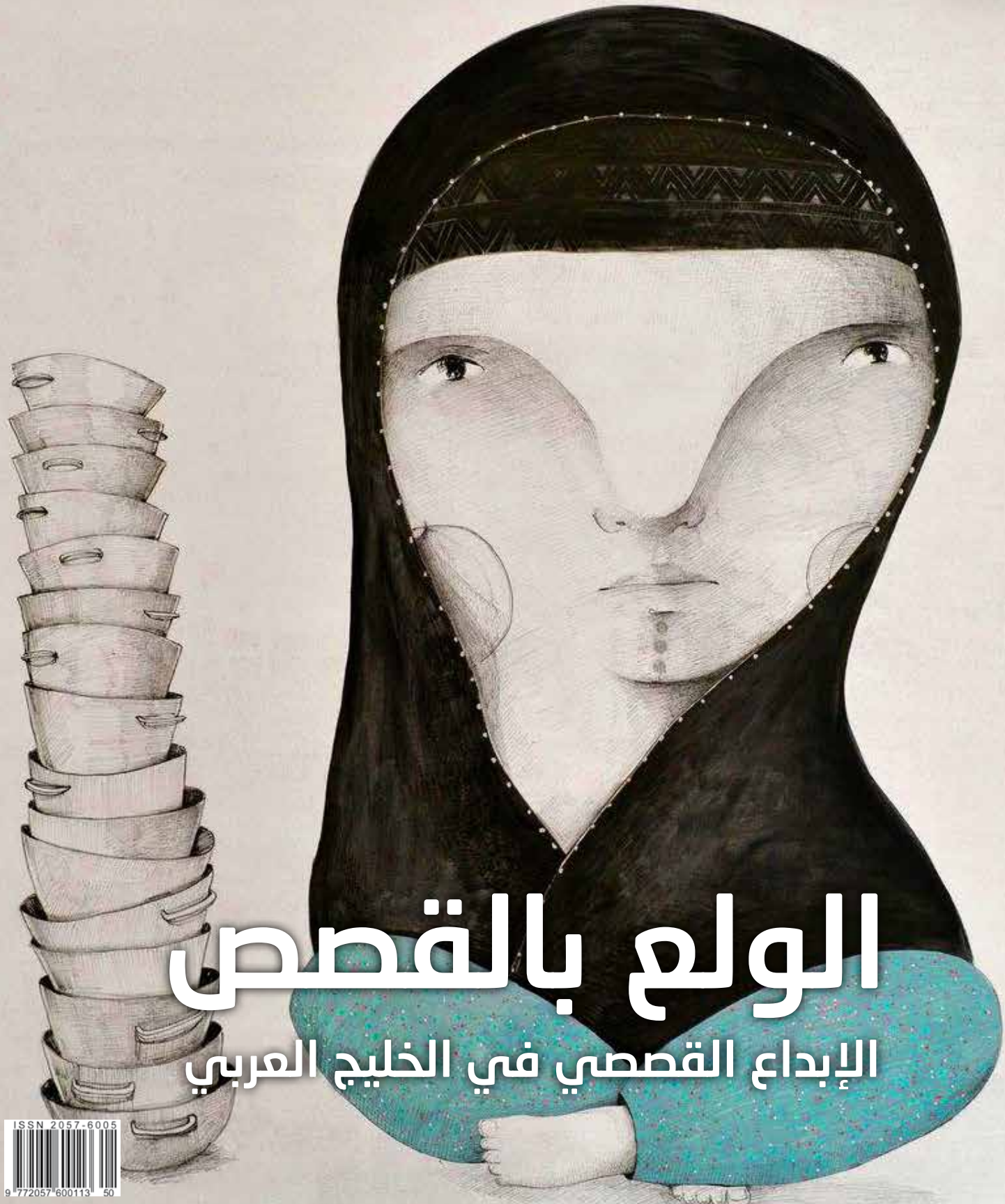
aljadeedmagazine.com
فـكر حـر وإبداع جـديد

الجديد
AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
مارس/آذار 2019 العدد 50

الحبيب السالمي
لعبة التفاصيل



الولع بالقصص
الإبداع القصصي في الخليج العربي

ISSN 2057-6005

محمد خياطة

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مقالات فكرية وأخرى في نقد الشعر والأدب والفن. ويضم حواراً مع الكاتب التونسي حبيب السالمي يضيء على تجربة روائية عربية مميزة.

في العدد ملفان، الأول يضم مقالات في نقد الشعر والتاريخ لظواهر طليعية وجديدة في الحداثة الشعرية، وقد شارك فيه الناقد فاضل ثامر بمقالة طرحت أسئلة أساسية تتعلق بمآلات حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. وشارك الناقد التونسي أيمن باي بمقالة حول الدور الريادي لأورخان ميسر في التأسيس لسوريالية عربية. في حين قام الكاتب اللبناني محمد الحجيري بجولة في العالم الشعري لبسام حجار.

الملف الثاني تركز حول الكتابة القصصية في الخليج العربي، ويتألف الملف من ثلاثة أقسام، الأول: مقالات من البحرين، والسعودية، والكويت. والثاني: قصص بأقلام كاتبات وكتاب من البحرين والسعودية والكويت والإمارات وعمان. والثالث من شهادات في التجربة القصصية في الخليج.

يكشف الملف الأول عن جملة من القضايا التي تشغل الشعراء والنقاد وذواقة الشعر في العالم العربي، ويمكن لمقالاته أن تضيء على عدد من الأسئلة الشاغلة والأفكار التي تراود بعض النقاد بصدد القصيدة الحديثة والتخوم التي وصلت إليها في زمننا، والتجريب الذي طبع الربع الأخير من القرن العشرين ومآلاته في اللحظة الحاضرة.

الملف الثاني وهو أوسع وأشمل من الأول يأتي بمثابة محاولة لاستشكاف منطقة شبه مجهولة من الكتابة الأدبية، ونعني بها القصة القصيرة في الخليج العربي. ففي ظل هيمنة الرواية على المشهد الأدبي العربي عموما، تبدو جغرافية القصة القصيرة، لا سيما في بلدان الخليج العربي شبه معتمة.

الملف يتيح فرصة جيدة للوقوف على مشهد الكتابة القصصية في الجغرافيا المختارة، وتمنح النماذج القصصية المنشورة، والتي تتراوح بين القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، فرصة جيدة للاطّلاع على تقاطع موضوعات الكتابة القصصية لدى الكاتبات والكتاب في خمسة بلدان خليجية، وعلى الصيغ الفنية، واللغة التي تكتب فيها القصص، وتطلعات الكتابة، وفلسفتها لديهم.

بهذا العدد تنجز المجلة رقما ذهبياً فهو يحمل الرقم 50. في رحلة شاقة، لكنها شيّقة. نأمل أن تتواصل وتطوي الرقم مئة. ما يحمله البريد إلينا من رسائل وانطباعات من مشرق العالم العربي ومغربه، ومن ديار الاغتراب في أوروبا وأفريقيا والأميركيتين، يحملنا على الثقة بالنفس، والإيمان بقدرة الثقافة العربية وجدارة أصواتها الجديدة، والتفاؤل في المستقبل ■

المحرر

■ لوحة الغلاف للفنان محمد خياطة

محمد خياطة

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:
سمعان خوام، محمود الدواؤود
صفوان داحول، محمد عبلة، محمد خياطة
حسين عبيد، نادرة محمود، أنور سونيا
أحمد عنان، حسن الساري، سكنة حسن
كادي مطر، خالد ضوّا، علاء شرابي
أحمد مرسي، علي حسين مرزا، أسامة دياب
ساشا أبوخليل، ابو صبحي التيناوي
مياسة محمد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

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

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

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

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

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

ISSN 2057- 6005

المحتويات

العدد 50 - مارس/ آذار 2019

كلمة

معجزة الشعر
أسئلة الشاعر المسافر في العالم
نوري الجراح — 4

مقالات

خطاب الكراهية
حسن العاصي — 6

الدين للناس والدولة بلا دين وتونس الفاتحة
نبيل دبابش — 12

الثقافة والردة في الجزائر
يوسف مقران — 16

عدوّ المرأة
لماذا اعتقد الفلاسفة بدونية الأنثى
حميد زناز — 24

بهجة أفلام الكاوبوي
حجاج أدول — 126

حوار

الحبيب السالمي
لعبة التفاصيل — 26

ملف/3 مقالات في الشعر

أين تقف حركة الحداثة الشعرية اليوم
فاضل ثامر — 38

هذا الشاعر
مصادر بشام حجّار
محمد الحجيري — 46

القصيدة التي جاءت من المستقبل
أيمن باي — 50

فنون

ثلاث تجارب فنية من سلطنة عُمان
فاروق يوسف — 52

شعر

طبيب نفسي بقميص أزرق
مصطفى الحفناوي — 62

هؤلاء أولئك
عبد اللطيف بن امونة — 133

سجال

الاعتراف ممنوع
ممدوح فرّاج النّابي — 134

ملف/ الإبداع القصصي في الخليج

صناعة الفرق الأدبي
القصة القصيرة في البحرين
جعفر حسن — 66

ثمانية عقود من المغامرة
القصة القصيرة السعودية
خالد بن أحمد اليوسف — 72

فن القصة الكويتية الجديدة
فهد توفيق الهندال — 76

تجربة منبر قصصي
جبير المليحان — 78

21 كاتبة وكاتباً 50 قصة

بَيْتٌ المطر
أيمن جعفر — 84

حين تستيقظ الذاكرة
سلمى بوخمسين — 86

إن صحت تسميته وجودًا
حسين المطوع — 88

الذاكرة والتعب
طاهر الزارعي — 90

سَرادق للموت
طلق المرزوقي — 92

طيران دائري
عبدالله حبيب — 93

سمعان خوام

الدب الأحمر
عبدالعزيز الموسوي — 94

الجنون يتدلى
عبدالله التعزي — 95

الأوبة
عبدالله الدحيلان — 96

الفتى مطر جالب الخبز
عبدالله الوصالي — 98

عهدنة
حسين إسماعيل — 100

من أكون؟
حسين العلي — 106

رصيف 1929 / 2019
صالحة عبيد — 108

طربيات
خالد أحمد اليوسف — 110

بيوت مات سكانها
حسن علي حسن — 112

هلع الأصابع
سامي جريدي — 113

هذه المرّة أيضا
جعفر الديري — 114

أخوات غيث
ساعد الخميسي — 115

الموعد
أمل السعيدي — 116

الركوة
أحمد محمد الرحبي — 118

شهادات في كتابة القصة

إستبرق أحمد، فهد الخليوي، نعيمة السماك، أمين صالح — 120

كتب

النهضة المهدورة
حنان عقيل — 144

السيرة الهلاليّة
محمد الحمامصي — 148

رسالة الدار البيضاء

جائزة ابن بطوطة لأدب الرحلة
مخلص الصغير — 152

المختصر

كمال بستاني — 156

الأخيرة

أبناء العصر
الدور التربوي ليس دورا لرجل شرطة
هيثم الزبيدي — 160

غلاف العدد الماضي فبراير/شباط 2019

كلمة

معجزة الشعر

أسئلة الشاعر المسافر في العالم

هل ثمة فرق جوهري بين قصيدة يكتبها شاعر لم يبرح مقيماً في بيته الأول؛ بيت طفولته حيث مسقط الرأس، بكل ما يذخر به من ثراء، ومن صور وظلالها الأليفة، رغم ما يعتمل في نفس الشاعر مما هو مبهم ويتصل بغوامض الشعور في عالم حميم محروس بوجود ناس المكان، وقصيدة يكتبها شاعر يخوض في سفر مديد مع الأمكنة والغرباء، ومغامرة مع الشعر مفتوحة على مفاجآت الطريق، وعلى صور الأمكنة الغريبة، والعوالم المختلفة، والجمال الغريب؟

إنما هل يجيز لنا المنطق مقارنة سفر خيال الشاعر المقيم في مكان لا يتغير، وعبر اللغة وحدها، بسفر خيال الشاعر العابر في اللغة والأمكنة المتغيرة؟

هل هذا سؤال في جوهر الأشياء، أم في عرضها، وهل الشعر درس في المكان، أم هو فضاء شاسع ينفتح على كل ما يضيء بوجوده هذا الكوكب؟ ويمكنه بالتالي أن يفعم الوجود والوجدان بالجمال، ويضيء الشعر بما هو مدهش.

***

لطالما طُرح عليّ السؤال عن الفرق بين قصيدة الشاعر المقيم في مسقط الرأس والشاعر المسافر في العالم. وفي كل مرة وجدتني عاجزاً عن المفاضلة فكيف يمكن لشاعر أن يتخيل كيف كان يمكن أن يكون شعره لو أنه لم يبرح بيته الأول، ويسافر بعيدا في العالم. هذا افتراض ليس في وسع شاعر تخيله، ولا يمكن لشاعر منفي بعيدا عن مسقط الراس خلق تصور يقوم على مثل هكذا افتراض.

جرح حياتي أنني لعقود أربعة أقيم بعيدا عن مدينتي دمشق، من دون كبير أمل في العودة. حياتي تشكلت وتبددت بعيدا عن مسقط الرأس ولا بد أن شعري الذي كتبته حيث عشت اختزن صوراً حلمية هي خيالات جمال غائم لفردوس الطفولة المفقود. إنما لا نزوع نوستالجيا في شعري. علاقتي بالمكان الذي أعيش فيه وسفر خيالي في صوره وظلاله في مرئياته القارة والمتغيرة، كل هذا الزخم في الصور يملؤني ويحيط بي لتكون لي معه حكاية طويلة لا يمكن اختصارها بالقليل من الكلمات.

***

لا يصدر الشعر من علاقات لغوية مجردة، ولكن من ارتطام للغة بالعالم. ونزوع الشعر إلى التعبير عن الذات لا يتحقق ضمن دوائر مغلقة، أو يتحرك في زمن مغلق. وبالرغم من أن للشعر زمنه فهو يصنع هذا الزمن من انفتاح الحاضر على الماضي، ومن ذلك الهدم المتواصل في اللغة والخيال لما يمكن أن يحدّ من تدفق الأزمنة في زمن الشعر. ومن جدل العلاقة بين الفيزيقي والميتافيزيقي، ومن ثراء اللقاء بين ما هو حسي وما هو مجرد، ومن العلاقات المركبة للأشياء التي تصنع التجربة الشعورية.

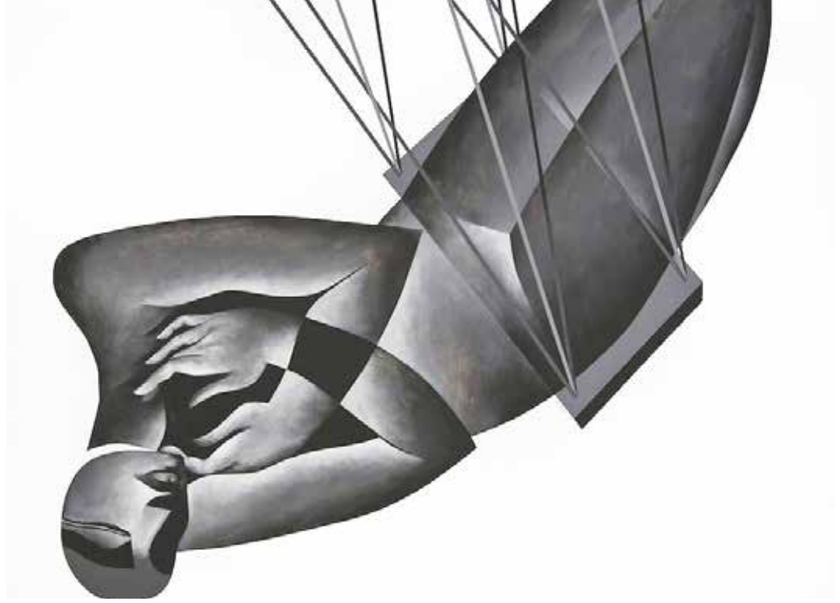
***

دم الشعر يتدفق في شرايين اللغة خارج لعبة الزمن الصغير. أبعد من المضارع، في منطقة تتلاقى فيها الأزمنة كلها، وحيث تنصهر الحواس هي ولغتها في صراع وحشي للذات مع دواخلها، أشباحها وأقنعتها وخيالاتها.

خلاصة القول: من المستحيل على الشعر أن يصدر عن (أو أن يؤسر في) الزمن الصغير.

***

لنتفق، أخيراً، على أن كل مظهر من مظاهر الوجود إنما يوهمنا بأنه يقوم على لعبة الحضور والغياب، إنها المعادلة الأكثر جوهرية وحيوية معا. وهي ثنائية لها تجليات لا تنتهي. وتتصل أساسا بمجمل الوجود الإنساني. النوم واليقظة، الحياة والموت، الظاهر والباطن، السريع والبطيء. لكن عبقرية الشعر أنه يحطم هذه الثنائية. يلهو بها ويحطمها. يوهم بخلودها ويفاجئنا بقدرته المذهلة على العصف بها. إنه يعبث بالمعادلة وبالمسافة التي تنهض بين طرفيها، أو حديها إلى درجة انه يحيلهما أحيانا إلى كائنين هلاميين، لا قدرة لهما على كشف لعبته. الشعر جمال ماكر.



صفوان داحول

يستطيع الشعر أن يتخلل ويُخضع، لا الأزمنة وحدها، بل والأمكنة أيضا. يحيلها إلى ما هو أكثر من حجارة باردة، ومناظر مألوفة، يبث فيها روح البراكين الأولى، إنه يحيل الماضي إلى مستقبل لم يسبق تخيله. إنها معجزة الشعر.

II

هل تقف القصيدة ويقف الشاعر بمنأى ما بإزاء التحولات الكبرى واللحظات الفارقة في حياة الأمم؟ وهل يعجز الشعر عن أن يكون أمينا لصوته وصوت الانسان، معا، في أزمنة المأساة؟

هذا السؤال يقودني لأثير سؤالاً آخر: كيف حدث أن ارتبطت صورة الشاعر العربي الموصوف بأنه حداثي، بنوع من الذاتوية المفرطة، والتعالي على الناس، والنأي بنشيده بعيدا عن معاركهم الكبرى لأجل الحرية، حتى ليكاد يُرمى، مع بعض الشعراء، بالخيانة؛ خيانة الأمل!

مثل هذا الأمر يحتمّ على الثقافات أن تعيد النظر في المسألة برمتها، في معنى الشعر، وفي دور الشاعر، بدءا من علاقته بلغته وصنيعه الشعري، وانتهاء بدوره في المجتمع والتاريخ. وإذا ما وجد الشاعر فرقا جوهريا بين ما كان عليه قبل الوقائع المأساوية وما بات عليه بعدها، من واجبه الأخلاقي أن يتريث ويتأمل في هذا الفرق، في موقفه من الفجوة الواقعة بين الوعي والضمير، وبين الكلمة والموقف، والمصير الإنساني.

***

أن يكون الشاعر في خندق الحرية، هذا قدر إنساني واختيار جمالي وأخلاقي، فالشعراء هم قادة ثورات وفتوحات على تخوم الخيال وفي مساحات الحركة الإنسانية لأجل المستقبل، وقصيدته صوت نقي من أصوات الحرية لا تتنازل عن لغتها الجمالية، ولا عن مستقبليتها الكامنة في نزوعها إلى الابتكار، ولا عن خصوصية علاقته الخلاقة باللغة.

الثورات لا تقول للشاعر كن شاعرا رديئا لتكون شاعرا ثوريا، ولا تقول له استرح، الآن، وعندما ينتهي الشعب من توقيع قصيدته الجماعية، يمكنك أن تكتب قصيدتك أنت.

في كل وقت يمكن للقصيدة المبدعة أن تُكتب، وفي كل وقت يمكن للقصيدة أن تباهي بابتكاريتها وحريتها، وأن تكون قصيدة الشاعر وقصيدة الناس.

***

الشاعر ثائر، لا فجوة أو مسافة بين الكيانين. ومن منطقة الحلم يبدأ الفعل المبتكر في المجتمع والتاريخ. عندما نهض مارتن لوثر كينغ بدعوته لاستكمال تحرير زنوج أميركا من التمييز العنصري، آخر حلقة في ربقة العبودية، بدأ خطابه بجملة افتتحت تاريخا جديدا للأميريكيين السود ومعهم العالم كله: (عندي حلم). عند هذه العتبة انكسرت القيود، وتحول الثائر إلى شاعر.

من الحلم يولد الشاعر ومن مصهر الحرية تولد قصيدته. والشعراء الذين لا يحلمون هم بقايا عبيد، سرّاق كلمات من القاموس.

انتفاضات الشعوب تكشف أقنعة الحرية عن وجوه العبيد؛ عبيد الشهرة، وعبيد ذهب الديكتاتور، بطانته الفكاهية المندسة في عكاظ الشعر الحديث. وبأسرع مما يتخيل هؤلاء المسوخ، فهم يتساقطون في عيون جمهورهم ويصيرون رفاتا.

الشاعر، بداهة، هو صوت الحرية، والضمير الحي للأمم وقت تموت الضمائر. وعندما يتخلى العالم عن أمة تنتفض لأجل الحرية يتحول عشاقها جميعهم إلى شعراء يكتبون بدمائهم ملحمة الحرية. إذ ذاك على شاعرهم أن يكون سطرا مضيئا في تلك الملحمة، ليكون في المستقبل أو لا يكون أبداً■

نوري الجراح

لندن في آذار/مارس 2019

مقال

خطاب الكراهية

الأشقاء والأعداء يتشاركون في صناعة الشقاء

حسن العاصي

كصناعة السيارات والطائرات والملابس والعطور يتم تصنيع الرأي العام والذوق العام. مثلما الثقافة صناعة والسياحة والرفاهية والازدهار صناعة. كذلك هي الكراهية.
صناعة الكراهية تتقنها طغمة من الدكتاتوريات والأنظمة الفاسدة والنخب الفكرية والسياسية والثقافية والدينية الكاسدة. يقومون بنشر السموم والأكاذيب وبثّ الأحقاد بصورة يتم فيها التحريض وبناء منظومة الكراهية والعداء الاجتماعية على أساس قومي وعرقي وطائفي ومذهبي أو قبلي أو مناطقي. هذه الصناعة تجد لها أسواقاً تروّجها في الكثير من البلدان، وخاصة في العالم العربي المثقل بالأزمات المركبة. وهي صناعة تحظى برعاية وغطاء من بعض الأنظمة العربية المستبدة، ومن دول إقليمية تمتلك مشاريع جيوستراتيجية تقوم على مبدأ الانقسام في الصف العربي وبث الكراهية والتفرقة بين الشعوب العربية وإحداث صراعات وتناحر بينها كي تتمكن تلك الدول من تحقيق أهدافها.

في ظلّ حالة الجهل التي ما زالت تحكم واقع كثير من المجتمعات العربية تصبح الكراهية ناراً تستعر وتحرق المجتمع وتفكك ترابطه وتثير النعرات والحروب الأهلية وتنهي أيّ تفاهم وتناغم مجتمعي، وتحدث الرغبة في الانتقام وتنشر ثقافة تبرير العدائية والعنف والاعتداء على الآخرين.

الكراهية في المعنى والاصطلاح

في اللغة الكراهية هي القبْح وإثارة الاشمئزاز والبُغض حول شيء ما. أن يكره الإنسان شيئاً هذا يعني مقتّه أي لم يحبّه وأبغضه ونفَر منه. الكراهية هي أيضاً الحقد والغضب والشعور بالضغينة تجاه شخص ما. وفي الأفعال القولية التي تصدر عن دولة أو جماعة أو أفراد وتدعو صراحة إلى الكراهية يطلق عليها «خطاب الكراهية». في حين أن كافة الجرائم التي تحرّكها الكراهية وتدفع مرتكبيها لفعل جرمي بسبب الكراهية أياً كانت، تسمى «جرائم الكراهية». هذه الجرائم قد ترتكب ضد أفراد أو جماعات لأسباب الكراهية المتعلقة بالدين أو العرق أو اللغة أو الجنس أو الإعاقة العقلية أو البدنية.

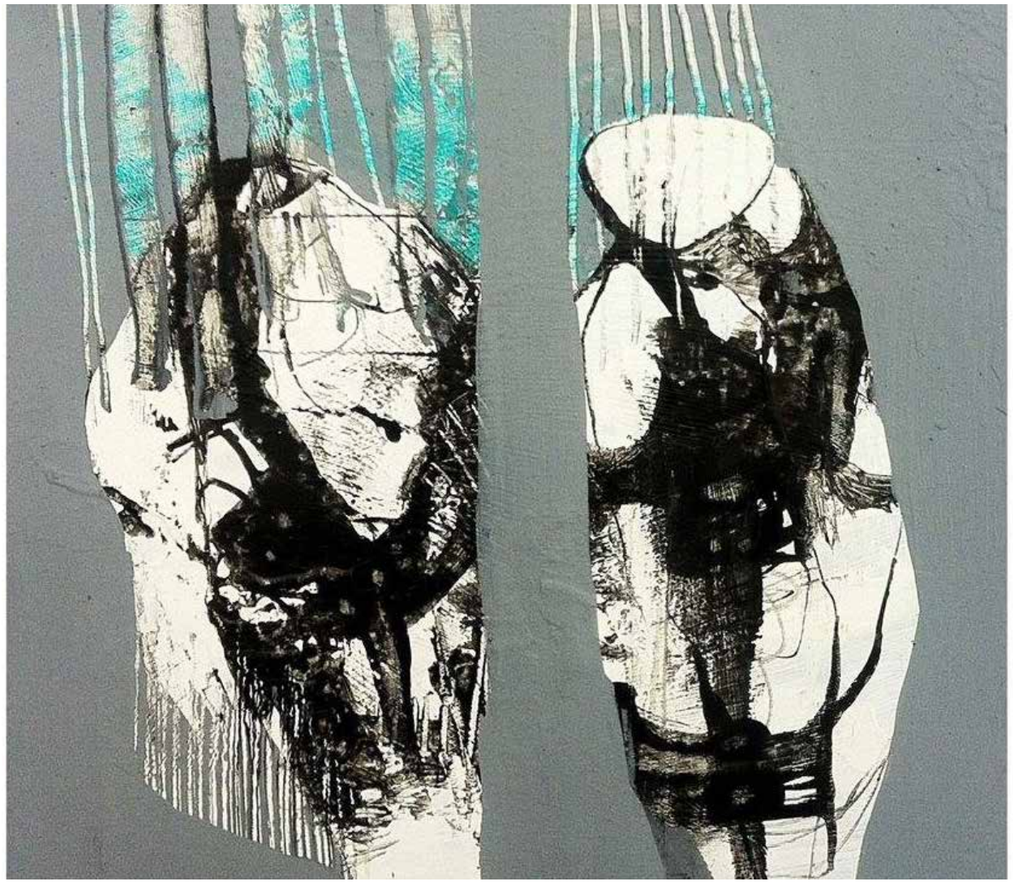
تتنوع جرائم الكراهية ما بين ممارسة العنف ضد الآخر، وظهورها في صورة المضايقات والتهديدات والتسلّط في المدرسة أو أماكن العمل. كما يمكن أن تأخذ الكراهية شكل لوحة أو كتاب أو نص أو ملصق أو أغنية أو فيلم، أو أي إنتاج آخر ينطوي على عناصر مهينة وتهديدية. جرائم الكراهية لا تستهدف فقط الأفراد أو الجماعات، إنما المباني العامة والخاصة أيضاً، وكذلك دور العبادة وممتلكات الأقليات.

رغم أن عدداً من الدول أصبحت دساتيرها وقوانينها العامة تتضمن تعريفات للكراهية وجرائمها والعقوبات التي تفرض على مرتكبيها، إلا أن الكثير من الدول الأخرى، خاصة العربية، لا تزال جرائم الكراهية فيها أحد أكثر المواد القانونية إثارة للجدل والاجتهاد بين مكونات المجتمع. ونظراً للتقاطع والاختلاط الذي يقع فيه البعض بين حرية التعبير كأحد أهم الحقوق الشخصية للفرد وبين خطاب الكراهية تحافظ الدول الديمقراطية على توازن يحمي جميع شرائح المجتمع.

كما أن جرائم الكراهية تسافر خارج الحدود من خلال منع الفرد أو الجماعة المستهدفة من السفر أو العودة إلى الوطن. كل ذلك يشير بوضوح أن الشعور بالكراهية بين الناس يعتبر تهديدا خطيرا على المجتمع برمته.

صناعة الكراهية

صناعة الكراهية أحد أهم الأسلحة المستخدمة في الحروب النفسية وأهم أدوات نظام تفكيك البنى والتماسك الاجتماعي. فالحروب العسكرية تستهدف حياة البشر وممتلكاتهم المادية، فيما الحروب النفسية تستهدف السلوك الاجتماعي من خلال التأثير على أفكارهم وحالتهم المعنوية. وتصنع الكراهية عبر نشر الأكاذيب وتزوير الحقائق واختلاق الأحداث والتلاعب بالعقول والافتراء على الآخرين وتزيين الباطل. وهذا يؤدي إلى توفير البيئة التي ترعى الكراهية والمعاداة ليشتد



محمود الدواؤد

عود الضغائن، ثم تتحول الكراهية إلى أفكار وعقائد قبل أن تصبح سلوكاً عدوانياً متطرفاً. الكراهية وتغذيتها تشكل الحاضنة الملائمة للعنف والإرهاب. وللكراهية أوجه متعددة منها ما هو اجتماعي أو ثقافي، كما أن الكراهية الدينية هي الأخطر لأن أثرها يظهر سريعاً ويفتت المجتمعات، بينما تتسبب الأزمات السياسية بكراهية اجتماعية. وتظهر هذه الكراهية في الشعارات والمواقف والخطابات السياسية والدينية المتشددة التي تكون غالباً المصدر الرئيسي لنشر ثقافة الكراهية.

في صناعة الكراهية نجد نماذج ومستويات مختلفة، منها ما يتعلق بإشعال الصراعات والحروب بين الدول والشعوب فيما بينها، ومنها ما يرتبط بصناعة الكراهية داخل الأمة الواحدة بيد بعض الأبناء أو داخل البلد الواحد أو العرق الواحد أو الدين الواحد. فقد عملت بعض الدول الغربية الاستعمارية على تلطيخ صورة الإنسان العربي عبر وسائل الإعلام لدى شعوبها مما أحدث ما يعرف بظاهرة الإسلاموفوبيا. ثم بعد الأحداث الدامية المرعبة التي شهدتها المنطقة العربية خلال العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، تعززت صورة العربي المتطرف القاتل في وسائل الإعلام الغربية. وهناك صناعة الكراهية داخل البلد الواحد والدين الواحد بهدف إثارة العصبيات المذهبية والقبلية لإشعال الفتن والصراعات التي قد تصل إلى حروب أهلية.

أبرز أدوات صناعة الكراهية هي نشر الكذب والافتراءات والتلاعب بالعقول وتزوير الحقائق وتزييف البيانات. وهي سلاح يفتك ببنية المجتمعات وينتمي للجيل الرابع ولا يكلّف الدول مالاً وجهداً كثيراً.

لا تنمو الكراهية إلا في المجتمعات غير المستقرة والتي تعاني من انقسامات عرقية وطائفية ومذهبية وتغيب عنها ثقافة التنوع وقبول الآخر، ويقاسي فيها الناس من غياب الأطر والضوابط السياسية والقانونية المنظمة. ويمكن لقضية الأقليات العرقية والدينية أن تشكل مدخلاً للتوظيف السياسي لدى بعض الدول بأن تثار كراهية كيانات ضد كيانات أخرى. كما أن للمحسوبيات والمنفعة الخاصة والتهميش والإقصاء الذي تمارسه البطانة دورا في توليد الكراهية والعنف.

خطاب الكراهية

انتشر في الأعوام الماضية خطاب الكراهية

والبغض في كثير من الأماكن حول العالم، خاصة في المنطقة العربية التي شاع في كثير من بلدانها مصطلح المجتمعات المنغلقة على الأنا الجمعية، بامتداد المناطق والطوائف والقبائل والأعراق والمذاهب والأيديولوجيات. إن التطور التكنولوجي وفي وسائل الإعلام المتنوعة أسهم بصورة كبيرة في تفشي ظاهرة الكراهية وخطابها في منصّات التواصل الاجتماعي، حيث يتم استقطاب شرائح وأعداد متزايدة للانضمام إلى جيوش الكراهية العصرية، متسلحين بالحقد والأفكار العنصرية والألفاظ الشوفينية لخوض معارك الاقتتال الاجتماعي والمذهبي والعرقي في الفضاء الإلكتروني الواسع. تستغل هذه الأطراف حرية التعبير التي تصونها القوانين الدولية للاعتداء على كل شيء، حتى الأديان والخالق لم يسلم من شر هؤلاء.

جميع وسائل الإعلام تتحمل مسؤولية رئيسية في بث خطاب الكراهية بصورة متواصلة على مدار الساعة للمشاهدين والمستمعين والقرّاء حيث تزايد الإعلام المتخصص بالبغض والكراهية في ظلّ غياب شبه تام للإعلام المهني الذي يقوي الروابط الوطنية للمكونات الشعبية ويواجه الإعلاميين الثرثارين الذين يهتكون النسيج الاجتماعي عبر التحريض الأعمى على العنف والإقصاء.

في البلدان العربية حيث تتشابك المعايير وتمتزج المصطلحات وتفتقد الضوابط اختلط النقد بالشتم، وتصاعدت وتيرة السباب والقذف في الخطابات التي تجد استحساناً لدى شرائح اجتماعية واسعة، حيث تلهب الخطابات الشوفينية المتشددة مشاعرهم وحماسهم. هذه الحدة تعود في أحد أسبابها إلى التناحر والصراع السياسي والأيديولوجي والديني بين مختلف القوى والأحزاب والدول، ويصبح معه إعلام الكراهية سلاحاً لكسب الحرب.

كافة الأطراف التي تدعم وسائل الإعلام القائمة على نشر الكراهية وتمولها وتغذيها، غايتها تخدير الشعوب وتغييب وعيها وإشغالها عن حالة الشقاء والبؤس التي تسم الوضع العربي الراهن. والهدف هنا هو إبقاء الشعوب العربية أحجار شطرنج وبيادق تتقاتل دون أن تغادر الرقعة، ويظل اللاعبون الرئيسيون متحكمين بمصير المنطقة.

حروب الكراهية

أقبح الحروب هي التي تقوم على الكراهية وأكثرها وحشية هي التي ترتكب باسم الدين، وقد شهدت البشرية عدد منها. ولعل ما

في البلدان العربية حيث تتشابك المعايير وتمتزج المصطلحات وتفتقد الضوابط اختلط النقد بالشتم، وتصاعدت وتيرة السباب والقذف في الخطابات التي تجد استحساناً لدى شرائح اجتماعية واسعة، حيث تلهب الخطابات الشوفينية المتشددة مشاعرهم وحماسهم. هذه الحدة تعود في أحد أسبابها إلى التناحر والصراع السياسي والأيديولوجي والديني

يعنيني هنا هي المجازر والمذابح التي ارتكبتها الصهيونية وإسرائيل عبر العصابات الإرهابية بدءًا من عصابة «هاشومير» التي تأسست عام 1909 مروراً بعصابة «الهاغاناه» عام 1921 وفرق «المالباخ» عام 1936 و«شتيرن» و«الأرغون» وسواها، بحق الشعب الفلسطيني. ويؤكد التاريخ أن اليهود ارتكبوا في فلسطين حملات مكثفة ومخططة من العنف والإرهاب والكراهية ذهب ضحيتها الآلاف من الأبرياء من النساء والأطفال، وما زالت مستمرة حتى اللحظة.

في القارة الأميركية التي وصلها المستكشف الإسباني كريستوفر كولومبس ارتكب المسيحيون الأوروبيون البيض جرائم إبادة وحشية بحق السكان الأصليين، حيث اعتبرت القوى الأوروبية المستعمرة أن سكان البلاد عبارة عن كائنات منحطة بالوراثة، وأقل منزلة من الإنكليز والإسبان وبقية الأوروبيين. هذه النظرة المشبعة بالكراهية والعنصرية والاستعلاء شكّلت بداية حروب الإبادة التي جرّدت السكان الأصليين من إنسانيتهم وارتكاب المذابح الوحشية ضدهم.

هنا تماماً يكشف زيف قيام أميركا على قيم العدالة والمساواة والحرية، فهي دولة بنيت بواسطة أبشع أنواع الإرهاب، وذلك عن طريق إبادة عشرات الملايين من الهنود الحمر، ولا زال الإرهاب الأميركي يصول ويجول في أماكن متعددة من العالم يبحث عن هنود جدد. هنا تلتقي الولايات المتحدة مع إسرائيل التي قامت على إبادة الشعب الفلسطيني وتواصل ارتكاب المذابح وسرقة أراضي الفلسطينيين. ويذكر قادة الكيان الصهيوني ذات المبررات والذرائع التي ساقها المهاجرون الإنكليز الذين سرقوا أراضي السكان الأصليين لأميركا واستباحوا خيراتهم وأبادوهم.

في وثيقة تضمنت شهادة سجلها كشاهد عيان المطران الإسباني بارتولومي دي لاس كازاس تتعلق بجرائم إبادة ارتكبها المسيحيون الأوروبيون بحق الهنود الحمر جاء فيها «كانوا يدخلون على القرى فلا يتركون طفلا ولا حاملا ولا امرأة تلد إلا ويبقرون بطونهم ويقطعون أوصالهم كما يقطعون الخراف في الحظيرة، وكانوا يراهنون على من يشق رجلا بطعنة سكين، أو يقطع رأسه أو يدلق أحشاءه بضربة سيف، كانوا ينزعون الرضع من أمهاتهم ويمسكونهم من أقدامهم ويربطون رؤوسهم بالصخور، أو يلقون بهم في الأنهار ضاحكين ساخرين». ألم تكرر إسرائيل الصهيونية هذه الجرائم بحق الفلسطينيين؟ نعم لقد فعلت.

في البوسنة والهرسك ارتكبت القوات الصربية لأسباب دينية وعرقية تتعلق بالكراهية مجزرة ذهب ضحيّتها أكثر من ثمانية آلاف مسلم بوسني مدني في العام 1995. تعتبر هذه المذبحة من أفظع المجازر التي ارتكبت في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية. وقد حصلت على مرأى من جنود الفرقة الهولندية التابعة لقوات حفظ السلام الأممية.

الحروب الصليبية في القرون الوسطى، والتي خاضتها الدول الأوروبية المسيحية ضد المشرق الإسلامي لدوافع الكراهية الدينية، هي نموذج آخر على خطورة خطاب الكراهية. إذ قامت الحروب بعد أن ناشد البابا أوربان الثاني رجال الدين في الكنائس الأوروبية وأمراء أوروبا بشن حرب على المسلمين بهدف تخليص الأرض المقدسة من سيطرتهم حتى يرضى المسيح لأن يوم القيامة قد اقترب.

أكثر الحروب الدينية بسبب الكراهية شراسة هي الحرب التي استعرت نارها بين الكاثوليك والبروتستانت في ألمانيا خلال القرن السابع عشر واستمرت لمدة ثلاثين عاماً. أبيد في هذه الحرب التي أعلنتها الكنيسة الكاثوليكية وأسمتها الحرب المقدسة حوالي أربعين بالمئة من البروتستانت الأوروبيين. وانتهت هذه الحرب بأوبئة ومجاعات وتدمير شامل، وتغيرت معها خارطة أوروبا السياسية والدينية.

بالرغم من شيوع واقعة إعدام الأرمن في إسطنبول من قبل السلطات التركية في العام 1915، فيما يعرف بمذابح الأرمن، فإن الكثيرين لا يعلمون شيئاً عن مذابح الأرمن ضد الأتراك. لقد ذكر الدكتور أحمد الشرقاوي في كتابه الذي صدر العام 2016 ويحمل عنوان «مذابح الأرمن ضد الأتراك» وتضمن العديد من الوثائق العثمانية والروسية والأميركية أن عدد ضحايا المذابح التي ارتكبها الأرمن بلغ حوالي نصف مليون ضحية من المسلمين المدنيين الأتراك. حيث كان الصراع بين الأتراك والأرمن قد بلغ ذروته خلال الحرب العالمية الأولى وكانت تركيا ضعيفة وتعاني من التدخل الأوروبي ومن الاحتلال الروسي في مناطق الشرق العثماني.

بذور الكراهية

منشطات ومحفزات الكراهية تبدأ من العائلة التي لا تراعي تربية الأبناء على احترام الآخر المختلف. وهناك المجتمعات المنغلقة على ذاتها والتي يسود فيها نمط ثقافي واجتماعي واحد، وتجهل حقيقة الآخرين، تكون عادة فريسة

فشلت جلّ الأنظمة العربية في إنجاز مهام ما بعد التحرر السياسي الشكلي من الاستعمار. لم تتمكن من بناء دول مدنية ولا تحرّرت من التبعية الاقتصادية والسياسية، ولا استطاعت تحقيق تنمية مستدامة. وبالتالي أخفقت بصورة مريعة على كافة المستويات، وبقيت بعيدة جداً عن الحداثة والعصرنة، وظلت شعارات النهوض العربي تتردد منذ قرنين من الزمن دون نجاح يذكر

سهلة للتحريض والكراهية، وهي مجتمعات لا تقبل الجديد وتتصادم معه وترفض الاندماج معه. ولا يمكن إغفال المسؤولية التي تضطلع بها المؤسسات التعليمية في تحديد مناهج تعليمية تراعي التنوع والتعدد في مكونات المجتمع، ولا تعتمد على رأي الأغلبية فقط. والمؤسسة الدينية مسؤولة أيضاً عن هذا التدهور الأخلاقي لأنّ الخطاب الديني يستدرّ العواطف لدى الجمهور، فإن كان متشدداً يعمل على إثارة الفوضى والفتنة والتّحريض والكراهية والقتل.

التهميش والإقصاء الذي تقوم به العديد من الأنظمة الاستبدادية بشكل ممنهج ضد أفراد وفئات في المجتمع يشكل المناخ المناسب لتنامي خطاب الكراهية لدى المهمشين وضدهم. وتركيز وسائل الإعلام على رؤية واحدة للأمور يزيد من تسعير وحدة خطاب الكراهية. كما أن الصورة النمطية عن فئة محددة أو بلد معين، والأحكام المسبقة ضدهم نتيجة شيوع أفكار عنهم في البنية الاجتماعية وغياب المعلومات الصحيحة يسهم في نشر الكراهية. المسؤولية هنا تقع على كاهل الدولة بكافة هيئاتها ووسائل الإعلام ومناهج التعليم والمؤسسة الدينية والناس أنفسهم الذين ينحازون لمواقف ويؤمنون بأفكار دون التفكير بها وتمحيصها.

الموروث الاجتماعي والديني والثقافي والحضاري يعتبر قيمة معرفية مهمة للأمم والشعوب، لكن القصور في الفهم السليم للتراث والمقاربات الخاطئة له ومحاولة النقل الميكانيكي للتجارب الماضية يسهم في توريث الكراهية كما تورّث العقارات. أمر آخر يسهم في اتساع رقعة الكراهية هو الصمت وموقف اللامبالاة اللذان تبديهما جهات رسمية وأناس عاديون حول الكراهية، والتغاضي عن خطاب وجرائم الكراهية التي يتم ارتكابها بحق الآخرين، وتستثير مشاعرهم الدينية أو القومية، وتمنحهم الإحساس بالدونية والانتقاص من كرامتهم وإنسانيتهم.

توظيف تبريري للكراهية

فشلت جلّ الأنظمة العربية في إنجاز مهام ما بعد التحرر السياسي الشكلي من الاستعمار. لم تتمكن من بناء دول مدنية ولا تحرّرت من التبعية الاقتصادية والسياسية، ولا استطاعت تحقيق تنمية مستدامة. وبالتالي أخفقت بصورة مريعة على كافة المستويات، وبقيت بعيدة جداً عن الحداثة والعصرنة، وظلت

شعارات النهوض العربي تتردد منذ قرنين من الزمن دون نجاح يذكر. بينما الأمم والشعوب الأخرى حققت قفزات في تطورها الاقتصادي والحضاري، أبرزها اليابان، الهند، كوريا، تايوان، سنغافورة، هونغ كونغ، تركيا. يعود هذا الفشل في أحد جوانبه إلى خطاب الكراهية العربي الموجّه للغرب الاستعماري، كراهية حضارته ومعاداتها باعتبارها حضارة صليبية معادية للعرب وللمسلمين. هذا الموقف الضرير الذي يضع كل ما يتعلق بالغرب في سلة الكراهية، امتد ما يقارب قرنا من الزمان حتى طغت على خطاباتنا الفكرية والسياسية والدينية والثقافية.

وفي هذا تتشارك القوى السياسية القومية العربية مع التيار اليساري والجماعات الدينية بموقف واحد يعتمد الكراهية للغرب. وتتم تعبئة الرأي العام أن الغرب هو العدوّ الدائم والأبدي للعرب، الغرب المتآمر على الشعوب العربية، المتربص بهذه الشعوب كي ينقض عليها حين تسنح له الفرصة، الغرب الذي أعاق الإصلاح والنهضة العربية، الغرب الذي يمنع الوحدة والتكامل بين الدول العربية ويهيمن على مقدراتها.

نعم الغرب الاستعماري هو وحش إمبريالي يسعى لفرض سطوته على العالم والتهام موارد الأمم وإقحام العالم في حروب، ويسعى لإضعافنا ولتذويب الهوية العربية وتغريبها. ولكن ما هي مسؤولية الدول والشعوب العربية تجاه هذا التحدي؟ الإجابة ببساطة أن معظم الأنظمة العربية قد أجادت توظيف خطاب الكراهية ضد الغرب لتبرير إخفاقها وفشلها الذريع المتكرر في تحقيق ما تصبو إليه الشعوب العربية من ديمقراطية وعدالة اجتماعية ومساواة وتطور اقتصادي وحياة كريمة. لذلك اعتمد خطاب هذه الأنظمة على الخلط واللبس القصدي بين الغرب الاستعماري والغرب الحضاري الحداثي المتطور، وعلى إثارة الريبة والشك والبغض تجاه الآخر المتفوق.

خطاب الكراهية هذا نحو الغرب هو الذي حال بين العرب وبين الإفادة من العلم والعلوم الغربية، ومن العوامل التي أدّت إلى تقدمه وأسباب قدرته على تحقيق الإنجازات الحضارية والعلمية والمعرفية والتقنية، وكيف تمكّن هذا الغرب من بناء نظام سياسي وإداري وحقوقي ناجح ومتطوّر. لم يتمكن العرب من الاستفادة من هذا الثراء الغربي كما فعلت شعوب وأمم أخرى عانت أكثر منا من الاستعباد الاستعماري.

إن الدول التي تمكنت من تحقيق استقلالها السياسي من الغرب المستعمر وتمكنت من التطور وتحقيق التنمية كانت واعية ومدركة أهمية التفريق بين الاستعمار الغربي بوجهه الدميم وبين غرب الحداثة والتطور.

لا يمكن للعرب تحقيق تقدم ونهوض وحداثة إلا بالاستفادة من عوامل التقدم الغربي والتعاطي الإيجابي مع حضارته، ونقل معارفه وعلومه وتقنياته ونظمه وحتى لغته. وعلينا الكف عن النواح واللطم والانشغال بابتكار مفردات جديدة والتباري بالشعارات المدويّة التي تملأ عقول الشباب بالغضب والكراهية ضد كل الغرب دون تمييز. يجب الانطلاق نحو صناعة نماذج عربية للتنمية والتفوق والحداثة والدخول إلى الأسواق العالمية للمنافسة بصناعات علمية وتقنية ومنتجات عربية تتجاوز صناعة تغليف التمور. اليابان التي انهزمت أمام قوات الحلفاء في نهاية الحرب العالمية الثانية 1945 تغلّبت على المستعمر بصناعاتها المتطورة حتى باتت أميركا تخشاها. وهكذا فعلت الهند وكوريا وعدد آخر من الدول، إذ حوّلت مشاعر الكراهية ضد المستعمر إلى قوة جرّ هائلة نحو التقدم العلمي والحضاري. بينما ظلت الدول العربية في الخندق الأول تجترّ انكساراتها وخيباتها، ولا تتوقف عن ترديد «نحن خير أمة أخرجت للناس».

إن امتلاك أسباب الحداثة الحقيقية يستوجب الخروج من حالة الفصام الأيديولوجي في الحالة العربية التي أسقطت الأمة بين أطراف تتوسل الغرب وتتذيّله، وبين أطراف عربية أخرى تلعن الغرب وترفع كفّيها إلى السماء للدعاء عليه وعلى حضارته بالدمار والهلاك.

ما يمكن فعله مع الكراهية

المسؤولية يتقاسمها الجميع، لا أحد بريء هنا وخالٍ من العيوب. الدولة والهيئات والمجتمع ووسائل الإعلام والمؤسسات التعليمية والمؤسسات الدينية والعائلة والأفراد، كل هؤلاء يتحملون واجب التوعية وغرس مفاهيم احترام الآخرين المختلفين وترسيخ القيم الإنسانية والأخلاقية والحبّ والتواصل الإيجابي والتعايش.

في القطاع التعليمي تبرز ضرورة تطوير المناهج الدراسية لكافة المراحل وتحديثها والتوقف عن نمط التعليم الذي يعتمد على التلقين واستبداله بأشكال عصرية تراعي التفكير الحرّ واستخدام العقل والإصغاء وقبول الرأي الآخر والحث على التفكير الإبداعي وتشجيع الطلاب على ممارسة النقد البناء وفتح نوافذ التعدد والتنوع الثقافي أمامهم. كذلك إعادة تأهيل المدرّسين والمعلمين وإكسابهم الخبرات والمعارف اللازمة للقيام بواجبهم التعليمي على أفضل وجه.

دور وسائل الإعلام الخطير، كون الكثير من الناس يعتمدون في تشكيل فهمهم للعالم ورؤيتهم للأمور على ما يصلهم من معلومات وبيانات ورؤى عبر الخطابات الإعلامية، وبذلك يكون للإعلام الدور الرئيسي في إحداث الانطباعات وبلورة القناعات وتكوين الوعي المعرفي لدى المتلقي. لذلك لا بد أن يكون هدف الرسائل الإعلامية بثّ ثقافة التسامح والحوار والتعايش بين جميع مكونات المجتمع ونبذ الكراهية والعنف والتشدد والعنصرية والإرهاب.

إضافة إلى التوعية تظهر المساءلة القانونية كضرورة هامة لإغلاق الدائرة على خطاب الكراهية. إن التعريفات المحددة المرتبطة بخطاب الكراهية واعتباره جريمة ووضع النصوص والمواد الدستورية وتشريع القوانين الملائمة وتفعيلها وتطبيق العقوبات على المخالفين يسهم بصورة فعالة في إيقاف هذا الانحدار الأخلاقي.

دعم وتنشيط وتفعيل منظمات المجتمع المدني والأندية والنقابات والاتحادات والمنظمات الجماهيرية الأخرى كي تتمكن من القيام بدور توعوي وتنموي وتثقيفي مجتمعي هام، وخاصة في أوساط الشباب واستغلال طاقاتهم الخلاقة المبدعة وتوظيفها بما يحقق التنمية والتطور والسلام وتزويدهم بالفكر والمعرفة التي تؤمن بالتعايش والحوار وترفض التشدّد والكراهية.

من المهمّ تشجيع الباحثين والمؤسسات المعنية بهدف القيام بأبحاث ودراسات اجتماعية وفكرية علمية لرصد أفكار الكراهية وخطابها وسلوكها، وتحليل الظاهرة ومقاربتها وإصدار توصيات محددة تتحوّل إلى خطط عمل بهدف محاصرة الكراهية والحيلولة دون استفحالها.

مواجهة خطاب الكراهية لا تتوقف عند حدود نقده، بل تتطلب أيضاً صياغة خطاب بديل طافح بالمحبة والتآخي والتضامن. الخطاب الديني خاصة يحتاج إعادة صياغة. والنقد الموجه للخطاب الديني المتشدّد ليس حرباً على الدين ذاته ولا على المؤسسة الدينية ورجالها، بل هو نقد للكراهية وللقيم التي يتضمنها والتحذير من العواقب الكارثية الناتجة عنه. هو نقد للفهم الديني الخاطئ لدي العديد من الناس ونقد للاجتهاد غير الصائب لدى بعض الأئمة، نقد للتفسير الذي يقوم به بشر قد يصيبون وقد يخطئون، وهؤلاء البشر لديهم رؤيتهم وقناعاتهم ومواقفهم ووجهات نظرهم تجاه العديد من القضايا، وحين يتمّ نقد خطابهم وتفسيرهم فإنما ننتقدهم وننتقد تفكيرهم ولا ننتقد الدين.

الطوفان العظيم

شحن العقول العربية المتعاقبة بثقافة الكراهية منذ عقود طويلة وبصورة متواترة أفرز هذا الحال الكارثي في المشهد العربي، وأنجب أجيالاً تؤمن بالفكر المتشدد والسلوك المتطرف. ونشرت ثقافة الموت والتدمير بدلاً عن قيم الحياة والبناء والعطاء. وحولت المنطقة العربية إلى ما يشبه المسلخ الكبير حيث يتناوب فيه الجزار والضحية الأدوار.

النخبة العربية مطالبة بإجراء حوار ثقافي مفتوح لهذا الانسداد الأخلاقي في الخطاب السياسي والديني الطائفي العنصري ووضع استراتيجية شاملة لاستئصال داء الكراهية القميء. فالإعلام الذي يروّج للكراهية يقوم بتغذية منابع التطرف والإرهاب، ويخلق الوحوش التي سوف تنهش كبد الأمة.

نحن نحتاج إلى ابتكار أساليب للوقاية من هذا الوباء وترشيد الرسالة الإعلامية ومراجعة الخطاب الديني وإلى ملء الفراغ للشباب وتصحيح المفاهيم غير الصائبة واعتماد لغة العقل لا العاطفة وبناء جسور من الحب والإخاء. بخلاف ذلك سنكون مقبلين على موجات متواترة من الكراهية تؤدي إلى طوفان عظيم لن يسلم منه أحد.

كاتب وباحث فلسطيني مقيم في الدانمرك

محمود الدواؤد

الدين للناس والدولة بلا دين

وتونس الفاتحة

نبيل دبابش

كشفت أسابيع الربيع العربي حقيقة نظام الدولة الوطنية وأجبرته على مراجعة سياسته وتحالفاته. وبرهنت للجماهير الواسعة أن ذلك الشكل من الحكم لم يكن أبدا يمتلك مشروعا لمجتمع بأبعاده السياسية والاجتماعية أو رؤية استراتيجية بعيدة المدى، بل كان مجرّد مجموعات تمارس العنف الفكري والاجتماعي وتتغذى من صمت المواطنين. لم تكن الدولة الوطنية ولمدة عقود نظاما جمهوريا بالمعنى السياسي المعروف تاريخيا، بل عصابات تتقوى من الخطاب الشعبوي والريع النفطي ومن مساندة بعض القوى الدولية لها كما تبّين ذلك في تونس ومصر واليمن وليبيا.

نعم، نحن نعيش أخر أيام التراجيديا ومن المؤسف أن الذي يدفع الثمن في كل مرة هو المواطن البسيط والعامل الأجير الذي فقد آلة عمله، تدفعه المرأة التي صارت سلعة للمقايضة بعدما كانت سيدة بيت، ويدفعه التلميذ الذي هدمت مدرسته وأحيل معلمه على البطالة. يدفعه القروي الذي خربت داره وأحرق غرسه.

تلك الأحداث الدامية والمأساوية لم تكن فرصة لاكتشاف ضعف الدولة الوطنية فحسب، بل ساهمت وبشكل كبير في اكتشاف وهم الحلول التي يعد بها منظرو الإسلام السياسي وكل منظومته الأيديولوجية المبنية على الترقيع والولاء للخارج. لقد فهمت الجماهير العربية الواسعة وبشكل مباشر -عبر وسائل الإعلام المسموعة والمرئية، ومن خلال التجربة على الأرض- ماذا كان يُعدّ لهم خطباء الإسلام السياسي، وطبيعة المجتمع الذي كانوا يطالبونهم الوقوف إلى جنبهم لأجل تحقيقه.

لقد صار الجاهل قبل المثقف والصبي قبل الكهل يتقن أبجديات من المفترض أنها انتهت منذ قرون من مثل مفردات: السبي والنحر والغنيمة والردة. هذا هو صميم ما ينتجه كل مشروع سياسي يوظف الدين، إنه لا يمكن أبدا أن يمتلك مشروعا لدولة أو مشروعا لوطن.

إن هذه التجربة واكبها الكثير من التحركات من قبل النخب المثقفة والكوادر السياسية في بعض بلدان المنطقة العربية، إذ لم يعد يُسمح بالاستمرار في تقليد الماضي السياسي وتكرار أخطائه، ولم يعد يوجد ما يمنع الجماهير الواسعة من المطالبة بالحرية والخروج للشارع للمطالبة بدولة للأحرار وليس بأنظمة قمعية ومنقوصة السيادة.

البداية كانت وللمرة الثانية أيضا من تونس! عظيم هذا الشعب الذي استطاع وبمفرده أن يقدّم تعريفا صحيحا للربيع العربي بمنأى عن كل خطاب ديماغوجي. لقد صارت تونس قبلة لكل التقدميين، وشعبها أعطى الدرس لقوى كانت تظن نفسها -منذ وقت قريب- وحدها الطلائعية والقيادية.

طالبت النخبة التونسية، من أساتذة وبرلمانيين ومحامين وصحفيين ونقابيين، بتعديل قانون الأحوال الشخصية من أجل صيغة توفر للمرأة حق اختيار الزوج بعيدا عن الوصاية بمختلف أشكالها وبالحق في المساواة في الميراث بين الجنسين. قاومت هذه النخبة -من دون سلاح- وبشراسة إرادة مناضلي الإسلام السياسي وداعميهم في المشرق العربي، والتي كانت ترمي إلى تأسيس دولة تونس ما بعد ثورة الياسمين وفق النموذج الباكستاني أو الصومالي.

من المؤسف أنّ بعض المنابر العربية لم يعجبها أن تنفرد تونس برؤيتها للمستقبل وبوعيها القومي المؤسس لدولة مدنية على الطراز الحديث.

الرد جاء سريعا من مؤسسة الأزهر بمعية بعض المرجعيات الدينية، مطالبين بإخراج تونس من دائرة «البلدان الإسلامية». وهكذا صارت مؤسسة الأزهر هي من يقرّر من تُقبل عضويته ضمن المسلمين ومن لا تُقبل عضويته، ثم يقولون إن المؤسسة الدينية في المنطقة الإسلامية تختلف عن مؤسسة الإكليروس التي عرفت في أوروبا إبان القرون الوسطى! لم تكترث النخبة التونسية بهذا الموقف الذي جاء من أكبر المرجعيات الدينية السنية، وقد لقيت التأييد من طرف النخب المتنورة والمثقفة في الجزائر والمغرب.

ولكن هل يكفي أن نطالب ببعض التعديلات على قانون الأحوال الشخصية أو بالتعددية السياسية والحرية الفكرية والنقابية لضمان عدم التواجد مجددا في فضاء مجتمع العشيرة والسياسة الشمولية التي كانت ولا تزال تميز الكثير من بلدان المنطقة العربية؟ هل تكفي مثل هذه الخطوات للحديث عن

سمعان خوام

ربيع تونسي وبداية لمجتمع الأنوار؟

إن أولى الخطوات الواجبة -بالنسبة إلى الأنتلجنسيا التونسية والعربية- تتلخص في إعادة النظر في صلب المنظومة التشريعية لدى كل البلدان العربية. إننا نجد كل دساتير البلدان العربية (التي لديها دساتير) تتفق حول بند مقدس واحد لا يُسمح بمناقشته ولا بتعديله ويعتبر من الثوابت الوطنية لكل بلد. نص هذا البند هو «الإسلام دين الدولة». إنه الثغرة الدستورية الأساسية في سياسة الدولة الوطنية والتي يستغلها خطباء الإسلام السياسي للمطالبة بتنفيذ مشاريعهم على الأرض باسم تطبيق الشريعة في شتى مجالات النشاط، الاقتصادية والاجتماعية، لأجل إحكام السيطرة على الاختيارات والتوجهات، ولأجل المطالبة أيضا بحقهم في السلطة ورفضها لمن لا يؤيد اختياراتهم، ويرمون كل معارض بالخيانة والمسخ والخروج عن إرادة الشعب.

من المعروف تاريخيا أن الجمهورية هي نظام الأحرار من الجماهير، والسلطة السياسية ليس لها الحق في تبني أيّ معتقد أو موقف فكري، وليس من مهامها التضييق على التعددية الدينية أو الفكرية أو نزع الشرعية عن بعضها بوسائل الرقابة المعروفة.

الدولة الوطنية في العالم العربي لم تبيّن أبدا ما هي المعايير المعتمدة في انتقائها للمذهب الرسمي الذي اختارته دينا لها، علما بأنه في كل البلدان العربية -عموما- تتواجد العديد من المذاهب والتجارب الدينية أو الفكرية.

وهو ما جعل هذا التوجه يقرّبها من أطروحة الإسلام السياسي القائمة على الانتقاء الأيديولوجي للدين ليصبح ذلك الاختيار، فيما بعد، هو الوحيد الذي يحظى بالشرعية والمصداقية.

إن ولوج مجتمع الحداثة الذي تطالب به الكوادر العربية -والتونسية على وجه الخصوص- يبقى منقوصا في ظل بقاء ذلك البند مقدسا لا يقبل المراجعة والتعديل. ولهذا فمن الضروري لإنجاح المسار أن يستبدل ذلك البند المقدس ببند آخر هذا نصه «الإسلام دين الناس والدولة حيادية». ففي غياب مثل هاته الخطوة لا يمكن أبدا المضي بعيدا في المطالبة بمزيد من التعديلات الرامية إلى بناء مجتمعات حديثة يتساوى فيها الأفراد أمام القانون، وتجريد السلطات السياسية من ذهنية الوصاية التي تؤسس لمجتمعات منغلقة لا تقبل الانفتاح.

النموذج التونسي، وبالرغم من كونه في بداية الطريق، هو محاولة عملياتية لتجسيد الحداثة على أرض الواقع. استطاع أن يقدم خطة عمل تخرج السؤال الحداثي من دائرة البحث الأكاديمي ليجعل منه مشروعا اجتماعيا. إنه مشروع لا يسأل ما هي الحداثة وكيف تكون، بل إننا نجده قد اتجه وبشكل مباشر إلى المطالبة بتطهير المنظومة التشريعية من رواسب العقل القبلي ومن قاموس المفردات الذي أنتجته القرون الوسطى. إنه مجتمع فهم بأن المستقبل لا يمكن أن يكون بالسقوط في حضن الفقيه بل هو في إعادة الثقة إلى سواعد شبابه من النساء والرجال. الجديد في الحراك التونسي يتمثل في كونه استطاع أن يضفي معنى للربيع ليصبح ليس مجرد غضب شعبي عشوائي بل هو مسار تاريخي واع ومقصود غايته إعادة النظر في المنظومة التشريعية التي هي أساس كل مشروع حداثي.

البداية تدعو للتفاؤل، ونحن على ثقة بأن تغيير الواقع العربي إنما سيتحقق عاجلا أم آجلا، وقد لاحت ملامحه من تونس، هذا البلد الصغير والمسالم الذي استطاع أن يكون أول من يحرك الشارع العربي وبعدها أول من يدغدغ اليقين العربي. لقد فهم التونسي أن الطريق إلى بلوغ التقدم الاجتماعي والاقتصادي يبدأ بتعديل التشريع ليصبح في خدمة كل المواطنين من دون استثناءات جنسية أو دينية.

وفهم التونسي بأن التخلص من ذهنية التعصب والصراعات الدينية والتوتر الاجتماعي لن تأتي باستيراد المغنّين أو بإملاء توصيات إلى رجال الدين حول ما ينبغي فعله وقوله، أو بالسماح للمرأة بقيادة السيارة، بل إنها تأتي من إعادة ترتيب المؤسسة الأولى في البلاد لتصبح مؤسسة تعمل لصالح الرجال والنساء، وليس مؤسسة يقودها الذكر الفحل المعصوم.

لا يمكن أن تذهب التجربة التونسية بعيدا في مجال الإصلاح التشريعي من دون تغيير البند العقدة والذي يجعل كل جهود هذا الجيل قابلة للتراجع في أيّ لحظة من التاريخ. الدستور ليس كتابا مقدسا والجماهير لن يغضبها أن يصبح الإسلام دينها وليس للسلطة حق التدخل في تقرير الصورة التي تنبغي ممارسته وفقها.

أمام المثقف النخبوي العربي العديد من التحديات، أتمنى أن تكون ظروف السنوات الأخيرة (2010-2018) قد ساهمت في تنوير عقله حول الطريق الواجب سلكه. وتعلّم من خلالها أن المستقبل لا يصنعه الفقيه، بل كان دائما من صنع المُشرّع. وهو اليوم يصنع في تونس على عجلة ثورة الياسمين ومن هناك إلى كل مجتمع عربي يريد أن يخرج من تحت الرماد، بعدما جعله مشروع الإسلام السياسي مجرما بالهوية. إن تجربة تونس جديرة بوصفها بالمسار الثوريّ وعلى الطريق الصحيح.

كاتب من الجزائر

سمعان خوام

الثقافة والردة في الجزائر

من التوفيقية إلى التلفيقية

يوسف مقران

ينطوي العنوان مشكَّلا بهذه الصّيغة على الرّغبة في معالجة موضوع ذي صلة بدور المثقّف. وأنا أعرف جيّدا أن الخطاب حول وظيفة المثقّف في المجتمع، هو موضوع متكرِّر بشكل مدهِش لكونه موضوعا ذا بال. وممّا لا شكَّ فيه أنّ تكرار مثل هذا الموضوع مرتبطٌ بالإلحاح الذي لا يمكن إنكارُه، والإحراج على ضرورة تفعيل هذا الدور الذي لا يزال المجتمع في حاجة ماسّة إليه، ولا سيما حينما يتجاوز مستوى الشعارات من مألوفِ الكلام ومُمَيَّعِه.

ما نشهده

منذ بضعة عقود. مِن مظاهر الردّة التي تطاولت على سحر الجزائر وطالت المجتمع الجزائري على جميع الأصعدة تقريبا، مِن شأنه أن يدفع إلى محاولة إعادة تصنيف وضع هذا المثقَّف الأداة، وترتيب أدواره المتقلِّبة: وهو ما ننشده في ما يأتي عرَضاً من تناول هذه المعضِلة. ذلك أنّ تلك الردّة أسفرت عن ارتكاس منزلة المثقف إلى المرتبة الثانوية أو منزلة المساعِد والموظَّف عند الدولة مرةً، وخارج مجال التأثير مرات عديدة، ودون أن يبرح مكانه في «دائرة الضوء» المبهرة والمهرِّجة والساطِعة مِن الشاشة الصغيرة عند بعض الحالات، حتى أنه لم يعد يؤدي أدنى ما يمكن من وظائف نقل الثقافة والقيم، ناهيك عن تسلّم وظيفته الاجتماعية التي يُحاوَل إبعادُه عنها نهائيًا.

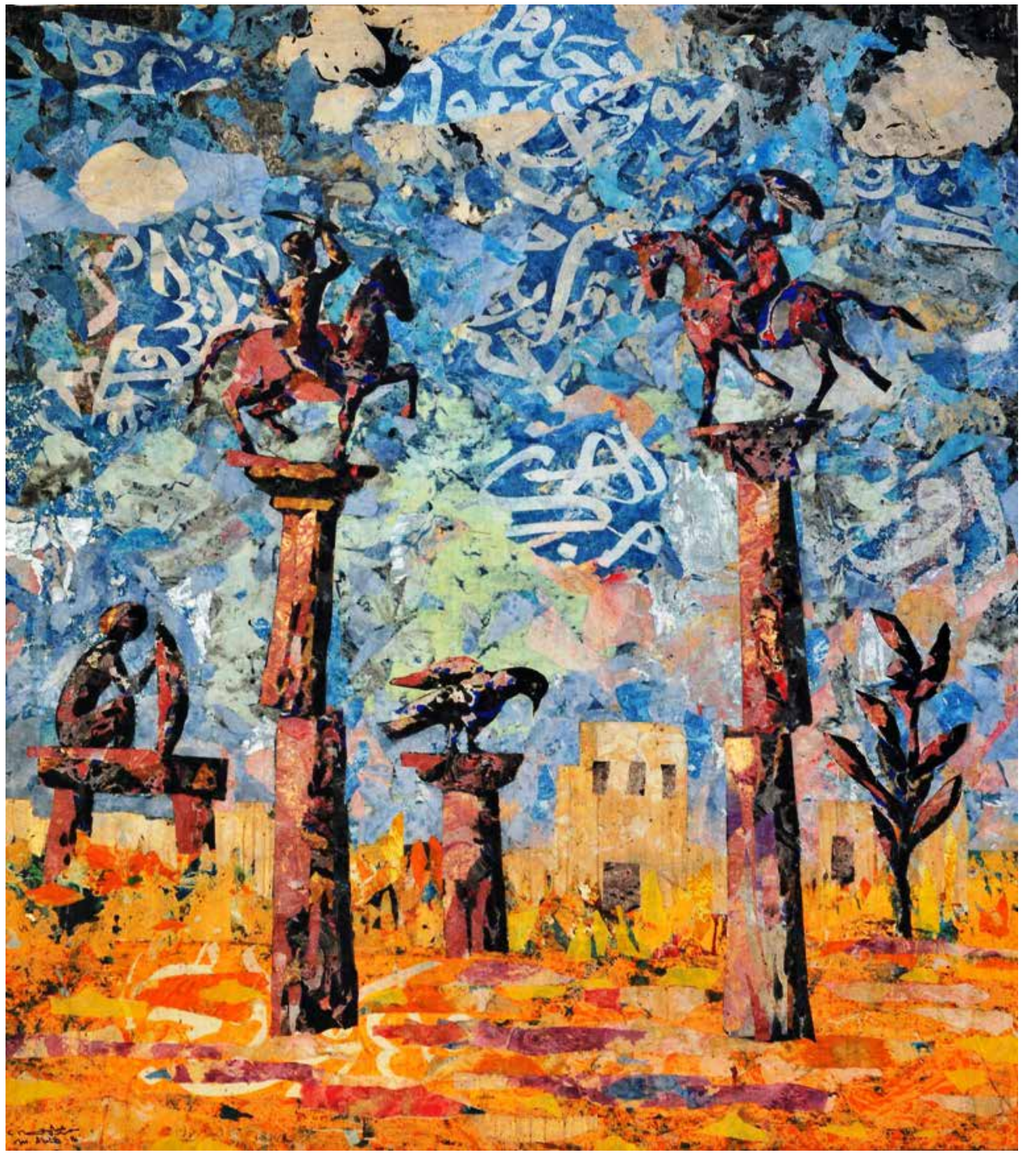
أم أنّ حالة عدم اليقين هي التي يتوقّف عليها ويتحدّد تعدُّد وجوه المثقف كما يلاحظ طاهر لبيب (في مقال له: غرامشي في خطاب المثقّفين العرب)[1]. ثم لماذا أضحت الثقافة في أيامنا وجها لوجه مع أزمات السياسة، حتى لتكاد تنسحب لصالح الردة؟ وهل المجتمع هو من يصنع الثقافة مرة والردّة كرة أخرى، أم أنّ الثقافة هي التي تبني المجتمع وتتبنّاه بحسناته وعيوبه، لتصبح الرداءة عنوانا للثقافة؟ سنستعين لحل بعض هذه المفارقات بشيء ممّا أدلى به محلِّلو الخطاب الثقافوي على غرار الأكاديمي الفرنسي باتريك شارودو (Patrick Charaudeau) الذي عني بالتفاعلات بين الخطاب والمجتمع وتجلياتها.

إن إشكالية مقالنا مسطَّرة هكذا، تروم الإسهام بإعادة قراءة النوازع بين الثقافة والردة، بوصفهما يحيلان معا بطريقة مفارِقة (paradoxalement) وبحسب زاوية النظر، على الدينامية والحركية التي يحتاجهما كل مجتمع من أجل التقدم والرفاهية والاستمرارية ودخول معترك المنافسة العالمية. ومن الناحية المنهجية تنبع الإشكالية مِن التصوّر الجدلي الدينامي المتعلِّق بعلاقة المجتمع بالثقافة. مع أنّ المجتمع المعني هنا هو مجتمع نرى أنه استُخلفت فيه الردّة واستُبدِلت بالثقافة. وعليه، نتوقع. لا محالَةَ. حصاد ما يحدث مؤخرا من المساومات والمواربات بين الشعب والحكّام، ثم بين الحكام أنفسهم، وأثناء ذلك كلِّه بين الداخل والخارج.

1 الثقافة بوصفها مركز ثقل الديناميات الا جتما عية

قبل التفصيل علينا . أولا . بتعريجٍ بسيط على الثقافة بوصفها مركز ثقل الديناميات الاجتماعية التي كان من الخليق أن تقف جدارا صامدا وصمّاما واقيا أمام عادات الانقلاب الخسيس أو بالأحرى الارتداد الذي لا يجادِل اثنان حول السلبية التي يختصّ بها مفهومُه سواء اقترن بالدين أم بالأيديولوجيا أم بالتاريخ (المزيَّف عادة)، أم بغيرها من المذهبيات والعقائد التي لا يسلم التخلِّي عنها بعدما يكون قد تمّ اعتناقها؛ لأن الانقلاب لا يُستَساغ ولا يُحتمَل مهما تكن الشريعة التي تسوِّغه والصحافة التي تسوِّق له. ثمّ إنّ الانقلاب ليس كالثورة. أو حتى التمرّد المضادّ للاستبداد . أو التعديل والإصلاح والمراجعة في شيء، بل هو رِدّة بصريح العبارة تصبّ جام غضبها دون هوادة، وذلك بوصفه يقوم على ترتيب غامض لإنهاء مهام طرف على إثر نهاية المصلحة المشتركة والمفتعلة دون سابق إنذار، وباعتباره ذا تأثير عميق على سمعة الأشخاص المنقلب عليهم أو الأفكار التي يتمّ التخلّي عنها بعدما يكون قد تعدّى الأمر مسألة التشكيك في جدواها. وعادة ما لا تعلن الانقلابَ دراساتٌ تحليليّةٌ استشرافيةٌ استشارية جيوسياسية، بقدر ما يستعان فيه بالجَوسَسة والاستراتيجيات الحربية التمويهية حتى في عزّ السلام، وينتصر لانتشار العلاقات الزائلة القائمة على المساومة والمحاباة والمحسُوبية، ويعتدّ فيه بتقنية السوسبانس (Suspens) . المترجمة خطأً بالتشويق والانتظار والترقّب وإثارة الشغف . التي يُستجدى بها في السرديات وتحمِل القارئ على قلب صفحات واحدة تلو أخرى دون وعي منه وبشغف حقّا.

ثمّةَ مِن علماء الاجتماع وبعض الأنتروبولوجيين مَن يرى أنّ دور الثقافة . ومعه دور المثقف . يتحدّد بحسب المجتمعات ويتجسّد بتحليل حاجات كل مجتمع على حدة، وهي حاجات لا يمكن إسباغ الكمّ التراكمي عليها في الوقت الذي تهمّ وجاهة الكيفية الانتقائية فيها[2]. لذلك يصف عالم الاجتماع والإثنيات دروبيشيفا (L. M. Drobishewa)، الحاجات الثقافية كعوامل تدفع إلى الحركة التي كلّما استجاب لها أفراد ذلك المجتمع واندمجوا في ديناميا تها يقع إفراز أفكار جديدة ذات مردود عملي حصيف[3]. ويتّسع نطاق الأفكار الجديدة عمليّا ليشمل فئات المجتمع كلّها: ما يجعل بإمكان الثقافة أن تصبح واقِعا فعليّا ومحرّكا للتنمية، وذلك عندما يقوم مفهوم التنمية على عملية الإبداع المنظّمة مؤسّساتيّا، شريطةَ أن تقوم أيضا على الاعتراف بالاختلافات، وتكريسا لظهور الهويات الجديدة والصياغة الجماعية للمشاريع[4].



محمد عبلة

في هذا السياق يصبح المثقَّف هو مَن يضع آليات ومبادئ احتواء رجل الدولة ضمن مشاريع يمكن تنفيذها في بعدها النفعي العائد بالفائدة على الرعية بالدّرجة الأولى[5]، وليس كما يحصل عكسيّا في مجمل الدول ذات الحكم الرّيعي حيث يستمد الحاكم شرعيّته من سلطة التعيين الاعتباطي. وأمام استمرار هذه الجدلية المركَّبة. كما يلمّح إليها إدغار موران (Edgard Morin). تظلّ الثقافة حتى في بعدها الشعبوي. la culture de masse. المسلك الوحيد الذي يخوّل تمسّك السواد الأعظم من الشعب بأمل طفيف ريثما تحتلّ النخبة مكانتها ويُحتمَل أن تضطلع بدورها[6].

ثم إنّ تمييز الأفراد ثقافيّا لا يجلب إلا حشدا من المكاسب، ذلك أنّ انتماء الأفراد إلى مجموعة من الأشخاص يمكّن من الحصول على هوية اجتماعية إيجابية، إذ يخوّل لهم فرص مقارنة أنفسهم لصالحهم مع المجموعات الأخرى، مما يدفعهم إلى التصرف بطريقة تمييزية تجاه هذه المجموعات نفسها، انطلاقا مِن أنّ كلّ الهوية مبنية على أساس مكاني، اجتماعي، حتى اجتماعي اقتصادي، واجتماعي ثقافي[7]. فهل نحتاج دائما إلى بعضنا البعض لكي نعرف أنفسنا؟

بيد أنّ هذا المنحى الذي يسلِّم جدلا بالثنائيات التي غرق فيها علم الاجتماع من الثقافة والبنية، التغيّر والاستقرار، الديناميات والاستاتيكيات، الفردية المنهجية والجمعية، الطوعية والجبرية، الطبيعية والرسمية، الموضوعية والذاتية، الحقائق والقيم، الوحدات الصغرى والكبرى، سرعان ما سجِّل عليه بعض مآخذ لكونها تمثِّل إشكالات مفتعلة لا حاجة إليها[8]. مع ملاحظة أنّ التأمل الثنائي يشكِّل ضربا من التعقيد الفكري الذي يرمى من خلاله الوضوح والتبسيط والنظام، وذلك باختصار الطريق. وفي هذا الصدد يجب التنويه بتلك النصيحة التي كان ألفريد وايتهد (Alfred North Whitehead) قد قدّمها مرّة لعلماء الطبيعة وهي تحمل الحكمة الآتية «أنشدوا البساطة ولا تثقوا بها»، وانطلاقا من هذه الروحية، يمكن له أن يكون قد قدّم لأصحاب العلوم الاجتماعية النصيحة الآتية «أنشدوا التعقيد ونظموه»[9].

يشير هذا القلق الناشئ عن المقتضيات المنهجية إلى ضرورة إضفاء الطابع الرّسمي على مؤسسة الثقافة في أدائها لوظيفة تجسيد النسق في الأوساط الجماعية التي لا

كانت جميع حركات التفكير في القرن الثامن عشر، والتي أطلق عليها البعض اسم «الوعي الأوروبي»، أرضية خصبة للمناظرات التي منعت حصول الردة. إنّ الأصول الفكرية للثورة الفرنسية التي قامت في يوم جميل من مايو 1789، متعدِّدة: من الواضح أن روسو، فولتير، وديدرو بموسوعته ...الخ، قد أسهموا في بعث هذه الدينامية الثقافية، لكن المجتمع بأكمله هو الذي عمل بعمق في ترسيخ هذه الثقافة بسبب القلق على مستقبله

تعني دائما المجتمع. مِن هنا فلا نستغرب أن تُستهدَف الثقافة مباشرة بشتى أنواع المواجهة التي سجلت احتمال تخليها عن واجباتها كمعدِّل ومقوِّم للسلوكات الفردية لتتماشى وروح العصر السائدة. وفي هذا المجال الهائل من التفكير والعمل، هناك قضيتان رئيسيتان تستحقان إشارة خاصة. أولا: يجب أن نتساءل عن السبل والوسائل لمساعدة الجميع على الوصول إلى الثقافة والمشاركة فيها بنشاط في أطر مختلفة. بعد ذلك. وكما يرى برتراند راسل . يتم اختيار الابتكار على مستويين مختلفين للغاية: إنّ درجة قبول فكرة جديدة، على سبيل المثال، تعتمد على درجة الإقناع، أما المستوى الثاني فهو أخلاقي يتعلّق بالنزاهة والصرامة في التعامل[10].

إلاّ أنّ الثّقافة غير المدعومة بفعل فكريٍّ، دائم العطاء، وغير المدعَّمة سياسيّا وماديّا؛ تتعرّض لهزّات الردّة المشؤومة بارتداد قويّ ومدوّ أكثر من تلك التي تدعِّمها الأعمال الفكرية العميقة بقوالب لغوية متماسكة وجميلة وبالحكامة السياسية الراشدة. الثقافة التي تستمدّ مِن الفكر قوتها واللغة التي تتفاعل معها روحيا وواقعيّا، تناولها اللسانيون الأنتروبولوجيون قبل أيٍّ من العلماء والمحلِّلين، بدءا من فريدريك فون هومبولت الألماني، وإدوارد سابير وبنيامين لي وورف الأميركيين. فاليوم لا يمكن لأحد مِن رجالات الثقافة في العالم العربي أن ينكر انجذاب الفكر للثقافة واستقطاب الثقافة للفكر، ومدى إمكانية إسقاطهما على الواقِع؛ لكن ماذا يحدث مع ذلك من الفصل المنتظم بين الفاعِلَيْن؟

لقد كانت جميع حركات التفكير في القرن الثامن عشر، والتي أطلق عليها البعض اسم «الوعي الأوروبي»، أرضية خصبة للمناظرات التي منعت حصول الردة. إنّ الأصول الفكرية للثورة الفرنسية التي قامت في يوم جميل من مايو 1789، متعدِّدة: من الواضح أن روسو، فولتير، وديدرو بموسوعته ...الخ، قد أسهموا في بعث هذه الدينامية الثقافية، لكن المجتمع بأكمله هو الذي عمل بعمق في ترسيخ هذه الثقافة بسبب القلق على مستقبله[11].

لهذا بات في الشبكة الثقافية الفرنسية هذا الحرص على تثمين الحوار وروح النقد والترقية المستمرّة لقيّم ثورتها، مثالا يحتذى عالميا: فكلّ من راسين وفولتير وكورني وغيرهم أسسوا لنزعة نقدية خوّلت فرنسا مكانة لم تعصفها تيارات الردّة التي عرفتها عبر الزمن. أما هتلر الذي حاول إعادة الاعتبار للرايخ والشعوب الآرية بناء على أيديولوجية عِرقيّة أكثر مما هي ثقافية، لم يفشل فحسب بل ترك بصمته تاريخيا على أنه سفاح لا غير، بعدما ضربت الثقافة السائدة لما كان فتى صاحب موهبة الرسم، ضربت موهبته عرضَ الحائط فثار يثأر لأنفَته بأن سخّر ثقافة العنف. وكم من أشباح سفاحين ولدتها أسر جزائرية وتتلمذت في المدرسة الجزائرية كادت أن تشيَّد لها تماثيل؟

لذا فإنّ الثقافة التي غالبا ما تكون مهيمنة في كل شيء من المظاهر بما فيها الأحداث اللغوية[12]، تبقى ضمانا يقي من تسلُّل مثل هذه الأضرب الرجعية الرِدوية. غير أنّه لا توجد مؤسّسة اجتماعية، وفق التحديد الذي منحه إميل دوركايم (Émile Durkheim) للمؤسّسة، أكثر غموضا من «الثقافة»[13]. وليس ثمّة مسألة أشدّ تعقيدا وامتيازا من البعد الثقافي للّغة، لذا فليس من الغرابة أن يقال إنها علامة فارقة لهوية الفرد بجدارة[14].

2 الثقافة وروح مقاومة الردّة

تاريخيّا لم يَسلَم من «العشريات السوداء والسويداء» أحدٌ من الجزائريين إلا وتأثّر بها بطريقة أو بأخرى، ومع ذلك فقد استمرّ الجزائريون في العيش دون التمتع بالحياة قليلا أو كثيرا، بشيء من الاختلاف مع الوضع الذي ساد من قبل لما كانوا يناضلون ضد الإمبريالية متّحِدين أو فرقاء. وباتت المؤسّسات الوطنية تمارس عملها طبيعيّا كالعادة. إذن قد نعلن منتصِرين: إنّ هذا ليس أمرا ممكنا لولا سديم الثقافة القويّ المغروس في النسيج الاجتماعي الجزائري: بإمكان أن يكون هذا التّقرير فرضية عمل ورقتنا هذه. والسؤال الذي يطرح نفسه في هذه الثنايا هو: ما مدى قابلية أي مجتمع أن يتخبّط بين الثقافة والردّة مع المدى المفارِق الكائن بين طرفَي نقيض هذَين؟

بناء على ما سبق، وإذا ما انطلقنا من عدم وجود مجتمع خال من الثقافة بالمفهوم التايْلُوري أي جملة العادات والتقاليد ونمط المعيشة واللّغة والقوانين والأعراف التي تميل بالمجتمع نحو التجانس والتماسك العضوي، أصبح بالإمكان القول إنه لا مكانَ للردة بعد ذلك على الإطلاق، لأنّ الثقافة التي ستشمل هذه المكوّنات لا مكانَ فيها لتداعيات الردّة التي تُذكي نيرانَها ثلّة من الناس ثم تنسحب

تاريخيّا لم يَسلَم من «العشريات السوداء والسويداء» أحدٌ من الجزائريين إلا وتأثّر بها بطريقة أو بأخرى، ومع ذلك فقد استمرّ الجزائريون في العيش دون التمتع بالحياة قليلا أو كثيرا، بشيء من الاختلاف مع الوضع الذي ساد من قبل لما كانوا يناضلون ضد الإمبريالية متّحِدين أو فرقاء. وباتت المؤسّسات الوطنية تمارس عملها طبيعيّا كالعادة. إذن قد نعلن منتصِرين: إنّ هذا ليس أمرا ممكنا لولا سديم الثقافة القويّ المغروس في النسيج الاجتماعي

مغالَطة على كافة فئات المجتمع. والحال أنّ مجتمعات كما هو حال الجزائر في أيامنا . تقدِّم لنا أمثلة عن تفشي مظاهر الردة بشكل غير مسبوق. أليست الهجرة التي تأبى الجزائر الرسميّة أن تستسلم لواقعها شكلا من الردّة: هجرة الأدمغة أو هروب رأس المال البشري، ذلك النزوح الكاسح ذهنيا وفكريا، وبالأحلام، لعدد غير قليل من أفراد المجتمع المتميِّزين، نحو أوروبا أو أميركا وفي قوارب الموت أحيانا، نحو عالم مجهول؟

إنّ تدفّقات الهجرة التي مسّت العلماء والباحثين والأفراد ذوي المهارات العالية مؤشرٌ دالٌّ على عدم استقرار البلد وغياب التماسك الوطني وتفويض أمر السلطة لغير أهلها. علاوة على أنّ الظاهرة باتت تشكِّل خطورة صادمة على المخططات التنموية. وهنا يجب التمييز بين التماسك الاجتماعي الذي هو مرادف الاتساق الثقافي وبين التماسك الوطني الذي بوصفه قائما. هو الآخر. على أسّ الثقافة فهو تتكفل به السياسات المرسومة من قبل وزارة الثقافة كمظهر للاهتمام بواقِع الثقافة ومصيرها حيث يطغى نموذج (الثقافة الفعل) المكرِّس للعمل الثقافي الذي هو الوحيد الكفيل بحلّ معضلة اختفاء الفرد داخل الجماعة[15]. من هنا تراعى آثار الثقافة على السلوكات الفردية علاوة على انعكاساتها الاجتماعية. وكذلك يتمّ تعزيز الثقافة وتظاهراتها التي تُفهم هنا باعتبارها دعامة ديمقراطية قادرة على توفير الأدوات والمهارات للطبقة الشعبية لتمكينها من استعادة وسائل إنتاج ثقافتها المهمَّشة. وعليه فإن الاتّساق الثقافي أقرب ما يكون إلى الاتساق النصي، حيث العلاقات الداخلية أهمّ مِن العلاقات الخارجية التي هي من قبيل الانسجام نظير التماسك الوطني. لهذا فإن تحقيق هذا الأخير لا يتم بمجرّد تهدئة الأوضاع الاجتماعية التي نشهدها جزائريّا لعشرين عاما خلت، وفق معادلات توفيقية جهوية «لا تُسمِن ولا تغني من جوع فكريٍّ» إلا في حدود ما يصطنع من أساليب التلفيق المجاني ضمن المهرجانات المكلفة ماليّا. وسرعان ما تتبيّن سخافة مثل هذه التظاهرات «الثقافية» البائسة بمعرفة أنّ تيارا مِن الأفكار لا يمكِن أن يشكِّل لوحدِه حركة ثقافية ولا سياسيّة إلاّ إذا تمّ الإقرار بالأفكار المقترَحة خارج حلقة الاختصاصيِّين

فقد استمرّ الجزائريون في العيش دون التمتع بالحياة قليلا أو كثيرا، بشيء من الاختلاف مع الوضع الذي ساد من قبل لما كانوا يناضلون ضد الإمبريالية متّحِدين أو فرقاء. وباتت المؤسّسات الوطنية تمارس عملها طبيعيّا كالعادة. إذن قد نعلن منتصِرين: إنّ هذا ليس أمرا ممكنا لولا سديم الثقافة القويّ المغروس في النسيج الاجتماعي

والمحترفين في أعماق المجتمع[16].

ولمّا كانت السياسة أبعد ما تكون من مجرّد تسوية مؤقّتة، إذ هي. وكما لخّصها مالك بن نبي. «تكفّل بالمجتمع في الوقت الذي يتكفّل المجتمع بالفرد تربويا وثقافيا»[17]، ولمّا كانت الثقافة مقاومة. كما يراها إدوارد سعيد الذي لم يستطع العيش خارج الالتزام[18]؛ ولما كانت التّربية كما وصفها جون ديوي (John Dewey) أحد مسالك التنمية الفردية بالفعل، وكما يرى العالم الأنثروبولوجي مالينوفسكي (Bronislaw Malinowski) في الثقافة ما يحتضن جميع الظواهر الاجتماعية لأنها تمثّل ما أسماه (الوحدة العضوية) [19]Unité organique؛ فقد صار مِن الطّبيعي أن تتاح الفرصة لممثّلي الجماعات والأفراد، بدءا من الباحثين المشتغلين في الأوساط السياسية . أو حولها . وفي المحيط الجامعي خاصّة، لاحتضان الممارسة السياسية بصدر رحب. بيد أن ما نشهده من العزوف عن المشاركة السياسية يشكّل أمارة أخرى للردّة ذات الصبغة الجزائرية. ببساطة نحن إزاء واقع وقّع اسمَه مضعَّفا تحت وطأة الردّة الفكرية أو الأمية الجامعية . أو أطلِقوا عليها أيّ لقب ترونه مناسبا لحال مَن يتوقّع في المدرَّج ما يملى عليه مِن حروف ليستذكرها أو يتمّ استنجاح[20] الطلبة باستنساخ المحفوظات من الدّروس: فلا مشاحة في الاصطلاح لما يحضر الذهن ويتواجد الوجدان متماسكا بما هو موجودي في أوج تأزّمه (c'est-à-dire Ontologiquement parlant de la crise qui frappe notre société).

والأسباب الكائنة وراء الأزمة ليست خارجية دائما. على خلاف ما يحاوَل إقناعنا به. مع ذلك يمكن لبعض الثقافات أن تختفِي تحت تأثير الحضارة الحديثة الكاسحة، وتنغلق أخرى على نفسها بنفس القدر الذي يدخل بعضها الآخر في علاقات تفاعلية مع غيرها[21]. بيد أنّ الخلل الذي يطال مجتمعات ويسمح بتمرير رسالات ضمنية فيندفع وراءها عامة الناس حتى الأديب الذي هو حارس الجمهوية، جاءنا من منافذ الردّة ونفوذها المتسلطة على العقول. لقد تولّت بعض الصحافة هذه المهمة الاستدراجية بامتياز، تستطلع الآراء لفائدة من يقرر مصير الشعب مع تنامي الردة في أوساطه، ولا سيما من خلال مواقع التواصل الاجتماعي كاليوتيوب حيث مساحات مخصصة لأمير دزد وزيتوت وغيرهم، انتهت المقالة الصحافية أين كان

منذ ما يقرب من قرنٍ، اهتمّت أدبيات الرواية الجزائرية في نسختها العربية وبصيغتها الفرنسية وعبر لغة بينية نقديّة، بالاضطرابات الاجتماعية التي أبلغت عن مناقشات المثقّفين ومخاوفهم وتوقّعات المجتمع وطموحاته نحو الازدهار من دون إحداث تنازلات تنال من الثقافة في حدّ ذاتها. وتعتبر الكتابة الروائية من أقوى المنابر التي تهتف من خلالها الحناجر وتكتب الأقلام. ذلك أنّ اللغة الخاصة برواية ما، تقدّم دائما وجهة نظر خاصّة عن العالم

الزيات يعض بالنواجذ على الرأي والرأي المضاد في الرسالة، والبشير الإبراهمي يندد، وابن باديس يفنّد. فكانت النتيجة الثورة التي داهمتها المستعجلات، وقوض قواعدها بناة الأمس أنفسهم بوحي من أسباب الردة التي تتغلغل في جسد المجتمع كلما ضعفت الثقافة الأنتروبولوجية التي أشرنا إليها أعلاه، والتي يطغى عليها الطابع الجماعي والاجتماعي والإثني. وتعلن الردة أيضا حينما يسكت الضمير الذي يعتبر ضربا جوهريّا من الثقافة التي تدعى الثقافة العارفة أو العالمة (La culture savante). وثمة صنافات وتقسيمات عديدة لهذا الضرب الذي ينفرِد بالطابع الفردي. يمكن التنويه بأربعة منها نراها تخدم تحليلنا هذا. وقد فصّل إدغار موران القولَ في ثلاثة منها[22]، أي الثقافة العلمية (Culture scientifique) التي تتمحور حول الأشياء التي يعالجها العلم، وبالتالي لا يمكن الظفر بها إلا بالتكوين المتين، والثقافة الأدبية (Culture littéraire) التي تعوِّل كثيرا على المتعة، والثقافة الشعبية/العامة/التبسيطية (Culture de masse) التي تيسر تكاليف الحياة للفرد في علاقته بالغير والأشياء والعلم. علاوة على الثقافة الفلسفية (La culture philosophique) حيث يمارَس التأمل العقلي حول العلم والأشياء والوجود والله والخير والشر ..الخ، وكذا الثقافة الدينية (La culture religieuse) التي يسودها التأمل الروحي والطقوس الدينية.

تسخَّر الثقافة في المجتمعات الراقية أداة لحمل أنماط التفكير وتوصيلها وتوسيع دائرتها. بيد أن ما حدث في الجزائر من التطوّرات البطيئة . وأقصد التغيرات الكثيرة . ولم تتكفل الثقافة بصياغتها أفكارا، أصبح الموجّه الحقيقي لما يحدث في أيامنا من انقلابات خامدة ليس من السهل التحكم فيها ولا التنبؤ بها، ولكن يظل الأمل الوحيد الذي لا بد أن يبقى هو صياغته في سرديات مركّبة كما يصفها سعيد يقطين متأثّرا بإدغار موران الذي فَلْسَفَ للرابطة الوثقى بين البسيط والمركّب. لذلك فمنذ ما يقرب من قرنٍ، اهتمّت أدبيات الرواية الجزائرية في نسختها العربية وبصيغتها الفرنسية وعبر لغة بينية نقديّة، بالاضطرابات الاجتماعية التي أبلغت عن مناقشات المثقّفين ومخاوفهم وتوقّعات المجتمع وطموحاته نحو الازدهار من دون إحداث تنازلات تنال من الثقافة في حدّ ذاتها. وتعتبر الكتابة الروائية من أقوى المنابر التي تهتف من خلالها الحناجر وتكتب الأقلام. ذلك أنّ اللغة الخاصة برواية ما، تقدّم دائما وجهة نظر خاصّة عن العالم بادعاء اقترابها من الواقع أكثر من غيرها، أو تنزع إلى دلالة اجتماعية تدقيقا، باعتبار الخطاب نصّا أيديولوجيا[23]. ناهيك عن كون اللغة دون تجلياتها السردية لا تستطيع إلاّ أن تقف حائرة بين طرفَيْ ثنائية التوفيقية والتلفيقية التي يرجع إليها جانب كبير من مسؤولية تفسّخ المجتمع الجزائري.

ثمّ إنّ كافّة النصوص التي تعرّضت لدوامة الردّة التي استحالت إلى حركية استبدلت بها دينامية الثقافة، وقفت عند هذا الطابع التلفيقي. وذلك بما عايش بعض الروائيين الجزائريين . لا سيما المنضوون في الكتابة بالفرنسية (لأني اهتممت بهم كثيرا) . من تاريخ العنف في صميمه، وهو العنف الذي ولّد المشاعر التي أفرزت التشكيك في الهويات المتعاقبة على مدى أكثر من نصف قرن وهي ما يطلق عليها أدبيات الهوية[24]، كما أنتجت هذه الأدبيات أعمالا تعتمد طبيعتها على مصادر متعددة الأصول، على غرار روايات مولود فرعون وكاتب ياسين التي تؤكد قوة الحاسمة والعازم على رفض مغريات الردة، مستأثرين بلقب النخبة.

3 سديم النُّخبة وتشتّت النُّخب..

تُطلق كلمة (النُّخبة. مفردا) و(النخب. جمعا) على فئة ذات امتياز معنوي أو مكاسب تتّصل مباشرة بالفكر؛ تكون قد تبوّأت مكانة ضمن أفراد المجتمع نظرا للأدوار الفاعلة التي تؤدّيها من تنوير الرأي العام وتوجيهه، وذلك حالما يكون صاحب هذا اللّقب العظيم منشغلا بالشأن العام كما يستلزم الأمر الميل إلى التغيير في عزّ الأزمات التي تضرب الأمم فتقاوم نسبة إلى طموح يتأسّس على المقوّمات العضويّة المتجذِّرة في ثقافتها، والمشاركة في الإشعاع الثّقافي، وإظهار الالتزام بمبادئ لا تتغيّر إلاّ بموجب الضرورة والحاجة التي تعبّر عنها بأدوات سلميّة إلا إذا استدعى الأمر أن تلبس لبوس الثورات المنصِفة، بعيدا عن الشّعارات التي لا تحقّق سوى بعض المنافع ولا تشبع سوى أشباح المصالح الآنية. ولهذه الفئة القدرة على التأثير في ذوي السلطة بالقوة أو بالرمز، ورسم المستقبل على المدى المتوسط والمدى البعيد سواء تهيّأت الظروف أم لم تتهيّأ: فابن باديس لم ينتظر حتى تتهيّأ الظروف كي يستبق الأحداث نحو الإصلاح

الأنساق الثقافية التي ولّدتها علاقة المجتمع بالدين، تغيّرت مسالكُها وتبدّلت مساراتُها من محرّك إيجابيّ كان متمثّلا في الثورة التي أعقبت إحراز الاستقلال، إلى عامل لاستفحال الردّة ذاتها، ولتفسح المجال لمجتمع شديد التديّن ولكنه متخلّف. فليس أضر بالدين من هذا المجتمع كما أزعم، لأن هذه العلاقة الطبيعية بين التديُّن والتخلُّف تخلِّف ثغرات للردة متعددة الأوجه

التربوي وتأصير المجتمع بدينه الحنيف وتاريخه، وقد كانت لمالك بن نبي نظرة شموليّة أخذ في تنفيذها منذ روايته «لبّيك» حيث كان ينصح الشباب الجزائري المغترب الذي قتلت همّته معاقرة الخمر وأخذ يتآكله الفساد؛ ومع سعيه إلى رسم خطط التقدم، وقف ينشد التقوى متوجها إلى هذه الفئة بالنصح. ولم يرتد عن سبل التقدم ولم يرتد عن الدين.

يعدّ تاريخ البشرية جزءا مِن الصّراع بين مجموعتين مهيمنتين في المجتمع: أولئك الذين يمارسون السلطة السياسية ومَن يمثِّلون الواقع الثقافي[25]. لكن هذا لم يمنع النخب أن تتوزّع أحيانا بحسب القطاعات التي ينبري فيها كلّ ذي مثل هذا الامتياز. فنسمع إذن مركّبات من قبيل (النُّخب السياسيّة) و(النّخب الثقافيّة) و(النّخب العلميّة) وكذلك (النّخب الفنيّة) ..الخ.

ويهمّنا منها المفهوم الذي يحمل معه عناصِر (الوجاهة والجوهريّة) في ضوء اقتران الطبقة المثقَّفة التي تستمرّ في التميُّز حتى تصير بمثابة (نخبة) بفعل إنتاج الأفكار. وعليه نتساءل: كيف يتمّ هذا الإنتاج؟ وهل الأحداث هي التي تحمل الطبقة المثقَّفة على إصدار ردود أفعال بحيث يحدث جراءها إنتاج الأفكار؟ وما جدوى أفكار النخب في صنع طموح التعايش بين الشعوب . ولا سيّما حينما تكون هذه الأخيرة ذات روابط تاريخية ولغويّة وعقائديّة مشهود بها كحال بلاد المغرب العربي؟

هذا، مع العلم أنّ مفهوم النُّخبة يشكّل منطلقا منهجيا ومنعرجا في كل فهم حصيف لحركة التاريخ. كما تنبري أهمية النُّخب الفكرية والثقافية بما لها من فضل تاريخيّ في تحديد الأنظمة السياسية وأشكالها ومدى تطورها، في علاقة جدلية بين (النُّخب) وبين أشكال الأنظمة. بيد أنّ تكريس النُّخبة سياسيّا ليس مسألة خلق «حساسيّات» ووضع الطبقة المثقَّفة المستغلّة والمستثمَرة سياسيّا في معادلة الصراعات الضيّقة وضمن عناصر قد تتداخل مع موازين القوى الداخليّة أو لعلّها تكون موازية لاستراتيجيات خارجية. وإنّما الفكرة أعمق من ذلك، إذ تشمل التّفكير في كيفيّة التّدخُّل برسم الخطط ووضع السياسات العمومية التي يجب اتّباعها في الحال ومستقبلا على المستوى القطري (في الجزائر) وعلى الصّعيد

الدّولي. ذلك أنّ مِن آيات نضج الثقافة نزوع أهلها إلى معالجة القضايا المتعلّقة بالتنوع والتعددية التي لا مفرَّ مِنها ولا سيما حينما يتعلق الأمر بالأبعاد اللغوية والجوانب الثقافية للتجربة الإنسانية[26].

غير أنّ الأنساق الثقافية التي ولّدتها علاقة المجتمع بالدين، تغيّرت مسالكُها وتبدّلت مساراتُها من محرّك إيجابيّ كان متمثّلا في الثورة التي أعقبت إحراز الاستقلال، إلى عامل لاستفحال الردّة ذاتها، ولتفسح المجال لمجتمع شديد التديّن ولكنه متخلّف. فليس أضر بالدين من هذا المجتمع كما أزعم، لأن هذه العلاقة الطبيعية بين التديُّن والتخلُّف تخلّف ثغرات للردة متعددة الأوجه مكوناتها استعمار الأمس والسلطة الرّاهنة والأصولي الأعمى والشعب الضحية والمثقف المستعطَف والمتعاطِف دون جدوى. ينبثق من وسط التديّن من يعادي أخاه في البشرية ويقتله باسم الدين ويقاتل من يتحالف مع من سمي عدوا وهميا لأنه مرتدٌّ دينيا هذه المرة أي (Apostat). إنّ التناقض المتأصّل في مثل هذه المواقِف يكاد يكون غريبا وافدا على المجتمع الجزائري الذي قاوم باسم الدين حتى عند الماركسيين والتقدميين والاندماجيين. لنا مثالٌ تاريخي سجّلته صفحات فرحات عباس في ظل العلاقة الحميمية بين المجتمع والدين تحت وصاية الثقافة، إذ كان أكثر المدافعين عن الإسلام، مع مطالبته فرنسا تجنيس الجزائريين بحق تاريخي يؤهّلهم للمشاركة في التحضّر قبل صناعة القرار وبفضل وعيه أولا ليتم له تقرير مصيره.

أما طاهر جاعوت فسيُلقَّن من اغتاله درسا مستبقا ومستقبليّا، لما استلم جائزة الحوض المتوسطي في حفل تكريمه بفرنسا، لا يتباهى أمام من كان يطريه وهو جان درمسون (Jean d'Ormesson) بقوله إن العنصر القبائلي تقدّمي متعدد اللّغات وأكثر انفتاحا، قائلا له: مهلا يا سيدي إن باقي الشعب الجزائري هكذا حاله، فلا شيء يميز القبائلي إلى هذا الحد، مؤكِّدا له مدى تشبّث الجيل اللاحق بنضال الأصول[27].

هكذا، فكما أنّ في الماضي كانت هناك نخب إصلاحيّة وأخرى استقلاليّة وأخرى اندماجيّة، فقد ضرب كلٌّ بسهمه في الساحة السياسيّة الجزائريّة حتى في مخاض الصراعات الحادّة إلى أن تولّد التحرير فعلا بعدما كان مجرّد فكرة. وهذا بفضل السّهر على تجنيد دور النخبة مع ما كانت هذه الأخيرة تحمل في طياتها من علامات التأزّم الذي ألجأ الثوار إلى الإلقاء بأفكارهم في الشارع فاحتضنها الشارع الذي تحوّل في المظهر إلى ما يدعى بعد فترة الاستقلال بالشّعب المخفي وراءه رواد أفاعيل دنيئة دناءة المصالح الضيّقة، فسحقا للمصالح التي انجرّت عن الضائقة! بل ولّدت عنفا يشتدّ حينا ويفتر آخر، أحدث تطبّعا معيّنا يتمتّع بالديمومة وبقابلية الانتقال، أي يستطيع توليد ممارسات تنطبق على تلك المبادئ التي استبطنها العمل التربوي ذاته بوصفه عملا ترسيخيا (متواصِلا) طويل الأجل، تلك المبادئ التي يرى بيار بورديو (Pierre Bourdieu) أنها تمثل نموذجا معيّنا من التعسّف التربوي[28]. بيد أنّ السلوكات الرّاسِخة التي يتم تعديلها حتى من قبل المحدِّدات الثقافية، يمكن إعادة تشكيلها في العادة المكتسبة والأذواق والميول التي تدفع الرجل والمرأة إلى العمل والتي تقود الإنسان إلى التميُّز ورفع التحدّي[29].

فلتحيا ثقافة التحديات ولتُعدَم الردّة بشتى مهازِلها، ولا نفارق ذكرى من حرّر وطننا الوحيد، ما دام العزاء باقيا ولو من خلال ساحة الشهداء وشارع العقيد عميروش بالعاصمة.

خاتمة

خلاصة، أصِرّ على أنّ أنكَر أضرُب الردّة انقلاب الأب على أفراد أسرته بإهمالهم لحساب شخصه الصغير، وانقلاب المسيِّر المهووس بالمناصب على خِيرة أبناء مؤسّستهم لاختلاء السبيل أمام الغرباء الانتهازيّين، باختلاق مشكلات زائفة ومزيّفة للواقِع، واصطناع مرتزِقة وتجنيد عملاء، لتكريسهم خدمة لمصالحه الضيّقة، ومِن أجل الحِفاظ على مركزه السيادي الفظيع.

أيها المتلقّي القارئ، إذا أنت قصَدت افتتان الجمهور فإياك أن تتوجّه بأفكارك الجهنّمية إلى وعيهم، بل مِن الأفضل لك أن تخاطب «اللاوعي» الباطني الساكن في كلّ ذات منهم، وتستميل المشاعر الدفينة، وتختبر أسلوب الردّة ذات السريرة القبيحة، لأنه الأسلوب القابل دائما لانطلاقة جديدة من درجة الصفر وفق عادة قديمة.

هذا رأي حفيد سيجموند فرويد المدعو إدوارد برنايس مؤسِّس فنّ توجيه الرأي العام[30].

وبه أختِم مقالي كمن يزكّي فضح الردّة في زمنها، وأنا ابن زمانه وبيئته كما يقول إميل دوركايم الذي اقتبسته ابتداء وأكرّسه انتهاء[31] .

آه كِدتُ أنسى أبيات شاعر «أَمْدِيَازْ أَمقْران» أحبّه بقوة، أو كما أنشد لونيس آيت منقلات (الذي يأبى زخرف الأمجاد وعرّف المثقّف الملتزِم بوصفه «مَن يكون ناجعا في موقِعه النضالي» [32]

• بلادي .. قلائد في أعناق الجبال

•إلى السماء موثوقة بغير حبال

كاتب وأكاديمي من الجزائر

هوامش ومراجع

[1] ينظر: Tahar Labib, Gramsci dans le discours des intellectuels arabes, in Gramsci dans le monde arabe (Dir. M. Brondino et T. Labib), (p.13 ,39-Editions de la Méditerranée, Tunis, 1994, p.14.

[2] ينظر: Pascal Perrineau, Sur la notion de culture en anthropologie, Revue française de science politique, 25 année-n°5, Ed. SciencesPo, (p. 946 ,968-Paris, 1975, p.947.

[3] ينظر: ل. م. دروبيشيفا، السوسيولوجيا والتاريخ، ترجمة علي نمر دياب، دار الحداثة (سلسلة العلوم الاجتماعية)، بيروت، 1981، ص.53.

[4] ينظر: Pierre Teisserenc, Le développement par la culture, L'Homme et la société, n°125 (Assignations identitaires et différenciation (p.107 ,121-sociale), Ed. L'Harmattan, Paris, 1997, p.107.

[5] ينظر: P.Teisserenc, Op. cit., p.108.

[6] ينظر: Edgard Morin, L'ésprit du temps : essai sur la culture de masse, Ed. Grasset, Paris, 1962, p.223.

[7] ينظر: Pierre Bourdieu, Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques, Ed. Fayard, Paris, 1982, p.87.

[8] ينظر: ميشال تومبسون وآخرون، ضدّ الازدواجية، ضمن نظرية الثقافة، ترجمة علي سيد الصاوي، سلسلة عالم المعرفة (223)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو 1997، (ص55 . 60)، ص55.

[9] نقلا عن: كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات: مقالات مختارة، ترجمة محمد بدوي ومراجعة بولس وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص136.

[10] نقلا عن حوار مع الفيلسوف برتراند راسل: https://www.youtube.com/watch?v=Q0yD9SpPGiE

[11] ينظر: Roger Chartier, Les origines culturelles de la révolution française, Ed. Le Seuil, Paris 1990, p.56.

[12] ينظر: Patrick Charaudeau, Une théorie des sujets du langage, Langage et société, n°28- fascicule 1 (Sociosémiotique), Ed. La Maison (p.37 ,51-des sciences de l'homme, Paris, 1984, p.38.

[13] ينظر: Émile Durkheim, Débat sur l'explication en histoire et en sociologie, in Éléments d'une théorie sociale, Éd. de Minuit (Coll. Le (p.199 ,217-sens commun), Paris, 1975, p.213.

[14] ينظر: P Charaudeau, Langue, discours et identité culturelle, Revue de didactologie des langues-cultures, n°123, Ed. Klincksieck, (p.341 ,348-mars-avril 2001, p.341.

[15] ينظر: Alfred Willener & Paul Beaud, La culture-action, (p.84 ,96-Communications, n°14 (La politique culturelle), Paris, 1969, p.87.

[16] ينظر: Bourdieu Pierre. La représentation politique [Éléments pour une théorie du champ politique]. In: Actes de la recherche en février/mars 1981. La représentation politique-1, 37-sciences sociales. Vol. 36 (p.03 ,24), p.13.

[17] ينظر: مالك بن نبي، المشكلة الثقافية، ترجمة عبدالصبور شهين، ط.04، دار الفكر المعاصر (بيروت) . دار الفكر (دمشق)، 1984.

[18] ينظر: إدوارد سعيد، الثّقافة والمقاومة (حاوره ديفيد بارساميان)، ترجمة علاءالدين أبوزينة ومراجعة محمد شاهين، دار الآداب (بيروت).المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة)، 2006.

[19] ينظر: Bronislaw Malinowski, Les dynamiques de l'évolution culturelle : recherche sur les relations raciales en Afrique, Trad. De l'anglais par Georgette Rintzler, Ed. Payot, Paris, 1970, p.164.

[20] نقترح هذا المولَّد (الاستنجاح) ليحيل على المعنى السلبي الدال على ما يحدث في الجامعة الجزائرية من القرارات التي تأتي من أعلى هرم الجامعة تطالب . بل توصي . بإنجاح دفعات كاملة لاسترضاء هذه الشريحة الناجية الضائعة.

[21] ينظر: Louis Dumont, L'individu et les cultures, Communications, (p.129 ,140-n°43 (Le croisement des cultures), 1986, p.138.

[22] ينظر: Edgard Morin, L'ésprit du temps : essai sur la culture de masse.., p.20 .45-

[23] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة . باريس، 1987، ص102.

[24] ينظر: Etienne Balibar, Identité culturelle, identité nationale, Quaderni, n°22 (Exclusion-Intégration : la communication (p.53 ,65-interculturelle), Hiver 1994, p.55.

[25] ينظر: Aleksander Gella, Le conflit entre l'élite dirigeante et l'élite culturelle : l'exemple de l'Europe de l'Est, Revue d'études comparatives (p.155 ,168-Est-Ouest, v.09- n°3, 1978, p159.

[26] Marc Debono & Cécile Goï, Introduction. Pour une approche herméneutique de l'interculturel, in Regards interdisciplinaires sur l'épistémologie du divers. Interculturel, herméneutique et interventions didactiques (Dir M. DEBONO, & al.), Ed. Modulaires (p.07 ,22-Européennes (Coll. Proximités - Didactique), 2012, p.07.

[27] نقلا عن حوار مع مدير مسؤول لدى دار النشر (Seuil / Paris) التي نشرت لكلّ من مولود فرعون ومحمد ديب وغيرهما؛ وهو السيد لويس جاردل (Louis Gardel). الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=vl_knERdEGs

[28] ينظر: بيار بورديو، العنف الرّمزي: بحث في أصول علم الاجتماع التربوي، ترجمة نظير جاهل، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1994، ص50.

[29] ينظر: Bronislaw Malinowski, Les dynamiques de l'évolution culturelle.., p.56.

[30] ينظر: Edward Bernays, Propaganda : comment manipuler l'opinion en démocratie (Préface de Normand Baillargeon), Traduit de l'anglais (États-Unis) par Oristelle Bonis, Éd. La Découverte, Paris, 2007, p.22.

[31] نقلا عن: E. Durkheim, Education et sociologie, Ed. El Borhane (Coll. Les Signes & le Sens), 1991 [1922], Alger, p.31.

[32] نقلا عن: www.i.france.com /menguellet/interview%201.htm, « Lounis Aït Menguellet, «Je n'ai jamais voulu être un symbole de quoi que ce soit» », Alger-Républicain, entretien réalisé par Zahir Mahdaoui.

عدوّ المرأة

لماذا اعتقد الفلاسفة بدونية الأنثى

حميد زناز

من الغريب أن تكون عقول الفلاسفة الأكثر تفتحا وحكمة في كل مجالات الحياة معادية للمرأة بشكل صريح وواضح إذ يجهر الفلاسفة الغربيون بتلك المعاداة للجنس اللطيف وكأنها من البديهيات. فالذين يعجب الناس اليوم بأفكارهم الرائدة وبحثهم الدؤوب عن الحقيقة وصراعهم ضد الأفكار المسبقة كانوا هم أنفسهم ضحايا فكرة نمطية جاهزة خطيرة هي النظرة الدونية للمرأة. والأغرب أن الفكر الغربي المعاصر لا يقف نقديا بما فيه الكفاية عند أفكارهم التمييزية والمستهترة بكرامة المرأة. وأكاد أقول إن الغربيين يحاولون عن قصد طمس الأفكار المتخلّفة لدى من يعتبرونهم ركائز حضارتهم الإغريقية-الرومانية.

يبدأ التمييز بين الرجل والمرأة بمعنى تفضيله عليها منذ العصور القديمة، ما قبل الميلاد، مع سقراط الذي وإن لم ينف فضل امرأة على جلّ تكوينه المعرفي هي السيدة ديوتيم دومانتيني كما جاء في مأدبة أفلاطون، فهو يرى أنه إذا كانت المرأة مُولّدة أجسام فهو الفيلسوف مُوّلد أرواح. ويوم موته بالسم طلب سقراط أن تغادر النساء كلهن الغرفة ليبقى مع أصدقائه الذكور.

أما أفلاطون، وإن طالب أحيانا بتحسين وضع المرأة، فهو يعتبرها أدنى من الرجل لأن الرجل وحده المخلوق مباشرة من الآلهة التي وهبته روحا ومن هنا فالرجال وحدهم الكائنات الإنسانية غير الناقصة التي يمكن أن تأمل في الوصول إلى الكمال. ولا يتحرج أب الفلسفة من القول في محاورة طيماوس إن أحسن ما تأمله المرأة هو أن تتحوّل إلى رجل! ثم يأتي أرسطو ويغلق الأبواب في وجه المرأة لعدة قرون حينما يختصرها في مجرّد مادة بمعنى وعاء بينما يخصص للرجل صفة أنبل هي الشكل، والقصد هو الجوهر والكمال. وليس هذا فحسب بل يبرّر أرسطو دونية المرأة بوجود خطأ طبيعي فيها، هو عدم قدرتها على توليد المنيّ الذي يحتوي على كامل الكائن البشري. وليس هذا فحسب بالنسبة إلى الفيلسوف الكبير بل يعتقد أنه حينما يمارس رجل وامرأة الجنس فالرجل يجلب جوهر الكائن البشري ويعني الروح. أما المرأة فلا تقدّم سوى الغذاء، أي المادة. وفي النهاية فالمرأة عند الفيلسوف الكبير هي رجل مصاب بالعقم ومجرّد وعاء مبتذل لاستقبال جوهر الذكر الملقّح! فهي حسبه أقل شأنا من الرجل أنطولوجيا (بطبيعتها)، وهي أقرب إلى الطفل أو الحيوان وخلقت لتكون تحت حكم الجنس الأقوى.

تمرّ قرون ومعها بعض الثورات المعرفية ويتحفنا جان جاك روسو بمقولة في غاية الغرابة كيلا لا نقول السخف حينما يكتب أن «الحب قد ابتدعته النساء ليسمح لهذا الجنس الضعيف أن يسيطر بينما قد خلق ليذعن وينقاد». و«المرأة كدوارة الرياح لا تهدأ إلا حينما تصدأ»، يقول فولتير، فيلسوف التسامح.

إمانويل كانط استيقظ من سباته العميق في مسائل الوجود كلّها إلا في موضوع الأنوثة. هذا الفيلسوف الشهير الذي يستلهم من أفكاره الكثير من المفكرين والأدباء عبر العالم، صاحب «نقد العقل العملي» و«نقد العقل النظري»، يكتب غير آبه بما جاء في كتابيه السابقين «في حالة التوحش، المرأة حيوان أليف: يسير الرجل في المقدمة والسلاح بيده والمرأة تتبعه محمّلة بأدوات الطهي» إذ الطبخ دور المرأة الطبيعي بالنسبة إلى الفيلسوف الكبير!

و نتعرف على الفيلسوف آرثر شوبنهاور، عقل ألماني يبدو مستنيرا في قضايا كثيرة، كان نيتشه معجبا به أشد الإعجاب ورغم كل ذلك كان يبدي كرها غير معقول للمرأة «لا يجب أن يكون في العالم سوى ربات بيوت، تحسن التنظيف والطهي، وبنات شابات لا يحلمن إلا أن يكنّ كذلك. ولا يجب تدريبهن على الغطرسة ولكن على العمل والخضوع».

ربما هو أكبر الفلاسفة في العصر الحديث كرها ومعاداة للمرأة ويمكن تفسير ذلك وتفهمه لو كان الأمر متعلقا بشخص عادي غير متعلم فنقول إنه ضحية تاريخه أو وضعه الاجتماعي ولكن هذا شوبنهاور وهو ليس بالمفكر الهامشي بل هو مفكر كبير! قد يقول مدافع عنه إنه كان يكره أمّه كرها شديدا متهما إياها بأنها هي التي دفعت بوالده إلى الانتحار. فهل هذا يبرر اعتبار كل النساء كائنات حاقدة تمارس الكذب والنفاق والخضوع؟ في الحقيقة لم يفعل شوبنهاور سوى اجترار أفكار عصره المسبقة فقط.

محمد خياطة

ويذهب مواطنه نيتشه المعروف بمزاجه الشرس إلى أقصى حدود التطرف تجاه المرأة ويتعجب من سلبية الرجل تجاهها «لم يحدث أن عومل الجنس الضعيف بمثل هذا الاهتمام الزائد من طرف الرجال كما هو الحال في عصرنا. وهو ما أدى بالمرأة إلى فقدان حيائها وباتت لا تخشى الرجل». لا لطف مع المرأة التي لا يعترف لها بأيّ دور ما عدا إسعاد الرجل كما نقرأ على لسانه «سعادة الرجل: أنا أرغب، سعادة المرأة: هو يرغب». و«إذا زرت امرأة لا تنسى أخذ السوط معك». هكذا تكلّم زرادشت! وليته لم يتكلم.

وحتى جان بول سارتر، رفيق فيلسوفة النسوية سيمون دي بوفوار، لم يكن مناصرا تماما لقضية المرأة. في آخر حوار منشور معه سنة 1975 قالت له سيمون إن كتاباته تزخر «ببقايا الذكورية والقضيبية» ويعترف صاحب «الوجودية مذهب إنساني» بذلك دون أدنى حرج!

و مع كل ذلك فليس كل الفلاسفة أعداء للمرأة. فقد نجحت بعض الأفكار المناصرة لها منذ العصور القديمة في كسر المعتاد. ففي حديقة أبيقور مثلا سيدات كنّ يتفلسفن وقد ترأست المدرسة واحدة منهن هي الجميلة ليونتيوم عشيقة أبيقور التي واصلت نشر أفكاره حتى بعد وفاته. وكان فيثاغوراس محبا للنساء ومحترما لقدراتهن العقلية. ولكن كان يجب الانتظار طويلا لتطرح مسألة المساواة في الحقوق بين الجنسين صراحة وبجدية. وشيئا فشيئا أصبح بديهيا لدى أغلب الفلاسفة أن دونية المرأة كانت صناعة ثقافية وأن المساواة بينها وبين الرجل باتت أمرا طبيعيا.

كاتب من الجزائر مقيم في باريس

الحبيب السالمي
لعبة التفاصيل

الحفر في رخام التفاصيل الصغيرة المهملة كقادح والتدرج شيئا فشيئا للوصول إلى الأحداث الكبيرة المؤثرة، لنخلص وننفتح على أسئلة الأدب العميقة وقضايا الفكر الكبرى، تلك ثيمة أعمال الكاتب التونسي الحبيب السالمي وخصوصيته التي تميزه عن باقي كتاب جيله. وقد ولدت وكبرت هذه التقنية في كل أعماله الروائية لتصبح أسلوبا فنيا خاصا به يحاول من خلاله رسم أحداث الرواية في ذهن القارئ وحفر أخاديد من الوعي المتلبس بالقص السلس المرح.

وربما نجاح ونجاعة لعبة التفاصيل هذه وتواصلها وتكرارها تؤصلها في مشروع أدبي متكامل يحاول السالمي بناءه، وقلعة فنية متراصة تتشكل جدرانها وأرضيتها نصا بعد آخر.

ولكل ذلك ليس غريبا أن تستدرج راويته الجديدة الموسومة بـ»بكارة» والصادرة حديثا عن دار الآداب، القارئ العربي إلى متاهات واستيهامات وعوالم الجسد والأنثى والبكارة والجنس عبر لعبة التفاصيل المخاتلة حيث تحاول معالجة مواضيع الحب والصداقة والجنس وبكارة جسد المرأة وعالم الأنثى الخفي عبر تفكيك هذه الظواهر الاجتماعية المعقدة وتحليلها وفضح المستور والخفيّ منها بطريقة موحية تحفر في الوعي الجمعي العربي. وتعتبر هذه الطريقة الطريفة في القص وهذا الحفر رجع صدى فني للثورة التي تتوق لكسر الطوق وتعرية الفساد وفضح الكذب والنفاق والظلم وافتضاض بكارة الدكتاتورية، لنقرأ من وراء السطور ونتعثر بهذه العلاقة المتداخلة والمتناقضة بين الفنان والكاتب والمبدع والمثقف الذي يحاول تغيير الواقع بالحفر بمعول الفن غير المباشر في الوعي الجمعي، وبين الثائر الذي يسعى إلى التغيير والثورة بمعاول المواجهة والصدام والخطابات المباشرة في الجماهير.

ولأن «الرواية ليست حكاية فهي ما يأتي بعد الحكاية لأنها ليست كيسا من الأحداث» مثلما يؤكد الحبيب السالمي في هذا الحوار، فان رواية «بكارة» تنفتح على موضوع البكارة والجنس الذي يحيلنا بدوره إلى الجسد العربي الذي لم يتحرر بعد ومازال يقبع في كهوف الظلام وأقبية المخابرات ورطوبتها وتحت التعذيب ولعبة تقليم الأظافر لكل سجان ودكتاتور جديد يأتي من الغيب.. هذا الجسد الذي يقبع في غياهب النسيان العربي حتى في الدراسات الأنثربولوجية والبحوث الفلسفية ولا يحضر إلا وهو عورة ومقيد ومكبل ومعذب وصامت ومكبوت ومحرم ومغيب ومفعول به وفيه.. في المخيال الشعبي والمخيال الديني والتراث. ولذلك فإن «الثورة العربية لن تكتمل إلا بتحرر الجسد العربي، لأن الكتابة هي فعل حرية وفعل امتلاء إنساني وسفر ضد الموت وضد الجمود، يضيف صاحب رائعة «روائح ماري كلير».

و»بكارة» هي رواية السالمي العاشرة بعد روايات «جبل العنز» 1988، «صورة بدوي ميت» 1990، «متاهة الرمل» 1994، «حفر دافئة» 1999، «عشّاق بيه» 2001، «أسرار عبدالله» 2004، «روائح ماري كلير» 2008، «نساء البساتين» 2010، و»عواطف وزوارها» 2013. أما في القصة القصيرة فقد صدرت له مجموعتان هما «مدن الرجل المهاجر» 1977 و»امرأة الساعات الأربع»1986. وقد اختيرت روايتاه «روائح ماري كلير» و»نساء البساتين» ضمن القائمة القصيرة للجائزة العالميَّة للرواية العربيَّة «البوكر» في دَوْرتي 2009 و2012، وتُرجمتْ رواياتُه إلى الكثير من اللغات.

أول مرة التقيت فيها الروائي الصديق الحبيب السالمي كانت في العاصمة الفرنسية باريس وقد فاجأني بلطفه وكرمه الكبير، وبعد حديث مستفيض عن الأدب والفن والثقافة والإبداع دعاني إلى جولة جميلة في ضاحية الجمهورية أين يقيم، ومع كل زقاق وشارع وتمثال نمرّ به كان يشرح لي تاريخه وحكايته وأدق التفاصيل المتعلقة بالمكان والإنسان والزمان بطريقة سلسة وبسيطة ومكثفة

زادت من تعميق يقيني أنني أمام حكاء وروائي كبير. وبعد أن اتفقنا على تفاصيل إجراء لقاء طويل عن مسيرة هذا المبدع التونسي المتميز، تهنا في زحمة المدن والأيام.. وتأجل اللقاء أكثر من مرة إلى أن جمعتنا الصدفة المرتبة من القدر أخيرا في تونس العاصمة أين كان هذا الحوار الطويل والمشوق الخاص بمجلة «الجديد» حيث انفتحت شهية السالمي للحديث فتكلم بتلقائية وصراحة كبيرة كما لم يتكلم من قبل.

قلم التحرير

الجديد: روايتك «بكارة» الصادرة حديثا تعالج مواضيع الحب والصداقة والجنس وبكارة جسد المرأة، وتحاول تفكيك هذه الظواهر الاجتماعية المعقدة وتحليلها وفضح المستور والخفيّ منها بطريقة موحية تحفر في الوعي الجمعي العربي. فإلى أيّ مدى يعتبر هذا القص وهذا الحفر رجع صدى فني للثورة التي تكسر الطوق وتعرّي الفساد وتفضح الكذب والنفاق والظلم وتفتض بكارة الدكتاتورية؟

السالمي: يمكن أن نعتبر هذه الرواية شكلا من أشكال فضح الفساد ولكن ليس بالمعنى الرائج لكلمة الفساد. الفساد الذي تناولته الرواية إذا نظرنا إليها من هذه الزاوية هو النفاق الذي يسود العلاقات الاجتماعية والذي ساد إلى فترات طويلة وأتت الثورة ففضحت هذا النفاق. الرواية كما تعرف تقوم على حكاية بسيطة جدّا كأغلب رواياتي وهي أن أحد أعيان القرية انتشرت بشأنه إشاعة مفادها أنّه لم يقدر على فض بكارة زوجته ليلة عرسه. هذه الإشاعة ظلت داخل النفوس لمدّة عشرين سنة بحكم أنّ هذا الشخص كانت له سلطة وكان النّاس يحترمونه لحدّ ما وكان أيضا غنيا لحدّ ما وبالتالي كانوا يعتمون على هذه الحقيقة وأتت الثورة التي عرّت كل عيوبنا وفضحت تناقضاتنا وكانت مجالا لبروز هذه الإشاعة التي هي مبنية على حكاية قديمة يمكن أن نعتبرها حتّى مختلفة تماما.

لا نعرف بالضبط هل فض بكارة زوجته فعلا أم لم يفضها. أنا أستغلّ هذه الفرصة وأعرّج على مسألة الجنس وهو موضوع هذه البكارة الذي مازال يشغل العالم العربي إلى حد الآن وبرأيي هذا الموضوع من المفترض أن نكون قد تجاوزناه ليس تجاوزا أخلاقيا فقط وإنّما لأنّ طبيعة المجتمع الذي نعيش فيه الآن وطبيعة العلاقات التي تربط بين الذكر والأنثى في العالم العربي المفروض أن تختفي نوعيّة هذه العلاقات التي أحببنا أم كرهنا تطوّرت إلى حدّ ما، فمن المفروض أن تختفي مثل هذه الأشياء ولكنّنا للأسف مازلنا متمسكين بها.

أنا أرى أنّ التخلف العربي من هذه الناحية يتجسّد في مسألة البكارة وأنا دائما أقول متحديا قليلا بعض الأخلاق إنّنا لن ندخل الحداثة طالما لم نحل مشكلة البكارة. كل المجتمعات التي تطوّرت حلّت هذه المشكلة وتمثلتها وتجاوزتها نفسيا وفكريا وعقائديا. نحن مازلنا مرتبطين بهذه المسألة وهي مسألة بسيطة جدّا وكلنا يعلم أنّ هناك بعض النفاق لبعض الفتيات اللاتي يتزوجن وقد فقدن بكارتهن لكنّهن يستعدنها عند الطبيب. يعني هي موضوع يحوم حول الفساد والنفاق والكذب الذي عرّته الثورة من هنا أردت أن أربط المسألة بالثورة.

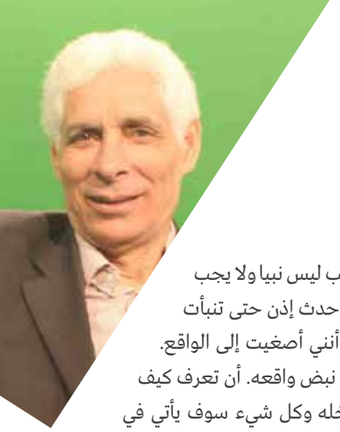
الجديد: وفي نفس هذا السياق، أيّ علاقة بين الفنان والكاتب والمبدع والمثقف الذي يحاول تغيير الواقع بالحفر بمعول الفن غير المباشر في الوعي الجمعي، وبين الثائر الذي يسعى إلى التغيير والثورة بمعاول المواجهة والصدام والخطابات المباشرة في الجماهير؟

السالمي: في الحقيقة المبدع يكتب لا ليغيّر، المبدع يكتب لأنّه يريد أولا أن ينشئ شيئا ما ولكن هذا الشيء بما أنّه يعيش في مجتمع ما وله أفكار وآراء وهو أيضا مواطن مثل أغلب المواطنين ويعيش في ظرف تاريخي معين ويعيش في مكان معين وينتمي إلى ثقافة معينة، فمن الطبيعي جدا أن يتأثر بهذه الأشياء وتكون له مواقف مثل الثائر ومثل السياسي لكن هو يختزن هذه الأشياء ثمّ بعد ذلك يخرجها في شكل إبداع. هنا إذن تثير مسألة تأثير الإبداع في المجتمع هذا السؤال الذي دائما ما يطرح.

أنا أعتقد شخصيا أنّ الإبداع يؤثر، وأنّ العمل الإبداعي يؤثر لكن تأثيره ليس ميكانيكيا وليس آنيا خلافا لما نتصور، وكثير من النّاس يقولون إنّ الإبداع لا تأثير له إطلاقا وهم ينطلقون من حقيقة أعتبرها خاطئة وهي أنّهم يريدون أن يروا آثار ذلك التغيير بسرعة ومتجليا بطريقة واضحة جدا مثل السياسة وهذا غير صحيح تماما.

لا ندري الطريق الذي يشقه النص الأدبي إلى القارئ وإلى وعي القارئ لأنّ النص الأدبي يحفر مجراه مثل النهر ويصل إلى القارئ ويؤثر عليه ولكن أحيانا لا يعرف القارئ أنّه قد تأثر.

> **هناك بعض النفاق لبعض الفتيات اللاتي يتزوجن وقد فقدن بكارتهن لكنّهن يستعدنها عند الطبيب. يعني هي موضوع يحوم حول الفساد والنفاق والكذب الذي عرّته الثورة**



فعندما ننظر إلى المجتمعات العربية نجد أنّ هناك كتابا يكتبون عن الحرية وعن الديمقراطية وعن التحرر الجنسي وعن مقاومة الفساد وعن مقاومة الدكتاتورية فهناك ركام كامل لهذا الأدب منذ بداية القرن. فهل يعقل أن هذا الأدب لم يؤثر، صحيح هو لم يؤثر فنحن نتصور أنّه سيؤثر في كل مواطن. لا، هو أثّر في النخبة وفي أجيال وهي التي ستؤثر في المجتمع وتصبح غير قابلة للدكتاتورية وحتّى وإن قبلتها تقبلها إلى حدّ ما ثمّ تثور. لذلك في رأيي أن الإبداع له تأثير كبير جدّا لأنه هو الذي يصنع الإنسان، والإنسان هو الذي يثور لكن ليس هذا التأثير كما قلت واضحا وميكانيكيا إنما يأتي على مدى طويل، يعني يأتي نتيجة تراكمات.

الجديد: كيف ينظر الحبيب السالمي إلى الإبداع، هل الإبداع مهمّته طرح الأسئلة والتحفيز على السؤال والتفكير أم مهمته إيجاد الحلول؟

السالمي: أعتقد أنّ الحلول بيدي السياسي، لماذا؟ لأنّ السياسي هو الذي لديه اتصال بالواقع وهو الذي يستطيع أن يغيره. أقدّم لك مثالا بسيطا: بعض المفكرين منذ عصر النهضة اقترحوا أفكارا، لكن هذه الأفكار لم تتحول إلى شيء ملموس وتمسّ بنية الدولة وبنية المجتمع العربي إلاّ عندما تبناها السياسيون العرب. فمثلا فكرة القومية العربية التي أصبحت فكرة بائسة اليوم وقديمة، فعبد الناصر ليس مفكرا، وإنما ساطع الحصري هو الذي وضع الأسس الفكرية للقومية العربية. المثقفون هم الذين يأتون بالأفكار دائما، فحرية المرأة أتى بها قاسم أمين والطاهر الحداد وبورقيبة هو الذي طبقها.

فالمثقف له تأثير عندما تستمع إليه النخبة السياسيّة لأنّها هي الوحيدة التي تمتلك أدوات التأثير والتغيير الحقيقي الفعلي لأنّ الكاتب لا يستطيع التغيير المباشر للواقع، حتّى وإن كان يطمح إلى أن يغيّر في النهاية كلامه يبقى لا قيمة له ولا يتحوّل إلى أفكار تطبّق في الواقع إذا لم يتبنّ السياسيون تلك الأفكار لأنّهم هم من يمتلك أدوات السلطة، لذا فإنّ الكاتب لا يقترح حلولا إطلاقا، الكاتب يجب أن يكتب ويكتب بشكل جيد فقط.

فمثلا عندما اندلعت الثورة التونسية كانت روايتي «نساء البساتين» قد صدرت قبل سنة تقريبا، ورغم أنه في تونس لم يقع الاهتمام بها صراحة إلاّ بنسبة قليلة، فالكثير من القراء والنقاد في الشرق العربي خاصة احتفوا بها جيدا واعتبروا أنني تنبأت بهذه الثورة، وكل الصحف كتبت هذا. قالوا لي هل تنبأت بهذه الثورة؟ فقلت لهم أنا لست نبيا، والكاتب ليس نبيا ولا يجب أن يكون نبيا ولا عرّافا. فقالوا لي ماذا حدث إذن حتى تنبأت بهذه الأشياء.أنا لم أفعل شيئا سوى أنني أصغيت إلى الواقع. والكاتب الحقيقي هو الذي يصغي إلى نبض واقعه. أن تعرف كيف تصغي لواقعك تلتقط ما يحدث بداخله وكل شيء سوف يأتي في ما بعد.

إذن في النهاية الكاتب لا يقدّم حلولا ولا يجب عليه أن يقدّم حلولا، وربّما حلوله ستكون تافهة. الكاتب هو الذي يشخص الوضع والواقع ولكن بطريقة فنيّة إبداعية وهو الذي ينبه إلى أشياء معينة.

الجديد: يحيلنا موضوع البكارة والجنس والجسد إلى الجسد العربي الذي مازال لم يتحرر بعد ومازال يقبع في كهوف الظلام وأقبية المخابرات ورطوبتها وتحت التعذيب ولعبة تقليم الأظافر لكل سجان جديد يأتي من الغيب وكل دكتاتور.. هذا الجسد الذي يقبع في غياهب النسيان العربي حتى في الدراسات الأنثربولوجية والبحوث الفلسفية ولا يحضر إلا وهو مقيد مكبل ومعذب وصامت ومفعول به وفيه.. في المخيال الشعبي والمخيال الديني والتراث.. فلماذا حسب رأيك كلما حفرنا في بنية الجسد العربي وتاريخه تعثرنا بجهلنا الكبير والتغييب المقصود له؟ ولماذا ارتبط مفهوم الجسد العربي بمفهوم العورة والكبت والمحرّم؟ ومتى يتحرر هذا الجسد العربي ويقوم بثورته الخاصة ويصبح فاعلا؟

السالمي: صحيح نحن عندما نتحدث عن تحرر الجسد نحن نتحدث عن تحرر الذات يعني تحرير الجسد ضمن تحرير الذات وضمن تطوير الذات وضمن تنمية الذات وضمن اكتشاف الذات، فبالتالي العربي ظلّ جسده سجين تصوّرات وخرافات وفلكلور وشعوذة وعادات وتقاليد بالية. فمن الطبيعي جدّا ألاّ يتطوّر الإنسان لأنّه في النهاية جسد. نحن نفصل نظريا بين الجسد والروح لكن في الواقع الجسد والروح هما شيء واحد، فبالتالي إذا كان الجسد مكبلا فكيف تريد للإنسان أن يمارس ذاته؟ كيف تريد أن يعيش حريته بامتلاء؟ وكيف تريده أن يثور؟ من الطبيعي جدّا أنّ الثورة لا تكتمل إلاّ بهذا التحرر.

مرّة أخرى أقول إنّ المجتمع العربي يعيش حالة نفاق رهيبة في ما يخصّ الجنس، قلت لك في موضوع البكارة وخاصة في مجتمعات المغرب العربي البنات يمارسن الجنس قبل

> **بعض المفكرين منذ عصر النهضة اقترحوا أفكارا، لكن هذه الأفكار لم تتحول إلى شيء ملموس وتمسّ بنية الدولة وبنية المجتمع العربي إلاّ عندما تبناها السياسيون العرب**

أن يتزوجن ولكن بما أنّ المجتمع يرفض هذا لا يريد أن يمارس الجنس إلاّ داخل مؤسسة الزواج فيحدث نوع من النّفاق عند البنات.
وأنا هنا مع حقّها أن تمارس هذا النفاق مع هذا المجتمع الغبي فتذهب إلى الطبيب فيخيط لها هذه البكارة وهذا الرجل العربي الأبله التافه يقبل هذا ويعرف أنّها هي خدعته ولكنّه يقبل هذه اللعبة. نحن للأسف نعيش أكذوبة، أنا دائما أتحدث عمّا أسميه النفاق الذي لا يوجد في العلاقات الإجتماعية بل النفاق بمعناه العام، النفاق الفكري، النفاق الاجتماعي، النفاق العاطفي. أقصد أنّك تعيش ما لا تفكّر فيه وتفكّر ما لا تعيشه.
المجتمع الغربي منسجم مع نفسه لذلك لا تجد نفاقا وحتّى إن وجدت فبدرجات قليلة. العالم العربي كلّه يقوم على النفاق ومسألة البكارة تندرج ضمن هذا السياق.

الجديد: هل يمكن أن نتنبأ بحدوث ثورة جسديّة في المجتمع العربي؟ هل سيأخذ هذا الجسد حظّه؟

السالمي: على مدى طويل أعتقد نعم، فالجسد له حكمته الخاصة وسيثور بشكل ما. الآن صحيح تكبّله التقاليد وخاصّة يكبّله ما أسميه أنا بالتدين وليس الدين، هناك فرق بين الدين والتدين أي الطريقة التي نعيش بها هذا الدين وأنا حسب ما أرى أنّ الطبقات الشعبيّة لا تزال تفهم الدين بشكل قروسطي وشكل متخلف جدّا وبالتالي هذا ما يحول دون تطوّر الإنسان العربي.
هذه المجتمعات العربية تعيش اليوم الموجة الدينيّة وكان لا بدّ أن تعيش هذه المرحلة كي تعرف حقيقتها وستتجاوزها مثلما تجاوزت القومية العربية وستصير تنظر إلى الإسلام بطريقة مختلفة. أنا متفائل في الحقيقة بالمستقبل، وأرى أنّ الإنسان العربي مثله كمثل أي إنسان في العالم يصغي إلى صوت جسده وهذا الصوت هو الذي سينتصر في النهاية لأنّ الحياة لها حكمتها الخاصة. الحياة أقوى من كل شيء، فبعض النبات يفلق الصخور ليعيش. الحياة أقوى من كل شيء أقوى من الدين، إلاّ أنّ الدين يسيطر على الحياة لكن في فترة قريبة في العالم العربي، على مدى قرون، الحياة ستنتصر على الدين. وعندما تنتصر الحياة على الدين فإن الإنسان العربي سيكتشف جسده من جديد.

الجديد: لماذا حسب رأيك هذا التغييب للجسد في الأعمال الأدبية رواية وشعرا ودراسات أنثروبولوجية؟

السالمي: للأسف الجسد مازال في مجتمعاتنا العربية أحد المحرّمات والجسد في أذهاننا العربية مرتبط بالجنس والجنس هو أحد المحرمات الكبرى. لكن رغم ذلك كله هناك بعض التطوّر فعندما تأخذ الرواية مثلا في العقود الأخيرة صارت تتناول هذا الموضوع بكثير من الجرأة. هناك تطوّر، هناك أشياء نكتبها الآن ما كان لنا أن نكتبها

قبل 30 سنة، كان النّاس الذين يكتبونها يدخلون السجن ويثيرون فضائح كثيرة، والعالم العربي تطوّر أيضا وأنا لا أؤمن أنّ العالم العربي تراجع وتقهقر إلى الوراء. وطبعا هناك مقابل ومرحلة لا بدّ أن نمرّ منها لنصل إلى التطوّر الحقيقي.
الجسد في الرواية والشعر ليس غائبا، لكنّه في الدّراسات مغيب لأنّ الدراسات تتمّ ضمن مؤسّسات أكاديميّة جامعات بحوث هذه طبعا مرتبطة بالدولة ورسميّة إلى حدّ ما. فبالتالي يتحاشون هذه المواضيع إلى حدّ ما. أعتقد أنّ هذا هو السبب.

الجديد: متحدثا عن رواية «بكارة» نجدك تقول «إنها تمثل الانطلاق من حدث صغير للوصول إلى بناء عالم روائي، ولها علاقة بالثورة التونسية،.. أي الانطلاق من موضوع البكارة الصغير من أجل التطرق إلى حدث تاريخي كبير كالثورة التونسية»، الحفر في التفاصيل الصغيرة كقادح والتدرج شيئا فشيئا حتى الوصول إلى الأحداث الكبيرة العميقة، لنخلص وننفتح عن أسئلة الأدب والفكر الكبرى. هل تعكس هذه التقنية أسلوبا فنيا خاصا بالحبيب السالمي يحاول من خلاله حفر أحداث الرواية في ذهن القارئ وحفر ورسم أخاديد من الوعي المتلبّس بالقص السلس المرح؟ الشكل والتقنية كيف تخدم المضمون وما هي الأهمية التي يعيرها الحبيب السالمي لذلك؟

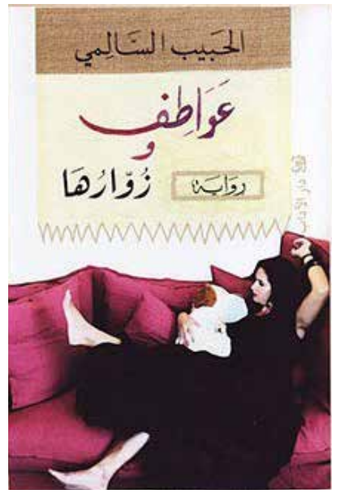
السالمي: في الحقيقة لا أدري هل هي خاصيتي أنا فقط، وأنت هنا أصبت لأنّها فعلا هي طريقتي في تناول الأشياء وفي مقاربة المواضيع. أنا أؤمن ومازلت أنّ الرواية ليست حكاية، يعني أنّ الرواية ليست كيسا من الأحداث كل فصل فيه أحداث كبيرة وشخصيات جديدة. هناك أناس يكتبون هذه الروايات وأنا أحترمهم وأقدّرهم، لكن أنا دائما لديّ تصوّر خاص للرواية، طبعا هناك حكاية للرواية لأنّه لا يمكنك أن تكتب رواية دون حكاية. لكن عموما الرواية هي ليست حكاية هي ما يأتي بعد الحكاية، أي أنّ الحكاية آخذها ذريعة لكنّني أذهب في الحفر في أشياء أخرى ثمّ أستطيع أن أبني عليها شيئا فشيئا وأذهب إلى ما هو أساسي وهو ما تستطيع أن تتوصل إليه من أفكار ومن أحاسيس وانطباعات ومن رؤى ومن تصورات لهذه الحياة.
أعتقد أنّ هذه طريقتي في كتابة الأدب وأنا معجب بالروائيين الذين يكتبون بهذه الطريقة. خذ مثلا ألبير كامو نأخذ المثال المشهور جدّا «الغريب» ما هو الحدث إنّه بسيط جدّا فرنسي أحسّ بحرارة الشمس وكان يتجوّل على شاطئ في الجزائر فقتل عربيا. الأحداث هي هذه فقط أنظر إلى كامو ماذا صنع من هذه الأحداث البسيطة فقد لامس مواضيع تهمّ البشريّة كاملة ولها علاقة بالفلسفة يعني بفلسفة الإنسان بشكل عام بحياة الإنسان وبالوجود الكوني وطرح فيها قضايا كبيرة جدّا مثل علاقة الإنسان بنفسه، علاقة الإنسان بالطبيعة، علاقة الإنسان بأفعاله، أحيانا يفعل أشياء هو ليس مسؤولا عنها، أي ركّز على مسؤوليّة الإنسان وهذه كلّها قضايا مهمّة جدّا أثارتها الكثير من الفلسفات خاصّة الفلسفة الوجوديّة.
نأخذ مثالا آخر هو مارغريت ديراس في «مرض الحب» انطلقت من حدث بسيط جدّا لكنّها تبني منه عالما آخر وأنا أحبّ كثيرا هؤلاء الكتّاب. أنا أنتمي إلى فصيلة هؤلاء الكتّاب لا أدب الكتّاب الذين يثرثرون كثيرا. مرّة أخرى الرواية ليست حكاية وليست «حدوتة» فالروائي ليس حكواتيا. الرواية فيها فكر وليست فن خطط أي أنت تصل من خلال هذه الحكاية إلى أفكار وهذا هو الأساس.

الجديد: هنا نتحدّث عن العلاقة بين التقنية والشكل والمضمون أيّ أهميّة يوليها الحبيب السالمي في رواياته وفي أعماله وفي مشروعه الأدبي عموما لهذه التقنية وهذا الشكل بعلاقته بالمضمون؟

السالمي: في الحقيقة أنا أيضا لا أحب الرواية التجريبيّة وأعتقد أنّ هذه الرواية رائجة في المغرب العربي، فالرواية التجريبيّة راجت في فرنسا لفترة معينة، ثمّ أصبح الفرنسيون يكتبون مثل ما أكتب، واقرأ «le plaisir» لترى أنّها كلّها ما أسميه أنا الرواية الهادئة أو ما يسمونه الرواية الواقعيّة.. كل أدب واقعي هو لاواقعي في الآن ذاته. إلا أنّ الواقعيّة اعتبرت في فترة ما كمدرسة لها أصولها وسماتها وخصائصها وظهرت في فترة معينة فقط، لكن ليس كل من يكتب عن الواقع يسمّى واقعيا، غير صحيح أنا أسميها الرواية الهادئة ولكنّها في الحقيقة هادئة ظاهريا لكنّها من الدّاخل ضاجة. هي صافية مثل نهر هادر بالتالي أنا أحب مثل هذا النّوع من الرواية.

> الجسد في الرواية والشعر ليس غائبا، لكنّه في الدّراسات مغيب لأنّ الدراسات تتمّ ضمن مؤسّسات أكاديميّة جامعات بحوث هذه طبعا مرتبطة بالدولة ورسميّة إلى حدّ ما

الجديد: لفتت انتباهي هذه العلاقة الوطيدة بين قرية جبل العنز في الرواية التي تحمل نفس الاسم والقرية النائية في القيروان التي تحمل أحداث رواية «بكارة» وكأنهما وجهان لعملة واحدة دون أن ننسى



تحرك الشخصيات ومنطوقها وتعاملها مع العادات والتقاليد التي تعشش في المخيال الشعبي وتتحكم فيه وتسيره، وهذا يحيلنا إلى علاقة رواياتك ببعضها البعض ونقاط الالتقاء والاختلاف بينها، فهل تعتبر نفسك تشتغل على مشروع أدبي متكامل وقلعة فنية متكاملة تتشكل جدرانها وأرضيتها نصا بعد آخر؟

السالمي: أولا، لا تستطيع أن تقول إنّ نفس الشخصيات الموجودة في رواية «جبل العنز» موجودة في «بكارة»، هناك شخصيات أخرى والشخصيات في «عشاق بية» شخصيات أخرى أيضا مختلفة. ذكرت هذه الروايات الثلاث لأنّه يبدو أنّ الفضاء الذي تتحرّك فيه هو نفس الفضاء وهو فضاء البساطة. أعتقد أنّ كل كاتب حقيقي عندما تقرأ أعماله ستجد أنّ هناك نقاط التقاء كثيرة وأنّ هذه الأعمال تشكّل مشروعا ما. أنا عندما كتبت «جبل العنز» (كتبتها في محافظة باجة بالشمال التونسي عندما كنت أدرّس الأدب العربي قبل سنوات وقبل أن أنتقل إلى فرنسا)، لم أخطّط لذلك ولم أقل هذا عالمي، أنا كتبت كما أحسّ الأشياء وكنت صادقا مع نفسي وفي ما بعد لاحظت وانتبهت لما يكتبه النقاد، فعلا إنّ لديّ عالما متكاملا. لكن أنا واع بالجانب الفني وأنا دائما أحبّ التفاصيل لأنّي أعتقد أنّ التفاصيل مهمّة جدّا ولكن هذه التفاصيل يجب أن تراكمها بطريقة ذكية جدّا. المسألة تبدو بسيطة ولكنها غير ذلك لأنّ التراكم لا بدّ أن يعطي دلالة تماشيا مع معنى الرواية. هذا هو أسلوبي أنا في النهاية. والبعض يفكّر أنّ الأسلوب هو تلك الكلمات والجمل لكن في الحقيقة الأسلوب هو الطريقة التي تقارب بها العالم.

الجديد: تعتبر مقاربة حدث كبير كالثورة التونسية والرجة القوية التي أحدثتها في الوطن العربي، في عمل أدبي روائي بعد ست سنوات فقط من انبلاج هذا الحدث مغامرة محفوفة بالمخاطر خاصة وأن الثورة في وجه من وجوهها مازالت متواصلة؟

السالمي: في الحقيقة إذا أردنا أن نقرأ رواية «بكارة» قراءة متأنية فسيتبيّن لنا أنها ليست عن الثورة. والكثير من الذين كتبوا عن الرواية يقولون إنّها عن الثورة وهي ليست عنها، هي رواية عن موضوع اجتماعي نفسي فكري وهو أسير البكارة والجسد. لكن أنا وضعتها في سياق ثورة، في الحقيقة الثورة تشكّل خلفيّة لهذه المسألة.

يعني أنّ الرواية ليست عن الثورة بصفة مباشرة لكن للأسف الكثير من الصحافيين وبما أنّ الثورة لفتت الانتباه ويتصورون أنني سأتحدث عن الثورة يذهبون إلى قراءة معينة والقراءة قراءات كما تعرف. فذهبوا في اتّجاه الثورة وساد هذا الاتّجاه في الكثير من المقالات التي كتبت عن الرواية واعتبروا أنّ الرواية عن الثورة وهي في الحقيقة هي ليست كذلك.

لو تقرأ مثلا الكلمة التي كتبت على الغلاف لوجدتها تقول إنها رواية تتناول مسألة لها علاقة بالجسد والبكارة وكل ما يثيره هذان الموضوعان في وعي العربي وفي ذاكرته لكن الأحداث تقع على خلفيّة الثورة لأنّ الثورة ساهمت في تفجير هذه الإشاعة.

هناك من يقول إنّ الثورة منجز ومن المبكّر أن نكتب عنها، أنا لا أؤمن إطلاقا بهذا المنطق، فلا توجد قواعد في الفن نستطيع أن نكتب عن الثورة وهي تنجز ونستطيع أن نكتب عنها بعد إنجازها بعشرات السنين. الكتابة عن الثورة يمكن أن تكون بألف طريقة، يمكن أن نكتب عن الثورة مثلا لكن نبرز الانطباعات الأولى عنها ونكتب عنها أيضا لكن نبيّن كيف تفاعلنا معها.

القراءات متعدّدة والذي يريد أن يكتب عن الثورة ليحاسبها أو ليقيمها ويقرأها قراءة نقدية فهذا طبعا يحب أن يترك فاصلا من الزمن.

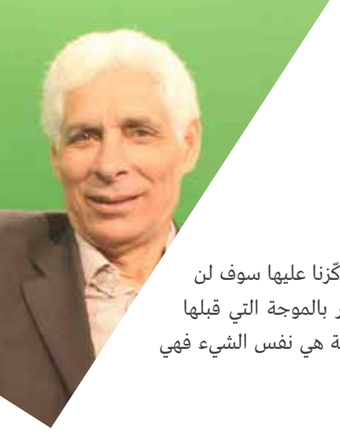
في الحقيقة في العالم العربي نجد أن العديد من النقاد والباحثين كرّسوا مفاهيم بحاجة إلى إعادة القراءة وإعادة الدراسة من بينها أنّنا لا نستطيع الكتابة عن شيء إلاّ عندما يكتمل، بالعكس نستطيع الكتابة عنه وهو مازال منقوصا ما المشكلة في ذلك.

الجديد: كيف يختار الحبيب السالمي عناوين رواياته وأيّ أهمية يوليها لهذا الجانب؟

السالمي: طبعا العنوان مهم جدّا وأقضي وقتا طويلا في اختياره. عنوان «جبل العنز» أتى صدفة وهو اسم مكان، وبعض العناوين الأخرى أخذت مني وقتا، وعادة ما أبدأ الرواية بعنوان مبدئي لأنني لا أستطيع أن أكتب الرواية إذا لم يكن لديّ عنوان رغم يقيني أنّ هذا العنوان هو عنوان وقتي وسيتغير في النهاية. وكلّما تقدّمت في الكتابة يتغيّر العنوان. وعندما أنتهي أكون عادة أمام عدد من العناوين وفي النهاية أختار واحدا. مثال «نساء البساتين» وهو من العناوين التي أرهقتني لأنّي لم أجده في البداية. وجدت صعوبة كبيرة في إيجاده وكل العناوين التي وضعتها لم تعجبني وأخيرا وجدت «نساء البساتين» وفرحت جدّا به. «عواطف وزوارها» نفس الشيء أيضا فقد قضيت وقتا طويلا كي أجده، «روائح ماري كلير» نفس الشيء، في البداية كان«رائحة ماري كلير» ثم استعملت كلمة روائح لأنّ الجمع أفضل في اللغة العربية وأكثر إيحاء ثمّ أدخلت اسم العلم، كنت مترددا في البداية. صراحة أنا أتعب كثيرا في اختيار العناوين ولا أستهين أبدا بقيمتها، أنا لا أستهين بأيّ شيء في الرواية، منذ أول كلمة أكتبها إلى آخر كلمة فأنا أركّز كثيرا وأكتب ببطء وأفكّر كثيرا عندما أكتب.

الجديد: هل يحدث أن تخاتلك بعض الشخصيات وتأخذك إلى مسار آخر وقدر آخر غير الذي قررته لها في البداية؟

السالمي: هناك من يخطط للكتابة، أنا لا أؤمن بذلك. لماذا؟ لأنّ الرواية تتوالد من بعضها البعض. ماذا يعني تتوالد من بعضها البعض؟ يعني أنّ الفصل لا أستطيع أن أحدّده ما لم أنته من الفصل الذي قبله، لأنّه مثلا عندما ينتهي الفصل الثاني وأكون راضيا عنه فهو ما يحدّد ملامح الفصل الثالث. فنحن عندما نقف أمام شاطئ وننظر إلى موجة قادمة من بعيد، وإذا ما ركّزنا عليها سوف لن تصل إلى الشاطئ لأنّها ببساطة تتأثر بالموجة التي قبلها وبالموجة التي بعدها. وفصول الرواية هي نفس الشيء فهي مثل الموجات.



الجديد: كم صفحة تكتب في اليوم؟

السالمي: أكتب قليلا وحتّى وإن كتبت كثيرا أعيد ما كتبت. أكتب بأرقام الحاسوب مثلا 500 كلمة على أقصى تقدير. أنا أكتب ببطء شديد وأحب التفكير أثناء الكتابة، ما يعني أنني لا أستسلم للحواس كثيرا وهذه هي صعوبة الكتابة عندما تزاوج بين التلقائيّة والتفكير في آن واحد وهذا رأيي. وهي خلطة صعبة ولكن عندما تنجح ستشعر بمتعة رائعة. ولا يجب أن أستسلم للتلقائيّة، أزاوج بين التلقائية والتحكم في ما أكتب. وفي بعض الأحيان أنهي شيئا وأنا أرقص من الفرح فأحس أنّ ما كتبته جميل جدا، ولكن عندما أعود إليه من جديد أجده تافها جدا. فأمحو ما كتبت حتّى ولو كان فصلا كاملا.

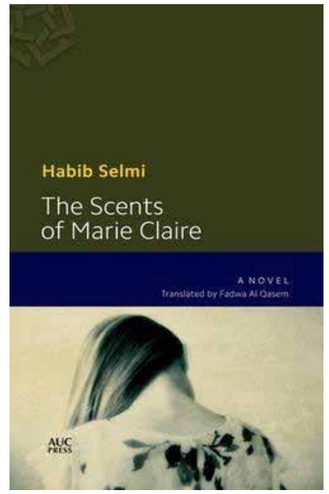
الجديد: تحضر في رواياتك الكثير من المقاطع والجمل الشعرية، فهل هو الاهتمام الخاص باللغة والقاموس الشعري، أم أنّ هذه الشعريّة تأتي تلقائيا؟

السالمي: اللغة شيء أساسي جدّا في العمل الأدبي، فكل شيء يبدأ باللغة وكل شيء ينتهي باللغة. كل شيء يتشكل من اللغة وباللغة وداخل اللغة. اللغة هي الأداة الأساسية في الكتابة لذلك أعيرها اهتماما كبيرا جدا. في اللغة أركّز على شيء لا يركّز عليه كثيرون وهو الدقة. أنا أحب الكلمات التي تذهب مباشرة إلى الأشياء التي أسمّيها لأنّ الرواية حسب تعريفي هي فن التسمية بامتياز، إذا كان الشعر فن الإلقاء بامتياز فإنّ الرواية هي فن التسمية بامتياز.

نحن نكتب لكي نسمّي العالم وعندما نسمّيه ندخله وعندما ندخله نتعرّف عليه وعندما نتعرّف عليه نتعرّف على ذواتنا، فالرواية هي أداة معرفة وبالتالي فاللغة شيء أساسي جدّا.

وفي خصوص الجمل الشعرية أنا أتصوّر أنّ هناك أشياء تأتي تلقائيّا وفي كل واحد منّا يرقد شاعر ما. وقد أعطيك سرّا حينما أقول إنني أكتب الشعر إلى حد الآن. أنا أكتب الشعر وأرسم، لم أتوقف يوما عن كتابة الشعر، وربما قد لا يكون شعرا ولكنه ليس قصصا ولا رواية.

أنا أكتب ببطء شديد وأحب التفكير أثناء الكتابة، ما يعني أنني لا أستسلم للحواس كثيرا وهذه هي صعوبة الكتابة عندما تزاوج بين التلقائيّة والتفكير في آن واحد



لديّ نصوص أكتبها من حين إلى آخر. أشعر بشيء ما فأكتبه، هي أشياء أكتبها لنفسي لا أفكر في نشرها، وهي من قبيل التدرب على اللغة. وهي مثل الرسم الذي أمارسه من حين إلى آخر ولديّ الكثير من اللوحات في بيتي وهذا طبعا لا يخصني أنا فقط فالكثير من الأدباء يرسمون. هناك لحظات لا تستطيع أن تكتب فيها رواية بل تعبرّ فيها بطريقة أخرى كالشعر والرسم.

ولكن هناك كتّاب يدخلون ما يسمّونه شعرية الرواية، فيكتبون روايات بنفس شعري وهذا نجده في القصيدة الغنائيّة في ستينات القرن العشرين. وفي رأيي إنّ ارتفاع نبرة الشعرية في الرواية تضرّ بها. الشعر شيء جميل يجب أن نتحكّم فيه في الرواية إذا تجاوز مقدارا معينا يسيء إلى الرواية ولا يعصبح شعرا وبذلك فإن الرواية لا تصبح رواية لأنّ تعريف الرواية لا يأتي من هذه الجمل الشعريّة التي تنتمي إلى القصيدة الغنائيّة في ستينات القرن الماضي كما كتبها عبدالوهاب البياتي، الشعرية الحقيقية تأتي من النسيج الدرامي للرواية، تأتي من المواقف وهي تتصادق مع بعضها البعض وهنا تأتي اللغة لتكملها.

الجديد: علاقة المثقف بالسلطة والسلطان، هل برأيك انتهى زمن المثقف العضوي بالمفهوم الغرامشي وأصبحنا نعيش زمن المثقف المدجن «العظمي» الذي يرضى بعظمة صغيرة من السلطة في شكل منصب صغير مقابل صمته؟

السالمي: ربّما، ليس بالمعنى الغرامشي لكن هناك مثقفون طبعا في العالم العربي، وهناك مثقفون صامدون وصمود المثقف هو في ابتعاده قدر المستطاع عن المؤسّسات الثقافيّة الرسمية لأنّ الواضح أنّ هذه المؤسسات في أيّ بلد عربي هي فخاخ متحركة. وهي مؤسّسات لتدجين المثقفين كما هو الحال مع اتحادات الكتّاب. هذه المؤسّسات خلقتها الأنظمة الشيوعية ومن المفروض أن تختفي لأنها لا قيمة لها أصلا.

هناك مثقفون في العالم العربي يعيشون على هامش السلطة، والمثقف الحقيقي يجب أن يظلّ مستقلا وعندما يتعامل مع السلطة الحاكمة يفقد كل شيء. ونفس الشيء لمن يتعامل مع سلطة المعارضة. أرى بعض المثقفين يدخلون في أحزاب ويتبنّون مواقفها كمواطنين وأتفهّم موقفهم لكن ليس كمثقفين.

المثقف يجب ألاّ ينتمي إلى أيّ حزب، حزبه الوحيد هو ثقافته. هو حزب كامل في حد ذاته ويجب أن يتكلّم بلغة المثقف. طبعا المثقف يجب أن يظلّ موجودا يدافع عن قيم الحرية والعدالة الاجتماعية وخاصة ألاّ يتواطأ مع مؤسّسات الدولة لأنّ مؤسّسات الدولة في بلداننا تدمّره.

الجديد: ما هي أهم التحديات التي تطرح على المثقف العربي خاصة بعد التغييرات السياسية الأخيرة والحراك الاجتماعي الكبير وما صار يعرف بالربيع العربي؟ هل اللحظة المعرفية ما تزال نفسها حسب رأيك قبل الحراك وبعده؟

السالمي: طبعا المثقف في كل عصر أمامه تحديات، ومرّة أخرى فالمثقف هو الذي يجب أن يقول ما يعتقد أنّه الحقيقة، لأنّ الحقيقة عند المثقف ليست مثل الحقيقة عند السياسي. خطاب السياسي ليس مثل خطاب المثقف، السياسي خطابه لا علاقة له بالواقع وإنما يخطب لكي يبقى ممسكا بالسلطة. المثقف يقول ما يعتقد أنّه

الحقيقة رغم نسبيّة هذه الحقيقة وتغيّرها. المثقف يجب أن يقول كل شيء بوضوح وبجرأة وخاصّة أن يكون مستقلا عن المؤسّسات الثقافيّة الرسمية لأنّ المؤسّسات الثقافيّة تلتهمه وتبتلعه وتقتله وتحوّله إلى مجرّد بوق وهذا ما نراه في عديد من البلدان العربية. وكمثال على ذلك نرى الكثير من المثقفين اليساريين عندما يمرض يطلب من الدولة أن تتكفل بعلاجه، هذا خطأ كبير. أنا مستعد أن أموت مهملا وأن لا يعتني بي أحد ولست مستعدّا لأن تعالجني وزارة الثقافة. المثقف إنسان حر وثمن الحرية غال. من اختار أن يكون مثقفا حرّا يجب أن يضحي كثيرا فلماذا يريد أن يعالجه حزب نداء تونس مثلا؟ وهذا ما عبته وأستغربته من الشاعر أولاد أحمد الذي ارتبط بحزب وطلب العلاج من السلطة ومن وزارة الثقافة.

الجديد: ما مدى تأثير تجربة الغربة و«المنفى» الاختياري الذي تعيشه في باريس منذ أكثر من ثلاثة عقود في كتاباتك، وهل أضاف لك إنسانيا وأدبيا وفنيا؟ وهل صحيح أن تجربة «المنفى» الإجباري أو الاختياري ضرورية لكل كاتب حتى يكتب بعمق؟ بين المنفى الخارجي الجسدي والمنفى الداخلي النفسي ما هي الاختلافات وهل تغيرت أسئلتك الأدبية والوجودية؟

السالمي: صراحة أنا لا أعتبر نفسي منفيا. لقد قررت ذات يوم أن أغادر تونس وأقيم في باريس وأعيش حياتي ومن حسن حظّي أني وجدت عملا بسرعة وواصلت الكتابة ورافق هذا نضجي العقلي والفني فصرت مستقرّا وهذا ساعدني على الكتابة.

وطبعا استفدت كثيرا من هذه التجربة. أنا لم أعد ذلك الإنسان الأول، لقد خضت تجربة جميلة جدّا وتعرّفت على أناس آخرين وقرأت نصوصا وشاهدت لوحات فنية لم يكن بإمكاني مشاهدتها وسافرت كثيرا وتعرّفت على نساء ورجال كثيرين وقرأت كتبا كثيرة فمن الطبيعي جدا أن تتغير حياتي وتصير أغنى. وهذا التغير كان في الاتّجاه الإيجابي طبعا. ولذلك فأنا لست نادما على خوض هذه التجربة. أما بالنسبة إلى السفر ففي الحقيقة هو ليس شرطا للإبداع، نجيب محفوظ لم يسافر وهو مبدع كبير، وهناك من سافر وظلّ تافها جدّا. لا توجد قواعد كل هذا مرتبط بالشخص وبعزيمته وقدرته وموهبته.

الجديد: كيف يهرب المبدع عموما من ربقة الإطارين الزماني والمكاني ويتحرر من أغلال الواقع لينبعث من جديد ومع كل عمل أدبي جديد كطائر الفينيق؟

السالمي: أنا أحب الأمكنة وأحب الأزمنة، الأزمنة والأمكنة مختلفة في أعمالي وفي حياتي. أنا سافرت كثيرا وأقمت في عدّة أماكن وعشت أزمنة عدّة في وقت واحد. وأحيانا يخيل إليّ عندما أضع رأسي على الوسادة أنني عشت حياتين الحياة التي كنت أحياها في مدينة «العلا» بمحافظة القيروان التونسية وحياتي الآن في شقتي في قلب باريس. المهم أن يكون الإنسان ممتلئا بحياته صادقا ويعيش اللحظة دون أيديولوجيات ودون نظريات.

الجديد: ترجمت أغلب رواياتك إلى عدة لغات عالمية فإلى أيّ مدى تعتبر الترجمة طريقة فنية ناجعة ومهمة في الحوار مع الآخر وبين الثقافات والحضارات خاصة في ظل هذه الحروب وفي ظل الصراع والعنف المتفشيين اليوم؟

السالمي: صحيح رواياتي ترجمت إلى عدّة لغات وخاصّة الفرنسيّة، وأستطيع أن أقول إلى حدّ ما إنه لديّ قرّاء وجمهور خاصّة في فرنسا وألمانيا. أعتقد أنك أشرت إلى شيء أساسي جدّا ومهم وهو كيف تساهم الترجمة في حوار الحضارات، فلا شيء يمكن أن يخلق حوارا بين الحضارات عدا الترجمة، لماذا؟ لأنّك إذا أردت أن تعرف شعبا ما وثقافته يجب أن تقرأ أدبه، كل المؤتمرات التي أنجزت في حوار الحضارات إفادتها محدود جدّا. الفرنسيون مثلا الآن يعرفون العالم العربي معرفة حقيقيّة من خلال أدبه. ولا تستطيع أن تعرف شعبا وثقافته إلاّ من خلال أدبه إجمالا ومن خلال فنونه، المسرح، السنيما، الرسم. هذا هو الأساسي وبالتالي حرية الترجمة برأيي هي التي تخلق الحوار ولا شيء آخر عداها يخلق الحوار.

> يخيل إليّ عندما أضع رأسي على الوسادة أنني عشت حياتين الحياة التي كنت أحياها في مدينة «العلا» بمحافظة القيروان التونسية وحياتي الآن في شقتي في قلب باريس

الجديد: في روايتك «عواطف وزوارها» تحاول مقاربة إشكالية الهوية والجذور والوطن الأم والأصالة والمعاصرة وحوار الإنسان مع ذاته ومع الآخر والصراع بين شمال المتوسط وجنوبه، فهل استحضار هذه القضايا هو محاولة منك لمسايرة النبرة الاجتماعية التي ارتفعت بعد الثورة في المجتمع التونسي والعربي حول سؤال الهوية والتجذّر ومثل هذه القضايا؟

السالمي: في الحقيقة سؤال الهوية حاضر في ذهني باستمرار، ليس لأنني أعيش في الغرب ولكن لأنّني إنساني بكل بساطة.

على فكرة سؤال الهوية في الغرب يطرح دائما باستمرار لأنّه لا توجد إجابة نهائيّة وتامة خاضعة لكل زمان ومكان. يجب أن تعيد النظر في سؤال من أنت؟ ما موقعك في هذا العالم؟ ماذا تعني كلمة عربي الآن في القرن الـ21؟ ماذا تعني كلمة عربي مقيم في فرنسا اليوم؟ وأؤكد لك أنّ كل المثقفين يطرحون هذه الأسئلة لأنّ لها علاقة بالذات. لا توجد هوية ثابتة، الهوية متحركة ثمّ الهويات تتلاقح وتتقاطع. فبالتالي سؤال الهوية سؤال أساسي جدّا وسيظل دائما حاضرا ليس في أعمالي فقط وإنّما في أعمال الكثير من الكتّاب الذين ينتمون إلى عدّة ثقافات. الهوية مثل الحب، فهل نستطيع أن نقول إنّ الحب موضوع انتهى؟ كتبت عشرات الروايات عن الحب ولكن سنتحدث من جديد عن الحب لأنّ الحب ليس كما كان وكما سيكون لكل زمان حبّه والهوية نفس الشيء.

الجديد: هل يندرج تشبثك وإصرارك على الكتابة باللغة العربية رغم إتقانك الكبير للغة الفرنسية في إطار التشبث بالجذور والدفاع عن هوية الذاكرة وروح النص الإبداعي باعتبار أن اللغة هي روح وهوية وفكر قبل أن تكون ألفاظا وصواتم ومجرد وسيلة؟

السالمي: أكتب بالعربية أولا لأنّي أحب اللغة العربية وأجدها لغة جميلة. وقد بدأت الكتابة بها ولا أفهم لماذا سأتوقّف الآن، فمن الطبيعي جدّا أن أواصل بها. ثانيا ربّما لو شعرت برغبة حقيقيّة وصارت اللغة الفرنسية تسكن جسدي وعروقي لفكرت في الكتابة بها لأنّه لا يكفي أن تتقن اللغة لتكتب بها يجب أن تكون هذه اللغة في جسدك وروحك وأنفاسك وهناك تناغم وعشق بينك وبينها، مثلما هي العربية، حتى تتقن وتنجح في الكتابة بها.

أنا لا أفكر في الكتابة بالفرنسية وهذا طبعا ليس موقفا خارجيا أتّخذه. لا بد أن تكون رغبة الكتابة بلغة ما نتيجة رغبة داخلية جامحة. وفي الحقيقة أنا بدأت أكتب بعض النصوص القصيرة بالفرنسية ولكنني أحتفظ بها لنفسي مثلها مثل محاولاتي الشعرية.

ككاتب أحب اللغة العربية وأعشقها وكمثقف أدافع عنها عندما يهاجمها البعض من الكتّاب المغاربة. لأنّ اللغة العربية جميلة وعميقة، حتى وإن افترضنا أنها لغة متخلفة هل نتخلى عنها لأنّها متخلفة؟ هل يمكن أن يتخلى أب عن ابنه المتخلف ذهنيا ويرمي به للذئاب مثلا؟ لا بل يجب أن يحاول تطويره. العربية لغتنا الجميلة ويجب أن نحاول تطويرها مثلما تفعل بقية الأمم مع لغاتها.

الجديد: يقول خورخي لويس بورخيس»نحن لا نسكن إلا الأماكن التي نغادرها»، تحضر هذه القولة في كتابات الحبيب السالمي من خلال الاشتغال على مسبار الذاكرة واستحضار الأحداث البعيدة في القرى التونسية. فهل هذا التناقض الغريب بين الجسد المقيم والروح الطائرة المجنحة بالخيال، تفسره وتؤصله هذه العلاقة الدقيقة والحساسية الخاصة منذ القديم بين المبدع والمكان؟

السالمي: أولا، ليس هناك شيء أكرهه مثل الحنين. الغربة والحنين كلمات أكرهها تماما ولا معنى لها لديّ، هل تعرف لماذا؟ لأنّ الحنين يشوّه العمل الأدبي ويجمّل الواقع، والإنسان عندما يريد استعادة واقع ما يجمّله فيقع في فخ التجميل. كل النّاس الذين كتبوا عن الحنين كتبوا نصوصا رديئة.

لكن أنا أكتب عن الماضي، الماضي شيء آخر غير الحنين وتحضرني قولة أخرى لبورخيس يقول فيها «الزمن الوحيد الذي نمتلكه هو الماضي» لأنّ المستقبل هو زمن قادم باستمرار لم يأت والحاضر بمجرّد أن يحضر يتحوّل إلى ماض.

وأنا أكتب عن الحاضر لأنّه الزمن الوحيد الذي أمتلكه والكتابة عن الماضي تختلف عن الحنين. الماضي نكتب عنه وكلّما سافرنا فيه صرنا نعرف ذاتنا أكثر. فالعودة إلى الماضي هي لمعرفة الآن لأنّه مرتبط بالحاضر في حين أن الحنين شيء جامد ينتهي إلى زمن مؤسطر لا يفيد إطلاقا. أنا أكتب عن قريتي «العلا» لأنّها جزء من طفولتي وهي جزء منّي أحملها في جسدي وروحي ولن أتخلى عنها أبدا.

الجديد: لكن ما مدى الاطمئنان إلى أمانة هذه الذاكرة في الاشتغال على واقع متغير ومتحول بصفة سريعة؟

السالمي: عندما أكتب عن الذاكرة لا أبحث عن الاطمئنان، الكتابة كلّها سؤال وعذاب، والكتابة نسف لليقينيات، هي إعادة طرح أسئلة، لا توجد حقيقة مكتملة نهائيّة. الأدب ليس شيئا نهائيا، فما هو حقيقي قد لا يكون كذلك بمرور الوقت.

نحن لا نعبر النهر مرتين لأنّنا نعتقد أنّنا عبرناه. لكن مياه جديدة قد أتت ولأنّ المياه الجديدة قد أتت إذن فهو ليس نفس النهر.

أجرى الحوار في تونس: عبدالمجيد دقنيش

> **ليس هناك شيء أكرهه مثل الحنين. الغربة والحنين كلمات أكرهها تماما ولا معنى لها لديّ، هل تعرف لماذا؟ لأنّ الحنين يشوّه العمل الأدبي ويجمّل الواقع**

سمعان خوام

مقالات في الشعر

«معظم شعراء "قصيدة النثر" كانوا من الشبان النرجسيين المفتونين بأنفسهم وبالحياة، وينظرون إلى أنفسهم في عشرات المرايا، إضافة إلى التحديق داخلهم، ولذا ظلوا في الغالب عاجزين عن التأمل والتفلسف والنظر العميق إلى إشكالية الوجود الإنساني ومحنه المتراكمة.».

فاضل ثامر

« تجربة أورخان ميسّر على أهميتها من حيث الريادة في التأسيس للسريالية العربية التي أسست للحداثة الأدبية تجربة منسية، ملقاة في ركن بعيد من الذاكرة الإبداعية العربية».

أيمن باي

«كيان حجّار الشعري في جوانب منه يشبه المناخ الكافكاوي، ويشبه لوحات فان غوخ في إدراك التفاصيل، ويشبه لوحات جياكوميتي في أنسنة الأشياء وحسيّتها.».

محمد الحجيري

مقال

أين تقف حركة الحداثة الشعرية اليوم

فاضل ثامر

كثيرة جداً هي رهانات الحداثة الشعرية العربية، وأكثر منها رهانات شعراء الحداثة أنفسهم وهم يؤسسون لبرامج ومشروعات شعرية فردية وجماعية، ويسلكون فيها مسالك ومفازات متنوعة، متقاطعة أحيانا، منذ بدايات إرهاصات الحداثة الشعرية العربية في خمسينات القرن الماضي وحتى اليوم بدءاً من قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر وانتهاءً بقصيدة النثر، مروراً بقصيدة النص المفتوح وقصيدة الأشكال والبنى المتجاورة بتعبير كمال أبوديب، دون أن نهمل كلياً بعض التجارب الطموحة للشعراء الشباب الذين بدأوا منذ منتصف تسعينات القرن العشرين بتطوير مشروع تحديثي للقصيدة العمودية أطلقوا عليه مصطلح «قصيدة الشعر».

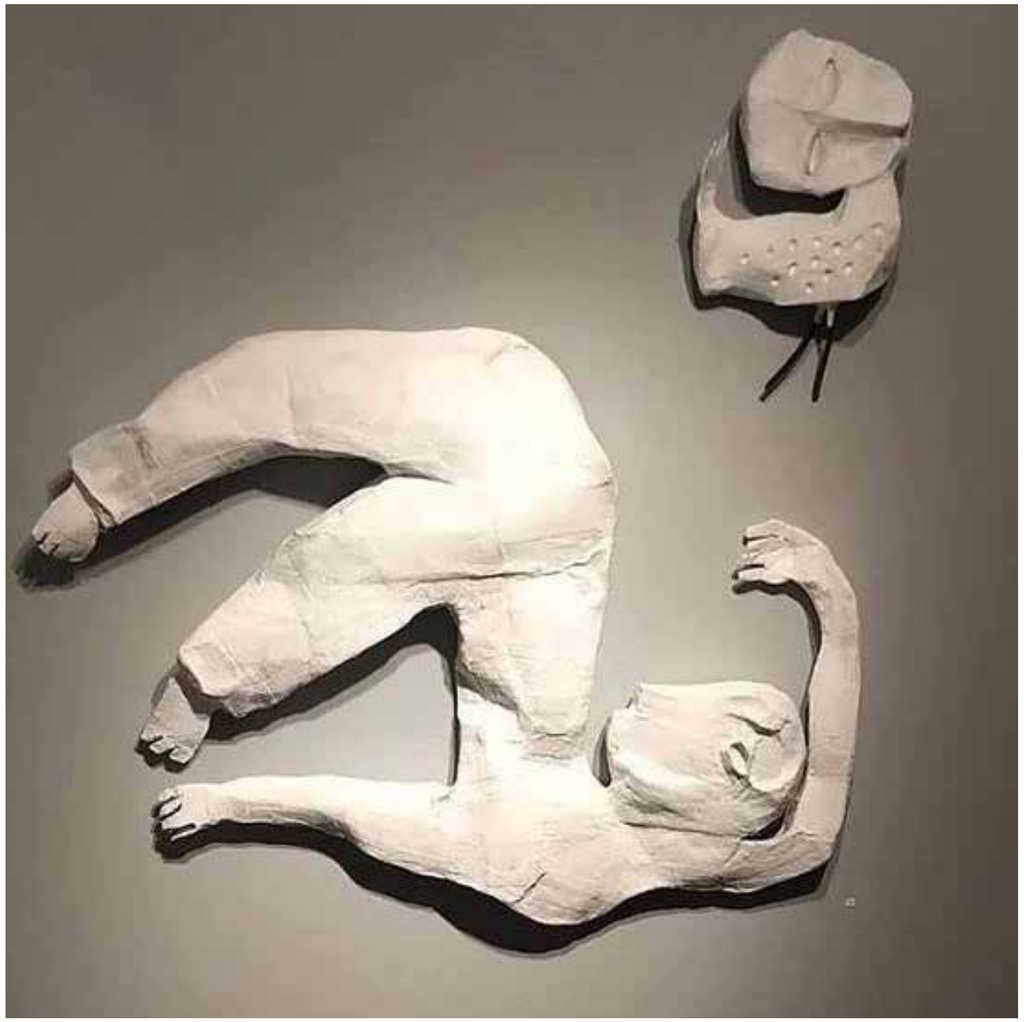
وهذه التطلعات التي قدمتها مختلف الأجيال الشعرية هي تجارب وتطلعات تهدف، ربما، إلى الوصول إلى «مدينة أين» الشعرية التي كرّس الشاعر سركون بولص حياته للبحث عنها، أو ربما للوصول إلى رؤيا شعرية متميزة ولغة شعرية متوجهة ومتفجرة قادرة على استكناه المجهول والأعماق، وكسراً للمألوف والراكد والمتحجر والزائف، دون أن تتعالى على الوجع الإنساني ونداءات الأرض الجريحة، ومن خلال الإيماء غير المباشر وغير القسري إلى الدلالات والمعاني والحمولات المعرفية والإحالات السيميائية الخفية، الكامنة والظاهرة معاً، الصامتة أو المسكوت عنها التي تنطوي عليها، في الجوهر مدونة شعراء الحداثة الشعرية العربية ورهاناتهم الجريئة.

ووجهة نظري النقدية هذه هي حصيلة متابعة يومية وميدانية لعطاء الحداثة الشعرية العربية عبر مختلف أجيالها ورموزها، وهي تنظر إلى متن الحداثة الشعرية، ليس بوصفه متناً، محايثاً، ولسانياً ليس إلاّ، كما تذهب إلى ذلك بعض المناهج الشكلانية والبنيوية والتي تعمد إلى تقديم قراءات نصية خارج الزمان والمكان والواقع الإنساني المعاصر، وربما يموت فيها المؤلف، كما أشار إلى ذلك رولان بارت، بل هي تنطلق جزئياً من منظور «المؤلف المزدوج» الذي طرحه «النقد الثقافي» وبلورة بشكل محدد الناقد د.عبد الله الغذامي في كتابه «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية» عندما أشار إلى أن النتاج الإبداعي هو ثمرة تأليف مزدوج من قبل المؤلف التقليدي وما أسماه بالثقافة، حيث يقول «سنرى أن في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك، هناك مؤلفين اثنين أحدهما المؤلف المعهود، ومهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي، والآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما نرى تسميته هنا بالمؤلف المضمر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني، وإنما هو نوعٌ من المؤلف النسقي.. وأن هذا المؤلف هو ناتج ثقافي مصبوغ بصيغة الثقافة أولا».

وهذه الرؤيا تلتقي إلى حدٍ ما مع طرحه المفكر الفرنسي بيير بورديو حول مفهوم «الهابيتوس» أو الحاضنة الثقافية والاجتماعية التي تتحكم بالنتاج الثقافي والأدبي لأيّ مبدع. وتظل عملية ملاحقة رهانات حركة الحداثة الشعرية، وإلى درجة أكبر رهانات شعراء الحداثة وبرامجهم ورؤاهم الإبداعية المتباينة، هي الهدف الأسمى لمشروعي النقدي الاستقصائي والتأويلي والاستنطاقي هذا.

ولكن، وبعد كل هذه الفتوحات والكشوفات الغنية والمتنوعة التي حققها الشعر العربي الحديث يحق لنا أن نتساءل: أين تقف اليوم حركة الحداثة الشعرية العربية عموماً، والعراقية بشكل أخص؟ هل هي حقاً في منطقة جمود وأزمة، أو تراجع وتعثر، كما يوحي بذلك بعض النقاد؟ أهي في مرحلة مراجعة لمعرفة الإنجازات والإخفاقات ولتلمّس حدود الخطوة القادمة؟ أم إنها ما زالت متعافية ومعطاء وحيّة، وقادرة على مواجهة مختلف التحديات التي يفرضها العصر، ومنها تحدي الأجناس الأدبية الأخرى، وفي مقدمتها الرواية، وكشوفات ثورة المعلوماتية الرقمية وعوالم الصورة والميديا التي راحت تنافس المتن الورقي المطبوع.

بداية، لا بد من الاعتراف بأن الشعر رؤيا وموقف من العالم، وسلوك شعري قبل أن يكون تقنية أو نزعة أسلوبية، أو آليات تعبيرية وبلاغية معينة. وربما تعد واحدة من السمات الأساسية، فضلاً عن سمات أخرى للشعر الحديث، وتحديداً للحداثة الشعرية، تتمثل فيما عبر عنه ت. س. إليوت بمقولة «الهروب من الذات». فبعد أن ظلّ الشعر، وخاصة خلال المرحلة الرومانسية ملتصقاً بالذات، بدأ يهرب منها ويتجه إلى لون من الشعر الموضوعي «البارد» والذي وجد بعض



سمعان خوام

تمظهراته في مطلع القرن العشرين في النزعة الإيماجية (التصويرية Imagism) ، وفي بعض أنماط الشعر العيني أو الكونكريتي (Concrete)، وفي محاولة البحث عن معادلات موضوعية، بتعبير إليوت نفسه للتعبير عن مواقف الشاعر ورؤاه تجنباً للمباشرة والتقرير والإنشاء الخالص.

وربما وجد الشعر العربي الحديث ضالته بعد إرهاصات مبكرة شهدها النصف الأول من القرن العشرين في قصيدة «الشعر الحر» أو قصيدة التفعيلة على أيدي رواد الحداثة الشعرية في العراق: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وغيرهم. وربما وجد هذا الشعر فرصته الأكبر في تنميطات القصيدة الستينية وتجاربها وكشوفاتها، سواء في إطار قصيدة التفعيلة أو «قصيدة النثر « أو في القصيدة المدوّرة وقصيدة النص المفتوح وقصيدة البنيات المجاورة بتعبير كمال أبوديب حيث الانفتاح الأجناسي على أنواع وأصناف موضوعية وغير غنائية مثل الدراما والسرد والملحمة، وهي كلها كانت تمثل هاجساً أو نزوعاً لتحقيق لون من التجريب الذي يفضي إلى بنيات وأنساق وألوان وتقنيات شعرية متجددة، وهو بحث قلق ومتواصل ومتواتر، إذ ليس ثمة من نهاية للشعر، مثل تلك النهاية التي افترضها في وقت ما فوكوياما للعالم قبل عقود قليلة.

لقد راحت التجارب الشعرية الحداثية عموماً، والعراقية بشكل أخص، تتخلى تدريجياً عن جوهرها الغنائي الصرف من خلال الانفتاح على الأصوات الغيرية وعلى أجناسيات فنية وأدبية وإعلامية مثل السيناريو والسينما والمسرح والرسم والنحت وفن التصوير الفوتوغرافي أو المنشور السياسي والإعلان التجاري، لكنها ظلت في تقديري تنتمي في الجوهر إلى الغنائي أجناسياً، وكل الاجتهادات التي تتحدث عن

أجناس شعرية جديدة بعيدة عن الدقة، لأن ما نراه هو تنويعات أو ضروب ثانوية ملحقة ومتفرعة عن المتن البدئي للغنائية، لكنها لم تعد تلك الغنائية الكلاسيكية أو الرومانسية الصافية بل اكتنزت بمقومات وحمولات معرفية وفلسفية ومظاهر موضوعية، من خلال التعدد في الأصوات الشعرية والاحتشاد بعناصر كولاجية فسيفسائية وبنيات سردية ومشهدية من مختلف الألوان.

كما تخلّت قصيدة الحداثة الشعرية عن النزعات المنبرية والخطابية والصوتية والعاطفية. فقد راح الشاعر يقدم خطاباً شعرياً موجهاً نحو الآخر، فرداً أو جماعة ، بعد أن ظلت القصيدة الجاهلية، وحتى منتصف القرن العشرين تتسم بهيمنة «أنا» الشاعر المهيمنة. فقد تكون «أنا» الشاعر نرجسية أو تكون الذات الثانية للشاعر أو قناعه. أما «أنت» فهي في الغالب «الآخر» الممدوح أو الحبيب أو القبيلة. وبين هذين القطبين تمتد فضاءات القصيدة العربية الكلاسيكية ما قبل الحداثية التي يمثلها عمود الشعر التي ورثها عن دور الخطابة، ومن وظيفة الشاعر القديم بوصفه صوتاً للقبيلة وممثلها.

وقد كان هدف المنبر، وما زال، التأثير المباشر في الآخر، وتحريضه على تبنّي موقف الشاعر الفردي والاجتماعي، وثمة دائماً حضور افتراضي أو واقعي لجمهور ما يتلقى هذا الخطاب وينفعل به.

ولذا فقد تمثلت النقلة الجديدة في التخلي الجزئي عن النزعة الصوتية بما فيها من تطريب وإيقاع وقعقعة بالقوافي. وقد كانت القصيدة التقليدية الكلاسيكية تحتشد بتراكم صوتي وموسيقي داخلي وخارجي، وزني وإيقاعي، فضلاً عن سلسلة لا تنتهي من اللعب والأساليب والمحسنات البديعية والبلاغية مثل الجناسات التامة والناقصة ومقوّمات الرويّ والقافية والجرس الموسيقي، وغير ذلك من مقومات لازمت البنية السيمترية المتناظرة لجزأي البيت الشعري بوصفها بنية إيقاعية ودلالية مكتفية بذاتها.

وربما يمثل الإنجاز الأبرز الذي اقترن بمشروع قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر بالسعي لخلق شعرية بديلة عبر الاعتماد على مبادئ المغايرة وتفجير اللغة واللعب الحر بالدوال وتعويم المعنى وتشتيته أو تمويهه وخرق المألوف وتحقيق الصدمة والتلاعب بأفق توقع القارئ ومباغتة بصيرته وخلق مناخ شعري ضاج ومدهش وصادم.

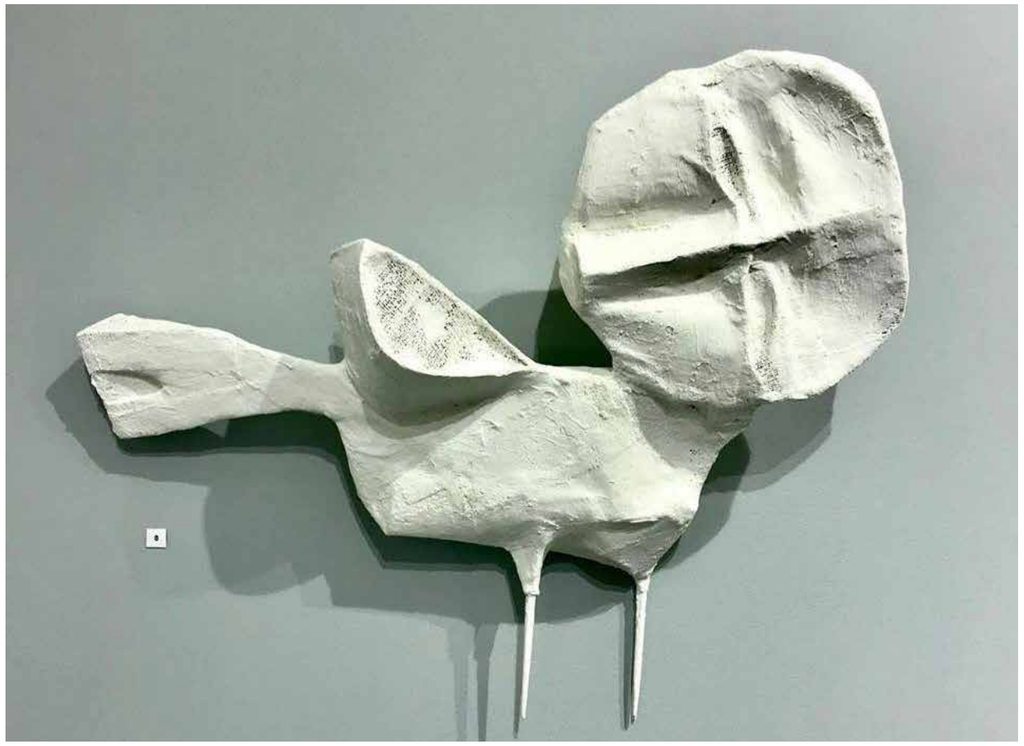
وعلينا الاعتراف أن قصيدة الحداثة الشعرية العربية، بشكل عام، لم تصعد إلى أبراج شعرية عاجية ولم تستمرئ اللعب الحر الكولاجي بالكلمات والصور الذي بشرت به النزعة الدادائية أو انفلاتات اللاوعي التي أسست لها النزعة السريالية، بل بقيت إلى حد كبير قريبة من الهم الإنساني ولواعج الذات المجروحة وانكسارات الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، هذا الهم الذي لم يصعد بطريقة مباشرة بل كان يمثل النسغ الداخلي أو الأرضية التي ينهض عليها الخطاب الشعري الحداثي.

وربما كانت الحداثة الشعرية الخمسينية في العراق تعبيراً موضوعياً وذاتياً عن غليان داخل الواقع الاجتماعي ألزم الشاعر بالالتزام بموقف اجتماعي نقدي رافض لعناصر التخلف ومتطلع لتحقيق تغير جذري اقترن ذاتياً بالوعي بحاجات التغيير التعبيري والأسلوبي والفني والبنيوي في القصيدة الذي يتناغم مع التبدل السريع في الذائقة الأدبية وفي ظهور لون من الحساسية الفنية الحداثية المبكرة.

بينما جاءت الحداثة الستينية العراقية متمردة وثائرة وترفض المصالحة مع الواقع الخارجي والثقافي ومع الأعراف الأدبية والجمالية، وحتى مع الذائقة الفنية السائدة، ودشنت مشروعاً «صاخباً» من خلال التمرد على أبوّة الجيل الخمسيني والتطلع صوب مشروع الحداثوية أو الحداثانية الغربي بشقيه الفرنسي والأنكلو-أميركي حيث تغيرت الرؤيا الشعرية والموقف من العالم.

فالشاعر الحداثي الستيني، في العراق خاصةً، بدأ مثقلاً بهموم العالم والكون حد الانكسار، وكان منشغلاً أساسا بهمّه الذاتي والداخلي ومحاولته مواجهة كل ضغوط العالم وكوابيسه فردياً بعيداً عن الاندماج في الهمّ الجماعي أو الاجتماعي الذي لم يعد أصلا في مركز رؤيته. لقد بدأ الشاعر الستيني متمرداً أو مشاكساً وصارخاً ورفض عقد أيّ «مصالحة» مع الواقع الخارجي، وحتى مع الآخر، خلافاً لموقف شاعر الحداثة الخمسيني. كان الشاعر الستيني مفعماً بالشجن والحزن والانكسار، ولم يعد قادراً على الغناء الصافي الشفاف، وكان يبدو أحيانا عبثياً وكئيباً، كما قطع كل الخيوط التي كانت تربطه بالرومانسية وبأحلامها ومعجمها الشعري، لكنه من الجهة الأخرى نجح في دفع مشروع الحداثة الشعرية العراقية خطوة جسورا إلى الأمام قطعت الطريق أمام كل مظهر من مظاهر التردّد التي كانت تخامر الشاعر الخمسيني والتي دفعت شاعرة مهمة من رواد الحداثة هي نازك الملائكة للانكفاء عن مشروعها الشعري والعودة إلى الأصول التراثية الأولى، لكنّ شاعراً مهماً آخر هو بدر شاكر السياب سار بالحداثة الستينية حتى نهايتها. وربما كان «البيان الشعري» الصادر في آذار 1969 دلالة وشاهداً على مستوى الرؤيا الشعرية الحداثية التي كان يراهن عليها معظم شعراء ذلك الجيل آنذاك. ولذا فقد آثر البيان الشعري أن يختتم بهذا الرهان الصعب للشعر معاً: «لقد آن للقصيدة العربية أن تغيّر العالم من خلال نسف أضاليل الماضي والحاضر، وإعادة تركيب العالم داخل رؤيا شعرية جديدة. لقد آن للقصيدة العربية أن تتحدث عن رحلة الإنسان إلى الحقيقة، عبر حضور جوهر كل الموجودات في الذهن، حيث القصيدة آخر طلقة في بندقية هذا الكائن البدائي المتحرر والمعقد».

وفي السبعينات من القرن الماضي أعاد الشاعر العراقي الحداثي مصالحته الجزئية مع العالم الخارجي وتخلى عن الكثير من أحلام الشاعر الستيني ورهاناته وأعاد قراءة منجز قصيدة الحداثة الخمسينية وأفاد منها، كما بدأ بتفحّص شعرية أشياء الواقع من خلال خلق



سمعان خوام

«القصيدة اليومية» التي أعادت الاعتبار لما هو حسي ومرئي وبصري في تضاريس الحياة الإنسانية ورموزها ومكوناتها. كما واصل هذا الشاعر تعميق ثقافته الشعرية والنقدية من خلال الاطّلاع على الشعر العالمي واتجاهاته المختلفة، مع إعادة الاعتبار للموروث الثقافي والشعري العربي الكلاسيكي، والذي تجاوزه بعض شعراء الستينات من خلال البحث عن مثال جمالي وشعري أوروبي وغربي تحديداً أنتجته حركات الحداثة الشعرية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وبدأ الشاعر السبعيني بالتوغل داخل غابة الميثولوجيا وطقوسها السرية، فضلاً عن استحضار الرموز الفولكلورية والثقافية الإنسانية والعربية. وراحت القصيدة المهموسة خافتة الصوت تتكرّس من خلال التخلي عن مظاهر المنبرية والخطابية والمباشرة والشروع الحقيقي لتأسيس ذائقة شعرية حداثية متوازنة تمتلك بعداً عقلانياً مثلما تمتلك بعداً لا منطقياً وتخييلياً.

وكانت محنة الشاعر الحداثي في الثمانينات من القرن الماضي كبيرة تحت ظل صعود الاتجاهات الاستبدادية والفردية في الحكم والتي حاولت أن تفرض اشتراطات أيديولوجية وسياسية وتعبوية لتبرير حروب النظام المجانية ولتكريس سياسة التطبيل لرموز النظام السياسية وبرامجه الفاشية الإقصائية المعادية للثقافة ولكل ما هو إنساني. وقد دفعت محنة الشاعر الحداثي هذه إلى الهرب تدريجياً من إملاءات أجهزة النظام الثقافية والحزبية من خلال الانكفاء على تجارب ذاتية وشبه شكلانية اتخذت من إطار «قصيدة النثر» ملاذاً لها، وهو ما سبق لي وأن توقفت أمامه في كتابي النقدي الموسوم «شعر الحداثة: من بنية التماسك إلى فضاء التشظي» الصادر عام 2012. وفي الوقت ذاته ظهر عدد غير قليل من الشعراء وأنصاف الشعراء ممن كرسوا قصائدهم لتمجيد الطغيان وتزوير حقائق الحياة ومعاناة الفرد العراقي في ظل سياسة الاستلاب والحروب والتجويع من خلال توظيف القصيدة العمودية التقليدية أساسا، وقصيدة التفعيلة جزئياً.

وتفاقمت محنة الشاعر العراقي في التسعينات في ظل مواصلة الحروب العدوانية والحصار وقمع الحريات، فظهر اتجاهان أساسيان في ذلك الشعر يتمثلان في مواصلة شعراء قصيدة النثر مشروعهم الحداثي للتخلص جزئياً من ملاحقات المخبرين وكتبة التقارير السرية، ولتعميق شعرية هذا الاتجاه فنياً واجتماعياً. أما الاتجاه الثاني فيتمثل في تأسيس مشروع تجديدي لبنية القصيدة العمودية أُطلق عليه مصطلح «قصيدة الشعر» أطلقه عدد من الشعراء الشبان ممن كانوا يكتبون القصيدة العمودية التقليدية وانتقلوا إلى هذه المنطقة الجديدة للخروج من العمود الشعري من التقليدية والرتابة والمباشرة والمنبرية، وضخّ عناصر وحمولات ومقومات حداثية من خلال تجديد الصورة واللغة والرموز والموضوعات والثيمات. ومن جهة أخرى فقد حاول معظم شعراء هذا الاتجاه، إلاّ ما ندر، الابتعاد عن

مقال

تكريس تجاربهم الشعرية لتمجيد الحرب والطغيان وعبادة الأصنام السياسية، تاركين هذه المهمة لذوي النفوس الضعيفة ولبعض شعراء القصيدة العمودية التقليدية، بما فيها من مباشرة ومنبرية وخطابية وجعجعة لفظية وصوتية.

وعلينا الاعتراف أن القصيدة العمودية، أو قصيدة الشطرين، لم تنته مع ظهور قصيدة الشعر الحر وموجات الحداثة الشعرية المختلفة، إذ استمرت هذه القصيدة وبشكل خاص في الثمانينات والتسعينات بالتزامن مع الحروب العبثية للدكتاتورية لتكون جزءاً من المؤسسة الأيديولوجية الداعمة للحرب والعنف، وكانت تمثلها تجارب شعراء منهم عبدالرزاق عبد الواحد ولؤي حقي ورعد بندر وعلي الياسري وغيرهم. وربما ساهمت حالة الانكسار العربي بعد حرب الخامس من حزيران عام 1967، وزج الشعر العراقي في محرقة حروب الدكتاتورية وتجميل صورة رموز النظام الاستبدادية، في انتعاش هذا الشعر بما فيه من منبرية ومباشرة وقعقعة صوتية.

لكن ظهور الاتجاه الجديد في القصيدة العمودية الذي تمحور حول مصطلح «قصيدة الشعر» ساهم في تحقيق مغايرة ملموسة وإزاحة عن المسار التقليدي التعبوي، من خلال تأكيد شعراء هذا الاتجاه على أن ينأوا بأنفسهم عن الانغماس في لعبة التطبيل والولاءات التعبوية للنظام الاستبدادي، حتى يمكن القول إن هذا الاتجاه كان يمثل -إلى جانب اتجاه شعراء قصيدة النثر في العقد التسعيني- حركة احتجاج سياسي واجتماعي صامتة ضد الحرب والاضطهاد ومصادرة الحريات، وكان هذا الاتجاه بطريقة أو بأخرى التعبير الاجتماعي عن وعي تاريخي وثقافي جديد.

ولكن يا ترى هل كانت هذه التجارب، بإشكالياتها تلك ومحدوديتها تتساوق والتطلع إلى تحقيق مهمة جذرية في التمرد والاحجتاج وإعادة صياغة الذائقة السائدة والتغيير الاجتماعي الجذري؟

في تقديري أن «قصيدة الشعر» ظلّت تعاني من مقومات تحدُّ إلى حدّ كبير من قدرتها على التحول إلى حركة ثورية في الشعر، كتلك التي ظهرت على أيدي شعراء الحداثة في الخمسينات أو تلك التي طرحها شعراء الستينات.

فقد ظلت تلك القصيدة متسمة بالاستسلام للموقف الغنائي والرومانسي والذاتي إلى درجة كبيرة، وهو موقف يذكرنا بالكثير من تجارب الرومانسيين العرب من مهجريين وشاميين، بينما لم تعد قصيدة الحداثة -هذا إذا أردنا لقصيدة الشعر أن تندرج ضمن لافتة الحداثة- تحتمل مثل هذا الغناء الرومانسي الحالم، وهذه النزعة النرجسية الشديدة والافتنان بالذات. لقد راحت قصائد الحداثة تكشف عن رؤيا فلسفية، وربما متفلسفة للعالم والإنسان والتجربة الإنسانية، مما يجعلها تكتسب هدوءاً وعمقاً وتأملا كشف عن معاناة عميقة للوجود الإنساني، كما أن القصيدة أصبحت أكثر ميلاً للشعر المهموس الذي لا يطمح إلى ارتقاء منبر الخطابة المباشر، بل يكتفي أحيانا برسم مشهد صغير، بلغة حسية، ربما سينمائية وبصرية، تتحرك خلالها الأشياء والموجودات والكائنات بطريقة دالة تاركةً للقارئ المدرب يملأ الفجوات والفراغات ويستنطق ما هو مسكوت عنه في النص الشعري.

الملامح الحداثية التي أخذت بها «قصيدة الشعر» لا تكفي، لأنها تضيع، في الغالب، داخل رؤيا عمودية -إذا جاز التعبير- ما دام الشاعر يتبناها وينطلق منها، وكأنه يريد أن يبقى فارس القبيلة وممثلها وصوتها. وليس معنى هذا أن يكفّ الشاعر عن الاحتجاج والصراخ. فشعر الحداثة هو الآخر، مليء بالصراخ والعويل والبكاء، لكنه مصاغ بطريقة حداثية من خلال الصورة أو الموقف أو المشهد الشعري وليس من خلال خطاب مباشر.

ويمكن القول إن معظم شعراء «قصيدة النثر» كانوا من الشبان النرجسيين المفتونين بأنفسهم وبالحياة، وينظرون إلى أنفسهم في عشرات المرايا، إضافة إلى التحديق داخلهم، ولذا ظلوا في الغالب عاجزين عن التأمل والتفلسف والنظر العميق إلى إشكالية الوجود الإنساني ومحنه المتراكمة.

ومحنة شعراء هذا الاتجاه أن ثقافتهم، في الأغلب، ظلت ثقافة تقليدية وتراثية أساسا، ولم يحاول هؤلاء الشعراء أن يفتحوا كوىً كافية للتشبع بما هو جديد وحداثي في التجارب الشعرية الحداثية في العالم. فالمرجعيات الثقافية والنقدية كانت هي الموروث العربي الكلاسيكي، وكانوا ينهلون من منابع محدودة ويتعلمون من بعضهم البعض، وأحيانا يكررون نماذج معروفة ومكررة. كما يمكن ملاحظة ضعف الذخيرة النقدية والفلسفية الحية والشاملة والحداثية اللازمة لخلق تجربة شعرية كبيرة ومتميزة بسبب ضعف انفتاح شعراء هذه التجربة على التجارب الشعرية الحداثية الكبرى والدراسات النقدية والسيميائية الجديدة من خلال الترجمة أو القراءة باللغات الأجنبية.

لا شك أن أيّ تطور جذري داخل تجربة وطنية أو قومية يظل إلى حد كبير محكوماً بمجموعة من القوانين الذاتية والموضوعية والمؤثرات التكوينية والثقافية المتنوعة. ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال إهمال أو إسقاط المؤثرات الخارجية الثقافية والفنية والجمالية على تجربة أيّ شاعر ووعيه وتكوينه. ولو رصدنا المؤثرات الأساسية التي أسهمت في إنضاج تجربة الحداثة الشعرية العربية لوجدنا دوراً استثنائياً للمؤثرات الخارجية، الشعرية والنقدية أساسا، التي أسهمت في إنتاج قصيدة الحداثة الخمسينية على أيدي المثلث العراقي السياب، نازك، البياتي.

فلولا اطّلاع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، على التجارب الشعرية العالمية وتأثرهما العميق ما كان لهما أن يتوصّلا إلى تقديم هذا الأنموذج الشعري الحداثي، وخاصة من خلال استلهام مفهوم قصيدة الشعر الحر (Free Verse) في الأدب الإنكليزي، وطبيعة البنية الداخلية للقصيدة الحديثة ومكوناتها، والتي سبق لنازك الملائكة أن درستها في فحصها لمفهوم «الهيكل» الشعري في القصيدة الحديثة. كما أن المثال الجمالي لشعراء الحداثة، أمثال إليوت والذي استلهمه شعراء الحداثة الخمسينية كان عاملاً مؤثراً وحاسماً في الخروج من الموضوعات والضروب التقليدية للقصيدة العمودية والاتجاه صوب ما يمكن تسميته بالوحدة الموضوعية للقصيدة. كما أن حركة الحداثة الشعرية في الخمسينات كانت منفتحة على قيم اجتماعية، وطنية وقومية وإنسانية وتقدمية تمثلت في استلهام تجارب شعرية لشعراء أمثال مايكوفسكي وناظم حكمت وبابلو نيرودا ولويس أراغون وفيدريكو غارسيا لوركا وغيرهم. وفي الستينات ما كان يمكن لحركة الحداثة الشعرية أن تتفجر لولا استلهام تجربة الحداثانية الأوروبية، وتجارب شعراء الحداثة الفرنسية أمثال بودلير ورامبو، والاطّلاع على قصيدة النثر وبعض التجارب المتمردة في الأدب الأميركي والإنكليزي مثل تجارب وولت وتمان وقصائد البيتنكس في الشعر الأميركي التي تمثلها قصائد ألن غنسبرغ وفرلنكهيتي وكورسو وبعض تجارب شعراء الجيل الغاضب الخمسينية في بريطانيا.

ويمكن القول إن انكباب شعراء موجتي الحداثة الشعرية في الخمسينات والستينات على استلهام الشعر العالمي والبحث عن مثال جمالي مغاير قد اقترن، إلى حد كبير، بتحقيق لون من القطيعة المعرفية النسبية -بتعبير ميشال فوكو- مع الموروث الكلاسيكي، الذي ظل ضاغطاً، في اللاوعي، على اتجاهات الحداثة الخمسينية ونجح في استعادة نازك الملائكة إلى صفه ثانية، بينما سار شعراء الحداثة في الستينات إلى نهاية الشوط وحققوا لوناً من القطيعة المعرفية الكلية التي قادتهم إلى كسر النسق المنطقي والعقلي والانفتاح على فضاءات التخييل والفنطازيا واللاوعي. ويمكن القول إن شعراء السبعينات، في العراق خاصةً، قد أعادوا التوازن بين المؤثر التراثي الكلاسيكي والمؤثر الخارجي المتمثل في تجارب الحداثة الشعرية في الغرب. لكن شعراء الثمانينات عادوا بقوة للتفاعل مع المؤثر الخارجي بدرجة أكبر مما فعله معظم شعراء السبعينات، وكان للمؤثرات الفكرية والفلسفية والأنثروبولوجية والميثولوجية تأثير كبير في خلق مثال جمالي جديد كشفت عنه القصيدة الحداثية العراقية منذ السبعينات والثمانينات.

وفي التسعينات عمق شعراء قصيدة النثر ما شرع بتجذيره شعراء الثمانينات من حوار متصل ومثمر مع المؤثر الأجنبي، بينما آثر الجناح الآخر في تجربة شعراء التسعينات المتمثل بتجربة «قصيدة الشعر» العودة ثانية لاستلهام المثال الحي للمتن الشعري التراثي والكلاسيكي وتجنب تحقيق أيّ مستوى من مستويات القطيعة المعرفية مع ذلك التراث. ولذا واصل شعراء هذا اللون الكثير من تقاليد القصيدة العمودية، ومنها التقيد بالإطار العروضي والإيقاعي والارتفاع النسبي للنبرة الغنائية والذاتية، وأهم من ذلك الالتزام بالمنظور العمودي في الرؤيا والبناء فضلاً عن

سمعان خوام

الجوانب العروضية والإيقاعية. ولذا فإن شعراء «قصيدة الشعر» لم يفتحوا نوافذهم على تجارب الحداثة الشعرية العالمية بدرجة كبيرة، لذا ظل مثالهم الجمالي والشعري شبه تقليدي وعجزوا عن تحقيق ثورة شعرية حداثية جذرية، لأنهم حاولوا تحقيق هذه الثورة بأدوات ووسائل تقليدية، وقاتلوا القديم بسلاحه، وظلت ثورتهم الشعرية محدودة وناقصة وغير مكتملة إلى حد كبير. لكنهم مع ذلك استطاعوا تحرير قصيدة العمود من الكثير من الملامح التقليدية والانفتاح على قيم وإمكانيات تعبيرية لم تكن متوفرة سابقاً كما خطا بعض شعراء هذا الاتجاه خطوات فردية لولوج أبواب الحداثة الشعرية.

وشخصياً لا أتقبل فكرة جذرية تجربة شعراء التسعينات من رواد «قصيدة الشعر» ورهاناتها التي أطلقتها بيانات المجموعة، أو تلك التي صاغها الشاعر أسامة مهدي في كتابه ولكنّي أعدّها محاولة جريئة ومهمة لتحديث قصيدة العمود الشعري ووضعها تدريجياً في مسار حركة الحداثة الشعرية، حيث سيحدث انشطار لاحق متوقع شطر يسير نحو أقصى درجات التحديث، وآخر ينكفئ، إلى الوراء مستسلماً لسلطة الموروث الشعري التراثي الكلاسيكي. شعراء «قصيدة الشعراء» يمتلكون بالتأكيد مواهب شعرية أصيلة، لكن الموهبة لا تكفي لأي شاعر لأن يخلق منجزاً استثنائياً لأنه بحاجة إلى التشبع بفضاءات شعرية مغايرة: شرقية وغربية، وإلى أن يغترف من بحور الثقافة الحديثة ومعارفها الفلسفية والأنثروبولوجية والتاريخية والميثولوجية، وأن يفهم النبض الحقيقي للعصر والذات، لكي يكون قادراً على فهم متطلبات بناء قصيدة حداثية قابلة للحياة في مواجهة هذا السيل الذي لا ينقطع من التجارب الشعرية المتباينة عبر تحقيق لون من المزاوجة الخلاقة بين ما هو ذاتي وموضوعي، وبين ما هو تخييلي وما هو واقعي، بين ما هو وجداني وعاطفي وسنتمنتالي، وبين ما هو تأملي وفلسفي واستبصاري، بين ما تفعله العين للمرئيات والأشياء، وما تفعله الذاكرة من إعادة صياغة الأحداث والمواقف، ونبشها من قعر الماضي إلى فضاء الحاضر، بين هيمنة صوت الشاعر الأحادي وبين تعددية الأصوات الشعرية.عند ذاك فقط سيكون الطريق سالكاً أمام ممثلي «قصيدة الشعر» لكي يدخلوا مملكة الحداثة الشعرية من أوسع أبوابها.

وشهد الشعر العراقي بعد التغيير الزلزالي في2003 مخاضات عديدة كانت موشومة بإشكالية المشهد السياسي وتناقضاته ومفارقاته بوصفه يحمل في أحشائه ثنائية الاحتلال وسقوط الدكتاتورية معاً مما رتّب على المبدع العراقي وفي المقدمة الشاعر العراقي مسؤوليات ومتطلبات جديدة لم تكن مطروحة سابقاً. إذ سبب هذا المشهد صدمة عنيفة لوعي الشاعر ففي الوقت الذي كان يرى فيه نظام العسف والاستبداد الذي سامه الجور والعذاب يتهاوى ويسقط في مزبلة التاريخ، لكنه من جهة أخرى صعق بمرأى قوات الاحتلال الأجنبي وهي تدمر منشآت البلد الحيوية وبناه التحتية، وتعرّض الدولة العراقية إلى الخراب. وكان من الصعب على الشاعر أن يتقبل فكرة تحقيق التغيير عبر عامل خارجي متمثل بالاحتلال الأجنبي. وبالتأكيد فإن ذلك سبّب أزمة صراعية داخلية فكرية وشعرية لدى الشاعر للخروج بموقف واضح عما ينبغي عليه فعله، وفيما إذا كان خطابه الشعري وأدواته التعبيرية ولغته تصلح للتعامل مع الواقع الجديد، أم أنه بحاجة إلى خطاب شعري بديل وقادر على هضم هذه الصور المتناقضة وتمثّلها، وخاصةً عندما راح الاحتلال يتسبب في «تفريخ» قوى العنف والإرهاب والتكفير والانقسام الطائفي. وكان المشهد الشعري العراقي في هذا المفترق الحاسم هو نتاج مشترك لأجيال الحداثة الشعرية منذ الخمسينات وحتى اليوم، وتواصل بشكل واضح دور شعراء الحداثة الستينية بشكل متميز عبر إضافات كبيرة، وتواصل إثراء بقية الأجيال الشعرية في السبعينات والثمانينات والتسعينات، حيث يمكن متابعة ثلاثة اتجاهات شعرية أساسية: هي قصيدة التفعيلة المتمثلة بقصيدة «الشعر الحر» و «قصيدة النثر» والاتجاهات المجددة للقصيدة العمودية المحدثة الممثلة بـ«قصيدة الشعر» فضلاً عن اتجاهات تقليدية وحديثة متنوعة.

ولاحظت أن العدد الأكبر من ممثلي هذه الاتجاهات الثلاثة توقفوا قليلاً بعض الوقت لتمثل الصدمة السياسية واستيعابها ولإعادة صياغة رؤاهم الشعرية ومواقفهم في ضوء مرحلة ما بعد التغيير، بينما استطاع عدد غير قليل من الشعراء تقديم استجابة سريعة وفورية لعملية التغيير. لكننا بشكل عام كنا بحاجة إلى وضع مسافة جمالية وزمنية مع ذلك الزلزال من أجل الشروع ثانية بالكتابة الشعرية في ضوء جديد. ويمكن التأكيد أن جميع الاتجاهات سرعان ما استعادت عافيتها وقدمت أسماء ونماذج ورموزا أغنت حركة الحداثة الشعرية ودفعتها إلى الأمام، ويمكن القول إن خطاب الحداثة الشعرية لم ينكسر، كما يخيل للبعض، وظل متواصلاً. وعبرت حركة الحداثة عن معاناة الإنسان العراقي وهمومه، وأدانت كافة مظاهر العنف والتكفير والإرهاب والطائفية والفساد والقبح والتطرف، وانتصرت للإنسان العراقي المتطلع لبناء مجتمع مدني ديمقراطي مبرأ من أدران التطرف والعنف والإرهاب ويرفض كل مظهر من مظاهر الاحتلال والتدخل الأجنبي والإقليمي في شؤوننا الداخلية.

إن شعراء الحداثة في العراق ما زالوا اليوم يحملون رهانات التحديث والتجديد والابتكار، لأنهم ببساطة لا يمكن لهم إلاّ أن يكونوا حداثيين وطليعيين ومجددين لأنهم يعدّون تحقيق التفوق والتجاوز والمغايرة هدفاً مركزياً لمشاريعهم الشعرية الحداثية والتي لا يمكن لها أن تنفصل عن هموم تغيير الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي.

ناقد من العراق

سمعان خوام

سمعان خوام

مقال

هذا الشاعر

مصادر بسّام حجّار

محمد الحجيري

يسع القارئ أو المتابع أن يلاحظ كيف أن معظم المقالات والعجالات التي دُوّنت في الذكرى العاشرة لرحيل اللبناني بسّام حجّار(1954 - 2009)، مع إصدار أعماله الشعرية الكاملة (دار الرافدين- العراق، ودار التكوين - الكويت)، بقيت في دائرة الوجدانيات والعرض العابر، وربما إعادة اكتشاف الشاعر من بعض الكتّاب الجدد، والتركيز على أمور قيلت سابقاً، كالحديث عن تجربة الشاعر الصحفية والعزلة الدائمة «خيانة الترجمة» وكتابته المكثفة عن الموت والمزارات والحيز الضيق للقاءات، على أن الكمّ الكبير من المقالات التي نشرت عن حجّار تشير إلى مدى انتشاره لدى المهتمين بالشعر من المواطنين العاديين أو من الشعراء والكتاب.

ربما تكون الفكرة الأكثر دقة ونقدية التي تطرقت إلى تجربة الشاعر ما كتبه الباحث وضاح شرارة بعنوان «بسّام حجّار المثنى»، وما كتبه الشاعر العراقي محمد مظلوم عن «حياة الأشياء وموت الأحياء»، ومن خلالهما يمكن الانطلاق والغوص في مكنون تجربة صاحب «صحبة الظلال» و«معجم الأشواق» و«كتاب الرمل»وكينونته التي يقولها الشاعر نفسه في حواراته القليلة التي كان أجراها معه بعض الصحفيين، ففي أحد حواراته لجريدة «السفير» قال «أنا أحيا في مدينة ساحلية (صيدا) لا تشبه المدن في شيء. كي أحيا في المدينة التي أريد، اعتزلت كل نطاق خارج شقتي الصغيرة. فالشيء الوحيد الذي ابتكرته ربما هو وهمي بأني أحيا في الحيز المحذوف، وأني أحيا ما أريد في رأسي، وفي النطاق الذي يتيحه لي جسدي».

وفي حوار لجريدة الحياة قال«أنا لا أكتب إلا وفي ذهني شخص ما يحثني على الكتابة أو شخص ما يدفعني إلى المخاطرة في التعبير له عن أحاسيس، لا أستطيع أن أكتب أحاسيس مجردة. حين أكون في حال عزلة وهذا إحساس عميق أكتب عن العزلة، حين أكون عاشقاً ولا أراني لحظة في حياتي غير عاشق أكتب عن هذا العاشق لشخص ما محدد وليس في المطلق. عندما أختبر تجربة الموت فهناك دائماً شخص يموت ويدفعني إلى الكتابة».

هو خلال مسيرته الشعرية الميتافيزيقية كتب «حياة الآخرين، والآخرون كتبوا حياته»، كان في الأجواء اليسارية في بداياته، لكن كتاباته كانت أقرب إلى الأجواء الهايدغرية، وهو «شخص في لوحة إدوارد هوبر»، انتمى إلى كتابته التي حذف بها الوقت، وأنسن الأشياء وروّضها في لغته وحمل إليها حياتها وتنفسها، وحفظها ومنعها من التبدد الذي هو نصيبه. فالأشياء توكلت جمع آثاره «سوف تحيا من بعدي، سوف تحيا الأشياء ولا يزول منها إلا العرض الذي رأته عينا الرجل الذي كان هنا لا يزال، العرض الذي أقمت فيه أعواماً هي الأعمار كلها (من «مجرد تعب»)».

أعاد بسّام حجّار تشكيل العالم مراراً وتكراراً. العالم المقيم على مزاعم اللبس والغموض وهوامش الحياة. حفر حجّار في ثناياه ونبش ركامه وأحوال النوم والضوء والهواء والنسيان والطيف... إنه شاعر اللحظة العابرة واللطيفة والمفعمة بالأحاسيس والهشة الحنونة. قال «ليس بوسعي أن أكون شبيهاً به، لأن لا مظهر ولا هيئة لي. كان وسيماً مستقيم القامة إلى نحول، عصبي المزاج والحركة. وكنت أحاكي حركاته وسكناته، ثم غادرني» (نص «حكاية الرجل الذي صار ظلا»).

أحصى بسّام حجّار مفرداته القليلة، باثنتي عشرة مفردة هي «أثر، غريب، مفردة، درب، حكاية، ظل، أبي، صحراء، رمل، بئر، كتاب، معجم»، وشعره أو كتابته بين الأثر ، أي بقية الشيء، والتأثير، إبقاء الأثر في الشيء. بين الاشتقاق والإيحاء، واشْتِقاقُ الكلام «الأَخذُ فيه يميناً وشمالاً» بحسب لسان العرب، وقال الزجّاج يقول أهل اللغة في آدم إن اشتقاقه من أديم الأرض لأنه خلق من تراب، فهل نقول في اشتقاق الشعر إنه خلق من أديم اللغة، وفي التيمة ذاتها، الإيحاء في شعر حجّار خصب، إذ حفر الشاعر نفق المفردة المظلم وخلّف وراء ظهره القصيدة وضوءها وظلها.

وهو كان يبرر مفرداته القليلة قائلاً «معجمي ضيّق لأن اللغة أوسع من أيّ حياة» (جريدة السفير). هكذا وجد الشاعر في الصورة مرآة لشعره في الظل ومرآة لنفسه، وللأحوال التي نظر إليها بمفرداته القليلة، كونه خشي الوفرة والاتساع. لكن المفردات القليلة محبوكة في سياق تفاصيل دقيقة ومعان دقيقة «جوانية» تجترح الغرائب والعجائب.

حفر المفردة بالقول السهل، وفي كل قصيدة كرّر الشاعر بياناً عن إرادة الشعر. هكذا

خشي حجّار الوفرة وأقام في «مزاج اللبس والوضوح، على العتبة عند المفترق من كل شيء»، لم يصدق من الرواية إلا شتاتها، وانطلق من عالم قوامه المنزل وأشياؤه، النافذة وأكاذيبها أو حكمتها، الباب وتعابيره، أو كتب ما يطلّ على المنزل من زوايا الشارع وأقداره المستترة. احتفى بالبيوت لأنها نقيض الشوارع المشرعة على الكوابيس والصدمات والأحوال الصاخبة.

يميل حجّار في عالمه الشعري إلى تصغير العالم، إلى حجم جورب أو ظل أو حجر، ويجد في الأثاث والأشياء أقنعته وفواجعه وأسراره ومحطاته المطابقة لوجدانه وعزلته الوحشية. فهو ضيف بين الأثاث المنزلي وخائف منه، قريب منه وبعيد عنه، يجد بيته كيانه القائم بذاته وصوته الذي يخصه في علاقاته مع الأشياء، في اختبار هذه الأشياء من خلال الكناية وميراثها.

في الواقع لا يمكن القول إن شعر بسّام حجّار في بداياته يشبه أعماله الأخيرة، فالزخم الشعري في نصوص «صحبة الظلال» و«بضعة أشياء» و«تفسير الرخام» أقوى بكثير من كتبه «مهنة القسوة» و«لأروي كمن يخاف أن يرى»، و«الشاعر الذي كان يفضل العزلة»، لكن يبدو أن نصه كسر العزلة وبات حاضر في الوجدان، على عكس الكثير من الشعراء الذي يحبون المنابر والإعلام ولكن قصائدهم تعثرت في الوصول إلى القارئ، ولم يكن مستغرباً أن يختار محمود درويش جملة من قصيدة بسّام حجّار عن السروة كشاهدة في قصيدته «السروة انكسرت» التي نشرها في ديوانه» لا تعتذر عما فعلت».

وصورة شعر بسّام هي صورة «المثنّى»(وضّاح شرارة)، في معجمه «لا تصلحُ المحبّةُ بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر: يا أنا» (معجم الأشواق) ويقول «ذكريات الشخص الذي وددت أن أكونه». وفي إحدى أوراق «كتاب الرمل» يسترجع حجّار «خرافة» المرآة كما رواها بورخيس متحدّثاً عن عماه الذي أصابه تدريجياً ويقول «حلّ ذلك مثل غسقٍ صيفيّ بطيء. كنت مديراً للمكتبة الوطنية وبدأت أجد نفسي، شيئاً فشيئاً، محاطاً بكتب بلا أحرف، ثمّ فقد أصدقائي وجوههم ثمّ لاحظت أنّ لا أحد في المرآة». يقول بسّام حجّار رابطاً هذه الجدلية بجوهر الكتابة نفسها «والكاتب حين يكتب لا يكون 'أناه' بل يكون الآخر الذي هو شخص ما».

ويصل إلى استنتاج «كن ظلّي أكن أنت، أو أكن ظلّك تكن أنا... قل لي: مَن أنت؟ السراب أم أنا؟». في ختام النص يقول الراوي «لا أعرف أيّا من الاثنين يكتب هذه الصفحة». والشاعر حين يخاطب نفسه أيضاً قائلاً «أن تكون واحداً وكثيراً».

وبسّام حجّار نفسه «ليس شاعراً واحداً أو الشاعر نفسه طوال الأعوام الستة والعشرين التي كتب الشعر في أثنائها» بحسب وضاح شرارة، بين 1980 «مشاغل رجل هادئ جداً» و2006 «تفسير الرخام». وفي الانقلاب أو التحول من مجموعة إلى مجموعة، وفي التأرجح بين صورة أو صيغة كتابة وبين صورة أخرى مختلفة (في المجموعة الواحدة ربما)، يسع القراءة اقتفاء «عمل» الشعر، أي التماس بسّام حجّار لغته و«رسومه» في مضطَرَب «العالم كله»، هو «يباشر العالم بالحواس وبالقليل القليل المتوافر من أدوات التعبير»، بحسب قوله. يضيف «أنتَ لا تستطيعُ أن تدخلَ إلى العوالم الداخلية للأشياءِ إلا إذا تمكنتَ من الإصغاءِ جيداً إليها في صمتها وحيادِها ولا شخصيتِها .على نحوٍ ما.. إصغاؤكَ هذا يجعلكَ قريباً منها، يجعلكَ على شبهٍ بها، صامتاً محايداً و لا شخصياً، أعتقدُ أن النجاةَ من القلقِ هي في زعمكَ أثناء الكتابةِ أنكَ شخصٌ لا شخصي، أن لا شيء قد يعنيكَ أو يهزكَ أو يؤثرُ فيكَ أثناء انصرافكَ إلى الإصغاءِ لذاتكَ التي صارت شيئاً آخرَ غير ذاك الذي تشعرُ به» (جريدة السفير 2003).

وسبق أن تساءل حجّار في كتابه «مديح الخيانة» عمّا إذا كان الشعر «حد استقراء الصمت فقط». فالشاعر في نظرته إلى الأشياء حوّلها إلى قول «ما لا يقال»، و«ما لا يقال: الألم حين ينظر»، «ما لا يقال: عينا طفلة خلف النافذة»، و«ما لا يقال هو تمام معجم الأشواق» (من كتابه «معجم الأشواق»)، وما يقال صعب تصديقه أو القبول به «لم أصدّق من الخبر إلا صفته، من الرواية إلا شتاتها».

وفن القول ونضوجه في تجربة بسّام حجّار ارتبط في استقراء الرواية، «ما يكتبه شعراً ونثراً إصغاء إلى ما تضمره اللغة».

يسع القارئ أن يلاحظ من خلال قراءة أعمال بسّام حجّار مدى اهتمامه بافتتاح بعض نصوصه بأقوال لكتّاب وشعراء آخرين (أخماتوفا، كافكا)، بل كتب وأحاديث دينية (الإنجيل، الحديث النبوي، مرويات التراث)، «كل من اقتطف منه شيئاً لمفتتح نص من نصوصي هو بالتأكيد كاتب عشقته سواء أكان بورخيس أو بيسوا أو ابن عربي... الخ».

هنالك نصوص يبلغ بي مقدار إعجابي بها درجة أنني أفكر أحيانا أنه لا جدوى من أن أكتب أنا نفسي. لأنني لن أضاهي هذه النصوص مهما فعلت خصوصاً أن بعض هؤلاء مثل بورخيس، بيسوا، ليسوا مجرد كتّاب قرأت لهم أو أقرأهم، إنهم كتّاب يسكنون عيشي إلى درجة أنني أعاود قراءة نصوصهم من دون توقف». يضيف «لقد انتحلت عنوان بورخيس عمداً، لكي أقول إنني لا أكتشف في ما أفعل قارة جديدة لا في الشعر ولا في النثر وإنما ما أفعله هو محاولتي للتعبير عن أحاسيس وإذا تطابقت هذه الأحاسيس مع أحاسيس أخرى فلا بأس»(مقابلة مع جريدة الحياة)، وانتحل الشيء أي ادّعى امتلاكه، وفعل الانتحال مراده لأن «ما نستطيع أن نفعله حيال ما كتبوه (بورخيس أو بيسوا أو رينيه شار) هو أن نقرأهم مراراً وتكراراً لكي نحيا في دعة الأحاسيس التي أعطونا أن نمتلكها من بعدهم وبفضلهم».

وكيان حجّار الشعري في جوانب منه يشبه المناخ الكافكاوي (نسبة إلى كافكا)، ويشبه لوحات فان غوخ في إدارك التفاصيل، ويشبه لوحات جياكوميتي في أنسنة الأشياء وحسيّتها. على أن السوداوية التي يدأب الشاعر على كتابتها تكتّفها اللذة المنطوقة في النص. لذة تأخذ القارئ إلى الشوق والرواق و«الشهية التي تبقيه في حالة رجاء دائم»، كما يعبّر رولان بارت.

وهو يجمع في أشعاره وقصائده وكتاباته بين حبه للتراث، فبالنسبة إليه لسان العرب لابن منظور أو القاموس المحيط للفيروز أبادي يشتملان على متعة سردية قد توازي أو ربما تتجاوز حكايات ألف ليلة وليلة لأن «اقتفاء أثر نشأة الكلمات واشتقاقها هو في حد ذاته تتبع لسرد تاريخي اجتماعي لغوي قد يفوق أيّ رواية أو أيّ قصة تشويقاً»، وبين حبه للشعر الغربي أيضاً قد أوجد بين التراث والحداثة لغته الخاصة التي لا تشبه إلا نفسها، ففي «معجم الأشواق» يشعر القارئ أنه يقرأ كتاباً من الزمن العباسي، يحاور حجّار في كتابه تجارب العشق في تاريخ الأدب العربي، يستحضر أشعار المجنون ويحاورها، وأشعار المتصوفين بحيث يتم التأمل فيها واستنطاقها وبناء نص يحاور مجموعة من الكتّاب والكتب المهمة في تاريخ الأدب والفكر الإنسانيين. ينطلق من مقاطع منها ليؤسس لخطاب عاشق ظل لفترة من الزمن سجين الإهمال والعزلة.

وكتاب «معجم الأشواق» متواليات من النصوص تصف علاقته الغرامية بمن أحبّ بمظاهرها الحسية، واتكاء هذا الكتاب على نصوص العشق العربي التي تتردد في الشواهد خصوصاً هو تلميح مقصود إلى خطاب العشق العربي الذي «حجب لصالح النص الإيروتيكي البورنوغرافي» بحسب قوله. يريد القول إن الحب كما يفهم وكما يعبر عنه في لغة حداثتنا «لم يعد سوى طيف الحب لأنه بات يقفل الدرجات الصفر من العلاقة الحسية بين العاشق والمعشوق.لغوياً كان هناك بحث معجمي لمعرفة أصول الكلمات ودلالاتها وما آلت إليه».

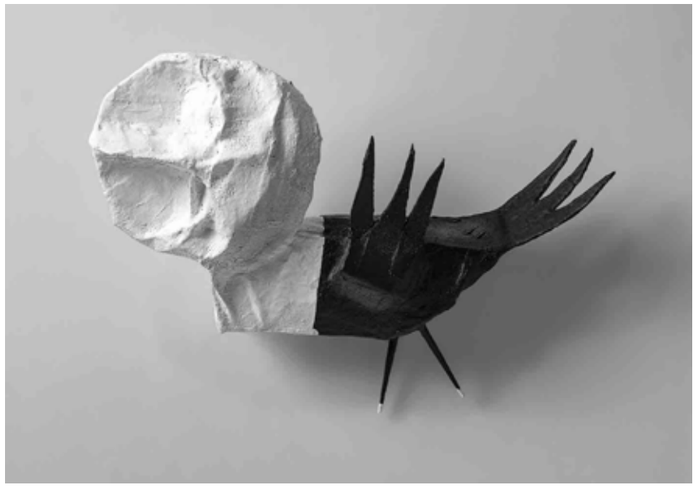
أفلح في مجموعات من المفردات، يقول «أبحث عن شكل نثري خالص وقد يكون سردياً لقول ما اتضح لي أنني لم أوفّق في قوله بعد، وقد يكون هذا الشكل هو الصمت. الصمت المطبق». وسبق للمترجمة والباحثة مي صباغ أن نشرت مقالا أو مقاربة في «ملحق السفير الثقافي» تقارن فيه بين «معجم الأشواق» وكتاب «شذرات من خطاب العشق لرولان بارت»، وفيها الكثير من الشواهد المتقاربة، وهذا من البديهيات من نصوص قائمة على الاشتقاق وتأويل نصوص الحب وحسيّة الحب وروائحه ولحظاته ولغته.

في «كتاب الرمل» يحاكي حجّار بورخيس من عنوان الكتاب، ويسافر في الحفر اللغوي الاشتقاقي، يسأل «ما الذي يجمع بين 'السفر' في صحراء والكهانة؟، ليس اللغة وحسب بل السحر الذي يلازم منطق الصحراء الذي هو خلف المنطق، ففي الصحراء جهات تشير إليها نجوم السماء، وليست الطرق (أو الأطرقة) هي التي يسلكها المسافر لتفضي به، بل هو المسافر الذي يفضي بالطرق إذ يخطها سعياً إلى الجهات.

ومن سحرها أيضاً أن كل شيء فيها عابر، كأنها وهي التجلّي المطلق للوجود البدائي العاري، المجال المثالي لحكمة الزوال، حتى ما يضاف إليها من سعي البشر (المسافر) يتمثل في سراب، كغيره، وذلك أن الحقيقة الوحيدة في الصحراء هي السراب، والسراب هو ما تزيّنه العين الناظرة إلى بعيد لا يحدّ، فتحيل الرمل ماء. كل حقيقة عابرة زائلة ومنها الطريق، فلا يحين ميقات الهبوب حتى تعاود الصحراء ترتيب مساحتها وتبتلع الرمال في حيلة جيولوجية فاتنة، ما تركه العابرون من أثر».

يكتب بسام حجّار «لينفي وجوده لا ليرسّخه على طريقة الصوفيين حيناً وعلى غرار العرفانيين الغنوصيين حيناً آخر»، بحسب ما يلاحظ الشاعر عبده وازن في قراءة مستفيضة لـ«كتاب الرمل»، ونفي الوجود وهو وجوده.

كاتب من لبنان



سمعان خوام

مقال

القصيدة التي جاءت من المستقبل

أورخان ميسّر رائدا للسريالية العربية

أيمن باي

«دعني
أحلم في صمت»
(أورخان ميسّر)

كان النصف الأول من القرن العشرين جريئا في مجالات مختلفة من أمور الثقافة والفن، وهو في الشّعر أكثر جرأة وتمرّدا ومغايرة. فقد أخذت الأصوات الشعرية الحديثة تتكاثر من رحم التجريب أكثر من أيّ وقت مضى بكيفية لم يجد معها حماة الموروث الشعري العربي طريقة يجابهون بها تيّار الحداثة الذي أصبح يعصف بأصوليتهم الشعرية بلا هوادة.
ولئن كانت هذه التجارب الشعرية متفاوتة من حيث ابتعادها عن نواميس القصيدة التقليدية فإن من بينها من ابتعد كثيرا أبعد ممّا بين السّماء والأرض، فتاهت عن القارئ أو تاه عنها، فأصابها اليتم وعضعضها النفور والنسيان، وهي، مع ذلك كله، أولى لبنات الحداثة الشعرية شكلا ومضمونا.

تجربة أورخان ميسّر الشعرية في ديوانه الوحيد مع علي النّاصر «سريال» مؤسسة للسريالية العربية ورائدة للحداثة الشعرية.

أورخان ميسّر والحداثة الشعرية

يقترن الحديث عن بواكير الحداثة الشعرية العربية بالممارسات الشعرية التي قبلها القارئ والناقد والتي وجدت مكانا لها في الخطاب النقدي الذي درسها وبيّن خصائصها ومؤثراتها وقرأ احتمالات بقائها. ونعني بذلك حركة الشعر الحر وروّاده، بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وعبدالوهّاب البياتي. لقد شغل هؤلاء الروّاد وأعمالهم الأولى، «هل كان حبا؟» 1947 لبدر شاكر السياب وقصيدة « الكوليرا» 1947 لنازك الملائكة إضافة إلى كتابها النقدي «قضايا الشعر المعاصر»، الساحة الثقافية العربية واعتبروا روّادا للحداثة الشعرية العربية، بل وتنازعا (السياب والملائكة) مسألة الريادة، فذهب مجموعة من النقاد مع السياب وذهبت أخرى مع الملائكة. لكن في ظل كل ذلك كانت الريادة منزوية في ركن من عالم الثقافة العربية وهي تجربة أورخان ميسّرمع ديوانه «سريال» 1948، فهي الأكثر مغامرة وجرأة وتمرّدا على القصيدة العربية التقليدية. فقد تخلت عن العروض كليا وعوّلت على معاويل إيقاعية جديدة وأتت ببلاغة حديثة في تكوين الصورة الشعرية تتسم في بنائها بنزعة سريالية واضحة.

إن الحداثة عند أورخان ميسّر تقوم على الهدم والبناء على أنقاض القديم وليس التحديث في صلب الموروث، ولعلها المسألة التي عمّقت من عزلة تجربة أورخان ميسّر أمام تجارب شعرية مزامنة زمنيا لكنها أقل جنونا. ففي الوقت الذي بشّر فيه السياب بكتابة متأثرة بشعر ت.س إليوت وهو شعر يقترن بمشاكل الإنسان وشواغله ويحاكي همومهم بلغة بسيطة تقترب من لغة اليومي، كان أورخان ميسّر يبشر بكتابة سريالية غريبة تحاكي غرابة الواقع العربي زمن التحولات السياسية والاجتماعية والفكرية، كتابة مستلهمة من أندري بريتون وأنطونان آرتو ولويس آراغون وأرنست موريس.

قصيدة أورخان ميسّر قصيدة غريبة، تجيء من المستقبل، كتبت لقارئ لم يوجد بعد. إنها الوجه الآخر المنسيّ للحداثة الشعرية العربية.

حتى نفتح
بابا
في الغياب..

الكتابة الآلية: كتابة خارج المنطق

تقوم الكتابة السريالية عند أورخان ميسّر على الكتابة الآلية التلقائية التي يعوزها تدخل أيّ رقيب ذوقي أو أخلاقي فيها، فهي كتابة حرة لا تخضع لأيّ منطق سوى منطق اللاوعي ذلك المعين الغابر في النفس حيث ترسب فيه كل شواذ الذات والرغبات المطرودة من عرف المجتمع، الكتابة السريالية تحررها، تعيدها إلى الحياة، بغبارها، بفوضويتها، كتابة دون أقنعة، مكبوتات اجتماعية وجنسية وأحلام مبتورة وأضغاث أحلام وكوابيس تؤرق ومخاوف تنخر النفس، كلها تمتزج في عفوية

كما يتمثّلها العقل.. فتكوّن قصيدة سريالية.

فعند تحرير اللاوعي وإدماجه بالوعي وعندما تتحرر الكلمة من أيّ رقيب وتصل ذروة الحرية، حينها، تبلغ مرحلة الأداء السريالي الحقيقي. الأمر الذي يجعل القصيدة السريالية غريبة، الصور فيها لا تلتزم بالبلاغة العربية التقليدية وبأدبيات الكتابة الشعرية. والمعجم فيها موحش مظلم يأتي من أقصى أقاصي النفس.

القصيدة السريالية عندما تتكور على نفسها
في العالم
رجع صدى
من بعيد..

الإدهاش والغريب: بلاغة شعرية مغايرة

يتسكّع في الظلمة بقدم واحدة وبنصف عين (أورخان ميسّر) «يقظة».

يتجسد الغريب في شعر أورخان ميسّر في مستويات عدة سنقف على اثنين منها: المعجم والصورة.

المعجم

إن أول ما يلفت انتباه قارئ ما عندما يتصفح مجموعة «سريال» تلك العناصر الشعرية المتداخلة والمتفجرة في حيز مكاني وجيز والتي تحقق قدرا كبيرا من توهج شعري غريب ورؤية فنية شاذة. فالمعجم فيها مأخوذ من أعماق اللاشعور للشاعر ومن أكثر الأماكن بعدا وظلاما في ذاته لا يستحي أورخان ميسّر من استدعائها في نصوصه الموجزة استدعاء عفويا يعكس ما يختلج في ذاته من اضطرابات ووعي فني مغاير. يقول الشّاعر:

هنا، في قعر كأسي رؤى لا تنضب
رؤى يحيلها فراغ الكأس، أحيانا، إلى مآتم شفافة
تولول فيها غصات
من زمن مبتور، وتعربد حولها بقايا صلوات مجّت التحنّط
والالتصاق بجدران هياكل دأب لبناتها التثاؤب.

ليس من الصعب تحديد هوية هذا المقطع الشعري السريالي من خلال تردّد مجموعة من الكلمات ذات الدلالة السلبية والتي كونت معا معجما أو حقلا دلاليا سرياليا يمكن أن نسمه بمعجم الموت والذي يتمثّل في الكلمات التالية (فراغ، مآتم، غصّات، مبتور، تحنّط). إذ يلحّ أورخان ميسّر على استعمال كلمات تحقق معنى الموت والفراغ وما يحفّ به من طقوس فهو معجم يعكس الحالة الشعورية للشاعر وقد استدعى هذه الكلمات من أعمق مكان في اللاوعي دون حذف أو تعديل، وهي آلية سريالية أساسية، الأمر الذي سيتواصل في تكوين الصورة الشعرية.

الصورة السريالية

لعل أكثر ما يلفت الانتباه في الشعر السريالي عموما وعند أورخان ميسّر على وجه التحديد طبيعة الصورة التي تؤسس لبلاغة جديدة ومستحدثة تقوم على الإخلال بالتناسب والتشابه بين عناصرها مما يجعلها صادمة ومنفرة وتنحو منحى غرائبيا يدل على الفوضى الشعورية التي يعيشها الشاعر وعلى اتزانه النفسي المفقود الذي يعبّر عنه بشكل تلقائي، ويظهر ذلك في مستويات عدّة من آليات تكوين الصورة مثل الصورة القائمة على التشخيص والصورة القائمة على التشبيه:

الصورة التشخيصية

يقول أورخان ميسّر في قصيدته «الطريق»:

أما الغبار الذي يكاد يفقأ عيني الآن
فسيرتد عند الفجر
ليتقمص أسطورة ضامرة البدن
ذات شفتين ضخمتين شفافتين.

يجعل الشاعر من الغبار كائنا متحركا عنيفا له ملامح غريبة تقوم على المفارقة التي تعمق الدلالة السّريالية للمشهد، فهو أسطورة ضامرة البدن لكنها ذات شفتين ضخمتين وشفافتين وهي صورة غريبة ومنفّرة للغبار تذهب بالغريب إلى أقصى حدود التطرّف حيث يتطلب بلوغ دلالاتها اجتهادا في القراءة والتأويل.

الصورة التشبيهية

يقول أورخان ميسّر في قصيدة «طين»:

أما الغبار، أنا المجرد من الظلال والألوان وخفقة الدّم
فأمضي كبحة وتر مقطوع غمر في الطين.

تبدو عناصر الصورة في هذا المقطع مفككة عبر التشبيه الذي يقوم على مشبّه به غريب غير متواضع عليه في اللغة والثقافة، وهو اختيار مقصود من الشاعر حتّى يعدل بالصورة عن النمطية إلى الغريب والمدهش الأمر الذي يستفز القارئ ويحرك لديه حالة شعورية غريبة يقصد إليها أورخان ميسّر قصدا، فهو بذلك يحفّز القارئ على التفاعل مع القصيدة ويدعوه إلى لملمة شتات الفكرة المبعثرة في الكلمات.

وميض متفرّط
في
الغسق.

إنّ تجربة أورخان ميسّر على أهميتها من حيث الريادة في التأسيس للسريالية العربية التي أسست للحداثة الأدبية في مفهومها القائم على التغيير الجذري في الموروث الشعري، فهي، رغم ذلك، تجربة منسية، ملقاة في ركن بعيد من الذاكرة الإبداعية العربية، مليئة بالغبار ومحاطة بركام من أضغاث إبداع، ومن هنا، وجب إعادة النظر في هذه التجربة نظرة إجرائية موضوعية تنتشلها من الظلام إلى النور. نور القارئ يكتشف كنه التجربة ويعي ديدن تكوينها، نور جرح القصيدة يعرّي ويفضح اللاوعي ويصوّر غرابته دون قناع او تجميل.

دم يخضّب الحلم، نفس أثقلها المكبوت فأدماها، واقع يئن، نزيفه يفيض من القلب إلى القصيدة.. إلى العالم.

أورخان ميسّر.. شمعة منسيّة تضيء العتمة بالأحمر.

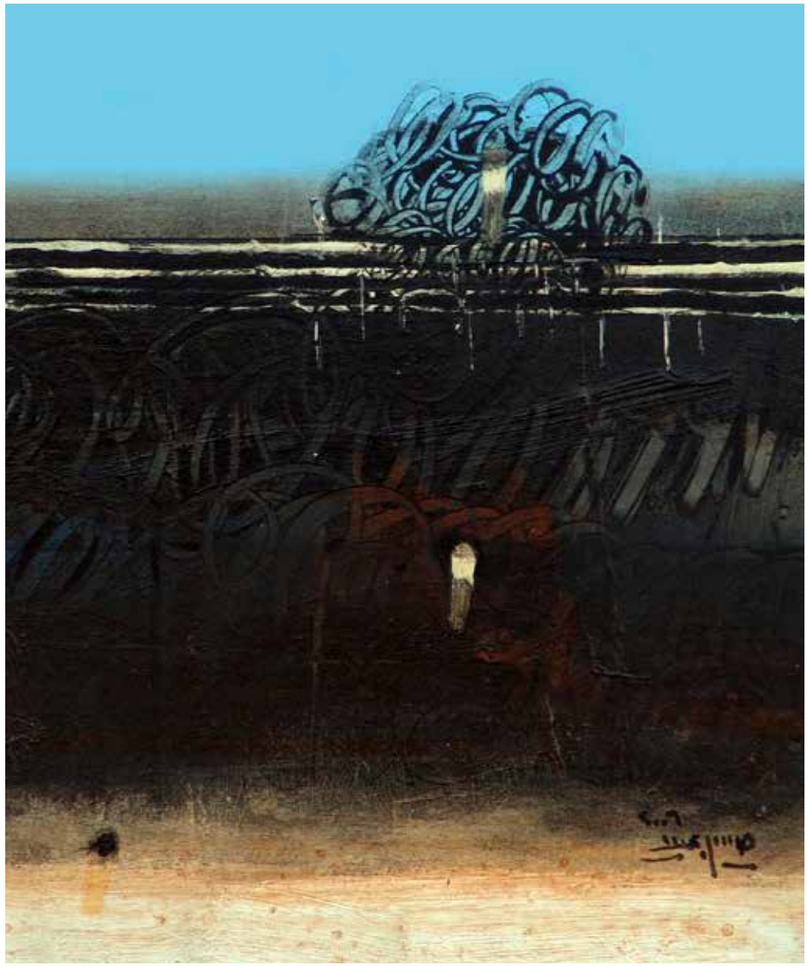
ناقد من تونس

العائد إلى بيته والذاهبة إلى عزلتها ومريد الحروفيين

ثلاث تجارب فنية من سلطنة عُمان

فاروق يوسف

لو لم يكن الرسام في عُمان لكانت الحروفية. فاستلهام الحرف العربي جماليا كان جزءا خفيا من مهنة صناعة المخطوطة التي برع فيها العمانيون عبر العصور. كما أن النظر إلى الحرف باعتباره جزءا من حمولة مقدسة يفتح الباب واسعا على خياله الذي ينطوي على فرضيات جمالية تتخطى شكله المتاح. لذلك فإن الرسامين العمانيين التقطوا الخيط الحروفي، كما لو أن أيديهم قد اعتادت على نسج أفكارها منه ولم يكن جديدا عليها.



حسين عبيد

نادرة محمود

أنور سونيا

يقول سلمان الحجري «أنجبت عمان فنانين حروفيين اهتموا بتوظيف الحرف العربي وإعطائه قيمة سيادية في أعمالهم التي تعبر عن هوية أرض لها من الإرث الحضاري الشيء الكثير وذات اسهامات موثقة في نشر الدعوة الإسلامية في أقاصي المعمورة، أبناؤها يرسمون نخيلها وأفلاجها الغناء بمفردات حروفية. لقد مارس الاتجاه الحروفي عدد من الفنانين أذكر منهم: محمد الصائغ، صالح الشكيري، عبدالناصر الصائغ، محمد فاضل وسلمان الحجري. اهتموا جميعا بتوزيع الكتل اللونية على جسد اللوحة بشكل متقن ومعبر وبالتوافق والانسجام في توزيع العناصر المكونة لهذه الأعمال».

الحروفية حسب الحجري اختصرت الطريق بين الواقعية والتجريدية بعد أن ظللتهما بنتائجها التي كانت مرضية على مستوى تحقق الفنان من صلابة عناصر هويته.

علامات على الطريق

عام 1970 وطأت قدما أنور سونيا أرض وطنه لأول مرة بعد أن كان قد ولد وعاش أكثر من عشرين سنة في البحرين.

عام 1977 أقيم أول معرض تشكيلي في السلطنة وهو للرسام موسى بن صديق المسافر في صالة نادي عُمان.

عام 1980 تأسس المرسم الحر ويعتبر البداية الحقيقية لقيام حركة فنية في السلطنة. لقد تخرج من ذلك المرسم عدد من أهم الفنانين العمانيين.

عام 1993 تأسست الجمعية العمانية للفنانين التشكيليين.

يرى خليفة البلوشي أن الفن العماني بدأ في البحرين على أيدي رشيد عبدالرحمن البلوشي، رابحة محمود وعبدالله الريامي. المدهش في عُمان أن هناك حركة نقدية تتابع النتاج الفني بالرغم من أن الحركة الفنية لم تمض على ولادتها إلا عقود قليلة. وتعتبر الدكتورة فخرية اليحياوية من أهم المختصات في هذا المجال.

الواقع أم الفن؟

تقول الفنانة رابحة محمود «لا توجد لوحة واقعية.. أنا أرسم خيال الشيء.. خيال يعبر عن الواقع والتجريد هو أكثر واقعية.. هو التصوير المستوحى من الواقع.. استخراج اللون لذاته.. لا أقصد شيئا سوى أنه لون حديث.. الفن لمجرد الجمال.. الفن لذاته وهذا ما تتبعه المدارس الحديثة. ما يهمني هو الجمال.. التنظيم في الوجوه والترتيب في الملابس.. كن جميلا ترى الوجود جميلا.. فن ما بعد الحداثة يركز على شكل الشيء، استخدام اللغة لا يعني بالضرورة أن يكون معنى ما».

مجلة نزوى يوليو 1997

عرفت رابحة محمود أن تتنقل بخفة بيت اتجاهي الواقعية والتجريد بحثا عن جمال خالص، يتضمنه المشهد الطبيعي أو العلاقات التي تصنعها عناصر اللوحة منفردة. غير أن رأيها المتطرف لا يتطابق مع النتائج الجمالية التي توصلت إليها. يظل ذلك الرأي تعبيرا عن طريقة للتفكير في الفن. وهي طريقة متقدمة توحي بالكثير من الأمل.

أنور سونيا

ساحر الرسم في عُمان

كان عليه أن يرتقي أعلى قمم جبال بلاده ليختبر موهبته رساما. الشاب الذي لم يولد على تلك الأرض كان يشعر أن عاطفة خفية تشده إلى الوديان السحيقة وإلى بحر بعده بحر وهو الذي ولد في جزيرة صغيرة.

فجأة وقف أمام مرآة التاريخ باعتباره رائدا في بلد لم يعرف الرسم من قبل. لم يكن لديه ما يعينه على أداء ذلك الدور سوى شغف كبر معه وجعله لا يرى العالم إلا من خلال الصورة التي تلتقطها يد الرسام. لذلك تحول سفره بين الأشياء إلى مجموعة من الصور التي تثري ذاكرته وتعيده مواطنا يبحث عن ذاته في موضوع، صار بالنسبة له ركيزة عيش.

بالرسم استعاد مواطنته

محمولا على ذلك الهاجس الشخصي رسم أنور سونيا مسقط بجبالها ووديانها وبحرها وأسواقها وبيوتها وناسها كما لو أنه يكتشفها بالرغم من شعوره بأنه لم يكن غريبا عنها. كانت حكايات البلاد الساحرة قد تسربت

أنور سونيا

إلى روحه في طفولته وصباه اللذين صارا يبتعدان، بعد أن مكنه الرسم من أن يؤنسن الهواء الذي يفصله عن المشاهد التي يرسمها. لقد أنهى الرسم غربته التي كانت إلى وقت قريب نوعا من المواطنة.

مع عدد قليل من هواة الفن نجح سونيا في أن يؤسس لتقليد ثقافي جديد لم تعرفه السلطنة من قبل. صار الرسم جزءا من حياة المجتمع الذي عُرف بسعة وعمق اهتمامه بالأدب، الشعر بشكل خاص.

غير أن تلك المكانة التاريخية لا تغطي على قيمة ما أنجزه سونيا رساما.

لقد أدرك الفنان أنه ظهر في لحظة متأخرة لذلك سعى إلى اختزال الزمن فكان تجريبيا في محاولاته الفنية، وهو ما مكنه من أن يتنقل بين المدارس والأساليب الفنية التي عرفها تاريخ الفن التشكيلي في العالم.

حاول أن يكون واقعيا وتعبيريا وسرياليا وتجريديا بقدر ما سمحت به موهبته ومهارته وقدرته على فهم تحولات الفهم ومن ثم تطبيقها محليا.

أنور سونيا هو ابن البيئة العمانية التي كان مخلصا لها واقعيا غير أنه في الوقت نفسه كان جادا وعميقا في أسئلته الوجودية التي تتعلق بالمصير البشري في تلك البقعة من الأرض.

العودة إلى البيت

ولد أنور خميس سونيا الزدجالي في البحرين عام 1948. كانت عائلته العمانية قد استقرت هناك طلبا للرزق. وقف ولعه بالرسم حائلا بينه وبين إكمال دراسته. تأثر في محاولاته الأولى برسوم البحرينيين لسحق الكوهجي وعبدالله المحرقي وكان يلتقي عددا من أصدقائه العمانيين الذين كانت لهم اهتمامات فنية، من بينها الرسم والموسيقى.

حين عاد مع عائلته إلى مسقط عام 1970 مع اعتلاء السلطان قابوس العرش كان رساما. وهو ما دفعه إلى اكتشاف البيئة الجديدة التي فاجأته. لقد رسم أحياء مطرح حيث كان يقيم. بقدر ما كان يحاول اكتشاف المكان فإنه كان يسعى إلى اكتشاف نفسه. فتلك بلاده التي حُرم من رؤيتها والعيش فيها زمنا طويلا. ستكون رسومه الوصفية مناسبة لإعادة الصلة وتوثيقها بالمكان. كان الرسم بمثابة علاج لقطيعة لم تكن مقصودة.

رسم سونيا بلادا لم يكن يعرفها من قبل غير أنه في الوقت نفسه استوعب فكرة مواطنته عن طريق الرسم. لقد امتزج مصيره بما يرسمه. سيقول لنفسه «أنت هناك. في الصورة كما في المشهد الذي تنقله. حياة مزدوجة ستعيشها ما تبقى من عمرك». لذلك لم تكن لوحاته مجرد وصف محايد للمكان. لم يكن زائرا عابرا. كانت فكرة العودة إلى البيت أساسية في طريقته في التفكير في الفن ومن خلاله.

كان على سونيا أن يفتتح دروبا تتبعه فيها تلك الأرواح التي وجدت في الرسم مستقرا لما تبحث عنه من جمال مجاور لجمال الطبيعة التي تتعدد مظاهره في بلد مثل عُمان. تمثلت خطوته الأولى في ذلك من خلال انضمامه إلى النادي الأهلي الذي ضم إضافة إليه حسن بورو ولا بخش ومحمود مكي ومنير صادق. كانت تلك الخطوة نقلة مهمة في تاريخ الحركة التشكيلية العمانية إذ حل الاحتراف محل الهواية وهو ما مهد لتأسيس الجمعية العمانية للفنون التشكيلية عام 1993.

بين البيئة والإنسان

يقول أنور سونيا «كانت مسقط القديمة عامرة بالألوان، وتكاد تشبه حارة من فرط تقارب البيوت والناس. وكثيرا ما كانت تسحرني طريقة تهندم المرأة، وكذلك البحر والميناء والسوق التقليدي والرقصات الشعبية، وكانت هناك بيوت تراثية مثل بيت العصفور، وفي هذا الوسط عشت فترة شبابي المبكرة التي تزامنت مع بداية تجربتي الفنية، حيث اشتغلت على البورتريهات والمناظر الطبيعية والمباني ذات الشناشيل الخشبية والتي لا تزال أطلالها باقية إلى اليوم».

في سياق ذلك القول يمكننا العودة إلى الموضوعات التي عالجها سونيا في عدد من لوحاته. بائعة الملابس، الدلالة، السماك، بائعة الأكياس في مطرح، مصارعة الثيران في بركاء، بائعة الأدوية، قلعة نخل، محاسبة بين مالك الأرض والفلاحين. واقعيته تقوم على ركيزتين. الارتباط بالبيئة المحلية والنظر إليها عن قرب واقتطاع أجزاء منها تكون بمثابة شهادة تعبيرية من غير التركيز على المفردات التراثية إضافة إلى مشاركة الناس العاديين همومهم وعرض مشكلاتهم وهو ما يكشف عن الطابع الإنساني الذي تميزت به تجربة الفنان.

لقد فتنته البيئة وجذبت نظره غير أنه لم يضف عليها طابعا رمزيا بقدر ما سعى إلى استحضارها كما هي والتقاط مواقع جمالها كما أنه ركز على المشاهد التي توثق الحياة اليومية مع سعيه لاقتناص اللحظات التعبيرية التي تهب تلك المشاهد قوة استثنائية، تكون سببا مقنعا لاختيارها موضوعاللرسم.

لقد اختبر الفنان مهاراته وقدرته على التحكم بمواده وتقنياته من خلال لجوئه إلى رسم الموضوعات المتاحة وهو في ذلك نجح في أن يبني أساسا مهنيا صلبا لتجارب الرسامين الذين ظهروا بعده.

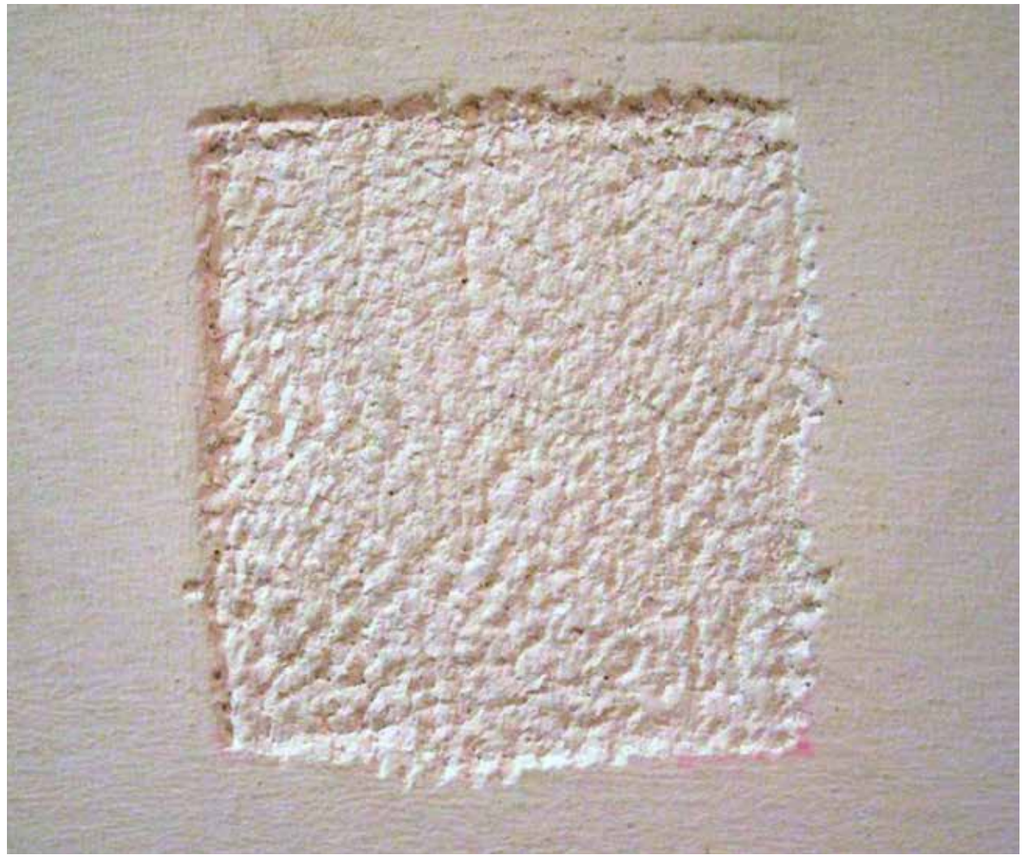
كان وفيا للدور الطليعي والريادي الذي قُدر له أن يقوم به.

لذلك يمكن القول إن رسامي السلطنة يدينون بالشكر لما فعله ذلك الفنان.

التجريدي مستلهما الواقع

رسام الوجوه كما يُلقب لم تعد الوجوه تثيره بتفاصيلها الدقيقة وما تنطوي عليه من قوة تعبيرية. صار لديه هدف مختلف من رسم الوجوه. البحث عن قدرة الرسم في التعبير من غير الاستعانة بالموضوع الذي هو الوجه. لذلك صارت الوجوه تحضر شبحية من غير ملامح محددة وهي التقنية التي استعملها الرسام في معالجة موضوعاته الأخرى. يومها انتقل سونيا إلى مرحلته التجريدية. وهي مرحلة، حرص الرسام فيها على ألا يكون منقطعا عن أسلوبه. سونيا التجريدي هو

نادرة محمود



أنور سونيا

جزء مكمل لتجربة الفنان الواقعي. بمعنى أن الرسام وصل إلى المستوى الذي يؤهله للنظر إلى خلاصات عمله باعتبارها أساسا لطريقة مختلفة في معالجة موضوعاته.

تجريديات أنور سونيا تستلهم الواقع من خلال اختزال علاقاته الشكلية وتحويلها إلى رموز. فإذا كانت رسومه الواقعية تحتمل التأويل الحكائي فإن رسومه التجريدية صارت قريبة من الرقى التي ينظر إليها السحرة باعتبارها أسبابا للخلاص. وليس ذلك بعيدا عن المكانة التي يحتلها سونيا في المشهد التشكيلي العماني.

فالرسام الذي لم يدر ظهره إلى الواقع في ذروة انهماكه التجريدي كان يمارس دور الساحر الذي تحلق خفته بمشاهديه من غير أن تفقدهم صفتهم كائنات واقعية.

أنور سونيا هو ساحر الرسم الحديث في عُمان.

نادرة محمود

تجريدية تصف العزلة

«الأقل يكفي» هذا ما يقوله فنها من خلال تقنية تستند إلى الزهد في المواد والغنى في التعبير. هي مقولة صادمة من جهة ما تنطوي عليه من قدرة على الحسم في الخيار بين الرؤية لذاتها وبينها (الرؤية) باعتبارها وسيلة للفهم في عالم تتسارع تحولاته.

عام 1989 حين عرضت رسومها في الشارقة لأول مرة كشفت نادرة محمود عن أن عناصر مغامرتها لا تصلح لأن تكون غذاء مباشرا للحواس، بوظائفها التقليدية. كانت هناك وظائف جديدة لحواس هي الأخرى كانت في طور التجريب والتشكل.

تخيل ما لا تراه

عليك أن تتخيل شكل الطائر ما أن تسمع خفقة جناحيه. عليك أن ترى النهر ما أن يصل إلى مسمعك خرير مياهه. شيء من رقة قطرة مطر بعد أن تكون قطرة المطر قد تبخرت. اللمسة التي تترك أثرا منها على الجدار بعد أن تكون اليد التي خلقتها قد اختفت. ستكون الرسوم مساحة للذكرى، لقاء مرهفا بين الحواس على مائدة الحدس.

أكان ممكنا والحالة هذه أن تكون نادرة جزءا من المشهد الفني العماني؟

تدرك الرسامة أنها ولدت منذورة للاختلاف، بدءا من هشاشة عظامها في طفولتها التي عاشتها في بغداد وليس انتهاء بالمنحى التجريدي الذي اتخذته رسومها، وهو منحى يجعلها تنتمي إلى الأقلية العاكفة على اختلافها، حتى حين يكون التجريد أسلوبا مشاعا في الرسم.

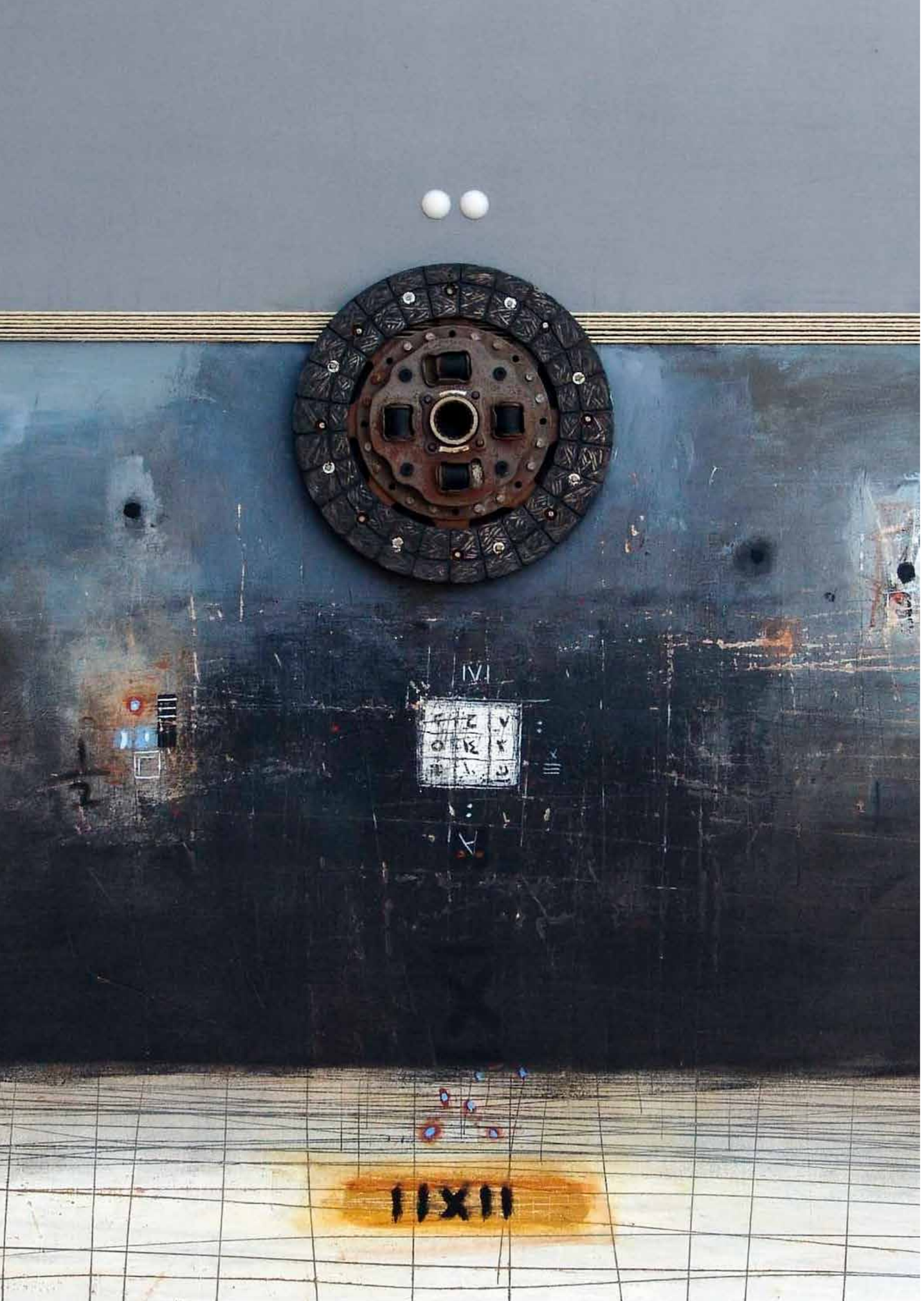
هذه الرسامة لا تكره المعنى. بل إن المعنى العميق هو ما يشكل مصدر غواية في رسومها. فتلك الرسوم وهي تنتمي بقوة إلى التيار التقليلي في الفن المعاصر لا تجرد العالم المحيط من مظهره المرئي، بقدر ما تسعى إلى الوصول إلى جوهر ذلك العالم بأقل ممكناته البصرية وأكثرها كفاءة.

هي معنية إذا بالمعنى، لكن من غير أن تخضع للشروط الشكلية التي تطرحها المضامين والموضوعات التي يشتبك بها ذلك المعنى.

المأخوذة بسحر المواد

ولدت نادرة محمود عام 1950. درست الحقوق في بيروت غير أنها لم تعمل في ذلك المجال بل فضلت أن تتفرغ للفن، فنانة وناشطة في مجال الفنون حين أسست عام 1993 صالتها «رواق الفنون» في فندق «انتركونتيننتال مسقط». عام 1989 كان مفصليا في مسيرتها الفنية. يومها أقامت معرضها الشخصي الأول في الشارقة. حينها لفت ذلك المعرض الأنظار إلى عالمها الجمالي الخاص. بعده أقامت الفنانة معارض شخصية في دمشق وسوسة والقيروان وبرلين والكويت والمكسيك وبيروت وطهران ومسقط. شاركت عام 1994 في ندوة «إيداع المرأة العربية» التي أقامها معهد العالم العربي بباريس. في العام نفسه عرضت أعمالها في المتحف الوطني لفنون المرأة بواشنطن. نالت جائزة السعفة الذهبية في المعرض الذي أقيم لفناني دول مجلس التعاون الخليجي في الدوحة عام 1992. عام 2001 عملت مع المخرج الإيطالي روبرتو تشولي في مشروع طريق الحرير.

ولكن ماذا عن ذلك العالم الجمالي الذي لفت الأنظار إليه ووضعها ضمن قائمة الفنانين العرب الذين ينتمون للحداثة الفنية العالمية في جزئها الذي نضج بعد ستينات القرن



حسين عبيد

العشرين؟
ما الذي فعلته نادرة لتستحق تلك المكانة؟
تدعونا رسوم نادرة إلى أن نقوم بنزهة جمالية لاتخلومن نزعةإلى التطهر.
هل يكمن السر في بياض سطوح لوحاتها؟
ولكن الرسامة كانت قد استعملت الأصباغ كما لو أنها كانت مقبلة على عالم بهيج. وفي الحالين كانت تتحاشى صنعة التجميل.
سأكون واضحا أكثر. في عالم الأحبار والأصباغ المائية على الورق هناك مجال لممارسة الحيلة، حيث تكون لتقنية استعمال المواد سلطة جمالية شبيهة بتلك السلطة التي يمارسها الفنان. وتكون النتائج حينها حقا متنازعا عليه بين الفنان ومواده. فلا يمكن الفصل بين النتائج التي تم التوصل إليها عفويا وبين النتائج التي كانت مقصودة لذاتها. هناك علاقة سرية لا يفصح عنها الظاهر من العمل الفني. ولأن نادرة كانت حريصة على ألا ترفع يدها عن الورقة (كما كانت تفعل وهي طفلة) فقد حاولت بقوة ألا تسمح للمواد وهي تتفاعل في ما بينها أن تتكرم عليها بحلول جمالية، هي في حقيقتها محاولة لخداع المتلقي والتسلل إلى عينيه بما يُدهشهما بصريا. ألهذه الدرجة تثق الرسامة بالرسم، حتى من غير مواده وبركات تجلياتها؟
يُخيل إليّ أن هذه الرسامة كانت ولا تزال مطمئنة إلى الرسم، أكثر من أن تكون واثقة بالمواد التي تجعل الرسم ممكنا. سيكون لديها دائما متسع من الوقت لكي تنأى بنفسها بعيدا عن سحر المواد. ولكن تلك المواد وهي تشارك في صنع اللوحة لا تتخلى عن حقها في أن ترى أثرها المضاد. تعيش نادرة إذا صراعا خفيا (بين الرسم ومواده) تسعى من خلاله إلى الإخلاص إلى نزعتها التقشفية، فتود لو أنها التقطت المعنى الإنساني عاريا من بلاغته الزخرفية.

عُمان التي لم تُرسم بعد

تزعم نادرة محمود أن لوحتها لم تُرسم بعد. كل الرسامين الحقيقيين يقولون ذلك. لم ينبت لواحد منهم جناحان ليرى من فوق (مثلما فعل الإدريسي من قبل في خارطته) حقيقة موقعه على الخارطة. ما تقصده الفنانة بتلك اللوحة يتعلق بالمصير المجهول لفنها. وهو شعور استثنائي لا يمت للتقييمات الإعلامية وحتى الثقافية الراهنة بصلة.
ما من أحد من كبار المتعبدين في إمكانه أن يقول لك «أن لي مكانا محجوزا في الجنة». يدرك الفنانون أن الخلود قد يخطئهم. ربما كان سيزان استثناء. كان الرسام الفرنسي يرنو إلى اللوفر ووصلت أعماله إلى ذلك المتحف العريق.
حيرة نادرة لا تتعلق بالخلود. شيء كبير منها يذهب إلى محاولة فهم المعنى. معنى أن يكون المرء رساما.
لقد قُدر لها أن تكون عمانية، وكانت في كل ما فعلت عبر مسيرة حياتها مخلصة إلى هذا القدر، ولكنها وقد أصبحت رسامة، كان عليها أن تواجه قدرا مزدوجا. فما معنى أن يكون المرء رساما عُمانيا؟
بالنسبة لنادرة فان ذلك التعبير كان ينطوي دائما على مشكلة وجودية، غاية في التعقيد. مثل ذلك الشيخ الذي التقيته ذات مرة في نزوى، تعرف نادرة أن المخطوطة لا تغير كلماتها، غير أن المعاني تتغير دائما. جعلتها فكرتها السائلة عن الزمن قادرة على أن تكون جزءا من عُمان الحقيقية، لا من عمان الواقعية. ما لم يُرسم بعد هو جزء من خيال ذلك البلد الذي لا يكف عن الحلم الأبدي.
لم تر الرسامة من بيئة بلدها سوى ذلك الخط الأبيض الذي يحيط بزرقة البحر. لم تغرها المشاهد المعمارية بقدر ما سحرتها رائحة البحارة القادمين من بعيد. لم تأسرها عمان التي رآها المستشرقون في هيأة بلد يغفو على أسطورته التي هي مزيج من سفن عائدة إلى الميناء وجمال عابرة للصحراء.
عُمان بالنسبة لابنتها اللواتية هي شيء آخر. شيء أشبه باللوحة التي لم تُرسم بعد. شيء يقبل مثل نبوءة ليشجع الآخرين على الاعتراف بأن هناك جمالا لا يزال ممكنا بالرغم من أنه لن يكون متاحا واقعيا. «هل رأيت الخارطة؟» تقول لك وهي تعرف أن تلك الخارطة لا يجرؤ أحد على وضعها على المنضدة.

لقاء الإيقاع بالإيقاع

نادرة محمود هي فنانة استثنائية لا في بلدها عُمان فحسب بل وأيضا في العالم العربي. لقد اجتهدت الرسامة في أن تكون قريبة من تيار فني لم يقترب منه الفنانون العرب ولم يثر اهتمامهم وهو تيار غني في بلاغته الفنية الخالصة. ذلك هو التيار التقليلي الذي نشأ في أوروبا في ستينات القرن العشرين.
كل عمل من أعمالها التي لا تتشابه هو تجسيد لحالة تأمل عميق في الجمال الطبيعي المتاح وفي ما ينطوي عليه ذلك الجمال من معان إنسانية. فن نادرة محمود هو خلاصة عميقة لما يمكن أن ينتج عنه لقاء الإنسان والطبيعة مجردين من ملامحهما المباشرة. إنه لقاء الإيقاع بالإيقاع.
أفكر بـ«نادرة محمود» وأنا أنظر إلى واحدة من أجمل لوحاتها. التقليليون هم أكثر الناس كرما.

حسين عبيد
المقيم وراء حُجب

كمَن يبحث عن ثغرة في جدار لينفذ من خلالها إلى ماضيه الشخصي سعى العماني حسين عبيد إلى أن يستحضر في رسومه العلامات والخدوش والخربشات والإشارات والرموز التي شكلت فضاءه البصري عبر سنوات امتزاج حواسه بما يحيط به من عوالم مكتظة بطقوس سحرية.

تأوهات لبشر عابرين

فنان الأثر والمحيط وهو ابن البحر والبر معا.
كانت هناك لغات غير منطوقة تحيط به من كل جانب هي سر انجذابه إلى مشاهد مهملة ومنسية هي جزء من حياة صامتة، مر بها الزمن وترك عليها أثره من غير أن يحتويها لتكون جزءا من نفائسه.
لقد كان على الرسام العماني أن يزيل الغبار عن الجدران ليصقلها فتكون بمثابة المرايا التي

صار يرى من خلالها صورا عاطفية هي جزء من ذاكرة المكان الذي تعددت سطوحه. في كل سطح من تلك السطوح تقع حياة ناقصة، صار عبيد يستأنفها كما لو كانت جزءا من حياته الشخصية.

المكان مسقط

الموضوع حجر عماني هو أشبه بنيزك لا عمر له.

في ذلك الإطار الوصفي يبدو الرسم شأنا موضوعيا، غير أنه في سياق تجربة هذا الرسام يتخلى عن الوصف لصالح البحث عن مغزى الأشكال التي تراكمت، بعضها فوق البعض الآخر.

لا يسير عبيد وراء فكرته أفقيا فهو لا يتبعها بل يفتش عنها عموديا عن طريق التنقيب بحثا عما تبقى من أثر.

في وقت مبكر من شغفه بالرسم اكتشف جماليات الجدران فصارت عالمه وليست واحدة من مفرداته التشكيلية. يقيم في ذاكرة المكان. وهو يحلم المكان لا يتذكره. ليعيد صياغة وقائع، هي في حقيقتها مجرد تأوهات لبشر عابرين.

وإذا ما كان الرسام العماني قد تأثر برسوم عدد من الرسامين العرب الذين اهتموا بجماليات الأثر والمحيط فإنه نجح في أن يختط له طريقا شكلية خاصة به، من خلال استلهامه لمفردات المكان العماني بكل ثرائه الخيالي.

من الحروفية إلى الجدران

ولد حسين عبيد في مسقط عام 1968. درس الرسم بطريقته الخاصة. انتسب عام 1987 إلى مرسم الشباب. ثم انتقل بعد سنة إلى النادي الثقافي. في عام 1993 أصبح عضوا في الجمعية العمانية للفنون التشكيلية. أقام أول معارضه الشخصية عام 1991 في مرسم الشباب. بعد ذلك المعرض توزعت عروضه الشخصية ما بين لبنان والأردن وبلده الأصلي. غير أنه شارك في معارض جماعية وحضر ملتقيات فنية حول العالم، كان أبرزها في باريس، الشارقة، روما، القاهرة، المكسيك، الكويت، بروكسل، أنقرة وبرلين.

شغف في بدايات ظهوره بجماليات الحرف العربي فأقام معرضا بعنوان «الحروفية العربية» عام 1997. غير أنه سرعان ما أتبعه في السنة التالية بمعرض كان عنوانه «ذاكرة الصحراء والبحر» أقامه في قصر اليونسكو ببيروت. سيكون عليه في ما بعد أن يمزج بين العالمين لينتقل إلى «مملكة الحلم» وهو عنوان معرضه الذي أقامه عام 2002 بمسقط.

في ذلك المعرض بدا واضحا أن عبيد تمكن من أدواته وتوصل إلى نوع من الاستقرار الأسلوبي عبر من خلاله عن استيعابه لتأثيرات المفردة الجمالية المحلية، بحيث لم يعد في حاجة إلى تجسيدها بقدر ما صار يستلهمها مكتفيا بأثرها. وهو ما جعله ينتقل بثقة إلى مرحلة أسلوبية جديدة هي الأكثر عمقا واستقرارا مثلها معرضه «الجدار» الذي أقامه عام 2008 في الأردن.

حين يلتفت عبيد اليوم إلى بداياته لا بد أن يكتشف أن فكرة استلهام الحرف العربي جماليا كانت أساسية في تشكيل وعيه الجمالي، بحيث أنها رافقته في مختلف تحولاته وإن كانت تظهر بصور لا تذكر بالبدايات، يوم كان الحرف مقصودا لذاته، من جهة كونه مصدرا بصريا للجمال.

حسين عبيد

اليوم يظهر الحرف باعتباره أثرا ليس إلا. بقاياه تشير إلى لحظة إنسانية عابرة وسط تركيب تجريدي غامض.

يرى بقوة الحكاية

سعى حسين عبيد وهو ابن بيئة يتقاسمها البحر والصحراء إلى أن يستثمر التضاد اللوني في خلق إيحاء بتراكم سطوح، هي في حقيقتها ليست موجودة إلا على مستوى بصري. وهو ما يعكس اطمئنانا نفسيا إلى ما يمكن أن ينتج عن محاولة الغوص بين الطبقات بحثا عن معنى النظر إلى ما لا يقع في متناول العين. كنا نقف على شاطئ البحر، تظللنا سماء عميقة بزرقتها حين أشار حسين إلى جهة تقع في البحر وهو يقول «هل ترى الجزيرة هناك؟» خُيل إلي يومها بعد أن عجزت عن رؤية تلك الجزيرة «المتخيلة» أن صاحبي كان يحلم بحكايات اختزنتها ذاكرته البحرية. كنا في «سداب» ولم يكن الرسام في حاجة إلى أن يحدثني عن أزرقه الذي أفسدت خياله الصحراء حين اقتحمته بكنوزها الجمالية. لم أكن منصفا يومها حين اعتقدت أن من الضروري للرسام أن يدير ظهره للصحراء. فكل أثر قبضت عليه يده كان قادما من الصحراء. كانت جزيرته «المتخيلة» الجزء المتمم لحكاية بدأت في الصحراء. بقوة تلك الحكاية كان الرسام يرى ما لم تكن عيناي تصلان إليه. محفورات الفنان على سطوح لوحاته تؤكد أنه يبحث عن ذلك الشيء الذي هو لقيته الروحية التي لا ينافسه عليها أحد. ذلك لأنها تقع في مكان خفي من أعماقه.

بلاده تفعل الشيء نفسه

لأسباب كثيرة لم يجد حسين عبيد ضرورة لأن يكون تعبيريا في تجريده. هناك سكون يرى فيه الرسام ضالته كمن يرسم حياة صامتة، تجذبه إليها الرائحة قبل الصورة. ولأن الرسام العماني مسكون بقوة أشياء لم تعد تحيطه إلا من خلال ما ترسب منها في ذاكرة حواسه فإنه يستسلم لرغبة عميقة في التحليق تحملها المفردات إليه.

عالم حسين عبيد يضيق ويتسع، حسب الحركة الإيقاعية لمفرداته. إنه ينصت إلى أصواتها القادمة من بعيد. يشم رائحتها وهي تنبعث من مكان خفي. لا يحتاج إلى انفعال مستفز ليصل إلى ذروة متعته بالأشياء من حوله. إنه يحتاج إلى أن يبطئ من حركته ويخفض صوته لكي يسمح لتلك الأشياء بأن تمر وتترك على سطوح لوحاته شيئا من أثرها. علينا أن نصدق أن عمان، بلاده تفعل الشيء نفسه.

حسين عبيد يرسم بقوة سحر بلاده. وهو سحر لا يقيم في المشاهد الطبيعية وحدها بل في اللغة والإشارات والرموز والطقوس والعادات المبهمة التي تشير إلى نوع من الحياة لم يفك ارتباطه بعد بالبعد الماورائي للثقافة. هو ابن البيئة العمانية. هذا صحيح. غير أن الصحيح أيضا أنه ابن الروح العمانية التي لا تزال مقيمة خلف حجب من الأسرار.

حسين عبيد فنان عُماني بعمق.

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

طبيب نفسي بقميص أزرق

مصطفى الحفناوي

1

تمنيت أن توجدَ روحي
في جسدِ صائدِ لؤلؤٍ فقير، بائعِ رباباتٍ مسنّ،
أو قطةٍ أليفة.
تمنيتُ أن أكونَ سكّينًا في يدِ حبيبتي،
أنشوطةً على شعرها الفاحم،
عقلها وأن أكونَ صرختها عندما أقسو عليها.
تمنيتُ أن تكونَ لدموعي
خفةُ ورقات الشجرِ التي ترقص ببطءٍ وهْيَ تسقط
دونَ أن تشعرَ الواقفَ بارتطامها بالأرض،
تسقطُ هكذا... بلا ضجيج أو نشيج.
أن أصطادَ كلَّ كلابِ القرية التي تنبحُ
على مقربةٍ من نهرنا الذي
ما إن يعبره المرءُ، سيجدُ بيته الأخير في انتظاره.
أصطادها وأضعها في حديقةِ منزلي اليابسة؛
كي تذكرني دائمًا بأصدقائي النائمين وراء الجبل بوداعة.
تمنيتُ أن أكون ندىً
يجيء ويذهبُ خفيفًا كساعي البريد أو يوم الجمعة.
أن يوجدَ قلبي في صدرِ جلادٍ فظ
وأن أكونَ جلادًا لقلبيَ الثائر
السائر بي، نحو ألفِ ألف هاويةْ.
تمنيتُ أن أتذكّر كيفَ تبدو
ألوان موجودات عوالمَ حلمي -بغض النظرِ عن القصة والحبكة
والنهاية-
أن أكونَ بيضةَ الذبابةِ التي ستفقسُ
في فم الميتِ المبتسم ببلاهةٍ
ثم تأكلُ جسده الذي سيكون مصدرَ إزعاجٍ له
كلما حاول تحريك أيّ عضوٍ ولم يستطعْ،
وتموتُ في النهايةِ أمامَ عظامه النحيفة
من الجوع والحب والقرف!
أن أكونَ هواءً متعبًا عائدًا من حربٍ ضروس في الشمال
تعثرَ بين حبيبين في عناقٍ موغلٍ في الحزن، في زاويةٍ مظلمة.
تمنيتُ أن أكونَ هذه الزاوية عندما أجدُ حبيبين متوتّرين؛
ضرسَ عقلٍ ملتهبًا في فمِ حاكم شرير،
جرةَ ماءٍ تنزُّ على شعر فلاحةٍ ترابيّ،
بابَ حانةٍ أو بابَ مسجدٍ،
لا يُغلقُ في وجهِ غريبٍ يائسٍ أبدًا،
قمرًا صغيرًا/دوريًّا/ فتاةً/دبابةً/
بيانو/علمَ بلادي
-رسمهم الولدُ الصغير بالجاف، دون أن يقصدَ،
على غلافِ المصحفِ؛ لأنّه لم يكبرْ بعدُ؛
ليميزَ، أو لتصبحَ بحوزته
كراسة مخصصةٌ للرسمِ والشخبطة-
تمنيتُ أن أكونَ مشهدًا جميلا يراه الإنسانُ لحظةَ فرار الروح،
بصراحةٍ تمنيت أن يظهرَ عزرائيلُ للموتى
بزهورٍ ووجهٍ لا تفارقه الابتسامة؛ هذا لن يُكلّفه كثيرًا..
ولتكن تلكَ رسالة تسامح وترحيب من مملكةِ الإله الرحيم.
تمنيتُ أمورًا لا تعدُّ ولا تحصى،
كيفَ، ومتى، ولمَ، سأكتبها كلها، وما ذنب الناسِ؟
تمنيتُ حقًّا أن لا أكونَ شاعرًا.

2

كلما جاءَ مشهدٌ
يقبّلُ رجلٌ فيه امرأةً، أو يحضنها.
كانت تأمرني أمي
نظرًا لعدمِ توافر مكانٍ -في الوضوح- للقبلة والبكاءْ!
أن أكونَ ضحكةً عاليةً محترمة، ليسَ لها سببٌ في جنازةٍ مهيبة.
تمنيتُ أن أرى أين تذهبُ بصماتُ يدي
بعد أن أغلق الصنبور ويغيضُ الماءُ ويختفي في الحوض.
وأين تأخذُ الريحُ أعقابَ سجائري؟
تمنيتُ أن أجدَ نفسيَ في الصباح
نباتًا متسلقًا على جدار منزلٍ مهجور،
مُسجّلا محشوّا بالموسيقى، سماعةً في أذنِ فتاةٍ ضريرةٍ،
ساعةً خربة على معصم امرأة طاعنة في السن،
ملامحَ شخصٍ محطمٍ في بورتريه،
غشاءَ بكارةٍ مطاطيًا لفتاةٍ تتعرضُ للاغتصاب،
أن أغمضَ عينيَ؛
هي دونَ أن تأخذَ بالَها
منحتني مساحةً لا بأس بها
لأتخيلَ مشاهدَ أعظمَ وأجملَ بكثير،
لم يستطعِ الممثلُ الذي
كانت تتهمه بالفسقِ والفجور
أن يتخيّلها
حتى وإن استطاع
لن يستطيع تنفيذها أبدًا.

3

ولن ينجو من الحرب إلا كلُّ محظوظٍ وسباحٌ عظيم!

4

لا أعرفُ في حياتي
إلا حرفةً واحدة: القراءة.
الكتابةُ: أجرٌ،
كثيرًا ما يُوْكَل عليّ، ولا أتكلم
عمّن أتكلمُ أصلًا، ومعَ من؟

لكن عندما آخذه؛ أفرحُ،
وبسرعةٍ
قبل أن يحضرَ اللصوصُ
أتبرّعُ به للعالمِ رميًا، وأمشي؛
لأنامَ في سلام.

5

لا أحتاج لحضن دافئ
لا لقبلة ولا أفكر في القصيدة
فقط أريد أن أنام بلا روح
وأصحو بلا قلب!

6

البحر:
طبيب نفسي بقميص أزرق
لا يرد علينا أبداً
ربما قطع القراصنة لسانه،
أو حشرت في حلقه
زجاجات معبأة برسائل مبهمة،
أو يعرف
أن الحديث المتبادل بين حزينين
هاوية ومشنقة.

شاعر من مصر

حسين جمعان

الإبداع القصصي في الخليج

«يمكن أن ندرك أن هناك كتابا رحلوا وهم يكتبون القصة القصيرة، وآخرين توجهوا نحو الرواية مع الاحتفاظ بعلاقتهم بالقصة القصيرة بينما ظهرت القصة القصيرة جدا كنوع أدبي جديد مارسه كتاب البحرين».

القصة القصيرة في البحرين

جعفر حسن

***

«...وقد قوي البناء القصصي، فكونت الأجيال مع بعضها متانة وقوة لكتابة القصة القصيرة، وخرجت في هذه المرحلة الجديدة نصوص أكثر تميزا ونضجا، مما دفع النقاد إلى طرح هذا الإنتاج أمام طاولات التحليل والدرس والنقاش، ثم دخلت هذه الأعمال إلى الجامعات لتكون مادة خصبة في الدراسات العليا.».

القصة القصيرة في السعودية

خالد بن أحمد اليوسف

***

«يعتبر الفن القصصي الأخ الأكبر للفنون الأدبية في الكويت، من حيث بداياته، اتساعه، امتداده، ونموه، أكثر من شقيقه الروائي، وذلك عبر أقلام أسست للقصة في الكويت ومهدّت لعوالم مختلفة وأجيال لاحقة، تنوعت بينها المعالم المشكلة للقص وبنى النص.».

فن القصة الكويتية في الألفية الثالثة

فهد توفيق الهندال

***

«منتدى القصة» توأم 'لموقع القصة العربية'، يهدف إلى تطويره وتحقيق أهدافه. إن الغاية التي نسعى إليها دائما (في الموقعين) هي تطوير فن السرد القصصي والرقي بأساليبه، وتنويع تكتيكاته، والتعريف بكتاب القصة العرب وإنجازاتهم.»

تجربة منبر قصصي

جبير المليحان

شارك في إعداد الملف:

زكي الصدير، عبد الوهاب العريض

أحمد عنان

مقال

صناعة الفرق الأدبي
القصة القصيرة في البحرين

جعفر حسن

عندما نحاول التدقيق في مسألة الحدود التي نجدها عند نقادنا القدماء، والتي ربما ظهرت نتيجة تأثرهم بالفلسفة اليونانية بالإضافة إلى عناصر محلية، والتي انشغل فلاسفتها (اليونانية) الأقدمون بوضع الحدود المنطقية التي حاولوا بها ضبط موضوعاتهم إلى درجة تتضح معالمها للمتلقي، فإن خرج الموضوع عن ذلك الإطار أوقفوه وعادوا إلى تلك الحدود التي يتواضعون عليها، لذلك نجد حدودا للشعر باعتباره الفن العربي الأول، وإن لم تسلم العملية من الاختلاف في وجهات النظر.

ولكننا ندرك صعوبة تملك الحقيقة المطلقة من خلال الكلام عنها، وأصبح في إطار الممكن الحديث عن الاختلاف في تعريف المفاهيم والنظم الفكرية، وبقاء إمكانية التواصل بين تلك الأطر رغم الاختلاف، ولعل نظرية الإطار لبوبر تشير إلى تلك الإمكانية ([1])، كما نذهب أيضا إلى أن تمرد الأدب سمة فيه، فيميل نحو تكسير الحدود مهما اتسعت، ونقصد بالاتساع هنا عملية ظهور المدارس الأدبية الكبرى، تلك المدارس التي بات كثير من النقاد يصنفون المنتج الإبداعي بناء على الانتماء إليها، والتي كانت تتبع بشكل مباشر للأيديولوجيا المنتجة في المجتمعات الأوروبية والشرقية. ولعل أكثر المدارس شهرة الرومانسية، والانطباعية، والبرناسية ([2])، والدادائية، والسريالية، والواقعية، والبنيوية، والبنيوية الاجتماعية، وصولا إلى الحداثة، وما بعد الحداثة. ولكن ما ظهر عندنا منها حتى اللحظة هي الرومانسية والواقعية في مجمل قصصنا القصيرة.

ورغم تلك الأطر المعرفية الواسعة النابعة من الفلسفة والقابلة للتحول إلى أيديولوجيا، نجد أن ظاهرة الانتقال من حدود معرفية إلى حدود جديدة قائمة باستمرار، ربما شكلتها تجربة المجتمعات التي باتت تدرك بطريقة حدسية إن صح التعبير، أن الفلسفة لا تمتلك الحقيقة المطلقة، رغم كل ادعاءاتها، وإن الأدب ربما يكون أقل انحرافا عن الحقيقة مما تفعله الفلسفة ذاتها عند تعاملها مع الكلمات، «إن دريدا يرفض منح الفلسفة ذلك النوع من المرتبة المميزة التي دائما ما ادعت فيها أنها موزع الحكمة المهيمن» ([3]). ويمكننا النظر إلى الانحرافات الفنية عن الحدود الموضوعة ضمن نطاقين على الأقل، النطاق الأول يتمثل في مرونة النظام الأدبي ضمن نظرية الأدب، بمعنى أن نظاما مثل نظام القصة القصيرة، يمكن له أن يشمل حدودا متسعة، تمتد لتستوعب نماذج عديدة، دون استنفاد بنيته، وذلك لمرونتها، ولعل ذلك ما يخلد النوع الأدبي منذ ظهوره، حتى نجد أن بعض القصص القصيرة تستطيل لتصل حتى حدود مقاربة لطول بعض الروايات، خصوصا بعد انضغاط بعضها استجابة لتغيرات العصر، كما يمكننا أن نجد بعض التقنيات تذهب بالقصة باتجاه القصر الشديد، وهو ما بات يعرف بالقصة القصيرة جدا، وبالتالي ينحصر النظر في بنية العمل كما يظهر في الشكل الفني لا في الحجم.

ولعلنا نستطيع أن نفهم تيارا يذهب في هذا الاتجاه ضمن نزوع شديد في الثقافة العربية، يجر ناحية تمجيد الماضي، الذي يعتقد بذهبيته، ونعلي قيمه، ونؤكد ثباته، ويعبر المؤيدون لهذا الاتجاه عن شمولية التراث على كل الأشكال الأدبية، ولذلك نجد في بعض كتابات هذا التيار من يشير إلى أن القصة القصيرة جدا متحققة في بعض النصوص، مثل نصوص الطرف والملح، كما وردت عند الجاحظ في حيوانه أو بيانه وتبيينه، أو يرجعه البعض الآخر إلى تقنيات موجودة في كتاب المستطرف في كل فن مستظرف.

بينما ذهب التنظير في مسألة السرد ليتجاوز القديم، بما يوصف بالمقدمة والعقدة والخاتمة.. إلى آخره من التنظيرات التي تخلى عنها النقد الحديث، كما استبدلت الشخصية بالحدث الذي احتواها «لقد اتضحت ملامح الحدث القصصي على يد الكاتب الفرنسي موبسان (1850-1893) بتأثير من الاتجاه الواقعي الجديد، والذي يرى أن الحياة تتشكل من لحظات منفصلة، ومن هنا كانت القصة عنده تصوّر حدث واحد وفي زمن واحد لا يفصّل في ما قبله، أو في ما بعده، ومنذ دعوة موبسان، سار جل الكتاب على نهجه وعدوا ركن الحدث عنصرا مميزا للقصة، وحافظوا عليه كأساس فني لا ينبغي تجاوزه. ومن أشهر كتاب القصة الذين تتضح في كتاباتهم هذه الخاصية: أنطوان تشيكوف، وكاتريل ما نسفيلد ولويجي براندللو ([4])، ومع ذلك ظل النقاد يتناولون الشخصية باعتبارها عنصرا بارزا في القصة القصيرة، كما يرى آخرون أن القصة القصيرة محتاجة

حسن الساري

بالإضافة إلى الحدث لكل من الراوي، الزمن والحكاية.

ومن خلال تلمس المفارقة بين الشكلين في القصة القصيرة والرواية، نجد أن الرواية تمتد في السرد زمنا، بينما يتبقى مجال تقلص السرد في القصة القصيرة هو اختزال بطبيعته في زمن السرد، حيث يكون الاشتغال على اللغة التي هي المادة الأساسية للنص، واختزال عدد الأحداث والتركيز على حدث واحد يجعله المهيمن على مساحة السرد، وذلك يتطابق مع أمكانية إيقاف الزمن، حيث يستطيل السرد ليتجاوز زمن القراءة زمن السرد، ويطوى الزمن حيث يتقلص زمن قراءة السرد.

التجلي في التاريخ

سنجد اختلافا كبيرا في تصور صيرورة التحول من التراث إلى معاصرة القصة القصيرة في مجتمع البحرين، وعلى ما يبدو فإن هناك أكثر من اتجاه في تفسير ذلك الظهور، فيرى البعض أن ظهور القصة القصيرة في البحرين ناتج عن وصول الترجمات التي ظهرت على صفحات الجرائد البحرينية منذ بداية الأربعينات، وبالتالي تغليب الأثر الأجنبي على مجمل ظهور القصة القصيرة، بينما يشير اتجاه آخر إلى تفاعل السرد مع ذلك التحول الكبير في الحياة الاجتماعية بإعادة تموضع العلاقات الإنسانية ضمن علاقة الموظف بصاحب العمل، وظهور ذلك الحدث منذ إنشاء شركة (بابكو)، والتي باشرت إخراج

النفط في ثلاثينات القرن الماضي، من جهة ووظفت القوى العاملة فيها، وكان لابد من كسر احتكار نواخذه الغوص والطواويش لتلك القوى العاملة فعمل الإنكليز المستعمرين للبحرين في ذلك الوقت على تسريح الغاصة بتحريم وراثة الدين، والسماح للغاصة وباقي العاملين في المجال بالتحول إلى عمال في (الجبل) كما يطلق أهل البحرين على العاملين في الحقل الأول عند أقدام جبل الدخان، فكانوا نواة الطبقة العاملة في البحرين تاريخيا وبالمعنى الحديث، وتوفر التعليم وتحوله إلى مؤسسة منذ 1919م، ومن طبيعة انفتاح أهالي الجزر على الآخر ضمن علاقات البحر الممتدة من شرق آسيا إلى أفريقيا مرورا بالبلاد العربية، ونمو الطبقة الوسطى التدريجي، ولعل ذلك كله بما فيه من الاحتكاك بالفنون المترجمة ووصول الجرائد العربية ما سمح للوعي بأن يعبر عن الحالة الاجتماعية من جهة ونمو مؤسسات المجتمع المدني (النوادي) والجمعيات الثقافية وإنشاء صحيفة البحرين (1939م)، وغيرها من العوامل التي أدت إلى ظهور القصة القصيرة ضمن مجتمع تقليدي وتفاعل قوي مع أنماط القصص الشعرية والرواية الإطارية التراثية ضمن ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات عن الجن والمردة والعفاريت والسير الشعبية... إلخ، وتحت ضغط ومقاومة التحولات في العلاقات بظهور الطبقة الكمبرادورية المتحالفة مع الإقطاع القديم ورأسمال المالي للنفط وإدارة الاستعمار حتى الاستقلال.

ويشير الدكتور إبراهيم غلوم في دراسته الموسعة عن القصة القصيرة في البحرين والكويت إلى ما يمكن تسميته بجيل الرواد في البحرين والكويت وهو الجيل الذي بدأ الكتابة منذ 1928 وحتى 1959م ([5]) ولعلها بدأت بتلك الشرارة التي أطلقها المثقف عبدالله الزائد بمقاله المعنون بـ«لماذا نقرأ القصص؟» ونشره تلخيصا لقصتين؛ واحدة لتشخوف والأخرى لتلستوي، كما بدأت بذات الوقت العناية بالكتابة للأطفال، ويشير الدكتور إبراهيم غلوم إلى أن أول كاتب قصة قصيرة في البحرين هو محمود يوسف بعنوان «حائرة» 1941م. ولعلنا نشير إلى أهم خصائص البدايات التي ظلت حبيسة لأنماط من القصص التقليدية التي توحي باستخراج الحكمة والعضة الحسنة والإرشاد وتمثيل العاقبة الأخلاقية في المجمل، ولم تكن قصص

سنجد اختلافا كبيرا في تصور صيرورة التحول من التراث إلى معاصرة القصة القصيرة في مجتمع البحرين، وعلى ما يبدو فإن هناك أكثر من اتجاه في تفسير ذلك الظهور، فيرى البعض أن ظهور القصة القصيرة في البحرين ناتج عن وصول الترجمات التي ظهرت على صفحات الجرائد البحرينية منذ بداية الأربعينات، وبالتالي تغليب الأثر الأجنبي على مجمل ظهور القصة القصيرة

البدايات تهتم كثيرا بالمكونات الفنية للقصة القصيرة في السرد، ربما كان ذلك حتى نهاية الأربعينات. ويشير عبدالله خليفة إلى أنه في سرد كل من علي سيار وأحمد كمال وقد ظهرا بقالبين قصصيين مختلفين كما يبدو علي سيار أقرب إلى فنية السرد في قصصه القصيرة التي ظهرت في مجموعة وحيدة هي (السيد)، بينما سيطر تيار من الرومانسية على قطاع واسع من السرد في القصة القصيرة لتلك المرحلة.

في مسألة محاولة الإمساك بتطور القصة القصيرة عبر الزمن والتحقيب لها يبدو أن هناك عقبات كبيرة تتوزع بين التاريخ والنظر النقدي، فنجد أن هناك انسيابا تاريخيا مبررا للرومانسية وإن كانت ساخطة لقصاصين يعيشون فترة من الزمن تتداخل فيها المراحل وتمتزج وتتجاور فيها المدارس الفنية، فنجد أن هناك استمرارا لتيار الرومانسية في القصص القصيرة حتى بروز تيار الواقعية، وكان لابد أن تستكمل أدوات الكتاب وتصقل فنية استخدامها وإدراك مكوناتها حتى تظل في مسيرتها.

ونرى أن هناك تمجيدا في داخل الفكر العربي ومحاولة الرجوع إلى أول من كتب في كذا وأول من فعل كذا، ولا يبدو أن التأريخ هو السائد في الفكر العربي، إذ نجد إلى جانبه تأويلا أسطوريا قوي الحضور، ولكننا نشير إلى تعثر البدايات من جهة ومشقة التطور التي تحدث عبر الزمن حتى إذا رجعنا للنظر إلى الخلف سنرى مدى ذلك التهافت الذي كنا فيه، ولكن يظل الأدب في مسيرة تطوره قائما حتى تتحول الكتابة في دورتها ونرى من ساهم في الرومانسية من أسماء في البحرين يمارس الكتابة في الواقعية التي تغادر سمات هشة وراءها في تجربة الكتابة من أمثال خلف أحمد خلف وخليفة العريفي وعبدالله خليفة وعيسى هلال وأحمد الحجيري ومحمد عبدالملك وغيرهم، ونرى ذلك التحول مع تطور التجربة وارتياد الرواية كما فعل عبدالله خليفة وأمين صالح وخليفة العريفي مؤخرا، وإن ظهرت عند البعض سمات التحول نحو الواقعية ثم ارتدت في نفس القصة نحو الرومانسية في بعض النماذج، إلا أن البعض كان يمشي بأسلوب معاكس كما يشير الدكتور عبدالله غلوم إلى ذلك بالنسبة إلى أمين صالح أي من الرومانسية إلى الواقعية. ([6])، ولعل محمد الماجد يتميز بكونه يستخدم الذات بكل مكوناتها كنواة يدور بها وعليها الشكل الفني لقصصه ذات الطابع الرومانسي.

ويقوم في الظن أن استمرار القصاصين لعقود في كتابة القصة القصيرة أدت إلى تراكم هائل في التجربة عند الأفراد وانفتاح أفقهم على الجديد وتغير طبيعة المجتمع الذي يحاول القصاصون التعبير عنه، أدى إلى نقطة التحول في الكتابة القصصية ضمن خطين شكل أحدهما التجريبي والثاني الواقعي وإن ظهرت القصة الرمزية مثل قصة «غليون العقيد» عند محمد عبدالملك التي ظهرت في ذات المجموعة التي حملت اسم هذه القصة، بينما كان محمد عبدالملك واقعيا يرتسم معاناة الإنسان في مجتمع البحرين ويستمد منه النماذج المسحوقة والمنهارة، ذلك الفرد الذي عبر عنه في مجموعة «موت صاحب العربة» يشكل جزءا من المنظومة المجتمعية العربية رغم تعددها وتنوع بيئاتها.

يشكل أمين صالح إشكالية في تصنيف كتابته بسبب التجريب الذي يقوده نحو استخدام اللغة بشاعرية كبيرة تؤدي إلى وصول نصه إلى حدود قصيدة النثر، وقد ادعيت في بعض ما كتبت أنها كذلك، بينما ظلت هناك سمات تلح على كونها تميل إلى حدود القصة القصيرة جدا خصوصا في نصه «موت طفيف» ([7])، وحتى في كتابة الرواية يلعب ذات اللعبة بين السيرة الذاتية وغنائية الأسلوب، ويبدو أن فعله الكتابي يصدر عن تصور حول النص وحدوده التي تخترق كل الأشكال الفنية كما صرح هو ذاته، كما يذهب عبدالقادر عقيل في ذات الاتجاه، خصوصا خلال مجموعتيه القصصيتين «الشوارق»، «رؤى الجالس على عرش قدامه بحر زجاج شبه البلور»، ويظهر عنده الاهتمام بمكونات العائلة في مجمل قصصه ونماذجه من الجدّ إلى الابن ثم الحفيد، وكذلك نجد تلك الإشكالية تستمر عند فريد رمضان وبشكل جلي في نصه «نوران» وربما نلمح فيها تشاكلا مع النص الصوفي، كما تشتبك وتتعقد اللغة عند منيرة الفاضل إلى درجة ترفع صعوبة النص على المتلقي العادي فلا يعود قابلا للتفاعل مع ذلك الاستخدام المكثف للغة في «الرمورا، للصوت لهشاشة الصدى»، كما ذهب في ذات الاتجاه المحتدم نعيم عاشور في «ذاكرة الماء» ولكن بشكل مغاير.

ويمكن هنا أن نقف بين لحظة التأسيس وبين تيار استفاد من تجارب من قبله ومن حوله من ترجمات إلى اللغة العربية وقرأ بكثافة وأكد وعيه عبر معرفة تذهب في مستويين؛

يشير الدكتور إبراهيم غلوم في دراسته الموسعة عن القصة القصيرة في البحرين والكويت إلى ما يمكن تسميته بجيل الرواد في البحرين والكويت وهو الجيل الذي بدأ الكتابة منذ 1928 وحتى 1959م ولعلها بدأت بتلك الشرارة التي أطلقها المثقف عبدالله الزائد بمقاله المعنون بـ «لماذا نقرأ القصص؟» ونشره تلخيصا لقصتين؛ واحدة لتشخوف والأخرى لتلستوي

أحدهما يتعلق بفنية إنتاج القصة القصيرة ومعرفة متعمقة بما يدور داخل المجتمع والكيفيات التي يقوم بها هذا المجتمع لحل مشكلاته الإنسانية العامة والخاصة، وتحصيل مثل تلك المعرفة متعب عبر مراقبة الإنسان وسلوكياته التي تظهر طقوسه وعاداته وتقاليده وأزمته الوجودية.

بينما كانت هناك بعض الكتابات التي لم تترك أثرا وظلت في منطقة غائمة يكاد لا يلتفت إليها، ذلك أنها لا تشكل تأثيرا في الاتجاه الفني في الكتابة فتظل معلقة، لا هي للحظة التأسيس ولا هي نحو التجديد في ملامسة الحياة المجتمعية والتعبير عن مشكلاتها. كما أن هناك من كتب مجموعات ومن ثم توقف فجأة، وهناك من كتب مجموعة واحدة وتوقف أو من نشر بعض القصص هنا وهناك دون أن يجمعها في مجموعة، مما يطرح السؤال لماذا تتوقف التجارب، وهل افتقاد الكتابة لمشروع ما يجعلها غير قادرة على المواصلة أم أن تحول الأفراد ومواقفهم الحياتية تفرغ الكتابة من جذوتها التي تمدها بالنسغ، أسئلة كثيرة في مجال لا مجال فيه للتخمين، فهل يجب علينا أن نطرح مثل هذه الأسئلة على التجارب التي توقفت أم نتركها تعبر دون ضجيج؟

في التحوّل

المجتمع لا يتوقف بحال من الأحوال عن تحولاته التي في مجتمعاتنا العربية تكون في بعض الأحيان مضادة للمستقبل وتجر نحو تطبيق ماض غابر للأمة يقف في متخيلها ممجدا لكن دون إمكانية للتحقق في الحياة وإن تحقق بعضه كما فعلت داعش وأخواتها إلا أنه خارج العصر وحركة الحياة بشكل عام، ومنذ الثورة الإيرانية والصحوة الدينية في المنطقة سادت تيارات وتعمقت بالاتجاه المحافظ تماما والمتشدد في بعض الأحيان، كما جاءت حركة الميثاق في البحرين لتطرح انفراجة واسعة لفترات حتى جاء الربيع العربي، ولم تمر تلك التغييرات على مجتمعنا دون تأثير، فظهر جيل جديد يتقلب بين تاريخ لحركات سياسية متنوعة قومية ويسارية وليبرالية، وبين واقع تنتشر فيه دعوات ماضوية لم تكن تنسجم مع ما وصل إليه فن القصة القصيرة فظهر جيل جديد من الكتاب بين تلك النزعات، وكأنه بات منفصلا عن المنجز الفني في بعض نماذجه، وإن ظل الجيل القديم مستمرا في عطائه وتعميق تجربته.

لن أورد هنا الأسماء حسب أهيمتها الفنية

إذ أن ذلك يحتاج إلى دراسة معمقة لكل النماذج التي يجب أن نقف عندها، فمن كتاب القصة القصيرة في البحرين أحمد المؤذن، حسن بوحسن، نعيمة السماك، معصومة علي المطاوعة، سعاد آل خليفة، عبدالعزيز الموسوي، مهدي عبدالله، جعفر أيمن يوسف... وآخرون. أما تجربة معصومة المطاوعة وأحمد المؤذن وحسن بوحسن وجعفر أيمن وسعاد آل خليفة فقد تناولها بشيء من التفصيل الراحل عبدالله خليفة في إحدى مقالاته عن تحول القصة القصيرة في البحرين، فأحيل إليها ([8]).

بينما أتناول هنا تجربة واحدة للقاص عبدالعزيز الموسوي الذي صدرت له ثلاث مجموعات قصصية قصيرة: أرواح قابلة للاشتعال 2008، طلقات 2010، كراكتواكو 2017، وكذلك كتب روايتين هما؛ القبار الأعرج 2012 وقلبي في رقبتك 2014. كما حوت مجموعتيه «كراكتواكو»، وسأقوم بقراءة في مجموعته «طلقات». و(طلقات) هو الاسم الذي اختاره عبدالعزيز الموسوي عنوانا لمجموعته من القصص القصيرة والقصيرة جدا، فكان العنوان عنوانا عاما على كل تلك القصص القصيرة، بينما نعمت القصص القصيرة جدا بعناوين مختلفة، وبذلك ذهب عزيز الموسوي نحو تمييز القصص القصيرة عن تلك القصيرة جدا بوضعها في باب خاص، وكان العنوان يتدرج بكونه متصاعدا حسابيا بالنسبة للقصص القصيرة (1، 2..إلخ) دون أن يعني ذلك تصاعدا في الحالة الإنسانية التي شملت قصصه القصيرة بل ظل العنوان يأخذ عبارة طلقة ورقما ما إلى جوارها.

في الأفق العام تدور قصص الموسوي حول موقف أخلاقي تُبنى حوله دراما إنسانية تتحدث عما يدخل تحت حد التابوت الذي لا يتكلم عنه أحد، فيترك الأرواح معذبة بصورة عامة، تلك الحالة التي يكون فيها الفعل الجنسي هو السائد سواء الكلام عن امرأة تطلق غازاتها الخانقة أو زوجة ينام زوجها مع أمها أو أب ما يخون زوجته أمام طفله الذي يحشو فمه بالحلوى ليطمئن على سكوته، مواصلة المجنون فعلته مع أخرى ليبين حملها بعد دفن (سمر) ليوحي بالسبحة المكرورة، تلك الفكرة تتماشى مع الثقافة السائدة في المجتمع الذي يشير في تفكيره إلى أن المرأة هي المسؤولة عن شبق الرجل وإغوائه، ولكن أضابير المجتمع عادة ما تحمل حقيقة معاكسة لتلك التي يشير إليها البناء الفني في قصة الموسوي «طلقة رقم 12»، فعادة ما نجد في المجتمع الرجال هم الذين يستغلون النساء المصابات بالعته أو التخلف العقلي.

ويبدو أن فعل المغايرة يحدث عندما تستغل صبايا الحي المجنون الفاتن الذي تتقاتل عليه في القصة المعنونة «طلقة رقم 12»، وتشتعل غيرتهن عليه حتى يحدث ما لا تحمد عقباه من حمل إحداهن فيقتلها أخوها ويدفنها في مكان مجهول، بينما يشير الموسوي إلى

في الأفق العام تدور قصص الموسوي حول موقف أخلاقي تُبنى حوله دراما إنسانية تتحدث عما يدخل تحت حد التابوت الذي لا يتكلم عنه أحد، فيترك الأرواح معذبة بصورة عامة، تلك الحالة التي يكون فيها الفعل الجنسي هو السائد سواء الكلام عن امرأة تطلق غازاتها الخانقة أو زوجة ينام زوجها مع أمها أو أب ما يخون زوجته أمام طفله الذي يحشو فمه بالحلوى ليطمئن على سكوته

لا يعني أبدا ذلك التناقض القائم في المخيال الفني بين بناء القصة والواقع الاجتماعي أي خلل في تركيب القصة، ولكنه يشير إلى تآلفها مع السائد من جهة وتعبر عن الشحنة الأخلاقية والتعليمية من ارتداد الفعل السيئ على صاحبه في الحياة أو بعد الممات، كما نتلمسه في استيقاظ ضمير عصام في القصة «طلقة رقم 6» (1)، تلك الشحنة الأخلاقية التي تكون سائدة على معظم الإنتاج الفني للموسوي في هذه المجموعة تجعله محصورا في مألوف الثقافة، ومناقضا للحياة الاجتماعية وتدفقاتها أو تطلعاتها المستقبلية، بل تستلهم موقفا أخلاقيا من أفعال البشر وتجعله محط تأمل في دائرة من الشجن.

على أن الموقف الأخلاقي لا يخلو من شحنة عاطفية تجتاح الكتابة، فحيث تذهب القصة القصيرة نحو تلمس أبعاد الحواس الإنسانية التي تعم الذات، والتي لا يمكننا تمييزها في المعتاد، ونحن نشير هنا إلى حاسة اللمس، تلك الحاسة التي تتركز في اليدين وفي الأعضاء التناسلية بذات القدر من كثافة أعصاب اللمس، تشير القصة التي تحمل عنوان «طلقة رقم 2» في جوهرها إلى رجل فقد يده، وتدور البنية الدرامية للقصة على حالة الفقد تلك، بينما لا عزاء في العضو الاصطناعي الذي يراد منه التعويض ربما عن الشكل فقط كما توحي القصة، وهنا يبدأ الوعي المداهم في دائرة من الضوء حين يحدثه الأصحاب عن محاولاتهم للحصول على تعويض الإصابة في أثناء العمل للتخلص من الديون «ربت أحدهم على كتفي وهمس ناصحا: المال يصنع لك يدا». قلت له وأنا أهم بالمغادرة متهكما «أرفض أن تصنع اليد المال»، وتقوم البنية الدرامية على مقارنة حالته بحالة رجل كان يجر كرسيا متحركا يجلس عليه ابنه المشلول، وتتفاعل مع اليد المقطوعة الخطيبة بينما لا يستطيع هو التفاعل معها، حتى يضع الخد مكان اليد.

فلك مغاير

تميزت قصص الموسوي القصيرة جدا بمحاولات جاءت مختلفة نسبيا عما وجدناه في القصص القصيرة من الجزء الأول من المجموعة، ولكنها ظلت محكومة بفعل الخيانة الجنسية والعاقبة الأخلاقية أو الانحطاط الأخلاقي، كما في «خواتيم، فن، أرث، عطر، تلوث»، بينما أفلتت باقي القصص منها، وتتضح تقنية القصة القصيرة وهي تفرد العنوان باعتباره جزءا مكونا من تلك القصة، تلك القصة التي يبدو أن العنوان يلخصها عند الموسوي كما في قصة «في غزة»: «سأل معلم مادة العلوم، وهو يمسك بالرغيف: من أين نأتي بالشعير؟ قال الصغير: من النفق!».

فيبدو لنا العنوان كأنه يقول إن ذلك يحدث في غزة فقط، ذلك الجزء الفلسطيني الذي ضربه الحصار لمدد تكاد تكفي لترهل أي دولة من الدول وارتخائها كما حدث للعراق قبل غزوه من حلف شمال الأطلسي، وربما هو ما يحاول الآن على كل من إيران وكوريا الشمالية وهو ذاته ما مورس على كوبا طوال عقود طوال، كان ناتج الحصار أن قاوم الشعب الفلسطيني ذلك الحصار من خلال أنفاق يجلب منها ما يقيم أوده، وقد شهد الجميع كيف تكالب الجميع بتطبيق الحصار على تلك المنطقة الصغيرة والمحشورة بكل فسلطيني لم ترد وجوده دولة الكيان الصهيوني على ما تسيطر عليه من بلاد الفلسطينيين، تلك المنطقة المكتظة بالسكان، ملون ونصف المليون فلسطيني كانوا يكابدون ويلات الحصار، فمن الطبيعي أن يعتقد طفل أن مصدر الغذاء الرئيسي (رغيف الخبر) من الأنفاق، تلك اللفتة التي تشير إلى انشغال الأديب البحريني بالهم العام والقضية الأولى (فلسطين)، وقد تميز العنوان بالقصر بحيث عبر عنه الموسوي بكلمة واحدة مثل «خواتيم، فن، إرث، مشجب، صراع، عطر تلوث، الواو» أو بأكثر من ذلك في «حيلة زوجية، في غزة، ثرثرة أطباق العشاء»، بينما حوت القصص القصيرة جدا ذلك الانحراف الأسلوبي الذي يحدث الصدمة للمتلقي.

تشير قصة «الواو» إلى التمايز بين البشر في بلاد العرب قاطبة، والواو مستخدمة على اعتبار أنها اختزال لغوي للواسطة التي تعبر عن شكل من أشكال الفساد، وعلى الرغم من كون الناس متساوين في الموت، إلا أن أحياءنا لا يقبلون ذلك التساوي، فلا تتوقف القنوات الأرضية ولا الفضائية لموت زوجة مواطن وابنة رجل عادي في يوم عادي جدا بالنسبة لوسائل الإعلام بل المفارقة تقوم مأساتها دراميا على بث أغان مفرحة في يوم حزن متجهم لرجل فقد للتو زوجته وابنته.

ولكنْ، هناك ميتون تتوقف لهم كل وسائل الإعلام المرئية والمسموعة كافة لتقرأ القرآن على أرواحهم لينبثق التساؤل عن الفرق بين الأموات، إنه ليس فرقا عند الأموات الذين يدخلون في الحياد إنه تلك التفرقة التي تقوم عند الأحياء «انتابته نوبة ضحك مباغتة وهو يشاهد جميع قنوات بلاده الأرضية منها والفضائية فقد علقت جميع برامجها مقتصرة على تلاوة القرآن. تساءل في نفسه: ما الفرق بين موتهم وموتنا؟ تذكر حين فتح جهاز التلفاز بعد أن فرغ من دفن ابنته وزوجته بغية أن يسمع خبرا يشد من أزره، ولكن صوت هيفاء جاء بليدا «ليك الواوا بوس الواوا خلي الواوا يصح.. لما بوستو الواوا شيلتو صار الواوا بح».

ومن التحليل السابق يمكن أن ندرك أن هناك كتابا رحلوا وهم يكتبون القصة القصيرة جدا، وآخرين توجهوا نحو الرواية مع الاحتفاظ بعلاقتهم بالقصة القصيرة بينما ظهرت القصة القصيرة جدا كنوع أدبي جديد مارسه كتاب البحرين وقد ظهر عند كل من أحمد الحجيري وعبدالعزيز الموسوي ونعيمة السماك وآخرين، ويبدو أن هناك اتجاها يتأسس في تعميق القصة القصيرة جدا ضمن أسلوبيتها وبنيتها المختزلة التي تقوم على قصر العبارة، واستخدام تقنيات الجملة الشعرية، واستنهاض الدهشة في خاتمتها. لقد استطاع أهل البحرين الوصول إلى التأثير العام على مجمل الشعرية بفض أصوات في البحرين وصلت إلى الكونجرس في القراءة وأثارت الانتباه تجارب أخرى بحرينية ضمن اللقاءات في مؤتمرات العام لاتحاد الكتاب العرب، بينما ظل سعيهم في السرد أقل شأوا مما وصلت إليه شعريتهم، ويظل العزاء هنا في الأشكال المتعددة للسرد بأنه فن حديث نسبيا في مجتمعاتنا، بينما يمتد فعل الشعر منذ ما قبل الإسلام حتى اللحظة الراهنة.

ناقد من البحرين

[1] كارل ر.بوبر: أسطورة الإطار في دفاع عن العلم والعقلانية، سلسلة عالم المعرفة، العدد 292، 2003.
[2] إيليا الحاوي: البرناسة أو مذهب الفن للفن، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1983م.
[3] و.ب ستانفورد وآخرون، المرآة والخارطة، وترجمة سهيل نجم، مقالة بعنوان «جاك دريدا اللغة ضد نفسها»، السلسلة النقدية، العدد 4، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق 2006، صفحة 92.
[4] شريبط أحمد شريبط: تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م. مأخوذ من موقع اتحاد الأدباء العرب على الموقع awu-dam.org/book/98/study98-sh-1/book98-sd003.htm
إبراهيم عبدالله غلوم: القصة القصيرة في الخليج العربي الكويت والبحرين دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 200م صفحة 28-29.[5]
عبدالله غلوم: القصة القصيرة في البحرين والكويت، مرجع سابق، صفحة 479.[6]
جعفر حسن: تمنع الغابة الطرية نظرات في نصوص شعرية، [7]
عبدالله خليفة: مقالة بعنوان «تحولات القصة القصيرة البحرينية». https://isaalbuflasablog.wordpress.com/2016/02/15/عبد-الله-خليفة-تحولات-القصة-القصيرة-ال [8]

مقال

ثمانية عقود من المغامرة
القصة القصيرة السعودية

خالد بن أحمد اليوسف

تتفق الكثير من المراجع الأدبية (1) أن بدايات القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية مثل سائر مثيلاتها في الوطن العربي، خاصة في فترة الثلاثينات الميلادية، وهي المرحلة الأولى التي بدأ فيها نشر ما يسمى بالقصة القصيرة.
وكانت الصحافة(2) هي المسرح الأول لعرض هذا النتاج الجديد على الساحة الأدبية، وقد نُشرت الكثير من النصوص على اختلاف مستوياتها في صحافتنا السعودية، واستمر هذا التواصل مع الصحافة التي هي النافذة الوحيدة، حتى صدرت أول مجموعة قصصية لأحمد عبدالغفور عطار بعنوان: أريد أن أرى الله (3)، وذلك عام 1366هـ/ 1946م، ثم توالى صدور المجموعات القصصية ليصل عددها حتى عام 1384هـ / 1964م إلى خمس عشرة مجموعة قصصية (4).

ويعد هذا التاريخ مفصليا، حيث تحولت فيه الحياة الثقافية مع تحول الصحافة من نظام الأفراد إلى نظام المؤسسات المتخصصة بالصحافة والطباعة والنشر، ودخلت في تنظيم جديد مختلف من الرأي الفردي إلى الرأي الجماعي، وهو الذي انعكس على الصحافة التي كانت تميل كثيراً إلى الأدب وفنونه، فتأثر الكتّاب في نشر إبداعهم وتحولوا إلى إصدار المجموعات القصصية، مع احتفاظ الصحافة الجديدة، التي تعتمد على الصورة والخبر والتقرير وغيره، على مكانة الأدب والأدباء واحترام نتاجاتهم، بإفراد الصفحات والملاحق الخاصة بهم وبكتاباتهم.

لقد نمت الحركة القصصية وتطلع كتّاب القصة إلى المستقبل كثيرا، فدخلت المرأة إلى الساحة القصصية، وبدأت تنافس الرجل في الكتابة القصصية (5)، وأحدثت الكتابة القصصية الجديدة تغييرا شاملا في مفهوم الكتابة القصصية، مما أثر على حركة النشر والإصدار والانتشار، وبعد خمس عشرة مجموعة قصصية لفترة التأسيس فقط (6)، وهي القصص التي مرت باضطراب المفهوم (7)، وتداخل الأسلوب، وبالتالي انعكس على المضمون الذي بقي تقليديا غير متطور.

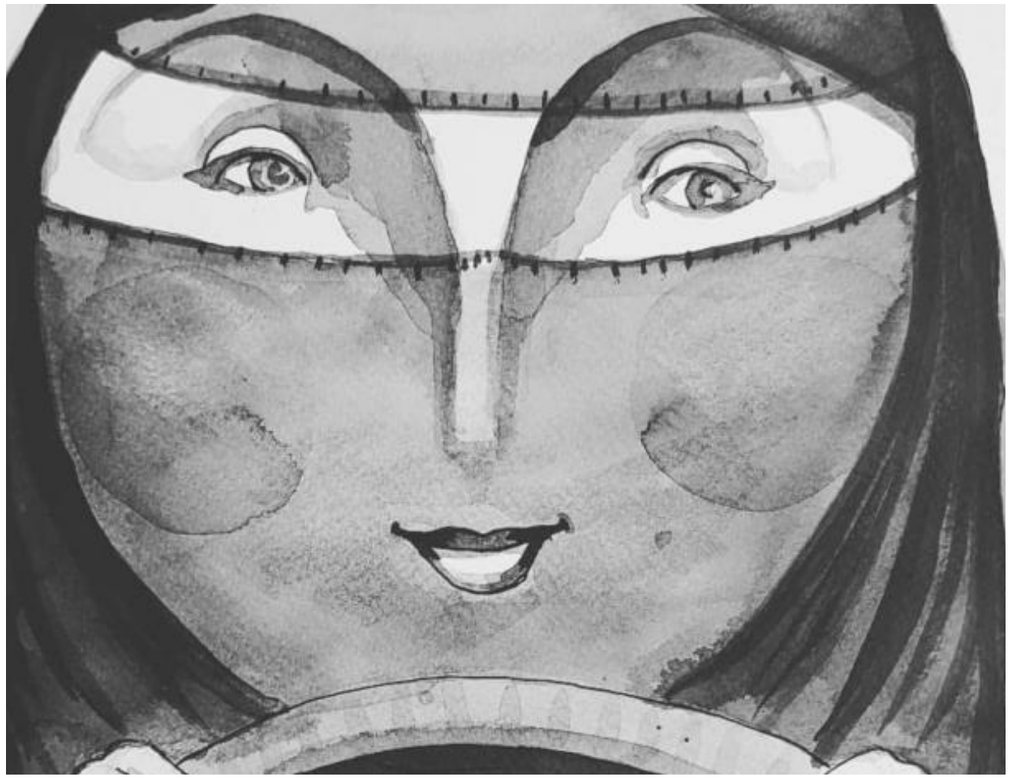
نرى أن النقلة آنفت الذكر قد قفزت بهذا الرقم ليصل إلى خمس وثلاثين مجموعة قصصية، وهي الفترة الأولى للتطور الفني للقصة القصيرة السعودية 1399هـ / 1979م (8)!

جاءت بعد ذلك نتائج التغيرات والتطورات الكتابية واضحة للعقد الجديد -1400 1410هـ /1980 - 1990م، وتجاوزت المجموعات القصصية في عددها الرقم المئة وعشر مجموعات قصصية (9)، واستقبلت القصة القصيرة في المجتمع عامة من خلال الصحافة اليومية، فكانت الصفحات والملاحق الأدبية والأعداد الخاصة تتزايد يوما بعد يوم، والمنافسة تتسع مساحتها بين الكتّاب أنفسهم، والكل يبحث عن التجديد والتغيير والتجريب في تقنية الكتابة، مما انعكس على مفهوم الكتابة القصصية، ثم نما الاهتمام من خلال الأندية الأدبية التي أولت القصة القصيرة الرعاية بإقامة الأمسيات القصصية والندوات الأدبية والنقدية، فقابل هذا نمو عدد النقاد والمهتمين بدراسة القصة القصيرة من داخل الوطن ومن خارجه، بل إن الاهتمام بالقصة القصيرة ممن يقيم من النقاد وأساتذة الجامعات العرب أكثر بكثير، حتى الذين من خارج الوطن وقد وصلت إليهم هذه الأعمال عبر المجموعات القصصية والصحافة السعودية، فأثر هذا على انتشارها ومتابعتها في الأوساط الثقافية العربية، وأصبح لها قراء وناشرون ودارسون في عدد من الدول العربية.

يقول الدكتور طلعت صبح السيد في كتابه: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية «وهكذا يمكن أن يصبح فن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية قادرا، بما توفر إليه، على أن ينتقل من مجاله الإقليمي، ومن بيئته المحلية إلى مجالات أخرى أرحب وأوسع، ويصبح كاتب القصة القصيرة في المملكة هو الفنان الذي توفرت عنده عناصر الشكل الفني، واكتمل له المضمون العالمي» (10)

ويفرد الدكتور محمد صالح الشنطي في كتابه «القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية»، فصلا كاملا بعنوان «القصة المحلية والقصة العربية -التماثل -التباين -التميز والخصوصية - شهادات الكتاب» (11)، يكشف ويحلل قصص هذا العقد المنشورة في الصحافة أو التي صدرت في مجموعات قصصية، وهي التي تبين أن القصة السعودية توازي تماما مثيلاتها في الوطن العربي، وبين مواقع هذا التماثل والتقارب، بل إنه توصل إلى تميزها عن غيرها وتجاوزها إلى الأجمل والأفضل.

ثم جاءت حرب الخليج الثانية (12) وما أعقبها من أحداث وتحولات وتغيرات في مسيرة الحياة، فتأثر كتاب القصة القصيرة بهذه الأحداث كغيرهم من المبدعين والكتاب والأدباء، فتوقف منهم الكثير وتحول بعضهم إلى مجالات الحياة الأخرى أعداد مماثلة، وقد أورد الدكتور الشنطي في كتابه آنف الذكر قائمة لأسماء الكتّاب والكاتبات الذين تعرضت لهم دراسته، حيث وصلت إلى واحد وخمسين أسما، لم يتبق منها الآن في كتابه القصة القصيرة إلا تسع وعشرون مبدعا (13).


أحمد عنان

والحديث نفسه ينطبق على كتاب الأستاذ راشد عيسى «معادلات القصة النسائية السعودية»، حيث أورد في نهايته قائمة بخمس وأربعين كاتبة قصصية سعودية، لم يواصلن الكتابة ولم يتبق منهن إلى يومنا الحاضر إلا اثنتا عشرة كاتبة للقصة القصيرة (14).

إن هذه التحولات لا تعني أبدا أن القصة القصيرة في السعودية قد توقفت، بل إنها تجددت وظهرت أسماء أحدث في التقنية الكتابية، والتناول الموضوعي، والعمق الإبداعي، والانتشار العربي.

وقد قوي البناء القصصي، فكونت الأجيال مع بعضها متانة وقوة لكتابة القصة القصيرة، وخرجت في هذه المرحلة الجديدة نصوص أكثر تميزا ونضجا، مما دفع النقاد إلى طرح هذا الإنتاج أمام طاولات التحليل والدرس والنقاش، ثم دخلت هذه الأعمال إلى الجامعات لتكون مادة خصبة في الدراسات العليا، وحصل عدد كبير من الباحثين على درجات الماجستير والدكتوراه من خلال دراسة القصة القصيرة السعودية (15).

وبما أن الإدارات الرسمية ممثلة بالأندية الأدبية قد أولت القصة القصيرة اهتماماً واضحا (16)، فإن وجود نادي القصة السعودي -1399 1422هـ (17) قد رفع شأنها، ووضع للقصة مكانا يليق بها، حيث انصب كل اهتمامه وعمله وتخطيطه الراهن، آنذاك، والمستقبلي من أجل القصة وكتّابها، فكان له أثر واضح في حركة النشر والمتابعة والوصول إلى القارئ والمتلقي العربي.

هذه من المميزات التي تضاف إلى حركة الكتابة القصصية، مع التي ذُكرت في العقد الذي سبق، وأضافت إلى نفسها مع الكيف والمضمون الكم الكبير جدا، حيث نجد أن الإصدار لكل عام يوازي مراتب متقدمة من

تاريخ النشر للمجاميع القصصية في المراحل السابقة (18)، وأصبح وجود المجموعات القصصية في المكتبات العامة والمتخصصة والتسويقية من الأمور الاعتيادية، بعدما كان وجودها نادرا، وفرضت القصة القصيرة السعودية نفسها على المجتمع بصورة واضحة، بعد أن تجاوزت الأوساط المثقفة والنخبوية، ومثلما بدأت في الثلاثينات مع بدايات القصة القصيرة العربية، ها هي تتجاوز بما أتيح لها من إمكانات متنوعة مثيلاتها العربية، وتقف الآن في مقدمة الكتابة والإنتاج والانتشار عربيا، ولعل دليل ذلك القوي هو التراكم الكمي والكيفي لأكثر من ثمانية عقود مضت، حيث وصلت إلى هذا اليوم ما يفوق ألفي مجموعة قصصية (19)، تم تصاعدها بصورة منطقية وعقلانية في حركة النشر الأدبي، وجاء ذلك من كتّابها أنفسهم، ومن الجهات الناشرة، ذلك لأن القصة القصيرة كتابة إبداعية رصينة لايتطاول عليها ولا يجيدها إلا من خبر مضانها ودروبها، وترفض كل قلم يدعي المعرفة بكتابتها والغوص في عالمها.

روائي وباحث من السعودية

هوامش

-1 بكري شيخ أمين/ الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية - بيروت: دار العلم للملايين، 1972م؛ منصور إبراهيم الحازمي/ فن القصة في الأدب السعودي الحديث - ط2 - الرياض: دار ابن سينا للنشر، 1420/ 1999، وغيرهما من الكتب والأبحاث التي درست تاريخ القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية.

-2 سحمي ماجد الهاجري/ القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية - الرياض: النادي الأدبي، 1408هـ /1987م.

-3 صدرت هذه المجموعة في طبعتين الأولى عام 1366هـ / 1946م وقد طبعت في القاهرة وكتب مقدمتها الأستاذ سيد قطب بقوله: يسرني، على كراهيتي لكتابة المقدمات، أن أقدم إلى العالم العربي أول مجموعة من الأقاصيص تنشر لأديب حجازي ....) أما الطبعة الثانية التي هي نسخة من الأولى فقد صدرت عام 1398هـ/ 1978م وقد أصدرتها دار ثقيف للنشر والتوزيع حينما كانت في الطائف.

- 4 سحمي ماجد الهاجري/ المرجع آنف الذكر.

-5 انظر مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية، مج 14، ع 1 (المحرم - جمادى الآخرة 1429هـ / يناير - يونيو 2008م): الإنتاج الإبداعي للمرأة في المملكة العربية السعودية: ببليوغرافيا، وفيها حصر كامل لكل الإنتاج الشعري والروائي والقصصي والمسرحي، مع تحليل ببلومتري يكشف عن العقود المتتالية لعطاء المرأة منذ عام 1380هـ وحتى تاريخ البحث.

6، 7 - سحمي ماجد الهاجري/ المرجع آنف الذكر.

-8 يحيى محمود الساعاتي/ الأدب العربي في المملكة العربية السعودية: ببليوغرافيا - الرياض: دار العلوم للنشر، 1399هـ.

-9 خالد أحمد اليوسف/ الراصد : ببليوغرافيا - الرياض: المؤلف، 1410هـ / 1989م.

-10 طلعت صبح السيد/ القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية - الطائف: نادي الطائف الأدبي، 1408هـ / 1988م.

-11 محمد صالح الشنطي/ القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية - الرياض: دار المريخ للنشر، 1407هـ / 1987م.

-12 في عام 1990م حدث تغير كامل في تكوين منطقة الخليج العربي، بعدما قامت العراق بغزو جارتها الكويت، فأحدثت شرخا في الكثير من المفاهيم والأسس الوطنية والقومية، وانعكس هذا على الناس أجمعين.

-13 أما الذين انقطعوا عن كتابة القصة القصيرة أو توفوا فهم: أحمد بوقري، حصة التويجري، حصة العمار، رجاء عالم، سباعي عثمان، سلطانة السديري، سليمان الحماد، سليمان سندي، عبدالعزيز مشري، عبدالله بامحرز، عبدالله جفري، عبدالله السالمي، عبدالله سعيد جمعان، عبدالله الكويليت، علي حسون، علي الشامي، علوي طه الصافي، فوزية البكر، مسفر القحطاني، هند باغفار، نجاة خياط، هديل الحضيف، زيادالسالم.

-14 راشد عيسى/ معادلات القصة النسائية السعودية - الرياض: مؤسسة إصدارات النخيل، 1414هـ / 1994م، والكاتبات اللاتي ذكرهن وتوقفن أو ابتعدن هن: أمل شطا، إيمان الدباغ، تمام عبدالله، جواهر العسعوس، جوهرة المزيد، جميلة فطاني، سارة أبوحيمد، سميرة خاشقجي، عائشة زاهر، فاطمة بن طالب، فاطمة حناوي، فاطمة الدوسري، فوزية العريفي، مريم الغامدي، منى الفقيه، منيرة الغدير، نجاة عمر، نجوى هاشم، هيام الكيلاني، وغيرهن كثير.

-15 حسين علي محمد/ مراجعات في الأدب السعودي - الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 1421هـ / 2000م، ص ص 113-124؛ كذلك هناك رسالة ماجستير بعنوان: القصة القصيرة السعودية في كتابات الدارسين العرب للباحثة أميرة علي الزهراني، تكشف فيها الأفق الواسع لانتشار القصة القصيرة السعودية في الكتب والدوريات وكيف تناولها النقاد والباحثون والدارسون وقد تحولت إلى كتاب صدر عن دار ابن سينا للنشر عام 1423هـ / 2002م في 218 ص، ومن المعلوم أن الكتب التي درست القصة القصيرة في السعودية قد تجاوزت المئة وخمسين كتابا، معظمها صدر خارج السعودية، أما البحوث والدراسات المتخصصة بالقصة القصيرة في السعودية فلم أستطع إحصائها حتى الآن، لأن الدوريات المحلية والعربية لا تخلو من نشر دراسة عنها منذ ثلاثين عاما، وذلك بسبب التوجه العلمي والأكاديمي العام لمتابعتها ودراستها والحصول على درجات الترقية والشهادات العلمية من خلالها.

-16 يحسب للأندية الأدبية من ضمن اهتماماتها إقامة الملتقى الأول الخاص بالقصة القصيرة في رحاب نادي أبها الأدبي عام 1414هـ، ثم تلاه الملتقى الثاني في رحاب مكتبة الطائف العامة بالتعاون مع النادي الأدبي وهيئة السياحة في الطائف عام 1419هـ، ثم تلاهما الملتقى الثالث عام 1429هـ في نادي القصيم الأدبي، ومازالت القصة القصيرة تحتاج إلى ملتقى ينظم بشكل دوري.

-17 هو ناد أنشأه الأمير فيصل بن فهد الرئيس الراحل للرئاسة العامة لرعاية الشباب، وقد ساند بصورة عملية، فدعمه من خلال وجوده بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، فكان له نشاط بارز منبريا ونشرا وتفاعلا مع الكتابات الجديدة، فأصدر حوالي ثلاثين عملا ما بين مجموعة قصصية ورواية ودورية متخصصة، وأقام خمس مسابقات لكتابة القصة القصيرة، أما الأمسيات فقد كانت أسبوعية على مدى أربع سنوات، وله أنشطة قصصية أخرى.

18، -19 للباحث عدد كبير من الببليوغرافيات التي ترصد وتتابع الحركة عن كثب، وقد بدأ في نشرها منذ عام 1407هـ/ 1987م، ثم تتابع تجددها كل عام منذ عام 1419هـ/ 1999م، وفيها إثبات أن الإنتاج القصصي يزيد في كل عام عن عشرين مجموعة قصصية حتى استقر عدد المجموعات القصصية في هذا العام 1439هـ / 2018م ما بين الستين مجموعة قصصية، والسبعين مجموعة قصصية، وهذا الرقم مستقر منذ عشرة أعوام تقريبا.

سكنة حسن

مقال

فن القصة الكويتية الجديدة

قضايا وظواهر فنية

فهد توفيق الهندال

يعتبر الفن القصصي الأخ الأكبر للفنون الأدبية في الكويت، من حيث بداياته، اتساعه، امتداده، ونموه، أكثر من شقيقه الروائي، وذلك عبر أقلام أسست للقصة في الكويت ومهدّت لعوالم مختلفة وأجيال لاحقة، تنوعت بينها المعالم المشكلة للقص وبنى النص.

شهدت حقبة القرن الحادي والعشرين بعقديه الأول والثاني إنتاجا لافتا في السرد القصصي، عبر صدور مجاميع قصصية كثيرة، وبروز أسماء عديدة فرضت نفسها على الساحة الأدبية، كجيل أخذ دوره وحضوره في الوسط الثقافي، كل بحسب الخط الذي ينتمي إليه في كتابة النص القصصي. فقد استفاد الجيل الجديد من خبرة الأجيال السابقة المؤسسة والرائدة والمخضرمة، واطلاعه على العوالم القصصية عربيا وعالميا. كما كان محظوظا بالثورة المعلوماتية التي قدّمت له العالم ككتاب مفتوح، يتعرف على تجاربه وخبراته الأدبية، وهو ما تمثل بمنتديات الإنترنت والمدونات في بداية الاشتباك المعرفي، وصولا إلى وسائل التواصل الاجتماعي التي ساهمت في إيصال تجارب هذا الجيل إلى أكبر عدد من المتابعين وفي وقت قصير جدا. دون أن نبخس حق منتديات القراءة والورش والنشر الصحافي وغيرها من العوامل التي ساهمت في ذلك أيضا. إضافة إلى حوافز التشجيع التي جاءت بمبادرات شخصية كجائزة الأديبة ليلى العثمان للإبداع الشبابي، وجائزة الشيخة باسمة المبارك الصباح لأعضاء منتدى المبدعين، وغيرهما من مسابقات المؤسسات والهيئات الرسمية والأهلية. مع تعدد فرص النشر في تنافس الناشرين على السرد وكتابه، لنشهد هذا الانفجار الكتابي بكل أشكاله عند جيل الشباب، ومنها القصة القصيرة.

جاءت مواضيع القصص متنوعة عند هذا الجيل، ولعل الهاجس الإنساني يشكل طيفا واسعا ضمن بقية أطياف اللون القصصي هنا، وهو ما يأتي على شكل نصوص تشتبك مع الذات في جانب منها، ومع الآخر في جانب آخر. فمع الذات في نوازعها وأسئلتها عن الهوية والوجود، ومع الأخر في الانتماء وعدد من قضاياه مما يشي بوعي كتابي يجد في الكتابة القصصية مجالا للطرح والكشف دون المعالجة التي يترك مسؤوليتها للقارئ.

كذلك الهمّ الاجتماعي، جاء منسجما مع قضايا المجتمع، فتعددت القصص حول بعض العلاقات الأسرية والفردية وانقسامات الحياة، لعل أبرزها قضايا الطلاق/ الانفصال مما يعزز القناعة بأن الهمّ الاجتماعي لا بد وأن يكون حاضرا في الأدب، استشعارا من الكاتب بواجبه تجاه مجتمعه، بعيدا عن الشكل الدرامي المستهلك.

إضافة إلى البوح العاطفي الذي شغل المساحة الكبرى من سرد الشباب القصصي، بما يواكب حركة القراءة اليوم واتجاه الكثير من الشباب نحو الكتابة، في تواز طبيعي مع إقبال أبناء جيلهم على متابعة أعمالهم.

كما شغل الغياب لأحد ما في حياتنا، دافعا للكتابة القصصية عنه، في إيضاح الصورة بعده، في استذكار ما قبله (الغياب)، وكأن السرد هنا نوع من الرثاء المغلف بلغة حزينة، باتت خطا واضحا في عدد من القصص للشباب.

ومع هذه الظواهر الملاحظة في الكتابة القصصية للشباب، نجد استعادة الماضي بملامحه وقيمه ورموزه في عدد من النصوص، فالبيت القديم إلى جانب أنه حضن العائلة الدافئ، فهو أيضا حصن للكثير من العادات والتقاليد التي سجنت أجيالا متلاحقة. فجاءت الاستعادة لتدين ما كان وربما ما هو الآن.

مع استذكار مرحلة الغزو العراقي الغاشم والتحرير، كمنعطف كبير في حياة المجتمع الكويتي والعربي مما يوحي بوعي الكتاب بآثار ذلك على الشخصية الإنسانية في الكويت، ومحاورة التاريخ حول تحمّل المسؤولية وعلى كاهل أي جيل يُلقى بثقلها.

في حين يأتي قص الغموض واضحا وجليا في جانب كبير من التجارب القصصية، على اعتبار أن القارئ من هذا الجيل بات شغوفا بهذا النوع من القص الذي يستمد إثارته من عوالم الرعب.

كذلك يمكن أن نعيّن الحالة التي وصل إليها المجتمع اليوم في أن يعاني من اختلال في الوعي بالمفاهيم الإنسانية المتمثلة في العلاقة بين الأنا والآخر، بما يتمثل في الفروقات الشخصية/ الاجتماعية/ الاقتصادية/ الثقافية/ العصرية.

ومقابل براعة الكتاب في اقتناص الحالات الإنسانية المهمّشة بحسب ظروفها المختلفة على هامش المجتمع، فإننا نلمس معالجة معينة لكل حالة على حدة، تتمثل في مكافحة كافة أشكال التمييز والتفرقة على أساس العرق أو الدين، احترام حقوق العمالة الوافدة والمقيمة، ضمان الحقوق الإنسانية لغير محددي الجنسية، الرضا الذاتي على المنجز الشخصي، دمج ذوي الاحتياجات الخاصة بالمجتمع، الحوار والتواصل بين الأجيال وغيرها. حيث نلمس الدعوة إلى تبني عدالة اجتماعية واعية وغنية بالمدارك الإنسانية العقلية والعاطفية.

طموح وتوصيات لمستقبل القصة في الكويت

وسط هذا الإقبال الكبير على كتابة السرد، وهنا أركز على القصة، ثمة ملاحظات عدة على كتاب جيل الشباب، وأخص المبتدئين منهم لما فيه صالح وتطوير الأدوات الكتابية:

1. أهمية التفريق بين جنس القصة كفن له معاييره والخاطرة أو المذكرات/ اليوميات الشخصية أو رسائل الغراميات، لتجنب الكثير من المحاولات من الوقوع في هذا الخلط دون وعي منهم.
2. إدراج فن القصة، تنظيرا وتطبيقا، في المناهج الدراسية في مراحل التعليم العام، لتكون مهادا لكل المحاولات المبكرة.
3. الوقوف بصورة جدية من كتاب القصة والنقاد في الحد من ظاهرة تغليب اللهجة العامية لدى بعض الكتاب في نصوصهم على حساب اللغة العربية، دون توظيف معين للعامية في النص القصصي.
4. ضرورة الاهتمام باللغة العربية وقواعدها كمادة بناء أساسية، لكونها وسيلة الكاتب في إيصال رسالته إلى المتلقي بشكل أوسع من النطاق المحلي.
5. على الكتاب الشباب الذين يحملون مشاريع لمجاميع قصصية التحلي بالصبر وعدم الاستعجال بالنشر قبل نضوج نصوصهم مع أهمية مسؤولية الناشر حيال ذلك في تخصيص لجان للقراءة دعما للرسالة الأدبية التي يفترض أنها أحد مكونات النشر لديه.
6. إن التحولات في المجتمع تتطلب تفاعلا من كتاب القصة الشباب في أن تكون نصوصهم مرآة عاكسة لها، بفعل اللغة والفكرة والرؤى التي تلمس بواطن المتغيرات والتأثيرات على الفرد والحياة من حوله.
7. متابعة المؤسسات الرسمية والأهلية الحاضنة للثقافة والإبداع للأقلام الناشئة في مجال القصة، من خلال دعوتهم للمشاركة في أمسيات تفسح المجال لهم لتلاقي القراء مع نصوصهم.
8. ور النقد، المحترف والأكاديمي، وأعوّل على الأول في المتابعة الدؤوبة للإصدارات الجديدة وأحمّل الثاني اقتصاره على المتابعة في ما يكون مطلوبا في بعض المناسبات. لأن النقد بشقيه المحترف والأكاديمي شريك مسؤول في كل مظاهر الإبداع، بإيجابها وسلبها معا.

ناقد من الكويت

أحمد عنان

أحمد عنان

شهادة

تجربة منبر قصصي

جبير المليحان

مضت أكثر من ثمانية عشر عاما على انطلاق شبكة القصة العربية التي دشّنت على يد القاص والكاتب السعودي جبير المليحان، التي أراد لها منذ بداياتها أن تكون بيتا للسرديين والقاصين من كل أقطار الوطن العربي، من الخليج إلى المحيط، ومن بغداد حتى اليمن. وفعلا، هذا ما أسفرت عنه شبكة القصة العربية، إذ استطاعت أن تلملم شتات القصة تحت سقف واحد كان قادرا على أن يقدّم للقراء أجيالا متنوعة من التجارب المختلفة، ومن التقنيات المتنوعة، عبر شبكة علاقات امتدت ببطء منذ أكثر من ربع قرن. مجلة الجديد تتوقف معه في حوار حول تجربته في شبكة القصة العربية.

بالعودة إلى إحصائية موقع القصة العربية حتى نوفمبر 2018، والتي لا تشمل المنتدى، فإن عدد الكتاب بأسماء حقيقية: 2777 قاصة وقاصا، وعدد المشتركين: 20583 مشتركا، وعدد النصوص المنشورة: 20039 قصة، وعدد التعليقات على القصص: 107803 تعليقا، وعدد القراءات للنصوص: 45207277 قراءة، وعدد الزوار: 21194270 زائرا.

هذه الشبكة العنكبوتية المرجعية المهمة للمشتغلين على فن القصة في الوطن العربي لم تتلق أي دعم مادي أو إعلاني مطلقا، لا من مؤسسات رسمية ولا أهلية، باستثناء جائزة الصندوق العربي للثقافة والفنون في إحدى دوراته السنوية، والدعم الخاص بطباعة الكتب الورقية.

وفي حديثنا مع المليحان عن بداية تشكّل موقع القصة العربية يقول «ربما جاءت وكأنها صدفة؛ كأن تكون لديك مجموعة طيور من الكلمات تريدها أن تحلق، لكن ثمة من كان يحبل لها الأفخاخ في الفضاء، إلا أن السماء تنفتح لك لتطلق هذه الطيور بحرية؛ (دخلت الإنترنت رسميا إلى المملكة العربية السعودية في عام 1997 بموجب قرار وزاري، وسمح للعامة بالوصول إلى الإنترنت في عام 1999). كنت عام 1998 أنشر زاوية في إحدى الصحف، وتم إيقافها حيث لم يعجب اقتراحي بتخصيص التلفزيون وكيل الوزارة، فطلب إيقاف الزاوية. فتحت في نفس العام موقع (القصة العربية) لنشر نصوصي. وبقي في مرحلة التجهيز حتى نَشَرتُ أول النصوص القصصية في 9 مايو 2000 في الموقع. وسرعان ما انتشر الخبر بين أصدقائي القاصين السعوديين، وطلبوا نشر نصوصهم، ثم بدأ الأصدقاء الساردون العرب يتوافدون إلى الموقع من ذاك العقد وحتى الآن».

ويتابع «في عام 2004 اقترح أعضاء موقع القصة العربية فتح نافذة للحوار، فألحقنا بالموقع (منتدى القصة العربية) الحواري شاملا المواضيع الثقافية؛ الآداب والفنون والموسيقى والكتب وقصص الأطفال، والقصص المترجمة والمعمل الأدبي وأبواب أخرى. كانت قوانين وضوابط المنتدى وآلية المشاركة والنشر في (شبكة القصة العربية) قد نضجت فأعلناها في المنتدى. وكانت تنص في البداية على أن (شبكة القصة العربية) منبرٌ عربي حر لجميع الأقلام الحرة في أي مكان في العالم، يهدف إلى تأصيل حرية الحوار، وتعدديته، والرقي بلغته في ما يتعلق بالكتابة السردية القصصية، وتطوير آفاقها، وتنويع تقنياتها، مصحوبة بنقد مبدع، وكاشف، ومصاحب، ودال. يطرح بشتى الصور والأشكال ضمن الشروط المذكورة من أجل رفعة الفكر والثقافة، والمساهمة بفعالية في كشف واقعنا العربي وصولا إلى مستقبل أفضل للإنسان العربي في سعيه نحو الحرية والعدل والسلام».

ويضيف المليحان «إن 'منتدى القصة' توأم 'لموقع القصة العربية'، يهدف إلى تطويره وتحقيق أهدافه. إن الغاية التي نسعى إليها دائما (في الموقعين) هي تطوير فن السرد القصصي والرقي بأساليبه، وتنويع تكتيكاته، والتعريف بكتاب القصة العرب وإنجازاتهم، على المستويات العربية والعالمية. نحن نعول كثيرا (في منتدى القصة) على الدور الكبير الذي ينهض به النقد المبدع، الجاد، الذي يتخذ من الموضوعية نبراسا. ومن الطبيعي القول إن 'المنتدى' مخصص للأدباء المبدعين المتميزين بإتقان لغتهم العربية، التي هي وسيلتهم ووعاء إبداعهم وأفكارهم، وهذا يحتم أن يكون الطرح بلغة عربية سليمة وأسلوب جزل وراق. إن لغتنا العربية هي دوحتنا التي نستظل بها، وهي التي توحد أفكارنا ورؤانا مهما تعددت غصونها، وتنوعت ثمارها. لذا فإن استخدام العامية بشكل كامل ممنوع، ويتم حذف ما يكتب بها فورا، كما أن تطعيم المقالات والمداخلات بالعامية غير مستحب، ووجود أخطاء إملائية أو نحوية أو أسلوبية إنما يحسب على الكاتب، وليس على الشبكة. لذلك فإن المشرف على القسم سيقوم بتنبيه العضو في حالة الإخلال بسلامة اللغة بشكل ملفت، وفي المرة الثانية سيتم حذف المشاركة».

توقفنا مع ضيفنا من خلال إشرافه على الموقع حول الأسئلة التي تشغل القاصين في الوطن العربي؟ وهل هنالك سؤال أو قضية أو فكرة يمكن أن تشكّل مظلة لهم؟ أم أنهم يمكن وصفهم بأنهم أسراب ذات قضايا متشتتة ومختلفة طبقا لاختلاف جنسياتهم؟

يجيب «من خلال الإشراف والرصد المستمر للنصوص الواردة أجد أن الكثير من القصص تعالج الأوضاع التي نتشارك فيها كشعوب عربية ومنها: مسألة الحرية، دور العلم في تقدم الشعوب، تحليل ونقد الكثير من العادات التي تعيق طرق النمو والتقدم، العلاقة بين الرجل والمرأة، مكانة المرأة في مجتمع محافظ، القيود التي تفرض على النساء والشباب خاصة ونقد الموروث».

ويوضح المليحان أن تقنيات وأدوات الكتابة -خاصة في السنوات الأخيرة بعد ظهور وانتشار وسائل التواصل- تغيرت، ويقول «غدا النص مختزلا، قصيرا، وربما فارغا من شعلة الإبداع، كما أن مستوى صحة اللغة لم يعد الهم الكبير لدى البعض، إضافة إلى الحديث عن الهم الفردي المحض، والهامشي والمتروك والمهمل».

وعن قراءته الشخصية -بحكم تجربته الطويلة- لواقع القصة القصيرة في الخليج العربي على مستوى الاشتغال، وعلى مستوى تطور التجربة مع تعاقب الأجيال وأين يضع القصة القصيرة السعودية عربيا، يقول المليحان «أعتقد أن النص القصصي في السعودية وسلطنة عمان قد تجاوز إطاره المحلي محلقا بإبداع- في الأفق العربي، مع النص المغربي والسوري والمصري وبعض البلدان العربية الأخرى. إن ولادة كتّاب نصوص قصصية جديدة دائما، واستمرارهم في الإبداع يلاحظان بوضوح في هذين البلدين. كما أن تنوع الطرح وتعدد التقنيات واستخدام أساليب تجريبية جديدة تدعم اعتقادي هذا».

مسلسل تاريخي للشبكة

• لقد مر الموقع (شبكة القصة) بعدة مراحل، يمكن إيجازها:

• موقع القصة العربية كموقع شخصي عام 1998، ورابطه الإلكتروني هو: http://www.arabicstory.net

• بداية النشر القصصي للكاتب وآخرين في 9 /5/ 2000، وكان الموقع

أحمد عثمان

ينشر 15 نصا كل أسبوعين.

• إضافة (منتدى القصة العربية) عام 2004، ومازال عاملا، ورابطه الإلكتروني هو:
http://www.arabicstory.net/forum

• إضافة (جريدة القصة العربية) عام 2008، وهي الخاصة بأخبار الثقافة والفن والأدب والموسيقى. وقد توقفت بعد سنتين.

• تمت دعوة الموقع لحضور معرض صنعاء الدولي للكتاب عام 2004 من قبل وزير الثقافة والسياحة اليمني خالد الرويشان، وطبع أول كتاب ورقي من محتويات الموقع باسم (قصص سعودية)، وسلم لمؤسس الموقع كهدية. وقد ضم الكتاب نصوصا لسبعين كاتبة وكاتبا من السعودية.

• تمت طباعة الكتاب الثاني والثالث والرابع بجهد وتمويل شخصي من مؤسس الشبكة. وبالتعاون مع نادي الشرقية الأدبي برئاسة الأستاذ خليل الفزيع، تم إصدار الكتاب الورقي الخامس من محتويات الموقع حتى الآن، ولدى الموقع عروض لطباعة ثلاثة كتب أخرى، من أصدقاء ومؤسسات ومجتمع مدني.

• أصبح الموقع ينشر يوميا مجموعة من النصوص اعتبارا من مارس 2002. واستمر حتى الآن.

• تم إنشاء موقع القصة العربية في الفيسبوك. وينشر فيه القصص التي ينشرها الموقع يوميا. وهذا هو الرابط:
https://www.facebook.com/jubair.M.M/

• تم إنشاء موقع القصة العربية في تويتر، وينشر فيه القصص اليومية أيضا، وهذا هو الرابط: https://twitter.com/jubairm

• يعمل المليحان الآن على نسخة جديدة للشبكة، ويتوقع أن تلقى إقبالا كبيرا، خاصة وأنها مرتبطة بجميع وسائل التواصل الاجتماعي.

سيرة ذاتية مختصرة

جبير المليحان: كاتب وأديب سعودي، ومؤسس شبكة القصة العربية، وله العديد من المؤلفات القصصية والروائية. عمل في الصحافة متعاونا ومتفرغا، ورأس مجلس إدارة نادي المنطقة الشرقية الأدبي مدة خمس سنوات، انتهت بتقديم أعضاء المجلس استقالتهم احتجاجا على وزارة الثقافة والإعلام لحجب لائحة الانتخابات. فاز بعدة جوائز، وتم تكريمه في 2015، ضمن المبدعين في دول الخليج العربي في المجالات الثقافية والأدبية والفنية خلال الحفل الذي أقيم بالعاصمة القطرية على هامش الاجتماع الواحد والعشرين لوزراء الثقافة في دول مجلس التعاون الخليجي. كما تم تكريمه من قبل نادي الرياض الأدبي في ملتقى النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية في 2016. وفاز بجائزة وزارة الثقافة والإعلام السعودية عن روايته «أبناء الأدهم» في عام 2017، والمقامة ضمن فعاليات معرض الكتاب الدولي بالرياض.

حاوره زكي الصدير

21

كاتبة وكاتباً

50

قصة

أيمن جعفر، سلمى بوخمسين، حسين المطوع، طاهر الزراعي، طلق المرزوقي، عبد الله حبيب،عبد العزيز الموسوي، عبد الله التعزي،عبد الله الدحيلان، عبد الله الوصالي، حسين إسماعيل، حسين العلي، صالحة عبيد، خالد أحمد اليوسف، حسن علي حسن، سامي جريدي، جنان حسين عبد الله القصاب، جعفر الديري، ساعد الخميسي، أمل السعيدي، أحمد محمد الرحبي ■

كادي مطر

قص

بَيْتُ المطر

أيمن جعفر

هل حدثَ حقًّا كلُّ ذلك؟!

لستُ أدري أيَّ شيء. ذاكرتي مشوّشة.. ثمّة ما يسلبُها قوّتها.. عقلي في كلّ اتجاه، وقلبي ما عاد نبضُه ما كانَه قبل كلّ ذلك. هل قلتُ: «قبل كلّ ذلك»؟! ما هو هذا الذي دعَوْتُهُ «كلّ ذلك»؟! لستُ أعلم. لا أعلم، كذلك، إنْ كانتْ هذه حيرةً ما، ربّما تيهًا في براري الأسئلة المتوحشة، ربّما حالة لبْسٍ عابرة، ربّما ليس كلّ ذلك. مجدّدًا أقول:»كلّ ذلك».

الغرفة باردةٌ حدّ التجمّد أو هكذا أحسّ. جسدي هزيلٌ وملابسي القطنية الخفيفة لا تقاوم هذا الجو. أفكّرُ في احتساء كوب من الشاي الأحمر. لا أرى الدلّة في مكانها هناك حيث الزاوية اليسرى من الغرفة. لا شيءَ على الطاولة. لا شيءَ تمامًا وهذا أمرٌ غريب. أتذكّرُ أنني احتسيتُ كوبًا من الشاي. ثمّة علبة بسكويت. لكنها لم تعد موجودة. ربّما رأيتُ برتقالةً بجوارها أو هكذا تخيّلتُ. لا شيء الآن مثلما لا شيءَ يمكنني تذكّره بدقّة. أعطسُ لمرّاتٍ ثلاث بشكل مندفعٍ ومتواصل. يحمرُّ وجهي. يتقلّصُ جسدي ويمتدُّ في ألمٍ مباغت. كيف لتلك العطسات أنْ تجعل جسدي هشًّا إلى هذا الحد؟!

الإضاءة هنا معتدلة. ثمّة مصباحٌ وحيد مطفأ. المرضى الثلاثة على يميني يغطّون في نومٍ عميق. في الجهة المقابلة الأسرّة شاغرة. لا أتذكّر أنَّ أحدًا زارني اليوم. استيقظتُ قبل ساعةٍ ونصفٍ تقريبًا دون أنْ ألمحَ أحدًا هنا، حتى الممرّضة التي قالتْ لي إنها رهنُ إشارتي حين جاءت بي إلى هذا السرير البارد أمس فيما كنتُ أصرخ. هل كان ذلك أمس أم اليوم صباحًا؟

أسمعُ صوتَ المطر، المطر الذي يجعل الأرض في حالة عرسٍ وانتشاء، المطر الذي في قلبي درسَ الأمل والبهاء. أحاولُ الآن النهوض لمعاينة ما يحدثُ خارجًا. أحبّ أنْ أرى في لحظات الهدوء هذه كيف تبدو الحياة حين تمطر السماء. كل مطرٍ يذكّرني بسباق الجري ولعبة «الغمّيضة» مع إخوتي وأبناء أعمامي. كنّا نخوضُ سباقًا مجنونًا في الساحة المقابلة لبيتنا. نركض في الأرض الموحلة فرحين بوقع أقدامنا المتسخة بالوحل، وبملابسنا التي التصقتْ بنا حين ابتلّتْ بالمطر والجنون. نتسابقُ. يلحقُ أحدنا بالآخر محاولاً تجاوزه. بعضنا يدفعُ بعضه الآخر في محاولة انتصار جبان. نسقط أحيانًا حين نتعثر بغتةً ببعض الحجارة أو حين يستبد بنا التعب.

جسدي منهكٌ. هذا الوقوف أرهقني رغم الدقائق المعدودة. ظهري تحديدًا يكاد يقصمني. ربما من فرط التمدّد على السرير. ربما بي علّةٌ ما. أقاومُ رغم كلّ ذلك لأقترب من النافذة التي لا تبعد عني كثيرًا. الغرفة في الطابق الثاني مما يتيحُ لي الفرصة لأشاهد بشكلٍ أفضل. أصلُ حيث أرى انهمار المطر حيث تحتفلُ به كلّ العناصر.

المطر!

تمطرني ذاكرتي الآن. المطر! الأمر ليس بهذه الشاعرية فقط. المطرُ بداخلي يكاد يسحقني. الصورُ تنثال دون توقف. أشعرُ أنّ ذاكرتي تستعيد قوّتها. كيف نسيتُ كلّ ذلك؟!

ما زلتُ لا أعلمُ لمَ جئتُ إلى المستشفى وما حلَّ بي على وجه الدقة. بيد أنني أتذكر الآن ما حلَّ بنا تلك الليلة حين انهمر المطر دون توقفٍ لمدة ستّ ساعاتٍ متواصلة. كانت الرياح قاسيةً وشديدة، وكان قلبي يهوي في منحدرات الخوف والقلق. كلّ مطرٍ رحمةٌ إلاّ حينما نكون في بيتنا المتهالك، هذا البيت الذي يشعرك دومًا بأنّه يحتضر أو بصدد لفظ أنفاسه الأخيرة. عمره يربو على الثمانين عامًا. أجيالٌ عاشتْ في هذا البيت الطيني البائس. عبثًا ذهبتْ سدى كل محاولات جدي لترميمه، ولا قدرة لأبي ولأعمامي على أنْ يفعلوا ذلك. جدّي فلاح، وأبي وأعمامي يعملون في منجرةٍ بائسةٍ في القرية. لطالما تحدثّوا في الأمر بعدما تنتهي معركة المطر. أعوامٌ طويلةٌ وهذا الحديث لا يتغيّر، والانتظار بلدُ انتظارًا لا يبدو أنّه سينتهي في المدى القريب. منذ أعوامٍ لا أتذكّرها صنّفه المجلس البلدي بأنه آيلٌ إلى السقوط. انهالتْ الوعود الكثيرة بشأنه. أخذتْ الكثير من الصور الفوتوغرافية له ونشرتْ في الصحف المحلية. سمّاه الناس بيتَ المطر! سقط قبل عامين سقف الغرفة الثالثة من غرف بيتنا. كانت غرفة عمي الأصغر. لم يجد حلّاً سوى بوضع الخشب بدل السقف. تداعتْ قدما جدّي من شدّة وقوفه ومراجعاته طيلة السنوات الماضية دون جدوى. كان وما زال أقصى طموحه أنْ تنتقل عائلته إلى بيتٍ جديد.. أنْ يرى الوعد يتحقق ولا يورثُ أسرته الكبيرة البؤسَ الذي ورثه من أبيه. لطالما سمعته يتحسّبُ تارةً، ويندبُ حظّه تارةً أخرى حينما كنّا نهرع إليه تحت المطر لنضع عليه كيسًا بلاستيكيًّا يقيه. كان جدّي يمرض كل بداية شتاءٍ جديد. تفسّر جدّتي الأمر على أنه يعيش قبل الشتاء حالة رعبٍ شديدة فهو أصبح يخاف الشتاء والمطر حيث يعرّيان بيتنا تمامًا فلا جدرانه تصدّ الرياح العاتية، ولا سقوفه تحول دون انهمار الأمطار علينا بشكل مستفز. كل مطرٍ يعني حالة طوارئ لدينا. نهرع جميعًا إلى المطبخ لنتناول ما نجده من مواعين الطبخ ثم نوزّعها في كافة أرجاء بيت الطين والوحل.

أحمد عنان

المطرُ هنا يهطلُ موسيقى مرئية. يعانق البيوت والمباني ويداعب الشوارع. لكنّه في بيتنا هجومٌ مسلّح. ترى ما حال بيتنا الآن؟

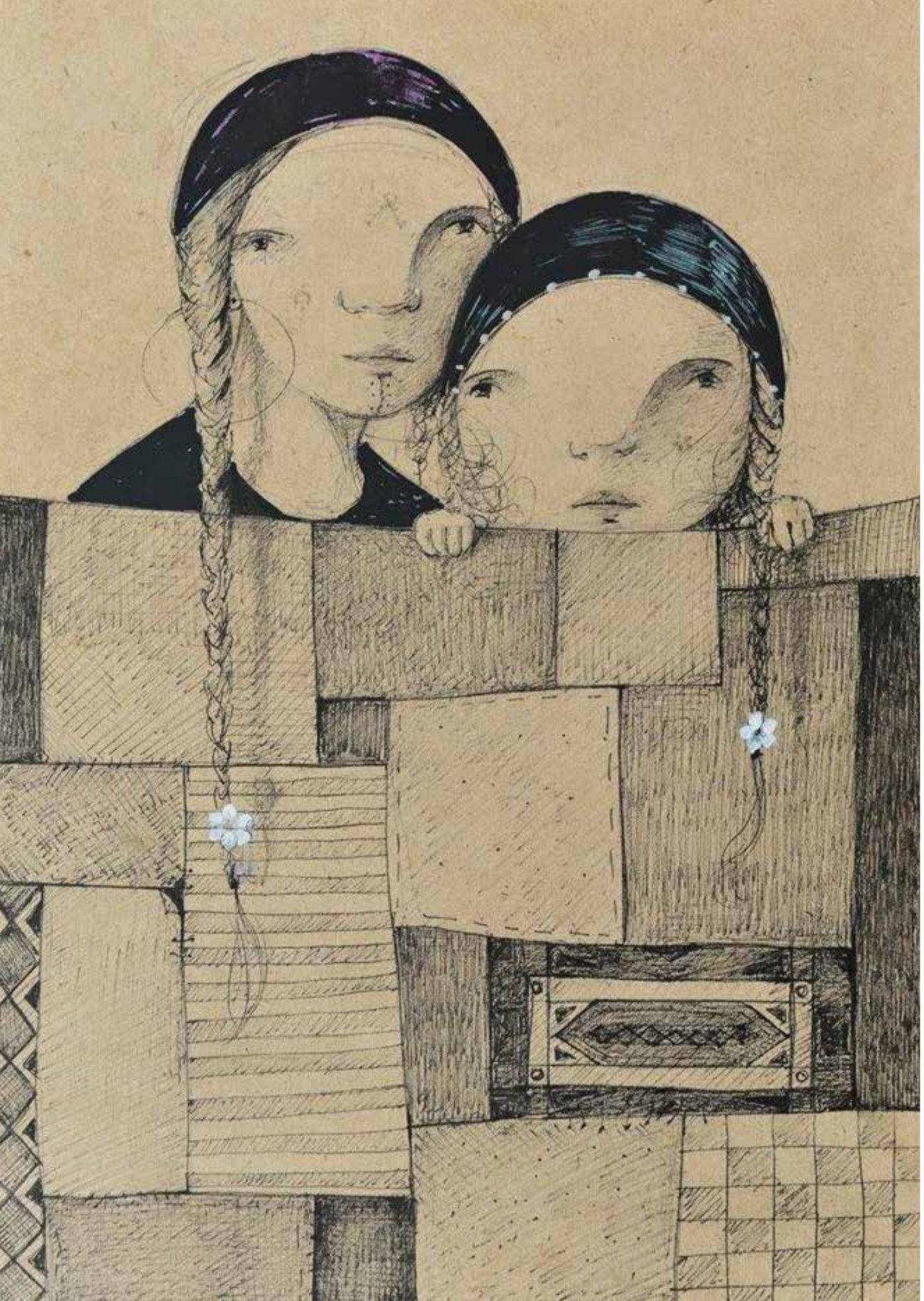
آه! نعم! ما حال بيتنا الآن؟ أكادُ أتذكّر. هطل المطر بشدّةٍ قبل ليلتين. عدوتُ باتجاه المطبخ لكنني لم أصل. انزلقتُ فجأةً قبل أنْ أضع الماعون في مكانٍ مناسب لأسقط على رأسي. كانتْ أصواتُ نحيبٍ تتعالى. ثمّة صراخٌ محموم. لمْ أميّزْ أيّ شيءٍ بوضوح. كلّ شيءٍ مشوّش.. دوائر ترتسم دون توقف.. تكبر وتصغر.. تتجلى وتتلاشى.. ثم لا أعد أتذكّر أيَّ شيء!

أسمعُ الآن وقع خطوات أبي. أعرفها جيّدًا: متمهلةً وقويّةً بإيقاعٍ رتيب. لا داعي للعجلة كما يقول أبي عن مشيته. يحادث الممرضةَ خارجًا بصوتٍ أقرب إلى الصراخ. يسألها عني. تحاولُ تهدئته. أسمع الخطوات مرّةً أخرى تقتربُ مني. أقتربُ أكثر من الباب بابتسامةٍ واسعة. يدخل أبي بقامته الطويلة وجسده الصلب رغم محنة الأيام. يجذبني إليه. يعانقني. قلبه ينبض بقوّةٍ كأنما يزفرُ ألماً ما. يختطفني شيءٌ بداخلي لا أعرفه. أسأله مندفعًا عن حال أمي وإخوتي. ملامحه متوترة وكأنما يدفع الإجابة دفعًا ليتخلّصَ منها.

«كيف حال جدّي»؟

يطأطئ أبي رأسه. يصمتُ. لم أستطع أنْ أتحدّث. كان بإمكاني أنْ أرى الدموع تتسلّلُ من عينيه قبل ذلك. كان بوسعي أنْ أسمع دقات قلبه في الصمت الذي يقطعه صوتُ المطر في الخارج، ويقطّعُ قلبي محاولاً في هذه اللحظات عدم استيعاب كلّ ما جرى.. كل ذلك.

قاص من البحرين



محمد خياطة

قص

حين تستيقظ الذاكرة

سلمى بوخمسين

لم أحتج لأكثر من صورة وبضع كلمات حتى تتفتق مسامات الذاكرة وأرحل إلى ليلة تشبه هذه الليلة كثيرا إلا أنها تسبقها بثلاثة عقود، منتصف الثمانينات، منزل جدي المكتنز بالفرح والزغاريد والبخور، أربع صغيرات يقفن على الباب المعدني الذي أشرعه الحنين أقسمن أن يكن أولى المستقبلات.. أسأل بصوت وجل متى يصلون؟ وأتنهد.. وأنّى لطفلة لم تتجاوز الخامسة أن تتنهد، أن تفهم بشكل مبهم جدا أن السياسة أحيانا تختطف من نحب، إنه -ويالغرابة- «يا ما في السجن مظاليم»، وأن تعرف معنى الحب والشوق من دموع والدتها كل ليلة ودعائها «يا راد يوسف إلى يعقوب»، أن تتذوق اللوعة مبكرا جدا بعد أن خرج خالها العزيز يوما ولَم يعد...

أسند رأسي الصغير على الزجاج الأخضر لباب الألمنيوم، تقترب ابنة خالتي التي لم تدنس السياسة براءتها بعد وتهمس أنا أخاف من المجرمين، أحاول أن أشرح ليس مجرما هو فقط... فقط... أكتشف أني أنا أيضا لا أفهم.. كبرت، وما زلت لا أفهم!

يصل فوج أخوالي يزفون شقيقهم الأصغر.. يشرق وجه جدتي كما لم يشرق من قبل، ظننت لوهلة أن عتمة عينيها قد انجلت فها قد عاد يوسف وعاد القميص.

يعلو صوت الزغاريد، تتقدم عروسه الخجلة التي لم تعرف منه إلا الغياب، تزفها له النسوة ويمازحنه هذا زفافك الثاني لم يعد عليك الآن أن تبحث عن زوجة ثانية أسوة بإخوتك... يا إلهي هل أتذكر حتى المزاح!.

أتذكر صوت الأهازيج، تكدسنا بالقرب من قدميه والتصاقنا به لساعات، اصطفاف العجائز قرب باب المجلس الكبير.. دموعهن التي بللت قطع التل الأسود المسدلة على محياهن والتي اعتبرنها حينها حاجبا كافيا كي يقتربن منه فيقبلن خده وجبينه، ففي ساعة فرح طاهرة كتلك تذوب كل الخطوط الحمراء ويسمو الحب، الحب وفقط.

أبيض أسود

لم أحتج إلى لحظات تفكير مطولة حتى أختار مقعدي بالقرب من الفتاة المنكمشة التي تكاد تختبئ داخل مريولها المدرسي في الزاوية. فرغم أن لا أحد يعرف الآخر هنا تقريبا إلا أنها الوحيدة التي يظهر شعورها بالغربة وعدم الراحة جليا. اقتربت، ألقيت التحية سريعا، وجلست. وإلى اليوم لا أعلم هل وفقت ساعتها في إخفاء ملامح الذعر التي اجتاحتني حين تأملتها عن كثب أم لم أفعل؟ فهذه الشابة قد ولدت حيث يسِمون الصغيرات تماما كما يسمون الماشية. في الحقيقة إجابة السؤال ليست مهمة، المهم أن تلك اللحظات المربكة لم تعق نمو علاقة الصداقة الجميلة التي جمعتنا لأعوام، والتي جعلت من الشقوق الغائرة بخديها أمرا هامشيا جدا حين أتذكر الجمال المشع من عينيها. لم تصمد علاقتنا أمام ارتحالات الزمن، لكن ما صمد هو ذلك الوسام الخيالي الذي أكسبتنيه، والذي طالما أشعرني بالرضا عني وعن المجتمع الطيب الذي أنتمي إليه.

أعوام طويلة مضت قبل أن تجمعني الحياة مجددا بحسناء أخرى بنكهة الشوكولاته، استقبلتها بحب وبريق، وسامي القديم يؤكد لي أننا سنكون على ما يرام، حتى أتى اليوم الذي كنت أتحدث فيه على سجيتي بما تمليه وثاقة علاقتنا الحميمة فيزل لساني وأختزل عرق أحدهم وأصوله وتاريخه وأصفه بالعبد! تمنيت لو يعود الزمن إلى الوراء، لو أن الأرض تنشق فتبلعني، لو أنني كنت صماء خرساء لا تنطق دون فائدة.

اتهمت نفسي، حاكمتها، ورفعت الجلسة، لكنني أدركت أن كل ما حولي متواطئ بصمت معي. اللغة، المفردات، الثقافة، الموروث، كل شيء كل شيء. خوفنا منذ الصغر من القط الأسود، من الرجل الأسود، ندعو بسواد الوجه على العدو وببياضه للحبيب، فالسواد لون العتمة والشر والبياض لون النقاء والنور.

تحطم وسامي إلى أشلاء صغيرة فأدمتني شظاياه قبل أن تجرح صديقتي وفهمت متأخرا جدا أني وكل انتماءاتي ممن يحسبون، يحسبون فقط أنهم يحسنون صنعا.

قاصة من السعودية

قص

إن صحت تسميته وجودًا

حسين المطوع

البحر والحزن، لقد تم استهلاك هذه العلاقة بالأدب حتى صارت كليشيها، قال إسماعيل لنفسه وسرعان ما أجابته: لكن الكليشيه لم يصبح كليشيهًا إلا لتشبع الواقع منه، إنه حقيقي وشعري أكثر من كل الاستعارات التي نحاول أن نستحدثها. رمى بصخرة ملساء على الماء، قفزت قفزة واحدة وغرقت في الثانية، تلاشت في السواد، سواد امتزاج الليل والحزن في الماء. حتى هذا الفعل يعتبر كليشيهًا، قال لنفسه مرة أخرى. تريثت نفسه هذه المرة قليلًا حتى وجدت التبرير المناسب، ثم ردت: الناس تأخذ الأمور على ظاهرها ولا تفكر ولو قليلًا في ما وراء هذا الظاهر، هل من الصدفة أن يتفق البشر في كافة أرجاء الأرض على هذا السلوك ويمارسوه كأي فعل غريزي؟ أن تقذف صخرة في البحر حين تحزن كأن تشرب الماء حين تعطش. أظن الموضوع يحمل عمقًا وجوديًا؛ إنها محاولة الإنسان لإعادة خلق الوحدة الأولى للكون، يقذف اليابسة على الماء، يلم شتات كل هذا التبعثر. كفى إنك تفلسف كل شيء، قالت له نفسه. «إنك تفلسف كل شيء» إنها التهمة نفسها التي اتهمه بها صديقه محمود في لقائهما الأخير والذي كان خاتمة صداقة استمرت أربعة عشر عامًا. ها هي التهمة ترسبت في وجدانه وتعيد بصق نفسها في وجهه كلما حاول أن يستخدم عقله. أنهى محمود سندويشة البرغر وبدأ بأكل البطاطس المغلية في المقهى الذي كان سقفه عبارة عن مظلة من الكيربي الأبيض وحيطانه من النايلون شبه الشفاف الذي لا يحجب الخارج ولا يتيح رؤيته. بامتعاض نظر إليه إسماعيل وزم شفتيه قاصدًا أن يظهر رفضه لهذا السلوك. توقف محمود عن الأكل وترك البطاطا معلقة بين فمه والطاولة: شفيك؟

- ما تعرف تاكل! في إنسان عاقل ياكل البرغر بروحه، ولما يخلص يبدا ياكل البطاط؟

- ما أعتقد الموضوع له علاقة بالعقل.

- الفكرة من ربط البطاط مع البرغر في وجبة وحدة هي الموازنة بين البروتينات والكاربوهيدرات. البرغر بروحه ما يشبّع، ومن غير الصحي الإكثار من اللحم، فكان البطاط هو الحل اللذيذ لهذي المعضلة. لقمة برغر ولقمة بطاط.. وتكون اللقمة الأخيرة برغر، لأن من البديهي ترك الأفضل إلى النهاية.

- أولًا أعتقد إن الخبز اللي مع البرغر كفيل بتحقيق الموازنة الي حضرتك طرحتها كنظرية علمية. ثانيًا الموضوع ذوق يا أخي، بس إنت تحب تفلسف كل شي.

أكمل محمود تناول وجبته، غاص إسماعيل في هاتفه متنقلًا بين فيسبوك وتويتر وسنابشات وانستغرام كممارسة روتينية يجب القيام بها كل نصف ساعة. كرة زجاجية من الصمت والتوتر حجبتهما عن كل الضوضاء المحيطة بهما في المقهى: ولعة يا معلم. أربعة سوريين يلعبون الورق ويستخدمون مصطلحات لا يفهمها الكويتيون؛ ديناري وبستوني وكبي وطرنيب وجدال مستمر بصخب كواحد من مشاهد صراعات مسلسل باب الحارة. صوت يوسف سيف يتسلل من ثمانية تلفزيونات تاركًا التعليق على المباراة ومنشغلًا بالتغزل بجمال مشجعة إيطالية. عجوز بشارب مصبوغ ودشداشة غير مكوية يوبخ عامل المقهى: الدنيا تحترق حروب وذبح وانتوا مشغلين مباراة.. حطوا لنا أخبار يا أخي خنشوف العالم شيصير فيه. أربعة شباب يجلسون على نفس الطاولة ويحدثون بعضهم البعض من خلال سماعات الهاتف في حوار استراتيجي لكسب المعركة الحربية الناشبة في هواتفهم في لعبة «PUBG»: طلقات شباب أحتاج طلقات، قواد في سنايبر فوق المبنى ديروا بالكم، شباب نحتاج سيارة شباب يا شباب بسرعة نروح الزون. ومحمود وإسماعيل منفصلان عن كل هذا الوجود الذي حولهما إن صحت تسميته وجودًا. وضع إسماعيل هاتفه على المقعد بجانبه وأوصله بالشاحن. أشعل سيجارة ونظر إلى محمود الذي كان يعبث بإصبع رجله وعيناه لا تنظران إلى شيء. سحب سحبتين متتاليتين من دخان السيجارة وقال بصعوبة لمحمود:

- شفيك؟

- شفيني؟

- ما أدري، إنت قولي..

- ما فيني شي.

مسك محمود هاتفه معلنًا عدم رغبته في الاستمرار في النقاش. أشعل سيجارة. أنهى إسماعيل سيجارته وأشعل ثانية. أنهاها وأشعل ثالثة. سحب بشدة كمن يريد ملء كل الفراغات داخله وأعاد سؤاله هذه المرة بانكسار:

- خلصني شفيك.

- شقيتني! شفيك وشفيك.. شفيني؟

- شصاير؟ شفيك متغير؟ أتصل عليك ما ترد. أكلمك واتساب ترد علي بقدر السؤال. مو ملاحظ التوتر الي بسوالفنا؟ صاير ما تتقبل شي وعلى أقل مزح تتنرفز وتحول الموضوع جد.

نظر محمود في عيني إسماعيل ثانيتين، أشاح بوجهه مسافة قليلة متحاشيًا تلاقي العينين. أشعل سيجارة وقال وهو ينظر إلى دخانها:

- تعبت يا أخي. أربع وعشرين ساعة متشائم، حزين، كآبة ونكد. أربعتعش سنة أحاول أسحبك من حفرتك وتحاول تسحبني معاك الحفرة. عندي حياتي، عندي أحلامي، عندي مشاريعي.. أحتاج أنطلق وإنت مثل الثقل متعلق برجلي وتسحبني لي تحت. ما أعتقد إن صداقة مثل هالنوع ممكن تستمر. هذه علاقة مو صحية.

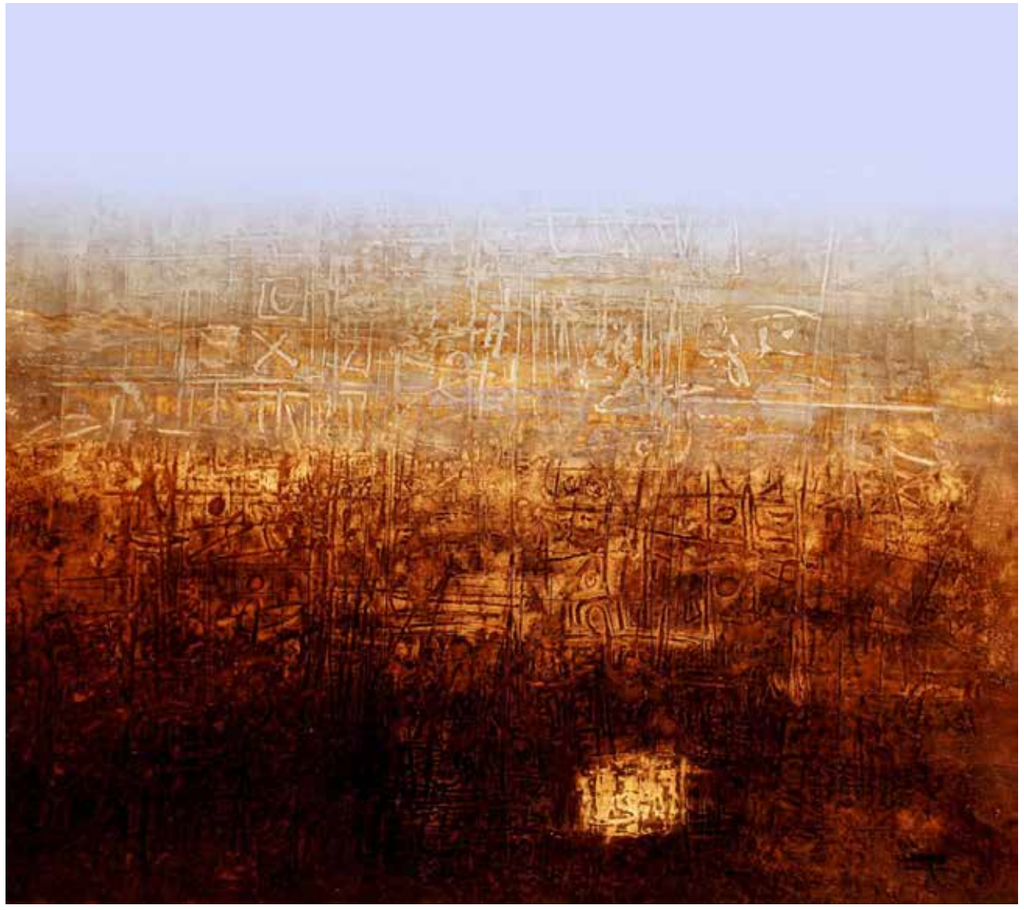
تسللت دمعة من عين إسماعيل وهو يعلم تمامًا أن في مثل هذه المواقف لا يجب أن تتسلل دمعة. قبل أن يأتي إلى المقهى كان قد تهيأ تمامًا لخوض هذا الحوار ووضع خطة لكل السيناريوهات المحتملة. لم يكن أبدًا يحسب حساب هذه الإجابة الصريحة والسريعة كلطمة. استسلم لضعفه وتيقن أن لا موضع له غيره، قال متماهيًا مع هذه الحقيقة:

- انزين كان المفروض تقعد معاي تكلمني.

- ما أظن في جدوى من الكلام.

أكملا جلستهما في المقهى. ساعتان من الصمت والتدخين. وضع إسماعيل عشرة دنانير على الطاولة ورحل. قذف صخرة أخرى في البحر وقال لنفسه: رغم كل قراءاتي للروايات والكتب الفكرية، رغم كم المسلسلات والأفلام التي شاهدتها، رغم كل الوعي الذي أمتلكه، لم أتصور يومًا أن صداقة بهذه المتانة من الممكن أن تنتهي بسبب تعليق على وجبة برغر. أتخيل حياتي لو كانت فيلمًا.. كم هو مذهل انعطاف الأحداث فيها، إنها أبعد ما تكون عن الكليشيه.

قاص من الكويت



حسين عبيد

قص

الذاكرة والتعب

طاهر الزارعي

أصبح والدي يعتمد عليّ كثيرا منذ أن تقدم في السن، فقدماه تئن من تعب الأيام، وظهره أصابه انحناء فتشكل على هيئة أحدب، وغدا الشيب يعتلي وجهه وشعر رأسه، ولم يستطع أن يصعد الدرج حيث أنام في غرفتي الصغيرة المكونة من دولاب خشبي متهرئ، وسرير يصدر صوتا مزعجا بمجرد الحركة فوقه، أتأمل في جدران غرفتي وصور المصارعين المعلقة عليها وأهتف: هوجان.. هوجان، ثم أواصل هتافي وأكرر جيمي سنوكا.. مقلدا حركة يده المشهورة، لا يقطع ذلك الصراخ إلا صوت والدي يناديني: يا صويلح انزل من غرفتك.

طلب والدي من والدتي تجهيز وجبة الإفطار في سلة، كانت والدتي امرأة حنونة، ودمعتها قريبة جدا من أي أمر يحدث معي، تهتم بي كطفل، وتواسيني حينما يركلني والدي برجله أو يوبخني من أجل أمر تافه. تلك السلة غالبا ما تحمل الخبز الأسمر، ولبنا وزبادي وشيئا من التمر، تجهزها والدتي على وجه السرعة ويطلب مني والدي حملها للتوجه إلى المزرعة.

الرطوبة في الخارج خانقة، ورائحة القمامات المتراكمة تزكم أنفي، وتصيبني بالغثيان، أمشي خلف والدي مثل ظل، أتأمل نوافذ بيوت الجيران في هذا الزقاق الضيق، وأقتنص فرصة مغازلة «سارة» التي تطل كل صباح مثل أرنبة بيضاء. أتعثر فتسقط السلة المحملة بالمؤونة من فوق رأسي، أنتشلها بسرعة مرة أخرى حتى لا يشعر والدي بذلك ويوبخني على هذا السقوط.

عند نهاية الزقاق يسلم والدي على جاره السيد علي، لكنه لا يرد عليه السلام ولا يعيره أدنى اهتمام، ثم يبصق أمام والدي الذي يكتفي بإصدار كلماته المعهودة: لا حول ولا قوة إلا بالله، أحتقن فتشتعل نار بداخلي، وأحاول الرد على هذا السيد لكن بإشارة من والدي أقف امتثالا له ومحتقنا في نفس الوقت.

يقول لي والدي: لا يا صويلح هذا جده رسول الله.

فأرد بغضب: المفروض يتعلم من جدّه.

يدخل والدي بقالة الحي ويتجول فيها كعادته، يتلصص على المواد الغذائية والمشروبات حتى تسقط عيناه على بغيته من الدخان «المالبورو الأحمر»، يحاسب البائع ويخرج من البقالة، يتلفت يمينا ويسارا ويلتقطني واقفا بالقرب من بيت مهجور أراقب الصبية الذين يلتقطون قطط الشارع من تحت السيارات وهم يرددون ألفاظا لا تليق إلا بهم.

ينادي علي والدي وأرتجف من صوته، ثم أسير معه نحو المزرعة منصتا لأهازيجه التي تساعدنا في قطع المسافة دونما ملل حتى نصل إلى قناة الري الكبيرة عابرين الطريق العام بحذر شديد من السيارات القادمة والتي لا تبالي بمن يقف أمامها.

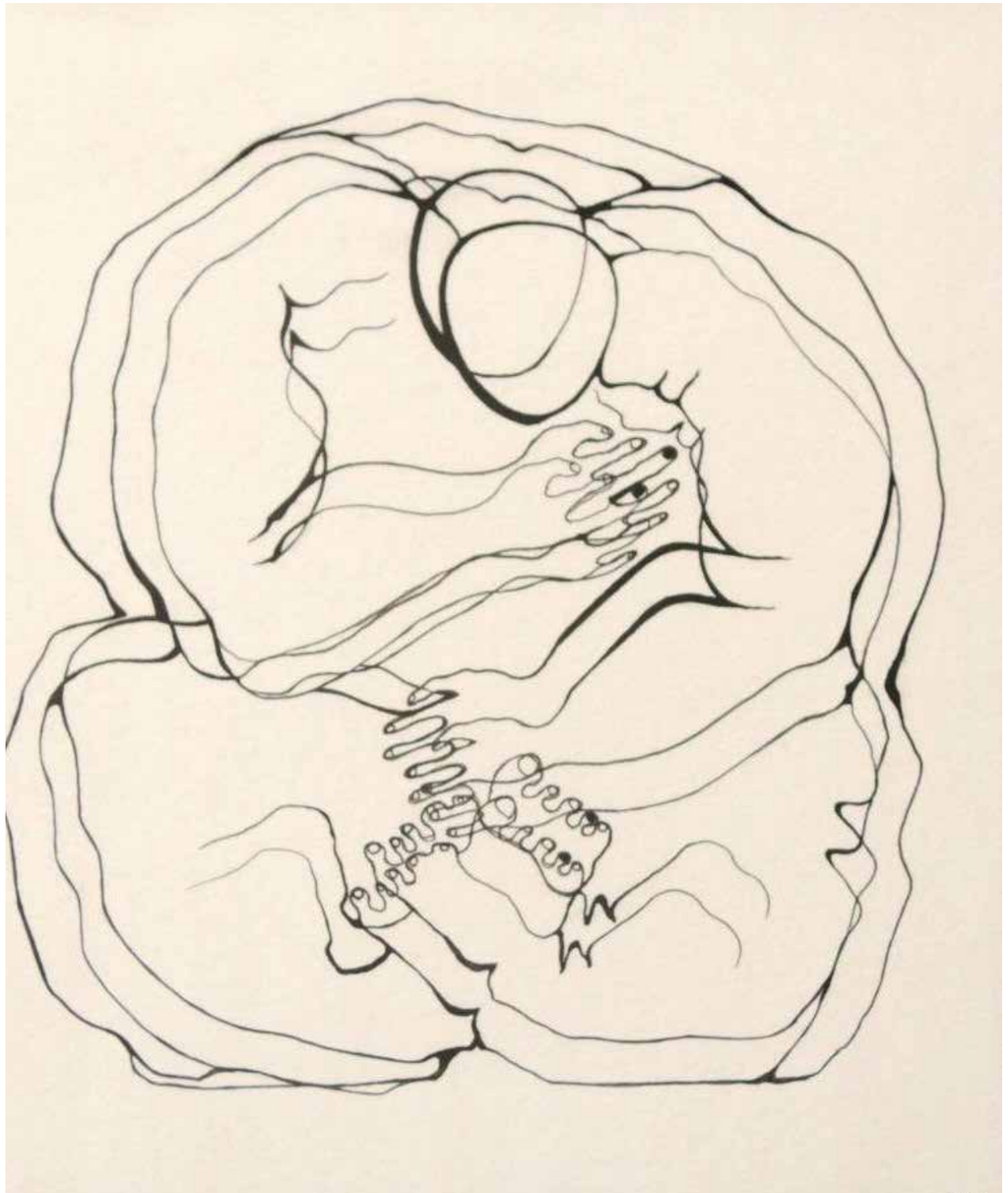
ننزل في القناة ونشعر ببرودة الماء القادم من عين الخدود، وتعانق سيقاننا طحالب كثيفة تعيقنا أحيانا عن الخوض في الماء، ورائحة الزفر المنبعث من سمك البلطي تصل إلى داخل أنوفنا وتشعرنا بالتقيؤ، ثم ننتقل إلى الشارع الآخر بعد مشقة كبيرة ونسير مسافة قصيرة تفصل بيننا وبين مزرعتنا الواقعة بجانب بر يدعى بـ»ضويغط «.

لا يمكن أن أدخل إلى باب المزرعة دون الذهاب إلى البر المجاور، حيث ترمى كثير من القمامات والصحف وصنوف من الأكل المتعفن، وأظل أبحث في ذلك كله حتى ألتقط حاجتي التي جئت من أجلها وأنفض الأوساخ العالقة منها، هكذا تبدو لي صحيفة اليوم المليئة بأخبار الأحساء. أتصفحها جيدا رغم نداءات والدي المتكررة لي: يا صويلح.. يا صويلح حسبي الله عليك ما خلصت؟ وحينما أنتهي من قراءة الأخبار المحلية والرياضية أهرع إلى والدي مجيبا نداءاته، وأنا في طريقي للمزرعة تلتصق قدماي بمحارم بيضاء على حصير مفروش، ويبدو في القريب «كلسون فتاة» قد نسيته، أبتسم وأتساءل بصوت هادئ «يعني ما لقيتوا إلا هالمكان تسوون فيه خكارتكم؟!».

أدخل إلى المزرعة أرى والدي متعبا هذا اليوم ينظر إلي بغضب «وينك يا ولدي كل هالمدة؟». ثم يقترح علي قص الحشائش في اليوم التالي، أفرح كثيرا رغم تعب والدي ورغم ما ينتظرنا من مسافة طويلة. وددت لو أن لي جسم «هالك هوغن» كي أحمل والدي على ظهري. لكنني لا أمتلك قوة تساعدني على ذلك. وأكتفي بمسك يده عابرا به الطريق وقناة الري حتى وصولنا إلى الساحة الكبيرة التي أمام بيتنا.

عند وصولنا إلى تلك الساحة نرى اكتظاظ الناس ودوريات شرطة ينزل منها ضابطان، ونسمع السيد علي يشتم في الحكومة، ومقربون منه يحاولون تهدئته وتكميم فمه بأياديهم، قام شرطيان بإخراج السيد من فوهة تجمعهم وأركباه في سيارة الشرطة وهو يصرخ «والله ما تسكرونها لو على جثتي، هذي حسينية جدي رسول الله».

تفرق الناس مهمهمين بكلامهم بين مؤيد له وناقم عليه بفعلته ومعاندته الحكومة. دخلت البيت مع والدي كانت والدتي كعادتها



خالد ضوّا

تنتظرنا، تقول لنا «ماعليكم من السيد تركوه وهو حر بحسينيته».

صعدت إلى غرفتي كان «هوغن» يلمحني مرسلا نظراته عتابا علي. تمددت على السرير وكان تفكيري منصبا على تلك النظرة الصباحية التي رمقتني إياها سارة. أغمض عيني وأحلم بنداءات والدي وأنا أركن على ذلك الحصير المفروش في البر المجاور لمزرعتنا.

قاص من السعودية

قص

سُرادق للموت

طلق المرزوقي

علاء شراي

إلى أهل الحُوله

وجه الولد الصغير المغموس في الدم، صفّ النوافذ المخرمة بفعل الرصاص، عويل النساء الذاهلات، هول اللحظة المشحونة بالوجع، والدّم المتخثر، يكشف قبح ذاك الجندي الواقف هناك إزاء الجدار والقابض على أخمص بندقيته بغير اكتراث.

لقد رأيت.. رأيت سادة الموت يتناسلون خفافا من أطراف الطرقات، ينخرطون في نصب سرادق ضخم للغياب، الأطفال الموزعون على المكان، يتمترسون خلف حائط البكاء الواهي.

آخر ما سمعتُ في تلك اللحظة الخاطفة كوميض برق، هي حشرجات الولد المضهود، (فراس) وهو ينازع شبح الموت، صوت مرتبك يأتي من طرف المكان: احفظ اسم الولد، احفظ اسم الولد. وأنا أردد بصوت خفيض فراس فراس.

من مكاني مازلتُ أرى المكان عينه الفائض بالجنود المدججين بالقسوة، والذين لا يفتأون يغرسون التبدد الخشن في أرواح الأطفال الصغار. ما زلت متواريا خلف سيارة محترقة أردد الاسم داخلي كي لا يتخطفه غول النسيان.

كنت شاهدا على تلك اللحظات المرة التي تنطفئ فيها الكلمات على شفاه الصغار، وتتحنط أعينهم ساهمة مشدوهة إلى نقطة ما من المكان البغيض، الذي يقف فيه الجنود، كنت أحدق إلى وجه الجندي فألمح في تينك العينين ذاك البريق الحاد، والبشع، يومض متوّجا بالنصر، تتلوها رجفة خفيفة تتصاعد من جسد الطفل (فراس) أشبه بالرد الأخير، والمتأخر على عراك غير متكافئ.

قاص من السعودية

قص

طيران دائري

عبدالله حبيب

ليمون

أخرج الوجبة من الثلاجة، ووضعها في «المايكروويف».

فكّر «أريد ليمونة لأعصرها على العشاء الساخن».

فتح الثلاجة وأخرج كل أشجار الليمون التي كان يسقيها في صباه في مزرعة والده في القرية.

فكّر «أريد سكّينا صغيرة كي أقطع بها الليمونة إلى نصفين».

لكنه لم يعثر في المطبخ على سكين صغيرة، بل إن كل ما وجده هو سكين كبيرة أشبه ما تكون بساطور الجزّار.

ابن الوالي

(1)

لم أُكنّ لابن الوالي ضغينة، سوى أني كنت أتندر أحيانا مثل غيري في المدرسة على لكنته الغريبة فقد جاء من منطقة أخرى في البلاد حين عُين والده واليا لدينا. أما كتلتا الصمغ المتدليتان من أذنيه فقد رجّحت أنهما سبب عدم قدرته على سماع وشوشاتي وأنا أُغشّه في الامتحانات، إذ كان يجلس بقربي على المقعد المستطيل الثلاثي، ولم أشارك الآخرين في الضحك عليهما. لكني أعترف أني كنت أغار من دشاديشه البيضاء النظيفة في كل يوم دراسي، كما كنت أحسده على دراجته الهوائية الخضراء الجديدة من نوع «Falcon» على الرغم من أنه سمح لي بقيادتها مرتين، ومن دون تقاضي أجرة الخمس وعشرين بيسة التي كان يأخذها ممن يسمح له بقيادتها لمسافة قصيرة في مرمى عينيه. عدا ذلك لم يكن بيني وبين ابن الوالي أي شيء.

(2)

اتصلوا بي قبل قليل وقالوا إن عليّ الحضور غدا في العاشرة صباحا لحضور الجلسة الجديدة من التحقيق. قلت لهم: لكن غدا يوم عطلة. قالوا إن ابن الوالي يمارس مهامه حتى في العطلات.

ليس كما يفعل الناس

(1)

عند تناول الغداء كان الرز الأبيض المخلوط بالمرق يتسلل من بين أصابعه، وكان الأب ينهره «أنت لا تعرف أن تأكل كما يفعل الناس»، فكان ينسحب من الوجبة. وحين تنفجر دعابة غير مقصودة في السهرة العائلية كان يضحك، فكان الأب ينهره «أنت لا تعرف أن تضحك كما يفعل الناس». فتوقف عن الضحك. لكنه كان يمشي برفقته فنَهَرَهُ «أنت لا تعرف أن تمشي كما يفعل الناس». ولأنه لا يعرف أن يفعل أي شيء كما يفعل الناس فقد ابتدأ في اقتفاء آثار خطوات كبار السن في القرية، فيقلدهم وهو يمشي وراءهم من دون أن ينتبهوا لذلك، وكان يضع قدميه الصغيرتين في الحفر الضئيلة التي تركتها أقدامهم: هُب، هُب، هُب، 1، 2، 3...

(2)

صار الآن يمشي، ويركض، لكن ليس كما يفعل الناس.

المطار الجديد

في هذه المرة لم أتمكن من الحصول على مقعد قرب النافذة، وكان نصيبي واحدا من المقاعد في منتصف الطائرة، فضاعت عليّ فرصة مشاهدة الأرض وهي تبتعد عند الإقلاع وتقترب عند الهبوط.

أعلن الطيّار أننا بدأنا الهبوط التدريجي نحو المطار، وأمرنا بالبقاء في مقاعدنا وربط الأحزمة، وكنت أشعر بالطائرة وهي تهبط بالتدرج. لكنها ارتفعت فجأة بسرعة وبدا لي أنها تطير بحركة دائرية ضيقة. بدأ الركاب ينظرون إلى بعضهم البعض متسائلين، ثم جاء الصوت «سيداتي وسادتي معكم القبطان عبدالله حبيب قائد الطائرة. إننا نتعرض لمشكلة ميكانيكية بسيطة سيتم التغلب عليها خلال وقت قصير ثم سنهبط بأمان. أرجو البقاء في مقاعدكم بأحزمة مربوطة». ساد الهرج والمرج بين الركاب، وتحولت نظرات التساؤل إلى نظرات خوف وقلق، بينما استمرت الطائرة في طيرانها الدائري، ثم جاء الصوت «سيداتي وسادتي معكم القبطان مرة أخرى. يؤسفني للغاية إبلاغكم أننا لن نتمكن من الهبوط فقد سرقوا مدرجات المطار الجديد».

أديب وسينمائي من عمان

قص

الدب الأحمر

عبدالعزيز الموسوي

تربية

ربّت النعجةُ صغيرَها ليصبحَ ذئبا،
لأنها استنتجت أنّ الحياةَ ليستْ للضعفاء.
عندما هجمتْ الذئابُ على النعجة،
مدّ ابنها رقبته للأعلى كما علّمته جيدا،
وراح يعوي.

خوف

نجحت العملية، أبصر بعد سنوات طويلة من العمى، لكنّه لم يستطع أن يرى شيئا، كانت فكرة أن يرى تُغرق عينيه بالدّموع.

تمثيل

جلبوا الأطفالَ كطاقم ممثلين،
وتحت عنوان فاقع «أنقذوا الطفولة»،
بدأ العرض بحلق رؤوسهم وإطفاء السيجار في أجسادهم والبصق في أفواههم ثم حمّلوهم أثقالا تفوق أحجامهم.
أسدل الستار.
أوصى المخرج السائق أن يشتري لهم وجبة قبل إرجاعهم للمخيم.

انتعاش

استأجر سبعةَ نجارين برواتب مجزية للعمل في محله الصغير بعد أن كان ينتظر شهرا أو يزيد ليبيع قطعة واحدة من النعوش التي يصنعها.

تجنيد

ارتعد العاطلُ أمام مسؤول التوظيف حين صرخ عليه:
إذا كان الدم يخيفك، ابحث عن عمل آخر.

مطارد

تحوّل في الذاكرة الشعبية -بعد أن أردته رصاصة واحدة- من قط بسبعة أرواح إلى كلبٍ ضال.

إنجاز

أقرّ مجلس الأمن الدولي يوما خاليا من القتل،
تعاقب بموجبه كل الدول التي لا تلتزم.
وتوافق الجميع على أن يكون ذلك في الواحد والثلاثين من شهر فبراير،
كل عام.

حب

منذ سنوات طويلة وأنا أحتفظ بالدب الأحمر، كلما ضغطت على قلبه قال I LOVE YOU.
لا يزال عندي لكن منذ خمسة أعوام وهو أبكم، نفدت بطاريته تماما.
خمس سنوات هي مدة زواجي الآن.

حرب

يلقي بنفسه أرضا ويأمر المارة بخفض رؤوسهم كلما سمع صوت بوق أو صافرة، ثم ينهض بعد أن يضحك من تصرفه الجميع.
أثناء أدائه التحية العسكرية لسرب النمل في باحة البيت، قلت له:
- أنزل يدك يا أبي أرجوك، أنت لم تعد تعمل في الجيش.
ودون أن يغيّر من وقفته، صاح:
- وهل توقف القتل يا سيدي؟

ذريعة

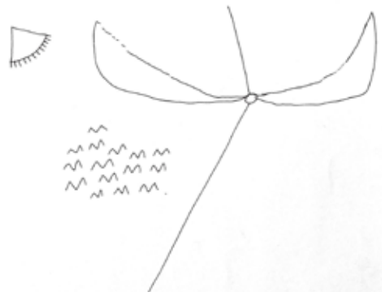
تحاول جاهدة أن تقنعه كلما ذهبت للقائه أنها تتبرج من أجله، وأن عملية التجميل الأخيرة، «البوتكس والسيلكون لأكون الأجمل في عينيك»، قالت له ذلك في آخر مرة.
زارها البارحة في المنام، أخبرها أن تكفّ عن زيارة قبره.

قاص من البحرين

قص

الجنون يتدلى

عبدالله التعزي



الهواء أكثر هواء

نظراته بها ذلك الحزن المعاتب. رأسه لا يتحرك بسرعة وكأن شعره القليل أثقل عليه بعض الشيء. التجاعيد المستمرة في تسلق جبهته المتعبة تزيد من الثقل. كانت شفتاه منطبقتين على فمه وكأنه يخاف أن يتكلم. كُنت أقف أمامه مباشرة ملطخا بكل الأوقات التي طالعته خلالها. استمر هو بالنظر إليّ واستمريت أنا بالوقوف إلى أن شعرت أن الهواء الذي حولي لم يعد يحتمل أنفاسي، تركته ينظر إلي ورحلت بعيدا حيث النظرات أقل والهواء أكثر هواء.

الجنون يتدلى

عندما كنت في الغرفة بدت نظيفة وجدرانها بيضاء. سقفها مقسم إلى مربعات متساوية ويسمى سقفا مستعارا حيث يخفي السقف الحقيقي أعلى منه. أي أنه سقف يتدلى من سقف. فبدت لي السماء متدليه من سماء.
والآن أجلس فوق صخرة أمام البحر فبدا البحر فوق بحر. كانت الأشياء متراصة على بعضها أمامي وكأنها تنتظر أن أذهب. فراغ الهواء أمامي انتقل إلي وملأني تماما. لم أكن حزينا ولم أكن متألما كنت فقط مرتبكا بكل حياة الداخل والتي تحولت إلى فراغ صامت يدفعني إلى تراكمات من الجنون.

ثقل الألوان

كل ظفر من أصابع يدها مطلي بلون مختلف. فبدت يداها وهي تمسك بالآيباد وكأنهما غطاء له. بدا البلاط مرتبا فوق الممر الذي تجلس على طرفه والعمود الذي يحمل أطراف المبنى أيضا متناسقا مع لون الاحتراق الأحمر وإن بدا وكأنه أقل حرارة. شعرها مكوم على رأسها منذ زمن فقد تهدلت بعض خصلات منه وبدا مرتبكا بعض الشيء. كانت تنظر إلى الشاشة التي بين يديها متناسية حركة السيارة من حولها. لم تكن تنتظر أحد، كانت فقط تتوقع أن تتوقف عن البكاء بعد قليل ثم تعاود البكاء مرة أخرى فقد كان قلبها مثقلا بالتراب.

أشياء الطريق.. عمى مستمر

كان الطريق أمامه فارغا تماما، والشمس تسقط على الإسفلت بقسوة. في وقفته كان يشعر بارتطام الأشعة على الأسفلت وكأنها تكسرات ثلجية ساخنة. يده كانت تشير إلى السيارات السريعة القادمة من طرف الطريق أمامه. يحمل حقيبة رمادية من القماش أو من الجلد أو منهما معا، لم يكن يعرف بالتحديد مما هي مصنوعة. حقيقة لم يفكر في ذلك فقد كان همه منصبا كي يصل إلى أطراف المدينة بأسرع وقت ممكن. فراغ الطريق وقسوة الشمس أربكاه وأنسياه مشكلته الأساسية. كان يقف منذ أربع ساعات. حاول المشي ولكنه توقف وكأن الحياة توقفت من حوله وأصبحت السيارات المنطلقة بسرعة هائلة لا تلحظ وقوفه المستمر وبدا لها من علامات الطريق القاسية.

تشقق البدايات

احتراق الوقت المستمر بينهما كان بلا رحمة. فقد اشتعلت السنوات أمام عينيه وتهدم جسده وأصبح جاهزا للهزيمة. كان في بداية السنوات الأخيرة ونهاية التوهج في الحياة أو هكذا يعتقد. لم يربط بينه وبين النساء شيء بعيدا عن الرغبة. كان يستمر في الانهزام وكأنه أدمن الألم. نظر إليها، تحسس جسدها، لمس أطرافها، ونظر إلى المرآة واكتشف أنه فعلا هزيمة متحركة باتجاه الهاوية. لم يتقدم كثيرا فخطواته القليلة دفعت به إلى المنحدر هناك عند تكسر الأشجار حيث ارتطم جسده بقوة.

قاص من السعودية

حسن الساري

قص

الأوبة

عبدالله الدحيلان

يحاول الانكماش على نفسه. المنشفة التي أعطيت له لم تغط جسده بالكامل. بجواره كوب من الشاي الحار، بالكاد كان يخرج يده ويرتشف منه على عجل. لم يتفقد المكان كثيرا، ولم يطل النظر في الوجوه التي تشاركه الرحلة. كلماته كانت قليلة وفي الغالب كان يكتفي بالإشارة.

عندما وقفوا بجوارها لم يكونوا منتبهين لوجوده على سطحها، ولكن طبيعتها استحقت التوقف، والتقاط الصورة التذكارية. بدت له أيضا وهو ينظر إليها الآن من بعيد جميلة، وساحرة. لم يتبين له هذا الجمال إلا الآن. فعندما بانت له في المرة الأولى كانت القشة التي تعلق بها، دون البحث عن تفاصيل. «فالجمال لا ينجي من الموت، إنه قادم لا محالة». هكذا كان يردد بيقين.

- ما اسمك؟

بالكاد التفت إليه. رمقه بنظره ثم غرس عينيه في الأرض. الأسماء لم تعد تسكن ذاكرته. ولكن فكرة الموت والحياة هي التي يجيدها الآن.

يعرف أن من لا يجيد السباحة سوف يموت في عرض البحر. يعرف أن من لا يجيد الصيد سيموت جوعا والسمك أمامه يتراقص. يعرف أن من لا يستسيغ الطعام من دون ملح فلن يهبط عليه الملح من السماء. يعرف أن من لا يجيد إشعال النار لن يحظى بالدفء في فصل الشتاء. يعرف أن من لا يجيد صنع آلة حادة لن يستطيع الدفاع عن نفسه عندما تهاجمه الوحوش. هذا ما يعرفه، هذا ما تعلمه، هذه محصلته الآن. أما الأسماء فهي لا تنفعه في جزيرة لا يسكنها أحد غيره.

استجاب لرغبة ذلك الهرم الذي غمره بابتسامة أبوية لطيفة، في أن يتمشى قليلا. شعر بألم شديد يسكن باطن قدمه. الأرضية الملساء بدت له كالدبابيس تنخر عظمه. بصعوبة، وصل إلى طرف السفينة. المشهد الذي أمامه مألوف. بحر على مد النظر، وجزيرته بدأت تبعد بعض الشيء، وطيور النورس تحلق من فوقها بكثافة.

- لو كنت مكانك لبقيت هناك إلى الأبد.

تتبع أثر الصوت، فوجد فتاة شقراء لا تغطي سوءتها إلا خرق ملونة، تشبه إلى حد كبير ما جمعه من بقايا بالية على تلك الجزيرة ليستر بها نفسه. رفع رأسه، والاه للبحر، متعجبا من أشهر قضاها لا يرى فيها حتى نفسه، كيف أنها كانت كفيلة بأن تنسيه أجمل شيء بالدنيا.. وهن النساء! بدأ له الأمر غريبا بعض الشيء، فما الذي يجعل هذه الفتاة تستلقي على ظهرها متعرية دون أن تبالي بأنه يقف بجوارها؟

تساءل بينه وبين نفسه، هل ينظر إليها ويستسيغ المنظر كما يستسيغه كل الرجال الذين يعبرون من أمامها؟ ولكن أين ذهب حياؤها؟. زم شفتيه، محاولا اتخاذ القرار المناسب، ولكن الصداع هجم عليه فجأة وألجمه، فانشل تفكيره.

اجتاحته رجفة من منظر ركاب السفينة لما هبوا هبة واحدة للاحتكاك ببعضهم سعداء، متمايلين على أنغام موسيقى صاخبة. الكل يبحث له عن شريك يراقصه. نساء ورجال خرجوا من القبو عراة كأن بهم مس من الجان. يقف لوحده. يتأمل المشهد الذي يراه للمرة الأولى، حيث لم ير في رحلته التي غرقت شيئا كهذا.

وسط هذا الزحام، وذهوله الذي لا ينتهي، صرخت الشقراء طالبة إياه للرقص، فتوقف الجمع وراحوا يصفقون له لكي يتقدم. كأنه شجرة سدر لها مئات السنين، لم يتزحزح من مكانه. صاحت الفتاة ثانية، فأعرض وكأنه لم يسمع شيئا، وأن الأمر لا يعنيه.

. من الواضح أنه خجل، من يتجرأ منكم على جلبه لي؟

ضجت السفينة بالصراخ. فمدوا أيديهم وتقدموا نحوه بوجوه ضاحكة مسرورة. فتراجع للخلف حتى ارتطم بحد السفينة الحديدي ولم يعد قادرا على الهرب أكثر. ماجت السفينة، واهتزت بعنف، وهم ما زالوا يواصلون المسير. اعتقد أنه وحده من سمع صوت القبطان وهو يعلن أن هناك حالة طارئة ويجب عليهم أخذ الحيطة والحذر، والاختباء في غرفهم. تلفت بوجل ينظر في وجوههم، فلم يلحظ عليهم أي بادرة خوف، وكأن الأمر لا يعنيهم.

في لحظة خاطفة، أعطاهم ظهره، أمسك بحد السفينة الحديدي جيدا، رفع رجليه ودفع نفسه بقوة إلى عمق البحر، وراح يسبح.. عائدا من حيث أتى!

قاص من السعودية

أحمد عنان

قص

الفتى مطر جالب الخبز

عبدالله الوصالي

الصبي مطر

ككل يوم حال انبلاج ضوء الفجر، ولأنك لا تبينين من سطح منازلنا، فمئذنة المسجد الشاهقة تحول بيني وبينك، أجدني أقف الآن قبالتك في مواجهة الأفق الغربي يا نجمة الصباح. انتظرت حتى خرج أتقياء القرية من صلاتهم في المسجد، وتواروا من جديد في دفء مخادعهم، لأكون في حضرتك. فهم يحذّرون بشدة من مناجاة النجوم. أراكِ الآن قريبة جدا في الأفق، حتى لأخال أني لو صعدت على جذع النخلة العوجاء في طرف ساحة القرية لأمسك بك. أنت القريبة البعيدة. أراك في ألق تومضين حالما يعلّق الليل دكنته على مشجب الأفق مستريحا من عبء أسرار الأرضيين.

يشكو الساكنون مرارا من أن الخبز الذي أجلبه لهم فاتر. حسنا ماذا أصنع، وخبزُ التنور يفقد دفئه سريعا؟!..يسرب حرارته إلى الفضاء ويبرد. كادوا ذات مرة أن يمنعوني من مهمة جلب الخبز! فهم لا يسمحون للصبيان بالخروج قبل الشروق إلا لجلب الخبز. عندها كنت سأفقد المبرر كي ألقاك فأنت لأسباب لا أعرفها تتألقين لزمن وجيز ثم لا تلبثين أن تتواري عن الأنظار!

أتذكر الآن قابلة الحي (أم الدعاء) وهي تحذر الصِبْيَة من عد النجوم حتى لا تنمو على ظهور أكفهم الثآليل.

أليست، وهي القابلة الطاعنة في السن، التي رغم تعدد زيجاتها إلا أنها لم تنجب! أليست هي من تساعد النسوة على الولادة حين يأتي إحداهن المخاض، فأصبحت بذلك تخاف على كل صبي في القرية خشيتها على ابنها كما تكرر دائما؟

أنا وحدي اكتشفت سرها، وحدي أنا اكتشفت عدم صدقها. ولن أبوح به لأحد سواك كي لا يشاركني أحد فيك، ولكي تكوني نجمتي أنا فقط. اسمعي؛ يكفي المحذور الكاذب تجربة واحدة لتكتشف أنه وهم، فليلة صباح اليوم الأول لي معك لم أنم خوفا من الثآليل، لكن بعد ذلك عددتك سرا مئة مرة وهذه كفي لا تشكو شيئا.... سوى...!

أخذ الفتى ينظر إلى ظهر كفه اليسرى، يقلبها ظهرا لبطن.

==========

أم الدعاء

يا الله، رحمتك تسبق عطاءك..

أخشى على الصبيان من التعلق بالنجوم. التعلق بالنجوم يورث الأحلام. الأحلام لدى الصغار مثلبة، تفصلهم عن الواقع، تصيبهم بالهلوسة. عشت طويلا كي أرى القليل، القليل من الأحلام يتحقق، والكثير الكثير من الأبناء ينكسرون. ثم إننا نحتاج بشرا يسعون على الأرض، يلتحمون بها، يحرثونها، يزرعونها، يمشون في مناكبها؛ هكذا تعمر الأرض وليس بالأماني وقرض الشعر. في دنيا قاسية كدنيانا لا حاجة لنا بالفلاسفة، ولا بعبدة النجوم والأفلاك، نحتاج لمن يصوغ الحلم من واقعنا.

الفتى (مطر)، جالب الخبز، ليس كالأطفال! تلذ له العزلة، ويلازمه الصمت، رغم بوح عينيه. يكاد، حين يتحدث، يقرض شعرا. أرتاب في قابل أيامه، ليت لسانه ينطق فأكون على ثقة من ظني. هي سنة واحدة، سنة واحدة فقط ويبلغ الحُلُمْ. فمولده كان بعد خمس ليال من سنة الخسوف العظيم ذلك الذي ليومين أحال النهار ليلا، ولولا تضرع المصلين الباكين وقرع الطناجر لحلت القارعة. عندما يبلغ الحلم سأزفه للفتاة (سحاب) الجميلة. هي على بعد شهرين فقط من بدء استدارة أعطافها، بل إنها لدى عينين خبيرتين كعينيّ بدأت تستدير. موسم نضج الرطب القادم ستكون جاهزة، وربما قبل ذلك؛ حين يصبح الخلال بسرا. يوم أمس شاهدت أمها تفتق المخبون من أثوابها، ونصحتها أن تضيّق وسع جيد لباسها. الإناث مثلها، اللاتي يولدن بأقدام صغيرة وأعناق طويلة، لا يلبثن حتى يكن الجميلات ألفاتنات حال نضجهن، رغم ما قد يعتريهن من تصابٍ وشقاوة في الصغر. أحسب سحاب كفيلة بأن تُنسي أي رجل، أي شيء في حياته عداها حتى لو كان ذلك الرجل شاعرا متوحدا مثلما قد يصبح مطر. حسنا هذا ما ينقصنا؛ شعراء حالمون!

==========

سحاب

جسدي يزداد ثقلا مع الوقت، لكن روحي لا تزال تعدو خفيفة في ساحة القرية، بت أقتصر في اللعب على «البروج»[1] فقط، فلعبة الخطة[2]، حين أشب قافزة على رجل واحدة تتضافر معها أعطافي أسفل ثوبي حتى لكأنها ليست من جسدي! يزعجني ذلك، يجبرني على السكينة. أهدتني أم الدعاء خاتما مكيا بالأمس له فص من عقيق. لا أعرف ما دهاها؟! فحين تراني في الساحة هذه الأيام؛ تصحبني إلى داخل البيت. تجلسني متربعة، تستقبل ظهري، وتنسل شعري بدهن عطر. ولا تكف عن الحديث عن الفتى جالب الخبز.

قلت: هل هو مطر؟!

قالت: وأنت سحاب.

مما أشغل بالي. فتتبعته بنظري من خلال شق باب بيتنا. عرفت أنه لا يتقن لعب الصبيان الخشن وتخطئه الحجارة التي يتقاذفونها. لا أدري في الحقيقة هل يتقي الحجارة أم الحجارة تتقيه.

لو بس تسمح لي أمي بالابتعاد خطوتين عن باب بيتنا، وتكف عن مناداتي كل حين لتتأكد من عدم ابتعادي عن مدخل البيت! لذهبت أكتشف إلامَ تراه يستغرق في النظر، وما ذا تراه يترقب؟

سنحت لي الفرصة أخيرا بعد أن أوصتني وقد أضحت طريحة فراش الحمى بأن أستلم من فجر الغد أرغفة الخبز منه.. هل نمت ليلتها؟! لا بد آني فعلت، وإلا كيف حلمت ذلك الحلم الذي رأيت فيه سيد الخيل يتيه بقرنه في وسط القرية. لكن يا لسوء طالعي، فعندما فتحت الباب بعدما مللت الانتظار، ألفيت فقط نصيب بيتنا من الأرغفة مطوية بحرص ولم أره هناك!.

المطرّب[3]:

لليوم السابع تستيقظ القرى القريبة على صوت منادٍ أجش يتغلغل سجعه في خلجات الأنفس وخافيات الصدور. ينادي وبين كل نوبة نداء وأخرى يعيد حديثا مكرورا في نفسه:

عجيب والله! لا بد أنه آخر الزمان، لم أصادف من قبل من طلب مني مثل هذا الطلب. بعد أن كنت أنادي على ديك شارد، أو تيس جامح، أو بقرة ملتاثة، يطلب مني المناداة على فتى في مثل هذا العمر! هل يتوه الفتيان أبدا إلا إذا عشقوا! لم أصدق ذلك في اليوم الأول. قلت لهم لعلها شقاوة الفتيان، أو صبوة الغلمان وسيعود أدراجه. أجابتني تلك المرأة التي لا تهرم، تلك التي دوما تبدأ حديثها ابتهالا وتختمه دعاء:

- لم يحدث أن رتقت له أمه ثوبا، أو أنّبته على عيب.

ثم لا يلبث أن يعود للنداء:

«من لقي الضالة.. جزاه الله خيرا

من رأى صبيا اسمه مطر

في عمر الزهور،

يقرض الشعر دون شعور،

من صباح الأمس غاب، لم يعد،

بعد أن ترك أرغفة ساخنة عند عتبات الدور،

الصبي يأكل الطعام، ويمشي في الأسواق،

علامته الفارقة أثر حرقٍ في كفه اليسرى من فقاعة خبز التنور.

قاص من السعودية

[1] لعبة العريس والعروسة في الخليج والبروج من التبرج ربما!

[2] لعبة مضلعات على الأرض تتطلب القفز.

[3] شخص مهمته المناداة سيرا عن المفقود من الأشياء.

قص

عهدنة

حسين إسماعيل

حالما رن المنذر معلنا انتهاء الوقت المخصص للأكل، أومضت شاشات الواصل المتعددة في القاعة مشيرة إلى نجاح عملية الاتصال. علا أزيز احتكاك أرجل المقاعد الحديدية بالأرض، وتلته غمغمة ناعسة سرعان ما وضع الرقباء حدا لها. لا يزال الوقت مبكرا لأي تذمر. تفقد كل فرد واصله، ثم انتظم في الطابور المخصص له. ما إن سُمح لهم بالمضي قدما حتى توجهوا للحافلات التي ستقلهم من الوحدات إلى محطة التوزيع. بدا يوما اعتياديا حتى الآن لمرفع، يوما صادف تسميته بالتاسع عشر. استيقاظ في الخامسة، وجبة أولى في الخامسة والربع، وطريق لا ينتهي مذ يستقل المقطورة أ1151- قاصدا ورشته بالحفارة. تتعاقب الأيام ويظل الروتين. في الحقيقة، لولا أن التاسع عشر أقرب الأيام لليوم الموعود لأمكن إقناع الجميع بأنه اليوم الأول أو السابع أو أي رقم آخر تحت العشرين. طالما الحفر مستمر، كل الأيام سواسية.

اكتظ العاملون في المقطورات وسط صراخ وأوامر الرقباء. كان هذا اعتياديا أيضا. قصد مرفع الزاوية اليمنى للجدار المقابل للمدخل، وهي ما اعتاد الجلوس فيه. ضم ركبتيه وفخذيه إلى صدره كما فعلت الأغلبية، وما إن استقر الجميع جلوسا حتى تحركت المقطورة. في لحظة ما، بعد مرور برهة من المشوار، قرر الجالس بجوار مرفع سؤاله:

«هل سمعت ما حدث بعد الوجبة الثالثة بالأمس؟».

تنفس مرفع بعمق، ثم أجاب بعينين نصف مغمضتين: «لا».

«أخذوا شخصا آخر من وحدته».

«اممم...».

«سمعت أنه حاول العبث بشريحته أو إزالتها، شيء من هذا القبيل».

«غالبا» قال مرفع بلا أدنى اكتراث.

«لا أفهم هؤلاء» أردف الشخص، وأخرج الواصل من جيبه، «كل شيء أسهل عبرها، ألا تظن ذلك؟».

«ربما».

«أعتقد أنه ضرب من الجنون» قال الشخص متجاهلا ما قاله مرفع. «لو لم يكن عندي واصل لطالبت به. أعتقد أنه يستحق ما حدث به. كلهم يستحقون. ألا تظن ذلك؟».

ما إن أنهى الرجل جملته حتى فتح مرفع عينيه، وأدار طرفه باتجاه هذا الجالس بجواره. تغطي لحيته المشعثة نصف وجهه السفلي، فيما تملأ الندوب وخطوط الزمن النصف الآخر. وبالرغم من ظلمة المقطورة نسبيا، إلا أن دكنة عيني الرجل الغائرتين بدت واضحة وسط شحوب بشرته القمحية. بدا مألوفا لمرفع، مألوفا أكثر من اللازم. حاول جاهدا استحضار ذكراه. بما أنه يستقل ذات المقطورة فلا شك أنه متوجه للحفارة. ولكن إلى أين؟ لو كان عاملا دائما هناك لما نسيه بلا شك. لعله جاء في مهمة مؤقتة. وقد يكون بديلا كذلك، ولكن لمن؟ لا وسيلة لمعرفة ذلك وسط هذا الازدحام، عليه الانتظار حتى بلوغ الوجهة.

فيما كان مرفع غارقا في تأملاته، باغته صوت رخيم جاء من أعماقه:

«مرفع، هل كل شيء على ما يرام؟»

اللعنة.

«نعم» تمتم مرفع.

«حاول انتقاء ألفاظك بعناية أكثر. قد توحي كلمة مثل ربما بأنك ساخط. هل تريدنا أن نعتقد ذلك يا مرفع؟».

أطرق مرفع برأسه، وواصل تمتمته: «لا...».

«قلها بصوت أعلى».

«لا!».

«عفوا؟» تساءل الرجل الجالس إلى جوار مرفع وقد بدت الحيرة في عينيه.

هز مرفع رأسه بالنفي.

«أوه. لكن عليك أن تكون حذرا، ألا تظن ذلك؟» قال الرجل.

أراد مرفع أن يرد بما يخفض حرارة أذنيه، بما يعيد لوجهه المحمر شحوبه المعتاد. ولكنه استوقف في اللحظة الأخيرة من ذات الصوت:

«دعك منه، سنتكفل به. عليك أن تكون أكثر حذرا».

«حاضر».

«ثقر، نبهناك بعدم الخوض في مثل هذه المواضيع، هل تريدنا أن نتخذ موقفا حازما؟».

«ماذا؟» تساءل مرفع حائرا.

«تبا، لا أزال على خط الأبله» أجاب الصوت قبل أن ينقطع. حدج مرفع الرجل بنظرة فاحصة جديدة. اسمه ثقر إذن. من النادر مصادفة اسم من ثلاثة أحرف في هذا الزمن، خصوصا مع كل الأجيال التي تعاقبت بعد الثورة، أم لعل اسمه قبل العشرين كان فريدا فعلا؟ أمر جائز جدا.

تمنى مرفع لو تمكن من الاستماع إلى التوبيخ الذي يتعرض له ثقر.

أحمد مرسي

راقبه وهو يطرق برأسه ويتمتم بما لم يكن واضحا. عليه ألا يخوض في مثل هذه المواضيع، لا أحد يدري لماذا تحديدا، ولكن لا يغير ذلك من الحقيقة شيئا. جل ما في الأمر أن التحدث فيها لا يستدعي كل ذاك الحنق، أو هكذا يظن مرفع. ماذا عن اختيار ألفاظه؟ لا يزال الوقت مبكرا للتفكير في أي شيء، ومن المفترض أن يؤخذ هذا في الحسبان. آخر ما يريده مرفع هو أن يُخصم من مكافأته في آخر يوم. لا يهم، سيهنأ الآن بما تبقى من الرحلة.

نظر عبر الفتحات المستطيلة القابعة على الجدار المقابل له. تخللت رمادية السماء كتل منفوشة تدّعي أنها غيوم، برغم أن لا دور لها في تخفيف شحوب الأجواء إلا تغطيتها أحيانا لجزء من الأشعة الحارقة. لم تكن النوافذ كبيرة بما يكفي لرؤية أي شيء في الخارج تقريبا، ولم يشفع ارتفاع بعض كثبان الرمل البيضاء في أن تُرى بشكل فعلي. في الحقيقة، كان مرفع في وئام تام مع كآبة هذا المنظر. حتى لو كانت الفتحات أكبر، أي فرق سيحدث ذلك؟ المزيد من كثبان الرمل، المزيد من المقطورات، والمزيد من مراكز المراقبة المترامية في أرجاء هذا الكوكب البغيض. طالما الحفر مستمر، كل الأيام ثقيلة. هل الحال على الكواكب الأخرى سيان؟

«هل قررت ما ستفعله بمكافأتك؟» جاء صوت ثقر مقاطعا حبل أفكاره.

تجاهله مرفع، وتظاهر بأنه لم يسمع السؤال إطلاقا، بل وصل به الأمر إلى أن أغمض عينيه تماما كما لو كان في إغفاءة قصيرة. لم يرض ثقر بذلك. ربّت على كتف مرفع منبها إياه.

«ماذا؟» سأل مرفع.

«هل قررت ما ستفعله بمكافأتك؟ غدا اليوم الموعود إن كنت قد نسيت. هل قررت ما ستفعله؟»

أراد مرفع أن يجيب بـ«ليس فعلا» أو «إلى حد ما»، وكان قاب قوسين أو أدنى من أن يتفوه بإحدى الإجابتين حقا. لكن توبيخ العين لا يزال نديا.

«طبعا» أجاب مرفع بنبرة هادئة. «اتخذت قراري منذ اليوم الأول. ماذا تظنني؟ مارقا؟».

لم تتسن لثقر فرصة الرد، إذ سرعان ما أردف مرفع قائلا:

«سأنفقها كما فعلت في اليوم الموعود السابق والذي قبله وكل الأيام الموعودة التي مضت. سأقبض المكافأة وألملم ضروریاتي، وسأستقل المقطورة المتوجهة للشاطئ الشرقي. وسأقضي يومي كاملا هناك».

«يوما كاملا؟ أعتقد أنها مضيعة لليوم، ألا تظن ذلك؟».

لكن مرفع كان غارقا بالفعل في ما رسمته مخيلته. شاطئ تتلألأ رماله تحت أشعة الشمس فتبدو كحبيبات ذهب ناعمة. بحر صاف تتلاطم أمواجه فتعزف مقطوعة لا يكاد المرء يدرك آخرها حتى تعاود البدء مجددا. مقعد قماشي أقرب إلى السرير منه إلى المقعد، ومظلة بألوان الطيف في المكان المناسب حيث يسند رأسه، ومنضدة خشبية مستديرة موضوع عليها كوب من عصير الفواكه في زجاج نقي كما لو أنه نسمة ربيعية. كل هذا بلا ضجيج بشر، بلا رنين منذر، بلا صراخ رقباء!

ارتسمت صورة الذكرى بوضوح أمام ناظريه. في الحقيقة، كان هذا الوضوح، المبالغ فيه ربما، سببا في تعجب مرفع من عدم قدرته على تذكر أمور يوليها أهمية أكبر. فعلى سبيل المثال، يتذكر نزهاته المتعددة على الشاطئ الذهبي قبل غروب الشمس، دون أن يستطيع استحضار وقع باطن قدميه على حبيبات الرمل. بالإضافة إلى ذلك، يمكن له أن يحصي خمسة كؤوس فارغة من العصير، لكن ما إذا كان العصير باردا أو ما إذا كان مرفع قد ارتوى بشربها، فلا ذكرى تدل على ذلك. هل يعقل أن اليوم الموعود مضيعة للوقت فعلًا؟ لا، هذا محال. إنه متعب وحسب. حري بتسعة عشر يوما من العمل متصلة أن تقضي على بعض الذكريات والأحاسيس، هذا كل ما في الأمر. غدا سيملأ الفراغات ويستعيد طاقته.

توقفت المقطورة عند مدخل الحفارة. ما إن حطت رجلا مرفع بالخارج حتى تفقد واصله، تماما كما فعل الآخرون. وفيما بدأ الجميع بالمضي حيث أمروا، ظل مرفع واقفا أمام المقطورة يحملق في الشاشة. «توجه إلى المطبخ، غرفة رقم 17»، هكذا جاء الأمر. لم يخل طبعا من مفاجأة غير محببة. المطبخ؟ اعتاد مرفع أن يزاول عمله في الورشة، أن يقضي يومه تحت أشعة الشمس الحارقة. ساءل نفسه ما إذا كانت تمتلك أصلا معرفة بغير مهام الورشة أو ما تفرع منها. المطبخ؟ من أين يبدأ أصلا؟

«أنت! تحرك!» صرخ أحد الرقباء.

لما رفع طرفه من شاشة الواصل باتجاه الصوت، وجد أن الرقيب يحث الخطى باتجاهه. بدا بياض درعه وخوذته كرسم كارتوني وسط الصحراء.

«تحرك، غير مسموح لك الوقوف هنا».

لم يبد مرفع ردا، وبدأ سيره بلا اعتراض. في اللحظة التي اعتقد فيها أنه أفلت من براثن العقاب، جاءه الصوت الرخيم مجددا:

«مرفع، لاحظت أنك تحدق في الشاشة بلا حراك، وقد بقيت على حالك برهة من الزمن. آمل أن تباشر مهامك سريعا وألا تسمح لنفسك بأن تسلك دروبا أخرى».

ولأن الصوت باغته، فقد حث مرفع خطاه قبل أن يرد: «أعتذر، كنت أستوعب...».

«لا ينبغي أن تستوعب أي شيء» قاطعه. «توجه للمطبخ وباشر مهامك. هناك ستجد من يرشدك».

كان إيجاد المطبخ سهلا بما فيه الكفاية. صحيح أن كل الغرف متماثلة، لكن المطبخ يمتاز بأنه أكبرها أولا، وأنه الوحيد الذي تعلو أعمدة المداخن من سطحه ثانيا. ليس من الصعب ملاحظة هذين الأمرين وسط غرف صغيرة مستطيلة لا ملامح لها. مضى مرفع باتجاه الباب الخلفي. أمسك مقبضه وأداره ببطء، فانفتح الباب بهدوء. لمح بالداخل شخصين. أحدهما، وهو الذي أعطى ظهره للباب، كان مشغولا بغسل الصحون في الناحية المقابلة، بينما انهمك الآخر في تقطيع الخضار على لوح خشبي على الجانب الأيمن لمدخل المطبخ. ولقربه النسبي من الباب، تمكن هو الآخر من أن يلمح الضيف الجديد القادم إليهما، مما حدا به للتوقف عن مهمته مؤقتا والتحديق في مرفع.

«بديل برديس؟» سأل الرجل.

«لا أدري».

استجاب الرجل بصوت غريب من حنجرته، كما لو أنه يجاهد لإخراج شيء عالق بها.

«إذا جئت بأوامر الواصل، فأنت بديله».

مسح الرجل يديه بمئزره، ثم مد يمناه مصافحا مرفع وهو يقول: «هجلوس. أنا المشرف هنا».

«مرفع»، رد مصافحا. يبعث هذا الرجل على عدم الارتياح.

«أعرف. يمكنك مباشرة مهامك من هناك» قال هجلوس مشيرا إلى منضدة في الجهة المقابلة لمنضدته. «لا تأبه بدرميع، لن يعيرك انتباها».

ما إن أنهى جملته حتى عاد هجلوس إلى أداء مهمته. ظل مرفع واقفا يراقب ما يفعله الرجلان أثناء تأمله للمكان. مطبخ ضيق مجهز بكل المعدات الضرورية لأدنى قدر من الفاعلية. بجوار المطبخ قاعة طعام خالية آنذاك، وقد امتدت بضع مناضدها طوليا لتصبح فاصلا بين صفين من المقاعد المعدنية البالية. أخرج مرفع واصله ليتفقد ما إذا كان قد غفل عن سماع صوت المنذر، ولكن لم يحدث ذلك. ظل الأمر الأخير مرتسما على الشاشة كما وجده حين نزل من المقطورة.

«مرفع، لن تقطع الخضار نفسها» جاء صوت هجلوس.

ظل الثلاثة منهمكين في عملهم حتى جاء توقيت وجبة منتصف الظهيرة. كل شيء كان جاهزا بالطبع حينها، وما كان على مرفع وهجلوس إلا أن يضعا على أطباق العاملين الحصة المفروضة بلا زيادة. باشر هجلوس المهمة بنفسه في بادئ الأمر لتعليم زميله كيف يتم ذلك. سرعان ما أمسك مرفع بزمام الأمور، وأجاد وضع الطعام على الأطباق ومناولتها للعاملين بسرعة قياسية. تكمن صعوبة مهمته في الالتزام بالحصة الرسمية، وهذا ما جعله يقلل الكمية أحيانا بلا قصد. سار كل شيء على ما يرام، حتى اشتكى أحد العاملين من قلة حصته.

«كانت الكمية أكبر بالأمس!» صرخ العامل. «ستحرموننا حتى من الأكل؟».

صار مرفع يحدق في العامل دون أن يرد.

«يا هذا» قال أحد الرقباء. «خذ حصتك وامض. أنت تؤخر الطابور».

«فليتأخر، عليكم اللعنة جميعا. عملت جاهدا كي أحصل على وجبة حقيقية، فبأي حق يسرق هذا بعضا من حصتي؟».

«حقا؟» سأل الرقيب مستنكرا. «أنت تجرؤ على التكلم عن الحقوق؟».

ما إن أنهى جملته حتى هوى بهراوته على ظهر العامل المسكين. كانت المرة الأولى التي يرى فيها مرفع بعينيه شيئا كهذا.

«أحمق!» صرخ رقيب آخر في الجهة الأخرى من القاعة. دلت خطوط كتفه الزرقاء على أنه أعلى مرتبة من الرقيب ذي الهراوة. «ادع ألا يحتاج الأمر تعديلا في ملفه، أي تغيير طارئ قبل ساعات من العملية كارثة!».

صمت فجأة، مدركا أن الجميع يراقب ما يحدث.

«إلام تنظرون؟ أكملوا طعامكم وإلا أعدتكم جميعا إلى العمل!».

لم يحدث بعد هذه الحادثة أي شيء مثير للاهتمام، وعادت روتينية المهام من إعداد أطباق وتجهيز حصص حتى انتهاء الوقت المخصص للوجبة. عندما انصرف العمال، خرج درميع حاملا علبة سجائر، واستند هجلوس على الجدار بالمطبخ مغمضا عينيه. أما مرفع فقد سارع إلى أن يضع بطبقه ما لذ وطاب، وهم بالجلوس وحيدا بزاوية طاولة خلت من كل شيء عدا بعض الأطباق المتسخة. لا يبدو العمل في المطبخ بذاك السوء. عدا رائحة الطعام العالقة بثيابه، وعدا الوقوف المستمر أمام لوح تقطيع أو فرن حار، لم يكن في المهام ما يزعجه. يتساءل إن كان سيعيّن هنا بشكل دائم. هذا يعني أن مهامه في الورشة ستعهد لعامل آخر، ويعني أن عليه، للمرة الأولى حسب ذاكرته، تعلم مهارات جديدة ومهام جديدة. هذا أمر جيد إن تم في الحقيقة.

لم يتنبه لاتخاذ هجلوس مقعدا أمامه.

«كيف وجدت العمل هنا؟» سأل حالما جلس.

«ماذا؟».

«هل تفضل العمل بالمطبخ على مهامك السابقة؟».

«العمل عمل» رد مرفع بتلقائية متوقعة. «المهم أن نبقيه مستمرا».

«هل عملت في مطبخ من قبل؟» تساءل هجلوس.

«لا».

وضع هجلوس مرفقيه على الطاولة، وأسند وجهه على كفيه المغلقين.

عاد شعور اللا-ارتياح إلى مرفع.

«لم تتغير كثيرا» قال هجلوس.

«عذرا؟».

«لا شيء. جاهز لليوم الموعود؟».

«نعم».

«مكافأة كاملة؟».

هز رأسه بالإيجاب.

«أنت محظوظ. أعرف أشخاصا خُصمت منهم مكافأة نصف عهد. وهناك بالطبع من حُرموا منها تماما» قال هجلوس.

تظاهر مرفع بعدم الاكتراث، وتمنى من كل قلبه لو مر ما قاله هجلوس توا مرور الكرام على العين. لكن من باب الاحتياط، قرر أن يبادر بسؤال هجلوس: «ماذا عنك؟ هل خططت كيف ستنفق مكافأتك؟».

«طبعا» رد الآخر، وارتسمت على محياه ابتسامة غريبة. «أخشى أن أشاركك إياها فتسرق حلمي».

«اطمئن، لدي أحلامي الشخصية» قال مرفع.

«سنرى» رد هجلوس بذات الابتسامة. نظر إلى الساعة على الحائط، ثم أردف «لم يتبق شيء على إنذار المكافآت. حالما أستلم مكافأتي، سأعود لحزم بعض الأغراض اللازمة كي أكون على أهبة استعدادي مبكرا لليوم الموعود. سأستقل المقطورة المتجهة للشاطئ الشرقي، وأقضي يومي كاملا على الشاطئ تحت أشعة الشمس».

كانت تعابير مرفع المذعورة كفيلة بأن تجعل هجلوس ينفجر مقهقها.

«ما الخطب؟» تساءل ببرود. «لديك أحلامك الشخصية؟».

قبل أن يتمكن مرفع من الرد، قام هجلوس من مقعده، وأشار لمرفع بأن يتبعه. في حالات أخرى، ولأن هجلوس ليس رقيبا لا من قريب أو بعيد، كان مرفع ليتجاهل إشارته. لكن فضوله تغلب عليه هذه المرة، ونهض هو الآخر دون أن ينهي طعامه. توجها للمطبخ، وهناك وقفا بالقرب من الفرن. أدار هجلوس مروحة الشفط، ورمى بأطعمة عشوائية على طبق كان بالجوار قبل أن يضعه في المايكروويف ويشغله.

«الوضع آمن الآن» قال هجلوس.

«آمن؟».

«لن يسمعك العين أو يرى ما تفعله. المايكروويف قديم وشبه معطوب إلى درجة أنه يشوش عمل واصلك. وكوسيلة احتياط أخرى، سيغطي صوت المروحة على حديثنا. ماذا كنت ستقول عن أحلامك الشخصية؟».

نقل مرفع بصره في أرجاء المطبخ دون أن ينبس ببنت شفة. قد يكون كل ذلك خدعة لاصطياده.

«على كل حال» قال هجلوس، «أعرف حلمك لأننا عملنا سوية من قبل. الفارق أنني أذكر ذلك، أما أنت فلا».

مسح بيديه منطقة صغيرة من المنضدة. لما بدا له خلوها مما قد يعلق بملابسه، سمح لنفسه بأن يرفع نفسه ويجلس عليها. ظل يحدق في مرفع قليلا، يتأمل في تقاسيم وجهه التي لعب بها الزمن مذ رآه آخر مرة.

«هل تدري كم عمرك؟» سأل هجلوس.

«عمري؟ عشرون عاما» رد مرفع.

«هذا عمرك المخيالي. أتحدث عن عمرك الحقيقي».

«لا أفهم...».

«انس الأمر» قال هجلوس، «اعتقدت أنك ربما تساءلت عن ذلك من قبل. لكن يبدو أنني مخطئ».

أخرج من جيب بنطاله حزمة من الأوراق، وصار يقلب فيها حتى عثر على ورقة ملأى بخطوط عشوائية. حملق فيها هجلوس قليلا، ثم قال: «بحسب تقديري، أنت في عامك الثلاثين، أو الحادي والثلاثين. لا يمكن الجزم بشأن ذلك».

أعاد حزمة الأوراق إلى جيبه.

«أنت حبيس عامك العشرين مخياليا. كل الذكريات الرئيسية التي تملكها تعود إلى نقطة معينة في ذاك الزمن. يحرص من في الأعلى على إبقائك كذلك بكل الوسائل الممكنة».

لم ينبس مرفع ببنت شفة، بل ظل ينظر إلى هجلوس بعينين مستفهمتين. هذا ما جعل الآخر يستمر «لا أدري متى عرفت ذلك تحديدا، فمن الصعب أن تتذكر نقطة دون أن يكون لديك وعي معين بالزمن. لكن القصة بدأت حين وجدت نفسي غريبا عن كل الأشخاص من حولي، بل وجدتهم غرباء عن بعضهم البعض دون اعتراض أي منهم. لم أكن أفهم ما يجري وقتها، ولم أفهم كيف لهم أن ينهمكوا في أعمالهم بالرغم من كل ذلك. بدوت مجنونا بينهم، مجنونا لأنني

أتذكر».

اعتدل في جلوسه قليلا بحيث صار رأسه مستندا على أحد الدواليب العلوية. ثم أردف «علمت حينها أن شيئا ما قد حدث للجميع عداي. لم أعرف بالطبع ماهية هذا الشيء. جل ما كنت أعرفه حينها أنني الوحيد القادر على تكوين ذاكرة حقيقية، الوحيد الذي لا يزال يضيف إلى خبراته، الوحيد الذي يستعين على اليوم بالأمس. هذا ما جعل الأمر يتكشف لي تدريجيا. في العهود الأولى، كنت أخالط الأشخاص أنفسهم. أراقبهم وهم يعيشون حياة اعتيادية. يوم، يومان، عشرة، تسعة عشر، ثم تبدأ الظاهرة مجددا وأجد نفسي وأجدهم غرباء عن بعضنا البعض».

كاد هجلوس يواصل قصته لولا أن تنبه لوصول مؤقت المايكروويف إلى الصفر. نزل من على المنضدة وأعد طبقا عشوائيا آخر، ثم رماه بالداخل قبل أن يشغل الجهاز مجددا.

«كانت العهود الأولى الأصعب. حينها كنت لا أزال أحاول معرفة ما يحصل، وأحاول أيضا تجنب ما قد يثير الشبهات في نفس الوقت. لحسن حظي، عينت في المطبخ مع برديس أثناء مرحلة الاستكشاف هذه. وأدين له بالفضل في تحريري».

«تحريرك؟» تساءل مرفع. «مم؟».

أشاح هجلوس بوجهه لليسار، ورفع بيده جزءا من الشعر الذي يعلو أذنه. في المكان المخصص للشريحة، وجد مرفع أنها جرحا عميقا مندملا.

«الحرية تتطلب بعض التضحيات. أخبرني يومها بما أُخبرك إياه الآن. لم يستطع تفسير حالتي هو الآخر، لكنه جعلني أدرك أن أطياف الذكريات الناقصة وحالات الاستغراب ليست وليدة الصدفة. كلها مرتبطة بعملية العهدنة. هذا يعني أن التحرر من العهدنة وعيش حياة غير مرسومة بملف رقميّ سيؤديان في النهاية إلى الحرية. كنت أمام قرار صعب، المسؤولية أم الاتكالية. لكن برديس ساعدني في اختيار القرار المناسب».

«هل كان مثلك؟».

هز هجلوس رأسه بالإيجاب، وقال «في الحقيقة، كان في مراحل متقدمة. انظر».

أدار جهاز المايكروويف، وكشف في اللوح الخلفي عن سبعة خطوط متجاورة محفورة بآلة حادة. «حاول أن ينشئ تاريخه الخاص. لم تتسن له فرصة شرحه لي، ولكنه كان أحد طموحاته. هذه الطموحات هي ما أدت به في النهاية إلى السجن».

«السجن؟» تساءل مرفع.

هز هجلوس رأسه بالإيجاب. «رفض في الحقيقة تسمية برديس. طلب مني أن أسميه خالدا. أراد العودة إلى الأسماء اللا-عشوائية، إلى الأسماء ذات المعنى الجوهري، إلى الأسماء التي نختارها نحن. رفض أن يكون مجرد عينة في إحصائية، أو خطا في شبكة، أو سلسلة من الأحرف بلا هوية».

أعاد هجلوس المايكروويف إلى وضعه الطبيعي. لم يجد مرفع بدا من سؤاله:

«وهل تنوي الذهاب إلى السجن أنت الآخر؟».

«لا، ولا أظنهم يرغبون في أن يقتادوني إليه».

«لماذا؟».

«لأنني وديع يا مرفع. لأنني منشغل بذاتي ولا أهتم بغيرها، ولأنني أنجز الأعمال المناطة بي دون اعتراض. يمكنك تسميته بتبادل منفعة. اتركوني وشأني، وسأترككم وشأنكم».

«ولماذا لم يحذ برديس حذوك؟».

«برديس قصة مختلفة» أجاب هجلوس. «لم يرض بحالة الصمت هذه، فقرر إثر ذلك ابتداع لغته وزمنه. قرر تسمية الأمور وقياسها بما يراه هو. لا شيء أخطر عليهم من شخص يستطيع الخروج عن النظام، وهذا ما كان برديس يعتزمه بالتحديد. حين اتخذ خياره بالانفصال عن الشبكة، عمل على أن يدعو غيره إلى الانفصال. كل ذلك كان مشكلة، لكن القشة التي قصمت ظهر البعير هي محاولته لبدء التدوين. كنا ندرك أنه سيضبط بسبب ذلك، وهذا ما حصل».

سكت هجلوس برهة، وصار يحدق في سقف المطبخ بلا غاية. أخذ مرفع ينظر إلى هجلوس متمنيا لو أكمل قصته. لكنه حالما أدرك أن لا نهاية لها، طرح السؤال الأهم:

«لماذا تخبرني بكل هذا؟».

ابتسم هجلوس وهو يقول «أخبرك لأنني متأكد أنك تبحث عن تفسير منطقي لبعض ما يدور بمخيلتك».

عاود الجلوس على المنضدة قبل أن يكمل «عليك أن تعلم أن التحرر مسؤولية. وقتما تحررت من هذه الأغلال، ستكون مسؤولا عن نفسك. لا واصل، لا أوامر، لا توبيخ. أنت سيد ظروفك. وفوق كل ذلك، ستبصر ما لم تره سابقا، ولا أخفي عليك أن هذا الإبصار كفيل بأن يجعلك طموحا وحالما».

توقف عن الحديث فجأة، ونظر إلى المايكروويف ثم إلى الساعة. بعدها وضع يديه على كتفي زميله. «لم يعد لدينا الكثير من الوقت. الخيار لك. علي أن أعود إلى عملي الآن».

انطفأ المايكروويف، وراقب مرفع هجلوس وهو يعود إلى منضدته ويهم بتقطيع الخضار واللحوم. نظر مرفع إلى الساعة. عليه اتخاذ القرار سريعا.

***

بدا يوما اعتياديا حتى الآن لمرفع، يوما صادف تسميته بالأول. استيقاظ في الخامسة، وجبة أولى في الخامسة والربع، وطريق لا ينتهي مذ يستقل المقطورة أ1151- قاصدا ورشته بالحفارة. تتعاقب الأيام ويظل الروتين.

كاتب من السعودية

علي حسين مرزا

من أكون؟

حسين العلي

السجين

بعد سجنه معزولا بشهور، وفي ليالي التحقيق تمر عليه حالات ظنوا أنها من الهلوسة، كان دائما يقول لهم ارتاحوا جميعا وأعطوني القلم والورق.

• سأعترف لكم بكل شيء كما تريدون.

ولأنهم تعبوا ولم يصلوا معه إلى أي نتيجة خلال تلك الشهور، وقد أتعبهم السهر وفشلت معه كل الأساليب. رموا عليه الأوراق والقلم ونسوا أنه يمكنه إيذاء نفسه كما فعل آخرون من قبل. بدأ يكتب ما يجول في خاطره.

كتب عن أبناء حارته وشقاوتهم، كتب عن سرقة الحمار، عن حبه الأول، وعن أول سيارة قادمة يقودها أشقر، وعن حادثة تكسير آلة العود أمام المصلين، إلى قضية فلسطين، ومؤتمر عدم الانحياز، حتى حرب المخيمات، ومذبحة دير ياسين كتب عنها بالتفصيل.

ثم عرج بخياله إلى بيت مريم الحناية. تخيّل كم كفا زينته بالحناء...؟! كم فتاة جاءت قبل عرسها بيومين للتزيّن؟. ضحك بكل جوارحه حين تخيل ليلة العرس وما يدور فيها...؟! وتساءل كم سيدة تلاشت عنها الحناء وهي تنتظر زوجها ولم يعد؟!. ضحك! بل بكى، ثم ترك الورق، وبدأ يرسم أشجارا وعصافير ونهراً ماؤه رقراقا، كل هذه رسمها على ذراعه. ثم صار يغني للفنان محمد رويشة.. إيناس إيناس.

حسبوا أنه يناديهم وحين وجدوه في عالم آخر من الفرح، وهو يقارن بين بلاده الغنية جدا والمقبرة.. اكتفوا بأن قطعوا ذراعه وعلقوها للزينة.

ذاكرة

حاول جاهدا تذكر أين ركن سيارته. مرت عليه مدة طويلة يحاول تذكر أين أوقفها. لعل الزحام وامتلاء المواقف بالسيارات والوقت الطويل الذي قضاه وهو يبحث في المكتبة جعله ينسى، لكن المشكلة ليست في السيارة بل فيه، فقبلها ومنذ مدة نسي أين وضع مفاتيحه، وقبلها نسي أن جاره مريض وعليه زيارته، وقبلها نسي أنه نام وحلم بحلم لم يستطع نسيانه.

حلم أنه أضاع بيته ونسي اسمه وبقي هائما يسأل الناس عن نفسه.

توقف وبدأ يسأل الخارجين من أحد المساجد.

• من أنا؟

• أنت!!.. أنت إنسان.

• أنت!!.. رجل دون عقل.

• أنت!!.. سكران فابتعد عن بيت الله.

• أنت!!.. مريض، الله يشفيك.

• أنت!!.. تائه؟!.

• أنت!!.. هل أنت غريب؟ وتصدق عليه، لكنه شكره ورد المال إليه.

• لا أدري يا أخي، لم أعد أتذكر أي شيء.

دارت تلك الحوارات بين الناس وهو يحاول عصر ذاكرته، يسير، يتلفت، كل شيء لا يتذكره، ولا يذكّره بشيء، يشعر أن وزنه خفيف، ويرتفع قليلا في سيره عن الأرض.

وحين سار وجد نفسه في ساحة كبيرة الناس فيها سائرون في كل اتجاه، وهو لا يعرف إلى أين يتجه. الشمس بدأت ترتفع وتزداد حرارتها، والعرق بدأ يتصبب منه، والعطش أخذ مأخذه.

سأل سيدة متشحة بالسواد مرت بقربه.

• سيدتي أريد ماء.

نظرت إليه بصمت، وتأملته بدقة ثاقبة، وتلفتت حولها وحول المكان، وكأنها تريد أن تفعل شيئاً، ثم أخذته معها، لم يمانع، ولم يسأل، ومشاعره المضطربة بسبب التيه جعلته يسير دون تردد.

فتحت باب بيت ودلفت به إلى الداخل وأسقته ماء باردا. سألها «أين أنا ومن أكون؟». ضحكت، وعلقت «من أنت فالجواب لديك، وأين تكون فأنت في بيتي. أنت الآن لي». وتفرست في ملامحه. وحين بدأت تتحرش به جلس من النوم.

هذا الحلم هو الذي لم يستطع نسيانه، غير أن الأهم أين هو الآن ومن هو؟.

حاولت أثناء كتابتي قصته، قصة رجل فقد ذاكرته، حاولت أن أحدد من يكون ولم أستطع، لأن التحديد يحتاج إلى حقائق بيّنة راسخة اليقين. وأنا لا أملك اليقين ولا الحقيقة، بل لا أملك حتى معرفة من أكون. هنا، لا بد من التوقف وسؤال العابرين عني قبل أن أسألهم أين أوقفت سيارتي!.

محمود الداؤود

توقفت وحاولت أن أسال، لكن لا أحد يلتفت نحوي. حاولت عبور الشارع إلى الجهة المقابلة، فوجدت امرأة متشحة بالسواد أيضا. تنظر إلي فأحسست بالانجذاب إليها، لكنها بسرعة ابتعدت، وتبعها طفل، فأحسست بالحزن مع ضياعي. لحظتها سمعت من ينادي من بعيد كان يقول: يا أحمد. يا أحمد.. لا أدري من هو أحمد حتى أتى وأخذني بيدي قائلا: «والدي لي نصف ساعة أبحث عنك. أين ذهبت؟!».

فتبين لي أن ابني يبحث عني في السوق، وأنني لم أركن سيارتي، ولم أبحث عن كتاب، ولم أر تلك المرأة، وما أنا إلا في حلم، في حلم، في حلم. ثلاثة أحلام متداخلة. استيقظت منها بالتتالي. والآن أريد أن أقول لكم أمرا مهماً، لكني لا أتذكر ذلك الأمر المهم. آه، تذكرت. الأمر المهم هو «من أنا، من أكون...؟!».

قاص من السعودية

قص

رصيف 1929 / 2019

صالحة عبيد

يجد المرء غالبا أن النقاشات حول العلاقات والأوضاع السائدة بين الفرد والمجتمع، سواء كانت علنية أم غير علنية، تعتمد على تصور يمكن اختزاله على الطريقة التالية «ما يستطيع المرء رؤيته حقا هو الأشخاص الأفراد، أما المجتمعات فلا ترى ولا يمكن أن تكون محسوسة بأي حاسة كانت. وهكذا لا يستطيع المرء أن يقول عنها إنها موجودة و»واقعية» بنفس المعنى، والأبعاد التي نقول فيها ذلك عن الأفراد الذين يشكلونها، ففي النهاية، يعود كل ما نقوله عن الكيانات المجتمعية إلى مراقبة الأشخاص الفرادى وملاحظة أقوالهم وأفعالهم» (*)

- لقد تأخرتِ !

- المعذرة.. هو اختناق المركبات المعتاد.

يكاد ينسى دائما، وهو يحاول أن يتخيل المركبات التي تتحدث عنها هي باستمرار، أخبرته في أحاديث سابقة مطولة عن أنها العجلات الأربع وقانون الدفع والوقود وعن إمكانية أن يتطور الأمر ليصبح كهربائيا، في حين أنه في وقته لم يحتج الجميع إلا إلى القدمين لتقودهم نحو الوجهة، ووجهته منذ أن عرفها أضحت هذا الرصيف.. كان الأمر غريبا في البدء، هو يسمعها ويحسها لكن لا يراها ويراها في الآن ذاته، يمد دائما يدا نحو ملامحها ويدركها، إدراكٌ ينتصر له للحظات قليلة قبل أن يعود ليخذله، يتذكر الأغنية، التي كانت تدندنها بخفوت وهي تقف إلى جانبه، التقط هو الكلمة الأخيرة من الدندنة وواصل، ارتاعت هي من الصوت الهامس قبل أن يتحول الروع إلى فضول، الفضول الذي صار مع الوقت ألفة، الألفة التي تجاوزت ماهيتها لتصبح شغفا، الشغف الذي تمحور حوله هذا الرصيف، ليصبح الغاية اليومية، والموعد الملتبس!

مرر يده على قنينة العطر الصغيرة في يده، قبل أن يرفعها إلى أنفه، أخذت هي شهيقا خفيفا، بما يكفي لتحزر.

- لم تعد لمستخلصات الخزامى هذه الرائحة القوية الآن.. أكاد أشعرُ بأنني حقلٌ الآن.

ابتسم وهو يشعر بالنشوة، كان لشيء ما صغير أخيرا أن يتفوق على حكايات عالمها الضخم، كان يبحث يوميا عن شيء يقابل فيه تلك الحكايات عن المباني الكبيرة والتعقيدات المربكة والمركبات والأجهزة الذكية، يتذكر المرة الأولى التي رنت فيها ضحكتها عندما سأل عن صفة الذكاء، ألم تكن حكرا عليهم ككائنات متفوقة، كان لا يزال مأخوذا بالضحكة وهي توجز له الأمر بأن كل ما حولهم أصبح ذكيا، ما عداهم، لم يستطع أن يفهم الأمر في حينها، كان جلُ ما فهمه هو أن في هذه الضحكة قيدا ما، سيبقيه معلقا هنا على هذا الرصيف في هذه الساعة ككل يوم.

- صف لي شكلك مرة أخرى.

قالت له وهي تتظاهر بأنها تتحدث عبر سماعة الهاتف اللاسلكية لكي لا يلتبس الأمر على المارة أمامها، وأجابها هو متجاهلا نظرات العابرين المربكة التي لم تألف بعد هذا المجنون الجديد الذي يأتي كل يوم حاملا قنينة عطرية ليبقى في حوار مع ذاته قرابة الساعة قبل أن ينصرف ولكأنه قد أنهى لتوه موعدا ما.

- لم يمضِ وقتٌ طويل قبل أن يبدأ الصبية في هذا الشارع بنعتي بالجنون، قبل أن يقذفوني بالحجارة!

عادت لتضحك وعاد لينتشي من جديد، فكر لو أن للضحكة تلك أن تُلمس، لو أنها تتجسد أمامه بأبعادها الثلاثة، فكر ثم تدارك سخف الفكرة، وهو يتذكر أنه لم ير صاحبة الفكرة بعد.

- أتظنين أن الأمر قد يصبح ممكنا في يومٍ ما؟

- ما هو؟

- أن نلتقي.

- لكننا في لقاءٍ الآن، أليس كذلك؟

- أعني أن أراك، أواجهك.. ألّا تكون المخيلة وحدها هي كل شيء.

- لعل المخيلة هي الأشياءُ كلُها، لعلك تراني، هناك عميقا، وتواجهني كما لا يواجهني أحد، أتعتقد أن الوجه هو تمام الحكاية؟

- في وقتي ومكاني يبدو الأمر كذلك.

- لكنه ليس كذلك هنا أو لم يعد الأمر كذلك، كلما زاد تعقيدنا ككائنات رغم بلاهتنا الظاهرة، أعتقد أننا نلتقي هناك حيث التراكمات العميقة للذاكرة والحكايات، إنني أصف لك نفسي كما لو أنني كنت أواجه مرآة ضخمة تجبرني على رؤية أدق التفاصيل، تفاصيل لم أعتقد أنها قد توجد يوما، وأخرى لم أنتبه إلى ما تركته هناك يعتملُ عميقا بداخلي، إنني أراك أيضا، أحسك، أسمعك.. إنني ألمسك من خلال الوعي، أصنعك من كلماتك، ما تلاحظه فتحوله إلى كلمات، ك ل م ا ت، هي أيضا كل ما حولك الآن في لحظتك الغرائبية تلك، أنت المفرد والجمع معا.

- ما الضمانة؟

أحمد عنان

- لماذا تسأل عن الضمانات دائما.

- في وقتنا نحن نصدق الأشياء التي نراها رؤية العين، ما نلمسه فعليا، إنني أتوه كلما تحدثتِ عن تلك المحسوسات غير الظاهرة، أشعر بأنها مجرد أشياء خيالية، كل ما لا أدركه بشكل راسخ لا يعول عليه بالنسبة لي.

- ما لا تراه لا يعني عدم وجوده، ما تتجاهله، لا يتلاشى، ببساطة إذا كان الأمر كذلك فهذا يعني أنني مجرد شيء خيالي الآن، في هذه اللحظة، على هذا الرصيف، رغم ما نحاول أن نبنيه كل يوم من حوارات وأسئلة.

- ماذا لو اختفى هذا الرصيف؟ هل سيعود لك وجود؟

- لا أعلم، لقد بحثت طويلا عن الإجابة، أظن أننا متواجدان الآن هنا لأن هذا الرصيف هو الشيء الوحيد الذي لم يتغير مع الوقت، هامشٌ لم ينتبه إليه أحد، ممرٌ ضيق، لعله قد يكون ضمانتنا الوحيدة، لعلنا شكلٌ من أشكال رفضه لكل هذا الركض.

- الركض.

- نحنُ نهرول.

- كيف؟

- ألا ترى؟

-لا.. لكنني...

- التقط أنفاسك، أنتَ تلهث كالخارج من مضمار، ركضك حيّ وركضي مجاز، كلانا يهرول لأن الساعة تقترب من النهاية.

صمتت واستكان، حاولت أن تبتر هي هذا السكون الواجم بالدندنة، الأغنية ذاتها، التي راح يكملها هو على ذات الوقع الخافت تماما كما مرة اكتشافهما الأولى، قبل أن يعودَ كلٌ منهما إلى عالمه الخاص.

(*) مقتطع من «مجتمع الأفراد - نوربرت إلياس».

كاتبة من الامارات

طربيات

خالد أحمد اليوسف

رعشة الزار

طار من بين أيديهم، استطاع التحليق وسط الجموع المشدودة ببعض، وهي تنظر إليه بدهشة وذهول، من انحناءات جسده الناحل وانعطافه يمنة ويسرة، متسائلة كيف استطاع فك ذراعيه من أذرعتهم المتماسكة، إلا أن السؤال طار مع أصوات الغناء المتردد صداه بلحن سامري أخاذ، وخفق الأيدي يشد الدفوف الساخنة، ونغمات (الأورج) تعلي الطرب طربا، وتأتي كلمات أحدهم بآهات معلنة عن تفرد رقصه المثير: ما يحرك الزار إلا سامري الوادي!

تراقص الدف بين أيديهم السمراء

وقفتُ في آخر الصفوف، بعد أن انجذبتُ إلى صوت أطرب له مساء كل خميس، حين أمرُ بقصر أفراح قريب من بيت صديق أزوره بين وقت وآخر، أحسستُ بسيطرة الراقصين من كل صوب يتجه إليه نظري، ولكل راقص أسلوبه وإيقاعه الطربي، فجأة شعرت أن قدمي اللتين تحملانني تهتزان، حاولت الاستطلاع ثم التراجع للوراء، وإذا بي محاصر بآخر من خلفي يهتز كالأول، ثم دوت أصوات لا أميزها، فهب آخرون نحوهما لحملهما إلى وسط ساحة اللعب، وسط الإيقاعات والطبول والدفوف، وخفق أيديهم بسامري لم أرَ له مثيلا.

زعفران

هللتُ لمرأى منارات الحرم، وزاد عليها بحوقلته مسترجعا حين وصل بوابته الكبيرة، كانت خطواته مرتبكة رغم تأبطها ذراعه، وكانت مطمئنة رغم إحساسها بقلقه، بعد تجاوزهما الباب وحراسه خرقت سمعه كلمات تأمرهما بالبعد عن الاختلاط، ولكل جنس مصلى، همهم بصوت خافت:

- الحمد لله.. إذن ستكون صلاتي أكثر اطمئنانا!

كن ُيحطن به من كل جانب بكل الألوان والأشكال والأزياء، لم يستطع غض بصره وقلبه، لم تهدأ له شاردة، وطفقَ ُيكثر من الحركة والاستدارة، ولسانه يلهج تعوذا من الشيطان الرجيم، أخذت شريكته تلومه على التصابي ويدها تضغط على يده، ترك يدها كي تلج بين النساء في مكانهن. خطا باحثا عن مكان ُيبعده عنهن، كلما تقدم وتوقف ليشرع في صلاته مرت من أمامه امرأة مختلفة، حاول تغيير مكانه فتذكر رغبتها بعدم الابتعاد عن مكانها، وصلت خطواته إلى مكان ضيق بين ثلاثة أعمدة، استعد لأداء الصلاة فرفع يديه مكبرا، لحظتئذ اختلست عيناه النظر بعد رؤيتهما ساريا فضفاضا زاهي الألوان، وقد لعب به الهواء من كل جانب فكشف له عن جسد رخامي، توقف وعادت الحوقلة إلى لسانه....

- يا الله.. ماذا أفعل أمام إغرائهن لي؟ كيف أطفئ قلبي وناره المضطرمة؟ كيف أغمض نورهن ووهجه البراق؟ آه.. هي لا تعلم شيئا عن الكثير من مواقفي وأيامي في هذا الحرم الجميل! لا تعرف إلا بعض الحكايات التي رويتها عن حجي وزيارات العمرة! يا الله لن أنسى أبدا أول امرأة علمتني تمازج الروح مع الجسد أمام بيته المعظم أثناء الطواف وقد انسحقت غريزتي الشهوانية تماما برغم تشابك جسدينا كالأطفال، بل وتلك الفاتنة المتجللة بتشادورها الأبيض وقد انحسرت بعض أطرافه، فرأيت ملاكا أنساني الصلاة والعبادة والحرم، ولبثت جامدا قبالتها سابحا في ملكوت الله وإبداعه الفاتن، يا الله هكذا جميلات النساء لا يجتمعن إلا في حرمه الطاهر.. وكأنهن يعلمن عن مجيئي إليه؟ وعن طفح الحسنات لدي! يا الله هل أنسى تلك التي تقرفصتُ مع صاحبتها فوق جدار قصير في المسعى، كي تقص قدر أنملة من شعرها فتكشف كل جمالها وقد تقرفصتُ أمامهما متأملا القاصة والمقصوصة، يا الله ماذا سأذكر وماذا سأنسى.. لا حصر لهن ولفتنتهن ولآثامهن يا إلهي رحماك وغفرانك فأنا مأسور إليهن وإلى جمالهن، إلهي أنقذني من معصيتك وقد كنت خائفا من زيارة الحرم لولا كثرة إلحاحها برغبة الزيارة! أنا لا أريد تكرار ذنوبي هنا وحاجتي لطاعتك أكثر!

استدرك الوقت بعد شرود تمدد في ذاكرته، مسح وجهه مع تكراره على عينيه، وقف رافعا يديه للمرة الثالثة بعد اطمئنانه لضيق الزوايا المفضية لساحات الحرم، هامت روحه مع جسده في صلاة خاشعة، أثناء الركعة الأخيرة برقت من أمامه وخلف الجدار القصير امرأة تشد تشادورها بعناية فائقة، ارتبك وحاول الإسراع في ما تبقى من الصلاة، استغفر كثيرا وهو يقف ليُطل باحثا عنها، لم يصدق للوهلة الأولى،

كادي مطر

ثم أردف:

-غير معقول.. أبعد هذه السنين أشاهدها مرة ثانية وجمالها لم يتغير؟ مم خلقن هؤلاء النسوة؟ كيف لم يغيرها الزمن؟ لا.. لا.. مؤكد أنها تشبهها!

ونسي المكان والزمان لينغمس في تفاصيلها المهيمنة عليه، وعاد إلى تلك اللحظات القديمة بكل دقائقها، لم ُيكمل ما جاء من أجله، وصار يلحقها بنظره في قيامها وجلوسها، ثم بعد انتهائها ومكوثها في صلاة صامتة، شعر أنه يشاركها الصلاة، لم ينتبه لحاله إلا على صوت أذان الحرم ليعلن عن موعد صلاة العشاء، وقد مضت عليه في تبتله وخشوعه ساعة كاملة لم تكن له ولم يكن هنا!

قاص وباحث من السعودية

قص

بيوت مات سكانها

حسن علي حسن

شجن

رجعت كما كانت تتمنى دائماً، تلك التي يلبسونها ملابسها، يصل الأكل إلى فمها دون أن تبذل جهداً، يحمونها بأيديهم، لا يتركونها وحيدة عند نومها. نعم.. طفلة بشعرٍ غزاه الشيب.

حب

قال لها: سأعود بعد أن تنتهي الحرب. ظلت تنتظره بشغف، منذ عشرين عاماً.

خيرة

لم يحسوا بالأمان إلا حين أصيب بالعمى، لم يعد أحدٌ يحسدهم.

اليمن

دخلت إلى المصحة النفسية كما حدث لشقيقاتها، لم يحتر الطبيب في تشخيصها كما فعل من قبل. «اكتئاب شديد» لوطن آخر.

تعذيب

تحرق نفسها كلما ابتعد زوجها عن المنزل، تدرك أنها ستصبح رماداً في يوم ما إن لم تخمد نيران الغيرة في قلبها.

معارضة

احتجاجاً على تسلط عمدة المدينة وقمعه لرغبات المواطنين وسلب إرادتهم واختيارهم، لقد قررنا أن نطفئ الأنوار ليلة غد في جميع الأنحاء ليرى أننا نريد أن نكون أحراراً في كل ما نفعل، ولن نرضى بأن يُفرض علينا رأي بالقوة، ونتمنى من الجميع الالتزام والتعاون.

ملاحظة

أي مصباح منزل نراه مضيئاً سوف يكسر.

نهاية

احتفل الزعماء بإعادة إعمار البلاد بعد الحرب. بيوت قد مات سكانها.

قاص من البحرين

هلع الأصابع

سامي جريدي

الرجاء

يداه ملفوفتان حول رقبتي، وفي محاولة بائسة لدفعهما عني، قال بتقطع:
أرجوك لا تجعلني أموت.

قتل قديم

شدني بقوة من معصمي، فالْتفت إليه بغضب: ماذا تريد؟
قال: عفواً، ظننتك الرجل الذي قتلني قبل أربعين عاما.

هلع

ندبة في جدار أسمنتي، تنزف هلعاً من بين أصابعي.

قاص من السعودية

قص

خيوط الجزع

جنان حسين عبدالله القصاب

أسامة دياب

دينٌ رَد

جلس يتفكّر بِحال نفسه في إحدى زوايا دار المسنين، يحيك خيوطا من الجزع، مُعربا عن صلابة قلبه حين اصطحب والداه لِذات المكان قبل بضعِ سنوات.

محبس خفي

تتناغم ألحان الحُب في مسامعهما كلما التقيا، تسري لذة عشق في عروق أوجه الشبه بينهما. كان كُل ذلك قبل أن يفصح لها عن زواجه سلفا بأخرى.

ضجر

يناوب ليلا ونهارا بين سماعة الهاتف ونوافذ المنزل يخاطب زوجته غضبا :
- أين أبناؤنا؟ لم يعد يزورنا أحدٌ منهم، حتى أني أفتقد ابنتنا الحنونة منذ أسبوع!
أشاحت بضجر انرسم على ملامحها. هَمَسَت:
- سئمت وأنا أذكّرك بأننا لم ننجب.

عذر

توبّخني معلمتي كُل صباح، أذهب كل يوم متأخرة للمدرسة بِذات القميص المنغمس في الرمل تنعتني زميلاتي بأغلظ الإساءات. أخجل إخبارهن إنها الخادمة من تتولى عنايتي.

تهاوُن

وقف خلف الميكروفون مناشدا المسؤولين لحماية حقوق الأطفال، كان ابنهُ غير الشرعي خلف الخيمة يُسقى مِنَ المُستَنقَع.

قاصة من البحرين

قص

هذه المرَّة أيضا

جعفر الديري

بأصابعٍ اعتادت إمساك الكوب بثبات، راح عبدالجليل يتلذّذُ بشرب الشاي، مُثيرا حفيظة عبدالمنعم صاحب المقهى. فهذا هو الثالث الذي يملأ به جوفه، دون أن يدفع مقابله فلسا واحد.

ولا بدَّ أن مشكلة عبدالجليل كانت تُلحُّ عليه. فبعد أن كان المقهى قِبلة الناس، خصوصا في أيام العطل والأعياد. يفدون إليه ليشربوا القهوة والشاي والعصائر والمشروبات الغازية. أو ليتناولوا الشطائر والحلويات، أو ليدخنوا النارجلية والشيشة، فيزيدوا بذلك من مدخوله الشهري، صار عددهم يقِلُّ تدريجيا، حتى اقتصر على الأغراب. وهؤلاء أيضا، لا يكادون يتعرَّفون على عبدالجليل حتى يفرُّوا دون رجعة.

وكم من مَرَّة قرَّر فيها عبدالمنعم أن يطرد عبدالجليل، لكنه سرعان ما يتراجع، كُلّما نظر إلى وجهه وقد تضخَّم حتَّى أصبح كرةً ثقيلة برزت فيها خطوط متشابكة -من آثار العمليات العديدة، فيما شُدَّت العينان إلى السماء، فهما في حديث دائمٍ مع النجوم- وتراءت لذهنه تلك الصورة الواضحة في الذاكرة، يوم كان هذا الحُطام، مُدرّسا قديرا، ومُشرفا حازما، يخشى سطوته المراسلون والفرَّاشون على حدّ سواء. عبدالجليل -الذي يجلس اليوم على مقعدِه الخشبي، مشوَّه العقل والجسم، لا تستقرّ عينه على شيء- كان يسترعي انتباه الجميع، بأحاديثه الشيِّقة ومنطقه السليم، وفصاحته التي تعبِّر عمَّا تريد بكلمات قليلة، وكأنّه كان يُحضِّر كل كلمة قبل نطقها.

هنا، بثوبه الأبيض الجديد دائما، وغترته وعقاله العربي، وعطره النفّاذ، اعتاد الجلوس بصحبة زملائه المُدرِّسين، نموذجاً للمربّي الفاضل، حيث الحزم واللين، وقوة الشخصية وطيبة القلب، والثقافة والتجربة.

أمّا هذا الصامت دائما، الذاهل عن كلِّ شيء. فهو مسكين، له أكثر من ثمانية أعوام، لا يتذكَّر من يكون، ولا يعرف مكانا سوى هذا المقهى داخل السوق الشعبي.

الأطباء نفضوا أيديهم منه، فهم عاجزون عن علاجه. وأقاربه تخلَّوا عنه حتى أخوه غير الشقيق. فلم يتبق له سوى شقيقة، دائمة السؤال عنه. كذلك آثرت زوجه الطلاق، متعلِّلة بضعفها عن رعايته ورعاية أبنائها منه.

والأصدقاء أيضا، لم يكونوا أصدقاء بالمعنى المعروف للكلمة. كانوا مُجرَّدَ أصحابٍ يخرجون معه، انقطعوا عنه حين أصيب في الحادث الجلل، وباعدت بينه وبينهم المسافات.

تتسِع عيناه أحيانا، ويشرق وجهه، وترتسم ابتسامة سعادة على شفتيه، سرعان ما تتطوَّر إلى ضحك متواصل. وأحيانا تنقبض ملامحه، ليبرز الحزن جليا صارخا، يدفعه للبكاء، دون جدوى من محاولة تهدئته. ثمَّ يكسوه هدوء غريب، يُحوّل صاحبه إلى خشبة مسنّدة، ساكنة سكون الأموات، حائرا أمام لغز الحياة، متسائلا عن عِلَّة تغيُّر الإنسان إلى النقيض، جَرّاء حادث سيارة.

وهذه المرَّة أيضا، أحسَّ عبدالمنعم بالعجز يشمله، فلا هو قادر على الخروج بحَلٍّ لتراجع مدخول المقهى، ولا هو مستطيع طرد عبدالجليل، رغم إيمانه بأنه وفَّى حقَّ الجيرة والصحبة القديمة، وشعوره أنَّه لم يعد قادرا على تحمُّل المزيد.

وربَّما بسبب العجز نفسه، والضيق الذي يشعر به، وجد نفسه تصيح بغضب:

- عبدالجليل...

فأعاد الرجل المسكين من عالمه الخفي، إلى أرض الواقع، وقد جحظت عيناه خوفا وقلقا، فتمتم فزعا:

- ماذا؟!

عندها وبدلا من أن يطلق عبدالمنعم سيلا من الكلمات، يُخفِّف بها شيئا من أشجانه، انتابته شفقة عظيمة تجاه عبدالجليل، زادت من إحساسه بحجم المأساة التي يعيشها إنسان مثله، تردَّى به الحال حتى أصبح مسخا، يهرب منه الجميع بمن فيهم الأقارب والأصحاب، فقال في صوت منكسر:

- لا شيء.. استمتع بشرب الشاي.

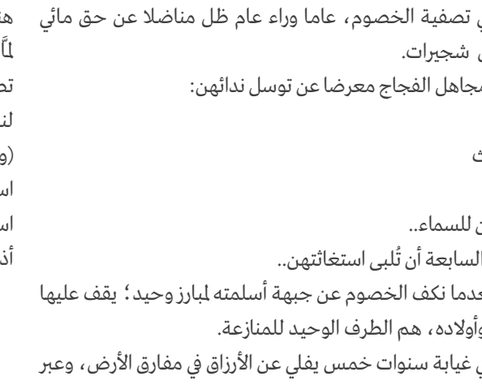
ثمَّ أخذ بتأمُّله، وعيناه تتندیان بالدمع.

قاص من البحرين

قص

أخوات غيث

ساعد الخميسي



«غيث» العائل الوحيد لهن، بعد سنة (الجدري)، ذلك الداء الذي فتك بوالدهن قبل أن يشاهد وصايته ماثلة أمامه، قبيل ولادة اسم يصف حالة المصابرة:

- (إن جاء ولد ماني مسميه إلا غيث!)

خمس شجيرات مَن يسقيهن وسط هذا العراء؟!

مَن يُداري على غضاضة أغصانهن مِن غلظة أعراب يحاوطنهن على «المشرب» الوحيد لبلدانهم المتلاصقة؟!

انطوت سنة الداء على ما لهج به الباقون، وتضرعوا:

- (الله لا يعيدها من سنة)

كلما أودت بهم السامرة لذكرها، و«غيث» شاهد بينهم -اسماً ووسماً- على ما يسمع.

ظل «غيث» مستمعا، وملبيا لنداءات أخواته زمنا طويلا، إلى أن أقصته شيمته بعيدا عنهن.

رحل عن اقتراف النزاع الموسمي على «مشربهم» الوحيد بعدما عاش عمرا في تصفية الخصوم، عاما وراء عام ظل مناضلا عن حق مائي لخمس شجيرات.

ضرب مجاهل الفجاج معرضا عن توسل ندائهن:

- غيث

- يا غيث

- ...

أودعهن للسماء..

لما بعد السابعة أن تُلبى استغاثتهن..

ذلك بعدما نكف الخصوم عن جبهة أسلمته لمبارز وحيد؛ يقف عليها عمه، وأولاده، هم الطرف الوحيد للمنازعة.

مضى في غيابة سنوات خمس يفلي عن الأرزاق في مفارق الأرض، وعبر جدائلها الممتدة..

..ولا يزال ماضيا إلى الأبعد؛ أرضا وزمنا.. لولا أن بلغه خطب فادح، أنبأه به «رحّال غريب» قد مر بديار يُحكى عنها:

- (أن خمسا حلت عليهن وصاية، تمنعهن من شب النار ليلاً..!)

هنا وُلد «غيث» من جديد.

لوى أعناق الأرض، واتجه للعودة، محملا بالنداء المضاعف؛ خمسا فوق خمس، وليلا على ليل.

عاد إليهن «غيث» بحنث عظيم:

- أن يراكم الليل ظلاما سرمديا.. ولا ضوء يوقد به ليله، إلا وهنَّ شواهد..

كنَّ مجتمعات في ليل ثابت، يمضغن العشاء بحلكة لون رماد نارهن، التي تُخمد قبيل المغيب.

قامت إحداهن، وتبعنها أخريات بسرعة اللهب..

وبقيتا اثنتان، لم يقمن من هول مباغتة شنها «غيث» على هذا الدامس.

هناك.. هول آخر، تغشَّى عمه، وأولاده.

لمّا أبصروا حقيقة الموقدة، نار العودة، وعلى إثرها اثنتان.. نهضتا للتو تطوفان عليها بالغناء. تُلجِمَانها بالحطب، كلما خفتت..

لنار هذا الليل اسمٌ، و وسمٌ جاءا أيضا بعد مصابرة.

(وسمٌ).. بل «غيثٌ»، واثنتان تأكيدا..

اسمٌ.. أبصره المنزاحون عن طرف كان ينازع..

اسمٌ.. لمُثنًّى، لازال مرفوعا بجدائل ريانة لامعة، تشبه مع التطواف أذيال نافرات الخيل.

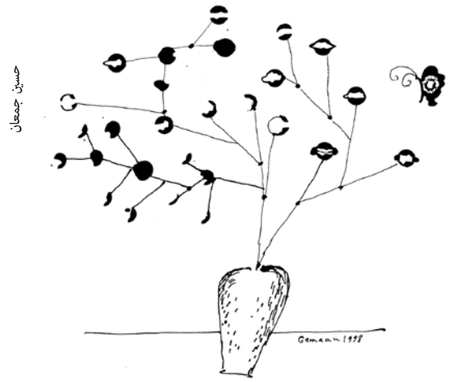
كاتب من السعودية

أحمد مرعي

قص

الموعد

أمل السعيدي



حسين جمعان

أتساءل كيف يعرف الناس أشياء كثيرة. من بينهم ذلك النادل الذي يسكب النبيذ في الكؤوس الآن. كلها بنفس درجة الامتلاء، دفعة واحدة كأنك تكتب قصيدة كاملة دون أن تفكر. عندما كنت ذات مرة في أحد مقاهي بلدي، وطلبت كعادتي قهوتي الأميركية بحجم متوسط، فوجئت بأن الماء لم يملأ حتى منتصف الكوب الورقي الذي حصلت عليه، لقد تسبب ذلك في إحساسي بالتهديد، لأن كل شيء في هذه المقاهي التجارية المعروفة حول العالم، مرتبط بالمعايير المنضبطة بشكل صارم، هنالك لا يمكن لأي أحد أن يبتكر شيئا، كما لا يمكن على الإطلاق أن تتوقع شيئا. لهذا أحب هذه الأماكن جدا، لأنها توفر لي ذلك المناخ الثابت، الذي يحتمل اضطراباتي الداخلية، كما لو أنه خلفية مناسبة للقيام بأدوارنا في الحياة.

اتجهت ذلك اليوم إلى طاولة الحانة، وبلهجة أميركية متكسرة، حاولت أن أطلب من النادل فنجان قهوة. كانت الشمس، وعلى غير ما اعتدت عليه، تنتشر على الكراسي الموضوعة هناك، كأنها موزعة عن قصد. وعندما أحضر لي قهوتي، سألته: هل هي مهنة تحتاج إلى ممارسة طويلة، أن تسكب الشراب في الكؤوس الواقفة تلك؟ ضحك طويلا. عيناه تلمعان بشدة. لم أتخيل أبدا أن أشاهد شخصا سعيدا لأنه سمع هذا السؤال! استل كرسيا من خلفه، ووجهه باتجاهي، جلس عليه ثم قال لي، إنه يعاني جدا من هذه المسألة وإنه قضى وقتا طويلا يتأمل فيها، لقد كان يستمر بعد ساعات العمل محاولا أن ينجح في تحقيق ذلك، وصف الأمر بأنه يشبه زيادة الملح في بيتزا البيبروني من بيتزا هت، وهذا غير ممكن، إن شيئا من شرب النبيذ مرتبط بكل شيء آخر، الكأس والمكان، والرفقة. فعندما يكون الواحد يائسا لا يمكن أن يأتي إلى حانة في مقدمة المدينة، بواجهة زجاجية كبيرة عند البار، لكنه يفعل ذلك إن كان متطلعا.

ما الذي يضحك إذن؟ كنت أنتظر أن يجيبني على هذا السؤال لوحده، كانت النبرة التي يتكلم بها أليفة إلى درجة أن من قد يمر من أمامنا في تلك اللحظة سيفكر أننا أصدقاء منذ زمن بعيد. وأننا تقابلنا ليلة البارحة. وهذا ما حدث. أجابني على السؤال. عندما كان يحاول تعلم سر المهنة، لجأ إلى عدد من زملائه في الحانات الأخرى، لكن ذلك بدا مريبا بالنسبة لهم، بل إن بعضهم ظن أنه يحاول استكشاف حاناتهم ليعرف مدى فرصته للانتقال إليها. لقد كان ذلك الشعور بالتناسب غير حاضر في أذهانهم، لكنهم وعلى نحو غريب يتقنونه جدا، وأنه أرجع شخصيته القلقة جدا في العادة إلى هذا الهوس، بل إنه شعر بأن سعيه الحثيث لاستحقاق أن يسكب النبيذ على درجة متساوية ضرب من السخافة. كان ذلك ليلة أمس، أمس فكر أنه سخيف إلى درجة مرضية.

أصابني هذا كله بنوع من الارتباك. لكنني قطعته بمحاولة عدم كسر إيقاع تلك المحادثة، قلت إذن هل تشعر أن ثمة من يشاركك هذه السخافة أم أنك لم تكن سخيفا ببساطة؟ ضحك مجددا ثم سألني: هل تتقنين أي شيء بدورك؟ قلت «لا، حتى القصص التي أحاول كتابتها، تظهر في خاتمتها غير متناسقة، رغم كل شيء قد يسبقها»، ثم دعاني إلى كأس نبيذ، كما دعاني إلى السير في شوارع المدينة عندما ينتهي من عمله.

قاصة من عمان

محمد خياطة

شهادات

في كتابة القصص

«القصة لا تعطي نفسها إلا لمن ألقى نفسه في عباب موج التجربة».

استبرق أحمد

«خلال أسفاري إلى القاهرة ودمشق كنت أخصص معظم وقت إجازتي لقراءة ما أستطيع من الكتب، ثم أعمد لتركها في غرفة الفندق ليقيني بأن (المراقب الصحوي) سيصادرها لدى عودتي بدم بارد».

فهد الخليوي

«في قصة "تسقي البعيد" تعرف أن هذا بلد يعاني من البطالة، وهكذا، ستعرف عن البحرين أكثر وأكثر عندما تقرأ القصص.».

نعيمة السماك

«هل يعرف المرء لِمَ يحيا؟ أو لِم يحلم؟ إنه يحيا فحسب، يحلم فحسب. التأويل والمعنى يأتيان في ما بعد. هل يعرف المرء لم يكتب؟ إنه يكتب فحسب.».

أمين صالح

قص

الركوة

أحمد محمد الرحبي

الركوة التي أعد بها قهوتي منذ عشرين عاما جاءتني من أبي، الذي ورثها من جدي، الذي جاءته مع الأشياء التي تركها له أبوه؛ أبوه الذي مات إثرَ نوبة غضب عارمة. وكلما وقفت صباحا أحرك القهوة وأنظر إلى فقاعاتها السوداء تنتفخ وتنفجر في القعر العتيق، تظهر لي من خلف الزمن صورة ذلك الجد البعيد، وفي كل مرة يكون وجهه مختلفا عما سبق، وفق مزاجي الصباحي المتقلب. إلا أن لوزة الغضب وقد انعقدت بين حاجبيه لم تكن تفارقه، فكأن الزمن، ومن شدة ما كان الرجل غضوبا، لم يستطع أن يُبلي علامة الغضب في وجهه وظلت ملازمة لذكراه إلى أبد الآبدين.

كنت وأنا أنظر إلى غليان القهوة أتخيله واقفا أمام البائع الذي اشترى منه الركوة. وكعادة البائعين الأوائل، كان يفرش بضاعته على الأرض ويجلس محادثا جاره، مهملا بضاعته فكأنها لأحد غيره.

«سم عليك» يقول جدي وهو يقصد «السلام عليكم» ولكنه يقضم الكلمات التي ينالها هي الأخرى شيء من طبعه الحار. «تفضل عمي» يقول البائع وقد تذكر بضاعته فجأة وقام يُفاخر بها. يرميه جدي الأكبر بنظرة نارية كمن يقول «وهل بنيت على أمك لأصبح عمك» لكنه بدلا من ذلك، ولأن لسانه ليس بذيئا، يترك أوداجه تنتفخ وتتحول لوزة غضبه إلى جوزة مستديرة ووعرة تكاد أن تسقط من جبينه، ثم يشير إلى البائع بسبابة يمدها كالسهم إلى أصغر ركوة في كومة الأواني وأكثرها بؤسا «هذه».

يأخذ الجد ما اشتراه وينطلق إلى بيته، وأبعد ما يكون عن الشارع الذي لا يطيقه. يُقال إنه استخدم الركوة في ضرب رؤوس زوجاته الأربع وأبنائه العشرة أكثر من تحضير القهوة بها. معه الحق كله ذلك الجد، فأنا نفسي، وكلما أمسكت بذراع الركوة الطويلة، تحركت في داخلي رغبة لضرب أحدهم على رأسه.

تكبر رغوة القهوة في الركوة فأطعنها بالملعقة وكأني أفقأ عين الزمن وأطوي صفحة جدي الأكبر الذي اشترى الركوة لأنتقل إلى جدي الأصغر الذي ورثها.

كان هذا الجد الآخر ميسور الحال، أخذ من أبيه الراحل حبه الشديد للزواج، فكان بيته لا يخلو من أربع زوجات؛ يطلق واحدة اليوم لتدخل الجديدة في الغد. تموت هذه وتنبعث أخرى بعد العزاء. وحين مات أبوه، أخذ قسمته من الميراث وحِزمة من أشيائه كانت من بينها هذه الركوة التي سرعان ما وجدت مكانها في أحد رفوف المطبخ. كانت نساؤه، وبينهن جدتي، يتحركن في المطبخ ويرسلن نظرة فضولية ومتسائلة إلى ذلك الشيء الصغير صاحب اليد الطويلة، وكانت كل واحدة منهن تحسبه يخص الأخرى. وهكذا، سنة بعد سنة وعقدا بعد آخر، بقيت الركوة في مكانها المنسي: ظاهرة ومتخفية، قريبة وبعيدة، حتى مات الجد الثاني وقد أتم قرنا من عمره.

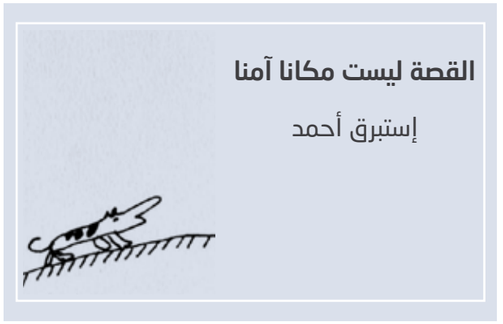
تتشكل فقاعة بيضاء من روح القهوة السوداء فأطعنها بالملعقة وأعيدها إلى سيرتها الأولى.

أعود إلى طفولتي في بيت أبي الذي لم يرث من جده حبه للنساء ولم يحصل على المال من أبيه، لا ولا أي شيء آخر يستحق الذكر. أتذكر الطشت المعدني الذي كنا نستحم فيه أنا وأخوتي وأخواتي وذلك الإناء ذا المقبض الطويل الذي تستخدمه أمنا لنزف الماء وسكبه علينا. كان حجمه مناسبا لهذه المهمة: لا هو صغير جدا فيعجز عن غسلنا ولا كبير ليهدر ماءنا. وكان يختفي زمنا فلا نعود نراه ونكاد ننساه، ولكنه يظهر من جديد في يد أمنا، فجأة مثلما اختفى، فكأنه، وبعد أن فقدنا الأمل في البحث عنه، يعود طواعية للتواجد بيننا.

ولا أعرف كيف علق بأشيائي وانتقل معي إلى بيت الزوجية. حقا لا أعرف، ولكني حين رأيته، ابتسمت بيني وبين نفسي وأمسكته من يده الطويلة وقربته من أدوات مطبخي.

اليوم، وككل يوم منذ عشرين عاما، كلما رأتني زوجتي أحضِّر قهوتي، تسألني شراءَ ركوة جديدة بدلا من هذا الشبح القبيح. ترتعش يدي الممسكة بيد الركوة وتستيقظ في داخلي تلك الرغبة الدفينة، التي ربما ورثتها من جدي الأول، لضربها بالركوة على قنة رأسها... ولكني أشيح وجهي عنها وأفرغ ثورة غضبي في فقاعات الرغوة المنتفخة في قلب ركوتي.

قاص من عمان



تراقب البحر الموحش مدركة أن الطوف الذي تتوسطه يرتج، يحوّل مساراته، يعافر الثبات لكنه لن يتحطم، فهو أتى في لحظة سحرية هائلة، وجدته على غفلة، بعيداً عن تجاربها الشعرية. فمثابراتها التي ضربت بها أرض يباس القصائد، لم تورق إلاّ القليل الزهيد، فما استوى نبتها ولا علت ولا نضج ثمرها. كان الشعر خيار الرغبة في الوصول إلى الإله/الأب، العاشق الذي يكتب وريقات مشبعة بالرومانسية والحلاوة، دون دس نصوصه لرهانات النشر، أما الابنة فطموحاتها سعت لاستنساخ خيار أبيها الشعري والمضي لغزو القارئ. لكنها فقدت صوتها لعشر سنوات إثر رحيل الوالد المروّع، فحادت عن الكتابة.

في لحظة استيقاظ مفاجئة أخرى استجابت لحبال أسئلة تدلت، وهي قابعة في جرف اليومي واللامبالاة، في هاوية اللاجديد سارعت إلى النهوض للتسلق والخروج.

وجدت إجابات شكوكها الوجودية وإلحاحها بين محاولات موسيقية في عزف شارد على العود، إلى إمساك ألوان ريشة عصيّة على الدهشة، لترجع أخيرا إلى بوابة الشعر، هذه المرة أنصتت سريعاً لمزامير الحقيقة فجنحت للسرد. في قفزة واحدة اتجهت إلى شواطئه، وضعت نصب قلبها احتمالات المضي في مجاهيل بحار غامضة الاتجاهات، تجابه بإصرار إعصارات تقليدية، زعيق الرافضين للتجريب، عجين الثرثرات الوصفية الكثيفة، سخاء النص في المباشرة، أزاحت كل هذا عن نصها، مصرّة على أن القصة خيارها الأحب وليس الأوحد، دون تعمد الاتجاه لنهر الرواية في عذوبة مائها واستقطابها للواردين، شهرتها في عشب الجوائز وتشعبات غدرانها، رأت بها إيغال طين التكرار والاستسهال من البعض، لم تشعر أنها تحكم قبضتها عليها وتستطيعها، لم تشغف بها، ولا رأت ضرورة خوضها.

كانت القصة لها فتنة الاكتشافات في انكماشها بعيدا عن استهلاكها، هكذا مضت تبحث عن طوف الكتابة في القصة، لتضع صرختها في الريح، تخبر النوارس عن حكايات مبتسرة تبحث فيها عن خصوصيتها، وتصطاد سمك الدهشة، قررت معالجة تجاربها مرة وأخرى فأخرى لتمضي إلى نكهات الأنسنة، الاختزال، التكثيف، تخلخل السرد، ففيها ترتكب المتاهة، تشد أوتاد القصة عبر المفارقة، تنثر موج المكر والتلغيز والإيحاء دون كثير إفصاح في نص يميل للغة الشعرية، وتظل تفتش كلما ركن طوفها إلى يابسة ما، تسير بين أركانها، تعاين نضج نصوص السابقين والحاليين، إمعانهم في التحديات، فتبحر في سكونات الأيام أو ضجيج العواصف، تصمت طويلاً قبل أن تدفع نتاجها، كانت تظن أنها متأنية، متمهلة، فوجدت أنها بطيئة بإفراط.

هكذا تمضي برحلة أوديسيوسية لا تريد لها بوعي تام أن تنتهي، فالكاتب لا يقف عند ميناء، هو يخشى الرسو في مكان واحد، يخاف نضوب المسالك وتفكيك روح المغامرة في النص، مأزق يلاحق كل من تنازل عن الثبات، والقوالب الصلدة وأختام الجودة التي يتبرع بها الآخرون، الكتابة متفلتة والقصة لا تعطي نفسها إلا لمن ألقى نفسه في عباب موج التجربة.

قاصة من الكويت

تجربتي في كتابة القصة القصيرة بدأت منتصف السبعينات الميلادية، وهي المرحلة الزمنية التي شهدت حضور القصة القصيرة كفن أدبي تجاوز سذاجة الحكاية المسرودة بغرض التسلية إلى صياغة تلك الحكاية لتصبح قصة ذات تقنيات فنية عالية ودلالات إنسانية رحبة.

تشكلت تجربتي ضمن تجارب العديد من كتاب القصة في تلك المرحلة، كنا مجموعة حالمة من المتمردين على جمود الواقع الأدبي، كان عبدالعزيز مشري، سليمان سندي، عبدالله السالمي، جبير المليحان، جارالله الحميد، محمد علوان، عبدالله با خشوين، حسين علي حسين، محمد الشقحاء، محمد قدس، عبدالله با محرز، وغيرهم. مرحلياً، جاء جيلنا بعد رواد القصة من أمثال الكبار أحمد السباعي، إبراهيم الناصر، حامد دمنهوري، عصام خوقير، وغيرهم ممن أشرعوا نوافذ السرد في أوائل الستينات.

ظل الخواء يلف الساحة الأدبية المحلية لدرجة الانقطاع وعدم التواصل مع الإبداع العربي والعالمي، كانت الساحة الأدبية المحلية الراكدة تحاصرها رياح التجديد في مجال السرد من كل فضاءات العالم وتمطر

علينا بأسماء كبيرة ومضيئة كنجيب محفوظ، وعبدالرحمن منيف، ويوسف إدريس، وزكريا ثامر، وحيدر حيدر، وحنا مينا، وغيرهم من الأسماء المشرقة في تاريخ الإبداع العربي الحديث.

كان المبدع المحلي يتكبد عناء السفر، يخبئ في حقيبته وبين ثيابه عند عودته ليمرر ما تيسر من إبداعات تشيخوف، ودوستوفسكي، وهيمنغواي، وكامو، وكافكا، وموبسان، وماركيز، وغيرهم من كبار المبدعين في العالم.

كنت أقرأ لهؤلاء بشغف مستعيراً بعض مؤلفاتهم من الأصدقاء، أو من خلال سفري إلى القاهرة، أو إلى دمشق، حيث كنت أخصص معظم وقت إجازتي لقراءة ما أستطيع من تلك المؤلفات العظيمة، ثم أعمد لتركها في غرفة الفندق ليقيني بأن المراقب الصحوي عند عودتي سيصادرها بدم بارد!

لقد واجه جيلنا (جيل السبعينات) بكل تنوعه الفكري والثقافي ضربات موجعة من طرف المتشددين الذين كانوا يسيطرون سيطرة مطلقة على المؤسسات الثقافية، وقنوات الإعلام في بلادنا، ذلك الفكر الأحادي المعن بإقصائيته وانعزاليته حد من توثب التنويريين بمختلف توجهاتهم الثقافية والفكرية وتعمّد التشكيك في نواياهم الوطنية وإعاقة طباعة أعمالهم وحرية التعبير عن آرائهم وتطلعاتهم المستقبلية.

لم يكن همي في تلك المرحلة أن أصبح كاتب قصة قصيرة فحسب، أو أصدر كمًّا من المؤلفات الأدبية، بل كان جل اهتمامي هو نشر وتفعيل ما يتصل بالإبداع الجديد المخالف لما هو سائد وراكد في الساحة الثقافية المحلية، كما كنت مهتماً بكتابة الزاوية الصحفية وإجراء الحوارات الأدبية التي تصب جميعها في دائرة الهم الثقافي، وقد تحقق لي بعض ذلك عبر صفحات الملحق الثقافي في مجلة «اقرأ» الذي كنت أشرف على تحريره.

كنت مهتماً كمحرر ثقافي بنشر أطياف مختارة من النماذج الطليعية للإبداع المحلي والعربي والعالمي بأمل تحريك ساحتنا الثقافية من ركودها وانقطاعها عن الاتصال والتفاعل مع الإبداعات العربية والعالمية التي سبقتنا تجربةً وزمناً.

وكانت في تلك الفترة (منتصف السبعينات) تصدر ملاحق ثقافية جادة ذات توجهات تجديدية في كل من: جريدة الرياض، والجزيرة، واليوم، والمدينة، وعكاظ. وكان للناقدين شاكر النابلسي ومحمد الشنطي دور كبير ومشكور في مواكبتهما النقدية للحراك الثقافي والأدبي المحلي، بحيث أصبحت مؤلفاتهم في هذا المجال تعد من أهم المراجع لدارس الأدب الحديث في المملكة.

كانت الصحافة الأدبية في تلك المرحلة مهتمة بتسليط الأضواء على قضايا المسرح والسينما وكل الوسائل التعبيرية العصرية من سرد وشعر وفن تشكيلي. وأذكر أنه كانت لدينا في جدة بحارة المظلوم وحارة الشام صالات عرض سينمائية بدائية، وهي عبارة عن أحواش كبيرة تعرض بداخلها أهم الأفلام المصرية، ويحضر لمشاهدتها الكثير من أهالي جدة، ولكن التيار المتشدد -بحكم هيمنته على منابر التعبير- أغلق تلك الدور المتواضعة، وأغلق معها كل منافذ التغيير والتنوير.

توقفت في تلك الفترة عن كتابة القصة وعن غيرها من الكتابات في الصحافة الأدبية لسنوات طويلة إلى أن أقنعني صديقي العزيز القاص سعود الجراد بطباعة مجموعة قصصية جمع بجهده نصوصها وأطلعني عليها وصدرت عن النادي الأدبي بحائل في عام 2008 بعنوان «رياح وأجراس»، وقد حظيت تلك المجموعة باهتمام نقدي مشجع ما حفزني على إنجاز مجموعتي القصصية الثانية. وأثناء البحث في أرشيف مكتبتي لإعداد نصوص مجموعتي الجديدة وجدت ملفاً يضم أكثر من ستين قصة تكفي لإصدار ثلاث مجموعات قصصية دفعة واحدة، وكان بعضها يمثل بدايات تجربتي التي لم تتحرر من أسر التجريب. اقتنعت وأنا أنتقي نصوص المجموعة التي صدرت في العام 2011 عن «النادي الأدبي بالرياض» بعنوان «مساء مختلف» بأنه ليس كل ما يكتبه الكاتب في شتات الصحف جدير بنشره بين دفتي كتاب، كما أن غزارة الإنتاج بمعيارها الكمي لا تشكل عندي هاجساً مؤرقاً، مع إيماني بأن غزارة الإنتاج تبقى مهمة ومؤثرة إذا كان المنتج الأدبي أو المعرفي نوعياً وليس مجرد كم يعلوه الغبار ويملأ أرفف المكتبات.

كاتب من السعودية

أتراني خنت مريم كما خانها الزمن وغدر بها! فبعد صدور مجموعة «سأحدثكم عن مريم»، وتوزيعها قال لي أكثر من صديق: ولكنا لم نجد قصة واحدة اختصت بمريم. تلك التي تصدرت عنوان المجموعة؟ نعم، وعدتكم بالحديث عن مريم ولم أفعل، «سأحدثكم عن أيمن» مقطع من أغنية اقتبست منه عنوان المجموعة.

لا أعرف حقيقة وحتى لحظة كتابة هذه السطور، لماذا أثر فيّ كثيرا موتها التراجيدي. بداية حدثتني أمي، ثم سمعت ذات الحكاية من خالتي وأخوالي. وهنا حدثت نفسي بأني أريد أن أعرف أكثر وأكثر عن جدتي مريم. ولكن حين قررت فعلا الكتابة عن مريم، كان أغلب من عاصروها قد رحلوا. أمي لا تذكر إلا نتفاً صغيرة، وكذلك خالتي التي

رحلت، وحتى أخوالي لم يعطوني معلومات تشفي غليلي. وأدركت أنني في حالة لوم داخلي مع نفسي، لماذا تأخرت في البحث والسؤال وتحري المعلومة حتى غادر الحياة أغلب من عاصر حياة مريم؟

نعم كنت أعول على جارتنا سلامة كما يسمونها (سلوم). لكنها رحلت وغادرت الحياة قبل أن يتسنى لي الجلوس معها. لعل موت الجدة قد وقع في العام خمسين وتسع مئة وألف من القرن الماضي، وذلك بحسب تقديري لعمر أمي الآن. وبهذا تكون الجدة مريم قد عاشت في العقدين الثالث والرابع من القرن الماضي.

حين تتحدث عن أي حدث شخصي خاص وتعتبره خاصاً بك جدا، فإنك في الواقع تتحدث عن مكان وزمان وبلد، حيث أن الخاص لا ينفصل عن العام، بل كلما تعمقت في خصوصيتك كنت أكثر قربا وصدقا من واقعك. كيف كانت الحياة آنذاك؟ أسر ممتدة تعيش في بيوت مبنية من الطين والجس في الشتاء ثم تنتقل في الصيف إلى المظاعن المبنية من العريش. وتكون المظاعن مبنية من سعف النخل.

كانت النساء تقوم بشتى أعمال البيت، يباشرن أعمالهن منذ الصباح الباكر بغسل الملابس في العين، ثم يجتمعن حول العين ويفطرن معا، ويتبادلن أطراف الحديث. تقوم النساء بالطبخ والكنس، وتربية الأولاد. كان الزاد قليلا والبركة كثيرة. هذا بعض ما سمعته من النساء اللواتي التقيتهن بغرض التعرف على الحياة آنذاك.

حين تتحدث عن أن النساء يغسلن الملابس والأرز في العين، فأنت حقيقة تتحدث عن حقبة من الزمان في حياة البحرين قد انقضت حين كانت العيون منتشرة.

أي أثر أدبي يتحول إلى أثر تاريخي بعد حين. هذه العبارة سمعتها من الدكتور وهب رومية أستاذ الأدب الجاهلي وعميد كلية الآداب بجامعة دمشق سابقا، عندما كنت أدرس الأدب العربي بجامعة دمشق، وكان رومية يدرّس الأدب الجاهلي ويشرح المعلقات بطريقة جميلة جدا. ولا أدري لماذا ما زلت أتذكر تلك العبارة حتى الآن بالرغم من مضي أكثر من ثلاثة عقود.

لم أفهم معنى النكسة وهزيمة 67 إلا حين عرفت مشاعر الناس إبان وقوع الحدث في رواية «خديجة وسوسن» للراوئية الراحلة رضوى عاشور.

واليوم أنا أكثر اقتناعا بأن الأثر الأدبي يمكن أن يشرح ويفسر لك الحدث الاجتماعي أو السياسي من خلال تأثيره على حياة الناس. ولكن ما هو الخيط الذي قادني للتحدث عن مريم؟ من المعروف أننا نورث عن آبائنا وأجدادنا الكثير من الصفات وقد نعاني من نفس الأمراض التي يعانون منها. نحن في الواقع نحمل صفاتهم الداخلية والخارجية، ونتصرف مثل تصرفاتهم، بل حتى تلك الصفات التي نكرهها فيهم.

قبل عدة سنوات كنت في جلسة علاج بالألوان مع أحد المتخصصين الأجانب في هذا المجال. وكنت أشتكي من علة ما، حينها سألني «هل سبق لك أن أجهضت؟». وهنا فغرت فاهي، فما علاقة الإجهاض بحالتي المرضية تلك، وبما أعانيه؟ أجبته نعم أجهضت، ولكن هذا حدث مضى عليه الآن (حينها) أكثر من عشر سنوات. وأجابني قائلا: بالعبارة التي لم أزل أتذكرها YOUR BODY REMEMBER WHAT YOUR MIND FORGET .

في الواقع إن أي حدث نعيشه أو نمر به يسجل في ذاكرة الجسد، سواء تذكرناه أم لم نعد نتذكره. هذا هو الخيط الذي قادني إلى مريم أو جدتي مريم التي أجهضت عدة مرات. نعم، ثمة أجنة لم تستطع أن تهبهم الحياة، لكنها بالطبع سجلت في ذاكرة جسدها كل تلك الآلام الجسدية والنفسية. نعم، أجهضت وكذلك أجهضت بعض أخواتي، والبعض من نساء العائلة أيضا. هذا ما أود قوله: إننا نرث الكثير عن آبائنا وأجدادنا؛ صفاتهم الشخصية، طباعهم، أمراضهم، طريقة التعبير، طريقة الحديث، بل نشبههم حتى في تلك الصفات التي لا نحبها فيهم. (استشهاد من رواية كل الأشياء). لذلك أعتقد أننا ورثنا عن الجدة مريم ثيمة فقد الأجنة.

وتأكيداً على أن الأثر الأدبي يتحول إلى أثر تاريخي، ويعطينا صورة عن ملامح الحياة الاجتماعية، والثقافية والسياسية في حقبة ما من الزمن، ما معنى أن تلد الجدة مريم في البيت وتتعسر، يعني أن النساء آنذاك في تلك الحقبة من الزمن كن يلدن في البيت، وقد يكون الوعي قليلا، أو الرعاية الصحية غير كافية. ثم موت وليدها أيضا مؤشر على درجة الوعي آنذاك، ربما مات وليدها بسبب مرض ما، بسبب الإهمال، بسبب عدم توفر وسيلة مواصلات مناسبة تنقله إلى المستشفى.

إذا تأملنا قليلا في عناصر القصة القصيرة، فهناك عناصر المكان والزمان والشخصية، ولا يمكن لأي حدث أن يكون بدون توفر الزمان والمكان والشخصية. كما أنه لا يمكن عيش الحالة وسردها في آن واحد، لذلك فزمن السرد مختلف عن زمن الحدث. بل ومختلف حتى في التفاصيل، ولو مثلا حاولت أن تسرد حادث سيارة وقع قبل ساعة من الآن فلن يكون هو ما حدث بالضبط، سيكون السرد مضافا إليه الشعور والمشاعر، ربما سيكون مختلفا قليلا أو كثيرا.

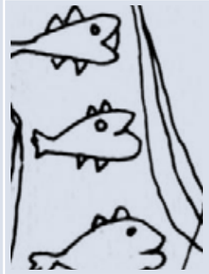
ما كنا لنستطيع التحدث عن معاناة مريم أثناء المخاض في نفس زمن العيش. يحاول الناس دائما السيطرة أو التغلب على غربة المكان والزمان. قد يعيش الإنسان غربته حتى وهو في عقر داره، وقد يغدر به الزمن، وينتصر عليه ولا ينتصر له.

حين فرغت منها، (سأحدثكم عن مريم)، عدت لأقرأها كمتلقية لا ككاتبة. حينها وجدت أن ثمة رابطاً خفياً يربط جميع قصص المجموعة، رابطا لم أضعه في حسباني ولم أخطط له إطلاقا ألا وهو رابط الفقد، فمن موت الجدة مريم إلى موت صديقة العائلة حميدة في نفق المعيصم، إلى موت البطلة في إليكم أيها الأحباء، إلى موت بتول في فقد، إلى موت الزوج والحبيب في كارثة، إلى موت أم فاضل (طيف)، إلى موت زميلة العمل المتذمرة في سرير الغريبة، إلى خيبة الأم في تسقي البعيد، إلى انكسار فاطمة في أمي تناديني، إلى موت الخالة في استجاب الله لها، إلى موت أم العروس في غدا سأرويها لكم.

يجمع كل هذه القصص رابط الفقد والخيبة. ولا أعرف لماذا لا نعبر إلا حين الفقد؟ كأنما الفقد هو الذي يدفعنا إلى التعبير والفضفضة. حين ترسم لوحة، مثلا لوحة فنية لعين عذاري، فأنت تفتقد تلك العين الجميلة التي نضبت، وحين تجد أكثر من شخصية في المجموعة قد هزمها مرض السرطان تعرف أنها حقبة ينتشر فيها هذا المرض، بسبب ضغوط الحياة ونظام الأكل المصنع.

في قصة «تسقي البعيد» تعرف أن هذا بلد يعاني من البطالة، وهكذا، ستعرف عن البحرين أكثر وأكثر، أو أي بلد آخر من خلال الأعمال الأدبية أو المنجزات الأدبية، لذلك فإن الأثر الأدبي سيصبح أثراً تاريخيا بعد حين، وتستطيع أن تعتمده مرجعا في قراءة تاريخ أي بلد. والمنجز الأدبي برأيي يفوق المنجز التاريخي، في الوصف والشرح، ومعرفة حياة الناس في حقبة من الزمان، فأنت ستعرف أكثر عن الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية من المنجز الأدبي.

قاصة من البحرين



فتنة النص

أمين صالح

بعد عقود من الكتابة، وتراكم التجربة، والتنقل بين أشكال كتابية متنوعة ومتباينة، لا تعودُ تلك الملامح الأولى ساطعةً كما كانت، صافيةً كما كانت، بل صار يكتنفها سديمٌ من اللايقين والالتباس والخلط الذي يربك الصورةَ العامة. الذاكرةُ نفسُها لم تعد تسعف، وكأنها تتكئ على وقائع مشكوكٍ في صلابتها ومصداقيتها. لذا سأحاول أن أرتب عناصرَ الصورةِ كما أراها الآن، وليس كما كانت في الأصل:

حكايات تخلبُ اللبّ ترويها جدّةٌ بارعةٌ في السرد، تحزمُ المسامعَ وتشدّها إلى عوالم لا نشتهي الخروجَ منها. قراءات لكل ما يقع في متناول اليد، لكل قصاصةٍ مهمَلة داستها الأقدامُ بلا مبالاةٍ لكن بلا كراهية. قراءات لكتبٍ مستعارة من أصدقاء مسّهم مثلي شغفٌ بالقراءة، وأخرى مسروقة برعونةٍ وبلا مهارة من المكتبات. تصفّح مجلاتٍ وصحفٍ لا تحصى، ثم محاكاة المجلات بإصدار جرائد حائط لا أحد يقرأها من منتسبي النادي الرياضي. بعدها يأتي اختبار القدرة على الكتابة بتأليف قصصٍ ساذجةٍ لا قيمة لها، مع ذلك تجد موطئاً في ساحةٍ لم تعجّ بعد بالموهوبين والمدّعين معاً، وتستدرجك شلةٌ أدبية صغيرة مفرطة في الحماس، وتضفي عليك أهميةً زائفة. ومنها تلتحق بتجمع أكبر من أدباء لا تجانس بينهم. مع مرور الوقت، تتحرّر تدريجياً من الأوهام وتتواضع وتبدأ في الإصغاء إلى الآخرين، وتستفيد من قراءاتك واحتكاكك بالتجارب الأخرى، وتتفاعل مع المنجزات الحديثة في الأدب، وتتأثر بالحساسية الجديدة التي ولّدتها إبداعات شتى في أشكال الفن والأدب، وتقترب أكثر من العوالم الشعرية، وتشعر أخيراً بأن الكتابة ليست مهنة، ليست هواية، ليست وسيلة للتكسب ولتحقيق مجدٍ أو شهرة، بل هي حياةٌ أخرى، أكثر جمالاً ونقاوةً، تعيشها برغبةٍ حقيقية، وبشغفٍ لا حد له، وتدرك أنها وحدها التي تعطي وجودَك معنى وقيمة.

2

بدأ ولعي بقراءة القصص والروايات وأنا في المرحلة الثانوية. هذه القراءة النهمة حرّضتني، في أواخر الستينات، على أن أجرّبَ كتابةَ القصة.. لكن بسذاجة المبتدئ.

ليس فقط هذا الولع من وجّهني إلى كتابة القصة القصيرة، هناك أيضاً تأثري العميق بالحكايات التي كانت جدتي ترويها لنا ونحن صغار. كانت تسرد الحكايةَ بطريقةٍ فيها الكثير من التشويق والدراما. كانت مذهلة في السرد. من خلالها أحببت السرد.

لكن المفارقةَ أنني، في كتابة القصة، بعد البدايات البائسة، لم أكترث كثيرا بالسرد التقليدي. ربما لأني، على نحو غير واع، شعرت بأنني لا أستطيع أن أضاهي الجدّةَ في السرد. أو ربما لأني شعرت بالإشباع والامتلاء في السنوات التي أمضيتها وأنا أصغي إلى سردها.

أحببت الشعرَ كثيرا؛ أكثر من القصة والرواية. لكنني لم أجرب كتابة القصيدة. لم أشعر بأني قادر أو مؤهل لفعل ذلك. أردت أن أكون شاعراً في مجالي الخاص.

3

إنك تبدأ الكتابةَ بغايات معينة، كأن ترغب في التعبير عما يوجد بداخلك.. أفكارك وعواطفك ومشاعرك وهواجسك. ثم تضع لنفسك هدفاً سامياً، فيه الكثير من الادعاء: أن تغيّر واقعَك، حالماً بعالمٍ أفضل، بغدٍ أفضل.

كان ذلك ضرباً من البراءة والسذاجة اللتين ترافقان البدايات عادة، ويفرضهما مناخ سياسي واجتماعي معين. كنا جميعا، آنذاك، نظن أن الكتابةَ قادرةٌ في لمحةٍ على اجتراح المعجزة المرتقبة. كنا في الحقيقة نحلم، وكان حلما جميلا ونبيلا وطفوليا. لكننا خذلنا هذا الحلم، أو اتضح أنه محض وهم.

يود المرء أن يعطي لنفسه ولما يفعله شيئاً من الأهمية، من القيمة، من الامتياز؛ أن يعتبر نفسه خارقاً وذا حضورٍ طاغ. لكن هذا يعدُ خداعاً للنفس قبل أن يكون تضليلاً للآخرين. يجب أن نقبل بدورنا المتواضع، الضئيل، وبوجودنا الهش، في هذا العالم، ولا نعطي أنفسنا حجماً زائفاً. الزعم بأن الكتابةَ قادرةٌ على اجتراح تغيير ما، حتى لو كان بسيطاً، هو محض وهْم.

الكتابة، وكل الأشكال الفنية، لا تستطيع أن تغيّر الواقع. قد تقول للإنسان شيئا عن واقعه، عن معنى ذاته ووجوده، أن تعمّق وعيَه، وأن تصقل حسّه الجمالي. وإذا استطعت أن تحقق بالكتابة بعضا من هذا، تكون قد أنجزت شيئاً له قيمة وأهمية.

إن ما تكتبه يتصل بهذا الواقع، جذوره ممتدة فيه، إلا أنه يتخطى هذا الواقع ليطرح رؤيةً أشمل تتصل بأسئلة أزلية. في نصوصي لم أحاول أن أطرح الواقع في حرفيته، في قضاياه اليومية المباشرة. كنت معنياً أكثر بعوالم الحلم والمخيلة، والتي فيها أمتلك حريةً أكبر في تناول قضايا أكثر جوهريةً أو أكثر اتساعاً.. من وجهة نظري.

عالم الحلم أو المخيلة هو امتداد طبيعي لعالم الواقع، وليس منفصلا أو مستقلا عنه.

4

أي نصٍ هو بالضرورة انعكاسٌ لذات الكاتب ورؤاه وتجاربِه الشخصية ومعرفتِه الثقافية وأحلامِه وذكرياته وتخيلاته.

الكتابة، بالنسبة لي، ليست قناعا أو نتاجَ مخيلة محضة بل هي نافذةٌ تطل على الروح.. مرآةٌ للنفس تعكس الدواخل والأعماق. الذات، أو شظايا من السيرة الذاتية موجودة في النص، لكنها قد تنتحل أشكالا أو شخوصا أو أفكارا.

5

أنت تكتب بدافعٍ أو بتحريضٍ من رؤيةٍ ما، فكرةٍ ما، رغبةٍ في التعبير أو البوح عن تجربة.. قد تكون تجربةَ عشق أو ذكريات لحوحة أو أحداثا تتصل بك وتؤثر فيك عاطفيا أو نفسيا أو سياسيا، فتسعى إلى التعبير عنها من خلال نص يتشكّل تدريجيا، ويكتسب حياةً غالباً ما تكون ذاتيةَ النمو والتشكل، ومستقلةً عن الخطط والتصميمات والأفكار التي وضعتَها سلفاً، أي أن النص غالباً ما يتخذ بذاتِه كينونةً خاصة به، خارج إرادتك أحيانا وبمعزلٍ عن رغباتك ونواياك.

عند البدء بالكتابة، لا أظن أن ثمة بوصلةً تحدد مساري، صوب جهةٍ أو أخرى. ولا خرائط أيضا. إنه أشبهُ بسفرٍ إلى مجهول لا تعرف تضاريسه، ولا إلى أين تفضي بك المسالك. ثمة رغبةٌ ملحة في الكتابة، رغبةٌ يصعب مقاومتَها، وما أثار أو أيقظ هذه الرغبة بداخلي شيءٌ قد يكون غامضا (ربما صورة من حلم أو شذرة من ذاكرة) أو شيءٌ يمكن معرفتَه لكنه نتاج الصدفة (عنوان يخطر بالبال، محادثة، لقطة من فيلم، لوحة.. إلخ).

إذن الرغبة تأخذني إلى أرضٍ لم أزرها من قبل، أرضٍ عذراء، وتبدأ الأشياءُ في التشكل كلما خطوت وتعثرت. أجد عند كل منعطف شيئا ينتظرني ليلهب مخيلتي: ريحاً، مرفأ، بشراً، حقولا.. عوالم تنبثق تريد أن تحتل مكانا في النص. وأنا أمضي غير عارف إلى أين سأصل ومتى.. لا شيء واضحا، لا شيء محددا، تأخذني اللغة، تأخذني المخيلة، وترمي بي في أفران النص.

عندما أكتب نصاً وفق مخطط موضوع سلفاً، أو وفق عناصر محددة تدلني إلى المسالك والمنافذ والمخارج حتى النهاية، فإنني أشعر بالضجر وأكف عن الكتابة، لأنني عندئذ أفتقد الخاصيةَ الأهم للكتابة: المتعة. لذلك أحب أن أبدأ في الكتابة وليس بحوزتي غير خيط أو صورة.. حتى لو كانت غامضة.

النص إذن يشكّل نفسَه إنطلاقاً من صورةٍ معينة أو جملة أو انطباع. هناك أمور معقدة وغامضة جدا تحكم الكتابة وليس العكس، ليس الوضوح والمنطق والنظام المعرفي هي التي تحكم.

6

يصعب تحديد كيفية بناء الأفكار. إنها عمليةٌ معقدة جدا. ليست هناك خطة معينة، أو منهاج معين، وفقاً له وعلى ضوئه تقوم ببناء الفكرة. الفكرة تخطر لك، هكذا، من دون تصميم مسبق، وهي قد تنبع من مصادر متنوعة: من حلم، من صورة، وأنت تمشي، تتأمل، تنظر إلى لوحةٍ، أو تصغي إلى مقطوعة موسيقية.. منابع ومصادر عديدة ومتنوعة.. لكنها ليست محكومةً بمنطق خاص، وآليةٍ محددة ومفهومة. قد يحدث كل شيء بيسرٍ شديد، ومن دون إعاقات، وقد يستغرق الأمر وقتا طويلا، وربما تصرف النظر عن الفكرة.

7

أثناء الكتابة، كل العناصر تشتغل: الوعي واللاوعي، الذاكرة، المعرفة، المخيلة.. سنوات الخبرة كلها تتداخل ولا يوجد عنصر يتغلب على الآخر. دع نفسك خمس دقائق مع المخيلة، بتركيزٍ شديد وذهنٍ منفتح، وسوف تعطيك المخيلة صوراً لا تعد، كل ما عليك هو أن تلتقط الصور، وتضعها ضمن بناءٍ محكم ومتناسق. أما في مرحلة التصويب والتنقيح وانتقاء المفردات وتحسين الجمل، فيأتي دور الوعي ليتدخل ويحسم.

8

ينبغي أن تكون اللغةُ موظفةً شعريا وإلا سقطت في العادية والتقريرية والرتابة.. وهذا ما نجده عند كتّاب لا يعتقدون أن للغة طاقة تفجيرية هائلة. باللغة العادية، التقريرية، التقليدية، لا أستطيع أن أبني نصاً يقنعني شخصيا، ويدهشني في المقام الأول.

بالطبع، الحالة هي التي تخلق لغتَها الخاصة وليس العكس. بمعنى أنا لا آتي إلى مقطع معين وأقرر أن أكتبه بلغة نثرية سردية أو بلغة شعرية. الحالات والصور تفرض لغةً متجانسة معها. ومثل هذه الأمور ليست مقررة سلفا بل إنها وليدةُ لحظةَ التعبير.

9

منذ البدايات لم أكن واثقا بأن السرد الكلاسيكي سوف يثري نصوصي أو يساهم في دعم وتعزيز رؤيتي. لذلك جعلته يأخذ منحى آخر، مستثمرا جوهرَه الشعري.

شعرية السرد عندي نابعة من إيمان عميق بأن للسرد طاقة شعرية هائلة لم تُستغل بعد، ولا يحاول كتّاب القصة والرواية سبرَها واستكشافَها واستثمارَها. هي، عندهم، معطلة، مشلولة، بالأحرى، هي موضع استنكارٍ وازدراءٍ ونبذ.

هذه الطاقة الشعرية للسرد أحاول أن أوظفها لإغناء نصي، فمن خلالها أسعى إلى تعميق علاقة كائناتي بالواقع، في تشعباته اليومية

والحلمية والتخيلية، وبغير هذه الطاقة تصبح لغة السرد جافة، مباشرة، إنشائية، لا روح فيها ولا عذوبة ولا جمال.

أن يتسم نصّ بالشعرية، أو أن يتخلل الشعر أنسجة النص، فذلك ليس تهمة يتوجب على الكاتب دحضَها أو التنصلَ منها أو الدفاعَ عن نفسه إزاءها. فالشعر جوهر كل كتابة، كل فن، بمعنى أنه متجذر ومتأصل في كل فعل إبداعي.

من الخطأ الاعتقاد بأن الشعرَ يخص القصيدةَ وحدها. هذا فهم قاصر لمعنى وطبيعة الشعر. فالسرد يمتلك خاصية شعرية، كذلك الصورة السينمائية واللوحة التشكيلية والمقطوعة الموسيقية والمنظر الطبيعي في وجودنا. الشعر موجود حولنا وفي كل مكان، فلماذا تستكثر أن يوجد في القصة أو الرواية؟

من الضروري أن ندرك أن الشعرَ يوسّع تخومَه، وراء حدود الاتصال اللفظي، لمعانقة أشكالٍ أخرى من التعبير الفني.. بمعنى آخر، الشعر أفقٌ مفتوح على مداه، ليشمل كل فعالية إبداعية.

10

لست من المولعين، أو المسوسين، بالهدم. أظن أنني بنيت لنفسي عالماً (وأعتقد أن هذا ما يفعله أغلب الكتّاب) فيه كل نص يتمّم (ولا يهدم) الآخر، سواء أكان هذا بوعي أم بلا وعي أم على نحو اتفاقي غير مقصود.

في كل نص جديد، هناك أصداء، إشارات، ومضات معينة من النص السابق أو من نصوص كتبتها في أوقات سابقة وبعيدة، تستحضرها التجربة من جهة، والذاكرة من جهة أخرى. بالتالي، هي أشبه بعملية بناء متواصلة، بواسطة الأدوات ذاتِها، والعناصر ذاتِها، مع تجديدات هنا وهناك.

إذن فعل الكتابة، بالنسبة لي، يعتمد على الاتصال (بين النصوص، أي التجارب) أكثر من الانفصال، على التراكم أكثر من الانقطاع. النص ينمو بفعل عناصر موجودة أو كامنة في تجربة الكتابة الكليّة، وليست مستقلة تتم استعارتها من مكان ما.

11

للعناوين وظائف متنوعة: إيضاحية، إيحائية، رمزية، دلالية، تفسيرية.. إلخ. شخصياً، أميل إلى العنوان الذي له رنينٌ شعري، جمالي، وفي الوقت ذاته يعبّر عن جوهر النص، ويكون مفتوحا على عدد من القراءات، من التأويلات.

قد يتولّد العنوان أثناء الكتابة، أو بعد إنجاز العمل، وأحيانا، لسبب غامض ما، يكون حاضراً وجاهزاً قبل التفكير في الكتابة. في بعض الأوقات، تستعين بصديق يقترح عليك العنوان الملائم (حيث يمكن للعنوان أن يوجد باستقلالية وعلى نحو متواز مع النصوص). لكن في كل الأحوال ينبغي للعنوان أن يكون مدهشاً، وأن يكون محركاً، جمالياً ودلالياً، لمخيلة القارئ.

12

الكاتب أحيانا لا يفهم ما يكتبه هو لسبب بسيط، فأثناء الكتابة لا يكون للوعي السيطرة الكاملة على العملية برمّتها، بل هناك تدخلات مباشرة ويتعذر اجتنابها من قبل اللاوعي والمخيلة والذاكرة والهذيان، وهذه العناصر تفرض نفسها وتوجّه الكاتب إلى مسارات لم يخطط لها وإلى معان ودلالات غامضة لا يستطيع الكاتب أن يفسرها أو يؤولها في حينها، لكنه يجدها منسجمة عضويا مع الحالات المنبثقة - كلغة ومجاز- من قلب النص.

ثمة قوة سحرية للحرف والكلمة يشعر بها الكاتب قبل أي أحد.. الكاتب الذي يقع تحت سحرها فيما هو يسعى إلى تركيب كيميائي للعناصر من خلال الاشتغال على مجاورة المفردات ورصد إيقاعية الحروف، وترددها في الجملة، واتصالها ببعضها البعض موسيقيا ودلاليا، وما ينتج عن هذا التجاور والتفاعل والتزاوج من معان تستنتجه القراءات والتأويلات.

لكن هذا ليس نتاج الوعي وحده وعلى الدوام، فعبر التداعي الحر وإطلاق المخيلة وتفعيل الذاكرة والإحساس بإيقاعية اللغة ودلالاتها الصوتية، تتولد جمالية يشكّل فيها توظيف الحرف عنصرا أساسيا.

13

الكتابة عندي ليست عملية عقلانية، ذات دوافع واضحة ومدروسة، محكومة بمنطق وأسباب ونتائج، قابلة للشرح والتفسير.

هل يعرف المرء لِمَ يحيا؟ أو لِم يحلم؟ إنه يحيا فحسب، يحلم فحسب. التأويل والمعنى يأتيان في ما بعد. هل يعرف المرء لم يكتب؟ إنه يكتب فحسب.

هكذا أتنفس هواءَ الكتابة تاركاً التأويل للآخرين. الكتابة حاجة تقتضي الإشباع، لكنها حاجةٌ مستمرة، تبدو أزلية، لا نهائية.. هي بالأحرى رغبةٌ دائمة لا تعرف الإشباع ولا الاكتفاء، مهما تعددت أشكال وأنواع الكتابة.

ستكون وظيفةً لمن يتّخذ من الكتابة مصدرا للرزق، أو لمن يكرّس نفسه للوعظ السياسي والأخلاقي، أو لمن يشعر بأن العالم لا يستطيع الاستغناء عنه فيعلن عن حضوره بأكثر الأشكال صخباً وادعاءً. إنه الكاتب الذي لا تشكّل له الكتابة متعةً خاصة يتلذّذ بها حتى في نومه. الكتابة، بالنسبة لي، كما أشرت سلفاً، حياةٌ أخرى أعيشُها حتى الرمق الأخير، واستمتع بها حتى الثمالة.

الكتابة ضرب من الحصانة ضد الإحساس القاهر بالهامشية في عالم لا يريد منك إلا أن تكون شيئاً أو رقماً أو أداة فحسب. الواقع صار أكثر عنفاً وشراسة ضد الفرد، وإزاءه لا بد من التحصّن بفعل يشعرنا بالقوة.. حتى لو كانت وهمية أو تخيلية إلى أبعد حد.

كاتب من البحرين

مقال

بهجة أفلام الكاوبوي

حجاج أدول

(الكاي بُوى) سمعتها أول مرة من سيدة قريبة لي، فضحكت مندهشا، ثم من العديد من النسوة الشعبيات. يقصدن الإشارة للبنطلونات الجينز الزرقاء. ثم سمعتها شعبيا (الكاي بُوي) والمقصود أفلام الكاوي بُوى Caw Boy، رعاة البقر. فتلك الأفلام اكتسحت كل الطبقات وصارت معلما سينمائيا عند الكل. أفلام منطلقة حيث الوديان الفسيحة وقطعان البقر الألوفية، والعشرات من الشباب والرجال على أحصنتهم، يرعون هذه القطعان الهائلة وهم مسلحون بالمسدسات والبنادق المحشوة بالرصاص، على أهبة أطلاق النار في أي لحظة.

يسجل التاريخ أن القوافل المندفعة غربا، حملت المهاجرين هربا من الفقر، من الظلم، من الاضطهاد. مهاجرون حانقون من مواطنهم الأصلية التي ضاقت بهم، فأتوا لموطن شاسع يأملون أن يتسع لهم وأن يرطب جراحهم.

وبعض المهاجرين هاجروا طامحين طامعين في تحقيق الثراء والاقتناء. وكل هؤلاء المهاجرين أيا كانت أسباب هجرتهم، هاجروا معبأين بشعار هاملت الشكسبيري (أكون أو لا أكون) أتوا لأميركا مستعدين للإطاحة بكل ما يقف أمام إصرارهم أن يكونوا. مستعدون لظلم الآخرين انتقاما من ظلم آخرين لهم. غريبة! ألا يوجد تشابه بالفعل في ما جرى هناك وفي ما جرى هنا؟ أليس هذا ما فعله ويفعله الصهاينة في فلسطين؟ أليس هذا سبب من أسباب تأييد أميركا البشع لإسرائيل؟ لاحظ.. أقول إنه سبب من الأسباب. ربما يكون سببا ثانويا، أو هامشيا، لكنه سبب يرصد.

وبما أن هذه أراضي الغرب شاسعة وقطعان أبقارها لا تُحصى، ورعاتها اشتهروا بملبسهم وخيولهم تحتهم، أنتجوا أفلاما عن ملحمة الاندفاع للغرب مركّزين على رعاة البقر، فقيل عنها أفلام (الويسترن Western) أفلام الغرب الأميركي، وتلك الأفلام في رأيي فكرة عبقرية نتجت من ذهنية الأميركي المنطلق بدنيا وفكريا وخياليا. الأميركي الذي لا يحدّ من تفكيره وتجديده حدود. عقلية منطلقة بسرعة الصوت، وصوتها الصاروخي بطعم الدولارات! إنها الذهنية الفنية / الاقتصادية النفعية الجشعة. إنها انطلاقة الفردية الأميركية والتي سرعتها سرعة انطلاقة رصاصة مسدس بطل الكاوبوي، العقلية الفردية، أي التي تعتمد على الفرد وطموحه، هذا الطموح الجامح الذي يتسبب في أضرار ليست بالقليلة، ويأتي بمنافع كثيرة. منافع تحرك العالم كله سواء برضاء هذا العالم، أو رغما عن أنفه. عقلية حقيقة تعتمد على الفرد، ثم تتحول لتكون عقلية فردية / جماعية، فالأنا للبطل الفرد هي النواة للأنا الأميركية، والتي عبّر عنها رئيسها السابق أوباما بقوله (نعم نحن نستطيع Yes we can) وكأنه يقول بصيغة الفرد.. أنا أميركا أستطيع. أنا البلد الذي ليس مثله أي آخر، أنا البلد الأجمل والأقوى والأغنى، أنا القوة التي إما أن تكون معها، أي تابع لها، فتنال فتات مائدتنا، وإما أن تكون ضدها، وستنال من الوبال ما لا تتخيله. أيها الآخر. أنا البلد الذي يفيد الدنيا كثيرا، ويضرها كثيرا أيضا. أنا الذي يخترع ما يفيد البشرية وما يضرها، أي أنا كما فيلمي المثير العجيب (الطيب والشرس والقبيح) تماما. أنا هذه الصفات الثلاث ويمكن أن نجمع ثلاث أو ست أو تسع إضافية هامشية. أنا أميركا يا أيها الأقل من أميركا شأنا.

فيلم الويسترن هو الانطلاقات الشجاعة نحو المجهول وشبه المجهول. انطلاقات قوافل العربات ذات الأحصنة عبر الصحراء الخطرة القاحلة، واختراق الجبال وعبور الأنهار، عصر الويسترن المبهر المعبر عن أوقات الصراعات القاسية المجيدة. أفلام تقدم ما معناه (العصر الجميل) عصر الاندفاع غربا، حيث كانت مبادئ الشجاعة والإقدام والعدل، تواجه بالشر الداخلي من رجال الغرب أنفسهم، فضلا عن الشر الخارجي من الهنود الحمر الهمجيين (من وجهة نظر أميركا)، عصر الصدور المفتوحة المفتولة، والمواجهات بالمسدسات والبنادق واللكم بالقبضات.

في وقت الويسترن تمّ وضع أسس المدن، مدن ما هي إلا بلدات صغيرة خشبية، تعجّ بالفوضى والحوار بالكلمات قليل، وبطلقات الرصاص كثير. رغم قسوة الطبيعة بسخونتها وصقيعها، يستمر الاندفاع غربا بلا خوف للخوض والتوغّل ومجابهة كل ما يستجدّ من مخاطر. ويستمر التوغّل ويستمر،

من بداية شرق القارة لوسطها لنهايتها في الغرب حيث الإطلالة على المحيط الهادي. إنها ملحمة فعلية، نتج عنها ملحمة فيلمية ويسترنية، البلاتوه الخاص بها التنوّع الواقعي في الغرب الأميركي المُذهل، والذي استغلته أفلام الويسترن أحسن استغلال. وبطلها هو الأميركي الشجاع المتهور.

ومثلما جلب الانطلاق الفعلي للغرب، ثروات هائلة لا تحصى، فأفلام الغرب الأميركي جلبت وتجلب مليارات الدولارات، وتجعل شبابيك التذاكر في عمل مستمر. وفوق المليارات المستمرة في التدفق، فقد تمّ استغلال هذه الأفلام بقصد ودون قصد لتنشر دعاية أميركية هائلة، فأفلام الويسترن مترعة بتراكمات الصور الذهنية النمطية المبهرة، ليس عن الغرب الأميركي تحديدا، بل عن أميركا كلها. وهي بقصد أو دون قصد، بلورت الشخصية الأميركية الفردية النفعية، فمفتاح أساسي من مفاتيح الشخصية الأميركية، نجدها في أفلام الويسترن. أميركا الكاوبوي تمتطي حصانا روبوتا، وهي والحصان الروبوت تتناثر عليهما إعلانات أشهر منتجاتها، الطاقية إعلان أي باد. والقميص إعلان الفيسبوك وغوغل. سرج الحصان إعلان كنتاكي ومكدونالدز، جبهة الحصان إعلان بوينغ. أما المسدس، فصاروخ باتريوت. حول الكاوبوي وحصانه، هالة من النجوم، وكل نجم عليه وجه من نجوم أفلام هوليوود.

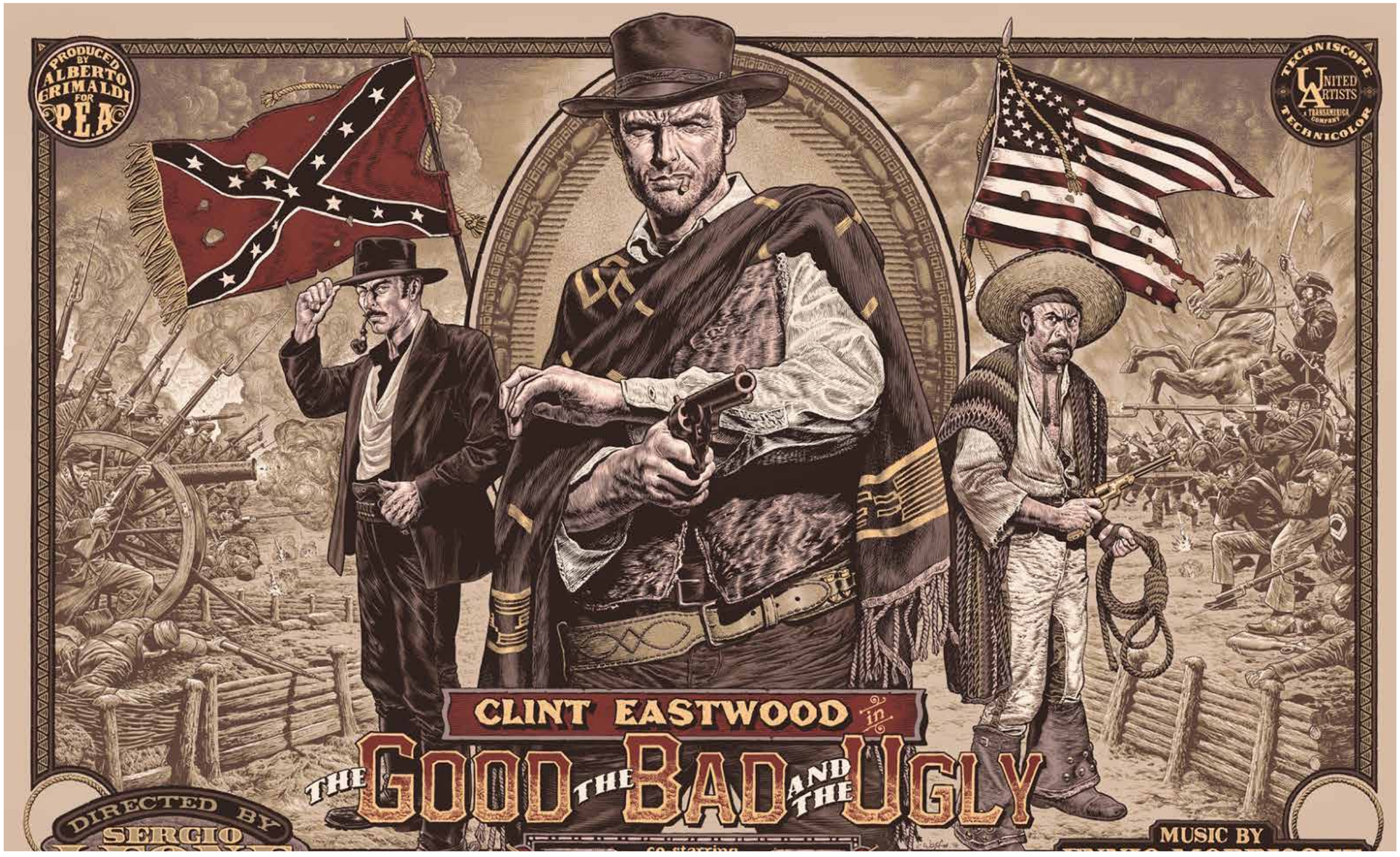
يظن الساذج أن فترة القتل والتقتيل في الويسترن، وإسالة الدماء وإزهاق الأرواح كانت في زمن ولّى، من قرن أو قرن وبعض سنين، لكن لا، هي من بدء الخليقة، سواء اقتربت منها تاريخا دينيا فتجد قتل قابيل لهابيل، أو علميا فتجد الإنسان الأول البدائي وهو يقاتل بعضه مستخدما قواه البدنية ثم الحجارة وأغصان الأشجار، ثم الأحجار ثم الحراب والنبال، ثم اكتشاف النار والقتل بها إلخ، حتى نصل إلى عصر القنبلة الذرية، وأشار إلى هذه البدايات المخرج البريطاني ستانلي كوبريك، في فيلم أوديسا الفضاء.

ثم نجد مشهدا عبقريا في فيلم ذئب وول ستريت (Wolf of Wall Street) وهو من إخراج مارتن سكورسيزي. المشهد صالة كبيرة للموظفين، وكل موظف يقف أمام مكتبه. أمامهم صاحب الشركة وهو بطل الفيلم ليوناردو دي كابريو. الجميع سعداء بالنموّ السريع لشركتهم والمكاسب الهائلة التي يجنُونها.

دي كابريو يحفّز العاملين عنده للعمل العنفواني المندفع العاصف، فماذا فعل؟ إنه ينفعل ويقلّد الغوريلا في وضع الاستعداد للقتال.. يصيح.. هُو هُو هُو. يصيح وهو يضرب بيمناه على صدره، فيقلّده موظفوه في حماسة فيصير الجميع غوريلات بدائية في حالة استنفار للقتال! إنه التوحش الغاباتي في وول ستريت. إنه الكاوبوي الحديث، الفيلم ليس «افتكاسة» كاتب، بل الفيلم مستوحى من مذكرات رجل أعمال حقيقي، صعد وانهار في دراما تكاد تكون ميلودرامية. وأكيد ما رأيناه في عالم الأسهم في وول ستريت، موجود في منافسات الشركات الكبرى المنتجة للأسلحة والسيارات والكيماويات والأدوية والبرمجيات إلخ.

وإن لم تعد المبارزات بالمسدسات فقط في بلدان وفيافي الويسترن، بل ولا في الطريق العام وعلى مرأى من الجميع، مثل أفلام عصابات شيكاغو، بل تطورت المبارزات وصارت بطرق إضافية اقتصادية، ليس فيها القتل الصريح الواضح، هذا وإن استمر القتل الدموي المباشر متواجدا خفية، وشبه خفية.

حالة الكاوبوي منذ البداية وستستمر للنهاية، كل ما في الأمر أنها انتقلت من الوحشية المتجسدة الفجّة، إلى الوحشية الناعمة السلسة! فالإنسان هو الإنسان تتغير بيئته، ويغير ملبسه وألفاظه ووسائل القتال البينية ليس إلا. فالإنسان المتجسد في الغرب الأميركي، سواء كان كاوبوي يتمنطق بمسدس يطلق منه النار مع كل غود مورنينغ وغود نايت وكل هاي، أو كان مليونيرا يبتسم ابتسامة طيبة، ويقول بليز وثانك يو، مثلما هو في فيلم money never sleeps لمايكل



دوغلاس. وهو فيلم أيضا عن بورصة المال في نيويورك، حيث غابة البورصة المالية للإمبراطورية المالية للولايات المتحدة، تلك الإمبراطورية التي تسيطر على حوالي ثلث التجارة العالمية.

ففي بورصة المال الأمبركية، تدور معارك المليونيرات والبليونيرات. تدار بذكاء وحنكة ودهاء وخباثة مع الجنس الباذخ الطافح، مع نوازع الجشع والطموح والطمع والشراهة، كل هذا على أرضية من القسوة التي تصل إلى القتل المعنوي وتحطيم الخصوم بكل الوسائل. فشارع المال هو نفسه شارع البلدة البدائية في أفلام الويسترن، والمبارزة بالمواجهة بالمسدسات، وإطلاق الرصاص من الخلف في الويسترن، يقابلهما المبارزة بالمؤامرات والطعن في الظهر والخسّة والرشاوي الخ، فالإنسان هو الإنسان كما هو ما يمثله الكاوبوي التمثيل الصريح المباشر.. مع كل نفس يتنفسه هو مستعد أن يحطم منافسه لينتزع منه صفقة، أو لينفرد بمجال اقتصادي معيّن. مستعد أن يطرد العاملين ويستغنى عن أعز أصدقائه في أول منعطف.

العمل ليس له قلب. ففي فيلم money never sleeps قال مايكل دوغلاس للشاب حبيب ابنته، والذي يعمل بنجاح في البورصة، (هل أنت مثالي أم رأس مالي؟) أي لا تتعجب أيها الشاب من القسوة والخسّة في المعاملات المالية. وفي الفيلم نفسه تقول بطلة الفيلم وهي ابنة مايكل دوغلاس، تقول لحبيبها عن والدها رجل الأعمال مايكل دوغلاس (وأنا طفلة لم أعهده أبدا كشخص مسالم، هذا يرعبني) هذا يبيّن أن الكاوبوي مستمر بوسائل أخرى، مثلما نقول إن الحرب هي امتداد للسياسة بوسائل أخرى. فالقتال والتقتيل مستمران يتلونان حسب كل عصر. مخرج هذا الفيلم هو أوليفر ستون. جعل نغمة أحد تليفونات المحمول، الموسيقى التصويرية الشهيرة لفيلم (الطيب والشرس والقبيح)! فهل أوليفر ستون فعل هذا صدفة؟ لا يمكن. إنه يقول لنا نحن في الكاوبوي، نحن في الويسترن تحت قصف أنواع حديثة من طلقات الرصاص.

نحن فينا ما في فيلم الطيب والشرس والقبيح، انظر وتمعّن ستجد أهم أبطال فيلم الطيب والشرس والقبيح، متواجدين هنا في فيلمي (money never sleeps) أي والله. هنا كما كان هناك.. المصلحة الشخصية هي المبتغى، ولا يهم أن ندهس الآخرين.

من هذه البدايات في الغرب الأميركي، خلق الأميركان الواقعية السحرية الكاوبُووِيّة السينمائية. سمعنا كلنا عن الواقعية السحرية خاصة في أدب أميركا اللاتينية، وعلى وجه الخصوص في رواية «مائة عام من العزلة» لغابرييل غارثيا ماركيز. فعلت هوليوود هذا قبله بطريقتها.

وإن كان ماركيز اخترع بلدة غير موجودة، ومن أحداث الرواية يقول القارئ.. إنها موجودة بالفعل، وانها تمثل الحياة الواقعية! فالفيلم الهوليوودي، خاصة أفلام الكاوبوي، فعل الشيء نفسه، اخترع البلدة الكاوبُووِيّة وأبطالها من حاملي المسدسات، وتشاجروا وأحبوا وكرهوا، وتقاتلوا وأسالوا الدماء، فيقول المشاهد.. إنها موجودة بالفعل، وإنها تمثّل الحياة الواقعية! حتى وإن كان الفيلم فنياته عالية، فهي لا تقول

أنه يمثل الواقع، بل يأخذك لتعيش فيه، فهو الواقع، خاصة وأنت خلال المشاهدة. لاحظ أنّ الترقي في الفنيات العالية تفعل نفس الشيء في مختلف الفنون، إنها تأخذك لتعيش فيها فتكون واقعك خلال المشاهدة أو القراءة أو الاستماع.

هوليوود أبدعت حالة فنية خاصة جدا، لا نحاسبها حساب المعقولية الحياتية، بل نحاسبها بمدى واقعيتها الفنية. أفلام الويسترن نجحت في تشييد صرح عظيم هو حالة سينمائية أميركية صرفة. حالة لا تختلف عن الحالة العامة للفيلم الهوليوودي، والفيلم الهوليوودي لا يختلف عن الحالة العامة لأميركا، فهي من الثقافة العامة الأميركية، تُشِيد بالفردية وترسخ حقها في الطموح والسعي الشرس إلى تحقيق هذا الطموح شبه المجنون. حالة القوة فيها هي الفيصل، قوة نيران البنادق والمسدسات، وقوة اللكمات، مع قوة وسطوة الجمال النسائي، وقبل كل هذا سطوة المال قبل الوصول إليه، وبعد تكدّسه أكواما في البيوت وفي البنوك. وكل هذه القوى لا أقول تشجع على فورة الأفكار والابتكار، بل الأفكار والابتكار والخيال، قواعد ثلاث من ضمن القواعد الأهم للحالة الأميركية، قواعد أساسية دونها لم تكن أميركا تتواجد وتتعملق وتكون هكذا إمبراطورية هائلة لها ما لها وعليها ما عليها.

كاتب من مصر

هؤلاء أولئك

عبد اللطيف بن امومينة

الذين يجرّون عربات النشوة والجنون.
الذين يمسكون بخيوط الوقت.
قطط الجسور الخائفة.
ذئاب القصور والأسوار المعتمة.
جنود اليأس.
طحالب الطرقات والسجون والوديان الدامعة.
العرافون.
السحرة.
المضاربون.
العالم القادم.
الجنود البعيدون ورسائلهم.
الحب.
الشرفات المطلة على نهر الظهيرة.
أنا. أنت. نحن. وهم.
المستحمون خلف غابات الانتظار.
صعاليك الشمس.
أحفاد الأيام والقرون والساعات.
فئران المنافي والخراب.
أبناء الليل.
صراصير الوجع.
ثعالب الصحارى الباردة.
سدنة المجرات الحزينة.
الهائمون. السفلة. الأبرياء.
الأيتام واللصوص وأنصاف المؤمنين.
العابرون. الجرحى. الدجالون.
الميتون. الأحياء.
والعسس الشهداء في جنازة الريح.
الأولون. الآخرون.
العشاق.
الغائبون.
الأنبياء.
النار والضوء والنشوة والجنون.
والمقابر.
ودموع الإله.
الضباع التي تثّاءب في شارع الفجيعة.
الأقفاص والجثث والمناديل.
والقطارات الصدئة في حديقة العقل.
والخوف وأشجاره.
واليأس ورائحته.
والظلام وعيونه.
الشتاء والموت والعطر.
وسلاسل الأبدية الجريحة.
الهاربون. النزقون. والجبناء.
القتلى. الباقون هنا. وهناك.
والناجون..
الحالمون. والصاعدون إلى جبل الماء.
العزاء.
النشيد.
النسيان والصلاة الأخيرة.
الأرض.
الأرض العذراء.
الأرض العجوز.
الأرض.. الأرض.

شاعر من المغرب

حتى إشعار آخر

الاعتراف ممنوع

ممدوح فرّاج النّابي

على تنوعّ المقالات والشهادات عن الاعتراف وداوفعه فإن ثمة مشتركات أهمها أن معظم المقالات تبدأ بنفي قطعي لغياب أدب الاعتراف، ثم تورد الأسباب والعوامل وجميعها تكاد تكون واحدة متمثلة في عدم تقبل الثقافة العربية لمثل هذه الاعترافات التي تكون ضد الثالوث المحرّم: الدين والجنس والسياسة. وإلى طبيعة الثقافة العربيّة التي تحتكم للأنساق بكافة صورها دينيّة وسياسيّة وأخلاقيّة مجتمعيّة

طرحت مجلة «الجديد» في عددها الماضي الصادر في مستهل شهر فبراير 2019 ملفًا غاية في الأهمية بعنوان «أدب الاعتراف». الملف يأتي استكمالاً لجملة الملفات الحيوية التي بدأتها المجلة منذ عددها الأول. يسعى الملف بما طرحه من رؤى جديدة مغايرة إلى استكشاف الذات والكتابة في الثقافة العربيّة. ومن هنا لم تُوْقف المجلة مفهومها الذي طرحته عند السيرة الذاتيّة كجنس أدبيّ يلجأ إليه الكثيرون عند الكتابة عن الذّات. بل يتخذ -هنا- الاعتراف مفهومًا أوسع «يتسع لكل كتابة ذات طابع ذاتي تتحدّث عن الأنا في علاقتها بعالمها. ولكن من موقع الجرأة في التصريح، بل وحتى نقد الذات وكشف عيوبها قبل محاسنها» كما جاء في كلمة التحرير.

الأسئلة

الجوهرية التي دار حولها الملف بزوايا مختلفة جاءت كالتالي:

• هل أدب الاعتراف حاضرٌ في الثقافة العربيّة؟ وما نسبة هذا الحضور في كتابات الذات مقارنة بكتابات الغرب؟

• ما هي مراوغات الكُتّاب لتمرير ما يعدّ تابوهات في مجتمعات منغلقة في أخبية تميل إلى التستر والتخفي أكثر من الفضح والإعلان؟

• هل الأنساق الثقافيّة المهيمنة هي العائق الحقيقي دون كتابة سيرة ذاتية صريحة، أم أنّ ثمة عوامل أخرى تقف حائلاً دون تحقق سيرة ذاتية عربيّة خالصة؟

بداءة يجب الاعتراف بأن كثيرًا ممن تناولوا الموضوع في مقالات أو شهادات أقرّوا في يقين وحسم بأن الثقافة العربيّة لم تعرف أدب الاعتراف على عكس أدب التراجم أو كتابة النفس التي كانت سائدة كما يقول عامر درويش، أو «يعدُّ من الممنوعات أو المحرّمات»، كما وصفه جيلاني عمراني. أو «يتطلب مسؤولية مشتركة بين الأنا والآخر» كما تقول حنان مصطفى. بل هناك مَن تخوّف من كتابة اعترافاته في الأصل، على نحو ما اعترفت رحاب أبوزيد في تساؤلها الاستنكاري: كيف أعترف؟ خاصة أنها تقرّ بنقصانها الجرأة لكتابة مثل هذا الكتابة.

وإن كان سعيد الكفراوي يرجع الغياب إلى الشرائط الناقصة التي يحتاجها الأديب لكي يبوح باعترافاته وهي تتمثّل في «حرية التعبير وحرية الثقافة وحرية التلقي والحريات المجتمعية عمومًا، كما يحتاج الكاتب إلى امتلاك ذاتٍ شجاعة لمواجهة كل المناطق السّلبيّة داخله وخارجه. ولذلك كله فإن النصوص العربيّة التي أنجزت تلك المغامرة قليلة للغاية بل نادرة، وتبدو عادة خجولة ومرتعشة تلامس أسطح الأشياء دون أن تتورط في كشف الجروح».

وإن كان ثمة رأي له وجاهة يرى أن الاعتراف لا يعني «إماطة اللثام عن بعض الأسرار، كما نقرأ في مذكّرات الزعماء وسير المشاهير، بقدر ما هو مُسارَّةٌ بالذنوب والأخطاء، وتفريج عن النفْس من عبء ثقيل» على نحو ما ذهب أبوبكر العيادي.

الملاحظة الأساسيّة أنه على تنوعّ المقالات والشهادات عن الاعتراف وداوفعه فإن ثمة مشتركات أهمها أن معظم المقالات تبدأ بنفي قطعي لغياب أدب الاعتراف، ثم تورد الأسباب والعوامل وجميعها تكاد تكون واحدة متمثلة في عدم تقبل الثقافة العربية لمثل هذه الاعترافات التي تكون ضد الثالوث المحرّم: الدين والجنس والسياسة. وإلى طبيعة الثقافة العربيّة التي تحتكم للأنساق بكافة صورها دينيّة وسياسيّة وأخلاقيّة مجتمعيّة.

الشيء الثاني أن الجميع أجمعوا على استحالة كتابة المرأة لمثل هذه الكتابة التي تتحدى الأنساق الثقافيّة والمجتمعيّة كما ذهبت زينب العسال وعامر درويش وحنان مصطفى.

أوّل إشكاليات هذه المقاربات أن الجميع يضعون الاعترافات في الغرب مقياسًا للحُكْم والنفي بعدم وجود اعترافات في الثقافة العربية! وهذه مغالاة في حدّ ذاتها، مُتناسين أنّ لكل ثقافة طبيعتها الخاصّة، والأهم أن هذه المجتمعات الغربيّة التي كانت حاضنة لهذه الاعترافات على جرأتها كانت ترفع شعار الحرية وهو الشّعار الأهم الذي كان حافزًا للكتابة دون

صفوان داحول

مواربة أو خشية سُلْطة. ورغم هذه الحرية فإنّ بعض الكتابات صودرت بسبب جرأتها أو لأنها خاضت في مسائل عقدية وغيرها، والأمثلة التي تدل على ممارسات محاكم التفتيش كثيرة والتي أغلبها كان نتاج سلطة دينيّة متشدّدة أو عنصرية. وهذا ما يشير إلى أن خصوصية كل ثقافة عامل مؤثّر في شيوع أجناس أدبية وغياب أخرى. وهو ما يظهر بصورة جلية عند الحديث عن غياب أجناس أدبيّة وظهور أخرى.

أضف إلى ذلك أن الكُتّاب الذين يعتدّون باعترافاتهم بأنها النموذج المثال في أدب الاعتراف، على نحو ما ذكرت أدبيات السّيرة الذاتيّة عن اعترافات القديس أوغسطين واعترافات جان جاك روسو، في الأصل اعتراهما النقص حيث أغفل الكاتبان الحقيقة، وإن كان ثمّة تعلّلا لما فعلا على نحو ما أشار أبوبكر العيادي، حيث «غفلا عن بعض المسائل لتعجّل الأوّل ملاقاةَ رحاب دين ربّه، وتعلل الثاني بخلل شاب ذاكرته، ولكن وقائع التاريخ تثبت أنهما غفلا قصدًا عن أحداث تسيء كثيرا إلى الصّورة التي حرص كلاهما على تقديمها للقارئ، وتركها للأجيال اللاحقة، وأن ذاكرة كل منهما كانت انتقائية».

وهذه الإشارة بالغة الأهمية في موضعها حيث تؤكد على «أن الاعترافات في الغرب أغفلت عن عمد الحقيقة، وهي المجتمعات المفتوحة، وسقف حريتها عال؟ وهو ما يجعل ما كتب في الأدبيات العربيّة، بجرأته التي رفضها البعض، مقبولاً ومُسْتحسَنًا في ظل هذه السياقات التي نَتَجَ فيها.

ثمة دوافع أخرى ذكرها الكُتّاب كانت حائلاً لعدم شيوع مثل هذا الجنس في كتابتنا، خاصة أن فيها ما يتناقض مع طبيعة البيئة العربية. وهو ما أتوقف عنده قليلاً.

يسوق عامر درويش أسبابًا جديدة لغياب كتابة الاعترافات في أدبنا. فهو يعتمد ثنائية الشرق والغرب التي ينقسم إليها الأدب كأساس لهذا الغياب، فمن وجهة نظره أنّ «المشرق لم يستطع أن يعرّي نفسه تمامًا كما فعل مثيله المغرب» ويرجع هذا الفارق إلى عدة أسباب يذكر منها «تأثّر أدباء المغرب بالإرث الاستعماري الثقافي أكثر مما هو حال نظرائهم في المشرق».

ووفقًا لهذا السبب يرى أن بلاد المغرب باستثناء ليبيا اكتسبتْ هذه الثقافة. وإن كان في نفس الوقت يجيب عن تساؤل بأن لبنان وسوريا كانتا خاضعتيْن للانتداب الفرنسي، إلّا أنه يجد مخرجًا بأن فترة الانتداب في المشرق كانت أقل من المغرب، والتبرير الثاني الذي يسوقه مفاده أن «قوة الهُوية في المشرق العربي كانت أكثر صلابة من المغرب». وأعتقد أن الكاتب نفسه توقف عند ما يمكن أن يوجه لكلامه من انتقاد، دون أن يقنعنا بتبريره.

أما سبب تأخّر المشرق في أدب الاعتراف فهو أن معظم المشرق كان محتلاً من قبل بريطانيا صاحبة تقاليد المحافظة على ما هو قائم. وهذا أيضًا يحتاج إلى ردٍّ، فمصر التي كانت خاضعة للانتداب الإنكليزي لأكثر من سبعين عامًا لم تتأثّر بالثقافة الإنكليزية، ومن ثم لم تكتسب من ثقافتها المحافظة التي كانت رائجة في تقاليد التاج البريطاني، ومع هذا فمالت الكتابة عن

الذات إلى المحافظة نوعًا ما.

ربما ما ذكره الكاتب عن وقوف الهُوية الدينيّة في بلاد الخليج كحاجز لشيوع مثل هذا النوع، مثلما تقف التقاليد أمام كتابات المرأة، مقبول إلى حد بعيد، وإن كان يضاف إليه طبيعة هذه المجتمعات المغلقة التي ما زالت تحتكم لثقافة الخيمة، وإن بدأت بعض البلاد في التحرر نوعًا ما بفضل البعثات إلى الخارج، والرغبة الداخلية في التحرّر من تقاليد مجتمع القبيلة. وإن كان جيلاني عمراني يردّ هذا الغياب إلى التخلُّف الذي كانت تعيش فيه مجتمعاتنا، وهو ما يتفق فيه معه الحبيب السائح، مع اختلاف المُسمّى، حيث وسمها بالقيود التي حسب وصفه «تمثّل قوة ردع قاهرة لكل تفكير لدى كل مُبدع وتتمثّل في «قيد المضْفُور بيد العائلي القبلي والإتني والأخلاقي والدينيّ والتاريخيّ والسياسيّ والقانوني.»ومن ثمّ يُقرُّ بيقين إلى أن أدباء الجزائر لن يكتبوا هذا النوع، فالتخوّف أيضًا أحد العوامل التي تحول دون تحقّق مثل هذه الكتابات، فالجميع يصفه بأنه «جملة أسرار» أو «مدونة فضائح»، وهو ما انعكس كما يقول محمد الحجيري «سلبًا على الكتّاب فراحوا يتحاشون ذكر الوقائع النافرة أو الفاضحة وغير المُستساغة لدى القرّاء. وهذا يتعارض مع مهمّة أدب الاعتراف، وثمة بعض الشواهد الحسيّة، تدل على مدى الرقابة الذاتية في أدب البوح والاعتراف».

> يظل المتخيّل الروائيّ هو القادر على أن «يضمن مسافة فاصلة بين النص والواقع التاريخي، وبين الشخصية الروائيّة وخالقها الكاتب»

التواطؤ مع الكذب

تذهب زينب العسال إلى منطقة أخرى في أسباب غياب أدب الاعتراف حيث ترى أننا نشأنا في مجتمعات تتواطأ مع الكذب، وهو ما يعني السعى إلى فكرة تجميل ذواتنا وتاريخنا وسيرتنا، وهو الأمر الذي يتنافى مع مواثيق كتابة الذات التي تستلزم تعرية الذات. فحسب قولها الاعتراف بالحقيقة يعدُّ صدمة للمجتمع ولعاداته ومعتقداته، ومن ثم فلا يُقبل الأدباء على كتابة أدب الاعتراف لأن ذلك يتسبَّب في جُرسة وكسر للحدود والتابوهات وانتقاص من هيبة الأديب ومكانته وفقده احترام الآخرين.

تقرُّ العسال بأنّ كتابات الاعترافات وزّعها الكُتّاب العرب في صيغتين الأولى في أعمال روائيّة والثانية في السيرة الذاتيّة. في حين أن المرأة العربية تُغرِّد خارج هذه الكتابات فكما تقول من الصعب «أن نجد كاتبة تهبنا أدب الاعتراف، سنظل لسنوات ندور في فلك كتابة السيرة الذاتية»، وإن كانت تستثني بعض الكتابات مثل مذكرات الأميرة العمانية «وليم» -باللغة الألمانية- التي تتأرجح بين السيرة الذاتية والاعتراف، والكتاب الثاني «هو لا حشومة في الجنسانيّة النسائيّة في المغرب»، الكتاب من تأليف سمية نعمان جسوس، وترجمة وتحقيق عبدالرحيم خزعل، وهو الكتاب الذي يتحدّث عن اعترافات نساء مارسنَ الجنس خارج مؤسسة الزواج وكيف واجهتهن مشكلات مثل فقدان العذرية والحمل ورفض الأب الاعتراف بابنه وغيرها.

وتنتهي إلى أنها لا تتصوّر أن الكاتبة العربيّة سيُتاح لها أن تكتب أدب الاعتراف، أن تكتب عن حياتها بصدق، فهي تعاني من ضغوط شديدة، السطوة الذكورية تمنعها من البوح والكشف وتعرية المستور، فالمجتمع لا يبيح للرجل أن يعترف، لقد تندّر البعض من زواج لطيفة الزيات برشاد رشدي، وكان السؤال لماذا؟ وحين جاءت إجابتها عبر أوراق شخصية «الجنس أسقط روما» كانت صادقة في ما قالته. هذه هي الحقيقة دون تجميل أو تزويق.

نفس هذا التصوّر تميل إليه حنان مصطفى فترى أن ذات المرأة في الكتابة مُعرّضة للانتهاك على مستوى النص، حيث التلصص الذكوري على ما تكتبه المرأة «باحثًا عمّا يمكّنه من اختراق خصوصيتها، محقّقًا لذة ذكورية من شأنها أن تحوّل العَلاقة بين النص والقارئ إلى شكل من أشكال الممارسة الجنسيّة على مستوى الخيال». وقد يكون هذا التلصص وإن لم تصرّح به مباشرة رحاب أبو زيد سببًا لعدم الكتابة، وهو ما يضطرها أثناء الكتابة لأن تلوذ «إلى غرفة موصدة النوافذ ومبطّنة الجدران بطبقات سميكة من الفلين والإسفنج حتى أتيقن أن لا أحد يسمعني».

السؤال الذي لم تقربه هذه المقاربات وهي تتحدّث عن صعوبة كتابة المرأة ذاتها بجرأة مفاده: هل هذه الدوافع والمبررات التي سيقت حقيقية، أم ثمة تمويه وتخفّ خلف هذه القناعات، من عدم الكتابة؟! فالشعور بالاستقلالية هو الحافز الأساسي للتحرّر من الخوف، وعندما يتحقق لا تخاف المرأة هذا المتلصص الذي اخترعته لتهرب من فكرة الكتابة، كما فعلت لطيفة الزيات في «حملة تفتيش أوراق شخصية»، وهي تجلد ذاتها وذات رشاد رشدي، ما فعلت هذا إلا بعد شعورها بالتحرّر، وبالمثل فعلت الكاتبة الكويتية ليلى العثمان في جلدها لرجال الدين، وقتل الأب ليس في الأحلام كما ادعى فرويد وإنما عبر الكتابة، فكتبت سيرة جريئة بعنوان «لا قيود.. دعوني أتكلّم»، دون أن تعتدّ بالسلطات القامعة.

وهم القناع السّيري

في ظل هذه المعوّقات التي حالت دون ظهور اعترافات عربيّة مُقارنة بما كتب في الغرب هناك من ذهب إلى بديل يستطيع من خلاله أن يُمرّر الكاتب ما يودُّ قوله دون أن يصطدم مع السلطات الرادعة، والحل يتمثّل في تقنية القناع على نحو ما ذهب محمد آيت ميهوب حيث اعتبر القناع «سبيلا إلى البوح» وهو ما يتوافق مع ما طرحته العسال من كون الاعترافات تمرّر عبر صيغتين الرواية والسيرة الذاتية.

فمِن وظائف القناع كما يقول توفير الحماية لمن يكتب قصة حياته وحياة ذويه. ويبرّر اللجوء إلى القناع، بقوله «إن تاريخ الرواية العربية والغربية من فلوبير إلى نجيب محفوظ وحيدر حيدر مليء بأمثلة قاسية ممّا قد يتعرّض له الروائيّ بسبب ما يكتب من المحاصرة والمحاكمة وحتّى التحريض على القتل».

فالقناع هو السبيل الوحيد للانفلات من حصار الرقابة بكافة أشكالها الدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة بما تمثّله من عداء للكُتّاب، فيظل المتخيّل الروائيّ هو القادر على أن «يضمن مسافة فاصلة بين النص والواقع التاريخي، وبين الشخصية الروائيّة وخالقها الكاتب»، لذا يرى أن تضمين الكاتب أجزاء من سيرة حياته يُعدُّ جزءًا من التقنّع والاختفاء.

في الحقيقة أختلف مع هذا الطرح كليًّا لسببين الأوّل أن ليس كل رواية سيرة ذاتية، وليست كل سيرة ذاتية تمثّل اعترافًا بالحقائق كاملة، فالذات تعتمد على الذاكرة في استدعاء الماضي، وأكّد الكثيرون صعوبة الاعتماد على الذاكرة لما يعتريها من الضعف والنسيان بسب عوامل الزمن، علاوة على أن الذاكرة دومًا تعتمد على مبدأ الانتقاء والاختيار، وهو ما يعني أن طبيعتها تُنحّي كل ما يُشين هذه الذات ويدينها، وتتخيّر من سيرتها ما يرضيها.

كما أن الاعترافات بصفة عامة تتمثّل في الأخطاء التي ارتكبها الشخص أو الأفعال التي لم يطّلع عليها أحد أو الصّورة المخفيّة للكاتب في علاقاته ومواقفه، وهي صورة مجهولة بالنسبة إلينا كقرّاء. أما السبب الثاني، وهو الأهم عندي، فخاص بفكرة القناع، الذي هو عندي ضدّ الاعتراف، فكاتب الاعتراف لا يحتاج إلى التخفي أو التقنع، ففي الأصل فكرة الاعترافات قائمة على الصّراحة والتعرية، وهذا ما يتنافى مع فكرة القناع تمامًا.

> في ظل هذه المعوّقات التي حالت دون ظهور اعترافات عربيّة مُقارنة بما كتب في الغرب هناك من ذهب إلى بديل يستطيع من خلاله أن يُمرّر الكاتب ما يودُّ قوله دون أن يصطدم مع السلطات الرادعة، والحل يتمثّل في تقنية القناع على نحو ما ذهب محمد آيت ميهوب حيث اعتبر القناع «سبيلا إلى البوح» وهو ما يتوافق مع ما طرحته العسال من كون الاعترافات تمرّر عبر صيغتين الرواية والسيرة الذاتية

فالشخص الواقع تحت ميثاق سيري لا يهمه أن يتقنّع أو يخفي شخصيته الحقيقيّة باستعارة شخصية روائيّة وإحالة ما فعله عليها. بل على العكس تمامًا فذات المؤلف تتطابق مع ذات الراوي مع ذات الشخصية المحورية، وهو ما وصفه فيليب لوجون بتطابق الهويات الثلاث؛ المؤلف والشخصية والبطل، وإذا انتفى هذا الشرط فقدت الكتابة جنسها أي انتماءها إلى الجنس السّيريّ.

يُبرّر محمد آيت ميهوب لجوء الكُتّاب إلى القناع والمداورة عند الكتابة عن ذواتهم بالصّراع الذي يقع فيه الكاتب بين أن يقول أو يحجب قوله. ففكرة أن يقول الكاتب كل شيء عن نفسه سيُعرِّضه إلى تحدي هذه السُّلطات: الدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة. أما إذا أحجم ولم يقل شيئًا فتأتي سيرته عادية. ومن ثم يضطر بالقناع للهروب من فخ السلطات تارة، وتمرير ما يجعل لسيرته رواجًا.

في الحقيقة هذا التبرير لا أميلُ إليه. فالحكم هنا هو لمواثيق الكتابة ذاتها، كما وضحنا سابقًا. فكتابة أيّ شيء تحت مُسمّى كتابة الذات بصفة عامة، أو السّيرة الذاتيّة بصفة خاصة، لا تقيّم وفق الأنساق المهيمنة السّائدة، وإنما تقيّم وفق «الميثاق السّيريّ» بالإصطلاح الفرنسي أو «اليمين السّيريّ» بالإصطلاح الإنكليزي.

فخضوع الكاتب تحت سلطة ميثاق سيريّ، يُلزمه -بالضرورة- بأن يقول كل شيء عن نفسه، وإن لم يقل فهو حانث بالعهد أو الميثاق، ومن ثمّ لا تعدّ كتابته خاضعة لجنس السّيرة لأنّها فقدت شرطها الأساسي الصدق في قول كل شيء، ومع الأسف غياب الصّدق متحقّق في معظم السّير بما فيها تلك التي عُدّت نموذجًا للصّراحة لدى كتّاب الغرب كاعترافات القديس أوغسطين وجان جاك روسو، لأنهما أثناء كتابة السيرة وقعوا تحت أَسْرِ أيديولوجيا الذات التي وظيفتها الأساسيّة الحجب وإخفاء حقائق خطيرة.

أما الرواية فكاتبها حرٌّ في أن يُحمّل شخصياته ما يريد من مواقف وآراء، بل لا ضَرَرَ من أن تحمل الشخصية الروائيّة الكثير من

صفاته الشخصية، دون أن نكون أيضًا مُلزمين بردّ الشخصية الروائية إلى شخصية الكاتب. فنحن نحتكم إلى معايير التخييل التي لا تعتد بالمطابقة بين الشخصية الروائيّة وشخصية المؤلف. وإن كان ثمّة شيء يجب أن يؤخذ في الاعتبار فهو أن الكاتب وهو يستعيد شخصية من الواقع ثمّ يلبسها ثوب الخيال في النص بالتموية، من خلال إعطائها اسمًا يُباعد به بينها وبين الشخصية الحقيقية، يقع في فخّ الاستعادة، فلعبة الاستعادة هذه في حدّ ذاتها وإلباس الحقيقي لبوس التخييل أكسبا الشخصية الجديدة الروائيّة (المتخيلة أو المقنعة بالخيال) صفات جديدة بعيدة عن مرجعيتها الواقعية، وتعدّ في هذه الحالة عكس الشخصية الحقيقية. كما أنه لا يمكن مقارنتها بها على نحو رفض نجيب محفوظ كل التلميحات والإشارات بأن شخصية كمال في الثلاثية هي شخصية محفوظ الحقيقية.

في معظم التحقيقات والشهادات عن سؤال هل أدب الاعتراف موجود في الثقافة العربية؟ كان الجواب بالطبع لا. وهو ما يعني غياب أدب الاعتراف عن الثقافة العربية

تناسى الجميع في بحثهم عن أسباب غياب أدب الاعتراف وثقافته في الثقافة العربية أن السبب الأساسي يرجع لغياب مناخ الحرية في هذه المجتمعات التي تهيمن عليها سلطة حاكمة قاهرة للذات أولا وأخيرًا. كما أن الشيء المؤسف أن الجميع أخذ حكمًا قطعيًا، وإن كان أشبه بحكم القيمة، مفاده غياب هذا الأدب وندرته في ثقافتنا. والأغرب أن إحدى الكاتبات تضع ميثاقًا للاعترافات تعنونه بـ«أخلاقيات الاعتراف» وكأن كاتب الاعترافات عليه أن يلتزم بأخلاقيات، في حين أن الاعتراف في حدّ ذاته خرق لكل الأنساق، وهو ما يجعل الكثيرين يُحْجِمون عنها، بغية محافظتهم على صورتهم السّائدة لدى جمهور القرّاء.

ثمّة خلط واضح في التعامل مع مفردة اعترافات. فالجميع تعامل مع الاعترافات كجنس مستقل منفصل عن كتابات الذات بكافة صورها، مقارنة بتلك الكتابات التي وضعوها مقياسًا في نفي وجود مثل هذه الصراحة في كتابتنا العربيّة. مثل اعترافات القديس أوغسطين والاعترافات لجان جاك روسو، وإن كان ثمة اتّهام بأنهما اعتمدا على مبدأ الانتقاء في قول الحقيقة، فخلت سيرتهما من أشياء توضح الخسة التي تعاملا بها مع الآخر.

وبما أنه الأمر الذي لن يتحقق فالأجدر البحث عنها في كتابات الذات بصفة عامة «كالسيرة الذاتية، والمذكرات والشهادات واليوميات، إلخ...»، حيث تنسل الاعترافات داخل هذه الكتابات كما شهدنا في مذكرات لويس عوض «أوراق العمر»، ونجيب محفوظ «صفحات من مذكراته، وأضواء جديدة على أدبه وحياته»، وأيضًا في سيرة رؤوف عباس «مشيناها خطى»، وعزيز العظمة «جيل الهزيمة».

وهذا التماهي يشير إلى عدم انفصال كتابة الاعترافات عن كتابات الذات، بل هي في داخلها، يُمرّرها الكاتب وهو في حالة لاوعي، حيث تتماهى الذات مع أنّاتها، لدرجة أنها تجعل منها شخصية أخرى تحكي عنها كل ما عانته وواجهته في مسيرتها الحياتيّة، لا من أجل التطهر كما في الفكر الكنسي، وإنما بغية التحرّر من عبء المسؤولية.

الشيء الطريف أن في المدوّنة العربية قلة هي الكتابات التي تحمل مفردة اعترافات، على نحو ما فعل عبدالرحمن شكري في بداية القرن الماضي، وما فعله أحمد عبدالمعطي حجازي مؤخّرًا في إصداره جزءًا من سيرته في صيغة الاعترافات. وإن كان هذا لا يمنع أن الاعترافات حاضرة -وإن كانت بحياء- في الكثير من كتابات السيرة الذاتيّة والشهادات، وأيضًا الرّسائل، وكل ما يتصل بكتابة الذّات.

الذّات في مواجهة أناتها

في معظم التحقيقات والشهادات عن سؤال هل أدب الاعتراف موجود في الثقافة العربية؟ كان الجواب بالطبع لا. وهو ما يعني غياب أدب الاعتراف عن الثقافة العربية. وهو ما يُعدُّ علامة ودليلًا على تضعضع مكانة الذّات في المجتمعات الناطقة بلغة الضاد وضعف الفرص أمامها للتعبير عن مكنوناتها وتجاربها وأمام الإقرار بغياب هذه الكتابات فطنت المجلة إلى حيلة بإزائها وضعت الكُتّاب أمام اختبار حقيقي في كتابة عارية؟ وإن كان ثمّة تخوّف كان مائلاً في أنّ تعرية الذّات لا وجود له في الثقافة العربية!

السّؤال هنا: ما الذي تحقّق، وهل نجحت المجلة في استدراج الكتّاب؟ وثانيًا: هل نجح الكُتّاب في الاختبار وقدّموا نصوصًا تعتمد على البوح والاعتراف ومواجهة الذّات أم أنّ عقدة الخوف من التعرية ما زالت تقف حائلاً أمام تقديم نماذج دالة على هذا الجنس؟

هذا ما نتأمّله على مستوى النصوص الاعترافيّة التي جاءت مرافقة للشهادات والدراسات والمقالات. حيث قدّم خمسة كتاب وكاتبات اعترافاتهم، جاءت ثلاثة اعترافات على مستوى الذكور، ممثلة فيما كتبه فاروق يوسف وعبدالمنعم رمضان ورامي العاشق، واعترافان من قبل الكاتبات، الأول خاص بالكاتبة والناقدة اللبنانية سمية عزّام، والثاني خاص بالروائية الإماراتية لولوة المنصوري.

بالنسبة إلى نص سمية عزّام، فمع أن الكاتبة قدّمت اعترافات عن التابوهات التي شكّلت هويتها وحصرتها في التابوه الإيماني والطبقي والعقدي وتابوه الهُوية الأنثويّة، إلا أن ما يُمكن قوله إنها لم تقدّم اعترافات صادمة أو جريئة بل هي تعاملت مع فكرة رقش الذّات السّائدة في كتابة السّيرة الذاتيّة لا تعريتها، فمجمل ما قالته لا يعدّ خرقًا لأنساق الدين أو المجتمع أو حتى السُّلْطة السياسيّة، ربما الاعتراف بهويتها الأنثوية وميل البعض احتكامًا إلى شكلها وهيئتها التي كانت تبعدها عن طبيعة الأنثي، لأن تُصنّف بالمثليّة، وهو ما كان سببًا في تعاظم كراهيتها لهويتها الأنثوية.

لا يختلف عمّا سبق ما كتبته لولوة المنصوري بعنوان «ألواح النصوص الأولى-سيرة أثر» فهي تسرد عن طفولتها ونشأتها مع أبيها النجّار، حيث تستدعي طفولتها وهي تتذكّر عيدان «أصابعه الدقيقة كخزانات عطر من خشب وماء بين ثنايا الأصابع» وحالة الخط المستقيم الذي يتولد من نشر الخشب إلى نصفين، وخشيتها أن تتحوّل حياتها إلى ذات المسار! وما إن تتعدّى طور الطفولة حتى تخايلها ذكرى طَوفانها السري بين شعاب البلدة وممرّات البحر والمزارع، وهي تشعر بأن «سقف الأرض سيسقط على البلدة بوخز النميمة يوماً ما، بدأت كل الأبواب والجدران توصد بالصّمت والأسرار والمحظورات والرّضا بالقدر، بذريعة التديّن».

كما تستنكر حالة الخرس التي صارت عليها النّساء، فلم يعدن يُمارسن حقهن الطبيعي في الحلم والعبور نحو الدهشة والسؤال فقد «رُسِم لهن خط مستقيم واحد لا يحدن عنه، شرط ألّا يقع الغدر على الخط المستقيم، أن يخرجن من السراب إلى المجهول، من ستار إلى وِزر، وبالرجل تستتر المرأة، فمن ضلعه الرمزي المُسيّس خرجت، وإليه تعود».

ثم تسرد عن التطورات التي لحقت بالعائلة بسبب غلاء المعيشة، فهجر الأب النجّار مهنته، والتحق بالجيش، إلى أن جاءت حرب الخليج الثانية، وغاب الأب في مكتب الطوارئ، وبعدها أغلقت الأم الباب «في وجه الشمس والناس والحرب ونساء الإشاعات».

ثم تنتقل في سردها إلى علاقتها بالوسط الثقافي فما إن فتحت عينها على الوسط في أواخر التسعينات من القرن العشرين حتى «وُلِدت (..) عقدة الكاتب الأوسط، الذي يُفتش عن منبت وانتماء وَيُصارع ليحظى بالاهتمام والتكيّف والتعاطف والبقاء على قيد الكتابة، في ظل غياب المنبع والجذور والكثير من الأسماء التي أشعلت روح الثقافة ومهّدت الدرب في السبعينات».

على هذا المنوال تسير السّيرة في جزئها الأخير تبحث عمّن تُحمّله أسباب افتقار الجيل الأوسط، جيل (الفجوة) للجرأة الفكرية وإحجامهم عن «الخوض في مسائل فكرية بحثية جريئة تشاكس الوجود والمعطى الفلسفي وتقتحم الأسئلة الكبرى وتناقش في متاهات الغيب وحول الله والخلق الأول والأبدية! يكون الجواب بمثابة اعتراف تعرية هذا الوسط كله، وليس جيلها فتقول «لقد وجدنا المدرسة فارغة من معلّميها».

ثمّة خلط واضح في التعامل مع مفردة اعترافات. فالجميع تعامل مع الاعترافات كجنس مستقل منفصل عن كتابات الذات بكافة صورها، مقارنة بتلك الكتابات التي وضعوها مقياسًا في نفي وجود مثل هذه الصراحة في كتابتنا العربيّة. مثل اعترافات القديس أوغسطين والاعترافات لجان جاك روسو، وإن كان ثمة اتّهام بأنهما اعتمدا على مبدأ الانتقاء في قول الحقيقة

الدرس المهم الذي تستخلصه من هذه التجربة هو أنه لا وقت للملام، ومن ثمّ كان الانكفاء على طاقة صمتها، وترى أنه مع «القراءة والموسيقى والنبش في أفلاك الحجر والماء والكتب سأستعيد كل ينابيعي وخلاياي المفقودة، بل ستضاف عليها خلايا جديدة تتضاعف في لحظات التمجيد والتسبيح والشكر. شرود عميق غامض، توحّد آمن في الصمت، وتدثّر حميم مع القلب».

هكذا تأخذنا الكاتبة في حوار مع الذات، حيث جعلت من الأنا آخر تحاوره بغية أن تسير على خلاف الخط المستقيم الذي رُسم لنساء القرية كلهن.

حفلة اعترافات

في النص الخاص بفاروق يوسف «حفلة اعترافات مرحة في مقبرة» تتردّد كلمة اعتراف بإطراد، لكن النص بعيد كل البعد عن النصوص الاعترافيّة، هو أقرب إلى البوح والكتابة على الكتابة، حيث يستعيد ذكرياته عن أعمال سبق وأن كتبها ولاقت تعنتًا في نشرها. حيث أخذنا المؤلف في حكايات عن الغربة والعزلة والكتابة، فهي حسب الوصف المدرجة تحته مذكرات. وهذا ما يؤكده الكاتب نفسه عندما يحكي عن ذكريات كتاباته وكتبه

صفوان داحول

السابقة.

في نص عبدالمنعم رمضان «أوراق شاعر»، وهو نص سيري بامتياز، يتحدث فيه عن طفولته وعن القراءات التي أثّرت في حياته، ومع هذا السّرد السّيريّ المتماهي مع ذات الكاتب وأناتها تمَّ تسريب الكثير من اعترافاته التي تكون مزعجة للآخرين، فيعترف أولاً عن خجله أثناء القراءة، وسخرية الأستاذ ذي الاسم العجيب على حدّ وصفه من قراءته حتى أنه وصفه بأنه لا يقرأ «أنت تُشحّر، مثل قطار قشاش يوشك أن يقف، اجلسْ اجلسْ»، ثمّ محاولاته لتقويم مشاكله في القراءة، وهذا جزء خفيّ لم نعرفه لولا إطلاع الكاتب لنا عليه من خلال الاستماع لإذاعة القرآن الكريم، وبرنامج فاروق شوشة.

ويأخذنا في رحلة عن قراءاته والكُتّاب الذين أثّروا فيه، والأهم هي رحلة تقييمه للشّعر والشّعراء ممن نهل منهم وأثّروا فيه، فبقدر محبته لشعر عفيفي مطر، إلّا أنّه يعترف في تحسّر «فاجأنا عفيفي في آخره بآراء كهلة وشعر عجوز وحروب فاسدة، فبكينا على ما ضاع، وبعدها بكينا على موته». كما يشير إلى الدور الذي لعبه الشاعر العوضي الوكيل في حياته. وإن كان الخجل أحد المعوّقات في حياته وإن كان اكتشف له فضيلة تتمثل في» أنه يلزمني بالإنصات إلى حكايات الآخرين» ويعترف بأنه لم يستمع لمحمد عفيفي مطر، لأنه كان جهمًا حتى حين يضحك، كما أنه لم يكن يحكي، كان يرشد ويدل»، واكتفي من سعدى يوسف «بغمغماته وجمله الناقصة التي دعتني إلى إكمالها». ويعترف بأن إصرار حلمي سالم على تجويد حكاياته يجعلها أشبه «بنصوص تدرّب على إلقائها، وتظل فتنتها ناقصة، وتظل تبحث عن الخاتمة التي يريدها حلمي أن تكون زاعقة صاعقة».

نتساءل مع أحمد برقاوي «تُرى هل تصلح السيرة الذاتية أن تكون مرجعًا للتاريخ وللمعرفة أم لا تعدو أن تكون عملاً روائيا فيه من الواقعية والتخيل ما فيه؟»

ومن الاعترافات التي يُمرِّرها على صديقه محمد خلّاف فيقول «كان محمد خلّاف يشبه صورة الفنان في شبابه، كان كتومًا يتكلّم فقط فيما ليس شخصيًّا، ضبطته في الإسكندرية يُعاشر صاحبة الشقة فحسدته، وضبطته في بيتي يختلس كتبي فأصابتني الرّعشة»، دون أن يتوقف عن محبته. تتوالي اعترافاته عمّن عرفهم من الشّعراء خاصّة، ثم تقييمه الصّراع بين جيل السبعينات من القرن العشرين فيرى أن حلمي سالم شاعر، أما قصيدته «شرفة ليلى مراد» فهي «قصيدة رديئة، وهي كذلك في رأيي حتى الآن، وأن الدفاع عن حرية التعبير لا يعني الدفاع عن قصيدة رديئة، وكان حلمي يرى ضرورة الدفاع حتى عن حرية الرداءة، فشكاني إلى كل المثقفين والشعراء، خاصة الشعراء العرب من أصحابنا، وبكى أمام بعضهم، ومنهم من تأثر وانفعل ولامني».

في قصة رامي العاشق المعنونة «الذين قتلتهم حتى الآن» على طرافة فكرتها، حيث العجز يُغري ويحرّض الإنسان على استخدام بدائل للتخلّص من أعدائه، فيلجأ إلى الحلم للانتقام من الجميع الذين سبّبوا أذى بطريق مُباشر أو غير مباشر كزوجة الأب والأم والعمّ المثقف والصديق والأخ الأصغر المدلّل، ابن عمته المخبر وغيرهم. ينتهي في نهاية القصة إلى اعتراف كاشف ودال حيث يقول «كلّ هؤلاء الذين قتلتُهم بأحلامي ما زالوا أحياء، يهجمون على ذاكرتي كجيش واحد، يضحكون ويرقصون وينظرون إليّ بشماتة، لم يختفوا، ولا حلّ لإنهاء وجودهم على ما يبدو إلّا في قتل ذاكرتي! كثيرون فعلوا مثلي، كثيرون قتَلوا، كلّكم قتَلتم في أحلامكم، إلّا أنكم لم تعترفوا بعد!».

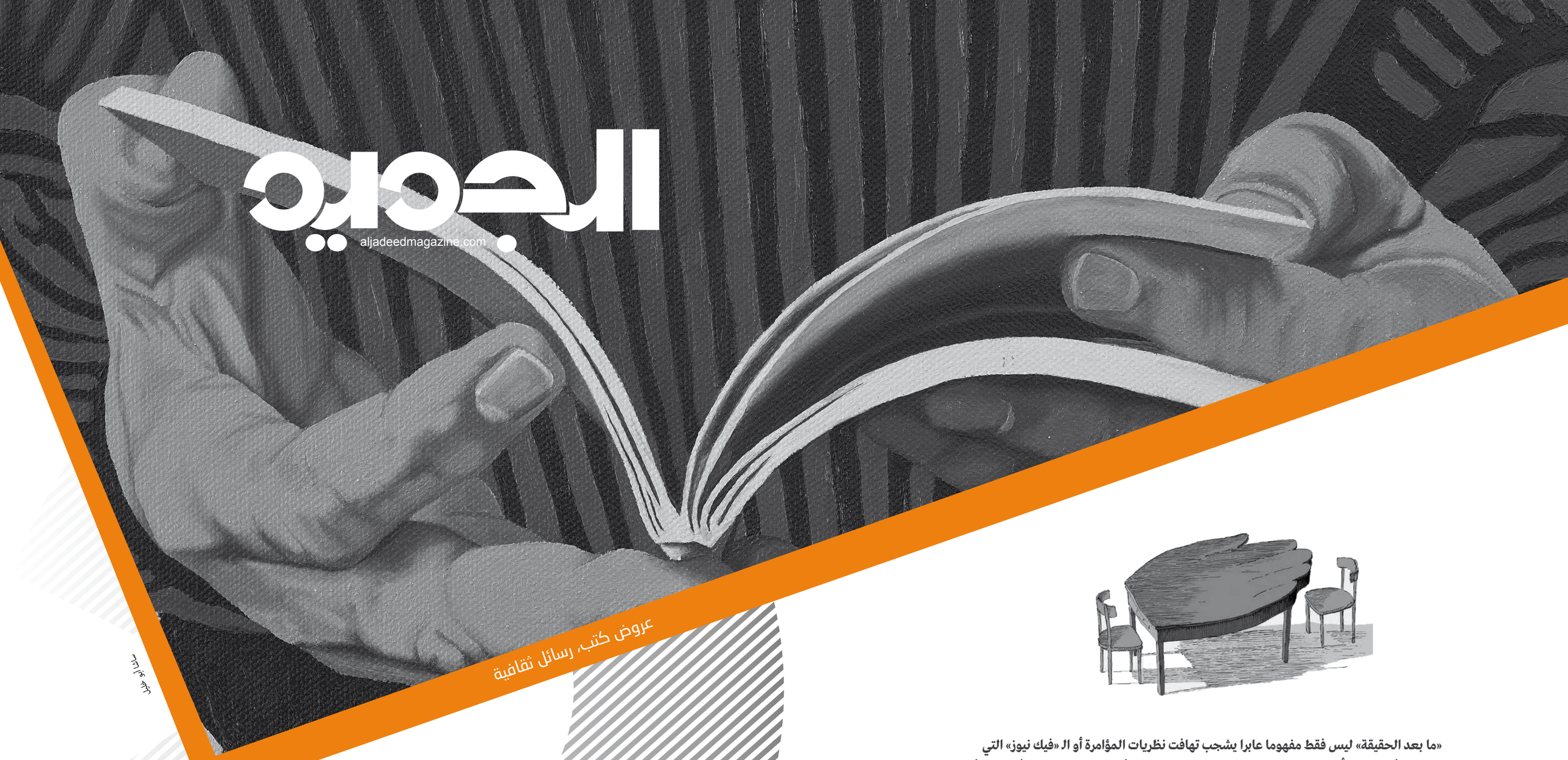
ما توصل إليه الكاتب في نهاية القصة بمثابة مفتاح حقيقي لمغزى الاعتراف، ففكرة الاعتراف قائمة على التعرية وهي بمثابة القتل، حيث تصوير الآخر سواء الذات التي ترتقي مسافة كي يستطيع من خلالها أن يروي دون حواجز والآخرين ممّن ارتبط بهم بصداقة وعمل أو حتى صلة قرابة، يأتون في صورة بعيدة عن التحيّز والنفاق.

في الأخير، حتى لو توفّر الصّدق في كتابات الذّات وعلى الأخص السّيرة الذاتيّة، نتساءل مع أحمد برقاوي «تُرى هل تصلح السيرة الذاتية أن تكون مرجعًا للتاريخ وللمعرفة أم لا تعدو أن تكون عملاً روائيا فيه من الواقعية والتخيل ما فيه؟».

يجيب برقاوي في اطمئنان بنفي كونها تعدّ مرجعًا صادقًا وحقيقيًّا للشخص فحسب قوله «نعتقد بأن السّيرة الذاتيّة وما يمكن أن تتيحه من مساحة للاعتراف عالم يسمح لنا بفهم عام للشخص ولعالمه المعيش، لكنها ليست مرجعًا معرفيًّا يمكن الثقة به، حتى لو كانت استثناء»، وقد يعود السّبب الحقيقي ليس فقط إلى معيارية الصّدق ودرجته المتحقّقة في هذه الأعمال، وإنما أيضًا يعود إلى الذاكرة وما يعتريها من صفات طبيعة كالنسيان، وغير طبيعة حيث تعمد إلى التلفيق وسعيها إلى تجميل صورة الذات، بخلق مسافة بين الذّات المروية والذات الراوية، وكما يقول جان ستاروبنسكي في كتابه «الشّفافية والحاجز» الذي تناول فيه»اعترافات» روسّو، -كما ذكر أبوبكر العيادي- فالكاتب يحرص أن تبقى المسافة قائمة بين الشخص المتحدّث عنه (وإن كان على لسان المتكلّم) والشّخص الحقيقي.

ناقد واكاديمي من مصر مقيم في تركيا

الجديد
aljadeedmagazine.com



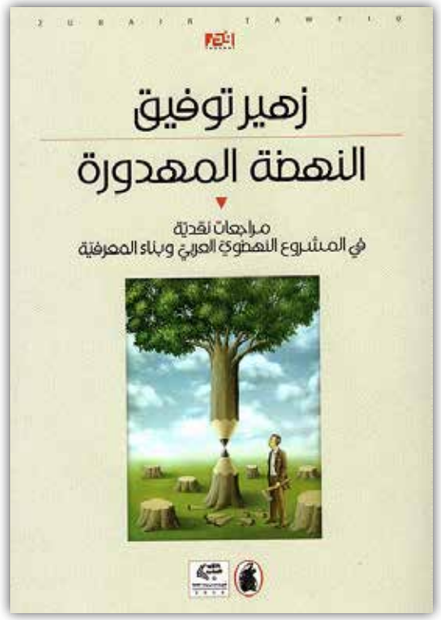
عروض كتب، رسائل ثقافية

«ما بعد الحقيقة» ليس فقط مفهوما عابرا يشجب تهافت نظريات المؤامرة أو الـ «فيك نيوز» التي عششت في البيت الأبيض، بل هو جوهر مرحلتنا» بعبارة الفيلسوف الإيطالي موريسيو فيراريس في كتابه الأخير «ما بعد الحقيقة وألغاز أخرى»، ومثلما كانت الرأسمالية جوهر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والميديا جوهر الأعوام الأخيرة من القرن العشرين. فـ «ما بعد الحقيقة» في رأيه هي لقاء بين نسبية فلاسفة ما بعد الحداثة الذين يؤمنون بأن كل شيء تأويل، وبين الإنترنت الذي يمنح كل شخص إمكانية نشر حقيقته التي تحوز تعريفا مبسطا: أقول الحق. وبذلك يتجاوز مفهومُ «ما بعد الحقيقة» الكذب بفرض «حجة الأقوى» غير عابئ بالوقائع. الجدة لدى فيراريس تتمثل في ربطه الميتافيزيقا الخالصة (عن طريق طرح أسئلة مريبة من نوع: هل هذه الطاولة موجودة خارج إدراكنا إياها؟ وهل صحيح أن الثلج أبيض؟) بنوع من التفكير التكنولوجي ■

النهضة المهدورة

مراجعات نقديّة في المشروع النهضوي العربي

حنان عقيل



مثّل إخفاق المشروع النهضوي العربي شاغلًا لدى المُفكرين العرب منذ عقود وحتى اللحظة الراهنة، بل ربما صار الأمر أكثر إلحاحًا في الوقت الراهن لاسيما مع وجود الإشكاليات ذاتها، وإخفاق الأيديولوجيات والتطلعات العربيّة ممثلة في ثوراتها في التقدّم باتجاه النهوض أو تحقيق آمالها في واقع لا يرزح تحت وطأة فِكر العصور الوسطى.

يحاول الباحث الأردني زهير توفيق في كتابه «النهضة المهدورة.. مراجعات نقدية في المشروع النهضوي العربي وبناه المعرفية»، الصادر حديثًا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، أن يتناول بالشرح والتحليل أسباب إخفاق مشروع النهضة العربية وما ترتب عليه من إخفاق أحلام التحرر والتقدم، مُرجعًا ذلك إلى طبيعة الخطاب النهضوي ذاته الذي يرى أنه كان فاشلًا ومتناقضًا في ذاته وفي تعامله ورؤيته للواقع الموضوعي، وهذا التناقض هو الذي وفّر البيئة الخصبة للتدخل الخارجي والظروف العامة التي يلقي عليها الكثيرون المسؤولية كاملة.

يُحلل زهير توفيق سقطات وانحرافات الخطابات المُقدّمة من قبل النهضويين العرب لاستنطاق الغامض والموارب منها ودفعه إلى الاعتراف بتناقضه. ويرى أنه في مرحلة لاحقة شكّلت العوامل الداخلية مع الخارجية عاملاً واحدًا تمظهر بالتأخر التاريخي الشامل والتخلف، مُتعرضًا بالشرح والتحليل لعدد من التجارب النهضوية العربية لإثبات فرضيته القائمة على مسؤولية ضعف الخطاب النهضوي العربي الكاملة عن إخفاقه في تحقيق آماله.

البنية التكوينية

يرى الباحث أن المشروع النهضوي العربي أخفق منذ بداياته المبكّرة بشقيه الإسلامي والليبرالي؛ فجاء تخلف مشروع الإصلاح الإسلامي وانكساره الذي قاده الإمام محمد عبده بسبب مقاومة أقرانه له والوقوف ضد مشروعاته في الإصلاح ومنهم تلميذه محمد رشيد رضا الذي ارتد لمواقع سلفية، فضلًا عن أن الفكر انفصل عن الممارسة فلم تجد أفكار الإمام بيئة تنمو فيها لغياب الحامل الموضوعي لأفكاره مُمثّلا بالسلطة والسياسة، ومن ثم جاءت مبادرة التلميذ الداعي للردّ على تحديات التجديد والعلمنة والحداثة إلى اعتبار كل جهود الإصلاح مجرد مؤامرة صليبية لإبعاد الناس عن الإسلام. أما فيما يتعلق بالتيار الليبرالي فقد فشل في تحقيق التحديث أو اللبرلة، بعد ما حوّل الأمر إلى تغريب وتبعية نتيجة فشله في التوفيق بين التراث والمعاصرة؛ هذا الفشل الذي استغله العسكر الذين أجهزوا على التجربة وطووا صفحة المشروع النهضوي.

ويلفت الباحث إلى أن التناقض وعدم التكامل في مرجعيات البنية التكوينية للخطاب النهضوي سببٌ رئيسي في فشله إذ أنتجت الحداثة الأوروبية مشاريع متعددة ومتناقضة، وعلى الصعيد السلفي تمت استعادة الماضي بتفكيك كليته وانتقاء ما يناسب الحاضر بتناقضاته؛ فتناقض التراث مع ذاته، واندثرت بعض المشاريع الغربية منذ بداية الحداثة الفكرية ولكن بعضها تابع مسيرته المعرفية، وظلت النهضة محكومة بتناقضات الواقع الذي انبثقت عنه ومثّلت تلك التناقضات صراعًا ضد ذاتها من جهة وضد نقيضها من جهة أخرى.

يتحدث الكاتب عن تناقضات وثغرات كلٍّ من المشروع السلفي والليبرالي والسجالات الدائرة بينهما؛ فالأول مشروع تاريخي فقد تاريخيته بعد تحققه في الماضي البعيد، والثاني مشروع مستقبلي يفتقر للتاريخية فهو غير قادر على أن يجد ذاته إلا كامتداد لتاريخ الآخر، فالمشروعان متصارعان بين ذاكرة كونيّة متحققة في الماضي فقدت صيرورتها وذاكرة ذاتية لمشروع مُتخيل في المستقبل.

محمد خياطة

تحديّات راهنة

تسبّبت استعارة مفهوم النهضة ودلالته من التراث الفكري الأوروبي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ممثلًا في تلك الحقبة التي انتقلت فيها أوروبا من القرون الوسطى إلى العصور الحديثة إلى اضطراب دلالة المفهوم في الإطار العربي وعدم وضوحه؛ إذ بات الاعتماد على نموذج غربي مفارق للذات والواقع وعُزل الرصيد المعرفي المتعلق بالواقع المباشر فدلّ في سياقات تاريخية معينة على إحياء التراث والماضوية بالإلحاح على معيارية التراث، وفي سياقات أخرى ما هى البعض بين الحداثة والتغريب الكامل، ولجأ آخرون إلى التوفيق كخيار أو ضرورة.

يلفت الباحث إلى أنّ المرحلة التاريخية الراهنة ألقت على كاهل المفكر النهضوي مهامًا وتحديات ترتبط بقضايا التصنيف والتقسيم المرحلي وأهمها: كيفية تسويغ عودة الفكر العربي المعاصر إلى موضوع النهضة العربية الذي طرح نفسه في أواخر القرن التاسع عشر، وكيفية تسويغ استعادة زمنها التاريخي الذي أنتج مقولاتها الكبرى بعد ولوج القرن الحادي والعشرين، فضلًا عن كيفية تسويغ استعارة العقلانية والحرية والتنوير من الغرب في ظلّ مرحلة تاريخية دخل فيها الفكر الغربي مرحلة ما بعد الحداثة وانبرى المفكّرون العرب في نقد الحداثة العربية الغائبة التي لم تتحقّق.

ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل إن المفكر النهضوي في الوقت الراهن بات مطالبًا بالانفتاح على الفكر الغربي الحديث والمعاصر في تاريخيته وتحديد طبيعته ومستواه لصياغة نموذج إرشادي جديد يبحث في أعماق البنى المُحرّكة للمجتمع العربي، وتحديد علل التقدم والتأخر فيه، مع ضرورة طرح البدائل لتجاوز الأزمة المجتمعية الراهنة وإزاحة المرجعيات المعرفية والسياسية

محمد خياطة

المسؤولة عن التأخر والتعامل مع النهضة كمشروع إرادي شامل يتعلق بإعادة بناء الدولة العربية ومجتمعها الحديث.

يستنتج توفيق أن القوى والبنى المسؤولة عن التأخر غير مستعدة إلى الآن لمغادرة المشهد العام والاعتراف بالأمر الواقع، وهو ما يدل عليه استمرار نهج الفوضى المعرفية والتفكك المنهجي وتناقض الأنساق المجتمعية وصراع الحرية والاستبداد، وهو ما يؤكد على ضرورة إيلاء العوامل الذاتية النصيب الأوفر من النقد والتحليل مع الأخذ في الاعتبار العوامل الخارجية التي استمدت فاعليتها من ضعف السلطة وفقدان النسق السياسي القدرة على فرض سيادته.

مادة التغيير

يرى الكاتب أنّ من أبرز مشاكل الخطابات النهضوية العربية تحكّم الأيديولوجيا بالمشروع والخطاب الذي ما زال قائمًا بمعزل عن أهم عاملين مؤثّرين في تحقيق النهضة وهما مادة التغيير؛ الشعب وطبيعة النسق السياسي وما ينطوي عليه من إرادة مؤثرة في طبيعته واتجاهاته، والذي يملك القدرة على إحباط أيّ تغيير أو السير به إلى نهاياته المنطقية حال توافقه مع قيم هذا النسق السياسي.

ويشير إلى وجود اتجاه عام لدى الأيديولوجيين العرب في الفكر المعاصر يتمثل في العودة لإنشاء مشاريع تركيبية كبرى بدلًا من استئناف المراجعة النقدية للمشاريع النهضوية السابقة وهذا ما تفعله تيارات العقلانية النقدية وما بعد الحداثة التي لجأت لتفكيك الخطاب للإطاحة بمشروعية وجوده بدلًا من تطويره وتثويره، ومن ثم لم يعد في جعبة الفكر العربي ما يتجاوز واقعه التاريخي وظلّ منشغلًا بالإشكاليات ذاتها كالثنائية الضدية: التراث والحداثة التي ما تزال عصيّة على الحل.

رصيد سلبي

انطلاقًا من اعتبار مشروع الوالي محمد علي في بناء الدولة المصرية الحديثة أول مشروع حضاري عربي في العصر الحديث فقد تعرّض الباحث إلى العوائق الإبستمولوجية والتناقضات الفكرية في هذا المشروع والتي كان لها دور في تفريغه من مثاليته والكشف عن رصيده السلبي. فينطلق الباحث من فرضية فشل مشروع محمد علي النهضوي عن طريق تفكيك التجربة والنظر إلى عوامل

يرى الكاتب أنّ من أبرز مشاكل الخطابات النهضوية العربية تحكُّم الأيديولوجيا بالمشروع والخطاب الذي ما زال قائمًا بمعزل عن أهم عاملين مؤثّرين في تحقيق النهضة وهما مادة التغيير؛ الشعب وطبيعة النسق السياسي وما ينطوي عليه من إرادة مؤثرة في طبيعته واتجاهاته، والذي يملك القدرة على إحباط أيّ تغيير أو السير به إلى نهاياته المنطقية حال توافقه مع قيم هذا النسق السياسي

الضعف فيها والمسكوت عنه.

ويرى توفيق أن المشروع التحديثي لمحمد علي قد تصدّع بتناقضاته الداخلية التي كشفتها المواجهة مع الغرب والتي اضطرّ على إثرها للتنازل عن كل مطالبه السياسية، ومن ثم تحوّل النظام إلى سلطة أبوية في دولة تابعة تبعية مطلقة للغرب، وكانت التناقضات الذاتية لهذا المشروع سببًا رئيسيًا في إخفاقه فعمل على التحديث بلا حداثة وأقام سلطة بلا دولة، ودولة سلطوية بلا قاعدة مجتمعية.

عمد الباحث إلى اختيار عدد من النماذج النهضوية الممثلة لخطاب النهضة، فاختار من الاتجاه السلفي جمال الدين الأفغاني، ومن الاتجاه القومي اليساري عمر فاخوري، ومن الاتجاه القومي اليميني نجيب عازوري، ومن الاتجاه الوسطي العروبي عبدالرحمن الكواكبي، عامدًا إلى رصد التناقضات في خطابهم والبحث عن ثغراته.

ويرى أن مشاريع المثقف النهضوي وتشخيصه لمشكلة التقدم والتأخر لم تكن واعدة بالنسبة إلى هدفه وزمنه التاريخي، فبقيت مقولاته مفارقة للواقع بعيدة عن الكليّة ومن ثم كان عاجزًا عن تحديد طبيعة الإشكالية أو تقدير الحلّ الملائم لها، فيما طرح مثقفون آخرون حلولاً لإشكالية تجاوزها الزمن، ومن ثم لم يعد التغريب مثلًا حلاً مناسبًا للتأخر الذي تحوّل إلى تخلف.

اكتظت الاستراتيجيات الخطابية للمفكر النهضوي بالمشكلات؛ فإن كان هدفها الإقناع فإن المفكر النهضوي اعتمد الحجج الخطابية والمشهورة وحوّل الجهل بالآخر إلى فضيلة والتصق بالسلطة السياسية المحلية والمستعمرة التي تمنحه المكانة والأهمية، ومارس المثقف النهضوي تعاليًا على الجماهير انطلاقًا من شعوره بالتفوق عليهم، ما أنتج خطابات غارقة في التلفيق والمثالية.

يشدد الباحث في نهاية الكتاب على حاجة الخطاب النهضوي في القرن الحادي والعشرين إلى إصلاح جذري يتجاوز الخطاب السابق الذي استنفد طاقته على الاستمرار، وهذا مشروط كما يرى باعتماد نموذج إرشادي جديد يتجاوز الخطاب والأدلجة ويقطع مع الماضوية كمرجعية وهدف، وأن يكون أكثر برجماتية في القضايا الإجرائية وأقلّ تشددًا في الخيارات المبدئية.

كاتبة من مصر

السيرة الهلاليَّة

سيرة نسوية وأداء شعري ذكوري

محمد الحمامصي

يتساءل محمد حسن عبدالحافظ الباحث المصري والمدير الأكاديمي بمعهد الشارقة للتراث في كتابه «السرد والجنوسة في سيرة بني هلال»: هل «السيرة الهلاليّة» إنتاج حكائي أنثوي، وأداؤها الشعري ذكوري؟ ويركز على فرضية تعدد الصوت السردي في سيرة بني هلال. لا يقف على القرائن السيميائيّة لأصوات الرجال والنساء فحسب؛ وإنما يعرج على دلالات ما ينطوي عليه تعدد الأصوات من تعدد لوجهات النظر، وتعدد للخطاب؛ أي الانتقال، عبر سيميائيات التأويل، من المعنى المستقر على الحقيقة الثابتة، وعلى الدلالة القارة الوحيدة، إلى البحث عن المحتمل والمتعدد والمختلف في مجال إنتاج العلامات السرديّة في «سيرة بني هلال».

يكشف عبدالحافظ أن سؤال هل السيرة الهلاليّة سيرة نسوية؟ لم يتأسس في ذهنه قبل التقائه بالراوية والمؤدية رتيبة رفاعي، مطلع عام 1996، ذلك اللقاء الممتد إلى عام 1998. ويشير في استهلالها -الموثق مرئيًا- إلى أن السيدة رتيبة تعيد صوغ الأساس الذي يقوم عليه مولد البطل في السيرة الهلاليّة، حيث تستبدل بطولة خضرا ببطولة أبوزيد، ليتحول البطل المحوريّ من ذكر إلى أنثى. وفي الوقت نفسه، تعمل الراوية (المؤدية) على تضفير تقاليد الأداء التي تلقتها عن أبيها بمنظورها السردي، ومنها قيم البطولة التي تحملها الشخصيات الذكورية، كما تعمل على تبئير متعدد، لخطاب سرديّ مُضْمَر، يؤدي إلى الإفصاح عن الملفوظات السرديّة الكاشفة عن جنوسة قيم البطولة في السيرة الهلالية، وتحريرها من سياجها الذكوري.

إفصاح نسوي

ويوضح عبدالحافظ كما يكتنز خطاب الراوية الحكائي بتفاصيل وأحداث وقيم متصلة بالنطاق الأسري والعائلي في السيرة، ويمثل إفصاح المرأة التلقائي عن علاقات القرابة والنسب، وعن تمثيل الأنثى لمشاعر تلك العلاقات، شغفا طبيعيًا في سردها، ليس على نحو تلاوة سلسلة القرابة والنسب الذكوري المعهود؛ وإنما القرابة والنسب الأنثوي أيضا، مما يُسْرَد -أو لا يُسْرَد- في روايات الرجال، فطِيْنَةُ هي أم خضرا، ونُهَى بنت حمضل، وحسن أخو الجاز، وعديلة أم زيدان، وسرحان زوج شمَّا، إلخ. تضع السيدة رتيبة النساء في مرتبة البطولة، أو ترتقي بالبطولة إلى مرتبة النساء، على نحو ما يتبدى من الوجود الحيوي للشخصيات البؤرية: خضرا، الجازية، سُعْدَى، دَوَابة، وغيرهن، في المشاهد المركزية لـ«السيرة الهلاليّة»، وهو وضع لا يختلف عما نجده، على أنحاء متعددة، في خطاب الرواة المؤدين- الشعراء الذكور؛ ذلك لأنه لا فكاك للراوي الرجل من الالتزام بالشفرات السرديّة النّسْوِيّة، المضمرة والظاهرة، في السيرة الهلاليّة.

ويضيف أنه في الأساس السردي للسيرة الهلاليّة، نفترض وجودا خفيًا ومبهما لـ«شفرات» حكائيّة نسوية أولية؛ تتسم بقابليتها للتعديل، ظاهريًا، بعمليات تشفير ثانوي، لكن الشفرات الأولى تظل منيعة في جوهرها؛ لأنها شفرات حدثيّة، على نحو ما ينتجه سرد «رحلة خضرا إلى بلاد العلامات» من خطاب سردي إرشادي يقود شاعر السيرة -حتما- إلى «تشعير الرحلة»، وتسريدها، من منظور نِسْوِيّ، لكن الشعراء الحاذقين في تحويل شفرات الحكايات وترميزها، والبارعين في القيام بتدخلات تعاقبية عميقة، تنزع إلى تشويش الاتصال على محور الوضع الاعتباري للحس النسوي في السرد، يوهمون بأن ذكورية الأداء والتلقي تنسحب على الخلق الفني والتاريخي للسيرة الهلاليّة.

مسرح صوتين

ومن ثم، فإننا نطرح الفرضية التي تقارب سيرة بني هلال بوصفها فضاء سرديًا استراتيجيًا، يتمازج فيه صوت النساء الحكائي المؤسس لقواعد السرد السيري، ولقيمه الرمزية، من جانب، وصوت الرجال الشعري المؤدي لها من جانب مواز. ويتنوع فيه، عبر شفرات الحكي النسوي، أداء الرجال، على أصعدة رئيسة: النوع الشعري، والمدرسة الموسيقية، وآلاتها.

ويطرح عبدالحافظ تساؤلات سعيا إلى إجاباتها عبر تحليل نص السيرة الهلالية: هل تمنحنا المقاربات السيميائيّة التأويلية، لسرود السيرة الهلاليّة، فرصة لتحليل الأدوار الاجتماعية والرمزية للنساء، داخل خطابات «السيرة الهلاليّة» وخارجها؟ ولاكتناه أصواتهن التي قاومن بها هيمنة الرجال على اللغة بالكتابة؟ هل يقودنا ذلك الصنف من المقاربات للنظر إلى «السيرة الهلاليّة» بوصفها فضاء للبطلات وللشخصيات النسوية: خضرا، الجازية، عطور الجيب، شَمَّا، شيحة، الناعسة، عالية، ريَّا، دَوَابَة، هُوْلَا، ميّ، عزيزة، سُعْدَى، شمعة، حُسنة، زُبيدة، وغيرهن؟ وإلى افتراض نسج المرأة لحكايات «السيرة الهلاليّة»، كحياكتها لحكايات «ألف ليلة وليلة»؟ إذ تُعَدُّ «ألف ليلة وليلة» أبرز ما وُسِمَتْ به النساء، على صعيد قيادة السرد، في تاريخ الإبداع الإنساني، حيث تحتل شخصية شهرزاد المساحة الأهم في الذاكرة السرديّة الإنسانية، أكثر حضورا من شخصية خضرا والجازية في «سيرة بني هلال»، ولكن الأميرة خضرا ليست أقل حضورا من الأميرة ذات الهمة، فرحلة خضرا، بوليدها سلامة، تحمل كثيرا من العلامات الرمزية المشتركة مع رحلة ذات الهمة وولدها عبدالوهاب.

المتوارية المتفوقة

ويؤكد عبدالحافظ أنه لا ينبغي الاكتفاء بالاحتفاء بالشخصيات السرديّة على حساب

من اعمال الفنان الشعبي الدمشقي ابو صبحي التيناوي

الأحداث السرديّة ودراميتها وإيقاعاتها -هكذا غالبا تعمل الثقافة السائدة على تنميط الشخصيات التاريخية، على حساب تأويل الأحداث التاريخية. أي النظر إلى خضرا والجازية ودَوّابَة، وسُعْدَى، وغيرهن، بوصفهن شخصيات سرديّة فاعلة في سيرة شعبية منسوبة إلى قبيلة «بني هلال» أو «الهلايل»، أو إلى بطل ذكر على نحو ما يوسم بـ«سيرة أبوزيد»، وليس -حصرا- بوصفها امرأة تتوارى خلف صدارة الأبطال الفحول. لقد تحدت شهرزاد وخضرا هاجس خيانة الزوجة في إدراك شهريار، وفي وعي رزق، وكلتاهما تفوقتا في ظرف خطر داهم، فقادت شهرزاد الحكي السردي المؤسِّس لـ«الليالي»، وقادت خضرا الرحلة السرديّة المؤسِّسَة لموتيفات السيرة الهلاليّة، والمكوِّنة لقيم البطولة.

ويرى عبدالحافظ أننا نحتاج إلى فحص مختلف الأفعال والقيم الانزياحية في التراث المتسلل إلى المأثور، من مثل ما يتأسس عليه قول عبدالحميد الكاتب «خير الكلام ما كان لفظه فحلا، ومعناه بكرا»، وكأنه بذلك يعلن -حسب تعبير عبدالله الغذامي- عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة، وهو «اللفظ»، وللمرأة «المعنى»، هذه القسمة أفضت إلى قسمة أخرى أخذ فيها الرجل «الكتابة» واحتكرها لنفسه، وترك للمرأة «الحكي»، مما أدّى إلى إحكام الرجل السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي، وعلى كتابة التاريخ من منظوره الذي يرى فيه نفسه صانعا للتاريخ. وظلت ثنائية اللفظ والمعنى، وثنائية الكتابة والشفهية، ثنائيتين مركزيتين في تاريخ العقل العربي، صارت على أساسها الشفهيةُ فضاء للنساء، والكتابة فضاء للرجال، حيث سعى الرجل إلى قنص اختراع الكتابة لنفسه؛ ليقعِّد سلطته المطلقة على اللغة، فغلب التذكير على التأنيث في التقاليد والتشريعات والسلطة والفنون، إلخ. ثم صنع الرجل قواعد ثابتة لا فكاك من اندراج الأنثى تحت وطأتها، عبر تقديس المكتوب؛ من أجل ضمان طاعة النساء المطلقة للرجل، وطاعة الرجال للرجل، وطاعة سائر الرجال والنساء للرجل.

اللغة وموضوعها

يقول عبدالحافظ «بما أن المرأة معنى والرجلَ لفظٌ، فإن اللغة صارت للرجل، وليست للمرأة، وصارت المرأة موضوعا لغويّا، وليست ذاتا لغوية. ذلك هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة. ففي كل ثقافات العالم، تظهر المرأة بوصفها معنى من معاني اللغة، نجده في الأمثال والحكايات، وفي المجازات والكنايات. ولم تنطق المرأة بوصفها فاعلا لغويّا، أو كائنا قائما بذاته، وفقا للتصور القائل بأن المعنى البكر يُغوِزُه اللفظ الفحل، لكي ينشأ في ظله. يمثل هذا التصور، بالنسبة إلى فرضيات هذه الورقة، وغيره من التصورات، وما يترافق معها من وقائع إبداعية وأدائية، مجالا للتفكيك عبر السيميائيّة، وموضوعا من موضوعات التحليل السردي، المفصح عن المرأة بوصفها ذاتا وموضوعا، ولسانا وخطابا، ومعنى ومنتجة للمعاني، ليس في مضمار السرد فحسب؛ بل على أصعدة اللغة والإبداع والأداء أيضا».

ثنائيات مركبة

ويشير إلى أنه في رحم الثنائيات المركزية المذكورة، ثمة ثنائيات يجسدها الصراع بين أطرافها، مثل الصراع المصطنع بين الشعر والسرد، حيث بدا الشعر مركزيّا في الثقافة العربية، بينما ظل فن القص مهمَّشا إلى حدّ نبذ القصّاص، وتحقير النتاج السردي، بوصفه خياليّا، وكاذبا، ومخلا بالتاريخ الوقائعي، وبوصفه مجال العامة في مختلف سياقات الاجتماع الشعبي العربي.

ويعتقد عبدالحافظ أنه آن الأوان لاستبطان الحس النسوي العميق في الإبداع الحكائي والشعري الشعبي؛ بعد أن سيطر الحس الذكوري طويلا على مقاليد فنية ليست ذكورية على نحو مطلق، وآن الأوان للبحث عن صوت الأنوثة المتواري في الذكورية، وإعادة النظر إلى الذكوري الذي يُنطِن الأنثوي، دون التورط في الوقوع بأحد شَرَكَيْن: تنظير يُجدد تطرُّف المنظور الذكوري، أو تنظير يمتثل لنسوية تؤدي إلى إنكار تركيب المرأة ونتائجه؛ أي إنكار المرأة ذاتها؛ أي التفكير وفق استراتيجية نُجَاوِز بها خطابين: المهيمِن والمهيمَن عليه.

لغة المرأة

ويلفت عبدالحافظ إلى أن الباحثين درجوا في مجال المأثورات الأدبية الشعبية، على أن للنساء أجناسا وأنواعا قوليّة شعبية، مثلما للرجال، وبينهما ما يتشاركان في إنتاجه، أو أدائه، أو في كليهما. يرجع معظم ما خُصَّ به النساء إلى عاداتهن الحرفية، أو إلى السياق السوسيو- اقتصادي الذي يعشن فيه، أو يخضعن إليه، كالأغنية التي تؤديها النساء أثناء العمل على الرحى، وخضّ اللبن، ومراحل صناعة الخبز، أو في الأفراح، أو في الحج والتقديس، أو في عالم الطفولة، أو في الموت «العديد؛ وهو بكائيات- مراثٍ شعبية لا تُروى إلا على لسان النساء، ولم يقم الدليل، على عديد يُنسب إلى الرجال، وتؤكد عمليات جمعه ومقاربته على حقيقة ذلك». كما درج الباحثون على النظر إلى النساء بوصفهن ينابيع للحكاية الشعبية، وغيرها من المأثورات الأدبية الشعبية التي عُهِدَ للنساء أداؤها، تبعا لعاداتهن الحرفية ولأدوارهن العائلية، وتبعا لوعي النساء، ورؤاهن للعالم، بوصفهن ذواتا إنسانية إبداعية خلاقة.

ويوضح أنه ضمن ما خُصَّ به الرجال، درج الباحثون على ربط السيرة الشعبية بعالم الذكور، فالخبرات الميدانية تشف عن أن رواة السيرة الشعبية «على تنوع طرائقهم» هم من الرجال، وأن متلقيها المباشرين الظاهرين في الماضي والحاضر رجال، وأن الفضاء السردي السيري «المُدَوَّن القديم، والشفهيّ المُحْدَث» من خلق الرجال، ويتحكم فيه الرجال، وتحركه الرجال. ويتبدى ذلك -بوصفه حقيقة موضوعية- في العمليات السرديّة والأدائية المتراكمة لروايات السيرة الهلاليّة، وفي جلّ مقارباتها البحثية. وإذا كانت «السيرة الهلاليّة»، وهي في جوهرها أحد الخطابات السرديّة الكبرى في جنس «السيرة الشعبية»، تمثل مجالا من مجالات الإبداع الفني المتسم بالاتساع الكمي والإتقان الكيفي اللذين أتاحا لـ«الجماعة الشعبية» المبدعة أن تختبر جوهر قدراتها الفنية، وتعلن عنها بجلاء «بل إن الخصائص السوسيو- جمالية للسيرة الهلاليّة، إنما هي مدينة، بداهة، للقدرة الإبداعية التي حملتها الجماعة الشعبية»، فإن الباحثين في مضمار فن القول الشعبي، وفي سيميائيّة إبداعه الجمعي، معنيون بطرح فرضيات «وموضوعات» جديدة، حول الإبداعية الشعبية، ومنها: علاقة الإبداع الجمعي، في المجتمعات البشرية، بالنوع الاجتماعي وقضاياه.

يذكر أن عبدالحافظ قسم كتابه الصادر عن معهد الشارقة للتراث إلى أربعة محاور أولها في سرديات «الهلاليّة» وأسئلة الجنوسة، ثانيها في «الهلاليّة» وصراع الأنواع الشعرية، وثالثها في «الهلاليَّة» وعديد النساء، ورابعها في سردية الشخصية النسوية.

كاتب من مصر

من أعمال الفنان الشعبي الدمشقي ابو صبحي التيناوي

جائزة ابن بطوطة لأدب الرحلة

الفائزون يتحدثون من بيت شيخ الرحالين العرب

مخلص الصغير

أقام «المركز العربي للأدب الجغرافي-ارتياد الآفاق» حفلا لتتويج الفائزين بجائزة ابن بطوطة لأدب الرحلة، خلال فبراير الماضي، في فضاء المعرض الدولي للنشر والكتاب بمدينة الدار البيضاء. الحفل الذي احتضنته القاعة الكبرى للمعرض «قاعة المتوسط» شهد حضور وزير الثقافة والاتصال السيد محمد الأعرج، وأعضاء لجنة تحكيم الجائزة، وانتهى بإطلاق مشروعين جديدين في أدب الرحلة، بشراكة مع وزارة الثقافة والاتصال في المغرب، يتمثل الأول في تنظيم ندوة دولية عن ابن بطوطة، ويتعلق الثاني بإيفاد ستة باحثين عرب إلى الهند لتدوين رحلاتهم «على خطى ابن بطوطة في الهند»، كما هو عنوان هذا المشروع الرحلي الجديد.

شهد المعرض الدولي للنشر والكتاب بمدينة الدار البيضاء حفل تسليم جائزة ابن بطوطة لأدب الرحلة في دورتها السابعة عشرة، وهو الحفل الذي أقامه المركز العربي للأدب الجغرافي بشراكة مع وزارة الثقافة والاتصال، وبحضور المتوجين بالجائزة، في مختلف فروعها، إلى جانب المئات من الباحثين والمهتمين العرب والأجانب، من الذين شدوا الرحال إلى معرض البيضاء. «الجديد» التقت الفائزين بجوائز ابن بطوطة لهذه السنة، واستطلعت آراءهم حول الجائزة، ورحلتهم مع أعمالهم المتوجة.

من قال إنه عصر انحطاط؟

بالنسبة إلى الباحث الفلسطيني هيثم السرحان، فلا وجود لما ظل يسمى «عصر انحطاط» في تاريخنا العربي. والحال أن هنالك نصوصا شاهدة على نبوغ الكتاب والرحالة العرب في تلك الفترات. هذا ما انتهى إليه السرحان، وهو يدرس ويحقق رحلة «نشوة الشمول في السفر إلى إسلامبول» لشهاب الدين الألوسي، المتوجة بالجائزة في فرع الرحلات المحققة. عن تجربته مع تحقيق هذه الرحلة، يؤكد الباحث في لقاء مع «الجديد» أن «رحلة أبي الثناء شهاب الدين السيد محمود الألوسي تمتلك إمكانيات نصية وأخرى تخييلية وثقافية وأنثروبولوجية متعددة. ففي المستوى النصي تمثل الرحلة بنيانا لغويا ساحرا لامتلاك ذاكرة السرد العربي الكلاسيكي. وأما التخييلي فيتمثل في استكشاف العوالم والأمكنة ولقاءات الشخصيات ورجالات الدولة العثمانية». بينما تتصل الأبعاد الثقافية فتتصل بالمعارف والمسائل العلمية التي نوقشت وبحثت في أثناء الرحلة. وأما البعد الأنثروبولوجي فيتجلى، حسب محقق الرحلة، «في كشف العوالم العقائدية والإثنية في الاستطلاع الرحلي. بينما يتمثل البعد الثقافي في ذاكرة النص السياسية والمعرفية، وفي الخبرات المتصلة بمواقف المثقف العربي من الدولة العثمانية والخلافة الإسلامية».

وفي صنف الترجمة، آلت الجائزة إلى المترجم السوري كاميران حوج، عن ترجمة كتاب «فاس: الطواف سبعا» لشتيفان فايدنر. وتبعا للمترجم، فهذا الكتاب هو «رحلة ثقافية في أرجاء المغرب. وهو رحلة مستعرب ضمن وفد من مثقفين أوربيين تدعوهم إحدى اللجان الكثيرة، التي تنظم لقاءات شرقية -غربية، تحديدا بعد أحداث 11 سبتمبر في نيورورك. هنا حيث طرأت نزعة شديدة لاتهام عموم العالم الإسلامي بالإرهاب، ما دعا المثير من المثقفين المسلمين، عموما، إلى الدفاع عن النفس كرد فعل». وفي الرحلة الفاسية هذه «نعثر على قطبي هذا الصراع، بعبارة المترجم، حيث يتمثل القطب الأول في العالم الغربي الذي يسعى إلى «دحض كل ما قدمته الحضارة الإسلامية على تنوعها، وتحديدا الأندلسية المغاربية، في مواجهة ذلك الشاعر المغاربي المثقف الذي يلقي على أسماع زواره محاضرات غنية عن أجداده».

إلا أن الرحلة لا تتوقف عند هذا، فهي «تبرز جمال المكان والإنسان، علاوة على عذاباته، وهو يجد في كل تفصيل لحظة فجاءة تصدم الغريب بعنفوانها: الإنسان المشغول في مدبغة، والمجذوب في الله، والدار المهملة رغم غناها الفني، والحديقة الغنية بتلاميذ يبدو أنهم خاسرون سلفا، والماخور الذي يعبر عن انهيار الفرد، وكذلك الجامع الذي يسمو بالمريد إلى مقامات الروح العالية، كما عرفها ابن عربي مثلا».

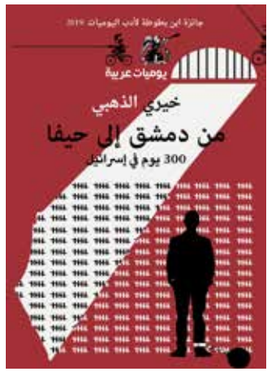
هكذا، يعرض علينا صاحب هذه الرحلة «كل التناقضات الممكنة بين عالمين، كي يدلنا على سوء الأحكام المسبقة، ويدعو من ناحية أخرى إلى إلغاء النظرة الفوقية، كما عرفها جيل سابق من المستشرقين، كما يدعو الشرقيين أيضا إلى الكف عن النظرة الدونية إلى الذات». لهذا، سنجد الشاعر المغربي في هذه الرحلة «يرفض الكتابة بالفرنسية، وينتقد من يكتب بها، رغم أنه يلقي محاضراته على زواره بالفرنسية التي يتكلمها كأي باريسي». ومن هنا، تجاوزت هذه الرحلة المعاصرة نظرة المستشرقين الكلاسيكيين، أولئك الذين اخترعوا مقولة «عصر الانحطاط»، وجمدوا فيها تاريخ العرب منذ قرون.

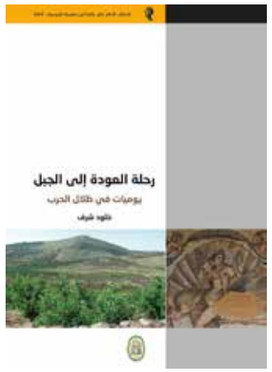
رحلة في الزنزانة

في مقابل الرحلة الواقعية، وكذا الخيالية، قد تجري الرحلة في مكان واحد لا تبرحه، ونعني هنا اليوميات التي كتبت في الزنازن الانفرادية، أو ما يمكن أن نسميها «رحلة سجنية». وقد فاز بجائزة الترجمة لهذه السنة الباحث عائض محمد آل ربيع عن ترجمة كتاب «وراء الشمس: يوميات كاتب أهوازي في زنازين إيران السرية»، للكاتب يوسف عزيزي.

عن تتويجه بالجائزة، يؤكد لنا الباحث أن مثل هذه الجوائز التقديرية إنما هي «مبادرة نبيلة من المركز العربي للأدب الجغرافي يشرف عليها نخبة من المثقفين العرب لدعم حقل مهم من حقول العلم والمعرفة الإنسانية في عصر العولمة وهو أدب الرحلات، سواء كان بالتأليف أو الترجمة، وتحرص على انتقاء نفائس الآداب العالمية وتقديمها للقارئ العربي». ويذهب محدثنا إلى أن هذه الجائزة تبقى «من أقدم الجوائز العربية وأكثرها استقلالية، كما تحمل اسما له قيمته الدلالية الهامة عالميا، وهو الرحالة المغربي الشهير ابن بطوطة». وعن الكتاب موضوع الترجمة، يرى عائض محمد آل ربيع أن هذا العمل يتضمن «المذكرات اليومية للأديب والمناضل العربي الأهوازي يوسف عزيزي، حيث يصور لنا يومياته في أحد السجون السرية في إيران، وقد دون فيها، بشكل دقيق، كل ملاحظاته ومشاهداته والوقائع والأحداث بأسلوب سردي شيق جسد فيها معاناة الشعب العربي الأهوازي وما يلاقيه من ظلم». أما الكاتب الأهوازي يوسف عزيزي، والذي حضر إلى معرض البيضاء، فيحدثنا في «الجديد» عن الدوافع التي حملته على كتابة يومياته السجنية، والتي بدأت فور خروجه من السجن، لأنه كان محروما من كل شروط وأدوات الكتابة داخل زنزانته الانفرادية القاسية. «وبعد إطلاق سراحي من السجن السري في الأهواز، أثارت مشاعري هذه الفترات المؤلمة التي عشتها في السجن، كما شجعني العديد من الزملاء والصحافيين على تدوين هذه التجربة. وهو ما أدى إلى كتابة هذه الذكريات». وفي مقابل ذلك الألم الذي قاوم جزءا منه عبر الكتابة عنه، يعبر يوسف عزيزي عن مدى سعادته، «حين سمعت باحثا بقيمة الدكتور عبد الرحمن بسيسو يقول في حفل تسليم الجائزة إن كتابي قد رفد الأدب العربي بنص مهم. وهي جملة ستبقى راسخة في ذهني إلى الأبد».

وفي صنف اليوميات، آلت الجائزة للكاتب خيري الذهبي عن كتابه «من دمشق إلى حيفا: 300 يوم في الأسر الإسرائيلي». الروائي السوري خيري الذهبي يروي لنا، في «الجديد»، حكايته مع هذه اليوميات. فبعد





معاناة شديدة في حلب كطالب يتم إعداده للعمل في الخدمة العسكرية، سيعيش خيري ما يسميه «الوجه القاسي السوري». ولحسن الحظ أن قدم المسؤول عن ضباط الأمم المتحدة إلى سوريا لاختيار عدد الطلاب الذين سيشغلون مناصب ضباط ارتباط مع القوات الأممية. فوقع الاختيار، يومها، على خيري الذهبي ليكون أحد هؤلاء. وهكذا، فقد «التحقت بالجبة السورية مع الجولان المحتل من قبل إسرائيل، وكان ذلك في سنة 1972. فرأيت للمرة الأولى الطبيعة العذراء في وادي الرقاد الكبير، وكان هذا من حسن حظ الحيوانات البرية من نمور وضباع ودببة...». قضى صاحبنا في الخدمة العسكرية ما يقارب السنتين حين اندلعت الحرب بين سوريا وإسرائيل. حينها «أهملنا الجانب السوري»، يقول خيري الذهبي، «على أن جاء الإسرائيليون. ولكنني رفضت الانسحاب، وكان أن قدمت دورية إسرائيلية، فتخلى عني ضباط الأمم المتحدة أيضا، لتبدأ التجربة الفظيعة التي كتبت عنها في هذا الكتاب. حيث قضيت 300 يوم في التعذيب، ظلما وعدوانا، لأنهم قاموا باعتقال شخص محايد وليس بمقاتل. وقد اتهموني بالعمل جاسوسا للدولة السورية ضد الأمم المتحدة وإسرائيل». ويواصل الكاتب حكاية تجربته في السجون الإسرائيلية، وكيف عانى في هذه السجون القاسية، وكيف كانوا يريدون انتزاع أي اعتراف منه على حد قوله.

كما يحكي الكاتب لـ«الجديد» أنه بعد مرور 300 يوما، ومع انطلاق عملية تبادل الأسرى بين السوريين والإسرائيليين، «تقدم مني رجل من الصليب الأحمر، حين كنا في الطائرة، وطلب أن يجري معي مقابلة حول ما جرى معي في السجن، فقلت له: لكل سرور. لكنني لم أستطع. وهاأنذا بعد 48 عاما، أقوم بهذا في كتاب «300 يوم في السجون الإسرائيلية».

أثر الرحلة

وفي صنف اليوميات، دائما، آلت الجائزة، أيضا، للكاتبة خلود شرف، عن كتابها «رحلة العودة إلى الجبل: يوميات في ظلال الحرب». وبدت الشاعرة السورية متأثرة من وقع الجائزة، خلال لقائها مع «الجديد»، وهي تردد: «كم أشعر بالحرج من نفسي لأني أحصل على جائزة عن يوميات تحمل أمي وآلام أناس يعيشون في ظل حرب أنهكت أرواحهم وملأتها صدمات. لكن أحيانا لا مناص من قول ما نحمل، عسى أن البشرية تتعظ من أخطائنا وآلامنا، فتفكر مرتين قبل حمل سلاح، أو إعلان حرب». وتؤكد خلود أن هذه اليوميات إنما جاءت «محاولة للتعريف بالآخر، ومدى الاختلاف الذي نعيش به نحن كبشر لكي نلتقي بإنسانيتنا، بصرف النظر عن الدين أو العرق أو اللون، والسياسة، فقط الحب الإنساني ما يجمعنا على عتبة واحدة لننهض ولنساعد بعضنا البعض».

وفي فرع الرحلة المعاصرة «سندباد الجديد»، كانت الجائزة من نصيب الكاتب المصري مهدي مبارك عن كتابه «مرح الآلهة: 40 يوما في الهند»، ومعه الكاتب عثمان أحمد حسن من السودان وكتابه «أسفار استوائية»، وكذا الكاتب المصري مختار سعد شحاته عن كتاب «في بلاد السمبا: يوميات عربي في البرازيل». هذا الأخير أكد لنا أن الحياة لا يمكن أن نخطط لها. وهذا هو الدرس الذي أفاده من خوض هذه الرحلة وكتابتها. «لا تخطط أبدا للحياة. هذه هي الجملة التي صارت أعظم ما منحته لي الرحلة إلى البرازيل، إذ على الدوام ستبهرك الحياة، بما تخطط هي لك. وإذا كنت مصرا على أن تخطط فاجعلها خطة مرنة تسمح باستيعاب كل مفارقات الحياة، وما تمنحه من إدهاش لروحك». وبحسب هذا السندباد الجديد، «فلا مجال للصور الذهنية والمتخيل، فكل ذلك سيفسد جمال الرحلة، وكل ذلك سوف تتلاعب به مسارات مقررات رحلتك ومفاجآتها؟ فقط كن مستعدا»، يختم مختار سعد شحاتة. وكان راعي الجائزة الشاعر الإماراتي محمد أحمد السويدي قد وجه تحية إلى المشاركين في حفل الجائزة، حين أشار إلى أن الأعمال الفائزة في دورة هذه السنة قد «حملت لنا مفاجآت طيبة». وأن «الجديد الذي يمكن الإشارة إليه هو تلك الوفرة في نصوص الرحلة المكتوبة من قبل أدباء معاصرين سافروا وتجولوا عبر العالم، وآخرين كتبوا يوميات تجوالهم في بلادهم، أو في جوارها القريب، وهو ما يغني خزانة الرحلة المعاصرة». وأضاف راعي الجائزة أن «ما نقصده ونسعى إلى تعميمه في مشروع «ارتياد الآفاق»، إلى جانب تشجيع الكتابة في أدب الرحلة، هو الانفتاح بأوسع صورة ممكنة على الجغرافيات والثقافات المختلفة، وتطوير الحوار مع الآخر من خلال السفر في عالمه، والتعامل مع صور الاختلاف التي يتكشف عنها هذا العالم. وكذا تقديم صورة عن استعداد الثقافة العربية للتواصل مع الآخر بندية حضارية، دون شعور بالنقص، لكسر جبال الجليد القائمة بين الثقافة العربية وثقافات العالم». ووجه كلمة السويدي تحية إلى المغرب، التي أسماها «أرض الرحلات وفضاء التواصل مع العالم، الذي نشكره على استضافة هذه الجائزة، كما استضاف، على مر التاريخ، كبار الرحالة عربا وأجانب، مثلما كان منطلقا لأعلام الرحلة المغربية، وفي طليعتهم شمس الدين الطنجي، الذي تحمل هذه الجائزة اسمه وحلمه».

كاتب من المغرب

المختصر

كمال بستاني

الضيافة في زمن الهجرات المتعاقبة

إن وضع الغريب مقبل على الانتشار. ولكن التنقل الذي يطيب لبعضهم تمجيده يصطدم بالحدود التي تقيمها الدول/الأمم أمام المهاجرين الذين لا يعامَلون كضيوف بل كأعداء، لا سيما في هذه المرحلة التي شهدت تفاقم الحروب وتزايد الهجرات هربا من ساحات المعارك، ما اضطر بعض الأهالي إلى التمرد على القوانين الجائرة التي تفرضها حكوماتهم، ومدّ يد المساعدة لغرباء لا سقف يؤويهم ولا طعام يغذيهم، فأيقظوا بذلك تقليدا أنثروبولوجيا قديما هو الضيافة. بيد أن ذلك لا يكفي، فاستضافة غريب أو إطعامه وإسكانه كلها قطرة ماء في بحر التيه العام. في كتابه «الغريب الذي يأتي»، يعكف عالم الأنتروبولوجيا الفرنسي ميشيل أوجيي على إعادة استقراء مسألة الضيافة، من منظور الأنتروبولوجيا والفلسفة والتاريخ، ليبين قدرتها على إزعاج المخيال الوطني، لأن الغريب الذي يأتي هو في الواقع يطلب منا أن نفكر بشكل مغاير في موقع كل واحد وكل واحدة من العالم.

كيف تنشأ الشعبوية

خطاب الساسة والإعلاميين والمحللين والباحثين يكاد لا يخلو من عبارة «الشعبوية» في الأعوام الأخيرة، ورغم ذلك تبدو العبارة عصية على التفسير والتأويل، بل قد تحمل أحيانا معانيَ تنأى بها عن المراد. في كتاب «عودة الشعبويات»، يقترح مجموعة من الباحثين تحت إشراف برتران بادي ودومونيك فيدال قراءة تاريخية ومعاصرة لهذه الظاهرة، وتحليلا لعودتها بعد سبات، وإذا كان المؤرخون يساعدوننا على معرفة كيف ولماذا تظهر الشعبوية وفق موجات متتالية منذ نهاية القرن التاسع عشر، فإن مقاربات أخرى سوسيولوجية وسياسية واقتصادية تكمل هذا المسعى، للوقوف على الملامح المشتركة في عدة تجارب متنوعة، وأعراضها - من عبادة الزعيم إلى تقنيات الدعاية الديماغوجية - وممارساتها المتكررة. آخرون يتساءلون ما إذا كانت ثمة سياسة أو سياسات شعبوية متناسقة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والخارجية، ويضربون أمثلة عن التجارب الشعبوية المعاصرة، من ترامب إلى بوتين، مرورا بشافيز وأردوغان.

الحس النقدي منذ الطفولة

«البيداغوجيات النقدية» عنوان كتاب جماعي صدر تحت إشراف الباحثتين المتخصصتين في علوم التربية لورانس دوكوك وإيرين بيريرا، وهو يشكك في السياسات التربوية الفرنسية الحالية، ويرى أن الحكومات المتعاقبة لا ترى في التربية أكثر من مسار تأهيل شخصي، وأن البلاد نفسها لا تشجع على الأعمال المشتركة ولا تهتم بظروف تدريس المعارف. فقد خيرت تشجيع البيداغوجيات البديلة المستوحاة من رؤية منزوعة البعد السياسي، وممارستها في مدارس الأثرياء وحدها، وفق منطق فرداني. والكتاب يقترح بيداغوجيات انفتاح جماعي، تستثير في المتعلم حاسته النقدية وتدفعه إلى الوعي بعلاقات الهيمنة كالعنصرية والجنس والطبقية وسياسة الميز، لكي يعرف كيف يلغيها، والغاية هي خلق مجتمع لا يكون فيه الفرد هو ذاته برغم الآخرين، بل لوجود الآخرين أيضا. والنموذج الذي يدعو الكتاب إلى الاحتذاء بتجربته هو سيليستان فريني المعلم الفرنسي الذي أرسى قواعد بيداغوجيات نقدية في النصف الأول من القرن العشرين، ثم تبعه ابنه الروحي البرازيلي باولو فرير. هذه التجربة التي تطورت في القارة الأميركية والعالم الأنكلوسكسوني منذ ثمانينات القرن العشرين وتجاهلها الفرنسيون.

نوستالجيا أوروبية

هل أوروبا مسيحية اليوم؟ وكيف؟ هل يمكن أن تستمر كذلك بتبني مواقف نوستالجية، سلطوية، هووية؟ وعن أي مسيحية يتحدث إذن أولئك الذين يضعون «القيم المسيحية» في مواجهة موجتين يتوجسون منهما من حيث القوة والتهديد، أي مجتمع مفرط في العلمانية وإسلام غاز، كعلامتين عن الانهيار الحالي؟ أي معنى، وأي روابط، وأي منطق يمكن تلمسه في الصخب الذي يملأ المنابر الإعلامية والتجمعات الحزبية أحيانا عن حقائق الإرث الأوروبي التي تقدم كثوابت: مسيحية، علمانية، هوية، ثقافة، قيم، معايير، حقوق... في كتابه الجديد «ألا تزال أوروبا مسيحية؟» يحلل أوليفيي روا، المتخصص في الإسلام السياسي، والأستاذ بالمؤسسة الجامعية الأوروبية بفلورنسا، وضع الأوروبيين بوصفهم أيتام ماضيهم المسيحي، الذي لا يمكن إنعاشه بسنّ قوانين، بل ربما بأنبياء.

العالم الرقمي على مقاس جماهيري

«المناطق الجديدة للمنظومة الرقمية» كتاب مبسط عن الثورة الرقمية وأثرها على التراب الفرنسي والأوروبي والعالمي ألفه بيير بكوش، المنسق العلمي لمشروع إسبون (ESPON) الأوروبي، وعضو المجلس العلمي لمؤسسة التوقعات الاقتصادية في حوض المتوسط، ورئيس المجلس العلمي للمعهد الدولي لعلوم المناطق. هدفه الأول بيان أن الرقمي يفرض نفسه بسرعة كمسرح عمليات كانت من قبل ترجع بالنظر إلى مجالات مختلفة: أسري، سياسي، مؤسساتي، مديني، فني، ميدي، اجتماعي، طبي... أي كل مجالات الحياة، العامة والخاصة. أما الهدف الثاني فيتمثل في إبراز أهمية المقاربة الجغرافية للثورة الرقيمة. أولا لأن ذلك يعطي بعدا ملموسا لتلك التحولات متعددة الأشكال. وثانيا لأن المناطق تظل ميدانا يمكن أن يندرج فيه المتقطع والمحدود، فيما العالم الرقمي هو عالم تواصل واكتمال ليس له حدود، من أجل غاية نبيلة كالخلق والابتكار، أو غاية دنيئة كالشمولية والطغيان.

جينالوجيا الليبرالية المتسلطة

جديد غريغورا شامايو، الباحث في مركز البحوث العلمية بليون، كتاب بعنوان «المجتمع المستعصي على الحكم»، ينطلق من سبعينات القرن الماضي حين طغى الحديث عن أزمة الحوكمة» في فرنسا مع ميشيل فوكو، وفي أميركا مع صاموئيل هنتغنتون، قبل أن تصبح ظاهرة شغلت عالم رجال المال والأعمال الذين وجدوا أنفسهم أمام تمرد عمالي كثيف، ومظاهرات إيكولوجية غير مسبوقة، وتنامي تعديلات اجتماعية وبيئية، ما خلق «أزمة ديمقراطية» جعلت الدولة مستعصية على القيادة، وصارت تهدد بتقويض ما هو قائم. بهذه المناسبة تم إعداد فنون تسيير جديدة كحركة مضادة لم يغادرها الغرب، يشرح الكتاب مصادرها وتاريخها الفلسفي، فنتبين كيف شنت الحرب على النقابات وفرضت أولوية قيمة المساهمين، ووضعت عدة أساليب هيمنة لنزع السياسة. وخلافا لما استقر في الأذهان لا تعتري الليبرالية الجديدة فوبيا الدولة بشكل أحادي. والاستراتيجيات التي رسمت للخروج من تلك الأزمة تجنح إلى ليبرالية متسلطة حيث ليبرالية المجتمع تفترض عمودية السلطة، لتغدو «دولة قوية» لأجل «اقتصاد حرّ».

فلسفة العنف

برغم دروس التاريخ لا تزال بعض الأرواح عديمة القيمة في نظر من يرديها قتيلة دون خوف من العقاب، كما يحدث في أماكن كثيرة من العالم. ما دفع أناسا كثيرين على التسلح والتدرب للدفاع عن النفس. وهو موضوع كتاب «دفاعا عن النفس» لإلسا دورلان أستاذة الفلسفة بجامعة باريس 8، وتقصت فيه جينالوجيا فلسفية عن الدفاع عن النفس سياسيا. فاستعرضت القانون الأسود لعام 1685 الذي كان يمنع العبيد من حمل السلاح والهراوات، وقانون الاستعمار الفرنسي في الجزائر الذي كان يبيح للمستعمرين حمل السلاح واستعماله ويحظره على الجزائريين، لتؤكد خط الفصل الذي يضع الأجسام «الجديرة بأن يذاد عنها» في مقابل أجساد المنزوعين من السلاح المتروكين بلا دفاع أو حماية. نزع السلاح هذا يطرح مسألة لجوء الفرد إلى العنف دفاعا عن نفسه. وتحت التاريخ الرسمي للدفاع المشروع نجد ممارسات قديمة يكون فيها الدفاع عن طريق الهجوم شرطا للبقاء وضمان مستقبل سياسي. تاريخ العنف هذا يلقي الضوء على مفهوم الذاتية العصرية كما صاغها سياسيو الأمن المعاصرون، وتفترض إعادة قراءة نقدية للفلسفة السياسية حيث يجاور هوبز ولوك فرانز فانون ومالكوم إكس أو جوديث باتلر.

التعذيب بغير نتيجة

يبدو التعذيب في الثقافة الشعبية، كما تنقله الأفلام والروايات، ضرورة قصوى وأخيرة لانتزاع أسرار وإنقاذ أرواح. وهو ما يبرر به عملاء الـ«سي آي إيه» مثلا وكل المستنطِقين حينما يلجوؤن إلى القسوة لإنطاق المظنون

المختصر

فيهم. ولكن الفكرة خاطئة، كما بين شين أومارا، أستاذ علوم الأعصاب في ترينيتي كوليج بدبلن، في كتاب عنوانه «لماذا لا يفعل التعذيب فعله»، فالمخ الواقع تحت الضغط لا يعمل كما يعتقد الجلادون، حسب ما أثبتته نتائج علوم الأعصاب حول ردود الأفعال الدماغية إزاء الخوف والحرارة المرتفعة والحرمان من الأكل والشرب والنوم وكل أدوات التعذيب. ذلك أن عوامل الضغط تلك تعكر الذاكرة والذهن والمزاج إلى حد يُفقد المعلومةَ المتحصل عليها أي صدقية، وأن القدرات الإدراكية للشخص الخاضع للتعذيب تتدنى بشكل يصعب معه نقل ما يعلمه. في هذا الكتاب، يأخذنا أومارا عبر مسالك الألم والعذاب، ويرينا بالتفصيل كيف أن كل الحجج التي تساند التعذيب لا تصمد أمام الاختبار العلمي.

الحيوانية البشرية

ثمة شيء تغير في علاقتنا بالحيوانات، فقد صارت القضية الحيوانية تطرح في كل منبر، حتى غدا الإنسان أقرب إلى الحيوان منه إلى الإنسان. ذلك ما ذهب إليه إتيان بمبيني، أستاذ الفلسفة المعاصرة بجامعة بوردو، في كتابه «عقدة القردة الثلاثة»، وفي رأيه أننا نكسب كثيرا من صورة الإنسان الجديدة تلك، فهي تأتينا من بيولوجيا التطور التي وضعتنا، في سلم الحيوانات الرئيسية، إلى جانب القردة، وهي تذكرة أيضا بضرورة ترشيد علاقتنا بالحيوانات التي نستغلها، لا سيما أننا نحترم بقدر أكبر من يشبهنا. وفي رأيه أن الحيوانية البشرية تجعل منا أقوياء ذهنيا، لكوننا تخلصنا من الثنائيات والتقسيمات الميتافيزيقية القديمة، وأن ذلك يعكس فكرا تقدميا منفتحا على العلم، سخيا مع الحيوانات، مستنيرا فلسفيا. فهل نستطيع أن نتجنب «عقدة القردة الثلاثة»، تلك الكيفيات الثلاث التي تشير إلى أننا نجهل ما نعيش ونفعل كبشر أحياء؟ وهل نستطيع تصور تقدمية حقيقية تعي كل ما ندين به للحيوانات، دون أن ننكر من نحن؟

الآلة كوسيلة لسحق الإنسان

«إتقان التقنية» كتاب للألماني فريدريخ جورج يونغر وضعه عام 1944 ردّا على أخيه إرنست يونغر الذي مجد في كتابه «العامل» السير المحتوم نحو آلية عامة، وبشّر بقدوم عالم جديد. وخلافا لأخيه، يؤكد فريدريخ على الآثار الوخيمة التي سوف يخلقها تطور التقنية، لأنها في رأيه سوف تتبع منطقها الخاص القائم على بسط نفوذها التنظيمي وتطويره حدّ الجودة. فالمبدأ الذي تقوم عليه ليس اقتصاديا، لأن الاقتصاد يسعى لتحقيق الربح، أما التقنية فهي شرهة، مفسدة، لا تني تتلف الموارد، تتنامى على حساب استنزاف الأرض، تُنضب خصوبة هذا الكوكب لتؤكد قوتها إلى حدّ انقطاع الموارد، وزوال ما يمكن أن يغذي شراهتها. في هذا الكتاب يؤكد يونغر الصغير أن إخضاع الأرض بواسطة التقنية ليس مصدر ثراء، وإنما هو توزيع فقر متنام على جمع متزايد يتم حشده لهذا الغرض، وبذلك تكون البروليتاريا والآلة متصلتين ببعضها بعضا بشكل لا رجوع فيه، ويكون الإنسان حلقة خاضعة للآلية التقنية التي تفرغ الوجود من معناه.

ما بعد اللائكية

المعجزة قد تكون مدنّسة وحديثة، تلك هي الملاحظة المدهشة للفيلسوف الهولندي هنت دي فريس. ففي رأيه أن المعجزة اليوم هي الحياة نفسها، لم تعد مسألة دينية بل صارت ناتجة عن تأمل النظام الطبيعي الذي يصيبنا بالذهول. ولكن التسليم بأن كل شيء من قبيل المعجزات قد يؤدي إلى اعتبار الخوارق أمورا معتادة. عندما تقدم لنا تكنولوجيات الاتصال مزيدا من الأحداث يوما بعد يوما فإننا سوف نجد صعوبة في التمييز بين المكرر والجديد. لذلك، «قد تشترط الميكانيكا تصوفا» كما يقول برغسون، فنمسك عندئذ بأحد المفاتيح لفهم عودة الدينيّ الذي ينتج في جانب منه عن الحاجة إلى تصور الأحداث الخارقة غير كونها مجرد أحداث تتوارد في الزمان. والمؤلف يستحضر فيتغنشتاين وستانلي كافيل لتَصوّر عصر «ما بعد لائكي» يُحلّ الإعجاز موضعا يُتقبَّلُ فيه كأمر عادي، ليس لأثره سبب بالضرورة. يقول الكاتب «قد نعيش فترة ينبغي خلالها تعلم التفكير من جديد، وكذلك العيش، وقبول فكرة أن كل شيء ممكن.»

عن الحقيقة وما بعدها

«ما بعد الحقيقة» ليس فقط مفهوما عابرا يشجب تهافت نظريات المؤامرة أو الـ«فيك نيوز» التي عششت في البيت الأبيض، بل هو جوهر مرحلتنا» بعبارة الفيلسوف الإيطالي موريسيو فيراريس في كتابه الأخير «ما بعد الحقيقة وألغاز أخرى»، ومثلما كانت الرأسمالية جوهر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والميديا جوهر الأعوام الأخيرة من القرن العشرين. فـ«ما بعد الحقيقة» في رأيه هي لقاء بين نسبية فلاسفة ما بعد الحداثة الذين يؤمنون بأن كل شيء تأويل، وبين الإنترنت الذي يمنح كل شخص إمكانية نشر حقيقته التي تحوز تعريفا مبسطا: أقول الحق. وبذلك يتجاوز مفهومُ «ما بعد الحقيقة» الكذب بفرض «حجة الأقوى» غير عابئ بالوقائع. الجدة لدى فيراريس تتمثل في ربطه الميتافيزيقا الخالصة (عن طريق طرح أسئلة مريبة من نوع: هل هذه الطاولة موجودة خارج إدراكنا إياها؟ وهل صحيح أن الثلج أبيض؟) بنوع من التفكير التكنولوجي.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز\بريطانيا

محمد خبّاطة

أبناء العصر

الدور التربوي ليس دورا لرجل شرطة

هيثم الزبيدي

جلست أستمع إلى محاضر يتحدث عن أساليب التربية. كان متحمّسا لما تعلّمه أكاديميا من طرائق وتعليمات في تنشئة الأجيال. كان يقترح أساليب "ذكيّة" للتعامل مع جيل يتحرك بإيقاع حياتي وتكنولوجي مختلف عن جيل الآباء. الأساليب الذكية المقترحة تدور حول إعادة تعليب الأساليب القديمة وكتابة عبارة "طرق جديدة" على العلبة من الخارج. المطلوب إذن أن نربّي أولادنا على ما تربّينا عليه من قيم وممارسات وأن نجعلهم نسخا مماثلة من شخصياتنا.

لحظة رجاء. آباؤنا وأمهاتنا لم يكفّوا، ونحن أطفال وصبيان وصبيات، عن توبيخنا لأننا نتعلم يوميا عادات سيئة من عصر مختلف عن عصرهم. ولا شك بأن أجدادنا وجداتنا وبّخوا آباءنا وأمهاتنا على سلوكيات لا تنتمي إلى العرف السائد في ذلك الزمان. في كثير من الأحيان كان التوبيخ غير محدّد المعالم. هو انتقادات عائمة بأننا، مثلا، نشاهد التلفزيون أكثر من اللازم، أو نطالع قصصا ومجلات في أوقات يجب أن تخصص لقراءة الكتب المدرسية. يقولون لك إن العقل السليم في الجسم السليم، ثم تسمع تقريعا إذا خرجت تلعب كرة القدم مع أصدقاء الحي. ربما هو الارتباك الذي يصاحب كل عملية تغيير بين الأجيال، أكثر منه أخطاء يرتكبها الجيل اليافع بالمقارنة مع جيل الآباء.

ثمة افتراض أن الجيل الأقدم هو جيل أفضل. هل هذا صحيح؟ لا أعرف، ولكن هل هناك وجه للمفاضلة بالأصل؟

خذ مثلا آباءنا وأمهاتنا من جيل الخمسينات. ذهبوا وتعلّموا ووصل بعضهم، البعض القليل نسبيا، إلى المرحلة الجامعية. كانوا يستمعون إلى الراديو وفرحوا بوصول التلفزيون. لا أعرف كم كتابا بالمعدل قرأ كل منهم، ولكن كانوا مولعين بالروايات أكثر من المعارف. أخبار النجوم استقطبتهم وكان ذاك عصر رواج مجلات الصّور والممثلين والممثلات. البعض اجتذبتهم السياسة وأصبحوا عقائديين متفانين. هم أبناء عصرهم.

جيلنا ممن عاش طفولته وصباه في السبعينات والثمانينات. التلفزيون كان تحصيل حاصل، والراديو لا تستمع إليه إلا في السيارة. أغاني البوب كانت أهمّ من الممثلين. قرأنا أكثر وبتنويع أفضل. صرنا أكثر اهتماما بالمعارف وأقلّ ولعا بالروايات. السياسة بالنسبة إلينا كانت من اهتمام الجيل السابق الذي احتكرها لنفسه لأنه "يفهم أكثر منا" وبنتائج كارثية معروفة. تعلّمنا أكثر منهم. كنا أبناء عصرنا.

جيل التسعينات والألفية الثالثة كان أكثر مرونة من جيلنا. صار يقلب بالقنوات الفضائية. بدلا من تضييع أيام على كتاب، صار يشاهد فيلما مقتبسا عن رواية أو برنامجا وثائقيا عن شيء معرفي. هل الكتاب أفضل؟ أيضا من الصعب الحكم. إذا كان العالم يتوسع وعليك أن تتعلم أسرع وأكثر، فيجب تطويع طريقة الإيصال للمعلومة غير المتخصصة لكي تنقل بزمن أقل وبطريقة أكثر مرونة. علّمونا في الجامعة أن المنحنيات الدلالية توصل الفكرة في كثير من الأحيان أكثر من النصوص، وأن الرسوم التوضيحية تفك طلاسم الشروحات المكتوبة. ثم إذا كان أبي وجدي متسمرين أمام الفضائيات، الإخبارية والدينية والترفيهية، لماذا يمنعون فضائيات أخرى عني، ولماذا هجر الكِتاب بيوتنا. خير جليس في الزمان مسلسل مدبلج.

يا ويل جيل الأطفال والصبيان الحالي. هذا جيل متمرد حتى على الفضائيات والبلاي ستيشن. تحدثه فلا يرد لأن السماعات الصغيرة في أذنيه. لا يريد إلا أن يترك بحاله لكي يتراسل مع أصدقائه وصديقاته عبر التطبيقات الكثيرة على الهواتف الذكية. تعال يا ولد وتعالي يا بنت لمشاهدة التلفزيون معنا واتركا الهاتف. ما هذا؟ صار التلفزيون المفسد من مكارم الأخلاق؟

لا يوجد شيء اسمه "تربية ذكية" قائمة على الفرض والتوجيه الصارم والقواعد المطلقة. لا يمكن وضع صيغة تربوية تتناسب مع كل عصر وزمان. لا توجد سلوكيات عائلية عابرة للقرون، إلا بقدر منظومة القيم الإنسانية الأساسية. لو فرضت ساعات محددة لاستخدام الهاتف الذكي على الطفل أو مشاهدة التلفزيون (التلفزيون الآن لا يعني البث الفضائي أو الأرضي بل البث المتدفق عند الطلب من نتفليكس أو أمازون أو يوتيوب) سيتحوّل البيت إلى ما يشبه المعتقل وستخرّب العلاقة بين الآباء وأبنائهم. فالدور التربوي ليس دورا لرجل شرطة يراقب ويعاقب. والقصص النمطية عن الولد الرضي والآخر العاق لا علاقة لها بإجراءات القمع التي يمارسها الآباء والأمهات والمربون. لا تستطيع أن تمنع الآيباد/الكمبيوتر اللوحي عن الطفل أو الصبي في البيت لكي يقرأ كتبه، وفي نفس الوقت تسعى الدول لإلغاء الكتب المدرسية بشكلها الحالي وتحويلها إلى أداة متفاعلة من خلال نفس الآيباد الممنوع.

أولادنا اليوم ليسوا بضاعة خربانة، بل هم أبناء عصرهم. رفقا بهم ■

كاتب من العراق مقيم في لندن

aljadeedmagazine.com
السنة الخامسة

أحمد محمد الرحبي
أمل السعيدي
أيمن باي
أيمن جعفر
الحبيب السالمي
جبير المليحان
جعفر الديري
جعفر حسن
حجاج أدول
حسن العاصي
حسن علي حسن
حسين إسماعيل
حسين العلي
حسين المطوع
حميد زناز
حنان عقيل
خالد أحمد اليوسف
ساعد الخميسي
سامي جريدي
سلمى بوخمسين
صالحة عبيد
طاهر الزارعي
طلق المرزوقي
عبد اللطيف بن امونة
عبدالعزيز الموسوي
عبدالله التعزي
عبدالله الدحيلان
عبدالله الوصالي
عبدالله حبيب
فاروق يوسف
فاضل ثامر
فهد توفيق الهندال
كمال بستاني
محمد الحجيري
محمد الحمامصي
مخلص الصفير
مصطفى الحفناوي
ممدوح فرّاج النّابي
نبيل دبابش
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
يوسف مقران

فكر حر وإبداع جديد
www.aljadeedmagazine.com