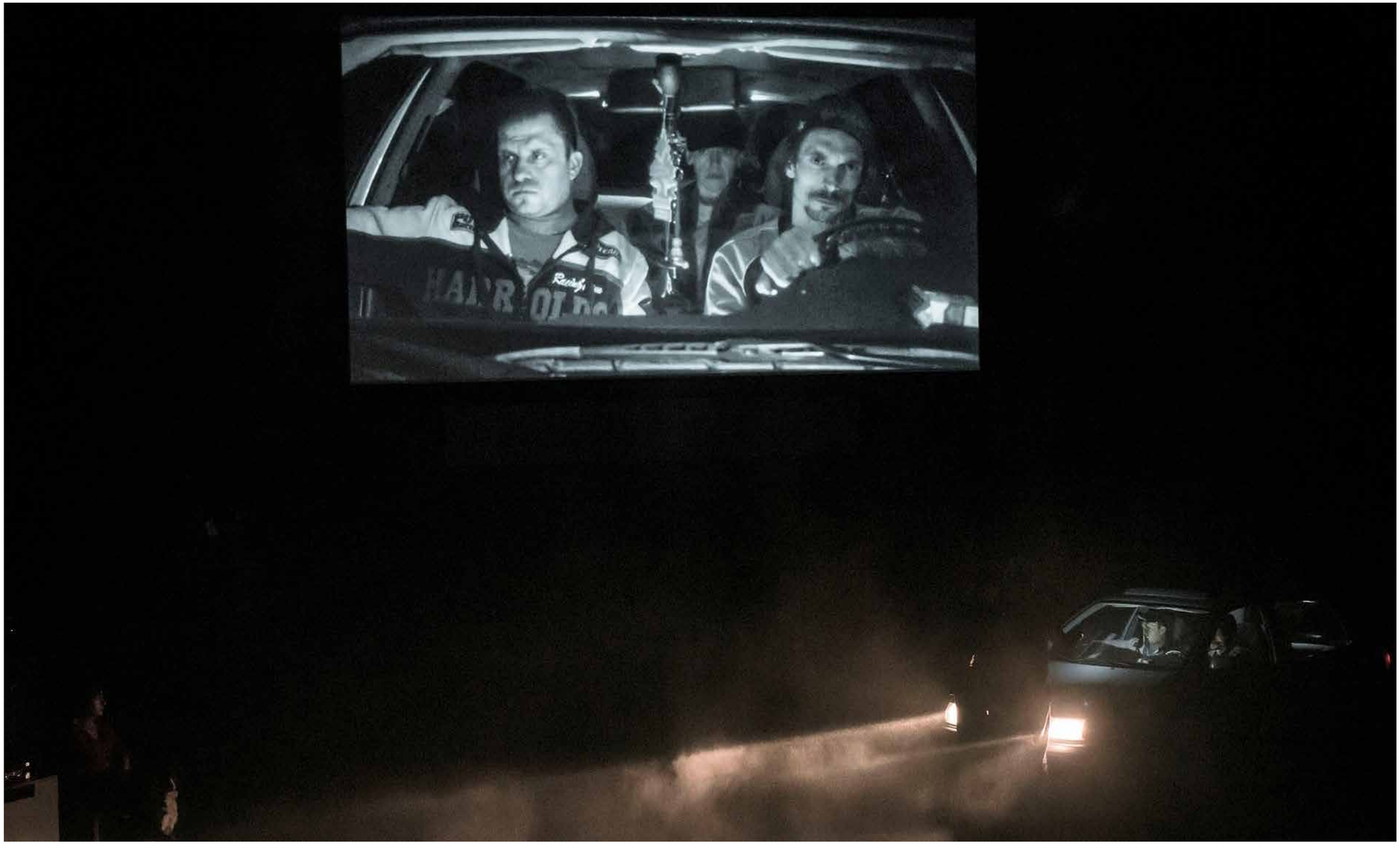
يطرح العرض تساؤلات حول الكتابة المسرحيّة، عبر توظيف اللبس السابق ودوره في بناء المتخيلّ الذي نمتلكه عن العالم، وكيف يمكن ترجمته على الخشبة، فالمثلث مثلاً كيف سيكون شكله، أو كيف يمكن أن يكون شكل المربع تقريباً؟، هذه التساؤلات التي يتبادلها الممثلان على الخشبة، والتي تشير المخرجة إلى أنها وجدت إجابات لها في أعمال الفنان والنحات فرانسوا موريليت، تتحدى اللغة المنطوقة التي تصنع الحوار المسرحيّ، وهنا يبرز ما تدعوه المخرجة بال«التأخير» أو المسافة الزمنية الفارقة بين النطق والمعنى، خصوصاً وأن هذا التأخير يحدث على ثلاثة مستويات، في اللقاءات المسجلة التي نشاهدها، وفي حوار الممثلين، وفي عقل المتلقي، ما يخلق مساحة من اللعب والكوميديا، ذات التأثير المباشر على المتلقي، وفهمه للغة التي يستخدمها بصورة يوميّة ومدى دقّتها، إذ يستمع لذات النص مرتين، مرة بصورته الأصلية «الوثائقيّة» ومرة بصورة «مسرحيّة» على لسان الممثلين، ما يجعل الصدى الذي يتردد صوتاً أصيلاً في كل مرة نسمعه، بسبب ميوعة المعنى وتغيره الدائم.

تمتد تساؤلات الكتابة إلى طبيعة بناء النص وعلاقته مع الوثيقة، إذ نشاهد مقابلة يتحدث فيها بيكا عن «منهجه» العلمي، والأسلوب الدقيق الذي اتبعه لفهم نظام القبيلة القبلي، وهنا تبدو تقنيات إنتاج النص المسرحي نقيضاً للمنهجيات العلمية، فبالرغم من تطابق الاثنين للوهلة الأولى، فالمسرحي شرطيّ في

جوهره، مجازيّ مفتوح على المعنى، ذات الشيء لغة الأمازونيين، ما يجعل المشاهد وكاتب النص على قدم المساواة، كلاهما يحاول التقاط المعنى المقصود أو مقاربته، لكن كلما تطور النظام اللغوي الذي نسمعه وتعقدت محاولاته لضبط المعنى، ازداد هذا المعنى لا تعييناً وغموضاً.

هذا اللاتعيين يحيلنا إلى مفاهيم النسخة والأصل، وأيهما أقدر على احتواء الحقيقة، خصوصاً وأن كل نسخة، تفقد «الأصل» جزءا من المعنى كلما تم إنتاجها، وهذا ما نراه في بعض الحوارات التي لا تبدو منطقية في بعض الأحيان بسبب تورطنا في اللعبة المسرحيّة، لتصبح كلمة كـ«موزة» صعبة على التعيين والقياس، فما هو شكلها وحجمها، وكيف يمكن رسم ثماني موزات مثلاً، إن كنا لا نتملك سوى خمسة أعداد.

مساحات الشكّ واللايقين التي يراهن عليها العرض توجه الانتقاد للدقة والمكانيكيّة التي نعيشها اليوم، فأساليب التكميم والأعداد الدقيقة والإحصائيات التي «تمثلنا» لا نجدها في العرض، فالمشاهد ذو الرقم الوطني الدقيق، والوزن المراقب دوماً، والخاضع لتطبيقات ترصد حركته وما يشتري وعدد خطواته بكل لحظة رقمياً، يجد نفسه في مساحة يتحرر فيها من الأنظمة شديدة المنطقيّة التي تحكم حياته، وتتسلل إلى لغته، فما هو خط في العد ضمن المنطق «اليومي» يتحول إلى لعبة أو نكتة ضمن العرض، والتساؤلات البسيطة عن الطول والترتيب في الهرم الإداري مثلاً تصبح أحجيات لا بد من حلّها، لكن دون جدوى، وكأننا أمام لعبة لا تنتهي، تتلاشى قواعدها بمجرد البدء بها.



مسرحيّة بلا ممثلين

تقترح تمرينات التمثيل التقليدية، التي تسبق الوقوف على الخشبة، علاقة عضوية يبنيها المؤدي مع النص، أساسها الحفظ عن ظهر قلب، ليتحول النص من مُتخيل على الورق إلى حقيقة سايكولوجيّة لدى الممثل، يسعى إلى تفكيكها وتحليلها وربطها مع ذاكرته وقراءاته الشخصيّة، ليتمكن لاحقاً من تجسيدها على الخشبة، بوصفها نتاج وعيه بذاته كممثل يؤدي شخصيّة.

عملية الحفظ السابقة والتمرينات التي تتطلبها هي محط جهود المخرج البرتغالي تياغو رودريغز في عرضه «عن ظهر قلب»، والذي يطرح فيه رودريغز سؤالا لماذا يجب حفظ النص؟، وللإجابة عنه، يستبدل الممثلين بعشرة متطوعين هواة، في كل مرة يقام فيها العرض، ويعمل معهم طوال ساعة أو أكثر على حفظ سوناتا لشكسبير ومقتطفات من نصوص لجورج شتاينر وراي برادبري وجوزيف برودوسكي، في سبيل تأديتها بصورة مختلفة في كلّ مرة، وربطها مع حياتهم وعواطفهم الشخصيّة، لتعبر عن موقف مرّوا به أو حدث شاهدوه، ليتمكنوا عبرها من نقل مشاعرهم الخاصة للآخر، بعكس ما يقوم به الممثل عادة في سبيل نقل مشاعر الشخصيّة التي يؤديها، والتي تتلاشى من وعيه بانتهاء العرض.

يسعى العرض حسب رودريغز إلى تحويل المسرح إلى مساحة لنقل المعرفة، والتركيز على الشفهيّة بوصفها شكلاً من أشكال المقاومة ضد النسيان والتلاشي، إذ يرى رودريغز الذي يدير الخشبة أثناء العرض، أن الكثير من «المعارف» تنجو شفاهياً في ظل أنظمة الرقابة والقمع التي عرفها التاريخ، ما يجعل «المشافهة» أسلوباً للنجاة، والذاكرة ملاذاً آمناً ينجو من السلطة السياسية التي تفعل الاختفاء والنسيان، إذ يستعيد حكاية

الشاعر أوسيب ماندلتسام، الذي سجن في العهد الستاليني، وبعد مصادرة كل كتبه وحرقها، كانت زوجته تدعو كل يوم عشرة أشخاص إلى مطبخها ليحفظوا قصائده في سبيل نقلها للناس.

السلطة الثانيّة التي يتحداها رودريغز هي تلك البيولوجيّة، المرتبطة بتكوين الذاكرة نفسها، بوصفها ذات مكونات عصبيّة جسمانيّة تحتاج لتدريب وتمرين دائمين، ويمكن أن يتلاشى كل ما فيها بثوان إثر حادث ما أو بفعل التقدم بالعمر، وهنا يخبرنا رودريغز أثناء عمله المباشر مع الجمهور عن جدته، التي لم تعد قادرة على القراءة، وكان عليه أن يختار لها كتباً كي تحفظها عن ظهر قلب، بعد أن يقرأها لها، وهنا كمشاهدين ننساق إلى طرح سؤال رومانسيّ نوعا ما، عن الكتب التي نستحق أن نحفظها عن ظهر قلب.

تتحول الخشبة في العرض إلى مساحة لاختبار الذاكرة، وتحريرها من واجبات الحفظ التي يمارسها الفرد في حياته اليوميّة، وخصوصاً أننا نمارس يومياً حفظاً لا عاطفياً، وظيفياً، يُهدد فيه النسيان نشاطنا الاعتياديّ، إذ يحفظ كل واحد منا عن ظهر قلب كلمة سر بريده الإلكتروني، ورقم حسابه البنكي، ورقم هاتفه، ورقم ضمانه الوطنيّ، والنشيد الوطني، وغيرها من «النصوص» التي يمكن لنسيانها أن يعطل حياتنا، في حين أن «الحفظ» الممارس في فضاء العرض عاطفي، يحوّل النصوص المتخيلة التي نسمعها إلى صيغ ذات معنى، نرتبط بها عاطفياً، بصورة تتجاوز تمرينات التمثيل، إذ يعتمد كل مشارك على ذكرياته وتجاربه العاطفيّة ليؤدي كل نص أو اقتباس، وجعله جزءا من تكوين ذاكرته بصورة دائمة، ليكون مفتاحاً لعواطف أو أحداث قد تتلاشى من ذاكرته بمرور الزمن.

يذكرنا التكرار الذي يقوم به المشاركون للحفظ، بالسلطات القمعيّة التي توظف النسيان وتمنع التكرار أو الظهور العلني لبعض النصوص في سبيل الحفاظ على سلطتها وتماسك خطاباها الرسميّ المُعلن، وهنا تبرز مثلاً أهمية السوناتا 30 التي اختاراها رودريغز، إذ يخبرنا كيف ألقاها باسترناك في واحد من اجتماعات الحزب الشيوعي، في محاولة منه لمواجهة سياسات القمع ومصادرة الحريات التي كان يمارسها الاتحاد السوفييتي، وما حدث، أن الحاضرين كرّروها من بعده في تحد مباشر للسلطة، وكأن النص المتخيّل المنطوق والمرئي، يعمل في درجة الصفر، أي أنه يستدعي الغائب والمنسيّ، ذاك الذي تسعى السلطة لمصادرة حقه بالظهور، هنا يبرز دور كل مشارك، في تحويل كل اقتباس أو نص إلى علامة للتذكّر، فمع كل مرة يردد فيها الحاضرون السوناتا، يبنون حولها من ذاكرتهم ما نسوه، وما غاب عنهم أو أجبروا على نسيانه، وخصوصاً أن السوناتا يحكي فيها شكسبير عن صديق نسيه، وجهوده الدائمة لتذكّره والحفاظ على اللحظات التي قضاها معه، وكأنه في مواجهة دائمة مع المُغيب، وهذا ما يحاول العرض أن يبرزه، وكأن التكرار يكسب النص في كل مرة معنى جديداً، لا فقط تاريخيّا أو مسرحيّا، بل شخصيا مرتبطا بكل لسان يكرر كلمات شكسبير.

السوناتا 30:

حين أجلس وحيداً، صامتاً، مناجياً لحظات الماضي،
أستدعي الذكريات التي أفلتت مني،
وأتنهد لضياع الكثير مما بحثت عنه،
وأندب من جديد الزمن العزيز الذي ضاع.
..
تغرورق عيناي بالدموع، لذكرى
أصدقائي الذين أخفاهم الموت في ليله
ا لسر مد ي . .
وذكرى حب تلاشى منذ زمن طويل،
وأشياء لن أراها مرة أخرى.
...
بعدها، أنتحب على الحزن نفسه، ذاك الذي مضى،
باكياً على الويلات التي شهدتها، وكأني لم أبكها من قبل،
ولم أذق طعم ألمها سابقاً.
..
لكن حين أفكر فيك يا صديقي،
أثناء حزني ونحيبي،
أستعيد كل ما فقدته،
وتتلاشى كل أحزاني.

-1609ويليم شكسبير

أن نعيش المأساة مرتين

يوظف السويسري ميلو رو (1977) المسرح بوصفه أداة معرفيّة، لا فقط لدراسة الظاهرة البشريّة وأشكالها، بل أيضاً لتفكيك المسرح نفسه كفن ونشاط ثقافيّ، فرو الذي درس تحت إشراف بيير بورديو وتريستان تودورف، أسس عام 2007 المعهد الدولي للاغتيال السياسي، وعمل عبره على إنتاج عدد من المسرحيات والأفلام السينمائية التي كتب بعضها وأخرج بعضها الآخر، في محاولة لجعل الخشبة المسرحية مساحة للصراع من جهة والتغيير السياسيّ من جهة أخرى.

ضمن فعاليات المهرجان، يقدم رو عرضه المسرحي (الاستعادة- تواريخ المسرح)، الذي تتداخل فيه تقنيات السينما مع الأداء الجسديّ للممثلين، وذلك لتفكيك مكونات المسرح، وإعادة النظر في التراجيديا أقدم أشكال هذا الفن، بوصفها تجلياً لبعض العلوم الجنائيّة في بعض الأحيان، وتقنية لفهم مكونات النفس البشريّة وعلاقة الفرد مع الآخر والغيب في أحيان أخرى.

يستمد العرض عنوانه من مقالة لسيورين كيركغارد عن كيفية بناء ذاكرة المستقبل، وشريط جان لوك غودار «تواريخ السينما»، ويستند إلى قضية أثارت الرأي العام في بلجيكا عام 2012، حين اغتيل الشاب إحسان جفري بسبب مثليته الجنسيّة، إذ تم اختطافه من قبل أربعة شبان في سيارة، ووجد بعد أسبوعين في حقل ميتاً، يعلو جسمه آثار الضرب والتعذيب، وبعد سنتين من التحري، حُكم عام 2014 على واحد من المشاركين بالقتل بثلاثين عاماً في السجن، وعلى الباقين بالسجن لمدى الحياة.

تتداخل في العرض الوثائق الرسميّة مع الانطباعات الفنيّة للمؤدين، إذ يعتمد النص على جزء من الكتاب الذي ألفه والد جفري عن ابنه، والتقارير الإخباريّة، إلى جانب الأسئلة التي يطرحها الممثلون الستة على بعضهم البعض حول القضيّة، وكيفية استعادة المأساة وأثرها عليهم.

تتردد أصداء الجريمة على لسان الشخصيات، ويستعاد العنف الجسديّ لفهم علاقته مع التجربة الفنية الحيّة، خصوصاً وأن الممثلين يتنقلون بين أدوارهم المسرحيّة وشخصياتهم الحقيقيّة، وهنا يبرز تساؤل المخرج عن مدى إمكانية إقناع المشاهد بما يحدث، وخلق الوهم بأن ما يحدث عن الخشبة «حقيقيّ»، ذات الشيء ينسحب على اثنين من الممثلين في العرض، الذين لا يمتلكون أي خبرة مسرحيّة ولم يسبق لهم الوقوف على الخشبة، وهنا تبرز عناصر اللعب التراجيدي، المرتبطة بجديّة العنف الجسدي والعاطفي المطلوب لخلق التأثير المطلوب لدى الجمهور من جهة وإقناع المؤدين بأدوارهم من جهة أخرى.

يتطابق في بعض الأحيان الأداء على الخشبة مع ما نشاهده على شاشة العرض، وهنا يحيلنا المخرج إلى المونتاج الصحافيّ، والتقنيات التي تُبنى فيها الحكاية كـ«خبر»، إذ نتلمس الاختلاف بين الأداء المستمر غير المتقطع على الخشبة والتقنيات الذي يوظفها التصوير والسينما، فالانقطاعات في الزمن التي نراها على الشاشة تُخفي المشاعر الدفينة لدى المؤدي على الخشبة، لنشاهد أمامنا كيفيّة إعادة إنتاج حكاية الجريمة بين زمنين، الأول سينمائي، لا واقعيّ خاضع للمونتاج وسياسات الإخراج، والآخر مستمر وحقيقي، يحدث أمامنا على الخشبة، نسمع فيه صوت الممثل المتقطع وإرهاقه الجسديّ.

يُوظف التكرار في العرض للتأثير على تماسك «الحقيقة»، وقدرة المؤدي على إنتاجها، ولاستعراض التعديلات الطفيفة التي تطرأ على كلّ نسخة، إذ نشاهد الضرب مرتين، والعريّ مرتين، وهنا تبرز قسوة استعادة فعل القتل، بوصفه جزءا جوهرياً من الأداء التراجيدي، إذ نشاهد الممثلين المحترفين يسألون الهواة عن أشد لحظات الأداء إحراجاً وصعوبة، وكيفية التعامل معها في كل مرة تتكرر كلحظات الضرب، والعريّ والفعل الجنسي.

يمكن النظر إلى العرض بوصفه درساً دراماتورجياً يتبادل فيه الأدوار كل من المخرج والممثلين المحترفين والهواة، في محاولة لتحديد مدى قدرة المسرح على استعادة الحكايات المعاصرة، إذ يسائل العرض التقنيات التي يتبناها الممثل لمقاربة حدث واقعي تراجيدي بصورة فنيّة، والتمارين التي يمارسها لاستعادة عنف المأساة وأثرها النفسيّ عليه، خصوصاً وأن المتورطين في حكاية إحسان جفري أحياء، ويمكن لهم أن يشاهدوا هذه الحكاية ويقيّموا مدى «حقيقتها».

يشير رو في العرض إلى دور الصدفة في بناء الحدث التراجيديّ، فقتلة جفري التقوا مصادفة أمام باب الديسكوتيك الذي كان فيه، كحالة أوديب الذي التقى أباه صدفة ثم قتله لاحقاً دون أن يدري، أو عطيل الذي وجد منديل دزدمونة ثم قتلها، وكأن الصدفة فاتحة نحو الخراب، فكل ما هو غير محسوب أو خارج وعينا بالمستقبل، يهدد كل ما نملك وما نظن أنه مُسلم به.

ما يثير الاهتمام أن العرض يبدأ بمانيفستو لمسرح جديد كتبه رو في مدينة غاند البلجيكيّة، ويقرأه مجموعة من الأطفال الذين نراهم على الشاشة، يتألف البيان من عشر نقاط مستمدة من سينما الدوغما الدنماركية ومن مفاهيم جان لوك غودار السينمائيّة، ويسعى عبره رو إلى تغيير مفاهيم الأداء وإعادة العرض والتمرين، فالالتزام بها يدفع المؤدين لتحدي المخرج الذي يختار نصاً دون مناقشته والإجابة عن أسئلته، كما يسعى المانيفستو لتحرير المسرح من أنظمة البرمجة المسرحيّة والسياسات المرتبطة بها، والأهم أن رو يلتزم بهذه النقاط في عروضه التي ينتجها كمدير للمسرح الملكي الهولندي، ويدعوا كل العاملين في المسرح لتطبيقها.

مانيفستو غاند:

أولاً: المسرح ليس فقط تمثيلاً للعالم، بل سعياً لتغييره، فالهدف ليس تمثيل الواقع، بل واقعيّة هذا التمثيل.

ثانياً: المسرح ليس سلعة، بل عملية إنتاج. فالبحث واختيار الممثلين والتمرينات والمناقشات حول العرض يجب أن تكون متاحة للجمهور.

ثالثاً: عملية التأليف تعتمد بشكل كليّ على كل من يشارك في التمارين وفي العرض، مهما كانت وظيفته، إذ لا يوجد مؤلف واحد.

رابعاً: إعادة الإنتاج الحرفيّة لكلاسيكيات المسرح على الخشية ممنوعة. ولا يجب أن لا تتجاوز نسبة استخدام ما هو مُنتج سابقاً العشرين بالمئة، سواء كان العرض مستوحى من نص أو فيلم أو كتاب أو مسرحيّة.

خامساً: يجب أن تقام التمارين والبروفات خارج فضاء المسرح أو على الأقل ربعها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الفضاء المسرحيّ، هو أي مكان سبق أن أقيم فيه عرض أو أقيمت فيه بروفة.

سادساً: يجب أن يحوي كل عرض لغتين منطوقتين مختلفتين على الأقل.

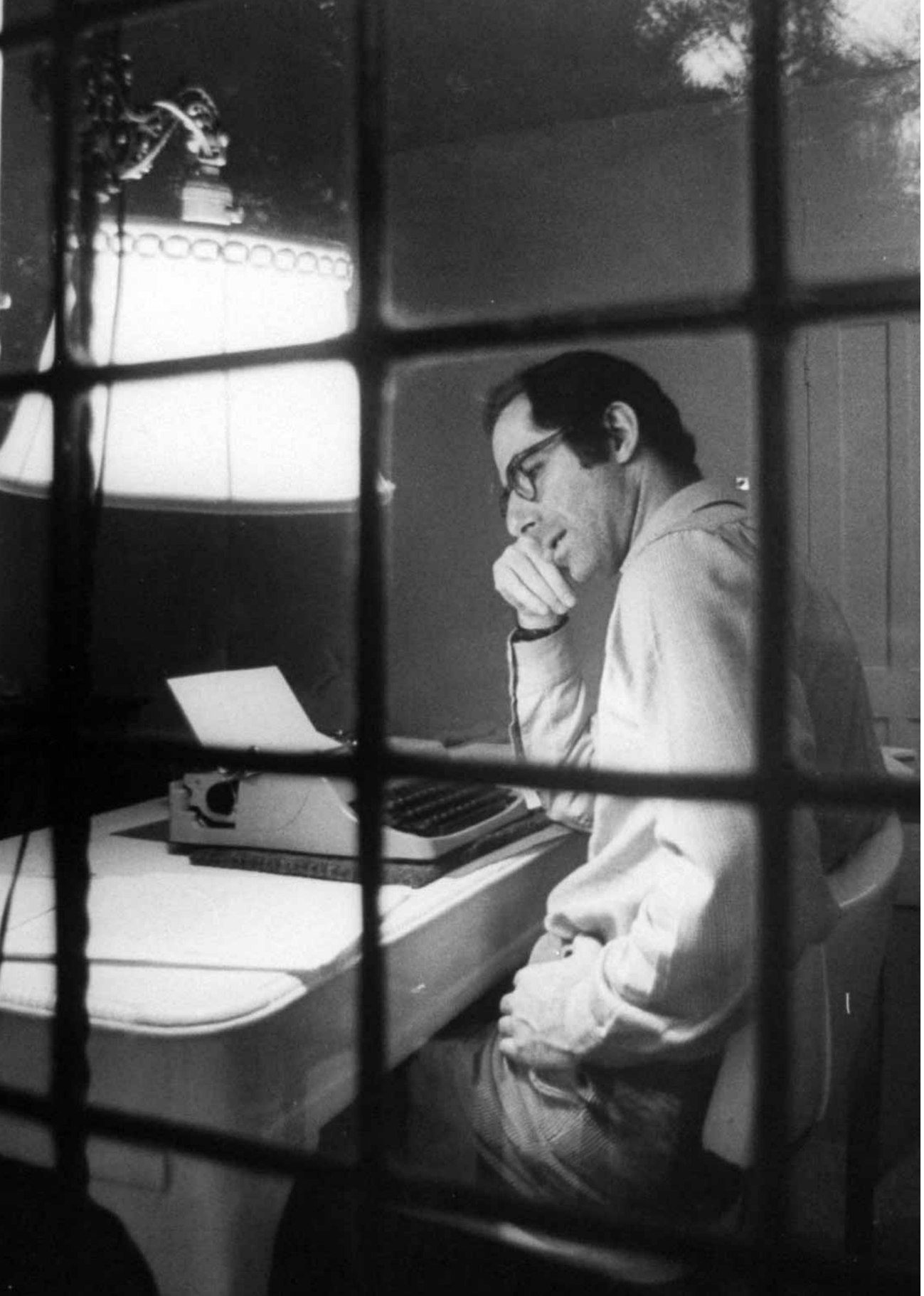
سابعاً: يجب أن يحوي كل عرض ممثلين غير محترفين على الأقل. ولا تأخذ الحيوانات بعين الاعتبار، لكن وجودهم مرحب به.

ثامناً: يجب أن لا يتجاوز حجم الديكور عشرين متراً مربعاً، أي يمكن نقل كل الديكور في سيارة واحدة، ويمكن لأي شخص يحمل شهادة قيادة عاديّة أن يقودها.

تاسعاً: ضمن كل برنامج للعروض المسرحيّة، يجب أن يقام عرضٌ واحد على الأقل في منطقة نزاع أو حرب أو منطقة لا تحوي أي بنية تحتيّة ثقافيّة.

عاشراً: يجب على كل عرض أن يقام على الأقل عشر مرات، وفي ثلاثة بلدان مختلفة، ولا يمكن لأي مسرحيّة أن تعرض خارج المسرح الملكي الهولنديّ في حال لم تلتزم بعدد العروض السابق.

باحث من سوريا مقيم في باريس



فيليب روث في لحظة الكتابة

سينما

الرواية والشاشة

فيليب روث وعالمه الأدبي في السينما

أمير العمري

في مايو الماضي رحل عن عالمنا الروائي الأميركي العملاق فيليب روث عن 85 عاما، وترك وراءه ثلاثين عملا أدبيا روائيا. ورغم أنه يعتبر أعظم كاتب أميركي في عصره إلا أنه لم ينل جائزة نوبل للآداب، لكن روث حصل على الكثير من الجوائز المرموقة الأخرى كما منحه الرئيس السابق باراك أوباما عام 2011 الميدالية الوطنية للعلوم الإنسانية عن مساهمته في الأدب الأميركي. وفي العام التالي أعلن روث اعتزاله الكتابة وكان في التاسعة والسبعين من عمره.

روايات

فيليب روث فريدة من نوعها، لكونها وَضَعت تحت المجهر للمرة الأولى وعلى هذا النحو من الكثافة والتعبير الصادق الجريء، شخصية اليهودي الأميركي في إطار جديد. ولا شك أن روث كان يستمدّ لأحداث رواياته الكثير من تفاصيل حياته الشخصية، خاصة طفولته ونشأته في عائلة يهودية بـ«نيوآرك» في ولاية نيوجيرسي. إلا أن روث كان يهوديا رفض الإطار الضيق ليهوديته، واختار أن يكون علمانيا، وكان يصوّر الشخصية اليهودية في أعماله بنوع من السخرية رغم أنه ظل مهموما بمسألة الهوية بشكل عام، والهوية اليهودية بشكل خاص.

كان روث مهتما أيضا بعلاقة الفرد بالمجتمع الأميركي الكبير وقضاياه وإشكالياته، كما أبدى اهتمامه بما يحدث في العالم الكبير. وكانت تشغله المسألة السياسية والتورط الأميركي في فيتنام والتناقضات الطبقية والعنصرية، وأيضا «العلمانية» الأميركية، وهل هي حقا راسخة كما يقال، أم أنها غطاء يخفي قناعات أخرى؟ وكيف يرى الإنسان نفسه، وهل هو مسؤول عن اختياراته، وكيف يمكنه مواجهة ذاته؟

أنتجت السينما ثلاثة أفلام عن روايات فيليب روث هي بالترتيب «الوصمة الإنسانية»، «السكينة الأميركية»، و«السخط»، كما أنتج فيلم تلفزيوني عن روايته القصيرة «المؤامرة ضد أميركا». وسوف أسلط الضوء في هذا المقال على الأفلام السينمائية الثلاثة من دون محاولة للمقارنة بينها وبين الروايات التي اقتبست عنها.

الوصمة الإنسانية

في الفيلم الأول «الوصمة الإنسانية» (The Human Stain) (2012)، يسعى المخرج روبرت بنتون إلى نقل رواية روث إلى السينما بلغة غير تقليدية، أي من خلال خط سردي متعرج، يصعد ويهبط بحيث يربط بين الماضي والحاضر، منتقلا بين الشخصيات المختلفة. يريد لفيلمه أن يلمس مفاهيم الهوية والعنصر واللون والجنس في المجتمع الأميركي. ورغم أنه يدخر مفاجأة الفيلم إلى وقت متأخر نسبيا في السياق، إلا أنه يظل يلمس أفكار الرواية دون أن ينجح في الاقتراب منها ليجعل المشاهد يعيش في قلب الموضوع، ولذلك نحن نعجز عن التعاطف مع شخصيات الفيلم رغم أنها تشترك في كونها «ضحايا» على نحو أو آخر.

يبدأ الفيلم بمشهد في الحرم الجامعي يسلط الضوء على الفترة الزمنية للأحداث. فنحن نسمع حديثا بين بعض الشباب حول احتمالات عزل الرئيس الأسبق بيل كلينتون من منصبه في ضوء فضيحة مونيكا لوينسكي في 1998، ولا بد أن هناك علاقة ما يريد أن يصنعها الفيلم بين سقطة كلينتون وسقطة بطل.

أما البطل الذي هو في الحقيقة، نقيض البطل، فهو كولمان سيلك، الأستاذ الجامعي المرموق المتخصص في الأدب الكلاسيكي. وهو معروف كيهودي، لكنه يخطئ في إحدى محاضراته ويصف اثنين من الطلاب الذين يتغيبون باستمرار عن محاضراته بـ«الأشباح»، فتقوم القيامة بعد أن يتضح أن الاثنين من الأميركيين السود. يعقد مجلس الكلية اجتماعا في حضور كولمان الغاضب الذي يحاول أن ينفي تهمة العنصرية عن نفسه، ليقرر المجلس في نهاية الاجتماع، إعفاءه من منصبه.

نتيجة للإساءة البالغة التي لحقت بسمعة كولمان تصاب زوجته بنوبة قلبية وتفارق الحياة، وينتابه غضب شديد فيسعى إلى كاتب شاب هو ناتان زوكرمان.. تلك الشخصية التي ابتكرها روث في رواياته وأصبحت المعادل الروائي له أو بالأحرى، ضمير الكاتب- المؤلف. يريد كولمان من زوكرمان أن يكتب معه كتابا يكشف فيه ما يعرفه من تجاوزات وفساد داخل الكلية، على سبيل الانتقام. ورغم اعتذار زوكرمان، تتطور العلاقة بين الرجلين إلى صداقة وثقة ورغم ذلك لا يبوح كولمان أبدا بسره الدفين لصديقه، لكنه يعترف له بأمر آخر يدفعه إلى الدخول معه في مناقشة جدية، فكولمان

مشاهد من أعمال فيليب روث في السينما

الذي بلغ الحادية والسبعين من عمره، على علاقة بامرأة في الرابعة والثلاثين، تدعى فونيا فارلي، وهي عاملة نظافة ويفترض أنها أمية، لكنها شديدة الفتنة، تمنحه شعورا خاصا لم يجربه طوال حياته، بالنشوة الجنسية كما يعترف لصديقه. أما فونيا فقد كانت متزوجة من ليستر فارلي، وانفصلت عنه بعد وفاة طفليها منه في حريق شبّ بمنزلهما، لكنه أخذ يتعقبها ويطاردها.

كان ليستر جنديا شارك في حرب فيتنام وعاد يعاني من الاضطراب العقلي والنفسي بسبب تجربته هناك. فونيا إذن، ضحية الحادث الذي وقع لابنيها، وليستر ضحية فيتنام، وكولمان ضحية تعنت وغيرة وحقد زملائه في مجلس الكلية الذين لم يستطيعوا أن يغفروا غلطته، إلا أن كولمان أيضا ضحية لنفسه كما سنرى.

ناتان زوكرمان حائر في فهم وتفسير مغزى ذلك الميل الجنسي الذي استبد بصديقه ودفعه إلى الهرب من مأزقه عن طريق الجنس، ويرفض الاستماع لنصيحة زوكرمان، مصرا على المضي قدما حتى النهاية في هذه العلاقة المضطربة. لكن كولمان يخفي عن زوكرمان سرا نعرفه نحن المشاهدين، فالفيلم يكشف لنا منذ وقت مبكر، أن كولمان هو في الواقع ابن لعائلة من السود الأميركيين، لكنه ولد أبيض البشرة، وسجل عند تطوعه في البحرية أثناء الحرب الكورية كرجل أبيض، واستمرأ هو الحكاية فتنكر لعائلته ولونه وأصله وانتحل شخصية يهودي (هل لأن اليهودي أقل تعرضا للاضطهاد العنصري من السود في الولايات المتحدة؟).

رغم انتقال الفيلم بين الماضي والحاضر إلا أن إيقاع الأحداث بطيء للغاية، كما تكمن المشكلة الأكبر في سوء اختيار الممثلين، فقد أسند بنتون دور كولمان سيلك إلى أنتوني هوبكنز الذي اجتهد في أدائه، لكنه لم يكن مقنعا، كما لم يَبدُ قريب الشبه من الممثل وينتورث ميللر، الذي قام بدور كولمان في شبابه (وقت أن كان يعيش في كنف أسرته الأفريقية الأصل). ولم تكن نيكول كيدمان مقنعة في دور فونيا عاملة النظافة الأمية، وكانت أقرب إلى سيدة من الطبقة الوسطى الأميركية. والأهم بالطبع أن الفيلم لم ينجح في لمس المغزى الأكبر للقصة حسب رؤية روث في روايته.

السكينة الأميركية

الفيلم الثاني «السكينة الأميركية» (2016)، مقتبس عن رواية روث التي فازت بجائزة بوليتزر عام 1998، وهو أول فيلم يخرجه ويقوم ببطولته الممثل إيوان ماكريغور. ويبدأ الفيلم من النهاية، أي من لحظة معرفة ناتان زوكرمان (ضمير المؤلف) وفاة بطل القصة سيمور من شقيقه جيري في الحفل السنوي لزملاء الدراسة الذي تقيمه الكلية. ومن هنا يعود الفيلم من التسعينات في «فلاش باك» طويل يسترجع خلاله زوكرمان تاريخ سيمور وأسرته في الستينات.

المشكلة أن طريقة السرد وبطء الإيقاع والأداء البارد للشخصية الرئيسية، والإخراج الذي يفتقد الإحساس بالمكان رغم حرصه على تفاصيل الفترة، كلها عوامل تفقد الفيلم جوهر رواية روث التي تدور حول فكرة «الأميركية» أي مغزى أن تكون أميركيا، وهل نجحت أميركا فعلا في صهر الشخصية الأميركية، أم أن الأمر لا يعدو إلّا وهما كبيرا؟ كما أن الرواية تتساءل أيضا حول معنى أن تكون يهوديا في أميركا، وهل يمكنك أن تفلت من هويتك اليهودية لو أتيح لك أن تتمتع بشكل يجعلك تبدو مثل بطل فيلمنا هذا الذي يعتبر نموذجا مثاليا للرجل الأميركي الأبيض الأشقر ذي العينين الزرقاوين (الإنكلو ساكسوني)، مما دفع الجميع إلى أن يسموه السويدي، أضف إلى ذلك تفوقه الرياضي والدراسي، ثم التزامه بعد تخرجه بالعمل في مصنع والده لصنع القفازات، وتمتعه بحس ليبرالي جعله يوظف 80 في المئة من العمال من السود، ويعاملهم بتقدير واحترام. ولكي تكتمل الصورة المثالية، يتزوج سيمور من ملكة جمال نيوجيرسي داون، التي تنجب له ابنة هي ميري، لتصبح ميري النقيض أو «الخطأ التاريخي» الذي سيقضي عليه. إنها تعاني في طفولتها من التلعثم في النطق، وتشبّ لتصبح في ما بعد ساخطة على العائلة والمجتمع والعالم خلال حقبة الستينات الغاضبة، حيث تتوارد أنباء القتل في فيتنام، ويتلاعب الرئيس جونسون بالرأي العام، وتندلع أحداث العنف العنصري كما لم يحدث من قبل.

تنضمّ ميري إلى جماعة راديكالية متطرفة وتقوم بزرع قنبلة في مقر بريد «نيوآرك» تؤدي إلى مقتل رجل، ثم تهجر العائلة وتختفي وكأنها أصبحت لعنة قدرية. ستفقد أمها اتزانها وتعالج طويلا من الاكتئاب، ولا يستسلم والدها أو يكف عن البحث عنها أبدا. وعندما يتصور أنه قد عثر عليها أخيرا، يدرك أنه قد فقدها إلى الأبد.

أداء إيوان ماكريغور أضعف الفيلم كثيرا خاصة وأن الشخصية كما رسمها السيناريو، أصبحت ضعيفة، شاحبة، فاقدة للملامح، وليس من الممكن التعاطف معها تماما مثل شخصية كولمان في الفيلم السابق. صحيح أنه يحقق الصعود كأفضل ما يكون لكنه يبدو عاجزا تماما عن استيعاب الفترة التي يعيشها. وقد جعل أسلوب الإخراج من الموضوع مجرّد مادة لفيلم بوليسي ولكن دون قدرة الفيلم البوليسي على تحقيق الإثارة والترقب.

السخط

يفترض أن يدور فيلم «السخط» (2016)، (Indignation)، المقتبس عن الرواية الثامنة والعشرين لفيليب روث (2008) حول القدر والمصائر التي لا مهرب منها، وخاصة الموت، والاختيارات المبكرة في الحياة التي تصنع مأساة وجودنا نفسه، لكن الفيلم الذي أخرجه جيمس شاموس، بأسلوب تقليدي، يضعف كثيرا من الأفكار الفلسفية لروث، ويجعل الفيلم عبارة عن مغامرة مبكرة في حياة شاب يهودي هو ماركوس واكتشافه الجنس والحب، واعتزازه الشديد بنفسه. إنها رواية عن الموت أساسا. لكن الفيلم يجعل الموت يأتي أولا في بداية الفيلم مع مقتل ماركوس في الحرب الكورية، ثم يسير الفيلم إلى الوراء في «فلاش باك» طويل يرويه ماركوس نفسه بصوته أي بعد موته!

نحن في أوائل خمسينات القرن العشرين. ماركوس وحيد أبويه يعاني من هواجس والده (القصاب) الذي يريده أن يهتم فقط بدراسته لكونه العضو الوحيد في العائلة الذي نجح في الالتحاق بالجامعة، وهو يترك العائلة ويذهب للإقامة في المدينة الجامعية بجامعة وينسبرغ حيث يقيم علاقة غريبة

فيليب روث مع الرسام الاميركي رونالد بروكز كيتاج 1985 في جلسة لاجل بورتريه

مع له هي أوليفيا تقترب منه كثيرا وتبدو وكأنها أفكاره، بل وتمنحه اللذة الجنسية من دون جماع. ولكنه متمزق بين مشاعره الحقيقية تجاه أوليفيا أو التمسك بالنظرة الأخلاقية التقليدية تجاه فتاة تتمتع بكل هذه الجرأة.

في الفيلم مشاهد منفصلة جيدة التنفيذ والأداء، أهمها مشهد المواجهة أو الاستجواب الذي يجريه مدير الكلية لماركوس، ومشهد ماركوس على فراش المستشفى بعد أن أجريت له عملية استئصال الزائدة الدودية، وزيارة أوليفيا الأولى له، ثم علاقته بأمه وزيارتها له لتطلب منه في نهايتها التخلي عن أوليفيا، مقابل أن تتخلى هي عن طلب الطلاق من والده.

لكن المشكلة أن الفيلم يبدو مفككا مشوشا. إلا أن ما يجعلنا نشاهده حتى النهاية، الأداء الممتاز لمجموعة الممثلين جميعا، يتقدمهم لوغان ليرمان (ماركوس)، وساره غادون (أوليفيا).

هناك الكثير من الملامح المشتركة بين الأفلام الثلاثة، البطل فيها يهودي، لا شك أن روث تأثر هنا بتاريخه الشخصي، وكان يعبر عن شعوره بالاغتراب، وميله إلى السخط والغضب (كما يفعل ماركوس في «السخط» مثلا) مع رفضه ليهوديته بل وللأديان عموما. وهناك أيضا فكرة الحنين الدائم إلى بلدة البطل «نيوآرك»، وإلى ماضيه كلاعب بارع للبيسبول أو كمتفوق في السباحة، والتوقف عند تفوقه الأكاديمي، ثم علاقته المتوترة بوالده، وتمرده على العائلة، وفي ما بعد اهتمامه بالجنس وبأزمة منتصف العمر الوجودية، ثم الوجود الدائم لضمير المؤلف زوكرمان. ذات مرة قال روث ردا على التساؤل الدائم عما في أعماله من سيرته الذاتية «نعم كلها عنّي.. ولكن لا شيء فيها عنّي».

وتظل هناك الكثير من أعمال فيليب روث في حاجة إلى أن تجد طريقها إلى السينما، لكن نظرا لصعوبة هذه الأعمال وغزارة ما تتضمنه من أفكار وتأملات ورؤى، فإنها تحتاج إلى من يفهمها، ومن يمكنه تطويعها بنجاح للغة الفيلم.

ناقد سينمائي من مصر

عصف عاطفي ووقائع تشبه الأحلام

ثلاث تجارب فنية من الإمارات

فاروق يوسف

ما يُقال عن دولة الإمارات يصح قوله عن الفن فيها. فهو حديث ومعاصر ومغامر وجريء ومتطلع وعاصف في طموحه وسابق عصره. يكفي دليلا على ذلك أن رائد فن المفاهيم في الأفلام العربي هو الفنان حسن شريف (1951 . 2016) وهو مواطن إماراتي ذهب إلى بريطانيا عام 1973 (بعد إعلان الاتحاد بسنتين) للدراسة الفنية في بريطانيا وهناك تأثر بالفنان تام جيلز، رئيس قسم الفن التجريدي والتجريبي في الكلية التي كان يدرس فيها. حينها انقلبت فكرة شريف عن الفن بطريقة ثورية فعاد عام 1984 إلى بلده بعد إنهاء دراسته حاملا لواء المعاصرة، مبشرا بولادة فنون معاصرة من خلال جماعة الخمسة التي ضمت محمد كاظم ومحمد أحمد إبراهيم وحسين شريف وعبدالله السعدي إضافة إلى حسن شريف نفسه. في ذلك الوقت ما كان ممكنا القبول بأفكار تلك الجماعة في أي مكان آخر من العالم العربي، غير أن «الإمارات» كانت مكانا مختلفا عن سواه من جهة قبوله بالغريب، المختلف والثوري في نزعته المعاصرة.

عبدالقادر الريس

عبدالرحيم سالم

نجاة مكي

قبل جماعة الخمسة كانت المارات قد شهدت أحداثا فنية يمكن النظر إليها باعتبارها الحلقة الأولى من حلقات التأسيس للفن في دولة ناشئة.

1972 أقام الفنان أحمد الأنصاري معرضه الشخصي الأول في إذاعة الشارقة.

1973 أقام الفنان عبدالقادر الريس معرضه الشخصي في دبي.

1980 تم الإعلان عن تأسيس جمعية الإمارات للفنون التشكيلية في الشارقة.

على مستوى الجماعات الفنية فقد شهدت الإمارات تأسيس الجماعات التالية:

1981 جماعة الأربعة (عبدالرحيم سالم، حسن شريف، عبداللطيف الصمودي، حسين شريف).

1983 جماعة البانوش.

1985 جماعة السالب والموجب التي أقامت معرضها الأول على قاعة النادي الأهلي بدبي وكانت الأعمال المعروضة منفذة بتقنية الحفر الطباعي.

1994 جماعة الجدار التي لا تزال تقيم معارضها حتى الآن.

أما بينالي الشارقة فقد انطلقت دورته الأولى عام 1993. وفي عام 2005 شهد البينالي تحولا جذريا في اتجاه الفنون المعاصرة وصار يُدار من قبل منسقين ومنسقات من مختلف أنحاء العالم.

مكي وسالم والريس

يمكن النظر إلى تجارب نجاة مكي وعبدالرحيم سالم وعبدالقادر الريس الفنية بطريقة مزدوجة، تاريخية وفنية. فالثلاثة كانوا روادا للحركة التشكيلية في دولة الإمارات العربية المتحدة. كما أن عوالمهم الفنية جمعت بين عنصري الأصالة المشهدية والتحديث التقني. رسموا بطريقة حديثة ما يمكن اعتباره أسلوبا محليا في العيش وهو ما فتح أمامهم الأبواب في اتجاه صياغة تفكير جمالي بخصائص محلية.

يجمع بينهم المشهد وتفرق بينهم طرق الذهاب إليه.

لذلك يمكن التعامل مع تجاربهم باعتبارها القاعدة التي نشأ فيها الفن التشكيلي في الإمارات قبل أن يعلن حسن شريف عن تمرده الثوري الذي انتقل بالواقع الفني إلى مكان آخر، كانت الأنواع الفنية المعاصرة هي مادته.

عبدالرحيم سالم رسام الخرافة بأنوثتها

«أن نصل إلى الفن عن طريق فتاة مجنونة، لم يتأكد أحد من وجودها» كان ذلك رهانه الذي انعكس تحولا كبيرا في أسلوبه الفني. حدث ذلك في بلد خيالي لم تكن حكاياته قد كتبت بعد. كان تراث ذلك البلد الذي سيصبح في ما بعد واحدة من معجزات عصرنا الحديث عالقا بالشفاه.

لقد فكر عبدالرحيم سالم بالموروث الوطني وهي عادة اكتسبها من سنوات دراسته في مصر. لم يجذبه المكان ولا عناصره التزيينية الصامتة. لم يرغب أيضا في المضي وراء حكايات الصيادين في المجهول الذي تجسده مرئيات، هي عبارة عن مفردات محدودة فقدت الكثير من إيحائها الجمالي بسبب تكرارها. في حقيقة محاولته للوصول إلى هويته الشخصية كان هناك عنصر حركي غامض تصنعه العاطفة. لقد سحرته أصوات النساء. ذلك ما قاده إلى ضالته. ولم تكن تلك الضالة سوى «مهيرة» الفتاة التي قادها امتناعها عن الحب إلى الجنون. حكاية شعبية سمعها في طفولته من جدته واستعادها شابا لكن عن طريق الرسم. الذي جرى بعد ذلك هو الأهم.

ميل سالم إلى التجريد وهبه الجرأة على أن يصب شغفه بتصوير حركة النساء المحليات في قالب الفتاة التي أطاح بها الحب حين سلمها إلى الجنون. لقد امتزج البحر والريح في طقس تعبيري نجا بـ«مهيرة» من رمزيتها. رسوم عبدالرحيم سالم لا تروي ولا توضح ولا تشرح. إنها تهبنا روح الحكاية من غير أن تعلبها في صبغة شكلية بعينها.

نساؤه هن الحوريات التي يلقي بهن موج البحر على الشواطئ ملتفات بعصف إلهامهن. هذا رسام يقف عند الحدود بين ما يراه وبين

ما يحلم برؤيته، وهو ما قاده إلى أن يصنع أسلوبه في الرسم من خيال كائن يعده الجنون بالكثير من التجليات.
استفاد الفنان من موضوعه فصار يرسم كما الريح.

مهيرة وهي لقية حياته

ولد عبدالرحيم سالم في منطقة الصبخة بدبي عام 1955. انتقلت عائلته إلى البحرين فدرس هناك إلى مرحلة الثانوية. «حياة لا يمكن معرفة جدواها وقيمتها إلا حين نتجاوز الخمسين من العمر، وكأن الحياة تكتسب قيما جديدة بمرور العمر» يقول. بعدها عاد إلى الإمارات ليقضي وقتا قصيرا يكون بعده واحدا من الطلبة المبتعثين إلى الخارج. ذهب سالم إلى القاهرة ليدرس النحت في كلية الفنون الجميلة التي تخرج منها عام 1981. مفارقة تذكر بالرسام الإيطالي مودلياني الذي درس هو الآخر النحت وانبعثت شهرته من رسومه.
تميز سالم عن سواه من دارسي الفن في مصر بتحرره من التأثيرات المصرية وهو ما كان واضحا أيضا في تجربة القطري يوسف أحمد الذي درس هو الآخر في مصر. ما رسمه بعد ذلك لم يحمل تأثيرات معلميه وهو ما صنع شخصيته المتميزة.
حمل عام 1980 حدثا مهما بالنسبة لتاريخ الفنون التشكيلية في دولة الإمارات. شهد ذلك العام ولادة جمعية التشكيليين الإماراتيين. كان عبدالرحيم سالم واحدا من مؤسسي تلك الجمعية وكان معه عبيد سرور ونجاة مكي وحسن شريف ومحمد حسين وعبدالكريم السيد وأحمد حلبوز ومحمد يوسف وحسين شريف.
تأخر عبدالرحيم سالم في إقامة معرضه الشخصي الأول إلى العام 1991.
يومها عرض تخطيطات بقلم الرصاص على الورق للمرأة التي شغف بها حبا. «مهيرة» التي لن يرافقه شبحها. إنها لقية حياته التي استلهم منها أسلوبه الفني وصار ينهل من جنونها حكاياته البصرية.

بعد ذلك المعرض أقام عبدالرحيم سالم عددا من المعارض في بلاده وفي دول عديدة منها الكويت وقطر ومصر وفرنسا والهند وسوريا وإسبانيا وألمانيا وكانت مهيرة ترافقه، المرأة التي أهدته أسلوبه في الرسم.

عصف عاطفي خفي

تستمد مغامرة عبدالرحيم سالم قوتها من رغبة عميقة في التجريب. هذا رسام لا يخشى الأسلوب المتاح ولا يهابه. لا يخشى أن تفلت خيوط اللعب من بين يديه. إنه يمضي إلى هدفه الشكلي محملا بطاقة لا تنتهي، مادتها الغامضة تتكاثر تلقائيا من غير أن تتكئ على ما يقع خارجها. يرسم سالم كمَن يهذي. وهو كما أتوقع يحاور أثناء الرسم أنثاه الخفية التي قد لا تتاح لها الفرصة لكي تظهر كاملة كما يراها الرسام في جنة عاطفته.
عبدالرحيم سالم رسام خطوط، وإن صنعت تلك الخطوط ما يشبه المساحات اللونية التي تتشكل بالصدفة. وهب على العموم مساحات لا تخفي الخطوط التي شكلتها. ثنائية الخط واللون تخفي الكثير من الثنائيات تحت قشرتها. فهناك ثنائيات البطء والسرعة. هي ثنائية تحكم الشكل في إطار طاقته التعبيرية. وهو ما يقود إلى حركة اليد التي تجري وراء خيالها في سرعات متفاوتة. وهناك ثنائية البعيد والقريب، حيث تلعب المساحات العميقة في اللوحة دور الذاكرة فيما تقبض المساحات السطحية على اليومي العابر وهي علاقة وظفها الرسام في سياق فكرته عن التنقيب في ما هو خفي من الكائن الأنثوي الذي يعالج أسراره. وهو ما ينقلنا إلى الثنائية الثالثة وهي ثنائية الخفي والظاهر. فما يهم سالم بالدرجة الأساس إلا الوصول إلى نتائج فنية ترضي ميوله التجريدية وهو ما نجح في إظهاره غير أن الدافع الخفي لفعل الرسم يظل مشتبكا بالحكاية أو ما تبقى من هوائها. وهنا أؤكد على مفردة «هواء» ذلك لأن الرسم بالنسبة لهذا الفنان هو عبارة عن فعل عصف عاطفي تعبر عنه الخطوط بعصفها.

عبدالرحيم سالم

ارتجال يشبه الموسيقى

بالرغم من مضي عقود على بداياته لا يزال عبدالرحيم سالم رساما طليعيا. ثقته بالرسم جعلته أكثر قوة في مواجهة تيارات الفن المعاصر التي سادت في دولة الإمارات بتأثير الانفتاح على العالم. أعانه الرسم على معرفة موقعه وسط تلك التحولات الفنية التي غلب عليها التماهي مع بعض التجارب العالمية. لقد تمسك سالم بالرسم، كونه خياره الجمالي الأخير الذي استطاع من خلاله أن يرمم صلته بالواقع.
يرى سالم الواقع بطريقته ومن موقعه رساما.
ربما يحسده الكثيرون من دعاة الفنون المعاصرة على تلك الصلة الشعرية التي تنفتح بفنه على الواقع. وهو واقع فيه الكثير من الاحتمالات الجمالية التي سعى سالم إلى استدراجها من خلال تقنية «الارتجال».

يبدو كل شيء في رسوم عبدالرحيم سالم تلقائيا. كما لو أن الفنان يتجه إلى قماشة اللوحة البيضاء من غير تخطيط مسبق. هناك شيء من الارتجال في رسوم الفنان الإماراتي الذي يمزج حواسه مثلما يمزج أصباغه.
الأصوات والصور والأحلام والأفكار هي مواده التي صار يراها كما لو أنها مادة واحدة، هي النسغ الذي يغذي كائناته بحياة متخيلة.

حياة ليست بعيدة

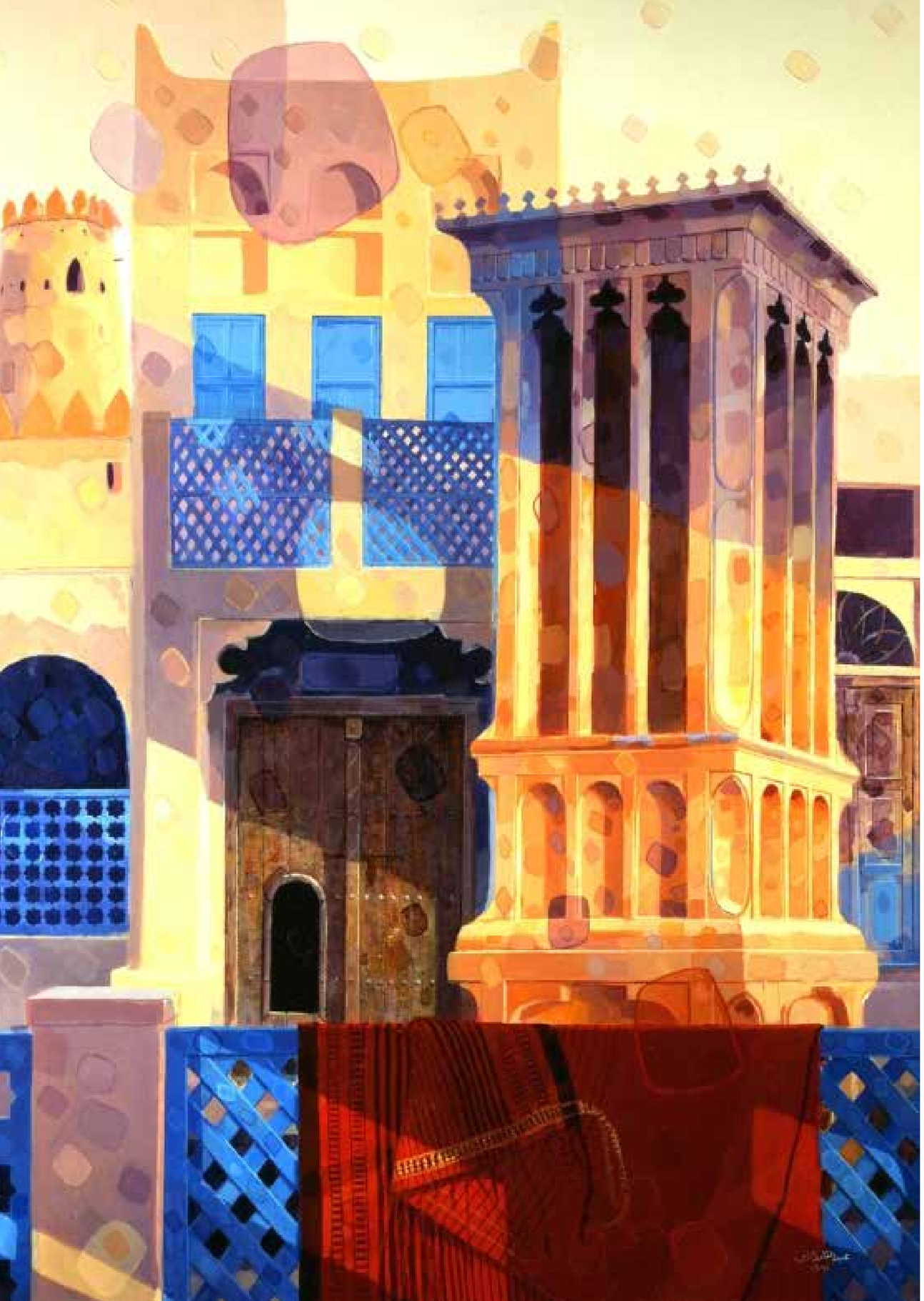
تخلو لوحات عبدالرحيم سالم من الخلفيات. هناك رغبة مبيتة لدى الرسام في تحاشي المشهد الصحراوي. لقد صنع الرسام هويته مستندا إلى تجربته الشخصية. وهي تجربة يمتزج الفن من خلالها بالحياة. ما سعى إليه سالم منذ البدء هو أن يضع تجربته في سياق عالمي، لم تكن المحلية سوى دافع للإبداع. هذا رسام لا يصف الشيء الذي يراه بل يرى بعيني خياله حياة ليست بعيدة عن متناول يديه الساحرتين.
عبد الرحيم سالم هو ابن دبي الذي تنبأ بعالمية رؤاها قبل أن تكون.

عبدالقادر الريس بأبوابه المائية

كلما التقيته شعرت بغربته. أهي غربة شخصية وهو المقيم في بلده، وسط مجتمعه الذي يؤمن بقيمه الثقافية أم هي غربة موضوعاته المستلهمة بشيء من الحلمية من البيئة التي تربى فيها واحتضنته؟

غريب غربة مائياته

يعتبره البعض فنان دولة الإمارات العربية المتحدة الأول. عصاميته واجتهاده وتمكنه من أصول الحرفة وحرصه عليها وتقنياته الدقيقة ودقته التي لا تسمح أن يقع أي شيء على سطح اللوحة بمحض الصدفة، كلها عوامل تؤهله لأن يكون بحجم تلك الرمزية الوطنية. ولكن عبدالقادر الريس غريب فعلا بعلاقته



عبدالقادر الريس

غير المسبوقة عربيا بالأصباغ المائية. المساحات الكبيرة التي يشتغل عليها الرسام الإماراتي تخيف أي رسام، لو أنه فكر في أن يستعمل المائيات وحدها.

وإذا ما عرفنا أن الريس لم يدرس الرسم أكاديميا فإن نظرة سريعة إلى إحدى لوحاته لا بد أن تجعلنا نقف باحترام لتلك الموهبة الكبيرة التي ما كان لها أن تنمو وتتطور لولا ما رافقها من جهد صعب في التعلم وتدريب الحواس وفهم كيمياء الأصباغ وأسرار المواد ووظائفها من أجل الوصول إلى خلاصاتها، حيث أقوى ما يمكن أن تهبه من سحر وجمال.

وإذا ما كان الريس قد قضى سنوات طويلة وهو يتلذذ بوصف البيئة من حوله، متأثرا بفنانين غربيين، يمكن اعتبارهم تقليديين، فإنه في المقابل ذهب إلى التجريد، بقناعة جمالية، يكمن سرها في شغفه بالماورائيات. وهو شغف يتجسد في خطابه وطريقته في تحليل الظواهر وإيمانه بقوة الغيب.

في جزء من محاولته التجريدية كان الريس حروفيا، لكن بطريقة لا تذكر بالمدرسة الحروفية التي عرفها العالم العربي منذ خمسينات القرن الماضي على نطاق واسع.

البيئة وخزانة الجمال

ولد عبدالقادر محمد الريس عام 1951 في دبي. يومها دبي لم تكن دبي. كانت عبارة عن مساحة غير محددة الملامح تقع بين الرمل والبحر. وهما عنصرا البيئة التي صنعت ذاكرة الرسام البصرية وتمكنت من خيال عينه. وبالرغم من انهماكه المبكر في صقل موهبته الفنية وتعلم أصول وقواعد الرسم فإنه ما إن أنهى دراسته الثانوية حتى اتجه لدراسة الشريعة في جامعة الإمارات التي تخرج منها عام 1982. وقد يكون مناسبا هنا التذكير بأن الريس كان قد ظهر لأول مرة رساما في سن مبكرة من حياته يوم شارك في أحد المعارض الجماعية التي أقيمت في الكويت عام 1964. بعد عشر سنوات من تلك المشاركة (1974) أقام معرضه الشخصي الأول في دبي. يومها كانت البيئة التي خبر فتنتها الخفية ملهمته، حيث رسم الصحراء والبيوت الشعبية والأزهار البرية، غير أن الأبواب القديمة احتلت موقع الصدارة مقارنة بالموضوعات الأخرى، وهو ما سيهب شخصيته الفنية نوعا من الخصوصية في المستقبل.

كرسه ذلك المعرض فنانا متميزا، غير أن سنة نجاحه كانت سنة إخفاقه في محاولة وضع الرسم في سياقه الروحي، وهو ما دفعه إلى الامتناع عن الرسم في الرسم، لأسباب شخصية، ليست غامضة إلا بالنسبة لمَن لا يعرف مقدار الصدق الذي يمارسه الريس مع ذاته. قضى الريس 12 سنة بعيدا عن الرسم، وحين عاد إليه عام 1986 فاجأ الجميع وبالأخص مَن عرف شغفه برسم مفردات البيئة بأسلوب واقعي بتجريدياته. وكما أرى، وقد أكون على خطأ في استنتاجي، فإن ذلك التحول كان مخرجه الوحيد من الأزمة التي عصفت بطريقة نظرته إلى الرسم. لقد وجد الريس في التجريد حلا. وهو حل سيكون مقدمة لعودة علاقة الرسام بالرسم إلى مجراها الطبيعي. لقد عاد الريس بعد سنوات من القطيعة إلى موضوعاته الأثيرة والمحببة إلى نفسه. تلك الموضوعات التي شكلت وعيه البصري الأول. كانت دبي قد بدأت في التغير، فصارت لوحات الريس أشبه بخزائن الذاكرة الجمعية.

رسوم تتشبه بالأحلام

يضفي عبدالقادر الريس على أبوابه هالة رمزية، يستعيرها من عاطفة، لا تزال حية لدى أجيال من الإماراتيين. وهي الأجيال التي قدر لها أن تعيش زمنين. زمن البحر وزمن النفط. تلك الأبواب التي امّحت إلا في ما ندر من الواقع، صارت مع الوقت تنفتح على طراز حياة، كان فيها الاسترسال في التماهي مع هبات البيئة الجمالية فعلا تلقائيا. الآن يفتح الريس أبوابه على حدائق، تبدو بالنسبة للكثيرين متخيلة. ذلك لأنهم لم يلمسوها بأيديهم. وبذلك يحقق الريس من خلال رسومه فعل إزاحة، ينتقل الباب من خلاله من كونه كيانا واقعيا إلى صفته الرمزية. الباب في لوحات الريس فكرة أكثر من أن يكون شيئا. إنه فكرة عن حياة لم تعد موجودة ولا يمكن استعادتها إلا عن طريق الخيال. وهو ما يتمكن منه الرسم، حين يزيح عن الوهم قشرته السحرية ويباغتنا بمسرات وأوجاع، لم نكن نتخيل وجودها.

الباب القديم علامة الريس الرمزية ولقيته العاطفية.

ألا يكفي ذلك سببا لشغف الإماراتيين بأعمال رسامهم الذي يكاد أن يعتبروه رسولهم الجمالي إلى العالم؟

قد يكون غير رسام أوروبي قد رسم الموضوعات البيئية التي يرسمها الريس من قبل. وهو ما أتوقعه. غير أن الريس يرى ما لم يره الأوروبيون من مفردات حياة، عاشها بعمق ولا يزال يتلذذ باستعراض شغفه الجمالي بها. وهنا بالضبط يكمن سر الحساسية التي تنطوي عليها رسوم الريس.

فالرسام وهو يقتفي الأثر إنما يمارس نوعا من التنقيب في أعماق روحه المحلقة في فضاءات، صارت تكتسب مع الوقت طابعا خياليا، كما لو أنها قد استعادت اندماجها مع الحلم. رسوم عبدالقادر الريس تتشبه بالأحلام، من جهة كونها تذكر بالواقع، غير أنها لا تتجسد واقعيا.

شفافية الحلم ومياه الواقع

في زمن اختفى فيه الرسم بالأصباغ المائية إلا في ما ندر، بسبب ما يتطلبه استعمال تلك الأصباغ من مهارات تقنية وتمكن حرفي إضافة إلى ما تفرضه شفافية تلك الأصباغ من موضوعات بعينها، لا يزال عبدالقادر الريس يسحر مشاهدي أعماله، لا ببراعته وحدها بل وأيضا بطاقة الأصباغ المائية الكامنة. وهي طاقة لا تتفجر إلا على يد فنان، قادر على أن يرفع يده عن سطح اللوحة في اللحظة المناسبة. فنان لا تقبل وهي تحلم يده الخطأ. وبسبب دربته التي هي حصيلة سنوات طويلة من العلاقة بتلك المادة، عزيزة الاستعمال فقد صار عبدالقادر الريس لا يتردد في رسم

لوحاته كبيرة الحجم بالأصباغ المائية. وهو ما يمكن اعتباره مغامرة، لا يقدم عليها إلا فنان يثق بالمادة مثلما يثق بيده. في «أرت أبو ظبي 2016» رأيت لوحتين كبيرتين للريس، الأولى تمثل مشهدا بيئيا والثانية تنتمي إلى عالمه الحروفي. الاثنتان نفذتا بالأصباغ المائية، بطريقة تدعو إلى الدهشة. لقد استخرج الريس كل ما تملكه تلك المادة من قدرة آسرة على صنع مجال حيوي تغمره الشفافية بمفاجآتها السارة.

عبدالقادر الريس رسام نادر من نوعه.

لذلك يحق للإمارات أن تعتبره رسامها الأول.

نجاة مكي
ابنة لقاء البحر بالصحراء

تنتمي نجاة مكي إلى الجيل الذي وقعت عليه قواعد وبنى للحياة التشكيلية في دولة الإمارات العربية المتحدة. وهي مهمة عسيرة في مجتمع تعرف على الصناعات الجمالية اليدوية غير أنه لم يكن يولي أهمية من مرحلة الفنون التقليدية التي تغلب عليها الفطرة إلى مرحلة يكون فيها الفن مزيجا من الخبرة الحسية والخيال، وهو ما يجرده من طابع الاستعمال المباشر.

لذلك كانت نجاة حريصة على أن لا تنقطع صلتها بالفنون التقليدية التي كانت سائدة أيام طفولتها. لقد تعلمت الشيء الكثير من تلك الإنجازات اليدوية التي كانت تحيط بها من كل جانب. كما أنها تعرفت على الألوان بصيغتها المطلقة في سوق الأعشاب. هناك كانت الروائح تحلق بخيالها إلى مكان تعبر فيه الألوان عن خلاصاتها التجريدية.

أسيرة الطبيعة بتقلباتها

اللون عنصر حر وحيوي ومتغير. هذا ما تعلمته من البحر الذي غمر طفولتها بسحر تقلباته. لم يكن شغفها بالرسم إلا وليد ذلك المزيج الذي نتج عن تجربتها البصرية من تلاقيات الطبيعة بمفرداتها التي تحقق انسجاما كونيا بالرغم من تناقضها.

طفولتها هي حفلة مجنونة اصطدمت فيها الصحراء بالبحر، فكان ذلك اللقاء المدوي بمثابة الجرس الذي أطلق العنان لروح الفنانة التي تبحث عن سر الجمال في ما كانت تراه من جمال في الأشياء.

سيكون عليها في ما بعد أن تسعى إلى فهم الأسرار التي انطوت عليها علاقتها بالأشياء من حولها وجعلتها مأسورة بها. كان شغفها بالجمال يضفي على تلك الأشياء طابعا يُخرجها من حيزها الاستهلاكي. لذلك فقد كانت ترى في القطع التي تطرزها أمها وأخواتها أعمالا فنية من طراز خاص. وهو ما ظهر في رسومها.

صنعت تاريخا للمرأة

هذه الفنانة التي لم تخلص في حياتها لشيء بقدر إخلاصها لفنها الذي وهبته حياتها كلها مارس ظهورها فنانة رائدة بين رجال دفعتهم ثقتهم بالفن إلى تأسيس جمعية الإمارات للفنون التشكيلية تأثيرا كبيرا في الإعلاء من شأن المرأة في تلك الدولة الفتية.

وهنا يكمن أحد أهم أبعاد شخصيتها.

الأهمية الاستثنائية لفنانة من نوع نجاة مكي لا تكمن في رسومها فحسب بل وأيضا في الدور التاريخي الذي لعبته في إشاعة مفهوم الجمال بمعانيه الحديثة في مجتمع محافظ وتقليدي.

تستحق رسوم نجاة مكي أن تُرى من أجل ما تنطوي عليه تجربة الفنانة من مغامرة في مجال تحديث المجتمع وإغناء قاموسه بمفردات الحياة المعاصرة. وهي مفردات لم تكن غريبة عن العين الإماراتية.

ما فعلته الفنانة أنها جردت تلك المفردات من طابعها الاستهلاكي وسمحت لها بممارسة خيالها بخفة وحرية ودعة.

لغز حياة مشرقة

ولدت نجاة مكي عام 1956 بدبي. درست فن النحت في القاهرة وتخرجت عام 1982 ومن ثم عملت في التعليم إلى أن حصلت على منحة من أجل إكمال دراستها في القاهرة فحصلت على شهادة الماجستير في النحت عام 1998 وشهادة الدكتوراه في المسكوكات عام 2001. وتعتبر مكي أول إماراتية تحصل على منحة من ذلك النوع.

أقامت معرضها الشخصي الأول في نادي الوصل بدبي. بعده أقامت أربعة معارض إضافة على مشاركتها في العديد من المعارض الجماعية داخل الإمارات وخارجها.

ساهمت نجاة مكي في إنشاء جمعية الإمارات للفنون التشكيلية إلى جانب الفنانين محمد يوسف وعبدالرحيم سالم.

للوهلة الأولى يبدو النظر إلى تجربة الفنانة من خلال دراستها مربكا. فهي درست النحت من أجل أن تصبح رسامة. وهي أيضا تخصصت بالمسكوكات ولم تعمل في ذلك المجال. غير أن النظر بطريقة متفحصة إلى رسومها لا بد أن يفكك عناصر ذلك اللغز الذي اعتبرته نجاة سر حياتها.

في منطقة مليحة بالشارقة عثر على قالب يحمل رأس الإسكندر المقدوني. سحرها ذلك الرأس الذي يجمع بين التاريخ والفن. بالقوة نفسها أدارت رأسها نحو العملات المعدنية القديمة. وهو ما دفعها إلى أن تستهل حياتها بالنحت البارز الذي استعملت تقنياته في ما بعد في تنفيذ لوحاتها التجريدية.

يبدو أن كل شيء في تجربة الفنانة ينطوي على طابع شخصي. هي ابنة بيئتها وهو ما تعلمته بصدق أثناء دراستها في القاهرة بالرغم من أن تأثيرات الفن المصري عليها تكاد لا تُرى في رسومها.

لقد تعلمت من الفن المصري ما لا يمكن العثور عليه بشكل مباشر. أقصد المعاني الرمزية التي تنطوي عليها رسومها إضافة إلى التصاقها بالبيئة المحلية التي سبق لها وأن اختبرت العلاقة بها من خلال تأملها لعالم الألوان من حولها. لقد كان والدها بائع أعشاب. ذلك وحده يهب تجربتها في اختبار الألوان طابعا رمزيا. هناك يكمن لغز حياتها المشرق.

نجاة مكي

الفن الاجتماعي وتحولاته

وإن تفرغت للفن فإن شغف نجاة مكي بالتعليم لم يتوقف. غير أن أخطر ما فعلته في ذلك المجال هو استغراقها في تجربة علاج أطفال متلازمة داون عن طريق الفن. تعترف الفنانة أن تلك التجربة أكسبتها الكثير من المهارات النفسية. الفنانة المولعة بإقامة ورش فنية وجدت سعادتها في خمس سنوات من العمل بين أطفال، كان الفن يعيدهم إلى حياة كانوا قد فقدوها في ظل العمى الاجتماعي.

تنتمي نجاة مكي إلى نوع من الفنانين في العالم العربي. هو ذلك النوع الذي يهتم بالفن الاجتماعي الذي يعبر بصدق عن إحساس عميق بحاجة المجتمع إلى الفن باعتباره نوعا من الحل للكثير من المشكلات. وهذا لا يعني أنها وضعت فنها في خدمة أغراض اجتماعية، بل هي فعلت العكس حين سعت إلى الارتقاء بالمجتمع إلى مستوى يؤهله لفهم الفن في حالته الصافية.

الفنانة التجريدية كانت تقيم دائما خارج النسق المحتمل. لقد أقامت معادلتها على أساس متوازن يجمع بين الواجب والمغامرة. التعليم هو الواجب والفن هو المغامرة. وكما أرى فإن الفنانة نجحت في الإمساك بعناصر معادلتها. كانت فنانة ومعلمة في الوقت نفسه.

الفنان هو عمله

«ليست لدي إجازة. فأنا فنانة متفرغة للفن، والفنان غالبا لا يأخذ راحة ولا يعرف إجازة في يوم الجمعة» تقول مكي. وفي مكان آخر تقول «بالنسبة لي الفن هو حياتي. أحيانا أجلس مع العمل الفني وأنسى نفسي. لقد وجدت نفسي في اللوحة التي تتحدث عن ذاتها وأي فنان هو جزء من العمل الذي ينتجه» وهو ما يعني أن هذه الفنانة التي تطبخ غذاءها بنفسها وتعتز بذلك هي امرأة من طراز خاص. هو ذلك الطراز الذي يقاوم الترف المجاني المتاح.

مليحة وهي منطقة أثرية بالشارقة تسكن خيالها تحوّلت في رسومها إلى امرأة جميلة. لمَ لا يكون الأمر كذلك؟ هناك معجزات يمكن أن ينجزها الفن ببراءة. وهو ما سعت نجاة مكي إلى أن تبلغه من غير أيّ حاجة إلى الوصف. ذلك لأن تجريديتها تستند إلى ذلك اللقاء الناعم والعنيق بين البحر والصحراء الذي يكاد يختفي مع الوقت.

رسومها التي تحمل ذلك الإيقاع هي تذكرة دخول إلى عالم مفقود.

ليست الفنانة أسيرة ماض لم تعد استعادته ممكنة إلا عن طريق الحلم. ذلك لأنها تضع حقائق الحياة المنسية في أمكنتها الحقيقية كما لو أنها تؤلف كتابا عن المستقبل الذي تنظر إليه من خلال الجمال. وهي نظرة تقفز على الواقع من أجل أن يكون سحر الماضي ممكنا في ظل تحولات يشهدها بلد هو ابن العصر الحديث.

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

النص المستعاد

حين جاء الماضي حاداً كسكين

توظيف الحكاية السُّليمانيَّة بُنْية سردية تحتية وبؤرة توليد دلالي في «عائد إلى حيفا»

عبد الرَّحمن بسيسو

تنهضُ رواية «عائد إلى حيفا» على توظيفٍ ضمنيٍّ لحكاية شعبيَّة وحيدة هي حكاية الحُكْم الذي أصدره «سليمان الحكيم»(1) بشأن نزاع نشب بين امرأتين ادَّعتا أمومة طفل واحد. فلا تظهر الحكاية على سطح النَّسيج الرِّوائيّ على نحو مُباشرٍ وجليٍّ، وإنَّما تَكْمُنُ في قاع المواضع السَّرديَّة، أو الحُواريَّة، الَّتي تُوظَّف فيها لتكون بمثابةِ بنية سردية تحتية ينهض جانب من النَّسيج الروائيُّ عليها، وبُؤرة توليدٍ دلاليٍّ تبثُّ خيوطاً تشي بالحضورالخفيّ للحكمة السَّليمانيَّة في ثنايا هذا النسيج الذي يستلهما ويتجادل معها، أو يذهبُ، في مواضع بعينها، إلى مناقضتها.

ويبدو لافتاً، منذُ البدء، أنَّ توظيف الحكاية السُّليمانيَّة في «عائد إلى حيفا» إنَّما يتساوقُ، في مجرى جدلٍ دلاليٍّ ضمنيٍّ خَفيٍّ، مع ما تثيره القضايا التي تعالجها هذه الرواية من تساؤلاتٍ مصيريَّةٍ، وتأمُّلات وجوديَّةٍ، وتوقُّعات مصائر ومآلاتٍ تتصلُ بالواقع الفلسطيني الذي صار قائماً عُقبَ ما نجم عن الهزيمة الَّتي وقعت في حزيران (يونيو) 1967 من وقائع ونتائج كرَّست ما كانت الهزيمة الَّتي سبقتها في العام 1948، قد أفرزته. فقد كان للهزيمة الثَّانية أنْ تُوحِّد فلسطين بأسرها تحت نير الاحتلال الصُّهيوني، على نحوٍّ أثار تساؤلاتٍ لم تكن مُثارةً من قبل، وفرضَ موضوعاتٍ وقضايا جديدةٍ كان الرِّوائيُ إميل حبيبي قد كرَّس روايتية المُتعاقبتي الصُّدور: «سداسيَّة الأيام السِّته»(3)، والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النَّحس المُتشائل»(2)، لتشخيصها، تشخيصاً جمالياً، وذلك في سياق مَسْعَاهُ الرِّياديِّ للعثور على شكلٍ روائيٍّ قادر على نقل ما قد صاغه الواقع الفعليّ من شَّخوصٍ ونماذج وتَشَكُّلات، إلى مجال الفن الرِّوائي ذي الشَّكل الجماليِّ الموائم للواقع الذي يُعالجه.

حين جاء الماضي حادَّاً كَسِكِّين

تتلخص القضية التي يعالجها غسان كنفاني في «عائد إلى حيفا»، والتي أحسبُ أنَّها تمثل العقدة الأساسية لهذه الرواية، في توجه (سعيد. س) وزوجته (صفية)، بتصريح من الحاكم العسكري الإسرائيليّ، من رام الله إلى حيفا، فبعد أنْ أتمَّت إسرائيل، في حزيران (يونيو) 1967، احتلال قطاع غزة والضفة الغربية وضمنها الشِّقُّ الشَّرقيُّ من مدينة القدس، تَوحَّدت فلسطين بأسرها، واقعيّاً وفعليّاً، تحت نير الاحتلال الصهيوني. وفي اللَّحظة الَّتي تحقَّق فيها ذلك، «جاء الماضي حاداً كالسِّكين»(4)، وانهمر دافقاً بعد محاولة نسيان دامت عشرين عاماً، حاملاً ذكريات (سعيد. س) وزوجته (صفية) عن طفلهما «خلدون» الذي كانا قد تركاه، وليداً، على مهده في بيتهما الصَّغير في مدينة «حيفا» التي اقْتُلِعَا منها، وأُرغما على مُغادرتها، تعسُّفاً وقهراً، أثناء اندلاع الحرب في العام 1948.

يذهب (سعيد. س) وزوجته (صفيَّة) للإطلال على بيتهما القديم في حيفا، فيكتشفان أنَّ أسرة بُولونيَّة يهودية، تتكون من رجل يُدعى «إيفرات كوشن» ومن زوجته «ميريام»، ومن ابن لهما يُدعى «دوف»، تسكن البيت. ثُمَّ يكتشفان أنَّ «دوف»، هذا الذي أصبح ضابطاً احتياطياً في الجيش الصهيوني، هو ابنهما «خلدون» الَّذي كانت «ميريام» قد تَبَنَّتْهُ بالرِّعاية والتربية.

ما أنْ تشرع «ميريام» في إدراك حقيقة أنَّ سعيداً وزوجته صفِيَّة يرغبان في استرجاع ابنهما «خلدون» الَّذي أسمته «دوف»، حتى تقترح عليهما ترك الاختيار لـ«دوف/ خلدون» نفسه، ليُقرِّر، بنفسه، في الأمر، حسب مشيئته هو، وليس وفق مشيئة أيّ من الطرفين الَّذين صار عليهما أنْ يتنازعا أبوته وانتسابه: «- استمع يا سيد سعيد. أريد أن أقول لك شيئاً مهماً، ولذلك أردتك أن تنتظر دوف، أو خلدون إنْ شئت، كي

تتحدثا. وكي ينتهي الأمر كما تريد له الطَّبيعة أن ينتهي، أتعتقد أن الأمر لم يكن مشكلة لي كما كان مشكلة لك؟ طوال السَّنوات العشرين الماضية وأنا محتارة، والآن دعنا ننتهي من كل شيء. أنا أعرف أبوه، وأعرف أيضاً أنه ابننا، ومع ذلك لندعه يقرر بنفسه، لندعه يختار، لقد أصبح شاباً راشداً، وعلينا نحن الاثنين أنْ نعترف بأنه هو وحده صاحب الحق في أن يختار ... أتوافق؟»(5)

ترى «صفية» فيما اقترحته «ميريام» خياراً عادلاً، لأنَّ خلدون، وفقَ إدراكها وتوقُّعها المُطْمَئِنَّين، لن يختار أحداً سوى والديه الأصليين، وذلك انطلاقاً من أنه «لا يمكن أنْ يتنكر لنداء الدَّم واللَّحم». ولكنَّ سعيداً يَسْخَرُ، بمرارةٍ وآسىً، من هذا اليقين الرَّغبوي الذي يسكنُ أعماق زوجته، فيستغرق في ضحك يَعْبَقُ بمرارة عشرين عاماً من العيش على هذه القناعة الزائفة، ثُمَّ يلهجُ بمخاطبتها: «أي خلدون يا صفية؟ أي خلدون؟ أي لحم ودم تتحدثين عنهما؟ وأنت تقولين إنه خيار عادل».

جليٌّ هُنا أن سعيداً يرى أنَّ الإنسان، في التَّحليل الأخير، ابنٌ لبيئته ومجتمعه، ونتاجٌ منطقيٌّ لنهج تنشئته ورعايته وأسلوب تربيته، ولما يحتويه كلاهما من معطيات اجتماعيَّة وقيمٍ ثقافيَّة، ومُكوِّنات أساسيَّةٍ أُخرى. وإلى ذلك، فإنَّهُ يُدركُ تماماً أنَّ «دوف» لن يختار غير «ميريام وإيفرات»، وما ذلك إلَّا لأنه، في واقع الحال، بلا اختيار، فهو محكوم بمسيرةِ حياةٍ امتدَّت عشرين عاماً من العيش، منذُ الطُّفولة، في رحاب أسرة يهودية، وهي مسيرة تتكفَّلُ بتغير كل شيء، وتتحكم في عملية الاختيار، بل إنَّها لتُمْلي نتيجتها، وهذا هو، بالضبط، ما كان، فلم يكن ثمَّة من خيارٍ مُتاحٍ أمام «دوف» إلَّا الأسرة التي عاش في كنفها، وإلَّا الزَّوجين اللذين لم يكن قد

اختارهما، أصلاً، ليتعهَّداه بالرعاية والتَّنشئة والتربية، وهما «إيفرات وميريام».

الوطنُ مستقبلٌ، والإنسانُ قَضِيَّة

حين تَعَرَّف «دوف» على والديه الأصليين، لأوَّل مرَّةٍ في حياته، قال لـ«ميريام» التي قدمتهما إليه: «أنا لا أعرف أماً غيرك، أمَّا أبي فقد قتل في سيناء قبل 11 سنة، ولا أعرف غيركما»، ثُمَّ تَحَوَّلَ إلى والديه الأصليين قائلاً: «أنا لم أعرف أنَّ ميريام وإيفرات ليسا والديَّ إلا قبل ثلاث أو أربع سنوات، منذ صغري وأنا يهودي. أذهب إلى الكنيس وإلى المدرسة اليهودية وآكل الكوشير وأدرس العبرية. وحين قالا لي، بعد ذلك، إنَّ والديَّ الأصليين هما عربيان، لم يتغير أي شيء. لا، لم يتغير. ذلك شيء مؤكد ... إنَّ الإنسان هو في نهاية الأمر قضية»

كانت بذور هذه الحقيقة التي كشفها «دوف» تكمن في أعماق «سعيد. س»، على نحو ما أوضحت كلماته إلى زوجته صفيَّة، فحين تحدث «دوف»، تأكد «سعيد. س» من صوابيَّة إدراكه الذي عنه عبَّرت تلك الكلمات، فأدرك أنه وزوجته قد أضاعا عشرين عاماً من عمرهما في العيش على وهم أن يسترجعا «خلدون»، وأنهما سقطا تحت نير فكر عاجز دفعهما إلى الاعتقاد بأن تَوحِيد فلسطين تحت الاحتلال، سيعيد إليهما ما فقداه. غير أنَّهما، حين اصطدما بالواقع، انفتحت أمامهما مصاريع أسئلة توجَّبَ عليهما البحث عن إجابات صائبة عنها، وها هي أولى الإجابات تتجسَّدُ في صفعة تأتي على لسان «دوف»، لتكشف زيف وعيٍّ صَفيَّة، ولتُظهرَ ما كَمُن في وعي «سعيد. س»، قبل أنْ تتدحرجَ على لسانه وهو يُخاطب زوجته، قائلاً: «لقد أخطأنا حين اعتبرنا أنَّ الوطن هو الماضي فقط، أمَّا «خالد»(6)، فالوطن عنده هو المستقبل، وهكذا كان الافتراق، وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح ... إنَّ دوف هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي.. ألم أقل لك منذ البدء إنَّه كان يتوجب علينا ألا نأتي.. وأنَّ ذلك يحتاج إلى حرب؟ هيا بنا!».

يعود «سعيد. س» وزوجته «صفيَّة» إلى رام الله، وقد أدركا حقيقة أنَّ الإنسان في خاتمة المطاف قضية، وأنَّ استعادة الماضي: الوطن، والبيت، والابن، أمر يحتاج إلى حرب. وسيكون لهذا الإدراك أنْ يؤدي إلى تحول جذريٍّ في موقف «سعيد. س» من مسألة انضمام ابنه «خالد» إلى الثَّورة، فقد أيقنَ، الآن، أنَّ وقوفه ضد ذلك، طيلة الوقت، لم يكن إلا نوعاً من تضليل الذَّات، وخيانة الوطن. ولذا، نراهُ عند وصوله وزوجته «صفِيَّة إلى مشارف «رام الله»، يلتفت إليها ليتمتم قائلاً: «أرجو أنْ يكون خالد قد ذهب أثناء غيابنا!».

وعيٌّ زائفٌ، وعجزٌ مَهِيضٌ

في موازاة القصة الرئيسة الَّتي أوجزناها للتَّوِّ، يصَوغ الرِّوائيُّ قصة ثانوية تأتي في سياق تأكيد «سعيد. س» لنفسه، ولزوجته «صَفيَّة»، ما كان قد نما في داخله من توقُّع يقولُ إنَّ «خلدون/ دوف» سينكرهما تماماً، وذلك على غرار ما فعلت مدينتهما «حيفا»، ومثلما فعل منزلهما: «ألم ينتابك ذلك الشعور الذي انتابني وأنا أسوق سيارتي في شوارع حيفا؟ كنت أشعر أنني أعرفها وأنها تنكرني، وجاءني الشعور ذاته وأنا في البيت، هنا. هذا بيتنا! هل تتصورين ذلك؟ إنه ينكرنا! ألا ينتابك هذا الشعور! إنني أعتقد أنَّ الأمر نفسه سيحدث مع خلدون ... وسترين!».

وفي المسافة الممتدَّة ما بين هذا الحديث، وقدوم «دوف» إلى البيت، وهي مسافةٌ ثقيلةٌ الوطْأة بالرَّغم من قِصَرها الزَّمني، يقدم الرِّوائيُّ على لسان «سعيد. س» قصة «فارس اللبدة» الَّتي تتخلص في توجه الأخير إلى مدينته الأصليَّة «يافا»، وذلك عقب إتمام الجيش الإسرائيلي، في حزيران (يونيو) 1967، احتلال ما لم يكن قد احتلَّه من أرض فلسطين في العام 1948، ليزور بيته، فيكتشف أنَّ أسرة عربية تقيم فيه، وأنَّ صورة أخيه «الشهيد بدر» لم تزل معلقة في مكانها على الحائط في غرفة الاستقبال، فيستأذن من ساكن البيت أنْ يُعِيدَ إليه صورة أخيه، فيأذن له: «طبعاً تستطيع. إنه شقيقك بعد كل شيء وقبل أي شيء آخر».

وعلى امتداد المسافة ما بين مدينتي «يافا» و«رام الله»، اتَّكأت الصُّورة على مقعد السَّيارة إلى جانب «فارس» الَّذي لم يكفَّ عن النَّظر إليها متأملاً ابتسامة أخية «الشَّهيد بدر» المُشرقة، وقارناً ما تبثُّهُ نظرات عينيه من دلالات، ومُتَلقياً ما تُطْلِقُه من أسئلة ورجاءات. فما أنْ اجتازت السَّيارة «القدس»، وأخذت الطريق المُؤدي إلى «رام الله»، حتَّى «انتابَهُ شعور مفاجئ بأنه لا يملك الحق في الاحتفاظ بتلك الصورة، ولم يستطيع أنْ يفسر الامر لنفسه، إلَّا أنه طلب من السائق العودة إلى يافا ، ووصلها في الصباح «.

وهكذا يُعِيدُ «فارسُ اللبدة» الصُّورة إلى الرجل الذي احتفظ بها، فيقول الرجل وهو يتسلمها منه بفيض من الفرح: «شعرت بفراغ مروع حين نظرت إلى ذلك المستطيل الذي خلفته على الحائط. وقد بكت زوجتي، وأصيب طفلاي بذهول أدهشني، لقد ندمت لأنني سمحت له باسترداد الصُّورة، ففي نهاية المطاف هذا الرجل لنا نحن. عشنا معه وعاش معنا وصار جزءاً منا. وفي الليل قلت لزوجتي إنه كان يتعين عليكم، إن أردتم استرداده، أنْ تستردوا البيت، ويافا، ونحن ... الصُّورة لا تحل مشكلتكم، ولكنه بالنِّسبة لنا جسركم إلينا وجسرنا إليكم».

صدمتان، وسُخْريةٌ، ونقدٌ جَذْرِيٌّ

يُجسِّدُ التوازي بين قِصَّتيّ الـ«عائد إلى حيفا» والـ«عائد إلى يافا»، قُطبي جدلية «العجز والفعل» في الواقع القائم في فلسطين الَّتي تَوحَّدت، قَسْراً وعسَفاً، تحت نير الاحتلال الصُّهيوني، فالعجز يُوازي الفعل، أو هو يتناقض معه في كمونٍ خَفيٍّ إلى أنْ تأتي اللَّحظة المواتية الَّتي تفتحُ كلا القطبين على صراع مفتوح تتفاوت وتائرهُ، ويظلُّ مُهيَّئاً للاحتدام. لقد ذهب «سعيد. س» إلى حيفا، حاملاً عجزه الحَاضر، ومسكوناً بموقفٍ عاجزٍ تمثَّلَ في رفضه انضمام ابنه خالد إلى الثَّورة، وها هو، في عكًّا، يلتقي عجزه الماضي مُجَسَّداً في طفله الفلسطيني المتروك»خلدون» الَّذي صار شاباً إسرائيليّاً، يهوديّاً، اسمه «دوف».

من خلال الصَّدمة الأولى التي تلقاها كل من «سعيد. س» وزوجته «صَفيَّة»، إذ ينكرهما الوطن، والبيت، والابن. والصَّدمة الثانية التي صفعت، بمرارة وقسوة، وعيهما العاجز، والَّتي جاءت على لسان ابنهما المُفترض «دوف» الذي كان لحديثه المستهزئ السَّاخر معهما أنْ يعكس على مرايا عقليهما المصدومين ما يُجلِّي أسباب المأساة الكامنة، أصلاً، في عجزهما عن الفعل، في الماضي القريب وفي الحاضر الرَّاهن أيضاً.

يُوَجِّه «دوف» الكلام لأبويه الأصليين المكتشفين من قبله للتَّوِّ على مسمع من أبويه الفعليين الذين يدرك وجودهما في حياته منذ طفولته المُبكِّرة، فيقول: «كان عليكم ألا تخرجوا من حيفا. وإذا لم يكن ذلك ممكناً فقد كان عليكم، بأي ثمنٍ، ألا تتركوا طفلاً رضيعاً في السَّرير، وإذا كان هذا أيضاً مستحيلاً فقد كان عليكم ألا تكفوا عن محاولة العودة ... أتقولون إنَّ ذلك أيضاً كان مستحيلاً؟ لقد مضت عشرون سنة يا سيدي! عشرون سنة! ماذا فعلت خلالها كي تسترد ابنك؟ لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا. أيوجد سبب أكثر قوة؟ عاجزون! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل! لا تقل لي إنكم أمضيتم عشرين سنة تبكون! كل دموع الأرض لا تستطيع أن تحمل زورقاً صغيراً يتسع لأبوين يبحثان عن طفلهما المفقود ... ولقد أمضيت عشرين سنة تبكي.. أهذا ما تقوله لي الآن؟ أهذا هو سلاحك الثَّافه المفلول؟»).

بفعل هاتين الصَّدمتين، وعلى مدى تراكم مُعطياتهما، كان «سعيد. س» قد انخرط في عملية نقد ذاتيٍّ جَذريٍّ تطال الفكر والوعي والممارسة والسُّلوك، ويملؤها إحساسٌ عميق بالنَّدم المر، والإدانة: «أليس الإنسان هو ما يحقن به ساعة وراء ساعة ويوماً وراء يوم وسنة وراء سنة؟ إذا كنت أنا نادماً على شيء فهو أنني اعتقدتُ عكس ذلك طوال عشرين سنة!».

تمارس هاتان الصَّدمتان، وعملية النَّقد الذاتي

الجذريّ التي واكبت تراكم مُعطياتهما، وأعقبتهما بلا توقُّفٍ، وامتدت لتشملَ بُنيَّة الوعي الزَّائف، تأثيراً عميقاً على «سعيد. س»، وكان لهذا التَّأثير أنْ يتجلَّى في تَحَوُّل موقف سعيدٍ من النقيض إلى النَّقيض، وذلك على نحو قاده إلى ترك الانتظار المهيض والعجز، والشُّروع في تبنِّي الفعل الثَّوري المُغَيِّر، إذْ نُصغي إليه وهو يُخاطب زوجته «صفيَّة» في آخر عبارة تُغلق الرواية وتفتحها على أفق آخر، مُتمنيّاً أنْ يكونَ ابنه «خالد» قد التحق بالثَّورة في أثناء غيابهما: «أرجو أن يكون خالد قد ذهب ... أثناء غيابنا!».

تجليان متناقضان لظاهرة جدليَّة واحدة

جليٌّ، هُنا، أنَّ الابنين:»خلدون/ دوف» من جهة أولى، و»خالد» من جهةٍ ثانيّة، إنَّما يُجسِّدانِ وجهي ظاهرة واحدةٍ، ويعكسان تجليين متناقضين لواقع شديد الغرابة والتَّشابك، ولنمطيٍّ وعيٍّ بهذا الواقع راوح والدهما بين تناقضاتهما الفادحة على مدى عقدين من الزمان، فكلاهما من صلب رجل واحد. أمَّا الأول، «خلدون/ دوف»، فهو الجانب العاجز الذي يحمل في طياته إدانة لأولئك الذين تركوا الوطن، ثم تباكوا عليه، في حين أنَّ الثَّاني، أي «خالد»، فهو الصُّورة الدالة على أولئك الذين ولدوا في «المنفى» بعيداً عن الوطن، فراحوا يمتشقون سلاح خلاصهم، وخلاص الوطن، الذي لم يجدوا بديلاً لاستعادة الحياة سواه. إنَّ «خلدون/ دوف» هو قيم الانتظار المهيض والتقاعس والعجز الَّتي حكمت الماضي وصاغت نمط الوعي الذي حكم الرؤية إليه والموقف منه، أمَّا خالد فهو الفعل الثَّوري القادر، وحده، على فتح الحاضر على مستقبل ممكن وفق رؤية مستقبليّة متماسكة ورصينة.

ولئن كان ذهاب «سعيد. س» إلى حيفا قد مكَّنه من الارتطام، بمأساويّة ضارية يُجسِّدها الواقع القاتم الذي صار قائماً في فلسطين، وذلك على نحو جعله ينخرطُ في عملية نقدٍ جذريٍّ مكَّنته من اقتلاع وعيه الزَّائف والشُّروع في صَوغ مُكوِّنات وعيٍّ حقيقيٍّ جديدٍ، فإنَّ ذهاب «فارس اللبدة» إلى يافا حاملاً عجزه الحاضر، وملتقياً فيها بعجزه الماضي، ومُصطدماً، في الوقت نفسه، بالفعل الثَّوري الذي كان قائماً في ذلك الماضي، والَّذي يتجسَّدُ في صورة أخيه المناضل الثَّوري»الشَّهيد بدر»، وفي صمود الفلسطينيين فوق أرضهم وتشبُّثهم بالبقاء في وطنهم، قد جعله يكتشف أنْ لا حقَّ له في استرداد صورة أخيه الشَّهيد، لأنَّ الذين احتفظوا بهذه الصُّورة، وعاشوا معها، هم أحق الناس بامتلاكها، وهو الأمر الذي يُحْدِثُ تحولاً إيجابيّاً في وعيّ «فارس» يحملهُ على تبنِّي رؤية مُغايرة، واتِّخاذ موقف جذريٍّ جديد إزاء الواقع القائم، فيذهبُ، من فوره، إلى الانضمام إلى «الثَّورة» وهو مُفعم بإدراكٍ عميق مؤداه أنَّها، وحدها، الكفيلة بإحداث التغيير المنشود، وإحلال واقع منير ممكن محلَّ الواقع المعتم القائم.

وإلى ذلك، فإنَّ «الشهيد بدر» وأخوه «فارس» هما أيضاً وجهان لظاهرة جدليَّة واحدة ذات قطبين، فالأول يجسد قطب «الفعل»، فيما يجسد قطب «العجز»، ومن خلال الاحتكاك والجدل، وتنامي حركة الواقع باتِّجاه احتدام النقائض واصطراعها، يتحول «العجز» الحاضر، إلى «فعل» يستلهم روح النضال الماضي إذْ يتواصلُ معه، ويقطعُ مع نقائضه، ويُطور حركته باتِّجاه إشعال لهيب النِّضال القومي والمُقاومة الباسلة للغزو الأجنبي والاحتلال العنصري. إنَّ بدراً هو الصورة الدَّالة على نضال الشعب الفلسطيني في الماضي القريب، أمَّا «فارس» فهو الصُّورة الدَّالة على أبناء الشعب الفلسطيني الذين تجاوزوا عجزهم، وراحوا ينخرطون في صفوف الثَّورة النَّاهضة في وجه الاحتلال والقهر، مدركين أنَّ سبب مأساتهم إنَّما يكمن في «عجزهم» الماضي، فيما سيكون لاستمرار هذا العجز في الحاضر أنْ يُفاقم هذه المأساة على نحو يُنذر بالهلاك، ويُغلقُ إمكانية فتحَ أفقٍ لإدراك مستقبل منشود يُمكن للفعل الثَّوري أنْ يأخذ النَّاس المقهورين إلى عيشٍ إنسانيٍّ حُرٍّ وكريم في رحابه!

قضيَّة واحدة، وأسئلة مُتشابكة

يتضح، مما تقدم، إن غسان كنفاني، يوظف الحكاية السُّليمانية، كقاعدة خفية، أو كبنية تحتية ترتكز الرواية عليها؛ فهو لا يشير إلى الحكاية التي يستلهمها والتي يمكن اكتشافها من خلال إدراك العلاقات الخفيَّة القائمة بين حكاية الحُكم الذي أصدره سليمان الحكيم بشأن تنازع امرأتين بنوَّة طفل واحدٍ من جهة، وبين قصتيّ الرِّواية المتوازيتين من جهة ثانية. ولعلَّنا نكون قد تبيَّنا، من خلال المُقاربات التحليليّة السَّابقة وإنْ على نحوٍّ إلماحيٍّ، أنَّ قصَّتي رواية «عائد إلى حيفا» تلتقيان مع الحِكَاية السَّليمانية في الارتكاز على قضية واحدةٍ تلخصها، حسب موضوع كُلِّ قصَّة منهما، بعضُ أسئلةٌ من الأسئلة التَّالية: ما البنوة؟ ما الأمومة؟ ما الأبوة؟ ما الأخوة؟ ما الشَّعب؟ ما الوطن؟ وما الإنسان؟ كما تلتقيان معها في وجود نزاع بين طرفين، حيث يتمثل هذا النزاعُ، في الحكاية، في ادِّعاء امرأتين أمومة طفل واحد، فيما يتمثل، في القصة الرئيسة، في النزاع القائم بصدد «خلدون- دوف» بين والديه الأصليين والأمُّ والأب اللذين تعهَّداه بالتنشئة والرعاية والتربية، بينما يتمثَّلُ، في القصة الثانوية المُوازية، في مسألة أحقية الاحتفاظ بصورة «الشهيد بدر»، أهي للأخ الذي ترك الوطن والبيت والصُّورة؟ أم للرَّجل، أي للمواطن الفلسطيني، الذي أَصَرَّ على التَّشبُّث بالبقاء في فلسطين، محتفظاً بالوطن، وبالبيت، وبصورة المناضل الحُر من أجل الحُرِّية: «الشَّهيد بدر»؟

وفوق ذلك، فإنَّ القصَّتين تلتقيان مع الحكاية السُّليمانيَّة في صدور حكم نهائي يحسم النزاع، غير أنَّ المُفارقة تكمن في آلية إدراك الحكم الصَّائب وفي الجهة التي يصدرُ هذا الحكم عنها، ففي الحكاية السَّليمانيَّة يصدر الحكم، وفق آلية خفيَّة، عن طرف ثالث يتميَّزُ، وحده، بالحكمة المُودعة في فطرته من قبل إلهٍ وقعَ اختياره عليه ليجعله نبيّاً حكيماً يستهدي النَّاسُ بحكمته، ويلتزمونَ أحكامه. أمَّا في الرِّواية، وفي كلتا القِصَّتين المُتوازيتين في نطاقها، فإنَّ إعمال العقل الجدليّ، وتنمية الوعي بمعطيات الواقع التَّنازعيّ القائم، بطريقة تتيح إمكانيَّة إدراك مُسبِّباته الجذريَّة، قد شكَّلا الآلية التي تمَّ عبرها التَّوصل إلى الحكم الصَّائب عبر الجدل الحواريِّ، العقلي، بين طرفين متنازعين، تنازعاً أُصوليّاً جذريّاً، أو خلافيّاً طارئاً. وقد كان لإعمال العقل الجدليّ أنْ يُؤسِّس لانبثاق وعيٍّ إنسانيٍّ حقيقيٍّ يُزيح الوعي الزَّائف، ويُفْضِي إلى إدراك خُلاصات صائبة تُؤسِّس، بدورها، لاتِّخاذ مواقف وإصدار أحكام، قاطعة وحاسمة، تُساوق صوابيَّة الوعي الذي صَدرت عنه، وتتجاوب مع أصالته وعمقه.

تَماثُلٌ شكليٌّ وجدلٌ مضموني، وتباينات

وفي تجاوبٍ لافتٍ مع التَّماثلات الموضوعيَّة، والأسئلة المطروحة في كُلٍّ من الحكاية السَّليمانيَّة وقِصَّتي الرواية، نجدُ أنَّ قِصَّتي الرِّواية تُماثلان الحكاية السَّليمانيَّة من الوجهة البنائية، فلا تغيبُ عن أيٍّ منهما أيٌّ من الوحدات أو العناصر التَّأسيسيَّة، الَّتي تمنحُ الحكاية السليمانيَّة بُنيتها الشَّكلية وتستجيب لأداء وظائفها وتحقيق غاياتها. ومع ذلك، فإنَّ الاختلاف المضموني، وعلى نحو ما المحنا للتَّوّ، قائم بين الحكاية والقصَّتين المتوازيتين اللَّتين تنبني الرواية عليهما. وهو اختلاف يرجع، فيما أحسبُ، إلى المنظور الذي يحكمُ الرُّؤية إلى القضية المطروحة، والذي ينهضُ، أساساً، على اختلاف في منهج التَّفكير بين عصر الحكاية، وعصر الرِّواية، يُمليه تباين الأوضاع الاجتماعية - التاريخية، وتباين طبيعة الوعي ومستوياته، بين مرحلتين متباعدتين زمنيّاً وحضارياً. وقد يرجع الاختلاف المضموني من جهة أُخرى، وفي تواشجٍ مُتَّصلٍ بما تقدَّم، إلى تباين الأهداف المراد إشباعها عبر الحكاية السَّليمانيَّة، مع الأهداف المراد إنجازها عبر استلهام هذه الحكاية وتوظيفها، فكريّاً وبنائيّاً، في الرواية.

فإذ هدفت الحكاية، ضمن ما هدفت إليه، إلى تأكيد الحكمة الإلهية التي سكنت الملك سليمان، حيثُ نقرأ في نهايتها ما يلي: «ولما سمع جميع إسرائيل بالحكم الذي حكم به الملك خافوا الملك لأنهم رأووا حكمة الله فيه لإجراء الحكم»(7)، فإنَّ غسان كنفاني، قد أراد باستلهامه الحكاية وتوظيفها في روايته «عائد إلى حيفا»، أنْ يُحَاور مضمونها على نحو جدليٍّ ضمني عبر مواقف الشَّخصيات ورؤاها المتباينة، وأنْ يجعلها قاعدة فنية، أو بنية تحتيَّة خفيَّة، يرتكز عليها في بنينة روايته، وذلك في تواكبٍ مع كونها بؤرةً توليد دلاليٍّ تسهمُ في فرز خيوط نسيجها السَّردي وبلورة الإطار الفكريّ المُلائم لمعالجة قضية ألحت على الوجدان الفلسطيني منذ النَّكبة الكبرى التي حلَّت بفلسطين وشعبها مع حلول هزيمة العام 1948، والَّتي اشتدت ضراوةً وإلحاحاً مع إكمال احتلال فلسطين من قبل الغزوة الصهيونيّة في حزيران (يونيو) من العام 1967.

وإذْ ترتبط هذه القضية بالمأساة الفلسطينية وبالسَّعي اللاهب إلى إدراك أسبابها الجذريَّة، فإنَّها ترتبطُ، بالضَّرورة، بـ»جدلية العجز والفعل» في الواقع الفلسطينيّ الممتدِّ عبر أحقاب التاريخ المُعاصر المُشار إليها، والتي تجد جذورها في أحقابٍ سبقتها، فأفضت إليها. وإلى ذلك، فإنَّ معالجة الرِّواية لهذه الجدلية، بالارتكاز إلى الحكاية السَّليمانيَّة، إنَّما توخَّت إبراز التَّناقض الصَّارخ الذي يَسِمُ منظور الرؤية إلى قضية واحدة في عصرين مختلفين ومتباعدين، وذلك على نحو يدين الرؤية السلبية والمواقف العاجزة التي ترجع إلى موروثٍ قديمٍ يتسم بالقدرية المُهْلِكَة، والسَّلبية والسَّكونيَّة، والعجز المهيض.

هوامش وإشارات:

(1) تقول الحكاية السُّليمانيَّة: «أتت امرأتان زانيتان إلى الملك ووقفتا بين يديه، فقالت المرأة الواحدة استمع يا سيدي إني أنا وهذه المرأة ساكنتان في بيت واحد، وقد ولدت معها في البيت. وفي اليوم الثالث بعد ولادتي ولدت هذه المرأة أيضاً وكنا معاً ولم يكن معنا غريب في البيت غيرنا نحن كلتينا في البيت، فمات ابن هذه في الليل لأنها اضَّجعت عليه، فقامت في وسط الليل وأخذت ابني من جانبي وأنا نائمة وأضجعته في حضنها وأضجعت ابنها الميت في حضني، فما قمت صباحاً لأرضع ابني فإذا هو ميت. ولما تأملت فيه في الصباح، فإذا هو ليس ابني الذي ولدته، وكانت المرأة الأخرى تقول كلا بل ابني الحي وابنك الميت. وهذه تقول لا بل ابنك الميت وابني الحي، وتكلمتا أمام الملك، فقال الملك هذه تقول ابني الحي وابنك الميت وتلك تقول لا بل ابنك الميت وابني الحي، فقال الملك إئتوني بسيف، فأتوا بسيف بين يدي الملك، فقال الملك اشطروا الولد الحي اثنين وأعطوا نصفاً للواحدة ونصفاً للأخرى، فتكلمت المرأة التي ابنها الحي إلى الملك لأن أحشاءها اضطرمت على ابنها وقالت استمع يا سيدي. أعطوها الولد الحي ولا تميتوه، وأما تلك فقالت لا يكون لي ولا لك. أُشْطُرُوه، فأجاب الملك وقال الملك أعطوها الولد الحي ولا تميتوه فإنها أُمُّه». (الكتاب المقدس: العهد القديم، سفر الملوك الأول، الإصحاح الثالث (3-16 27).

(2) صدرت هذه الرواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النَّحس المُتشائل»، في فلسطين المُحتلَّة، على حلقاتٍ عديدة توالى نشرها في صحيفة «الاتحاد» الحيفاوية، منذ العام 1948، ثُمَّ تولَّى الروائيُّ جمعها وتنقيحها لإعادة نشرها مُكتملةً في طبعةٍ أُولى، وذلك عن دار «منشورات عربسك»، مطبعة الاتحاد، حيفا، في صيف العام 1974، ثم أعيد نشرها، في طبعة ثانية، في تشرين الثاني (نوفمبر) من العام 1974، عن دار ابن خلدون، بيروت.

(3) إميل حبيبي: سُداسيَّة الأيَّام السِّتة، دار الهلال المصرية، سلسلة روايات الهلال، العدد (246)، 1969. ويُشار هُنا أنَّ «سُداسيَّة الأيَّام السِّتَّة» قد سبق نشرها، على حلقات، في مجلة «الجديد» الحيفاوية، في فلسطين المحتلة، في غضون العام 1968، وأعادت مجلة الطَّريق اللبنانيةُ نَشْرَها، في بيروت، في تشرين الثَّاني (نوفمبر) 1968، وفي العام نفسه، نشرتها مطبعة الاتحاد الحيفاوية، لأول مرة، في كتاب، ثُمَّ صدرت، في كتاب أيضاً، عن دار الهلال المصرية، سلسلة روايات الهلال، العدد (246)، 1969، ثُمَّ أصدرتها دار معتوق للنشر، في بيروت، من دون تحديد رقم الطَّبعة وتاريخها، إلى أنْ أعادت دار العودة نشرها، في بيروت أيضاً، في العام 1969. ويُلاحظ أنَّ أيّاً من هذه الطَّبعات، ما عدا طبعة دار الهلال، لم يُشِرْ إلى النَّوع الأدبي الذي تنتمي السُّداسيَّة إليه تفرُّعاً عن انتمائها إلى النَّثر.

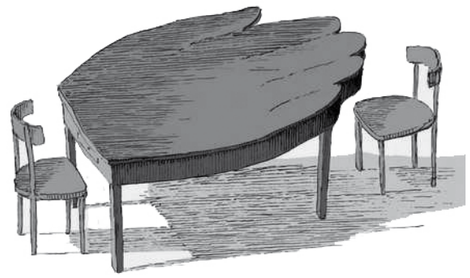
(4) غسان كنفاني: عائد إلى حيفا، صدرت لأول مرة، في بيروت، في العام 1969، وأعيد نشرها في: الآثار الكاملة، المجلد الأول، «الرِّوايات»، لجنة تخليد غسان كنفاني ودار الطليعة بيروت 1972، ص 346. ونعتمد هنا، وفي جميع الاقتباسات اللاحقة من الرواية، الآثار الكاملة، المجلَّد الأوَّل، «الرِّوايات».

(5) المصدر نفسه، وكذا الأمر بالنسبة للمقتبسات اللاحقة من النص. 383، 384.

(6) «خالد» هو الابن الثَّاني لـ»سعيد. س» وزوجته «صفية»، أي شقيق «خلدون/ دوف»، وكان «خالد» قد طلب من أبيه، قبل مغادرته رام الله إلى حيفا، أنْ يدعه ينضم إلى الثَّورة الفلسطينيَّة، فرفض الأب طلبه بحسمٍ قاطع.

(7) الكتاب المقدس: العهد القديم، سفر الملوك الأول، الإصحاح الثالث (28).

ناقد من فلسطين مقيم في براتشسلافا



كل الثقافات تقر بأن كوننا مؤلف من كيانات مادية ولامادية، وأن البشر لا يشذون عن هذا التكوين الثنائي، فهم أيضا يتكونون من جسد وذهن. هذا التصور للذات الآدمية، الموروث عن تقليد فلسفي ضارب في القدم، يلعب دورا هاما في إدراك الحياة، والمجتمع، والإرادة الحرة، والألم النفساني، بمن فيها أولئك الذين يتبعون الإلحاد واللاغنوصية. إلا أن تطور العلوم المعرفية، التي تشمل علم النفس وعلوم الأعصاب والذكاء الاصطناعي والفلسفة، جددت تماما هذا التصور للعلاقة بين الذهن/ المخ وبينت أن تلك الثنائية لا أساس لها، وأننا لسنا سوى نتيجة نشاط معقد لمليارات الخلايا العصبية. في كتابه «من الذهن إلى المخ» يحاول تيبري ريبول، أستاذ علم النفس الإدراكي بجامعة أيكس مرسيليا أن يقدم أدوات لفهم التحولات الفلسفية التي جاءت بها علوم الذهن والجدل المعاصر المنجر عنها.

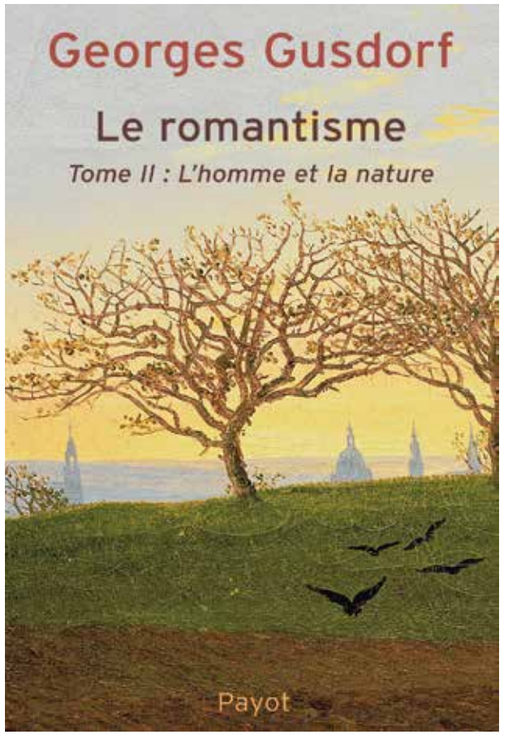
الإنسان الرومنطيقي يتكلم بلسان عربي

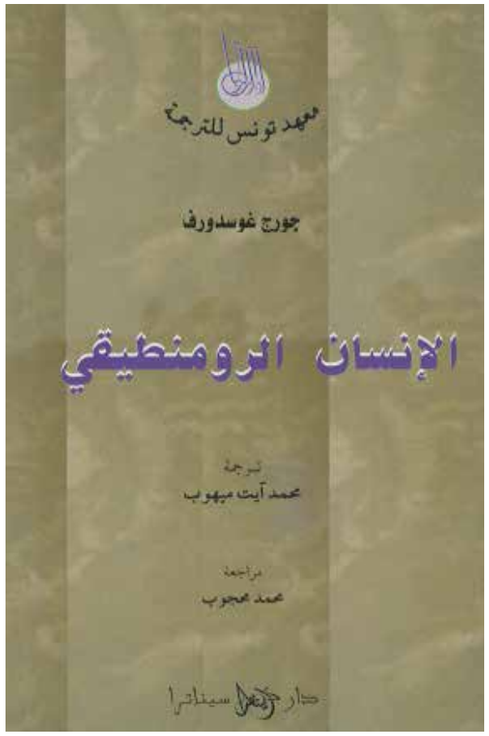
مهيار أيوب

صدرت في المدة الأخيرة عن معهد تونس للترجمة، الترجمة العربية لكتاب «الإنسان الرومنطيقي» (L'Homme romantique) للفيلسوف والأديب الفرنسي جورج غوسدورف (1912-2000)، وقد أنجز الترجمة الروائي والأكاديمي والمترجم التونسي محمد آيت ميهوب، وجاءت في إخراج أنيق وحجم ضخم فجاوزت صفحات الكتاب 570 صفحة من المقاس الكبير. وقد ذكر المترجم أن ترجمة هذا الكتاب المرجعي كانت حلمه منذ أن قرأه أول مرة قبل سنوات طويلة وأدرك قيمته المعرفية الكبيرة جدا في الدراسات الرومنطيقية، وحاجة الدراسات العربية المهتمة بالرومنطيقية إليه على وجه الخصوص. ذلك أنّ الغالبية الساحقة من الدراسات الرومنطيقية العربية ذات منزع أدبي أساسي تنطلق في التعريف بالرومنطيقية من مستواها الأخير الطافح فوق سطح الكتابات الرومنطيقية الأدبية وقد أضحت عناصر تعبيرية وفنية، وتهمل في المقابل أساس الرومنطيقية الفلسفي العميق. أما هذا الكتاب فيدرس الرومنطيقية في مشاربها الفلسفية والأنتروبولوجية والإبستيمولوجية البعيدة جذورها في الزمن، والمتشابكة في أديم الثقافة الإنسانية.

يبين هذا العمل الفريد من نوعه أن للرومنطيقية التي ظهرت رسميا في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر على أيدي الأخوين شليغل ونوفاليس وجان باول، امتدادات قديمة جدا تعود إلى تساؤلات الفلاسفة القدماء عن الإنسان وصلته بالكون والخالق، وإلى المتصوفة العرب والفلسفات الشرقية ومفهوم وحدة الوجود، وصولا إلى ضيق فلاسفة القرن الثامن عشر من تعاليم الفلسفة العقلانية التجريبية ونزعتها الذهنوية الصارمة التي سقطت مع هيوم ولوك وكوندياك وكوندورسي، في تأليه العقل والإعلاء من شأن الوعي الواضح في مقابل قمع الروح والعاطفة والخيال. وهكذا فالإنسان الرومنطيقي هو المقابل للإنسان العقلاني كما نحته فلاسفة عصر الأنوار، إنسان يضيق بالبعد الذهنوي الواحد ويسعى إلى أن يستعيد الاتصال بالطبيعة والماوراء والخيال واللاوعي في ظل كينونة كلية يكون فيها الإنسان صورة للعالم، والعالم صورة للإنسان. ولعل من أهم الأفكار التي ألح عليها جورج غوسدورف طيلة فصول الكتاب أنّ الرومنطيقية هي مشروع فلسفي إبستيمولوجي فكري ضخم مفتوح في الزمان والمكان ولا يرتبط بنوع مخصوص من التعبير الإنساني، ولا بحقل محدد من حقول المعرفة البشرية. ولذلك رفض الكاتب في خاتمة الكتاب القول بموت الإنسان الرومنطيقي واعتبر أنه مازال حيا بيننا طالما كان في الإنسان حب للخيال، وملاذ في اللاوعي، وشوق إلى الخروج من غربته الأنطولوجية الأولى واستعادة وحدة الكيان، وحلم بالفوز بأجوبة مطمئنة عن أسئلته الميتافيزيقية القديمة.

ويعد جورج غوسدورف، مؤلف الكتاب الفرنسي ذو الأصول الألمانية، من أبرز المفكرين الفرنسيين في القرن العشرين وأغزرهم كتابة وتأليفا وأوسعهم اهتماما بحقول معرفية متنوعة. فقد ترك ما يزيد عن خمسين كتابا في الفلسفة والإبستيمولوجيا وتاريخ الأفكار وتطور العلوم وعلم اجتماع الثورات والأجناس الأدبية، تعد جميعها مراجع أساسية لا غنى للباحث عنها. ابتدأ مسيرته العلمية مدرّسا للفلسفة في جامعة ستراسبورغ بعد أن ناقش أطروحة بعنوان «اكتشاف الذات» دشن بها حقلا جديدا في الدرس الفلسفي جمع فيه بين التفكير الفلسفي الظاهراتي في الذات من جهة، والدرس الأدبي الأجناسي لأدب السيرة الذاتية من جهة أخرى. وقد تدعم منهجه هذا في مؤلف





غلاف الطبعة الفرنسية من «الإنسان الرومانطيقي» ويليه النسخة العربية

آخر عظيم له أصدره بعد أربعين سنة حمل عنوان «خيوط حياة» وجاء في مجلدين: «كتابات الأنا» و«سيرة ذاتية». ولعل مشروعه الفكري الضخم الذي ظل يؤلفه طيلة خمس وعشرين سنة وحمل عنوانا كبيرا هو «العلوم الإنسانية والفكر الغربي» هو جماع فلسفة جورج غوسدورف ولبّ تصوراته في الفكر الغربي في علاقته بمفهوم الذات الفردية في الثقافة الغربية عبر مختلف أطوارها وفي حقولها الأساسية: الأسطورة والفلسفة والعلم والفن. وقد تكوّن هذا المشروع من مدونة ضخمة اشتملت على ثلاثة عشر مجلدا كان كتاب «الإنسان الرومنطيقي» أحدها إضافة إلى أربعة مجلدات أخرى صرف فيها غوسدورف عنايته إلى دراسة الرومنطيقية.

هذه الترجمة التي أنجزها محمد آيت ميهوب هي أول ترجمة عربية تنجز لمؤلف من مؤلفات جورج غوسدورف، رغم اطلاع الباحثين العرب لا سيما في تونس والمغرب على أعماله واستفادتهم منها. وهذا ما قام به المترجم نفسه في أطروحته «الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر»، وقبله عادت الباحثة جليلة الطريط إلى غوسدورف في أطروحتها «مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث»، ومثلهما فعل قبل عشرين سنة محمد قوبعة عندما أنجز أطروحته «الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي». ورغم أنّ هذه الترجمة قد تأخرت بعض الشيء فالكتاب صدر أول مرة بالفرنسية سنة 1984، فإنها مع ذلك قد جاءت في الوقت المناسب نظرا لازدياد الاهتمام النقدي والأكاديمي بالرومنطيقية في الأدب العربي، ولحاجة الباحثين العرب إلى تعميق معارفهم الفكرية والفلسفية بهذا المذهب الأدبي الذي أثر في كل المدارس الأدبية والفنية في القرن العشرين، ولحتمية تجاوز المقولات النقدية التبسيطية التي سادت النقد العربي في النصف الثاني من القرن العشرين.

يحتوي الكتاب على ثلاثة أجزاء كبرى هي: قيم وحالات نفسية، والكائن متجسدا، وهومو رومنتيكوس (الإنسان الرومنطيقي). وقد اشتمل كل جزء من هذه الأجزاء الثلاثة على مجموعة من الفصول رتبت ترتيبا منهجيا متكاملا ينطلق من الرومنطيقية وهي تولد في الفكر الغربي وتحديدا الفلسفة الألمانية بوصفها تمردا على الفلسفة العقلانية التجريبية، ثم يتوسع في تحليل المقولات الفلسفية الكبرى للرومنطيقية وأهم تجلياتها في الأدب والفن والعلم، وينتهي في الجزء الأخير إلى تحليل امتدادات الرومنطيقية في فلسفات القرن العشرين وتأثيرها في تطور الأفكار المعاصرة.

في الفصل الأول من الجزء الأول «السوابق»

جورج غوسدورف والإنسان الرومنطيقي

محمد آيت ميهوب

هذا كتاب في الأدب، وأكثر من الأدب. وهو كتاب في الفلسفة، وأكثر من الفلسفة. إنّه جماع اختصاصات عديدة متنوّعة وملتقى مشاغل فكريّة وإبستيمولوجيّة وتاريخيّة وحضاريّة وميتافيزيقيّة وعلميّة شتّى يصل بينها التعريف بالإنسان الرومنطيقيّ وبناء معالم كيانه في مختلف أبعاده. وذلك ما جعل مدار هذا الكتاب على تقديم الأنتروبولوجيا الفلسفيّة الرومنطيقيّة التي تعيد توطين الإنسانيّ في الأرض والعالم، وتصالح الأنا باللاّوعي والميتافيزيقا وكلّ أشكال الخروج عن الوعي الواضح التي قمعها عصر الأنوار وطاردها وصولا إلى إقصاء الأنا ذاته وتحويله إلى قالب تجريديّ خاو من المعنى.

وينتمي كتاب الإنسان الرومنطيقيّ إلى مشروع فكري أكبر عكف جورج غوسدورف على تأليفه مدّة تزيد عن خمس وعشرين سنة (1966-1993) ووضع له عنوانا جامعا هو العلوم الإنسانيّة والفكر الغربي، واشتمل على ستة عشر مجلّدا كان فيها الإنسان الرومنطيقيّ المجلّد الحادي عشر والثالث بين ستة مجلّدات خصّصها غوسدورف للرومنطيقيّة وهي أسس المعرفة الرومنطيقيّة (1982) ومن العدم إلى الله في المعرفة الرومنطيقيّة (1983) والإنسان الرومنطيقيّ (1984) والمعرفة الرومنطيقيّة بالطبيعة (1985)، والرومنطيقية (مجلدان) (1993). ولعلّ في تعدّد مؤلّفات غوسدورف في الرومنطيقيّة واتصال أحدها بالأخرى تأكيدا لأهميّة الرومنطيقيّة ومحوريّة تأثيرها في مسار الفكر الغربيّ من جهة، وبرهانا من جهة أخرى على إلمام المؤلّف بكلّ دقائق المعرفة الرومنطيقيّة، فحقّ اعتباره أبرز المختصّين الفرنسيّين في الرومنطيقيّة، والرومنطيقيّة الألمانيّة على وجه التحديد. وعلى هذا النحو باتت كتبه الخمسة ولا سيّما الإنسان الرومنطيقيّ، مرجعا أساسيّا لا غنى عنه في دراسة الرومنطيقيّة. ونحسب أنّ ترجمته أخيرا إلى اللغة العربيّة قد جاءت لتسدّ حاجة أساسيّة لمن يروم دراسة الرومنطيقيّة العربيّة وتلزمه ضوابطُ البحث الأكاديميّ أن يعود إلى الأصول الرومنطيقيّة الأولى، ويتعرّف على المهاد الفلسفيّ والفكري الذي رافق نشأة الرومنطيقيّة وأحاط بظهورها البكر.

يشتمل الكتاب على ثلاثة أجزاء تتضافر في ما بينها لتقديم تحليل متكامل لمقوّمات الأنتروبولوجيا الرومنطيقيّة. وهذه الأقسام هي قيم وحالات نفسيّة، والكائن متجسّدا، وهومو رومنتيكوس. وقد ربطت بين فصول الكتاب جميعها فكرة محوريّة أساسيّة ظلّ المؤلّف يحتجّ عليها طيلة الكتاب، ومفادها أنّ الرومنطيقيّة هي مشروع أكثر منها إنجازا وتحقّقا، وأنّ التسمية الاصطلاحية أقلّ سعة بكثير من المسمّى. فالرومنطيقيّة أكبر بكثير من أن تكون مجرّد مدرسة أدبيّة أو فلسفيّة أو فنيّة. إنّها نمط حياة وحساسيّة، ومشروع لإعلاء حقيقة جديدة فرضت نفسها بقوّة على الفكر الغربيّ ودفعت الشعراء والروائيّين والرسّامين إلى الثورة على عصر الأنوار، وأعلنت غروب مبدأ السببيّة الغاليلي الذي قصر النظر في الطبيعة على العقل ورفض كلّ حقيقة لا تنتسب إلى العلم التجريبيّ ولا تتسلّح بأدوات العلم الموضوعيّة وأوّلها الانفصال بين العالم وموضوعه. أمّا الرومنطيقيّون فقد ألحوّا على أن نظرة العالِم إلى الطبيعة منضوية داخل الكون، ملتحمة بذات العالم، ومنتمية إلى واقع قائم في ما قبل الوعي وما بعده في الوقت نفسه. إنّ العالَم حسب الرومنطيقيّين موجود داخل الفكر، والفكرَ موجود داخل العالم. إنّ الفكر هو العالم في شكل إرادة، والعالم هو فكر متّسع ممتدّ في الأشياء والكائنات والبشر. ولذلك فإنّ العلم الرومنطيقيّ هو في جوهره ولادة معا. إنّه إبستيمولوجيا المعرفة الكليّة، إبستيمولوجيا الشكل العضوي والتماثل والتناغم.

وقد وظّف جورج غوسدورف ثقافته المذهلة في تنوّع مشاربها وتعدّد مصادرها، ليتتبّع في أناة وصبر عجيبين العواملَ الأولى وراء نشأة المعرفة الرومنطيقيّة وتطوّرها في سياق التاريخ، بدءا من العصور الضاربة في القدم المحايثة لميلاد الحضارة البشريّة، مرورا بالإغريق، فالعصور الوسطى، وصولا إلى العصور الحديثة. وما أشدّ تعجّب القارئ حين يجد المؤلّف يبرهن بشكل مبهر، الاتّصال الوطيد بين ظهور الرومنطيقيّة والحركيّة الكبيرة التي عرفتها العلوم الفيزيائيّة والكيميائيّة، وتطور البحوث في الكهرباء والتنويم المغناطيسيّ، والتيّارات الفكريّة الأخرويّة، وانبعاث الاهتمام بالسحر والشعوذة، والإقبال على التراث الشرقيّ، والولع بالفكر الصوفيّ، والوله بالماورائيّات.

إنّ هذه المعارف والنوازع والمشاغل تلتقي مع الرومنطيقيّة في السعي إلى الانعتاق من إمبرياليّة النزعة الذهنويّة التي هيمنت في عصر الأنوار واختزلت الإنسان في جانبه العقلاني وطمحت إلى قتل الفردانيّة من أجل نحت معالم إنسان كونيّ، هو المواطن العالميّ «السليم» من كلّ جنون وعمق وجذور وذاكرة... المواطن الذي تخلّى عن الأنا.

عل العكس من ذلك جاءت الرومنطيقيّة تبشّر بأنتروبولوجيا مغايرة تعلي من شأن تعدّد أبعاد الكيان الإنسانيّ وتنوّعها وانصهارها ضمن وحدة كونيّة كليّة. إنّ المعرفة الرومنطيقيّة لا تسعى كما قد يتوهم البعض، إلى وضع أسس الفردانيّة تمسّكا بالفردانيّة في حدّ ذاتها مبدأً وعقيدةً. ولكنّها عملت كلّ جهدها لمقاومة الذات /الموضوع التجريبيّة الطافية فوق خواء الكيان، مستعيضة عنها بأنا/فاعل هو انبثاق لهوية ذات كثافة فرديّة مميّزة. لقد كفّ الفرد مع الرومنطيقيّين عن أن يكون «صفحة بيضاء» كما تصوّره روّاد العقلانيّة الغربيّة في انطلاقا من كتابات نوفاليس وأوكن وكاروس ونرفال وهيغو. وقد رأى أنّ هذه المقولات تستقطبها مقولة كبرى اعتبرها أهم اكتشاف معرفي ساهم في تبلور النظرية الرومنطيقية هي مقولة المتعضية الكونية الكلية (Totalorganismus) والتي يعتبر الكون وفقها جسدا واحدا كبيرا متعاضد الأطراف والأجزاء لا انفصام فيه بين الإنسان والطبيعة، وبين الوعي واللاوعي، والجسد والروح. ومن هنا اعتبر الوعي الإنساني جماع المعنى المتشتت في أطراف العالم. وعلى أساس من ذلك عدّ الإنسان الرومنطيقي هو الذات المهاجرة دوما بحثا عن المعنى بغية استعادة الطور الفردوسي الأول حيث كانت تملك كل المعاني والأسماء. هذا المبدأ هو الذي يفسر كل أنشطة الفرد من عمل وحب وخلق فني. ويعدّ الفصل الثاني من هذا القسم «الموت- الحلم- البقاء» من أجمل ما يمكن للمرء أن يقرأه عن رؤية الرومنطيقيين الغريبة والثرية للموت والحياة، حيث تنمحي الحدود تماما بين هذين الطورين الوجوديين في كينونة الفرد إذ لا يعتبر الرومنطيقيون الموت نهاية للوجود، وفي الصفحات الطويلة التي خصصها الكاتب لعلاقة نوفاليس بحبيبته المتوفاة صورٌ بديعة حقا من هذه الرؤية الفريدة.

الفصل الخامس الموسوم بـ«الطب الرومنطيقي» جمع بين الدقة والتقصي الصبور، والطرافة والإبهار. فقد عاد المؤلف إلى القرن الخامس عشر ليتابع في كتابات صوفية وغنوصية مهجورة الخيوط الرفيعة الأولى لبداية تشكل نمط من «الطب الروحي البديل» طوّره الرومنطيقيون، وكان من بينهم وجان باول ونوفاليس، وكانت البداية الحقيقية للرومنطيقية. وقد كان «الأنا» هو البرعم الذي منه انفتحت زهرة الرومنطيقية، وانطلق الوعي بالأنا من صرخة بيران:«ما الأنا؟» وحديث روسو عن الأنا بوصفه حضورا في العالم. وبذلك انطلقت الرحلة لاستكشاف الفضاء الباطني بعد أن أطردته الذهنوية العقلانية ونصبت الفضاء الخارجي مصدرا أوحد للمعرفة واليقين الوجودي. ومن ثم انتقل الفكر الغربي من الأنا الترانسندنتالي إلى الأنا الأنطولوجي عبر الحدس الذهني، ووجدت هذه الفكرة أحسن تعبير لها في قولة فريدريش شليغل: « الفنّان هو من كان مركزه في ذاته». وبذلك تمت إعادة التمركز الأنطولوجي للأنا والعالم، المركز والدائرة في تبادليّة الوجود، وتعالى مبدأ صوفي قديم يقول بوحدة الجوهر، واتصال الأنا واللا أنا، وأصبح ينظر إلى الفرد بوصفه موطن إشعاع العالم.

ويضم الجزء الثاني «الكائن متجسدا» خمسة فصول أبحر فيها جورج غوسدورف في تحليل أهم المقولات الفلسفية الكبرى عصر النهضة، صفحة مهيّأة ليحفر فيها العالم الخارجيّ الحسيّ ما يريد من كتابات. لقد أصبح الأنا الرومنطيقيّ أنا متعدّد الأبعاد لا يمكن اختزاله في العقل والوعي الواضح، وأصبحت هويّة الإنسان كينونة معقدّة مركّبة العناصر يتفاعل فيها الداخل والخارج، والوعي واللاّوعي، والحياة والموت، والصحّة والمرض، والإلهي والإنساني، والعلميّ والخرافي... إنّ الهويّة عند الرومنطيقيّين هي سعي الإنسان منذ أن أطرد من الجنّة وسقط إلى الأرض، إلى أن يهتدي إلى الموقع الملائم له في الكون وبين الكائنات، موقع الوسط الذي يخوّله أن يكون مركز الكون وملتقى أنطولوجيا تنصبّ إليه كلّ روافد الخلق الإلهيّ. ولكنّ سعي الإنسان منذور للفشل والخيبة. وذلك ما يجعل كتابات الرومنطيقيّين تصطبغ بالحزن والألم والاحتجاج والرفض، إذ أدركوا أن لا سبيل لهم إلى استعادة الإنسان مركزيّته والتحامَه بالوحدة الكونيّة إلاّ عبر الموت. بناء على ذلك رفض غوسدورف رفضا باتّا وصم المفكّرين والشعراء والروائيين الرومنطيقيّين بالعدميّة. فأكّد أنّ نبرة الرفض عند الرومنطيقيين هي الشكل التعبيريّ القويّ لمقاومتهم النزعة التنميطيّة الامتثاليّة التي أرادت المدرسة العقلانيّة أن تحشر الإنسان الحديث في قالبها.

وقد اعتبر غوسدورف أنّ فلسفة الطبيعة مع شيلنغ وأوكن ثمّ فلسفة الحياة مع ديلتاي ونيتشه وبرغسون، هما أبرز تعبير فلسفيّ عن روح الإبستيمولوجيا والأنتروبولوجيا الرومنطيقيتين اللتين أسّستا لمعرفة منغرسة في الحياة، تعتبر الإنسان منغرسا في الطبيعة وهو وإياها جزء مركزي في الوحدة الكونيّة الكليّة. إنّ الإنسان هو مجاز لانسياب تيّار الحياة، والحياة هي النواة التي يتشكّل داخلها الإنسان. ولذلك فالعلاقة جدليّة بين المعرفة والكينونة، يؤطّرها حلول الإنسان في الكون وحلول الكون في الإنسان. فهو الكائن المتجسّد المتجسَّد. إنّه التجلّي الجزئيّ في الفضاء والزمان لحيويّة الخلق الكليّ المتطوّر.

وقد خصّص المؤلّف الفصل الخامس من الجزء الثاني لدراسة الطبّ

أطباء كثيرون، لينتقل بالطب المعروف من علم الأمراض إلى «الصحّة العظمى»، ومن طب الأعضاء إلى طبّ الدلالات. ففي سياق المبدأ الأكبر الذي قامت عليه الفلسفة الرومنطيقية، مبدأ المتعضية الكونية الكلية، نُظر إلى المرض على أنه تجربة ذاتية وجودية واتصال حيوي بين الإنسان والطبيعة. وبذلك رسخ الرومنطيقيون مفهوم طبّ الشخص بعد أن كان الطبيب يعتبر ميكانيكي آلة الجسد، وكانوا هم الأوائل إلى اكتشاف التعالق بين الجسدي والنفسي، واعتبار الجنون تجربة وجودية لا تخلو من الصواب. وبذلك كان لهم الفضل في تمهيد السبيل أمام ظهور علم النفس الطبي.

وانصبّ اهتمام المؤلف في القسم الثالث «هومو رومنتيكوس» على الاحتجاج لأطروحته القائلة بأن الإنسان الرومنطيقي ما زال يعيش بيننا رغم اتفاق مؤرخي الأدب والفلسفة على أن الحركة الرومنطيقية قد غبرت في ثلاثينات القرن التاسع عشر. فقد بيّن في الفصلين اللذين اشتمل عليهما هذا الجزء الأخير امتدادات الرومنطيقية في الفلسفة المعاصرة (الظاهراتية مع هوسرل، وفلسفة الحياة مع نيتشه وبرغسون، والوجودية مع هيدغير)، وفي الحداثة الأدبية (بودلير وفلوبير ودوستويفسكي)، وفي الفن التشكيلي (السوريالية). وفسر غوسدورف ذلك بالمنزلة الرفيعة التي تحلّها الرومنطيقية لقيمتي الحرية والخيال. فالحرية تجعلها الرومنطيقية مرجع كل الحركات الساعية إلى التحرر والرافضة لتدجين الإنسان، والخيال هو المحرك النشط لكل نزعات التجديد في الأدب والفن والفكر والتمرد على ما استقر من طرائق في القول والتفكير والإنشاء الفني. وعلى هذا النحو اعتبر ثورة الطلاب في فرنسا سنة 1968، تجليا تاريخيا من تجليات الرومنطيقية إذ جعلوا من بين شعاراتهم شعارا رفعه نوفاليس من قبلهم بقرن ونصف: «السلطة للخيال». يقول غوسدورف في ذلك «إنّ الاستلهام الرومنطيقي يظل حاضرا حيثما وجدت فلسفة طبيعية أو فلسفة ثقافية تحترمان الماقبل التجسد الحياتي وتسعيان إلى استعادة تشكلات الظاهرة الإنسانية دون التطلع إلى اختزالها في المعايير المتعالية لحقيقة وقع تحديدها مرة واحدة إلى الأبد».

وإنّ الناظر في الصفحات الأخيرة من الكتاب لا سيما في الخاتمة، يكتشف بيسر أنّ المؤلف قد نضا عنه جبّة الفيلسوف وكشف عن شاعر مختبئ داخله لم يصرف كلّ ما صرف من جهد جبار في الإحاطة بدقائق الفكر الرومنطيقي وخلفياته العميقة مما يسمّيه «الأنتروبولوجيا الرومنطيقية»، إلا ليعبّر عن ولع قوي بعيد الغور بالرومنطيقية وتراثها الثري النافذ الحي، وإجلال كبير للإنسان الرومنطيقي الذي كلما اشتدت سطوة التشييء ومطاردة الأنا إلا وظهر وأكد انتماءه إلى الراهن وحضوره في العالم.

كاتب من سوريا مقيم في لندن

الرومنطيقيّ، وجعله حقلا تطبيقيّا اختبر فيه تأثير مبادئ الأنتروبولوجيا الرومنطيقيّة في ميدان مداواة المرضى في القرن التاسع عشر وما تولّد عنها من علوم جديدة في القرن العشرين كعلم النفس خاصّة.

فعلاوة على الكمّ الهائل الذي تضمّنه هذا الفصل من المعلومات النادرة عن بواكير الطبّ الرومنطيقيّ واتصاله بمجالات ثقافيّة ومعرفيّة يحسبها الناس غريبة عن العلم والطبّ، وعلاوة على كشف المؤلّف النقاب فيه عن إسهامات علماء وأطبّاء كثر طواهم النسيان والجهل، يبيّن هذا الفصل المساهمة الفعّالة المباشرة للمعرفة الرومنطيقيّة في تطوير طبّ الشخص وفنون معالجة الجسد انطلاقا من ثلاثة مبادئ رومنطيقيّة أساسيّة استفادت فيها من فلسفة الطبيعة وهي: أسبقيّة الجهاز العقدي العصبيّ على الجهاز المخيّ الشوكيّ، واتصال مبدأ الحياة الأوليّ بالمتعضيّة الكونيّة الكليّة، وتلاحم الروح والجسد تلاحما لا فكاك له.

إنّ مختلف هذه الرواسم الفكريّة والفلسفيّة والميتافيزيقيّة التي انبنت عليها الأنتروبولوجيا الرومنطيقيّة، قد جعلت الإنسان الرومنطيقيّ، الهومو رومنتيكوس، إنسانا مختلفا جدّا عن إنسان عصر الأنوار في مقوّمات ذهنيّة ونفسيّة واجتماعيّة تجلّ عن الحصر. إنّ الإنسان الرومنطيقيّ هو إنسان الآمال الخائبة لا التفاؤل والوثوق في النجاح، وهو الإنسان الذي يقتحم المتاهة ولا يضرّه في شيء أن يظلّ تائها وسط شعابها، بينما إنسان عصر الأنوار هو إنسان الخطّ الهندسيّ المستقيم المتقدّم دوما إلى الأمام. وفي حين يجسّد إنسان عصر الأنوار الامتثاليّة المطلقة والمبايعة الكاملة لأفكار عصره والذوق السائد باعتبارها صادرة عن العقل، لا يقتصد الإنسان الرومنطيقيّ في إعلان مروقه الدائم من كلّ المؤسسات التي تصنع الأفكار ورفضه لكلّ الأفكار التي تنقلب مؤسسات.

إنسان عصر الأنوار يعرّف ذاته بما تلقّى وأنتج من مبادئ يراها متفقة مع الواقع الحسيّ الخارجيّ، أمّا الإنسان الرومنطيقيّ فذاته هي جماع ما عاش من تجارب وجوديّة، وما خاض من مغامرات، وما قام به من أسفار، وما انساق إليه من خيبات، وما عانى من أمراض وشقاء... كلّها يعدّها مسارات تدريبيّة في طريقه إلى الالتحام بالوحدة الكونيّة. فالرومنطيقيّون ظامئون أبدا إلى المطلق، حجيج هم دوما إلى قدس الوحدة الصوفيّة مع الطبيعة، سعيا إلى استرداد موطنهم الأوّل في الفردوس المفقود.

هل انتهى اليوم الإنسان الرومنطيقيّ ومات؟ لقد درج مؤرّخو الأدب على تحديد نقطة زمنيّة مّا تاريخا لنهاية الرومنطيقيّة وموت الإنسان الرومنطيقيّ، بعضهم يجعلها سنة 1830 إحالة على التاريخ المتفق عليه ميلادا للمدرسة الواقعيّة، وبعضهم ينفث في عمرها سنوات أخرى قلائل فيجعل سنة 1848 إعلانا عن نهاية الرومنطيقيّة تزامنا مع أحداث كمونة باريس.

يرفض جورج غوسدورف إصدار بطاقة وفاة للرومنطيقيّة ويعلن في آخر الكتاب أنّ الإنسان الرومنطيقيّ لم يمت «فحضوره يلاحق تخوم تقافتنا وعيا شقيّا ثابتا، يقف في وجه الحتميّات المضنية للحضارة الصناعيّة والتقنيّة ولمجتمع الحشود». فالمؤلّف يرى، تواؤما مع الفكرة الأساسيّة التي بنى عليها كتابه، أنّ الرومنطيقيّة ظاهرة معرفيّة عابرة للتاريخ ليس لها نقطة انطلاق محدّدة ولا نقطة نهاية معلومة. ومثلما أنّنا يمكن أن نقرأ الماضي الإنسانيّ في ضوء المبادئ الرومنطيقيّة فنرى لها تجليّات في أغوار الأزمنة السحيقة، فكذلك ستظلّ الثقافة الإنسانيّة مفتوحة إلى الأبد على التحقّقات الرومنطيقيّة في الأدب والفنّ والفكر والسياسة والعلم.

وعلى هذا النحو فالإنسان الرومنطيقيّ مازال قائما بيننا حتّى بعد أن أعلن مؤرّخو الأدب نهاية الرومنطيقيّة، إنّه حاضر في كلّ «تمرّد باسم الذاتيّة المعيشة ضدّ تعديات الخارجانية، وباسم الخيال ضدّ العقل المُمَكْنَن». لقد ظهر الإنسان الرومنطيقي مع السورياليين متمردا على قصور الفكر الوضعي والامتثالية الاجتماعية البورجوازية، وخرج متظاهرا مع الطلاب في ماي 1968 صارخا يردّد شعار «السلطة للخيال»، وهو ما يزال ينشط إلى اليوم مدافعا عن البيئة منتصرا للطبيعة.

إنّ الإنسان الرومنطيقي ما زال قائما قريبا منّا وبيننا وفينا، فكلّ من تمسك بحرية الكيان ورفض أن يكون قطعة صغيرة في آلة التشييء الكبرى، وكلّ من تمكّنت منه جرثومة الأدب والفن ورام الإنشاء والخلق شكلا أو كلمة أو صورة أو حركة... فهو بالضرورة إنسان رومنطيقي. لقد قال ميشال بيتور (Butor) وهو أحد رواد مدرسة الرواية الجديدة في حوار له: «إنّ كامو (Camus) هو بالتأكيد رومنطيقي. بل إننا كلّنا رومنطيقيون. توجد من ناحية رومنطيقية المدرسة الأدبية التي بلغت أوجها سنة 1830. هذه المدرسة تنتمي طبعا إلى كتيبات الأدب المدرسية. ولكن ثمة حركة ابتدأت منذ نهاية القرن الثامن عشر وظلّت تتطور إلى اليوم ودون انقطاع.. يوجد خط اتصال بين الرومنطيقيّين والأدب المعاصر. أما الارتدادات التي تمت في القرن العشرين إلى الكلاسيكية، فقد ماتت كلّها بصفة كاملة». وقال الشاعر الفرنسي بيار ريفردي (Reverdy) «إنّ من الصعب على الفنان أن يعيش دون رومنطيقية، فإن لم يكن رومنطيقيا في آثاره، كان رومنطيقيا في حياته، وإن لم يكن رومنطيقيا في حياته، احتفظ برومنطيّقيته في أحلامه... وقد حدث وتخلصنا من الرومنطيقية، ولكننا ما إن فعلنا ذلك حتى سقطنا عامة في ابتذال بائس».

ولعل تنامي الاحتفال اليوم في الأدبين الغربي والعربي بالمدرسة الرومنطيقية، بل لعل ترجمة هذا الكتاب اليوم وقد مضى على صدوره عقود من الزمن، دليل آخر على وجود الإنسان الرومنطيقي بيننا أو عودته إلينا.

وقد عرفت هذا الكتاب منذ سنوات طوال وقرأته مرات وعايشته وعاشرته واشتهيت لو كنت له مؤلّفا. وحين أتيح لي أن أترجمه إلى العربية بدعم من معهد تونس للترجمة، أمضيت أربع سنوات أتأنّى في نقله وأتحرى، وحاولت طيلة هذه المدة وسع الطاقة أن أكون وفيا للنص في لغته وأفكاره وروحه، وأن أعمل كل جهدي على أن يكون في لغة عربية سليمة تزدان بحلية الشعر في مواطن الشعر والبوح الكثيرة التي نستمع فيها إلى الكتاب الرومنطيقيين يبثّون شكواهم ويصوغون رؤاهم المتفردة للعالم، وتلتزم بدقة الفلسفة وعمقها في مواطن الفلسفة وتأويل أمهات النصوص والمجادلات الفكرية التي انبرى المؤلف في جميعها يحلّل ويستدلّ على آرائه ويناقش خصوم الرومنطيقية بطريقة بديعة تؤالف بين صرامة العلم، وعمق الفلسفة، وطلاوة الأدب.

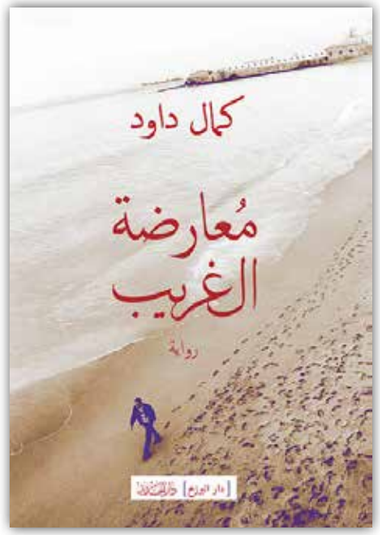
وكل الأمل أن ينضاف هذا الكتاب إلى مكتبة معهد تونس للترجمة العامرة بأعمال على غاية من الأهمية والإتقان، وأن يكون زادا لعشاق الأدب الرومنطيقي والباحثين المتخصصين في مشارق العالم العربي ومغاربه يعودون إليه للتعمق في دراسة الركائز المعرفية والفلسفية والأنتروبولوجية التي قامت عليها الرومنطيقية الغربية والتعرف على الإنسان الرومنطيقي الذي اقتبل الناس ولادته بسوء الفهم والتجنّي عليه والتشكيك فيه، وكلما صدّقوا تاريخ الأدب وحسبوه مات وتبخر، انبثق لهم من جديد يطلع من برعم حركة أدبية ناشئة أو من رحم رغبة عارمة في الحج إلى موطن التخييل وإعادة تشكيل العالم تشكيلا جديدا حيث القول والفعل من جنس واحد، وحيث الاستعارة سبيل إلى الحياة وتوأم للحقيقة.

ناقد وأكاديمي من تونس

التناسل السّردي

الكتابة على الكتابة

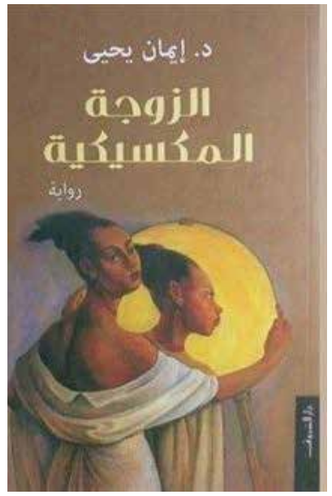
ممدوح فرّاج النّابي

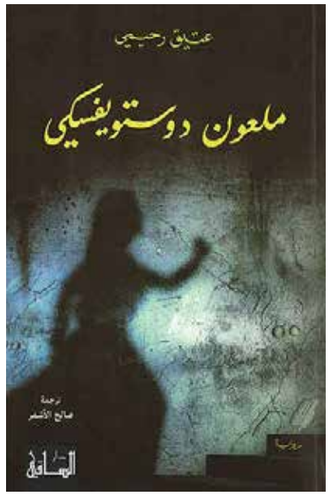


عرفت الكتابة السردية العربية ظاهرة التناسل السردي منذ زمن بعيد، ربما تعود جذورها إلى كتاب «ألف ليلة وليلة» حيث تعتمد بنية الحكايات في الليالي على تناسل الحكايات، وتوالدها أو تراكمها، وهو ما أعطى الليالي طابع التشويق والإثارة. وقد فطن الكثير من الكُتّاب إلى تقنية الليالي، واستخدموها في كتاباتهم. وكان لطغيان هذه الظاهر العامل القوي لدى الناقد مورتيز كولدشتاين في عام 1906، لدراسة السرد داخل السرد في الليالي، وهو ما كان تدشينا لما عُرف بالقص الشارح (Métafiction) أو ما وراء القص الميتاسرد، أو قص القص. واللافت أن أوّل مَن استخدم المصطلح هي ليندا هتشيون ووصفته بأنه «سرد نارسيسي.. فهو عملية قص القص أو حكي الحكي أو رواية الرواية».

وفقا لمعاجم المصطلحات فالقص الشارح أو القص الما ورائي أو ما وراء القص «هو نوع من الكتابة السردية، ذاتي الانعكاس، يتمثل في وجود تخييل فوق التخييل الأصلي، وتعليق النص على نفسه وطريقة سرده وهويته، أي أن النص يمتلك وعيًا ذاتيًا ويكسر الحاجز بين الواقع والخيال. يتمظهر القصّ الما ورائي في أشكال مختلفة: عندما يقطع الكاتب حبكة النص ليشرح شيئا معيّنا، أو عندما يطلق أحكاما على النص أو طريقة صياغته أو التقنيات السردية الأدبية، بصفة عامة. في حالات أخرى، يتمظهر القص الما ورائي بلسان الشخصيات». ظاهرة التناسل السّردي التي هي سمة الليالي، تجلت في الكتابة السردية، تحت مسمّى نزوع قصصي قصير داخل الرواية، وإن كانت ثمة استفادة أخرى تجلت في استثمار القصة القصيرة في بناء روائي، كما فعل الكثير من الكتاب في ستينات القرن الماضي. على نحو ما فعل يحيى الطاهر عبدالله من استثمار قصص «الشهر السادس من العام الثالث»، و«الموت في لوحات» من مجموعة الدف والصندوق، لتكون رواية «الطوق والأسورة»، وهي الظاهرة التي امتدت وانتشرت بكثافة في جيل التسعينات، كما فعلت مي التلمساني في «دنيا زاد» التي في الأصل هي قصة سلة ورد (وقد عالجنا هذا الموضوع في مقالة ضافية بعنوان «إعادة كتابة الأعمال الأدبية بين إثارة الدهشة ورفض القارئ» https://alarab.co.uk/).

المقصد الغربي لهذا المصطلح يدور حول الشروح والتوضحيات التي يُبديها الراوي/ أو المؤلف أثناء عملية خلق النصوص. وهو ما جعل رسول محمد رسول يترجم المصطلح إلى «السرد المفتون بذاته»، وإن كان هذا المعنى هنا غير مقصود بالمرة، وإن بدت ملامحه في بعض النصوص واضحة، لكن ما أقصده هنا من «القص الشارح» ما يتوازى مع مصطلح «الكتابة على الكتابة» حيث تكون «الرواية الجديدة بمثابة إحياء للنص القديم باستعادة أو إحياء شخصياته؛ ليجعلنا نراه في ضوء جديد، يكشف الإبهام الذي حاق بعضها، أو ملابسات الظروف التي أهملها السرد عن عمد في النص الأول» وفقا لمفهوم جابر عصفور للقص الشارح، وهو ما يقترب من آليات التناص، حيث يستعير النص الجديد (المتناص) من النص القديم «المتناص معه» أفكاره وكذلك شخصياته الرئيسية، بما أن حدود المتناص غير مستقرة، أين تبدأ، وأين تتوقف؟ لذا





يأتي تعامل النص الجديد مع النص الأول عبر وسيلتين، الأولى بالتوازي كما في (ملعون دوستويفسكي، وأبناء الجبلاوي). والثانية بالتعارض (معارضة الغريب، والزوجة المكسيكية).

ما يجمع الأفغاني عتيق رحيمي والفرنسي من أصل جزائري كمال داود بالمصريْن إبراهيم فرغلي وإيمان يحيى، هو نزوع سردياتهم إلى التناص مع سرديات أخرى، بالتوازي والمعارضة. فتكفي نظرة عابرة لعناوين: «ملعون دوستويفسكي»، و«ميرسو تحقيق مضاد»، أو «معارضة الغريب»، و«أبناء الجبلاوي»، باستثناء عنوان إيمان يحيى الملغز بعض الشيء «الزوجة المكسيكية»، لرأينا حضور أسماء لروائيين سابقين وأعمالهم، كالجريمة والعقاب وبطلها راسكولينكوف، وميرسو وقتله للعربي في رواية الغريب لألبير كامو، أو حضور شخصيات محفوظ وعلى الأخص في الحرافيش وإقامة حوار مع بطل الرواية. وفي نص الزوجة المكسيكية يظهر يوسف إدريس وعلاقته ببطل روايته البيضاء، بل إن تناصات ومقتطفات من البيضاء تطرد بكثرة داخل النص الجديد.

الانحياز للعدالة

حضور الروايات «المتناصة» السابقة لا يتمثّل في العناوين، وإنما عبر استدعاء الشخصيات وأيضا في استحضار الأفكار الأساسية. ففي رواية «ملعون دوستويفسكي» لعتيق رحيمي، بطل الرواية هو رسول، جامعي مثقف يعمل بمكتبة الجامعة إلا أنه معدم، أرسله أبوه إلى لينينغراد للدراسة إلا أنه قَدِمَ بعد أن قضى ثلاث سنوات هناك في دراسة القانون، وقد غرم بفتاة روسية، وبعد ستة أشهر لم يتحمل نظرة أبيه إليه فترك البيت وأقام في كابول. وأثناء عمله في مكتبة الجامعة التقى صوفيا عندما أخذت كتابا منه، فأخذت لحظتها قلبه. يستعيد الراوي عبر شخصية رسول أثناء قتله لـ«نانا عليا» ببلطة -في مخيلته، حيث لا دليل على أنه القاتل، فلا توجد جثة ولا دماء- وهي قوّادة عجوز، لم تكن مرابية بل كانت تشغل الفتيات ظاهريا لأجل العمل في المنزل، لكن في الواقع كانت تضعهم بين أذرع زبائنها، وقد استغلت خطيبته «صوفيا» الفتاة الفقيرة التي تعيل أمها وأخاها بعد موت والدها. وقدّمت خدمات «داعرة» لأمراء الحرب الجدد. تعيرهم الفتيات، وتقبض مجوهراتهم ثمنا؛ يستعيد شخصية راسكولينكوف المولع به، بطل رواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي، حتى أن الراوي يقول في شبه حكم قطعي إن هذه القصة هي المحرض لجريمة القتل التي ارتكبها رسول «ربما هذه القصة المتوارية عميقا في داخله، هي من حرضه على القتل» (ص6). كما أن صوفيا تعترف بالمحاكاة، فتقول له «ليست روايتك أكثر من محاكاة لرواية الجريمة والعقاب التي حكيتها لها أكثر من مرة» (ص139). فالخيط السردي المتمثل في جريمة قتل البطل للمرابية، ودوافعها واحدة في الروايتين وإن اختلفت التفاصيل.

حضور شخصية راسكولينكوف الذي قام بقتل المرابية العجوز، لا يتأتى عبر وظيفتها السردية، كمحفز للبطل، أو حتى بتقليدها بارتكاب الجريمة، دفاعا عن حبيبته سونيا، وإنما أيضا يتأتى باقتفاء أثره، فرسول ما إن ارتكب جريمته وسمع صوتا يُنادي على «نانا عُليا» حتى قفز من النافذة إلى أحد السطوح القريبة وفرّ، دون أن يحظى بالمال. ثمّ يهرول عائدا إلى البيت على نحو ما فعل راسكولينكوف الذي بعد جريمته «عاد مباشرة إلى منزله وانهار بسرعة فوق أريكته» الفارق أن رسولا ليس لديه أريكة. ربما الاختلاف بين شخصية راسكولينكوف، وشخصية رسول أن هناك جريمة حدثت بالفعل قام بها الأول،

أما الشخصية الروائية الثانية، فعلى حد دفاع محاميه عنه، عندما أصرّ على أنْ يُقدِّمَ نفسه للمحاكمة على الرغم من عدم وجود أدلة لارتكابه الجريمة، فلا دماء في مسرح الجريمة، ولا أثر للجثة أصلا، بأن جريمة رسول «مُتخيّلة، وإنه متأثر برواية الجريمة والعقاب لدويستويفسكي، وكان يتوق لأن يقتل المرابية لكنه لم يرتكب فعل القتل».

تتقاطع رواية عتيق رحيمي «ملعون دوستويفسكي» مع رواية دوستويفسكي «الجريمة والعقاب» في بطلها وجريمته الملعونة، وما أصابه من هذيان تأنيب النفس وصل ببطل دويستوفيسكي إلى الدخول في مرحلة هذيان، وفي بطل عتيق إلى حالة من تأنيب الضمير والتبليغ عن نفسه، وأيضا تتقاطع في أفكارها الأساسية، فمثلما كان راسكولينكوف باحثا عن تحقيق العدالة، حتى ولو كانت بالعقاب كما حدث في اقتصاصه من المرابية العجوز، فهنا بطل رحيم مَعنيٌّ بهذا إلى درجه تخيّله أنه قام بجريمة لم تحدث من أجل الانتصار لمبدأ العدالة المتمثل في العقاب. تتسرب فكرة العدالة لوالد صوفيا الذي التقاه في مقهى للحشيش، بعد أن اختفت دون أن يدري إلى أين، فجالس والدها، الذي كان يتحدث عن «المدير الكلب» كما وصفه، الذي كان في نظره خائنا يستلزم العقاب، فعلى حد تعبير والد صوفيا «لم أستطع انتظار تغيير النظام كي نقوم بمحاكمته»، كما أن رسولا يُبرِّر وهو يتحدث لوالد صوفيا كتابة بعد أن اختفى صوته بسبب أزمة جسدية كما فسرها له الطبيب، موقف راسكولينكوف من جريمة القتل، أن «المرابية حيوان مؤذٍ يسرق المال من البؤساء، وقتلها ليس إلا عدالة». الغريب أن مؤسسات الدولة لا تعترف بهذه العدالة وفقا للكاتب في وزارة العدل، حيث يرى أن «قتل قوّاد لا يمحي وجود الشر على الأرض». الشيء الثاني الذي تتقاطع معه الرواية، هو بؤس الواقع الذي يجعل النساء تخرج للاستجداء في الشوارع، لأن لديهن أطفالا، فالمرأة التي التقاها رسول تعترف بأنها «لا تعرف كيف تعولهم». وهو الأمر الذي أجاد عتيق تصويره، عبر سرد ينقل المآسي التي تتعرض لها أفغانستان، والانقسامات إلى معسكرات ترفع السلاح ضدّ بعضها، بعد أن صارت الحرب ليست للحرية، وإنما للانتقام فـ«صمتت المدينة بأسرها، نسيت شكل الحياة، الصداقة، والحب» حتى صارت بلدا

ما يجمع الأفغاني عتيق رحيمي والفرنسي من أصل جزائري كمال داود بالمصريين إبراهيم فرغلي وإيمان يحيى، هو نزوع سرديا‌تهم إلى التناص مع سرديات أخرى، بالتوازي والمعارضة. فتكفي نظرة عابرة لعناوين: «ملعون دوستويفسكي»، و»ميرسو تحقيق مضاد»، أو «معارضة الغريب»، و»أبناء الجبلاوي»، باستثناء عنوان إيمان يحيى الملغز بعض الشيء «الزوجة المكسيكية»، لرأينا حضور أسماء لروائيين سابقين وأعمالهم

للشهداء. وخصصت وزارة للشهداء من كثرة تساقطهم. بل تساوى الموت والحياة «في هذا البلد ولم تعد للحياة أي قيمة، كما لم تعد أيضا للانتحار قيمة» (ص132). حضور رواية الجريمة والعقاب في رواية عتيق يتجاوز حضور الشخصية الرئيسية وانتصافها لمبدأ العدالة، وإنما يتجاوز هذا أيضا إلى تضمين الرواية لمقاطع من رواية دويستوفسكي، فيستعيد رسول بعض المشاهد التي تعضده بعدما أصابه من قلق بعد توهمه قتل «نانا عليا». ومن ثم تتداخل الخطابات، خطاب النص المتناص مع المتناص معه.

التابع ينهض

يعيد الكاتب كمال داود في «معارضة الغريب» تفاصيل مقتل العربي التي وردت مبتورة في حادثة لم يولها القاتل ميرسو بطل رواية «الغريب» لألبير كامو، أي اهتمام، بل كان يشير إليها بالعربي كنوع من التحقير والتقليل من الجريمة التي ارتكبها في حقه. ومن ثم سعى هارون إلى الانتصار لفكرة الرد بالكتابة كما هي عند بيل أشكروفت، فالتابع يواجه المستعمر، ومن ثم لا يسعى لاستعادة تفاصيل القتل بل غرضه استعادة هوّية العربي، والثأر من المستعمر، فيلح إلحاحا غريبا على إعطائه اسم «موسى» وتاريخا دقيقا لعائلته. حتى لو كان هذا التاريخ يظهر محنة العائلة بعد مقتله، والأزمات التي واجهتها أثناء دفنه، وعدم عثورها على جثته، والمعركة التي خاضتها الأم لتحظى بلقب أم شهيد. إضافة إلى تمريره لخطاب لغوي يقوّض حالة الاستعلاء التي كانت بادية في خطاب المستعمر، ومن ثم نرى الراوي يسعى لتفكيك خطابه ودحض نظرته الاستعلائية، فيقول «عربي. هل تعلم لم أحسّ يوما أنني عربي؟ إنها صفة تشبه وضع الزنوجة التي لا وجود لها إلا في نظر الرجل الأبيض؟ نحن في الحي، في عالمنا، كنا مسلمين. لنا أسماؤنا ووجوهنا، وعادتنا وكفى. هم الغرباء، الرميون الذين أرسلهم الله لكي يمتحننا، لكن في أي حال كانت ساعتهم معدودة سيرحلون في يوم من الأيام، بالتأكيد. لذا لم نرد عليهم» (ص86).

حضور رواية الغريب لا يتأتى فقط باستدعاء شخصياتها، ميرسو الذي يصفه بالغريب تارة والرومي تارة ثانية أو العربي الذي يكتسب هويته هنا باسم موسى، وإنما يتأتى أيضا الحضور باعتباره محفزا للكتابة، فكما يقول هارون لمخاطبه في الحانة «صار القاتل معروفا وقصته المكتوبة ببراعة هي التي حفزتني على تقليده، بل قُل معارضته. كتب الكاتب بلغته. ولذلك قررتُ أن أحذو حذو الناس في هذا البلد بعد استقلاله: أعني استعادة حجارة منازل المستوطنين سابقا لأبني بها منزلا لي. لغة لي». (معارضة الغريب: ص9) كما يشير إلى أنه قرأ الرواية قائلا «أنا بدوري، قرأت روايته للأحداث مثلك، ومثل ملايين الآخرين. ومن البداية يفهم كل شيء. فهو حمل اسم رجل وأخي اسم حادث». ثم بعد فترة يُفصح عن السبب وراء كتابته هذه «أنا أروي لكما (؟) ما لم يتسنَّ قط لموسى أن يرويه» (ص12) إلى أن يصل « أنني أريد إحقاق العدالة. قد يبدو هذا سخيفا مني في عمري هذا.. لكنني أقسم لك إنها الحقيقة. وما أعنيه بذلك 'عدالة التوازنات' لا عدالة المحاكم».

يبدأ كمال داود مرويته بتناص التعارض مع رواية كامو «الغريب» منذ الاستهلال السردي القصير بقوله «أمي اليوم مازالت على قيد الحياة. صامتة، لا تنبس ببنت شفة» في حين بدأ كامو روايته بهذا الاستهلال الشهير «اليوم ماتت أمي، أو لعلّها ماتت أمس..». يشير العنوان الأصلي «ميرسو تحقيق مضاد» أو المترجم «معارضة الغريب» إلى وضع بطل كامو في بؤرة المساءلة والندية، في إشارة إلى أن التابع ينهض، فعندما يصف الراوي (هارون) القاتل يُجرِّده من هويته على نحو ما فعل من قبل ميرسو بوصفه للمقتول بالعربي، فيصفه دوما بالقاتل، ويشير إليه بأنه «لم نعرف عنه أي شيء، سوى رومي، غريب». لكن هذا الغريب الذي تعرّف عليه عبر صورته التي عرضها الجيران له في الصحيفة، يمثّل وجها للاستعمار والإمبريالية التي حكمت الجزائر، ومن ثم يأتي هنا لا لكونه قاتلا فقط لأخيه الذي كان يمثل للعائلة «المارد الخفي المناضل بجسده العاري ضد الغاوري الرومي، الفرنسي السمين نهّاب عرق الجبين والأرض» (ص27) وإنما كي «يُمثّل كل المستوطنين الذين سمِنوا بعد الكثير من المواسم المسلوبة». حالة العبث التي عاشها ميرسو وهو يستقبل خبر وفاة أمه وذهابه للعزاء، والأهم صمته عن الحديث عن الأم التي لم يتذكّرها إلا عندما جاءت برقية إعلان وفاتها، في المقابل يُكرِّر هارون حضور الأم دوما «لا تزال أمي اليوم على قيد الحياة»، ثم يسترسل في الحديث

يعيد الكاتب كمال داود في «معارضة الغريب» تفاصيل مقتل العربي التي وردت مبتورة في حادثة لم يولها القاتل ميرسو بطل رواية «الغريب» لألبير كامو، أي اهتمام، بل كان يشير إليها بالعربي كنوع من التحقير والتقليل من الجريمة التي ارتكبها في حقه. ومن ثم سعى هارون إلى الانتصار لفكرة الرد بالكتابة كما هي عند بيل أشكروفت، فالتابع ينهض

عن أمه الحيّة وأعمالها التي كانت تقوم بها فيحكي أنها ترمّلت مرتين، وأجبرت على العمل عند الأجانب، كي تؤمّن عيشها «لقد راقها دور الضحية». حتى أنه يتعمّد صناعة حكاية عنها، وهي تبحث عن جثة ابنها، وعذاباتها فيقدم مأساة لأم زوجها «ذهب مع الريح، وابن أخذته الأمواج». التعارض كامن في حالة الفخر التي يبدو عليها هارون مقارنة بميرسو بطل كامبو، فميرسو انقطعت علاقته بعائلته بوفاته أمه، أم هارون فيفتخر بالتناسل حتى «باتت الأم تشبه أمها، أو ربما جدة أمها أو جدة جدتها» (ص42).

التجهيل الذي تعمّده كامو لشخصية القتيل، ووصفه بالعربي، يجابهه كمال داود بأكثر من وسيلة، كحيلة لممارسة دور الإقصاء والتهميش الذي مارسه كامو على العربي. فهنا تتم الاستعانة باللغة كأداة للإقصاء فلا يُعلن عن اسمه أبدا وإنما يصفه بالغريب تارة وبالرومي تارة أخرى. وتارة ثالثة يعمد إلى المبالغة في ترديد اسم أخيه كانتصاف للتهميش السابق فيكرر اسمه كثيرا هكذا «موسى، موسى، موسى.. أحب أحيانا أن أكرر هذا الاسم كي لا يختفي من الأبجديات». بل يَطْلُبُ مِن مخاطبه في الحانة أن يحذو حذوه قائلا «أن تكتبه بالخط العريض. ها أن رجلا استرد أخيرا اسمه الأول بعد خمسين عاما من موته وولادته. أُصرُّ على ذلك». (ص23) وتارة يشير إلى أن «هذه الحكاية هي حكاية أخي القتيل موسى». بل يصل به هذا الهوس إلى أن يوزع اسمه على كل الناس، فالنادل دعاه موسى، والآخر الذي يجلس في أقصى الحانة، يقول عنه «سميته هو أيضا موسى» (ص39).

قرب نهاية الفصل الأول من رواية «الغريب» لكامو، يبدأ ظهور الوجود العربي، وينتهي الفصل بمقتل العربي بخمس رصاصات صوّبها ميرسو إلى العربي «أتلفت الصمت الاستثنائي الذي كان ينعم به شاطئ» (ص72، الغريب). ومع الفصل الثاني تبدأ المحاكمة التي تنتهي نهاية عبثية ليست أقل عبثية من حالة ميرسو نفسه وهو يستقبل خبر وفاة أمه، فالمحكمة تدينه لا لأنه قتل العربي، وإنما لأنه «لم يحسن دفن أمه؛ ولأنه تكلم عنها بالكثير من اللامبالاة». لكن في رواية معارضة الغريب، يحضر الرومي/الغريب منذ الاستهلال الضدي لاستهلال الرواية. وكأن الرواية أشبه بتساؤلات عن القاتل

ولماذا أفرج عنه بعدما حكم عليه بالإعدام؟ وعن مكان المقتول؟ وعن الإدانة العبثية له من قبل المحكمة. ورغم إدانته لنفسه بعملية القتل عكس ميرسو، إلا أن الأحلام تضغط عليه (يرد على الاتهام الذي وجهه القاضي لميرسو، فهو لم يعاقبه لفعل القتل وإنما لعدم مبالاته عند وفاته أمه، وعدم رعايتها من قبل)، وفي حلم المحاكمة يدافع أخو موسى على نفسه عندما جاء الجميع ليواسوه قائلا «فبمَ يمكنهم اتهامي، أنا الذي خدمت والدتي حتى بعد مماتها، ودفنت نفسي حيّا أمام ناظريها، لكي تعيش بالأمل؟». بل يوجه سخرية إلى ميرسو، فعندما يتّهم بأنه لم يبك عندما قتل جوزيف، بأنني ذهبت إلى السينما بعدما زرعت رصاصتين في جسده؟ في إشارة ساخرة إلى موقف ميرسو بعد وفاة أمه بأن دفنها ثم تناول الطعام في مطعمه واصطحب ماري إلى السينما وقضاء ليلة معها.

أبناء الجبلاوي

أوّل ما يستدعي عنوان رواية إبراهيم فرغلي «أبناء الجبلاوي: سيرة رواية»، عنوان ترجمة رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» حيث ترجمت بذات العنوان إلى اللغة الإنكليزية. الغريب في الأمر أن لعنة المنع التي حاقت بأولاد حارتنا زمن صدورها، عندما تربصت بها الأيدي العابثة وخفافيش الظلام، حلت على هذه الرواية، فأصابها أيضا المنع ومصادرة الأجهزة الرقابية لها عند صدورها باعتبار أن «هذه الرواية تكرّس لرواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» وهي «رواية مثيرة للجدل» على حد تعبير ناشرة الرواية فاطمة البودي. حضور نجيب محفوظ لا يتأتى في هذا العنوان وكذلك في حضور روايته «أولاد حارتنا» بما شهدته هذه الرواية من مصادرة ومنع وصل إلى حد التربص بالرجل والتحريض على قتله. وهو ما يجعل من احتمالية أن الرواية ستكون بمثابة رواية متناصة مع أحداثها بالتوازي، وفقا للعنوان الفرعي الذي ذيّل به فرغلي روايته هكذا «سيرة رواية». لكن حضور نجيب محفوظ وروايته لا يتوقف عند عتبة العنوان أو حتى الإيهام الذي يخلقه العنوان الفرعي من أفق انتظار عند القارئ، لكن ما إن يدلف القارئ من العتبة الرئيسية إلى المتن حتى يصطدم بفهرس المحتويات الذي ينقسم إلى أربعة أجزاء. في الأقسام

التجهيل الذي تعمّده كامو لشخصية القتيل، ووصفه بالعربي، يجابهه كمال داود بأكثر من وسيلة، كحيلة لممارسة دور الإقصاء والتهميش الذي مارسه كامو على العربي. فهنا تتم الاستعانة باللغة كأداة للإقصاء فلا يُعلن عن اسمه أبدا وإنما يصفه بالغريب تارة وبالرومي تارة أخرى. وتارة ثالثة يعمد إلى المبالغة في ترديد اسم أخيه كانتصاف للتهميش السابق فيكرر اسمه كثيرا هكذا «موسى، موسى، موسى.. أحب أحيانا أن أكرر هذا الاسم كي لا يختفي من الأبجديات»

الأربعة يحضر نجيب محفوظ بأسماء أعماله التي تأخذ صيغة الأقسام، ومن هذه: (صدى النسيان، الشيطان يعظ، أبناء الجبلاوي). والجزء الرابع يعنونه بـ«حكاية بلا بداية ولا نهاية». وأسماء أعمال محفوظ لا تتأتى كحلية وإنما هو اختيار عن عمد يكشف به عن حالة التماهي بين السخرية التي تقدمها هذه الأعمال لواقعها، والسخرية التي يقوم عليها هذا المتن الجديد وتعد القضية الأساسية التي تناقشها الرواية، وهي سخرية تصل إلى حد إدانة الواقع الثقافي واتهامه بالعشوائية. ثم يواصل الكاتب استدعاء محفوظ وهذه المرة باقتطاف جزء من رواية «أولاد حارتنا» ويضعه كتمهيد. ثم يبدأ القسم الأوّل من الجزء الأوّل بحضور فنتازي لنجيب محفوظ من خلال هذه الخبر الذي أذاعه التلفزيون بأن «أعمال نجيب محفوظ اختفت من البلد»، وهو ما شكّل «لغزا لا حلّ له، وأصبح مصير تراثه مماثلا لمصير الحضارات التي تعرضت للغرق فأصبحت نسيّا منسيا» (ص131). اختفاء الأعمال يكتشفه كبرياء مصادفة، عندما يطلب منه رفيق فهمي المسن والمقيم في دار المسنين، أثناء تردده عليه لكتابة مذكراته، يطلب منه ذات مرة أن يحضر له رواية الحرافيش لنجيب محفوظ، ولكن ما إن يصل إلى دار الشروق، حتى يجد الرف الذي عليه الرواية فارغا، يتكرّر الأمر في كل المكتبات التي يذهب إليها بحثا عن الكتاب، لكن المفاجأة الحقيقية تتمثّل عندما ذهب إلى بيته ومكتبته الخاصة وجد أن المساحة التي يضع فيها كتب محفوظ «خالية. مساحة لا تقل عن متر كانت تضم عددا من أعماله» (ص37) فأصبح سؤال «أين ذهبت كتب نجيب محفوظ؟ حديث الساعة». وهي النقطة التي يستغلها الكاتب ليمارس لعبة كتابية تبادلية، ففي الوقت الذي تختفي فيه أعمال محفوظ من المكتبات التي تقوم ببيعها، وأيضا المكتبات الشخصية كمكتبة كبرياء وجاسر، نجد حضورا واقعيا لشخصيات الأعمال، نراها تظهر بوجودها تتحدث مع كبرياء تتابع هي الأخرى حالة الاختفاء، كما أن كبرياء يجري حوارا مع بعضها. ومن ثم تتحوّل الشخصيات الخيالية إلى شخصيات واقعية، بعد اختفاء الدليل الوحيد على كونها شخصيات تنتمي فقط إلى المخيلة.

ثمة تقنية أخرى اعتمدها إبراهيم فرغلي في استحضار النص المحفوظي، تتمثل في استعادة أوصاف لشخصياته الروائية من شخصيات روايات نجيب محفوظ، حتى أنه يستعير أوصاف نجيب محفوظ لشخصيات السيد أحمد عبدالجواد، وعاشور الناجي، وزينب ديات وغيرهم. ومن هذا ما يتبعه عندما يقترب عاشور الناجي من كبرياء فيصفه هكذا «طوله فارع، عرضه منبسط، ساعده حجر من أحجار السوق العتيق، ساقه جذع شجرة توت، رأسه ضخم نبيل، قسامته وافية التقطيع غليظة مترعة بماء الحياة» (الحرافيش، ص14). التماهي مع نص محفوظ يتجاوز هذا التناص إلى التماهي في الخطاب السردي المحفوظي، فعاشور الناجي وهو لقيط مثل كبرياء، عندما يأتي إلى الحارة، يتبادل مع كبرياء حوارا عن استدعائه للحارة، فيستعير عاشور ذات الخطاب اللغوي الذي صاغه محفوظ من قبل وإن كان مفارقا لسياقه القديم، فما إن يهل عاشور يخاطب كبرياء قائلا «لا تخشى شيئا أنت هنا في أمان». ويأتي الرد من قبل عاشور الناجي على هيئة اقتباس من رواية الحرافيش هكذا «لماذا دعوتموني إلى هنا؟». وأثناء بحث كبرياء عن أقرب الشخصيات المحفوظية لناجي، يبدأ المُفاضلة بين شخصيات روايات محفوظ، ويقدم كل شخصية ودورها في عمل محفوظ، فبهية أبعد عن حميدة وبالمثل عايدة عشيقة كمال، وزهرة معشوقة روّاد ميرامار. ويوازي بين اختفاء عاشور الناجي الذي كان السبب وراء رحلة الحرافيش لتأسيس العدل في الحارة كما أسسها هو، ومن ثم يتساءل كبرياء هل يكون اختفاؤه (أي أعماله) له معنى مشابه؟ التماهي يصل إلى درجة الحوارية مع شخصيات محفوظ فيصحب كبرياء رادوبيس في نزهة في النيل، ويلتقي في القبو بالكثير من شخصيات محفوظ ويحادثها، فكان يلتقي أحمد عاكف وقضى معه وقتا يتحدثان في شؤون الدنيا والحياة، لكن كبرياء لم يشعر تجاهه بجاذبية، فقد بدا له متحفظا وأقرب ما يكون للموظف التقليدي، ومن الشخصيات النسائية زنوبة في الثلاثية وزينات في الحرافيش، ثم التقى زينب دياب بطلة الكرنك، فما إن يأتي اسمها يستدعي معلوماته عنها من الرواية وفقا

ما فعله إيمان يحيى في مروية «الزوجة المكسيكية»، التي هي بمثابة كتابة على كتابة لرواية البيضاء، هو إحياء بالكتابة لنص قديم. فالحكاية الإطار التي دارت حولها الرواية تدور في فلك الرواية المتناصة معها، وكأنها تستعيد وقائعها وشخصياتها من خلال رؤية أشخاص آخرين. ومن ثم تمتثل الرواية لمفهوم الراوية الشارحة، أو القص الشارح بامتياز، فعبر سرد يتوازى مع رواية البيضاء التي نشرها يوسف إدريس في حلقات بجريدة الجمهورية عام 1959

لخطاب محفوظ عنها «أبوها بياع لحمة رأس وأمها في الأصل غسالة، ثم صارت دلالة بعد كفاح طويل..» (الكرنك، ص319) بل حتى أنهما يتحاوران عن دورها كمخبرة بعد أن خرجت من المعتقل، فيقول على لسانها وهي متوجها بخطابها إلى كبرياء «خرجت من المعتقل وأنا اعتبر نفسي عاهرة، وأصبحت مخبرة سرّية، لأنهم هددوني إذا لم أستجب لهم، وقد اعترفت في الرواية، وقلت إنني أحتقر نفسي لأنني أصحبت جاسوسة وعاهرة» (ص322). كما ترد مقاطع شبه كاملة من الحرافيش وأصداء السيرة الذاتية، وبداية ونهاية وميرامار، علاوة على حضور الحرافيش أبناء الجبلاوي وأحاديثهم مع كبرياء في القبو.

ظل البيضاء

ما فعله إيمان يحيى في مروية «الزوجة المكسيكية»، التي هي بمثابة كتابة على كتابة لرواية البيضاء، هو إحياء بالكتابة لنص قديم. فالحكاية الإطار التي دارت حولها الرواية تدور في فلك الرواية المتناصة معها، وكأنها تستعيد وقائعها وشخصياتها من خلال رؤية أشخاص آخرين. ومن ثم تمتثل الرواية لمفهوم الراوية الشارحة، أو القص الشارح بامتياز، فعبر سرد يتوازى مع رواية البيضاء التي نشرها يوسف إدريس في حلقات بجريدة الجمهورية عام 1959، عبر بطلي الرواية: سانتي ويحيى طه تارة وتارة بالمقتطفات التي يضعها الراوي كاستهلال لفصول الرواية التي تبلغ 23 فصلا، والتي تأخذ وظيفة جديدة في النص، حيث تتراسل مع أحداث الوحدات السردية، وتكاد تكون إضاءة للوحدة السردية التالية، وكاشفة لطبيعة العلاقة الشائكة التي يرويها الطرفان يوسف وروث بالتبادل عن اللقاء والزواج وصولا إلى الانفصال. وأيضا عبر بحث الطالبة الأميركية سامنثا الذي كلّفها به الدكتور سامي جميل، أستاذها في الجامعة الأميركية، إلا أنها تفتح أمام الأستاذ الباب على مصراعيه، على أسرار قصة حب يوسف إدريس، ثم تفسح المجال ليوسف إدريس نفسه ليحكي عن طفولته ودراسته وعلاقته بالمنظمات السياسية واليسار المصري. ومن ثم تزاوج الرواية بين الواقعي والخيالي لدرجة أنها تبدو وفق كلام الراوي/الدكتور

سامي جميل في مستهل الرواية وهو يتحدث عن رواية البيضاء «رواية عجيبة وفريدة.. الخيالُ فيها واقع حقيقيّ، والواقعُ فيها غارِقٌ في الخيال. يمحِي الحد الفاصل بينهما، فلا تعود تعرف أيّهما هذا وأيّهما ذاك». ومن ثم تأتي الرواية الجديدة لتكشف عن حقيقة العلاقة بين سانتي ويحيى طه، التي كانت مبهمة في البيضاء، بل تعمل على ردّ الأسماء إلى مرجعيتها، عبر حكاية يوسف إدريس بروث إليفيرا ابنة التشكيلي العالمي دييجو ريفيرا من أشهر فنّاني الجداريات في العالم، والتي التقاها يوسف إدريس حقيقة في مؤتمر أنصار السلام بفيينا. وكان الوفد المصري يضم عبدالرحمن الشرقاوي وعبدالرحمن الخميسي وكامل البنداري إضافة إلى السيدتين سيزا نبراوي وإنجي أفلاطون في ديسمبر 1952، أما هي فكانت بصحبة أبيها.

في الأصل استقى مؤلف الرواية الدكتور إيمان يحيى هذه المعلومة التي كانت المهاد الحقيقي للرواية، من كتاب الباحثة الروسية فالريا كربيتشنكو «يوسف إدريس: خفايا الإبداع»، وهو البحث الذي كانت تعده عن أعمال يوسف إدريس، وقد أشار إيمان يحيى إليها في مقالة بعنوان «قصة الحب الأول في حياة صاحب الحرام». وقد أشارت كربيتشنكو في الفصل السادس من الكتاب وقد عنونته «البيضاء رواية الاعتراف» إلى هذه العلاقة التي حدثت بين إدريس وروث فتقول «البيضاء رواية خاصة للغاية، تعكس تجربة حياة وطبيعة نفس كاتبها. يشبه يحيى يوسف إدريس. إن قصة حياتهما في جوهرها واحدة. لقد ولد يحيى وشبّ في بيئة فلاحية، وتعلّم في كلية الطب، وعمل طبيبا في ورش السكّك الحديدية، وانجذب إلى النشاط الأدبي. بل وحتى علاقة يحيى بوالدته تذكرنا بحالة عائلة إدريس. ربما كانت حكاية حب اليونانية سانتي مستوحاة بشكل مباشر من ذكريات إدريس عن زواجه الأول القصير من روث بنت فنان الجداريات المكسيكي الشهير دييحو ريفييرا، التي قابلها في فيينا في عام 1953». (يوسف إدريس: خفايا الإبداع، ص108). والراوي الدكتور سامي جميل يشير إلى سعيه خلف ظل البيضاء «بحثت عن حقيقة حب يحيى وسانتي. رأيت بأم عيني ظل البيضاء. ذلك الظل المخاتل الذي كلما اقتربت منه، ابتعد عني وهرب. ظل

لا شك أن الكُتّاب المُتناصة نصوصهم مع مرويات سابقة، وقعوا في أسر هذه الروايات. بل كانت هي المُحفِّزة كما أقرّ رسول بطل ملعون دوستويفسكي، وهارون بطل معارضة الغريب، وبالمثل وقع إيمان يحيى مفتونا بالبيضاء وصاحب البيضاء، لأنها كانت رواية جيل. أما إبراهيم فرغلي فيهدي العمل إلى روح نجيب محفوظ «وفاء لمعلم كبير». ومع هذه التناصية التي لا تغفلها عين، إلا أنهم قَدّمُوا نصوصا جديدة، كشفت أوّل ما كشفت قدراتهم الإبداعية

فيه الضوء أكثر مما فيه من عتمة» (الزوجة المكسيكية، ص14).

الإشارة التي أشارت إليها فالريا كربيتشنكو، يستعين بها الدكتور سامي جميل في مستهل روايته، عندما يشير إلى رواية البيضاء وتأثير مؤلفها عليها، وإن كان الدكتور سامي يعمد إلى رد شخصيات الرواية إلى واقعها وفقا لما صرحت به فاليريا، فيشير إلى يوسف إدريس بيحيى طه، بطل رواية البيضاء، فكما يقول «بالتأكيد، كان يحيى، لغالبية أبناء جيلي، كاتبنا المفضل. تفتحت عيوننا في البرزخ الفاصل بين الطفولة والمراهقة على بريق نجوميته، وإبداعاته المبهرة. طوال فترة شبابنا، كنا نتابع بشغف قصصه ورواياته ومسرحياته. لهثنا وراء أفكاره التي يبثها في مقالاته الأسبوعية. ولعله بكل ثقة الأكثر إبداعا وموهبة بين كتابنا وأدبائنا. طاقته الإبداعية متدفقة، لكنها لا تتسرّب إلى الصفحات بهدوء. هو أشبه بقنبلة انشطارية، لا تعرف وقتا لانفجاراتها المتسلسلة. يفاجئ بتصرفاته قراءه والمحيطين به، بين حين وآخر خارج نطاق التحكم.. يقترب من السُلطة، ويظهر في الصفوف الأولى كطاووس منفوش الريش، ثم يبتعد عنها وتجده في مقدمة المعارضين كفارس مشاكس، يبحث عن الأضواء ويطرب لسماع اعتراف الآخرين بعبقريته» ثم يتخلص من هذا التأثير مُدعيّا إن لم يكن يعرف «أن تجربة عاطفة مثيرة تنتظرني وأنا في العقد الخامس من عمري» وما إن يتقدم السّرد قليلا حتى نتعرّف على علاقة الدكتور سامي الذي ترك التدريس في الجامعة مُفضلا الانتداب للعمل في الجامعة الأميركية، بعد أن انتابه الملل من التدريس لطلاب ذوي مجاميع متدنية. لكن علاقته بسمانثا الطالبة الأميركية التي جاءت تدرس الأدب العربي، تعيده مرة ثانية إلى ظل البيضاء، فعندما يختصها بكتابة بحث عن رواية البيضاء، تأتي إليه ذات يوم باكتشاف مَن هي سانتي الحقيقية التي عناها إدريس في روايته البيضاء، وبعد أن يصدها للمرة الثانية يطلب منها أن تخبره عمن الشخصية الحقيقة للسيدة سانتي؟ وبعد أن تلتقط أنفاسها فتقول «من الواضح أنها مكسيكية» وتستكمل «لقد وجدت المؤلف يصارح مستشرقة بأن سانتي في رواية البيضاء، شخصية مستوحاة من قصة وزواج

خالد تكرتي

أول له من فتاة مكسيكية» (ص17). وما بين الحقائق التي تكشفها سامنثا والخيال عبر شخصية الدكتور سامي جميل وطالبته، تتكشف أحداث وأجواء البيضاء، وكأنها شارحة للظروف السياسية التي نشأت فيها الرواية، ومن ثمّ تأتي وكأنها تقدم المبررات على ما فعله يحيى طه والتغيرات التي حلت بشخصيته. لذا يعتبرها الدكتور جابر عصفور «رواية حداثية، تمضي بنا من نقطة الإمكان أو الاحتمال التي تَحدّث عنها أرسطو لتمضي بها إلى آفاقٍ لا يعرفها سوى خيال الكاتب الذي يؤمن بنقيض ما يراه أستاذه الدكتور 'سعيد شرابي' الذي ظل يؤمن بأن كل ما فعله تلميذه الدكتور 'سامي جميل' إنما هو خارج النقد الأدبي، وأنه قد يصلح مادة لرواية يكتبها تلميذه 'سامي جميل'، وهو ما يُنهِي المناقشة بينهما قُرب نهاية الرواية، فيقول له بحسمِ الأستاذ: «اسمعْ، ما قمتَ به ليس بحثا ولا نقدا، قد يصلح للرواية، اكتُبْها وخلصنا من شَطَطِكَ. اطلقْ عليها 'ظل البيضاء'. ولكن ضمير الكاتب الحداثي ووعيه بشخصية 'سامي جميل' يدفعانه إلى النقيض، فيخلو إلى نفسه ويبدأ في الكتابة واعدا القارئ بأنه سوف يقول له كل شيء على نحو ما تخيله عن قصة حب يوسف إدريس الأولى، وذلك على نحو يضعنا في عالم من التخييل الذي يسمح لنا بالدخول إليه على شريطة ألا نسأل هل هذا حَدَثَ أم لم يحدث؟ فليس ذلك هو المهم. فالأهم هو السؤال عن إمكان أن تكون رواية 'الزوجة المكسيكية' رواية من الروايات الشارحة لرواية غيرها».

لا شك أن الكُتّاب المُتناصة نصوصهم مع مرويات سابقة، وقعوا في أسر هذه الروايات. بل كانت هي المُحفِّزة كما أقرّ رسول بطل ملعون دوستويفسكي، وهارون بطل معارضة الغريب، وبالمثل وقع إيمان يحيى مفتونا بالبيضاء وصاحب البيضاء، لأنها كانت رواية جيل. أما إبراهيم فرغلي فيهدي العمل إلى روح نجيب محفوظ «وفاء لمعلم كبير». ومع هذه التناصية التي لا تغفلها عين، إلا أنهم قَدّمُوا نصوصا جديدة، كشفت أوّل ما كشفت قدراتهم الإبداعية التي جعلتهم يخرجون بحكايات لا تقلّ أهمية عن الحكايات المتناصين معها، والأهم ما أظهروه من حيل تقنية في المزج بين الخطابين القديم والحديث، وتقديم خطاب جديد بامتياز يتماشى مع ظروف العصر الراهن ويتبنى قضاياه التي لا تقل خطورة عن تلك التي حملتها الأعمال السابقة.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

المختصر

كمال بستاني

العمليات الانتحارية من وجهة نظر أخلاقية

«عمليات انتحارية» كتاب جديد للأنثروبولوجي الأمريكي طلال أسد، يتساءل فيه عن سبب اعتبار المجتمعات الغربية تلك العمليات شرا مطلقا والحال أن عدة حروب شهدت من العنف ما يفوق العمليات الإرهابية دون أن يثير ردّ الفعل نفسه، لا سيما الحروب الكولونيالية التي أباحت لنفسها التغاضي عن المواثيق والأعراف الدولية في قتالها ضد «الهمج». هل يعزى ذلك إلى مشكل ديني، إذ اعتاد المحللون القول إن الإرهابي ضحى بحياته من أجل قضية مقدسة، والحال أن التضحية هي مبدأ مسيحي، فيما الإسلام يتحدث عن الشهادة التي تفترض موتا غيرَ عادل، سابقًا لأوانه، ولا علاقة له بفكرة قتل الآخر عن طريق قتلِ نفسه. وفي رأي طلال أسد أن ثمة مبالغة في أهمية الأيديولوجيا الدينية، لأن الجهاد لم يحتل إلا مكانة صغيرة في الفكر الإسلامي عبر التاريخ، إذ كان فيما مضى يدل على الدفاع عن الأرض الإسلامية، ولم يتخذ معنى القتال ضد المشركين إلا حديثا، فيما الموت الإرادي الفظيع إيجابي في نظر المسيحية إذا كان تعبيرا عن ندم وطلب للغفران. والكتاب لا يبرر أي شكل من أشكال العنف، بل يطمح إلى إعمال الرأي بدل ترديد خطب جاهزة تحدد أجوبتنا الأخلاقية عن الإرهاب والحرب والعمليات الانتحارية.

ثورة علوم الإدراك

كل الثقافات تقر بأن كوننا مؤلف من كيانات مادية ولامادية، وأن البشر لا يشذون عن هذا التكوين الثنائي، فهم أيضا يتكونون من جسد وذهن. هذا التصور للذات الآدمية، الموروث عن تقليد فلسفي ضارب في القدم، يلعب دورا هاما في إدراك الحياة، والمجتمع، والإرادة الحرة، والألم النفساني، بمن فيها أولئك الذين يتبعون الإلحاد واللاغنوصية. إلا أن تطور العلوم المعرفية، التي تشمل علم النفس وعلوم الأعصاب والذكاء الاصطناعي والفلسفة، جددت تماما هذا التصور للعلاقة بين الذهن/ المخ وبينت أن تلك الثنائية لا أساس لها، وأننا لسنا سوى نتيجة نشاط معقد لمليارات الخلايا العصبية. في كتابه «من الذهن إلى المخ» يحاول تييري ريبول، أستاذ علم النفس الإدراكي بجامعة أيكس مرسيليا أن يقدم أدوات لفهم التحولات الفلسفية التي جاءت بها علوم الذهن والجدل المعاصر المنجر عنها.

الجهاد بين الماضي والراهن

جديد الباحثة العراقية مريم بن رعد المتخصصة في العلوم السياسية كتاب بعنوان «جهاد: من الأصول الدينية إلى الأيديولوجيا»، بينت فيه أن عبارة «جهاد» دخلت الخطاب العام منذ أحداث 11 سبتمبر، بشكل كاريكاتيري في الغالب، أفقدها معناها الأصلي، إذ صارت تحيل في المخيال الجمعي على مقاتلين مسلمين متشددين يهددون المجتمعات الغربية، وهي رؤية يشترك فيها الأيديولوجيون الجهاديون أنفسهم، أولئك الذين يعتبرون معركتهم ركنا دينيا حقيقيا وتأكيدا هوويّا مطلقا. وفي رأيها أن استقطاب الإدراك هذا أدى إلى جدل حام بين معادي الإسلام والمدافعين عنه، بعيد كل البعد عن وقائع التاريخ وأصوله. فأي معنى نطلقه على الجهاد حسب المراحل؟ أي رابط بين الجهاد والجهادية؟ من هم الجهاديون؟ ما هي قضايا معركتهم؟ ما هي مختلف حركاتهم؟ ما الذي يوحدهم على الصعيد الأيديولوجي؟ فيم يختلفون؟ ذلك ما يحرص الكتاب على الإجابة عنه، بهدف تحطيم عدة كليشيهات وأحكام مسبقة على خلفية رهان جوهرية لمرحلتنا.

السياسة الخارجية الأميركية على المحكّ

كشف انتخاب أوباما ثم ترامب عن فزع الأمريكان وتساؤلاتهم، ومثل كلاهما رمزا لأزمة هوية وطنية وإعادة نظر في علاقة الولايات المتحدة بالعالم. فقد عكست عمليتا الاقتراع عمق تحولات بلد - من قزم دبلوماسي في بداية القرن التاسع عشر إلى قوة عظمى في نهاية القرن العشرين - صارت زعامته محل نزاع، لا سيما مع صعود الصين. رغم أن ترامب وكذلك أوباما (وقبلهما واشنطن وولسون وروزفيلت وكينيدي ونيكسون) هما نتاج تاريخ فريد للولايات المتحدة، تاريخ ثلاث عشرة مستعمرة ذات مصير جليّ عملت على غزو قارة ثم على غزو العالم خلال قرابة قرنين. في كتابها الأخير «الولايات المتحدة والعالم» حرصت مايا كندل المتخصصة في الكونغرس والسياسة الخارجية الأمريكية على إبراز الصلة بين الأعمال الخارجية والتطورات الداخلية وتحليل عدد من الأساطير، من بينها الانعزالية، لتقترح قراءة جديدة لتاريخ السياسة الخارجية الأمريكية منذ نشأة الولايات المتحدة.

جرائم الاسترقاق

ملايين من البشر انتزعوا من أراضيهم وأقربائهم ليجدوا أنفسهم مغلولين، مكدسين كالحيوانات في قعر البواخر، مرغمين على قطع الغابات والصحارى مشيا على الأقدام، في ظروف لا إنسانية أودت بكثير منهم إلى الهلاك. تلك الجريمة الفظيعة التي اجتاحت إفريقيا السوداء اتخذت عدة أوجه طوال قرون، لأن منفذيها ومدبريها يتحدرون من كل الآفاق: من إفريقيا نفسها عن طريق الاسترقاق الداخلي، ومن شتى البقاع الإسلامية عن طريق الاسترقاق الشرقي، ومن أوروبا عبر الاسترقاق الأطلسي. لفهم ضخامة استرقاق السود وتعقداته التاريخية، وجب رسم خريطته الجغرافية، لتبين مختلف طرق مسالك تجارة العبيد. هذه الأطروحة تقدمها المؤرخة كاترين كوكري فيدروفيتش، وهي من أهم المتخصصين في الشؤون الإفريقية وفي الاستعمار وما بعده، في كتاب بعنوان «طرق تجارة العبيد: تاريخ الاسترقاق الإفريقي من القرن السادس إلى القرن العشرين»، صاغته بأسلوب يجمع إلى صرامة المؤرخ صبغة بيداغوجية بعيدة عن إثارة الجدل، مستندة في ذلك إلى معرفتها الواسعة كمؤرخة للقارة الإفريقية، وثراء مادة توافرت لديها من سلسلة «طرق تجارة العبيد» وتضم أربعة أفلام وقع بثها في قناة أرتي الفرنسية الألمانية، كانت فيها المستشارة التاريخية، وتدخل خلالها جملة من خيرة المتخصصين من بلدان عديدة. كتاب مرجعي يكشف عن مفاصل منظومة إجرامية بني عليها في جانب كبير عالمنا الراهن.

قتلة الجمهورية

انتقامات دولة، جرائم قتل متسلسلة، اغتيالات تحت الطلب، حروب عصابات دامية، تصفية زعماء إرهابيين، استعمال مرتزقة أو مصالح خاصة حليفة أو متغاضية: تلك من أفعال فرنسا، وذلك هو الوجه المظلم لبلد حقوق الإنسان، الذي لا يتورع عن القتل لتصفية حسابات أو للمحافظة على مصالح حيوية بالنسبة إليها، سواء في إفريقيا أو في الشرق الأوسط أو في بقاع أخرى من العالم. لأجل لك، أعدت الإدارة العامة للأمن الخارجي خلية سرية يتدرب أعضاؤها للقيام بعمليات خاصة خارج فرنسا، تتلقى تعليماتها مباشرة من رئيس الدولة. ذلك ما لجأ إليه رؤساء فرنسا كما جاء في كتاب «قتلة الجمهورية: اغتيالات ومهمات خاصة للمخابرات» للصحافي بمجلتي لوفيغارو ماغازين ولكسبريس فنسان نوزيل. من شارل ديغول إلى فرنسوا هولاند، كلهم منحوا «رخصة قتل» للفرق المختصة.

علاقة العنف بالدين في أفريقيا

العلاقة الوثيقة التي يعقدها الدين مع العنف باتت من المواضيع الممجوجة في الجدل العام، مثلما باتت إفريقيا حالة خاصة بعد أن صارت فريسة للجهادية والراديكالية والمسيحية التبشيرية، بيد أن هذه الحقيقة المزعومة تثير أسئلة أكثر مما تقدم أجوبة. عن أي عنف، وأي ديانات، بل وأي إفريقيا؟ فالحرب في إفريقيا كانت سياسية وليست دينية، وكان هدفها السيطرة على الدولة وخيراتها أكثر من السيطرة على نفوس أهلها، حتى وإن اتخذت هنا وهناك لغة الله. ومن ثم يعتقد جان فرنسوا بايار، الأستاذ بمعهد الدراسات العليا العالمية والتنمية بجنيف في كتابه «العنف والدين في إفريقيا» أن تشابك العنف والدين لا ينبغي تعميمه على كل البلدان، بل ينبغي دراسته حالة بحالة، حيث يبرز عامل سوسيولوجي متحدد ويقصد بها الحركات المسلحة ذات التوجه الديني المتباين، إسلامي ومسيحي، التي تقود تمردات اجتماعية، ولكنها لا تحتل سوى مكانة هامشية في التداخلات بين الرب وقيصر. وفضل الكتاب أنه يسلط على القارة السمراء نظرة جديدة.

سوسيولوجيا الجهاديين الفرنسيين

كان من آثار القلق الذي تولد عن الأعمال الإرهابية في فرنسا وعن سفر مئات الشبان إلى سورية تدفقُ التحاليل بشكل تخفي كثرتها غيابا شبه كلي لمعطيات واسعة عمن يعتنقون القضية الجهادية. هذا النقص هو الذي حرص على تداركه لوران بوريلي وفابيان كاربي أستاذا

حسن الساري

المختصر

العلوم السياسية بجامعة باريس 8 في كتاب بعنوان «مصنع الراديكالية». استنادا إلى دراسة ما يزيد على مائة وثلاثين ملفا قضائيا لقُصّر متهمين بجرائم إرهاب أو يشتبه في كونهم راديكاليين، تسمح بمقاربة الطريقة التي تكيف بواسطتها الأوضاع العائلية والعلاقات مع المؤسسات والمسيرة الدراسية والصلات الاجتماعية بالأتراب تَملُّك الأيديولوجيا الجهادية. ويكشف البحث راديكاليات شتى، من التمرد على الأسرة أو المؤسسات إلى الانخراط لإحلال يوتوبيا سياسية ودينية. وبخلاف الكليشيهات عن «المنحرفين الإرهابيين» يمكن أن يشمل هذا الانخراط شبانا من أسر مستقرة، موهوبين في المدرسة، وبلا سوابق عدلية. وبصورة مربكة يمكن أن تلعب ردود المؤسسات أحيانا دورا في المرور إلى الفعل، ووهم ما يكشف عنه هذا العمل القيّم.

مولد الوجودية

ينطلق الكتاب من لحظة حاسمة، في باريس 1932عام حين التقى ثلاثة أصدقاء في مقهى شهير بمونبرناس. كان جان بول سارتر وسيمون دو بوفوار يصغيان إلى ريمون آرون، العائد من برلين، وهو يحدثهما عن فكر جديد بأتم معنى الكلمة اكتشفه، هو الفينومينولوجيا أو علم الظواهر، ثم خاطب سارتر قائلا وهو يشير إلى كوب أمامه: «انظر، يمكن أن تتحدث عن هذا الكوكتيل، وتلك فلسفة!» من هنا، وضع سارتر نظرية فلسفية قائمة على الوجود المعيش الذي سيصبح سان جرمان دو بري رمزا له. من المقاهي إلى نوادي الجاز، ومن حلقات المثقفين إلى ليالي السهد مع بوريس فيان وجولييت غريكو، سوف تهز الوجودية باريس وتجتاح العالم، من فترة ما بعد الحرب إلى الحركات الطلابية في مايو 1968. بإلمام كبير وأسلوب طريف، تروي الإنكليزية سارا باكويل في كتابها «في المقهى الوجودي: الحرية، الكائن والكوكتيل بالمشمش» الحياة الثقافية في باريس في تلك الفترة، وتعيد إلى الأذهان تيارا مؤسسا لتاريخ الفكر في القرن العشرين، وتحمل قارئها إلى الأجواء المتأججة لباريس الوجودية.

كيف يمكن لشاعر أن ينقذ حياتك

«نحن نعيش في مرحلة لا حق فيها للمرء أن يعيش إذا لم يكن كاملا. كل نقص أو ضعف أو هشاشة تبدو مستبعدة. ولكن ثمة طريقة أخرى لكي ينجو: أن يبني، مثلك، أرضا أخرى، أرضا خصبة، أرض ذلك الذي يعرف أنه هشّ... هل يوجد منهج للعيش في سعادة دائمة؟ هل يمكن تعلم حرفة العيش الشاقة يوما بعد يوم إلى حدّ يجعل منها فن الفرح اليومي؟» تلك أسئلة عادية تشغل كل فرد دون أن تجد لها إجابة نهائية. والحال أن الحل يمكن أن يدركنا، على غير انتظار، بفضل حدث أو شخص. في كتاب «فن الهشاشة. كيف يمكن لشاعر أن ينقذ حياتك»، يروي أكبر شاعر إيطالي حديث أليسّاندرو دافينيا شغفه كقارئ وحساسيته ككاتب ليحملنا في رحلة وجودية إلى قمم الحماس ومهاوي الكآبة ومحن النضج حيث تصطدم التطلعات بالواقع، وتترك مكانها للوفاء لأنفسنا وقبول ضعفنا وهشاشتنا، وتعلم فن ترميم الحياة واكتشاف من نحن، فلعل في ذلك يوجد سرّ السعادة.

القانون والليبرالية والحياة المشتركة

على النسق الذي يسير عليه العالم الليبرالي الجديد، إن لم توجد حركة شعبية مستقلة، قادرة على العمل بشكل متضافر على الصعيد العالمي، فإن اليوم الذي لا يبقى فيه شيء يمكن حمايته من مخالب الذئب في الزريبة البشرية القديمة ليس ببعيد. هذا ما يطرحه الفيلسوف اليساري جان كلود ميشيا في كتابه الجديد «الذئب في الزريبة»، والحركة الشعبية التي يقصدها هي التي لا تكون خاضعة للهيمنة الأيديولوجية والانتخابية لتلك الحركات «التقدمية» التي لا تدافع إلا عن المصالح الثقافية للطبقات الوسطى الجديدة في مدن العالم الكبرى، أي ما يقل عن 15 % من مجمل سكان العالم. زلكن أليس ذلك ما كتبه ماركس نفسه في الفصل الشهير من كتاب «رأس المال» الذي خصصه لـ «يوم عمل»؟ ألم يقل: «في اندفاعه الأعمى البالغ فيه، في شرهه إلى العمل المفرط الشبيه بمستذئب، لا يكتفي رأس المال بانتهاك الحدود الأخلاقية وحدها وإنما أيضا الحدود الطبيعية الأكثر تطرفا.» وفي رأي ميشيا أن مثقفي اليسار لم يعد لهم أي تعلة.

ملحمة الصراع ضد الاضطهاد

صدرت مؤخرا للروائية البولندية أولغا توكارتشوك رواية «الرّحّل» أو «كتب جاكوب» في الترجمة الفرنسية وهي الرواية التي فازت بجائزة بوكر العالمية للرواية لهذا العام. وجاكوب فرانك، بطل الرواية، هو هرطقي، وانشقاقي لا يعترف بسلطة الكرسي الرسولي، ويهودي اعتنق الإسلام ثم المسيحية، وخليع، وخارج عن القانون، غنيّ حينًا وبائس حينا آخر، فاضل ومرذول، عبر أوروبا الأنوار كفتيل مشتعل لبرميل بارود، ولم يتردد في الزعم بأنه المسيح. هذا الرجل عدّه بعضهم مارتن لوثر يهوديا، وعدّه آخرون له شخصية متخيلة، ما فيها من جوانب لا يصدقها العقل، ولكن جاكوب هذا لم يكن في الحقيقة سوى رجل بسيط يريد أن يحظى شعبه بالأمن والاحترام والمساوة أمام القانون، ذلك أنه كان ينتمي إلى قبائل رحّل Peregrine (عنوان الرواية الأصلي)، كانت خاضعة لحكم الإمبراطورية الرومانية، تسكن المناطق التي احتلها الرومان، ولكن دون أن يكون لأفرادها حق في المواطنة، ولا في الوضعية القانونية للاتينيين. ملحمة كونية عن الانتماء والتفتح والثقافة والرغبة، تصور مقاومة النساء والغرباء للاضطهاد، وللفكر الجامد، دينيا كان أم فلسفيا.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

محمد بكري: أن تبدأ من المستقبل

سرّ نجاح فيلم «واجب» يكمن في عظمة الصدق

عرفان رشيد

بيرناردو بيرتولوتشي، ماريو مارتوني، إيليو جيرمانو، إيزابيلا راغونيزي، فاليريو ماستاندريا، وجوليانو مونتالدو وباولو تافياني والبيرتو باريرا وكارلو اشاتريان، هؤلاء هم بعض من الشخصيات السينمائية الإيطالية التي وقّعت على مذكرة التضامن مع النجم والمخرج الفلسطيني محمد بكري، والتي حملت عنوان هاشتاغ «#أنا أقف مع محمد بكري». بكري سيواجه محاكمة جديدة في إسرائيل بسبب فيلمه المعروف «جنين جنين».

ويُعيد الموقّعون على الوثيقة إلى الأذهان بأنّ «محمد بكري مخرج الفيلم الوثائقي حول تدمير جنين في عام 2002 قد واجه في عام 2006 محاكمة وخرج منها ببراءة كاملة، إلاّ أن هذه «الأوديسا» لمْ تنتهِ بعد، فقد رُفعت ضده دعوى جديدة في عام 2016 وعليه مواجهة محاكمة جديدة في الثالث من يناير من العام المقبل».

في غضون ذلك منحت مدينة نابولي الإيطالية محمد بكري لقب «المواطنة الفخرية» «كسفير وبنّاءٍ للسلام وللمساواة في أرض مُمزّقة»، وقال عمدة المدينة لويجي دي ماجيستريس في بيان بهذا الصدد «أضمّ صوتي، كإنسان وكعمدة لنابولي، إلى النداء الذي أطلقته لويزا مورغانتيني وجمعية السلام لفلسطين. ووقعه العديد من رجالات الثقافة للتضامن مع الممثل والمخرج محمد بكري الذي سيواجه محاكمة جديدة بعد سبعة عشر عاماً لأنه روى بكاميراته، من وجهة نظر المقموعين، المذابح التي وقعت في «جنين» في الضفة الغربية».

وأعرب دي ماجيستريس وقوفه إلى جانب «جميع الذين يتعرّضون إلى المحاكمات بسبب نضالهم ضد الظلم وضد التمييز وغياب العدالة»، وأضاف «نابولي، المدينة المكافحة، ملتزمة بدعم وتدعيم حقوق الإنسان على الصعيد الكوني، وتمنح محمد بكري لقب «المواطنة الفخرية» باعتباره سفيراً وبنّاء سلام ومساواة في أرض ممزّقة».

عن المحاكمة المُنتظرة يقول محمد بكري بأنّ «هذا الكابوس يتواصل لأنني امتلكت الشجاعة لرواية قصة تختلف عمّا رَوَوْها هم، إنها حكاية «جنين» التي ينبغي أن تُروى من جميع زوايا النظر، دونما حظر أو رقابات».

وهي الشجاعة نفسها التي يواجهني بها محمد بكري في مدينة مالمو السويدية التي حصل في مهرجانها للفيلم العربي على جائزتين لفيلم «واجب» الذي أخرجته آن ماري جاسر وأدى فيه محمد بكري بطولة الفيلم إلى جانب ولده البكر صالح بكري.

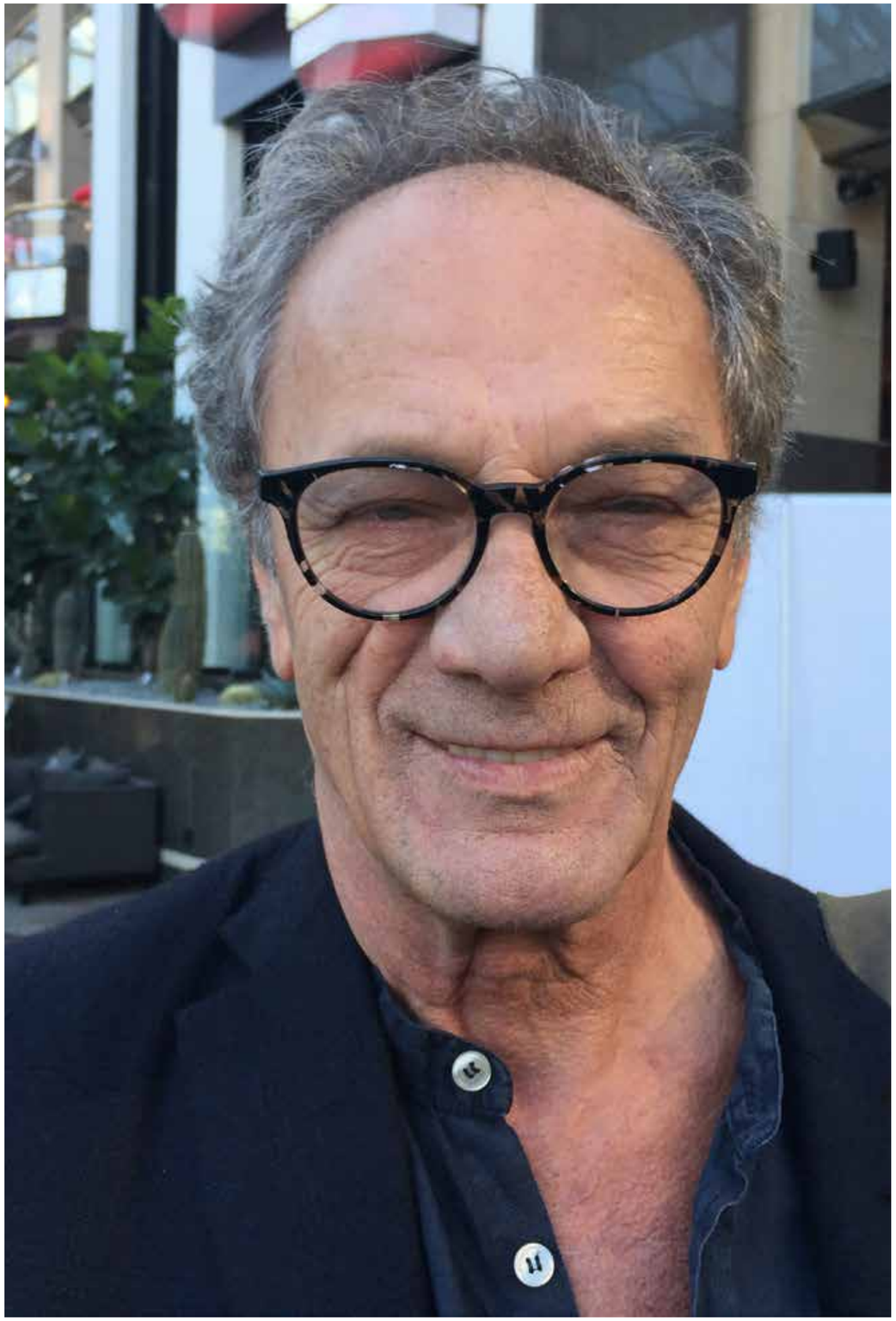
محمد بكري تحدّث عن عمله الفني وعن عائلته وأولاده وعن وطنه فلسطين، وكأنّ محاكمة الثالث من يناير المقبل ليست إلاّ واحدة من فعاليات الدفاع عن الهوية الوطنية الفلسطينية إزاء احتلال يهاب الصورة التي تنقل وحشيته وهمجيته في تدمير فلسطين وشعبها.

أعرف محمد بكري منذ عام 1984 عندما حضر إلى مهرجان فينيسيا مع فيلم «خلف القضبان» للإسرائيلي أوري باراباش، وتواصلت لقاءاتي به في السنوات اللاحقة وأُتيحت لي فرصة إدارة أربع جلسات حوار في مهرجان دبي السينمائي الدولي حول فيلمي «زنديق» لميشيل خليفي و«واجب» لآن ماري جاسر، والذي فاز به محمد وصالح بكري بجائزة أفضل أداء رجالي بالتشارك.

نبدأ من المستقبل

وحين أسأل محمد بكري ما إذا كان علينا أن ننطلق من البدايات، أم من استعداداته للعرض الجديد لمسرحية «المتشائل» للراحل إميل حبيبي باللغة الإنجليزية في الولايات المتّحدة، يُجيب «فلنبدأ من هذا لأنّني أحب الحديث عن المستقبل والقادم من الأيام». ويُضيف «فكرة تقديم المسرحية باللغة الإنجليزية خطرت ببالي قبل وقت قصير. لقد قدّمتها المئات من المرّات، وباللغة العبرية حتى لحظة التحوّل عندي بعد فيلم «جنين جنين» حيث قاطعت المؤسسة الإسرائيليّة وقوُطعت من قبلها، وواصلت تقديم المسرحية باللغة العربية فحسب ودرت بها في أصقاع الأرض. ومؤخّراً تساءلت حول إمكان تقديمها بالإنجليزية، فهي لغة عالمية ويعرفها الملايين».

هكذا ابتدأت حكاية هذا العرض،الذي سيُقدّم في شهري يناير وفبراير المقبلين عروض في مسرح «Café LaMaMa»، وهو مسرح مهم للغاية من تيّار «أوف أوف برودواي» أسّسته في نيويورك سيّدة عظيمة



مشهد من فيلم «واجب»

هي الراحلة إيلين ستيوارت في عام 1961 وصار عبر السنين محطّة هامة من محطات المسرح في الولايات المتّحدة.

يقول محمد بكري «سبق لي أن عرضت في هذا المسرح قبل 32 عاماً، في أيام الشباب، وكنت حينها برفقة الراحل إميل حبيبي، لكنّ هذه هي المرّة الأولى التي سأعرض فيها مسرحية طويلة كـ«المتشائل» باللغة الإنجليزية. سبق لي أن أدّيت أدواراً باللغة الإنجليزية وشاركت في أفلام بهذه اللغة، لكن كما تعرف فإن الوضع مع السينما مختلف عنه في المسرح، فهناك تشتغل على اللقطة الواحدة وبالإمكان الإعادة، لكن في المسرح، على الخشبة، فأنت لوحدك في مواجهة الجمهور، وهو أمرٌ في غاية العسر لأنّ النص مُعقّدٌ للغاية».

ابني آدم

حين التقيت محمد بكري بعد العرض الرسمي لفيلم «عمر» للمخرج الفلسطيني هاني أبوأسعد، وكان الفيلم من بطولة آدم بكري، رأيت كف محمد ملفوفة بقماشة بيضاء مضمّخة بالدم، وحين سألت عن السبب قال لي بأنّه جرح نفسه لأنّه غرز أظفره في الكفّ خلال العرض بسبب التوتّر وهو يُشاهد الفيلم. كان محمد بكري حينها كما الملاكم الذي هبط من الحلبة منتصراً بعد أن واجه خصماً عنيداً، كان جذلاً، فرحاً وآثار الدموع صبغت بياض عينيه بالحُمرة، وآثار ما تلقّاه من ضربات بادية عليه، وكانت ليلى، أم صالح، كعهدها، ثابتة الخطو ساندةً لأبي صالح. حينها سألت آدم بكري عن مشاعره وهو يشاهد الفيلم للمرّة الأولي برفقة والده أجابني «.. حين نظرت إلى عيني محمد بكري، ارتحت، لأنّني أدركت بأنّني أجدت الدور..».

يبتسم محمد بكري إذْ يتذكّر ذلك اليوم «آه! جرحت نفسي حينها لأنّني كنت متأثراً ومتوتّراً.. كنت في غاية التوتّر والقلق على ابني»، ويُضيف «هناك أمور ينبغي معرفتها، في مقدّمها العذاب الذي تعرّض إليه آدم في فيلم «عمر»، والجهد الجسدي الكبير الذي بذله في الحركة والعدو والصراع والمطاردات، وما تعرّض إليه من ضرب كمُمثّل في فيلم مليء بالحركة والتوتّر. كلّ ذلك ذكّرني بنماذج ومراحل من حياتي أنا في تحقيق أُجري معي في عام 1968 وأنا في الخامسة عشرة من العمر لمجرّد أنّني كنت أسير في شارع بضواحي تل أبيب. أمسك بي البوليس السرّي، وتعرّضت إلى ضربٍ مُبرح. تعرّضت إلى كلّ ذلك لمجرّد أنّني عربي، ولم يكن هناك أيّ سبب آخر. تذّكرت هذا الأمر خلال مشاهدة فيلم «عمر»، وبالذات في المشاهد التي كان يخضع فيها آدم إلى التحقيق أثناء الاعتقال. عاد كل شيء أمام ناظرَيّ لأنّني وجدت نفسي في ابني».

وأعادت مشاهدة فيلم «عمر» إلى ذهن محمد بكري مسرحية أيرلندية كان شاهدها على خشبة مسرح المدرسة التي كان يرتادها ابنه صالح، ويعتقد أن عنوان المسرحية كان «ما فيش دين» أو ما شابه ذلك، وكانت تروي عن شاب ايرلَندي يمرّ بذات التجربة بعد اعتقاله وتعرّضه إلى التعذيب والتحقيق معه من قبل البوليس البريطاني حول جُرمٍ لم يقترفه. وكان واضحاً بأنّه كان بريئاً ولم يأتِ بالفعلة التي اعتُقل بسببها إلاّ ليحصل على الدواء لإنقاذ ولده من الموت، إلاّ أنّ الشرطة اتّهمته بالتخريب والإرهاب. «حضرت هذه المسرحيّة، يا سيّدي، لثلاث عشرة مرّة. وقد حدث لي ذات الشيء في مسرحية «جنون» التي أدّى بطولتها صالح. شاب يُصاب بالجنون لأنّه يتعرّض إلى الاغتصاب، ويقضي جُلّ وقته إمّا غاطساً في مياه البحر وإما متسلّقاً فوق ذؤابات الشجر. الممثلة التونسيّة الرائعة جليلة بكّار هي من كتبت ذلك النص الجميل. في حالات مثل هذه تدخل شخصية الأب وليس الممثل أو المخرج. أنا أُحبّ أبنائي وأخاف عليهم، لذا أنسى نفسي بأنّ ما يفعلونه في تلك اللحظة ليس إلاّ تمثيلاً فأندمج مع ما يجري أمامي.. وأجرح نفسي».

وإذاً فإنّ محمد بكري بريختي في أدائه، لكنّه يتبع مسار ستانسلافسكي حين يجلس في العرض مُشاهداً؟ «دائماً أحاول جهدي أن أكون مهنيّاً وحرفيّاً» يبتسم بكري ويقول «لكن ذلك صعب للغاية في حياتي، لأنّني أبٌ، وكأب أظلّ دائماً كما أنا في الواقع، وأنسى بأنّني ممثل وأنسى بأنّ ما يفعله أبنائي هو عبارة عن عمل وتمثيل ومسرح وسينما. نحن بشرٌ ولسنا إلّا كتلة مشاعر، لحمٌ ودمٌ في نهاية المطاف».

لقاء جيلين

المتابع لعمل محمد بكري طوال العقود الخمسة الماضية، سواءٌ على خشبة المسرح أو على الشاشة، يلحظ تصاعداً متواصلاً في

في «واجب» وغيره من الافلام.. السينما قضية تتجاوز الصورة إلى المعاني الكبرى.

الأداء، سواءٌ على الصعيد النفسي أو على صعيد قدرة إيصال الفكرة أو الصورة التي يُريدها نصّ ما أو المخرج، لكنّ أداءه في عملين سينمائيّين بالذات شهدا من محمد بكري مستوىً عالياً في الأداء، وهذان الأداءان هما: «المواطن ميم» في فيلم «زنديق» لميشيل خليفي، و«أبوشادي» في فيلم «واجب» لآن ماري جاسر. وبالذات في «واجب»، الذي أَعتَبِر أداء بكري فيه القمة في أداءاته، إذْ يختزل عبر دور «أبوشادي» في ساعة ونصف من الزمن أكثر من جيل. تُرى كم استعان بكري بكل الخزين الشخصي والتاريخي الذي لديه لبلوغ ذلك، وكم كان وجود نجله صالح إلى جواره مؤدّياً دور الابن، في تحفيز ذلك التواجه، وليس التجابه، ما بين جيلي الآباء والأبناء؟ فنحن لم نشهَدْ مجابهة ما بين جيلين، بل مواجهة ومحاولة لفتح صفحات ما كانت لتُفتح لولا تلك المواجهة.

يقول بكري «سُئِلتُ هذا السؤال بطرُق أخرى، وليس كما طرحته عليّ الآن أنت. أي أن الآخرين سألوني عن سرّ نجاح فيلم «واجب»، والذي حصد حتى الآن ما يربو على 34 جائزة. أنا اجتهدت من أجل الجواب، وكان جوابي صادقاً. والصدق بالذات، برأيي، هو سر نجاح هذا الفيلم؛ الصدق والبساطة في الطرح. وجود صالح إلى جواري في الفيلم جعلني أَصْدَقَ بكثير، لأنّ أوراقنا، هو وأنا، مكشوفة، علاقاتنا واضحة في الحياة، فهناك حبّ كبير واحترام متبادل، وثم هناك استقلاليّة كاملة لشخصينا، أنا لا أدخل حيّزه وهو لا يدخل إلى حيّزي أنا؛ كلٌّ منّا يحترم حيّز الآخر، والحيّزان، معاً، عبارة عن عوالم متداخلة. وأنت في وضعٍ مثل هذا، إنّما تشتغل على ذاتك ومع روحك. إنّه، صالح، ابني الذي أعرفه حتى قبل لحظة ميلاده، أتذكّر كيف حملته لأوّل مرّة، كيف بكى، وأذكر لون القماط الذي لُفّ به، وأتذكر ما كان يُحب، شعره ولون عينيه وأذُنيه الصغيرتين، منخاره وفمه المفتوح، أتذكر ريحه وعطره، وألف تفصيل وتفصيلاً آخر. كلّ هذا موجودٌ في العمل الذي يجمعنا ويمنح العمل بعداً آخر، وعمقاً لم يكن ليتواجد لو كان هناك أيّ شخص آخر في موقع أيٍّ منّا، وبالذات بالنسبة لي، فلو أدّى أيّ ممثل آخر دور « شادي» في الفيلم، فقد كان علينا أن نجتهد حتى نأتي بكل ما توافر لي ولصالح. نحن كنّا جاهزَيْن، وصلنا إلى العمل جاهزَيْن. وكنّا مخلصَيْن وحريصَيْن على الحفاظ على كلّ حرف كُتب في النص دون تغيير حتى حرف واحد».

ويؤكّد محمد بكري بأنّ الثلاثة، آن ماري جاسر وصالح وهو، اشتغلوا على النص كثيراً «شطبنا وزدنا، ثم عدنا لنشطب أموراً أخرى، لكن عندما بلغنا النهاية في العمل على النص طلبت آن ماري الالتزام الكامل بما هو مكتوب دون تغيير حتى حرف واحد، وهذا ما كان، لم نزد على النص حرفاً واحداً، كما لم نتجاهل منه أي حرف، وإذا ما كنّا نخرج عن النص مرّة بكلمة أو كلمتين، كنت أُطالب بإعادة التصوير حتى أكون حريصاً على النص وأميناً له.. ليس من السهل أن تكتب نصّاً، وأنا أعرف مقدار التعب والجهد الذي يبذله من يكتبون النصوص..».

النص والإنسان

التزم محمد وصالح بكري، ومعهما آن ماري، بالنص ولم يخرجا عنه، إلاّ في مشهدي النهاية، مشهد الشجار بين «أبوشادي» و«شادي» والمشهد الأخير الذي يُغلق الفيلم، وليس الخروج هنا بمعنى إضافة أو حذف كلمات، بل بمقدار خروج النص ذاته من الورق ليتسلّل إلى داخل الشخصيتين - الرجلين. وهذان المشهدان اختزال لكلّ شيء، وهما، في الوقت ذاته، استشراف لمستقبل. يقول محمد بكري «بإمكاني الجزم دونما خوف أو مواربة وتردّد، بأن مشهدي «الطوشة» والإغلاق، أي احتدام الصراع والتواجه بين «أبوشادي» وابنه هما الاختزال الحقيقي، ولم يكن بالإمكان أداؤهما إلاّ بمعايشة الشخصيتين وجعلهما يتسللان إلى دواخلنا كبشر وكأشخاص، وأن نتسلّل نحن بدورنا إلى داخليهما. أعترف لك بأنّني حاولت، في بداية نقاشاتنا، إقناع آن ماري بأن تحذف مشهد «الطوشة» من الفيلم لمقدار صعوبته عليّ «أنا محمد بكري» ممثلاً وإنساناً. إنّه جُرحٌ مفتوح، ففي هذا المشهد أنا ألتقي مع أبي، وهو لقاؤنا مع آبائنا جميعاً؛ كلّنا «أبوشادي» و«شادي» في آنٍ واحد، وهنا تكمن قيمة هذا المشهد وصعوبته معاً».

ويروي محمد بكري بأن مهندس الصوت أجهش بالبكاء خلال تصوير المشهد، عجز عن إكمال التسجيل وابتعد عن الموقع حتى لا يُفسد علينا الأداء، لأنّه كان مُدركاً بأنْ لا إعادة لذلك المشهد أياً كانت النتيجة. وبالفعل عندما طلبت منّي آن ماري إعادة تصوير المشهد مرّة أخرى، رفضت وأخبرتها بأنّني عاجز عن أدائه مرّة ثانية، لأنّني كنت أشعر حينها بأنّني مُشرف على الموت، فقد استنفذ المشهد كلّ طاقاتي، وليس بالإمكان إعادته على الإطلاق. ثمة أمورٌ تذهب إلى ما بعدَ بعدَ التمثيل والقدرة الأدائيّة، وهنا صدقت أنت، فنحن خرجنا عن النص، ومن ثمّ عدنا إلى جوهره، نحن لم نخرج عن النص بالكلمات، بل دخلنا إلى عوالمنا كلّها دُفعة واحدة. أنا إذّاك كنت أتواجه مع والدي، له الرحمة، وكلّ من شاهد الفيلم، وبصرف النظر عن هويّته الدينيّة أو السياسيّة، التقى مع والده في ذلك المشهد، وهذا هو الحساب المفتوح بيننا، صالح وأنا. كانت آن ماري جاسر عنيدة ورفضت حذف هذا المشهد، ويبدو أنّها كانت على حق، لأنّه زُبدة الفيلم، أو بيت القصيد، إذا ما كان في السينما «بيتُ قصيد»، هو في هذا المشهد. لم يكن هيّناً عليّ إنجازه والمرور فيه بشكل عابر، كنت دائم التفكير في ذلك اليوم - الكابوس الذي سنصوّر فيه المشهد، فقد كان آتياً لا محالة وكنت أُسأل نفسي كيف سأمرّ عبره، وكيف بإمكاني أن أنطق بما لا أرغب في الإفصاح عنه، احتراما لأبي وإجلالاً لذلك الجيل الذي دفع دم قلبه وأنفق كلّ ما بحوزته من أجل تربيتنا».

كاتب من العراق مقيم في فلورنسا-إيطاليا

تلك المدينة الجميلة

الماضي بلد أجنبي

هيثم الزبيدي

كتب الروائي البريطاني ليسلي بولز هارتلي عبارته الشهيرة في رواية «الوسيط»: الماضي بلد أجنبي. كان يصف فكرة الانقطاع عن المكان أو انقطاع المكان عن ناسه، إما بتغيرات الظروف المتسارعة أو بفعل عامل الزمن. الرجل في الرواية كان يحاول استرجاع التغيرات في بلدته مع تحولات نهاية العصر الفيكتوري ودخول القرن العشرين الجديد. كان يقرأ مذكراته وهو صبي ليكتشف كم كان متفائلا عام 1900، وكيف انتهى الأمر به في منتصف القرن وهو يرى «قرنا بشعا» يحمل المآسي.

متابعة أخبار البصرة تشبه مطالعة هذه الرواية. للصبي الذي عاش فيها في السبعينات، تبدو بصرة اليوم بلدا أجنبيا. من الصعب مطابقة إحداثيات الحياة والثقافة والرقي الاجتماعي والفكري في تلك المرحلة الزمنية، مع ما آلت إليه الأوضاع فيها اليوم.

يضرب العراقيون المثل «بعد خراب البصرة». لكن بصرة السبعينات التي في ذاكرة الصبي لم تكن خربة، بل كانت مدينة تعج بالحياة. كانت من الجمال والإثارة إلى درجة أنه كان يفضل الرطوبة الشديدة وحرّها القاسي «اللذين يسويان الرطب ويجعلانه تمرا»، على السفر إلى بغداد أو إلى خارج العراق. الصيف هو موسم صيد الأسماك. وأحلى عصرية يمكن أن تقضيها رغم الحر الشديد هي على جرف شط العرب تنتظر المد الذي يأتي بأسماك الشانگ الصغيرة واللذيذة. هناك يتعلم البصريون أول دروس الصبر.

في تلك الأيام، يمكن لحفلة إنشاد مدرسية مشتركة بين الإعدادية المركزية للبنين وثانوية العشار للبنات أن تملأ قاعة مؤسسة الموانئ الكبيرة. هذا النوع من النشاط المدرسي كان جزءا من حياة البصرة. كان المقدمة للطرب والغناء والشعر الشعبي الذي ميّز أهل المدينة دائما. الطلبة والطالبات يختلطون معا بروح حية وخفر محسوب.

الأندية الاجتماعية والثقافية كانت حافلة بالناس. أقام البصريون والوافدون من بقية أنحاء العراق أنديتهم المهنية الخاصة. هذا نادي الميناء في المعقل وذاك نادي النفط في البرجسية. تجد خليطا من أبناء العراق، يعيشون بتجانس مع من بقي من مهاجرين من إيران والقارة الهندية وجنوب الخليج. لن يفوتك أن تلحظ الوجود المسيحي الأصيل أو ذلك الذي قدم من شمال العراق بحثا عن وظيفة في واحدة من أهم مدن العراق حيوية اقتصاديا، تميزهم بلهجتهم المصلاوية التي تشد على حرف القاف، لكنهم يمزجونها بكلمة «چا» التي يبدأ بها البصريون حديثهم. المسيحي ابن البريهة يحاكي ابن الحيانية المسلم.

تعايش البصريون من دون تمايز اجتماعي أو طائفي يذكر. أحياء الفقر مبتسمة وأحياء الغنى غير متبجحة. وفي ما عدا بعض الفيلات المميزة على شارعي متنزهي الخورة والبراضعية، تبدو البصرة متجانسة وحميمية.

لم تكن البصرة تخلو من مناسبة يومية، من الشعر والمسرح والدواوين الثقافية والمعارض. تفتخر يوميا بأعلامها الذين تطلق أسماؤهم على مدارسها وشوارعها وأحيائها. الأصمعي والفراهيدي والجاحظ وسيبويه. تشاهد عائلة السياب التي تأتي من أبوالخصيب بشكل دوري لتغسل تمثاله على حافة الشط وتنادمه في غربته الخليجية النهائية.

حتى أشهر الحرب العراقية الإيرانية الأولى لم تتمكن من تغيير الحياة في البصرة كثيرا. امتلأت بالجنود لقربها من جبهات القتال، وصارت القذائف الإيرانية تتساقط عليها، يوميا، ولكنها بقيت مصرّة على أن تحيا. الشاهد، أن الخليجيين، وخصوصا الكويتيين والسعوديين، ما انقطعوا عن زيارتها وقضاء سهراتهم فيها. كانت صفارات الإنذار تدوي، فيخرج التلاميذ من فصول الدراسة ليتجهوا إلى دور السينما في شارع الوطني بدلا من العودة إلى البيت. الصفارات كانت كجرس المدرسة، فسحة من ضغط الفصل الدراسي وليست إيذانا بتساقط القذائف. البعض كان يعبر شط العرب على الجسور المتحركة التي أقامها الجيش للوصول إلى منطقة التنومة حيث جامعة البصرة، ليتناول الحمص المسلوق (اللبلبي) من العربات التي تنتشر عند بوابتها.

غادر الصبي المدينة بعد أن كبر قليلا ليلتحق بالجامعة في بغداد ثم يهاجر، وبقيت الذكريات في مخيلته عن تلك المدينة الجميلة التي اقتلعتها الحروب من سكينتها. استمر بالتواصل مع أصدقاء المراهقة ثم تلاشت الخيوط مع تلاشي الصور وبعض الذكريات. شناشيل البصرة القديمة والعشار ما عادت إلا صورة بوستكارد بريدي مطبوع بطريقة رديئة تعكس الرداءة التي صارت تخنق كل شيء.

الماضي بلد أجنبي. لأن الماضي الجميل لا يبوح بما آل إليه الحاضر من بؤس. البؤس الذي جعل أهل البصرة وقد أنهكتها حرائق الحروب، يعمدون إلى إشعال المزيد من الحرائق لينتبه العالم لهم. من حقهم أن يتساءلوا: متى نقول «بعد عمار البصرة» ■

كاتب من العراق مقيم في لندن

منبر عربي لفكر حرّ وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
السنة الرابعة

أحمد ضياء
أمير العمري
إيهاب ملكاوي
حسن العاصي
حسين المخزومي
رشيد الخيُّون
زواغي عبدالعالي
سيد الوكيل
صادق مجبل
صفاء ذياب
عامر عبد زيد الوائليّ
عبد الرَّحمن بسيسو
عرفان رشيد
علي سرمد
عمّار المأمون
عمار كشيش
فاروق يوسف
فيصل عبدالحسن
كاظم الحجّاج
كمال بستاني
مالك صالح الموسوي
محمد آيت ميهوب
محمد حَقي صوتشين
محمد خضير
ملاك جلال
ممدوح فرّاج النّابي
مهيار أيوب
ميثاق كريم الركابي
نبيل دبابش
نوري الجراح
نيسم الداغستاني
هيثم الزبيدي
وارد بدر السالم
وديع شامخ
وسام علي
ياسين النصير

فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com