السنة السادسة

الجديد

فكر حر وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
يناير/كانون الثاني 2021 العدد 72

سنة جديدة
عدد ممتاز

الوجه والقناع

في الشعر والسرد والكوارث الإنسانية

ISSN 2057-6005

خالد تكريتي

هذا العدد

تفتتح "الجديد" عامها الجديد بعدد ممتاز. يحتوي العدد على مقالات فكرية وأخرى نقدية في الأدب والفكر والفن، وتحفل بحوارين مع شاعر من المغرب، وفنان تشكيلي من العراق، وبنصوص أدبية ويوميات، ودراسات ومراجعات نقدية للكتب الجديدة، ورسائل ثقافية، ونصوص شعرية لعدد من شعراء العالم العربي. وفي العدد ملف ضم قصائد لثلاثة شعراء بريطانيين، تحت عنوان "الشعر السرّي" ويتضمن قصائد لشعراء من ليفربول اشتهروا في الفترة نفسها التي ظهرت فيها فرقة البيتلز، وعبّروا في شعرهم عن تمرد الروح الجديدة في الشعر الإنجليزي، هم روجر ماغوا، أدريان هنري، وبريان باتن. ترجم القصائد وقدم لها الناقد خلدون الشمعة.

الملف الرئيسي احتوى على فصول روائية لعدد من الروائيين العرب الذين أثروا بأعمالهم الروائية المدونة السردية العربية، يوسف وقاص، وارد بدر السالم، أحمد اسماعيل إسماعيل، جلال برجس، عواد علي، عبدالله مكسور.

أما الحوار الأدبي مع الشاعر المغربي حسن نجمي فهو يتمحور حول رؤيته لفكرة الانتماء المتوسطي للشاعر وثقافته وحضارته المجتمعية، وذلك في سياق اهتمام "الجديد" بالفضاء المتوسطي ودعوتها إلى الكشف عن ارتباط الثقافة العربية مشرقاً ومغرباً بثقافات المتوسط، بما يجعل السؤال حول علاقة الثقافة العربية بفضائها المتوسّطي سؤالا يستدعي إرثاً مهمشاً ومغيباً بفعل هيمنة الأيديولوجيا على الثقافة.

ويرى الشاعر أن المتوسط، أساسًا، شِعْر وكتابة ومتَخَيَّل وذاكرة خلاقة، بحر الأسطورة الإغْريقية والأسطورة الرومانية، وكذا بحر الأساطير الأخرى القديمة، وحتى المعاصرة، بحر المحكيات والسرود الملحمية والشفوية. وعليه فإن الحديث عن المتوسط بالنسبة إلى الشاعر لا يمكن أن يكون محايدًا. ففي المغرب لا يمكن للمرء ألاَّ يكون متوسطيًّا. ويهتف الشاعر: أنا متوسطي حتى وإن كنت أسكن في الرباط أو في الدار البيضاء على ساحل الأطلسي. وأن أتكلم عن علاقتي بالفضاء المتوسطي فكأنما أقوم بزيارة جديدة إلى تاريخ معيَّن، وذاكرة عميقة، وربما إلى جغرافيا يتداخل فيها ما هو بارز وملموس مع ما هو سرّي ولا مرئي.

يحفل العدد أيضا بمقالات في الفن، وتأملات في الثقافة والاجتماع، وأفكار في ظواهر عصر العولمة، وملاحظات تتصل بسنة الوباء من منظور فكري، وبجملة من القضايا والموضوعات الشاغلة من منظور نقدي يحاول أن يهز الراكد في محاولته الإجابة عن أسئلة الثقافة العربية.

في هذا العام، كما في كل عام مضى من أعوام "الجديد" نجدد دعوة الكاتبات والكتاب العرب لمواصلة المغامرة التي بدأناها معاً قبل ستة أعوام مفتتحين معا عاما سابعا، وشوطا جديداً في رحلة شئنا لـ"الجديد" أن تكون في طليعة القافلة، ليمكنها أن تكون منبر المغامرة الفكرية والجمالية الأكثر جرأة في عصرنا الحاضر ■

المحرر

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

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

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
سلافة حجازي، أزاندا يعقول
سارة شما، صفوان داحول، فؤاد حمدي
علياء أبو خضور، خالد تكريتي، محمد ظاظا
إيفان دبس، جبران هداية، اسماعيل الرفاعي
أنس سلامة، حسين جمعان
محمد شبيني، ساشا أبو خليل

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

لوحة الغلاف للفنانة مايسة محمد

مايسة محمد

المحتويات

العدد 72 - يناير/ كانون الثاني 2021

كلمة

6 **من يتذكر تليماخوس؟**
في الشعر والاسطورة ومغامرة التمرد على البطل الملحمي
نوري الجراح

مقالات

10 **أمة بلا إنسان**
هل نحن على هذه الحال أم على حال آخر؟
أحمد برقاوي

14 **إشراقات الوعي النسوي العربي**
صبيحة الشيخ داود مثالاً
نادية هناوي

24 **حضارة القيود**
نقد ماركيوز لمفهوم الحضارة في المجتمع الصناعي المتقدم
حسام الدين محمود فياض

30 **لغة العيون في زمن الأقنعة**
حميد القويسمي

38 **مغامرة القِناع الشِّعري**
مناهج نقديّة تفتشّ على الإبداع وتُشظّي النُّصوص
عبد الرحمن بسيسو

70 **القصيدة العربية والصورة الزخرفية**
شربل داغر

138 **الروبوت في سرد الخيال العلمي للطفل**
السيد نجم

164 **الهوية والتذوق**
الفلسفة من رحم المطبخ
ماهر عبد المحسن

172 **الصّورة في زمن كورونا**
ميارى عزديني

176 **الرواية بين الخيال المسلوب والمرآة المكسورة**
علاء الأسواني نموذجاً
ممدوح فرّاج النّابي

أصوات

92 **كلّ المنازل تُشبهه**
عائشة بلحاج

شعر

44 **الأرض قطع زجاج والناس حفاة**
عبدالله الرّيامي

60 **خَلَعتُ القُفْلَ ودَخَلْتُ**
حسن نجمي

134 **كما في كل يوم**
محمد ناصر المولهي

168 **قصائد الخريف**
المثنى الشيخ عطية

حوار

50 **حسن نجمي**
المغاربي المتوسطي

142 **علي رشيد**
الرؤية والعبارة

يوميات

84 **أنثروبولوجيا المخيّم**
أحمد سعيد نجم

قص

93 **امرأة كل سبت**
باسمة العنزي

ملف/ فصول روائية

96 **حقيقي كان الرعب وكان سخيفاً**
يوسف وقاص

102 **صانع الحوريّات**
وارد بدر السالم

106 **أفعال ناقصة**
أحمد اسماعيل إسماعيل

110 **دفاتر الورّاق**
جلال برجس

114 **رمل بلون العقيق**
عواد علي

118 **يوميات كروبر**
عبدالله مكسور

خالد تكريتي

فنون

124 **سلطة التقنية و أعطاب الرقابة وغواية التواصل**
عن تجربة الفنان المغربي منير الفاطمي
شرف الدين ماجدولين

ملف/ الشعر السّري

150 ثلاثة شعراء من ليفربول
ترجمة وتقديم:
خلدون الشمعة

روجر ماغاو، أدريان هنري، بريان باتن

كتب

190 **تأنيث النوازل والسرد الأنثوي**
رواية" نازلة دار الأكابر" لأميرة غنيم
فاطمة وايلو

194 **التفاوض مع الذكورة**
رواية "روثمان أزرق" لآمال الديب
نهلة راحيل

200 **أساليب سردية لابتكار القسوة**
حازم كمال الدين والوقائع المَربكة
لـ"سيدة النيكروفيليا"
محمود الغيطاني

212 **الكتابة بسكين اللغة**
القصيدة المضادة للموت
في ديوان "نتقاتل للتسلية"
مفيد نجم

216 **في انتظار ولادة سيزان جديد**
فاروف يوسف

المختصر

220 كمال بستاني

رسالة باريس

224 **زمن البيولوجيا السياسية**
أبوبكر العيادي

الأخيرة

230 **ماض أقرب من اللازم**
عالم على ستريد
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي ديسمبر/كانون الأول 2020

من يتذكر تليماخوس؟

في الشعر والأسطورة وتمرّد القصيدة على النموذج البطولي

كتبت غير مرة في الشعر والأسطورة، والعلاقة بينهما، في تجليات الأسطورة بعوالمها الخارقة، وأبطالها الاستثنائيين، أمكنتها وأزمنتها وما وراء تلك الأمكنة والأزمنة. ولطالما قادني ذلك إلى الإتيان بأمثلة على الكيفية التي يتنفس معها الشعر هواء الأسطورة، وكيف يتاح للمخيلة أن تمتح من ماء الأسطورة، ومن تربة العالم الميثولوجي، ممّا هو سحري وغامض وغير مدرك في ظاهر الحركة، وممّا يجول في أعماق الكينونة الإنسانية. ولطالما فكرت أن ذلك يحدث في تزاوج عجيب بين قصص وأمثولات متحدرة من زمن وثقافات، وبين مساحات من حركة الوعي الشعري لشاعر في جغرافيا متكاملة تؤسسها مغامرة الشاعر مع الكلمات، وتتصل غالباً بأحلام اليقظة، حيث تجليات لا نهاية لها لما يمكن أن ينتج عن هذا التزاوج بين ميزات مدهشة لعوالم فنية تتلاقى فيها الأزمنة والأمكنة والوجوه والأقنعة والبوارق والحكايات في صيغ إبداعية تتفوق على الحكاية الأصل عبر انزياح كاسر، غير متوقع يستدعي معه الشاعر الأسطوري إلى الشعري لا كما فعل التمّوزيّون العرب قبل نصف قرن ونيف، ولكن على نحو يولّد الشعري من عمل مع الأسطوري لا يكرر، هذه المرة، الحكايات والأمثولات في قصائد/محاكاة يسلّم شاعرها بالأسطوري قناعاً نهائياً وحكايةً تتحدر من تمثال حجري، وإنما بوصفها صورةً ترتج على صفحة الماء، صورةً قابلةً للحركة، ولإعادة التحريك، صورةً يمكن للشاعر أن يحدث فيها على مسرح مغامرته، وفي جغرافية لعبته الشعرية كسراً وانزياحاً يتيحان له في القصيدة خلق أيقونات وأمثولات، وإشارات، وعلامات جديدة كل الجدة، أحياناً ما تكون صادمةً ومدهشةً لما فيها من انتهاك للأصل على سبيل فتح قنوات تتيح دفق مياه جديدة بين جغرافيات الخيال الشعري، وجغرافية الزمن المعاصر، وبما يتيح في القصيدة، التي تنتمي إلى الزمن الحديث، استدعاء المهمّش في الأسطورة من هامشيته، في الظل، ليكون في السمت الكاشف. فلا يعود الشعر مجرد غناء راعٍ أعمى في قرية بعيدة أو جبل قصي من جبال الأساطير، بل غناء كوني، وثورة على القيم التي صاغت الأيقونات الكبرى والأقنعة المتكلمة والأساطير الساردة، حيث لا يعود البطل بطلاً، ولا النكرة نكرةً، وتكون الحكاية في القصيدة بدورها محطةً أو علامةً أو إشارةً بين إشارات وعلامات وأقنعة وأصوات أخرى.

ومن البدهي أن جماع هذا الشيء العجيب الكاسر لمركزية البطل في الأسطورة، والذي يتجلّى في صور الشعر وأصواته، إنما يتحول إلى أيقونات جديدة لها كلام جديد، وتمتلك بجاذبيتها الخاصة القدرة على تحدي واقعية الواقع وراهنيته، وعلى كسر عادية الأشياء بغرائبيتها، وفجاجته بطرافتها، وتقليديته ببلاغتها الحديثة.

مثال أول

في قصيدة تحت عنوان "الخطيب" تنتمي إلى مجموع شعري لي نُشر تحت عنوان "مجاراة الصوت" 1988، في هذه القصيدة جلجامش الذي تصوره الأسطورة على أنه الملك الذي رأى كل شيء وعرف كل شيء، ومن ثم أباح لنفسه كل شيء، بما في ذلك حيازة كل ما هو إنساني في ملكيته، وافتضاض كل عذراء في ليلة زواجها، يصل إلى "بيت العرائس" لأن عروساً تنتظر أن يدخل عليها جلجامش، ليمكن لخطيبها أن يدخل عليها من بعده. السطر الأمضى في القصيدة، حتى أنه أوقع من الواقعة نفسها، هو الصرخة الكتيمة للعريس وهو يتخيّل عروسه بين ذراعي جلجامش، وقد أفلتت منه تلك الصرخة "الآن ينقضّ الصقر على عينيّ ويأكلهما!". إنه الاحتجاج العنيف الصامت. لكن هل كان يمكن لعريس قبل 5 آلاف سنة أن يستنكر عرفاً مقدساً طالما مارسه جلجامش الملك في احتفال طقسي يحضره جمهور المملكة، ويرى فيه، بالعكس من ذلك، فعلةً نكراء وانتهاكاً للكرامة الشخصية؟

هنا مقطع من القصيدة:

"انتظرهم حتى فرشوا لها في الأرضِ
ودخلوا بسنابلِ القمحِ والأزهار

حسين جمعان

خرجوا، ودخل
ولم تكن قد وصلت بعد
لأن أنكيدو سدَّ بذراعِهِ البابَ
لأجل أن يدخل الملك، ولا يدخل أحد سواه.
(...)
انتظرهم حتى فرشوا ملاءَتها على بساط القصبِ
وجاؤوها بالمرآةِ..
قال الخطيبُ:
الآنَ ينقضُّ الصقرُ على عينيَّ ويأكلهما!".
(من قصيدة "الخطيب"، لندن 1987)

مثال ثانٍ

هل نحتاج إلى دليل استثنائي للبرهنة على أن لا فضل للشاعر الحديث في استلهام الأسطورة في الشعر على نحو يكرر سرد الحكاية ليس إلاّ، أو يستعملها كإسقاط فجّ على واقع راهن، أو يجعل منها أمثولةً بسيطةً، لا تخرج من تربة النص الأسطوري زهرة جديدة، ومن البدهي أن ابتكار الجديد سوف يكون مستحيلاً ما لم يكن ذلك وفق منطق جديد، ورؤيا جديدةً وإلا فإن الشعر سيُمسي مسرحاً لاستعادة الصوت الكلاسيكي، وفضاءً لتكريس التقليد. والسؤال الآن: كيف يكون الجديد جديداً، وكيف لا يعود القديم قديماً؟

سِقت من قبل أمثلةً مضادةً للمثال التقليدي في استلهام

الأسطورة، مرةً من شعري وأخرى من شعر شعراء آخرين. ولا ضير أن أقف، هنا، في هذه الكلمة، عند مثال من شعري أجده معبّراً عن فكرتي في استلهام الأسطورة، وأعني به قصيدة "أحزان تليماخوس" المنشورة في كتابي "الحديقة الفارسية". تليماخوس هو ابن أوديسيوس وبينلوبي، وأوديسيوس هو الملك الإغريقي الذي ترك مملكته إيثاكا وخرج في تحالف الملوك الإغريق لنصرة الملك مينلاوس الذي هربت زوجته مع حبيب صادف أنه ابن بريام ملك طروادة وشقيق هيكتور أحد أبطال الإلياذة، وكانت الحادثة، كما تروي الملحمة الهوميرية سبباً في حصار الإغريق لطروادة والحرب التي دامت عشر سنوات. وقد خلّد هوميروس هذه الواقعة المأسوية التي تحطم بسببها عشرات الأبطال الإغريق والطرواديين، وانتهت بنهاية طروادة التي لم تسقط إلاّ عن طريق الخدعة المشهورة عبر الحصان الخشبي.

انتهت الحرب ورجع أوديسيوس إلى إيثاكا، لكن رحلة عودته استمرت عشر سنوات، ضل خلالها هو ورفاقه في البحر، وبين الجزر، وقد اشتق هوميروس اسم ملحمة "الأوديسة" من اسم بطلها أوديسيوس ليخلّد هذه الرحلة العجيبة الشيقة والشاقة. على الطرف الآخر مثّلت بينلوبي زوج أوديسيوس في انتظارها الأسطوري لزوجها، والذي دام 20 عاماً، رمزاً للوفاء الزوجي، فهي تغزل الشال في النهار وتنفض الغزل في الليل، فقد أعطت وعداً للأمراء الطامعين بعرش المملكة أنها ما إن تنهي الغزل حتى تختار زوجاً لها من بين هؤلاء الرجال الذين راحوا يطوفون بالفوانيس تحت نافذتها.

بخلاف كثرة تناولت الأسطورة في الشعر يبرز في قصيدة "أحزان تليماخوس" الصوت الثالث. إنه صوت الابن تليماخوس المهمّش، الذي لا لسان له ولا صوت ولا صورة إلاّ بوصفه ظل الأب الغائب. فالبطولة لأوديسيوس أما الأمّ فهي المثال الكامل الذي تتحقق، من خلاله، القيم الذكورية في مجتمع الرعي والحرب، حيث لا وجود للمرأة إلا بوصفها رمزاً للوفاء الزوجي. تليماخوس المعذّب عذاباً خاصاً لكونه يقبع بعيداً عن الضوء القوي المسلّط على الأم والأب، عذابه أنه بلا صوت، فلا لسان لتليماخوس في الملحمة الهوميرية ما دام الظل الصامت للأب العائد من مغامرته الطروادية. تليماخوس هو صوت المستقبل الذي صمتت عنه الأسطورة. وقصيدتي تعيد إليه لسانه وصوته وتستدعيه من الهامش الظليل، فقد آن له أن يغادر الظل، أن يقترب من الضوء.

وهو لا يكتفي بحضوره في مركز الضوء في القصيدة، ولكنه يسجل فاعلية هذا الحضور وخصوصية حضوره في صوته الساخر من فكرة تكريس الشعراء للصورة النمطية للأمّ، وفي تشكيكه بنظرة الأم إلى ذاتها، ثم في احتجاجه على موقعه "في قاع الحكاية"، وأخيراً في دعوته للأمّ إلى الكفّ عن انتظار عودة الأب، والمضي معه بعيداً عن المملكة، وبذلك يطالب تليماخوس بأن يوقع حضوره في العالم عن طريق التمرد على السياق وتغيير الخاتمة، ومن ثم نسف الحكاية كلها، وهو ضرب من التمرد على الأب الهوميري وتغيير قدر الابن والأمّ معاً.

لعل الحركة الأكثر إثارةً في القصيدة إنما تتجلى بفعل تلك النزعة الأوديبية لتليماخوس، بل وشيء من التوجس الهاملتي، بينما هو يتحدث عن الأمراء الذين يطوفون تحت نافذة الأمّ بالفوانيس، مطالبين بينلوبي باختيار عريس لها منهم، وإذ يشير لأمّه عن وضعية النافذة "أمي، أما ترين أنها منفرجة قليلاً؟" فهو لا يتورع هنا عن التشكيك في الحصانة العاطفية لأمّه، من خلال الإشارة إلى رغباتها النائمة. هذا الشيء لا وجود له في الأسطورة، فهو موقف الشاعر في القصيدة في عصر حديث. والتوظيف، هنا، ينسف تماماً الأسطورة بمفهومها التقليدي، ويحيي فيها نسغاً جديداً، فالعين ترى من موقع الهامش، وقد أراد هذا الهامش لنفسه أن يتحرك ليصبح متناً أو في الأقل هو يقترح نفسه متناً جديداً، ولكن بمواصفات أخرى، إنه اللابطل، أيقونة عصر جديد.

لا أتطرق هنا إلى القيم الجمالية في القصيدة، فهذا شأن آخر، ولا حتى طبيعة شعريتها، أو خصوصياتها الجمالية، أو مدى ابتكاريتها الفنية، أو طاقتها الشعرية، فهذا متروك للقراء ونقاد الشعر، ولكنّ حديثنا في علاقة الشعر بالأسطورة، وطبيعة هذه العلاقة في قصيدة حديثة.

نص القصيدة:

أحزان تليماخوس

كلَّما ولِدَ شاعرٌ في مدينةٍ داخلية
حَمَلَ البحرَ إلى نافذته، وأجْلَسَكِ هناك
في انتظار المراكب.
ولكن ماذا عني؟
لا شاعر،
لا مسرحي،
ولا حتى روائي فاشل نَزَلَ إليَّ، أنا تليماخوس.

إنني في القاعِ أكثرُ مما خِلتُ.
صنّاعُ الأنوال يصعدون إلى المعبد
ويقدّمون القرابينَ،
ليظلَّ كلُّ شيءٍ على حالِه
والأمراءُ التعساءُ يطوفون بالفوانيسِ تحتَ نافذتكِ العالية.
أمي
أما ترين أنها منفرجة قليلاً!
أتبحثين عني؟
إنني ألهوا بغَزْلِك المتروك وراء المكنسة
وفي وقتٍ أسبق سألتك: أوِشاحٌ هذا أم قميص؟
***
كلّما ولِدَ شاعرٌ، كلّما شَقَّ محراثٌ ثَلْماً، رأيتُ القَدَرَ
بفمٍ كبيرٍ وكلماتٍ كبيرة.
المزارعون جاؤوا بالغار وتركوه على العتبات.
الرخامُ لم يعد مضيئاً،
والراقصون ملّوا ألعابهم السنوية.
الذين ضفروا القوسَ جدّدوها مراراً.
ثلاثةُ أجيالٍ من الأحصنة نَفَقَتْ،
والسائسون الكسالى يتمرّغون في شمس هوميروس.
لا شراع في البحر ولا هواء على القصب،
وبعد الأقنعةِ والأقنعةِ والصلوات
هناك الغار،
يذبلُ
والرخامُ يتشقَّق.
أتبحثين عني؟
إنني أقفُ لكِ بين هؤلاء.
قومي معي إلى مدينةٍ أخرى.

(من ديوان "الحديقة الفارسية" لندن 1992)

وكما أن السطر الأخير في القصيدة يقترح قدراً آخر للابن من خلال تمرد مفاجئ على السياق يحقق تلك الحركة الجامحة نحو المستقبل، فإن نوعية التفكير الذي تقترحه القصيدة إنما يحتاج بدوره إلى قارئ متمرد، فلا يصلح هذا النوع من الشعر لقارئ مستأنس بالفكرة القديمة التي تجد نموذجها في الإرث الأبوي شعراً وفكراً، بعيداً عن قلق الابن وتعبيره المتمرد عن تعبير جيل قلق، قارئ كهذا لن يكترث ليرى التحولات الحاسمة الرهيفة جداً والصعبة جداً في القصيدة.

ليست هناك أيّ مبالغة في القول إن الرؤية التي تعبّر عنها هذه القصية إنما تجسد بجلاء موقفي من فكرة استلهام الأسطورة، وطبيعة فهمي لها، وهو فهم يصدر عن رؤيا شعرية يتمرد معها البطل الملحمي على قوامه الهوميري، لصالح البعد الإنساني في مدنية ما بعد الحداثة. فأنت عندما تقرأ أورفيوس في قصيدة في قطار أو باص يفضل أن لا تجد أورفيوس الذي عرفته في الأصل الإغريقي، وأن لا يكون نوح نفسه الذي عهدناه في الحكاية الكبرى. ليس تماماً. وكذا الحال بالنسبة إلى إيكاروس، أو قابيل أو يوسف والأخير يمكن أن يظهر سائق تاكسي في قصيدة معاصرة. ولربما يظهر إخوة يوسف في قصيدة أخرى ليلوموا أباهم على الصورة القبيحة التي رسمها لهم في أمثولته!

بهذا المعنى الأسطورة، هنا، لم تعد، ولن تكون أبداً مادةً تكرر وجودها الأول دون مسوّغ، أو حساب للزمن، بين شاعر قديم وشاعر حديث، وبين نص ملحمي ينتمي إلى زمنه، ونص ينتمي إلى "الملحمة النقيض" في نص شعري حديث، والمصطلح بين قوسين من عمل الناقد خلدون الشمعة في قراءته لشعري. وفي نظري، أنه لولا الرؤى الجديدة لما أمكن للأسطورة أن تتخلّق في صيغ ابتكارية أكانت تناصات أو أقنعةً أو حالات أو أشباحاً، وأنا أميل أحياناً إلى أن أتخيل وجود هذه الشخصيات كأطياف جمالية أو أشباح مُقلقة داخل شعري أكثر منها تكوينات جاهزة. لست مع أيّ جاهز في الشعر أكان ذا صلة بفكرة الأسطورة أو بأيّ فكرة أخرى.

وإذا كان الشعر مغامرة ثلاثية الأبعاد، قصيدةً وشاعراً وقارئاً، فعن أيّ قارئ نحن نتحدث عندما نتحدث عن الأسطورة والشعر؟ في مقام آخر نتحدث عن القارئ، ونفرد له صدر المكان، وعنه يكون الكلام.

ختاماً، وبمناسبة انصراف سنة الجائحة الكبرى، نأمل في العام الجديد أن تزول الغمة عن صدر الأمة، وكل عام وأنتم بخير■

نوري الجراح

لندن في 1 يناير/كانون الثاني 2021

مقال

أمة بلا إنسان

هل نحن على هذه الحال أم على حال آخر؟

أحمد برقاوي

سأفترض أننا أمة دون أن أناقش ما إذا كنا أمة فعلاً أم لا، وفي كلا الأحوال: نحن قوم كثيرو العديد، سمه ما شئت، نحن سكان منطقة جغرافية واسعة، ذات أغلبية عربية، وأقليات قوميات وصل بعضها إلى الوعي الذاتي، سواء كان وعياً زائفاً، أم وعياً مطابقاً. فرضيتي التي أطرح اليوم هي التالية: نحن أمة بلا إنسان ولأني أطرح هذه الفرضية مدللاً على صحتها، أتحول داعياً إلى ولادة الإنسان.

كلمة إنسان قديمة في كل اللغات، إنه ذلك الكائن الحيواني الذي يمشي على قدمين، وينطق، يفكر، يضحك.. إلخ.

غير أن مفهوم الإنسان في حمولاته الفكرية - الفلسفية بوصفه مركزاً للعالم جديد كل الجدة، اكتشاف أوربي. ففي الوقت الذي اكتشف فيه الأوربيون رأس الرجاء الصالح اكتشفوا معه الإنسان، لكنهم ومنذ تأكيدهم مركزية الإنسان، يؤكدون في الوقت نفسه مركزيتهم التي ولدت العنصرية الصريحة والمستترة ومنذ ذلك الحين وحتى الآن مازال الإنسان يخوض معركة إنسانيته، رغم كل الانتصارات التي حققها. وحدها المنطقة العربية وما شابهها مازالت تجهض كلما نما في أحشائها جنين الإنسان. ولهذا أعلنها صريحة: الإنسان لم يولد عندنا بعد، نحن أمة بلا إنسان، وقلما تشبهنا أمم أخرى.

يتحدث الغربي عن غياب الإنسان إذا شعر بالخطر من التقنية على وجوده، وهو محق فغياب الإنسان يعني أنه كان حاضراً، أو قل إنهم يخافون على حضوره من الغياب. أو أنه يصرخ محتجاً على الحياة الآلية بقوله: لقد مات الإنسان، قاصداً من ذلك أن إرادته في خطر، وهو محق في ذلك فموت الإنسان يعني أنه عاش، أو أنه يخافون عليه من الموت.

أما في عالمنا فالحق أقول لكم: إن الإنسان لم يغب لأنه لم يحضر قط، ولم يمت لأنه لم يعش أبداً.. إنه لم يولد بعد.

وقد ينبري نفر من الغيورين الزائفين رافضين، رأينا، مدللين على أهمية الإنسان بنصوص من هنا ونصوص من هناك، دعوني من حرب النصوص، الواقع معيار الحقيقة. وقبل أن أفضح هذا العالم الخالي من الإنسان دعونا نعرف الإنسان الذي نقصد. الإنسان الكائن البشري الذي وعى ذاته، والآخر على أنه هو وذاك كائنان يتمتعان بالإرادة والحق، ونشأت العلاقات بينهما تأسيساً على هذا الوعي. وعندها يمكن تعريف المجتمع الإنساني هو المجتمع الذي تتكون فيه علاقات الإرادة والحق بوصفها العلاقات السائدة، بمعزل عن حزمتها الجزئي. الإنسان وحدة الإرادة والحق لا تعني سوى أنه يعي ذاته أنا قادراً عل الظهور، فكراً، قولاً، سلوكاً، أملاً، دون أيّ قوة قمعية تحول دون هذا الظهور.

لماذا قلت الإنسان، الإنسان إرادة ولم أقل حرية، لأني لا أتصور إرادة دون حرية، والإرادة دون حرية لا وجود لها.

فليس القول بأن للإنسان إرادة ليست حرة بقول مستقيم منطقياً، فالإرادة لا وجود لها إلا في الظهور الفعلي في الخارج بوصفها فعلاً ناتجاً عن قرار وقوة داخليتين.

والقول: إني أريد ولا أستطيع لا علاقة له بفعل الإرادة، إنه المرء هنا يتمنى ولا يعمل إرادته في الحياة.

أما الحرية بوصفها صفة ماهوية للإرادة فإلصاقها بالإرادة ليس أكثر من وصف زائد على الحاجة، تماماً كالقول أن النور مضيء.

نزار عثمان

الأنا إرادة هو ذلك الإنسان، والأنا إرادة، يعي ذاته بأنه غاية في ذاتها لا تفضلها أيّ غاية أخرى، ولأنه غاية فهي وحدة معيار الحق. حق الأنا إرادة الظهور والتعين بوصفه غاية، كل فعلٍ أو خطاب لا ينظر إلى الأنا غاية يسلب الأنا صفته الأساسية أنها حق، يسلب حقوق الأنا.

ولما كان كل أنا آخر وكل آخر أنا فلا فرق هنا إذا قلت آخر أو أنا، فالعلاقة هي في موقعي من العلاقة.

تأمل معي الخطاب التالي المصاغ أمراً، أنا لا أسمح لك بأن تتحدث عن تاريخنا بهذه الطريقة وبهذا النمط من التحليل.

يفترض أن حواراً يجري بين اثنين مختلفين، فجأة يقطع أحدهم الحوار، لأنه ما من حوار يكون مع: لا أسمح لك.

قطع الحوار، منعك من القول، لأن القول لم يعجبه، لم يكن متطابقا مع اعتقاده، وضع حداً لإرادتك فسلبها. سلبك الحق في القول، الذي لا وجود له دون إرادة القول.

تأمل: قالها تاريخنا، لقد استخدم النون الدالة على الملكية المشتركة، والتي تسمى بالعربية ضمير متصل، لكنه علمياً، سلبك حقك في أن يكون التاريخ هو أيضاً تاريخك. ما السلطة التي يمتلكها وحملته عل مخاطبة كائن مثله تماماً ويمتلك مثله ما يمتلك من الحق، وهو أكثر من علماً، والتاريخ الذي دافع عنه هو تاريخه بالذات؟ وقس على ذلك من الحياة اليومية وشؤونها التي تشعرك أنك لست موجوداً، وأنه ليس موجوداً، أنت وأنا وهو لسنا موجودين، تلك الكوميديا المحزنة. أجل الإنسان لم يولد بعد، أمة بلا إنسان.

كيف يتعين هذا الكائن الذي يطلق عليه الإنسان جدلاً في واقعنا. دعوني أحدد أولاً الإطار العام لعدم وجود الإنسان.

يبدو لي أن الثقافة العربية الراهنة على الأقل خالية من فكرة الإنسان فلا الوعي الذاتي بالأنا حاضر ولا وعي الأنا بالآخر

حاضر هو الآخر.

وجميع السُلط الفاعلة في المجتمع سالبة لظهور الإنسان بدءاً من سلطة الأب في الأسرة إلى سلطة الأب الحاكم إنه لقول خطير جداً، أن نسلب مكانة الإنسان في الثقافة العربية بالمعنى الأنثروبولوجي.

أقصد بالثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي تلك الثقافة الموضوعية ذات التاريخ المعند من عادات وتقاليد ونظرة إلى العالم وقيمه السائدة.

ولاشك أن هذه الثقافة متغيرة ولكنها معندة، وبطيئة التطور، بخاصة إذا لم يقبض لهذه الثقافة مكنسة تاريخية، ويزداد عنادها إذا ما تيسر لها خطاب مدافع عنها. بل إن الخطاب المعبر عن هذه الثقافة يخلق دائماً مستبدين يسهرون على حضورها العاصف.

لنتأمل الوعي الذاتي في خطوطه العريضة لدى الكائن العربي، فهذا الكائن منذ يعي ذاته في الأسرة في المدرسة في المجتمع في المؤسسة في الدولة يعيش حياة الكائن الصاغر، فهو ينتقل من سلطة الأب، إلى سلطة المدرسة، إلى سلطة القيم، إلى سلطة الدولة، وفي كل انتقال يبقى في حقل الخضوع للعنف، بل وقد يعيش كل هذه الأنماط من العف دفعة واحدة.

ولعمري أن استمراءه للعنف يحول دون نمو وعيه بالكرامة الفردية، فيعيش حال استباحة حقه وإرادته من قبل سلطة خارجية استباحة مستمرة.

إنه والحال هذه ينظر إلى العنف كحالة طبيعية معيشة، فيتولد لديه الخوف من جهة، والرغبة في ممارسة العنف من جهة ثانية.

فاستباحة الحق وقد أصبحت أمراً مألوفاً حوّلت الكائن إلى موضوع ليس إلا، ولم يعيش الكائن حال الذات والوعي بالذات، ينعكس هذا الوعي الذاتي سلباً على الوعي بالآخر.

الآخر - بدوره - ليس إنساناً من زاوية رؤية كائن لم يصل إلى مستوى الإنسان، فالكائن - الآخر ليس أكثر من عالم غريب. لا يؤخذ بعين الاعتبار أمام أيّ محاولة لتحقيق مصلحة ذاتية، حتى لو أدى تحقيق هذه المصلحة إلى إيذاء الآخر وسلبه حقه.

إن الكائن الفاقد لأناه لا يرى الآخر إلا قريباً أو جاراً أو صديقاً أو ابن حي. لكن ما عدا ذلك فالآخرون أغراب إلى حد الدهشة.

مثال: إن سائقاً قد يقف إذا ما تعرف على جارٍ له يقطع الشارع لكنه لن يقف من أجل آخر لا يعرفه.

الآخر هو آخران: آخر أعرفه فابني معه علاقة ليس فيها إيذاء وآخر لا أعرفه فأنا لستُ مبالياً به.

آخر أعرفه، فأكرهه إذا ما شعرت أنه وجوده سالب لمصلحة أنانية وآخر أحبه إذا ما بدا مفيداً لي.

تأمل ظاهرة انتقال شخص من عالمه إلى عالم آخر، من مجتمعه إلى مجتمع آخر، أن كل ما يضبط سلوكه في مجتمعه يزول في مجتمع لا يعرفه.

الكائن واغتراب الجسد

الإنسان وحده كلية لا تنفصم، الإنسان الحقيقي هو جسد، الجسد هو الحياة، قمع الجسد قمع الحياة.

يمر قمع الجسد عبر التقسيم النفسي السائد في الوعي وفي الخطاب، الإنسان جسد وروح، الإعلاء من شأن الروح وتحويلها إلى مراقب إلى سلطة على الجسد..

القيمة تتأسس على أن الجسد عالم مرذول إذا انفلت من عقاله، عقال الجسد الأمر الإلهي، الأمر المجتمعي.

في الوعي الذاتي القائم على قسمة الجسد جسد - وروح يصبح الجسد هناك. على مبعدة مني، والروح رقيب تبحث عما يشرعن الجسد المتجه إلى الخارج.

الجسد المتجه إلى الخارج يتجه إلى جسد آخر، لأن هناك وعياً ذاتياً بالانفصال بين جسد وروح، فإن وعي الآخر متطابق مع الوعي الذاتي جسد - روح. فباتجاه الجسد نحو جسد، لا يرى الجسد إلا الجسد، فيفقد الإنسان كليته وحدته. وإذا ما ضج الكائن وراح يستمع إلى ندائه الكلي فإنه يدخل عالم السر. والذكر بفضل سلطته الذكورية والمقموع هو الآخر يمتلك جسداً آخر، ولم يعد الجسد الآخر حال للكائن الكلي، بل ويصبح النظر إلى الآخر الأنثى على أنها جسد ناقص أو على أنها جزء من جسد.

الإنسان حيوان ناطق: ذلك حكم نتعلمه أول ما نتعلمه الإنسان حيوان ناطق، النطق هنا هو القول، التفكير، التعبير، الإنسان لغة، واللغة حياتنا الواعية، اللغة هي الإنسان وقد ظهر على نحو صريح بمعزل عن ظهوره الصادق أو الكاذب.

وإذا كان الإنسان قد صاغ عبر تاريخه قواعد للمنطق، قواعد للغة من أجل الاتفاق على المعنى، والتواضع على مكان الكلمة في الجملة فان صياغة قواعد وقوانين تتحكم بالمسموح وغير المسموح بالنطق، تعني إلغاء الإنسان، لأن الإنسان - والحال هذه - قد فقد حرية تعيين حقه الأصل والأساس ألا وهو التعبير. بل إن كفاح الإنسان عبر تاريخه الطويل مازال مستمراً من أجل تحقيق حريته في التعبير الصادق. إنسان لا يستطيع أن يعبر بصدق ليس بإنسان، إنسان يخاف التعبير بصدق لم يعد إنسانا.

نزار عثمان

الإنسان حيوان سياسي

اعلم إنه بلا فلسفة حول الإنسان لا وجود للإنسان، بل قل إن هذا الكائن الحي منذ نشأته وحتى الآن يحاول أن يصل إلى درجة الإنسان. كيف ينتقل من كائن حي إلى كائن إنساني؟

الإنسان: الإنسان قيمة القيم وغاية ذاته، وبهذا فإن الكائن الحي إذا وعى ذاته على أنه هكذا، وإذا نظر الآخرون إليه أنه هكذا، فإنه - أي الكائن الحي - قد ارتقى إلى درجة الإنسان وإلا ظل كائناً حياً فقط.

ولعمري أن مشكلة المشكلات هي هذه، أقصد أن مفهوم الإنسان لم ينتصر بعد في الوعي بشكل عام وفي الوعي العربي بشكل خاص، لا في الوعي الذاتي للفرد بذاته ولا بالوعي الذاتي بالآخر.

يعلن الأميركي المتحضر أنه قتل عن طريق الخطأ عائلة عراقية أو أفغانية، هذا فضلاً عن آلاف الذين قتلوا عمداً. فالأميركي لا ينظر إلى الآخر بوصفه إنساناً بل كائناً حياً قابلاً للقتل. مشكلة إسرائيل الحقيقية أنها خالية من مفهوم الإنسان فليس اليهودي إلا أداة قتل وليس الفلسطيني والعربي إلا موضوع قتل.

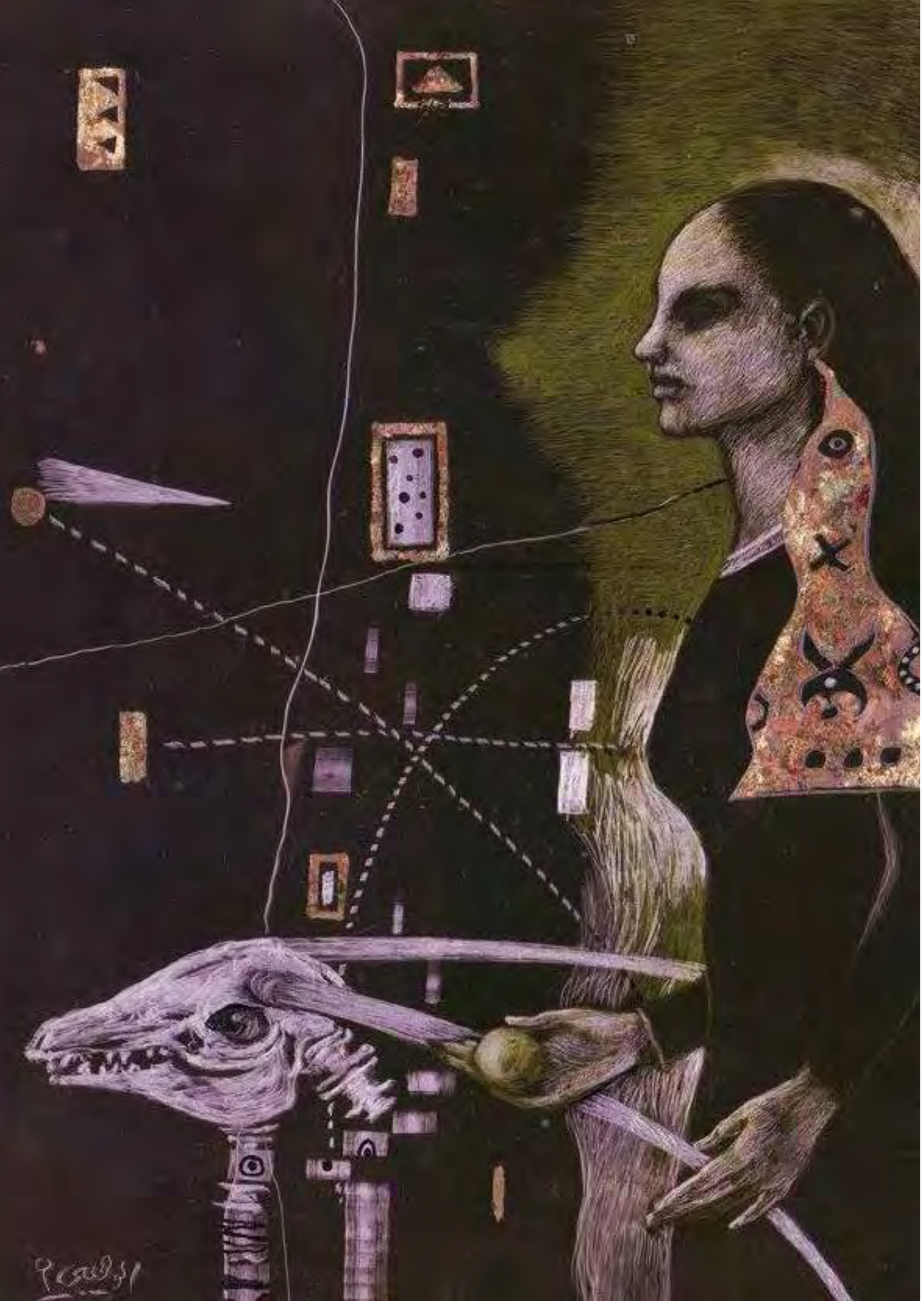
الأخطر من ذلك ألا يتكون لدى الكائن الحي وعي ذاتي بأنه إنسان، فالعملاء الصغار، والعملاء دائماً صغار، لا ينظرون إلى أنفسهم إلا بوصفهم أدوات عند الآخر، محتفين بهذا الآخر وهو يحتل ويقتل ويدمر الحياة، هذه الكائنات الوضعية تفتقد إلى أهم مظهر من مظاهر الإنسان ألا وهو عالم القيم السامية، والقيم سامية لأنها تسمو بالإنسان قيمة. وإذا لم يصل المرء إلى وعي ذاته بوصفه إنساناً فهيهات أن يرى الآخر إنساناً.

وبالتالي لا يستغربن أحد من البشر نظرة السُلط العربية إلى البشر، فالسلط لا تنظر إلى البشر إلا كائنات حية قابلة للترويض والخدمة والاستعباد مصفقة لما هي عليه وسعيدة، ولهذا فالعدو الرئيس للسلط العربية هو الإنسان وليس الكائن الحي.

وعندي أن التناقض الحقيقي هو بين النزعة اللاإنسانية، والوعي بالإنسانية، وبالتالي فإن المعارضة للسلطة لا تكون حقيقية إلا إذا كانت إنسانية. أما إذا كانت ذات صفات شبيهة بصفات السلطة فإن الأمر لا يعدو كونه انتقالاً من حالة إلى حالة مشابهة.

ولهذا فالنضال من أجل الانتقال من الكائن الحي إلى الإنسان يحتاج إلى بشر - أناس، واعين ذواتهم على أنهم أناس، والوجود الحقيقي للإنسان، قيمة، هو وجوده الذاتي الحر، الوجود الذي لا يرى الآخر إلا وجوداً حراً.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات



محمد الوهيبي

مقال

إشراقات الوعي النسوي العربي

صبيحة الشيخ داود مثالاً

نادية هناوي

من أهم عوامل انبثاق الوعي النسوي هو تفكير الذات في حالها والمجتمع من حولها ثم تفاعل هذه الذات بإرادة وتصميم مع قضايا مجتمعها بقصد تغيير بعض أسسه وإرساء أسس جديدة أو تطوير القديم منها. ومثل هذا التفكير الذي نتيجته الوعي يحتاج إلى دينامية عقلية كي يتمكن من تحول الفكر النظري إلى واقع عملي. وليست هذه الدينامية العقلية طاقة جسدية لتكون رهن الرجل بل هي طاقة كامنة وذاتية يمكن لأيّ إنسان أن يمتلكها رجلاً كان أو امرأةً شريطة أن يكون ممتلكاً قدرا ما من حافز يمكنه من إدراك واقعه وفهم نفسه وغيره واستيعاب ما حوله.

الغالب على المجتمعات البشرية أنها ذكورية يهيمن فيها الرجل بشكل أحادي. وأشكال الهيمنة متعددة، منها الهيمنة الفكرية التي فيها يتحدّد فعل التفكير في الرجل بينما يهمّش أيّ فكر للمرأة. وإذا حصل وكان للمرأة تفكيرها الواعي؛ فإن ذلك يقتضي منها اعتمالا ذهنيا ذا مجهود بنائي هو أضعاف ما لدى الرجل من مجهود في تشكيل تفكيره والوعي به، ليس لأن قدرتها العقلية أقل منه أهلية أو استطاعة؛ وإنما هو التكميم والمنع اللذان يحتاجان منها إلى مزيد من الدينامية العقلية كي تتمكن من نفض التهميش عن فكرها. وبعبارة أوجز أن لا مجال لإثبات فكرها نظريا ثم تحويله إلى واقع عملي إلا بكثير من المقارعة والبذل تأثيرا ومناورة وتباريا.

والوعي ركيزة الفكر وعماده وهو الأداة التي بها يتمظهر العقل متحررا من التنويم والتقييد والتثبيط والتحجر والاستعباد والتبعية. ولا فكر من دون وعي كما أن لا وعي بلا فكر. والفكر على أشكال متعددة، منها الفكر العلمي والفكر الجمالي والفكر الأخلاقي والفكر الأيديولوجي والفكر الثوري والفكر الواقعي.. الخ. وجميعها يغلب عليها الطابع الذكوري وتتراءى فيها صورة الرجل مفكرا حتى وإن كانت المرأة هي المفكرة، باستثناء الفكر النسوي الذي يغلب عليه الطابع الأنثوي وفيه تكون صورة المرأة هي المفكرة وإن كان الرجل هو الفاعل المفكر فيه.

ومهما يكن من تنوع الفكر والوعي به؛ فإنه يظل في العموم واحدا بوصفه الفاعلية الذهنية التي ينجزها العقل والحالة الفيزيولوجية النفسية التي تنطوي على قصدية ذاتية ومنهجية تلقائية تتيح للمتحلي بها رجلا كان أو امرأة أن يكون موصوفا بأنه مفكر وأنها مفكرة. فإذا خصصنا الفكر بالوعي النسوي فمعنى ذلك أننا نغلّب عنصرا ليست له الغلبة ونمركزه على حساب عنصر ينبغي أن تكون له الأولوية وأعني به الرجل. وعلى الرغم من أن التكافؤ العقلي بين المرأة والرجل في عمليتي التفكير والوعي تؤكدها الدراسات الفسيولوجية؛ فإن جدلية المركز/الهامش تظل هي الفاعلة وما يثقلها من تأثيرات نفسية مستحكمة. ويترتب على ذلك أن يتكبد الفكر النسوي مشقة الحضور بموازاة الفكر الذكوري أوّلا ثم توكيد حقيقة وعي المرأة بفكرها أمام الرجل آخرا.

وإذا كان متاحا لنا أن نفترض أن في اللوغوس الغربي فكرا نسويا ووعيا بهذا الفكر أيضا فهل يمكننا أن نفترض أن في المنظومة الفحولية العربية فكرا نسويا نستدل عليه بوعي نسوي أيضا؟ وما بواكير هذا الفكر ومحطاته؟ وكيف كانت بوادر هذا الوعي بالفكر النسوي أهي جندرية خالصة أم هي قومية أم إنسانية؟ وما مكونات الوعي بالفكر النسوي أو مقوّماته؟ وما الإمكانيات والمقتضيات التي استوجبت

من النسوية العربية امتلاك الفكر الواعي؟ أهي إمكانيات فردية أم جماعية أم الاثنتان معا؟ وهل يمكن نمذجة الفكر النسوي العربي؟ وما أشكال هذه النمذجة إن وجدت؟

لا شك أن الحديث عن تأسيس فكر نسوي يخترق ترسانة الفكر الذكوري أو يقف في مصافه يظل أمرا محتمل التحقق، ما لم يكن هذا التأسيس مبنيا بناء واعيا على التأمل الدقيق والعميق في أحوال المرأة مع النظر الموضوعي للنسوية وهي تواجه التحديات محاولة اجتياز القلاع متحصنة بالتروس. وبالشكل الذي يجعل لهذا الفكر موقعه الدينامي المهم والفاعل في الحياة كما له هويته التي بها يؤكد مشروعية ما يسعى إلى تحقيقه وقوة ما يخطط له ويبني عليه، فارضا أنظمته ومحددا قوانينه ومركّزا تجاربه بمحصلات واقعية دقيقة وأكيدة.

وقبل أي بحث عن تأسيس عربي لفكر نسوي علينا بدءا الوقوف عند النسوية العربية نفسها وتأمل كيفية تشكلها في خضم بعض البوادر الفردية التي عملت في الميدان النسوي بشكل تلقائي. وقد بدأ هذا التشكل في مصر من خلال نساء عربيات متعلمات كان نضالهن أول الأمر اجتماعيا يتعلق بالتعليم والعمل ثم توسع إلى السياسة والانضمام للأحزاب وتبنّي المواقف الوطنية داخل مجتمع ذكوري ذي سياقات راسخة ومتجذّرة. ولم يكن يسيرا بالطبع خلخلة ثوابت هذا المجتمع دفعة واحدة؛ بيد أن كفاح المرأة في مصر استمر بعد الحرب العالمية الأولى ليمتد إلى بلدان عربية أخرى كسوريا والعراق ولبنان وفلسطين وغيرها.

وصار فضاء النسوية العربية فضاء عاما بعد أن اجتمعت فيه الحياة الاجتماعية بالحياة السياسية والعلمية بالثقافية والمحلية بالدولية كما تنوعت فعاليات هذا الفضاء فمن معترك التعليم والعمل والاحتجاج والتظاهر والتحزّب وتشكيل الكيانات النسوية المستقلة كاتحادات وجمعيات إلى معترك الكتابة والتأليف المتخصص في المرأة وتعليمها وعملها وبتصورات ورؤى هي بمثابة عتبة دخول جريء للنسوية العربية مع النسوية العالمية.

وقد رافقت بعض مظاهر النسوية العربية صور داعمة لرجال امتلكوا التفكير الواعي بالمرأة ونصرتها، واعين بأهميتها ومكانتها في المجتمع وبروح تنويرية وإصلاحية ومن هؤلاء الرجال الشيخ محمد عبده وقاسم أمين ومرقص فهمي ومعروف الرصافي والزهاوي وحسين الرحال ومصطفى علي إلى جانب سياسيين وصحافيين ومحامين ومثقفين ساندوا تحرير المرأة العربية أما في شكل كتب أو خطب أو مقالات أو قصص أو المطالبة بتشريعات وقرارات تخص المرأة وتصبّ في صالحها ومنها ما تبنت تطبيقه بعض المؤسسات النسوية أيضا. وهكذا بزغ التفكير النسوي العربي وصار الوعي به مسلكا مهما لارتياد مزيد من مظاهر التقدم الفعلية وبخطوات عملية وواقعية وفي مختلف مجالات الحياة العربية.

وإذا أردنا تتبع مراحل هذا التأسيس للتفكير النسوي فسنجدها مبثوثة كشذرات بين مراحل تشكل الوعي النسوي العربي والذي مثلته نسوة عربيات وصفن بأنهن رائدات النهضة النسوية العربية الحديثة. وقد توزع وعيهن النسوي ما بين العمل الذهني المتمثل في الكتابة في التاريخ والأدب شعرا وقصصا ومذكرات ومقالات صحفية ومصنفات تأليفية وبين العمل الميداني السياسي والنضال الجماهيري التطوعي والخيري وما شاكله، ويمكن تقسيم مراحل هذا الوعي النسوي إلى الآتي:

• مرحلة التفكير الأدبي وتمتد على طول العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر. وفيها كان بزوغ الوعي النسوي لا يتعدى كتابة الشعر والقصص والمقالات وبإرادة فردية وإصرار ذاتي على امتلاك الهوية النسوية. وقد مثلت هذه المرحلة عائشة التيمورية (1840 . 1902) الأديبة والكاتبة التي دعت إلى تعليم المرأة وملك حفني ناصف الكاتبة المصرية الملقبة بباحثة البادية (1886 . 1919) وهي التي ناهضت ثقافة الحريم وأطلقت على الحريم وصف كهف العزلة ولها كتاب "مرآة التأمل في الأمور" (1890) وتسميها النسوة المصريات بالأم المؤسسة للنسوية (ينظر: رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، د. مارجو بدران، المشروع القومي للترجمة، ، القاهرة، 2000). وزينب فواز (1860 . 1914) الكاتبة والمؤرخة الشامية صاحبة "الرسائل الزينية" (1897). ولبيبة هاشم الصحافية والأديبة اللبنانية التي أصدرت مجلة فتاة الشرق (1906 . 1939) ولهذا لقبت بفتاة الشرق وتعد أول من طالبت بإنشاء جمعية نسوية وألقت محاضرات توعية بالقسم النسوي للجامعة الأهلية (1911 . 1912) ولها قصص قصيرة وروايات منها قصص "جزاء الخيانة" (1903) ورواية "قلب الرجل" (1904). وهذا ما يؤكد ريادتها للرواية العربية وليس كما ينسب بعضهم هذه الريادة إلى محمد حسين هيكل في روايته "زينب".

• مرحلة التفكير السياسي وتنحصر في العقدين الأوليين من القرن العشرين، وفيها كان بزوغ التفكير السياسي والوطني مقترنا بالوعي النسوي إلى جانب بقاء النزعة الأدبية والثقافية لكن بإرادة أكثر تنويرا ووعيا وبفكر تحرري إصلاحي طغت عليه الروح الجماعية النسوية، سعيا نحو تغيير واقع المرأة. وقد مثلت هذه المرحلة روز اليوسف صاحبة مجلة روز اليوسف وهدى شعراوي (1879 . 1947) التي امتلكت وعيا نسويا متقدما بقضية المرأة وهند نوفل التي أسست جريدة الفتاة، ومي زيادة (1886 . 1941) الأديبة والكاتبة الشامية التي كان لها فكرها المتقدم في الدفاع عن حقوق المرأة والمطالبة بالمساواة، ونبوية موسى الشاعرة والناشطة التي نادت بتحرير المرأة ولها كتاب "المرأة والعمل" (1939) ودونت سيرتها في كتاب بعنوان "تاريخي بقلمي"، وبولينا حسون الفلسطينية التي انتقلت إلى العراق وأصدرت عام 1923 مجلة "ليلى" وترأست تحريرها وفيها نشرت عشرات المقالات المنادية بتحرير المرأة العراقية منتقدة التزمت الذكوري كما ساهمت مع سيدات عراقيات في تأسيس نادي النهضة النسائية عام 1923.

• مرحلة التفكير المؤسساتي وابتدأت قبيل العقد الثالث من القرن العشرين واستمرت إلى اليوم، وفيها ارتهن الوعي النسوي بالتفكير القصدي العمومي انتقالا من المستويات الذاتية وغير الرسمية إلى مستويات علمية ورسمية عليا كتحصيل الشهادات الجامعية واحتلال مواقع حزبية رفيعة في مؤسسات وجمعيات نسوية وغير نسوية. وفي مقدمة المؤسسات النسوية الاتحاد النسائي العربي. ومن النسوة اللائي مثلن هذه المرحلة في مصر أمينة السعيد الناشطة المصرية في حقوق المرأة، وعائشة عبدالرحمن المفكرة والكاتبة المصرية التي اشتغلت في الصحافة وأول امرأة حاضرت في الأزهر، وصبيحة الشيخ داود (1912 . 1975) المحامية والكاتبة العراقية وأول امرأة دخلت كلية الحقوق في العراق عام 1936، وأمينة الرحال أول عراقية أسفرت ودخلت أحد الاحزاب اليسارية حتى وصلت إلى قيادته العليا. وسنتخذ من كتاب صبيحة الشيخ داود "أول الطريق إلى النهضة النسوية في العراق" عينة تمثيلية بها ندلل على التفكير النسوي الواعي والذي به غدت صبيحة رائدة من رائدات النهضة النسوية العربية.

صبيحة الشيخ داود والوعي بالتفكير النسوي

بدأت بوادر الوعي النسوي تتضح عند صبيحة الشيخ داود من خلال تجاربها التي اشتبكت فيها مع مجتمعها الذكوري المتزمت متحملة منذ صغرها أعباء الريادة في تجديد هذا المجتمع. وقد فتح نجاحها في جميع تجاربها الطريق من بعدها لبنات جنسها لأن يواجهن الجهل والتخلف ويقاومن التبعية والاستعمار. ومن تلك التجارب تجربة اقتحام عالم التعليم العالي وتجربة مناهضة الحجاب المغالى فيه وتجربة العمل في المحاماة وتجربة الانتماء السياسي للأحزاب وغيرها.

وما كان لصبيحة الشيخ داود أن تكون مثالا لانبثاق التفكير النسوي الذي يعي نسوية المرأة وبصورة عمومية لولا تحلّيها بالشجاعة الأدبية في مواجهة العقلية الذكورية العتيدة، واثقة من إمكانياتها وهي تتصدى مع نسوة أخريات للجهل وأمراضه، منتزعة الحقوق وخارجة على ما هو نمطي في التعامل مع المرأة وعقلها.

وعمومية التفكير تعني أن المواجهة النسوية لم تكن ذات رؤى فكرية متخصصة أو قطعية وإنما هي إشراقات انبثقت عنها تلك المواجهة بطريقة عملية. وهذه العمومية هي السمة التي ميزت التفكير الذي انتهجته صبيحة الشيخ داود مقاومة الاضطهاد الذكوري، متسلحة بالعلم ومتحلية بالوعي مصممة على تغيير ما عشّش في المجتمع العراقي ولعهود طويلة من عادات بالية وتقاليد رجعية جعلت المرأة سلعة ليس لها سوى الخنوع والخضوع والاستعباد والتهميش والاستغلال والتحقير.

وبالوعي أدركت صبيحة الشيخ داود أن تحصيل النتائج المرجوّة لن يكون بالتصادم المباشر مع المجتمع؛ وإنما هو بالتأني الفكري والإرادة والاصطبار في المطالبة بتحرير المرأة ومن دون معاداة أو أنانية أو تعال أو مصلحية، مدركة أن مفتاح هذا التحرر هو في تعليم المرأة الذي به يتحوّل المجتمع الذكوري إلى مجتمع إنساني متضامن تسوده العدالة الاجتماعية.

وما كان لوعيها في التفكير بنسويتها أن يتعزز كتوجهات ويتحقق كتطلعات لولا تأثرها العميق بروح التنوير والوطنية التي سادت في أسرتها فكان والدها سياسيا وأحد زعماء الحركة الوطنية معروفا زمن الاحتلال البريطاني وكذلك أخوها من الكتاب المناوئين للانتداب، فضلا عن عمومية روحها النسوية الوثابة التي بها كشفت عن طاقات مادية وإمكانيات فكرية، استثمرتها في كسب رهانات كثيرة هي بمثابة إشراقات شقت من خلالها للنسويات من بعدها أول الطريق، فسرن فيه قاطعات المحطات ومتجاوزات المنعرجات والمنعطفات من أجل تحقيق أهدافهن. ومن الإشراقات التي تكشف لنا

محمد الوهيبي

عما تمتعت به صبيحة الشيخ داود من تفكير نسوي واعٍ ما يأتي:

• إشراقة مهرجان عكاظ الأدبي الذي فيه ظهرت صبيحة الشيخ داود صبية تمثل دور الخنساء وتخطب وتنشد الشعر من فوق ظهر الناقة فنالت إعجاب الملك فيصل وحاشيته لكن المحافظين انتقدوها وعائلتها وعدّوا فعلها فضيحة سميت بفضيحة عكاظ.

• إشراقة تعليمها الذي اجتازت مرحلته الابتدائية بتفوق منتقلة إلى دار المعلمات ثم إلى التعليم العالي لتكون أول فتاة عراقية تدخل كلية الحقوق وقد ساعدها في ذلك دعم والديها لها أولا وإصرارها ثانيا على مواجهة الأعراف البالية. وهو ما شجع عشرات الفتيات بعدها على دخول الجامعة بحماسة ظاهرة وإقبال كبير كما أثار تفوقها على الطلاب الذكور مسائل تتعلق بالمرأة وحقوقها وضرورة تحريرها. ويصف منير القاضي . عميد كلية الحقوق آنذاك ورئيس المجمع العلمي العراقي . تجربة صبيحة وجرأتها في خرق التقاليد قائلا"حدست أنها ستكون القدوة الصالحة لأخواتها الفتيات الصالحات وقد صدق حدسي كما أني حزرت أن تقوم بخدمات صالحة في المجتمع النسوي في العراق وأنها ستنشر مؤلفات وأبحاثا علمية فكان ما حزرت" (أول الطريق إلى النهضة النسوية في العراق، صبيحة الشيخ داود، مطابع الرابطة، بغداد، ط1، 1958، ص 12).

• إشراقة التأليف المتخصص في النسوية المتمثل في كتابها "أول الطريق إلى النهضة النسوية في العراق" الذي وظفت فيه وعيها فكانت الناقدة والمفكرة والأديبة والمؤرخة والسياسية والمحامية والمرأة الجديدة التي اقتحمت الصعاب وفتحت كوى في جدار الجهل والتخلف بسلسلة محاضرات وخطب إصلاحية كانت تلقيها في المحافل النسوية وغير النسوية، وأهمها محاضرتها التي ألقتها عام 1956 في دار المعلمين العالية وكانت بعنوان "ملامح من النهضة النسوية" وصدمها في حينها أن الجيل الجديد لا يعرف أيّ شيء عن التطورات التي حققتها المرأة في العراق وجهود هذه المرأة ووعيها وتاريخها الحافل بالنهوض. فكان ذلك أهم تحريض وضع وعي صبيحة على محك جديد هو محك التأليف للنسوية من خلال التفكير في واقع المرأة العراقية وقضاياها وتسجيل أهم محطاته التاريخية.

وبسبب قلة المصادر التاريخية والسياسية المتعلقة بالمرأة العراقية، اعتمدت صبيحة الشيخ داود في الأغلب على ذاكرتها وما فيها من وقائع ومشاهدات نقلتها لنا بعين المؤرخة الموثقة وكتبتها بنفس سردي مشوق وجميل، سائرة وفق خطة ممنهجة وبأساس موضوعي يقدم الأهم ثم المهم. فابتدأت بالثورة العراقية الكبرى ثورة العشرين ومن بعدها انتقلت إلى التعليم النسوي ثم تبعتها موضوعات أخرى تتعلق بالحجاب والسياسة والعمل في المدينة والريف وغيرها.

وقد وصفت المؤلفة كتابها بأنه الأول من نوعه، قائلة "إنني لا أمنّ به على أحد فهو واجب عليّ باعتباري أول عراقية تبحث مرحلة من أهم مراحل الحياة الفكرية والاجتماعية إن لم تكن انقلابا عاما.. التي نرى فروعها اليوم يانعة مزدهرة ولكن جذورها مبعثرة في حكم الضياع". (المصدر السابق، ص ص 1918).

رهانات التفكير النسوي الواعي

لم يكن السبق الذي حققته صبيحة الشيخ داود بهذه الإشراقات الثلاث على مستوى الوعي العمومي بالفكر النسوي سبقا عراقيا وحسب؛ إنما هو سبق عربي، لارتهانه بما يأتي:

أولا: أن صبيحة الشيخ داود لم تتعامل من منطلق عفوي مع الفعل النسوي الذي يخص المرأة وكفاحها كما لم تتعامل مع هذا الفعل بحسب مقتضيات الظرف وطارئية الظواهر لتكون أفعالها موصوفة بالطفرة المفاجئة والأحكام المبتسرة؛ بل هي أفعال مقصودة وجهود واعية وأحكام منظمة وممارسات مبنية على توجهات عملية وبتجارب ملموسة وواقعية على صعد الحياة الشخصية والعائلية والوطنية والقومية.

ثانيا: منهجية النظر إلى العوامل التي ساهمت في النهضة النسوية في العراق، وحصرت صبيحة الشيخ داود تلك العوامل في اثنين هما: ثورة العشرين وحركة التعليم النسوي.

فأما منهجية النظر إلى الثورة فيتمثل في تتبع صبيحة لدور هذه الثورة في النهضة النسوية، ممّا جسدته المرأة العراقية بمواقف وطنية صادقة وشجاعة، كان لها أثرها المهم في تعميق مشاركة المرأة الرجل في الحياة. وقد أرّخت لنا صبيحة بعض تلك المواقف التي غابت عن أذهان من أرّخ لهذه الثورة. ومن تلك المواقف موقف امرأة من عشيرة بني عارض وهي تقدم زوجها وولديها فداء للثورة العراقية وموقف امرأة أخرى من بني حجيم كانت تنشد الشعر وتقاوم المحتل البريطاني، وثبتت صبيحة بعضا من ذلك الشعر.

ولم تقتصر شرارة الثورة على دور العشائر المنتفضة ضد الاحتلال البريطاني في الفرات الأوسط فقط بل امتدت إلى مدن العراق

ومنها بغداد التي شهدت أدوارا ومواقف قامت بها نسوة بغداديات ناهضن المحتل وناصرن ثوار العشرين. من ذلك جمعهن التبرعات التي كان لها أثر مهم في استمرار الثورة وكذلك خروجهن في احتجاج نسوي هو الأول من نوعه عام 1920 سائرات وراء مشيعي جثمان عبدالكريم النجار المعروف بالأخرس المناضل الذي دهسته إحدى عجلات المحتل البريطاني في بغداد. ونقلت عن والدتها كيف أنها ومعها سيدات عراقيات قمن بكتابة مذكرة احتجاج تطالب بلا ممالأة أو جبن السلطات البريطانية الإعلان عن مكان اعتقال أزواجهن وسلمنها إلى المس بيل. وبالفعل أذعنت سلطات الاحتلال لهذا الاحتجاج النسوي بعد أيام كاشفة عن مكان الاعتقال.

وهذه البواكير في النضال النسوي ونشاط المرأة السياسي هي تفاصيل من صفحات لم يتعمق مؤرخو هذه الثورة للأسف في التنقيب في تفاصيلها. والسبب نظرتهم الذكورية في التعامل مع المرأة مهمشين الفعل النسوي وغير مهتمين بالأدوار النضالية والبطولية التي مارستها المرأة العراقية في هذه الثورة المهمة في تاريخ الحركة الوطنية العراقية.

وأما منهجية النظر في التعليم النسوي فتتضح في المحطات التي اختارتها صبيحة من تاريخ التعليم العام في العراق وفيها تمكنت المرأة من تهشيم معاقل الجهل والتحجر فابتدأت من عام 1917 الذي فيه دخلت بعض الإناث التعليم ثم انتقلت إلى الشرارة التي أشعلها دخولها كلية الحقوق واصفة هذا الدخول بإصبع الديناميت، وتضيف قائلة "ولست أزعم أن إعلان هذه الخطوة كان محفوفا باليسر والسهولة.. لأن على الفتاة أن تتدرع بعدد الشجاعة والجرأة" (المصدر السابق، ص66)؛ بيد أن مقاومة الجهل بالإصرار على التعلم رافقته معركة الحجاب التي هي أشد ضراوة من معركة التعليم كما تقول صبيحة "لا أعلم أن قضية هزت دنيا العراقيين وشغلت أذهانهم كالخطوة التي أقدمت عليها المرأة في السفور" (المصدر السابق، ص97)، وأرّخت صبيحة أول محاولة لسفور المرأة المسلمة في العراق كانت قد وقعت بعد ثلاث عشرة سنة من تأسيس الحكم الوطني أي في سنة 1933 قامت بها بشكل عرضي ماجدة الحيدري عقيلة رؤوف الجادرجي التي نذرت إن نجحت عمليتها الجراحية وتعافت فستكون سافرة (المصدر السابق، ص107)، بمعنى أنها لم تكن قاصدة تحديث المجتمع.

ثالثا: عمومية تفكيرها في معركة التعليم النسوي جعلتها تذكر إلى جانب تجاربها الشخصية تجارب لرجال ونساء وصفتهم بالمفكرين وهم يناصرون تعليم المرأة بالإفتاء والخطب والأشعار والمقالات.

ومن هؤلاء العلامة ميرزا حسين النائيني الذي أفتى أن الإسلام لا يتسامح في إهمال القادرين من المسلمين على تعليم المرأة وعلى تحديدها تحديدا يخرج على تعاليم الإسلام وأن الإسلام كان يعني ما يقول حين قال "العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة"، والمؤسف أن العلامة وبسبب ضغط المجتمع النجفي المحافظ لم يترجم إفتاؤه ترجمة عملية (المصدر السابق، ص128). ثم ذكرت معروف الرصافي الذي كان "يؤمن بأن المستقبل الحر للشعب لن يتحقق دون مساهمة المرأة، وأنه لن يستقيم بغير تحرر المرأة من ربقة العقليات المتزمتة التي لا تروقها صفة من صفات التطور والكمال" (المصدر السابق، ص130). وكذلك جميل صدقي الزهاوي الشاعر المتحرر الذي كثيرا ما اتهم بالافتراء والتضليل وسمته صبيحة "نصير المرأة العربية". وساطع الحصري شيخ المربين الذي ساهم في فتح بعض مدارس الإناث في بغداد ومنها دار المعلمات وتراه صبيحة مثل جمال الدين الأفغاني في العمل على إصلاح واقع المرأة وتثقيفها بالتعليم.

ومن الصحافيين الذين ذكرتهم صبيحة وكانوا مناصرين لتعليم المرأة وسفورها والمطالبة بحقوقها السياسية جعفر الخليلي ورفائيل بطي وفاضل قاسم راجي الذي ساهم في تطوير الصحافة النسوية من خلال مجلتين هما "المرأة الحديثة" و"فتاة العراق" وتولى رئاسة تحريرهما.

رابعا: ما أرّخته صبيحة الشيخ داود عن تأسيس النوادي والجمعيات والاتحادات النسوية، والتي أعطتها اهتماما كبيرا في كتابها موضع الرصد، وعيا منها بأن مثل هذا التأسيس هو الذي يمكن المرأة من نيل حقوقها. وقدمت مسردا تاريخيا مفصلا بالمراحل التي مر بها هذا التأسيس بدءا بتأسيس نادي النهضة النسائية عام 1923 وفيه تأثرت المرأة العراقية بكفاح المرأة في تركيا وسوريا ومصر التي فيها نزلت المرأة المصرية إلى الشارع عام 1919 معبرة عن وطنيتها، مناوئة المحتل الأجنبي وهو ما فعلته البغداديات بعد عام تقريبا كما مر معنا.

وشرحت صبيحة بشيء من التفصيل كيف أن تأسيس الجمعيات والاتحادات ساهم في ضمان أن يكون في الدستور العراقي مواد وفقرات لا تحرم المرأة من حقوقها السياسية والمدنية ومن ثم لم تمانع أحكام القانون الأساس أن تتولى المرأة مقاليد الوزارة أو تظفر بعضوية مجلس الأعيان بيد أن الأهم من ذلك هي المسائل القانونية التي تتعلق بتحسين الأحوال الاجتماعية والمعيشية للمرأة العراقية كإلغاء الوقف الذري وسن قانون إجراء فحص على طالبي الزواج والحصول على شهادة طبية قبل الزواج ورفع مستوى المرضات إلى مرتبة الموظفات في الدولة وما شاكل ذلك.

وأول جمعية سياسية اهتمت بمطالب المرأة أعلاه وعملت على دعمها وتأييدها كانت "جمعية الإصلاح الشعبي" عام 1936 ثم تأسس "الاتحاد النسائي العراقي" عام 1945 وكانت له أهداف سياسية ونشاطات ثقافية وفكرية وفنية. وأهم ما حققه الاتحاد هو المطالبة "إلغاء البغاء العام الذي كان يعتبر وصمة في جبين المجتمع الإنساني وهدم محلته" (المصدر السابق، ص176). وتتبعت صبيحة أيضا حضور المرأة العراقية في مناهج الأحزاب فوجدتها في حزب الاتحاد الدستوري وحزب الاستقلال والحزب الوطني الديمقراطي وحزب الأمة الاشتراكي. ولم تجد هذا الحضور عند أحزاب أخرى كحزب الجبهة الشعبية وحزب الأحرار وحزب الإصلاح وحزب الاتحاد الوطني.

وعلى الرغم من أن الحزب الشيوعي العراقي كان في مقدمة الأحزاب التي أولت قضايا المرأة اهتماما مركزيا؛ فإن صبيحة الشيخ داود تناست ذكره كأول حزب أنشأ كيانا فرعيا خاصا بالنسوية هو "رابطة المرأة العراقية" التي ترأست إدارتها لسنوات طويلة الدكتورة نزيهة الدليمي وكان عدد النسوة المنتميات إليها أكثر من أربعين ألف امرأة.

ويبدو أن تأسيس الجمعيات والاتحادات والروابط كان قد أتاح للمرأة العراقية حضورا مهما في المؤتمرات النسوية الدولية وغدا ممكنا أمامها "أن تعمل لنفسها ولجنسها ولبلادها ما يمكنها عمله" (المصدر السابق، ص124). والمخيب للآمال أن هذا الاهتمام النسوي على الصعيد الدولي صار يطغى عليه الطابع السياسي على حساب الاهتمام بالواقع المحلي للمرأة العراقية حتى ما عاد لكثير من هذه التشكيلات النسوية أن تقدم جديدا على الصعيد المحلي لا في العقود التي أرّخت فيها صبيحة الشيخ داود للنهضة النسوية في هذا الكتاب ولا في العقود التي تلت كتابها باستثناء بعض المحطات التي حفلت بتقدم طفيف نوعا ما.

ولا شك أن هذا الطابع السياسي في التفاعل مع هذه المؤتمرات النسوية الدولية برز مع تمثيل السيدات اللائي هن في الغالب زوجات وزراء وأعيان ووجهاء. وكانت صبيحة في بعض الأحيان جزءا من هذا التمثيل السياسي موجّهة جهودها في مناصرة المرأة العراقية وجهة سياسية تفيد فيها من عملها الحقوقي مطالبة بمسائل مجتمعية تتعلق بمساواة المرأة مع الرجل في التوظيف والإعانة والانتخاب، والنص على "تعيين المرأة في الوظائف التي يشغلها الرجل المتساوي معها في الشهادات والمؤهلات" (المصدر السابق، ص156. وهو أحد قرارات المؤتمر النسائي العربي الأول الذي ترأسته هدى شعراوي).

وقد قدمت صبيحة الشيخ داود في كتابها عرضا مفصلا للمؤتمرات النسوية التي كان فيها للعراق تمثيل نسوي، ومنها المؤتمر النسائي الشرقي الأول دمشق 1930 ومثلت العراق أمينة الرحال وكانت آنذاك طالبة في دار المعلمات وقدمت ورقة عن تحرير المرأة اقتصاديا. ومن القضايا التي كانت على جدول أعمال هذا المؤتمر قضية المرأة العاملة والأمومة وأحياء اللغة ومنع المسكرات والمقامرة وترويج الصناعات الوطنية ومشكلة الزواج وسن الزواج. ثم المؤتمر النسائي في بغداد 1932 وفيه قدمت روز اليوسف تقريرا عن دور المرأة العراقية في الإقبال على التعليم كما قدمت صبيحة الشيخ داود محاضرة في حقوق المرأة المسلمة، وقد نالت نعيمة نوري السعيد الرئاسة الفخرية فيه. ثم المؤتمر النسائي الشرقي الذي عقد في طهران 1932 ومثلت العراق ثروة أحمد. ثم المؤتمر النسائي العربي الأول في القاهرة 1944 ومثلت العراق نظيمة العسكري وفيه تمت الدعوة إلى إنشاء اتحادات نسائية مماثلة في كل بلد عربي. وهذا المؤتمر في نظر صبيحة الشيخ داود هو الأهم، فقد كان "بمثابة نقطة تحول في حياة المرأة العربية وكان لجهود السيدة هدى شعراوي أثر محمود في لفت الأنظار إلى كفاح المرأة والاعتراف بحقوقها" (المصدر السابق، ص166).

ومن بعده عقد المؤتمر النسائي العربي في بغداد 1952 وافتتحته رئيسة الاتحاد النسائي العراقي آسيا توفيق وهبي ومثلت العراق صبيحة الشيخ داود. ومن المؤتمرات أيضا مؤتمر باريس النسوي عام 1947 والقاهرة 1947 وبيروت 1949 ومثلت العراق صبيحة الشيخ داود ومؤتمر باكستان 1951 ولندن 1953 وكولومبيا 1955. ومن أهم الجمعيات والنوادي النسوية نادي أخوات الحرية 1944 وجمعية مكافحة النازية والفاسشتية 1942 وجمعيات أخرى ذكرتها صبيحة وهي ذات صفة دينية مؤكدة أن عدد هذه الجمعيات النسوية ارتفع خلال الحكم الوطني إلى نحو من أربعين جمعية في بغداد والأقاليم، ثم

انحسر نشاط هذه الجمعيات بعد إصدار قانون تأليف الجمعيات 1954 الذي حظر تدامج جمعيتين أو أكثر باستثناء جمعية الاتحاد النسائي برئاسة آسيا توفيق وهبي. خامسا: تركيزها على مجالات حياتية فيها للمرأة دور واضح كالصحافة التي مارستها نسوة رائدات بعضهن كن رئيسات تحرير. ومن المجلات النسوية مجلة "ليلى" التي وصفتها صبيحة بأنها "أول مجلة نسوية عصرية وقد استطاعت خلال السنوات القليلة التي ظهرت فيها أن تكون لسانا لدعوة وترجمانا لفكرة وقلما صادقا معبرا عن مطالب المرأة مع مراعاة الظروف الاجتماعية الغالبة يومذاك والسيدة بولينا ولدت في فلسطين وانتقلت إلى العراق للعمل مع ابن عمها سليم حسون صاحب جريدة "العالم العربي" أول صحيفة نبهت الأذهان إلى الخطر اليهودي" (المصدر السابق، ص 204).

وقد ركزت صبيحة الشيخ داود على ما كتب على غلاف هذه المجلة وهو "في سبيل نهضة المرة العراقية مجلة نسائية تبحث في كل مفيد وجديد فيما يتعلق بالعلم والفن والأدب والاجتماع وتدبير المنزل"، ولا يخفى ما في تركيزها من دلالة على تمتعها بوعي نسوي فضلا عن وعي بولينا حسون المتقدم في هذا المجال أيضا. وبولينا واحدة من النسوة اللائي حضرن اجتماع أول مجلس تأسيسي عراقي للمرأة وهو نادي النهضة النسائية كما كانت لها مقالات تنتقد ما تتخبط فيه المرأة من الجهل والجمود والخمول. واقتطفت صبيحة جزءا من مقالة لحسون كانت الأخيرة قد نشرتها في العدد الصادر في 15 آذار 1924 من مجلتها "ليلى" تقول فيها "إن نجاح النهضة النسوية الناشئة منوط بغيرتكم وشهامتكم أيها الرجال الكرام ولاسيما أنتم الذين تحملتم أعباء مسؤولية تأسيس الحياة الديمقراطية العراقية على قواعد عصرية راسخة فالحياة وأنتم تعلمون أنها ليست حق الرجال فقط" (المصدر السابق، ص142) وكان لهذا الانتقاد أثره في خلخلة بعض المفاهيم الراكدة حول المرأة ونهضتها في المجتمع العراقي.

ومن الصحف النسوية الأخرى التي ذكرتها صبيحة "فتاة العرب" (1937) وهي جريدة أدبية نسائية اجتماعية رأست تحريرها مريم نرمة وصحف "صوت المرأة" و"فتاة الرافدين" " الرحاب" لأقدس عبد الحميد (1946). وذكرت صبيحة أن أقدس هي الوحيدة التي منحت رخصة من وزارة الداخلية ومن المجلات النسوية "الأم والطفل" و"بنت الرشيد" و"الاتحاد النسائي" و"الهلال الأحمر" ولم تذكر صبيحة الشيخ داود الصحفية المعروفة نعيمة الوكيل رئيسة تحرير "مجلة 14 تموز" ولعل السبب الاختلاف الأيديولوجي.

ووقفت صبيحة الشيخ داود بشيء من التفصيل عند دور المرأة العراقية في التيارات الأدبية والفكرية. وأرجعت سبب قصور دور المرأة في الحياة الأدبية آنذاك إلى تأخر العراقية عن ارتياد مناهل العلم أولا ولأن فراغ الرجل أكثر من فراغ المرأة ثانيا. بيد أنها فيما اختارته من أشعار وما وصفت به شاعرات وقاصات، كشفت لنا عن تمكن نقدي واضح تذوقا وتحليلا. فبينت أن في أوائل الحكم الأهلي ظهر شعر عاطفي نسوي يستنهض الهمم كشعر فيروزة نوما (1924)، وأن قصص ماهرة النقشبندي الموضوعة منها والمترجمة لاقت من النقاد والأدباء اهتماما.. وعددت بعض الأسماء النسوية في كتابة القصة مثل سافرة جميل حافظ وآمال الأوقاتي ونعيمة نديم وأمينة الرحال ثم أفردت مباحث نقدية خاصة لرباب الكاظمي وأم نازك الملائكة ونازك الملائكة التي وصفت شعرها بالتشاؤم وقالت عنها "شاعرة أوسع من الأفق العراقي المحلي وقد استطاعت موهبتها المتألقة أن تشق أمامها آفاقا بعيدة رائعة من الشعر والنثر لا يضاهيها إلا القلة من الفحول الشعراء" (المصدر السابق، ص ص 192 . 193). وعدت صدوف العبيدية أو فطينة حسين النائب أبرز شاعرات العراق ولها ديوان "لهيب الروح" (1955)، وأن الأسلوب القصصي يغلب على شعر عاتكة الخزرجي ولها مسرحية "مجنون ليلى" نهجت فيها نهج أحمد شوقي. وأن اليأس والألم يشيع في شعر لميعة عباس عمارة وأن لمقبولة الحلّي موهبة أدبية متفتحة وذكرت أن أميرة نورالدين داود شاعرة ولها كتاب "دروس من شعر إقبال" ورسالتها للماجستير كانت في "الشعر الشعبي العراقي في الفرات الأوسط".

هذا فضلا عن مضامير حياتية نسوية أخرى وقفت عندها صبيحة الشيخ داود مدللة بها على عهد جديد دخلته المرأة العراقية من ذلك عملها في القبالة والتمريض والإدارات المحلية والمؤسسات الصناعية والتشريع العمالي العراقي ومساواة المرأة بالرجل من حيث الأجور وشمول المرأة بمشروع الضمان الاجتماعي والإعانات. وختمت كتابها بالوقوف عند الواقع النسوي في الريف متعرضة إلى صور قاسية من صور الحط من المرأة واللاعدالة الاجتماعية التي تجعل الرجل يستغلها أبشع استغلال. وقد ساعد عمل صبيحة في محكمة الأحداث على الاطلاع على قصص مأساوية كان مسرحها الريف.

محمد الوهيبي

ومما خرجت به صبيحة معالجتها لمسالة المرأة الريفية قولها "الفلاحة العراقية لا تشارك في الإنتاج الاجتماعي كمنتجة ولكن كوسيلة للإنتاج وبذلك فقدت حريتها الشخصية من حيث هي إنسانة كما فقدها مالكها بدوره لأنه يعمل كوسيلة للإنتاج بالنسبة إلى الإقطاعي" (المصدر السابق، ص 225)، وهو ما كانت أمينة الرحال في ورقتها التي قدمتها للمؤتمر الذي مثلت العراق فيه قد أكدت عليه وهو أن المرأة جزء من المشكلة الاقتصادية.

وبهذه الرهانات الخمسة تكون صبيحة الشيخ داود مثالا متقدما على الفكر النسوي الواعي عراقيا وعربيا على الصعيدين الوطني والقومي، مبينة أن أيّ تطور مجتمعي لا يتحقق ما لم يكن مقترنا بتطور المرأة وتقدمها. وحري بمجتمع فيه تشكل المرأة نسبة النصف إن لم تكن أكثر أن تكون لها الأولوية في أيّ استراتيجية مجتمعية وفي أيّ مشروع تنموي وعند كتابة أيّ صفحة من صفحات التاريخ الحديث والمعاصر وعند اتخاذ أيّ قرار أو حكم أو مناسبة أو استفتاء أو انتخاب، وفاء لما قدمته من نضالات وجزاءً على ما عانته من ويلات وما كابدته من ظلم وقهر واضطهاد. فهي التي ربّت وعلّمت وشاركت وتجاوبت وانتفضت واحتجت.

وما قامت به صبيحة الشيخ داود أنها أوفت وأجزت ما كان المؤرخون قد نسوه وأهملوه حول المرأة وكفاحها، ومنهم د. علي الوردي في كتابه ذائع الصيت ذي الأجزاء الستة "لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث".

ناقدة من العراق

مقال

حضارة القيود

نقد ماركيوز لمفهوم الحضارة في المجتمع الصناعي المتقدم

حسام الدين محمود فياض

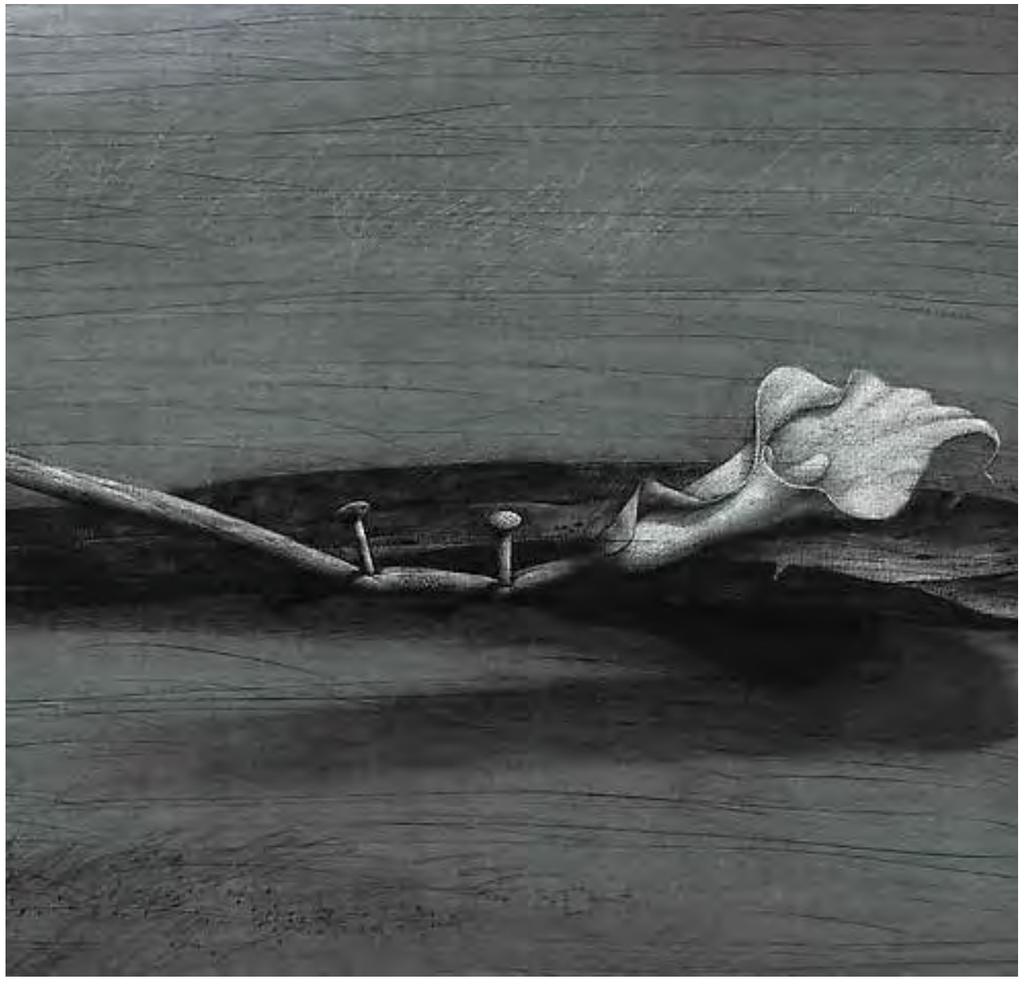
ينتمي المفكر هربرت ماركيوز إلى الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت النقدية، حيث أنتج أفكارا نقدية بالغة الأهمية سعى من خلالها إلى كشف ممارسات ومفرزات العقلانية التقنية (نوع من التفكير في المجتمع الصناعي الحديث ويصفه ماركيوز بالتفكير ذي البعد الواحد، يتضح ذلك من خلال التفكير العلمي والتقني المعبّر عنه في الوضعية والبراغماتية أن العقل الأداتي هو منطق في التفكير وأسلوب في رؤية العالم) في المجتمع الصناعي المتقدم وانعكاساتها السلبية على الإنسان داخل ذلك المجتمع من خلال كتابه الشهير "الإنسان ذو البعد الواحد" الذي نقد فيه العقل الأداتي وما آلت إليه الحداثة الغربية الرأسمالية أو الاشتراكية عبر التطورات الاقتصادية والتكنولوجية التي شيّأت كل شيء حتى الإنسان، لذلك يعتبر مفهوم الإنسان ذو البعد الواحد من أهم المفاهيم التي حللها وناقشها ماركيوز وتعني "الإنسان البسيط غير المركّب".

الإنسان ذو البعد الواحد هو نتاج المجتمع الحديث، وهو نفسه مجتمع ذو بعد واحد يسيطر عليه العقل الأداتي والعقلانية التكنولوجية والواحدية المادية، وشعاره بسيط هو التقدم العلمي والصناعي والمادي وتعظيم الإنتاجية المادية وتحقيق معدلات متزايدة من الوفرة والرفاهية والاستهلاك، بحيث تهيمن على هذا المجتمع الفلسفة الوضعية التي تطبق معايير العلوم الطبيعية على الإنسان، وتدرك الواقع من خلال نماذج "كمية - رياضية" وتظهر فيه مؤسسات إدارية ضخمة تغزو الفرد وتحتويه وترشّده وتنميطه وتشيئه وتوظفه لتحقيق الأهداف التي حددتها (حسام الدين فياض: المرجع نفسه، ص ص 122 - 123).

اعتمد ماركيوز على المنهج النقدي في نقده للمجتمع الصناعي المتقدم، ففي كتابه "إيروس الحضارة" سعى ماركيوز من خلال هذا النتاج الفكري الهام إلى إعادة قراءة النصوص الفرويدية على ضوء تحوّلات المجتمع الصناعي، متسائلاً عن دلالات الرغبة والتصعيد اللاشعوري، وموقع الجنس في آليات الإغراء الحديثة وعلاقتها بالعملية الإنتاجية وعن المعاني الجديدة التي يتخذها الحب ضمن العلاقات الاجتماعية بالمجتمع الصناعي المتقدم (أبو النور حمدي أبوالنور حسن: يورجين هابرماس "الأخلاق والتواصل"، دار التنوير، بيروت، 2009، ص 59).

في حقيقة الأمر، اهتم ماركيوز بفكر فرويد كفيلسوف خاصةً بكتاباته التي أخذت الطابع الحضاري والفلسفي، حيث لم يبد ماركيوز أيّ اهتمام بكتابات فرويد التي تدور حول أساليب التحليل أو العلاج النفسي. ويمكن اعتبار هذا الاهتمام من قبل ماركيوز منطلقاً هاماً لتفسير الأسباب التي أدّت إلى قمع الإنسان المعاصر وفقدانه لحريته في مجتمعه، بعد أن أخفقت الماركسية في تقديم تفسير يتجاوز الوضع الراهن في المجتمع الصناعي المعاصر (Viencent Geoghegan: Reason and Eros. The Social Theory of Herbert Marcuse, Pluto Press, London, 1981, pp: 43-44).

يتفق ماركيوز مع فرويد على أن تاريخ الإنسان، هو تاريخ قمعه. ذلك أن الحضارة لا تفرض أشكال القسر على وجوده الاجتماعي فحسب، ولكن على وجوده البيولوجي أيضاً. فهي لا تحدّ من بعض أجزائه في الوجود الإنساني فقط، ولكنها



يوسف عبدلكي

تحدّ من بنيته الغريزية ذاتها. ومع ذلك فإن مثل هذا القسر هو وحده شرط التقدم الأولي (هربرت ماركيوز: الحب والحضارة، ترجمة: مطاع صفدي، دار الآداب، بيروت، ط2، 2007، ص19).

كما يذهب ماركيوز إلى أن فرويد عرض فكرة الإيروس (هو إله الحب في الأساطير اليونانية. وقد استعمل فرويد هذا اللفظ بمعنى "غريزة الحب"، وهي تتضمن مجموعتين من الغرائز. الأولى: هي الغرائز الجنسية التي تتطلب اللذة الجنسية (الليبيدو). والمجموعة الثانية: هي غرائز الأنا وهي التي تشرف على حفظ الذات، وتستعمل كلمة "إيروس" أحياناً بمعنى الغريزة الجنسية أو الطاقة الجنسية)- بوصفها الطاقة التي تكمن في أصل كل حضارة، حيث يرى أن الحضارة قائمة على إخضاع الغرائز الإنسانية للكبت، مما يؤدي إلى أن ارتواء الحاجات الغريزية عند الإنسان لا يتوافق مع المجتمع المتحضر. فالتنازل القسري، وتحصيل الارتواء، يؤلفان شرطيّ التقدم. ويقول فرويد في هذا الصدد "إن السعادة ليست قيمة حضارية". إذ أن السعادة ينبغي أن ترتبط بنظام العمل من حيث هو انشغال مستمر، كما أنها ترتبط بنظام التناسل في ظل الزواج الأحادي (أي الزواج من امرأة واحدة فقط)، والقوانين ذات الطابع الاجتماعي، فالتضحية المنظمة بمبدأ الليبيدو، وتحويله قصراً

إلى نشاطات وتظاهرات مفيدة اجتماعياً، إنما هو الحضارة (هربرت ماركيوز: الحب والحضارة، المرجع نفسه، ص 13).

بهذا المعنى، تفرض الحضارة على الإنسان أنماطاً من القهر، وأنواعاً من التحريمات. أي أن التحضر هو في أساسه تغيير لطبيعة الإنسان التي خلقت على الفطرة، عن طريق تنحيت مبدأ اللذة المباشرة في سبيل الخضوع للأمر الواقع، بمعنى أنه كلما ازدادت الحضارة نمواً انتصر مبدأ الواقع على مبدأ اللذة، وازداد التحكم في الغرائز الطبيعية عن طريق النظم والقوانين التي تفرضها الحضارة المتقدمة، مع الإشارة إلى أن مبدأ اللذة لا يختفي تماماً، وإنما يظل يعبر عن نفسه بواسطة صور غير مباشرة يحاول عبرها التخلص من سيطرة مبدأ الواقع عن طريق الأحلام والإبداع الفني والخيال، وبذلك تصبح تلك الصور عبارة عن متنفس ليعبّر المكبوت عن نفسه. فيصبح الكبت الثمن الذي يدفعه الإنسان لقاء تقدمه الحضاري (فؤاد زكريا: هربرت ماركيوز، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ط1، 1978، ص ص 69 - 70).

كما يُفرض على الإنسان في ظل هذه الحضارة العمل لكي ينتج، بدلاً من أن يستجيب لدوافعه الطبيعية (الغريزية) وعلى وجه التحديد الجنسية. مادامت الموارد لا تكفي لجعل أفراد المجتمع بلا عمل، فالإيروس إذا ترك دون رقابة يمنع الإنسان من العمل، ويحرم المجتمع من وسائل العيش، من هنا كان لا بد من طرحه جانباً والتركيز على العمل والإنتاج، لأن الإيروس عاجز وبكل بساطة حسب تعبير فرويد عن إقامة الحضارة، لذلك كان من واجب إنكاره إذا أراد المجتمع أن يقيم لنفسه حضارة مرتكزة على الجهد والعمل. وفي هذا الجانب يفسر ماركيوز فكرة فرويد "على أن الحضارة هي قبل كل شيء تقدّم فيما يتعلق بالعمل، وبصورة أدق هي العمل لتحصيل خيرات الاستهلاك وزيادتها. وإن العمل لا يحتوى طبيعياً على أيّ ارتواء في ذاته. وهو برأي فرويد عمل دون لذة" (هربرت ماركيوز: الحب والحضارة، ص ص 93 - 94). وبذلك ينظر إلى العمل، ليس على اعتباره صفة ليبيدية (نسبةً إلى الليبيدو) بل على اعتباره جهدا، والجهد يعني دائماً انعدام اللذة، وإن حالة انعدام اللذة ينبغي أن تفرض على الإنسان. بمعنى أنه إذا كانت الحضارة هي من عمل إيروس بصورة رئيسية، فإنها قبل كل شيء هي بتر لليبيدو، لأن الحضارة تكتسب جانباً كبيراً من الطاقة النفسية توجهه إلى أهداف حضارية لتبعده بعيداً عن الحياة الجنسية (هربرت ماركيوز: الحب والحضارة، المرجع نفسه، ص95).

لذا نجد أن الحضارة بكل إمكاناتها تسعى إلى تحويل الغرائز عن أهدافها المؤدية لبلوغ اللذة، عن طريق إحباطها بالنسبة لتحقيق هذه الأهداف، فمن الطبيعي أن تبدأ الحضارة بالتطور والارتقاء عند ما يصبح الهدف الأولي (وهو الارتواء الكامل للحاجات) لاغياً فعلاً (هربرت ماركيوز: الحب والحضارة، المرجع نفسه، ص 19). وتصبح التقلبات المصيرية للغرائز هي تقلبات الجهاز العقلي للحضارة، فالدوافع الحيوانية تصبح غرائز إنسانية بتأثير الواقع الخارجي. ويمكن لنا أن نرصد تبدل نظام القيم تبعاً لتطور الحضارة كالآتي:

آلية تبدل نظام القيم في المجتمعات الغربية

وضع القيم قبل المجتمع الصناعي

وضع القيم بعد المجتمع الصناعي

الارتواء المباشر

الارتواء المؤجل

اللذة

تقييد اللذة

السرور (اللعب)

التعب (العمل)

الانفعالية

الإنتاجية

غياب الكبت

الأمن

ويوضح لنا الجدول السابق كيف حدّد فرويد هذا التبدل باعتباره تغييرا في مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع. وإن التعبير عن هذا الجهاز العقلي من خلال حدود هذين المبدأين هو أمر أساسي في نظرية فرويد (هربرت ماركيوز: الحب والحضارة، المرجع نفسه، ص ص 20 - 21). ويري فرويد في هذا الجانب أن إبدال مبدأ اللذة بمبدأ الواقع هو أكبر حدث صادم في تطور الإنسانية على الإطلاق، حيث أخذت عملية التحول والسيطرة في المجتمع المعاصر شكل المؤسسات الاجتماعية والسياسية، لأن مبدأ الواقع اليوم يتحقق من خلال نظام من المؤسسات، فيتعلم الفرد من خلال التنشئة الاجتماعية في ظل هذا النظام ضرورات الخضوع لمبدأ الواقع، كما لو كانت ضرورات القانون أو النظام، فينقلها بدوره إلى الأجيال القادمة (هربرت ماركيوز: الحب والحضارة، المرجع نفسه، ص ص 23 - 24).

يتفق ماركيوز مع فرويد فيما تقدم حول قمعية الحضارة الراهنة ويوصّف المجتمع الصناعي الذي عاصره على الأساس الذي انطلق منه فرويد. ويرى ماركيوز أن الجنس ينحطّ ويبتذل على أوسع النطاق، ولكن في إطار من القمع الشديد، دون أن يصاحبه إشباع حقيقي أو متعة حقيقية، أنه أبعد ما يكون عن طبيعته الأصلية التلقائية. فكلّ شيء فيه مخطط ومدروس، يستهدف إغراق الإنسان المعاصر بالصّور والتعبيرات والإيماءات الجنسية التي تحفل بها الصحف وأفلام السينما، ولكن دون إشباع حقيقي ولو شئنا الدقة لقلنا إن ما يقدم إلى الإنسان المعاصر، ليس هو الجنس ذاته، بل بديل عنه، إنه خيالات وأوهام تحل محله وتزيد من طابع القمع المسيطر على نظرة المجتمع إلى الجنس، هذا النفاق ذو الوجه المزدوج، الذي لا يمكن أن يعدّ حرماناً، ولا إشباعاً لا بد أن ينتهي، لكي يحل محله انطلاق وتحرر لقوى الإنسان الغريزية، وعلى رأسها الجنس، وذلك من خلال حضارة الإيروس التي ينتهي بها القمع (فؤاد زكريا: هربرت ماركيوز، ص ص 76 - 77).

أي أن القمع الجنسي في المجتمع المعاصر لا يتم بصورة مباشرة ومعلنة، وإنما يتم بصورة تبدو تلقائية وطبيعية سوية، ولا تتعارض مع ما هو سائد من صور للحرية الجنسية، لذا يرى ماركيوز أنه من الممكن أن تصل الحرية الجنسية إلى أقصى مدى يتصوره الإنسان، لكنها لا تستطيع أن تتخطى الحدود التي وضعها النظام القائم للجنس (Herbert Marcuse: Counter - Revolution and Revolt, Beacon Press, Boston, 1972, pp: 130-132).

فهذا التحرر المزعوم في المجتمع الصناعي المتقدم، كما يراه ماركيوز "يسبّب انكماشاً في الحاجات الغريزية بدلاً من أن يكون عاملاً على اتساعها وتطورها، والواقع أن هذا التحرّر المزعوم يخدم القمع العام الراهن أكثر مما يناوئه" (هربرت ماركيوز: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط 3، 1988، ص 110).

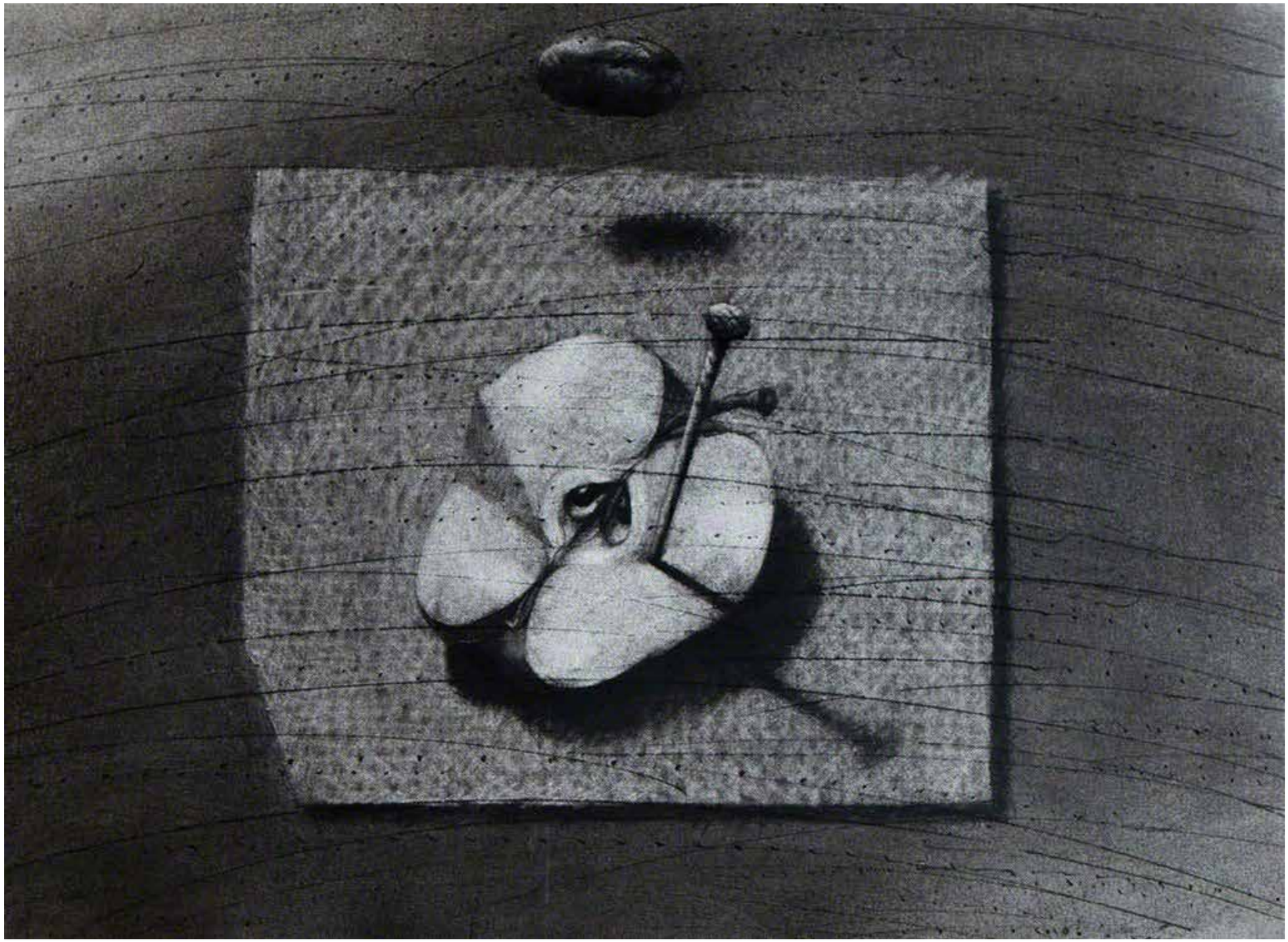
بذلك يرى ماركيوز أن المجتمع المعاصر يفرض قيوداً متعددة على مبدأ اللذة، فيتنازل الإنسان عن قسط كبير من حريته الجنسية، ويخضع لمتطلبات الواقع الاجتماعي، وإن مبدأ اللذة يواجه من خلال التلبية التي يأذن له بها المجتمع انكماشاً، بهذا يعاني الفرد من الحرمان لتقلص مطالبه غير القابلة للتوافق مع المجتمع القائم. فاللذة من هذا النوع تولد الخضوع (هربرت ماركيوز: الإنسان ذو البعد الواحد، المرجع نفسه، ص:111).

وفي المقابل يرفض ماركيوز أن يكون خضوع مبدأ اللذة لمبدأ الواقع أبدياً، مثلما ذهب إلى ذلك فرويد، حيث يرى ماركيوز أنه من الممكن إنتاج مبدأ جديد للواقع لا يكون قمعياً يتحرر فيه مبدأ اللذة.

وفي نهاية المطاف نجد أن ماركيوز يبدي اختلافاً واضحاً فيما بعد، مع آراء فرويد التي تدور حول آلية تصوره لحضارة القمع في المجتمع الصناعي المتقدم بغية تطويرها لا إلغائها، فقد جاء هذا الاختلاف بناءً على التطوّرات التكنولوجية الهائلة التي حدثت في تلك المجتمعات والتي عاصرها ماركيوز ولاحظ نتائجها، والتي لم يكتب لفرويد أن يعاصرها، لأن الفترة التي عاصرها فرويد كانت تفرض هذا النوع من التفكير حول القمع الحضاري الذي يمارس على الإنسان. إلا أن ماركيوز يرفض التفسير الفرويدي فيما يخصّ هذا الموضوع لأنه ينطبق على المجتمعات السابقة التي كانت تعاني من ضيق نطاق الإنتاج، حيث يتم فيها تعبئة كل الموارد من أجل العمل، ويحتم على المجتمع بالتالي تجاهل الإيروس. لكن يرى ماركيوز أن المجتمعات الحالية ظهر فيها و لأول مرة إمكانية الاستغناء عن القمع وإقامة حضارة لا ترتكز على الكبت، وهذا ما تجلّى بالمجتمع الصناعي المتقدم الذي أصبح قادراً على تحقيق قدراً هائلاً من الوفرة عن طريق التقدم التكنولوجي وانتشار الآلية (الأوتوماتيكية) التي تسير بذاتها، ممّا يتيح للمجتمع الانتقال إلى شكل جديد من أشكال الحضارة لا يعود فيه العمل الشاق ضرورياً، بل يتفرّغ الإنسان لتحقيق طبيعته الحيوية، مما يؤدي إلى القضاء على كل أشكال الاغتراب التي يتعرّض لها الإنسان. بهذا نجد أن الإنتاجية الوفيرة لهذا المجتمع تكرس لصالح قواه الإنسانية التي تحقق ذاته لأول مرة في تاريخه الطويل (فؤاد زكريا: هربرت ماركيوز، ص 71).

ويرى ماركيوز أن المجتمع الصناعي المعاصر لم يستغلّ هذه الوفرة الإنتاجية في القضاء على القمع والكبت الذي يعاني منه الإنسان، ولا في إشباع حاجاته الحقيقية، بل لإشباع جشع المنتجين إلى الرّبح وإلى المزيد من الإنتاج، فأصبح الكبت في العصر الحالي قمعاً إرادياً من صنع الإنسان ليس كما وصفه فرويد كبت بحكم الضرورة الطبيعية، بمعنى آخر يرى ماركيوز بالمحصلة أن العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية هي التي تؤدي إلى القمع السائد الآن، وهي تدفع المجتمع إلى تطبيق أساليب معينة في توزيع ثروته. وتحتّم سيطرة البعض على البعض الآخر.

وفي النهاية نرى أنه كما اختلفت النظريات النقدية في رؤيتها لمشروع الحداثة، نجد أنها اختلقت أيضاً في رؤيتها لمفهوم ما بعد الحداثة، لكن هذه الرؤية - في وقتنا المعاصر - أقل أيديولوجية وتشنّجاً، وأكثر مصداقية وقابلية للتعميم من ذي قبل،



يوسف عبدلكي

وتنطلق من مقولة أساسية أن التكنولوجيا هي التي تشكيل عالمنا الاجتماعي، أو كما يقال التكنولوجيا هي محرّك التغير، والمعرفة وقودها. وهكذا أصبحت معظم النظريات والمقاربات السوسيولوجية في مرحلة ما بعد الدولة القومية تركز على التكنولوجيا أكثر من الإنسان، إذ يجري الحديث عن سوسيولوجيا المعلومات والمعرفة ومجتمع الشبكة وثورة التكنولوجيا، فهي بهذا مشغولة ببنية هذه الثورة وطبيعتها، أكثر ممّا هي مشغولة بعالم الإنسان، ولعلها لن تكون قادرة على قراءته تماماً، بالنظر إلى أن ثورة المعلومات جعلت المجتمع في حالة من التغير اللامستقر والثورة الدائمة. هذه هي إحدى التحديات المعرفية التي تواجه علم الاجتماع الجديد، وهي سرعة تغير المعرفة السوسيولوجية وتقادمها، من جهة، وفقدان القدرة على التنبؤ الاجتماعي، من جهة أخرى، ودخول المجتمع في مرحلة من التغيير أشبه ما تكون بالثورة التكنولوجية الدائمة، التي لا تخدم النظام، بل تدمّره تدميراً خلاقاً، وتبعث عن هذا التدمير الخلاق مجتمعاً، تصبح فيه ثورة المعرفة هي النظام والإبداع، والثبات هو الفناء. إن جنون التكنولوجيا هو عنوان هذا التغيير، ودراسة أثرها على تشكيل السلوك الإنساني وإعادة إنتاجه بأنماط مختلفة هو موضوع العلوم الاجتماعية في الوقت الراهن (انظر كتاب عبد القادر عرابي: علم الاجتماع والعالم الجديد - مقاربة نظرية ومنهجية جديدة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2018).

باحث وأكاديمي من سوريا

مقال

لغة العيون في زمن الأقنعة

دلالات أخرى للغة الصامتة

حميد القويسمي

لا تقتصر عملية التواصل المباشر بين البشر على تحريك اللسان والشفتين فحسب، بل إن العملية تتحقق بتوظيف وسائل أخرى غير لفظية متعددة؛ مثل تعابير الوجه وحركات الرأس واليدين والكتفين، وأوضاع الجسد المختلفة، فالرسائل غير اللفظية تعتمد أساسا على الحركة أو الإشارة أو الإيماء أو الغمز أو اللمز. إن الأمر هنا يتعلق اختصارا بلغة الجسد، ولعل لغة العيون ودلالتها ليست إلا واحدة من التعابير غير الكلامية للجسد التي طفت على السطح؛ بسبب وباء كورونا المستجد الذي استطاع بجبروته أن يعيد للغة العيون سحرها وغوايتها وسطوتها وغموضها أيضا.

إن الحديث عن التواصل يستدعي الإحاطة بمفهومين أساسيين؛ يرتبطان بنسقين لغويين متكاملين، لهما صلة بالمرسل والمرسل إليه؛ هما التواصل اللفظي والتواصل غير اللفظي.

التواصل اللفظي

إن القصد من التواصل اللفظي هو التواصل الكلامي الذي يتحقق باستعمال القناة الصوتية والسمعية؛ لإنتاج المعنى وإيصاله للمتلقي، وهو ما يعرف اختصارا باللغة اللفظية أو اللغة الصامتة. والحديث عن هذا المفهوم للغة، ليس موضوعا جديدا في الدراسات اللغوية والتواصلية؛ ذلك أن العديد من الأعمال اللغوية المبكرة التي تناولها علماء اللغة الأوائل كانت تحوم حول هذا الموضوع، لذلك يجد الباحث نفسه، في أحيان كثيرة، مضطرا للعودة إلى الدراسات والأبحاث القديمة ليستمد منها تعريفا أو تأريخا أو نظرية أو مقارنة.

وضمن هذا السياق، عرّف ابن جني اللغة قائلا "أما حدّها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" (أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط.2، 1913، ج.1، ص.34). هذا التعريف يتضمن قضايا لغوية تناولها علم اللغة الحديث؛ تهم أساسا طبيعة اللغة من حيث هي أصوات، وظيفتها من حيث هي تعبير، وطابعها الاجتماعي النفسي والعقلي.

ونظر دوسوسير إلى اللغة على أنها نتاج اجتماعي لملكة الكلام ومجموعة من المواصفات التي يتبناها الكيان الاجتماعي لتمكن الأفراد من ممارسة هذه الملكة، "فلا وجود للغة إلا بنوع من الاتفاق يتوصل إليه أعضاء مجتمع معين، وعلى الفرد أن يقضي فترة معينة يتعلم فيها وظيفة اللغة، فالطفل يدرك هذه الوظيفة بصورة تدريجية، واللغة شيء متميز جدا. فإذا فقد المرء استخدام الكلام فإنه يبقى محتفظا بها إذا كان يستطيع فهم الإشارات الصوتية التي يسمعها" (فردناند دو سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985، ص.33). فاللغة، بهذا المعنى، ملكة فردية تحتاج إلى هيكل اجتماعي لكي تظهر فيه وتتطور عبره ومن خلاله.

وهذا التصوّر للغة يؤكده فندرس حينما اعتبر أن اللغة محدودة بحدود الفرد؛ ويتجلّى ذلك عندما يقوم الباحث اللغوي على دراسة الظواهر الفردية؛ مثل عواطف النفس وانفعالاتها وأهوائها التي تعكسها اللغة. غير أنه في الوقت ذاته يعتبر اللغة متعددة؛ بحيث لا توجد لغة واحدة فقط في جميع الأقطار والأصقاع؛ فاللغة "واحدة وعديدة في آن واحد؛ واحدة لدى كل الشعوب ولكنها متعددة بتعدد جميع الأفراد الذين يتكلمونها" (جوزيف فندرس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنكلو المصرية، 1950، ص. 295). ومن ثم، فاللغة مركب معقد يطال كل فروع المعرفة والعلوم.

في حين يرى ماريو باي أن اللغة لا تقتصر على تعريف واحد، حيث تحتوي وتضم، ضمن هذه التعريفات المتعددة، الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجه والرموز من أيّ نوع، ومن ثم فإن "هناك تعريفات أوسع للغة؛ بأنها تلك التي تحمل معنى، أو كل شيء له معنى، أو كل شيء ينقل المعنى من عقل إنساني لآخر" (ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط .8، 1998، ص. 35). كما يرى أن اللغة تخضع لمجموعة من العوامل التاريخية والجغرافية والاجتماعية والسياسية. فكما أن كل هذه العوامل متغيرة ومؤقتة ولا توصف بالدوام، فإن اللغة كذلك ظاهرة متغيرة ومؤقتة، وخاضعة لقوانين التطور (ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط.8، 1998، ص.37). وهذه العوامل هي التي تبرز القيمة العملية للغة، وتجعل منها موضوعا واسعا للدراسة.

أما جون بيرو، فلم يذهب بعيدا عن تصوّره للغة؛ فهي في نظره أداة للتواصل بين الناس، وتوجد حيثما يوجد هناك أناس يعيشون في مجتمع. كما أن اللغة واحدة في أساسها رغم تعدد تجلياتها ووظائفها؛ فهي "تقوم على الجمع بين مضامين فكر وبين أصوات ناتجة عن طريق الكلام. وهذا الجمع يحدّد المعنى الضيق والدقيق لكلمة لغة التي يمكن أن يكون لها معنى أعم. وباعتبارها وسيلة تواصل فهي تندرج حينئذ ضمن مجموعة الأدلة التي تبلغ بإتقان نسبي دلالات تمس كل حواسنا... إلا أن إمكانيات التواصل

محمد بدر حمدان

متفاوتة جدا بالنسبة إلى مختلف الحواس. فاللغة البصرية واللغة السمعية مكانة خاصة. وقد شكلت الإشارة؛ التي هي سند للخطاب في تعبيريته الخاصة، نظاما كاملا للتواصل بالنسبة للصم البكم" (جون بيرو، اللسانيات، ترجمة الحواس مسعودي ومفتاح بن عروس، سلسلة العلم والمعرفة، دار الأفاق، الجزائر، ط. 16، 2001، ص. 2-3). ومن هنا يبرز تعدد وظائف اللغة التواصلية والسيميائية.

التواصل غير اللفظي

يعتبر التواصل غير اللفظي أداة مكملة، ووسيلة لتوضيح الرسالة اللفظية وتأكيدها، فالبشر يتواصلون بعضهم البعض بلغتين مختلفتين؛ لغة الألفاظ التي تتحقق بواسطة الأصوات، ولغة الحركات التي يتحول من خلالها الجسد إلى أداة لإنتاج معاني ونماذج بديلة لعملية التواصل غير الشفهية؛ وذلك من خلال توظيف الإيماءة وتعابير الوجه ونظراته، وكل حركات الجسد.

ويركز مارتيني، في هذا السياق، على الجانب السيميائي للغة بوصفها نظاما من العلامات التي تزخر بإشارات (Andre Martinet, La Linguistique Synchronique: Etudes et recherches, collection SUP, Presses Universitaires de France, Paris, (2eme Edition, 1968, p.2 بحيث تصبح "اللغة أداة الاتصال عن نظام من الرموز لها معان أعطاها إياه الإنسان. فالرمز هو الشيء الذي يمثل أو يرمز إلى شيء آخر. والكلمة عبارة عن رمز يمثل فكرة أو شيئا في الواقع. وقد تكون هذه الرموز على شكل أحرف أو أرقام أو ألوان أو زوايا أو خطوط أو كلمات أو إشارات أو لغة أعضاء الجسم.. ويتفق علماء النفس المحدثون على أن الرموز اللغوية هي أرقى أنواع الرموز وأقدرها على نقل المدركات من مجال الغموض اللاشفوي إلى حيز الوضوح الشفوي، واللغة في نظرهم مجموعة الرموز التي تنقل من إبهام الأحاسيس إلى نور الفكر" (ذكرى جميل البناء، أنواع الاتصال الإنساني، محاضرة قسم الأنثروبولوجيا والاجتماع، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، مارس 2020، ص 39). لذلك، يعتبر التواصل غير اللفظي وسيلة لنقل أفكار المرسل ومشاعره، وفق رموز وإشارات ذات معنى، للمتلقي.

ويمكن أن تندرج ضمن المهارات غير اللفظية؛ التي يوظفها الفرد للتواصل مع الآخرين كل من النظرات، تعبيرات الوجه، الإيماءات، التواصل بالصور... فهذه الإشارات والحركات التي تشكل مهارات الجسد؛ قد تكون "إرادية وغير إرادية، تصدر من الجسم بأكمله أو بجزء منه، لإرسال رسالة، من خلال الوجه والصوت والأصابع واليدين واللمس ووضعية وحركات الجسم والمظهر والألوان والمسافات والفراغ المكاني والدلالات الرمزية لاستخدام الوقت" (مدحت محمد أبوالنصر، لغة الجسم دراسة في نظرية الاتصال غير اللفظي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط.1، 2012، ص 14). ولعل إتقان هذه الإشارات والحركات، كأدوات غير لفظية، تساعد الإنسان ككائن اجتماعي على تحديد نوع علاقته مع الآخرين.

اللغة الصامتة ومركزية الجسد

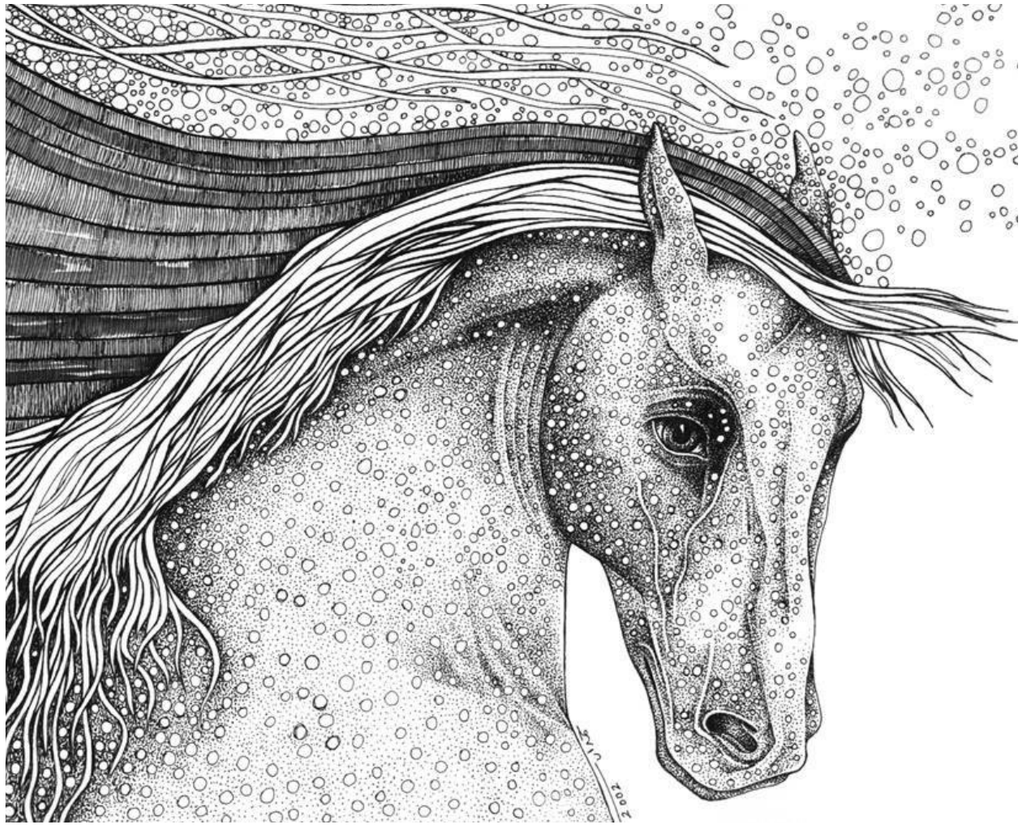
يعتبر الجسد أحد أهم الأدوات الأساسية التي يرتكز عليها الخطاب في التواصل اليومي بين البشر، ويعتبر من أهم المواضيع لما يطرحه من أبعاد دلالية؛ تنعكس تجلياتها في مختلف المعارف الإنسانية اهتماما ودراسة، فالجسد "يحتل مكانة هامة في حياتنا اليومية، إنه المبدأ المنظم للفعل وهو الهوية التي بها نعرف وندرك، وهو أيضا الواجهة التي تخون نوايانا الأكثر سرا" (سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط.3، 2012، ص 191). لذلك، يعتبر الجسد علامة تستمد دلالتها من السياق الثقافي والاجتماعي والنفسي بكل تجلياته وتمثلاته وأبعاده.

وقد ظل الجسد موضوعا هامشيا ردحا من الزمن مقابل الاهتمام بالروح وتقديسها؛ باعتبارها جوهر الإنسان وكنهه، وقد كرّس هذا التوجه علماء الدين والكتب المقدسة. إلا أن هذا الاعتقاد سرعان ما تغير، وأصبح الجسد تيمة لطرح الأسئلة والتأملات، فلم يعد الجسد مجرد وعاء ذي قيمة مادية، ولكنه بات يكتسب أبعادا ووظائف أخرى؛ ولعل التواصل ليس إلا واحدا من هذه الأبعاد والوظائف ضمن الوظائف المتعددة التي يتميز بها الجسد؛ أبعاد ووظائف تحمل دلالات وأبعاد رمزية مرتبطة بالذات والمجتمع على حد سواء.

ولا يمكن الحديث عن اللغة الصامتة بمعزل عن الجسد باعتباره محددا أساسيا لهوية الإنسان. والجسد ليس إلا وسيلة من وسائل تبليغ الرسائل؛ وفق الزمان والمكان والسياق. فالجسد، لهذا الاعتبار، بمثابة وسيط سيميائي حامل للدلالات والقيم الثقافية والاجتماعية والنفسية والجمالية السائدة في المجتمع. فإذا كانت اللغة، حسب بيير گيرو، عاجزة عن التعبير في بعض الأحيان، فإن حركة الجسد تعينها في ذلك، بحيث أصبحنا نتحدث عن جسدنا وجسدنا يتحدث معنا؛ بطرق متعددة وفي مستويات متنوعة. إن أجسادنا تعبر عن انفعالاتنا التي هي بمعناها الحقيقي بمثابة أعضائنا(Pierre Guiraud, Le Langage: Que sais- je du corps, Collection Presse Universitaire de France, 1980, p.15) ومن ثم، فإن لغة التواصل لا تقتصر على استعمال اللسان وأعضاء النطق فحسب، بل تشمل كذلك باقي أعضاء الجسم وحركاتها.

تشترك كل المجتمعات البشرية في توظيف لغة الجسم وإيماءاته في إيصال المعنى. وتشمل لغة الجسد غير اللفظية الإيماءات والتعابير الصادرة عن أجزاء من الجسد، في مواقف مختلفة، "فكل إيماءة وحركة من أطرافك تشكّل لغة بحد ذاتها، ويكفي أن تراقب شخصا ما لتفهم من حركات رأسه وأصابعه ما يريد أن يقول، وتعرف من طريقة جلوسه وملامح وجهه حالته النفسية. ولغة الجسد من الوسائل السامية التي تحقق الكثير من التجاوب بين الناس" (محمد محمود بني يونس، سيكولوجيا الدافعية والانفعالات، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2007، ص340). وقد تكون هذه الحركات إرادية أو عفوية، فطرية أو مكتسبة؛ تعزز اللغة اللفظية وتؤكدها بين الأطراف المشتركة في عملية التواصل.

فإذا كانت اللغة الشفهية ، في بعض الأحيان والمناسبات، غير كافية لمنح المضمون صبغة الجمال والجاذبية، فإن اللغة غير اللفظية تساندها لجعل هذا المضمون أكثر وضوحا وانسيابا وتأثيرا على المتلقي؛ ذلك أن "الرسالة اللفظية لا يمكن إدراكها، إلا من خلال الدلالات غير اللفظية المصاحبة لها في الحديث الاتصالي. فمظاهرنا الخارجية وإيماءاتنا الجسدية وحركات الأيدي والأعين ودرجة الخفوت والجهر في الصوت، جميعها تقوم بأدوار مساندة في تفسيرنا وفهمنا لكلمات



محمد بدر حمدان

وعبارات كل منا في الموقف الاتصالي" (عبد الله الطويرقي، دراسة في الأنماط والمفاهيم وعالم الوسيلة الإعلامية، مكتبة العبيكان، الرياض، ط. 2، 1997، ص 79)، بحيث "لا يقتصر نقل الأفكار والمعاني على استخدام الكلمات المقروءة أو المنطوقة، بل هناك وسائل يتم من خلالها الاتصال، وتكاد تكون أكثر من تلك التي نتبادلها من خلال الاتصال اللفظي. وفي الحقيقة فإننا دائما ما ننقل رسائل غير لفظية، وتكون في الغالب من طابع المشاعر والأحاسيس والعواطف، بينما يكون الاتصال اللفظي في الغالب للتعبير عن الأفكار، وتبادل المعارف. فإذا كان الحوار الجيد فنا يتطلب استعدادا فطريا وخبرة مكتسبة في الوقت نفسه؛ فإن الحركة والإشارة والإيماءة تعد وسائل اتصال أساسية وجوهرية في مثل هذا المستوى من الحوار" (أبو عياش نضال، الاتصال الإنساني من النظرية إلى التطبيق، كلية فلسطين التقنية، ط.1، 2005، ص.119)، وهذه الأدوات تؤدي أدوارا وظيفية مكملة للغة المنطوقة في عملية التواصل؛ تدل على خبرات وقدرات وتجارب الإنسان المتراكمة.

ولا يمكن كذلك الحديث عن الجسد دون الإشارة إلى تيمة الجمال؛ باعتبار الجسد ذلك الوعاء والشكل الحامل للقيم الجمالية؛ بحيث أن "خصائص الجمال ومقوماته تتموضع على الهيئة الخارجية أو الشكلية، وهذا كلام عزيز على الطعن إذا أردنا أن نتعامل مع الجمال تعاملا موضوعيا، وحتى ذاتيا، ذلك أننا نفترض أساسا أننا نتعامل مع جمال لا تربطنا به روابط عاطفية سابقة، ولا روابط منفعية لحظية" (عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنشر، عمان، الأردن، ط.2، 2013، ص.66)، والعيون، ليست إلا قيمة من القيم الجمالية التي تساعد على تفكيك الشفرات الدلالية للجسد المختلفة.

لغة العيون في زمن الأقنعة

ما أشبه اليوم بالأمس، بعدما كان اللثام والنقاب والخمار، جزءا لا يتجزأ من لباس المرأة التقليدية؛ سواء العربية أو الأمازيغية، بات القناع اليوم، في زمن كورونا، جزءا من لباس المرأة والرجل والطفل على حد سواء؛ مثله مثل القبعة والقفازات والنظارات، ووفق الأذواق وألوان البشرة والمناسبات والطبقات الاجتماعية. جائحة كورونا أعادت للعيون لغتها وثقافتها وتميزها، أعادت للعيون مركزيتها التعبيرية والدلالية والإيحائية في الزمان والمكان والسياق. وإن وضع القناع قد يساهم ولو آنيا في كسر الطابوهات المرتبطة بالعيون؛ والتي ما فتئت تشكل أنماطا ثقافية سائدة في المجتمعات على مر العصور.

وتعتبر لغة العيون فرعا من فروع لغة الجسد الصامتة. والاتصال بالعين يعتبر جانبا هاما من لغة الجسد، وأقوى أدواته لبعث الرسائل المشفرة بين الناس. فعلى الرغم من أهمية حواس الجسد في اكتساب اللغة، وإرساء دلالاتها إلا أن العين هي أصدق وسيلة يهتدي بها الإنسان في اكتشاف الحياة، ومفتاح التعرف على المحيط.

وضمن نتائج إحدى الدراسات التي أجراها تيموثي لوفين وآخرون، فإن الاتصال غير اللفظي له تأثير أكبر من تأثير الاتصال اللفظي، على المواقف المدركة، وعلى تشكيل الانطباعات الأولى في العلاقات الشخصية؛ ذلك أن الاتصال البصري، يعد واحدا من أكثر عناصر لغة الجسد أهمية في تحقيق الاتصال، والانطباع الأول عند الآخرين. وكذلك يمكن أن يساهم الاتصال بالعين في تكوين الثقة عند الأشخاص الآخرين. وفي معظم الثقافات، يعتبر النظر مباشرة إلى العين رمزا للإخلاص. وقد أكدت الكثير من الدراسات أن المتحدثين الذين حققوا اتصالا بالعين مع الأطراف الأخرى، اعتبروا ذووا مصداقية وود، ومهارة، أكثر من الذين لم يفعلوا ذلك.(Timothy R. Levine, Kelli Jean K. Asada & Hee Sun Park, The Lying Chicken and the Gaze Avoidant Egg: Eye Contact, Deception, and Causal Order, Southern Communication Journal, Vol.71, 2006, N°.4, P406). ومن ثم، فإن العين، تعتبر عنصرا داعما لعملية الخطاب اللفظي، كما تحظى بالقوة في التأثير في عملية التواصل برمتها.

إن العين تقوم عادة بلغة المترجم للناس الذين يميلون لأن ينظروا لبعضهم البعض على أنهم كتب مفتوحة، فهي "تنقل المعلومات من داخل الجسد إلى الآخر، تنقل الخبر به عمق في الحس، بما يتبعه من متعة جمالية وبصرية، وبما تولده من خطاب معبر يتجاوز الصمت إلى الإبلاغ والتواصل، فالنظر وسيلة الجسد التواصلية الأولى، ومعظم العلاقات تبني في أساسها من الانطباعات الأولى من خلال النظر ولغة العين التي قد تكون ثواني معدودات، لكن الأثر يبقى طويلا، والعين تعطي إشارات الاتصال البشري الأكثر كشفا ودقة" (عريب محمد عيد، علم لغة الحركة بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 2010، ص.143-44)، إشارات تعتبر جزءا أساسيا من القدرة على قراءة المواقف والأفكار، وإصدار الأحكام بين الناس بعضهم البعض.

في زمن الأقنعة، بات للعيون أكثر من معنى، وباتت لغتها تخضع لتفسيرات ثقافية وجمالية ورمزية مختلفة؛ "فهناك العيون الساحرة والخائنة والواثقة والجريئة ومنها الضعيفة المتخاذلة والوديعة والمتكبرة، والعيون التي تنطق بالذكاء والأخرى التي تدل على الغباء والضعف وهبوط الهمة" (زينة محمد السبتي، لغة العيون، دار المرتضى، بغداد، العراق، 2013، ص 21). وكما أن للعيون لغة ومعنى، فكذلك لها نظرات متعددة؛ نظرة قوية، ووائقة، ومراوغة، ومرتعشة، وجذابة، وشاردة، ومنكسرة، وناعسة، وغاضبة، ومحبة، ومعاتبة، ومرحة، وبريئة...

إن المرء، وهو يجد نفسه في أحد الفضاءات العامة أو الخاصة، من متجر أو مقهى أو مكان عمل... أصبح، في أوقات مختلفة، مجبرا على الاستغناء على حركة الشفتين، والاعتماد على قراءة إشارات العيون وأسرارها وألوانها ودموعها وكل تمثلاتها في المخيال الجمعي. العيون في زمن الأقنعة "تتكلم بلا صوت، فتوحي ما توحي من هدى وضلال. تلهب الحواس، وتغزو القلوب، من خلال نظرة، أو دمعة تذهل الناظرين، وتلجم ألسنتهم وتتركهم حيارى لا يدرون ما وراءها من خوالج ومآرب، وما تخفيه من شعور وعواطف. فالعيون، نبض حياة.. سحر وجمال.. بريق وأبجدية صمت" (زينة محمد السبتي، المرجع السابق، ص 12). فلغة العيون، تعكس، حتما طبيعة العلاقات القائمة بين الناس، وتكشف مشاعرهم وانفعالاتهم، بل وتحدد مواقفهم وانتماءاتهم الأيديولوجية.

في زمن الأقنعة، يستدعي المرء كل ما تعلمه بشأن ألوان العيون وصفاتها؛ فالبعض يمتلك عيونا عسلية والبعض يمتلك عيونا بنية، وآخرون لهم عيون سوداء أو زرقاء أو خضراء، ولكل لون فائدة ودلالة، وإلا لكانت كل الألوان لونا واحدا. وقد أنشد الشعراء في كل ألوان العيون، فأجادوا في وصفها والتغزل بها، حيث "أصبحت العين في نظر الشعراء عالما كبيرا بألوانه المختلفة تنسكب فيه زرقة السماء والبحار، أو خضرة المروج والكروم ويذوب فيه سواد الليل كحلا، يناجيه القمر والنجوم، وتكمن وراءه الغوامض والأسرار" (محمد جميل الحطاب، العيون في الشعر العربي، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، دمشق، سورية، ط.3، 2003، ص 93). وقد تفتقت قريحة الشعراء وانطلقت ألسنتهم في وصف ألوان العيون والتغزل بها على مر العصور والأزمنة.

وفي زمن الأقنعة أيضا، يكتشف المرء، في رحلته عبر جسد الإنسان، أن العين هي المعنية قبل كل الحواس بإدراك المعارف ونقلها إلى الآخرين، فـ"الحواس جميعها مهمة في حياة الإنسان؛ غير أنك بنظرة واحدة من عين مثقفة جميلة تقرأ ما لا يقرأ في كتب عديدة خصوصا إذا كانت العين الأخرى ذات ثقافة عليا من المستوى ذاته" (محمد جميل الحطاب، المرجع السابق، ص 40)، حيث تلعب العين دورا أساسيا في تنظيم الحوار بيننا؛ و"نحن نقضي الكثير من الوقت الذي نلتقي فيه وجها لوجه ننظر في وجه الشخص الآخر، ولذلك تعتبر إشارات العين جزءا أساسيا من القدرة على قراءة موقف الشخص وأفكاره. وعندما يلتقي الناس للمرة الأولى، يصدرون سلسلة من الأحكام السريعة على بعضهم البعض، اعتمادا في المقام الأول على ما يرون" (آلان باربارا بيز، المرجع الأكيد في لغة الجسد، مكتبة جرير، الرياض، السعودية، ط.1، 2008، ص 165)، ذلك أن "النظرة من بين جميع الحركات هي أشد مرايا النفس بلاغة من غير لبس ممكن... ينبغي أن يتعلم المرء مراقبة نظرة محاوريه وهو يسبح في خطابهم لكي يدرك غنى تعابيرها. إن النظرة الهاربة أو التي نشيح بها هي القاعدة عندما تلتقي بنظرة شخص غريب. فالنظرة المتفحصة يفهمها الآخر على أنها انتهاك لحرمة أرضيته" (جوزيف ميسينجر فوررايد، لغة الجسد النفسية، ترجمة محمد عبدالكريم إبراهيم، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سورية، ط. 1، 2008، ص.260-261)، لذلك تختلف عملية استقراء دلالات تختلف المواقف التعبيرية التي تبثها العين، باعتبار الزمان والمكان والسياق.

إن زمن الأقنعة، يذكّرنا بالاعتقاد بخطورة العين الشريرة. هذا الاعتقاد الذي يعتبر موروثا فولكلوريا مشتركا تتقاسمه كل المجتمعات. إن العين الشريرة، تضفي "الطابع النزاعي على العلاقات الاجتماعية وتقوم بإفسادها، وبالتالي فهي بمثابة السلطة التي من المفترض أن يتسلح بها شخص ما لإيذاء شخص آخر لاسيما وأن الطبيعة الإنسانية تتميز دائما بالخشية والاحتراز كما تشير إلى ذلك الأدبيات الفلسفية. فالاعتقاد في العين الشريرة دائما ما كانت له جذور سوسيو - تاريخية

توارثتها الأجيال من الماضي حيث كانت تسود المجتمعات ثقافة السحر والخرافة المبنية على ثنائية الصراع بين الخير والشر" (إدريس مقبوب، مجلة الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، دار أخبار الخليج للطباعة والنشر، المنامة، البحرين، ع. 34، 2016، ص 108). فلا غرو أن يهاب الناس رهاب العين الشريرة، المتراكم في ثنايا الوعي الجمعي للشعوب وفي ذاكرتهم المشتركة، المتسمة بالتعقيد والتركيب؛ حيث يمتزج المقدس والمدنس والعلم والخرافة وكل الثنائيات والتناقضات.

ولا يمكن الحديث عن لغة العيون بمعزل عن الحاجبين؛ اللذين يؤديان دورا تكميليا لوظيفة العينين التواصلية. وبصرف النظر عن وظيفتهما التشريحية؛ فإنهما يلعبان دورا جوهريا في "التبليغ عن تقلب المزاج. يتحرك الحاجبان إلى الأعلى عند الخوف أو المفاجأة، ويحركان إلى الأسفل عند الغضب، ويقتربان من بعضهما البعض عند القلق، ويرتفعان إلى الأعلى في حالة الاستفهام. نرفع الحاجبين أو نخفّضهما لكي نبلغ عن وجودنا عن بعد لصديق. ترتبط أهمية الحاجبين بلا منازع بتعابير الوجه. فكلما تبدل مزاجك تتبدل هيئة حاجبيك فيسفرا عن مجموعة من الدلائل تُفهَم فهما تاما من دون مفردات حركية" (جوزيف ميسينجر فوررید، لغة الجسد النفسية، ص 262 - 263). ومن ثم، فإن وظيفة الحاجبين الأساسية تكمن، إضافة إلى التبليغ عن تقلب الأمزجة، في كونهما موضع الإلهام والإبداع والجمال والجاذبية.

كما أنه لا يمكن الحديث عن العيون، دون الحديث عن الدموع ودلالاتها التعبيرية، باعتبارها ركنا من أركان التواصل غير اللفظي للعيون، ووسيلة من وسائل تفكيك شفرات الحالات الانفعالية والنفسية المختلفة. تتعدد دلالات الدموع وسياقاتها؛ فـ"في الدموع ضعف وقوة، فهي عند الثكالى صرخة في وجه العذاب. وهي جوهر البلاغة إذا تعرض النطق للاغتيال. هي انبعاث النور في مبسم الفجر" (محمد جميل الحطاب، العيون في الشعر العربي، ص 119)، كما تتعدد موضوعاتها ومواقفها؛ فهناك دموع الانتصار، والانكسار، والتوبة، والعزاء، والفرح، والألم، والندم، والخداع... ومن ثم، فالدموع لا تقتصر على البعد السيكولوجي للبكاء، وإنما هي تعبير تواصلي يطفو عندما يعجز التعبير اللغوي الشفهي عن تبليغ الرسالة، ورمز سيميائي مساند للتواصل اللفظي.

يمكن الحديث عن شكلين من التواصل الإنساني؛ تواصل لفظي وتواصل غير لفظي. ويشمل الاتصال اللفظي المنطوق الشفوي والمكتوب، فيما يشمل الاتصال غير اللفظي لغة الإشارات ولغة أعضاء الجسم. والعين وسيلة الجسد التواصلية غير اللفظية الأولى؛ فهي تختزل كل تعبيرات الوجه وحركاته، وتتعدد المواقف والانفعالات التي تبنّاها في عملية التواصل؛ يتحكم فيها المشترك الاجتماعي والسياق الثقافي والبعد النفسي والقيمة الجمالية. وزمن الأقنعة، حيث الغموض واللبس والارتباك، سيعيد حتما تشكيل العلاقات بكل تجلياتها التواصلية والاجتماعية، وقبل ذلك سيفضي إلى خطاب لفظي، لا محالة، آيل للأفول.

كاتب من المغرب

محمد بدر حمدان

مقال

مغامرة القِناع الشِّعري

مناهج نقديَّة تفتشُّ على الإبداعِ وتُشَظِّي النُّصُوص

عبد الرحمن بسيسو

لَيسَ لِتَعَامُلِ بعض المناهج النَّقْدِيَّة مع النُّصُوصِ الإبداعِيَّةِ الْجَديدةِ بِوصْفِهَا وثائقَ أو مدوّناتٍ تُنْتِج نُصُوصاً لا تَعْدُو أنْ تَكونَ إلَّا اسْتِنْسَاخاً، أَو إعادةَ إنْتاجٍ، لِنُصُوصٍ قَدِيمَةٍ، أَنْ يُفْضِيَ إلى شَيءٍ سِوَى تَشْظِيةِ النَّصّ الإبْدَاعيّ المدروس، وذلكَ بِتَحْويله إلى قِطَعٍ مُتَنَاثِرةٍ، أَو مَفْروزَةٍ ومُصَنَّفَةٍ، وغَير مُتَّصِلَةٍ ببَعْضِهَا بَعْضاً، وَذَلِكَ لِيَسْهُلَ ردُّ كُلِّ قطعة مِنْهَا إلى مَصْدَرِهَا، أو إلى أَصْلِهَا الَّذي اقْتُطِعَتْ مِنه، أَو الَّذي يُحْتَمل أنْ تَكونَ عائِدةً، بِطريقَةٍ أو بِأُخْرى، إلَيْهِ، أَوْ إلى تَجَلٍّ اسْتِنْسَاخِيٍّ قَدِيْمٍ مِن تَجَلِّيَاتِهِ النَّصِّيَّةِ المُوغِلَةِ فِي الْقِدَمْ.

لَعلَّنا نَكُونُ في حاجَةٍ لأنْ نُوضِّحَ، هُنَا، أنَّ المناهج والتَّصَوراتِ الَّتي تربطُ كُلَّ نَتيجة بِأَصْلٍ سَابِقٍ الْوُجُود، والَّتي تَحْسَبُ أَنْ «لا جَديدَ تحتَ الشَّمْس»، لا تَقْصُرُ نَفْسَها، وأحْيَازَ اهْتِمامِهَا، ومَرْجِعِيَّاتِها، عَلَى الكَلامِ المُتداولِ مُشَافَهةً، أو كتَابَةً، ولا على النُّصُوص المُدَوَّنَةِ أو المحفوظَة في الصُّدور، وإنَّما تَمتدُّ لِتشْمُلَ ما يَتَجَاوزُ اللُّغَةَ: كَلاماً، وأقوالاً، ونُصُوصاً مُدَوَّنَةً، كَأُصُولٍ مَصْدَرِيَّة لأيِّ نَصٍّ إبداعيٍّ جَديدٍ، فَهي قَد تُعِيْدهُ، باطْمِئْنَانٍ لا تُحْسَدُ عليه، إلى مصادرَ مَرْجِعِيَّة أُخْرى كالبيئة المحيطة، والواقع الاجتماعيّ وأَحْوَالِ الْعَيْشِ، وسيرةِ الكاتب، أو رُبَّما إلى حالة واحدةً أو أكثرَ مِنْ حَالَةٍ من حالاته النَّفْسية، أو إلى واقِعةٍ مُعَيَّنة تَعرَّض لَها، أو ... إلخ.

وإلى ذلِكَ، فَإنَّنَا لَنَجِدُ أنَّ الممارَسَةَ التَّطبيقيَّة لِمِثل هَذِه المناهِجِ بِكُلِّ مَا انْطَوتْ عَلَيه من مقاصِدَ وآلِيَّات أفْرَزتْهَا التَّصورات النَّظرية التي تنهض عليها، لَم تَكُنْ لِتَتَوَخَّى، في التَّحْلِيْل الأخير، إلَّا الإعلانَ عن «موت الخيال» و«انتحار الفكر»، وذَلِكَ في مَجْرى تَأْكِيدٍ مَكْرورٍ ومُعَادٍ لِلمقولَةِ المُبْتَذلَةِ الَّتي صُيِّرتْ شِعَاراً ومُنْطلقَ تَفْكِيرٍ لا يَودُّ أَنْ يُفَكِّرَ إلَّا في مَا يُرِيْدُ تَسْوِيغَهُ آيديولوجِيَّاً، أو تَزْيِيفَهُ: «لا جديد، أبداً، تحت الشَّمس»، وهُو الشِّعارُ الذي يَستجيبُ، بِعُمْقٍ، للتَّصورِ الْخَالي مِنَ التَّفَكُّر، وللمنْظُومَات الآيديولوجِيَّة المُصَنَّعةِ، الجَاري ترويجهمَا مِن قبلِ قِوى الاسْتِغْلالِ والاسْتِبدادِ والتَّوحُّش البشري الرَّأسمالي، والقائِلَيْنِ مَا مُؤَدَّاهُ أنَّ الرَّأسمالِيَّة قَد انْتَصَرتْ» وأنَّ تَاريخَ العَالم قد أنْجَزَ نَفْسَهُ، وأنْهى مساراتِه، بتسْييدِها، وتَأْبِيدِ سِيادَتِها، وأنَّ الكائنَ البشَريَّ قد أكْمَلَ صَوْغَ هُوِيَّتَه، وأنْ ليْسَ بمقدورِ الإنْسَانِ السَّاعيَ إلى إدراكِ جَديدٍ أن يُبْدِع جديداً يُغَايرُ ما سبق إنجازهُ، أو يَتَجَاوزَهُ، وأنَّ كل ما يستطيعهُ، مَع وصُولِ العالَم إلَى ذُرْوَةِ غايَاتِه، ونَهايَة مساراتِه، وكَمَالِ كَمَالِه، هو أنْ يُذْعِنَ لِمشيئةِ سَادَةِ الرَّأسماليَّة الظَّافِرةِ وسَدَنَة أبْراجِهَا ومَعابِدِهَا، وأنْ يَسْكُنَ، بِهُدوءٍ، الى عَالَمٍ ثَابتِ الْمَشِيْئَةِ ونَصٍّ مُغْلَقٍ سابق الإنجاز: عَالَمٍ ونَصٍّ يتأَبَّيانِ عَلَى الصَّيْرُورة، والتَّحْويلِ، والتَّحْوير، والتَّطوير، والتَّأْوِيْلِ وإعادةِ التَّأْوِيْلِ لأنهما كاملان مكتملان، مُغْلَقَانِ على ذاتيهما ومكتفيانِ بهما، يُعْطِيَانِ أبداً، وأبداً لا يَنْقُصَانِ، وليسا قابلينِ لأيِّ تَعْدِيلٍ، أو إضَافَةٍ، أو زيادة.

أَمَّا وقَدْ وصَلْنَا، مَع هَذِه الذُّرْوَة إلى قِمَّة التَّبَجُّح والْعَماءِ والْهشَاشَة،فَإنَّ لِهَذا الْوصُولِ أنْ يُغْلِقَ أَبوابَ الحاجةِ إلى مزيدٍ من تفصيل القول بشَأْنِ هذه التصورات والمناهج، وأنْ يُحَفِّزنَا عَلَى الإسْرَاعِ في صَوغِ خُلاصَة تَقولُ إنَّها مَحضُ تَصَوُّراتٍ زائِفَةٍ، ومناهِجَ مُؤَدْلَجَةٍ، تفتئت على الحَيَاة والإبداع والعالم، وتُحِيْلُ الإنسانَ إلى مجرد مستهلكٍ سالب للزَّمَانِ في آنِيَّتِهِ، ولإبداعاتِ أَسْلافِهِ الْخَالِدِينَ في النُّصُوص

فؤاد حمدي

الأُصُولِ الَّتي حُجِّرَتْ وقُدِّسَت، نافيةً عنهُ إمْكَانَ الوجود الفاعل في الوُجُود، مُحِيلَةً حياته إلى صقيعٍ بارد لا يبثُّ في الكون غير برودة الموت.

إنها تصورات ومناهج تهدر جهد الإنسان الخلاَّق المُبدع، فيما هي تهدرُ وقت النَّاقِدِ الْمُتَفَحِّصِ وتَسْتَنْفِدُ جهده إذْ تُلْزِمُهُ بِإمْعَانِ الْخَطْوِ في متاهات البحث عن (سَرِقَاتٍ مَزْعُومةٍ وانْتِحَالٍ)؛ وتتركه لاهثاً وراء خُطَواتِ شاعر مُبْدعٍ؛ بغية التقاطِ ما يُؤَهِّلهُ، كَناقِدٍ مُؤَهَّلٍ بِنَظَرِيَّة ومنْهَجٍ، لتأكيد موت الإبداع وإلصاق تهمة «الانْتِحَالِ» صخرةً مقيمةً على صدرِ كُلِّ مُبْدعٍ مُجِدٍ، أو حَديثٍ أو حَدائيٍّ، أو تَوَّاقٍ إلى إدراكِ جَدِيْدٍ تَحْتَ الشَّمْس!

الْكلامُ يَفْتَحُ بَعْضُهُ بَعْضاً

لَيْسَ لِلْكَلامِ إلَّا أَنْ «يَفْتَحَ بَعْضُه بعضاً»(1)، وتلك هي، بالضَّبْطِ، الْمُقُوْلَةُ الَّتي تُبَيِّنُ

مُسْتَوياتِ العلاقة الممكنة بين النَّصّ الإبداعي الأَصِيْل؛ أي المُتَأَصِّل في الإبْداعِ، والنُّصُوص التي يستلهمها وينبني عليها، وتُفْصِحُ، بِعُمْقٍ، عَنْ أبْعَادِها. ولَعَلَّ لِهَذِه المَقُولَةِ الْجَامِعَةِ الَّتي تشْمُلُ كُلَّ الكلامِ أنْ تَنْسَحِبَ عَلَى كُلِّ النُّصُوص، سَواء أكانت أدبيةً، أم غير أدبية. إنَّهَا، إذَنْ، علاقة اتصالٍ وانفصالْ؛ عَلاقَةُ هدمٍ وبناءٍ وامْتِصَاصٍ وتَحْويلٍ؛ أي أنَّهَا علاقةُ تفاعلٍ وحوار، وليست هِيَ، بأيِّ حالٍ وطالما أنَّ السِّيَاقات والعلاقات متغيرة، علاقةُ تَحَدُّرٍ من سلالة، أو علاقةُ فرعٍ بأصْلٍ، أو مَحضَ اسْتِنْسَاخٍ، أو تَوليفٍ مُصْطَنَعٍ، يُفْضِي إلى إنتاجِ نُسْخٍ باهتةٍ لأَصْلٍ قَدِيْمٍ أَبَدِيِّ الْحُضُورِ فِي مَلَكُوتٍ مُفَارِقٍ ومُتَعالٍ، وسَاطِعِ الدَّلالةِ والضَّوءِ فِي مَعَانِيْه الْعَصَيَّةِ عَلَى التَّأْوِيْل. وإلَى ذَلِكَ، وفِي نَفْيٍ جَذْرِيٍّ لِمِثْلَ هَذا الْفَهمِ الَّذي لا يَفْهَمُ، فَإنَّ الشِّعْرَ، والإبْدَاعَ الأدبيَّ والفَنِّي عُمُوماً، إنَّمَا هُوَ «خَلْقٌ يُمَارِسهُ الشَّاعِر، فيما يَخْلِقُ مسافةً بينه وبين «التُّراث» من جهة، وبينه وبين «الواقع» من جهة ثانية»(2).

ولأنَّ النُّصُوص لا تنشأُ مِمَّا ليسَ نُصُوصَاً، ولأنَّ «كُلَّ ما يُوجَدُ دائماً هو عملُ تحويلٍ من خطاب إلى آخر، ومن نَصٍّ إلى نَصٍّ»(3)؛ فإنَّ لِهَذَا التَّحْوِيلِ الجواريِّ التَّفَاعُلِيِّ الإبْداعِيِّ الْخَلَّاقِ أَلا يجعلُ النَّصَّ الأَدَبيِّ، وفِي ذُرْوَتِهِ النَّصُّ الشِّعْرِيُّ وفِي قَلْبِهِ قَصِيدةُ الْقِنَاع، ثَوباً مُرَقَّعَاً، أو جسداً انتزع كلُّ عضو من أعضائه من جسدٍ آخر؛ بل إنَّهُ لَيُحَقِّقُ وجودَهُ كمَوْلُودٍ جَديدٍ مُؤَهَّلٍ لِأنْ يُثري عَالم الإبداعِ؛ فقد تخلَّقَ في رحْم الرُّؤيا الإبداعية الخاصة بالمُبْدِع، وسَرَتْ في أَنْسِجَة خلاياه أَنْسَاغُ أفكارِهِ، ومَشَاعِرِهِ، ورؤاهُ المُتَجَدِّدة للعالم، فَاكْتَسى ثياب طريقةٍ خاصَّة في التَّشْكِيْل والتَّخْبِير والتَّكْوِيْن، مما أَهَّلهُ لأن يشقّ لنفسه سياقاً خاصاً في حقل الإبداع الذي ينتمي إليه، مبدياً ما كان كامناً في أعماق النُّصُوص التي انبنى عليها، أو موحياً به، وذلك في الوقت الذي يبثُّ فيه، إفصاحاً أو إيحاءً، رؤيةَ المبدع لتلكَ النُّصُوص المفتوحة على ما لا يتناهى من القِرَاءَاتِ والتَّأْويلاتِ، ونَاتِجَ تَبَصُّره في الْوَاقِعِ القَائمِ الَّذِي قَرَأَهُ على نَحو مَكَّنَهُ مِنْ تَأْويلِهِ كَنَصٍّ مَفْتُوحٍ، بِدَوره، عَلى تَعَدُّدِ القِراءَاتِ والتَّأْوِيلِ، وإعَادةِ التَّأْويل. تَماماً كَما أنَّ النَّصَّ الإبْداعيَّ النَّاتِجَ عنِ هَذه القِراءاةِ التَّفَاعُلِيَّة المتواكِبَة مع انْخِراطٍ حيَويٍّ في تَجارِبِ رؤى داخِلِيَّةٍ، ومَسَاراتِ تَمَاهٍ وتَنَاصٍّ مَع أنماطٍ أصْلِيَّةٍ وشُخُوصٍ ورموزٍ، وسِيرِ حَيَواتٍ وتَجاربَ حَيَّةٍ ونُصُوصٍ، سيبقى مفْتوحاً على القراءة والتَّأويلِ مَع تَعَدُّد القارئاتِ والقارئينَ وتباين مستويات وعْيِهم ومصادر معارِفِهم ومنظوراتِ رؤاهم، ومَع تَنَوُّع المجتمعاتِ والثَّقَافَاتِ والأمْكِنَة، وتَوالي العُصُورِ الْحَضَارِيَّةِ، والمراحِلِ والأحْقَابِ، والأزمنة.

هكذا لَا تكونُ الْقَصِيْدَةُ الْحقيْقِيَّة إلَّا ولِيْداً جَديْداً، أَو هي لا تُوْلَدُ، عَنْ حَقٍّ، أبداً، فَلا تَكُونُ مُؤَهَّلَةً لِوجُودٍ، وتَنامي وُجُودٍ، أَبداً؛ إنَّهَا تَتَخَلَّقُ في وُجْدانَ الشَّاعِرِ الْمُبْدِعِ لـ«تُولد ضِمْنَ نظامٍ موجُودٍ من الكلمات، وهي تشبهُ بنية الشِّعْر الذي تَتَّصِلُ به. والوليد الجديد هو مجتمعه؛ وقد تبدَّى ثانيةً من خلال الفرد، والْقَصِيْدَةُ الجديدةُ هي، أيضاً، تجسيد لمجتمعها الشِّعْري»(4).

ومَا مِن شَكٍّ في حقيقةِ أنَّ الابْنَ مُنْشَبِكٌ بأبيه، وأنَّه متصلٌ بهِ، غير أنَّ هَذَا الابْنَ، في الآنِ عَيْنِهِ، مُتَمَايِزٌ عَنْ أبِيْه ومُنْفَصِلٌ عَنْه، إذْ لَهُ خُصُوصِيَّتَهُ، ولَهُ هُوِيَّتَهُ المكتسبة عبر تجربته الخَاصَّة، ولَهُ كيْنُونَتَهُ المُسْتَقِلَّةَ، ولَهُ فَرادَتُه الَّتي تُمَيِّزهُ عَنْ كُلِّ كائنٍ بشريٍّ سِواه، وكذلك هُوَ كُلُّ نَصٍّ إبداعيٍّ أَصِيْلِ وجديد، وكَذلِكَ هِي كُلُّ قَصِيدةٍ أَصَيْلَةٍ وجَديدة.

وفي ضوء هذه الرؤية الإبداعيَّةِ الَّتي تتوخَّى إدْمَاجَ المَصَادر في صَيْرورةٍ تُطْلِقُهَا عَمليَّاتُ الإنْتَاجِ وإعَادة الإنْتَاجِ والتأْوِيل التَّأَمُّلِيِّ، وتَحْلِيقِ الخَيَالِ، لِتَحُوْلَ دون الافتئات على التَّذوق الجَمَالي، والتَّبَصُّرِ الْفِكْرِيِّ، المُصَاحِبَيْنِ لِكُلِّ قِراءة إبْداعِيَّةٍ للنَّصِّ، سنذهبُ إلى قِراءة قصائد «القِناعِ الطَّبِيعِيّ» الثَّلاث الَّتي لا يشملُ المتن الشِّعري لقصيدة القناع في الشِّعر العربي المُعاصِر سِوَاها، وهي: «نَبْتٌ مُتَسَلِّقٌ» للشَّاعر سَعدي يُوسُف؛ و«دِفاع الأَسَدْ عَنْتَرَة» للشَّاعر مُعين بسيسو، و«مُذَكرات البَحر الميِّت» للشَّاعر عزِّ الدِّين المناصِرة، وهي القصائدُ الَّتي سَيُشَكِّلُ تَخْلِيْلُها النَّصِّيُّ، متعدِّدُ المستوياتِ والأوجِه، المَتْنَ النَّقْديِّ لِهَذا الكتاب، إذْ سيكونُ لَنا، عَبرَ القراءةِ المُعَمَّقَة والتَّحليل المَنْهَجيِّ والتَّفَحُّص الدَّقِيْقِ، أنْ نَتعرَّفَ المصادرَ المُتَداخِلَةَ في بناء كُلِّ قَصيدة مِنْ هَذه القَصائد، وفي تكوين كُلِّ قِنَاعٍ مِنَ الأقنعةِ التي تَخوضُ التَّجاربَ المَرْوِيَّةَ فِيْها، وتَنْطِقُهَا.

ونَحْنُ، بِطَبيْعَةِ الحالِ وفي ضَوء كُلِّ ما قدْ سَبَقَ قَولَهُ، لا نبحث عن المصادر كي نمسك بالشَّاعِر مُتلَبِّساً بـ «السَّرقة» أو «الانتحال»، وإنما نبحثُ عنها، حضوراً أو غياباً في النَّصّ؛ كي نتعرَّف الأَسَاليبَ والطَّرائق والآلِيَّاتِ التي يَعْتَمِدُهَا الشَّاعِرُ لِيُحَقِّقَ، عبرها، اتصاله بمصادره، وانفصاله، عَلى نَحو أو أخَرَ، عنها، أو استلهامه لها، وعمله، في الوقْتِ نَفْسِه، خارجها. وفي هَذَا السِّيَاق، سِيَكونُ لَنَا أَنْ نُدرك الأسبابَ الْفِعْلِيَّة التي تجعل الشَّاعِرَ لصيقاً بمصادره، عاجزاً عن مغادرتها، أو تجاوزها للعَمل خَارِجَهَا، وسَيَكونُ لَنا أنْ نتبين، في ضوء هذا وذاك، الفني التَّجَلِّيَات المختلفة للأقنعةِ الشِّعْرِيَّة من حيث التَّكوين ، ومن حيثُ الوظائف الْجَماليَّة والدَّلاليَّة التي تتأَسَّسُ على هذا التَّكوين، وتستدعيه.

الأُصُولُ الْمَصْدَرِيَّةُ لأَقْنِعَةِ الشِّعْر

وإذْ تنهضُ الدِّراسة النَّصِّيَّة المُؤَسَّسةِ عَلَى قَراءاتٍ تَحْلِيْلِيةٍ، مُتَعَدِّدة المَدَاخِلِ والآلِيَّات، للقصائد، عَلَى فروضٍ عَدَيْدةٍ إدراجُنَاهَا في مَا تقدَّم، وعَلَى رأسِها الْفَرْضُ التَّأْسِيسيُّ الَّذي مؤداهُ أن مصادر تسمية الأقنعة ليست هي بالضَّرورة مصادرُ

فؤاد حمدي

تكوينها، ولا هَيَ، بالضَّرورة أَيْضاً، مَصَادرُ بناءِ القَصَائدِ التي تَخُوضُ تِلْكَ الأقْنِعَة التَّجَاربَ المروِيَّة فيهَا، وتَنطِقُها؛ فإنَّ مقتضيات تحويل هذا الْفَرْضِ، والفروض الأخرى ذَاتِ الصِّلَة، إلى نتائجَ مُؤَصَّلَةٍ ودالة، إنَّما هي التي تُحدِّدُ الإطار الملائم للدِّراسَة النَّصِّيَّة لِقَصَائِد الْقِنَاعِ عَبْرَ تَحْلِيلِهَا عَلَى مستويَيّ البناء (بناء النَّصّ الشِّعريّ) والتَّكوين (تَكْوينُ الْقِناع)؛ كمدخل ضروري لِتَحْلِيلِهَا مِنْ منْظُوراتٍ أُسْلُوبِيَّةٍ مُتَغايِرةٍ، وعلى مُسْتَوياتٍ تَفْصِيْلِيَّةٍ أخرى قَدْ تُوجِبُ الدِّراسَةُ النَّصِّيَة التَّحليليَّة لأَيِّ نَصٍّ مِنَ النُّصوصِ الشِّعْرِيَّة الَّتي نُقَارِبُها ذَهَاباً إلَيْها بِمَا يَسْتَجِيْبُ لِدَعْوةِ النَّصِّ نَفْسِه.

وإذْ وجدنا أنَّ الأقنعة التي تنطق جميع قصائد المتن الشِّعْري لقَصيدة القناع في الشِّعر العربي المُعاصر، الذي تسَنَّى لَنا تشَكيلُه على نَحْوٍ يقتربُ مِنَ الاكتمال(5)، والَّذي هُوَ المَتْنُ الَّذي نُخضِعُه، ضِمْنَ مشروعِنا النَّقْديّ، للدراسَة النَّصِّيَّة والتَّحْليلِ، إنَّمَا تَرتدُّ إلى ثلاثة أُصُول مصدرية كبرى هي: الأصْل الطَّبِيعِيّ؛ الأصْلُ الإبداعي؛ والأصْل التَّاريخي، كَما أنَّها تَرتَدُّ إلى حُقُول وسِيَاقات مَصْدَرِيَّة عديدةٍ ومتنوعةٍ داخل هذه الأُصُول؛ فإنَّ تحليل الْقَصِيْدَة انطلاقاً من إدراجها ضمن إطار المصدر الذي اسْتُدْعِيَ منه اسم الْقِنَاع الذي ينطقها، سَيُشَكلُ، في ما نَحْسَبُ، قاعدةً ملائمةً لِتَعَرُّف مدى اقتراب الْقِنَاع، من مصدر تسميته أو ابتعاده عنه، ولإدْراكِ المصادر المتداخلة في تكوين القِنَاع، ولِتَبَيُّن آثارَ ما ينطوي عليه العملُ داخل مصدر واحد، أو خارجه، أَو داخل مصادر متعددة، أو خارجها، عَبْرَ تَفَحُّصِ مَا لِأَيٍّ مِنْ هَذِهِ الْحالاتِ مِنَ انعكاساتٍ على نسيج الْقَصِيْدَة، وعلى بُناها الدَّاخلية، وبنيتها الكلية، وعلى شبكاتِها الدَّلاليَّة، وكذلكَ عَبْرَ تَفَحُّصِ ما تُنْتِجهُ الأساليب والطَّرائق والآلِيَّات التي تنتجُ هذه الانْعكاساتِ مِن مَدلولاتٍ مُحتَملَةٍ ذاتِ دلالاتٍ جَماليَّة، أو بنائيَّة، أو فِكريَّة، أَوْ غيرَ ذَلِك.

وتَأسيساً عَلى كُلِّ ما تقدَّم، سَنَكُونُ، إضافَة إلى الكتاب الكتاب النَّظَريِّ التَّاصِيْلِيِّ الأوَّل المُعْنون بـ «قَصيدة القناع في الشِّعْر العربي المُعاصر: تحليلُ الظَّاهِرة»، إزاء ثَلاثَة مُجَلَّداتٍ تُشَكِّلُ، مُجْتَمِعَةً، الكتابَ الثَّاني المُعْنون بـ: «قَصيدة القناع في الشِّعْر العربي المُعاصر: دراسَاتٌ نَصِّيَّة»، فِيْما يَتَركَّزُ كُلُّ مُجَلَّدٍ مِنْها عَلَى مُقارَبَةِ قَصَائِدِ القِنَاعِ العَائدةِ إلى أصْلٍ من الأُصُول المصْدَرِيَّة الثَّلاثَةُ الْكُبرى، عَلى تَعَدُّد حُقولِهَا وتَنَوُّعِ سِيَاقَاتِهَا، وهي: الأصْل الطَّبِيعِيّ، والأصْلُ الإبْداعيُّ، والأَصْلُ التَّاريخيُّ. وهَكذا سَيحِملُ المُجَلَّدُ الأَوَّلُ عُنواناً فَرعِيّاً هُو: «أقْنِعَةُ الأصْلِ الطَّبِيعِيّ»، فِيما سيَحْمِلُ المُجَلَّدُ الثَّاني العنوان الفرعيّ: «أقْنِعَةُ الأصْلِ الإبداعيّ»، لِتَكون «أقْنِعَةُ الأصْلِ التَّاريخيّ» عنواناً فَرْعِيّاً للمجَلَّد الثَّالث.

وليسَ بِلا دلالةٍ، هُنَا، أنْ تأخذَ المُجَلَّداتُ الثَّلاثَة تسلسلاً رَقَمِيّاً، أو تَرَاتُباً، يتجاوب مع التَّعاقب الزَّمني للأُصُول المَصْدَرِيَّة الثَّلاثة: الطَّبِيعِيّ، والإبْداعي، والتَّارِيخي، ولـ«الأنات المغايرة» العائدةِ إلى أيِّ أصْلٍ مِنْ هَذِه الأُصُول، وذلكَ مِنْ دون إغفال تزامنها المُتَحَقِّقِ مَع تَوالي عُصُور الحضارة الإنْسَانِيَّة، ومن دُونِ استبعاد التداخلات القائمة فِيْما بينها. وقد لا يكون مجرد مصادفةٍ أن يتجاوب هذا التَّسلسل مع تراتب الأصول من حيث عدد النُّصُوص الشِّعريَّة والقصائد والأقنعة الَّتي تُشكِّلُ المتنَ الشِّعْريَّ لِقصيدة القناع؛ فالأصل الطَّبِيعِيّ الذي نبدأ به يضمُّ أقلَّ عددٍ مِنْهَا (ثلاث قصائد فَحَسْبُ)، وبنسبَةٍ مئويةٍ بَلغت (5.77%)، يليه الأصل الإبداعي الذي يضمُّ عدداً أكبر (ستَّ عَشْرةَ قَصيدةً)، وبنسبَةٍ مئويةٍ بَلغت (30.77%)، ثم الأصل التَّاريخي الذي يضمُّ العددَ الأكبر (ثَلاثة وثلاثين قَصيدةً)، وبنسبَةٍ مئويةٍ بَلغت (63.46%).

***

مَعْ صُدورِ المُجلَدِ الأوَّل: «أقْنِعةُ الأصْلِ الطَّبِيعِيّ» مِنَ الكتاب الثَّاني: « قَصِيْدةُ القناعِ في الشِّعْر العَربي المُعَاصِر: دراسَاتٌ نَصِّيَّةٌ»، نَكونُ قَد شَرَعْنَا، بَعْدَ مِضِيِّ عِقْدَيْنِ وعَامَيْنِ من الزَّمَن على صُدور الكتاب الأوَّل: «قَصيدة القناع في الشِّعْر العربي المُعاصر: تحليلُ الظَّاهِرة»(6)، في جَعْلِ مَشْروع العُمْر الفِكْريِّ النَّقْديِّ الذي جُعِلَ رسَالةَ دكتوراة، مُتَاحاً في صيْغَةِ كُتبٍ مُحَرَّرةٍ، ومَنْشُورةٍ لِاطِّلاعِ كُلِّ مُهْتَمٍّ، ومُهْتَمَّةٍ، بُنْشُدانِ الحَيَاةِ الْحُرَّة ، والإبْداعِ الْخَلَّاقِ، والوجُود العربيِّ والإنْسَانيِّ الحَيَويِّ في الْوجُود، مِنَ القَارئينَ والقَارِئَاتِ ذَوِيِّ الوجْدانِ الإنْسَانيِّ الحيِّ، والضَّمائرِ المُعْرِفِيَّة اليَقِظَةِ، والعُقُولِ النَّقْدِيَّةِ الوقَّادةْ.

ويَهُمِّني في هَذا السِّيَاق أنْ أوَضِّحَ أنْ تَعاملي التَّحريري مَع النُّصُوص النَّقْديَّة: النَّظَرِيَّة والتَّطبيقيَّة، الَّتي تَضَمَّنتْهَا رسَالَة الدُّكْتوراة المُنْجَزةِ قبلَ عِقْدينِ وعامَين، وهو التَّعامُلُ الْهَادفُ، أصْلاً، إلى تهيئتها للنَّشر في صِيغَة كُتُبٍ مُعَدَّةٍ للتَّداول في الأَحْيَاز المُجْتَمعِيَّة والثَّقافِيَّة العَامَّة، إنَّما نَهَضَ عَلى التزامٍ تَامٍّ بِأُصُولِهَا منْ كُلِّ مَنْظُورٍ ووجْهَةٍ، بحيث اقْتَصرَ التَّحريرُ على نَوعٍ من المراجَعة والتَّدقيق المَوَضِعِيَّين: تَصْويباً لأيِّ خَطأٍ طِبَاعيٍّ، أو لُغَويٍّ، أو أُسلوبيٍّ يُرْبِكُ الصِّياغَةَ، أو يُنْتِجُ نَوعاً من الالتباسِ في مَقَاصِد بعضِ الفقرات والْجُمل، أو في المنطوياتِ المفهوميَّة لِمُصْطَلَح من المصطَلحاتِ الْمُقْتَرحة مِنْ قِبَلِنا في سياق الاسْتجابَة الْمَعْرِفِيَّة لِخُلاصَات التَّبَصُّرُ النَّظَري، والمقَاربات النَّقديَّة التَّطبيقيَّة للنُّصوص الشِّعْريَّة والقصائدِ الَّتي اُخْضِعَت للتَّحليل المَنْهَجيّ والدِّراسَة النَّصِّيَّة. ومَا كانَ هذا، لِحُسنِ الحَظِّ أو بسببِ حُسْنِ تَدْوينِ النُّصُوصِ الأُصُولِ و تدقيقهَا، إلَّا أَقَلَّ القليلِ، وأنْدَرهُ، فِيما نَجَم الأعَمُّ الأغلبُ مِنَ الأَخْطاءِ واجِبَةِ التَّصْويبِ عنِ الحَاجَةِ إلى تحويل النُّصُوص الأصليَّةِ مِن برنامجِ تنضيد كلماتٍ ونُصوص كُمْبْيُوتَريٍّ صَارَ قَديماً واخْتَفى، إلى برنامجٍ حديثٍ لا يَزالُ يُطَوِّرُ نَفسَهَ، ويَعْلُو بِهَا، ويُحَدِّثُهَا، مُعَزِّزاً فاعِلِيَّتَهَا، ومُرسِّخاً وُجُودَهَا!

ولِئْنْ كانَ لِمَنْهجيَّة التَّحرير النَّصِّيِّ هَذِه أنْ تُحَافِظَ عَلَى صَلَةِ النُّصُوص بِزمَنِ كَتابتها، وبالمكَوِّنَاتِ والخَصَائصِ المَعْرِفِيَّة الَّتي كانَ كاتبُهَا مُتَوافِراً عليْهَا في حِيْنِهِ، فَإنَّ لِمرورِ عِقْدينِ وعامَينِ مِنْ زَمنٍ مُتَسَارعِ الْخَطْوِّ عَلَى نَحْوٍ مُذْهِلٍ، ومِنَ التَّطور الإبداعيّ والمعرفيّ المُصَاحِبِين، ولا سِيْمَا في إبْداعِ الشِّعرِ، وفي التَّنْظيرِ الْجَمَاليِّ الأدبي والْفَنِّيِّ، وفِي مَنَاهِجِ النَّقد التَّطبيقيِّ ومدارسِهِ، وفي العلوم الإنْسَانيَّة ذات الصِّلة، أَنْ يَفْتَحَ الأذْهَانَ عَلَى السُّؤَالَ عنْ جَدوى الشُّروع في نَشْرِ نُصُوصٍ نَقْديَّة نَظَريَّةٍ، ودراساتٍ نَصِّيَّةٍ ومُقَارَبَاتٍ تَحليليَّة ذاتِ صِلَة بِهَا، بِعْدَ أنْ مَضَى عَلَى كتابتِها زَمَنٌ يَبدو أنَّ كُلَّ عِقْدٍ فِيْه يُعَادل قَرْناً، فِيما يُعادلُ كُلُّ عامٍ عِقْداً، إذا مَا قُورنت أزمِنَةُ العَالَم المُتَحَضِّرِ الْحَديثِ، مِنْ أيِّ مَنْظُورٍ أو وُجْهَةٍ، بِأزْمِنهِ العَربِ الْمُتَكلِّسَةِ الْقَديمة؟!

وبالنِّسبَة إليَّ، كباحثٍ أكاديميٍّ وناقِدٍ، وكإنْسَانٍ مَسْكُون بالسُّؤال الدَّائِم عن نَهضَة العربِ والإنْسَانيَّة الحقَّة بِأسْرِهَا، فَإنَّني لا أملكُ مِن جَوابٍ عَنْ هَذا السُّؤال إلَّا الحِرْصَ عَلى النَّشْرِ، فَفيْهُ تَكْمنُ فَحْوى الْجَوابِ الْمَكْنُوزَةِ مُكَوِّنَاتُهُ: الفكريَّةُ والجماليَّةُ، في ثَنايا النُّصُوص النَّقديَّة وأطْوائِها، والَّذي أَضَاءَتْهُ، ولَم تَزلْ تُسَلِّطُ كُلَّ أَنْوَارَهَا عَليه، النُّصُوصُ الشِّعريَّةُ وقَصَائدُ القِنَاعِ الَّتي شَكَّلَت المَتْنَ الذي تَأسَّسَتْ كَتابَتُهَا عَلَيه. وإنِّي لَأَتَطَلَّعُ، بِلَهْفَةٍ آمَلُ أَلَّا يَأخُذَهَا الزَّمنُ العَرَبِيُّ الأُفُقيُّ إلى تَكَلُّسٍ وخُمُودٍ، إلى تَعَرُّف إجاباتِ القارئاتِ والقارئين عَنْ هذَا السُّوال، سَواءٌ أَتَّفَاسَمَتْ إجَابَاتُهُنَّ وإجَابَاتُهُم فَحْوى جَوابيَ في كُلِّيَّتِهِ، أَوْ فَحْوَى بَعْضِ مُكَوِّناتِهِ، أمْ تَعدَّدتْ اتِّجَاهَاتُ هَذِهِ الْإجَابَاتِ، وتَبَاينتْ مُؤَسِّسَاتُهَا، وتَنَوَّعَتْ مَغَازي خُلاصَاتِها وفَحَاوِيْها، أَوْ تَغَايَرتْ فِيْهَا سُبُلُ الاسْتِجَابةِ السُّلُوكِيَّة للتَّحَدِّيَات الوُجُودِيَّة الَّتي يُمْلِيهَا واقِعٌ مَضَى على تَكلُّسِهِ وحُلكَة سِواده ما يَربُو على سَبْعَة قُرونٍ مَشْحُونَةٍ بِصَدْمَاتِ حَدَاثَةٍ مُتَواليةٍ تَتفَاقَمُ عَقابيلُ العُجْزِ عَنْ الاستجابَةِ الْحَيَويَة لِمَا تَفْرِضُه مِنْ تَحَدِّيَاتٍ، ولِمَا تَحُثُّ عَلَيه مِنْ تَهَيُّئٍ حَقِيْقِيٍّ لانْتِهَاجِ سُبُلٍ مَعْلُومَةٍ يُفْضِي عُبُورُهَا إلى إدراكِ نُهُوضٍ، وإلى اسْتِعَادةِ القدْرةِ عَلى تَحقيقِ وُجُودٍ عُرُوبِيٍّ حَقِيْقيٍّ وفَعَّالٍ، وَذِي مَغْزىً حَضَارِيٍّ، في شَتَّى مَدَاراتِ الْوُجُودِ الإنْسَانيِّ المَائِرِ الْآنَ في أَعْمَاقِ الْوُجُودِ الْحيِّ، والَّذِي لَمْ يَكُفَّ الإنْسَانُ الحَقُّ عَنْ نُشْدَانِ ظُهُورِهِ مِنْ خَفَاءٍ، وسُطُوعِ تَجَلِّيَاتِه.

مُلاحَظَة: النَّصُّ المنسُورُ، هُنَا، هُوَ اسِتِكْمَالٌ لِلنَّصِ المَنْشُور في العَدد رقم (70)، نُوفمبر/ تشرين الثَّاني، مِن «الْجَديد»، والّذي يَحمل العنوان: «أُصُول القناع الشِّعْري: قصيدة القناع في الشِّعْر العَربِي المُعَاصِر».

ناقد من فلسطين مقيم في براتسلافا

هَوامش وإشَارات:

(1) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشِّعْر وآدابه ونقده، جزءَان، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972، الجزء الثاني، ص 236.

(2) أدونيس: الثَّابت والمُتَحَوِّل، الكتاب الثَّالث: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، الطَّبعَة الرَّابعة، 1983، ص 18.

(3) تزفيطان تودوروف: الشِّعْرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار تُوبقال للنَّشر، الدار البيضاء، الطَّبعة الثَّانية، 1990، ص 76.

(4) نورثرب فراي: تشريح النَّقد - مُحاولات أربَع، تَرجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنيَّة، عمادة البحث العلمي، عَمَّان، د.ط، 1991، ص 122.

(5) للاطِّلاع التَّفصيليِّ عَلى مُكَوِّنات هَذَا المتْنِ، وعلى تراتب حُقُوله المصدريَّة من حيثُ عدد الأقنِعة ونسبها المئويَّة في كُلِّ حَقلٍ، ومن حيث تراتب الشُّعراء على مستويات: عدد الأقنعة، وعدد القصائد، وتنويع الأصول المصدريَّة، ومن حيثُ التّعاقُب الزَّمَني لصدور قصائد القناع، وتواريخ كتابتها ونشرهَا في ديوانٍ لأوَّل مَرَّة، ومن حيثُ ما قَدْ شَمله المتنُ من شُعراءَ ودواوين شَعريَّةٍ وقصائد، وللحصول على إطلالة بانوراميَّة على كُلِّ ذلك في شبكَةٍ جَدْوَلِيَّة واحِدَةٍ، أُنْظُر: عبد الرَّحمن بسيسو: المرجَع سَابِق الذِّكر، الجداول، ص 334 وما بَعْدها.

(6) للحصول على المعلومات المتعلِّقة بنشر هذا الكتاب، في طبعته الأولى، أنْظُر: عبد الرَّحمن بسيسو: المرجِع سَابق الذِّكر، الهامش رقم (1) أعلاه.

الأرض قطع زجاج والناس حفاة

تسع قصائد

عبدالله الرّيامي

وزن

خفيف الوزن
تاريخي مختصر
لا أصطدم بشيء
أقف مطمئناً في زاويتي
وعلى استعداد
أن أقف مرتفعاً قليلا عن الأرض
من المحتمل أن أسقط
حتى لو سقطت
لن أنخفض
لن تلامس قدماي الأرض
أنا والفراغ على قدم المساواة
قد أصاب بالجروح
لكنني سأبقى في زاويتي
واقفا بقدمين مرتفعتين قليلا عن الأرض
أنا والفراغ على قدم المساواة.

سقف

أمشي على سقف
من زجاج متصدع
في كل خطوة
أحبس أنفاسي
لأسمع طقطقة التصدع
خاب أملي
ما يزال الزجاج يحمل وزني
أُرَكِزّ على صوت أنفاسي
نسيت أنني لست هناك
على سقف زجاجي
لكن حتى لو كنت هنا
أنا دائما
إما هناك
أو أنظر إليه.

سفينة يابسة

الوحدة
عندما لا تموت
في قتال أو هروب
عندما لا تبحر السفينة
أو
تطير
عندما يكون الوداع

حسين جمعان

اسما لكل شيء تعرفه
في الموانئ قبلات حارة
أكثر من موائد العشاء
في المستشفيات تضرعات
أكثر من صلوات المعابد
في البلاد أسوار
أكثر من تلك التي في قصور الحكام
في الماء سواحل بلا عدد
وفي الفضاء دروب
أكثر من اليابسة
لا تركض
ليس هناك مكان للاختباء
لا تحاول الاستسلام
لن تستطيع
لا تبقى واقفا
اجلس
امسح بقعة حبر من صفحتك
كأنها حبة عرق من جبينك
وعندما يتجمع ما يكفي
من الغيوم في صدرك
سيمطر جبينك
وتبحر السفينة
أو
تطير.

خطأ

أخطاؤك نائمة
تحلم بك
وأنت لا تستطيع النوم ليلًا
لأنك مستيقظ
في حلم شخص آخر
خطأ عندما يكون وجهكِ
هو الشيء الوحيد الذي أرسمه
خطأ عندما تكون القصائد
هي الطريقة الوحيدة للعيش
خطأ عندما ينظر إليكَ أحدهم
ويسألك:
"ما هو الخطأ معك"
خطأ ما
هذا ما أفكر فيه
والوقت الذي اخترتُهُ
مجرد خطأ.

في الألفية الثالثة

سأموت في الشارع
لا أعرف أحدًا هنا
لا مكان أذهب إليه
الشوارع الخلفية محاقن للإبر
الأمامية للمواكب
وماكينات الصرف الآلي
لحسن الحظ
منذ ثلاثين عاما
جميع ملابسي بلا جيوب
وللاحتياط أكثر
ألبس أحذية بلا خيوط
لا أعرف أحدًا هنا
رحل الأصدقاء
أُغْلِقَ المقهى
لا مكان أذهب إليه
لا سلام من هنا إلى زحل
الحروب تقتل الفارين منها
أكثر من المسلحين
لا أهمية لهذه الجسور
لا شيء يستحق العبور
في الألفية الثالثة
سأموت في الشارع.

حذاء رجل ميت

أمرّر راحتيّ
على عيني ميت لأسدلهما
أغلقتُ الكتاب
وقبل أن تبرد قهوتي
القصص الجديدة أصبحت قديمة
انتعلتُ حذاء
ومشيت طويلا
في حذاء رجل ميت
لم أعرف إلى أين أمضي
ولم أصل إلى مقبرة
تستطيع المشي طويلًا
في حذاء رجل ميت
لكن ليس لديك قدميه
تستطيع بسهولة أن تغلق الكتاب
لكن ليس لديك مفتاحه
تستطيع أن تُحيي ما يقتله الإله
لكن كل إله
يقتل شعب الإله الآخر
تعب الحذاء مني
تركني في منتصف الشارع
وعدت حافيًا
أكمل قهوتي باردة.

لاجئ

أرمي مفاتيحك بعيداً
تصبح سجيناً
سجين في بشرتي
وأرتدي روحاً قديمة
سجين في غرفتي
في داري
عند أولادي
في أسوأ لحظاتي
وحيداً
لكنني لست أسيراً
أنا لاجئ
يمكنكم العيش من دونه
يمكنكم الانتظار إلى الأبد
على باب داري
ولن أخرج
لن تجدوا مفاتيحي
التي رميتها بعيدا.

تلاحقني الخريطة

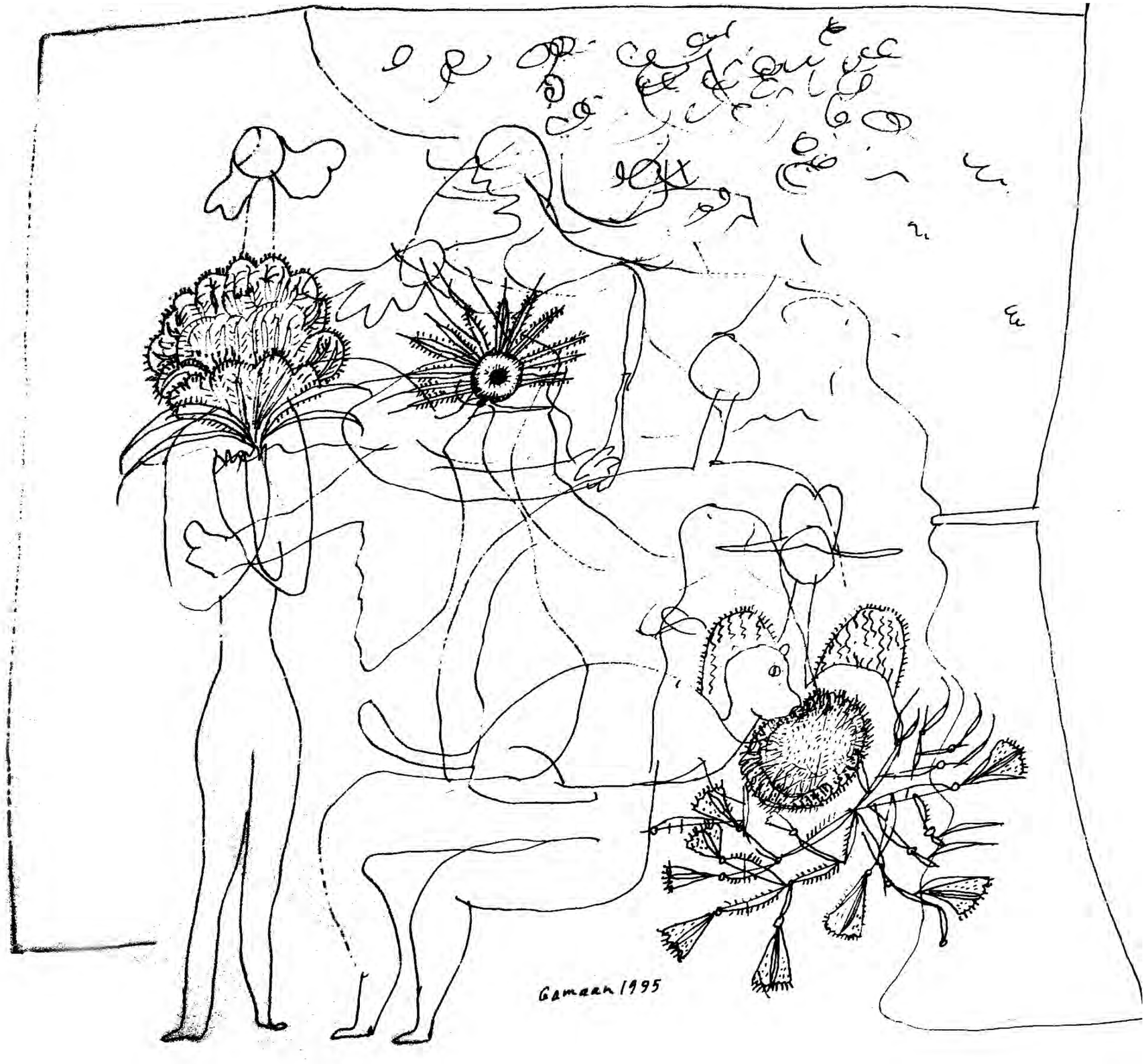
لم أحمل يوما
خريطة مجعدة
من سوء الاستعمال
بطياتها المربعة
مطبوعة على ورق الكروم
بحواف حادة
وحبر مقاوِم
وغبار في كل زاوية متكسرة
حملتُ قدميّ
ولاحقت منزلا
يعبر الحدود كل يوم
وحدودا أبعد كل عام
حملتُ على ظهري
قماشا لستر العورات
وأحذية لا يبتاعها الحفاة
طرقت بضاعتي الأبواب
في بلدات قصية
كأنها نجوم صغيرة لم تكتشف بعد
ولا يتحد سكانها مع الأنبياء الفاشلين
بعتهم ما يكفي لسد رمقي
وابتعتُ منهم ضوءاً
يحملني في الظلام
ثم كتبت شيئا من الماضي
عن أباطيل المستقبل
لم أكن من شعراء المهجر
ولم أحمل خريطة
فهي لن تشير إلا إلى موجود
لم أكن رومانسيا
لكنني اصطحبت القمر مصباحاً
أشعله
متى اقتربت من شاطئ
أو قعر وادٍ
كنت آمل
أن تكون الأرض مسطحة
لأخرج بعد رحلة طويلة
من الخريطة
كانت العظام
تقف في الشوارع على كل نخاع
لم يكن هناك مشاهير يذكرون
ولا أحد يكشط سطح القمر
بحثاً عن جواهر
حاملو الخريطة
أشعلوا النيران في الأدغال
أبحروا
عبروا الصحاري والجبال
قبلهم
كان جنوب بلا شمال

شرق بلا غرب
لم أحمل يوماً خريطة
فهي لن تعرف
إن كان حاملها
مهاجراً أم غازياً
وغداً أم نبيلاً.

المستقبل ورائي

سأهرب هذه الليلة
لليلة واحدة فقط
عندما أهرب
سيكون العالم لي
أنا في كل مكان
ولست في أيّ مكان
ستكون السماء ضبابية
والنجوم ليست في أماكنها المعتادة
ومع كل شروق
الأرض قطع زجاج
والناس حفاة
المحيطات يابسة
واليابسة محيطات
أما الأطفال قد يكونون حقيقة
بيوت صغيرة تسع الجميع
عندما أهرب
لن يعرفني الناس
هناك من سيحييني بودّ
لن يحكم علي الجيران
ولا الشعب كله
وعندما أعود
سيكون العالم كله ورائي
مثل المستقبل يعتم ويضيء.

شاعر من عمان مقيم في المغرب



حسين جمعان

حسن نجمي

المغاربي المتوسطي

يعتبر حسن نجمي، الشاعر المغربي، من الأسماء الأكثر حضوراً في الفضاء الشعري المعاصر، سواء على مستوى التراكم الشعري أو على مستوى التميز والتنوع والجدية؛ فقد اختط لنفسه مسارًا شعريًّا حاول بناء قصيدة تخرج من رحم الجغرافيا المحلية إلى أفق كوني أرحب. وحقق لصوته الشعري مكانة لافتة في الفضاء الشعري العربي الأوسع.

من أعماله الشعرية «حياة صغيرة»، "المستحمات"، "على انفراد"، "أذى كالحب". حاول من خلال بحثه الشعري تحقيق ما نسميه بالشعرية البصرية في مغامرة عملت على اجتياز مجالها المحدد بالرؤية إلى مجال الترميز ولغة الانزياح التي تحقق الشعري من خلال انفتاح الرؤيا على مديات تعيد تشكيل البصري ليضحى لغة قائمة في ذاتها.

ولعل أعماله الجديدة مثل " فكرة النهر"، "ضريح أخماتوفا" و"يتشهاك اللسان" تعد بجديد شعري ينقل القصيدة إلى فضاء يذهب بالنثري إلى أقصى حدوده. بالإضافة إلى هذا فإن نجمي كاتب روائي صدرت له "جيرترود" التي ترجمت إلى الإنجليزية والأمازيغية. وله حضور فاعل في الساحة الثقافية - الأدبية؛ وهو أحد رواد البحث في الثقافة الشعبية الشفوية قدم على هذا الصعيد بحثا في فن العيطة المغربي جمع فيه بين العمل على النص الشعري الشفوي وامتداداته الفنية المرتبطة بالتاريخ والأنثروبولوجيا والمقاربة الإثنوميزيكولوجية. والشاعر أحد مؤسسي بيت الشعر في المغرب ورئيس أسبق لاتحاد كتاب المغرب الذي عرفت ولايَتَاهُ (1998 - 2005) دينامية فعالة وانفتاحا على مختلف الفعاليات الثقافية واللغوية والأدبية المغربية والعربية والمتوسطية أيضا.

هنا حوار مع الشاعر المغربي تمحور حول رؤيته لفكرة الانتماء المتوسطي للشاعر وثقافته وحضارته المجتمعية، وذلك في سياق اهتمام "الجديد" بالفضاء المتوسطي ودعوتها إلى الكشف عن ارتباط الثقافة العربية بثقافات المتوسط، بما يجعل السؤال حول علاقة الثقافة العربية بفضائها المتوسطي سؤالا يستدعي إرثاً مهمشاً ومغيباً بفعل هيمنة الأيديولوجيا على الثقافة.

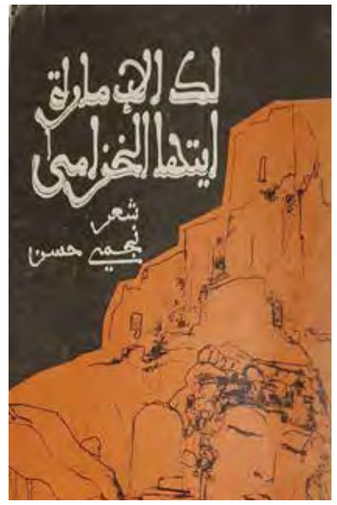
الجديد: بدايةً، ما مدى اهتمامك، بالمتوسط كجغرافيا وفضاء؟ وكيف تفكر في المتوسط وتَتَمَثَّلُه كشاعر ومثقف؟

حسن نجمي: اهتمامي بالمتوسط هو في المقام الأول اهتمام شعري وسردي وإبداعي، وأيضا اهتمام ثقافي وفكري وإنساني أي أنه يأتي من كوني كاتبًا وقارئًا في الوقت نَفْسِهِ. لكن دعني أسأل أولاً، ما المتوسط؟ وما المتوسط بالنسبة إلينا في المغرب وفي المغرب الكبير؟ وهل نملك النظرة نفسها إلى المتوسط، نحن سكان جنوب المتوسط، التي لدى أصدقائنا وشركائنا في بلدان شمال المتوسط؟

بالنسبة إليَّ، المتوسط فضاء أساسًا، بما يَعْنيه الفضاء كمفهوم من تعدد في الأبعاد والمكونات والعلائق، المتوسط بحر، "بحر الرُّومْ" (كما كان يسميه قدماء العرب)، المتوسط موانئ متعددة ومختلفة ولها ذاكرات وسرديات غنية جدًّا، المتوسط خرائط وجغرافيات وتواريخ وديناميات حضارية وإنسانية وممارساتُ حياةٍ وأنماط عيشٍ. وهو أيضًا استراتيجيات واستراتيجيات مضادة، تقاطعات وصراعات، وحروب أيضًا لم تَنْتَهِ بعد منذ أن بدأت في فجر التاريخ المتوسطي.

ولكن المتوسط، أيضًا وأساسًا، شِعْر وكتابة ومتَخَيَّل وذاكرة خلاقة، بحر الأسطورة الإغْريقية والأسطورة الرومانية، وكذا بحر الأساطير الأخرى القديمة، وحتى المعاصرة (بالمعنى الذي شكله بَارْتْ للأسطورة)، بحر المحكيات والسرود الملحمية والشفوية.

ومعنى ذلك، أن الحديث عن المتوسط بالنسبة إليَّ لا يمكن أن يكون محايدًا. ففي المغرب لا يمكن للمرء ألاَّ يكون متوسطيًّا. أنا متوسطي حتى وإن كنت أسكن في الرباط أو في الدار البيضاء على ساحل الأطلسي. وأن أتكلم عن علاقتي بالفضاء المتوسطي فكأنما أقوم بزيارة جديدة إلى تاريخ معيَّن، وذاكرة عميقة، وربما إلى جغرافيا يتداخل فيها ما هو بارز وملموس مع ما هو سرّي



ولا مرئي.

المتوسّط خرائط رسمية مُعْتَمَدة قانونيًا على مستوى المنتظم الدولي وبعضها معتَمَد مع إرادات رسمية للخَرْق والتجاوز والتجاهل كما هو الشأن بالنسبة إلى الحالة الفلسطينية على سبيل المثال. ولكن المتوسط أيضا خرائط في الكتابة والتعبيرات الفنية والجمالية المختلفة.

المتوسّط كتاب كبير مفتوح على الأزمنة والأمكنة الحقيقية والمتخيلة، مفتوح على بابل من الكتب والمعارف والخبرات الإنسانية والمتوسط "مكتبة بورخيسية" - إن شئت - فيها من الرفوف والكتب والذكاء ما لا نستطيع أن نحصيه أو نَتَمَلَّكَه دفعةً واحدة، وبالتالي لا نستطيع سوى أن نكتفي برواية من روايات المتوسط، روايتنا، وكلٌّ له روايته! وفي العمق، نحن نقترب من روح المتوسط أو نبتعد عنها بقدر ما تتوافق رواياتنا أو تتخاصم حول المتوسط وداخله.

واليوم، اتسعت خريطة المتوسط فلم تعُد جغرافية فحسب بل أصبحت خريطة جيوسياسية لاعتبارات سياسية واقتصادية واستراتيجية وأمنية وعسكرية، فهناك بلدان كالبرتغال والأردن وموريتانيا لا تطل فعليًّا على البحر الأبيض المتوسط، لكنها أصبحت دولا أعضاء في جميع المنظمات المتوسطية. وهناك إنجلترا التي تحضر في قلب المتوسط نظرا لاستمرار احتلالها لصخرة جبل طارق.. فضلاً عن الوضع الاستيطاني في فلسطين الشَّاذّ الغريب والمقلق على الدوام.

هناك إذن متوسط عربي، أمازيغي، أفريقي، أندلسي، عبري، مثلما هناك متوسط أوروبي بجذوره وأعراقه المختلفة؛ وبالطبع هناك أيضًا متوسط إسلامي مسيحي يهودي وما إلى ذلك من العناصر الدينية والإثنية واللغوية والحضارية والثقافية المتعددة، لكن هناك خرائط شعرية وأدبية واسعة ومتنوعة وغنية بالرؤى والأساليب والإمكانات الجمالية، منذ ابن بطوطة والشريف الإدريسي ودانتي وسيرفانتيس، وإن شئنا منذ رحلة أُولِيسْ من بلاده إلى طنجة وسبتة في المغرب، طبقا للخريطة التي اعتمدها الباحثون المختصون في دراسة الأوديسا.

إن المتوسط عتبة من عتبات القصيدة وأفق للكتابة. ونحن عندما نكتب، نكتشف أن عددا من الأطالس والخرائط والمعاجم والألسن والروائح والعطور والأصوات والحركات والإيماءات والعلامات الكثيرة وقد تسلّلت من هذا المتوسط الهائل، البشري والجغرافي والتاريخي، إلى نصوصنا. وإذ نكتب اليوم داخل الفضاء المتوسطي مستوحين أبعاده، فكأنما نرتدي سترة الإبحار ذاتها التي كان يرتديها أُولِيسْ في عبوره الأسطوري لمتاهات وجزر الفقدان والاكتشاف والبحث عن الجذور بل وعن الخلاص. بمعنى أن الشاعر أو الكاتب المتوسطي لا يسعه سوى أن يكون كونيّاً لأن المتوسط نفسه حوض مفتوح يوجد في قلب العَالَم، ولا يمكنه أن يكون منغلقًا على ذاته ملتزمًا فقط بخصوصياته وحدوده ومياهه وسواحله.

باختصار، القصيدة المتوسطية قصيدة كونية مفتوحة ولا نهائية أكبر وأوسع وأعمق من المتوسط نفسه.

> **نحن نقترب من روح المتوسط أو نبتعد عنها بقدر ما تتوافق رواياتنا أو تتخاصم حول المتوسط وداخله**

هوية متوسطية

الجديد: على ضوء هذه المحددات التي أَشَرْتَ إليها، وهذه الخرائط المتعددة للمتوسط، كيف يمكننا أن نتحدث عن مُوَاطَنَة متوسطية؟ وهل هناك مواطن متوسطي؟

حسن نجمي: بالتأكيد هناك مواطن متوسطي لأن هناك تجربة زمن أولًا مثلما هناك جغرافيا متوسطية عبر البحر والامتدادات المختلفة في اليابسة. هناك تاريخ وذاكرة، هناك خبز متوسطي وزيتون وطبخ وألبسة وأنسجة وموسيقات ورقصات وأناشيد وغناء وفلكلور وتهاليل وتراتيل ورياضات وتعبيرات جسدية وعمران ومسرح وسينما ومعمار وفنون تشكيلية... إلخ. وبالتالي لا يمكن إلا أن يكون هناك مواطن بنواة صلبة لِهُوية متوسطية، وبذاتية متوسطية مشتركة مع اختلافات في التفاصيل بالطبع.

والمواطن المغربي، واستطرادًا المواطن المغاربي، لا يمكنه إلَّا أن يكون - بالقوة وبالفعل - مواطنًا متوسطيًا، وذلك بالرغم من النَّواة المحلية أو القُطْرية شديدة الوَطْأَة في نسيج هويته، ولكنْ لا تَعارُضَ بل على العكس هناك تكامل وترسُّب على مستوى طبقات الهوية في تكوينه العقلي والنفسي والعاطفي، وفي متخيله. وسواء في واقعه المادي أو في حُلْمِهِ بل حتى في وهمه. وأنت ترى كيف أن بعض شبابنا الحالم بالعيش في الرَّغَد الأوروبي يعرف أن العبور ليس سهلًا ولا ممكنًا دائمًا، ويعرف أن البحر الأبيض المتوسط ليس أبيض دائمًا، أي يدرك أن الموت هناك، ومع ذلك يلقي بنفسه في المغامرة وكأنه يريد أن يُجرِّب الموت بعد أن جرَّب الحياة!

أنت ترى إذن، حتى في الموت وليس في الحياة فحسب، يُنْهي المغربيُّ الحالمُ أو الوَاهِمُ أو اليائس حَيَاتَهُ في مِيَاهٍ متوسطية بل نرى جميعًا كيف أصبح الحوض المتوسطي مُورقًا بالجُثث، ما يعطيني الإحساس بأنني قد أمد يدي إلى الماء فألمس جثمانًا عائمًا. مشهد مؤلم جارح حقا، لكنه أصبح "معتادًا" - للأسف - في الصُّوَر والنشرات الإخبارية المكرورة في القنوات التلفزيونية.

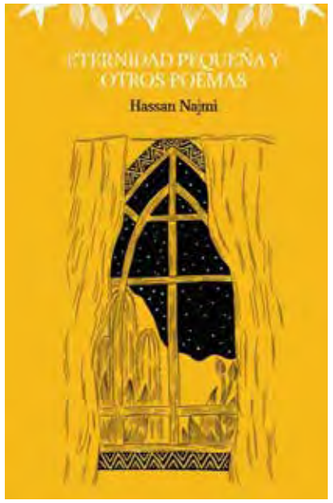
اليوم، في المغرب العميق، في الأقاليم الداخلية البعيدة عن البحر، وعن المتوسط، والتي تفتقد أساسًا إلى ثقافة البحر وتقاليده، وفي عائلات قروية فقيرة تجتاحها الأمية، يمكننا أن نلمس كيف أصبح المواطن البسيط، والذي لا يجيد الكتابة والقراءة، يعرف بعضًا من التفاصيل الجغرافية الخاصة بالمتوسط. واضح أن تراجِيديا الهجرة المغربية والمغاربية (والأفريقية جنوب الصحراء اليوم كذلك) أصبحت تعلّم بسطاء الناس معنى المواطنة المتوسطية، معنى أن يعيش "الساموراي" المتوسطي اليائس وأن يموت أيضًا بطقوس مأساوية محزنة ومقلقة يمكن أن أصفها بـ"الهاراكيري" المتوسطي. الساموراي الياباني كان يضطر إلى قتل نفسه عن طريق قَطْع الأحشاء لكي لا يأسره العدو أو لكي لا يجلب لنفسه ولأهله ولبلده الخزيَ والعار إثر الهزيمة. ما الفرق إذن، أمام ضغوط الواقع والحلم بحياة الرَّفاه في أوروبا واستحالة العيش الكريم هنا وهناك؟ ثم ما العمل؟ ففي المتوسط، حتى الآلهة تموت! وهي لا تموت، كما قال روني شار في إحدى قصائده، إلَّا لأنها بيننا. أقصد هُنا في المتوسط، في الماء وعلى الأرض وبين الناس.

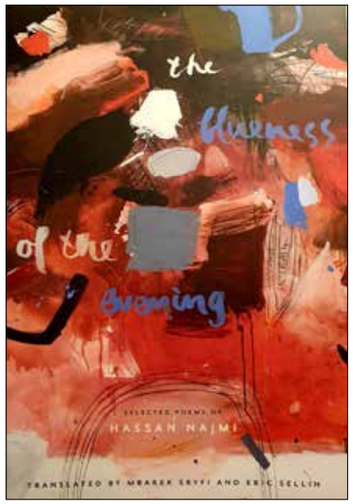
> **إذ نكتب اليوم داخل الفضاء المتوسطي مستوحين أبعاده، فكأنما نرتدي سترة الإبحار ذاتها التي كان يرتديها أُولِيسْ**

الإرث الشفوي

الجديد: باعتبارك الباحث الذين اشتغل على الثقافة الشفوية من خلال فن العيطة بالمغرب، هل يمكننا أن نتحدث عن ثقافة شفوية متوسطية قائمة بذاتها، لها محدداتها وخصائصها وامتداداتها؟

حسن نجمي: أجل، لقد بدأت الثقافة





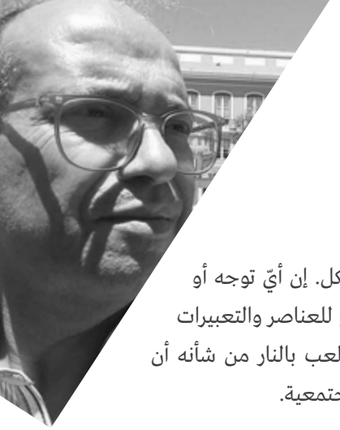
المتوسطية أول ما بدأت شَفَويًّا، ككل الثقافات الإنسانية، ولا يزال البُعْدُ الشَّفَويُّ حاضرًا فيها إلى اليوم رغم انتشار الكتابة والصورة والثقافة الرقمية والافتراضية. ولعلّك تعرف أن أهم مشكلة فكرية فلسفية وتاريخية في الفكر الغَرْبي، المتوسطي الأوروبي والكوني، هي "المشكلة الهُومِيرِية" ذات الصلة بالنص الأدبي الأسطوري مَجْهُولِ المؤلف والمنسوب إلى هوميروس الذي لم نتأكد حتى اليوم مما إذا كان موجودًا أو غير موجود فعليًّا كشخصٍ فيزيقي وكاسْمٍ وكمؤلف أو أنه مجرد اسم تخفّى خلفه مؤلفون متعددون.

بغضّ النظر عمّا نعرفه عن تاريخ الشعر الإنساني، نشيد الإنسانية الأول، كونه بدأ شفويًّا كترتيل وكإنشاد، فإن النصوص الكبرى في الحضارة المتوسطية بل وفي الحضارة الإنسانية كلها ظهرت عندما ظهرت لأول مرة كنصوص شفوية، فالملاحم والنّصوص الدينية والكُتُب السماوية والمَحْكِيات والأناشيد والأغاني هي بالأساس أعمال شفوية، وتم تدوينها لاحقًا في عصور الكتابة أو عصور التدوين.

لخورخي لويس بورخيس، في هذا السيَّاق، محاضرتان هامتان إحداهما عن تاريخ الكِتَاب، والأخرى عن كتاب "ألف ليلة وليلة". في المحاضرة الأولى، يتوقف عند خلود سقراط الذي لم يترك بعد موته أيَّ شيء مكتوب، فقد كان معلّمًا شفويًّا. كما يشير إلى البعد الشفوي في تعاليم المسيح الذي لم يكتب سوى مرة واحدة على الرمل بعضَ الجُمَل تكفَّلت الريح بمحوها. ويشير أيضًا إلى فيتاغورس الذي رفض إراديًا الكتابة، وإلى معنى المُحَاوَرَة لدى أفلاطون الذي خَلقَ له أندادًا ووزّع نفسه عليهم كي يفكر ويتكلم. وكذلك الكتب السماوية، الكتاب المقدس، التَّوْراة هي إملاء من الروح القدس، القرآن الكريم كان شفويًّا قبل تدوينه بعناية الخليفة عثمان بن عفان.

ولا أحتاج إلى أن أتوقف عند المحاضرة الأخرى، فكتاب ألف ليلة وليلة هو أحد أبرز الأعمال الشفوية في التاريخ الإنساني، حكايات شفوية جُمعت لاحقًا في كتاب بعد أن كانت متداولة على أَلْسِنَة الرواة الحكواتيين وسُمَّارِ الليل في الساحات العربية. وأنت تعرف أن أفضل مخطوطة لهذا الكتاب هي المخطوطة المصرية التي اعتبرت أقرب إلى الاكتمال من باقي المخطوطات الأخرى لكتاب "الليالي العربية". ومعناه أن أفضل نسخة لألف ليلة وليلة هي النسخة المتوسطية. وهذا ما لا ينبغي أن ينساه القراء والشغوفون بهذا الكتاب المقروء في كافة جهات الأرض. ولا أنسى طبعًا النسخة الشامية، وهي أساسية أيضًا في دراسة تاريخ تَشَكُّل كتاب ألف

بالتأكيد هناك مواطن متوسطي لأن هناك تجربة زمن أولًا مثلما هناك جغرافيا متوسطية عبر البحر



ليلة وليلة وتَتَبُّعِه.

من جانب آخر، يكفي أن نقوم بعملية جرد بسيطة للتراث المتوسطي المتعدّد، وعبر تبايناته، وللتعدّد اللغوي وبالخصوص حجم اللهجات المستعملة في البلدان المتوسطية وما تتداوله كل لهجة من مدخرات ثقافية شفوية، وكذا ما تزخر به الحياة اليومية من طقوس ومهن تقليدية وتعبيرات شفوية. كما أن التعدد الواضح في الخصوصيات الثقافية والاجتماعية والأعراق والإثنيات والممارسات العقائدية وبالخصوص الديانات التوحيدية، اليهودية والمسيحية والإسلام، وما إلى ذلك يعبّر عن ثقافات شفوية لها تمايزاتها مثلما لها مشترك جدّي هو ما نسمّيه بالبعد المتوسطي الجامع حتى وإنْ لم يكن سهلًا دائمًا إدراك هذا المشترك والإحساس بأهميته الحضارية والإنسانية ودوره في تجسير العلائق، وفي الحوار والتبادل والتخاطب والتقارب والتعاون.

الجديد: إلى أي حد يتفوق الشفوي على المكتوب داخل هذا الفضاء الجيو - ثقافي الخاص، أم أن هذا الحكم نتاج لكليشيهات لا وجود لها على أرض الواقع؟

حسن نجمي: ليس من الضروري أن يتفوق البُعد الشفوي على البعد المكتوب في الفضاء الجيو - ثقافي المتوسطي، ولا أنْ يتغلب المكتوب على الشفوي. المهم هو أن نعي باستمرار بأن الثقافة المتوسطية ليست هي ما هو مكتوب ومُدَوَّن فقط بل هي أيضًا هذا الاحتياطي الثقافي الشفوي الذي يشكل أنوية صلبة للهُويات، ويمكنه أن يجعل من هذه الهويات هويات ناعمة وسلسة ومنفتحة مثلما يمكنه أن يُحوِّلَها إلى "هويات قاتلة" (Identités meurtrières) ومن ثَمَّ أهميةُ الجهودِ الفكرية والنظرية التي جَعلتْ من التعبيرات والممارسات الثقافية الشفوية رأسمالًا رمزيًا لا مادِّيًّا، وماديًّا أحيانًا.

إن الاستخفاف بالعُنْصُر الشفوي على نحو ما نجده لدى بعض كبار المثقفين والمفكرين، خصوصًا العرب منهم، قد يُشَكِّل دائمًا نوعًا من التَّلْغيم كاتم الصوت للساحة الثقافية المتوسطية، محليًّا وقُطْريًّا وعلى مستوى المتوسط ككل. إن أيّ توجه أو قرار بالإقصاء أو التهميش أو المحو للعناصر والتعبيرات الشفوية، اللغوية والثقافية، هو لعب بالنار من شأنه أن يهدد الاستقرار والأمن والوحدة المجتمعية.

شعراء المتوسط

الجديد: دعنا ننتقل إلى سؤال آخر حول الوضع الشعري في هذه المنطقة المتوسطية. هل يمكننا أن نتحدث عن قصيدة متوسطية؟ وهل لها من خصوصيات تميزها داخل خرائط الشعر العالمي؟

حسن نجمي: هناك قصيدة إنسانية، قصيدة كونية في جهة المتوسط، وبالتأكيد فهي قصيدة تحمل سمات الجغرافيا المتوسطية، ويلقي التاريخ والذاكرة والمجتمع بظلالهم عليها.

في الأنطولوجيا الشعرية "شعراءُ المتوسط" (Les poètes de la Méditerranée) التي أعدتها الصديقة إِجْلَالْ إِزِّيرَا (بإشراف دار النَّشر غاليمار بباريس)، يفتتح الشاعر الفرنسي الكبير إيف بونفوا كلمته التقديمية للكتاب بفكرة أن البحار تَسْحَرُ وتُغْرِي النَّفْس، وذلك بما يجعلها تبدو حدًّا لا يمكن تجاوزه، وفي الآن نَفْسِه تشكل عَتَبَة.

من المؤكد أن البحر والشمس والرمل، الماء واليابسة والضوء والإحساس بنعومة الفضاء لَمِمَّا يُنْعِشُ الجَسَد الشعري. ولأن الشّعْر كتابة معرفية - هو أيضًا - فإنه يتَغَذَّى على مختلف العناصر والمكونات الطبيعية والثقافية والحضارية. ويمكنني أن أزعم أن الشعرية المتوسطية (ولعلَّها شِعْريات بالجمع) وَفَّرَتْ للعَالَم، عَبْرَ العصور، أفضَل العبقريات الشّعْرية وأجملَها وأعمقَها منذ التراث الشّعْري الإغريقي والرُّوماني إلى المنتجات العربية في دمشق والأندلس وفاس والقيروان ومراكش.. وإلى اليوم.

القصيدة المتوسطية اليوم، كما نقرؤها ونتابعها في البلدان العربية المُطِلَّة على المتوسط وفي بلدان الشمال المتوسطي، وكذا شرق المتوسط، تُشَكِّلُ أحد أجمل المَشاهِد الشّعْرية وأَغْنَاها في العَالَم المعاصر.

وأودُّ هُنَا، بما أننا تَحَدَّثْنا من قبل عن البُعْد

هناك قصيدة إنسانية، قصيدة كونية في جهة المتوسط، وبالتأكيد فهي قصيدة تحمل سمات الجغرافيا المتوسطية

الشاعر وابنته ريم والشاعر محمود درويش في الرباط

الشفوي في الثقافة المتوسطية، أن أُنَبِّه إلى أن خرائط الشعر في المتوسط ليست موقوفة على الشعْر المكتوب فحسب بل هناك أرصدة شعرية شفوية ينبغي الاهتمام بقيمتها في المغارب وفي المشرق وفي أوروبا المتوسطية، سواء في الروافد العربية أو الأمازيغية أو البُرُوفَانْس أو الكَاطَلَان أو الأوكْسِيتَانْ أو الغَجَر أو السِّيلْتْ أو السّلَاف أو النَّابُولِيتَانْ... إلخ. وبالتالي، لا ينبغي أَنْ يُلْهِيَنَا حِرْصُنا على الإمساك بالمُشْتَرَك المتوسطي والحرص على وحدة الثقافات الوطنية عن إيلاء الاعتبار للشعريات الفَرْعية والمَحَلّية، ذلك لأنني أؤمن - شخصيًّا على الأقل - بأن نسيج الثقافة الوطنية ليس شيئًا آخر غَيْرَ هذا التركيب المنهجي العقلاني بين جملة من المكونات الفَرْعية، الثقافية والأدبية (الشعرية والسردية).

أجل، هناك أدب متوسطي، ولكنه على قَدْر كبير من التنوع في اللغات واللهجات، وفي الأساليب وعلى مستوى المتخَيَّل. وقد حظي عدد وافر من أدباء المتوسط في القرن العشرين بأرفع التفاتات العصر وأرفع الجوائز العالمية (نوبل والغونكور والأستورياس وكامويش والأركانة... وغيرها)، وفي البال أسماء بارزة من الآداب الإسبانية والإيطالية واليونانية والمصرية والبرتغالية والفرنسية والتركية.. وكذا آداب جهة البَلْقَانْ المتوسطية.

التجربة التونسية

الجديد: في أحد الحوارات تناولتَ مسألة ضرورة البحث في أركيولوجيا الفن الشفوي باعتباره تأريخًا للشعر والنص الشعري، بل وأشرتَ إلى أنَّ تونس بلد متقدم من الناحية الأكاديمية والعلمية في هذا المجال. ما تعليقك على هذا؟

حسن نجمي: صحيح، كنت قد أشرتُ - على سبيل المقارنة بين البلدان المغاربية - إلى أن تونس توفقت إلى حدٍّ كبير في إدماج التعليم الموسيقي والإثنوميزوكولوجي في الدراسات الجامعية

وفي النظام التعليمي. وهذا ما جعل تونس تزخر بأفضل الكفاءات العلمية في مجال البحث الموسيقي، وبتنظيم مؤسساتي جيد وقويّ وله حضور فاعل على مستوى التدريس والتكوين والتأليف العلمي والديداكتيكي وتحقيق التراث الموسيقي التونسي وكتابة تاريخ الممارسات الموسيقية وتدقيقه في تونس. وهو ما لا نجد نظيرا له في المغرب والجزائر وليبيا وموريتانيا. ويكفي أن أقول إنه في الوقت الذي تتوفر فيه تونس حاليًا على أكثر من خمسمائة (500) باحث ودارس يتوفر على شهادة دكتوراه في الموسيقى والبحث الموسيقي والإثنوميزوكولوجي لا يتخطى المغرب عدد أصابع اليد الواحدة. وفي ظني أن الخلل في المغرب يعود إلى طبيعة النظام التعليمي الذي ظل مفصولًا عن المعاهد الموسيقية القليلة والمُحْتَقَرَة من حيث وضْعُها الاعتباري والقانوني ومن حيث محدوديةُ مسالِكِها وتَعلماتِها وشهاداتها. وتضاعفت المصيبة عندما تسلم مسؤولية الإشراف على التعليم الجامعي أشخاص يكرهون الموسيقى والفنون، ويكرهون الحياة أساسا!

آصرة المتوسط

الجديد: الانتماء إلى هذا الفضاء المتوسطي صار ضرورة لا مفر منها خصوصا ونحن نعيش تحولات سياسية وجيوسياسية مهمة عبر العالم. كيف للإنسان المتوسطي أن يثبت ذاته وانتماءه لهذه الأرض خاصة والمواطنة أصبحت كونية وشاملة؟

حسن نجمي: الانتماء المتوسطي لا يلغي طبعًا الانتماء المحلي أو القُطْري، كما أنه لا يقف في وجه هُويتنا الكونية. فالمُواطَنَةُ الكونية تبدأ من الأُسْرة التي ننحدر منها، من عتبة بيت العائلة الذي نَسْكُنُه، من الحَجَر والشَّجَر والحقل والوادي والجبل والبحر الذي نعيش بالقرب منه.

إن البحيرة المتوسطية توجد في قلب العالَم. والمتوسط في حقيقته الجغرافية والتاريخية ليس سوى هذا التعدُّد في البلدان والجهات والجنسيات، وهذا التعدد في التقاطعات التاريخية والحضارية، وهذه التنقُّلات الإنسانية. هل يمكن لأحد أن يتخيل خريطة للمتوسط دون المغرب مثلا أو تونس أو مصر أو لبنان أو فلسطين أو سوريا أو تركيا أو إسبانيا أو البرتغال أو إيطاليا.. إلخ. لَعَلَّهُ سَارَامَاغُو وحده بخياله الروائي الفذّ هو القادر على أن يشق الخرائط ويفصل البرتغال أو جبل طارق عن المتوسط والاتحاد الأوروبي كما فعل في روايته "الطَّوْف الحَجَرِي". ولكن الواقع شيء آخر، وإن كنتُ أومن بأن الخيال الأدبي قد يكون هو أقصى ما يحدث من واقع. وبالتالي فإن المواطن المتوسطي، رَجُلًا أو امرأة، يعيش في اللحظة نَفْسِها هُويتَه المحلية والقُطرية، وهُويتَه المتوسطية وهويته الكونية؛ وفي العمق يعيش هوية واحدة لها هذا التعدُّد المُتَضَافِر.

فلسفة الشذرة

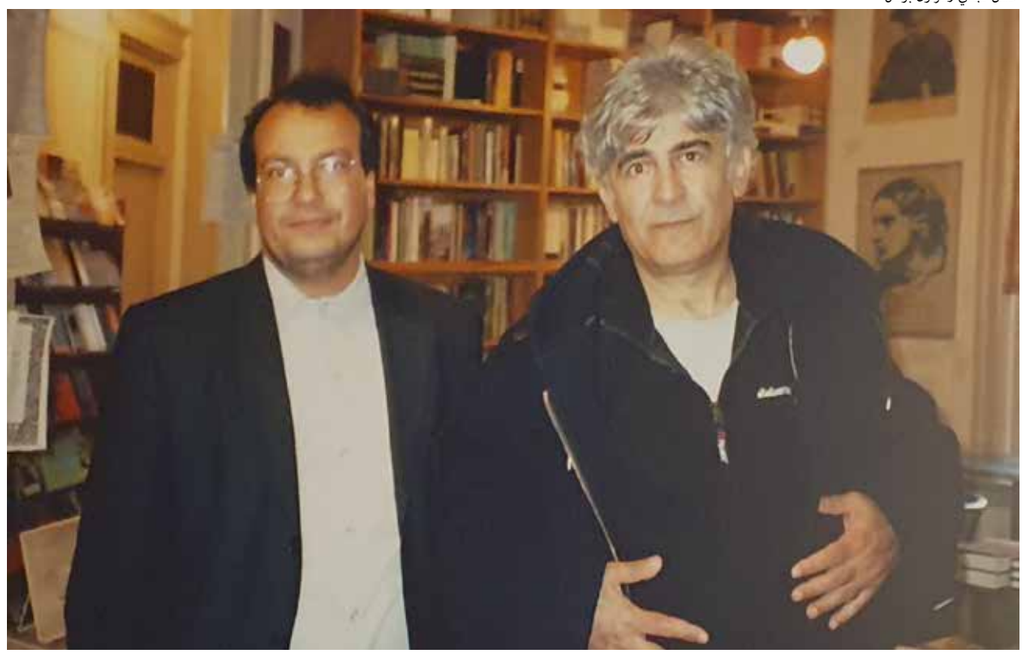
الجديد: من خلال بحثك في تيمة الشذرة، نود أن نعرف خاصياتها ومحدداتها وربما دورها في التواصل والمحادثة لأنها لا شك تحمل بياضات تعطي للآخر فرصة الكلام وتعزز قيم الديموقراطية والإنصات.

حسن نجمي: أنتَ أعرَف منّي، الأَخ منير، بأهمية القيمة النوعية للشذرة وللكتابة الشذرية في الفكر والإنتاج الشعري والأدبي. لقد اشتغَلتَ على أطروحة دكتوراه حول الكتابة الشذرية عند سْيُورانْ، فيلسوفًا وكاتبًا. وكان لي الشرف والغبطة أنني حضرتُ دفاعك العلمي ومناقشتك الرَّصينة أمام لجنة علمية مغاربية. ولم يكن الموضوع سهلًا، لكنك اخترتَهُ بشجاعة وأنجزتَ عملًا يبعث على الاعتزاز بك وبعملك وبمن رافقوك في هذا المجْرَى الجامعي البارع.

> **إنَّ الشَّذرةَ ليست مجرد تقنية كتابة، ولكنها تعبِّر عن تجربة حياة وعن ممارسة فلسفية وفكرية**

إنَّ الشَّذرةَ ليست مجرد تقنية كتابة، ولكنها تعبِّر عن تجربة حياة وعن ممارسة فلسفية وفكرية. وذلك ما نجده واضحًا لدى باسْكَالْ أو نِيتشه أو نُوفَاليسْ أو سيُوران أو كيركيغارد أو رُوني شارْ أو موريس بلانشو أو رولان بارت بل في تراثنا العربي القديم، في النثر "الجاهلي"، ما قبل الإسلام، وفي كتابات المتصوفة من أمثال النِّفَّري والبسطامي والسهروردي وأبي حيان التوحيدي وصولًا إلى الشعراء

حسن نجمي وسركون بولص



العرب الحديثين كأدونيس وأُنسي الحاج. هذا دون أن ننسى حضور الكتابة الشذرية في بعض النُّصوص الدِّينيَّة اليهودية والمسيحية والإسلامية، وفي الفلسفة الطَّاوية.

ومنذ الحركة الرومانسية، بدأت التنظيرات الأولى للشذرة كإمكانية كتابة متحررة من النسق وإكراهاته المختلفة، وربما كجنس أدبي مختلف عَمَّا تحدده الأجناسية النمطية السائدة (قصيدة، قصة، رواية، مسرحية). طبعًا، نحن نعرف أن الشذرة هي قطعة نثر مكثفة جدًّا جوهرها الوَجَازة والاقتضاب، وقد تكون ومضة فكرية عزلاء خارج نسق معيّن وخارج كل نسق، لكن هناك الكثير من الأنواع الشذرية، بعضُها مُسْتَقِلّ تمامًا عن الأنساق وبعضها يلتحم في النهاية ليُشكِّل نَسَقًا مُعيَّنًا، إذْ ليس من الضروري أن تقودنا كل شذرة إلى تَشَذُّرٍ فكري خلفها. وعلى كلّ حال، هذا موضوع شاسع للبحث والدراسة والتأمل، سواء داخل الحقل الأدبي والفلسفي أو في الحياة اليومية الواسعة.

ويمكن أنْ نُلاحِظَ أنَّ هناك شذرات لا نهائيةً في أحاديثنا اليومية، في تراثنا الغنائي الشفوي، في الجمل القصيرة، السريعة المحسوبة أو المنفلتة في الخطاب السياسي (La petite phrase)، في العبارات المرتجلة التي يكتبها سائقُو الشاحنات والعربات خلف هياكل ناقلاتهم، وفي الكتابات على الجدران العمومية، وعلى جدران الزَّنَازِين، وعلى جدران المراحيض في الجامعات (سَبَقَ لي أن كتبتُ، سنة 1983، نصًّا عن كتابات الطلاب والطالبات في كلية الآداب بالرباط في الثمانينات). وأنتَ على حق عندما تربط بين التعبيرات الشذرية وإنتاج الخطاب في الحقل السياسي والإعلامي والتواصلي. أنظر إلى العبارات السريعة للرئيس ترامب على تويتر وكيف يُدير العالم بعقلية شذرية منغلقة، وكيف أدار معركته الانتخابية، وكيف سَعَى إلى نكران هزيمته في الانتخابات ورفَضَ الانتقال السلس للسلطة بما نشره تِباعًا وبكثافة على حسابه في تويتر.

حقًّا، الشَّذَرات - كما يبدو - تصلح شكلًا للكتابة لدى العقلاء والحكماء والخلَّاقين مثلما لدى المجانين والمعتوهين والقتَلَة وتجار الموت.

الجديد: إلى جانب هذه العلاقة الجدلية بين الكتابة الشذرية والفكر، ألا يمكننا أن نطرح السؤال حول البعد الأجناسي للشذرة التي مازال هناك نقاش واسع حولها؟

حسن نجمي: يبدو لي أنَّ الكتابة الشذرية تريد أن تتفادى نمطية الأشكال القائمة لتهرب من نمطية تفكيرٍ مُعَيَّنة. ويمكنني أن أزعم أن الشَّذَريَّ يتحرك بالأساس في منطقةِ حيادٍ أجناسي، الشَّذَريُّ محايد، جِنْسُهُ مختلف. كأنه جنس يَنْدَغِمُ فيه المذكَّر والمؤنث إن صحَّ التعبير، كائن منشطر، انفِصَالي، مُنْشَقّ من حيثُ الشكلُ ومن حيث الجوهر. لِنَقُلْ إنه مغاير وغير نوْعي (خارج الأنواع)، ويقف على الحياد، على مسافةٍ من الأشكال الأخرى. يقترب ويبتعد بحرص، وبخوف أيضًا.

لقد كان الشّذري مُنْفصلًا على الدوام، لكنه بقي لزمن طويل بلا صياغة نظرية، ولعل ذلك ما خلق الكثير من الالتباس والسِّجَال والنقاش الذي أَشَرْتَ إليه.

كائن متوسطي

الجديد: إذا خاطبنا الشاعر فيك، هل له حلم داخل هذا الفضاء، لقاء شاعر متوسطي مثلًا، قراءة نص ما، جغرافية متوسطية دفينة؟

حسن نجمي: إن الحقيقة الوحيدة التي تكمن في أعماق نفسي، بوصفي شاعرًا - ربما - ومواطنًا متوسطيًا، هي أنني أحِسُّ بأن المتوسط في داخلي. أكاد أقول "أنا والمتوسط شيء واحد!"، تمامًا كما قال بولْ كلي لَمَّا زَارَ تونس "أنا واللَّوْن شيءٌ واحد". عندما زار ماتيس طنجة، لاحظ أن الضَّوْءَ المغربي غَيَّرَهُ جَوْهَريًّا. وحتى عندما نتذكر أن كلبًا عَضَّ رِيلْكَه في القيروان، فإن هذا يبقى حدثًا له صلة بتاريخنا الشِّعْري والأدبي المتوسطي رغم طَرَافَتِهِ. وانْظر إلى ما حَدَثَ للفنان دولاكروا من وقائع في المغرب والجزائر، وما تَرَكَهُ المغرب من آثار عميقة في نَفْسي رولان بارت وجَانْ جُونيه وكتاباتهما بل في أعماق جماعة "بيت جِينِرَايْشُون" الأميركية (غِينْسْبيرْغْ وغريغوري كورْصُو وكيروواك)، ولدى تينسي ويليامز ولورانس داريل، ورباعيته الشهيرة - رباعية الإسكندرية- وبول باولز.. وآخرين. إنه الأثر المتوسطي العميق الذي يُمْكِنُك أن تَلْمَسه في جوار قَبْرَيْ جَانْ جُونيه وخُوَانْ غُويتِيسُولُو في المقبرة المسيحية بمدينة العرائش، شمال المغرب. ويمكنك أن تَسْتَشْعِرَهُ في كتابات ابن خلدون وابن بطوطة والشريف الإدريسي والحَسَنْ الوزَّانْ (لِيُّون الأفريقي) وابن رشد وابن ميمون ومَارْكُو بُولُو وحياتهم، وفي مرور سان فرانسيكو دي أَسِّيزي إلى مصر، وفي الأماكن والأحداث والأوتوبيوغرافيات والروايات والقصائد والمسرحيات والأفلام والرقصات والأغاني (الفْلَامِنْكُو، الفَادُو، العَيْطَة، الشَّعْبي، المَالُوفْ، الغرناطي، موسيقى الآلة، الرِّيبِيتيكا، النَّابُّولِيتَانْ..).

وإذن فالمتوسط ليس مجردَ حواراتٍ جغرافية أو تاريخية فحسب، إنه في جَسَدِنا، في الجسد المغربي (المغاربي) الذي يظل جسدا متوسطيا بامتياز، لكنه أفريقي أيضًا، ومن ثَمَّ علينا أن نُشَيِّد الجِسْرَ المتوسطي الأفريقي ليس فقط بين طنجة والجزيرة الخضراء، وإنما في العقول والقلوب والنفوس.

دعني أُبْدِ ملاحظة أخرى عامة في هذا السيَّاق، وهي أن شعرية الحالات والتفاصيل اليومية غَدَتْ سائدةً أكثر فأكثر من شعرية الميتافيزيقا في الشِّعْر المتوسطي. هناك شعراء كبار يمتلكون رؤيةً للعالم تَتَجَمْهَر في علاقة الشعريّ بالفلسفي، منهم شعراء فرنسيون وإيطاليون وإسبان وبرتغاليون ويونانيون وعرب كبار وضمنهم شعراء مغاربيون، سواء بالعربية أو الفرنسية، لكنّ عددا كبيرا من شعرائنا العرب من ذوي الصلة بالجغرافيا المتوسطية لم يدركوا شرطهم المتوسّطي في الغالب. خُذْ على سبيل المثال شاعرًا كبيرًا بقيمة وحجم أبي القاسم الشابي، هل كانت لديه رؤية متوسطية؟ لا أظن لأن قبلته كانت عربية مشرقية بالأساس. وللسبب نَفْسِهِ، يمكننا أن نتأمّل تجربة شعراء أساسيين في المغرب والجزائر وتونس ومصر. وحتى الذين تعاملوا منهم شعريًّا مع الموضوع الأندلسي غالبتهم مشاعر الفقدان وفكرة "الفردوس المفقود" والتَّوَتُّر الحاد مع التاريخ العربي الإسلامي في الأندلس، وهي رؤية مشرقية وَافِدَة على شِعرنا المغربي والمغاربي، ولم تنبثق من صلبه وسيرورته الخاصة. لكن ربما كان ذلك أيضًا ناتجًا عن أن التفكير في البعد المتوسطي كان جديدًا (ولا يزال) لدى عدد من أفراد نُخَبِنَا المغاربية، وهو ما تأخرت فعاليته في الشعر وفي تعبيرات إبداعية أخرى. وهذا ما ينبغي أن ننتبه إليه كشعراء وككتّاب ومبدعين، وأن نستحثَّ أنفسنا عليه أكثر فأكثر، وأعمق.

ولكي لا أَنسى، فعلًا لديَّ ندم أنني تَلَكَّأْتُ ولم أسافر إلى أثينا لِمُلاقَاة شاعر كبير، يانيس ريتسوس. والندم نفسه لأنني لم أَلْتَقِ غيلفيك الذي أحببتُه كثيرًا من بعيد. ولكن أصدقاء كُثُرًا التقَوْهُ وصَادَقُوه، فكلما رأيتهم أقول في نفسي: إني أنظر إلى الأعين التي رَأَتْه!

أجرى الحوار في الرباط: منير سرحاني

خَلَعْتُ القُفْلَ ودَخَلْتُ

عشرون قصيدة حب

حسن نجمي

دار سبل

شعر/ حسن نجمي

رغبة

تَأْخُذُني رَغْبَةٌ إِلَيْكِ
هَا قَدْ تُبْتُ عَنْ كُلِّ لُغَةٍ أُخْرَى.
أَعْرِفُ أَنَّكِ تَثْقِينَ فِي رُوحي.
وَلَكِنَّ كَلِمَاتي هَكَذَا : لَهَا هَوَسٌ شَبِقٌ !
مَا العَمَلُ ؟ اللُّغَةُ عَصَبِي المُعَرَّى.

أَعِدْنِي إلى اسْمِي

تَعَالَ خُذْ يَدِي وَاكْتُبْ
أَخْرِجْ صَوْتِي مِنَ الحَشْدِ
اِرْفَع نَبْرَتَكَ أَعْلَى مِنَ الرَّايَةِ
خُذْ لِسَانِيَ وَشَفَتَيَّ واشْرَبْ كَأْسَ حَيَاتِكَ
خُذْنِي وأَعِدْنِي إِلى حِكَايَاتِي الأُولَى
إِلى كَتَابِي القَدِيمِ وهُدُوءِ أَنَايَ وأَقْنِعَتِي
إِلى كِتَابِ لَيَالِيَّ وغِبْطَتِي وَاسْمِي
إِلى كَلامِي المُبَاحِ وَفُكَّ أَزْرَارَ القَمِيصِ
لاَ أُرِيدُ أَنْ أَشْبَعَ مِنْكَ ومِنْ سَرِيرِي
لاَ أُرِيدُ أَنْ أَبْقَى وَحِيدَةً فِي الكِتَابِ
وَلا تَذْهَبْ نَحْوَ جِهَةِ الصَّبَاحِ
هُنَا خَلْفَ طَيَّاتِ هَذِهِ الملاءَةِ البَارِدَةِ.
اتْرُكْ يَدَكَ لِي وَقَلْبَكَ المُضْطَرِبَ فِي حُنْجُرَتِي
دَعْنِي أَبْقَ فِي حُلْمِكَ حَرُوناً كَفَرَسٍ تَرْقُصُ
أُرِيدُ أَنْ أَكُونَ حَلِيفَةً لَكَ مَحْلُولَةَ الحِزَامِ
ولاَ أَحَدَ مَعَكَ فِي الغُرْفَةِ غَيْرُ صَمْتِكَ وزَفْرَةِ اللَّيْلِ
لا أَحَدَ عَدَاكَ -
تَعَالَ أَعِدْنِي إِلى اسْمِي لِأُحِبَّ اسْمَكَ.

ذِكْرَى قَديمَة

فجْأَةً، فَكَّرْتُ فِي دَعْوَتِهَا، هَذَا المَسَاءَ -
تِلْكَ الذِّكْرَى القَدِيمَةَ.
تَبْدُو الآنَ أَبْعَدَ فِي الزَّمَنِ والشَّوْقِ واللَّيْلِ
أذكُرُ ونَحْنُ معاً فِي أَعْلَى تِلاَلِ الرَّمْلِ،
وأَنا أُداعِبُكِ: "لَنْرْتَمِ مِنْ هُنَا !"
(كَانَ الرَّمْلُ شَاهِقَ الحُمْرَةِ والصيْفُ سَكْرَانَ)
وفَاجَأْتِنِي، لِمَ لاَ على سَرِيرٍ؟
وحَدَّقْتُ كي أَتأَكَّدَ منْ وُضُوحِ الكُحْلِ
تَرَكْتُ فَجْأَتِي عِنْدَ رَكْوَةِ الأَعْرابِ وتَبِعْتُ شُعَاعَ عَيْنَيْكِ
فِي غُرفَةِ المَسَاءِ ضَلَّ الكَلاَمُ
وعلى حَاشِيَةِ السَّرِيرِ قُلْتِ : "لا"
آهْ، قُلْتِهَا -
كَمَا لَوْ كنْتِ قُلْتِ : "نَعَمْ" حِينَ قُلتِ "لا"
كَانَتْ عَيْنَاكِ ثَمِلتَيْنِ مِنْ فَرْطِ الرَّغْبَةِ والخَوْفِ والسُّؤَالِ
كَمَا هُمَا عَيْنَايَ، الآنَ، تُسْكِرُهُما ذِكْراكِ
لَعَلَّها كَانَتْ طَرِيقَتُكِ فِي الحُبِّ

عزيز سبا

أَمَّا أَنا فَلا أَعْرِفُ كَيْفَ دَفَنْتُ جُرْحِي -
حِينَ انْصَرَفْتُ.

الرَّذَاذ

كَقَطْرَةِ حُبٍّ فِي قَاعِ كَأْسٍ
كَكَأْسٍ امْتَلَأَتْ بالكَلِماتِ وبالإِيمَاءَةِ الصَّغِيرَةِ
سَكَرَتْ لُغتي
كَلَيْلَةٍ ترتدي عُرْيَهَا، هُنَاكَ
تَسْتَدْعي غَيمةً إِلى قَصيدَةِ الرَّذَاذِ
كَانَ لاَبُدَّ أَنْ نَضِلَّ، أَنْتِ وأَنَا
لكي لا يَقْتُلَنا الصَّوَابُ مِنْ حَوْلِنَا
ربّما كُنَّا في حاجةٍ إلى خَطِيئَتِنَا الأُولَى
رُبَّما كانت تنقُصُنَا خَرِيطَةُ اللَّهِ
لم نَعْثُرْ على شَجَرَةِ تُفَّاحٍ فِي ذَلِكَ القَفْر
لم يكُنْ هُنَاكَ ظِلٌّ كي نَتَبادَلَ شِفَاهَ سِرِّنا
كُنْتُ أَرَى مَسْرَبَ نَهْدَيْكِ مُنْدَفِعَ النَّظْرَةِ
وكنتُ أَخْجَلُ فَأُؤَجِّلُ يَدِي
كَرِيمَةَ الرُّوحِ، لَدَيْنَا مَا نَقْتَسِمُهُ
تَعَالَيْ نَتَدَحْرَجْ مِنْ شَاهِقِ هَذَا التَّلِّ
دَعَتْنَا غُرفَتُكِ الحَيِيَّةُ إلى ظَهِيرَتِهَا فارتَبَكْتِ
لا أعْرِفُ لِمَ ارْتَبَكْتِ.

*

إِلَى الآن، لاَ تزَالُ ذِكْرى الأَمْسِ في فَمِي
أَرَاكِ كانِزَةَ حَبَّاتِ الرذاذِ مُتَّقِدَةً بالتلذُّذِ والخَفْقِ
لم يَكُنْ صَحِيحاً مَا قَالَهُ اللَّيْلُ لي

عزيز سيد

شعر/ حسن نجمي

لذلك لا أُصَدِّقُ المَعْنَى الَّذِي يَرْتَجِلُهُ الرَّمْلُ
أُصَدِّقُ مَا يَحْدُثُ لِي الآن هُنَا في هَذِهِ القصيدَةِ
هُنَاكَ، أَعْرِفُ، لم يحدُثْ مَاكَانَ ينْبَغِي أَنْ يَحْدُثَ
أَنْتِ، كُنْتِ في لَيْلِكِ
اِتَّكَأَ النَّهَارُ مُتْعَبًا عَلَى رَجْفَتِكِ
وكُنْتُ في غُرْفَتِي في الحُلْمِ المُجَاوِرِ
ولمْ نَلْتَقِ.

هَشَاشَة

سَرْوَةٌ دَاكِنَةُ الظُّلْمَةِ وَوحيدَةٌ.
تَقِفُ هُنَاكَ، تَسْتَدْعِي وَجْهَكَ كي يُضيءَ.
وَأَنْتَ وَحيدٌ، مُحَاطٌ بِاللَّيْلِ.
لاَهِياً عَنِ الشَّجَرِ، تَنْتَظِرُ امْرَأَةً لم تَرَهَا إلاَّ مَرَّةً.
تَحْلُمُ بِنَهْدَيْهَا وبِرِيشِهَا الشَّارِدِ في يَدَيْكَ.
تَقُولُ لا بُدَّ من الإِقَامَةِ في وَرْدِهَا.
وفي الكَلِمَاتِ.
تَفُكُّ ضَفَائِرَها المُلْتَمَّةَ.
وَتَسْرَحُ في هَواءِ رُوحِكَ كَأَيِّلٍ طَرِيدٍ.
لَمْسَتُكَ خَفِيفَةٌ عَلَى لَحْمِهَا البَارِدِ.
- تَدَفَّئِي قَليلاً، ارْتَدِي قُطْنَ اللَّيْلِ.
خُذِي يَدِي، هَاهِيَ.
لاَ تَنْسَيْ اسْمَكِ عَلَى شَفَتَيَّ سَاهِياً.
تَعَالَيْ بِقُرْبِي -
أُريدُ أَنْ أَحْمِلَكِ إلى حُلْمِي اللَّيْلَةَ. أُرِيدُ.
هَكَذَا. هَكَذَا. أَسْمَعُ الآنَ رَفْرَفَةَ جَنَاحَيْكِ.
وهَذَا حَفِيفُ زَغَبِكِ في هَوَاءِ النَّافِذَةِ.
الآنَ، تَصِلُني مُوسِيقَاكِ الخَفِيفَةُ كَدَبِيبِ نَمْلٍ.
كَارْتِعَاشَةِ قَمَرٍ قَرِيبٍ.
لاَ، كَأَنَّ وَتَرَكِ أَعْمَى ولَحْمَكِ يَذُوبُ في المَاءِ.
أُوهْ - دَعِينِي أَكْتُبْ، جَسَدُكِ الآنَ قَصِيدَتِي.

السِّتَارَة

كَأَنَّ خَلِيجَكِ نَاءٍ
يَنْكَسِرُ مَوْجِي عَلَى حَافَةِ طِينِكِ
أَغُوصُ مُنَقِّباً عَنْ لآلِئ القِيعَانِ عِنْدَ قَدَمَيْكِ
وَأَمُدُّ أَصَابِعِي كَيْ أَلْمَسَ وَرْدَ البُسْتَانِ
فَيَرُدُّنِي زُجَاجُ النَّافِذَةِ.
رُبَّمَا كُنْتِ أَنْتِ الَّتِي تُطِلِّينَ مِنْ خَلْفِ السِّتَارَةِ
حِينَ رَفَعَ الكَرْكَدنُّ عَيْنَيْهِ لِيَرَى
ولَمْ أَرَكِ حِينَ أُوقِظْتُ كَيْ أُدْرِكَ مَوْعِدَ السَّفَرِ.

إِغْفَاءَة

طَرَقَتْ بَابِي في الإِغْفَاءَةِ الحُلْوَةِ.
ولم تَدْخُلْ حِينَ فَتَحْتُ.
كَيْفَ سَأُخْرِجُ يَدِي مِنْ حُلْمِي لأُلَوِّحَ صَوْبَهَا ؟
(أُرِيدُهَا أَنْ تَعُودَ).

يَدُهُ، يَدُهُ فَقَط

يَدُهُ، يَدُهُ السَّمْرَاءُ المُزْجَفَةُ
يَدُهُ الطَّرِيَّةُ الرَّحِيمَةُ التي تَلْمَعُ في اللَّيْلِ
تَقْفِزُ إلى نَهْدَيَّ كَعُصْفُورٍ شَغُوفٍ
تَشُدُّ قَلْبِيَ حينَ تَنْكَسِرُ الأَشْيَاءُ
يَدُهُ عَلَى خَدِّي الآنَ تَشْتَعِلُ كَحُمرَةٍ تَعِدُ بِالنِّسْيَانِ
وَلاَ أَنْسَى - كِلابٌ كَثِيرَةٌ تَنْبَحُ في رَأْسِي
دُكَّنَةُ أَيَادٍ كَالغَيْمِ تُغَطِّي نَظْرَتِي -
تُطْفِئُ النُّجُومَ وتهُزُّ أَحْلامِي بِتَلْوِيحَاتِ الوَدَاع
لاَ أَعْرِفُ الكَثِيرَ عَنْ نَفْسِي
يَدُهُ تُطَمْئِنُ يَدِي (يَدُهُ وَحْدَهَا فَقَط).
وَيَدِي تُشِيرُ إلى مَا يَبْدُو أَنَّهُ غَدِي واليَأْسِ

شعر/ حسن نجمي

أُرَفْرِفُ صَوْبَ وَجْهِي في المِرْآةِ فَأَجِدُ السَّمَاءَ مُسْتَأْصَلَةً
وَأَكْتَشِفُ، المِرآةُ لاَ تُشْبِهُني
لم تَعُدِ للأَمَلِ أَجْنِحَةٌ، صَدِّقُوني، لَمْ أَعُدْ.

جَوْقَةُ العُزْلاَتِ

بَعْدَ قَلِيلٍ، سَيَهْبِطُ اللَّيْلُ في قَصِيدَتِي.
وأَنْتِ وأَنَا في عُزْلةِ الحُجْرَةِ.
غِبْطَتُنَا صَغيرَةٌ، ولَنَا جَوْقَةُ عُزْلاَتٍ
بهَا نَتَدَفَّأُ في هَذَا الخَرِيفِ الذِي يَمْضِي
ويَمْضِي إِلَيْهِ كُلُّ شيءٍ وكُلُّ أَحَدٍ
إِلاَّ أَنْتِ وَأَنَا
وهَذَا اللَّيْلَكُ الذِي لم يتَنَازَلْ عَنْ أَوْرَاقِهِ.
(مَا زَالَ يَهَبُ عِطْرَهُ المَلَكِيَّ -
يُخْفِي ظِلَّهُ الحَيِيَّ في الظِّلِّ الذي في رُفْقَتِنَا).
هُنَا، في الحُجْرَةِ في القَصيدَةِ، حيثُ أَرَى هُدْبَكِ الأَحْمَرَ
يَسْقُطُ -
أَحِبِّيني قَبْلَ طُلُوعِ نَهَارٍ آخَرَ.

أَنْجِلِينَا

"لا شيء له عذرية شفتيك إلا صورتك"، جورج شحادة
Et nul n'a les vierges de vos lèvres
(Que votre image (Georges Chehadé
لاَ أَعْرِفُ مَا الَّذِي تَفْعَلُهُ أَنْجِلِينَا بِشَفَتَيْهَا كُلَّ يَومٍ. لاَ أَعْرِفُ إِلَى أَيْنَ تَأْخُذُهُمَا في المَسَاء. (وهل سَأَعْرِفُ لِمَاذَا تَتْرُكُهُمَا سَاهِيَتَيْنِ كَشُبْهَةٍ أَمَامَ الكَامِيرَا مَفْتُوحَتَيْنِ كَرُقَاقَتَيْ ذَهَبٍ طَافِيَتَيْنِ فِي الهَوَاءِ الَّذِي يَغَارُ. وتَكَرَّرُ على خَاتَمِهِمَا ابْتِسَامَةٌ قُزَحِيَّةٌ تَنْبَجِسُ مِنْ لاَ شَيء. منْ لاَ شَيْء. من لاَ شَيْء؟).
كُلُّ النَّظَرَاتِ تَلْمَعُ مِنْ أَجْلِهَا.
كُلُّ شَفَةٍ مِنْ شَفَتَيْهَا تَرْتَعِشُ كَضَوْءٍ يَنْزَلِقُ عَلَى الوُجُوهِ.
وكَمَا لو حَرَّكَتْهُمَا لِتكلِّمَنِي إِيماءَةٌ عذْرَاءُ - وَضَعْتُ عَلَيْهِمَا سَبَّابَتِي :
"لَيْسَ وَقْتَه". وَاكْتَفَيْتُ بِالنَّظَرِ كَما لو كَانَتْ تَبْتَهِجُ بي حُقُولُ النُّعَاسِ.
كَمَا لو كُنْتُ أَقْتَرِحُ صُحْبَةً
عَلَى مِرْآةٍ مِنْ نَدًى.
مِنْ فَرْطِ خَيَالٍ مُريبٍ في السِّينِما -
مَالَتْ أَنْجِلِينَا بِشَفَتَيْهَا عَلَى شَفَتَيَّ كَيْ أُقَبِّلَ البُرْكَانَ.
صَدَّقْتُ النَّوَايَا الحَسَنَةَ قَليلاً -
ثُمَّ تَنَاثَرْتُ مَعَ الحُمَمِ المُشْتَعِلَةِ في المَشْهَدِ الأَخِيرِ.
مَنْ سَيُصَفِّقُ لِفَوْضَى احْتِرَاقِي؟
لاَ أَحَدَ انْتَبَهَ إِلى غِبْطَةِ رَمَادِي مُتَبَعْثِراً عَلَى الأَشْيَاء.

الخُروج

لم تَعُدْ تَدْري أَيْنَ تُسَدِّدُ نَظْرَتَكَ
وَلاَ كَيْفَ تُخْرِجُ كَلِمَاتِ الأَلَمِ مِنَ الصَّدْرِ
كُلُّ هَذَا الارتِبَاكِ، لأَنَّكَ صَفَقْتَ البَابَ وانْصَرَفْتَ مِنْ حُلْمِي
(كَفَرْخٍ خَرَجَ لِتَوِّهِ مِنَ بَيْضَةِ اللَّيْلِ)
لَمْ يَبْقَ لي سِوَى رَنِينِ صَوْتِكَ القَدِيمِ
تُدَنْدِنُ في الحُلْمِ الَّذِي لم يَعُدْ مَسْكَنَكَ.

مِنَ النَّافِذَة

من النَّافِذَةِ -
أَرَى هَذِهِ اللَّيْلَةَ تَصِلُ، هِيَ الأُخْرى، غريبةً لِغَريبٍ
والعُمْرُ، أَرَاهُ يَتَسلَّلُ لَيْلَةً لَيْلَةً خيطاً خيطاً في القَمِيصِ الصُّوفِ
وأُحِبُّكِ - سَاهِيَةً هُنَا، بِقُرْبِي، تَخْشَيْنَ أَلاَّ يَكْفِيَ المَكَانُ
فأَسْقُطَ مِنْ سَرِيرِكِ
لَكَمْ صِرْتُ وَحيداً - أَذْكُرُ، لاأَزَالُ - يَدَكِ غريبةً في اللَّيْلِ.
أُمَزِّقُ قَمِيصِي
أَرْتَجِلُ لي رَايَةً. وأُرفْرِفُ عَالياً كَفَرَاغٍ.

القصيدةُ

تَرْتَاحُ الصُّورَةُ عَلَى عُشْبِ السِّيَّاجِ
بَسِيطَةً عَارِيَةً كَحَيَاءِ نَدًى.
النَّدَى نَفْسُهُ يَنْحَنِي هَادِئاً كَبَصْمَةِ.
كصَمْتٍ تُرْتَقُ بِهِ السَّاعَاتُ.
السَّاعَاتُ نَفْسُهَا دَمْعٌ مُنْكَسِرٌ.
كَمَا تَبْكِي الكَلِمَاتُ في كِتَابٍ مُقَدَّسٍ.
وَأَرَاكِ مَصْرُوفَةً عَنِّي.
قَدِ انْسَرَحَ عَنْكِ غِطَاءُ النُّعَاسِ -
أَمُدُّ يَدِي فَأَرُدُّهُ عَلَيْكِ.
ثُمَّ أَمُدُّ النَّظَرَ عَنْ كَثَبٍ وَأَقْطِفُ.
الحيَاءُ هُنَا والعُرْيُ هُنَا -
لَنْ تَذْهَبَ قَصِيدَتِي بَعِيداً.

في غُرُوبِ النَّافِذَة

رأَيْتُ وَجْهَكِ بِعَيْنَيْن جَدِيدَتَيْن.
رَأَيْتُ جَدْوَلَ الدَّمْعِ يَنْحَدِرُ صَامِتاً عَلى قِنَاعِكِ.
رَأَيْتُ وَجْهَكِ المَاءَ في زُرْقَةِ مَاتِيس.
رأيتُ لَوْزَ خَدَّيْكِ المُعَلَّقَ عَالِياً في المَخْدَعِ.
رَأَيْتُ قَمْحَ عَيْنَيْكِ.
رَأَيْتُ وَجْهَكِ حَافِياً كَرَاحَةِ يَدٍ.
رأَيتُ البَابَ أَمَامِي صَامِتَ الخَشَبَاتِ.
والمَمَرّ. والرَّدْهَةَ. والصَّالُون
ورأَيْتُ الشُّرْفَةَ تمتلِئ بَأَشْباحِكِ القَدِيمَةِ
وكانَ الظِّلُّ بِالقُرْبِ لاَ يَعْرِفُ مَا يَفْعَلُ بِيَدَيْهِ.
وَالخُبْزُ على الصَّحْنِ عَلَى الطَّاولةِ، والسكينُ
وكَأْسُ الشَّايِ بَارِدَةٌ
صَامِتاً دَسَسْتُ يَدِي كَغَيْمَةٍ في بَنْطَلُونْ.
كنتُ أَبْحَثُ عَنْ عَيْنَيْكِ
ثُمَ فَجْأَةً- رأَيْتُ وَجْهَكِ يَنْطَفِىءُ فِي غُرُوبِ النَّافِذَةِ.

اخْتِلاَسَاتْ

أُحَرِّكُ يَدِي.
أَبْحَثُ عَنْكِ وَعَنْ ضَوْءِ الفَجْرِ.
أَعْرِفُ أَنَّكِ مَازِلْتِ هُنَا
(كَيْفَ يُمْكِنُكِ التَّخَلِّي عَنْ أَعْمَى في اللَّيْلِ؟).
أَبْحَثُ عَنْ قِنْدِيلِ الزَّيْتِ لأَرَى طَيْفَ وَجْهِكِ.
أَبْحَثُ عَنْ أَقْرَاطِكِ لِأَلْمَسَ لَمَعَانَ الصَّوْتِ في العَتَمةِ.
أَبْحَثُ عَنْ إِنَاءِ الطِّينِ لِأَشْرَبَ.
أَبْحَثُ عَنْ مزْهَرِيَّةِ الزَّاوِيَةِ لِأَشُمَّ لَيْلَكِ.
غَجَرِيٌّ -
وُلِدْتُ عَلَى عَرَبَةٍ تَجُرُّهَا الخَيْلُ.
أَمْتَلِئُ بِالظُّلْمَةِ وأَقُولُ هَذِهِ لَيْسَتْ ليلَتي.
أَتَسَوَّلُ عُمْرِيَ ضَارِعاً إِلى سَمَاءِ اللَّهِ.
أَبْحَثُ عَنْ خُبْزِي البَسِيطِ كَيْ أَقْتَسِمَهُ مَعَ مَنْ أُحِبُّ.
أُكْمِلُ نَهَارِيَ في دُكْنَةِ صَدْرِكِ.
ثُمَّ أُحَرِّكُ يَدِي عَلَى حَافَةِ عُزْلِكِ.
وَأُوَاصِلُ اخْتِلاَسَاتِي الصَّغِيرَةَ.

شعر/ حسن نجمي

أُوقِظُ الفَجْر

أحياناً لا أَرْضَى بِهَذَا اللَّيلِ -
حينَ لا يُعطي لِرَبْوتِكِ شَكْلاً
حَيْثُ تَنْطَرِحينَ عَلَى العُشْبِ وأُغَطِّيكِ بجَسَدِي.
وَلاَ يَمْنَحُ أَصَابِعِي مَا يَكْفي مِنْ وَميضٍ
كي تَنْفَتِحَ مَسَامُّكِ.
وتَنْبُتَ عَلَى نَهْدَيْكِ قُبْلَتِي
وَأَرَى عُمْرِيَ يَرْتَعِشُ في دِفْءِ أَنْفَاسِكِ.
أَحْيَاناً أَتْعَبُ مِنَ اللَّيْلِ -
حِينَ يَخفُقُ الضَّوْءُ في رِوَاقِ الحَدِيقَةِ.
كَأَنَّ السَّاعَاتِ تَوقَّفَتْ
والنُّجُومَ تَعَتَّمتْ بِزُرْقَةِ حَرْبٍ.
صَدَّقْتُ اللَّيْلَ طَوِيلاً -
والآنَ ضَجِرْتُ.
سَأَذْهَبُ لِأُوقِظَ فَجْرِيَ المُتَأَخِّرَ.

رُبَّما

رُبَّمَا لَيْسَ لي رَأْسٌ عَلَى كَتِفَيَّ الآنَ
لكِنَّ لِي قَلْباً كَالصُّرَاخِ البَعيدِ -
وهَا أَنَا أَحْمِلُ لَيْلَتِي مَعِي أَتَسَكَّعُ تَحْتَ النُّجُومِ
تَعَالَيْ - لا أُريدُ أَنْ أَمُوتَ اللَّيْلَةَ
أُريدُ أَنْ أَعْرِفَ، مِثْلَ فَيْلَسُوفٍ صَغِيرٍ، لِمَاذَا عِشْتُ -
ولِمَ كلِمَاتِي نَاشِجَاتٌ هَكَذَا
ولي دَمْعَةٌ كَأَنَّهَا وَطَن.

الصَّبِيَّة

دَعينَا نَتَحَابّْ -
أُريدُ أَنْ أَسْتَرِقَ اللَّيْلَ الصَّغِيرَ مِنْ عَيْنَيْكِ
وهَذَا الظِّلَّ من مَسْرَبِ النَّهْدَيْنِ
أَتَسَلَّلُ كَخَيْطِ ضَبَابٍ
نَدَى يَبُلُّ النَّظْرَةَ والوَجْنَةَ الزَّاهيةَ التي تَلِدُ النُّجُوم
أُحِبُّ هَذَا الصَّمْتَ في كَلِمَاتِكِ
وفي يدَيْكِ
وَهَذَا العُرْيَ اللَّزِجَ في غُرْفَةِ المَعِيشَةِ
تُدْفِؤُهُ أَنْفَاسُكِ وهَيَجانُ الشَّفَتَيْنِ.
***
دَعِينَا نَتَحَابّْ هَكَذا
قَبْلَ أَنْ يَتَرجَّلَ ضَجيجُ النَّهار
ويَعْرِفَ أَنِّي خَلَعْتُ القُفْلَ ودَخَلْتُ.

وَرْشَةُ الحَيَاة

كَأَنِّيَ آخَرُ.. قُرْبَكِ. تَنْسَانِي نَفْسِي. أُحَرِّكُ يَدَيَّ فِي صَدَفَاتِكِ.
وأُشِيحُ بوَجْهِي عَنْ نَظْرَتِكِ. يَنْحَدِرُ شَعَرُكِ عَلَى فَمِي
فَتُصْبِحُ قُبْلاَتِي مُعْشَوْشَبَةً. وأَنْدَفِعُ كَمَا لَوْ نَحْوَ بِذْرَةِ
ضَوْءٍ، أَخَافُ أَنْ يَذُوبَ الخَصْرُ. أَخَافُ أَنْ يَمَّحِيَ
النَّهْدَانِ. وَرَغْمَ أَنِّيَ أَرْفَعُ السُّحُبَ وَأَعْبُرُ إِلَيْكِ. وَأُلْقِي
بِحَجَرٍ إِلى نَوَافِذِكِ - تُفْسِدُ عَادَةُ الشَّهْرِ أُمْسِيَتِي العَذْرَاءَ.
وَأَرْتَابُ. وَأَجِدُ العُذْرَ. لِلنَّمْلَةِ وَقْتُهَا. وَلِي شَتَاتِي !
اسْحَبِينِي نَحْوَكِ كَيْ لاَ أَقْضِيَ مَاتَبَقَّى مِنْ عُمْرِي فِي عُرْيِ
الوَقْتِ.
أَحْيَاناً أَمُوتُ. جُرِّينِي جَرَّ المَوْتَى وَامْلَئِينِي بِبَعْضٍ مِنْ
رُوحِكِ.
تَخَطَّتْنِي جِيَادِي. لَمْ يَبْقَ غَيْرُ الصَّهِيلِ. وَالآنَ تُهَشِّمُنِي
حِجَارَةُ الطريقِ.
ولاَ أَخْفِضُ جَنَاحَيَّ. فِي قَلْبِي ضَوْءٌ. وتُمْسِكُ رَاحَتِي
بالكَلِمَاتِ.
وَأَخْتَزِنُ الدَّمْعَ (أَقُولُ لَيْسَ الآنَ).

عزيز سبا

لَمْ أَعُدْ أَثِقُ في الذِّكْرى -
ولاااا، لَمْ أَعُدْ أَثِقُ في الشُّهَدَاءِ.

حَريرٌ قديمٌ

العُزْلَةُ أَلاَّ تَعْثُرَ عَلَى أَحَدٍ.
أَنْ تَبْقَى وَحْدَكَ في آخِرِ الدُّنْيَا في سَخَطِ الزَّمَنِ.
تَتَشَهَّى امْرَأَةً شَفِيفَةً فِي حَرِيرِهَا القَدِيم -
ولاَ تَجِدُ بِقُرْبِكَ غَيْرَ الصِّرَاطِ وَالمَلاَئِكَةِ تَفَرَّقُ عَلَيْكَ.
تَرْتَمِي لِتَلْثُمَ سَاقَ الآلِهَةِ.
اِنْهَضْ يَا وَلَدِي لاَ تَجْزَعْ.
خُذْ حِصَّتَكَ مِنْ نَارِ الجَحِيمِ لتَتَطَهَّرَ قَليلاً -
وتَعَالَ لتَنْغَمِسْ في مِيَاهِ الجَنَّةِ.

شاعر وروائي من المغرب

ضياء الصموي

مقال

القصيدة العربية والصورة الزخرفية

شربل داغر

اتسعتْ مداراتُ عملِ الدرس الشعري في العقود الأخيرة، لتشمل علاقة النص الشعري بـ"خارجه"، بغيره من النصوص تحديدًا. وهو ما ظهر في أعمال ميخائيل باختين، وفي أعمال الدارسة الفرنسية جوليا كريستيفا وغيرهما حول "التناص". إلا أن هذا الدرس بقي - في توسعه وتقدمه - محصورًا في نطاق الشعر، بين القصيدة والقصيدة، ما عنى توسعًا لمفاهيم "السرقات الشعرية" في النقد العربي القديم، و"الأدب المقارن" في النقد الغربي، وإن انطلق "التناص" وطبقَ مفاهيم جديدة أكثر دقة في استبيان العلاقات التفاعلية بين النصوص.

هكذا لم يتم التوقف عند علاقة القصيدة بالرواية، أو بالمسرحية وغيرها من التداخلات الأدبية. أما ما غاب، في هذا النشاط الدراسي المتجدّد والمتحول، فهو التفاعلات بين القصيدة و"خارجها" من الفنون، على تنوعاتها واختلافاتها، من فنون بصرية على تنوعها وتعددها. وإذا كانت الدراسات الخاصة بـ"التناص الثقافي" قد شملت هذا الجانب، فإنها بقيت في حدود الكلام عن تفاعلات ذات نطاق ثقافي، أو تاريخي، من دون أن تستبين العلاقات "البنائية" (كما أسمّيها) بين المكوِّنَين المختلفَين، أي بين القصيدة والصورة الفنية.

هذا ما أتطلع للعمل عليه في هذا الفصل، متوقفًا عند إنتاجَين مختلفين في الشعر: عربي قديم مع الفن الإسلامي، وفرنسي متأخر في التفاعل مع اللوحة الزيتية والمحفورة الفنية.

المدبَّجة: من الأندلس إلى المشرق

قد ينساق بعض الدرس إلى الاعتقاد بأن القصيدة تفاعلت مع اللوحة، والعمل التصويري عمومًا، ابتداءً مما طلبَه وقام به الشاعر الفرنسي آلويزيوس برتران، وهو ما صرَّح به الشاعر الفرنسي نفسه في مقدمة كتابه الشعري النادر؛ وهو ما اتبعَه في بناء العديد من قصائد كتابه اليتيم. لا أريد التوقف، هنا، عند صحة أو عدم صحة هذا القول (ما أعود إليه في الفصل القادم)؛ أريد أن أتوجه بالبحث وجهة مغايرة، صوب كتاب قديم، جرى تحقيقه في السنوات الأخيرة. فما هو؟ وما فيه؟

يعود المخطوط، في أصله، إلى كاتب أندلسي: عبدالمنعم بن عمر بن حسّان الجلياني الأندلسي، وقد صدر في طبعته المحققة، تحت العنوان التالي: "ديوان التدبيج: فتنة الإبداع وذروة الإمتاع" [1]. يعود هذا المخطوط إلى الكاتب الأندلسي (531 هـ - 602 هـ)؛ ونعرف أن صاحبَهُ ألمّ بجملة علوم وصناعات وفنون، ما جعل البعض يطلقون عليه لقب "حكيم الزمان" [2]، له معرفة بعلوم الباطن، وفي صناعة الكيمياء والطب والكحل (حسب ابن أبي أصيبعة)، وفي كتابة الشعر. ومن المعروف عنه (حسبما روى محب الدين بن النجار) أنه هاجر من الأندلس، وأنه مدح السلطان صلاح الدين الكبير (- 589 هـ)، وصنف له كتبًا عديدة [3]، ما بلغ عشرة كتب بين منظوم ومنثور (التي عرض ابن أبي أصيبعة موضوعاتها)، وهي "مشارع الأشواق"، و"ديوان الغزل والتشبيب والموشحات"، و"ديوان الترسل والمخاطبات"، و"تعاليق في الطب"، و"وصفات أدوية مركبة" وغيرها [4]. ولقد وقعتُ، في نسخة مصورة، على "كتاب منادح المادح" للجلياني نفسه؛ وهو "كتاب مُشَجَّر كُتِبَ بمختلف الأصباغ والليق"، حسب وصف المخطوط؛ وقد جاء في صدره "كتاب منادح المادح وروضة المآثر والمفاخر في خصائص الملك الناصر رحمه الله". ووصف الجلياني كتابه بأنه "صورة المدبجة المشجرة المبهجة ذات النهرين" (569 للهجرة). كما جاء، في "طبقات الأدباء" و"فوات الوفيات"، أن عبدالمنعم كان مشهورًا بعمل المدبجات.

ولقد ذكر "كشف الظنون" لحاجي خليفة: "ديوان التدبيج (...) مشتمل على أعاجيب من المدبجات المعجزة النظم" [5]. فماذا عن "ديوان التدبيج"؟

ما يتوجب قوله، بداية، إن هناك أكثر من ظاهرة تستوقف الدارس في الكتاب المحقق: هناك نقص في مادة الكتاب، على ما أشار المحققان في النسخ التي عادا إليها؛ وهو نقصٌ معروف في المخطوطات: هذا ما وصلَ من الكتاب، في نهاية الأمر. إلا أن هناك خللًا مختلفًا، ويعود إلى جامع الكتاب على الأرجح، وهو ابن الكاتب: فقد استوقفني، في درس الكتاب، عدم وجود نظام تأليفي تتابعي لمواده المختلفة، فلم يتقيد الجامع بالتتالي الزمني للمدبجات، حيث إن مقارنة تواريخ المدبّجات توضح المراد من هذه الملاحظة [6]... يضاف إلى ذلك أن النسخ الثلاثة التي عاد إليها المحققان لا تعود أيّ واحدة منها إلى النسخة التي جمعَها ابن الجلياني، وهو ما يفسر ربما الارتباك في ترتيب المدبجات. وقد يكون الارتباك الماثل في تركيب الكتاب عائدًا إلى كون كلّ مدبجة قائمة بنفسها، من دون أن تتقيد بالتتابع، أو أن مثل هذا الترتيب لم يخضع لتدبير نسقي... ويبدو من كلام ابن الشاعر أنه استجمع المدبجات، ولم تكن مجموعة من والده.

سأقوم، ثانيًا، بالتعرف إلى مواد الكتاب، وتواريخها: يعدد الجلياني، في مستهل كتابه، مجموع كتبه العشرة، عارضًا - باختصار - لأغراضها؛ ومنها الكتاب السادس: "ديوان التدبيج"، الذي "يشتمل على أعاجيب من المدبجات معجِزة النظم" (ص 74). ثم يضيف محددًا طريقته في التأليف "إن جميع هذه الدواوين والكتب ليس في شيء منها كلمة من كلام أحد غيري، بل كلها مما علَّمني ربي" (الصفحة نفسها). كما يفيد، عن كتابه، أنه يجمع "جمهورَ ما قلتُه من المدبجات". وهي التالية، حسب ورودها في الكتاب:

- "المدبجة القدسية": 589 هـ (ص ص 75 - 97)، في حروب الملك الناصر صلاح الدين الأيوبي.
- "المدبجة الأشرفية"، الموسومة "نظم الجواهر بالثناء الزاهر" 602 هـ (ص ص 98 - 112)، للملك الأشرف مظفر الدين الأيوبي.
- "مدبجة صوب المواطر من ذوب الخواطر": 575 هـ (ص ص 131-144)، من دون إهداء خاص.
- مخصصة للملك الناصر صلاح الدين الأيوبي: 590 هـ، وفيها اثنتا عشرة "شذرة" (ص ص 145-231).
- "المدبجة المضاعفة ذات الأنهار الأربعة": 602 هـ (ص ص 232-261)، من دون إهداء خاص.
- مدبجة قصيرة (بالقياس مع غيرها) للملك الناصر صلاح الدين الأيوبي، وقد سقط اسمها (ص ص 262-266).
- "الرسالة المحبوكة": للملك الناصر صلاح الدين الأيوبي: 585 هـ (ص ص 267-269).
- "مدبجة رياض الارتياض": 574 هـ ، للملك فخر الدين شمس الدولة (ص ص 270-277).

يتضح، من فحص المدبجات، وجوب التمييز بين ثلاثة أمور فيها:

أولها، أن المدبجات مخصصة للأسرة الأيوبية.

ثانية الملاحظات، أن واحدة من المدبجات ليست مهداة لأحد، لكنها تبدو أشبه بـ"معارضة" [7] (حسب القول القديم) لصنيع الحريري في "المقامات" (ما لي عودة إليه أدناه).

ثالثة الملاحظات، أن هناك نصًا، لا يرد في صيغة مدبجة، وإنما يشتمل على "شذرات".

إلا أن ما يستوقف، ثالثًا، في الكتاب - على الرغم من نقصان مادته، وتعثر ترتيبه - فهو ما يوفره من معطيات دالة على موجب تأليف الكتاب، من جهة، وعلى أسباب إقبال الكاتب على كتابه، من جهة ثانية. فهو يحفل بمعطيات تقرب، في أحد النصوص، إلى ما يرسم معالمَ قسمٍ من سيرة الكاتب نفسه، إثر حلوله في القاهرة، قادمًا من الأندلس.

هذا ما تتيحُه قراءة نصٍ يتوزع في اثنتي عشرة "شذرة"، في العام 559 هـ (ص ص 145 - 231)؛ ويمكن، من خلاله، الوقوف عند تنقلات سيرية للجيلاني بين القاهرة والإسكندرية، قادمًا من الأندلس إلى حاضرة السلطان الأيوبي. ويرسم مسار الوصول، والوقائع التابعة له، ممهدًا للقاء الذي جمعه بالناصر الأيوبي في المسجد الجامع، في ابن طولون. وهي قراءة تتيح كذلك رسم العلاقة التي انتظمت بين الجلياني وعدد من أفراد الأسرة الأيوبية الحاكمة. ويمكننا الوقوف عند نصوص الكتاب من استبيان صلات الكاتب بعدد من السلاطين الأيوبيين، ابتداء من الملك الناصر صلاح الدين (569-588 هـ)، مرورًا بالملك فخر الدين شمس الدولة، أخ صلاح الدين (- 578 هـ)، وصولًا إلى الملك الأشرف (578-635 هـ). وماذا عن "المدبجات"، موضوع القول في الكتاب؟

بين المدبّجة والمقامة

يفيد "لسان العرب" في المدخل المعجمي (د ب ج) أن الاسم يعني، وهو من الفارسي المعرب، "النقش والتزيين"؛ ومنه "الديباج"، أي "الثياب المتخذة من الإبريسم"؛ و"المدبّج" أي ما "زُينت أطرافه بالديباج"؛ و"الديباجتان: الخدّان" وغيرها. ويتبين أن اللفظ، في مشتقاته المحدودة، عنى الزينة عمومًا، بما فيها الجمال الطبيعي للوجه. غير أن معجم ابن منظور لا يورد ما ورد في كتب قديمة عن "الديباجة"، مثل "حسن الديباجة" الذي يوصف به صاحب الكتابة الجميلة. وإذا كنا نقع، في كتابات قديمة، على "الديباجة"، ما يعني مقدمة الكتاب أو صدره، فإنها عنت خصوصًا الكتابة المزينة. وهو المعنى الذي طلبه الجلياني، وجعلَه عنوانًا تعريفيًّا للقصائد التي ابتدعها. وهو ما يفيد بمثله، إذ يشدّد، في مطلع الكتاب، على أنه لم يتّكل على أحد في صنيعه؛ وهو ما شدد عليه أكثر من تحدثوا عنه وعما كتب.

أما "المدبّجة"، موضوع هذا الدرس، فهي نوعٌ متولد في سَوِيَّة المدح؛ وهو ما يوضحه الكاتب بنفسه، إذ يكتب، في "المدبجة الأشرفية"، في تعليلها "وجب أن أصوغ لذكره المنداح حليةً لم يُرَ مثلها في الأمداح" (ص 99). إلا أن للمدح سيرة أخرى في الكتاب، ما يرد في أحد أحلام المؤلف، في معرض شرح علاقة المؤلف بالناصر صلاح الدين الأيوبي: يروي الجلياني ما يشبه خطة تأليف الكتاب، وقد أتتْه في حلم "أرى في المنام ليلة (...) من سنة 569 (للهجرة)، التي فيها أنشأتُ هذا الكتاب، وكأني في بهو بين مجالس، والملك الناصر - أيّده الله - جالسٌ، وأنا ماثلٌ أنشر بين يديه لآلئ ويواقيت مؤثرة لديه، وهو يرنو إليها بطَرْفه، ويقلبُها بكفِّه، فهببتُ جذلان، وبشرتُ الخلان" (ص 146). ثم التقاه في الغد، في جامع ابن طولون (في القاهرة)، وطلب منه قراءة آي من القرآن؛ ثم ناقش الناصر الفروق بين ما يرد في المصحف وما يرد على ألسنة الكُتّاب. فكان أن ذكّره الجلياني بصنيعه التدبيجي السابق "وعدتُ، وأنا أقول هذا تأويلُ رؤياي (أي الحلم) المبشِّرة بما كان من لقياي" (ص 147). ثم يكمل الجلياني حكاية لقائه بالناصر "ثم إني نمتُ في الليلة التي بعدها، فرأيتُ رؤيا مثل الأولى، لم تتعدَّها (...). فبينا أنا أفكرُ ما عبرُ تلك الرؤيا، إذ ألقيَ في روعي دُبْرُ (أي آخر) هذا الكتاب رأيًا، ليكون (...) تعبير ما قصصت (...)، فحبَّرْتُه (...) محبورًا بفنون من الآداب" (الصفحة نفسها).

من المعروف ذكرُه - وهو ما ذكرَه بعض واضعي "ترجمة" الجلياني - أنه التقى بالناصر الأيوبي؛ وهو ما حصل له في المسجد الجامع، المذكور أعلاه، بلسان الجلياني نفسه. والظريف، في الحكاية، هو أن الكاتب يرسم علاقة لزومية، بين ما يراه في الحلم وبين ما يحدث له في النهار التالي. وهو ما يتكرر للمرة الثانية في الليلة التالية... ما يعني أن ما حلم به الجلياني ليس مِما خطط له، بل مِما أتاه "عفوًا"، بناء لحكمة خارجة عليه. وهو مفهوم ديني يتكرر في الكتاب، حيث إن الكاتب يأتي، في كتابه، بما أتيح له التعرف إليه، ولم يكن من "عنداياته"، إذا جاز القول. وهو مفهومٌ معروف عند المتصوفة وغيرهم: الكتابة تتأتى من مصدر "عُلوي"، ما يزيد من قيمتها، وما يخفف - خاصة في المديح - من طلب الشاعر قول المديح في غيره.

يذكر الجلياني، في مدبّجة أخرى، سيرة أخرى لكتابته هذه أكثر قربًا وتماشيًا مع مسار العلاقات حينها بين سلطانٍ وشاعر "قد توَّجَ الله غرةَ جمالها، وبهجة إقبالها، بحلى مآثر السلطان (الملك الأشرف) (...). ولما استفاض إقبالُ هذا المَلَك الكريم على العلوم وأربابها (...)، وجب عليَّ أن أصوغ لذكره المنداح حِلية لم يُرَ مثلها في الأمداح". ثم يتابع الجلياني في شرح ما قام به، فيكتب "فكم مدَّعي بلاغةٍ لا يرى من هذه (المدبّجة) إلا أصباغها، عاجزًا عن قراءتها، فكيف له أن يذوق مساغها" (أي طيبَها)، وهذا بخلاف من له بصيرة، إذ "يُكبر صنعةَ من صاغها" (ص 99).

قد يكون الجلياني قد عملَ على إيجاد هذا النوع الكتابي الجديد من تلقاء نفسه، بمبادرة منه، ما لا يقوى الدرس على جلائه. ولكن ما اتضحَ أعلاه هو أن تدبيج عدد من الأعمال قامَ بناء لما انتظم بين الكاتب والسلطان، كما سبق القول. غير أن هذا التفسير أو القبول به لا يكفيان أبدًا في تفسير ظهور هذا النوع الأدبي المزيَّن. فقد بانَ أعلاه أن الجلياني أراد هذا الصنيع في تدبيرٍ مدحي مقصود بذاته، كما أوضح ذلك بنفسه. وهو يشير، في هذا، إلى تقاليد مدحية معروفة، سابقة، يتطلع فيها الشاعر إلى مجاراة غيره من الشعراء المادحين، بل إلى التفوق عليهم. هذا ما طلبَه الجلياني، واجدًا في السلطان ما يناسبه من "الصفات" الجديرة بمثل هذه الأعمال، ما دام أن المَلك يقتفي "أشرف سِيَرِ الملوك وآدابها"، ويصغو "إلى مبتكرات الأدباء والبلغاء"، ويفهم غوامضها "بحسن الاستماع والإصغاء"، ويعترف بقدر الفضلاء والنجباء، ويبسط لهم "رداء المبرَّة" (أي الإحسان)، ويقرِّبهم منه (الصفحة نفسها).

إلا أن التعرف إلى المدبجات ممكنٌ بصورة أيسر، لو جرى التوقف عند التي لم يُهدِها الجلياني لأحد، وكتبَها في العام 575 هـ. هي من المدبجات الأقدم في الكتاب، بأي

ضياء الحمود

حال، ويفيد الكاتب، في مطلعها، عن سبب نظمها. ذلك أن سبب إنشائها يبدو مثل نوع من "المعارضة" لصنيع القاسم بن علي الحريري، صاحب "المقامات" المعروف [8]. فهو يَذكر أن الحريري وضع بيتَين، في إحدى مقاماته، سمّاهما "البيتين المطرفين المشتهي الطرفَين"؛ وأن الحريري وضع رسالة أسماها "القهقرية"، "التي تُقرأ من طَرَفِها بدءًا وعودًا إلى أولها"، فكان أن وضع الجلياني قصيدة من اثني عشر بيتًا، لا من بيتَين وحسب في العام 575 هـ، وفق المثال الأول للحريري؛ ثم وضع، في المثال الثاني، رسالة بدوره، لكنه أسماها "الرسالة المنعطِفة" (إذ لم يَرُقْ له، حسب لفظه، اسم "القهقرية").

هذه القربى بين الجلياني والحريري لافتة، ومناسبة؛ وتشير، أيًّا كان الأمر، إلى مساعٍ معروفة في التأليف قامت على إبراز التفوق اللغوي لكاتبها. وقد يَعني ما أوردتُه نوعًا من التشبه أجراه الجلياني بالحريري؛ فهما تتابعا الواحد بعد الآخر: الحريري (446-516 هـ)، ثم الجلياني (531 - 602 هـ)، ما يعني أن الجلياني لم يلتقِ بالحريري، وإنما لحق به، وطلبَ محاكاتَه، والتفوقَ عليه (كما يمكن التكهن، وفق الأخبار ودلالاتها). كيف لا، وقد أفادت أخبار كثيرة عن الشهرة التي طاولت الحريري إثر عمله على مقاماته... فقد قيل إن النسَّاخ تهافتوا على استنساخ مقاماته في بغداد، حتى إن الحريري نفسه وقَّعَ بخطه، في عدة شهور من سنة 514 للهجرة، على سبعمئة نسخة منها. بل تضيف الأخبار أن شهرة المقامات ذاعت حتى بلغت الأندلس، فكان أن أتى علماء منها، واستنسخوا المقامات: هكذا تكون قد اكتملت الدورة، بخطوطها العامة، بين الجلياني وبين الحريري، من دون تفاصيل مزيدة.

إلا أن الغريب، في أمر المقامة، هو أنها وُضعت، في بنائها كما في مادتها السردية، على "مقلب" حكائي يخص حياة "أهل الكدية"، أي المهمشين

وأصحاب الألاعيب الظريفة، فيما يقوم صنيع "المقامة" اللغوي على لغة شديدة التقعر والندرة... لا يختلف صنيع الجلياني، في مدبّجاته، عن هذه اللغة، وإن شعرًا: لكي يقوى الشاعر على صنيعه اللغوي، يحتاج (مثل كاتب المقامات) إلى زاد لغوي واسع، لكي يستقي منه ما يحتاجه في التراكيب اللغوية - الشعرية التي يُلزم نفسه بها في صنيعه. وهو ما يذكره الجلياني في مقدمة "القدسية"، أي أنه لم يسمح لنفسه، في الأبيات الشعرية، بأيّ جوازات أو تضمين وغيرها... ما يزيد من غرابة صنيع الجلياني، هو أنه يتولى المديح في بعض ملوك الأسرة الأيوبية، وفي انتصاراتها، فلا يشير في الغالب (سوى بعض الذكر الحربي) إلى أعمالها، وإنما إلى "صفات" التعظيم والتفخيم المناسبة أو المطلوبة في المديح [9].

ماذا عن المدبجة شعرًا؟

يقسم الجلياني الكلام إلى ثلاثة أنواع: "نظم وتدبيج وكلام مطلق"، أي غير مقيد بقواعد (ص 74). ويعرِّف المدبجة كما يلي "نظمٌ في نظم مشتبك متداخل"؛ وهذا يعني أن تتابع الأبيات في الشعر القديم غير متوافر في المدبّجة، بل تقوم المدبّجة على تشابك وتداخل في ما بين أبياتها. هذا يعني، واقعًا، وجود قصائد متعددة في المدبّجة الواحدة، وأنها تتخذ، في توزّعها فوق الورق، شكلًا غير متتابع كما في الشعر القديم عادة، وإنما تتخذ شكلًا متداخلًا، ما يعني أن الأبيات والقصائد "يُداخل" بعضها البعض الآخر. ويتخذ هذا الشكل - الجديد في الشعر العربي بالتالي (وفق ما هو معروف) - عدة هيئات، فيذكرها الجلياني بالاسم: مبسوط (وهو التقليدي المعروف في الشعر)، مضاعف (أي المزدوج)، مصدَّر (أي الذي يتصدر غيره في الورقة)، منهَّر (أي جارٍ مثل النهر)، مخمَّم (أي الواقع في ختم طباعي)، ومنجَّم (أي الواقع في نجيمات) وغيرها. كما يشدد الجلياني على أن كل قصيدة، في المدبّجة الواحدة، تحتفظ بأبياتها كما بشكل نزولها على الورقة، إذ أن "كل صنف منها قائم بنفسه، تام الصنائع" (ص 76). هذا يجعل المدبّجة عملًا كتابيًا مبتكرًا، لكنه صعب القراءة بالتالي؛ وهو ما يسهله الشاعر لقارئه إذ يضع ما هو أشبه "خريطة طريق" للتنقل في المدبجة، ما يَرِدُ في بداية المدبّجة، وهو كيفية القراءة لها.

المدبّجة بوصفها شكلًا

رؤية المدبّجة تبلبل النظر، بقدر ما تُغريه. تبلبلُه حكمًا، إذ أن النظر إليها، أو فيها، لا يقود بالضرورة إلى القصيدة في شكلها العروضي، القالبي، المعروف. هكذا نقع على كلمات أو على سطور متقاطعة، ما لا يُذكِّر بالبيت الشعري المستوي في سطر، في سطور متوالية ومتشابهة. كما أن النظر في ألفاظها، في تتابعها، يُظهر أن بعضها متلون بأصباغ (وفق لفظ الجلياني) مختلفة، وليس بلون المداد وحده (كما يمكن العثور عليه في مخطوطات الشعر القديمة).

المدبّجة، بهذا المعنى، ليست قصيدة، بل هي - على المستوى الكمي - أكثر من قصيدة واحدة، إذ تلتقي فيها وتتقاطع أكثر من قصيدة، وبقواف مختلفة. المدبّجة، إذًا، كتاب، عملٌ كتابي وهندسي وصباغي يليق النظر فيه، ربما أكثر من القراءة فيه.

المدبّجة تُبلبل النظر، ما دام أنها تمثل للعين من دون الهيئة النسخية القديمة (الانتظام المتوالي في قالب مستطيل)؛ ولا تتابع العينُ فيها ما تتابعُه في سطور في كتاب. فالعين تتوزع في نقاط عديدة ومختلفة فيها (ما يشبه النظر إلى العمل الفني في مجموعه)، وما يغلب على تلقي هيئة المدبّجة هو أن لها هيئة شكلية مختلفة من مدبجة إلى أخرى. خرجت القصيدة، مع المدبّجة، من القالب المتناظر، المستوي في سطوره المتوالية، صوب ما يمثل للعين مثل صورة خطية - شكلية - صباغية متبدلة من ورقة إلى ورقة، من قصيدة إلى أخرى، من مدبّجة إلى أخرى. كلُّ مدبّجة، بالتالي، عملٌ مبتكَر، مختلف، يخاطب عين الناظر قبل القارئ منذ الالتفاتة الأولى.

القصيدة القديمة، العروضية، في عهد الجلياني، كانت تمثل للقارئ كما للناظر في هيئة واحدة: تتألف من أبيات مستوية، ومن توالي هذه الأبيات التتابعي. هذا ما كان يرسم لهذه القصيدة شكلًا قالبيًّا، في هيئة مستطيل طولي في الغالب. هذا ما يتبدل مع مدبّجات الجلياني، إذ نجد أبيات القصيدة تنتظم (كما العادة) في سطور مستوية وأفقية، فيما نجد غيرها يرتفع عاموديًّا، أو يتلوى... أو نجد أبياتًا تدور في دائرة، وغيرها من التشكلات. هكذا يصبح للورقة في المدبّجة شكل بنائي مختلف عما كانت عليه القصيدة القديمة: بدل الشكل المستطيل، ستمثل المدبجة، في أحوالها البنائية الكثيرة، وفق صورة جامعة، تتوزع وتتفرق في أشكال يمكن التعرف إليها.

هذا ما يشرحه الجلياني بنفسه "ألفيتَ اللطائف جناها، فزهرُها المُلح أكمامها المُدح، وثمرها المِنح، ملتفة على ساقين تُسقى من شطين، نابتة في رياض النظم الأخضر حيث نجمت بدائع المنظر، في فروع تشتبك وأصول تشترك، حفَّتها أنامل مخضبة تشير إلى هذه الروضة المخصبة، وضِمنَها مربع معين تحلى بالعقيق فتعين، وأنهار مَسِيلُها نضار وأزهار تُجنى فلا تُضار، يحار البصر في مرآها وتَذهل الفِكَرُ في مبناها، مرسلةً جدولَين مذهَبين تقاطعا ليصلا ذات البين، إلى مختمة منمنمة، جادها الإحكام فأحياها وحَكَمَ الاشتراك على أطرافها وزواياها" (185).

هذا ما يتابعه بالقول "ازدحمت أشكالها ازدحامًا، والتحمَ إشكالها التحامًا، كأن المثل الإقليدسية صيرت إليه، والحِيَل الشاكرية صوّرت عليها، من مثلثات ضمن مساحتها، ومدورات خطرن ساحتها، ومربعات معينة ومخمسات مبينة ومسدسات متمكنة، ومسبعات تندرج ومثمنات تنعرج، ومتسعات موسعات ومعشرات منتشرات، واثناعشريات متناسبة ومخروطات متراكبة، وما يتولد بالتركيب منها أعم مما حكينا عنها" (186).

هذا ما يؤكده في مواضع أخرى من كتابه "صورة شجرتين ملتفتين تشتمل على أربعين بيتًا عينية لزومية، مزدوجة اللزوم، متناظرة متقابلة: الذي عن اليمين مثلُه عن اليسار في مثل موضعه وشكله مفرغًا من الأصل على هيئة الآخر" (233).

يحفل التعريف بصنيع الجلياني أعلاه بألفاظ واصطلاحات غير متأتية من الشعر ونظريته، بل من غيره، من مدونة أخرى: شجرة، الزهر، الثمر، الساق، الرياض، الفروع، الأصول، أنهار، جدول وغيرها، أي مما يتحدر من معجم "الواحة" (كما تحدثنا عنه في الفصل الأول)، وما يجمع بين الخضرة والماء، في المدبجة كما في الدار [10].

كما يتحقق الدارس من ألفاظ واصطلاحات، احتيجَ إليها للتعريف بالمدبّجة من خارج المتن الشعري، إذ يعود الجلياني إلى غيرها من زاد الهندسة وأشكالها: موضع، شكل وأشكال، مربع، مبنى، مختمة، منمنمة، مربعات، مخمسات، مسدسات، مسبعات، مثمنات، متسعات، معشرات، اثناعشريات، أطراف، زوايا، المثل الأقليدسية، الحيل، المدورات، مخروطات، التركيب، هيئة وغيرها.

كما يمكن التنبه أيضًا، في كلام الجلياني، إلى أن له أوصافًا لتوزع الألفاظ والأبيات لا تتناسب مع متطلبات الوزن أو النحو وغيرها، فهو يطلب لمواد المدبجة أن تكون (حسب لفظه): ملتفة، متناظرة، متقابلة، تشتبك، تشترك، تتقاطع، تلتحم، ازدحمت، صورت، تندرج، تتعرج وغيرها.

لو شاء الناظر إلى المدبّجة تشبيهها بصنيع ثقافي قديم، لَمَا شبَّهَها بالقصيدة أبدًا، بل بتشبيكات خطية - زخرفية، فوق جدار قصر، أو على آنية، أو فوق أثواب وغيرها. فالمدبجة، مثل القصر المزخرف، أو الآنية المزينة، أو الثوب الموشى، تشتمل على أعمال متعددة، بين خط وتشكيل وصباغة. وما يصحُّ في القصر والآنية والثوب، يصحُّ في المدبجة، وهو أنها عمل مركَّب.

المدبّجة تتعين في شكل مبتكر، مُتئلِّف من عدة أشكال، بل قد يختار الجلياني شكلًا منها، مألوفًا، مثل الأشكال التالية: الشجرة ذات الأغصان، والدائرة، والخانات المربعة، والخطوط المتقاطعة بشكل هندسي مضبوط بين عامودية وأفقية وغيرها.

قصيدة ذات صورة زخرفية

هكذا لم تعد قراءة القصيدة ممكنة كما في سابقها من الشعر: تحافظ الصنعة الشعرية على مبدأ "وحدة البيت"، بل تُطبّقه بصورة محكمة، وهو ما يوضحُه الجلياني ويؤكده بنفسه. إلا أن البيت يخضع في تأليفه إلى حسابات لا تتصل بالوزن والتفعيلات والمتحركات والساكنات وحدها، وإنما يخضع تنظيمُ البيت أيضًا لحسابات واقعة في الحروف، في تتابعها التلقائي أو في قلبها وعكسها. ومن المعلوم أن هذا الصنيع قائمٌ في بعض "مقامات" الحريري، إذ يقوم، في مقامة، على سبيل المثال، بإيراد كلمات، فتكون مرة منقوطة ومرة غير منقوطة؛ أو تتوالى الكلمات، في مقامة، بالتبادل بين النقط وعدمه، أو يرد مقطع في المقامة غير منقوط بكامل ألفاظه وغيرها، فضلًا عن السجع والمحسنات البديعية فيها.

هذه "الألعاب" اللغوية عديدة في أبيات قصائد الجلياني، وأكتفي بعرض عينات منها. قد يبدأ كلُّ بيت في قصيدة بواحد من هذين الفعلين:

أفاض...

عِمادُ...

أفاض...

عِمادُ...

وهكذا في الأبيات التالية: هذا التناوب الثنائي لهذين الفعلين هو ما يبني القصيدة بيتًا بيتًا، وبيتًا تلو بيت، مرتكزًا إلى فعل في بداية كل واحد منها.

أو نجد الجلياني يُقدِم، في افتتاح بيت، على استعمال عدد من الحروف، ثم لا يلبث أن يستعملها، هي ذاتها، ولكن... بالمقلوب، كما في هذا المثل:

يا مَنْح مَهْ (...) يأمنْ حَمَه

... وهكذا في كل بيت من هذه القصيدة.

هكذا يتمُّ "التلاعب" اللفظي والنحوي بالبيت تلو البيت في القصيدة الواحدة. إلا أن هناك "تلاعبات" أخرى تنادي الناظر أكثر من الفاحص اللغوي في الصفحة عند الجلياني. بات لترتيب الحروف، والألفاظ، في الجملة، في البيت الواحد، ترتيب...

شكلي بالتالي، ما يخضع لحسابات أخرى، غير حسابات النحو والوزن. هذا ما يصيب البيت، وهذا ما يصيب القصيدة. هذا يعني، في واقع العمليات الجارية، أن القصيدة (والقصائد) تتنزل في أشكال مختارة؛ وهي ليست من صنيع الشاعر بوصفه مهندسًا، ومزخرفًا. ما يقترحه الجلياني في تصميمه العام هو ما يشبه قوالب الزخرفة في الفن الإسلامي. هذا مدعاة للتساؤل: أهي رسوم أم أشكال أم صور؟

يمكن القول، بداية، إنها من الأشكال، وإن تترسّم أحيانًا شكل الشجرة أو النهر وغيرها؛ وهذه معروفة ومستحسنة في الزخرفة، ما يوافق بالتالي قواعد متبعة في الفن الإسلامي. وإذا كان صنيع الجلياني الشعري جديدًا في الغالب، فإن صنيعه الشكلي ليس بالجديد، إذا أخذنا في عين الاعتبار ورودَ مثل هذه الأشكال في الكتب والعمائر القديمة. وتكون الجِدَّة الأكيدة ماثلة في المدبجة، في الكتاب، في الجمع بين التوليد الشعري وبين توظيف أشكال زخرفية في العمل عينه.

ما يعني الدارس، في المقام الأول، هو الوقوف عند هذه العلاقة بين البيت وبين الشكل. وهي علاقة يتضح، بعد درس معطياتها الشعرية والشكلية، أنها تتعامل مع الشعر تعاملًا زخرفيًّا؛ وهو ما يمكن تتبُّعُه في تشكلات القصيدة والبيت فيها. فهناك (كما جرى الذكر أعلاه) أكثر من شكل، ومن علامة، تضاف إلى هيئة كل قصيدة في المدبّجة، ما يجتمع في الأشكال الهندسية (لا اليدوية والمتفلتة من القيود والحسابات وأدوات الهندسة)، وفي بعض العلامات الهندسية التي تتشبه بإرث الواحة، من شجر وماء.

اتضح، في التحليل أعلاه، أن القصيدة تنبني، في بعض حروفها وألفاظها، وفق تتابع وحسابات شكلية، في التتابع أو التعاكس وغيرها. كما اتضح أن قالب القصيدة في المدبّجة "يتنزل"، أو ينتظم وفق شكل هندسي (وأكثر) مُختارٍ، بل مسبق. كما اتضح بالتالي أن انتظام "هيئة" القصيدة والمدبّجة بات يتكل على المسطرة والبركار وغيرها في عملية "إظهارها" و"تقديمها" للقارئ بوصفه ناظرًا أيضًا. إلا أن التحليل لم يستكمل الإجابة المطروحة، أو جميع عناصرها: هل تعوِّل القصيدة، والمدبجة، على الصورة أم على غيرها في تشكيل بنائها وهيئتها؟

يتلقى القارئ أو الناظر (المزامن للجلياني) المدبجة بعين... أليفة، إذ تشبه في "هيئتها" ما يعرفه، ما يلقاه (في تلك الأزمنة)، في قبة، في جدار، في آنية وغيرها. فكثير من هيئات الرسوم والأشكال في المدبجات يستعير منظرًا، شكليًّا وزخرفيًّا معروفًا، ما لا يُعتاد عليه في كتب الشعر، بل في أعمال الزخرفة والتزيين. فكثير مِما يَرِدُ في المدبّجات قابلٌ للتعرف إليه في متن آخر، هو متن الفن الإسلامي، ولا سيما الزخرفي والتزييني منه. وما تستعيره المدبّجة، لا يقوم على استقراض صورةٍ، أو وجهٍ، وغيرها، وإنما على استقراضِ أشكال أليفة، مثل الشجر وغيرها، في جدران المساجد أو القصور وغيرها. لهذا لا يمكن الحديث عن "صورة" في المدبّجات إلا وفق معنى محدد، وضيق: الصورة، فيها، لا تتمثل وجهًا أو مشهدًا، ولا ترسم حكاية وغيرها (مثلما نلقاها، في المقامات، بتدبير من المصور يحيى الواسطي [11])، وإنما هي تنتج صورة، وتعرضها، وفق معنى الصورة... التنزيهي، أي الساري في الفن الإسلامي. هي صورة هندسية في المقام الأول، طبيعية في بعض رسومها، وتعمل على زخرفة العناصر وتجميلها بالتالي.

صورة تنزيهية

هكذا انبنى نظام متباين بين "نظمية" القصيدة وبين "صورتها" فوق الورق: تحافظ القصيدة الواحدة على عروضها وقافيتها، لكنها متبدلة في توزّعها فوق الورقة، ما يمنح القصيدة هيئة جديدة، غير مسبوقة: هيئة صورية. وهي صورة مسبوقة، إذا جاز القول، إذ إن الجلياني يقترب من السطر (بمربعاته وخطوطه النظامية فوق الورقة، وفق المسطرة)، ومن الدائرة (بخطها الواحد أو المضاعف، فوق الورقة، وفق البركار)، ومن الشجرة ذات التقسيمات الهندسية المتفرعة منها (بخطوطها، وفق المسطرة)، ومن الدوائر والرسوم الفلكية، ومن القناطر المعمارية وغيرها. لكن الجلياني كان راسمَ أشكالٍ هندسية، مقتديًا بما هو مألوف في الزاد الهندسي الزخرفي في تلك العهود، من دون أن يَخرج عليه، أو أن يضيف إليه: لا يُقدِم على خرق أيّ من العادات والقواعد المتبعة في تلك العهود، فلا يرسم هيئة آدمية، أو منظرًا بالمعنى الفني للكلمة. وهو ليس بمصوِّر بالتالي، عدا أنه يُبقي أشكاله في دائرة "النهي" الإسلامي، أي اتِّباع "التنزيه". هذا ما يجعل كلام المحقِّقَين، منذ عنوان الكتاب، وخصوصًا في مقدمتهما، عن "التجسيد" كلامًا غريبًا للغاية، إذ يضعان للمقدمة العنوانَ التالي "مع دراسة للشعر المجسد بصريًّا".

هكذا يكون الجلياني، في صنيعه، يرفع من قيمة القصيدة بجعلها ذات هيئة وأصباغ وأشكال، ما يعني طلبَ إنزالِ القصيدة في الصنيع الفني. وهو أمر يكاد أن يكون ناشئًا في التعامل مع الكلمة الأدبية، وفي ربطها أو عرضها وفق مثالات بصرية. فإذا كان الخط العربي أظهر جمالات الحروف، والكلمات، ولاسيما في الآيات القرآنية، وإذا كان هذا الصنيع قد انتقل من المخطوط إلى حيطان المسجد والقصر والآنية والثوب وغيرها، فإن ما يحدث، مع الجلياني، يطلب تمثلًا "فنيًّا" للقصيدة. هذا ما يشير إلى "استمداد" القصيدة لفنون متأتية من خارجها الأدبي، ومن قواعدها وجماليتها. غير أن هذا الاستمداد "أنزل" القصيدة (بين حروفها وأبياتها) في لعبة الشكل والأشكال، لكنه أبقى الكلام غير "متفاعل" بالضرورة مع الرسم، عدا أنه بات صعبًا، بل متعذر القراءة. وهو ما يصح في المقامة قبل ذلك...

أبطلَ صنيعُ الجلياني، مثل الحريري قبله، "مقروئية" اللغة، إذ جعل القراءة (وعمادُها الفهمُ) غير ممكنة إلا للمقتدرين في اللغة، أو لمن يصطحبون معهم، في القراءة، أكثر من معجم. كما يمكن القول أيضًا إن العلاقة بين القصيدة والرسوم المصاحبة لها، تبقى شكلانية، زخرفية، ما دام أن الشاعر - المصمِّم لا يقيم أيّ علاقة تواصل (تعبيري وغيره) بينهما، فيما بنت مزوقات يحيى الواسطي وصورُه، في مقامات الحريري، علاقة تفاعلية أكيدة، تقوم على الإظهار والتعيين، بل زادت على الصورة معطيات ليست متوافرة في المقامة بالضرورة [12].

مع الجلياني، لم تعد القصيدة مكتفية بذاتها، بما توارثته من تقاليد صنعية، وبما يتدبره لها من نَسْخٍ (والوراق من استنساخات مزيدة). بات الشاعر، مثل الجلياني، يوفر لقصيدته عنايات مزيدة متأتية من خارج تقليد الشعر. ومن أولى هذه العنايات والتوصلات الناشئة هو أن القصيدة لم تعد للسماع والتدوين فقط، أي الحفظ في ذاكرة وفي ورق، وإنما باتت ما لا يُسمع، بل يُقرأ: يُقرأ وفق تعليمات إرشادية لتوزيعها و"لألعابها"، وفق عين الفهم والتواصل، ووفق عين البصر (خصوصًا وأنه يعدد الأصباغ في الخطوط).

القصيدة تحفة للاقتناء

لم يكن الجمع بين المقامة والمدبّجة، في التواريخ وفي الصنع الأدبي، جمعًا استنسابيًّا، بل هو جمعٌ موافق للزمن التاريخي، وللزمن الكتابي، على ما يمكن الاستنتاج. هذا ما جرى عرضه أعلاه عن علاقات بين الحريري وبين الجلياني؛ وهو ما صرّح به الأخير بنفسه. كما أن التحليل عزز هذه التلاقيات، إذ كشف عن تشابهات في الصنع التأليفي بين النوعَين الأدبيين المذكورين. إلا أن هناك ما يستدعي التحليل المزيد في هذه المسألة، ويتناول أمورًا متفرقة، لكنها قد تكون مجموعة في الزمن التاريخي والتأليفي. فعمَّ أتكلَّمُ؟

توقف غير كاتب عربي وأجنبي عند العلاقات الخصبة بين المقامات (لا سيما لدى الحريري) وبين تناولها الفني (لا سيما عند الواسطي). فقد كشف غير كتاب ودراسة، وبغير لغة، عن وجود نسخ متعددة، في غير زمن، عن تصوير المقامات في مخطوطات فنية [13]. ولو تتبَّعَ الدارسُ جملة من التواريخ، بين صنع الواسطي (ابتداء من القرن الثالث عشر الميلادي) وبين صنع الجلياني القريب زمنًا منه، لأمكنه تتبع خطوطَ اتصال واجبة الدرس. لا يسع الدارس معرفة "البدايات" هذه، إلا أنه يستطيع التكهن والتخمين ووضع الفرضيات، ومنها: ألا يمكن أن يكون هناك مساع للتشبه بين الصنيعين؟

مثل هذا الاحتمال وارد، وممكن، إذ يبيح التفكير في ما يمكن أن يصيب التأليف الأدبي من مساع تجديدية، سواء في مادته الأدبية أو في صنعه المادي. هذا ما يمكن التفكير به ابتداء من "العنايات" التأليفية التي بات يوليها بعضُ كُتاب النثر "الديواني" بكتاباتهم؛ وهو ما تحفل به كتب عديدة قديمة، في فترات متقاربة من زمن الجلياني، وفي الأندلس، ما يزيد من تأكد الوجهة التأليفية الحادثة. فبين كتاب "نقد النثر" لقدامة بن جعفر (المتوفى في العام 337 هـ) و"كتاب الصناعتين" لأبي هلال العسكري (المتوفى نحو 395 هـ) وغيرهما، قبلهما وبعدهما مباشرة، يتحقق الدّارس من كون هؤلاء المؤلفين يتدبرون - مع الإقرار المسبق بـ"علو" الشعر عن غيره - مكانة "أدبية"، لا "ديوانية" وحسب للنثر. إلا أن "أدبية" النثر (ابن المقفع، الجاحظ، أبو حيان التوحيدي...) لن تتأكد وتتنامى بعدهم، بل يمكن الحديث عن مكانة باتت ممكنة لـ"الديوانيين" في القرون التالية، كما يمكن معاينة ذلك في "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" لابن الأثير، الكاتب "الديواني" (المتوفى في العام 637 هـ) وغيره [14]. هذا ما يمكن تتّبعه بصورة أوفى، قبل ذلك، عند الكلاعي الإشبيلي (في القرن الهجري السادس) في كتابه "إحكام صناعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس" [15]. ففي هذا الأخير، يمكن الانتباه إلى أن الناقد الأندلسي يستخلص عددًا من أنماط الكتابة "الديوانية" وأنواعها، مثل المرصَّع"، و"المغصَّن"، و"المفصَّل" و"الموزى" وغيرها (م. ن.، ص

ضياء الحموي

ص 104-195). وهي - كما يمكن الملاحظة - تتلاقى مع ما كان الجلياني قد اختطه لمدبّجاته. وفي خلفيات موقف أكثر من كاتب أندلسي، من الجلياني إلى الكلاعي، يتحقق الدارس من أنهم يتصرّفون من قبيل استكمال ما بدأ به المشارقة في هذه النزعة "البديعية"، والتفوّق عليهم، وإنتاج أعمال أدبية ونقدية "مخترعة"، حسب لفظ ابن الأثير.

لا يسع الدارس، ولا البحث، التمهل والتتبع المزيدين في المسار، إذ يتعدى تمامًا استهدافات البحث. فيكتفي وحسب بالتنبه إلى أن "العناية" بالصورة، ومنها الزخرفة والتوشية والصورة وغيرها، تنامت حضورًا في مخطوطات الأدب، مثلما تنامت صناعات تأليفية متفاعلة معها، ما يمكن تسميته بـ"زخرفة الكتابة". ولو أجرى الدارس نقلة في هذا التاريخ المترامي، لأمكنه الوقوع، على سبيل المثال، على "ديوان" في القرن الهجري العاشر لابن معتوق، يقوم فيه كاتبه بإنتاج "مقطعات" (حسب لفظه)، وهي تُقرأ طولًا وعرضًا وطردًا وعكسًا على أنحاء شتى" [16].

هذه الكتابات باتت تجعل من "التفرّد" اللغوي (أي صعوبته، واقعًا)، "البديعي"، عنوانًا لتفرد كاتبها، ولمكانته بالتالي. وهو مسعى من قبلهم لرفع المكانة بما يدانيها من مكانة الشعراء... المدّاحين. هذا ما أمكن التفكير به في مساعي النثر "الديواني"، وهو ما يمكن التفكير به في المقامة نفسها، حيث اجتمع "التقعير" اللغوي مع "المقلب" الحكائي المسلي. وهو ما يمكن أن يجمع - في تتابع الفرضية ذاتها - بين "الفرادة" اللغوية التي في المقامة وبين العناية التصويرية التي بات الواسطي وأقرانه يُتْبِعونها بالمقامة.

ما لا يتّضح كفاية في انتظام هذه الفرضية هو أن الرفع من مكانة الناثر أو المصور قد يستجيب إلى ذائقة لدى الحكّام باتت تتخفف من الإرث الأدبي والشعري (أو لا تتوافر لهم مَلَكات هذه الذائقة)، فيعولون على... الصورة، أو على الانبهار بـ"الألاعيب اللغوية" القابلة للتعداد، للملاحظة، مسقطين "وعورتها" اللغوية. وهو ما يقود بالتالي إلى صوغ الفرضية في منتهاها المطلوب لها، وهو: ألا تكون المدبجة إنتاجًا مناسبًا ومتولدًا من التواصل والتشارك بين هذه الإنتاجات الأدبية والتصويرية في هذا التاريخ، حيث يطلب الشاعر، مثل الجلياني، أن "يتفنّن" بوجوه المواهب المختلفة؟ ألا تكون المدبجة إنتاجًا متساوقًا مع بعض ما يُنتج من قبل المنتجين الثقافيين، ووفق ما يستسيغه الحاكم، ويتقبله في مقتنياته؟ فالمدبجة ليست قصيدة مخطوطة، يقتني الحاكم كلماتها، لا صنعها الخطي والمادي، بل هي عملٌ قابلٌ للاقتناء، للتمتع بها، للتباهي بملكيتها. تستعير المدبجة من الفن البصري الساري حينها ما يجعلها: تحفة نادرة، مقتنى فاخرًا، ما قد يناسب تغيرات في الذوق وأحكامه، من جهة، وفي كفاءة المقتني اللغوية والأدبية، من جهة ثانية. لا تسعف الدارس قراءة المدونة القديمة في التعرف إلى أحوال الاقتناء والذوق: قد يساوي ثمنُ جاريةٍ أكثر من البدل المادي لقصيدةِ مدحٍ باهرة. ومن المؤكد أن بدلَ عملٍ كتابي ملوّن ومصور يساوي أكثر من قصيدة مدح... كما يميل الدارس إلى الاعتقاد والتخمين بأن ميلاً متعاظمًا إلى الاقتناء ترافق مع افتقار متعاظم للكفاءة اللغوية والأدبية لدى الحكام.

باتت القصيدة، إذًا، تحتاج إلى "خارجها"، ما يُنعش حضورَها الفني والجمالي. فما كانت عليه القصيدة - بوصفها مرجعية أدبية وجمالية - منذ الجاهلية، لم يعد - مع الجلياني - مقبولًا ومساويًا لما باتت عليه عروض العين: الفاهمة والمغتوية بنظرها. ذلك أنه، في موازاة القصيدة في عليائها، ولَّدَ التمدن الإسلامي، في المصحف كما في المقتنيات المادية المختلفة، أشكالًا للمتعة البصرية، ما تمثل خصوصًا في: الخط، والعمارة والزينة؛ وهي متعة متاحة لكل ناظر، حتى لو كان أمّيًّا. أيمكننا القول، بالتالي، إن عمليات المقامة أو المدبّجات، كان يُقصد منها - عمليًّا - إبطال الحاجة إلى العين الفاهمة، والإعلاء من العين الناظرة - عين الجميع، والحاكم في أوّلهم؟ هكذا جرى رفع القصيدة الى مصاف الأثر البصري، ما جعلها تستفيد من أساليب الشكل والخط والزخرفة؛ إلا أنها استفادة "خارجية"، شكلانية، مظهرية، من دون علاقة تفاعلٍ خصبٍ ومنتج بين القصيدة وبين الشكل.

البحث في اتجاهات مغايرة

استندَ التحليل أعلاه، إلى المعاينة والفحص، كما بنى فرضية تبعًا لمعطيات وتقديرات. إلا أنّ مؤدى هذا التحليل ارتكز إلى علاقة أكيدة، ممكنة، بين القصيدة والصورة، الزخرفية تحديدًا. إلا أن في إمكان التحليل التوجه في وجهات أخرى، مختلفة، تُظهر حصول التفاعل المذكور، في أزمنة سابقة، ولا سيما في الحقبة العباسية. فعمَّ أتكلم؟

مثل هذه الأسئلة ضرورية، إذ تثير أسئلة حول ما لم يُدرَس في النقد العربي، سواء القديم أو المتأخر، أي وجوه علاقات بين داخل القصيدة وخارجها من أساليب

الفنون والآداب. وإذا كان مسار التفاعل هذا بقي استعماليًّا، غير مجدّدٍ بالضرورة للشعر، ولا للفن البصري، إلا في حدود خفيفة، ظاهرة، وزخرفية، فإن علينا - هذا ما أسعى إليه - البحث عن التفاعل في تجارب أخرى غير تجربة الجلياني: هذا ما أبحث عنه وفق السؤال التالي: هل ترى القصيدة إذ تكتب أبياتها؟ هل دخل فن البصر إليها؟

لقد توقفت، لهذا الغرض، عند قصائد مختلفة، لقصيدتين عند أبي نواس والبحتري، وعند اقتباسات عديدة من شعر ابن الرومي [17].

أخترتُ هذه القصائد، وكان في الإمكان اختيار غيرها، لدى شعراء آخرين، لإظهار ما لم يستوقف الدرس العربي، وهو حصول علاقات خافية، أكيدة، بين العين والقصيدة. هذا ما يمكن للدارس أن يتابعه في كثير من شعر أبي نواس (145 - 199هـ؛ 762 - 813م)، في ما تعمل عينُه على التقاطه، في حانة، في مجلس، وما يترافق في الغالب مع نزعة سردية بيّنة. فالعين تبصر لكي تروي: هذا ما ترصده، وترويه عن الخارجة من حمّامها، في لعبة في المعنى، في الإظهار، تقوم بين الظلام والضياء، بين الليل والصبح، في لعبة "لونية" تعززها الحركة السردية في القصيدة. هذه العين التي ترى، مع أبي نواس، حميمةٌ، "جوّانية"، تسترق النظر (إذا جاز القول)، بينما تميل عين البحتري (205 - 284هـ؛ 821 - 897م) إلى أن تكون عينًا قريبة من حيث يجري المشهد الذي تنقله - الذي تصوره، وهو "مركب" الخليفة المنطلق إلى المعركة... يصف البحتري غيرَ أمرٍ في المركب، في جنوده، في سلاحه، في معاركهم، في هياج البحر وغيره؛ وهو ما يرد في لغة تُسَمِّي، مادية، دقيقة في حركاتها، في أفعالها.

أما عينُ ابن الرومي (221 - 283هـ؛ 836 - 896م) فتبدو ذات اشتغال متمادٍ بالنظر؛ بل باتت القصيدة عنده أشبه ببناء منظر. فمن يسترجع عددًا من قصائد المدح لديه يتحقق من أنه يمهد لها بعشرات الأبيات الراسمة لمنظرٍ حسن. ومن يتصفح أبياتًا مختلفة من شعره يتحقق من ورود ألفاظ واصطلاحات معنية بأساليب الفن الإسلامي، مثل: الخط، الشاهد والغائب، التأليف ذو النِّسَب، المنحوت الخشبي، سطور الكتاب، دمية المحراب، الوشي، التماثيل، زرابي وشي، التصاوير وغيرها الكثير. فهي ألفاظ واصطلاحات أليفة في لغة قصيدته، عدا أنها تشير إلى معرفة ابن الرومي بها.

ما يستوقف في شعره، هو أن قصيدته تتملّك "خارجها"، كعين "الناظر الضاحك"، أو "أيام أستقبل المنظور مبتهجًا"، حسب لفظ ابن الرومي. لهذا لا يحتاج الدرس إلى إظهار فنون الوصف في شعره، بل التنبه إلى تأليف شعري يقوم على العين، وعلى بهجتها، وصنعها الحسن لما تراه، كما في هذه القصيدة التي تتحدث عن العنب "الرازقيّ" المعروف في العراق:

"ورازقيٍّ مَخْطَفِ الخصورِ
كأنه مخازن البلّور
قد ضُمِّنَتْ مسكاً إلى الشطور
وفي الأعالي ماءُ وردٍ جوري
لم يُبقِ منه وهجُ الحرور
إلا ضياءً في ظروف نور".

هذه العين لا تصف فقط، ولا تصور وحسب، وإنما تُبصر لمتعة في البصر، في إشراك المتلقي بما ترى، وتذوق ما ترى. هكذا أمكن التنبه إلى مسار سردي في عدد من قصائد أبي نواس، وإلى وصف سردي وإخباري في بعض شعر البحتري، وإلى بصرية وصفية وحركية في بعض شعر ابن الرومي... وهي، في مجموعها، لا تربط القصيدة بالزمن وحسب، وإنما تستدخل، في القصيدة، ما كان يتعين وينوع ويجدد تجليات الأدب وتمثلاته في عدد من فنون الأدب والنظر [18].

شاعر وناقد واكاديمي من لبنان

الهوامش:

[1] عبدالمنعم بن عمر بن حسّان الجلياني الأندلسي: "ديوان التدبيج: فتنة الإبداع وذروة الإمتاع"، حقّقه وعلق حواشيه: كمال أبو ديب ودلال بخش، دار الساقي ودار أوركس للنشر، بيروت-إنكلترا، 2010.

[2] أديب، من أهل جليانة في أحد حصون غرناطة بالأندلس، هاجر إلى دمشق، وكانت معيشته من الطب، وفيها التقاه ياقوت الحموي، وقد زار بغداد في العام 601 للهجرة، ثم توفي في دمشق.

[3]من هذه الكتب: "أدب السلوك"، تحقيق وتقديم: د. بكري علاء الدين، بيروت، كتاب-ناشرون، 2017.

[4]خير الدين الزركلي، "الأعلام"، ص 167.

[5]تمكن العودة إلى مقالة عبدالله مخلص في منشورات مجمع اللغة العربية، دمشق: وقد عدت إليها في نسخة إلكترونية مصورة بالتعاون مع شبكة الألوكة، ص ص 263 - 239. www.arabacademy.gov.su

[6]وهناك غيرها من الملاحظات، ما لا حاجة لذكره، ويتعدى غرض هذا الكتاب.

[7] تعني "المعارضة"، في الشعر العربي القديم، محاكاة صنيع شاعر في قصيدة له، والتفوق عليه فيها، على أن يتَّبِع الشاعر ذات النوع والوزن والقافية.

[8]القاسم بن علي الحريري، المعروف بأبي محمد (446 - 516 هـ)، وهو من أدباء البصرة، وصاحب "المقامات" الشهير، بعد بديع الزمان الهمذاني، وقد بدأ بكتابتها في العام 495 هـ، وذاع صيته الكتابي بها إثر استنساخها، وجرى تعيينه في ديوان الخلافة في منصب "صاحب الخبر".

[9] أكتفي بإبداء هذه الملاحظة، على أن أعود إلى معانيها الكتابية والاجتماعية في فقرة تالية.

[10] هذا ما يجده الزائر، حتى أيامنا هذه، في دُور أندلسية، في قرطبة على سبيل المثال، بين الفسقية والشجر ذي العطور الفواحة.

[11] يحيى بن محمود الواسطي الذي اشتهر بصوره لمقامات الحريري في القرن الثالث عشر الميلادي.

[12] هذا ما درستُه بتوسع في: "الواسطي، ذلك المجهول"، في كتابي: "الفن الإسلامي بين اللغة والصورة"، دائرة الثقافة، الشارقة، 2018، ص ص 177 - 194.

[13] تمكن العودة إلى أكثر من كتاب ودراسة حول المسألة، وقد يكون ما كتبه د. ثروت عكاشه، من أغناها وأوسعها: د. ثروت عكاشة: "التصوير الإسلامي الديني والعربي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1977.
هذا ما يمكن تتبعه أيضًا، في دراسة متأخرة لأولغ غرابار، في مقدمة خاصة بإعادة طبع "طبق الأصل" لمخطوط الواسطي الشهير المحفوظ في "المكتبة الوطنية" بفرنسا.
يحيى الواسطي: "المقامات الحريرية"، نسخة طبق الأصل للمخطوط المحفوظ في "المكتبة الوطنية"، باريس، وأصدرتها شركة "تاتش آر"، لندن.

[14] ضياء الدين ابن الأثير: "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، و "الوشي المرقوم في حل المنظوم"، تحقيق: يحيى عبدالعظيم، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004، و"المعاني المخترعة في صناعة الإنشاء"، وغيرها.

[15]أبو القاسم محمد بن عبدالله الغفور الكلاعي الإشبيلي: "إحكام صناعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس"، تحقيق: محمد رضوان الداية، الطبعة الثانية، بيروت، عالم الكتب، 1985.

[16] ابن معتوق الموسوي: "ديوان ابن معتوق"، تحقيق: سعيد الشرتوني، المطبعة الأدبية، بيروت، 1885، ص 211.
مثل هذا النقاش واسع في التاريخ الأدبي والفني، ولاسيما في الحقبة العثمانية، التي ستتأكد فيها النزعة "البديعية" لصالح "الألاعيب" الشكلية والحسابية والزخرفية، كما يمكن أن نتحقق من ذلك في عدد بالغ من إنتاجات تلك الحقبة حتى القرن التاسع عشر، مثل "التواريخ" الشعرية و"الألغاز" و"الأحاجي" وغيرها.

[17]يمكن الاطلاع على هذه المدونة في نهاية الفصل الجاري.

[18] شربل داغر: "بين النوع الشعري والزمن"، في كتابي: "القصيدة والزمن: الخروج من الواحدية التمامية"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015، ص ص 249 - 276.

يوميات

أنثروبولوجيا المخيّم

حديث البدايات

أحمد سعيد نجم

في برهة فردوسيّة، كانت تسمى فترة الخمسينات، وحتى أوائل الستينات من القرن العشرين، بُني "مخيم اليرموك" على التخوم الجنوبيّة لمدينة دمشق. وقد بُني ذلك المخيم الشهيد، والذي لفرط بهائه كأنه ما كان ولا يكون مثله في الأزمان، في برهة كان الماضي والحاضر والمستقبل فيها حكايةً تُروى وتُعادُ روايتها في سهرات العائلة وفي الإذاعات. وكان يكفي أن ينظر المرء خلف ظهره كي يرى أوّل التاريخ، وأن يُحدّق في الأفق كي يرى نهايته.

وكانت فترة مدٍّ قوميّ في كُلٍّ من: مصر وسوريا والجزائر واليمن. وفيها جرى تأميم قناة السويس، واندحار العدوان الثلاثي على مصر، وقيام الوحدة بين مصر وسوريا، كما واندلعت فيها ثورة أهل الجزائر الشقيق ضد الاستعمار الاستيطانيّ الفرنسي. وكلّها أحداثٌ صبّت فرحاً في وجدان الفلسطينيين، ورأوها علاماتٍ على قُرب خلاصهم الوطني.

وبالنسبة إليهم، فقد كان كل مسعىً لإنهاء حالة التجزّؤ التي تعيشها الشعوب العربية، وكلّ تحشيدٍ لطاقاتها، بمثابة خطوات تُقرّبهم من استعادة أرضهم السليبة، الأرض التي ينظر لها العرب ومسلمو العالم قاطبةً باعتبارها "أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين".

وهم لم يشكّوا في أيّ يوم مرّ عليهم في تلك الأيام، رغم قساوة شروط العيش، أن الساعة التي سوف تتحررُ فيها أرضهم، ليعودوا بعدها إلى بيوتهم التي ما تزال مفاتيحها في جيوبهم، وإلى حقولهم التي تركوها خلفهم في فلسطين، آتيةٌ لا ريب فيها، وأن المسألة مسألة وقت.

وإلى حينها لم يكن للفلسطينيين أحزابٌ سياسية تعبّر عن مواقفهم وتطلعاتهم السياسية، ولا صحفٌ خاصة تنطق بما تجيش به صدورهم، خلا "الهيئة العربية العليا" بزعامة الحاج أمين الحسيني، وكانت جهازاً تمّ إفراغه من أيّ محتوى، وأُقيم في أعقاب نكبة فلسطين لتمثيل شعبها في اجتماعات جامعة الدول العربية وفي المحافل الدولية، ودعّمته بعض الدول العربية وبالأخص مصر، لمناكفة ملك الأردن عبد الله الأوّل، دون أن تُعطيه فوق الدعم الشفهي، أيّ فرصة للعمل السياسي بين صفوف الفلسطينيين، بما يؤطّرهم اجتماعياً وسياسيّاً، ويلمّ شتات تطلعاتهم.

باستثناء تلك "الهيئة"؛ التي كانت أشبه بشبحٍ متبقٍّ من الماضي النضالي الزاخر للفلسطينيين، فإن كل ما كان لهم من أطر سياسية، وأحزاب، واتحادات، ونقابات، وصحف، ومؤسّسات، كلها اختفت تماماً من حياتهم في أعقاب اللجوء. وفي اللجوء كان عليهم أن يخضعوا لاشتراطات العيش في البلدان العربية التي استضافتهم، وأن لا يأتوا بما يُعكّر صفو وجودهم فيها كضيوف، وأن ينتظروا، وأن يبقوا منتظرين، إلى أن تدقّ ساعة التحرير بأيدي العرب مجتمعين، وهي الساعة التي كانوا يتوقّعونها أن تدقّ مع مطلع كلّ يوم، ومع كل تغييرٍ سياسي بارزٍ يحدث في هذا الجزء من الوطن العربيّ أو ذاك.

وكانت أزماناً أزليّةً، مباركةً، لم تنل الأحداث الجسام من صدقيّتها، لا ولم ينوجد، رغم كثرة الهزائم فيها، ما يزعزع السلام الداخلي للقناعات، أزماناً لم ينكتب في عمق الوجدان العربيّ فيها سوى خربشات تكاد لا تُظهر على السطح. فقد كنّا قادرين أيامها على تخطّي الكوارث مهما عظُمت في أيام أو أسابيع، نعود بعدها إلى أشغالنا، ومقاعد درسنا، ومقارّ عملنا. نعود إلى مشاريع العمار، أو الزواج الذي حان وقته لهذا الولد أو لتلك البنت. وشيئان بارك الله فيهما: "العمار والزواج".

إبدأ بأيهما، ولن تعرف من أين يأتيك العون. والحياة ملأى بمشاريع لا حصر لها: دراسة، ودراسة فوق الدراسة. أعمال، وأعمال فوق الأعمال. أولاد، وزواج، وأحفاد، ومصاريف طارئة.

فكان أن راحت البيوت القديمة في "مخيم اليرموك" تُهدم، ويُعمَّرُ بيوتٌ غيرها، أو تُباع وبحقّها يمكنك شراء بيتين في الضواحي البعيدة لمدينة دمشق. شراءٌ، بيعٌ، تسجيلٌ، فراغٌ، بيوتٌ أحلى، بيوتٌ أوسع. والوظائف تنتظر تخرّج الأبناء من الجامعة كي تمتلئ. والأحفاد يقبعون لنا في بقعة من بقاع المستقبل المجهول في انتظار أن نعثر لآبائنا وبناتنا على عرايس وعرسان. والعرايس والعرسان كانوا على قفا منْ يشيل. وهذا المشروع بحاجةٍ إلى عامين على الأقلّ. ويا سيدي خذ ثلاثة أعوام... خذ أربعة... خمسة... عشرة. فالأعوام في الأفق، وفي انتظار الكلّ.

في ذلك الزمن السرمديّ المبارك، ولا ينجح بناءٌ يُخلّده التاريخُ إلا في زمنٍ يشبه ذلك الزمن، بُنِي "مخيم اليرموك"؛ عاصمة الشتات الفلسطيني. المخيم الذي لم تبنهِ رغبة الفلسطينيين بالانعزال عن المجتمع السوريّ الذي كانوا يعيشون بين ظهرانيه، لا ولم تبنه رغبةٌ من السوريين بعزل أغرابٍ طبّوا في أرضهم كالقضاء والقدر، مثلما رأيناه يعْمَلُ مع المخيمات الفلسطينية في لبنان، بل لقد بَنَتْ "مخيم اليرموك" مع بقية المخيمات في سوريا إرادة مشتركة سورية - فلسطينية؛ رسمية وشعبية، بأن يكون، وبأن يُبنى للفلسطينيين مكانٌ يليق بهم وبمقام أرضهم الطيّبة المباركة، مكانٌ يجمع شتاتهم، ويُخفّف عنهم شروط اللجوء القاسي، ويتيح لهم مواصلة عيشٍ كريمٍ يُشبه العيش الذي تركوه خلفهم.

وهنالك شعوبٌ، كوّنتها جيناتها، وماضيها الصعب، وحاضرها الأصعب، تكويناً جعل طباعها أميلَ إلى الخشونة والتجهّم. فهي تنفُرُ من البشر، حتى ولو كانوا من الأقارب، وتتمنّى لو جرى تركُها وشأنُها في هذا الكون. وليس ذلك هو حال الشعب السوري؛ المعروف بطيبته ودماثته وحُسنِ استضافته للجماعات والإثنيّات ولكلّ من نكبه الزمن، وإغضائه عن الهفوات الصغيرة، ما ظلّت صغيرة. ويكفي أن نعرف، على سبيل المثال لا الحصر، أن معظم سكّان حيّي " أبو رمانة" و"الهاجرين" في دمشق، هم ممن استوطن أجدادُهم تلك المدينة قبل نحو قرنٍ على وصول الفلسطينيّين إليها. وكانوا أتوها، مثلما أتاها الفلسطينيّون، هاربين من المذابح الدينية والعرقيّة في بقاعٍ شتّى من قارّتي آسيا وأوروبا، وصاروا مع مرور الأيام، أبناء دمشق الأصليين، بل ومن علية القوم فيها. وأن ينشأ الانسان ابناً متعلّماً لعائلةٍ تسكن في واحدٍ من ذينك الحيّيين كان يعني حتى أوائل السبعينات، قبل انقضاض العسكر على سُدّة الحُكم في سوريا، ومجيء أبناء الفلاحين، أنه قد صار قاب قوسين أو أدنى من أن يكون وزيراً، أو عضوا في مجلس النوّاب السوريّ.

كما وليس صدفةً أن يكون دعاة القومية العربية الأوائل من أصول سورية، بالمعنى الجغرافي الواسع لتلك الكلمة. ففي اللاوعي التاريخيّ الدفين لعموم قاطني "بلاد الشام" تستوطن فكرةٌ مؤدّاها أنهم أبناء أرضٍ قدّسها الله، أرض الميعاد التي شهدت أولى فتوحات الدعوة الاسلامية، يوم كان التحرّش بالإمبراطوريات العظمى القائمة آنذاك مغامرة مكلفة وغير مضمونة النتائج.

فكان أن احتضن ترابها أجسادَ الكثير من الصحابة وتابعيهم، كما وكانت قصبتها الكبرى؛ دمشق - الشام، كُرسيّاً لأوّل وآخر إمبراطورية بناها عربٌ أقحاح: دولة الأمويين، وأن ساكن هذه الأرض يحمل من ضمن ما يحمله من أعباء حياتيّة عبء استعادة أراضي العرب السليبة في "فلسطين" و" لواء الإسكندرون" و"عربستان"، وصولاً، إذا أمكن، إلى استعادة الأمجاد الزاهرة في ربوع "الأندلس". وفوق تراب سوريا، وأينما سكن المرء، يتشرّب مع حليب والدته، وفي السرديات المحكية في المضافات، والأقاصيص التي تسبق النوم، أنه ابن أرضٍ بارك الله فيها: أرض المنشر والمحشر، وهذا في نطاق نشأته البيتيّة والشعبية بين أهله وأبناء ديرته، وأما في مدارسه، وفي جميع الحقب السياسية التي عرفها تاريخ سوريا، بما فيها حقبة الانفصال التي اتُّهِمَت ظُلماً وعدواناً بالعمالة للغرب، يتعلّم الطفل منذ أوّل يومٍ دراسي له، مع تحيّة العلم، وفي الحصص الدراسية المتعاقبة، وبين دفّات الكتب، أنه يعيش فوق أرضٍ كُتب على ساكنيها أن يتحمّلوا قسطاً كبيراً من واجب الدفاع عن أمتهم العربية، وعن قضاياها المصيرية الكبرى، يتعلّم ذلك إما في دروسٍ مخصّصة لهذه الغاية، دروس التربية القومية، أو عبر الأمثلة والشواهد التي تشرح له قواعد النحو العربيّ، أو مبادئ علم الحساب.

ورغم الأصول الفلاحية لغالبيتهم، إلاّ أن اللاجئين إلفلسطينيّين أخذوا من فور وصولهم إلى دمشق ابتداءً من عام 1948 يعملون في أيّ بابٍ رزقٍ ينفتح أمام وجوههم. وهكذا فما وصلنا إلى أواسط الستينات إلاّ ونَدَرَ معملٌ أو ورشةٌ أو كارٌ إلاّ وفيه عمالٌ فلسطينيّون. وتلك هي حال الرعيل الأول، ممن وصلوا كباراً في السن، وهم مسؤولون عن أفواهٍ كثيرة. وأما الفقس الجديد، جيل المستقبل، فقد انصرف، وبالدرجة الرئيسيّة بفضل منظمة الأونروا الدولية، إلى التعليم الذي أوصل غالبيّتهم إلى الجامعات، وصاروا بسببه موظفين في دوائر الدولة السورية، أو في دول الخليج العربي، وبالأخص في سلك التعليم. ومؤكّدٌ أنّ كلّ من كان طفلاً في هاتيك الأيام، ما تزال إلى الآن ترنّ في أُذنيّه لازمةٌ كان أهلنا يرددونها على الدوام، عندما كنّا نهمّ بالخروج إلى الحارة لكي نلعب:

- لا اتطوّل هه. من شان ترجع لدروسك ووظايفك. فاهم؟".

- "فاهم!".

وكانت الحكومات التي تعاقبت على حكم سوريا ابتداءً من عام النكبة، قد سنّت العديد من القوانين والتشريعات، التي سوّت بموجبها، وإلى حدٍّ كبير، بين السوريين والفلسطينيين، فكان من جرّاء ذلك أن تمتّع الفلسطينيون بغالب ما تمتّع به السوريّون مِن فُرَص عيشٍ ودراسةٍ وعملٍ وتوظيفٍ أوصلت الكثيرين منهم إلى أعلى المراتب الوظيفية، إلاّ أن هناء هذا العيش الذي تمتّع به الفلسطينيّون في سوريا طوال ستة عقود على وجودهم هناك، ما كان ليُكتبَ له النجاح، بالكيفية التي رأيناه يتمّ بها، لو كانت لأهل "شام شريف" طبيعة أخرى غير الطبيعة الطيّبة والمتسامحة التي خبرناها فيهم، من خلال عيشنا المشترك معهم، إلى حدود المصاهرة.

وفي سني حياته الأولى بُني "مخيم اليرموك" على عَجَل، وعلى قَدّ الحال .."هات إيدك والحقني!" كما يقولون بالدارجة الفلسطينية. بيوتٌ استنسخ الفلسطينيّون من خلالها بيوتهم القديمة، بيوتاً من طابق واحد. غرفتان أو ثلاث غرف، تصطف بجانب بعضها البعض، بشكلٍ طولاني، كأنك تبني مدرسة صغيرة، مع فسحة سماوية، وبئر ماء، وذلك قبل أن تُجَرّ مياه نبع الفيجة إلى "مخيم اليرموك"، أسوةً ببقية أحياء مدينة دمشق.

غير أن أهل المخيم ما لبثوا بعد سنواتٍ من استقرارهم المجيد في ذلك الجزء الذي انتُزع لهم من أرض غوطة دمشق، وبعد أن تحسّنت أوضاعهم المادية والمعيشية، وبعد أن كبر أولادهم، وصار بعضهم خَرّجَ زواج، أن راحوا يهدمون ما بنوه في الأوّل، ويبنون بدلاً منه بيوتاً أحلى، وأوسعَ، وأكثرَ تنظيماً، وأشدَّ استفادةً من كُلّ سنتيمترٍ أُعطيَ لهم، بيوتاً سوف تتسع للأحفاد، كما اتسعت التي قبلها للأبناء.

وفي "مخيم اليرموك"، كما في بقيّة المخيمات الفلسطينية، سوف يحرص أبناء القرية الواحدة على التجمع في الحارة الواحدة، ما كان ذلك ممكناً. وكان مثل ذلك الترف ممكناً يوم كان ما يزال في الأرض التي خُصّصت كي تُوزّع عليهم متّسعٌ وفراغاتٌ كافية للانتقاء أو للمبادلة. وذلك هو أحدّ الأسباب في أن كثيراً من شوارع المخيم وحاراته جرت تسميتها لاحقاً نسبةً إلى غَلبة أهل بلدةٍ على سكناها: شارع لوبية، شارع الجاعونة، شارع صفورية، إلى آخره. فكان أن ساهم سَكَنُهم بجوار بعضهم البعض في إعادة ما كان بينهم أيام البلاد من أواصر ومصاهرات، وساهمت السرديات المشتركة، فوق بسِطٍ مفروشةٍ في ساحات البيوت، تحت العرايش الفتيّة، وفي الليالي المقمرة والدافئة، بإعادة ربطهم بماضيهم، الذي صارت حكاياته جنباً إلى جنب، مع مفردات النكبة الراهنة مادّةً خصبة لمرويّات الحاضر.

كما وساعدت الجيرة مع أناسٍ تعرفهم ويعرفونك، وينطقون الكلام بالطريقة التي تنطقها به، على الإبقاء على اللهجات الأصلية لبلدات وقرى فلسطين. وكان استمرار السكن في أحياء مدينة دمشق، وبلدات غوطتها، قد هدّد لو طال أكثر بالاختفاء التامّ لتلك اللهجات. ففي قلب المخيم لم يعد المرء مضطّراً لإخفاء لهجته الفلسطينية، أو تحويرها كي تصبح مماثلةً للّهجة أهل الشام.

كما وشكّلت سُكنى المخيم انتصاراً لعادات القرية الفلسطينية وتقاليدها بعد أن تهدّد كثيرٌ منها في قلب المجتمعٍ الشاميّ الجديد. فقد كان للاجئين عاداتٌ وتقاليد تختلف في كثيرٍ من المفردات مع تلك التي للشاميّين، طالت اللهجات واللباس، والأطعمة، وصولاً إلى آداب المشي في الشارع، وبالأخص بالنسبة إلى البنات الفلسطينيات اللواتي صار لزاماً عليهنّ، في بعض أحياء مدينة دمشق، أن يُغطّين وجوههن بملاءات سوداء. وزوجة الفلاح وبناته، وبحكم وجودهن الدائم في البساتين والبيّارات، لا يُغطّين وجوههن. ولو غطّينها لما انزرعت الأرض ولا تعشّبت، ولما جُنيت خيراتُها!

وبعد انتقال الناس إلى المخيم عاد نسوة الفلسطينيّين إلى لِبسٍ فلاّحيٍّ يشبه لبسهن يوم كنّ في قراهنّ وبلداتهن الأصلية، وهو في غالب الأحيان ثوبٌ واحدٌ ما في غيره، للنهار كما هو للّيل. ومع ذلك فقد ظلّ المنديل الأسود، مرعيّاً لبعض الوقت، عند النزول إلى سوق الحميديّة، أو عند الذهاب إلى "معرض دمشق الدولي"، إلى أن بدأت تلك العادة المقيتة بالتلاشي من دمشق على نحوٍ شبه تام ابتداءً من أواخر الستينات.

وفي مبتدأ أمره شكّلت السكنى في اليرموك، وفي غيره من المخيمات تراجعاً حادّاً في المرتبة الاجتماعيّة. ولعب دوراً أساسيا في شيوع مثل ذلك الإحساس ما لمفردة "مخيم" من علاقة بالخِيَم، والبدو الرُحّل، وبضيق ذات اليدّ. والدلالات التي تحملها تلك المفردة، متى لُفظت، كانت كافيةً لأن يتخذ الغرباء موقفاً قَبْليّاً من المخيم

كمكان، ومن ساكنيه كبشر، حتى من قبل أن يدخلوا إليه، ومن قبل أن يعاشروا أهله، ولاسيما وأنه لم يكن أيامها قد اتّضح بعدُ إلى ماذا ستُفضي مراكمة كلّ تلك البيوتٍ بجانب بعضها البعض، وإلى أين تقود الحارات المتعرّجة إن أسلمناها أقدامنا، الحارات التي كانت للناظر إليها من الخارج أشبه بمتاهة، لا يجرؤ على الدخول إلى قلبها، أو الخروج منها غير أهلها، أو هي أشبه بركام أبنيةٍ: لا راس له ولا أساس!

وذلك ما جعل أثرياء الفلسطينيّين، بل وحتى متوسّطي الحال منهم يؤثرون مواصلة السكن في أحياء مدينة دمشق، وبالأخص من كان منهم ابناً للمدن الفلسطينيّة الكبرى مثل: صفد وحيفا ويافا، وأبناء مدينة صفد على وجه الخصوص، لما يربطهم مع أهل دمشق من أواصرَ عائلية وتشابهٍ في عادات العيش، يُعيدها المؤرخون إلى الحقبة الأيّوبيّة من تاريخ بلاد الشام.

وهكذا، وبالكيفية التي حكيناها آنفاً، يمكن القول إن "مخيم اليرموك" كما بُنيَ وكما مورس العيش فيه، ساهم بشكلٍ كبير في الإبقاء على الهوية الفلسطينية، التي كادت نكبة عام 1948 تهدّد بإماتتها. ففي المخيم تخفّف الناس، بسبب وجودهم في قلب تجّمعٍ بشريّ متجانس، يخصّهم وحدهم، أو كان في سنواته الأولى، على الأقلّ، يخصّهم وحدهم، من الضغوط الوجدانية التي يخلقها اضطرار الفلاّح لتغيير بعض عاداته كي يطيق الحياة في بيئة غير التي كانت تكون في العادة له ولأفراد عائلته.

وبالعودة مجدّداً إلى برهة اللجوء نقول إنّ أمر الاهتمام بمعيشة الفلسطينيين اللاجئين وإغاثتهم وقع في تلك الأيام، في شِقّه الرسميّ، على عاتق هيئتين: إحداهما دولية والأخرى رسمية - سورية. وأما الدولية فهي "الأونروا" التابعة لمنظمة الأمم المتحدة، وقد أقامت هذه المنظمة لأبناء اللاجئين مدارس، ووفّرت لهم تعليماً مجانياً كان يوصلهم إلى نهاية المرحلة الإعدادية، مع ما يلزم من قرطاسيّة، وحليب، وطعام، كما وفّرت لعموم اللاجئين الفلسطينيّين رعاية طبية في مستوصفاتٍ أُنشئت لذلك الغرض، ومن أهمّها مستوصف حمل اسم ملك المغرب "محمّد الخامس". وكان زار المخيم عام 1960، ووضع حجر الأساس لذلك المستوصف. وفضلاً عن توفير الطبابة للفلسطينيّين فقد وفّرت لهم الأونروا ما يُدعى بـ"الإعاشة"، وهي نصيبٌ شهريٌّ، كان، من موادّ غذائيةٍ أوّليّة، ومنها الطحين والسكّر والسمن والزيت، والعدس، فضلاً عن أنها كانت من حينٍ إلى آخر توزّع عليهم بُقَجاً مُحكمة الإغلاق، ملأى بملابس أوروبيّة مستعملة، وأحذية، أنتَ وحظُّك!

وأما الجهة الأخرى التي اهتمت بشؤون اللاجئين الفلسطينيين الذين طبّوا في سوريا فهي "الهيئة العامة للاجئين الفلسطينيين في سوريا" وهي مؤسسة حكومية سورية تتبع لوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل. وقد تخصّص فرعها القائم في المنطقة المسماة: "عين كرش" في " شارع بغداد" بتزويد اللاجئين الفلسطينيين بما يلزمهم من وثائق ثبوتيّة، تُسهّلُ معاملاتهم الرسمية. على أن أكبر وأهم ما قامت به تلك الهيئة الحكومية السورية أنها قامت ابتداءً من أواسط خمسينات القرن العشرين باستئجار قطعة أرض جنوبي دمشق، سُميّت في المعاملات الرسمية باسم "فضلات شاغور" وأخذت تمنحها على هيئة قطع صغيرة لعائلات اللاجئين الفلسطينيّين، كلّ عائلة بحسب عدد أفرادها، وبموجب أذون سكن، مكّنت حامليها من إشادة أبنية فوق الأرض المعطاة لهم، غير أنها لم تعطهم الحقّ في بيع ما بنوه، ولا في بيع الأرض التي بنوا فوقها. وأقصى ما كان باستطاعة اللاجئ أن يفعله بهذا الخصوص هو التنازل عن عقاره، وعن إذن السكن الممنوح له للاجئ آخر مثله، في عملية قانونية معقّدة، أمام الجهات الرسمية، وبعد الحصول على موافقتها.

ولكن، ومع مرور السنين، ومع اتّساع العائلات، وازدياد حاجتها لمزيد من البيوت، أو حاجتها لأثمان تلك البيوت، جرى غضّ النظر عن الإجراءات التشديديّة المذكورة آنفاً، فصار بيعُ البيوت المشادة فوق أرض مؤسّسة اللاجئين وشراؤها يجري بين الناس بمعاملات جانبيّة، (كتاب برّاني كما يقولون بالعامية) عند كاتب العدل.

كما وأجازت التشريعات السوريّة للفلسطينيّ - السوري أن يتملّك بيتاً آخر (طابو أخضر) سوى البيت الذي أعطته له مؤسّسة اللاجئين. وأيضاً، ورغم تلك الضوابط وُجِدَ من بين الفلسطينيّين السوريين، مَن تملّكوا العديد من البيوت في قلب "دمشق" وغيرها في المدن السورية، وبالطريقة إياها: كِتاب برّاني!

بل لقد صار بعضُ الفلسطينيين في الثمانينات والتسعينات، ومطلع الألفية الجديدة، وإلى أن كفّ "مخيم اليرموك" عن الوجود، وإلى أن كفّت سوريا التي عرفناها عن الوجود، صاروا من كبار تجّار العقارات في سوريا. وعمليات بيع وشراء البيوت والأراضي والمزارع التي اشتغل فيها هؤلاء العقاريون الفلسطينيون لم تترك مكاناً على الأرض السورية إلاّ ووصلت إليه.

وفي السنوات الأولى من عمره انحصر عمران "مخيم اليرموك" وسط ضلعين ينطلقان من نقطة تُدعى "الجسر"، على الطرف الجنوبيّ لـ"القاعة، ميدان فوقاني"، جنوبي دمشق، وبعدها يمضي ذينك الضلعان متباعدين. وفي الفسحة الحاصلة بين تباعدهما بُنِيَ "مخيم اليرموك" في صيغته الأولى. وكان أحد الضلعين يقود إلى بلدتي "البويضة" و"حجّيرة"، ودُعي لاحقاً

باسم "شارع اليرموك"، وصار أبهى شوارع دمشق وأعجقها، وأغلاها فروغاً. وأما الضلع الآخر، فيقود إلى بلدات "يلدا" و"ببّيلا" و"بيت سحم"، على الطريق المؤدّي إلى "السيدة زينب"، ودُعي لاحقاً باسم "شارع فلسطين"، وكان شارعاً متجهّماً، تكثر فيه الدوائر الرسمية، فضلاً عن وجود مخفرين، واحدٌ في بداياته، وثانٍ في وسطه.

وأغلب الظنّ أن الطريقين المذكورين آنفاً، وكانا عند الشروع ببناء المخيم ما يزالان ترابيّين، كانا هناك، حيث صادفهما أهلنا، موجودين منذ أزمان لا يُدركها الوهم، تتمثّل وظيفتهما الأصلية بتصريف المحصولات الزراعية لأهالي القرى المذكورة، وتيسير وصولها إلى أسواق دمشق، وعودة أولئك الأهالي مع طنابرهم ودوابّهم إلى قراهم وبلداتهم.

ومثل ذلك يمكن أن يُقال عن سبب تسمية نقطة التقاء ذينك الضلعين باسم "الجسر"، فإنها تسمية موجودة، على الأرجح، قبل أن يقدم الفلسطينيون إلى تلك البقعة. ودعيت بالجسر لوجود جسرٍ، كان، لمرور الناس، والطنابر، وقطعان الماشية فوق نهرٍ يُدعى "نهر قليط". ولدى الشروع في بناء مدخلٍ لمخيم اليرموك أُقيم مكان ذلك الجسر دوّارٌ واسع، ما لبث في العقود اللاحقة أن زُيّن دايره بشجيرات ورد ونخيل زينة، وقامت في قلبه بحرة ماء، وبقلبها مجسّم للكرة الأرضية، وبات يُعرف لدى الناس باسم "دوّار البطّيخة".

وأما نهر "قليط"، الذي كان يحد اليرموك غرباً وجنوباً، فهو نهرٌ قديمٌ قِدَم مدينة دمشق، صادفه العرب الأوائل يوم فتحوا المدينة. ولدينا في كتب التراث العربي إشاراتٌ كثيره إلى وجوده منذ ما قبل تلك الأيام. وهو نهرٌ: تتجمع فيه مخلّفات أهل دمشق من مياهٍ مالحة وقاذورات، فيحملها ذلك النهر، طوراً في باطن الأرض، وطوراً فوق سطحها، ويأخذها إلى بساتين الغوطة، تسقي، وتُسمّد، وتموت هناك (على حدّ تعبير أحد مؤرخي دمشق).

وكانت جرت على فترات متباعدة تغطية مجرى ذلك النهر، والقُنى التي تصبّ فيه، في قلب المدينة. غير أنه وعند تربة "الباب الصغير"، في منطقة "المسلخ" القديم، قريباً من ساحة "باب مصلّى" كان يعاود الظهور، مكشوفاً ومملوءاً بمياه السياقات فوق سطح الأرض، ويعبر على هيئته العارية تلك برائحته الباعثة على الغثيان، في قلب بساتين الشاغور؛ الجهة الشرقية لـ"حيّ الميدان".

ويوم ابتدأ العمار في "مخيم اليرموك" كان جزء "نهر قليط"، الممتد من منطقة "المسلخ" القديم ومن "باب مصلّى" وصولاً إلى "القاعة"، جنوبي حي الميدان، أوّل مخيم اليرموك، قد تمّت تغطيتُه، وقام فوقه شارعٌ إسفلتيّ، ودُعِيَت المنطقة التي بُنيت على طول امتداده من "باب مصلّى" إلى أول "مخيم اليرموك" باسم "الزاهرة القديمة". وأما تتمّة نهر قليط، ابتداءً من منطقة "القاعة" و"الجسر" وصولاً إلى البساتين التي كان يموت فيها، فقد كان مكشوفاً، وشَكّلَ الحدود الغربية لـ"مخيم اليرموك" وظلّ مكشوفاً حتى السبعينات، وفيها جرت تغطيتُه، وامتدّ فوقه شارعٌ دُعي رسمياً باسم " شارع الشهيد فايز منصور"، وأما بين الناس فقد كان يُسمّى "شارع الثلاثين" في إشارة إلى عرضه محسوباً بالأمتار. وكان مقدّراً له أن يمتدّ حتى يصل إلى بلدتي "يلدا" و"عقربا"، وعند هذه الأخيرة يتّصل مع طريق مطار دمشق الدولي، غير أن تقدّمه اصطدم أيامها بـ"مقبرة اليرموك" على أطراف "حيّ التقدّم"، وكانت أجساد المدفونين فيها ما تزال طريّة، فضلاً عن أنه كان في ذلك الوقت قد قامت على جزءٍ من تلك المقبرة "تُربة" ضمّت جثامين شهداء الثورة الفلسطينية الأوائل، ومتحفٌ صغير يوثّق لنضالات الفلسطينيين، فكان أن وقف شارع الثلاثين عند جدار تلك المقبرة، وقام عند نقطة توقّفه هناك سوق عظيم للخضار والفواكه واللحوم بأنواعها.

ورغم تغطية ذلك النهر، وإقامة شارع عريضٍ فوقه، إلاّ أن الرائحة النتنة المتراكمة فوق تلك البقعة التي سار فيها النهر لآلاف السنين ظلّت تُشَمُّ في تلك الأرجاء لسنوات عديدة، ويوم اختفت، بل وحتى قبل أن تختفي، راحت تقوم على الضفة الشرقية من ذلك الشارع، شارع الثلاثين، منطقة عُرِفت لاحقاً باسم "غرب اليرموك" أو "الكُتَل"، وهي عمارات من طرازٍ حديث، ما لبثت أن صارت من أغلى مناطق السكن في مخيم اليرموك. وقد غَلَبَ على سكناها أهل دمشق. فقد راح بعض هؤلاء يبيعون بيوتهم في قلب مدينتهم الأصلية، ويشترون بجزءٍ من ثمنها، بيوتاً في الكُتَل؛ غربي اليرموك، ويشغّلون الباقي في أعمال التجارة التي تخصّهم، أو مع مُشغّلي وجامعي الأموال من أمثال "بسام خربوطلي" و"باشايان".

وفي السنوات الأخيرة من عمر شارع الثلاثين أخذت المحلات التي قامت على ضفته الشرقية تتخصّص، بشكلٍ رئيسيّ، ببيع إكسسوارات الموبايلات، وقطع غيار السيارت. وأما الرصيفُ الغربيّ منه فكان ينفتح على بساتينَ تزرع "الأرضي شوكي"، وعلى أراضٍ فارغة، وحظائر لتربية الأبقار والأغنام، وكلّها كانت حدوداً فصلت "مخيم اليرموك" عن حيّ "القدم" و"العسالي" المجاورين. وذلك الرصيف الرعويّ - النزهويّ من الشارع صار في سنوات عمره الأخيرة مكاناً للتريّض، وفيه مقاهٍ تقدّم لمرتاديها الشاي والأراكيل بتكلفة زهيدة، وكانت فيه ملاعب صغيرة مسيّجة للعب كرة القدم بأجرٍ معلوم، فضلاً عن "مدينة ألعاب" كانت قرب نقطة التقائه مع بنايات "القاعة"، وهي آخر الحدود الإدارية لمدينة دمشق، وأوّل الحدود الإدارية لـ"مخيم اليرموك".

***

وكان نظام الوحدة بين سوريا ومصر قد رفع منسوب الآمال القومية ليس فقط بمحض قيامه، كحالة تحشيدٍ لقوى عربية كبرى، بل لأنه عَمَدَ أيضاً، وكان ذلك لأولّ مرّة منذ خروج الفلسطينيين من بلادهم، إلى إقامة كيانٍ عسكريّ من بين رجالات الفلسطينيّين في سوريا، جرت تسميتُه رسمياً باسم «الكتيبة 68»، وشعبياً باسم "كتيبة الفدائيين"، وأشرف على قيادتها ضباطٌ سوريون ومصريون، على رأسهم الضابط السوري "أكرم الصفدي"، وجرى تدريب أفراد تلك الكتيبة على أعمال الإغارة والكمائن والإنزال خلف خطوط العدو، وعلى جمع المعلومات، وكل الأعمال التي هي في الأصل من اختصاص وحدات الكوماندوس في الجيوش النظاميّة.

وكان مشهدُ بعض رجالات المخيم يروحون، ويجيئون، من، وإلى معسكر كتيبتهم؛ " كتيبة الفدائيين" في بلدة "القابون" على الطريق الواصل بين دمشق وحمص، بِبَذلاتهم المبرقعة، وبالبنادق التشيكيّة التي كانت تكون على أكتاف البعض منهم، مشاهد تغمر قلوب أهل المخيم بفرحٍ عظيم، وتمنحهم اندفاعة عاطفية هائلة. على أنه قد كان لتشكيل تلك الكتيبة جانبٌ سلبيّ. فقد كانت أوّلَ إقحامٍ للفلسطينيين في الشؤون الداخلية للدول العربية المضيفة. ففضلاً عن مهامها الأصلية، جرى استخدامُ عناصرها لخدمة مصالح بعض الجهات، وجرى استخدامها تحديداً لمصلحة كمال جنبلاط، في صراعه مع بعض الأحزاب اللبنانية، زمن حكم الرئيس اللبناني كميل شمعون.

وفي يوليو من عام 1965 شكّل أفرادٌ من تلك الكتيبة رأس حربة في المساعي الناصرية المستميتة للإطاحة بنظام حكم حزب البعث في سوريا، الذي كان قد استولى على مقاليد الحكم في أعقاب انقلاب الثامن من مارس عام 1963. فقامت مجموعة صغيرة منهم، بتحريضٍ من بعض قادتهم بالهجوم على مبنى "هيئة الأركان السورية" في ساحة الأمويين، في عزّ الظهيرة، في محاولة ناصرية طفولية يائسة لقلب نظام الحكم البعثيّ في سوريا.

وكان الرئيس السوري الأسبق أمين الحافظ قد فصّل في برنامج "شاهد على العصر"، وبثّته محطة الجزيرة، القول في الحديث عن ذلك الهجوم. ويومها أشاد الحافظُ بشجاعة الشبانَ الفلسطينيين الذين اقتحموا مبنى الأركان، وقال "أشهدُ بالله إنّو الشباب الفلسطينيّة بَوَازْدِيّة".

غير أن إعجاب أمين الحافظ بشجاعة أولئك البواردّية، لم يمنعه، وكان أيامها رئيساً للدولة السورية، من إعدامهم على الفور، في ساحة مبنى الأركان، دون محاكمة.

وكان يوم 18 يوليو من عام 1965، يوماً كئيباً في "مخيم اليرموك"، ومُرّ المذاق، ومِنْ بعده أُسْدِلَ الستار على تلك التجربة العسكريّة الوئيدة. وبعد إلإعدام الفوري لمن تمّ الإمساك بهم بالجرم المشهود تشتّت باقي أفرادها، وفرّ معظمهم إلى مصر. وحُلّتْ وأُلحِقَ مَن أراد من أفرادها بالفرع العسكري في المخابرات السورية، المسمّى بالفرع الخارجيّ.

ورغم المصائر المفجعة لأولئك البواردّية، على حدّ توصيف أمين الحافظ، إلا أنّ تجربتهم، بما خالطها من إيجابيات وسلبيات، احتلّت مكانة شاعريّة مضمّخة بالأسى في وعي أهل "مخيم اليرموك". ولاحقاً جرى العُرفُ على تسمية أفرادها بـ"الفدائيين القُدُم"، تمييزاً لهم عن "الفدائيين الجُدد" الذين أتوا مع الثورة الفلسطينية التي انطلقت أوائل عام 1965.

على أن انخراط الفلسطينيين - السوريين في العمل العسكريّ والسياسيّ في لبنان وداخل الأراضي السورية انحصر أيامها في فئة قليلة من الناس، وأما الغالبية العظمى منهم فقد واصلوا تحصيل لقمة عيشهم المرّ، ولم يكن تحصيل لقمة العيش أيامئذٍ بالأمر الهيّن، كما قد يتوهّمها الشعر، وواصلوها بعيداً عن السياسية ومتاعبها، وما يترتب عن الاشتغال بها من مخاطر وخربان بيوت.

وعام 1964، تمّ إنشاء منظمة التحرير الفلسطينيّة، وبعدها ولدت عشرات التنظيمات الفلسطينية، سياسية وعسكرية، فكان أن استقطب قيامُها فئات بشرية أوسع من أهل "مخيم اليرموك"، وتشكّل إثر ذلك الاستقطاب إيقاعٌ جديدٌ داخل حياة الفلسطينيين، وغَيَّرها بشكلٍ شبه جذري.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

تبديل

كلّ المنازل تُشبهه

عائشة بلحاج

المنازل راحة، وتبديل كلّ شيء آخر، محاولة لتقليد المنازل؛ كلُّ مكان هو منزل الإنسان، وكلُّ منزلٍ لا تُفتح نوافذه على الشّمس، يُبدّل. يقولون أيضًا: لن تُبدّل صاحبك إلّا بمن هو أسوأ منه. لحسّنا على التمسّك بهم. لكنّهم منازلنا الحقيقية، وهم أجدرُ بالتّبديل، لنقصٍ في الهواء، والسّكينة والشمس؛ كلُّ شيء يمكن قبوله من الإنسان إلا الرّطوبة، أو الجفاف، أو ضيق النّفس والسّقف الواطئ.

الانسانُ مثل البيت، يجب أن يكون له ثلاثِ واجهات أو أربع، على الشمس، مع نوافذ في كلّ ركن؛ وأبوابٍ متينة. ولأنّه لم يوجد بعد؛ عليّ أن أبني بيتي بيديّ، على قطعة أرضٍ مثالية، وهُم لا يوفّرون هذه الخاصية؛ لا أرض نبني عليها، أو لا خرائط تقود إليها، ولا بنّائين يرتجلونها.

نُكدّس كلَّ شيء، وننتقلُ إلى أقرب المنازل، إلى المنزل، الذي في البال. ثم تكبُر عيوبه، وتختنق جدرانه بالرّوائح. حينها نجرُّ أثاثنا، الذي تُغطيه كدمات الانتقال المتكرّر، إلى منزل آخر..

وينتهي العمر قبل أن يحتوينا منزلنا، الذي نظنُّ أنه هناك في مكان ما؛ ويكفي أن نجد طريقنا إليه.

المنزلُ الأوّل

كان الدَّرجُ ضيقًا وعاليًا؛ وكنت أخشى النُّزول منه أكثر من الصُّعود.

مثل العمياء داخله؛ كنتُ أتوه: غرّف بحجم العلب، وممرّاتٌ طويلة السّاقين؛ عليك أن تقفز لتصل.

مع ذلك لن تلحق الغرفة، التي تبغي، لأنّك عالق في أخرى.

المنزلُ الثاني

بيتُ رعبٍ، يصمتُ برهةً طويلة، ثم فجأة ينفجر بالصّراخ، ويقعُ قلبك.

تخافُ أن تنام فيه، لأنّ الكوابيس تملك البيت وأحلامه. تخشى أن تأكل، وتشعرُ كأنّ حنجرتك تعجُّ بالدود، كلما فتحت فمك، وأنت في زاوية منه.

المنزلُ الثالث

من الخارج يشبهُ الكوخ، من الداخل شقّة دافئة. تقتحمهُ الرّيح بيُسر، فترخي النّوافذ قبضتها. إنّه أشبهُ بالعراء؛ كلُّ شيء مفتوح، إلّا الأيدي.

قلبه بلا جدران، لا تعرف متى تكون داخله ومتى تكون خارجا.

المنزل الرابع

بلا سقف.

المنزلُ الخامس

بلا أبواب.

المنزلُ السّادس

بلا جدران.

المنزلُ السّابع

زواره مقيمون، ومقيموه زوار.

المنزلُ الثّامن

لا ينام.

المنزلُ التّاسع

كل المنازل بعده تشبهه، ولا أحد منها يصلح للسكن.

شاعرة من المغرب

قص

امرأة كل سبت

باسمة العنزي

المرأة المتقاعدة التي تدفع عربة التسوّق وهي ساهمة، تمسك يدها بقائمة مجعّدة من اللوازم المنزلية، تلك التي يعرفها بائع السمك والمطحنة. تأتي صباح كل سبت مع فرصة انتقاء الخيارات بحرية، تملأ عربتها، مع المتسوقين من عاملات وسائقي المنازل القريبة، ممن يعرفون طلبات السيدات المستلقيات بكسل، المتوترات من احتمالية خدش طلاء أظافرهن، أو التفاف عجلات عربة التسوق الأمامية بذيل أثوابهن، النافرات من الوقوف في طابور، أو التزاحم على رف الخبز لحظة وصوله من المخبز الآلي.

المرأة الستينية التي تنسى غالبا شراء شامبو الشعر المفضل لديها "هيربل بحليب جوز الهند"، ولا تضع كريم الوقاية من الشمس عند خروجها - رغم خوفها من سرطان الجلد - من تمشي برفق يناسب هشاشة عظامها المبكرة، فلا تلبس أحذية بكعوب عالية ولا تحمل حقائب يد كبيرة تثقل كتفها الأيمن، من تجرّب كل مرة سلعا جديدة، تصبح مادة لأحاديثها، مكسرات بنكهة لاذعة، صابون سائل برائحة البحر، معقم أسطح بعبوة اقتصادية.

تتمنى لو كانت الحياة باعتيادية وسهولة التسوق مع قائمة مرنة من الاحتياجات في سوبرماركت واسع، آمن، مكيف ونظيف! مفتوح على مدار الساعة، مستقبلا الجميع، به أرفف للبهجة تتوسّدها قطع الشوكولاته والبسكويت، وركن تحمّص فيه القهوة العربية بالهيل فتفوح الرائحة. مساحة كافية لسلع متجددة توصلها شاحنات كبيرة عليها علامات تجارية شهيرة .

المرأة التي تنتقي حبات «الأفوكادو» من الرف، تتلمس صلابتها، من تزعجها أخبار تلوث الأراضي الزراعية ومعدلات الزئبق في البحر، من تشمئز من حبات الخيار المتضخمة فلا تشتريها إن لم تكن عضوية، من تفضل لحم الغنم المفروم على القطع الكبيرة بعظامها، وخبز الشعير على الأبيض، وآيس كريم الفانيليا (KDD) على ما سواه، من تنظر إلى ساعتها كل خمس دقائق لتتأكد أنها تتسوق في الوقت المناسب قبل أن ينتصف النهار ويصحو الجميع من نوم نهاية الأسبوع، ويبدأ التوافد من سكان المنطقة بصبحة أطفالهم الضجرين لركن "الدونت" أو محل الألعاب في الطابق العلوي.

المرأة التي تلتقي صدفة بوالدة صديق ابنها، تعرفها منذ كان الاثنان في المرحلة الابتدائية، تتبادلان حديثا عن الأحفاد الجدد وانتشار مرض السكري وضرورة فحص الثدي كل عام. كلاهما تتابع الأخرى في "إنستغرام" وسيلة تواصلهما الأنجح بعد أن كبر الأبناء وتوقفت حفلات أعياد الميلاد والتخرج والزفاف.

المرأة التي داهمتها شيخوخة سريعة، كانت تظن أنها بعيدة، فحماسة الجري تنسيك ما وراء خط النهاية. التي تختار لمشوار السبت الصباحي حقيبة قديمة كي لا يلوثها خليط لامرئي من جراثيم السوق المركزي، من تلقي بتحيتها على بائعة الذرة قرب المدخل، رغم أنها لا تشتري حبات الذرة اللامعة بالزبدة في الكوب البلاستيكي. من يلحقها عند مواقف السيارات بائع المناشف وأثواب الصلاة، كل مرة تجامله بشراء حزمة من مناشف التنظيف الملونة وتنساها في المقعد الخلفي من سيارتها.

رائحة الجوافة تملأ ركن الفواكه، السوق المركزي هادئ ساعات الصباح الباكرة. المرأة التي تعرفها الأرفف جيدا وتترقبها نهار كل سبت، تلك التي تبدو وحيدة وربما.. حزينة، لم تأت هذه المرة!

كانت موجودة في «السوبرماركت» كاسم صغير في صفحة الوفيّات على حامل الصحف المعدني عند المدخل. ستفتقدها الأرضية اللامعة، و مصابيح النيون، وكاميرات المراقبة التي تتعرف على وجوه الزبائن وتقيس مستوى رضاهم.

كاتبة من الكويت

ملف

فصول روائية

حقيقي كان الرعب وكان سخيفاً

يوسف وقاص

صانع الحوريّات

وارد بدر السالم

أفعال ناقصة

أحمد اسماعيل إسماعيل

دفاتر الورّاق

جلال برجس

رمل بلون العقيق

عواد علي

يوميات كروبر

عبدالله مكسور

أعد الملف:
يسرى اركيلة

علاء شرابي

ملف

حقيقي كان الرعب وكان سخيفاً

يوسف وقاص

منذ أيام وأنا أفكّر في كلمات نجمية، وعلى ما يبدو كان عادل يمضغ بصمت الأفكار ذاتها، ولكن مع خيبة أمل واضحة. كنا جالسين على سلالم منزل محترق، وما تزال تسمع في الجوار أصوات طلقات البنادق وانفجارات قذائف الهاون، كما لو كان العدوّ يريد أن يحذّرنا من أنه لا يزال هناك في انتظارنا. عندما سقطت القرية الرابعة بين أيدينا، طبّقنا حرفياً ما تنبأت به العرّافات بقوة وإدراك بدائيين، إذ أننا قتلنا جميع الكائنات الحية، ما عدا الدجاجات. ومع ذلك، لم يكن ثمة أثر لنجمية، التي اختفت فجأة في الظلام.

"اللعنة!"، بدأ عادل بإظهار علامات الغضب، "كان عليك أن تقرأ جيداً تلك الرسالة اللعينة!"

كان يشير إلى الرسالة التي وجدتها في حقيبة نادية، مخبأة في كيس من القماش، فوهتها مشدودة بخيط من النايلون. بالإضافة إلى الرسالة، كانت الحقيبة تحتوي أيضاً على صور والديها، وحقل الزيتون حيث دفنا. كانوا جميعهم ينامون الآن بسلام، بما في ذلك القناص الذي أطلق النار عليهم. على الشواهد المصنوعة من جذوع أشجار شُقّت إلى نصفين، كان يمكن قراءة أسمائهم المحفورة بالحديد المتّقد. كان علينا أن ننتظر، ونبقى على انسجام مع الومضات التي كانت تحذرنا باستمرار من الحركات المشبوهة. كنت أسمع صوت نجمية الواهي بين الفينة والأخرى، يسري حولنا فجأة كومضة برق، لكنني لم أكن أستطيع تحديد مصدره، على الرغم من أنه كان يبدو وكأنه قادم من الجوار. كان مثل صدى تائه، يدور حولنا ويخدع حواسنا. "عزلة الحرب هذه هي التي تجعلني أفكر بالانتحار". بهذه الكلمات المشرّبة برائحة البارود، تنهي نجمية رسالتها، دون أن توضّح ما إذا كانت عزلتها راهنة، أو تعود إلى أزمنة موغلة في القدم. ثم كان هناك شكّ حول تلك الحقيقة التي تميل إلى أن تكون مطلقة: كيف كان للجوع أن يترك لها مجالاً للشعور بالعزلة! كيف يمكن أن يحدث ذلك، طالما كانت محاصرة من كلّ الجهات بالمدفعية الثقيلة والدبابات والميليشيات المجهولة؟ ثم، بالتأكيد، لم يكن بحوزتها سكّر ولا قهوة ولا تبغ. يا لنجمية المسكينة، ويا للملل الذي شعرت به!

"كان علينا أن نستعلم عن الأمر قبل مغادرتنا"، أجاب عادل فوراً على ما كنت أفكّر به، فما لا يعرفه، كان يتكهّنه.

"نادية..."

"نادية، نادية، نادية، مرة أخرى تلك الفتاة اللعينة!"، قاطعني عادل، مكشّراً عن أنيابه.

"لقد وجدت الرسالة...". أردت أن أشرح له القصة، لكنه انتزع الكلام من فمي.

"لقد انخدعت مثل دجاجة، ها هي الحقيقة"، قال بحدّة، ثم نهض وصّوب المنظار نحو النهر الذي كان يتدفق بهدوء في قاع الوادي. على الضفة اليمنى، كانت تشاهد بالكاد ملامح أشكال باهتة تقريباً، تبدو شفافة تحت حرارة الشمس الحارقة.

"ابن العم، هناك نساء عاريات يستحمِمْن في النهر"، وصف بمرح ما كان يراه، "قد تكون نجمية بينهم"، أضاف، وهو يسبغ بعض الجدّية على نبرة صوته.

"ماذا نفعل؟"، سألتُ بقلق. سلوكي المتردّد لفت انتباهه فوراً، لأنه لا يطيق الأشخاص الخانعين، وأولئك الذين لا يستوعبون بسرعة مغزى المستجدّات.

"أطلق قذيفتي هاون للتحقّق من سلامتهم، وأخرى لتحذيرهم من أننا قادمون"، أمر عادل مثل جنرال على وشك أن يبدأ معركته الكبرى.

"لكنهم مدنيون؟"، استهجنت، "كيف تجرؤ على قصف أناس عزل؟".

صدرت عن عادل ضحكة عفوية، ولكنها حذرة. وسرعان ما اتخذت ملامحه طابعاً مخيفاً، كما في تلك اللحظات عندما كان يرقص في ظلّ راجمة صواريخ الكاتيوشا، المسماة أيضاً "أرغن ستالين"،

علاء شرابي

متأملاً بزهو فوهاتها الأربعين وهي تبصق اللهب مثل تنين خرافي.

"أووووه!... أووووه..."، كان يصرخ، رافعاً البندقية إلى الأعلى، وهو يدقّ الأرض بقدميه على إيقاع الصواريخ التي تشق عنان السماء، "إيييييه أيها الربّ، أين أنت؟... تعال وأوقفني!"

والربّ كان يجيب: "ها أنذا يا بني، انظر إلى وجهي إن كانت لديك الشجاعة!"

عندئذ، كان عادل يتوقف عن الكلام وينتابه حزن شديد، لأنه لا يستطيع أن ينظر إلى وجه الربّ.

"ميلاد"، ناداني بعد لحظة، "إنه قدَرهم، ألا تفهم؟".

"لكن، إن لم نقصفهم بالهاون، فلن يموتوا"، أجبته بنبرة لطيفة.

حدّق عادل في الأرض الرطبة، وحفر بنظراته الحادة ثقباً في الطين ليرى أين انتهت جذور الأشجار المحروقة، ثم رفع رأسه ببطء ونظر مباشرة إلى الشمس المبهرة.

"إنهم أموات، يا ميلاد، وقصفهم بالهاون لن يغيّر شيئاً... لا شيء البتّة..."، قال وهو يضع يده اليمنى على كتفي، بينما باليد الأخرى كان يجرّ البندقية على مستوى الأرض. "هل فهمت؟"، تابع، "إنهم أموات، أموات تماماً. وبعد المرة الأولى، لن يشعروا بأيّ ألم. إنها الحقيقة، صدّقني. أنا، وأنت أيضاً، وكثيرون آخرون، نواصل الموت منذ أعوام، منذ أعوام كثيرة..."

"حسناً... أعتقد أنك محقّ"، وافقت. بدا لي أن ما يقوله كان صحيحاً.

"أرأيت؟"، هتف، "ثم، فليبق الأمر بيني وبينك، نحن لا نرتكب جرائم حرب بإطلاقنا النار على الأموات". وكان هذا صحيحاً أيضاً. ناشطٌ في الحركة الشبابية، كومبارس في الاستعراضات العسكرية وموزع ماء الورد خلال احتفالات مولد الرسول، كان عادل، المحارب الكئيب، قد عاش الحياة بكل أبعادها. ليس هذا فحسب، فقد مارس حفر القبور وتلقين الموتى، الذين كان يقرأ عليهم مقاطع كاملة من الكتاب الأحمر لماو تسي تونغ، حيث كانت مجلة "الصين المصورة"، تهدي نسخة منه شهرياً للمشتركين.

خلال تلك القراءات، كان لا يتبقى لأقارب المرحوم، وهم مجموعة

صغيرة من الفلاحين الأميين، سوى رأفة وغفران الخالق الرحيم.
أخرجت من صندوق الذخائر قذيفة من عيار 120 مم بلهفة منقطعة النظير، وجعلتها تنزلق بتؤدة في سبطانة مدفع الهاون. انطلقت القذيفة نحو الأعلى، ثم تهاوت، بمسار منحن، ورأسها نحو الأسفل، على الهدف. عندما سمعت النساء العاريات صفير القنبلة، رفعن رؤوسهنّ نحو الأعلى، وهنّ يحمين أعينهن من الشمس، من دون أن يظهرن أدنى خوف، دليل لا جدال فيه على خلودهم.
بعد استكمال مسارها، انفجرت القذيفة على الشاطئ، محوّلة الأجساد الهشّة إلى عشرات الأشلاء. ما كنت قادراً أبداً على محاكاة عادل في تهكّمه: كان يضحك كالمهووس!
"أطلق قذيفتين أخريين، ثم الحقني إلى المطحنة، يجب أن ننقذ نجمية والأخريات قبل الغسق".
"ما الحاجة إلى ذلك، طالما حوّلناهم إلى أشلاء؟"، سألت بتذمر.
"لقد أخبرتك، أليس كذلك؟ ليس لدينا طريقة أخرى لتحذيرهم من وصولنا، إنها اللغة الوحيدة التي يفهمونها".
الغريب في الأمر، كان كلامه صحيحاً هذه المرة أيضاً.
وصلنا جواب القذيفتين حالاً: رشقات نارية، مع تجديف ولعنات بلغات مختلفة. كنا نسير بمحاذاة نهر الفرات، على مقربة من مدينة الرقة. المجموعات متعددة الأعراق التي كانت تفتك ببعضها البعض هناك في الأسفل، كانت هي نفسها التي نفّذت الخطة الخمسية للنظام، عبر نشر الرعب الوقائي لتهدئة الاحتجاجات التي كانت بمثابة جلبة مثيرة للأعصاب. كانت المشكلة تكمن في فهم الطرق والمعايير التي يتمّ بواسطتها تطبيق هذه الخطة الشيطانية.
بالإضافة إلى البشر العاديين، كانت الآلهة القديمة والحديثة متورطة كذلك في الحرب، وكأن السماء لم تكن كافية لها، فقررت الاستيلاء على الأرض أيضاً، ذرة في محيط من الرمال. عندما رويت هذه الحادثة لعادل، الذي كان قد أحرق في هذه الأثناء المطحنة وكوخ الطحّان، علّق قائلاً:

"لا داعي للقلق؛ هذا أمر شائع في قواعد الحرب، ويشبه إلى حدّ ما الفعل وردّ الفعل".
"آه!"، أومأت وأنا أقطّب حاجبي، "وماذا إن لم نجدها؟".
"إن لم نجدها، سنبحث عنها في مكان آخر".
"مثلاً؟".
"مثلاً على أرصفة المدينة".
"على أرصفة المدينة؟"، هتفت مندهشاً.
"انظر يا ميلاد"، ردّ عادل بهدوء، "الحروب، بالإضافة إلى الدمار والازدهار، تنتج أيضاً أعداداً كبيرة من البغايا والقوّادين، وفي حالات نادرة جداً، جنرالات كبار، مثل أولئك الذين يسمونهم البحاثة والمؤرخين بنبرة حميمية: أولاد قحبة".
بدأت أمشي، بصمت. حتى عادل كانت لديه تلك القدرة النادرة لإعداد خطط استراتيجية رائعة.
بين الأجمّة الكثيفة والنباتات التي شكّلت نوعاً من الحاجز الطبيعي، بسبب التنافس على الضوء والتفاف بعضها ببعض، تمكنّا أن نراقب، من دون عائق، بقايا النساء العاريات وهنّ يلملمن أعضاءهن المتناثرة هنا وهناك. إن رؤية مشهد كهذا عن قرب، يجعل الدم يتجمد في الأوصال. لكن الرعب، رغم كونه حقيقياً، كان يبدو سخيفاً: فلم يحدث في أي وقت مضى، رؤية أقدام وأذرع ورؤوس منفصلة عن الأجساد، تتدحرج على الشاطئ، محاولة الوصول إلى مياه النهر لغسل جروحها؟
"اصمت، إنها الحرب!"، حذّرني عادل بلا مجاملات. كنت جاثماً خلفه، مستنداً على كتفه تقريباً، أتابع باهتمام حركات النساء العاريات.
"هل تعتقد أن نجمية بينهنّ؟"، سألت بصوت منخفض.
"أجل، تلك ذات الثديين المستديرين، هل تراها؟ انظر هناك، إلى اليمين، بجانب الصخرة الصفراء".
كانت هي بحقّ، تحمل سلّة على رأسها في طريقها إلى المعبد. كان الدرب شديد الانحدار، لكنه كان يبدو وكأنه يتضاءل تحت قدميها الجميلتين. مع كل خطوة، كانت الأرض تكشف عن سهل يخلب الأنظار: حقول من القمح وأزهار برية تشع بألف لون. كل ما كان علينا أن نفعله، هو أن نعبر النهر ونأخذها بعيداً. عملية بسيطة، لكن في اللحظة الأخيرة، بينما كان عادل يستشير خريطته العسكرية، شاهدنا عشرات الدبابات تغزو السهل بوحشية، وتحيط بنجمية من كافة الجهات.
"هجوم!"، أمر عادل، ثم ألقى بنفسه في الماء، وجرّني معه. ما كان يفترض أن يكون قفزة بسيطة من بضع سنتيمترات، تحول إلى تحليق نسر حقيقي. معلّقين في الهواء مثل طيور النورس فوق المحيط، وصلنا إلى فوهة كهف مظلم ورطب مع لسان متشعب من الصلصال الذي كان يبتلع بشراهة مياه النهر.
"لقد كانت عمّتي"، سمعت صوت عادل يدمدم في الظلام، "تحمّل، سترى بأننا سننجح". ثم أضاف وهو يشتم "عندما نعود إلى البلدة، سأقوم بتسليمها إلى حارس حديقة الحيوانات".
"انتظر، سأبحث عن شعلة"، قلت، كما لو أن دكان البقّال على بعد خطوتين من هناك.
"عوضاً عن ذلك، بلّل إصبعك واعرضه للهواء"، ردّ عادل.
"لماذا؟".
"للبحث عن الطريق إلى الخارج، يا أبله".
كانت الجدران تتكلم معه، والسقف أيضاً، ويكرّرون معاً، إلى ما لا نهاية، كلماته السخيفة.
مشينا ببطء، مع السبابة مبلّلة باللعاب، وشرعنا نتقدم ونحن ندوس على كائنات متورمة. لو احتكمت إلى الأصوات الرهيبة التي كانوا يطلقونها، لأقسمت بأنها كانت وحوشا ذات وجوه بشرية. لم تكن تصدر عنهم أيّ شكاوى، سوى أن ندعهم وشأنهم. كانوا من المعتقلين الذين تُركوا لمصيرهم منذ سنوات طويلة، ولم يكن أحد منهم يأمل في الخلاص. عادل، بالطبع، لم يشعر بأيّ رحمة تجاههم، بل أقسم بأنه، بمجرد الانتهاء من عملية إنقاذ نجمية، كان سيعود بقاذف لهب لإبادتهم.
وجدنا المخرج بالصدفة، وكان عبارة عن فتحة في سقف الكهف، مزوّد بسلّم من الحبال الغليظة. لم تكن السبابة المبلّلة عوناً كبيراً لنا، ولكن عادل ادّعى العكس.
"في الظلام"، قال، "أفضل دليل لشخص ضائع هو إصبعه. انظر هنا، على رأس هذا العود من اللحم والعظم، يوجد أحد أقوى الرادارات على سطح هذه الكوكب الغبي".
عندما كان عادل يتكلم عن عجائب الخلق، كان حريصاً جداً على الإشارة إلى كوكبنا بهذا الاسم، مقتنع أنه في مكان ما في الكون، يجب أن يكون هناك كوكب تسكنه كائنات أكثر ذكاء وأقوى منا. كان اعتقاده هذا يزداد رسوخاً في اللحظات التي كان يشهد فيها عن كثب غباء البشر، عندها كان يعتبر قناعته أمرا مسلّما به، ولا يقبل النقاش.
"ما زلنا بدائيين للغاية... بدائيين... بدائيين..."، كرّر قائلاً بمزيج من الدهشة والغضب، عندما صادفنا في طريقنا تجمعات سكنية بحالها قد تحولت إلى أنقاض وحقول التهمتها النيران وجثث نساء وأطفال تتناثر عشوائياً في كل مكان.
"لكننا نفعل الشيء نفسه!"، لفتُّ نظره بلطف عندما اقتربنا من القرية الخامسة، وهي مجموعة صغيرة من البيوت والإسطبلات والحظائر التي تطلّ على حقل الذرة المحاصر بالدبابات.
"بالطبع"، أجاب عادل، "الحرب تجري بهذه الطريقة أيضاً، وإلّا لا معنى لها".
كان يكذب، لأن عينيه كانتا تلتمعان بألق حزين، ولكي يحوّل دفّة الحديث، كما اعتاد أن يفعل عندما يقع في ورطة ما، بدأ يشكو من عمّته "أولاً مع الجنود البريطانيين، ثم مع أولئك الإسرائيليين، وفي النهاية مع المجاهدين، تلك العاهرة! والشيء المضحك، أنها تحاول أيضاً أن تبرّر نفسها. تقول إنها أذلّتهم: لو رأيتهم كيف كانوا يبكون في حضني. فَخبة!... فَخبة!... أنا سوف أقتلها".
في تلك اللحظة، كانت ضحكات رمزية ربّي- ربّي تصبح أكثر حدّة، وهي ترقص عارية في الحقل كما خلقها الله، وسط حشد من رجال الميليشيات.
لم يلتفت عادل، كان يخشى أن ينظر إليها. هو أيضاً، بالتأكيد، مثله مثل جميع اللاجئين الذكور، كان يشعر أنه مسحوق من قوتها الجنسية. بعد كل شيء، كان الجنود الوطنيون هم الذين احتفوا بها أولاً، عندما كانت في الثالثة عشرة. رمزية ربّي- ربّي، بالإضافة إلى المتعة، عانت أيضاً من رعب بغيض لرؤيتهم يتذابحون بين بعضهم البعض للنيل من جسدها الممدّد بلا حراك على معطف عسكري. في غضون ساعات قليلة، كانت قد رأت ثلاثة وعشرين وجهاً مختلفاً يمرّ فوق جسدها الغضّ.
كان سكان القرية قد فرّوا قبل وصولنا، لما سمعوه عن شراستنا، وهو ما كان يمنحنا ميزة كبيرة على العدو. كانت استراتيجية عادل بسيطة ولكنها فعالة. كل ما كان في طريقنا، باستثناء الدجاج، كانوا أعداء يجب القضاء عليهم. ولم يكن من النادر أن يطلق رشقات من الرصاص، كلّما مررنا بالقرب من نهر أو جدول ماء، لأنه كان يخشى الأسماك وحوريات المياه العذبة. "يمكن أن يكونوا شهوداً محتملين!"، كان يبرّر فعلته.
حاصرنا القرية عند الفجر. أمسك عادل بمكبر صوت بلا بطاريات، وأطلق إنذاره المعروف:
"سأمنحكم خمس ثوان للاستسلام". ثم بدأ العد التنازلي "خمسة... أربعة... ثلاثة... اثنان... واحد... ميلاد، أشعل الفتيل".
رؤية المنازل وهي تتطاير في الهواء، كان مشهداً فريداً من نوعه. كانت الوسائد وأجهزة التلفزيون والصور العائلية والنعال والثريات، تتطاير في الهواء، وفي بعض الأحيان، تظلّ معلّقة في الجو، حتى لعدة أيام، مخالفة الجاذبية الأرضية.
"ربما لكي تشير للعدو عن مكان وجودنا!"، كان يفترض عادل، ووجهه تشوبه مسحة من القلق. ثم كان يستهدف تلك الأغراض

بدقّة عجيبة، ويرديها على الأرض واحدة تلو الأخرى.

كان خياله الجامح يجعله يتوقع كل حركة للعدو حتى قبل وقوعها. وفي كثير من الأحيان، كان يفاجئهم في النوم، بينما يستمتعون بالأحلام المشبعة بالمجد والنصر. لذلك، كان قد خمّن بدقة مذهلة تاريخ الهجوم النهائي، ولكن من دون الكشف عنه لأيّ شخص.

"إنهم يقومون بتجهيز المدفعية الثقيلة"، أعلن فجأة، "فلنتحرك حالاً، سيتم استخدام نجمية كدرع بشري".

ولكن هناك في الأسفل، حيث كان ينبغي أن نواجه القسم الأكبر من قوات العدو، كان يسود صمت مطلق. لقد انسحبوا بالفعل، تاركين خلفهم أرضاً محروقة. لم يكن هناك أيّ أثر لحقل القمح، ناهيك عن الغابة الصغيرة، بينما كان صوت نجمية لا يزال يتهادى في السهل المقفر، كما لو أنه يحييّ هذا العالم لآخر مرة. برؤية هذا المشهد المروّع عن كثب، بدا لنا أن لا أحد يمكنه أن ينأى عن هذا المنزلق، على الرغم من أن الأزمنة والأماكن كانت تتناوب وفقاً لخيالنا المشوش.

لو لم يكن الأمر يتعلّق بإشارات الطرق وضباط الجمارك الذين يخفون وجوههم وراء أقنعة من الشمع، لما كان بمقدورنا أنا وعادل التخلّص من هذا العبء المذلّ. خلال كل ذلك، كان الشيء الوحيد الذي يربطنا بالواقع هو ظهورنا كجنود شجعان، بالزي الرسمي المزخرف بالأوسمة والميداليات الذهبية الباذخة، التي كان عادل يصنعها بنفسه خلال أيام الهدنة. لقد كان يوماً مثالياً للعيش مثل أقراننا، ارتياد علب الليل سيئة السمعة ومضاجعة النساء على مقاعد الحدائق العامة.

بوصولنا إلى محطة القطارات في ميونيخ، كان أول ما تبادر إلى أذهاننا، هو السؤال عن أماكن مراكز الإيواء التي ترعى الفتيات الهاربات من أهوال الحرب. تقدّم أكثر من شخص لمرافقتنا إلى هناك، لأنهم كانوا يريدون مشاركة معاناتنا المستمرّة منذ سنوات عديدة. انتابتنا الدهشة عندما وجدنا كل أفراد المجموعة ينتظروننا عند موقف الحافلة لاستئناف المسيرة. كانت هناك نادية وماجدة وريبيكا وسليمة وكونغاوو وراميش وإسماعيل، بينما نجمية كانت على متن عربة يجرّها حصانان أبيضان. كان يوم زفافها.

كاتب من سوريا مقيم في ميلانو ويكتب بالإيطالية

علاء شرابي

صانع الحوريّات

وارد بدر السالم

راقتْ محاسنُها وَرَقّ أديمُها
فتكادُ تبصُرُ باطِناً من ظاهِرِ
وتمايلتْ كالغُصنِ بلّلهُ النّدى
يَختالُ في وِزقِ الشبابِ الناضِرِ
تبدّى بماءِ الوردِ مسبلُ شَعرِها
كالطّلّ يَسقطُ من جَناحَي طائرِ
النحلي

في حكاياتِ الحاج يعقوب رحمهُ اللهُ وطيّبَ ثراه وأحسنَ مثواه ما هو شيقٌ وممتعٌ وغريب. يهواهُ البعيدُ والقريب. يأخذُ بمجامعِ القلوبِ ولا يخطرُ على المسامع لِما فيه من المثيرِ العجيب. يبقى في البالِ ما دارتِ الدنيا وتعاقبتِ الأجيال. لا يُمكن أن يُنسى مَهما طالَ الزمانُ عليهِ وحال. بل نظلُّ نردّدهُ نحنُ أبناءُ القريةِ بتعاقبِ الزمنِ من جيلٍ الى جيلٍ.. نساءً ورجالا.

في البدءِ كانت الحكاية

والدُنا التسعيني، أطالَ اللهُ في عمرهِ وجعلهُ من أهلِ الصّحة والعافية، يُصرُّ على أنّ حكاياتِ الحاج يَعقوب رَحمهُ اللهُ برحمتهِ الواسِعة وأسكنهُ فسيحَ جنّاته - تلك التي ورِثها عن السّلف الصالحِ من أساطيرِ الأولين أو عاشَها في زمنِهِ الغابر أو سمِعَها من مجالسِ الأخيار من النّاس الطيبين - لا تتحوّر أو تُضاف لها بَهاراتُ الحكاياتِ ومزّاتُها اللذيذة، ولا يتغيرُ طَعمُها مَهما تعاقبتِ السنواتُ واختلفَ عليها الرواة، وتبدلتِ الظروفُ والأحوالُ وتعاقبتْ على سماعِها أجيالٌ بعدَ أجيال. وكلّما أوغلَ فيها الزمنُ وأوغلتْ فيه تَبقى كما هي. تكتفي بذاتِها لذاتِها. لا ينقُصها إلا الرّاوي والحكّاء الخبير العارف بشؤونِ الزمنِ وناسهِ وتقلباتهِ ولغاتهِ؛ ولا تحتاجُ الى نفْخٍ وتفْخٍ وزوائدَ وتصفيطِ كلامٍ وجرٍّ وعَرٍّ من هنا أو هناك.

غيرَ أنّ الوالدَ مدّ اللهُ في عمرهِ - كما رصدَ حكاياته أحدُ الأحفاد وطابَقَها بمزاجٍ باحثٍ هاوٍ لشؤون السّلف الصالح ومروياته الشفاهية - كان في بعض الأحيان ينفخُ ويتفخُ بالحكاية ويجرُّ ويعرُّ بها. يرشُّ عليها شيئاً من البهارات الحارّة أو يملّحها ببعضِ الأشعارِ والآياتِ القرآنية مما لم يردْ في أصل وقائع الحكايات التي رواها الحاج يعقوب في زَمنه. وقد يثردُ عليها ثريداً بنكهةِ التشويق عندما يتجلّى ويندمجُ مع الواقعةِ وتفرعاتِها ومفاجآتِها، لكنْ لهذا سببٌ يبررهُ الحفيد - فيما بعد - وهو يلازمه دائماً ويسجّل حكاياته فيديوياً بالصورةِ والصوتِ ويبحثُ في جذورها ويطابقُها مع أخواتِها من الحكاياتِ المتشابهةِ والمهاجرةِ الدخيلةِ من الفرس والهنود والترك والعجم.

حفيدنا يُدرك الكثيرَ مما لا ندركهُ نحنُ المنشغلينَ بالحياةِ وشؤونِها الكثيرة بشكل جِدّي وقد فهمَ الشيءَ الكثيرَ عن طريقتهِ في السّرد الممتع الذي يأتي بالحكايةِ كاملةً ومكتملةً فيها العِبرة والاعتبار. مثلما يتمعّن بالإضافاتِ الخارجةِ عن أصلِ الحكايةِ وأغلبُها من القصيدِ القديم الذي يجدُ طريقَهُ إلى ذاكرتهِ أو ما يأتي على لسانهِ من آياتٍ قرآنية وأشعارٍ وأمثالٍ وحِكَم أو خلاصاتٍ شخصية يبتكرها الأبُ وهو في طريقهِ لقولِ الحكمةِ المتكدسةِ في صدره.

الأب/الحكواتي/الوارث/ ومعاناتُهُ مع ضعف بِنيتهِ وما يعانيه من السّكّري وانخفاض الضغط وسوفان المفاصلِ وخفقانٍ في القلب عندما يَحكي لنا - من ذاكرةِ الحاج يعقوب المكتظةِ بقصصِ الأولينَ - حكاياتٍ وسِيراً وسوالفَ كثيرة، ينتقيها بدرايةٍ وحكمةٍ ودهاءٍ أيضاً. فهو العارفُ في المغازي والسيَر وما تركهُ الزمنُ الغابرُ من أسفارٍ شفوية متعددة، والوارث الأمين لذلك الحاج الذي طوتْهُ السنواتُ تحتَ التراب، لكنهُ لم يُنسَ كما نُسيَ الكثيرونَ في زحمةِ الحياةِ والموتِ من الأصحابِ والأحباب.

ثمّ..

تجمعنا ليالي الحكايات طوعاً أو قسراً؛ نحن الأبناءُ الذين كبرنا

زهير دباغ

وتزوجنا وخلّفنا بنين وبنات. واختمرت فينا حكمة الماضي وعِبَرهُ المفيدة وغير المفيدة. ونحن الأحفاد الذين نعيش زمناً لا يشبه تلك الأزمان البسيطة التي كانت الناس فيها على نيّاتهم الطيبة وعيشتهم المتواضعة راضية بما قسمه الله لها من رزقٍ وأمانٍ وسلام؛ غير أننا هجرْنا الماضي مضطرين بعدما أفلَت رموزه أو كبرتْ أو مرضتْ أو مات القسم الأعظم منها، فتحول كل شيء إلى كتبٍ قديمة وبحوثٍ جامعية وأراشيف في مكتباتٍ عامة وقفشاتٍ نادرة في اليوتيوب لعجائز ما يزالون أحياء هنا وهناك، يتشبّثون بذاكرة الماضي السعيد بالطرق كلها، ودخلنا في أزمانٍ تعاقبت بالجديد والجاهز والمُعلّب والمُتعب أيضاً في مشاويرها الراكضة، لكنّ الوالدَ والجدّ راويتنا الوحيد الذي لحق بعصرنا بأمراضه المستفحلة؛ شَفاهُ الله منها؛ يعيدنا إلى زمنه الأول القديم المندثر، وربما حتى ما قبل زمنه من أساطير الأولين وقصص الراحلين بالطريف والجميل والمثير والممتع والمفيد من سوالف زمنه التي بقيتْ في ذاكرته حتى اليوم. كما في هذه الليلة التي استغرق فيها وقتاً ليس قليلاً يحكي ويقص فيه بلذيذ الكلام المنمّق عن الفقير الزاهد سعدالدين الرجل الأربعيني الأعزب وما جرى له مع الملا شمس الدين وابنته الوحيدة العمياء الكسيحة الخرساء الصمّاء البكماء التي طلب يدها من والدها الملا - من دون أن يراها - على سنّة الله ورسوله الكريم حتى إذنَ له الله سبحانه وتعالى بأن يتزوجها

شرعاً وأمر ملائكته بتجهيز غرفة عرسه في ظرف مشوّش كان عليه - بشكلٍ سهل - أن يتحجّج ويرفض تلك الزيجة بأريحية، بعدما عرف بعَوَق الفتاة الغامضة وعيوبها المخيفة وعاهاتها الرهيبة التي لا يمكن إصلاحها؛ فلن يتسبب بفقد معلمه الملا أو زعله أو يغتاظ منه. فالخيار أمامه متاح بالقبول أو الرفض. وإما عليه أن يتقبل الأمر بعلّاته وتشويهاته وفجيعته الشخصية، صاغراً وراضياً لشدّة إيمانه بقضاء الله تعالى وقدره "وَمَا تَشَاءُونَ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا" كأنْ يقتنع بأنها قسمته ونصيبه في الحياة الفانية ولا مفر من الرضاء بهذه الزيجة الغريبة الغامضة التي ربما فيها (إنْ) أو ما شاكل ذلك، لكنه بدا وكأنه أسلمَ أمره وهو في حَيصٍ وبَيصٍ من ورطته التي أدخله فيها الملا شمس الدين لغاية معقدة ليس من السهولة فهمُها أول الأمر ولا حتى تخيّلها في آخِر الأمر.

وعندما نمتثل في مجلس الوالد العجوز إنما نتعلم منه طرائق الحكي والتشويق في متعة الحدث ومفاجآته غير المتوقعة، وهو يصوغ الحكايات صوغاً ويُبهّرها بالأشعار القديمة التي لم نسمع بها ويأتي بالآيات القرآنية بمواضعها المناسبة، لكنه في بعض الأحيان يعقّد أصلَ الحكاية لغايةٍ في نفسه ثم يعود لينظّمها بناظمٍ معقول لا نتوقعه يتلاءم مع الهدف الأخير لها، بعد أن يكون قد أخفى منها الكثير في ثنايا السرد الطويل وكثّف عليها القصائد والأمثال والأقوال وآيات السماء المنزّلات؛ فيُخرجنا من طورٍ إلى طور ومن خيالٍ إلى خيال ومن عسرٍ إلى عسرٍ أو يُسرٍ.

وهكذا بقي أبونا العجوز على طريقته القديمة في رواياته الشفاهية التي يحفظها عن سلفه الصالح، يوم كان الحاج يعقوب - رحمه الله وله الذّكْرُ الحسن - راوية القرية الفهيم المتكلم العليم الذي لا يتعب ولا يكلّ ولا يملّ مما ورثه عن الأسلافِ الأقدم من الحكايات والسّير والقصص، مخلصاً لها، أميناً بنقلها، عصيّة النسيان عليه، لاسيما في الليالي التي تنقطع فيها الكهرباء فتراتٍ طويلة لتجمعنا مدفأة واحدة في ليالي الشتاء التي يفترعها الكثير من المطر والبرد والعزلة الإجبارية. خاصةً ما كان يرويه الحاج يعقوب؛ ويردده الوالد الحافظ لكل صغيرة وكبيرة وهو في هذه السن المتعِبة التي جاءت بسوفان المفاصل والضغط الصاعد والسكّري الذي جعله حنفية بول لا تنقطع.

تأتي الحكاية

يبرعُ الوالد حفظهُ الباري عزّ وجلّ في إثارة الجالسين وشدّ أسماعهم وأدمغتهم ويقطع أنفاسهم حتى ما بعد منتصف الليل في حكاية واحدة. يأتي بالشاردة منها والواردة. يُنسيكَ أوّلها ثم يعود إليها بمتعلقاتٍ أخرى لا تخطر على البال. يخلّيك تتوقع النهاية لكنه ينقلب عليك في اللحظة الأخيرة، فتبدأ دائرة الشك والغموض من جديد، ونبقى دائخين للتحولات التي يرويها الوالد في أصل القصة والحكاية الثرية بالمعاني، ولكثرة القصص والحكايات والروايات والسّيَر التي كان يستخرجها من ذاكرة الحاج يعقوب طيّب الله ثراه وجعله من المغفور لهم، صار راويتَه وحافظته والمؤتمن على ما سولفهُ ورواه وحكاه لاسيما وهو معاصره لسنين عديدات وجليسُه في العسر واليسر وصاحبهُ في الأسفار إلى الأمصار البعيدة، حتى بتنا نعتقد أن الحاج يعقوب هو والدنا التسعيني نفسه لكن بزمنٍ آخر وليلٍ آخَر وطقسٍ آخر، نظراً للدقة في الوصف التي كانها الحاج حينما يروي من زمنه وزمن ما قبله وقبل قبله، والتي يرويها والدنا اليوم ويغذّيها بالتفصيلات الطويلة والشوارح واللواحق التي تسبق أصل الحكاية وتحيط بها من كل زاويةٍ وجانبٍ وحدبٍ وصوب في خبرة عجيبة؛ كأنه يقرأ في أكثر من كتابٍ مفتوح ومخطوطة لا يفهم كتابتها إلا هو وقد اختلطت وتداخلت فيها الصور والمعلومات والقصص والشروحات الجانبية من كل مكان.

وهذا ما جعل أحد أحفاد الأسرة المهتمين بسوالف التاريخ والحكي الشفاهي من عجائزه المعمّرين أن يتدخل وينطّ عندما يستشعر الإضافات هنا وهناك في رواية الوالد وسرده الطويل ومتاهاته القسرية، فيُشعرنا أن ذاكرة السارد الوارث في هذه الليلة اكتنزت بالكثير من الهوامش التي جعلها بوّابات شد لم تكن في أصل الحكاية، لكنه قصدها لأنه يريد أن يحكي ويسولف ويروي ويقص، والحفيد الذكي يبرر بأنّ الأزمان المتتالية التي لحقت بعمر جده وأضافت إليه تدخلت في روحه من كل باب وعلمته ما لم يعلم، فظل يعتقد أنه ناقلٌ أمينٌ حتى لو أضافَ وحذفَ وكرّر هنا وهناك فالناقلُ الأمين مؤلف أمين وليس على الناقل من حرج.

الجد أصبح راويةً منفرداً. إنه مؤلف بطريقته حتى لو وقع الحافرُ على الحافر كما يقول الجاحظ. هكذا يرى الحفيد الذي يغلبنا لو ناقشناه لأنه أكثر ثقافة وصلةً بهذا الماضي الذي عكفنا على نسيانه لولا الوالد المقذوف من ذلك الزمن إلى هذا الزمن أطال الله في عمره. فهو الوحيد الذي يذكّرنا بأنّ هناك زمناً ماضياً وقد مضى.

الحفيد المتعلم كان يسبس لنا ويتدخل ويصحّح ويتوقع بطريقة لا لبس فيها من دون أن يُشعر الوالد بشيء. لكنّ الوالد في بعض

زهير دياب

الأحيان- ربما - كان يشعر بانحراف الحكاية عن مسارها وأنه قد ضخّ فيها من عندياته شيئاً من الضروريات المملّحة؛ فالحكمة قد تأتي متأخرة في بيتٍ من الشعر كما يقول، أو تتطور من زمن إلى زمن تكشفه آية قرآنية أو حديث نبوي أو قول شاعر جاهلي، أو تُقال بهذا الشكل لا بذاك. ويقصد بالطريقة التي تأتي بها وبالمثل الذي يوضّحها سواء أكان آيةً أم بيتَ شعرٍ. ليكون الوالد والجد بؤرة السرد وراويته الحاذق. ففي عينيه التماعاتُ حكيٍ طويل. وفي رأسه خزائن الأقدمين وروائحهم ومآثرهم الكبيرة والظريفة.

يقول: إذا لم أحكِ أموت، وإذا أنسى أموت، وإذا أصمت أموت.

لهذا يحكي ولا ينسى وهو في هذه السن المتعِبة ولم يبالغ في هذا عندما تنفتح ذاكرته الغارقة ببحر الحكايات الجميلة. والحفيد اللوذعي؛ القارئ النهم والمستمع الجيد والمعلّق الناجح والباحث الهاوي لشؤون السلف الصالح؛ يسير على خطاه كما هو واضح لنا، لكن بعصرٍ ليست فيه ملامح الماضي ولا طريقته الفطرية وابتكاراته الخيالية التي تُخرج هيبة الواقع أحياناً وتُحرجه أمام الدرس والحكمة والمثَل. فالواقع هو أبو الحكي والخيال ابن عمه كما يردد في بعض الأحيان.

الحفيد الشاطر سيرث الوالدَ وحكاياته، فهو الوحيد بيننا مَن يقدر أن يجمع ما تبقّى من مروياتٍ وسردياتٍ وحكاياتٍ فطريةٍ وشفاهية في ظرفٍ سهل عليه توفرت فيه إمكانيات التسجيل والسماع المستمر والتحليل الدقيق.

هذا العصر الجديد لحق به الأب التسعيني مع أمراضه الكثيرة.

إنه أبُ الماضي على أيّ حال، وقد شاء له القدر أن يبقى بيننا حتى هذه الحكاية الجميلة التي لا تخلو من شدٍّ وجذبٍ وعِبرة.

روائي عراقي

سعاد مريم بيك

ملف

أفعال ناقصة

أحمد اسماعيل إسماعيل

هل تشاهد مباريات كرة القدم يا جاري؟

إذا كان جوابك بالإيجاب، فقل لي ما هو رأيك في لاعب يدفع بالكرة أمامه برشاقة وحماس، ويتوجه بها نحو مرمى الخصم بتصميم، متجاوزاً لاعبي الخصم بمهارة وحنكة، وما إن يصل إلى مرماهم ويسدد ركلة نحوه حتى تتفاجأ بالكرة وهي تنحرف بعيداً عن الهدف، يميناً أو شمالاً، أو حتى عالياً جداً، وكأن من سدد الكرة؛ ليس هو اللاعب الماهر نفسه!

قال جارنا الجديد ذلك بعد أن بثّ التلفاز خبراً عن تأجيل الموسم الكروي لهذه السنة بسبب انتشار وباء كورونا.

لم أعلق على حديثه الغريب، وعددت ذلك مجرد فذلكة، وادعاء من ينطبق عليه المثل الكردي "من ليس في الميدان، أسد مغوار".

إنها المرة الثانية التي يزورني فيها هذا الجار، والذي لم يمض على سكنه في بنايتنا سوى أسبوعين، ولقد فعل ذلك بعد أن علم بأنني وإياه من مدينة واحدة، وأخذ يستذكر الأسواق في مدينتنا قامشلي، الثابتة منها والمتنقلة، وحديقتها العامة، وشارع العشاق.. وحاراتها، وكذلك نهر جقجق الذي يقسمها إلى نصفين مثل تفاحة، أو كان يفعل ذلك أيام زمان، ثم تباهى بأننا، نحن أبناء هذه المدينة، لدينا مناعة ضد كورونا وموروناً، ولسنا هلعين مثل الألمان، وهذا الفايروس لن يكون أشد فتكاً بنا من الحرب الدائرة الآن في بلدنا.

وحثنا أكثر من مرة على زيارتهم، غير آبهين بمخاوف الجيران، الألمان منهم واللاجئين مثلنا، وعدم الخشية من مبادرة أحد منهم الاتصال بالبوليس.

كنا قد تحدثنا قبلها في مواضيع شتى، عن حياتنا في هذا البلد، وعن حياة الناس في بلدنا ومعاناتهم المضاعفة بعد انتشار هذا الفايروس، والحجر الصحي وأثره على الفقراء، وعلى العمال المياومين، وارتفاع سعر الدولار الجنوني إلى ألفي ليرة سورية، وأبدى كل واحد منا حزنه وقلقه على أحوالهم، وقمنا بمقارنات بين رواتب الموظفين وصرف الدولار، وعرضنا أسعار بعض المواد الغذائية هناك، المرتفعة بجنون، ووجهنا بعض الشتائم إلى أمراء الحرب، في العاصمة والأطراف أيضاً، واختلفنا عمن يمكن أن يكون قد قام بتصنيع هذا الفايروس: أميركا أم الصين؟

وانسحب النهار من النافذة، وحلَّ مكانه الليل الذي يسكن فيه كل شيء في هذه البلاد ويصمت، كأنه طقس مقدس، ولم ينهض هذا الضيف وينهي الزيارة. بدأت بالتململ، وشرعت أنظر مرات كثيرة في هاتفي الجوال، واقرأ بعض الكتابات في فيسبوك تارة، وأنظر بعيون فارغة في الواتساب تارة أخرى، وكانت زوجتي تنتقل من غرفة إلى غرفة بشكل مفتعل، وتؤدي في كل مرة تظهر فيها أمام أحد الأبواب، حركات عصبية تدعوني فيها، ومن وراء ظهره، وبما يشبه الوعيد، أن أصمت وأكفّ عن الثرثرة معه، لعله يحس بالملل ويغادرنا.

وبالفعل، بدأت بممارسة سياسة طرد الضيف التقليدية، فالتزمت الصمت؛ أطبقت فمي وتركت المجال لجسدي كي يتحدث، نظرت إلى الساعة المعلقة على جدار الصالون المرة تلو المرة بشكل مفتعل، مضيقاً بين عيني، ومتلاعباً في رسم شكل حاجبي، لأعقدهما تارة، وأرفعهما تارة أخرى، ثم لجأت إلى اصطناع التثاؤب؛ الرسالة الواضحة والصريحة للضيف الثقيل، بعد أن فشلت رسائلي وإشاراتي السابقة كلّها في إيصال ما أود قوله، فاغراً فمي على آخره، دون التقيد بالحجم المناسب لفتح الفم في حالة التثاؤب، ومدته، أو حتى نوعية الصوت المرافق للتثاؤب، أو تناسب عملية الشهيق والزفير، والتنسيق بينهما.

وباءت هذه الحركة أيضاً بالفشل، بل وأصبت بعدواها؛ وبقي هو بمنجى منه!

قال وهو يلتفت خلفه ليتأكد من خلو الصالون من أحد ما، وخاصة من زوجتي:

- ستسأل يا جاري العزيز ما علاقتي بالكرة واللاعب الذي يفشل

في تسجيل هدف، وأنا في الحقيقة لا أملك شغفاً بهذه اللعب، بل وبكل ما يمتّ لعالم الكرة بصلة، أو ببصلة.

لم أجب حتى بكلمة نعم، التزاماً مني بسياسة طرد الضيف، وبأوامر زوجتي الجالسة في المطبخ، والتي لها قوة سمع البومة، والمطبخ قريب من صالون الاستقبال، ومن غرفة نوم الأولاد، ولعل أيّ كلمة أتفوه بها؛ قد تكون بمثابة تشجيع له على متابعة الحديث، فيكون ذلك سبباً في إيقاظ الأولاد، وزيادة ضيق زوجتي، فألجمت لساني، ولكنه فعلها، وأكمل:

- لقد حدثت لي قصص كثيرة يا ابن البلد، وهي شبيهة بما يحدث لهذا اللاعب المسكين، ولو رويت لك بعضها فلن تنتهي حتى مطلع الفجر، ولكن هل تعرف من هو المرمى؟

وكدت أفرغ ما يجول في داخلي من حنق وأقول "لا يهمني من تقصد بالمرمى أو حتى بالحارس، نحن هنا في ألمانيا، في مدينة النظام فيها شريعة، ولسنا هناك، في مدينة الحب. والوقت الآن ليل، والزيارات في زمن كورونا ممنوعة. وللمنع هنا قواعد وضوابط، ولمخالفتها ضريبة وعقوبة". ولكنني لم أفعل، فحانت منه التفاتة سريعة إلى الخلف أعقبها بهمسة:

- النساء.

- النساء؟!

لا أعرف كيف أفلتت مني هذه الكلمة، هل هو الفضول، أم أن الكلمة ذاتها: النساء، هي السبب.

وعلى الفور، جرَّ عجيزته من مكان جلوسه على الكنبة، واقترب مني أكثر، وأرسل كلامه نحوي بصوت ممطوط "نعم نساء، وليست امرأة واحدة؟".

استيقظ في داخلي فضول نهم، ولكنني لم ألبّي حاجته، ولم أتجاوب مع نظرات جاري الخبيثة.

الذي سرعان ما هبّ واقفاً، وقبل أن أنهض وأمدّ له يدي مودعاً، سأل عن مكان الحمام، واستأذن مني استخدامه، فأشرت إلى مكانه بوجه طفت عليه علامات الراحة، فتوجّه نحوه مباشرة ودخله، وخرجت زوجتي من المطبخ مثل عاصفة هوجاء تسللت من نافذة مشرعة، وبدأت توجه لي العتاب والتوبيخ بكلمات حرصت على أن تخرج من بين أسنانها في صرير وهمس، ولم تصمت إلا عندما علا سعاله في الحمام، وتكرر صوت بصاقه. فانعجن وجهها واكفهرّ، وأخذت تنقل نظرات القرف والهلع بيني وبين باب الحمام، وهي تغمغم بحنق:

- سنُصاب جميعنا بكورونا، سينقل لنا العدوى، وسيُصاب بها أولادنا!

غير أن هذا التوتر تبدل، وانقلب إلى ابتسامة مجاملة، بل وتمنت عليه المكوث، عندما فوجئت به يقف خلفها، ورددت العبارة ذاتها التي نكررها بتباه "نحن لسنا مثل الألمان، ولن نكون، وطباعنا العشائرية لن تتغير" فطلب الشاي، وأضاف ممازحاً وهو يعود إلى الجلوس في مكانه على الكنبة، بأن الشاي بالنسبة إلى أبناء مدينتنا قامشلي مسألة عشق، مثل البيرة للألمان.

وقبل أن تغادر الصالون وتتوجه نحو المطبخ، سألها عن أصلها وفصلها، وفي أيّ حارة من مدينتنا يسكن أهلها، وأثنى على أصلها بعد أن ذكرت له المعلومات التي سأل عنها، وأبدى إعجابه بعائلتها، وذكر اسم شخص معروف من عائلتها، كان صديقاً له أيام زمان، الأمر الذي جعل وجه زوجتي ينفرج عن ابتسامة عريضة، لا تخلو من تصنع، استغربت بعدها أن تملك زوجتي هذا الوجه المطاطي، وأنا جاهل به بعد ربع قرن من الزواج!

وعندما جاءت بالشاي المعطر بالقرفة، بوجه مبتسم ونظرات قلقة، شكرها وقال لي:

- أشكر ربك على نعمة الزوجة الطيبة البسيطة، والأصيلة، فالزوجة الصالحة هبة من الله.

قالها بصوت عال يصطنع الهمس، وذلك قبل أن تختفي زوجتي من الصالون، فأسرعت أنا أيضاً، في اللحظة نفسها، إلى رفع صوتي أكثر، شاكراً وراضياً على هذه النعمة، محاولاً النطق بها بنبرة خالية من التكلف، وأنزلت في سرّي اللعنات على أصله وفصله، وعلى هذا النوع السمج من التملق الذي يلجأ إليه الضيف مع سيدة البيت.

ارتشف رشفتين من كأسه، وقال بعد أن مضمض الشاي في فمه بلذة:

- لا بد أنك في لهفة لمعرفة طبيعة العلاقة بين اللعب بالكرة والعلاقة مع النساء.

وأكمل بعد أن التفت خلفه التفاتة سريعة:

- لن أروي لك قصصاً حدثت معي في البلد، فهي كثيرة، ولكن سأروي لك آخر قصة حدثت معي هنا، في ألمانيا، قبل أن يتم "لمّ شمل العائلة"، وتلتحق بي زوجتي والولدان، وذلك حين كنت وحيداً، إذ بقيت أكثر من سنتين وأنا أعزب، وهذا زمن ليس بالقليل. والمثل الذي يقول "أرمل دهر، ولا أعزب شهر" صحيح تماماً.

وكان علي أن أتبع دورة كورس اللغة فور مغادرتي الكامب، وفي كورس اللغة، والذي يضم أناساً من شتى الملل: عرب وكرد وأفغان وفرس وترك ورومان.. وغيرهم.

قلت في نفسي، يبدو أن هذا السيد سيتحدّث لي عن موضوع دورات اللغة الألمانية الذي مللته، فما من لقاء يضمنا نحن اللاجئين، إلا وكان هذا الموضوع هو السائد، موضوع ليس فيه سوى الشكوى والتأفف والخيبات، وعلاوة على ذلك؛ فلقد حلّ الليل، وأخشى أن ينتصف ولا ينتهي صاحبنا من حديثه.

برقت في رأسي فكرة أن أكتب لزوجتي على الواتساب، أدعوها في رسالة قصيرة للقدوم إلى الصالون، ومشاركتنا الجلسة، فقد يُعجل وجودها معنا في إنهاء هذه الزيارة، غير أنني لم أفعل.

إذ كان قد بدأ للتو يتحدث عن علاقته بزميلة له في دورة اللغة؛ امرأة تعاني مثله قسوة الوحدة، وتنتظر زوجها في معاملة "لمّ الشمل" التي طالت، ولقد بدأ الأمر بالاستلطاف كما قال، وبالحديث عن الوطن، وشوق كل واحد منهما له، وعن جمال بحر اللاذقية، وعطر ياسمين الشام وتراتيل فيروز في صباحاتها، وطبعاً كان لطبيعة مدينة كل واحد منهما وناسها نصيب كبير من هذه الأحاديث.

وانتقل إلى الحديث عن مناوراته في ساحة هذا الملعب، الذكية والرشيقة: النظرات الولهى والمساعدات الصغيرة والتعليقات في الفيسبوك.. والكلمات المشفرة.

هذه المناورات غير غريبة عليّ، أعرفها جيداً، هي أشبه بعلاقة حميمية عن بعد، أو بروفه على ممارسة الجنس، يمارسها الطرفان في اتفاق ضمني، غير معلن ومصرّح به. ووجدتني أتابعه بشوق، منتظراً وصوله إلى المرمى. وقد وجدت نفسي في الملعب ذاته، حيث مكان عملي محاسباً لرواتب المعلمات الوكيلات في المجمع التربوي.

ماذا يعني أن يبلغ الرجل الخامسة والأربعين من عمره يا جاري العزيز؟ قال ذلك وأكمل: إنه شاب، وأنت أيضاً، رغم أنك تبدو أكبر مني بحوالي خمس سنوات، أو أكثر، إلا أنك مازلت شاباً، فأنت في أوروبا، البلاد التي يُعد الرجل فيها شاباً حتى لو بلغ السبعين من العمر، وقد عاش مراحل عمره كلها بانتظام، دون أن تتداخل وتتشابك، مثلما يحدث للإنسان في بلادنا، والتي غالباً ما تحترق، ليصبح الشاب في غفلة من الزمن؛ رجلاً عجوزاً.

ودون أن يترك لي فرصة لإضافة رأي، انتقل إلى الحديث عن العلاقة التي تطورت بينه وبين زميلته في كورس اللغة، ووصلت إلى المواعدة في إحدى الحدائق، ثم في البيت: بيته.

كان زميلي في قسم المحاسبة يذكر لي طريقة إيقاع المرأة في المصيدة، والمحددة بثلاث خطوات فقط، ساخراً مني ومن أحمد شوقي، طول صبرنا الفلكلوري، وهو يردد بتنغيم وسخرية قول أمير الشراء:

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء.

ثم يضيف، في هذا الزمن، الحب هو: نظرة فلقاء، لا سلام ولا كلام، بل لقاء مبارزة بين جسدين: إنها المعركة الوحيدة التي ينتصر فيه طرفا الصراع.

مازلت أذكر تصرفات بعض المعلمات اللواتي كنّ يتقصدن إظهار نهودهن أثناء التوقيع على جدول استلام الراتب، وهن يعلمن أنني كنت أسترق النظر إلى ذلك الشق الذي يفصل بين حقين ممتلئين بإكسير السعادة. وكانت هي، تلك المعلمة بالذات، ذات القوام الممشوق والبشرة البيضاء المشوبة بالحمرة، تتصنع فعل ذلك دائماً، وأحياناً تنهي التوقيع الطويل بنظرة ماكرة، كمن يضبط طفلاً شقياً يحاول فعل شيء خبيث ببراءة.

كان جاري قد وصل إلى المرمى، وأصبح قاب قوسين من تسجيل الهدف، إنها في بيته وعليه القيام بواجب الضيافة: الشاي والقهوة والمتي، ثم بعض المأكولات الخفيفة، وتناولا ذلك كله وهما يتجاذبان أطراف أحاديث شتى، وكان هو والزمن يسيران في اتجاهين متعاكسين، حتى فوجئ بها تنهض وتطلب بحنق، قال بحسرة: ألا أعاود الكرة معها. فهي أنثى، وأنا حمار.

لم أضحك، لقد كنت أشاهد زوجني أثناء ذلك وهي تنتقل من المطبخ إلى الحمام، ومن غرفة الأولاد إلى غرفة نومنا، بحركات سريعة لا تخلو من تشنج، تلقي خلالها نظرات خاطفة عليّ وعلى جاري، ثم تختفي. ولكن ليس هذا هو سبب عدم ضحكي، بل هذا الاتهام بالذات، كما فعلت تلك المعلمة ذات القوام الممشوق، ذات لقاء.

نحن قوم نخسر أمام المرمى كلَّ ما نكسبه في الميدان.

قلت لجاري، فنهض وهو يرجوني ضاحكاً، ألا أقلب المسألة إلى سياسة.

وعندما خرج، وأقفلت الباب خلفه، وكان الليل قد انتصف؛ تسللت إلى غرفة النوم، وشاهدت زوجتي متكورة على نفسها مثل قطة، وتكشيرة كبيرة قد انطبعت على وجهها، فشكرت الرب على هذه النهاية، وأطفأت النور.

كاتب من سوريا مقيم في ألمانيا

ملف

دفاتر الورّاق

جلال برجس

قبالة فندق يقع على الشاطئ وقفت لدقائق أحدق بما لم أره قبل، ثم دخلت بتردد واضح، وطلبت من موظف الاستقبال غرفة لليلة واحدة تطل على البحر. فتّش في شاشة الحاسوب، ثم ابتسم "لحسن حظك هناك غرفة واحدة". حينما دخلت الغرفة ونظرت من نافذتها وجدت الفارق بين صورة البحر في مخيلتي وبين صورته خلال نافذة لغرفة يعمها هدوء آسر.

ألقيت ببدني على السرير، ورحت أتأمّل الغرفة وموجوداتها. إنه عالم جديد لا يشبه العالم الذي نشأت فيه؛ هدوء يمنحك سكينة فريدة: بألوانه، بملمس أشيائه، حتى بالهمس القادم من الممرات قبل أن تفتح الأبواب ثم توصد. التقطت "ريموت كونترول" وضغطت على زر التشغيل فيه، فأضيئت شاشة تلفاز عريضة رحت أتنقل بين محطاتها: ثمة محطات تبث أخبارًا تبعث على السأم، وأخرى تبث مسلسلات تعاين مكابدة الإنسان في هذه الحياة. شعرت بملل يحل محل التعب الذي اقتادني إلى ذلك الفندق، فألقيت بي في حوض استحمام ملأته بالماء الدافئ لعلي أحظى باسترخاء يقودني للنوم. كانت غرفة الحمام فاخرةً ومؤثثةً بما لم ينله واحد مثلي كان يعتبر الاستحمام عقوبة؛ بسبب خشونة الليفة التي يحمرّ الجلد جراءها وأمي تدعكه بقسوة، وتحمر العينان لفرط ما يداهمها من رغوة الصابون النابلسي.

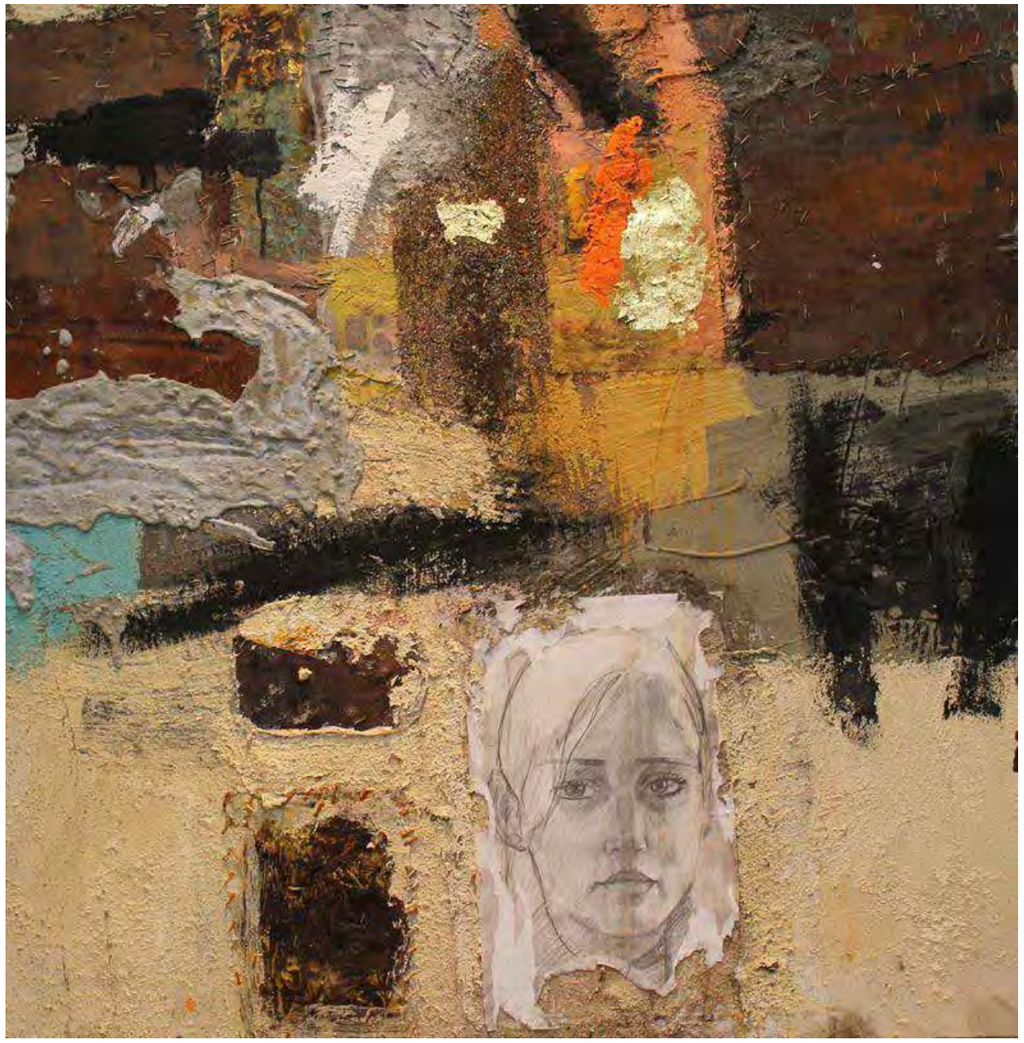
بقيت نصف ساعة مسترخيًا لا أفكر بشيء، ثم خرجت واستلقيت في السرير، ولم يأت النوم. أخذ الشعور بالملل يفتك بي؛ إذ تخوفت من صحو ذلك الكائن. التقطت كُتيبًا يشرح ما يقدمه الفندق من خدمات، فوجدت أن ثمة ناديًا للرقص والغناء يتبع للفندق. لم يحدث لي في حياتي أن ذهبت إلى أمكنة مثل هذه؛ رأيتها في الأفلام العربية، وشكلت فكرةً بسيطةً عنها عبر ما قرأته من روايات. في تلك الليلة وجدت أن من المناسب ختام حياتي بخروج على كل سياقاتها المملة، والغارقة في خوف، ومهابة من كل شيء، خوف لم أجد له مبرراً يقنعني بضرورة ما أعيشه. ارتديت ملابسي، ثم غادرت.

اقتادتني ثلاثة أبواب إلى نادٍ رأيته مرتعًا لكل أشكال الإضاءات، وشعرت بصوت الموسيقى الصاخبة يحرك الجدران من مستقرها، بينما حلبة الرقص ملآى بالرجال والنساء اللواتي يتمايلن مع الموسيقى بوَلَهٍ وخَدَر، بينما الأضواء الملونة تسقط على الأجساد بحركات عشوائية. جلس إلى الطاولات رجال ونساء وفتيات وشبّان، أمامهم أطباق من الطعام، وزجاجات خمر تقدمه نساء يلبسن تنانير ضيقة لا تغطي إلا ما تحت السرة.

انتبذت لي طاولةً، وجلست إليها لا أدري ماذا أفعل في ليلة مثل تلك. أتت النادلة واقتربت مني لتسمعني صوتها الذي يأخذه عن مسامعي ضجيج الموسيقى ومرتادو النادي، واستفسرتْ عمّا أريد من طعام وشراب، فطلبت مما عرضته علي وجبة خفيفة من اللحم المسلوق مع الخضار. استفسرتْ عن رغبتي بشرب شيء من الكحول. فكرت في سري "ولم لا؟ فلتكن ليلة صاخبة إذن). تذكرت لحظتها مشهدًا للدكتور "فالنتيني" في رواية "وداعًا للسلاح" وهو يتفقد قدم الملازم "فريدريك هنري"، ويتغزل بمحبوبته "كاترين باركلي"، وبعدها بزجاجة ويسكي فاخر. قلت وأنا أحاول أن يصلها صوتي بين كل ذلك الضجيج:

- ويسكي، أريد زجاجة ويسكي.

ضحكتُ وأنا أستعيد أسلوبي الذي اجتهدت فيه لأبدو رجلًا اعتاد الشرب. ثم في لحظة لا أدري سرها تحولتُ إلى "فريديرك هنري"، واستحال كل شيء أمامي إلى زمن الحرب العالمية الأولى. رأيت الصالة تعج بالجنود وهم يرتدون بزّاتهم العسكرية، يراقصون على أنغام موسيقى ذلك الزمن حبيباتهم قبل ذهابهم إلى الحرب. أتت النادلة تحمل أطباق الطعام وزجاجة الويسكي. وضعتها أمامي، والتقطت مكعبات ثلج وألقت بها في الكأس، وسكبت قليلًا من الويسكي عليها، رحبت بي ثم غادرت. حينما قربت الكأس من فمي لم أستسغ رائحته، لكني شربت جرعةً منه فانهالت في جوفي



جوان خلف

حارقةً. تناولت شيئًا من الطعام، وأتبعتها بجرعة ثانية، وتوالت الجرعات إلى أن وجدتني استسغت طعمه، وبتّ أحس بي كأن أجنحةً أخذت تدفعني للتحليق. رحت أهتز مع دفقات الموسيقى إلى أن وجدتني بين الراقصين أفتعل حركات لا إرادية في الرقص، وأدور حول نفسي كصوفي يسعى للسمو الروحي. رأيت الجنود وحبيباتهم يتوقفون عن الرقص، ويلتفون حولي وأنا أدور، وأدور، وأدور.

كانت رائحة الأجساد وعبق العطور تلفني من كل جهة. مرة واحدة انفجر من دواخلي صوت المجهول:

-عليك أن تصحو؛ أنت لست فريدرك هنري؛ أنت إبراهيم الورّاق. كم مسؤول بين هؤلاء؟ وكم ابن مسؤول يعي أن في هذه البلاد فقراء لا دروب ميسّرة أمامهم؟ أنت طارئ عليهم، تمضي ليلةً واحدةً وتنتهي. هيا قم وابحث عن قواطع الكهرباء وأغلقها، ثم اعبر إلى المطبخ، واحمل أسطوانة الغاز وأشعلها، وأتبعها بأخرى، واجعل المكان يتفجر.

عدت إلى الطاولة أدلق كأسًا وراء أخرى، لعل ذلك الصوت يختفي،

لكن لا فائدة. كل تلك الكؤوس لم تنقذني من صوته، وكل أثرها تبخر كأني لم أشرب شيئًا. دفعت ثمن تلك الليلة وغادرت عائدًا إلى غرفتي، والصوت يلاحقني أينما يممت وجهي: في الحمام، في الشرفة، في السرير، ثم اختفى. غمرت رأسي بالغطاء أُمنّي نفسي بالنوم استعجالًا للصباح، لكن طيور النوم لم تحلّق في سمائي، فرحت أحدق بالسقف؛ إذ استحال إلى دفتر للذكريات أخذني لاستعادة تفاصيل حياتي منذ أن بدأت أعي هذه الحياة. تذكرت أمي وأبي وأخي عاهد. تذكرت كم أنا وحيد. استعدت كل الكتب التي قرأتها، وشخصيات الروايات التي أمضيت أيامًا ولياليَ أتتبع خطاها في ورق ألفته أكثر مما آلف أي شيء آخر. تذكرت كل أخبار الصحف، والمشاهد التي رأيتها على شاشة التلفاز. تذكرت كم كنت بليداً لا لون لي، وأني سأغادر هذه الحياة من دون أن يكون لي أثر في هذا العالم، وأن كل ما تركته ورائي بيت معلقة على جداره صورة لأبوين ماتا، وأخ لا أحد يعلم عنه شيئًا. كم هو قاس اكتشافك أنك لم تساهم في صياغة حياتك، وأن الآخرين هم من صنعوها.

***

أطلّ الضياء يبدد عتمة ظلت تحاول اجتياز زجاج النافذة في ليلة كاملة أمضيتها أحدق بالسقف. لا أصوات تأتي من الخارج غير صوت آلة تقليم العشب في مساحات انتشرت حول الفندق، وصوت احتكاك ساقيّ ببعضهما في السرير. تمطيت في مكاني محدثًا ذلك الصوت الذي نطلقه حينما نمكث في مكان واحد لساعات طويلة. نهضت، فشعرت بدوار ألمّ بي: دوار غريب رأيت خلاله حياتي تستحيل إلى زوبعة، وأنا أقف في منتصفها أشاهد ما يجري من دون قدرة حتى على تحريك يدي، دوار يختلط فيه الفرح بالسأم، وبالخوف من أن الصباح أطل أخيرًا، وأنه ما تبقى من حياتي سوى دقائق معدودة.

مشيت بخطوات متكاسلة إلى السرير، وتكوّرت في منتصفه غامرًا رأسي بغطاء النوم، أهرب من مصير أذهب إليه بمحض إرادتي، لكن النعاس لم يقترب مني، كأنّ الله منحني صحو الكون دفعةً واحدةً، فأشحت الغطاء عن وجهي بعد محاولات عديدة، ورحت أراقب السماء الزرقاء الصافية وهي تبدو لي كصفحة تنتظر قلمًا مفعمًا بالبوح. دخلت الحمام، ورشقت بدني بالماء البارد. استخدمت غلاية كهربائية وأعددت كوبًا من القهوة وأنا أكابد صداعًا قويًا. سخرت من نفسي كيف أهتم بشأن ألم سوف ينتهي بمعية آلام كثيرة بعد دقائق.

من نافذة الغرفة لاح لي البحر ساكنًا، كأنه يغفو بعد ليلة بقي الليل فيها يحاول أن يسرق لونه الأزرق ففشل كعادته اليومية. جلست في كرسيٍّ في الشرفة، فرأيت الشمس تبزغ للتوّ من وراء الجبال الشرقية لجهة البحر، تنبئني بأن لحظة مغادرتي لهذه الحياة قد حانت، فامتثلت لما أتيت لأجله لكي أنقذ نفسي من جريمة لن يسامحني عليها أحد. لاح لي عبر الشرفة جسر خشبي يمتد من طرف الشاطئ إلى مسافة في الماء، فوجدته مكانًا مناسبًا لألقي بي من هناك، حيث سيكون الماء عميقًا، كعمق الموت الذي سيبقى يمد لسانه بوجه البشر من غير أن يعلموا أسراره.

حملت هاتفي وفنجان القهوة، وخرجت متجهًا إلى البحر عبر الممرات المتعرجة في ساحة الفندق، وقد قادتني إلى الشاطئ في لحظة كان فيها النزلاء يستغرقون بنومهم. لا أصوات تؤثث المكان سوى أصوات النوارس وهي تحلق في الهواء، إضافة إلى ذلك الصوت الذي تحدثه جموع أسماك صغيرة تفر من الماء معًا، وتعود مرة واحدة، مخلفة إيقاعًا جميلًا؛ لارتطام أجسادها به. لم يدر بخلدي أني سأجد امرأةً تقف على طرف الجسر الذي قصدته لإنهاء حياتي. بدت لي مستغرقةً إلى الحد الذي جعلني أخفف من وقع خطواتي على الرمل إلى أن وصلت الشاطئ، فتهالكت مصابًا بتعب ليلة لم أنم خلالها، وبمشاعر غريبة كانت تنتابني بينما دقائق حياتي تتناقص. قلت لحظتها لا بأس من أن أنتظر.

ارتشفت من كوب القهوة، ورحت أراقب البحر كيف يجسد أكبر فكرة عن الصمت. كانت المرأة ما تزال ساهمةً؛ لا يتحرك منها سوى شعرها البني، وقد تناثر على كتفيها مستسلماً لدفقات هواء خفيفة كانت قد انطلقت للتو. ترتدي "بروتيل" أزرق سماوي، وتنورة بيضاء تهتز أمام الريح في شاطئ خلا إلا مني ومنها. أشحت بصري عنها، واستلقيت على الرمل معبئًا رئتيّ بهواء شعرت به لذيذًا، وكأننا لا نستسيغ طعم الأشياء التي نعتادها، ولا نحس بجدواها إلا حينما ندرك أننا سنتركها إلى غير عودة.

كانت السماء صافيةً يروح فيها البصر إلى حدود اللانهاية وأنا أراقب امتدادها الفسيح. سعلت من دون قدرة مني على كتمان صوتي الذي وجدته قد بدد عزلة تلك المرأة حينما التفتت إليّ. رفعت يدي أومئ لها معتذرًا. وجهت لي نظرة خاطفة، وعادت إلى شرودها فاكتسحتني سكينة مفاجئة. أسندت رأسي بذراعي، ورحت أراقبها وهي تقف قبالة البحر. خمنت أشياء كثيرةً وراء تلك اللحظات الاستثنائية، فوجدت نفسي أغرق بما رأيته كأنني أمام لوحة لامرأة تحاور البحر. فتحت هاتفي النقال، والتقطت لها صورة من دون أن أفكر أنها سترافق (بدل سترافقني) مقتنياتي إلى الماء. كان المنظر استثنائيًا لم أقو على تجاهله؛ إذ بدت لي حزينةً، شاردة الذهن. تخيلتها تذرف دمعاتها بهوادة، وعلى مهل. وتخيلتني أقترب منها أمد أصابعي إلى وجنتيها، وأمسح دموعها، ثم أضمها إلى صدري فتروح في بكاء هادئ.

"يا إلهي، تهاجمني هذه المشاعر للمرة الأولى، كأنني كنت مصابًا بمرض عضال وشفيت منه" قلت ذلك، ووضعت رسغي على عيني، ثم رحت لدقائق أستعيد تفاصيل ذلك المنظر. ثمة وقع لخطى على الرمل أخذ يقترب مني شيئًا فشيئًا. كانت هي؛ تحمل بيمناها حذاءها، وبيسراها رفعت تنورتها الطويلة، فكشفت عن ساقين بيضاوين قبالة زرقة البحر. عندما اقتربت مني نهضت معتذرًا:

- المعذرة، يبدو أنني بددت عزلتك.

ثمة ملامح تبدو عادةً في وجه من يتفاجأ بشخص ما وجدتها في وجهها الطفولي الهادئ، وعينيها السوداوين، إذ ضاقتا قبالة أشعة الشمس التي كانت قد أطلت للتو، فمسحت الشاطئ بالذهب. افتعلتُ ابتسامة، وقالت وهي تنظر جانبًا:

- لا بأس. ربما أنا من بدد عزلتك. لا يأتي إلى البحر في هذه الأوقات سوى من يحتاج أن يرى نفسه مليًا، أو...

لكنها لم تكمل، بدت عبارتها مبتورةً. قلت وأنا أراقب ملامحها:

- يمكنك أن تجلسي.

لمَّت تنورتها، ثم جلست ساحبةً قدميها إلى الأمام:

- يبدو أنني نسيت ولاعتي. هل أجد معك واحدة؟

- المعذرة أنا لا أدخن.

- لا بأس.

قالت ذلك ونظرت صوب صياد عاد للتو من البحر، فقلت أبدد الصمت:

- يبدو أننا نأتي إلى البحر لأنه كاتم الأسرار، فلا نرى منه سوى وجهه المائي، بينما في أعماقه هنالك كثير من الحكايات التي لا يعرفها سوى من يركب موجة المغامرة.

صوّبت نحوي نظرةً غريبةً لم أفهمها:

- كنت أعمل ورّاقًا في وسط البلد في عمّان.

لم تبدِ أي اهتمام بما سمعت. قالت بصوت متراخٍ:

- كنت أهبط إلى وسط البلد مشيًا على الأقدام.

بدت لي قد غرقت بالتفكير بشيء بعيد وهي تتأمل البحر. قالت:

- ربما نأتي إلى البحر لنسترد وجهنا الذي سُرق.

ثمة خصلات من شعرها كانت الريح ترفعها كاشفةً عن عنق طويلة، طوقتها سلسلة ذهبية حملت حرف (N).

قلت:

- رغم أن البحر محطة للرحيل أكثر مما هو محطة للإياب، فإننا نلوذ به في لحظات انكسارنا.

التفتت إليّ وقالت بعينين حزينتين:

- لماذا التقطت لي صورةً؟

اجتاح بدني تيار عارم من الخجل أعاقني عن الإجابة:

- كيف عرفت؟

- سمعت صوت هاتفك وهو يشير إلى أنك التقطت صورةً. أقتني واحدًا من النوع نفسه.

فتحت هاتفي لأحذف الصورة، لكن يدها امتدت إلى يدي تثنيني عن فعل ذلك:

- اتركها. فقط أردت أن أعرف السبب.

- ربما استثنائية المنظر هي من جعلتني أفعل ذلك.

تساءلت ساخرةً بأسى:

- استثنائي؟

- حينما يلوح الحزن من امرأة جميلة تقف قبالة البحر في لحظات كهذه فهو استثنائي.

ابتسمت مرةً أخرى:

- ربما كان عليّ أن ألتقط لك صورة بالمثل. فالحزن أيضًا عندما يتضح في وجه رجل كان يمشي على رؤوس أصابعه حتى لا يبدد عزلة امرأة على الشاطئ حريٌّ باحترامه.

قالت ذلك ونهضت ثم صافحتني:

- عليّ أن أغادر الآن. تشرفت بك.

قلت وهي تمضي في طريقها حاملةً بيمناها حذاءها، وبيسراها ترفع تنورتها:

- ما اسمك؟

التفتت إليّ ومنحتني ابتسامةً أخرى، بينما علا صوت النوارس، وصوت ارتطام جموع الأسماك بالماء:

- ليس مهمًا.

بقيت أراقبها، إلى أن توارت وراء البوابة الزجاجية للفندق، وما عدت أرى شيئًا يتحرك سوى أشجار النخيل وهي تهتز كامرأة تتمايل بهدوء أمام تدفق موسيقي آسر.

روائي وشاعر أردني

ملف

رمل بلون العقيق

عواد علي

هاج في داخلي شغف إلى البحر. لم ألتقِه منذ أشهر. أخذني عنه ضغط الدراسة أخذًا. قررت أن أقصده، وأسلّم عليه وأصافحه، وربما أرتمي في حضنه، كما كنت أفعل أحيانًا، وأستنشق رائحته التي تغويني مثل رائحة أنثى.

هاتفت صديقي عمران الراوي، الذي تربطني به علاقة حميمة تفيض بالإخاء والمودة، ويسبقني في قسم الآثار بالكلية، وعرضت عليه أن يرافقني إلى الساحل، لكنه لم يتحمس، أقصد اعتذر في لطف، متعللًا باستغراقه في مراجعة طباعة أطروحته.

كان عمران رفيقي الدائم في الاستئناس بالبحر، وفي قضاء أمور حياتية كثيرة طوال أربع سنوات، هي عمر صداقتنا، ولم يحدث أبدًا أن امتنع عن تلبية رغبة تعنّ لي، حتى إذا كانت تتعارض مع مزاجه، إلاّ إذا كان لديه سبب قاهر يحول دون تلبيتها، ولا أنا تخلفت عن مصاحبته في أمر ما. لكنه كان محقًّا، بلا ريب، في اعتذاره هذه المرة، فلم يتبقّ أمامه سوى مدة قصيرة لمناقشة أطروحته، ونيله درجة الدكتوراه التي تضمن له التعيين في إحدى الجامعات. وعليه، لم يكن من اللائق، بداهةً، أن ألحّ عليه بمرافقتي إلى البحر.

قدت سيارتي عبر حي "الورود" غرب المدينة، ومررت من أمام الدار التي سكنا فيها سنتين، أيام كنت طالبًا في الثانوية. حانت مني نظرة استذكار إليها طافت بي إلى تجربتي الغرامية الأولى مع ابنة جارتنا صاحبة الدار، وحالما بلغت مشارف الأرض الرملية المنبسطة على الساحل ركنتها في موقف السيارات المفتوح على البحر، وانحدرت مهرولا جذلًا كأني على موعد غرامي مثالي. تعثرت ببعض الأنقاض، صناديق وطاولات خشبية مهشمة، ومقاعد بلاستيكية متشظية إلى أشلاء، وبراميل عوجاء، وكدت أسقط على وجهي، لكنني تمالكت واستويت على قدميّ، وصببت اللعنات على الذين رموا تلك المخلفات.

كان الطقس الخريفي رائقًا، نوعًا ما، يسمح بالاستمتاع بمنظر طيور البجع المهيبة على مقربة من حافة البحر، وهي تقفز قفزات متتاليةً، والتطلع إلى قوارب الصيد الخشبية على سطح الماء. لكن الجوّ تعكّر في لحظة خاطفة، على غير المعتاد، ووجدت نفسي بين فكّي ريح شرقية عاتية يقشعر لها البدن، آخذةً بالاشتداد، متداركة الهبوب كأن بها هَوَجًا، تدفعني بضراوة إلى البحر الذي صار مخيفًا، يترجرج مثل مرآة تعلو وتهبط، وراح صفيرها المدوّي يدقّ طبلتَي أُذنيّ حتى ليكاد يوقرها، ويقذف الرعب في قلبي كأنني في شَرَك.

سحبت منديلًا من جيب بنطالي وكمّمت أنفي، وبحثت غريزيًّا عن مكان أحتمي به، فلم أجد إلاّ مغارةً ضيقةً في نتوء صخري تقع في مواجهة المرفأ الطبيعي الصغير، اعتاد بعض الشبّان افتراش أرضها المغطاة بالرمل لتعاطي الكحول، خلسةً، بعيدًا عن أنظار الناس. دلفت إليها، وخلعت قميصي ونفضت عنه ذرات الغبار، وأزلت ما التصق منها بجسمي؛ شاعرًا بطعم مرارة في حلقي، وببعض التشنجات في معدتي.

تغيّر لون رمل الساحل على الفور، كأنما السماء أمطرت عليه طلاءً بلون العقيق الضارب إلى الصفرة، بينما فقد ماء البحر بريقه وأصبح بلون التراب، كدرًا يغشاه الزبد، يندفع موجه عاليًا إلى كتل الصخور، بعضه راكبًا فوق بعض، لينقضّ عليها في النهاية صاخبًا هادرًا، لكنه يتكسّر فوقها ويتراجع مخذولًا، ثم يعاود الكرة من دون طائل.

أصبح المرفأ خاليًا في وقت تجاوز الثالثة زوالًا بقليل، وكأن الناس تبخروا. مرت ساعة وأنا على تلك الحال، أتطلع إلى قوارب صيد السمك الخشبية الصغيرة، التي يحثّ أصحابها على التجديف، في مواجهةٍ شرسةٍ مع عصف الريح وتلاطم الأمواج، لبلوغ الساحل قبل أن يلقوا حتفهم ويصبحوا فريسةً لآفات البحر. وعلى مبعدة من تلك القوارب يظهر للعيان مركب شراعيّ يلتمع كالفضة تحت أشعة الشمس، تهتز صاريتاه كسعفتين واهنتين وهو يقترب ببطء

زهير دياب

من المرفأ؛ مترجرجًا على سطح الماء المضطرب. وثمة سرب نوارس يرفرف على ارتفاع منخفض؛ مقاومًا الريح. قلت في دخيلتي "لا ريب في أن أمرًا ما غير اعتيادي يلوح في الأفق".

بعد قرابة نصف ساعة هدأ عزيف الريح بغتةً وتوقّفت عربدتها، فنزلت السكينة على قلبي، كأنما انزاح عن صدري حجر ثقيل الوطأة. أما البحر فقد كفّ عن الهياج، وتمكن الصيادون، وأكثرهم شبّان ذوو أجسام قوية، من وصول الساحل بقواربهم، وسحبِها إلى اليابسة، وربطِها إلى أوتاد خشبية، رغم أن التجديف ضد التيار قد أنهكهم. غذّ عدد منهم السيرَ، قانطين، صوب المدينة، حاملين شباكهم على ظهورهم، وفي أيديهم سلالهم، المصنوعة من القصب، تنبئ طريقة حملها عن خلوها من السمك، وعن خيبة سعيهم وراء الصيد ذلك اليوم، بينما انشغل آخرون بالتقاط ما جرفه الموج من أسماك إلى البر قبل أن يتفرقوا، كلّ في وجهته.

كان ريقي ناشفًا، فتمنيت لو أني أعثر على قنينة ماء متروكة في المغارة، وبينما شرعت في البحث وقعت عيناي على عنق قنينة مدفون في الرمل، محكم الإغلاق بغطاء، ما أوحى إليّ أنه ليس

مفصولًا عن جسم القنينة. أزحت الرمل بأصابعي على مهل فإذا بي أعثر بالفعل على قنينة لونها أخضر صنوبري، مملوءة بسائل ذي لون ضارب إلى البني المحروق، يبدو أن أحدهم دفنها وهو ثمل ونسيها، وقد خمنت أن السائل نبيذ محلي من النوع المصنّع في المنازل. رفعت الغطاء عن فوهة القنينة بعناية، وشممتها بطرف منخريّ، فلفحتني رائحة مغرية، أقرب إلى رائحة السنديان الضارب إلى الفانيلا. أخذت أول رشفة صغيرة وتركتها تتدفق على لساني، فشعرت بسلاسة طعم النبيذ، ثم أتبعتها برشفة ثانية أقوى منها جعلتني أشتهي سيجارةً، فأخرجت علبة سجائري، وطفقت أرتشف مع كل ضربة دخان في رأسي رشفةً أقوى من السابقة، وكنت حريصًا على مراقبة المركب الشراعي، الذي صار يقترب أكثر فأكثر.

عندما أتيت على نصف القنينة كان المركب قد رسا على المرفأ، وبعد بضع دقائق نزل منه جمعٌ من الرجال وأربع نساء، يتقدمهم رجل ذو شعر كثيف ولحية طويلة مسترسلة تصل إلى صدره تضفي عليه هيبةً، وقد بدا جليًّا أنه زعيمهم من دون منازع. اصطفوا، مثل فصيل عسكري، خلف مصاطب خشبية مثبّتة في رصيف المرفأ على بعد نحو أربعين مترًا عني، وصوّبوا أبصارهم ناحية قلعة المدينة بانبهار يبلغ حد الذهول. لكن الزعيم لم يلبث أن جلس على إحدى المصاطب جلسة رجل رزين ذي صلابة حازمة، وتبعه فتى إلى ميمنته، ثم النساء الأربع على مصطبة مجاورة إلى ميسرته، وفجأةً لفت انتباهه الرمل المائل إلى الصفرة على بعد خطوات عنه، وأخذ يحدّق فيه باستغراب شديد، وقد بدت عيناه تحت حاجبيه ثاقبتين تتأججان شراسةً، ثم نهض من مكانه، مكفهر الوجه، واتجه إلى الرمل، وجثا على ركبتيه، ومال بجذعه إلى الأمام وغرف حفنةً منه، وراح يتفحصها ويشمّها وهو ينثرها من بين أصابعه.

كان الرجال مفتولي السواعد، يرتدون ثيابًا من عصور غابرة، ويتقلّد بعضهم السيوف، وفي أيدي بعضهم رماح تبلغ مثل قاماتهم طولًا، ويحمل عدد منهم صرراً وصناديق بأحجام مختلفة، خلت أنها معبّأة بالجواهر، عدا واحد يرتدي لباس صيادي السمك، أرجح الظنّ أنه انضم إليهم، أو قبضوا عليه في البحر، وثمة اثنان يحمل أحدهما بوقًا عاجيًّا ضخمًا، ويمسك الآخر بسلسلة حديدية تنتهي إلى ربقة تحيط بعنق فهد ينحدر من زاوية عينيه خطّان أسودان، وكلاهما يتقلد سيفًا أيضًا. أما النساء فقد كانت ثلاث منهن هيفاوات، تشي رقّتهن الأخّاذة بأنهن أميرات، إحداهن صبية غضة العود، يانعة مثل ثمرة تين في أول نضوجها، تبرز أنوثتها كأجمل ما تكون عليه النساء، واثنتان في نحو العشرين لا يقللن عنها أنوثةً. كنّ يغطين الأجزاء العليا من رؤوسهن بأحجبة معقودة من الخلف، ويتركن شعورهن الضاربة إلى الحمرة مسبلةً على أكتافهن، ويرتدين فساتين طويلةً ذات أكمام غنية بالزخارف، فوقها شالات مطرّزة بنقوش مذهّبة وحبّات خرز وحواشي مشرشبة، وينتعلن أحذيةً من غير كعوب أقرب ما تكون إلى الصنادل، في حين كانت الرابعة دون الخمسين من عمرها، لا تزال تحتفظ بقسط وفير من الجمال، تطوّق رأسها بإكليل نصف دائري، وتلبس فوق فستانها عباءةً موشّاةً بالزخارف أيضًا، وتلفّ رقبتها بوشاح محلّى بالزهور. وقد جعلني مظهرها أكوّن انطباعًا قويًّا بأنها أميرة. أما الفتى فكان وسيمًا، ذا أنف يميل إلى الدقة، ويحزم شعره الذهبي، الذي يغطي أذنيه، بحزام أبيض محاك.

خرجت من المغارة، في حذر بالغ، متحاشيًا النظر إلى الجمع، ومترددًا بين أن أمضي، على هوني، إلى حال سبيلي كأني ما رأيتَ شيئًا، وبين أن أهرب مسرعًا. لم تكن المسافة، التي تفصلني عنهم، تسمح لي بالنجاة إذا ما لذت بالفرار، فانعطفت إلى اليمين، وسرت بقدر ما أستطيع من بطء، ثم أطلقت العنان لساقيّ، وفجأةً تناهى إلى سمعي من الخلف صوت عظيم للبوق يتردد صداه طويلًا بطيئًا في الفضاء، فأدركت من فوري أنهم يأمرونني بالتوقف. لم أستطع مواصلة الجري، أحسست بأن ساقيّ تخوران، وأن قلبي يغوص بين أضلعي، ويكاد يتجمّد. أدرت على عقبي؛ رافعًا ذراعيّ إلى الأعلى مثل أسير، وكأن عشرات البنادق مسددة إليّ. أومأ لي الزعيم بأن أتقدم إليه، فازداد الخفقان في صدري، وتملكني الفزع. "يالها من ساعة شؤم، أيّ شغف أحمق أخرجني اليوم إلى ساحل البحر؟" قلت لنفسي.

كانت عيناه تضطرمان بشرر الغضب، كأنه محارب عائد توًّا من معركة خاسرة. امتثلت له صاغرًا، وخطوت باتجاهه لاهثًا، ومثّلت أمامه أشبه بمتهم أمام قاضٍ، وأنا مشتت النظر بين هيأته المهيبة والفهد والبوق المحرّز والنساء الحسناوات اللائي يخطف جمالهن الأبصار، وقد راودني إحساس بأنني رأيت أصغرهن، ذات الفم الصغير والعينين الزرقاوين الشهباوين والبشرة البيضاء المزيّنة بنمشات صغيرة، في مكان ما ذات يوم.

كاتب من العراق مقيم في عمان

زهير دياب

ملف

يوميات كروبر

عبدالله مكسور

الفصل التاسع

يتحدَّث إبراهيم بلهجةٍ خليجية واضحة حين يستبدل الجيم بالياء، بدايةً ظننتُ أنه من جنوبي العراق، لكن عندما جلسنا أياماً في الزنزانة تيقَّنتُ أنه من بلاد الجزيرة كما يصفها دوماً، يحكي لنا عن رحلته إلى هنا، وصوله إلى الزنزانة المشتركة في كروبِّر، الخطرُ الداهم حول المسلمين الذي كان يستشعر وجوده في كل مكان، الغزو الثقافي الذي يراهُ في كل زاوية، درسَ الأدب العربي في جامعة الملك عبدالعزيز قبل أن ينتقل للدمام للعمل في التدريس بمدرسة أم المؤمنين الثانوية، أخوه الأكبر شارك في الحرب بالمواجهات العسكرية الأفغانية في خوست وجلال أباد ومعركة كابل، كما انتقل مع المجموعة الصغيرة التي قادها خطاب للحرب في طاجاكستان حيث استُشهِد هناك قبل التحاق المجموعة بأرض الشيشان بعد ذلك بعام واحد، يؤكِّدُ أنَّ هناك صلَة قرابةٍ لعائلتِه مع خطاب من جهة أمِّه الشملانية التي وُلِدت في سوريا بعد رحيل أبيها من جنوب حائل.

يقاطعه أحمد:

- الشيخ أسامة أيضاً عاش في سوريا السنوات الأولى من عمره عند أخواله.

يرد إبراهيم:

- الشام أرضٌ مباركة ولَّادة.

- حتى أنَّ جلَّ الأخوة الذين نفَّذوا غزوة نيويورك مرُّوا بسوريا،

يتابع أحمد: لقد التقى أحد الأخوة مع الأخ محمد عطا حين قدومِه إلى حلب لإنجاز مشروعه البحثي للجامعة الألمانية، هناك اجتمع مع العديد من قيادات الفكر الجهادي.

ساد صمتٌ للحظات قبل أن يبدآ معاً بذات اللحظة يدندنان بصوت خافت:

- "سنخوضُ معاركنا معهم، وسنمضي جموعاً ندفعُهُم، ونُعيدُ الحقَّ المغتَصَبَ، وبكلِّ القوةِ نردعُهُم".

مشهدٌ هاربٌ من جبلٍ مغطًّى بالثلجِ في طاجاكستان، هكذا كنتُ أراه، حين توقفا عن الغناء قال أحمد:

- تقبَّل الله أخاك. إنَّ روحه الآن في حواصل خضر تطوف في الجنة ثم تتعلَّقُ مساءً بأدنى العرش، يا إلهي، ماذا يريد الإنسان أكثر من ذلك، لقد سبَقَنا؛ وإنا على النهجِ لسائرون.

يهزُّ رأسه إبراهيم قبل أن يكمل:

- وصلتُ إلى مطار دمشق، ذهبتُ إلى الجامع الأموي، هناك التقيتُ بشباب من الجزائر وليبيا، سوريا هي الدولة العربية الوحيدة التي يدخلها العربي دون تأشيرة، صارت ملاذاً لكلِّ من يرغب بالعبور لأرض الجهاد، مضينا معاً نحو حمص، وفي كراجِها الرئيسي انقسمنا إلى قسمَين، الأول راح باتجاه البوكَمال للعبور نحو القائم، والثاني سارَ باتجاه حلب ومنها إلى القامشلي وصولاً لربيعة حيث عبرتُ الحدود ليلاً بمساعدةِ شابّ من أهل المنطقة، وصلتُ إلى النقطة العراقية وسلَّمتُ نفسي على أني من المجاهدين العرب، رحَّبوا بي وتركوني أمضي نحو الجامع الكبير، هناك تعرَّفتُ على الشيخ رائد والشيخ سالم، كانا يحثَّانِ الشباب على الصمود وإخلاص النية لوجه الله، تجمّعنا في كتيبة المدفعية العراقية لأسبوعٍ واحد قبل أن تبدأ القوات الأميركية بدخول الموصل بداية أبريل، كنا نسمع عن الدبابات الأميركية على مداخل المدينة، نخرج في جولاتٍ ميدانية، مقاتلون من بلدان مختلفة يقودنا عراقيٌّ بشوارع فارغة، ليقول في نهاية كل واجب: "يبدو أن قوات الحرس الجمهوري قد ردَّت الدبابات الأميركية"، أمضينا عدة أيامٍ على هذه الحال قبل أن يتم تجميعنا بسياراتٍ ونقلنا إلى مشارف المدينة في الثالث من أبريل، كانت مواجهة لم تحدث، قواتٌ أميركية تمشِّطُ السماء والأرض، ومقاتلون يموتون كالفريسة التي لا تجد ما يقيها الوحش، هربتُ بعد أن صاح الشيخ رائد بضرورة الانسحاب الكيفي والتجمع أمام فندق الموصل، مشيتُ في شوارعَ ترفعُ سياراتُها الرايةَ البيضاء، وجهُ

جوان خلف

المدينة تغيَّر تماماً بين ليلةٍ وضحاها، أمام الفندق كنَّا بحدود المئة مقاتل قادنا الشيخ رائد إلى بغداد عبر سيارات بيضاء من نوع "بيك آب"، عشر سيارات تسيرُ وراء بعضها عبر الريف محاذيةً لنهر دجلة وصولاً إلى بغداد، على متنها شبابٌ ينطقون بمختلف اللهجات، كان بيننا سوريون، لبنانيون، سودانيون، مغاربة.. جنسيات كثيرة، أوقفتنا القوات الأميركية على تخوم بغداد من الجهة الشمالية بعد أن عبرنا ما يقارب 4 ساعاتٍ ونصف دون ماء أو طعام، لم يفكِّر أحدٌ بالطعام، كان همّنا عبور المناطق المحاذية للمقاتلين الأكراد الذين بدأوا بفرض سطوتهم على المكان، واجهنا إنزالاً جوياً يُحضِّرُ لقاعدةٍ لم تُبنَ بعد، رأيتُ الطيارات بأمِّ عينيَّ، أحرقوا السيارات مباشرة ثمَّ تركونا بعد أن سمعوا صوتَ تفجير في مكان قريب، كانوا آمنين مطمئنين في تحضيرهم حتى سمعوا

الصوت ركضوا إلى السيارات التي هبطت من الطائرات، ركضنا راجلين آخرَ 10 كيلومترات حتى وصلنا إلى مداخل بغداد، مِن هناك استعنَّا ببعض المقاتلين وصولاً إلى ملعب الشعب، مناطق كثيرة في بغداد حينها كانت قد خرجت من قبضة النظام العراقي، الأميركان دخلوا أحياء مختلفة، أتحدَّث هنا عن اليوم الثالث أو الرابع من أبريل، سمعنا في الطريق أقوالاً كثيرة عن المعركة الحاسمة في المطار، لكنَّ الموت حصد أغلبنا تحت جسر الشعب حيث احتمينا، تناثرت الجثث في كل اتجاه، كنتُ واحداً من أولئك الذين حلموا دوماً برصاصةٍ تحيلُهُم إلى قداسة الشهيد.

يقاطعه أحمد:

- لم يفُت الوقت بعد.. للباطل جولة واحدة، لم نخسر الحرب.. ستدور الدوائر وسترى.

يتابع إبراهيم:

- تفرَّق الجمع بعد القصف، استشهد الشيخ رائد والشيخ سالم، همتُ مع آخرين على وجهي في بغداد، البلادُ كأنها علبةُ كبريت صغيرة، يحاصرنا شبحُ الاعتقال، وما إن دخلنا شارع الرشيد حتى أوقفتنا دورية أميركية بعد أن أشار عراقيون أننا مجاهدون عرب جئنا للدفاع عن صدام، ومن تلك اللحظة بدأت رحلة المعسكرات الأميركية لعدة أيام قبل الوصول إلى هنا. أحتسِب هذه الرحلة عند الله، تقبَّل الله من سبَقَنا من الأخوة وأراحنا من هذه الحياة بالشهادة.

كان إحساسُ الصدق بلسانِه وهو يروي هذه التفاصيل، بينما صمت أحمد قليلاً قبل أن يبدأ حديثاً عن تجربة الأفغان العرب وجولاتهم في أفغانستان، داغستان، طاجكستان، وأخيراً الشيشان، حذَّر كثيراً خلال حديثه من الخيانة التي قضى بسببها خطَّاب العام الماضي بعد أن دسَّ لهُ عميلٌ مزدوجٌ رسالةً تحمل سمّاً؛ لم يأخذ وقتاً حتى فتَكَ به.

استعدتُ كلمات صدام القليلة التي قالها حين سألتُهُ في العيادة عن سرِّ ما حدَث، لقد قال:

- الأصدقاء حين ينتقلون إلى الضفة الأخرى يكونون أسوأ الأعداء بشكل تام.

أهزُّ رأسي قائلاً في ختام الليل، وقد غلبَنا النعاس جميعاً:

- "كلُّ خيانَةٍ خلفها صديق حميم".

علمتُ بعد هذه الليلة بعامين ونصف تقريباً، أن أحمد تمَّ ترحيلُهُ في صباح اليوم التالي إلى غوانتانامو بعد المرور بسجنٍ سريٍّ في بلدٍ عربي.

***

الفصل العاشر

أمامي الآن رسائل تعودُ لثلاثينات القرن العشرين متبادلة بإنجليزية رفيعة بين الرائد في الجيش الفرنسي لاورنت ديبوي المتوفي عام 1947 بعد أن اعتنق الإسلام في اليمن، بصفته ممثلاً لشركة جريمارد البلجيكية في مدينة لييج شرقي بروكسل، وبين جدّي حكمت باشا في ألمانيا، الحديثُ فيها عن صفقة سلاحٍ يتم الترتيب لها بين الحكومة المتوكليَّةِ في اليمن والشركة البلجيكية الواقعة في الإقليم الوالوني الناطق بالفرنسية، باعتبار أن جدّي كان وكيلاً لإمام اليمن في ألمانيا كما تشير الوثائق من الصحافة اليمنية والألمانية.

هذه المرة الأولى التي أرى فيها صورةً لجدي بعد انتقالِه للحياة في ألمانيا بذراعٍ واحدة، تبدو الحياةُ منطقية في كثيرٍ من التفاصيل، فلَو أني تمنَّيتُ هذه الأمنية ما حدثت يوماً.

بعد صباح تلك الليلة التي وقعَت فيها البيعة بين إبراهيم وأحمد، تمَّ إخراجنا صباحاً إلى ساحة السلك الشائك وقد قسموها إلى أربعةِ أقسام مختلفة، وضعوا كلَّ واحدٍ منَّا في قسم، وكنتُ قد أخذت عهداً على نفسي ألا أبني علاقةً مع أحدٍ من المُعتقلين بعد الذي شهدته من نقاشات في الزنزانة بداخل المبنى، لم يمضِ اليوم الأول إلا ونقلوا عدداً كبيراً من المعتقلين كان بينهم أحمد من القسم الأول عبر باصاتٍ حمراء اللون، لوَّحَ لي بيدِه من بعيد، أرسلَ قبلةً مع الهواء، وقفَت دمعةٌ في عيني، فأشار بسبابته إلى السماء، مع خروجهم من السلك الشائك اقترب إبراهيم نحو مكان وجودي، وسأل بصوتٍ عالٍ مِن بُعدِ أمتارٍ محدودة:

- إلى أين يأخذونهم؟

- رفعت كتفيَّ إلى الأعلى، وفتحتُ يديَّ إلى الأمام.

مع الليل بعد توزيع وجبة الطعام الثالثة التي أضافوا إليها 4 سجائر من النوع الرخيص الذي يسبب سعالاً لا يتوقف في الليل، اقترب جنودٌ من القسم الثاني ونادوا على مجموعةٍ من الأسماء كان بينهم إبراهيم، فعلَ كما فعلَ صاحبُه منذ ساعات، رفعَ يديه ملوِّحاً مشيراً بسبَّابتِه إلى الأعلى.

بقيتُ وحدي في المكان مع غرباء مثلي، لا أتحدث مع أحد ولا أحد يتحدث معي، حتى جولات التحقيق المتكرّرة استثنت وجودي شهراً كاملاً، صرتُ وجهاً مألوفاً للجنود، ينادونني: صديق صدام، رجوتُهُم أكثر من مرة ألا يفعلوا ذلك، فهناك كثيرٌ من المعتقلين كان ذووهم ضحايا للنظام، ومناداتي بهذا يعني أني كنتُ جزءاً ممَّن حوَّل الموت إلى نظرية عمل في البلاد.

في سجنِ كروبر تبدو الحياة تتجهُ نحو الاعتياد بعد مرور ما يقارب شهرين على وجودي هنا، تغيَّرَت وجوهٌ كثيرة من الحرَّاس والمعتقلين، حتى اللباس صارَ ألواناً مختلفة، هناك الأزرقُ، الأصفرُ، الأحمر، الأخضر الجوزي، حاولت مراراً أن أرسم في ذهني خريطة للمكان، لكنَّ التغييرات اليومية التي يجريها الجنودُ على المعتقلات التي تحمل عناوين على شكل أحرف بالإنجليزية تضع حداً لتخيُّلاتي، سجنٌ منيعٌ مثل قلعةٍ حصينةً على خصر بغداد، تحيطهُ أسلاكٌ شائكةٌ لا حدَّ لامتدادها، تقطعها أبراجٌ خشبية عاليةٌ يجلسُ في كلِّ واحدٍ منها جنديان يرصدان ما يدور في الساحات ويراقبان المعتقلين في كل الأوقات، وضعوني بدايةً في قاطع يضمُّ الأشدَّ خطورة بين المعتقلين، ضباطٌ من فدائيي صدام، بعثيون سابقون، قيادات عراقية من صفوف مختلفة، كان قسماً خاصّاً بالمُدانين بالقيام بأعمالٍ عدائية ضدَّ قوات التحالف، بعد أسبوعين نقلوني للقاطعِ الثاني الذي يضمُّ أشخاصاً تدور تساؤلات عديدة حول تاريخهم، بعد ذلك بشهرين آخرَين نقلوني إلى القاطع الأكثر شعبية والذي يضم المشتبه بهم الذين لم تثبت إدانتهم، تعرَّفت في كلِّ قاطعٍ على أشخاصٍ مختلفين، خلال هذا التنقل مررتُ على القاطع رقم 7 الخاص بالعرب والأجانب، خليجيون، سوريون، أردنيون، جزائريون، لبنانيون، فلسطينيون، أتراك، تونسيون، ليبيون، موريتانيون، صوماليون، سودانيون، مصريون، مغاربة، إيرانيون، ماليزيون، أوروبيون من أصول عربية، إيرانيون من منظمة مجاهدي خلق، كانَ لكلٍّ منهم قصة عن وجوده في العراق، علِمتُ فيما بعد ذلك بعامين أنَّ أبا أشرف وفريق السفارة قد مرَّ بالسجن رقم 7 بعد أسابيع من مغادرتي له.

تمَّ استدعائي أخيراً للتحقيق بعد أنِ اعتدت على تفاصيل الروتين اليومي في المكان، قادوني من موقعٍ إلى آخر، لقد فقدت خلال هذه الفترة جزءاً كبيراً من وزني، صرتُ نصفَ ما كنتُ عليه حين اعتقلوني في السفارة، كان هذا اللقاء حاسماً فيما سيأتي بعد ذلك، طرحت إدارة السجن جولات تحقيق ينفِّذها محققون شباب لم يمارسوا العمل قبل ذلك، كان المعتقل الخاص بالمشتبه بهم بمثابةِ دوراتٍ تدريبية مفتوحةٍ للجيش الأميركي، يُطبِّقون عليه ما يشاؤون من أحكام، يُغيِّرون الطعام، عدد السجائر، نوعية الشاي المُقدَّم، يقلِّلون ساعات الراحة في الشمس، ساحةٌ مفتوحة لبوالين الاختبار التي يقيسون من خلالها مستوى تلقِّي الرأي العام، رقابةٌ دائمةٌ في النهار، وانضباطٌ بمنعِ التحرك في الليل، حاول اثنان من المعتقلين الهربَ من تحت السياج بمنطقة مظلمة من زاوية المعتقل، فعَاجَلَهُم الجنديُّ برصاصتين تمَّ نقلهما على إثر ذلك إلى معتقلٍ آخرَ في بحر النجف الصحراوي، علاقتي مع هذا المكان مربكة، أبحثُ عن أيِّ بابٍ يكون مخرجاً للطوارئ من كل ما يحدث، حتى تعرَّفتُ على "تينسي" خلال عمليات توزيع الطعام اليومية، نشأت بيننا ما يمكن تسميته بالعلاقة الإنسانية بين سجين وسجَّان، حين عرفت أني طبيب أسنان اقترحت أن أساهِم في علاجِ المرضى من المعتقلين في النقطة الطبية، أحضرت موافقةً من قيادة السجن لتنفيذ المهمة، كان ذلك بمثابةِ تغيير جذري في علاقتي مع المكان، في ظل النقص بأطباء الأسنان وغياب القدرة على التواصل بين الأطباء من الجنود مع المعتقلين؛ صرتُ أخرجُ في تمام السابعة والنصف إلى المركز الطبي تحت حراسةٍ من الجنود، أمارسُ حريَّتي الكاملة في العيادة قبل أن أعود إلى القاطع مع حلول المساء، اعتدت على سماعِ أغاني الروك، صرتُ أُميِّزُ بين اللهجات في الولايات الأميركية، مارستُ الجنسَ مرتين، التقيتُ مع جنودٍ عذَّبوني في الكلية العسكرية الثانية وضباط حققوا معي، الجميع يناديني "صديق صدام" بعضهم كان يقول "صديق الدكتاتور" كنتُ أتذمَّر من هذا الوصف بدايةً، لكني بعد ذلك صرتُ ألمحُ احتراماً للرجل في عيونهم، هو احترامٌ ممزوجٌ بكراهية شديدة.

زارني في العيادة جنديٌّ شابٌ قال إنه من كاليفورنيا واسمه "توماس"، "سيرجنت" التحق بالجيش الأميركي قبل بدء الحرب بأشهر لاستكمال دراسته وضمان قدرته على دفع أقساط الجامعة، اعتاد زيارتي كلَّ يوم لساعة أو أقل، صارت زيارته مرتبطة بجولات أسئلة لا تنتهي عن إقامتي في العراق، عملي، دراستي، الحياة في سوريا، أدركت مباشرةً أنه يقوم بدورة تدريبية وقد كنتُ من نصيبِه، لكنَّه نفى ذلك حين سألتُه.

بعد أيامٍ سألني عن جدي حكمت، مقتنياتِه في بيت العائلة، ما أعلمُهُ عنه، بدا شغوفاً بمعرفة كل شيء عنه، صرتُ أتمنَّعُ عن إعطاء إجابات شافية، أعجبتني لعبة الأسئلة الواضحة والأجوبة المفتوحة على كل الإحتمالات، حتى ضجِر من إجاباتي وقال:

- علي، إني أبحث في تاريخ المنطقة وعلاقتها مع أوربا قبيل الحرب العالمية الثانية، وصلتنا إلى الجامعة رسالة من البنتاغون بعد أسبوعين من دخول قوات التحالف إلى بغداد، تؤكِّدُ وجود تطابقٍ بين حمضك النووي مع حمضِ معتقل عربي سابق مرَّ بالسجن الأميركي بمطار تمبلهوف في برلين، اسمه حكمت، هذا الرجلُ هو

واحدٌ من العيِّنات البحثية التي كنتُ أعمل عليها، مساعدتك لي تعني اكتشافاً لجدِّك من جديد، لقد بحثت في ملفك ووجدتُ رسالة موقَّعةً من صدام يشير فيها إلى جدِّك بشكل واضح، أحتاج مساعدتك لإنجاز البحث!.

- ماهي نوع المساعدة التي تحتاجها؟

- هناك وثائق كثيرة بالعربية، أحتاجُ منك أن نضعها معاً في سياقٍ واحد.

- لكنّي لا أعرف عن جدي شيئاً، ما تعرفه يفوق ما أعرفه بكثير.

- لا بد أنَّ هناك في ذاكرتك، بمكانٍ ما مخفي أمرٌ سنعيد إنتاجَهُ معاً.

- كيف ذلك؟

قدَّم لي رسالةً تعودُ لثلاثينات القرن العشرين متبادلة بإنجليزية رفيعة بين ضابط في الجيش الفرنسي يعمل في شركة أسلحة بلجيكية، وبين جدي حكمت باشا في ألمانيا، الحديثُ فيها عن صفقة سلاحٍ يتم الترتيب لها لصالح الحكومة المتوكليَّةِ في اليمن، باعتبار أن جدّي - كما يشير الخطاب - كان وكيلاً شرفياً لإمام اليمن في برلين.

هي المرة الأولى التي أرى فيها صورةً لجدي مأخوذة من قصاصة جريدة محلية ألمانية، بذراعٍ مبتورةٍ، شارب ناعمٌ معقوفٌ نحو الأعلى، وغطاء رأسٍ عربي يحني ظهره مستنداً إلى صخرةٍ فيما يبدو، قلتُ فوراً:

- إنه هو، ملامحه ذاتها التي تظهر في الصورة المتداولة بالعائلة عنه.

- هل هذا خطُّه؟

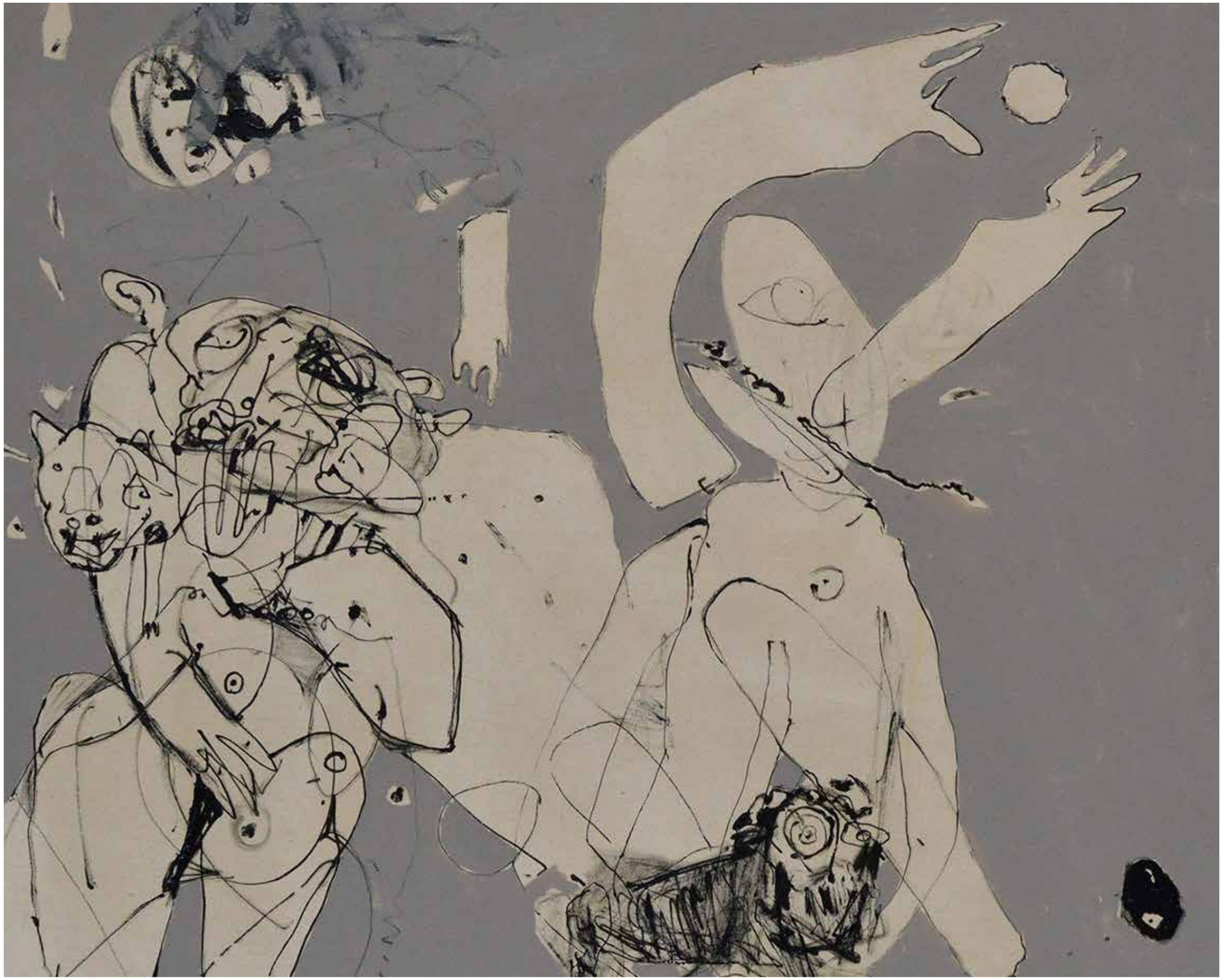
- لست أدري، لم أرَ خطَّه بالإنجليزية لكن لو وقعت جملة بين يدي بالعربية فسأكتشف إذا كان خطه أم لا.

انفرجت أسارير السيرجنت عن ضحكة، أتبعها بالقول وهو يقدِّم لي سيجارة مارلبورو أبيض:

- هذه مهمتك تماماً، بالإضافة إلى حاجتي للوصول إلى أرشيف جدِّك في العائلة، غداً سآتي الساعة السابعة والنصف صباحاً لنبدأ العمل معاً على مجموعة من الملفات.

قلتُ لنفسي في طريق عودتي نحو القاطع داخل السجن: "قد يحدث أن تكون الحياةُ كريمةً إلى هذا الحد".

كاتب من سوريا مقيم في لندن

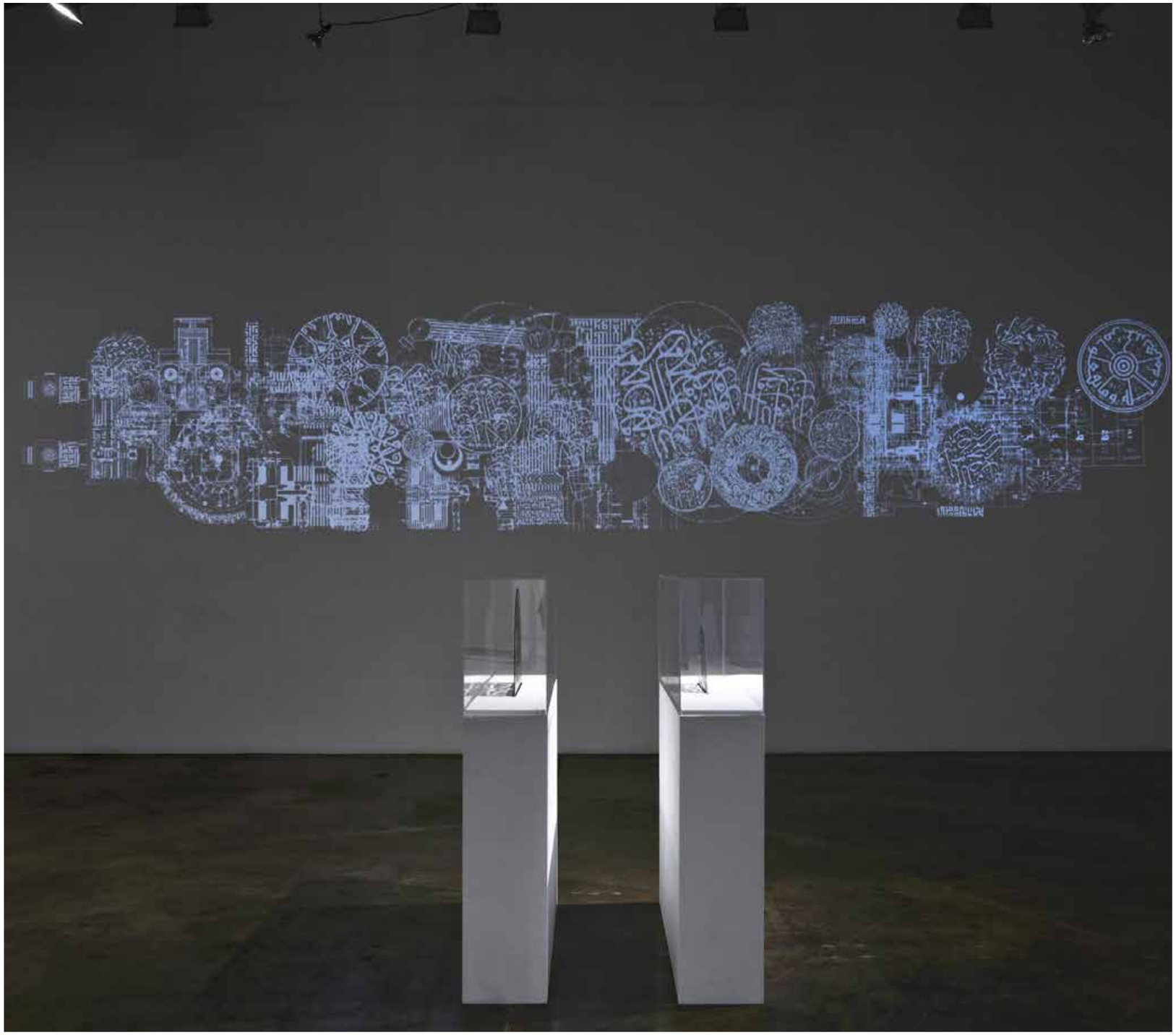


علاء شرابي

سلطة التقنية و أعطاب الرقابة وغواية التواصل

عن تجربة الفنان المغربي منير الفاطمي

شرف الدين ماجدولين



في عمق التقنية تتبرع الأساطير، بكلماتها القديمة وانغلاقها وتمترسها خلف الأقنعة المخاتلة، مثلما ينبع من خلفية كل اللغات خرس مقيمٌ، و عَيٌّ، وتمنع للمعاني، وتيه للمفردات. وتطل من صميم الوضوح الذي توحي يه الوجوه، الأليفة و الغريبة، معا، التباسات لا تنتهي، لذوات مشتقة من أرومة غامضة، تلك هي الإيحاءات الكبرى لتركيبات منير الفاطمي، الصاعقة والموغلة في هجائيتها، وقد التفعت بصيغ شتى، من صور فوتوغرافية إلى فيديوهات إلى منشآت بخامات شديدة التباين، إلى منحوتات معدنية إلى رسومات... تحكي كشوف الفنان المغربي المترحل بين أصقاع الكون، والمسكون بالوجود في "غير محله"؛ دوائر متنامية تهندس الوجوه وتقيس احتمالات تماس الحواس مع خريطة التقاسيم، ومع الخارج والخلفية، والسحنات المقتربة، ودوائر متناسلة تردد صدى مكتوما لنواة أصلية، مسكونة بكلمات أو حروف أو مجرد فراغ، و أسطوانات معدنية قاطعة قدت صفحتها من زخرف حروفي عات، وأخرى على آلة غرامافون متموجة في دورانها على ذاتها، أليست اللغة في النهاية مجرد دوران سرمدي حول دوال عتيقة، نافذة إلى صميم القلب والوجدان.

يوحي التدفق المتلاحق لرؤى منير الفاطمي، عبر عشرات المعارض الفردية والجماعية ، منذ ما يقارب العقدين، ما بين طنجة وباريس وجنيف وفيينا ونيويورك ودبي وداكار والبيضاء والدوحة .... بعناوين توحي في كل مرة بجدل مفهومي، مراوح بين حقول الإثنوغرافيا، وتاريخ العلوم، وعلم الوسائط، والتشريح، والدراسات الغيرية: "المادة البيضاء" (باريس 2019)، "هذا جسدي" (جنيف 2018)، "180 درجة، من خلفي" (غوتيبورغ 2018)، "عملية تعتيم" (جنيف 2017)، "فهرس الآلة" (اسبانيا 2016)، "كانو عميانا لا يلمحون إلا الصور" (باريس 2014)، "دوائر القبلة" (جنيف 2014)، "سفر كلود ليفي ستراوس" (الدار

البيضاء 2013)، وغيرها، وكأننا إزاء ملاحقة اليد والعين وشهوة التمثيل للزمن المنفلت من ساعة الرمل، وتعقب لصور ووقائع وتفاصيل تونع من شاشة الذاكرة، وتزدهر في أنويّة أجسام وأعراق، بأردية سياسية وخطابات عقائدية، بقدر ما تنبهق من أسطر مصنفات ممتدة من "كتاب الاستكمال" ليوسف المثمن ، إلى روايات سلمان رشدي، وتأملات سبينوزا وكانط و دولوز وديريدا، وما لا يحصى من أدبيات الدين والفكر والسياسة والنفس والاقتصاد المعاصر. مزيج معقد في خطاب مهاجر من الضفة الجنوبية، استوطن وضع "الما بين"، ليطل على مآزق "سوء الفهم"، وتجريف التقنية لماضيها، وتبدد القدرة على إيجاد مساحة للتواصل المتزن، وإنهاك أفق التعبير يوما عن يوم، والاستسلام التدريجي للحصون الشفافة (وغير المرئية) لرقابة الآخرين، ثم لرقابة الذات بعد ذلك.

ولعل هذا المنطلق المثقل بهموم الحاضر في أفقه الكوني هو ما جعل إمكانية وسم اشتغال منير الفاطمي بمفاهيم واضحة، وقارة، غير ذات جدوى، حيث لا يمكن الاطمئنان لأوصاف من قبيل: "الاستعادة الهجائية"، و"أزمة التقنية"، أو" مسائلة العقائد المستقرة"... بما هي مداخل مريحة، لفهم توالد معقد ومتجانس، في الآن ذاته، لمسار تعبيري يجد له مرتكزات متباينة، في شتى الظواهر الدالة على "ضيق مساحة التعبير الفني الحر"، (بتعبير الفاطمي المتردد في غير ما تسجيل لمعارضه)، ومن ثم تضحى مجمل التنويعات المتصلة بالمواضيع، والمواد المستعملة، والتركيبات المختارة، للانجاز البصري المراوح بين صيغ الفيديو

والصور الشمسية والتجهيز والنحت المعاصر، متساندة في تبيين الأطياف الكثيفة لواقع راديكالي في تحوله السريع، وفي تخليه عن اجتهاده التقني، وتحويله التدريجي لكشوفه إلى أرشيف غير صالح للاستعمال، إلا بما هو تفصيل في تاريخ الذهنيات والمعارف والأفكار.

الآلة والتبليغ وإعاقة التواصل

ترافق مجمل أعمال منير الفاطمي نصوص هادية، ترسم حدودا لتأويل التركيبات، التي لا يسهل التقاط مفاتحيها الدلالية للوهلة الأولى، نصوص بعمق فكري يعيد تفكيك العمل ويصوغ منطلقاته وعمقه الثقافي، في هذه الكتابات، وأيضا في تعليقاته المسجلة على أعمال معارضه، ينهض الفاطمي بوظيفة باتت اليوم من صلب اشتغال الفنان المعاصر، هي اقتراح التأويلات، وعدم ترك الاحتمالات الكتابة دون "أفق" و"حد"، ولربما ذلك ما جعل الشأن اللغوي في جوهر تأمله العام، داخل اشتغاله الفني، قبل أن يتحولا إلى حد مضاف. من هنا يمكن فهم ترددات صور "التبليغ" و"التبيين "والتوصيل" و"إنفاذ المعنى" و"التراسل" في عدد كبير من المنشآت وأعمال الفيديو، بوصفها قيما لسانية، ثم بما هي منظومات "عبر-لسانية"، بصرية تحديدا، تكون فيها الرسالة الدلالية والفكرية " مقترنة بمسار تاريخي، هو ما يمثل في النهاية كنه ما يسمى ب "تاريخ التواصل".

في أعمال من قبيل: "الفهرس والآلة" و"في صلب دائرة النار" و"يوم اليقظة"، و"ارتباط"، وفي أعمال عديدة أخرى، تصل الأسلاك بين الآلة والورق، أو بين الحرف والورق، أو بين الآلة والكتابة، أو بين كتاب وكتاب؛ تبرز أسلاك توصيل الطاقة

الحمراء و السوداء من حيث هي بؤرة العمل، إذ ثمة دوما شيء ثالث يتوسط بين المنطلق والمآل في عملية التبليغ، شيء ليس وليد اليوم، رابط يحمل جوهر "التبليغ" يمكن قطعه أو إعاقته أو تحديد مداراته، ولا تقوم الأعمال الفنية سوى بتعويمه على السطح، وتسليط الضوء على جوهر "الحركة" غير المرئية التي تتخطى التقنية داخله، إلى ما يمكن وسمه ب" ذهنية التقنية"، حيث تبرز قدرة السُّلط المتعددة (سلطة المجتمع- سلطة العقيدة- سلطة النظام- سطة الاخلاق...) على إنتاج وسائل تحكمها في قنوات التبليغ؛ تحجيمها، أوتعطيلها على نحو مؤقت آو"قطعها" ببساطة. الخيوط الواصلة بين الآلة والورق أو بين الكتاب والكتاب أو بين الحرف والورق الطباعي، تُحدّ بملقاطين سهلي الفك و الربط، هي بدعة "التقنية" التي توضع رهن إشارة "الذهنية" المالكة لإرادة الوصل والقطع، والتحليل والتحريم، والمسك والبسط، منذ نشأة الطباعة إلى آخر اختراقات الثورة المعلوماتية.

بيد أن المفارق والإشكالي معا، في المنشآت الفنية المتصلة بسؤال التبليغ و"ذهنية التقنية" أن التجلي البصري يحول المضمر الطاغي، والمحسوس المخفي، إلى كتلة مختصرة غير ذات تعقيد. إلا أن ما يبدو كنزعة تبسيطة في التوصيف، لا تتقصد كشف لعبة "التحكم" فقط، بل تقويضها، بحيث لا تخلو التمثيلات البصرية للآلة والورق ونزعة التبليغ من كنه "تهكمي"، هو من صميم طبيعة الفن المعاصر، و أسلوب منير الفاطمي، دون أن تتحول في أي لحظة إلى نزعة كاريكاتورية طاغية.

الأرشيف وبلاغة المنقرض

وفي صلب التفكير في آلة التبليغ وحدودها، ولعبها التحكمية، وما يحفها من سلط، يعيد الفاطمي إلى دائرة الاستعمال، ما انتهت صلاحته، من الوثائق والصور الشمسية إلى المواد والآليات، سيما تلك المتصلة منها بجوهر الكتابة والطباعة والتسجيل والإرسال والتواصل، من الآلات الكاتبة المعدنية العتيقة، والآليات المطبعية التقليدية، إلى أشرطة الفيديو والأسطوانات إلى الكتب القديمة والأرشيف الوثائقي، يتحدث الفنان في هذا السياق عن انشغال معرفي قبل أن يكون جماليا يسمه ب: "أركيولوجيا الوسائط"، ويحتل الكابل المتصل بالأطباق وباللاقطات الهوائية مركزا ملحوظا في الاشتغال، إذ يتحول إلى مادة محورية في التركيبات المتصلة بالبورتريهات والصيغ التجريدية والتنصيبات الاستعارية، بحيث ترتصف صورة صدام حسين الشهيرة غداة خروجه الأخير من مخبئه، باللحية المرتجلة والشعر الكث، وقد شكلت تقاسيمها بالكابلات والمسامير ، إلى جانب تنصيبات الكتل المتنامية في غير ما عمل عبر المادة ذاتها، مختصرة عالم ما قبل الفورة اللاسلكية. في هذه التركيبات يبدو اشتغال منير الفاطمي منصبا على استكناه المغزى الثاوي في: "عديم الجدوى" و"المتجاوز"، المستمر في البروز بما هو استعارة على وجود ما، لم يتنه كليا، إنما فقد فعاليته، وتحول إلى ذكاء قاصر، ووجود متحفي يبرهن على نهم التطور ، الطاحن والجهنمي، الذي يحول العالم من حولنا تدريجيا إلى ظواهر سريعة الانقراض.

في العمل المسمى "تشريح" الذي قدم بمعرض "وايل غالري" بجنيف سنة 2019، تتمدد كتلة الكابلات البيضاء والسوداء مشكلة حلقات متشابكة، مثلما أعضاء جسد، على طاولة تشريح معدنية، تتجلى الكتلة في وضع جثة، لم يبق من فائدة لها إلا ما تقدمه من أسرار عن أسباب موتها، يستعير الفنان في هذا السياق تعبير "بروس ستيرلانج" عن "الوسائط الميتة"، في مسعى لتبيين الغواية المتفاقمة في المجتمع المعاصر، للوسائط التي لا تفتأ تنتج بدائل متسارعة في تقنياتها وموادها وإمكاناتها، فتتراكم مخلفاتها مثلما الجثث، أو الأشباح أو الأقنعة، لصور تبقى هي ذاتها في حقيقتها المهيمنة على العالم والموجهة له. ولعله لم يكن مصادفة أن توضع الجثة (الشبح/القناع)، على المشرحة، ما دام الأمر في النهاية يتصل باستلاب لا يخلو من توظيف إجرامي، إنها الذريعة التخييلية ذاتها التي جعلت التكوين البصري لصورة صدام حسين المشكلة من الكابلات (الخاصة بالأطباق اللاقطة)، تتخذ عنوان: "المجرم" ليس لأنه كان دمويا فقط، وإنما لأنه كان مسكونا بهواجس المراقبة والتبليغ.

من تفكيك القداسة إلى تفكيك ا لا ستعما ل .

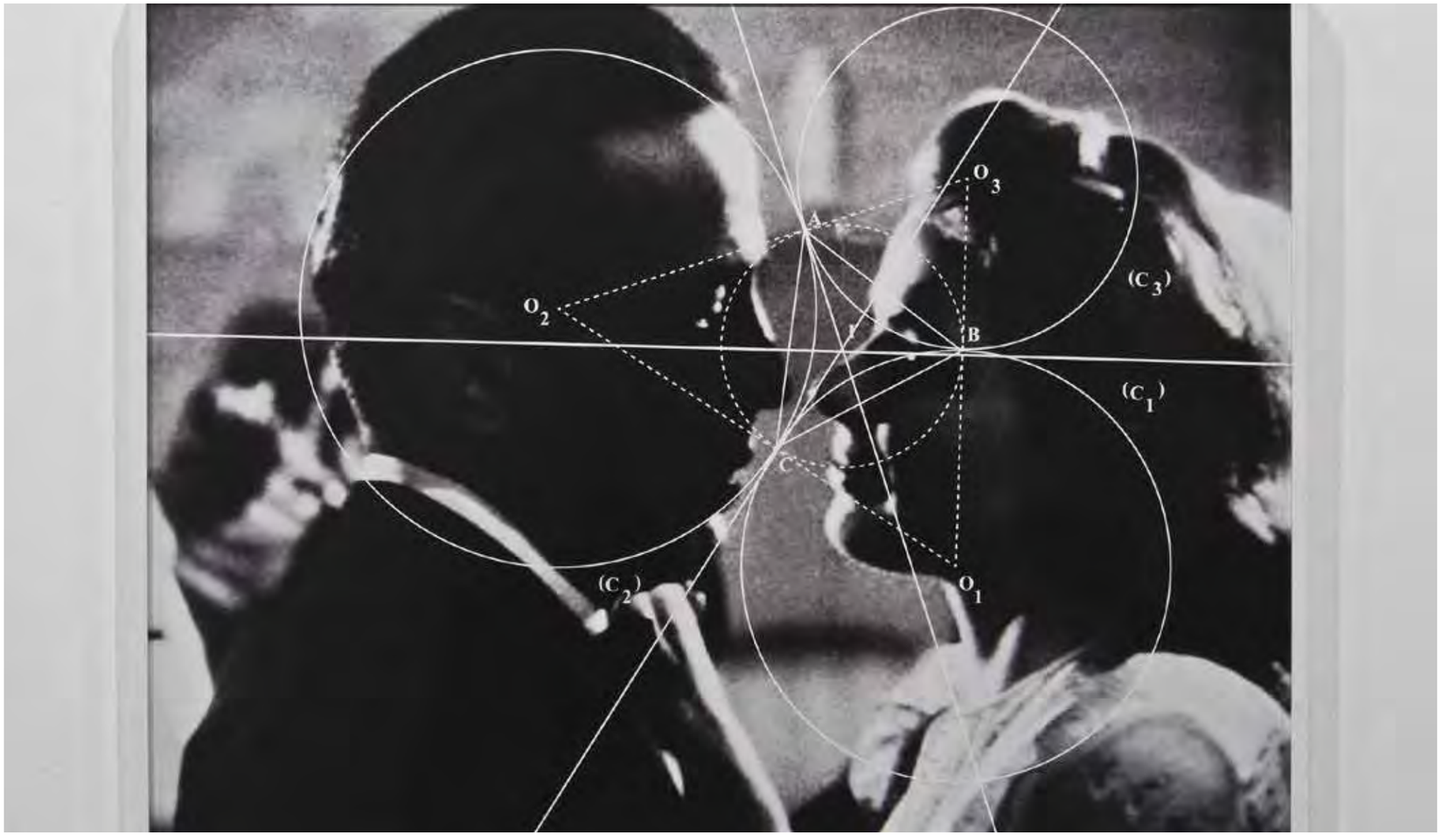
وفي جدل مع طبيعة استخدام الأرشيف، و"منتهي الصلاحية"، في دوائر التقنية و السلطة، يولّد منير الفاطمي العديد من المنحوتات والمنشآت والصور والفوتوغرافية وأعمال الفيديو التي ستبقى لصيقة بمفهوم "الاستعمال" (الشخصي والجماعي)، القصدي والتلقائي، إنما في صلته بأفق أوسع وأكثر حساسية، أنه تفكيك للصلة بين المعتقد بما هو مجال قيمي واسع ممتد من الأديان إلى المنظومات السياسية، وبين بنيات استعماله، وتداوله، ذي الجوهر الرقابي.

في أعمال شديدة البراعة والعمق تسترسل منحوتات وتنصيبات من قبيل: "الصندوق الأسود" و"المفارقة" و"ما بين الأسطر"، و"الدماغ الصلبة"، و"الوطن الأم"،.. وعشرات العناوين الأخرى التي استندت في تكوينها للحروفيات، والرموز الدينية، والآيات القرآنية، في صياغة بصرية تفكك الاستعمال وتعقيداته المصادرة للتأويلات الفردية الخارجة عن دوائر الجماعية. وهي الأعمال التي تصل ذروتها في اشتغاله مع الروائي البريطاني (ذي الأصل الهندي) الشهير "سلمان رشدي" في صور فوتوغرافية وأعمال فيديو، تستثمر حادثة هروبه (وتخفيه) الطويل من ملاحقة المتطرفين الإسلاميين، إثر فتوى "الخميني" بإهدار دمه، تجلت أساسا في ابتكار صورة بصرية للاسم الحركي الذي اختاره سلمان رشدي لشخصه بعد التخفي، "جوزيف أنطوان" الذي لم تكن له في أي يوم مرجعية بصرية، قبل أن يختلقها الفاطمي، من متوالية صور تدمج صورتي الكاتبين "جوزيف كونراد" و"أنطوان تشيكوف"، لتمثيل صورة الكائن المنفي عن ذاته، أو بما هي "الذات عينها كآخر" إذا استعملنا تعبير بول ريكور. بيد أن الاشتغال مع رشدي لم يكن فقط نزوعا إلى إخراج الظلال المخفية للكائن المنفي والمصادرة هوامش حريته، وإنما أيضا بما هو أمثولة معاصرة لتشريح المقدس التي ستقود الفاطمي بعد ذلك لتشريح الازدراء.

في سنة 2015 صدر للفاطمي كتاب مشترك مع الباحث الفرنسي أرييل كيرو حمل عنوان: " هذا ليس ازدراء لعقيدة ما" جاء على خلفية الاحتجاجات الأولى التي اجتاحت فرنسا بعد انتشار الرسوم الأولى المسيئة للرسول محمد، حينها لم يكن الفاطمي نفسه بعيدا عن جدل ثنائية "التقديس" و"الازدراء"، في العديد من الوقائع التي اتصلت بأجواء معارضه، بما جعل مفهوم "الازداء" نفسه موضع تأمل لديه. ففي عمله "الصندوق الأسود" تنهض المعادلة البصرية للمنشأة على افتراض مبدئي مفاده أن الخالق في النهاية ليس سوى مستقبل لرسائل يومية كثيفة وهائلة لما لا يحصى من معتنقي الديانة الإسلامية، تتكون المنشأة من تسعة وتسعين صندوقا بريديا من معدن مطلي بالسواد، يبرز في أعلاها غشاء يغطي فتحة الرسائل، ثم الدائرة الفضية لمفتاح الصندوق، ووسط الحافة السفلى حيث يوضع اسم مالك الصندوق البريدي، كتب اسم من أسماء الله الحسنى (التسعة والتسعين) المرتبة من: "الرحمن" "الرحيم" "الملك القدوس"، مرورا ب"الجبار" و"المتكبر" و"الغفار" و"القهار" إلى الصفات المتسلسلة المنتظمة على إيقاع تقابلي للقدرات، كما أثرت في كتب التفاسير والعقيدة. توحي التركيبة في البداية أن ثمة رسائل توجه إلى الصفات بما هي امتداد للذات وتفصيل لها، لكن أيضا بما هي تحقق للقدرة في قيمة مطلقة.، فالأدعية تكون بقصد محدد، وبرجاء يستجدي الثواب أو العقاب، و يمكن فرزها عبر مقامات تجد لها مدارج في الأسماء الحسنى؛ ومن ثم فإن الصناديق في النهاية تعيد تبيين مضمون الصلة بين المؤمن وما يبتغيه، في إرادته الحرة، من التواصل مع الصندوق المتوجه إليه برسائله. وبناء على هذا الافتراض فإن الوعي والاعتقاد معا لا ينفصلان عن "مظهرية الاستعمال"، الذي يصوغ جوهر القيم الذاتية للأفراد، بقدر ما يصوغ ماهية الخالق، وتجلياته بوصفه مانحا المعنى للرسائل الموجهة له.

لذلك كانت الصناديق (الأسماء) في وضع المجاورة تمثيلا لقدر التساكن بين مقامات الاستعمال والتوظيف العقائديين، الذي يتيح في النهاية مساحة من الحرية في تأويل صفات المرسل إليه.

عند هذا الحد من التمثيل البصري يمكن إدراك أن عمق العمل المعقّد في تكوينه الجمالي، لا يعدو عتبة تفكيك إحدى مرتكزات المعتقد الإسلامي، وهو حد مختلف عن ماهية الازدراء او التدنيس الذي تنمو ظلاله في صيغ التلقي وسياقاته، شيء شبيه بما حدث مع سردية "سلمان رشدي" الذي تُدولت نصوصه التخييلية لدى شريحة من القراء بوصفها روايات، ولدى شرائح أخرى باعتبارها تعريض بالعقيدة وازدراء لها. إنه الوازع الذي جعل منير الفاطمي يتناول في غير ما عمل نحتي وتركيبي بنية "استعمال" الخطاب الديني، بوصفه أسطوانة معدنية صلبة مسكونة بكلمات متداخلة، صعبة التمييز، بيد أنها قاطعة.



***

على هذا النحو تمثُّل أعمال منير الفاطمي بمثابة تأويلات بصرية لسلط التقنية وأعطاب الرقابة وغواية التواصل، في محيط متسارع التقلبات، وعائد بقوة إلى التمترس خلفة دوغمائيات مغلقة، لهذا تبدو تجربته، في منحاها العام، بمثابة سيرة للتاريخ الراهن عبر اختراقات تركيبة صادمة وهجائية، تتماهى مع خطابات جمالية وفكرية وثقافية مناهضة للتسلط والرقابة والهيمنة والتمركز حول الذات، ولا جرم بعد ذلك أن تعترض أعمال الفاطمي وقائع كثيرة تشوش على قصدها، وتسيء تفسيرها، و أن تخلق سجالات بمقاصد متباينة، بيد أنه بالرغم من ذلك بات أحد أكثر الأسماء تداولا في العقدين الأخيرين في الفن العربي المعاصر، ومن أكثرها تأثيرا وجذبا لاهتمام المتاحف وأروقة العرض، ومتابعات نقاد الفن المعاصر في عدد كبير من عواصم العالم.

ناقد وأكاديمي من المغرب

شعر

كما في كل يوم

خمس قصائد

محمد ناصر المولهي

عودة النورس

كما في كل يوم
أعود إلى منزل
لا أغادره.
كل شيء على حاله
مثلما كان بالأمس
أو قبل عام ؛
النوافذ مغلقة
المطبخ بمواعين مقلوبة
وفي الممر
زوج أحذية في التجاعيد
حشد جوارب طافية
وملابس فوق السرير
(وتحت السرير الشعوب التي استنجدت بي
بقايا خيال وماضٍ)
غبار على كتبي، وطاولتي
منفضة السجائر مدفونة في الورقيات
والكلمات تكدست وذابت.
كل شيء هنا تائه
المفاتيح والباب واسمي، وحتى الصبايا اللواتي طالما
تخيلتهن .
سكان بيتي
يخافون من امرأة قد تجيء
من مالك البيت في أول الشهر،
ويخافون
أن أطرد من عملي
أو أغيب عند حافة البحر
حيث بلادي كانت
تعيد النوارس
قبل مجيء الظلام.

بقايا رجُل

هل تحس بذلك
طبعا لا.
قطرة البيرة تسقط
على ما تبقى
من قلب رجل.
***
يرتجف الحائط
وفي ثقوب في سقف البار
تختبئ ملائكة حزينة.
***
هل رأيت بقايا رجل من قبل

حسين جمعان

طبعا أنت تحاول أن تتذكر الآن
أن تتخيل عظاما نحيلة
في جلد بنيّ
تتحرك كضباب داهمته الشمس
على التراب.
***
أصغ إلى الرجل الذي تخيلته
مستجديا
بقميص باهت
ورائحة غريبة.
****
تحسس صوته
سيقول لك كلاما مُرّا
عن الخيانة والحب
عن امرأة أشعلت روحه
عن البلد المكسور والأصدقاء القدامى
كلماته ناقصة
ووجهه باب عليه آثار أقدام ومطارق.
***
قلبك قطعة صابون تفلت من يديك
تتركه وتهرب
ملائكة حزينة تضحك
موجتان في جينز أزرق
تعبران الشارع

إليتان مصقولتان
محطتا قطارات
شارعان إلى نافورة..
جناحان
ربما
أفضل من كل هذا.

دائرة تبتلع كهفا

ها أنا أرسم الآن دائرة
بيدِي في الهواء
وأقحم داخلها قامتي،
جسدي كاملا،
بحقيبة ظهر
وصوت منكسر
وسرب ظلال
تشد بأرجلها وسطَهُ
كخفافيش في الكهف.
أدخل أحشاء دائرتي
بيديَّ.
مياهٌ يديَّ
وناس يمرون حولي
يمرون من وسطي
جيئة وذهابا
كأني فراغ.

السقوط قرب الحب

بفضل الآخرين
صار لي جدار وسكين
قريبا من الحب
أسقطتهما
وبقيت وحيدا ومكشوفا لضربات مجهولة.
***
أعد لي قميصي أيها الحب.
وأنت أيتها الحيرة المغطاة بالمياه
اقتلعي عظامي في طريقك إلى الندم
خذي حذري، نظرتي، أيامي، وحتى الكلمات التي أكسو
بها عورتي..
فقط دعي لي الصقيع والصمت.

بلد مجهول

ما اسمك يا بلدي؟
أيّ الأمواج أذابت نظرتكَ السمراء
أيّ طريق سلكت أرضك
ما طعم يديك
ما لون يديك
ما شكل يديك؟
هل ستزور بيوتا
سقطت وهي تفتش عنك
وأناسا سقطوا منتظرينك
مندفعين إليك،
لأجلك..
ماذا تفعل حيث تخبئ نفسك؟
سنسافر بحثا عن غيرك
لكنك تبقى كالهوة تكبر داخلنا
فوق خطانا
مجهولا
وبعيدا
لا تسمعنا أبدا
فيما نسقط على كل طريق تلمسنا فيه يديك.

شاعر من تونس

حسين جمعان

الروبوت في سرد الخيال العلمي للطفل

السيد نجم

راجت صناعة الروبوتات الآن (2020) إلى حد الإبهار، حيث أن الصين وفرت روبوتا على شكل ونغمة صوت مذيع من المشهورين، كما شكل آلة عاملة في مصانع السيارات والأجهزة الإلكترونية.. وحتى المستشفيات بعد أن نجح الروبوت الطبيب في الجراحة والفحص السريري والمعملي. أصبح توظيف الروبوتات ظاهرة أكدت حضورها مع القرن الـ21، ولا يمكن تجاهلها، بل يجب البحث عمّا يمكن استثماره وإنجازه معها، خصوصا مع النشء الجديد، بحيث يلعب دوره التربوي والعلمي، في تزكية التفكير العلمي.

يرصد المتابع لبداية نشاط ولرواج الروبوتات، أن البدايات العلمية بدأت منذ بدايات القرن الماضي (القرن الـ20)، حيث تم تصنيع "جيروسكوب" وهو الجهاز الذي يحدد الاتجاهات ويرشد القائم عليه بأي طارئ، وهو بالضبط ما تم استخدامة في الطائرات، ومنذ تلك الأيام وما بعدها يتمكن الطيار من شرب فنجان القهوة بعيدًا عن قمرة القيادة بلا قلق، بعد ضبط الجهاز على الاتجاهات المطلوبة!

إن جوهر صناعة الروبوت الآن تعتمد على خطوة تطوير أجهزة سابقة (خاصة باللمس والرؤية والحركة والاتجاهات) وتجميعها على شكل ما؛ بشري كان أم دومية ما. بالتالي نتوقع قريبًا ذلك الروبوت المعتمد على الشم والتفكير المركب.

الطريف والهام ها هنا أن الخيال البشري لم يقصر مع هذا المنجز العلمي الآن، بل ظل طوال تاريخه الإبداعي يسعى لتحقيقه على أشكال مختلفة ومتنوعة.. تمامًا كما المبدع المعاصر ليعبّر بخياله عن منجز الروبوت الحالي والمستقبلي.

إن كل ما أنتجته القريحة البشرية وما سوف تنتجه، ما كان ليتحقق لولا تلك الهبة الربانية التي وهبها الله للإنسان دون غيره من المخلوقات ألا وهي هبة "الخيال".. وسوف نبحث هنا عن تلك العلاقة والمنجزات بسبب الخيال في مجال الإبداع السردي عند الطفل تحديدًا.

الخيال والثقافة العلمية للطفل

يعد تناول موضوع الخيال والثقافة العلمية للطفل على ارتباط وتداخل، بحيث يلزم التعامل معهما معا. قال العالم الفلكي الأميركي كارل ساجان "يبدأ كل إنسان منا حياته وكأنه واحد من العلماء، فتكمن في داخل كل طفل مشاعر وأحاسيس العالم التي تجعله يتعجب ويندهش، إزاء الأشياء من حوله في الطبيعة".

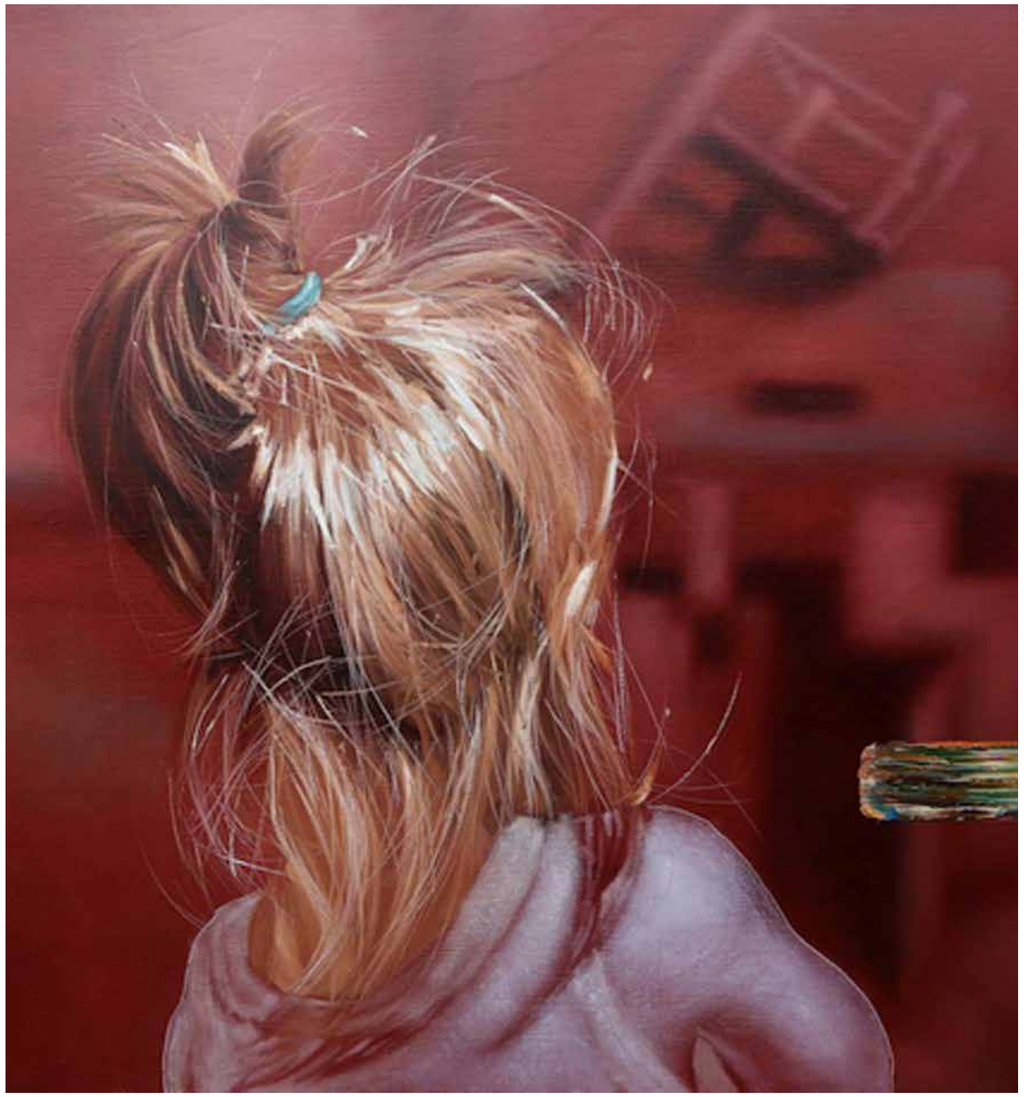
وهو ما يعني أن "الدهشة" هي من فطرة الطفل ومن طباع العلماء، ولا عجب أن تكون الثقافة العلمية، مع توظيف الخيال الأدبي، مدخلا لأدب جيد للطفل. وهو ما يتلاءم مع معطيات العصر، وإنجازاته العلمية. وهذه نظرة سريعة نحو "العلم" من حيث هو حصيلة العطاء الإنساني وجوهر منجز الإنسان على الأرض، في مقابل الحاجة الملحة لتلقين الطفل وتربيته لاستيعابه وتقبله والعمل به في النهاية.

تشير الدراسات في مجال تاريخ العلوم، أن القرن العشرين قفز بالإنجاز العلمي في كافة المجالات، حتى فاقت مجمل ما أنجز طوال حياة الإنسان على الأرض، منذ بدء الخليقة على صورتين متلازمتين: أنه أصبح معقدًا عن ذي قبل، وأيضا المادة العلمية متضخمة ومتنوعة ما بين الفيزياء والعلوم الرياضية والطب والبيئة وتكنولوجيا الفضاء ثم البيولوجيا الحيوية وغيرها. كما أصبحت بالتالي المادة العلمية الناتجة عن البحوث في كل تلك المحاور وغيرها، مادة ضخمة.

إلا أن من يتصدى للكاتبة للطفل عليه أن يعي هدفه، أن يتسلح بالمعلومة العلمية، ويتخير موضوعه والقارئ الذي سيتوجه إليه. ليس المطلوب أن يصبح الطفل عالما، بل المطلوب أن يتعرف على عالم الطبيعة من حوله، واستيعاب وفهم جوهر العلم على اعتبار أنه طريقة في التفكير، وفهم أن كل العلوم على اتصال وتواصل، فلم يعد عالم الكيمياء بعيدًا عن عالم الطب والهندسة مثلا، وأن العلوم على صور متطورة دومًا.

بتلك المحاور مع تبسيطها يمكن للطفل التطلع إلى المستقبل وهو واع بأن العلم ليس أمرًا مجردًا، كما يمكن أن يستوعب فكرة أن الإنسان عنصر من عناصر البيئة أو الطبيعة، يتفاعل معها وتتفاعل به.

أما عن دور كاتب الطفل في العلوم، فيعد من الأهمية، بحيث يلزم التوقف أمام ملامحه وخصائصه والشروط الواجب توافرها فيه، حتى يتسنى إنتاج مادة مناسبة للطفل وصحيحة علميا، كأن يكون من الدارسين للعلوم، أو المحبين للاطلاع عليها، مع معرفة أساسيتها سواء في مجال الذرة (تركيبها وخصائصها)



سارة شمه

سارة شمه

والوراثة (قوانينها وتطبيقاتها) وهكذا في كل العلوم.

كما يلزم أن يكون الكاتب فاهما لجوهر حقيقة العلم، حتى لا يبدو أنه يعمل في اتجاه واحد وغير ملم بطبيعة العلم، التي هي أن العلم قابل للفهم.. كل العلوم قابلة للتغيير والتطوير.. ليس بوسع العلوم أن تقدم إجابات على كل الأسئلة.. يعتمد العلم على الإثبات والبرهان.. وأن الخيال مشارك للأفكار العلمية في رأس العالم.

إن مجمل تلك المفاهيم تعين الكاتب على أن تصبح أعماله أقرب إلى الثقافة والخيال العلمي، وتنقذه من الوقوع في الفانتازيا أو المغامرات البوليسية أو الأكشن، بينما يظن أنه يكتب في "أدب الخيال العلمي.

لذا هناك بعض الخصائص الواجب توافرها في الكاتب إذا ما تصدى للكتابة العلمية للطفل وهي أن يكون الكاتب محبا للعلم والاطلاع على تاريخه ومستجداته.. وأن يكون من ذوى الخيال الخصب الواسع.. فقدرة الخيال العلمي الممتزجة بالمفاهيم العلمية الصحيحة، تفيد في التنبؤ، والتنبؤ يعد من أهم ملامح الأعمال العلمية للطفل (فقد تعتمد بعض الأعمال الأدبية للطفل بفكرة غير مطروحة، تنبّأ بها الكاتب بخياله ومعتمدا على حقيقة علمية ما).. كما أن التناول الإجرائي للفكرة العلمية من ناحية الأسلوب والمعالجة الفنية يجب أن يكون مناسبًا وجيدًا، يتسم بالبساطة والحيوية.

أما موضوع الكتابات العلمية، على شكل كتاب إبداعي أو كتاب تنظيري علمي مبسط، فهو في عدد من الخصائص المناسبة منها إبراز دور الخيال في الكتابة العلمية.. الجاذبية والتشويق في الأسلوب والمعالجة.. أهمية الإخراج الفني للمادة الإبداعية، سواء كانت على الشكل الورقي المتعارف عليه أو على شكل رقمي بتوظيف الإمكانات الهائلة للكمبيوتر الآن.. مخاطبة المرحلة العمرية التي يحددها الكاتب قبلا وهي قاعدة ملزمة وهامة قد يغفلها البعض.. إبراز أهمية تطبيق الحقائق العلمية، لتصبح الشجرة والمياه والهواء والبيئة من الموضوعات الأساسية.. كما يفضل إبراز موضوع طريقة التفكير العلمي من الموضوعات الهامة، بإبراز التقابل والتناقض بينه وبين التفكير الخرافي.

مع ذلك فالثقافة العلمية عمومًا وما يخص الطفل منها خصوصًا، تلقى العديد من المشاكل في العالم العربي، ربما للأسباب التالية:

قصور السياسات الواضحة لرعاية وسائل التثقيف العلمي. وعدم توافر الدوريات والمطبوعات والآليات المختلفة لنشر الثقافة العلمية. ونقص البرامج الإعلامية العلمية، والمتاح منها قليل الخبرة وغير جذاب. ونقص آليات نقل الثقافة العلمية من مصادرها، داخليا بالدولة العربية أو خارجيا من خارجها. وقلة فاعلية دور البحوث العلمية ومتاحف العلوم بالأقطار المختلفة. وقلة المتاح من الإنتاج العلمي المبسط والواجب توافره للطفل وكاتب الطفل معا. وغياب فهم جوهر العلم وفصله عن الحياة اليومية، حتى يبدو أحيانا "المصطلح العلمي" وغموضه سببا في نفور القارئ العادي والطفل. ونقص شديد في ترجمة كتب تبسيط العلوم عن اللغات الأخرى للدول التي لها منجز علمي. والفهم الخاطئ بالنظر إلى الثقافة العلمية بعيدًا عن الأدب والتاريخ.

إذا كان الواقع الثقافي يشير إلى ندرة الكاتب العلمي للطفل، سواء على مستوى الثقافة العامة أو الأدب، فلا سبيل سوى الانتباه إلى خطورة الظاهرة، بعد الاعتراف بها، ثم العمل بإخلاص على تلافيها. فالمشكلة ليست كلها مادية، جانب كبير منها يخضع لمنهجية التفكير القاصر، بالنظر إلى الثقافة العلمية على كونها جافة ومملة وعديمة الجدوى!

ملامح توظيف الروبوت في نصوص الخيال العلمي للطفل

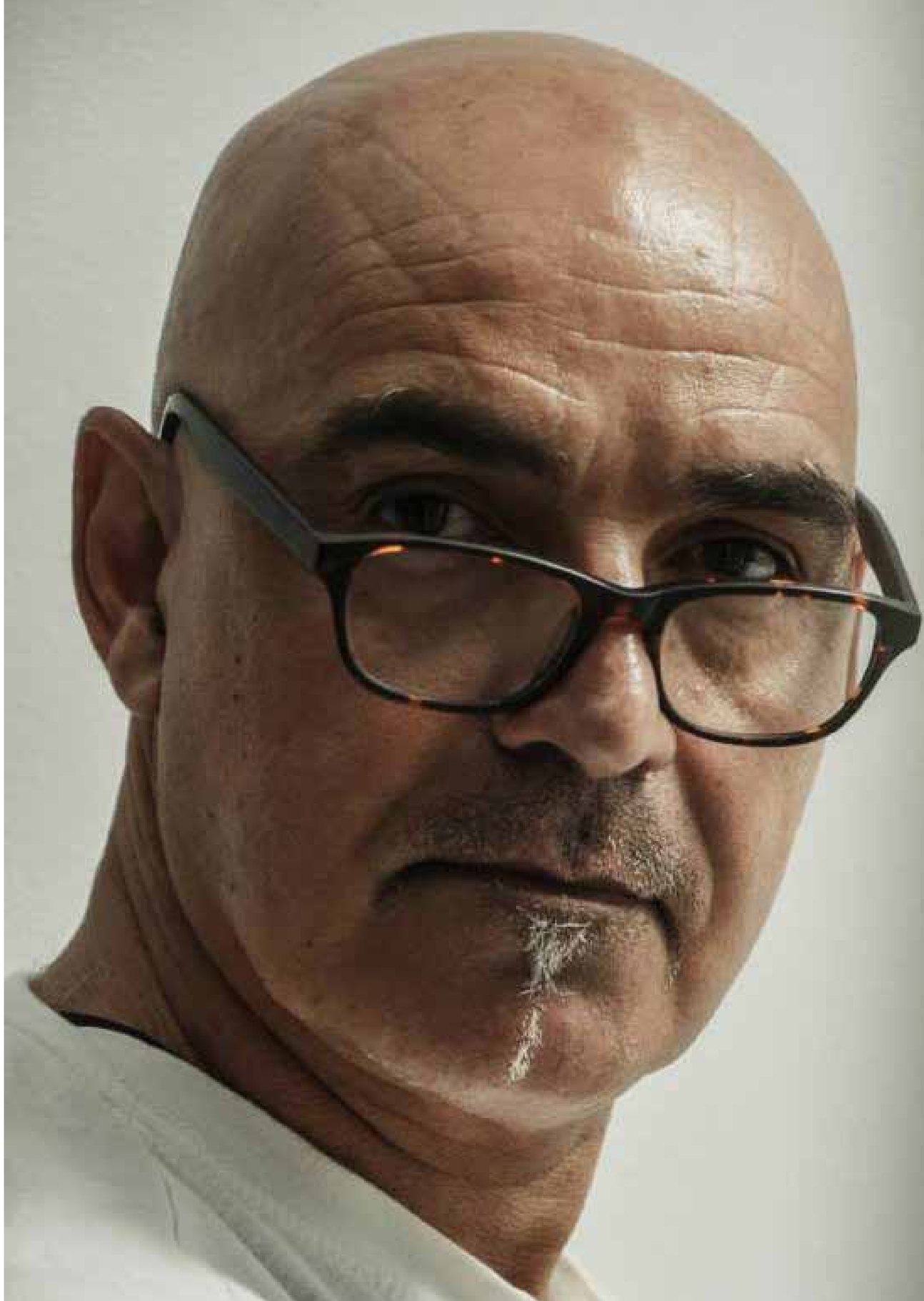
في أدب الطفل ضرورة الاهتمام ببعض العناصر الواجب توافرها ومنها الاهتمام بالقصة والحبكة التقليدية، والتخلي عن التعقيدات لتجنب الغموض. والاهتمام بالشخصية حاملة الفكرة، الغرض منها ربط الطفل بالعالم الخارجي أو المتخيل. والاهتمام باللغة السردية، ثم الصور والرسومات (الأخيرة لها الأولوية مع المرحلة العمرية من 3 - 6 سنة، وبدرجة أقل من 7 - 9 سنة). كذلك الاهتمام بتوظيف الخيال في كل الأعمال الإبداعية للطفل، وتزداد مع حكي الخيال العلمي. والاهتمام بعرض فكرة تناسب الحقائق العلمية، والمرحلة العمرية التي نخاطب بها الصغير.

إن الأهمية التركيز على نشر وذيوع الأعمال التي وظفت الخيال العلمي في كل الفنون للطفل مع ضرورة أن تتولى الهيئات الثقافية إصدار سلسلة باسم "أدب الخيال العلمى". ثم أن يدخل فن الخيال العلمي ضمن مناهج التدريس بالمدارس، لها كل الضرورة لبناء أجيال لهم ميزة التفكير العلمي.

كاتب من مصر

علي رشيد

الرؤية والعبارة



فنان من العراق مقيم في هولندا، مهاجر ومنتم على الفضاء الإنساني، لكنّ العراق يسكن في كل خلية من خلاياه. "خبرة في التلوين وخفة في ضربات الفرشاة بخطوط سريعة تتلوى على أجساد مقبورة مهجورة في فضاءات سديمية، يغلب عليها لون سماوي."، و"في كثير من الأحيان يظهر العمل في مساحات من أدخنة رمادية، تتخللها خطوط وتقسيمات رفيعة بيضاء، كأنها كشط وخدوش بآلة حادة على أسطح جدران جيرية قديمة تصبح خلفية لقصة ما قد حدثت"، و"مساحات رمادية تنتشر فيها بقعة لون صفراء في تجاور رائع ولغة تشكيلية تنتج أصواتا جديدة ونغمات متعددة تضفي البهجة رغم كل شيء". بهذه الجمل المتلاحقة وصف النقاد عمل الفنان علي رشيد.

مرة أخرى، إذا كان الفنان هو مواطن العالم يسكن في كل بقعة من الكوكب ويعتبرها وطنه، فإن مسقط الرأس يسكن فيه، ولا يفارقه إلى الأبد. دفاعاً عن ذلك الوطن وإنسانه يبدع الفنان لوحته لتكون صرخة ضد الموت. في غير مرة هتف الفنان "الحرب للمتمترسين خلف بهيميتهم من مصاصي الدماء، الحرب نزهة للقتلة والمسعورين، الحرب صناعة القبائل المحكومة بجاهليتها". وأيضا مقولته، بل صرخته المتكررة "في العراق ألف غرنيكا لم تظهر بعد".

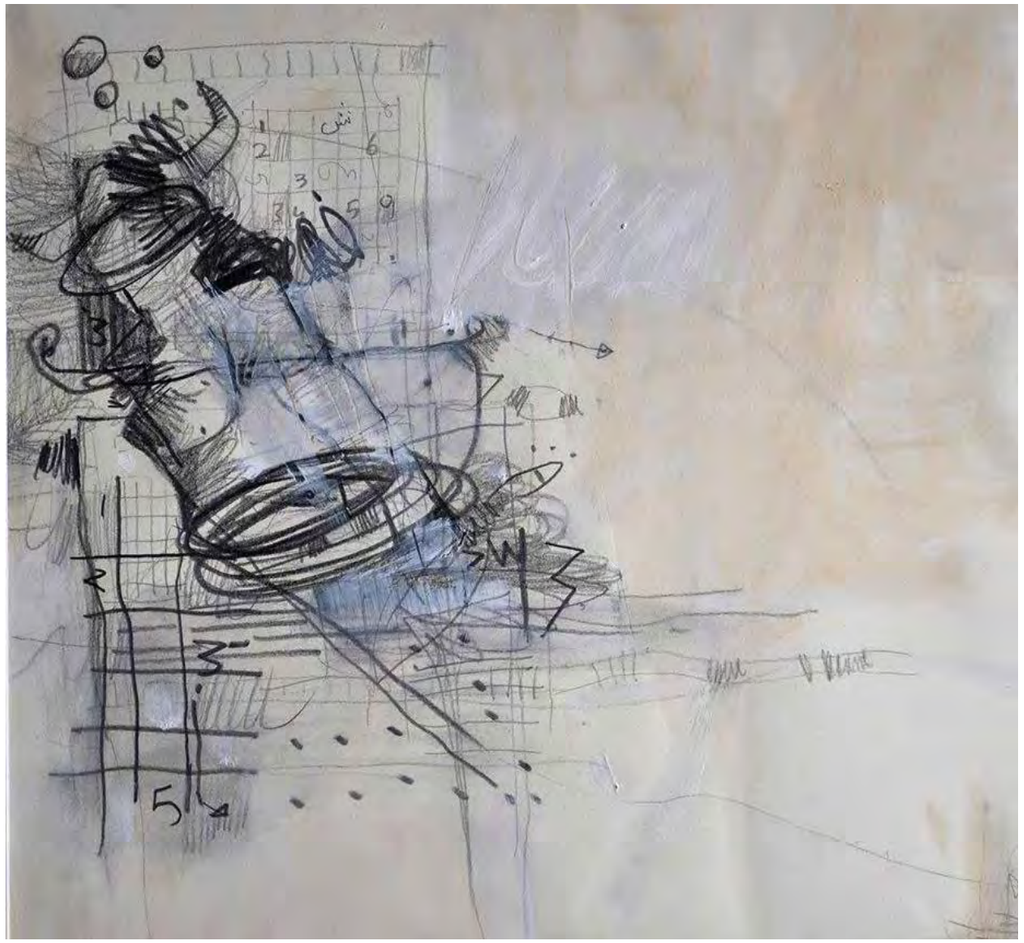
وعلي رشيد ليس فقط فنانا تشكيلياً فهو شاعر أيضا. من مواليد 1957 درس الفن في معهد الفنون الجميلة ببغداد وأكاديمية الفنون الملكية (لاهاي)، حاصل على شهادة الماجستير من جامعة ليستر (بريطانيا وإسبانيا)، ويعمل في النص والتشكيل على مشروعه الذي مارسه منذ بداية الثمانينات والذي أسماه "تدوين الذاكرة". أقام وشارك في الكثير من المعارض العربية والأوروبية، خصوصاً في العراق، الجزائر، ليبيا، مصر، فنلندا، الدنمارك، النرويج، بلجيكا، ألمانيا، أوكرانيا، إسبانيا، اليابان، وهولندا حيث يقيم.

صدرت له الكتب التالية: "أضحية رمزية لمعارك الله" كتاب تخطيطات، "الغياب"، "وحدك الآن"، "منزل كفافي"، و"ذاكرة الصهيل" و"خرائط مدبوغة بالذعر" مجموعتان شعريتان، حصل على جائزة شعرية عام 1998 للأدب المهاجر من منظمة دنيا في روتردام. يحاضر حاليا في مادة الفن الإسلامي في جامعة أوروبا الإسلامية سخيدام في هولندا.

قلم التحرير

الجديد: تلقيت درسين أكاديميين في مجال الفنون الأول في العراق والثاني في هولندا، ما الذي وجدته مختلفا ومغايرا بين هذين العالمين؟

علي رشيد: الاختلاف كبير. كانت ومازالت مناهجنا في العراق، وفي العالم العربي عموما تعمل على بناء طلاب متعلمين في الفن وليس فنانين. ولذلك ترى أن سبعين في المئة من الطلاب المتخرجين يواصلون دراساتهم ويحصلون على الماجستير، والدكتوراه "هذا الأمر لا يشغل طلاب الفن هنا" وتجد البعض منهم مستعد للحديث ساعات عن الفن، ومدارسه وجذور مفرداته لكنهم لا يمكنهم من تقييم العمل الفني، أو الغوص في دلالاته. مازالت مناهجنا تؤكد على الحرفة ورسم البورتريت، والطبيعة الصامتة، وتدرس تكنولوجيا اللون بينما الغرب تحولت قناعاته في هذا التوجّه، فمفهوم أنك رسام جيد لأنك ترسم الشبه جيدا تجاوزوه منذ بداية القرن الماضي مع تجارب مارسيل دوشامب الأولى والتي أجدها محاكاة لما قاله المتصوف الكبير النفري "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة". هذه الجملة العميقة تلخص النظر إلى الفن اليوم، فهي تختزن قيمة عالية من الدلالات. فالفن كما تعلمته هنا هو منتج فكري مرتبط بالحياة، وتحولاتها وبالزمن المعاش، هو بورتريه شخصي للرغبات والأحداث، ولا يمكن اختزاله بالمحتوى الجمالي كما نصر عليه في مناهجنا. أكرّر الخلل في المناهج وليس في الطاقات في



الستينات والسبعينات من القرن الماضي كان لدينا فنانون كبار درسوا في الغرب، وعادوا محملين بتجاربه ورؤاه وقدموا أعمالا مهمة، لكن لمَ بقينا مشدودين لهذه المرحلة ولم نتجاوزها خصوصا وأن المتغيرات حول العالم في الفن سريعة ومتلاحقة.

ملتقيات عربية

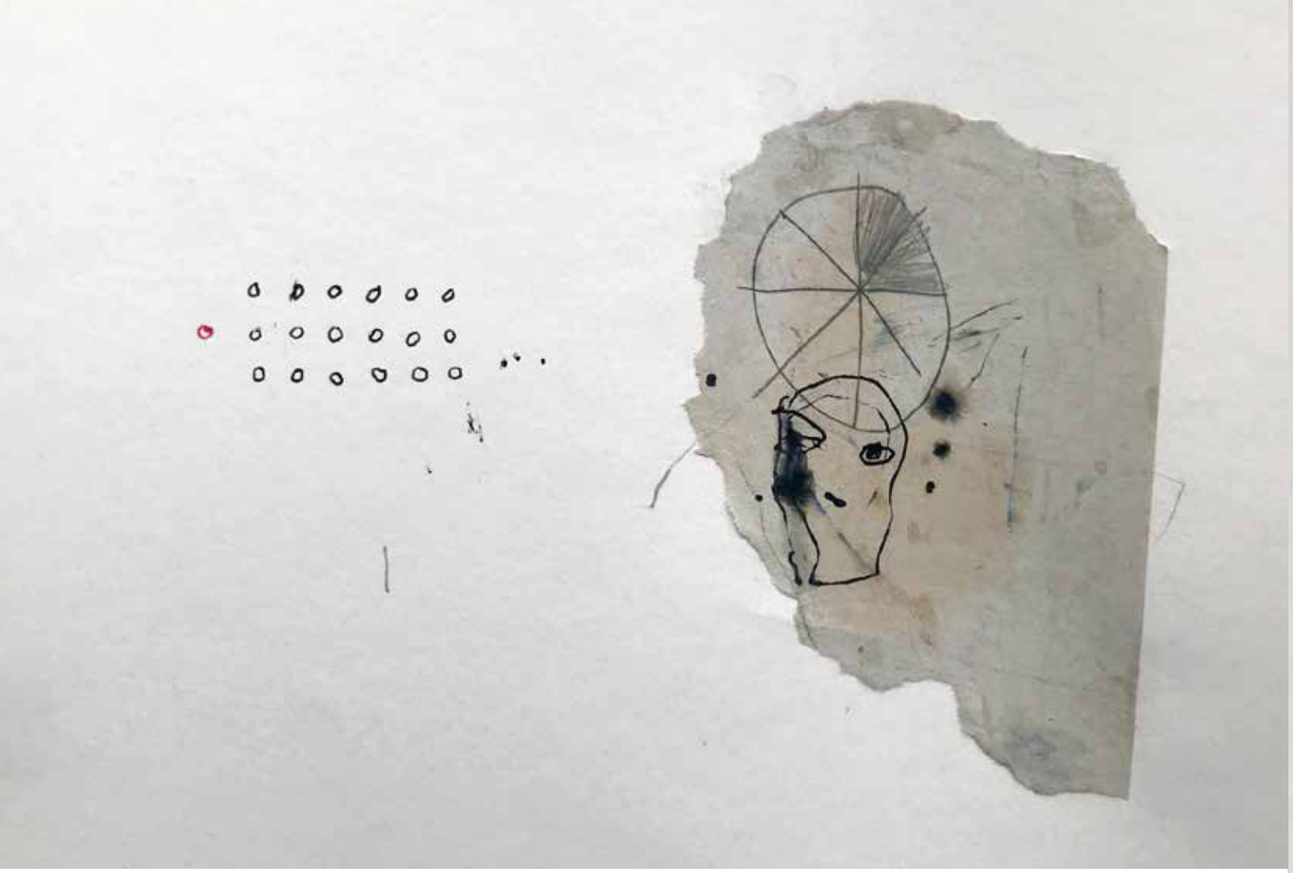
الجديد: نظمت ملتقيات فنية في غير دولة عربية، إلامَ كنت ترمي، ماذا أُعطيت وماذا أخذ من هذه الفعاليات؟

علي رشيد: أنا سعيد بهذه الثقة التي يمنحني إياها الآخرون سواء على مستوى التنظيم والإشراف على ملتقيات أو حتى استشارات من ملتقيات عالمية في ترشيح أسماء فنانين. أعطيت لهذه الملتقيات الكثيرة حيث دعوت لها أسماء مهمة، وكبيرة في الرسم عربيا وعالميا، ودعوت نحاتين كبارا ومعروفين على مستوى العالم من اليابان والمكسيك والصين والبرتغال، ومن قارات ودول مختلفة ولولا علاقتي الطيبة بهم لما كان يمكن التعرف عليهم وعلى تجاربهم الكبيرة. ومنحنا العديد من النحّاتين الشباب في دول الملتقى فرصة العمل جنبا إلى جنب مع النحاتين الضيوف مما زاد في خبراتهم. بل تم توجيه للعديد من الفنانين والنحاتين دعوات من خلال مشاركتهم في الملتقيات التي أشرفنا عليها. حيث دُعي البعض إلى كوريا والصين وأذربيجان والمغرب وفرنسا وغيرها من الدّول. في المقابل رشحت لملتقيات عالمية أسماء كثيرة من أصدقاء ومعارف حتى أن نحاتا عراقيا اختير عمله في أهم حديقة للنحت في الصين فيها أعمال لكبار النحاتين عبر العالم من خلال ترشيحي له. لأنني أشتغل بروح الإشارة إلى تجارب الآخرين، وليس بروح الكتمان والتعمية التي تسود "للأسف" عالم الفن. ولهذا فبمجرد وجود فرصة يمكن تقديمها لفنان لا أتردد في طرح اسمه. لم أحصل إلا على محبة واحترام الكثير ممن التقيتهم وعملت معهم، ومجافاة من القلة ممن لديهم مشكلة حتى في قول كلمة "شكرا".

الفنان والسوق

الجديد: هل تظن أن مستوى طموح الفنان في العالم العربي ونتاجه الغزير (قياسا بالعدد الكبير للفنانين والفنانات) له ما يستوعبه على مستوى العرض والتسويق؟

علي رشيد: الأمر لا يتعلق بالعدد الكبير للفنانين، ولكنه متعلق بالسّوق والأيادي الخفية التي تدير لعبة البيع والشراء للأعمال الفنية. عالميا لا يفلت سوق الأعمال الفنية وبيعها من الاحتيال، والصيغ غير القانونية منها تبييض الأموال نتيجة تراكم الثروات بشكل مشبوه مما جعل سوق الفن وشراء الأعمال ملاذا لهم.



لذلك تدفع مبالغ خيالية تصل مئات الملايين للوحة واحدة. وقد تكون حيلة ومفتتحا لصنع فنان نجم وصناعته كسعر مستقبلا. بل هناك بيع يتم بشكل سري لا يعلن عنه. عربيا سوق الأعمال الفنية هش وغير واضح الملامح فعدى بعض الأعمال التي تباع لفنانين من خلال قاعات العرض وهذه نسبة لا يمكن الاعتداد بها، ولا تغنّي الفنان، أو تساعده على احتراف الفن وجعله مصدرا للعيش. جاءت الأسواق والمزادات التي لم تخل من الشبهات التي يدار من خلالها بيع الأعمال الفنية وتسويق الفنانين. كالعادة بقي الأمر منوطا بأشخاص وشركات لهم حسابات أخرى لا تتعلق بأهمية العمل الفني وقيمته البصرية، كذلك لعبت الإخوانيات والتجمعات في العالم العربي احتكار العرض والتسويق وبقي الفنان الأعزل يواجه محنته في ظل ذائقة متدنية وسوق منخور بالشبهات. وغياب المؤسسات الثقافية، والدعم الحكومي للفن والفنانين.

نصوص بصرية

الجديد: بين الفينة والأخرى تنشر في صفحتيك الفيسبوك والإنستغرام صور أعمال جرافيك، حفر على المعدن، قل لي ما خصوصية هذا الفن؟ وما أثره على لوحتك الحالية؟

علي رشيد: ما أنشره في مواقع التواصل الاجتماعي هي نصوص بصرية من مشروع بدأ منتصف ثمانينات القرن الماضي أسميته "تدوين الذاكرة". هذا المشروع الذي بدأ مع الحرب العراقية الإيرانية التي التهمت سنوات ثمان من عمري بين سواترها، كلّ هذا قادني نحو التدوين. تدوين اللحظة والذاكرة التي لا يمكن العبور على خزينها الذي يشير إلى الألم وأعني هنا الألم الجمعي لا الشخصي. بقيت متمسكا بتوجهي هذا في الفن والكتابة لذلك، لم أشغل بالجماليات وحدها في ما أنتج بقدر انشغالي بالعالم وحروبه وأحداثه وكوارثه المتسارعة. انشغلت بالناس وتفاصيل حياتهم، بمعاناتهم التي تتفاقم وبأحلامهم التي تتلاشى. هذا جعلني أشتغل على مشروعي الشخصي المرتبط بالبحث الجمالي والفلسفي وعلى التدوين كمنطلق أخلاقي وإنساني إزاء ما يجري حولي. فمع كلّ حدث عالمي أو حتى عراقي تجدني أسعى لتدوينه، ونشره لجعل المتلقّي أمام مواجهة مع ما يحدث واستفزازه اتخاذ موقفا منه. يمكن للمتابع أن يرى في صفحتي أعمال الحفر والتخطيطات والكولاجات التي تتشكّل كسلسلة مع الحدث المدوّن كما في التظاهرات السلمية للعراقيين ومطالبتهم بالوطن والكرامة والخبز وقبلها أحداث عربية وعن الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين وحتى مرحلة العزلة والخوف في زمن كورونا. بالطبع تتناغم هذه الأعمال التدوينية مع مشروعي وتجاربي الشخصية في الفن التي تنطلق من الزهد في اللون والشكل لصالح البحث عما هو غائب وغير مرئي.

حاوره: عباس يوسف

الشعر السّرّي

ثلاثة شعراء من ليفربول

ترجمة وتقديم:

خلدون الشمعة

في كتابها: "الشعر اليوم" الصادر الصادر في عام 1961 والذي يغطي المشهد الشعري في بريطانيا بين عامي 1956 - 1960 وصفت إليزابيث جينينغز (Elizabeth Jennings) ذلك المشهد بأنه يتميز ببروز ما أسمته بـ"الشعر السري" المتمرد على الشعر الأكاديمي وعلى شعر المؤسسة الفنية والاجتماعية القائمة.

وفي كتابه "الشعر اليوم" الصادر في عام 1973، والذي يغطي المشهد الشعري في بريطانيا بين عامي 1960 - 1937 كتب الشاعر والناقد البريطاني أنتوني ثويت (Anthony Twaite) يقول إن تسمية الشعر السرّي لم يعد لها معنى بعد مضي سنوات معدودة على صدور كتاب جيننغز ذلك أن الشعر الإنجليزي المعاصر قد تسرّب الشعر السرّي فيه إلى ضوء العلانية، وأصبح يسيطر على المشهد الشعري المعاصر.

ومن المتعذر استقصاء أسباب ذلك الآن، إلا أن من المؤكد أن هذا التطور أو الانقلاب، قد تميّز ببروز النزعة الغنائية والرومانتيكية كرد فعل على العقلانية والكلاسيكية، وبسيادة روح المراهقة غير المسؤولة والبساطة والنثرية والتجريبية البعيدة عن التكلف والسخرية والبذاءة والفكاهة والضحك البريء والاحتفاء بإيقاع التجارب اليومية.

ولا ريب أن هذه العناصر تصدر في معظمها عن تأثر جليّ بشعراء الأغنية الشعبية في بريطانيا وأميركا (Pop Poets).

في هذه المختارات التي تمثل ثلاثة شعراء يطلق عليهم اسم "شعراء ليفربول" ويتشابهون في خصائصهم إلى حد كبير، يمكن أن نلمح بعض ملامح المشهد الشعري في بريطانيا حتى نهاية السبعينات من القرن الماضي.

عثرت على هذه المختارات المترجمة بين أوراق ناصلة تعود إلى سبعينات القرن الغارب. كنت طالباً ببريطانيا وقد أتاح ذلك فرصة التعرف على شعراء ليفربول عن كثب. لم أكن منفياً كما لأعتبر نفسي الآن. لم أكن قد قرأت كتاب أدورنو الشهير: "الحد الأخلاقي الأدنى: تأملات في حياة مدمرة". كنت قلقاً متلعثماً مستكشفاً. وعلى هامش صفحة أولى من أوراقي تظهر عبارة كتبتها قبل عقود: "قصائد يختلط فيها حابل الشعر بنابل الحياة هل تمثل شعر الحقيقة؟".

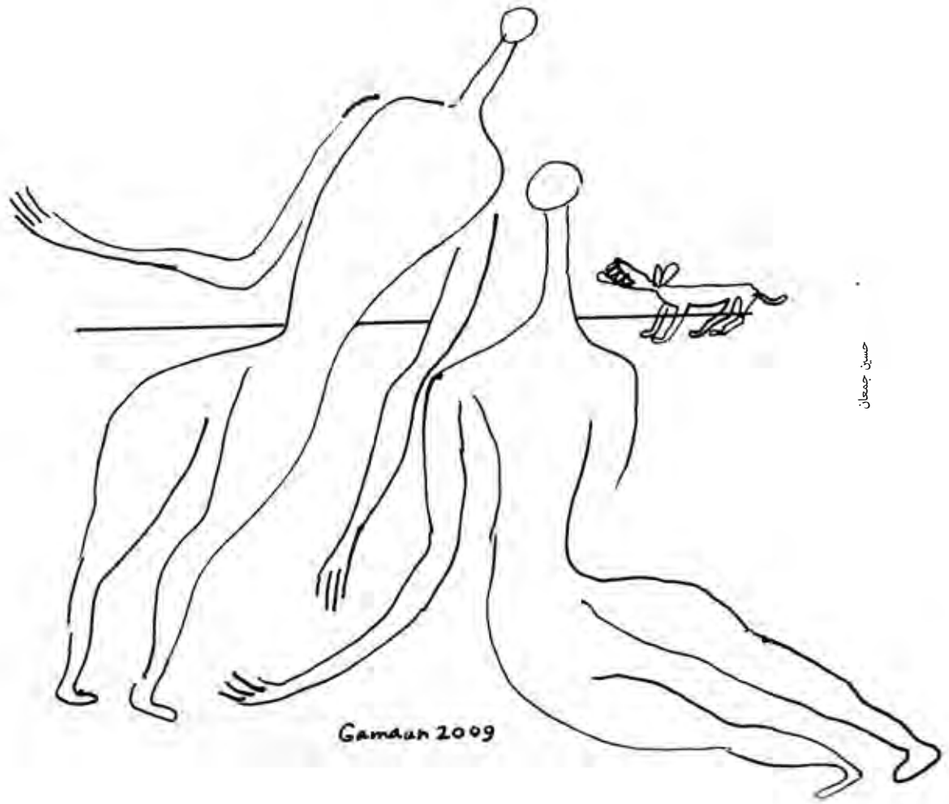
روجر ماغاو

ق ص ي د ة ح ل م

في ركنِ مسكني
نَمَتْ شجرةٌ
ش ج ر ة س ع ي د ة
شجرتي
أوراقها في طراوةِ
الجسد البشري
وعصافيرها تغني
أشعاراً لي
وفجأة
تقدم رجلان
بلا تحذير
تقدما بابتسامتين واثقتين
وبفأسين
مصنوعين من أعذار مزورة
فاستأصلاها
ربما
بالأمس
وربما قبل الأمس
أظن أن ذلك حدث قبل أمس.

الخزانة ملأى بجنود المشاة يا أماه

الخزانة ملأى بجنود المشاة يا أماه
لقد توسلتُ إليهم
ولكنهم زمجروا قائلين
إن الحياة للرجال
ثمة دبابة سنتوريون في غرفة الاستقبال
توسلت إلى الضابط،
لكنه ضحك قائلاً إنها "تعليمات جلالة الملكة"
(البيانو لم يكن يوقع ألحان النوتة
على أي حال).
لمِّعي سواركِ الذي تُعرفين به... أماه
ثمة سحابة شكلها كالفطر في الحديقة الخلفية
حاولتُ أن أجلبَ القطَّةَ إلى داخل البيت
لكنها تهشَّمتْ إلى قِطَعٍ في يدي
حاولتُ أن أدهن النوافذَ بالبياض
لكن لم تكن هناك نوافذُ
حاولتُ الاختباء تحت الدرج
لكنني أخفقتُ لأن قادة الدفاع المدني متربصون
حاولت الاتصال بالمصورين
ولكنهم رسموا على قلوبهم علامة الصليب.
***
ذهبتُ باحثاً عن شرطيٍّ ولكن الشرطةَ كانتْ تنهبُ
المدينة



حسين جمعان

ذهبت باحثاً عن عربة، ولكن العربات كانت مقلوبة
رأساً على عقب
ذهبت باحثاً عن كاهن ولكن الكهنة كانوا راكعين
أماه لا تضطجعي صامتة هناك
أماه لا تضطجعي صامتة هناك.

ثمة شيء مثير للحزن

ثمة شيءٌ مثيرٌ للحزن
في الكأس
عليها آثار أحمر الشفاه
يُدفع بها إلى الخادم بقرف
كفتاة مشقوقة الشفة
لا يريد
أحد
أن
يقبِّل.

خل

أحياناً
أحسُّ كأنني كاهنٌ،
واقف في صفّ من يشتري السمك والبطاطا
أفكر بصمتٍ
بينما يضع البائعُ الخل على السمك والبطاطا
كم هو رائعٌ
أن أشتري عشاء لرجل وامرأة.

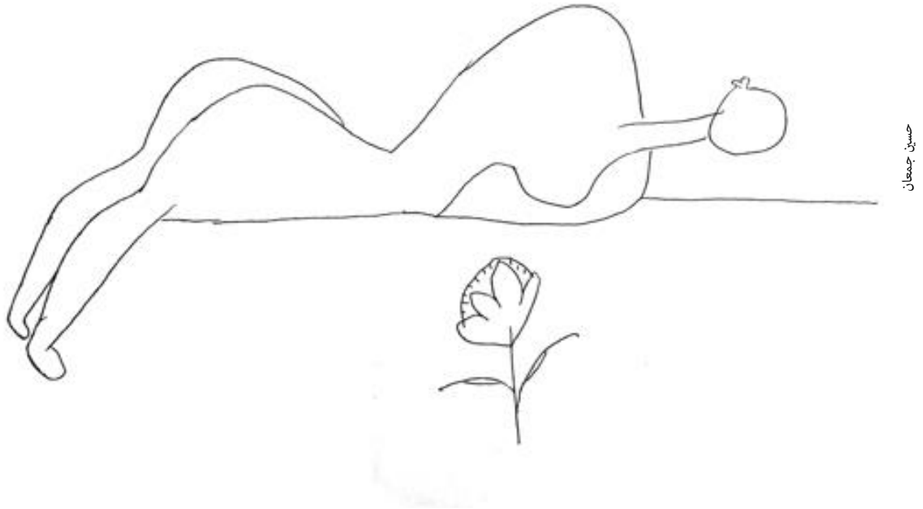
من أنتِ

أنتِ مخلب الهرة
في صمت منتصف ليل سمك المرجان
أنتِ الأمواج
تغطي قدميَّ كاللحاف البارد
أنتِ الدبُّ الدُّمية
مطروحاً بجانب حادث اصطدام
أنتِ اليوم الضائع
في حياة قاتل أطفال
أنت شجرة تحت الماء
تتلوى الأسماك من حولها كالأوراق
أنتِ الاخضرار الكتيم
الذي لا يخترق
أنتِ السيف المرهف
الذي قتل أول بريء
أنتِ المرآة العمياء
قبل أن تُحسر الستائر
أنت قطرة الندى على ورقة التويج
قبل أن تجهش الغيوم بالدماء
أنت العشب الآيل للذبول
تحت أقدام الاطفال الراكضين
أنتِ القفاز المطاطيّ
مرتعشاً بيد الجرّاح الهمجية
أنتِ الريح عابرة سلكاً شائكاً
صارخة ضد الحرب
أنت الفراشة
محصورة بين أضلاع تاج شوكي
أنتِ التفاحة المتروكة لمعلم
في غرفة مشبعة بالرطوبة
أنت أوراق عباد الشمس
ترتجف فوق الاشجار الملوحة بالشمس
أنت اللبلاب
تتسلقين على جدراني

أنت المسافةُ
بين هيروشيما وكالفاري
مقاسة بقبلات أم
أنت المسافة
بين الإعلان والعصاب
مقاساً برموز أعضاء التذكير
أنت المسافة
بينك وبيني
مقاسة بالدموع
أنت اللحظة
قبل أن تستحيل كتب الحرب في المكتبة العامة
إلى ضفادع تنق ببذاءات الحرب
أنت اللحظة
قبل أن تستحيل الأبنية أجساداً
وتغمض الجدران عيونها
أنتِ اللحظة
رافضة اللحاق بجنون الإنسان
أنت لحظة الكبرياء
قبل الحبة الخمسين في السبحة.

عند الظهيرة: قصة حب

حين توقف الباص، فجأة، محاذراً دهس أمٍّ وطفلٍ يسيران على الطريق، ارتمت عليَّ الفتاة ذات القبعة الخضراء والجالسة قبالتي. ولما كنت فتى لا يضيع فرصة فقد شرعت بممارسة الحب.
في البداية تمنعت بقولها إن الوقت مبكر، وإنه لم يمض وقت طويل على طعام الإفطار، وإنها تجدني مثيراً للاشمئزاز على أيّ حال.
ولم يلبث ركاب الباص، وكانوا كثيرين، أن ص ع ق وا ود ه ش و/و ا ب ت ه ج وا وا س ت ا ؤ وا/ولكن عندما انتشر الخبر بأن العالم على وشك الدمار عند الظهيرة، وضعوا كبرياءهم في جيوبهم مع تذاكر ركوبهم، وش ر ع وا ي م ا ر س ون ا ل ح ب/ كل منهم مع الآخر.
ف ي ت ل ك ا ل ل ي ل ة، عندما كان الباص عائداً إلى البيت كنا نشعر ببعض الحرج وبخاصة أنا والفتاة ذات القبعة الخضراء، فشرعنا نقول بطرق مختلفة، كم كنّا متسرّعين، وكم كنا حمقى. ولكن بما أنني كنت مجرد فتى، فقد نهضت واقفا وقلت إن العالم، لسوء الحظ، لم يكن على وشك الدمار في كل ظهيرة وأننا نستطيع أن نتظاهر بحدوث ذلك على أيّ حال. ثم حدث ذلك.
وفي اليوم التالي
وفي كل يوم
في كل باص
في كل شارع
في كل مدينة
في كل بلد
يتظاهر الناس أن العالم على وشك الدمار عند الظهيرة. ولكنه لم يتدمر بعد. على الرغم من أنه بطريقة ما قد تدمر.


حسين جمعان

قبل أن يستحيل ركاب الباص أسناناً تمضغ المفتش
لا لسبب إلا لأنه يؤدي واجبه
أنتِ اللحظة
قبل أن تستحيل الزهور بلاستيكاً وتنصهر
في توهج المدن المشتعلة
أنت اللحظة
قبل أن يضع الأعمى نظارته السوداء
أنت اللحظة
قبل أن يستجدي اللاوعي أن يُترك بسلام
أنتِ اللحظة
قبل أن تستحيل الغيوم قطارات
تقذف نحو الشمس
أنت اللحظة
قبل أن يخلع النجم التلفزيوني سرواله
قائلا: انظروا أنا مجرد رجل
أنت اللحظة
قبل أن تعشش النطفة في الرحم
أنت اللحظة
قبل أن تصاب الساعات بالانهيار العصبي

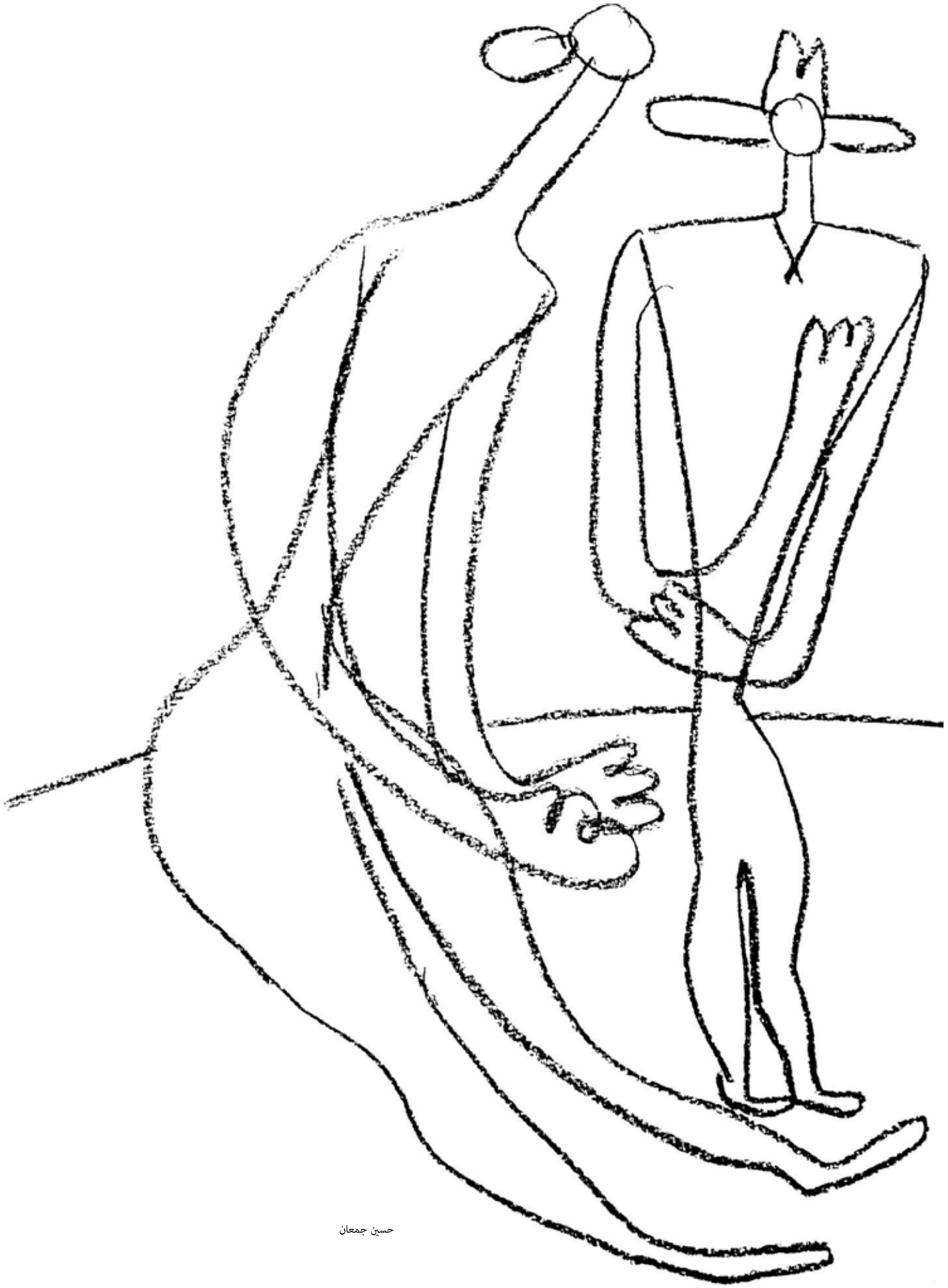
أدريان هنري

كآبة ما بعد الكريسماس

نهضتُ صباح اليوم فكان يوم الكريسماس
والعصافير تقول لليل بالغناء وداعاً
رأيتُ الجورب ملقى على الكرسي
فحدقتُ في داخله ولم تكوني هناك
كان هناك
تفاح
برتقال
شوكولا
كولونيا بعد الحلاقة
-ولكن ليس أنتِ
تناولتُ طعام الغداء وكان رائعاً
وكان ثمة حلوى ودجاج والكثير من الشراب
ولكن لم يكن يجلس في مكانك أحد
كانت هناك
شطيرة نعناع
براندي
فستق وزبيب
ولكن ليس أنتِ
أصعد الدرج إلى السرير
أنظر إلى الوسادة
أقول إنني كدت أجهش
فسيكون هناك
خريف
صيف
ربيع
.. شتاء
ولكن ليس أنتِ.

صور من معرض للصور

"عرضت لوحات وتماثيل تغطي عقداً من الزمن 1954 - 1964 في التيت غاليري بلندن".
لوحة- -73 (فندق الإتوال) لجوزف كورنل
الأعمدة الباردة للفندق/في الليل تكون النجوم في الخارج
بالغة البياض/السماء زرقاء دائماً/القمر الفضي ينتظر.
لوحة - 84- (ألوان حمراء) لمارك روثكو
أ ح م ر
ب ر ت ق ا ل ي
ب ر ت ق ا ل ي
ب ر ت ق ا ل ي
أ ح م ر
ق ر م ز ي
أ ح م ر
لوحة -291- (الريح) لروبرت روتشنبرغ
/البرتقالات المطبوعة مرسومة/



حسين جمعان

/البرتقالات المطبوعة مرسومة/
خط سماء غاضبة ملبدة بالغازات
صقر جاثم يفكر في داخل قوس قزح مرسوم.
لوحة -10- ولوحة -13-
(دراسات في الحج إلى ساحة عامة) لجوزيف ألبيرز
أنظر.
شاهد.
قبل زمن طويل
الآن
لوحة -349- (حمّام أسود) لجيم داين
طرطشات مياه سوداء على الجدران البيضاء.
أفتح البالوعة البيضاء اللامعة
تتدفق الأشعار من الصنابير!
لوحة - -139 (سوبرنوفا) لفكتور فاساريلي
ا ل أ س ود - أ ب ي ض
أ ب ي ض - ا ل أ س ود
ا ل أ ب ي ض - أ س ود
أ س ود - ا ل أ ب ي ض
لوحة -50- (كاتدرائية السماء) للويس نيفلسن
أسود
أسود
أسود
علب
أسود
ضوء
أسود
ضوء القمر
أسود
فراغ
أسود
رماد
أسود
علب
أسود
أسود.

لوحة -247- (انغلسايد) لريتشارد ديبنكورن
أنظر من خلال نافذة السوبرماركت/الهضبة في آخر
الطريق ترتفع بانحدار/الماغنوليا تتألق في أشعة الشمس/
جدران بيضاء دروب سوداء إشارات مرور/أسيجة
داكنة/ألوان واضحة وناصعة كالعلب في داخل سلتك
المصنوعة من الأسلاك.

أريد أن أرسم

القسم الأول:
(2000) طائر ميت مصلوب على لوحة الليل
الافكار التي تكمن في مكان أعمق من أن تذرف لأجلها
الدموع
الافكار التي تتحرك
بسرعة (186000) ميل في الثانية
دخول المسيح إلى ليفربول
في عام 1966
تتويج الشاعر روجر ماغاو
لشغل كرسي الشعر في أوكسفورد.
أريد أن أرسم
(50) صورة عارية لماريان فيثفل (1)
كلها مرسومة على الطبيعة.
فتيات من ويلز يقفن أمام شلالات ويلز
لوحة في حجم ساحة البيكاديللي،
مضاءة بالنيون.
أريد أن أرسم
اغتيال الأسرة الملكية بأكلملها
صوراً كبيرة لكل قطعة من رصيف كاننغ ستريت
الخنافس يكتبون نشيداً وطنياً جديداً
بريان باتن (2) يحفر القصائد بمسدس اللهب
على جدران مركب مهجور
كاتدرائية جديدة ارتفاعها خمسون ميلاً
مصنوعة من عجلات عربات الأطفال

علبة سجائر فارغة مغمورة بآثار القبلات.
أريد أن أرسم
صورة مصنوعة من دموع الأطفال قذري الوجوه
في تشاتام ستريت.
أريد أن أرسم
عبارة (أحبك)
أريد أن أرسم
صوراً.
القسم الثاني
أريد أن أرسم
وجوه الموت التاريخية المتزامنة
(1000) قلب قرمزي
اسمك يحمله سعاة البريد الاشباح
أول أقحوانة ربيعية مصنوعة من البلاستيك
تحشر رأسها عبر علب الصابون في السوبرماركت
صورة للعالم تتوسطينها.
أريد أن أرسم
كل حادث اصطدام على الطريق العام
أريد أن أرسم عبارة:
’خلخلة منظمة لجميع الحواس)
بحروفٍ سوداء متحركة
وعلى ارتفاع خمسين ميلاً
في سماء ليفربول.
أريد أن أرسم
صوراً يستطيع الأطفال أن يلعبوا عليها لعبة ”المربعات
والحجر“..
صوراً يمكن أن تستخدم لتخويف محاكمات جرائم
القتل
صوراً يمكن أن تستخدم لتخويف الأطفال العفاريت
صوراً يسكنها المتسكعون
صوراً يجدها الأطفال في أكياس هدايا الميلاد
أريد أن أرسم صوراً.

قصيدة على نصب ت.اس. إليوت التذكاري

كنت في الخارج ليلاً قبل أن أرى الصحف أو التلفزيون
وفي اليوم التالي اخبرني أحدهم في مقهى بأنك ميت
كأن عماً مفضلاً بعيداً قد مات
في غرفتي الواسعة هدايا الكريسماس تلمع
لا أدري ما اشعر به
أحصيت عمري بملاعق قهوتك منذ سنين
أشعارك على طاولات غرف السكن المتربة
واسطوانات الفونوغراف في امسيات يناير تعزف
قراءاتك الشعرية بلا انقطاع
نعود القهقرى إلى الأرض اليباب:
مورين أوهارا بثوب واطيء القَصَّةَ
عبر كثبان رايل الرملية
العشاق في حانات ليفربول يلتهمون الباشن فروت
يقرأون الفريد دو فيني في المرحاض
يفتحون بيانو عظيم الحجم
تفوح منه رائحة الكاري الهندي:
مطعم ستار اوف انديا في موقف باص
أمارس الحب في غرفة معتمة
أسمع امراة كهلة تصاب بنوبة على الدرج
أول نثرات الثلج تسقط في بيكاديللي غاردن
بداية الربيع في نرجس الدافديلز البلاستيكي
تظهر على مشارف المدينة
العشاق يتبادلون القبلات
المطر يهطل
الكلاب تعدو
الليل يهبط
روحك تسري بصمت عبر شارع كاننغ في ليل ضبابي
ممطر.

بريان باتن

قصيدة نثر تعرّف نفسها

عندما يكون الشِّعْرُ في مكان عام فإن عليه أن يخلع ثيابه ويلوّح لأقرب شخص أمام البصر، يجب أن يُرى في صحبة اللصوص بدلاً من صحبة الصحافيين والناشرين. وعندما يبصر بالرياضيين (*) فإن عليه أن يفك قيد الجبر من عقولهم ويستبدله بالشعر. وعندما يبصر بالشعراء فإن عليه أن يفك قيد الشعر من عقولهم ويستبدله بالجبر. عليه أن يعشق الأطفال ويسترضيهم بالحكايات الخرافية.. عليه أن ينتظر عودة أصدقائه إلى البيت عامين ثم يذهب إليهم فيجدهم ميتين.

***

عندما تخفق الكهرباء يجب أن يضع نظارات سوداء ويتظاهر بأنها عمياء. يجب أن تقود كل أولئك الذين يشعرون بالأمان إلى منتصف الطريق وتتركهم هناك. يجب أن يصيح: شر..! شر..! من أعلى سقوف المصارف في العالم، يجب ألا يدعي أنه قيّم مكتبة. يجب أن يكون لطيفاً في عرضه للمتناقضات. يجب أن لا ينشج إلا عندما يكون وحيداً، وبعد أن يكون غطى المرايا وملأ الشقوق. الشعر يجب أن يبحث عن الأزواج الشاحبين المفعمين بالروح الغنائية ويجول معهم في الإسطبلات، وغرف النوم المهملة والسيارات الخالية من المحركات، مناجل وقت ممتع أخير. يجب أن يدخل المصانع المحترقة متأخراً حيث لا ينقذ أحداً. يجب أن لا يعير انتباهه لاسمه الحقيقي.

الشعر يجب أن يرى مضطجعاً بجانب حوادث الطرق، يهسهس من مواقد غير مشتعلة. يجب أن ينقش سرّ المرأة المصابة بعشق الجنس على اللوح الأسود لمعلمها.. أن يطالعها بقول دافئ: داخل هذا توجد تفاحة صغيرة. الشعر يجب أن يلعب لعبة الحجر والمربعات في الشارع ويبحث عن الفرح في القمامة. وعند الفجر يجب أن يغادر غرفة نوم ويلحق بأول باص ذاهب إلى البيت، عائداً إلى قرينته. وعند الغسق يجب أن يثرثر مع فتاة لا يريدها أحد. يجب أن يُرى واقفاً على حافة ناطحة سحاب، على جسر، مربوطة إلى قلبه قطعة آجر. إنه الوحش المختبئ في غرفة سوداء لطفل. إنه الندبة على وجه رجل جميل. إنه آخر عشبة قطفت من حديقة المدينة.

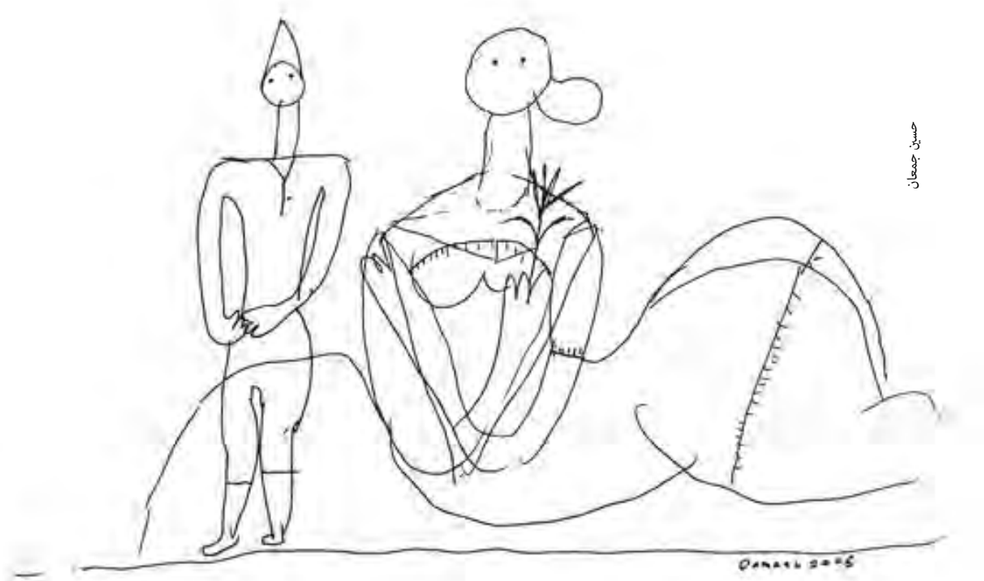
سيدة الفجر المثمرة

تسير عبر الغرفة وتفتح النوافذ الشاهقة
تفكر: ربما دخل عصفور
يعلمني كيف أغني.

***

تحاول أن تفهم لماذا تعقب (جملة) مؤلفة من القبلات
صورة متجول وحيد عبر (الفواصل).

***



حسين جمعان

لكنني آستطيع آن آسْتَكِنَهَ آيّ فجر جاءت منه.
وتحت النوافذ العالية
ترتدي ثوباً أحمرَ تقول إنه أزرق
تقترب من مائدة الفطور كأنها تقترب من عاشق.

***

تريد أن تطعم عصفوري الوردي
تريد أن تكون سيدة الفجر المثمرة.

رأس ب ح ر ي

النوارسُ تقبل الشمس
وأنت تسيرين على الشاطئ
تخافين المدّ والجزر.

***

من جوف البحر الدافئ
يتسلق سرطان بحري ليرى
ما إذا كنا ذهبنا.
لكن الأفواه ما تزال تتحدث
وإذ اكتشفت أن لدي شفتين
آقول لك:
”اضطجعي بصمت
وتمطّي بذراعيك
كأعشاب بحرية ضيقت الريح عليها الخناق“.
خارج الصدفة البحرية
السرطان الرملي يرفع رأسه
ويشتمّ رائحة الريح المالحة.

***

والآن، وأنا جالسٌ خائفاً بصمت،
أراقب الشمس فيما تغيب
أسألك الآن ما اسمك؟

عجيزة النهر

المطر يتكاثر
عبر النهر
متساقطاً على ردف فتاة عارية تسبح
دون إثارة أيّ رذاذ
آوه.. يا له من منظر جميل
أنظر كيف ترتفع الآن

ثم، كالجزيرة
جزيرة وردية تتحرك عبر الماء.
شيء فتي.
في النهر المتدفق من ليونز
ردف عار..
للسابحة الطافية
في الاتجاه المعاكس
للشاطئ.

الأحدب

في التاسعة عشرة كنت الأحدب الكهل
أتسلّقُ المرتفعات الشاهقة
أعدّ العدة للانزلاق إلى الوهاد على حبل ذهبي
وإنقاذ البراءة المتهمة
وفيما كنتُ أنقضُّ إلى الأسفل في يوم من الأيام
ولّتْ البراءة الأدبار
فشدهتُ حتى اصطدمتُ
بجدار كانت تشيّده.
كم هو سخيف أن افكر الآن بأنني قادر على انقاذ شيء!

هوامش

1 مغنية شابة
2 شاعر شاب نقدم له بعض النماذج في هذه المختارات.
(*) نسبة إلى الرياضيات.
هذه هي الطبعة رقم 50 من المختارات، وقد صدرت بمناسبة الذكرى الخمسين لصدور الطبعة الأولى . ضمن سلسلة (الكلاسيكية الحديثة) عن دار ينغوين.

روجر ماغاو
(Roger Mcgough)

ولد في عام 1937.
صدر له:
Frinck - 1967
Wtch Words - 1969
After the Meery making - 1971
Penguin Modern Poster

أدريان هنري
(Adrian Henri)

ولد عام 1932.
صدر له:
Tonight at Noon 1968
City 1969
Autobiography 1971
Penguin Modern Poster

بريان باتن
(Brain Patten)

ولد عام 1946.
صدر له:
Little Johnnys Confession - 1967
Notes to Hurrying Man - 1969
The Irrelevent Poets - 1971
Penguin Modern Poster

الهوية والتذوق

الفلسفة من رحم المطبخ

ماهر عبد المحسن

لم تعد الفلسفة بعيدة عن حياتنا اليومية، بل إنها تدخل الآن في أدق تفاصيل هذه الحياة. وعلاقة الفلسفة بالطعام تحديداً ليست جديدة، خاصة في الفلسفة المعاصرة، التي لم تترك مجالاً، نظرياً أو عملياً، إلا وتدخلت فيه، و ساهمت في تحليله وفهمه من خلال أدواتها النظرية المميزة.

ويعد بارت من أكثر الفلاسفة المعاصرين اهتماماً بتفاصيل الحياة اليومية، وعلى رأسها موضوعات الموضة والأكل. وتأتي تحليلات بارت في هذه المسائل من وجهة النظر الثقافية، حيث يعمل على الكشف عن العادات والتقاليد الفكرية التي تقف وراء السلوك.

النظرة المتأملة لعاداتنا الغذائية المباشرة من شأنها أن تكشف لنا عن دلالات أخرى جديدة في هذا السياق. ومن الأمور التي تدعو للتأمل هي تلك القسمة الثنائية التي تهيمن على أنواع الأطعمة التي يتناولها المصريون، فالطبقات الفقيرة تتناول "الفول والطعمية" والطبقات المتوسطة تتناول "الكبدة والسجق"، والطبقات الأعلى تتناول "الكباب والكفتة"، ويُلاحظ أن الشباب يميل إلى الوجبات السريعة، وهي أيضاً وجبات تهيمن عليها القسمة الثنائية مثل "الشاورمة والهامبورجر". ويتناول الجميع في المناسبات الدينية والاجتماعية، التي يكون الأكل فيها من مظاهر الاحتفال "الكنافة والقطايف" في رمضان، و"الكعك والبسكوت" في العيد، و"الحمصية والسمسمية" في المولد النبوي الشريف.

والحقيقة أن هذا التقسيم الطبقي ليس دقيقاً، لأن الطبقات المشار إليها يمكن أن تتناول أكثر من صنف دون مراعاة لهذا التقسيم، غير أننا نتحدث عن النوع الغالب، كما أن الذي يعنينا إنما هو القسمة الثنائية للطعام نفسه، وهي ظاهرة واقعية لها حضور وانتشار كبيران في الحياة اليومية للمصريين. فيكفي أن تقف أمام "الكاشير" في المطاعم الشعبية أو محلات الوجبات السريعة، حتى تتأكد من هذه الظاهرة، حيث تسمع من "الكاشير" العديد من الاختيارات المربكة في بعض الأحيان والمرهقة في معظم الأحيان من قبيل "فول ولا طعمية"، "بلدي ولا شامي"، "مهروسة ولا محمرة"، "شيبسي ولا صوابع"، "كاتشب ولا مايونيز"، "حار ولا بارد"، "حادق ولا حلو"، "لحمة ولا فراخ"..

والواقع أن القسمة الثنائية موجودة، أيضا، داخل البيوت، وتظل الأسئلة نفسها مطروحة، والاختيارات متذبذبة بين طرفي نقيض، من قبيل "البيض: مسلوق ولا مقلى"، " الباذنجان: مقلي ولا مخلل"، " السمك: مقلي ولا مشوي"، " المحشي: كرنب ولا ورق عنب"، " باذنجان ولا فلفل رومي". ويلاحظ أن أصناف الطعام متعددة على الواقع، غير أن التساؤل يختزل، في الغالب، الأطعمة إلى نوعين من الأصناف، كما يُلاحظ أن القسمة الثنائية أحياناً تخص الطعام نفسه مثل "الفول والطعمية"، وأحياناً أخرى تخص طريقة عمل الأكل مثل "المشوي والمقلي" و"المقلي والمسلوق".

ولا نجد مبرراً لهذه القسمة سوى الرغبة في التنوع وكسر الملل الغذائي من ناحية، والتغلب على ارتفاع التكاليف المادية من ناحية أخرى، حيث يمكنك أن تصنع من الصنف الواحد أكثر من صنف، ولعل البطاطس والباذنجان تعدان من أكثر الأطعمة قابلية للقسمة والتعدد. ولذلك يتمتعان بالانتشار الواسع داخل الطبقات الشعبية ومحدودة الدخل.

غير أن السنوات التالية شهدت تحولاً نحو الوحدة أكثر من التعدد، فبدأنا نلحظ محاولات كثيرة، داخل محال الأطعمة وداخل المطبخ المصري، للعمل على دمج أكثر من صنف في بعضها البعض، فقدمت المطاعم الشعبية ساندوتشات "فول على طعمية" و"طعمية على باذنجان" و"فول بالبيض" و"بيض بالبسطرمة". والملاحظ أن مسألة الدمج بين الأطعمة لم تؤد إلى انخفاض الأسعار، بقدر ما أدت إلى ارتفاعها بالرغم من أن الكميات واحدة وأسعار الأصناف منفردة واحدة، خاصة إذا كانت من جنس واحد مثل الفول والطعمية، ولا مبرر لذلك سوى عملية الدمج أو الخلط نفسها، حيث يتلقى البائع مقابل الجهد

خالد تكريتي

المبذول في توليف عناصر الأكل المتباعدة، وهي عملية لا تستدعى جهداً مضافاً على الحقيقة.

لم يقف الأمر عند حد دمج صنفين من الطعام في وحدة واحدة، وإنما ابتكرت المطاعم أنواعاً من السندوتشات الضخمة التي احتوت في تكوينها على أصناف عديدة، وقد أطلق مبتكروها عليها أسماء ترتبط باسم المحل، كنوع من الدعاية، مثل "ساندوتش جاد" أو أسماء تعبر عن الضخامة والقوة من باب الدعاية كذلك مثل "القنبلة" و"الكومبو"، حتي أن بعض المحلات مثل "ماكدونالد" و"زاكس" قد اخترعت ساندوتشات متعددة الطوابق، طرحتها للجمهور في سياق عروض ترفيهية أو مسابقات شبابية.

والمفارقة أن حركة الأطعمة باتجاه الوحدة تأتي معاكسة لحركة الفكر ما بعد الحداثي الذي تحول من الوحدة التي فرضتها فلسفة ديكارت في القرن الثامن عشر إلى التعددية التي فرضتها فلسفات بارت وفوكو ودريدا في القرن العشرين. وتتضح المفارقة بنحو أكبر إذا ما استخدمنا مصطلحات الفكر في سياق الأطعمة، بحيث يمكننا أن نقول إن ثنائية "الفول والطعمية" مثلاً تتحول، خلافاً لمسيرة الفكر، من التفكيك إلى التركيب، أي من التفكيكية إلى البنيوية.

ولا يمكننا أن نفهم، لماذا يفكر الإنسان بطريقة ويأكل بطريقة معاكسة لتفكيره، هل هو نمط من المقاومة اللاواعية، ونوع من التمرد على أيديولوجيا مهيمنة يعجز الإنسان عن تغييرها في سياقها، فينتقل إلى سياق آخر، بعيداً عن الهيمنة، ليمارس احتجاجه وتمرده؟

ربما يأتي الأكل مقاوماً للحزن أو تعبيراً عن الفرح، لكن أن يكون وسيلة للتمرد، فلم نشهدها من قبل، بل على العكس، فالاحتجاج، إنما يأتي، غالباً، في شكل "إضراب عن الطعام"، أي امتناع عن الأكل لا ممارسة لفعل الأكل. وهنا تظل مسألة اللاوعي ذات أهمية في التفسير، نظراً إلى أن التدخل الواعي في عناصر الوجبة الغذائية من الأمور التي لن تجد قبولاً لدى الكثيرين، إذا مضينا إلى نهاية الشوط، واعتبرنا أن الاحتجاج عن طريق السلوك الغذائي أداة ناجعة للتغيير السياسي.

في مرحلة ثالثة تتحطم فكرة الوحدة، ويمضي التطور الغذائي داخل المطابخ باتجاه طمس الهوية، وهي مسألة جاءت مصاحبة لتطور آخر في وسائل التواصل الاجتماعي تحول فيها المطبخ، الذي كان منغلقاً على نفسه، إلى مسرح لأداء منظم ومدرب يقوم به الطاهي أمام ملايين المشاهدين، الذين يتابعون التليفزيون أو الكومبيوتر أو الهاتف المحمول. وبهذا المعنى فقد الطعام، ما كان يُعرف قديما بـ"سر الخلطة" أو "سر الطبخة"، ولم يعد هناك سر في الحقيقة، لأن كل شيء تحوّل إلى عرض احترافي له أدواته، وديكوراته، وشخصياته التي تقوم بالأداء.

هذه السمة المشهدية للمطبخ، التي انتقلت الى بيوتنا مع انتشار تصميمات المطابخ الأميركية المفتوحة، أدت إلى امتزاج الواقع بالخيال، فلعب المونتاج دوراً هاماً، بحيث لا يرى المشاهد خطوات الطبخ كاملة، ولكن مع شيء من الحذف والإضافة، اختصاراً لوقت البرنامج التلفزيوني أو حلقة اليوتيوب. وبالرغم من أن المسألة تفرضها الضرورة العملية، إلا أن المعنى المستخلص من هذا التطور مهم جداً في سياق التفسير المتعلق بأمور الطهي.

فالمسألة تجاوزت الرغبة في الأكل، لتصير رغبة في الفرجة على الأكل، والفرجة، بالطبع، لن تحل محل الأكل، ولكن أصبح للشكل، أو الصورة دورٌ أو حضورٌ في سيكولوجية التذوق. والحقيقة أنها مسألة ليست جديدة، فشكل المائدة كان دائماً له أهمية في إقبال الناس على الطعام. وبعيداً عن درجة الابتكار والإبداع الكبيرة في جماليات المائدة، فإن تحول الطعام من موضوع لحاسة التذوق إلى موضوع لحاسة الرؤية جعل المسألة أشبه بالعمل الفني، ما يعنى إفساح المجال لمساحة كبيرة من الخيال.

وبهذا المعنى تزعزع مفهوم الهوية. فالرغبة في تحقيق الوحدة بين صنوف الأطعمة المختلفة أدت إلى دمج أصناف كانت متنافرة في السابق، ولم تعد المسألة مجرد مزج أو إضافة كما كنا نقول "فول على طعمية" أو "بيض بالبسطرمة"، وإنما تحولت المسألة إلى نوع من الدمج والامتزاج الحقيقي بحيث تذوب الأجزاء في كل له خصائصه المميزة على نحو ما نجد في "الكوندوربلو"، الذي هو عبارة عن فراخ محشوة بالجبن، و"الكلوسلو"، الذي هو كرنب محلّى بالسكر أو العسل. والمفارقة أن التعارض الواضح في المذاق، والذي لا بد أن يلاحظه من يتناوله لأول مرة، يتحول، بالتعود، من مذاق منفّر إلى مذاق محبب. وتظل الهوية مسألة إشكالية، ولا تجد حلها إلا في قبول التناقض على أنه صنف جديد مستقل بذاته.

والحقيقة، التي لا تخلو من مفارقة، هي أن الميل نحو الوحدة، جاء متحققا بفضل التعددية والكثرة، حتى باتت الوحدة شكلاً هجيناً من الهوية. فالمطبخ المفتوح على الكاميرا، مع توافر الكثير من إمكانيات الطبخ، جعل مسألة الإضافة والتوليف بين الأطعمة تصل إلى حدودها القصوى،

خالد تكريتي

ما جعل الطبخ مسألة معقدة من جانب وبسيطة من جانب آخر. كما أن مجال التذوق قد انفتح لعين المشاهد، وصارت برامج الطبخ تقدم كل يوم، بل في كل ساعة، صنفاً جديداً، تمهيداً لانتقاله من دائرة الرؤية إلى دائرة التذوق.

وفي هذا السياق لا تفوتنا ملاحظة أن المطبخ العصري، الذي عمل علي تحقيق الوحدة والتركيز على الهوية، لم يحقق ذلك إلا من خلال التعددية والاختلاف. بمعنى أنه لم يشيّد وحدته إلا على أنقاض وحدة أخرى مهدرة، وهوية أخرى ضائعة. نلحظ ذلك في الأكلات التي تعتمد على اللحوم. فاللحوم، كما هو معروف، منتجات حيوان وطيور وأسماك، أي أن مادة الطعام هي في الأصل هوية وكينونة متماسكة. وقد عرف الإنسان في الماضي طهي الطعام في صورته المتكاملة، مثل شيّ الخرفان وقلي الأسماك وتحمير الفراخ. غير أن الإنسان، عبر تاريخه، لم يتوقف عند هذا اللون من الطهي البدائي، وصار إلى ابتكار عمليات التقطيع والتجزئة من أجل تحقيق مزيد من التنوع. وفي هذا السياق تحققت الوحدة في التعدد، ربما بفضل الثورة الصناعية وربما بوحي منها، عندما بدأ الطهاة في تقطيع لحم الحيوانات والطيور إلى أجزاء، ثم إعادة ضمها مرة أخرى في مجموعات متجانسة من قبيل "الأوراك" و"الصدور" و"الدبابيس" و"الأجنحة"، وارتبطت هذه التقسيمات بالواجبات السريعة كما في القطع المختارة في سلسلة مطاعم كنتاكي، وبسريعة التحضير كما في "فراخ كوكي". ومن الملاحظ أن فعل التجريد كان هو النشاط المنوط به طمس الهوية، تحقق ذلك عندما صارت الكائنات الحية محض لحوم، أي مجرد قطع من اللحم المحايدة التي لا يميزها غير الطعم، ولعل النموذج الأشهر لهذه المأكولات هو "البانيه" و"الفيليه" و"البفتيك".

ولقد وصل التحول في الهوية إلى ذروته في السنوات الأخيرة، عندما ظهرت أنواع من الأطعمة تحاكي أطعمة أخرى. وهو نوع من الهوية المراوغة، بعضها يراوغ بشكل مستتر مثل "البصل ذي الحلقات" و"البطاطس ذات الأجنحة" اللذان يحتفظان بإسميهما ويحاكيان البانيه في الشكل والطعم، وبعضها يراوغ بشكل صريح مثل "الحمام الكذّاب" الذي هو، في الحقيقة، أوراك فراخ، تحتفظ بطعمها وتحمل اسم الحمام. فالمحاكاة هنا في الاسم والشكل دون المذاق. وعنصر المراوغة مُعبّر عنه بصراحة ووضوح باعتباره نوعاً من الكذب.

والكذب هنا، في الحقيقة هو سر الخلطة، في الخيال وفي الواقع، في الطهي وفي الحياة. ولن نقول، بمصطلحات الفنان الكبير يوسف وهبي "ما الدنيا إلا مطبخ كبير"، لكننا سنقول إن الهوية لم تعد كياناً ثابتاً، لكنها أصبحت تحولاً مستمراً من خلال عمليات تفكيك وتركيب لا تنتهي، وإن المذاق أو المعنى، الذي لا يبدو مستساغاً أو مقبولاً في البداية، سيصير مستساغاً ومقبولاً فيما بعد!

كاتب من مصر

شعر

قصائد الخريف

المثنى الشيخ عطية

لا أملك كوناً

لا أملك مفتاحاً سحرياً يفتح لي أكوانَ عوالم تتوازى مع كون طريقي
من مترو سان غراسيان إلى ساحِ حقوق الإنسان بباريس،
إلى حيث السوريّون أتوا من كونٍ آخر بالأعلام وصور الشهداء...
لا أملك معرفةً تخبرني أين يعيش الشهداء،
ولا أملك كشفَ مواطن جنّاتٍ تحصر من يسكنها في من آمن بإله واحد،
لا أملك خارطة طريق دخول الفايكنغ الوثنيين إلى "فالهالا"،
بُغية نيل الشرف، وإن أغراني الكأسُ، بكأسٍ مع أودِن
لا أملك زورق هجرات الموتى بزوارق نحو حياة الأبدية،
لا أملك إلا حكمة شعبي في إنزال الجدّة عشتار خريفاً بدهاليز الكون السفليّ
لإحضار ربيع السوريين "آدون" المغدور بناب الأسد المِسخ بصورة خنزيرٍ برّي أرعن،
وأراها تبحث عنه الآن لكي يفتح جنّة عدن،
لا أملك كوناً، تنهي هذي الأبيات بحضن حدائقه ر حلتها ...
لا أملك مفتاحاً سحرياً يفتح لي باب الكون الحائر داخل نفسي
في ساح حقوق الإنسان بباريس،
لم أسمع غير حفيف الأوراق المتداخلة بخطوات الجدّة،
غير صرير الأنياب المتصاهلة بلحمي،
غير هسيس اللبلاب المستفحل في إطلاق جروحي،
في ساح حقوق الإنسان بباريس
لم أر أدونيس،
كان هنالك طفلٌ يدعى حمزه خطيب،
لم أعرف من ركّب في عقل أبيه الباكي أن الاسم سيمنحه الجرأة
في تهريب حليبٍ للأطفال الباكين ينابيع ضروع جفت،
من بين مسوخِ الجند الشاهرة الأنياب لصلب الأطفال عليها.
لا أملك كوناً، تنهي هذي الأبيات بحضن حدائقه ر حلتها ...
لا أملك معرفةً تخبرني أيّ الأمكنةِ هي الجنّة تحتضن الشهداء،
وأيّ حدائق تحتضن المخطوفين، المعتقلين، المصلوبينَ...
شعوبٌ تتوالى إثر شعوبٍ،
جناتٌ تتوالد من جناتٍ،
وخريفٌ يتوالى إثر خريفٍ،
ديناصورات، بشرٌ، فيروسات
في هذي الأوراق المتمازجة الألوان، المتلامعة، المتباهتة، المتراقصة

حسين جمعان

على الأشجار، على الأرض، على الأسوار،
على الكون الحائر فيما تشهد روحي من أكوان تتفتحُ يا للدهشة...
هل تتراءى لي خطوات غياب رزان الزيتونة
في الكون السفلي لإحضار الطفل الغائب من بين الأشلاء،
وهل هي ذي تتجلّى لي حاضرةً مثل سماء،
ليست مفردةً هذي المرّة
هل هي ذي تتشكّل شجرة زيتونٍ، وتضيء الشرق، الغرب، وهل هو ذا الطفل الخارج من لوحة دولاكروا،
هل هو ذا حمزة في قبّعةِ صليب، هل هذا عبدالقادر صالح يفتح مارع للحجاج، وهل ذا إبراهيم القاشوش بشطح الأفلاك، وذا عبدالباسط ساروت يلاعب أقدام الأقدار، وهل هذا فائق ابن المير، عميم الأحرار، وذا أحمد ابن الشيخ عطية بين تلاميذ الفصل يغطون الساحة منعتقين نجوماً من حبل الطابور، وهل هذا وجه أب الحرية باولو، هل هي ذي الشمس ببسمة وجه سميره خليل، وهل هذا المطر غياثٌ في يده الأولى وردٌ جوريّ، في الثانية زجاجة ماء، هل ذاك فراس الحاجْ صالح، هذا، ذاك، وتلك، هما، هذي؟ عشرات، ومئات، آلاف

الأوراق تمازج لوني، تفتح لي أكواناً متوازيةً متفاتحةً مع كوني؟ لا أمكنة، ولا أزمنة، ولا طوفان، ولا صلبان، ولا جنّة، لا نار، ولا أشرار، ولا أخيار...
أهذا ما شاءتْ يدكِ الحانية على خدّي أن تفتح لي من أسرار؟
هل هذا ما شاءتْ صورتك بأن تُظهر لي من صُوَري؟
هل هذا ما شاءت أكوانك أيتها الجدة عشتار المتجلية بصُوَري؟
هل هو قدري أن تُنهي أبياتي الحائرة بصوري رحلتها بالدمع؟

ما بعد الآن، ليس كما قبله

ما بعد إشاعة كوفيد التاسع عشر
بَسمةَ أزهار الفجر في مطابخ النساء
ما بعد انفجار "سليماني" ببصقة مهديّ
ما بعد شنق ترامب على شجرة كوكس كلان
ما بعد تسمّم بوتين بحقنة كولاجين بشري في المؤخرة
ما بعد موت بشار الأسد برذاذ بلاهة ابنه حافظ
ما بعد سباحة بوش بمؤخرةٍ عاريةٍ في نفط العراق
ما بعد اختناق هتلر بغاز الهولوكوست
ما بعد تقطيع سايكس بسكّين بيكو
ما بعد هبوط كولومبس على القمر في فيلم فاشل لستانلي كوبريك
ما بعد شنق البابا بحبال محاكم التفتيش
ما بعد تسمّم النبيّ محمد بدم "الإسرائيليات"
ما بعد قتل قسطنطين المسيحَ بأنياب الأسود في روما
ما بعد ذبح إبراهيم لإسحاق، حين أخّرت الملاك بالكبش قبلة
ما بعد غلبة رائحة دم قابيل على رائحة الكستناء المشوية،
تحت شجرةٍ ضربتها صاعقة...
ما بعد طوفان مجارير القاهرة ببول مومياء
ما بعد تقديم آدم التفاحة لحواء، على سطح ماك بوك،
وعوائه كل نصف شهر في أروقة الفاتيكان
ما بعد تقليم أنياب الديناصورات في متجر توي آر أص
ما بعد تناثر النجوم فراشاتٍ حول ثغرك بالانفجار الكبير الساحر،
في ساحة بولون بيلانكور في باريس
ما بعد قبلتك النارية
ليس كما قبلها يا حبيبتي.

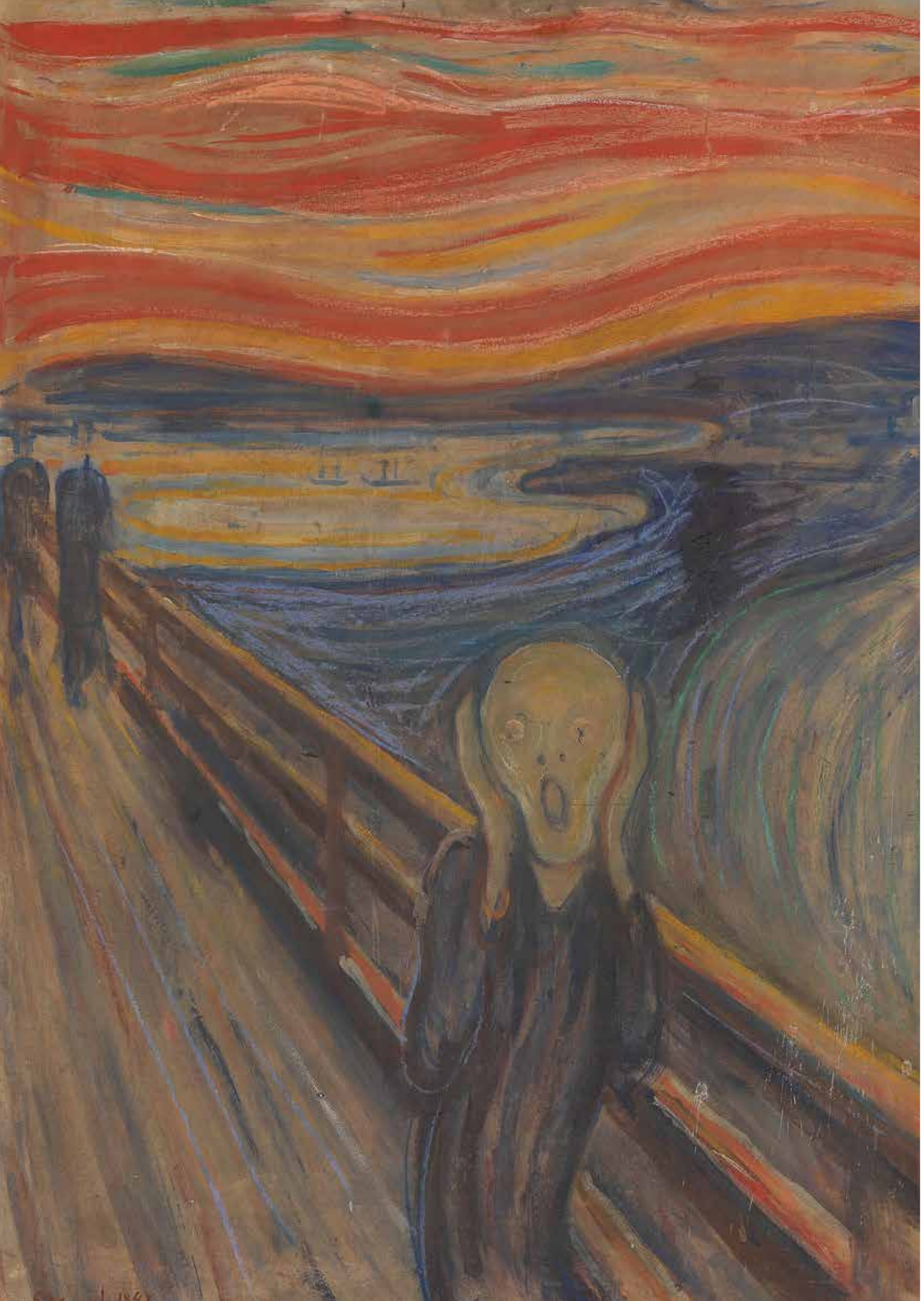
سامحتُ نفسي

منذ يومين أحاول...
إعادة مياه نياغرا إلى منبعها، ولم أستطع
حاولتُ إعادتها إلى نصف المسافة، ربعِها،
وإلى الحافّة التي تنهمر فيها على الأقلّ
شلّالَ شعرٍ يتموّج في هدير المرأة التي أحبّ في سريري
حاولت وأنا أدور أمام سخرية عقارب ساعة المطبخ
منذ يومين، ولم أستطع، فسامحتُ والدي
على عدم محوه صورةَ حافظ الأسد من غلاف دفتري المدرسيّ
كان رجلاً طيباً ولم يستطع شم رائحة غاز السارين في الدفتر.
سامحتُ، جدّي المباشر، على ما لا أعرف من أفعاله
سامحت جدّي النبيّ محمّد على ما لم يكن من داعٍ له
في وجود معتوهين يعتقدون أنهم الأفضل طالما انحدروا منه
سامحت جدّه إبراهيم، هكذا قالوا لي، فمازلت متشككاً أنه جدّه
على بكاء كبش عيد الأضحى أمام ساعة مكّة
سامحت موسى وعيسى وبقيّة الأنبياء
على استيهاماتهم في إنقاذ البشريّة،
فربّما كانوا طيّبين ولم يعرفوا أنه ستكون دماء
سامحت نوح على قائمة حيواناته البائسة،

حسن جمعان

فربّما لم يعرف أهمية لغة الحيوان الذي لا يروَّض للشعراء مثلي
سامحت جدّي آدم على خروجه من رأس رجلٍ
لم تُدِرْ رأسَه حديقةُ امرأة
سامحتُ الرومان على بنائهم البيت الأبيض من فخّار كأس المسيح
سامحتُ بني إسرائيل على اختراعهم نازيّة الشعب المختار،
فتكفيهم لعنة تناسخ البشاعة
سامحتُ الآشوريين، الفينيقيين، البابليين، الإغريق،
الفراعنة، الأكاديين، السومريين،
وسامحت جدّي جلجاميش، على حرمان نيل أرمسترونغ
من اللعب بقرون ثور جدتي السماويّ المقدّس
سامحتُ جدّتي عشتار على انتقامها لقتل ثورها بالطريقة التي أشقتْني
سامحت القرد العاري الذي أشدّ بنطالي بحزام حمضه النووي
على ارتدائه ربطة عنق ترامب
سامحت الديناصورات على عدم إخافتنا في متحف العلوم بباريس
سامحت النجوم على تغيير وجه الأرض لتعيدَ فقط،
طعن الثور في ستاد برشلونة
سامحت الثور، فربّما يكفيه وجوده الجميل المنفّر في لوحة غورنيكا
سامحت بيكاسو، على عدم رسم ماري لوبين
بشفاهٍ أفريقية عندما تنبأتْ إصابتَها بفيروس كورونا
سامحتُ فايروس كورونا
وسامحتُ نفسي في النهاية
على هذه القصيدة التي لا أعرف كيف تنتهي.

شاعر من سوريا مقيم في باريس



مقال

الصّورة في زمن كورونا

ميارى عزديني

ما زالت لوحة الصّرخة التي رُسمت سنة 1893 من قبل الفنّان إدفارد مونش، تُلاحق وجودنا وزماننا إلى حدّ السّاعة واليوم لسنة 2020، ومازالت صورة الشّخص الواقف على الجسر، تستهوي المتقبّل وتجذبه وتتفكّر قضاياه، فيجد فيها جملة من اهتماماته الحيّة. إنّنا نُطلق مثل هذه الصّرخة في هذا العالَم الذي سيطرت عليه صورة واقعيّة مؤلمة لكورونا وبائيّة. فهدّدت العالَم الإنساني وفتكت به وجرّدته من تواصله العواطفي. يُطلق الإنسان صرخة فزع، يُطالب فيها بحياة سالمة وسلميّة. فهل تتحوّل الصّورة إلى سكن يجد فيه الكائن، تفاعلاً وتواصلاً مناسبين؟ وكيف يمكن للصّورة اليوم أن تستبق واقعنا وتُوجّه حياتنا اليومية والعاطفيّة والإنسانية؟

لقد احتلت الصّورة اليوم حظوة لم تشهدها من قبل، وباتَ تفاعل الإنسان معها جليًّا وحتميًّا. في مقابل ذلك، يتراءى لنا العالم الإنساني بضبابيّته وهشاشته، مُخيفًا مُقنّعًا ومُلثّمًا بكمّامة. وسط هذا الواقع العالمي، يُطلق الإنسان صرخاته المتألّمة عبر جملة من الصّور، التي تعدّدت وسائطها وأنواعها وأهدافها... فمن خلال تعابير الصّور، نَكتشف حجم التضادّ الذي يحكم هذا العالم الكبير، الذي نعيشه. ولعلّ أهمّها، المفارقات المدهشة بين الإنسان والآخر وبين ما يُريده الواحد ويرفضه الآخر، بل تكاد تستحيل الحياة بين الإنسان وذاته إلى درجة أن أصبحت الصّورة السبيل الوحيد للتّواصل الآمن والملاذ الوحيد لحياة حرّة.

لكن، وبالرّغم من صوريّة هذا الاتصال، الذي قد يبدو من جانب واحد، فإنّ الإنسان، يُؤكّد كلّ يوم على حاجته الأكيدة لصورة يحتمي بها من قلق العالم وعنفه. لذلك، عُوّضت الصّورة اليوم، مكان اللّغة التّواصلية المعهودة والتّفاعل الجسدي المباشر والتّعبير العاطفي وحلّقت به في سماء عالم افتراضي ممتع. أصبحنا نعيش في عالم لاواقعي، جرّاء الخوف والهلع المستمرّ من الإنسان ضدّ ذاته. فترجمت الصّورة عن غثيان الذّات وتصدّعها رغم تحكّمها في العلاقات الإنسانيّة. فإلى متى هذا الاغتراب بين الإنسان وذاته وبين الإنسان والآخر؟

لقد عبّرت لوحة الصّرخة عن كلّ ما يُخالج الإنسان من آلام وأهوال واغتراب، لكن مازالت هذه الصّرخة تُلازم الإنسان المعاصر، فيجد فيها متنفّسًا في ظلّ حياة وحيدة. ولعلّه من خلالها أيضًا، يُطلق صرخاته، إلى حدّ الالتحام مع صرخة الفنّان مونش، فيُحمّلها هول الأحداث والهلع من وباء كورونا قاتل. لذلك تخيّر الإنسان، العيش في حضن صور متنوّعة، فنيّة وإعلاميّة عبر الانترنت والتّواصل الإلكتروني والميديا. وما يزال يُتابع تحرّكات الصّور ومشهديّة العالم من وراء جهاز من صنعه. فإلى أين اللّجوء في خضمّ هذه الحرب الفايروسيّة؟ وإلى أين المفرّ ونحن نُعايش حرب الإنسان ضدّ إنسانيّته؟

تبدو الصّورة في سلام مع العالم الإنساني وما هذه السّكينة التي يُعايشها، سوى مظهر خارجي للواقع المؤلم، بعد أن شهدنا هيمنة الإنسان على الإنسانيّة وبعد انقطاع سُبل التّواصل العاطفي مع الآخر والإنسان. إنّها حروب إنسانية ضد نفسها، وبتعبير أوضح، وضعيّة الأزمة الوبائيّة وبشاعتها وهيمنة التقنية على العالم، هي التي تُهدّد أَنسنة الإنسان وتقف معادية لكلّ ما هو إنساني، فكان اللّجوء إلى عالم الصّور والبحث عن القيم الجماليّة في حضن العمل الفنّي.

للصّورة الفنيّة، أبعاد جماليّة تُريح العين فيتفاعل معها الرّائي مع ذاته، التي تحوّلت، بفعل هذا الوباء الفايروسي القاتل، ذات قلقة وانقلب العالم الذي يَحويها إلى صحراء مخيفة وبدا مستقبله كمثل الخواء المريب. فكانت الصّورة

أنيسة وصديقة في هذا الظّرف الصّعب، الذي فقد فيه الإنسان شريكا يُؤانس وحدته ويُرافقه بحميميّة. لكنّ الصّورة تُوثّق الأحداث وتشهد ما يُعانيه الإنسان، وتتحوّل مثل الفنون إلى أكبر شاهد وفيّ على العصر حسب تعريف ميكال دوفران في الإستطيقا والفلسفة.

إنّنا نتمسّك بالحياة ونتمسّك بكلّ صور الجمال إزاء كلّ أشكال القبح الفايروسي التي قد تُواجهنا، فنُحاول تشكيل صور تُؤنسنا ولو كانت خياليّة ولاواقعيّة. فمن خلال الصّور يُبدع الإنسان حياة أقلّ خطرا ويُشكّل واقعًا سلميًّا، بما أنّ الصّورة هي التي تستهوي العين، فتتعافى الذّات الإنسانيّة وتَستقوى بجمالها.

وبالتّالي، فإنّ ما يُنتجه الإنسان من صور فنيّة، يُساهم في الحفاظ على الإنسان ويَزيده مناعة، ولو نفسيّة. وكلّ علاقة بالصّورة ترجمة ملحّة عن إرادة الحياة. وما صورة الصّرخة، إلاّ تعبير عن بشاعة الحياة المعاصرة وصراع الإنسان مع المجهول. فالإنسان يُنتج داخل هذا الصّورة المعنى ويُطلق صيحاته العالية والثوريّة من أجل غد أفضل. لذلك نجد تفاعلاً بيّنًا في عالمنا اليوم، بين الصّورة والإنسان فتتجلّى تعبيراته الحيويّة من خلال رسم صور قضايا العالَم وما يَستشرفه من آمال، جرّاء الوباء الكوروني الذي يُهدّد العالَم. فبواسطة الصّورة يستكمل الإنسان هويّته المستقبليّة، التي كادت تتلاشى. وبالتّالي، أصبحنا نعيش هويّة عالميّة مستقبليّة، تأمل في حلول وتشترك في ألم واحد ومصير واحد. إنّنا أصبحنا نشترك مع الإنسانيّة جمعاء في نفس السّمات: الخوف والهلع والقلق والألم والأمل... وهنا يَكمن المشغل المشترك للإنسان، في البحث عن صور لحياة نفسيّة يأمن بها من كلّ حالات القلق الذّاتي والإحباط العالمي.

لقد أصبح عالم النفس البشرية اليوم عالما تشغله صناعة الصّورة إلى حدٍّ كبير، فنحن محاطون بالصّور والأيقونات وصور لعلاقات واقعيّة ولاواقعيّة بين الرّاهن والحاضر والفائت والمستقبل... فإذا كانت الصّورة الفوتوغرافيّة مثلاً، هي التي تُحيلنا على مستوى الزّمن الماضي كمثل شيء ولّى وغاب، إلاّ أنّها، وبكلّ أشكالها البصريّة، تجمع الحاضر والماضي والواقع والخيال والحيّ والميّت وتُؤثّر في حياتنا، حسب المرجعيّة البارثيّة. ففي كلّ زاوية نلتفت منها تُواجهنا الصّور بكلّ أشكالها وألوانها وتوجّهاتها... توجد الصّور معنا في كلّ مكان، فنألف صحبتها ضرورة. بيد أنّ الصّورة، تُرسي بنا إلى وجوه من غربة جديدة مع العالم المحيط بنا، ولكنّنا ما نزداد إلاّ تعلّقًا بها. وهذا ما يجعلنا فعلا في حَضرة عالَم من الصّور المتنافرة والمتضادّة والمصاحبة: صور للوباء الكوروني وصور للصّرخات التي تُدوّي في العالَم وصورة من اللّوحات الجماليّة الآملة.

في حضن هذه التوجّهات الجديدة والمتجدّدة مع الصّورة، يزداد وعينا بالصّورة، لكنّنا نقصدها، لا كظاهرة صورية أو كشكل خارجي، بل كشيء حيّ يُشاركنا حياتنا، يَستهوينا أحيانًا ويُؤنسنا أحيانًا أخرى. بل أصبحنا نتعامل مع الصّورة فينومنولوجيًّا فنَقصدها وتقصدنا وتتحرّك باتجاهنا وتتحرّك نحونا بكلّ الرّؤى المتنوّعة. فنُحاول في كلّ مرّة اكتشاف ما تحمله من طبقات وتفاصيل ومعان وتأمّلها. لذلك نتواصل معها بحريّة، ونحاول اكتشاف عمقها وتمظهراتها فنُلامسها وننصت إليها ونراها ونتذوّقها ونُدركها دون خوف.

فإذا كنّا نُقابل الإنسان في الشّارع مثلاً، بقناع، أُلزم على ارتدائه خوفًا من عدوى كورونا، إلاّ أنّنا نجد الصّورة وحدها الحرّة دون قناع، سواء كان ذلك في الإعلانات الثّابتة والمتحرّكة والمُضيئة وغير المُضيئة وفي البيت عبر التلفزيون والفيديو، بل تجاوزت ذلك حتى صارت تصلنا عبر هواتفنا المحمولة، وخاصّة المتّصلة بالإنترنت وبصفحات التّواصل الاجتماعي. كما تدفّقت العروض الاقتصادية والسياسية اليوم بغزارة وعبر ثقافة الميديا المتقنة تقنيًّا لجذب الانتباه والسّيطرة تقنيًّا على عقل المتقبّل. فهل أصبحنا نَعيش في عالم استعراض للميديا ولمشهديّة الصّور؟

بيني كيلنر تصوراته في كتابه "ميديا الاستعراض" على أساس الأفكار التي قدَّمها غي ديبور في كتابه "مجتمع الاستعراض" والقائلة «إن الاستعراض يوجد ويفسّر تشكيلة كبيرة من الظّواهر».

إن مفهوم ديبور للميديا غير منفصل عن جموع الجماهير المرتهنة في ما يُبثُّ لها منذ ستينات القرن الماضي. وخاصّة مع نماء تقنيٍّ للإنترنت وما فيها من المواقع الثقافية والإخبارية. وقد يصف هذا المفهوم مجتمع الميديا بمجتمع استهلاك الصّور ويوعز بعالم آخر منتظم حول الإنتاج وفي علاقةٍ باستهلاك الصّور والسّلع والأحداث المعروضة. إنّنا اليوم، وفي ظلّ وباء كورونا، ننتقل من مجتمع استهلاك الصّور إلى الحياة مع الصّور.

إنّنا نؤسّس لعلاقات جديدة مع الصّور في زمن العزلة الإنسانيّة والخوف من الآخر الإنسان، وخاصّة منذ دخولنا للألفية الثالثة، أصبحت الصّورة في الميديا مجالاً مذهلاً من ناحية التقنية كما أنّها تلعب دورًا يتزايد كل يوم في حياتنا اليومية. وهذا

محمد الوهيبي

ما يؤكّد عليه الدكتور شاكر عبدالحميد في كتابه "عصر الصورة". إذْ أظهرت بعض الإحصاءات الحديثة أنه "منذ ظهور التلفزيون متعدّد القنوات في الولايات المتحدة لم يشاهد نحو 50 في المئة من الأطفال الأميركيين تحت سن الخامسة عشر برنامجًا واحدًا منذ بدايته حتى نهايته وهذا ما يدلّ على وجود حالة من حب الاستطلاع البصري الشديدة، التي جعلت هؤلاء الأطفال يتحوَّلون دائما من قناة إلى أخرى هروبا من الملل وبحثًا عن الجديد، الذي قد يكون موجودًا في قناة أخرى غير التي يشاهدونها أو في أيّ صور من صور الميديا".

لكنّ الأطفال، اليوم لا يهربون من صور تلفازيّة إلى أخرى، بل كلّ هذه الصّور تُعايشهم وتُعاشرهم وتحتلّهم داخل جدران الحجر الصحّي والتزام البيوت والحذر من العدوى. فليست الصّورة كما يُشاع، أنّها سلبيّة، لأنّ ما هو سلبي هو توظيف لغاية تَسعى إلى التّشويه أو التّضخيم أو الخفض بتضخيمه بحسب المبتغى، للنداءات والأغراض بتضمينها ما ليس من حقيقة الإنتاج المعلوماتي - التّواصلي كما قصده الباثّ في الغالب. نَتبيَّن حقيقة أن للصّورة وجها من وجوه ميزة اللّقاء بين الأنا والآخر والدّولة والمجتمع والمعلّم والمتعلّم وأنّها مرئيّة ملموسة على عكس فايروس كورونا الخفيّ واللاّمرئي، فلماذا نخاف الصّورة، وهي الواضحة، الظّاهرة المباشرة والمتجليّة؟ فالصّورة في حياتنا اليوميّة وعبر الميديا الحاليّة تخدمنا كثيرا، بعد أن أُلغيت كل الأنشطة الفنيّة والمسرحيّة والسّنيمائيّة الحُضوريّة وبعد أن مُنع كلّ تجمّع إنساني ناشط. لذلك أصبحت الصّورة جزءًا من الهويّة الشخصيّة العالميّة، ورمزًا من رموز الحياة، فتُفرحنا وتُنسينا الوباء الفايروسي وآلامه من أجل حياة آملة وجميلة.

باحثة من تونس

بهرام حاجو

مقال

الرواية بين الخيال المسلوب والمرآة المكسورة

علاء الأسواني نموذجاً

ممدوح فرّاج النّابي

في مشهد الصف الشهير في رواية "أوقات عصيبة" لتشارلز ديكنز، يوجه السيد توماس جراد جرايند (رجل الوقائع رجل الحقائق والحسابات كما يعرف نفسه دائمًا) مُدرِّس الفصل إلى تعليم الطلاب [والطالبات] الحقائق، وفي نبرة حازمة وحاسمة يقول "ما أريده هو الحقائق، لا تُلقِّن هؤلاء الأولاد والبنات غير الحقائق، ولا نحتاج، في الحياة إلى أي شيء سوى الحقائق.. التزم الحقائق يا سيدي!".

وبانتشاء مصطنع يتوجّه إلى طلبة الصّف كي يختبر نتائج وصاياه، فيسأل - تحديدًا - الفتاة (رقم 20)، التي تُعرف باسم سيسي جوب "بما تُعرِّفين الحصان؟" لنا أن نعرف أن سيسي جوب هي ابنة مدرب خيول السيرك، أي أنها أكثر دراية وخبرة بالحصان، إلا أنها تعجز عن تعريف الحصان في ضوء المعايير التي يتطلبها رجل الحقائق، ثم يتوجه السيد جراد جرايند إلى الطالب بيتزر ويقول له في ثقة "عَرِّفه لنا؟" فينطلق بيتزر هكذا "حيوان من ذوات الأربع، له أربعون سنا، يفقد جلده في الربيع، ويحتاج إلى حدوة من الحديد في البلاد الرطبة، نعرف عمره بعلامات في الفم" ويعقب رجل الحقائق بفخر "هكذا وأكثر من هذا يا بيتزر".

يستمر السيد جراد جرايند في توجيه أسئلته لطلبة الصف؛ كنوع من اختبار فلسفته، ومدى جدية المعلمين في تعليمها للطلاب، فيقول "والآن افرضوا أنكم ذهبتم لشراء طنفسة لحجرة، فهل تشترون طنفسة مزخرفة بأزهار؟" وينقسم الأطفال بين أكثرية تقول (نعم)، وأقلية ومن ضمنهم سيسي جوب، تقول (لا). وهو ما يكون فرصة سانحة لاصطيادها من جديد، ويستمر في سؤالها - وهو ما يدعونا إلى التخمين بأن سؤاله الأول للفتاة رقم 20، لم يكن عشوائيًّا - عن لماذا قالت نعم؟ وعندما يأتي استخدامها للفعل (أتصور) يشتدُّ غضب السّيد جراد جرايند، ويصيح في غضب "يجب ألّا تتصوّري.. ينبغي ألّا تتصوري" . ويستمر "يجب أن تسيري على نظام الحقيقة، وتحكمك الحقيقة. ينبغي أن تنسي كلمة تصور تمام النسيان. الواقع أنك لا تسيرين فوق أزهار. ولذا لا يسمح لك بالسير فوق أزهار في الطنافس".

الفرق بين تعريف بيتزر للحصان [المبني على وقائع ملموسة وموجودة في كتب العلوم]، ورؤية سيسي جوب [القائمة على الخيال]، هو الفارق بين الروائي صاحب نعمة الخيال وهو يكتب الرواية، ونقيضه المسلوب نعمة الخيال، فيقدم لنا الأخير ما نراه من حقائق واقعية (مع قناعتنا بأهميتها إلا أننا لا حاجة لها في عالم الرواية) دون أن يضفي عليها أيّ لمسة خيال. السيد توماس جراد جرايند كان يذهب إلى قتل الخيال بمبادئه التي تدعو إلى الأخذ [أو التمسُّك] بالحقائق، إلا أنّه كان في كل مرة يكتشف أن نعمة الخيال أكبر من أن تُصادر بقرار فوقي، أو بالتلويح بقائمة المحظورات.

لتقريب الرؤية أكثر أضرب مثالا آخر بعبارة أمبرتو إيكو "أن نقول الشيء نفسه" وقد جعلها عنوانًا لكتاب بذات الاسم، وهو يقصد بها الترجمة، وما تحدثه من أثرٍ في القارئ، حيث يجب أن يكون الأثر المترجَم "تأثيره نفس تأثير النص الأصلي". هذا القول إذا انطبق على الترجمة، فإنه يدل على براعة المترجم وقدرته على إحداث

تطابق في التأثير من خلال فَهم النظام الداخلي للغة وبنية النص الذي جاء في تلك اللغة، على الرغم من أن كل نظام لغوي يُجزئ المضمون بصفة مختلفة، تؤدّي إلى استحالة تطابق اللغات فيما بينها تطابقًا كاملاً كما يقول إيكو نفسه.

التماثل في الترجمة مرغوب لكن أنْ تكرِّرَ الرواية الواقع بعينه دون أن تضفي عليه الصفة التخيليّة التي هي مَيزة الفن والرواية بصفة خاصّة، فهذا يعود بنا إلى نظرية الانعكاس الآلية عند أفلاطون، وإن كانت النظرية الماركسيّة جاءت وتجاوزت هذا، بإعادة إنتاج الواقع، بالتغيير والخلق الجديد، وَفْقًا لشرائط الفن الذي هو "خلق وابداع وليس محاكاة للطبيعة" على حدّ تعبير إرنست فيشر. بل إن بيير ما شيري يذهب إلى أبعد بقوله إن "أثر الفن يكمن أساسًا في تشويه الواقع لا في محاكاته" أي مرآة مكسورة، تكون معبرة فيما لا تعكسه، بقدر ما هي معبرة فيما تعكسه".

إشكالية كتابة الواقع

فكرة تمثيل الواقع بصورة مباشرة، بما يتضمنه من أحداث حقيقيّة يعرِفُها القارئ، وإعادة سردها في قالب حكائي أيًّا كان نوعه، في حدّ ذاتها فكرة محفوفة بالحذر الشديد، لأسباب عديدة من أهمها، خشية التطابق وإبعاد العمل عن الفن. وقد تعامل معها من قبل روائيون كبار، على نحو نجيب محفوظ الذي استلهم في بعض رواياته حكايات لها واقعية مرجعية كما في "القاهرة الجديدة" (1945) [حكاية أحد المديرين من الباشوات، وهو ما عرّضه لمساءلة قانونية كان القاضي فيها أحمد حسين (وهو أخو طه حسين) الذي توجّه له بنصيحة قال فيها «لماذا تكتب عن فضائح الباشاوات وتُعرّض نفسك للمشكلات، اكتب عن الحب أفضل وأكثر أمنًا»]، وكذلك "اللص والكلاب" (1961) [حيث حكاية السّفاح الشهير محمود أمين سليمان والتي انتهت بمقتله في صحراء حلوان عام 1960، وكان نشر خبر مقتله سببًا في تأميم الصحافة]، وأيضًا "الكرنك" (1974) [وتضمنت حكايات عن الاعتقالات والتعذيب اللذين مارسهما صلاح نصر، بل روى القاص سعيد الكفراوي أنه أحد أبطال الرواية] إلخ.... فمحفوظ لم يكتب الواقع، كما أن الرواية الواقعية ليست

بهرام حاجو

واقعية خالصة، إذ نجد فيها أشياء غير محتملة الحدوث. [روبرت إيغلستون "الرواية المعاصرة، مقدمة نقدية قصيرة جدًا"، ص 33].

لكن محفوظ لم يقع في فخ آلية نقل الواقع القارّ، بل ألبسه ثوب الفن، فهو يُدرك مهمته الحقيقية، التي تتوازى مع دور الفنان، في أن يعيد تشكيل الواقع، لكي يصنع واقعًا موازيًا، له قانونه الخاص. أي أن (محفوظ) اعتنى بالخلق والتكوين على التصوير والتعبير، وهو ما عبّر عنه قائلاً "ولمّا كتبتُ عنه [أي السفاح] فعلاً لم أكتبْ قصة محمود أمين سليمان، ولكن قصة فلسفية وجودية عبرت عن أشياء في داخلي كانت تصرخ طلبًا للتعبير عنها" (راجع غالي شكري: من الجمالية إلى نوبل").

وقد تطوّر الأمر بصورة لافتة فيما بعد خاصة على يد جيل الستينيات، فراحوا يتساءلون عن: ما هو الواقع؟ وكيف يمكن تسجيله؟ فجاء تعاملهم مع الواقع لا باعتباره حقيقة مفروغًا منها، بل باعتباره إشكالية دائمة، وهو ما نتج عنه مواضعات جديدة لفن القصة، والكتابة، استطاعوا من خلالها التعبير عن واقعهم بكل خصوصيته، دون أن تقع أعمالهم في دائرة نقل الواقع أو استنساخه؛ لأنهم وعوا جيدًا لمفارقة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. فالكتابة كما خبروها لا تعني الإبلاغ فحسب، بل تعني أيضًا "اكتشاف الأشياء وعلاقاتها" كما يقول محمد بدوي [الرواية الحديثة في مصر، ص 269].

هل بعد هذه التحولات التي حلّت بمفهوم الواقع، وإعادة تمثيله، أو صوغه روائيًّا إن شئنا الدقة، نعود إلى الخلف من جديد، حيث نظرية المرآة التي قال بها ستاندال في "الأحمر والأسود" بأن "الرواية مرآة محمولة في طريق محتشد بالمارّة. في لحظة ما تعكس المرآة السموات الزرقاء، وفي لحظة أخرى تعكس الطين والأوحال اللزجة التي تَغلق بقدميك". من هذه الأعمال التي جاءت كارتداد لهذه التحولات التي شهدها مفهوم الواقع وإعادة تمثيله، رواية علاء الأسواني الأخيرة "جمهورية كأنّ" الصادرة عن دار الآداب - بيروت 2018.

الرواية التي جاءت في 521 صفحة من القطع المتوسط، منجمة في 73 وحدة، تتفاوت بين الطول والقصر، تعكس مأزق

الطين والأوحال، الذي سعينا جميعًا لتفاديه أثناء العبور في الطريق، ومع ذلك يصرّ على أن يذكرنا بأنهما (أي الطين والأوحال) عالقان في أحذيتنا وذيل ألبستنا. نفس الشيء ينطبق على رواية عزالدين شكري فشير "كل هذا الهراء" (دار الكرمة 2017) الغريب أنها تتناول ذات الفترة التي تناولتها رواية الأسواني. بل ثمة تطابقات بينهما في الاعتداءات التي حدثت للثوريين، على نحو شهادة هند وما تعرضت له من اغتصاب، وهي أيضًا مأخوذة من موقع صحفي (موقع مدى مصر، بتاريخ، 9 يوليو 2014). [راجع، كل هذا الهراء: ص 145].

رواية الأسواني نموذج صارخ للروايات التي تتمثّل الواقع وكذلك شخصياته، وإن كان بتحوير قليل لا ينفي المطابقة، وكأن المؤلف لم يعِ أن الواقع ذاته تكسّر وتشرذم، كما يقول عباس عبد جاسم "فصار التشظي والانقسام من أهم سماته القارّة، فاختلط الثقافي بالاجتماعي، والثابت بالمتحوّل، حتى انهارت الحدود التي كانت قائمة بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى" [إعادة تعريف الكتابة الروائيّة، القدس العربيّ، بتاريخ 7 أبريل2020]. وفي ظل هذه التبدلات والتغيرات صارت كتابة الواقع في حدّ ذاتها تثير في واقع الكتابة "الشك والتساؤل والاستفهام من حركة العالم ومصير البشرية، ولذا لم يعد ممكناً تقديم هذا الواقع بوصفه واقعية قارة. ورغم تغيّر مفهوم الواقع وتبدّل أنماط الحياة، وتغيّر مفهوم السرد وتبدّل أنماط الكتابة، فإن الواقعية لم تتغيّر بما يوازي حركية هذا التغيير، فتراجعت حتى تحوّلت إلى «واقعية رثة». [عباس عبدجاسم: إعادة تعريف الكتابة الروائيّة].

الغريب أن الأسواني في معظم إنتاجه - الروائي تحديدًا - نراه لا ينشغل بمسألة الخلق والتكوين، بقدر انشغاله بالتقاط المشاهد والتفاصيل، التي تؤكد [أو تنتصر] لأيديولوجيته المتعارضة دومًا مع النظام الحاكم، دون اعتناء بإعادة خلقها من جديد، تبعًا لقوانين خاصة تفرضها طبيعة الفن، وكأنه ينافس الكاميرا فيما ينقل من تفاصيل وجزيئات. غير عابئ بما يقوله شكولوفسكي من ضرورة "إخراج الشيء الواقعي من متوالية الواقع إلى متوالية أدبيّة"، ومن ثمّ يكتسب الشيء معناه من وضعه في المتوالية الجديدة. وبذلك تتحدّد وظيفة الفنان من كونه ليس مجرد ناقل لشيء مُلقى في الطرقات، وإنما "يعيد خلق العالم". وهو ما يؤكّد مقولة هيدجر بأن "العمل الفني مصنوع" أي أنه يتجاوز واقعيته باللغة والمجاز.

الاستبداد والفساد والقهر بكافة أنواعه، وأشدّها قهر السُّلطة بمختلف أجهزتها الأيديولوجية، هو التيمة الرئيسيّة للرواية، وهذه التيمة ليست جديدة بل متكرّرة في معظم أعماله، بداية من روايته القصيرة "أوراق عصام عبدالعاطي" ثم ظهرت بصورة أوضح في عمله الشهير "عمارة يعقوبيان" (2002، مكتبة مدبولي) وهي الرواية التي قدمته للغرب باعتباره روائيًا، ومعارضًا سياسيًا للنظام في الوقت نفسه، فتُرجمت إلى العديد من اللغات المختلفة، كما حصل على العديد من الجوائز العالمية، بالإضافة إلى تحويلها إلى فيلم سينمائي عام 2006 من إخراج مروان حامد، وبطولة النجم عادل إمام ونور الشريف وخالد الصاوي ويسرا وهند صبري، وسمية الخشاب وآخرين، كما أغرت المنتجين بتقديمها دراميا أيضًا، فقدمها في 2007، السيناريست عاطف بشاي في مسلسل درامي، بإخراج أحمد صقر، ولعبت البطولة فيه لبنى عبدالعزيز، مع صلاح السعدني وعزت أبوعوف وروجينا وآخرين.

أُستقبلت الرواية بشيء من المديح عَقب نشرها مسلسلة في جريدة أخبار الأدب، قبل صدورها في كتاب عن مكتبة مدبولي عام 2002. فأشاد بها الروائي جمال الغيطاني فقال إنها "رواية خطيرة تتشابه مع الواقع، وأنا معجب بها"، كما أشاد "بالجرأة والشجاعة الإبداعيّة التي أثبتت أن المبدعين الحقيقيين لا يهابون ولا يخضعون لسلطة تأتي من خارج الأدب". وأيضًا أشاد بها الناقد الرّاحل فاروق عبدالقادر، فاستهلّ بها دراسته عن "الرواية المصرية الجديدة" التي بدأ بنشرها في مجلة "الكُتُب وجهات نظر" (العدد 42، يوليو 2002)، مدشِّنًا بها للكتابة الجديدة التي راحت تسترعي انتباهه، وقد انتخب منها "المهمّ واللافت" مستبعدًا منها الكثير، لأنه "دون المناقشة الجادّة" ومن هذه النماذج المختارة كانت "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني ثم أعمال خالد إسماعيل، ومنتصر القفاش وميرال الطحاوي ونجوى شعبان وأسماء هاشم، وغيرهم (هن)، ممن أَوْلى الاهتمام بهم/بهن في سلسلة مقالات نشرت متعاقِبة في مجلة "الكتب وجهات نظر" عن هذا التيار الجديد. فكانت هذه المقالة تعريفًا به وبإنتاجه وقد "بذل ما في وسعه من الجهد في السعي لهذه الأعمال". وقد أظهر في المقالة من خلال تحليله للرواية إعجابه بها، بل دافع عنها في مواضع عدة، وقد رأى أنها ستُحْدِثُ خلافًا، فتحايل بتسجيل ملاحظتيْن كانتا أشبه بالدفاع والتبرير أكثر من كونهما انتقاد للعمل. كانت الأولى عن الشذوذ الذي رأى أنه "لا ضير منه خاصة إذا كان موظفًا جيدًا".

وفي سياق تبريره لما أُخذ على النَّص من بعض النُّقاد من إسراف في الجنس والشذوذ، ذهب إلى أبعد من ذلك، بذكره أنّ الشخصيّة التي تُمارِسُ سلوكًا شاذًا جنسيًّا موجودة في الرواية المصريّة منذ "حليم الأكبر" [كذا] (يقصد مليم الأكبر) لعادل كامل، و"زقاق المدق" لنجيب محفوظ، إضافة إلى بعض الشخوص الأخرى في "الثلاثيّة" و"المرايا" وسواها" (الكتب وجهات نظر، ص 31) بل دافع عن الإفراط في مشاهد الجنس التي احتوتها الرواية فيقول "أما التناول التفصيلي لحياة هذا المُمارِس ومشاعره وتفاصيل ممارساته، فموجودة في الأدب العالمي المعاصر، عند جان جنينه، وسارتر وتنيسي وليامز وسواهم. ولست أجد في هذا تزيُّدًا مادام يضيف إلى شخصية صاحبه، وتكوينه النفسي - الجنسي، والعوامل التي أدّت به لأن يُصبح على ما هو عليه". أما الملاحظة الثانية فكانت حول التناول التفصيلي والمسهب لمختلف المراحل التي قطعها طه في رحلته مع الجماعة الدينيّة. وهذه أيضًا لا يرى فيها تزيدًا "فتلك النماذج موجودة في مجتمعنا، وهي ليست قليلة ولا خاملة، ولا بأس بأن نراه في تحولها التدريجي من الهمّ الخاص إلى العام. فهذا أدعى لتبيّن مواطن الخلل في الواقع السياسي - الاجتماعي الذي يَحرِمُ طالبًا ذكيًّا مجتهدًا من الالتحاق بالكلية التي يريدها، ثم يسجنه ويعذبه وينتهك رجولته بأكثر الأساليب غلظة ووحشية، فيخرج من سجنه قنبلة موقوته ، ساعية للانفجار والتفجير جميعًا".

على الجانب الآخر فمع ترجمة العمل وذيوعه في الغرب، إلا أن هناك مَن انتقد العمل على نحو، ما فعل البروفيسور روجر ألن (أستاذ اللغة العربية والأدب المقارن، ورئيس قسم اللغات وحضارات الشرق الأدنى في جامعة بنسلفانيا الأمريكية) الذي اعتبره بيست سيلر على غرار رواية "بنات الرياض" للسعودية رجاء الصانع (وهي طبيبة أسنان مثل الأسواني). وأيضًا انتقدها بانكاج ماشير (وهو كاتب وصحافي مستقل ولد عام 1969 في شمال الهند، وينشر مقالات سياسية وأدبية في كبرى المطبوعات الغربية مثل: نيويورك تايمز . ونيويورك ريفيو أوف بوكس، والغارديان، ونيو ستيمتان، ولندن ريفيوا أوف وذي إندبندنت، وغيرها من المطبوعات، كما عمل أستاذًا زائرا في جامعات غربية، قال عنها "لكن الأسواني لا يملك شيئًا مطلقًا من مهارة أسلوب محفوظ المراوغ بحذر؛ فرواية "عمارة يعقوبيان" مكتوبة بأسلوب تفسيري مباشر لتصور مجتمع لا يوجد فيه توزيع عادل للدخل"، الغريب أن بانكاج كان قد جاء إلى القاهرة خصيصًا لإجراء مقابلة مع الأسواني، وبعدها كتب بروفايل عنه بعنوان "تفكيك علاء الأسواني". (البروفايل ترجمه حمد العيسي، ونشر ضمن كتاب: "نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية"، من ص 101، إلى 135).

رواية "جمهورية كأنّ" تدور في ذات المنطقة، الشاغل الأساسي للأسواني في معظم أعماله؛ حيث الفساد المتغلغل في أوصال الدولة، علاوة على استبداد رجال الشرطة، وحالات القهر والتعذيب التي يُمارسها رجالها، وإن كانت هذه المرة ليست لقيادات الجماعات الإسلامية أو المعارضين السياسيين وفقط، وإنما أيضًا للثوّار والذين شاركوا في الثورة كنوع من العقاب على ما حدث في 25 يناير 2010.

وعلى الرغم من هذه النبرة الهجائية في إدانة الشرطة، والكشف عن تجاوزاتها، وإن شاركتها هنا الشرطة العسكرية بعد نزول الجيش وتولّي المجلس العسكري إدارة البلاد، عبر شهادات الفتيات في القضية المعروفة بكشوف العذرية. إلا أن الرواية تميل إلى رثاء الثورة والثوّار بعدما لحقها هذا الغبن من جميع فئات المجتمع وتكالبوا عليها. والرواية بحسب الوصفة الحرّاقة أو الحبكة المتوهجة (الجنس والسياسة)، وخطها السردي النقدي اللاذع أحيانًا والتهكمي أحيانًا أخرى، كأنها تبتغي رضا القراء المحتملين. وما أكثرهم!

بناء الحكاية

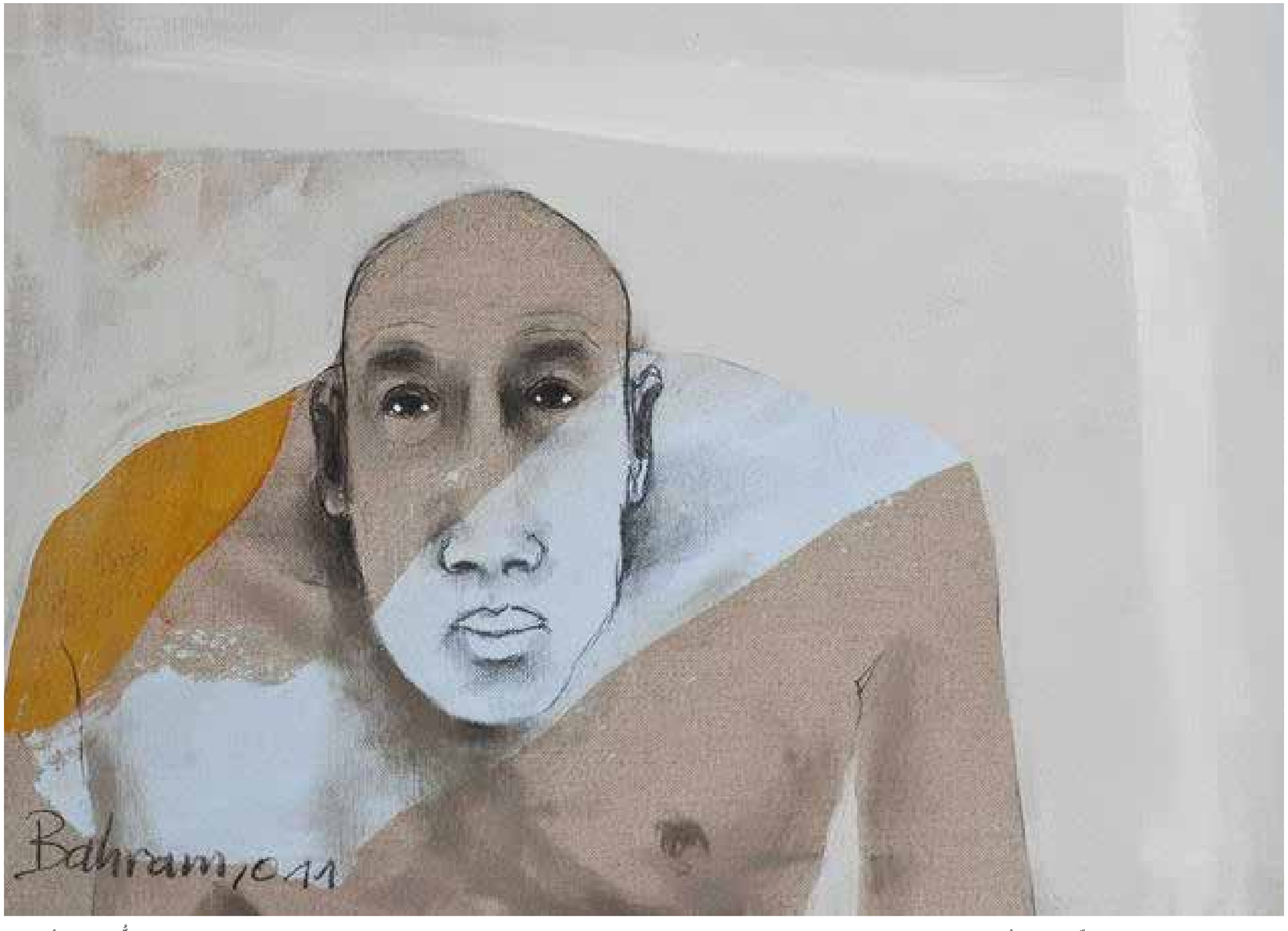
يُحسب للمؤلف أنه بارع في تقديم حبكة قصصيَّة مشوِّقة، تجعل القارئ مشدودًا للحكاية عبر بناء هرمي متدرج من بداية ووسط يحتوي على عقدة وصولاً إلى نهاية تأتي دومًا عاكسة لنية الروائي "المحبّ لفعل الخير" بتعبير فاروق عبدالقادر (لاحظ نهاية "أوراق عصام عبدالعاطي"، تنتهي بالبطل الثلاثيني في المستشفى مجنونًا، وفي "عمارة يعقوبيان" تنتهي بزواج بثينة السيّد وزكي الدسوقي في بار، وكأنّ الزواج مكافأة لاثنين لقيّا معاناة في حياتهما، وفي "شيكاجو" بعد أن تجري شيماء محمدي حامد عملية إجهاض خوفًا من عقاب الله بسبب الطفل الحرام، يأتي لها طارق حسيب الذي أقام معها علاقة، ورفض الطفل من قبل، وقد "بدت دقنه غير حليقة، ووجه شاحبًا مرهقًا، كأنه لم ينم منذ فترة" (الرواية، ص 453) في إشارة لندمه على تعنته مع شيماء، فجاء كي يصحّح الوضع). فيبدو الروائي هذه المرة "إنسانيا مفرط في الإنسانية" بتعبير نيتشه،

وهو يُصلح ما أفسده العند من قبل بهذا المشهد الختامي/التراجيدي العاصف بالمشاعر والعبر الإنسانيّة والدينيّة.

هذا البناء أو الهيكل الشكلي للرواية ممتدٌّ معه منذ رواية "عمارة يعقوبيان"، واستمرّ في "شيكاجو"، ونادي السيارات، وصولاً إلى هذه الرواية "جمهورية كأنّ"، فهو لا يفارقه دون أن يسعى إلى تطوير أدواته. الغريب أن بداياته في الكتابة لم تشهد مثل هذا النمط الكتابي فقصته الطويلة "أوراق عصام عبدالعاطي" التي صدرت ضمن مجموعة "نيران صديقة" يخالف هذا النهج الذي سار عليه في معظم أعماله اللاحقة، فالسرد هنا ذاتي، حيث البطل محمود تريبل أو عصام عبد العاطي الشاب المثقف المحبط، يسرد بالراوي (الأنا) ما عايشه من إحباطات، ومعاناة من فساد ونفاق، وأزمته الداخلية من تناقض ما يروّج له الإعلام من أصالة وعظمة حضارة المصريين، في مفارقة لما يراه على أرض الواقع، خاصة أنه "اقترب ورأى" ثم ثورته لهدم هذه الأصنام التي ينسجها الإعلام، فيبدأ ساخرًا بمقولة مصطفى كامل الشهيرة "لو لم أكن مصريًّا، لوددت أن أكون مصريًّا"، وصولاً إلى نهايته المأسوية بعدما ظن أن الجميع تآمر عليه بسبب تفوّقه ونجاحه، لم يستثنِ أحدًا، بما في ذلك أمه، وجدته العجوز والخادمة هدى، جميعهم وضعهم في دائرة الارتياب والتحالف ضده.

هكذا يسير السّرد إلى الأمام، ودون تقطيع بفواصل بالارتدادات الزمنية، والوقفات السردية، أو بسرد حكايات أخرى، ووصل ما انقطع كما يفعل في سائر أعماله. هذه المرّة يأتي السّردُ أشبه بدفقة في نَفَسٍ واحدٍ، وكأنّ بطله المعذَّب يودُّ أنْ يُلقي ما في جعبته مرّة واحدة كي يتخلّص مِن حِمْله من مرارة ووجع. ومع توالي أعماله الطويلة مع الأسف لم يستحدث مضامين جديدة، فذات التيمات مكرّرة في كل أعماله الروائية؛ الطويلة والقصيرة وأيضًا في مقالاته السياسيّة وإن كان بأشكال أخرى، فالسياسة وما تستدعيه من فساد ونفاق وقهر، والجنس والصراع الطبقي، هم محور هذه الأعمال جميعها على اختلاف أزمنتها "عمارة يعقوبيان" (2002) (زمن الملكية وما بعدها)، و"شيكاجو" (2007) (في التسعينيات وبداية الألفية الجديدة)، و"نادي السيارات" (2013) (زمن الملكية)، "جمهورية كأنّ" (بعد ثورة يناير 2011، تحديدًا فترة حكم المجلس العسكري) أو فضاءاتها ("شيكاجو"، درات أحداثها في ولاية شيكاجو الأميركية)، فهو يعمد إلى تقطيع الحكاية الواحدة، حيث تنتهي الوحدة على ترقُّب، ثم يبدأ الوحدة الجديدة، بحدث آخر يثير الذهن، ثم يعود مرة ثانية إلى الحدث المقطوع. وهو ينهج نهجًا كلاسيكيًّا حيث يعتمد على الحكاية، وليس كيفية صياغة هذه الحكاية. ومن ثمّ لم نجد أساليب جديدة يعتمد عليها

بهرام حاجو



في بناء الحكاية، فالشخصيات تكاد تكون مُقسَّمَة إلى فئتيْن؛ أخيار وأشرار، أقوياء وضعفاء، أسوياء ومُنْحَرِفين، بالتوصيف الكلاسيكي القائم على الثنائيات. وبالمثل الزمن فمع أن الزمن الأصلي يبدأ مع إرهاصات 25 يناير والحركات الاحتجاجية، وصولاً إلى أحداث ماسبيرو، إلا أن الزمن يعود إلى الوراء، ويستدعي أزمنة قديمة وهو يحفر في ماضي الشخصيات، أو تزويد القارئ بسيرة أرشيفية عنهم، لكن اللافت أننا لا نجد تطورًا في الشخصية باستثناء شخصية أشرف ويصا، بل ثمة ارتداد وسقوط مريع على نحو ما رأينا شخصية عصام شعلان، الذي ارتدّ عن أفكاره الشيوعية وصار مدجنًا.

أما اللُّغة فجاءت بسيطة قائمة على اللغة المحكية في كثير منها، حيث يتردّد شريط لغوي شائع في أوساط المجتمع المصري، في تعاملاتهم الشخصية، وكذلك في تعاملات السُّلطة معهم، وفي اللغة التي كانت سائدة في السُّلطة ثمة تحقير وتهميش للآخر، على اعتبار أنها سلطة قاهرة ذات سيادة. ومن ثم كانت تتردد ألفاظ السّب والقذف والتقليل من الشأن مثل: ولد، وكلب، وروح أمك، الزّعاع، يا جربوع يا ابن الكلب، وغيرها. وفي معظمها كانت ذات خطاب آمر زاجر. كما أنها خالية من أيّ بلاغة وإن جاءت فهي قديمة على نحو "كما يداعب عازف الكمان المخضرم الأوتار قبل أن يعزف" وهو يصف التمهيد للعلاقة الجنسية بين إكرام وأشرف ويصا. أو "خرطها خراط البنات" في وصف نضوج الفتاة.. إلخ من صور وتمثيلات.

حُبّ محرّم

الصّراع - الذي يحكم الرواية - نوعان؛

صراع طبقي وصراع سياسي. الطبقي يتجلّى في العلاقة بين أشرف ويصا والخادمة إكرام من جهة، ومن جهة أخرى علاقة دانية ابنة رئيس جهاز مباحث أمن الدولة، وخالد مدني ابن السائق عصام شعلان الماركسي القديم والرأسمالي الجديد، الشيء البارز أن العلاقات جميعها غير متكافئة، بالنسبة إلى العلاقة الأولى؛ حقّق أشرف ويصا لها ما تطمح فيه من إعادة الاعتبار لآدميتها، والأهم أنهما خرجا معًا وكأنهما حبيبان كما طلبت منه، على الرغم من أن الذي يحكم العلاقة، هو المنفعة من طرف أشرف، والتعويض من طرف مريم، فالأوّل يستغلها جنسيًّا في تعويض الحرمان الذي تعانده به زوجته ماجدة. والثانية تستعيض بما يغدقه عليها (أشرف) من كلمات حبّ أثناء الممارسة، تفتقدها من زوجها، ومن ثمّ هي تتوق لعلاقة إنسانية في المقام الأول، ومع هذه الفجوة إلا أن المؤلف يُحسب له أنه كشف لنا ضعف هذه النفس، وأنها تتوق لما يرفع من قدرها بأن تكون محبوبة.

العلاقة الثانية غير المتكافئة على المستوى الطبقي وهي من المفارقات، ممثّلة في علاقة خالد مَدني ابن السائق الخاص بسعادة اللواء علواني بابنته دانية. فإذا كانت أيديولوجيا الراوي أعطت دانية مساحة تعاطف مع حادثة أمّ خالد سعيد، فهذا لا يعني الإسراف في الخيال ويجعلها تهبط لحدوث علاقة حبّ بينها وبين خالد، وإن كانت تعلم نهايتها، فمهما حقَّق خالد من نجاح أو مال في النهاية، فهو في نظر أبيها ابن السائق. عوامل كثيرة طبقية حديثة تمنع حدوث مثل هذا التقارب أصلاً الذي حولّه المؤلف إلى حبّ محرّم. الغريب أنه (أي المؤلف) يتعامل مع هذه الطبقة في معظم مؤلفاته على أنها أساس الفساد والقهر، فلا أعرف سببًا لماذا أراد أن يقدم مصالحة معهم عبر هذه العلاقة، مع علمه باستحالة تحقُّقها على أرض الواقع، فهل يخدعنا أم يخدع نفسه؟! أم تدخل ضمن صفات المؤلف "المحب لفعل الخير" دومًا.

وبالنسبة إلى الصراع مع السُّلطة. فيأتي من طرف الثوّار وبالفعل كانوا في صراعٍ حقيقي، وغير متكافئ، وهو ما انتهى بالتنكيل بهم وتشويه صورهم عبر حوادث كشوف العذرية للبنات، وانتهاك ذكورية الرجال. ثم السُّلطة والثوّار باستخدام أجهزتها الأيديولوجية في قمع الثوّار بشتى الوسائل، وإعلامية من خلال تشويه الثوّار وما فعلوه، وهو الدور الذي لعبته المذيعة نورهان بمهارة. وهناك صراع آخر مكتوم، تمثّل في ضحايا الثورة ضدّ السُّلطة، ومثاله هنا والد خالد عمّ مدني مع ضابط الشرطة قاتل ابنه، بعدما برّأته المحكمة. ربما لجأ المؤلف إلى انتهاء الصراع لصالح والد خالد على الرغم من استحالة حدوثه على مستوى الواقع، حيث سلَّحه بأدوات المواجهة فمع أنّه يحمل هيئة "التابع المطيع" إلا أنه مع هذا المظهر يخفي "خلفه مقاتلاً شجاعًا يتمتّع بإرادة فولاذية ودأب نملة"، وهو ما ظهر في رغبة الانتقام، وإن تحقق (أي الانتقام) على مستوى الرواية فإنه لم يتحقق على مستوى الواقع. ربما المؤلف حمّل الأب العاجز والملكوم ما لم تقدر عليه الثورة، بأن ينتصر لها.

الوثائقيّة والمبالغة

في إطار انشغال الكاتب بفكرة التوثيق لحدث في الأصل تمّ توثيقه صوتا وصورة، غابت ملامح الفن وسيطرت الوثائقية، فحوى النص في داخله شهادات حقيقية لبعض الذين وقعت عليهم انتهاكات الشرطة، وإن جاءت هذه الشهادات دون توظيف في سياق الأحداث. فحضور شهادات سميرة إبراهيم، ورشا عبدالرحمن، وسلوى الحسيني، جاء للتدليل على انتهاكات النظام، وهي منقولة عن شهادات موثّقة عبر اليوتيوب، وبعضها مكتوب في مواقع إلكترونية. وبالمثل شهادات لبنى درويش، وبيشوى سعد، ومحمد الزيات عن أحداث الـ9 من أكتوبر أمام ماسبيرو. ومع هذه الوثائقية إلا أن ثمّة مبالغات في أحداث خاصّة بالإخوان ومرشدهم، وخيانتهم للثورة وتحالفهم مع المجلس العسكري. ومن المبالغات التي كان غرضها إبراز فزّاعة الجماعات الإسلاميّة، ما جاء في رسائل أسماء الزناتي لمازن من حالة المدرسة التي كانت تعمل بها، حيث المدير كان متشدّدًا يمنع أي تلميذة مسلمة غير محجبة من دخول المدرسة، كما يوقف الدراسة لأداء صلاة الظهر، ولو الحال كان في مدارس خاصّة كان من الممكن تقبُّل هذا، لكن هذه المدرسة تابعة للحكومة. والأسواني يعلم أن الموظفين ملكيين أكثر من الملك نفسه. الغريب أن هذا الناظر الأستاذ عبدالظاهر، يسعى جاهدًا لإجبار أسماء على إعطاء الدروس الخصوصيّة، بل وصف جميع العاملين بأنهم "عصابة هدفها ابتزاز التلميذات وإجبارهن على الدروس الخصوصيّة" وهو ما يظهر تناقضًا في مواقفه، كيف يعمل الشيء ونقيضه في الوقت ذاته!

لا تقتصر المبالغات فقط في إيراد أشياء لا يمكن حدوثها على مستوى الواقع، كما فعل والد خالد باقتصاصه من الضابط، وإنما تأتي عبر صور متعدّدة منها الصورة الاستهلاكيّة لرجل الدين، فصورة الشيخ شامل هي صورة مكرّرة لرجل الدين المتناقض الشخصية، والذي باع نفسه للسلطة مقابل المال والظهور الإعلامي. سبق أن أفرد لها إبراهيم عيسى رواية بعنوان "مولانا" (دار بلومزبري - مؤسسة قطر للنشر، 2012) لا تقل هي الأخرى خطابية عن هذه الرواية. فلم تختلف الصورة في شيء سواء في الشكل أو الجوهر، فالسيارة المرسيدس والملابس الفارهة والساعة الماركة والرائحة الذكيّة التي تفوح منه بمجرد نزوله من السيارة، والأهم حبُّه للنكاح هي أهم ما يميز صورته البارزة أثناء حضوره في الخطابات الأدبية، ثم خطابه الديني الاستهلاكي الذي يمزج بين تبسيط الدين إلى حد تفريغه من قيمه ومقاصده، وانطوائه على تلميحات جنسية. الغريب أن الصورة أيضًا مكررة حيث يبدأ أولا بمغازلة سيدات القصور وعلْية القوم. بالطبع هي صورة فجّة وإن وجدت في الواقع لا يعني أنها هي الصُّورة السائدة، فهناك رجال دين مشهود لهم بالالتزام. لكن التشويه العمدي لرجل الدين، وهو غير مقبول، لأن كل مهنة فيها النقيض.

في الرواية جوانب إنسانيّة مهمّة ربما أحدها حالة العوز التي فيها أشرف ويصا من سوء معاملة زوجته وبالمثل حكاية أسماء الزناتي وعلاقتها بجدها التي جاءت على حساب والدها، الذي تركها وعاش في الخليج يجمع المال. وأيضًا علاقة مازن بعصام شعلان واعترافه بالدور الذي لعبه في حياته. وأيضًا إنسانية عصام ذاته مع مدني ومازن.

فكرة الرّسائل الإلكترونية بين أسماء الزناتي ومازن السقا لم تضف جديدًا، بل كان من الأولى أن يكتفي برسالة التعارُّف ثمّ يتمّ التواصل بينهما، حتى ولو كان الهاتف مراقبًا كما زعم، بالطبع الرّسائل أعطت الذات فرصة لتأمّل واقعها عن بُعد، ومن ثمّ قامت أسماء بعمل مراجعة لذاتها وعلاقتها بواقعها، إلّا أنها من الناحية الفنيّة لم تضف شيئًا للرواية. من الأشياء التي تُحسب للمؤلف، بناء شخصية أشرف ويصا، وهو رجل خمسيني أرستقراطي مسيحي، يحدث له التحوّل، مع دخول أسماء إلى شقته هربًا من مطاردة البوليس في الميدان. على الرغم من الارتباك في تعامله مع الثورة وردة فعله أثناء قبوله بإخفاء أسماء في شقته، وإن كان ثمة خلل في تفاعله مع الثورة، فهو لم يقتنع بكلام أسماء بل حاول إقناعها بالعكس، ثم بعد ذلك يتغير موقفه عند رؤية الجنود يطلقون النار على المتظاهرين بعد أن أنهى علاقة جنسيّة مع إكرام. وهو ما أعقبه التحوّل الخطير بعدما كان كل همّه مطاردة الخادمة، ومطارحتها الفراش في غياب زوجته ماجدة، لتنقلب حياته رأسًا على عقب، متفاعلًا مع الثوار وفتح شقته لهم. وهذه الشخصية بكل ما حملته من إسقاطات واقعية وأقنعة لشخصيات حقيقية أطلت من مشهد التحرير إلا أن المؤلف استطاع أن يقدمها في بناء محكم، حتى في صراعها النفسي مع زوجته، وعلاقته بالخادمة، وصولاً إلى حالة الترقي التي صعد بها متغلبًا على شهواته ونزواته، ليصير الوطن هو همّه الأول. وهو ذات البناء الذي قام به مع شخصية طه الشاذلي، فقدم لنا بداياته والإكراهات التي مورست عليه، وصولاً إلى قرار أن يتحوّل إلى قنبلة موقوته، وهذا يُحسب له، وكأنه يريد أن يربط بين تكوين الوعي والضغوط الاجتماعية والإكراهات السياسية. وهو ما يعكس تأثير المنظومة الاجتماعيّة والحقوق السياسية للمواطن على تشكيل هذا الوعي.

في تعامله مع باقي الشخصيات ثمّة عجلة في بنائها أو لنقل تناقضًا، ملامحها وتكوينها يتجافى مع الواقع. فشخصية اللواء أحمد علواني بما تحمله من صفات مماثلة لشخصيات واقعية، إلا أنها فارقت الواقع ليس في ملامحها وإنما فيما اكتنفها من مبالغات تفوق الخيال؛ حيث أضفى الراوي على الشخصيات صفات لا تجتمع في شخص واحد على الإطلاق؛ فهو على عكس كثيرين من أصحاب المناصب الرفيعة يفضل أن يناديه الناس بلقبه الديني "الحاج" أكثر من سيادة "اللواء أو الباشا". بالطبع هذه مبالغة من الأسواني تتجاوز حدود المنطق، فأصغر عضو منتسب لهذه الأجهزة يرفض أن يُنادى بأقل من هذه الألقاب: بيه أو باشا، فما بالك برئيسهم. وبالمثل ما ظهرت عليه شخصية عصام شعلان المناضل القديم، والذي اغتصب من قبل، يسقط هذا السقوط المريع في أحضان السلطة، دون أن يقدّم لنا مبررًا لهذا السقوط، وإن كانت وراءه تلميحات لسقوط التيارات الشيوعية تحت قبضة الأمن، لكن تاريخ عصام الفردي ووقفته أمام الرئيس بمثابة صمام الأمان له من هذا السقوط الذي انتهى إليه هو والأحزاب التي يشير إليها.

محاكمات على الورق

في ظني أن سبب سقوط الراوي في فخ التناقض والمبالغة، هو سعي الكاتب لمحاكمة الشخصيات الواقعية على الورق. فسعى الكاتب بتشويه صورتها. فجاءت شخصية أحمد علواني متناقضة؛ فهو تارة رجل متديّن يحرص على الصلاة وسط

بهرام حاجو

الجماعة، كما أنه لا يريد أن تكون له ولا لأسرته امتيازات تَفْرُقه عن الآخرين، على الرغم من أنه يتمتع بسلطة تسمح للجميع بخدمته وتقديم يد العون، إلا أنّه طيلة مسيرته العمليّة لم يستغلها، بل كان دائمًا يرفع شعار النزاهة والتجرد والبعد عن الشبهات والصفقات والتدخّلات. ومع هذه الصفات التي تجعل منه نموذجًا مثالاً إلا أنه ضعيف في نزواته الجنسيّة فيبرّر لنفسه مشاهدة أفلام البورنو، بتبرير سخيف وغير مقنع أيضًا، وفي ذات الوقت ينتشي طربًا وهو يرى رجاله أثناء التحقيق مع أحد المشتبهين يتخلّون عن الإنسانيّة، بعبثهم بزوجة المتهم عربي السيد شوشة وبجسدها في مقابل انتزاع اعتراف منه. ثمّ بعد ذلك نراه بهذه الصّورة الوديعة، صورة الأب الذي آلمه فراق ابنته الصغيرة عند ذهابها إلى الحضانة، فترك عمله بالجهاز يومًا كاملاً ليرافق ابنته دانية في يومها الأول في حضانة المدرسة، فلم يطاوعه قلبه على تركها وحدها في الحضانة، حتى عودتها. أب بهذه المشاعر لا يمكن أن يحمل داخله مشاعر المستبد والسّادية، حتى في ممارسته العلاقة الحميميّة مع زوجته. فهو يقلد ما يراه في مزوشية.

في الرواية حشو تفاصيل كثيرة، بدّد تماسُك بنية النص وشتّت القارئ، مثل حكايات محمد الزناتي والد أسماء وماضي عصام شعلان وغيرها من الحكايات العجيبة، حيث لم يفت على الكاتب أن يعطي كل شخصية تاريخا خاصًا، سواء أكان لها دور مهمٌّ أم لا. وبالمثل شهادة سميرة إبراهيم، ورشا عبدالرحمن، وسلوى الحسين جودة جاءت مقحمة في السياق فقط للتدليل على انتهاكات النظام، وهي منقولة عن شهادات موثقة عبر اليوتيوب، وبعضها مكتوبة في مواقع إلكترونية. وشهادة لبنى درويش عن الـ9 من أكتوبر أمام ماسبيرو وبيشوى سعد هذه الشهادات أخرجت الرواية إلى التوثيق والتاريخ.

في النهاية - وفي ظل التغيّرات التي لحقت مفاهيم الرواية بتداخلها وانفتاحها على أجناس كثيرة وثيقة الصلة بها أو منقطعة الصلة عنها، وحلول مفاهيم جديدة مثل الرواية ما بعد الحداثية بمعالجتها لثيمات أصغر بكثير من الثيمات الكبرى، والرواية ما بعد الكولونيالية، ورواية التعددية الثقافية بإعلاء فكرة التسامح والتعددية الثقافية والحفاظ على موروثات الشعوب، وطقوسها الفلكلورية، وغيرها من أشكال اندرجت تحتها كالرواية المهاجرة ورواية جماعة الأقليات، والرواية الرقميّة الرواية الميتاسرد، وغيرها، وأيضًا الواقعية (أصبحت الواقعية تخليص الواقعي من مبدأ واقعيته، بتعبير جان بودريار)، فالرواية أضحت جزءًا من عالم متغير يُحاكي ذاته، بل والأصح أن الرواية لم تعد «مرآة تسير في الطريق» مثلما وصفها ستاندال في مقدمة روايته «الأحمر والأسود» بل صارت تؤدي الوظيفة التي نهضت بها الأسطورة من قبل، أي "الفضاء الميتافيزيقي" الذي يلجأ إليه الأفراد للحصول على فسحة من "فك الارتباط" مع الواقع الصلب واشتراطاته القاسية والإبحار في عوالم متخيّلة لذيذة تشبه حلم يقظة ممتدًّا، كما رأتها لطفيّة الدليمي- أقول بعد هذا بكل طمأنينة إن هذه الرواية تفتقد للكتابة الخيالية، على غرار قول روجر ألن في مؤتمر الرواية العربية في إمارة الشارقة، عام 2008، عندما سأله صحافي عربي عن رأيه في رواية صدرت مؤخرًا (وقت المؤتمر) لها عدة طبعات عربية وهي "بنات الرياض" لرجاء الصانع، قبل أن يجيب سأله عن لماذا سأله عن هذه الرواية بالذات فأجاب: لأنها تستحق الترجمة والنشر باللغة الإنجليزية وبواسطة ناشر شهير ليس أقل من بنغوين بوكس. فكان ردّ روجر ألن أن "هذه الرواية تفتقد لجنس الكتابة الخيالية، بل أشار إلى ضرورة وضعها تحت إطار كتاب لا رواية". بالمثل تبدو لي "جمهورية كأنّ" كتابة تفتقد للخيال، فالكاتب وقع كبطل كافكا في قصة "الأحراش المتأججة" في "أحراش معقدة متشابكة لا مخرج منها"، فلا هو كتب رواية بمفهوم الرواية، ولا كتب مقالاً سياسيًّا صريحًا، وإنما أشبه برقصة القوقازي بين البيتيْن بعد أن خانته قواه أثناء بناء بيت جديد بديلا عن البيت المتداعي، فصار لديه نصف بيت قائم ، وآخر نصف مبني، أي لا شيء على الإطلاق. رحم الله المشعوذ الأخضر يحيى الطاهر عبدالله الذي تباهى بالخيال فقال "الحمد لله الذي لم يسلبني كل نعمة فمنحني نعمة الخيال".

إذن، ماذا تكون؟ في ظني هي أقرب لمنشور سياسي مناهض لأجهزة الدولة، ومع الأسف هذا الوصف لا ينطبق على رواية الأسواني فحسب، بل هناك كتابات كثيرة خالية من الخيال. ويتعمد ناشرها ظلم القارئ بوضع كلمة رواية على غلافها الخارجي، كنوع من مغازلة الجوائز، وربما لو ترك الأمر مفتوحًا لاستطاع القارئ قراءة العمل برحابة دون التقيّد بمفاهيم وتقنيات الرواية. لكن يضيّقون الأمر وأرض الله واسعة.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

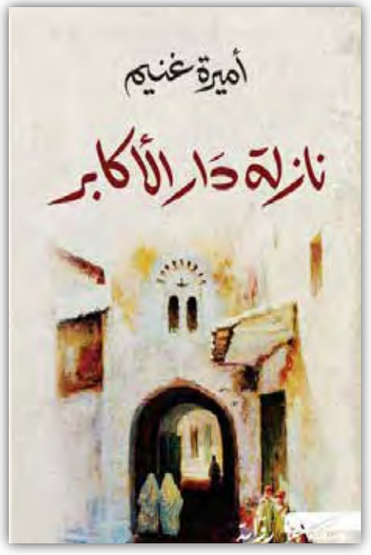
عروض كتب، رسائل ثقافية

منذ بضع سنوات، ما انفك الغضب يتصاعد، والشعوب ترفض سلطة حكامها، حيث تكاثرت الاحتجاجات والتمردات والإضرابات وعمليات التنديد والتحدّي التي زادتها المواقع الاجتماعية حدّة. كيف وصلت الأمور إلى هذا الحدّ؟ في كتاب "عصر الفرد المستبد" يؤكد إريك سادان، وهو من أبرز المفكرين في العالم الرقمي وتشعباته السياسية والحضارية، أن أسباب التمرد مرتبطة بانحرافات الليبرالية التي تمّ تقديمها كمثال سياسي أوحد، كتزايد التفاوت وتدهور ظروف العمل وتراجع الخدمات العامة وانتشار الفضائح السياسية. ولكن العنف الذي يتسم به ذلك التمرد غير مسبوق، لأنه يتبدى كتعبير عن نموذج جديد هو الفرد المستبد. هذا النوع من الفرد ظهر بظهور التقدم التكنولوجي الحديث، والإنترنت والسمارتفون والتحولات الناجمة عن الثورة الرقمية، التي توهم بأن العالم بات تحت أقدامنا، وأن صوتنا يساوي صوت العالم كله. المفارقة أن الأزمات الاقتصادية تعزز الانطباع بأن الفرد مسلوب، ولكن التكنولوجيا توهمه بأنه قويّ لا يقهر■

تأنيث النوازل والسرد الأنثوي

رواية" نازلة دار الأكابر" لأميرة غنيم

فاطمة واياو



رواية "نازلة دار الأكابر" للكاتبة التونسية أميرة غنيم الصادرة عن دار مسكيلياني للنشر والتوزيع - تونس، والحائزة على جائزة وزارة الثقافة التونسية كومار لسنة 2020 ، هي رواية عصيّة على التصنيف ذلك أنه رغم اعتماد الكاتبة على النبش في ذاكرة التاريخ التونسي من خلال استحضار المصلح الطاهر حداد، والأحداث التي شهدتها تونس على مدى فترة زمنية تمتد من ثلاثينات القرن العشرين إلى ما بعد ثورة الياسمين التي اندلعت سنة 2011 ، لتغدو الرواية سردا تاريخيا يحفظ الذاكرة الحكائية الأنثوية التونسية، ويقطع مع الاحتكار الأبوي للحكي وللسرد، ولكن أيضا للاحتكار التاريخي والفقهي والاجتماعي واضعا المرأة التونسية في مكانتها اللائقة والمستحقة.

إن توظيف التاريخ من قبل الروائية سار على نفس منوال التوظيف المعهود حيث كان التخييل منبع السرد في الرواية، فتوظيف الأحداث التاريخية جاء بغاية خدمة السرد ذلك أن هدف أميرة غنيم ليس السرد التاريخي بل الحكي الروائي من زاوية معتمة في تاريخ تونس الحديث، حيث وظفت بشكل ذكي الحدث السياسي والاجتماعي والسياقات الثقافية بل والاقتصادية كذلك. أليس " كل ظاهرة اجتماعية هي ظاهرة تاريخية" كما يقول باختين.

"نازلة دار الأكابر" هي أيضا عبارة عن تاريخ مواز أو منسي أو ساقط من التاريخ الرسمي، من هنا تظهر أهمية مقاربة الرواية التاريخية وتطويرها لأنها المنفذ الوحيد للوصول إلى الحقيقة على نسبيتها. هكذا يصبح سؤال من قبيل: هل كتابة الرواية تفرض الإخلاص لتاريخ في النهاية هو في أغلبه تاريخ مزيف وانتقائي، أليس من العدل حين نقترب من الرواية المستندة على التاريخ أن نغرق في التخييل الذي ربما يجعل من تاريخ الأحداث نفسها صدقا ومتعة حقيقية؟ مشروعا. ما يعني أن الرواية وجدت في التاريخ المنسي والمهمش منبعا خصبا للتخييل ومساءلة الواقع من خلال الإحالة على الماضي.

الاحتفاء بالأمكنة والطبقات المهمشة

إحياء المدن في حقبة زمنية معينة ماضوية ولكنها أيضا تحيل على الزمن الحاضر، حيث الأحداث يمكن أن تستعاد أو تعاد غير أن ما ستجد أيضا مع "نازلة دار الأكابر" هو انتقالها إلى مكان قلما نجد له ذكرا في الروايات التاريخية، إنه الماخور، وبشكل ذكي هو ماخور أسود لتضعنا الكاتبة أمام حقيقة الإرث الثقافي الاجتماعي العربي وبالتحديد هنا التونسي الذي يعج بالتمييز والتفرقة بين بني البشر، فلا مكان هنا لـ"لا فرق بين عجمي أو عربي وبين أسود أو أبيض إلا بالتقوى"، بل هناك تمييز قائم على الجنس واللون والعرق والدين وربما أيضا التمييز بين سكان المدن والحضر، هؤلاء ظلوا ولعقود يمارسون التسلط والقمع بل والاحتقار ضد البدويين. وهنا ينتصر السرد النسائي في استدعائه ليس فقط لتاريخ الأمكنة بل باعتماد الأنثروبولوجيا الثقافية، فإذا كان التاريخ يكتبه المنتصرون كما يقال، فإنه في حكايات "دار الأكابر" كان التاريخ مرويا من طرف شاهديه المهمشين ولم لا المنهزمون أمام قوة الإرث الثقافي والاجتماعي.

بل إنّ الحكايات كانت بوحا وشهادة ومكاشفة في لحظة اعتراف تاريخية لتكون أصدق نقل للتاريخ الاجتماعي الواقعي بعيدا عمّا كتبه مؤرخو البلاطات أو ما دوّن في نوازل "وعاظ السلاطين" إن أردنا استعارة عنوان كتاب علي الوردي .

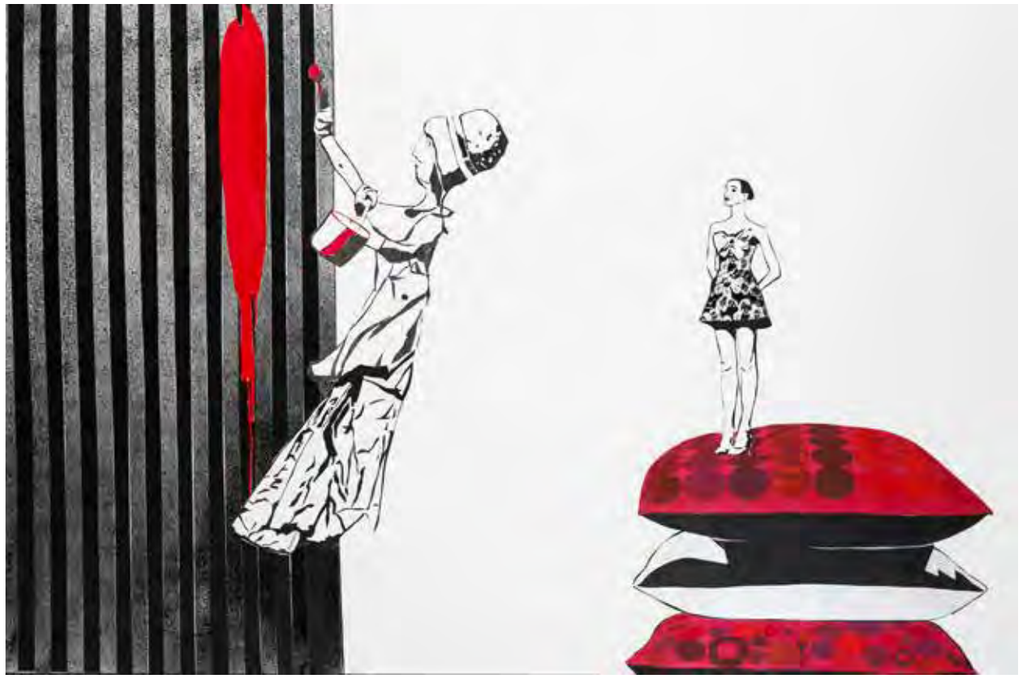
أليس إذن دور السرد هو منح مكان للمهمشين والمقصيين على صفحات السرد التاريخي بشكل تخييلي وإبداعي يعيد لهم مكانتهم الضائعة. لن أقول إذن بأن نازلة دار الأكابر تعتمد فضاء أسطوريا وآخر واقعيا بل هي اعتمدت على الفضاء التخييلي والفضاء الواقعي التاريخي، فحكاية عشق الطاهر حداد مثلا هي حكي تخييلي متعمد، قصدت من ورائه الكاتبة أميرة غنيم أنسنة حياة الطاهر حداد ومنحها جانبا رومانسيا ربما يتعانق مع الجانب النضالي، كي يصبح بطلا كامل البطولة.

التقنيات السردية

تطالعنا "نازلة الأكابر" استهلالا بشجرة عائلتي "النيفر" و"الرصاع" وهو ما يحيل على تقنية قل العثور عليها في الروايات العربية إن لم أقل انعدامها، غير أنها تقنية تحيل على السرد العالمي، خصوصا منه الإنجليزي/الأميركي مثلما نجد مثلا في رواية " نحن الكذابون" (We were liars) حيث افتتحت الكاتبة الأميركية إ. لوكهارت روايتها بعرض شجرة عائلة سانكلير. وهي تقنية ربما لم يألفها السرد العربي ولكنها كانت تقنية خادمة للنص باعتباره نصا يغوص في ثنايا عائلتين من عائلات الأكابر في تونس على مدى ما يقرب من قرن من الزمن وعلى مدى ثلاثة أجيال، حيث تتشابه الروايتان في ذكر المناقب والتغافل عن صفات أقل ما يمكن أن يقال عنها إنها غير سوية، وهو تشابه في أغلب ظني محض صدفة ولكنه ينم مرة أخرى عن قوة التخييل. ومرة أخرى تنجلي أمامنا حقيقة أن السرد الروائي العربي وجد في استدعاء التاريخ منفذا آمنا لمقاربة الظواهر الاجتماعية والسياسية الآنية، ما يعني أن الرواية وجدت في التاريخ المنسي والمهمش منبعا خصبا للتخييل ومساءلة الواقع الآني من خلال الإحالة على الماضي.

بلاغة نسوية

أميرة غنيم شهرزاد اللغة بكل امتياز حيث استطاعت أن تطوع اللغة بشكل راق



خالد تكريتي

وعميق ينم عن امتلاك ناصية اللغة التي أصبحت أنثوية إبداعية حيث كفت على أنامل أميرة أن تكون لغة جامدة محايدة وعنيفة، هي على عكس ذلك تماما، سلسة عميقة ومعقدة الصنعة ولكنها متضامنة ومتغيرة تتقمص مستويات الشخصيات، حيث ينتقل مستوى الحكي صعودا ونزولا ما منح للتعبير السردي في "نازلة دار الأكابر" الصدق والتجانس والتضامن، يشعر القارئ بأن أميرة وراء صوت الحاكي/ الحاكية وهي أيضا وراء الساردة هند، ولكن في نفس الآن تمنح شخصياتها حرية الحركة والتعبير والفعل، هكذا بدت كل حكاية متجانسة مع الحاكي حيث لا يشعر القارئ بهوة فارقة بين مستوى الشخصية واللغة التي تحكي بها. ألا يمكن القول، بمجرد ما اختارت الكاتبة الغوص في عمق أحاسيس المصلح التونسي الطاهر حداد في التفاتة ذكية كانت مغيبة في مساره الفكري والاجتماعي والاصلاحي ألا وهي عشقه المستحيل لزبيدة، إن هذه الالتفاتة تنم عن النفس النسائي للرواية؟

"نازلة دار الأكابر" أضافت عمودا أساسيا وصلبا في بناء ثقة القارئ العربي في السرديات العربية النسائية، لقد استطاعت أن تدخل مناطق تابعة للقلم الرجالي كعادة الإبداع النسائي لتثبت بجدارة الاستحقاق الأنثوي في امتلاك القلم العربي. فثقة المتلقي هي رد واقعي إبداعي عن كل من ذهب إلى أن "اللغة ما تزال رجلا فحلا".

أما عن اللغة فإن اعتماد الروائية على أسلوب الحكي المتسم بالبوح والاعتراف ينم عن أن القلم النسائي كان ولا يزال قلما اعترافيا بامتياز حيث ينفض الغبار عن التابوهات ويكشف عن مناطق مظلمة لطالما كانت مناطق الخوف والهلع بالنسبة إلى القلم الرجالي، وأعني به بشكل عملي اللغة الكاشفة لمكنونات النفس البشرية خاصة بالنسبة إلى بطلات الرواية، نتلمس ذلك على سبيل المثال وليس الحصر: في بوح للاّ فوزية في محراب الولي الصالح سيدي محرز وأيضا اعترافات محسن النيفر على قبر بهية في مقبرة الزلاج.

فأميرة غنيم لم تحد عمّا بدأته السالفات من الكاتبات سواء في الآداب العالمية أو العربية، ولعل استحضار فيرجينيا وولف مثلا وهي رائدة السرد النسائي الإنجليزي في بداية القرن العشرين يضعنا أمام الحقيقة الأزلية وهي أن المرأة ومن خلال حضورها في السرد تؤكد بما لا يدع مجالا للشك بأن السرد غير المؤنث لا يعوّل عليه كما ذهب ابن عربي في حديثه عن المكان وهو يحتفي بأهمية الحضور النسائي. لم تعد الساردة العربية مختفية وراء هوية مستعارة أو لغة مغايرة للغة قبيلتها، بل أصبحت كاشفة بكل شجاعة عن أدواتها الإبداعية بجرأة وشجاعة تنمّ عن أن حفيدات الطاهر حداد وللاّ زبيدة يرسمن طريقا جديدا متنورا واعدا بمستقبل مغاير أكثر عدلا وحرية وحداثة.

الزمن المتشابك

لم يتخذ الزمن في "نازلة دار الأكابر" منعرجا خطيا تصاعديا بل كان زمنا متداخلا، وهي تقنية ذكية من الروائية أميرة غنيم، هدفت من ورائها تجاوز الحدود الزمانية، لمقاربة واقع المجتمع التونسي من خلال الاختزال الزمني الذي وظفته الكاتبة بشكل ذكي والذي استطاع النبش في أهم فترات التاريخ التونسي الحديث والمعاصر ينم عن الاستفادة من الأدوات التقنية للرواية، خاصة منها الروايات التاريخية، فمن مصيبة شديدة الوقع حلت بدار الأكابر في ثلاثينات القرن الماضي حيث ثقل التقاليد وأعراف المجتمع الأبوي، تنعرج الكاتبة وبشكل ذكي قافزة إلى الأزمنة المتفرقة باستحضار تقنيات التذكر والاسترجاع والحكي لتصل بالنهاية إلى أن النازلة ما هي إلا حب عذري خفي وانفتاح امرأة في بيئة تقليدية أبوية. وهي نازلة ستسير بالزمن التونسي إلى أفق أرحب واعد بالتغيير وبالثورة.

التصنيف العصي

تظل أسئلة كثيرة عالقة تفتح أبوابا مشرعة على أسئلة مستقبلية، وهو أمر ينم عن أن العمل الإبداعي هو العمل المفتوح على كل التأويلات ليصبح نصا يستدعي سرديات مستقبلية ربما تولّد أسئلة جديدة ليظل العمل الإبداعي الناجح هو النص المفتوح على مستقبل سردي إبداعي منفتح ومتجاوز للتصنيف الجنسي للإبداع الروائي.

لعل أهم ما يمكن أن يحسب لرواية "دار الأكابر" هو لفتها لجزئية هامة لم تتطرق لها العديد من الكتب التاريخية والمتعلقة بتونس ما قبل الاستقلال، إنها وضعية النساء، وقصة غرام الطاهر حداد المتخيلة، ما يحيل على أن الرواية تمتح من معين التخييل الباذخ ولكن أيضا تغترف من حكايا الواقع الماضوي الذي بالتأكيد يفتح بابا للتأويل والتواصل مع الراهن، خاصة وأن الرواية زمنيا امتدت على فترة تاريخية هامة من تاريخ تونس الحديث. كما أن التقاط الروائية لجزئية تواجد المعمرين بتونس، تنمّ عن اطّلاع وبحث مستفيض في تاريخ تونس الحديث خاصة إبان فترة الحماية الفرنسية، والتي عملت على جلب أوروبيين للإقامة بتونس.

لم يركز المتن السردي في نازلة دار الأكابر على المصلح الاجتماعي والديني الطاهر حداد، رغم أن انتقال الحكي خاصة من طرف النساء كان يهدف بالأساس لتعميق ما جاء به الطاهر حداد، فالطاهر حداد كان أيضا صوتا مغيّبا في الحكي وهي تقنية تنسجم مع واقع الحال لتوغل الروائية في وصف التغييب والإقصاء الذي عرفه الحداد حيا وميتا لفترات من تاريخ تونس قبل أن يستعاد مع منح مجلة الأحوال الشخصية للشعب التونسي التي جسدت في حينها وربما إلى يومنا هذا قانونا أسريا أكثر تقدما وحداثة من العديد من قوانين الأسرة في البلدان العربية والإسلامية.

فهل يمكن إذن أن نصنف رواية "نازلة دار الأكابر" كرواية تاريخية؟ أعتقد أنه ورغم اعتماد الكاتبة أميرة غنيم على النبش في ذاكرة التاريخ التونسي، إلا أنني أميل إلى أن الرواية هي اجتماعية تخييلية، بما فيها عشق الطاهر حداد، إلا أنها اعتمدت على النفس التخييلي مستفيدة من الأحداث التاريخية التي مرت ولا تزال تمر بها تونس منذ الاستقلال مرورا بصدور مجلة الأحوال الشخصية والإصلاحات الحداثية البورقيبية، وانتهاء بثورة الياسمين وسؤال المرحلة القادمة، فالرواية ابتعدت كثيرا عن الشكل التقريري فحملت نفسا تخييليا حكائيا بارعا دون أن تعدم من تشريح لواقع اجتماعي وسياسي يتسم بالنفاق والعنف والمحسوبية والانتهازية. رواية أميرة غنيم إذن إضافة هامة للتراكم السردي النسائي التونسي بعدما كانت الأقلام الجزائرية والمغربية هي الحاضرة، خاصة في مجال الرواية، وهو أمر يليق بتونس ثقافة وتاريخا ومنجزا نسويا.

احتفاء بالحداثة والتنوير

عن الطاهر حداد يقول عميد الأدب العربي "لقد سبق هذا الفتى قومه بقرنين" وهو بحق سابق لزمانه والذي استطاعت رواية "نازلة دار الاكابر" أن تجسده من خلال تصويرها للأذى الذي لحق الشاب الطاهر الحداد لا لشي سوى لأنه نادى بتنوير فكري ديني يمنح الحقوق والعدالة الاجتماعية ليس فقط للنساء بل أيضا للفئات المظلومة والمهمشة.

ولعل أميرة غنيم استطاعت أن تتصيد بشكل ذكي مآسي فئات عريضة من المجتمع التونسي التقليدي، خاصة منهم النساء، المومسات والعبيد، والمثليون وأيضا اليهود، لقد سارت على خطى المصلح الطاهر حداد حين لمّحت لقضية التعدد ولكن بشكل أكثر عمقا حيث يمتزج ظلم المرأة بالتعدد وبظلمها لأنها أيضا من الأقليات خاصة اليهودية والتي دأب المجتمع العربي الإسلامي على النظر إليهم بعين الاحتقار، حين اختار سي محسن النيفر أن يتزوج على سليلة الحسب والنسب للاّ زبيدة لم يجد سوى بهية اليهودية فهي مجرد يهودية ولن يضير أن تتزوج في السر وأن تكون في الدرجة الثانية في مقابل حفظ مكانة للاّ زبيدة سليلة الأشراف ليس احتراما لمشاعر هذه الأخيرة بل فقط حفظا لصورة عائلة الأكابر التي ينتميان إليها.

المصلح الحداد بدوره ينحدر من الفئات المهمشة لهذا كان تعاطفه أقوى مع كل المهمشين في المجتمع التونسي، ولعل خبرته بأوضاع النساء في الطبقات الفقيرة واطلاعه على عيش النساء في السجن الحريمي بالنسبة إلى الطبقات العليا دفع به إلى الثورة على التفسيرات الدينية الأبوية ونهجه منهاج الإصلاح القائم على العدل والمساواة بين كل فئات المجتمع بنسائه ورجاله.

الإصلاحات التي نادى بها الطاهر الحداد خرجت عن الإطار التشريعي، فقد كان لها أيضا أساس اجتماعي ما مكنه من النظر بعين المصلح الاجتماعي لوضعية النساء آنذاك، من هنا خروجه عن العديد من الثوابت التي جاء بها الفقه. هذا المعطى الهام جعل الروائية تسبر أغوار النفس البشرية من خلال حكايات وبوح كاشف لمناطق مسكوت عنها والتي تختلج في نفسيات الشخصيات حيث يصبح الحكي والسرد الشفهي حافظان للذاكرة التاريخية والاجتماعية التونسية.

على سبيل الختام

ومثلما ختم الحداد كتابه امرأتنا في الشريعة والمجتمع متفائلا بتغير أحوال النساء التونسيات، تختتم أميرة غنيم روايتها على لسان هند حفيدة زبيدة ونتاج تونس الحدادية إن صح التعبير والتي تعايش إرهاصات ما بعد ثورة الياسمين" ما يزال الأمل قائما يا هند، السر ههنا في المحفظة المقفلة. وقريبا.. قريبا جدا تفتح الأقفال". وانا بدوري أختم مقالي هذا بالقول بأن تونس بخير حين تمنحنا رواية بهذا الألق والإبداع والعمق، وتونس برائدات ورائدي الحداثة وهم كثيرون وكثيرات، ستسير خطوات ثابتة باتجاه ثورات ياسمينية هادئة تمنح تونس العدل والمساواة والمواطنة الحقيقية لكل الشعب التونسي.

كاتبة من تونس مقيمة في أسكتلند

التفاوض مع الذكورة

رواية "روثمان أزرق" لآمال الديب

نهلة راحيل

شاع مصطلح التفاوض لدى منظري الدراسات ما بعد الكولونيالية - وعلى رأسهم: هومي بابا وجياتري سبيفاك - للتعبير عن محاولات المرء تعديل شيء فُرض عليه لأنه مرغم على البقاء معه ولا يستطيع قطعه تماما، حيث يتيح التفاوض، بهذا المعنى، أشكالا من الاعتراف المتبادل بين الذات المهيمنة والذات المهيمن عليها، وتسمح بالالتقاء بينهما رغم الاختلافات التي تبدو غير قابلة للحل. وقد استخدمت الباحثة النسوية البريطانية دينيز كانديوتي - المتخصصة في مجالات العلاقات بين الجنسين في الشرق الأوسط - هذا النموذج للتفاوض مع الهيمنة الذكورية التي تواجهها النساء بالأخص في مجتمعات العالم العربي والإسلامي، حيث تستخدم المرأة "التفاوض" كوسيلة لمقاومة المركزية الذكورية وطرح بدائل تمكنها من تحقيق ذاتها في مجالات أخرى لكونها مرغمة على الخضوع لذلك النظام الأبوي في بعض المجالات.

بروز النساء في بعض مجالات العمل العام وفق طرح "كانديوتي" قد يرافقه بقاؤهن مقيدات بالتقاليد الخاصة التي يفرضها عليهن المجتمع الأبوي/ الذكوري خاصة داخل حدود الأسرة، وتختلف تلك القيود باختلاف ثقافة المجتمع وما يتيحه من سياقات تحرّر للمرأة، ولذلك فالمتفاوضات مع أشكال السلطة الذكورية يحاولن الحصول على حقوقهن التي تظهر بوصفها حقوقا قابلة للتفاوض.

من هذا المنظور، ترتبط حقوق النساء في بعض المجتمعات بقدرتهن على مقاومة التبعية الذكورية واقتسام السلطة معها، بعد أن تبلور وعيهن بضرورة خلق مساحات مشتركة بين الرجل والمرأة، في الوقت الحالي، لصعوبة التخلّص التام من اشتراطات الثقافة الذكورية والوصول إلى الإصلاح المرغوب. ولكن هذا التفاوض جعل النساء يخضعن في بعض الأحيان - كما تؤكد "سيلفيا والبي" - ليس فقط للأبوية الخاصة (داخل الأسرة) إنما أيضا للأبوية العامة (بساحة العمل). إلا أن هذه الاستراتيجية قد أجبرت بعض النساء على الامتثال للطاعة الذكورية وقبولها - ولو بشكل مؤقت - مقابل الحصول على مزيد من الخيارات التي تحقق لهن طموحهن الخاص بعيدا عن الإطار الأسري اليومي الذي يحكم الذكر (الزوج - الأب - الأخ) السيطرة عليه، ورغم أن هذا التفاوض قد يمثل لدى النساء خطوة مرحلية مؤقتة يمكن التكيف معها في سبيل الوصول إلى التغيير الجذري المأمول، فإن التحذيرات من مخاطر هذه الاستراتيجية تكمن في أنها تجسّد مسار القوة المؤقتة التي توحي بضعف المرأة أو عجزها أن تكون ندا للرجل أثناء المطالبة بحقوقها. ولذلك فإن التفاوض مع الذكورة "قد يظهر كمرحلة طبيعية أو كمرحلة أزمة" وفق التأثيرات اللاحقة للمرحلة، التي قد ينتج عنها استسلام النساء لهذا الواقع وتوريث هذا التقليد من الامتثال إلى الأجيال اللاحقة من الفتيات في ظل مبررات مجتمعية - يرعاها الذكر أساسا والأنثى أحيانا - تضمن التبعية النسوية وتشّرع الحماية الذكورية، أو قد ينتج عنها في النهاية التوزيع العادل للأدوار بين الرجال والنساء في المجتمع وتحسين خيارات المعيشة التي تصنع النسيج الاجتماعي لحياتهما معا.

عصام شاطر

نساء في ظل قوانين الذكورة

تطرح رواية "روثمان أزرق" للكاتبة المصرية آمال الديب الصادرة في طبعة ثانية عن دار دريم عام 2020، خطابا نسويا يبتعد عن الافتراضات النسوية النابعة من المركزية الغربية، ويقترب أكثر من وضعية النساء في المجتمعات العربية التي تحاول فيها المرأة التكيف مع ظروف مفروضة، بجوار النضال من أجل الإبقاء على هويتها الأنثوية كوسيلة لتعيين الذات. وهنا

تجسد الرواية الكيفية التي تحاول بها المرأة التفاوض من أجل اكتساب مزيد من تقدير الذات وتحسين الأوضاع المعيشية ضمن إطار هويتها الجندرية وسياق علاقاتها المجتمعية.

تسرد الرواية حكاية امرأة عاملة، أرملة وأم لطفلة، تمر بتجربة حب تجمعها برجل متزوج ينجم عنها حمل ثم إكراه على إجهاض الجنين بعد مطالب متكررة من المحب، ليعقبها فترة حاسمة من التحولات التي تنتاب علاقتهما، واستمرار تفاوض المرأة - رغم ذلك - مع الوضع المأزوم واختلاقها مبررات تتحدى الظرف وتسمح بالالتقاء بالرجل مرة أخرى رغم خذلانه لها ومواقفه السلبية معها.

يلتقي القارئ بأول أشكال هذا التفاوض بداية من العنوان الذي قام بدور المحفز الرئيس لاستنطاق النص، فـ"الروثمان الأزرق" نوع من ماركات السجائر التي اعتادت الحبيبة توفيرها لصديقها حتى لا يشعر للحظة معها أن شيئا ينقصه، فالرعاية الأمومية التي تعطيها له طوال الوقت بدت لها الضامن الأوحد لسطوتها ولبقائه في آن، وهو ما يحيل إلى الخطاب الذكوري الشائع حول ارتهان ما يقدمه الرجل للمرأة بمقدار ما تمنحه له من تدليل وما تبذله لأجله من تضحيا ت .

وبمرور السرد، تكسر الكاتبة آلية الانحياز للصوت النسوي المتبعة في أغلب سرديات المرأة التي تفرد المساحة النصية للبطلة كي تمتلك وحدها سلطة التمثيل والصوت والمنظور، فتفسح المجال للصوت الذكوري الذي يسرد عوالمه الداخلية والخارجية ويكشف عن وقوعه - هو أيضا - ضحية لبعض الأعراف المجتمعية رغم تورطه في الأزمة. وهنا، يمكن القول إن استحضار صوت الرجل جاء لإثبات صوت المرأة، ولم يلغ أيّا منهما الآخر، فتوزعت مركزية السرد بينهما تماشيا مع النسق التي أرادت الكاتبة تمريره؛ وهو احتياج كل طرف منهما للآخر حتى في ظل الشروط الاجتماعية غير المنصفة بين الرجل والمرأة. فإذا كان صوت المرأة بالرواية قد سمح لنا بالاطلاع على أزمة واقعها بعد أن أيقنت أن الرجل/المجتمع لم ينصفها، وكشف لنا ما تعانيه من تبعات نفسية واجتماعية، فـ"البنت التي كنتها منذ زمن بعيد تغيرت ملامح روحها.. صارت أكثر نضجا.. ربما، أو أكثر واقعية، أو حتى أكثر تجلدا.. وربما شاخت وتكابر ما زالت! لا شيء يبقى على حاله، ولا حتى أرواحنا، بل لا سيما أرواحنا! تراودني الرغبة في أن أهرب لبعض الوقت مما أنا فيه فأحبك في خيالي، لكنني ما ألبث أن أفيق على وجع بروحي يتصاعد كنفثات دخانك الشره، حين تشعل السيجارة من الأخرى!" (الرواية،ص 12).

فإن صوت الرجل - من موقعه السردي - جاء ليستنطق الثقافة الأبوية ويعري تحيزاتها الأيديولوجية، فيؤكد خطاب الذكورة تناقضاته الشعورية/الفكرية تجاه المرأة، التي "ربما هي لا تعرف أنني أعاقب نفسي قبل أن أعاقبها على هذا الخطأ الشنيع الذي تورطت فيه، لو كانت ظروفي مستقرة وأستطيع أن أكون إنسانا طبيعيا لتزوجتها، لم أكن أبحث عن سعادة أكثر من تلك التي عشتها بين يديها... أعترف أنني لا أطيق أن أضع أصابعي على بطنها التي كانت تحمل ابني وأنني من أجبرتها على التخلي عنه.. كيف أتلذذ بالنظر إلى عينيها وأنا أضاجعها إن كنت أعرف تمام المعرفة أن ابني ذا الذي اشتركنا في قتله يختبئ هناك بين هذه الجفون؟!" (الرواية، ص ص 58، 59).

فتتساوى لدى الكاتبة الثقافة الذكورية المتسلطة مع السلطة الحاكمة في مظاهر الاستبداد، فالتجربة الإنسانية في مجملها خاضعة - بشكل ما - لهيمنة أعلى تمارس قهرها على الأفراد - رجال ونساء - الذين يحاولون التحرر والمقاومة كل بطريقته. فمثلما اتضحت أدوات الإكراه والتسلط في تجربة الإجهاض، نراها جلية كذلك في إحكام السلطة على المعارضين وفرض الوصاية على آرائهم، فأحد شباب العائلة يتم اعتقاله لاعتراضه على التفويض رغم عدم خروجه عن مبادئ التظاهر السلمي، لتتساءل عن مصيره غير المقيد بالتجربة الفردية بل يتعداها ليصل إلى المجموع "هل هو عام من عمر ذلك الشاب ضاع وراء تلك القضبان، وذنبه أنه قرر أن يعترض على التفويض بالقتل، حتى لو كان مخطئا فليس هذا هو عقابه المناسب.. ليس لهم أن يحرموه من أبسط حقوقه في الاعتراض بسلام" (الرواية، ص 72).

نساء ضد النسوية

يشكك الخطاب النسوي بالرواية في مدى مشروعية مقاييس النسوية الغربية ومواءمتها للسياقات الثقافية والاجتماعية لقضايا المرأة المنتمية إلى ثقافات العالم العربي، فالنسق المضمر بخطابها يعترف بالنضال من أجل حقوق المرأة ودعم إنسانيتها دون تحيز أو قيد، ولكنه لا يؤيد النسوية الغربية المعاصرة التي لا تعكس تجارب النساء جميعا، وربما تؤدي للانقسام بين الرجل والمرأة، فهي ترى أنه على النساء والرجال توحيد قواهم لتحقيق المساواة الحقيقية.

ولذلك تفصل الكاتبة بين استقلالية المرأة وحاجتها - أحيانا - إلى الحماية، وتعلن قبولها لأن يتحمل الرجل (ابنا أو زوجا) مسؤوليتها المعيشية في ظل صعوبة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، فهي تفاوض في جزء من شروطها النسوية التي قد لا تخل بمقاومتها للهيمنة الذكورية، مقابل التخفّف من بعض ضغوط الحياة والحصول على الأمان الاجتماعي ولو كان برعاية ذكورية.

من هنا تبرر الساردة لنفسها حاجتها لمولود ذكر يرعاها وابنتها في المستقبل، ويكفل لهما - بشكل ما - الأمان المادي والاجتماعي. ولا يمكن أن ننظر إلى ذلك المنحى بوصفه نوعا من "النسوية الذكورية"، وهي التهمة الجاهزة الموجّهه للخطاب النسوي المغاير للخطاب النسوي الرائج، بل هو في الأساس موقف إنساني يبرز ما تعانيه المرأة بسبب هويتها التقاطعية كأنثى، وكعاملة متوسطة الحال، وكأم أرملة تعيل أسرتها، في مجتمعات لا تكفل في الغالب الفرص المتكافئة للنساء وللرجال.

فالمعلن من الخطاب السردي هو الرغبة في إنجاب ذكر يكون هو "الحامي" و"المعيل"، والمضمر هو ما يمكن تأويله بعدم منحه صلاحيات أو مزايا تزيد من سلطته الذكورية أو تبرر تراتبيته النوعية "الليالي العشرون التي كانت عمر علاقتي بجنيني بعد أن شعرت بوجوده غيرتني كثيرا، وبخاصة أنني كنت أوقن أنه ولد، لم يكن مجرد إحساس، بل كان ذلك يقينا يتلبسني... كنت شغوفة بذلك الإحساس الرجعي تماما وسعيدة به، أن يكون لي ولد يحميني وابنتي حين أبلغ مرحلة الضعف المحتومة، يحمل عني بعض ما يثقلني، بل ويذكرني دوما بأبيه" (الرواية، ص 42).

وفي هذا السياق، تُحمّل الكاتبة النظام المجتمعي بأكمله مسؤولية قهر المرأة، وتشير في نسيج سردها إلى أن تحسين وضعية النساء في المجتمعات العربية يرتبط في الأساس بالإصلاحات التي يجب أن تمس المؤسسات الاجتماعية والسياسية، وبالتغييرات التي يستوعبها الخطاب الديني فيما يخص المرأة، فالنضال من الأحرى أن يكون موجها ضد الفقر والمرض والجهل والعنصرية، وغيرها من مفاهيم تغيّب العدالة الاجتماعية بين أبناء المجتمع.

لذلك تكشف الساردة، عبر مونولوج بوحي مكثف، إحساسها بالظلم الاجتماعي وصعوبة مواجهة تبعاته منفردة، منتقلة إلى صيغة الجمع - وليس المفرد (الأنا) - من ضمير التكلم، لتنسحب عائدية التجربة الذاتية على جميع النساء اللائي يتعرضن لإخفاقات مجتمعاتهن وأنظمته الثقافية، فتُضمّن - بالتالي - ذاتها داخل الأنا الجمعية النسوية "حياتنا الخاصة مزيج من القهر والعبث، ووطأة الإحساس بالقهر.. أين العدالة في احتمال المرأة وحدها عواقب كل علاقة بالرجل؟ سواء كانت زواجا فاشلا أم علاقة مفتوحة أو حتى علاقة عابرة؟ ثم نتشدق بأن هناك مساواة؟ أين هي؟". (الرواية، ص 97).

كتابة الجسد الأنثوي

أتاحت عملية التفاوض للكاتبة تمثيل جسدها خارج نمطية التعبير عن "أزمة الجسد الأنثوي"، ففي هذا المستوى من التمثيل تبدو الكتابة الروائية عن الجسد بعيدة عن تصوير التشييء الجنسي لجسد المرأة والتركيز على تبعيته للرجل. لذلك يبدو الجسد الأنثوي في النص متعالقا مع الجسد الذكوري، بما يتوائم مع رؤية الكاتبة القائمة على تكريس "احتياج" كل طرف للآخر دون تمييز أو سيادة.

فكانت كتابة الجسد - من هذا المنظور - أداة تؤكد بها الساردة مشاعر الانفصال/الاتصال التي تحكم العلاقة الحياتية بين الرجل والمرأة، وتبرز التجاذبات اليومية التي تأرجح كل منهما بين الانجذاب والنفور في علاقته المركبة مع الآخر "حين ألتقيه سأكون في كامل أناقتي، فلا بد من فرصة مغايرة كي أفعل، سأترك الماء الساخن حد التبخر يتخلل كل مسامي، ويتراقص مرتعشا كسرب من النمل ينقل مخزونه الشتوي في صفوف متلاحقة على جسدي. كم فتنني الإحساس بأنوثتي بين يديك، حتى صرت أتلذذ برعونتي تحت زخات الماء... سأزيل كل شعرة زائدة بجسدي، وأسكب من كل أنواع العطور التي يكتظ بها درج الكومود على رقبتي وتحت إبطي وفوق سرتي حتى ترتوي كل مسامي تماما". (الرواية، ص 18).

ولذلك فرضت حالة التجاذب السماح للرجل بتمثيل سلطة الجسد الأنثوي عليه، على خلاف النسق النسوي التقليدي الذي يهمين عليه صوت المرأة في سرد حكاية الجسد بهدف كشف سياسات الهيمنة الذكورية، ليعكس الخطاب الروائي وعيا مغايرا بشأن جسد المرأة وتداعياته الوجودية على الطرفين "الغريب أنني لا أجرؤ أن أذهب إليها، وأخشى أن ألتقيها.. لم أضعف أمام أنثى مثلما حدث معها، أكون مقررا فيما بيني وبيني أنني لن أضعف أمامها، وحين أسمع صوتها أو أراها في أحد الأحلام أشعر بالرغبة الجارفة في احتضانها، بل وفي مضاجعتها أيضا" (الرواية، ص 116).

فلم ينشغل الخطاب الروائي بتكريس أزمة الجسد الأنثوي - سواء على المستوى البيولوجي أو على المستوى القيمي - فابتعدت الحكاية عن منطق التقابلات الثنائية النمطية (الرجل/الجاني - المرأة/الضحية)، وتمثلت إدانة الممارسات القمعية ضد جسد المرأة - وعلى رأسها الختان - بأسلوب سردي سلس دون الحاجة إلى ترديد صوت ثائر أو مشحون بالغضب، فكان تأثيرها أبقى وأقوى على المتلقي: "في الصباح وأنا أحمّم صغيرتي قالت لي: يا ماما فيه واوا في البيبي. لاحظت احمرارا زائدا في فرجها الصغير، فدهنته لها بكريم مرطب، ورأيت تلك الأخرى القابعة في رقعتي المدورة تقول لي: على الأقل تستطيعين حماية ابنتك من ذلك التشوه النفسي الذي تسببوا لك فيه، معتقدين أنهم هكذا يقللون شهوتك، وهم في الواقع أشعلوها نارا، الختان الذي يزعمون أنه يقلل من رغبة المرأة يجعل فم شيطانها كبندول ساعة لا يكف أبدا عن الاهتزاز، ودائما يرغب، ومرات وصوله أقل كثيرا من تلك التي لم تتعرض للختان، ومهما وصل فهو يرغب في المزيد، والمزيد، فمخطئ من يظن أن ختان المرأة يحل أي جزء من المشكلة، بل هو يعقدها أكثر". (الرواية، ص 84).

كما جاءت الأمومة شعورا روحيا وبيولوجيا غير خاضع لاشتراطات العقل، فلم تمل الكاتبة في نصها إلى تجسيد الصراع بين دور المرأة الخاص (الأمومة والإنجاب) ودورها العام (العمل والدراسة)، بل جسدت السلوك الأمومي بوصفه غريزة فطرية لا تتعلق بظروف الأم أو تجربتها الخاصة في الحياة، ولذلك جاءت تمثيلات الأم/الأمومة في النص بصورة غير نمطية، حيث اكتسبت مفهوما يرتبط بالاحتياج الذي يتساوى فيه الرجال مع النساء بعيدا عن الحديث عن تمثيل "مخاطر" الأمومة التي تتحملها المرأة وحدها كما يردد النسويون الراديكاليون، ولكن الشخصية - في مسار تفاوضاتها المستمرة - استجابت للقمع الجسدي/المجتمعي وتخلت عن ذلك السلوك الفطري بإجهاض الجنين رغم رغبتها في الاحتفاظ به.

وأخيرا، استطاع الخطاب السردي في رواية "روثمان أزرق" أن يكشف عن محاولات المرأة في بعض المجتمعات الشرقية للتفاوض من أجل انتزاع المزيد من حقوقها، مع مراعاة احتياجاتها الخاصة ووعيها بعدم تمكين النساء حتى الآن، وتقيّدهن - رغم محاولات التمرد الخافتة أو "العتاب الأخرس" وفق تعبير الكاتبة - بتقاليد ذكورية ونظم اجتماعية تأبى تحقيق المساواة الجندرية العادلة، فجاء قبول المرأة لبعض المعايير غير المنصفة خطوة تمهيدية لتعديل الأدوار ولاتخاذ قرارات - ولو تدريجيا - تتعلق بتحسين وضعها وتجنب المواجهة المباشرة التي لا يمكن التنبؤ بنتائجها.

ناقدة وأكاديمية من مصر

عصام شاطر

أساليب سردية لابتكار القسوة

حازم كمال الدين والوقائع المُربكة لـ"سيدة النيكروفيليا"

محمود الغيطاني

ثمة مقدرات سردية تتأتى لبعض الكتاب تجعلهم قادرين على الإمعان في أسلوبيتهم الروائية التي تساعدهم على ابتكار طُرق سردية من شأنها أن تجعلهم يغوصون في العالم الروائي الذي يكتبونه للدرجة التي تجعل الكاتب والمُتلقّي معا لا يتخيلان أيّ عالم آخر خارج هذا العالم الروائي المُنغمسين فيه، حتى لكأن العالم من حولهما قد ذاب أو تلاشى ولم يبق سوى هذا العالم الروائي الذي يغوصان فيه معا إلى أعماق لا يمكن لهما أن يخرجا منها بسهولة، ولعل الروائي في مثل هذه الحالة يكون مُتشبعا أيما تشبع بعالمه الذي يصوغه، يحيا فيه، مُتشربا إياه، مُتماهيا معه للدرجة التي تجعل من المُتلقي مُشاركا إياه الحياة في مثل هذا العالم بما يبتكره الروائي من خيال أو أسلوبية قادرين على الإمساك بتلابيب هذا المُتلقي الذي لن يُفك أسره إلا مع انتهاء الروائي من روايته بكتابته لمُفردته الأخيرة من هذا العالم.

مثل هذه الحالة من التماهي مع العالم الروائي - سواء بالنسبة إلى الكاتب أو المُتلقي - هي ما نلمحه حينما نقرأ رواية "الوقائع المُربكة لسيدة النيكروفيليا" للروائي العراقي حازم كمال الدين، وهي الرواية التي يحرص فيها كاتبها على درجة من الإدهاش، والتساؤل والانتظار والإثارة؛ الأمر الذي يجعل القارئ أسيرا للحدث الروائي غير قادر على التخلص منه، أو التخلي عنه، أو إعطائه ظهره إلا بانتهائه من الرواية بالكامل، أي أن الروائي هنا نجح تماما في جذب انتباه القارئ حتى اللحظة الأخيرة، وهو جذب الانتباه الذي يجعل القارئ - أثناء قراءته - مُتعجلا لمعرفة الأحداث القادمة، وما سيجد فيها؛ مما يجعله شاعرا باللهاث الحقيقي أثناء تخطي سطور الرواية الراغب في السباق معها من أجل كشف ما ستأتي به السطور الجديدة القادمة، كما لا يفوتنا أن الروائي، هنا، كان حريصا على ألا يعطي القارئ المعلومات والحقائق دفعة واحدة، بل كان يتلاعب به، يبث له المعلومات بشكل شحيح، مُستمتعا بحالة التساؤل الدائمة التي من شأنها أن تتلبّسنا؛ الأمر الذي يجعله مُتمكّنا من السيطرة على ذهن المُتلقي حتى اللحظة الأخيرة، وهو ما يسترعيه الفن الجيد الذي يخلق حالة من حالات التساؤل والانتظار الدائمين اللذين لا يمكن الإجابة عليهما إلا في نهاية العمل الفني.

مثل هذه الحالة الفنية التي حرص عليها الروائي حازم كمال الدين تؤكد لنا أننا أمام روائي مُتمكّن من أدواته الفنية، يمارسها بدراية وخبرة ودربة، ويعرف جيدا ما يجب عليه أن يفعله من أجل امتلاك قارئه وعدم إفلاته إلا مع كلماته الأخيرة. في سبيل تحقيق هذه الإثارة والتساؤل الدائمين عن السر وراء الأحداث المُريبة - وهو الأمر الذي يجعل الكاتب مُتملكا لقارئه - نُلاحظ أن الروائي يبدأ روايته بمشهد شديد الإثارة، يتشابه تماما مع ما نشاهده على شاشات السينما من مشاهد تأسيسية تعمل على التمهيد لما سيأتي فيما بعد من أحداث؛ حتى أننا سنظل نتساءل: ما السبب وراء كل ما يحدث؟ ومن هؤلاء الأشخاص؟ ومن هو الرئيس المُتحكّم في هذا العالم؟

نقرأ في الصفحة الأولى "وكأنها تريد أن تقفز فوق مزارع الخنازير أو تمزق المُنعطفات التي يتصاعد إيقاع ظهورها كلما ازدادت سُرعتها. العملاق الأشقر يجلس خلف المقود مُدججا بشتائم فريدة مُؤلفة من كلمات إنجليزية بريطانية، وهولندية فلامانية، وأكوام من الأصوات. شفتاه تقبضان على سيجار يكاد ينتصف، ويداه مهووستان بإدارة مقود العربة وتعديل ربطة عنقه، وفتح الدرج الأمامي بعنف وإغلاقه بوحشية. أما أذنه فمبرقعة بسماعة لاسلكية وميكروفون يرطن من خلاله طوال الوقت بمزيج من خضوع خادم، وعجرفة سيد. يوهان دو فريز يرعد ويزبد، ثم يهز رأسه ويطأطئ، ليعود فيصرخ مُزمجرا أنه سيفعل، ويشدد على أنه سيفعل، ويقسم أنه سيفعل، ثم يجدّف مُشددا بلغة سوقية على أنه سوف يفعل: سأريها نجوم الظهر حالما أصل

إبراهيم برينو

بروكسيل. أقسم بالخالق بأني لن أكون يوهان دو فريز إذا لم أرجعها إلى شق أمها! أقسم بالمسيح إني سأدخلها إلى أعضاء أمها التناسلية من الدبر! لا تفهم ما أعني؟ سأزيل الشعيرات التي تسيّج دُبر أمها حيث جف البراز، وأقتحم الفتحة الخارجية نهاية الجهاز الهضمي التي ينتهي بها المُستقيم الذي هو آخر أقسام الجهاز الهضمي، وأفتق جزءا من المُستقيم حتى أصل أعضاء أمها التناسلية، وهناك سأحشرها وأدفنها! ويختتم شتائمه السوقية المُدبجة بمصطلحات طبية بنبرة تجاهد استحضار اللغة الدبلوماسية: عفوا؟ لم أسمعكم جيدا! طيب! كما تحبون! لن أتجه إلى مدينة بروكسيل! إلى أين؟ كما تأمرون! سآخذ الهاي واي حالا! حاضر سيادة الرئيس! هكذا كانت الليموزين تشق الطُرق المُمتدة من قرية أيفِزْبَرخ الفلامانية المُتاخمة للعاصمة بروكسيل إلى الهاي واي المُتجه بعيدا عن العاصمة، بينما أنا داخلها لا أقوى على إيقاف التبول على نفسي وعلى الأريكة الوثيرة من الرعب".

إن هذا الاقتباس الذي كان بمثابة الافتتاح لرواية كمال الدين يُدلل على ذكاء الكاتب ومقدرته على استلاب قارئه والسيطرة عليه للوهلة الأولى، بل والاحتفاظ بانتباهه حتى الرمق الأخير منه؛ حيث سنظل نتساءل: من هذا اليوهان الذي يسبّ مثل هذا السباب، ومن هو هذا الرئيس الذي يتحدث معه يوهان بمثل هذا الإجلال، ومن هي التي سيفعل بها يوهان كل هذا؟ بل ومن هذا الراوي الذي يروي هذه الأحداث بينما يتبوّل على نفسه؟ كل هذه التساؤلات لا بد لها أن تتواتر على ذهن القارئ أثناء قراءته لمثل هذا المقطع الافتتاحي الذي كان بمثابة مشهد تأسيسي للسرد الروائي، يعمل الروائي من خلاله على بناء أحداث روايته، ولعلنا نلاحظ هنا أن الجزء الافتتاحي للرواية يحمل من الأسلوبية ما يقترب بها كثيرا من المشهدية التي تجعل القارئ يرى أكثر مما يقرأ، حتى لكأنه يجلس أمام شاشة السينما، يرى ما يقرأه من صور حية يتم استعراضها أمام عينيه، وهي أسلوبية يتميز بها السرد الروائي لدى حازم كمال الدين.

مع مُتابعة الحدث المُثير يصل يوهان بسيارته إلى مرآب ما، ليهبط من السيارة مُتّجها إلى نصفها الخلفي محاولا إخراج إحدى السيدات منها بعدما يوسعها ضربا وركلا "في ذلك القسم الوثير من السيارة نطّت عضلاته، واحمّرت عيناه، وشنّفت فردتا أنفه، وهدر فمه برعود تلك اللهجة الفلامانية المُغرقة بالمحلية التي يصعب فهمها حتى على أبناء البلد. ركلاته لم تكن لتخطئ الطريق إلى بطني، وربطة عنقه لم تتوقف عن التراقص أمام وجهي، وخصلات شعره ما كفّت عن الذهاب مع الريح، والعربة ما كلّت من التأرجح كالمهد كلما انهال عليّ بما ملكت يداه". إن وصول القارئ إلى هذا المشهد يثير في نفسه المزيد من التساؤلات، ويعمل على شدّ انتباهه أكثر من ذي قبل؛ فلِمَ يفعل هذا الرجل مثل هذا الفعل بهذه المرأة، ومن هي هذه المرأة التي تكاد أن تُقتل بين يديه، ولِمَ تستسلم أمامه هكذا؟

يستخرج يوهان، بعد فترة من الضرب والركل، المرأة التي معه من السيارة ليبدأ في سحلها على الأرض خلفه بينما يعبر بها العديد من الممرات، ويدخل العديد من المصاعد ليخرج منها، ويعود إلى عبور المزيد من الممرات منها المُظلم، ومنها المُضيء، إلى أن يصل بها إلى إحدى الغرف التي يلقيها فيها ويتركها.

حينما تستيقظ تلك المرأة من غيبوبتها تُلاحظ أنها في غرفة خافتة الضوء مُلقاة على أحد الأسرّة بينما يراقبها يوهان الراغب في المزيد من العنف، وحينما تحاول الاقتراب من أحد النوافذ يحذرها. تفكر المرأة كثيرا، وتخبره بأن الرئيس سوف يعيد الأمور إلى نصابها؛ مما يجعلنا نُعيد التفكير والتساؤل عن هذا الرئيس الذي يتحدثان عنه، والمُسيطر عليهما وما يفعلانه، والمتُعلق مصيرهما به.

يترك يوهان المرأة عدة أيام من دون طعام أو ماء مما يجعلها تدخل في حالة من الهلاوس التي اقتربت بها من حافة الموت الحقيقي؛ لذلك حينما يدخل إليها بعد عدة أيام يجدها في "البانيو" كالجثة الميتة تماما؛ فيسرع بإخبار الرئيس الذي يهدده بأنها إذا ما ماتت فسوف يقتله؛ الأمر الذي يجعل يوهان يشعر بالكثير من الفزع ويسرع لإنقاذها واستدعاء الطبيب من أجلها! إلى أن ينقلها إلى حجرة أخرى من خلال رحلة جديدة بالليموزين، وفي هذه الحجرة يدخل عليها أحد الأطباء الذي يحقنها بحقنة تحوّلها إلى مُجرّد جثة ميتة وإن لم تفقد الوعي بما يدور من حولها "كبّلني يوهان العملاق وزرقني الطبيب حقنة، سأعلم لاحقا أنا مُؤلفة من مساحيق Coup De Poudre ومُستخرجة من أخطبوط ذي حلقة زرقاء يعيش في المُحيط الهادئ. خلال دقائق طفوت في عالم تماهت فيه حدود اليقظة والنوم، والوعي والإغماء، والحقائق والأوهام، وأمسى جسدي عضلة مشلولة باردة باءت كل محاولاتي لتحريكها بالفشل".

إن حقن المرأة بهذا السائل الغريب يجعلها مُجرد جثة ميتة تماما، ويفقد جسدها أيّ مقدرة على الحركة أو رد الفعل، حتى أن عينيها لا تتحركان رغم أنها لا تفقد مقدرتها على الوعي بكل ما يدور من حولها، وإن كانت لا تمتلك المقدرة على فعل أي شيء، ولا حتى الهمس، أي أنها تتحول إلى جثة، تبدو لمن يراها مُجرد جثة طازجة الموت منذ دقائق، وهو ما رغب فيه يوهان والرئيس؛ فحقنها بهذا المُخدر كان هدفه بالفعل تحويلها إلى ما يشبه الجثة لمن يراها من أجل استغلالها في تقديم جسدها إلى أصحاب الرغبات الجنسية الشاذة الذين يرغبون في مُضاجعة الجثث، بل وجعلوا تسعيرتها خمسة آلاف يورو للمرة الواحدة، وإذا ما طلب الشخص أيّ طلبات إضافية تتم مُضاعفة سعر مُضاجعتها!

ربما يبدو لنا مثل هذا الفعل الإجرامي موغلا في القسوة، والإبداع من أجل ابتكار طُرق جديدة لاستغلال البشر في عالم الدعارة، كما أنه فعل شيطاني من أجل عقاب امرأة بجعلها ميتة بينما هي في حقيقة الأمر حية تُرزق؛ لذلك يبدو لنا تأجيرها لأصحاب الرغبات الشاذة بمثابة التنكيل بجثة "ذلك الحدث الخارج عن أيّ أعراف افتتح زيارات لرجال تفننوا في وطء جسدي المُسجّى على سرير تحته جهاز التجميد. كل تلك الفترة وأنا أراقب ما يحدث، تتنازعني يقظة عقلي وموت جسدي. بواسطة تعليقات بعضهم أثناء انتهاك جثماني، أو قبله، أو بعده، أدركت أنهم مهووسون باجتراح لذتهم الجنسية مع الأموات. ولقاء ذلك يتقاضى الرئيس مبالغ أسطورية. 5000 يورو سعر اللقاء الجنسي مع ما يُقال إنها عاهرة توفيت حديثا إثر تناولها جرعة هيروين زائدة، أو لسقوط رأسها على زاوية الطاولة بطريقة غير مقصودة، أو سوى ذلك من الأسباب المُبركة التي يقولها يوهان للزبائن"!.

هذا التنكيل بجثة المرأة يكتسب قدرا أكبر من القسوة التي يحرص الكاتب على سردها في سطور روايته، أي أنه يمعن في القسوة إلى حد بعيد في الوقت الذي يتساءل فيه القارئ عن السبب في هذا الفعل، ولم يحرص هذا الرئيس المجهول على التنكيل بجثتها بمثل هذا الشكل البشع؛ لذا تقول "مرّ على بدني شتى أنواع الرجال، ومن كثرتهم أحيانا اثنان في اليوم الواحد، ساورني الاعتقاد بأن رجال كوكبنا هجروا أجساد النساء النابضة بالحياة وانقضوا فقط على رفات الميتات! على مراحل أدركت أن فيهم متعهدي دفن، وأطباء عدليين، ورجال دين، ومُدانين بأحكام جنائية لانتهاك الجثث، وأن استمتاعهم بتلك العملية ناجم عن برودة الجسد الطازجة كما عبّر أحدهم ليوهان، أو لأن شريكة الفراش المثالية يلزم أن تكون امرأة لا تثرثر ولا تعترض كما علّق آخر".

إن حديث المرأة عن النماذج الشاذة التي مرت على جثمانها يحمل الكثير من الدهشة والإمعان في التنكيل والرغبات غير المعقولة "من تلك النماذج أشقر مهزوز الشخصية، انطوائي، يخشى الارتباط العاطفي أو الجنسي مع امرأة.. 'ربما ترفضني وتتسبب في خدش مشاعري' حسبما صرح ليوهان، كما يخاف التجربة الجنسية مع الأموات! وقد عاث هذا بجسدي، وأرعد بوجهي وأزبد لكي يثبت أنه سيد الموقف. واستبدت به نوبة جعلته يغلق عينيّ ويقلبني على بطني، وينشب أنيابه في مؤخرتي حتى كاد يمزقها ويخرج مني الدم".

في موقف آخر تقول "بواسطة مُدير شركة الدفن وصل نيكروفيل ثالث في غاية العجلة من أمره. كان إمام جامع في مدينة هولندية. لم يتمالك يوهان دو فريز نفسه عن الاستفسار إن لم يكن النيكروفيليا حراما على المسلمين، فهمهم الإمام بهولندية أصيلة: كلا! بحسب أستاذ الفقه المُقارن في جامعة الأزهر، الدكتور سابري آبدول راؤوف تجوز مُعاشرة المتوفاة شريطة أن لا يكون مضى على وفاتها أكثر من ست ساعات. دهمت يوهان نوبة ضحك كممها، فبدت وكأنها سعال. طلب الإمام منه أن يكون وكيل المرحومة ويردد معه ديباجة الزواج بالعربية، "زوجتك نفسي لمدة ساعة على مهر قدره 5000 يورو، وطلب منه أن يقول بدلا من المتوفاة: قبلت! لم أتمالك نفسي من الضحك: زواج من ميتة؟! في اللحظة الأولى وهو فوقي لاحظ الإمام تيبس المهبل؛ فدحج ما بين ساقيّ بالمرهم الدهني الذي استلمه من يوهان كبقية الزبائن، وحين انتهى من قضاء حاجته راح يطلب لي الرحمة والمغفرة"!.

إذن، فلقد انتقل بنا الروائي، هنا، إلى أحداث عبثية لا يمكن تخيلها أو تصديقها؛ فليس من المُتخيل أن يفعل أحدهم بامرأة مثل هذه الأفاعيل التي حولتها إلى جثة حقيقية في جحيم لا يمكن إنكاره، لا سيما أنها تشعر وتعي جيدا بما يحدث لها، وما يدور حولها رغم أنها غير قادرة على مُجرّد تحريك حدقتي عينيها. إن هذا الفعل يجعل القارئ شديد التوتر، ويرفع درجة تأهّبه لتلقّي النص الروائي إلى أعلى درجاتها؛ لا سيما أننا غير قادرين على فهم السبب لمثل هذا الفعل، وما هي خلفيات هذه المرأة، ويوهان، والرئيس، ومن هؤلاء الأشخاص؟ أي أن الروائي هنا قد نجح أيّما نجاح في جذب المُتلقي والسيطرة عليه بامتناعه عن الإفضاء بالأسباب التي أدت إلى مثل هذه الأحداث، ولإخفائه لأطول

فترة مُمكنة تاريخ الشخصيات وحقائقهم.

إن طول المُدة التي تكون فيها المرأة المجهولة هنا مُجرد جثة للمُضاجعة يوميا من أكثر من شخص يجعلها تستسلم لمصيرها الذي تحولت إليه، بل إنها تفقد مقدرتها على تمييز الأيام التي تمر عليها؛ ومن ثم تتلاشى مقدرتها على العد الصحيح، هنا، تبدأ في التجول داخل نفسها، وتعيش داخل ذكرياتها التي لا تمتلك غيرها لتتغلب على الوقت المتوقف الذي لا يمر عليها؛ فنعرف أنها يسارية عراقية مُثقفة تمتهن التمثيل المسرحي، وأنها هربت من العراق إبان حُكم صدام حسين هي وزوجها إلى بلجيكا للحصول على اللجوء السياسي هناك ظنا منهما أن أوروبا هي الجنة المفقودة التي لا بد لهما أن يكونا فيها، لكنهما سيفاجآن بأنها الوجه الآخر للجحيم العربي الذي هربا منه "أيديولوجيًا تثقفت على الإيمان بدكتاتورية الطبقة العاملة، لكنّي وجدت نفسي أتناقض في الصميم مع مُصطلح الدكتاتورية، إضافة إلى ما ذكرته لكم توّا. في أوروبا ظننت أن الديمقراطية بديل أصلح، ولكنكم، لا يمكنكم أن تكونوا ديمقراطيين وأنتم تبيدون الهنود الحُمر واليهود، وتستعبدون أفريقيا، وتدمرون الشرق الأوسط، وتضربون اليابان بالقنبلة النووية. هذه ديمقراطية بربرية لا تنتج سوى معايير وقيم زائفة مظهرها الخارجي حضاري منزه عن وسائط التركيع المتُخلفة، لكن جوهرها أعتى توحشا من الدكتاتوريات المتُخلفة في الشرق. الديمقراطية الغربية تستعبد الإنسان حدّ أن تحيله جثة على قيد الحياة، والإنسان في الغرب سعيد باستعباده الأنيق"!.

إذن، فالساردة، هنا، تُقارب ما بين وضعها كجثة حية، وبين ديمقراطية أوروبا التي تحيل الإنسان بالفعل إلى نفس الحالة والوضع اللذين تحيا فيهما بسبب حقنها المُستمر واللامتناهي بهذا السائل الذي يحوّلها إلى محض جثة! ولعلنا لاحظنا أن الساردة، هنا، تتحول بحديثها إلى شخص، أو أشخاص ما قد نظنهم نحن كقراء، كما رأينا في قولها "ولكنكم لا يمكنكم أن تكونوا ديمقراطيين وأنتم تبيدون الهنود الحُمر"، بمعنى أنها تعمل على كسر الإيهام بالمفهوم البريختي، لكننا سيتبين لنا بعد قليل أن الكاتب من خلال سرده على لسان المرأة لم يكن يهدف إلى كسر الإيهام كما تخيلنا.

إن طول المُدة الزمنية التي تحولت فيها المرأة الساردة إلى مُجرد جثة للمُضاجعات، وتكرار حقنها الدائم بالسائل الذي لا يكاد يفقد مفعوله إلا ويتمّ تجديده مرة أخرى، جعلاها تدخل في متاهة ضخمة من الهلاوس السمعية، والخيالات الغريبة التي تسمع فيها بعض الأشخاص يتحدّثون، ومن ثم تتخيل العديد من الأمور تبعا للأصوات التي تستمع إليها قادمة من خلف جدار حجرتها النائمة فيها على فراشها. هنا صدقت أن ثمة شخصا ما يتحدث بالفعل من خلال الجدار إلى مجموعات مُختلفة من الناس، وبدأت تتخيل أوضاعهم في هذا الحديث، بل ودربت نفسها من أجل إصغاء السمع بطريقة دقيقة، وأطلقت على صاحب الصوت "سيدة الصوت المبحوح" حيث كان صوتها في منطقة وسطى ما بين الصوت الذكوري، والصوت الأنثوي! هذه الهلاوس جعلتها تحاول غير مرة من أجل استعادة وعيها الذي كانت قد بدأت تفقده بالفعل، وتستسلم لهذا الفقد "حفزت حواسي ولعبت دور الرقيب على نفسي: أثبتي لي بأنك لم تفقدي عقلك، وبأن ما تسمعين أصواتا حقيقية! انتزعت من ذاكرتي أحداثا جوهرية في حياتي وأخرى هامشية؛ الوقائع الدقيقة للهروب من العراق. تفاصيل رعب التهديد برفض طلب اللجوء في بلجيكا وإعادتنا مخفورين إلى العراق. شُرب الشاي في كافتيريا كلية الفنون الجميلة في بغداد. السقوط من منصة قاعة الخلد البغدادية لحظة تسلمي جائزة أحسن مُمثلة. التواء وسقوط كعب حذائي في بالوعة بين الرصيف والشارع أثناء عبوري شارع الرشيد البغدادي. اصطدامي بعمود كهرباء في منطقة الوزيرية البغدادية. تمثيلي في فرقة المسرح الفني الحديث. حوارات نورا في مسرحية بيت الدمية. آيات قرآنية أُجبرت على حفظها في طفولتي. ضحكات أمّي أثناء الطبخ. مُداعبات أبي على مائدة الطعام. عبوري نهر الفرات بقارب صغير وغناء "البلّام". كلبي الضخم الأمين لاسي. عرائش الكروم في بساتين خالي على شاطئ الفرات"، أي أن الساردة تحاول جاهدة من أجل استرداد وعيها الذي ينفلت منها ويضيع، وبالتالي تعمل على تمرين ذاكرتها من أجل استعادة العديد من الوقائع التي مرّت بها في حياتها من أجل أن تثبت لنفسها بأنها لم تفقد الوعي بعد، ولم تدخل إلى متاهة الهلوسات التي تشعر بأنها قد دخلتها بالفعل.

هذه المحاولات الدؤوب تعود إليها الساردة غير مرة من أجل التأكيد لنفسها بأن الصوت الذي يأتيها من خلف الجدار ليس مُجرّد وهم أو هلوسة تعتريها، بل واقع حقيقي؛ الأمر الذي جعلها تتعلق بهذا الصوت عاقدة عليه الكثير من الآمال كي ينقذها مما هي فيه؛ لذلك نقرأ "شغلت الكلام، أقصد العوائق اللغوية والانفعالية والموسيقى الصاخبة، والصوت الغليظ للرجل الهولندي. زاد تركيزي، كبر همّي في إبعاد العوائق المُنتشرة حتى أصبح همّ العوائق عائقا بذاته. بذلت جهدي للتركيز على لغة الصوت شبه الرجولي والنبرات، وعجزت عن فهم ما يُقال. خفتت الأصوات. حل صمت طويل. طغى صوت الرجل الهولندي. أصغيت. تكلم الصوت شبه الرجولي. حلّلتُ نبرة الصوت: النبرة العراقية، أنا مُتأكدة! خفتت الأصوات. حل صمت طويل. هيمن الهرج. ارتفع صوت رجل جديد، وخفت. صمت طويل. يئست من عودة الهرج، لكنه عاد. انتابتني لحظة صفاء أزاحت العوائق التي عدّدتها".

ألا نُلاحظ في هذا الاقتباس السابق، والذي قبله أن الروائي يعمل على تقطيع مشهده في شكل أقرب إلى اللقطات السينمائية التي تمثل كل جملة من الجمل، حتى لكأنما الجمل تتحول كل منها إلى مشهد مُستقل يتم تقطيعه وتوليفه من خلال المُونتاج لتأليف المشهد الكلي في نهاية الأمر؟ إنها الطريقة الأثيرة التي يتميز بها السرد الروائي للكاتب حازم كمال الدين الحريص على تقطيع سرده، والاقتراب به من طريقة السرد السينمائي؛ ليجعل المُتلقي يرى ما يكتبه، حتى لكأن القارئ يمارس عملية مُشاهدة سينمائية، وليست عملية قراءة سردية تتكون من جُمل ومفردات لغوية، ونحن، هنا، لا نُنكر أنه نجح في هذه الطريقة السردية المشهدية أيّما نجاح.

إن انغماس المرأة فيما يدور من حولها وما يحدث لها على يد يوهان وغيره من ذوي الرغبات الجنسية الشاذة يجعلها تقع في حالة نفسية عبثية لا يمكن لها أن تعود منها مرة أخرى إلى حياتها الطبيعية، وهو ما عبرت عنه بقولها "اليأس من إنقاذ نفسي بلغ شأوا. لا شفاعة لي عند الرئيس! لقد حكم عليّ بالموت! هذا مؤكد! انتظار الموت أصعب من الموت. مرور الأيام لا معنى له طالما أن الموت مُتأهّب وقد شمّر عن ساعديه. أنا مُصابة بمرض ظاهرة طابور الإعدام. طبعا تعلمون حضرتكم أن ظاهرة طابور الإعدام مرض يُجهِزُ على من ينتظر تنفيذ الحُكم بالإعدام. إن انتظاري كمحكومة بالإعدام كان فعليا الموت قبل الموت! هذا المرض يؤدي بالكثير من المحكومين بالإعدام إلى الجنون المطبق. الجنون رحمة. والعزلة تقرض حبل حياتي ببطء يؤدي إلى الموت قبل أن يأمر الرئيس مستشاره آية الله يوهان دو فريز بتنفيذ

ابراهيم برينو

الحُكم عليّ"، أي أن الوضع الذي تعيش فيه الساردة كجثة قد حدا بها إلى حالة لا يمكن تخيلها من العبثية، ولعلنا نلحظ مرة أخرى في هذا الاقتباس أن الروائي قد عمد إلى الالتفات لأشخاص ما يتحدث إليهم عامدا إلى كسر الإيهام مرة أخرى، لكنه لم يعمد إلى ذلك أيضا.

تستعين المرأة/الساردة بخيالها من أجل محاولة الاستمرار في الحياة، كما تأتنس بالصوت الذي دائما ما يأتيها من خلف جدار غرفتها فتنصت إليه محاولة فهم ما يُقال؛ لذلك تعمل على تشغيل خيالها من أجل خلق عالم آخر موازٍ للركود والموات الذي تسبح فيه وحدها "تحديد هوية الصوت الجديدة غيّر طبيعة استقبالي لما يُقال. أصبح الصوت مُغايرا لكل المرات السابقة في رأسي. صرت أفهم سياق الكلام. انزاح عني التوجّس. تبعثرت أكوام اليأس. تماهيت مع الصوت المبحوح ثم تساميت: سأفترض سيرة حياة لمن أظنها امرأة. خيالي خميرتي وما أسمع من وراء الجدار. سأسمّيها امرأة الصوت المبحوح. اسم ساحر يصلح عنوانا لرواية كتبتها أجاثا كريستي. قال خيالي: إني سألتقيها غروبا داخل عرض فني في سوق الخنازير، خلف ما يسمى القلعة Le Petit Chateau في بروكسيل إبان احتفالات تضامنية مع اللاجئين، سأراها تمسك جيتارا تعزف وتغني مع فرقة بلجيكية مُناصرة للأجانب".

هذا الخيال الذي تبدأ في الاستعانة به يجعلها ترى ما تمارسه المرأة التي خلف الجدار، أي أنها بدأت بالفعل تحيا في حياة أخرى موازية لما تعيش فيه "تصورتها تجلس إلى طاولة سمر، كأسان قرب السرير، رجل في رواح ومجيء، قدمان في رواح ومجيء، ليس قدماها، وإنما نقرات حذائها ذي الكعب المُدبب على أرضية خشبية. إنه يجوب من الجدار الملْتصق بغرفتي إلى مكان آخر. هسيس أوراق يرافق الكعب المُدبب وهو في رواح ومجيء، مُقترب مُبتعد: مُقبل مُدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من علِ، قفز بيت الشعر إلى رأسي فقهقهت. توقف كعب الحذاء، وتوقفت المرأة عن الكلام. هل سمعت ضحكتي؟ هل عرفت أني هنا؟ أصغيت! صمت مطبق حل هناك. ساعات مضت. ظهر يوهان واختفى. كل رد فعل فيه راكد. اشتد عود الصمت"، إن المرأة حريصة على تشغيل خيالها من أجل خلق عالم آخر موازٍ تستطيع من خلاله مُمارسة الحياة، كما لا يفوتنا هنا طريقة الكاتب في التقطيع الأشبه بالمُونتاج السينمائي الذي يحوّل الجُمل إلى لقطات مشهدية سينمائية.

إن هلاوسها السمعية التي تجعلها تستمع إلى سيدة الصوت المبحوح كان وسيلة فنية من الروائي يستطيع من خلالها الإفضاء إلينا بشيء من تاريخ المرأة وحياتها السابقة التي ما زالت مجهولة لنا حتى الآن؛ لذلك تبدأ الجمل التي تسمعها من المرأة التي تحكي من خلف الجدار تذكّرها غير مرة بماضيها وحياتها السابقة التي تستعيدها مرة أخرى بسبب تشابه ما يرويه الصوت مع حياتها الشخصية "الإيمان باستيعابي للقصة لم يحدث حقا إلا عند قولها: ذلك هو زنا المحارم! مُرتجفة كررتُ: ذلك هو زنا المحارم؟! ثم صفقني مس كهربائي: هل قالت زنا المحارم؟ هل قالت زنا المحارم؟ قررتُ البحث عن التمرد الذي نام بداخلي نومة أهل الكهف! لم تكن ثمة من حاجة للبحث عنه، فقد هبّ من تلقاء نفسه. قلت له: ساندني يا تمردي في مقاومة الاستماع إلى امرأة الصوت المبحوح؛ فاستجاب وأغلق أذنيّ. طلبتُ منه أن ينأى بي عن قصتها؛ فاستجاب. توسلته أن يجنبني التفكير بذلك الماضي؛ فاجترح لي عصيانا في شكل استطرادات واستهجانات للرجال الوافدين على غرفة المرأة، واحتقار للذة التي يجنيها رجال يستمعون لهكذا قصص، وأطنان من التُهم والإدانات المُعادية للذكورية. كل الرجال هكذا! كلهم يحبون المُحرم! كلهم زناة محارم، نيكروفيل! لا يمكن أن تتجرأ امرأة تنتمي إلى مُجتمع إسلامي في الحديث عن أسرار كهذه. لكنني انحشرت في الماضي حتى وأنا أجرّ رأس الماضي بمنجل"، هنا نبدأ في معرفة شيء عن تاريخ هذه المرأة؛ فنعرف أنها تدعى داليا رشدي، عراقية هاربة إلى بلجيكا من أجل طلب اللجوء السياسي، وأنها بينما كانت ما زالت طفلة اعتدى عليها خالها فأفقدها عذريتها، وخشيت أن تقول لأمها أو أبيها؛ ومن ثم كان لديها دائما قصة جاهزة عن فقد عذريتها حيث دخلت بعض الأعشاب والنباتات وأعواد الشجر فيها أثناء وجودها في النهر مما أفقدها عذريتها، وأن أمها تمتلك شهادة صحية تفيد بصحة قولها. هذه الحكاية المُختلقة هي ما ستفضي بها إلى ابن عمها حينما يربطهما الحب ويحدث أن يضاجعها ذات مرة قبل زواجهما؛ فتخبره بها، لكنه لا يهتم ولا يتوقف كثيرا أمام موضوع فقدها لعذريتها.

يبدأ الكاتب، هنا، في التنقل ما بين الحكايات التي ترويها صاحبة الصوت المبحوح، وبين الحياة الماضية لداليا رشدي في تقنيات سردية تتشابه إلى حد كبير مع ما نُطلق عليه في السينما تقنية المُونتاج المتوازي (Cross Cutting) أي أنه يتبادل الانتقال بين حكايتين متوازيتين، فنقرأ "هتفتُ إذ سمعتها في يوم تاسع: يا أخت! يا سيدة! يا آنسة! أنجديني! أنا عراقية مثلك! أنا لاجئة. اسمي اللب، اسمي داليا رشدي، مولودة في بابل يوم الحادي عشر من سبتمبر عام 1978م. أنا يسارية مُعارضة هربت مع زوجي أيام حُكم صدام حسين. في بلجيكا اصطدمت بتعاملهم مع اللاجئين. حين بلغ الأمر حدّ إيقاف الإعانات المالية الشهرية عنا أصبحت (كذا). أنا أحمل شهادة ماجستير في فن التمثيل من كلية الفنون الجميلة. أنا كاتبة رواية. قصة وصولي إلى هنا مليئة بتفاصيل لا تقوى على حملها الجبال (كذا وكذا وكذا) هل تسمعينني؟ اسم زوجي (فلان الفلاني). أنا أسكن بروكسيل. عنواني شارع موريس (الفلاني) رقم (كذا). أرجوك! أنجديني! بلغي الشرطة عن وجودي! إنهم يزرقونني حقنا عجيبة فأبدو ميتة. إنهم يقوّدون على الميتة التي هي أنا. يقوّدون على ما يسمونه جسد عاهرة فارقت الحياة حديثا. هل تقبلين أن يفعل أحد بك هذا؟ حكيت معها باللهجة العراقية؟ باللغة الإنجليزية؟ باللهجة الفلامانية؟ لا أتذكر! على الرغم من إدراكي بأن صوتي لا يصل أبعد من أسناني، وزفيري لا يتعدى شفتي، ما فتئ شيء غامض ينكش فيّ الصراخ. ولم أعترف بفشل محاولاتي إلا بعد ساعات من مُغادرتها وحلول الصمت الذي ظل صوتي يجول في أرجائه نداء تلو نداء".

إذن، فالكاتب من خلال المراوحة بين حكايات سيدة الصوت المبحوح الآتي من خلف الجدار، وبين تذكر داليا رشدي لحياتها يبدأ في بث الحقائق التي سنعرف من خلالها هذه المرأة التي تم تحويلها إلى مُجرد جثة من أجل المتُاجرة الجنسية بجسدها؛ وهنا نعرف أنها حينما وصلت إلى بلجيكا مع زوجها تم التعامل معهما بفوقية لا يمكن تخيلها، وهي الفوقية والتعالي اللذين يتم التعامل بهما مع جميع اللاجئين، بل وتم تهديدهما أنهما إذا لم يقوما بقبول أيّ عمل مهما كان لا يتناسب مع مؤهلاتهما العلمية فسيتم قطع الإعانات المالية عنهما، هنا يتقابل الزوج مع أحد الأشخاص الحاصلين على اللجوء السياسي مثلهما، ويخبره هذا الشخص بأنه فلسطيني، واسمه سمير الأشقر، هارب من سوريا من أجل الحصول على اللجوء. يرتبط الاثنان بعلاقة صداقة وطيدة لنعرف بأن الفلسطيني يتزعم مافيا لتهريب المُخدرات والعمل في الدعارة، وتهريب البشر، وللقرب الشديد بينهما يتناسى الزوج كل المُثل والمبادئ التي كان يؤمن بها ويبدأ في العمل مع الفلسطيني اللاجئ إلى أن يكتسب موقعا مُهما وكبيرا في هذه الشبكة، ويصبح هو الرئيس! أي أن الرئيس الذي تتحدث عنه داليا منذ بداية الرواية هو نفسه زوجها وابن عمها الذي هربت معه من العراق، ويحدث أن تضبط داليا زوجها في فراشها مع إحدى الداعرات، وحينما تعترض وتلقي أمامه خطبة عصماء يواجهها بالكثير من اللكمات في وجهها ليخرسها مُخبرا إياها أن المرأة مُجرد عاهرة، بينما هي زوجته وابنة عمه، لكن ضبطه مع العاهرات في فراشها يتكرر أكثر من مرة، وفي كل مرة تلاقي منه من العنف الجسدي ما لم تكن تتخيله فيما قبل حتى أنه اتهمها ذات مرة بأنها ليست شريفة بدليل أنها لم تكن عذراء حينما تزوج منها؛ الأمر الذي جعلها تقع في الاكتئاب والعلاج النفسي، إلى أن بات يصطحب العاهرات معه إلى البيت في وجود داليا غير مُهتم به، أو ملتفت إليها. هنا تبدأ داليا في التفكير كي ترد له الصاع صاعين، وبالفعل تستدرج أحد الرجال إلى فراشها، لكن بعد مُغادرته تشعر بالكثير من تأنيب الضمير، وتعاهد نفسها على عدم تكرار الأمر مرة أخرى، إلا أنها بعد فترة تكرر الأمر مرة أخرى؛ فيكون وقعها عليها أخف من المرة الأولى، وتكرره مرة ثالثة "لكن استقبال رجل ثان في السرير كان وقعه أخف. ورغم أن التجربة كانت موصومة باحتقار الذات، إلا أنها لم تمنعني من استضافة رجل ثالث التقيته في كراند بلاتس بعد أن غادر زوجي سريرنا علنا مع امرأة. تلك التجربة خففت عني وطأة التجربتين السابقتين. وعند مُشاركة السرير مع رجل رابع بانت لي معالم الطريق. طريق التعوّد. أما التجربة الخامسة فقد أنارت المدخل نحو فرادة المُتعة العابرة في اللقاء الحميم".

هنا تبدأ داليا رشدي في التفكير الجاد في امتهان الدعارة، وليس مُجرد رد الصاع لزوجها صاعين؛ فلقد استشعرت جمال اقتسام الجسد مع أيّ رجل عابر، وبالفعل أنشأت لنفسها موقعا إلكترونيا، لتعرض فيه مواهبها وعروضها على طالبي المتعة، وتحديد أجرها، كما أصبح لها مُديرة أعمال تعمل على الاتفاق مع الزبائن وتنسيق المواعيد، وباتت داليا رشدي أسطورة العاهرات في بلجيكا، بما أنها تمتلك السحر الشرقي والبشرة السمراء حتى أنها أطلقت على نفسها لقب اللبؤة السمراء، ووصل صيت اللبؤة السمراء التي تحصل على أعلى سعر في الساعة إلى زوجها الذي أصبح هو الرئيس لمافيا التجارة في الجنس، ورغب الرئيس في تجربة اللبؤة السمراء؛ لذلك تواصل مع مُديرة

أعمالها، وتم الاتفاق على الموعد في الفندق الذي تمارس فيه داليا عملها، وحينما دخل عليها فوجئ بأنها زوجته؛ الأمر الذي جعله يجنّ جنونه، ويرغب في تمزيقها، لكنها ألقت بزجاجة الويسكي في وجهه، وحاولت الهروب، وحينما عدا خلفها بينما الدماء تغرق وجهه صوبت مديرة أعمالها مسدسها تجاهه وأطلقت رصاصة استقرت في كتفه بينما هربت داليا منه.

إن الروائي حازم كمال الدين هنا يقلب الحدث تماما بشكل لم نكن نتخيله حينما يبدأ في كشف تاريخ الشخصيات لنا، لكنه لا يكتفي بذلك، بل يعمل على إيصال الدهشة إلى مداها الأكبر حينما نقرأ "انتهى الاستجواب بإدخاله غرفة عمليات لإخراج الطلقة من كتفه، وبتكليف الشخص المدني كتابة تقرير إلى مسؤول كبير في وزارة الداخلية يفيد بأن الرئيس توصل بمعلومات تفيد أن زوجته مُنتمية لتنظيم داعش في بلجيكا، وأنه وفقا لمعلومات مُسبقة داهمها في اجتماع للتنظيم في حي برخم Berchem داخل مدينة أنتورب، ولما أراد الاتصال بالشرطة أطلق عليه أعضاء التنظيم النار؛ فأصيب في الكتف، وكاد يُقتل لو لم ينقذه السيد يوهان دو فريز الذي شهد الواقعة. هذا وسوف تُقدم كافة الأدلة التي تُثبت تورط السيدة داليا رشدي مع تنظيم داعش إلى العدالة البلجيكية. بمُنتهى السهولة لفق لي تُهمة انتماء لتنظيم داعش، اشتري من العراق وثائق مزورة تثبت ذلك، زاد عليها وثائق تثبت أني ضالعة في أحداث 11 سبتمبر 2001م، لكن اسمي لم يظهر في تحقيقات الأف بي آي الأميركية لأسباب غير مفهومة"!.

ألا نلاحظ هنا الأحداث المُدهشة التي أقحمنا الكاتب إليها، وهي الأحداث التي لم نكن نتخيلها من قبل، إن هذا الاتهام الأخير للزوجة سيجعلنا نتساءل: إذا كان الزوج قد نجح في تلفيق هذه التهمة لها، وهي التهمة التي أخذت بها الشرطة البلجيكية بالفعل وبدأت في مُحاكمتها، والاتفاق مع السلطة العراقية من أجل إعادتها إلى العراق، وهو الأمر الذي جعل الحكومة العراقية تعمل على مُحاكمتها غيابيا والحكم عليها بالإعدام بمُجرد عودتها إلى العراق. نقول: إذا كان كل هذا قد حدث بالفعل، فكيف ظلت داليا رشدي موجودة في بلجيكا، وكيف فعل زوجها بها كل ذلك وأوصلها إلى أن تكون مُجرد جثة يضاجعها الشواذ؟

إن أسلوب الإثارة والغموض اللذين يتبعهما الكاتب محاولا الحفاظ عليهما حتى نهاية روايته، يجعلنا دائما في حالة من التساؤل التي لا تنتهي، وهي الحالة التي تمسك بتلابيبنا، وتجعلنا في سباق حقيقي مع السطور والصفحات من أجل معرفة الحقيقة، ولعل هذه الأسلوبية في السرد - الحفاظ على انتباه القارئ - من أهم ما يجب أن يميز أي فن؛ لأنه من دون إثارة التساؤل الدائم في نفس المُتلقي، سينصرف عن العمل الفني الذي يتلقاه، ومن ثم يصبح بالنسبة إليه غير مُغرٍ للاستمرار فيه.

ينجح زوجها/الرئيس في تهريبها من الطائرة حينما يتم الاتفاق على ترحيلها إلى العراق، وهنا يبدأ في استغلالها في شبكة الدعارة الضخمة التي يديرها بتقديمها إلى الشخصيات المُهمة في بلجيكا، لكن في إحدى المرات يطلب الرجل الذي يدخل معها أن تجلس على عضو ذكري صناعي فوق رأسه، وأثناء جلوسها عليه تنفلت أمعائها ومن ثم تتبرز على وجه الرجل؛ الأمر الذي يجعله يثور ويهدد الرئيس نفسه بالقتل، فيتم تهريبها من القصر مع يوهان الذي يأخذها في الليموزين إلى الغرفة التي حبسها فيها لحين وصول أوامر الرئيس بتحويلها إلى جثة من أجل الاستفادة منها بطريقة جديدة - المشهد الأول الذي بدأت به الرواية - أي أن الكاتب قد بدأ روايته في صفحاتها الأولى من الربع الأخير من أحداث الرواية، واستمر معها بمثل هذا الشكل الفني كي يصل معنا إلى هذه الأحداث، ومن ثم يستمر في روايته.

تستمر داليا في سماع حكايات سيدة الصوت المبحوح التي تأتي إليها من خلال الجدار المجاور لها، وتتوهم أن سيدة الصوت المبحوح تحكي بأنها روائية عراقية قد لجأت إلى بلجيكا بعدما كتبت رواية في العراق، رأى المُحرر الأدبي لها بأنها أفضل رواية كُتبت في تاريخ العراق، يحدث أن تربط بين هذه الكاتبة، التي عرفنا فيما بعد أن اسمها شبعاد البابلي، وبين المُحرر علاقة عاطفية إلى أن يضاجعها فتطلب منه الزواج لكنه يتهرب منها، هنا تهدّد شبعاد بفضحه؛ الأمر الذي يجعله راغبا في التخلص منها بتسليم روايتها إلى الناشر الذي يدفع بالرواية بدوره إلى وزارة الإعلام من أجل الحصول على إذن النشر، لكنها - بما أنها كانت تهاجم السلطة العراقية في عهد صدام - يُحكم عليها بالإعدام فتحاول الاختفاء إلى أن تنجح في الهروب إلى بلجيكا، وهناك تتحدث في أوساط المُثقفين عن الجنس عند العرب، ووصول المرأة إلى الأورجازم؛ الأمر الذي يجعلهم مُعجبين بها باعتبارها فيمينيست، ويروّجون لها رغم ضحالة ما تقوم بكتابته.

يلجأ الكاتب بذكاء وفنية إلى التماهي مع روايته فيدخل فيها بأحد أعماله الروائية السابقة أولا، ثم لا يلبث أن يدخل في الرواية باسمه وشخصه الحقيقي؛ لذلك نقرأ "وسط تخبطاتي سمعتها تقول إنها زارت صديقتها الحميمة وبكت أمامها على ضياع 'مروج جهنم' هذه المرة مروج جهنم!؟ أستغفر الله العظيم! أشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له! هل سمعت ذلك جيدا؟ طغى الأدرينالين واغرورقت عيناي بغمام أزرق. ازرقّت الغرفة بدورها. عيناي مفتوحتان على مدى أزرق. في السقف المزرق بهتت شخصيتا الخالق وآدم. تحركت أحشائي حقيقة، لا وهما ولا بسبب التسمم. لم أصدق تحرك أحشائي. هل قالت مروج جهنم حقا؟". إن القارئ للروائي العراقي حازم كمال الدين لا بد أنه يعرف بأن الروائي كان قد سبق له كتابة رواية بمثل هذا الاسم من قبل، أي أنه يُدخل عمله السابق داخل عمله اللاحق في حالة من حالات التماهي الفني، وهذه الرواية التي تتحدث عنها صاحبة الصوت المبحوح أو شبعاد البابلي هي الرواية التي سبق لها أن كتبتها في العراق والتي كادت تؤدي بها إلى الإعدام، كما ترى شبعاد أنها لم تكتب مثلها من قبل، وأنها الرواية التي ستجعلها شهيرة حينما تقوم بترجمتها إلى العديد من اللغات الأجنبية الأخرى.

لكن الروائي هنا يصر على إرباك القارئ بأحداثه المُربكة؛ ومن ثم يفرد فصلا كاملا لشبعاد البابلي باعتبارها امرأة عراقية لاجئة إلى بلجيكا بالفعل وسبق لداليا رشدي أن قابلتها وارتبطتا معا بصداقة كبيرة، إن الإرباك هنا يأتي من أن الكاتب في البداية قد كتب على لسان داليا بأن ثمة تشابه بين كل من سيدة الصوت المبحوح وبين شبعاد باعتبارهما امرأة واحدة، ثم لا يلبث أن يفرد فصلا لشبعاد باعتبارها امرأة مُنفصلة عن سيدة الصوت المبحوح، أي باعتبارها حقيقة واقعة بما أن سيدة الصوت المبحوح ليست سوى هلاوس تهلوس بها داليا التي دمر المحلول الذي يتم حقنها به أجهزة جسمها، وإدراكها. رغم أننا نصل إلى هذا الحد من الأحداث المُتشابكة والمُتداخلة التي تأتي على لسان داليا رشدي، إلا أن الكاتب يفاجئنا بذكاء بأن داليا رشدي إنما كانت تروي كل هذه الأحداث أثناء جلوسها على كرسي مُتحرك أمام أحد المُنتجين السينمائيين الذي ذهبت إليه بعدما كتبت كل ما حدث لها من أجل تحويل قصتها إلى فيلم سينمائي هوليودي كبير "في الواقع، رغم أن جسدي في نهاية المطاف حطم نفسه بطريقة يستعصي إصلاحها، إلا أنني فرحة بثورته. السيد الجالس خلف مكتبه أمامي لم ينبس ببنت شفة حتى الآن! من حوالي ساعتين وأنا أحكي بلا توقف إلا ما تمليه حاجات حنجرتي من ماء والتقاط أنفاس. لأكثر من مرة وددت أن أبدي استغرابي من شرودكم أو صمتكم طوال الوقت. هذا المشروع طوّرته وجئت خصيصا به لأجلكم. نحن على موعد من مدة طويلة. في إيميلي أخبرتكم كيف سيتخذ الرجال النيكروفيل في مخطوطتي بُعدا إنسانيا بواسطة تحويلهم إلى أبطال روائيين على ورق لا مُجرمين في الشوارع، وكان جوابكم أن الثيمة مُهمة، وأنكم تودون اللقاء بي في أول موعد تسمح به أجندتكم. في الإيميل أخبرتكم أن لي الشرف أن أضع هذه الثيمة والمخطوطة بين أيديكم كمُنتج هوليوودي مرموق".

إذن، فالكاتب ما زال مُصرّا على إدهاش القارئ وامتلاكه حتى آخر ما سيخطه في روايته. يتمثل الإدهاش هنا في هذا الانقلاب الذي أحدثه في الرواية - الذي يتشابه تماما مع ما نُطلق عليه في السينما "التويست" أو الانقلاب في الأحداث - والذي ينجح من خلاله بالفعل في الحفاظ على انتباه القارئ الذي قد يظن بأنه قد وصل إلى حقيقة ما حدث، لكنه سيعود ويكتشف بأن الكاتب هنا إنما كان مُخادعا له، وهو يتعمد هذا الخداع من أجل استمرار المُتلقي في الانتباه بشكل أكبر، أي أن الكاتب هنا يستحوذ على القارئ تماما بما يتبعه من أسلوب وتقنيات سردية تتقارب مع الأسلوب السينمائي - هل نتذكر التفات الروائي السردي أكثر من مرة أثناء أحداث الرواية بالحديث إلينا أو إلى بعض الأشخاص عامدا إلى كسر الإيهام بالمفهوم البريختي؟ هنا نستطيع أن نفهم لماذا كان هذا الالتفات الذي لمحناه أكثر من مرة؛ فالساردة/داليا رشدي حينما كانت تكسر الإيهام إنما كانت تتوجه بحديثها إلى المُنتج السينمائي الذي تتحدث إليه وتروي له السيناريو الذي كتبته عن حياتها، ومن ثم نفهم أنها لم تكن تلتفت إلينا نحن كقراء في المقام الأول. هنا يحرص كمال الدين على كتابة فصل بعنوان "اختتام"، ليليه بمقطع يحمل اسمه نفسه "حازم كمال الدين" وهو المقطع الذي يروي فيه على لسانه هو كروائي كتب هذه الأحداث، أي أن الكاتب هنا قد عمد إلى إدخال نفسه داخل العالم الروائي وكأنه شخصية من شخصياته، وبدأ يضع اللمسات النهائية للرواية "عليّ أن أخبر القارئ بأن اكتشاف البوليس البلجيكي لما حدث مع داليا رشدي وإنقاذها من الموت المُحتم تم ببساطة تناقض تعقيدات الرواية وحبكتها البوليسية. في مرحلة ما من خضوعها لتلك الحقن تراجعت صحتها حدّ أن أُصيبت بمضاعفات خطيرة

أوصلتها للاحتضار"، يستمر الروائي في سرد ما حدث لداليا رشدي، وأن يوهان قام بمُهاتفة الرئيس الذي أسرع بالذهاب إليه لمحاولة إنقاذ داليا من الموت، وهو الأمر الذي جعله يضعها على كرسي مُتحرك والإسراع بها إلى عيادة أحد الأطباء القريبين من المنطقة، وأثناء عبوره لإشارة المرور بها، تأتي إحدى السيارات مُسرعة فتدهس العابرين وتصطدم بالرئيس وداليا الجالسة على الكرسي المُتحرك مُحتضرة، هنا يفقد الرئيس الوعي، بينما يحاول السائق إنقاذ داليا بإيصالها إلى إحدى المستشفيات التي تعمل على علاجها وإنقاذها من الموت؛ حيث يعرفون كل ما حدث لها ويتم إلقاء القبض على الرئيس/زوجها، وتكون قضية رأي عام وفضيحة كبرى في وسائل الإعلام البلجيكية.

بعد هذا الملُحق يفاجئنا الكاتب بمُلحق جديد بعنوان "الرئيس" وهو الملُحق الذي يتحدث فيه عن زوج داليا رشدي "مُقتبس من مُختلف محاضر البوليس البلجيكي. لا يُعرف للموماً إليه في العنوان اسم حقيقي. وصل بلجيكا بجواز سفر عراقي يحمل اسم دانيو لوراس. بيد أن السفارة العراقية أعلمت وزارة الخارجية البلجيكية أن لا وجود لمثل ذلك الاسم في السجلات المدنية، وعندما تمت مُقارنة صور المُومأ إليه بصور السجلات المدنية العراقية رجُحت أن يكون اسمه حازم كمال الدين".

بالتأكيد لا بد أن تنتاب القارئ هنا الدهشة العارمة؛ فالكاتب يقحم نفسه باسمه وشخصيته داخل السرد الروائي، بل ويحاول التماهي مع شخصية الرئيس الإجرامية التي قامت بكل هذه الجرائم. لعل هذه الطريقة الفنية التي يمارسها الروائي هنا بمُتعة مُنقطعة النظير من الأساليب الفنية التي من شأنها أن تعمل على قلب العمل الروائي بالكامل حتى أنها قد تُسقط ثقة المتُلقي فيه، لكن الكاتب هنا استخدم هذه التقنية الفنية بذكاء جعل كل أحداث الرواية شديدة الالتباس، كما جعلت القارئ يدرك أن الروائي هنا يتلاعب به باستخدام العديد من التقنيات الفنية التي تجعل من السرد مُجرّد لعبة فنية.

في مُلحق ثالث بعنوان "شبعاد البابلي" يؤكد من خلاله الروائي على أن شبعاد البابلي شخصية حقيقية تبعا لبعض المذُكرات التي كتبتها داليا رشدي بعد طلب طبيبها النفسي ذلك، ويبدأ الروائي في سرد حكايتها المُختصرة، لكنه يكتب في نهاية الملُحق "في الواقع لم نعثر لشبعاد البابلي على أثر في بلجيكا. وقد أفاد المتُّهم ذو الأسماء الخمسة أو أكثر بأنه لا يعرف شخصية بهذا الاسم، بينما أكدت ضحيته داليا رشدي بأن شبعاد البابلي صديقتها الأعز، وبأنها كانت تسمعها تلقي فصولا من خماسيتها المُسماة مروج جهنم في المبغى الذي أُخفيت فيه. في قوائم دور النشر البلجيكية لا وجود لاسم شبعاد البابلي. السيدة داليا رشدي أخبرت الطبيب النفسي بأن الكاتبة تنشر تحت اسم مُستعار هو شيّ ماء الصقر. في الإنترنت باللغة العربية وجدنا أن شيّ ماء الصقر هو الاسم المُستعار لي، أنا حازم كمال الدين مؤلف هذه الرواية! في سجلات مفوضية اللاجئين ثمة نساء كثيرات تنطبق عليهن مواصفات شبعاد البابلي، لكن لم يثبت على أيّ منهن العمل في مهنة البغاء".

ألا نُلاحظ هنا أن الكاتب يكاد أن يتلاعب بالسرد الروائي، وبالمبنى الروائي بالكامل حتى أنه يكاد أن يهدمه من خلال تلاعبه الفني به؟ إنه هنا يوهمنا بأن كل الأحداث السابقة من المُمكن ألا تكون قد حدثت بالفعل، وأنها كانت محض خيالات تدور في ذهن داليا رشدي التي يتم علاجها من قبل الأطباء النفسيين، صحيح أنه لم يؤكد مثل هذا الظن، لكنه يدفع به إلى طريقنا، ويوحي به إلينا؛ من أجل تشكيكنا في المتن الروائي بالكامل، كما أنه من جهة أخرى يحرص على المزيد من التماهي بينه وبين نصه الروائي بإدخال نفسه داخله، بل والالتفات إلينا هذه المرة مُتعمدا ليخبرنا بأنه هو كاتب النص الروائي الذي نقرأه، وأننا أمام تشابه بينه وبين شبعاد البابلي التي كتبت روايتها "مروج جهنم" بينما نعرف أنه هو أيضا قد كتب رواية بمثل هذا الاسم.

إن حالة الشك والارتياب التي يترك فيها الروائي العراقي حازم كمال الدين قارئه هي حالة تجعل القارئ مُتشككا في كل ما قرأه من أحداث روائية، وهو - كروائي - يتعمد إيصال القارئ إلى مثل هذه الحالة من الارتياب كشكل من أشكال اللعب الفني التي تدفع بالنص إلى مُتاخمة حدود المُقامرة بالنص بالكامل، وربما انهياره الفني في نظر القارئ الذي قد لا يتفهم هذه الحالة الفنية من التلاعب؛ ومن ثم ينصرف عن النص.

لكن، لا يمكن إنكار أن الكاتب هنا كان من الذكاء الفني، والدربة، والمهارة ما جعله يمسك بتلابيب نصّه والقارئ معا في بوتقة واحدة، مُحافظا عليهما من أجل صالح النص الذي يتميّز بالكثير من الإدهاش والمقدرة الفنية على كتابة نص روائي مُختلف عمّا تدفع به دور النشر من أعمال روائية كل يوم.

تأتي رواية "الوقائع المُربكة لسيدة النيكروفيليا" للروائي العراقي حازم كمال الدين كرواية مُنفردة وجديدة سواء في عالمها الروائي وأحداثه، أو في محاولة الروائي انتقاء تقنيات سردية بعينها تعمل على خدمة النص فيما يرغبه الروائي، أو في استعارة العديد من التقنيات من مجال السينما ليوظّفها في خدمة نصه السردي ليبدو لنا النص في نهاية الأمر كمشهد كلي مُتكامل قادر على الإدهاش والتجديد في الجنس الروائي، ولعله لا يفوتنا هنا امتلاك كمال الدين من الأسلوبية السردية ما يجعله قادرا على تحويل الكلمات التي يكتبها إلى مشاهد بصرية تترى على ذهن المتُلقي لتنسال على جداره، حتى لكأن القارئ يجلس أمام شاشة سينمائية لمُشاهدة أحد الأفلام مُستمتعا بها، وليس مُجرّد قارئ تمرّ عيناه على مجموعة من العبارات والجُمل المصفوفة التي يقوم بقراءتها، وهي أسلوبية قلما تتأتى للكثيرين من كتاب الرواية.

ابراهيم برنو

ناقد من مصر

الكتابة بسكين اللغة

القصيدة المضادة للموت في ديوان "نتقاتل للتسلية"

مفيد نجم

يواصل الشاعر العراقي كاظم خنجر كتابة الشعر بسكين اللغة وكأن الحياة تحولت إلى لعبة لا تنتهي مع الموت، في البيت كما في الشارع والمدرسة، أو مع حكاية حب تنتهي بدم قبل أن تبدأ. لا يكتب الشاعر شهادة عن الموت بل يحاول أن يعيشه بوصفه عملا شاقا وأليفا من أعمال الحياة التي لا تتوقف عن استكمال فصول سرديتها المفتوحة على جحيم العراق المقيم. على الرغم من كل هذا الموت والخراب ثمة نبرة خافتة تنطوي على سخرية مرة ومفارقة موجعة في آن معا تحفل بها قصائد ديوانه الجديد "نتقاتل للتسلية" وتؤسس لها بنية العنوان اللغوية والدلالية عبر ما تنطوي عليه من مفارقة دلالية ستلعب دورا أساسيا في خلق أفق التوقع وتوجيه القراءة عند المتلقي منذ البداية.

يلعب السرد في قصائد الديوان دورا أساسيا في البنية التكوينية لمشهدية الموت التي غالبا ما تتركز بؤرتها السردية في أشياء دالة وموحية ينتزعها من الواقع المحطّم مثل كرسيّ العجزة وماكينة الخياطة والخشب، والأشرطة الخضراء والأسماك والدجاجة والدراجة. يتخذ الشاعر من هذه العناصر الدالة نقطة ارتكاز في بناء مشهده الشعري الذي يعمل على شحنه بطاقة تعبيرية ذات بعد درامي مكثف وسريع، يسهم عنصر المفارقة الذي يوظفه الشاعر بنجاح في تحقيق الصدمة للقارئ نظرا لما تنطوي عليه من تجسيد حي لعبثية الواقع ولا معقوليته وفداحة ما يحدث فيه. لذلك لا يمكن قراءة نصوص هذا الديوان بمعزل عن شعرية العنوان الرئيس وعلاقة الإحالة المتبادلة بين العنوان وقصائد الديوان.

تتوزّع القصائد التي تتميز بكثافتها اللغوية الكبيرة على نوعين من القصائد حمل بعضها عناوين دالة بينما جاء بعضها الآخر على شكل متوالية رقمية. تميزت القصائد الثانية التي جاءت على شكل ومضات شعرية سريعة ببنائها المحكم واستبدال العنونة الكتابية بالعنونة الرقمية الدالة على الكمّ للدلالة وكأنه يستعيد البعد الغائب في علاقة الإنسان الحسية بالأشياء التي يتعايش معها إضافة إلى المفارقة التي أصبح يحكم حياتنا وعلاقتنا بالموت والطبيعة والكائنات الأخرى باعتبارها تنطوي على الجانب الدرامي الموجع والحزين في هذه العلاقة التي تتكثّف صورها ودلالاتها الموحية القاسية:

لم نأكل الدجاجة التي تربّت معنا في البيت
وحتى عندما جلسنا حولها رمينا لها الخبز
وحده الأعمى يدرك/بأن العيون مقاعد فارغة للبكاء.

يواصل كاظم جلد القارئ بصوره المفزعة لأنه يريد للمأساة العراقية أن تستحضر بعدها التراجيدي المرعب ولذلك فهو يستدرج القارئ إلى هناك لكي يتعرّف إلى أشكال الموت المروّعة وأنواع الألم بكلّ قسوته عندما تتحول الحياة إلى حبل غسيل يعلقون عليه جثث موتاهم وأوجاعهم التي لا تنتهي، ما يجعل الكتابة محاولة لاختزال كل هذا الموت والعبور به محمولا على لغة التخييل ومجازها إلى أفق آخر من الكتابة تغلق على القارئ مشهدها الدامي كما يغلق الموت أبوابه على مصائر ضحاياه التي تتناسل في حكاية الموت العراقي الطويلة:

خرجت الطفلة من البيت/قالت لأمها:
سألعب في الشارع
لسنوات في الشارع يلعبان/يركض أحدهما خلف الآخر
تأخذ الطفلة الموت/ ويأخذ الموت الطفلة/
عند الليل
بسعادة يعود كل منهما بالآخر إلى أمه.

تستثمر لغة الشاعر مجاز اللغة في مشهديات الموت اليومي عبر استخدام التشخيص والتجسيد بغية تحويل الأشياء إلى عناصر فاعلة ومؤثّرة في تكوين المشهد الشعري بغية توسيع أفق الدلالة وإغنائه بالشكل الذي تستطيع فيه اللغة التعبير عن الأبعاد الدرامية الموجعة التجربة الإنسانية العراقية في سياقها المفتوح على جميع أشكال الألم والخسارات والقتل المجاني.

إن هذه الرؤية التراجيدية الجارحة والحزينة وما تنطوي عليه من مفارقات ممزوجة غالبا بحسّ ساخر أكثر إيلاما لا تحاول أن تستعرض بلاغتها بل تترك لهذه المأساة الفادحة أن ترفد المشهدية الشعرية ببلاغتها المفتوحة على جميع أنواع الألم الطاغية. تتناسل الصور داخل المشهد السردي حيث تدفع بها مخيلة الشاعر نحو نهاياتها الأكثر تعبيرا دراميا عن مأساوية الشرط الإنساني وعدميته القاتلة:

تذكرت أشرطة أمي الخضراء/المعقودة على ذراعيك المختنقتين أيها الكرسي
أي الجائعة التي لا تملك سوى الدمع/ تأكله ويأكلها
اليوم وحدي بلا أم ولا أخت/ أضع سنواتي على الكرسي المدولب
وأدفعه أمام باب البيت/مدركا أن الرياح العالية
تدفع الغبار باتجاه واحد .

تتوزع قصائد الديوان التي تتميز عموما بكثافتها المركزة على نوعين من القصائد،

شريف مطر

وتتميز القصائد الأولى منها بطولها النسبي، في حين جاءت القصائد الأخرى على شكل ومضات شعرية بالغة التكثيف في بنيتها اللغوية، لكنها الأكثر دلالة وتكثيفا لمأساوية الواقع العراقي وغالبا ما يتم التعبير عنها بلغة ساخرة أكثر إيلاما:

* المفخخات التي لا تنفجر في يومها/باردة ويابسة
كالطعام البائت.

* أنا في العراق/ مجرد شرطي مرور/ينظم سير السكاكين على جسده.

تتخفف هذه اللغة كثيرا من بلاغتها وتذهب كالطلقة مباشرة إلى هدفها لكنه في قصائده الأكثر طولا نسبيا يعيد بناء المشهد الذي يأتي على شكل لقطات ينهض فيه المكان بدور أساس في بناء المشهد إضافة إلى استخدام التجسيد الذي يسهم في تقديم التجربة بصورة محسوسة، وغالبا ما ينطوي المشهد على حركة تنمو من داخله وتتّجه من الماضي إلى الآن لتجسيد البعد الدرامي الحزين في مصائر شخصياته التي تحمل القصائد أسماء ضحاياها الذين أعدمهم الإرهاب أو مزقت أجسادهم المفخخات وأسلحة القتل المختلفة. لا يكتب الشاعر قصائد رثاء بل يحاول أن يستعيدها من هذه المصائر المأساوية لكي تستكمل معه حياتها المستلبة. إنها الكتابة المضادّة للموت في واقع محكوم بسلطة الموت والإرهاب والعدم:

براحتين من دموع تلطم أمك أمام البوستر
على وجهها
في كل يوم/وفي كل يوم
أسحب البوستر من يده/معي إلى المدرسة.

ناقد من سوريا مقيم في برلين

سندس عبد المالك

في انتظار ولادة سيزان جديد

فاروف يوسف

عالميا سيكون فن الألماني أنسليم كيفر (1945) استثناء ساخنا إذا ما نظرنا إلى الوجبات الباردة التي صار يقدمها الرسامون المعاصرون. لم تعد الأسلوبية نوعا من السلوك الحر، بل صارت عبئا يثقل الرسام بصمته الأبله قبل أن يلقي بثقله المريض على ذائقة التلقي الجمالي.

سيكون أولى بنا أن ندافع عن مصير الفن بدلا من أن ننشغل في تبرير أخطاء الرسامين. وهي الأخطاء التي صار الرسم يدفع ثمنها، من خلال انحساره وعدم قدرته على أن يتجاوز وجوده المباشر ليتماهى مع بعده الروحي. ترى اللوحة لكي تنساها بعد قليل. لا لشيء إلا لأنها لم تمش بك مترا مضافا، بل أعادتك إلى أمتار كنتَ قد مشيتها في أوقات سابقة. أصبحت تلك اللحظات التي يشعر المرء فيها أن عينيه تظلان تحومان حول لوحة بعينها نادرة. لوحة يراها المرء مرة واحدة لتقيم في أعماقه مثل زلزال. هل انتهى زمن الرسم فعلا كما يشيع أتباع الفنون المعاصرة ومريدوها؟ كيفر نفسه صار مُلكا متحفيا بعد أن قام اللوفر في خطوة نادرة بعرض عدد من أعماله في إحدى صالاته. أفي تلك الخطوة تكمن إشارة إلى أن الرسام المولع بالمشاهد الشاسعة قد انضم إلى الأموات الخالدين بالرغم من أنه لا يزال حيا؟

لنتأمل مصير الرسم.

كان الأميركي سي تومبلي (1928. 2011) آخر رسامي الحداثة الكبار، من جهة إصراره على أن الأسلوب الشخصي في الرسم لا يزال ممكنا. تومبلي اجترح معجزات كثيرة، تقنيا وشكليا من أجل إخراج الرسم من الخندق الضيق الذي سقط فيه، من ذلك بل وفي المقدمة تقف استغاثته بالطبيعة، مادا خيط حرير بين انطباعية التهم الغرب كل ما في صحونها من طعام وبين تلذذ شرقي لا يزال يهب العين قطعا أرضية كما لو أنها جُلبت من السماء. ليس غريبا إذن أن يلتفت النقاد في متحف الفن الحديث بإستكهولم، ليقيموا معرضا يضم إلى جانب تومبلي، وليم تورنر وكلود مونيه. ومع ذلك كانت الفكرة ناقصة. كان من الممكن أن يكون النّصاب كاملا لو حضرت رسوم يابانية أو صينية. لم تكن رسوم تومبلي فتحا، بالرغم من عظمة كشوفاتها البصرية. على المستوى التاريخي فإن أهميتها تكمن في أنها سعت إلى أن تشق ثغرة في جدار كان الإسباني أنتوني تابيس (1923 . 2012) واحدا من أعظم بناته. مَن يرى رسوم تومبلي سيكون على ثقة من أن هذا الرسام قد نجح في إحداث تلك الثغرة، ولكن الأهم هنا أن تلك الثغرة إنما تطل بنا على عدم. لقد استلهم تابيس قوة ذلك العدم في ما بناه.

الآن لا أحد يقوى على تطوير تجربة تومبلي. لا بأس من المحاولة. ولكنها ستكون محاولة يائسة لأنها تُجرى في المكان اليابس خياليا. "الرسم لم يعد ممكنا" جملة سمعتها من غير رسام من الأصدقاء، ممن أثق بقوة ولائهم للرسم وإيمانهم به باعتباره قوة خلاص وتغيير. وكما أرى فإن الرسم اليوم صار في حاجة إلى ثورة من النوع السيزاني (بول سيزان). هذا يعني إعادة النظر في قوانينه، مثلما فعل الرسام الفرنسي حين اختتم القرن التاسع عشر بإعلانه موت الانطباعية وما بعدها وولادة رسم جديد قائم على منظور جديد، أساسه الهندسة. ثورة تنقل النوع الفني من مكان إلى مكان آخر، أي أنها لا تسعى إلى تطوير أدوات القياس، بل تعمل على تغيير النظر إلى طبيعة الرسم من الداخل. من غيرها فإن كل ما يفعله الرسامون لن يكون إلا عبارة عن اجترار أفقي، سيجرّنا إلى فساد عظيم في الذائقة الجمالية، في التجربة البصرية، وقبلهما في معنى ووظيفة الرسم.

أتذكر هنا الرسام النمساوي غوستاف كليمت بأسى.

كان هذا الرسام الذي عاش بين عامي 1862 و1918 طليعيا في نظرته إلى الرسم، غير أن تلك النظرة لم تكن بحجم التحول المطلوب، وهو التحول الذي استوعب سيزان تقنيات ضرورته. لقد انطوى كلمت على موهبة كبيرة، شغف أصيل وعميق بالفن يصل حد الجنون، غير أنه انتهى زخرفيا، ولم يهبنا إلا روائع غرامية لم

تؤسس لفن مختلف. كانت القصائد المنسوبة إلى قيس بن الملوح رائعة في باب الحب، غير أنها لا تشكل علامة فارقة في تاريخ الشعر العربي. لقد حضر كلمت في الزمن الخطأ. وكما أرى فإن التلويح بتجربة الألماني جورج بازالتيس (1938) من قبل بعض نقاد الفن باعتبارها حلا، هو نوع من اللعب المخيب على الأصول. كان عليّ وأنا أرى لوحات بازالتيس أن أقف مقلوبا كالقرد. ما معنى ذلك؟ أعتقد أن المشكلة لا تكمن في الطريقة التي ننظر من خلالها إلى اللوحة. تكمن المشكلة في مفهوم الرسم، وهو مفهوم صار مستنفَدا. نحن اليوم في مرحلة تتطلب منا إعادة تعريف الرسم. لا يمكننا اختزال ذلك المفهوم في ما يفعله الرسامون. الرسم يقيم في ما لم يقع منه بعد. مصيره يشير إليه. من حق الكثيرين أن لا ينظروا إلى تجربة الأميركي أندي وارهول (1928.1987) بجدية. رسام سلك سكرين (تقنية طبع من خلال شاشة حريرية). رسام وجوه بتقنية صبيانية مبتذلة. غير أن ما يجب أن نعترف به أن هذا الرسام قد استطاع أن يعبر الخندق الضيق بمهارة. كانت مدرسة نيويورك في أوجها يوم ظهر وارهول. وحين أدار وارهول ظهره لمارك روثكو ووليام دي كوننغ وجاسبر جونز وروبرت روشنبرغ وآرشيل غوركي فإنه وضع تحت أقدامنا المتر الذي ننتظره لتتسع الأرض. لقد أنقذنا وقبلنا أنقذ الرسم من هلاكه. .

الآن الرسم في حال أسوأ مما كان عليها يوم ظهر وارهول. على الأقل في زمن وارهول كان هناك عدد كبير من الرسامين الكبار، كانت الحداثة يومها تتنفس الهواء نفسه الذي أحاط بها منذ البدء، كان العالم الذي ابتهج بحداثته لا يزال قائما. الآن لم تعد أفكار الحداثة ممكنة. جرّد المال الفن من آخر أسلحته حين قاده إلى المزادات. صارت السوق تزنه باعتباره بضاعة تالفة. الرسم اليوم غريب، يسعى من خلال التهريج إلى نسيان غربته. كليمت حاول ذلك من قبل فضاع في الزخرفة. بلاغة غرامه ابتلعته. ولكننا اليوم لا نرى سوى الزخرفة المحايدة في تجارب رساميا. إيقاعات الماضي تجد لها صدى في أشكال ميتة. علينا أن نكون منصفين. رسامو اليوم هم ورثة الخطأ التاريخي. منذ أكثر من عقدين كان الرسم بضاعة كاسدة. قبلها ذهب الإيطالي كليمنته إلى الهند وصار يستجدي شيئا من بخور تلك القارة العظيمة. غير أن الرسم بقي يترنح تحت وطأة أزمته، لم تنقذه تلك الفكرة الهاربة إلى النرفانا. علينا أن لا ننسى أن الرسم يستمد جزءا عظيما من وجوده من سلوك تقني غامض. سلوك يؤسس لتقنية مختلفة في النظر. سيكون علينا دائما أن نعود إلى سيزان باعتباره الحجر الذي اصطدمت به قرون من الرسم ولم تعبره. بعده كان على البشرية أن تفكر في رسم جديد. رسم لم تعرفه من قبل.

أنا أفكر بـ"سيزان" جديد.

فكرة طوباوية. ففي ظل العولمة، في ظل نظام السوق وسلطة الشركات الكبرى، في ظل صراع الممالك الافتراضية، حيث الأسهم تشكل التركة المتبقية من خيال العالم، لن يكون أمام أيّ سيزان جديد سوى أن يختبئ في انتظار أن ينتهي الطوفان. ولكن نهاية الطوفان ستضعنا في مواجهة عالم جديد. لقد اهتدى الغراب إلى أرض لم يسكنها أحد من قبل. هكذا تقول الحكاية الدينية. وهو ما يقوله الواقع الآن.

أليس للرسم من رمق أخير؟

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

المختصر

كمال بستاني

لأجل طوباوية عملية

في كتاب "يقظة اليوطوبيا" يلاحظ الباحثان جان لوي لافيل وميشيل ريو سارسي أن التمثيليات السياسية التقليدية تعيش أزمة طويلة الأمد، بسبب عاملين رئيسيين. الأول هو أن ثلاثين سنة من الليبرالية، مع إيمان راسخ بأن قانون السوق يكفي لتعديل المجتمع، أدت إلى تصاعد التفاوت والنزعات القومية. والثاني أن شتى تيارات اليسار انغلقت في تصور جعل من الأحزاب صاحبة الحلول ونسيت أن وجودها مرهون بمن وعدوها بالتحرر والمساواة. فالملاحظ اليوم أن الدعوة إلى التكيف مع التكنولوجيات الحديثة التي تخفي تقليص الإنسان إلى روبوت ينفذ حسب معايير القوى الاقتصادية والمالية التي يصعب تحديدها، وأن السلط الحاكمة تجيب عبر منابر صحافية، وتحليل المجتمعات يبدو غير مجدٍ... فلا يمكن للنخبة المثقفة والحالة تلك أن تكتفي بدور الملاحظ، بل ينبغي أن تعيد التفكير فيما يمكن أن تنهض به لجعل الديمقراطية يوطوبيا فعلية.

أساليب التوقي من الجوائح

من الظواهر الحديثة إشارات التحذير من كوراث أيكولوجية، ولكن قيمتها لا تحدّد بالتصديق أو التكذيب، ولا بكون الحكومة ناجحة أو فاشلة، بل تحدد بقدرة الإنذار على إثارة الاهتمام لدى من يتلقّونه. في كتاب "إشارات تحذير" يبين عالم الأنثروبولوجيا فريديريك كيك، استنادا إلى دراسة عن حراس الجوائح في المجتمعات الآسيوية، أن المناطق التي ترسل إشارات تحذير مثل هونغ كونغ وتايوان وسنغافورة، لها علاقات تنافس وتعاون شبيهة بعلاقات الطيور التي تتسابق في التحذير من وجود حيوان أو طير كاسر. وبذلك أوجدت شكلا جديدا من أشكال التضامن الشامل والعدالة الاجتماعية. ويقترح الكاتب أن نعود إلى ليفي ستروس وأموتز زاهافي وأنّا تسينغ لفهم الظاهرة، وأن نعود أيضا إلى تاريخ الأزمات الصحية الكبرى منذ عشرين عاما، وحتى إلى بعض الروايات والأفلام والمعارض لكونها تساعدنا على توقّي الجوائح قبل وقوعها.

الأرض وتحولات الإنسان

عندما نعكف على دراسة تاريخ الإنسانية، عادة ما نتوقف عند الأعلام الكبار والحركات الديمغرافية والسياسية والتكنولوجية، ولكننا نغفل عن الأرض رغم أنها أثّرت وتؤثّر في مصيرنا. منذ البدايات، حدّدت البيئة نوعنا، فالقوى الأيكولوجية كانت وراء تطور الإنسان في أفريقيا الشرقية، والتغيرات المناخية دفعته إلى التحول من الترحال إلى الزراعة، وتكْتونيّات الصفائح سمحت باستقرار بعض المدن/الدول من اليونان إلى روما على الضفاف الشمالية للمتوسط، وحتى في عصرنا هذا يقتفي سلوك الناخبين الأميركان سرير بحر قديم. "أصول" للأميركي لويس دارتنيل رحلة عجيبة إلى ماضي كوكبنا يجمع بين العلوم والتاريخ، ويحثنا على وضع تصور بديل لمستقبل الإنسانية.

عواقب التفاوت المدرسي

"هل يمكن أن تنقذ المدرسة الديمقراطية" عنوان كتاب جديد لفرنسوا دوبي الأستاذ المحاضر بجامعة بوردو، وماري دورو بيلا الأستاذة المحاضرة بمعهد العلوم السياسية بباريس، يعالجان فيه ما أفرزته المدرسة الفرنسية منذ الستينات، ويبيّنان أن النتائج دون المؤمّل، فلئن حدّت المدرسة الجماهيرية من التفاوت المدرسي إلا أنها حوّرت نمط إنتاج ذلك التفاوت، بفرز المنتصرين من المهزومين، تماما كالدبلومات التي عمقت الهوّة، بين شهائد مربحة، وأخرى لا تجدي نفعا. كما بيّنا أن جمهرة التعليم جعلت من الذين حازوا أعلى الشهائد يلتزمون بالقيم الديمقراطية والليبرالية، فيما فقد من هم دونهم الثقة في تلك القيم، فامتنعوا أو اختاروا القوى الشعبوية أو التسلطية. أي أن جمهرة التعليم كانت مناسِبة للمنتصرين، وأقل من ذلك بكثير للمنهزمين، بيد أن التفاوت المدرسي ليس مظلمة فقط، لأن آثاره تهدد التماسك الاجتماعي وحتى الديمقراطية، ومن ثَمّ لا يمكن أن يكون تساوي الفرص مثال العدالة الوحيد.

الاعتراف بالآخر

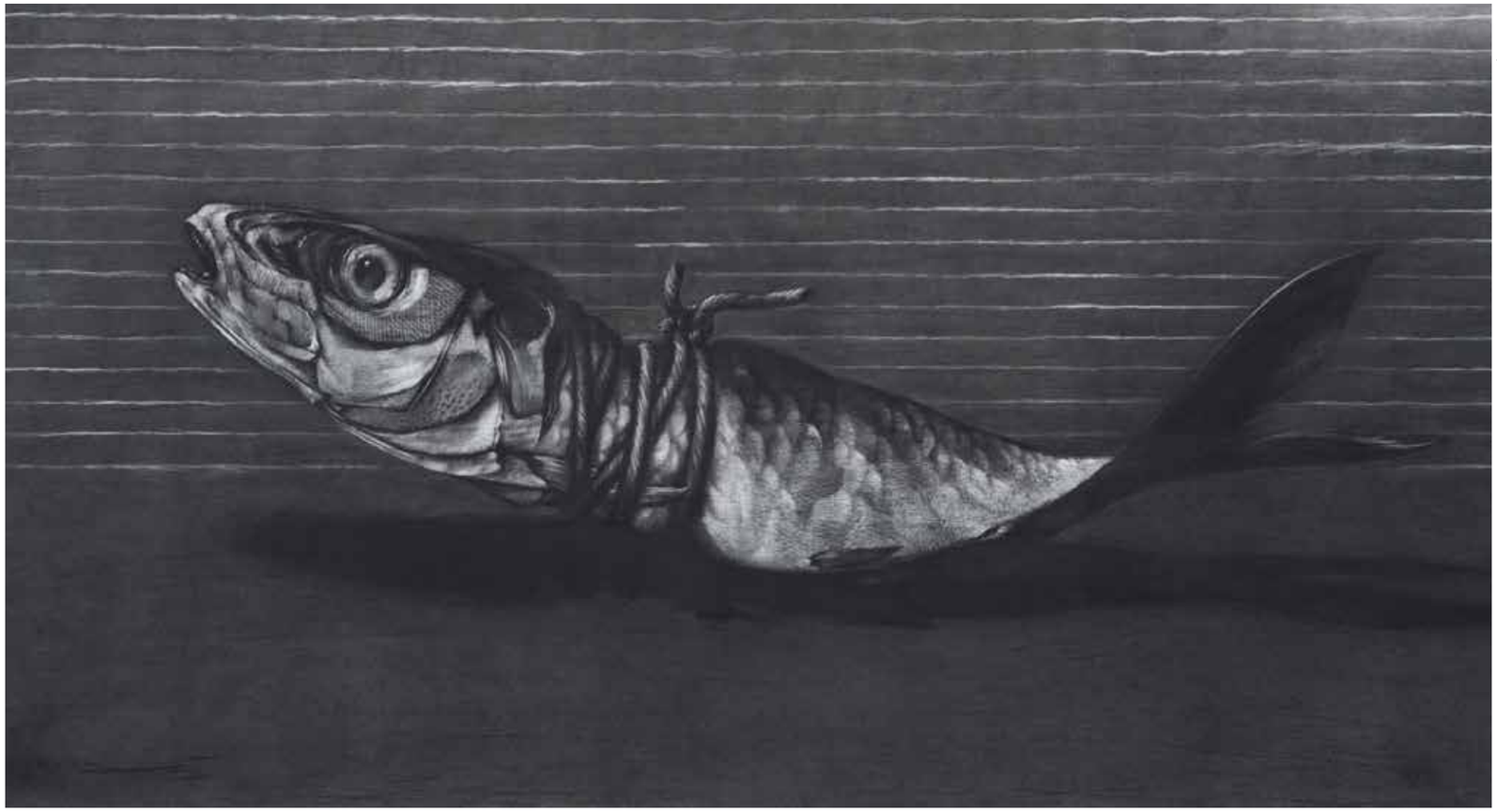
"الاعتراف" كتاب مرجعي لعالم الاجتماع الألماني أكسيل هونيت، المدير الحالي لمدرسة فرانكفورت، ومصطلح أساسي لهويتنا السياسية والثقافية، لأنه يشمل متطلبات كثيرة كالاحترام المتبادل بين أفراد مجموعة متعاونة، وضمان اعتراف غير مشروط بتميز الآخر، وتقديم شهادات اعتبار للأقليات الثقافية في إطار "سياسة الاعتراف". يكشف هونيت عن التأثير الذي خلقته الأوضاع السوسيوثقافية في بلدان كثيرة بدءا بفرنسا وبريطانيا وألمانيا، على الموقف من الاعتراف، رغم أن لكل بلد تصوره الخاص للاعتراف. ففي فرنسا مثلا ولّد الجهد الخاص لبلوغ وضع اجتماعي أو وجود اجتماعي مضمون خوفا من فقدان الذات، بينما تدفع الحاجة إلى تأييد مجتمعي الفردَ البريطاني إلى ممارسة مراقبة أخلاقية على نفسه. أما في الفضاء الجرماني فحاجة الفرد للدخول في علاقة اعتراف متبادل تفتح إمكانية تقرير المصير. ما يؤكد أن التباين في الدلالات مردّه إلى الخصائص القومية للظرف الذي ظهر فيه الاعتراف.

كيف ندافع عن الكائن الحيّ

إن نسيج الأحياء يتفتت من حولنا، ويضعف آفاقنا الممكنة. ورغم أننا واعون بذلك فإن إحساسا بالعجز يهمين علينا. لماذا؟ لأننا نسيء الدفاع عمّا لا نفهمه جيّدا. فنحن نتصور العالم الحيّ مثل كاتدرائية تلتهمها النيران، ولكن نسيج الحيّ، هذه المغامرة التي تروي كل أنواع المحيط الحيوي، ليس تراثا جامدا وهشّا، بل هو قوة دينامية للتجدد والخلق المستمر، فهو ليس كاتدرائية مشتعلة بل نارٌ تنطفئ. في كتاب "إذكاء جمر الكائن الحيّ" يقول باتيست موريزو أستاذ الفلسفة بجامعة إيكس مرسيليا، إن فهم الكائن الحيّ بهذه الكيفية تجعل المفارقات التي تربطنا به مرئية، فهو ليس في حاجة إلينا، بل في حاجة إلى أن ندافع عنه. هانَ بفعل إساءاتنا ولكنه يظل أقوى منا، ولسنا نحن من صنعه، بل هو الذي صنعنا، والدفاع عنه لا يكون كإعادة بناء كنيسة مدمرة، بل بإذكاء شعلته.

التغير المناخي ليس مشغلا جديدًا

منذ أواسط القرن العشرين، ناقشت المجتمعات الغربية التغيير المناخي، أسبابه وآثاره على التوازنات الأيكولوجية والاجتماعية والسياسية، ولكن دون اهتمام بثنائي أكسيد الكربون ولا بالاحتباس الحراري، إذ كان الرأي السائد أن قطع الغابات سيغير الأمطار ودرجات الحرارة والفصول. بيد أن هذه المسألة شغلت الإنسان قبل ذلك التاريخ، كالغزاة الإسبان في العالم الجديد، والثوار الفرنسيين غداة 1789، وكذلك العلماء والخطباء السياسيين، قبل أن يقْفوَ أثرَهم الإمبرياليون الأوروبيون في آسيا وأفريقيا حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. في كتاب "ثورات السماء، تاريخ للتغير



يوسف عبدلكي

المناخي ما بين القرنين الخامس عشر والعشرين" يروي المؤرخان جان باتيست فريسّوز وفابيان لوشي لأول مرة مخاوف وآمال المجتمعات التي كانت تفكر في التقلبات المناخية وتستبق حدوثها، ويبينان أن تلك القضايا كانت في صميم الجدل الدائر حول الاستعمار والرب والدولة والطبيعة والرأسمالية، جدلٌ تولدت عنه بعض المفاهيم المفاتيح للسياسات والعلوم البيئية المعاصرة.

العودة إلى البرية عودة إلى الأصل

"لا يوجد منظر قبيح ما دام في وضعه الطبيعي"، ذلك رأي الرحالة الأميركي جون موير (1838 - 1914) الذي دوّنه في كتابه "المحافظة على البرية" أو "المحافظة على العزلة" في الترجمة الفرنسية، وهو عبارة عن دفاع عن التفرد بالطبيعة، لأن تأمل الطبيعة والالتحام بها والتمتع بجمالها لا يكون إلا في وضع انفراد وعزلة. والمعروف أن هذا الكاتب، الذي جاب مناطق كثيرة من الولايات المتحدة على قدميه، كان أسس جمعية "سييرا كلاب" التي تعدّ من أهم جمعيات الدفاع عن البيئة في أميركا حتى اليوم. فقد كان يدعو إلى ترك البيئة كما هي بدل تحويرها وتحويلها، بدل استثمارها بشكل سيء، بعد أن لاحظ أن آلاف البشر المرهقين من إيقاع الحياة في المدن ووسائلها العصرية والإفراط في التمدّن بدؤوا يفهمون أن اللجوء إلى الجبال والغابات إنما هو عودة إلى الأصل، كما يعود المرء إلى بيته، وأن الوضع البري ضرورة.

رواية ترحل بنا إلى تاريخ الفلسفة

بعد "كانط، أنت لم تعد تدري ما تفعل" و"ديكارت لأيام الشكّ"، صدرت للكاتبة الفرنسية ماري روبير رواية فلسفية بعنوان "رحلة بينيلوبي" التي ترجمت إلى أكثر من خمس عشرة لغة رغم استبعادها من الجوائز. وكان الدافع إلى كتابتها تقريب الفلسفة من عامة القراء، لأنهم يتهيبونها في شكلها المعتاد. وقد جعلت بطلة روايتها بينيلوبي، ولكن ليست زوجة أوليس التي كانت تنقض غزلها أنكاثا في انتظار عودة زوجها أوليس، بل هي ساردة لم تعد تعرف ما يحدث لها حين بلغت سن الثلاثين، بعد أن قضت عشر سنين من حياتها مع فيكتور، فقد استبدت بها أسئلة وجودية: من أكون؟ إلى أين أمضي؟ أيّ معنى أعطيه لخياراتي؟ فقررت ترك عملها وصديقها والرحيل إلى اليونان، وإلى جزيرة إيتاكا تحديدا، هناك حيث انتظرت بينيلوبي أوليس. ولكنها لم تكن رحلة في المكان، بقدر ما كانت رحلة في أعماقها، عبر تاريخ الفلسفة.

حضارة آيلة إلى الزوال

فابيان شايدلر هو كاتب ألماني درس الفلسفة والتاريخ والمسرح، صدر له بعد "خاووس، عصر الثورات الجديد"، كتابٌ هام بعنوان "نهاية الميغا- آلة" حاز إعجاب جان زيغلر وفاندانا سيفا ونعوم تشومسكي الذين جعلوا من قراءته ضرورة حتمية. يقدم الكاتب بأسلوب بديع مفتاحا لفهم الكوارث المناخية والأيكولوجية والوبائية والاقتصادية المعاصرة. وفي رأيه أن من الخطأ اتهام "سابينس"، هذا الإنسان اللامبالي والمخطئ على الدوام، فتاريخنا اجتماعي، هو تاريخ بنى الهيمنة التي ظهرت قبل خمسة آلاف عام، وتعززت منذ خمسة قرون من الرأسمالية، بشكل مدمّر للكرة الأرضية ومستقبل البشرية، بالميغا - آلة. ولكن تلك القوى وتلك الآلة الرهيبة يمكن هزّها وتعطيل عملها، فالبدائل في رأي الكاتب موجودة، ولكن ماذا ينبغي لتغيير السبيل وترك وجهة انتحارية؟ الجواب في هذا الكتاب الممتع، لأن من يعرف تاريخه، يمكن أن يحوّل مجراه.

نهاية عالم مشترك

منذ بضع سنوات، ما انفك الغضب يتصاعد، والشعوب ترفض سلطة حكامها، حيث تكاثرت الاحتجاجات والتمردات والإضرابات وعمليات التنديد والتحدّي التي زادتها المواقع الاجتماعية حدّة. كيف وصلت الأمور إلى هذا الحدّ؟ في كتاب "عصر الفرد المستبد" يؤكد إريك سادان، وهو من أبرز المفكرين في العالم الرقمي وتشعباته السياسية والحضارية، أن أسباب التمرد مرتبطة بانحرافات الليبرالية التي تمّ تقديمها كمثال سياسي أوحد، كتزايد التفاوت وتدهور ظروف العمل وتراجع الخدمات العامة وانتشار الفضائح السياسية. ولكن العنف الذي يتسم به ذلك التمرد غير مسبوق، لأنه يتبدى كتعبير عن نموذج جديد هو الفرد المستبد. هذا النوع من الفرد ظهر بظهور التقدم التكنولوجي الحديث، والإنترنت والسمارتفون والتحولات الناجمة عن الثورة الرقمية، التي توهم بأن العالم بات تحت أقدامنا، وأن صوتنا يساوي صوت العالم كله. المفارقة أن الأزمات الاقتصادية تعزز الانطباع بأن الفرد مسلوب، ولكن التكنولوجيا توهمه بأنه قويّ لا يقهر.

الفنون كوسيلة لدراسة الأديان

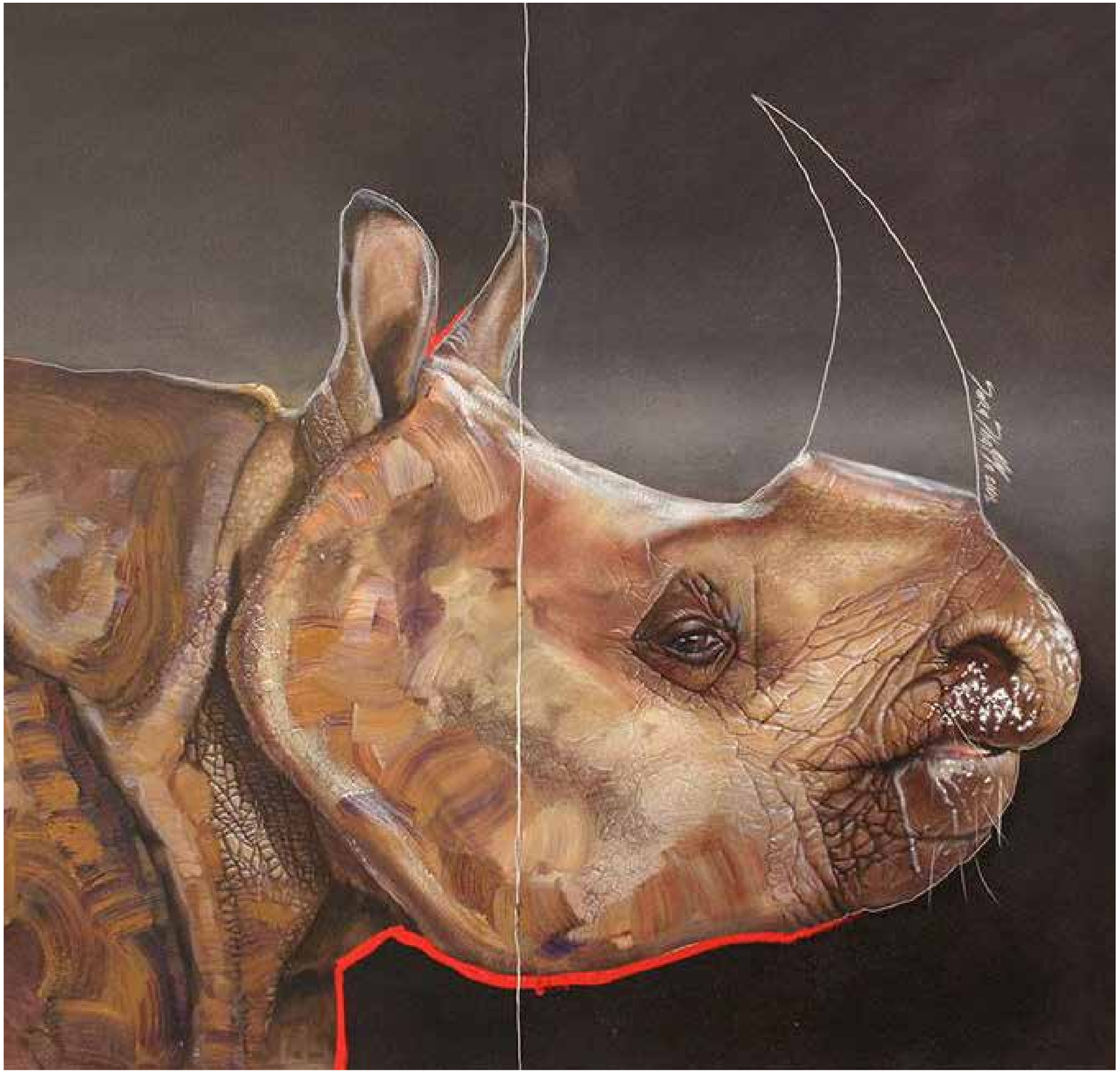
"هل يمكن الحديث عن الديانات في المدرسة" لإيزابيل سان مارتان صدر قبل مقتل الأستاذ الفرنسي الذي عرض رسوم الكاريكاتير، ولكنه يحمل في طياته أسئلة ما بعد المأساة، وهي الأسئلة التي تعود للظهور إثر كل حادث إرهابي منذ مطلع الألفية، وتتجلى في خطب السياسيين الذين يختلفون حول مفهوم العلمانية وسبل تطبيقه دون الإساءة إلى الأقليات. وبصرف النظر عن الجدل حول تدريس الحقائق الدينية، يقترح الكاتب قراءة في التقدم الحاصل في مسار الإصلاحات المتتالية للبرامج. ما هي "الحقائق الدينية" وما وجه العلمانية في مناقشتها في الفصل؟ كيف نحترم مبدأ الحياد دون تفادي الموضوع؟ إذا كان التاريخ غالبًا في المقدمة، فإن ثمة دعوة هنا إلى مقاربة تقوم على الفنون، لكونها تسمح بولوج عالم رموز الأديان، بشكل يسمح بإحلالها في الراهن، وتهذيب حساسية النظر.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

زمن البيولوجيا السياسية

أبوبكر العيادي

البيوسياسي أو البيولوجيا السياسية، المصطلح الذي ابتكره ميشيل فوكو، يتجسد الآن على أرض الواقع بانتشار فايروس كورونا، حيث يذهب بعض المفكرين إلى القول إن السلطة وجدت في هذا الجائحة فرصة لبسط نفوذها عن طريق الحجر الصحّي والتباعد الاجتماعي بدعوى إنقاذ الناس من الهلاك. فماذا يعني بالضبط وما هي أبعاده اليوم وآثاره في المستقبل القريب؟



سارة ضمه

أمام يواجه الجميع جائحة كوفيد - 19 وجرائرها بالطريقة نفسها، فإن بدا التفاوت الاجتماعي جليّا خلال الحظر الصّحي، بين من يتمتع بظروف إقامة مرفّهة، وبين من وجد نفسه في جُحر ضيّقٍ ضيقَ زنزانة، فإن المواقف من قرارات السلطة كانت هي أيضا تختلف باختلاف الموقع الاجتماعي والتكوين العلمي، حيث قنع السّواد الأعظم من الناس بما تمليه الحكومات لكونهم لا يملكون حيلة أمام "ليفياتان"، بينما انتقدت النخبة كل قرار يصدر عن الحكومة، ورأت فيه تحريك بيادق على رقعة ما فتئت تنحسر، تمهيدًا لمصادرة الحريات وبسط هيمنتها كاملة على سائر أوجه الحياة.

فكل ما ظهر خلال هذه الفترة التي بدأت منذ مطلع السنة الماضية صار لدى عدد من المفكرين في عداد البيوسياسي، كذا الكمامة واختبار تفاعل البوليميراز المتسلسل (سي بي آر) والحجر الصحّي وغلق المقاهي والخمّارات والمسارح والمتاحف ودور السينما وما شابه.

بل إن التساؤل حول الحل الأجدى بين صيانة الاقتصاد أو إنقاذ العجائز والعجّز، عُدّ اختيارا بيوسياسيا، وتحديد البؤر المشبوهة وتعقّبها رقميّا اعتبرا مراقبة بيوسياسية، والرسائل المتكرّرة الموجهة إلى المواطنين لحثّهم على ملازمة التباعد الاجتماعي هي في نظرهم تربية بيوسياسية.

ولم تسلم من ذلك التصنيف لا الإدارة ولا الشرطة ولا المستشفيات، فكل قرار يُتّخذ فيها يصنَّف في خانة البيوسياسي، حتى كادت جائحة كوفيد - 19 تتحول في تقديرهم إلى احتفال بالبيوسياسي كما قال المفكر ماتيو بوت بونفيل، الذي يذكّر بأن تلك الأسئلة، التي تقع اليوم في صميم هذه اللحظة البيوسياسية القصوى، سبق أن طرحها فوكو.

لقد اكتشف العالم، على نطاق واسع، أن السياسة لم تختف خلف الاقتصاد، مثلما اكتشف أنها في وجهها الحالي الذي أملاه الحفاظ على الحياة أخذت شكل البيوسياسي، خصوصا بانحصارها في إجراءات صحية واسعة أدت إلى حالة

ميكائيل فوسّيل - تأسيس المجتمع على الخوف من فيروس هو ما يهدّدنا

ميشيل فوكو – الجسد غاية البيوسياسي

فريديريك فورمس – الأنسنة الحيوية بدل البيوسياسي

حنّة أرندت – ضرورة أن يكون السياسي منفصلا عن البيولوجي

طوارئ وما تبعها من مصادرة للحريات، فصار السؤال الذي تطرحه الجائحة على الحكومات: الحرية أم الحياة؟ ولا مناص حينئذ من العودة إلى فوكو، الذي كان أول من صاغ المصطلح عام 1976 في آخر فصل من كتاب "إرادة المعرفة" عنوانه "حق الموت والسلطة على الحياة"، لاحظ فيه الانقلاب الذي حصل بعد نهاية العصر الكلاسيكي بشأن حقّ الحياة والموت الذي يختص به الحاكم، فقد كانت سلطته على حياة رعاياه هي قبل كل شيء حق الموت، إذ هو لا يملي عليهم كيف يعيشون حياتهم، ولكنه يملك حق سلبها منهم عن طريق انتزاع ثرواتهم وخدماتهم وعملهم وقواهم وحياتهم أيضا.

ومنذ القرن السابع عشر، وبصفة أخص خلال القرن الثامن عشر، صارت الحياة نفسها غاية السياسي، حيث تعلق الأمر بتنمية الموارد وزيادة القوى الحية وتسييرها، فكان ذلك إيذانا بمولد الرأسمالية. عندها تحولت السلطة إلى بيوسلطة شعارها "اجعله يعيش واتركه يموت" وفق نموذجين، أولهما، وهو الذي أطلق عليه فوكو "أناتومو سياسي" (أو سياسة الجسد) يخص جسد الفرد من حيث ترويضه ومراقبته وتجويد مردوده، ويتم ذلك في كل المنظومات التنظيمية كالمدارس الدينية والجندية والسجن ومستشفى الطب النفسي. والثاني يتركز على الرعية التي تتم إدارة مساراتها البيولوجية كالتكاثر والولادات والوفيات والصحة والعمر الحيوي. ثم ظهرت علوم جديدة كعلم الإحصاء وعلم السكان وعلم الأوبئة... وغاية جديدة حيث لم يعد يُنظر إلى السكان كمجموعة أفراد، بل كمنظومة مدّ وميول، وبالتالي كفنّ جديد في الحكم.

وبين السلطة على جسد الأفراد وتسيير الرعايا توجد الجنسانية. يقول فوكو في "إرادة المعرفة" ربما ليس القتل هو أعلى وظيفة للسلطة، بل اقتحام الحياة من كل جانب، لحمايتها ولكن لتدجينها أيضا. وبذلك يشمل البيوسياسي بمعناه الواسع الطرائق القسرية للنظام والمراقبة والتحكم والعقاب، والطرائق المرنة الأفقية في تسيير الرعايا وحكمها. وهذه الطريقة الجديدة في الحكم هي الليبرالية. أما بخصوص مواجهة السطلة للأوبئة، فقد بيّن فوكو في "جنيالوجيا السلطة" أن الغرب لم يكن له سوى نموذجين بارزين: أولهما إقصاء المصابين بالجذام خارج المدينة، لكون الجذام يعدي باللمس، ما يفرض منع اتصال المصاب بفرد أو جماعة منعًا باتًّا، أي أن المصابين "يُلقَوْن إلى الموت". وهو إجراء صحّي يغذيه الحلم بمجتمع نقيّ، ويحضر في المؤسسات الاجتماعية كالسجن ومستشفى الأمراض العقلية ومستشفى الطب النفسي، حيث ينوب عن المجذوم الفقيرُ والمهمّشُ والمسجونُ والمختلُّ عقليا...

وثانيهما حجر المصابين بالوباء، لكون الوباء، بخلاف الجذام، لا يُرى بالعين المجردة في طور اختماره، ومن ثَمّ يعامَل الناس جميعا كما لو أنهم مصابون به، فيجدون أنفسهم في حَجر لا يغادرونه إلا بإذن، حيث "كل فرد حبيس قفصه، واقف في نافذته ليجيب دعوة الدّاعي، ويطلّ منها حين يُطلب منه ذلك"، أي أنّ السلطة تدير رعاياها كلهم في فضاء واحد تُخضعه لمراقبة دقيقة، حيث يعمل العزل الفردي أو الجماعي على تعزيز التحكم والمراقبة وتفريع السلطة لأن نمط الحكم في التعامل مع الوباء يهدف إلى إيجاد رعية سليمة في مجتمع منظَّم. ما يعني أننا مع جائحة كوفيد – 19 وجدنا أنفسنا أمام الجذام والوباء في الوقت نفسه، أي أن الجسد، فرديّا كان أم جماعيّا، تشريحيّا أم اجتماعيّا، هو في نظر فوكو غاية البيوسياسي. ولكن أيّ حياة يثيرها البيوسياسي؟

ثمّة تعارض في التقليد الفلسفي لا يزال قائما، ففي اليونانية القديمة لفظتان: زُوِ (zoè) وتعني الحياة البيولوجية والعضوية والحيوانية؛ وفي مقابلها بِيُوس (bios) التي تعني الحياة المعيشة، في ظل التاريخ والثقافة وظروف العيش والنواحي الاجتماعية التي تصنعها، فعندما يقول أرسطو إن الإنسان "حيوان سياسيّ" فإنه يربط الإنسانية بالطبيعة زُوِي، لكي يميزه عنها، ولكن عندما يعرّف حياة المدينة أو الحياة السليمة، يستعمل عبارة بيوس. وحنّة أرندت تستعمل هذا التمييز في كتابها "وضع الإنسان المعاصر" لتقف على خطّ الفصل، وهو جليّ عند القدامى، بين الحياة العائلية المنذورة لتأمين الشروط المادّية الأكثر تفاهة، الحيوانية تقريبا لضمان العيش، وبين الحياة العامة. ولكن هذا الفصل يميل إلى الزوال في عصر الحداثة ليحلّ محلّه اكتساح المشاغلِ اليومية للفضاء العام، وهو ما يهدد السياسي بالخطر في نظر أرندت التي تلتقي مع ما لاحظه فوكو، ولكن مع الإلحاح على ضرورة أن يكون السياسي منفصلا عن البيولوجي. مثل هذا التمييز هام جدّا للتفكير في الإجراءات المتخذة ضدّ الجائحة: أيّ حياة نحمي؟ الصحة البيولوجية على حساب الروابط الاجتماعية؟ ولكن ألا يشكّل الحرمان من الروابط خطرا قاتلا لدى بعض الناس؟ ثمّ

ما هي الحيوات المعرّضة أكثر من سواها، لكي يقبل المجتمع التضحية بها أو لا يوليها قيمة؟

إن الاحتجاج على غلق المقاهي والخمّارات مثلا أو إجبارية وضع الأقنعة هما تعبير عن أن الحياة ليست فقط الوقاية من الموت البيولوجي؛ في حين أن تضامن المهاجرين في مخيم موريا باليونان، الذين تخلّت عنهم الحكومات وتجاهلتهم الإجراءات الصحية، أنقذ ما هو حيويّ، ما يعني أن زوي وبيوس في الواقع لا ينفصلان.

ولا يعني ذلك أن كل المفكرين يوافقون ما ذهب إليه فوكو، فالفيلسوف الإيطالي جورجو أغامبين مثلا يجعل من زوي، التي يترجمها بـ"الحياة العارية" موضوع نقده الوحيد، فيجعل البيوسياسي سياسة موت (تاناتو سياسي) حيث يحصر الإنسان في حياته العارية، أي المجردة، مثلما يجعل المعسكر شكلَ تلك الصيغة النهائي، ومثلها معسكرات اللاجئين ومعسكرات الخدمة الإجبارية كالغولاغ ومعسكرات الموت النازية. فالمعسكر، أو المخيم، هو في رأيه حالة استثنائية يهيمن عليها ناموس البيوسياسي، وحاضنة مخفية للسياسة، بمعنى أن الدولة الديمقراطية البيوسياسية هي نظام شمولي بالقوّة، وهو ما يفسّر مبالغة أغامبين في نقد الحجر الصحي، كان نشره في مارس من العام الماضي، حيث ألمح فيه إلى أن الجائحة وُجدت عمدًا حتى تتمكن الدول من فرض حالة الطوارئ.

في "أصول التوتاليتارية"، كانت حنة أرندت أوّل من اهتدت إلى البعد البيوسياسي - ولو أنّها لم تستعمل المصطلح - للنازية، وأكدت أن مفاهيم المجال الحيوي والنقاء العرقي تؤدي إلى صناعة بشر غير طبيعيين. كما لاحظت نشأة مفهوم العرق في القرن التاسع عشر، خاصة عند أرتر دو غوبينو (1816 - 1882)، صاحب "مقالة في عدم تساوي الأعراق"، حيث كتب يقول "في نهاية القرن كان الكتاب يتناولون بشكل طبيعي المسائل السياسية في صيغ بيولوجيا وزولوجيا"، ولكنها لن توافق قطعا ما ذهب إليه أغامبين من أن الديمقراطية تحمل في طياتها أثر الشمولية.

ولو فرضنا جدلا أن مصطلح البيوسياسي يجمع تحت سقف واحد كل الرهانات السياسية والفلسفية المتباينة في الظاهر، والتي تخص الكائن الحيّ، كالجوائح الحالية وربما المستقبلية، والصحة عموما، والمفاهيم العلمية للحياة والموت، والعلاج، ومجتمع المراقبة عن طريق التكنولوجيات الرقمية، والعلاقات بين الإنسان والكائنات، والتنوع البيولوجي، والمناخ، وامتداد الأعمار، والديمغرافيا العالمية، وتزايد التفاوت، وما بعد الأنسنة، والتكنولوجيات الحيوية، والذكاء الصناعي... فإن السقف يصبح من الاتساع ما يجعله عديم الأهمية.

هذا مثلا فريديرك فورمس يعترف أنه لا يشاطر فوكو تحليله التاريخي للحداثة، ويعتبر أن نهاية السبعينات كانت "لحظة الكائن الحيّ" وشكلت منعرجا في مجالات الفلسفة والمعرفة والسياسة، فالإيكولوجيا وعلوم الإدراك واكتشاف أهمية العلاج الحيوية مهّدت لظهور الكائن الحيّ ضمن المتطلبات المعاصرة. غير أن فورمس، وإن أيّد الجانب الوصفي لـ"بيوسياسية" فوكو وعارض جانبها النقدي، يقرّ أن لها صلة بتلك الحركة، ويرى هو أيضا أننا نعيش اليوم عصر البيوسياسي، وما حماية الحياة إلا ناقل سياسي، فنحن نصمد بفضل العلاج والعمل على حماية الكائن الحيّ، ولكننا نتصدى لتجاوزات السلطة عن طريق المداولات الديمقراطية.

إن تثمين العلاج، الذي يسمّيه الفلاسفة الرعاية (care) يستعيد سلطة القس البروتستانتي التي جعلها فوكو إحدى مصادر البيوسياسي الحديث. وهو نفس المسار الذي اتبعه فورمس وأرد أن يتأسس على الدفاع عن الحيوي، أي كل القوى التي تصمد أمام الموت، كالصحة ودعم الناس الأكثر هشاشة وكذلك التربية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية، ما يجعلنا نمرّ من البيوسياسي الذي تحدوه إنتاجية الأجساد، أي تلك التي وصفها فوكو، إلى بيوسياسي يحركه الوعي بإمكانية العطب. وفورمس لا يسمي ذلك بيوسياسي بل يفضل تسميته بالأنسنة الحيوية، ما يسمح باحتضان مشاغل أخرى غفل عنها فوكو كحماية كوكب الأرض والطبيعة والتنوع الحيوي.

برونو لاتور، من جهته، دعا إلى قيام ما أسماه إرادة عامة إيكولوجية قادرة على الضغط على الحكومات، مع توسيع مبدأ الحياة، وحتى الحياة السليمة، والصحة لاحتواء مفهوم "قابلية الإقامة على الأرض"، لأن العودة إلى البيوسياسي، حتى في وجهه الجديد، لا يمكن أن يفرض نفسه في ظل مشروعية الإجراءات الصحية ضد كوفيد - 19.

أما ميكائيل فوسيل، فيعتقد أننا نمرّ ربّما بمرحلة فوكوية، إذا اعتبرنا أن السياسة نفسها تحركها النزعة الصحية وتقتحم أكثر مناطق الحيوات حميمية، ولكن تأسيس المجتمع على الخوف من فايروس هو ما يهدّدنا. ويضيف "لست في حاجة إلى فوكو كي أتأمل تركيز السلطة حول مبدأ حفظ الحياة، هوبز يكفيني".

ذلك أن المفكر الإنكليزي يبيّن لنا أن ما يميز الإنسان رغبته في البقاء. ولكن إذا تُركت تلك الرغبة لحالها فسوف تخلق قانون الأقوى وحرب الجميع ضدّ الجميع، أي عكس حفظ الحياة التي تهدف إليها. فالدولة عند هوبز تسمح بالخروج من ذلك التناقض القاتل، ولكنها "ليفياتان"، أي سلطة حاكمة تملك وحدها حق ممارسة العنف الشرعي بوضع الجميع في حالة خوف، ما يدفعهم إلى الالتزام بعقد يستبدلون من خلاله الأمان بالحرّية، لأن الفعل السياسي عند هوبز هو ما يقطع مع الوضع الطبيعي.

ويخلص فوسيل إلى أن مصطلح بيوسياسي لا يسمح بفهم هذا، لأن فوكو لا يعالج الحقوق والقانون والعقد الاجتماعي ولا الدولة. ولذلك يخشى أن ندخل، إن كان لا مفر من العيش مع الفايروس، في لحظة هوبزية، دليله على ذلك عودة النزعة السيادية القومية والهووية بقوة. ففي اللحظة التي نكتشف فيها هشاشتنا وعجز السلطة، تقوى أوهام السيادة التي يُنظر إليها كحصانة. وعندما نرى في الآخر تهديدا حيويّا، نمر بسرعة من الفايروس إلى الجسد الغريب، ومن جسد الغريب إلى كراهية الغريب.

لا شكّ أن أشكال السلطة والمخاطر التي تهدد الحياة هي بصدد التغير. وإذا بات مصطلح البيوسياسي فارغا لكثرة اتساعه، فإن وسائل الصمود أمامه ما زالت قيد الإعداد.

كاتب من تونس مقيم في باريس

سارة شمه

ماض أقرب من اللازم

عالم على ستروويد

هيثم الزبيدي

أعرف إن كان مثقفنا العربي، ابن اليوم، محظوظا أم منكوبا. كإنسان عادي من ضمن بشر يعيشون الضربات المتلاحقة الاقتصادية والسياسية ومؤخرا الصحية، يبدو مثله مثل غيره أقرب إلى النكبة منه إلى الحظ. حيثما التفت يرى مضيقا خانقا فيه الكثير من العثرات ولا يكاد يميز الطريق فيه من شدة الظلام أو انعدام الضوء في نهاية النفق. الأزمات الاقتصادية تتزايد. الاختناقات السياسية أضافت السلفية الدينية لدكتاتوريات قديمة ومستحدثة. ثم جاء فايروس كورونا: حجر نفسي واجتماعي ومخاطر صحية لا أحد يعرف إن كنا سنخرج منها أو من أمثالها في القريب.

لكن المثقف الحقيقي من طينة أخرى. هنا الحديث عن مثقف عربي حقيقي وليس بصمة غربية من الاستعارات والنقل والترجمة التي وسمت أعمال بعض مدعي الثقافة في مشهدنا العربي. أمثال هؤلاء الآن على الرف بعد انتشار الوعي باللغة الإنجليزية وبمساحة التغطية الإضافية عبر الإنترنت. ثم هناك "كارثة" تطاردهم مع تطور ترجمة غوغل الآلية بحكم تقدمها اليومي بعد تبنيها تقنية "التعلم العميق". تقرأ لك المواضيع بالفرنسية والألمانية والإسبانية بالعربية أفضل من ترجمات لمحترفين. ما يتعثر بالعربية تقرأه بالإنجليزية.

في الثمانينات بدأ تشكلي الشخصي من حيث الوعي بما حولي. كنت أرى الستينات مثلا من فئة "الدهر": بعيدة زمنيا وماض مرّ. الخمسينات وما قبلها كانت تبدو أثرية. لكن مع تقدم العمر والتجربة، صرت أشاهد الثمانينات بعين الألفية فلا أجد أن عشرين عاما تمر بهذا التباعد الزمني. صحيح أننا شهدنا حروبا وقفزات تقنية مذهلة وصعودا لتيارات سياسية مختلفة وانهيارا لإمبراطوريات عالمية سياسية واقتصادية، لكن كان كل شيء يأخذ وقته. الانهيار السوفييتي مثلا، كان واضحا للعيان منذ مطلع الثمانينات. الولايات المتحدة كانت تقترب من ذروتها. حرب العراق كانت مسألة وقت. الإسلاميون قادمون. مركز الثقل الصناعي والتجاري والمالي يتحرك نحو الشرق الأقصى.

لكن العقد الأخير شيء آخر. بين عامي 2010 - 2020 كأن العالم صار يتحرك على وقع تناوله لمنشطات ستيرويد. الأزمات الاقتصادية تتسارع بشكل كبير. "الربيع العربي" نسف أنظمة ظلت تعتقد أنها راسخة. دول ثرية بالريع النفطي تتصرف بارتباك المفلس. المشروع الوطني البشري في عالمنا العربي تحول إلى مشروع "كيف تلقي بنفسك في البحر المتوسط لتصل إلى أوروبا". إخوان ثم قاعدة ثم داعش. إيران في كل مكان. اختفت جرأة السياسيين وحل محلها استرضاء للشبكات الاجتماعية وما يدور فيها من قال وقيل، في الغرب كما في عالمنا. كل واحد منا لديه قائمة العد الخاصة به لما يرصده من تغيرات كبرى وصغرى.

الماضي مرتبط بفكرنا مع التغيير. ولا فلسفة بالأمر حين نعيد التذكير بأنه ماض لأنه "بعيد" أو "بعيد نسبيا". لكن العقد الماضي أنتج ماضيا جديدا من نوع آخر. اجلس الآن وأنت على أبواب العقد الجديد والتفت إلى العقد الماضي وستجد أن التغيير كان مذهلا. الماضي قريب جدا. الماضي بيننا تقريبا لأننا نحس بالتغييرات كل يوم. اسأل أيّ شخص تعرفه، سيقول لك إن الشهر الماضي كان مختلفا. تم نسف منظومات عاشت معنا لعقود، بل بعضها لقرون، بسبب طبيعة التغيرات. خذ مثلا المكاتب في المدن. الناس تعودت على العمل من بيوتها. الإنترنت وتقنيات حماية الاتصالات وتشفيرها الغت الفارق. حدث هذا قبل كوفيد - 19، لكنه تسارع جدا الآن. التسوق اليومي، التسوق الشخصي من ملابس وحاجيات. العمل ضمن مقاييس واضحة مثل مقياس البنطلون ولونه والقدرة على إرجاعه بالبريد السريع. فكرة التوفير لدى الشركات. تقبل الموظفين العمل بطريقة جماعية عن طريق التطبيقات مثل سكايب وزووم. تقليل الاعتماد على النقل والتنقل البعيد والقريب. المجيء بترامب وشعبوية السياسة وإرجاعهما إلى حيث ينتميان بعد أن أحدثا الهزة المطلوبة لدى السياسيين الكلاسيكيين. بريكست مع تجربة 48 ساعة قطيعة أوروبية مع بريطانيا بحجة كوفيد - 19 ساعدت في تهذيب سلوك بوريس جونسون ومعرفته ماذا ينتظر بلده وقبوله بحلول أقل من الوسط. نولد حاضرا كله يصبح ماضيا بأثر فوري. تنام وتصبح على ثورة تغيير، في كل أنحاء العالم، ولكن أيضا في عالمنا الذي اعتاد الهزات السياسية ولكنه متمترّس اجتماعيا ونفسيا. تغير الآن كل شيء، وبسرعة.

على مثل هذه الخلفيات يأتي دور المثقف الحقيقي. هذا مادة خام تحتاج الاشتغال عليها، ومواكبتها. كتبنا كثيرا عن الإسلام السياسي و"الربيع العربي". حان الأوان أن نكتب عن ماضينا القريب. ربما التوصيف الأدق هو ماضي الحاضر، أو الحاضر الماضي. سنترك لشخص أكفأ باللغة اختيار المفردة المناسبة. لكن نحن في أشد الحاجة إلى أن يواكب الفكر والثقافة ما يحدث اليوم وأن يخرج باستنتاج أعمق من أن تكون انطباعية بسيطة أو في بعض الأحيان ساذجة. هذه فرصة حقيقية للمثقفين ليست لديهم أيّ أسباب كي يضيعونها ■

كاتب من العراق مقيم في لندن