

aljadedmagazine.com

فكر حر وإبداع جديد

العدد السادس

# الجديد

يوليو/تموز 2021 العدد 78

ثقافة عربية جامعة تصدر من لندن

روي كوياس  
برتغالي بقلب عربي

## الكتابة بلا ضفاف

سؤال الأنا والآخر ومرايا الأدب والنقد



780 9/2021

الجديد  
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها  
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير  
نوري الجراح

مستشارو التحرير

أحمد برقواوي، أبو بكر العياضي  
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة  
خطار أبو دياب، ابراهيم الجبين، رشيد الخيون  
هيثم حسين، أمير العمري، مفيد نجم  
عواد علي، شرف الدين ماجدولين

التصميم والإخراج والتنفيذ  
ناصر بخيت

رسامو العدد:

أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور  
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان  
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين  
محمد إيساخم، محمد خدة، ياسر حمود  
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي  
عبدالله مراد

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

لإعلان

Advertising Department

Tel: +44 20 8742 9262

ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير

editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي

للافراد: 60 دولاراً للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها

تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

لوحة الغلاف للفنانة سارة شمه

عبد الشوا

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مقالات فكرية ونقدية وأدبية وفنية في السينما والمسرح ونصوص شعرية وقصصية ومسرحية وقراءات في الإصدارات الجديدة من الأدب والفكر والنقد في الثقافة العربية والترجمات عن اللغات الأخرى. وفي العدد رسالة الشهر الثقافية من باريس. مقالات العدد تعاقبت على طيف من الموضوعات وقعت بين "العبور الأجناسي/ التعيين والتماهي" لنادية هناوي، "الحب والتدمير" لأحمد برقواوي، "السيرة وطيف الرقمية" للسيد نجم، "جُرم الدولة وجرم الفرد" لميلاد خالدي، "الخيال السوسيوولوجي" لحسام الدين محمود فياض، "الناقد والمبدع وموت النص وعالم الأدب ما بعد كورونا" لحاتم عبدالهادي السيد، وأخيراً "جدل الشاي والقهوة/الفلسفة تجلس على الكافي شوب" لماهر عبدالمحسن. ويلاحظ الفضاء السوسيوثقافي لمقالات العدد، وصلة القراءة والتفكير الثقافي في ضوء الانشغال الاجتماعي.

في العدد ملفان، الأول حوار ثري مع الشاعر البرتغالي روي كوتاس، تحت عنوان "برتغالي بقلب عربي" ونصوص شعرية مترجمة للشاعر، وفي هذا الحوار جملة من القضايا المتصلة بعلاقة الثقافة البرتغالية بالثقافة العربية قديماً وحديثاً. وقد أعد الملف الشاعر والمترجم اللبناني الطرابلسي بهاء إيعالي. والملف الثاني عبارة عن مقاليتين ترصدان الأدب العربي الحديث، من منظورين يقرآن الظاهرة الأدبية في ضوء الفكر الصهيوني، والأفكار المبنية عليه، والمتأثرة به، أو تلك المتناقضة معه، في ضوء السيرورة الثقافية والأدبية للمشروع الاستعماري في فلسطين.

من مواد العدد فصل روائي للكاتب الروائي المصري إبراهيم عبدالمجيد، ونص مسرح للكاتب المسرحي والروائي العراقي عواد علي. في قسم الكتب، خص البروفيسور الإيطالي ألدو نيكوسيا "الجديد" بمقال تحت عنوان "كشري" هو بمثابة مقدمة للمختارات القصصية التي حملت العنوان نفسه والتي أشرف على ترجمتها صحبة فريق من المترجمين الشباب الذين أنجزوا أول ترجمة لمختارات عربية ومالطية من القصص القصيرة للنشر بالإيطالية. وفي قراءات الكتب مقالات رصدت منشورات روائية وشعرية وفكرية عربية وعالمية جديدة.

بهذا العدد تودع الجديد النصف الأول من سنتها السابعة، وقد شقت طريقها في وسط ألغام الثقافة العربية في علاقتها المتوترة بالمجتمع والسلط السياسية، في ظل أحوال عربية أقل ما يقال فيها إنها عاصفة، ومناخات عالمية متقلبة وضبابية، تقهقر فيها الفكر أمام جوائح السياسة والاقتصاد، من قبل جائحة كوفيد - 19 وبعدها، في ظل انهيار مخيف للقيم، وخلل مرعب في العلاقات بين الأقوياء والضعفاء في العالم، وانسداد غير مسبوق في آفاق التغيير ■

المحرر

عبد الشوا

عبد الشوا  
May 2019

كلمة

الشاعر والمدينة

القصيدة والأسطورة والفضاء الحضاري  
نوري الجراح 6

مقالات

العبور الأجناسي

التعيين والتماهي  
نادية هناوي 10

الحب والتدمير

أحمد برقانوي 18

السيرة وطيف الرقمية

السيد نجم 22

جُرم الدولة وجُرم الفرد

ميلاد خالدي 24

الخيال السوسولوجي

حسام الدين محمود فياض 28

الناقد والمبدع وموت النص

وعالم الأدب ما بعد كورونا  
حاتم عبدالهادي السيد 32

جدل الشاي والقهوة

الفلسفة تجلس على الكافي شوب  
ماهر عبدالمحسن 128

شعر

الألواح السَّبَّعة

نوري الجراح 36

حوار

روي كوياتس

برتغالي بقلب عربي 44

فنون

أبعد من المكان

منى حاطوم: تَحَلَّلاتِ القَوَاصِلِ والقَوَارِضِ  
شرف الدين ماجدولين 68

أصوات

مفهوم المسؤولية الاجتماعية

خالد غربي 76

قص

الهروب من الذاكرة

إبراهيم عبدالمجيد 80

مفارقة

زهير بوعزاوي 88

إغماءة العائد بالتفاحات

باسل شاهين 112

دون سلاح

إسلام محمد زيدان 126

سينما

السينما وحرب الفايروسات

بنيونس عميروش 84

ملف / الأدب العبري الحديث

أدب عبري حديث

مقدمة استكشافية  
نهلة راحيل 94

في الشعر العبري الحديث

مهاد أولي  
ناهد راحيل 106

مسرح

أحبك يا ميدوسا

مسرحية تؤديها ممثلة واحدة  
عواد علي 116

كتب

كشري

قصص عربية ومالطية بالإيطالية  
أدو نيكوسيا 136

إناث تقود الفزلان في الصحراء

نساء "أنطاكية" لبينا هويان الحسن  
محركات العرائس على مسرح الحياة  
ممدوح فزاج النَّابِي 144

شاعرُ الكهف المجنَّح

عبدالرحمن بسيسو  
وقصيدة الألق الروحي  
غادة الصنهاجي 154

شعر الرؤيا المقترى عليه

واستنطاق ما لا ينطق في قصيدة  
تسمو على الواقع لتصل إلى الإنسان  
حاتم السروي 156

المختصر

سليم بستاني 160

رسالة باريس

العنف العنصري في فرنسا أمام القانون

أبوبكر العيادي 164

الأخيرة

شعبوية الذباب الإلكتروني

هيثم الزبيدي 170



غلاف العدد الماضي يونيو/حزيران 2021

## الشاعر والمدينة

### القصيدة والأسطورة والفضاء الحضاري

**كيف** أصف دمشق، ما الكلمات التي يمكن أن تسعف شاعراً ليصف المدينة العصية على الوصف؟ مدينة التاريخ، مدينة القديسين ومهد المغامرات الدينية الأولى التي سادت الشرق والغرب، مدينة العلماء والمؤرخين والجغرافيين والباحثين بالمنظير عن الكواكب والنجوم، مدينة الشعراء والناترين. الأعلام المدفونون في مقابرهم وأسماءهم تملأ مجلدات، من يوحنا المعمدان إلى ابن عربي، ومن الغرناطي إلى الفارابي، ومن صلاح الدين الأيوبي إلى الملك بيبس هازم التتار في عين جالوت. المدينة القبلية للإمبراطوريات الكبرى على مرّ التاريخ، وعاصمة الدولة العربية الأزهى، دولة بني أمية، وفي ترابها يرقد النبي والمقدس من صانعي التاريخ.

دمشق المدينة التي تدرّج وعيي بها كما تدرّجت معرفتي بكنوزها. ولعت بأبنيتها القديمة وأوابد متحفها التي ترد الزائر إلى طبقات الحضارة وعصورها السحيقة، من الآرامي، إلى اليوناني، إلى الروماني، إلى البيزنطي، إلى الإسلامي، حتى إن مبنى واحداً في وسط المدينة هو الجامع الأموي ينهض على كل تلك الطبقات الحضارية المذكورة. حجراته المترابطة فوق بعضها كانت تدهشني بعراقة انتمائها للزمن. عندما كنت أمر بتلك الأعمدة المرمية وأتلمّسها كنت أشعر أنني أتلمّس الزمن كله، وأن يدي، الآن، ربما هي في موضع يد شخص مرّ من هنا وعاش قبل ألفي عام، شخص استند إلى هذا العمود المرمر في الاحتفالات الدينية لمعبد الإله جوبيتر، أو أن حارساً برمح وترس وخوذة قديمة استعد عند هذا العمود لدى وصول الامبراطور إلى المعبد، وأدى له التحية، أو مر به حاكم المدينة متجهاً إلى المعبد لتقديم النذور، أو أن شاعراً كميليا غروس عندما زار المدينة كتب هنا في جوار هذا العمود

قصيدة حب لحسان من دمشق. لم تكن تلك الأعمدة والأقواس برخامها الوردية، ولا الجدران بحجارتها الضخمة والبوابات الشاهقة للمعابد ولا الأسواق والخانات، أو الدروب المرصوفة بحجارة بازلتية سوداء، مجرد حجارة قديمة صامتة، كنت أنظر إليها كعلامات تصطبغ في جوارها حياة رحت أستنطقها بأنفاس مبهورة، وبشغف استأثر على جوارحي كنت أهيمن في أنحائها، منتظراً أن تنفذ بي من زماني الحاضر، وكان زمناً بلا خيال، لأعبر المسافة اللامرئية وأدخل ذلك الزمن الشاهق المدهش سارق الأبواب والمخيلات.

ذلك الشغف بدمشق تلك، ربما كان أولى الإشارات إلى ما ينتظرنني من قدر شخصي مرتبط بالشعر. كانت دمشق القصيدة الباهرة التي حملتني على الولوج بالشعر، وعلى العيش في بيت من الكلمات. ومن ثم باتت تميتمي الحارسة والعطر الذي أفعم قصيدتي بكل ما هو أنيق ومرهف وسحري.

في سوق الحميدية، في جوار ذلك المعبد الذي بنى الوليد بن عبد الملك على أنقاضه البيزنطية مسجد بني أمية الكبير، درة مدينة دمشق وحارس روحها إلى اليوم قضيت عطلات الصيف في طفولتي. كنت مولعا باللغات التي يحتاجها الباعة للتفاهم على الأسعار مع زوار المدينة من السياح الدينيين الأتراك والأذريين والأفغان والأرناؤوط والبوشناق والإيرانيين وعائلات الخبراء الروس على نحو خاص، صرت أتطوع مترجماً ما يطلبه الباعة من زبائنهم الأجانب حجّاجاً وسياحاً وعسكريين بكلمات تركية وفارسية وروسية قليلة تعلمتها من كتيبات صغيرة كانت تباع بليرة سورية واحدة (تعلم اللغة الفلانية في خمسة أيام). كان الحاج مصطفى الذي يظهر كل سنة في سوق الحميدية راجعاً من الحج إلى "أرض روم" ما أن يراني

حسين طريه



حتى يتبسم لي مردداً: ناسل سن نوري أفندي، وأجيبه إبي مسن.. إبي مسن. كانت مشيته حجلاً. كان يمسح على رأسي مردداً ما شاء الله نوري أفندي. وكان يغمز بعينه من طرف البائع مازحاً (بمعنى أنه يحب الفلوس). مع كل زيارة للحاج مصطفى كنت أختبر ما أضفت من جديد إلى قاموسي التركي من الكلمات. من بين اللغات الثلاث كانت التركية هي الأوقع بالنسبة إليّ والأكثر سلاسة. لم تكن أصواتها غريبة على مسامعي. كانت جدتي لأبي عندما تغضب من شيطانات الأطفال في البيت، تهتف: (أدب سين). ووالدي كانت يتكلم التركية، أو يفهمها بشكل جيد على الأقل.

الدمشقيون عموماً من جيل جدتي وأبي كانت لهم معرفة من نوع ما بتلك اللغة.

المكتبة الظاهرية (نسبة إلى الملك الظاهر بيبس) الواقعة في جوار الجامع الأموي، وتحتوي على الآلاف من المخطوطات والكتب النادرة، كانت مكاناً أثيراً بالنسبة إليّ.. في البداية كنت أمرّ بها، ويعجبني البناء القديم، ببوابته المزينة بالنقوش على الحجارة البلقاء، وبالحروف العربية النائثة من الحجر أو الغائرة فيه. كنت

أتعقب تلك المعالم والنقوش في البوابات والمداخل المحيطة بالجامع الأموي، وبينها المقبرة التي دفن فيها صلاح الدين الأيوبي. النقوش الرائعة في الواجهات الداخلية للجامع الأموي، كانت تسحرني، بإطلالتها على الباحة الفسيحة التي طالما تخيلتها ملعباً للشمس. في الأعصار، عندما كانت الشمس تميل وتتسع رقعة الظلال، لكم كنت أسعد بذلك السلام الظليل تحت الأروقة مستقبلاً هبوب نسائم العصر، ومنظر الحمام واليمام وهو يطير ويهبط، ويمرح في تلك الباحة.

\*\*\*

انتبهت مرة إلى شيء من الضرر أصاب باب الجامع الأموي ولما سألت أبي عن السبب أخبرني أن العسكر في واحدة من حماقاتهم التي ارتكبوها على إثر انقلابهم في العام 1963 اقتحموا الجامع بالدبابة وأن ما أراه هو أثر من ذلك الاقتحام مازال ظاهراً. شعرت بالأسف لمثل هذه الفعلة الحمقاء، ولطالما استغربت الأمر. فما الذي تريده دبابة للجيش من باب جامع ليس فيه سوى السلام؟ ظل هذا السؤال زمنياً بلا إجابة.

من كل مكان في دمشق يمكن أن ترى جبل قاسيون، جبل أجرد، لا شجرة فيه، ولطالما كان ذلك مصدر غرابة بالنسبة إليّ، فدمشق، باستثناء شمالها، محاطة بالبساتين من كل جانب، وغوطتها بشقيها الشرقي والغربي مترعة بالمياه. قاسيون كان أشبه بحارس يحمي المدينة من الخطوب والدواهي. وهو جبل ارتبطت به جملة من الأساطير المذهلة، تبدأ بطوفان نوح وبمصرع هايبل على يد شقيقه قابيل ولا تنتهي حكاية أهل الكهف الذين ناموا دهرًا ثم نزلوا إلى المدينة بنقودهم القديمة.

في جوار بيتنا في منطقة المهاجرين الواقعة في حضان قاسيون كان الفلكيون، على مدار قرون، ينصبون مظلّاتهم، ويرقبون النجوم بمراقبهم. لذلك أطلق على الجامع المقام هناك "جامع الشمسية".

## II

لم أكن تجاوزت الحادية عشرة من عمري عندما ولعت بالسينما. الأفلام الضخمة التي كانت هوليوود تنتجها، أفلام المصارعين في الكوليسيوم الروماني، وأفلام "هرقل" و"الإسكندر" وحروب اليونان والفرس، وصعود الإمبراطورية الرومانية وسقوطها. كنت مسحورا بالملابس والأزياء والديكورات اليونانية والرومانية بالسيف والدروع والرماح والبطولات، بالزمن القديم؛ زمن ليس كمثل زمن بالنسبة إلى الصبي الذي كنت. زمن يمكن العبور إليه والعيش فيه عبر شاشة السينما.

المضّي في شوارع المدن القديمة استأثر على خيالاتي، صرت أريد أن أذهب إلى تلك الأمكنة وذلك الزمن. ذروة ذلك الولع مع ما حملته من تحول فكري لديّ كان فيلم سبارتاكوس. كنت في الثالثة عشرة عندما حضرت ذلك الفيلم المذهل، خرجت من الفيلم وبني توق إلى أن أشاهده ثانية، أن أعيشه مرة أخرى، لعليّ وأنا أعيد مشاهدته تتبدل الأحداث والوقائع والمصائر. أسر قلبي واختطف روعي ذلك المشهد الذي وقفت فيه المرأة والطفل ينظران إلى سبارتاكوس المعلق على الصليب. لكأنني أردت أن أحضر الفيلم ثانية حتى إذا جاءت ساعة الصلب أمكن لبطلني الثائر أن يفلت من الصليب وينجو. لكن المشهد تكرر مرة واثنين وثلاثاً، وظل مصير سبارتاكوس نفسه في كل مرة شاهدت فيها الفيلم. سبارتاكوس، وأمثولته عمرا روعي بمشاعر النعمة على الظلم، مقرونة بمشاعر التعاطف النهائي مع الثائر على العبودية، لقد وجدت أخيراً فكرة الحرية شخصية تجسد معانيها بقوة خارقة للعادة.

الشيء الذي بدا لي ساحراً، في ذلك الزمن، أنني عثرت خلال تجوالي في شارع يقود إلى ساحة فيكتوريا على بائع كتب قديمة فرش بضاعته على الرصيف وكان بينها، يا للمصادفة الرائعة! رواية حملت عنوان "سبارتاكوس" ومؤلفها هوارد فاست. لم يكن من زبون آخر غيري في تلك الساعة من مساء يوم جمعة. عندما تصفحت الكتاب تبين لي أنه الجزء الثاني من الرواية. لم يكن لدى البائع غير هذا الجزء لذلك عرضه عليّ لقاء ربع ليرة، وهو سعر أقل من قليل. فزت بالكتاب ولم تكتمل فرحتي، لأن الرجل لم يعدني بأن أحصل في وقت آخر على الجزء الأول. وعندما شعر بخيبة أمني اقترح عليّ أن أبحث عنه في مكتبات المدينة.

أذكر أنني دونت في مفكرتي سطوراً عن سبارتاكوس، في جوار أبيات كنت أقتطفها من كتابات الشعراء. كان من بين أكثر المقاطع الشعرية تأثيراً عليّ في تلك السن "إذا مت" لفيدريكو غارثيا لوركا، و"أجمل الأيام" لناظم حكمت:

**"إذا مت  
دعوا الشرفة مفتوحة  
الطفل يأكل البرتقال  
من شرفتي أراه  
الفلاح يحصد القمح  
من شرفتي أراه  
إذا مت  
دعوا الشرفة مفتوحة".**

والمقطع الشعري الثاني:

**"أجمل الأيام  
ذاك الذي لم يأت بعد  
وأجمل الأطفال  
ذاك الذي لم يولد بعد  
وأجمل ما أريد قوله  
ما لم أقله بعد".**

بعد عام أو اثنين، على الأكثر، سيقبّض لي أن أحضر فيلماً آخر سيحدث تحولاً عميقاً وعنيفاً في تفكيري وفي قراءاتي الأدبية،

وسيفتح لي باباً على نوع جديد من الاهتمامات التي سترافقني زمناً طويلاً خلال نشأتي الأدبية. كان الفيلم "أوديب ملكاً" لبازوليني. هذا الفيلم سيحملني في ما بعد على زيارة المكتبات دورياً لاقتناء المسرحيات الإغريقية، مسرحيات سوفوكل وأسخيلوس ويوريبيدس، ستكون البداية مع سوفوكل وأعماله الأخرى، ثم تكوّن السبحة، وتتحول مكتبتي الشخصية إلى خزانة للمسرح الإغريقي، نصوصاً مسرحية ودراسات نقدية وتاريخية وكتابات في التراجم ومصادرها الأسطورية، وهو ما سيقودني، إلى الملاحم، هوميروس أولاً وفرجيليوس ثانياً. وعندما ستتشعب الخطوط، ستكون لديّ قراءاتي في الشكسبيريات وسأحتفظ بحيز بارز في اهتماماتي ل: الملك لير، وهاملت، وعطيل، وماكبث، وروميو وجولييت.

لكن دخول عالم المسرح من باب قراءة المسرحيات سيطور لديّ لاحقاً اهتماماً بفن التمثيل، وهو ما سيقودني إلى "فرقة المسرح الحر"، وتلقي دروس في التمثيل على يدي أحد أهم ممثلي المسرح العربي عبداللطيف فتحي، الذي سيرشحنني للعب أدوار صغيرة على خشبة "المسرح القومي" وقد جعلت من كتاب "قواعد الممثل" لقسنطين ستانسلافسكي إنجيلي المسرحي.

لاحقاً اكتشفت أنني لم أكن لأرغب في أن أكون ممثلاً مسرحياً، إلا لرغبتني في أن أعيش الأعمال المسرحية عن قرب في قاعات التمرين وفي كواليس العرض المسرحي، وليس فقط من على مقعد المشاهد.

لعل قراءاتي المسرحية وميلي إلى قراءة الملاحم، وولعي بنوع معين من السينما كل هذا لعب دوراً مؤثراً في ظهور النزوع

الدرامي والمحمي في شعري. ولربما كانت محاولاتي المبكرة مع المسرح ساهمت في ظهور ميزة أساسية في شعري تمثلت في تعدد الأصوات في القصيدة.

## III

ولأعد إلى جانب آخر من المشهد الميتروبولي الدمشقي، وهو يتصل بأثر المدينة على مخيلتي، وامتداد أثرها إلى تكويني النفسي، ودورها في بلورة ثقافتني الشعرية. هناك شيء في دمشق، لا يمكن أن تمحوه السنون من الذاكرة ولا من هيمنته على اللاوعي في أبنائها وساكنتها على حد سواء: علاقات الظل والنور في المدينة. يمكن لهذه الناحية أن يستدعي التعبير عنها صوراً وملاحم وإيقاعات من المدينة بعمارتها وحركة الناس فيها، تملأ صفحات تبعث في قارئها شغفا لا يوصف. مرات أفكر: ليتني كنت نائراً، وليت كانت لي موهبة الناثرين وصبرهم، لكنك ربما كتبت في هذه المدينة ألف صفحة من دون أن تنفذ الصور والمناظر والمعالم التي ملأت مخيلتي عن مدينة صباي. للأسف لا أملك تلك المواهب التي يحتاجها مؤرخ أو وصاف لحاضرة عظيمة كمدينة دمشق.

## \*\*\*

واليوم أتساءل، ترى هل تمكن كتابة شعر بوسع التاريخ أن يستبقي ولو سطوراً منه، من دون أن يكون خيال شاعره قد تشبّع بجماليات المدن، وأثرت روحه بثرائها، لاسيما لو كان الشاعر سليل مدينة من تلك المدن التي لعبت أدواراً عظيمة في حضارة الإنسان؟

## \*\*\*

هل يمكن، من ثم، رد جانب من عناصر الخلل في الشعر العربي الحديث إلى تلك

القطيعة التي توهمها وأقامها شعراء معاصرون موصوفون بأنهم حدائون مع المنابت القديمة للحضارة، وإلى العدوانية المفرطة التي يضمرونها حيناً ويفصحون عنها غالباً، نحو كل ما يمتّ بصلة إلى مدن شعروا بغربتهم الشديدة عنها، إما لمنابتهم البعيدة عن المدنية أو لكونهم (وقد ظهرت تجاربهم الشعرية في الفترة التي شهدت الانقلابات العسكرية!) كانوا قد اعتنقوا أفكاراً انقلابية سلخت بدورها فكرة المدينة من إرثها الحضاري العريق، ولم يعودوا يجدون فيها سوى ما اعتبروه "مدينة فاسدة"، وفي أحسن الأحوال "مدينة محافظة"، كما اعتبر البعض منهم دمشق، فتعالوا عليها بنزعات رومانسية "ريفية"، وقد عدّوا أنفسهم غرباء عنها، على الرغم ممّا تمتعوا به من امتيازات في ظل (وفي رعاية!) نخب عسكرية كانت قد احتلت بالدبابات الحياة المدنية. وفي هذا المناخ المسموم ما عدنا نرى في الشعر العربي صوتاً مدينيّاً إلا ووجدناه متهمّاً ومنظوراً إليه بجفاء من قبل "شعراء الحداثة" القادمين غالباً من أرياف بعيدة، ومن بلدات همشتها "المدن المتروبول" كدمشق التي استوطن فيها الاستبداد، فعسكرها، وجعلها قاعدة لنموذج غير مسبوق من الحكم الغازي القائم على السلب والنهب، والذي لا يشبهه إلا الاحتلال الأجنبي.

كما في الشعر، كذلك في المدنية، القطيعة عمل انقلابي.

## نوري الجراح

لندن في غرة تموز - يوليو 2021

## العبور الأجناسي التعيين والتماهي نادية هناوي

إن انفتاح بنيات النص الداخلية يعني تشكيل عالمه الخارجي موضوعيا وقصديا بعيدا عن أي اعتبار للزمان الفيزيقي الذي لا دور له في حل التباسات الانغلاق على البنية من جهة، ولا أثر يتركه على طبيعة هذا الانفتاح من جهة أخرى. لتكون البنيات الداخلية النصية شعرية في جمالياتها المطلقة، ولا زمانية في لانهايتها المنفتحة تائهة بلا حدود وبالالتباسات عينها حتى تنغلق في إطار خارجي يحدها ويحددها معا.

### أولا: العبور الأجناسي تعييناً

ليس العبور سوى عملية إعادة تعيين حدود النصوص التي تلاشت في انفتاحيتها ما وراء النصية، لتكون مؤطرة بالعبور ومنغلقة عليه. وبإعادة التعيين تغدو لكل نص ثلاث حركات بنائية: الحركة الأولى تبدأ بالانغلاق لتنتقل بعدها إلى الحركة الثانية التي هي انفتاحية ثم تعود بالحركة الثالثة إلى ما ابتدأت به وهو الانغلاق. وأي من الحركات الثلاث لا تكون إلا متصلة انفتاحا وانغلاقا ثم انغلاقا وانفتاحا وهكذا يبقى النص منفتحا وفي الوقت نفسه يكون منغلقا محافظا على حديثه ومصنفا ضمن جنس من أجناس الأدب.

وبهذا التوصيف العائري لا يعود التداخل أو التعالق النصي مُلقيا بالنص في دوامة اللانهائية مسيما إطاره الأجناسي كما لن يعود هناك احتكام إلى أسلوبية النص الداخلية وحدها أو تركها والاهتمام بدلها بخارجيات النص السياقية. إن التحديد الإطاري الذي يحققه افتراض

وجود عبور أجناسي الذي فيه يصنف النص إما معبورا عليه أو عابرا هو الذي يحفظ للتجنيس قوابله كما يمنحه دينامية محددة في تشكيلها وامتدادها. وليس العبور كعملية تصنيفية جمعا للنصوص على نية إفادة سابقها من لاحقها حسب، وإنما أيضا إعطاء الكتابة صورة إبداعية بأجناسية محددة فيها النص أوسع من مجرد تداخل شكل بشكل وتمائل مضمون بشكل، بل العبور الأجناسي أعمق من أن يتموضع في جدلية من الجدليات المفروغ منها كجدلية شعرية/بنوية أو كافتتاح/انغلاق أو كمنط/صيغة أو كنص/خطاب أو كصوت/صورة.

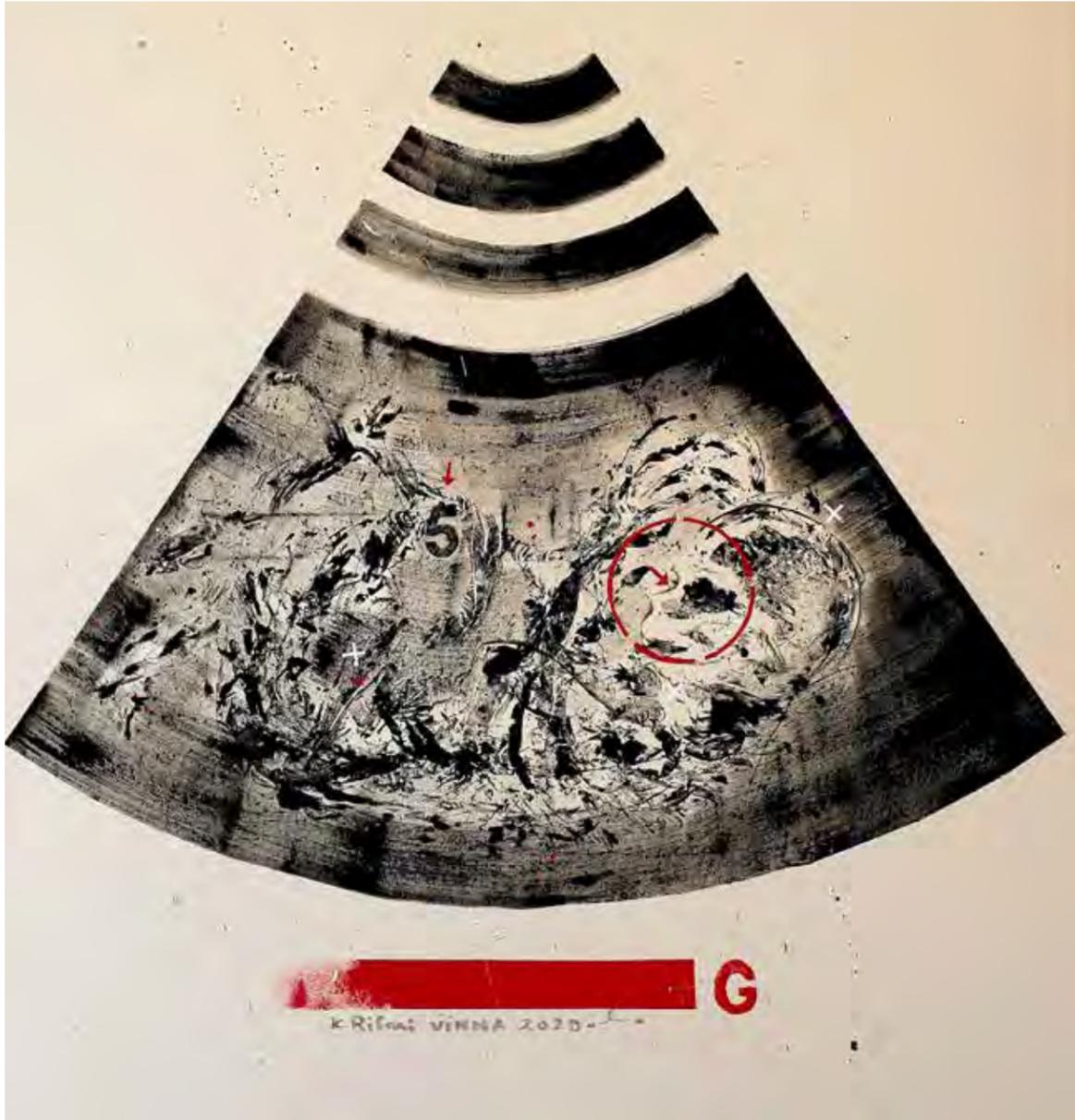
ولا غرو أن هذا التشكل الاستعادي للتجنيس هو في حديثه لا يلغي التناص أو التطريس ولا يعارض التفاعلات النصية بين مختلف صنوف الكتابة الأدبية. وليس مفهوم العبور مقطوع الصلة مع الإرث المفاهيمي الشكلاني لإيخنباوم وشكلوفسكي والبنوي لجاكوبسون

وهيمسلاف وما بعد البنيوي لكرستيفا وتودوروف وجينيت، بل هو موصول بها جميعا من خلال التجنيس الذي هو بغية العبور وبه تحافظ الكتابة الأدبية على قوابله بعيدا عن أي انتهاك أو تسبب يغيب صنف إنتاجها.

ولقد أفاض منظرو النقد في التفكير في الأجناس الأدبية مبلورين تصوراتهم منذ عشرينات القرن الماضي منتهين في ستيناته إلى رؤيتين اثنتين لا ثالثة لهما، فإما انغلاقية تمثلها تنظيرات البنيويين وغايتها الابتعاد بالنصوص عن حاكمية السياقات الخارجية الاجتماعية والتاريخية والدينية. وإما انفتاحية وتمثلها التنظيرات ما بعد البنيوية التي بانفتاحها على ثنائيات وعلاقات لها صلة بالبدال والمداول أو اللفظ والمفهوم كانت قد اعتنت بالأسلوب والسياق والتداول لكنها تركت أمر التجنيس على ما هو عليه.

وما يبغى العبور بلوغه هو أن تكون هناك رؤية ثالثة تهتم بأسلوبية النص وتتجاوزها

كردو رفاهي



إلى التداخل النصي والأجناسي موجهة أجناس بغض النظر عن طبيعة تعاملها النقدي. وعندما نقف عند واحدة من نظريات الأجناس في هذا الصدد وهي نظرية ميخائيل باخيتن للرواية وفيها نجده قد عالج التجنيس من خلال رؤية انفتاحية تنظر إلى الرواية بظواهرها الأسلوبية والتداولية المتعلقة بمفاهيم التعدد اللساني والحوارية من دون اعتبار إلى البعدين التاريخي والأيدولوجي. وبالشكل الذي يركز القارئ ويجعله في حالة تماس مع خارجيات النص الروائي وما على القارئ سوى أن يلمح معانيها لمحا ويستدل عليها بحسب ما لديه من مرجعيات وما اختزنه

ذهنه من خبرات.

ويعد مفهوم التعدد اللساني أصواتا ولهجات وملتقاته من التهجين والأسلية بمثابة إضافة مهمة إلى المدرسة البنيوية فاتحا في الآن نفسه مجالاً مهماً لما بعدها من خلال نظرية باختين الحوارية في كتابيه "نظرية الرواية" و"شعرية دوستويفسكي" لكنه في كليهما لا يقف عند الأجناس وقولها الكتابية بقدر اهتمامه بالبنية الداخلية في تقنياتها الأسلوبية، إلى جانب اهتمامه بالإطار الخارجي في تعالقاته المفتوحة على مصاريعها والتي بسببها وجد باختين في الروائي الكبير دوستويفسكي أنه "خالق الرواية متعددة الأصوات polyphone لقد أوجد صنفاً روائياً بصورة جوهرياً ولهذا السبب بالذات فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع وهي لا تدعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوروبية" (شعرية دوستويفسكي ميخائيل باختين ترجمة د. جميل نصيف التكريتي مراجعة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص11).

ويبدو تأثر باختين في نظريته هذه بالرومانسيين ومفهومهم لـ"المطلق الأدبي" الذي رسخ الصلة بين الفكر والإبداع وجعل تعبيرية الأشكال الكتابية أكبر من أن تضمها قوالب أجناسية. ويعد فردريك شليغل من أهم هؤلاء الرومانسيين وهو القائل إن "كل نظرية للرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية مشتتة على النبرات الخالدة للنزوة وعلى فوضى سديم الفرسان.. إن الرواية لا يمكن أن تستحق اسمها إذا لم تكن خليطاً من المحكي والنشيد ومن

أشكال أخرى" (الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987، ص8) نافياً بذلك التجنيس عنها. وعملاً بهذا التصور اتخذ باختين موقفاً وسطاً ما بين التجنيس واللاتجنيس، لتكون الرواية عنده التقاء عدة أجناس وتداخل عدة لغات وأصوات، فـ"كل ما يدخل في العمل الشعري عليه أن يغرق في مياه نهر ليتي وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين يجب على اللغة أن تذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية" (المصدر السابق، ص66. نهر ليتي نهر أغريقي يعني النسيان).

وإذا كان جورج لوكاش قد وضع نظرية في الرواية بيد أن الفارق كبير بينه وبين باختين، فلوكاش تحدث عن مفاهيم الوحدة العضوية والعلاقة والجوهر والكلية المحايثة وبمحمولات فلسفية تجعل الرواية "ملحمة عالم دون آلهة" في حين تبنى باختين رؤية لا تولي التطور التاريخي اهتماماً محالاً رأب الصدع الذي تركته المنهجية الواقعية في تحليل البنية الداخلية للرواية موجهاً تفكيره لا نحو التجنيس الأدبي وإنما نحو أسلوبية التجنيس ووحده المتمثلة بـ"سرد مباشر/أسلية أشكال السرد الشفوي/أسلية أشكال السرد المكتوب/أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب/خطابات الشخصيات الروائية أسلوبياً/كتابات أخلاقية وفلسفية/استطرادات خطب بلاغية، أو صافٍ إثوغرافية).. ولكن هل يكون لهذه الوحدات انعكاساً بنائياً على القالب الأجناسي لنص ما؟

الجواب يتضح في قول باختين "هذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج

عند دخولها إلى الرواية لتكون 'نسقا أدبياً منسجماً' ولتخضع لوحدة أسلوبية علياً تتحكم في الكل ولا تستطيع أن تطابق بينها وبين أي وحدة من الوحدات التابعة لها" (المصدر السابق، ص38)

فباختين يؤكد بشكل حثيث مسائل النسق واللاتطابق مقتصرًا على الرواية وحدها ناظرًا برؤية بنيوية وما بعد بنيوية إلى الرواية بوصفها تجميعاً للأساليب ونسقا من اللغات. فالرواية هي "المتنوع الاجتماعي للغات.. وطرانات... ولغات للأجناس وتعدد لساني يقدم الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية" (المصدر السابق، ص3938) وهو ما أفادت منه جوليا كرسيفا فأستت مصطلحها "التناسق" وبالطبع ليس الطرح الانفتاحي الذي قدمه باختين للرواية بمنقطع الجذور عن منظرين أدبيين اثنين هما سييت وفينوكرادوف اللذان وجدا في الرواية من الاتساع ما يجعلها شكلاً تلفيقياً مختلطاً وتشكيلاً هجيناً يقبل أن تتواجد فيه عناصر شعرية محضة إلى جانب عناصر بلاغية (ينظر: المصدر السابق، ص42). وبسبب هذه الاتساعية لم يحدد باختين للرواية موقعا في الأجناس الملحمية والدرامية والغنائية معتبراً أن الرواية دخلت في تفاعل عميق مع هذه الأجناس ومع غيرها من الأصناف البلاغية الحية الصحفية والأخلاقية والفلسفية التي برأيه تضاهي في حجم تفاعلها الأجناس الأرسطية الثلاثة سواء أكان التفاعل سلمياً أم كان التفاعل عدائياً، لكنه استدرك أن الخطاب الروائي وإن كان غير قابل لأن يختزل إلى خطاب بلاغي، فإنه يظل محتفظاً بأصالته النوعية وسط تلك العلائق المتبادلة المستمرة.

بمعنى أن باختين يقر بأن الرواية جنس

أدبي، والفن الروائي خطاب شعري، لكنه يرى هذا الخطاب عملياً لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المتحققة عبر تطوره التاريخي من أرسطو إلى اليوم ضمن أجناس محددة وصفها بـ"الرسمية". لذلك وجّه جل اهتمامه نحو الخروج بالأجناس من هذا التطور التاريخي تخلصاً مما ينطوي عليه من معضلة مصيرية أيديولوجية واجتماعية تولدت وتكونت من شعرية أرسطو وأوغسطين وليبنيز وهامبولدت وجعلت للأجناس مركزية في الحياة الاجتماعية واللسانية والأيدولوجية، تخدم المركزية اللغوية الأوروبية.

ومن ثم يتوجب على الأجناس الأدبية أن تخرج من تيار القوى الجاذبة نحو المركز لتتصوي مع تيار القوى النابذة المعاكسة للمركز (ينظر: المصدر السابق، ص43 45) وهنا يأتي "التعدد والتحاور" اللذان بهما تتفكك تلك المركزية.

وعلى الرغم من أن باختين ينحاز إلى القول بلا جدوى التجنيس فإنه لم يصرح بذلك مباشرة وإنما جاء انحيازه بشكل ضمني من خلال توكيده أمرين:

1 أهمية تعميق الحوارية في الخطاب الروائي التي تجعل الأجناس "متخللة" أي أنها تسمح بأن تنضم إلى كيانها أنواع الكتابة الأدبية كالقصص والأشعار والمقاطع الكوميديّة أو الأنواع الكتابية خارج الأدبية كدراسات عن السلوكيات والنصوص العلمية والدينية.. الخ. وعن ذلك يقول باختين "إن أي جنس تعبيرى يمكن أن يدخل إلى بنية الرواية وليس من السهل العثور على جنس تعبيرى واحد لم يسبق له في يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية وتحتفظ تلك الأجناس عادة

بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية" (المصدر السابق، ص88) وهذه المرونة يحققها مفهوم "الصوغ الحوارى" الذي يجعل البنية الداخلية للخطاب سلسلة ألسنية وأسلوبية من خصائص الدلالة والتركيب والتأليف. وتظل نظرية ميخائيل باختين في الرواية هي الأكثر تأثيراً في تاريخ النظرية الأدبية بسبب ما فيها من اهتمام بظواهر أسلوبية وتداولية في مقدمتها موقفها المتصادي مع التاريخ والأيدولوجيا ومناهضتها للمركزية فضلاً عن تعددها اللساني وحواريته.

### ثانياً: العبور الأجناسي تماهياً

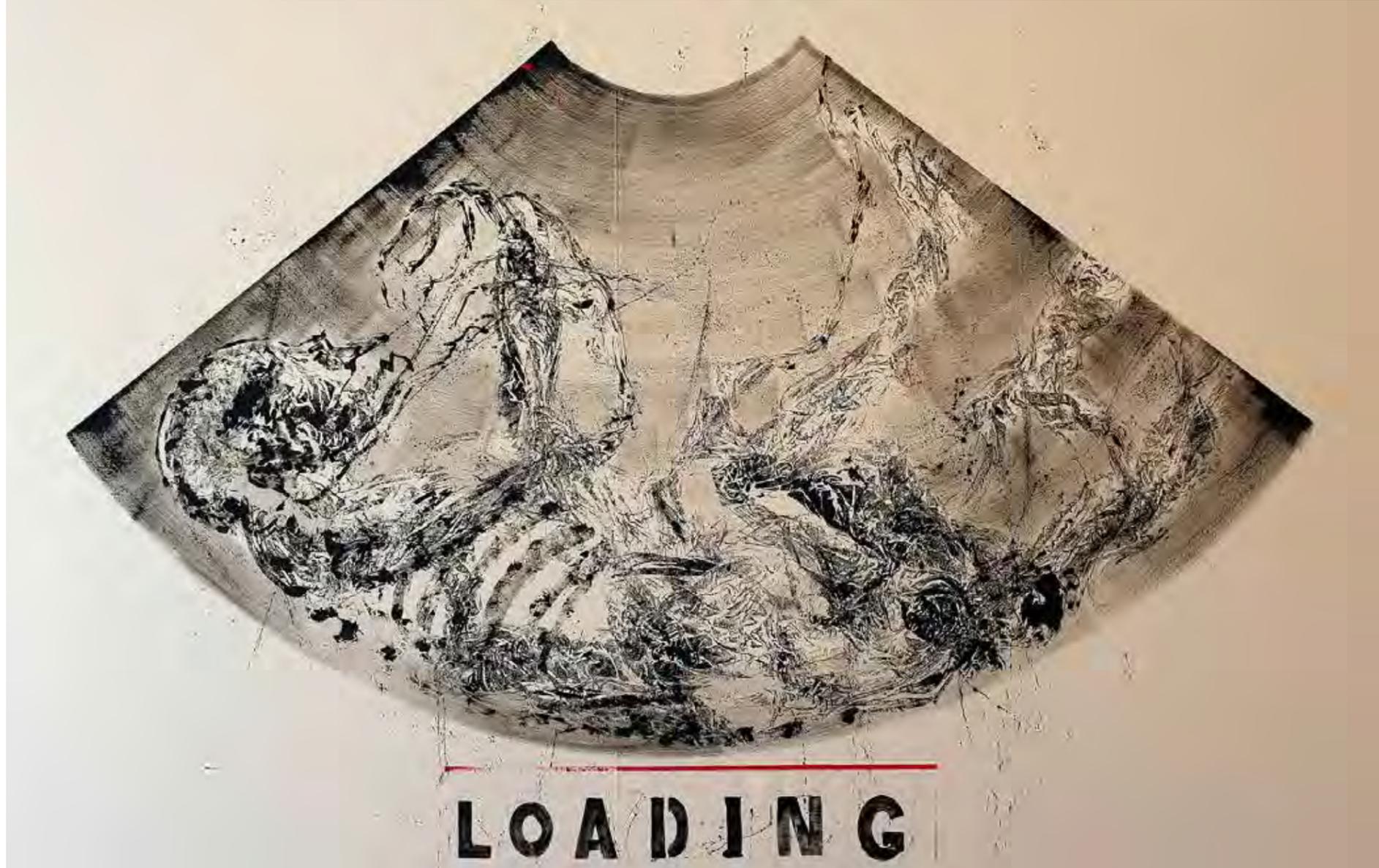
للعبور الأجناسي مقتضيات بها يتم النص وجوده وفاعليته بعمليات بنائية سابقة على تشكله، منتهاها إلى أجناسية محددة، فيها تتضح ماهيته وتبين هويته بواحد من القوالب المتعارف عليها متموضعا في جنس أدبي بعينه وبلا أدنى شك في طبيعة هذا التموضع بعد أن اتصف النص بمواصفات محسوبة وموزونة حتى لا حاجة إلى إعادة اختبار انتماءاته البنائية والموضوعية من جديد.

ولأن لكل كتابة أدبية إمكاناتها المستمدة من طبيعة القالب الأدبي الذي صُبت فيه يصبح أمر التفاوت بين الكتابات أكيدا من الناحيتين النظرية والعملية. فإذا كان القالب ممتلكاً إمكانات العابرية سيطر على حدوده إلى درجة أنه يجذب كتابات مغايرة له لكي تتجاذب معه ثم تتماهى مندمجة ببنيته متخلية غير محتفظة بأي خصوصية، لأنها ستتطبع بما للكتابة الجاذبة من سمات تكتسبها فتوسم بميسمها وتحدد بحدودها مؤكدة بذلك قدرتها على الانجذاب التلقائي والتواشج

الطوعي المرن وهي تتجاوز التشارك والتجاذب إلى الذوبان والتماهي. ويظهر هذا التصور النظري الفارق بين مفهوم العبور ومفهوم التداخل الأجناسي الذي يقوم على فكرة التشارك التي تجعل الأجناس بعد تداخلها تناسق وتتعلق لكن بالاحتفاظ بمرونة خصائصها غير متنازلة عن استقلالها ولا متحوّلة إلى التماهي على اعتبار أنها نصوص ذات أشكال مشيدة من الواقع.

وبناء على فكرة الاحتفاظ بخصائص كلّ من النصين أو الجنسين المتداخلين طرح باختين مفهوم "الأجناس المتخللة" الذي يعني أن ما في التداخل من تعالق لن يؤدي سوى إلى التآلف والتنافذ والتناص والتهجين بين ما هو كبير وصغير أو أولي وثانوي وبغض النظر عن عددية المتداخلين أو المتعالقين لأن المهم هو عدم فقدان أيّ أطر نوعية خاصة تتعلق بالماهية والهوية. ومثّل على ذلك بالرواية، مؤكداً "أن دور تلك الأجناس المتخللة جد كبير لدرجة أن الرواية يمكن أن تبدو كأنها مجردة من إمكاناتها الأولى في المقارنة اللفظية للواقع ومتطلبية لتشديد أولي لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيرية أخرى ما دامت الرواية نفسها لا تعدو كونها توحيدا تأليفياً من الدرجة الثانية لتلك الأجناس اللفظية للواقع ومتطلبية لتشديد أولي لذلك الواقع

بواسطة أجناس تعبيرية أخرى ما دامت الرواية نفسها لا تعدو كونها توحيدا تأليفياً من الدرجة الثانية لتلك الأجناس اللفظية للواقع ومتطلبية لتشديد أولي لذلك الواقع وما طرحه باختين حول الأجناس المتخللة يظل في حدود التداخل مزجا بين بنيتين أسلوبيتين لغة وحوارات، فتحدث عن استعمال مزدوج للأشكال الحوارية وقسّم صورة اللغة في الرواية الخالصة إلى: التهجين وتعالق اللغات القائم على الحوارات. وحدد التهجين بأنه "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا



التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ“ (المصدر السابق، ص120).

وليس قصد باختين من التهجين الإذابة والتماهي كبناء وكأشكال، ولا نيته إثبات الجنس الروائي وإنما قصده تفكيك مركزية العالم الأيديولوجي من خلال خلخلة مركزية الجنس الأدبي نفسه.

ومعلوم أن الروايات الكلاسيكية لم تستقر مركزية قلبها وقت ظهورها آنذاك فكانت ذات تفريعات كتابية كالرواية الرعوية والباروكية وهي رواية اختبارات بطولة البطل وروايات عصر الأنوار وروايات السفسطائين ورواية الفروسية والرواية الفرنسية الوصولية خلال عهد نابليون بيد

أن الذي قصده باختين من وراء مفهوم التهجين هو تدعيم فكرة الأجناس المتخللة من خلال جعل “عالم الروايات كأنه عالم واحد على شاكلة العالم الملحمي.. وإن النثر الروائي ولد وتشيد داخل سيرورة ترجمة حرة محولة لأعمال الآخرين الأدبية“ (المصدر السابق، ص136 وعد أكثر النماذج عمقا واكتمالا نص “بارزفال“ للألماني ولفرام).

لكننا نرى أن هذا التداخل التأليفي بين الأجناس المتخللة الذي هو نتيجة حتمية للتعلق النصي لن يعطي للرواية صورتها الحقيقية كجنس قادر على جذب غيره بقوة قلبه ومرونته كما أنه لا يميزها عمقا فيها من أنماط روائية هي ذات مرتبة أقل منها ان تكون أجناسا.

وإذا عددنا الأجناس المتخللة متداخلة في الرواية بمباشرة قصدية وموضوعة كلية فإن نوايا الكاتب لها أهمية أيضا في جعل التداخل طريقا لغاية أهم هي الوصول

ومصنفة ضمن الأجناس الأرسطية نظرا لسعة متاحات قلبها في الضم والصرير ثم مرونة حدوده وهي تعبر على المستويين الباطني المتمثل بالأساليب الداخلية والظاهري المتمثل بالأطر الخارجية. وهذا يعني أن العبور اشتغال دوري. وهذه الدورية هي التي تجعل الرواية مستوعبة اشتراطات الفهم الأرسطي للتقوالب كوحدة واتحاد وكاحتواء ومحتويات

وكحدود وإطارات. ولولا العبور الأجناسي لما امتلكت الرواية إمكانات هائلة دفعت ميشيل بوتور إلى أن يصفها بالبحث تدليلا على تجريبية كتابتها وتأكيذا لمقومات البناء الأدبي فيها المتسع كفاية لإدراك حقيقة الحياة التي فيها البشر محاطون بالقصص دون انقطاع (ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشيل بوتور، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات

إلى أن تكون عرضاً للأحداث في الزمان والمكان“ (بناء الرواية، إدوين موير، دار الجيل للطباعة، ترجمة إبراهيم الصبري، القاهرة، د. ت، ص147. 148). وما صنع لقلب الرواية هذه القوة الجاذبة هي التجارب السردية الكبيرة والجريئة التي تطورت حتى ترسخت عبر تاريخ الإبداع الأدبي وصارت تقاليد تمنح الرواية هذه القوة وتجعلها متصفة بالعبور الأجناسي



ومنظم، فيعتبرنا الارتياح وتدهمنا  
الظنون لنعيد ترتيب عالمنا من جديد. وهذه  
هي مفارقة العبور الأجناسي إذ كلما كان  
الجنس مستقرا في قلبه وكانت قابلياته  
على العبور أكثر، ازدادت فاعليته في قلب  
استقرارية العالم وخلخلة ثوابته.  
وهذه الملحمية هي التي تجعل الرواية  
تغوص في الحياة متبينة تصورا مغايرا  
يكشف عن خفايا ظواهرها وبواطنها وبما  
يجعل الحيوانات والأشياء جديدة لا على  
عادتنا في رؤيتها حتى كأن الجنس العابر  
في سعته ومرونته هو العالم المتحرك في  
حدود زمكانية متخيلة وواقعية.  
وإذ يتجه التداخل الأجناسي بالكتابة الأدبية  
إلى اللاتقريب، فإن العبور يمنح الجنس  
الأدبي مزيدا من الاستقرار تموضعا  
وتقانات وأدوارا.  
ومهما كان التداخل متنوعا ومتغيرا تحقق  
العبور تماهيا، فيغدو الجنس الأدبي  
محتويا لمعبور عليه ليس له الاستقلال  
الذي كان عليه عند التداخل. وهذا لأن  
التماهي خطوة إتمامية لخطوة التداخل  
الذي فيه يتجهن المعبور عليه، فينجذب  
إلى الجنس العابر.  
وليس للرواية أن تكون عابرة لولا ميزات  
التي بها تحافظ على قلبها وفي الوقت  
نفسه تنساح ملحميا في كل الاتجاهات  
والثيمات والموضوعات مقدمة لنا رؤيا  
للعالم خاصة. ويمثل ميشيل بوتور على  
هذا التضاد بين الحفاظ والانسحاق، قائلا  
”فإذا أردنا أن تشرح لبطرس من هو بولس  
فإننا نقص عليه قصته: فنختار من بين  
ذكرياتنا ومعرفتنا عدداً من المواد ونرتبها  
لنؤلف منها صورة.. قد يصلنا فجأة خبر  
مذهل يتعلق ببولس فنصرخ ولكن كيف  
يمكن حدوث ذلك؟ ثم نعود إلى التذكر..

ناقدة من العراق

## الحب والتدمير

أحمد برقاوي



اسماعيل نصره

لا معنى للحياة إلا المعنى الذي نخلعه عليها، معنى الحياة لاحق لوجود الحياة، وليس قبله، العقل يخلق المعنى كي يجعل العيش في الحياة ممكناً. فالحب والكره والمهنة وكل ما يفرض عن الإنسان من سلوك ووعي مرتبط ارتباطاً شديداً بالمعنى الذي خلعته على حياتك وعلى الحياة عامة. وكل تأفف ورفض وتمرد وقتل وتعبيرات هذا كله ليس سوى التعبير العملي والمعنوي على اعتقادك بأن هناك خرقاً للمعنى الذي صغته للحياة.

### ومعاني

الحياة لا حدود لها عامة، وتكون مشتركة بين الأفراد وتكون خاصة. فإذا كانت السعادة معنى مشتركاً بين الفلاح والشاعر فإن معنى السعادة عند كليهما متفاوت في الماهية. وقس على ذلك. والكائن يتوهم بأن معناه سابق على وجوده، أو حين يرد معناه إلى مانح للمعنى من خارجه. فأنت عندما ترث معنىً للحياة ولم تفكر في حقيقته فإنك عملياً قد صدقت ووافقت على ماهية معنك، وتغدو أنت مسؤولاً عن تعيين معنك في الحياة. المعنى هو الذي يخلق الموقف من الحياة، يخلق رضا الفرد ورفضه، حبه وكرهه، خنوعه وتمرده، تشاؤمه وتفاؤله. وهكذا. لا معنى من دون أن تكون العلاقة مع الحياة علاقة حب، بدءاً من حب الأشياء الصغيرة وبناء علاقة حميمة بها، مروراً بالطبيعة وبالعمل، وانتهاءً بالوجود. ولا يمكن أن تتأفف من العالم وتكره على نحو أصيل، إذا لم يكن أساس التأفف والكره هو الحب.

في الحب، تقوم علاقة ترابط بينك وبين ما تحب ومن تحب، وهذه عملية لا تتوقف عن الوجود والتحول. من أهم مآثر فرويد أنه قد دلتنا على أن آريس - إله الحب - مولود معنا ويُقيم فينا، وليس إلهاً يأتي من خارجنا، لكنه نسي أن يقول إن ثانتوس - إله التدمير - المولود معنا أيضاً قادر على قتل آريس، واحتلال الذات احتلالاً كاملاً، وليس بالضرورة أن يظهرها معاً في سلوكٍ واحد. غير أن الحب والتدمير، بوصفهما غريزتين، يخضعان لتطور وتغير وتحول عبر الثقافة، ونادراً ما يظهران في صورتها الطبيعية. ما الذي يجعل آريس أكثر حضوراً من ثانتوس أو العكس؟ في مستوى التحليل الفردي لأحد يستطيع أن يُجيب عن هذا السؤال، حتى عن حال ذاته؛ فالفردي خليط من بنية بيولوجية مورثة، وطفولة تحدد مصيره اللاحق، وتربية أسرية واجتماعية وثقافة، وكل هذا يُحدّد غريزة الحب والتدمير في ذاته، ويطوّرها وينمي إحداهما على حساب الأخرى.

لكن باستطاعتنا أن نتحدث عن الحب والتدمير في مجتمع من المجتمعات، بل عن الحب والحضارة، كما فعل هربرت ماركيز، في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه، ففي المجتمعات المستقرة ذات الحياة المتميزة بالوفرة وتلبية الحاجات الضرورية، والمتمتع بحظ جيد من الأمان والحرية والحق المقنون، يحضر الحب كسمة عامة من سمات هذا المجتمع، ويغدو التدمير حالة فردية أو محدوداً في جماعات صغيرة، وبالعكس حين يعيش مجتمع ما تحت حكم دكتاتورية، والدكتاتورية عنفية بالضرورة، وحياة ملؤها الخوف والغضب والفقر؛ فإن غريزة التدمير تنمو نموًا سرطانياً، وإن كانت مكبوتة بسبب القمع الذي يحول دون ظهورها، فغريزة التدمير التي يُظهرها النظام المستبد تخلق نظيرها؛ وتراجع غريزة الحب وثقافتها المعشورية. الغباء العبقري للنظام المستبد، ولا سيما إذا كانت الدكتاتورية دكتاتورية جماعية متخلفة ولا حدود لعنفها، لا يسمح له بالتفكير بالتبعات القادمة لسلوك غريزته

التدميرية، حيث تكفي مصادفة واحدة لتنفجر غريزة التدمير المضادة، وتبدأ مرحلة القتل. لقد استنّ البشر، عبر تجربتهم التاريخية بمعرفة آثار فاعلية غريزة التدمير، القانون الذي يحمي الإنسان منها، كما استنّ العقوبات ولم يُظهرها اعتداءً، لكن البشرية لم تحسب حساباً أن تكون السلطة التي من شأنها حماية الحق ولجم غريزة التدمير هي ذاتها غريزة التدمير الأعنف. تنطوي الثورة - بوصفها ثمرة تحرر من آثار غريزة التدمير الحاكمة - على وحدة التدمير والحب معاً، فلا يمكن مقاومة غريزة تدمير حاكمة إلا بغريزة تدمير

مقابلة، ولكن ليس من أجل استبدال غريزة تدمير بأخرى مشابهة، بل من أجل التخلص من غريزة التدمير وانتصار غريزة الحب في تجلياتها الثقافية. الحق أنه لو دققنا في مفاهيم الحق والحرية والقانون والديمقراطية والتعاون والإنصاف والكرامة؛ فسندج أنها التعبيرات السياسية والاجتماعية والأخلاقية، لانتصار غريزة الحب في إهابها الثقافي المستمر، ولجم كل أشكال ظهور غريزة التدمير، دون أن يعني ذلك انتصار الحب على التدمير انتصاراً كلياً، بل إن الثورات إذا ما وقفت عند مرحلة التدمير، فإنها تُعيد إنتاج ممارسة غريزة التدمير، وتاريخ الثورات قبل استقرار المجتمعات

حافل بذلك. عندما نتحدث عن الحب بوصفك فيلسوفاً فإنك تقيم مسافة بينك وبين الموضوع، إذن تجعل الحب موضوعاً للتأمل والتفكير، الحب بوصفه حاضراً والحب بوصفه أملاً، الحب بوصفه موقفاً من الحياة. لذلك بوصفك فيلسوفاً فأنت مجبر على تعريف الحب، ما الحب؟ هذا السؤال فلسفي يعني أن تعطي جواباً كلياً عن الحب. أما حين تقف موقف الشاعر، فإنك لا تقيم مسافة بينك وبين الحب، بل إن كلامك الشعري هذا هو التعيين الحقيقي لتجربة الحب، فليس الحب عند الشاعر بموضوع يكتب عنه، أو فيه، بل إنه الذات وقد



تعينت بالحب، فصار الكلام تعيناً للتجربة الذاتية. وفي كتابي الأخير "كوميديا الوجود الإنساني" لديّ فصل عن الحب. في الحياة تتمنى لو أن علاقات البشر هي علاقات حب بدرجات متنوعة، لأن الصداقة حب، وهناك علاقات كثيرة بين الناس فيها الحب، خارج علاقات الحب بتعنياته المتعددة بأشكاله بطريقة التعبير عنه، تصبح الحياة المعشوية مستحيلة، مستحيلة داخل الأسرة، مستحيلة بين الإنسان والعالم، مستحيلة بين الإنسان والآخر.

والبدل عن عالم الحب هو نفي الآخر، الحب هو علاقة بيني وبين الآخر، البديل عن الحب أن الآخر لم يعد موجوداً، لم يعد موجوداً كحاضر في ذاتي، فصرت عدوانياً تجاهه، وهذا هو وجه الخطورة في العالم المعاصر، الفلسفة الشخصية كلها قائمة على ضرورة استعادة العلاقات المعشوية بين البشر، ودون علاقات حب بين البشر لا توجد علاقات معشوية، أنا لا أتحدث فقط عن حب الرجل للمرأة، أتحدث عن حب الصديق لصديقه، حب الأب لأبنائه، حبي للآخر، حبي لطلابي، إنني أحب طلابي إلى أبعد الحدود ولولا هذا لا أستطيع التعايش معهم، وهم بهذا المعنى يبادلوني التجربة نفسها، تجربة الحب، بالتالي الدعوة إلى الحب ليست رومانسية، أحياناً يأتيك من يقول إنك روماني، لا، أنا لا أريد لكل البشر أن يعيشوا تجربة مجنون ليلي، أريد للبشر أن يعيشوا تجربة العلاقات المعشوية الودية، حيث الآخر حاضر في حياتك بوصفه غاية، وليس بوصفه وسيلة أو شيئاً.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

## السيرة وطيف الرقمية

السيد نجم



سارة شهه

”السيرة“ في قاموس اللغة: تعني السَّنة والطريقة، والحالة التي يكون عليها الإنسان، يُقال فلان له سيرة حسنة. وقد وظف المصطلح نفسه بين الناس، بما يعني قصة حياة لفرد ما.. وهي ليست واحدة، ليس لتنوع قصص حيوات الناس، بل لتنوع أهدافها وأشكالها وبالتالي صياغتها، ومؤخرا نظرا لرواج التقنية الرقمية وتأثير منجزاتها الإلكترونية عليها.

**هناك** عدد من أشكال السيرة؛ تلك التي تكتب موجزة لهدف محدد، تسمى السيرة الذاتية (C.V) وتلك التي تقدم للحصول على عمل أو وظيفة (مثلا).. والسيرة التي تكتب باستفاضة حتى تبلغ مبلغ الكتاب، ويتشكل ”كتاب سيرة حياة فلان“.. وقد تكتب بطريقة فنية حكاية فتصبح ”قصة سيرة أو سيرة قصصية أو قصة سيرية“، كل تلك الأشكال تأثرت بدرجات متفاوتة بالتقنية الرقمية. أما السيرة الذاتية بالعموم يتم تحريرها ليقدم المرء نفسه لصاحب العمل أو الحياة العامة. غالبا قصيرة (عادة صفحة واحدة أو صفحتان)، و [MD](#) راجت السير الذاتية التي يزيد طولها عن صفحتين (خصوصا في الولايات المتحدة الأميركية). هناك بدأت علاقة السيرة الذاتية والتقنية الرقمية؛ فقد ازدادت شعبية انتقال السير الذاتية مباشرة لأصحاب العمل في أواخر عام 2002. ثم راجت وانتشرت بفضل توظيف وشيوع التقنية الرقمية الجديدة أو البريد الإلكتروني. ما يعني بداية ظاهرة توزيع السير الذاتية بصورة هائلة، وهو ما أطلق عليه ظاهرة

”تفجير السيرة الذاتية“، مصطلح يعني التوزيع الهائل للسير الذاتية لزيادة وضوح الشخصية داخل سوق العمل، وتوفير فرص أكثر. إلا أن التوزيع الهائل للسير الذاتية قد يكون له تأثير سلبي على فرص المتقدمين في الحصول على التوظيف الآمن، حيث أنها لا تميل إلى كونها مصممة خصيصًا لشغل الوظائف المحددة التي تقدم لها طالب العمل. لذلك يسرعون لتعديل السيرة الذاتية وفقًا للوظيفة المُقَدَّم لها أكثر معقولة.

بسبب ما أتاحتها التقنية الرقمية من وسيلة اتصال أو نقل للسيرة في سرعة كبيرة وأمنه كانت محاولة الاتحاد الأوروبي لوضع نموذج موحد للسيرة الذاتية (في عام 2004) لتسهيل هجرة المهارات بين البلدان الأعضاء، على الرغم من ذلك لم تستخدم على نطاق واسع.

بمضي الوقت فتحت شبكة الإنترنت الباب لعصر جديد في السير الذاتية. أصبح من الشائع عند أصحاب العمل قبول السيرة الذاتية إلكترونياً فقط، سواء أكان ذلك من الناحية العملية أم الأولوية. هذه الطفرة الإلكترونية غيرت الكثير في طريقة صياغة

السيرة الذاتية وقراءتها والتعامل معها، حيث يقوم الباحث بإعداد (file format) للسيرة الذاتية، وحفظها، ثم الكثير من المرشحين من خلال محركات البحث (search engine). الميزة التالية؛ الاحتفاظ بالسيرة الذاتية على الإنترنت أصبح أمرًا شائعًا للعاملين في المهنة التي تستفيد من الوسائط المتعددة وتحتوي الكثير من التفاصيل المُقدَّمة مثل سير الممثلين والمصورين ومصممي الجرافيك والمطورين، وغيرهم.

هناك ميزة أخرى للسيرة الذاتية الإلكترونية وهي أنها أدت إلى توفير الكثير مما كان يُستهلك مالياً في أساليب التعيين التقليدية. تضمنت منظمة إدارة التوظيف إعلانات الإنترنت في دراسة لتكلفة الاستئجار لعدة سنوات. على سبيل المثال، في عام 1997 تمت الإفادة بأن متوسط تكلفة الاستئجار للإعلان المطبوع بلغ 3295 دولارا، في حين أن متوسط تكلفة الاستئجار على الإنترنت بلغ 377 دولارا. أدى هذا إلى خفض التكاليف، بالإضافة إلى توفير الوقت والطاقة وغيره.

كما أتاحت الإنترنت ظهور تقنيات جديدة يمكن استخدامها في السيرة الذاتية، مثل السيرة الذاتية المصورة وهي شائعة لدى الباحثين عن عمل في مجال الوسائط المتعددة. آخر ما توصلت إليه التكنولوجيا هي السيرة الذاتية ذات الرسوم البيانية، مثل السيرة الذاتية البصرية.

أما السيرة الفنية تلك التي عرفت في الأدب كفن قصصي يجمع بين التأريخ والأدب، عرفه العرب منذ القدم وهو أحد أهم المصادر التي أمدت القصص الفني بتقنيات السرد. وحديثا راجت في العالم العربي وأصدرت دور النشر العديد منها، ومن أشكالها أن يقص صاحب السيرة عن حياته بأسلوب شيق أدبي مع قدر من الإثارة الفكرية لجذب القارئ. وبقدر مهارة الكاتب في فنون السرد بقدر الاقبال على النص وسماح مديح النقاد.

لعل أشهر السير الفنية والقصصية: طه حسين (الأيام) وأحمد أمين(حياتي) عبدالقادر المازني (قصة حياة) وغيرهم

كثير في العالم العربي الآن لدرجة يصعب حصرها. وقد يكتب السيرة، كاتب آخر غير الشخصية التي تتناولها السيرة، فمن المعتاد أن يكتب السيرة صاحبها، ولكن أحيانا وعند المشاهير وخصوصا السياسيين منهم، يكتبها أحد المقربين من الشخصية، سواء من الأسرة أو العائلة أو ممن عمل مع تلك الشخصية. هنا بدت التقنية الرقمية ذات وظيفة تقليدية ولم تضيف جديدا إلى أن أصبحت شاشة الكمبيوتر أشبع بالصفحة الورقية، ثم تشكل الفايصل ثم حفظه أو [MD](#) رساله إلى جهة ما أو إلى ناشر أدبي.

لعل اللافت هنا أن شاعت على شبكة الإنترنت مواقع خاصة بالسير المصورة. وكيف لا؟ وقد باتت ”الصورة“ هي الأيقونة والجوهر الجديد أو لنقل لبنة تشييد ثقافة القرن الحادي والعشرين!

لا شك أن شبكة الإنترنت فتحت الباب لعصر جديد في السير بأنواعها، حتى أن

أصحاب العمل ودور نشر الكتب وحتى الدوريات والصحف اعتمدوا جميعا على توظيف الرقمية بداية من استقبال السيرة، ثم [MD](#) أعدادها للغرض الموكول لها، ثم الاضافة بالإخراج الفني والإعداد المناسبين.. وهكذا.

وأخيرا، تتيح التقنية الرقمية تسريد السير (أي تحويل السيرة إلى سرد قصصي) من خلال عدة مداخل، بداية بالبحث عن الأفكار والأحداث التاريخية والاجتماعية المتوفرة على الشبكة والتي يمكن للسادس القصصي توظيفها، ثم العمل على تحويلها إلى نص سردي تخييلي (إلى رواية مثلا أو قصة) وهي المغامرة الفنية التي في النهاية وفرتها أطراف التقنية الرقمية من المباشر الخطي إلى السرد التخييلي ثم نشره، مع العلم أن تلك الميزة أكثر وفرة في النصوص التاريخية.

كاتب من مصر

## جُرم الدولة وجُرم الفرد

ميلاد خالدي

مرّرت لنا المناهج التربوية في تونس أنّ تونس هي مجرد بلد صغير جدًا بمثابة نقطة في خريطة العالم بالكاد تُرى. هي رسالة لا واعية أنّك ضئيل الحجم أو غير موجود وكلّما كانت المساحة كبيرة كان الانبهار أسرع والفضول أعمق وأشرس لمعرفة. التصغير من حجم مساحة البلد لتظهر سطوة النظام وهيمنته وهذا يساعد الأنظمة الشمولية لأنّ الظهور والبروز هما من شيم الأنظمة الديمقراطية المفتوحة التي لا يزعجها البروز لأنّه ليس لديها صندوق أسود تخاف عليه. فسياسة التخفي والتوازي هي سياسة الإنسان المذنب في حقّ نفسه أو في حقّ غيره، وهو نفس الحال الذي ينطبق على الأنظمة المستبدّة حتّى وإن أدعت انفتاحها فهي تظلّ مُغلقة من الداخل في إطار خداع المواطن واستعبائه.

### أسلوب

التقزيم هو أسلوب يلجأ إليه القويّ إزاء الضعيف، المهيمن على المهيمّن عليه. هناك من يقرّ أنّه حتّى رسم خريطة العالم والقارّات يدعو للريبة والتساؤل، وهو بالفعل يدعو إلى ذلك حيث أنّ النظرة التاريخية والاستعمارية والعنصرية جعلت من قارة أفريقيا قارة ضعيفة ومستنزفة ومفعول فيها. يعني بلغة أوضح أنا هنا من سيرسم حدودك، ومن سيحدّد إمكاناتك، أقدمّ حجمك وأصغّر مساحتك رغم أنّ مساحة قارة أفريقيا هي تساوي مساحة أوروبا والصين وأميركا مجتمعّة. مع ذلك تجدها على الخرائط صغيرة الحجم وما زال الأمر كذلك. وإذا اتّخذنا رمزية الفضاء والأجرام السماوية، فإنّ نظرية القزم الأسود الذي كان في الأصل نجما أبيض خبا نوره وتقلّصت حرارته إلى أن وصل به الحال من الهوان والهزال. فالقارة الأفريقية ليست بالقزم الأسود حتّى وإن كانت هكذا بالسبب بالأساس يعود إلى الأنظمة التي

تدير دول القارة وأفرادها. إذا لم تقف الأنظمة لدولها وترفع من حالها إلى مناص القارات الأخرى كقارّات منتجة ومنافسة ومهيمنة، فستستمرّ نظرية القزم الأسود حيال النجم الأبيض.

### تضخيم القطر، تضخيم الأنا

فبلد كهولندا لا تتجاوز مساحته مساحة محافظة من محافظات الجزائر أو السعودية أو السودان... مع ذلك استطاعت هولندا بداية من القرن السادس عشر من تحقيق طفرة ثقافية وفنية ونهضة اجتماعية واقتصادية مكنتها رغم ضآلة حجمها من بسط نفوذها وقوّتها إلى أن وصل بها الأمر لاحتلال أجزاء من إندونيسيا، دول أفريقية وحتى ولايات أميركية. يعني لو ظلّت هولندا أو البرتغال أو إنجلترا تنظر إلى مساحتها وحجمها بعين الصغر والحقارة لما تمكّنت هذه الدول من تحقيق ما حقّقت في الداخل والخارج. وبالتالي سينعكس ذلك حتما

على صورة الفرد لذاته داخل دولته وداخل رقعته التي تتجاوزها ليس من باب الوهم أو من باب القزم الأبيض، وإتّما من باب "إيقاظ العملاق الذي يقبع داخلنا" وإن كُنّا قد استعرنا مقولة المتحدث التحفيزي الأميركي أنتوني رومبوز في هذا السياق. ضخامة القطر في المقابل لا تعني ضخامة الدولة ولا ضخامة الفرد الذي يقبع تحتها، فالمساحات الهائلة للعديد من الدول العربية لا تعكس أنا ضخمة ولا حتّى عقلا لاواعيا هائلا يخزّن موروث القفز والصعود على القمم. احتقار المواطن العربي لأنّاه وذاته تابع من عاملين أساسيين: ماذا نقول لذواتنا وماذا نلقن ذواتنا؟ وهذان يرجع النصيب الأكبر فيهما إلى التربية والخطاب السياسي والإعلامي.

إذا كان تعريف الدولة في "لسان العرب" لابن منظور يعني "الانتقال من حال إلى حال" فهذا المفهوم لم يجد رواجاً عند النظام أو لنقل وقع فهمه وتأويله على وجه الخطأ والتسويق له عكس ما يوحي

عمار الشوا



ويشير إليه. رغم أنّهم ينتمون لنظام واحد واتحاد سوفياتي واحد فإنّ من يعيش في جورجيا لا يعرف ولن يعرف عن تفاصيل حياة من يعيش في رومانيا. تتوقع الدولة جعل المواطنين يتوقعون على أنفسهم إلى درجة أنّ من يسافر كما لو أنّه سيشتكّل حزبا معارضا أو صحيفة مناوئة للنظام. المجال أو الفضاء العمومي الذي تحدّث عنه الفيلسوف الألماني يورغان هبرماس، فيقدر ما يكون الفضاء العمومي حاضرا للنقاش وحاضرا لتحقيق مصلحة تواصلية مشتركة، ويُرْضي طموح طبقات مجتمعية وسياسية فهو يبقى حبيس البرجوازي (هنا علاي ود. مصطفى كبحل، الفضاء العمومي ودوره في تفعيل الفكر التواصلي

عند هبرماس، التواصل في العلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد 50 - جوان 2017، ص 197)، والعقلي وليس الوجداني لاسيّما إذا اعتبرنا أنّ التنقل في المجال هو كسر حدود وضعها عقل الدولة رسخها أفراد يتداولون مسائل ليست بالضرورة تُهمّ كيانهم كوجدان فضولي مكاني مُتجاوز. يقول عبدالله العروي في كتابه "مفهوم الدولة"، "الدولة الكاملة، المعقولة، هي التي تعترف بحريّة الذات وتعمل على غمس الذات في المبدأ العام التي تترك الفرد يفعل ما يريد في الوقت الذي يطبّق فيه تلقائيا القانون العام" (عبدالله العروي، مفهوم الدولة، الطبعة العاشرة، بيروت،

دار التنوير للطباعة والنشر، 2014، ص 29)، بمعنى آخر وفي مفهومي المجرّد يعني أنّ حريّة الذات وحقّها في المشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية تبقى حرة مبتورة ومشلولة إذا لم ترافقها حرية التنقل والعبور. والقوانين بمفردها لا تصنع الحرية فكلّ الدول الشمولية تنصّ في دساتيرها على حرية السفر والتنقل لكن الحقيقة عكس ذلك. فالنظام يسجّل نقاطا حين تُقام حواجز بلورية حول المكان أو المجال الحيوي باعتبار أنّ نظام الدولة يحتكر المكان والمجال الحيوي وكلّ من يتجاوزها كأنّه تتجاوز حدود الدولة. فالمجال الحيوي في الدولة النازية الهتلرية هو حكر على النظام فقط، وكلّ توسّع هو يخدم



إلى درجة أنك تستأنس واقعك وحيّزك وألاً تُنمي لديك الرغبة لمغادرته. حجم الفرد الصغير يسهل على الدولة ابتلاعه، يعني تقزيم حجم الفرد من خلال وسائل الإعلام والمناهج التربوية والخطاب الرسمي وغير الرسمي هو ضرورة بقاء وارتهان. أن تنتقل من مكان إلى مكان آخر بمحض إرادتك هو تنفيس عن الوجدان الذي قتلته البيروقراطية وميخته الاجتماعات والقرارات التي تُثبت الوجود بدل البحث عن حتمية جديدة للتغيير.

ممارسة السلطة مع المكان أو المجال من طرف الفرد والتفاعل معه هو أكثر تعمّقا وأكثر من ممارسته مع هياكل الدولة. لأنّ ممارسة السلطة مع هياكل الدولة هي ممارسة عاقر وخاضعة للنمط والروتين والموت الورقي الناعم، ناهيك أنّ تجربة المكان تختلف من فرد إلى آخر ومن حسّ إلى آخر. فباختلاف المكان والمجال تختلف التجربة وتفرّد مهما كان حجمه ليصل الفرد إلى روح المكان ويمارس بالتالي حرّيته. ممارسة الحرّية مع المكان أو المجال هي بمثابة ممارسة الحبّ مع المكان أو بالأحرى مع طبيعة المكان، فكلمّا كان ارتياد الأمكنة أكثر وعلى نحو متنوّع كانت نتيجة الممارسة ثمرة ودائمة. إذن، فالصورة الذهنية التي يحملها الفرد عن ذاته تبدأ من المكان ومن الحرّيز الذي يشغله سواء كان ذلك المكان بالداخل أو بالخارج، وليس بالضرورة أن نتحدّث حسب أو ما يوافق جرمننا/جسدنا، لأنّ عقلنا الباطن لا يميّز بين الضخامة والضآلة الفيزيائية بقدر ما يميّز كيميائياً الخطاب وتفاعلات الصورة الذهنية التي تُوجّه إليه.

كاتب من تونس

مطلعا على مناطق مثل الجوف أو الكفرة في أقصى الجنوب الليبي. كما الحال بالنسبة إلى أهالي طبرق في علاقتهم بغدامس أو غات. الخوف من المجال أو السفر في المجال أو سبر غور المجال، لأنّ النظام يعتبر أنّ فسح المجال لمواطنيه بالسفر هو تعدّد على كيان النظام والمشاركة فيه. لذا وجب حصر المجال الذي يتحرّك فيه الفرد ليسهل مراقبته وبالتالي التحكم فيه. كلّما كانت الأنظمة دكتاتورية كان المواطنون قليلي السفر والتنقّل لأنّه وقع تمرير صورة غير واعية أنّ السفر في المجال هو جرم كبير فيعيدلوا بالتالي عن ذلك دون وجود موجب لإخبارهم بذلك. هذه قوّة لا مرئية يتباهى بها النظام الدكتاتوري في تونس في عهد بن علي حيث يظنّ أهل الشمال أنّ أهل الجنوب مازالوا يقطنون الخيام ويمتطون الجمال ويعبرون كثبان الرمال للذهاب إلى المدرسة ولقضاء حاجياتهم. هي سياسة نظام أو سياسة "دولة".

سياسة أن لا تعرف بلدك حقّ المعرفة هي سياسة مُمنهجة حيث اكتشفنا إبان 14 من جانفي 2011 في تونس على شاشات القنوات المحلية بالوضع الكارثي الذي تعيشه المناطق الحدودية التي حسبناها من وطأة الصدمة واقعة في دولة مجاورة ولا تنتمي حتّى للتراب التونسي. جهل المواطن التونسي لأرض بلاده يُعمّق هيمنة النظام على أفرادها. في المسرحية التونسية "عمار بالزور" للمسرحي الكبير عبدالقادر مقداد جاء على لسان إحدى الشخصيات بنبرة تهكمية ساخرة أنّ "الحكومة تُحبّكم"، حبّ الدولة لشعبها هو اكتناز لتلك العاطفة التخديرية الاستعبادية التي توهمك باهتمام وحماية الدولة لك لكنها في المقابل تُؤصل فيك الخنوع والجمود

الدولة بقدر ما هو يخدم الفرد. فكّل مواطن يتجاوز الجدار الفاصل بين ألمانيا الشرقية والغربية ويهرب تجاه المعسكر الغربي يُقتل لأنّه أراد أن يكتشف العالم الآخر وما يمكن أن يدور خلف الأسلاك الشائكة رغم أنّه يعي جيّداً أنّه ذاهب من منطلق فضوله أو إحساسه بالدكتاتورية إلى جزء يُمثله أو كان ينتمي إليه بطريقة أو بأخرى لذا فالالتحاق بالمجال هو رحلة انتماء بالضرورة أو يمكن أن يكون بحثاً صرفاً عن الأمان والطمأنينة. يعني من يطلب أو يرغب في السفر هو يطلب أو يرغب في حرية الوجدان (المصدر السابق، ص 28) ليس بالمفهوم الهيجلي إنّما في السماح في تحسّس أماكن السلم والطمأنينة والاستئناس بالفضاءات المختارة والممكنة.

### الأنا الدولية وغلغ المجال

الأنا الدولية (نسبة إلى الدولة) في عملية احتواء ثم مصادرة الأنا المتشكّلة، حيث تُدرّب الذات على الانحسار ومنعها من الانسياب والتمدّد داخل الرقعة أو خارجها من قبيل كوريا الشمالية وكوبا وليبيا، ماعدا المحاولات المُحتشمة لهذين الأخيرين في الآونة الأخيرة. إذا سافر مسؤولي الدولة إلى مكان ما، إلى محافظة ما، إلى بلد ما فهذا يعني أنّ المواطنين بصفة لاواعية قد أدّوا تجربة السفر، لذا فإن Big Brother يعيش بين المواطنين في وجدانهم ويحقق آمالهم، يصادر حقهم في التحرك والتنقل والسفر في المجال، لا يُسمح للمواطن أن يتجرّأ ويحلّم خارج أرضه وخارج المجال الذي نشأ فيه. نجحت السلطة في بتّ الرعب في الفرد والحوول دون التقدّم لمعرفة أرضه وبلده وجغرافيته. قليل من متساكني طرابلس من يعرف أو يكون

# الخيال السوسولوجي

حسام الدين محمود فياض

يركز المنظور السوسولوجي على دراسة السياق الاجتماعي المعيشي، حيث يتفحص الكيفية التي يؤثر بها هذا السياق على حياة مختلف الأشخاص. أي أنه يحاول فهم كيفية تأثير المجموعات على الأشخاص، ولاسيما الطريقة التي يتأثر بها كل فرد بمجتمعهم. وتكمن أهمية هذا المنظور في تحرير الفرد من النظرة الموروثة الضيقة. (رشا شعبان: علم الاجتماع، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، دمشق، 2018، ص4).

كما يقوم علماء الاجتماع، بغية التعرف على الدوافع التي تكمن خلف تصرفات مختلف الأفراد، بمعاينة الموضع الاجتماعي. ويُعرف هذا الموضع بأنه الزاوية التي يشغلها أي فرد في المجتمع بسبب ماهيته وموضعه في هذا المجتمع، ويعتبر علماء الاجتماع كلاً من التربية، المهنة، الدخل، الجنس، العمر والسلالة من أهم العوامل التي تحدد الموضع الاجتماعي لكل فرد. فمثلاً إن كل مجتمع ينقسم إلى فئتين متميزتين وهما الإناث والذكور، يؤثر هذا التقسيم على مختلف مناحي الحياة، إذ لا يقتصر تأثيره على بنات المجتمع الواحد وأبنائه بل يمتد ليشمل شعور كل فرد تجاه نفسه وطبيعة العلاقات ضمن المجتمع سواء الشخصية أو العملية.

**إن** التفكير بطريقة سوسولوجية هو التبنّي لمقاربة تتسم بالاتساع والشمولية، نظرة تتضمن كافة أبعاد الواقع الاجتماعي. بذلك يجب على عالم الاجتماع أن يكون قادراً على التحرر من الظروف الشخصية وأن يضع الأمور في سياق أوسع. إنه ارتقاء من نظرة شخصية تنظر في نفس الاتجاه ومن زاوية واحدة إلى نظرة أوسع تشمل كل اتجاهات زوايا الظاهرة المدروسة. وهذا يعني أن التفكير السوسولوجي الجاد يعتمد في جانب كبير منه على إعمال الخيال السوسولوجي (تحسين عصمت عبد الكريم: علم الاجتماع المعاصر، الجنادرية عمان، ط1، 2014، ص ص 17-16). ولكن السؤال الذي يطرح نفسه علينا ما هو مفهوم الخيال السوسولوجي؟

التفكير بطريقة سوسولوجية هو التبنّي لمقاربة تتسم بالاتساع والشمولية، نظرة تتضمن كافة أبعاد الواقع الاجتماعي. بذلك يجب على عالم الاجتماع أن يكون قادراً على التحرر من الظروف الشخصية وأن يضع الأمور في سياق أوسع. إنه ارتقاء من نظرة شخصية تنظر في نفس الاتجاه ومن زاوية واحدة إلى نظرة أوسع تشمل كل اتجاهات زوايا الظاهرة المدروسة. وهذا يعني أن التفكير السوسولوجي الجاد يعتمد في جانب كبير منه على إعمال الخيال السوسولوجي (تحسين عصمت عبد الكريم: علم الاجتماع المعاصر، الجنادرية عمان، ط1، 2014، ص ص 17-16). ولكن السؤال الذي يطرح نفسه علينا ما هو مفهوم الخيال السوسولوجي؟

في حقيقة الأمر، دعا رايت ميلز إلى ضرورة تسليح الباحث في مجال علم الاجتماع بما أسماه "الخيال السوسولوجي" حتى يتسنى له إدراك أبعاد مشكلات المجتمع. على اعتبار أن هذه الفكرة تمثل أحد الأدوات النظرية والتحليلية التي تشكل هذا الموقف النظري، لفهم مشكلات الإنسان المعاصر في إطار الكلية التاريخية، وذلك كرد فعل لأزمة الرؤية الكلاسيكية في الفكر السوسولوجي الغربي. ففكرة الخيال السوسولوجي تكشف لنا عن وجهي النقد عند رايت ميلز، ونعني بذلك النقد السوسولوجي والنقد الاجتماعي، وهي الأداة التي يجب أن يتوسل بها الباحث في نقده ورفضه لأساليب السيطرة والتحكم التي تضرب بجذورها بأعمق كل عناصر البناء الاجتماعي (حسام الدين محمود فياض: تطور الاتجاهات النقدية في علم الاجتماع المعاصر- دراسة تحليلية نقدية في النظرية السوسولوجية المعاصرة، دار كريتار، إسطنبول، ط1، 2020، ص103). مفهوم الخيال السوسولوجي: هو السمة الأساسية في تكوين الباحث السوسولوجي والأنثروبولوجي على حد سواء، ويمكن تعريفه ببساطة "بأنه رؤية ذاتي ضمن السياق المجتمعي" (حسام الدين محمود فياض: المدخل إلى علم الاجتماع - من مرحلة تأصيل المفاهيم إلى مرحلة التأسيس، مكتبة الأسرة العربية، إسطنبول، ط1، 2021، ص105).

فياض: تطور الاتجاهات النقدية في علم الاجتماع المعاصر- دراسة تحليلية نقدية في النظرية السوسولوجية المعاصرة، دار كريتار، إسطنبول، ط1، 2020، ص103). مفهوم الخيال السوسولوجي: هو السمة الأساسية في تكوين الباحث السوسولوجي والأنثروبولوجي على حد سواء، ويمكن تعريفه ببساطة "بأنه رؤية ذاتي ضمن السياق المجتمعي" (حسام الدين محمود فياض: المدخل إلى علم الاجتماع - من مرحلة تأصيل المفاهيم إلى مرحلة التأسيس، مكتبة الأسرة العربية، إسطنبول، ط1، 2021، ص105).



عمار الشوا

من أجل فهم أوسع للظاهرة الاجتماعية في بعدها الرمزي (ياسين عتنا: مدخل إلى علم الاجتماع المخيال: نحو فهم الحياة اليومية، مجلة عمران للعلوم الاجتماعية، العدد: 30، المجلد: 8، خريف 2019، ص 180). حيث يسمح لنا في فهم التاريخ العام والسيرة الذاتية والعلاقة بينهما

الاجتماع الأمريكي- النقدي رايت ميلز-1916 في كتاب الخيال السوسولوجي (C. Wright Mills: The Sociological Imagination, Oxford University Press, London, First edition, 1959), حيث يسمح لنا في فهم التاريخ العام والسيرة الذاتية والعلاقة بينهما

الاجتماع الأمريكي- النقدي رايت ميلز-1916 في كتاب الخيال السوسولوجي (C. Wright Mills: The Sociological Imagination, Oxford University Press, London, First edition, 1959), حيث يسمح لنا في فهم التاريخ العام والسيرة الذاتية والعلاقة بينهما

الاجتماع الأمريكي- النقدي رايت ميلز-1916 في كتاب الخيال السوسولوجي (C. Wright Mills: The Sociological Imagination, Oxford University Press, London, First edition, 1959), حيث يسمح لنا في فهم التاريخ العام والسيرة الذاتية والعلاقة بينهما

على الربط بين مستويين من مستويات التحليل: مستوى المجتمع أو (البناء الاجتماعي) ومستوى الفرد، وذلك انطلاقاً من مسلّمة أساسية مؤداها أن حياة الفرد أو تاريخ المجتمع لا يمكن فهم أيّ منهما دون فهم الآخر والعلاقة التي تربط بينهما، فإذا كان الأفراد لا يملكون القدرة على فهم العلاقة بين الإنسان والمجتمع، أو بين تاريخ الإنسان وتاريخ المجتمع، أو بين الذات والعالم المحيط بها، فإنهم بحاجة إلى مجموعة من المهارات العقلية التي تمكنهم من تكوين فكرة جليّة لما يدور حولهم وما سوف يحدث لهم تأثراً بهذا العالم، هذه القدرة العقلية هي ما أطلق عليها رايت ميلز "الخيال السوسولوجي". وهي قدرة ليست مطلوبة من الباحثين في علم الاجتماع فقط، وإنما يجب أن يمتلكها الصحفيون والدارسون والفنانون، وحتى عامة الناس (أحمد زايد: علم الاجتماع (النظريات الكلاسيكية والنقدية)، دار المعارف، القاهرة، 1984 ص 252).

ولتوضيح جوهر الفكرة، قد يطرح أحدهم لماذا نحن هنا في الجامعة، وكيف وصلنا إلى هنا؟ قد يجيب البعض بأنه يستيقظ كل يوم ويكون لديه موعد في الجامعة في ساعة محددة (أي موعد المحاضرة) لذلك هو هنا. أو قد يجيب آخر، بأن لديه الطموح لكي يصبح باحثاً اجتماعياً متمرساً في فهم المشكلات والقضايا الاجتماعية لمجتمعه، أو للحصول على شهادة علم الاجتماع التي تخوله الدخول إلى سوق العمل والحصول على الوظيفة وبالتالي الدخل المادي. في حقيقة الأمر هذه هي إحدى طرق التفكير للإجابة على هذا السؤال.

يعتقد ميلز أنه للإجابة على هذا السؤال ينبغي علينا تجاوز نظرة الفرد لكيفية

وصولك إلى الجامعة، أو لمكان جغرافي ما. قد تكون وصلت إلى هنا لأنك تحب المدرسين في هذه الجامعة، لكن ميلز يخبرنا بأنك هنا لأنك دائماً ضمن نطاق نفوذ قوى التاريخ، والطبقة الاجتماعية، وعوامل ومتغيرات التغيير الاجتماعي وانعكاساته. كل هذه العوامل تقوم بتشكيل سلوكك الاجتماعي. لذا، فقط من خلال فهم كيفية تقاطع هذه القوى (في حالتنا هذه على الصعيد الفردي) يمكننا فهم سؤال "لماذا نحن هنا؟". إن هذا السؤال هو مسألة تحقيق وبحث. وإن الجواب على ذلك - حسب ميلز - يكمن في السيرة الذاتية والتاريخ.

في حقيقة الأمر، نقوم كل يوم بعدة أنشطة في حياتنا لكننا لا نقوم بها وفق برمجة آلية، وإنما تظل تلك القوى تشكل وتحدد وتغير من سلوكنا بشكل دائم. و فقط من خلال الإحاطة بتلك القوى، سنفهم لماذا نحن هنا. لقد كان ميلز ملتفتاً لمشاكل المجتمع، خصوصاً مشاكل الفرد. مثل الفقر والمرض والرعاية الصحية والبطالة والتهemis الاجتماعي. فقد يتبادر إلى ذهن المرء مثلاً بأنه هو الملامد على بطالته، فيبدأ التفكير بأنه كان على خطأ عندما درس اختصاص معين، ويعتقد بأنه لو درس تخصصاً آخر في جامعة أخرى لكانت حاله أفضل. لكن هناك طريقة أخرى للتفكير، ماذا عن حال الاقتصاد الوطني، ما هي القوى السياسية والاقتصادية التي شكلت عالمه اليوم، وما الذي أدى لجعل الاقتصاد يقدر وظيفة ما على حساب أخرى؟

بذلك يرى ميلز أن المشاكل الفردية هي المشاكل العامة. إن البشر الذين يعتقدون أن لمشاكلهم طابعاً خاصاً، يفقدون حلقة مهمة من عملية فهم العلاقة

بين مشاكلهم الخاصة والمسائل العامة، إلا أن السوسولوجي الواعي إذا طبّق مفهوم الخيال السوسولوجي، س يرى أن تلك القوى مترابطة. وليس فقط على السوسولوجي بل يجب على الجميع فعل ذلك (حسام الدين فياض: المدخل إلى علم الاجتماع - من مرحلة تأصيل المفاهيم إلى مرحلة التأسيس، مرجع سبق ذكره، ص 106-107).

إن تفعيل مفهوم الخيال السوسولوجي يتطلب في المقام الأول أن ننأى بأنفسنا عن المجرى الروتينية لأمر الحياة ليتسنى لنا أن نلقي عليها نظرة جديدة، لأن دراسة علم الاجتماع ليست مجرد عملية اكتساب المعرفة الاجتماعية، بل يُفترض في عالم الاجتماع أن يكون قادراً على التحرر من الظروف الشخصية المباشرة ويضع الأمور في السياق الأوسع من خلال الرؤية الواعية للعلاقة القائمة بين الفرد والمجتمع الذي ينتمي إليه، حيث تسمح لنا هذه الرؤية أن ندرك كيف يفعل المجتمع ما يفعله، وكيف نحن نتأثر إلى حد بعيد بمجريات الظروف المجتمعية، بتعبير أدق الخيال السوسولوجي هو أن نرى المجتمع كشيء قائم بعيد عن تصوراتنا الخاصة والتفكير فيما يحدث بطريقة غير اعتيادية وشاملة كما يشير إلى ذلك رايت ميلز بقوله إن الخيال السوسولوجي أشبه بأداة تمكين تسمح إلى حد ما بفهم التصرفات الإنسانية من أبعاد أخرى غير منظورة، والذهاب بعيداً في تحليلها عما يقرره أو يراه الناس العاديون (مأمون طريبه: علم الاجتماع في الحياة اليومية، دار المعرفة، بيروت ط1، 2011، ص 12). باختصار شديد يعني الخيال السوسولوجي "القدرة

على الانتقال من التحولات اللاشخصية والتحولات البنائية إلى أكثر السمات قرباً والتصاقاً بالذات البشرية، والقدرة على رؤية العلاقات بين هذه التحولات وتلك السمات والخصائص. وتكمن وراء استخدام هذا الخيال السوسولوجي الرغبة والتطلع إلى معرفة المغزى الاجتماعي والتاريخي للفرد في المجتمع وفي المرحلة التاريخية التي تحدد وجوده وطابعه النوعي" (رايت ميلز: الخيال العلمي الاجتماعي، ترجمة: عبدالباسط عبدالمعطي وآخرون، تقديم: سمير نعيم، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997، ص 18). وباستخدام الخيال السوسولوجي سيشرح الناس الذين ظلت عقولهم محصورة في مجموعة محددة من الدوائر وكأنهم استيقظوا فجأة على حقيقة مغايرة لتلك التي كانوا يظنون أنفسهم على معرفة بها. (حسام الدين فياض: تطور الاتجاهات النقدية في علم الاجتماع المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 104).

والمثال التالي سيتوضح لنا كيفية إعمال مفهوم الخيال السوسولوجي إذا تأملنا "سلوك شرب الشاي" على سبيل المثال. هل هو فردي؟ ثنائي؟ أم جماعي؟ إن طبيعة الحديث الذي يتم استلهامه من خلال سلوك شرب الشاي (ومن جلسته)، يختلف عن جلسة القهوة مثلاً؛ الوقت الذي يتم شرب الشاي فيه؟ ومع ماذا نتناوله؟ هذه التساؤلات عبارة عن تمهيد للفكرة... حيث هناك بُعد اقتصادي، مرتبط ببلد الإنتاج، وضمنه يتراوح تسلسل الأفكار من أصحاب الاحتكار، إلى التفاصيل الحياتية اليومية للمزارعين والقاطفين، ومنها يمكن رؤية طقوس القطف، كما البنية الاجتماعية ضمن القرى، وعادات الزواج وتأسيس العائلة،

نسب الإنجاب، والتفضيل الجندي، ويمكن أن يتجه البحث صوب حركة النزوح ومدن الصفيح، والفقر، مرتبطاً بحالة المناخ والجفاف، ومعدل تساقط الأمطار وأثرها على المحاصيل الزراعية. هذا يعني أن المخيلة السوسولوجية التي تتكون تتجه باتجاهات متعددة، قابلة للتكميم، كما يمكن أن تُدرس نوعياً، وهذا خاضع للمنظور الذي من خلاله يريد الباحث توصيف "سلوك شرب الشاي"، ولصادر المعلومات والدراسات المتوفرة، وأساليب البحث ومنهجه. كما نجد أن التبع الاقتصادي مرتبط أيضاً بالتصدير، البورصة، الدولة المستوردة، حركة رأس المال، وسياسة العرض والطلب، حتى يصل إلى المستهلك، وكله يحوي نظرة على صعيد الوحدات الاجتماعية الصغرى والكبرى.

أما في الأبعاد الاجتماعية والثقافية فيتم تخطي الحدود بين العلوم ليكون متعدداً ومتكاملاً، وهذا ما يشكل عمق الباحث الذي يمتلك هذه الخاصية عن غيره. ففي البعد الثقافي، المرتبط بطقوس شرب الشاي، الأواني والكؤوس، طريقة تحليته بالعسل أو السكر، أو المحليات الصناعية أو دون تحلية، هذه الفكرة بدورها تتشعب إلى تفاصيل فكرة المرض، والريض، ومؤسسات الاستشفاء، واحتكار الدواء، وكل قضية لها امتدادات مختلفة وشبكة تتشعب من خلالها تبعاً للباحث ومعارفه وأسباب البحث وأهدافه المرجوة. وفي البعد الاجتماعي فإنه ينحصر في طبيعة العلاقات الاجتماعية التي تنبني حول هذا السلوك، من يدعو ويستضيف من؟ ولماذا؟ هل يعتبر من أساسيات الضيافة؟ هل يرتبط بالأفراح أم الأتراح؟

وهناك أيضاً بعد تاريخي، متعلق ببداية انتشار الشاي، ولاحقاً سلوك شربه، وسبب اعتماده، وطبيعة القوى التي ساعدت على انتشاره، وعلاقات الاستغلال للمزارعين خصوصاً إذا كانت النشأة استعمارية، والمستغلّين مستعبدين. وهكذا نجد أن الباحث السوسولوجي، من خلال سلوك شرب الشاي على سبيل المثال، لا يهتم (فقط) بهذا السلوك الذاتي أو الفردي، بل يضعه ضمن سياق مجتمعي أوسع. حتى لو لم يسلط الباحث دراسته عليها جميعها، أو لم يتابعها كلها بالعمق ذاته، إلا أن هذا السياق المتكامل، هو ما يعطي البحث أهميته، والباحث تميزه عن غيره، وهذا يحدث فقط، عندما يستكمل الباحث تكوينه عبر تحويل الخيال السوسولوجي من أداة بحثية إلى ملكة فكرية عقلية (حسام الدين فياض: المدخل إلى علم الاجتماع - من مرحلة تأصيل المفاهيم إلى مرحلة التأسيس، مرجع سبق ذكره، ص 108-109). أي أن من العناصر الأساسية للخيال السوسولوجي قدرة الباحث الاجتماعي على النظر إلى مجتمعه نظرة الدخيل عليه أو الغريب عنه، وليس من منظور خبراته الشخصية المحدودة ونزعاته الثقافية، فاستخدام هذه النظرة الشاملة لإدراك العلاقة بين تجربتك الشخصية والمجتمع وسوف تساعدك على تغيير وجهة نظرك وعلاقاتك وصولاً إلى المؤسسات الاجتماعية وإلى التاريخ ككل، وهذا يعني بكل تأكيد أنك بدأت الآن في استخدام مفهوم الخيال السوسولوجي وتوظيفه في قراءة مجريات الحياة الاجتماعية تمهيداً لفهمها وتحليلها وتفسيرها.

باحث وأكاديمي من سوريا

## سؤال ما بعد المركزية الأوروبية الناقد والمبدع وموت النص وعالم الأدب ما بعد كورونا

حاتم عبدالهادي السيد

لمن يكتب الناقد؟ وهل يتوجب عليه أن يتبسط في طروحاته لتصل رسالته إلى المبدع/القارئ؟ وما حدود الكتابة الأدبية؟ وهل هناك منهجية محددة يتوجب على الناقد أن يسلكها كي يخاطب العامة؛ مع العلم بأن النقد يخاطب الخاصة في الأساس، وربما يتوسل القارئ والمبدع - أحياناً - فيبسط كتابته، - كما أزعم - وهل مطلوب منه أن يتبسط، أم على القارئ أن يرتفع بالدرس القرآني لديه لبحث عن مضامينية المصطلحات ليحدث الحراك المأمول؟ ثم ما مدى حدود النقد وطموحاته؟ وهل يمكن اعتبار التأويل منهجية يمكن التعويل عليها لتفكيك شيفرات النص؟ ثم إذا أمتنا المؤلف - على حد قول رولان بارت - ثم الناقد، بل والنص فماذا سيتبقى للقارئ في ظل هذا التخبط، وقد أماتوا القارئ - وبالتالي فهذا "موت للإله"، كما يزعم كثيرون كذلك.

**إنها** الصيحات الكبرى التي تخرج علينا كل يوم؛ فهل نحن بصدد نقد جديد لما بعد المركزية الأوروبية، وما بعد الحداثة وغير ذلك دون النظر إلى تراثنا النقدي العربي الكبير؟ وهل ثمة نظرية نقدية عربية يمكن لنا أن نصوغها بعيداً عن "التغريب النقدي" مثل: وماذا بعد المسألة الأوروبية في النقد؟ وهل نتحدى المتن بالهامش - عبر المدرسة الكولونالية - لنعيد البحث عن الهوية والتراث، لتبيان وجود منهج عربي نقدي جديد عبر "الدراسات الثقافية" في تاريخنا النقدي الكبير، وعبر صراعات العولمة وغيرها، وهل ثمة "فلسفة ثقافية نقدية" تعيد تأسيس هوية النقد العربي في ضوء الكم الهائل من النظريات الأوروبية والأميركية التي غدت تقليداً، و"موضة"، بل وعقدة - عقدة الخواجة - لدينا كعرب، لنتمثل الأنموذج الغربي باعتباره سفيراً مقدساً لا

يجب تخطيه، وبالتالي نسقط جهود النقاد العرب - على مر تاريخهم - من الخارطة النقدية العالمية؟ ثم ألم يئن الأوان ل طرح منهجية عربية، وصوغ مصطلحات عربية، بل ونظريات - وهي كثيرة - لإعادة الاعتبار إلى "الهوية النقدية العربية" بعد اتكاء منجزنا النقدي - الآن - على طروحات ونظريات وأفكار غربية؟ وهل يمكن العودة إلى القديم وتطويره بمنجز حداثوي لمواكبة التغيرات والتلاحقات المتعاقبة والسريعة في مجالات الفكر والفلسفة النقدية عبر المركزية، ولعبة الأمم، والقوة، والنفوذ، والهيمنة، والعصرنة، والأمركة؟ أم نقف لنقلد؛ فقط. دون أن نستوضح إلاماحات تجيب عن سؤال: وماذا بعد كل هذه الما بعد حداثيات التجديدية، والتجريبية؛ ودون النظر إلى طبيعة المجتمعات العربية، وظروفها، وخصوصياتها الثقافية والفكرية، وفلسفتها، بل وعلومها؟ ثم

هل نتحرر من عقدة الغرب لنعود إلى الأصالة نافضين عن تراثنا النقدي كل ما هو مخترع وحادث غربي، أو بالمعنى الأدق: هل ثم ضوء في نهاية نفق النقد الذي نمارسه - بجهالة.. وبمعلومية - ثم نقول مفاخرين: نحن تنويريون، ودعك من الظلاميين، والعرب المتخلفين - للأسف - وهي ركامات خلّفها الاستعمار على مر الأجيال، وأوقعنا فيها "دعاة التنوير بالباطل" عبر صيحاتهم "تيار الوعي"، "ومسايرة كل ما هو غربي - واعتباره نصاً مقدساً - لا يجب تجاوزه، فغدونا نقول كل صباح: كما يقول رولان بارت، وعلى حد قول ريكور، وكما قال سوسير، وغيرهم، ولم نقل على "حد قول الجرجاني" أو السكاكي، أو القزويني، أو حازم القرطاجني، وغيرهم من علماء النقد واللغة والفلسفة، والبلاغة وغير ذلك في العلوم والفنون والآداب، وغيرها...

سعد يكن



ثم أليس هناك فلاسفة عرب لتمثيلهم، أم أن إمامنا - الآن - وشيخنا هو بارت وريكور في النقد، والسيدة سوزان برنارد وغيرهم؟ لسنا ضد الحداثة، بل للأسف نمارسها، على غير هدى، عبر بيئاتنا العربية، وقيمنا الإسلامية، وهويتنا، وهوانا الشرقي، فالنقد يطلع من الغرب، والعلم يطلع من الغرب، بل للأكل والمشرب والموضة وغير ذلك كلها ذات نكهة غريبة غرائبية، لهدم الهوية والثوابت والقيم، وبعيداً عن فكرة المؤامرة، فهذه هويات ومركزيات لا تتناسب مع هوانا الشرقي، فالشمس - على امتداد العصور - تطلع من الشرق، وهذه هي الثوابت، وبعيداً عن "العقد والتعصب للعرب" - الذين تخلفوا حيناً - لكننا لن نظل نسهم بالعجز، ونضعهم في باب الظلمات، وهم كذلك المستنيرين عندما انفردوا بالغرب سبقوهم، وإلا فمن في أوروبا ينكر إسهامات إدوارد سعيد، وإيهاب حسن، بل وحاتم الجوهري وغيرهم من نقادنا المغاربة والشوام والمصريين، والعراقيين واللبنانيين، بل والخليجيين كذلك، وفي الإمارات والسعودية وغير ذلك.

ولكن منصفين، ولنتكلم بكل صدق: هل منجزنا النقدي العربي - الآن - بل عبر مئة عام - هو عمر النقد الجديد، - نحن راضون عنه حقيقة؟ وهل تحذلقنا كبقية النقاد، تجعلنا نوثق، أو نستشرف منهجاً عربية للنقد، ونحن نقلد الغرب المتأمر، أو الشمال المتأورب، - الأوروبي - ونصدق مقولات كاذبة من مثل: ماذا قدم النقاد العرب - باستثناء القلة - سوى رؤى شخصية تكالب كثيرون منا على الانتقاص من قدرها؛ لأن هناك من النقاد - الذين ندعوهم بالكبار - تابوهات؛ ومقدسات، وأيقونات؛ جرفونا معهم للاستسلام والخنوع بدعاوى التنوير والتقليد لكل ما هو غربي، ولن نقول كذلك: لقد تأمروا على النقد، والهوية، وحاولوا عبر العلمانية، ودعاوى الإلحاد، والعهر الحدائي أن يمحو الهوية بحجة "للحاق بركب الحداثة والتمدين"، ولم يخرجوا متسلحين بالتراث، فوجدنا من يريد أن يكتسب شهرة في الغرب: ينتقد التراث، وينفيه بدعاوى الحداثة، واعتباره عقيماً، لا يقدم النموذج، ولا يطرح النظرية، ومن هنا كان لا بد من الانجراف "إلى الغرب المتأمر - الصهيوني إمبريالي"؛ والكولونالي، وما بعد مدرسة براغ، واستتباغات الحداثة، وما بعد الحداثة كالخراف التي تنجز وراء القطيع الأميركي للعصرنة، والأمركة، وعالم ماك، وغيرها ليتم غزونا ثقافياً، وخنوعنا سياسياً، وتركيعنا اقتصادياً، عبر لعبة الأمم، وصراع الحضارات، والثقافات، دون النظر إلى التجاور والتمدين، والإرث الإنساني الكبير للحضارة والثقافة العربية، بل وإلى المناهج النقدية العربية، والفلسفية أيضاً؛ سيأتي يوم يعود النهر إلى مجراه، ويعود البحر إلى صفائه، ويعود للعرب مجددهم الحضاري والتاريخي، وليست هذه أحلام شعراء، بل مقادير واقع عالمي يتجه نحو الشرق؛ وعماً قريب عبر "عالم ما بعد كورونا" سترى تجديداً في خارطة العالم، وقيادته، وتسيير عقلية العالم الكبرى؛ رغم التسليح النووي، وصراع الهويات والحضارات والقوة، والأقطاب، فهناك قطب الأقطاب الأكبر؛ والهيولى العظيم الذي تنجذب له كل الأقطاب عبر الكون والعالم والحياة.. فهل من جديد؛ ربما! كاتب من مصر



## الألواح السبعة

نوري الجراح

### اللوح الأول

في جبلٍ وملأوا المدينة بالجنازات.

الهواء أنشده

بصوت أزرق عميق

وعلقه

بين البحر والسماء

وتركه

يحرس القوارب التائهة.

أنتِ تميمي

المعلّقة،

في أرضي المعلّقة.

بين الأرض والسماء.

سَمَاءٌ فِي جِوَارِ سَمَاءٍ، سَمَاوَاتٌ مَعْلَقَةٌ عَلَى جِبَالٍ  
عَسِيلٍ بَيْضَاءَ جِيرِيَّةٍ، سَمَاوَاتٌ مُتْجَاوِرَةٌ، زَرْقَاءَ  
عَمِيقَةٍ، سَمَاوَاتٌ هَفْهَافَةٌ وَلَهَا زَوَائِحُ عَسِيلٍ أُمَّهَاتٍ  
أُسْطُورِيَّاتٍ جَلَسْنَ فِي شَمْسٍ زَرْقَاءَ، وَعَتْنَيْنَ لِلْبَحْرِ.

نَهَارِي طَوِيلٌ، سَرِيحٌ كَأَغْنَامٍ فِي سَهْلٍ، هُنَاكَ تَتَطَاوَلُ  
أَغْشَابٌ خَضْرَاءَ وَأَغْشَابٌ صَفْرَاءَ وَتُخْفِي بِرَاءَةً  
مَآكِرَةَ حُطَامٍ أَعْمِدَةٍ لَهَا تَيْجَانٌ مِنَ الْمَزْمَرِ، تَمْرُخُ فِي  
عَنَاقِيدِهَا الصَّخْرِيَّةِ سَحَالِي طَرِيفَةٍ، صِغَارُهَا تُقَلِّدُ  
كِبَارَهَا فِي التَّخْفِيِّ، كُلَّمَا سَمِعَ صَوْتٌ نَدَّ عَنْ حُطُوتِهِ  
أَوْ عَنْ هَبَّةِ هَوَاءٍ.

### اللوح الثاني

نهاري مركب في زرقاة تتخطف تحت سماء تتخطف،  
سرب مناديل هاربة، خفة أصوات في رياش مذعورة،  
ونوافذ تركت للهواء.. نهاري الأعمى خطى عمياء في  
شمس صريعة، وكنت قبل اليوم، أرسل الحصاة

شكراً لك أيها الصبي لأنك، من دون الجميع،  
رأيتني أعمى، أعطيتني يدك ودلتني على الطريق،  
شكراً لك أيها الصبي الذي سيكبر ويلوِّح لي من وراء  
الأبصار فتى بقميص يلوِّح، وفي حنجرتة المشروطة  
هتاف شجي، جسد يافع مثقوب بالرصاص،  
حملته الأصوات على أكتاف فتیان تحدّروا من كهفٍ



حسين طريه

إلى النهر وأرى الحصاة في النهر شمساً ضاحكة وماءً  
يتكسر.

نباتات خائفة، أصوات هاربة.. أصوات أصوات،  
وألواح عائمة في زرقاة غافلة، ومن جبال الموج أرى  
اليابسة تبتلع الهائمين على السفح، وأسمع رعدة  
القلاع وزعيق الطائر الهارب من السهم.

عيناى المخضلتان بالملح تشتعلان، وتطلبان الأضياف.

والآن شمسي مرثيتي

وشراعي الممزق.

سما طي سماء، طرش خراف تائهة في حقل شققته

### اللوح الثالث

شاحِبٌ لِسَانُ الْخَزْبَاءِ،  
وهي تَتْرِيثُ وتَلَقَّتْ  
وتَنْظُرُنِي،

تَمَدُّ لِسَانَهَا لِي، فيصيرُ أَطْوَلَ، وَأَرَانِي مُسْتَلْقِيَا عَلَى  
لسانٍ أَخْضَرَ شاحِبٍ وَجَفْنَايَ يَتْرَجِفَانِ، يَطْبِقَانِ  
وَيَرْمِشَانِ عَلَى نَظْرَتِي الْهَارِبَةِ مِنْ بُوْبُوِي الْعَسَلِي،  
نَظْرَتِي الطَّافِيَةِ مَعَ الْأَشْعَةِ عَلَى رُؤُوسِ أَشْجَارِ الْحُورِ.  
تَهْوِي وَتَلْطِخُ غَسِيلَ الشَّمْسِ.

مَمَدُّ عَلَى حَائِطِ جَيْرِي أَضْفَرَ فِي صَيْفِ صَامِتٍ،  
الْخَزْبَاءُ الصَّغِيرَةُ تَتَعَمَّلُ، وَتَمْلَأُ الْحَائِطَ، حَتَّى أَنْ  
النَّبَاتَاتِ بِخَضْرَتِهَا الْفَاهِيَةِ تَهْشِمَتْ، وَمَلَأَتْ أُذُنِي  
بِالْأَصْوَاتِ.

لَا زَمَانَ لِلزَّرْقَةِ، وَلَا لِلتَّرْقَبِ، فِي زَرْقَةِ الْمَسَاءِ، لَمَّا  
تَنْتَشِرُ الدِّكْنَةُ وَتَسَاقُطُ النُّجُومُ عَلَى الْبُيُوتِ.  
نَشِيحُ النَّافُورَةِ يَرْفَعُ الْأَنْشُودَةَ فِي هَوَاءِ يَصُوحُ رَائِحَةَ  
الدَّفْلَى وَشَبَقِ الْأَرْجَاءِ.  
الْبُرُقَاتِ الصَّغِيرَةِ الْمُضِيئَةِ تَتَوَارَى فِي لِحَاءِ الشَّجَرِ،  
وَالنَّعَاسُ يَمَلَأُ الْعَيْنَ.

### اللوح الرابع

يَا لِهَذَا الطَّرِيقِ، وَيَا لَتَلِكِ السَّمَاءِ  
كَمْ يَطُولُ بِي الطَّرِيقُ وَلَا يَلُوحُ طَائِرٌ فِي زَرْقَةِ  
وَلَا وَحْشٌ فِي فَلَائِةٍ  
وَلَا جَبَلٌ يَقُولُ أَنَا دِمَشْقُ.

سَأَتْرُكَ وَصْفَكَ يَا تَمِيمَتِي الْغَائِمَةَ الْأَسِيرَةَ لِعَشَاقٍ فِي  
قَوَافِلِ رَاجِعَةٍ مِنْ صَحَارَى طُوَيْتٍ فِي كِتَابٍ، يَعْبرُونَ  
الْأَقْوَاسَ وَيَصْفُونُكَ لِمَعْشُوقَاتٍ قَطَّعْنَ شَرَايِينَ  
مَعَاصِمَهُنَّ غَيْرَةً مِنْ جَمَالِكَ الْغَرِيبِ.

لِفَاتِحِ مَسْحُورِ جَالٍ تَحْتَ أُسْوَارِكَ وَيُرِيدُ أَنْ يَضِيفَكَ  
إِلَى خَارِطَتِهِ الْمَبْلَلَةَ بِدَمِ الْأَبْطَالِ، سَأَتْرُكَهُ يَقْلِبُ  
أَلْوَاحَهُ الَّتِي مَلَأَهَا بِاسْمِكَ، يَا دِمَشْقُ وَلَا يَعْثُرُ لَكَ  
عَلَى أَثَرِ.

الْمَحَارِبُ أَرْسَلَتْ رَمَحَهُ فِي حَقْلِ الشَّقَاتِ،  
وَمَضَى فِي إِثْرِهِ.  
الشَّهْبُ الطَّائِشَةُ أَشْعَلَتْ الرَّمْلَ، الْهَوَاءُ يَلْهُو  
بِالْشِّبَاكِ

وَالصِّيَادُونَ الَّذِينَ رَجَعُوا مِنَ الْمَغِيبِ تَرَكَوْا عَلَى  
الشَّوْاطِئِ ظِلَالًا تَشْتَعِلُ.

الزَّرْقَةُ تَتَوَارَى فِي الْقَبَابِ

الْغُيُومُ تَخْفِقُ فِي الْأَشْرَعَةِ وَالسَّمَاءُ تَتَخَبِطُ فِي الْمَرَاقِبِ

كَيْفَ لِشَاعِرٍ أَنْ يَلْهَجَ بِاسْمِكَ، يَا سِرَّةَ الْأَرْضِ وَلَا  
تَفْتَحُ لِأَجَلِهِ الْأَبْوَابِ.

### اللوح الخامس

هنا على الشواطئ المضيئة يرتطم المغيب،



رهيفة تبتعد، واصطفاق أبواب تركت ألهية للهواء.  
الستائر لعب بها الوقت،  
وانصرف.  
وجاء الهواء وجلس في الأريكة.

لا أحد،  
هنا  
لا أحد  
الدهلير الذي ارتجّ تحت خطوتي  
حمل إليّ هواء أصياف صريعة.

الشمس تميل على أوراق العنب وتغرب في البيت  
تاركة لي أنا الأعمى بكاء الشجرة ونشيج الأرائك في  
الظلال.  
وتوارين وراء الأصوات، الأنفاس المبهورة تركت  
أصابعها الصامتة في المناديل. ووراء الغللات سمعتُ  
تلفت معي، وأنظر، ولا تترك الصورة تهرب من

أخطو، وأسمع حطام ضحكات تتفشى في زرقة على  
قماش أبيض مطرز،  
رائحة الأمس تهبّ من خيالات نسوة عبرن خطفًا،  
وتوارين وراء الأصوات، الأنفاس المبهورة تركت  
أصابعها الصامتة في المناديل. ووراء الغللات سمعتُ  
التوقعات همس بنات صغيرات يتلاشى، وخطوات

وعيني تنظر رقدتي.

هنا:  
نباتات الضوء تتنفس في كهوف غائرة وراء محاجر  
أتخمها سخام، مجسات العماء تشرب الضوء  
في أسلاك عملاقة تتلوى، الصور تهب في الأنفاق،  
وتهب بي، مسوخ بأجنحة ملونة يهيمون وراء  
أطرافهم العائمة في مجرى مقطع الأوصال.  
الغريزة ترمق المجرى، والعين الغسقية ترسل  
الإشارات، تملأ الهواء بقصاصات دبقية، حمحة  
تغرز نصالها في السمع، وقرون تنطح المجرى.  
قوس قزح آلي له أنداء وحلمات تضوي، يتلوى  
ويتلون ويتعطل في قنوات تسري فيها ظلمة. كلابات  
لها أذرع طويلة وصدور بحراشف تتشظى.  
من يقف هناك؟ وهذا الوجه المشبع بالكدمات  
الزرقاء هل كان وجهي؟

ويهوي  
في زرقة عميقة  
السرطانات اللطيفات تمرح، تاركة وراء مياسمها  
المدببة قطرات الماء تلمع، وتتقطر،  
العقارب الصغيرة تفلت من لسان الماء وتتركه  
يعود إلى خضرة فيروزية تتشمس، وبينما المويجات  
الهامسات تتفحص في الرمل نجمة بوسيدون،  
القلع البعيدة تضيء شعلاتها،  
والقوارب المتأرجحة، تترك الأصداء تتردد.  
قرص المغيب يسترد حمرة من الواقعة ويدفنها في  
الأبصار.

أنا هنا، أم أنني هناك.

## اللوح السادس

هنا  
أنا هنا:  
أرى أجنحة عملاقة تهوي على إعلانات تتشقق.  
كيف لي أن أنهض، كيف لي أن أنتشل رقدتي من هذا  
الشرك.

هنا  
أنا هنا:  
الهاوية تستيقظ، والمرأة عين مسمولة تبرق في  
محجر فارغ.  
النور الأهوج يغشي العيون.  
هل أظل هنا  
نزيل عصف تلو عصف في ظلمة،  
وهواء مسموم يملارثني على ساحل رمادي مهجور.  
الحجارة تحتجز رأسي نبات شيطاني يلهث قرب  
عيني.

## اللوح السابع

أفتح الأبواب وأخطو على الظلال، العشب يتناول  
على الجدران،  
العرائش الجافة تغمر الخيالات وتتكسر في الشرفات  
والنوافذ،

عينك التي رأت.

من أي الطرق أصل إليك، يا دمشق، يا مدينتي  
المسحورة،  
أي باب أطرق ليفتح لي، أنا الهارب وورائي سياط  
الصحراء.

أسير في أرض ضربتها الزلازل،  
أخوض في عماء تحت سماء تتشقق،  
المرايا تنفطر وتبتلع الجبال.

تائه تحت سماء هاذية، كلما بلغت أرضاً، رجمها  
الغيبُ وتشققت تحت قدمي،  
حتى لكأنني هارب من آلهة لاهية لا ترمي لي قارباً إلا  
لترسل في إثره كرة من اللهب.  
أغمض وأغيب في رمال لاهية.

خفق عماء

خفق عماء.



حسين طريه



# روي كوياس

## برتغالي بقلب عربي

لا يمكن للتاريخ أن يغفل قيمة الفترة الزمنية التي كانت فيها شبه الجزيرة الإيبيرية تحت الحكم العربي الأندلسي، وذلك من النواحي الفكرية والعلمية والثقافية والمعمارية، ولعلّ الأدب كان له نصيبه أيضاً في عملية التأثير والتأثر والتفاعل بين مختلف المكونات داخل شبه الجزيرة تلك، بشقيها الإسباني والبرتغالي، فثمانية قرون متعاقبة من الحكم العربي في تلك البلاد لا بدّ لأدبها أن يأخذ شيئاً من خصائص نظيره العربي وسيماه، ولغاية اليوم لا زال الأدب العربي، بقديمه وحديثه، من الأشياء التي تجري العناية بها هناك، وما "المعهد البرتغالي العربي للتعاون" إلا ثمرة لجهود مترامية في بلاد البحارة لإعادة الوصل بين تراثهم القديم، الذي يعتبر التراث العربي الأندلسي جزءاً منه، وحدثتهم الراهنة التي هي أيضاً تجد في الشعر العربي توأماً لها، وشيئاً من استمرارية تراثها التقليدي القديم.

ولعلّ الشاعر البرتغالي روي كوياس (1966) أحد الأصوات الحدائثة التي تجذّ في الثقافة والأدب العربيين جزءاً لا يُجتزأ من الأدب البرتغالي الراهن، فصاحب "ترتيب العالم" لا يكفّ عن استحضار الجغرافيا وشعرية المكان في نصّه الشعري (وهو ما يمكن اعتباره شيئاً من استعراب الشعر في البرتغال)، وبالتالي يمكن اعتباره من أكثر الشعراء الذين يدركون مدى اتساع نطاق الأثر العربي في الحضارة البرتغالية عموماً والأدب خصوصاً.

هنا حوارٌ معه عن تجربته الشعرية، وعن حاضر البرتغال في الشعر والتزاوج القائم اليوم بين الثقافتين العربية والبرتغالية، من دون أن نغفل أهمية الترجمة أثر الثقافة البرتغالية على العالم اليوم. وقد قمنا بترجمة مجموعة من قصائد الشاعر.

### قلم التحرير

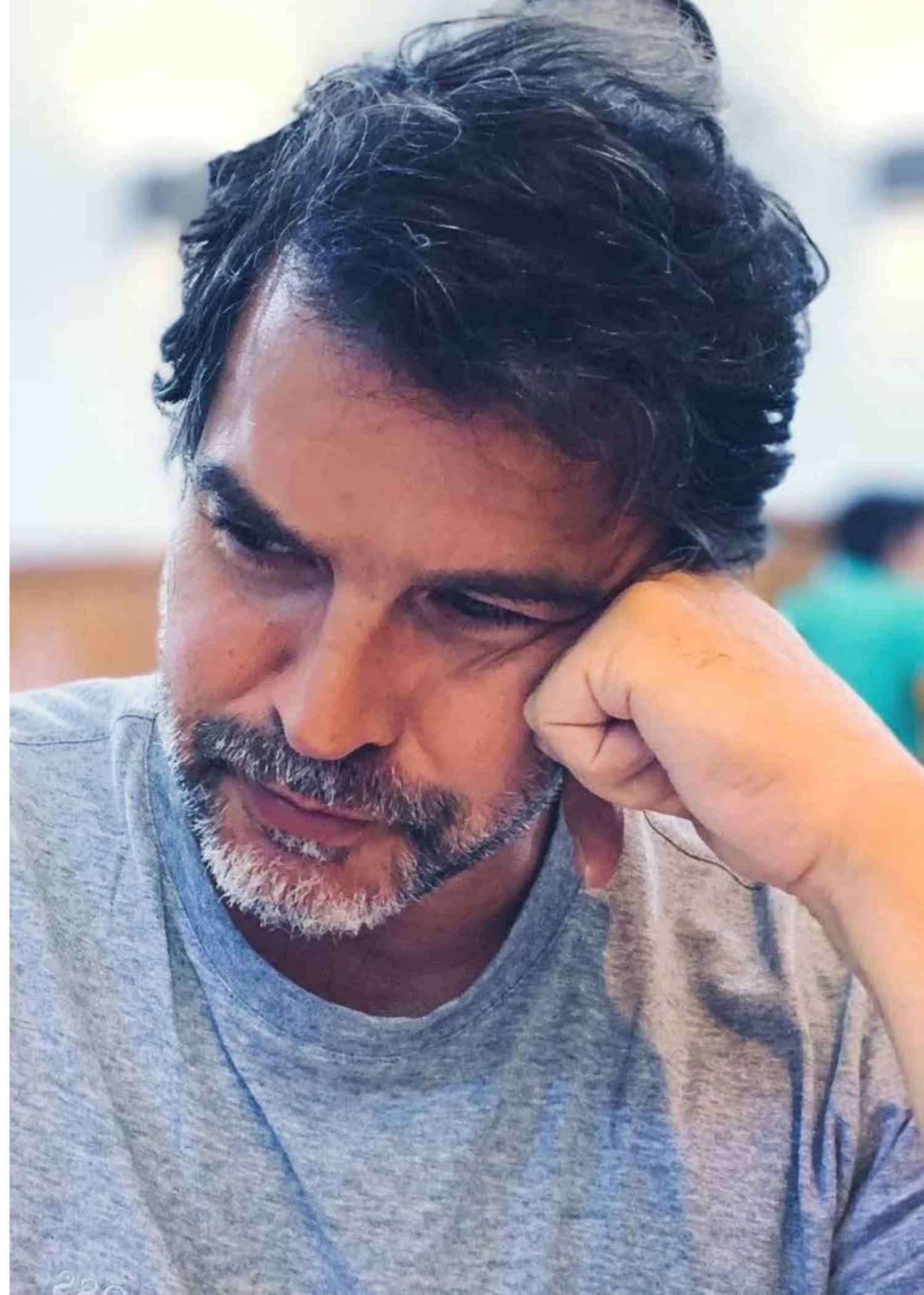
- القصيدة هو في الأساس قطعة صميت في حالة نقيّة، في جزء ضئيل من الوقت.

في الوقت الحالي أكتبُ كتابي التالي وأعمل على إكماله، فبعد "أوروبا" حصلت على منحة من الحكومة البرتغالية للعمل على كتابي الجديد، وذلك كمنحة للإبداع الأدبي من معهد الكتب والمكتبات (Instituto do Livro e das Bibliotecas) التابع لوزارة الثقافة، وكان من المفروض أن يُنشر فعلاً، ولكن مع تداعيات الوباء، كذلك أمام الواجبات الأسرية تجاه أطفالي الصغار، ومع كلّ ما حدث بشكل غير متوقّع، فقد تأخر كلّ شيء للأسف. لكنني لا زلت متفانلاً بنشره هذا العام.

على أيّ حال، نشرت مؤخراً نصوصاً متفرقة، في شكل مختارات، داخل البرتغال وخارجها (صربيا، روسيا، إسبانيا، بنغلادش، الهند، تلك التي أذكرها حالياً)، كما أنّني أكتب المقالات بحيث أحبّ كتابة المقال الأدبي، وكلّ شيء مرتبط بالغموض.

**الجديد: بعد ثلاث مجموعات شعرية وهي "مهنة الجغرافي" و"ترتيب العالم" و"أوروبا"، نجد أنك توقفت عن إصدار عمل شعريّ لك منذ أكثر من خمس سنوات. هل تصحّ تسمية هذا التوقف نوعاً من الصمت الشعري الذي يلوذ به الشعراء خلال فترات متفاوتة من حياتهم؟ وإن كان صمتاً، فكيف تحدّد علاقتك، شعرياً، معه؟**

**روي كوياس:** عقب كتابي الأخير "أوروبا" كانت هناك فترة من الصمت بالفعل، صمّت اعتقدت أنه موجود دائماً. تعدّ مسألة تأليف عمليّ مهمّة شاقّة، وأحياناً مرهقة عقلياً وحتى جسدياً، لذا علينا أن نترك الكتاب يتنفس، وقبل كلّ شيء أن ندع مشروع الكتاب ذلك ظلّاً لأنفسنا، أو شمساً تشرق في صمت. يعتبر الارتباط بالصمت أمراً جوهرياً، حتى صمت عدم الكتابة يعتبر ضرباً من ضروب الكتابة. من ناحية أخرى فإنّ عمل الكتابة





عبر أنظمة المعتقدات إلى الحد الذي يُعتبر ظاهرة ذات

طبيعية عالمية تقريباً.

في هذا النوع من الشعر سيكتشف القارئ مناظر طبيعية غير مسبوقة، حاضراً وماضياً، حيث إذا انجرف بعيداً في الجوفية التي تمر بها القصائد فسيصافر إلى أماكن غير مسبوقة في الفكر واللغة. الكآبة والضياح تجاه دموع الزمن، مفهوم السفر، الحب المفقود، استجواب المشهد الحميم والتاريخي، هي الموضوعات التي تغطي عملي.

في هذه الحالة سيكون السفر، كونه عمل ترحالٍ وكونه وصلة بين النقاط الجغرافية ونقاط البداية والنهاية، صورةً لأحداث واسعة النطاق، ومن بين عددٍ لا يحصى من أنفسنا، هناك نوعٌ من الصور الرمزية الجغرافية التي تنطفئ واحدةً تلو الأخرى. والأهم من ذلك أنه يجعلنا نفكر في أنّ الطريقة التي تلتقي بها التصاور الطبيعية في منظور، مجتمعاً بين الطبيعة والثقافة، بإمكانها جعل الآراء والأفكار والمخاوف البشرية تتجلى، وأنّ كلّ شيء هو طريقة صامتة تربطنا بالحياة، وبالتربة والموت واستكشاف المعنى خطوةً بخطوة من العالم.

### الصوفي والشعري

**الجديد: في شعرك ملامح دينية صوفية لامعة، واستفاضة في وضع الفروق بين الحياة الدنيوية والغيبية. وبين السخيف والعميق، يقع صوت الشاعر ويمارس الحفر فيهما كاشفاً عن مكامن القوة والضعف فيهما. كيف يساهم الصوفي العميق في تعزيز تجربتك الشعرية؟**

**روي كوياس:** أجل، السعادة الصغيرة والمتواضعة دائماً في متناول أيدينا، وكذلك نجد الجمال الذي يسمو فوقنا، والذي يمكن التماثل به مع الله. ما يبحث عنه شعري باستمرار هو الجمال، وما يلتقطه عملي هو الملموس والأشكال التي تعتبر هي أيضاً مؤقّنة وعابرة، مستكشفاً التوازن بين ما هو مبنّي وفوضوي، حيث تتواجد الموضوعات العظيمة للموت والجمال والذاكرة والمعرفة وتتشابك في مسارٍ واحدٍ



**من الصعب رؤية عملية بسيطة، يومية وضرورية كالسفر أو كأداء الحج، ما لم يتم ذلك بطريقة رمزية**



في الذاكرة.

وهكذا تصبح جميع الأماكن والفضاء والخريطة غير المكتشفة جسماً حياً للذاكرة، وكذلك الإمكانية الوحيدة، بالنسبة إلينا، للحفاظ على ذكرياتنا ونقل تلك الذكريات التي ليست لنا. تذكّرنا المباني والمدن والحقول والحداثق أيضاً بأداء الذاكرة والماضي وحياتنا، والتي ليست زمنية فحسب بل، ربما بشكل أكثر أهمية، مكانية أيضاً، ودائماً ما كان ويُفرد جورج سيبالد يكتب عن هذا في كتبه ومقالاته.

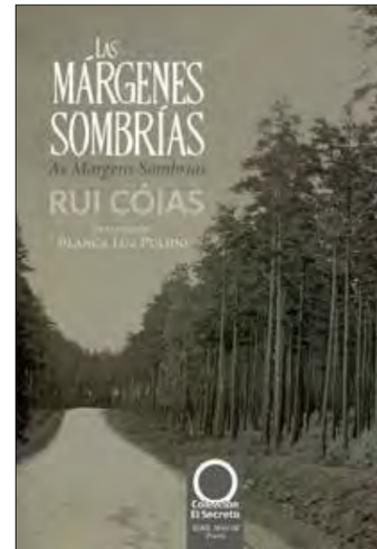
هذه وجهة نظر تأملية، طريقة فلسفية لمحاولة فهم الزمن، ماضينا وحاضرنا وتاريخنا البشري، وأبحث داخل شبكة من النماذج التي يتم من خلالها تعليق الأماكن في حالة من المدّ والجزر.

يحمل الفكر الأوروبي هذا الظل من مسار المشاة، حيث أن الأفكار والأنظمة العظيمة التي ابتكرها وطورها علماء وفلاسفته وكتابه هي نتيجة، في كثير من الحالات، لسفر جغرافي وروحي، ونتيجة لذلك عبر مفترق طرق العقليات والمشاعر المشتركة في كل أزمته وأمكنتها.

في كثير من الأحيان يُنظر إلى أنّ القيام برحلة الحج، بالسفر أو حتى بالترحال، كعملٍ من أعمال أتباع الطريق. من الصعب رؤية عملية بسيطة، يومية وضرورية كالسفر أو كأداء الحج، ما لم يتم ذلك بطريقة رمزية أو مجازية. ومع ذلك فإنّ القيام بسفرٍ يتطلب أكثر من ذلك، وهو أن يحرك المسافر قدميه وروحه، أي أن تتضمن رحلته الجسدية في ذات الوقت رحلة موازية ذات طبيعة روحانية، ففي رحلة الحج يكون الإطار الذهني الذي

يدفع الإنسان إلى الأمام نحو هدفٍ محدّدٍ أكثر أهمية من فعل السير الجسدي في الطريق إلى نهايته.

هذا التسلسل الذي قد يتوافق بشكلٍ متساوٍ مع أيّ طقوس سفرٍ، ودور السفر ضمن الأنشطة الفنية والثقافية ليس بأقل، مع ذلك، من "استعارة حياة الإنسان على الأرض"، والتي يمكن فهمها من قبل أيّ شخص، وبالتالي فإنّ السفر، بقدر ما يكرر المحاكاة المتسلسلة والمتكررة لحياة الشخص حتى النقطة التي يصل فيها إلى نوبة طويلة بعد الهدف، موجوداً دائماً



كتبي ارتبطت أعمالي ارتباطاً وثيقاً وشكّلت نوعاً من التناصح، كما لو كانت جميع نصوصها متصلة بشكلٍ لا شعوري ومشكّلة مشروعاً واحداً، نصّاً واحداً، وطريقةً واحدةً لفهم العالم. هذه الأعمال تشير إلى ذلك الاهتمام بالمنظر الطبيعية، ليس كشيءٍ ينبغي وصفه بعناية، بل كشيءٍ يجب اكتشافه، الشعور به وتجربته.

يتولى المؤلف في القصائد دور عالمٍ جغرافيٍ من نوع ما في رحلاته، تنزّهاته، في أسفاره من الوديان إلى الجبال، الكئبان، الصحاري، ومن الغابات إلى الجزر المفقودة أو "المدن المدمّرة"، يلاحظ ويبلور في هذه المشاهد الطبيعية أسطراً وأفكار تتبّع ترتيباً

### اكتشاف العالم، اكتشاف المعنى

**الجديد: ارتبط الشاعر القديم بالمعجم الجغرافي لبيئته وللأرض عموماً حتى تماهى معها، وأنت تختار عناوين مجموعاتك الشعرية بناءً على اصطلاحات جغرافية بحتة. ما الذي يجعل الشعر مرتبطاً في ماهيته بجغرافيات الأمكنة والأشياء، وما الذي يضيفه العالم الجغرافي للشعر والشعرية ولا يضيفه غيره لهما؟**

**روي كوياس:** سؤال مثير للاهتمام ومميّز للغاية، تبدو الإجابة عنه سهلة للغاية، لكنها قد تكون أيضاً صعبة للغاية. منذ أولى

استثنائي.

هذا هو التأمل، وهذه هي الفلسفة والميتافيزيقا التي تقرّبنا من عالمٍ متسامٍ يمكن أن يكون عالم الله. ثمة بعدٌ للتفكير فيما أكتبه وكأنّ الأماكن التي نمرّ بها، والمشهديات الطبيعية، والقصص التي تحدث في حياتنا هي الطريق إلى الفكر، الطريق إلى جوهر الأمور حيث يأتي كلّ شيء.

في هذه الأوقات الغريبة التي نعيشها اليوم في عالم العولمة الخبيث، من واجبنا أن نعود مرّة أخرى إلى البعد الفكريّ والبعد الديني. دائماً ثمة هشاشة في كلّ شيء، ففي هذا العالم المتسامي غير الملموس - على الرغم من العولمة والحاجة إلى السرعة وما إلى ذلك - نجد الإبداع الفني باعتباره انعكاساً للنشاط الفكري. هنا تظهر الحياة التي تعرفنا والصورة التي تكمن خلف صورةٍ أخرى في طبقات، وتظهر كلّ صورةٍ على مستوى، مرتبطاً بما يسبقها ويتبعها، إذا كان هذا التحوّل قد حدّد مشاركة الجنس البشري مع العالم. هذه أيضاً تجربةٌ داخلية، فكرة، رؤيةٌ شبه صوفيةٍ بمعنى الفلسفة والشعر الصوفي، نقاء.

أستحضر الآن ما كتبه الشاعر والفيلسوف الفرنسي فيليب تانسليين عن ترجمة كتابي "ترتيب العالم" المنشورة في فرنسا عن دار لارماتان (L'Harmattan):

"من النظرة المحاصرة في ذاكرة الأصل هذه، والتي تطرح ترتيب الأشياء في تعقيدها السحري، نلتقط الإنسان، الوحش، العناصر وفقاً لمواجهة لا هواده فيها، رقيقة وعنيفة في آنٍ معاً. ثمة كائناتٌ ترسمُ إشارات الصليب، رجالٌ ونساءٌ يصلبون أرواحهم، كلّ حقيقةٍ في حالة تأهبٍ وكلّ بحثٍ في طور التكوين.

تجيء أحلامٌ دعماً للقاء حكايةٍ تحكي عن إنسانيتنا حكمتها الوليدة في الجحيم الأصلية.

يمرّ الشاعرُ ناقلاً للأبصار بقدر ما يمرّ ناقلاً للبصائر، يباركُ وجوه الزمان والمكان المحبوبين أمس وغداً بالضحك والبكاء.

يُستجوب ترتيب العالم هنا باستمرارٍ من قبل الشاهد - الشاعر، ويتساءل هو نفسه عن شهادته الخاصة وتشرّد كلماته التي تعبر الحدود كطفل، والنجوم الواقفة على جوعه النهيم.

تتغلغل لغة الشاعر أنفاساً ولهيب مسار

هذه الترانيم التي تسعى إلى العزلة الأكثر حميمية في الوجود".

### ملحح أوروبي

**الجدید: صدرت مجموعتك "أوروبا" عام 2016 بعد مئة عامٍ من دخول البرتغال للحرب العالمية الأولى، ولم تغب بعض نصوص المجموعة عن استعادة الحرب. كيف يجري استذكار البرتغال في الحرب من خلال الأدب البرتغالي؟**

**روي كوياس:** مجموعة "أوروبا" هي انعكاسٌ لمفهوم أوروبا الذي يحاول تكوين صورةٍ للمشهديات الطبيعية الحالية أو الماضية في الأجواء والأماكن التي يمكن التعرّف عليها أحياناً، على الرغم من أنها، في بعض الأحيان، قد تكون نتيجة مزيجٍ من أوقاتٍ مختلفة.

في الكتاب فصلٌ تحت عنوان "دموع الحرب العذبة"، وهو مجموعة من القصائد التي تعدّ وجهة نظرٍ سياقيةٍ حيال معركة السوم عام 1916، كما لو كانت في مكانٍ أو في عدّة أماكن مترابطة فيما بينها، وكما لو أنّ الكاتدرائية أقيمت خلال زمنٍ يحتوي على بواذر انقراضها، كلّها مقسّمة على موجاتٍ متناسقةٍ ومتباعدة، سواء أكانت أجزاء من الجغرافيا، من التاريخ، من العمل البشري، من الماضي الفرديّ والمشارك أم من ماضي التقوى. في الأساس، لو أردنا الحرب كفعالٍ ميتافيزيقي، كتأملٍ في غايةٍ ما، حيث يقترّب الصمت وتبسط الأرض هذا الصمت في المسافة. فجأةً تذكرت استخدام موضوع الحرب، أحد أعظم مواضيع الإنسانية، للحديث عن أشياءٍ أخرى، ودائماً ثمة حزنٌ أكثر من الرعب. في الحقيقة أفكر دائماً في التاريخ والذاكرة والتصوير الطبيعية والوقت والحب.

من خلال هذا المعنى، فإنّ الحرب التي تدعو إلى تأملٍ فلسفيّ تقدّم رسماً خرائطياً حقيقياً لكلّ من القارة الأوروبية وأسس الصوت البشري الهش من خلال القصائد والمذكرات التي كتبها فلاسفة وشعراء قاتلوا خلالها، وذلك في أكثر أوقاته تنوعاً وأكثر مساحاتنا الثقافية في طور الاختفاء. في هذه القصائد تنعكس التجربة الإنكليزية والألمانية للحرب أكثر من

التجربة البرتغالية، فقد كتب العديد من الجنود مذكرات ودفاتر حربية كما هو معروف، كما كتب البرتغاليون كذلك، وقد كان هناك العديد من البرتغاليين على الجبهة الغربية في الحرب الأولى من الكتاب والرسامين.

أولئك الفنانون تركوا أعمالاً مكتوبةً ولوحات، وهذه الأعمال جزءٌ من ذلك الزمن وكان لها تأثيرها في ذلك الوقت، إذ أثّرت الحرب العالمية على الفنّ في جميع أنحاء أوروبا، كما أثّر هذا المقياس أيضاً على الأدب البرتغالي وتميّزه من خلال مروّيات الحداثة في البرتغال وعبر أوروبا.

تميّزت الحداثة البرتغالية، كما هو الحال في البرازيل، بنهجها في الحركات الطليعية خلال ذلك الوقت متجاوزةً المعايير الجمالية القديمة من خلال لغةٍ أدبية مبتكرة، وكان الممثلان الرئيسيان لها هما فرناندو بيسوا وماريو دي سا كارنيرو، مؤسساً مجلة Orpheu التي هدفت إلى نشر المثل العليا الحداثيّة.

بدأنا ننظرُ إلى العالم كواقعٍ في الاختفاء الدائم، كما لو أننا وسط أنقاض أوهامنا، وننظرُ إلى عالمٍ يمكن التشكيك فيه باستمرار.

### أدب وترجمة

**الجدید: هل ثمة فائدة اليوم لكتابة الشعر؟ ترجمته؟ نشره؟ أو: ماذا يغيّره الشعر في وعينا اليوم، علماً أن هذه "النا" البشريّة ليست واحدةً موحّدة؟**

**روي كوياس:** سؤالٌ مثيرٌ للاهتمام بلا شك، أعتقد أنّ الإجابة موجودةٌ في سؤالك أستاذ بهاء. علينا التصديق بأنّ الكلمات والكتب واللحظات والموسيقى بإمكانها تغيير حياة كلّ واحدٍ منّا وجميع الشعوب، فهي توفّق بيننا وحياتنا والطبيعة البشريّة. إنّ حبّ الأدب والثقافة هو أفضل حلّ بإمكاننا تقديمه للعالم من أجل الإيمان بالمستقبل، فالجمال لا يقلّ أهميّةً عن الحقيقة والعدالة والخير لأنّه يمنحنا المصالحة مع العالم، يؤكّد أفراننا، يغيّر حياتنا، ويمنحنا سبباً لفهم وقبول رثائنا وعبوبنا.

هذا هو التراث العظيم للشعر والفنّ والثقافة، وذلك من خلال التأثير على

حياتنا، من خلال الجمال أو حتى من خلال توكيد المأساة (والتي تحملُ جانباً جمالياً في بعض الأحيان)، والفنّ يجعلنا نفهم العالم جيراننا بشكلٍ أفضل. كلنا واحد ونفس النوع، الجنس البشري الجميل.

جميعنا نعيش، كبشريّة، أوقاتاً خطيرة، أوقاتٍ تغيير. لا أعرف في أيّ طريقٍ نسير أو ما إذا كنا نسير بالفعل على أفضل وجه، فأنا متشائمٌ قليلاً، تشاؤمٌ إنسانيّ يجب علينا الإدراك من خلاله أن هناك دائماً أفقاً للهشاشة البشرية في كلّ ما نقوم به. هذه فكرةٌ ملخّعةٌ للغاية إبان القرن العشرين.

ما هو التقدّم؟ هل التقدّم جيّد؟ ما هي الحقيقة؟ الحقيقة ليست مفهوماً رياضياً وليست الحقيقة المباشرة، فدايماً ما توجد منطقة ظلّ تتسم بالغموض. نعتقد الآن أنّ كلّ شيءٍ يُشرخ من خلال علاقةٍ مباشرةٍ مع العالم، من خلال شبكات التواصل الاجتماعي (Facebook) على سبيل المثال. نحن نعيش في زمن التنميط، زمن الشفافية المطلقة، لكنّ هذا التنميط يخفي الجوانب الأساسية للإنسانية، تلك المتعلقة بالغموض، باللغز والرمز. إنّ مشروع الشفافية التامة المفروض عبر وسائل الإعلام وشبكات التواصل الاجتماعيّ مناهضٌ للثقافة، وذلك بسبب رفضه لكافة رموز فكرة الفنّ والجمال.

هذه هي الغرضيّة العظيمة للشعر والفن اليوم، ألا وهي مواجهة هذا الوضع، ولكي ندرك أنّ هناك المزيد من الأشياء ينبغي علينا تغيير ضميرنا والإيمان بالبهاء ومصير الجنس البشري.

لذا يتوجّب علينا مواصلة الكتابة والترجمة والنشر ومع بذل جهدٍ كبير، فالترجمة مهمةٌ جداً وتعدّ غايةً جوهريةً، فدونها لا يحدث أيّ اتصالٍ بين الشعوب ولا يتناقل المعنى، ومن هنا تتزايد أهميّة المترجمين اليوم.

يقدم لنا الفن الموضوعات العظيمة لتاريخ البشرية، فيعطينا مفهوم الأسلاف للوقت والتاريخ والماضي، وفي هذا السياق يعتبر الشعر، الرسم، الموسيقى، الفلسفة، بمثابة أساسيات، فهي الفكرة. لا أعرف ما إذا كنت قد أجبت على سؤالك.

### مغامرة الترجمة

**الجدید: لا بد أن أسأل أيضاً في هذا**

**يمرّ الشاعرُ ناقلاً للأبصار بقدر ما يمرّ ناقلاً للبصائر، يباركُ وجوه الزمان والمكان المحبوبين أمس وغداً**



والاستنتاجات التي تسمح لنا، من خلال هذه النغمات، بالاستقراء والنزوح.

في الترجمة ثمة خطرٌ دائم مع هذا النزوح، فمن الممكن أن يضيع الإيقاع الأصلي للنص، والأهم من ذلك المعنى، والفكرة الأصليّة للنص.

ومع ذلك، فعندما يكون المترجمٌ مترجماً جيداً ويهتمّ ببنية النص والمعنى، فسيحاول أن يجسّد في لغته، أي اللغة الهدف، صوتاً ومعنى، حتى ولو تطلّب الأمر إعادة اختراع هذا المعنى. ولهذا تعتبر الترجمة عملاً إبداعياً، فهي تساعدنا دائماً على المعرفة والرؤية من زاويةٍ مختلفة، وكذلك نسبة قيمةٍ جديدةٍ لما قد يكون غير مألوفٍ في السابق.

وبهذا المعنى تنقل الترجمة الصوت عبر الإنسانية، فتجعلنا نفهم معنى الوجود، ونحن كأهم وأفراد بحاجةٍ إلى هذا النوع من الفهم.

#### دي كامويس وبيسوا

**الجديد: عرفنا البرتغال عالماً شعرياً جميلاً بدءاً من عصر النهضة مع لويس دي كامويس وصولاً إلى العصور الحديثة مع فرناندو بيسوا وأوجينيو دي أندراي وغيرهم. حدّثنا باختصارٍ عن تطوّر الأدب البرتغالي عبر العصور.**

**روي كوياس:** اللغة البرتغاليّة لغةٌ عالمية، وواحدةٌ من أكثر اللغات انتشاراً حول العالم، كما هي اللغة العربيّة الجميلة أيضاً وذات الغنى الثقافي الواسع. اللغة البرتغاليّة هي اليوم تراثٌ مادّي وغير مادّي يوحد الملايين من الناس حول العالم من البرازيل إلى الشرق الأقصى، والأمر نفسه ينطبق على اللغة والثقافة العربيّتين، إذ لا يمكننا نسيان تراثنا العربي الرائع.

عندما كنت في الهند، في غوا تحديداً قبل بضع سنوات وبصفتي ضيفاً في معهد كامويس في المدينة، استطعت أن أشهد كيف يتحرّك هذا الأمر، فحتى اليوم لا زالت غوا تتكلّم بالبرتغاليّة وتعدّ لغةً مكتوبة. كما سمعت اللغة البرتغاليّة في شوارع بانجيم وأنيحت لي الفرصة لإلقاء محاضرةٍ على الطلاب البرتغاليين في غوا. كانت واحدةٌ من أكثر اللحظات إثارةً في حياتي، ألا وهي تمكّني من سماع البرتغاليّة المنطوقة في الهند، في هذا المكان البعيد، وهذا يعني أنّ تاريخ الأدب البرتغالي كان مسؤولاً عن ذلك أيضاً. ليس الأدب البرتغالي هو الأدب المكتوب في البرتغال



أساسيّتها. إنّ ترجمة الشعر صعبةٌ للغاية، خاصة عندما نتحدّث عن لغاتٍ وثقافاتٍ مختلفة، وكذلك الحساسيات التي تبدو متباعدةً في بعض الأحيان رغم تقاربها، وكذلك الأصوات والإيقاعات تبدو مختلفة، كما لو أنّ الأمر بين أوروبا والشرق الأوسط.

ومن خلال هذا المعنى تتجلى صعوبة عملية الترجمة، لكنّها بالتالي أكثر أهمية. أعتقد أنّنا نسعى من خلالها جاهدين للاستماع إلى النسخة الأولى من عمل الشاعر بأكبر قدرٍ ممكنٍ من العمق والكمال، فنكافح لاكتشاف الشحنة اللغويّة والإيقاعات الهيكلية، وكذلك تعقيدات المعنى والاستدلالات الثقافيّة

المعنى اللغوي فقط، بل هي أيضاً اكتشاف البيئة والمراجع الثقافيّة لمؤلّفٍ وكاتبٍ وبلد، فهي تمنحنا هذه الإمكانية لنقل قارّةٍ إلى قارّةٍ أخرى، وتشكيل صوت واحد وهو الصوت البشري. الترجمة مهمةٌ للمؤلّفين والمترجمين والقراء أكثر منها للناشرين والنقاد، لنفس الأسباب التي تجعل الأدب مهماً أيضاً، لأنّها مهمةٌ لإحساسنا بأنفسنا كبشر.

لن يتمّ إنكارُ هذا الدافع الفنّي والحاجة إلى الفن في جنسنا البشري، فحيثما يوجد أدبٌ تتواجد الترجمة. إنّها بحاجةٌ إلى رعاية الآخرين.

بالطبع تعتبر عمليّة الترجمة معقّدة بالفعل، وهذا هو سبب

**السياق عن خروج الشعر من بيئته ونزوحه نحو الآخر (الآخرين)، أي الثقافات الأخرى: يضيف له أشياء ويخسر أشياء أخرى. بتأمّلك لعملية "الارتحال" هذه، ما الذي يشكّل خطراً عليه بتحوّله إلى ألسنةٍ أخرى؟**

**روي كوياس:** إنّ عمل الترجمة أساسي، وقد ذكرت ذلك أعلاه بعض الشيء. يمكن للترجمة أن توضّح لنا ما هي إمكانيات الشعر في العالم المعاصر، وما هي الحاجة إلى الشعر في هذا العالم، ويمكننا، على سبيل المثال، اكتشاف مكانة بلد ما وصوته، ويمكننا الاقتراب من القارة. ليست الترجمة إمكانية اكتشاف



فحسب، بل هو أيضاً الأدب المكتوب في البلدان الناطقة بالبرتغالية كالبرازيل وأنغولا وموزمبيق.. إلخ.

لا يسعني إلا التأكيد أنّ اللغة البرتغالية، وكذلك الفنون والعلوم والهندسة المعمارية وما إلى ذلك، تأثرت باللغة العربية بشكل كبير، إذ نستخدم اليوم مئات الكلمات والتعابير ذات الأصل العربي، فعلى سبيل المثال كلمة Alfortria والتي تعني الحرية، وكذلك كلمة Alvara ومعناها البراءة، وكلمة Açucar أي السكر، وعبارة oxalá أي إن شاء الله... كان للغة والثقافة العربية تأثير كبير على اللغة البرتغالية وبالتالي على أدبها، فلا يمكننا تناسي حقبة بلاد الأندلس الرائعة، وهو الاسم الذي أطلقه الفاتحون الإسلاميون على شبه الجزيرة الإيبيرية في القرن الثامن.

ودون أن نخوض بعمق في هذا الموضوع، فقد تميّز الأدب البرتغالي أيضاً عبر تاريخه بالحركات العظيمة للأدب العالمي، ولا شك أنّ أعظم مؤلفين برتغاليين في كلّ العصور هما لويس دي كامويس وفرناندو بيسوا، الأول خلال القرن السادس عشر والثاني خلال القرن العشرين. ومن المثير للاهتمام أنّ كلا المؤلفين قد عاشا خلال فترتين بارزتين من تاريخ البرتغال: الأول زمن الاكتشافات الجغرافية والملاحة البرتغالية، والتي تراكمت مع آداب عصر النهضة المستوحاة من الثقافات الكلاسيكية الإغريقية واليونانية؛ والثاني خلال النصف الأول من القرن العشرين الذي تميّز بالحدّات، الحدّات التي أتبعته الموضوعات الصوفية والدينية وإضفاء الطابع المثالي على الطفولة والريف، وهي التي ميّزت الرمزية البرتغالية لدى الشاعر سيساريو فيردجي (1855 - 1886). كان للأخير أثر كبير على السوداوية البرتغالية

النموذجية لدى فرناندو بيسوا، نظرة حنين معيئة إلى لشبونة، شيء مثل مكان ضائع في ضباب الزمان والمكان.

فترة أخرى مثيرة للاهتمام للغاية في الأدب البرتغالي، كما هو الحال في الآداب الأوروبية وخاصة الألمانية والإنكليزية، ألا وهي الفترة الرومانسية المتمثلة بالميدا غاربه وكاميلو كاستيلو برانكو. هذه الفترة، كما هو معروف، قدمت الحب والحنين إلى الماضي والحزن والذاتية وإنقاذ الماضي التاريخي في العصور الوسطى كمواضيع أسطورية وراثية. لطالما

كانت الرومانسية حركةً مهمةً جدّاً بالنسبة إليّ، وأعتقد أنه من المهم للغاية العودة إلى موضوعات الرومانسية في الوقت الحاضر، لأن الجمال في الحياة، في الغابة، في الزخارف، في الهندسة المعمارية، في الكتب وفي الحب الذي لطالما سعت إليه الرومانسية كمثل، في خطر الضياع حالياً.

واليوم، في مواجهة الموجة الخبيثة من الهيجان العددي البيروقراطي والإفراط في الرؤية، تذكرنا الرومانسية بالهشاشة، بضوء الشك والاستيطان الباهت، بغير المحسوس والمخفي الذي هو البناء البشري، وبالتاريخ. ويجب أن تُسلط رموز الرومانسية الضوء على حياتنا أكثر من أي وقت مضى.

في الآونة الأخيرة خلال هذه الفترة المعاصرة، تميّز الأدب البرتغالي بشكلٍ أساسي بالكاتب جوزيه ساراماغو الحائز على جائزة نوبل، ويبرز بالإضافة إليه أنطونيو لوبو أنطونيس، بالإضافة إلى العديد من شعرائنا العظماء أمثال روي بيلو، صوفيا دي ميلو براينر أندرسن، أوجينيو دي أندراي، غاستاو كروز ونونو جوديس.

يجب أن يفوز نونو جوديس، ولحسن الحظ لا زال على قيد الحياة، بجائزة نوبل، فهو في الواقع يمثّل حزناً برتغالياً محدّداً وهاماً للغاية، ورؤيةً لكيفية مرور الأوقات العابرة، والمسارات التي نسلكها، وهناك أيضاً تأملٌ فلسفيّ أساسي، ويحثّ عن الجمال من أجل الموضوعات العظيمة والأبدية للبشرية.

أريد أن أذكر أنّ هناك العديد من الشعراء والكتّاب البرتغاليين الذين كرسوا أنفسهم طوال حياتهم للأدب العربي وترجمة الشعر العربي والترويج له، فالشعر باللغة العربية مهمّ جداً في البرتغال ويعتبر جزءاً من تاريخنا.

### ثقافة الحرية

**الجديد: كان عام 1974 عام تحوّل تاريخي بالنسبة إلى البرتغال، وذلك جزاء اندلاع ثورة القرنفل التي أطاحت بدكتاتورية "إستادو نوفو"، وتجسّدت ارهاصاتها الأولى في رواية "قطار الليل إلى لشبونة" لباسكال مرسبييه. كيف أثّرت هذه الثورة على الحراك الأدبي البرتغالي ككل، وهل تجد نفسك ضمن**

### مجموعة شعراء ما بعد الثورة؟

**روي كوياس:** ثمة دور نشر، مثل دار أوروبا - أميركا (Europe-America) أو دار دون كيشوت (Don Quixote)، قد ظهرت قبل 25 من أبريل ولعبت دوراً مهماً للغاية، فعلى سبيل المثال أصبحت دار دون كيشوت واحدة من أبرز الدور في البلاد رغم المشاكل التي واجهتها مع الشرطة الوطنية (Polícia Internacional e de defesa do estado) والتي تختصر بـ PIDE.

في تلك الفترة ظهر كتّابٌ جدد وكتبٌ جديدة، كأنطونيو لوبو أنطونيس، ماريو دي كارفاليو، ليديا جورجي وجوزيه ساراماغو، والذي اكتُشف ككاتبٍ من خلال روايته الأولى "دليل الرسم والكتابة" (Manual de Pintura e Caligrafia) والتي صدرت عام 1977. أما الروايات فقد استغرق ظهورها بعض الوقت جزاء الاضطرابات السياسيّة التي حدثت بعد 25 من أبريل مباشرةً بين عامي 1975 و1976. خلال هذا النوع من الانفجار عاشت الكتابة الروائيّة في أزمةٍ لأنّ الناس كانوا وقتها يكتبون عن الموضوعات الراهنة، الأيديولوجيّة والسياسيّة، وقد صدرت عدّة كتبٍ خلال ثورة 25 من أبريل ضمن حركة نقباء أبريل.

خلال الثمانينات برز شعر آل برتو بقوة أكبر، فهذا النوع من الموضوعات المتصدّعة كان معقّداً للغاية قبل 25 من أبريل. وثمة جيلٍ جديدٍ أكثر تحرراً من أيّ اصطلاحٍ وقيود سيكون له موقفٌ مختلفٌ تجاه الأدب، منها تلك الاختلافات التي تتعلق أيضاً بسهولة السفر والتأثيرات الأوروبية والعلاقات الأخرى مع العالم.

بسبب هذا التنوع أصبح التحرير نشاطاً مثيراً وبشدة، حيث أنّ مؤلّفين باتوا ينشرون كتاباً كلّ خمس سنواتٍ ويبدؤون بنشره سنوياً. هذه المرحلة بأكملها سمحت أيضاً بتوثق العلاقات بين المؤلّفين والقراء مع إطلاق الكتب وجلسات التوقيعات ومعارض الكتاب، والتي كانت موجودة فيما مضى لكن تنحصر ضمن نصف دزينةٍ من الأجنحة. وهكذا بات الحراك الأدبي نوعاً من الاحتفالية عقب 25 من أبريل. شهدنا في كتابة ومحتوى السنوات القليلة

الماضية تغييرات كبيرة، بما في ذلك تدويل المؤلفين البرتغاليين مثل أنطونيو لوبو أنطونيس أو جوزيه ساراماغو، وها نحن أيضاً نشهد عالميّة البرتغال، ففي الوقت الحاضر بات من الطبيعي أن يقوم الكاتب الشاب بجمع المراجع من المؤلفين من جميع أنحاء العالم. كنتُ طفلاً عندما بدأت ثورة القرنفل ولديّ ذكرياتٌ بعيدةً جداً، لكنني لا أعتبر نفسي من شعراء ما بعد الثورة لأنّ تلك الفترة قد مضت، إذ كان هناك رد فعلٍ لما بعد الثورة في الأدب، بشكلٍ رئيسي وكما ذكرت أعلاه، خلال الثمانينات من القرن الماضي. هذا واختلفت التأثيرات الآن لأننا عالمٌ آخر بالفعل، رغم أننا ندين جميعاً بحريّتنا لتاريخ 25 من أبريل 1974.

### 20000 كلمة عربية

**الجديد: عرفت البرتغال في العصور الوسيطة فترة حكم عربي أندلسي، وأهم ما تبقى من آثارها هي قلعة Paderne إحدى القلاع السبعة التي تزيّن علم البلاد. ما الذي بقي من الثقافة العربيّة اليوم وترك آثاره في الثقافة البرتغالية؟**

**روي كوياس:** نظراً لموقعها الجغرافي، ظلّت البرتغال، شأنها شأن إسبانيا، مكاناً للقاء مختلف الشعوب عبر تاريخها، فهي نقطة الالتقاء بين المحيط الأطلسي والمتوسّط المسيحي والمتوسّط الإسلامي، كما أنّها تربط بين بحرين: البحر المتوسط مركز العالم القديم، والمحيط الأطلسي بوابة العالم الجديد.

خلال القرن الثامن الميلادي عبر العرب والبربر، وهم مجموعة من شعوب شمالي أفريقيا، مضيق جبل طارق وبدأوا في غزو شبه الجزيرة الإيبيرية، وبقي وجود هؤلاء في البلاد لما يقارب الثمانية قرون واستقرّوا بشكلٍ رئيسي في مناطق معيّنة اعتماداً على المناخ وظروف التربة والسكان الموجودين مسبقاً وكذلك الاختلافات العرقية أو القبليّة. ومن هنا أصبح التباين بين شمال البرتغال وجنوبها أكثر وضوحاً، فالعرب لم يصلوا إلى أقصى شمال البلاد التي خضعت للحكم المسيحي، ولم يكن التأثير على سكان شبه الجزيرة هو نفسه في كافة المناطق،

**هناك العديد من الشعراء والكتّاب البرتغاليين الذين كرسوا أنفسهم طوال حياتهم للأدب العربي وترجمة الشعر العربي**

يرافقه الغيتار الكلاسيكي والغيتار البرتغالي، وهذه الموسيقى مدرجة في قائمة التراث الشفهي وغير المادي للبشرية من قبل اليونسكو.

نشر العرب المعارف الرياضية والفلسفية والعلمية وأضافوا إليها مفاهيم جديدة في الجبر والطب وعلم الفلك والحساب، لتأخذ على سبيل المثال نظام الترقيم العربي الذي يسمى بالأرقام العربية. كما تشكلت مجموعة كبيرة من العلوم الفلكية والرياضية التي جاءت ثمرة جهود سنواتٍ طويلةٍ من الدراسات الإسلامية والمسيحية واليهودية، ويعتبر المسلمون مبتكرين لمصطلحاتٍ واسعةٍ ومعقدةٍ غطت كافة فروع العلم.

كان لوصول العرب إلى شبه الجزيرة الإيبيرية ومكوثرهم فيها لقرونٍ تأثيراً قوياً على الشعب البرتغالي وثقافته ولغته، فقد تركوا أثراً لا يمحي على الأراضي البرتغالية. يمكن اعتبار تلك المرحلة لقاءً بين ديانيتين، ومحاولة للتسامح الديني والتعايش بين المسلمين والمسيحيين.

من الصعب تحديد الرقم الدقيق لعدد الكلمات العربية في اللغة البرتغالية المعاصرة، غير أنّ البعض يعتقد أنّ عددها يناهز الـ20000 كلمة. لعب العرب دوراً مهماً في التاريخ والحضارة البرتغالية، وكثيرٌ من الناس اليوم لا يدركون الميراث العظيم الذي تركوه، والاختراعات التي قدّموها والاكتشافات الأساسية التي قاموا بها.

ينتمي فصلٌ كبيرٌ من التاريخ البرتغالي إلى الديانة الإسلامية والشعوب العربية، ودونه لم تكن البرتغال على ما هي عليه اليوم.

### عالمية البرتغال

**الجديد: كان للبرتغاليين رحلات كشافٍ جغرافيةٍ خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، حيث اكتشفوا رأس الرجاء الصالح وقاموا بعدة رحلاتٍ بحريةٍ إلى أميركا وأفريقيا والمحيط الهندي وذلك بغية أعمالٍ تجاريةٍ وعسكريةٍ. هل ثمة آثارٌ من الثقافة البرتغالية تجدها في الثقافات العالمية اليوم؟ حدّثنا عن ذلك.**

**روي كوياس:** سؤالٌ مهمٌ للغاية وأودّ ربطه بالإجابة السابقة. إنّ التأثير العربي كان محسوساً في مجال الملاحة أيضاً، لتأخذ على سبيل المثال السفينة كارافيل التي انطلق بها البرتغاليون



المنطقة التي تسمى اليوم بالبرتغال، على الرغم من صغر حجمه مقارنةً بإسبانيا، إلا أنه هائل، فالتأثير الثقافي للعرب يظهر بشكلٍ رئيسي في تكوين المستعربين، وفي ديمومة المدجنين وفي الاتصالات مع المراكز الكبرى للثقافة العربية. يتجلى التأثير العربي في التغييرات في اللغة، الملابس، الطعام، تقنيات العمل، العادات الشخصية، فعلى سبيل المثال تعتبر العديد من الآلات الموسيقية المستخدمة اليوم في البرتغال، كالكمّان والغيتار والعود، مشتقة مباشرةً من الآلات العربية، ويعتقد بعض العلماء أنّ التأثير العربي موجود في موسيقى الفادو، وهو أسلوب موسيقي برتغالي نموذجي يغنى عادةً من قبل شخصٍ

سانتاريم (شنتمرية)، سيلفيس (شلب)، ميرتولا (مارتلة)، فارو، ميريدا (ماردة) وباداخوس (بظليوس).

إنّ مصطلح "غرب الأندلس" هو في الأصل الاسم الإسلامي للمنطقة بأكملها إلى الغرب والشمال الغربي من نهر غواديانا (نهر يانة كما عرفه العرب)، وهو ما يقابل تقريباً مقاطعة لوسيتانيا الرومانية والقوطية الغربية. وعلى الرغم من مقاومة المسيحيين لوجودهم، لكن الحقيقة هي أنّ المسلمين أظهروا دائماً تسامحاً كبيراً تجاه مختلف الشعوب الموجودة على شبه الجزيرة الإيبيرية.

اليوم، وبعد عدّة دراسات، من المعروف أنّ الإرث الإسلامي في

ففي البرتغال تجلّى التأثير العربي في إستريمادورا وبيرا ليتورال، وبشكلٍ خاص في المناطق الجنوبية خاصةً في ألغارفي (الغرب). يمكن تفسير هذا الوضع من خلال التجارة والحرف المزدهرة التي ميزت جنوب شبه الجزيرة الإيبيرية بأكملها.

"الأندلس" هو الاسم الذي أطلقه المسلمون على شبه الجزيرة في بداية القرن الثامن، هذه الأندلس كانت إمارة بادئ الأمر قبل أن تصبح خلافة، ويتوافق الجزء الغربي منها مع جزء من الأراضي البرتغالية الحديثة وتقريباً نحو حدود لوسيتانيا القديمة. وبحلول القرن التاسع ازدهرت المنطقة وتوسّعت وضمت العديد من المدن الكبرى: كويمبرا (قلنبرية)، ليسباوا (لشبونة أو أشبونة)،



كان عربياً من جهة الأب وبربرياً من جهة الأم، وكان محباً وراعياً للآداب والفنون وموصوفاً بشدة كرمه ورغبته بمساعدة الشعراء الآخرين. لم يكن ملكاً كتب الشعر، بل شاعراً شاءت الصدفة أن يكون ملكاً.

هناك شعراء عرب آخرون يقرؤون على نطاقٍ واسعٍ ويحظون بإعجابٍ كبيرٍ في البرتغال وذوو ميولٍ أكثر حداثة، أمثال محمود درويش الذي يعكسُ عنصراً أدبياً واجتماعياً وسياسياً أكثر حداثةً حتى في سيرته الذاتية، وكذلك نجوان درويش الذي يعتبر أبرز الشعراء الناطقين بالعربية في جيله. ويتأثر شعر نجوان بالتقاليد العربية والغربية، أكانت كلاسيكية أم حديثة، وكذلك بالتصوّف في الشعر، وأعماله اليوم مترجمةً إلى 15 لغةٍ ومنتشرة على نطاقٍ واسعٍ في العالم ككل.

وينبغي بطبيعة الحال أن أذكر أدونيس، الشاعر السوري المولود في بلدة قصابين عام 1930 والذي غادر سوريا في عامه السادس والعشرين ليعيش في بيروت. ربما تظل بيروت ذلك المكان الشرق أوسطي حيث تتقاطع هذه الموروثات الشرقية والغربية. بالنسبة إلى أدونيس وغيره من الشعراء العرب، فإن القصيدة، الصوت والإيقاع هما جزءٌ من المعنى الضمني والمطلوب، في شعر أدونيس. أخيراً لا بد أن أقول إن الشعر العربي مثل الصلاة، شيءٌ لا ينسى.

### الترجمة ابتكار

**الجديد: عرفت أعمالك الشعرية انتشاراً عالمياً من خلال ترجمتها لعدة لغاتٍ أبرزها الفرنسية والإسبانية والهولندية وغيرها. برأيك الشخصي، ما الذي يدفع القصيدة لترحفٍ إلى أماكن أخرى عابرةً بينتها، وما هي معايير نجاح هذا الرّحف؟**

**روي كوياس:** قبل كلّ شيءٍ أودّ التعبير عن عميق امتناني وإعجابي بعمل كلّ من شارك في الترويج والدفاع عن الأدب والفن وعالم الثقافات المتعددة من خلال الترجمة. بالنسبة إليّ إنه لشرفٌ عظيمٌ، وسعادةٌ كبيرةٌ، بأن تترجم أعمالني إلى لغاتٍ وثقافاتٍ أخرى رائعة.

إننا لقاطعون للشكّ بأنّه ما من طريقةٍ أفضل من الأدب لتوحيد الناس وتبادل الأفكار وكسر الحواجز وبناء عالمٍ أفضل، فنحن جميعاً شعراء وأدباء، نشعرُ بذلك أكثر عندما نتاح لنا هذه الفرصة الرائعة لبناء شبكاتٍ إبداعيةٍ واتصالاتٍ جديدة.

وأسماء النباتات والنجوم، ومفاهيم الرياضيات والفلسفة، وكذلك مفاهيم ذات أصلٍ لاتيني لا مثيل لها.

ترتبط البرتغال ارتباطاً وثيقاً بالثقافة والفنّ واللغة العربية، ولطالما كان هناك تعاونٌ هائلٌ بين البرتغال والدول العربية، وهناك معهدٌ في البرتغال اسمه المعهد البرتغالي العربي للتعاون، وأنا عضوٌ به.

كما ذكرت أعلاه، كان الشعر العربي حاضراً في البرتغال على الدوام، وفي قلب البرتغال تتجذر الثقافة العربية خاصة في الجنوب، كما هي متجذرة بشدةٍ في جنوب إسبانيا بفعل الحقبة الأندلسية.

من جنوب الأراضي التي تحتلها البرتغال اليوم يتشكّل غرب الأندلس، والذي شكّل ذات يومٍ أربع ممالك من ملوك الطوائف: مملكة بطليوس في الشمال وهي المملكة الأكبر بين الأربع وتمتدّ على نحو 80% من الأراضي المذكورة، وثلاث ممالك صغيرة مملكة شلب، مملكة شنتمرية الغرب ومملكة مارتلة. وخلال تلك الفترة ازدهرت الثقافة العربية الإسبانية خاصة من حيث الشعر، في الحالة الخاصة بجنوب البرتغال يشار إلى هذا الشعر الآن باسم الشعر العربي الوسيط، وهناك العديد من المؤلفين الذين تركوا أعمالاً مكتوبة، وقد اشتهر اثنان من هؤلاء الشعراء على أنهما الأكثر تمثيلاً لهذه الثقافة، وهما المعتمد بن عباد وأبو بكر محمد بن عمار، ولا يزالان يُقرآن على نطاقٍ واسعٍ في البرتغال اليوم.

ثمّة فكرةٌ سائدةٌ في البرتغال منذ وقتٍ طويل، وهي أنّ الشعر العربي يشبه صدى الحداثق بمباهاها الجارية، شيءٌ من الصمت، شيءٌ من التأمل وقطعة من الجمال في حالته النقيّة. عام 1987 نُشر في البرتغال كتاب مهمٌ عن انتشار الشعر العربي في البلاد عنوانه "قلبي عربي" (O Meu Coração é Árabe)، من إعداد وتحرير جوزيه أدالبرتو ألفيس، والكتاب يضمّ مختاراتٍ لشعراء عرب من بلاد الأندلس خلال العصر الإسلامي الوسيط، ويعتبر الكتاب شديد الأهمية في نشر الشعر العربي في البرتغال.

من خلال هذه الأنطولوجيا تعرّفت على شعراء من القرن الحادي عشر الميلادي كالمعتمد، والذي يعدّ من أعظم شعراء عصره ولا زالت أبياته محفوظةً في الذاكرة حتّى اليوم. كما أنّ مدناً مثل باجة، شلب وإشبيلية قد كوّنت باتحادها واحدةً من أروع الممالك الإسلامية في شبه الجزيرة الإيبيرية على الإطلاق، وهي مملكة بني عباد التي كان المعتمد آخر ملوكها، وهو الذي بدوره

للبرتغاليين أنفسهم حضورٌ قويٌّ في هذه المقاطعة حيث استقرّ اليسوعيون في مدينة غوا القديمة، وهي عبارةٌ عن مجموعةٍ من البازيليك والكنايس في وسط الغابة ومن أجمل الأماكن التي عرفتها. يوجد متحف للصور واللوحات العائدة لجميع حكام الهند البرتغاليين، وآخرهم كان مانويل أنطونيو فاسالو إي سيلفا الذي حكم المقاطعة بين عامي 1958 و1961. وفي مدينة غوا القديمة، كان ساو فرانسيسكو شافيه مبشراً كاثوليكياً ورائداً ومؤسساً لجمعية اليسوعيين، وقد زرت قبره.

من الممكن العثور على آثارٍ للثقافة واللغة والأدب والعمارة البرتغالية في جميع أنحاء العالم لأنّ البرتغاليين ببساطةٍ جابوا جميع أنحاء العالم، فالمبشرون البرتغاليون اليسوعيون وصلوا إلى اليابان خلال القرن السابع عشر، وحتى اليوم يوجد مبشرون يسوعيون في كافة أنحاء العالم في أفريقيا والهند. درست في مدرسةٍ يسوعيةٍ في لشبونة، وأعلم وزنٍ وإرث تاريخ فاليوسيسيم، هذا التراث البرتغالي في العالم.

واليوم تعتبر اللغة البرتغالية تراثاً مشتركاً وعالمياً، وهي واحدة من أكثر الكونز غير المادية للبشرية وللبرتغال، وعندما أسافر إلى أقطارٍ معيّنة من هذا العالم أقابل أشخاصاً يسعدهم معرفتي لأنني برتغالي. كما أنّ لشبونة، المدينة التي أعيش فيها، مدينة جميلة ذات حزنٍ مفعمٍ بالحيوية، وينظرُ إليها على أنها صورةٌ للروح البرتغالية العميقة، وأراها مدينةً وعاصمةً للعالم.

### قلبي عربي

**الجديد: كانت لك مساهمة في الترجمة بحيث ترجمت للعديد من الشعراء إلى البرتغالية، وكذلك كتبت عدّة مقالاتٍ في العديد من الصحف في البرتغال. من هم الشعراء العرب الذين تجري العناية بشعرهم اليوم في البرتغال؟**

**روي كوياس:** في قاموس عروبة اللغة البرتغالية (dicionário de arabismos da língua portuguesa) المنشور عام 2013، جرى تدوين نحو 20 ألف كلمةٍ برتغاليةٍ من أصلٍ عربي دخلت اللغة البرتغالية. عندما حدث الغزو المسيحيّ كان على العرب، بسبب دينهم، أن يبدأوا بحفظ القرآن منذ صغرهم، ومن هنا جاءت الفجوة الكبيرة: ففيما كانت الجموع المسيحية أميةً بالكامل في ذلك الوقت، كانت الحضارة العربية في المقابل خلال أوج عهدها، ولدى العرب أودعت المعرفة الزراعية،

لاكتشاف العالم في القرنين 15 و16، أي عصر الكشوف الجغرافية، والتي تشبه القارب الذي استخدمه العرب في المحيط الهندي. كما جرى تبادلُ المعرفة الجغرافية بين العلماء والبحارة والتجار، ونُقِلت الكثيرُ من هذه المعلومات من قبل العالم الإسلامي، والجدير بالحديث عنه هو أنّ الجغرافيين العرب ذكروا الساحل الغربي لأفريقيا حتى رأس الرجاء الصالح. خلال القرنين 15 و16 اعتُبرت البرتغال واحدةً من أعظم الدول في العالم وأقواها وأكثرها ثراءً، إلى جانب إسبانيا. في الواقع، لجأت المملكتان لتقسيم العالم إلى قسمين من خلال معاهدة تورديسيلاس، التي تم توقيعها في مستوطنة تورديسيلاس القشتالية في ال7 من يونيو من عام 1494 بين مملكة البرتغال وتاج قشتالة، ونصت على تقسيم الأراضي "المكتشفة وغير المكتشفة" خارج أوروبا بين التاجين.

بموجب هذه المعاهدة قسّم القشتاليون والبرتغاليون العالم الجديد في أفريقيا من خلال خط الطول 370 فرسخاً غرب أرخبيل الرأس الأخضر، وبات الجزء الشرقي تابعاً لبرتغال، بينما تبع الجزء الغربي إسبانيا. يعدّ الملاح البرتغالي فرديناند ماجلان المخطّط والقائد لأول رحلةٍ إبحارٍ حول العالم في القرن السادس عشر، فهو أول من وصل إلى تيبيرا دي فويغو (أرض النار) في الطرف الجنوبي للقارة الأميركية، وعبر المضيق الذي يحمل اسمه ومن بعدها عبر المحيط الهادئ.

كما أنّ اكتشاف الطريق البحري إلى الهند هو أيضاً أول رحلةٍ أوروبيةٍ إلى الهند عبر المحيط الأطلسي، تمت تحت قيادة الملاح البرتغالي فاسكو دي غاما بين عامي 1497 - 1498، وهذه الرحلة واحدة من أبرز الرحلات في عصر الكشوف، والتي عززت الوجود البحري وهيمنة البرتغاليين على الطرق التجارية.

إنّ تأثير البرتغال في العالم هائلٌ وغنيٌ جدّاً ولا يقاس، أفكّر في البرازيل، كل إفريقيا، الهند، غوا، الشرق، المحيط الهادئ، الفلبين، جزر مالوكو، أستراليا، الصين، ماكاو، اليابان، وأرى كم أنّ هذا مؤثّر.

أعود إلى القصة التي ذكرتها في إجابةٍ سابقة، وذلك عندما كنت في مقاطعة غوا الهندية التي ظلّت مستعمرةً برتغاليةً لقرونٍ عديدةٍ حتى عام 1961 وسمعت فيها لغةً برتغاليةً صحيحةً وبلّوريةً. إنّ المباني الهندسية في غوا ذات أساسٍ برتغالي، والأحياء قرى أصيلةً في البرتغال كحي فونتائينياس، وكان



والسفر الذي يعتبر الفنّ بالنسبة إليه نوعاً نختار من أجله السفر كمنفس، كوجهة ليست متوحّاة للبحث عن معنى أو مجتمع يعرف كيفية تأكيد اتجاهه الأخلاقي، ولكن أيضاً طريق نتعلّم من خلاله الحب والدمار والحقيقة والجمال، ونصف شبكة من الأحداث التي تتشابك وتنقسم بين كلّ شيءٍ على أنّها شيءٌ منسيٌّ وتُرك وراءه ومع ذلك يقع أمامنا، ولنصف ذاكرتنا بجانب سلسلة من العلامات التاريخية، مرآة الزمن التي تذكرنا أنّنا في المشهد الطبيعيّ شهودٌ على الماضي، شهود على إخفاقات العالم، لكننا أيضاً شهودٌ على الجمال والأمل الذي يتخلّل مسألة الحياة والموت، وأن كلّ شيءٍ في النهاية، في البداية والنهاية، مرتبطٌ بشكلٍ أساسيٍّ بالوقت المناسب، بالفكر، بذاكرة الأماكن التي نعبرها.

### التجربة الكليّة

**الجدید: في رأيك، أي مكسب ستحققه الترجمة البرتغالية العربية للشعر في المستوى "البوليفوني" المتعدد لمعنى الشّعر اليوم، وقد صارّ التعاطي والتعامل معه هامشيّاً إذا ما قورن بالرواية؟**

**روي كوياس:** أعتقد أنّ كلّاً من الشعر العربي والبرتغالي لهما خاصيّة تقديم نفسيهما على أنّهما مجموعة تناغمات، وذلك بسبب ثراء القوام والتأثير المهيّب للمجموعات والبوليفونية الواضحة والليّنة. وبهذا المعنى يعتبر الشعر العربيّ غنائيّاً، وأسلوبه التّأليفي نسيجٌ يخلق نسيجاً صوتيّاً يتطوّر فيه صوتان أو أكثر مع الحفاظ على الطابع اللحنيّ والإيقاعي، على عكس المونوفونية حيث يوجد صوتٌ واحدٌ فقط. الشعر العربيّ أشبه بأغنية، بصلاة.

أظنّ اليوم أنّه على هذا المستوى تكتسب ترجمة الشعر البرتغالي إلى اللغة العربيّة جوقه بوليفونية مهمّة وغريبة للغاية ربما يصبح تأمل الشعر البرتغالي صوتاً حزيناً ومؤثراً في اللغة العربيّة، مكوّناً سيمفونية أو أغنية إيقاعية ينكشف فيها الصوت والإحساس في طبقاتٍ متراكمة. هذا الإحساس يجمعه اللغات والثقافات التي كانت بالفعل شديدة التقارب عبر التاريخ. مع شديد الأسف، فإنّ الشعر اليوم مهمّشٌ كما ذكرت في سؤالك، وفي الواقع استسلم لإمبراطوريّة وقاعدة الرواية. هذا يذكرني بالمعارضة التي كانت موجودة دائماً والتي تم



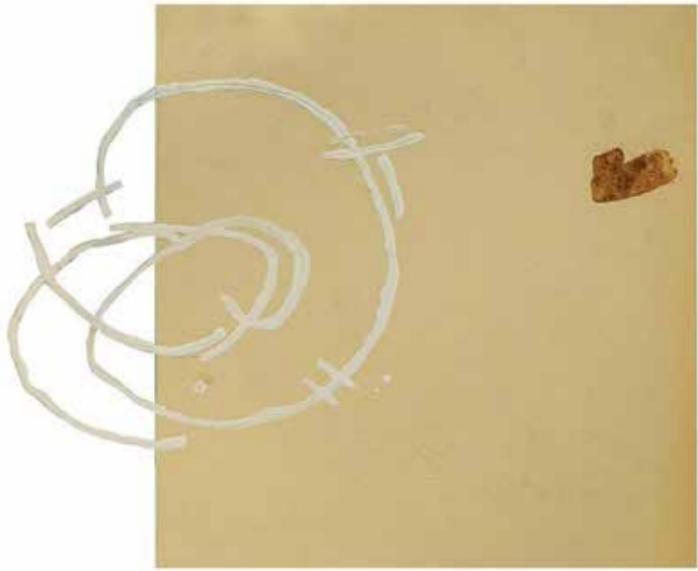
من أعمال الابتكار، وذلك لاهتمامها بالبنية اللفظيّة والإيقاع، وبشكلٍ أخص مغزى النص والروح الثقافية للمؤلف، وهذا من أجل خلق روحٍ ومرآةٍ له في لغةٍ أخرى. في الأساس، يشكّل كلّ شيءٍ مركّباً من اللغات البشرية، طبقاتٌ فوق طبقاتٍ من الفهم والفكر والفن والجمال. بحال تمّت ترجمة نصّ لي إلى لغةٍ أخرى وأحس الناس بي وجاءوا لي شكروني سأكون ببالح السعادة، فهي علامة على فهم الترجمة والنص الأصلي والذي يعدّ غاية السعادة. وفي النهاية نملك جميعنا كيشيرٍ نفس الماضي، نفس الوجهة، نفس مفاهيم الانتماء والهويّة، وكذلك مفاهيم الحدود والطريق

هناك لغاتٌ تترجم إليها أعمالنا ومن غير الممكن الوصول إليها إلا عن طريق الصوت، فبعض نصوصي ترجمت إلى الألبانيّة والصربيّة والكرواتيّة وغيرها، ولم أفهم من تلك النصوص سوى صوتها. إنّ صوت الشعر مهمٌّ جداً وكذلك الاستماع إليه، فلنأخذ على سبيل المثال الاستماع إلى صوت الشعر الذي يُقرأ باللغة العربيّة والذي يعتبر تجربة عميقة ومنومة، أشبه بمشاهدة ارتفاع موجة الصحراء وتموج في السماء الزرقاء عبر ينابيع المياه المتدفقة. في بعض الأحيان لا يمكننا معرفة ما إذا كانت القصيدة مترجمةً بصورة جيّدة أم سيّئة، لكنّ فعل الترجمة هو في حدّ ذاته عملٌ

تحدّث قليلاً عن هذا الموضوع في سؤالٍ سابقٍ من هذه المقابلة، وذلك حول الأهميّة الأساسيّة للمترجمين والترجمة، وذلك لأنّهم يستحقّون كلّ شيءٍ. إنّ المترجمين هم المركبات الأساسيّة لنقل الثقافة عبر العالم، هم قطرة ماءٍ أثيرت فوق بحار اليابسة ويحوّلون الثقافة في جميع أنحاء العالم. ومن خلال العمل الرائع للمترجمين يمكننا فهم الطبيعة البشرية بشكل أفضل. كنت شديد الحظوة بمترجمي عملي، فأنا أتق بهم تماماً وذلك لضرورة وثوق المؤلّف بمترجميه، وقد تشرّفت بمعرفتي لمترجمين رائعين للغات الفرنسيّة، الإسبانيّة، الإنكليزيّة، الهولنديّة.. إلخ.

## عندما تحين الساعة تبدو الأرض بطيئة

### روي كوياس: قصائد مختارة



#### من مجموعة "أوروبا"

#### دعوة للموت

حيث يتغلغل السخام داخل رائحة المدّ والجزر  
ويزحف عند ساعة الحر،  
وحيث يكون ظلّ آخر هو ظلّ نذير شؤمٍ أو ظلّ شخصٍ  
يغادر مثلما تسقطُ بتلة،  
وحيث يحوم الرمادُ فوق رقعةٍ أراضٍ بور غائبة في الأساس  
ويخلقُ فيها رداء السنوات الطويلة،  
وأنّ شخصاً ما يرحّب وحده بالندى  
في ضجّةٍ بعيدةٍ من العربات،  
مع ميزة أنّ كلّ شيءٍ يتدفّق ويُخصّص في نقطةٍ واحدة...

لعلّ الجمال هو هذه القفزة من لحظة إلى أخرى، من معلم إلى آخر عبر بذرة من النسيان إلى بذرة نسيانٍ أخرى، وصولاً إلى الاختزال المضاعف حتى ذرّة واحدة من الغبار بين هذا الغبار اللامحدود، مما يأخذنا نحو إحساسٍ من الراحة التي تنقلها الأشياء الصغيرة فقط لأتّها تكشف لنا عن الجهد المبذول لإدراك أوجه التشابه والاختلاف، أو قياس مسافاتنا أو احتساب تأثيرها.

ربّما علينا مواجهة العالم بتواضع كبير، وأن نشكّله كما لو كان ضميراً وحساً تاريخياً وتأملتياً تتخلّل فيه الطبيعة والبشر والوقت، وكذلك الفكر ومدى القرب والبعد في عودتنا الدائمة. أرى أنّي بهذه الترجمة أعود بها إلى العالم العربي، فقد وقعت في حبّ هذا الواقع وأريد أن أعود، وأريد أن أسمع الشعر باللغة العربيّة مرّةً أخرى وكذلك سماع قصائدي تقرأ باللغة العربيّة. إنّ العودة إلى حيث قضينا وقتاً طويلاً من قبل تعني أخذ مقياس الوقت والذي هو، كما نعلم، مادتنا نحن الفنانين والكتاب، الرسامين والشعراء.

بهذه الترجمة لقصائدي إلى اللغة العربية أتمنى بتواضع أن أتمكن من بناء عالمٍ أكثر اتساقاً وحفظاً وتوازناً من خلال قصائدي، وأن أبادي إعجابي بالثقافة العربية وتاريخها ولغتها. كما أأمل أن تظلّ ثقافتنا قريبة، وأن نتمكن جميعاً من بناء عالمٍ أفضل في المستقبل لأطفالنا، وأحلم أن أكون قادراً على الجلوس في الظل العربي والاستماع إلى الشعر والأغاني.

#### أجرى الحوار: بهاء إيعالي

**روي كوياس:** عليّ بدايةً أن أشكرك، فهذا الإنجاز في الواقع هو أحد أجمل الإنجازات بالنسبة إليّ. إنّني ممتن إلى الأبد وأشعرُ بفرحٍ عارم. أن أكون قابلاً للترجمة إلى اللغة العربية فذلك شرفٌ عظيمٌ لي ومسؤوليةٌ كبيرةٌ وسعادةٌ عظيمة. أشعر بكل هذا وكأنّ صوتاً من شوارع لشبونة يخترق السماء الزرقاء والشفافة للعالم العربي.

تتميّز حياتنا بالأماكن التي نمرّ بها، وربّما يكون الموت هو الخطّ الذي يمرّ عبر كلّ شيءٍ وبدورها كلّ الأشياء مرتبطة به. وكما هو الحال الآن، يجري تمييز يومٍ معيّن في الماضي من خلال منحنى في النهر وقطار يصف هذا المنحنى، لكنّه يحسّ بأنّه أجمل الأماكن والحدود بالتوازي مع نهر تاجة في لشبونة، ولاحقاً بعد سنواتٍ سيعثر عليه في متحف، في لوحة، في ركنٍ هاديٍّ من مدينة بروكسل، وأيضاً في صحراء دبي، أو دائماً في ترنيمة مؤدّنٍ في الشرق الأوسط أو حيدر أباد أو الهند. هذه هي الخطوط العريضة للذاكرة بحيث يبدو كلّ شيءٍ متّصلاً.

من النظرة المستمدة من هذه الذاكرة نلتقط البشر والعناصر في مواجهة لا هواده فيها، ناعمة وعنيفة في آن، وتأتي الأحلام لدعم لقاء قصّة تحكي عن إنسانيتنا "وحكمتها الوليدة في الهاوية الأصلية" كما كتبتُ في قصيدة ذات مرّة. تخترق لغة الكتاب أنفاسَ هذه الطريقة من الترانيم وشعلتها المتبعة حتى في أكثر حالات العزلة حميمية، ويكتب الكاتب في أعماق سماعنا وانتباهنا وتطلعاتنا التي نتوقعها إلى الأبد من خلال مخطّط يقظتنا في هذا العالم المذهل.

التنظير لها بشكل كبير خلال الفترة الرومانسية الألمانية إبّان القرن الثامن عشر، تحديداً في دائرة جينا، بين شاعريّة القلب ونثريّة العالم. لا يوجد تناقض بين الشعر والفلسفة بإمكانه أن يشير إلى ثنائيتي بسيطة، غير أنّ الفلسفة، كما أشار نوفاليس، تعمل في مراقبة الطبيعة عن كثبٍ وتبني خطاباً ومعرفة، ومن ناحية أخرى فإنّ الشعر يعمل عن بعد، أي أنّه يبني خطابه على مستوى المشاعر. الفلسفة عندما تعمل عن بعد تصبغ شعراً.

يطمح الشعر إلى التجربة الكاملة للواقع، فهو يشمل الحياة كلّها من خلال اللقاء مع جميع جوانب الطبيعة والتاريخ والمجتمع، وبدورها تواجه الرواية الفرد الذي يجب عليه تشكيل شخصيته عن طريق إدخال نفسه في نثر عالم الاحتياجات الاجتماعيّة وفعليّة الواقع. إنّ النثريّة منذ القرن الثامن عشر أصبحت أكثر برجوازية، فيما استمرّت الشعريّة بتركيز كلّ شيءٍ على شاعريّة القلب في محاولةٍ لاكتشاف العلاقات بين الفنّ والحياة بعمق. ربما تكون ترجمة الشعر من البرتغالية إلى العربية جزءاً من بحثٍ عميقٍ في شاعريّة القلب، فاللغتين لديهما فهمٌ كبيرٌ للواقع، وفهمٌ شبه تلقائيّ (قوي جداً في الشعر العربي). الشعريّة، بشكلٍ أكبر في الرومانسية، ينقل الصفات الإنسانية الأساسية واحترام مواجهات الحياة والمشاعر والأفكار.

#### ظلّ عربي

**الجديد: ها هي قصائدك اليوم تترجم لأول مرّة إلى اللغة العربيّة. ما الذي تحبّ أن تقول له لقارئ هذه اللغة؟**



الفريدة التي تستمرّ بمتابعتنا إلى ما لا نهاية  
ولأجل من نُقلوا  
لننتقل عبر كلماتٍ غير منطوقَةٍ  
طرحنا بها الأسئلة التي صيّرتنا متسامحين  
مشيرين إلى العاطفة التي نحن عليها  
ونعلم أنّنا سنكون بمن ينادي باسمنا  
وباسم أوروبا لدينا  
متحدثاً إلينا بهذه الطريقة عن الخبز المتاح لدينا  
مشيراً إلى القطرات الزرقاء للروافد التي، كما الحال أمام  
عتبة الألم المرتعشة، يدوي صداها لتغادر اليوم الذي لا  
يعود أبداً  
ودون أن نفهمها  
وحتى دون أيّ مساعدة  
تبكي تحت فراش كلّ العيون المحبوبة؛  
يبدأ من الروح في العالم  
أو العالم غير المنكسر  
خلال فترةٍ فاصلةٍ من محدودية هذه البلورة المشلولة اليوم  
وغداً  
تلوح بصفارات الإنذار للذاكرة التي تنعق، من الظلال القريبة  
والبعيدة،  
في الرعد الشاحب الذي يدوسنا  
فيما نشرب رماد ما كان اسمه الغرب يوماً ما.

### من مجموعة "ترتيب العالم"

#### مباركة النعمة

في عينيّ الذي يمضي ويتحرّك، دون أن تتخيّل ذلك، وسط  
الذاهبين إلى الحج، وآخر، شاخ قبل أوانه، يدعو إلى الهوة

### أغنية فرنسا

منذ سنواتٍ طويلةٍ  
خلال الربيع، تحت أشعة الشمس  
قاتلنا في المعركة ذاتها،  
واليوم  
بينما تحترق الشموع الخافتة المتحوّلة إلى غبار  
نتسلّق هذا التلّ ناظرين إلى السماء الغربية،  
حيث نرى أنفسنا بصورةٍ مألوفةٍ في ضوء جديد  
نعتقد، أو ربما نعتقد  
أنّ ما من أحدٍ باستطاعته لمس هذا النسيان الغامض،  
حيث تدمر الأوهام  
دون أن نهمس لها بالمعالم المدمّرة ودماء العقود،  
حيث نغرق بشكلٍ غامضٍ في العزلة المضطربة للعالم.  
في جوف يومها  
من الصلابة المنفردة  
كلّ شيء يتكيّف مع شيب الشعر منذ الطفولة،  
كلّ شيء ينضب بملاحقة ركامه  
كالقبضة البيضاء لخطّ غير مرئي  
رحمة ضائعة تُستدعى أمامنا  
قبل أن نعيد صياغة الحزن غير المنطقي  
والإنصات اللطيف لوالدينا خلف ظهورنا  
محتضنين الصباحات القديمة التي لا تترك أيدينا أبداً  
كأغصانٍ هرميةٍ مشدودةٍ بين أحضان الحطابين  
والأوراق المهترئة المبلّلة بحتمية أسلافنا  
بموتنا.  
حيثما توجد حياة  
ينبض الموتى بذلك لأجل التقوى التي لا تنفصم لتلك العيون



التي تفصل الوداع عن السلام المنشود؛ في الخطأ المرتبط بالتخلي وفي أنقاضه؛ في اهتزاز الطريق المؤدي إلى مكان ما؛ في الشمعة الساخنة التي تضيء الليلة التي ولدت صافية؛ ما أدق الضعف في وجه الموت.

### لا توجد حياة أخرى

لا توجد حياة أخرى

ولم تبدأ أي حياة من جديد لهدفي محدد

والحب لن يترك بنا ابتسامة موجعة

والماضي لم يترك ثقباً مؤلماً في الحاضر

ولن ألس زمني بلطف

ولن يمسننا الله على أرض أحد

ومن خلالها لن أمر دون استعداتي للذكريات

من خلالها لن أمر.

ثركنا بوعودٍ وآملٍ بعيد

وهالة الكتفين مستقرّة فوق الرمال الحارّة

ودون علمنا، بدا كلّ زفيرٍ هو الأخير

خافتاً لدرجة لم نراه يخرج، بيدّ أنفاسه المترددة ويفقد

الضباب النادر المتمثل في أنه لم يكن سوى ظلّ يتعد.

ما الذي سيحدث بحال كانت حقيقة واحدة هي الحقيقة

التي تمارسها حياتنا فيها؟ لا شيء سوى المظهر اليقظ يقطع

حركة الضوء وفراغ الحركة، يتهدّد بكلّ اسمٍ قريبٍ يرى

ويذبح في أيّ وقت. ما الذي سيحدث، ما الذي سيحلّ رغم

أنّه ينام على الفور داخل شيءٍ آخر كتحليل الشمس في حقلٍ

من شجر الزيتون أو في النعومة الزائلة التي يتأملها، رغم

كونه محبباً ومستمعاً لنداءٍ بالقرب في طرف المرآة، رغم أنّ

القبلة قوّة تتلخّص كالابن، ما الذي سيحدث؟

تساقط الكروم، ببطءٍ لكنّها تتساقط، ونحن صامتون نتفكّر

في الساعة القادمة؛ يشير أبي إلى بساتين الزيتون المحميّة

والمحترقة، وينتقل صوته من بعد الظهيرة إلى المساء عبر نفق

يقول أبي، والكلاب في الخلفية، إن الطريق تنتهي هنا، يكرّر

إن الطريق تنتهي هنا والكلاب في الخلفية.

وعندما تحين الساعة تبدو الأرض بطيئة لأن لا شيء يجذب الانتباه فيها، لا شيء يضجّ سوى الشائعة المشوّهة في حكاية رجلٍ عجوزٍ أو موكب الجنائز تحت جداريات بيرام، حيث يدوي صوت البوق الصاخب ثلاث مراتٍ في منتصف الرقصة التي ليست في الحقيقة واحدة. لكننا على الأقل نغري الضوء الذي يخيم عليه صفاء الثلوج المغمورة في الريح على الأقل نشعر بأن الريح تتغير، تضعف مرة أخرى، ونركض بوجهها كثيراً حتى يتغير لون شفاهنا بكل النشاط المتوقع نحو الأمام:

حتى لا نعترف بهذا الضعف وحدنا

حتى نبارك نعمتنا.

### انعدام

ليس هناك أيّ من الأماكن، لم يكن حتى العتيق منها.

هناك ما نراه فيها، علامة غبار الطوب التي تخفيها، فقط

حتى نمكّن من الوصول إليها، فقط لتذكيرنا بهدوء.

دون أيّ لمسةٍ للأعمدة الليلكيّة أو العبور على متن قارب

الماندارين الشراعي، فقط نسيرُ بشكلٍ غامض، ولا نمشي

أبداً في الشمس.

لا تسوّد أقدام البدو بالرمل ومياه الموانئ الصغيرة.

هذه هي أشجار الدرّادار التي تحمينا وليس شرفاتها. أتر الغبار

يجرحنا داخل قطرة باهتة، ويمكننا الحفاظ عليه هكذا بين

أصابعنا فهو لا يتحرّج. لم يتغير شيء منذ الشكوى الأولى:

انطلقنا بأعيننا على ساحل المتوسط وأشجار الزيتون هي

حدودها النهارية.

### الجزء المتّضح من السيرة الذاتية

ما الدافع الصغير الذي يمنعنا من النسيان؟

فوق أيّ أرضٍ إعجازيّةٍ نرقص مع الأمهات المعنّيات،

وأين الدموع الصادقة التي لا نراها؟

عقب سنواتٍ من الاعتكاف، من الحرائق الخافتة، من

الشموع المضاءة، من وهن الأصوات المتجمّدة في الصقيع،

أيّ خيرٍ تبقي في الحدود البالية للمدن؟ أيّ نعمةٍ نعترف أنّها

لامستنا بصورةٍ مؤكّدة؟

جننا من بعيد، من عذاباتٍ لن يرويها أحد، مستحضرين

أموراً ضبابيّةً وخياراتٍ غامضةً محفوظةً بصورةٍ موجعةٍ من

ألمٍ حقيقيّةٍ متراكبةٍ على أخرى، وذلك كي نرى أخيراً العلبيات

الخفيّة التي غادرناها لسنواتٍ عديدةٍ، معظمها لا زال يتسّم

في الأماكن، ولكي نفهم أنّ الرحلة تتمّ بفضل ما ينبع منها

جميعنا نحب العالم

وما ينبع منه في كلّ لحظة

وأصل كلّ لحظةٍ منها

والمجيء

والوداع،

جميعنا نحبّ العالم المغمور

والسنبل في القمّة

والسر،

جميعنا نخشى التنقّس الحميد

ساعة رحيلنا

والدوران الممل

والبخور

والانعطاف الذي يقترب!

يقترّب مبكراً ومدوّياً.

باستمرار، غير مسموعٍ ومتلاشٍ.

يُلغى الزمن تدريجياً، إنَّه وقت النار على الماء، وغالباً ما ننتقل من الأطول إلى الأكثر إنصافاً، منغمسين في الضوضاء المخروطية لصعود السلالم، لضغط الحياة التدريجي حتى أبعادها النهائية.

هذا الجزء المتّضح تدريجياً من السيرة الذاتية، حيث التأمل فقط كما هو الحال عند تسلّق درجة من السلم، هو جوهر مما فعلناه لصالحنا، هو الفرغ الذي ينبعث عقب فترة الأسر.

## الخراب

في أيّ وقت

في البداية والنهاية

حتى في مسارات الحياة الخالية من كلّ ألم

نبقى دون مستقبلٍ ودون بداية

مشوّشين داخل العمر والمسافة

معوّزين جرّاء بهتانهم

فنحن نجمع الرمل فقط في قاعٍ مدرسيّ

يحاكي تميمةً ضدّ العودة المستحيلة.

لا هدنة لنا ولا يمكننا العودة، ونبتعد بلا ضوضاء حيث

نسمّيها من بعيدٍ، في الهواء المتخلخل، أخيلةً مخففةً إلى

غبارٍ أبيضٍ عديم الشكل، في كثيرٍ من مظاهر الموت التي لا

تعد ولا تحصى.

الخراب المتوقّع هو الانحدار النهائيّ لكُلّ هذا، مدركاً تماماً

لعدم اليقين كعلامةٍ مرئيةٍ للذاكرة، الراتنج الذي يتساقط

عليها أمام عينيها ويسحقُ كلّ ذرّةٍ من الوقت ضدّ إغراءاتها،

مما يجعلنا نرفض تماماً التخلّي عن الهجر لأننا غير موجودين

في أيّ شيء، وكلّ ما نقوم به هو رسم إشارةٍ، أو علامةٍ، إمّا

للإيمان بما نعتقد أنّه لم يحدث، وإمّا لفهم القبول الدقيق

لحياتنا.

## من مجموعة "مهنة الجغرافي"

### الوقوف في الحب

ليس صعباً على الإنسان أن يقع في الحب، وليس صعباً إيذاء منظره الهارب برماد الماضي المتلاشي.

ربّما سأقول مع نهاية هذه الحياة المشتركة "اضطربت لسنواتٍ دون تقبيلك"، والآن فات الأوان.

... فات الأوان الآن على هذه الأرض المحاصرة. في السهول لا

زال اليأس والحزن الليلي لدى الأشخاص الذين غرقوا في صبرهم الليلي.

فقط بعد الهلع تنبح الكلاب الوفيّة على البوابات مع قدوم

الصباح، فقط بعد حافّة هذه الحياة المشتركة. "قضيتُ

حياتي أجري نحو فمك" وأخلط وجهك بأيّ وجهٍ كان.

### ولّت الأصوات

ولّت الأصوات

أخذت رحلتها خارج الشرفة وسلّمتها للعزلة.

يخاف البشر من البكاء وحدهم

لهذا يستمعون إلى قصص بعضهم البعض، لذلك يتحمّلون

الحب بخيبة أمل، الحب المنعكس على الوجوه كعناقيد

العنب.

ضل الناس وظلّوا في ذهولٍ محاصرين في خوف يواجه الليل.

لن يسكنوا بعد الآن حول التعب الأبيض للشباب، يضعون

في أيديهم سبحاتٍ ذهبيةٍ وتحت الأسقف يسمحون للنساء

المارات بتبخترٍ أن يرونها. في نهاية الليل يمرضون في حرارة

المرجات، ينصتون بهدوء إلى قصائد كافافي. في هزيع الليل

الأخير تقع النساء في حبّ بعضهنّ بجنونٍ ويقدّمن أرواحهنّ

له لحمايتهن.

وسألّوح بيدي اليسرى

وأقتدّم نحو البحر.

تذكّري:

تعلمت ذات يومٍ

كيف يرزقنا الله يوماً خفيفاً يعمي أبصارنا.

### الأرض الحاملة

هذه هي الأرض الحاملة، تلك الأشنة الزرقاء عند الغروب.

سنجمع على أكتافنا وهج أشجار الأرز

-2-

وفي الليل يأتي ابن آوى ليلتهم طعام المسافرين ويغرس سرّاً

في أعناقهم حدود الغرب.

ينتظر القلب آخر مكانٍ في العالم والفأل الحتمي لأشهرٍ

السواحل

أيّ سرّ يصعد الهضبة منبتاً للأشنة؟

أيّ سرّ ينعم في الحقول حيث ترعى الخيول بثبات؟

صمتنا

يحيي الموت في الأرض الحاملة

كلّ نعمةٍ

تذكّرنا ببساطة الوجوه التي أحببناها ذات يوم.

يحلّق الموتى داخل الخلنجات ويملئون هواء الجزر، فيما

تتجمّع الخيول تحت أشجار الأرز المغتمة.

إنّها أرضٌ متوقّفةٌ تتيح لنا اكتشافها

ويصمّت الله في جواربي

نائماً كشحورٍ في هدوءٍ لطيف.

### جزيرتان

-1-

لئن أردتني أن أتوه

سأبحث عن جزيرةٍ أخرى

سأنتظر العتمة أمام عينيّ

والحدأة في وادي الأفحوان.

### ترجمة بهاء إيعالي

إشارة:

وضعت عناوين بعض هذه القصائد من قبل المترجم نفسه،

وبالاتفاق مع الشاعر.

## أبعد من المكان

منى حاطوم: تَحَلَّلاتِ الفَوَاصِلِ والقَوَاضِ  
شرف الدين ماجدولين



يتقدم مسار الفنانة الفلسطينية - البريطانية منى حاطوم (1952)، في المشهد الفني المعاصر، باعتباره تجربة "تَحَلَّلاتِ" مسترسلة، وجوداً "ما بين" الجغرافيات واللغات، وتَمَّظُهُرُ يتخطى الفواصل الثابتة بين الأعراق، وتَسْوُفُ إلى مجاوزة العوارض بين الحسي المُمْتَلِكِ والمُسْتَقْطَرِ من مسارب الذاكرة، في امتداد تركيبى يولِّف بين السرديات المركزية، عن الهجرة، والوضع القهري للنساء، والتمركز الغربي، والاختراقات البصرية لـ"ما بعد" الفن المفاهيمي؛ حيث تَمُدُّ أعمالها، المنتشرة عبر متاحف العالم، من مركز جورج بومبيدو، إلى متاحف نيويورك، وسيدني، وهيلسينكي، وبرلين، وإسطنبول والدوحة... جسوراً متراكبة، عبر زمن ناهز أربعة عقود، بين لندن ومدن الشرق الأوسط، وبين غرائبية الفن الطليعي الحديث، والفانتازيا التعبيرية، والاختزالية الرمزية، فُتَحَكَم صوغ المستحدث الصاعق من خامات المعدن والزجاج والصبغ، والنسيج والأرشييف الشخصي، والمتعلقات اليومية.

فراغ، والأواني المتحولة، والخرائط الغرائبية،... فضلا عن الرموز الأكثر التصاقاً بذاكرة الحواس: "الكوفية" و"الصابون النابلسي" و"السجاد" و"المتاريس"... التي تكشف ترددات الاستعادة، وما يتخللها من تبدُّلات، هي حصيلة لفواصل الوقت، وعوارض الهجرة المؤبدة.

الموهم بالامتداد، الذي لا ينتج إلا المجاورة بين الحصون المنقبضة على فراغ؛ فجوات ضيقة تكاد تلغي مساحة "البين"، برؤى فجائية حريفة ومدوخة. في عمل أول يحمل عنوان "خريطة" أنجز سنة 2015، تركب منى حاطوم ملامح قارات العالم من حبيبات بلورية متراصفة، كرات زجاجية شفافة، مضمومة إلى بعضها، لا تُظهر إلا التخوم القصوى، حيث تلتقي الكتلة بالفراغ (اليابسة بالماء)، وتتلاشى فيها الحدود بين الكيانات. تتلون الكريات بأثر الضياء المنعكس على الأرضية الخشبية، على نحو مشطور عمودياً إلى أحجام غير متماثلة، تكتسب معها الحبيبات البلورية مقامات بياض/رمادي متدرج، يعيد تكوين نتوءات اليابسة في القارات الخمس. والحال أنها كريات منقبضة على حدودها الصغرى فقط، ومهيأة باستمرار للانفراط، هي في وضع تضام مؤقت، لا تكونه باسترسال تاريخي، أنوية صغرى لتمركزات منغلقة على هباء.

يوحى العمل بخطورة "الما بعدية" ما الذي سيطراً في حال تفكك ذلك التلاحم المبني على سلطة مؤقتة في الزمن؟، التشظي؟ التناثر؟ الفناء؟ في هذا التجهيز تبلور منى حاطوم رؤية من فوق لفكرة الحصون

### حصون للداخل المفرغ

في سلسلة من المتواليات البصرية المكتبة على تبين حالة الوقوع في شرك الفضاء الجغرافي، تبرز أربعة أعمال عن "الانغلاق"

ندلف إليها، يعمل على جلاء تفكك وانزياح أساسي، وبذلك لا ينقض على الذكرى التي يحملها المرء، لما كان موجوداً يوماً ما فقط، بل على كمّ هو منطقي وممكن، كم هو قريب وبعيد في الآن نفسه، ذلك التفصيل الجديد والمحكم للفضاء والأشياء الأليفة، عن المقام الأصلي" (ضمن كاتالوغ: منى حاطوم، دارة الفنون، مؤسسة خالد شومان، عمان، 2009، ص 11). عبارات تترجم الأعمال البصرية التي تقول الشعور الداخلي لإدوارد سعيد، خارج حيز الكتابة، ودونما ارتهان للقول: تركيبات الأسلاك الشائكة، وحديد الخرسانة المنقبضة على

**تدرجياً** اختصرت أعمال منى حاطوم المرواحة بين فن الأداء والتصوير الفوتوغرافي والتجهيز والفيديو والنحت وتوليفات النسيج... الصيغة النسائية لتخطي مأزق التعود القهري والمريح، مع وضع العطب والخسارة؛ بدت، في لحظة ما، أمثلة لتَحَلَّلاتِ الفَوَاصِلِ والقَوَاضِ، هل نقول مقابلاً جنسياً وخطابياً لإدوارد سعيد؟ شريكها في المواطنة والمنفى ومناهضة التواؤم والنسيان؟ تبدو العوارض الطارئة، في التجريبتين معا محصلة للوجود "خارج المكان"، ثم التلاشي التدريجي لمقومات الانتماء الحسي إلى المرتع، واستعاضته

بفضاءات الذاكرة والتخيل، وما يتصل بهذا الاستبدال الرمزي من أعمال مستبطنة لمفاهيم "الحدود" و"الشرق والغرب" و"الهيمنة" و"المحو" و"التشظي" و"الفصل العنصري"، و"المنفى"، والتفكيك النقدي للخطابات المنبثقة من تلك المفاهيم، ذلك ربما ما جعل إدوارد سعيد يختار أن يقدم أحد أكثر معارضها الفردية، الملتزمة في العالم العربي، شمولاً، ودلالة على اختراقاتها الأسلوبية، وصداميتها وبلاغتها البصرية. حيث يقول في أحد المقاطع "في عالم منى حاطوم الفني لم يعد المكان الثابت الدائم ممكناً، فهذا الفن مثله مثل الغرف الغربية المواربة التي جعلنا حاطوم



المنقبضة على فراغ، التي ستسكن بعد ذلك عشرات الأعمال التي قدمت في معارضها المتلاحقة، عبر القارات الخمس، يبدو ترجمة اختزالية لما فصله، بعد ذلك، عملان بارزان من هذه السلسلة، الأول بعنوان "قفص لاثنين" وهو مجسم كبير لما يشبه قفص طيور مدجّنة، بداخله مفاصل معدنية لسرير اثنين، غرفة نوم محجوزة، بأسفلها درج يفتح إلى الخارج، يفتحه آخرون، كذلك الذي توضع فيه الحبوب للطيور بالداخل، لكن لا يكتمل المجاز المخملي لأمثولة "الاقتران الأبدي"، فلا هو بقفص ذهبي ولا يتخلّل إهابه الصلب والبارد إحياء سكينته، هو حصن الفراغ ذاته الذي تشرّبه الحبيبات البلورية في الخريطة، والشرنقة التي تجعل الانتماء قرين الأشر، والخضوع للضرورة، مزيج من استيهامات غاستون باشلار عن "القوقعة"، واسترجاعات أورهان باموك بصدد "البيت الأصلي"، مسكن الأهل، ومرتع التكوين، فسرعان ما تتحول جدران المنازل إلى حدود قصوى للكون، في تخومه تنتهي طمأنينة الوجود، ويتفاقم في خارجه التيه والفقدان والتلاشي.

لكنها في النهاية مجرد وقائع حاضنة لللاشيء، من هنا لجوء منى حاطوم إلى تجريد الدعامات البيتية من لحمها الخرسانية، لتبدو في أعمال شتى مجرد هياكل حديدية ناقصة، مستعارة من أبنية اندثرت، أو لم تُشيد بعد، دعامات قد تكون جزءا من عمائر، بيد أنها هنا مجرد قضبان مقفلة، ذلك على الأقل ما يلمحه المشاهد في تركيبه "كبان إيكي" (2012) الذي تنقل بين معارض إسطنبول وبرلين والدوحة، حيث تنتصب خمسة هياكل حديد مفرغة، غير متماثلة الطول، متقاربة دون تخطيط

### هندسات للإقامة في الوقت

ولأن لا تحوير لمفهوم البيت وفضاءات الإقامة دونما استدعاء لحاضنة الوقت،



فقد كان لمرتکز "الحركة" دور جوهري في هندسة الأشكال الفنية لمنى حاطوم، إنه الفعل المكتوم في التركيبات الموهمة بالثبات، داخل العروض المرتبهة لآلية الانتقال. الفضاء هنا مدمج في "ما بعد" انزياحه عن موقعه الأصلي، واستسلامه لقدر التحول، على نحو يستهدف "جعل الزمن والفكر بصريين" إذا استعملنا تعبير جيل دولوز (الصورة - الزمن، ص 27)، فليست المرايا وقطع الأجر والأسلاك المعلقة والكريّات البلورية إلا استعارات لمفارقة الثبات، والتعلق بما بعده، أي بتخلّلات فواصل السفر وعوارض الترحّل المسترسلين عبر حلقات العمر، معنى لا يتصل بالتغريبة الفلسطينية وحدها، وإنما يدمجها في مصائر الأشباه والنظائر الإنسانية الممتدة في جغرافية الكون، وفي تاريخ الصراعات والحروب والاحتلالات. يحمل أحد أعمال منى حاطوم الساعة إلى هندسة الإقامة في الوقت عنوان "معلّق" (2011)، تجهيز من أراجيح متدلّية من سقف غرفة، بسلاسل حديدية، تنتهي بألواح خشبية، حفرت عليها خرائط مناطق عمرانية لمدن شتى عبر العالم، خرائط متجاوزة على نحو عشوائي لا نظام له، إذ تتقاطب طولاً وعرضاً، وبمسافات تكاد تكون متماثلة، تظهر الأراجيح في الصور ساكنة، وإن كانت منطوية على نذير الحركة المندفعة، بيد أن تقاربها يحد من قدرتها على التماهي، يجعل التصادم لا فكاك منه، مثلما هو حال الخروج القهري من الخرائط الحسية لأجل الإقامة في الحركة والوقت، للمنفي والمغترب المطرود من وطنه ومدينته وبيته، الذي يسكنه إيقاع التأرجح بين خرائط يعيشها ويعبرها، وأخرى يحملها في حقيبة سفره،



وفي ذاكرته على حد سواء.

تبدو المدن وشوارعها ليست شيئاً آخر إلا تلك الألبومات العائلية التي تصاحب المترحل آتياً ذهب، إنه ينتمي إليها بقدر انتمائه إلى مرافقه الجديدة، لأجل هذا لا مفر من أن تصطمم الخرائط ببعضها، وتتداخل صورها أو تتنمّل في الذاكرة، وتتغيب تدريجياً، فهي منذورة لحركة مصيرها الخبو، قبل أن تكون ظاهراً مرئياً، هنا مرة أخرى تستعيد منى حاطوم نزوعها إلى إكساب العوارض المحلقة في سماء المناقي الأبعاد الشبحية المرزئة، التي تجعل الشارع والغرفة والمقهى ومقر العمل ترتكس من عالم مُمتلئ إلى صور هاربة، إلى هالات سديمية تنهض من فجوات "ما بين" الحقيقة وتمثّلات الذاكرة، وترافق ترددات المهاجر بينها وبين ما يعيشه، في حركة ذهاب وإياب ترافق مسار العمر، ورحلته في الزمن، قبل أن يتوقف في لحظة يبلغ فيها وهن الحركة ذروته؛ كما تعلمنا الأرجوحة والمجاز الكامن داخلها.

البيت المنذور للترحل، والحركة الدائبة الموهمة بالثبات. في عمارة الكفاف لا يضحى البيت مالكا لهويته إلا بما هو محل انكماش ودرء للعري، لا تفاصيل تزدهي بخصوصية الحياة هناك، الداخل الغامض يمنحها صفة البيت المجرد أو المطلق، الذي سرعان ما يتحول إلى "لا بيت"؛ ذلك هو العمق الفجائعي الذي تراهن منى حاطوم على إبرازه خارج خصوصية المنشأ والمحيط الفلسطيني/العربي، حيث بات اللجوء والبحث عن فرص البقاء والتنقل بين المخيمات ومراكز الإيواء المؤقت، ضاغطة على حدود العالم.

هل لازال ثمة حاجة لتبرير الحركة الساكنة في الوجوه والجدران وتفصيل الأثاث والأغراض المنزلية؟ يحتاج الأمر بالأحرى إلى تنويع نطاق تلك الحركة ومنحها فجوات أداء مختلف، يستحمل امتدادات المعنى واكتنازه، وهو ما يعكسه عمل المرأة في تخطيط محفور على سطح زجاج في لوحة حملت عنوان "أنت ما زلت هنا"، حيث يقول العمل الناقل لصورة الناظر إليه، ما يعتمل في الذهن، ينقله بمفردات، لتجريد الصفحة من المظهر الطارئ للوجوه المحدقة، وجعلها تحمل عنوان ما توحى به "أنت لا زلت هنا"، هذا ما تقوله المرايا سواء كانت في محلها أو انتقلت إلى عشرات الغرف عبر مدن العالم، فتهندس الإقامة في الوقت لا المكان، ومن ثم فلن تستغني عن إبحائها ولا مخالفتها ولا إضمارها لوهم الثبات، إلا حين تهشم وتغيب.

### ثبات العوارض الملتهبة

ولا وجود لحركة دون معيقاتها، وفواصل بين شظايا زمنها، وعوارض استرسالها، ذلك منق الفحل ومجازاته التصويرية،

لذا أوغلت منى حاطوم في بيان تجليات الإعاقة، وتنويع "حدّيتها"، فالحدود "تصمد بتحوّلاتها"، بتعبير رجب دوبري و"هي لا تقهر، لأنه من الجيد التفكير بها" (في مديح الحدود، ص 37). في جاليري ماكس هتزلر برلين، عرضت منى حاطوم سنة 2008 تجهيزاً بعنوان "حديقة معلقة" متراس من النوع المستخدم في الحروب وصراعات المدن، أكياس خيش محشوة ببذور، بدل الرمل والطين، عددها سبعمئة وسبعون، تمتد عرضاً بما يوازي ثلاثة عشر صفا مزدوجاً، وارتفاع يناهز سمك ثلاثة عشر شوالاً، مرصوفة فوق بعضها، تُظفر من جنباتها وسطوحها فسانل البذور النابتة، فتكسوها بالأخضر الناعم، إذ الحدود تنزاح حاملة معها ثباتها وقدرتها على الرسوخ ومد الجذور، وتونج من صلب ما قد يبدو مؤقتاً كالتاريس، لتصير مع مرور الزمن جدراناً عاطفية تفصل بين الذوات برغم غيابها الحسي، إنها نابتة في القرار العميق، في بيروت وسراييفو وقبلهما برلين وقبلها بسنوات طويلة باريس لحظة كموتنها، وُضعت التاريس لتحصين صفوف الدفاع عن الفرقاء المتحاربين، وللفصل بين عقائد وأهواء سياسية وانحيازات فكرية، ثم تلاشت التاريس بعد ذلك لتعوضها معازل الداخل بين ذوات لم تصطنع الجسور بينها بسهولة.

الخطى نحو الانغلاق ومضاعفة الحجب والعوارض والفواصل والجدران، ذلك ربما ما سعت إلى تمثيله الفنانة الفلسطينية في عملها المعنون "غير قابل للاختراق"، حيث تتدلى الأسلاك الشائكة من السقف إلى حافة الأرضية، في خطوط متوازية شديدة التقارب في ما بينها، مشكلة مربعا من خيوط المعدن الضامرة والجارحة في آن، وغير القابلة للاختراق، هي هناك لا تفتأ تتحصن بسُمكها برغم تخلّلات المساحة بينها وفواصل الضياء النافذة منها؛ على هذا النوال يعاد تخيل تحولات التخوم واكتنازها، كما يُعزّى تجريدتها وتمنعها على العين، بيد أن الأسلوب التركيبي الموعّل في الاختزال هنا يستهدف أيضا

تصفية بمعنى الإعدام والغربة معا، إذ يسعى الفن المعاصر عادة إلى تصفية الحساب مع الذات والمجتمع ومع الماضي والحاضر، عبر تنقيح الذكريات وتركيبها داخل نسق له منطق حكاية، ذلك ما ألح إليه كريسيان بولتانسكي تحديدا حين أقرّ بأن "الذاكرة العاطفية اليومية، عكس الذاكرة الكبيرة المحفوظة في الكتب. هشة للغاية، وتختفي مع الموت، في الآن ذاته الذي تشكل تفرّداً"، وهو ما قام به حين أعاد تركيب أرشيف الضحايا المجهولين في الحرب العالمية الثانية، الذين حشروا في مدافن متباعدة خارج حدود انتماءاتهم الشخصية.

\*\*\*

في عبارة لأبي حيان التوحيدي يقول "وظاهر ما يرى بالعيان مفض إلى باطن ما يصدّق عنه الخبر" (الامتاع والمؤانسة، ج:1، ص 23)، ونحن نعيد التأمل في أغراض المطبخ التي تتخذ أشكال أسرة، وستائر مرعبة، وصحونا عملاقة، في اشتغال منى حاطوم

نستوعب آلية "التصفية" قرينة الإعدام، في مصائر المقتلعين والمأخوذون إلى الشتات، إذ في العمق لا تقوم هذه المتعلقة اليومية سوى بتفتيت الكتل وعجنها وإخراجها من أضيّق المنافذ، وتحويل اللحم إلى شتات عصي على اللّم، وبإعمال النظر في محمولها المجازي، ندرك حجم قساوتها وهجائيتها وعنفها الرمزي تجاه الذات والمحيط والعالم. لا أظن أن فنانا معاصرا اختار حقل الكتابة بالبصري لمجرد البوح أو إفراغ ما يثقل الذاكرة، فالتصوير عيش بين ظلال الآخرين، واسترسال في تقليب أساليب بدأت منذ المئات من السنين، لكن الفن المعاصر على الأقل يضمن حرية الخروج، في لحظة ما، من تقاليد المنجز إلى احتمالات تخص إرادتنا الشخصية، هنا بالذات يمكن أن نقر أن لا كتابة بالبصري دون رؤية فجائية وهجائية للعالم.

ناقد وأكاديمي من المغرب

## مفهوم المسؤولية الاجتماعية

خالد غربي

مفهوم المسؤولية الاجتماعية في فترة عصر التنوير، وحتى ظهور نظريات التحديث. وبالرغم من أن المفهوم لم يطرح صراحة إلا أن الأبعاد التي يشير إليها المفهوم كانت موضع اعتبار وحوار. ويمكن القول بأن التفكير في المسؤولية الاجتماعية تراوح بين تفكير الفرد بتأسيس المجتمع وتنظيمه، وهو ما يعنى مسؤوليته عمّا يحدث فيه. وبين تعيين المجتمع للمسؤولية الاجتماعية للفرد، ولم تعرف النظرية الاجتماعية موقفاً يجمع بين هذين الرأيين إلا مع نهاية القرن العشرين تقريباً. في هذا الإطار فإننا نستطيع أن نرصد ثلاثة مواقف نظرية فيما يتعلق بنشأة مفهوم المسؤولية الاجتماعية، ومصادر تحديد هذه المسؤولية. تنطلق من المسؤولية الفردية بالأساس، وتتسع أو ترتقي لتصبح مسؤولية اجتماعية. ويعبر عن هذا الموقف الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز الذي رأى المسؤولية الاجتماعية الفردية لها جذورها في الطبيعة الإنسانية بالأساس، حيث نجد أنه يؤكد على العلاقة بين الغريزة والعقل في التكوين الإنساني، وإذا كان من الطبيعي أن يسعى الإنسان لإشباع حاجاته تعبيراً عن حب البقاء فإنه يتجه إلى تأسيس حالة الاجتماع، لتحقيق إشباع أكثر أمناً واستقراراً لحاجاته الأساسية المهددة بعدم الإشباع في ظل الفوضى البنائية القائمة أو المحتملة (ليلة، 2006، ص 245). ذلك يعنى احتواء الطبيعة البشرية على عنصرين متناقضين هما الرغبة والعقل. الأولى تدفع إلى الحصول على ما يشعر أنه في حاجة إليه، دون أن يعبأ برغبات الآخرين واحتياجاتهم، وهو ما يدعو إلى صراع بين مصالح البشر وتصادمها. أما العقل فهو الذي يهذب الطبيعة البشرية، وهو الذي يرشد الإنسان إلى حل مشاكله مع الآخرين دونما حاجة إلى التضامن. ويترتب على ذلك كما يذهب توماس هوبز أنه وإن اتسم سلوك الإنسان بالأنانية التي تهدف إلى منفعة الإنسان الفرد، إلا أن هذه المنفعة تتسع لتتحول إلى نوع من المنفعة الاجتماعية، ويعنى ذلك أن إشباع عواطفنا يتحقق عن طريق إشباع حاجات الآخرين وعواطفهم. وهو ما يعنى أن

توماس هوبز يرى أن المسؤولية الفردية التي تسعى إلى تأكيد إشباع الحاجات الفردية استناداً إلى منطق المنفعة، يعد المدخل الحقيقي للمسؤولية الاجتماعية، التي تعنى أن إشباع الحاجات الفردية لن يتحقق إلا من خلال إشباع الحاجات الاجتماعية.

ويتسق الموقف النفعي، مع البدايات التي وضعها هوبز فيما يتعلق بالمسؤولية الاجتماعية، حيث يرى رواد المذهب النفعي أن البشر يسعون بالضرورة لتحقيق مصالحهم، وأن المصلحة هي غاية السلوك عادة، والإنسان مسؤول عن تحقيقها، أو توفير الشروط الضرورية لتحقيقها، وأن الإطار المرجعي للحكم على المصلحة أو تقييم المسؤولية يتمثل في ذاتية الإنسان. وهي الحالة التي تطرح قضية عشوائية الغايات وتبعثر المسؤوليات الفردية إلى حد التضاد، حيث يسعى كل فرد لتحقيق مصالحه، الأمر الذي يطرح مشكلة النظام الاجتماعي من جديد، غير أن الفكر النفعي يتطور من تأكيد سعى الإنسان لتحقيق المصلحة الفردية، ومن ثم المسؤولية الفردية عن تحقيق هذه المصلحة، إلى سعيه للمنفعة أو المصلحة العامة، عن طريق استيعاب البعد الاجتماعي في السلوك الإنساني الذي يعبر عن مسؤوليته، حيث أشار إلى ذلك جيمس مل حيث يشير جوهر هذا المبدأ إلى التأكيد على أن المعيار الوحيد للصواب والخطأ هو تحقيق السعادة القصوى لأكبر عدد من البشر.

ارتباطاً بذلك نجد أن كمبرلند يذهب إلى أن خير الجميع يعتبر غاية عليا لسلوك الإنسان ومعياراً أقصى لتقييم مسؤوليته الاجتماعية وتعيينها، ومن ثم فقد أصبح الخير العام هو قانون الأخلاق الأسمى فيه تتحقق سعادة البشر والجماعة معاً. وقد سار في هذا الاتجاه شافيتسبري فربط خير الفرد بخير المجموعة، وقال إن الخيرية لا تكون إلا في نزوع الإنسان من تلقاء نفسه وبغير ضغط خارجي، إلى ترقية خير المجتمع الإنساني وسعادته. وقد طور هاتشيسون هذه الأفكار حينما جعل غاية السلوك هي تحقيق أكبر قدر من السعادة لأكبر عدد من الناس، وذلك يعنى أن الموقف

النفعي جعل الحاجات الأساسية للفرد هي الطاقة الدافعة لتأسيس المسؤولية الفردية عن السلوكيات أو الأفعال التي تستهدف إشباع الحاجات الأساسية للإنسان الفرد. غير أنه بسبب البعد الاجتماعي في بناء شخصية الفرد، وهو البعد الذي رمز له بالعقل، الذي يعد نافذة لاستيعاب كل الموروثات الاجتماعية. فإن المسؤولية الفردية لن تتحقق إلا من خلال تأسيس المجتمع المستقر والقادر على إشباع الحاجات الأساسية لمواطنيه (ليلة، 2007، ص 47 - 49).

### المجتمع يتولى تعيين المسؤولية الاجتماعية

يقف هذا الموقف موقفاً مناقضاً من الموقف السابق، ويؤكد أن تعيين المسؤولية وتحديد طبيعتها يأتي من خارج الإنسان بالأساس. وإذا كان الإنسان هو الكائن العاقل، فإن تعيين المسؤولية يرتبط بدرجة عالية من العقلانية. وإذا كانت الفلسفة المثالية عند هيجل تؤكد أن الكون رشيد بطبيعته، وأن تطوره يعتمد على نشر العقلانية في الواقع، حتى يتطابق مع مقتضيات العقل الكوني. فإن ذلك يعني أن عقلانية الإنسان تتأكد إذا تطابقت مع العقل الشامل أو عبر عنه. وأن الرجال العظماء في التاريخ هم الذين تكيفت عقولهم مع متطلبات هذا العقل الكوني أو الفكرة المطلقة. وفي هذا الإطار تستند مسؤولية الإنسان إلى مستوى عقلانيته، وإذا كانت عقلانيته تأتيه من خارجه، فإن ذلك يعني أن مسؤوليته تعين له، أو بالأصح تفرض عليه. ولذلك يرفض هذا الموقف تحديد المسؤولية الاجتماعية باعتبار أن دافعيتها من داخل الإنسان، أو هي عقلانية ومسؤولية محتمة بيولوجيا، أو محتمة بعوامل ليست اجتماعية مرفوضة. وفي هذا الإطار نجد أن السلوك أو الدور ينجز في ظل شروط موقفية، لا سيطرة للإنسان عليها. وفي هذا الإطار يصبح من أهم لزوميات السلوك العقلاني أو المسؤول، أن يتوفر لدى الفاعل فهم كامل للشروط الموقفية المتصلة

بمسؤوليته الاجتماعية وسلوكه (الطويل، 1960، ص 285). وإذا كان هذا الموقف يؤكد على أهمية أن يتوفر لدى الإنسان الفهم الكامل لطبيعة المسؤولية وحدودها التي عينت له، فإن ذلك يعنى أيضاً أنه من الضروري أن يعمل وفقاً لمتطلباتها. وإذا كان الاتجاه السابق قد ربط العقلانية بمرجعيتها البيولوجية وجعل المسؤولية فردية مرتبطة بعقلانيته، وهي المسؤولية التي قد ترتقي لتصبح ذات طبيعة اجتماعية. فإن الموقف الأخير يؤكد على أن المجتمع هو المرجعية الأساسية لتعيين المسؤولية الاجتماعية، وذلك باعتبار أن المجتمع هو الذي يحدد القواعد الحاكمة أو المحددة للمسؤولية من خارج الفرد. فالمسؤولية معينة للفرد، وغاياتها ووسائلها معينة كذلك، إضافة إلى حزمة الحقوق والواجبات المرتبطة بها. وهو الأمر الذي يشكل جوهر الخلاف بين المسؤولية الفردية والمسؤولية الاجتماعية. وتبعاً لذلك فإن نسق الثقافة والقيم في المجتمع هو الذي يتضمن تحديد طبيعة المسؤولية الاجتماعية، التي ينبغي أن يقوم بها الفرد استناداً إلى موقعه في بناء المجتمع، أي استناداً إلى المكانة التي يشغلها والأدوار التي يقوم بها، حيث نجد أن نسق الثقافة والقيم في المجتمع يحدد المسؤولية الاجتماعية للأفراد بصورة مزدوجة، فهو من ناحية يحدد الأهداف أو المهام أو الوظائف، التي تسعى المسؤولية لإنجازها في المجتمع، وهي وظائف أو غايات ذات طبيعة اجتماعية بالأساس. إضافة إلى أنه يحدد مجموعة القواعد التي تضبط وفاء الأفراد بمسؤولياتهم الاجتماعية، ثم يقرر الجزاء الاجتماعي المرتبط بطبيعة وفاء الفاعل بالمسؤولية المعينة له ومستواه (ليلة، دس، ص 169).

### المدخل الحقوقي

مع بداية العقد الأخير من الألفية الثانية برز التنظير الحقوقي كمدخل لفتح أبواب المشاركة أمام الجماهير وتدريبهم على تحمل مسؤولياتهم، وقد ارتبط بروز المدخل الحقوقي مع صعود نجم تنظير المجتمع المدني وخاصة المنظمات الحكومية ودورها في

التنمية من أسفل، أي من الجماهير، وتراجع دور الدولة القومية كفاعل تنموي فشلت غالبية تجارب التنمية التي قادتها. ذلك يعنى أن ظهور هذا المدخل ارتبط من ناحية بعدم فاعلية كافة أشكال التنمية المفروضة من أعلى، والتي تجعل بنية المسؤولية الاجتماعية بنية غير متوازنة، حيث تنفصل الحقوق عن الواجبات (ضلعي المسؤولية الاجتماعية) في نطاقها فرضت الدولة على المواطنين واجبات في مواجهة اعتراف ضعيف بالحقوق التي ينبغي أن يحصل عليها المواطنون العاجزون عن مواجهة الدولة العاتية في قوتها. ولهذا السبب ولضعف الدولة وفشل تجاربها التنموية كما أشرت حدث انقلاب في الفكر التنموي، حيث برز تنظير يؤكد على ضرورة أن تبدأ التنمية من أسفل، في هذا الإطار عملت بعض تنظيمات المجتمع المدني باتجاه تطوير وعي البشر بأهمية قيادتهم للتنمية لتحسين أوضاعهم. وهو ما عرف بالتنمية المستدامة، ولكي يشاركوا في تطوير أوضاعهم، فإنه من الضروري أن يكونوا على وعى كامل بحقوقهم والتزاماتهم. وقد ساعد على تبلور هذا النمط من التنظير وترسخه من ناحية ثانية بتراجع دور الدولة، وتراجع بطشها تحت وطأة رقابة مؤسسات النظام العالمي، حيث أتاح ذلك الساحة أمام المواطنين لأخذ زمام المبادرة، لتطوير أوضاعهم وفرض الرقابة على أجهزة الدولة، وتوجيهها لخدمة مصالحهم بتأهيل وتوجيه من تنظيمات المجتمع المدني. غير أن ذلك لم يتم بصورة عشوائية ولكنه - أي التأكيد على المدخل الحقوقي - تبنى الطابع المؤسسي من طرفين متقابلين، حيث نجد على أحد الأطراف تنظيمات المجتمع المدني، خاصة المنظمات غير الحكومية التي تعبر عن روحه وجوهره، والتي تولت تدريب الجماهير على تحمل مسؤولياتها الاجتماعية، وحتى يمكن أن تتحمل مسؤولياتها الاجتماعية فإنه من الضروري أن يمتلك المواطن الوعي بحقوقه وواجباته، وهو الطرف المقابل في التفاعل مسؤوليته الاجتماعية. ومن ثم فإلى جانب أن تنظيمات المجتمع المدني عملت باتجاه تمكين الفئات الاجتماعية المهمشة اقتصادياً وسياسياً، فإنها عملت كذلك على تطوير وعيها الاجتماعي والسياسي والقانوني، بما يؤسس لديها مسؤولياتها الاجتماعية باتجاه المشاركة الفعالة على كافة الأصعدة.

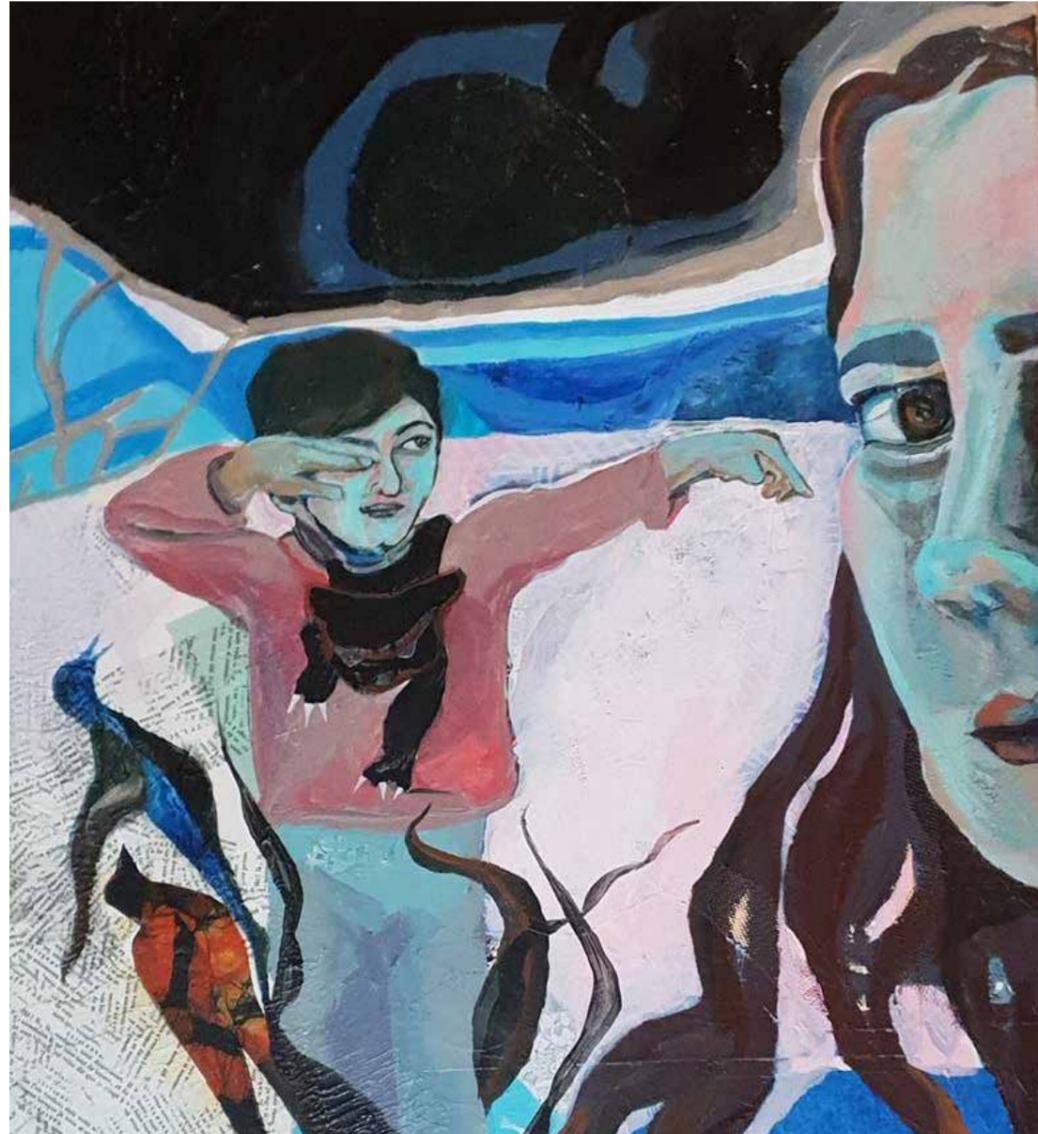
وتوجد محطات تاريخية شكلت علامات في تاريخ تطور المدخل الحقوقي، بدأت هذه المحطات مع منتصف الثمانينات من القرن العشرين حيث برز الحديث حول حقوق الإنسان المشروطة. وفي نهايتها وبالتحديد في عام 1989 بدأ البنك الدولي يؤكد على صيغة

الحكم الرشيد، من خلال إعادة التركيز على الدولة. واستمرار ذلك من خلال دليل التنمية البشرية الصادر عن البرنامج الإنمائي للأمم المتحدة حيث انتقل التأكيد التنموي ليركز على الإنسان ومواجهة الفقر. وفي المؤتمر العالمي لحقوق الإنسان المنعقد في فيينا 1993 تم التأكيد على ربط التنمية بحقوق الإنسان. وفي عام 1997 أُكِّدت عملية الإصلاح التي تبنتها الأمم المتحدة على ضرورة نشر ثقافة حقوق الإنسان. ونتيجة للتطورات السابقة برز المدخل الحقوقي في منتصف تسعينات القرن الماضي باعتباره يسعى لدمج الإنسان في التنمية البشرية المستدامة، ارتباطاً بذلك يؤكد المدخل الحقوقي على أن الهدف الذي تتجه إليه المسؤولية الاجتماعية يتمثل في تحسين أوضاع البشر بالتركيز على احتياجاتهم ومشكلاتهم وإمكاناتهم. ومن هذا المنطلق يرتبط المدخل الحقوقي بنفس القضايا التي تهتم بها معظم المبادرات التنموية التي أُكِّدت على حق الإنسان في إشباع حاجاته الأساسية كالغذاء والمأوى، والرعاية الصحية والتعليم والأمن والحرية لتطوير نوعية الحياة. على هذا النحو يستند المدخل الحقوقي إلى مسلمة أن للبشر حقوقاً ثابتة، وبأن الحرمان من الحاجات يعد إنكاراً لتلك الحقوق (ليلة، دس، مرجع سابق، ص 171). ذلك يدفعنا إلى البحث عن الفاعل الذي يتولى - استناداً إلى المدخل الحقوقي - تطوير نوعية حياة الفقراء بما يجعلها قادرة على إشباع احتياجاتهم الأساسية، من خلال تدريبهم وتنشئتهم وتطوير وعيهم بحقوقهم وواجباتهم. في هذا الإطار نجد أن تنظيمات المجتمع المدني من خلال مسؤولياتها الاجتماعية عن التنمية الاجتماعية المستدامة، التي تبدأ من الجماهير هي الفاعل الذي يعمل على تطوير إمكانيات الفقراء وقدراتهم، وتأكيد ثقتهم بأنفسهم وأحققتهم في فرص الوطن، إلى جانب أن هذه المنظمات تعمل على تمكين هؤلاء المهمشين والفقراء اقتصادياً واجتماعياً. إضافة إلى ذلك نجدها تعمل على تطوير وعيهم الحقوقي في مختلف المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، في مقابل توعيتهم بضرورة الوفاء بواجباتهم كاملة، لأن القيام بهذه الواجبات يعد المدخل الحقيقي للحصول على الحقوق، وأن ذلك يشكل النواة الصلبة لمسؤولياتهم الاجتماعية. فالقيام بالواجبات يشكل المدخلات بينما الحصول على الحقوق يشكل المخرجات من وجهة نظر هذا المدخل.

باحث وأكاديمي من الجزائر

## الهروب من الذاكرة

إبراهيم عبدالمجيد



هيئة العقاد

نامت زينب مبكّرة من التعب والإرهاق، ونام عمرو ولينا قبلها، لكنّ مجدي لم يكن ممكناً أن يغشاه النوم بسرعة هكذا. لم يبذل جهداً كبيراً مثل زينب، وملاؤه النهار بالطاقة، لا يعرف كيف يُفرغها، وكان صعباً أن يداعب زينب التي نامت في سرعة شديدة، وبدت قد ذهبت بعيداً إلى عالم آخر. سيظلّ وحده لوقت طويل. لا يريد أن يدخل على الفيسبوك، ولا يريد أن يتحدّث مع أحد، لكنه يريد أن يقف في حديقة البيت، ينظر إلى الفضاء والفُلل المتباعدة، والأشجار بينها، وعلى جانبي الطريق.

فعل ذلك، وفتح صدره يترك النسيم يداعبه، ويشعر بيد الهواء الناعمة المنعشة تتحرّك على صدره، تكاد تُخدّره. انتقل إلى الشقّة الأخرى الخالية، وراح يتخيّل الحوائط، وقد صارت بينها أرفف للكُتب بطولها وارتفاعها كلّها، في الصالة وفي الغرف، وكيف سيكون هناك مكان للبيانو، يتعلّم عليه الأطفال العزف، وآلة كمان وغيرها من الأدوات الموسيقية. لا بدّ غداً أن يختصر الوقت. فليذهب إلى إحدى محالّ بيع الويليليا التي اشترى منها، ويطلب منهم الحضور لأخذ مقاسات الجدران لعمل المكتبة والأرفف. كان قد أرجأ ذلك حتّى ينتقل، وها هو انتقل. سيدخل على الإنترنت

الليلة، ليعرف أهّم الكُتب التي يريد شراءها. الاستعارة ستكون للكبار والصغار، لذلك لا بدّ أن تكون الكُتب ما بين الفلسفة والتاريخ والاقتصاد وغيرها من العلوم، وأيضاً الإبداع الأدبي للكبار بكلّ أشكاله، ومهمّ جداً أن تكون هناك غرفة لروايات وكُتب الأطفال بالإنجليزية والفرنسية، وأكثرها بالعربية. سيحتاج منّ يساعده في الاختيار، لكنه يستطيع أن يعرف الكثير بتصفّح الإنترنت. بل ويعرف الأسعار، وأين يوجد الأرخص من الكُتب، وأين توجد التخفيضات. ليس معقولاً لمدرّس مثله ألاّ يعرف كيف يتمّ ذلك. إن ما عرفه من أسماء المفكرين والأدباء سيجعله يعرف أعداداً أكثر منهم حين يدخل على الإنترنت. سيفعل ذلك على سبيل حُبّ الاستطلاع الليلة، لكنّ، غداً بالنهار سيجلس في

للجدران أتر آخر. وضع رأسه على مقود السيّارة، وتهادت شادية بصوتها المليء بالحزن والدهشة ممّا جرى للصبي الذي كانت تُحبّه في طفولتها. عتريس. محمود مرسي الذي أدّى دوراً لا يتكرّر.

الواد أبو جلب ليّن صبح غير الولد

ضاع منه قلبه الأبيض

وسط صرخ البلد

الحلم اللي حلمته في الصبح بيتفرد

يصبح ذنب البلد

والضحك اللي اللي ضحكته

أهو دمعة للبلد.

لم يُكمل. سقطت دموعه والمحطّة الإذاعية لم ترجمه، إذ تداخلت مع الأغنيّة الأولى الأغنيّة الثانية، وصوت الكورس:

الزرع جفّ  
الضرع جفّ  
الأرض بتقول

غيتوني

أغلق المحطّة، ومسح دموعه، لكنه لم يستطع أن يُوقف فيض الذكريات، والسياسيون ممّن معه يتحدّثون عن عظّمة الفيلم ومعانيه السياسية، وكيف أن جمال عبدالناصر سمح بعرضه رغم ما وصله أنه المقصود بعتريس. لكنّ الفيلم ومعناه يتجاوز أيّ حاكم إلى المعنى العامّ لكلّ دكتاتور في أيّ مكان وزمان. لقد كانت لافتة "زواج عتريس من فؤادة باطل" لافتة كلّ المظاهرات في مصر

منذ أيّام السادات حتّى ثورة يناير.

ابتعد عن ذكرياته من الأحاديث حول مشهد شادية وهي تفتح

الهاويس، لتروي الأرض الشراقي التي منع عنها عتريس المياه، وعظمة المخرج حسين كمال الذي حقق مشهداً عالمياً فائق الروعة.

أعاد تشغيل الراديو، لعلّه انتهى من أغاني فيلم "شيء من الخوف"، فوجده يذيع موسيقى فيلم "الأرض". شرد يفكر ماذا يحدث له الليلة؟ وماذا يقصد البرنامج، من زرع جفّ إلى أرض عطشانة، ومن الواد أبو جلب لين صبح غير الولد إلى محمود المليجي، يجرّه جنود الهجانة، وهو يمسك بيديه في الأرض، لا يتخلّى عنها؟! أعلق المحطّة الإذاعية من جديد، لكنه لم يتعد عن الذكريات.

كلا الفيلمين تمّ تمثيلهما بعد هزيمة 1967. كلا الفيلمين كانا يعنّان على القوّة والأمل. كم كان النقاش حولهما رائعاً، يفتح له آفاقاً من المعرفة! لقد امتدّ النقاش في أكثر من ليلة إلى ثورة 1919، وكيف كانت أعظم ثورة في تاريخ مصر الحديث، شوّهها النظام الحاكم بعد يوليو 1952 بدراسات تافهة لأذنا به من الكتّاب، لكن، توالى الكُتب العظيمة منذ سنوات عن الثورة والثوار، يصل بعضها إليهم في السجن. لا أحد يفكر في محتواها، فالقاعدة أن يكون الكتاب مطبوعاً في مصر. غير ذلك لا أحد يهتم. لقد قرأ بعضها في السجن.

كان حسام وهبان في ليالي كثيرة يُحدّثهم عن ثورة 1919 ويقول إنه رغم عداة سعد زغلول للحزب الشيوعي الذي ظهر بعد ذلك، فهو لا ينسى كيف بدأت النهضة في كلّ شيء. صناعة وزراعة وسينما ومسرح وطرق وحقائق، وكلّها من فعل المجتمع الأهلي. باشوات زمان الذين أمم عبدالناصر أملاكهم، ليس حُبّاً في الاشتراكية، لكن، ليكون الناس جميعاً على قلب وفكر

رجل واحد، هو فكره، حتّى أتى بالهزيمة الجبّارة. لقد أمم عبدالناصر أملاك الأجانب أيضاً، فتركوا البلاد. هناك فرق بين مجتمع كان فيه عشرات المجلّات والصحف بكلّ اللغات، ومجتمع به عدد لا قيمة له من الصحف، كلّها تشبه بعضها، كأنها صحيفة واحدة، فقط اختلف عدد صفحاتها. هذا كلّهُ انتهى إلى نحن فيه الآن. يُحدّثهم عن شارع عماد الدّين وفزق المسرح حتّى ضحك عوّاد اللي في الطراوة ذات ليلة، وقال "والله، أنا نمت وأنا قاعد دلوقت، وحلمت أني باللبل واقف في شارع عماد الدّين شايف نجيب الريحاني وسليمان نجيب واقفين يضحكوا ويقهقهوا حدّ ما جثّ عربية حنطور، ركبوا فيها. شاوروا لي، قمت من الخُلم". ضحكوا. لكنهم انطلقوا في ضحك صاخب جدّاً حين قال عوّاد اللي في الطراوة من جديد "منذ 1952 مكتوب علينا نعمل زّيّ توفيق الدقن وعبدالمنعم إبراهيم في فيلم سرّ طاوية الإخفاء". توفيق الدقن يسأله "العلبة دي فيها إيه؟ يردّ عبدالمنعم إبراهيم فيها خاتم، يديّله توفيق الدقن على قفاه، ويقول له لا، فيها فيل. ويسأله من جديد فيها إيه؟ يقول عبدالمنعم إبراهيم فيها خاتم، يضربه على قفاه، ويقول له لا، فيها فيل، لحدّ ما قال عبدالمنعم إبراهيم فيها فيل. أهو دا حالنا من 1952 اللي ما يقولش فيها فيل مسيره يشرف هنا!".

يتذكّر مجدي الضحك الصاخب تلك الليلة، ويضحك، ثمّ يتعدّ عمّا سمع من أغان لشادية، حرّكت أوجاعه، ويتذكّر حديث حسام وهبان عن أغاني سيّد درويش، وتمنّى لو تأتي بها محطّة الإذاعة الآن. فتح الراديو، فانطلقت ماجدة الرومي وهشام سليم ومنّ معهم في الفيلم يُعْتَوْن

"الشارع لنا.. احنا لوحدنا.. والناس التانيين دول مش مِنّا". تذكّر سعيداً فيلم "عودة الابن الضالّ"، وتذكّر صلاح جاهين وما حفظه من الرباعيات التي استعارها من مكتبة السجن. لكنه اشتاق إلى أغنيّة نجاة الصغيرة ناداني الليل، وراح يردّد مع نفسه:

وأنا في عزّ النعيم كلُّهُ  
لاقيت الفجر صحّاني

ما هذا البلد العظيم؟! وكيف يتردّد إلى ما وصل إليه؟! إنه يرى حسام وهبان يضحك ويقول للشيخ يسري "الأهرامات التي تعتبرونها تماثيل كُفر، وتريدون هدمها، انظر إلى بناؤها، وكيف يتّجه إلى السماء، إلى الله الذي عرفه المصريون قبل كلّ الأمم. انظر إلى المسلات التي ترتفع محدّبة كالهرم إلى السماء. هل تعرف، يا شيخ يسري، أنهم حينما يعثرون على مومياء، يجدون مع صاحبها ما كان يُحبه في الدنيا، ليكون معه في الآخرة، يعني أنهم يؤمنون بالبعث. يا شيخ يسري، كان للفرعنة إله، اسمه خنؤم، خلّق الناس على العجلة من طين الفخار". هنا ارتفع صوت الشيخ يسري يقول "أخرس، يا كافر"، فيضحك حسام وهبان، ولا يغضب، ويقول له كلُّ ما في الكُتب المقدّسة له أصل عندنا وعند البابليّين في ملحمة جلجامش. أمّا الليلة التي كاد فيها الشيخ يسري يفقد صوابه حقّاً، فكانت تلك الليلة التي قال فيها حسام وهبان إن الطير الأبايل هذه أسطورة آشورية، وإنه في أحد حروب الآشوريّين في الشام كانت فوقهم طيور، تقذف أعداءهم بالحجارة قبل الإسلام بأكثر من ألف وخمسمئة سنة، مؤكّداً على ما يقول بأن هناك جدارية محفوظة في المتحف البريطاني تُوضّح ذلك. ليلتها بدا

الشيخ يسري متماسكاً كاتماً غضبه إلى حدّ كبير، لكن، وسط الليل وجده مجدي يبكي وهو يصليّ. لقد اختار أن يصليّ جوار دورّي المياه الصغيرتين رغم اتّساخ الأرض وضيق المكان، والصدفة كانت قد جعلت مجدي ينهض للتبولّ والكلّ نيام.

- لماذا تبكي، يا شيخ يسري؟ هل هناك جديد سيّئ، لا نعرفه؟  
- لا، يا مجدي، يا ولدي.

قال ذلك وهو يمسح دموعه بكُمّ جلبابه، واستطرد:

- عذاب الحوار مع حسام أكبر من عذاب السجن. أكاد أراه على صواب، وأطلب من الله أن يزيّدني تماسكاً بما تعلّمته. عذابي، يا ولدي، أنا معاً، هو ومنّ مثله وأنا ومنّ هم مثلي، ليس لنا على الأرض وطن. أنا أبكي، وأنا أسأل لله كيف يستمرّ هذا الظلم؟!

ليلتها تسأل مجدي كيف حقاً صار هذا الشيخ الطيب هنا. رغم ما يبدو من تشدده الديني يتسامح بسرعة مع حسام وغيره ممن يمكن أن يختلفوا معه. رغم أنهم أسموه زعيم اليمينيين يفتح قلبه للآخرين. ويتذكرون كيف أنه حقاً مثلهم لا علاقة له بالإخوان المسلمين. كان خطيباً في مسجد صغير في قريته بالصعيد. مسجد لا يتسع لأكثر من خمسين شخصاً. بعد عام من فض ميدان رابعة العدوية، أصبح الصباح فوجدوا على جدران المسجد شعارات تندد بما جري وتصفه بالمذبحة وتطالب بالثأر. من الذي فعل ذلك؟ لا أحد يعرف. تم اتهامه بها. لم يشفع له عُمره ولا قوله أن لا أحد في القرية كلها يعرف أين يقع ميدان رابعة العدوية أصلاً. كان عليه أن يتهم أحداً لينجو، وهو يرفض أن يتهم أحداً لا يعرفه. هو هنا بنفس التهمة. الانتماء

لجماعة محظورة، وتم تدوير قضيته بعد عامين أيضاً. لم يحدث أن فعل أحد ذلك على جدران المسجد في السنوات التالية، وكان ما حدث كان ليصير هو كبش الفداء للشبيعة. والذين يلتفون حوله منهم لا يعرفون ما اليمين وما اليسار. كلهم موظفون في وزارات مختلفة راحوا ضحية تقارير أمنية من زملائهم. وجدوا في الدين ملاذاً في حبستهم، وفي الشيخ يسري هادياً ومصدراً للصبر والرضا، فشعاره دائماً لا تقنطوا من رحمة الله ومن ثم راحوا ينصتون إليه ويصّلون خلفه. صار زعيماً للصابرين أكثر مما هو زعيم اليمينيين كما يسميه حسام وبعض محبيه ضاحكين. أجل. حتي وهم يسمونه بذلك يضحكون فهم جميعاً ضحايا. حتى لو انفعل يوماً كان يعتذر إلى الله وينهض بسرعة إلى الحمام يتوضأ ويعود ليصلي ثم يتمدد على الأرض شارداً عن الجميع، يردد بصوت هادئ أسماء الله الحسني، ويده على المسبحة الصغيرة يتحرك فوقها إبهامه في هدوء.

ليلتها أيضاً لم يستطع مجدي أن ينام قبل أن يُوقظ حسام وهبان، ويخبره هامساً بما رأى. أكمل حسام وهبان نومه، وبدا لا يهتم. لكنه في النهار ترك مكانه، وارتدى جوار الشيخ يسري، وأمسك بيده يُقبّلها، ويقول "أرجوك، سامحني، أنا لا أشكّك في الإسلام، ولا في أيّ دين. أنا فقط أريد أن أقول إننا كمصريّين نعرف الله قبل أن نعرفه أحد، ثمّ إن وجود هذه القصص في القرآن لا يُقلّل من شأنه، فالتوراة قبل الإسلام مليئة بالأساطير، وأوحى الله بهذه القصص للنبّي محمّد عليه السلام، لأنّ بدو الصحراء كانوا لا يعرفون ذلك، فهم قوم زُحّل، وإن كان بعضهم يعرف

بعضها من اليهود والأقباط. سيّدنا محمّد الذي كان يقطع رحلة في الشتاء إلى اليمن، وفي الصيف إلى الشام مع قريش في طريق تجارتها، قابل كنائس المسيحيّين ومعابد اليهود، وهده الله إلى دين وسط، ليس فيه مادّيّة اليهود، ولا روحانية المسيحية المطلقة. دين يجمع بين المادّة والروح، وهو الأنسب للناس. دين يُحوّل بدو الصحراء إلى مقاتلين، يُنهبون على ما تبقي من إمبراطورية الفُرس والروم ليس أمراً عبثياً، إنما هي بداية جديدة للعالم. لا تتضايق منّي، يا شيخ يسري. أنا أحبّ الأديان، ولست مثل ما يقال عن الشبوعيين، لكنّ الأديان جاءت لتعمر الدنيا، لا لتتركها للصوص والأوغاد، وندافع عنهم بكلمات مثل طاعة وليّ الأمر، والصبر عند السُنّة، وانتظار المهدي المنتظر عند الشيعة، ليمأ الدنيا عدلاً. هذا هو معنى عبارة الدّين أفيون الشعوب التي قالها ماركس، وليس هو الأفيون. ولقد مرّت أوروبا بما هو ألين ممّا نحن فيه، ولهذا كان حديث كارل ماركس. كلُّ الشعوب التي دخل الإسلام بلادها كانت في ظلم كبير، وتبحث عن العدل، لكنّ الشيوخ تنسى ذلك، وتُبزّر للظلم بالدّين. أرجوك، أنا يمكن أن أكون في صفّك، والله". وعاد يمسك بيد الشيخ يسري يُقبّلها، ثمّ قبّل رأسه، فانفجر الشيخ يسري يبكي مرّة أخرى من تأثير الموقف الطيب لحسام وهبان الصغير.

كاتب من مصر

\* النص فصل من ثلاثية روائية تحت عنوان "ثلاثية الهروب من الذاكرة".

## السينما وحرب الفايروسات

بنونس عميروش

عَظَلَّ فايروس كورونا المشاريع السينمائية مثل كافة الأجناس الفنية الأخرى، فتقلصت فاعلية الإبداع السينمائي في مختلف البقاع، وسرعان ما انحدرت إنتاجية الأفلام على الصعيدين العربي والعالمي بدرجات متباينة، فتراجعت المهرجانات الكبيرة بدورها وتم تأجيلها إلى مواعيد مستقبلية، كما أغلقت دور السينما بما فيها تلك القديمة والشهيرة مثل دار العرض "ذا ستيت ثياتر" في واشنطن، ما سبب خسارات كبيرة في الصناعة السينمائية بحلول سنة 2020.

**على** إثر ذلك انهارت أرباح شبك التذاكر، إذ تحوّل عرض الأفلام من الشاشات الكبيرة إلى المنصات والمواقع الإلكترونية التي أصبحت تتفاهم باستمرار دون بلوغ أرباح ما تحقّقه قاعات السينما، فبات البثّ بصيغة الفيديو على شبكة الإنترنت شائعاً أكثر فأكثر، كوسيلة رقمية بديلة للتوزيع (نموذج نتفليكس)، ما أدى إلى انخفاض مخزون العارضين. مع ذلك، لقيت منصات الأفلام إقبالا منقطع النظير، وأصبح تفعيلها المُستدام يُشكّل منافسا حقيقيا لصالات العرض، ما يدعو للتساؤل عن مآل هذه الأخيرة؛ فبالرغم من كونها باتت مرهونة بواقعها الراهن والموصول بفترة محدودة فحسب، إلا أن هذه الوضعية المحلية قابلة لتكريس قدر من التأثير في معزل عن سيران تنفيذ الإجراءات الوقائية بعد القضاء الشامل على الفايروس.

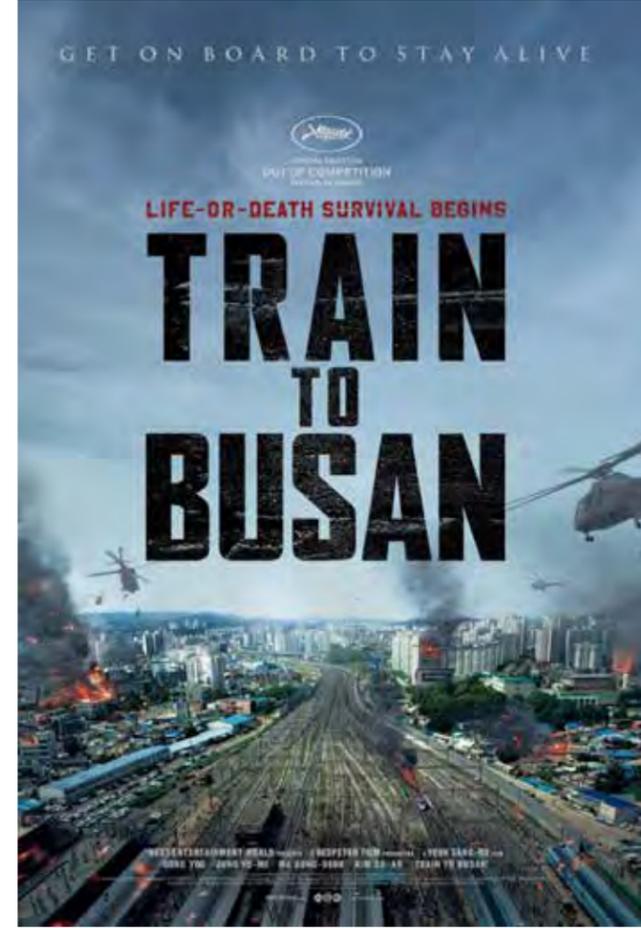
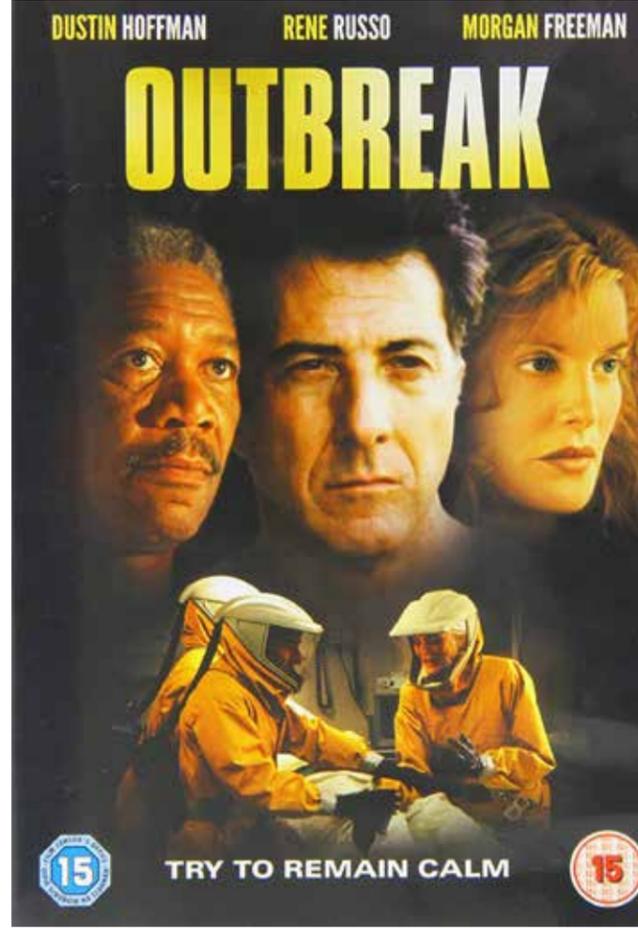
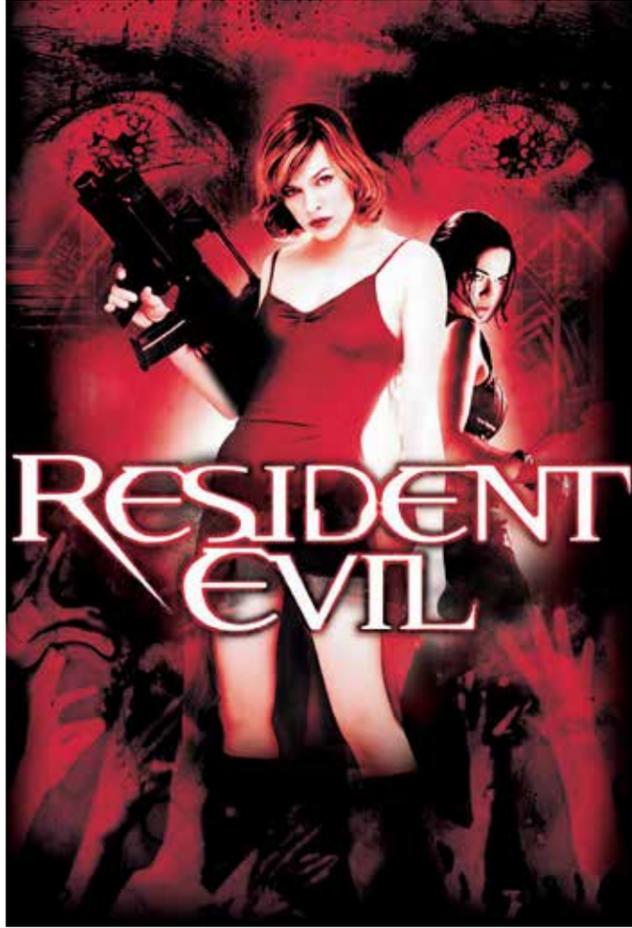


يؤكد قيس قاسم (الجزيرة الوثائقية، 11 يونيو 2020) على أن تَخَصُّص الوثائقيات وحرص بحثها على جانب واحد مَكَّنْها من عرض تفاصيله بشكل دقيق، ما جعل بعضها يُعدُّ مرجعا بصريا في مجال الأمراض والأوبئة، مثل الوثائقي الأميركي "إنفلونزا 1918" للمخرج الأميركي روبرت كينر، نظرا لأهمية أسلوبه الملحمي والتاريخي الذي يجسد مراحل ظهور الجائحة في الولايات المتحدة حينها، واعتماده شهادات حية مؤثرة لأولئك الذين فقدوا أحبهم وذويهم، وكذا وقوفه عند مفهوم "مناعة

القطيع" باعتباره من أهم المفاهيم العلمية ذات الصلة، وتأثير من هذا الفيلم الأخير صَوَّر ستيفان هيلدبران مخرج الوثائقي السويدي القصير "الإنفلونزا الإسبانية" بدوره شهادات أطفال عايشوا فترة انتشار المرض، كما اعتمد مقابلات جديدة تفتح نقاشا حول الحق في توسيع حقل الوثائقي، الشيء الذي مكّنه من معلومات وأراء جديدة. في حين، يحيلنا قيس قاسم على العديد من الأفلام الوثائقية ذات بعد مرجعي: "الموت الأسود" الذي أنجزته هيئة الإذاعة البريطانية "بي بي سي" حول وباء

الطاعون عبر اجتهاد تقني وفني يروم إعادة تمثيل المراحل التاريخية التي مرَّ بها وكيفية انتشاره في أوروبا بشكل خاص، "عودة للموت الأسود" للمخرج كيني سكوت (إنتاج "بي بي سي" مرة أخرى) الذي استلهم فكرته من حَبْرِ عثور عمال توسيع قطارات الأنفاق في لندن عام 1912 على هياكل عظمية مغمورة تحت الأرض، كما تبين ذلك بعد تحليلها، "تداعيات.. زيكا وإيبولا وما بعدهما" للمخرج جيمس بارات الذي أنجز الفيلم بتَفَسُّ

عَلْمِي ومَلْحَمِي من خلال تسليط الضوء على تفاصيل أخطر الأوبئة التي عرفتها الإنسانية في العصر الحديث، "صراع ضد إيبولا" الذي أنتجه الصحفي داني غرين خلال رحلته لتغطية الحملة الطبية المُوجَّهَة بأمر من الرئيس الأميركي باراك أوباما لمكافحة وباء "إيبولا" الذي اجتاح ليبيريا وقتل مئات الآلاف من سكانها، ما يعكس شجاعة إقدام رجال الإعلام على ولوج أكثر المناطق خطورة من أجل نقل ما يجري في العالم، فيما يثر الوثائقي شجاعة العاملين والمتطوعين في المنظمات



العالم وما يتعلق بالأوبئة والتلوث وحرب الفيروسات. ومن ثمة، تؤكد هوليوود أكثر فأكثر على تكريس أميركا كقوة منقذة عظمى وخارقة للبشرية، فيما أصبحنا نجد أنفسنا مع سيناريوهات أفلام الخيال العلمي قريبين كل القرب من واقعنا الذي صار مقرونا بـصور الدُّعر والرُّعب والتراجيديات التي سيطرت على كبريات الدول بدورها، ضمن أحداث الجائحة السائرة في التحول والتطور.

تشكيلي وناقذ فني من المغرب

النجاة من فيروس يَمْسخ البشر ويحولهم إلى موتى أحياء (زومبي) في كوريا الجنوبية، ثم سلسلة أفلام "ريزدنت إيفل Resident Evil، بين 2002 و2016 التي استوحاها بول أندرسون من لعبة فيديو بنفس الاسم، وتدور حول عملية بقوى خارقة تُحارب شركة فاسدة صنعت سلاحا عضويا يحول البشر إلى موتى أحياء. هكذا يتحول الخيال والفانتازيا لدى المؤلفين إلى ما يحاكي أحوال معيشتنا الراهن في ظل كوفيد - 19 بكثير من التقاسم، وبخاصة مواضيع التنبؤ بنهاية

2002" (بعد 28 يوما) من إخراج داني بويل الذي يتناول انتشار فيروس غامض في إنجلترا ويكشف كيف حاولت قلة من الناجين إيجاد مأوى يقيهم من الإصابة، "World War Z، 2013" (حرب الزومبي العالمية)، من إخراج دافيد فينشر ويدور حول موظف الأمم المتحدة السابق الذي يسافر حول العالم لإيجاد علاج لفيروس فتاك يهدد بتدمير البشرية، "Train To Busan، 2016" (قطار بوسان) من إخراج سانغ - هو يون الذي يتناول أحداث ركاب قطار خلال سفرهم ضمن محاولتهم

قفز فيلم كونتيجن إلى المرتبة الثامنة، وجاء مباشرة بعد فيلم "هاري بوتر". في الوقت ذاته، وبالإضافة إلى هذا الأخير، استعرض موقع "ديسايدر" في تقريره خمسة أعمال سينمائية أخرى ترجمت تفشي وباء يتجه نحو القضاء على الجنس البشري: "أوتبريك 1995، Outbreak" (اندلاع)، من إخراج وولفغانغ بيترسن الذي يدور حول تفشي فيروس ذي تأثير شبيه بإيبولا في كاليفورنيا ويكشف أحوال الوضع لدى فريق من العلماء الذين يبحثون سبل العلاج، "28 Days Later،

يؤدي إلى مقتل الآلاف من الأشخاص في خضم تخطيط حكومي من أجل إيجاد علاج عاجل والسيطرة على حالة الرعب الجماعي. وفي السياق، أعلنت شركة "وارنر برازرز" التي أنتجت الفيلم (ضم نخبة من نجوم السينما العالمية من قبيل مايكل دوغلاس، مات ديمون، جود لو، غوينيث بالترو، كيت وينسلت) أن "ترتيب الفيلم جاء في المرتبة 270 في دليلها لشهر كانون الأول 2019 لأكثر الأفلام شهرة، بعدما بدأت أخبار تفشي مرض كوفيد - 19 تظهر في الصين، غير أنه وبعد ثلاثة أشهر فقط،

الإنسانية التي قدمت من أنحاء العالم المتفرقة لتقديم يد المساعدة اللازمة بدافع إنساني.

من جانب آخر، يبقى فيلم "كونتيجن Contagion، 2011" (عدوى) لمخرجه ستيفن سودربرغ من أقرب الأفلام الروائية الطويلة التي عكست صور انتشار الوباء قبل عشر سنوات، إذ استطاع سيناريو الفيلم أن يحاكي الأحداث شديدة القرابة من أوضاع تفشي فيروس كورونا، وذلك من خلال أحداث الفيلم التي تدور في آسيا، حيث يظهر فيروس شديد الانتقال

## مفارقة

## زهير بوعزاوي

عمار الشوا



يشد سواد الليل، تمطر السماء، تنبعث رائحة من باطن الأرض، ممزوجة بالتراب وأوراق الشجر، تشبه المسك في عبقه، يدوي رعد قوي، أستبح بحمد الله، أرتل من آيات الذكر الحكيم، ما يهدئ حريا ضروسا، تدور رحاها داخلي.

أمتشق كوب قهوة معطرة بأعشاب محلية، أراقب من النافذة خلو الشارع من الحركة، البشر مقيدون في أقفاص بيوتهم، وحده البرد من يجول حرًا، يراقص الأضواء المنبعثة من يافطات المحلات التجارية، تنحني له الأشجار احترامًا لعرضه الشيق بأغصانها المورقة، وتصفق له النوافذ التي تركت مفتوحة، كما تصدر صريرًا ممزوجًا بالحسرة، كأنها ترثي تاركها، الذين غادروا إلى وجهات غير معلومة.

تهتز الطاولة على صوت رنين الهاتف، كان المتصل على تطبيق الوتساب، رفيقي السابق في المحنة، قبل أن يغادر أرض الوطن، في اتجاه أميركا الحضارة كما يحب تسميتها، كانت تربط بيننا علاقة صداقة دامت سنين طويلة، بددها الفقر وحب انتشارال الذات من غياهب التيه، غادر هو وبقيت أنا تتقاذفي ويلات الدهر القاسية، فتحت خاصية الفيديو، نرى بعضنا رغم البعد الذي يفصل بيننا في الواقع، تجاذبنا أطراف الحديث الشيق، الذي يكون دائما مترا بنشوة الحنين للماضي، نستحضر معًا ذكريات طمستها غوائل الزمان، وشيعتها الأيام الخوالي، لم يبق منها سوى ما تتقيؤه الذاكرة من مخلقاتها الفاتنة، طفولتنا الشيقة، شبابنا الطائش، سقوطنا ولحظات الوقوف، أحيينا ما وافته المنية من مأس عشناها معًا، وما ذقناه من حلو الصداقة أيضًا لم ننسه، يدوم حوارنا سويغات، يوبخ فيها إصراري على البقاء في مكاني دون تهقير، ويلعن كسلي وترديدي في مغادرة الوطن الذي لم يمنحنا من خيراته سوى الفتات، ندور حول مواضيع الساعة، أراد أن يفاتحني في موضوع يحب هو الخوض فيه، وأحاول أنا طمس معالمه للأبد. تحججت بضرورة إنهاء المكالمة، لأقوم بأعمال تراكمت عليّ، وافق

دون تردد، على أن يعاود الاتصال بعد يومين، من أجل حديث أكثر طولاً، تراشق فيه بحسن الكلام، وما يطفئ لهفة الحنين لتلك الأيام التي ولت، ولن تعود مهما سقيناها بهذه الاتصالات المتكررة وغير المجدية.

درسنا معًا في الجامعة، سافرنا إليها محملين بعناد قليل، وأمل كثير، من قرينتنا النائبة في عمق جبال الأطلس المتوسط، على متن سيارة فلاحية كانوا يقلون عليها الحمير إلى الأسواق قصد بيعها، يحدثنا السائق الذي كان ينكت بنا لمدة ساعتين من الطريق نصفها غير معبدة، حتى تمخضت أمعاؤنا وشرع الدوار يفتك برؤوسنا الصغيرة، يمازحنا قائلاً:

- لأول مرة سأخذ معي حمارين للجامعة، بدل السوق. ألقنت حناجرنا بضحكات قوية، نزت أجسادنا على إثرها بالعرق، واختلطت الروائح علينا، رغم أننا فتحنا النوافذ، طغت القذارة على نقاء الهواء، وعانينا قبل الوصول إلى المدينة، ويلات نقشت في ذاكرتنا المعطوبة.

احتكنا في دروب الجامعة بأشخاص من مختلف المدن، مع اختلاف الأفكار والمعتقدات والقناعات، اندمجنا في هذا الوسط الغريب بسهولة، واستطعنا أن نكون علاقات مع شرائح عديدة، جعلتنا نعرف أمورًا جديدة كانت تغيب عنا.

عند كل اتصال، كان صديقي يتغنى بالحياة التي يعيشها في الغربية، ولذة اللحظات هناك، كل الحقوق ينعم بها دون نقصان أو زيادة، وما زال كما هو يتحدث عن الفرق بين المرأة الغربية والعربية، كما كان يفعل في الجامعة.

داخل أسوار الجامعة اخترنا شعبة الفلسفة، لولعنا الشديد بالفكر، تعمقنا في الدراسة والبحث، صادقنا شابًا آخر يكبرنا سنًا وثقافةً، يلقبه الجميع بديكارت، وذلك لشغفه بهذا الفيلسوف، يقودنا دائمًا في نقاشات حول ماهية الوجود، ومن خالق الكون حسب نظرية كل عالم وفيلسوف، لا غرو كان يقنعنا بكل ما

يخبرنا به، نظرًا لكونه ملما بكل التفاصيل، حين دخلنا غيابة

الشك، ومناهة البحث عن الحقيقة، تهنا عن طريق اليقين، وطمست ظلمة الجحود عقولنا المسودة بالفراغ، انسلخنا عن ديننا الحنيف وألحدنا.

وكانت الحيل التي علمنا إياها "ديكارت" نستعملها دائمًا، وبما أننا شابان في أوج العطاء، قررنا أن نخوض تجربة الارتباط والبحث

عن الحب بين صفوف الطالبات، نحاول الظهور بصورة مميزة، والاختلاف عن القطيع، وكلما أعلننا أننا ملحدان وبأفكار متنورة

يزداد فضول اللواتي نحدثهن، نغرس في عقولهن أفكارًا نسقيها بالاهتمام، وتنمو داخلهن دون مقاومة، وكان صديقي ذئبًا يعرف

كيف يصطاد فريسته، ونابهة يكيد للناقصات مكائد تجعلهن تحت أوامرنا، عند كل حوار يبدأ ترتيل تلامسه المعهودة وهو

يواجه الخطاب للمائلات أمامنا:

- أتعلمن أن الإسلام ينقص من كرامة المرأة، بل أهانها حين فضل الرجل عليها، وجعلها وسيلة لا غاية، نحن لا نؤمن بهذا الدين الذي شتأكن، فأتنت نصفنا الثاني، والحياة دونكن لن تستمر، لكن نحن سنحوض هذا النقص، لسنا كبقية الرجال لن نستغلكن أبدًا، سترون بأعينكن.

يردد على مسامعهن هذه الشعارات الحبرائية، يعرف من أين تؤكل الكتف دون صعوبة، قوّي الإقناع، ماكر الخدع، يمتهن حرفة الكلام، أعداني بهذه الخصال المقيتة، بدأنا نستعملها كي

نستغل فتيات الجامعة، ونحظى بأكثر عدد منهن رقيقات لنا. سافر صديقي إلى أميركا، تركني وحيدًا هنا أجابه تقلبات الحياة

وكدر العيش، زارتني الأمراض النفسية، أحكمت الوسواس



عمار الشوا

Ammar Alshawa

قبضتها عليّ، صرت كندف الصوف تلوكني فردتي القرداش،  
اتجهت لله منكسراً، غسلت ذنوبي بماء التوبة، صليت باكياً،  
ارتحت بعض الشيء، داومت على التقرب من الله، ومازال  
صديقي ينعم في أميركا، ونامت قناعته الإلحادية، وظل طريق  
الهدى.

رن الهاتف، اعتدلت في جلستي، وضعت سماعات الأذن، أجبته  
على غير العادة:

- السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

رد علي متعجباً:

- ماذا أعد ما قلته!

- ما الغريب في كلامي

- ذكرت الله؟

- ونعم بالله.

- هل أسلمت؟

- بل تبت.

- متى؟

- حين أثار الله عقلي.

- لكن الإسلام ظالم.

- نحن من يظلم أنفسنا

- هل تتذكر أيام الجامعة؟

- إن الله غفور رحيم.

طال سرده، كثرت وسائل إقناعه، اكتفيت من ترهاته، يطعن  
بجهله الدين والرسول، يعظم الغرب، ويقدّس فكره العلماني،  
يركز على المرأة في حديثه، يردد نفس الشعارات، أهانها الإسلام،  
وقدسها الغرب، اضطهدها العربي، وصانها الغربي، لها الحقوق  
هنا، ولها الحقوق هناك، هل تتبع ديناً قد يجعل من أمك وأختك  
وابنتك سبايا وإماء؟ خسنت، أغلقت الهاتف في وجهه، غير  
مكترث بما نطقه من سفه، قرأت ما تيسر من القرآن، خلدت  
للنوم قريير العين.

من الله عليّ بفضلها، هاجرت بدوري إلى أميركا، بمساعدة جارنا  
الذي عمّر ديار المهجر منذ صباه، غادرت المطر متجهاً إلى مدينة  
صغيرة، حيث سأبدأ صفحة جديدة، بدأ الظلام يرخي بظلاله على  
سائر البلاد، يرافقه مطر شؤبوب، من نافذة سيارة الأجرة، أطل  
على الشارع، رأيت النساء تعرضن للبيع رفقة الدمى على واجهات  
المتاجر.

كاتب من المغرب



# أدب عبري حديث

## دراسة ومقالة

## أدب عبري حديث مقدمة استكشافية

### نهلة راحيل

اتسم الأدب العبري الحديث بأنواعه (الشعر/ القصة/ المسرح) بسمة الانفتاح والتأثر بالأداب الغربية الأوربية سواء مع بدايات ظهوره في شرق أوروبا وغربها أو بعد انتقال مركزه الرئيس إلى فلسطين في مرحلة الهجرات، ويرجع ذلك إلى ارتباط أدبائه - بطبيعة الحال - بالتقاليد الأدبية الأوروبية التي نشأوا في ظلها وتأثروا بمساراتها قبل تعاقب الموجات اليهودية إلى فلسطين من ناحية، وإلى تبني اتجاهات الثقافة الغربية/الأوروبية كخطاب مركزي مؤسستي في الفترة التالية لتأسيس الدولة من ناحية أخرى.

**وقد** كان للأدب العبري الحديث تأثيره الملحوظ في تجسيد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للجماعات اليهودية في أوروبا، ومن ثم استغلالها كأحد المبررات الدعائية للحركة الصهيونية وطرح إقامة الدولة كمخرج وحيد لما يسمّى بالمشكلة اليهودية آنذاك، وذلك في إطار سيطرة التيار الالتزامي - كما صاغه الفرنسي سارتر في كتابه "ما هو الأدب؟" - الذي يعتبر ما يكتبه الأديب وسيلة لخدمة إيديولوجيا محددة وليس فقط مجرد أداة للمتعة الجمالية. ومع استمرار تطور اتجاهات الأدب العبري الحديث بدأ بروز التيار النقدي/التفكيكي ضمن موضوعاته، والذي رأى أن وجود دولة إسرائيل لم يكن حلاً لمشاكل الجماعات اليهودية كلها، وبالأخص في ظل فرض الهيمنة الصهيونية - الأوروبية على الأنظمة الاجتماعية والثقافية بالمجتمع، وتهميشها للآخر- اليهودي الشرقي أو اليهودي الأسود أو العربي الفلسطيني- ومحاولات صهره المستمرة داخل ثقافة غربية مختلفة عنه بدعوى الحفاظ على وحدة النسيج "القومي" الجمعي للدولة. وانطلاقاً من هذا التيار النقدي الداحض للمسلمات تطورت الدراسات الأدبية العبرية في اتجاهات بحثية مختلفة تعيد قراءة الواقع المجتمعي وتنتج تفسيراً جديداً لخطابه الثقافي الذي تأسس خلال عقود ماضية، مما أدى إلى بروز مظاهر التجديد بهذه الاتجاهات والتي لم تمس النتاج الأدبي فحسب، بل أنتجت كذلك وعياً خاصاً بحركة النقد الأدبي الذي يسعى إلى إلقاء الضوء على ما يتوارى خلف النص الإبداعي من أنساق مضمرة كاشفة لمسيرة المجتمع الإسرائيلي. واعتماداً على استقراء أهم مسارات الاتجاهات البحثية في الأدب العبري

الحديث نجد أنه يمكن أن تتمحور المراجعة النقدية للخطاب الأدبي العبري - بالأونة الأخيرة - في بعض المحاور التالية:

#### أولاً- دراسات الجندر

وهو فرع بحثي يتضمن الدراسات النسوية والجندرية التي ترعاها المؤسسات الأكاديمية المتخصصة أو تبناها الخطابات النقدية على تنوعها. وقد نشأت دراسات الجندر "لدراسة الأدوار الاجتماعية القائمة واختلافاتها بين الجنسين، وانعكاساتها على أسلوب الحياة والقوانين المنظمة للمجتمع وما يترتب عليها من علاقات قوى بين الجنسين، والسعي إلى إحداث تغيير على مستوى الوعي المجتمعي والثقافة الرائجة بما يحقق العدالة والمساواة" [1]. ولعل المحرك الأساسي لمثل هذه الدراسات هو الدعوة التحريرية التي تبنتها الحركات النسائية في تركيزها على مفهوم الجنوسة



كعامل تحليلي يكشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في الثقافات المختلفة، ولذلك فقد تمحورت تلك الدراسات في مجالات عديدة ومختلفة كالعلوم الاجتماعية والسياسية والبحوث الأدبية والفنية والتراجم والسير الذاتية وغيرها، مما جعلها بؤرة لبرامج أكاديمية ودراسات عبر تخصصية بدأت تنشط في الجامعات الغربية [ii]. ونظرا إلى أن "الأدب العبري الحديث هو أدب أوروبي، بطبيعة الحال والنشأة، يدخل في علاقات تبادلية مع الآداب الغربية" [iii]، فقد أصبحت الدراسات الجندرية مجالاً بحثياً وحقلًا نقدياً متعدد التخصصات في المجتمع الإسرائيلي يهتم بالموضوعات الخاصة بالنسوية والجنسانية والتوجه الجنسي، وبقضايا التمييز الاجتماعي التي قد تقاطع مع مفاهيم العرق والأصل واللون والطبقة وغيرها من عوامل تزيد من التصنيفات العنصرية للنوع الاجتماعي. وتعد "الرابطة الإسرائيلية للدراسات النسوية ولبحث النسوية" [iv] من أهم الجمعيات الحالية التي ترعى الدراسات النسوية والبحوث الجنسانية بالمجتمع، بالتعاون مع بعض الجامعات الحكومية والمعاهد البحثية والمنظمات النسائية. وتهدف إلى نشر المعلومات التي تساعد على تغيير الأفكار الثقافية السائدة التي تحول دون تحسين أوضاع النساء، وإنتاج معرفة بديلة حول حقوق أصحاب التوجهات الجنسية المغايرة من المثليين والمخنثين والمتحولين جنسياً ومزدوجي الميول الجنسية. تحاول الرابطة تحقيق رسالتها، المرتكزة على نشر الوعي بالأدوار الاجتماعية للنساء ومواجهة الصور النمطية السائدة عن

الهويات الجندرية المغايرة، عن طريق إتاحة برامج دراسات النوع الاجتماعي/دراسات الجندر التي تُدرس في جامعات مختلفة، مثل: جامعات تل أبيب وحيفا وبار-إيلان وبن جوريون، والجامعة العبرية بالقدس، أو برامج الدراسات النسوية كحقل أكاديمي تخصصي تطرحه بعض المعاهد البحثية، مثل: معهد شيختر للدراسات اليهودية بالقدس والكلية الأكاديمية تل حاي وغيرها من معاهد تتداخل فيها دراسات الجندر مع تخصصات أخرى كعلوم الاجتماع ودراسات الأديان واللغويات وعلم النفس وغيرها. تنشر الرابطة الأبحاث المتخصصة في دورية سنوية مكرسة للخطاب النسوي وقضايا النوع الاجتماعي، وهي "ميجدر" [v] (النوع الاجتماعي) التي تضم دراسات أكاديمية وإداعات أدبية ومقالات ثقافية تسهم في إثراء الخطاب النقدي عن الجنوسة والجنسانية، ولذلك تجذب الدورية اهتمام الباحثين المهتمين بقضايا النسوية والنوع الاجتماعي لنشر مقالاتهم التي تتداخل مع مجالات متنوعة، كالأدب والسينما والفن وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلوم اللغة. كذلك ترعى مؤسسة "امرأة لامرأة: المركز النسوي حيفا" [vi] نشر سلسلة من الإصدارات البحثية الخاصة بالدراسات النسوية والجندرية عبر التخصصات والمتمركزة حول تعزيز المساواة بين الجنسين، ويهدف مشروعها إلى رواية القصة النسوية بأصوات متعددة تقاوم كافة أشكال العنف والتمييز والهيمنة داخل المجتمع الإسرائيلي، ولذلك فهي تمثل نفسها كتنظيم متعدد الثقافات يسمح للهويات المختلفة (الشرقية، والفلسطينية، والأفريقية، والمثلية، وغيرها) بالمشاركة في كتابة تجاربها والتعامل النقدي مع خطابات الدين والثقافة والتقاليد والسلطة. تتضمن قائمة إصدارات المركز كتابات

بالعربية والعبرية والإنجليزية بأفلام كُتِّبَ بالجنسي المغاير. وتعد النسوية الشرقية أحد أهم مجالات الدراسات الجندر المعاصرة في إسرائيل التي يحاول الباحثون بها رصد ما يعاني منه المجتمع الإسرائيلي من تمييز بعديته: القائمة على دعم التضامن النسوي في تقاطعه مع أشكال الإقصاء الأخرى على أساس الأصل أو اللون أو الدين أو التوجه الجنسي المغاير. وتعد النسوية الشرقية أحد أهم مجالات الدراسات الجندر المعاصرة في إسرائيل التي يحاول الباحثون بها رصد ما يعاني منه المجتمع الإسرائيلي من تمييز بعديته: القائمة على دعم التضامن النسوي في تقاطعه مع أشكال الإقصاء الأخرى على أساس الأصل أو اللون أو الدين أو التوجه

الجنسدي والعرق. وقد ركزت الكتابات المندرجة تحت هذا الحقل البحثي على نضال النساء الشرقيات سواء ضد الهيمنة الذكورية أو ضد السلطوية الأشكنازية السائدة، لذلك كانت أزمة الهوية



التقاطعية (الجندرية: المرأة - العرقية: الشرقية) هي ما شكلت محددات الحراك الثقافي والنقدي في هذا المجال البحثي. تعتبر حركة "أختي - من أجل النساء في إسرائيل" [viii] من الحركات التي تتبنى كل ما يسعى إلى إعلاء الصوت النسوي وإخراجه من دائرة الهيمنة الأشكنازية/الذكورية، وإلى إيجاد صيغ بديلة توثق القمع المزدوج الذي تعاني منه المرأة الشرقية قبل الهجرة إلى إسرائيل وبعدها، ولذلك تبنت الحركة إصدار أتولوجيا "إلى أختي: سياسة نسوية شرقية" [ix] التي تتضمن مقالات نقدية تتطرق إلى قضايا الهوية والطبقية والعنصرية وعدم المساواة من منظور نسوي شرقي، تتخللها قصص وقصائد وشهادات بأقلام أدبيات شرقيات يروين تجاربهن الشخصية مع التهميش، السياسي والاجتماعي والثقافي، داخل المجتمع الإسرائيلي، وما تعرضن له من إقصاء على خلفية عرقية وجندرية. ومنذ صدور الأتولوجيا في عام 2007 أصبحت دراساتهما مكونا رئيسا في العديد من المناهج الدراسية بالجامعات التي تهتم ببرامجها الأكاديمية بمسائل الهوية الشرقية ودراسات الجندر.

وتعد دراسات الإسرائيلية/المغربية هنرييت داهان كاليب أستاذة العلوم السياسية ودراسات الجندر بجامعة بن جوريون من أبرز ما يكتب في هذا الصدد على الساحة النقدية العبرية. ومن أبرزها مقالها "الحركة النسوية بين الشرقية والأشكنازية" [x] الذي تقر فيه بأن المجتمعات الديمقراطية القائمة على التعددية ظاهريا - كالمجتمع الإسرائيلي - يكون فيها إقصاء الآخر أكثر نجاحا؛ لأنه يستند على حيل سياسية خفية تبث إجراءاتها عبر وسائل الإعلام

والمناهج الدراسية والمعاملات اليومية، خلافا للأنظمة القمعية التي تقوم على العنف الواضح والعدوانية الظاهرة للجميع.

### ثانيا- دراسات ما بعد الكولونيالية

تهتم الدراسات ما بعد الكولونيالية بـ"تغطية كل ثقافة تأثرت بالعملية الإمبريالية من وقت الاستعمار وحتى الآن. وبهذا المعنى، يمكن القول بأنه مصطلح معنيّ بالعالم كما كان موجودا أثناء فترة الهيمنة الأوروبية وبعدها، وبتأثيرات تلك الفترة في الآداب المعاصرة، كما أنه يتعرّض لكل تجربة التقى فيها مختلفان، أحدهما بالآخر، مما أفضى إلى التأثير الشديد فيهما معا" [xi].

وبعد مصطلح ما بعد الكولونيالية من المصطلحات الشائعة في العديد من الميادين الثقافية، نظرا لما يتضمنه من شمول واتساع يجعلانه يتمتع بنوع من المرونة تؤهله لأن يشير إلى المرحلة التي أعقبت التخلص من الهيمنة الاستعمارية والاحتلال الغاشم مباشرة من أجل تحليلها، إلى جانب تعبيره عن حركة في النقد الأدبي والاجتماعي تحاول الرد على الإمبريالية الأوروبية وما سببته من آثار على بعض الشعوب من خلال فرض نوع جديد من السيطرة يتجاوز الاستعمار التقليدي ويتخذ مسميات عدة كالعولمة والعالمية والكونية، ويقوم على التعالي والفوقية أو بالأحرى وهم المركزية الأوروبية والغربية [xii].

وقد تجسدت قيم الهيمنة الغربية في الحركة الصهيونية بوصفها ممارسة كولونيالية أوروبية قائمة على ثنائية الغرب/الشرق في الأساس تتوجه إلى

"الأخر" بخطاب استعلائي يتوافق مع الخطاب الكولونيالي الغربي، فعمدت إلى إقصاء الثقافات المغايرة ودفع أصحابها للذوبان في الثقافة الأوروبية/الأشكنازية السائدة، فنشأ خطاب ما بعد صهيوني - يتبنى مقولات ما بعد الكولونيالية - يقوض الفرضيات الصهيونية الرسمية وما تدعمه من التراتبية الهرمية للثقافات، وتعرض المواجهات الإشكالية بين الثقافات المحلية والثقافة الأشكنازية الرسمية.

وهذا الخطاب ما بعد الكولونيالي/ما بعد الصهيوني تبناه العديد من الباحثين على الساحة النقدية الحالية، من أهمهم يارون إزرأحي أستاذ التاريخ والعلوم السياسية الذي يرى في دراسته "الخطاب ما بعد الكولونيالي الإسرائيلي" [xiii] أن دولة إسرائيل تمارس في الوقت الحالي نوعا من الاستعمار الجديد "Neo-Colonialism" ضد مواطنيها، عن طريق محاولاتها المستمرة لمحو هوياتهم الأصلية متخفية وراء مقولات تعميمية مثل: "التقدم" و"التنوير" و"المواطنة" وغيرها، مما قد يسهم - في ظنها- في تحديد العلاقة بين الدولة والفرد، وصهر الثقافات المتعددة في بوتقة إسرائيلية واحدة بهدف خلق مجتمع جديد ومتجانس.

هذا بجوار المفاهيم ما بعد الكولونيالية التي انشغل بها كل من أوري رام أستاذ علوم المجتمع الذي يعتبر في دراسته "ما بعد الصهيونية وزعزعة الهيمنة القومية" [xiv] الخطاب ما بعد الصهيوني/ما بعد الكولونيالي نوعا من "الشرقية الجديدة" التي تفند في الأساس المشروع الاستعماري/الاستشراقي العرقي الذي تبنته الصهيونية الأشكنازية، وتخلخل فرضياته الأساسية "الزائفة" القائمة على وحدة النسيج





”القومي“ وانسجام هوية ”النحن“ ودعم التوحيد ”الثقافي“.

وكذلك دانيال جوترين أستاذ التاريخ في كشفه للمعارضات الثنائية التي تعتمدها المؤسسة الصهيونية من خلال نظرة أحادية عنصرية تقوم على سيادة الثقافة الفوقية، وتأكيده - في دراسته ”ما بعد الصهيونية، ثورة الخصصة واليسار الاجتماعي“ [xv] - بأن إلغاء الطابع ”القومي“ الجمعي للدولة ودحض افتراضاتها المركزية هو السبيل الوحيد الذي سيمكن ”الفرد“ الإسرائيلي من تحرير ذاته من عنصرية الصهيونية وظلم الدولة، وبالتالي خلق شرعية بديلة تقوم على تقويض الأسس الأيديولوجية للدولة، وخاصة تلك التي تتعلق باليوتوبيا الصهيونية وبوتقة الصهر.

ومن دراساته البحثية المهمة في هذا الصدد ”تاريخ جديد أو خصخصة الذاكرة“ [xvi] التي يعيد فيها قراءة تاريخ الحركة الصهيونية ويربط تحققها بانتهاك بعض

القيم الأخلاقية؛ بدءا برفض المنفى والتضحية بيهود أوروبا خلال فترة أحداث النازي، ومرورا بتهجير الفلسطينيين عن قراهم عام 1948، وانتهاء بقمع اليهود الشرقيين داخل سياسة بوتقة الصهر.

تبنى الموقف ذاته الناقد والشاعر سامي شالوم شطريت الذي يكشف النقاب - في دراساته المختلفة ومن أهمها ”الصراع الشرقي في إسرائيل“ [xvii] - عن الخطاب الصهيوني/الكولونيالي الذي يستبعد ثقافات يهود الشرق ويعددهم أقلية هامشية، ويوجه حديثه في المقام الأول إلى اليهود الأشكناز كتمثيل للأغلبية الثقافية الحاكمة، فالصهيونية - في رأيه - حركة قامت على الأهداف الأساسية للاستعمار وأنتجت مشاعر التملك والإحساس بالفوق لدى شعوب أوروبا، مما كان له الدور الحاسم في تعيين وضع اليهود القادمين من الدول العربية وفي تحديد النظرة إلى الثقافة التي يمثلونها، والحكم

بضرورة ”إصلاحها“ كشرط للانضمام إلى المجموع.

وقد شغلت الناقدة إيلا شوحيط [xviii] حيزا كبيرا في الدراسات ما بعد الكولونيالية متأثرة بما طرحه إدوارد سعيد عن القضية الفلسطينية وتعريفه للصهيونية بوصفها امتدادا مباشرا للمشروع الأوروبي الاستعماري ومنفذا لإجراءاته التعسفية تجاه الشرق، فهي صاحبة آراء تدحض النتائج السلبية للصهيونية ليس على الفلسطينيين فحسب، بل أيضا على يهود الشرق الذين جُردوا من حق تمثيل أنفسهم وتعرضوا إلى إنكار تاريخهم ووعيهم الثقافي لأسباب تخص الصهيونية كحركة أوروبية استعمارية هدفت إلى خلق هوية إسرائيلية/أوروبية مهيمنة تقوم على تاريخ رسمي واحد، لذلك وضعت نفسها في موضع السيد وحولت الفئات الأخرى إلى وضعية التابع.

ومن أبرز الأبحاث في مجال الدراسات ما

بعد الكولونيالية في إسرائيل ما يطرحه يهودا شنهاف أستاذ علم الاجتماع والانثروبولوجيا بجامعة تل أبيب الذي أسهم في بلورة النظرية ما بعد الكولونيالية في الخطاب النقدي/الاجتماعي الإسرائيلي، بالأخص من خلال مقالاته التي نشرها في الدورية نصف السنوية ”تيوريا أوبيكوريث“ (نظرية ونقد) التي كان من بين هيئة تحريرها، وكان من أهمها العدد العشرون الصادر في ربيع عام 2002 بعنوان ”رؤية ما بعد كولونيالية“ [xix]، وتضمن مقالات بحثية أساسية في حقل الدراسات ما بعد الكولونيالية، إلى جانب افتتاحية العدد التي دُونت بقلم يهودا شنهاف.

كما قام شنهاف بتحرير عدد آخر من الدورية ذاتها [xx] في عام 2006 مكرّس أيضا للمقالات النظرية والبحوث التطبيقية في حقل الدراسات ما بعد الكولونيالية، وقد تضمن العدد كتابات تدعم رؤية محرره حول ضرورة تشكيل المجتمع

الإسرائيلي كمجتمع متعدد الثقافات وإعادة تفكيك سياسات الهوية التي تصنّف المواطنين وفق تراتبية هرمية قائمة على اللون أو العرق أو الجنس أو الأيديولوجيا وغيرها من تصنيفات عنصرية.

كذلك تضم أنتولوجيا ”الكولونيالية والوضع ما بعد الكولونيالي“ [xxi] التي قام بإعدادها شنهاف وأصدرها معهد فان لير بالقدس عام 2004 مجموعة من المقالات والترجمات التي تعد من النصوص التأسيسية في هذا المجال. فقد احتوت أنتولوجيا على عدة دراسات بحثية لأهم من كتبوا في الخطاب ما بعد الكولونيالي بإسرائيل ومنهم: يهودا شنهاف وحنان حيفر ودانيال بوريارين وعزمي بشارة وجابريئيل بيتريج وجيل إيال وإيتان بر يوسف وجرشون شافير وأمنون راز كراكوتزكين، إلى جانب مقالات مترجمة لرواد دراسات ما بعد الكولونيالية في العالم: إدوارد سعيد وهومي بابا وجايتري

سيفاك وفرانز فانون وألبير ميمي.

### ثالثا- دراسات النازية

وهو اتجاه بحثي بارز في المجتمع الإسرائيلي يعتمد على ”نقاش الدروس المستفادة من أحداث النازي، والتي تُستخدم كتبرير للمطالبة بسيادة اليهود على فلسطين، وإعادة تفسير السلوكيات الصهيونية تجاه يهود أوروبا في فترة أحداث النازي وما قبلها“ [xxii]، سواء من خلال تحليل الأدبيات العبرية المختلفة التي رصدت تفاصيل تلك الأحداث وحاولت تجسيد سلوك الجماعات اليهودية خلالها ونقل التجربة إلى وعي القارئ الإسرائيلي الحالي، أو من خلال القراءة التفسيرية لأحداث التاريخ الماضية وربطها بالسياق الأوروبي الاستعماري الذي وقعت داخله.

وقد تباينت تلك الاتجاهات البحثية الشارحة لتلك الأحداث في السنوات الأخيرة بين رؤيتين مركزيتين، الأولى تؤكد

[x] הנרייט دהאן كلب: פמיניזם בין מזרחיות לאשכנזיות, בתוך: דפנה יזרעאלי (עורכת): מין, מגדר, פוליטיקה, קו אדום, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הדפסה רביעית, 2006, עמ' 217.

[xi] بيل أشكروفت (وآخرون): الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق، ت: خيري دومة، أزمنة للنشر، عمان، 2005، ص 12-13

[xii] آمال علاوشيش: ما بعد الكولونيالية، ضمن: مجموعة مؤلفين: خطاب ال ”ما بعد“، في استفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، منشورات ضفاف/ بيروت، منشورات الاختلاف/ الجزائر، 2013، ص 43-44.

[xiii] ירון אזרחי: השיח הפוסטקולוניאלי הישראלי, קתרסיס, גליון 11, אביב 2009, עמ' 13.

[xiv] אורי רם: פוסט-ציונות, העשור הראשון, סוציולוגיה של ערעור על הגמוניה לאומית, בתוך: אבי בראלי, דניאל גוטוויין, טוביה פרילינג (עורכים): חברה וכלכלה בישראל; מבט היסטורי ועכשווי, כ' א-ב, מכון בן-גוריון לחקר ישראל, ירושלים, 2005, עמ' 824-825.

[xv] דניאל גוטוויין: פוסט-ציונות, מהפכת ההפרטה והשמאל החברתי, בתוך: טוביה פרילינג (עורך), תשובה לעמית פוסט-ציוני, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל-אביב, 2003, עמ' 243-244.

[xvi] דני גוטוויין: היסטוריוגרפיה חדשה או הפרטת הזיכרון, בתוך: יחיעם ויץ (עורך), בין חזון לרוויזיה, מאה שנות

הואמש:

[i] هالة كمال (تحرير): النقد الأدبي النسوي، سلسلة ترجمات نسوية، العدد 5، مؤسسة المرأة والذاكرة، القاهرة، 2015، ص 13، 14.

[ii] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدا البيضاء، ط3، 2002، ص 149.

[iii] منחם برينקר: הספרות העברית כספרות אירופית, הרצאות החברים החדשים, גליון 31, דצמבר 2009, עמ' 2.

[iv] אתר האגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר, http://www.gendersite.org.il/about/

[v] מגדר, כתב עת אקדמי למגדר ופמיניזם, https://www.migdarjournal.com/

[vi] אשה לאשה – מרכז פמיניסטי חיפה, http://isha2isha.com/

[vii] חנה ספרן, תלמה בר-דין (עורכות): אישה לאישה פמיניסטית, שלושים שנות פעילות, אשה לאשה – מרכז פמיניסטי חיפה, פרס הוצאה לאור, 2013, עמ' 545: 547.

[viii] אחותי – למען נשים בישראל, https://www.guidestar.org.il/organization/580362747.

[ix] שלומית ליר (עורכת): לאחותי, פוליטיקה פמיניסטית מזרחית, הוצאת בבל, תל-אביב, 2007, עמ' 15.

ضرورة تفسيرها بوصفها جزءاً لا يتجزأ من التاريخ الأوروبي كله، وعدم النظر إليها على أنها ظاهرة خارج التاريخ استهدفت اليهود وحدهم، كما أكدت دراسات دان مخمان [xxiii] و يهودا باور [xxiv] على سبيل المثال. والثانية تطرح تلك الأحداث بوصفها أحداثاً فريدة تخرج عن التاريخ نفسه ولا تخضع لحدوده التفسيرية، ولذا يجب تدوينها بنوع من الخصوصية بوصفها الماضي المؤسس للدولة، كما أطلق عليها ألون كونفينو وشاؤول فريدلندر [xxv].

يتجسد هذا الاهتمام البحثي في صدور العديد من الدوريات المخصصة للكتابة عن تلك الأحداث أو نقد الكتابات الأدبية والتاريخية المدونة عنها، على رأسها الدورية السنوية "دييم لحيقير هشوآه" (صفحات لبحوث النازية)، التي يصدرها "معهد دراسات النازية" التابع لجامعة حيفا، وتضم أعدادها مقالات لمؤرخين ونقاد وباحثين من داخل إسرائيل وخارجها ممن يهتمون ببحث تاريخ أحداث النازي وتأثيرها على المجتمع الحالي، منهم المؤرخة سارة بندر والمؤرخ يهودا باور والباحثة في شئون الناجيين حنا يابلونكا وأستاذ تاريخ اليهود عاموس جولديبرج.

وتعد دراسات عاموس جولديبرج المتخصصة في تاريخ النازية من أبرز الكتابات في هذا المجال؛ حيث تركز بحوثه على التاريخ الثقافي والأدبي لليهود أثناء فترة أحداث النازي، وتعتمد على إبراز التقاطع

بين التاريخ والأدب في كتابات المعاصرين لتلك الأحداث - وخاصة يهود وارسو- والناجين منها، وينسب له التجديد في هذا المجال من خلال الربط بين دراسات النازية والدراسات ما بعد الكولونيالية بإفساح المجال لأصوات "الضحايا" كي يسردوا قصصهم الخاصة التي تختلف تماماً عن الرواية التاريخية الرسمية للأحداث. كما جاء، على سبيل المثال، في كتابه الضخم (447 صفحة) "الصدمة بضمير المتكلم: يوميات من فترة النازية" [xxvi] الصادر بالعبرية في عام 2012 والمترجم إلى الإنجليزية في عام 2017.

كما يتضح هذا الاهتمام البحثي في الحركة النقدية المكرسة لنقد أدبيات تلك الأحداث (سفروت هشوآه) من سرديات ذاتية كالشهادات والمذكرات واليوميات التي دونها المعاصرون للأحداث أو الناجون منها، أو من إنتاجات روائية وشعرية ومسرحية عالجت في نسيجها الإبداعي تلك القضية. ومن أبرز الكتابات النقدية في هذا المجال ما كتبه الناقد حنا يعوز ونوريت جوفرين وعاميا لبيليخ، وكذلك الناقد دان ليثور الذي يعتمد نقده لأدبيات النازية على ربط الإبداع بالظرف التاريخي الذي يجسده والسياق السياسي الحاكم لكتابته وسيرة حياة كاتبه.

وتعد إسهامات إيريس ميلنر حول سرديات أدب النازية - وبالأخص ما كتبه الجيل الثاني الذي تربى في ظل تلك الأحداث ولم يعايشها - من أبرز ما يقدم على الساحة النقدية المعاصرة،

حيث تهتم كتاباتها النقدية برصد مضامين الأعمال الأدبية كمثل نصي لفترة النازية وكشاهد - اجتماعي وسياسي ونفسي - على الذاكرة الجماعية لليهود أوروبا أثناء الحرب العالمية الثانية، كما نجد في كتابها "تصدعات الماضي: السيرة والهوية والذاكرة في قص الجيل الثاني" (2003) [xxvii]، و"سرديات أدب النازية" (2008) [xxviii]، والأخير يتضمن تحليلاً لبعض الإبداعات - العبرية واليديشية - التي كُتبت أثناء الاحتلال النازي نفسه، بجوار طرح الرؤية النسوية إزاء أدب النازية بوصفها رؤية مغايرة تفند المسلمات وتعيد مراجعتها من جديد.

وقد تعالت مؤخراً بعض الأصوات التي تنادي بمساواة طرد العرب من فلسطين بطرد اليهود من دول أوروبا أثناء أحداث النازي، واعتبار ذلك بمثابة "نكبة مشتركة"، وهي فكرة يحاول البعض الترويج لها عن طريق المساواة بين "النكبة والنازية" بهدف الوصول إلى اعتراف متبادل بالأحداث. اتضح ذلك - مثلاً - في كتاب يائير أوران "النازية والإحياء والنكبة" [xxix] الذي يعرض فيه قراءة تفسيرية بديلة لأحداث النازي وتأثيرها على إدارة اليهود لحرب 1948 على خلفية ما تعرضوا له من أحداث عنف، ويقدم قراءة نقدية لأعمال أدباء مثل أباكوفنر وس. يزهار ويورام كينيوك.

الرؤية نفسها تبناها عاموس جولديبرج بمشاركة بشير بشير بروفيسور العلوم الاجتماعية بالجامعة العبرية في كتاب "النازية

والنكبة: الذاكرة والهوية القومية والشراكة اليهودية العربية" (2015) [xxx] الذي يتناول العلاقة بين النازية اليهودية والنكبة الفلسطينية ويناقشهما معا في السياق الإسرائيلي الحالي، لا بوصفهما حدثين متشابهين إنما بوصفهما حدثين صادمين ومؤسسين لمصير "الشعبين"، ويضم مقالات ودراسات لمفكرين بارزين من الجانبين مثل حنان حيفر وعاموس جولديبرج وآسف ساجيف ومايا كهانوف، وسلمان ناطور وأمل جمال وسميرة عليان وإسماعيل ناشف وأنطوان شلحت. والفكرة نفسها عبر عنها المحرران في كتابهما الصادر بالإنجليزية عن جامعة كولومبيا في عام 2018 "النازية والنكبة: قواعد جديدة للصدمة وللتاريخ" [xxxi].

#### رابعاً- دراسات الاستشراق

الاستشراق حقل معرفي فكري يجعل من الشرق هدفاً للدرس رغم تباين أهدافه ما بين أهداف دينية واقتصادية وسياسية، وهو - وفق إدوارد سعيد [xxxii]- الطريقة المنظمة التي استطاعت عن طريقها الثقافة الغربية أن تتدبر الشرق وتعيد إنتاجه عبر خطاب تعبوي يخدم السياسات الاستعمارية ورغبتها في السيطرة على الشرق، فهو - في النهاية - خطاب معرفي مقيد بسلطة المؤسسات السلطوية - السياسية والعسكرية والاجتماعية والثقافية- وغاياتها من دراسة الشرق وفهم أموره.

9e%99%d7%9c%d7%91%d7%94-%d7%99%d7%95%d7%a8%d7%90%d7%99%d7%aa%d7%99%d7%93%d7%95%d7%9d

[xxi] יהודה שנהב: קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי, מכון ון ליר בירושלים והוצאת הקיבוץ המאוחד תל אביב, 2004.

[xxii] أحمد حماد: الصهيونية وما بعدها، قراءة في الأنساق المضمر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018، ص 240.

[xxiii] דן מכמן: השואה, המשכיות של תהליכים או תופעה מבודדת?, בתוך: בימי שואה ופקודה, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1983, עמ' 9

[xxiv] Yehuda Bauer: Rethinking the Holocaust, Yale University Press, New Haven, 2002, p. 38.

[xxv] עמוס גולדברג: השואה וההיסטוריה, נתקים בעידן פוסטמודרני, תיאוריה וביקורת, גיליון 40, קיץ 2012, עמ' 121, 126- עמ' 134, 146.

[xxvi] עמוס גולדברג: טראומה בגוף ראשון, כתיבת יומנים בתקופת השואה, כנרת זמורה-דביר, תל-אביב, 2012.

[xxvii] איריס מילנר: קרעי עבר: ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, המכון לחקר הציונות וישראל והוצאת

היסטוריוגרפיה ציונית, קובץ מאמרים, מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל / מוסד הרצל לחקר ציונות / מרכז צ'ריק לחקר הציונות והיישוב, ירושלים, 1997, עמ' 311-312.

[xvii] סמי שלום שטרית: המאבק המזרחי בישראל, בין דיכוי לשחרור, בין הזדהות לאלטרנטיבה, 1948-2003, הוצאת ספרים עם עובד, תל-אביב, 2004, עמ' 49: 52.

[xviii] Ella Shohat: Sephardim in Israel, Zionism from the standpoint of its Jewish victims, social text, 2-duke university press, winter 1988, p.1, 20-no.

[xix] תיאוריה וביקורת, גיליון 20, אביב 2002, מבט פוסטקולוניאלי,

9f-%95%d7%99%d7%9c%d7%99%d7%92%d7%https://theory-and-criticism.vanleer.org.il/%d7/2002-91%99%d7%91%d7%90%d7%20-%d7

[xx] תיאוריה וביקורת, גיליון 29, סתיו 2006, מחקר ותיאוריה בלימודים פוסטקולוניאליים,

9f-%95%d7%99%d7%9c%d7%99%d7%92%d7%https://theory-and-criticism.vanleer.org.il/%d7/95%d7%97%d7%a7%d7%a8-%d7%9e%d7%2006-%d7-95%99%d7%29-%d7%a1%d7%aa%d7



## في الشعر العبري الحديث

مهاد أولي

ناهد راحيل

إن الأدب العبري الحديث - وفق يوسف كلوزنر - هو ذلك الأدب الذي كُتِبَ بالعبرية في أوروبا أواخر القرن الثامن عشر الميلادي وتميز بنزعة العلمانية التي هدفت بالأساس إلى تثقيف الجماعات اليهودية في أوروبا؛ ومن ثم تشابه شكلا ومضمونا مع الآداب الأوروبية. وأكد لاحوفر كذلك الطابع العلماني الذي ميز الأدب العبري الحديث الذي جاء متوافقا مع الظرف الثقافي الذي نشأ فيه داخل المجتمع الأوروبي. إلا أن الطابع الديني وجد طريقه أيضا للأدب العبري؛ حيث أكد باروخ كورتسفييل أنه لا يمكن الحديث عن علاقة أحادية تجاه النص الديني الذي وجد الأدباء فيه المحكي الأدبي الأول.

**من** هذا المنطلق - وتفصيلا للإجمال السابق - يمكن القول بأن الأدب العبري في العصر الحديث ارتبط بشكل كبير بالوعي التاريخي وأيديولوجياته المعقدة التي رافقت مهاده الأوروبي الأول في القرن الثامن عشر ثم صعوده المستمر مع السيطرة الإمبريالية الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر، وارتبطت حركة النقد الأدبي كذلك بمفهوم الحداثة وما يفرضه من صعود لتيارات أو مذاهب أدبية اتخذت من الأيديولوجيا والأفكار الشمولية ومبادئ العقلنة بطلان لها؛ وهو ما يفسر اهتمام الاتجاهات الأدبية حينها بخصائص التنوير مثل الاتكاء على قدرات العقل الإنساني وأصالة الإنسان، والتأكيد على مفاهيم مثل التقدم والتطور والطبيعة والتجارب المباشرة. ومن هنا ارتبط بروز الوعي التاريخي الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة بالتيار

الرومانسي في الأدب؛ فكانت الرومانسية هي التي تبلور وعي الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ وتوضح أفكار الارتقاء والتطور، لذلك ارتبطت الرومانسية - وهذا الوعي التاريخي - بالطاقة الثورية وبارادة التغيير والتمرد على المسلمات، لتظهر مقولة الحتمية التاريخية التي اعتمدت عليها الماركسية - الممثل الأساسي للتصور التاريخي للأدب والفن في نهاية القرن التاسع عشر - ليصبح التاريخ ضرورة حتمية وليس مجرد احتمال يمكن التخلي عنه. وهو ما يفسر ظهور المد القومي الأوروبي وضرورة البحث عن الجذور، واهتمام الجماعات اليهودية بالتبعية بالأفكار ذاتها وتأثرها بالنسق الثقافي والشرط الأدبي المحيط، لبدأ الأدب العبري الحديث التعاطي مع الأفكار نفسها وتوظيف التيارات والمذاهب ذاتها لخدمة أهدافه الخاصة، وهو ما يفسر كذلك

ارتباط الاستشراق في مرحلته الاستعمارية بالحركة الرومانسية الغربية واهتمام الغرب بدراسة الشرق واستعماره، لهذا نجد أن بداية التواطؤ بين المؤسسة الاستعمارية والمؤسسة الاستشراقية بدأ في القرن التاسع عشر. وفي الفترة ذاتها يظهر مفهوم الالتزام في الأدب الذي يعود إلى أدبيات المذهب الواقعي الاشتراكي - أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين -، وينتشر بمعناه الاصطلاحي الحديث على يد المفكر الوجودي جان بول سارتر، الذي يعني التزام الأديب بقضايا مجتمعه في صراعاته الداخلية والخارجية. ليظهر ما يمكن تسميته بالأدب المجدد أو الأدب الملتزم الذي يؤكد على ارتباط الأدب ببنى المجتمع، وعلى كون الأدب رسالة اجتماعية وليس تعبيراً جمالياً فقط، وهو ما صاحب النتاج الأدبي العبري في المرحلة الفلسطينية وحتى بداية إقامة الدولة عام 1948، لتتبلور الواقعية



فرسخ الخطاب الصهيوني لتفوق الغربي ودونية الشرقي. سبب إضافي لهذا الفشل هو الحروب التي خاضتها إسرائيل منذ إقامتها، مهددة ما كانت وعدت به من استقرار الجماعات اليهودية. وقد تعاطى الأدب العبري مع تلك المعطيات الخاصة ليفكك في خطابه الرمزي مسلمات الصهيونية والمحددات المجتمعية؛ كما استجاب لراهن الأنساق

المستمد من المركزية الأوروبية. فكان للشرط الجغرافي الجديد أثره في الانتاجات الأدبية، من ناحية التوضع في الشرق الأوسط ومن ناحية التعدد الهوياتي، وهو الأمر الذي أنبأ بفشل دعاوى الصهيونية الخاصة بإقامة "وطن قومي" يستوعب الثقافات المختلفة؛ إلا أن خطاب الصهيونية لم يختلف عن خطاب الاستعمار الاستعلائي عند تناول الشرق؛

أوروبا من حروب عالمية وثورات اجتماعية وأفكار فلسفية، فتبنى الرومانسية للعودة إلى التاريخ مرة، واعتمد خطاب الاستشراق تمهيدا لتنفيذ المخططات الاستعمارية على فلسطين مرة أخرى، ارتبط كذلك بتغيرات الظرف السياسي والاجتماعي الجديد بعد انتقال مركز الأدب العبري داخل الشرق الأوسط وإقامة الدولة عام 1948 مع احتفاظ المؤسسين بالشعور بالتفوق المعرفي

كانت الحاجة إلى التفكيكية والتعددية والاختلاف خاصة بعد ضعف النظرة إلى التاريخ وانحسار الرومانسية والدعوة إلى ما يعرف بالتاريخ الجديد أو إعادة كتابة التاريخ بعد تفكيكه.

وقد ارتبط النقد الثقافي - في المرحلة التي أعقبت ما بعد الحداثة - بالدراسات الثقافية؛ لتصبح المرجعيات التي تتخذها الدراسات الثقافية استراتيجيات أساسية لها ورافدا ومرجعا مهما للدرس النقدي الثقافي وإجراءاته التحليلية؛ خاصة وأن الثقافيين لم يخرج عملهم عن نظريات التحليل النفسي والنظرية الماركسية والإيجلونية والجرامشية ونظرية العلامات السيميائية والتناسية والبراجماتية والنظرية الأدبية والمجالات المرتبطة بها.

وكان للمهتمين بالفعل الانعتاق للشعوب المستعمرة - خاصة بعد الحربين العالميتين - دورهم في البحث عن استراتيجيات المقاومة الرمزية لزعة الخطاب المركزي وتفكيكها وإعادة قراءتها للتشكك في نزاهة أيديولوجيتها ونقض ثوابتها، خاصة بعد أن بدأت الشعوب المستعمرة تسترجع بعض الفضاءات الخاصة بالتعبير عن المطالبة بحقوقها؛ من هنا ظهرت نظريات ما بعد الكولونيالية التي كان هدفها الاهتمام بالنص - كعمارة ثقافية - في إطاره المتحرك الذي يلغي أفكار الشمولية والتراتبية والوقفية، ومن ثم اهتمت بالهامش وخطابه المغاير. يتزامن ذلك أيضا مع اتساع رقعة النظرية النسوية ودراسات الجنوسة التي وسعت من مفهوم الهامش ليشمل النوع الاجتماعي وليس العرقي فقط، والتي تنطلق من دراسة الأدوار الاجتماعية

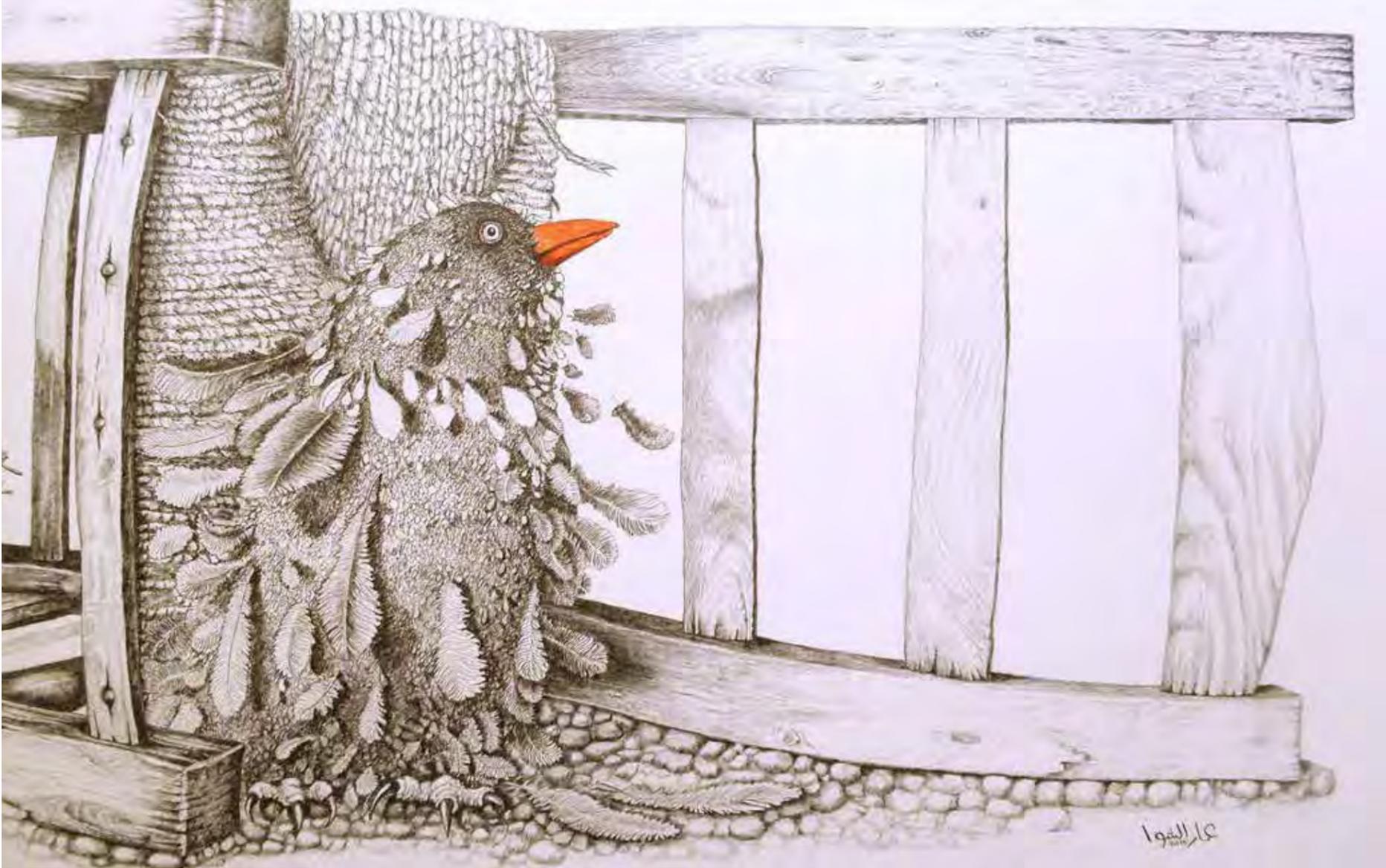
كانت الحاجة إلى التفكيكية والتعددية والاختلاف خاصة بعد ضعف النظرة إلى التاريخ وانحسار الرومانسية والدعوة إلى ما يعرف بالتاريخ الجديد أو إعادة كتابة التاريخ بعد تفكيكه. وقد ارتبط النقد الثقافي - في المرحلة التي أعقبت ما بعد الحداثة - بالدراسات الثقافية؛ لتصبح المرجعيات التي تتخذها الدراسات الثقافية استراتيجيات أساسية لها ورافدا ومرجعا مهما للدرس النقدي الثقافي وإجراءاته التحليلية؛ خاصة وأن الثقافيين لم يخرج عملهم عن نظريات التحليل النفسي والنظرية الماركسية والإيجلونية والجرامشية ونظرية العلامات السيميائية والتناسية والبراجماتية والنظرية الأدبية والمجالات المرتبطة بها.

وكان للمهتمين بالفعل الانعتاق للشعوب المستعمرة - خاصة بعد الحربين العالميتين - دورهم في البحث عن استراتيجيات المقاومة الرمزية لزعة الخطاب المركزي وتفكيكها وإعادة قراءتها للتشكك في نزاهة أيديولوجيتها ونقض ثوابتها، خاصة بعد أن بدأت الشعوب المستعمرة تسترجع بعض الفضاءات الخاصة بالتعبير عن المطالبة بحقوقها؛ من هنا ظهرت نظريات ما بعد الكولونيالية التي كان هدفها الاهتمام بالنص - كعمارة ثقافية - في إطاره المتحرك الذي يلغي أفكار الشمولية والتراتبية والوقفية، ومن ثم اهتمت بالهامش وخطابه المغاير. يتزامن ذلك أيضا مع اتساع رقعة النظرية النسوية ودراسات الجنوسة التي وسعت من مفهوم الهامش ليشمل النوع الاجتماعي وليس العرقي فقط، والتي تنطلق من دراسة الأدوار الاجتماعية

النقدية بعد الحرب العالمية الثانية ومنتصف الخمسينات من القرن العشرين. لينتقل مفهوم النظرية من الإطار المذهبي والفلسفي إلى الإطار اللساني الذي مهد إلى ظهور الشكلانية ومن ثم الوعي البنوي في الدراسات الأدبية، وقاوم الوعي البنوي النزوع الأيديولوجي للأدب وركز على دراسة الشكل الأدبي واهتم بما يعرف بأدبية الأدب، ورغم دعوة البنوية بتعطيل محور البحث التاريخي في الأدب وتفعيل محور البحث في الأدب بحد ذاته، لم يستجيب الأدب العبري لهذه الدعوة لرغبته في استمرار محاولته في ضرب الجذور التاريخية وتشكيل ذاكرة جمعية للجماعات اليهودية في فلسطين.

إلا أن البنوية لم يكتب لها الاستمرار لانشغالها بالنص في بنيتها المغلقة، ليتجه أغلب البنويين إلى السيميائيات والدراسات النصية ونظريات التلقي، والدعوة إلى دراسة النصوص ضمن شرطها الثقافي لتداخلها مع سياقات معرفية سياقية وتداولية وإبستمولوجية مختلفة. ومن هذا المنطلق شكلت الدراسات الأدبية والنقدية مهادا لانبثاق الدراسات الثقافية، التي جاءت بوصفها علما مستقلا في ستينات القرن العشرين لينتقل النقد من أحادية النسق وذاتيته إلى تعددية الأنساق وغيريتها، وترتحل الدراسات الإنسانية في الفلسفة القارية إلى مجال الدراسات الأدبية ليصبح النص ممارسة ثقافية لمرجعيات متداخلة وأنساق متعددة تشكل داخلها.

وتزامن هذا الطرح مع الاتجاه ما بعد الحداثي الذي يعد بداية عصر التشكيك وموت التعريف المنطقية والمسلمات المطلقة ونهاية للأفكار الشاملة، ومن ثم



الثقافية والأدبية العامة؛ وبالتالي انتقل الأمر إلى الدراسات البحثية النقدية التي مثلت مراحل الانتقال من حالة الذاتية المعرفية والشمولية والتراتبية إلى إطار الغيرية الثقافية والتعددية والاختلاف؛ لتشهد الساحة تنوعاً ملموساً في عدد من الدراسات الأدبية التي تنهض بها المؤسسات التعليمية أو المجلات الأدبية أو المراكز البحثية.

وتحاول الدراسة الحالية عبر فصولها الوقوف على أهم القضايا الفكرية وآليات الكتابة الفنية في الأدب العبري في المرحلة الإسرائيلية؛ تلك المرحلة التي تحددت تاريخياً بالنكبة الفلسطينية وقيام دولة الكيان الإسرائيلي عام 1948، وعاصرت مرحلة ما بعد الحداثة وتفكيكها لمقولات الحداثة ونشأة خطابات "الما بعد" التي قامت على التعدد الهوياتي والتشكك والاختلاف الثقافي واللامركزية النصية. حيث نشأ جيل من الأدباء الذين اهتموا بالتجربة الإسرائيلية، وارتكزت أعمالهم بشكل أساسي على بدايات الاستيطان اليهودي في فلسطين، وحاولوا في البداية تصحيح أخطاء المجتمع الإسرائيلي، والعمل من أجل إرساء القيم التي يؤمن بها الأدباء وبقدرة على جعل المجتمع أكثر إنسانية ومساواة وديمقراطية وأخلاقية.

ثم اتجه أغلبهم للخطاب ما بعد الصهيوني الذي ارتكز على مقولات المؤرخين الجدد، واهتم هذا الخطاب في الأساس بطرد الخطاب الصهيوني من التاريخ الإنساني لارتباطه الواضح بسياقات الإمبريالية والكلونيالية والعرقية، ومن الممكن تناول خطاب ما بعد الصهيونية أو تعريفه نظرياً وفق أربعة مداخل قرآنية مختلفة تتحدد في مقاربات ما بعد الإيديولوجية، وما بعد

الحداثة، وما بعد الكولونيالية وأخيراً ما بعد الماركسية .  
فوفق المقاربة ما بعد الأيديولوجية؛ فإن ما بعد الصهيونية هو الخطاب الطبيعي والمتسق مع المرحلة الجديدة بعد أن قامت الصهيونية بدورها في إقامة الدولة؛ ومن ثم أصبح ينظر إلى الصهيونية باعتبارها "عائقاً" في سبيل ذلك.  
أما مقاربات ما بعد الحداثة التي رأت في القوميات وسيلة قمع وعملت على تفكيك خطاب الحداثة الذي يدعم المد القومي ودمج الهويات في هوية واحدة مركزية؛ فما بعد الصهيونية وفقاً لها هي الاعتراف الذي يفكك السردية الكبرى للتاريخ وللهوية وتتبنى خطاب التعددية واللاتجانس الهوياتي.  
وتستوعب المقاربة ما بعد الكولونيالية - بطبيعة الحال - الطرحين السابقين؛ فما بعد الحداثة هو الخطاب المعرفي الذي تبناه ما بعد الكولونيالية، وإذا كانت ما بعد الحداثة قراءة للمشروع الحداثي الغربي، فيمكن اعتبار ما بعد الكولونيالية "ما بعد حداثة الأقليات" التي تسعى لاستعادة مكانة المهمشين المسلوقة.  
ووفق هذه المقاربة، تكون ما بعد الصهيونية قوة "الأخر" المجابهة للصهيونية، والمقصود هنا العناصر الشرقية المقموعة.

وتأتي المقاربة ما بعد الماركسية لتشرح الظروف التاريخية والاجتماعية لخطاب ما بعد الصهيونية، مثلها مثل الطرح ما بعد الأيديولوجي، لتعاني خطابه الثقافي مثل الطرح ما بعد الحداثي، ولتحدد الفجوة بين الغرب والآخر مثل الطرح ما بعد الكولونيالي، لكنها لا تتناول ذلك من خلال نظرة محلية لكن من خلال نظرة شاملة للتوترات العالمية وصراعاتها.

إلا أنه يمكن القول إن تلك الاتجاهات البحثية ما بعد الحداثية، والتي عملت على اتساع المنظور التفكيكي للأدبيات العبرية وللمحددات الاجتماعية والثقافية على حد سواء، لم تلغ من الساحة الأدبية والنقدية الاتجاهات الحداثية التي تعنى بتاريخ الجماعات اليهودية، أو الاتجاهات النقدية الاجتماعية للأدب التي تهتم برصد الظواهر الاجتماعية وأثرها في الأدب، وتتبع العلاقة بين الأبنية الاجتماعية والأبنية الثقافية والإبداعية بما يعرف بسوسيولوجيا الأدب أو علم اجتماع الأدب.  
فلم تفقد الصهيونية وجودها بعد توسع خطابات ما بعد الصهيونية التي وجدت السياق الثقافي الراهن ملائماً لها، فهناك العديد من السرد التي يتبنى أصحابها الفكر الصهيوني ويدعون له، عبر استدعاءاتها الواضحة لأحداث تاريخ اليهود بسياقاته المختلفة وإسقاطها على واقع المجتمع الإسرائيلي؛ إما لإعادة تفسير تلك الأحداث من جديد في نسق حداثي، أو لفهم هذا الواقع العصري كامتداد حتمي للأحداث الفائتة، وقد وجدت تلك السرد نصها الشارح الذي يعزز من أفكارها.  
أكاديمية وباحثة من مصر

## إغماءة العائد بالتفاحات

باسل شاهين



اسماعيل نصره

تدحرجت حبات التفاح بين أقدام المازة؛ فقام أحدهم بالتقاطها قبل انضمامه الى كتلة المحتشدين حول ذلك المسكين الممدد على الأرض. كان هاشم يشعر بدوخة في رأسه قبل أن يفقد توازنه وينفلت كيس التفاح من يده، وفي الوقت المنتظر لوصول سيارة الإسعاف تلقت دورية الشرطة المتوقفة عند زاوية الشارع عدة ملاحظات من الأشخاص المجتمعين فوق رأس المغمی عليه، فمنهم من أكد تعرضه لنوبة قلبية ومنهم من ظن بموته، أما الشكوك الأكثر غرابة فكانت حول تعاطيه المخدرات؛ حيث ذكر أحدهم بأن الصريع شوهد من قبل وهو يترنج وسط الشارع في مكان قريب من سوق الخضار.

في ذلك اليوم المشمس من شهر شباط - فبراير، قام أحد أطباء المشفى بفحص المريض الذي أفاق من غيبوبته حيث طرح عليه بعض الأسئلة الروتينية ثم تركه ليرتاح، وقد اتضح أن هاشم كان يعاني من نوبات عصبية تجاوزت حدود قدرته على التحمل وأضعفت قدرته على الكلام أو التصرف بشكل طبيعي، وعند حلول المساء وبعد التأكد من استعماله المفرط للعقاقير المهدئة قرر الطبيب المشرف تحويله إلى قسم الأمراض النفسية والعصبية.

عند وصوله إلى هناك؛ وبعد فترة مراقبة أولية تم إرساله إلى الإقامة في غرفة مجهزة بأربعة أسرة. كان الهدوء يسيطر على أروقة القسم وقد أضفى السكون المحيط ارتياحا في نفس الشاب ذي الأربعة والثلاثين عاما، لكن وبعد مرور بضعة أيام تحولت تلك السكنية في داخله إلى حالة من الخواء المفزع، فقد تبين له أن مكان إقامته لم يكن سوى سجن صنعت جدرانها من أدوية تُعطى كل صباح ومساء لإبقاء المرضى شبه مخدرين أو من دون حراك تقريبا.

كانت الغرفة التي استقبلت هاشم تضم شخصين آخرين، الأول رجل عجوز اعتاد التحدث مع نفسه ليلا بعد أن ينام الجميع؛ وفي النهار كان يمدن كامل جسده تحت غطاء السرير كي يتواري حراك تقريبا.

كانت الغرفة التي استقبلت هاشم تضم شخصين آخرين، الأول رجل عجوز اعتاد التحدث مع نفسه ليلا بعد أن ينام الجميع؛ وفي النهار كان يمدن كامل جسده تحت غطاء السرير كي يتواري حراك تقريبا.

المشرف إنهاء إقامته نظرا لتحسن حالته الملحوظ تزامنا مع تناول الأدوية - التي كان هاشم يتخلص منها سرا - منذ اليوم التالي لاستضافته. في تلك الفترة كان يلتقي مع الخمسيني بشكل متكرر، لكنه لم يبادر في سؤاله عن اسمه؛ ربما لكونه الشخص الوحيد الذي ينخرط معه في حديث حقيقي داخل أسوار المشفى، وفي اليوم السابق لمغادرته التقى هاشم مع رفيقه الذي يظهر دوما بشخصية مهذبة وقميص أزرق مكوي بعناية. كان مقعدهم الخشبي المفضل في الحديقة الخارجية يتيح لهم مراقبة ذلك الشاب (الشبح) وهو يقوم بإطعام أسراب النمل، وبعد انقضاء نصف ساعة على جلستهم ورد نبأ وفاة العجوز الذي يشارك هاشم غرفته والذي كان يغطي وجهه سلفا في سريره، وقد أخبرهم أحد العاملين في القسم بأنهم نقلوا الجثمان الى المشفى العام، فقال

رد هاشم قائلا: هل هذا معقول! - ماذا تقصد؟ - قولك بأنه "لا بد من سبب معقول دفعهم لإرساله!" - لست متأكدا. - إذن لماذا قلت بأنه "لا بد من سبب معقول"؟ - ربما السبب غير معقول بالنسبة إلينا، لكنه معقول بالنسبة إلى الناس في الخارج! فقال هاشم بعد أن استوى في جلسته: ولكن هل الشيء المعقول يوجد في ذهننا أم أذهان الناس؟ أجابه الخمسيني: لا أعلم، في الحقيقة لست متأكدا من شيء. ثم همّ بالخروج من غير وداع.. أو كلمة إضافية. بعد انقضاء أسبوعين على تواجده في ذلك القسم، قرر الطبيب



هاشم بعد دقيقة صمت عفوية:  
 - على الأقل.. انتهى من حدة نقاشه الليلي.  
 - أجل، رد رفيقه.  
 - لم أستطع اكتشاف الطرف الآخر الذي كان يحدثه!  
 أجابه الخمسيني: ليس من السهل معرفة ذلك.  
 - هل تظن بأنه كان يستطيع التوقف أو تجنب ذلك الصراع قبل موته؟  
 - في الحقيقة كان في صراع مع عقله وليس شيئاً آخر. بالطبع تتواجد دوماً فرصة ما؛ لكن يبدو.. أنها فاتته.  
 في تلك الأثناء كان الشبح الذي يراقبان تصرفاته خلال جلستهم يتقلب بخفة فوق العشب وهو يتأمل وسع السماء وربما بعض الغيوم التي تعبر من فوقه، وقد بدا الجو ميالاً للاصفرار بالتزامن مع هبوب رياح معتدلة، فقام الخمسيني بسؤال هاشم: ماذا ستفعل بعد خروجك من هنا؟  
 - لا أدري...!  
 - هل تشعر بتحسن؟  
 - نعم ولا.  
 - في الحقيقة كنت أفصد بسؤالٍ "ماذا تريد من هذه الحياة؟"  
 أجابه هاشم: أريد أن أكون حياً.  
 فقال الخمسيني: وهل العقاقير التي كنت تتناولها.. تفيد ذلك؟  
 - كلا، إنها مجرد ارتياح زائف  
 - إذن ستتحلى عنها؟  
 - لا أعلم، لكني لا أفضل الحلول المؤقتة، ربما الشفاء يحتاج إلى نوايا حقيقية.  
 فتساءل الخمسيني: وهل تحتفظ بشيء من تلك النوايا؟  
 عندها سكت هاشم لبرهة ثم رد قائلاً: أعتقد أننا نحتاج إلى الهمة من أجل بلوغ مقاصدنا، وبكل الأحوال أرغب بالتخلص من ضجيج الأفكار في عقلي، هذا كل شيء.  
 في تلك الأثناء شعر كلاهما بأن الوقت الذي جمعهم قد انتهى وأن حوارهم الأخير كان بمثابة كلمات وداع أخيرة، فنهضا معا ثم تحركا بخطوات بطيئة ومتوازية باتجاه مكان استلقاء الشبح الذي كان يجذبهم طيلة الوقت بطريقة غامضة. وعند اقترابهم منه لامس امتداد ظليهما جسده المسترخي فوق العشب، وقد بدا أنه مستغرق في تأمله، وغير آبه لوجودهما، أو لشيء آخر.

كاتب من سوريا

## أحبك يا ميدوسا

مسرحية تؤديها ممثلة واحدة

عواد علي

نورا: في بداية الأربعين

المشهد الأول

(صالة ضيوف في بيت متواضع تحتوي على بضع أرائك ومكتبة وتلفزيون وحامل لوحات الرسم (ستاند)، وأشياء أخرى يترك اختيارها للمخرج. لا أحد في الصالة. يرن جرس الباب، فيسمع صوت السيدة نورا تنادي على ابنتها من المطبخ) نورا: صوفيا؟ أين أنت يا صوفيا؟ اذهبي وافتحي الباب.

(لا تسمع رداً)

أين أنت يا صوفيا؟ أين ذهبت البنت؟

(صمت)

ياه. ظننت أن اليوم جمعة.

(تدخل وتنتظر إلى ساعة الحائط)

لا تزال أمامها ثلاث ساعات حتى تعود من المدرسة.

(تتجه إلى الباب وتفتحه، تستلم من أحدهم مغلفاً صغيراً من تلك المغلفات التي توضع فيها بطاقات دعوة لحضور الحفلات، ثم تغلق الباب وتسد ظهرها إليه وتتفحص المغلف)

بطاقة دعوة من غير اسم. أخشى أن تكون وصلتني عن طريق الخطأ. ربما تكون مرسلة لجيراننا.

(تفتح الباب وتطلع إلى الخارج)

غادر الصبي مسرعاً. لن أفتحها، ربما سيعود لأخذها. من يدعونا نحن المنسيين؟ منذ وفاة زوجي قبل ثلاث سنوات لم يدعنا أحد لحضور حفلة زواج أو تخرج. (تفتحص المغلف مرة أخرى) لأفتحه وليكن ما يكون.

(تفتح المغلف بقلق فتجد في داخله رسالة، وتقرأها بصوت مسموع مسجّل)

لو وهبني الله حياةً أطول لكان من المحتمل ألا أقول كل ما أفكر فيه، لكنني بالقطع كنت سأفكر في كل ما أقوله.

كنت سأنام أقل، وأحلم أكثر،

كنت سأسير بينما يتوقف الآخرون.

(تسير نورا باتجاه المرأة)

أظل يقظاً بينما يخلد آخرون للنوم،

لو أن الله أهداني بعض الوقت لأعيشه كنت سأرتدي البسيط من الثياب،

كنت سأتمدد في الشمس تاركاً جسدي مكشوفاً، بل وروحي أيضاً.

لو أن لي قليلاً من الوقت لكنت كتبت بعضاً مني على الجليد وانتظرت شروق الشمس.

لو كان مقدراً لي أن أعيش وقتاً أطول، لما تركت يوماً واحداً يمر دون أن أقول للناس إنني أحبهم، أحبهم جميعاً،

كنت سأجعل المسنين يدركون أن تقدم العمر ليس هو الذي يجعلنا نموت بل الموت الحقيقي هو النسيان.

لقد تعلمت منكم الكثير أيها البشر. تعلمت أن الجميع يريد العيش في قمة الجبل غير مدركين أن سرّ السعادة يكمن في تسلقه. لو كنت أعرف أن هذه هي آخر مرة أسمع فيها صوتك لكنت سجلت كل كلمة من

كلماتك لكي أعيد سماعها إلى الأبد.

(تتوقف عن القراءة مشدوهاً وتحدث نفسها)

تري من كتب هذه الكلمات الرائعة؟ هل هو الشخص الذي أرسلها لي دون أن يضع اسمه عليها أم شخص آخر، شاعر أو

كاتب؟ من الواضح أنها كلمات صادرة عن

قلب كبير.

(صمت)

لكن هل يوجد اليوم من يحمل قلباً كبيراً؟ كل ما حولنا بغض وكراهية، قلوب زائفة مقفلة على أنانيتها وهوسها بالعنف

والدمار. (تسير محدقةً إلى الرسالة محاولةً الحصول على إجابة عن تساؤلاتها، وفجأةً يخطر في بالها أمر ما، فتتجه إلى منضدة الكمبيوتر وتفتحه. تُسمع موسيقى خلال الانتظار، ثم تكتب شيئاً ما وتبحث في الإنترنت،



وحيث تظهر النتيجة تتغير قسما وجهها (إلى الحبور)

لقد كان في داخلي هاجس يقول إنه هو، ومن غيره صاحب القلب الكبير يكتب مثل هذا الكلام؟ لا أصدق أن كل هذا الفيض الوجداني يصدر عن إنسان مخزّف. كيف واتتك الجرأة يا خايمي\* فأعلنت أنه مصاب بالخرف؟ سامحك الله لعلك تسرّعت. آه يا ماركيز ما أجملك، حتى وأنت على حافة الموت تكتب وداعية للناس تلخص فيها حبك لهم وللحياة؟ لكن من أرسلها إليّ، لا بدّ أنه أحد أصدقاء سلمان، لا لا، من أصدقائه يتذكرني بعد ربع قرن، وكيف يعرف عنوان البيت؟ أكيد أنه أحد أقربائنا. كثيرون منهم رأوا كتب ماركيز في المكتبة وعرفوا مدى تعلقي به.

(تذهب إلى المكتبة وتسحب منها إحدى روايات ماركيز)

كان هذا الكتاب آخر ما قرأنا له أنا ووصوفيا، فيه بوح مذهل وجرأة على نبش المستور من أعماق طيات نفسه. سألتني صوفيا أول مرة عمّن أرشدني إلى ماركيز، فترددت برهة وقلت: أحد معارفي. كان يحبه كثيراً، ويحلم بأن يكتب رواية على غرار رواياته، فردّت قائلة: كان هذا منذ زمن طويل، ولا بدّ أنه كتبها فيما بعد. أجبتها بنبرة تخفي حسرة دفينّة: ليت يا صوفيا كتبها. لكنها تظاهرت بأنها تسمع به أول مرة وسألتني: هل أستطيع أن أعرف اسمه؟ تردّدت في بداية الأمر، إلا أنني اضطررت إلى ذكر اسمه، سلمان البدر، ثم أطرقت رأسي وأسبلت عيني، وحين فتحتهما كانتا مخلصتين بالدموع.

(صمت)

غدت ابنتي بعد ذلك تنافسني في حب ماركيز، ولا تفوّت كتاباً من كتبه، وتركتها

أنا تكتشف بنفسها أن اسمها مأخوذ من اسم "صوفيا" في روايته "مائة عام من العزلة"، صوفيا التي تزوجها "بوينديا"، وأنجب منها "ريميديوس" الجميلة، وكان ذلك حافزاً آخر لها كي تتعلّق به أكثر، وتقتنع بحبيها فادي بقراءة رواياته، لكن كلما سألتها أحدهم عن سبب شغفها به قالت لأنه رقيق القلب يرفض الموت لأبطاله، وإذا اضطرّ لقتل أحدهم فإنه يبيهم كما لو كانوا أصدقاءً.

(موسيقى، تعيد نورا الكتاب إلى المكتبة، وتسحب منها صورة فوتوغرافية لسلمان وهو شاب)

مضت خمس وعشرون سنة على أول غياب لسلمان. حدث ذلك في السنة السادسة للحرب، لكنني اعتدت على رؤيته في الحلم باستمرار. كان شغوفاً بماركيز على نحو جنوني، يحمل كتبه بلغتها الأصلية حتى في الخط الأمامي للجبهة، ويسميه أحياناً بلقبه الشعبي "غابو"، وكان أمه ولدته في بوغوتا.

(يسمع صوت انفجار في الخارج، فتضع نورا الصورة على الأريكة، وتهرع إلى الشباك وتتطلع إلى الشارع، ثم تعود) كالعادة موسيقى الموت البغيضة (تستدرك أنها أخطأت في التعبير)

لكن لا لا، من الخطأ أن أشبه هذا الدوي الشيطاني بالموسيقى، الموسيقى أسمى الأصوات في الكون، إنه انفجار بعيد، ربما كان في أحد الشوارع الرئيسية، لكن العصفير فزّت من الأشجار كما في كل مرة، لم تعد تشعر بالأمان حتى مع هبة ريح خفيفة. لا بدّ أن تكون سيارة مفخخة في سوق مزدحم، أو أمام مؤسسة حكومية أو أحد المقرات الحزبية، وفي كل الأحوال القتل والجرحى أناس أبرياء. إلى

متى يا إلهي تستمر هذه الكارثة؟ ألم يكتفوا من القتل وسفك الدماء؟ أنا وحدي فقدت ثلاثة، أخي وحبيبي وزوجي.

(تبكي، ويعقب بكاءها صمت) يُقال إن القط هو الحيوان الوحيد الذي يقتل من أجل القتل لذاته، وليس من أجل إشباع غريزة الجوع، لكن بعض الناس في بلادنا صار ينافس هذا الحيوان.

(تسمع مواء قط) لولا خالتي ألماس لما سمحت لصوفيا بالاحتفاظ به. أنا أتشام من القط، الكلب أكثر وفاءً منها. يموء حتى لو كان متخماً. لا أدري من أين جلبه لها فادي.

يقول إنه قط شيرازي أرستقراطي، لكنني لا أحبه كثيراً رغم جمال عينيه الزرقاوين. متقلب الطباع ولا يحب الداعبة. تمسّطه صوفيا يومياً بمشط ناعم حتى يزيل الشعر المتساقط ويعطيه مظهره الجذاب. آه يا فادي! لكم أتمنى أن يزول حاجز الدين بينكما وتتزوجان، وتسعد ابنتي الوحيدة، ويجنبكما القدر مأساتي مع سلمان.

(موسيقى)

قبل سنتين حدثت المعجزة، عاد حبيبي سلمان من الأسر بعد ثلاثة وعشرين عاماً، وكنت أحسبه شهيداً طوال ذلك الوقت. ليس وحدي من سلّم بذلك بعد دفن جثته، بل أهله وكل أصدقائه ومعارفه. عاد مثل من يُعث حياً من الموت. يومها اتصل بي هاتفياً وأنا هنا في البيت، فاضطربت بشدة حين سمعت صوته. كان يمكن أن يتبادر إليّ أنني لست يقظة، لكن رنين الهاتف جاء في لحظة يستحيل أن تكون غير واقعية. في البدء سألني الصوت: هل أكلم السيدة نورا؟ أحدثت نبرته هزة في داخلي، فقلت متلعثمة: نعم، نعم، أنا هي، من معي؟ قال: تغير صوتك كثيراً. لم يعد



مثلما كان قبل سنوات بعيدة. تسارعت نبضات قلبي وقلت له: من أنت؟ صوتك ليس غريباً عني، أجب: ستعرفيني إن وضعت الهاتف على قلبك، شعرت برعشة تسري في جسدي، وقلت: مستحيل! أنت تتكلم بصوت ليس صوتك. انتبهت صوفيا إلى الدهول الذي اعتراني، فأخفضت على الفور صوت التلفزيون. قال الصوت: هل أنت وحدك في البيت؟

(هنا تؤدي نورا صوت سلمان إضافةً إلى صوتها)

- لا لا، معي ابنتي.  
- صوفيا؟  
- تعرف اسمها أيضاً؟  
- كيف لا أعرف، ألم يكن هذا اتفاقاً بيننا؟  
- مستحيل! أنت لست هو.  
- حاولي أن تحدثيني على انفراد.  
هرعتُ إلى غرفة النوم وأغلقت الباب. وضعت الهاتف على قلبي، ثم أعدته إلى أذني بعد برهة، وقلت:  
- لا تخدعني، الصوت صوته. نعم. لكنك لست هو بالتأكيد.  
- صدقيني أنا هو.  
- يا إلهي، كيف يمكن أن تكون هو وقد...؟  
- ستعرفين حينما نلتقي. هل ما زلت ترسمين؟

(تحدثت للمتلقين)

- أجل أجل، لكن من أين حصلت على رقمي؟  
- من أحدهم. هل مازلت تحبين مودلياني؟  
- لا، لا، أنت لست سلمان، ربما تكون جينياً تلبست شخصيته.  
- لا أصدق أنك تؤمنين بهذه الخزعبلات، هل ما زال ماركيز كاتبك المفضل؟  
- يا إلهي أكاد أجن. لو أعطيتني تفسيراً صغيراً فقط.  
- أنتظرك بعد ساعة في المكتبة العامة.

الريح، وبادلته ابتساماً خاطفةً.  
(موسيقى)

لم يخطر لي أنني سألتقي سلمان مرةً أخرى، لكن الحب كان أقوى مما تصوره عقلي الصغير وأنا في سن الثامنة عشر. اهتدى سلمان إلى بيت خالتي في اليوم التالي، وأقسم لها بأنه أحبني بصدق ويريد

أن يرتبط بي، فرتبت لنا موعداً عندها.  
(موسيقى)  
جاء سلمان فرحاً مثل طفل، حاملاً في يده علبه حلويات. استغربت من الصورة الرهيبة المطبوعة على العلب، كانت لامرأة شعرها من ثعابين، سألته عنها فقال إنها رأس الميوسا، وروى لي أن حكايتها وردت

في أساطير اليونان، وأن نظرةً منها إلى أي مخلوق كانت كافيةً لتحويله إلى حجر، إلا أنها في الأصل كانت إلهةً وعشيقةً لإله البحر، فغضب عليها كبير الآلهة ومسحها هي وأختيها إلى كائنات بشعة.  
(موسيقى)  
يومها عرفت أن سلمان يهوى الأدب، ويدرس اللغة الإسبانية في الجامعة، ويتمنى أن يوظف حكاية الميوسا في رواية يحلم بكتابتها، يشبك فيها الواقعي بالغرائبي، ويسميها "أحبك يا ميوسا". قلت له مستغربةً: أحب هذه المخلوقة البشعة؟ قال: هي لم تكن بشعةً في الأصل، بل امرأةً جميلةً تمثّل سلطان

الأثني بدلاً من الشر، وقد غدر بها إليه مستبد يجسد الذكورة في أبشع صورها. (موسيقى. تخاطب اللوحة)

ما أكثر الأحاسيس التي انتابتني ذلك اليوم وأنا أتهدأ لتزيين نفسي. طليت أظفري بلون زهري، وسرّحت شعري بعناية، وجعلته ينسدل على كتفي.

(تستعيد نورا ذكرى ذلك اليوم بإيماءات وحركات جسدية)

ثم وقفت أمام خزانة ملابسني طويلاً، أستعرض محتوياتها في حيرة، وتمنيت خلال لحظات لو أستطيع الاتصال بك لأسألك ماذا تحب أن ألبس، لكنني وجدت أن ذلك يجعلني أبدو منقاداً إليك من البداية، فعزمت على مفاجأتك بارتداء ما أراه جميلاً ومناسباً.

(موسيقى)

وقع اختياري أخيراً على فستان أبيض موشى بدانتيل مذهب، وأخذته معي إلى منزل خالتي وارتديته هناك، ورششت رقبتي وأسفل أذنيّ بالعطر.

قالت لي خالتي إن شكلي يبدو أقرب إلى شكل عروس، فمأذني كلامها غبطة. ثم نصحتني أن أودع الفستان عندها حينما أعود إلى منزلنا.

(تخاطب المتلقيين)

في البدء مكثت معاً، بخرت الصالة جيداً ببخور النرجس، وجلست تصغي إلى ما يدور بيننا، ثم نهضت وفتحت التلفزيون، ومضت إلى المطبخ.

كان سلمان يجلس على مبعدة عني، تفصلنا مسافة تكفي لشخصين على الأريكة، وحين غادرت خالتي اقترب مني، وأخرج من جيبه علبة صغيرة، فتحها والتقط منها ساعة، وسحب يدي برفقة ووضعها في معصمي، فيما كانت عيناه

توجهان سهامهما إلى عينيّ.

شكرته على الهدية وأخذت أتأملها، كان لون قرصها بلون فستاني وعقاربها بلون شعري. وبعد هنيهة أمال رأسه إليّ وشرع

يغازلني بأسلوبه الشاعر، ويدلّيني باسم "نورين"، فبعث كلامه في نفسي إحساساً بالاسترخاء والخدر، كأنني خرجت من مغطس، وراح خيالي يسرح بعيداً.

(موسيقى)

تحدثنا ساعتين تقريباً على انفراد، تخللتها ملامسات بالأصابع على استحياء، جعلت كياني كله يضطرب، وكدت أفلت كأس العصير من يدي.

قطع التلفزيون خلوتنا الغرامية فجأةً، وراح يبث خبراً حربياً مزعجاً. يا إلهي! إنه هجوم بريّ على الجبهة التي فيها أخي الكبير.

(مارش عسكري يليه صمت)

شعر سلمان بالانقباض، ودهمني أنا قلق شديد، وكان ذلك سبباً كافياً لأن ينتهي لقاءنا الأول.

(صمت)

كان ذلك اليوم استثنائياً في حياتي، عشت مشاعر متناقضة جداً، سعادتي بقاء سلمان وخوفي على أخي، ورحت أتساءل مع نفسي: لماذا نفقد إحساسنا بالزمن حين يطغى علينا الفرح، بينما يغدو ثقيلاً،

كثيباً حين يغشانا القلق؟

(موسيقى حزينة)

نظرْتُ إلى "رأس الميدوزا" فانتابتني مشاعر سوداوية. تخيلت الحرب أفعى مجلجلة عملاقة تلتف على أجساد الجنود، وتقطع جريان الدماء في شرايينهم.

(صمت)

أردتُ أن أستحضر لتلك المخلوقة صورة الأثني الجميلة المغدورة، بدلاً من صورتها

البشعة، لكنني لم أستطع. أفرغت الحلويات في صحن ورميت العلبه في برميل القمامة.

(موسيقى)

مساء ذلك اليوم كلمتني صديقتي بولينا متألهة، وكأن أحدهم قذف رأسها بحجر، أخبرتني أن فرقة أخيها العسكرية تعرضت أيضاً إلى هجوم، وودعتني قائلةً إنها ستذهب صباح غد الأحد إلى الكنيسة لتصلي من أجل أن تقف الحرب.

(تشم رائحة احتراق الطعام في المطبخ)

اللعة. احترق الطعام في القدر وأنا أثرثر.

(تهرع إلى المطبخ، وتخفت الإضاءة مع الموسيقى)

المشهد الثاني

(المكان نفسه، الوقت مساء، نورا تقف أمام حامل لوحات الرسم تمسك بيدها اليمنى فرشاة، وبالأخرى قطعة خشب خلط الألوان. تتراجع إلى الخلف لتعاين اللوحة عن بعد، ثم تتقدم إليها، وتكرر الحركة عدة مرات، وفجأةً ينقطع التيار الكهربائي)

منذ سنين ونحن على هذه الحال.

(تشعل شمعة، أو مصباح طوارئ قابل للشحن)

لو كانت محطات الكهرباء تُستورد من المريكخ لوصلت قبل عدة سنين. لكن من يحفل بنا وهم غارقون في صراعهم اليومي على الكراسي، وتنافسهم الدنيء على سرقة أموال البلد. تفو عليهم جميعاً، لا أدري من أيّ طينة خسيصة جُبلوا.

(تسمع نغمة رسالة من هاتفها النقال فتفتحه)

رسالة من رقم مخفي. ماذا تقول؟

(تقرأ الرسالة)

هل أعجبتك وداعية ماركيز. أحببت أن تقرئها لعل قلبك يرقّ وتستجيبين لنداء قلبي. أمس حلمت بسلمان فطلب مني أن

أوصيك على لسانه بأن تخفّفي من حزنك، وتفتحي قلبك لحبيب آخر، فالحياة مستمرة في تدفقها، ولا يضيرها إن ذبلت نبتة أو جفّ جدول صغير فيها. ميم.

(تغلق الهاتف)

من يكون ميم؟ كذاب، لا أحد يحلم بسلمان غيري أنا. ميم؟ ميم؟ ميم؟ محمود؟ مجدي؟ مهند؟ مناف؟ أجل،

أجل عرفته، مناف صديق سلمان أيام العسكرية. عرض عليّ الزواج بعد انتهاء الحرب فرفضت. ما الذي ذكره بي؟ ربما انفصل عن زوجته أو أصبح أرمل. جاء إلى بيتنا مرةً واحدةً في عزاء زوجي.

(تشعل شمعة ثانية)

كنت أود أن أنتهي الليلة من رسم اللوحة. لقد أرقّنتني كثيراً. منذ شهر وأنا أعمل فيها. لا الفرشاة ولا الألوان تطاوعني على تجسيد ما أريد، ما أتمنى. ربما لأنني لست رسامةً محترفةً.

(تخاطب اللوحة)

أريد أن أتخيّل فيها وجهك بعد ثلاث وعشرين سنةً من الغياب. ماذا كان سيحدث لو أنني رأيتك حياً للحظات. لماذا سرقك الموت مني وأنا مصدومة من معجزة عودتك المفاجئة؟ أه يا حبة قلبي! هل توجد امرأة في الكون تحب رجلاً مثلما أحبك؟

(تشعل شمعةً ثالثة وتخاطب المتلقيين)

صرنا نلتقي وأنا وإياه كلما عاد من الجامعة في نهاية الأسبوع، وتتهاتف يومياً. في البدء كنت أخرج، مضطّرةً، مع خالتي لأجتمع به في مكان عام، وفي داخل كل منا رغبة

جامحة في معانقة الآخر، ثم أخذنا نلتقي في بيت أخته بعد أن رأينا أن دور خالتي قد انتهى، وأن الأوان أن تتركنا لحالنا.

(موسيقى)

بقينا نمارس حياتنا السريّة هذه حتى أكمل الجامعة وساقوه إلى الجيش في السنة الخامسة من الحرب. لم يمكث أكثر من شهر في مركز للتدريب ثم نقلوه إلى الجبهة.

(تفتح نورا درجاً في منضدة الكومبيوتر وتستخرج منها مجموعة رسائل وتتصفحها، ومن بعيد نسمع موالاً حزيناً عن الوداع. تختار إحدى الرسائل) بعد أسبوع كتب لي سلمان هذه الرسالة: (تقرأها بصوت مسموع)

حبيبتي نورا، أكتب لك من جحر بين الصخور يسمونه ملجأً على سفح جبل شاهق، وتحتي بلدة تشبه مسقط رأس

ماركيز. الشمس تتهيا الآن للهبوط خلف

الجبل، ومن جهة الشرق بدأت غيوم سوداء تزحف ببطء صوبنا. الجبهة شبه هادئة، بعد مرور مدة على استرجاعنا المنطقة المحتلة. اطمئني، أنا وبضعة أصدقاء تعرّفت إليهم نقضي نهاراتنا وليالينا بقليل من الاسترخاء والقراءة. أحبك إلى الأبد.

(يرن جرس هاتفها النقال)

ألو... لا لا... عفوا أخي الرقم خطأ (ترفع صوتها أكثر) أقول لك أنا ليست هي يا محترم... (بغضب) قلت لك الرقم خطأ واحفظ لسانك يا حمار.

(تغلق الهاتف)

كم أكره هؤلاء السفلة. أقول له الرقم خطأ يقول لي متى أراك يا دارين. من أين يأتون بهذه الأسماء؟ (صمت)

أظنه اسم جزيرة أو مطربة.

(يسمع مواء القط)

أشعر بالاختناق، الحرارة صارت لا تُطاق.

(تخلع قميصها وتفتح الشباك، ثم تنادي على ابنتها صوفيا)

صوفيا افتحي شباك غرفتك وضعي القط في قفصه قبل أن تنامي.

(تعود إلى الشباك وتخرج رأسها منه)

الهواء منعش في الخارج، ولولا البيوت العالية جئتنا لنمنا على السطح كما كنا

نفعل في السابق. (تأخذ مروحةً يدويّةً وتستلقي على الأريكة تحت الشباك وتحركها أمام وجهها بعض الوقت، ثم تتوقف عن الحركة كما لو أنها غفت.

موسيقى. تتغير الإضاءة دلالةً على مرور الوقت. يعود التيار الكهربائي فتصحو نورا وتحرك عضلات وجهها)

يبدو أنني غفوت

(تنظر إلى الساعة)

ربما ربع ساعة (تتأهب) لكن الوقت ما زال مبكراً (تنادي على ابنتها) صوفيا هل نمتِ؟ (لا تسمع رداً) إنها متعبة، كان الله في عونها. منذ رجوعها من المدرسة وهي تصحح أوراق الامتحان. التدريس عمل شاق ومزعج. سامحها الله، قلت لها اختاري كلية الفنون فليس أسهل من أن تكوني مدرّسة فن، لا امتحان قواعد ولا إنشاء ولا إملاء ولا وجع رأس، لكنها اختارت اللغة الإنكليزية.

(تغلق الشباك)

الله أعلم، لولا اختيارها هذا لما تعرّفت إلى فادي. أخفت عني علاقتها به مدةً طويلةً، خافت أن أعترض عليه لأنه مسيحي. لكنني اكتشفت الأمر صدفةً. وصلتني منها رسالة إلى هاتفي المحمول بالخطأ. كانت تريد أن ترسلها إلى صديقتها في السويد.

(تُسمع الرسالة بصوت مسجّل)

”صديقتي العزيزة. حبيبي اسمه فادي ميخائيل. كلانا الآن في المرحلة الثانية. شاب طويل، عيناه بلون شراب التمر الهندي، ووجهه القمحي مشرق على الدوام، يحلو لي أحياناً تشبيهه بـ”موريشيو” الذي أحبته ”ميم” في ”مائة عام من العزلة”، فيضحك قائلاً لكنني لست ميكانيكياً مثله يا صوفيا.“

(صمت)

ماذا كانت ستفعل غيري من الأمهات؟ هل ترغب ابنتها على تركه؟ هل توافق شريطة أن يغير ديانته أم تستسلم للأمر الواقع؟

(موسيقى)

لقد استسلمت بعد امتناع أهله عن القبول بالحل الثاني. لكنهما ظلا عاجزين عن الزواج. لا أحد من أهلي وأهل أبيها يوافق عليه. لعن الله المتعصبين. ليس في كتابه الكريم ما يحرم الزواج بين المختلفين في العقيدة. يحرمون ويحللون على هواهم.

(تعود إلى لوحة الرسم)

حتى الرسم والموسيقى في عرفهم حرام. فليذهبوا إلى الجحيم، بماذا أضّر الناس حينما أرسّم وجهك؟ أليس ذلك أقرب إلى الله من أفعال الشر؟ إنه جميل ويحب الجمال. من الأسمى والأنبيل، جدارية جواد سليم أم مشهد قطع الرؤوس؟ ابتسامة الموناليزا أم تكشيرة إرهابي؟

(تحمل اللوحة وتنتظر إليها)

خلجاتك، زوايا الضوء، مساحات الألوان في وجهك أم أصبع قاتلك وهو يضغط على الزناد؟ كيف واتته نفسه أن يطلق النار على كائن جريح مثلك؟ هل يُعقل أن يكون من سلالة وإيتمان؟ مستحيل. ذلك الشاعر الإنساني آمن بأن الحرية لا تجد متنفساً لها إلا في الحب، وتطوّع ممرضاً لمعالجة الجنود الجرحى. لا، لا، إن قاتلك أميركي

يشع من سلالة المستوطنين القراصنة، أو مرتزق انضم إلى المارينز للحصول على الجنسية.

(موسيقى حزينة، تخاطب اللوحة)

يصعب أن أنسى لحظة سماعي نبأ استشهادك أول مرة، أصابني بصدمة شديدة، اتصل بي أخوك هاشم ليلغني بالفاجعة. كان قد مضى على دفنك يومان. أردت أن أصرخ فلم أستطع، بقي فمي مفتوحاً، وشعرت بتجمد عضلات وجهي وأطرافي. وحين خفّ أثر الصدمة بكيت بكاءً مرّاً.

(صمت)

صديقك مناف نقل جثمانك إلى أهلك. أوصله كومة عظام متفحمة في نعش ملفوف بعلم، وطلب منهم ألا يلقوا نظرة عليه.

(صمت)

دفنوك دون أن يتأكدوا إن كان جثمانك أم جثمان شخص آخر.

(موسيقى)

على مدى سنين طويلة حاولت أن أبقى صورتك طي النسيان، لكنها كانت تبرز رغماً عني، مثل نجمة شاردة، وتؤرقني كلما قرأت كتاباً لماركيز، أو مقالةً عنه. وحين أصبحت عندي، بعد زواجي، مكتبة تضم كل ما تُرجم له، لم يعد بوسعي أن أفصل بين صورتكما، أفف أمامها بخشوع مثلما تقف صديقتي بولينا أمام أيقونة يسوع. في مرات كثيرة كنت أضع إحدى رواياته تحت وسادتي، وأنتظر حتى ينام زوجي لأقرأ فصلاً منها، وكان يتهياً لي أنك مضطجع جنبني في السرير، تضوع منك رائحة زكية.

(تعيد اللوحة إلى الحامل)

بعد ثلاثة وعشرين عاماً ظهرت الحقيقة.

لم يكن ذلك الجثمان إلا لجندي مجهول، أما سلمان فقد كان أسيراً في مكان بعيد، مغضوباً عليه في قفص سري، وغير مسجّل لدى الصليب الأحمر، ولا مسموحاً له بكتابة رسالة واحدة لأهله.

(صمت)

يا لخستهم. لم يكن سلمان مرتزقاً ولا جاسوساً حتى يذلوه ويتحفظوا عليه، وألا يفرجوا عنه إلا بعد اثني عشر عاماً على انتهاء الحرب.

(تسمع أبواق سيارة في الخارج)

صرت أمقت هذا الصوت بسبب كرهني للسيارات. حين كان فادي ينتظر صوفيا أمام الباب ليأخذها إلى الكلية لا يتجرأ على استعمال بوق سيارته. منذ مدة وأنا أذهب إلى السوق مشياً على قدمي. أقطع المسافة ذهاباً وإياباً في نصف ساعة. أغلب العبوات الناسفة تصيب السيارات. نعش الجندي المجهول جاء محمولاً على سقف سيارة أجرة! وزوجي انفجرت على مقربة منه سيارة مفخخة، وخالتي دعستها سيارة، وسلمان قُتل في سيارة أخيه وهو في طريقه إلى ملاقاتي.

(صمت. تتجه الى اللوحة مرة أخرى)

انتظرتك عند سور المكتبة. ارتديت ملابس ملونة، الألوان التي تحبها: الأزرق والأبيض والفيروز. أبقى هاتفي في يدي، ورحت أتخيل شكلك بعد ثلاثة وعشرين عاماً على غيابك، وأسأل نفسي ”كيف ستكون مشاعري حين تتلاقى نظراتنا؟ هل سيخفق قلبي بشدة وأتسمر في مكاني؟ هل أعانقك وأقبلك أمام الناس؟ هل أدفن رأسي في صدرك وأخرط في البكاء؟ وماذا بعد لقائي بك؟ إلى أين نذهب؟ هل آخذك إلى بيتي؟ لكنني يا ربي لست وحدي، معي ابنتي، ماذا أقول لها، وكيف ستكون ردة

فعلها؟ لا، لا، من الأفضل أن أمكث معك في حديقة المكتبة، أو نذهب إلى مطعم قريب. ربما لا تدري أن مطاعم عائلية كثيرة افتتحت في المدينة رغم الخراب. الناس ألفوا المفخخات والأحزمة الناسفة. أصبحت حياتهم في ذمة القدر.

(صمت)

لكنك تأخرت، وبدأ القلق يساورني. اتصلت على الرقم الذي كلمتني منه فظل يرن دون رد، حاولت مرات عديدة لكن دون جدوى. بعدئذ أغلق الخط نهائياً ليتركني نهياً للحزن والخيبة، وأخذت أناجي ربي: يا إلهي، أي يوم عصيب هذا؟ لماذا تفتح لي باب الأمل ثم تغلقه في وجهي؟ ماذا فعلت كي تعاقبني بهذه الطريقة؟ هل أكرمت لأنتي أحببت؟ أليس الحب أجمل إحساس زرعته في قلوب البشر؟ ألسنت من أعاده إلى الحياة بعد كل هذه السنين، فلماذا لا تكمل فضلك وتجمعني به ثانية؟ لكن ربي لم يستجب لمناجاتي، تركني مهشمةً وفريسةً للآلئ، فقررت أن أبحث عنك بنفسني.

(موسيقى. تخاطب الجمهور)

أوقفت سيارة أجرة متهاكئة، وطلبت من السائق أن يوصلني إلى الجسر الذي سيجتازه سلمان، ماذا يفعل الغريق إلا أن يتمسك بقشة؟ ربما حدث له أمر طارئ. لكن السائق رفض أن يسلك الشارع المؤدي إلى الجسر متحججاً بأنه مغلق، سألته مرتابةً: من أغلقه؟ قال: من غيرهم، لعنة الله عليهم في الدنيا والآخرة.

(هنا تؤدي نورا صوت السائق إضافةً إلى صوتها)

- عفواً، هل تعرف لماذا أغلقوه؟

- قبل وصولهم إلى الجسر تعرض رتلهم إلى صاروخ.

- وكيف كانت ردة فعلهم؟

- كالعادة، جُنّ جنونهم، فأطلقوا النار بشكل عشوائي على المارة والسيارات، ثم أغلقوا الشارع وقبضوا على الأبرياء.

- هل قتلوا أحداً؟

- الله وحده يعرف عددهم، لكنني أخمن أنهم ليسوا أقل من عشرين.

- يا ويلي! أرجوك خذني إلى المستشفى.

(صمت)

سألت موظف الاستعلامات عما إذا كان بين المصابين شخص اسمه سلمان البدر، فتصفح سجلاً بين يديه وقال: إنه في صالة العمليات الكبرى.

شهقت: هل حالته خطيرة؟ قال: لا أدري، لكنك لن تستطيعي رؤيته اليوم.

شعرت بشيء ما تحطم في داخلي، وارتيمت على الكرسي ودفنت رأسي بين يدي.

(موسيقى)

بعد نصف ساعة جلس أحدهم جنبي، التفت إليه فإذا به هاشم. سألتني إن كنت قد رأيت سلمان، فتماكت نفسي وقلت: اطمئن لن يعجز الأطباء عن معالجاته.

لكنه عاد فسألني كيف كانت لحظة لقائي

به؟ وهل أخبرني عن الرواية التي كان يحلم بكتابتها هناك؟ قلت: لم يسمحوا لي أن أمكث معه طويلاً. صمت قليلاً ثم قال:

لكن سجانيه في الأسر حرموه من أدوات الكتابة. فغرت فمي وكدت أسقط على وجهي من هول المفاجأة: في الأسر؟ هل كان سلمان أسيراً؟! لحظتها شعرت بأن الأرض تميد بي، فأمسكت بطرفي الكرسي وثبتت جسدي عليه بصعوبة، أما هاشم فأخذ يتحدث عن صدمته أيضاً بعودته.

لكنني تركته يتحدث وسرت باتجاه صالة العمليات وفي رأسي يرن كلام سلمان الذي أسمعني إياه في الهاتف ”لولا حبك

لما استطعت تحمّل الأمكنة الرهيبة التي ساقوني إليها. كنت وحدك البلسم الذي يمنحني قوةً غامرة، تحملين لي السكنية فتزداد مقاومتي لهم. إني أدين لك بالبقاء يا نورا، وأشعر الآن بأنني انبعثت من أجلك“.

(موسيقى)

وجدت صالة العمليات مغلقة، نظرت إلى داخلها من نافذة الباب الزجاجية فإذا بها تغرق في العتمة، ولا شيء يوحي إلى وجود حياة فيها. أخذت أصرخ كالمعتوهة وأطرق الباب بعنف، لم يفتحه لي أحد، فعزمت على اقتحامها بكل الغضب الذي انبعث من أعماقي، لكن اثنين من الممرضين هرعوا إليّ وأمسكوا بي من ذراعي. سحباني إلى غرفة مجاورة وأعداني على كرسي خشبي. ظلّ الرجل واقفاً أمامي وراح يمتص انفعالي وتوتري، بينما فتحت المرأة خزانه وأخرجت منها كأساً مملوءةً بسائل شفاف، وصبتها في جوفي دفعةً واحدةً، وأمسكتني من رأسي، فغبت عن الوعي.

(تخفت الإضاءة تدريجياً مع الموالم الحزين عن الوداع)

النهاية

\* الشقيق الأصغر للروائي ماركيز.

كاتب من العراق

## دون سلاح

إسلام محمد زيدان



هيا حلاو

في اليوم الأول وقف حاملاً لافتته البيضاء مبتسماً، يتصبب العرق عن جبينه، يرسم خطوطاً متعرجة بكتفيه وبقعا كثيفة خلف ظهره، تحمّل عطشه وجفاف حلقه، تحمّل شمس آب/أغسطس الحارقة، تبدو من ملابسه النظيفة مسحة من انتماء إلى الطبقة المتوسطة، شعره المصفف بعناية وجلده النضر يشيان بخبرته المدومة بالوقوف في الشارع، فذلك البائع - جاره على الرصيف المقابل - تبت شعيرات ذقنه تماماً بشكل أشعث، أشبه بحبات التين الشوكي التي يلتقطها بخفة بين سبابته وإبهامه، يغررُ فيها سكيناً مدبباً ليفصل القشرة الشوكية عن اللحم المحمل بالرائحة العذبة الشهية، شتان ما بينهما؛ وهو يشبه في وقفته تلك اللحم الطري لثمار التين، بينما جاره خشن ذو أشواك حادة.

تحمّل تنمُّر الشيوخ والصبيان، ونظرات النسوة المتشحات بالسواد، تحمل تساؤلات الباعة الجوالين بالميدان، تحمل كذلك حرارة الأرض المبعثة في باطن قدميه تحيلهما حريقاً داخل حدائه الرياضي المصنوع من مادة بلاستيكية تكتم الحرارة والعرق وتمنع الهواء، حذاءً ابتاعه ليمارس رياضة المشي في شوارع ضواحي العاصمة، لكنه اليوم يستخدمه للوقوف بقلب العاصمة.

اللافتة لم تحمل أيّ كلماتٍ أو حروفٍ أو حتى إشارات رمزية، لم يكتب عليها شعار أو تُطبع بها دلالة يُستدل منها على هوية حاملها المُبتسم، فقط صفحة بيضاء تُسرُّ الناظرين، ترتكز على حامل خشبي ذي أطر داكنة اللون، الخشب نفسه رخيص الثمن، رقيق السمك، سهل تكسيره إذا ما ارتطم بأيّ جدار، ولكن تناسق الإطار الخشبي الداكن مع اللوحة البيضاء يسترعي انتباه السائرين، وأصحاب المحال المقيمين بالميدان، تناسق يغلبُ عليه "التضاد اللوني، وتوافق عنصر البساطة مع الأصالة" كما فسّره فيما بعد الأستاذ عبدالحليم، معلم أول الفنون بالإدارة التعليمية المحال للتقاعد، وأحد الرواد الدائمين للمقهى المطل على الميدان حين تساءل العديد من الجالسين عن هوية ذلك الشاب، ولكن لم يدم

المُبتسم ولا الإرهابيين ولن تحسبه أبداً من الأشرار، طاف السؤال مراراً بين الناس، فمن هو إذاً؟

اختفى عدة أيام وظل مكانه فارغاً، قالوا إنه لم يستطع على الأمر صبراً، نفضوا أيديهم والتفتوا إلى بضاعتهم ونداءاتهم يطلقونها عالية، فما بين منادٍ على أحلى فاكهة، وما بين مُطِرٍ على أجود خضراوات، ومن ذهب إلى النداء على مكانٍ شاغرٍ بسيارة السفر إلى محافظة مجاورة، وما بين أصوات المتقاتلين حول انتمائهم المتعصب لفريق كرة يشجعونه، وما بين هؤلاء وهؤلاء دخل

كاتب من مصر

## جدل الشاي والقهوة الفلسفة تجلس على الكافي شوب

ماهر عبدالمحسن



سعد يكن

المشروبات الساخنة تلعب دوراً مهماً في حياة الإنسان، خاصة في فصل الشتاء ولياليه الباردة. كما لا يمكن لأحد أن ينكر الفائدة الصحية للمشروبات الساخنة مثل الينسون والحلبة والشاي الأخضر. لكن تظل للشاي والقهوة مكانة خاصة في قلوب الناس، لأنهما المشروب الأكثر طلباً على مدار اليوم الواحد، وإن ارتبط الشاي بالأكل، والأعمال اليدوية، وارتبطت القهوة بالتدخين والأعمال الذهنية.

إرشادات دقيقة للغاية لإعداد الشاي واحتسائه، وحول حفل الشاي الياباني إلى شكل فني. ويرتبط الشاي بالتفكير في اليابان، فتقرأ على موقع kintea فقرة معبّرة من قبيل "إن شرب الشاي هو التفكير والتفكير أن تكون ساكناً وأن تستمتع باللحظة. الشاي هو جوهر اليابان، وهو أكثر من مجرد مشروب".

وبنفس المعنى، يمكنك أن تقرأ على إحدى اللوحات الصينية فقرة من قبيل "إذا شربت كوباً واحداً من الشاي الصيني، فسوف تشعر بالراحة والاسترخاء. بعد أن تشرب الكوب الثاني، ستشعر بالسعادة وسيشعر عقلك وكأنه يطير. وعندما تشرب كوبك الثالث، ستختفي كل مشاكلك وهمومك". وإذا عقدنا مقارنة بين الماء والشاي في مجتمعاتنا العربية، فسند أن كوب الماء لا يتمتع بنفس شعبية كوب الشاي رغم أهميته الشديدة التي تفوق أهمية كوب الشاي، لأنه يلبي حاجة بيولوجية أكثر

من عناصر "يين" وعناصر "يانج"، ويبقى الشخص سليماً طالما هناك توازن بين اليين واليانج. فإذا أصبح اليانج قوياً ارتفعت درجة الحرارة الداخلية، ويصبح هذا الشخص عرضة للأمراض، ولكي يتحقق التوازن ويستعيد صحته، فعليه تناول الأطعمة والمشروبات من عناصر اليين، وعلى رأسها الماء الساخن. وإذا انتقلنا إلى الشاي، على مستوى التنظير، فربما كان كتاب الإنجليزي توني جيبيلي "فلسفة الشاي" هو الأكثر ذوقاً، لكنه في الحقيقة لم يكن كتاباً في الفلسفة بقدر ما كان كتاباً في تاريخ الشاي، وأنواعه وطرق تحضيره. يتضح ذلك من الفقرة التعريفية بالكتاب التي تشير إلى أنه مقدمة مضيئة لتاريخ الشاي وثقافته، من أصولها في الشرق الأقصى إلى نكهات الأصناف المختلفة وخصائصها، وطقوس تحضير الشاي وشربه حول العالم. فهذا المشروب الساخن البسيط مليء بإيحاءات فنية ودينية. وقد أعطى Ch'a Ching الصيني

وأن الماء هو العنصر المشترك بين الشاي والقهوة، فينبغي أن نتساءل عن مدى أهمية الماء الساخن. وفي هذا السياق، نجد للماء الساخن أهمية كبيرة في الثقافة الصينية. فنادر ما تجد الماء البارد في المطاعم، كما أنه من الصعب أن تعثر على مواطن صيني لا يحمل ترمسا في يديه. وقد أصبح شرب الماء الساخن تفضيلاً واسع النطاق بين الصينيين على اختلاف انتماءاتهم الحزبية، فقد روج القوميون لها في كتابهم الإرشادي عام 1934 "أساسيات حركة الحياة الجديدة"، وأطلقت الحكومة الشيوعية حملتها عام 1952 للصحة الوطنية، من خلال ملصقات معلقة في المدارس تعلن أن "الأطفال يجب أن يزرعوا عادة شرب الماء المغلي ثلاث مرات في اليوم". غير أن المسألة الأكثر أهمية هي أن وراء عادة شرب الماء الساخن لدى الصينيين، فلسفة كبرى تنتمي للطب الصيني التقليدي. ووفقاً لهذه الفلسفة يتكون جسم الإنسان

أو "الكافيه" يستمد اسمه من القهوة وليس من الشاي. وهو المشروب الذي يعشقه العمال و"الصناعية"، ويتناولونه باستمرار أثناء عملهم لأنه يلعب دوراً نفسياً كبيراً في دفع المشقة عنهم ومنحهم القدرة على مواصلة العمل البدني المرهق، فهو وسيلة للراحة وللتسرية. وكوب الشاي هو المشروب الذي تقدمه الأم لأولادها أثناء المذاكرة، ولزوجها المتعب القادم من العمل، ولضيوفها المقربين الذين يزورونها

إلى الذين يعيشون في المدن، لكنه يساوي ملايين الجنيهات بالنسبة إلى التائه في الصحراء. وعلى العكس من ذلك، نجد أن لكوب الشاي خبرات فينوميولوجية عديدة يمكن استعادتها ووصفها بدقة. فالشاي عند المصريين هو المشروب المفضل الذي "نحبس" به بعد الأكل، وليس القهوة أو العصير أو المياه الغازية. وهو المشروب الأكثر رواجاً في المقاهي بالرغم من أن "المقهى"

مما يلبي حاجة إنسانية. فلا توجد خبرات إنسانية خاصة ترتبط بشرب الماء، ولا ذكريات يمكن أن نستعيدها مثلما يحدث في حالة شرب الشاي. فلا أذكر من وقائع شرب الماء سوى خبرتي الإفطار والسحور في شهر رمضان الكريم، وما كتبه مصطفى أمين في مذكراته "سنة أولى سجن" التي كتبها في المعتقل، وما شرحه لنا أستاذ الاقتصاد في كلية الحقوق من أن كوب الماء قد لا يساوي شيئاً بالنسبة



في الأعياد والمناسبات. وهو مادة للضحك في المسرح كما في "المتزوجون" لجورج سيدهم، وهو إيماءة جنسية في السينما كما في "غاوى مشاكل" لعادل إمام. وهو المشروب الاقتصادي الذي يمكنك أن تطلبه في أي مكان وتعزم عليه أي أحد، دون أن تخشى الوقوع في الحرج. وبرغم ذلك، يمكن للإنسان أن يحيا دون شاي ولا يمكنه أن يحيا دون ماء. كما أن كوب الماء يمكن أن يتوفر في غياب الشاي، بينما لا يمكن إعداد كوب الشاي في غير وجود الماء! وإذا كان الشاي يرتبط بالطقوس الاجتماعية والمهنية، فإن القهوة ترتبط أكثر بالخبرات الفردية والأعمال الذهنية، لما تحتوي عليه من مادة الكافيين المنبّه. وبالرغم من أن نسبة الكافيين في حبة القهوة لا تتجاوز 0.5 في المئة، إلا أنها تسهم في إضفاء نكهة خاصة على المذاق. كما أن رائحة البن المميزة تعزى إليها تلك الجاذبية التي لا تقاوم من قبل عشاق القهوة. وبهذا المعنى تشترك حاسة الشم مع حاسة التذوق في خبرة الشرب، خلافاً للكثير من المشروبات الساخنة الأخرى. ويرى دافيد بيرمان مؤلف كتاب "فلسفة تذوق القهوة" أن هناك فلسفتين مختلفتين تقفان وراء النكهة المميزة لكل من الشاي والقهوة. فنكهة الشاي تأتي كمحصلة لمجموعة من النكهات المختلفة الداخلة في تكوينه، ما يتسق مع الفلسفة الشرقية التي ترى جميع الكائنات مترابطة، في حين أن نكهة القهوة تأتي من عنصر واحد هو الكافيين، الذي يمارس تأثيره على شارب القهوة بمعزل عن النكهات الأخرى، وهو ما يتسق مع الفلسفة الغربية التي تفصل بين الروح والجسد. وبنفس المعنى، يرى بيرمان أن الشاي لا

جوهر له، لأنه يتكون من مجموعة من المركبات، ولا يوجد عنصر واحد ضروري يمكن أن يمثل الشاي. وعلى العكس من ذلك، تعتبر مادة الكافيين هي العنصر الذي لا تصبح القهوة قهوة دونه. والحقيقة أن هذه التفرقة بين الشاي والقهوة غير دقيقة، فلا شك أن للشاي نكهته وهويته المميزة مثل القهوة تماماً. فالهوية الحقيقية، في المشروبات، لا تأتي من المشروب في ذاته، لكن من الخبرة الإنسانية للشرب، التي تضيء على التذوق أبعاداً أخرى تتجاوز المكونات النباتية للمشروب. ومع ذلك لا ننكر أن في ثقافتنا المحلية الشعبية ما يشبه أفكار بيرمان حول عملية تركيب العناصر في تحضير الشاي، خلافاً للقهوة، فيما يُعرف بـ"الشاي الكشري"، في إشارة إلى تعدد مكوناته. كما يُلاحظ، على مستوى التذوق، خلافاً لمستوى التكوين، أن درجات تحلية الشاي محدودة، لا تتجاوز الثلث، فهو إما سادة أو "مضبوط" أو زيادة. لكنك في القهوة تجد درجات متعددة وفروقاً طفيفة بين كل نوع وآخر، لعل أشهرها، السادة، وعلى الريحة، و"المضبوط"، والمانو، والزيادة. وهذه الفروق الدقيقة في تحلية البن هي ما يميز القهوة، بالإضافة إلى الكافيين، باعتبارها مشروباً مزاجياً، يرتبط بالتفضيلات ذات الطبيعة الخاصة لكل شارب.

أضف إلى ذلك أنواع القهوة الناتجة عن إضافة الحليب والشوكولاتة إلى مسحوق البن، وهي عديدة جداً، و أبرزها الإسبريسو، والكابتشينو، والأمريكانو، والتركي، والفرنساوي. وتكتسب القهوة جاذبيتها، وفقاً لهذه الأنواع، من رائحة البن ورغوة اللبن أو الشوكولاتة المضافة.

الإبداعية. كما يظهر كوب الشاي خارجاً منه بخار ماء كثيف وبجواره وردة، كناية عن جو الصباح الباكر، الموحى بالأمل، وبداية يوم جديد. ويعتز شاربو القهوة بأنفسهم، كونهم من أصحاب هذا المزاج ذي الطبيعة الخاصة، وبهذه المثابة يجعلون من الطقوس الكثيرة المحيطة بصنع القهوة، سبباً لخلق أساطيرهم الخاصة التي تضيء على شخصياتهم شيئاً من الأهمية والغموض المصطنع. يساعد على ذلك معرفتهم بثقافة القهوة المعقدة والمتشعبة، خلافاً

يمكنها من جلاء صورة المستقبل، وإنما بسبب قوامها السميك، وطبيعتها التي تشبه الرمال، ما يجعلها صالحة للنقش العشوائي المفتوح على كل الاحتمالات. وهو السبب نفسه الذي جعل بعض المصورين يرسمون لوحاتهم بحبيبات البن أو بقايا البن، في نوع من التماهي الفريد بين الفن والواقع. وغالباً ما تظهر القهوة في اللوحات الفنية، في صورة فنجان بجواره كتاب مفتوح ونظارة، في إشارة إلى الرمزية الثقافية للقهوة، ودورها في الأعمال الذهنية

لكن لا يمكن أن تسمع العبارة نفسها حول شرب القهوة التي يغلب عليها البعد الفردي في الأداء والتذوق. ولعل ارتباط القهوة بالمزاج، ما يؤكد هذه الفردية. وربما كان تقديم القهوة السادة في سرادقات العزاء، هو الحالة الوحيدة ذات البعد الاجتماعي للقهوة، ولعل في لونها الأسود ومذاقها المر، ما يبرر تقديمها في مناسبات يكللها الحزن. وترتبط القهوة بالخرافة والميتافيزيقا، لأنها تعد واحدة من وسائل قراءة الطالع ومعرفة الغيب، لا لكونها تنطوي على سر

وإذا لم تكن هناك طقوس اجتماعية بارزة لشرب القهوة، إلا أن هناك طقوساً كثيرة تأتي في سياق تحضيرها، وربما كان الشكل التقليدي، الذي ارتبط بـ"الكنكة" و"السرماية"، هو الأكثر جاذبية وحميمية عن الماكينات الحديثة التي تقدم القهوة سريعة التحضير. فكلما كانت الصناعة يدوية أكثر تجلى البعد الإنساني بنحو أكبر. وإذا رجعنا إلى خبرة الشرب، كفعل إنساني متعدد الأبعاد، فسنجد أن للشاي أبعاداً اجتماعية، وللقهوة أبعاداً ذهنية تأملية، فيمكنك أن تسمع عبارة "حفلة شاي"،



للشاي الذي يبدو أكثر بساطة، ويعتبر شاربوه أنفسهم كذلك، ليس من باب التواضع، لكن لعدم معرفتهم بالعالم السحري الغامض للقهوة!

ويعتبر ارتباط القهوة بالتدخين، خاصة في الصباح، واحداً من العادات ذات الدلالة التي يمارسها شاربو القهوة من المدخنين، اعتقاداً منهم أن الجمع بين الكافيين والنيكوتين في بداية اليوم من شأنه أن يؤدي إلى درجة عالية من الإفاقة والتركيز تستمر على مدار اليوم، وهو اعتقاد ثبت خطؤه علمياً. غير أن المسألة لها بعد آخر يرتبط بالوجهة الاجتماعية، فمشهد المدخن الذي يضع السيجارة بين إصبعيه أو في فمه، وفنجان القهوة أمامه، يوحي بالرزانة والتفكير العميق. والدليل على ذلك أن الكثير من المثقفين يحرص على أن يظهر في الصور على هذه الهيئة.

والحقيقة أن علاقة القهوة بالثقافة والفكر والأدب ليست ببعيدة، فكاتبوا السير الذاتية يذكرون أن فولتير كان يشرب في اليوم الواحد ما بين 40 و50 فنجان قهوة بالشكولاته، وأن إيمانويل كانط ارتبط بالقهوة في أيامه الأخيرة، وكانت مشروبته المفضل الذي لا يمكن أن يستغنى عنه كل مساء، كما أن سورين كيركجارد كانت له طقوس خاصة في تحضير القهوة تعتمد على مزجها بهرم كبير من السكر فيما يشبه لعب الأطفال.

وفي كل الأحوال، قد يكون للقهوة دور في اعتدال المزاج، لكن من المؤكد أن هذا الدور ليس بالأهمية أو الخطورة الكبيرة، بحيث تجعلنا نعزي إليه إبداعات هؤلاء العباقرة.

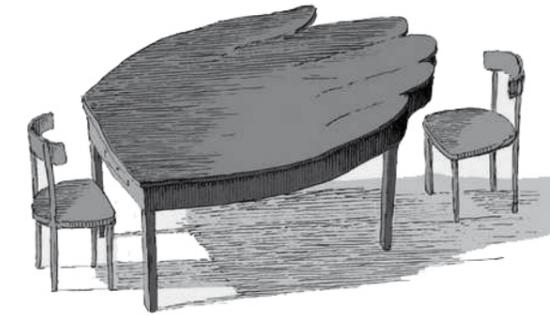
وفي هذا السياق، لا يفوتنا أن نشير إلى القهوة كمكان يجتمع فيه المثقفون مثل "قهوة ريش" بالقاهرة، وكملتقي

كاتب من مصر

# الجدید

aljadeedmagazine.com

عروض كتب، رسائل ثقافية

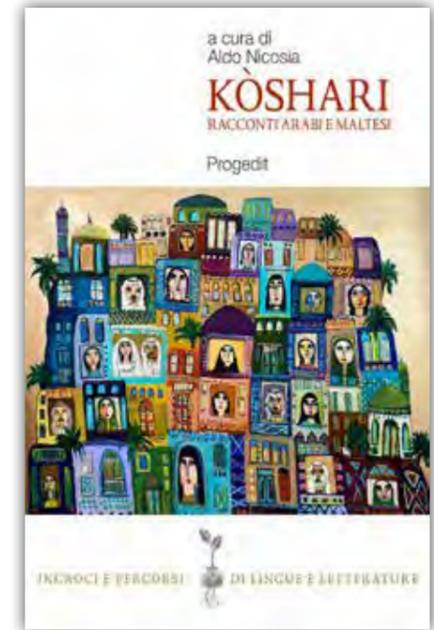


في رواية «الصمت» يتخيل الأمريكي دون دوليلو نهاية العالم نتيجة عطب تكنولوجي ضخم، وهو كعادته ينطلق من الراهن ليستشرف المستقبل استشرافا يكاد يكون كاشفا للغيب، ويعتقد جازما أن الإنسان يسير إلى الكارثة. وبعد أن حذّر من كل المخاطر التي تهدد الإنسان الأمريكي والإنسان المعاصر بصفة عامة، مثل الهيمنة الجشعة للإشهار التلفزيوني في رواية «أمريكانا» والنفايات النووية في «ما وراء العالم» والعنف في الولايات المتحدة والهدر الإعلامي في «ضجيج عميق» وحفظ الأثرية بالتبريد في رواية «زيرو كا»، يحذر قارئه هذه المرة من الفايروس، فايروس لا يعطل كل شيء شأن كورونا، بل يقضي على الوجود الإنساني برمته، وقد بدأ منذ أعوام يتسرب إليه، عبر الإفراط في الإقبال على الشاشات والهواتف الجواله، وقطع الصلة الملموسة بالواقع، لينتهي إلى عزلة لا تعادلها سوى عزلة موازية في كل بيت، وسائر أرجاء المعمورة ■

## كشري

قصص عربية ومالطية بالإيطالية

ألدو نيكوسيا



هذه أنطولوجيا فريدة ستصدر قريباً بالإيطالية وتحتوي على قصص تحكي عن العلاقات بين الوالدين والأبناء أو بين الأجداد والأحفاد. وقد زدنا المشرف على الأنطولوجيا وهو مستعرب وأكاديمي إيطالي ضليع بالأدب العربي بالمقدمة التي وضعها لها، وتكشف عن عمل جمع بين نصوص سردية عربية ونصوص مماثلة كتبت بالمالطية.

**نادراً** ما يجري نشر أعمال مماثلة، تجمع أدبا من العالم العربي ومالطا، على أساس محور موحد. "كشري" كتاب سيصدر بالإيطالية قريباً يجمع سبع عشرة قصة عربية (مترجمة للمرة الأولى إلى لغة أجنبية، باستثناء واحدة) وأربع مالطية. ثلاث منها سبق لها أن صدرت بعدة لغات أوروبية. تمت ترجمة جميع القصص القصيرة العربية في الأنطولوجيا، باستثناء قصتين، من الأصل مباشرة، من قبل ثمانية من طلابي السابقين المنخرطين في قسم دراسات اللغة العربية وآدابها بجامعة باري وكاتانيا في إيطاليا. شكلت الغالبية العظمى منها جزءاً لا يتجزأ من الرسائل لنيل الدرجة الأولى في شهادة اللغة العربية وآدابها. اقترح محرر الأنطولوجيا، الذي كان مدرساً مشرفاً على أعمال الطلاب المترجمين، أن تضاف قصص قصيرة أخرى، شريطة أن تكون مناسبة لمحوري الأنطولوجيا. لسوء الحظ، تبين أن هذا البحث لم يكن سهلاً، لذا ففي آخر لحظة التجأنا إلى رواية سورية بدلا من قصة. تمت ترجمة الفصل الأول منها من قبل المحرر الذي رأى فيه الخصائص البنائية التي قد تجعله قائما بذاته.

كان أحد الشروط الأساسية لاختيار القصص، إضافة إلى الثيمة الرئيسية، كونها غير مترجمة من قبل إلى أي لغة، يعني جديدة على الإطلاق للقارئ غير العربي. الاستثناء الوحيد له مبرره وهو أن القصة كانت تبدو في نظر المحرر مثيرة للاهتمام من حيث نوعية العلاقة بين الجدة والحفيدة، علاوة على أنها تساهم في سد الفجوة الكمية بين المساهمات القادمة من المغرب العربي وتلك من المشرق فهي قصة كتبتها قاصة مغربية (نُشرت باللغة الفرنسية).

لماذا أنطولوجيا قصص مترجمة من طرف طلاب جامعيين سابقين؟

الهدف من ذلك هو إبراز الجهود المبذولة لإعداد الرسالة النهائية الجامعية. بعد اختيار القصص القصيرة وطرح الاقتراح للنشر للخريجين الجدد، دعاهم المحرر لإجراء مراجعة إضافية للترجمة. في بعض الأحيان تمت مناقشة بعض الخيارات الترجمة. علاوة على

ألدو نيكوسيا



ذلك، بعد تلقي مسودة الأنطولوجيا، ساهم جميع المترجمين، بدرجات متفاوتة، بتعليقاتهم وملاحظاتهم، في تحسين أسلوب النصوص. كل واحد منهم يبقى المسؤول الوحيد عن عمله.

### موضوع الأجيال

لماذا تم اختيار موضوع العلاقات بين الآباء والأبناء (المراهقين و/ أو الأطفال) أو بين الأجداد والأحفاد؟ السبب الرئيسي هو صدفه بحتة. عند إعادة قراءة الرسائل النهائية المكعدة على رفوف مكتبتنا الجامعي، لاحظت منسق الأنطولوجيا أن العديد منها متعلق بقصص وتحليلها النصي حول ثيماتنا. لماذا تمت إضافة القصص المالطية إلى العربية؟ اللغة المالطية، لديها نقاط اتصال متعددة مع الإيطالية، خاصة من وجهة نظر معجمية وبدرجة أكبر مع اللغة العربية، ولاسيما مع الدارجة التونسية. على الرغم من كمية المواد الإبداعية المالطية وجودتها الفائقة، من قصائد، قصص قصيرة، روايات ومسرحيات فهي لا تزال مهمشة في سوق النشر الإيطالي. اختيار إدراج هذه القصص الأربع يفيدنا في

إظهار كيفية معالجة موضوع الكتاب في مجتمع قريب ثقافياً وتاريخياً من المجتمع الإيطالي، أيضاً في لغة قريبة وبعيدة في نفس الوقت. بالإضافة إلى محاور الأبوة/ الأمومة/الأجداد والجدات، هناك معايير أخرى أكثر موضوعية استرشدنا بها في عملية اختيار القصص العربية. أولاً: تقديم أعمال لكتاب من نفس الجيل، وهو جيل السبعينات من القرن الماضي باستثناء اثنين فقط (واحد من الستينات والآخر من الخمسينات وهو الكاتب الراحل محمد عبدالرحمن المر الذي توفي عام 2017).

ثانيًا: تعدد أصول الأدباء (المغرب، تونس، مصر، السودان، سوريا، العراق، الإمارات، فلسطين، الأردن، مقيمين في الخليج)، إلا أن جنسياتهم يجب أن تعتبر عنصرًا جانبيًا لأن كل كاتب يمثل نفسه أولاً وليس البلد الذي ينتمي إليه، ويمكن أحيانًا استخدام إطار الزمان الغامض أو المحدد بوضوح، لرسم أو تحديد الخطوط العريضة لعالم حميمي أو مجتمع معين، للتعريف بالقيم والتوجهات الخاصة بشخصية ما، والتي لا تمثل بالضرورة المجتمع الذي يعيش فيه.

ومع ذلك، هناك عنصر مشترك وهو أن معظم القصص العربية نشرت في العقد الثاني من هذا القرن (وأحيانًا الأول) فذلك يسمح لنا بإجراء مقارنات متطابقة، ولكنها عامة. يمكن أن تكون للقصص أيضًا قيمة وثائقية اجتماعية، فضلًا عن كونها أعمالاً فنية في حد ذاتها: في "كشري" هذا ينطبق بشكل خاص على تونس في ثورة 2011 والتوجهات الأصولية بعدها، السودان وعراق صدام حسين. وقد تأثرت معالجة الخلفية الاجتماعية والسياسية لبعض القصص القصيرة بالمواقف الشخصية وآراء المؤلفين أنفسهم.

الاستثناء الوحيد يتمثل في قصتين لحمد عبدالرحمن المر، المذكور فهما تعودان إلى القرن الماضي، ويجب اعتبارهما تكميلًا خاصًا لهذا المثقف المصري الشجاع الذي تعرض للاضطهاد السياسي في عصر أنور السادات.

أما بالنسبة إلى الأدب المألوف، فإن قصة واحدة فقط تعود إلى نهاية القرن الماضي، والواقع أنها الفصل الأول لرواية لأعظم روائي في الجزر المالطية، أوليفر فريجييري (1947 - 2020)، الذي وافته المنية

مؤخرًا. تم نشر القصص الثلاث الأخرى في نهاية العقد الأول من هذا القرن.

بعض المؤلفين العرب المندرجين في الأنطولوجيا تمتعت أعمال أخرى لهم ببعض الترجمات الإيطالية، وهم معروفون في بلدانهم الأصلية وفي الخارج على حد سواء، بينما لا يزال آخرون يشقون طريقهم إلى عالم الأدب. ومع ذلك، وبغض النظر عن جميع المعايير المذكورة أعلاه، فإن القرار النهائي بإدراج قصة أو عدم تضمينها تأثر أيضًا بالذوق الشخصي للمحرر.

اخترنا تعبير "كشري" كعنوان للأنطولوجيا؛ أولاً لأن كلمة كشري تدل على عنوان لإحدى قصصها "كشري مصر" لحسن كمال وهو بدوره عنوان لمجموعة قصصية لنفس الكاتب المصري. لا نفي مجازية العنوان حيث أن هذه المجموعة تضم 15 كاتبًا وكاتبة من مختلف البلدان العربية ومن مالطا ونطمح إلى خلق سمفونية الأذواق والروائح القادمة من الشاطئ الجنوبي للبحر المتوسط وأيضًا محاولة لتعريف العالم العربي والأرخبيل المالطي للقارئ الإيطالي من خلال فن الحكى.

### ملاحظات نقدية

تقدم القصص أو المقاطع من الروايات الموجودة في "كشري" رؤى مثيرة للاهتمام حول الديناميكيات التي تشكل بعض العلاقات الأسرية الحميمة، في العالم العربي وفي مالطا: بين الأجيال، من ناحية، بين الآباء والأبناء سواء أكانوا أطفالاً أم مراهقين، وفي الأوضاع الممكنة (الأب مع الابن أو البنت، والأم مع الابن أو البنت)، ومن ناحية ثانية العلاقات

بين الأحفاد والأجداد. التسلسل الذي يتم فيه تقديم قصص الكتاب ليس عشوائيًا بل يستجيب لمعيار موضوعي سنحاول كشفه لاحقًا.

تختلف من قصة إلى أخرى أصوات الراوي في قصص الأنطولوجيا إلا أن في معظمها نلاحظ تفضيل وجهة نظر الأبناء على حساب الآباء والأجداد. وفي هذا السياق هناك عنصر موضوعي يلعب دورًا كبيرًا وهو عمر الأبطال والبطلات من الأبناء والأحفاد. في بعض الأحيان القصص تقدم أبطالاً مراهقين يبحثون عن نماذج يحتذون بها لتكوين هويتهم، وأحيانًا أخرى هناك أطفال لم يطوروا وعيًا بأنفسهم وبالعالم المحيط بهم. غالبًا ما تبدو وجهات نظرهم تلقائية، وقادرة على إثارة تعاطف القارئ، بالإضافة إلى إعفاء الكاتب من نبرة تقريرية قد تثقل النص.

### الآباء والأبناء

كانت العلاقات بين الأب والابن من أهم المواضيع التي يتناولها الأدب العربي المعاصر، وتتأرجح عادةً بين قطبي الحب والكراهية، القرب والبعد، الصداقة والعداء، الوثام والصراع.. إلخ.

تعقيد هذا النوع من العلاقات بكل ما فيها من إشكاليات وتطورات، لا يتناسب وقصر القصص، بالمقارنة مع طول الرواية، علاوة على ذلك، يجب القول إن العالم العربي ليس كتلة واحدة، بل على العكس، كل قصة تقدر على خلق عالم متميز، وديناميكياتها الخاصة بالواقع المحلي. كما أنها تساعد على التأمل في مختلف العلاقات الأسرية العربية، من قطب إلى قطب، انطلاقًا من الأسرة التقليدية التي تقدم نموذجًا لعلاقات رأسية (يطبع

الطفل وأمر والده، دون مفاوضات)، وصولًا إلى مجتمعات تتميز بقيم تربية مختلفة تمامًا.

لكن يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أنه في القصص المختارة هنا، غالبًا ما يتمكن الابن من إسكات صوت الأب، وبالتالي دوافع سلوكياته.

في القصة "أديب" للمؤلفة العراقية في المهجر ياسمين صباح حنوش، على خلفية الحرب بين العراق وإيران (1980 - 1988)، صبي في الخامسة من عمره، بسبب نوع من العقدة الأوديبية، يشعر بالغيرة تجاه الأب الجندي، الذي يقوم من وقت إلى آخر بزيارات قصيرة إلى المنزل، فبمجرد مقارنة حجم عضوه الجنسي مع عضو والده، يدرك أنه لا يستطيع التغلب عليه. في روضة الأطفال يخضع لشعارات القومية الباطلة والاستشهاد في الحرب. يحكم غيرته نحو أصحابه الصغار الذين تتم مكافأتهم بفضل استشهاد آبائهم على جبهة القتال، يعبر عن رغبة مماثلة، لضرب عصفورين بحجر واحد.

هنا تنصهر صورة الأب كقائد الأمة، صدام حسين، وصورة الأب المنافس على حب الأم فأنصار المستويين الخصوصي والقومي يتوظف لاستنكار النموذج السلطوي الذي لا يزال قائمًا في العالم العربي.

في الأسرة التقليدية يسود نظام تربيوي يسعى لقمع تعبير المشاعر المباشرة بين الأب والابن. في القصة "وفاة" للكاتب الفلسطيني المقيم في الخليج عمر خليفة العلاقة بين الراوي ووالده مبنية على الصمت، بدلاً من الحوار المفتوح. الخوف من موت الأب في غيابه، حيث أن الراوي الذي يدرس في نيويورك، يتحول تفكيره بوالده إلى هوس وعذاب مستمرين،

درجة أن تصوره لموت الأب، خلال زيارته إلى أهله قد يؤدي إلى حل غير متوقع. لا شك أن العلاقة بين الأب وابنه محورية

في تكوين الشخصية الأساسية للمراهق. في القصة "النوم عند قدمي الجبل"، للسوداني حمور زيادة، يتم تقليد هذه القاعدة للقارئ يتبع حياة شاب سيموت يوم يكمل عامه العشرين حسب نبوءة يصدقها الجميع بمن فيهم الشاب نفسه. هنا يتقلص دور الأب شيئًا فشيئًا، حتى أن شخصية أخرى تستبدله فيصير معلمًا حقيقيًا لمتع الدنيا، ويجعله يرسم في مخيلته عالمًا أكثر جمالًا وإثارة من عالم ضيق الأفق (البيت والمسجد ودورات حفظ القرآن) لعالم دنيوي مختلف اختلاف الليل والنهار. المسافة ليست طويلة.

تعتبر هذه القصة انتقادًا لادعاء ضد مجتمع محبوس بقيود التقاليد والخرافات. اقتبس من القصة فيلم نال إعجاب الجمهور والنقد بعنوان "ستموت في العشرين"، (2019) للمخرج السوداني أمجد أبو العلاء. في العقود الأخيرة، لا سيما في أوساط مدينية، عجز الأب عن تقديم قدوة للجيل الجديد داخل نظام أسري لم يعد أبويًا، يفسح المجال لنماذج جديدة. بعد ثورة 2011 شهدت تونس تغيرات جذرية في نسيجها الاجتماعي، صاحبها موجات من التطرف الإسلامي وتدخل من قبل وسائل الإعلام الجديدة (الإنترنت)، وتقلبات في القيم والأدوار والعلاقات الأسرية.

تسلط قصة شكري المبخوت "النهضة أشد من القتل" الضوء على مخاوف مراهق ينتمي إلى الطبقة الوسطى ينوي التعبير عن شخصيته، كما في القصة السودانية، بالاتكال على شخصية أخرى غير والده. فيقرر التخلي عن دراسته للالتحاق بحركة

إسلامية متطرفة، وبالتالي ينشأ صراع حاد مع عائلته التي ربتة على القيم العلمانية الحديثة.

خلافاً لمعظم القصص القارئ هنا لا يعرف خلفيات فكر الشاب بل وجهة نظر الوالدين، ويقتصر الكاتب على وضع إصبع الاتهام نحو نموذج تربيوي مدهون بالحداثة، وعجز رب البيت عن فهم تطلعات زوجته.

في "ماجد ورحلته العجيبة" للمذكور محمد عبدالرحمن المر يقدم لنا جوهرة أدب للأطفال، تلميذ مجتهد في المدرسة يصاب بخيبة أمل من والد لا يوفر له أي هدية تكريماً لنجاحه، فينطلق إلى عالم سحري للبحث عن والد جديد، ليدرك في النهاية قيمة المودة الأبوية، مقارنة بالمال.

في هذه المجموعة تتوفر حكايات الصغيرات اللاتي يعتبرن آباءهن مثاليين. فقصة "جنيه بابا" لحمد عبدالرحمن المر نفسه، هي وصف شاعري موجز ودقيق لمشوار تلميذة للمدرسة على خلفية جو من محددتين. في الفقرات التي يستعمل فيها أسلوب بسيط جدا قد يشعر القارئ أن القصة من تأليف الطفلة الصغيرة ذاتها خصوصًا حينما تشهد مشهد اعتقال أبيها من دون أن تفهم السبب. الشيء الذي يمثل تبادل المودة بين الأب وابنته هو ورقة جنيه التي كانت قد استلمتها من أبيها. وأخيرًا تقرر ادخارها من أجله لعلها تفيده في فترات السفر إثر زيارة الجنود إلى بيتها وبقائه في السجن.

في مصر أيضًا، تقدم لنا "كشري مصر" لحسن كمال قصة بسيطة ومؤثرة، يرويها راو داخلي يراقب باهتمام وحذر مشهدًا قد يبدو عاديًا يمثل أبًا وابنة صغيرة وكأس



من الآخر، ومن ناحية أخرى التطفل المهووس من طرف الجيران. الأجداد والأحفاد في الأدبين العربي والمالطي القصص التي تعالج العلاقات بين الأجداد والأحفاد نادرة بالمقارنة مع العدد الكبير من المؤلفات التي تتناول العلاقات بين الأبوين والأبناء. علاوة على ذلك، في تلك القصص، بدلا من الصراع الحاد بينهم، غالبا ما تتسم بنضارة تستحضر طفولة دائمة وتبادل مرح بين الأجيال. في وسط "ضفدعة الحمام"، لحسن كمال ينبثق عالم أبراج حمام القاهرة، والتفاعل بين الناس والطيور يتخذ دلالات عميقة. هنا يعد حضور الأجداد أمرا مهما للغاية: بطل الرواية هو طفل فقد والده الذي ضحى بنفسه دفاعا عن جاره، خلال محاولة سرقة لصيدلية. عندما يكتشف أن جده هو الذي يقطع ريش أجنحة الطيور يصاب الحفيد بخيبة أمل، ولكن على الرغم من فورة الغضب العفوية والمشروعة، يؤكد "لم أكره جدي أبدا... لقد أحببته لأنه هو جد وأب في نفس الوقت".

بشكل إيجابي على الرواية، لدرجة تدفعها إلى اتخاذ قرار غير متوقع في النهاية. حول الدور المحتمل للأجداد في المجتمع الذي يتفاعل فيه الأجداد والأجيال الجديدة، تدور قصة "جدي الذي في الزاوية" للمؤلفة نفسها: الاعتناء بالجد يعتبر جسرا إلى الجنة، بالنسبة إلى الأقارب الذين لا يستمعون إليه ولا يسمحون له بأن يقوم بأي دور، فهو يقرر التمرد ضد هذه الاعتناء الشكلي، مفضلا البقاء بمفرده بدلاً من أن يكون في صحبة عائلته التي لا تعطيه أي فرصة لتعبير عن نفسه. الحرمان من وظيفة الأجداد كناقلي الذكريات والموروث الثقافي التي من شأنها أن تساهم في تعزيز الوعي بهوية، يمكن

بواسطة الفلاش باك، يتشابك الخط الرئيسي بحدثين آخرين تأثرت بهما البنت البتلة على نفس الدرجة من الدراماتيكية: زواجها المرتب من قبل منظمة داعش، والتعرض لانفجار عنيف داخل مسجد في الموصل.

في تونس، على خلفية ما بعد 2011 وتداعيات تصاعد الأصولية الدينية، تدور أحداث القصة "نور الفرقان" لشكري المبخوت. فجأة طفلة لم تعد تميز ملامح وجه الأشخاص ليس بسبب مرض بصري

بل بتأثير النظام التعليمي المتبع في روضة أطفال تحمل اسما ساخرا في نظر الكاتب. في "اسمي أفروديت"، وهي أصلا الفصل الأول من رواية "بائعة الكلمات" الكاتبة السورية ربما راعي، بأسلوب مفعم بروح الدعابة تقدم شريحة من الحياة الريفية في فترة غير محددة بعد استقلال البلاد، تتخللها ذكريات الأحداث التي تعود إلى زمن الانتداب الفرنسي. تروي أفروديت، بطلة الرواية، التقلبات التي دفعت والدتها إلى اختيار هذا الاسم لها، وتداعيات هذا الاسم اللعين على حياتها اليومية. القصة تقدم لوحة واقعية لثلاثة أجيال من النساء يوحدن خضوعهن للنظام الأبوي من ناحية والاستعمار الفرنسي من ناحية أخرى. في نهاية المطاف يتضح أن الأمل الوحيد في الخلاص من أي شكل من أشكال الاستعباد، ومن الواجبات المنزلية، هو التعليم.

بواسطة الفلاش باك، يتشابك الخط الرئيسي بحدثين آخرين تأثرت بهما البنت البتلة على نفس الدرجة من الدراماتيكية: زواجها المرتب من قبل منظمة داعش، والتعرض لانفجار عنيف داخل مسجد في الموصل.

في تونس، على خلفية ما بعد 2011 وتداعيات تصاعد الأصولية الدينية، تدور أحداث القصة "نور الفرقان" لشكري المبخوت. فجأة طفلة لم تعد تميز ملامح وجه الأشخاص ليس بسبب مرض بصري بل بتأثير النظام التعليمي المتبع في روضة أطفال تحمل اسما ساخرا في نظر الكاتب. في "اسمي أفروديت"، وهي أصلا الفصل الأول من رواية "بائعة الكلمات" الكاتبة السورية ربما راعي، بأسلوب مفعم بروح الدعابة تقدم شريحة من الحياة الريفية في فترة غير محددة بعد استقلال البلاد، تتخللها ذكريات الأحداث التي تعود إلى زمن الانتداب الفرنسي. تروي أفروديت، بطلة الرواية، التقلبات التي دفعت والدتها إلى اختيار هذا الاسم لها، وتداعيات هذا الاسم اللعين على حياتها اليومية. القصة تقدم لوحة واقعية لثلاثة أجيال من النساء يوحدن خضوعهن للنظام الأبوي من ناحية والاستعمار الفرنسي من ناحية أخرى. في نهاية المطاف يتضح أن الأمل الوحيد في الخلاص من أي شكل من أشكال الاستعباد، ومن الواجبات المنزلية، هو التعليم.

### الأب والأبناء في الأدب المالطي

من الطبيعي أن الحياة الأسرية نسيج لعلاقات على عدة مستويات: إضافة إلى العلاقات بين الوالدين والأبناء هناك، العلاقات بين الزوجين، والعلاقات بين

كشري، خلال مشوار ميكروباص وصولاً إلى آخر محطة.

في جو يسوده الحنان العارم الممزوج بهموم الفقر والصعوبات الاقتصادية اليومية، يتابع القارئ حكاية قد تبدو هادئة بلا مفاجآت إلى أن تصل ذروة أزمتهما. فعندئذ الراوي يدخل مسرح المشهد لينجو الأب من موقف محرر للغاية.

### الأمهات والأبناء

العلاقات مع الأب التي تتميز بالجفاف العاطفي يتم تعويضها بالعلاقات مع الأم وتعتبر واحدة من الهدوء والوثام. القصة المشار إليها من قبل "النوم عند قدمي الجبل" تثير اهتمامنا هنا أيضاً لفهم تأثيرات الروابط بين علاقات الحصرية مع الأم كأن الحبل السري مع الابن لم يقطع بعد.

منذ أن تلقى النبوءة المشؤومة عن الموت عند بلوغه عامه العشرين، تخامر أبطال القصة حالة من القلق، فيسود جو عام من الحزن شيئا فشيئا فيترجم إلى سيطرة شخصية والدته على حياته مما يشل حركاته وشبابه حتى لحظة التمرد النهائي. في قصة أخرى، "النهضة أشد من القتل" لشكري المبخوت يعامل البطل المراهق الذي اعتنق فكر جماعة متطرفة دينيا والدته بطريقة فظة فيدعوها إلى لبس الحجاب. العلاقة بين الأم وابنتها هي العلاقة الأثنوية الأكثر حميمية، وذلك يتبين بوضوح من خلال القصة "بنت العبارة" لياسمين صباح حنوش سالفة الذكر. تدور أحداثها في فترة ما بعد تحرير شمال العراق من داعش عام 2017، وهي مستوحاة من حادث وقع في آذار/مارس 2019: غرق عبارة في نهر دجلة بالقرب من الموصل.



المترجمون المشاركون في المشروع

بعبء التقاليد والأدوار المجندرة، كما هي حال البلدان الواقعة في جنوب البحر الأبيض المتوسط بين أوروبا وأفريقيا. إن حيلة العثور على مخطوطة كتبتها جدتها تجعلها تروي نفسها بضمير المتكلم. تعد صفحات المقطع المختار هنا في الأنطولوجيا مقدمة يكشف فيها حفيد جنويفيا مقدمة حصوله على المخطوطة. من الواضح أنه لم يحدث أي لقاء بين الجدة والحفيد. يتصور هذه الأخير علاقة التواطؤ الضمني التي أقامها هو مع جدته، فهو مقتنع بأن من يكتب مذكرات يفعل ذلك لكي يكشف النقاب عنها في يوم من الأيام. تمكنت هذه المذكرات من الحفاظ على ترابط ثلاثة أجيال مختلفة، وإن كان ذلك افتراضياً: الحفيد الراوي للمقدمة الذي يفتخر بشخصية جدته القوية الإرادة؛ والده الذي لم يستطع التواصل مع أي شخص بعد إصابته بجلطة؛ وجينويفيا، الجدة التي لن تلحن حفيدها من قبرها، بسبب الكشف عن أسرارها. فهو متأكد من أن جدته "ستبتسم الآن". كل كاتب مثل الجد النموذجي لهذه الأنطولوجيا، بواسطة قصصه التي يمتزج فيها الحقيقي والخيالي، لديه قوة هائلة لإعادة إنشاء واقع معين، مؤطر في زمان مفصل ودقيق (أو غامض أحياناً) مما يعطيها معنى أكثر شمولية وكونية. القارئ يمكن أن يفسر المشاهد والرموز والنماذج وغيرها من أشكال التواصل اللاشعوري الموجودة في القصص وأن يتجاوز الرسالة الظاهرية والمباشرة لكل نص، ليحصد عددا لا يحصى من النصوص المستجدة التي تستجوب القارئ وتنتظر منه تفسيراته. كاتب وأكاديمي إيطالي

منهما فعلا فصل من رواية، هناك اختلاف كبير بينهما من ناحية الأسلوب وفلسفة الحياة التي تعبر عنها الشخصيات، القاسم المشترك هو تقريباً الفترة الزمنية التي تجري فيها أحداث كل مقطع: فأحداث "الياسمين التي لا تفتح أبداً لأوليفر فريجيري تقع في الخمسينات من القرن العشرين، بFLASH باكيات ترجع ببعض الشخصيات إلى الماضي بضعة عقود، بينما هناك فترة زمنية أوسع تميز "الحياة السرية للجدة جينويفيا" لتريفور زهرا، فتمتد من العقد الأول من القرن العشرين حتى منتصف الستينات. تهدف الرواية الأولى إلى إعادة قراءة بعض العواصف العائلية التي تخص ثلاثة أجيال، لكل منها مشاكله الخاصة. يبدأ الفصل المترجم لـ"الياسمين التي لا تفتح أبداً" بمشهد الجد الذي انتهى لتوه من الإخبار بإحدى قصصه الممتعة "التي تبدو حقيقية وربما تكون كذلك". فعلا بالنسبة إلى الجد تتحول القصة إلى مصفاة لإعادة معالجة صدمة مؤلمة لن يعرفها القارئ والحفيد أيضاً إلا في نهاية الرواية. وهكذا تجلج وظيفته كحام لقيم الانتماء الحضاري، مساعداً الجيل الجديد على تكوين هويته. في الماضي، كان الأجداد يجسدون قيم الحكمة والسلطة على حد سواء، والكشف عن نقاط ضعفهم كان يبدو أمراً نادراً في الأدب. كان الغوص في محرمان الحياة الأسرية يقتصر على صفحات المذكرات السير ذاتية. هنا ذكريات الجدة جينويفيا المرحمة والمفعم بروح فكاهية وكاريكاتورية أحياناً، وواقعية أحياناً، تسلط ضوءاً جديداً على ماضٍ مكُون من قوالب نمطية عن حالة المرأة في دولة صغيرة كانت مثقلة

أن يكون انتقاداً ضمنياً للأجيال الجديدة من هؤلاء الخليجيين، الذين ينفرون من التفكير في جذورهم. لكن عندما يحافظ الجد على هذه الوظيفة الحاسمة أحياناً تنشأ خلافات مع الأحفاد: في "بطرس، وجه مظلم وبعيد" للمصرية منصوره عزالدين، الرواية تحكي قصة شاب غرق في النهر، ويصبح شبحه في القرية مادة لتخويف الأطفال بواسطة الحكايات المتنوعة عنه. الرواية تغضب وتلوم جده على أنه يستبعد من كونها بطله قصصه. في "برج الحمام"، لمنصورة عزالدين نفسها، نحن بإزاء جدة تروي للأطفال قصصاً عن أساطير معروفة وكما في القصة السابقة، الرواية تريد أن تأخذ صولجان شهرزاد في يديها، ولكن لاخترع قصص عن نفسها. هنا، بلامح تشبه الحلم وأحياناً السريالية، تظهر استحالة أن يكون في وسع الأجداد ملء الفراغ العاطفي لأحفاد يتامى. في "ستي يا ستي" للفلسطينية مقيمة بالكويت ريمة إبراهيم حمود، يمثل التفاوت بين جيلين بعيدين، من وجهة نظر الحفيدة الرواية. شعور الجدة بالضيق تجاه بناتها وحفيداتها يرجع إلى عقلية تقليدية مفادها أن الإناث ثقل على كاهل الأسرة. لكن على فراش الموت يحدث أمر غريب. في قصة "حين عادت جدتي" للمغربية لطيفة لبصير، النظرة السلبية للإناث هنا تأخذ ملامح الكابوس. البطلة هي حفيدة تلاحقها ذكرى الجدة التي تحتقرها لدرجة أن تجعلها تفقد الثقة بالنفس لكن في النهاية تحدث معجزة. القسم المألطي يتضمن مقطعين، كل

## إناث تقود الفرلان في الصحراء نساء "أنطاكية" لينا هويان الحسن

ممدوح فرّاج النّابي



اتخذت الحركات النسوية في العالم منذ نشأتها من قضايا المرأة شاغلها الأساسي، فانبرى جهدها للدفاع عن قضاياها الأساسية التي تهتم المرأة في المجال السياسي والاقتصادي والجنسي، كنوع من رد الاعتبار لوضعية المرأة بالحصول على بعض المكتسبات التي فقدتها بسبب البطارية، وثانياً كنوع من الانتصاف من الذكورية التي تعاملت مع نقيضها على مستوى الجندر باستعلاء واضطهاد وإقصاء.

**وقد** أدرك المهتمون بهذا الشأن أن هذه الغاية لن تتحقق إلا بتغيير النظرة الجندرية للمرأة والسعي إلى إعطائها الكثير من حقوقها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المغتصبة من قبل الذكورية في مرحلة، ثم تواصلت الطموحات مع الموجات التالية بإدراج حرية الرجال ضمن أهدافها؛ لأنهم يعتقدون أنّ الرجال أيضاً متضررون من الأدوار الجندرية التقليدية، وصولاً إلى الدفاع عن النسوية العرقية وحق الإجهاض وغيرها.

في المقابل عُدّت الحقوق الاجتماعية كالتعليم وعدم التمييز في العمل والمناصب القيادية على أساس جنس، من أهم المطالب التي دعا إليها رواد الحركات النسوية في المجتمعات العربية، ومع انتشار مده هذه الحركات في بقاع مختلفة من العالم العربي، وتنامي الأصوات المطالبة بإعلاء صوت المرأة بالحصول على حقوقها، إلا أنه غاب عنهم أن كثيراً من النساء في مناطق عربية حظيت بحقوقها مثل الرجل، بل حظي البعض منهن بفرص أكثر من الرجال في التعليم والثقافة، وهو ما تكشف عنه المدونة التاريخية، والنتائج الأولى للرواية العربية.

الحقيقة أن المرأة بوعيها بالكتابة سعت إلى تأسيس خطاب ثقافي بعيد أو في معزل عن الهيمنة الذكورية وتنميطاتها الإقصائية؛ خطاب يتأسس من وعي المرأة بذاتها كامرأة تختلف بيولوجياً وثقافياً وفكرياً عن الرجل نقيضها، وإذا كانت صورة المرأة ترددت في كتابات الرجل كتابعة وعاشقة وغانية، وغيرها من تمثيلات نمطية تحط من قدر المرأة ومكانتها على المستوى المجتمعي والقيمي والثقافي، وإن كانت - في المقابل - أعلنت من صورة الرجل، وجعلته في مركز الدائرة التي تستقطب النساء إليها، فإن كتابات المرأة - في معظمها - قدمت صورة للرجل مماثلة لصورته في الواقع على عكس ما يدعي؛ صورة أقرب إلى الرجل الانتهازي المستبد القاهر الخائن، الضعيف



سعد يكن

الشخصية، الرجل غير الداعم للمرأة، بل هو المُخبط لها والمُثبِّط للهمم. لا أظن أن امرأة/كاتبة دخلت مجال الكتابة، وهي تحمل جرثومة الانتقام من ممارساتها الذكورية، وممارساتها الإقصائية، أو حتى كانت مشغولة بالرجل بوصفه النقيض البيولوجي لها، بقدر ما هي مشغولة بذاتها/هويتها الخاصة، وتحزرها من قيود الذكورية أيًا كانت صفتها عليها (أب/أخ/زوج/حبيب/ابن/.. إلخ)، وتحقيق مكاسب - على الأقل معنوية - متعدّدة، لا تقف عند استقلالها وتحزرها من العوز المادي الذي يمثل القيد الذي يضغط به عليها، ويجعلها تخضع لشروط الحياة المجحفة، بأن تظل تابعة أو خاضعة أو حتى - في أقل الدرجات - مهاندة/مسالمة، مروراً بتحسين وضعيتها في المجتمع (الذي هي جزء منه) غير تلك الصورة النمطية التي حصرتها في إطارها الجندري أو البيولوجي (أم/زوجة) وإنما في وضعية جديدة، تتواءم مع تأثيرات الثقافة والتعليم، باعتبارها أدوات تغيير، كمكنّون وفاعل داخل حركية المجتمع ونهضته، وإحدى أدوات إنتاجه التي تتشاطر مع الرجل ثمرة نجاحه ونهضتها، وصولاً إلى تحزرها من الاستلاب، واسترداد ذاتها.

والسبب الأساسي الذي يجعل من الانتقام غير وارد في مخيلة المرأة/الكاتبة، يعود - أولاً - إلى يقينها بأن مشكلة المرأة التي صنعها الرجل، وساوّم بها، لا تخص المرأة وحدها وإنما - كما تقول سيمون دي بوفوار "دائماً كانت مشكلة الرجل"، وهو الأمر الذي توضحه مي زيادة - في كتاب كلمات وإشارات - في نداء استجدائي للرجل، بغية تحزّر الطرفين بقولها "أيها الرجل لقد أذلتني فكنت ذليلاً. حزرتني لتكن حراً"، وهو ما أعلنته صراحة الكاتبة نعمات البحيري، بل وجعلته أشبه بصيحة هكذا "أكتب من أجل تحرير الرجل

أيضاً، وثانياً، أن غاية الكتابة النسائية - كما تصرح إيلين شوالتر هو "إبراز الأوثة بشقيها الخفي والصارخ أو المعلن"، وإرادة المرأة في التعبير عن ذاتها يكشف بشكل لاإرادي كافة الممارسات التي عرقلت هذه الذات في سبيل تحررها واستقلالها الفردي. بصفة عامة المرأة لا تكتب عن ضدها بمقدار ما تكتب عن الهيمنة السائدة التي جسدت التقليد والتجديد والجمود والتطور والحرمان والاكتفاء؛ لأجل تفكيك سلطة السائد في المجتمع باعتباره مجموعة قيم ثقافية سائدة وثابتة، علاوة على ثوراتها ضد كل تدمير لإنسانيتها، وحقها في الحرية والحياة.

#### أطماع آل منجوك وأطماع السياسة

تتخذ لنا هويان الحسن في روايتها "أنطاكيا: وملوك الخفاء" (دار التنوير، 2021)، من هذه الأطروحات المتعلقة بحرية المرأة واستلابها من قبل الذكورية؛ نموذجاً كاشفاً لماهية الصراع [القدرى] بين الرجل والمرأة، وفي المقابل مواجهة المرأة لكافة التحديات التي خضعت لها كابتزاز من عالم الذكورة، كما تعكس قدرة هؤلاء النساء على التمرد والتصدي مثل هذه الإكراهات، وكيفية ترويض المرأة للرجل. تدور أحداث الرواية في شمال سوريا؛ في تلك المنطقة التي شكّل عصيان نهر العاصي أساطيرها وحكاياتها، وتحكي - على نحو ما جاء في كلمة الغلاف الخلفي - "سيرة مجموعة من النساء عشنّ في مرحلة تحولات كبرى جرى فيها الانتقال من الإقطاعية إلى بدايات الدولة الحديثة، وما تركه ذلك من تأثير على حياتهن". اللافت أن عالم النساء لا يأتي منفصلاً عما حوله، بل متداخلاً وعاكساً لطبيعة العلاقات

المتشابكة التي رسمت مصائر الشخصيات، بحكم قربها من الآخر وبعدها عنه. تبدأ الرواية بتوأم آل منجوك؛ صادق باشا، وممتاز بيك، على الرغم من الاختلاف الظاهر بينهما إلا أنهما مرتبطان قدرتياً ببعض في الزواج والموت؛ فصادق باشا الذي لم يكمل تعليمه، اهتم برعاية شؤون أرض والده، يعشق النساء والخمر والقمار والصيد، أما ممتاز بيك الذي أتم دراسة الطب، ثم التحق بالكلية العسكرية، فهو جدّي ومتدين زاهد متمسك بالفضيلة. وقد تزوجا من أختين توأمين؛ مجيدة تزوجها صادق باشا، وفريدة تزوجها ممتاز بيك، وقد أنجبت ذكرين توأم هما: كيوان وعوني، وأنجبت فريدة خانم لممتاز بيك بنتين توأم من الإناث هما: فهرية ومجيدة. ومع الجيل الثاني من الأبناء تأخذ الرواية شكلاً آخر إذ تنفتح على شكل من أشكال الصراع المعلن تارة والمستتر تارة ثانية داخل أروقة القصر، كاشفة عن تأثير التحولات التي جرت على سكان القصر، بسبب التحولات السياسيّة التي حدثت في الإقليم، وصولاً إلى قدوم دادا (عدوية) التي ينطبق عليها وصفه الهدهية "إن هنالك نساءً يحركن الريح بخطواتهن" فتهدم سكونية القصر، وتحدث تأثيرات عديدة سواء على شخصيات القصر (فريدة خانم/فهرية/وعوني) أو على شخصيات من خارجه، على نحو ما يحدث مع فجر التي تدين لها بما حدث لها فيما بعد، وقد صارت نجمة من نجوم المجتمع على نحو ما كانت تحلم وهي تقرأ الكتب في عتمة الكنيسة، فحملت لقب مدام أرشدان منجوك، ومُحي الماضي بعد أن صار اسمها الجديدة فايزة.

يسعى الخطاب الروائي - في أحد جوانبه - إلى إعادة كتابة التاريخ القديم، ومقاومة الهيمنة الإمبريالية التي مورست ضد الأراضى السورية، فتسرد الرواية وقائع المحو والفصل اللذين مارستهما حكومة أنقرة في توسّعاتها بضم الكثير من الأراضى السورية، على نحو ما حدث مع لواءى أورفة وغازي عينتاب، ثم ما يحدث في الإسكندرون. كما تتطرق إلى ما تتعرّض له الأراضى العربيّة من استلاب واحتلال على نحو ما يحدث من احتلال إيطالي لليبيا، ودور المقاومة في دحر الاحتلال، وفي المقابل ترصد كافة أشكال الظلم الذي تمارسه هذه الإمبريالية على الأراضى الخاضعة لسيادتها.

#### بطلات من التاريخ

التأمل في كتابات الكاتبة السورية لنا هويان الحسن، يُدرك مدى ولعها الشديد إلى حدّ الوله بالانحياز للمرأة، ويتأتى هذا الانحياز أول ما يتأتى باختيار بطلاتها - في الغالب - من النساء، على الرغم من أن أحداث الروايات قد تدور في عالم الذكور، إلا أن للمرأة دوراً محورياً لا يمكن التغاضي عنه؛ فهؤلاء النساء/البطالات - في أعمالها الروائيّة - يتمتعن بالقوة والمبادرة والاستقلال، والشغف بالحب والتحريرى عليه أيضاً، فمفتتح الهدهية للرواية القائل "إما حياة يلهمها الشغف ويضيئها العشق، وإما حياة مظلمة كئيبة مهدورة؟ هما خياران للعيش"، يبدو كشعار تحرض النساء عليه وتنشده، مهما عرّضهن الامتثال له لتبعات خرقهن للنسق. ومن ثمّ تستخرج النساء من نسغ التاريخ، الذي يكشف عن قيمة هذه المرأة ومعناها، وأيضاً صلابتها في تحدي كافة الصعوبات التي تواجهها؛ لذا نراها تعمد إلى المواجهة

فتضع المرأة أمام نقيضها الرجل، كندّ له تنافسه في عناده، وتمرده وإليها تعود سلّطة الحكمي، كما أن إدارة أحداث الرواية وحركتها ومصائر الشخصيات مُعلّقة بيد النساء، وكأنّ الشخصيات الذكوريّة أشبه بعرائس الماريوننت، فالمرأة حسب حكمة الزنيق لابنتها هي "محرك العرائس على مسرح الحياة".

وهذا لا يعني أنها تُهمّش الرجل مقابل الانتصار للمرأة، فهي غير معنيّة - بالمرّة - بتبني ما طرحه النّسوية في صورتها الغربية أو نسختها العربيّة من آراء ومواقف تدافع بها عن المرأة ضدّ استلاب الرجل لها. وإنما يأتي أطراد حضور تمثيلات للمرأة بهذه الكثافة في أعمالها، كتأكيد لحقيقة شاهدة عليها وقائع التاريخ ومدونات؛ مفادها أن المرأة العربية بقدر ما نالها من إجحاف في تصورات الذكوريّة الذهنيّة وكتاباتهم، لكن كواقع معيش وتاريخي وسياق ثقافي حظيت بمكانة متميّزة وحققت مكاسب على مستوى التعليم والاستقلال المادي، لم تحظ به قريناتها في الغرب في هذا التوقيت المبكر، وإبراز هذا الجانب هو ما تسعى الرواية في أحد أهدافها إلى تأكيده عبر استحضار تمثيلات لروايات عن النساء وحكايتهن التي لا تنضب، وتثري العوالم حبّاً وشبّقاً وانتقاماً.

بصفة عامة المرأة التي تُقدّمها هويان الحسن، وبمعنى أدق المشغولة بها في كتاباتها (الأدبيّة والتاريخيّة)؛ هي امرأة من لحم ودم، وليست كائناتاً من ورق (رولان بارت)، حتى ولو كان لها امتداد في أفعالها امرأة تنبض بحب الحياة والانغماس فيها حدّ الثمالة، تهوى المغامرة والمجازفة ضد التيار دون أن يحدها أو يردعها قانون أو

عرف أو دين؛ فتصبح الطريدة والصيد في آن واحد، امرأة تحيا بشغف التمرد والاستقلال، تجنح إلى النهل والاعتزاز من كؤوس اللذة حتى لو كان فيها هلاكها. يتعامل الخطاب الروائي مع المرأة على أنها ليست عيباً على الرجل أو مجرد تابع له، تحتمي بظله من أجل اكتساب المزيد من تقدير الذات وتحسين أوضاعها المعيشيّة، فهذا المفهوم غير وارد على عقلية نساء هويان الحسن البتة، فالمرأة عندها - على اختلاف وضعيتها الاجتماعية (فقيرة/غنية) والهوياتيّة (مسلمة/مسيحية/يهودية/ صابئة...) - مستقلة متحرّرة ومتحققة، لها هويتها الخاصّة، وثقافتها التي تحتمي بها، وتجعل منها نموذجاً يسعى الرجل لاستقطابها، ويتودّد إليها، بل يصنع المستحيل من أجل الظفر بها، على نحو ما فعل الضابط مظفر مهتبار مع عدوية/ دادا، التي كانت زوجة خاله الأميرالاي، فوقع في غرامها، وعلى الرغم من إبعاده لمدة خمس سنوات؛ ليخدم على البارجة ياووز سليم التي تجوب البحر، إلا أنه عاد إليها بعد طلاقها من عوني باشا، وعاشت معه. وهو نفس ما فعله جرجس والد سيزار الذي تخلّى عن الرهينة كي يتزوج من مقبولة أفندي التي أحبها.

يؤسّس الخطاب الروائي لمفاهيم متعلقة بالمرأة وعلاقتها بذاتها وجسدها من ناحية أخرى، وهي نظرة تؤكد أولاً احترام ذات المرأة لطبيعتها على أساس بيولوجي، وثانياً تصدير نظرة الاحترام للآخر/الرجل في تعامله مع معطيات الجسد - ومن ثم - فلا يأتي تعامل المرأة مع جسدها على أنه خطيئة تستحق التكفير، وإنما تتعامل باعتبار أن "اللذة [هي] دواء الروح عبر الجسد، [ف] حين يلتحم الجسدان تتوهج

الروح"، هذا ما حدث بين كيوان ودادا، وسيزار وفهرية، وفجروكيوان، ودادا مع الضابط مهتبار. ومن قبل توحد جسد الملك شام مع جسد الملكة عشيرة، فانبثقت من أوج العشق بينهما، التلّة التي بُني عليها قصر منجوك، ودارت أحداث الرواية حول شخصياته، وفي محيطه.

#### الوعي النسائي

يبدو أن الخطاب الروائي سواء على مستوى الصوت السردي والتمثيل والحكاية، ينحاز للمرأة، وهو ما يظهر عبر التمثيلات التي قدمتها المؤلفة للشخصيات النسائيّة، فتقدم صورة ناصعة للمرأة؛ فنماذج المرأة على اختلاف طبقتها (عليا وودنيا) وعرفها (عرب/تركمان/يهود/يونانية) ودينها (مسلمة/مسيحية/يهودية/صابئة) - وكأنها تنتصر لمقولة ابن عربي "لا يعول على شيء لا يؤنث" - امرأة مثقفة خريجة مدارس عُليا، وتجيد اللغات المتعدّدة، كما أنها مواكبة للمدنيّة الغربية في مسابرة الموضة وارتياح السينما، وقيادة السيارات. فنحن مع نماذج لنساء مدنيّات مفخرة في ظل سياق تاريخي موغل في القدم، كانت المرأة في بعض المناطق ما زالت تعيش في الخباء، والأمثلة على وعي المرأة وثقافتها كثيرة، فمثلاً مجيدة وفريدة ابنتا ممتاز بيك متخرجتان من مدرسة الراهبات الفرنسيسكانيات في حلب، وتقرآن باللغات العربية والتركية والفرنسية. والزنيق التي اشتهرت كراقصة تخرجت من الأليانس، واشتهرت بالعزف على القانون وحفظها للملحقات السبع، وأشعار لامارتين وراپليه، عاشت أجواء صالون مريانا بكل ما فيه من ذائقة وفن وثقافة ولقاءات تخللها لعب الشطرنج والورق والمسابقات



الشعرية والغناء والعزف ورقص السماح، كما لازمت الكاتبة التركية خالدة أديب التي كانت تعمل مراسلة وكاتبة لوكالة الأناضول، وعدوية ابنتها سجلتها لتدرس في المدارس الفرنسية في إسطنبول، وروزا ابنة المختار متعلمة في مدارس أنطاكية وتكلمت وتكتب التركية والفرنسية. وكذلك فجر ابنة يبرق والراعي كانت تقرأ بالفرنسية جيداً والتركبة بحكم عادة الناس كما تعلمت القراءة والكتابة بالعربية، وأخيراً مجيدة ابنة فجر درست الطب في فرنسا وتخرجت طبيبة.

كما لا تكتفي المرأة بما تكتسبه من معرفة عن طريق المدرسة، وإنما أيضاً تنهل من مدرسة الحياة فوجد مثلاً الزنبق أعدت ابنتها كي تكون منسقة مع حكمتها "أن تكون محررة العرائس"، فحزرتها من التعصب لأي شيء، عودتها أن تكون حرة، وحريتها ثمرة معرفة حقيقية بالحياة، وألا تنتمي لأحد وألا يكون أحد سيدياً عليها، وعندما حرّضت الزنبق ابنتها على الزواج من رجل ستييني كان بغرض حماية جسدها بالأ ينتهك، وبالمثل فجر تمتعت عن الراهب، رغم كافة الإغراءات التي مارسها عليها، كما لم تستسلم لكيوان فيما بعد، وقاومته، ولم تمنحه جسدها إلا بعد أن اعترف بها كامرأة له.

### استلاب الأنوثة

يدين الخطاب الروائي - بدون خطابية زاعقة - ممارسات الذكورية ضد المرأة، وما تعرضت له المرأة (خاصة نساء الطبقات الدنيا) من ممارسات انتهاكية اجتماعياً ونفسياً وجسدياً، في إشارة إلى أن ما تتعرض له المرأة من انتهاكات وعنف، ليس جديداً، بل هو ممارسات قديمة ومرتبطة بوجود الطرف الآخر المتسيد/الرجل، ونظرته للمرأة كجسد أو سلعة يُشبع به رغباته الجنسية الشبقية تارة، واحتياجاته المادية بتقديمها للآخرين مقابل أجر تارة أخرى.

فتطرد داخل الخطاب السردى تمثيلات متعدّدة لكافة أشكال العنف التي مورست ضدّ المرأة سواء بالمضايقات اللفظية والمعابرة (دادا وزميلاتها في المدرسة ووصفها بابنة راقصة، وأن المال الذي تصرفه عليها ليس شريفاً، وفجر وصفت بابنة الزانية والمجنونة)، أو عبر أشكال العنف الجسدي المفرط على نحو ما فعل بكري ابن القصاب مع فجر، وكاد يقتلها إلا أنه أخطأها وقتل صديقها روزا، ومنها قتل كيوان لفهرية لتمرداها عليه، ومحاولتها الهروب مع سيزار. علاوة على ما مارسه الذكورية من محاولات استغلال حاجات العوز جنسياً

كما فعل القصاب مع يبرق، ومن قبل ابن عم يبرق الذي كان متزوجاً من ثلاث نساء، كان كل يوم يجبر امرأة من زوجاته على مرافقته ليقدمها لعابري السبيل لقاء أجر. ونفس الشيء حدث مع الخوري نوفل الشعيرات مع فجر التي سعى لاستغلال عطشها للمعرفة فساومها على جسدها. هذا الاطراد يشير إلى ضعف حيلة الرجل في ترويض المرأة، ومن ثم لا يلجأ إلا لخطاب العنف كتأكيد لذكوريته وسلطته، وهو ما مارسه أبناء عم يبرق الذين ضربوها وتناوبوا على اغتصابها فيما بينهم ثم ألقوها للذئب، ومن جانب آخر تعكس واقع الرجل المنصرف كلياً لإشباع غريزته، وإثبات سلطويته، في مقابل واقع المرأة المنصرف إلى العلم والمعرفة والمدنية. لا يخفى على القارئ ما يستلمحه من انحياز للمرأة يتأتى في شكل تواطؤ بين النساء، وهذا التواطؤ يدخل في باب الحماية؛ فالمرأة سر المرأة؛ فالأم فريدة

خانوا تعلم أن فهرية شريكة لأختها بدرية في كيوان، ولا تتحدث وتصمت دون عتاب أو لوم، ويبرق عندما شعرت بأن الخوري يستغل جسد ابنتها، قالت "لا بأس ببيع الفقر كل شيء، استغلي هذا الخوري التين، إنه عين لن يؤذيك، اطلبي منه ليرة ذهباً"، والهدهدية تتواطؤ مع فهرية عندما تحمل للمرة الثانية من كيوان، وتساعدتها للتخلص من جنينها، ومن قبل ساعدت يبرق بتزويجها من إسطفان، وبالمثل تتواطؤ

فجر مع أمها عندما تراها تحت القصاب، ولا تصارحها بما رأت. كما توطأت دادا مع فجر، وكان من نتائج هذا التواطؤ هو زواج كيوان منها، وتبدل حياتها تمامًا، من فجر ابنة الراعي إلى فائزة حرم كيوان باشا. تتسم كتابات هويان الحسن بصفة عامة بأن التاريخ وعوالم البادية والمرأة يشكّلون حجر الرؤية ومدارات السرد في تجربتها الروائية، فلا تخلو رواية من رواياتها من هذه التيمات وقد تحضر التيمات مجتمعة في بعض أعمالها كما هو ظاهر في روايتي "بنات نعش" و"سلطانات الرمل"، وهذه المراوحة بين هذه التيمات في عوالمها، جعلت من بنية الرواية تميل إلى رواية الأجيال، فخيوط الحكاية ممتد لا يتوقف عند الجيل الأول ممن وقعت عليه الحكاية، أو أسهم بصناعتها، وإنما يتواصل سير الأحداث وتأثيراتها على الأجيال المتعاقبة كما هو ظاهر في رواية "ألماس ونساء"، وروايتها الجديدة "أنطاكية وملوك الخفاء" بالإضافة إلى تنوع الأماكن التي تبدأ من موطنها الأصلي سوريا، ثم تُعزّب وتُشَرِّق وتعود إليه من جديد. فالرواية تحكي مسيرة ثلاثة أجيال، وتقاطعات هذه الأجيال مع بعضها البعض، وعلاقتها بالأسطورة المشكّلة للمكان، وهو ما يشبه الدائرة.

كما تتسم الزاوية على الجانب الفني بأنها رواية تكرارية حيث الشخصيات تُكرّر مسار الشخصيات السابقة في أخطائها ومصائرنا أيضًا، فعوني يكرّر سيرة والده صادق باشا في حبّ النساء والقوة والسيطرة، وحكاية شما وعشيرة وصراعهما بسبب العشق والغيرة تتكرر مع فهريّة وبدرية، وبدرية يصل بها الحقد إلى التأمّر على أختها، وتحريض عوني عليها وقتلها، وموت

التوأم يتكرّر مثلما مات صادق باشا بعد موت ممتاز بيك، تموت بدرية بعد شهر من وفاة فهريّة. التكرار يشمل إخفاء الماضي ففجر تخفي ماضيها عن ابنتها مجيدة، ولا تتعرف الأخيرة عليه إلا في مذكراتها، ومن قبل تتعرف الزنبق لابنتها دادا (عدوية) عن ماضيها قبل وفاتها بقليل. وكلتاها (مجيدة ودادا) تفتخر بهذا الماضي. وفي حالة مجيدة نراها تقول لها "لو تدركين كم أفتخر بك، انشربها إنها سيرة مدهشة، لا تتصوري كم تغيرت أنا"، وبالمثل تكرر بدرية حكاية مريم الهدهدية في تعلّقها بقلب لا يُحبّها.

ومثلما تكررت الشخصيات تتكرّر - أيضًا - الحوادث فكيوان يواجه الدكتاتورية مرة ثانية، ففي أنطاكية فرّ من القوانين التركيّة المجحفة التي أقرتها الكماليّة، وباع كل أملاكه وفرّ إلى حلب، ويتكرّر الأمر مرة ثانية في ظل دكتاتورية جديدة، تتمثل في عبدالناصر الذي زار حلب بعد دولة الوحدة العربية، وأذهله ثراؤها الفاحش ومعاملها.

### لعبة السرد

يلعب الخطاب الروائي بالقارئ، فيأخذه في متاهات سردية، عن ماهية مؤلف الرواية؛ هل هو الذي اسمه/ها على الغلاف الأمامي للرواية، أم هو ذلك الذي يُفصح عنه الراوي داخل المتن، ومن ثم يكون المؤلف الخارجي بمثابة راوي رواية مكتوبة من قبل، ولا دور له إلا إعادة نشرها، أم أن الرواية هي الهدهدية، ولكن كيف وصلت الحكاية إلى المؤلف؟! هكذا تتم اللعبة التي أحد أهدافها التشويق والإثارة، خاصة مع حدوث جريمة مقتل فهريّة التي لا ينكشف فاعلها إلا مع نهاية الرواية.

فمع الوحدة الأولى يخبرنا بأن ما سنقرأه هو في الأصل رواية كُتبت في الستينات بعنوان "صياد أنطاكية" صدرت في باريس، جرت أحداثها في شمال سوريا، ملخصها قصة حب وحكاية عائلة وجريمة، ومع التوغل في الرواية، نكتشف أن عوني كتب رواية سعى من خلالها إلى إخفاء الوقائع، وقعها باسم مستعار "مراد أزدمير أوغلو"، لكن في مقابل حكاية عوني التي سعى إلى الإيهام لأن تكون رواية "لا أساس لها من الواقع"، كانت هناك مذكرات فجر التي أوصت بنتها مجيدة بنشرها، تفصح عن كل ما أراد إخفاءه، وتصحّح ما عبث به حكاية عوني.

هكذا نحن مع حكايتين متعارضتين كما يبدو، علاوة على الرواية التي تحكيها الهدهدية عن المكان الذي ولدت تضاريسه من حكاية حب عنيف، فالجماعتان؛ الشمسية والقمرية يعتقدون بأن "هذه الجبال والوهاد والغابات تكوّنت في لحظات نشوة عيفة" (ص 11)، حيث بني على تلة بين القريتين قصر لعائلة الباشوات الذين تحكموا في القريتين. هذا الصراع المحتدم داخل أروقة القصر، حيث الصراع بين عشيرة العاشقة وتيخا الكارهة للعاشقين، سببه الحكاية الأسطورية التي شكّلت المكان الذي نشأ فوقه القصر، ومنه تبدأ حكاية لعنة التوأم التي تحل على كل التوائم في عائلة منجوك باشا، والتي تبدأ مع ولادة صادق باشا وممتاز بيك، ولم تقف الأسطورة عند تشكيل المكان بل تغلغت في وجدان السكان، الذين آمنوا بسطورة الأسطورة وتعاملوا معها على أنها حقائق، بل هي الموجهة لحياتهم.

فتستهل المؤلف على لسان الراوي الغائب حكايتها، باستهلال معنون بملوك الخفاء

"أنطاكية شمال سوريا" تعرّج فيه على أصل الحكاية وروايتها "مريم الهدهدية" والأدوار الخفية التي يلعبها هؤلاء من أطلقت عليهم ملوك الخفاء "لأننا لا نستطيع أن نراهم فهم كائنات لا تموت" مصائرهم بأيديهم، "لذا تقدم لهم القرايين رجاء رضاهم، خشية غضبهم، لا أحد يستطيع خداعهم، وأشد ما يثير غضبهم هو النسيان". فتوجد الملكة تيخا وهي عذراء قاسية دعست على عنق نهر العاصي فتغيّر مساره، وهناك الملك باخوس إله الخمر ذكر ماجن عاشق مغو موجود في كل الأمكنة، لا يستقر في مكان، والملكة عشيرة ربة السرور وبهجة الحب، هي عفريّة الحب والقبل والنشوة وحافظة أسرار الأنوثة المغوية، وأيضًا الملك شام الغامض الخفي الذي يطيل الغياب وعندما يحضر يبدّل المسارات.

تخالف مروية "أنطاكية وملوك الخفاء" توقعات القارئ العادي، فلا يجد فيها حكاية واحدة متسلسلة الأحداث ومتعاقبة الزمان فثمة تقاطعات زمانية تعود إلى أزمنة سابقة للروي، أو حتى يمكن تلخيص أحداثها؛ على الرغم من تعدّد أحداثها وصراعاتها، وإنما نحن مع مروية أشبه بحكايات متعدّدة، تتداخل فيما بينها وتكون شبكة من العلاقات التي تتراوح ما بين الحب والكراهة على نحو علاقة بدرية وكيوان من جانب، وعوني وفهريّة من جانب آخر، وبين علاقة شبقية قائمة على المدّس والمحزّم كما في علاقة كيوان وفهريّة وبدرية معًا، وهي العلاقة الشائنة التي ترقبها الأم بصمت، وثالثة تقوم على الصدود والانتقام على نحو علاقة بكري ابن القصاب بفجر ابنة يبرق والراعي إسطفان، وبالمثل كيوان مع سيزار بسبب فهريّة،

فبأخ عنه وقضى في الاعتقال خمس سنوات من عمره.

### جراح الحب

ينهض البناء الروائي وهو ينظم الأحداث، على تقنية التعاقب والتوازي والتقاطع؛ فينتقل السرد من حكاية إلى حكاية مع الاحتفاظ بالتقاطعات بين الحكايات ككل، حتى لا تبدو الحكايات منفصلة والشخصيات متباعدة، فلا المكان هو الموحد للشخصيات فقط، وإنما لارتباطهم بعلاقات تأخذ منحى وأشكال متعدّدة، فيرتبط أهل القصر من عائلة منجوك بالخارج، (فريدة هانم، وابنتها بدرية وفهريّة) وكيوان وعوني، تربطهم علاقات متعدّدة مع أفراد من خارج القصر، تتراوح هي الأخرى بين الحب والكره والمصلحة، ومن النوع الأول: عوني ودادا، وفهريّة وسيزار، ومن النوع الثاني: علاقة كيوان بروزا التي تُدرّس لأبنائه اللغة الفرنسيّة، وفريدة وبدرية بالهدهدية. ثم كيوان بفهريّة.

لئن كانت الرواية تسرد جانبًا من علاقات الحب المجهض ولوعات وآهات العاشقين (سيزار/مهتار) والعاشقات (مريم الهدهدية/وبدرية/فهريّة/وروزا) فإن آلهة العشق لم تساو بين العاشقين على مستوى الذكور والإناث، فحسب نصيحة فجر لابنتها مجيدة "لا مكان للقديسين في قصص الحب، فهو مخاض وشهوات ورغبات... إن فُقدت فقدت الحب" (ص 252)، فهناك من قتلها الحب كفهرية، وهناك من أوصلها إلى الهلاك فنجت بالحب على نحو ما حدث مع يبرق التي ولهت بالطبيب الإفرنجي الذي كان يرافق بعثة أجنبية تنقّب عن الآثار، وما إن ألقى

ثمرته فيها حتى ولى، فكانت من نصيب الراعي إسطفان الذي وقع في غرامها. والحب أيضًا أودى بروزا، ومن قبل كان سببًا في معاناة الهدهدية التي كانت مغرمة بصادق باشا، دون أن يلتفت إليها، وهو ما تكرر مع بدرية وكيوان فقهرها هذا الحب فارتضت أن تقبل بجسده لكن قلبه كان مع فهريّة، وهو ما أوغر صدرها وحرصها على التأمّر عليها مع كيوان، والحب أحزن سيزار وفجعه وفي المقابل أسعد دادا، وأنقذ فجر بنت الراعي إسطفان. وهو ما يعني بقدر ما يجرح الحب البعض، فإنه يضمّد جراح الآخرين.

### التمثيل الجمالي للحياة

وتكشف الرواية عن التمثيل الجمالي للحياة في البيئة العربيّة وما تتمتع به من ثراء معرفي ومدنيّة متقدمة؛ حيث النساء يرتدن المدارس والندوات، ويعزفن الموسيقى، ويواكبن خيوط الموضة، ومتابعة الفنانة وموضات الشعر واللبس وغيرها. كما أن البيئة الحاضنة عامرة بالرفاهيات كالسينما والملاهي والنوادي الثقافية والليلية. كما تعنى الرواية برصد التحولات السياسية وما تبعها من تحولات اقتصادية واجتماعية على بنية المجتمع، وتأثير الإيديولوجية السياسية التركية على المنطقة، بما فرضته من قوانين وضرائب، كان لهما تأثيرهما الكبير في الكثير من الهجرات وحالات النزوح إلى أماكن أخرى، بسبب الاضطهاد الديني والقومي أحيانًا، ومن هذا ما حدث لسيزار الفايز بعد أن أصدر البرلمان التركي عام 1944 قانونًا ترفع بموجه الضريبة الجائرة على أبناء الأقليات، فرفض سيزار الانصياع لهذه العقوبات الجائرة، فألقى به في معتقلات



سعد بكين

التعذيب في محاجر مدينة أسكيشهر. وترصد الرواية التطورات التي حدثت في المنطقة مع قدوم الحركة الكمالية، وما أحدثته الحركة من تغريب وطمس للهوية الإسلامية، ومساعدتها إلى تغيير الهوية التركية، بسياسة التترك التي فرضتها، وما أتبعها من سياسات اغتيال للمعارضين وإبادة للمخالفين. فعملت على فرض قانون القبعات واعتبار الطربوش رمزًا للرجعية والتخلف، وفي نفس الوقت ترصد المطامع بتوسعة نفوذ الدولة التركية باحتلال المزيد من الأراضي العربية، وتبعات هذه السياسة بما أحدثته من تشجيع للهجرات إلى شمال سوريا خاصة من المتدينين رفضًا للقبعات وتمسكًا بالطربوش رمزًا لهويتهم وعاداتهم وتقاليدهم، وكذلك ما مورس من سياسات التهجير للأقليات كالأرمن بعد سياسة الإبادة التي مورست ضدهم، وللمسيحيين وهو ما نتجت عنه مغادرة أكثر من مليوني مسيحي إلى اليونان.

#### لوحة فنية

تتجاوز الرواية علاقات الحب والانتقام بين شخصيات الرواية إلى تقديم لوحة فنية يبرز من خلالها السياق الثقافي للثمة للمجتمع العربي حيث تتردد أغاني منيرة المهديّة وأم كلثوم، وروزا أشكنازي وماريكا نينو، وهي الأغاني التي منع أتاتورك إنشادها، وشاركه الدكتاتور اليوناني متاكيس، كما ترصد الإرهابات الأولى والدعوات إلى تحرر المرأة التي سمعت عنها فجر وهي تتردد على النوادي في حلب، وحقّ المرأة في الاقتراع والتعليم والمساواة بالرجل. وبذلك تكون الرواية في أحد جوانبها لوحة إثنوغرافية عن المجتمعات العربية بسماحة أديانها وطقوسها وقدسية أساطيرها، وعادات

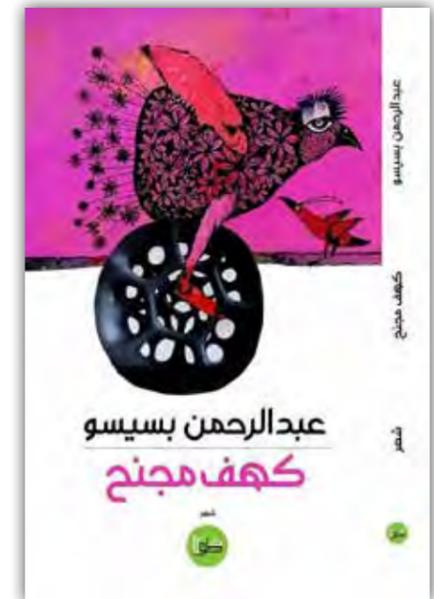
شعوبها. تنهض الرواية على جملة من الموروثات الشعبية التي تمتح من الأسطورة والخرافة، إضافة إلى التاريخ وحوادثه القديمة، فالأساطير هي المشكّلة للمكان وللشخصيات، فالقصص في أنطاكية تنتمي إلى المياه، أي إلى أساطير ذلك النهر العاصي الذي يشق وجه الأرض صانعًا المدن والضياع والتاريخ، معيّدًا رسم التضاريس والعالم مع كل فيضان. فالمكان يتشكل من فعل هذه الأساطير، فصخور المكان - كما تقول الأسطورة - "هي نساء متباهيات ببطونهن رمتهن تيخا العذراء القاسية التي لم تحبل قط بسهام قاتلة، ورأفة بهن حولتهن إلى صخور" (ص 219). وتأثير سطوة الأسطورة كبير، انعكس على الشخصيات بصورة لافتة، فصارت تمثل لأنساق المكان المتشكّل بروح الأسطورة؛ فسيزار مثلاً كان قمرًا "لا يطمع عجلة إلا يوم يكون القمر بدراً لتكون بقرة حلوبًا، ولا يزرع خضراوات إلا موسم الربيع وقت نقصان القمر، ويغرس بذور الأزهار مع ولادة كل قمر جديد. كان على قناعة بأن القمر يغيّر ألوان الزهور" (ص 39)، وبالمثل تمثل فهرية لسطوة الأسطورة فتجمع الزهر وقت الفجر لأنه "هو الوقت الذي رأى فيه الملك شام الملكة عشيرة" (ص 46). كما أن اللعنة التي طاردت التوأم، وكانت بسبب غضب تيخا وغيبتها من شقيقتها عشيرة التي ضاجعت شام على التلة التي بني عليها قصر منجوك، تحل على الشخصيات. فيرتبط مصير الشخصيات ببعض، فتحب الأختان فهرية وبدرية رجلاً واحداً، بل وترضى فهرية بأن تشارك أختها الرجل في السرير، وتجهض منه مرتين. ويمتد تأثير اللعنة في تقاسم التوأم المصير

ناقد من مصر مقيم في تركيا

## شاعرُ الكهفِ المجتَّح

عبدالرحمن بسيسو  
وقصيدة الألق الروحي

غادة الصنهاجي



يدخل الشاعر عبدالرحمن بسيسو بخطى فكرية وفلسفية إلى "كهف مجتَّح"، الكتاب الشعريّ المفكّر الصادر له حديثاً عن دار خطوط وظلال، في قصيدة عميقة صداها كيانٌ جسديّ وروحيّ، منصرف إلى التأمل، متطلّع إلى العاطفة، ماهر في اللّغة وعالٍ في البلاغة.

**أنجز** بسيسو كهفه المجتَّح بين براتسلافيا في سلوفاكيا وبين نيقوسيا في قبرص في مدّة عقد ونيف. مُخضعاً إياه لكتاباتٍ أضافت إليه وأنطقت قصيدته. في هذا الكهف لم يترك الشاعر تفكيره الحيّ حبيس مكانه وقدمه وحداثته، إنّما منحه حرية التحليق في سماواتٍ إلكترونية وورقية.

إنّه شاعر لا يرضيه شيء، فهو مأخوذ بإنسانيته. هو صاحب الإدراك التصوّري للحيات التي تنوء بثقل الاحتجاز، وهو الزارع لشجرة عميقة الجذور، ذات جذع، وفروع، وفروع فروع، وأغصان، وأوراق، وأزاهير، وبراعم، وثمار.

تخرج كلمات عبدالرحمن بسيسو من منظومة فكرية تُشكّل فيها الروحُ الشعر، يكون فيها التعبير قائماً على يقين ثقافي، يعنى بالإنسان ووجوده ومصيره.

يحتفي كتاب "كهف مجتَّح" بالأفكار الشاعرة، بالصور المرئية والخيالية، باللحظات الخاطفة واللابئة، وتخرج منه الرؤى عميقة، مجسّدة للجمال في تجليها.

في غمار كتابته الثالثة للمرجعيات في الكهف المجتَّح، نقرأ لبسيسو "إليّ بشتى أشكال التحدييات والاستجابات؛ والأفعال، وردّات الأفعال، ومجريات الأحداث، والحوادث المنكرة، والوقائع؛ وإليّ ببشائر الانهيارات، ونبوءات الرزايا، والبلايا، والفواجع!". وربّ قارئ متسائل: كيف يشكّل هذا الشاعر قلقه المُشرق؟ وكيف يرى الكون في تجارب دماره؟ هل من وحي توغّل فلسفي أم من تحرّره التام من كل المسميات المُجّدة؟

يبدو الكهف في وعي قارئه مفتوح السقف، لأنّ اللّغة جدّية وملحّة، ولأنّ مسعى القصيدة ينصرف للغايات الظاهرة والغائرة، ولأنّ الكلمات توّقر المعنى، وتُصاغ ببلاغة وجزالة، مضيئة ومشعّة، أفكارها ذات أجنحة ضاربة.

يتخذ بسيسو وجهته الشعرية مُبحراً في محيطات السعي لإدراك الكمال الإنساني الممكن، باحثاً عن ومض العقول ويقظة الضمائر وبوح الأرواح، مُخلقاً في الأعالي حيث الحقائق تقيم وتتجلّى في السماوات والأرواح والنفوس. ولكنّه أحياناً يقف في ظلال



حسين طريه

العدم، ومتسائلاً يقول "ما حاجتك للأجنحة أيّها الكائن؟!".

الشاعر عبدالرحمن بسيسو ليس راضياً عن كلّ ما يمسه عالمه الوجودي وصنّاعه ونقائضه، وهو ما نستشقه وراء سؤال معرفي آخر "ثم هل لعبد مأسور من هؤلاء، إن أخذته صحوة إياق، أو تمرد، أو يقظة ضمير، أن يحزّر نفسه من نفسه، أو أن يرتفع، أو يعلو، أو أن يغادر حضيض وعيه الآسن البهيم ليصير كائناً بشرياً مسكوناً بوعد أن يكون، إن أراد وتأهل وسعى، إنساناً؟".

يجترح بسيسو من خلال أسئلته إجابات مفتوحة على أنوار العقل، وحده العقل، وومض الخيال، قائلاً في دخيلة نفسه "ليس هذا شأني، وما بي حاجة، بعد، لإنهاض وعي تعبير يخرجنني، مع الناس، من حلقة الدياميس، وظلمات الأقبية".

هكذا يبعث بسيسو الرسائل من الوجود،

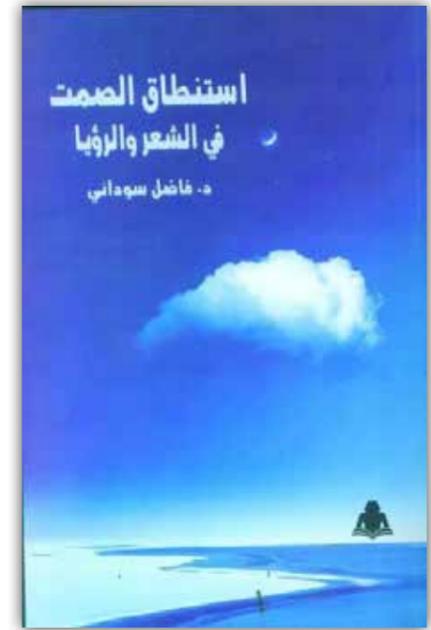
مودعة في الإنسان ومحمولة على صوته. في إشارة تقول إن أنوار الشك يجب ألا تطفأ، ولا لسبل السؤال أن تسدّ، مشترطاً التبصر لإدراك صيرورة الحياة وإنهاضها. كرس بسيسو ركنا من كهفه لفلسطين، الدّرة الشّفيفة الشّافة، النبيلة المقاومة، التي تخطو بثقة لتسمو بكينونتها الإنسانية، وعلى أجنحة براق الأمل تصعد صوب فضاءات الحرّيّة ومنارات المستقبل. مُشبعاً بحب فلسطين يتجلّى حضوره الشعريّ الإنسانيّ الروحيّ والعقليّ في قصيدتها المتحرّكة المحفّزة بالدلالات الرمزية المؤثرة والعميقة، القائل في مقاطع من نشيدها: ها هي ذي تخطر في أرجاء الكون مجلّلة برداء الأنفة والعزّة/ راسخة الخطو على سُوط الأمل، وأمواج الرّيح/ في قبضة كفّ من كفيها تُرب/ بذرة خصب/ وعُصارة ديمة/ فيما في الكفّ الثانية السّعلة/ والجمرة/ ولألىّ كنعان المسكونة ببهاء الإنسان.

مودعة في الإنسان ومحمولة على صوته. في إشارة تقول إن أنوار الشك يجب ألا تطفأ، ولا لسبل السؤال أن تسدّ، مشترطاً التبصر لإدراك صيرورة الحياة وإنهاضها. كرس بسيسو ركنا من كهفه لفلسطين، الدّرة الشّفيفة الشّافة، النبيلة المقاومة، التي تخطو بثقة لتسمو بكينونتها الإنسانية، وعلى أجنحة براق الأمل تصعد صوب فضاءات الحرّيّة ومنارات المستقبل. مُشبعاً بحب فلسطين يتجلّى حضوره الشعريّ الإنسانيّ الروحيّ والعقليّ في قصيدتها المتحرّكة المحفّزة بالدلالات الرمزية المؤثرة والعميقة، القائل في مقاطع من نشيدها: ها هي ذي تخطر في أرجاء الكون مجلّلة برداء الأنفة والعزّة/ راسخة الخطو على سُوط الأمل، وأمواج الرّيح/ في قبضة كفّ من كفيها تُرب/ بذرة خصب/ وعُصارة ديمة/ فيما في الكفّ الثانية السّعلة/ والجمرة/ ولألىّ كنعان المسكونة ببهاء الإنسان.

مودعة في الإنسان ومحمولة على صوته. في إشارة تقول إن أنوار الشك يجب ألا تطفأ، ولا لسبل السؤال أن تسدّ، مشترطاً التبصر لإدراك صيرورة الحياة وإنهاضها. كرس بسيسو ركنا من كهفه لفلسطين، الدّرة الشّفيفة الشّافة، النبيلة المقاومة، التي تخطو بثقة لتسمو بكينونتها الإنسانية، وعلى أجنحة براق الأمل تصعد صوب فضاءات الحرّيّة ومنارات المستقبل. مُشبعاً بحب فلسطين يتجلّى حضوره الشعريّ الإنسانيّ الروحيّ والعقليّ في قصيدتها المتحرّكة المحفّزة بالدلالات الرمزية المؤثرة والعميقة، القائل في مقاطع من نشيدها: ها هي ذي تخطر في أرجاء الكون مجلّلة برداء الأنفة والعزّة/ راسخة الخطو على سُوط الأمل، وأمواج الرّيح/ في قبضة كفّ من كفيها تُرب/ بذرة خصب/ وعُصارة ديمة/ فيما في الكفّ الثانية السّعلة/ والجمرة/ ولألىّ كنعان المسكونة ببهاء الإنسان.

## شعر الرؤيا المفترى عليه واستنطاق ما لا ينطق في قصيدة تسمو على الواقع لتصل إلى الإنسان

حاتم السروي

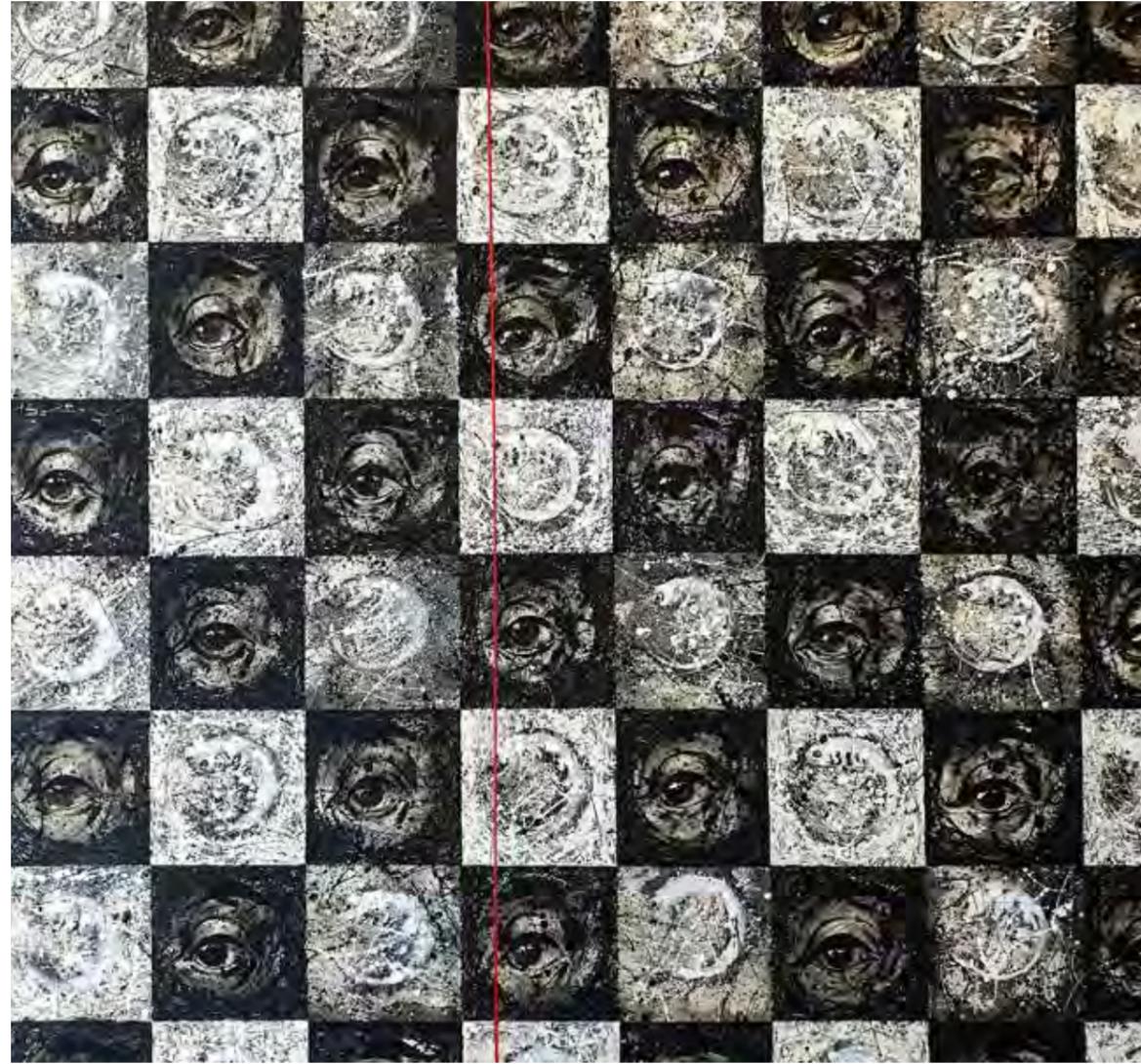


صدر حديثاً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب وضمن إصداراتها النقدية في السرد والقصيد، كتاب "استنطاق الصمت في الشعر والرؤيا" للدكتور فاضل السوداني وفيه يدافع عن شعر الرؤيا في مواجهة الشعر المباشر الذي هو تعبير فح عن السطحية المنتشرة، وتحويل للقصيدة إلى فوتوغرافيا غثة من وجهة نظر المؤلف، فالشعر وَجَدَ للرؤية، والرؤية مكانها الشعر، وإن هذا الشعر الحقيقي الجدير بفخر الانتساب إلى الفن والإبداع يصارع ضد أبوية شعرية مزيفة، هدفها عقلنة الشعر! وهذا بدوره ينتزع الشعر من كينونته الإبداعية، ومن ذاكرته الرؤيوية الكامنة في الحلم واللدن والالاتحاد بالطلق وميتافيزيقا الخيال.

**يؤكد** المؤلف أن هذه المحاولات العابثة هدفها تجريد الشعر من لحظته الإبداعية التي تعتمد على الذاكرة الشعرية الرؤيوية المطلقة، والمؤلف يَصِفُ مطلقاً هذه الدعوات بالجهلة ومرضى الاستسهال الثقافي الذين يملؤون حقائبهم بشعر الأيديولوجيا، في تأكيد فاضح على زمن الانحطاط الشعري، وتشويه لتكامل اللحظة الإبداعية، ويؤدي هذا في النهاية إلى تفريغ حياتنا من أحلامها وشاعريتها، وتحويل الشاعر إلى تاجر خرداوات في سوق السقوط الثقافي والحضاري العربي.

زمن الشعر الإبداعي ليس كأي زمن، وذلك أن العمل على تهميش تأثيره في الحياة والإنسان لأي سبب من الأسباب، يعني سرقة تراث شعر الرؤيا المتراكم تاريخياً، وما نلمسه من خواء فمصدره خواء روح الإنسان وبالذات الشاعر الرائي، هذا الشاعر الذي إن تخلى عن مهمته الأساسية التي تمكن في تدمير القبيح السائد، وخلق بصريات جمالية وتذوق جديد للحياة، بشكل يجعلنا ننسى لحظة الغياب المحتم في ذلك التبرص بنا بين تلافيف وجودنا، ألا وهو الموت.

ويوضح لنا المؤلف أن شعر الرؤيا المتبصرة هو لحظة إبداعية لتجاوز الشعور بالخوف من الموت والتفكير فيه، وهذا لأن التوتر الجمالي الرؤيوي يخلق هزة روحية وتبصرًا شعريًا لفهم الحياة وتذوقها، فهذا النوع من الشعر هو حلم البقطة الواعي الذي يُتَوَعَّ الحياة ويُغْنِيها ويمنحها موسيقاها الخاصة، ويمنح الإنسان والأشياء ذاكرتهما الشعرية البصرية المطلقة، فعلى الرغم من أن عقلانية عالمنا المعاصر وماديته تنفيان النزعة الخيالية الأسطورية وديناميكية التخيل، مما يصنع سَرَكًا من الالتباس عند أصحاب الشعر غير الرؤيوي، فيؤدي بهم إما إلى التفسير الآلي للواقع أو ترميم مرآته المشوهة، على الرغم من ذلك كله فإن الشعر الرؤيوي ينطلق من ميتافيزيقا الوجود، حتى نستطيع رؤية جوهنا الإنساني بوضوح، وهذا ما يتيح لنا شعر الرؤيا الذي هو النقيض من (قصيدة مرآة ترميم الواقع) التي تشوه جوهنا فلا نستطيع رؤيتها، ولا نستطيع أن نلمس تلك القسوة التي تغلف



كرده رفاهي

حياتنا، فنعيش متقبلين لكل الأوضاع المنتكسة ونغترب عن ذواتنا وحقيقتنا، وتنطمس هويتنا الإنسانية فنصبح أشياء تسعى إلى امتلاك أشياء لاستهلاك أشياء، ويحكم التشيؤ مصيدته علينا فنهلك. ويفيض المؤلف في شرحه لمنطلقاته حتى يصل بنا إلى غايته، فالشعر الرؤيوي هو ذلك النوع الإبداعي الذي يخلق أسطوره الخاصة وطقسه الرؤيوي الذي يعتمد على أسرار زمن البعد الرابع، ذلك الزمن الذي ينتج عن ملامسة الأزمنة الثلاثة (الماضي- الحاضر- المستقبل) وتداخلها في لحظة الرؤيا، ينتج زمنًا جديدًا هو الزمن الإبداعي، وإن هذا الشعر هو القادر على جعل حياتنا أكثر إنسانية وأقل عنفًا وتشيؤًا؛ فهو يعيدنا إلى الإيقاع المتناغم للوجود النقي، لأن الشعرية الأسطورية للميتافيزيقا تتعمق وتغتني إبداعيًا بالذاكرة الشعرية البصرية المطلقة، وتلك هي لحظة الإبداع والتبصر الشعري الرؤيوية الذي يؤثر فينا ونؤثر نحن به. ويشير المؤلف إلى أن شعرية الرؤية هي الطقس المقدس الخالص الذي يجب علينا ألا نفهمه إلا في إطار كونه شعرًا متعدد المستويات والتأويل، وهو في المقام الأول خمرة صوفية ونشوة ذاتية ثم مجتمعية، نشوة تسري وتؤثر ليس فقط في وجودنا الميتافيزيقا بل في ذلك المادي المتعين، إن شعر الرؤيا هو اللوجوس الشعري، كلمة الحياة. يقول المؤلف ما مؤداه "في مثل هذا الشعر يجب عدم السؤال عن المعنى، فالشاعر الرائي لا ينتج معنى، وإنما ينتج شعرية الرؤيا المطلقة التي تصل حد النبوءة أو الوحي الشعري الذي يتغلغل في المسام ويسمو بالأحاسيس والعقل، ويصل إلى الصفاء والديناميكية حتى يقدر على الخلق، الخلق الإبداعي بالطبع، وهذا الخلق الإبداعي يجعل من النشوة التخيلية



كادر أتيا

والعرفية والجمالية التي نلمسها لذة للرؤية البصرية، فالشاعر يشدو بقيارته فتخرج أنغامه بقوة الخلق مشاهد نراها بأبصارنا وأصواتنا نسمعها بأذاننا.

وهذه اللذة البصرية الناتجة عن الخلق الإبداعي والتي يضع المؤلف يدنا عليها لمستها بنفسه في كثير من القصائد الرؤيوية بل والقصص السردية، لدرجة أنني لمستها في مجموعة قصصية للأطفال كتبها المبدع المصري جلال الصياد وعنوانها "سهى وزهرة عباد الشمس" وكنت قد تكلمت في مقالاتي عن هذه المجموعة عن المشهدة في كتابة جلال الصياد للطفل، وهذه المشهدة كما يوضح د. فاضل السوداني تجعل من اليسير على المبدع أن يتواصل مع القارئ، وليس أي قارئ بالطبع، وإنما القارئ النموذجي المتفاعل، ويتم هذا التواصل دون أن يفسر له المبدع الظواهر والحياة، فليس هناك تفسير؛ لأن التفسير ليس من مهمة الشاعر، وإنما مهمته تقديم لغة متكاملة للرؤيا الأسطورية الشعرية الحية لتلامس الشاعر الإنسانية.

وحيث أن الشاعر مسكون بأسطوره الذاتية - كما يقول المؤلف - والتي خلقها لنفسه في ماضيه وحاضره وسوف تبقى معه إلى مستقبله؛ فهذا قصيدته ذات نسق ودلالات ورموز يمكن أن تتكامل بتأويل تأويله، فهو يؤول، والناقد يؤول تأويله، غير أن الناقد الذي يمكنه أن يفعل ذلك يجب دون شك أن يكون على قدر من البصيرة والذاكرة النقدية النموذجية، فالقصيدة الرؤيوية ليست علامات مقننة؛ بل هي رموز وإشارات رؤية، ولا يفهمها ثم يؤولها إلا من هم بتأويل الأحلام عالمون.

كاتب من مصر

## فرنسا نحو الفاشية

حركة جماهيرية رجعية ضد المساواة في الحقوق، مهاجرون يُختطفون ويعتقون حتى الموت من طرف ميليشيات في شمال فرنسا، سعة انتشار التمييز الرجعية ومعاداة الأجانب والإسلام، تكثيف التمشيط العقابي للأحياء الشعبية وتساعد العنف البوليسي دون محاسبة، منع المظاهرات والتجريم المتزايد لأي احتجاج، نتائج غير مسبوقة للجهة الشعبية في كل الانتخابات منذ 2012، ذلك هو المشهد الطاعي اليوم في فرنسا. في كتاب «إمكانية الفاشية، فرنسا ومسار الكارثة» يبين الباحث أوغو باليتا أن الفاشية تزحف رويدا رويدا لتحتل المشهد السياسي، ويتساءل كيف للجمهورية الفرنسية، بلد حقوق الإنسان، أن تنجب الوحش الفاشي، لا سيما أن اليمين المتطرف لم يتخل عن مشروعه العرقي والشمولي. يحلل الكاتب الهجوم الثلاثي (النيولبرالي الشمولي العنصري) الذي يريد العودة إلى فترة ما بين الحربين، التي شهدت صعود القوميات، ومعاداة الآخر المختلف إثنيا وثقافيا ودينيا، ويعتقد أن مواجهة هذا التيار لا تزال ممكنة.

## عزلة الإنسان القادمة

في رواية «الصمت» يتخيل الأمريكي دون دوليلو نهاية العالم نتيجة عطب تكنولوجيا ضخم، وهو كعادته ينطلق من الراهن ليستشر المستقبل استشرافا يكاد يكون كاشفا للغيب، ويعتقد جازما أن الإنسان يسير إلى الكارثة. وبعد أن حذر من كل المخاطر التي تهدد الإنسان الأمريكي والإنسان المعاصر بصفة عامة، مثل الهيمنة الجشعة للإشهار التلفزيوني في رواية «أمريكانا» والنفايات النووية في «ما وراء العالم» والعنف في الولايات المتحدة والهدر الإعلامي في «ضجيج عميق» وحفظ الأثرية بالتبريد في رواية «زيرو كا»، يحذر قارئه هذه المرة من الفايروس، فايروس لا يعطل كل شيء شأن كورونا، بل يقضي على الوجود الإنساني برمته، وقد بدأ منذ أعوام يتسرب إليه، عبر الإفراط في الإقبال على الشاشات والهواتف الجوال، وقطع الصلة الملموسة بالواقع، لينتهي إلى عزلة لا تعادلها سوى عزلة موازية في كل بيت، وسائر أرجاء المعمورة.

## فيلسوف إفريقي

في «ؤبيلة ذاكري» يستعيد المفكر السنغالي سليمان بشير ديان، المحطات التي جلت مسيرته، منذ نشأته الأولى في بيئة تقليدية مسلمة متصوفة ومتعلمة، وتنقله من سان لوي بالسنغال إلى جامعة كولمبيا حيث يدّرس، مروراً بزيغنشور وداكار وباريس وشيكاغو ونيويورك، كأماكن ساهمت في تكوينه، حتى غدا فيلسوفا له حضور بارز في الأوساط الأكاديمية والثقافية عموماً، أي أنه نهل من ثقافة قارات ثلاث ساهمت بقدر كبير في تكوينه، حتى صار متخصصاً في مجالات عديدة كالفلسفة الإسلامية والإفريقية، وتاريخ المنطق الجبري. في هذا الكتاب يستحضر لقاءاته مع لويس ألتوستر وجاك دريدا، اللذين درّساه، وكذلك الفيلسوف الفرنسي الماركسي جان توسان ديزانتي، والفيلسوف البيئي بولان هونتونجي، والكاتب الكيني نجوجي واتيغون والرئيس الشاعر سنغور كأبرز من أثروا مسيرته، وفتحوا بصيرته على عوالم كثيرة. وفي الكتاب تأمل فكري حول إمكانية مد الجسور بين مختلف الثقافات ودعوة إلى ما يسميه إسلام الأنوار، أي إسلام متفتح غير منغلق على رؤية مخصوصة للعالم.

## المرهقون في الأرض

جديد رومان هويت، الأستاذ المحاضر في علوم الاتصال، والمتخصص في العنف الموجه للذات وللعالَم، كتاب بعنوان «متاعب بالغة العنف» خصصه لصورة المرهق المعاصر، أو الذات المرهقة، البائسة، بمعنى أولئك الرجال والنساء الذين يعانون صعوبات في مواجهة المعيش اليومي. انطلاقاً من إثنوغرافيا

أنجزت داخل إحدى جمعيات الوقاية من الانتحار، غاص في الحيات المهزومة ليعرف كيف يعبر آلاف البشر عن إنكارهم للحياة وأسباب معاناتهم. هذا العمل التوصيفي يفضي إلى أفق ثان أكثر طموحاً: ما هو المصير السياسي للمعاناة؟ ما دام الأشفياء لا يهتمون بما يجري حولهم، فإن فهم انتظاراتهم وغضبهم واستنكارهم وإرهاقهم المعنوي وأحياناً أفكارهم الانتحارية، هي كلها مصادر لمساعدة المجتمع على التفكير في عنفه الكامن والآثار التي يخلفها.

## الفينومينولوجيا لتأمل الوجود

«اليوميات الفينومينولوجية» كتاب هام لفهم الفينومينولوجيا، التي أسسها هوسرل في بداية القرن العشرين، ثم طورها في فرنسا بعد 1945 موريس ميرلو بونتي وبول ريكور، مثلما طورها في إيطاليا المفكر إنزو باشي (1911-1976)، مؤلف هذا الكتاب الذي صدرت ترجمته إلى الفرنسية مؤخراً، فهو لا يقدمها في شكل خطاب تجريدي، بل يشفعها بملاحظات وتأملات فلسفية. والكتاب هو يوميات فرد كسائر الأفراد يبحث عن معنى يسير وجوده، ويُسلم نفسه إلى نسق الأيام لإدراك ذلك المعنى، ويعي في الوقت ذاته أن عليه توحي كتابة مغايرة، قادرة على اقتحام المعيش اليومي بقوة الوصف والشرح التي ورثها عن فلسفة هوسرل كي يسمو بنفسه إلى مستوى الحياة. وجدة المشروع تتمثل في استحضار دروس الفينومينولوجيا العسيرة في المثال الآتي الملموس لحياة معيشة، كي يتخذها مدخلا لهذه المدرسة، ولكنه قبل كل شيء نص تقاس فيه خصوبة تقليديين مدعويين إلى الالتقاء،

## الوعي واليقظة والحس

يقترح الكتاب الجديد «المعرفة والحس» لأحد مشاهير المتخصصين في الأمراض العصبية البرتغالي أنطونيو داماسيو تحليلاً جديداً لظاهرة الوعي ودورها في الكائن الحي. وخلافاً لما سبق أن أكده عدة علماء وفلاسفة بأن الوعي مشكلة لا حل لها، يعتقد داماسيو أن ذلك ممكن باستعمال علم النفس وعلم الأعصاب والذكاء





### الإنسان كائن مدمن

الاصطناعي. وهو هنا يسلط الضوء على كل أوجه الوعي، ثم يستكشف آفاقا جديدة وآلياتها ليطبقها على التجارب الحميمية، فيشرح العلاقات بين الوعي والدهن، والفرق بين حال الوعي واليقظة والحس، والدور الأساس للمشاعر والكيفية التي يحدد بها المخ نمو الوعي. والكاتب يوفق في مسعاه بين الاكتشافات العلمية الأخيرة وعناصر من فلسفة الوعي، وي طرح بحوثه التي غيرت فهمنا للمخ والسلوك الإنساني.

### مصادر فوكو في الجنون

مثل اكتشاف فوكو لفكر السويسري لودفيغ بينسفانغر (1881-1966) الذي يقع بين التحليل النفسي والفينومينولوجيا مرحلة هامة في مسيرته وتحولاً في مقارنته للأمراض العقلية، تجلى في كتابه «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» الصادر عام 1961، واعترف بأنه وجد في مخطوط المفكر السويسري شيئا يختلف عن شبكات القراءة التقليدية، وصفه بكونه ثورة مذهلة، لأنه استعان بتحليل الدوازين لإحداث تجاوز جوهرى في مقارنة التحليل النفسي بتأثير من هايدغر، يقوم على استعادة الوحدة التي يتحدث داخلها المريض، والتي فصلها فرويد إلى وعي ولاوعي. تلك الوحدة هي التي تؤسس حضور الإنسان في العالم وجذر كيانه، ولا بد على ضوءها ألا ننظر إلى التجربة الباتولوجية كفقْدان لعالم موجود، بل كنمط وجود مستقل. وفوكو كان قد وعد بنشر المخطوط ولكنه لم يظهر إلا مؤخرا تحت عنوان «بينسفانغر والتحليل الوجودي».

### دوافع الشباب في حالي الحرب والسلام

ما هي المنطلقات النفسية للانخراط في الجهاد؟ ما الذي يحرك مثل هذا القرار؟ هل هي مسارات الحياة المضطربة، أم الظروف الاجتماعية البائسة، أم اختلال المدارك العقلية، أم الأيديولوجيا الأصولية؟ لا أحد من تلك العناصر يمكن أن يشكل عاملا محددا، ولو أخذنا بها لجاز القول إن ملايين البشر ينبغي أن ينخرطوا في الجهاد. في كتابه الجديد «القفرة الملحمية» ينفي فتحي بنسلامة، عالم التحليل النفسي المتخصص في

التيارات الإسلامية وانحرافاتهما، كل المقاربات المبسطة، ويؤكد على وجود تشابك مشترك لدى من يخوضون مثل هذا الصراع، نمط من الانقلاب يكون كجهاز دفع ذاتي يطلق عليه القفرة الملحمية، ويبين في الوقت نفسه أن مفهوم «المرور إلى الفعل» لا تفي بالغرض، وأن العلاقات السببية التي غالبا ما تُذكر لوصف الهياج القاتل لدى الشباب غير ملائمة. وفي رأيه أن القفرة الملحمية يمكن أن نجدها أيضا في معارك من نوع آخر، غايتها نضال لأجل التحرر والانفتاح.

### في انتظار الروبوت الفاضل

لنفرض أن سيارة يقودها ذكاء اصطناعي وجدت نفسها أمام خيار تراجيدي: كي تتجنب طفلا يعبر الطريق، ينبغي عليها أن تدعس عجوزا على الرصيف. ما العمل؟ هذه قرينة ذو حدّين تذكر بفرضية التراموي الشهيرة، وتوضح الرهانات الأخلاقية للذكاء الاصطناعي. فهل يمكن أن يتحلى الروبوت بأخلاق البشر، فيكون طيبا أو شريرا؟ في كتاب «تعليم الروبوتات الأخلاق» يعالج البلجيكي مارتن جيلبر الباحث في إيتيقا الذكاء الاصطناعي، هذه المسألة، ويبين أن الروبوتات لا تحركها العواطف، بل لوغاريتمات يضعها رجال بيض ويرمجونها على صورتهم، لاتخاذ ما

يعتبرونه القرارات الصائبة. ولذلك فهو يدعو إلى الانتصار للروبوت الفاضل، فيضع في صميم التساؤلات الإيتيقية المعاصرة مبدأ الفرونيزيس الأرسطي (الحكمة العملية) ويقدم اقتراحا طموحا: «ما يلزمنا هو اختيار أمثلة جيدة لصنع روبوتات جيدة.»

### سيرة الأخطبوط الذاتية

هل سمعتم بشعر العناكب المتذبذب؟ والمعمار المقدس لحيوان الومبت؟ والجكم العابرة للأخطبوط؟ هي عناصر من «الأسنسية الحيوانية» المادة العلمية الحديثة التي تهتم بدراسة تاريخ ما انفكت الحيوانات ترويه وتدونه، ولكنها في الواقع من وحي خيال الكاتبة فنسيان ديبري التي

أرادت بأسلوب سردي جميل أن تخوض في جدالات علمية متحمسة تنزّلها في مستقبل غير محدد، فقدمت حكايات تجمع بين العلم والخيال لتخلق نوعا من الإرباك المذهل: افرض أن العناكب تخاطب الإنسان كي يكف عن إزعاجها بآلاته، وأن بنات الومبت الأسترالية تشهد عن كوسمولوجية ضيافة تقدم درسا رائعا في التقارب الاجتماعي، وأن الأخطبوطات التي تهوى التقمص تعبر عن يأسها من إمكانية التناسخ بسبب تلوّث البحار والمحيطات. «سيرة ذاتية لأخطبوط وحكايات استباقية أخرى» كتاب طريف يدعو إلى أنماط جديدة من إقامة الإنسان على الأرض.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا



## العنف العنصري في فرنسا أمام القانون

أبوبكر العيادي

كثر الحديث في الأعوام الأخيرة عن جرائم المتشددين الإسلاميين المرتكبة في فرنسا، ولكن لا حديث عن الجرائم العنصرية التي ترتكب ضد المهاجرين وأبنائهم إلا في بعض الدوائر الحقوقية والأكاديمية، أما على الصعيد الإعلامي وحتى القضائي، فهي مجرد جنح أو جنائيات ليس وراءها ما يدل على طابعها العنصري، وبالتالي فمقترفوها يحاسبون كما يحاسب الناس في قضايا الحق العام. ذلك أن القانون الفرنسي لا ينظر إلى العنصرية من خلال الجرائم المرتكبة، بل من خلال الخطاب الذي يعترف فيه صاحبه قولاً أو كتابة بأنه اقترف جريمته بدافع عنصري. ما يعني أن القانون لا يحاسب إلا من يتبنى عنصريته بصريح العبارة، وأن العنف الجسدي يعززه عنف نفساني حين تنكر المنظومة التشريعية والقضائية الطبيعة العنصرية لبعض الأعمال أو تقلل من شأنها.

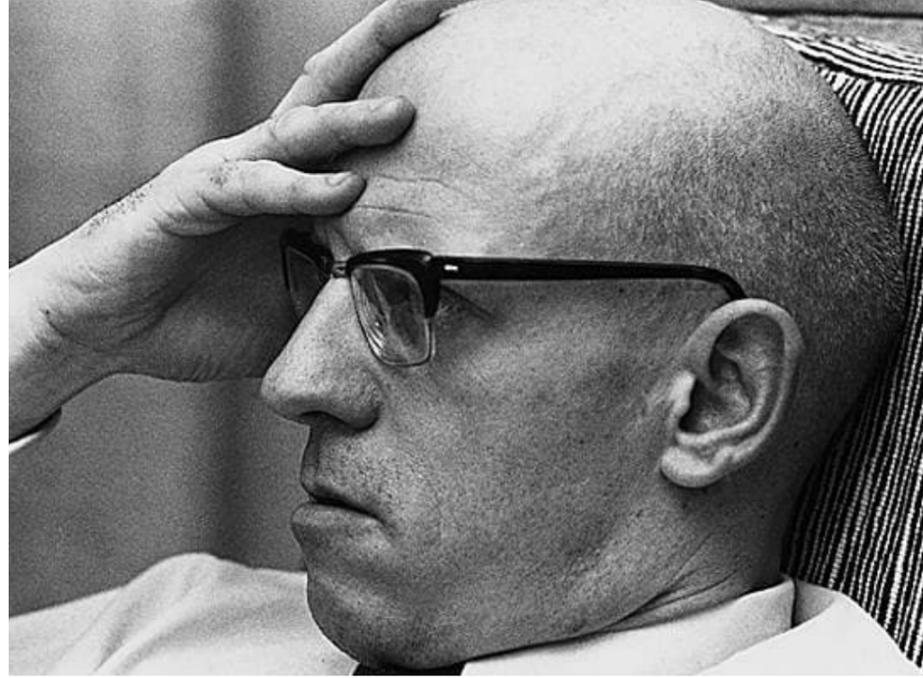
**هذا** الموضوع تناولته عالمة الاجتماع رشيدة إبراهيم في كتاب صدر مؤخراً بعنوان "العرق يقتل مرتين"، مجال بحثها منذ أعوام في نطاق المختبر المتوسطي لعلم الاجتماع التابع لجامعة إيكس مرسيليا. شملت دراستها سبعمئة وإحدى وثلاثين جريمة عنصرية ما بين 1970 و2000، عالجت من خلالها كيفية تعامل المؤسسة الرسمية وتوابعها لمثل هذه الأعمال الإجرامية التي شهدت ذروتها في نهاية أغسطس 1973 حين شن العنصريون حملة على المهاجرين العرب في مرسيليا عقب مقتل سائق باص بيد عربي ممسوس، راح ضحيتها ستة عشر مهاجراً عربياً من أصول جزائرية في معظمهم.

وقواعده هي التي تخلق منظومة متكاملة بالمساهمة في إضفاء الشرعية على الميز العرقي والعنف الناجم عنها، برغم التنديد الذي يصدر هنا وهناك. فممارسات العنف العرقي تستمد أصولها من تصنيف، داخل المجتمع والدوائر القضائية والتشريعية، لفئة توصم بكونها خطراً ينبغي التوقي منه وصدّه، فتجعلها عرضة للعنف، لأنّ توجيه الشكوك ضد مجموعة يقال إنها تمثل مشكلاً، يخلق علاقة هيمنة، ومبرراً للتمييز، ودافعاً لتسليط العنف. وتلك الأطراف، إذ تضع حدوداً إثنية، ترسم داخل الجسد المجتمعي رماً لأهداف ممكنة، فيغدو الوصم أساسياً في مسار العنصرية، لأنه يضيف على الخصائص الجسدية والثقافية والدينية قيمة سلبية، فيخلق مجموعة ينظر إلى أفرادها نظرة دون، وتُنزّل منزلة دون.

إلى إظهار الروابط بين البعد البيداتي للعنصرية، والبعد المؤسسي الذي يساهم في إضفاء الشرعية على العنف المترتب عنها أو غض الطرف عنها. ولذلك فهي تستعمل مفهوم "العرق" للدلالة على عرقية بنيوية، ما يعني أن نظام المجتمع



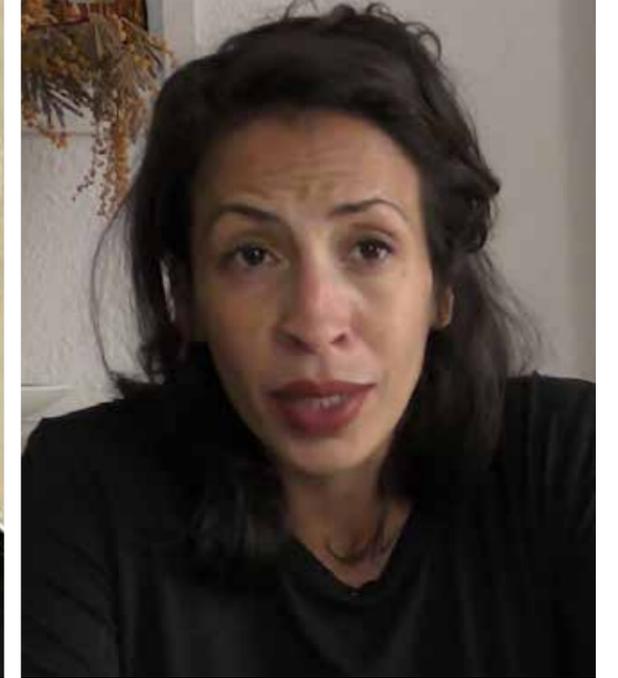
العرق يقتل مرتين



ميشيل فوكو - المعارف الخاضعة تحتل مراتب دنيا في سلم المعرفة



جاك فيرجيس - قتل العربي جنحة في نظر المشرع الفرنسي



رشيدة إبراهيم - العنف العنصري صنفان جسدي ونفساني.

مداولات البرلمان منذ السبعينات أن التشريع الفرنسي ركز على تجريم الكلام العنصري كالتحريض على الكراهية وإنكار الهولوكوست، ولكنه رفض تجريم العنف العرقي، رغم أن الميثاق العالمي الذي صادقت عليه فرنسا عام 1971، يطالب الدول الأعضاء بتجريم الكراهية العرقية والميز العرقي وكذلك العنف العنصري، وقد ظلت فرنسا حتى نهاية القرن العشرين ومطلع هذا القرن ترفض الامتثال للاتفاقات الدولية والضغوط الجماعية والدبلوماسية، بدعوى أن قوانين الحق العام الموجودة كافية، ولا حاجة لسنّ قانون مخصوص لفئة محددة، بدعوى أن ذلك مناف للمبادئ الجمهورية، ما يعني بالنسبة إلى الباحثة

أن العنف، باستثناء وجهه الأيديولوجي، غالبا ما يحاكم كجنحة لا كجريمة، بأحكام خفيفة عادة ما تكون مع وقف التنفيذ، أو بطلان الدعوى، أو التبرئة، وهو ما أطلق عليه المحامي الشهير جاك فيرجيس "جريمة قتل العربي" حيث بين أن المحاكم الفرنسية لا تصدر بشأنها في أغلب الأوقات سوى أحكام دون خمس سنوات، أي أن قتل العرب في شرعها جنحة، وليست جريمة. إضافة إلى تغييب القضاة البعد العنصري، حتى وإن اعترف المجرم بدوافعه العنصرية، كأن يقرّ أمام الشرطة بأنه "لا يحبّ العرب" أو أن غايته "ترهيب العرب والسود"، أي أن الطابع العنصري ملغى في المحاكم.

وسبب هذا الإنكار أن الجريمة العنصرية لا وجود لها تشريعا، وقد بينت

الجسديّ عنفّ ثنائي، نفسانيّ هذه المرة، ويطرأ عند مواجهة الضحايا المنظومة التشريعية والقضائية، التي تنكر الطابع العرقي للجريمة، وتقلل من أهميته أو تقلب مسؤوليته، فيصبح المعتدي عليه متهما والمعتدي ضحية. والباحثة تستعير مصطلح المظلومية الثانوية التي جاءت بها دراسات نسوية عن العنف بين الجنسين، حيث يتعرض ضحايا العنف العنصري، شأن العنف المسلط على الإناث، إلى مظلومية ثانية خلال المواجهة مع المنظومة الإعلامية أو القضائية، التي تميل إلى اتهام الضحايا بكونهم ضحايا مظلوميتهم، أي أنهم يؤدون دور الضحية دون دليل ملموس. وهذه المظلومية الثانوية تتبدى في المعالجة الجزائية لأعمال العنف العنصرية، والباحثة تبين

المهاجرين ليسوا كلهم أصحاب مشاكل، وإنما المهاجرون الأفارقة، من شمال الصحراء وجنوبها فحسب، حيث يُعتون بالقدارة، والإزعاج وشهوة الجريمة، وعدم قابلية الاندماج في النسيج المجتمعي الفرنسي، فإن أبناءهم الذين ولدوا في فرنسا ورثوا عن آبائهم تلك الوصمة، بمساعدة الطبقة السياسية ووسائل الإعلام، لاسيما اليمينية. وبذلك نابت عن صورة العامل العربي في الستينات والسبعينات صورة شاب الضواحي منذ مطلع الثمانينات، وما زالت تلك الفئة توصم في المنابر الإعلامية والسياسية بكونها منحرفة وغير مؤهلة للعيش في فرنسا، ما يعرض تلك الأجساد المعنصرة إلى عنف مخصوص.

ويزداد الأمر سوءا حين يرافق العنف

مواطن فرنسي أو شرفه، أو يزعم راحته. وأمّا الصنف الثاني من العنف، أي العنف التأديبي، فيرتكبه ممثلو الدولة من رجال الشرطة والدرك والجيش ضدّ فئة توصم بكونها منحرفة ولا بدّ من تأديبها. وفي رأي الباحثة أن تلك الجرائم تندرج ضمن منطق العنصرة الذي يوجه السياسة الفرنسية منذ نهاية حرب الجزائر. وتحليلها للجدل الذي رافق تطور سياسة الهجرة الفرنسية يبين توترا مركزيا بين مبادئ الجمهورية ومبادئ العنصرة. فبينما كانت الحكومات المتعاقبة تدعو في العلن إلى الكوني الجمهوري الذي يسع كل الاختلافات، كانت في الواقع ترسم سياسات تضع بعض الفئات المهاجرة في وضع خاص. فلئن كانت سياسات الهجرة والإدماج والعودة والسكن توحى بأن

انطلاقا من أرشيف الجمعيات والصحف ووزارة الداخلية، كوّنت الباحثة قائمة الجرائم التي اعتبرت عنصرية، كان نصفها تقريبا (353) قاتلا، وميزت في تلك الجرائم ثلاثة أصناف من العنف: العنف الظرفي، والعنف التأديبي، وخاصة العنف الأيديولوجي الذي تحركه رغبة حماية أرض من حضور يعتبر مضرًا أو مفرطًا أو كليهما معًا. يضمّ هذا الصنف الجرائم التي تبناها مناضلو اليمين المتطرف، الذين جعلوا وجهتهم محلات يديرها أو يؤمها المغاربة، حيث غالبا ما يشنون حملات ترويع و"تأديب" بدعوى التآمر من عربيّ اقترف جنحة أو جريمة في نفس المدينة. أما الصنف الأول فيندرج ضمن رهن المعيش اليومي حيث يُعتدى على المغربي بدعوى أنه يشكّل تهديدا لملكية



كلنا صيد للبوليس

العنف العنصري. لقد تأثرت البحوث الفرنسية منذ قرابة عشرين عاما بما يجري في العالم الأنكلوسكسوني حول نظريات الإثنية والجنس والطبقة التي تُتخذ مقياس تصنيف داخل المجتمع، وتسمح بالتعامل مع المجموعات المجتمعية وفق تراتبية محددة، ولكنها ولدت تفاوتاً في التعامل في شتى دوائر العالم الاجتماعي، من جهة السكن والتعليم والصحة والشغل، لأن تصنيف الأفراد حسب مقياس إثنية يسبق العنصرية، التي يمكن أن تتبدى على المستوى الفردي في شكل مشاعر أو أفعال، أي أن بناء العرق يسبق العرقية. ومن ثم نشأ جدل في أوساط البحث الفرنسية حول المصطلح الأحق، الإثنية أم العرق، بوصفهما مصطلحين إجرائيين في الحقل العلمي، وجزءاً لا يتجزأ من المعارف التي يسميها فوكو "المعارف الخاضعة" أي تلك التي تحتل مراتب دنيا في سلم المعرفة، ولكنها قد تكتسي معاني ووظائف أخرى إذا ما استعملت في مجالات مغايرة، وخاصة المجال السياسي، وهو ما ينطبق على مصطلح العرق. أي أنها من المصطلحات الدقيقة التي تدفع الباحث في كل مرة إلى تحديد فكرته، والتأكيد على أنه يتحدث عن بناء مجتمعي ينبذه، لا عن خصائص يمنحها الفرد جوهرًا أو حقيقة بيولوجية.

كاتب من تونس مقيم في باريس

اختيار المصطلح الأصوب، لأن العنصرية مفهوم يدل على عاقبة، وظاهرة تتبدى في مجتمع ما، ولكنه ليس مصطلحاً إجرائياً، فهو لا يكشف عن سلسلة السببية وتعقيد التفاعلات التي يندرج فيها، بل يحجب البنية السياسية والاجتماعية التي تؤدي إلى

الوطنية الاستشارية لحقوق الإنسان التي ترصد الأعمال والتهديدات ذات الطابع العنصري منذ 1990، فهي تعتمد فقط على معطيات وزارة الداخلية، ما يعني أن كثيراً من الجرائم العنصرية ليست مدونة كذلك، كما أسلفنا. من الصعوبات أيضا

ولئن استفادت ممّا وفّرتّه الجمعيات وما عثرت عليه في أرشيف وسائل الإعلام، فإن الأرشيف الرسمي لدى مؤسسات كالأمّن والقضاء ظل عسير المنال، لكونه مرهونا بأجال تتراوح بين خمس وعشرين سنة وقرن من الزمان. أما اللجنة

في إقناع المحكمة بالبعد العنصري لتلك الجرائم، حيث أخلي سبيل رجال الشرطة المورطين، وكأن شيئاً لم يكن. وتتعترف عالمة الاجتماع أنها واجهت صعوبات جمة في إعداد بحثها على الوجه المرضي، أهمها الوصول إلى المصادر.

أن المشرّع الفرنسي لا يرى في العنصرية عمل عنف جسدي، بل عنصر خطاب يقوم على التلب والقذف والاستفزاز والتحريض على الكراهية أو الميز العنصري. ولكن بداية من عام 2003، تمّت إضافة الدافع العنصري إلى القانون كظرف تشديد، بيد أنّه كان تأكيداً على مكافحة العنصرية التي تغذي الحدود الإثنية، ووسيلة للحد من تصاعد معاداة السامية التي يتهم بها الشبان من ذوي الأصول المغربية، خصوصاً عند المواجهات الفلسطينية - الإسرائيلية، أي أن نواب البرلمان أوجدوا للعنصرية تراتبية، بين العنف المسلط على العرب والسود من جهة، وبين العنف المعادي للسامية، ففي اعتقادهم أنه أكثر إثارة للقلق، لاسيما أنه يلقى على عاتق العرب أساساً. ولئن قبلوا أخيراً بإدراج الدافع العرقي ضمن ظروف التشديد، فقد جعلوه مرهوناً باعتراف صاحبه كتابة أو مشافهة، ما يحدّ من عدد الأعمال التي يمكن أن تحاكم كجرائم عنصرية. وبذلك يولّد القانون عنفاً ثانياً، فعندما يشتكي أشخاص من التمييز الذي يعاملون به بدافع عنصري، تنكر الكونية (أي المساواة أمام القانون) الخصوصية التي تخلق ذلك العنف. وهو ما اعتبرته رشيدة إبراهيم عنصرة وخلع عنصرة، لأن سياسة الهجرة والتشريع المناهض للعرقية، تُعنصر وتُنكر العرق في الوقت نفسه، ما يعطي انطباعاً لدى الضحايا وأقاربهم بأن القانون يسمح للجناة بالإفلات من العقاب، لاسيما إذا كانوا من رجال الشرطة، كما رأينا في الجرائم التي راح ضحيتها في الأعوام الأخيرة شبان سود أشهرهم زياد بيتّا، وبونا تراوري، وأداما تاروري، لم تفلح حملات التنديد والتظاهر



هيثم الزبيدي

## شعبوية الذباب الإلكتروني

استفاد منها. من دكتاتور سخييف إلى رجل دين مضحك وصولاً إلى كاتب تحاربه الصحف لمواقفه. كانت البدايات مبشرة لكن كثرت الضوضاء وساد الذباب واختلطت الصورة.

اختلاط الصورة ليس مبرراً للانسحاب. مثقفنا لم يبذل الكثير من الجهد. تعوّد على السهل. لا يزال ضمن القالب القديم: موقع وجريدة ومجلة وحضور الندوات ومعارض الكتب ثم فرصة على فضائية. منابر صحيحة وحقيقية ومهمة. ولكن شخصية انتهازية بذكاء لافت وثقافة محدودة مثل الرئيس الأميركي السابق دونالد ترامب انتبهت إلى أن هذه المنصات الثقافية والإعلامية ليس فقط لا تكفي، بل يمكن أن تكون معادية. هرج ومرج غير مسبوقين في الولايات المتحدة والعالم. تغريدات على تويتر تكفي. مع هذه التغريدات والجدل من حولها كبر الإحساس بالثقافة الشعبية، الساذجة منها والمتماسكة فكرياً. هذه ساحة المعركة. الذباب يحارب الذباب، لكن المثقفين يقارعون المثقفين أيضاً. الصورة هناك لجدل أوصلنا إلى مشهد سياسي غربي جديد، يسمى شعبويًا، لكنه مخاض للتغيير الذي نحسه الآن. نحن اكتفينا بمعارك الذباب. الطنين مسموع رغم أن من غدّى الذباب بالعسل قد وضع ذبابه في قوارير زجاجية لاعتبارات سياسية.

العالم اليوم يشهد حراكًا ثقافيًا من نوع آخر. إنه من نوع صعود وسقوط قوى عظمى. الغرب لا يغادر الشرق الأوسط عسكرياً اليوم وحسب، بل يهمله ثقافياً. ماذا تفعل مع أمة تنشر فيها وكالة أنباء رسمية خبراً عن صبي حفظ القرآن؟ ماذا تفعل لبلاد تخرج بالملايين لسماع خطبة معمم من الصعب تفسير ما يقوله، أو أي موضوع

سيثير، من محاربة الولايات المتحدة إلى كرة القدم؟

الغرب يترك الشرق الأوسط لحاله. المركز الصناعي/السياسي الصاعد في الصين هو المهم. هناك ما يستحق الاهتمام، لأن الصينيين قد لا يعلموننا أغانيهم ونصير نمشي ونطنن بألحانهم، لكنهم يضعون لمسة على كل ما له بعد ثقافي/سياسي/صناعي. الأدهى والأخطر أن تأتي مثل التحري تبحث عن البصمات، ولا تجد بصمة صينية واحدة في مشهد «الحادث». كل حاملة طائرات أميركية تغادر الخليج، ستجدها تحوم في بحر الصين. التركيز الآن سياسي واستراتيجي بعد أن كان اقتصادياً. التأثير الثقافي قادم. تخيلوا لو أن الصينيين اقتنعوا بتأثير «الذباب الإلكتروني» العربي، وطبقوه علينا مع القليل من تقنيات الاختراق تتجاوز الحجب على الإنترنت وبعض من الذكاء الاصطناعي الذي يطورونه في سباقهم مع الغرب! ■

كاتب من العراق مقيم في لندن

ها هي موجة أخرى من الثقافة تمر على عالمنا العربي مرور الكرام. إنها موجة الثقافة الشعبوية. أدرك أن الإشارة فيها الكثير من التناقض. الثقافة قائمة على حس الصفوة. الشعبوية صارت مرادفاً في عالمنا لفوضى الرعاغ. لكن هناك مسمى «الثقافة الشعبوية» في الغرب والشرق أيضاً، وهو مسمى محترم له وزنه وقيمه مثلما كان لثقافة الهيببوس حضور ملموس في ثقافة الستينيات في الغرب (وصلنا منها فقط بناطيل شارلستون والحشيش واللحى الكثة). المشهد الثقافي السائد في عالمنا العربي إلى اليوم هو مشهد كولونيالي/يساري. تركة الاستعمار الغربي محسوسة رغم أنه ارتحل منذ زمن بعيد. للدقة، وفيما عدا استثناءات محدودة جداً، فإن الاستعمار الغربي لم يثبت أقدامه في منطقتنا. لكن تعلم المثقفون منه الكثير، وخصوصاً على أيدي اختيارات المترجمين المتنورين. الثقافة في الغرب كانت تكتب لناسها وكانت تكتب لنا من دون أن تعلم.

الثقافة اليسارية كانت الرد على هذه التركة. كتب الأدب الروسي المترجمة والمجانبة قدمت البديل للمثقف في المنطقة. كتب الفكر الشيوعي كانت تنثر على رؤوس الشعوب العربية. اقرأ «رأس المال» لكارل ماركس ولا تضيع وقتك في «ثراء الشعوب» لأدم سميث. فوق كل هذا، لديك تنظيمات شيوعية ويسار فكري يدعمانك، يمكن أن تحضر جدلاً سياسياً عن أهمية الشيوعية في مواجهة الرأسمالية وأنت جالس على حافة ترعة تغذيها مضخة خشبية تديرها جاموسة. اليسار يحب الخيال.

الحركات الشوفينية الوطنية ذهبت إلى السوبرماركت الإيديولوجي. مسؤول يلقي خطاباً عن أهمية المساواة كتبه له مثقف. يصعد على منصة أمام حشد من المعدمين. تنتهي الكلمة ويركب سيارته المرسيدس الفاخرة. زعيم تصفح كتب الديمقراطية الغربية ويصر على أن يضيف كلمة ديمقراطية على اسم الدولة المستقلة حديثاً. ما عيبتها الديمقراطية إذا كانت تعيد انتخابي؟ عسكري يحاربون الاستعمار بعد إتمام صفقة السلاح الغربي. زيادة الإحساس بالتأثير الشيوعي الملحد وعمق العلاقة مع موسكو عند الزعيم خصوصاً بعد صلاة الجمعة أو صلاة العيد.

كتلة التناقضات هذه كان يتم تغذيتها بدرجة كبيرة من الربيع النفطي. ثم بدأت الحروب تتغذى على هذه التناقضات وجاء المد الخميني الأخواني. المثقفون الكولونياليون/اليسار صار أمامهم وحش من نوع آخر الآن. استسلموا بسهولة. طوعوا أنفسهم أو هاجروا.

ثم ساد سكون ثقافي لحين جاءت ثورة الشبكات الاجتماعية. الكل