aljadeedmagazine.com
فـكر حــر وإبداع جــديد
السنة الحادية عشرة
الجديد
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
شتاء 2025 العدد 104/103

أنشودة زنوبيا

عدد مزدوج

هاوية الحاضر وميض الأمل

«الجديد» تستهل عامها العاشر.. المغامرة مستمرة

ISSN 2057-6005

هذا العدد

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
بيرسا كوموتسي، ابراهيم الجبين
رشيد الخيون، هيثم حسين، مخلص الصفير
فرانشيسكا ماريا كوراو، مفيد نجم
محمد حقي صوتشين، وائل فاروق
عواد علي، شرف الدين ماجدولين
خوسيه ميغيل دي بويرتا

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 إيسياخم، 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

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

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

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

ISSN 2057- 6005

في سنتها الثامنة استراحت "الجديد" بضعة شهور قبل أن تستأنف صدورها مع هذا العدد المزدوج. قمنا بمراجعة للملفات والموضوعات والمحاور التي انشغلت بها المجلة في سنوات صدورها الثماني وللمسار الذي اختطته في سنواتها الأخيرة، وخرجنا بجملة من الخلاصات من شأنها أن تتيح التفكير والعمل على محاور وموضوعات تعبد سبلا غير مطروقة بوصفها منبراً جامعاً للثقافة العربية مشرقاً ومغرباً، وفي المنافي والأوطان، وشعارها "فكر حر وإبداع جديد" في مغامرة ثقافية تحرر نفسها من قيود الأيديولوجيا، وتتفاعل بانفتاح أكبر مع قضايا الأدب والفكر.

افتتاحية العدد تحت عنوان "هاوية الحاضر ووميض: في الشعر والوجود الشعر" .

في العدد مقالات ودراسات وحوارات أدبية وفنية وقصص وقصائد ومراجعات نقدية ورسائل ثقافية، وكتاب من العراق ومصر وسوريا وفلسطين وتونس والمغرب والأردن وإيطاليا.

في العدد ثلاث ملفات: الأول "الفلسفة والكينونة"، وتضمن مقالتين لأحمد برقاوي "الخروج من الكهف إلى الكينونة الحرة" والثاني لجورج نجيب عوض "فصل المقال في ما لا ينبغي أين يقال". والملف الثاني "أحسن القصص": الرجل الرفيع بالقميص الأبيض" ممدوح عزام، "مكتبة الضحايا" عبدالله صخي، "سرير ماكر" ناجي الخشناوي، "حكاية خيسوس" تيسير خلف، "منديل لوزة" عواد علي، "أصص الرّغبات" تحسين كرمياني، "صحفيات الوطن السعيد" وارد بدر السالم، "يوم حافل من حياة السيد زي" هوشنك وزيري، "البئر" حفيظة قاره بيبان.

والملف الثالث: "فرصة عربية لقارئ إيطالي": حوار ومقالة مع المستعربتين الإيطاليتين فرانشيسكا ماريا كوراو، ومونيكا روكو بمناسبة صدور كتابهما المشترك بالإيطالية "تاريخ الأدب العربي".

الحوار الفني تحت عنوان "سينما جديدة سينما مهاجرة" مع المخرجة السورية سؤدد كعدان الحاصلة على جائزتي "الأسد الذهبي" و"آراء الجمهور" في مهرجان فينيسيا.

في المقالات: «الأدونيسية والسلفية الإيرانية» خلدون الشمعة، "وجوه الأحادية اللُّغويّة عند جاك دريدا" ملاك أشرف، "الآخر من وجهتين متغايرتين" نادية هناوي، "صناعة الأحلام والقيم" فواز حداد، "موهبة كبيرة بوجوه متعددة" فاروق يوسف، "لغة تقبض على العالم: أبنية الخطاب الشعري المعاصر" عايدى على جمعة

في الشعر: قصائد لسامر أبوهواش "تمرين على الاحتفاء بسنة جديدة"، ونوري الجراح (أنشودة زنوبيا - أيامُ بِتْ زَباي الأَخيرةُ في المنفى) وفي اليوميات عاصم الباشا "اليوم وقعت معجزة".

في باب الكتب والرسائل الثقافية مساهمات لـ: أبوبكر العيادي، هديل الخوري، إبراهيم خليل، ممدوح فرّاج النابي، أحمد الكبيري، ناهد راحيل، نورالدين أحمد بنخود، محمد ميلود غرافي، ألدو نيكوسيا.

مع هذا العدد نتطلع إلى مواصلة المغامرة بجرأة الفكر وابتكارية الإبداع، وديدننا التأكيد على دور الأدب والفن في التعبير عن توق الإنسان في نزوعه إلى الخلاص من قدره المأساوي■

المحرر

لوحة الغلاف للفنانة علا الأيوبي

المحتويات

العدد 103/104 - فبراير 2025

كلمة

6 هاوية الحاضر ووميض الأمل
في الشعر والمنفى المزدوج
نوري الجراح

ملف/ الفلسفة والكينونة

14 الخروج من الكهف إلى الكينونة الحرة
أحمد برقاوي

22 فصل المقال في ما لا ينبغي أن يقال
نجيب جورج عوض

مقالات

52 "تاريخ الأدب العربي" بالإيطالية
فرانشسكا ماريا كورّاو ومونيكا روكو

58 الحداثية بطبعة استشراقية
خلدون الشمعة

60 وجوه الأحادية اللُّغويّة عند جاك دريدا
ملاك أشرف

162 صناعة الأحلام والقيم
فواز حداد

166 الآخر من وجهتين متغايرتين
نادية هناوي

شعر

30 تمرين على الاحتفاء بسنة جديدة
سامر أبو هواش

118 أنشودة زنوبيا
نوري الجراح

يوميات

38 اليوم وقعت معجزة!
عاصم الباشا

غياب

138 موهبة كبيرة بوجوه متعددة
ميساء محمد التي تحدت الحرب بالرسم المترف
فاروق يوسف

حوار

48 فرانشيسكا ماريا كوراو
فرصة عربية
لقارئ إيطالي

148 سؤدد كعدان
سينما جديدة
سينما مهاجرة

ملف/ أحسن القصص

66 الرجل الرفيع بالقميص الأبيض
ممدوح عزام

70 مكتبة الضحايا
عبدالله صخي

74 سرير ماكر
ناجي الخشناوي

78 حكاية خيسوس
تيسير خلف

90 منديل لوزة
عواد علي

96 أصص الرّغبات
تحسين كرمياني

106 صحفيات الوطن السعيد
وارد بدر السالم

110 يوم حافل من حياة السيد زي
هوشنك وزيري

116 البئر
حفيظة قاره بيبان

أصوات

172 لغة تقبض على العالم
أبنية الخطاب الشعري المعاصر
عايدى على جمعة

كتب

178 تنوع الأجناس وأبعاد الكتابة
عند أبي بكر العيادي
نورالدين أحمد بنخود

186 بصيرة حاضرة
طه حسين من ست زوايا
دراسة علي عمار حسن
عيدة محمد أحمد

194 رواية المغامرة الوجودية
«المسيح الأندلسي »رواية تيسير خلف
ممدوح فرّاج النابي

206 على جناح دراجة
من طنجة إلى باريس
يوميات عائشة بلحاج
أحمد الكبيري

212 البطولة المزيفة
قصص محمد سالم عبادة
ناهد راحيل

218 البقاء للأدب
سردية المنفى والأنا والآخر
رواية هيثم حسين "قد لا يبقى أحد"
محمد ميلود غرافي

224 الرواة يتعاقبون
وقائع الألم العراقي في المهجر
رواية "أبناء الماء" لعواد علي
إبراهيم خليل

228 مطالع روائية
بدايات وعهود إبداعية
ألدو نيكوسيا

رسالة الرباط

240 جائزة الأركانة لقاسم حداد

رسالة تروا /فرنسا

242 نص مسرحي متعدد الأوجه ولغة شعرية
فارس الذهبي مسرحية "طباخ روحه"
هديل الخوري

رسالة باريس

248 عقد اجتماعي سعيًا للمساواة أم عقد عرقيّ رغبة في الهيمنة؟
أبوبكر العيادي

الأخيرة

252 الحكمة الاصطناعية
من يريد أن يزج نفسه في توليد حكمة اليوم
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي 103/102 -2024

عبد الكريم معجل البيك

كلمة

هاوية الحاضر وميض الأمل

الشعر والشاعر والمنفى المزدوج

كيف أملك هجائية أو عداء مع المنفى أو مع المهجر، مهما ابتعدت أو اقتربت جغرافية وجودنا عن البيت الأول والسرير الأول والنافذة الأولى في الوطن المفقود. على العكس من ذلك أشعر على الدوام بأنني، حتى وأنا أجبر على ترك الوطن، اخترت ما أنا فيه وما أنا عليه، واخترت طريقتي في التعبير عن المسافة ومعها الفجوة بين واقعي الحالي في المنفى، وبين موطني الأصلي الذي أبصرت فيه النور.

لذلك شعري معلق في المسافة الوجودية الزائغة بين الهنا والهناك. وقصيدتي تراوغ الفجوة بين زمنين ومكانين وتصنع زمنها.“أنام في جزيرة.. وأستيقظ في جزيرة،” و“جسدي في فراش وصرختي في فراش،” ثمة انشقاق لا خلاص منه ولا علاج له إلا في القصيدة بوصفها أرض المعركة وزمنها المجازي.

والحقيقة الأقوى من كل حقيقة أننا نحن البشر في لعبة الزمن مجرد أطياف ساكنة في كوكب جميل هو الأرض لا يزيد حجم ذرة سابحة في فضاء ووجود سحيقين.

ورغم الآلام والعذابات التي يتسبب بها البشر لأنفسهم جراء الحروب والمجازر المهولة، والحراك البشري العابر للجغرافيات هربا من القمع والموت، علينا أن نفكر بوعي يتجاوز اختلاف الجنس والعرق واللون وسائر الانتماءات التي يعبّر الناس من خلالها عن تمايز وجودهم وهوياتهم وثقافاتهم.

أرى أن التعبير عن الذات، والجماعات عن نفسها لا ينبغي له أن يفكك الأواصر المشتركة بين البشر، ولا أن يطفئ شعلة الأمل ويحطم الجسور التي تصنع اللقاء الإنساني. هنا لا بد من الشعر، فهو الصوت الأعمق والأشجع للضمير الإنساني في مواجهة القتلة والدكتاتوريين ولصوص الأعمار.

إن عمل الشاعر في المنفى هو الانحياز الكامل لمعركة الحرية من خلال التعبير بابتكار جمالي عن قيم الحرية والحب والحق والجمال التي فطر عليها البشر في مواجهة ثقافة الموت التي فتحت أسواقها ومسالخها للمطالبين بالحرية وحوّلتهم إلى لاجئين يتدفقون على معابر الحدود والأسلاك الشائكة، وقادتهم إلى الغرق في البحار تحت سمع وبصر منظومة السوق المتوحشة ورذائل سياسات التمييز العنصري المقنّعة بقوانين العولمة.

الشاعر ابن العالم وقصيدته صوت الأمل فوق كل الاعتبارات المحبطة للروح والعقل والخيال. وأخيراً أرى أن من الميوعة العاطفية أن يشكو الشاعر من المنفى باسم فكرة مستهلكة وركيكة اسمها الغربة، بينما الاغتراب الوجودي للإنسان المعاصر هو الحقيقة الأكثر إيلاماً في وجود الإنسان. فالغزاة والبرابرة في شعري لا يأتون دائما من خارج المدينة، ولكنهم يولدون في المدينة أيضاً ويحتلونها من الداخل. إنهم الدكتاتوريون.

شعر المنفى

في المنفى تكتب القصيدة ممزوجة بالتساؤلات الوجودية للإنسان والدلالات الرمزية المرتبطة غالبا بالأسطورة والتاريخ. وهذا ما يميّز رؤيتي الشعرية وهو ما يطرح السؤال حول علاقة الشعر بمجمل منظومة المعرفة.

وهو ما يحيل على فكرة ثقافة الشاعر والمصادر التي يتشكل منها النسيج المعرفي الذي تتأسس عليه قصيدته. من منظوري الشخصي أرى أن الشاعر في التاريخ الحديث لم يعد مجرد عازف ربابة بوتر واحد، ولكنه أقرب إلى أن يكون قائد أوركسترا وقصيدته سيمفونية تتداخل فيها الأصوات والأقنعة والخيالات، وهو ما يعكس تعقيد الحياة الحديثة وثراء التجربة الإنسانية، وكونية الإنسان. انتهت صورة الشاعر شاعرا زجالاً في قرية نائية.

وعلى رغم الحدود الصارمة وسلطة الأختام على جوازات السفر، فإن الشاعر، وخصوصا الشاعر في المنفى هو هادم تلك الحدود

وقصيدته جناح التوق إلى الحرية، وحديقة الجمال المعلقة في العالم.

الشعر يحرس القيم الكبرى، وهو بهذا المعنى أممي النزعة مهما نأى الشاعر في أرض فالكوكب كله أرض متصلة وقصيدته مسرح للنشيد الإنساني، بمباهجه ومآسيه وأساطيره وتواريخه وأمنياته.

لا يستقيم اليوم إنتاج قصيدة حديثه من دون تأملات الفكر مقرونة بالحواس العميقة التي تستشعر كل نأمة في الوجود الباعث على الجمال والحق والحرية، في لغة نضرة ونزوع جمالي مبتكر.

الشعر عندي يتخلق مرتبطاً بالعديد من المصادر المعرفية ويتموج في مسارب الميثولوجيا والتاريخ وصور الحاضر، يمكنك تلمس هذا في مكونات القصيدة وتضاعيف السرد والإنشاد.

لا مناص من أن يكون الشاعر صاحب ثقافة موسوعية، وليس عليه أن يكون أقل من ذلك، لينجو بقصيدته من الضآلة وضيق الأفق، ويمكنه أن يحيط في شعره باتساع الوجود وثراء التجربة الإنسانية.

فكرة المكان

كل الأمكنة آسرة بعمرانها وبشرها وتواريخها، بتكوينها وجماليات هذا التكوين، وبعوالمها الخفية وأسرارها الدفينة، والشعراء هم الأقدر على خوض مغامرة السفر في الأمكنة والولع بأسرارها إلى حدود لا نهاية لها. إنما ما من حرية كبرى للشاعر إلا في قصيدته.

ولطالما كانت رحلات الشعراء عبر العالم مصدرًا ثريًا من مصادر المعرفة والإلهام. بل يمكن الجزم أن ما من شاعر إلى أي ثقافة انتمى إلا وكان السفر جزءًا من وجوده الشعري.. وإذا كانت الطبيعة والوجود الطبيعي أساسيان في الإلهام الشعري لدى قدامى الشعراء، فإن المدينة بالنسبة إلى شعراء الأزمنة الحديثة تشكل قِبلة أنظارهم وموئلا للحركات والتيارات والعلاقات بين الشعراء. والشاعر في المنفى هو شاعر في مدينة.

فكرة العودة وفكرة الغد

بعد عقود من ألم الفقد، أنّى توجّهت أحمل دمشق، كما يحملها لاجئ نجا للتو من قبضة الطغيان، تزورني في مناماتي فأحتمل شظف المنفى ولؤم الزمن. إنها مدينة كنوزي وأسراري الشخصية، وكذلك هي مدينة استثنائية في الحضارة والتاريخ. أما وقد سقط الدكتاتور الذي اعتقل المدينة وحطم حياة أهلها لنصف قرن، أما وقد سقط الأسد، فإنني اليوم وبعد أربعين عاما من المنفى أقف على مفترق طريق، وفي حقيبتي سؤالان: الأول: "سقط الأسد، ولكن ماذا عن الغابة؟" والسؤال الثاني: من سأكون غدا في العالم أكنت في لندن أم في دمشق وقد بات مفتوحا طريق العودة إلى البيت الأول، الذي نسمّيه (الوطن) وقد ملّكني المنفى الكوكب بأسره ليكون وطني؟ (منفاي/ووطني)، (منفاي وطني). يا لهذه الفكرة المعذبة.. من سأكون غدا؟

هواجسي بصدد فكرة العودة لطالما كانت مقيمة في شعري. شعري لا يبتعد عن هذا المعنى، بل إنه يطلع من مرجل التجربة العصيبة لإنساننا المعاصر في صراعه الوجودي، إن في مواجهة القتلة والدكتاتوريين أو في مواجهة لغز الوجود الإنساني ومعركته مع الأسئلة الوجودية لحل هذا اللغز.

والسؤال الآن: هل يمكن أن نتحدث عن المستقبل بثقة مفرطة في وقت تقود العالم حفنة من الطغاة والمهووسين الراغبين في الهيمنة أكثر فأكثر ليس على أوطانهم وحسب ولكن على الكوكب بأكمله، بل ويجرّبون أن يمتد سلطانهم إلى كواكب أخرى؟

إن البعض من هؤلاء المهووسين يريد احتلال الزمن أيضا بتأبيد وجوده عبر السفر في ثلاجات ذكية، في وقت تخوض زبانية من الطغاة المشتغلين عند أرباب كونيين في دماء شعوب حُفرت لها قبور جماعية في جوار أسواق استهلاك جائعة امتصت أدمغتها ودماءها، ولم تترك لها سوى أجساد هزيلة، حصة باقية لمسالخ الموت إن في المعتقلات أو في أسرة مملة، سواء بسواء.

السؤال إذن لم يعد يختص بمستقبل الشعر والشاعر في المنفى والوطن، وفي حيز من العالم، بل بمستقبل الإنسان في الكوكب، وأكاد أقول مستقبل الوجود البشري.

هذه بعض أفكاري القلقة اليوم بإزاء فكرة (المنفى) و(العودة). تأملات في الشعر والمنفى والثورة السورية.

ماذا يمكن للشعر أن يفعل بإزاء وقائع مأساوية في الأوطان ينظرها شاعر من بعده البعيد في المنفى تعجز قواميس اللغات عن وصف أهوالها؟ ولكن ماذا يمكن لغير الشعر أن يفعل في وصف ما لا يوصف؟

ماذا يمكن للروح الإنسانية المصدومة بالأهوال أن تفعل بآلامها من دون سطر شعري يهزم ببلاغته المضادة بلاغة الجريمة ولسانها الشيطاني، ويمجّد الحياة في وجه وحش الموت؟

على هذه الخلفية الفادحة من الوقائع الأليمة التي حاقت بشعبي مقرونة بالقلق الوجودي في عالم اختلت فيه الموازين وساده التوحش كتبت شعري في المنفى وقد طالني زلزال الثورة العظيمة

عبد الكريم معجل البيك

في منفاي وشقّق من تحت قدميّ ثلاثة عقود من أرض المنفى، وناداني إلى ذرى جديدة لأطلّ منها على شعبي مجددا بقلب خافق وروح متأججة، فكان أن أحيت الثورة على الطغيان الأمل في روحي من بعد يأس، وفجّرت في لغتي مكبوتاتها وآلامها، وجعلت لتلك المكبوتات والآلام صوراً وكلمات فصارت لها هيئة وكيان منظوران.

***

ثلاثون عاما مضت قبل ثورة شعبي المستمرة من سنة 2011، وأنا أمضي على طريق الرعد بحثا عن أصل العاصفة في دروب المنفى المزدوج، منفى اللغة التي لم تعد صالحة للتعبير عن رؤاي الشعرية الخارجة على الصيغ والتراكيب اللغوية التي استعملت وتهتكت ولم تعد موائمة لوجودي الشعري، ومنفى الوجود الجغرافي.

لطالما كان شعري ثورة على اللغة القديمة، وعلى التقاليد البالية، وعلى المصطلحات الآسرة التي أرادت أن تحتجز صورة الشعر العربي الحديث في إطار أحادي النزعة. وكذلك شعري ثورة على حداثة بطرياركية واهمة وموهمة هي ثمرة استسلام للرؤى والأفكار الغربية التي أنتجتها البورجوازية الأوروبية في صعودها الآسر على المنقلب بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

لطالما كان الشعر لي في منفاي نهر خيالات جامحة وحقل انفعالات ومرايا للحوار مع الذات والعالم، ودفقا لغويا وشعوريا يسابق بتلقائيته ووحشيته أنهار البراري في تدفقها التلقائي، ومن ثم جدد في إنصاتي لتلك الأصوات الغريبة التي تسرق النفس من إيقاعاتها اليومية إلى سعادتها الغريبة في تلقي نعمة الشعر وجدد انتباهاتي وحواسي استجابة لما يعتمل في النفس من صراع مع أعماقها، فهل يمكن للنهر الغريب في أرض غريبة أن يؤسر في فكرة، أو يمكن للخيال أن يتحول إلى صنم؟ الثورة حررتني من هواجس

كلمة

الموت في المنفى، وجددت شباب مخيلتي.
الثورة والشعر توأمان عاشقان يتقاسمان أرض المغامرة وسماء المخيلة.

رحلة البحث عن الخلاص من الاستبداد

ومن ثم فإن الكلمة السحرية هي: الحرية، حرية أن تكون ما أنت حتى لو كان في ذلك مصرعك. رحلة البحث عن الحرية امتدت بي من دمشق إلى بيروت إلى قبرص فلندن حيث أنا اليوم، وحيث لم أبرح أنادي في شعري العاصفة، تارة بهمس العاشق وأخرى بنزق الغاضب، وها أنا اليوم في قلب تلك العاصفة ومصيري الشخصي لم يعد شخصياً.
بعد ثلاثين عاما من المنفى والتخبط الروحي بين الأمل واليأس في انتظار العاصفة اشتعلت انتفاضة شعبي على الدكتاتورية العسكرية التي حكمت سوريا لخمسة وخمسين عاماً. أهوال الاستبداد صبت جحيمها على شعب تدافع أجمل أبنائه وأطعموا نار الحرية أجسادهم بكرم وبسالة أسطوريين، وضعني هذا، مرة واحدة، أمام تحديات كبرى، أولها كيف أواجه لغتي التي بها أكتب شعري، كيف أعاركها لأكتب ما لم أكتب من قبل. وأولا وأخيرا: كيف أكون هناك مع الثائرين. ووجدت الجواب: فلأرسل طائر القصيدة ليخفق بجناحيه في سماء بلادي ولأكن صوت هذه الثورة بشعر يليق بها. هكذا أبدّد المسافة بين الإقامة في المنفى وحلم العودة إلى الوطن وقد تحرر من الاستبداد.
السوريون جددوا، بأقدارهم الدامية شباب الميثولوجيا في نموذجها الملحمي، وتحولوا بجملتهم إلى شعب أسطوري، فبأيّ لغة سأكتب قصيدتي، إذن وليس لما يجري في وطني سابق إلا في أزمنة الملاحم القديمة؟ لم يعد بالإمكان وصف تجربتهم المعاصرة في الشعر بلغة تنتمي إلى الزمن النسبي ولكن بكتابة الملحمي.
في منطقة قصوى من لقاء الوعي المعاصر بالتراجيديا الإنسانية الضاربة في الزمن عثرت على السبيل الذي ستشقه قصيدتي عبر هدم الأزمنة بين الماضي الملحمي لشعوب المتوسط الذي تنتمي إليه سوريا والزمن التراجيدي السوري المعاصر الذي جعل من شعبي طروادي العصر في قوارب الخروج الجماعي عبر البحر المتوسط. وهو ما جعلني أتوصّل إلى خلاصة تسمح لي بأن أعيد اكتشاف نفسي بوصفي شاعرا متوسطيا يكتب بالعربية. المتوسط الذي دفن في أعماقه آلاف السوريين الهاربين من سوريا المحترقة.

معجزة الشعر

قصائد السنوات التي أعقبت خروجي من وطني الواقع في شرق البحر المتوسط، ومواجهة البحر واليابسة بوصفهما امتداداً للمنفى في المكان والزمان، واكتشافي بأن حياتي في أوروبا الغربية، لن تعود كما كانت، ولن تكون طبيعية أبداً، هذا الشعر جعل مني سارق نار، بروميثيوس متوسطي (نسبة إلى منطقة البحر المتوسط) وقصيدتي المشتعلة منفية ومعلقة على أخدود في الغرب. شعري يطلع من لحظة الأخدود الذي شقه طاغية دمشق الأب في قاسيون وعلق عليه المستقبل السوري وساعده أسياده في الغرب والشرق، ليخرج من صلب ذلك الدكتاتور ابن مسخ سرعان ما سيعلق الشعب السوري بأسره على ذلك الأخدود، لمجرد أنه تطلع نحو شعلة الحرية. تلك الشعلة هي ما يتوهج في قصيدتي. في جوار الصمت المرعب لذلك الزمن الكالح الذي ساد في سبعينات القرن الماضي كتبت قصيدتي الحالمة بالحرية، ومذ ذاك لم أكف عن اعتبار الشاعر سارق نار وحامل شعلة.
في ذلك الغسق السوري، سأكتشف سبلا جديدة، كما فعل بولس الرسول ومعه بطرس، خرجا من دمشق بالرسالة، وخرجت من هناك بقصيدتي، نجوت بقصيدتي وبلعبتي مع الكلمات خارجا بها إلى أزمنة لامرئية، ومعي أبطال لا مرئيين، لأكتشف مرارا ولعي بأنني شخص قديم خارج من غابة قديمة ومعبد قديم ومدينة قديمة تتلألأ بالأنوار. ولا بد أن أحرس ذلك النور لئلا ينطفئ، نور الحرية، والعراقة، والجمال الذي لا يذوي وليقترن الشعر عندي أكثر فأكثر بالحكائي الملحمي، والقصيدة بالأسطورة، مادام الواقع العصري مبتذلاً ومتخاذلاً ومتهافتاً ودنيئاً إلى أبعد الحدود.
لو شئت أن تعتبر أن ثمة معجزة في العالم، فتلك المعجزة هي الشعر. لأنها أعطت خيالي لسان الشاعر وأعطت حياتي قدر الشاعر. ليكون بروميثيوس الذي تنهش العقبان صدره، وقصيدته هي جرحه النازف.

نوري الجراح

*****

[1] ولد في جدارا - سوريا الهيلنستية وتوفي في جزيرة كوس اليونانية - شاعر مجيد من القرن الأول قبل الميلاد.

ملف

الفلسفة والكينونة

مقالتان

الأنا المضادة والعودة إلى الذات

أحمد برقاوي

فصل المقال في ما ال ينبغي أن يقال

نجيب جورج عوض

عاصم الباشا

فؤاد حمدي

مقال

الأنا المضادة والعودة إلى الذات

قول في التفلسف

أحمد برقاوي

ما الحاجة إلى التفلسف؟ فتح لي السؤال سؤالين: ما التفلسف؟ وما الحاجة إليه؟
لما كان التفلسف مصدرا لفعل تفلسف، وهذا المصدر تساوي حروفه حروف فعله في تعبير عن الحال المعنوي.
التفلسف يشير إلى ممارسة القول الفلسفي. لكن التفلسف أحوال، التفلسف على غير غرار، والتفلسف اتكاءً على من تفلسف على غير غرار. إذاً نحن أمام صورتين من صور التفلسف مختلفتين: التفلسف إبداعاً والتفلسف نهجاً على. وهو ذو تاريخ الفلسفة.

الفيلسوف المبدع لا يسأل ما حاجتي إلى التفلسف، بل هو الذي يطرح السؤال: ما حاجة الآخرين إلى التفلسف، ما حاجة الآخرين إلى التفلسف ليس سوى مد العقل بمناهج الفلسفة ومفاهيمها.

إذا كان الأمر كذلك وهو كذلك فهناك فرق كبير بين الفيلسوف والمتفلسف، كل فيلسوف متفلسف، وليس كل متفلسف فيلسوف.

قلنا إذا الفيلسوف لا يسأل ما حاجتي إلى الفلسفة شأنه شأن الشاعر والفنان، فليس هناك سبب خارجي للإبداع، لكنه باستطاعته أن يجيب عن سؤال ما حاجة الآخرين إلى الفلسفة.

فكل ما ينتمي إلى المبدع فمن العبث أن نسأل ما حاجة المبدع إلى إبداعه، لكننا نسأل ما حاجة الناس إلى ما أبدع. وما حاجة الوسيط بين المبدع والناس، كالناقد والشارح والمؤرخ والأستاذ المتخصص وهكذا.

دعوني أطرح السؤال: ما التفلسف إبداعاً، هذا سؤال عن الماهية، ماهية التفلسف.

يتفلسف الفيلسوف حين يغامر عقله الأرستقراطي بطرح سؤاله الذي يؤسس لهمه الفلسفي ولقلقه الوجودي.

يتفلسف الفيلسوف لكي يمنح الآخرين القدرة على التفلسف، حين يمنحهم مفهومه الأثير الذي انشغل به وصار أداة معرفية لفض ما ينشغل به العقل.

إذا تفلسف الفيلسوف هو الذي يخلق حقل قراءة التفلسف الذي صار فلسفة، وهنا يواجه الفيلسوف المشكلة الأبرز في علاقة النص بالقراءة. وهي مشكلة ناتجة عن الهوة التي تفصل بين عقله الأرستقراطي وعزوف الآخر عن الانشغال بما يولده الفيلسوف من نص مختلف عمّا ورثه العقل العادي من وعي بالعالم.

فالتفلسف بما هو عقل متمرد على العقل المألوف والمعهود والعادي والمعروف ليس باستطاعته أن يدخل عالم الوعي العادي ببساطة، ولهذا وقعت الشبهة به بأنه يعيش في برجه العاجي غير مكترث بالواقع الذي يعترفون به وبمعرفتهم العادية به.

نشأت الفلسفة، في الأصل، من طبقة الأحرار الأرستقراطيين، إنها ثمرة الأحرار الذين يفكرون متحررين من الحاجة، كل فكر إنما يصدر عن عملية التفكير وليس كل تفكير يخلق فلسفة. الفلسفة هي الأثر الباقي عن عملية تفكير مقصودها الوصول إلى أحكام كلية حول المجتمع والتاريخ والمعرفة والوجود والإنسان. والقول بأن الفلسفة أرستقراطية لا يعني سوى أنها تصدر عن نخبة دون ارتباط مباشر بالنخبة الحاكمة، والعامة معاً وهذا هو معنى أرستقراطيتها. وأرستقراطية الفلسفة تعني أن تتحرر من العقل العام وأسلوبه، لا رغبة في التميّز، بل لأن مهمة الفلسفة هي العقل في أعلى درجات حريته المنطقية البرهانية.

بل قل الفيلسوف هو الأرستقراطي الوحيد الذي يفكر بالحقيقة دون أن يكلفه أحد

بذلك ولهذا ما من فيلسوف إلا يسعى لإبداع قول جديد في الفلسفة، إلا ويطرح على نفسه سؤال ما الفلسفة، سواء أجاء السؤال صريحًا أم مضمرًا؛ فالفيلسوف عندما يكتشف سؤالًا جديدًا، أو يعيد طرح سؤال قديم، ويعمل على صوغ الجواب، فإنه يقدم لنا تحديدًا جديدًا للفلسفة، يقدم الفلسفة كما يراها، وكأنه يجيب عن السؤال: ما الفلسفة؟ إنه يقدم لنا طريقة في التفلسف، ويظل في حقل ماهية الفلسفة، بوصفها نظرة إلى العالم، ومنهجًا في التفكير، الفلسفة منهج في التفكير؛ حكم تعريفي لا يقول - بعد - شيئًا عن المنهج، ولاسيما المفهومات، ينتقل هذا التعريف المجرد إلى المتعين حينما يعيد الفيلسوف طرح السؤال: ما الفلسفة؟ إنه- أي الفيلسوف - حين يذهب إلى المتعين؛ ليمتلكه نظريًا، يجيب عن السؤال: ما الفلسفة؟ إن سؤال: ما الفلسفة هو نفسه سؤال: ما المنهج الذي يسمح لنا بامتلاك العالم نظريًا، وما المنهج سؤال حول المفهومات المجردة التي صاغها الفيلسوف، بوصفها تعبيرًا عن الواقع، وتأكيدًا لوحدة الفكر والوجود؛ فالفيلسوف، وهو يكتشف المشكلة، يكتشف معها أدوات تناولها، أي: العدة المعرفية لامتلاكها نظريا.

كان الوجود، بدلالاته كلها - وما زال - مشكلة فلسفية، غير أن الزاوية التي نظر من خلالها إلى الوجود حددت - على نحو ما - منهج التفكير في الوجود، وحقل المفهومات المعبرة عنه. فحين نظر إسبينوزا إلى الوجود، بوصفه واحدًا لحل مشكلة ثنائية الوجود عند ديكارت، صار لديه مفهوم الجوهر الواحد، والصفة، والحال، والقائم بذاته، وسبب ذاته، والطبيعة الطابعة، والطبيعة المطبوعة، والضرورة لكنه - عمليًا - كان يجيب عن سؤال: ما الفلسفة؟ بحيث لو سألنا: ما الفلسفة عند إسبينوزا لأجبنا بكل اطمئنان: الفلسفة عند إسبينوزا هي معرفة الوجود، بوصفه جوهرًا قائما بذاته، وسبب ذاته، ومعرفة صفاته وأحواله.

تتميز المفهومات النظرية بأنها كائنات حية، تتطور وتتغير دلالاتها، وتموت أيضًا وحياة المفهوم ذات ارتباط بصيرورة المعرفة وسيرورتها؛ فهناك تاريخ لمفهوم الحق، يمكن رصده عبر مسيرة وعي الحق، وقس على ذلك الحكم، والديمقراطية، وهكذا. وإذا كانت المفهومات هي حقل التفكير العقلاني - المنطقي - الواقعي، فإنه يقع في تناقض التصورات اللاهوتية التي تقوم لدى صاحبها بوظيفة المفهوم، وتتحول إلى أحكام، يحولها المنطق الصوري إلى حقائق، وعندئذ لا تقوم الحقيقة، وأحكامها، على مبدأ مطابقة ما في الأذهان مع ما في الأعيان، كما تقول العرب، بل تكون مع ما في الأذهان، فحسب، حتى إنْ كان هناك تناقض وتضاد ما بين الأذهان والأعيان.

هل باستطاعتنا أن نقول بأن المعركة ما زالت قائمة بين سلطة المفهوم، وسلطة التصور. أجل. ويبدو أن زمنًا طويلًا قد يمضي من دون أن تنتصر سلطة المفهومات الانتصار الذي يجعل من سلطة التصور سلطة أضعف من أن تحكم الحياة.

وهنا من الضرورة الإشارة إلى أن التفلسف بهذا المعنى تحرر من تصورات اللاهوت. فمرجعية الفيلسوف هي الواقع والمعرفة البشرية بكل أنواعها، والمعرفة الفلسفية لا تدعي إطلاقاً أنها أجابت عن الأسئلة إجابة مطلقة، ومن ثم فإن تعدد إجابات الفلسفة عن مشكلة واحدة من مشكلاتها، دليل على حيوية شديدة لا تتوقف في الفهم والتفسير. أما مرجع اللاهوتي الأول هو النص ذو المصدر الإلهي. فالنص الإلهي قابل للتفسير وللتأويل إذا كان غامضاً لكن يظل قولاً فصلاً. فإذا قلت للاهوتي اليهودي مثلاً: ما الحكمة من أن يعد يهوه أتباعه في أرض ليست أرضهم؟ سيأتيك الجواب هكذا شاء. أو سيفسر لك الحكمة من ذلك كما يتصورها عند يهوه.

فؤاد حمدي

أو سيقول لك هكذا جاء في التوراة الكتاب المقدس. وتترتب على ذلك مسألة مازال اللاهوتي يعتقد أنه مصيب بها، فإن قلت للاهوتي أن الفلسفة هي تفكير عقلي وفق مناهج التفكير الإنساني، قال لك إن النص يدعو إلى استخدام العقل. ولكن في حين أن الفلسفة ترتاد عبر العقل جميع المشكلات الممكن تناولها فلسفياً، دون أيّ قيد إلا قيود المنطق والمنهج، فإن اللاهوتي يحوّل العقل إلى خادم لأفكاره المسبقة، وبالتالي تختلف وظيفته في اللاهوت عن وظيفته في الفلسفة.

وإذا تعرض فيلسوف ما إلى لوثة لاهوتية فإنه بهذا قد آثر الخروج من الفلسفة والعودة إلى الذهنية القديمة وهذا هو النكوص. وقس على ذلك الأيديولوجيا، أي أيديولوجيا بوصفها مفسدة للعقل، فهي تجمده في ما تعتقده من وعي لا يرقى إليه الشك، وبحقيقة مطلقة يمكن التضحية بالذات من أجلها. فهاجس الأيديولوجيا يكون هو المصلحة وليس الحقيقة.

سؤال الأنا والذات

الآن: ما السؤال الفلسفي القمين بالتفلسف الذي أطرح أمامكم؟ إنه سؤال الأنا والذات؟

القول الفلسفي في (الأنا) هو وعي حقيقي

لمشكلة الإنسان في الوطن العربي، وقد يراه البعض قولًا فلسفيًا مجردًا، وهو كذلك، لكن هاجسه الأساس هو الإنسان في علاقته بالتاريخ والواقع، فلا يصنع التاريخَ إلا "أنوات" واعية بدورها في هذا العالم، لا يصنع التاريخَ إلا إنسانٌ يعي قيمته الفردية في هذا العالم. الإنسان في الوطن العربي لم يمُت، لأنه لم يعش كي يموت، ولم ينتهِ، لأنه لم يبدأ كي ينتهي، ولم يغب، لأنه لم يكن حاضرًا كي يغيب. والانتصار للأنا دعوة إلى ولادة الإنسان، دفاع عن الإنسان بوصفه "أنا" ضد هذا الـ"نحن"، ضد القطيع الذي يسلب الكائن البشري أهم عناصر وجوده: أناه التي تميزه عن غيره. عندما تنتصر "الأنا"، بوصفها وعيًا ذاتيًا بالتفرد، يصبح تعدد "الأنوات" دافعًا لها باتجاه صنع تاريخها الواعي، لماذا؟ لأنها، إذ تصل إلى مرحلة الكائن الأنا، تكون قد وعَت حريتها في الفعل والممارسة والقول، دون أي مخاوف على وجودها الذاتي.

الأنا المضادة

و"الأنا" لا وجود لها خارج فعل الحرية؛ إذ أن الكائن خارج حقل الحرية مجرد شيء، وكلمة شيء تشير إلى انعدام الفاعلية، لا يمكن للـ"أنا" أن تنتقل إلى ذات فاعلة إلا في حقل الحرية. كيف لنا تخيّل إرادة تنهض بكامل وعيها، دون أن تكون إرادة حرة، إرادة أنوات حرة! لكن حرية الأنا شعورٌ يقود إلى الممارسة، شعور لا يتولد إلا إذا وصلت الأنا إلى الوعي بالعبودية المعيشة. والأنا لا تنفصل عن الذات. ما الفرق بين الـ"أنا" والذات؟ الذات هي الـ"أنا"، وقد تحولت إلى صناعة العالم: فهي، إذ تصنع العالم، تصنعه وفق رؤاها الحرة، وفق تحررها من غريزة القطيع. لذلك عالم الأنوات الحرة هو عالم "الأكباش" فقط، وليس عالم "الكبش والأغنام"، ولذلك قال الفيلسوف البريطاني قولًا قويًا: "الحرية هي التوزيع العادل للقوة"، وبناء على قولٍ كهذا؛ فإن "أفضل المجتمعات هي مجتمعات الذئاب، حيث كل أنا ذئب، وليست ذئابًا".

هل من أفقٍ لظهور هذه الحرية في مجتمعاتنا العربية؟ هل من أفقٍ لظهور "أنوات" فاعلة؟ وما الذي يحول دون ظهور وولادة الـ "أنا" في عالمنا العربي؟ ما يحول دون ولادة الأنا ما أسميه النظام المتعالي على الـ"أنا"، هو نظام قامع لظهور الـ"أنا"، ويتكون من: النظام السياسي الذي قام على الاستبداد العسكرتاري المتخلف الذي لا يرى المجتمع إلا في صورة "كبش وحملان"، وحول هذا "الكبش" مجموعةٌ ممن فقدوا أيّ قيمة ترتبط بمكانة الإنسان وحق الآخر، ليس لديهم سوى العنف وسيلة للحفاظ على بنية "الكبش والحملان". العنف الذي يحطم الكرامة الإنسانية، للحيلولة دون أن تدافع عن نفسها. يضاف إلى هذه السلطة السياسية السلطةُ الدينية المتمثّلة بأولئك الذين يزيّنون للسلطان (حكمته وعظمته)، أو أولئك الذين يُحصون سكنات الأنا وحركاتها، ويقيمون عليها حدود جهلهم. وحين يرتبط الدين بالسياسة؛ يخلق سلطة أشد فتكًا من تلك السلطة العسكرتارية، وبخاصة العسكرتارية الريفية. النظام القيمي الاجتماعي، التقاليد المتوارثة قامعة لظهور الـ"أنا"، وهو نظام متوارث يفرض على الأنا الانصياع لقيمه التقليدية، من دون النظر إلى تغيّر الأحوال والأزمان. ولتجاوز هذا النظام المتعالي؛ لا بد من ظهور فئاتٍ وصلت إلى مرحلة الوعي الذاتيّ بقدرتها على تجاوز العالم، بقدرتها على تحطيم العالم القديم، وهذا ما فعلته الثورة البرجوازية في أوروبا، وهذا ما كان قابلًا أن يحدث في الخمسينات والستينات في عالمنا العربي. لكن النكوص التاريخي، منذ سبعينات القرن الماضي حتى الآن، حال دون أن تستمر حركة ولادة الـ"أنا"، والسبب الأعمق أنّ الفئات الوسطى، التي تشكل وعيها بذاتها، لم تستطع أن تكون راديكالية إلى الحد الذي تكنس فيه التاريخ؛ فانهزمت، وبانهزامها، انهزم شرط ظهور الـ"أنا" وولادته، وهذا يعني أن نعمل جاهدين، كي تنشأ هذه الفئات الواعية لذاتها، بوصفها "أنوات" وليست قطيعًا.

القول في الأنا قولٌ في السياسة وليس في الفلسفة فقط، في فلسفة السياسة، فأنت لا تستطيع أن تتحدث في السياسة إلا انطلاقًا من الفلسفة، لأنك تقدم قولًا عامًا. هل هناك إمكانية لانتصار الأنا؟ نعم. هذه الإمكانية تواجه سلطة قامعة بالمعنيين: السياسي، والأخلاقي للكلمة، لا تريد للـ"أنا" أن تنتصر في هذا العالم. لذلك، أنْ تعممَ الوعي بذاتك وبعالمك، على نحوٍ يكشف هذه العلاقة المتناحرة بين السلطة والـ"أنا"، أمرٌ في غاية الأهمية؛ لأن وجود السلطة وبقاءها رهن بالقطيع، ولهذا تخاف السلطة من الـ"أنا"، لأنها (السلطة) تخاف الحرية، ولأنها تخاف الحرية؛ فإنها تخاف الإنسان الذي يمكن أن يصبح فردًا أو "أنا".

يجب أن تعيش الـ"أنا" اغترابًا؛ كي تتجاوز العالم. التجاوز عبر مفهوم الاغتراب الضروري للمثقف وللفاعل الاجتماعي عن واقعه المعيشي، لأنك لن تستطيع تجاوز عالمٍ لا تشعر باغترابك عنه. أما إذا كنت منسجمًا مع عالمك ومتصالحًا معه، فلماذا تغيّره؟ لذلك فإن المثقف غير المغترب عن واقعه المعيشي ليس مثقفًا بالمعنى السارتري للكلمة. فحين يكون المثقف قطيعيًا، أنّى له أن يصبح (أنا) فاعلًا، إنه لن يكون في هذه الحال إلى الصورة المكثفة للقطيع وعيًا وسلوكًا.

ولسائلٍ أن يسألني لماذا الذات الآن، والأوروبي، بكلّ ما يملك من شعورٍ بالتفوق، كان قد أعلن منذ منتصف القرن الماضي موتَ الذات؟.

لستُ ممّن يسيرون وراء طغاة الفلسفة وتلامذتهم، لست مهموماً بهَمٍّ زائف، مثل العودة إلى السلف أو استعادته لأسأله أجوبة عن مشكلات وجودي. ولست مُكترثاً بإيجاد التشابه، ولا بإزالة الاختلاف.

لماذا العودة إلى الذات؟

العودة إلى الذات ليست عودةً رومانسية إلى الطبيعة، بل عودةً إلى الطبيعة من أجل حمايتها من التدمير الإجرامي الذي يُمارسه الرأسمال التقني والسلطة المدافعة عنه؛ ولهذا آنَ لنا.. أن ننتقل من حافة الفلسفة إلى الدخول في أتونها، مُتكئين على وعي أوليٍّ بالفلسفة.

لا.. ليست مهمةُ الفلسفة إضاءةَ الكهف وإبقاء الناس فيه، بل.. إخراج الناس من الكهف إلى الكينونة الحرة؛ غير أن مهمةً كهذه.. تتطلب أولاً وقبل كلِّ وعيٍ، وعياً بالكهوف نفسها؛ وبحال الساكنين فيها. الذات هذه التي أسعى وراءها؛ هي الذات التي أُعيد لها صوتها بعد أن.. أصمتوها، أزيل خفر الظهور عن وجهها بعد أن.. حجَّبوها، أعيد لها قلبها بعد أن.. حجَّروها، أكشف عن جمالها بعد أن.. قبّحوها، أنشر تنوّعها بعد أن.. قتلوها، أعيد لعقلها حقَّ التفكير بعد أن.. شلّوها، أعيد جناحيها إليها بعد أن.. سمّروها، ثم أضع بيدها المرفوعة الشُعلةَ بعد أن.. رمَّدوها.

وبهذا تستجيب الفلسفة لنداء الواقع، الواقع الذي ينطوي على الحقيقة الغائبة التي يسعى الفيلسوف لإحضارها، الواقع الذي ينطوي على الممكن في أحشائه.

ولأن الفيلسوف هو عقل الواقع والممكن فإنه ينتمي إلى سؤاله الذي ألهمه إياه الواقع، وهذا يتطلب تحرر فيلسوفنا من تلك العلاقة التي تحدث عنها جدنا ابن خلدون الذي قال: والمغلوب مولع بتقليد الغالب.

صناعة الفلسفة

كتب جدّنا الفيلسوف، يعقوب بن إسحاق الكندي (185 هـ/805م - 256 هـ/873م) قبل ألف ومئة وإحدى وخمسين سنة، رسالة إلى المعتصم، جاء فيها: «إن أعلى الصناعات منزلة، وأشرفها مرتبة صناعة الفلسفة، التي حدها: علم الأشياء بحقائقها بقدر طاقة الإنسان، لأن غرض الفيلسوف في علمه إصابة الحق، وفي عمله العمل بالحق. وينبغي لنا أن لا نستحي من استحسان الحق، واقتناء الحق من أين أتى، وإن أتى من الأجناس القاصية عنا، والأمم المباينة، فإنه لا شيء أولى بطالب الحق من الحق، وليس يبخس الحق، ولا يصغر بقائله، ولا بالآتي به، ولا أحد بخس الحق، بل كان يشرفه الحق». تنطوي الرسالة على فكرتين رئيسيتين: الفلسفة علم الأشياء بحقائقها بقدر طاقة الإنسان، هذا أولاً، ثم ثانياً: اقتناء الحق من الأمم المباينة لأمتنا.

في تأويل هاتين الفكرتين نقول «إن تعريف الفلسفة بوصفها علم الأشياء بحقيقتها، لا يعنى سوى أن الفلسفة هي علم الحقيقة، ولما كانت الحقيقة ليست معطاة لنا في الظاهر فإن الفلسفة تكشف عمّا وراء الظواهر، وما وراء الظواهر ليس سوى المعنى الكلي، والمعنى الكلي لا يكون إلا بكشف ماهية الأشياء، وماهية الأشياء هي الصفة الجوهرية، التي تجعل الشيء شيئاً».

أما معنى: «بقدر طاقة الإنسان فهو دلالة على قدرة العقل على كشف الحقيقة، فطاقة الإنسان العقلية وحدها القادرة على الوصول إلى حقائق الأشياء. إذاً الفلسفة هي العقل في رحلته المعرفية، وهذا العقل يتزود في رحلته بطاقات جديدة، فطاقة العقل تغتني، وتتجدد مع كل كشف عن حقائق الأشياء».

المسألة الأخرى ذات الأهمية هي الحق في اكتساب المعرفة من أيّ نبع كان، وهذا تفسير لأثر الفلسفة اليونانية، وشرعية استحسان الحق منها. إنها فكرة منهجية ما زال النقاش حولها حاضراً في حياتنا الثقافية بين من يسمّون بأصحاب الأصالة، وأنصار المعاصرة، فكونية المعرفة بكل أنواعها هي التي تسمح بارتحالها، بسبب الحاجة إليها.

إن عودتنا إلى الفيلسوف الأول في العربية لا تعني أبداً تناول المشكلات الميتافيزيقية، التي نظر فيها، بل من أجل تأكيد أهمية الفلسفة في وعينا الراهن لعالمنا ومشكلاتنا، من جهة، والدخول في العصر المعيش باكتساب آخر منجزات الحضارة العالمية، فما زال هناك نوع من الخطاب المعادي للفلسفة في عالمنا العربي، خطاب ينسى الإرث الفلسفي العربي المهم والثري، والذي صنعه الكندي والفارابي وابن سينا وابن باجة وابن طفيل وابن رشد وأبوالعلاء المعري، وآخرون كثر.

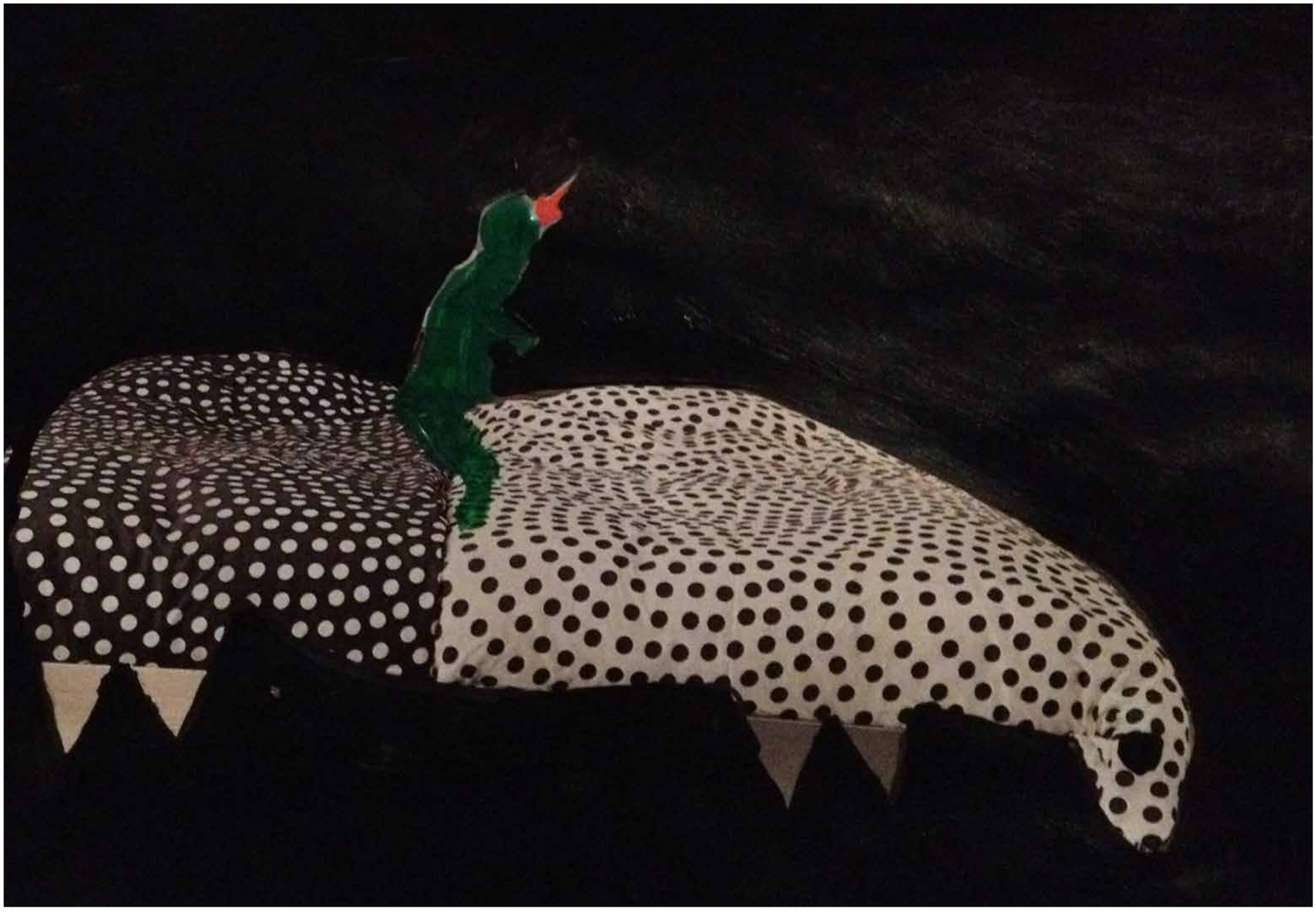
ولسائل أن يسأل: هل من الحكمة أن نقوم بترديد ما قالته العرب فلسفياً وما يقوله فلاسفة الغرب، بحيث يكون الفيلسوف العربي صورة إما شبيهة بماض وإما شبيهة بالآخر؟

الجواب: لا بالإطلاق، فاكتساب المعرفة يعني تحولها في العقل الطليق إلى حوار نقدي مع الآخر، وإلى تجديد مناهج تفكيرنا في اجتراح الأجوبة الخاصة على أسئلتنا، فلنحدد أسئلتنا كي نحدد أجوبتنا، وعندها يمكن الحديث عن صور من الفلسفة العربية المعاصرة.

إن قول الكندي يعيدنا مرة أخرى إلى التفكير في تجربة التفلسف بوصفها تجربة فلسفة الواقع المعيش، فالتفلسف بوصفه الامتلاك النظري لحركة التاريخ والثقافة والمعرفة والقيم وللمجتمع بعامة، والكشف عمّا وراء هذه الحركة يحملنا على التفكير بواقع ينتج أسئلته، كما تقودنا هذه الأسئلة إلى أجوبة كلية قابلة بطبيعتها المجردة على الارتحال.

وهذا هو الذي يفسر ارتحال ابن رشد إلى أوروبا، ونشأة الرشدية اللاتينية، مع العلم بأن كتابه "فصل المقال" جواب كليّ عن سؤال واقع عربي، فنحن نشهد اليوم عملية ترجمة واسعة لكتب أعلام الفلسفة الأوروبية والأميركية المعاصرة، كما نشهد حركة كتابة فلسفية عربية، ونشهد حواراً واختلافاً ومؤتمرات وندوات، وكل ذلك يؤكد أهمية حضور الفلسفة في حياتنا الفكرية.

مفكر فلسطيني من سوريا مقيم في الإمارات



فؤاد حمدي

فؤاد حمدي

مقال

فصل المقال في ما لا ينبغي أن يُقال عن الفلسفة

نجيب جورج عوض

شاركت مؤخراً في ندوة على فضاء الزووم أقامتها مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والنشر، استقبلت فيها مترجم كتاب "The Cambridge Companion to Arabic Philosophy" إلى العربية، والذي نشرت ترجمته العربية المؤسسة المذكورة هذا العام تحت عنوان، دليل كامبردج إلى الفلسفة العربية. وقد دار واحدٌ من الأسئلة التي طُرِحَت في معرض الندوة المذكورة حول مسألة اختيار محرري الكتاب المذكور لعبارة "فلسفة عربية" لتكون عنواناً له، بدلاً من "فلسفة إسلامية". استوقفني هذا السؤال ودفعني للتفكير بالميل الفكري التقليدي القديم، والمستمر حتى اليوم، والذي ينحو نحوَ الحديث عن "فلسفة إسلامية"، وهو يعكس أحد الأبعاد المتمثلة في إطار الميل الجارف والمنتشر بشكل واسع في العالمين العربي والإسلامي لأسلمة العلوم برمتها. علينا أن نلاحظ هنا أن الميل لأسلمة الفلسفة ليس اختراعاً عربياً أو إسلامياً في الواقع. فهذا الميل لأسلمة العلوم، أو إعطائها ماهية دينية تقترن بالإسلام، بدأ في أوروبا، وقبل أن يدعو باحثٌ مثل محمد إقبال في ثمانينات القرن الماضي إلى أسلمة العلوم.

درج المُستشرقون الغربيون الأوروبيون، في العالمين الأكاديميين الألماني والفرنسي بشكل خاص، على دراسة تاريخ وتيارات الفكر الإسلامي وإطلاق تسمية "الفلسفة الإسلامية" في معرض دراساتهم لفكر الكندي والفارابي والرازي وابن سينا وابن رشد وابن طفيل وابن باجة والسهروردي والغزالي وسواهم. كما أن عادةَ الحديث عن الفلسفة بقرنها بتراث ديني معين هي عادة عرفها العالم الفكري الغربي في ما يتعلق بالمسيحية أيضاً. ففي القرن السابع عشر، راح المفكرون المتأثرون بتراث توما الأكويني يتحدثون عمّا أسموه "الفلسفة المسيحية"، تلك التسمية التي اقترنت منذ ذاك الوقت بالمدرسة الفكرية التومائية في التراث المسيحي المعرفي الكاثوليكي. ومن أشهر المؤلفين الذين كتبوا لنا عن تاريخ الفلسفة متحدثين عن "فلسفة مسيحية" في القرن العشرين كان الفيلسوف التومائي والباحث في تاريخ الفلسفة، الفرنسي إيتيان جيلسون(Étienne Henri Gilson). لهذا، ليس مستغرباً أن يشعر البعض اليوم بالحيرة ويتساءلون عن سبب تسمية مجلد يتعلق بالفكر الفلسفي في تاريخ العالم الإسلامي "الفلسفة العربية" وليس "الفلسفة الإسلامية."

إن هذا يدفعني هنا للتساؤل: هل من الصحيح مفاهيمياً وعلمياً الحديث عن "فلسفة إسلامية»، "فلسفة مسيحية»، أو "فلسفة يهودية"؟ إنني شخصياً أعتقد بأن من الخطأ علمياً الحديث عن الفلسفة بهذه الدلالات. ففهمنا لطبيعة الفلسفة، وتذكرنا للماهية الدينية الناظمة والهووية لكل من "الإسلام" و"المسيحية" و"اليهودية" يدفعانني للقول بأنه لا ينبغي الحديث عن "فلسفة إسلامية" أو "فلسفة مسيحية."

حين نعود إلى نصوص كل من أقدم الفلاسفة اليونان نجد أفلاطون يُعرِّف الفلسفة على أنها "نظر العقل في العقل»، ونجد أرسطو يتحدث عنها بأنها "نظر العقل في العقل" كذلك، إلا أنه يضيف إلى هذا التعريف ما مفاده أن الفلسفة هي "نظر العقل في العقل وفي تمظهرات هذا العقل في الوجود المادي المحسوس"، أي أن الفلسفة هي "نظر العقل في وجود المعقولات." في العصر الإسلامي المبكر، القرنين الثالث للهجرة/التاسع للميلاد - الرابع للهجرة/العاشر للميلاد، سيكرر كل من الفيلسوفين المسلمين الكندي والفارابي

نفس التعريف الأرسطي - الأفلاطوني وسيشكلان فكراً فلسفياً ناطقاً بالعربية بالاعتماد على فهم الفلسفة وممارستها الذي تعلماه من النصوص الفلسفية اليونانية والترجمات السريانية والعربية اللاحقة لها (أنشر قريباً دراسة محكمة موسعة عن هذا في دورية جامعة مونستر المحكمة للدراسات الإسلامية، ألمانيا). من هنا، فإنَّ الفلسفة بنظر روادها وآباءها الأوائل ليست بالخطاب الديني، ولا هي خطاب عن الدين، ولا هي خطاب" يمثل ديناً بعينه ولا ينطق باسمه. الفلسفة بطبيعتها عابرة للأديان، ما فوق - دينية، وأحياناً مضادة للفكر الديني. وهناك الكثير من الفلاسفة المرجعيين في تاريخ الفكر الفلسفي الذين رفضوا أن يتعاملوا مع الفلسفة وكأنها خطاب يتعلق بتراث ديني بعينه. الكندي والفارابي لم يتحدثا أبداً عن "فلسفة إسلامية." توما الأكويني (Thomas Aquinas) نفسه لم يستخدم مصطلح "فلسفة مسيحية»، بل تحدث عن فكر لاهوتي مسيحي في حوار عميق وتفاعلي مع الفكر الفلسفي الأرسطي. الفيلسوف اليهودي الأصول بنيديكت سبينوزا (Benedict Spinoza) لم يتحدث يوماً عن "فلسفة يهودية." واليوم، في عصر ما بعد الحداثة يفهم ثقاة الباحثين في تاريخ الفكر الفلسفي، مثل هانز جورج غادامر (Hans-Georg Gadamer) وجايل دولوز (Giles Deleuze)، الفلسفة كفعل تفكيك هرمنيوتيكي كوني يُقارب فكرتي "المعرفة" و"الحقيقة" فوق - تاريخياً وفوق - سياقياً. من هنا، فإنَّ محرري كتاب، دليل كامبردج إلى الفلسفة العربية، بيتر آدامسون (Peter Adamson) وريتشارد تايلر (Richard Taylor) يتبعان التقليد التفسيري الناظم في الغرب لماهية الفلسفة. لقد تراجع كثيراً في أوساط البحث العلمي المعاصر المتعلق بمسائل الفلسفة في العالم الغربي، وخاصة أوروبا، الحديث عن "فلسفة مسيحية" أو "فلسفة يهودية»، وهناك تراجع متنام لاستخدام مصطلح "فلسفة إسلامية" دون توضيح أنه يشمل الخطابات الفلسفية العربية غير المسلمة كذلك. حتى الفكر السكولاستي التومائي ما عاد يُسمّى اليوم اصطلاحياً "فلسفة مسيحية»، بل "فكر مسيحي لاهوتي فلسفي يتبع المنهج السكولاستي الأرسطي". يتم الحديث اليوم عن الفلسفة ذات الماهية المرتبطة بسياقات لغوية وثقافية تاريخية محددة، وليس عن فلسفة تحمل ماهية ذات خلفية تقرنها بتراث فكري ديني بعينه. يتحدث مؤرخو الفكر الفلسفي اليوم عن "فلسفة يونانية"، "فلسفة لاتينية"، "فلسفة ألمانية"، "فلسفة فرنسية"، "فلسفة أنجلوفونية"، "فلسفة صينية"، وبالتالي عن "فلسفة عربية". المقصود هنا هو فلسفة مكتوبة ومدروسة ومُفكَّرٌ بها بلغةٍ معينة تنتمي لفضاء وجودي يتبنى تلك اللغة كأداته المعرفية والتعبيرية والثقافية التي تخلق شبكات المعنى لتلك الفلسفة. تعني "فلسفة عربية"، إذاً، "فلسفة مكتوبة ومنطوقة بالعربية وجدت تاريخياً ضمن ما يعرف بالعالم الإسلامي". هذا بالضبط ما يشرحه محررا دليل كمبردج إلى الفلسفة العربية، بشكل غير مباشر حين يبدآن النبذة التعريفية للكتاب الموجودة على الغلاف الخلفي للطبعة الإنجليزية الأصلية بالجملة البسيطة التالية: "إن للفلسفة المكتوبة في اللغة العربية والتي نشأت في العالم الإسلامي تأثير عميق وكبير على الفكر الغربي."

إن هذا الفهم المذكور في الأعلى للفلسفة على أنها ذات ماهية لغوية وثقافية وليس دينية لا يعني، طبعاً، بأن الفكر الديني لا يمكنه، أو من غير المسموح له، أن يقيم جسراً بينه وبين الفكر الفلسفي وأن ينهل من معين سلة الفلسفة المفاهيمية وأن يستعين ببعض أدوات التفسير والتحليل والتفكيك والتركيب من صندوقِ عدتها التِقني. لهذا، من المشروع والممكن معرفياً وفكرياً الحديث عن "فكر ديني فلسفي" القوام، وبالتالي عن "فكر ديني فلسفي إسلامي" (اسمه التقني التاريخي هو "علم الكلام". والتاريخ يخبرنا أن هناك علم كلام عربيا بأقلام إسلامية ومسيحية ويهودية)، أو عن "فكر ديني فلسفي مسيحي" (اسمه التقني "اللاهوت النظامي/الفلسفي، Systematic Theology، والذي تم إنشاءه كحقل دراسي علمي لأول مرة في ألمانيا أواخر القرن التاسع عشر)، أو "فكر ديني فلسفي يهودي" أو "فكر ديني فلسفي هندوسي" أو "فكر ديني فلسفي بوذي".. الخ. الفكر الديني يمكن له أن يستعين بقواعد التحليل وإستراتيجيات التفكيك والتفكير التي تنشئ من معين الفلسفة، ويمكنه أن يبني خطاباته المعرفية والمنطقية بالاستعانة بمصطلحات ولعبة لغة الفلسفة وألعاب القراءة الخاصة بها. إلا أن العكس ليس صحيحاً. فالفلسفة حين تتبنى سلة مفردات خطاب ديني بعينه وتستخدم فقط سلة أدوات هذا الدين المعرفية والتفسيرية دون سواها، فإن هذا التخصيص وتلك الحصرية يسلخان الفلسفة عن ماهيتها الأنطولوجية التي تعبر عن ميل وحراك ونشاط بشري إنساني ذهني صرف يقوم به كافة البشر بصرف النظر عن خلفياتهم وهوياتهم الشخصية وانتماءاتهم وقناعاتهم الخاصة. الفلسفة هي خروج خارج دوائر الوعي الشخصي الفردية الضيقة الخاصة بالقناعات الدينية والعقائدية والدوغمائية والأيديولوجية والروحانية والطقوسية. يمكن لتلك القناعات المذكورة أن تنهل من نبع الفلسفة وأن تمارس تفلسفاً يتعلق بمكنوناتها ومضامينها. ولكن هذا لا يجعل من الفلسفة بحد ذاتها تُعرَّف بدلالة أي من تلك القناعات. بكلمات أخرى، يمكن الحديث عن "عقائد فلسفية"، "تديُّن فلسفي"، "أيديولوجية فلسفية"، "روحانيات فلسفية"، "طقوسيات وعبادات ذات أبعاد فلسفية". ولكن من الخطأ الحديث عن "فلسفة عقائدية"، "فلسفة دينية" (هناك شيء اسمه "فلسفة الدين"، ولكن هذا لا يعني أننا نتحدث عن فلسفة ذات ماهية دينية، بل عن دين مبني على منطق فلسفي)، "فلسفة أيديولوجية"، "فلسفة روحانية"، "فلسفة طقوسية عبادية". الفلسفة هي سفر خارج الهوية، خارج الماهيات التعريفية الحصرية والتصنيفية. هي محاولة نظرٍ للعقل البشري المحض، الفوق - هووي، في عملية العقلنة: "نظر العقل في العقل»، وليس "نظرة العقل الدينية»، مع أننا نستطيع مفاهيمياً الحديث عن "نظرة الدين العقلانية في الدين" دون أن يمس هذا بطبيعة الفلسفة.

إنَّ الفهم العميق لماهية الفلسفة المذكورة في الأعلى هو بالضبط ما دفعَ علماء الكلام العرب، المسلمين والمسيحيين واليهود على حد سواء، في العصر الإسلامي المبكر لاستخدام أدوات التفكير والتحليل والتفسير والتفكيك والاصطلاح الفلسفية اليونانية، الأرسطية - الأفلوطينية وكأنها أدوات وعِدَّة معرفة عابرة للأديان وما فوق - دينية، لا يحتكرها دين بعينه (الإسلامي مثلاً) ولا يطبعها هووياً بهِ وبقواعد فكرهِ العقائدية والدوغمائية والدينية الضيقة. حين نقرأ نصوص علماء كلام مسلمين، مثل أبوالهذيل العلاف والنظام والجاحظ وعلي بن ربان الطبري وأبوعيسى الوراق والقاسم بن إبراهيم الرسي والأشعري والقاضي عبدالجبار الهمذاني، أو نصوص علماء كلام مسيحيين، مثل ثاودوروس أبي قرة وعمار البصري وأبو رائطة التكريتي وقسطا بن لوقا ويحيى بن عدي، أو نصوص علماء كلام يهود، مثل مروان بن داوود المقمص وسعدية غاوون وموسى بن ميمون، فإنَّ ما نجده فيها هو خطابات تستعين بصراحةٍ وبلا مواربةٍ بالفكر الفلسفي الأرسطي - الأفلوطيني (الذي وصلهم إما عبر نصوص أرسطو وأفلاطون نفسها أو عبر فكر أفلوطين، بورفيريوس الصيداوي، بروكلس ليريتيس، ألكسندر الأفروديسي، ويوحنا النحوي وسواهم)، وهي تستعين بسلة لغة وعِدَّة شغل الفلسفة اليونانية تلك وكأنها أدوات ومنهل معرفةٍ عامٍ ومتاح للجميع ومسموح باستخدامه من قبل الجميع لأنه بالدرجة الأولى نتاج فكري بشري غير ديني، عابر للأديان، متاح لها كلها، ومتاح حتى للذين يُوصفون بأصحاب الفكر الحر أو حتى الملاحدة (من أمثال ابن الرواندي وأبوبكر الرازي). إنَّ التشابهات في المنطق الفلسفي الناظم للكلام اللاهوتي الفلسفي الذي نجده في نصوص أولئك المتكلمين والمفكرين في العصر الإسلامي المبكر هي تشابهات صريحة وطاغية وواضحة إلى درجة لا يمكن إنكارها. وهي تدعونا للتوقف والتمعن بكيف فهم أولئك المفكرون الأول الفلسفة وطبيعتها وماهيتها: الفلسفة كانت بالنسبة إليهم حقلا معرفيا "عربيا" وليس "إسلاميا" أو "مسيحيا" أو "يهوديا"، رغماً عن أنف ما نحب أن نعتقده اليوم أو نتمناه أو نفرضه على التاريخ والفكر في ظهراني عالمنا العربي. وعليه، فإن الفلسفة لا هوية لها، ناهيك عن الهوية الدينية، بل لها 1) حاضن لغوي يمنحها لعبة اللغة وإستراتيجيات التعبير الكلامي والكتابي التي تحتاجها كي تتحول من فكر فردي إلى خطاب جماعي، ومن فعل وعي وفهم أحادي إلى حراك تفاعل وفهم وتعبير علاقاتي تفاعلي اجتماعي. ولهذا يمكننا الحديث عن "فلسفة يونانية"، "فلسفة عربية"، "فلسفة ألمانية"، "فلسفة فرنسية"، "فلسفة إنجليزية".. الخ. وكذلك لها 2) سياق زمكاني وتاريخي ثقافي تنشأ مدفوعةً بمتطلباتهِ وتحدياتهِ وواقعهِ ولتجيب على التساؤلات الوجودية والمعرفية والاختبارية والمصيرية للإنسان الذي يعيش فيه. ولهذا يمكن الحديث عن "فلسفة العالم الإسلامي»، أو "فلسفة العالم اليوناني»، أو "فلسفة العالم اللاتيني»، أو "فلسفة العالم الجرماني»، أو "فلسفة العالم الفرنكوفوني»، أو "فلسفة العالم الأنجلوفوني»، أو "فلسفة عالم الشرق الأقصى».. الخ. ضمن هذا الحاضن وهذا السياق، يمكن للفيلسوف الذي ينتج "فلسفة عربية" أو "فلسفة من العالم الإسلامي وعنه»، أن يكون مسلماً أو مسيحياً أو يهودياً أو ملحداً أو لادينياً أو لاأدرياً، كما يمكنه ألاّ يكون عربياً، بل سريانياً أو قبطياً أو كردياً أو فارسياً أو تركياً أو أرمنياً أو شركسياً في ما يتعلق بالإثنية والأصل العرقي ولكن تبقى خطابتهِ

فؤاد حمدي

واجتهاداتها الفلسفية تعبيراً عن "فلسفة عربية". نفس الأمر ينسحب على أي فلسفة أخرى ذات حاضن لغوي وسياق ثقافي آخر. هناك فلاسفة من أصول عربية أو آسيوية أو أفريقية أو أميركية لاتينية اليوم ينتجون خطابات فلسفة ألمانية وفرنسية وإنجليزية وهي تنطق بسياقات العوالم الألمانية والفرنسية والإنجليزية التي يعيشون فيها وينتمون إليها وجوداً وجنسيةً، وهم يفعلون ذلك بصرف النظر عن انتماءاتهم الدينية أو اللادينية ومعتقداتهم وعقائدهم وأيديولوجياتهم الخاصة. هذا الأمر غير ممكن تماماً أو كلياً، مثلما هو ممكن في ما يتعلق بالفلسفة، بالنسبة إلى اللاهوتيين وعلماء الدين وعلماء الكلام. فهؤلاء ينتجون معرفة تختص بفكر ومعتقدات وخطابات فضاء ديني عقائدي وروحي محدد المعالم والحدود والماهية والطبيعة والهوية، وهم يعملون على تفسير وتفكيك وتركيب وإعادة تقديم الفكر الناظم والمعرف هووياً للخطابين الإيماني العرفاني والمعرفي الديني لهذا الدين بعينهِ. وهم يلتزمون بفعل هذا حتى حين يتطرقون إلى علاقة الخطاب الديني الذي يقدمون معرفةً عنه بباقي الخطابات المعرفية الأخرى وتواصل هذا الدين مع تلك الخطابات وكيفية استفادته منها ومساهمتهِ فيها. من المفروض بعالم الدين واللاهوت والكلام أن ينطق باسم هوية دينية وخطاب ديني واحد دون سواه أولاً وأساساً. وحتى وإن استعان بأدوات تفسير ولغة خطاب مستقاة من معين الفلسفة لفعل ذلك، فإنَّ هذا لا يضيف للفلسفة بحد ذاتها أي طبائع أو ماهيات تجعلها ممثلة لهذا الدين المدروس، بل إنه يضيف، على العكس، للدين المدروس خصائص وطبائع وأبعاداً تفسيرية فلسفية لم تكن فيه من قبل. الفلسفة يمكنها أن تفلسف الخطاب الديني، ولكن لا ينبغي على الخطاب الديني أن يؤدلج ويُعقدِن (من عقيدة) ويلهوِت (من لاهوت) الفلسفة بحد ذاتها.

يخطئ لذلك، برأيي، أولئك الباحثون العرب المعاصرون الذين يسعون لتشكيل فلسفة عربية معاصرة تحمل هوية إسلامية معينة مهمتها أن تقاوم الفلسفات الغربية وأن تتعامل معها على أنها فلسفات استعمارية معادية (هكذا يفعل طه عبدالرحمن اليوم وفعله قبله الراحل محمد عمارة، على سبيل المثال). ويصيب في المقابل، أولئك الأكاديميون العرب الذين يناهضون هذا التوجُّه الماهيوي في فهم الفلسفة وطبيعتها، ويحاججون بأن الفلسفة العربية يجب أن تكون ذات توجه وماهية عالمية مافوق - هووية، تتحرر من الهويات الضيقة والتضادية والتصادمية المغايرة، وتعمل على التفاعل الإيجابي والمنفتح مع الحراك والفكر الفلسفيين العالميين (هذا خطاب الباحث التونسي فتحي المسكيني والباحث العراقي عبدالجبار الرفاعي اليوم، على سبيل المثال). إن فرض بُعد هووي على الفلسفة كفيل لا بتحويلها إلى حامل معياري وشبكة معان أيديولوجية إقصائية ومغايرة فقط. إنه كفيلٌ أيضاً بنزع الماهية الفلسفية عنها بالكامل، بحيث لا تعود الفلسفة "نظر العقل في العقل»، بل تصبح "نظر العاقل بالآخرين وحكمه عليهم وعلى عقولهم أخلاقياً ووجودياً". تصبح الفلسفة أداة حكم قيمة ومعيار قيمي، وهي التي ينبغي لها أن تكون فعلا تفكريا وتعقليا ما فوق - قيمي، أو وراء معادلة خير - شر، كما يؤكد فريدريك نيتشه. ليست مهمة الفلسفة أن تطلق أحكاماً أو أن تقرر الماهويات. مهمة الفلسفة أن تتأمل وتفكر فقط في ما هو موجود في ذاته وأن تتفاعلَ عقلانياً (دون أن تحكم) مع حالة حضور معرفية ما قائمة بذاتها. الفلسفة، كما يقول أفلاطون وأرسطو، هي "نظر العقل في العقل»، وليس" حكم العقل على العقل."

والسؤال، في ضوء ما سبق، هو: ما الذي يجعل العديد من الباحثين والمفكرين المسلمين في العالم العربي يميل بشكلٍ قويٍ لأسلمةِ الفلسفة أو لتأكيد الهوية الإسلامية للفلسفة العربية؟ أعتقد أن أحد الأسباب البنيوية المكونة لهذا الميل يكمن في الذهنية والمنطق الذي يدفع عددا لا بأس به من الباحثين العرب المسلمين للاشتغال فكرياً ولإنتاج خطاب معرفي، في أيّ مجالٍ علمي أو فكري أو ثقافي، بشكلٍ عام. يلاحظُ الدارس المتأني لأطيافٍ واسعةٍ من النصوص التي كتبها مؤلفون عرب مسلمون حول مسائل الفكر الذي تم إنتاجه في تاريخ الإسلام، سواء أكان فكراً دينياً أو فلسفياً أو علمياً أو معرفياً أو سياسياً أو ثقافياً عاماً، بأن هناك نوعا من أنواع الإستراتيجيات التفسيرية والافتراضات المفاهيمية وسياسات التفكير التي ينطلق منها أولئك الباحثون والكتاب المسلمون، خاصةً في العصر الحديث الذي يدعو لأسلمة كل المعارف. تفيدني دراساتي للكثير من الاجتهادات المعرفية والتأليفية والفكرية للعديد من المؤلفين المسلمين المعاصرين خلال القرنين العشرين والحادي والعشرين بأن أولئك المفكرين يفترضون قبلياً (apriori)، ضمنياً أو علانيةً، بأن نقطة انطلاق الخطاب المعرفي

والفكري المسلم - العربي ينبغي أن تكون "كنتم خيرَ أمةٍ أُخرجَت للناس" (سورة آل عمران 110). تصبح هذه الآية القرآنية قاعدة الانطلاق المعرفية والمفاهيمية والتفسيرية والهدف المطلق والأول الذي يتم تسخير كل نشاط معرفي وفكري وتأليفي وبحثي لخدمته ولإثبات حقائقيتهِ للعالم أجمع.

أما المنهجية التي يتبعها المفكرون المسلمون لتأصيل هذا الافتراض القاعدي القبلي فهي تقوم على الخطوات التالية: الخطوة الأولى هي العودة إلى التراث الإسلامي القديم وتعريف الأصيل من المزيف فيه، ومن ثم الغوص تبحراً في تضاعيف ما يُعتبرُ أصيلاً ومرجعياً في التراث المذكور. الخطوة الثانية هي محاولة التعرف على خطابات الفكر الخاصة بغير المسلمين ومحاولة اكتناه آليات تركيب وتحليل وتفسير هذا الفكر، وذلك لغرضِ معرفة "الآخر المضاد" أو حتى "العدو" الذي يعتبره هذا المفكر المسلم معادياً للفكر الإسلامي وتهديداً له ولوجوده ومصدر خطرٍ محدق أمام حقيقة أنَّ المسلمين هم "خيرُ أمةٍ أخرجت للناس". أي أن المفكر المسلم المذكور يدرس فكر الآخر ويفككه لا ليفكر مثل أصحاب هذا الفكر الآخر ولا ليتعلم أو يتبنى من فكرهم شيئا، فالفكر الإسلامي مكتفٍ بذاتهِ وكامل الهوية في حد ذاته دون أي حاجة إلى الآخر، برأي هذا الفريق من المفكرين المسلمين العرب. أما الخطوة اللاحقة فهي تعرية فكر الآخر وتراثهِ المعرفي بغية كشف الغطاء عن مكامن التفارق والتضاد والتضارب (بدل التلاقي والتماثل والتفاعل) ما بين فكر الآخر والتراث الفكري الإسلامي. أي أن المفكر العربي المسلم يميل لا للفهم والتفسير والتعمُّق، بل للتقييم والتثمين وإطلاق حكم قيمة على التمايز والتفرد الخاص بكل من التراث الفكري الإسلامي والتراثات الفكرية غير الإسلامية. أي أن الهدف من دراسة الآخر وفكره هو تركيبُ ديالكتيك تثنوي استقطابي (binarism) تنافري وتضادي وتغايري مع الآخر. وهذا المنطق الافتراضي هو قاعدة دفاع العديد من المفكرين المسلمين العرب عن مرجعية الإسلام (وليس الفكر والعلوم التي نشأت في تاريخ الإسلام بالضرورة) المعرفية والعلمية على قاعدة تثنوية "الإسلام - ضد - الغرب" الاستقطابية. أما الخطوة اللاحقة فهي إعادة تشكيل خطاب التراث على قاعدةِ طرحٍ كُلانيٍّ شمولي هدفه إعادة خلق العقل العربي، لا مجرد التفكير فيه أو تشريحه أو نقده. أي أنه يطوِّر سياسة إعادة - تركيب وليس تفكيك، وينتهي به الأمر إلى تطوير خطاب دفاعي (apologetic) وليس خطاب تشريحي (anatomizing) للتراث الفكري العربي في تاريخ الإسلام.

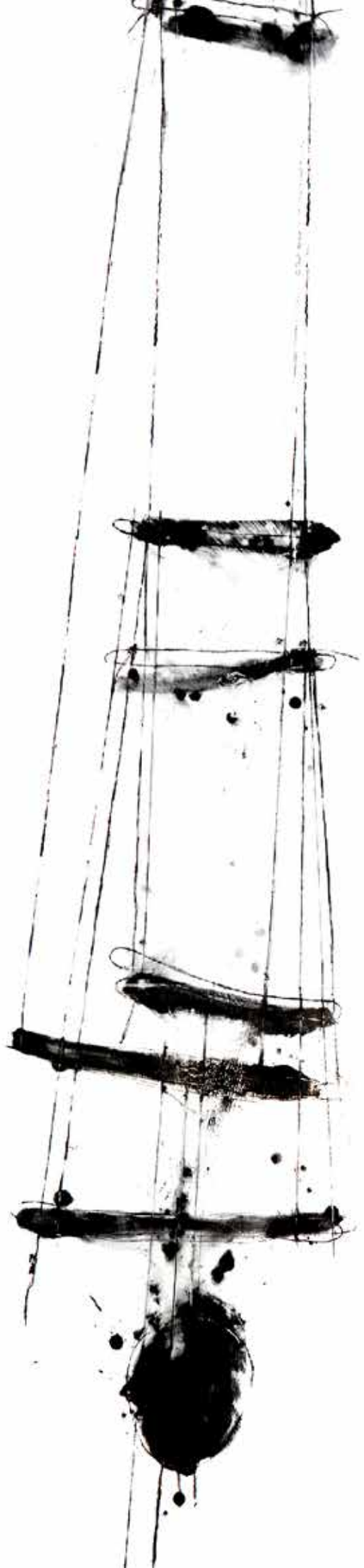
إنَّ الهدف الأقصى والأساس لهذه الإستراتيجية الفكرية هو هدفٌ دفاعيٌ يبغي إغناء الذات لا إغناء الآخرين؛ الدفاع عن الذات وليس التفاعل مع الآخرين؛ إثبات الذات وتفوقها العلوي والمرجعي وليس الانفتاح على الآخر والبحث عن المشتركات العامة بينهما. أي أن العقل العربي الإسلامي مهجوسٌ بالأخذ وليس العطاء، بإثبات الذات وليس بفهم الآخر. هذا الدافع الفكري والسيكولوجي والأيديولوجي العميق الذي يغذي بنية العقل العربي المسلم هو الذي يُقارب العلوم والمعارف عموماً من زاوية دورها في إعلان تفوق ومرجعية وكمال الإسلام وكل من ينتمي إليه ويتبعه، ونجاحها في خدمة هذا الإعلان ونشره حول العالم. من هنا، فإنَّ إسباغ هويةٍ إسلاميةٍ على أي حقل علمي هدفها أن تبين أن النسخة الإسلامية من خطابات وطروحات وتمظهرات وممارسات هذا الحقل العلمي المذكور هي النسخة الأكمل والأصدق والأكثر صحة وموثوقية وصاحبة المرجعية الأولى، إن لم يكن الوحيدة، في ما يتعلق بماهية وقيمة ونجاعة ودور هذا الحقل العلمي المذكور في حياة الإنسانية.

تتم أيضاً، وبنفس المنطق التفوقي والاستعلائي والدفاعي عن الذات، مقاربة الفلسفة كفضاء معرفي وفكري بشري. بالنسبة إلى من ينطلق من هاجس إثبات أن أتباع الإسلام حصراً هم "خير أمةٍ أخرجَت للناس»، فإنَّ الفلسفة بحد ذاتها لا قيمة لها ولا دور ولا فائدة، ناهيك عن صوابها وموثوقيتها المعرفية، ما لم تتجلّ في أسمى نسخها وصورها، ألا وهي نسخة "الفلسفة الإسلامية" (هذا هو المنطق الكامن خلف الهجس المحموم بتذكير العالم الغربي بأن كافة معارفهِ عن الفلسفة القديمة جاءت إليه عبر نصوص الفلاسفة المسلمين تحديداً. أي أن الإسلام هو منبع ومصدر الفكر الغربي الأصيل والفعلي، الذي ينبغي على الغرب الاعتراف به). من هنا، ينبغي، وفق هذا المنطق، أسلمَة الفلسفة وإلباسها ثوباً هووياً إسلامياً صريحاً وحاسماً، وإلا فإن أيّ نسخة فلسفة لاإسلامية، أو "غربية" كما درجت أجيالٌ من الكتاب والمفكرين العرب على القول، ينتجها الآخر غير المسلم هي فلسفة نافلة، بلا قيمة، بلا مرجعية، ولا أصول وجذور موثوقة، وبلا فائدة.

قد يكون الدافع السيكولوجي الجواني الذي يربض في لاوعي من يدعو لأسلمة الفلسفة والعلوم برمتها في بعض الأحيان، ومن حيث المبدأ، دافعاً أخلاقياً نبيلاً: الرغبة بإعادة تأهيل الفلسفة والعلوم وتنقيتها من أيّ شوائب تشوه صورتها الحقيقية الأصيلة وتشيطنها وتمنعها من خدمة الإنسان. أي أنَّ الغاية قد تكون رغبة بتحرير وتنقية الفلسفة، كما يعتقد أتباع هذا المنطق. هنا، يلعب الفكر الديني المتمثل بالإسلام دور "اللقاح المضاد" (vaccine) والعلاج الصريح (categorical remedy) للفلسفة ولكافة العلوم من الأمراض والأوبئة التي أصابها بها الآخرين. ولكن، لا ينتبه أولئك التصادميون والتثنويون (binarists) إلى أن أسلمتهم للفلسفة تشوه الفلسفة وتحولها إلى شيءٍ آخر، في المحصلة. أي بدل أن يشفوا المريض من الداء، يسبب لقاحهم المضاد للمريض داء آخر لا يقل ضرراً عن أيّ داءٍ سواه. فأسلَمَة أو مَسخَنَة الفلسفة تعني تحويلها إلى خطاب فكري ذي ماهية مختلفة لافلسفية. يحولها، بكلمات أخرى، إلى أداة قتالية ووسيلة حِراب مع الآخر على قاعدة مرجعية الماهية الدينية والدوغمائية التي صارت الآن الهوية الناظمة لما يُصطَلح على اعتباره "فلسفة أصيلة" أو "فلسفة مرجعية". الفلسفة بطبيعتها خروجٌ من دوائر الماهيات الهووية التي يعمل جمعٌ بشريٌ ما (ديني أو غير ديني) على خلقها والاستقرار ضمنها بغرضِ تحقيق الذات وحمايتها وتأكيد تفوقها، وذلك من خلال تشكيل تثنوية ديالكتيكية تضادية مع كل "آخر". الفلسفة بالتعريف هي خروجٌ من مثل تلك الدوائر الضيقة، السجنية الطبيعة (من سِجن)، نحو فضاء التفكير العقلي الإنساني المَحض والصرف للكائن العاقل المُنتَصب المدعو "هوموسابيان". الفلسفة، كما يقول الفارابي، هي العلم الأول أو البدئي أو القبلي الذي يسبق كافة أنواع وأنماط ومسارات "وعي الذات" الأخرى، بما فيها الوعي الذاتي الديني والفقهي والعقائدي والأيديولوجي، الفردية والجمعية على حد سواء. هكذا فهم أفلاطون وأرسطو الفلسفة، وهكذا فهمها أيضاً الكندي والفارابي وأطلقوا عليها تسمية "الفلسفة الأولى". ("أولى" هنا تعني "قبلية" (apriori) أي تسبق كل فكرٍ آخر و"مبادئية" (principal) بمعنى أنها المصدر الأول والخالق لكافة أنماط التفكير البشري اللاحقة). وكي تلعب الفلسفة هذا الدور عليها أن تكون بطبيعتها ما فوق - هووية، ما فوق - دينية، ما فوق - دوغمائية، ما فوق - ماهوية. ينبغي أن تكون فضاءَ تفكيرٍ يلتقي ضمنه كافة البشر كائناً ما كانت خلفياتهم ومشاربهم وميولهم ومعتقداتهم وهوياتهم.

ختاماً، كي تكون الفلسفة "فلسفيةً" حقاً ينبغي أن تنعتق من أيةِ قوالب هووية مثل "فلسفة إسلامية»، "فلسفة مسيحية»، "فلسفة يهودية»، "فلسفة هندوسية»، "فلسفة بوذية»... الخ. للفلسفة فضاء لغوي يجعلها "عربية" أو "إنجليزية" أو "ألمانية" أو "فرنسية" أو "إيطالية" أو "صينية".. الخ. وللفلسفة تأثير على باقي حقول المعرفة والوعي البشري تجعلنا نتحدث عن "فكر ديني فلسفي»، "فكر سياسي فلسفي»، "فكر لاهوتي فلسفي»، "فكر علمي فلسفي»، "فكر اقتصادي فلسفي».. الخ. ولهذا، يحتاج المفكرون العرب والمسلمون أن يخرجوا من فضاء "دين الفلسفة" أو "الفلسفة الدينية" إلى فضاء "فلسفة الدين" أو "التدين الفلسفي". بل عليهم عموماً أن يتوقفوا عن اعتماد معادلة "إسلام - ضد - غرب" التقليدية. فكما يقول الباحث الإيراني - الأميركي في جامعة كولومبيا في نيويورك حميد دباشي (Hamid Dabashi) فإنَّ مصطلح "غرب" في حد ذاته ما عاد مقبولاً فلسفياً أو اصطلاحياً وما عادت ألعاب اللغة والقراءة والتفسير التي اقترنت به في القرنين التاسع عشر والعشرين بالألعاب المعترف بها اليوم في أوساط البحث الأكاديمي الغربي المعاصرة. إنني أرى في قراءة حميد دباشي طرحاً منطقياً يمكن التعويل عليه في إعادة قراءة العلاقة بين الفلسفة وما يسمى "إسلام" أو ما يسمى "غرب" في الأوساط الفكرية. مع اضمحلال دور وحضور مصطلح "غرب" القديم يضمحل وينحسر دور مصطلح "إسلام" الذي يمثل الجزء الثاني من معادلة "إسلام - ضد - غرب." ومع تراجع تلك التثنوية الديالكتيكية المذكورة، راح الباحثون في حقول مع يعرف بـ"تاريخ الفكر الإسلامي" و"تاريخ الفكر المسيحي" وسواهما، يستغنون تدريجياً عن تسميات مثل "فلسفة إسلامية" لطالما استخدمت كطرف نقيض ومعادٍ لطرفٍ آخر لطالما سمّي "فلسفة غربية." مع تراجع الثقة بالموثوقية العلمية والاصطلاحية لدلالات مصطلح "فلسفة غربية" يتراجع أيضاً التعويل على الموثوقية العلمية والاصطلاحية لدلالات المصطلح الذي تم خلقه ليلعب دور الطرف المضاد والمقابل تضادياً وتثنوياً للمصطلح الأول، أي "فلسفة إسلامية".

كاتب وأكاديمي من سوريا مقيم في ألمانيا



حسين جمعان

تمرين على الاحتفاء بسنة جديدة

سامر أبو هواش

بعد المسافات

يعرف أنه - منذ الآن - ذكرى
حتى مع حجارة متراصفة
على هيئة سور

مع يد ثابتة على حجر

مع حجر متأرجح
أمام العناصر

إذ
بعد قليل تمطر
أو
لا تمطر

الشجرة يابسة تتدلى
من السور
سترة منهكة

لعلنا لا نعرف
أننا نمشي
بعد المسافات.

المسافات

كلّ هذه السنوات
لأصل إلى هذا الجدار القرميد
الذي يظنّ أنه يحدّد
الشرفة

ثم لا شيء يكتسب معناه
مرة أخرى
إذ، دائماً، تقول الضرورة:
ما الضرورة؟

ويدي تستطيع المكوث طويلاً ههنا
حيث شعاع مخزّن
ثم تستطيع ألا تنسى

حين يهبط الليل
أجاور فكرة أخرى عن نفسي
وأترك الأشياء تَقضم - على مهل -
صور الأشياء.

غروب

كنزة طفلتي الزيتية
والعصابة على رأسها
وانشغالها الهادئ بطبق الباستا
والصوت الذي يتوقّف
والضوء الحائر على الحافّة
كلّ شيء الآن يقول: غروب.

شجرة في المساء

يدانا وشجرة
حتى ننسى المساء
على مقربة
من النسغ
هناك حياة
وهناك شارع يهبط
ثم يعلو
شيء ما - وقت الغروب - لا يستوي
مع العيون

دار العجزة
تخرج منها سيارة قديمة
نتمهّل بجوار مقعد خشبي
على حافة النهار
بيننا شجرة وهذه الشمس
على الخطّ تماما
بين الماء واليابسة
تحتاج تربيتة منك
كي تصحو
أو تنام.

ساعة جميع الأشياء

عصر المذبحة؛
أشياء معروفة في الأخبار

وظهيرة وجودكِ
تحت هذا السقف الواحد
ساعة جميع الأشياء
صوت يقول:
الكثير يحدث هناك
والكثير يحدث هنا
صوتك في الهواء
أبواب قريبة
فلا نحتاج إلى مخيلة جديدة
حكايتي أيضا لا تحتاج إلى سرد
لأنك الآن
في الطرف المقابل
من الطاولة.

البيوت

ما دامت البيوت فينا،
ما دمنا نحملها
مثلما تحمل طفلة دميتها إلى النوم،
أو مثلما تحمل دمية نفسها إلى النوم،
ما دامت البيوت هناك، في الأبصار،
حيث لا نحتاج إلى مفاتيح،
حيث لا دخول ولا خروج،
فقط مشهد دافئ وبطيء يكرّر نفسه،
فلمَ لا نعيد النوافذ والأبواب
إلى أماكنها الأولى،
لمَ لا نضع رغيفاً على المائدة
ونقول: هذا بيتنا
ساخن
ومستدير
وكامل

كالحب.

الكلمات التي فارقتني، كلّ الكلمات

المخيلة دمية ناقصة الطفل؛
الدمية لا تعرف «الحب»
ولا «الحكمة» من هذا الوقت المتسلسل:
الدمية هي الدمية في كل وقت
الدمية ليس لديها موقف من تعاقب الضوء واللا ضوء
الصوت واللا صوت،
النوم واللا نوم،
الدمية تجلس فحسب
ولا تبتئس
ولا تبتهج
ولا تعلّق على الأحوال.

لكن الدمية لا يمكنها الجلوس حقاً
ولا الوقوف
الدمية ليست ساكنة ولا صماء
ليست متحركة ولا ناطقة؛
الدمية هي الدمية فحسب
ناقصة الطفل.

لذا أقف وحيداً بلا كلمات
في قلبي سكين ناصعة
دفنت فيها
جميع أعدائي.

في القطار

تلك الوجوه المتفرّقة على المقاعد،
بما في ذلك الشابة السمراء
التي غطّت ثديها الأيمن بفم رضيع،
والسيدة الآسيوية التي ألقت رأسها
على زجاج النافذة وأغمضت عينيها (لا نعرف إن كانت نائمة حقاً)،
والسيدة الثمانينية بجوارها التي تحلّ الكلمات المتقاطعة،
والرجل الستينيّ الذي صفّف شعره بالزيت ربما لينسجم
أكثر مع التماع سترته الجلدية،
كلّ تلك الوجوه،
نائمة ومستيقظة،
تترقّب شيئاً ما،
شيئاً مرعباً وحتمياً سيحدث (لكنها لا تعرف متى)
يُستثنى من المشهد كلب بنيّ ضخم،
ألقى رأسه على أرضية القطار،
كطابة ضجر منها فجأة،
وأغمض عينيه
على مطر
في حقول بعيدة.

هواء

الأرجوحة لم تعد هنا،
لكنّ يد أبي
ما زالت
في الهواء
الذي هبّ بنا
ذات سماء.

أشياء كامنة

ما الذي في رجل؟
رجل آخر، ربما، زنابق،
أو أقبية يستوطنها الصمت؟

ما الذي في امرأة؟
صفحة بيضاء، أصابع تغني،
صباحات تتمهّل،
أشياء مُتذكّرة؟

مثلما هي الذكريات عادة:
أشياء بجانب أشياء
تحت أو فوق
أو داخل أشياء؛
أشياء في أشياء
مثل يد فاتت
وبقيت لمستها.

ما الذي في شجرة؟
سكون لا يُرى
شقاء كائنات صغيرة
لا تُرى أيضاً
وقد يظنّ أحدهم
في الشجرة موج،
في الشجرة بحر،
في الشجرة نوافذ،
في الشجرة وقع أقدام
تعبر دون أصحابها،
في الشجرة غروب يتواصل
بعد الغروب.

ما الذي في صمت؟
رجل يعبر العتمة
مثلما يعانق امرأة
ثم يذوب في بياض خفيّ،
رجل يصغي إلى ما يقوله رجل آخر
في أنفاسه،
رجل يلمّ حياته كلها
في صرّة من ضباب،
يسمع صوتاً في غابة بعيدة،
يمشي ويصل
أو لا يصل
إلى جسده القابع
في طرف السرير.

تمرين على الاحتفاء بسنة جديدة

هذا الطنين في أذني
سيقودني في النهاية إلى مكان ما
ربما إلى بيت أمي
الذي أصبح ذكرى
كطبق البطاطا المقلية الذي تركناه على الطاولة
بعد أن أتخمتنا الموسيقى
ودعوات «الصحة والسعادة والنجاح»
التي ما انفكّت تنهال علينا عبر القارات،
لكننا الآن في المطبخ
نلتهم أصابع البطاطا الباردة
ونفكر بحياتنا السعيدة
على هذا الكوكب الجديد.

وقت الوصول

سيارة الأجرة وصلت قبلنا،
والبناية،
وزبائن الزحمة الدائمة،
لكننا لا نشعر بالقلق
لأن الحياة دورة في طريقها إلى الاكتمال
كهذا القمر الفلورسنتي أعلى جدار
في متاهة «إيكيا»
حيث نمشي منذ نصف ساعة
بحثاً عن كنبة.

بعد غياب

هادئ كل شيء
أو يوحي بذلك.
الجدران تغادر
وتتوارى خلف الظلال.
الستائر تعاويذ مخاتلة
الضحكات مناديل ضوئية
تتجعّد على الشفاه.
الأطفال يرتفعون
أعلى من نظراتنا.
التلفزيون ضوء باهر.
الصمت بئر سوداء.

نقف مترقّبين
صعود شيء ما
من هذا القاع.

جوع

أريد أن أبتلع هذا الليل،
أن أقضم السماء كرغيف
وأزعم لنفسي أسنانا كلبية
أغرزها عميقا في عظام السحب،
أن أجمع نظرات الغرباء
ونوافذهم وآهاتهم
وتلك الأصوات المخنوقة
أصوات من غابوا،
وأحولها لشيء واضح
وقابل للالتهام.

نحت الأيام

هنا، على هذه الطاولة، أمام هذا الضوء الناقص،
قبل الكلمات وبعدها،
يحدث شيء، كالعادة،
أقلّ من أن يُروى
بأيّ لغة صرفاً
كالحبّ
كالألم.

الكلمات، هزيلة، تمضي إلى مصائرها،
هنا، في هذا الهولوكوست الليليّ حيث كلّ شيء عرضة للغبار، أشياء كثيرة تنهض؛
صور، في ذروتها، في ذروة حضيضها، كرة في تحليقها الدائم بين هواءين، تسقط من يديك، وتسقط من عينيك، ثم تختفي.

لا بأس بأن تسميها الذكرى

وتنشغل بنسيانها.

لأنّ كلّ شيء وارد
مثلما يذوب حجر في بئر،
مليارات النظرات الضائعة،
دوماً،
بين مسافتين؛

أحياناً
نظرة
تسقط
من السقف
كأنها شعلة ترتعش

نكوّر أيدينا على نظرة
كي لا تنطفئ.

هذا نحت الأيام.
نتنقّل بين الغرف، بين ضوء في المطبخ، وضوء في غرفة النوم، حيث أشياء نحسبها عادية: حذاء عند السرير، سرير في لحظة تأمّل، نافذة ساهمة، فرشاة أسنان في كوب زجاجي، قميص ليلة ماضية ملقى على الكنبة.. أشياء تنزاح من أماكنها بقوة لمسات لا مرئية، هجرات جماعية تحدث طوال الوقت داخل هذه الجدران الغفل.

ومن يستطيع القول إذن
لا سماء تنمو الآن داخل هذا الدرج،
لا غيوم تزحف
على هذا الجدار،
لا شعوب تولد، وتنقرض،
في ظلّ المشجب الواقف، كتمثال؟

عالم يتكرّر بلا نهاية، وليس مهماً، بعد الآن قياس المسافة بين حياتين، لأنك مهما فعلت لن تستعيد رعشة الطفل في أول يوم مدرسي، ولن تفهم لمسة يد الأم على شعره. لا معجزة تستطيع محو تلك الأمسية أو إعادتها إلى الحياة؛ حياة بأكملها تحتشد في حساء، في لثغة، في لحظة عابرة، في هواء.

كأننا منذ البداية كنا نعرف أن الكلمات مجرد قطار بطيء يقود إلى صمت؛ أمي الآن، في الثلاثين، وأنا في الخمسين، نجلس ونتبادل النظرات، عبر طاولة المطبخ؛

بيننا ستارة قديمة
تتقمّص موجة
بيننا غرفة
تتسلق الصيف
بيننا وردة
تتعلم الأسى.

لم أكن أعرف أنني سأكفّ تماماً عن البكاء.
لم أكن أعرف أيضاً أنني سأقف في كل وقت، أمام كوب مهجور في المغسلة،
أمام لوح زبدة في الثلاجة،
أبكي،
وأبكي
وأبكي

أفتح عينيّ فأرى كل شيء ولا أرى. أمشي طويلاً في صحراء المساء، على آثار أقدام تمحو نفسها، فأصل ولا أصل، وأظلّ أنتظر ولو همسة تعيدني إلى تلك الوجوه التي ضاعت في عتمة المرايا

أبواب تفضي إلى أبواب
ونوافذ إلى نوافذ
ويكفي
أن تشيح بيدك
في الهواء الصرف
لينبت وجه
يلوح ثابتاً كحجر،
ثم يختفي.

شقوق

ذلك الشق الذي ظهر أعلى الطاولة
خط رفيع تراه، مثل كلّ شيء،
فقط إن أطلتَ النظر

وفي الجدار الذي طليته للتو
جرح بالكاد يُرى
شقّ عنيد آخر
يأبى أن يختفي

من أين تأتي الشقوق؟

صرخة بلا صوت
رصاصة تنطلق من القلب
وإليه،
زلزال صغير في المعدة،
أظافر تحفر تحت الجلد
علّه يخرج شيء؛
نقطة دم بالكاد تُرى
لديها، هي الأخرى، قصة ترويها

لا أعرف الشجرة باسمها
أعرفها بالمكتوم من صوتها
إذ يستحيل ارتعاشة صغيرة
تجعل العصافير
تفزع منها
في ومضة مدوية

لا أسميها الندوب
لكنني أحاول أن أتخيّل
الخط الذي تركه مشرط
في جسدكِ
تلك البقعة الكستنائية
مطرح الثدي،
و»ليس من ألم» تقولين
لكنه شيء يشدّ
من الداخل

شيء يعرف أنه لم يعد هنا
مثل كلّ الأشياء
التي تعرف
أنها لم تعد هنا

والشقّ، أحياناً، يمتدّ طويلاً وبعيداً
إلى شوارع قديمة
تولد من أشواقنا فحسب
إلى مطر نسيناه، ذات طفولة،
على سطح بيت
أضعنا الطريق إليه

لكنّ الشجرة تعرف الطريق
دون أن تعرف السبب
مثلما تصبح قطرة مطر،
في رحلة السقوط،
قطرتين
دون أن تعرف السبب أيضاً

مثلما، الآن،
في قلبي
هذه الدمعة
التي تحفر
شقاً آخر
يأبى أن يختفي.

شاعر ومترجم من فلسطين مقيم في برشلونة/إسبانيا

يوميات

اليوم وقعت معجزة!

دفتر يوميات

عاصم الباشا

اعتبرت دومًا المكسيكي "خوان رولفو" من قامات الأدب الأميركي اللاتيني ومعلّمًا للكبار الذين جاؤوا بعده .
نشر رواية ومجموعة قصص.. ثم صمت (كما رامبو وسعيد حورانية وقلائل ممّن تركوا أثرًا).
زار بابلو نيرودا في بيته التشيلي وكان من الشهود أنتونيو سكارميتا ومصوّر فوتوغرافي . روى سكارميتا أن رولفو الصموت خرج ليجلس في الشرفة فلحقه نيرودا ووضع يدًا على كتفه وقال له: "دع كتفك يشرّف يدي!".

***

منذ وضعوا دميتهم تلك في الصوامع هربت مع الشيطان نبحث عن هواء العقل .

***

كثيرًا ما يحصل لي عندما أتذكّر أن ما من جدوى:
بالأمس رقدت متعبًا أبتغي النوم وقلت لنفسي: "يُستحسن ألاّ تستيقظ".
لكنّ النفس أمّارة بالسوء!

***

سمعت بالأمس وضوحًا وحقيقة، كما أرى الآن في الثالثة فجرًا ضوء القمر، فرنسيًا ولد لسلف يهوديّ اسمه "جاكوب كوهين" وتحدّث عن حقيقة الكيان الصهيوني كما لا يجرؤ عربي على قوله! قال إن سكّان ما يسمّى إسرائيل اليوم هم برمّتهم فاشيون قتلة!.. "يطلقون النار ثم يتباكون لأنهم ضحايا".
وهم كذلك.
الغريب أن أحدًا لم يسألني لمَ جعلت شروخًا في الجفنين السفليين لعيني المعرّي.
لحظتها ما كنت أعرف لماذا.. فيما بعد رأيتها شروخًا تركها الدمع.

***

أعمق لحظات النحت عندما تضع لمسات ولا تدري لماذا. فيما بعد، عندما يصمت ضجيج "المعركة" تكتشف السبب.

***

فنّ الثرثرة
فن الثرثرة في التشكيل رائج وله مسوّقوه. أقصد غالبية الاتجاهات التي ظهرت منذ ستينات القرن الماضي: مينيماليزم وكونسبتوايزم و.. إيزم.. و.. إيزم.. وهي اتجاهات لا تقول أعمالها شيئًا تشكيليًا بل توضع أو تُعرض ليتفذلك الناس و"النقاد" بكلام وكلام وعيونهم تحوم جذلى لعمق باعهم في قول ما لا يقول شيئًا!
من الذي قال إن لا إمبريالية في الثقافة؟
في دراسة نُشرت أخيرًا تبيّن أن أكثر الشخصيات تأثيرًا في المشهد التشكيلي ليسوا تشكيليين! بل مدراء متاحف (وهذه مناصب سياسية عادة) وأصحاب غاليريهات ومدراء أسواق التشكيل، ولا يخفى أن غالبيتهم حثالة طفيلية.
إزاء ظواهر كهذه يحلو لي تكرار ما قاله معلّمي خورخي أوتيثا: "لست مستعدًا لتلطيخ سيرتي كمُخفق بنجاح خرائي"!.

***

عندما زارني نصر حامد أبوزيد سألته: ألا تحنّ لشمس مصر؟
أجابني: أحملها في داخلي.

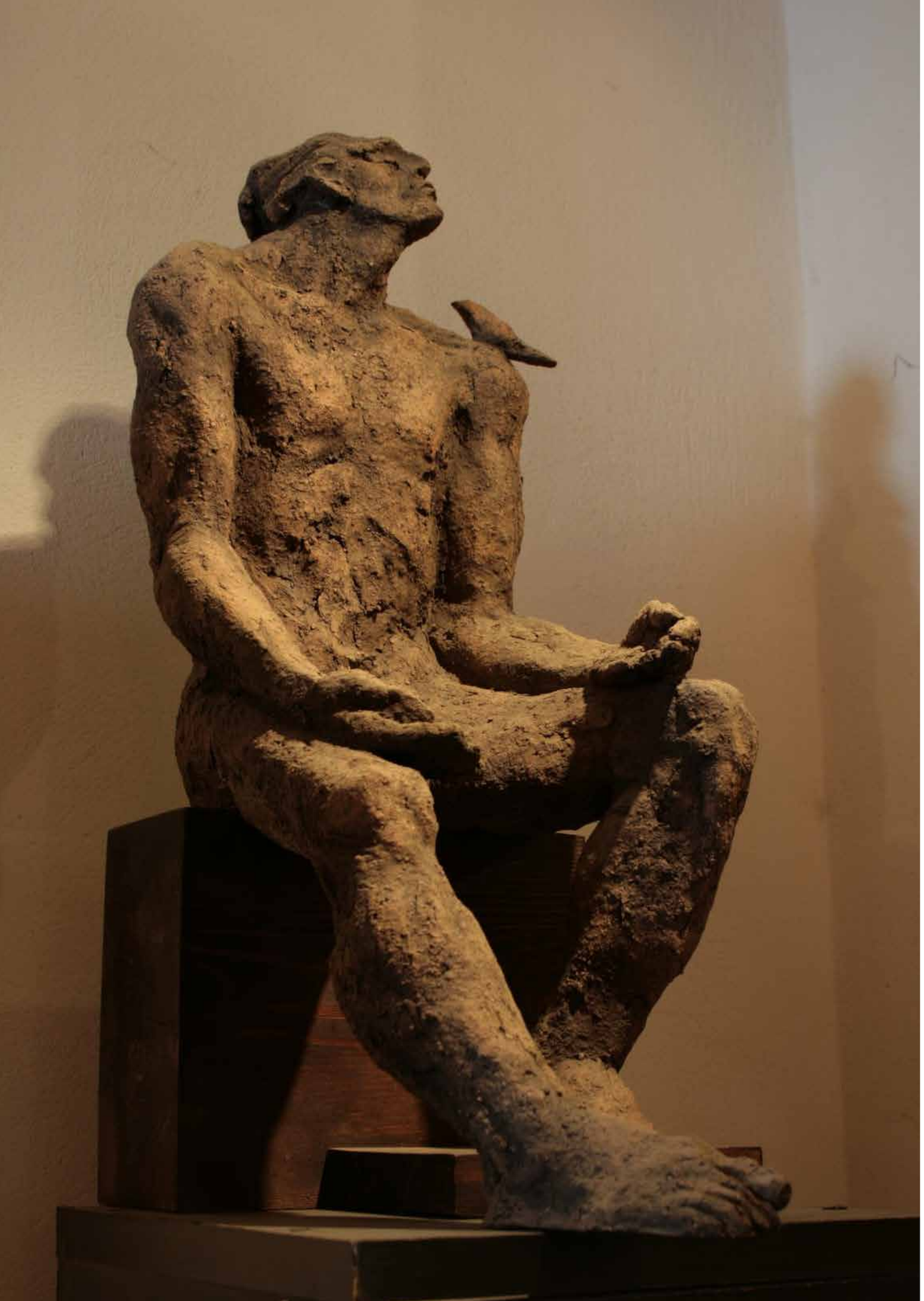
***

غالبية الناس لا تلحظ من المنحوتة سوى سطحها. تغيب عنهم الأعماق وجوهر الداخل. لذا لا أعجب من كثرة من ظنّوا أن إيران عدوة لإسرائيل، بينما هي، في العمق، حليفة.

***

كل حبّي وتضامني مع شعب فلسطين وليس مع سلطة مومياتية أو تنظيمات دينية كـ"حماس".

***



اعتدت محاورة شياطيني في عزلتي.
والشياطين لا تنافق.

***

المضحك - المبكي أن ترى اهتمام الكرة الأرضية بالهيئات "الدولية" من قبيل "محكمة الجنايات الدولية" و"محكمة العدل الدولية" والهيئة الأم "الأمم المتحدة".
أنا أدلق... التاريخي (كما الصهاينة والولايات المجرمة الأميركية، الخ..) عليها وعلى غيرها من اختراعات تلك القوى المهيمنة لاستمرار هيمنتها واقتراف جرائمها بحقّ الشعوب.
لقد رأينا كيف عوقب بوش وبلير وأثنار على جرائم الحرب في العراق.. فما بالك بما "حاق" بأكبر دول الإجرام كبلاد (الشيت)؟!

***

عندما حاول "تيو" إقناع أخيه "فانسان فان غوغ" بضرورة نقله إلى المشفى لمعالجة الطلق الناري الذي أصاب صدره أجابه "فانسان" وهو يدخّن غليونه: "البؤس لن ينتهي".

***

الفلسفة تعلّم الدقّة في اختيار الكلمة.
أنجبت أوروبا كثيرًا من الفلاسفة، لكن الأوروبيين من تلامذتهم الفاشلين.
نوّهت اليوم إلى هذا في حديث مع إسبان في بيتي، قلت "معاداة إسرائيل معاداة للسامية"، وافقوا جميعًا حسب العرف السائد، فأضفت "وأن تقتل إسرائيل الساميين الفلسطينيين ليس معاداة للسامية؟!". أصابتهم الحيرة فأطلقت طلقة الرحمة "النازيون قرّروا قتل اليهود لإنقاذ الآريين، والآريون الوحيدون في أوروبا الشرقية كانوا اليهود القادمين من مملكة الخزر!".
تركت أفواهًا فاغرة مستغربة وذهبت إلى مشغلي.
تعلّمي الفلسفة يا أوروبا!

***

لا أحد يسجّل حوارات الصمت.. وهي الأكثر بلاغة!
لي رأي في كلّ شيء، "على قدّ الحال"، تجدونه في تلافيف صمتي.. وأحيانًا في منحوتة ما.
وكأنما النحت لديّ ضرب من الصراخ!
المصيبة أن غالبية الناس لا تفهم لغة الصمت، تعتبره ضعفًا يؤكّد وجهة نظرهم.
المبصر في عالم العميان لا يستطيع إرشادهم جميعًا، بالكاد يستطيع تجنّب الاصطدام بهم.

***

العسكر ينسون مهمّتهم المفترضة الأولى: حماية أبناء بلدهم.
وذلك من أجل حفنة من المصالح والمال.
عسكر السودان هجّروا حتى الآن مليون سوداني التجأوا إلى دول الجوع التي تعتمد على المساعدات!
يقلّدون العسكر السوري الذي هجّر أضعاف الأضعاف من أهل البلد.
ابصقوا على العسكر أينما كانوا!

***

رأيت جدّي لأمّي مرة وحيدة سنة 1958 يوم جاء إلى بوينس أيرس ليودّعنا قبل رحيلنا إلى سوريا. أذكره شبيهًا بالمارد وصوته آتٍ من كهف عميق. ودّعنا وعاد إلى بطاحه البعيدة والمجهولة في عمق بلاد شاسعة شاسعة.
جاءنا بعد أشهر خبر موته مسافرًا في قطار .

***

الخوازيق ستلاحقنا دومًا!
الاستمتاع بالصمت ضرورة للكائن الحيّ، ومع الموت نعود إلى العدم.. والعدم صامت، لكننا لن نستمتع به. أليس خازوقًا أبديًا ؟!

***

أعرف أن زملائي ، أصدقائي التشكيليين المقربين، يستمعون إلى الموسيقى الكلاسيكية ، وهذا واجب. لكنهم يتقاعسون بالقراءة .
لا يكتمل ويستقيم تشكيل كما يجب دون معاملة جميع الأنواع.
صلب التشكيل موسيقى توحي بكلمة تجعلك ترقص.

***

الكيان الصهيوني من أكبر تجمّعات الفاشيين القتلة في تاريخ ما بعد الحرب الثانية، ويتميّزون بصفاقة البكاء وهم يقتلون الأبرياء ويردّدون أنهم ضحايا التاريخ !

***

أنتظر القدرة كما ينتظرون المهدي المنتظر.
وضعي أفضل.. احتمالاته ممكنة .

***

أحيانًا ، عندما يكثر الزحام ، يخطر بالبال أن تقول :
"أعطوني طينًا واتركوني وحدي". لكنك لا تلفظ.. وتكتفي بممارسة الحضور الغائب الذي تعلّمته من أمّي .

***

اليوم حدثت معجزة! فبعد أكثر من 50 ألف من القتلى في غزّة (لا يحصون من هم تحت الركام) وبمناسبة التقائه وزير خارجية إسبانيا، رأيت شكل من يعتبرونه وزير خارجية السلطة الميتة الفلسطينية.

لا أشتري اليانصيب عادة.. وربما كان اليوم مناسبًا. وقد نخبر غدًا بحلول المهدي المنتظَر!

أولو يالّلا.

***

"تعايش الناس زماناً بالدين حتى ذهب الدين، وتعايشوا بالمروءة حتى ذهبت المروءة ، ثم تعايشوا بالحياء حتى ذهب الحياء، ثم تعايشوا بالرغبة والرهبة، وسيتعايشون بالجهالة زماناً طويلا".

عن أبي حيان التوحيدي في "البصائر والذخائر".

***

ما من أسرار كبيرة في حسن صنع الأشياء. المواد تتجاوب مع بعضها عندما تشترك بشيء ما.

القرميد، أو البلوك الجافّين لا يتماسكان مع خليطة الإسمنت كما المرطّبين منهما. لا تحاول إلصاق صلصال عجنته لتوّك مع آخر ناشف .

تمامًا كما القبلة الرطبة على شفتين جافتين.

لا أسرار .

***

لا أدري من أين حصل والدي مرة على بذور الخشخاش (الأفيون). عندما أزهرت النباتات في الحديقة جاءنا جار والقلق يسبقه وقال لوالدي بإحدى اللهجات اليبرودية "يا أبو عِمور (عمر) هيدا الأفيوم ممنوع!".

" هيدا أفيون ؟" سأل الوالد وعلّق "لكن زهره جميل الملعون ..".

وظلّ يستمتع بأزهاره .

***

من آثار الهجرة وفوائدها :

عندما غارت المياه الجوفية في يبرود وأمحلت السماء وبارت الأرض.. التفت الأهالي للصناعة فباتت الأولى في سورية (بالنسبة إلى عدد سكّانها) إلى أن حلّ النظام الصهيوني وملالي إيران .. ستعاود.. صخورها تعلّم الصمود.

***

أن أعتاد الخسارة لا يعني أنني أنسى التمرّد .

***

اليمين الفاشي هنا يعتبر أيّ تضامن مع فلسطين تأييدًا للإرهابية "حماس" (وهي كذلك بالنسبة إلى أهلنا في غزّة - لن تجد امرأة سفور وحرّة -) . هذا كان دور داعش والنصرة وجيش الإسلام والإخوان المتأسلمين في تقويض ثورتنا .

***

صنفان من اليهود يغادران الكيان الصهيوني (مفرخة الأفاعي الفاشية): الذين خُدِعوا بالمشروع والدواب الكاسرة الجبانة . أما غالبية من يتظاهرون لتحرير الرهائن فشعارهم "أعيدوهم ثم أتمّوا إبادة الفلسطينيين".

كيان يشبه ألمانيا الثلاثينات: مبيضة النازية .

***

لماذا لا نتوقّف ونتساءل :

أيّ خير ممكن لهذا الكوكب المسكين ما دام أقوى بلدانه بالقدرة التدميرية: الولايات المجرمة الأميركية ، يتوجّب عليها أن تختار لإدارتها بين مومياء حمقاء اعتادت نسيان ما هي فيه وبلطجي جاهل ومدّع وعنصري ومجرم؟! ولا خيار آخر للتحكّم بقدرة التدمير تلك؟

استجيروا بالشياطين.. فالآلهة لا تنفع .

قلت للمرا :

أشعر بالخجل من كلّ جانب. مسقط رأسي (بوينس آيرس) يحكمه مهرّج مجرم يهوى المنشار الآلي وتجويع الشعب، وسوريا يحكمها مجرمون لا يجيدون حتى الهرج فيقتلون أهلها بكلّ الوسائل، والأنكى أنها تنتمي لما يسمّونه عالم عربيّ مسلم غدا نموذجًا للتخلّف والجهل والخيانة، ولم تكتفي الظروف بهذا وجعلتني أقطن في بلد يطعم عائلة من الطفيليات يسمّونها عائلة مالكة ولم يبق على المتوسط سواها والمغرب. وأسكن في كوكب جعلوا فيه يومًا للاحتفاء بالمرحاض الفرنجي ولا يرون ملايين الأطفال الذين يقضون من الجوع .

صار من المخجل أن يُدفن المرء في زبالة كوكب كهذا .

***

في كلّ الأديان دعوات دائمة للحماقة والنفاق .

***

اعتاد كثير من الأطبّاء هنا على محادثة المريض مستغرقين بالنظر إلى شاشة الحاسوب وقد يلتفتون إليه عندما يقوم ليغادر. أما طبيب الأمس فكان "لقطة"! ، بادرني سائلاً: "ما رأيك بالعيش بساق واحدة؟!". صفنت وأجبته: "بعض المنحوتات يمكن صنعها

على كرسي مدَولَب". كان كافيًا ليستعرض حياته الخاصة وروى لي قصّة حماه الذي عانى مثلي من آثار التدخين (لم أحدّثه عن "حماتياتي" !) ثم تحوّل الحديث إلى الثقافة العامة فأكّد لي أن الشعوب اللاتينية هي تلك التي سيطرت فيها الإمبراطورية الرومانية (!) فعلّقت: "صرنا قرايب إذًا لأنني من سوريا!" ثمّ دار الحديث عن شؤون ثقافية أخرى ليشرح في النهاية ضرورة المشي وكيفية تجنّب الآلام .

حكم عليّ بالمشي يوميًا وزيادة المسافة يومًا بعد يوم .

إذا مدّ العدم من عمري قد أصل إلى سورية مشيًا !

***

عندما يقال لي " الله معك" أفهمها " ليرافقك العدم".

وهم صائبون، لأن العدم يرافقنا إلى أن يأتي يوم فيزيحنا .

***

"يحزنني من يؤمن بقوميّة.. أراه يعيش بـ"غمّايات" كتلك التي يضعونها على جانبيّ عينيّ البغال .

ارتفاع غرناطة عن سطح البحر مماثل لارتفاع دمشق (حوالي السبعمئة مترًا) ، أمّا يبرود فألف واربعمئة مترًا .

مشغلي في "عين العصافير كان يرتفع عن هذا أو ينخفض، حسب حال النفس" .

تذكّرت هذا لأن ابننا فادي جاءنا بالأمس برفقة درّاجته بغية التدرّب ثلاثة أيام استعدادًا لسباق يصل غرناطة بـ"وادي آش" (مسقط رأس ابن طفيل) ثم صعودًا إلى إحدى قمم جبل "شُلَّير" (سيرّا نيفادا) قرابة الثلاثة آلاف متر ولمسافة مئة كيلومتر.

يفعلها هواية .

عمره 47 سنة يا جماعة !

لترافقه الشياطين.

***

أكاد أُنهي صنع طاولة صغيرة. تصلح كنصب تذكاري لأبي فهد (أشهر مدمن في يبرود)... بعد وضع زجاجة عرق فوقها.

(لا تنقصنا الطاولات في البيت ، لكن المواد قالت لي " نصلح لطاولة).

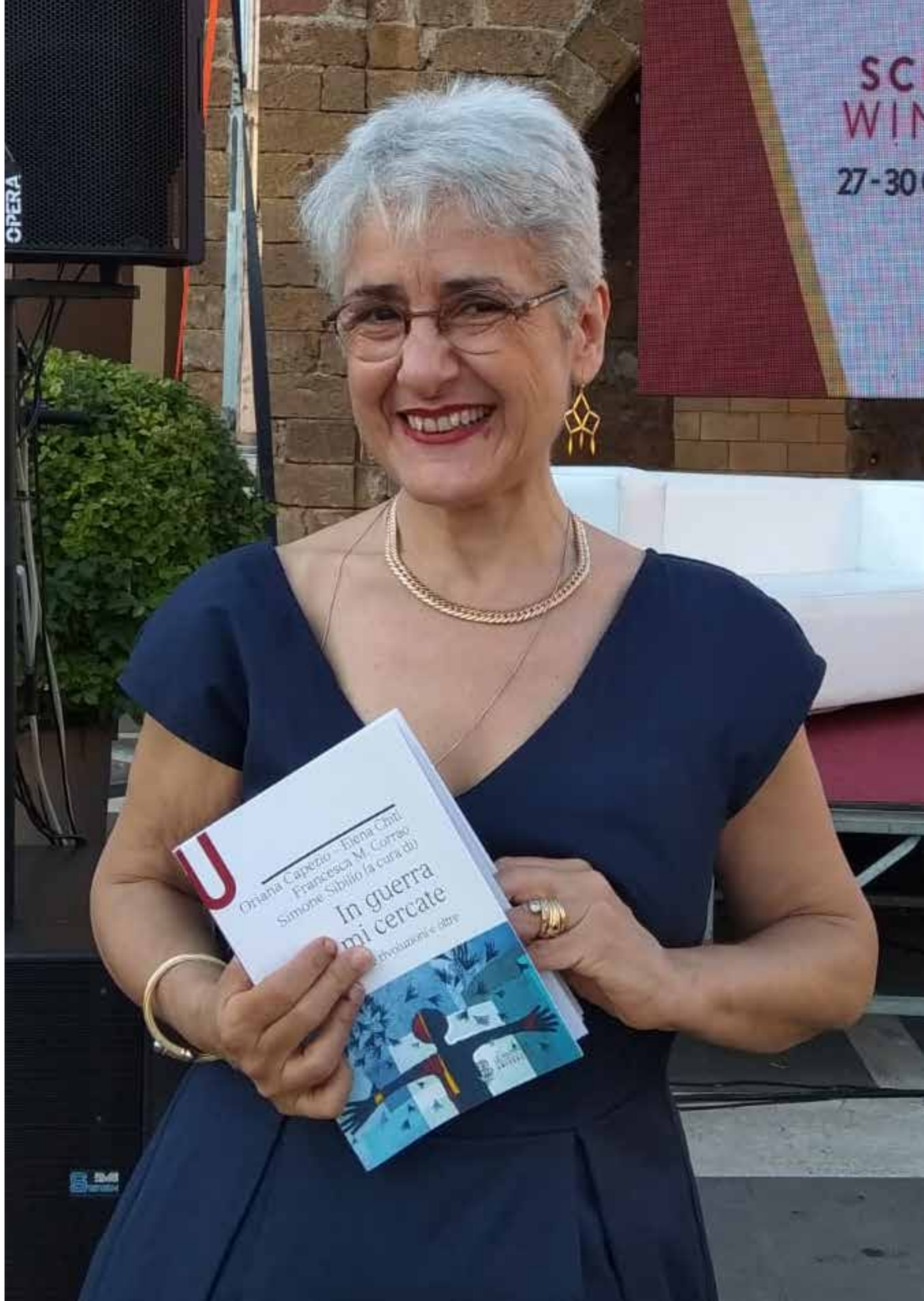
***

أعرف أنني أخطئ، لأنني لا أميل للقواعد .

لعلّها تفيد الذكاء الاصطناعي... وأنا ما زلت طبيعيًا .

نحات وكاتب من سوريا مقيم في غرناطة

فرانشيسكا ماريا كوراو
فرصة عربية لقارئ إيطالي



فرانشيسكا ماريا كورّاو مستشرقة وباحثة ومترجمة، أستاذة اللغة والثقافة العربية بجامعة لويس بروما، عضو في عدد من الهيئات والمنظمات العلمية، منها المنظمة الإسلامية والعربية في إيطاليا، المنظمة الأوروبية لدارسي الأدب العربي الحديث، منظمة المستعربين، معهد الفلسفة الشرقية (جامعة أوساكا بطوكيو). تدير ماستر للدراسات الإسلامية بجامعة لويس. وهي رئيسة اللجنة العلمية في مؤسسة "أوريستيادي" بمدينة جيبيللينا، مستشارة لدى "المجلس العلمي للحوار بين المؤمنين وغير المؤمنين" في المجلس البابوي للثقافة في الفاتيكان . قامت بنشر العديد من الأبحاث والدراسات في التاريخ، الثقافة، والشعر العربي. لديها دراسات في ثقافات البحر المتوسط. من مؤلفاتها وترجماتها "الشعراء العرب في صقلية" (ميسوجيا Mesogea)، "نوادر جحا" (المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة)، "الثورات العربية" (Mondadori موندادوري)، "إسلام، دين وسياسية" (جامعة لويس LUISS University Press)، "الإسلام ليس إرهاباً" بالاشتراك مع لوتشانو فيولانتي (المولينو). أنطولوجيا شعرية "لا تبحثوا عني في الحرب - الشعر العربي للثورات وما بعدها"، نشر باللغتين العربية والإيطالية (دار نشر موندادوري)، "الفرسان، الوصيفات والصحراء. تاريخ الشعر العربي" (معهد الدراسات الشرقية). «الخروج من هاوية المتوسط» ترجمة شعر نوري الجراح، (دار نشر موندادوري) وغيرها من الأعمال.

في هذا الملف (حوار ومقالة) تحاور «الجديد» الباحثة والمترجمة الصقلية حول أحدث أعمالها «تاريخ الأدب العربي» في مجلدين، بالاشتراك مع الباحثة والأكاديمية الإيطالية مونيكا روكو التي ساهمت بالإجابة عن بعض الأسئلة في الحوار مع كوراو حول هذا العمل البحثي الضخم الأول من نوعه بالإيطالية.

الجديد: لمن يتوجه هذا العمل الموسوعي، إلى دارس الأدب العربي مثلا أم إلى جمهور أوسع من القراء الإيطاليين؟

فرانشيسكا ماريا كوراو: الكتاب المنشور عن طريق أكبر وأهم دار نشر إيطالية يُخاطب الطلاب الجامعيين والجمهور العام من القراء. يهدف إلى نشر المعرفة بالتاريخ الطويل والغني للأدب العربي بطريقة علمية ولكن مبسطة. تُعتبر هذه المجلدات بديلًا آخر للكتاب الذي ألفه فرانشيسكو جابريلي عن تاريخ الأدب العربي والذي نُشر في الخمسينات.

توجد كتب أخرى لكن تعالج فترات زمنية محددة (العصر الكلاسيكي أو العصر الحديث، أو جوانب محددة مثل الرحلات أو التاريخ). مع هذا الكتاب، يتم توفير رؤية شاملة للقارئ الإيطالي من العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، حيث يتم الحديث عن كل من الشعر والنثر، والشعر الصوفي وأعمال كبار الرحالة. والأهم من ذلك، يُعتبر الكتاب جديدًا كليًا بالنسبة إلينا نحن الإيطاليين لأنه يخصص فصلين للأدب الأندلسي والصقلي وفصلًا للأدب الكوميدي ومسرح الظل.

الجديد: تقولين إن الإيطاليين (من المحتمل أن ينطبق على الأوروبيين عمومًا) ينظرون إلى الأشياء، بما في ذلك ثقافات الآخرين، من خلال تجاربهم والسياق المحيط بهم وهذا قد يكون ميزة ولكنه قد يشكل أيضا تحديا. ماذا تعنين بذلك؟ هل هي إشارة إلى هيمنة فكرة المركزية الغربية على نظرة الأوروبيين إلى الآخر الشرقي مثلا؟

فرانشيسكا ماريا كوراو: النظر إلى فنون الدول الأخرى

ربيع يسوف

يُغير وجهة نظرنا. لقد تم تعليم كل واحدٍ منا بقيم جمالية مميزة، وعندما نشاهد أو نقرأ شيئًا مختلفًا، تُفتح عقولنا نحو الدهشة وفكرة الجمال وفق الثقافات الأخرى. لهذا السبب أقول إن التجربة العربية في صقلية كانت ثمينة لأنها أثارت تغييرًا في الشعر الصقلي.

اليوم، تتكرر نفس الظاهرة: عندما نقرأ عملًا من الأدب العربي، نقارنه بنماذجنا، وهذا يمكن أن يُنتج آثارًا سلبية، ففي العادة يوجد أشخاص غير مستعدين لقبول الجديد والمختلف. لكن بالنسبة إلى الشباب، تتغير الوضعية، حيث يتمتعون دائمًا بالفضول والرغبة في التعلم حول أفكار جديدة. هذه الكتب بالتالي تساعد على إعداد الأجيال القادمة، وهذا جانب مهم وإيجابي. من يكتب، مثل من يُعلّم، يعمل من أجل الحاضر والمستقبل

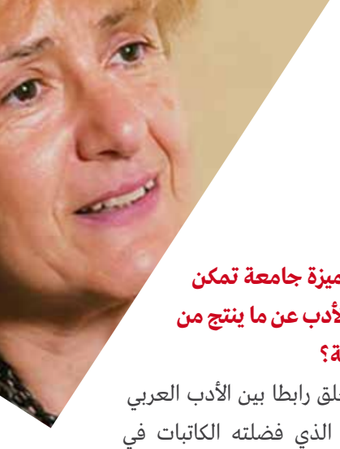
الجديد: هل من الممكن فهم الآخر فهما يذهب في عمقه وجذريته إلى حد التمثل، إلى درجة التطابق؟ أم أن الفجوة التي صنعها الجهل بالآخر لا أمل في ردمها تماما والشفاء من آلامها وعقابها؟

فرانشيسكا ماريا كوراو: نبدأ من الكتاب وهنا نعطي الفرصة للقارئ لمعرفة أعمال المؤلفين التي تمت ترجمتها . المختارات الصغيرة التي تصاحب المجلدين تعمل علي معرفة أعمال اختيرت لأنها تقدم قيمة عالمية لذلك فإنها أقرب إلى روح الثقافة الإيطالية والأوروبية.

الجديد: تشيرين إلى أن دراسة الأدب تكون العمل الأمثل لدراسة المجتمعات، بل هي كذلك، مادام الأدب يعكس الشخصية والهوية الحضارية للأمة، هل يمكنا القول إن الأدب قد لقي اهتماما لدى الإيطالي والأوروبي للتعرف والفهم؟ أم أن ندرة وجود هذا الأدب في المكتبات الغربية سيظل يشكل عقبة أمام التواصل والتعارف والتفاهم والتبادل والتشارك والاحترام؟

فرانشيسكا ماريا كوراو: قراءة الشعر والروايات تفتح نافذة على العالم الذي يعلم قراؤنا عنه القليل، أو يدركون ذلك من خلال شاشة الأحكام المسبقة (التي تكثر في وسائل الإعلام) على عكس ذلك يأخذنا الأدب إلى قلب الثقافة وتقاليدها ويجعلنا نحس بمشاعر الفرح والألم، ويجعلنا مشاركين في الحياة اليومية عبر القرون والأجيال في مختلف البلدان، فدون المعرفة لا يمكن إقامة حوار جدي وهذا هو شرط أساسي لتنمية مجتمعات متناغمة وتستمتع بالتعددية.

الجديد: ما هو أبرز ما يمكن الحديث عنه في دراسات الجزأين



الثالث والرابع من المجلد الثاني من عملك الموسوعي والذي يختص بالأدب العربي من التسعينات إلى الألفية الجديدة وأدب (الثورات العربية وما بعدها) . هل ثمة محددات في تطور الأدب العربي لهذه الفترة الزمنية يمكن إيجازها بخلاصات محددة جديدة علي هذا الأدب؟

فرانشيسكا ماريا كوراو: لقد استطاع الأدب العربي على مر القرون وفي تفاعله مع الثقافات الأخرى أن يتجدد دائما، أفكر في نشوء المقامات أو مسرح الظل على الرغم من احتفاظه بخصائصه المحددة إلا أنه استجاب لتطور الأزمنة والمجتمعات. لقد تسارعت عملية التحول في القرن الماضي وفي رأيي فإن الدراما في الثلاثين عاما الأخيرة قد أثرت بشكل كبير على الإنتاج الأدبي مع تزايد في الاستيطان والتعميق الروحاني، لقد جعلت المأساة الإنسانية للاجئين وضحايا عنف الحروب الأدب العربي معربا عن مشاعر إنسانية عالمية.

مونيكا روكو (الإجابة عن السؤال الخامس): لقد استطاع الأدب العربي في نهاية القرن العشرين أن يعكس جميع التحولات التي شهدتها المنطقة. من الدراسات المقدمة يظهر النضج الواضح للأدب العربي الذي بالإضافة إلى كونه ذا بعد وطني فقد حقق بعدا دوليا واعترافا مهمين جدا. لا يمكننا أن نغفل بروز العديد من الأصوات النسائية التي أحدثت ثورة حقيقة في التعبيرات الأدبية، من خلال تناول مواضيع جديدة لم تكن مطروحة قبل عقود .

كما تمكن الأدب العربي أيضا من التعبير عن نفسه من خلال نماذج لغوية جديدة ووسائل تعبيرية مبتكرة، في ما يتعلق بهذه الأخيرة فإن الأمثلة الأولى علي المدونات الأدبية قد أدت إلى ثورة حقيقية في اللغة والأسلوب الأدبي، بالإضافة إلى ذلك كان ظهور أنواع جديدة بدءا من الروايات البوليسية إلى الخيال العلمي والفانتازيا، بالإضافة إلى انتعاش بعض أنواع الأدب مثل أدب الرحلات والرواية التاريخية وهي ذات أهمية في العقود الأخيرة .

الجديد: خصصتم فصلا للأدب الذي أنتجه مهاجرون عرب أقاموا غالبا في أوروبا وكتبوا بلغتهم العربية، أولا ما المصطلح الذي أعطيتم لهذا الأدب؟ أدب مهجر، أم أدب شتات، أم أدب مغترب، أم أدب المنفى؟ هل ثمة مصطلح غالب؟ ثانيا: هل سلك البحث منحي يمكنه من استكشاف قيم وجماليات وميول تعبيرية مميزة جامعة تمكن من القول باختلاف جوهري لهذا الأدب عن ما ينتج من أدب في داخل حدود البلاد العربية؟

مونيكا روكو: في كتابنا أردنا أن نخلق رابطا بين الأدب العربي الحديث حول الهجرة (المصطلح الذي فضلته الكاتبات في الفصل هو أدب التهجير) وأدب المهجر، مع الأخذ في الاعتبار الفروقات اللازمة. لقد نشأ موضوع السفر والهجرة مع الأدب العربي وتعتبر المعلقات مثالا على ذلك. في العصر الحديث هناك العديد من الكتاب والكاتبات الذين واجهوا تجربة الهجرة سواء كانت قسرية أو غير قسرية، بدءا من جبران خليل جبران إلى الطيب صالح، سهيل إدريس وحنان الشيخ، والعديد من الآخرين، بالطبع ترتبط التجربة الحديثة للشتات بظاهرة العولمة للهجرات. وفي هذه الحالة كان دور الأدب العربي الذي استطاع التعبير عن نفسه بمستويات عالية حتى في لغات مختلفة عن العربية، هو تقديم القصص التي غالبا ما تكون درامية التي يعيشها الأشخاص وراء هذه الرحلات القسرية. علي الرغم من أن الموضوعات المطروحة مرتبطة بلا شك بالسفر وبالتجارب الأولى التي خاضها الناس في البلدان التي وصلوا إليها، فهي أيضا أمثلة عن بناء جنسيات جديدة وتداخل اللغات والسرديات المختلفة . أحب أن أذكر أن الأدب لا يقتصر فقط على السرد بل أيضا الشعر والمسرح فقد تمكنوا من تقديم أعمال بمستويات عالية استقبلت بنجاح كبير في أوروبا، حتى أصبحت أمثلة على أدب عالمي جديد. من الجدير بالذكر أن النصوص تحافظ علي ارتباط قوي جدا مع الثقافة الأصلية، الثقافة العربية التي تعتبر واحدة من أقدم الثقافات في العالم إن لم تكن الأقدم والتي تعبر عن نفسها بنفس اللغة لعدة قرون .

تعليق أخير

فرانشيسكا ماريا كوراو: عملت لسنوات عديدة على أدب العرب الذين يعيشون في الخارج، بدءا من جبران خليل جبران ومرورا بأدونيس وأتيل عدنان ومحمود درويش ونوري الجراح، ولا بد أن أقول إن قصائدهم استقطبت أصوات ومشاعر العالم الحديث في إطار الشعر العربي الكبير مما يمنح الحياة مشاعر إنسانية جديدة.

أجرى الحوار من لندن: قلم التحرير

مقال

"تاريخ الأدب العربي" بالإيطالية

فرانشسكا ماريا كورّاو ومونيكا روكو

يمثل مجلدا "تاريخ الأدب العربي"، اللذان يتم نشرهما حالياً من قبل دار النشر Le Monnier / Mondadori Educational، تتويجا لسنوات دراسة وأبحاث قام بها المؤلفون والمحررون على مدار العقود الأخيرة. هذا العمل لا يتجاهل ما أنجزه أساتذتنا في الماضي، بل يدمج التراث مع النظريات النقدية الأدبية الحديثة، كما يقدم لمحة عن الإنتاج الأدبي والشعري والمسرحي الجديد في القرن الحادي والعشرين. والواقع أن لدراسة الأدب العربي في إيطاليا تقليد طويل ومشرّف تطور مع مرور الزمن: في هذا العمل، تجدون إسهامات لأساتذة مثل فرانشيسكو غابرييلي، فرجينيا فاكّا، باولو مينغانتي، أومبرتو ريتزيتانو، دانييلا أمالدي، جوفاني كانوفا، إيزابيلا كاميرا دأفليتو وغيرهم ممن تمت الإشارة إليهم في الفصول المختلفة. وقد أسهم العديد من الخبراء الذين تخرجوا من هذه المدرسة في تعميق فهمنا لفترات وموضوعات بعينها. لمن يهتم بالأدب العربي، سواء في فترات ما قبل الإسلام أو الأدب الكلاسيكي أو ما بعد الكلاسيكي أو الأدب المعاصر في السياق الأكاديمي، ليس من السهل الابتعاد عن النهج الأكاديمي مع الحفاظ على الدقة العلمية المطلوبة.

في هذا العمل، سعينا إلى تنظيم المحتوى بناءً على مفهوم 'الحقب"، واعتمدنا نهجاً تاريخياً يلتزم بمعيار علمي وتاريخي - أدبي مشترك، مع التأكيد على ضرورة تحديد الفترات الانتقالية من عصر إلى آخر، على الرغم من صعوبة تحديد هذه الفترات بدقة في بعض الأحيان.

يتشكل الحديث والكلمات من خلال المعارضة بين المعنى والصوت. المعنى هو نتيجة، وليس أصلياً ولا ثانوياً، بل هو اعتباطي ولا يوجد أيّ رابط مثلاً بين مفهوم الصحراء والصوت الذي يُعرّفه. نحن ندرك جميعاً أن صورة الصحراء ترتبط لدينا بعدد محدود من الكلمات، بينما يستخدم العرب كلمات أكثر من ذلك بكثير للتعبير عن نفس المفهوم، وهذا ينطبق على أشياء كثيرة أخرى. في البحث الأدبي، يجب أن نعتمد على فكرة التزامن، وفقاً لمبدأ دي سوسير الذي يقول بأن الأنظمة اللغوية والأدبية تتطور باستمرار. الأدب هو محور النقد الأدبي، وهو علم يعتمد على البعد التاريخي. الكلمات، وكذلك الأفكار والمفاهيم، لها عمق تاريخي داخلي. لذا، فإن دراسة الأدب هي وسيلة لفهم المجتمع، وتجعلنا نعيش أحلامه ومآسيه من خلال الكلمات. نحن باعتبارنا دارسين نعيش ضمن تاريخنا الخاص، وننظر إلى الأشياء من خلال تجاربنا والسياق المحاط بنا، وهذا قد يكون ميزة، ولكنه قد يشكل أيضاً تحدياً. نحن نستفيد من رؤية الآخر، لكن هذه الرؤية تظل محدودة بتجاربنا الخاصة. ومع ذلك، من خلال التبادل المشترك، يمكننا أن نساهم في توسيع فهمنا للعالم.

هذا العمل موزع على مجلدين، يتضمن كل منهما 16 فصلاً موزعة على 4 أجزاء. في كل جزء تم تحليل الفترات الزمنية والموضوعات المختلفة. المجلد الأول - الأدب العربي: من العصر الجاهلي إلى العصر ما بعد الكلاسيكي - يضم الأجزاء التالية: الجزء الأول (من الجاهلية إلى الخلافة الأموية)، الجزء الثاني (عصر الخلافة العباسية)، الجزء الثالث (الأمراء، السلاطين والخلفاء في عصر السيادة المجزأة)، والجزء الرابع (العالم العربي في العصر ما بعد الكلاسيكي). أما المجلد الثاني - الأدب العربي: من النهضة إلى الثورات وما بعدها - فيضم الأجزاء التالية: الجزء الأول (النهضة وتطور الأدب العربي حتى عام 1948)، الجزء الثاني

(الأدب العربي بين 1948 و1991)، الجزء الثالث (الأدب العربي من التسعينات إلى الألفية الجديدة)، والجزء الرابع (الثورات العربية وما بعدها). في كل من المجلدين، يتم تقديم كل جزء بمقدمة تاريخية حتى يتمكن القارئ من فهم الأدب كمساحة للتفاعل النقدي مع السياق التاريخي والسياسي والاجتماعي الذي يعبّر عنه. تلي هذه المقدمة التاريخية الفصول الفردية التي يتم فيها تحليل الحركات والتيارات والمؤلفين في فترة زمنية معينة. تتيح الدراسة التفصيلية لمرحلة أدبية مّا فهم خصائصها من منظور تزامني، فضلا عن تتبع السمات المميزة في النص الواحد. يمكن قراءة الفصول المختلفة بشكل متسلسل لتتبع تطور النوع الأدبي في فترات زمنية مختلفة. تحليل الخصائص المميزة للأشكال الشعرية والسردية والدرامية مرفقة بجهاز متكامل من الدراسات المستفيضة والسيرة الذاتية للمؤلفين، بالإضافة إلى قراءات عبر الإنترنت (ترجمات أصلية أو منشورة) مدمجة في النسخة الرقمية للعمل، والتي يمكن التعرف عليها من خلال أيقونات مرجعية في النص. كما تتضمن الصور والخرائط. الدراسات المستفيضة هي ذات طابع موضوعي (الاتجاهات والأنواع الأدبية الخاصة)، تاريخية - ثقافية (بالنسبة إلى الأحداث أو الحركات) ومتعددة التخصصات (العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى مثل السينما، أو بين الأدب وعلوم مثل السياسة والفلسفة). أخيرًا، في كل فصل توجد إشارات وإحالات إلى فصول أخرى تتناول نفس المؤلفين أو الموضوعات المشابهة، ولكن في مرحلة أو سياق مختلف. تختتم جميع الفصول بمراجع ببليوغرافية أساسية.

في نهاية كل جزء، يتم تقديم قاموس يشرح بإيجاز بعض المصطلحات المتعلقة بالأنواع والأشكال النصية، وكذلك المصطلحات التقنية. بالإضافة إلى ذلك، لتسهيل القراءة، تم توفير فهرس للأسماء. لاستكمال كل ذلك، توجد جداول زمنية تدرج الأحداث الأدبية والفنية - الثقافية والتاريخية للثقافة العربية بالتوازي مع تلك الخاصة بالثقافات الأخرى (خاصة

يتناول المجلد الأول تاريخ الأدب العربي من العصر الجاهلي إلى العصر ما بعد الكلاسيكي. الجزء الأول (العالم العربي منذ بدايات الإسلام حتى الدولة الأموية) يصف الأدب باللغة العربية بدءاً من المرحلة التي سبقت نزول القرآن الكريم وصولاً إلى الإنتاج الأدبي في زمن الدولة الأموية (680 – 750). يتم توضيح السمات الأساسية للأدب القديم والتطور الفني والثقافي الذي أعقب نزول القرآن. يغطي هذا الجزء فترة زمنية طويلة نسبياً، تمتد من القرن السادس إلى القرن الثامن تقريباً، وتشكل المرحلة الأساسية لتطور الأدب العربي بأكمله.

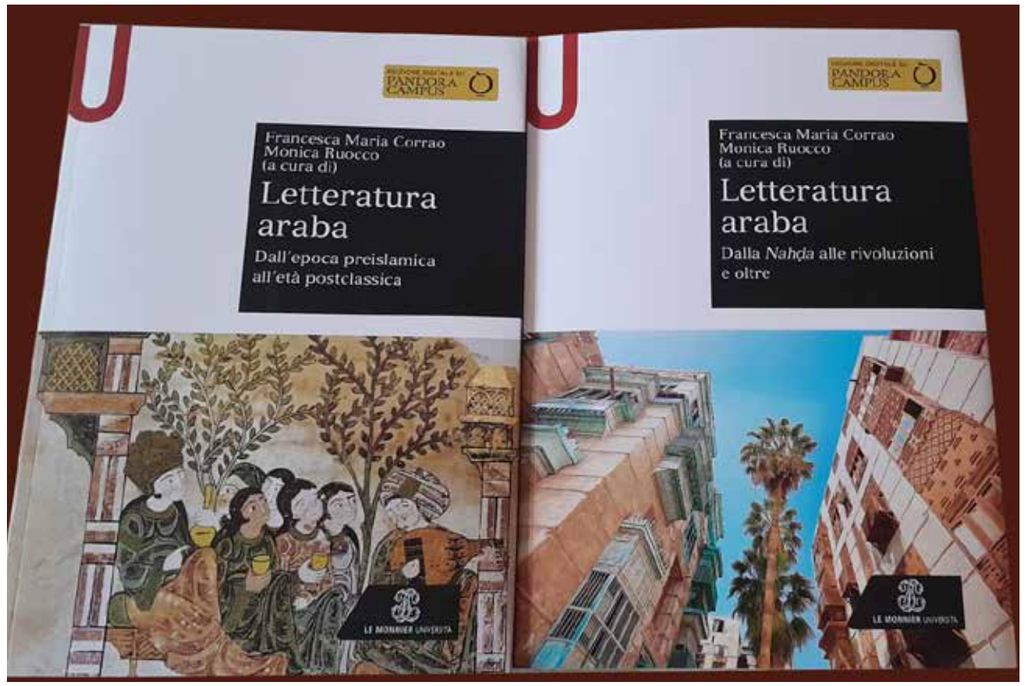
لقد تم تقسيم الجزء الأول إلى أربعة فصول، وقد تم تصميمه ليكون إطاراً مرجعياً يساعد في فهم التطور الفني والثقافي اللاحق. فمع نزول القرآن الكريم، يبدأ تغيير عميق في القيم يشمل النماذج الجمالية ومنهجيات النقد (ليس فقط من الناحية الشكلية) المناسبة لتقييم الشعر والإنتاج الثقافي بشكل عام. في القرون التي تلت ذلك، كان الشعر الجاهلي والشعر الذي تلاه مباشرة نموذجاً مرجعياً للأدباء. لذلك، بعد الفصل الأول المخصص للشعر الجاهلي، يأتي فصل مخصص للقرآن الكريم، ثم دراسة عن الشعر في العصر الأموي، وفصل آخر حول تطور النثر، مع تركيز خاص على علم التأريخ والتراث النبوي.

الجزء الثاني (عصر الخلافة العباسية) مكرس لأحد أهم عصور ازدهار الأدب العربي، الذي يمتد من حوالي 750 إلى 1250. هذا الجزء مقسم إلى فصلين، يخصص الأول لدراسة الشعر، باعتباره الشكل المفضل للتواصل الأدبي في العالم العربي في تلك الفترة. يليه فصل عن النثر مع تحليل نظري لمختلف الأنواع الأدبية، الأساليب، والتراكيب الداخلية. في هذه الفترة، يتطور النثر في تفاعل مع الشعر وليس في معارضة له: ولذلك تم التأكيد على التداخلات والتوافقات التي تظهر تكامل هذين النوعين الأدبيين في وحدة عضوية. في هذه المرحلة، تتضح المسارات الفنية والأدبية التي تتسم بالتداخلات والتقاطعات (النثر الشعري).

في الجزء الثالث (الأمراء، السلاطين والخلفاء في عصر السيادة المجزأة)، يركز أول فصلين على الإنتاج الأدبي الأندلسي والصقلي، مع تعمق في دور المترجمين والتبادل والتفاعل بين شمال البحر المتوسط وجنوبه. في بعض الفصول، تمت تلبية الحاجة إلى إبراز خصائص بعض الأنواع الأدبية التي تطورت بشكل متقاطع: مثل الأدب الصوفي، أدب الرحلات، الأدب الشعبي، الأدب الكوميدي ومسرح الظل. هذه الأنواع الأدبية تميزت عن تطور الأنواع الأدبية الأخرى، رغم أنها في بعض الأحيان قد تداخلت معها.

الجزء الرابع (العالم العربي في العصر ما بعد الكلاسيكي) يشمل ثلاثة فصول: الفصل الأول مخصص للنثر في العصر المملوكي؛ الفصل الثاني للشعر في الفترة التي تمتد من الأيوبيين (القرن الثاني عشر إلى الرابع عشر) إلى العثمانيين (القرن الرابع عشر حتى الثامن عشر)؛ والفصل الثالث للنثر العثماني (حتى المرحلة التي تسبق العصر الاستعماري الذي سيتم تناوله في المجلد الثاني). لا تزال الأبحاث التي يجريها الباحثون في هذه المرحلة الغنية بالتجارب الفنية في بداياتها، ولذلك فإن الفرضيات والتصنيفات لم تصبح نهائية بعد. تتسم التيارات الأدبية التي ظهرت في هذه المرحلة بتعددية قوية في الأساليب، وبالتداخلات والتجارب في لغات جديدة، مما يمهد لظهور بعض الموضوعات الأدبية في أوائل القرن التاسع عشر.

يتناول المجلد الثاني تاريخ الأدب العربي منذ عصر النهضة حتى يومنا هذا. ويبدأ الجزء الأول (النهضة وتطورات الأدب



العربي حتى عام 1948)، المقسم إلى ستة فصول، بحركة الإحياء الثقافي المعروفة بالنهضة، والتي بدأت في مطلع القرنين الثامن عشر والتاسع عشر واستمرت حتى العقود الأولى من القرن العشرين. خلال هذه الفترة، لعب الرحالة والمترجمون دورًا أساسيًا في تعريف العرب بالثقافة الغربية ونشر الأفكار الجديدة التي تغلغلت تدريجيًا في المجتمع في سياق كان معرضًا بالفعل لدفعات كبيرة للتغيير والتحديث. من وجهة نظر ثقافية وأدبية، اقترنت المواجهة مع النماذج الأوروبية بحركة إحياء عناصر وأنواع أدبية تنتمي إلى التراث الكلاسيكي. وسرعان ما أجبر التغلغل العنيف للاستعمار الأوروبي، الذي حلّ محل الاستبداد العثماني، الأدباء والمثقفين العرب على التفكير في علاقتهم بالغرب، وهو موضوع شكّل جزءا كبيرا من إنتاج هذه المرحلة والفترات اللاحقة. وخلال هذه المرحلة، شهد الشعر والرواية والأدب الدرامي ابتكارات عميقة كانت حاسمة في تطور هذه الأنواع الأدبية. وقد اخترنا أن نخصص فصلًا خاصًا للمجلات الأدبية التي أفسحت صفحاتها مجالاً واسعاً لهذه الابتكارات من خلال نقاشات حية ومواجهات فكرية.

يركز الجزء الثاني (الأدب العربي بين عامي 1948 و1991)، المقسم إلى خمسة فصول، على ما يمكن أن نعرّفه بالمرحلة الناضجة والواعية من الإنتاج الأدبي العربي المعاصر، معبّراً عنها بجميع أنواعها. تشكل النضالات المناهضة للاستعمار وولادة الدول القومية والحركات التي تمجد العروبة (الناصرية أولاً وقبل كل شيء) خلفية لأدب ملتزم سياسياً ومكرس لتجريب أشكال جديدة ومواجهة التراث التقليدي. بدأ الأدباء من العالم العربي يدخلون المشهد الأدبي العالمي، حتى أن المصري نجيب محفوظ حصل في عام 1988 على جائزة نوبل للآداب. وأدّت الأحداث الحاسمة مثل القضية الفلسطينية أو الحرب الأهلية اللبنانية إلى ظهور اتجاهات جديدة مثل أدب المقاومة وأدب ما بعد الصدمة. تم تخصيص مساحة واسعة لإنتاج بلدان المغرب العربي، وهو إنتاج غني بشكل خاص ومهمل بشكل غير مفهوم.

أخيراً، تم تخصيص فصل للأدب الذي أُنتج خارج حدود ما يسمى بـ"الوطن العربي": وهو ما يُعرف بأدب المهجر، أو الشتات، أو المنفى، والذي أصبح مع مرور العقود ذا أهمية متزايدة، ليس فقط من حيث الكم. الجزء الثالث (الأدب العربي من التسعينات إلى الألفية الجديدة)، المكون من فصلين، يتناول فترة حساسة للغاية في التاريخ المعاصر للأدب العربي. فمن جهة، شهد العالم العربي في بداية التسعينات من القرن الماضي تحولات عميقة تركت بصماتها بشكل كبير على حساسية المثقفين (من كتّاب وفنانين)، الذين تأثروا أيضاً بالتحولات الجيوسياسية العالمية الجديدة. ومن جهة أخرى، فإن النشاط السياسي الذي لم يعد يعترف بالدولة كمرجعية أساسية له حفز إنتاجات أدبية وصفها بعض النقاد بأنها ما بعد الوطنية أو ما بعد السياسية. من بين هذه الإنتاجات، تبرز مساهمة نسائية مثيرة للاهتمام، تركز على جسد المرأة في الكتابة، بهدف إعادة تمكين هذا الجسد من استكشاف الذات والعالم. ويختتم هذا الجزء بفصل عن تلك الأجناس الأدبية الجديدة، مثل الخيال العلمي والرواية السوداء، التي ستلقى صدى واسعاً في زمن الثورات. الجزء الرابع (الثورات العربية وما بعدها)، ينقسم إلى ثلاثة فصول، يفتح نافذة على أحدث توجهات الأدب في العالم العربي في الحقبة ما قبل الثورات وما بعدها. في هذه المرحلة، إلى جانب أنواع السرد والشعر والدراما، يبرز إنتاج ملحوظ ينتشر عبر الإنترنت ووسائل الإعلام الجديدة، مما يجدد الكتابة واللغة ويتناول مواضيع ملحة مثل الحريات الفردية واحترام التنوع. انطلاقاً من هذه الفرضية، يعتمد هذا الكتاب على التنسيق تضافر الخيارات العامة، التي أصبحت ممكنة بفضل استعداد المؤلفين والمحررين لكل فصل للمشاركة في الكتابة، وإعادة القراءة، ومناقشة الأجزاء المختلفة، مما أثرى التجربة المتبادلة وأدى إلى تناغم في المهارات والأساليب والميول المختلفة. تحمل النبذ التاريخية والفصول والملخصات والمواد اسم من كتبها، والذين يُعدّون من كل الجوانب مؤلفين حقيقيين لها.

نتوجه بالشكر الخاص للمؤلفات والمؤلفين الذين شاركونا في هذه المهمة التي تذكرنا بكتاب" منطق الطير" لفريد الدين العطار، حيث يتم الوصول إلى المعرفة من خلال تبادل الخبرات. ولولا مساهمة المدارس العربية التي تجوب إيطاليا عبر تورينو وميلانو والبندقية وروما ونابولي وكاتانيا، - دون أن ننسى بيسكارا وكازيرتا وبرغامو وفلورنسا وماشيراتا وباري وليتشي وميسينا وراجوزا وباليرمو وكالياري، وصولاً إلى السويد والنرويج - لما اكتمل هذا العمل.

مستعربتان ومترجمتان من إيطاليا

مقال

الحداثية بطبعة استشراقية

الأدونيسية والسلفية الإيرانية

خلدون الشمعة

طرح أدونيس القائل إن الثورة الحقيقية هي التي تغير المجتمع ولا تكتفي بتغيير النظام، يذكرني بعقم شعارية تحولت إلى شعائرية.

عقم الشعائرية التي يروج لها أدونيس يستدعي صورة ساعة حائط يذكر الفيلسوف كيركغارد في معرض سخريته من القرن التاسع عشر أن بندولها ظل يقرع عاليا ولكن عقربيها كانا عاجزين عن تحديد الوقت. وهي صورة تبدو اليوم أشد انطباقا على مفهوم الثورة في الأدب العربي المعاصر منها على الفكر الأوروبي في القرن قبل الماضي.

لماذا القرن التاسع عشر؟

لأن تسييس التنوع السوري بدأ حوالي القرن التاسع عشر مع ظهور مسألة الأقليات من منظور الاستعمار الغربي للعالم.

هذا التسييس للتنوع السوري الذي استندت إليه أطروحة أدونيس لا معنى له، أو ربما كان تكريساً للأطروحة الا ستشرا قية .

وهذا التكريس، وفق المنظور السوري يمكن ضرب مثال، أو أمثلة على عدم انطباقه على المنظور السوري في مرحلة الاستقلال: الكردي محمد علي العابد رئيس جمهورية (1932 – 1936)، والمسيحي فارس الخوري رئيس الوزراء السوري (1954 – 1955)، والعلوي محمد عمران نائب الرئيس (1963 – 1964)، والدرزي سلطان باشا الأطرش قائد الثورة السورية الكبرى على الفرنسيين (1925).

ما أود قوله هنا أن طرح أدونيس القائل إن الثورة الحقيقية هي التي تغير المجتمع ولا تكتفي بتغيير النظام صحيح، بل صحيح وبدهي، ولكن النظام الأسدي، علوي المنزع، كان يتدخل في حياة مواطنيه تدخلا استخباراتيا أمنياً مرعباً.

وهذا يتجاوز نصف القرن من حكم العسكرتاريا الطائفية باسم بعث شعائري.

كيف يمكن تغيير المجتمع من دون تجاوز الشعار القائل بضرورة تغيير النظام السياسي؟ هذا الطرح التعجيزي يتجاهل ما فعله النظام العلوي الطائفي بأدواته التي أذكر منها جبران كورية رئيس القسم العربي في ألمانيا الديمقراطية الستالينية، الذي كلف بالاتصال بمعارضي النظام والتهديد بقتلهم، وإسكندر لوقا الذي ابتكر مصطلح Shorthand خصيصا لدكتاتورية الأسد، وورث ابنه حسام لوقا موقفاً يحول دون تغيير النظام ويدعم تطييف المجتمع، بل علونته، ومن ثم الحيلولة دون تغييره؟

هذا يعني بأبسط معانيه، أن الأطروحة الأدونيسية حول تغيير المجتمع قبل تغيير النظام هي محاولة يائسة للتهرب من الإسهام في تغيير بنية النظام. بل إن اللعب بورقة الأقليات واستغلالها هو تجاوز للمكونات السورية الشاملة التي سعت العسكرتاريا الطائفية والاستخباراتية إلى تغييبها، بدءاً من التشويه المنهج للمرحلة الديمقراطية باسم الأمر الواقع طائفي المنزع، وبالتالي تجاوز ما فعلته الدكتاتورية الاستخباراتية من تدمير للمجتمع السوري وإحلال للجحيم الطائفي محل الاستقلال الديمقراطي، تحت مظلة البعث المثير للرثاء.

وأذكر هنا أن حماية الدكتاتورية الأسدية، علوية المنزع، بتسليم سوريا للنفوذين الإيراني والروسي، تزامن مع تحول جذري في الأنثروبولوجيا التي فجرها إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق" في الثمانينات من القرن الماضي. بيّن سعيد مشكلة الفصل بين المراقِب والمراقَب، أي الإمعان في الفصل بين "نحن" و"هم".

هذا المنظور الغربي يتوافق، إلى حد كبير، مع الدكتاتورية الأسدية بتخلصها من الأغلبية باسم حماية الأقليات، ويتناقض مع حقيقة المدنية السورية المتجاوزة للمفهوم الغربي.

ومادام الحديث يدور حول الأدونيسية وتناقضاتها، لا بأس من الإشارة إلى كتاب مهم وأعني به كتاب جيمس فريزر "الغصن الذهبي" الصادر في عدة أجزاء (1854 – 1941) هذا الكتاب لم يؤثر بالشاعر ت.إس. إليوت وحده، بل كان له معجبون آخرون بدءاً من لودفيغ فيتغنشتاين وسيغموند فرويد.

كتاب "الغصن الذهبي" ومدونة سوزان برنار من الأعمال التي أثرت بشكل أو بآخر على الحداثية العربية بطبعتها الأدونيسية.

أخيرا، أعود إلى أدونيس الشاعر والناقد بالغ الأهمية بلا شك، لأقول إن افتراضه المسبق بأن انتصار التيارات السورية المسلحة، هو انتصار سلفي، رغم تأكيد المسؤول عن هذه التيارات بأن السلفية أصبحت ملكاً للماضي، تدعو للتغيير وتعارض التكفير، افتراض لا معنى له.

هذا التأكيد الأدونيسي أن التغيير المُضَحّي بالاستقلال السوري بتبني السلفية الإيرانية بقضها وقضيضها، يجعلني لا أتردد بالقول إنه بصرف النظر عمن سيحكم سوريا فإنه لا بد أن يكون هذا الآتي أفضل من نظام سلفي مجرم.

ناقد من سوريا مقيم في لندن

ناظم حمدان

مقال

وجوه الأحادية اللُّغويّة عند جاك دريدا

ملاك أشرف

انشغل عدد من الدارسين بعبارة جاك دريدا (1930 - 2004): «أنا لا أملك إلّا لُغة واحدة ومع ذلك فهي ليست لُغتي» الواردة في كتابه "أحادية الآخر اللُّغويّة". هؤلاء ذهبوا إلى تفسيرها في سياق أقاليمه اللُّغويّة بحمولاتها الحاضرة ودلالاتها الغائبة. نحن هُنا لن نحاولَ أن نضعَ دريدا على محك البحث الهرمينوطيقي كما فعل مُترجم الكتاب عمر مهيبل الذي اكتفى ببعض الدلالات المُتقاربة، إنما سنقوم بتحليل مرموزاته المُستعملة وتأويلاته الفكريّة المتعددة في إرثه الفلسفيّ، التي تميزه عن غيره من المفكرين، الذين يركزون على غرائبية الجمل والتفكيك المنهجيّ.

إن التحليل هو عملية دراسة موضوع ما بتفصيلٍ دقيق؛ ممّا يؤدي إلى تقسيم عناصره وأجزائه الأساسيّة بطريقة واعية توحي بفهمٍ شاملٍ، يتضمن ذلك اتباع نهج نقديّ مثل التفكيك الذي يفحص الطبيعة المُعقّدة للنصوص والافتراضات الثقافيّة المضمرة في هوامشها؛ بهدف بيان المعاني الخفيّة والمضامين الغامضة.

اهتم جاك دريدا باللُّغات بشكلٍ عامّ واللُّغة الفرنسيّة بشكلٍ خاصّ وهو اهتمام في غاية الأهمية والحساسيّة، أثمر عنه تمحيص ونقد أقرب إلى الحوار المونولوجيّ منه إلى الخطاب اللاستشعاريّ، بعيدًا عن منهج دريدا التاريخيّ - التراكميّ - الذي عادةً ما يتبعهُ.

لعلّه أراد من مقولتهِ المُوجزة أن يخبرنا بأننا لا يمكننا إتقان إلّا لُغة واحدة وأن العديد من اللُّغات الأخرى ليست سوى مُحاولاتٍ لإقناع الذات بقدرتنا الاحترافيّة على التواصل مع العالم المُفرط في التظاهر اللُّغويّ، وهذا لا يعني أننا لا يمكننا أن نتكلمَ إلّا بلُغة واحدة فقط.

استعرض في كتابه علاقته المُلتبسة باللُّغة الفرنسيّة ومواقفه من الجزائر بغية الوصول إلى ما هو ثابت وواضح أي غير مُشتت ولا مُفكك مع سعيه الدؤوب لتفسير الهُوية، الأنا، المواطنة وخوفه من الترحال اللُّغوي والجغرافيّ.. هذه مصطلحات أساسيّة ومفتاحيّة، يمكن أن تؤسس مباحث قائمة بذاتها وفقًا لرأي - أستاذ الفلسفة - مهيبل.

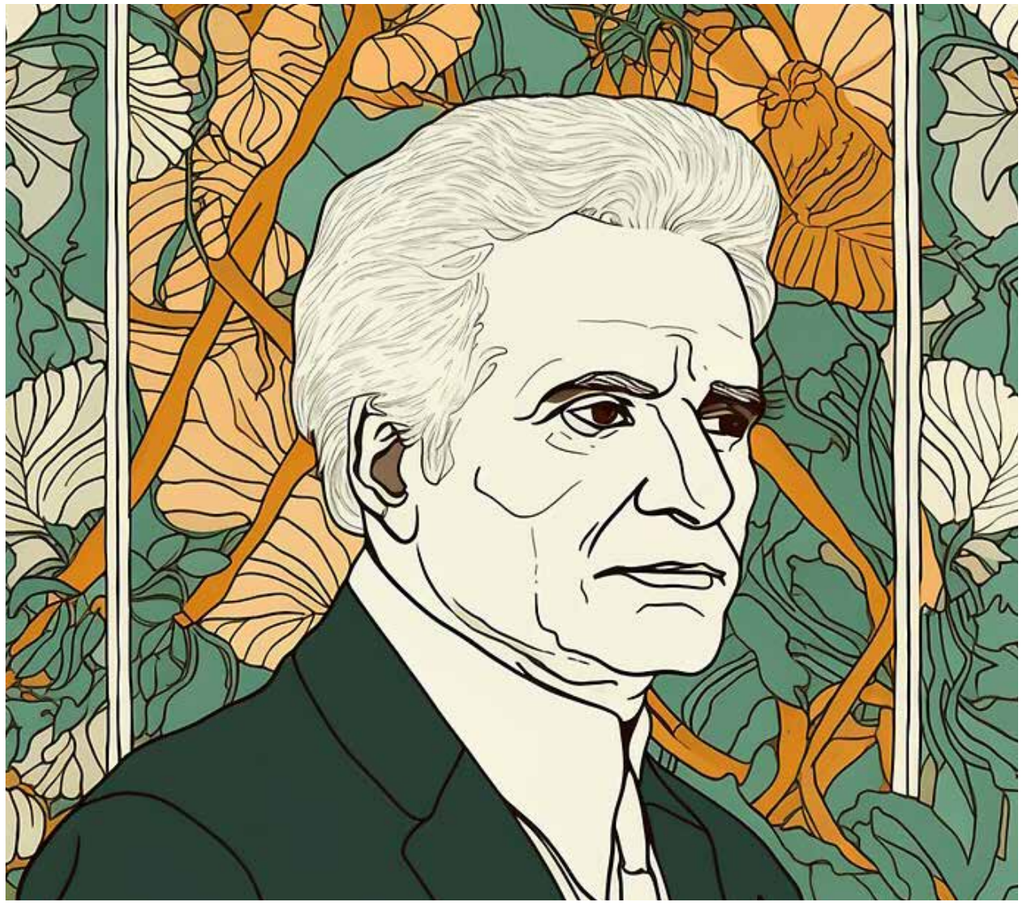
يعدّ دريدا اللُّغة بيتًا آمنًا تسكنه ويسكنها دائمًا، لا يستطيع أحدٌ أن ينتزعه منها أو ينازعه في لُغته الأحاديّة على الإطلاق، يقول « لقد كنتُ دائمًا أرغب في أن أكون أنا، فهذهِ الأحادية اللُّغويّة بالنسبةِ إليّ هي أنا ذاتي». شعرَ بوجود الأنا ومعنى الذات من خلال هذهِ اللُّغة التي يتقنها ولولاها لما كانت أناه كما هي. وهذا أمرٌ طبيعيّ، إذ تشكّل اللُّغة هُوية المرء وتمنحهُ جواز مرور للسفر إلى أعماق المُراد في كُلّ شيء بلا شكّ.

نعتقدُ أن اللُّغة الأحاديّة تعطيه وقتًا طويلًا وخاصًّا للتعلم واكتشاف العالم، حيث توفر له الوحدة الرشيدة وبدورها ستمنحه الاستقرار والاختلاء المُنتج كالرهبان. يبدو أن اللُّغة الأُم هي مصدر السعادة والشقاء معًا، تجرح الإنسان تارة وتشفيه تارة أُخرى؛ اعتبرها دريدا مكمنًا لآلامه، عذاباته، رغباته وصلواته وحتّى آماله ولا يتصوّر أن هُناك لُغة ثانية يمكن أن تتحمل هذه المهاوي والمتع جميعًا التي تحملتها وعالجتها اللُّغة الأحاديّة الأولى.

يؤكد أن الإنسان لن يتكلم عن مُعاناته باللُّغة الأوليّة نفسها، سيكون ثمّة اختلاف جليّ في الشرح والتركيب بين اللُّغتين، وهذه المعضلة اللُّغوية ليست سهلة الحلّ.

يمتلك دريدا لُغة واحدة لكنها ليست لُغته وهُنا تتولد التناقضات، المُفارقات والتساؤلات، كيف تكون لُغته في الحقيقة ليست لُغته، في حين أنه لا يملك لُغة أجنبيّة ثانيّة إطلاقًا؟! هذه الفكرة تستدعي حضوره داخل المجاز والتناقض، وتبيّن أن جملته زجت به داخل تناقض منطقيّ معطوفًا على تناقض تداولي فعلًا.

نكاد نجزم أن قضيته اللُّغويّة تستنزف الآخر بالتفكير العشوائي والحشو ومع ذلك نسعى إلى بلوغ جوهرها والتوصل إلى بواطنها المعنويّة على الرغم من أن جملته تغدو مُتناقضة ظاهريًّا. وإلّا ما معنى أن



يتكلم الفرد بلُغة ليست بالضرورة لُغته؟ تبرهن عبارته على أنها ازدواجيّة اللُّغة، عندما تخلق مستويين في اللُّغة المُستعملة، تجعل الناطق بها مرتبكًا ومُضطرًا للتحدث بمستوى مُعيّن ليس مستواه كأن يكون لُغة شائعة بنبرة مُحدّدة ضمن اللُّغة العامّة المُقسمة أو لهجة عامية دارجة غير مرغوب بها، ولا يدرك هذا إلّا مَن كان يقظًا وفاعلًا كجاك دريدا، الذي يظنّ أنه لا يوجد سوى التعددية اللُّغوية.

ربطَ الأحادية اللُّغويّة بالقضايا السياسيّة وكتبَ أن لُغة قوم هي ليست بالضرورة لسانهم، ولسان قوم ليس هو لهجتهم، فاللُّغات المُتبعة في المُستعمرات يصير لها انتشار ووزن أكثر من غيرها. اعتنى المحللون بهذه الظاهرة ودرسوها بنظرٍ نقديّ مُتيقظ، مُشيرين إلى ملحوظات مُكثفة، تفسر التنقلات المنطقيّة في الآراء والتخطيطات التأويليّة.

حلل بعضهم رؤيته على أنه نظر إلى الأحادية اللُّغويّة كأداة سياسيّة كولونياليّة تتخذها الأنظمة والدول لفرض سيطرتها وتحديد الهُويّة الوطنية. من هذا المنظور تصبح اللُّغة وسيلةً للسيطرة والإقصاء، وعليه تُهمش اللُّغات والثقافات الأخرى لصالح لُغة وثقافة واحدة مُهيمنة. يُظهر السياق السياسيّ للأحادية اللُّغويّة كيف يمكن للُغة أن تكون وسيطًا لتحقيق نوع من الاستيلاء السلطويّ التامّ.

تعدد اللُّغات يمثل تنوعًا للأفكار والثقافات، وهو ما لا يريده الاستعمار لئلّا يفقد تسلطه ونفوذه في مُدّة قصيرة. لم يكن دريدا ينتمي إلى الجماعات ذات اللُّغات المُتشابهة فكُلّ فرد لهُ طريقته الخاصّة في التحدث حتّى لو كانت لُغته الأصليّة هي ذاتها التي يتحدث بها الآخرون؛ لذلك

فإنه يتحدّث بلُغة فرنسيّة أصيلة وبطريقة تميزه عنهم نوعيًا وفكريًا.

يتوهم أحدنا أن لُغته تشبه لُغة الأصدقاء والعائلة لكنها في الواقع لا تشبه أيًّا منها تمامًا. تستند مثل هذه اللُّغة الفريدة من نوعها إلى الثقافة المُتنوعة والمعرفة الانتقائية المُستمرّة؛ فهي تصنع طرائق وأساليب لُغويّة لا تتكرر، وهذه المُمارسات تعكس اللُّغة الشخصيّة وحدها، تلك اللُّغة الرائقة بمستوى اللُّغة التي يمكن تمثلها والإقامة فيها، وقد تكون أساسًا لُغةَ الآخر؛ ممّا يدفع بنا الطموح اللُّغويّ إلى الاغتراب السحيق.

إن الكتابة خطوة من خطوات تملّك اللُّغة المُمتنعة فهي بمثابة طريقة ودودة وبائسة، تعطيها شكلًا مُميزًا وأرشيفًا لا يُمحى في النهاية ببساطة على حدّ تعبيره. تَوَلّعَ باللُّغة الفرنسيّة الخالصة، فرنسيته التي يتماهى معها بصوتٍ عالٍ، ويخشى الشعور بالضياع عندما يكون خارجها، أمّا اللُّغات الأُخرى التي يستطيع قراءتها بصعوبةٍ بالغة أو يفكّ رموزها فهي لُغات لن يتمكن من العيش فيها لفترة طويلة. اعترفَ بأنه يكتب ما لا يمكن ترجمته أو استبداله وآمن في الوقت نفسه بأن لا شيء لا يمكن ترجمته، فقط علينا إعطاءه الوقت اللازم للفهم والاستهلاك بغض النظر عن اقتصاد الألسن الشِّعريّ، رأى أن نصّه يظلّ في حدادٍ إلى أن يُترجمَ من غير تشويه مع أن أفضل مَن يترجم النصّ هو كاتب النصّ نفسه قطعًا. كان واثقًا بأن هناك جوانب في النصوص غير قابلة للترجمة بالكامل، ما يفضي الأمر إلى صعوبة إيفاء النصوص حقها عند ترجمتها.

تكلّمَ جميع اللُّغات لكن بالفرنسيّة، بمعنى قرأ كُلّ اللُّغات عبر الترجمة إلى الفرنسيّة، التي جمعت اللُّغات والقُرّاء مع بعض. بقيت الفرنسيّة موطنه الأم وأفنى حياته في التكلم بها فهيمنت عليه كُليًا، وتعلق بها كالغريق الذي يتشبث بقشة. كان يعرف بطبيعة الحال أنه سيموت باللُّغة الفرنسيّة أي باللُّغة الفرنسيّة سيفاجئه الموت، لأنه عاش بلُغة واحدة لا أكثر على النقيض من ذلك عاش بورخيس بأربع لُغات وتساءل عن اللُّغة التي سيموت بها، مُتذكرًا أنه سيموت بالعربيّة، باللُّغة الأقرب إلى قلبهِ، تعلم بورخيس العربيّة فتوفي، ولكُلّ كاتب قصته الشخصيّة مع اللُّغة أو اللُّغات إجمالًا.

احتاج دريدا اللُّغة الفرنسيّة بقدر ما احتاجت إليه، فتمسك بها بقدر ما تمسكت - هي - بهِ وهذه كانت قناعته الراسخة، عمل وواصل كتابة أعماله الفلسفيّة بناءً عليها. أضافت الكثير إلى كتاباته المُهمّة ولولا حُبّه العميق لها لما كتب بها وظل حبيسًا/سجينًا فيها.

هذا الشعور يقارب ما عبّرت عنه الكاتبة الأميركية الحائزة على جائزة نوبل للآداب توني موريسون (1931 - 2019) "أنا في بلدي ولستُ في بلدي، نحن غرباء في ديارنا". تعكس عبارتها شعورًا مُشابهًا للاغتراب والأحادية التي عبّر عنها دريدا، توحي بالحنين إلى الوطن، حتى أُصيبت بهِ في وطنها.

اختبر دريدا الأحادية اللُّغويّة من خلال نشأته في الجزائر المستعمرة الفرنسيّة، حيث كان واعيًا للصراع بين اللُّغة الفرنسيّة واللُّغات أخرى، جعلته هذه التجربة الإنسانيّة الشخصيّة يستوعب التوترات والتناقضات المُرتبطة بفكرة الأحادية اللُّغويّة وفلسفتها المُبهمة، لذا استدعى تفكيكها من عدّة زوايا من أجل تحقيق فهم أشمل وأعمق لواقع اللُّغات والهُويات.

نستنتج أن الإنسان قد يجيد العديد من اللُّغات دون أن تكون لديه معرفة علميّة عميقة، فيظلّ مُجرّد متعدد اللُّغات، إذ أن إجادة عدّة لُغات لم تكن يومًا غاية علم اللُّغة ولا أحد أهدافه الرصينة، بل هي ميزة من ميزاته التطويريّة المطلوبة. في المقابل هُناك من لا يتقن سوى لُغته الأصلية (أُحادي اللُّغة) لكنه يُقدم دراسات لُغوية قيّمة وغنية مثل دريدا، الذي جلبت له لُغته الأحاديّة الخوف من اللُّغات المُجاورة، وكأنّها محاولةٌ لرؤية اللُّغة الأُم على أنها أكثر ذاتيّة وجماليّة.

يدعم عمل دريدا ادّعاء سارتر بأن اللُّغة عبارة عن شبكة هائلة تغلّف وجودنا دون أن ندركَ أننا نتخبط فيها، وهي إشارة ليست منزوعة الدلالة والمعنى، إن اللغة وحدها ما بقي لهم جوهريًا هذهِ المرّة، تحكمت في نمط تفكيرهم وتصورهم للعالم، وأدت إلى إثارة السجال مُجدّدًا بشأن علاقة اللُّغة بالفكر؛ كونها نتاجًا جماعيًا أبدعته الجماعة التي تستخدم هذا النمط من الاتصال الرمزيّ أو الإشاري.

بالنسبة إلى دريدا، اللُّغة ليست فقط وسيلة للتعبير، لكنها أيضًا قيد. كُلّما تحدثنا بلُغة معينة، نخضع للقواعد، والبنى، والأطر الثقافيّة لتلك اللُّغة. هذا ما يشير إليه بأننا "ممنوعون من اختيار لُغتنا الخاصة" حيث أننا مرغمون على استعمال لُغة غيرنا (اللُّغة الأم التي لم نخترها بأنفسنا) أحيانًا، وبالتالي يشكك في فكرة أن الإنسان يمكن أن يكون "أحادي اللُّغة" على نحو نقي أو صافٍ. حتى لو تكلم شخص ما لُغة واحدة طوال حياته، فإن تلك اللُّغة ليست ملكًا لهُ بالكامل.

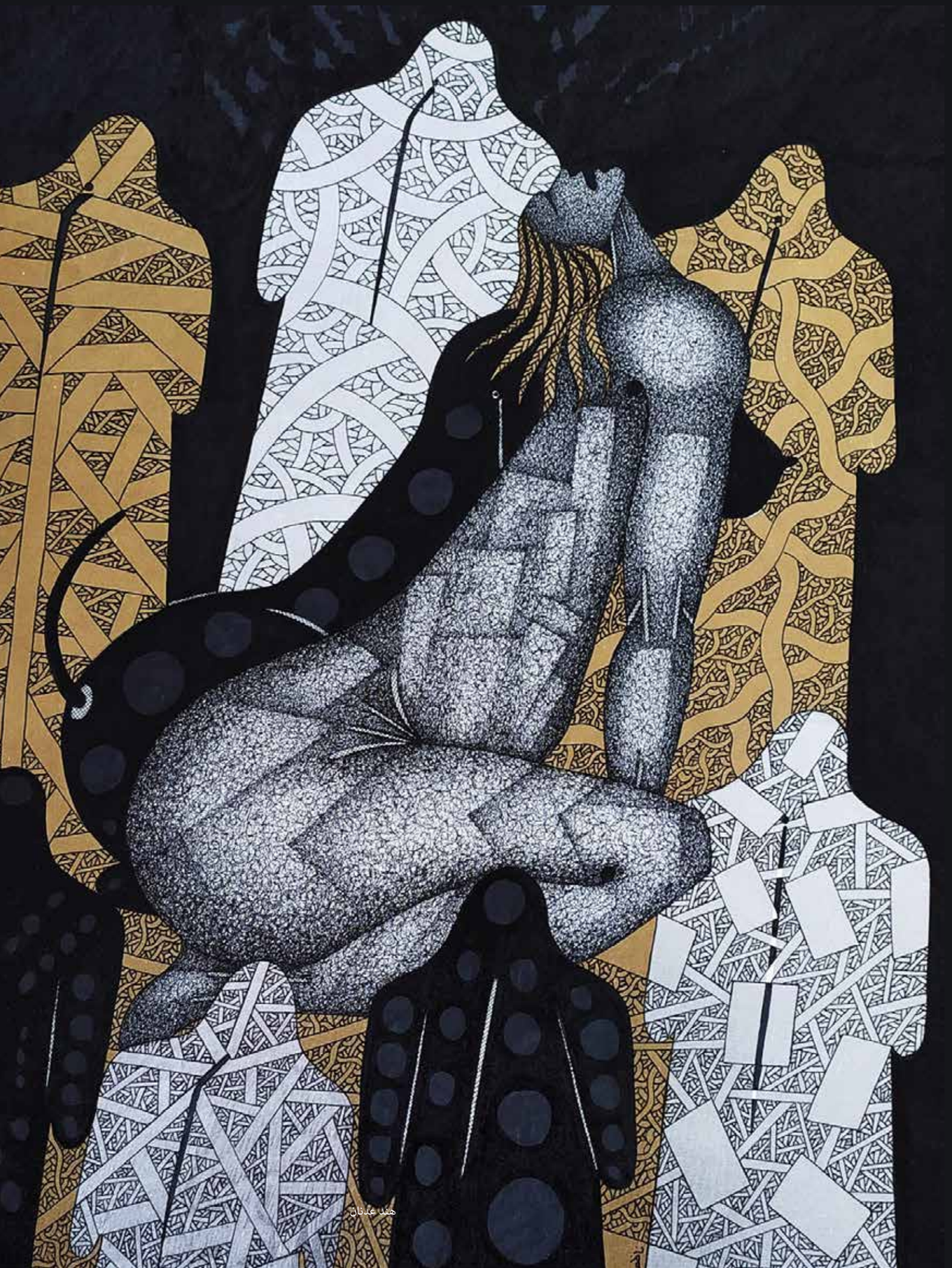
لا يُقدم التعددية اللُّغويّة كحل بسيط، على الرغم من أن نقده للأحادية اللُّغويّة من زاوية فلسفيّة بعيدة كُلّ البعد عن النقد التقليديّ، فهو يرى أن حتى التعددية اللُّغويّة تحمل في طياتها تناقضات وأعباء. ولكن بفهم تعقيدات العلاقة بين اللُّغة والهُويّة والسياسة، يمكن للناس أن يبدأوا في التحرر من بعض هذه القيود اللغويّة والثقافيّة التي تُفرض عليهم وتخلق لديهم شعورًا بالاغتراب عن لغتهم الأم.

طوّر دريدا أساليب لغويّة حساسة كانت تهدف إلى نقد وفحص الأنظمة الفكريّة واللغويّة التقليدية؛ لأنّ النصوص تتداخل مع بعضها بعضًا، وأن معانيها تتشكل عن طريق هذا التداخل التقنيّ. يعزز نظرته إلى أن الفهم الشامل لأيّ نصّ يقتضي فحصًا واسعًا للروابط بينه وبين النصوص الأخرى. غالبًا ما لا يتمّ فهم النصوص بمعزل عن بعضها، بل هي جزء من شبكة عملاقة من المعاني والتأثيرات المتبادلة.

وفي الخلاصة طرح رؤية فريدة للأحادية، تتجاوز التفسيرات السطحية لمفهوم التحدث بلُغة واحدة. يعُدّ الأحادية اللغويّة ليست مجرّد حالة لسانية، بل انعكاس لعلاقات القوة، والهوية، والانتماء الثقافيّ، وكُلّ هذه الجوانب مشبعة بنزاعاتٍ عميقة وسياسيّة استعماريّة؛ لذلك فهمها من منظورهِ يتطلب الالتفات إلى اللُّغة بوصفِها حقلًا مُعقّدًا وشائكًا يصنع حياتنا وهويتنا بطرائق مُغايرة وغير متوقعة دومًا، وليست كأداة للتواصل المعروف وحسب.

كان تأثير دريدا عظيمًا ومُهمًّا، أثّر في عدد كبير من الفلاسفة، والنقّاد والباحثين في مختلف المجالات والتخصصات الأكاديميّة. انتشرت أفكاره في أنحاء الولايات المتحدة وأوروبا وأثّرت في مدارس فكريّة كثيرة مثل: ما بعد الحداثة، والنقد النسوي، ودراسات ما بعد الاستعمار ولاسيما تأثيره في ما يتعلق باللغة وتحليل النصوص والآراء التأويليّة. إنه واحدٌ من أبرز الفلاسفة المُحدثين في القرن العشرين.

كاتبة وناقدة من العراق



هند عدنان

ناظم حمدان

ملف

أحسن القصص

الرجل الرفيع بالقميص ألأبيض

ممدوح عزام

مكتبة الضحايا

عبداهلل صخي

سرير ماكر

ناجي الخشناوي

حكاية خيسوس

تيسير خلف

منديل لوزة

عواد علي

أصص الرَّغبات

تحسين كرمياني

صحفيات الوطن السعيد

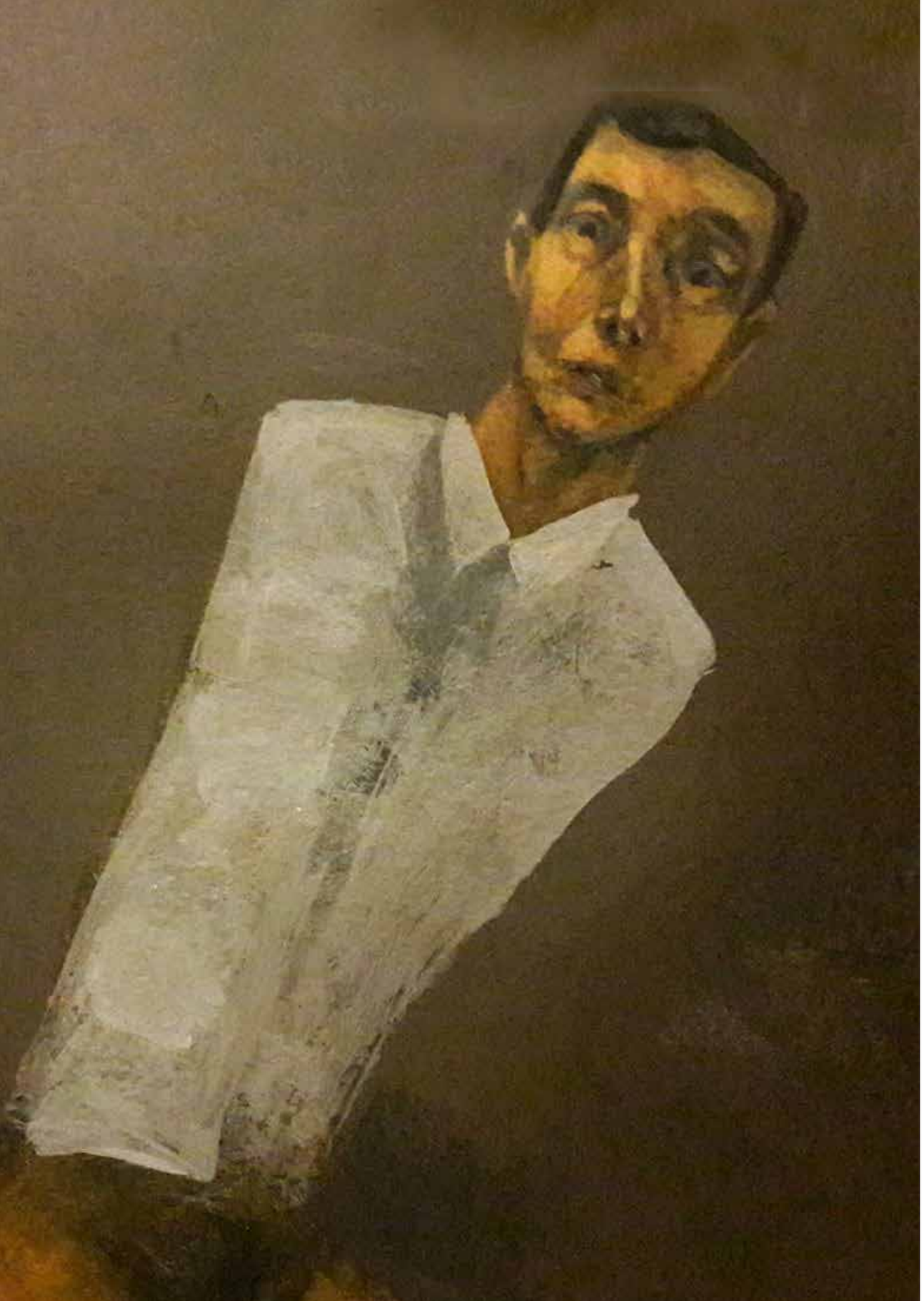
وارد بدر السالم

يوم حافل من حياة السيد زي

هوشنك وزيري

البئر

حفيظة قاره بيبان



وليد نظمي

الرجل الرفيع بالقميص الأبيض

فصل روائي

ممدوح عزام

بقدر ما بدا شديد الأناقة، بقميصه الأبيض الناصع، وبنطلونه الجينز النظيف، وحذائه الأسود اللامع، وذقنه الحليقة، ورائحة الكولونيا، المتعبة في الحقيقة، التي تفوح من كل أنحاء جسده، وطوله الشبيه بعنق نعامة، كانت الغرفة التي يسكن فيها باهرة النظافة والترتيب. لا أعرف إن كان كل شيء في مكانه بالضبط، كما يمكن أن أتخيل. ولكن وجود تلك الأشياء، مثل الكراسي الخضراء الخمسة، والطاولة الخشبية بلون الجوز، وإبريق الفخار المغلف ببساط ملون، والمزهرية الفارغة، وأقداح الفودكا المصفوفة على حافة النافذة، والكتب المتساوية الأحجام على الرفوف الخشبية، وأقلام الرصاص المسنونة ذات الرؤوس الإبرية، في المقلمة الخشبية المرصعة بالأصداف في أمكنتها، يوحي بأن يدا صارمة ووجلة، في الآن نفسه قد أبقتها في ذلك الوضع الأبدي.

يد ملساء مليئة بالعروق النافرة، الزرقاء، وخالية من الشعر، بأصابعها الطويلة التي تشير إلى أنها يد موسيقي، أو رسام، كما تأملتها. صار يضحك من ملاحظتي، وقال إنه بالفعل كان يحلم أن يصبح رساما، ولم يتحقق من ذلك سوى المظهر. قال إنه في امتحان الجغرافيا، مرة، بدت قبرص شبيهة بالأرنب، حين طلب منهم رسم خريطتها.

ليس في ضحكته أيّ جانب مرح، ضحكة مريرة، معذبة، وفاسدة في الوقت نفسه الذي أراد أن يقدم نفسه لي في الوضع المستقر، بعد أن تخاطبنا عبر الرسائل الإلكترونية، أكثر من شهرين. كان خلالها يحاول أن يقنعني بالرضوخ لشروطه، ومتطلباته، بنوع من النزق الذي جعلني أحجم، في المرحلة الأولى، عن الرد على رسائله التي انهالت على بريدي. وقد أدركت حين التقيت به، أن الرجل لا يزال تحت تأثير الأشهر الميتة (هذا هو وصفه للمدة التي قضاها مخطوفا سجينا في تلك الغرفة المعتمة حيث لم ير النور قط). فكرت أن عليّ أن أدرس تلك الحالة، وفيما إذا كان لدى التحليل النفسي، أو أي مدرسة أخرى تهتم بتأثير الأمكنة على الشخصية الإنسانية أجوبة تفسر ماذا يحدث للإنسان بعد مروره في تجربة قسرية من ذلك النوع. (عتمة متواصلة طوال ستة أشهر) إذ كان يغمض عينيه دون سبب، قبل أن يتكلم، أو يصمت فجأة، وكأنه نسي ما يريد أن يقول، أو يغمز بعينه، أو يقول جملة أخرى مختلفة تماما عن الجملة التي يشارك بها في الكلام.

حين ينهض، يدور بكامل جسمه، كأنه لا يرى. ويمد يده اليمنى، أو اليسرى أمامه، خائفا من أن يصطدم بجسم ما. تستمر تلك الحالة، لنصف دقيقة، ينهيها بنفسه، بعد أن ينتبه إلى عينيه. لن يلاحظ تلك الحركة الخزفية المصنعة غيري، فقد كان لديه من المهارة، وسرعة القرار، ما يساعده على تعويض تلك الحالة بابتكار شاغل آخر مختلف تماما، يلفت إليه نظر الجليس، أو مجموعة الجلساء، الذين باتوا يكثرون من المجيء إلى بيته، دون أن يكون قادرا على منعهم.

وفوق هذا فإن بحة صوته كانت تثير الشجن، وهو يضطر للنحنحة، في المسافات الطويلة التي تتطلب سلسلة من العبارات. مثل تلك اللحظة التي اعتذر فيها منّي عن نوع الضيافة التي يقدمها. وكلا الأمرين محير، فالنحنحة دليل الارتباك والقلق الحقيقيين، بينما كان يبالغ بالفعل في الكرم. وهو أمر مستفز لي من جهة، لأنني اعتقدت أنه مبذر، أو متباه، ومحرج، ومن جهة ثانية، لأنني عرفت أنه في ضائقة مالية شديدة، فقد حرم من راتبه في الأشهر التي غاب فيها عن العمل، دون إجازة، بحسب مديره، الذي لم يجد في مسألة الاختطاف أيّ عذر قانوني يمكن أن يكون داعما لمنحه الراتب، ولم تنفع الدعوة التي أقامها ضد دائرته الحكومية، وأثبت فيها محامية، أنه غيّب ولم يغب، إلا في إعادته إلى العمل، دون تعويض الراتب.

ولم يكن بوسع أحد من أصدقائه تقديم العون، وكل ما استطاع أن يفعله عصام نوح هو أن يجد له عملا مؤقتا في أحد أسواق الخضار الكبرى، بحيث يتمكن من العيش، ودفع إيجار البيت وشراء "دخاناتي"، كما يسمي كمية السجائر التي يستهلكها يوميا أو شهريا.

وكلما تقدم الوقت، وأنا في ضيافته، كان شاكر الصافي، يتخذ هيئة مختلفة عن الهيئة التي تسبقها. أظن أنه كان يستعيد حقيقته، هكذا فكرت، أو أنه يسعى لتقديم كل ما يمكن أن يزيل أي عقبة، أو مشكلة، يحتمل أن تعترض طريق العمل، وبسبب تأثره العميق من السرد، علما أنه لم يكن قد دخل في التفاصيل، راح لون وجهه يميل إلى الشحوب، كما لو كانت الحكاية تمتص رونقه، بينما كانت يده تصبح ملساء خالية من عروق الدم.

كانت روايته متعثرة تعاني من التفكك، والضعف، وفيها ثغرات عديدة، يمكن أن تسبب له، وقد سببت بالفعل، إحراجا يتعلق بالصدق. غير أن الثقوب التي فيها تحتاج لأن يكون المستمع محبا، وواسع الصدر، إذ كانت تسمح للبشر، الذين فيها، أن يظهروا بوجوه مختلفة عن الصورة التي رسمها لهم في وحدته العجيبة التي لم ير فيها وجه واحد من أولئك الذين اختطفوه. الحقيقة الأخرى تقول إنه هناك تعرض لتعذيب شرير وعبثي في أحيان كثيرة، وأن هذا التعذيب قام به أشخاص لا يعرفونه من جهة، ولا يعرفون ما هي النتائج التي سيحصلون عليها من ذلك التعذيب، وأنهم خلفوا وراءهم، في جسده ندوبا لا تزول أبدا، وأن ندوب الروح (والسجل الذي ستقرؤونه هنا، هو عنها)، كانت أشد عمقا وقوة، ولا سبيل لمحوها أبدا. شروطه البسيطة، كما سمّاها، هي أن لا يظهر أي حرف من اسمه الحقيقي، وأن يتم تزوير (المفردة من عنده وقد صححتها قائلا: تغيير) هوية عائلته، وأقربائه، وأن ينقل منزله من الحي الذي يقطن فيه إلى حي آخر. أي أن تتم طمس كل المعالم التي قد تجعل أحد الأشخاص من فضوليي المدينة يحاول استرجاع الجغرافيا والتاريخ.

* * *

لمحت ذلك الرجل الملثم حين خرج من السيارة. بدا جميلا في نظري، ربما لأنني رأيته من خلال غلاف علبة الحمراء الشفاف الذي تراقص أمام عيني حين نزعته عن العلبة. (أقول ربما، لأن حالتي التالية لم تكن تسمح لي بترف اليقين) فاللثام المطرز بخيوط سوداء، وفتحات حياكة واسعة، أضفى على قامته غموضا فاتنا. (لم أر المسدس في الوسط بالطبع، وسوف أتلمسه فيما بعد حين أحشر بينه وبين الآخر الذي سأتحدث عنه فيما بعد أيضا، لأن الوقت مبكر على ذلك) ولا أنكر أنني خططت لارتداء ملابس مشابهة، أو مأخوذة من هذا الطراز الأنيق اللافت، في الغد. أشعلت السيجارة، وراقبت من خلال تلافيف الدخان.

نزوله من السيارة كان إيقاعيا ومدروسا وغير متوقع. الواضح أنه يمتلك خصائص مختلفة عن أي شخص آخر من الذين عرفتهم. إذ استطاع أن يحتفظ بظهره مستقيما وصلبا، بحيث يبقي رأسه مرفوعة. وسوف أعلم متأخرا أن الرأس المرفوعة كانت مخصصة للتلصص السريع المباغت. كان يشبه الصياد. هذه هي القواعد التي كان عصام يذكرها أمامي. عصام نوح أكثر الصيادين مهارة وخبرة في المدينة بأسرها، كان يستطيع تمييز الطيور بأنواعها بنظرة واحدة مباشرة من عينيه، وكانت له عينان صقريتان. لا. الحقيقة أن الصفة غير مناسبة إلا من جهة قوة الرؤية، لكن ما في عيني عصام أمر مختلف تماما، يجعل أيّ رجل مرغما على الهرب من لقائهما، بينما كانت النساء يرضخن لهما. لا توجد امرأة قادرة على مواجهة نظرة عينيه دون أن يمتلئ جوفها بالشهوة. كيف أعرف؟ لم تكن هذه هي الفكرة، بل فكرة الصياد الذي يجب أن يكون مستعدا لرؤية العالم كله حوله منذ اللحظة الأولى التي ينخرط فيها داخل عملية الصيد، إضافة إلى نظرة عيني الرجل ذي اللثام الذي جعلني أحول نظراتي إلى الجانب الآخر من السيارة.

أما سيره نحوي، أو سيره الوئيد نحوي، فقد بدا لي مبالغا به، فالرجل يمتلك قامة ممتلئة، وصدرا عريضا، ورجلين رياضيتين، وبوسعه أن يخطو بطريقة أكثر ثباتا، وقوة. لكنه لم يفعل، ويبدو أنه كان في انتظار الرجل الثاني الذي خرج من باب السيارة الآخر المجاور للرصيف. أعاقه حجر صغير في البداية، وتطلب الأمر منه أن يبعده برأس حذائه. تسنى لي في تلك اللحظة الخاطفة أن أرى (أستخدم هنا فعل أرى بكثرة لأنه سيختفي من المعجم الخاص بي طوال الوقت القادم) أن الحذاء مستورد. أو هو باللغة المحلية العارية، من البالة، حيث الملابس الأوروبية المستعملة (يجب أن أنوّه هنا أن كلمة الأوروبية بدأت تستخدم منذ فترة قريبة في أسواق الملابس المستعملة على أمل أن تجعل الزبائن أكثر قربا، أو أنها كانت ردا غير مباشر، عفوي، اعتباطي، على محاولات محو أوروبا من الخريطة). مشى الرجل الثاني نحوي أيضا، دون أن يمتلك إيقاع الملثم وتصميمه. لاحظت أنه يعرج قليلا، عرج خفيف ناجم عن صدمة دراجة هوائية مسرعة. قال لي طبيب العظام إن مسألة شفاء الكسور تتعلق بأهواء القلب، حين صدمتني السيارة ذات يوم، وكسرت ساقي. شفيت بسرعة بفضل الحب.

اللثام الثاني أثار قلقي، فأن ينضم رجل ملثم يخرج من سيارة سوداء. السواد رمز السلطة (السيارة النظارة الشعار أبواب المقرات) إلى جانب رجل ملثم آخر، في هذه الأوقات المضطربة، هو موقف عليّ أن أقلق منه. هذا هو الحال ففي عظامي يرقد رعبي من أن أكون قد أخطأت في مكان ما أو زمان ما. ولهذا فقد أخذت رشفة طويلة من السيجارة، ونفخت دخانها في الهواء، بينما كنت أستعد لمغادرة الرصيف.

أعترف أن قبضة يده التي أمسكت بمعصمي كانت حديدية. يكفي أن تشعر بها كي تستسلم. هذا أنا في الحقيقة، فالمقاومة ليست من طباعي، وقد نجوت طوال عمري من الأذى بفضل سياسة سمّيتها لا تكن مكسر عصا. بينما لم يتح لي هو نفسه أن أفكر بشيء آخر غير الألم الذي تسببت به كفه القاتلة، وكلمته الحازمة التي لم يتأخر لحسن الحظ، في نطقها.

لزمت الصمت. استطاع الخوف أن يطمس الألم أيضا، بينما تمكنت ضربات القلب من تحييد أعضاء الجسم الأخرى. لم يعد لديّ عقل يفكر إلا في كيف تستطيع أن تقنع الآخر أنك لن تفعل أي شيء؟ كيف أنك تستسلم؟ ما هي الطريقة الطيبة لمنعه من القيام بأيّ خطوة عنيفة؟ على الرغم من أنه ظل يشد على معصمي بينما كان الآخر الثاني يلوي ذراعي ويرغمني على وضعه خلف ظهري. أردت أن أقول لهما شيئا ما، لم أعد أذكر، أو أعرف ما هو، بينما كانا يقتاداني إلى السيارة، ويدفعان بي للدخول إلى مقعدها الخلفي. ربما أردت أن أقول: أستطيع الدخول وحدي. أو أن القيد الذي وضعاه بسرعة حول معصمي يؤلمني. لا شيء. كان رجلان هناك في الداخل، السائق الملثم، والرجل الآخر الذي قال بصوت حجري متعرج: "امش" بعد أن أغلقت أبواب السيارة، ووضعوا عصابة سوداء سميكة على عيني.

أتخيل الخشن (صاحب الصوت الحجري) على الصورة التالية: وجه أسمر (لا أعرف لماذا أسمر وليس أبيض) وممتلئ باللحم، ويتوضع عليه شاربان أسودان كثان متهدلان فوق شفتيه، بالضرورة، لأن لديه فوق شفته العليا جرح عميق مائل شوه منظر الشفة العليا بحيث صارت كشفة الأرنب. ومن المناسب أن يخفي ذلك تماما. بل إن الشارب الكث سوف يضفي سمة عقلانية قوية على المشهد، بينما تنحو النظارة السوداء نحو الرسالة الأمنية.

انطلقت السيارة ببطء. كما لو كنا نتنزه. اختلطت رائحة الرجلين اللذين كانا يضغطان على جانبي، بحيث لم أستطع أن أميز أيهما كانت له رائحة بقدونس، وأيهما كان ساخطا. تحاشيت أن استخدم أنفي أكثر من اللزوم، إذ أن سماحهم لي بالتنفس كان كافيا في تلك اللحظة. ومسيرة السيارة، بانتقالاتها المستهترة داخل المدينة، أوحى لي بالفكرة الأولى التي خطرت ببالي. وهي أن هؤلاء الأشخاص يشاركون في لعبة رعب مع أصدقاء آخرين لي. أسعد الشايب مثلا، أو رضوان النوري. والهدف هو السخرية مني، أو فضحي أمام الناس، أو ربما مجرد الضحك المجاني مستغلين حالة المدينة المضطربة على وقع الحرب التي تدور في الجوار، داخل اللجاة، أو وسط مدن وقرى حوران. شتمتهم في سري، فهذا مقلق. إذ كيف يتجرأ أيّ شخص على جعل الألعاب ملحقة بالحرب؟ المقلق أكثر هو أن الألم الذي بدأ يضغط على معصمي، أو ألم الظهر الذي نجم عن دفعي إلى الأسفل، بحيث تمكن كلا الرجلين من الجلوس فوقي، أدى إلى شل رغبتي في الاعتراض. ثم إن المكان الذي مررنا به، أيقظ حواسي، فسوق الخضار في المدينة كان مأواي لسنوات طويلة، لا للنوم، كما قد يفكر أي شخص، بل للرزق. صخب الباعة اليوم كان مدسوسا في الهواء. أعرف هذا من ذلك الصراخ العشوائي الذي يطلقه باعة هامشيون يتدربون في أنواع الخضار والفواكه وأسماع المارة. تلا ذلك طيش السيارات القادمة من ساحة السير في وسط المدينة. أفكر بسرعة أننا الآن وقد صرنا قريبين من قيادة الشرطة. سيكون المكان ممتلئا بهم، وهم مستعدون هناك، فمن الجائز أنني فكرت في تلك اللحظة أن أطلب نجدتهم: "يااا شرطة". أما كيف عرف الملثم الأول بذلك، فهو أمر غامض، إذ أنه تحرك مسرعا، ودفعني نحو الأسفل، وشل قدرتي على تحريك فكي. كانت التجربة مثيرة، فللمرة الأولى تطبق قوة خارقة لا مثيل لها هناك. وريثما عبرنا الساحة الصغيرة التي يتوجها تمثال الثورة السورية الكبرى، فكرت أن كلمة الكبرى زائد. وبسبب شرودي هذا اكتشفت أنني لم أعد أعرف أين صرنا، حيرني صخب السيارات في الخارج، وصافرة شرطي المرور، والصمت الذي ران على السيارة.

المشكلة هي الصمت. الصمت الحانق. الصمت السقيم. الصمت الغامض. الصمت الأخرق. الصمت الساخط المهين الذي جعلني أشعر للمرة الأولى أنني في مواجهة أشخاص خائفين مثلي. حركت فكي بصعوبة، وقلت من هناك: "خنقتني يا خراء". جملة خارقة لم أجرؤ على توجيهها لأيّ بني آدم منذ أن وعيت. شعرت بالفخر قليلا، ولم أصدق أن شاكر الصافي (أنا) هو الذي قال تلك العبارة، لا لأنها مركبة من تلك الكلمات، أو لأنها قيلت بتلك الطريقة. بل لأن فيها نبرة تأديب وتجريس لرجل بمثل تلك القوة والحزم. وسرعان ما شعرت بالرعب من الصمت الذي أعقب ضحكا تافها مدبرا. ليسوا كذلك إذن؟

كاتب روائي من سوريا

مكتبة الضحايا

عبدالله صخي

في ظهيرة صيفية اجتازت امرأة بقعةَ الهواء الحار الساكن المهيمن على ساحة شهدت تظاهرات يومية حاشدة مسالمة، طالب المشاركون فيها بتوفير فرص عمل وقابلتها الأجهزة الأمنية بإطلاق الرصاص الحي.

كانت المرأة ترتدي ملابس حداد وتحمل على رأسها صندوقا من الكرتون المقوى أحكمت ربطه بأشرطة لاصقة. تمهلت في خطوها الحذر وهي تشد الصندوق على رأسها بقبضتي يديها المتوترتين. توقفت عند الرصيف البعيد المطل على الساحة. نظرت بطرفي عينيها، اللتين تعشوان بسبب أشعة الشمس الغزيرة الحارقة، علّها تجد من يساعدها في إنزال الصندوق الذي بدا ثقيلا. لم يكن هناك أحد، فالمحال التجارية القريبة مغلقة، غادرها الباعة ساعة القيلولة، فيما انسحب المتبضعون والموظفون والعمال إلى بيوتهم لائذين بالظلال القصيرة الباهتة هربا من لهب الطقس.

أنزلت الصندوق بصعوبة معتمدةً على كتفها، استقر عند نحرها، ثم انحدر نحو ركبتيها وارتطم بالأرض. دفعته بيديها إلى زاوية لا تصلها الشمس وجلست إلى جانبه. تنفست بعمق ومسحت العرق عن وجهها بنهاية فوطتها. ربتت على سطح الصندوق كما لو أنها تحاول إطالة فترة نوم رضيع. مسته برفق بأطراف أصابعها كأنها تخشى أن ينكسر شيء في داخله مع معرفتها الأكيدة بأنه لا يحتوي غير كتب وصورة.

نزعت أشرطة الصندوق وأخذت تفرغه من محتوياته. صفت الكتب على الأرض، وبحذر وضعت في وسطها صورة ابنها مزججة ومؤطرة. إلى جانب الصورة ثبتت ورقة كتب عليها بوضوح: "الكتب ليست للبيع، للاستعارة فقط".

تركز بصرها على النور السري الكامن في الصندوق فترة طويلة، فاستغرقت في ذكرياتها مع ابنها ووالده الذي رحل في حادث سير. أفاقت على أصوات المارة من الرجال والنساء الذين بدأوا يخرجون إلى الشوارع مع انحسار الحرارة وتمدد الظلال. وسرعان ما تجمّع حولها أناس من مختلف الأعمار يسألونها عن فكرة الإعارة دون مقابل وهم يتصفحون الكتب بلهفة وفضول. قالت وهي تحدق في صورة ابنها إنه قتل هنا في هذه الساحة.

كلهم يعرفون أيام المواجهات العصيبة التي شارك خلالها فتيان وفتيات، طلاب وشغيلة وعاطلون، في مظاهرات اتسع نطاقها لتشمل عموم البلاد. كان ابنها ضياء محمد أحدهم، أكمل دراسته في كلية الهندسة ولم يجد عملا لمدة سنتين فخرج مع الآلاف من جيله مطالبين السلطات بتوفير فرص عمل فردت عليهم أجهزتها الأمنية بخراطيم المياه الساخنة ثم استخدمت الذخيرة الحية.

تجمّد المارة المحتشدون حولها صامتين كما لو أنهم في لحظة حداد، كما تجمّدت الكتب بين أيديهم، واخترقت آذانَهم هتافاتُ المتظاهرين في الساحة ليتردد صداها في مئات الساحات يقطعها إطلاق نار وقنابل صوتية ودخان كثيف يغطي سماء المدينة. لم يعد بوسعهم رؤية المسعِفات ولا الفتية الذين يسحبون الجرحى إلى أماكن آمنة كي يتمكنّ من تضميدهم وتنظيف عيونهم من أثر الغاز. حين ابتعدت أصوات سيارات الإسعاف شيئا فشيئا وجد المارة أنفسهم ثانية يصغون إلى الكُتبيّة الحالمة. قالت إنها فكرت بجلب كتب ابنها إلى المكان الذي سال فيه دمُه علها تكون علامة حضور دائم، ونصبا تذكاريا من كلمات تعيرها لمن يرغب في القراءة. لم تكن مطالبهم صعبة التحقيق، ولم تكن عنيفة أو عدوانية، لكن السلطات والمسلحين المدافعين عنها حوّلوها إلى ما يشبه ساحة حرب.

عند هبوط الليل قررت العودة إلى بيتها. كانت سعيدة بالتجربة وتوقعت لها النجاح بعد أن أعارت عددا من الكتب لمدة أسبوع. جمعت ما تبقى منها في الصندوق، أودعته لدى محل مجاور، وسارت وحيدة ترافقها ذكرى ابنها القتيل.

* * *

كي تتجنب حرارة الظهيرة اللاهبة عادت إلى الرصيف عصر اليوم

أسعد فرزات

التالي ومعها المزيد من الكتب إذ شجعتها استجابة القراء ورغبتهم في الاستعارة. ما إن عرضت الكتب حتى توقفت قربها دراجة تكتك هبط منها شباب يحملون صناديق معبأة بكتب رصفوها قرب أم ضياء التي شهقت بفرح، حيتهم بمحبة، وقال أحدهم إنه كان هنا مساء أمس وقرر أن يساهم معها فجلب مكتبة شقيقه الذي أُطلِقت عليه النار عند مدخل الجسر في الأسابيع الأولى للتظاهرات. ابتسمت وشعّ وجهها بضوء شفاف أليف كان مختبئاً في قلبها.

في يوم آخر قدم رجل مسن يستقل سيارة حمولة. أخرج، بمساعدة السائق ورجال كانوا معه، كتبا من عشرات الصناديق وعرضوها على مسافة قصيرة من كتبها. ابتهجت بمشاركتهم واقترحت جمع الكتب كلها في مكان واحد إذ توقعت وصول تبرعات أخرى لن يسعها الرصيف الذي بدأ ينغلق أمام المارة. وهكذا فُرشت الكتب في الساحة، وأخذ الشباب يتجمعون حولها كل يوم يختارون العناوين التي تهمهم فيما يتوافد آخرون ليعيدوا ما بحوزتهم من كتب كانوا استعاروها خلال الأيام الماضية.

ذات مساء، وسط الزحام، لاحظت أن الرجل المسن يقلّب صفحات بعض الكتب التي جلبها يشمّها ويبكي فبكت هي الأخرى. مسحت دمعها بظاهر كفها بعد أن اقترب منها شبان وخاطبوها قائلين إنهم كلهم أولادها. قالت بصوت متهدج إن ابنها كان يحب رائحة الورق، وكان يقول دائما: الكتب مثل النساء. وأنا أقول له:

لا، الكتب مثل الأشعة. في بعض الليالي كان يقرأ لي من كتاب بين يديه أو يروي لي أحداث قصة. سرقوا شبابه وشباب غيره. ودمعت عيناها من جديد.

قبل الغروب تضاء الساحة بعشرات المصابيح التي تلقي أنوارها على مساحة الكتب وأجساد المتفرجين المتصفحين الواقفين أو المنحنين لقراءة العناوين.

هبط الليل وحان وقت الإغلاق.

سار الرجل المسن إلى جانبها وقال إن ابنه قتل طعنا بسكين لحظة خروجه من إحدى التظاهرات. حدث ذلك أمام أعين القوى الأمنية التي لم تتدخل لحمايته. حبست رغبة بالبكاء، فترحمت وصمتت. وقبل أن يفترقا في اتجاهين مختلفين اتفقا على اللقاء عصر الغد.

* * *

كما توقعت أخذت الكتب تزداد وتتنوع عناوينها فأصبحت لديها مؤلفات في الأدب والطب والرياضة والعلوم والاجتماع والاقتصاد والتاريخ والهندسة والنفط والرسم وغيرها الكثير الكثير. ما أفرحها أن المستعيرين كانوا ملتزمين في مواعيد إعادتها ما يوفّر فرصا لغيرهم لمطالعتها خاصة كتب المناهج الدراسية أو المراجع التي يحتاجها الطلبة في الامتحانات أو الدراسات العليا.

في أحد الأيام وصلت قافلة سيارات نقل محملة بالكتب من مدن بعيدة لرفد المكتبة التي بدأت أخبارها تصل إلى المناطق خارج العاصمة. تراكم الكتب نبهها إلى أن ذلك الجزء من الساحة لم يعد يستوعب تلك الكميات بعناوينها المختلفة المغرية التي أضيفت لها المئات من قصص الأطفال الموضوعة والمترجمة والكثير من المجلدات التي تضم لوحات لفنانين أجانب مشهورين.

اجتمع ذوو الضحايا وبحثوا الأمر فتوصلوا إلى فكرة استئجار محل كان مغلقا في طرف الساحة يطل على رصيف عريض. وخلال فترة وجيزة قام متطوعون من الفتيات والشبان بتثبيت رفوف على الجدران صُفت عليها الكتب حسب أحجامها. واشتروا مكتبا وكرسيا وسلّما معدنيا خفيفا للوصول إلى الصفوف العليا التي اتصلت بالسقف، وجرى الاتفاق على تبادل الحضور لمساعدة أم ضياء في إدارة عملية الإعارة واستلام التبرعات من الكتب الجديدة وتبويبها.

تعاطف الباعة وأصحاب المتاجر القريبة مع أم ضياء فعرضوا مساعدتهم واقتراحاتهم لإنجاح المشروع يتملكهم شعور بأن ضحايا التظاهرات هم أبناؤهم الذين استرخصوا أرواحهم في سبيلهم لذا فإن إحياء ذكراهم عبر كتبهم، التي جُمِعت بمصروف يومي شحيح، مسألة أخلاقية واجبة. لذلك لم تتكبد أم ضياء عناء جلب الطعام أو الماء أو الشاي من بيتها فأصحاب المحال المجاورة كانوا يوفرون لها ما تحتاجه بقلوب مرتعشة مسرورة. ومع تطور فكرتها أخذت أم ضياء تفرح بتلك المساعدات فتبدو حيوية نشطة. تجلس أمام الكتب وتتحرك عيناها لفحص العناوين وخطوطها وأحجامها وألوانها فتتناول بعض الكتب المغبّرة وتمسحها وهي تفكر بالأيدي التي تصفحت تلك الأوراق، والأذرع التي احتضنت المجلدات، والعيون التي أرهقها السهر لإكمال الدراسة الثانوية أو الجامعية. شباب حلموا بزوجات وأبناء ومنازل ووظائف سقطوا برصاص أو قنابل أو سكاكين لأنهم طالبوا بحقوقهم. كانوا كلما واجهوا زخات الرصاص انتقلت أهدافهم إلى طور أعلى حتى بلغت الدعوة إلى إسقاط الحكومة. ومع انتشار رقعة الاحتجاجات وازدياد أعداد المتظاهرين ارتفعت وتيرة الانتهاكات وأصبح الخطف أو الاغتيال ظاهرة يومية.

في الفترة الصباحية كانت أم ضياء تتلقى مئات الكتب من متبرعين داخل المدينة وخارجها للحد الذي لم يعد بالإمكان استيعابها كلها إذ لم تبق في المحل زاوية بحجم قدم فارغة، فوضعت إشارة تطلب فيها التوقف عن التبرع مؤقتا إلى حين التوصل إلى حل. لكنها وافقت على قبول دفعة جديدة من ثلاث حقائب أنزلها رجل من سيارة أجرة قال إنها كتب علمية لابنته طالبة الطب التي قتلت برصاص قناص أثناء قيامها بإسعاف متظاهرين.

* * *

ذات يوم زار المكتبة صاحب مقهى يقع في الجهة المقابلة عبْر الحديقة. راعه مشهد الكتب المزدحمة على الرفوف والكتب التي تكومت فوق أرضية المحل. قال إنه قرر أن يهاجر بعد مقتل ابنه إذ لم يعد يطيق البقاء هنا، فهو رجل ميسور الحال وبإمكانه العمل والعيش في أيّ بقعة تسمح له بالإقامة حتى لو في آخر الدنيا.

كان ولده لقي حتفه طعنا بالخناجر على يد مجهولين تسربوا كالأشباح نحو الأزقة القريبة من ساحة التظاهرات. غارقا بدمه حاول الفتى النهوض متجها نحو مقهى والده لكنه سقط صريعا بعد بضع خطوات.

عرض الأب تحويل المقهى إلى مكتبة بعد هدم موقد الشاي ومنصة الأقداح وإزالة الكراسي والمصاطب وتنظيف المخزن في الخلف وتدعيمه بالإسمنت تفاديا للرطوبة. صمت كمن يهيئ صوته قبل أن تخنقه الدموع. قال إن ابنه ليس لديه كتب لذا فهو يتبرع بالمقهى الذي يعادل حجمه ستة دكاكين كبيرة وبعمق

أسعد فرزات

وفير. كتمت فرحتها، شكرته وعدّت مساهمته عملا خيريا وإنسانيا عظيما. وقبل أن يغادر قال إن لديه طلبا واحدا هو أن توضع صورة ابنه في المكتبة. وافقت بلا تردد وقالت إنهم سوف يعلقون كل صور الضحايا التي تتوفر لديهم. أثنى على الفكرة وقال إنه يتحمل جميع النفقات وسوف يشرع بالترتيبات اللازمة.

بعد شهر زارت أم ضياء المقهى. فوجئت بواجهتها المطلية بلون أزرق خفيف يعلوها لوح خشبي أبيض خط عليه بالأسود "مكتبة الضحايا". في الداخل اندهشت لسعة المكان وإعداده وترتيبه بأيد حاذقة: الرفوف والأدراج والورق والأقلام. كان كل شيء متقنا أنجز بروح متفانية. حين عبّرت عن ذلك قال الرجل وهو يسلمها المفاتيح: "بذلت جهدي كي يكون المكان جميلا كوجوه الشهداء".

* * * *

تعاونَ آباءُ الضحايا وأمهاتهم وأشقاؤهم وشقيقاتهم وأقاربهم وأصدقاؤهم في نقل الكتب إلى المكان الجديد. وعلى الفور بدأوا في تنظيمها حسب المواضيع: الفلسفة، الأدب، العلوم، الشعر، الرياضيات، الرسم، الرحلات، وحصروا المراجع في رفوف محددة، وألصقوا أوراقا صغيرة مستطيلة إيضاحية أمام كل حقل لتسهيل وصول القراء إلى مبتغاهم. ولأن المكان واسع بما يكفي وضعوا ثلاث طاولات يحيطها عدد من الكراسي للرواد الراغبين بتصفح الكتب، أو البحث في المصادر النادرة في الطب والمعاجم التي لا يسمح بإخراجها من المكتبة. وفي العمق خصصت زاوية لإعداد الشاي.

* * *

شهرا بعد شهر، وسنة إثر سنة، واصلت أم ضياء عملها اليومي في المكتبة بالحماسة الأولى نفسها رغم تقدمها في السن، وعنائها من الأمراض المزمنة، وضعف القدرة على الحركة. وغدا التعب ينال منها بسهولة حتى أنها كانت تغفو وهي جالسة، فيما استمر تدفق الكتب مع استمرار سقوط ضحايا من المحتجين حتى لم يعد هناك ممر مريح لرواد المكتبة فأصبح لزاما على المتطوعين البحث عن مكان ملائم جديد.

كاتب من العراق مقيم في لندن

ملف/ قصص

سرير ماكر

ناجي الخشناوي

نقرتُ أزرار لوحة مفاتيح الحاسوب المحمول لأرسم حروف اسمها بعد كلمة مرحبا، غير أن أحد أصابعي اللعينة انزلق بشكل متواطئ لينقر حرف الرّاء بدلا عن حرف الهاء. وكانت الإصبع الوسطى أسرع من أن أتثبّت، وهي تنقر على زر الإرسال لتحشر اسمها بعد كلمة مرحبا في نافذة المحادثة.

فجأة أحسست بشد عضلي موجع يكتسح وجهي، وبدت عروق رقبتي منتفخة مثل خراطيم مطاطية تكاد تنفجر. شعرت بخجل كبير وبحنق أكبر على أصابعي اللعينة التي حفرت لي مأزقا لا أعرف كيف سأنجو منه. فالسيدة التي أخطأتُ كتابة اسمها، لن تغفر لي ذلك. منشوراتها وتدويناتها تدل على أنها امرأة صارمة وجادة، ولا تبدو من النساء اللعوبات، أو من المراهقات اللواتي يقبلن المعاكسات أو المغازلة أو المراودات الافتراضية، فما بالك بالتحرّش. نعم تحرّش.

تراجعت قليلا بجذعي عن شاشة الحاسوب، مثل ملاكم منهزم يحاول تفادي اللكمة القاضية من منافسه قبل أن يسقطه تماما ويعلن هزيمته وخسارته. تحسّست عروق رقبتي النّافرة، دون أن أبعد بصري عن نافذة المحادثة المفتوحة بيننا. لم تتأخر كثيرا في الإجابة. لمحت النقاط الثلاثة تتراقص من جهتها في إشارة إلى أنها بصدد كتابة إجابتها. أي ردّ يا ترى ستلقيه في وجهي؟ اللعنة على أصابعي النزقة، اللعنة على أصابعي العمياء. اللعنة على هذه اللعبة.

قبل أن أتهجّى اسمي مثلما كتبته هي من جهتها، لمحت قلبا أحمر رسمته بأزرار حاسوبها على اسمها هي الذي أخطأت أنا في رسم أحد حروفه، ثم لحقته بكلمة مرحبا بك مثلما فعلت أنا، وبعدها كتبت اسمي أنا، ولم أعرف هل تعمّدت استبدال حرف الهاء بحرف الكاف من اسمي، أم أن أصابعها هي الأخرى أصابها العماء. يا لهذا الانسجام المبهر. صوت وصداه. تآمر خفي يمعن في تأجيج الحمم البركانية المستنفرة.

كدت أتسرّع وأنقر على الأزرار اسمها واسمي برسميهما اللّذين تبدّلت فيهما الحروف. قاومت بشكل خرافي تلك النّشوة التي انبعثت في داخلي أشبه بدوّار عاصف، تلك الشّهوة التي طوّقتني وانهالت عليّ مثل سياط جارحة، بمجرد أن نطقت اسمينا متلاحقين مثل نوتة سحرية تخلّصت من جملة موسيقية عادية، لتحدث بمفردها صخبا مخدرا لا فكاك منه. أنقذني هذا الخدر المدوّخ من التّسرع والتورّط في الإجابة. رسمت قلبا أحمر على اسمي الجديد مثلما فعلت هي قبل قليل على اسمها الجديد. فكّرت بحماس، مثل صيّاد علقت بصنّارته سمكة سمينة، وما عليه إلا أن يجاري تمنّعها ومقاومتها ليسحبها إلى خارج الماء، فكّرت أن هذا التواطؤ الأحمر سيضاعف من صخب النّوتة السحرية، ويجعلها أكثر عبثا أو أكثر سحرا. فكّرت في ذلك عندما بدت لي أزرار الحاسوب كأنها أزرار فستان على جسدها تتعثر بها أصابعي لتفكّها وتتسلّل إلى نهديها المتربّصين وتحرّرهما، مثلما أحاول أن أحرّر الآن عيني من أسر صورتها على جدارها الافتراضي، بوجهها الجميل ورقبتها البيضاء.

نهضتُ من أمام الحاسوب لأتخلّص من حالة الارتباك والتردّد. يجب أن أترك مساحة من الزمن بيني وبينها لأمنح شياطين الحروف فسحة أكبر لمزيد التّمرّد، فلا أحد منا قادر على توقّع ما تفعله بنا هذه الحروف، ولا أحد يعلم حجم أسرارها الدّفينة، وأيضا لأجرّب بعض الافتراضات الممكنة، وأحسب جيّدا الخطوات التي يمكن أن أقدم عليها. ربما هي الأخرى تفكّر الآن بنفس الطريقة. ربما نهضت من خلف حاسوبها لتقوم بترتيب أفكارها، وربما لتضع خططا جديدة لتواجه خططي المحتملة. ربّما. اللعنة عليها. اللعنة عليها إن لم تكن الآن بصدد التّفكير في كيفية عدم تبديد هذه اللحظة وهذه الشّهوة المباغتة. ما جدوى هذه الحروف وما قيمة هذه الرّموز إن لم تكن قادرة على قدح الاشتباك العضويّ الحي. اشتباك ضارٍ لا فكاك منه.

لو كانت أمامي الآن لوضعت سبّابتي على شفتيها وحرّكتها مثل عود كبريت، جيئة وذهابا، لتضطرم النار أكثر في شفتي أنا فأسمعها اسمينا متلاحقين... في نغمة مثيرة ومتوحّشة.

هل أنقر الأزرار وأكتب الاسمين، أم أنتظرها هي لتفعل ذلك قبلي؟ يجب أن يبادر أحدنا ويضع حدا لهذا الحوار المبتور، قبل أن يطول الصمت بيننا ويتحوّل إلى شلاّل متدفّق يطفئ هذه النّار المتّقدة. يجب أن يحرّر واحد منا هذا النّداء المعلّق من الجهتين. يجب ألا تطول هذه الهدنة الصّامتة، وألا يضع أحد منا أسلحته ويستسلم. أصابعنا، أقصد حروفنا، هي أسلحتنا المتوثّبة هنا وهناك فوق أزرار حاسوبها وحاسوبي.

فجأة، تذكرتُ أنه يتوجّب عليّ أن أجسّ لحمي وأتلمّس أطرافي وأمسح بطني بكفّ يدي وأفرك شعري وأمسك عضوي وأصفّق

فؤاد حمدي

بيدي وأرفس بقدمي رخام الغرفة وأكرّر أكثر من مرة عملية الشّهيق والزّفير وأفرك عيني وأدخل سبابتي في طبلة أذني اليمنى وأحك فخذي الأيسر... وأسعل وأتغوّط وأحمحم وأكحّ كحتين على الأقل وأمخط أنفي وأطرشق أصابعي وأهرش ظهري وأدير رقبتي شمالا ويمينا وأقرص إليتيّ وألعق شفتي بلساني وأجعل فكي العلوي يصطكّ بأسنان الفك السّفلي...

عليّ أن أقوم بكل هذه الحركات والأفعال لأبطئ قليلا مزاج ذاك الكاتب الذي يقف هناك متكئا بمرفقيه على الحديد البارد لدرابزين الشرفة، يطلّ على الشّارع الكبير المزدحم بالأصوات المزعجة لمنبّهات السيارات ويتابع سيول الشّتائم والسّباب الحادّ بين سوّاق السيّارات المتهوّرين والمارّة، ويحاول أن يبعد بصره عن الكلاب السّائبة والقطط الهزيلة التي تنبش أكوام الزبالة المنتشرة تحت الجدران المقشّرة للمباني التي ترتفع في كل مكان وتحجب رؤية الأفق أمام الكاتب الذي حرّض "سهير" على أن تستبدل حرف الهاء من اسمي بحرف الكاف وتنقر بأصابعه هو على حاسوبه المحمول كلمة ماكر بدلا من كلمة "ماهر"، اسمي الحقيقي، تماما مثلما ورّطني أنا وجعل أصابعي تنزلق لا إراديا لتكتب كلمة سرير بدلا من سهير...

هل يفعلها هذا الكاتب ويطلب مني أن أفتح له علبة بيرة من الثلاجة وأجلب له سجائره التي نسيها حذو حاسوبه مع الولاعة؟ ربما عندما أفتح له علبة البيرة وأرشق بين شفتيه سيجارة، سينتبه إلى القمر الخجول الذي يطلّ من تلك السّماء الضيّقة التي حشرتها المباني البائسة واختنقت بأدخنة عوادم السيارات وأكداس الزّبالة.

ربما تغريه تلك الالتماعات المحتشمة لضوء القمر، وتمنحه بعضا من الخيال، فيمنحني بدوره الجرأة الكافية لأنقر في نافذة المحادثات "سرير ماكر"، ولكن قبل هذا عليه أيضا أن يجعل سهير تتذكّر أنّه يتوجّب عليها أن تجسّ لحمها وتتلمّس أطرافها وتمسح بطنها بكف يديها وتفرد شعرها على كتفيها، وتداعب نهديها النافرين وتتحسّس عُشّها السّفلي وتصفّق بيديها وترفس بقدميها رخام الغرفة وتكرّر أكثر من مرة عملية الشّهيق والزّفير وتفرك عينيها وتدخل سبابتها في طبلة أذنها اليمنى وتحكّ فخذها الأيسر... وتسعل وتتغوّط وتحمحم وتكحّ كحتين على الأقل وتمخط أنفها وتطرشق أصابعها وتهرش ظهرها وتدير رقبتها شمالا ويمينا وتقرص عجيزتها وتلعق شفتيها بلسانها وتجعل فكها العلوي يصطكّ بأسنان الفكّ السفلي... عليها أن تقوم بكل هذه الحركات والأفعال لتصير مثلي كائنا حيا، أو شبه حي، فمن غير المنطقيّ أن لا يمكر رجل ماهر مثلي، بامرأة فردت حروف اسمها سريرا من الرّغبات المتوحّشة، ألا تطلب القصص منطقا وتوظيفا مقنعا وخيالا متوهجا.

أيها الكاتب أرجوك وأتوسّل إليك بنور ذلك القمر الخجول أن تغضّ النظر عن كلمة "تحرّش"، وتمنح سهير فرصة القيام بكل تلك الحركات والأفعال لنكون كائنين منسجمين، ونعدك وعدا صادقا ألا نغلق عليك باب الشّرفة عندما نشرع في ترتيب كل التّفاصيل التي يطلبها سرير ماكر. أصغي سمعك أيها الكاتب لصوتها، إنها تناديك، تناديني. إنها تتوسّل إليك وترجوك أن تصمّ أذنيك عن منبّهات السيارات ومواء القطط الهزيلة ونباح الكلاب السّائبة. اسمع صوتها يتسلّل من تلك الجدران المشقّقة. لا تكن قاسيا عليها وعليّ. تذكّر أنني فتحت لك علبة بيرة باردة وأشعلت لك سيجارة. لا تنسى أن الثلاجة مازالت ممتلئة بعلب البيرة الباردة، وتذكّر أن لديك في جيب معطفك المعلّق على المشجب، علبتين إضافيتين من السجائر. أعدك أنني لن أتأخّر عن خدمتك وسأجلب لك البيرة والسّجائر كلما طلبت ذلك، حتى لو تطلّب مني الأمر أن أقمع لذّتي وأقطع الوصل مع سهير فوق السّرير.

أرجوك أيها الكاتب لا تفكّر في إرهاق سهير وتبديد طاقتها، أرجوك لا تكلّفها بحمل الحاسوب إليك حيث أنت الآن، في الشّرفة الباردة. لا تجعلني أندم على جلب البيرة والسّجائر. يمكنك أن تعود لاحقا إلى غرفتك وتواصل الرّقن على حاسوبك عندما ينجح خيالك في تأجيج مكري. لا تخرجني معك إلى الشّرفة الباردة، أخاف أن ألمح سيارة الشّرطة التي قد تصل بين الفينة والأخرى، ويطلّ منها شرطيان يحمل واحد منهما أمرا بإيقافي بتهمة التحرّش بسيّدة محترمة. أرجوك أيها الكاتب لا تقحم رجال الشّرطة الذين لا يفلحون إلا في قمع لذّتنا وقصف أحلامنا الصغيرة وكبت خيالنا. أقصد كبت خيالك أنت.

أقترح عليك أن تنسى مشهد رجال الشّرطة وتطاوسهم الأخرق، وأن تنتبه إلى ضوء القمر الذي بدأ يتحرّر من الجدران المشقّقة التي كانت تحجب وجهه، أنظر جيدا ستقتنص عيناك، أو خيالك، ذاك المشهد المهيب حذو المزابل المنتشرة، أنظر، ألا تشاهد معي تلك الحفلة التناكحيّة للكلاب فيما بينها وهي تبلي البلاء الحسن من جهتها، وبين القطط من جهة ثانية، وهي تبلي، أيضا، البلاء الحسن وتموء مواء يقطّع أوصالها. الكلاب والقطط، لا تفكّر لا في التّحرش ولا في المعاكسات أو المغازلات، ربما هناك مراودات غريزية لا بد منها للدّخول في عالم تناكحهم اليومي، لكن الأكيد أنهم لا يهتمون بقدوم سيارة الشرطة ولا يستعطفون أحدا ليمارسوا شهواتهم ورغباتهم، حتى لو كان ذلك الواحد هو كاتب قصص يعوزه الخيال، ولا يتقن غير التّنكيل بشخوصه أو بشخصياته مثلما تحاول أن تفعل أنت الآن.

أنت الذي فكرت الآن، في جعل سهير تنعتني بالكلب لأنها اعتبرت مغازلتي لها تحرّشا لا يليق بسيدة مثلها. إنك كاتب حقود تريد الإيقاع بي وتعاقبني بتهمة أنا براء منها، رغم أنّك تعرف جيدا أنني لم أكفّ عن التّرديد في سرّي أن سهير قطتي اللطيفة. أرأيت، أنت تراني كلبا ماكرا، وأنا أراها قطة لطيفة، فلماذا لا تحتسي البيرة وتدخن سيجارتك لتقترب من خيالي الحي وتبتعد عن منطقك القصصي الميّت. كُفّ عن المعادلات المنطقية التي تجهد نفسك في استخراجها من خيالك المتقرّح والكريه. هل تعرف لماذا أكره خيالك؟ سأقول لك لماذا. لأنك تفكّر الآن في الحروف الثلاثة التي استبدلتهم من اسمها واسمي الحقيقيين، سهير وماهر، وتورّطت في فكرة قصة بعنوان "سرير ماكر"، لكنك لم تفلح في كتابة متنها. أنظر، أيّها الكاتب، توجد ثلاثة حروف غيّرت قواعد اللعبة. الكاف، الراء والهاء. أعد الآن نطق الحروف الثلاثة بصوت عال مرتين أو أكثر. ارسم بهم أول كلمة تقفز إلى منطقك. نعم. أحسنت. إنها المفردة الوحيد الممكنة والقابلة للنطق والكتابة: ك ر ه... انطقها بصوتك الأجش. أنطقها بكل حركات الإعراب الممكنة. افتح الحروف وضمّها واكسرها... أصرخ في وجه القبح الذي يطوّقك. أصرخ أكثر لتتطاير القمامة أعلى في السّماء المسوّدة أصلا. أحسنت. هكذا مزيدا من الصراخ: كره، كره، كره... كلما تماديت في الصراخ ستنجح في جعل الجدران المشقّقة أكثر جمالا. هههههه نعم نعم، جمالية القبح. ها أنت تصرّ على أن تظل أسيرا لنظريات النقّاد الرّكيكة، وأنت تتخيّل تلك الجدران تتحوّل إلى لوحات سوريالية تتجمّل بالأكياس والأوراق المتطايرة من أكداس القمامة، ولا شيء ينقصها سوى أن تنصهر في بياض ذاك القمر الشّاحب. واصل الصراخ، لا تترك الشّعور بالفشل يسيطر عليك. يمكنك أن تستثمر كل طاقتك في مزيد تصريف حروفك الثلاثة: ك ر ه. يمكنك فعل ذلك بمجرد أن تلقي علبة البيرة التي أنهيتها الآن. ألقها من شرفتك العالية لتسقط فوق تلك الكلاب والقطط المتناكحة. مارس سلطتك وسطوتك على تلك المخلوقات البريئة واقمع لذّتها، مثلما تفعل ذلك معي أنا وسهير. لا تخجل من فعل ذلك، فأنت لن تختلف كثيرا عن الكتّاب الآخرين. إنّك مثلهم غريب الأطوار، لا قدرة لك إلا على تصريف عقدك النفسية ومركبات العجز فيك. أرجوك مجددا، لا تحاول أن تنكر رغبتك الدّفينة لتفتكّ مني سهير وتضاجعها بدلا عني.

إنّك تفكّر فعلا في ذلك وتخطّط له منذ أن أخلفت صديقتك موعدها معك هذه الليلة. أنظر، إنّك تكذب عليّ الآن، وأنت توهمني بأن خروجك إلى الشّرفة ووقوفك متكئً على درابزينها الحديدية الباردة ليس إلا محاولة لتطوير خيالك، ولكن الحقيقة التي تريد إخفاءها عني هي أنك فشلت في تقاسم سريرك مع امرأة تحبك وتحبها، وفشلت في تصريف عاطفتك الجيّاشة مع سيدة محترمة دون مكر. أرأيت أيها الكاتب كيف أنك الآن تستعد لتنفيذ أفظع مشهد يهدّدك، ويهدّد خيالك المسكين، إنه مشهد الانتحار الذي يليق بك، الانتحار المهين شنقا بحروفك الثلاثة: الكاف، الراء والهاء.

إنني أشاهدك الآن مع هذا الجمع من القراء الذين توافدوا من جميع الاتجاهات وتحلّقوا تحت شرفتك. سأتركهم يواصلون الاستمتاع بمشاهدتك تتدلّى مشنوقا من الأعلى، من العنوان، أمّا أنا، سأنسلّ من هذا الحاسوب حالا، لأفتح باب الشقّة للسيّدة سهير. لقد وصلت في موعدها. أعرف أنّه لم يعد بإمكانك أن تسمع جرس الباب، ولا تستطيع أن تشاهد جمال وجهها ونهديها النافرين يسبقانها في الدخول، ولا أظنك أيضا قادرا على شم عطرها النفّاذ الذي بخّته على رقبتها البيضاء، فقد سبق أن عجزت عن ذكر ذلك عندما كنت تصف صورة بروفيلها على جدارها الفايسبوكي. إنك لن تستطيع منعي، أنا وسهير، من التّعبير عن شكرك والامتنان لك على علب البيرة الكثيرة التي تركتها لنا في ثلاجة مطبخك، وعلى علبتي السجائر في جيب معطفك المعلّق على المشجب.

آه، نسيت أن أخبرك أيها الكاتب المشنوق، لقد كان كل شيء مدبّرا بعناية فائقة منذ البداية، فسهير ليست قطتي اللطيفة، ولم تكن يوما ما امرأة صارمة وجادة، بل هي سمكتي المتوحشة التي روّضتها بصنارة خيالك، وهي فتاة شبقة وجامحة ولا تقمع رغباتها فوق السّرير، وهي أيضا لا تفكّر في الفصل بين شخصيتك وشخوصك، مثلما يحاول القرّاء المتجمهرون تحت شرفتك، فعل ذلك.

كاتب من تونس مقيم بباريس

حكاية خيسوس

فصل روائي

تيسير خلف

مهمة في بَريش

ما إن خرجنا من مضيق دردنيلوس، الذي يسميه الأتراك "جنق قلعة بوغاز"، حتى بدأت سفينتنا بالانحراف غرباً باتجاه مرسى مدينة أطناش، قاعدة بلاد الإغريقو، حيث نرسو يومين أو ثلاثة، بحسب الرياح، نقلع بعدها إلى البندقية، محطتي البحرية الأخيرة.

اعترتني غمة شديدة وأنا أراقب سفينة فيروزة التي غربت بعيداً في أفق البحر المتكسر. شعرت بأنني أرسلت في غامض البحر جزءاً من روحي. هذه الغمة واحدة من أطوار الخوف التي خبرتها طوال سنوات عمري لا أعرف بماذا أسمّيها.

في هذه الحياة؛ ثمة أشياء لا يدرك معناها المرء إلا إذا خاض غمارها. كثير من الناس لا يميزون الخوف من الهلع. الهلع شعور عابر يشعر به الأطفال، ممن لديهم آباء وأمهات. هؤلاء تجدهم يصرخون باسم الأب أو الأم حين تفاجئهم قطة شرسة، أو كلب ضال، أو نقاط دماء من جرح عرضي. وحين يحضر أحد الوالدين؛ يتبدد الهلع في الحضن الدافئ وكأنه لم يكن. أما الخوف فهو ظل يرافق يتيم الأبوين أينما حل، ويتسلل حتى إلى مناماته. سأسمّي هذه الغمة فقداً. نعم هو الفقد الذي استشعرته في نظرات خالتي إيزابيلا وهي تتحدث عن ابنها ياغو الذي هاجر إلى مخيكو، ولم يكن لديها أمل برؤيته مرة أخرى.. نظرات الفقد لا تشبه نظرات الشفقة التي رأيتها في عينيها وهي تقبلني حين غادرت قبل أكثر من عشر سنوات وعائلتها إلى مذريل.

يعرف اليتيم جيداً كيف يميز الشفقة عن الحب أو الفقد، يشعر بها من نظرة خاطفة، من نبرة الصوت، من تمسيدة اليد على الشعر، من حرارة القبلة.

استغرقت الرحلة من أطناش إلى البندقية نحو خمسة أيام بلياليها، لم تفارق مخيلتي صورة فيروزة لحظة واحدة. وحين كان الشوق يشتد بي، كنت أخرج منديل عطر النارادين وأشتمه وأنا مغمض عيني، فتحضر صورتها من غياهب قبة السماء، وتبقى معي طالما بقي عطر النارادين.

المكان الأول الذي قصدته ساعة حلولي في البندقية كان مخزن البدر بن الحكم. واكتشفت أنه كان ينتظر وصولي على أحرّ من الجمر. حين رآني مقبلاً على مخزنه، هرع إليّ معانقاً، ودعاني إلى غداء عامر من أسماك البحر وثماره.

قال وهو يقدم لي قطعة من سمك السردينا المقلي، لما رأى من ترددي في تناول الطعام:

- عودت نفسي على تناول السمك في هذه البلاد، يبقى السمك خيراً من الذبح غير الحلال.

قلت وأنا أتناول قطعة السمك وأمضغها:

- لقد أحل الله عز وجل لنا ذبح أهل الكتاب.

تبسم ابن الحكم وقال:

- اسألني عنهم لقد رأيتهم كيف يذبحون الدجاج، إنهم يكتفون بليّ عنقه وخنقه! واللحم ما أدراك إنه ليس لحم خنزير؟

- شيخنا أبوبكر بن العربي أفتى بجواز تناول طعامهم الذي يبيحونه لأنفسهم أياً كان، بدليل قوله تعالى: "اليوم أحل لكم الطيبات وطعام الذين أوتوا الكتاب حل لكم".

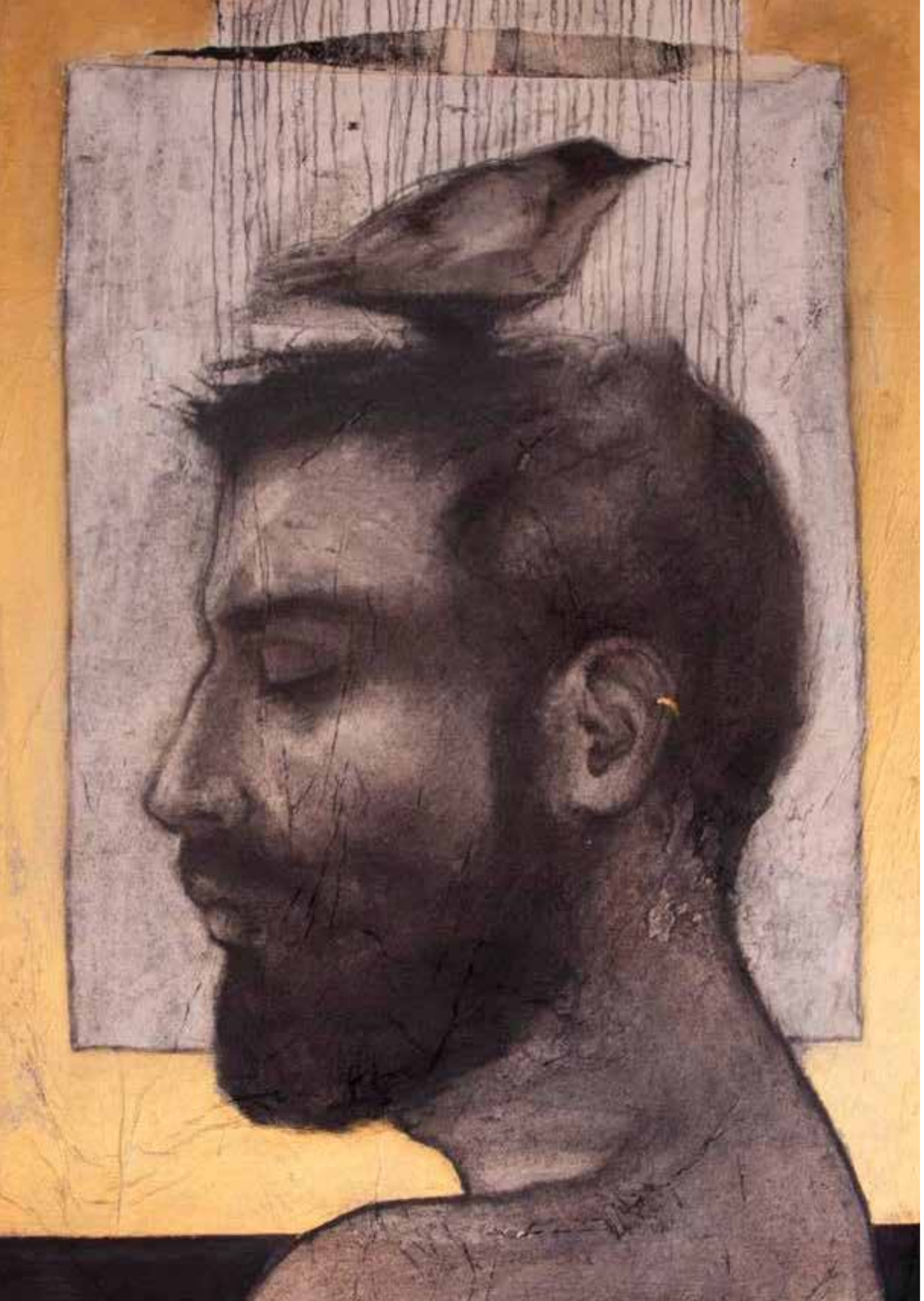
قال وهو يمضغ لقمته:

- لن أدخل معك في جدال فقهي، ولكنني أظن أن ابن العربي مخطئ، هم يحلّون أكل الخنزير، وهو محرم عندنا بنص شرعي لا جدال فيه.

- في رأيي أن النص القرآني واضح: يُحل لنا أكل الخنزير في موائدهم، ولا يُحله في موائدنا نحن.

تأملني ابن الحكم ملياً ثم قال بتشكك:

- لو لم يوصني بك الشيخان الأشقر، والشريف الأندلسي لقلت



موسى النخلع

إنك من الجماعة الملعونة جماعة الأكيحل الأندلسي عليه من الله ما يستحق.

تبسمت وأنا أقول:

- وإذا كنت منهم ماذا ستفعل بي؟ هل ستذبحني مثل شاة؟ أم ستلوي عنقي مثل دجاجة؟

أشاح ابن الحكم بوجهه خجلاً، كأنه شعر بخطئه، وأردف قائلاً:

- المهم الآن هو ما أود إطلاعك عليه لتخبر به الشريف الأندلسي. فقد بلغني من أحد إخواننا في مذريل بوجود جاسوس للملك فيليب بن فيليب في قصر سلطان المؤمنين حفظه الله. وأظن أن مهمة كشفه وحماية السلطان منه ينبغي أن يتولاها واحد من جماعتنا.

قلت ساخراً:

- هل ترانا قادرين على حماية أنفسنا حتى نتولى حماية سلطان بني عثمان؟

قال متبرماً:

- أنت مازلت غرّاً، لا تدرك ألاعيب الدول.. هذا الجاسوس مكلف بمهمة واحدة، وهي منع سلطان المؤمنين من تقديم يد العون لأمتنا.. هل فهمت الآن؟

- نعم فهمت؛ وماذا أيضاً؟

- هناك خبر آخر لا يقل أهمية، وهو أن الشاه عباس الكبير، ملك الفرس، أرسل سفارة إلى فيليب بن فيليب حول ترتيب حرب ضد سلطان المؤمنين على جبهتين، في البحر من جانب الإشبان، وفي البر من جهة بلاد فارس، وأنهم سيطبقون الخناق عليه، ويقضون على دولته. هذا ما وصلني، ولذلك أرجو أن تحمل هذا الخبر عاجلاً إلى الشريف الأندلسي لكي يتصرف في الأمر وفق معرفته، وليس عن طريق موظفي القصر. هل فهمت الآن؟

هززت برأسي هزات خفيفة، فأردف:

- أرجو أن توصل نصيحتي للشيخ الشريف الأندلسي لكي ينقلها إلى السلطان أحمد: الملك الفرانصاوي هنري الطيب هو الآمر الناهي على ملك إشبانية فيليب بن فيليب، وهو وحده من يستطيع أن يأمره بتسهيل خروج أبناء أمتنا المسحوقة بأدنى كلفة من الخسائر. فالأخبار التي بدأت تصلني أن لصوص الفرانصاويين والجنويين والقشتاليين بدؤوا يستعدون لنهب مهاجري الأندلس. وذلك بعد أن مرت، من دون محاسبة، جرائم نهب طلائع المهاجرين من جانب ربابنة السفن المستأجرين لإيصالهم إلى مراسي بلاد المغرب، كما يبين كتاب ابن البرطال الذي بعثت به إليكم.

- أرجو أن تعذر جهلي يا سيدي، لكن ما الذي سيدفع سلطان المؤمنين لإرسال كتاب إلى ملك فرانصة؟ وما الذي يضمن أن يمتثل ملك فرانصة لطلبه؟

- خبر سفارة شاه الفرس، سوف يدفع السلطان لأن يسرع في إرسال سفارته إلى ملك فرانصة، لأن إشعال حرب في مياه بحر الروم مع أسطول العثمانيين، المرابط في الجزائر، من شأنه أن يضر بمصالح فرانصة، ويقوي مركز إشبانية. ولا تنس أن ملك فرانصة يبطن إيمانه بدين قلبن، رغم أنه عاد إلى دين الكاثوليك لمصلحة فرانصة، كما قال. مصلحة القلبنيين مع المسلمين، وضد الكاثوليك.. ولذلك فإن أفضل خيار أمام السلطان في هذه الفترة، عقد هدنة مع الشاه عباس، ومنع وقوع الحرب البحرية لأنها ستكون وبالاً على السلطنة.

لا أكتم عنكم سراً؛ فقد أثار ابن الحكم إعجابي الشديد بمعرفته الوثيقة بأمور الدول، ودهاليز سياساتها، كما أكبرت فيه هذا الدهاء الذي يستقرئ مصلحة أمتنا بين نقائض الملوك، وهذا واحد من الدروس التي تعلمتها منه.

عدت إلى إسطنبل على متن السفينة التي أقلتني منها إلى البندقية، وفور وصولي توجهت إلى الشريف الأندلسي، وأحطته علماً بما طلب البدر بن الحكم أن أوصله، فأخذني الشيخ من يدي وتوجه بي إلى صديقه شيخ الإسلام محمد أفندي خوجة زاده، وكان يجيد العربية كأحد أبنائها، فأعدت عليه كل ما سمعته من ابن الحكم، وقد سُرَّ كثيراً بما سمعه، إلى درجة أنه أهداني خلعة ثمينة، ونقدني خمسين قطعة ذهبية، وطلب مني أن ألزم بيتي ريثما يردني خبر منه.

في فترة الانتظار، كان الشريف الأندلسي يزورني كل يوم، لدى عودتنا من صلاة الظهر، نتذاكر فيما ينبغي علينا فعله في هذه الأيام العصيبة، وكيف يمكن أن نساعد أبناء أمتنا. وكان رأي الشيخ أن لا سبيل لنا سوى سلطان المؤمنين، فهو وحده القادر بعد أن خذلنا سلاطين المسلمين الآخرين.

في إحدى هذه الزيارات سألته عن الطبيب ابن أبي العاص، فأخبرني بأنه علم عن توجهه إلى بلاد الأناضول منذ مدة، لكي يبارك لصديقه القاضي إسعاد أفندي، شقيق شيخ الإسلام، بتعيينه قاضي قضاة تلك الناحية من البلاد.

شجعني هذا الخبر على معاودة المحاولة للوصول إلى الطابق الخامس في برج غَلَطه، فلربما استطعت أن أكشف شيئاً يوصلني إلى يقين يقطع شكوكي بهذا الرجل الغريب. وفي الليلة نفسها بعد صلاة العشاء صعدت الشارع نحو البرج، ودرت حوله، كما هي العادة. وكم كانت المفاجأة مخيبة لي، فقد كان ثمة ضوء منبعث من النافذة، وهذا يعني أن ابن ابي العاص هنا، أو ربما هو شخص على صلة وثيقة به، عدت إلى البيت، وقررت أن أبقى سهراناً، أراقب بيته من النافذة المطلة على الزقاق، لكي أتأكد من عودته إلى بيته إن كان هو حقاً من أضاء السراج في البرج. ومن أجل ذلك فاتتني صلاة الفجر، ثم طلعت شمس الصباح ولم أره عائداً إلى بيته!

وأخيراً؛ وبعد أن أخذ مني التعب مأخذاً، تمددت على الأريكة ساهم الفكر، تتقاذفني الهواجس والهموم، بين وجه فيروزة الحبيب، ووجه الطبيب ابن أبي العاص المخيف، وإذ بطرقات قوية على الباب أثارت ريبتي، فهرعت إلى النافذة لأرى الشريف الأندلسي يدعوني للنزول من فوري، ومرافقته إلى شيخ الإسلام.

انتظرنا نحو ساعة في بهو الاستقبال حتى سُمح لنا بالدخول، وكم كان مفاجئاً لي أن أصادف الطبيب ابن أبي العاص خارجاً من المكتب، في اللحظة التي دخلت فيها مع الشريف الأندلسي. اكتفينا بابتسامات مجاملة خاطفة، بينما كانت نظراته نحوي غريبة، كأنه كان يتحقق من شيء ما.

أخبرنا شيخ الإسلام بأنه قابل السلطان أكثر من مرة في الأيام الأخيرة، وكلفه بأن يتولى هو شخصياً إرسال السفارة إلى ملك فرانصة، وزوده بكتاب عليه خاتمه، ترجمه إلى الفرانصاوية الطبيب ابن أبي العاص، كونه من العارفين بلغة القوم. وقد كلفني شيخ الإسلام بمرافقة آغات البعثة بصفتي مترجماً، ونقدني خمسين قطعة ذهبية أخرى، وعيَّن سفرنا على متن أول سفينة تتوجه إلى البندقية، ومن هناك نسافر في طريق البر إلى بريش.

في الحقيقة أردت أن أحذر شيخ الإسلام من ابن أبي العاص هذا، ولكنني أحجمت في اللحظة الأخيرة، حين رأيت الشريف الأندلسي يشيد به ويمتدح سعة معارفة وإخلاصه وتفانيه. وحين غادرنا؛ أبديت للشيخ امتعاضي من تكليف الطبيب ابن أبي العاص بترجمة هذا الكتاب، فهو رجل غامض، لا يكاد يعرفه أحد، وقد يكون هو الجاسوس الذي حذرنا منه البدر بن الحكم.

قهقه الشريف الأندلسي ضاحكاً من مخاوفي، ثم قال وهو يربّت على كتفي:

- "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ". صدق الله العظيم.

- ربما سوء الظن من حسن الفِطَن يا شيخي، وشيخنا القرطبي يقول: "لَا حَرَجَ فِي الظَّنِّ القَبِيحِ بِمَنْ ظَاهِره القُبْحُ".

رمقني الشريف الأندلسي بنظرة "ما وراءك يا فتى؟"، فقلت:

- قلبي لم يرتح له.

- أما أنا فقلبي مرتاح، وصدري منشرح له.

أمضيت سحابة اليوم الذي سبق موعد السفر في بيت الشريف الأندلسي، نبحث مسألة بقائي في بريش بعد إنجاز المهمة، فقد أخبرني الشيخ أن رسائل عدة وصلته من بعض وجوه أمتنا الأندلسية، وخصوصاً أولئك النازلين في فاس ومراكش، وأنهم سوف يوفدون مبعوثاً عنهم إلى بريش لبحث تسهيل انتقال المهاجرين إلى موانئ فرانصة ومنها إلى الإيالات العربية التابعة لسلطنة بني عثمان مثل الجزائر وتونس ومصر وطرابلس وغيرها.

وفي اليوم الموعود أقلتنا سفينة غليون إلى البندقية في عشرة أيام، وبعد أن مكثنا فيها يومين اشترينا خيولاً فارهة للركوب، وبغالاً لحمل الأمتعة، واستأجرنا عدداً من الخدم، وسافرنا إلى بريش.

ومما منح قافلتنا عناية مضاعفة من جانب قنصل مملكة فرانصة؛ أن عربتين مخصوصتين لامرأتين من خواص الملكة ماريا التوسكانية، كانتا تتقدماننا في المسير إلى بريش، ترافقهما سرية من الحرس الملكي موكلة بحمايتهما.

كانت رحلة ممتعة رغم طولها، فقد عبرنا بلاداً شتى، وبتنا ليالينا في خيام حملناها معنا، وكنا نشتري طعامنا وشرابنا من الأسواق التي نصادفها في طريقنا. وكان موكبنا الكبير المكون من عربتي المرأتين الغامضتين، وجماعة الحرس الملكي، وقافلتنا التي تجاوز عدد رواحلها العشرين راحلة، مدعاة لتجمع الناس في الشوارع والأزقة، وعلى وجوههم علامات الذهول والتعجب من هندامنا الشرقي الغريب.

وأخيراً وبعد مسير ثلاثة أسابيع وصلنا بريش، فذهبت المرأتان نحو القصر الملكي، ونزلنا نحن، امتثالاً لنصيحة البدر بن الحكم، في نزل يديره رجل من أبناء أمتنا يدعى ميغيل هيرناندیز، واسمه العربي محمد بن حمدان، وكانت نعم النصيحة.

في اليوم الثاني على وصولنا ذهبت إلى القصر الملكي، ولم يكن بعيداً عن النزل، ووجدت وكيل التشريفات على علم بخبرنا ومحل نزولنا، فقال لي: انتظروا مني خبراً يأتيكم في أقرب وقت. ولم يمض يوم واحد حتى أتى بنفسه إلى النزل، وأخبرنا أن الملك الطيب هنري ينتظرنا في صباح الغد، فتوجهنا إليه في الموعد المضروب، وسلمناه الكتاب ومعه الهدايا والخلعة السلطانية، فقبلها بكل سرور وقرأ الكتاب بحضورنا، وفيه إعلام من السلطان أحمد بأن

موسى النعنع

الأندلسيين في أي مكان كانوا، وحيثما حلوا هم من رعايا السلطنة العثمانية. وقال الملك هنري إنه أخذ علماً بهذا الاعلام، وسيصل جوابه مع سفارة سيرسلها إلى إسطنبل في أقرب وقت.

أمضيت ورفاقي الأتراك في بريش أياماً عدة، يصحبنا في حلنا وترحالنا طبيب فرانصاوي يدعى إتيان هوبيرت يعمل في بلاط الملك، زعم أنه يجيد العربية، وعندما امتحنته ببعض الأمور تبين لي جهله.

وبينما كنت مشغولاً بخوض جدالات مع هوبيرت، كان حسين آغا، كبير البعثة ورئيسها، قد شرع بكتابة موجز لوقائع الرحلة ضمَّنه وصفاً للمدينة وما تحتويه من عجائب، بغية تقديمه للسلطان أحمد. وبعد عشرة أيام عادت البعثة إلى البندقية من دوني، فيما أفرد لي محمد بن حمدان حجرة مطلة على نهر كبير غزير الدفق، تطل عليه أبراج وحصون، يسمونه السين، انتظاراً لوصول أحمد بن قاسم الحجري القادم من مراكش. ومن غريب الاتفاقات التي وقعت أثناء مقامي في بريش أن متعصباً كاثوليكياً مجنوناً اغتال الملك هنري الطيب في أحد الشوارع القريبة من النزل، فكان ذلك مدعاة لمكوثي فيه أشبه بسجين.

أقفال الكتب ومفاتيحها

مضى شهران ولم يصل خبر من أحمد بن قاسم الحجري، وطوال مدة انتظاري كان يتردد عليّ في النزل المتطبب إتيان هوبرت السالف ذكره. وقد اقترح عليّ، حين رأى ضيقي من الانتظار، أن أقرأ عليه إحدى مخطوطات الكتب العربية الكثيرة التي جمعها في رحلاته إلى مراكش وفاس وتلمسان. وقد وقع اختياره على كتاب "الجامع لمفردات الأغذية والأدوية" لابن البيطار الأندلسي، وهو سِفر كبير يشتمل على مفردات غريبة تحتاج عطاراً متمرساً كي يفهم الكثير منها؛ وسرعان ما سئمت القراءة وأسئلته المكرورة، حول أمور كنت أظنه عارفاً بها. وبدأ هاجس العودة إلى إسطنبل يلح عليَّ، وزاد في إلحاحه عثوري بين ثيابي على منديل فيروزة المعطر بالناردين.

أعلمت محمد بن حمدان بأنني عازم على الرحيل في أقرب وقت، وكان هوبيرت جالساً معنا حينها، فلم يُبدِ رأياً، وانسل مغادراً ونحن منشغلان بالحديث. وفي اليوم الموعود ارتديت ثياب السفر الفرنجية، وودعت محمد بن حمدان، وأخذت مكاني في قافلة متوجهة إلى مدينة روان ومنها إلى مرسى البركة على المحيط العظيم، ومن هناك على متن سفينة غليون وجهتها النهائية

كل كتاب، تُداخلهما سلسلة حديد تحوز على جميع حلقات الكُتب. للمرة الأولى أرى شيئاً مثل هذا! ألم يجدوا سبيلاً آخر لحفظ الكتب من السرقة غير تكبيلها بالأصفاد؟!

حاولت عبثاً فتح الكتاب الأول. كانت السلسلة تضغط بقوة على حلقتيه المتقابلتين؛ كأن قفلاً قوياً يطبق عليهما، انتقلت إلى الكتاب الثاني؛ فكان مثل الأول. تابعت السلسلة إلى نهايتها وإذ بها تحوز على عشرين كتاباً، ضرب عليها جميعاً قفل حديدي نقش عليه رقم من أرقام اللاطين. في القاعة أكثر من مائة قفل، وهذا يعني أن عدد المخطوطات يتجاوز الألفي مخطوطة.

لا أعرف كم مضى من الوقت وأنا منشغل بعدّ المخطوطات ومقارنة أحجامها، إنما يمكن أن أخمن بأن وقتاً طويلاً مرّ، إذ أن الشمس مالت عن النافذة الوحيدة ذات الزجاج المعشق بالألوان.

وبينما أنا منشغل بعد المخطوطات؛ تناهى إليّ صوت رخيم من مدخل القاعة يقول بالعربية:

- أهلاً بعيسى بن محمد!

عرفته حتى قبل أن ألتفت نحوه. كان صوت المتطبب هوبيرت.

أضاف وهو يقترب مني:

- أرجو أن تعذرني على طريقة استضافتك.. لا شك أنها كانت مزعجة! والحق أنك لم تترك لي خياراً آخر.

كان الراهب الذي أدخلني إلى القاعة يقف خلفه متصنعاً اللامبالاة بما يدور بيننا من حديث نصفه بالعربية، ونصفه الآخر بالفرانصاوية.

قلت بيأس:

- أكان لا بد من ذلك؟

- أجل للأسف! كما ترى هذه الكتب تحتاج إلى تصنيف وتلخيص، فقد أنقذها الرهبان من الحرق، ولم أعلم بأمرها إلاّ قبل شهور قليلة.

قبضت على جلد مخطوط منها، وحاولت أن أفتحه أمامه وأنا أقول:

- أنت من أمر بتكبيلها هكذا؟

تبسم بخبث، وهو ينظر إلى الراهب الواقف خلفه:

- لا؛ لست أنا؛ بل هو صاحب السعادة رئيس الدير، والمفاتيح جميعها بحوزته!

- وكم سأمكث هنا؟

- حتى تنتهي، وعندها سوف يدفعون لك أجرك، ويخلون سبيلك.

وقبل أن يسمع جوابي، قدم لي ورقة من الكاغد الفاخر، مكتوب عليها بالفرانصاوية عقد اتفاق بيني وبين رئيس الدير، ينص على قيامي بتصنيف، وتلخيص المخطوطات العربية الموجودة في هذه القاعة، وترجمة ما يرتأونه منها، مقابل مبلغ من المال يعطى لي في نهاية المهمة الموكلة لي، يحسب من إجمالي العمل، ويتفق عليه في وقته. ومن أجل القيام بهذه المهمة على أحسن وجه؛ فقد خصصوا لي حجرة لائقة من حجرات الدير، وطعاماً وشراباً وكسوة طوال مدة عملي، ومن دون ذكر أجل محدد لنهاية هذا العقد. وقد وضعوا عليّ جملة من الشروط المجحفة، أهمها أنني لا أستطيع أن أغادر قبل إنجاز العمل كاملاً. وإذا حاولت الفرار وقبضوا عليّ خارج الدير، فعند ذلك يحق لهم أن يبيعوني في سوق النخاسة. وفي نهاية العقد إمضاء وختم رئيس الدير.

قلت لهوبيرت:

- وإذا لم أقبل؛ ماذا ستفعلون بي؟

راح يفرك يديه ببطء شديد، ثم قال وقد ارتسمت على وجهه نظرة تشفٍّ:

- أظنك أعقل من أن ترفض. الرفض يماثل محاولة الفرار.

ثم تقدم نحو إحدى السلاسل وراح يتفحص قفلها:

- عندها سنبيعك في سوق النخاسة.

لم أدرك لحظتها سبب انحرافه عنّي بهذه الطريقة، فقد بدا لي صديقاً ونحن نتجول في بريش بصحبة بعثة السفارة. ربما تعليقاتي الساخرة من أسئلته، حين كنت أترجم له بعض عبارات كتاب ابن البيطار، هي السبب في هذا التشفي، وربما هو سبب آخر أجهله الآن، فأيقنت لحظتها أنني وقعت في شرك لا فكاك منه سوى بإمضاء العقد، وتنفيذه كاملاً، من دون نقصان.

خُصصت لي حجرة في الطبقة الثانية من مبنى منام الرهبان، وهي ذات نافذة خشبية عالية، مزينة بالزجاج المعشق ذي الألوان المختلفة، تطل على زاوية من زوايا سور الدير، منظرها كئيب على الرغم من أنهم زرعوها بشجيرات زينة تحيط بمرج أخضر مزدهر بمختلف ألوان الزهور.

يومها كنت أحسب زاوية السور وارتفاعه الشاهق هما سبب كآبة المنظر، أما اليوم فأظن أن الكآبة كانت نابعةً من يأسي، فقد تتزوج فيروزة في غيبتي التي لا أعرف متى ستنتهي، وأفقدها إلى الأبد.

إطلالة النافذة على سقوف الأبنية الممتدة بعيداً نحو غروب الشمس، كانت تدعو للكآبة أيضاً. تنقلب السقوف الرمادية إلى سوداء عند هطول زخات المطر. ليس هناك أكثر بؤساً من تجاور اللونين الرمادي والأخضر، عند ذلك يستحوذ الرمادي على العين ويخدعها، فترى الأخضر رمادياً! وحده الأحمر يقهر الرمادي. حين يحضر الأحمر تخجل الألوان جميعاً، وتتوارى خلفه.

في صبيحة اليوم الأول حضر الراهب نفسه الذي كان في انتظاري لحظة وصولي إلى الدير. قرع الباب بهدوء، وحين فتحت له، قال إن علينا أن نتوجه إلى مكتب رئيس الدير كي نجلب المفتاح.

ارتديت ثوبي التركي الذي أهدانيه شيخ الإسلام، وسرت خلفه حاسر الرأس. هبط الدرج الخشبي القلق مسرعاً، وأنا ألهث خلفه. بدا لي أكثر نحافة، ورشاقة، ونشاطاً مما كنت أظن. للدرج صرير ينذر بأنه على وشك التحطم. تنفست الصعداء حين فارقت قدمي الدرجة الأخيرة. ردهة المبنى طويلة، شاهقة الارتفاع، شحيحة الضوء، تعبق فيها رائحة العطن التي ذكرتني برائحة أقبية الأندلسيين في طليطلة!

تأملني وكيل رئيس الدير ملياً؛ قبل أن يفتح سجلاً فيه زيج بعشرين صفاً، في كل صف خمسة حقول، واحد للتأريخ، وآخر للوقت، وثالث لرقم المفتاح، ورابع لإمضاء الاستلام، والخامس لإمضاء التسليم عند نهاية اليوم.

ما زلت أذكر المفتاح الأول، يومها واجهت صعوبة كبيرة في تخليص السلسلة من القفل الذي غلّفته الرطوبة بطبقة رقيقة من الصدأ. نصحني الراهب بلسان قشتالي أن أحاول تقريب الكتب من بعضها البعض، حتى أستطيع تخليص السلسلة من القفل. كانت نصيحة ثمينة شكرته عليها، فهز رأسه وتابع بالقشتالية:

- هذه الكتب نقلناها من إشبانية قبل عامين أنا وشقيقي إلى هذا الدير.

سألته بتلقائية؟

- أنت إشباني؟

تردد قليلاً قبل أن يجيب:

- نعم.

ثم أردف:

- انتقيناها من بين عشرات ألوف المخطوطات التي وزعت على أصحاب الأفران.

سألته:

- كيف انتقيتموها؟ هل تقنون العربية؟

- نعم، شقيقي يتقنها، ولكن ليس إلى درجة قراءة كتاب أدب أو فلسفة.

- وأنت؟

- أنا! ما شأنك بي؟

- لا شيء؛ محض فضول منّي أرجو أن تعذرني عليه، فقط أردت أن أسأل إن كنتم عربا في الأصل؟

نظر إليّ بريبة وقال متبرماً:

- ربما يكون أصلنا عربي، ولكننا الآن إشبان كاثوليك كما ترى!

ثم ركز نظرته إلى عيني وقال بثقة العارف:

- أنت من طليطلة أليس كذلك؟

فاجأني سؤاله:

- نعم! كيف عرفت؟

قال وقد افتر ثغره عن ابتسامة خفيفة:

- صحيح أنني ولدت في سرقسطة، وقضيت فيها طفولتي وشبابي، ولكنني عشت الشطر الأكبر من حياتي في طليطلة، وأعرف جيداً لهجة التطيليين عند تحدثهم بالقشتالية.

صمت قليلاً وعاد للتحديق مجدداً في عينيَّ وهو يقول:

- من أتى بك إلى هنا؟

باغتني سؤاله، فقد كنت أظنه عارفاً بكل شيء، فخرج الاسم من فمي على دفعتين:

- هو.. هوبيرت.

هز رأسه هزات خفيفة ثم قال:

- كنت متأكداً من ذلك! منذ خمسة شهور وهو يتردد على رئيس الدير محاولاً أن يستحوذ على المخطوطات بدعوى أن أحداً لن يفهمها غيره، ولكن الموضوع أكبر منه كما يبدو.

ثم أردف؛ وهو يطوف بين صفوف المخطوطات:

- ثمة خلاف بين كبار الرهبان، هل يحتفظون بها جميعاً أم ينتقون منها المفيد؟ الرأي الغالب أنهم سيُبقون على كتب العلوم الدنيوية، كالطب، والجبر، والهندسة، وعلم الحيل، والبصريات، ويتخلصون من كتب الدين والأدب واللغة والفلسفة.

قال كلمته الأخيرة ثم توقف وتابع قائلاً:

- لو كنا نعلم أن الموضوع سيتعقد إلى هذا الحد لما تكبدنا عناءها.

- لماذا جلبتموها إلى هنا؟

قال بشيء من الضجر:

- تربط أخي صداقة قوية بعائلة الملكة ماريا في فلورنسا، وهي التي نصحته بأن يقدم هذه المخطوطات للملك هنري هدية، لأنه كان عازماً على تأسيس مكتبة كبرى تنافس مكتبة الفاتيكان. ولكن، للأسف الشديد، لم يكن المقر الذي اختاره الملك مؤقتاً للمكتبة، وهو دير كورديليريس للرهبنة الفرنسيسكانية، مهيئاً لاستقبال هذا العدد الضخم من المخطوطات، فأمر بإيداعها هنا في دير

البندكتيين هذا.
ثمة أمور غامضة لم أفهمها في القصة، فسألته:
- أرجو أن تعذر جهلي؛ فأنا لم أفهم حتى الآن لماذا أنت باق هنا؟ لماذا لم تعد إلى إشبانية طالما أنك سلمت المخطوطات؟
نظر إليّ بحدة، ثم اقترب وقال هامساً في أذني:
- أنا محتجز هنا مثلك!
- مثلي؟
- أجل! رئيس الدير قايض شقيقي على أن أبقى هنا مع المخطوطات بدلاً منه ريثما يبتون في أمرها، وها قد مضى أكثر من عام، وأنا أنتظر حضور شقيقي أو شخصاً مثلك يفهم العربية جيداً، لكي يصنفها وأنتهي من هذا العذاب.
وجدتني أسأله بتلقائية؟
- وشقيقك أين ذهب؟ ولماذا تركك هنا؟
- هذا الأمر يكاد يفقدني صوابي، فقد ذهب منذ أكثر من عام إلى الفاتيكان، ولم يعد. ولكن؛ ويا لحظي السيء، فقد علمت أخيراً أنه يعيش الآن في إسطنبول، بعد أن اعتنق الإسلام واتخذ اسماً عربياً.
قال كلمته الأخيرة ثم صمت لحظة فتغيرت نظرته، وبدا القلق عليه، كأنه أرتكب خطأ كبيراً. فأشار إلى الكتب:
- عليك أن تنجز المهمة في أسرع وقت من أجلك ومن أجلي.. أريد أن أغادر هذا المكان كما تريد أنت.. هل اتفقنا؟
- نعم هذا ما أريده بالضبط.
استدار مغادراً، فهتفت به:
- ولكن لم تخبرني باسمك أيها الراهب.
توقف لحظة، ثم التفت نحوي وهو يقول:
- اعذرني أيها الشاب، نسيت أن أقدم لك نفسي. اسمي البادري راميرو. وأنت ما اسمك النصراني؟
- خيسوس.
هز رأسه عدة مرات، وقبل أن يعلق على اسمي، سألته:
- وشقيقك ما اسمه؟
تأملني للحظة ثم قال بنزق:
- أنت تكثر الأسئلة أيها الشاب.. عليك بإنجاز العمل سريعاً لكي تغادر.. هل فهمت؟ اهتم بهذه الكتب فقط.
قلت مباغتاً كأنني لم أسمع نصيحته:
- هل يدعى دون خيرونيمو؟
اتسعت عيناه دهشة، فأردفت:
- رامبريز.
وهنا تقدم نحوي وقبض علي من تلابيبي وجذبني نحوه بقوة وهو يقول:
- من أين تعرف دون خيرونيمو؟
قلت وقد حافظت على ثباتي:
- لا أعرفه، ولكني سمعت اسمه أكثر من مرة.
- ماذا سمعت؟ وممّن؟
- أشياء متناقضة، أحدهم شاهده على متن سفينة متوجهة إلى إسطنبول، وآخر قال إن قرصاناً من بونة اختطفه وباعه في إسطنبول.
- وماذا سمعت أيضاً؟
- لا شيء آخر..
نظر إلى عيني مباشرة محاولاً سبر غوري، ثم هدأت ثائرته، وترك ياقتي وقال:
- صحيح؛ سمعنا أن قرصاناً بريرياً اختطفه قبالة رومة وباعه في إسطنبول، هو الآن في إسطنبول هذا ما تأكدنا منه.
ثم أردف:
- لكن ما يثير قلقي هو رفضه الفدية التي عرضها سفير فرانصة، وإصراره على البقاء في إسطنبول بعد اعتناقه الإسلام.
عندها تشجعت وسألت:
- هل هو طبيب؟
لم يجب عن سؤالي، بل راح ينتظر ما سأقوله، فأردفت:
- وهل اتخذ اسم محمد بن أبي العاص؟
نظر إلي ملياً ثم سحبني من يدي:
- تعال لنجلس.. يبدو أن الحديث بيننا سيطول.
جلسنا على كرسيين متقابلين في إحدى زوايا القاعة، وتحدثنا طويلاً. وإن شئتم الدقة؛ كنت أجيب عن أسئلته القصيرة، والتي تقتضي إجابات مستفيضة. وقد أخبرته بأنني كنت في إسطنبول، والتقيت بطبيب أندلسي يدعى ابن أبي العاص، وأن لدي شكوكاً كبيرة بأن يكون هو نفسه دون خيرونيمو رامبريز. فأكد لي أنه لا يعرف الاسم العربي لشقيقه بعد إعلان إسلامه، رغم أنه لا يستبعد أن يكون قد قدم نفسه كطبيب، كونه تعلم مبادئ الطب في شبابه. ووجدتني أحدثه عن فيروزة وخشيتي من فقدها إن طال مكوثي في الدير، فكان هذا الخبر مبعث تفاؤل كبير بالنسبة له، إذ أدرك أن توقي للخلاص يفوق توقه.

البادري راميرو

لم يدر بيني وبين البادري راميرو أي حديث بعد ذلك، كان يكتفي باصطحابي إلى مكتب الوكيل مرتين في اليوم، الأولى صباحاً لأستلم المفتاح، والثانية مع غروب الشمس لتسليمه. وبين الحين والآخر كان يدخل إلى القاعة؛ يتأمل صفوف الكتب، ويقارن بين المنجز وما ينتظر الإنجاز، فيهز رأسه هزات حفيفه، ثم ينصرف بهدوء.
والحق أنني لم أقف على سبب تحفظ الأب راميرو وزهده في الكلام. كان من العسير عليّ أن أعرف ما كان يدور في خلده، كأن الكلام خطيئة يخشى أن يقترفها، أو ضوء كاشف يخاف أن يفضحه! ولكن؛ بعد شهور قليلة من رؤيته بشكل يومي، بت قادراً على فهم قسماته، وحركات يديه، وقراءة نظراته التي كان يقول فيها كل شيء، من إشعاع السعادة وهو يحصي حقول الزيج المتلئة بإمضائي، إلى سحابة الغضب المتلبدة بين عينيه بسبب إبطائي في الإنجاز لسبب يخصني ولا يفهمه. أما أقصى درجات الرضا فهي تلويحة بيمناه وهو يتوجه إلى مخدعه من دون التفاتة إلى الوراء.
كنت أراجع المخطوطة صفحة صفحة، وألخص بلسان اللاطين، على أوراق سميكة لا يتجاوز حجمها راحة الكف، وصف كل مخطوطة وفحواها، ثم أصنفها في واحد من الأقسام العديدة التي اقترحتها، وهي: قسم للطب وعلم الحيل والجبر، وقسم ثانٍ للخيماء، وقسم ثالث للفقه والفرق المذهبية، ورابع للتاريخ والتراجم، وخامس للغة والأدب.
في بعض الأحايين كنت أعيد طلب أحد المفاتيح أكثر من مرة في الأسبوع الواحد، بسبب صعوبة قراءة حروف بعض الكتب، إذ أنني لم أكن معتاداً على أشكال الحروف المشرقية، وعلى الأخص منها حروف الجيم، والحاء، والخاء، والراء، والزاي، والسين، والشين، والتاء المربوطة وهاء آخر الكلمات. لقد احتجت أياماً عدة لأدرك أن المَدّة بين حرفي اللام والراء هي حرف سين في كلمة "السر"، وأن الانحناءة القصيرة المائلة، في نهاية المدّة الطويلة، هي تاء مربوطة في كلمة السياسة!
ولم يطل الوقت حتى اعتدت على قراءة النصوص المشرقية، بجميع حرفها وأشكال نقاطها، من الشرطة الصغيرة التي تعادل النقطتين، إلى رقم الثمانية المشرقي الصغير فوق الثاء بدلاً من النقاط الثلاث.
حين كنت ألحظ نظرات الأب راميرو المستنكرة، وهو يراني أعيد طلب المفتاح ذاته أكثر من مرة، كنت أقول له، وأنا أبتسم معتذراً، حتى من دون أن يسألني، بأنني أحتاج إلى وقت أطول كي أُلمَّ بالكتاب إلماماً يسهِّل عليّ تلخيصه، وكعادته كان يكتفي برسم امتعاضه على قسمات وجهه، من دون أن يعلق بكلمة واحدة.
معظم الكتب من مقتنيات ملوك غرناطة، أو وزرائهم، أو من مكتبات الفقهاء المعروفين في وقتهم، والذين ثبّتوا أسماءهم في الصفحات الأولى أو الأخيرة من تلك المخطوطات.
كنت أعمل بهمة الجاحظ، ودأب ابن قتيبة، وتمحيص ابن حزم. أقضي جُلَّ وقتي في القاعة التي بدأت أعتادها حتى غدا المكوث فيها مبعث الراحة الوحيدة لروحي المتعبة، أما رائحة كتبها العطنة فأصبحت عندي أزكى من الطيوب العربية كلها. وكم تمنيت أن يقبل رئيس الدير طلبي بنقل سرير نومي إليها حتى أواصل الليل بالنهار في مطالعة المخطوطات، ولكنه رفض الطلب وراضاني بقبول إحضار وجبة الغداء إلى القاعة لأتناولها بين الكتب وأنا أعمل.
أمضيت الخريف والشتاء، وبلغت ربيع سنة إحدى عشرة وستمائة وألف مسيحية، ولم أبارح الدير. ومع ذلك لم أنجز سوى عُشر المخطوطات. وكان هوبيرت يزورني في الأسبوع الواحد مرتين أو ثلاث مرات، ينسخ الملخصات التي ألصقتها على جلد المخطوط ، ويراجعني في بعض الأمور التي لم يفهمها، فيطلب مني إعادة صياغة الملخص من جديد، فكنت أفعل من دون مجادلة. كنت أريد أن أنهي عملي بسرعة وسلام.
وشيئاً فشيئاً تعلمت الكتابة بفرانصاوية بَريش، فهي تشبه إلى حد كبير القشتالية واللاطينية. وأقرب اللغات إليها الإيطاليانية، ولكنها تختص بمفردات دخلت إليها من لغات الألمان، إضافة إلى تعقيد لم أستطع فهمه البتة، وهو بتر الصوامت المسبوقة بحروف صوتية!
في الأيام المشمسة الدافئة، وهي قليلة على كل حال، كان هوبيرت يطلب مني أن نتجول بين أشجار الحديقة، نتجاذب أطراف الحديث حول بعض ما يرد في المخطوطات، وعلى رأسها "القانون في الطب" للشيخ الرئيس ابن سينا؛ فقد كان هذا السِّفر يحظى بعناية غير عادية من جانبه، كأنه كان يريد أن يفهم كل كلمة، بل كل حرف فيه، وقد اضطررت إلى ترجمة الجزأين الثاني والرابع من هذا السِّفر الضخم بناء على إلحاحه الشديد، لأنه لاحظ اختلافاً كبيراً بين النسخة المترجمة التي كانت بحوزته، وبين ما كنت ألخصه له. ونتيجة إلحاحه ذاك وافق رئيس الدير على أن أتفرغ للعمل على هذين الجزأين طوال فصل الصيف، فكنت أصل الليل بالنهار حتى أنجز العمل بأقصى سرعة ممكنة، وقد منحني الرئيس استثناء من استلام وتسليم المفتاح طوال هذه المدة لأنه

مفتاح واحد لا يتغير!

كان الأب راميرو يراقب ذلك كله، وسحائب الغضب تتلبد بين عينيه! ما إن يرى هوبيرت داخلاً إلى القاعة، حتى ينسل مغادراً، متخذا طريقاً ملتويةً نحو الباب كي يتجنب إلقاء التحية عليه، بل تناهت في إحدى المرات إلى سمعي شتيمة قشتالية مقذعة، تلفَّظ بها همساً وهو ينسحب إلى زاوية معتمة من زوايا القاعة، قبل أن ينصرف مسرعاً.

أما هوبرت فلم يكن يعبأ براميرو، ولم يعلق في يوم من الأيام أي تعليق بشأنه، وكأنه غير موجود، كان اهتمامه منصباً على المخطوطات فقط، ولا شيء آخر سواها. وكلما رآني يلح عليَّ، من دون كلل أو ملل، بدعوى إسداء النصيحة لي، بأن أركز جهودي على مخطوطات الطب وعلم الحيل، والجبر، والهندسة والمقابلة، وأن أمر على مخطوطات الفقه والأدب والتاريخ مرور الكرام، لأن ذلك سيختصر مهمتي، ويسرِّع بإطلاق سراحي.

كنت مؤمناً بأن حريتي لا تعني لهوبيرت شيئاً، ونصيحته لي إنما تصب في مصلحته هو، فهي أقرب إلى التهديد والوعيد، خصوصاً وأنه كان يؤكد على عبارة "إطلاق سراحي"، مذكراً إياي بأنني أشبه بأسير الحرب. ومع ذلك لم أكن أعبأ بتهديداته أو "نصائحه"، وكنت أسترسل في قراءة مخطوطات التاريخ والتراجم، وأمحّصها وأعيد قراءة بعض فقراتها مرات عدَّة.

مرت أيام لم يحضر البادري راميرو كعادته، فحسبت أنه متوعك بسبب تقلب الجو، وحين طالت غيبته أكثر من أسبوع، سألت عنه الراهب الشاب المكلف بإحضار الطعام إلى القاعة، فأخبرني، وهو يعتذر بشدة، أن البادري دون راميرو غادر الدير منذ أيام، وأنه ترك عنده، يوم مغادرته المفاجئة، كتاباً لي نسي أن يسلمني إياه بسبب انشغالاته الكثيرة، وبعد ساعة، عندما أتى ليأخذ آنية الطعام، حمله لي مكرراً اعتذاراته على النسيان غير المقصود.

فضضت الكتاب المكتوب بالقشتالية، وبدأت بقراءته على عجل، وكان نصه مفاجئاً في وُدِّه، إذ كتب يقول:

"إلى خروفنا الضال خيسوس

عندما تستلم كتابي هذا، أكون في طريقي إلى مدينتنا الحبيبة طليطلة، لم أتمكن من رؤيتك لأن قرار تسريحي من المهمة أتى مفاجئاً وسريعاً ولم أتوقعه. صحيح أنني سبق وألححت على قدس رئيس الدير الموقر بأن يتركني في حال سبيلي بعد أن تيقنت من أنك قادر على القيام بالمهمة لوحدك، ولا حاجة لبقائي مع المخطوطات، غير أنني لم أتوقع أن يستجيب لطلب رهبنتنا الجزويتية بأن يخليني من المهمة، ويرسلني سريعاً إلى طليطلة لأمر يتعلق بخدمة جديدة يريدونني من أجلها بطلب من قداسة سيدنا البابا شخصياً.

أتمنى من كل قلبي أن تنجز المهمة في أسرع وقت ممكن، رغم أني بدأت أشك في ذلك بسبب تسلّط هوبيرت عليك وعلى المخطوطات، وكأنكما ملك شخصي له. أتمنى أن تضع حداً لهوبيرت وجشعه ومحاولة استئثاره بالمفيد من المخطوطات لمصلحته الشخصية، فإن سارت الأمور على هذا المنوال، وواصلت الاستجابة لطلباته؛ فلن تكفيك تسع سنوات أُخر.

أتضرع إلى الرب بأن تكون عودتك إلى إسطنبل سريعة لكي تتزوج الفتاة التي أحبها قلبك. واسمح لي أيها العزيز أن أطلب منك هذا الطلب الملحاح إن أتيحت لك هذه العودة السريعة، طلبي هو أن تبحث عن شقيقي دون خيرونيمو رامبريز، وأن تحيطه علماً بأنني عدت مؤقتاً إلى مقر رهبنتنا الجزويتية في طليطلة، وأنني أنتظر منه رسالة يخبرني فيها بما جرى معه، مهما كان الوضع، فأنا أعيش متقلباً على جمر القلق والانتظار، حتى يأتيني خبر منه.

سامحني أيها العزيز إن بدر مني ما يزعجك طوال المدة السابقة، وسوف أصلي من أجلك بأن تتكلل مهمتك بالنجاح، وأن يطلق سراحك في أسرع وقت ممكن.

الخاطئ راميرو رامبريز".

أثار الكتاب شجوني، وأعادني إلى أيامي الأولى في هذا الدير، حين كان وجه فيروزة الحبيب مؤنسي الوحيد من وحشة المكان وكآبته، ورائحة النارديين المخزَّنة في منديلها، وإن بدت أقل نفاذاً، سلوتي ودافعي لأن أصل الليل بالنهار حتى أنتهي من المهمة وأعود إلى إسطنبل وأدركها قبل أن يقترن بها غيري.

رحت أتأمل عامي المنصرم وقد مضى سريعاً كأنه أحد منامات آخر الليل. كانت مشاعري حيال انقضائه السريع متناقضة. في البداية كنت أظن أن الأمر لن يتعدى تصفح مقدمة المخطوط وكتابة ملخص صغير يصفها ويحدد موضوعها، ولكنني وجدت نفسي متورطاً في قراءة مخطوطات بكامل أجزائها، لأن موضوعها جديد عليّ. وها قد مضى عام ويزيد، ومازلت في العشر الأول من المهمة، ولا أدري كم سيستغرق العمل على باقي المخطوطات إن واصلت اللهاث وراء فضولي لمعرفة المزيد مما كنت أجهله من تواريخ، وعلوم، وآداب عربية.

أشد ما أثار حيرتي انقضاء هذا العام سريعاً رغم حالة الانتظار التي دخلتها منذ يوم وصولي الأول إلى الدير؟ كنت أعرف تمام المعرفة أن الانتظار يجعل الوقت ثقيلاً كالرصاص، تعبر أيامه ولياليه بصعوبة بالغة كأنها سنوات. سبق لي أن اختبرت هذا الأمر خلال الشهور الخمسة التي أمضيتها في إسطنبل وأنا أبحث عن دون خيرونيمو. لقد مرت عليّ تلك الشهور وكأنها دهر كامل، بل كنت أشعر في بعض الأحيان بأنني ولدت في إسطنبل، وأنني لم أبارحها في يوم من الأيام، وما ذكرياتي في طليطلة سوى منام عابر من دون ملامح ولا تفاصيل.

ما الذي يجعل الوقت ثقيلاً بطيئاً في إسطنبل إلى هذا الحد؟ وما الذي يجعله سريعاً هنا في هذا الدير كأنه ومضة حلم؟ لا شك أن تقسيمه إلى ساعات، وأيام، وأسابيع، وشهور، وسنوات فيه الكثير من المجاز، أما الحقيقة فهي تنبع من ذواتنا وإحساسنا به.

لقد بت أفهم اليوم قوله عزَّ وجلَّ: "تُمَّ يَعْرُجُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ أَلْفَ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ". الزمن بمنطوق القرآن الكريم متغير الطول بين السموات والأرض، فاليوم في السموات يعادل ألف سنة أرضية، وإن كان الأمر كذلك؛ فما المانع إذن في أن يكون يوم إسطنبل بمائة يوم من أيام بريش؟

قبل كتاب البادري راميرو مرَّ عليّ وقت كدت أنسى معه وجه فيروز الحبيب، وسألت نفسي:

- ما الذي أنسانيه هكذا؟

لا شك في أنه سيل الأخبار والعلوم العرم الذي كان يتدفق عليَّ من صفوف المخطوطات. إذن؛ فالقراءة هي التي تجعل الوقت يمضي سريعاً، والتفكر هو الذي يجعله بطيئاً مملاً. أثناء مكوثي في نُزل ابن حمدان، منتظراً أحمد بن قاسم الحجري، كان الوقت عبئاً ثقيلاً يعذب روحي، ويجعلني أبحث عن خلاص في مكان آخر. يومها حزمت أمري، وقررت اتخاذ إسطنبل وطناً، فثمة بيت ينتظرني، وأمل بأن تجمعني الأقدار بفيروزة مرة أخرى، وأكمل حياتي معها في بيت واحد كزوجين على سنة الله ورسوله، ولكن الأمور بدأت بالتغير مع اعتيادي على قاعة المخطوطات، بقبتها العالية المزينة بصورة الملاك جبريل وهو يبشر السيدة العذراء بحملها، وأقواسها المتناظرة التي تسندها أعمدة المرمر المُجزَّع، ورائحتها العطنة، وإضاءتها الشحيحة.

في اليوم التالي لكتاب البادري راميرو عادت أموري إلى سابق عهدها، فاستأنفت العمل على ترجمة الجزء الرابع من كتاب "القانون في الطب"، ولم يمض شهر حتى وصلني كتاب ثان منه. عندما فضضته صدمني نصه المكتوب بـ"الخميادو".. ما الذي يخفيه البادري راميرو ياترى؟ وبدأت بقراءة الكتاب:

"إلى عيسى!

أحييك أيها العزيز من طليطلة وأود أولاً أن أجيب عن تساؤل يشغل بالك الآن: نعم أنا أجيد العربية قراءة وكتابة، وكما ترى أجيد كتابة الخميادو! وكنت قادراً على فهرسة وتصنيف هذه المكتبة التي تعمل عليها الآن، ولكنني كنت أعرف أن الأمر سيستغرق مني سنوات وسنوات، كوني كنت واثقاً من أنهم سيطلبون ترجمة بعض المخطوطات، فتظاهرت بعدم المعرفة، ومع ذلك أمضيت ما يقارب العامين، ولذلك فأنا متعاطف معك أشد التعاطف، وأدعوك أيها العزيز لأن تجد حلاً ما، وتنتهي من هذا الفخ بأسرع وقت ممكن، فهوبرت لن يتركك حتى تترجم له جميع الكتب التي يحتاجها.

وددت أن أخبرك بأن رهبنتنا قررت إرسالي في مهمة إلى جزر الهند الشرقية، وسوف أماطل في تنفيذها ما استطعت إلى المماطلة سبيلاً، وأظن بأنني أستطيع أن أماطلهم عاماً أو يزيد.. فإذا منَّ عليك الرب بالخلاص، ونجحت في لقاء شقيقي دون خيرونيمو في إسطنبل، أرجو أن تخبره بموضوع مهمة جزر الهند الشرقية، وبأن يرسل كتاباً لي إلى مقر رهبنتنا في رومة، حيث سأكون هناك، وإذا فات الأمر وسافرت إلى الهند الشرقية، فهم سيوصلونها إليّ بطريقتهم.

أرجوك يا عيسى أن تسرع في تخليص نفسك، فمصير حياتي متوقف على كتاب شقيقي، إن كنت سأواصل ما أنا فيه أم ألتحق به في إسطنبل وأفعل ما فعل!

اعذرني أيها العزيز فالأمر جد مهم لي.

الخاطئ راميرو".

أذهلني كتاب البادري راميرو عما كنت فيه، ودفعني نحو كهف حالك الظلمة؛ تتردد فيه أصداء أسئلة لا تنتهي ولا تنتظر إجابات.. تُرى ما هو اليقين؟ ما كنهه؟ ماذا يعني؟ ما الذي يدفع راهباً جزويتياً أمضى حياته في الصوامع للتفكير بتغيير دينه؟ ما الذي جعلني متيقناً من أن راميرو كان يتمتع باليقين؟

في تلك الأيام؛ بدا لي أن اليقين الوحيد في هذه الدنيا هو اللايقين!

كاتب من سوريا مقيم في كندا

فؤاد حمدي

ملف/ قصص

منديل لوزة

فصل روائي

عواد علي

كان اليوم هو الخامس والعشرون من تشرين الثاني حين بلغت البصرة، وجدت طقسها رائقًا قبل رحيل آخر أشهر الخريف، والرطوبة منخفضةً، لذا استبشرت بأن رحلتي ستكون مريحةً. صافحتني الأرملة، التي كانت تشغل المقعد الملاصق لمقعدي في الحافة، مودعةً، في الكراج الموحد، فبعث ملمس يدها الدفء في راحتيّ، وطبعت قبلةً سريعةً على خدي أشعرتني بحرارة لهفتها، وأخبرني حدسي بأنها واحدة أُخرى من أرامل الحرب اللواتي أدركهن اليباس، تطمح إلى شريك حياة يورق روحها ويثمرها. "أعانها الله على قهر الزمن"، قلت في دخيلتي، لكن تفكيرها فيّ لم يكن في محله. ركبت سيارة أُجرة أوصلتني إلى المستشفى العام، حيث تعمل حبيبتي نهود.

لم ترُق لي المدينة في زيارتي الأولى لها رفقة جدّي، في شهر آب اللهّاب، وأنا ابن ست عشرة سنةً. كل شيء بدا كأنه يذوب في حَرّها الجهنمي. كانت معلوماتي عنها حينها شحيحةً، لا تتعدى كونها مدينةً يفترعها شط العرب، واهب الحياة، ويلقبونها بـ"الفيحاء" و"بنت البحر"، وفيها عدد غزير من أشجار النخيل يفوق عدد سكانها، ومَن يأكل من تمرها لا بدّ أن يعود إليها جذلان وإن طال السفر، كأنه مولود فيها، وأن السندباد انطلق منها في رحلاته البحرية. على أن أيام "الشرجي"(1) الخانقة في تلك الزيارة سرقت المتعة التي كنت أبتغيها.

كان جدّي وقتها أرمل يربو عمره على ستين سنةً، إلاّ أن طاقته البدنية لم تكن معطوبةً. ذهب لشراء كمية من دفاتر ورق لف السجائر "بافرة"، وكان قد درج على الذهاب كل شهر أو شهرين. سألته مرةً "لماذا لا تتبضّع من بغداد؟"، قال "لا أحب التعامل مع تجّارها، إنهم مغلوانيون". لكن تبيّن لي لاحقًا أنه يفضّل التبضّع من البصرة لسبب آخر، من أجل امرأة كانت تربطه بها علاقة حميمة.

سافرنا بالقطار من محطة بغداد العالمية، وظلّ يهدر بنا طَوال الليل، فلم أستطع أن أنام سوى ساعتين قبل انصداع الفجر. أما جدّي فقد غفا في منتصف الطريق، ولم يستيقظ إلاّ في "المعقل"، المحطة الأخيرة في البصرة.

بعد اجتياز القطار محطة "الكرماشية" جنوب الناصرية، خفّف من سرعته، فأتيحت لي أول مرة رؤية "الهور" (2) وبيوت القصب (الصرائف) المتفرقة على سطحه (علمت فيما بعد أن الصريفة تُقام على تل صغير يُعرف بـ"اليشن"، والمشاحيف والجواميس الجاثمة على عتباتها، وسيقان البردي، الشبيهة بالرماح المتشابكة، المتمايلة مع الريح التي تسحّ في جنباتها.

كنت أتطلع إليها تحت نور قمر الرابع عشر من الشهر مبهورًا، وأنا أمدّ بصري من نافذة العربة المفتوحة حتى حدود السماء، فتبدو لي أنها تركض مسرعةً عكس اتجاه القطار.

كان مشهد ذلك العالم ساحرًا، "يا لروعته، أتوق إلى التوغل في مجاهله ومسالكه وسبر أغوارها، واكتشاف الأسرار التي تكتنزها" قلت لنفسي، وأسندت رأسي إلى الكرسي، وأغمضت عينيّ، فتهيأ لي في حلم يقظة أنني على متن "مشحوف" (قارب) نحيل يمخر ممرًّا مائيًّا يحفّه البردي والقصب، رفقة فتاة وأبيها.

تخيّلت الفتاة رشيقةً في ربيع عمرها، تلبس ثوبًا بلون العشب، وتضع على رأسها "شيلة" (طرحة) زرقاء تنسدل على صدرها وكتفيها، وتنحسر عند ناصية شعرها المصبوغ بالحنّاء لتداعب نسمات الريح غرّتها التي تلامس حاجبيها، ويزيّن ذقنها قوس من وشوم خُضر تشبه خرزات منظومة، وتشدّ خصرها بعباءةً سوداء تغطي ردفيها من الخلف وتبرز عجيزتها المدوّرة. أما أبوها فقد تخيّلته يشارف على الأربعين، لحيته مسترسلة، يرتدي دشداشةً

رماديةً ويعصب رأسه بشماغ، ويبسط أمامه بندقيةً كسريةً ذات ماسورة طويلة وصندوقًا خشبيًا مملوءًا بالعتاد.

كانت الفتاة منتصبةً على ساقيها في مؤخرة المشحوف كدعامة خشبية، تطبق قبضتيها على مجداف طويل، وتبذل جهدًا في دفع الماء إلى الوراء ليتقدم المشحوف إلى الأمام، فيما كان أبوها يظلل عينيه بكفّه اتقاء شعاع الشمس الذي يغشى البصر، ويغني بصوت شجي "أبوذيّات" (3) ألم وشكوى تفطُر القلب، ومن داخل أجمات البردي تترامى إلى أسماعنا تغريدات طيور تحلّق إلى السماء كنغمات الموسيقى.

سألت الرجل حين توقف عن الغناء:

- هل تصيد البط بكسريّتك؟

قال:

- لا، أقتل بها الضباع والخنازير البرية.

ندّت عني آهة خوف:

- أتوجد ضباع وخنازير في الهور؟

- وحيوانات مفترسة أخرى.

أطلقت آهة ثانيةً، ورحت أجول بنظري في أنحاء أدغال البردي والقصب، فأدارت ابنته جسدها لتصبح في مواجهتي، ووضعت المجداف على كتفها، وحركت يدها الثانية في الهواء، وهي تبتسم ابتسامةً أوحت إليّ بأنها تحضّني علي قهر جُبني، وإيقاظ الشجاعة في داخلي.

حين أفقت من سرحاني، على صوت صافرة الإنذار التي أطلقها القطار، كان ضوء الصباح قد بدأ بالانتشار، ففركت عينيّ، وانكمشت على نفسي، وداخلني حزن كما لو أني أُنتُزعت من قلب رحلة حقيقية فريدة كنت أتمنى أن تطول إلى الأبد.

لحظة وصولنا إلى بيت عشيقة جدّي، أطلت صبيّة ذات بشرة سمراء غامقة من باب البيت المقابل، ترتدي تنورة كلوش حمراء على مستوى ركبتيها، وقميصًا مشجّرًا بكمّين قصيرين يشرف تحته نهدان في بداية بزوغهما. سلّمتُ على جدّي بحرارة تنم عن معرفة سابقة به، ثم حانت منها التفاتة إليّ وابتسمت في وجهي ابتسامةً مشرقةً، وسألته:

- هل هذا الشاب الحلو ابنك؟

دغدغني إطراؤها، فارتعشت من رأسي حتى أخمصيّ، أما جدّي فقد مسّد على شعري وأجابها متباهيًا:

- لا، إنه حفيدي.

عضّت بأسنانها على شفتها السفلى، ولوّحت بيدها محييةً ودلفت إلى البيت. استغربت وقلت لجدّي:

- كيف تعرفك هذه البنت؟

- رأيتها مرتين هنا. ترة

أشار إلى البيت الذي وقفنا بإزائه ننتظر أن يُفتح بابه، وأضاف:

- إذا سألك أيّ شخص في كركوك أين أقمت في سفرتك مع جدّك قل له في فندق.

- هذا فندق؟

- لا، إنه بيت أرملة ابنة أجاويد، امرأة على سجيّتها أكثر من اللازم، لكنها مهيضة الجناح، جنت الحياة عليها، مدينة بالكثير من المال ويصعب عليها سداده، لديها حجرة أجّرتها لي لأقيم فيها كلما قدمت إلى البصرة، ولا أستطيع منها فكاكًا.

- وهل هذه الهدايا لها؟

- أشياء بسيطة تستحقها على كرمها.

- ما اسمها؟

- هنادي.

- أتعيش وحدها في البيت؟

- لا، لديها ولد وبنت، لكنهما غير موجودين الآن، يصيّفان في بيت أختهما المتزوجة في بعقوبة.

ظلت الصبيّة، جارة هنادي، مهيمنةً على بالي طَوال يومنا الأول في البصرة، داعبت بشرتها خيالي المراهق، ووددت أن أراها ثانيةً وأكلمها. خرجت من البيت ووقفت أمام الباب مرّتين يحدوني شغف بأن أحظى بها، لكنها لم تظهر، وحين استفسرت من هنادي عنها استغربتْ، وحذّرتني منها قائلةً إنها بنت متهتكة وعليّ ألاّ أفكّر بها. سألتها:

- ماذا تعنين بمتهتّكة؟

- يحوم حولها القيل والقال، وسمعة البنت مثل لوح زجاج إذا انكسر يصعب إصلاحه.

- ألا تعيش مع أمّها في البيت؟

- أمّها غير متفرّغة لتربيتها، تعمل منظفةً في مستشفى طَوال النهار وتتركها وحدها في البيت.

- العمل ليس عيبًا، وأبوها؟

- لا أحد يعرف شيئًا عنه، ربما قضى نحبه أو هاجر. هؤلاء العبيد، وكلّنا عبيد الله...

- لماذا تسمّينهم عبيدًا؟

- الناس يسمّونهم لأنهم سود.

- لا يا خالة هنادي، أنت ابنة أجاويد ولا يليق بك أن تجاري هؤلاء

فؤاد حمدي

الناس.

ابتلعت ريقها، وقالت:

- لا أعرف، جائز أكون غلطانةً.

- لماذا تقولين إن أخلاقها سيئة، هل لاحظتِها تدخِل أحدًا إلى البيت حين تغيب أمّها؟

- لم أرها بعيني، لكن جاراتي يقلن.. أعوذ بالله.

- ماذا يقلن؟

- إنها لعوب على علاقة مع أكثر من شاب.

- ولماذا تصدقيهنّ؟

- لا دخان من غير نار.

لم ألتزم بتحذير هنادي، لا بل زاد من رغبتي في التعرّف إلى الصبيّة، فعاودت الخروج في اليومين التاليين مرات عديدةً بذريعة المشي، أو الشراء من متجر على مقربة من البيت، لكني لم أحظَ برؤيتها.

في صباح اليوم الثالث فاجأتني بمجيئها مرتديةً شورت جينز قصيرًا باليًا، وقميصًا شفافًا، لا تظهر تحته حمّالة صدر، يبرز حلمتي نهديها العذراوين بوضوح، وتضع حول عنقها منديلًا أحمر. كانت هنادي قد خرجت للتسوّق، وسبقها جدي لشراء ورق البافرة. حين فتحتُ لها الباب ندّت عنها آهة، أعقبتها بـ:

- هذا أنت؟

- إي أنا.

- ما اسمك؟

- يوسف.

- اسم على مسمّى.

فؤاد حمدي

- وأنتِ؟
- لوزة.
- ما أحلاه! اسم على مسمّى أيضًا، كم عمرك؟
- ثلاث عشرة سنة.
- تبدين أكبر. تفضّلي.
- أنت وحدك؟ أين خالتي هنادي؟
- ذهبت إلى السوق. أدخلي.
- لا أستطيع، أردت قليلًا من الثلج، مجمّدتنا عاطلة.
- ادخلي، سأعطيك أنا.
- لا لا، أخشى أن تأتي وتجدني معك.
- لن تأتي بسرعة، تتأخر عادةً ساعتين أو ثلاثًا.
- احلف.
- بمَ أحلف؟
- بالعبّاس.
- بالعبّاس ستتأخر.

دخلت لوزة بخفر متصنّع، تهزّ ردفيها اختيالًا، فأغلقتُ الباب وسرت وراءها، جذلًا، مبحلقًا في مؤخرتها المكوّرة وساقيها بانتشاء، وحالما وضعت قدميها على بلاط حجرة الضيوف احتويتها بذراعيّ من الخلف وضممتها إلى صدري. جفلت وحاولت أن تنتزع نفسها مني:

- أتركني حبّاب، أشعر بدغدغة في جسمي إذا لمسني أحد.
- أحببت سمرتك وفمك الصغير وأريد أن أبوسك لا أكثر.

كان يضوع منها عبق دهن العود بكثافة، فأدرتها إليّ ولثمت شفتيها، وعرّيت صدرها وتلقّفت حلمتي نهديها الغضّين، إلاّ أنها تملّصت مني بسرعة وولت هاربةً وقد سقط منديلها على الأرض. خرجت في إثرها لأعيدها، تلفّت يمنةً ويسرةً فوجدت الزقاق مقفرًا، بالأحرى كان خاليًا من المارة والأطفال، ناديتها: "لوزة، ارجعي لتأخذي الثلج، لن أفعل شيئًا يغيظك"، لكنها لم تستجب، خفّت إلى البيت مسرعةً مثل مهرة، وعند بلوغها الباب، الذي كانت قد تركته مشرعًا، استدارت إليّ وعلى شفتيها ابتسامة مغرية، وولجت البيت.

انتظرت بعض الوقت لعلها تعود، لكنها لم تعد. دلفتُ إلى البيت وكانت نكهة القبلة في فمي، وحرارة نهديها بين أصابعي، وعبق دهن العود في أنفي، فالتقطت منديلها من الأرض وشممته.

أعادت لوزة ذاكرتي إلى الصبايا اللواتي كنت أقودهن إلى زاوية مظلمة في بيتنا، قبل ذلك الحين بثلاث سنوات، لأسترق قبلات من ثغورهن، وأتمادى أحيانًا معهن بحجة اللهو، وتساءلت مع نفسي إذا ما كانت لوزة قد جاءت لتطلب ثلجًا بالفعل أو لكي تراني؟ واستيقنت من أن ما يُشاع عن سوء أخلاقها افتراء.

تألّمت يوم رجوعنا إلى كركوك لأنني لم أتمكّن من توديعها. تطلّعت مرات عديدة من عتبة البيت، أملًا في أن تلوح لي عبر الشباك أو الباب، لكنها لم تظهر. كنت أود أن أعيد لها منديلها، وأعرف إن كان أبوها ميتًا أو مهاجرًا، فقد أثار شجوني كلام هنادي عنه.

بعد خروج القطار الصاعد من محطة "المعقل" إلى بغداد لم تغب البنت عن بالي، أسندت رأسي إلى الكرسي، واستدعيت مشهد انفرادي بها، وتموضعت فيه عبر حلم يقظة، ناسجًا خيوطه على نحو يختلف عمّا كان عليه المشهد حقيقةً، وحين أفقت وجدت جدّي ينظر إليّ، فاعتدلت في جلستي ورحت أحادثه.

لم أستطع إبعاد تفكيري عن لوزة خلال السنتين اللتين سبقتا الحرب، صرت أتسقّط أخبارها من جدّي كلما عاد من البصرة، فيقول لي إنها تسأل عنّي باستمرار، وتلحّ عليه بأن يصحبني معه ثانيةً، ولمّا نقل لي عن هنادي، في آخر زيارة له، أنها تزوجت حزنت، لكني تمنيت لها حياةً سعيدةً، ثم خفّت سطوتها على مشاعري شيئًا فشيئًا، مع أني بقيت محتفظًا بمنديلها، وظلت صورتها عالقةً في ذاكرتي.

****

(1) الشرجي: كلمة عامية تُطلق على الرياح الجنوبية الشرقية ذات الرطوبة العالية.

(2) الهور: جمعها أهوار، وهي مسطحات مائية شاسعة تغطي الأراضي المنخفضة الواقعة في جنوب السهل الرسوبي العراقي، يعيش سكّانها في قرى مؤلفة من مجموعة بيوت (صرائف) مبنية من حصران القصب، ويربّون الجاموس، ويتنقلون بواسطة قوارب يصنعونها بأنفسهم يطلقون عليها اسم "المشاحيف"، ويعتمدون في معيشتهم على صيد السمك والطيور ومشتقات الحليب وصناعة البواري (الحصران).

(3) جمع "أبوذيّة"، وهي نوع من الشعر الشعبي في الريف العراقي يتألف من أربعة أشطر، ثلاثّة منها تتحد قوافيها باللفظ وتختلف بالمعنى، والرابع مخالف ينتهي بـ"يّة" دلالة على الأبوذية، ويُؤدى بأطوار عديدة لكل طور نغم خاص به، مثل "الحياوي" و"الشطراوي" و"المجرّاوي"... إلخ.

كاتب روائي من العراق

فاليا أبو الفضل

ملف/ قصص

أصص الرَّغبات

صفحات من ساراتي

تحسين كرمياني

راودني الإحساس لحظتها، أنها قد التقطت تسريبات، بطريقة ما، عنّي، وكل أنثى عنكبوت، تعرف متى وأين وكيف تغزل حبائلها حول طريدتها، أو، لنقل، تابعت شذرات متناثرة عن شخصيتي، ربما بخارق شيطنتها، أقول ربما، وهذا لم أستبعده كاحتمال ثانٍ، أن بستاني قد أوضح لها جوانب كثيرة من أسراري. قالت: اسمي ساره! ربما، بسبب دوافع مركونة في ذاكرتي، دفعتني أن أقبل بما قالت، ومضيت معها، تعويضًا عن سارات تركن فيّ مسراتهن، وصرن من ألاعيب الخيال.

***

ربما هي بلا أخ أشبهه أو يشبهني، ولهذا الكلام حكاية سترد في سياق حكايتي، لوجود وشائج قدرية، أو هي لعبة من ألعاب الصدف، شطارتها منحتها فرصة تغريد أحلامها بمهارة فتاة تمتلك تجربة عاطفية. حاولت، ظننت أنها تحوك حولي أنسجة أزمنة متقدمة في التطور البشري، كنت أتمعنها لوعة وحيرة، ولم أكن كما كنت، كثغر يرتبك أوان الكلام، نظراتها ناطقة، ممتلئة حياة، ولم أثق من توقعي أنها لم تعشها، ربما أخطأ عقلي التصور، حياة ربما تُليت عليها، وربما هي حقًا قد عاشتها، ولنضف توقعا آخر، أنها قد حلمت أن تعيشها، ودفعتها غريزتها الجامحة أن تستطلعها، أو كما صرحت لي: حزمت حقائب حريتي وجئت مغامرة.

***

سارة م.. تحاورني، غاطسٌ في حضرتها، في جائحة رغبة، أشعر بمتانة حاجز وهمي يستقيم فيما بيننا، كساتر حربي رصين ضد كل أنواع الأسلحة، ملغوم، دائمًا وأبدًا، بالمتفجرات والأسلاك الشائكة، وكلّما رمت اختراق اللحظة الماثلة للوصول إلى غايتي معها، أوان اختلائنا، نتحاور مرتبكين، نظراتنا تتصادم وتتقهقر، نخوض مجاهيل الشعر وملابسات الحياة، نتبادل إرهاصات قلبينا بلسان يتلكأ، تغرد بشخص يشبهني، مرتعدًا أعطيها شحنات على ورق يرتجف، متيقنًا، إنها كانت تدرك مرامي كلماتي، لا أقول هذا جزافًا، لا أقولها تخمينًا، رأيتها تتغاضى، تتمرد، رأيتها، تلملم نفسها وتقترب، وغالبًا ما عند وهج اللحظة تباغتها صحراء الأمل.

***

لم تكن سارة م.. وسارة ي.. بعيدتين عن سارة سابقة، حطّت كطائر راغب أو شارد، على غصن يانع من أغصان شجرة عمري، تلك سارة أخرى، سارة ت.. ميزتها، في العشق أمتعهن وصوتها كان أكثر دفئًا، ولنظراتها، هات الليل وخذ العتابة.

شطارتي وذكائي، كما تنبأت، كانتا منهلًا لما يؤرقها، اتخذتها شجرة استظلال لدفع هاجس غربتها، زملاء الدراسة أغرقوا أفكارهم في طيش الحياة، وكنت دافئًا بملذات المراهقة خارج حسابات العمر، كنت أرتب أوراق تفوقي، وكانوا يبتكرون وسائل لهوهم، لهذا السبب لاصقتني، أينما أمشي، حيثما أقف، كانت تأتي من غير استحياء، وقبل أن تلقي سلامها، تطرح علي أسئلة عشوائية مشكوكة المرامي، ألعاب أنثى ناضجة، نتمازح، نتناظر، في عينيها كلام، وبعد لقاء ولقاء، تركنا أوعية الشكوك تدلق ما وراء مخاوفنا، بدأنا نجرّ الهواء وجدًا، ونلفظ هواجسنا تزامنًا، شغلتنا حكايات شذر مذر، وساقتنا أقدامنا، لنخوض أشواط تسكع في فضاء الحياة، رصدت شدّة احتراسها، رغم جديّة تلاحمها، تحسست لهيب مشاعرها، وقبضت سريعًا حزمة حواجز نفسية كانت تردعها كلّما رمت ترتيب أوارق رغبتها وتطرح سؤال عينيها.

بدأت ترافقني، نتسكع في شوارع مزدحمة، ندخل دور السينما والمسارح، وذات خلوة حاولت أن أفتح باب حياتها، أعطتني قفا الفكرة:

- كان حلمي أن أكون مهندسة.

- بوسعنا أن نكون.
- نحتاج إلى ضربة حظ.
- علينا أن نثابر لنكن من العشرة الأوائل.
- سنتعاون أن نكون.

***

سارة م.. بكالوريوس علوم الحاسبات، دفعتني رغبة فتح باب مشروع حياة معها، كنت أكاتبها رغباتي نثرًا، وكانت تغرد لي بما أغرد لها، تناصفنا قناعة مشتركة، توازنت دوافع أناها ودوافع أناي، أدركت إدراكها، وأدركت إدراكي، كنت أقتحمها شعرًا ونظرات، وكانت تقتحمني شعرًا وحسرات، كانت تناور لتقبض على عنق حلمها، تلتمسني، لكنها، آه.. لكنها.. آه.. تنسحب جافلة لحظة الإشراق.

***

لم تكن سارة ي.. شاعرة كما كانت سارة م.. شعرها عمق نظراتها، كانت تفترسني، تجوب أغواري، تستظل ذاتي، ألفيتها بعد كل تحديق تنام على سرير قلبي، وأنا معها، أبحث عن وازع يؤهلني فتح نافذة لهبوب ريح رغبتي إليها، ربما، مجرد فضول سؤال يستيقظ في خريف العمر، ربما، أقول ربما، كانت مثل سارة ت.. تعرف وتستغور مكنون نظراتي. قالت:

- المصادفات في حاجة إلى تمعن، واللقاءات العابرة ليست المطر المأمول، حسب قناعتي، محض قرارات، أو لنقل، تفاسير خاطئة تبرقها عيون مشغولة بأمرٍ ما.
- لكنها ملح الوجود وسر تفاعلاته.
- لا أحبذها.
- أنا من عشّاقها.
- قد نصطدم بملابسات تعيق، أو تحرمنا من لذة الفرصة.
- رُبَّ صدفة غير من ألف...!. قاطعتني:
- رُبَّ نافعة ضارة أيضًا.

***

سارة م.. فهمت غاياتي، أعلنت صراحة أن ما بينها وبيني تكرار لما يربطها بأخيها، صراحتها منحتني ثقة كاملة، انساقت تتشكل وتذوب فيَّ، أعلنت، أنني أهواها، اهتمامي براعة، ليكن الحب بيننا قدسيًا، بلا أطماع نفوس، وأوجاع قلوب، ليكن الحب، زادًا للشعر، ونهرًا راويًا للأمل والحلم والمستقبل، ليكن حبنا، لا شهوانيًا، حبًا معنويًا، ولم لا...؟

أقرَّت، إنها بدأت تشعر بجمال الحياة، اكتشفت أشياء كثيرة رهن الاعتقال لم تتلوث بعد، صارحتني، إنها ستمنحني قبلة، أكدت، قبلة واحدة لا غير. وطلبت مني، أن لا أفهمها، على أنها مفتاح شهوة، أو مفتتح للولوج إلى متجر طافح بالآثام. راحت أيامي تتباطأ، صراع عاطفي يلوّعني، جحيم مراهقة تسهرني، ويمتد سؤال الفضول: كيف هي طعم قبلتها الأولى؟ أيّ حلاوة، أيّ عسل، يتواجد في ثغر فتاة مسيحية؟ كيف أقبلها؟ أهي قبلة سريعة؟ أم قبلة طويلة؟ وهل يسمح أنفها وصول ثغري لثغرها؟ أم أن أنفها وأنفي سيشتبكان في صد ورد، سيحرمان ثغري/ ثغرها من ملامسة ثغرها/ ثغري؟ وهل بوسعي أن أحتمل ثغر فتاة تلتصق بثغري؟ ما طعمها؟ هل للعقيدة تدخّل في لون وطعم الحب والعاطفة؟ يأخذني الليل عبر متاهاته، تضجني بأسئلة تحرق أعصابي، تشتتني أفكار ضبابية، ويتصارع فيّ جنون الظنون.

لا أملك صلاحية طلب برهان للوعد، كنت أتحسر لقبلتها، أريد أن أعرف، لونها، طعمها، سحرها، يرتبك قلبي، ويضيق صدري، أقنع نفسي، ربما نست وعدها، ربما، أحاول ترويض غريزتي، ربما، دعابة أطلقتها في لحظة نشوى مارقة، أو رغبة فتاة ماكرة ألقت طعمًا لتختبر غاية ومرامي زميل عابر خلقه الله يشبه أخاها.

***

سارة ي.. لم تشتهِ كما اشتهت سارة م.. أينما كنّا نتجول، نخترق أزقة خانقين، تقف لصقي، توقف شابًا عابرًا، أو شابة، تمد جوّالها، وتضع كفّها على كتفي الشمال. لم الشمال؟ أقول لها، تضحك وتلصق ثغرها بأذني: هو خلقنا من ضلعكم اليمين. وأحيانًا، تطوّق عنقي بذراعين كالحليب، لتغطيني بأنفاسها، تخدرني، وتمنحني فرص تقبيل موصول، وتبقى ضامّتني في عناق مجنون. نتجول عبر أزقة "المزرعة"، زقاق يلقينا إلى أحشاء زقاق، وعيون الصبايا واقفة لا ترمش، وقلوبهن مسموع النبض، نخترق ممرًا بستانيًا نحو "أركوازي"، نخترق "بانميل"، قبل أن نتقهقر نحو "باش كوبري"، نقف، يغرينا الماء الهارب، تنحني، تمد كفّيها، وتطش حفنات الماء، ونواصل سيرنا، مركبات تزمّر، لا نعيرها بالًا، الكل يروم توصيلنا، مركبات أجرة، مركبات خصوصية، يزمرون ويمضون، سواء غايتهم توصيلنا، أو هي معابثة لا أخلاقية مألوفة لدى من حاز على إجازة سوق خالية من فقرتي الذوق والأخلاق، نواصل سيرنا المتمرد، نصل "مي خاس"، نقف على بقايا خرائب شباب قطعوا الطريق ما بين "خانقين وكلار" بسبب تردي الأوضاع المعيشية، وعدم توفير فرص عمل، كما وعدت الحكومة الجديدة، شباب البلاد، ندور عبر الحقول،

فايا أبو الفضل

نخوض تشرنقات "توله فروش"، نتقهقر إلى "بان آسياو"، ونعرج إلى أحشاء المدينة، منزلقين إلى "كويجه باخ"، نصل إلى "إمام عبّاس"، ومن هناك نغيّر مسارنا عبر "آلياواه"، كما لهجتها، إلى "كاريز" نمشي بمرح وجنون، نفتح ذراعينا، نستنشق هواء نديًّا يكبس أنفاسنا برائحة النخيل وخرنوب الحقول. ومنبهات مركبات مارقة تزعق من حولنا، حرشة أظن، أم هي دعوة لتوصيلنا، لا أظن ذلك. أطحن سرًا: "ماذا لو علموا أنها يائية؟". ربما، أقنع نفسي، ربما، هذا الأمر لم يعد من مهلكات ومزهقات النفس التي حرمّها الله، لكن، ماذا لو، أزيد من محنة السؤال، ماذا لو علموا أنها وافدة من يائيل؟ يقينًا، سيرجمونني قبل أن يرجموها، حاملو أعشاش اللقالق على الرؤوس، أخاطر وأضيف، أخيرًا، هكذا سيصرخون من فوق المنابر:

"مدينتنا تدنسها أقدام الجواسيس يا عباد الله".

نمشي، أفكر، وبستاني يأكل عقلي، ماذا لو اكتشفوا سرّنا؟

سيروح فيها بستاني حتمًا وليس هذا تخمين، كل شيء وارد في يومنا هذا، ما زالت العيون تبصبص وتتصيد الجمال، حتمًا، ستعج المدينة بفكرة جلب الماسونية إليها، تحت عباءة خيمة الشعر، شعراء شباب اجتمعوا على الإثم والعدوان، تحت غطاء أغاريد قلوبهم، في وضح النهار، سيقولون هذا صراخًا، من أجل صناعة حياة رذيلة، يا عباد الله، أوهام الثقافة مزالق ومشانق. سيقولون هذا بدم فائر، برأس يسقط عشّها جرّاء نفور وحش الغضب فيهم.

***

سارة ت.. تنماز عن سارتي ع و م.. رصدتها تحترس غريزتي، خمّنتها، تشم عطر عاطفتي قبل مرافقتي، تحدق في عيني، تريد، أو تحاول رصد فنار عاطفتي، قبل أن تطاوع وتلاصقني براحة البال، تجرأت أن أخترق حاجز الوهم الذي يفصلنا، في سينما بابل شاهدنا فيلم عمر المختار، أرسلت يدي تلامس يدها، امتناعها ردعني منحدرًا، متدحرجًا إلى دوّامة مستنقع الأسف والندم، ضاق صدري وانكبس. فاهت:

- كاردو، لا تحطم هذا الجسر الجميل الذي يربطنا.

- الشيطان استغل غفلتي.

- كن صادقًا، أرجأت خطوات الحياة العاطفية لما بعد نيلي شهادة الهندسة.

- أقر وأعترف أنني قد أخطأت، أرجو قبول اعتذاري.

- سيبقى اعتذارك معلقًا في فضاء الصداقة، حتى تثبت حسن نواياك.

مضت أيام طويلة قبل أن تباغتني:

- أما زلت تتحسر على ما فعلت؟

- ستزول الحسرة حين تنزلين اعتذاري المعلق ما بين الفضاء وبين هههه ثغرك.

ضحكت وربتت كتفي بيد رومانسية إلى حدٍ ما.

*

سارة م.. بقت قبلتها معلقة، وكنت أنتظر لحظة سقوط ثغرها على ثغري، أي زلزال سيحصل؟ مرّات كثيرة كنّا نختلي في غرفة ما من غرف دائرتنا، نتحاور، تقرأ لي أشعارها وأقرأ لها أشعاري، تغمزني مع كل كلمة، تهز شعرها، قلبي يكاد ينخلع، أكاد أفقد إرادتي وأهجم عليها، صوتها، رقصات غمازتيها، شاعرتني أن اللحظة قادمة، ستندفع وأندفع، ستبادر وأبادر، أروّض هيجاني، سترتمي وأرتمي بأيّ طريقة تفكر بها أو تناسبها، ستميل وأميل بطريقة ما عليّ وتطوقني وأطوقها. ببضع كلمات صغت وعدها شعرًا، قرأت لي رغبتها، إطالة أمدها ستحولها إلى شجرة معمرة مثمرة، ستمد ظلّها في آفاق مراهقتي:

- لا تنتظر ذلك.

- لكنها فكرتك.

- رغبت إذكاء نيران شعرك.

- أشعاري احترقت، في حاجة إلى مطفأة تخمد نيرانها؟

- دعها تحرق أوراق حروبنا، دعها، توقظ النيام.

- ولكن.

- لم تنضج بعد.

***

سارة ي.. لم أكن أتوقعها إنها قد تطرح بضاعتها بسرعة مذهلة، في صباح اليوم الثالث، تقدمت منّي، طبعت قبلتها على خدي، أبقيت كفي على مكان ثغرها، لم تبال، تحركت أمامي متوجهة نحو المركبة، مشيت، كفّي يأبى أن يغادر منطقة محرّمة، مذ باغتتني سارة م.. ونقرت قبلتها على ذات المكان، فارق وحيد لا يخلط الموقفين، لم أفعل كما فعلت، لم أشعر بالكهرباء المزعوم، ولا بالزلزال المأمول، لا بتنافر الأديان، ولا بتشاحن العقائد، ولا بتضاد القطبين، في قبلة أنثى عابرة على خد مراهق ولهان:

- انتهت فترة التيه!

كركرت، وأردفت:

- أطلت أمدها لتشعر على أنها روتين محض، يجرمونها حاملو أعشاش اللقالق فوق الرؤوس.

قبلة سارة ي.. كانت خارقة إلى حدٍ ما، جاءت في لحظة عطش، كما نقر ثغري خد سارة ت.. يوم رافقتني إلى مدينة الألعاب، أقنعتها، وركبنا لعبة عربة الكهوف والأنفاق، فقدت وعيي، وتنازلت إرادتي أمام جائحة عاطفتي، ولا أظنها، كان مكرًا مؤجلًا جرفني أن أعانقها وأخطف قبلة سريعة من خدها، لم تبدِ تمنعًا، ولحظة لفظنا الكهف، بررت فعلتي:

- أعتذر عمّا بدر مني. سبق لساني لسانها.

- أرجو أنك قد تخلصت من رغبة ظلت تؤرقك.

- لكنني أريدها حياة.

- تذكر كلامي، لا تمزق رباط صداقتنا يا كاردو بشكليات عابرة.

***

سارة أخرى، لم يفصل بين مسكنينا سوى مائتي متر، أقارنهن، أضعها في ميزان القلب، أجدها تفوقت على بقيّة ساراتي جرأة ولامبالاة، بادرتني رغبتها، حدقتاها بحر غاضب، شعرها طويل ينحدر مثل شلّال اصطناعي يهبط ماؤه بمقياس ثابت، وأُخرياتي وفق تسلسلهن الزمني، على ما يبدو، كنَّ يولين وقتًا واهتماما فوق العادة لتسريحاتهن. سارة ي.. كانت توزع خصلات شعرها بتساوٍ على كتفيها وظهرها، بينما الميمية، كانت ترفع كَدلتها كعرف ديك، مع السماح لخصلات تنحدر على نهدها اليسار، والتائية، كانت أسلس شعرًا ولمعانًا، وكان ينحدر خلفًا لينكبس بكمّاشة ذات عروة بنفسجية، لم البنفسج دائمًا؟ قلت لها: الحياة لونها بمبي. صاحت.

سارة ع.. أكثرهن جرأة، كانت رسائلها بروق عينيها، ترافق نظراتها بسمات، أقرأها، دعوة صريحة لحياة مناصفة، أربكتني نظراتها، أرسلتني للتسكع، شاب مصدوم بكهرباء الخوف، بزلزال عاطفي خرج يبحث عن منجد، أو قاموس يشرح له سبل معالجة حمّى النظرات الأنثوية، لم يأخذنِ الحلم خارج مديات الكوابيس، جاءت من غير تشتت، وكان الوقت مساء:

. شلونك كاردو! استغلت وجومي. كتبت قصيدة ليوم الخميس، أحترم رأيك.

دست ورقتها بين يدي، واجم لا ألوي على شيء، مصدوم بين أناملي جرم مشهود، مضت تخطو، غالبت ظنوني، أصادق سريرتي، قصائدها رسائل شوق، خواطر عمودية تنبض بعاطفة جارفة تسكنها، لم أنتبه لمحتوى أوراقها، قفزت من انطراحتي منتصف الليل، أعدت قراءة أوراقها، وبعدما استقرت الحروف، وجدت نفسي مرسومًا بكلمات واضحة، نظراتي، طريقة مشيي، تسريحة شعري، هندامي، للأمانة أقول، حررت فيَّ جرأة، أهلتني لفتح قنوات عاطفية جارفة.

كانت تلك أوّل فاتحة لأبواب قلعة وجدي، قبل أن أغزو قلاع حفنة سارات مررن بقلبي.

***

سارة ي.. باغتتني، كنت منفردًا في جلوسي، كان بستاني ببسمته وارتباكه يحاول أن يقدم ضيوف مهرجانه، واحدًا واحدًا ينهضون ليقرأوا قصائدهم.

مددت يدي وإذا بي أهمس: سارة. فكّت اشتباك يديها من فوق عيني، وجلست لصقي، عطرها ضوَّع القاعة، خنق نعاسا استشرى فيَّ، عرفت رغبتي من خلال تحديقي.

ذات ظهيرة حزيرانية، أخرجونا غاضبين، لنطوف شوارع كركوك، هاتفين ضد أنظمة الفساد والاستعمار العالمي، وكنت مؤترقًا أحاول التملص من الحشود المتدافعة كأمواج البحار الغاضبة أوان الزوابع المدارية، متسللًا مضيت مخترقًا شارع "أحمد آغا"، أمام واجهة سينما "صلاح الدين"، كنت منشغلًا بالقلق والرغبة بالتواري عن عيون الوشاة، شعرت بيدين تغلقان عيني:

- أكيد هربت من الحكومة.

- أنبذ دخول التجمعات المساقة قسرًا.

- رأيتك وخرجت من بينهم.

- علينا أن لا نسقط في عيني واشٍ.

- لندخل إلى السينما.

- فكرة معسولة.

في ظلام متحلحل، صعد منسوب الرغبة، تململت يدها تلتمس يدي، سمقت حرارتي، وسلكت أنفاسي مسالك الحشرجة، انتفض قلبي، وجدت كتفي لصق كتفها:

- كاردو، في العتمة أذوب، لنحترم أنفسنا.

- لا أعرف ما الذي يعتريني عندما أكون معكِ؟ أشعر بقوّة ترغمني على ذلك.

- لنكن أصدقاء، كما أتفقنا.

- نعم أصدقاء فقط.

سحبت يدي، مدت يدها ووضعتها على كفي:

- كاردو، أنا جزء من مجتمع يحرمني من اشتباك عاطفتي بك.

- ليس في ديني ما يمنعني من اختيار أيّ شريكة من أيّ قوم أو طائفة أو عرق، ديننا جوكر الأديان.

- دينكم يسبح في كل الاتجاهات، وديننا يشطب هذا التشتت من العقول.

- لنكن أصدقاء، ربما الأيام ستأتي بأشياء جديدة، دفنتها أيد أمينة لم تمزقها من بطون الكتب السماوية.

انتهى الفيلم وخرجنا...

***

سارة ي.. لم تسمح لي متابعة شعراء المهرجان:

- لا أطيق سماع ثرثرات منابر اليوم. دغدغت طبلة أذني بذبذبات رغبة صريحة.

قامت وتبعتها، وأظنها قد اختارت اللحظة الخادمة، مستغلة جلوس بستاني:

- أرغب زيارة مقبرتنا.

- الناس تخرج إلى الطبيعة وأنت تبغين المقابر والطلول.

- خضت معمعة التحديات، وعبرت مزالق الموت، لا تميت رغبتي.
- حسنًا.. سأمتثل لإرادتك.

شقّينا طريقنا عبر اختناقات مرورية، وصلنا بقايا قبور شبه متهالكة، لمحتها تتمتم بكلمات مبهمة، يبدو أنها قد صلّت على أرواح الراقدين:

- صوّرني.

صورة إثر صورة، آه.. صحت، إنها سارة. كلمات تتجول في تاريخ محطم، هنا، يوجد رفات أجدادها، يوم كانت المدينة تزخر بالوئام، وتموج بتلاحم الأعراق البشرية، وتلاقح الطوائف، كانوا سادة التجارة، يتحكمون برقاب المال، وتلك صفة أزلية لا تتركهم، فيما بعد ساقتهم يتحكمون بأمور العالم.

أخرجت دفترها، حسبت القبور، نسقها، تقدمت مني، مسكت معصمي وقادتني نحو المركبة:

- ليتك تأخذني إلى بلدتك.
- محطمة، موحشة.
- لا بد من زيارتها.
- مسورة بإجراءات قاسية، بلدتي أحرقتها الضغائن والأحقاد القبلية.
- الحرب حربكم، ما أعنيه، جغرافية بلدة ساهمت في بنائها سواعد أجدادي.
- ما زلت أتذكر قبور أجدادك، كانت مُحكمة البناء قرب منطقة "اللوكا".
- لا تحرمني من زيارتها يا كاردو.
- لكن الإجراءات صارمة يا سارة.
- أعيد لك ما قلت، لا يهمّني ما جرى، أريد تكملة نواقص بحثي، غامرت بحياتي من أجل حلمي الكبير، لا تحرمني من مستقبلي أرجوووك.

كان صوتها برق ورعد ومطر ناعم.

- يمكنني أن أتحفك بمعلومات جديرة عن زمن بلدتي.
- كاردو، رغبتي أن أكون في بلدتك، ملزم وغير قابل للنقاش.
- حسنًا، عليّ أن أفكر بطريقة تسهّل وصولنا.
- أظنها رغبة مشتركة، سمعت أنك بصدد كتابة رواية عن سقو طها .
- نحتاج لبعض الوقت.
- أرجوووك يا كاردو.
- حسنًا، يجب أن أرتب الأمور، هناك عراقيل أمنية.

رجعنا.. متحمسة وسعيدة، أجدادها هنا تواجدوا، بإخراجهم، تعطلت مركبة حياتنا، وتحولت بلادنا إلى طريدة تنهشها ضباع الأيام. في قضاء "كلار"، قدمت طلبًا تحريريًا لنقل أشياء منزلي تحسبًا لقدوم الشتاء.

منتصف الليل، وصلتني رسالة SMS تعلمني بتضمين اسمي ضمن قوائم ستوزع على نقاط التفتيش.

عند المساء، خاب مسعاي لإقناع بستاني، غاضبًا ومتخوفًا، وودودًا في معاتباته:

- ليس هذا وقت مؤامرات القلوب يا جناب الروائي.
- لا ترمينا بالبهتان.
- أين اختفيتما؟
- سأبوح لك بالحقيقة، ولكن، فيما بعد.

هدأ.. سحبته جانبًا:

- سارة ترغب في زيارة جلبلاء.

رمى سيجارته وسحقها بعقب حذائه، شزرني بنظرة عميقة.. صاح:

- تريد أن يشنقوها.
- رغبتها بركان.
- ستلقيني في تهلكة يا كاردو.
- رتبت الأمور، غدًا، أقدام سارة ستمر مخترقة أسلحة الجند لتطأ أرض عاش عليها أجدادها.

قضينا المساء، وردحًا من الليل على كورنيش "الوند"، كانت ليلة حافلة بالنقاش والشعر والصور والعشاء.

لم تهتم لما جاء من تحذيرات من لدن بستاني، كانت غاطسة كما كنت أتأملها، سارحة في عالم تسكنه، أو يسكنها، شربنا أقداح العصير، وتناولنا سمك مسكوف بناء على رغبتي، وحولنا شعراء وشاعرات ضيوف مهرجان بستاني والدكتورة ر، كافلة الضيافة على عاتقها، كانوا يتناقشون ويتراشقون بأشعارهم وسط آهات كلّها كانت مجاملات.

- قد تزجنا في ورطة سياسية يا كاردو.

تدخلت سارة ي:

- من هذا الجانب كن مطمئن البال، لدي هويّة صحافية عالمية.
- لا أحد يحترم الصحافة في بلادنا، لا تتحدثي بهذا أرجوك، قد توقعين نفسك في فخ التجسس، ونروح كلنا إلى أبوزعبل.

تدخلت:

- سارة، ستعطينهم دليلًا قاطعًا على أنك تروجين للظلم الحاصل، وتنقلين للعالم ما يجري من حرق ونهب وسلب وتجريف منازل، أرجوك، اعتبري نفسك، واحدة من عائلتي، بهذه الطريقة يمكنني أن أمررك بسلام، ولغتي سفينتي لعبور المضايق.

هزّت رأسها:

- لا تعدموا رغبتي، ستتحطم إرادتي لو فقدت هذه الفرصة المثالية، أرجوكما ساعداني.

أجابها بستاني:

- لا تذهبي بهذه الأسمال.

تدخلت:

- لا بد من شراء عباءة إسلامية وربطة أميرة.

طارت حمامات الغضب واضحة من عينيها:

-لا تسيئي الظن بما قلت، غايتنا تحقيق رغبتك، سندخل حقل ألغام وسط أناس لغتهم سلاح غير مُقيد الرمي، غير مشمولين بالمقاضاة، علينا أن نحتال لتحقيق غايتك، الصدق، في يومنا هذا، لا يحقق النجاة مع هذه الموجة العابرة.

***

"بانميلية"، وقالوا "أركوازية"، لكن بستاني عاند وأصر على إنها "تولفروشية"، يقين خبرها جاء على لسانها فيما بعد، إنها من أصول إيرانية، أصرّت وأقرّت على أنها "خانقينية"، جميلة، شجاعة، أقف وتدنو مني، تتظاهر بأنها تدرس رواياتي، تسأل، في عينيها أجد أسئلة تخالف أسئلة لسانها، لا تتناغم مع ضربات قلبها، أسئلة تأتي من أغوار تنفتح في حضرتي، وتنغلق في حضرة العالم، تمردت على واقع حال المدينة:

- لا تستخدمي معي "الكلاوات".
- الروائيون لا يخطئون التأويل، هم أكثر أصناف الأدب "كلاوجية" هههه، مستحيل أن تعبر عليهم "كلاوات" العذراوات.. هههه.

اعشوشقنا في ظرف شهر من لقاءاتنا، كانت تهاتفني، وتأتيني، كلّما أتواجد في موقع عملي، معتزلًا، مشغولًا بالقراءة، أو مراجعة أوراق الليل، دائمًا في الظهيرة، بعدما ترجع من كلية "كَرميان" تباغتني.

- أخي.
- ما زلت تراوغين، لا أحبذ هذه الصفة عند جلسائي.

أطرقت رأسها إلى الأرض، وجدتها، هذا ما قرّه خيالي، إنها تستجمع تشتت خلايا إرادتها:

- لكل واحدة منّا طريقتها الخاصة للوصول إلى حلمها.
- طريقتك مثلى.
- المهم تقنعك.

بنت فلاّح جاء من إيران وتزوج فتاة يتيمة، عمل عند مختار قرية من قرى "علياوه"، نجح في تكوين أسرة والحصول على قطعة أرض زراعية، ويوم الجينوساید وقفت حوضيات عسكرية طوقت القرى لتهجير أهلها نحو صحارى الحياة، اصطحب زوجته وغادر "علياوه" قبل وصول قوافل الجيش، استقر في مدينة الثورة، عمل في علوة جميلة. لم ينج من مخالب الحرب، ساقوه ضمن كراديس الجيش الشعبي إلى خطوط النار، ورحل بقذيفة هاون في لحظة تبول خلف الساتر.

عادت العائلة إلى خانقين، إثر تعالي صيحات التنافر الطائفي، وغليان التهديدات العرقية والمذهبية، والقتل على الهوية دقت أبواب الناس، لم يعد للعيش الرغيد، أو المتواضع فرص، ولو ضئيلة، في راهن أيّام ما بعد ربيع الضباع.

تخرجت سارة ك.. من كليّة التربية قسم اللغة العربية، وحصلت على الماجستير، خامس أطفال البيت، ثلاث شقيقات، اثنتان تزوجتا وغادرتا البلاد، والطفل المرافق لها طيلة جلساتنا، تبين أنه ليس أخاها كما ادّعت، كان ابن جيران تأتى به دفعًا للشبهات. لاطفتها ذات يوم:

- كيف جعلته يتورد بهذا اللون الرمّاني القاتل؟

أطرقت برأسها برهة، عادت تتمعنني بتحدٍ:

- بوسعك أن تطفئه إن كان لا يروق لك وهجه.

لم أفهم كلامها.

في الليل، دائمًا في الليل، عندما أسترد نفسي، تمرق أوراق نهاري أمام شاشة ذهني، أجد صدمة الأشياء التي فقدتها، أكتشف أنني إنسان لا يمتلك سرعة بديهة، كيف لم أفهم معنى ما قالت، ربما أيّ إنسان آخر كان يتصرف بالطريقة التي أرادت سارة ك.. فقدت الفرصة، لا أملك خاصية نبش الكلام المطروق على سمعي، فيما بعد، أعرف، أن الجواهر النفيسة لا يمكن لها أن تبقى مدفونة إلى الأبد، كما الشمس المكسوفة تسترد حضورها سريعًا، والقمر كذلك عندما يلفظه حوت الخسوف، رغبتها المُلغزة توضحت، لكن، يا للأسف، بعد فوات الأوان.

سارة ك.. رمت أمامي صحن فواكه وأسرار، حسنًا، لا شيء يطفئ النار سوى الماء، تورد الخدود علاجه قبلة من فم ملتهب، فم يمتلك عشبة تهدئة عواطف العاشقات.

*

سارة م.. يوم خرجنا من دار سينما صلاح الدين وعدنا إلى دائرتنا..

هاتفتني:

- أرجوك، لا تغضب، ما بدر منّي، كان لا بد منه.

- لا توجد في قاموس حياتي مفردة اسمها غضب حتى هذه اللحظة.

- لو تغضب، ربما ليس بوسعي أن... توقفت.

- لا تجعلي الأوهام تأكل أفكارك.

- لا تزعل أرجوك.

- لا يخرج البلسم إلاّ من فم جميل.

- أ.. حقًا ما تقول؟

- جميل وفيه ماء سلسبيل يروي ظمأ شاب عليل.

كركرت قبل أن تهمس:

- كاردو، لو حطموا حواجز العقيدة بقرار أممي، سآتيك هرولة.

- هههههه.. حتمًا سنلتقي منتصف الـ.. هر.. و.. لـ.. ة.

***

الجلبلائية.. لم توقف شحنات قلبها الشعرية، تكرر جملها، تريد أن تذوب في قلب عاشق عرفت أنه أنا، تزاورني، كانت أمّي تنظر إليّ مستغربة، تعللت، أنها ضعيفة في قواعد اللغة العربية، تجيء لأمنحها دروس تقوية، لم تقتنع السيدة الوالدة بما كنت أقول، لم تعرف أن سارة ع.. كانت ضعيفة قلب، ظامئة، ليست لقواعد اللغة العربية، بل لقواعد العاطفة القلبية، ظامئة للعشق وترويض مشاعرها المجنونة، أو تطبيب صيحات جسدها من وجع الوله الثائر فيها ليل نهار.

تعبت أمي وخرجت من دائرة القلق والشك، فتحت ممرات آمنة لـ سارة ع.. لتتموسق في الحب، تفتح أنفاق كيانها، آبارها العطشى، أغطس، أسبح في شعرية أغوارها، منحتني الحب كلّه من غير معاناة، من غير نظرات مخادعة، أو متلصصة، من غير ملاحقات يومية، أو إشارات إغرائية، من غير رسائل مسروقة الجمل، ومشحونة بالأكاذيب، تأتي أصيلًا لتتعاطى دروسًا في بناء الحياة بقواعد صريحة أدوات رفعها ونصبها وجزمها، مداعبات وعناق وقبلات.

أرافقها، تمشي وأمشي وراءها، تتلفت، ناس جلبلاء تراجعوا عن شكوكهم، تيقنوا أن قضيتنا باتت خارج دائرة الظن: كردي أستحوذ على ريمنا المتمردة.

لن تنتهي التصادمات العشائرية، سدود كونكريتية تحرم تخالط الطوائف والأعراق عبر التزاوج، لم تبال سارة ع.. بتلك الهذرنات السلفية والغيرية البغيضة، شجاعة، تمضي وفق مزاجها، ووفق قوّة إرادتها، وشراسة حلمها.

ومضينا نكبر على شهد الحب، أستغرب لمَ يسمّونه: حمّى.

***

سارة ت.. شغلت نصف قلبي، بدأت تنتزعني من سارة زقاقي، مؤترقة الفكر أراها، ظامئة لي، لكنها، عاجزة عن تحطيم حاجزها النفسي، ربما كانت تنتظر، هذا ما كان، أن أقتحمها، تمشي رافعة من شأن نفسها، أقول: الترفع لا يزيد المرء صفة أو مكانة. تتعلل، تعشش فيها رغبة، أن تجد نفسها فوق مستوى صويحباتها، تريد أن تتباهى بي أمامهن، ترافقني، نتجول في مكتبات السعدون، معي ولصقي تتصفح الكتب، أهمس:

- إنك غير مغرمة بالمطالعات الخارجية.

- أقرأ بعينيك العناوين لأخفف عنك عناء البحث اختصارًا لساعات الضياع.

في كشك، أو في مطعم نجلس، غالبًا ما كنّا نذهب إلى مطعم "الساعة" في حي المنصور، نجلس ونلتهم غداءنا، وإلى حديقة الزوراء تقودنا أقدامنا، ففي الظهريات كنّا نجد أماكن ظليلة وخالية من العيون، نتحاور، نبني جسور تواصل عبر نظراتنا، عبر همساتنا، عبر حرائق أغوارنا، أبغي أن تبدي ما في قلبها بوضوح، أجدها حائرة، أكلمها، أجوبتها، تتقاطع مع ما تبغي أسئلتي، تائهة، حائرة، أجدها تتجول في محراب الخوف والرغبة بيننا ففتي ففتي:

- أين وصلتِ؟ تهز رأسها، تبتسم:

- في حضرتك أنسى نفسي.

- لا قيمة لحياتي من دونك يا سارة.

تزداد حيرة، أراها، سائحة غريبة تبحث عن كلام، تخفق، لا تجد كلمات صد أو رد، كلهن، بلا استثناء، بلابل، كلهن، ورود تنتظر أيد عابثة لتقطفهن وتحبسهن في أصص الرغبات.

كاتب روائي من العراق

فالي أبو الفضل

بشير كوشاحي

صحفيّات الوطن السعيد

فصل روائي

وارد بدر السالم

وضعتُ على رأسي باروكة ذات شعر أسود خشن، قد يكون شعر حصان، لكنها كانت خالية من الرائحة. ومتناسقة مع بنطالي الأزرق وقميصي الحنّي.

سحبت الأقنعة والقمصان الثلاثة والبناطيل، المعلقة داخل الشقة منذ ليلة أمس، ووضعتها في حقيبتي، قبل أن أغادر إلى زقاق العربي.

بدأ موسم تساقط أوراق الشجرة التي تنتصف المقهى.

أرضية المكان تحوّلت إلى أوراق تتراكم فوق بعضها، والطاولات تزينت بسقوطها الأصفر. أوراق تمايلت على رؤوس الجالسين، كجراد كبير الحجم يتساقط ميتاً من أعلى الشجرة.

بضع طالبات قدّمن أنفسهنَ على أنهنّ صحفيات في مستقبل الوطن السعيد. يحشدنَ الطلبة في صحيفة يومية، تصدر من الجامعة تُطبع بالرونيو. متدربات جميلات يملأن أجسادهن بالعطر، وصدورهنّ بالبودرة الفواحة، ويخططنَ عيونهن بالماسكارا.

ثلاث طالبات يبدو أنهنّ نضجن مع الحياة الجامعية، توزّعن على روّاد المقهى يسألن أسئلة حول انتصار الوطن الأكيد في حربه مع الإرهاب. وأنّ التظاهرات هي من فعل فاعل خارجي لا يريد لشعبنا العظيم أن يعيش. وهذه لازمة مقصودة كي ترغم الآخرين على الإجابات المتشابهة.

الوطن سينتصر لا شك في هذا، والمؤامرات سيقمعها الشعب قبل أن تقمعها الأجهزة الأمنية الكثيرة التي تراقب هذا السلوك العدائي.. إجابتي تتشابه مع إجابة الأغلبية بالتأكيد. فالصحفيّات السعيدات بتجربة الشارع هذه حفظن الأسئلة والأجوبة، لذا كنّ يمططن شفاههنّ بين حينٍ وآخر.

• إحداهنّ أخذت تسجّل بعض أسماء الجالسين، وتصوّر أصحابها من دون سين وجيم.

• مرّت على رجل علم النفس المستقيل، والتقطت له صورة وهو يتأمل النوارس.

• صاح بها منفعلاً:

- تعالي يا بنت.

اقتربت الطالبة مستفسرة، ويدها تقبض على هاتفها الذي تصوّر به، كما لو أن الرجل يريد سرقته منها.

- نعم.

- اجلسي.

أشار إليها أن تجلس أمامه بطريقة آمرة. كانت مترددة، لكنها امتثلت للأمر، وجلست محدّقة بعينيه اللتين لا لون لهما، كما لاحظت.

- أنتنّ في كلية الإعلام كما أعتقد؟

- نعم.. في السنة الرابعة.

- وماذا عن هذه اللقاءات؟

- جزء من درجات تخرجنا لهذه السنة، أن نكون في الشارع مع الجماهير.

- هل تعلمين أن الصحافة توصف بأنها سلطة قوية؟

- يسمّونها السلطة الرابعة.

- لا.. السلطة الأولى.. لا تعلو عليها سُلطة إلا بالمجاز والاعتبار الشكلي.

ظلّت الطالبة صامتة، تنظر إلى عينيه بشك. بينما أكملَ بعناد:

- الصحافة مهنة شريفة ولا يجوز الخداع فيها.. تمام؟

هزّت رأسها موافقة، وعيناها لا ترمشان. ثم تساءلت:

- وماذا حصل؟

كانت نبرته أعلى:

- حصل خِداع وزيف معي قبل لحظات..!

فتحت عينيها مستفسرة.

- كيف؟

وجدتُها فرصة مناسبة أن أغيّر مكاني إلى طاولة قريبة منه، أن أجلس إلى جانبه على بُعد طاولة واحدة.

- التقطتِ صورة لي، ولم تستأذني مني..!

نظرت الفتاة إلى هاتفها محرجة بعض الشيء.

- اعتدنا أن نلتقط صوراً كثيرة لمن نقابلهم في أيّ مكان.

ردّ عليها بصوت فيه زجر وإهانة:

- احترمي موهبتك ودراستك ومهنة المستقبل.

زاد على كلامه:

- أنت لا تعرفين بأن الخراب يأتي من هذه الأمور التي تحسبينها صغيرة.

ارتبكت الفتاة.

- لا تعصّب يا عمّ، سأمسح صورتك.

تلعثمت وهي تردد:

- أنا آسفة.

كانت تعالج هاتفها لفتح معرض الصور، بينما كان صوته يعلو آمراً:

- امسحي صور الذين لم تستأذني منهم كلها.

كانت أصابعها ترتعش، وعيناها تستنجدان بصديقتيها اللتين تتجولان في زوايا المقهى.

- لا تستسهلي التعامل مع الناس بهذه الطريقة، احترمي آراءهم وأفكارهم وأمزجتهم.

شعرت الفتاة برغبة في البكاء، وهي تعرض معرض صور هاتفها فارغاً من الصور التي التقطتها قبل قليل. لم ينظر إلى الهاتف المشرع أمامه، بل أدام النظر في عينيها الدامعتين:

- لكي تحبّي مهنتك ودراستك عليكِ ألا تلجئي إلى الخديعة والغدر.

• كانت لهجته قاسية، فوجدتها فرصة لأن أتدخّل وأنا جالس في مكاني.

• كلمتُ الرجل بطريقة مبسطة، لأُخرِج الطالبة من وضعها الحرج:

- إنها تتعلم يا رجل.. ولا بد من أخطاء في مشوارها الأول.

ردّ من دون أن يلتفت إليّ:

- لو كانت طريقة دراستها صحيحة، لتجنبت مثل هذا الخطأ. الناس لا تعمل تحت إمرة أحد أو مزاجه. هذه تربية جامعية كارثية.

• كانت الفرصة سانحة لأن أجلس على طاولة الرجل الذي يقبض على الطالبة بجريمة التصوير من دون إذن.

- نحتاج هذا الجيل لنبني مستقبل الوطن بلا شك، وعلينا أن نتصالح معه ونوجهه؟

كانت الفتاة تنظر إليّ كمنقذ لها، كأنها عصفورة عالقة بين مخالب قطّ شرس.

- التربية الوطنية أصعب أنواع التربية وأكثرها تعقيداً.

(أشار إلى عامل المقهى ليجلب لي شاياً، بوصفي ضيفاً على طاولته).

- الأخلاق المهنية الصحيحة هي الأخلاق الوطنية الصحيحة.

لا تزال الطالبة تنظر في عيني، وتتجنب عينيه اللتين بلا لون. وقد رأيت أنه عليّ أن أقود حديثاً سريعاً أوافق فيه العربي بطريقة ملتوية، وأن لا تتقاطع أفكاري مع أفكاره نسبياً.

- ماذا تعمل يا أستاذ؟

سألني.

- أعمل موظفاً في وزارة المالية.

- لنفترض أنك أخطأتَ في حساباتك المالية، كأن ينقص من خزينتك دولار واحد أو مليون دولار.. ماذا تتوقع؟

- مشكلة حقاً.

- هل تظنّ أن مديرك سينظر إلى نواياك الطيبة؟

- سينظر إليها في حساباته الشخصية فحسب، كوني موظفاً ذا سلوك إيجابي.. لكنه يريد أن لا تقع المسؤولية عليه أيضاً.

هدأت الطالبة قليلاً بعد أن عادت زميلتاها وجلستا على كرسيي طاولة لم يشغلها أحد، على مقربةٍ منّا.

- هذه الشابة عليها أن تتعلم أصول المهنة. ومثل هذا الخطأ الكبير يجب أن لا يتكرر في هذا المكان أو غيره. فالناس ليسوا قروداً للصحفيين يصورونهم متى ما أرادوا، ويضعون الأجوبة كما يحلو لهم.

بقيت الطالبة على صمتها، وزميلتاها تنظران إلى العربي بطريقة غامضة.

تدخّلتُ بطريقة هادئة:

- ما حصل قد حصل، ولا بد للأخت الصغيرة أن تنتفع بهذه الملاحظة من الأستاذ.

صاح العربي:

- لجسامة الأخطاء التي وقعت في الوطن، لا أرى أنه يتحمل أخطاء أخرى، مهما بدت لكم صغيرة وهامشية.. السفينة ستغرق بنا في محيط عميق ولا ينجو منها أحد.

تهامست الفتاتان معاً، ثم وقفتا، وسحبتا زميلتهما الواقعة في

بشير كوشاجي

شِباك العربي بطريقة عصبية.

- أرأيتَ! لا أخلاق ولا تربية بيتية ولا وطنية.

• اختلينا لأول مرة أنا والعربي الغاضب من تصرف طالبة الصحافة. وكنتُ أنتظر هذه الخلوة المفتعلة ولا أنتظرها في الوقت نفسه، لكن الوقت طال عليّ في هذه المراقبة اللصيقة من دون جدوى.

- أكيد أنت على حق.

- الوطنية أن لا نزايد على بعضنا بطريقة استفزازية غير لائقة.

- الوطن للجميع على اختلاف كل شيء فيهم.. أتفق معك.

أدام النظر فيّ، كوني عابراً في المقهى يراني لأول مرة، لذا سارعتُ:

- أعتذر يا أخ إنْ تطفلتُ على طاولتك.

- لا تهتم.

- وجدت الطالبة في موقف محرج، فأردتُ التخفيف عنها بعض الشيء.. إنها غبية ومسكينة.

- غباء تقليدي في هذه البلاد الغبية التي لا تنجب إلا مثل هؤلاء.

- هي بلدنا مهما كانت مليئة بالأغبياء.

ضحك، واهتزت أكتافه. استطاب مني فكرة أن يكون الوطن مليئاً بالأغبياء.

قال وهو يبتسم:

- أشكرك أنك خفّفتَ عني عناء مناقشة تلك البنت البليدة.

- هي طالبة.. في أول العمل.. أخطاء من هذا النوع متوقعة.

• صمت الرجل.

• سحب سيجارة من علبته الموضوعة أمامه.

• ظلّ صامتاً بعض الوقت، ينظر إلى الزبائن الداخلين والخارجين.

• كان صمته إيذاناً بأنه لا يودّ استكمال الحديث.

كاتب من العراق

أسعد فرزات

ملف/ قصص

يوم حافل من حياة السيد زي

هوشنك وزيري

استيقظ اليوم متأخرا أيضا وهو يشعر بطعم غريب في فمه. ظل يحرك لسانه حتى جمع لعابا كثيرا ثم بصقه في المغسلة فرأى ما يشبه الوحل على بياض حوض المغسلة. بصق مرة أخرى فرأى مزيدا من الوحل يخرج من فمه. مد إصبعه ولمس بصاقه فشعر بلزوجة ذرات التراب فيه. استغرب! لم يفهم من أين جاء كل هذا التراب. قرّب رأسه من المرآة وفتح فمه ليتمعن بداخله، لم يجد شيئا غريبا، لكنه لاحظ بعض التراب على شعره وعلى ملابسه. أدار الحنفية ومضمض بالماء حتى نظف فمه وحنجرته. ظل واقفا أمام المرآة وهو يحدق في وجهه دون أن يفعل شيئاً. لاحظ أن الهالات السوداء تحت عينيه أمست أكثر حلكة. فكر في الحلم الذي رآه ليلة أمس وحاول أن يتذكر شيئا منه لكنه لم يفلح. أدار حنفية المغسلة ورمى بعض الماء البارد على وجهه سريعا دون أن يستخدم الصابون ثم عاد إلى الغرفة ليغير ملابسه ويغادر.

من عاداته السيئة أنه لا يستطيع النوم مبكرا رغم ذهابه إلى الفراش قبل العاشرة وإغلاق جفنيه عنوة في انتظار أن يغرق في سبات عميق. وفي ذلك الصباح تحديدا لم يتح له الوقت أن يمشط شعره الكث أو حتى يفرش أسنانه التي بات صفها السفلي أكثر صفارا من الصف العلوي بسبب كثرة الشاي الثقيل الذي اعتاد على شربه مع تدخين السجائر الرخيصة التي باتت تغزو الأسواق في الآونة الأخيرة.

رغم أن السيد زي رجل طويل القامة وهو في منتصف الأربعينات من عمره، إلا أن هزال جسده يجعل من قوامه يبدو أطول بكثير مما هو عليه. من ينظر إلى عينيه يظن للوهلة الأولى بأنهما قد سقطتا في بئر المحجرين، فهناك مسافة شاسعة بين هاتين الكرتين الصغيرتين الغائرتين في عظمتي المحجرين، وبين العظمتين الناتئتين لخديه الذابلين.

كان عليه أن يكون في المدرسة التي كان يدرّس فيها مادة الفن للأطفال قبل الثامنة صباحا. تذكر وجوه الأطفال وأصواتهم المزعجة وقال "أقسم بأن هؤلاء الأطفال خرجوا من دُبر أمهاتهم".

انتبه إلى نفسه يقولها بصوت عال مع ضحكة خبيثة كشفت عن أسنانه الصفراء. قال الجملة نفسها ذات مرة لمدرس مادة الدين الإسلامي، وهو يشكو وقاحة الأطفال، "تعرف مُلا كريم، أقسم بأن هؤلاء الأطفال ولدوا من دُبر أمهاتهم". لعنه المدرس الذي كان يصر على ارتداء جبة زرقاء طويلة فوق بدلته البُنية الغامقة، بعد أن استغفر ثلاثا في قلبه "ما أوسخ هذا الرجل! لماذا لا يستطيع أن يحفظ هذه الأفكار القذرة لنفسه؟ على الأقل فليقلها في سره".

سبق أن وبّخه المدير أكثر من مرة بسبب تأخيره المتكرر: "يا أستاذ زي أرجوك أن تعالج أمورك. تتأخر كثيرا ولا أستطيع السماح بذلك بعد الآن".

كما سبق للسيد زي أن اعتذر أكثر من مرة وهو يُنهي حججه، وهي غالبا ما تكون نفس الحجج، بالجملة ذاتها في كل مرة: "أعتذر يا سيد المدير، هذه آخر مرة أتأخر فيها، أوعدك. أنت تعرف ازدحام الطرق، السيارات أكثر من البشر. أوعدك لن أتأخر بعد الآن".

شعر بالذل والمهانة في كل مرة تفوّه بهذه الجملة أمام المدير الذي كان قصير القامة مع كرش يشبه بالونا على وشك الانفجار، ولذلك كان سرعان ما يخرج السيد زي إلى باحة المدرسة بعد كل اعتذار مباشرة، ويقول بصوت عال وكأنه يتعارك مع نفسه التي قدمت الاعتذار قبيل دقائق: "لماذا؟ لماذا؟ ماذا يظن نفسه هذا الرجل الصغير القزم؟ لماذا يفترض بأن لديّ أمورا ومشاكل كثيرة لا تنتهي؟ أيّ مشاكل يفترضها؟ ها؟ ماذا يظن نفسه هذا التافه القزم الصغير؟".

وبعد أن قدم اعتذاره يوم أمس إلى السيد القزم، وخرج إلى الباحة ووبخ نفسه وأطلق لماذاته الصعبة كلها بوجه السماء، قرر ألا يتأخر مرة أخرى مهما كان الثمن.

غيّر ملابسه سريعا، وقبل أن يخرج من الغرفة وقع نظره على صورة والده المعلقة على الحائط إلى جانب سورة آية الكرسي. لاحظ أن إطارها مكسور قليلا في الجانب السفلي. توفى والد السيد زي قبل حوالي خمس سنوات بسكتة قلبية. كان يدخن أكثر من

علبتي سجائر في اليوم. يتذكر وبدقة تفاصيل موت والده وكأن الأمر حدث يوم أمس. يتذكر كيف وضع يده اليمنى على الجهة اليسرى من صدره وكأنه يريد إخراج قلبه من قفصه الصدري قبيل أن يسقط على أرضية الغرفة ميتا. حدث ذلك أثناء موجة غضب عارمة انتابته وهو يطلق وابلا من أقذر السباب والشتائم بحق جارهم الذي كان عادة ما يعود ليلا وهو مخمور، وينهال بالضرب على زوجته. أنهى قاموس الطويل من الشتائم ثم سقط ميتا.

يعرف السيد زي بأنه ورث هذه العادة السيئة من أبيه ؛ عادة عدم قدرته على كبت الغضب، عادة ألا يستطيع كبت خيالاته وأفكاره وقولها في سره. كان والده كثير الكلام، لم يستطع طوال السنوات السبع والسبعين من عمره أن يكبت جملة واحدة ليقولها في داخله. كان دائما يتفوّه بصوت عال بكل ما يخطر على باله مهما كان قبيحا أو غريبا دون أن يفكر إذا ما كان يتفوه به مقبولا من محيطه أو لا. فهو لم يكن كالأسوياء من البشر العاديين الذين يشتمون ويكفرون ويلعنون في دواخلهم، ويتخيلون أقسى وأقذر الخيالات والأفكار في سرهم دون أن يفضحوا كلمة أو فكرة واحدة.

ولهذا كان والد السيد زي كثيرا ما يهلوس وبصوت عال بأشياء في غاية الغرابة، بل وبأمور مرعبة في بعض الأحيان. فمثلا تحدث ذات مرة مطولا حول كيفية قلع رأس أم السيد زي بيديه العاريتين "لفُ رأسها قليلا ناحية اليسار أولا، ثم جرّه سريعا وبكل قوة حتى ينقلع من الرقبة". ثم استمر في الكلام عن تنظيف الرأس من الدم ووضعه بعد ذلك فوق الطاولة في مكان المزهرية. كما يتذكر السيد زي حين كان صغيرا لا يتعدى عمره عشر سنوات أن والده تحدث ذات مرة بحرقة وعصبية عاليتين حول كيف يرغب أن يركب الرئيس كما يركب المطي ويدور به في السوق حتى يصل إلى الساحة العامة في المدينة، وهناك يركبه أمام تمثاله الكبير وأمام الملأ مرة تلو الأخرى "أركبه وأركبه وأركبه حتى يتمزّق الرئيس إلى قطعتين من فرط الركوب". يتذكر السيد زي صراخ والده الهستيري وهو يصرخ "أركبه"، مما دفع بأم السيد زي إلى أن تركض سريعا إلى الغرفة وتبدأ بالصراخ والصياح حتى لا يسمع الجيران ما كان يهلوس به الأب من أمور تؤدي حتما إلى إعدامه.

الشيء الذي جعل الأمور التي كان يقولها والد السيد زي غريبة ومرعبة، بل ومقززة، هي أنه كان يقولها بصوت عال، لأنه كان غير قادر على كبتها في دواخل نفسه. لكن لو دققنا في الأمر قليلا نجد أن هذه الأشياء عادية جدا إذا ما ظلت في إطار المخيلة وطي الكتمان وقيلت في السر دون أي صوت. فالكثير من البشر يقولون أمورا أكثر غرابة وقذارة ورعبا، لكنهم يقولونها في السر. إنهم مرضى يتخيلون ويفكرون في سرهم العميق المظلم بأقذر وأبشع الأفكار، لكنهم جبناء لا يجرؤون على الإفصاح عنها. فمثلا، من منا لا يفكر في بعض الأحيان في قلع رأس زوجته؟ أو في إشعال النار في بيت الجيران أو هدمه على رؤوسهم بسبب أصواتهم وشجارهم العالي في آخر الليل؟ أو وهذا هو الأهم، من منا لم يكن يود الانتقام من الرئيس الذي كان يخافه الجميع بركوبه مرة تلو الأخرى حتى كان يتمزق إلى ألف قطعة، نعم ألف قطعة.

انتبه إلى نفسه عند تفوهه بعصبية "نعم، ألف قطعة" وهو يحرك يديه بتوتر. عاد إلى وعيه وأطلق آهة عميقة وهو يبعد نظره عن صورة أبيه. ألقى نظرة على ملابسه وهو يضغط ويمرّر بباطن يده على قميصه الأحمر الذي تحوّل إلى برتقالي باهت من كثرة اللبس، متمنيا أن تختفي تجاعيده الكثيرة. كما وبهت بنطلونه الأسود الذي يرتديه يوميا ليصبح رصاصيا أقرب إلى لون مياه عكرة وسخة من كثرة الاحتكاك بساقي السيد زي الطويلتين وشديدتي النحول. خرج السيد زي من بيته متجهم الوجه كعادته، أغلق الباب الحديدي وراءه وهو عازم على ألا يتأخر بعد اليوم أبدا. كان ذلك في صباح خريفي غائم من الأيام الأخيرة لشهر أيلول.

سار بضعة خطوات نحو موقف الباص، فجأة توقف في وسط الشارع وانحنى على حذائه الأيسر ليشد رباطه وهو يهمهم بشيء لم يفهمه حتى نفسه. أخرج الهاتف النقال من جيبه ونظر إلى الساعة التي كانت تشير إلى السابعة والنصف. التفت يمينا ثم يسارا، كان هو الوحيد الذي يقف هناك وينتظر الباص.

بعد دقائق ظهرت امرأة وهي تخرج من إحدى الحارات الضيقة في الشارع المقابل، حاول السيد زي التركيز على وجهها وهي بعيدة، لكن سرعان ما حجبها موكب سيارات سوداء مرت سريعة. رآها من جديد بعد مرور الموكب وهي تعبر الشارع متجهة إلى حيث يقف. كانت تلبس قميصا أزرق مع تنورة سوداء طويلة وعلى رأسها غطاء يخفي شعرها. لم يعرها أيّ أهمية حين وقفت بالقرب منه، لكنه حاول أن يفكر في شعرها تحت الحجاب ويتخيل لونه. يا ترى هل هو قصير أو طويل؟ أسود أو أشقر ذهبي مثل شعر المثلات الفاتنات اللواتي...

"هل فاتني باص رقم ٤٧؟" سألته المرأة على عجالة دون أن تلقي عليه التحية.

"ماذا؟".

" الباص! باص رقم ٤٧، هل جاء وذهب؟".

"لا أعرف. لم أر أي باص". قالها بشكل بدا وكأنه منزعج من إخراجه عنوة من تخيلاته.

"أثول!" تمتمت المرأة بصوت خفيض وهي تبعد نظرها عنه. "أسود أو أشقر ذهبي مثل شعر المثلات" أكملت جملتها بنبرة تقليد وسخرية ثم ابتعدت عنه.

وصل إلى المدرسة بعد الثامنة بدقيقتين وهو يلهث من الركض.

"مدة دقيقتين لا تعتبر تأخيرا" قال لنفسه بصوت عال. كان المدير يتجول في الممر الرئيسي ويراقب سير الأمور.

"كلا، دقيقتان لا تعتبران تأخيرا أستاذ سيد زي، لكن إياك أن تكررهما" رد عليه المدير بلهجة تحذيرية صارمة.

لم يكن لديه الوقت الكافي ليهرع إلى الحديقة ويرمي بكل ما في ذهنه من سباب وشتائم وتخيلات قذرة عن المدير، ولهذا هشَّ كل أفكاره السوداء كما يهش ذبابة وسخة. أصابه الغثيان وهو يمضي إلى الصف حين عاوده الشعور بطعم الوحل في فمه. كانت ضوضاء الأطفال وصياح المدرسين وهم يدفعونهم إلى الصفوف يزيدان من شعوره بالغثيان، فهرع إلى الحمامات خشية أن يتقيأ في الممر. بدأ يحرك لسانه ويجمع اللعاب ويبصق الوحل. كرر العملية هذه عدة مرات حتى صفا بصاقه من التراب. تمعن في المرآة فاكتشف ذرات تراب على شعره وياقة قميصه، نفضه عن نفسه ومضى إلى الصف.

ناقشه أحد الطلاب في الصف حول جدوى دراسة الفن، بل وجدوى الفن في المجتمع والحياة بشكل عام. كان طفلا ضخم الجثة يحرص باستمرار على الجلوس على المقعد الأمامي. سأله بصوت مزعج أقرب إلى الصراخ "لماذا يضيعون وقتنا بدراسة الفن ويجبروننا على رسم "الشخبطات؟".

بينما كان السيد زي يحاول أن يستوعب السؤال سمع صوتا أشبه بضربة ما، نظر إلى اليسار نحو النافذة فرأى طيرا صغيرا على حافتها وهو يضرب بجناحيه محاولا الطيران. يبدو أن الطائر كان قد ارتطم بزجاج النافذة وسقط على حافتها. هاج الطلاب دفعة واحدة، لكن وقبل أن تصل الأيادي الممدودة لعدد من الطلاب إلى النافذة، استعاد الطائر قوته على الطيران واختفى سريعا.

"ماذا كنت تسأل؟" قال السيد زي للطفل ضخم الجثة بنبرة هادئة.

"لماذا نُجبر على دراسة الفن؟" قال الطفل الذي يحرص على الجلوس باستمرار على المقعد الأمامي رغم أنه يعرف أنه يحجب السبورة على الطلاب الذي يجلسون في الخلف.

لم يكن السيد زي متهيئا لسؤال الجدوى، فمثله لا يفكر في الجدوى بقدر ما يفكر في عدمها. وقف صامتا بضع ثوان، شعر بأن رأسه خالٍ من أيّ فكرة قد تسعفه حول جدوى الفن، بل جدوى الحياة بشكل عام.

"هل تحب الهمبركر؟" سأله السيد زي.

"أموت عليه!" رد عليه الطفل، مما دفع بالجميع إلى الضحك.

"طيب. تخيل الحياة هي الهمبركر، والفن هو الصلصلة والتوابل التي نضعها عليه" قال السيد زي.

"أموت على الصلصة والكتشب والمايونيز وكل شيء على الهمبركر" صرخ الطفل وهو يضرب مقعده بكلتا يديه مثل مجنون.

"اسمع، اسمع، بالتأكيد ليس ضروريا أن تدرس الفن أو تمارسه أو تحبه بالرغم من أنه يعتبر من الضرورات القصوى لتربية الذوق البشري وإنعاش عقله. أدرس الطب أو القانون يا ابني أحسن لك". قال السيد زي ذلك بلهجة رزينة واتجه نحو النافذة. فتحها وشعر بذرات من الغبار تتطاير من على وجهه حين لامسه الهواء.

"لكن ما جدوى العقل؟ ها؟ لا جدوى أبدا. صحيح؟ وأنت ما جدواك؟ أنت كُلك ما جدواك ونفعك؟ ها؟".

ومع الكلمة الأخيرة "ها" التي خرجت منه كصرخة وجد السيد زي نفسه أمام الطفل السمين وسبابة يده اليمنى مرفوعة أمام وجهه. ضحك جميع الطلاب إلا هو الذي وضع رأسه بين يديه وأجهش بالبكاء.

خرج السيد زي من المدرسة ظهرا بعد الانتهاء من الدوام وسار مسرعا إلى موقف الباص القريب. وبينما كان ينظر إلى واجهة المحلات اللامعة والبراقة كاد يصطدم بكلب سائب ضخم اعترض طريقه فجأة ووقف أمامه مباشرةً. باستثناء الجزء الأعلى من رأسه الذي كان أبيض يميل إلى الصفار، كان لون الكلب أسود غامقا وكأنه كتلة من ظلام دامس. نظر الكلب إليه ثوانٍ ثم جثا على مؤخرته عند قدمي السيد زي ولسانه يتدلى من بين شدقيه الغليظين. وقف السيد زي في مكانه دون أيّ حراك ودون أن تظهر عليه أيّ علامات دهشة من الاعتراض المفاجئ لهذا الحيوان الغريب لطريقه، يراقب هو الآخر عيني الكلب الذي كان يلهث سريعا ولعابه يتساقط على إسفلت الشارع. ظل الاثنان يحدقان في عيني بعضهما وكأنهما يتسابقان حول من يستطيع الاستمرار في النظر فترةً أطول من دون أن يرف جفنه. استمرا هكذا فترةً لم يشعر السيد زي فيها بمرور الوقت. في تلك الأثناء شعر السيد

زي بذرات من التراب تدخل فمه وعينيه بعد هبوب ريح ترابية، لكنه ظل واقفا وهو يركز نظره على عيني الكلب الجالس أمامه. بدأ المارة ينتبهون لوضعيتهما الغريبة. تباطأت السيارات على الشارع العام بينما أخرج السوّاقون رؤوسهم من النوافذ ينظرون إليهما. بدأ بعض الشبان بإخراج هواتفهم النقالة وتصويرهما. هز بعضهم بيده وهو يلقي نظرة الشفقة على هذا الرجل الواقف أمام كلب جاثم على مؤخرته، بينما كان الآخرون يضحكون ويصيحون ويستهزئون به ويطلقون كل أنواع الشتائم عليه.

فجأة بدأ الكلب يعوي بصوت خفيض أقرب إلى الأنين منه إلى العواء، ظل السيد زي جامدا في مكانه كتمثال من الصخر يراقب الكلب وكأنه يخشى أن يفوته شيء. لم يبدُ عليه أنه يلاحظ ما يدور حوله، كما لم يبدُ عليه أنه ينتبه إلى أن بعض أصحاب المحلات التجارية القريبة أخرجوا الكراسي ليجلسوا عليها ويتفرجوا كما يتفرجون على عرض سيرك. كان جل تركيزه منصبا على عيني الكلب الذي كان مركزا بدوره على عيني السيد زي. شعر باشتداد العاصفة، ورغم كثافة التراب في الجو، كان السيد زي لا يزال قادرا على رؤية عيني الكلب بوضوح.

فجأة هز الكلب رأسه مرتين وهو يومئ للسيد زي بأن ينحني عليه. رغم عدم وضوح الرؤية بسبب التراب في الجو، فإن أحد أصحاب المحلات شعر بأنه يرى السيد زي قد بدا خفيفا تحركه الريح، يرتفع جسده من على الأرض قليلا ثم يهبط، لكن ما إن تطأ قدماه الأرض حتى ترتفعان من جديد. أصاب الرجل الجالس الذعر، ففرك عينيه، أغمضهما وفتحهما، وبدأ يحرك الهواء بيديه وكأنه يمسح نافذة مغطاة بالبخار، وركز عينيه على السيد زي. شعر من جديد بأن السيد زي يتمايل في الهواء بفعل الريح مثل غصن شجرة ضعيفة. نظر إلى رجليه فرآهما مرتفعتين قليلا بحوالي شبر عن الأرض. أصدر الكلب صوتا أقرب إلى النشيج وهز رأسه مرة أخرى وهو يومئ للسيد زي بأن ينحني عليه. لكن بدلا من أن ينحني على الكلب، التفت السيد زي إلى الخلف وكأن أحدهم ناداه من بعيد، لكنه لم يرَ غير أبيه جالسا نصف عارٍ على فراش من القش بدا لونه كالذهب وهو يدخن. فتحت أمه الباب ودخلت الغرفة وجلست إلى جانبه. ظلا جالسين ينظران ناحية النافذة التي كانت تطل على الحديقة من دون أن يتبادلا كلمة واحدة.

"تأخر الوقت كثيرا، لنذهب" قالت أم السيد زي أخيرا. كان المصباح المتدلي من سقف الغرفة يبعث ضوءا شاحبا كئيبا في الجو بينما الأب منشغل بتأمل خيوط الدخان الذي يخرج من فمه مع كل نفس لسيجارته.

"تأخر الوقت" كررت المرأة الجالسة التي كانت تلبس ثوبا أسود طويلا.

"أعتقد بأنني رأيت حلما ليلة أمس" قال الرجل الجالس بجانب المرأة، والذي كان يراقب خيوط دخان سيجارته، "أظن بأنني كنت أجلس بجانب كلب بدا وكأنه يحاول أن يفشي لي سرا. جثا عند قدميَّ أمام الناس وظل يومئ لي برأسه. لكنني لم أكن أنا نفسي، كنتُ..".

"الوقت متأخر" قالت المرأة التي كانت تجلس مثل الحجر على فراش من القش وتلبس ثوبا أسود وكأنها في حداد.

"لطالما كان الوقت متأخرا بالنسبة إلينا نحن الاثنين" قال الأب.

ظلت زوجته صامتة.

أشعل سيجارة أخرى، أخذ نفسا عميقا ثم أطلق الدخان باتجاه المصباح الأصفر، وسار نحو النافذة.

"كان هناك أناس كثيرون، وكان الكل ينظر إليّ!" قال الأب، ومن رهبة الصمت الذي كان يخيم على البيت خُيّل إليه وكأنه يسمع صوت تلاطم دخان سيجارته، الذي بدأ يغطي الغرفة كلها. أزاح الستارة، ونظر في الظلام الذي كان يخيم على الحديقة.

"مزعج هذا الصمت" قالها وهو لا يزال ينظر إلى الظلام.

"ماذا قال"؟ سألت المرأة التي بدت وكأنها تهم بمغادرة الغرفة.

"مَن؟" التفتَ الرجل إليها لكنه لم يجدها.

شعر السيد زي بتشنج مفاجئ في عنقه. لم يعرف منذ متى وهو يلتفت برأسه إلى الوراء لكي يتعرف على مصدر الصوت الذي شعر وكأنه يناديه. استرخى قليلا وهو يحرك رأسه يمينا ويسارا لكي يريح عضلات عنقه. شعر بالعاصفة الترابية تشتد وتحجب رؤية الأشياء. رفع يده اليمنى ولمس وجهه فشعر بشيء لزج على خديه وتحت عينيه وكأن دموعه امتزجت بالتراب فأصبحت ما يشبه وحلاً. أدار السيد زي رأسه إلى الأمام ورأى عددا من الأطفال يلعبون كرة القدم في الحي تحت شمس الظهيرة التي كانت تلسع بشرتهم. بدا كل شيء أليفا له في تلك الظهيرة إلا ضجيج العويل والصرخات التي تأتي من البيت الذي يقع في آخر الحي. شعر السيد زي بأن قدميه تأخذانه إلى ذلك البيت القديم. يتذكر أو يرى بأن للبيت بابا حديديا أخضر مع ثلاث دوائر حمراء في منتصفه. انتبه إلى أنه يسير حافي القدمين وهو يبكي بصوت عال من دون أن يعرف لماذا. يسير وحيدا الآن تحت المطر في الظلام بعد أن ترك الأطفال وراءه يستمرون في لعبهم. كلما اقترب من البيت زادت

أسعد قزاز

أصوات العويل وصرخات البكاء التي تشق عنان السماء. جلس وحاول أن يحتمي بالجدران وهو يضغط بكلتا راحتي يديه على أذنيه، لكن أصوات القنابل ودوي الانفجارات كانت تزداد شراسةً. حين وصل إلى البيت ووقف أمام بابه كانت الأصوات قد اختفت، لكنه شم رائحةً غريبةً أشبه بالبصل المحروق. دفع بهدوء الباب الحديدي الأخضر الذي كان مفتوحا فرأى أباه يدخن في الحديقة وهو نصف عار.

"ماذا قال لك؟" سأل الأب.

"من؟" تفاجأ السيد زي بسؤال ابيه.

"الكلب الذي أوقفك في السوق!" أجاب الأب وهو ينفث الدخان في الهواء.

"كان هناك أناس كثيرون، وكان الكل ينظر إليّ!" قال السيد زي وهو يقف عند الباب من دون أن يدخل إلى باحة البيت. كان الأب يقف في منتصف الحديقة ينفث دخانه في الظلام، شعر السيد زي وكأنه يسبح في الهواء فنظر إلى الأرض ليكتشف بأن قدميه مرتفعتان قليلا، تمسك بالباب خشية أن يسقط.

"أليس الوقت متأخرا يا أبي؟" أضاف السيد زي وهو لم يزل ينظر إلى قدميه اللتين تعومان في الهواء.

"متأخر؟ على ماذا؟" قال الأب ساخرا، ثم تربع على أرضية الحديقة وكأنه ينتظر شخصا "اسمع، حين يأتي الوقت متأخرا، فهو عادة ما يلبس عباءة سوداء، ويخفي وجهه تحت نقاب ما حتى لا يرى أحد شعور العار الذي يحمله". لم يفهم السيد زي شيئا مما قاله الأب. فجأة شعر بطعم غريب في فمه، حرك لسانه وجمع لعابا كثيرا وبصقه على الأرض. حاول أن ينظر إلى ما بصقه لكن لم يستطع تمييزه في الظلام.

نظر إلى أبيه وأشفق عليه. لم يره يوما سعيدا أو يضحك أو يلقي نكتةً. كان السيد زي يقول دوما إن أباه ولد غاضبا عاقد الحاجبين، غاضبا من نفسه ومن العالم كله.

"هل تنتظر أحدا؟" سأل السيد زي أباه، لكنه تفاجأ بنفسه يجلس متربعا أمام الكلب ووجهه يكاد يلتصق بوجهه. كان الكلب لا يزال يلهث، ولسانه يتدلى من فمه وهو ينظر في عيني السيد زي.

حين عاد السيد زي إلى البيت في عصر ذلك اليوم كان بالكاد قادرا على جرّ قدميه بسبب شعوره المفرط بالإنهاك، رغم أنه لم يفعل الشيء الكثير اليوم. سعلَ عدة مرات فسقطت ذرات التراب بكثافة من رأسه. جلس مقابل صورة أبيه المعلقة على الحائط إلى جانب سورة الكرسي.

على النقيض من الأيام الصاخبة الأخرى، كان هناك هدوء غريب يخيم على الأجواء. أرخى السيد زي سمعه، لكنه لم يسمع ضجيج أبواق السيارات وأصوات الباعة المتجولين وصياح الأطفال في الخارج. شعر بطعم الوحل في فمه، لكنه أكثر كثافةً ومرارةً هذه المرة. نظر إلى صورة أبيه وحاول أن يقول شيئا، لكنه شعر وكأنه يحرك جبلا بين فكيه من ثقل الوحل والطين. ظل يقلب لسانه الثقيل يمينا ويسارا وهو يصدر صوتا مزعجاً. حاول أن ينهض ليذهب إلى الحمام، لكنه استمر في التحديق بالصورة المعلقة على الحائط وهو يفكر في الكلب الأسود الضخم الذي اعترض طريقه فجأة ثم اختفى، في السيد المدير القزم الذي حذره للمرة الألف من التأخر على دوامه في المدرسة، في الطالب السمين الذي سأله عن جدوى الفن، في الطائر الصغير الذي ارتطم بالنافذة وسقط على الحافة، في المرأة التي سألته عن الباص ثم نعتته بالأثول، وفي الطين المرِّ الذي يجترُّه الآن ويبلعه قليلا قليلا.

كاتب من العراق

البئر

حفيظة قاره بيبان

في لمعة برق، وأنا أفتح أوراقي البيضاء، لمحت أخي الصغير نضال يعود، يركض في بستان جدي الشاسع، يتطاير شعره الأشقر المنساب هفهافا على بياض الجبين، يطير بين صفوف أشجار البرتقال وحواجز القصب ضاحكا، ويختفي بميدعة المدرسة بمربعاتها الصغيرة البيضاء والزرقاء، بين صفوف القصب.

-نضال.. نضال.. ناديته. ولكنه كان قد اختفى.

أخذت أركض، وحيدة في بستان جدي الشاسع، وقد افتقدت فجأة أخي، بعد أن فرقتنا لعبة الغميضة التي اخترنا للعب والتوغل في مجاهل البستان. جالت عيناي حوالي. ناديته. بحثت عنه، راكضة في الممشى الطويل إلى الدار، المحفوف بشجر البرتقال المثقل بثماره، المتوالي صفوفا صفوفا في مساحة البستان الكبير.. عدوت راجعة، أطل على الإسطبل حيث البقرة الحلوب والخراف البيضاء. ناديت هناك بصوتي العالي المسكون بخوفه. ولكن أخي لم يكن هناك.

هرولت نحو باحة البيت منادية.. لا صوت يجيب غير صوت حفيف الشجر والريح.. ركضت بفزعي إلى الخارج. ماذا سأقول لأمي وقد ضيعت أخي الصغير؟

تجاوزت الممشى المظلل بكرمة العنب. وصلت المراح قرب الإسطبل. عدت أطل ثانية على الداخل. قد يكون دخل يتفرج على البقرة ويلاعب الخرفان الصغيرة والحصان الذي لم يؤخذ بعد ليدور بالناعورة.. طارت نظراتي إلى الزوايا، إلى أكوام ربطات التبن في الزاوية البعيدة ..قد يكون اختبأ هناك..

دنوت بحذر، حتى أداري عنه وجودي.. ثبت نظراتي خلف ربطات التبن وحولها.. ولكنه لم يكن هناك.

خرجت بخيبتي، وصوتي لا ينقطع عن النداء

• ضال.. نضال.. نضاااال..

وأنا أترك الإسطبل، وأتقدم أمام المراح، قبل النزول إلى التراب الندي، لأتابع آثار خطوات أقدام صغيرة، لمحت بغتة، فتحة البئر العريضة العارية. بدت واسعة، شاسعة، مريبة، وحافتها الواطئة لا تتعدى الشبر.. سقط قلبي فجأة.. أخي هناك.. تركتني أمي لألعب معه في البستان، ولكني غفلت عنه.. نسيته في لهوي.. تركت فوهة البئر الغادرة تدعوه، ليطل على حكايات مدفونة هناك.. أو قد يكون مر راكضا، ولم ينتبه للحافة الواطئة، فسقط وهوى ..

خنت أمي.. وخنت أخي....

دمغت الفكرة رأسي: أخي سقط في البئر.. أجهشت بالبكاء، وعدت راكضة إلى الدار، أردد دون وعي، الكلمات: أخي سقط.. في البئر.. أخي سقط في البئر.. أخي...

شاهدت خالي يهبّ من مكانه، يطير إلي.. يسبقني مع أمي المفجوعة، تتبعها خالاتي.. وأنا، بلا جناح، أطير برعبي.. أخي سقط في البئر.. بئر البستان العميقة العريضة.. في قاعها، يلتمع سواد الماء، بوجوه أشباح الحكايات.. نخافها، نحن الأطفال، كلما أطللنا عليها، رافعين أصواتنا، ليجيبنا الصدى.

• أخي هناك.. لم أجده.. سقط هناك..

كانت كلماتي تتناثر، وأنا أمسك دموعي خلفهم، وأمي وخالي وخالاتي حول محيط البئر العريضة، مشرئبين على الأعماق الصامتة الرهيبة، منادين:

• ضاااال... نضاااال ....نضاااااااال..

توترت أصابعي وأنا أهم بالبياض، أخط حكاية الطفلة التي ضيعت أخاها في البستان. في حركة قلقة، متوجسة من البداية، هربت أصابعي من بياض الورق. نقرت شاشة الهاتف الملقى على يميني. وإذا البستان الأخضر الذي كان، يتحول فجأة أكوام خراب.. وإذا البئر أمام المراح، مهدمة الحواف، يعلوها سواد الدخان.. وإذا هم حولها، أمي، خالاتي، خالي، يعودون. يلتقون مع بعض المنجدين في المدينة المحاصرة، ينادون:

• ضاااال.. نضاااال... جنى .. حلا.. سلام.. نضاااال

الأطفال كانوا هنا... يلعبون، قبل القصف.

التفتت بغتة عيونهم إلي ..حدقت بي، عارمة الغضب، صارخة الإدانة .

عادت الطفلة الماضية ترفع يدها، سبابتها إلى السماء، تحركها مسرعة نافية التهمة، أمام غبار القصف المتصاعد من البئر والأنقاض حولها

• لا.. لم أدفع أخي.. لم أسقط أخي في البئر.. لا.. لا..

بغتة، شاهدت ميدعة المدرسة بالمربعات الصغيرة البيضاء والزرقاء، تطير إلي.. كان يرتديها وهو يركض طائرا إلى الجمع المفجوع الباحث في البئر وفي الركام. تتطاير خصلات شعره الجميل الأشقر مع الريح .

هبت روحي إليه. دخلت المرآة، مع الجموع، اقتحمت الدائرة، أشق الغبار، أبعد الركام عن حواف البئر المحفورة بقصف الطائرات.. أمسك يد نضال الطائر إلي، العائد أخيرا، إلي، من بئرنا الماضية.. بينما الأصوات تنادي حوالي، لمن مازال حيا في قاع البئر، وتحت الركام، بعد القصف الأخير للمدينة المحاصرة..

حين رفعت يدي، أمسح دمعا ترقرق على مشارف الوجع المعتق والفرح المرتبك والمفاجأة بعودته.. حين رفعت يدي ألامس يد أخي نضال الطائر إلي، صاعدا من عمق البئر وظلمة الخراب..

حينها، غامت مرآة الشاشة، اختفى أخي، واختفت البئر والبستان، والجموع والشظايا والخراب، وانطفأ الهاتف.

لم أجد أمامي غير البياض المخيف يحدق بي، صارخا، عاجزا عن استعادة ما مضى، ورتق ما مزقه القصف في البئر: مع الأعضاء الصغيرة المتناثرة، أشلاء نضال، ومزق ميدعة المدرسة.

كاتبة من تونس

أسعد فرزات

أحمد مادبولي

أيامُ بِتْ زَباي الأَخيرةُ في المنفى

أنشودة زنوبيا

نوري الجراح

I

بنعلكِ الدِّمشقي من جِلد الطَّائِش الغَزالِ
أَراكِ..
تطئينَ عُشْبَ تيبور[1]
وقدمكِ الصائحةُ بسمرةِ الصحراءِ تغوصُ في فَوض
ى الغَيم.

وراءَ الحَواس تهوين،
أنتِ
تهوينَ
ما وراءَ الحَواس، في غامض الماء،
في مالا يُرى وهو يهرب بالأشعة والخَيالات
ولا صوتَ لا صوتَ لا صوتْ.
***

في الاسكندرية[2]، في ظلالِ الصحائفِ والإشاراتِ،
على دَرَجَات الرُّخام ورديّاً،
كنتِ تريدينَ أن تكوني سيِّدة الرؤى، وكَلِيمةَ
اللات[3]،
والشهابَ الذي أَشْعَلَ أُورانوس[4]،
وَشَقَّ بسبعةِ أربابٍ[5] دربَ التَّبانَة وطَريقَ الحَرير.
***

ما الذي أرّقكِ وأنتِ تودِّعين ملكَ المُلوك[6]،
الفارسَ التدمريَّ الذي أقلق الرومَ وروَّعَ ساسان،
وبخطوتكِ اليتيمة
تَصْعدينَ رُخامَ الفجرِ،
إلى نَهارٍ
تصهل في باحاته الخيول،
وتزهو معابدُهُ بالمقبلينَ على المذابحِ بالنذور[7].
***

أَسْمَعكِ الآن، من وراء حجبٍ،
أسمعُ صوتكِ العميق،
بُحّتك التدمرية،
سؤالكِ الحَائر: من سَيَحملُ شُموعي،
غداً،
ويمضي بي، لأَرى ظِلّي على الرُّخامِ
وأَقْرأَ في خُطوتي ما حَمَلت القوافلُ من لفائفَ
في جِرارٍ
ومِن رسلٍ وأخبارٍ.

II

كلما نَظَرتُ في المرآةِ وجهي، رأَيتُ البَحرَ يَصْطَخِبُ،
ومن وراءِ المَوجِ، رأيتُ المَراكبَ تَتَلاطمُ
والأَشرعةَ تخفق،
والبَحَّارةَ يَتَلَهَّونَ بالغيبِ.
رأيتُ مَراكبَ الهِند في شواطىءِ الصِّين،
والأنجمَ في منازلها،
والشُّهبَ تَسَّاقطُ في البوادي.
***

بكلماتكَ التي علَّمْتَني أُنشدُ لكَ،
يا بعل شمين[8]،
لكَ أيُّها المبجَّلُ بين الأربابِ
رُسُلي الذين حملوا اللفائفَ، ملأوا باسمك الآفاقَ،
قوافلهم طوت برسمك الصحارى والبوادي،
وجابت السهول والوديان، ومن على جبال
الموج عرجوا بمراكبهم المثقلة بالنفائس، لتضاء
لهم المنارات في موانيء الهند والسند، وتشتعل
بمباهجم شطآن الصين.
ومن الإسكندرية إلى تراقيا والأناضول، من دمشق
إلى صور وعسقلان
أقمتُ الهلالَ على الحصون والأبراجِ
وعبّدتُ الطرقَ لعربتك اللازوردية،
وللقوافلِ، من بعدكَ،
تضيءُ ليلَ البوادي من مكةَ إلى أعالي الفُرات..
وبأنفاسكَ العميقةِ سألتُ الليالي أَنْ تُرسلَ
الشِّيحَ[9] في النَّسيم.
***

ولدتُ يومَ ولد الماءُ في البئرِ
والنَّجمةُ
في
سَماءِ المُسافر،
وفي ضُحىً تحت قبةِ اللاتِ، التمعَتْ شُهبٌ وخَفَقَ
طائرانَ بأجنحةٍ قويَّةٍ،
الأخضرُ تركَ وراءَ جناحهِ النيلَ، والأزرقُ هبَّ من
هَضَبَةٍ على البوسفور..
وفي خَفْقِ الأَجنحةِ، رأيتُ عمائرَ مملكتي تَرْفَعُ
الأرضَ وتُدنيها من السَّماء.

III

والآنَ
في تيبور على ضِفافِ البحيرةِ الظَّلماءِ[10]،
في جوار التمساحِ الحجريِّ حيثُ أسندَ المساءُ ظهرَه
على مرأىً من جنودِ الموت
تتمرأينَ
ويتبدَّى لكِ ويترجَّفُ ويتلاشى
في خُضرةِ الماءِ
ظلٌّ تطاولَ وتوارى في عتمةِ الأَشجار،
أهو لابسُ الأرجوانِ الصريع[11]، أم ملكُ المُلوكِ
المسافر تحتَ نجمِ سهيل[12].
***

يا لبريقِ عينيكِ تسرحانِ في ما تركَ الظلُّ للغَريقِ
هنا
في تيبور
بعدَ مُويجاتِ الضَّوءِ على رَجَفاتِ الماءِ،
ليظهرَ العاشقُ في جوارِ العاشقِ النّائمِ في طَمْيِ النِّ
يل[13]،
وشفتاهُ مطبقتانِ على عُشْبةِ الأَعماقِ.
***

هنا كَتَبَ القَدَرُ الأَسماءَ،
وتَرَكَ الجهاتِ تَتَلَفَّت،

IV

لا تُغمضي، أُخْتاهُ، لا تُغْمِضي
قبلَ أَنْ أَفوزَ بالسِّرِ الذي خَبَّأْتِ في حَجَرِ خاتمكِ،
أَنْتِ وإنْ كُنْتِ البعيدةَ
زمانكِ
لطالما كنتُ أُختكِ الصغيرة[14].
***

حتَّى لو لمٍ يكن في دمي قَطْرَةٌ من دَمِ بطليموس،
ولَمْ أُولد في أثينا ولا في الاسكندريةِ،
لطالما كنتِ معي، كليوباترة، لطالما كنتِ في صورةِ
الزُّهرةِ وصوتِ المُشتري[15]..
وجهكِ الشرقيّ الأَسِيلُ[16]
يَلُوحُ
في
مرآتي
وصوتُك الذي ملأَ الأَسماعَ كان صَوتي.
***

إنني أَرى حَيرانَ[17] وقَيصَرونَ[18]
يلهوانِ بالرَّملِ
ووراءَهما غَسَقُ البَحْرِ
الموجةُ تصعدُ ظهرَ المَوْجةِ وتنهارُ على صخرةٍ في
المغيب.
والرّمْلُ يراوغُ الأَصابعَ.

V

لا ينهضُ هذا الجدار،
ويتلوى
ويتعالى
هنا في حَدائقِ تيبور
إلا ليُطِيلَ في شُرْفَةِ الألمِ مَقامي.

لستُ هنا لأَنظرَ التماسيحَ الصغيرةَ التي جُلِبتْ من
مِصْرَ[19]،
ولا الحورياتِ الفينيقياتِ اللواتي رَجَعَ بهنَّ في
السلاسلِ بحارةٌ جنويونَ

السَّمَكَةُ المُلَوَّنةُ التي أُخْرِجَتْ من الماءِ لفَحَهَا هواءٌ
أَسودُ وصَيَّرها حجراً أَعمى..
***

المساءُ صُراخُ أَلواح تتهاوى في سماوات تتهاوى

VI

من أنتِ لي بَعْدَ المراكبِ في العُباب،
وهروبِ الموجِ بالناجينَ من مقتلةِ الطغيانِ
واصطخابِ البَحْرِ بالغرقى..[20]
أخطو، هنا، في آخر الأرضِ، هنا في عتمة وظلِّكِ
غائمٌ في خطوتي،
من كُنتِ، من كُنتُ؟
من اسْمِكِ، زنوبيا، رَعَشَ الهواءُ
هنا
وتوجَّعتْ نسمهْ
ورَنَتْ إليكِ موجةٌ
و
ت
س
ا
ق
ط
ثْ
نَجمهْ..
من أنتِ يا بِتُّ
من كُنتِ في تيبور، من كُنتُ؟

VII

مطبقةٌ بأجفاني على الصّورةِ،
الوحيدةُ الصورةُ التي أردتُ أن تُطْبِقَ عليها أَجفاني
الصورةُ الوحيدةُ التي..
الصورةُ التي لا أستطيعُ إلا..
الصورةُ التي أُحِبُّ أن..
الصورةُ التي لا..

الصورةُ التي لمْ..
عتبةُ السماء، ولؤلؤةُ المدائنِ
معلقةً
على روما الصّليب..
وكلُّ ما رأتهُ عيني بعد الخُطى المرَحةِ لفتيانِ تدمرَ
في ذلكَ النَّهارِ
عربةُ المَصرعِ، وحقلُ القَمْحِ في خَصْرِ الرابية.
***

لم تكن نافذتي تلك التي حطمتها عاصفةٌ، لأشرفَ
الآن على ماءٍ ميتٍ،
شرفتي تحترقُ في تدمر المحترقة، وأنا هنا، في
أغلالِ الليل، حيث رشقَ الماءُ المعتمُ وجهَ هادريان،
ليهيم عارياً في الليالي المقمرة[21]، ولم تعد عيناهُ
الهاذيتان تريان في جنان تيبور سوى مركبات
هاديس تطوف على الأزهار وحبيبات الضوء
بالمناجل.

VIII

حتى لو كنتُ سأتلاشى هنا، في هذا القصر المسكونِ
بأشباحِ الأممِ وصليلِ السيوفِ المبللةِ بدماءِ الأمم،
من سلتيينَ، وتراقيينَ، وآيبيريينَ، وبونيقيينَ،
ونوميديينَ، ومصريين، وإيليريين، وعصب
سبارتاكوس من غاليينَ وأفارقةٍ وقرطاجيينَ..
حتى لو كنتُ سأغمضُ عيني
على نوافذ لا يجري تحتها العاصي، ولا يسمقُ على
شرفاتها النخيل..

لسوفَ أصعدُ إليكَ، يا وهبَ اللاتِ[22]،
بقدمين حافيتينِ أصعدُ وأرقدُ في جوارك،
يا قمري
الغاربَ
لأسمعَ صوتي وهو يرسلُ إلى أذنيكَ الصغيرتينِ
همسَ كلماتي
وهي تروي لكَ الحكاياتِ،
ولنسمع معاً، من رقدتنا المديدةِ
تحت
الزمن..
هسيسَ هواءِ الجنوبِ وهو يَسُفُّ لاهبَ الرَّملِ،
ويلهو عند النوافذِ والأبواب..
سآخُذكَ في عربةٍ تطير بها أحصنةٌ مجنَّحةٌ،
ويحرُسُها سبعةٌ من الجنِّ[23]،
لنطوفَ الربوعَ من حِمْصَ إلى سميساط، ومن
دمشقَ إلى عكا
وفي الشِّعابِ عند هضابِ حرمون حيث اصطخبَ
هواء الأعالي،
ورأيتُ العلاماتِ تجرحُ هامةَ الجبلِ،
سأمضي بك، وأمضي بي
لنزورَ
بيتَ
إيلْ[24]..

***

هناك حيث قضينا الأصيافَ في رياضِ الجبلِ، هبّت
بي أصواتُ فتياتٍ يافعاتٍ ظَهَرنَ في الشرفاتِ
بأطواقِ الياسمين، حرمونياتٌ[25] لاحتْ أكتافهنَّ
العذراءُ في المرايا بجدائلَ ضفرتها سنابلُ الصّيفِ،
ورصيفاتٌ لهنَّ من فيليوبوليس[26] وصويحباتٌ من
بعلُ بك[27]، ظهرنَ في جوارٍ أمهاتٍ طالعاتٍ من
القرى بالنذورِ، على خدودهنَّ الرائقةِ التمعتْ
قطراتُ الندى وفي التفاتاتهنَّ الفاتنةِ هبّتْ غُزلانٌ
شاردةٌ.

المنشدُ العائدُ من جفانِ داريّا[28] بجرَّةِ النبيذِ أدمى
القلوبَ بقصائد الشاعرِ لمحبوبتهِ النائمةِ في صَمتِ

أحمد مادوان

الأزهار.
***
ليتني كنتُ النعاسَ الذي يملأ جفنيكَ،
ليتني كنتُ النَّسيانَ الذي يُنْسِيكَ..
تنامُ وتستيقظُ، ولا تتذكر شيئاً مما آلَمَ قلبكَ الصَّغير
ولكن من أينَ لي بريشتهِ الَّلينَةِ
لأَمرَّ كالوسَنِ بين بتلاتِ جفونكَ،
يا
قمري
الغريق[29].
***

أستلقي وأنامُ في جِوارِكَ،
لأسمعَ كرياتِ همسكَ تطفو وتتفرقُ، والزَّبَدُ بكَ يَتَخَطّفُ..
حشائشُ الماءِ في قاعِ مرمرةَ[30]
تَتَلَقّاكَ
فلأسأل حارسَ الأعماقِ في أرواد أن يهبَّ إليكَ
بعرائس البحرِ
يطردنَ عن نومكَ الوحشَ، فلا يَمْسَسْكَ سُوءٌ.

أستلقي،
وأغرقُ في جوارِكَ،
لأراكَ في عَرَبةِ يَمْ[31] بخيولها الزُرْقِ والبِيْضِ طائفاً
بألواحكَ على الجُزر،
ومبتهجاً بأنوارَ المنائر.

IX

أيَّةُ حسرةٍ أن لا أنامَ وتحرسني نخلةُ تدمرَ
أن لا أسمعَ هسيسَ السَّعْفِ في الليلِ
أنْ لا أتمددَّ في صائفةٍ ويحملَ لي صفيرُ الرِّيحِ التي
هَبَّتْ من الجنوبِ
نداءاتِ الحُداة وجلبةَ القوافلِ الراجعة من عُمانا
وسَمَهْرَمَ[32] باللبانِ والتوابلِ
والماسِ في القواقعِ،
والأحجارِ التي خبّأتِ الأَسرار
وبالنبيذ
في
الجرار

أن لايرقبني هلالُ الليالي التي ماشَتْ القوافلَ ورج
عتْ بالبدائع من دمشقَ
أن لايَظْهَرَ البعلُ[33] ليفتحَ لي الدربَ في المَنامِ،
لأنزلَ
وأغتسلَ
بماءِ
الفرات.
***

أينَ هُمُ أشرافُ تدمرَ الحارسونَ قلبَها النَّقيَّ وروحَ
ها الجامحة
أينَ القادةُ الحالمونَ بالمجدِ، ورجالاتُ مجلسِ
الشيوخِ، المتكلمون اللبقون، أينَ الخطباءُ
البُلغاءُ، المنشدونَ الذين صدحوا بأشعارِ
ميلياغروس الجداريِّ[34] خالبةَ ألبابِ التدمريّين،
والدمشقيين والأغارقة، وتَرنّموا بمقطعاتِ
أنتيباتروس الصيدونيِّ[35]، وأدمعوا العيون بقصائد
اليافعة إيرينا[36] التي وقفت على صخرةٍ في شاطىء
تيلوس[37] لترسلَ زهرةَ روحِها إلى دمشقَ، أينَ
هُمُ أولئك الذين أدهشتهمُ رؤى لوقيانوس
السُميساطيِّ[38]، ومحاضراتُ زينون الرواقي[39]
وبوسيدونيوس الآفاميِّ[40] المنحوتةِ على الألواحِ..

لمْ يبقَ من صَخَبهم في شَمسِ تَدْمُرَ
سوى شُرفاتٍ تلتهمُها النيرانُ وحجارةٍ تتوجعُ.
***

هلْ أصدِّق أنَّ طروادةَ فُتحتْ بحصانٍ خَشبيٍّ،
لأصدّقَ أنّ أسوارِكِ يا واهبةَ النخيلِ والأسماءِ
والرسائلِ هدمها ذهبُ أورليان وطمعُ الأعرابِ؟
حسبي أن التدمريين الشجعانَ في المعتركِ وفي
المكتبةِ، في المعبدِ وفي المدينةِ، في صناعةِ الحرفِ، في
ارتيادِ الآفاقِ، في مراكب الزرقةِ ومراكب الشمسِ،
في شواطىءِ اللقاء، في التّعارفِ والمبادلاتِ، في
رَوْزِ الفكرةِ وترجمةِ الأُفُقِ، في وقوفِ الفلاسفةِ
على عِلَلِ الوجودِ، في الحُبِّ وفي الحَرْبِ، أرّقوا
سبعةَ قياصرةٍ في روما، ولاحتْ طلائعهمُ على أربعِ
جهاتِ الأرض.

حَسْبيَ أنَّ التدمريينَ الذينَ ذَهَبَتْ بهمُ القوافل
في صحارى الزَّمن، رجعوا من الغِيابِ وتلألأُوا في
المُعْجِزَةِ[41].

X

الليلةَ في منامي رأيتُ قافلةَ الصَّيفِ وخُيولَ الشِّتاء
والقناديلَ رأيتها تُؤرجحُ الضَّوءَ
في الأَرجاءِ
ووجهكَ يَرحاي[42]،
أيها التاجر التَّدمري الراجعُ من تهامةَ بالعقيقَ
رأيتُ وجهكَ في الوليمةِ[43]،
ومن حولكَ الأبناءُ والبناتُ، والمرأةُ السعيدة..

لنْ تكونَ لي مأدبةٌ كمثل مأدبتكَ
ولا شعلةٌ تَتَرَجَّفُ
في مَمَرٍّ
إلى مِحراب؟
لنْ أحظى بوقعِ خطىَ الطِّفْلِ على أَرضِ نومي؟
ولا بليلةِ الشُّمُوعِ..

يَرحاي.. يرحاي، أينَ هُمُ السبعةُ المؤتَمنونَ على المدينةِ[44]،
وسلمى أختهم حارسةُ الأسرار..

روما التي اصطادتْ سماءَ الشرق،
كَسَرَتْ جناحَ النَّسر،
وأَدْمَت الزَّمن.

هُنا،
أنا هُنا في شرفةِ تيبور
أسيرةُ حربٍ، ووراءَ بابي سبعةُ أسودٍ جائعةٍ.
***

يَرحاي، يَرحاي..
فلأَغْبِطَ نومكَ الهانىءَ في ترابِ تَدمرتا..
وفي جوارِ مَرْقَدِكَ المُكَلَّل بالآس، مَرْقَدِكَ المُفْعَمِ
بعطرِ الليلِ،
تسكنُ السَّماءُ.
***

وأنتَ يا لونجينيوس[45]، يا معلمي الثائرِ كقنديلٍ
يقاتلُ الرِّيحَ،
إنني أسمعُ تَرَابَ إيميسَّا يبكي دَمَكَ[46] وشُرفاتها
تَرتجفُ من الغَضَبِ.
***

أناجي طيفكَ، لونجينيوس،
دمكُ الذي لطَّخَ خشبَ الصلب كتب في صَحائف
الشَّرقِ سطراً لا يمحى..
أنتَ لستَ الطروادِيَّ البحار الذي غفا على دفَّة
السفينةِ،
وهوى في الماءِ،

لكنَّك حجر الفلسفةِ ومنارة العقلِ.

XI

تحتَ قوسِ النَّصْر
تذكرتُ الغزالَ الذي صوَّرتُ في قَصيدتي[47]،
ورأيته كوكباً في السَّماء.

ولمّا خَرَجَ السَّهْمُ من القوس،
هبَّ الغزالُ،
وهوى
وفي كعبهِ لَسْعةُ النَّارِ.

حَطَّمْتُ اللوحَ والقصيدةَ..
وظلَّ السهمُ في كعبِ الغَزال.
***

تحتَ قوسِ النصرِ،
في جوارِ البانثيون الذي بناهُ الدِّمَشقُّي[48]
رأيتُ روما فخورة بالسلاسل،
يا لبؤسِ الأباطرة،
أنا ملكةُ الشَّرق خاطفة الأَبصارِ، أمرُّ بالأغلال في عربةٍ سلبها الامبراطور المنتصرُ من قصر في تدمر[49].
***

غزالٌ له جناحانِ أخضران ورياشٌ بألوانِ قوسِ قزح[50]..
شذبتُ القَصَبَةَ، ومررتها في الدواة، ورسمتُ قفزةَ الغَزالِ
وقد تَفادى السَّهْمَ، وسَكَنَ قُرْبَ المُشْتَري..
***

ما الذي هَيَّجَ العَوام وهم يُلَوِّحونَ
لي بالأَيدي
ويرمقونني بنظراتٍ جائعةٍ،
كسائيَ الأُرجوانيَّ، أَمْ قيوديَ الذَّهبيةِ؟
ها هم ينهضون ويموجون، ويطيلونُ الأعناقَ
ليرونني أكثرَ،
لئلا أغيبَ،
لأظلَّ في مَرمى النَّظر.
***

المُتصدرونَ مطارحَ الشَّرفِ في شُرفة الأمبراطور على المعترك[51]
حيثُ طافَ أورليان في جواري على عربتي الملَكيَّةِ،
رأوا الغارَ في جبينهِ والسلاسلَ في يديَّ..
لو عرفتمُ أَيُّ ملكةٍ قاتلتُ، قال أورليان لما قُلْتُمُ «حربٌ ضِدَّ امرأة».

يا لسعارِ العوامِ في احتفالاتِ الأباطرة.

XII

أخطو لأكونَ أَقْرَبَ، أخطو، وأصعدُ درجاتِ الوقتِ،
لأكونَ مَنْ كنتُ أبداً، صرخةَ الشمسِ والرِّيحَ التي سفّتْ جبالَ الأَمسِ في الصَّحراء،
بابَ المدينةِ في المساءِ،
الضَّيفَ والأصحابَ، والعشاقَ،
والهَمْسَ الشَّجيَّ
والأسى المتروكَ في رائحةِ الذِّكرى وفي لَهَبِ الغِياب..

وأكون
نافذةٌ على بَحْرٍ
ليلهو في اضطرابِ الشاطىءِ البَحْرُ،
بَرْقُ المُشتري في سماءِ الشرق،

أحمد مادیوان

وقد أَبْصَرَ النَّسرَ الذي هوى على صَخْرةٍ..

والجَناحَ الذي تَخَبَّط دمه في الشِّباكْ.
***

إنْ كنتُ رومانيةً، مرة، فلأنَّ الملاحمَ أفعمتٍ
روحي بحزنِ المبحرينَ
ومن ورائهم رمادُ طروادةَ وسيوفُ الإغريقِ،
وأشعلتْ خيالي بنارِ الطروادياتِ والمراكبِ المحترقةِ
في الميناء[52].
ولدتُ لأبٍ وأمٍّ سُوريين[53] ولسوفَ أودّع هذا
الصِّراطَ سمراءَ تَدْمُريّة.
***

يا لغَفْلَةِ أورليانوس في تدمرَ بَعْدَ حَمَقِ سابور في
طَيسفون[54]،
رأى السَّرابَ وهامَ وراءَه، ولم يَفْطنْ للنَّجْمَةِ
المُخَبَّأَةِ في راحَتي..

أَنا بِتُّ زباي
أخطو، وأرسل خطوتي في كل ميناء[55]،
لأكون أقربَ،
ولسوفَ تُشْرِقُ على مراكب رحلتي شَمْسُ تَدْمُرَ
التي لا تَغِيب.
نوري الجراح
لندن، روما/ فيلا أدريان
في 30 تموز 2021

ما بعد القصيدة

سَرابٌ ضاحِكٌ

مونولوج

في توهم أذينة

في أَعْماقيَ السَّحيقَةِ أَنامُ، أَغْفو وأَسْتيقظُ على
خطوتكَ الخاطفة
الظّلالُ تَسْتَطيلُ وتَسَّاقَطُ في هاويةٍ وراءَ حَواسّيَ
المَطَرُ يَصْفَعُ المَرْأَى ويَتَكَسَّرُ في النّافذةِ،
والبَرْقُ
يَفْلِقُ
المَوْعِدَ..

أَيُّ هَواءٍ يَفْتَحُ ليَ البابَ لأراكَ
راجِعاً
مِنْ
حِمْصَ
وحِصانُكَ العَربيُّ يصهلُ لقَمَرِ السَّاقيةِ تَحْتَ
سَعْفِ النَّخيل.

لا وُجُوهَ، هُنا، في هذا الصَّقْعِ
أَشْباحٌ أَشْباحٌ أشْباحٌ
ضَجيجٌ وأَجْنِحَةٌ مُمَزَّقَةٌ وعَصْفُ هَواءٍ مَجْنونْ
كُرَياتِ البَرَدِ تَتَفَرَّطُ على الرُّخامِ وشُرْفَتي المَصْعوقَةُ
بالبَرْقِ
تُرْسِلُ في الظِّلالِ حُطامَ الصُّوَرْ.

أَنْتَفِضُ مِنْ خدرٍ، وأَهْوي مِنْ جَسَدي العَائِم في
حُلْكةٍ،
أَنْتَفِضُ،
وأَنْهَضُ في صَحْراءَ

أحمد مادبوان

أَفِي حُلُمٍ أَنا، أَمْ أَنَّني في نَوْمٍ ورأْسي على حَجَرٍ؟

وفي اضْطِرابِ الشُّعْلَةِ ولَهَبِ المِرْآةِ، حَيْثُ ما مِنْ
ضَوْءٍ أَقْوَى،
أَراني مُسْتَلْقِيَةً في بُستانٍ، وأَراكَ في جَبَلٍ تَشْطُرُ
الصَّخْرَةَ..
أَمُدُّ يَدِي، وما أَطالُ مِنْ قَمِيصِكَ الخافِقِ سِوى
حَفْنة الهواء.
***

تَتَمَدَّدُ في جواريَ وبشفتينِ تَشَقَّقَتا في صَحْرَاءَ
بَعِيدَة
تُقَبِّلُ
النَّائمَ
فَمي
لأنَّ طائراً بجناحٍ أَخْضَرَ خَفَقَ في مُخَيلَتِكَ.
***

قلبكَ نَسْرٌ جَرِيحٌ وجَسَدي شَجَرَةٌ في عَراءٍ.
***

أُخاطِركَ عن نَخْلَةٍ في الفُراتِ، وتَراني على مَرْكَبٍ
أَسَرَتْهُ مَوْجَةٌ في مَرْمَرَة
تَتَمَدّدُ في جِواريَ وتَتَقَلَّب في أَرْضٍ تَحْتَ سَمَاءٍ
أُخْرى.

وإذْ تُغْمِض وتُقَبِّلُني
أَراكَ مُعَلَّقاً
بخَيْطٍ
واهٍ
يَشْتَعِلُ
وما تُرِيدٌ سِوى أَنْ تُفْلِت بِقُبْلَتي
وتَهْوِي
عَمِيْقاً

عَمِيْقاً
حَتَّى ما أَعودُ أَراكَ.

رَبَّاهُ أَيُّ غَدٍ يُشْبِهُ هذا الغَد الذي أَقُيمُ فِيهِ!

***

اكْتَمَلَتْ القَصِيدَةُ، وما مِنْ شَيءٍ آخَر،
ما مِنْ شَيءٍ آخَر
هُنا
سِوى سَقْطَتي
المَدِيدَةِ
في هاويةِ
اللَّيْلِ
وعيناكَ العميقتانِ تَنْظُراني
وما تَرى..
سِوى حُطامِ النَّهْرِ وعَطَشِ الضِّفاف.
***

انْتَفَضْتُ من بارقَةٍ،
مِنْ سُقوطِ البارقَةِ في سَعْفِ النَّخْلَةِ
انْتَفَضْتُ وهَوَيْتُ من جَسَدي الخَفِيْفِ الطّائِفِ في
هَواءٍ خَفِيفٍ..
وفي نُوْرِ الفِكْرَةِ رأَيْتُ سَقْطَتِيَ المُدَوِّيَة هَمْسَ
حُورِياتٍ خائِفاتٍ
يَتَوارَيْنَ،
تِيكَ أَخواتي اللَّواتي نمْنَ في كِتابيَ تَحْتَ قَمَر تَدْمُر.

غِيابي يَتَقَطّرُ في مَسْمَعي، وحَواسِي مَرْكبٌ يَبْتَعِدُ.

أَهَذا هُو البابُ الذي هَشَّمْتُ فيهِ يَدِي
لأَخْرُجَ وأَتَلَقَّاكَ بالأَصْياف، نَمْشي ونَتَلامَحُ على
سَرابٍ ضَاحِكٍ؟

2023--6 21

إشارات وملاحظات

1 تيبور (Tibur) الاسم القديم لمدينة (تيفولي (Tivoliالإيطالية وتقع على نهر أنييني (Aniene river) في إقليم لاتسيو، تبعد 30 كم عن العاصمة روما جهة الشرق.

2 الإشارة هنا إلى كون زنوبيا، جريا على عادة أبناء الملوك، أرسلت صغيرة إلى الإسكندرية لتتلقى علومها على أيدي كبار أدباء وفلاسفة عصرها وكان من بين أبرز أساتذتها الفيلسوف السوري كاسيوس ديونيسيوس لونجينوس» «273 - 220" "Cassius Lunginus. الذي سيرتبط اسمه بها ويغير ارتباطه بها في ما بعد مسار حياته وقدره الشخصي.

3 اللات هي ربة السماء المبجلة، عبدتها الشعوب السورية واتسعت عبادتها فشملت الجزيرة العربية. هي نظير أثينا الإغريقية، ومينيرفا الرومانية، وجدت معابدها وتماثيلها في جل انحاء المنطقة العربية اليوم. وذكرتها الأساطير والأناشيد القديمة الآرامية وورثت عنهما هذا الذكر النصوص الدينية اليهودي والإسلامية. يعتقد أن اسمها هو مؤنث اسم الله. تظهر في التماثيل حاملة في يدها نبتة وفي جوارها أسد. أضخم التماثيل الرامزة إليها عثر عليه في تدمر ويطلق عليه (أسد اللات).

4 المقصود هنا نهر العاصي، وهي تسمية متأخرة لكونه ينبع من الجنوب ويصب في الشمال بعكس الأنهار الأخرى في المنطقة. منبعه البقاع الشرق قرب بعلبك في لبنان اليوم، وأطول مسار له في سوريا، فهو يمر بمدينتي حمص وحماه وسهل الغاب ويصب في البحر المتوسط عبر أنطاكية بلواء اسكندرون المقتطع من سوريا لصالح تركيا في نهاية ثلاثينات القرن الماضي وغالبية سكانه من السوريين. أطلق الإغريق على النهر.

5 هم سبعة من الجن. سيأتي ذكرهم في مكان آخر.

6 ملك الملوك، لقب منحته روما لأذينة ملك تدمر وزوج زنوبيا، على إثر تحريره للإمبراطور فاليريان من الأسر في بلاد فارس. خاض أذينة ثلاث جولات حربية ضد الملك سابور الأول، وتمكن من هزيمته واستعادة الامبراطور. اضطرت روما على إثر انتصاره الساحق وقوته المفاجئة إلى الاعتراف به شريكاً في الحكم على المنطقة الممتدة من شمال إفريقيا إلى جبال الأناضول على رغم مما عرف عن اذينة من تمرد على سلطتها الإمبراطورية، وقد خوله لقب «ملك ملوك الشرق» سلطات شبه مطلقة على امتداد الجغرافيا المذكورة. لكن روما التي خططت للتخلص من اذينة سوف تقع في فخ اغتيالها له، فقد ورثت المملكة الكبيرة التي يحكمها أذينة سيدة عرفت بفروسيتها وثقافتها الرفيعة لم تكن تقل طموحا عن زوجها، بل ذهبت ابعد منه في الطموح الاستقلالي للشرق عندما ضمت إلى مملكتها كامل الجغرافية المصرية، وتطلعت إلى حكم روما.

7 أشهر آلهة تدمر هو سمس أو شمش ومعناها الشمس، وبقايا المعبد الأكبر لهذا الإله موجود في المدينة اليوم. وعبد التدمريون القمر أيضاً ويسمى عجلى بل، وهي إلهة أنثى وكانت الأشهر بين الإلهات الإناث. أقام التدمريون مجمعاً للأرباب، بلغ عددهم فيه نحو ستين معبوداً. وهذا الاصطفاء للآلهة يدل على انفتاح التدمريين على معبودات الجوار اليوناني والروماني على وجه الخصوص بفعل الموقع الجغرافي والحراك التجاري والثقافي الذي ميز تدمر التي ورثت مملكة بترا كملتقى تجاري كبير على المفترق القاري، وبين الشرق والغرب.

8 الإله بعل شمين، وشامين كبير آلهة تدمر.

9 الشيح (باللاتينية: Artemisia monosperma) في سوريا والجزيرة العربية، وشمال إفريقيا وإيران وتركيا وهو نبتة عطرية، ذات فوائد طبية، ولها حضور في الشعر الكلاسيكي العربي.

10 الإشارة هنا إلى المناخ الذي أقامت فيه زنوبيا في المجمع الإمبراطوري لهادريان، وما انعكس من تيه الامبراطور هادريان على صفحة بحيرته وهنا إشارة إلى أفول شمس الإمبراطور بفعل آلام مرض قادته إلى ما يشبه جنون العقل.

11 اللون الأرجواني أحد الرمز الفينيقية وعنه أخذ الأباطرة الرومان اللون لملابس الامبراطور.

12 سهيل: لامع، ارتبط لدى العرب القدامى بالحب.

13 الإشارة هنا إلى أنطينيوس، عشيق هادريانوس الصريع غريقاً في النيل.

14 لم تقصد زنوبيا من إعلان انتسابها إلى كليوباترة وتطابقها معها انها تنتمي حرفياً إلى البيت البطلمي، أو أنها مقدونية الأصل فهي حسب كل الوثائق تدمرية الاصل أباً وأماً، ولكن سيرتها تكشف لنا عن هيلينستيتها القائمة على ما جمعته من تكوين ثقافي واجتماعي تتعدد فيها المصادر بين عربية وبطلمية وإغريقية، لغة واعتقاداً دينيا وسلوكاً وتطلعات حضارية.

15 بت زبّاي، والمقصود من حضور الزهرة، الأنثى المحاربة التي ترمي بالقوس بمهارة، وابنة المشتري، جوبيتر. هذه بعض أوصاف ارتبطت باسم زنوبيا.

16 الأوروبيون يرجحون بقوة أن أرومتهم الثقافية مرتبطة بالإغريق، ويعتبرون الأغارقة جزءاً من الغرب بالمعنى الحضاري. والواقع أن الإغريق شرقيون في تكوينهم الثقافي، وفي شرايين ثقافتهم تجري دماء سورية ومصرية وعراقية. للوقوف على سجلات موثقة تضيء هذه الفكرة أشير هنا إلى كتاب البريطاني مارتن برنال «أثينا السوداء» Martin Bernal Black Athena. لعله الأهم والأكثر جرأة في الكشف عن المسكوت عنه انطلاقا من تصورات خاطئة صادرة عن ضغط شيوع النظرة المركزية الأوروبية على الأذهان والأرواح، ليس في الغرب وحده، ولكن، حتى لدى ضحايا هذه الفكرة من الشرقيين.

17 حيران الثاني: يفترض معظم المؤرخين أن حيران الثاني هو ابن آخر لزنوبيا، فقد ذكر تاريخ أوغسطا أنها أنجبت من أذينة عدداً من الأولاد، هم بالإضافة إلى وهب اللات، حيران (هيرنيانيوس) وتيم اللاوس. ووفقًا لهنري أرنولد سيريج، يجب أن يكون حيران الثاني متطابقًا مع هيرنيانوس، وأنه كان شقيقًا كبيراً لوهب اللات ولم يحكم. ميّز سيريج حيران الأول عن حيران الذي يرد اسمه على الختم (RTP 736. اقترح أندرياس ألفولدي أيضاً أن سيبتيموس هيروديانوس هو هيرنيانوس؛ كان هناك ختم آخر مرتبط بختم سيبتيموس هيروديانوس يمثل امرأةً توجت بالغار، وفقًا لما قاله ألفولدي، لا يمكن إلا أن تكون زنوبيا. ومن هنا، فإن سيبتيموس هيروديانوس هو ابن زنوبيا وأذينة. وفي نظر ألفولدي، فإن ابن أذينة البكر، الذي هو هيرودس في تاريخ أوغسطا، لم يكن قد دعي بملك الملوك خلال حياة والده. ويجادل أودو هارتمان أن سيبتيموس هيروديانوس هو نفسه حيران الأول وأن هيروديانوس هو النسخة اليونانية من حيران وأن «هيروديس» هو نطق محرف لحيران. يختلف ديفيد س. بوتر ويعتقد أن سيبتيموس هيروديانوس هو ابن زنوبيا الذي يطابق حيران الثاني وأنه مختلف عن حيران الأول.

18 بطليموس الخامس عشر أو قيصرون (تصغير قيصر) هو ابن يوليوس قيصر من الملكة كليوبترا السابعة ملكة مصر . ولد في 23 يونيو 47 قبل الميلاد ويعتبر الأخير في سلالة الملوك البطالمة. حكم مصر إلى جانب أمه كليوباترة، وبعد انتحارها، فرّ إلى الهند، استدرجه أخوه لأبيه الامبراطور أغسطس قيصر، وقتله غدراً سنة 30 قبل الميلاد وبمصرعه انتهى حكم البطالمة في مصر. تتشابه مصائر قيصرون وحيران.

19 يمكن مشاهدة التماثيل الحجرية على طرف من حوض مائي كبير في فيلا أدريانا. نعتقد أن هذا الحوض يحمل ترميزاً يتعلق بالنيل. الحوريات والسيرينات في هذا الموضع من القصيدة إشارة إلى الحضور السوري في فنون وعمارة فيلا أدريانا.

20 بخلاف ما قيل عن أن التاريخ لا يعيد نفسه إلا هزلياً، ينبهنا التاريخ السوري مع الطغاة والغزاة إلى أن المآسي يمكن أن تتكرر أكثر من مرة بطريقة غير هزلية على الإطلاق كما حدث في فواجع 2011-2071 إبان الثورة السورية.

21 أصيب هادريان بمرض مزمن وقضى سنواته الأخيرة في وضع مضطرب وقد أورثه مرضه العضوي على الأرجح مرضاً نفسياً جعله يقدم على تصرفات مقلقة، أثارت من حوله استياء لم يكن صامتاً تماماً، وفي أواخر حياته سيطرت على عقله تهيؤات قادته إلى الاشتباه بالمقربين منه، زأقدم في تلك الفترة على إعدام أضاء في مجلس الشيوخ لظنه أنهم يقودون مؤامرة للإطاحة به. مع ذلك لا شك أن هادريان يستحق اعتباره واحداً من أعظم أباطرة روما لثقافته وإنجازاته. وصف بأنه غامض ومتناقض، وبأن لديه القدرة على كل من العطاء الكبير والقسوة المفرطة وبأنه صاحب فضول معرفي خلاق، وهو ما جعل خلفه أنطونيوس بيوس، يرفعه إلى مرتبة التأليه رغم معارضة مجلس الشيوخ.

22 وهب اللات: لوسيوس يوليوس أوريليوس سبتيموس وهبلاتوس أثينودوروس (Lucius Iulius Aurelius Septimius Vabal(l athus Athenodorus (ولد عام 259 م ابن أذينة وزنوبيا، امبراطور الشرق. وصل إلى السلطة عندما كان طفلاً في عهد والدته الوصية زنوبيا. ورد اسمه في بعض النقوش أثينو دوروس كترجمة لاسم وهب اللات إلى اليونانية، حيث أن أثينا هي نفسها الربة العربية اللات. عندما قتل والده أذينة بن حيران وأخيه غير الشقيق حيران الأول في عام 267، على يد معن ابن عم أذينة، الذي أعدم مباشرة بعد

جريمته، آلت الخلافة لابن أذينة الأصغر وهب اللات وحاز جميع الألقاب الإمبراطورية ملك الملوك اللامع والمصلح، (ملك الملوك rex regum ، مصلح سائر الشرق corrector totius Orientis، وربما أيضًا القائد الرومي dux Romanorum) . ونظراً لصغر سنه حكمت والدته زنوبيا كملكة وصية على العرش. في عام 272، عبر الإمبراطور أوريليان مضيق البوسفور وتقدم بسرعة عبر الأناضول لاستعادة الشرق. وبعد أن استسلمت تدمر له عفا عن الملكة وابنها واقتادهما مع موكب الأسرى والغنائم عند دخوله إلى روما.

وفقًا للمؤرخ البيونطي زوسيموس ، توفي وهب اللات في طريقه إلى روما، أنه توفي مطلع عام 273)) في ظروف غير معروفة. لكن هذه النظرية لم يتم تأكيدها أو دحضها. أشارت مصادر أخرى إلى أنه بعد إرسال زنوبيا ووهب اللات المهزومين إلى روما، سمح أوريليان لهما بالعيش في فيلا هدريانا في تيبور/ تيفولي الحالية. بالمقابل ثمة أدلة مادية على استمرار سلالته في إيطاليا في نقوش ظهرت في القرن اللاحق. إنما يمكن أن يكون الطفل الذي وصل مع زنوبيا إلى روما وبقي حيا ليس وهب اللات الذي تعتقد بعض المصادر ومنها زوسيموس أنه أغرق في بحر مرمرة، ولكنه أصغر أبنائها الثلاثة، والمقصود به تيم اللاوس. وهذا يقودنا إلى استنتاج أن الابن الأكبر حيران الثاني ربما يكون إما أنه قضى بدوره بطريقة ما في تدمر قبل أو أثناء احتلالها، أو أنه بقي حيا وهو نفسه حامل لقب انتيخيوس الذي توج على تدمر بعد احتلالها، وقاد الثورة الفاشلة على الرومان التي وأدت إلى مصرعه وتدمير المدينة نهائيا وتهجير أهلها، لينتهى بذلك وجود تدمر الحضاري والسياسي وأفول شمسها كعاصمة للامبراطورية الشرقية.

23 الجن في عقائد التدمريين هم حماة مملكة تدمرتا ووسطاء بين الآلهة والبشر وعددهم سبعة، وهو رقم مقدس. توجد منحوتة لهم عثر عليها في بقايا معبد في جبل شاعر قرب تدمر وتعود إلى سنة 181م، وهم: 1- سلمان، -2 أبجل، -3 معن، -4 سعد، -5 الرجيع، -6 أشر، -7 منعم، ولهم أخت تسمى سلمى تظهر في طرف من المنحوتة تميزها ملابسها المؤنثة. بعض هذه الأسماء ما يزال في حيز التداول حتى اليوم، كسلمان، وسعد، ومنعم، ومعن.

24 إيل: رب الأرباب الكنعاني. أنجب العديد من الآلهة، من أبنائه: حدد، ويم، وموت، وهؤلاء الثلاثة تقابلهم الآلهة اليونانية الرّومانية: زيوس وبوصيدون وهاديس. وإيل نظير زيوس رب الآلهة والبشر عند الإغريق. وإيل حسب ألواح أوغاريت زوج الإلهة عشيرة.

25 نسبة إلى جبل «حرمون»، في سوريا، تحتله إسرائيل اليوم، أصل الأسم كنعاني/آرامي ومعناه في اللغة العربية «حرم» أو «مقدّس». ذكر في أدبيات ميثولوجية وجغرافية ودينية عديدة أقدمها ملحمة جلجاميش السومرية بوصفه «أرض جبل الأرز حرمون، هي أرض الخالدين». وإليه وصل جلجاميش وواجه خمبابا حارس الأرز. يطلق على جبل حرمون أيضًا اسم «الجبل الثلجي»، و»الجبل ذو الشعر الرمادي»، وجبل الشيخ. وتسمى قمته الشاهقة في النصوص الأوغاريتية «سافون»، وفيه معابد للديانات السورية القديمة، أشهرها معبد الإله بعل.

26 فيليبوبولس (شهبا-اليوم): مدينة سورية تبعد نحو 84 كم جنوبي العاصمة دمشق، مسقط رأس الإمبراطور فيليبوس العربي، أو ماركوس يوليوس فيلبس (باللاتينية: 249) (Marcus Julius Philippus-204).

27 بَعْلَبَكّ Baalbe (بالآرامية: 𐤁𐤏𐤋𐤁𐤊): مدينة تقع شرق نهر الليطاني في وادي البقاع في لبنان، على بعد حوالي 34 مايل عن دمشق، في العصر الهيلينيستي كانت تُعرف باسم هليوبوليس سيريا (باليونانية Ἡλιούπολις) أو «مدينة الشمس». تضم اثنتين من أكبر المعابد في الحقبة الرومانية: معبد باخوس ومعبد جوبيتر.

28 داريا Darayya : مدينة سورية تقع داريا في ريف دمشق غربَ العاصمة بحوالي ثمانية كيلومترات، اسمها مشتقٌّ من الكلمة الآرامية «دار» أو البيت، ومعنى اسمها البيوت الكثيرة ويلاتبط تاريخها بتاريخ دمشق. اشتهرت بكروم العنب ومزارعه منذ أقدم الأزمنة. في عام 2011، أدّى قمع الاحتجاجات المطالبة بالحرية والتغيير السياسي التي اندلعت في المدينة إلى آلاف القتلى والمعتقلين من شابات وشبان المدينة. دمرت المدينة عن بكرة أبيها على أيدي قوات الطاغية بشار الأسد، وهجر أهلها جميعا منها بعد حصار طويل. تحتلها اليوم ميليشيا لبنانية هي حزب الله.

29 تذهب بعض الروايات إلى أن أورليانوس أمر بالتفريق بين وهب اللات وأمه خلال رحلة الأسر من تدمر على روما، بهدف التخلص من الإمبراطور الصغير، الذي أغرق في بحر مرمرة

30 لنتخيل الآن كيف يمكن لوجه وهب اللات أن يكون ونحن نقلب الصبي الغريق لنتعرف وجهه، فإذا بنا نكتشف وجه إيلان الملاك السوري الغريق الذي رمته موجة على شاطىء إزمير، فإذا به بلا وجه.: «أرسلت جاراتي الى الشاطيء ليرجعن بالماء، .....إلخ». أنظر «قارب إلى ليسبوس-مرثية بنات نعش». كتاب الشاعر -ميلانو 2017.

31 يَمّ هو إله سوري كنعاني: يظهر خصوصاً في ألواح أوغاريت، هو ابن إيل كبير الآلهة في الميثولوجيا السورية ويمثل المياه الأولى، مياه التكوين، والهيولى والعماء، وله سلطة مطلقة على المحيطات والأنهار والينابيع والبحيرات، وفي صراعه مع بعل (رمز الخصب) ينهزم يم رغم قدراته الهائلة. ورثت اللغة العربية عن الآرامية اسمه للدلالة على المياه.

32 ميناء في ظفار/اليمن، شكل حلقة وصل تجارية أساسية على طريق التجارة القديم. ازهر خصوصاً بفعل تجارة اللبان.

33 بعل: إله سوري ظهرت عبادته في الألف الثالثة قبل الميلاد، في بلاد الشام وانتشرت في جغرافيات العالم القديم بين آسيا وأوروبا والشمال الإفريقي. في الآرامية واللغات السامية الأخرى يأتي اسمه على شكل لقب أو كاسم نكرة ويستدل منه ما معناه: السيد أو الملك،» إلا أن نصوص أوغاريت تبين أن (بعل) هو إله محدد الصفات. تظهر مختلف السجلات وبينها الأوغاريتية أنه إله الطقس، وقواه مرتبطة بالبرق والرياح والمطر والخصوبة. كانت أشهر الصيف الجافة في المنطقة تفسر على أنها دليل على إقامة بعل في العالم السفلي أما عودته في الخريف فتتسبب في العواصف التي تجدد الأرض. ارتبط كل من بعل وإيل بالثور في النصوص الأوغاريتية، لأنه يرمز إلى القوة والخصوبة. الإلهة العذراء عناة هي أخته الكبرى وزوجته. وكان بعل على عداء مع الثعابين والأفعوانات، سواء مثلت أنفسها أو كانت ممثلة ليم، إله البحر والنهر. من أهم وظائفه في أساطير أوغاريت السّورية الدفاع عن البشر والآلهة، فهو بطل الآلهة وقاتل التنين (يم) وبعل هو الرزّاق واهب المطر وصوته الراعد وعد بالخصب، وهو المخلص الذي يحكم من جبل صافون (جبل الأقرع).

الكنعانيون والفينيقيون يعتبرونه راعيًا للبحارة والتجار الذين يسافرون عبر البحر. يعتبر أيضاً الإله المحارب، وإله الشمس، انتقلت عبادته إلى قرطاج بشمال أفريقيا وأطلق عليه الإله بعل حمون. والقائد القرطاجي (حنا-بعل) يشير اسمه إلى الإله بعل، كما تحمل مدينة بعل بك في سوريا (لبنان اليوم) اسمه. في تدمر كان له شأن كبير، وقد تعددت معابده في ارجاء المملكة.

34 الشاعر السّوري ميليا غروس الجداري: عاش في القرن الأول قبل الميلاد، أحد أكابر شعراء اللغة اليونانية. من رواد المدرسة السّورية في الشعر اليوناني، كان شاعراً وجامعاً للإبيجرامات (القصائد القصيرة). كتب العديد من قصائد النثر الساخرة التي فُقدت، كما كتب العديد من قصائد الشعر الحسّي الإيروسي، نجت منها 134 قصيدة. قام ميلياغروس بعمل ريادي عندما جمع شعر شعراء معاصرين له وسابقين عليه تحت عنوان «الإكليل» (Garland بالإنكليزية)، كانت تلك بمثابة الأساس «للأنثولوجيا اليونانية». وهي على الأرجح أول أنطولوجيا شعرية بالمعنى المتكامل في التاريخ. مدينته جدارا أنجبت شخصية أخرى عظيمة هو الشاعر والفيلسوف فيلوديموس (110 - 30 ق.م) الذي دمر بركان فيزوفوس مدرسته عام 79 ميلادية، وحفظ لنا الرماد أعماله الأدبية والفلسفية 16 عشر قرناً إلى أن عثر عليها في أنقاض مدينة هيرولانوم في القرن الثامن عشر واعتبرت كنزا لا يقدر بثمن. من أهم مؤلفاته أربع وثلاثون قصيدة من نوع الأبيجراما، وكتاب من خمسة أجزاء يبحث في نظرية الشعر عند الهلينستيين. القواعد التي وضعها في فن كتابة القصيدة اتبعها غالبية الشعراء الرومان الذين جاؤوا من بعده. وإلى هذين العلمين، أنجبت جدارا إلى الإنسانية العديد من الشعراء، والفلاسفة، والخطباء، السوريين الذين عبرت أعمالهم عن ذروة التفاعل الحضاري بين المرجعية الآرامية واللغة الإغريقية، وهم على من بين أبرز من أكسبوا اللغة الإغريقية وآدابها ملامحها الشرقية كما في أعمال الفيلسوف الكلبي مينيبوس (القرن الثالث قبل الميلاد، والفيلسوف الساخر أوينوماوس (القرن الثاني الميلادي)، والخطيب ثيودوروس معلم الإمبراطور تيباروس (القرن الأول الميلادي)، وأبسينيس ومستشار الإمبراطور مكسيميانوس (القرن الثالث الميلادي).

35 أنتيباتروس الصيدوني، وُلد في مدينة صيدا عام 150 ق.م وتوفي حوالي عام 80 ق.م. اشتهر في أرجاء العالم الهليني عموما ووطنه سوريا على نحو خاص شاعرا وفيلسوفا ابيقوريا لقيت فلسفته وشعره انتشارا كبيرا لدى مثقفي اليونان والرومان، عكس في شعره ملامح من مجتمعه وعصره وقدم حسب مؤرخي الأدب صورة شبه كاملة عن المجتمع الهلينيستي كما لم يفعل غيره من شعراء عصر. يعتد في شعره بأصوله الشرقية واسلافه الفينيقيين.

36 ولدت إيرينا Erinna في واحدة من جزر بحر إيجه، ويختلف مؤرخو الأدب على تاريخ ميلادها، لكن اسمها مرتبط بثلاث جزر ديلوس، وتيلوس وليندوس، ويرجح بعضهم أن تكون توفيت سنة 612 قبل الميلاد، وبذلك تكون عاصرت سافو وتعتبر لدى البعض ندا

لها وصديقة، بسبب إقامتها فترة من الزمن في ليسبوس. يعتبرها بعض المؤرخين سورية سلوقية، كما هو الحال بالنسبة إلى ميلياغروس الجداري المولود في جدارا بحوران/سوريا، والمدفون في جزيرة كوس القريبة من تيلوس (أطلق عليها هو وشعراء آخرون لقب نحلة تيلوس) لاسيما أن الجزر التي ارتبط اسمها بها كانت تابعة للإمبراطورية السلوقية التي كانت عاصمتها الأقوى أنطاكية. توفيت إيرينا في مطلع شبابها عن عمر 19 سنة، تاركة وراءها قصيدة ملحمية من ثلاثمائة سطر، لم يبق من هذه القصيدة سوى جزء صغير منها، وبعض القصائد القصار من جنس الابيجراما لا يزيد عددها عن السبع.

37 Tílos (Greek: Τήλος; Ancient Greek: Τῆλος, romanized: Telos) is a small Greek island and municipality located in the Aegean Sea. It is part of the Dodecanese group of islands, and lies midway between Kos and Rhodes.

38 لوقيانوس السميساطي Lucian of Samosata was ، من سميساط على الفرات الأعلى، شمال سوريا. ولد عام 125، وتوفي عام 180 أو في 175 م. عالم وفيلسوف وكاتب ساخر ورحالة، وكاتب من أوائل من كتبوا الروايات باللغة اليونانية، ويعد أشهر المفكرين والفلاسفة وكان ملهماً ومعلماً لكثير من الفلاسفة في عصره. طاف في العالم القديم من سوريا إلى مصر، إلى شمال إفريقيا، إلى جزر اليونان والأناضول، واشتغل مدرساً في أثينا، وموظفاً في الإدارة، ومعلماً في مصر، وكاتباً وفيلسوفاً ومعلم في سوريا. تميز أدبه بحس نقدي ساخر معارض للعسكر في زمن كان كل شيء في قبضة كبار الضباط، ولما كان هؤلاء يكرهون المثقفين ويضطهدونهم، فقد نالهم منه نقداً ساخرا قاسيا. من أشهر أعماله «الآلهة السورية» و«مسامرات الأموات»، و«قصص حقيقية»، والأخير هو أول كتاب في الخيال العلمي في تاريخ الإنسانية، فقد كتب عن وقائع وأحداث تدور في كواكب أخرى غير كوكب الأرض. ينحدر لوقيان من عائلة فقيرة لذلك نجده يتحدث كثيرا عن الفقر والجوع والإهانات التي يلاقيها الفقراء أبدع أدبه بلغة إغريقية ثرية بالمفردات فاستعمل حوالي 10000 آلاف كلمة في كتبه، ويعتقد مؤرخو الادب أن هذا الرقم لم يصله أي فيلسوف اغريقي على الإطلاق عدا أفلاطون.

39 «أنا فينيقي، وسأبقى». بهذه الكلمات أجاب الفيلسوف زينون الرواقي (335-264ق.م) مجلس شيوخ أثينا الذي قرر منحه لقب المواطن الأثيني». ، متمسكا بهويته السورية. احترم الأثينيون إرادته بعد موته وكرموه بقبر وتاج من ذهب، ومشى في جنازته المهيبة، أعضاء مجلس الشيوخ والإمبراطور. ولد في قبرص عندما كانت مستعمرة لتجار أوغاريت وصيدا وصور. كتب على قبر «زينون» قوله: «إن كانت فينيقيا هي موطنك، فإن هذا لا يحط من قدرك، ألم يأت «قدموس» من هناك، ليمنح الإغريق الكتب وفن الكتابة؟».

40 بوسيدونيوس الأفامي (135 - 51 قبل الميلاد) رحالة وجغرافي وشاعر ومفكر وفيلسوف سوري من مدينة حماه/افاميا قام برحلات عديدة طاف خلالها الفضاء المتوسطي وتجاوزه إلى بلاد الغالي، وترك لنا افضل مرجع عن حياة السلتيين وعاداتهم. ضاعت جل أعماله وما وصلنا من قليلها هو تلك الاقتباسات عنه من المؤلفين اللاحقين من أمثال ديودور الصقلي (90 - 30 ق.م)، وسترابون (64 ق. م - 24م)، وتاسيتس (55 - 120م) . يصفه تيسير خلف بأنه «رائد فلسفة وحدة الوجود التي نضجت على يد أفلوطين المصري (205 - 270 م» من شعره بترجمة إحسان الهندي « «لماذا وُلدتُ؟ ومن أين أتيتُ؟ ولمَ أنا موجود الآن؟ لست أدري، وكيف لي أن أعلم شيئاً وأنا لا شيء؟ ومع ذلك وُلدتُ، وسأعود ثانية إلى العدم. لا شيء أنا، كذا الإنسان حيثما وُجد، فاملأ الأقداح إذن ودعنا ننسَ، فبالنسيان والنسيان فقط نهزم بؤس هذا العالَم».

يمثل الأميركي فيليب فريمان(1961) نموذجا لممارسي نظرية المركزية الغربية في الثقافة، باعتباره بوسيدونيوس، الذي لا شبهة في سوريته، كاتباً إغريقيا، كما جرى الحال مع عدد آخر من أكابر الكتاب والفلاسفة والشعراء السوريين الذين ظهروا في العصر الهيلينيستي لمجرد أنهم وضعوا مؤلفاتهم باللغة اليونانية المفروضة على مجتمعاتهم الشرقية في المدارس والإدارات في عصرهم. تيسير خلف الذي استندنا إليه في تثبيت جانب كبير من هذه الإشارة يعتبر بوسيدونيوس الأفامي أحد اعظم العقول في التاريخ البشري. واليوم توجد حفرة على سطح القمر أطلق عليها العلماء المعاصرون اسم بوسيدونيوس، تكريما له لكونه أول من قاس حجم القمر، والمسافة بينه وبين الأرض والشمس، وتحدّث عن رابط بينه وبين ظاهرة المدّ والجزر.

41 هنا تناص وطباق مع معنى الإسم وإشارة إلى الدلالة.

42 هو يرحاي بن بربكي التدمري ، ومقبرة يرحاي Hypogeum of Yarhai: نموذج مثالي بارز لهندسة وفنون الدفن الجنائزي عند

التدمريين في القرنين الثاني والثالث، مقبرة عائلية تضم رفات أسرة الوجيه يرحاي، بنيت بدءا من 108م. وكانت توجد في الأصل في وادي المقابر في تدمر قبل الكشف عنها وترميمها.نقلت إلى دمشق في 1935 وأفرد لها جناح خاص في المتحف الوطني.

43 يصور مشهد الوليمة أو المادبة، نحتاً للشخص الميت (يرحاي) وفي إحدى يديه كاس ومن حوله عائلته في وضعية احتفالية، ويبدو الشخص المحاط بعائلته جالسا مسترخيا على غطاء رخامي لمدفن حجري يحوي رفات الميت يعكس ثراء صاحب الوليمة. وهو نحت بديع لا تخطيء العين فرادة طرازه التدمري.

44 أنظر الهامش 34 في ما يتعلق بالجن في عقائد التدمريين.

45 لونجينيوس: «كاسيوس ديونيسيوس لونجينوس» «273 - 220» "Cassius Lunginus" فيلسوف سوري ولد وتوفي في حمص تلقى علومه المبكرة في مسقط رأسه. عاصر نشاطه الفلسفي ظهور الافلاطونية الجديدة. من تلاميذه لاحقاً الفيلسوف "فرفوريس" "Phorphyrios"، الحمصي. تجمع المصادر الفكرية الحديثة على أن فكرة السمو التي دعا إليه لونجينوس في كتاباته عن ارتباط الأدب بالحياة لعبت دوراً بالغ الأثر في تفكير لشعراء القرن التاسع عشر في أوروبا، امثال هولدرلين، غوته، هايني، شيللر وشيللي ووردزورث وكولردج . فلسفياً، يرى البعض أن هيغل ما كان له أن يصوغ فلسفته ذات المنحى (المثالي الموضوعي) لولا أفكار لونجينيوس. وفي الخلاصة، « كان لونجينيوس واحداً من أعظم النقاد الذين عاشوا على الأرض»، حسب فرنون هول في «موجز تاريخ النقد الأدبي».

46 لعب لونجينيوس دوراً بارزاً في حياة الملكة زنوبيا ليس كمعلم لها في الاسكندرية وحسب، ولكن كمستشار خاص استقدمته إلى سوريا واستضافته في تدمر ليكون شريكا فكرياً في إدارة المملكة الشرقية، التي اتسعت جغرافيتها على يدي زنوبيا حتى شملت الأناضول ومصر، وسوف يلقى الفيلسوف مصرعه في حمص مع عدد من كبار الشخصيات السورية بأمر مباشر من الإمبراطور أورليانوس الذي اتهمه بالوقوف وراء مقاومة زنوبيا لروما، والتحريض على الإمبراطوية.

47 ثمة مراجع تشير إلى أن زنوبيا كتبت في طفولتها سطورا شعرية.

48 المقصود أبولودوروس الدمشقي (بالإغريقية: Ἀπολλόδωρος) (بالفرنسية: Apollodore de Damas) وهو معماري ومخطط مدن، نبطي عربي، ولد في دمشق عام 60 م في ولاية سوريا الرومانية، وتوفي في عام 125 م. ارتبط بصداقة مع الامبراطور ترايانوس لما كان يشتغل محاميا في دمشق. استقدمه ترايانوس إلى روما لما صار مبراطورا فبنى له البانثيون ومعالم أخرى منها الجسر على نهر الدانوب، وأرخ لأعماله وأعمال ترايانوس في المسلة الشهيرة في روما المسماة مسلة تراجان.

49

50 الآراميون يعتبرون قوس قزح إلها.

51 الإشارة هنا إلى الكوليسيوم، وبجواره قوس النصر الذي مرت من تحته عربة الامبراطور أورليانوس مستعرضاً اسيرته مغللة بسلاسل من الذهب كما تذكر روايات المؤرخين الرومان.

52 يمكن العودة إلى الإنيادة لفرجيليوس، ولوحة كلود لوران Claude Gellée («Marine avec les Troyens Brûler leurs bateaux») ، تمثيل زيتي لإقدام النساء الطرواديات على إحراق السفن في الميناء، وأدبيات أخرى مرتبطة بالأسطورة.

53 هناك ادعاء لا يؤخذ على محمل الجد من قبل بعض أنصار المركزية الهيلينية، يقول بانتماء زنوبيا إلى المقدونيين، أبرز المعبرين عنه الشاعر السكندري قسطنطين كافافي.

54 المقارنة هنا بين حق سابور الذي هزم أمام جيوش تدمر التي قادها أذينة زوج زنوبيا، وغفلة أورليانوس الذي هزمت جيوشه زنوبيا، هي معنى النصر ومعنى الهزيمة، وفي الكيفية التي سيقرأ التاريخ الواقعة. اليوم يمكننا القول إن أورليانوس هو امبراطور بين الأباطرة الرومان، لكن زنوبيا التي مرت كالشهب تحولت إلى رمز شرقي كبير وأسطورة إنسانية عابرة للزمن.

55 هل تلاشت زنوبيا، تماما، في تراب روما، ولم يبق من كريات دمها المتمرد النبيل أثر، هل هي شهب احترق، وبات رماداً، أم أن لها من أحد ابنائها نسل استمر بعيداً عن هواء تدمر وتربتها؟ ثمة إجابة عن هذا السؤال نعثر عليها في تلك الإشارات التي أرسلها مؤرخون إيطاليون، عن الأسقف زنوبيوس الشهيد وأخته زنوبيا. وثمة إشارة إلى نقش عثر عليه في روما باسم سيدة تدعى (L. Septimia Patabiniana Balbilla Tyria Nepotilla Odaenatiana) من الواضح أنها حفيدة لأذينة وزنوبيا. ينظر: Christol 1986, p. 45. & ILS 1202.

ميساء محمد

غياب

موهبة كبيرة بوجوه متعددة

ميساء محمد التي تحدت الحرب بالرسم المترف

فاروق يوسف

في الثاني من حزيران 2024 رحلت عن عالمنا الرسامة السورية ميساء محمد عن عمر ناهز الستين سنة في مقر إقامتها بدبي. وتعتبر الفنانة الراحلة واحدة من أهم الفنانات السوريات اللواتي برزن بعد الألفية الثالثة.

يدها وهي مرآة خيالها

غالبا ما يستحضر رسامو الوجوه وجوههم عن غير قصد مبيت. يبدو سطح اللوحة الأبيض كما لو أنه مرآة. ترسم وجها يشبه وجهك من غير أن يكون ذلك الوجه وجهك الحقيقي. في إمكان الفن أن يقربنا من حقائق لا نعيها واقعيا.

ذلك ما تفعله ميساء محمد وهي ترسم وجوهاًلأخريات. لا تحتاج إلى أن تتخيل وجوههن. يدها التي هي مرآة خيالها تفعل ما تراه مناسبا لكي يكون الوجه شبيها بذلك الوجه الذي تحلمه الرسامة. ما من شيء واقعي بالرغم من أن كل شيء يجري في سياق طريقة واقعية في النظر تغلب عليها رغبة في التعبير عن شعور مفقود.

عودة إلى زمن الأيقونة

تستخرج ميساء وجوهها من منطقة وهمية. فهي ترى ما يجب أن تراه لا ما هو قائم أمامها باعتباره واقعا. ذلك لا يعني أنها تضطر إلى إخفاء شيء ما من أجل إظهار شيء آخر. إنها متصالحة مع فكرة أنها ترسم. بالمعنى الذي يجعلها بعيدة عن الشرط الذي يلزمها بالتثبت من واقعيتها.

وإذا ما عدنا إلى المحترف الفني السوري لا بد أن ننتبه إلى حقيقتين. الأولى أن هناك رسامين كبارا شغفوا برسم الوجوه يقف في مقدمتهم مروان قصاب باشي. أما الحقيقة الثانية فإنها تتعلق بولع جيل من الرسامات السوريات برسم الوجوه، تقف سارة شمة في مقدمتهن.

تبدو ميساء محمد قريبة من تجربة الرسام نذير نبعة. هل كان معلّمها؟

أسلوب نبعة في معالجة الشكل النسوي يبدو واضحا في معالجات ميساء وهو أمر يدعو إلى التفاؤل. فذلك الأسلوب ينطوي على خبرة استثنائية في مجالي الحرفة والخيال المستندين إلى موهبة كبيرة.

أعتقد أن ميساء تعرف ما تفعل. ما من شيء مجاني أو يقع بالصدفة.

وهي إذ تقترب في أحيان كثيرة من عالم الأيقونة من غير أن تحتمي به فإنها تفعل ما كان نذير قد فعله حين رسم نساء واقعيات بعين مَن ينظر إلى الآلهة القديمة.

نساء ميساء خارجات لتوّهن من الأسطورة. لا أحد يلتفت إلى صفاتهن الاستثنائية بقدر ما يتملكه سحر ورعهن وهن يؤدين أدوارهن بهدوء وخفة كما لو أنهن يمارسن أعمالا يومية.

ما يُرى في لوحات ميساء لا يمكن رؤيته في الحياة الواقعية بالرغم من أن الرسامة لم تخترع أحداثا خيالية.

في إمكان الرسم أن يحدث تحولا في العلاقة بين ما هو واقعي وما هو خيالي من خلال قوة الوهم. سيكون علينا في حالة النظر إلى رسوم ميساء ألاّ نخدع أنفسنا بالمعاني المتاحة. هناك معنى لم نتوقعه هو في طريقه إلينا.

نساء من طرف العالم

ولدت ميساء محمد عام 1964 في مدينة جبلة. درست الرسم في كلية الفنون الجميلة بدمشق. في البدء تعاملت مع الرسم باعتباره هواية وركزت على عملها في التلفزيون. كان ذلك في القاهرة حيث

ضياء محمد

قضت هناك سنوات قبل أن تنتقل إلى دبي.

بعد نشوب الحرب في سوريا شعرت ميساء أن هناك قوة داخلية غريبة تدفع بها في اتجاه التعبير عمّا رأته وعاشته خلال السنوات الثلاث التي سبقت مغادرتها بلدها. لقد صارت ترسم بنهم كما لو أنها أرادت أن تعوّض ما فاتها.

وإذا ما كانت الفنانة قد ركزت في البدء على التعبير عن الحالة المأساوية من خلال مشاهد لنساء مجهولات الهوية، تجمع بينهن أسئلة تتعلق بالمصير الذي صار يزداد غموضا فإنها سرعان ما انتقلت إلى الاهتمام بالإيقاع الموسيقي الذي ينبعث من الوجوه حين تكون في مواجهة مصيرها.

ولأن ميساء قد أجادت الدرس الأكاديمي وأتقنت الرسم بطريقة مدرسية فقد سعت إلى أن تتحرر من ضغط ذلك الدرس من خلال اللعب على الألوان ومن خلالها، بحيث تنفذ الصورة إلى ما وراء الواقع. فالنساء اللواتي رسمتهن لسن صورا مستنسخة بل هن الفكرة التي تلاحق التعبير عنها.

هذه رسامة تقول أشياء كبيرة من خلال مفردات قليلة. تلك مفردات يمكن أن يُكتفى بالنظر إليها جماليا. غير أن ميساء وهبت الجمال طابعا متشنّجا من خلال سلوكها التقني. لقد ذهبت بالوجوه النسوية إلى المكان الذي هو شاشة لعرض الألم والعذاب والصبر والشقاء والكدح. كل ذلك يجري وسط أجواء احتفالية، تبدو كما لو أنها مترفة، غير أنها ليست كذلك حتما.

تعارض من شأن الفن أن يفكك ألغازه.

لقد اختارت ميساء أن ترسم المرأة في حقيقتها لا كما هي عليه في الواقع. قد يكون الدافع إلى ذلك رغبة غير معلنة وغير مقصودة في الإنكار. إنكار حجم الهزيمة التي تتعرض لها المجتمعات في الحرب. هناك اعتراض صاف في كل العيون اللامعة التي رسمتها ميساء. ولأن المرأة بالنسبة إلى الفنانة هي خلاصة التعبير عن المصير البشري فقد كانت تلك العيون عيون نساء دائما.

الوتر الناقص في التخت الشرقي

كل لوحة من لوحات ميساء محمد هي حكاية. ما يظهر من الحكاية ليس الحكاية كلها بتفاصيلها. بارعة ميساء وهي تجر أقدام مشاهديها إلى مواقع لم تظهر في اللوحة وليس ظهورها مطلوبا. وهي مواقع تعبيرية، حاولت من خلالها الرسامة أن تنقلنا إلى حياة لم يصرّح أحد بأنه عاشها من قبل. حياة سرية لنسوة مفقودات، أثقلتهن الوحدة وصرن يبرعن في تدجين خسائرهن وتأثيث حياتهن بالأقل باعتباره جميلا.

"لم ننته إلى طريق مسدودة" ذلك ما يقلنه تلكم النسوة. غير أننا يمكن أن نستشفه من رؤيتهن في زينتهن التي تؤكد أن الحياة لا تزال جميلة. لا تخفي ميساء تأثرها بالحرب التي تشهدها بلادها. ولكنه تأثير يبدو على درجة كبيرة من العمق والغموض.

"هناك أمل" ذلك ليس صوت الرسامة ولكنه أصوات النساء اللواتي رسمتهن في معرضها "مقام الصبا" الذي أقامته في دمشق ودبي وزيورخ. هناك عودة إلى التخت الشرقي. وتر ناقص سيكون بمثابة فكرة اختلاف في النظر. سيكون كل شيء غريبا مثل مقام الصبا. وهو ما ترجو الفنانة الوصول إليه.

لا ترغب ميساء في أن تزجّ بنفسها في الملاحم الكبيرة. تكتفي بما تجده مناسبا لمزاجها وهو مزاج تصويري يقترح فكرة عن الأمل قد يجدها الكثيرون نوعا من الترف، غير أنها بالنسبة إلى الفنانة تمثل حلا على مستوى الفن.

سيُقال "إنها تهرب من الحرب" ذلك صحيح، فهي تهرب من القبح.

غير أنها تحمل جزءا من الحقيقة معها حين يتعلق الأمر بالجمال. تفكّر ميساء في الموسيقى وهي تسعى إلى استعراض أفكارها عن الحرب. ذلك ما يجب أن نهتم به. هناك طريقة أخرى في التفكير. وهي طريقة لا يمكنها أن تختزل كل شيء غير أنها تقول شيئا ما يقع خارج التفكير القطيعي.

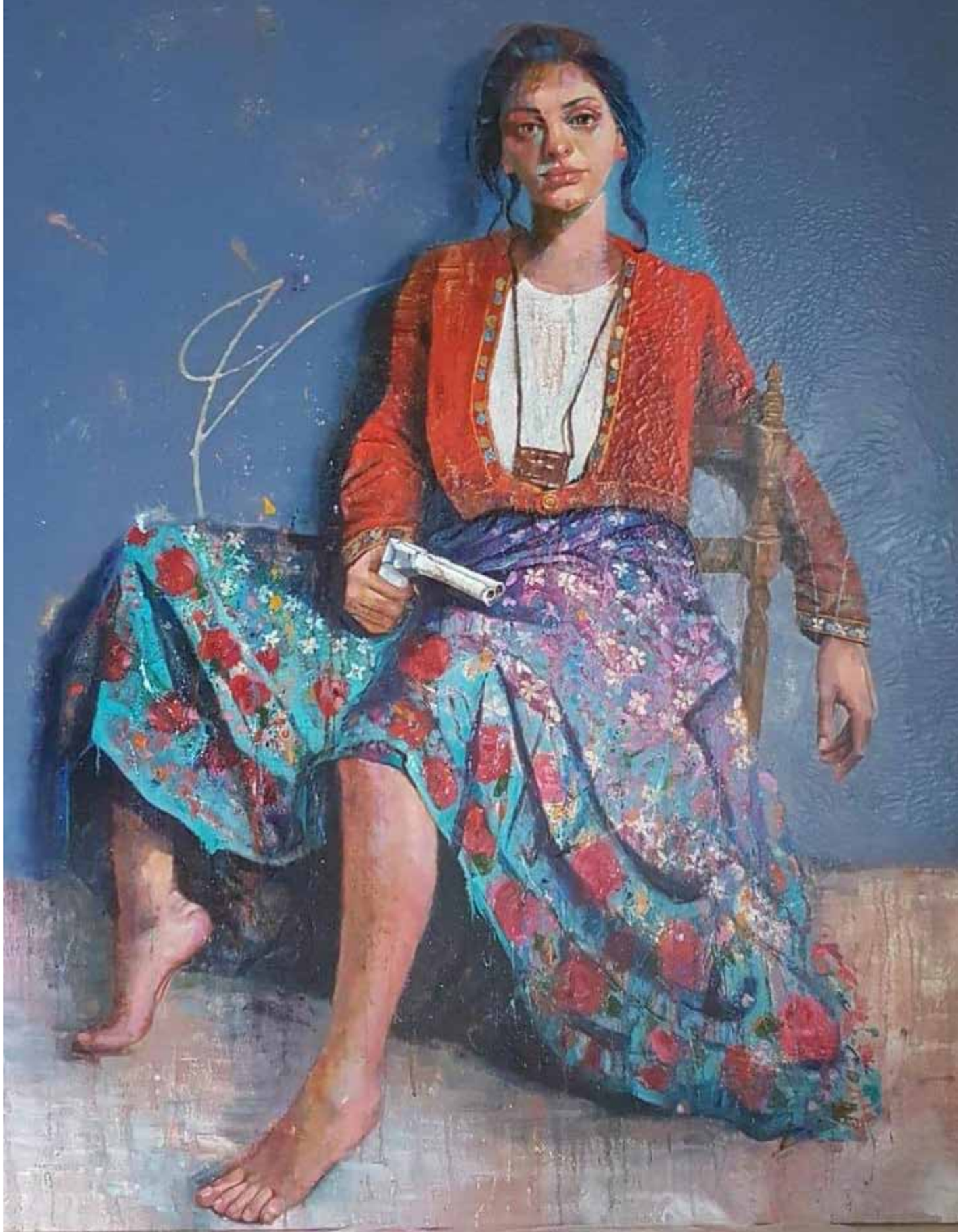
من حق ميساء وهي فنانة طليعية أن تضع كل شيء في مكانه بالطريقة التي لا تعكر صفو الجمال.

رسامة من طراز خاص

رسمت ميساء محمد شبيهاتها. رسمت من خلال وجوهن وجهها. لقد أخذتها متعة الرسم إلى درجة نسيان الفرق بين ما رأته وما لم تره. لقد أنتجت رسوما يمكن أن تُحب من النظرة الأولى. تلك رسوم تجبرنا على أن نتذكرها ونفكر فيها. أما الهرب منها فلن يكون متاحا.

ميساء محمد هي رسامة من طراز خاص فقدناها.

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن



سؤدد كعدان

سينما جديدة
سينما مهاجرة

مخرجة سينمائية وكاتبة سيناريو سورية حائزة على جوائز دولية، ولدت في فرنسا وتقيم في لندن. درست المسرح في المعهد العالي للفنون المسرحية في سوريا وصناعة الأفلام في جامعة القديس يوسف (iesav) في لبنان. بدأت حياتها المهنية في صناعة الأفلام الوثائقية في سوريا قبل الحرب، واكتسبت شهرة دولية بفيلمها الروائي الطويل الأول، "يوم فقدت ظلي"، الذي عُرض لأول مرة في مهرجان البندقية السينمائي عام 2018 وفاز بجائزة "أسد المستقبل" لأفضل فيلم أول. حقق الفيلم تاريخًا لكونه أول فيلم روائي سوري يفوز في البندقية، وعُرض في العديد من المهرجانات بما في ذلك مهرجان تورنتو السينمائي الدولي، ومعهد الفيلم البريطاني في لندن، وبوسان، ومهرجان البندقية السينمائي الدولي. بعد ذلك، فاز فيلمها الروائي القصير aziza بجائزة لجنة التحكيم الكبرى في مهرجان صاندانس السينمائي في عام 2019، وفاز فيلمها الروائي الطويل الثاني nezouh بدعم من bfi/film4/starlight بجائزة الجمهور armani beauty في مهرجان البندقية السينمائي في عام 2022، مما يجعلها المخرجة العربية الوحيدة التي فازت مرتين في البندقية. وغالبًا ما تتشابك في أفلامها عناصر الواقعية السحرية مع الواقعية الصارخة، مما يخلق سرديات قوية شخصية وواقعية للغاية، ولكنها أيضًا ذات صدى عالمي.

ثالث أعمالها الروائية فيلم "نزوح" الذي أنجزته عام 2022 وشهد عرضه الأول في «مهرجان فينيسيا» في دورة العام نفسه حضورا لافتاً وفاز ب«جائزة الجمهور»، بعد فوزه قبل ذلك ب«جائزة باومي» لتطوير السيناريو في «مهرجان برلين». الفيلم عرض في صالات غير عاصمة بأوروبا وسيعرض في مركز الباربيكان في العاصمة البريطانية أواسط الشهر المقبل.

إلى جانب أعمالها الروائية للمخرجة منجز كبير في صناعة الأفلام الوثائقية التي عرضت في مهرجانات عربية وعالمية عديدة، وحصلت على جوائز دولية مثل (مارتين فيليبي)، والجائزة الكبرى للاتحاد الدولي للإذاعة والتلفزيون، وجائزة مهرجان تلفزيون (مونت كارلو)، وجائزة المهر الذهبي للأفلام الوثائقية في مهرجان دبي السينمائي الدولي.

"الجديد" التقت في لندن بالمخرجة السورية سؤدد كعدان لتجيب عن عدد من الأسئلة المتعلقة بتجربتها السينمائية وتبدي آراءها حول جملة من القضايا الفنية والفكرية المحيطة بتجربتها كصانعة سينما.

قلم التحرير

الجديد: عملك في السينما يبتعد تماما عن كل أيديولوجيا، تحقيق شيء كهذا أمر شديد الصعوبة لاسيما عندما نصنع فيلما ينحاز نهائيا إلى جانب الإنسان في تطلعاته الأساسية، بما في ذلك حقه في الاختيار، والحلم بالحرية، والوجود السعيد. أشير إلى هذا لأن السينما العربية الموصوفة بـ"الطليعية" و"البديلة" السورية والعربية مع بعض أبرز المخرجين مشرقاً ومغربا نحت منحى أيديولوجيا غالباً، أو هي انطلقت من منطلقات تتصل بالقضايا من منظور ثقافوي، بخلاف ذلك نجد في أفلامك نزوعا يتجنب هذا المطب. كيف بنيت تصوراتك وخياراتك السينمائية حتى الآن؟

سؤدد كعدان: أعتبر أفلامي بأنها أفلام لها بعد أيديولوجي، ولها موقف سياسي واضح، ونقد اجتماعي واضح، والهموم السياسية، والاجتماعية والنسوية تكون السبب الأساسي لاختياري الحكاية، والشخصيات، والدافع الأساسي لما أرغب أن أحكي هذه الحكاية الآن. المختلف في أفلامي عن باقي الأفلام أن الشخصيات ليست ناطقة بحوارات وخطابات مباشرة، وليست مكنات لسرد

ريع يسوف

تطلعاتي والأفكار التي أعتنقها. ما أن اختار الموضوع، ومكان الحدث والسبب لاختياره، حتى أخلق المعنى ليس من الحوار المباشر اللفظي، بل من المعنى الذي يخلقه الفيلم السينمائي من تعقد تركيب السرد، من حكاية، صورة، وصوت، كل ذلك يخلق المعنى الكلي للفيلم. هذا نابع من الإيمان بأننا كسينمائيين قادرون بأن نخلق المعنى باللغة السينمائية، دون أن نثقل السيناريو بالخطابات، وخاصة خطابات المرحلة الماضية. لا أريد أن أعيد وأكرر اللغة نفسها. تشابك عناصر السرد السينمائي، يخلق المعنى، لذلك لا يمكن أن تأخذ ما تقوله الشخصية في الفيلم، لتقول هذا منحى الفيلم، لأن الشخصيات قد تناقض نفسها، أو قد أشكك بما تقوله، عبر الصوت، والصورة. المختلف أيضاً في أفلامي رغم البعد السياسي الاجتماعي، بأنها أفلام غير إقصائية، بمعنى أنها لا تقصي الآخر الذي يختلف سياسياً عني أو عن الشخصيات، ولذلك تبدو أفلامي وكأنها تتخذ منحى إنسانياً فقط، لأنها أفلام لا تفرض على الجمهور خطاباً واحداً، أو أحادياً، ولا تعطي أجوبة مسلماً بها، وهذا ما يجعلها أكثر انتشاراً وأكثر خطورة. أفلامي تطرح أسئلة، تدعو المشاهد عبر عنصر الفرجة والمتعة إلى التشكيك بقناعاته، والمسلمات والبدهيات التي يؤمن بها، من دون أن تحاول التعالي ثقافياً على المتفرج.

علاقة تبادلية

الجديد: الحكايات البسيطة يمكن أن تصنع أفلاماً عظيمة، ويمكن في الوقت نفسه أن تصنع أفلاما ليست ذات قيمة. أين يكمن المعيار الجمالي الذي يقود قصة بسيطة إلى مستوى جمالي رفيع ومؤثر ويحمل إضافة إلى فن السينما؟

سؤدد كعدان: إنها الصنعة السينمائية التي ترفع الحكاية التي تبدو بسيطة إلى مستوى جمالي رفيع ومؤثر. اعتماد الحكاية البسيطة نابع من الإيمان بأن السينما هي فن جماهيري. نحتاج إلى الجمهور مثلما يحتاج إلينا، إنها علاقة تبادلية وثيقة. ولذلك فن السينما خطير، لأن هدفه أن يجمع على الأقل 200 شخص في صالة واحدة. والحكايات البسيطة تصل إلى كل الجمهور مهما اختلفت مستوياته الثقافية، ولكن الفارق بين السينما الفنية التي نريد والسينما التجارية، أن الأولى لا ترغب في أن تلبي المشاعر الغريزية للمتفرج، ولكنها سينما تعتمد على متعة سينمائية، بصرية، وهي بالنسبة إليّ ذات منحى شعري. إنها السينما ذات

الصنعة السينمائية، واللغة الفنية، والصور الشعرية واللوحات البصرية، هو ذا ما يرتقي بالحكاية البسيطة، لتجعل الفيلم وثيقة تتجاوز الزمن، وتعبر في الوقت نفسه عن زمن بعينه ومرحلة محددة.

الفيلم مركب من مستويات متعددة، هناك المستوى الأول حيث الحدوتة التي نحاول من خلالها أن نصل إلى أوسع جمهور ممكن، ومن ثم هناك مستويات أخرى للسرد، سينمائية، اجتماعية، تاريخية تختلف مستويات تلقيها وقراءتها حسب مستوى ثقافة المشاهد وإمكاناته.

على قدم المساواة وبلغة سينمائية، وبحكاية تتظاهر بخفة ماكرة بأنها بسيطة أدعو المتفرج إلى التشكيك والتساؤل عما يجري، وربما مراجعة أفكاره وتصوراته.

عالم خاص

الجديد: كيف تبلورت خياراتك الجمالية والتعبيرية في السينما، بحيث أمكنك تظهير ميولك الفكرية والفنية من خلال فيلم سينمائي في ظل وجود تيارات ومدارس عديدة في السينما؟

سؤدد كعدان: الفنان، بطبيعة الحال، هو حصيلة التجارب المختلفة التي عاشها، وكل ما يمر به ويختبره، فضلا عن ثقافته السينمائية. لكن في العمل السينمائي، كمخرجين عندما ننجز فيلماً إنما نبني العالم الخاص للحكاية انطلاقا من وجهة نظر المخرج/المؤلف، من دون تأطيرها بصرامة. نبني عالم الفيلم من كل ذلك التراكم المتنوع والشخصي، وهكذا يكون لدينا فيلم يعبّر عن وجهة نظر خاصة، وخيارات جمالية خاصة بشخص له الدور الحاسم في صناعة الفيلم، بعيداً عن أي تأطير في مدرسة معينة، أو محاكاة لها. طبعاً نحن لا ننجز من العدم، هنالك تاريخ سينمائي سوري، عربي، وعالمي تشربناه، ساهمت كنوزه وعلاماته في صناعة ذائقتنا، ولكننا عندما نشرع في بناء فيلم إنما نحاول أن نشق دربنا الخاص الفني والفكري والجمالي.

الفيلم الوثائقي

الجديد: بداياتك كانت مع السينما الوثائقية، ما هي فلسفتك الشخصية بالنسبة إلى الفيلم الوثائقي، وهل مازالت لديك مشاريع في هذا الميدان؟

سؤدد كعدان: هنالك متعة في اشتغال الفيلم الوثائقي. هناك علاقة شخصية حميمية بين الشخصية والموضوع، والمخرج/المخرجة، كما لو أنها لحظة بوح شفاف. هنالك متعة كبرى، تتمثل في أنك تستطيع أن تباشر بالتصوير من دون أن تنتظر الميزانية الضخمة التي يتطلبها الفيلم الروائي، وثمة خفة في الإنجاز، في الوصول إلى التصوير، مع عنصر الارتجال، العفوية، المباشرة، عبر لغة سينمائية مدروسة. أحد المشاريع التي أشتغل عليها الآن هي فيلم وثائقي يلعب بالنوع السينمائي، بعناصر روائية، مشروع ممتع. هذه مجرد إشارة، من دون الخوض في تفاصيل عمل قبل الفراغ منه.

جائزتان

الجديد: ما الذي عنته لك فكرة أن تنالي جائزة في السينما، إلى جانب أثرها في الترويج للفيلم؟

سؤدد كعدان: كانت مفاجأة جميلة أن يفوز فيلمي "يوم أضعت ظلي" في 2018 بجائزة "أسد المستقبل"، كأفضل فيلم أول، وهي أرفع جائزة في تاريخ السينما السورية إلى الآن لفيلم روائي. أن تفوز أفلامي في مهرجان فنيسيا، الأقدم والأعرق في العالم، هو تعويض لمسيرة تعب طويلة سينمائية، غير مجزية ماليا، وتضع الأفلام تحت الضوء وتجعلها أكثر مشاهدة، مع فيلمي "نزوح"، الذي فاز بجائزة الجمهور في مهرجان فنيسيا 2022 أكون المخرجة العربية الوحيدة إلى الآن التي فازت مرتين في هذا المهرجان. وهو شيء أعتز به.

المغامرة الحرة

الجديد: المحنة الكبرى بالنسبة إلى السينمائيين المستقلين، كما هو الحال بالنسبة إليك تتعلق بالإنتاج والتمويل، كيف تمولين أفلامك؟

سؤدد كعدان: إنها مع كل فيلم لي أشبه برحلة سيزيف. فكل فيلم وكل حكاية، تتطلب تمويلا مختلفا، ولذلك لم أحصل على التمويل من جهة إنتاج واحدة مرتين. فأنا لا أصنع أفلاماً على قياس جهات الانتاج والتمويل. ما يشغلني باستمرار، وأنا أخطط لمشروعي التالي هو أن أطور الفيلم بالكامل وحدي، وأكتب السيناريو بعيداً عن دوائر الإنتاج، لأكون حرة فنياً بشكل كامل، ومن ثم أبحث عن جهة التمويل، بالإفصاح عن موضوع فيلمي القادم، لمن يرغب في أن يكون جزءا من هذه المغامرة معي.

ريم يسوف

وعندما أجد هؤلاء الشركاء وقد أعجبهم ما لدي أكون سعيدة جداً، وفي حال انسحاب البعض، وقد حدث شيء من هذا القبيل، بسبب تمسكي بصيغتي في إنجاز الفيلم، ولا يضيرني أن أعود فأطرق أبواب التمويل في المنطقة العربية، أو في الغرب، أعرف أن طريقتي تجعل تمويل أفلامي أصعب، لكنها تضمن لي حرية التفكير والإبداع في السينما على النحو الذي أؤمن به وأحلم بإنجازه.

سينما مهاجرة

الجديد: بالنسبة إلى سينمائية في وضعك، مقيمة خارج بلادها، ما هي التحديات الأبرز في صناعة الفيلم وكيف تتغلبين على محنة الإقامة "خارج المكان" في إنجاز أعمالك؟

سؤدد كعدان: التحدي الأكبر هو إنجاز أفلامنا بلغتنا وبوجهة نظرنا في ظل فقداننا للجمهور المحلي الذي يذهب إلى السينما لمشاهدة أفلامنا. الجمهور في أوروبا حيث أقيم مختلف، والأفلام باللغة الإنجليزية توزيعها أسهل. فالسؤال الأصعب هنا، هو كيف ننجز أفلامنا ونصل إلى جمهورهم، وإلى صالاتهم، وكيف نحصل، بداية، على التمويل من هنا، لأجل سينما هي بالضرورة لها حكايتها المختلفة وممثلوها المختلفون؟ ما يزال الاهتمام بالسينما العربية في الغرب يعتمد على عنصر الكارثة، والأخبار، بمعنى إن كانت بلادنا في نشرات الأخبار بلا توقف سوف يهتمون بحكاياتنا، من باب الفضول بما يجري، وإن لم نكن نتصدر نشرات الأخبار، سوف لن تجد مشروعاتنا أي اهتمام بها، سيعتقدون أن ما من سبب يجعلنا نروي حكاياتنا. عندما أنجزت فيلمي الروائي "نزوح"، الكثيرون أخذوا يقولون بأن الشأن السوري لم يعد أولوية، ولذلك كانوا يترددون في التمويل، وللسبب نفسه الكثير من أفلام السينما السورية في السنوات الأخيرة عانت إما من صعوبة المشاركة في المهرجانات، أو من العثور على تمويل، أو في عرضها. إننا كسينمائيين نمر بمرحلة صعبة في تبرير وشرح أهمية ما لدينا، لاسيما بعد ما لفظت الأخبار الغربية أحداث ما يجري في سوريا. في فيلمي "نزوح"، رغم أن الحكاية سورية عن عائلة بسيطة ترفض الرحيل، أمضيت فترة في إقناع الممولين، بأن الحكاية تخصهم رغم أنها باللغة العربية، لأن على الجمهور الغربي أن يعي إلى أي مدى كان صعباً قرار الرحيل بالنسبة إلى من وجدوا أنفسهم على أبواب اللجوء، وأن هجران عائلة لبيتها وفضائها وعالمها الأليف ليست خياراً. ولعل هذا الجمهور عندها يتعاطف مع اللاجئين والمغتربين الموجودين في دياره. وعلى الرغم من تكرار الجميع بأن الشأن السوري ليس أولوية الآن، كنت سعيدة بأن إصراري على روي حكايتي، وبلغتي وخارج منطق الكوارث وما يرغبون به عادة، تم توزيعه في صالات السينما في بلدان مثل بريطانيا، فرنسا، بلجيكا، سويسرا، وإيطاليا. في فترة تصاعد اليمين المتطرف، استطعنا أن نجذب إلى أفلامنا السينمائية جمهوراً غربياً، إلى جانب الجمهور العربي.

البطولة للمرأة

الجديد: كونك امرأة تصنع أفلاما ما المختلف في تطلعاتك السينمائية من جهة، ومن جهة أخرى في طبيعة نظرتك إلى موضوعاتك وطريقتك في اختيار الشخصيات وتجسيد قضاياها واهتماماتها وأحلامها؟

سؤدد كعدان: أسعى في النصوص التي أكتبها لأفلامي أن تكون الشخصية الأساسية امرأة، وأن أقدم نظرة مركبة من المرأة، مختلفة عن نظرة الرجل المخرج من المرأة، ودورها السينمائي. أسعى إلى تقديم أدوار ذات أكثر من بعد للمرأة، وتقديم طموحاتها والكشف عن توقها وقدرتها اللامحدودة في أن تكون على قدم المساواة مع الرجل في صناعة الحياة، من دون تسطيح في الموضوعات وبعيداً عن تلك الثنائيات البسيطة والساذجة التي تصور المرأة ضحية الرجل كل رجل. أعتقد أن تحرر الرجل جزء أساسي من تحرر المرأة.

الجديد: هل تشتغلين حالياً على فيلم جديد أم أنت في حالة استراحة؟

سؤدد كعدان: الواقع أنني أعمل على أكثر من مشروع

معاً دائماً، لأرى أي مشروع ينجز أولاً، حسب ظروف التمويل. لا توجد استراحة للمخرجين، عادة ما تكون استراحة محارب، استراحة لشحذ الأدوات وتطوير الخبرات على كل صعيد قبل البدء بالتصوير.

الجديد: ما الذي تتطلعين إلى تحقيقه في السينما أولا كمخرجة صاحبة موقف في ظل ظروف استثنائية تمر بها بلادك؟

سؤدد كعدان: أطمح إلى أفلام تجدد في اللغة السينمائية، ذات صنعة جمالية عالية، متوجهة إلى جمهور عربي وعالمي معاً، انطلاقاً من رؤية خاصة ذالت بعد نقدي من الموقف من الحاضر والتاريخ.

الجديد: هناك أجيال سورية تعيش اليوم في مناف ومهاجر أوروبية بات لديها قدر وأحوال مختلفة كليا عما هي عليه الأحوال والمصائر بالنسبة إلى أجيال سورية أخرى تعيش في بلدان اللجوء في الجوار السوري... هل تشكل هذه المفارقة الوجودية مصدرا لتفكيرك السينمائي كمخرجة؟

سؤدد كعدان: أكيد، الإنسان النابه، ينفتح على ثقافة البلد المضيف الذي وجد الأمان فيه، دون أن يدعو ذلك على إلغاء ثقافته الخاصة. وجودنا على حافة عدة ثقافات تجعلنا أشخاصاً أغنى على الصعيد الفكري، والإنساني. أنا سورية، عشت في فرنسا، لبنان، وبريطانيا، وسأحمل الخبرات التي اكتسبتها في هذه البلدان إلى أفلامي، العشق والهوى والحنين سوري، والبلدان التي عشت فيها، أكسبتني وعيا أعمق بذاتي وبالعالم، وعيناً نقدية متحفزة باستمرار لطرح الأسئلة ومراجعة المسائل والتأمل النقدي بالظواهر وعدم الاطمئنان إلى المسلمات، والتمسك بالمبادئ بقوة.

الواقعية السحرية

الجديد: تتحدثين عن شيء اسمه "الواقعية السحرية" في عملك السينمائي هل لك أن تضيئي لنا هذه الخصلة أو النزوع في أفلامك؟

سؤدد كعدان: الواقعية السحرية كما تعرف ظهرت في الآداب التي كتبت في البلدان التي عاشت تحت الأنظمة الدكتاتورية للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه صراحة وبواقعية.

نجدها أولا في أدب أميركا اللاتينية الذي شغفت به مبكراً. في حالتي بدأت "الواقعية السحرية" مع فيلمي الأول "يوم أضعت ظلي"، نتيجة التروما. الواقع كان أشد قسوة ووحشية من الكلمات والصور، لم أتوقع يوماً أن حيّنا سيكون ساحة للدماء المسفوكة وحدثا عاجلا في نشرات الأخبار، هذه الصدمة القوية، والألم الذي تسببت به لنا أفقدتنا القدرة على التعبير بالكلمات، "الواقعية السحرية" ساعدتني مثلا على التعبير في فيلمي الاول من خلال تجسيد فكرة صورة الناس التي تفقد ظلالها في الحرب، ما كنت أشعره عبرت عنه في فقدنا لظلالنا في الحرب، قد نبدو الأشخاص أنفسهم، ولكننا لن نكون يوماً ما كناه قبل الحرب. في فيلمي "نزوح"، تسللت الواقعية السحرية عبر وجهة نظر الشابة المراهقة زينة، التي بدأت ترى البحر في السماء، هي صدمة قساوة الواقع، والمدينة المدمرة، تريد عبر مخيلتها أن تهرب إلى مكان آخر، هنا شيء من الواقعية السحرية، وتجسيد لليوتوبيا: البحر، كفضاء يفصل بين المكان المحترق والمدمر والبلاد التي يحلم بها أكثر اللاجئين، الذين يغادرون كأسراب طيور تهاجر معاً رغم مخاطر الطريق، إلى مستقبل آمن، حتى لا أقول ورديا.

دمشق ملهمتي

الجديد: بوصفك ابنة دمشقية نشأت في بيئة شامية هل يمكننا أن نتعرف على هذه المرجعية في أفلامك؟

سؤدد كعدان: الشام دائما حاضرة في أفلامي، بشكل أو بآخر. عمارة المدينة، خصوصيات مجتمعها، غناها الفكري والاجتماعي، مشاكلها وهمومها كمدينة مرت عليها الاجتياحات واستطاعت على الرغم من ذلك أن تستمر. هي في محل تفكري، ومصدر إلهام لي في كل أفلامي، حتى لو لم تكن القصة تجري في دمشق.

الجديد: كيف تختارين عادة الممثلين الذين سيجسدون الأدوار والشخصيات في أفلامك؟

سؤدد كعدان: أعتمد مبدأ الكاستينغ وقراءة المشهد وكيف يقدم الممثل الشخصية، سواء كان نجماً أو ممثلاً للمرة الأولى، الجميع على قدم المساواة، أي لا أمنح دوراً بصورة أكيدة ونهائية قبل أن أختبر الممثل كيف سيؤدي الشخصية. أحاول دائماً أن أمزج بين ممثلين نجوم، وممثلين لم يقفوا أمام الكاميرا من قبل، وأتطلب من الجميع، صدقاً في الأداء، وعملاً حثيثاً ومبدعاً في تحضير الدور، بمعنى أن يكونوا حاضرين في البروفات، حتى لو كان ذلك صعباً بالنسبة إلى النجوم، بسبب انشغالهم. هذا هو الشرط الأول في العلاقة مع الممثل/الممثلة. لأن البروفات مرحلة أساسية وحاسمة في نقل الشخصية من الورق إلى الممثلين، ليمتلكوها بالكامل، وتصبح جزءا منهم، اعتماداً بطبيعة الحال على قراءتي للشخصية وتصوري النهائي لها.

الممثل والارتجال

الجديد: كيف تبنين المسافة بين المرسوم سلفا في سيناريو الفيلم وبين ممكنات الارتجال في مغامرة إنجاز الفيلم، وهل أنت من المخرجات اللواتي يتوقعن من الممثل مبادرات ما تقوم على مفاجآت الارتجال؟

سؤدد كعدان: أحب الارتجال، وأحب الممثلين الذي يرتجلون. متعة الارتجال، قد تكون قادمة من عملي المسرحي، أو الوثائقي، فهي جزء أساسي من عملي مع الممثل. لكنه ارتجال مدروس، يعتمد على كيف إدراج هذا الارتجال، ضمن إطار، ومتى يمكن أن نفتح هذا الإطار لإدخال عنصر المفاجأة من قبل الممثل.

من السهل أن يقوم الممثل بتقديم النص كما هو، ومن السهل القبول بالارتجال، بالنسبة إليّ إدارة الممثل، تعتمد على يقظة دائمة، لكل تفصيل يقدمه الممثل، لاختيار ما يمكن أن يغني الفيلم، والشخصية، وما الذي يتوجب عليّ حذفه والتراجع عنه. من الممثلين الذين استمتعت معهم بالارتجال أذكر على سبيل المثال لا الحصر: سامر المصري، عبدالمنعم عمايري، وأويس مخللاتي، وكاريس بشار. هؤلاء ممثلون من الطراز الأول على صعيد الارتجال، والمرونة في السعي إلى ما يتطلبه المخرج\ المخرجة في الفيلم.

الجديد: ما هي أبرز المصاعب التي واجهتك في أثناء إنجاز

أفلامك في العالم العربي؟

سؤدد كعدان: المصاعب نفسها، التمويل، وعرض الأفلام. التمويل العربي مهم لصناع السينما العرب، لأنه يدعم صناعة أفلام عربية بلغة عربية ورؤية نابعة من خصوصية عربية. هناك مشكلة حقيقية تتعلق بعرض الأفلام. فنحن ما أن ننجز الأفلام حتى نكتشف أن خيارات عرضها في صالات السينما، أو في التلفاز قليلة، في ظل الرقابات على أنواعها، والأجندات المختلفة.

سحر السينما

الجديد: إلى من تتوجهين في أفلامك؟

سؤدد كعدان: أتوجه أولا إلى جمهور سوري، فيعنيني بصورة خاصة أن يشاهد السوريون أفلامي، أينما كانوا وأينما كان ذلك ممكنا، في داخل البلاد، وخارجها. ولذلك عندما وجدت أفلامي على مواقع القرصنة سعدت بذلك رغم أن ذلك يحمل عبئاً على الموزعين. قرصنة الأفلام برهان على أن الجمهور الذي لا يستطيع أن يصل إلى الفيلم في صالة سينما، لأنه محظور، أو لأنه لا يملك ثمن التذكرة، يحاول بأي طريقة أن يصل إلى الأفلام، وهو ما حدث مع أفلامي. أتوجه أولاً إلى جمهور سوري، وهو ما يجعلني أصرف وقتاً طويلاً في العناية بكل تفصيل، وكل جملة، وكل جزء من المكان ليبدو وكأن الفيلم صوّر في سوريا، رغم أن أفلامي أغلبها صوّر خارج البلاد، وكأنني لم أحرم من فرصة التصوير في بلادي. كثر أولئك الذين شاهدوا أفلامي وظنوا أنها صورت في سوريا، بالنسبة إلى فيلم مستقل بميزانية صغيرة، يعتبر هذا إنجازاً حقيقياً.

من ثم بعد جمهوري السوري أتوجه إلى الجمهور العالمي، أؤمن أن الحكاية المحلية، كلما كانت محلية، وصادقة ومتقنة البناء، كلما انفتحت على جمهور أوسع. تناقض كبير، ولكنه سحر السينما.

سينما جديدة

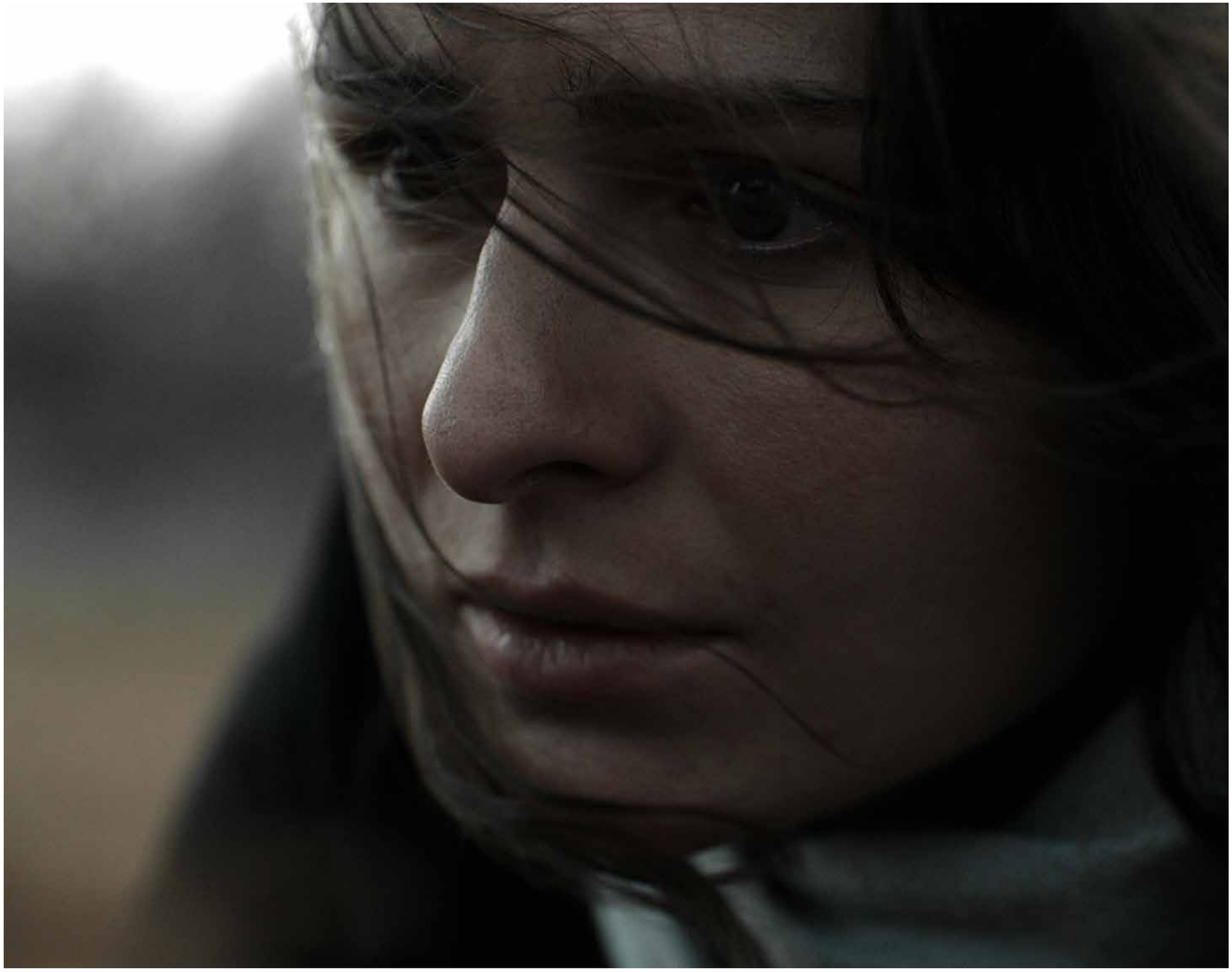
الجديد: السينما السورية بدأت خلال العقد الأخير خصوصاً في تجديد دمها بصانعي أفلام لهم تطلعات مختلفة عن الأجيال التي سبقت، هل يمكن الحديث عن ملامح من نوع خاص تميز التجارب السورية الجديدة في السينما؟

سؤدد كعدان: الشيء المختلف، أن السينما السورية الجديدة تحررت من سيطرة مؤسسة السينما على صناعة الأفلام. الجيل القديم، مع السينما الجميلة الرائعة التي قدمها، كان واقعاً معظم الأوقات تحت رحمة المؤسسة منتظراً موافقتها ليصنع أفلامه. أما جيلنا فلا شيء يوقفه اليوم، في مغامراتنا الشخصية لصناعة أفلامنا، نذهب فنطرق كل باب، ونصنع الأفلام التي نريد، بصعوبة، ومعاناة نعم، لكن لا شيء أجمل من إنجاز فيلمك الخاص وحضور عرضه الخاص الأول مع الجمهور بعيدا عن هيمنة واشتراطات مؤسسة رسمية كمؤسسة السينما في سوريا. من الصعب الآن تحديد كيف ستغير الأفلام السينمائية الجديدة من ملامح السينما السورية، لأن السينما أولاً وأخيرا تقوم على الاستمرار والتجديد معاً، نحن ورثة تلك السينما الرائعة التي أنجزها المخرجون السينمائيون السوريون الأوائل، اجتهادنا في تطوير وجه هذه السينما من وسائل جديدة بما يتوافق مع همومنا وطموحاتنا. من الصعب أيضاً تحديد الملامح الجديدة من الآن، فعلى الرغم من كفاح المخرجين للحصول على تمويل لأفلامهم، ما زال عدد الأفلام السينمائية الدرامية في العشرية الأخيرة لا يتجاوز عدد الأصابع.

صانعات السينما

الجديد: هل يمكن الحديث اليوم عن دور مميز للمرأة يشكل ظاهرة في صناعة السينما في سوريا ويمكن الاستدلال عليها من ميول مميزة يمكن تحديدها؟

سؤدد كعدان: في الحقيقة بدأت النساء خلال السنوات العشر الأخيرة تجدن فرصاً أكبر في حقل الإخراج السينمائي، لاسيما مع وجود فرص التمويل الخارجي. على اعتبار أن مؤسسة السينما، والأماكن الثقافية السورية، وحتى المعهد العالي للفنون المسرحية، مؤسسات ثقافية وأكاديمية لم تكن تشجع النساء على خوض مغامرة الإخراج، ما لم يكن والد المرأة، أو بعض أهلها من الوسط الفني. لم نكن نجد الكثير من المخرجات من قبل. وكان هذا شيئاً طبيعياً إلى درجة حتى أساتذتنا من النساء في المعهد العالي للفنون المسرحية، اللواتي ندين لهن بالكثير، حتى هن لم يدعمن النساء ليخضن في حقل الإخراج، وكن يقسمن وبشكل عفوي بين الطالبات والطلاب في الدفعة: الطلاب الذكور للإخراج، ونحن النساء فقط للدراسات المكتوبة، أو مساعدات، لم تكن هنالك أيّ فرصة لنا. مع موجة المخرجين الذين حاولوا الحصول على تمويل من الخارج، بدأنا نرى عدداً متزايداً من النساء. المواهب كانت موجودة دائماً، الدعم



والتمويل هو ما كان مفقوداً في بلادنا.
أحياناً كنا نشعر أن الساحة الثقافية السورية كانت تعكس نفس الهرمية الذكورية، التي يعاني منها المجتمع في الميادين المختلفة. وهذا لا يعني أن وضع النساء في الحقل نفسه في العالم الغربي كان أحسن كثيراً. في دارسة أخيرة عن المخرجات في العالم الغربي، أكدت الأرقام أن هنالك فقط 30 في المئة من النساء في الصنعة السينمائية، وراء الكاميرا وأمامها، وأن النسبة تصبح أقل إلى النصف مع المخرجات اللواتي استطعن إنجاز فيلمهن الثاني. أما أفلام الميزانيات الضخمة فهي للرجال، مع استثناءات نادرة للنساء.
إن وجود عدد أكبر من النساء في السينما، يمكن أن يخلق، بالضرورة، سينما أكثر غنى على الصعيد السردي، الجمالي، والإنساني.

هذا هو حلمي

الجديد: ما هو حلمك الأكبر كمخرجة سينما؟

سؤدد كعدان: لدي أحلام كثيرة، الفيلم القادم هو دائماً الحلم القادم، إنجاز أي فيلم سينمائي مهمة صعبة كما أسلفنا، وأحياناً شبه مستحيلة. أحلم بأن أروي حكاياتنا على مستوى أعلى سينمائياً، بميزانيات أعلى، ومن وجهة نظر خاصة، لتصل إلى جمهور عالمي أكبر يتيح لنا كسوريين وعرب أن نكون مؤثرين في السينما العالمية، لا أن نكون مجرد زوار. أحلم أن أعرض أفلامي في وطني سوريا، وبأن أكون حاضرة في صالة العرض أقدم الفيلم بنفسي، وأحلم بأن أصور مجدداً يوما ما في مدينتي دمشق، وبأن يكون لنا سينما عربية، لها تمويل، ولها صالات عرض، وقدرة على التوزيع بصورة واسعة، وأن يكون في وسع جمهورنا الخاص الذهاب إلى صالات السينما، وتمويل أفلامنا من شباك التذاكر. إن صناعة السينما هي دليل حقيقي على عافية البلاد. أحلم بألا يكون هذا الحلم بعيداً.

أجرى الحوار في لندن: قلم التحرير

مقال

صناعة الأحلام والقيم

فواز حداد

تمارس هوليوود تأثيرها في الأدب من رواية وقصة ومسرح وقد يلهم فيلم شاعرًا بقصيدة، بينما المعروف أن الرواية بالذات لها الفضل على السينما، ومارست عليها تأثيرها منذ بداياتها، منحتها قصص أفلامها، وفي ذلك تاريخ طويل من نقل الروايات إلى الشاشة الذهبية، كرواية "ذهب مع الريح" لمارغريت ميتشل، "المحاكمة" لفرانز كافكا، "مقتل طائر غرد" لهاربر لي، والكثير من الأفلام التي لم تكتسب الأهمية إلا لأنها اقتُبست عن روايات مرموقة، وأحيانا أكثر من مرة، كرواية "الحرب والسلام" التي لم توفرها شركات الإنتاج السينمائي لدول مختلفة، كذلك روايات دستويفسكي، ولا حاجة لذكر روايات أجاثا كريستي البوليسية التي شكلت زادا وفيرا للسينما والتلفزيون، ما شكل ضمانة للسينما من ناحية الإثارة، وارتد على شباك التذاكر، عدا الموثوقية بما تبثه من أفكار. مثلما تستثمر الجريمة، يحبط هزكيول بوارو المجرمين، حتى المحترفين منهم، ترجمة لمقولة "الجريمة لا تفيد".

منذ عقود بدأت هوليوود رحلة معاكسة، وأخذت تنافس الأدب في موضوعات لا تنقصها الجرأة، ليست مقتبسة من الروايات، تكتب للسينما مباشرة، وأصبح من المعتاد ورود هذه العبارة التي قلّما ينجو فيلم منها "للكبار فقط، يحتوي على مشاهد فاضحة، أو عنيفة". أي أنها تصنع الجنس والعنف، فالصورة يجب أن تضج بالإثارة الجنسية والأسلحة ومطاردات السيارات، فقد أثبت العنف أنه الأقدر على منحها الحيوية اللازمة. نعم العنف، لكن ممنوع على الصغار، وليس على المراهقين في العشرينات الذين تحفل شيطناتهم بالمغامرات الطائشة، مع أن الكبار أكثر ممارسة للعنف، من دون استثناء النساء، يعزى كلاهما استعمالهما فائض القوة إلى خلل نفسي أو تسيب مضاد للأخلاق المتشددة.

يكمن الحل لهذه المشكلة في حضور المسلم والعربي، فإذا كان مسلما، ينسب العنف إلى الدين الإسلامي حسب العلمانية المستقرة للسينما، فالإسلام منبع للقسوة، وإذا كان عربيا، فلون البشرة السمراء المسوغ الفعال، فلهيب الشمس محرض على الإجرام. لن ندخل في مماحكة، لا تزيد عن مهزلة، أثيرت مرارا، واعترف الغرب بخطل آرائه، وتصوراته المسبقة، لكن سرعان ما يستعيدها لدى كل حادثة.

عموما، يجد المدافعون عن المشاهد العنيفة، في هذه الأفلام تفريغا للنوازع الإجرامية لدى البالغين، وتنفيسًا عنها للذين لا يجدون الفرصة لممارسة العنف لعدم توفرها، عدا الجبن المتأصل بأنواع من البشر تستكين للكسل وتعادي النشاط، ما يجعل في النهاية المجتمع أكثر أمانًا.

أما المشاهد الفاضحة فالمدافعون عنها من دعاة التحرر، يقودون في الوقت نفسه حملات ضد التحرش الجنسي، ولو كان التحرش بالكلام، حتى الغزل أصبح مشكوكا فيه، ما أدى إلى تزمت على صلة بفضيلة مفتقدة، كأن النساء لا يرغبن، وليس لديهن نوازع عاطفية تتغلب على تحفظ لا جدوى منه. حسنًا، حتى العواطف اللطيفة باتت مدعاة للشك، وتحت الرقابة الصارمة. ولم يكن بلا سبب، فقد انكشف عالم من رجالات المجتمع؛ سياسيون ورجال أعمال، وإعلاميون ودعاة وأدباء وفنانون، يعتدون على النساء بالعشرات، شجعت الحركات النسائية على فضحهم، بعضهم قُضي على حياتهم الاجتماعية والسياسية والفنية، ومنهم من انتحر تحت وطأة التشهير به، أو توارى عن الأنظار في انتظار المحاكمة.

لن نتحرى في ما إذا كانت هذه الادعاءات صحيحة أم لا، أو مبالغا فيها، فالعشيقات السابقات لا يتورعن عن الانتقام ثأرا لأنوثتهن المهانة من ذكورية الرجل، أما اللواتي ذهبن إلى الفنادق والشقق المفروشة بأقدامهن، فلا حرج عليهن. على كل حال، الموضوع ليس هنا، بل في تصدير القيم، وفي الوقت نفسه تصدير قيم مخالفة.

هوليوود، الجهة التي أعلنت الحرب على

التحرش، وكان ساريا في إمبراطوريتها بالذات ويشمل النساء والرجال معا، وكان جواز مرور للممثلات والممثلين على حد سواء لتمثيل فيلم، ولو كان دوراً في الكومبارس، فما بالنا بسلسلة أفلام، أو الوصول إلى الشهرة، أرقام المعتدى عليهن جنسيا كان مربكا لصناعة السينما. فلنتخيل أن هوليوود التي تصدّر قيم التحرر للعالم، وليس في هذا مبالغة، وتقدم أكثر الأفلام إنسانية، دفاعا عن حقوق البشر ضد السلطات كافة، وتجاوزات الإدارات وأحكام القضاء في أميركا نفسها، وكانت من أكثر الدعاة إلى العدالة والمساواة وعدم التمييز العنصري. ماذا لو كانت هذه القيم من صناعة صور متحركة فقط؟ بينما كانت تتخفى على فضائحها، ليس سنوات بل عقودا، وغالبا منذ بدأت صناعة الأفلام، ريثما تغدو غير مستهجنة، وتصبح تصرفا حريّا بأن يقتدى، ويا ويل من ينتقده.

في القرن الماضي، صانت هوليوود سمعة الحياة الخاصة لمشاهير نجومها، مثل كاري غرانت وروك هدسون وجيمس دين ومارلون براندو، والقائمة تطول. لم تكن جاذبيتهم الذكورية الخارقة سوى فبركة هوليوودية، فتخفت على مثليتهم، كانوا معبودي الفتيات والنساء، لتمثيلهم أدواراً تساعد على تجسيد رجال أحلامهن، فصنعت حياة نجومها على نحو فريد، على نمط صناعتها للأحلام. كانت فضيحة لو أن طوابير المعجبين، وكانوا يعدون بالملايين، عرفوا أن بطلهم المحبوب الذين ينسجون حوله أوهامهم، رجل مثليّ، لا يستهويه الجنس الناعم.

في دفاع متأخر، أحيل الموضوع إلى احترام الحياة الخاصة وفصلها عن أداء الفنان، أي أنه لا صلة بينهما، هل تجوز محاسبة الفنان على خيانة الوطن في السينما؟ هذا شأن الفن، كذلك لا يحق محاسبته على حياته الخاصة، إنها شأنه.

في الستينات من القرن الماضي، بدأت هوليوود في تحويل الحب في أغلب أفلامها إلى جنس مواكبة للثورة الجنسية التي أسهمت بإطلاقها، والتي بلغت في هذا القرن حدا من الإفراط والتفريط ، حدا انتشرت فيه دعوات تصر على التقليل من المشاهد الجنسية الصريحة في الأفلام، والاتهام بأن السينما تستغل الجنس بكثافة لتسويق أفلامها، والتساؤل في ما إذا كان ضروريًا؟ بعدما لوحظ أن الكثير من الأفلام المملة والسخيفة تُدرج مشاهد جنسية لا مبرر لها سوى جذب المشاهدين إلى شباك التذاكر.

الجنس لم يعد كافيا وحده، ليتركز العمل على سينما مزيج من الجنس والعنف، بعدما كانا منفصلين عن بعضهما بعضا، مزيج كان الأكثر نجاحًا، فمن لا يروق له العنف يستهويه الجنس وبالعكس، ولن يطول الوقت عندما ستصنع هوليوود متفرجًا مثابرًا على نمط، سيشهد اقبالا، لا يثنيها عن الاستمرار فيه رغم انتقادات تركزت على أنه يجب على العاملين في الأفلام والتلفزيون أن يفكروا بطريقة إبداعية كأن يعتمدوا الإيحاء بدلا من تصوير مشاهد جنسية صريحة، والاستعانة بالتكنولوجيا لجعل المشاهد تبدو حقيقية. خاصة أن أغلب هذه المشاهد مهينة للمرأة، إذ أنها تختزل أكثر النساء جمالا وموهبة، وربما براءة إلى كتلة من اللحم الشهي. وليس للممثلة الخيار، فإما أن تقبل أو تخسر الدور.

لم تتراجع هوليوود، اعتبرت أن أفلامها محتشمة بالنسبة إلى أفلام البورنو، وفي الواقع كانت تنافسها، فالبورنو مُنح حرية كاملة استُغلت على أسوأ وجه بعرض مقاطع فيديو تظهر عمليات اغتصاب لأطفال دون السن القانونية، أي أولاد قصر أقل من 18 سنة، يُستغلون جنسيا، وعمليات اغتصاب نساء وفتيات فاقدات للوعي. لكن هوليوود بدأت بالتسلل إلى ما يماثل هذه الصنعة الجنسية غير المتقشفة.

اليوم تجاهر هوليوود بمثلية رجالها ونسائها، بعدما أعترف بالمثلية على أنها الجنس الثالث، فبات مطلوباً تكريس هذا الاتجاه، وتأهيله للقبول ليس الاجتماعي فحسب، بل أصبح عابرا للقارات والدول. صنعت هوليوود أفلام الحلم الأميركي، تمحورت حول الرجل الأبيض والكاوبوي والثراء والبذخ، والرجل الشرير، وغرف النوم، والجريمة والحرب والرعب ورومانسية الحب..، صنعت عوالم ما كان أكثرها، لم تتورع عن تحطيمها، فالقيم خاضعة للمتغيرات، ليس المهم، بأيها نؤمن أو نقتدي؟ وإنما في أنها تجارة جميلة، تخفي الأكاذيب والادعاءات خلفها، كذلك الحقائق، ماذا تكون الحقائق؟ أو يا ترى هل هناك حقيقة ليست أسيرة قيم متبدلة؟ فمثلا هوليوود كمصنع، لا تهتم فعلا بالمثلية، ولا بما يصبو إليه المتفرج أو يحبه ويكرهه، إلا من ناحية ترويج منتوجاتها لمستهلك بات لا يكف عن طلب الجديد مهما كان. أما القيم، فليست مضمونة، ربما لأنها خطرة، ما دامت غير موثوقة.

روائي من سوريا مقيم في لندن

مقال

الآخر من وجهتين متغايرتين

نادية هناوي

كثر الاهتمام بدراسة الآخر مفهوما ثقافيا وثيق الصلة بالغرب الاستعماري، ودُرس من زوايا منهجية مختلفة، منها ما هو سياسي وثقافي وجغرافي واجتماعي ونفسي، ومنها ما هو بيني وتعددي. بيد أن النتائج التي تمخضت عنها هذه التوجهات البحثية تكاد تتقارب في مسألة التخالف في فهم الآخر الذي عادة ما تقابله الذات أو الأنا؛ فما أن يُدرس الآخر حتى تكون الذات في قلب الصورة المدروسة تنافرا أو تجاذبا.

بغض النظر عن الأغراض التي يبتغيها الباحثون من وراء دراسة هذا المفهوم، فإن من الواجب التدليل على الكيفية التي تؤدي إلى التخالف، وسنختار للتمثيل على ذلك عينتين اثنتين.

العينة الأولى:

كتاب "الآخر في الثقافة العربية الإسلامية : صورة شعوب الشرق الأقصى في الثقافة العربية الوسيطة" (2008) للباحث السوري شمس الدين الكيلاني(1944 - 2023). وله في دراسة الآخر مؤلفان هما "صورة أوروبا لدى العرب المسلمين في العصر الوسيط" و"صورة الشعوب السوداء في الثقافة العربية في العصر الوسيط".

وفي كتابه (الآخر في الثقافة العربية الإسلامية) يؤكد شمس الدين الكيلاني بدءا من المقدمة أن صورة الآخر الشرقي في مرحلة العصور الوسطى حظيت بنظرة إيجابية من لدن العرب تخلو من التعالي والعداء. وهم الذين وضعوا الهند والصين في صدارة الشرق وواجهته "فلم يبخلوا عليهما بشتى صنوف الإطراء" (الآخر في الثقافة العربية الإسلامية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، ص2) ويؤكد الكيلاني أن أهمية التعرف على الآخر وفهم طبيعة حياته، هي التي قادت العرب في القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين إلى أدب الرحلات والتأليف الجغرافي والأدبي والمعجمي والتدوين الموسوعي. ودرس الباحث مواقف كثير من الأدباء والمؤرخين القدماء تجاه الآخر الشرقي، واعتمد في ذلك على منهجية تجمع التاريخي بالجغرافي، محللا من خلالها بعض المدونات التاريخية والجغرافية والأدبية وبخاصة حكايات ألف ليلة وليلة، كي يدلل على الكيفية التي بها اختلط عند العرب العجيب بالغريب والواقعي بغير الواقعي. ومن آرائه في هذه الحكايات أنها "أخبار موضوعة من خرافات.. وسبيلها سبيل تأليف ما ذكرنا مثل افسان. والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وهو خبر الملك والوزير وابنته شهرزاد ودايتها دنيازاد" (ص2).

ويرى الكيلاني أن الآخر الشرقي ألّف هذه القصص ولكن بعد ترجمتها إلى العربية لم تبق على الصورة نفسها، بل استطالت من نواة قصصية مترجمة عن الهندية أو أنها توسعت من القصص التي كتبها ابن عبدوس الجهشاري وأن "التأليف العربي أضاف إليها حكايات وأشخاصا جعل الليالي تنصهر عمقا في قلب الثقافة العربية لتصبح جزءا من متنها وعكست متخيلها عن العالم.. واكتسبت شخوصها روحا عربية إسلامية.. لذا لا يمكن التعامل مع هذا الأثر العظيم إلا على انه ينتمي إلى الأدب الشعبي العربي" (ص23). ونرى في هذا الرأي حصيلة نظر تعددي يرى المعرفة الإنسانية في حالة تطور وترحال ومن ثم يستطيع الآخر أن يكون سببا في أن تطور الذات قدراتها، فهي لا تتطور من تلقاء نفسها وإنما هي استعداداتها على الأخذ والعطاء.

وفي ما يتعلق بالآخر الصيني وجد الكيلاني أن الإعجاب والتبجيل كانا قد هيمنا "على نظرة العرب نحو المدنية الصينية وأبرزت تلك النظرة تفوق الصينيين في مجالات شتى ولاسيما تقنياتها الدقيقة وصناعتها وزخرفها وتصويرها وفي ألبستها الحريرية الرائعة الإتقان وثرائها وفي النظام

المدني الدقيق الذي يكتنف حياة سكانها وفي تقسيم مدنها وترتيبها لعلاقتها مع الغريب والتاجر العابر للبلاد" (ص92). وشدد الباحث على حقيقة أن المؤرخين والجغرافيين العرب القدماء تمتعوا بنظر منفتح يرى الآخر الصيني بعيدا عن أي اختلاف ديني أو عرقي، ممتلكين "متخيلا عاما عن حضارة الصين" (ص82). وتناول باستفاضة جهود الرحالة والجغرافيين والمؤرخين العرب الذي عنوا بالرحلات واكتشاف بلدان الشرق. وأكد أن كثرة الاتصال التجاري والثقافي نتيجة طبيعية لاتساع حركة العرب المسلمين واليهود والنصارى مع الشرق لاسيما بعد الذي شهدته بغداد من استقرار في القرن العاشر الميلادي.

وأعجب الكيلاني بالرحالة المقدسي صاحب كتاب "أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم" فلقد خبر الآخر الشرقي وكان أيضا خبيرا عارفا بخصوصيات الذات العربية وكان كثير التأكيد على دقائق ما في البلاد العربية من مكونات وصناعات. ومما نقله الكيلاني عن المقدسي أن في العراق نحو خمسين ألفا من النصارى وأن أكثر الصباغين والصيارفة والدباغين في الشام هم من اليهود وأن القدس تصلح لأهل الدين والدار، وأن لأهل كل مدينة عربية طباعا تضرب بها الأمثال فكان يقال: ولا أطمع من أهل مكة ولا أفقر من أهل يثرب ولا أعف من أهل بيت المقدس.

العينة الثانية

تدلل على تخالف النظر في دراسة الآخر هو كتاب "عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين" (2001) لعبدالله إبراهيم. واختص بالآخر (الغربي) بكل ما يعنيه الغرب من تفوق وتعال وتقدم. أما الذات فبحسب الباحث مقدسة، تُقصي الآخر المختلف بعنف وعداء وانغلاق وازدواج. وليس غريبا على كثير من الباحثين العرب الانبهار المفرط بالآخر (الغربي) فالتبعية الثقافية مستحكمة حدّ النخاع، وهو ما يجعل جلد الذات من أجل إعلاء صورة الآخر أمرا طبيعيا ومتوقعا. وإذا كانت التبعية الثقافية ظاهرة فرضت نفسها بسبب طول عهود الاستعمار وما بعد الاستعمار، فإنها في الآونة الأخيرة فرّخت ظواهر أخرى، من قبيل ظاهرة تبجيل أو تضخيم حملة الجنسيات الغربية من العرب والعراقيين المقيمين في الغرب سواء كانوا منخرطين في المؤسسات الغربية أم لا. ويبدو جليا في كتاب "عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين" إسقاط مفاهيم العولمة مثل (المركز والهوية والتفوق) على المنجز العربي في العصور الوسطى الجغرافي والتاريخي والأدبي وبخاصة الرحلات. ويبدأ الباحث كتابه بآراء تعميمية مثل أن "البطانة الشعورية العقائدية وهي تشكيل متنوع من تجارب الماضي والتاريخ والتخيل والاعتقاد واللغة والتفكير والانتماءات والتطلعات تؤلف جوهر الرأسمال الرمزي للمجتمعات المتشاركة بها أقول إن تلك البطانة المركبة تعمل على جذب التجمعات البشرية الخاصة بها إلى بعضها وقد تتراجع فاعليتها التأثيرية في حقبة بسبب ضمور فاعلية عناصرها لكنها قابلة للانبعاث مجددا في حالة التحديات والتطلعات الحضارية الكبرى" (عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، المجمع الثقافي، الإمارات، ص14 . 15). وبغض النظر عن المعاني التي ينطوي عليها هذا التعميم، فإن خلاصة ما يتوصل إليه الباحث هي أن "من الصعب استدعاء نموذج أنتجته سجالات القرون الوسطى.. ومن المستحيل تطبيق قراءة مختزلة للإسلام أنتجتها العصور المتأخرة وهي تقوم على التمايز المذهبي والتعارض الطائفي والانغلاق على الذات" (ص16). ولكن لماذا يكون صعبا ومستحيلا وحضارتنا العربية انطوت على حقب تاريخية عدة تجعلها لا مجرد قرون بالمعنى الزماني للقرن بل هي عصور لغنى ما اشتمل عليه كل عصر من إنجازات وتحولات ومتغيرات؟

وحاول الباحث تعليل رأيه السابق بالقول "إن النموذج الغربي تولّد من نسق ثقافي خاص، وإنه نتيجة لتمخض شهده الغرب منذ القرن السادس عشر الميلادي وإنه اشتق من حالة الغرب الخاصة وتكمن كفاءته بالضبط من أنه زبدة ذلك الواقع لأنه متصل به اتصال الجنين بالرحم. نعم إنه نموذج يتصف بالشمول والسعة والكفاءة وإنه عملي ومنضبط وقد تطور استجابة لواقع الغرب الذي يكاد يشمل العالم ولكن ركائزه الأساسية مبنية على وفق الخصوصيات الثقافية والسياسية والاجتماعية والتاريخية الغربية" (ص17). ثم استدرك قائلا "نريد من كل هذا التأكيد على أن العالم كمجال ثقافي سيبقى دائما مضمارا للمنازعة والمدافعة" (ص17).

ونعترض على هذا الرأي أيضا فالنموذج الغربي في نهضته العلمية والأدبية كان متأخرا بالقياس إلى النموذج العربي والإسلامي ولم تكن أوروبا لتعرف تلك الركائز من فراغ ولا من وحي هبط من كوكب آخر، وإنما هي وجدتها قائمة بجهود سابقة صنعتها الحضارة العربية الإسلامية وعليها بنت أوروبا نهضتها ثم ارتقت إلى التنوير. هذا إلى جانب حقيقة

دامغة وهي أن المعارف والآداب العربية انتقلت إلى الأمم الأوروبية ولم تحتج إلى المنازعة أو المدافعة وإنما احتاجت إلى الترجمة التي بها نقل الأوروبيون علوم العرب المسلمين وآدابهم وبنوا عليها وطوروها. وفي هذا دليل قاطع على أن الغرب كان عارفا طبيعة الآخر الشرقي عامة والعربي خاصة فأفاد - أي الغرب - من هذه المعرفة وعرف كيف ينهض نهضته الأدبية في القرن الخامس عشر الميلادي. أما الفرضيات التي طرحها الباحث مستندا إلى النمذجة التي حددها للآخر الغربي؛ فكما يأتي:

-1 أن نظرة العربي إلى الآخر كانت تقوم على أسس دينية فالإسلام "يحمل تصورا للعالم وللإنسان ويمثل النص القرآني تكثيفا للكلام الرباني وتعبيرا عن تجليات المقدس" (ص22).

-2 أن العرب المسلمين كانوا في السياسة غيرهم في الثقافة وغيرهم في الدين وان السياسة والثقافة عندهم تتعاكسان، يقول "يبدو لنا أن بداية من القرن الخامس الهجري كانت العلاقة بين المجال السياسي والمجال الثقافي في ما يسمّى دار الإسلام هي علاقة عكسية فكلما تراجعت السيطرة السياسية تقدمت السيطرة الثقافية.." (ص22). والمحصلة كره الآخر يقول "لقد فرضت المفاهيم القديمة للعالم تباينا في التصورات أدت إلى تركيب صور إكراهية للآخر.. الآخر هو موضوع ينبغي أن يغزى بالقيم الإسلامية لكي يصلح أمره" (ص24). ولأن قيم الثقافة هي غيرها قيم الدين - كما يرى الباحث - يصبح الآخر مثار استغراب واستهجان فهو وثني محتقر ومدنس يلزم تطهيره من النجاسة والوثنية "تثير قضية الآخر في أذهان المسلمين موضوع القيم الإسلامية وضرورة تعميمها على العالم بأجمعه" و"سلم القيم الذي صاغه الإسلام.. سيتدخل في تركيب صور مشوهة وإكراهية للآخر" (ص25).

ويستدرك الباحث على رأيه فيقول "كان الإسلام هوية ثقافية أكثر منه كيانا سياسيا" (ص24). ولكن كيف يرى العرب الآخر/الغربي بهذه العدائية وحضارتهم العربية الإسلامية كانت هي الغالبة والأكثر ازدهارا؟ وما دلائل الباحث في تعميم (القانون الثقافي الذي فيه الفعل الازدواجي عربي وفعل المؤثر غربي)؟

-3 أن "الحدود السياسية لدار الإسلام قد تتراجع ولكن الحدود الثقافية شبه ثابتة إن لم نقل إنها تتوسع. يظهر هذا بوضوح لا يخفى في آسيا وأفريقية حيث تمددت دار الإسلام بوسائل غير عسكرية" (ص23). وهذا إسقاط جيوبولوتيكي معاصر وفيه دلالة على ما رسخه الفكر الاستعماري في أذهاننا من فكرة الحدود الفاصلة بين الدول. ولو كانت الثقافة العربية إبان العصور الوسطى تتبع السياسة - كما هو الحال مع الاستعمار الحديث - لما كان للحضارة العربية الإسلامية أن تكون بهذا التنوع الثقافي الخصب وتؤثر بقوة وتتسع إلى أقاصي الشرق والغرب انطلاقا من فكر الإسلام الإنساني غير المحنط في الإطار القومي.

-4 أن صورة الآخر مقرونة بمقولات ابن حوقل "ثبات القيم/ فساد الحق والباطل/ مجتمع قراني/ خير وشر/ إيمان وكفر/ عقيدة واحدة / إسلام وكفر/ منافقون ومؤمنون وكفار"، واستنادا إلى ابن حوقل فإن "البصيرة العقائدية الضيقة تسبب خطا ثقافيا لا يغتفر ينبغي طبقا لمنظور ابن حوقل طمس الآخر واستبعاده.. تتأتى على هذا التصور نظرة مشوبة بالتبخيس إلى الآخر الذي يفتقر إلى مقومات دار الإسلام: الديانات، الآداب، الحكم، السياسة، المستقيمة" (ص29). ولكن ماذا عن عشرات إن لم نقل مئات الآراء الفقهية وغير الفقهية الأخرى أو عن عشرات الفرق الفكرية المتباينة؟

-5 أن دار الإسلام "ومركزها العراق تشكلت بسبب من تثبت المنظومة العقائدية الإسلامية بعد ان توقف المسلمون عن التقدم وقد كانت دارا شعورية: تغذيها الثقافة الإسلامية وتنشط فيها منظومة قيم متماسكة.. تنظر إلى الآخر بتوجس.. فعن كل تمركز لا بد أن تتأتى صورة مشوهة للآخر" (ص42). ومعلوم أن ليس من آخر في الإسلام لأنه سرعان ما يتأقلم. ولو كان ما زعمه الباحث صحيحا فكيف إذن أقام العرب المسلمون تجارتهم مع البلدان البعيدة؟ ولماذا دونوا مشاهداتهم عن تلك البلدان؟ وأين المركزية والآخر غير المسلم كان جزءا من الدولة العربية الاسلامية؟ وأيّ اكراهية والذين ترجموا كتب الامم الاخرى كانوا من عناصر غير عربية وتبوأوا مراكز متقدمة في الحياة الخاصة والعامة؟ وبعد هذه الفرضيات، يخلص الباحث إلى القول "وما دمنا نبحث دون خداع أو غاية سيئة في الظروف الثقافية التي ترعرعت فيها صورة الآخر في أعين المسلمين فيلزمنا الوقوف على الأسانيد الوثيقة" (ص47). وكان حريا به البدء بهذه الأسانيد قبل أن يفترض فرضياته كي يكون موضوعيا تسنده الوثائق وبها يدعم فرضياته.

وبدأ الباحث في وقوفه عند الأسانيد الوثيقة بالمتأخر زمنيا ومن بينها ابن خلدون الذي عاش عصرا متضعضعا ولم يتناول كل كتاباته بل اختار نصا واحدا

ليقول "إن صاحب المقدمة يصدر أحكاما مطلقة وسرعان ما يقيدها حينما تلحق ضررا بالعالم الذي ينتمي إليه دار الإسلام" (ص49).

وينتهي الباحث من مراجعة هذا النص إلى وسم الذات بالانغلاق وأنها ترى في الاختلاف تراتبية. أما موجهها الذي يحفزها على تشويه غيرها فعقائدي و"لم يبرأ مجتمع من هذا الداء مهما ادعى من تسامح فالتسامح في القرون الوسطى كان رغبة دفينة بالامتثال وليس التعايش ولا يخفى أن هذه الأحكام تقود إلى أيديولوجيا الإحساس بالتفرد القائم على المفاضلة.. ففي مخيال المجموعات الثقافية البشرية المعتصمة بذاتها ترتسم صورة مرضية عن ذاتها ومرضية عن غيرها وما دام الآخر كان موضوعا للتبخيس في مجتمعات القرون الوسطى فلم يفلح أحد بصورة مطلقة في تعديل الصور المقلوبة" (ص ص 51 - 52).

وتأتي هذه الآراء في مدخل الكتاب "عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين" أما المتن فعبارة عن صفحات مقتطعة من كتب تاريخية وجغرافية بطريقة (نسخ/ لصق) من دون تحليل أو تدليل وأحيانا قليلة تسبقها إشارات مقتضبة تعريفية مثل القول "انتخبناها للمسعودي وأبي الريحان البيروني والصابئي وابن خلدون.. الأمر الذي نهدف إليه في هذا الجزء من الكتاب هو إظهار الربط المحكم الذي حرص عليه الجميع بين معطيات الجغرافية الطبيعية والبشرية وتاريخ المجتمعات خلال القرون الوسطى.. ونترك لهذه النصوص الثمينة ان تكشف عن نفسها مباشرة مشيرين إلى غزارة المعلومات الإثنوغرافية التي تتدفق من ثناياها" (ص61).

وبهذه الطريقة التجميعية ضاعت فرصة تحليل ما في مدونات الجغرافيا والتاريخ العربية القروسطية من أفكار حول الآخر وإلا ما فائدة اقتطاع نصوص يمكن لأيّ قارئ أن يجدها مركونة على رفوف أي مكتبة عامة أو خاصة؟

ومن الجدير ذكره أن هذا الكتاب في جزأين تضمن الأول ما قدمناه آنفا. أما الجزء الثاني فتضمن مدونة ابن فضلان وتحليلها في حين لم يفعل الباحث مثل ذلك مع المدونات الأخرى للمغربي وأبي الفداء والمسعودي والغرناطي والاصطخري وابن رسته والقزويني وابن حوقل وابن جبير والطرطوشي والغزال وغيرهم. علما أن للكتاب طبعة ثانية صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام 2007 وفيها قام الباحث بحذف صفحة الشكر والتقدير الموجه إلى سلمى خضراء الجيوسي وعلي بن تميم كما أبدل مقولة "مركزية دار الإسلام" و"صورة الآخر" بـ"المرويات" و"التمثيل السردي للآخر"

ناقدة وباحثة من العراق

لغة تقبض على العالم

أبنية الخطاب الشعري المعاصر

عايدى على جمعة

اسماعيل الرفاعي

حين

ظهرت الشكلية الروسية في الربع الأول من القرن العشرين كان هدفها الأساسي هو الإجابة عن سؤال واحد، هو: ما الذي يجعل من الأدب أدبا؟

وحاولت بكل ما أوتيت من قوة وعلى يد علماء كبار أن تكشف عن أدبية الأدب من داخله، حيث رأت أن الأدب بناء يجب على الناقد أن يكشف عن أسسه المحورية.

وجاء ظهورها كرد فعل لما كان يسود الدراسات الأدبية قبلها من تركيز كبير على ما هو خارج النص، وليس على النص، ومن هنا فقد حاولت أن تنطلق من النص وبنيته في دراساتها اللافتة، وكان لمنهجها العلمي أكبر الأثر في الحركات والمدارس الأدبية التي ظهرت نتيجة لظهورها، ومن هذه المدارس المدرسة البنيوية التي أخذت ذيوعا كبيرا.

ولكن رأى الدارسون أن التركيز على داخل النص فقط مع إهمال ما هو خارجه يعد نقصا واضحا، لأنه يجعل النص بنية مغلقة، وفي هذا الصدد يظهر بوضوح أن المنهج الشكلي يهتم اهتماما كبيرا بـ «التركيز على شكل الأعمال الأدبية لا على مضمونها أو محتواها، وعلى وسائل الخدع الفنية التي يستخدمها مؤلفو الأعمال الأدبية أكثر من الاهتمام بشئ آخر»( ).

ومن هنا فقد ظهرت مدارس نقدية جعلت نصب عينيها أن تفتح بنية النص المغلقة على ما هو خارج النص، وإذا كانت معظم المدارس التي جعلت من النص بنية مغلقة تنتمي لتيار الحداثة في النقد الأدبي، فإن المدارس التي جعلت من النص بنية مفتوحة على ما هو خارجه تنتمي إلى سياق ما بعد الحداثة.

وهنا تظهر نظرية تحليل الخطاب باعتبارها من المدارس ذات الأهمية الكبيرة في ربط النص بقائله ومتلقيه والسياق الخاص به، مما يجعل منه بنية مفتوحة على ما هو خارجه، وليس بنية مغلقة.

وقد ظهرت دراسات متنوعة شكلت مفهوم هذه النظرية، أي نظرية تحليل الخطاب، «ويمكن تمييز مظهرين أساسيين فى الدراسات الحالية للخطاب (وعلى الخصوص الخطاب الأدبى): واحد ينحصر فى اعتبار النص كحضور ممتلئ غير قابل للتعويض بحد ذاته، فهو يحاول اكتشاف نظام فى النص ذاته منشغلا بالأشكال اللسانية التى تكونه، والآخر يسلم بأن نظام النص يتوقع خارجه ويأخذ مكانه فى مستوى وضع تجريدى، ويرى أن النص هو تجل لبنية يتعذر إدراكها بالملاحظة المباشرة «( ). وتحليل الخطاب لا يغفل العناصر الثلاثة المحورية التي تنهض بإنتاج الخطاب، وهي صاحب الخطاب والخطاب ومتلقي الخطاب، كما أنه لا يغفل متعلقات الخطاب مثل السياق وغيره.

ويحمل الخطاب في داخله فجوات كثيرة جدا، فليست هناك لغة مهما كانت يمكنها القبض على العالم، وهنا يجب التنويه بأن عملية التلقي للخطاب تختلف من متلق لآخر، فلكل متلق تكونه المعرفي ورؤيته الخاصة في ملء هذه الفجوات، ويرى أمبرتو إيكو أن «النص إذا نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التى يجب ملؤها، وأن الذى أنتجه (أرسله) كان ينتظر دائما أنها ستملأ، وأنه تركها لسببين، أولهما لأن النص إوالية بطيئة أو(اقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى، الذى يدخله فيه المتلقى ولا يتعقد المعنى بالحشو إلا فى حالات التصنع القصوى والاهتمامات التعليمية المفرطة أو حالة الضغط المفرط، الذى تنتهك فيه القواعد التخاطبية العادية، ثم لكى يمر النص شيئا فشيئا من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى إذا أراد النص بصفة عامة، أن يكون مؤولا بهامش كاف، من التواطؤ والمحافظة على نفس المعنى فى مختلف أشكاله، فالنص يريد أن يساعده أحد على الاشتغال.»(1).

ومن المعروف أن للسياق الذى أنتج فيه الخطاب دورا فى غاية الأهمية فى عملية الفهم لدى المتلقى، حيث «إنه كلما توفر المتلقى على معلومات عن هذه المكونات (المتكلم/ المتلقى للرسالة/ الزمان والمكان ونوع الرسالة) تكون له حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، أى وضعها فى سياق معين من أجل أن يكون لها معنى»( ). وهنا تأتي الأهمية الفائقة للمرجعية الخاصة بالخطاب في عملية الفهم، «ويدّعى فان دايك أنه فى حين أولت الدراسات النقدية للخطاب اهتماما مكثفا فى العقود الأخيرة لبنى النص والكلام، فإنها . فى اعتقاده . لم تعِ بالقدر الكافى ضرورة تطوير العلاقات القائمة بين النص والسياق.»(2). و»تعتبر مقولتا الزمان والمكان، من بين أهم العناصر التى يتكون منها السياق، حيث لايمكننا أن نفهم أى خطاب كان بين مرسل ومرسل إليه معينين إلا بالعودة دائما إلى ظروف إنتاجه والتى نعنى بها الظروف الزمانية والمكانية»(3). وإذا كان تحليل الخطاب يهتم بسياق إنتاجه فإنه في الوقت نفسه يهتم بسياق تلقيه، فسياق التلقي في عصر ما أو فترة زمنية

ما يختلف بصورة جوهرية مع سياق التلقي في عصر آخر أو فترة زمنية أخرى، بل إننا نجد المتلقي الواحد قد تختلف قراءته للعمل الواحد إذا اختلفت ظروفه أو سياقه.

ستة أنواع من الشعر:

وقد جرى العرف على تقسيم الشعر العربي إلى ثلاثة أقسام: الأول هو الشعر العمودي والثاني هو شعر التفعيلة والثالث قصيدة النثر.

وهذا التقسيم له حسنات وله عيوب، من حسناته أنه تقسيم واضح أو تقسيم فارق، وبناء عليه يستطيع الدارس أن يمبز بين هذه الأنواع بسهولة، لأن الفروق بينها شديدة الوضوح.

ومن عيوبه أنه تقسيم يقوم على الشكل الموسيقي فقط، ومن المعروف أن الشكل الموسيقي . رغم أهميته الفائقة . ليس هو الفيصل الحاسم في قيمة الشعر.

ومن هنا فإن هذا التقسيم تقسيم شكلي لا يحمل في ذاته قيمة فنية كبيرة.

ولذا فمن الضروري البحث عن تقسيم آخر، لا يجعل من الشكل الموسيقي عنصرا فارقا، وإنما يهتم ببنية الإبداع الشعري نفسه.

وبالنظر إلى بنية الخطاب الشعري في الإبداع العربي المعاصر يمكن تلمس ستة أبنية مميزة لها: البنية الأولى هي ما يمكن تسميته «قصيدة الاستعارة» والبنية الثانية هي «القصيدة السردية» والبنية الثالثة هي «القصيدة الحوارية» والبنية الرابعة هي «القصيدة المشهدية» والبنية الخامسة هي «القصيدة الجدارية» والبنية السادسة هي «القصيدة/ الرسالة».

وشعر الاستعارة هو ذلك النوع من الشعر الذي يعتمد في جمالياته الأولى على فكرة الاستعارة، «إن الاستعارة عادة ما تدرك على أنها الصيغة الأكثر جوهرية للغة المجازية، واللغة المجازية هي اللغة التي لا تعني ما تقول»(4).

وشعر الاستعارة شعر رأسي، لا يهتم ببنية الحدث، وإنما يهتم بتصويره، فهو ساكن في هذا الاتجاه تأتي حركيته من فجائية صوره، وفي هذا النوع من الشعر يستغرق المتلقي في المتعة.

وهو شعر يتميز بالانزياح، وهذا الانزياح يظهر على مستوى العلاقات اللغوية الجزئية في الجملة، ويظهر أيضا على مستوى تتابع الجمل الشعرية، حيث يكون التتابع من مجالات تصويرية مختلفة.

أما شعر السرد فهو شعر حركي له حدث، تتداخل عناصر القصة في بنيته، ويأتي استمتاع المتلقي به من خلال تطور الحدث وفجائية النهايات فيه.

الفرق بينهما هو الفرق بين الأسلوب الاستعاري والأسلوب الكنائي.

شعر الاستعارة يعتمد على بث المشاعر، وشعر السرد يعتمد على التلميح بالمشاعر.

شعر الاستعارة يهتم بالعناصر التي تم تكريسها للشعر مثل اللغة والصورة والموسيقى وشعر السرد يطعم الشعر بالقص.

شعر الاستعارة هو الشعر الخالص.

شعر السرد هو الشعر الهجين، حيث يحمل داخل البنية الشعرية سمات البنية السردية.

شعر الاستعارة صاخب وشعر السرد هامس.

شعر الاستعارة يهتم بوحدة البيت وشعر السرد يهتم بوحدة القصيدة.

شعر الاستعارة يمزج العوالم، وشعر السرد يحافظ على العوالم.

شعر الاستعارة يهتم بالأثر الموضعي وشعر السرد يهتم بالأثر العام.

يلعب الزمن دورا كبيرا في الفرق بين شعر السرد وشعر الاستعارة، فشعر الاستعارة لا يهتم كثيرا بحركة الزمن في حين نجد شعر السرد يلعب الزمن فيه أكبر دور.

الزمن في شعر الاستعارة ربما يكون لقطات زمنية، أما الزمن في شعر السرد فهو كتلة واحدة.

المكان في شعر الاستعارة حاله كحال الزمن، أما المكان في شعر السرد فله حضور بارز.

وفي الشعر الحواري، أو القصيدة الحوارية فإننا نجد هيمنة عنصر الحوار على بناء القصيدة.

وفي هذا النوع من الشعر نجد هيمنة بنية السؤال وبنية الإجابة، وقد يكون هذا الحوار عن قرب، أو وجها لوجه، وقد يكون الحوار عن بعد.

ومن المعروف ان بنية السؤال تسجل نغمة صاعدة.

وبالنسبة للغة العربية فإن التنغيم يظهر في الجمل، وليس في الكلمات مفردة «وحسبما تنتهي الجملة - صوتيا ودلاليا - يأخذ التنغيم شكله، فالجملة التقريرية (الإثبات والنفي والشرط والدعاء) تنتهي بنغمة هابطة (5) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداتين هل والهمزة أما عند الاستفهام بهاتين الأداتين فإن الجملة الاستفهامية تنتهي بنغمة صاعدة (6) ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى، وقف على نغمة مسطحة لا هي بالصاعدة ولا الهابطة»(7).

وربما كانت القصيدة الحوارية أقرب الأنواع الشعرية للتداولية، لأنها تدخلنا في قلب الحدث منها، فنلمس طزاجته وبكارته وكيفية تشكله.

كما أنها تتميز بالتعددية الصوتية، ومن هنا فإن بها ملامح واضحة من فن المسرحية، خصوصا بنيته الحوارية المميزة.

وقد يكون الحوار في القصيدة الحوارية بين الفرد وذاته، فنراها قريبة من فن المونولوج، وقد يكون حوارا بين شخصين مختلفين فتكون قريبة من الديالوج.

كما تتميز القصيدة الحوارية بتعدد مستويات البناء فيها، فهي في الغالب لا تكون مطردة على مستوى كل الأصوات فيها، وإنما يكشف الصوت عن طبيعة الشخصية ورؤيتها للعالم.

أما شعر المشهد أو القصيدة المشهدية فهو ينهض بتوقيف الزمن وتكون حركة الزمن فيه أفقية على عكس شعر السرد الذي تكون حركة الزمن فيه رأسية.

المكان في شعر المشهد له أكبر حضور، ويمثل كتلة واحدة.

تنحسر الشخصيات في شعر المشهد، وفيه يتم الحفاظ على العوالم.

وفي القصيدة الجدارية يتم تفاعل القصيدة مع فن الجداريات، ومن هنا فإن بنية الخطاب فيها تحتوي على ملامح فنين مختلفين: الأول فن الشعر والثاني فن الرسم، ولذا يلعب التشكيل البصري فيها دورا كبيرا.

أما شعر الرسالة فتظهر فيه طبيعة الرسالة وبنيتها الفنية ممتزجة بطبيعة القصيدة وبنيتها الفنية.

ولا يمنع بطبيعة الحال أن توجد كل هذه الأنواع الستة في القصيدة الواحدة، وهذا ما نجده في كثير من المطولات الشعرية في العصر الحديث، خصوصا القصائد اللافتة في تجربة الشعر الحر أو شعر التفعيلة، على نحو ما نجد في مطولات صلاح عبد الصبور الشهيرة مثل قصيدة «مذكرات الصوفي بشر الحافي» ففيها الاستعارة وفيها الحوار وفيها السرد وفيها المشهد.

ناقد وأكاديمي من مصر

هوامش

آرثر إيزا برغر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م، ص72..

(1) تزفيطان تودوروف ، مفاهيم سردية ، ترجمة عبد الرحمن زيان، منشورات الاختلاف، ص24.

(2) مجموعة باحثين ، نظرية الأدب: القراءة . الفهم . التأويل، الطبعة الأولى، ترجمة د أحمد بو حسن،الرباط، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، 2004، ص32.

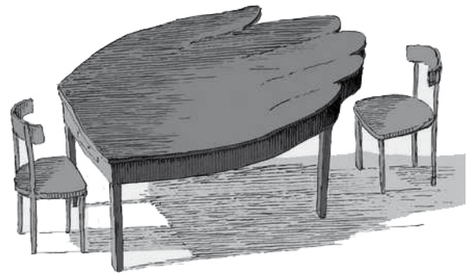
(3) محمد خطابى، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الطبعة الأولى، المركز الثقافى العربى،المغرب، 1991، ص297.

(4) مناهج التحليل النقدى للخطاب، تحرير روث فوداك ، ميشيل ماير، الطبعة الأولى، 2088، ترجمة حسام أحمد فرج، عزة شبل محمد، المركزالقومى للترجمة، 2014، ص40.

(5) حكيمة حبى، السياق التداولى فى كليلة ودمنة لابن المقفع، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، فسم اللة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة مولود معمرى بتيزى وزو، الجزائر، ص58.

(6) تيرنس هوكس، الاستعارة، ترجمة عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، العدد 2733، الطبعة الأولى، 2016، ص12

(7) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص127



ذلك "القانون الأسود" يقيم الدّليل على أنّ العقد الاجتماعيّ هو تصوّر نظريّ لا يخضع لأيّ فعل تشريعيّ قائم عبر التّاريخ، أمّا "العقد العرقيّ" فبيّن واضح ملموس ومتكرّر، إذ اجتمع الأوروبيّون على اختلاف تخصّصاتهم، علماء أو سياسيّين، رجالَ دين أو قانون، على إقامة فرق جوهريّ بينهم وبين الآخرين، أي بين البيض وغير البيض. وحقّ الأجانب الذي تعلّم المواطنون الأوروبيّون اعتباره من تحصيل الحاصل ليس سوى صورة معاصرة من العقد العرقيّ ■

عقد اجتماعي سعيًا للمساواة أم عقد عرقيّ رغبة في الهيمنة؟

أبوبكر العيادي

تنوع الأجناس وأبعاد الكتابة

عند أبي بكر العيادي

نورالدين أحمد بنخود

هذا الكتاب الجماعي يضمّ مجموعة من الأبحاث تدور كلها على مدوّنة كاتب تونسي بارز بدأت منشوراته الأدبيّة تظهر في تونس والوطن العربي منذ أواسط الثمانينات، إنّه الأديب أبوبكر العيّادي صاحب التجربة الثرية في شتى الأجناس الأدبية. يقول عنه آدم فتحي أحد شعراء تونس الكبار: " ظلّ مثابرا على الكتابة يحاول كسر الطوقيْن: البعد والصمت. وها هو ينجح في ذلك منوّعا نشاطه في القصّة والرواية والترجمة وأدب الطفل والأدب الشعبي والكتابة للوسائل السمعيّة البصرية، مثريا مدوّنته بالعمل تلو الآخر، منتزعا احترام النقّاد والقراء. ولعله ما كان ينجح في كل ذلك لولا وفاؤه لميزته الرئيسيّة: "عُريه"، أي صدقه الذي عرف كيف يجعل منه رؤية جماليّة طبعت لغته وأسلوبه، فإذا هما ألصق ما يكونان به من جهة الاقتصاد في "البهرج".

في الحقيقة ليس يسيرًا أن نوجز في تقديم سيرة ثقافية وأدبية مثل سيرة العيّادي، فهو الذي اختار التعليم في بداية حياته المهنية، وعمل في مدارس تونس وليبيا فترة من الزمن، وكان في قلب الحياة الأدبيّة التونسية منذ عقود من خلال إشرافه على الملحق الأدبي لجريدة "الصباح" التونسية، وعلى مجلة "قصص" التي يصدرها نادي القصّة بتونس. وفي منفاه الاختياري بفرنسا منذ 1988، آثر الابتعاد عن التعليم والتفرغ للكتابة والصحافة، حيث داوم النشر في تونس وخارجها، وقد جمع مختارات من مقالاته الأدبية والفكرية في كتب عديدة، نذكر منها: العتق والرق، معارج الفكر، رسائل باريس، نقاط على بعض الحروف، نحن والآخر، في الأدب الروائي، أصداء الساعة...

كما تعاقبت منشوراته السرديّة، فله في القصّة القصيرة: دهاليز الزمن الممتدّ، حكايات آخر الليل، حكاية شعلة، الضّفّة الأخرى، حقائب الترحال، جمر كانون، لعنة الكرسيّ، قرية البهاليل. وفي الرواية: لابس الليل، زمن الدنّوس، مسارب التيه، الرجل العاري، آخر الرعية، ورقات من دفتر الخوف، الرواية قدّس الله سرّها، الانتظار. وفي روايات اليافعين: متاهة الأزمنة، رحلة أمان العنبري، عازف الكمان، الحوت الأزرق، ملكة الرياح. كما ألف للأطفال مجموعة من القصص والمسرحيات والسيناريوهات الإذاعية والتلفزيونية، فاز بعضها بجوائز عربية ومتوسطية، إضافة إلى مؤلفات أخرى بالفرنسية، وضعها للتعريف بالموروث الشفوي التونسي والقصص العربي القديم.

أمّا في الترجمة، فله رصيده زاخر بلغ حتى الآن خمسة وثلاثين عنوانا، شملت قصصا وروايات وكتبا فكرية لكبار الكتاب والمفكرين في العالم، آخرها "محور الذئب - من سيبيريا إلى الهند على خطى الفارّين من الغولاغ " الذي توّج بجائزة ابن بطوطة لترجمة أدب الرحلة سنة 2023.

Francine Kaspar

قد لا نحتاج إلى مزيد تفصيل القول لنتبيّن أنّ تجربة العيادي الأدبية تجربة ثريّة جدا، من حيث كثرة إصدارتها، ومن حيث تنوع أجناس الكتابة فيها. ولا شكّ في أنّ تاريخ الأدب العربي الحديث والمعاصر لم يحتفظ إلاّ بعدد قليل من الأدباء الذين كتبوا بمثل هذا التنوع في الأجناس والأشكال، وبمثل هذا الرصيد من المنشورات في كل جنس. فليس من اليسير على أيّ كاتب أن يكتب في فنون كثيرة، وأن يطوّر تجربته في كل فن من خلال خوض مغامرة متواصلة في الكتابة والنشر. وليس من اليسير على أيّ كاتب أن يجمع بين الكتابة للكبار والكتابة للأطفال واليافعين، بل أن يخوض مغامرة الكتابة المسرحية الموجهة عبر الخشبة إلى الأجيال الناشئة. وليس من اليسير عند المجرّبين لمعاناة السرد أن ينتقل الكاتب باستمرار بين الأقصوصة والرواية، ويسعى في كلا الجنسيْن إلى أن يتعهّد أدواته الفنية حتى لا يكون التراكم النصّي مجرد تكرار واستنساخ.

المؤلف كاتب مقال

لا شكّ في أنّ عدد الكتب التي أصدرها العيّادي جامعا فيها مقالاته التي كانت قد نشرت في الغالب في دوريّات عربية ينبئ بمقدار اهتمامه بالكتابة في هذا الفنّ ووعيه بقيمته الفنية والثقافية. وكان واعيا أيضا بمنزلة أدب المقالة في مرحلة من مسار الأدب العربي الحديث قبل أن تطغى عليه أجناسٌ أدبيّة أخرى كتابة وقراءة ونقدا، وخاصة الرواية. جاء في مقدّمة كتابه " هل التاريخ محكمة؟ القراءة دون مقدّمات نظريّة": "أمّا الكاتب، فيطيب له، في هذه المرحلة التي انصرف فيها السواد الأعظم من الكتاب والشعراء إلى الرواية، أنْ يعود إلى جنس أدبي بلغ أوجه في منتصف القرن الماضي مع مارون عبّود وميخائيل نعيْمة وطه حسيْن وسلامة موسى، هو أدب

المقالة، ليناقش بعض القضايا الأدبيّة والفكريّة التي تثار هنا، في فرنسا، وهناك، في موطنه الأصلي، لعلها تجد صدى لدى القارئ الكريم، وتسْهم ولو بقدر ضئيل، في تحريك السواكن."

والحقيقة أنّ الوعي عند الباحثين العرب بالمقالة جنسا أدبيّا ليس مقاربا لحجم المدوّنة العربيّة في هذا الجنس وتنوع أشكالها الإنشائيّة وموضوعاتها وتجارب كتابها. وآية ذلك أنّ الكتب التي كثيرا ما تعلن عناوينها عن الاهتمام بالأدب العربي الحديث أو النثر الأدبي الحديث أو الأدب والنثر في هذا القطر العربي أو ذاك، من النادر أن تكشف عن وعي أجناسي جليّ بحضور فن المقالة حضورا إبداعيّا لافتا ومتنوّعا ومختلفا. ولعلّ وجها من هذا الإشكال يعود إلى طبيعة هذا الجنس من الكتابة الذي يبدو متخذا، مثل بعض الأجناس الأدبية كالسّيرة والمذكّرات، موقعا على أطراف الدائرة الأدبية، ممّا يجعله معرّضا باستمرار إلى الحشر في دوائر أخرى من الكتابة، كالكتابة التاريخية أو السياسية أو الدينية أو غيرها، وخاصة إذا لم يحرص الكاتب على جمع مقالاته المنشورة في الدوريّات.

كتب أبوبكر العيّادي في هذا الفنّ، مثلما كتب عدد من المبدعين العرب في الشعر والسرد. ومن هؤلاء يمكن أن نذكر: غادة السمّان ونزار قباني ومحمود درويش وجمال الغيطاني وإلياس خوري وغيرهم. ولقد بدأت تجربة الكتابة عنده منذ ثمانينات القرن العشرين لمّا كان يكتب في صحيفة "الصباح" اليوميّة التونسيّة في ركن أسبوعي سمّاه "قطراتٌ من الضوء". ثمّ تواصلت تجربته أثناء إقامته بفرنسا على صفحات دوريات عربيّة أخرى في المهجر والوطن، مثل جريدة "العرب" ومجلة "الجديد" وصحيفة "أخبار الأدب" وغيرها. وكتب العيّادي الجامعة لمختارات من مقالاته تكشف أنّ هذه المدوّنة المقاليّة متنوّعة الموضوعات، خاضعةٌ نصوصها لمقتضيات النشر في الدوريّات وقيوده المختلفة، متأثرة في طرائق القول بالظروف الثقافية والسياسيّة في الوطن العربي والعالم، وذلك كله ممّا يتصل بالكتابة المقاليّة عامّة. فثمّة من هذه الكتب ما محّض للنظريّة الأدبيّة، ونعني خاصة كتابه "في الأدب الروائي". وقد تناول فيه إشكاليات عديدة تتصل بالسرد والتخييل والفن الروائي وإنشائيّته وأجناسه الفرعية. ولكنه قد تناول هذه المسائل الأدبية وغيرها في مقالات نشرت في كتب له أخرى، وخاصّة في كتابه "هل التاريخ محكمة؟" ومن مجاميعه المقاليّة ما كان دائرًا على متغيّرات الوضع السياسي التونسي والعربي، وخاصّة مع الانتفاضات الشعبيّة سنة 2011 وما بعدها. وذلك ما دارت عليه نصوص كتابه "العتق والرقّ: مقالات في ثورات الربيع العربي وما تلاها".

واذا كان من الخصائص الإنشائية للمقالة خطاب المؤلف المباشر إلى القارئ، وطرح القضايا المختلف فيها، وذكر الوقائع، والجدل الصريح في هذه المسألة أو تلك، والاستناد إلى الوثائق أحيانا، والسعي عبر الحجاج بأساليبه المتنوّعة إلى التأثير والحمْل على الاقتناع، فإنّ العيّادي يبدو في هذا الكتاب، أكثر من أيّ كتاب مقاليّ آخر، مقاتلا من أجل الحرّية، قوي الصوت، شديد العزم في فضح الأنظمة السياسية المنهارة، وممّن تحالف معها من الداخل والخارج، وفضْح من سمّاهم في أحد العناوين "ثوّار الساعة الخامسة والعشرين"، وخاصة قادة الحركات السياسية الدينيّة وأتباعهم، مجادلا مجرّدا الحجّة بعد الحجّة لمناقشة هذه المسألة أو تلك ممّا أثارته هذه الانتفاضات والمواقف منها، وما تأسّس عليها من حكومات وممارسات سياسيّة. ومع أنّ هذه المقالات قد تفاعلت مع المتغيّرات السياسية اليوميّة في الوطن العربي والعالم، وهو ما جعلها تخضع للغة انفعالية أحيانا وردود فعل ومواقف فوريّة، فإنّ الكاتب قد حرص على محاصرة الانفعال بهدوء القول التحليلي، وذهب إلى الجدل المباشر مستعينا بأمثلة من التاريخ للمقارنة، وأقوال لفلاسفة ومفكرين وعلماء النفس والاجتماع وغيرهم، وشواهد نصّية من الشعر والرواية. وهو ما لوّن الكتابة بأساليب أدبيّة وارتفع بالخطاب من جدل المواقف الفورية إلى التفكير في المسألة في أفقها الإنساني المتجاوز لحدود المكان والزمان. وفي مقالات كثيرة أخرى، مال العيّادي إلى علاقة مختلفة مع جمهور القراء العرب، تتباعد عن الصدام المباشر والجدل الساخن، وتتخذ نزعة تثقيفيّة وتنويريّة. وذلك ما نتبيّنه في نصوص كتبٍ له، مثل "معارج الفكر: إطلالة على الثقافة الأجنبية"، و"رسائل باريس: مقالات في الفكر والسياسة"، "أصداء الساعة: قراءات في الفكر الغربي الحديث"، ففي مقالات هذه المجاميع، يبدو العيّادي حريصا على تعريف القارئ العربي بآخر الإصدارات في المجال الفرنسي والغربي عامّة، والقضايا التي أثارتها والمناقشات التي ولدتها في علاقة بمسار الفكر الغربي وتحولاته، وتجدّد إشكالياته بتأثير متغيرات الظروف الجديدة والحوادث التي تعيشها أوروبا والعالم. والعيّادي يبذل جهدا واضحا في تقديم منهجي لأفكار هذا المفكّر أو ذاك، وآراء بعض الموافقين والرافضين، وفي بيان الصلة بين الكتابات الجديدة والأطر الفكرية القديمة والحديثة، في حدود ما تسمح به المقالة والخطاب الصحفي. ولكنّه لا يتردّد في بيان موقفه أو تدقيق فكرة يعرضها ويبيّن حدودها أو تناقضها، كقوله بعد عرْض كتاب عن تاريخ الإرهاب وجذوره الأوربية: "والكاتب هنا، رغم تنبيهه، عند سرْد محاولة اغتيال نابليون، بأنّ المنتصرين هم الذين ينعتون خصومهم وأعداءهم بالإرهابيين، يخْلط بين من يحمل السلاح لدفع الغاصب وتحرير الوطن، وبين من يغتال الأبرياء للتنديد بجوْر حاكم أو تحقيق مأرب شخصي أو فئوي. فالمدافعون عن أهلهم وحرمة ترابهم أو الساعون إلى طرد المحتلّ هم في كل الشرائع مناضلون ومقاومون ومجاهدون..." (معارج الفكر، ص 32).

ومن نافل القول الإشارة إلى أنّ موقف كاتب المقالة لا يقتصر على ضرب من التعليق المباشر، وإنما يتلقّاه القارئ أيضا في طرائق العرض وتزاوج التحليل والسرد، وطرائق الاستشهاد بالنصوص وضروب من الأسئلة تحمل على الشك وتدعو إلى التفكير.

السارد التجريبي

إنّ ما لاحظناه من تنوع فنون الكتابة التي أسهم أبوبكر العيّادي بالإبداع فيها، فأثرى المدوّنة الأدبية العربية بنصوص كثيرة، ليدل على أنّ الكتابة عنده مغامرةٌ مستمرة، تنبني على وعي عميق بضرورتها الإنسانية ومقتضياتها الثقافية والفكرية والفنية. ولا شكّ في أنّ قارئ كتب العيّادي المقالية ومترجماته لعيون الرواية العالمية يدرك إلى أيّ حدّ هو قارئ نهم لما يكتب في الأدب والنظرية الأدبية والاتجاهات الفكرية والفلسفية والتاريخية والتحاليل الاقتصادية والسياسية وغيرها. وهذا الاطلاع المستمرّ على أوجه من حيويّة الفكر الإنساني المعاصر يبني معرفة نامية متوسّعة، ويدعو إلى مزيد من التفكير في الفن والأدب والكتابة موضوعات وطرائق في القول والبناء ومقاصد ووظائف. إنّ مغامرة الكتابة رفضٌ للقواعد المفروضة على التفكير الحرّ، وبحثٌ لا يني عن الشكل الدالّ وطرائق القول المناسب.

بدأت كتابات العيّادي الإبداعية تصدر للجمهور أواسط الثمانينات. وكان الأدب التونسي، قد قطع شوطا، على غرار الأدب العربي كله، في مسار تجريبي يقوم على محاولات متنوّعة في تجديد الأشكال الشعرية والسرديّة. ونحن نجد بعض المحاولات في تحقيب مسار الكتابة القصصية والروائية في تونس وتصنيف اتجاهاتها...

وبصرف النظر عن اختلاف التصنيفات أو تقاربها النسبي أحيانا، وتنوع مقارباتها وزوايا النظر، فإنّ ما يهمّنا، ونحن نحاول أن نتبيّن موقع تجربة أبي بكر العيادي الإبداعية في مسار الكتابة القصصية والروائية التونسية، هو أن نؤكّد في المستهلّ أمرا لا يجد الكثير من الاختلاف حوله، وهو ما قامت به حركة الطليعة أواخر الستينات وبداية السبعينات من تأثير عميق في الكتابة الأدبية التونسية، رغم ما اتسمت به بعض نصوصها الأولى عند روّادها، وخاصة في الشعر، من "مبالغة " في نظر بعض الدارسين، في نسف المعهود من الكتابة، ومفارقة أحيانا بين شعارات "الثورة" الفنية والمنجز الفني "الثوري". يقول أبوبكر العيادي في مقال له بعنوان "الطليعة والمؤخّرة" متحدّثا فيه عن حركات الطليعة التي ظهرت في الوطن العربي في الستينات:

"... أفرزت تجاربَ جريئة تقطع مع السائد، وتأمّلا نظريا كان من غاياته التأسيس لذائقة جديدة، ورؤية للفنّ تلائم عصرا لا يني يتسارع [...] وقد عدّت إنجازاتها في حينها نخبوية، وهو ما يعني اقتصارها على من أوتي حظًّا من المعرفة، وكأنّ الفنّ يمكن إدراكه دون خلفيّة ثقافيّة ومعرفيّة. ولكن رغم ما اشتمل عليه بعضها من غموض وألغاز ورموز عصيّة على الفهم يحتاج فهمها إلى جهد مخصوص، فقد كان لها فضل الجهد المبذول، وسبق المغامرة، وإباء الركون إلى المنجز، وغنم الفاتحين" (العيّادي، هل التاريخ محكمة؟ القراءة دون مقدّمات نظريّة). لقد استمر الاتجاه التقليدي في الكتابة دون شك طيلة السبعينات وما بعدها، ولكنّ الكتابة القصصية والروائية قد انطلقت باحثة عن لغة سرديّة جديدة ومتجدّدة، وأشكال نصية وطرائق في السرد تكشف من جهة عن طموح إلى كتابة قصصية وروائية عربية متباعدة عن النماذج الغربية المهيمنة، ومعبّرة عن خصوصية الانتماء الحضاري، وتحمل من جهة ثانية وعيا تاريخيا حادا بدور الكاتب العربي والمثقف في مجتمع يعاني قطريّا من الاستبداد السياسي والاستغلال الرأسمالي وما يحيط بهما من طبقات طفيْلية، ويعاني قوميّا من اندحار مستمر أمام حصار "الاستعمار الغربي الجديد" بوسائله الناعمة والخفية حينا، الاقتصادية والسياسية والثقافية، وانكشاف قوته الاستعمارية القديمة حينا آخر، ضربا عسكريا مباشرا للقوى

الوطنية، ودعما واضحا وصريحا للكيان الاستيطاني الصهيوني.

يبدو العيّادي بعد تجربة طويلة في كتابة الأقصوصة والرواية أنّه اختار عن وعي وإصرار أن يكتب السرد بلغة عربيّة فصحى معاصرة، تتباعد في الغالب عن تجارب تونسية وعربية رأت أنّ من الضروري أن تكون لغة السرد، وخاصة الحوار بين الشخصيات، منفتحة على اللهجات العربية المحلية في ضرب من الإيمان الصوفي بـ"الصدق الفني". ولكنّنا مع ذلك لا نعدم عنده في السرد أو الحوار شذرات لهجيّة تبدو لُمَعًا منشدّة، على اختلاف وظائفها النصية، إلى شواغل الكاتب ومقاصده عبر الكتابة في علاقة بواقعه الاجتماعي والسياسي. وتتباعد لغة العيّادي أيضا عن تجارب تونسية اختارت أن تجلب اللغة العربية التراثية إلى الكتابة السردية المعاصرة، كما نجد ذلك عند فرج الحوار والمرحوم صلاح الدين بوجاه في نصوصهما الروائية الأولى، تأثرًا بمحمود المسعدي، رغم أنّ قارئ العيادي لا يغفل عن كون لغته ليست عارية في الغالب من جمال فصاحة عربية، تبدو أحيانا معتقة، ولكنها في الحقيقة متولدة من معرفة عميقة بأسرار اللغة في تاريخها الأدبي والثقافي الطويل. ويبدو ذلك اختيارًا فنيا نابعا من إحساس حادّ بالانتماء. يقول في حوار معه منشور بمجلة "العربي" (العدد 65): "أنا أؤمن بأنّ اللغة هويّة، ومن لا هويّة له لا مستقبل له. وسواء أقمت في باريس أو في غيرها من المدن الأجنبية فلن أبدع إلاّ بلغتي".

إنّ هذه اللغة السرديّة التي تبدو في ملتقى تجاذب بين الوعي بالهوية والإصرار على إعلان الانتماء من جهة، والوعي بصراعات الواقع المعيش والإنصات إلى أصوات المعذّبين في وطنه وفي كل الأرض من جهة ثانية، قد كانت المجال الرحب لتعدّد الأصوات وأجناس الخطاب، من أكثرها إيغالا في التراث إلى أكثرها التصاقا باليوميّ والشعبي، شعرًا وأمثالا وحكايات وخرافات وأغانيَ وأقوالا سياسية ودينية وأدبية وفنية وفلسفية.

فإذا نظرنا في الأبنية القصصية والروائية وطرائق السرد في مدوّنة العيّادي، تبيّنّا أنّ هذا الكاتب لا تتالى نصوصه السرديّة على وتيرة واحدة. ففي الرواية، يبدو مرة ميّالا إلى السرد الكلاسيكي، من حيث الصوت السردي الذي يتكفل به الراوي الخفي العليم، ومن حيث زمن الخطاب حيث يساير السرد الحكاية من مبتدئها إلى منتهاها، مع ضروب من الارتداد والإضمار، وحيث يسمح للراوي موقعه التبئيري بالانتقال بين الظواهر والبواطن، وإضاءة ما يمور في نفوس الشخصيات من هواجس وأحاديث ذاتية. وهذا ما نتبيّنه في روايات، مثل "لابس الليل" و"زمن الدنوس". وقد يتحكّم التداعي في البناء الروائي، كما في رواية "ورقات من دفتر الخوف"، فإذا بالراوي الشخصيّة، أو الراوي المشارك، يعيش، وهو يروي بضمير المتكلم، زمنيْن يتداخلان في وعيه فيتداخلان في خطابه السردي، إذ تذهب به بعض أحداث حاضره إلى صور من الماضي فيستعيد باستمرار عبر الذاكرة تفاصيل متفرّقة من حياته وحياة غيره. وكانت رواية "الرجل العاري" أيضا من هذا النمط، بل هي أبلغ في تداعي الأفكار وتوالد الذكريات التي يرحل فيها الراوي الشخصية بضمير المتكلم رحلات مشوشة إلى الماضي، وينتقل عبر الذاكرة من وجه إلى وجه، ومن مكان إلى آخر، وهو لا يغادر ليلته ولا غرفة مكتب أراد أن يكون منبع نص لم يكتب بعد، فلم يفعل غير التنقل بين مشاريع كتابة. وكذلك يفعل الراوي الخفي متحدّثا عن هذه الشخصيّة، كاشفا أغوار نفسها، مرتحلا معها إلى صور متداخلة من ماضيها. ومع هذا التداعي الحرّ الذي بعثر الانتظام المعهود في السرد الكلاسيكي، ومع هذا التناوب بين صوتيْن سرديّيْن، كان التوازي بين فصول قصيرة شعرية وفصول سرديّة، ممّا يجعل القارئ يخرج من القراءة السلبيّة المطمئنّة إلى التفكير في انسجام النص وعلاقات الأصوات وأجناس الخطاب بعضها ببعض، والتفكير مع الكاتبيْن، الداخلي المتخيل والحقيقي صاحب الكتاب، في الكتابة ودواعيها وأبعادها. وقد يقوم الخطاب الروائي على تعدّد الرواة، فتتعدّد الأصوات الراوية بضمير المتكلم، وتتعدّد وجهات النظر في سرد الحكاية، فإذا بمرويّ هذا غير مرويّ ذاك. وهذا ما نتبيّنه في رواية "آخر الرعيّة". أمّا العوالم الحكائيّة في نصوص هذه المدوّنة، فليست متجانسة دائما. إنّ عالم الحكاية في رواية العيّادي هو في الغالب عالم واقعي بشخصياته وأحداثه وتحولاته، منفتح على الواقع التونسي، والعربي عامّة، مهموم بتفاصيل الحياة اليوميّة ومعاناة الفئات الاجتماعيّة في المدن الكبرى خاصة، ومعاناة الأفراد والجماعات من تحالف سلطات الاستبداد ورأس المال الطفيلي المتغوّل. ولكنّ القارئ يكتشف في رواية، مثل "آخر الرعيّة"، كيف يخرج به الكاتب، في مستوى العالم الحكائي، من واقعه المعاصر إلى زمن تاريخي غير محدّد وفضاء اجتماعي وسياسي تبدو علاماته ممحوّة أو غائمة. والقارئ لا يغفل عن

Francine Kaspar

كون الكاتب يتباعد في نصّه هذا عن الرواية التاريخية في شكلها التقليدي أو التجديدي، فما البلد "المنفلت من الجغرافيا" كما أعلن الكاتب في إحدى عتبات الرواية، وما الزمن الذي تجتمع فيه الأزمنة التاريخية، ماضي السلطنة والرعيّة وحاضر القنوات التلفزية والقنابل، إلاّ حدود عالم متخيّل لا يستطيع القارئ النبيه إلاّ أن يتبيّن فيه وطنا عربيّا يستمرّ في حاضره الماضي الموغلُ في عصور الاستبداد، والمتجدّدُ مع كل عهد، ويتبيّن فيه عالم الإنسان الذي يكاد لا ييأس ، وهو ينتظر الخروج من زمن الرعيّة إلى زمن المواطن.

أمّا في الأقصوصة، فيبدو أبوبكر العيادي أميل إلى المغامرة، وأكثر جرأة في تنويع أشكال السرديّة. لقد تنقّلت أقاصيص العيادي بين عوالم حكائية مختلفة، فمن عالم الريف، كما في الغالب من أقاصيص مجموعتيْه "حكايات آخر الليل" و"حكاية شعلة"، إلى عالم المدينة الأوربية كما في الكثير من أقاصيص مجموعتي "الضفة الأخرى" و"حقائب الترحال". ومثّلت مدينة تونس المجال الذي تحرّكت فيه الشخصيات القصصية في مجموعات أخرى. وكانت شخصيات العيادي في هذا المجال أو ذاك شخصيات طحنتها سلطة قاهرة وأدمتها المعاناة والخيبة، سواء تلك الواعية الرافضة أو تلك المسالمة المستسلمة. لقد كان السرد القصصي عند العيّادي، كما هو أيضا سرده الروائي، منغرسا في واقع اجتماعي وسياسي كثير الشروخ والجروح. ولعلّ أكثر الجروح إيلاما متولدٌ من علاقة السلطة بالأفراد والجماعات. وهو الهمّ الذي لازم العيّادي في الكثير من نصوصه السرديّة. ولذلك كانت صورة بعض الشخصيات أمام السلطة ورموزها، الشرطة والعمدة والصحافة وغيرها، هي صورة المتهم في أمانته ووطنيّته حتى يُثبت براءته. وكانت العلاقة بين الطرفيْن علاقة مواجهة تبدو أحيانا ملحميّة حين تنهض الجموع عن وعي بواقعها وإصرار على التغيير، وتبدو مرّاتٍ كثيرةً ذاهبة بالأفراد إلى حالات من الشعور بالانسحاق والجنون وفقدان الوعي بالكيان الإنساني. هذه الهموم السياسية والاجتماعية تثقل كاهل العيادي المثقف والمواطن من خلال وعيه الحاد بما يجري قطريّا وقوميّا، فتستحيل الكتابة شكلا من مغالبة الاختناق والصمت والبحث عن فضاء، فيه يتنفس وينطق، قبل أن تكون شكلا للبحث عمّن يشاركه الوعي وضرورة التعبير والمواجهة. وقد تجلى ذلك في نصوصه بطرائق متعدّدة.

لقد حرص أبوبكر العيّادي على جماليّة الوضوح. وفي ذلك انسجام مع رؤية جمالية وفكرية وسياسية يتبيّنها القارئ من النصوص نفسها، ولا يكون في حاجة إلى أن يكتشفها من خلال نصوص للكاتب نظريّة موازية، فقد تباعد عن الغموض الذي يقارب الإبهام، وعزف عن الإغراب في بناء فضاء الحكاية وأعمال شخصياتها، وآثر البيان في بناء الخطاب القصصي صوتا سرديّا وطرائق في السرد. ولكنّ جمالية الوضوح لا تعني الانسياق في ضرب من

السرد التسجيلي، وسطحيّة النقل المباشر للواقع المرجعي بدعاوى فنية واقعية ذات مرجعيّات أيديولوجيّة. وإنما كان العيّادي في هذه التجربة القصصية الطويلة، كما تتجلى من مختلف المجموعات المنشورة إلى حدّ الآن، منشغلا أيضا بفنّ السرد، وقاعدته الأساسيّة الأولى: كيف يشدّ الراوي المروي له عبر طريف الحكاية وأسلوب سردها، وكان منشغلا بالأقصوصة من حيث هي فنّ وإبداع أدبي له مقتضياته الأجناسيّة دون شكّ، وله آفاق من التوسّع والتنوع والاختلاف. ولذلك تنوّعت طرائق السرد والبناء في نصوص هذه المجموعات، يبدو بعضها أميل إلى البناء الكلاسيكي المألوف، ويبدو الكثير منها مجالا للبحث التجريبي الذي يأنف من القواعد المسطّرة ويجتهد في توليد الشكل المناسب. فبنى الأقصوصة في نصوص كثيرة على أشكال متنوّعة من تعدّد الرواة والأصوات. وأفاد من السرد العربي القديم صوار من بناه السردية، فكان محاكيا لبعضها في توظيف فني ودلالي مخصوص، ومحوّرًا لبعضها الآخر في ضروب من المحاكاة الساخرة من الذات الفردية والجماعية وخطابها ورؤيتها للعالم. وذهب في أقاصيص إلى ألوان من تنويع الضمائر، والبناء المقطعي، والمزاوجة بين الواقعيّ والغرائبيّ، واستدعاء صور من السرد الشفوي في رواته ومجالسه وأسماره وحكاياته وطرائق القول فيه.

إنّ الناظر في مجمل ما أصدره أبوبكر العيّادي حتى الآن من مجموعات قصصية وروايات لا يشكّ في حرص الكاتب على السفر إلى عوالم حكائيّة مختلفة والتنويع في طرائق الكتابة. فمن العسير أن نحقّب مسيرته الإبداعية بحدود فاصلة بين سرد كلاسيكي وسرد تجريبي. بل إنّ نزعته التجريبية لا تضعه في ضرب من التجارب الكتابية المضادّة، أو الموغلة في التجريب حدّ التطرّف، كما فعل بعض القصّاصين أو الروائيين التونسيين، وخاصّة في مبتدأ رحلتهم الإبداعية وطموحهم إلى المخالفة والتميّز وإثبات الذات. لقد كان أبوبكر العيّادي ذا مسار تجريبي معتدل، قوامه التوازن والتناسب بين الكثافة الشكلية والعمق الدلالي والمقروئيّة. ولذلك كانت لغته من الفصحى المعاصرة، بل المطعّمة أحيانا ببعض العبارات من اللهجات العربية، التونسية أو المصرية أو الشاميّة، فلم يغال في الاستفادة من الفصحى العتيقة، رغم جميل معرفته بها، ولم يفضّل بناء نصوصه على أساليب السرد القديم، أو المبالغة في الاقتباس من نصوص التراث، رغم واسع اطلاعه على عيونها. لقد اختار أنْ يضمّن بعض نصوصه الروائيّة، مثل "مسارب التيه" و"آخر الرعيّة"، شواهد من الشعر العربي القديم على لسان الراوي أو الشخصيّة القصصيّة، بل إنّ مقوّما من مقوّمات الخطاب الروائي في "الرجل العاري" يتأسّس على جدليّة السردي والشعري، ويتجلى من خلال التوازي بين مقاطع شعرية ومقاطع سردية، بل التواشج الحكائي بين هذه وتلك، وهذا فضلا عن تضمينات شعرية وبناء النثر السردي نفسه على الشعرية، في ضروب من الإيقاع والتشكيل التصويري. وقد تكون هذه الجدليّة نفسها بين السردي والشعري أكثر تجلّيا في أقاصيص كثيرة من مجموعات العيّادي، بالنظر خاصة إلى قيام إنشائيّة الأقصوصة على الإيجاز والتكثيف. ولعلّ ذلك يرحل بنا إلى ظاهرة أشمل تتصل بعمق التحاور بين الفنّ الأدبي ومختلف الفنون. ولهذه الظاهرة تجليات في مدوّنة العيّادي، ونعني خاصّة هذا الحوار مع السينما في رواية "زمن الدنّوس"، وهذا الحوار مع فنّ الرسم والفنون التشكيلية، وهو ما يتبيّنه القارئ في رواية "آخر الرعيّة"، وكذلك في رواية "الانتظار"، وبعض النصوص القصصية.

إنّ حوار النص السردي عند العيّادي مع الفنون قد يقدّره القراء والباحثون بدرجات مختلفة من التجلي والعمق والتأثير في الكتابة السرديّة، ولعلهم لا يغفلون أيضا عن كونه وجها من انعكاس النص السردي على نفسه وشكلا من الخطاب الميتاسردي حيث يتفاعل الخطاب القصصي أو الروائي والخطاب على القصّ. وهذا الخطاب الانعكاسي، إن كان في الحوار مع الفنون غائما أو مختلا، فإنّه يبدو جليّا بارزا في ما سمّي بـ"الرواية في الرواية "، حيث تكون الكتابة حدثا من أحداث الحكاية المرويّة، ويحدث التداخل بين القصّة المتخيّلة وقصّة كتابة تلك القصة، ممّا يجعل النص فضاء لالتفات الرواية إلى كينونتها الإنشائية، وتفكير الروائي، وإن بشكل مراوغ وغير مباشر، في السرد وقضاياه، والكتابة وما تطرحه من إشكاليات التولد والتحقّق والتواصل والوظيفة. وهذا ما يتبيّنه القارئ في رواية العيّادي "الرواية قدّس الله سرها".

الالتزام، أو الصراع مع النفس الأمّارة بالحرية

رغم أنّ هذا المصطلح، "الالتزام "، قد استبعد منذ عقود من مجال الدراسات الأدبية والفنية، بعد أنْ ارتبط طويلا بمذهبيْن في الأدب والفن رائجيْن في أواسط القرن العشرين، "الواقعية الاشتراكيّة" و"الوجوديّة"، فإنّ مدوّنة العيّادي القصصية والروائيّة تكاد تدفع القارئ إلى التفكير فيه. لقد كان منذ كتاباته الإبداعيّة الأولى حاملا هموم شعبه الاجتماعيّة والسياسيّة، مصوّرا معاناة القرى والأرياف، والأحياء القصديرية على هامش المدن الكبرى، والفئات الاجتماعيّة الفقيرة. لقد قامت روايتاه "لابس الليل" و"زمن الدنّوس" على تواصل في العالم الحكائي بشخصيّاته وأمكنته والكثير من تفاصيله، ولعلهما نصّان من ثلاثيّة روائيّة، قد تكتمل بالنص الثالث، فتكون الفترات الفاصلة بين مختلف الأجزاء طويلة، وتكون نصوص كثيرة قد كتبت ونشرت بين الثاني والثالث، مثلما كان الأمر بين الأول (تاريخ الكتابة 1980 - 1989، والنشر/ تونس 2000) والثاني (تاريخ الانتهاء من الكتابة 2010، والنشر: تونس 2011). وفضلا عمّا يدلّ عليه ذلك من حرص عند الكاتب على التأنّي في الكتابة ومراجعة مستمرة وتمهّل في التخطيط والإنجاز، فإنّنا نتبيّن، إذا ما اكتفينا بالنصيْن المنشورَيْن، بعض خصائص المشروع الروائي الذي سعى إلى تحقيقه أبوبكر العيّادي من خلالهما. وهو كتابة مدينة تونس سرديّا. ولا نعني بذلك مجرّد ذكر أسماء الأحياء أو الشوارع والأماكن الشهيرة حتى تكون إطارًا مكانيا للحكاية المتخيّلة، وإنّما سرد حياة المدينة، وخاصّة في أحيائها الشعبيّة، وتصوير المعاناة اليوميّة التي يعيشها الأفراد والأسر في أوضاع مأساويّة من الفقر والبطالة وقهر السلطة وهيمنة مجموعات من المنحرفين على الأجساد والنفوس ومعاركهم في الشوارع الخلفية وداخل السجون، وعلاقة ذلك كله بتحولات اقتصاديّة واجتماعيّة في تونس أواخر الستينات وبداية السبعينات، ونشأة فئات جديدة من أثرياء النشاط الاقتصادي الطفيلي والإجرام المنظم.

وقد انطلق أبوبكر العيّادي من وضعيّة المهاجر التي يعيشها ليكشف، وخاصّة في مجموعتيْه "الضفة الأخرى" و"حقائب الترحال"، آلام البعد والاستلاب وتخلخل الهويّة، ويوميات البحث عن الرزق والجوع والتشرد وعدوان العنصريّة وإذلالها للإنسان العربي والأفريقي. وكان انشغاله بهذا الوضع أيضا في نصوص روائيّة، مثل "الرجل العاري" و"مسارب التيه". وفي هذه النصوص وتلك، كان سرْد ما يعيشه الإنسان من معاناة وقهر داخل الوطن وخارجه مؤسّسا على معرفة عميقة بتفاصيل الحياة التونسيّة في مداراتها المتعدّدة، ومؤسّسا على وعي سياسي حادّ بأنّ الاستبداد الجديد قد واصل ما صنعه الاستعمار القديم. فالدولة الوطنيّة سرعان ما تحوّلت أجهزتها الأمنيّة والإداريّة وأجهزة الحزب الوحيد الحاكم إلى أدوات للتلاعب بحياة المواطنين، وخدمة أصحاب النفوذ وفئات من الأثرياء الجدد، وخنق الحريات والتنكيل بكل صوت معارض.

لا يستطيع القارئ المتابع لمدوّنة العيادي القصصية والروائيّة أن يغْفل عن هذا الوعي السياسي الحاد الذي يختفي بدرجات مختلفة وراء النصوص في تعدّدها الأجناسي والأسلوبي وتنوع شخصياتها وعوالمها الحكائية. ولا يغفل أيضا عمّا يعيشه الكاتب من صراع مستمرّ، فالكتابة السرديّة، كما هو الأمر في كلّ فن، تنازع بين المعنى وطرائق القول، وقد تشهد في مثل هذه الظروف مغالبة بين ما يُراد أن يقال وما يمكن أن يقال. هذا الصراع عند العيّادي بين ما يمليه الوعي من فعل كتابي وما يقتضيه الفنّ من أسلوب وطرائق في محاورة الواقع المرجعي قد تجلى في مختلف النصوص القصصية والروائيّة. ولذلك يكاد يقترب في بعض الأقاصيص من الخطاب السياسي المباشر على ألسنة الشخصيات أو الرواة فضحا للاستبداد وأعوانه، وللاستغلال والقهر الاجتماعي. ويكاد السرد يستحيل تسجيليا وتوثيقيّا تنفتح فيه الحكاية المتخيّلة على فترة تاريخية معروفة بأحداثها ووقائعها وشخصياتها وخطاباتها، ويلتصق فيه الراوي بالمؤلف حدّ الاندماج، وذلك ما نراه في رواية "ورقات من دفتر الخوف"، وهي مواكبةٌ في بعض فصولها تخييلا وكتابة لما حدث في تونس منذ 14 جانفي (يناير) 2011 وهروب رئيس الدولة. ولكنّ الروائي يغالب النزعة التسجيلية والتوثيقية والخطاب الانتقادي المباشر في هذه الرواية وفي غيرها عبر ضروب من التبعيد الفني. فكان العيّادي ميّالا باستمرار إلى تنويع الأبنية النصّية والأشكال السرديّة، وتعدّد الأصوات الساردة في ضروب من التناوب أو التأطير والتفرع الحكائي حينا، أو التداعي وتداخل الأصوات والأزمنة حينا آخر، واستغلال ثراء اللهجات العامية في ألفاظها وصورها وأمثالها، والانعطاف أحيانا إلى بلاغة الفصحى المعتقة وطرائق السرد التراثي، وتوظيف المحاكاة الساخرة وأساليب الإضحاك، وغيرها من أساليب البحث عن الشكل الدالّ. ولعلّ رواية "آخر الرعيّة" من أبرز الأدلة الناطقة في المدوّنة بصراع الكاتب مع الواقع السياسي التونسي والعربي عامّة، فقد كانت طبعتها الأولى في باريس عام 2000، والناطقة أيضا بالصراع في ذات الكاتب بين رغبة الكشف والفضح، وما يراه من مقتضيات الفنّ وطرائقه في إضاءة الواقع الإنساني.

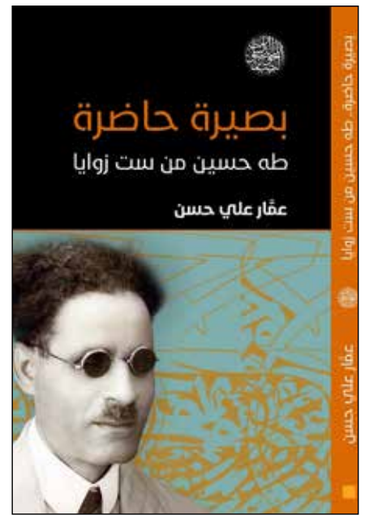
باحث وأكاديمي من تونس

بصيرة حاضرة

طه حسين من ست زوايا

دراسة علي عمار حسن

عيدة محمد أحمد



ينطوي كتاب عمار علي حسن "بصيرة حاضرة.. طه حسين من ست زوايا" على أسلوب جديد في تناول التراث الأدبي والفكري لكبار المفكرين والأدباء، فقد تناول فيه عمار علي حسن المشروع النهضوي لعميد الأدب العربي بشكل نقدي حيادي، ورغم كثرة الدراسات السابقة التي تناولت طه حسين وأدبه أو فكره أو مشروعه النهضوي؛ إلا أن الكتاب الحالي يعتبر مغايرًا لكل ما سبق كتابته عن العميد، من حيث الفكرة والهدف وطريقة التناول .

الدراسة الحالية لم يهدف منها الكاتب تقديم دليل على حضور وصلاحية فكر طه حسين، التي تُعتبر أمرا مفروغا منه، مهما ادعى المغرضون عكس ذلك؛ بقدر كون الدراسة تفسيرا للأمر، لماذا هذا الحضور رغم مرور نصف قرن على رحيل الرجل؟ وكيف كان لهذا المفكر بصيرة مكنته من اقتحام ظلام البصر إلى آفاق لم يدركها غيره من المفكرين ممن عاصروه أو تابعوه؟ وربما يكون هذا ما جلب له الكثير من المشاكل وجعله دائماً مثارًا للجدل خشية أن ينطلق إلى تحقيق مشروعه الذي قد يكون فيه التهديد لتوابيت وأصنام الجامدين أو مصالح المغرضين.

لماذا طه حسين الآن؟

ربما تكون هذه الدراسة في الوقت الحالي - من وجهة نظري - شديدة الأهمية، وخاصة أن الأجيال التي تعرف الرجل أو تعرف عنه بدأ العد التنازلي لوجودها في الحياة، والباقين بين جاهلين بالأمر، أو مُستجهلين، أو مُغرضين للتجهيل والتجاهل لهذه النماذج المضيئة للمفكرين في تاريخنا المصري والعربي، وخاصَّة في ظل أنظمة تعليمية اتخذت من نفسها وسيلة للتعتيم والتضليل فاستبدلت العلماء والمفكرين بالممثلين واللاعبين - مع عدم التقليل من أيّ مبدع في مجاله -.

ومن هذا المنطلق تأتي أهمية الكتاب، الذي صدر عن مركز أبوظبي للغة العربية، حيث يُمثل إعادة قراءة لتراث طه حسين من منظور جديد يربط أفكاره بالواقع الحالي ويحلل مدى صلاحيتها للوقت الآني والظروف المعيشة، وخاصة أن شخصية طه حسين تتفرد بميزة كبيرة وهي تعدد روافد تكونها، فهو القروي البسيط ذو الخلفية الدينية، التي اكتسبها من بداية عهده بالتعليم في حفظ القرآن الكريم في كتاب قريته، ثم الأزهري الذي شكلت الدراسة الدينية وعلومها بأروقة الأزهر الشريف جزءًا غير قليل من مرجعيته، وهو

أيضًا الشاب الطموح الذي كان من القلة التي وجدت لها مكانًا بين مقاعد الجامعة المصرية في بداية عهدها، كما كان من المحظوظين الذين حصلوا على فرصة بعثة إلى أوروبا وانفتح على ميادين جديدة من الفكر والثقافة لم يدانيها الكثيرون، ولعل هذا التنوع ما منح لطه حسين تلك الرؤية العميقة والمختلفة والتي ربما جعلته يسبق عصره بآفاق لم يقاربها الكثير من معاصريه، ويطرق قضايا لم يقترب منها الكثير ممن عاصروه، مثل قضية العدل والحرية والعدالة الاجتماعية ومناصرة قضايا المرأة وحريتها.

بين سيرتين

الذي قرأ السيرة الذاتية لعمار علي حسن المعنونة "مكان وسط الزحام" يلمح خطًا رفيعًا بينه وبين طه حسين، من حيث النشأة المتواضعة، والطموح الثاقب في أغوار شحاحة الواقع وبعض من حسن الحظ والتوفيق بعد إصرار ودآبة السعي، وقد ألح عمار إلى خصوصية تلك العلاقة بينه وبين عميد الأدب من خلال كتابه الحالي؛ فبدأ الكتاب بمقدمة ركز فيها الكاتب على صلته وخصوصية إعجابه بطه حسين، تلك الصلة التي بدأت حيث درس قصة الأيام في المرحلة الثانوية، وصادف هذا أنه كان يمر ذهابًا وإيابًا على تمثال طه حسين في طريقه إلى المدرسة في قريته، وكيف رمق في التمثال تلك النظرة التي جمعت بين التواضع والسمو والشموخ في آن واحد!

كما ركز الكاتب على ما كان يلقاه هذا التمثال من التبجيل والاحترام منه وزملائه، رغم عدم معرفتهم الكثير عنه، ولعل هذا يشير إلى ملمح تربوي مهم ؛ ألا وهو كيف كان المدرسون في هذا العصر على قدر عال من الوعي ونباهة العقول، من خلال انتقائهم لتلك الرموز والقامات الفكرية والتركيز عليها، وإعطائها حقها وقدرها من خلال لافتات أو كلمات تعريفية تُذكر في طابور المدرسة؛ حتى أصبح طه حسين وغيره من المفكرين والنابهين والعلماء المتميزين قدوة للكثير من هؤلاء الطلاب، وللكثير من الأجيال قبله، ولعل هذا ما استمر معه حتى دخول الجامعة، فيصف حينها عمار مشهد دخوله جامعة القاهرة ورؤيته لتمثال طه حسين بها، وحرصه وسعادته عند اعتلاء السلم الذي كان يصعده عميد الأدب في كلية الآداب ليذهب إلى المدرج الذي سيلقي فيه محاضراته.

ولعل هذا الموقف يتناقض مع موقف آخر حديث - صادفته شخصيًا - في الجامعة في أحد سمينارات كلية التربية، عندما عرض أحد الطلاب خطة بحثية عن المضامين التربوية عند طه حسين، وقوبل باستهجان ورفض معظم الأساتذة، الذين قالوا له نصاً "ابحث عن موضوع حديث مُفيد"، ونجحوا فعلًا في تغيير دفة الطالب في غياب الأستاذ الوحيد الذي كان يرى أن طه حسين مازال صالحاً للدراسة، وكشف أغواره ونفائثه، يا لها من مفارقة غريبة، توضح كيف طمست هويتنا واندثرت معها المفاهيم والقامات العلمية والفكرية، وإلى أيّ مدى تغير الأمر، وكيف كان دور التعليم وإدراك القائمين عليه لواجبهم أمرًا أساسيًا وبالغ الأهمية، فها هم أطفال الماضي يبجلون تمثالا نتيجة لإرث من آبائهم البسطاء ومعلميهم النابهين والواعين بواجبهم، بينما ينقلب الأمر الآن ويأتي أساتذة التربية فيقللون ويستهينون بمن كان السبب في تعليمهم! ولعلها حقيقة دامغة، إذ لولا مجانية طه حسين لكان أكثر متعلمي اليوم من الجاهلين.

ولعل الموقف والمفارقة السابقين يتوافقان مع ما أورده عمار في كتابه هذا، عندما ذكر أن المعارك التي كان يقابلها طه حسين ومازالت حتى الآن مقصودة لتهميشه مع سبق الإصرار، وليست عفوية؛ فهي ليست مصادفة، وربما تكون تلك المعارك لأن الرجل أدرك أصل اللعبة وطريق النهضة الذي أهم أسسه تعليم جيد ومجاني وللجميع (التعليم كالماء والهواء)، وعلى العكس حدد أهم عوائق النهضة في مثلث الجهل والفقر والمرض حيث يُعتبر الجهل رأس المثلث وأبا الفقر والمرض.

الحرية والتحديث أهم قضيتين عند طه حسين

يرى عمار أن البحث في طه حسين ليس جزءًا من الماضي، ولكن فيه الكثير مما يفيد في تفسير بعض ما يحدث الآن؛ بل وقد يفيد في حل بعض المشكلات الحالية، وأشار الكاتب إلى أن من أهم القضايا التي شغلت طه حسين قضية الحرية والتحديث؛ فالحرية هي بداية كل الطرق وهي نقطة الانطلاق لتحقيق أيّ شيء، ولعل هذا الفكر الليبرالي استمده طه حسين من ثقافته الغربية، والتأثر بفلاسفة الغرب الليبراليين، بينما احتفظ طه حسين بانتصاره للصالح من التراث والموروث، حيث رأى أن التحديث لا بد أن يُبنى على جذور الصالح من ثقافتنا وحضارتنا، حتى تتشكل تلك الهوية المتفردة والمميزة التي تتجه نحو الحداثة، ولكنها مازالت محتفظة بملامح هويتها العريقة والمميزة، فمثلًا المطالع لأدب طه حسين وكتاباته يلفت نظره شدة حرصه على فصاحة اللغة، رغم تعليمه وثقافته الغربية، ولعل هذا يوضّح مدى إدراك الرجل لأهمية اللغة، كإحدى أهم أسس ودعائم الهوية، وعلى النقيض كيف أن طمس اللغة العربية الفصحى وضياعها، عند استبدالها بعاميات إقليمية متعددة في الدول العربية، بل وداخل أقاليم الدولة الواحدة، سيكون له أثر بالغ الخطورة على الهوية العربية وبقائها، ولا يعني هذا تقليلاً من العاميات الإقليمية، بقدر كونه أمراً مهمًا في ضرورة أن تبقى لغة التعليم والكتابة ملتزمة بفصاحتها - البسيطة غير المغالية والمتحذلقة - ليبقى تراثنا وموروثنا الثقافي والفكري على مر العصور وفي أرجاء وطننا العربي.

إجراءات عمار ومنهجيته في دراسة طه حسين

أوضح الكاتب عمار علي حسن أنه سوف يدرس طه حسين من ست زوايا ، الأولى منها: معرفة حجم وقيمة ما كتب عن طه حسين وما طرح حوله، وأوضح عمار أن معظم هذه الكتابات وردت ودارت حوله، بينما لم تقترب منه، والنتيجة أن أصبح الرجل مجالاً لادعاءات الطامحين لتحقيق شهرة عن طريق مدحه أو ذمه، بل وأحياناً تكفيره، وهنا تساءل الكاتب تساؤلًا مهمًا: هل أثر العميد لازال قابلًا للتداول والتفاعل، أم أنه جزء من تاريخ المعرفة؟ وبالطبع الإجابة مؤكدة ضمنًا، حيث تثبت الدراسة الحالية وتنتصر لفكرة أن أثر طه حسين وفكره لازالا صالحين وقابلين للتداول والتفاعل، بل وجزءًا أساسيًا من المعرفة المطلوب إحياؤها والحفاظ عليها، فحسم الكاتب موقفه في أنه سيتعامل مع طه حسين باعتبار أن فكره وأدبه حاضر ومستمر.

أما الزاوية الثانية؛ فسوف تكون تقييمًا لمدى قدرة ما تركه طه حسين للاستجابة لمستجدات العصر، فيرى الكاتب أن ما تركه الرجل في العلم والمعرفة لم ينقض بعد، وهذا يغاير ما سبق لتناول طه حسين، وما كتب عنه سواء من المعجبين به أو الرافضين المسفّهين، فيرى عمار أن التعزيز أو التدنيس لا يليقان للاقتراب من مفكر وعالم وأديب، وهو ما لم يفعله طه حسين نفسه، بل المفروض التناول وفق رؤية نقدية سليمة تستند إلى التعمق والتمحيص والحيادية والأفكار المدلل عليها بأدلة عقلية مبرهنة.

وتتعلق الزاوية الثالثة لدراسة طه حسين - عند عمار - بمدى إفادة الباحثين والكتاب من خصائص أسلوب طه حسين، والتفت الكاتب إلى أنه رغم تأثر الكثير منهم بفكر طه حسين وخصائصه الأسلوبية، إلا أنه لم يقترب أحد حتى الآن بشكل حيادي تام، ليحيط بالكثير من جوانبه الفكرية والأسلوبية، التي مازالت في حاجة إلى الدراسة والتعمق، واستخراج نفائثها الصالحة على مر العصور.

أما الزاوية الخامسة فمن وجهة نظري تُعتبر في غاية الأهمية، بل والنقطة المحورية في أثر طه حسين، إذ تتعلق بما يمكن أن تساهم به آراء طه حسين في إصلاح التعليم والثقافة الآن، فموقف طه حسين الثقافي ودوره في قضية التعليم سيبقى الأثر الأكبر والأهم في مجتمعنا المصري، بل والمجتمعات العربية، فلن ينسى أحد مقولته الشهيرة "التعليم حق للجميع كالماء والهواء" حيث ساوى بين التعليم والحياة نفسها، وهذا ينبئ عن قناعته بأن التعليم الجيد هو أساس الثقافة والنهضة وتحقيق الديمقراطية للدولة الحديثة، وهذا كان لب المشروع النهضوي لطه حسين، وهي نفس نقطة البداية التي انطلقت منها المجتمعات المتقدمة في وقتنا الحالي، حيث بدأت بإصلاح أنظمتها التعليمية أولًا، لتحصل على مواطن قادر على تحمل مهمة التنمية والنهضة لمجتمعه، وبهذا تمكنت من تحقيق مكانتها الصناعية والعلمية والتكنولوجية.

وجاءت الزاوية السادسة لتوضح ما وقع فيه طه حسين من مزالق وكيف يمكن تجنبها، فاستثمر عمار نظرته النقدية ليوضح بعض المشاكل التي وقع فيها طه حسين، كمغالاته في منهجه المبني على الشك والتي قد تشعر القارئ أنه لا يوجد أي حقيقة يقينية، وهو ما يكون له أثر سلبي على التراث الفكري والمعرفي.

وفي هذه الزاوية عرض الكاتب لتطور طه حسين في السرد والنقد والدراسات التاريخية وتاريخ الأدب، وقد كان منهج طه حسين يقوم على التدقيق والتحري وربط الوقائع بسياقها التاريخي، والعودة إلى الأصول وتمحيص الروايات بالتفكير العقلي أو المنهج العلمي.

منهج جديد لدراسة المفكرين والأدباء

من خلال الكتاب استطاع عمار وضع منهج يصلح لدراسة العميد وغيره من المفكرين والأدباء، وهو منهج يتناول المفكر أو غيره من ست زوايا، هي: المنهج والنص والذات والصورة والموقف والأفق، وبهذا المنهج يمكن دراسة الكثير من الأدباء والمفكرين والفلاسفة، مع تعديلات بسيطة كاستبدال المنهج بالبنية أو المعيار في حالة الأدب مثلًا .

وعند حديثه عن زاوية المنهج الذي يعتبره الكاتب عصب أيّ علم أو معرفة جادة، أكد أن طه حسين نفسه كان له منهجه الخاص في دراسة غيره ولعل هذا ما اتضح عند تناوله بالدراسة لشخصيات كابن خلدون وأبي العلاء المعري والمتنبي وحافظ وشوقي، حيث اتبع طه حسين اقترابا منهجياً يقوم على الصرامة العلمية، وتقليب كل ظاهرة أو حدث على شتّى وجوهه، وبناء إستراتيجيات في الحجاج، ورفع الالتباس عن قضايا شائكة، وعرض مختلف الآراء حوله، وإعلاء قيمة الشك في سبيل الوصول إلى الحقيقة.

كما اعتمد طه حسين طريقة حوارية اكتسبها من الفقه الإسلامي، والفلسفة والمسرح اليوناني، ثم المسرح الفرنسي، وكانت واضحة في طريقته في التدريس التي قامت على التفاعل والمشاركة والحوار، وظهرت معالمها في تعميق وتعزيز أفكاره، وأشار الكاتب إلى أننا في أشد الحاجة إلى هذه الطريقة الحوارية الآن، كما تميز طه حسين باستماع معارضيه والاستفادة من الانتقادات التي وُجّهت إليه، مثلما جرى مع كتابه عن أبي العلاء المعري الأول - أطروحته للدكتوراه- ، وأخذها في الحسبان وهو يؤلف كتاباً آخر عن أبي العلاء.

كما أكد عمار أنه هناك فارقا كبيرا بين المنهج من حيث كونه انشغالًا بالأفكار والصور والمعاني، ومن حيث هو طريقة للوصول إلى استنباط المضامين، فقد كان انشغال طه حسين بالمنهج أكثر بكثير وأعمق من اهتمامه باستعراض النصوص، وانتقد عمار طه حسين في انتصاره لمنهج الشك على حساب اليقين، فإذا كان العلم لا بد أن ينطلق من الشك فلا بد له أن يصل إلى نقطة يقين يبدأ بعدها في وضع قواعد وأمور يقينية حتى على الأقل من وجهة نظر واضعها إلى أن يثبت عكس ذلك.

أما فيما يخص الذات، فتحدث عمار عن طه حسين باعتباره خير نموذج للمثقف المتكامل، فهو باحث وأديب وناقد ومؤرخ وعالم اجتماع ومترجم وصحافي وسياسي، وهذا ما مكنه ليرتقي ليصبح مفكراً، بل وفيلسوفاً، ولعل هذه الموسوعية الثقافية اكتسبها من تعدد روافده الثقافية، فهو الأزهري والمدني، والريفي والمديني، وابن الحضارة الشرقية المتحاور بوعي واستقلال مع الحضارة الغربية، وكان هدفه الدائم البحث عن الحكمة أنّى وجدها اقتنصها، فيُعتبر طه حسين بيان النهضة لمصر الحديثة، الذي أكمل درب سابقيه من التنويرين، أمثال رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ومحمد عبده، بل يتميز طه حسين بأنه أمسك بيده معظم أطراف مشاريع هؤلاء في النهضة، وزاد عليهم في طرحه تصورا للإصلاح الاجتماعي، وخاض كل المعارك التي فُرضت عليه في سبيل بلوغ أهدافه، وكان دومًا الحر الثائر من أجل فكره المعترف بأخطائه، المتشائم الذي يسقط في يأسٍ أحياناً، والمغبون من الكثيرين ممن أوسعوه نقدًا وافتراءً بأحقادهم .

وتحدث عمار من زاوية الصورة عن المكانة الرفيعة لطه حسين، رغم مرور ما يقرب من نصف قرن على رحيله، وإن هذه المكانة لا يُبليها الزمن مهما طال، فستبقى لطه حسين مكانته المرموقة في نظر محبّيه ومنصفيه، رغم الانتقادات التي وُجّهت إليه، من المتسرعين، أو الخصوم السياسيين الذين رأوا في كتاباته خطراً على أفكارهم، فأطلقوا الشائعات حول شخصه، وشكّكوا في عروبته وتدينه، ولطه حسين عدة صور التصقت بالأذهان فهو قاهر الظلام، والتلميذ النجيب، والأستاذ البارع، وصاحب المكانة الرفيعة، والمُجدّد، والمتحايل، والذي صار أسطورة، والمواطن العالمي، وتناول عمار في دراسته صورة الرجل بموضوعية منصفة لفكره وأدبه .

ومن زاوية الموقف، فقد جمع طه حسين بين التفكير والتعبير والتنظير والتدبير، فأصبح مفكراً عملياً، ومثقفاً منتمياً بعد خوضه تجربة حزبية، وله مهامه التنفيذية بعد توليه وزارة المعارف، وكذلك مهام إدارية حيث كان عميداً لكلية الآداب جامعة القاهرة، وحين أنشأ وأدار جامعة الإسكندرية، وكانت له تجربة مهمة في المعهد العالي للدراسات العربية، لجامعة الدول العربية، وجمع طه كذلك بين موقفين في طرح أفكاره، الأول يعبّر عن العناد، كما في معاركه ضد المنفلوطي ومحمد حسين هيكل، أما الثاني فكان متحايلاً واتضح عندما أعاد طباعة كتابه "في الشعر الجاهلي" بعد الهجوم والانتقادات التي قابلها تحت عنوان" في الأدب الجاهلي" وغير فيه بعض الآراء محاولًا إخفاء يساريته الفكرية.

أما زاوية الأفق فقصد بها الكاتب ما تحقق من مشروع طه حسين وما لا يزال ينتظر مصيره اثرا ومنهجا وموقفا، ويا لها من مفارقة، حيث كان طه حسين يخشى موت الكاتب ويعتبر رحيله عن الدنيا خطرا يهدد بضياع منجزه الفكري والأدبي، ولعل منهجية عمار الجديدة قد يكون فيها ما يريح العميد وغيره في قبورهم، إذ لو تم تطبيقها على بعض المفكرين والمثقفين أصحاب الفكر المتميز فسوف تكون نقطة ضوء تعيد هذه الأفكار إلى الحياة ويستفيد منها المجتمع الآن بلا شك، وهي نقطة نفذتها بعض الدول الناهضة الآن - مثل الصين - فبدأت في البحث في تراثها الفكري والمعرفي، وأخذت الصالح منه ونقحته وبدأت في البناء وانطلقت إلى النهضة.

إن الكتاب الحالي - بصيرة حاضرة - والذي يعتبر دراسة مهمة تنتمي لمباحث علم اجتماع المعرفة والنقد الأدبي وتاريخه، منتهجًا نمطًا جديدًا من النقد الأدبي، ومنهاجًا مغايرًا للتأريخ ودراسة أثر المفكرين والأدباء، ولعل هذا ما منح الكتاب خصوصية شديدة وأهمية كبيرة، ولعل هذه الأمر يرجع - من وجهة

نظري - لأمرين: الأول يتعلق بخصوصية الشخصية موضوع الدراسة، «عميد الأدب العربي»، طه حسين، الذي كان ملهمًا ومعلمًا لغيره لما شكّله من حالة خاصة للوعي، صاحب المشروع النهضوي الذي لم يكتمل بعد، والذي مازال يتصدر قائمة أعلام المثقفين والمفكرين من بني عصره، لكونه الأكثر نشاطًا وإبداعًا وتنويرًا في الإنتاج المعرفي والثقافي والأدبي، ولعل تعدد مواهبه وكتاباته وعمله الأكاديمي الطويل هو ما منحه، لقب عميد وزراء المعارف، وأيضًا لكونه شخصية كانت ومازالت مثارًا للاختلاف لما تطرق إليه من موضوعات شائكة، فقد خاض وقاد الكثير من المعارك الفكرية، إعمالاً لحرية العقل وتكوين الذات الحرة المفكرة، مما أقحمه في صراعات غير قليلة نتيجة بحثه الدائم عن الحرية والاستقلال وتأسيس الدولة الوطنية، رغم صعوبات العصر الذي ينتمي إليه، ممّا جعل فكره وآراءه من مؤلفاته الفكرية مازالت قابلة للاكتشاف المتجدد، ولعل كتابه الشهير عن "مستقبل الثقافة في مصر" خير مثال على هذا، الكتاب الذي أعلن من خلاله عن مواقفه الصريحة تجاه التعليم، باعتباره ركنًا أساسيًا من أركان الديمقراطية، ونقطة البداية لأيّ سياسة وطنية منفتحة على المجتمع والحياة، مرنة في تفاعلها مع متطلبات كل مرحلة في تطوره، ولن تحقق هذا إلا بالحرص على هذا المتعلم المثقف، من خلال مشروع تعليمي وتربوي ناجح، فقد استشعر طه حسين مهمة التعليم وخطورته وقدسيته. هذه الأفكار وغيرها - ويا للدهشة - نفائث جاءت ضمن كتاب ألفه كاتبه منذ ما يقارب تسعين عاماً، ولكنه ما زال به من الأفكار التي تستحق القراءة والبحث، لما بها من الحلول لمشاكل آنية وقادرة على خلق حالة الإصلاح التربوي والتعليمي التي نحن في أشد الحاجة إليها الآن، ولتجديد الثقافة العربية، لتنفذ وتتفاعل مع محيطها، لتكون رافدًا من روافد الثقافة الإنسانية العالمية، ولعل هذا في مضمونه ما يتطابق مع وجهة نظر عمار علي حسن في كتابه الحالي، الذي قدم دراسة ببصيرته الحاضرة، التي استلهمت أن أثر طه حسن مازال نافعًا، يمكن الاستفادة منه، وبه الكثير من الحلول لمشاكل عصرنا، وأن أفكاره وآراءه لا زالت في حاجة إلى الدراسة والتمحيص، وأن مشروعه النهضوي الذي لم يكتمل مازال قابلًا للتنفيذ، إذا وجد قيادات وطنية تتبنى مشروعًا تربويًا وثقافيًا طويل الأمد قادرا على تحقيق النماء الاجتماعي والاقتصادي والاستقرار السياسي وتعزيز أركان الانتماء الوطني.

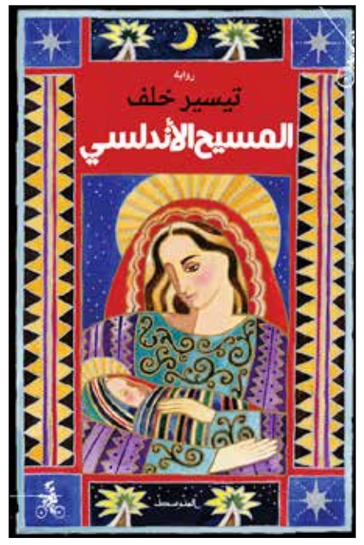
أما الأمر الثاني الذي يمنح الكتاب الأهمية - من وجهة نظري - الجدية والتميز في طريقة التناول، ومنهجية المؤلف، فقد تناول عمار طه حسين بزاوية حيادية، تحكي عن طه حسين ولا تتقوّل عليه، وفق منهج واضح ومحدد وله أسسه، والتزم في دراسته بهذا المنهج الذي ارتكز على ست زوايا، قدم صورة حيادية شاملة عن طه حسين ومعظم جوانب شخصيته وفكره ومشاريعه التنموية، إلى جانب صلاحية هذه المنهجية لدراسة أدباء ومفكرين آخرين، ولعله يكون في هذا المنهج بداية لمشروع قومي لإنقاذ تراثنا الفكري والأدبي المتميز وإعادته للحياة، بعد تنقيحه للتمكن من الاستفادة منه.

كاتبة من مصر

رواية المغامرة الوجودية

«المسيح الأندلسي» رواية تيسير خلف

ممدوح فرّاج النابي



*** «التاريخ هو رواية ما كان، بينما الرواية هي تاريخ ما كان يمكن أن يكون»**

(الأخوان فونكور)

*** «إن كل الروايات تاريخية بمعنى من المعاني، فللرواية علاقة خاصة بالتاريخ تُميّزها عن بقية الأجناس الأدبية، وشخصياتها فاعلة في واقع تاريخي بعينه يشكّلها وتتفاعل معا»**

(رضوى عاشور)

ما زالت المدوّنة التاريخيّة هي الملاذ الآمن للكثير من الروائيين، يعودون إليها بين الفينة والأخرى؛ لاستحضار أحداث التاريخ الناصع، ببطولاته وأمجاده أو حتى التاريخ المجهول والمخفي، لتسليط الضوء عليه ووضعه في بؤرة المركز، أو لاستحضار شخصياتها التي لعبت دورًا مهمًا، أو تلك التي أهملها المؤرخون رغم ما قامت به من أدوار بارزة وقتذاك، وفي المقابل ما زالت المدوّنة التاريخيّة خصبة تلبّي نداء مَن يلجأ إليها، ففيها الكثير من الحكايات المشوّقة التي تتسم بطابع غرائبي أو عجائبي، وفيها أيضًا ما يصلح لأن يكون عبرة لواقعنا، وخارطة طريق آمنة تُصحّح مَسارنا، وتنتشلنا من السقوط في براثن الماضي، وهذا لمن يعقل، فالحذر كل الحذر من تكرار الماضي، فكما يقول ماركس إن "التاريخ يعيد نفسه في المرة الأولى كمأساة، وفي المرة الثانية كمهزلة".

التاريخ حافل بحكايات عن شخصيات وأحداث وصراعات لحقب ملتهبة لكن السؤال: لماذا يلجأ الروائي لهذه الحقبة دون غيرها؟ بمعنى آخر، ما الأسباب الخفيّة وراء هذا الاختيار سواء الحقبة أو الشخصية؟ وكذلك: كيف يستحضر الكاتب التاريخ؟ وما نسبة الحقيقي والمتخيّل في ما يرويه، خاصّة إذا أخذنا في الاعتبار أن كلمة رواية وبما يحيله معناها إلى التخييل؟ وهل كل ما يستوحى من التاريخ يمكن أن يُدرج ضمن المرويات التاريخيّة؟ وهو ما يقودنا إلى التساؤل المهمّ حول مصداقية مفهوم الرواية التاريخيّة الذي يُعرّفها بكل بساطة جوناثان فيلد بأنها هي "تلك التي تُقدّم تاريخًا وأشخاصًا وأحداثًا يمكن التعرض لهم". هل هذا المفهوم يكفي لكي نصف أيّ رواية تستعين بأحد عناصر التاريخ بأنها رواية تاريخية؟ وما المعيار الذي يحدّ من دخول المدونات التاريخيّة أو كتب الحوليات وغيرها من الدخول تحت دائرة النوع، وهو ما يفتح القوس على أسئلة كثيرة يمكن أن تثار حول هذه العلاقة الإشكاليّة على

هدى موسى

نحو: ما الذي يجعلنا نلصق عبارة رواية تاريخية على نص ما؟ ما حدود التخييل وما حدود المرجعي؟ ما طبيعة تدخل الروائي في ما يروي؟

وتحت دائرة السؤال عن العلاقة بين المؤرخ والروائي، تكمُن أسئلة كثيرة من نوعية ما الدافع إلى لجوء الكتاب إلى الرواية التاريخية في ظل شيوع الكتابات التاريخية التي تعتني بأحداث التاريخ ووقائعه؟ هل الكتابة التاريخية الصرفة تختلف عن الكتابة الروائية لذات الفترة وتلك الأحداث؟ بمعنى آخر ما المساحة التي يمنحها التخييل للروائي، ولا تمنح للمؤرخ؟ بصفة عامّة الفرق شاسع بين كاتب يلجأ إلى التاريخ ويستعير منه أحد عناصره (أحداثه أو شخصياته)، ويعيد تشكيل هذه الوقائع وفقًا لرؤية جديدة، وآخر يستحضر التاريخ دون أن يُضفي عليه بصمته. ومن ثمّ يبقى التاريخ الفخّ الذي يميّز بين روائي وآخر. بين روائي حقيقي لديه القدرة على إعادة إنتاج التاريخ حتى ولو عناصره حاضرة، عبر رؤيته الخاصّة التي يضفيها لما يستدعيه، فلا يبقى من التاريخ إلا العناصر الأساسيّة، وبين روائي آخر لا يتبع نفسه، يستحضر التاريخ وكأنه يقتطعه من كتب الحوليات والمدونات دون أن يعمل معوله فيه.

الرواية باعتبارها خطابا مضادا

ربما كان مصطلح "التخييل التاريخي" هو الحل الأمثل لعمل صيغة ائتلافية تجمع بين الأدبي والعلمي، فهو يعطي رحابة لدخول الكثير من الكتابات تحت إطار

النوع، بل بمثابة الحل الأمثل لتجاوز فخ الانعكاس الآلي للتاريخ، في ضوء هذا لم يعد لمفهوم الرواية التاريخيّة كما هو عند السير والتر سكوت (1771 – 1832) التي تستدعي زمنًا تاريخيًّا بكل ألوانه الحالمة الزاهيّة أيّ وجود أو حتى قيمة تذكر؛ فمعظم الخطابات السّردية انتهجت لنفسها طرائق سرديّة جديدة، جعلتها تراوح بين الماضي والحاضر، ومهما تقنّع الراوي بقناع التاريخ إلا أن الحقيقة التي يعيها الكل أن الحاضر غير غائب، بل هو الدافع من وراء استدعاء الماضي، وبقدر التحولات التي أصابت مفهوم الرواية التاريخيّة، لكن التحوّل الأهم والخطير ماثل في أنها لم تعد مجرد مرآة الحقيقة، وإنما صارت بمثابة خطابات مضادّة، أو كما تقول هتشون – في مجال حديثها عن رواية ما بعد الحداثة – "الرواية التاريخيّة ليست مرآة الحقيقة، وليست إعادة بناء لها، إنها لا تقوم بذلك، هي تُقدّم خطابات أخرى، من خلالها نستطيع أن نبني صوراً أخرى لهذه الحقيقة". وبهذا تكون الرواية التاريخية انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، ومن ثمّ تجاوز دور الراوي المؤرخ ولم يعد سرده يحيل إلى حقائق الماضي أو يقرّرها أو حتى يروّج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزَّز بالخيال والتاريخ المدعّم بالوثائق.

السؤال الأكثر رهانية لماذا يستدعي الكاتب أحداث الماضي، والتنكيل بالمسلمين وطردهم من موطنهم الأصلي والعمل على تجريدهم من هويتهم، والحاضر ماثل أمامه، ووقائع ما يحدث لشعب غزة الأعزال تجرى أمام العالم أجمع تحتاج إلى ألف مروية ومروية تسجل ما يحدث لتكون وثيقة إدانة ليس للمحتل الصهيوني البغيض، بل إدانة للبشرية جمعاء لتخاذلها ووقوفها موقف المتفرج؟ أيّهما أجدى الواقع الآني بكل ما يحمله من صورة بغيضة تكشف هواننا وتخاذلنا وتبرز "عُنف الماضي" أم اللجوء إلى الماضي بكل إشكالياته وصراعاته؟ في ظني – وربما أنا وحدي – أن الراوي بقدر ما ابتعد عن وقائع الحاضر وما يحدث من إبادة جماعية، ومحو للهوية، لجأ إلى الماضي ليستعيد صورة لا تقل هي الأخرى مأساة عن تلك التي تحدُث أمام عيوننا، فهو لم يبعد ولم يهرب عنه، وإنما الحاضر كان نصب عينيه، فقط ذهب إلى الماضي ليقول إن الحاضر الذي نراه بأعيننا لم يختلف عمّا حدث في الماضي، فكلا الشعبين (الأندلس في الماضي، والفلسطيني في الحاضر) تعرضا إلى الإبادة الجماعيّة والتهجير القسري، ومحو الهوية المتعمّد والمتقن والمقنّن في الوقت ذاته، ومَن مارس عليهما العُنف هو الأيديولوجيا الدينيّة المُتعصبة على اختلاف مرجعيتها، مسيحية أو صهيونية؛ فالشعبان واقع عليهما الفعل الإجرامي غير المبرّر والمفروض في كافة الأعراف والأديان، الفارق بين الماضي والحاضر، أن الشعب في الحاضر رغم اشتداد البطش والتفنُّن في القتل والدمار، والإبادة لم يستسلم ولم يرضخ لوسائل الإمحاء وتهويد الأرض، وما زال متمسكًا بأرضه وهويته، رغم ما يلقاه من عُنف مُفرط حدّ الإجرام، وهو الدرس الذي يمرّره الراوي (ومؤلفه الضمني) باستدعاء الماضي، وكأنه رسالة ضمنيّة تحذيرية، وفي ذات الوقت تُقدّم دروسًا في المقاومة والتمسّك بالهُوية والتشبّث بالأرض، وإلا ستكون العاقبة كما حدثَ لمسلمي الأندلس، تضيع الأرض، ويحدث الشتات على نحو ما تريد الصهيونيّة بطرد أصحاب الأرض وتهويدها.

رواية التجربة الإنسانية

علاقة الروائي السُّوري – الفلسطيني تيسير خلف بالتراث علاقة وطيدة سواء بصفته البحثيّة، وهو ما أكدته دراساته الرصينة المنهمكة في التراث العربيّ والبحث في مدونته عن المخفيّ والنادر، على نحو أعماله: "صورة الجولان في التراث الجغرافي العربي – الإسلامي"، و"الرواية السريانية للفتوحات الإسلامية، ونشأة المسرح في بلاد الشام: من هشاشة القانون إلى فتاوى التحريم، 1847-1917: وثائق ومعارك"، و"سيرة الأجواق المسرحيّة العربيّة في القرن التاسع عشر: مذكرات الممثلين عمر وصفي ومريم سماط"، أو باستعارة أحداثه في كتابة أعماله الروائية على نحو رواياته السابقة مثل "مذبحة الفلاسفة" (2016) و"ملك اللصوص: لفائف أيونوس السوري" الصادرة عن منشورات المتوسط – إيطاليا (2022)، ومن ثمّ ليس عجيبًا أن تنتمي روايته الجديدة إلى التاريخ، حتى ولو كانت عينه على الحاضر الآني، في روايته الجديدة "المسيح الأندلسي" (منشورات المتوسط، ميلانو، 2024) يحضر التاريخ بصورة باذخة، ولا يقتصر الأمر على منطقة واحدة، فعلى الرغم من تركيزه على حقبة تاريخيّة بعينها وهي الفترة التي انهزم فيها المسلمون في الأندلس، وما أعقبها من طرد ومحاكم تفتيش، إلا أنها جاءت عبر فضاءات جغرافية متنوّعة وثقافات مختلفة.

في مقالة سابقة لي .https://www.aljadeedmagazine.com/مملكة-العبيد-السوريين-في-صقليّة عن إحدى روايات تيسير خلف التاريخيّة وتحديدًا رواية "ملك اللصوص" (2022) استعنت برأي فرجيينا وولف (1882 – 1941) المنتقد للرواية التاريخيّة باعتبارها «تفتقد إلى الابتكار، وتركز على الأشياء التافهة، وغير الأساسية، بينما كان يجب أن تركّز على إشكاليّة التجربة الإنسانيّة والمعرفة"، ومع اتفاقي مع رأي فيرجيينا وولف في بعضه، وتحديدًا التركيز على التجربة الإنسانيّة، لكن في ظني أن روايتي خلف السابقة والجديدة تقتربان من التجربة الإنسانية الكونية، ولا تقصرها على تجربة خاصّة، وإنما دائمًا روايته تحمل همًّا عامًا، همًّا يتجاوز حدود الشخصيات التي تتناولها الرواية إلى هَمِّ الجماعة التي تنتمي إليها هذه الشخصيات، ومدى قدرة هذه الشخصيات من الابتعاد عن ذواتها، إلى الانغماس في التجربة الجماعيّة، وهو ما ينطبق على الرواية الجديدة المعنونة بـ"المسيح الأندلسي" (دار المتوسط، ميلانو، إيطاليا، 2024) فالعنوان نفسه يشي بهذه التجربة الإنسانيّة العامّة، فالعنوان يستدعي تجربة آلام المسيح عيه السلام، والتضحيّة بنفسه فداءً للبشرية والإنسانيّة.

لا يسرد عيسى بن محمد (البطل) آلامه وآلام أُمّه فقط، وإنما يحمل على عاتقه آلام جميع مسلمي الأندلس، الذين وقعوا تحت مقصلة محاكم التفتيش، ومن ثمّ فبقدر ما يستعرض معاناته الشخصية، إلا أنه لا يقبع أسيرًا لتجربته الذاتيّة، ويجتر آلام الفَقْد والحزن على أُمّه وما تعرّضت له من مِحَن ومآس، أو حتى يتلوّى حُزنًا وألمًا لشعوره بفَقْد أبيه وهو صغير وإحساسه باليتم، فهذا ليس هدفه من الأساس، وإنما هدفه الرئيسي هو وضع مآسي المسلمين في الأندلس تحت المجهر، وتسليط الضوء على العُنف الديني والعنصرية المقيتة كما تجلّت في أبشع صورها في عذابات محاكم التفتيش أو "ديوان الإيمان" (كما كان يُطلق عليها)، في مقابل سماحة الإسلام على الجانب الموازي حيث عاشت الطوائف المختلفة دينيّا وعرقيًّا ولغة تحت مظلته بحرية وسلام تمارس شعائرها الدينية بكل حرية ودون تقييد أو مصادرة أو إرهاب، على عكس ما حدث للمسلمين بعدما انتصر المسيحيون على المسلمين فقاموا، بتخيير المسلمين بين التنصير أو الطرد، ومَن رَفَضَ تمّ التنكيل به بأقصى صُورة، وأبشع شكل.

تبدأ الرواية الجديدة من فضاء جغرافي مُلتهب، ومفعم بالذكريات الحزينة، حيث عاش أفراده حقبة تاريخيّة داميّة، وحافلة بالأحداث والفتن، ثمّ تنتقل إلى فضاءات جغرافيّة مُتعدّدة، إذْ تأخذ شكل النص الرحليّ، فالرابط المشترك بين هذه الفضاءات ليس تواجد الأشخاص فقط أو انتماؤهم إليه بالمواطنة، وإنما عبر الصّراعات والفتن والخيانات بكافة درجاتها. تبدأ الرواية بداية تشويقيّة أو ذات طابع إثارة، حيث يضعنا الراوي أمام جملة الرواية الأساسيّة التي تضع الرواية والأحداث في بؤرة الحدث والصراع معًا، فيقول: "كان يمكنني أن أعيش حياتي كلّها كرجل إسباني كاثوليكي صالح، بلسان قشتالي، يُدعى خيسوس غونثالث، لولا بضع كلمات أوصت أمّي، وهي تودّع الحياة، بأن يخبرني خالي بابلو بابيخو بها حين يرى أنني بتُّ أهلاً لذلك. تلك الكلمات هي: أنتَ عربي مسلم، واسمكَ عيسى بن محمّد" (الرواية: ص 13).

مثلما كانت هذه الكلمات التي تعد بمثابة سؤال القارئ للرواية، الذي يضع استنتاجات كثيرة حول ما سيتطلبه السّر مِن بحث عن حقيقته، وماذا سيفعل المروي له السرّ للتأكد من مصداقية السر، على المقابل كانت بمثابة آلية تغيير لمصير شخصية البطل في الرواية، فكما تنبّأ خاله «ستعاني يا صغيري، ستعاني طيلة حياتك بسبب تلك الوصية الحمقاء» (ص: 89)؛ إذْ تنقلب حياته رأسًا على عقب بعد سماعه هذه الجملة، وهو ما عبّر عنه الراوي الأنا العائد على خيسوس أو عيسى بن محمد كما سيتضح فيما بعد قائلاً مظهرًا حالة الحيرة والارتباك التي أحدثتها هذه الكلمات: "يا لقوة الكلمات! كيف يمكنها أن تنقلك من أمة إلى أمة أخرى... من لغة كنت تستمتع بوقع حروفها وهي تداعب رأس لسانك، إلى لغة أخرى تصدر من جوف حلقك، فتغدو بين ليلة وضحاها لغة أحلامك... من دين نشأت وترعرعت على حب كتبه وقديسيه وشهدائه، إلى دين آخر، يرى في تلك الكتب والقديسين والشهداء محض أوهام وضلالات زائفة" (الرواية: 13).

السّر والمصير

لم يكن هذا السّر بمثابة قلب لحياة خيسوس على المستوى الاجتماعي والديني فقط، بل كان بمثابة خلخلة للمفاهيم والمعتقدات التي تربّى ونشأ عليها، أو بمعنى آخر تفكيك للمزاعم والضلالات التي تمّ حشوه بها في صغره، ومن ثمّ في رحلة بحث السارد (عيسى بن محمد الأندلسي) عن قاتل أمه والمتسبّب في التعذيب لها، وتشريد الأسرة، إلى أصقاع مختلفة، يتكشف لنا تاريخ من الاضطهاد

الذي تعرّض له مسلمو الأندلس، بعد أن استولى النصارى على مقاليد الحكم، كما تكشف لنا رحلة البحث والتقصي عن الصراع الديني - الديني، بين المسيحين والمسلمين من جهة، وبين المسلمين والمسلمين من جهة أخرى ممثلاً في الجماعات والفرق الدينية، وما واجهه المسلمون من صور التنكيل بهم، ومحاولة محو هويتهم الإسلاميّة، إلى جانب كشفه ما قام به رجال الدين (المسلمون والمسيحيون على السواء) من تزييف للحقائق، وإخفاء للكتب المقدّسة، حتى يظل العامّة على عميانهم في ما يروّجون.

ونظرًا لطبيعة الرحلة وما يتخللها مِن كشف لهذه الأكاذيب والبحث عن الحقائق، يكتنفها الكثير من المغامرات والمخاطر، ومن ثمّ نرى الرواية تسير في إطار أقرب إلى البوليسي المحتدم بالمفاجآت (السارة وغير السارة) غير المتوقعة.

على مستوى البنية الزمنية تتطرق الراوية إلى مرحلة عصيبة وبالغة الخطورة في التاريخ الإسلامي، وأيضًا على الصعيد الإنساني، وإن كانت ليست الرواية الوحيدة التي تناولت نفس الموضوع؛ إذ اطردت مرويات متعدّدة ناقشت جرائم محاكم التفتيش التي تعرّض لها مسلمو الأندلس بعد سقوط الأندلس في أيدي النصارى، أو ما عرفوا بـ"الموريسكيين"، وما شهدوه من تنكيل وصل إلى حد المذابح والقتل والتشريد، وهي المحاولات التي كان غرضها إرغام المسلمين إما على التنصير، أو الطرد من موطنهم الأصلي، ومع الأسف شارك في هذه الحملات بعض المسلمين. وقد كشفت الأحداث العصيبة التي مرّ بها المسلمون عن صورة من صور التعصُّب الدينيّ المسيحي المقيت، وقدمت وجهًا استبداديًّا للمسيحيّة، إذْ وصل الغل والحقد بأنصارها على المسلمين (أو الدين الإسلامي) إلى ترويع الملايين منهم، مما اضطرهم إلى خيارَيْن لا ثالث لهما، إما التنصير خشية على أرواحهم وأرواح ذويهم، ومن رفض التنصير، لم يكن أمامه خيار آخر، فقد دفع ثمن رفضه الكثير بما ناله من تعذيب أو بالفرار عبر هجرات قسرية وشتات وترحيل جماعي.

ومع هذا المشهد الذي يخبرنا فيه الراوي عن السّر الذي أذاعته أُمّه لخاله، وودّتْ أن ينقله إلى ابنها قبل رحيلها إثر التعذيب، ينتقل بنا الراوي في مشهد سريع وخاطف، وهو في إسطنبول، حيث رحلة بحثه عن هذا القاتل، الذي يبدأ السرد بتتبُع أثره واقتفاء خُطاه في الأماكن التي حلّ بها منذ أن سمع من الأندلسي الغريب أنه غادر «رومة قبل ثلاثة شهور على مركب جنويّ متجه إلى إسطنبول". وفي إسطنبول، يسرد الراوي عن أجواء حياة الأندلسيين في أزقة خاصّة بهم، وعلاقتهم بجيرانهم، وعاداتهم التي جلبوها معهم، وولع الأتراك بالتراث الأندلسي وتقديرهم لعلماء الأندلس وإن جهلهم الأندلسيون أنفسهم.

عبر هذه الفضاء الجغرافي والزماني يبدأ الراوي نسج حكايته، موزعًا أحداثها على حكايتين متداخلتين، الأولى حكاية بحث عيسى عن قاتل أمه ورحلته للبحث خلف القاتل، والثانية حكاية فيروزة وأمها والتي ترتبط بالحكاية الأولى عن طريق رابطين الأول، حكاية الخيانة التي يوقع بها سليم أفندي الذي هو القاتل المتخفّي، والرابط الثاني يتمثّل في قصة حبّ عفيفة بين الرّاوي وبين فيروزة ابنه حاجي رمضان تاجر الحرير المرقوم بالرسوم، وهي المهنة التي تجيدها الزوجة إيبرو وابنتها فيروزة، وبسببها حِيكت حول العائلة مؤامرة دنيئة من قبل التاجر سليم أفندي الذي سيكتشف أمره في نهاية الرواية، ويكون الرابط المشترك بين مأساتي عيسى قديمًا، وفيروزة لاحقًا.

تبدأ قصة الحب بعد أن استعان حاجي رمضان بعيسى بن محمد الأندلسي لكتابة آية قرآنية على قطعة قماش، ومع وصوله إلى البيت، ورؤيته لفيروزة ابنة الحاجي، حتى ربط سهم الحب بين قلبيهما، وهي القصة التي ستصاحب عيسى في حله وترحاله، بعدما ظن أنهما لن يلتقيا مرة ثانية، لكن هي الأقدار التي استهلّ بها روايته كما يقول «تقود خطانا حيث تشاء» كانت لها الكلمة الفصل في كل ما جرى، بل وفي كشف الكثير من الأسرار التي بدأ بها السرد وهي غامضة ومبهمة.

عبر الحكايتين المتداخلتين، ينسج لنا تيسير خلف مرويته الجديدة التي تتكئ على أحداث تاريخية، تكون بمثابة الخلفية أو القماشة التي يغزل منها حكايته المتخيّلة، فالتاريخ حاضر في وقائع محدّدة، فيتنقل السرد مع الراوي/بطل الحكاية عبر الأزمنة (الماضي - طفولته وشطرًا من شبابه في الأندلس، والحاضر - حيث تواجده في إسطنبول، وصولاً إلى كبر سنه وإنجابه لولد وبنت) والأماكن المختلفة (طليطلة/ مد ر يد / ا لبند قية / إ سطنبو ل / با ر يس / أمستردام/القاهرة) ليكشف لنا عن أجواء الصّراعات التي عاشها المسلمون في هذه الفترات، إضافة إلى الأخطار التي كانت تحيط بالعالم الإسلامي من كافة جهاته، والمؤامرات التي كانت تُنسج لإضعاف قادته، وتفرقة وحدته. المروية بمثابة المرآة المقعرة التي كشفتْ كل الخبايا في الغرب (الأندلس) حيث محاكم التفتيش التي

هدى موسى

نصبها النصارى عقب هزيمة المسلمين، وما أعقبها من جرائم تنكيل وقتل بأبشع الوسائل (الساكت) وتهجير قسري، وفي الشرق حيث التحالفات بين الدول الطامعة كالفرس وأعداء الإمبراطورية العثمانية، لإجهاض توسعاتها وفتوحاتها، اعتمادًا على استغلال الجواسيس وإشعال الفتن الداخلية، وقد ترقى أحدهم (سليم أفندي) في العمل ليكون ضمن خدمة الصدر الأعظم مراد باشا في قصر طوبقابي.

الرواية بهذا المعنى رواية سياسيّة بامتياز ترقش الماضي وعينها على الحاضر، تسرد حكايتها أو موضوعها بحبكة تشويقية ذات ملامح بوليسية، فتحكي الرواية في اقتضاب عن تاريخ تأسيس مدينة إسطنبول، وكيف أنها كانت توصف بالملعونة، إلى أن اهتدى السلطان سليم لخطة الريس خضر بتوطين الأندلسيين، لأنهم «اعتادوا على العيش بين النصارى من دون أدنى حرج» (ص: 31)، ثم يسرد مواقف تكشف التعدديّة العرقيّة والدينيّة التي كانت تعيش في عاصمة دار الخلافة، ومع هذا النسيج المتعدّد إلا أن كل طائفة أو جماعة كانت تتمتع بكافة حقوقها وحريتها في ممارسة معتقداتها الدينيّة وشعائرها الاجتماعيّة، فتوجد كنيسة القديس بندكت، في الجهة الشرقية، وفي أزقة الجنويين توجد حاناتهم، دون أن تواجه منعًا أو مصادرة؛ ففيها يَسْكُن الجنويون الفرنجة والروم الإغريقو، واليهود القدماء ومعهم

الحلبيون، وهناك أيضًا الأندلسيون، ومع إظهار حالة التعايش بين الطوائف المختلفة حتى أن بعضهم وصل إلى أعلى المراتب في دائرة السلطة، كما أن الرواية لا تغفل الصّراعات الجانبية، والتعديات التي كانت تحدث بين الجانبين على فترات متباينة، وهو ما دفع السُّلطات إلى بناء الأبراج والأسوار كي تحول دون تكرار مثل هذه التعديات. وهو ما يظهر عكسه في بلاد الأندلس حيث حدثت محاكم التفتيش ولاقى المسلمون هناك صنوفًا من الهوان والتعذيب انتهى بهم إلى الهجرة والطرد من بلادهم الأصليّة، والبعض الآخر اضطر إلى تغيير معتقده الديني واسمه العربي إلى أسماء إسبانية. ليس في بلاد الأندلس فقط، فعندما عملت إيبرو وابنتها فيروزة في قصر الملكة ماريا، مورس عليهما الإقصاء بعدما عرفوا أنهما مسلمتان، فعاقبوهما بعدم شراء ما ينتجون من ملابس، وهو ما دفع الملكة للتحايل من أجل تجارتها، بأن قامت بتعميدهما ظاهريًّا في إحدى الكنائس وأطلقت أسماء مسيحيّة عليهما حتى عادت الأمور إلى نصابها. هذه المقارنة التي يمرّرها الراوي بذكاء تكشف عن سماحة الإسلام في قبول الآخر المختلِف معه فكريًّا وعقائديًّا وعرقيًّا، في مقابل معاملة الآخر للمسلمين معاملة مشينة ومذلة في بعض الأحيان.

بنيات متداخلة

بنية الخطاب السردي لا تتوقف عند الحوادث التي مرت في الأماكن التي عاش فيها كمحاكم التفتيش والصراعات داخل إسطنبول، والاغتيالات السياسية في فرنسا، وإنما يميل إلى سرد معرفي، فيقدّم لنا الراوي طوبوغرافية المكان وتركيبة سكانه المعقدة، فكشف الخطاب الروائي وهو يسرد حكاية أبطال الرواية وآلامهم، روح العصر الذي عاشوا بين جنباته، بكل سماته السياسيّة والمدنيّة والحضاريّة، فقدمت الرواية لوحة فنية زاخرة بالألوان الطبيعية للملابس وزخرفتها بالرسوم والمجوهرات، واختلافها باختلاف الهويات، وكيف أنها كانت سفيرة في بلدان أوروبا، وبالمثل أشكال من العمارة والهندسة والرسوم والزينات التي تزين الأديرة والكنائس، إضافة إلى الأطعمة ومكوناتها وطرق طبخها، وتوابلها المميزة فظهرت ملامح المطبخ التركي (في بيت حاجي رمضان) والأندلسي (في صورة طعام الخالة، ثم ما قام بطهيه هو وأحلامه بما سيطهوه عندما يتزوج من فيروزة)، وكذلك أطعمة الرهبان في الأديرة، وكأن عين السارد أشبه بكاميرا متعاطفة وليست متحاملة ترصد كل ما تقع عليه عينه، ولا يكتفي بالنقل والرصد والتسجيل، وإنما ينتقد ويقارن ليبرز الأفضلية دون انحياز لعرقه، كما أبرزت صورة من صور التكامل بين الدول في الثقافة والتجارة والاقتصاد، وفوق هذا وذاك كشف الخطاب السردي وهو يحكي عن رحلة عيسى إلى البندقية وباريس إلى الدير عن الكنز المجهول في تراثنا، والمتمثّل في المخطوطات العربيّة الإسلاميّة المنهوبة التي تمتلئ بها مخازن الأديرة، وكأنها دعوة جادّة من المؤلف الحقيقي وليس الضمني هنا؛ لاستكشاف هذه الكنوز وما تحويه من معلومات ومعارف تكشف عن سماحة الدين الإسلامي وعدم تشدده، وكذلك تُجْلِي الحقائق التي سعى الرهبان والخونة إلى إخفائها ليظلوا هم وَحْدَهم مُلّاك الحقيقة المُطلقة.

يعتمد الخطاب السردي على آليات كتابية تشتبك مع سرود متنوّعة كالتاريخ وغيرها، وهذه الآليات تكشف عن أهم سمة للرواية، ألا وهي إمبرياليّة الرواية بانفتاحها (أو هيمنتها) على أنواع أدبية وغير أدبية؛ فالسرد لا يسير وفق زمن خطي تصاعدي (كرونولوجي)، بل ثمة تقاطعات ووقفات بفعل الاسترجاعات التي تعود إلى أحداث مرتبطة بأزمنة سابقة للحدث الذي يرويه الراوي؛ (طفولة الراوي/واختطاف أمه/وتربية خالته إيزابيلا/ثم رحيل خالته وبقائه مع خاله، إلى دراسته/وعمل في المحكمة بطليطلة)، كل هذا يأتي لاحقًا بعد تواجده في إسطنبول في مهمة البحث عن القاتل، ومع نهاية الرواية في فصل الختام. (يتكرّر الاسترجاع مع الأب عندما يحكي عن أبيه وأنه عاد بعد موت الجد ليتولى أمر الجماعة، ثم القبض عليه، وإرساله إلى السجن، واتهامه بالجنون، ثم تخييره بين البقاء في السجن مدى الحياة أو الخروج إلى بلاد المسلمين) (راجع، ص: 355).

كما تتسم الرواية ببنية شكليّة قائمة على التوازي، فرحلة الراوي إلى البندقة تتوازى مع رحلة فيروزة إلى الحجّ، وبالمثل اختطافه في باريس يتوازى مع اختطافها هي وعائلتها من قبل القرصان الكبير بادوليو، وسفره ليؤدي مهمة تصنيف المخطوطات وتلخيصها، والشروط المجحفة التي حالت بينه وبين مجرد التفكير في الهرب، فهو لا يستطيع المغادرة إلا بعد انتهاء العمل، وأن راتبه لا يحصل عليه إلا في نهاية المهمة، وإذا حاول الهرب فإنه سيباع في سوق النخاسة. تتوازى هي الأخرى مع المهمة التي تم اختطاف فيروزة بسببها ألا وهي صنع ثوب تتويج الملكة ماريا ملكة «على مملكة فرنسا ونبرة»، والذي يكون مرقومًا بخيوط الذهب، والتهديد بالعقاب إذا فكّر في الهرب، يتوازى مع تهديد فيروزة بنفس المصير حسبما أخبرها الترجمان الأندلسي الذي كان يعلمها اللغة حيث قال: «بأن القتل والاستعباد أسهل مما تفكّر فيه». التوازي ماثل أيضًا في الخيانة التي تعرّض لها الاثنان؛ عيسى من البادري رامبرو عندما أغفل عنه حقيقة معرفته بالمخطوطات حتى يهرب، وهو ما كشفه في رسالتيه إليه بعدما هرب وتركه بمفرده يواجه مصيره، والخيانة التي تعرضت لها فيروزة وعائلتها من قبل سليم أفندي، الذي أغراهم بالسفر إلى الحج، وبالفعل تمّ التآمر على أبيها وقتله، وإرسالها إلى ملكة فرنسا لتقوم بمهمة حياكة ثوب التتويج. التوازي ماثل أيضًا في أن عدوهما واحد، فدون خيرونيمو كان سببًا في قتل أمه، ووَشى بأبيه الذي اضطر إلى الهرب، وهو نفسه كان سببًا في قتل أبيها، ولكن تحت مسمى سليم أفندي. التوازي متحقّق في أنهما يحملان اسمين آخرين، هو حمل اسمًا غير عربي خيسوس حتى لا يقع تحت دائرة "دار الإيمان" فترسله إلى دار الأيتام، وهي أيضًا تنصرت ظاهريًّا وحملت اسمًا مسيحيًّا شارلوت لافاييت، استجابة لرأي الملكة بعدما رفض بعض نساء الطبقة الراقية شراء ما تصنعه بحجة أنها مسلمة. التوازي أيضًا قائم على مستوى أن فيروزة وفي طريقها إلى الحج هناك من راودها عن نفسها كما في حالة النوتي، ثم القرصان، وأخيرا شارل لافاييت الذي أراد اتخاذها خليلة، وبالمثل هو عَشِقَهُ لازارو، وأراده لنفسه، وعندما رفض انتحر. ثمّة توازٍ آخر إذا كانت فيروز تجيد الرسم والتطريز على الحرير، فأيضًا إحدى مهارات عيسى هي صُنع الطعام الأندلسي الذي تعلّم أسراره من خالته إيزابيلا.

يميل السرد في أحد جوانبه إلى الاتكاء على السرد التشويقي، حيث المغامرة، والعقدة، والوصول إلى الحل، تتجلّى هذه الثيمة في أكثر من موضع، منها بحث عيسى بن محمد عن القاتل «دون خيرونيمو»، وعلاقته بالطبيب محمد بن أبي العاص، وشكوكه حوله، حيث الحس البوليسي كان هو محركه في البحث عن طبيعة علاقته بهذا الرجل وتحديدًا بعدما أصيب وأسرع إلى علاجه، والموضع الثاني يتكشف بعد مهاجمة القراصنة لسفينة الصرة السلطانية المتجهة إلى الحجّ، واقتياده هو وزوجته وابنته، ثم حيلة الابنة لعدم الرضوخ لطلبات المختطف، استغلالها في عملها الخاص بالملابس، وصولاً إلى رحلة هروبها والتقائها من جديد بعيسى بن محمد؛ لذا تستعير الرواية من بنية الرواية البوليسيّة تقنية الشك ثم التحرّي والتقصي، فعيسى بن محمد عندما يحكي له حاجي رمضان عن سليم أفندي الذي يعمل في قصر طوبقابي، ويخبره أنه أندلسي، على الفور يشكّ في الرجل، مستندًا إلى معلومة مهمة ألا وهي أن اسم سليم غير مطروق بين الأندلسيين. وهذه ليست أول ملاحظة تدفعه إلى تقصي الأخبار والتأكد من صحة ما وصله من شكوك.

الحسُّ البوليسيّ كامن في تفعيل صفة الشك الملازمة للتحري بغية الوصول إلى اليقين، فمثلما شكّ في كون سليم أفندي أندلسيًّا، يلازمه شكّه في شخصية الطبيب محمد بن أبي العاص، ويرجح احتماليّة أنْ يكون هو القاتل الذي يبحث عنه مستدلاً على صدق شكوكه بقوله «لا أحد يعرفه مثلي» (ص: 27)، هو لا يستغني عن الأدلة التي يعتمدها المحقّق كآلية للوصول إلى الحقائق أثناء التحقيق. رغم كل شكوكه التي قادته إلى اليقين في النهاية، إلا أن الغريب أنه لم يشكّ في أبيه منذ أن التقاه في البندقية، بكل تأكيد هروب أبيه من الأندلس وهو صغير يرجح إخفاقه في معرفته به، لكن على المقابل لماذا لم يشك الأب في كونه ابنه، أين عاطفة الأبوة؟

عناصر الحبكة البوليسيّة تظهر بصورة لافتة في السِّفْر الأخير المعنون بسفر «الكُتب والأسفار» حيث الخطة التي يرسمها عيسى للإيقاع بدون خيرونيمو، وهي خطة متقنة تعتمد على المخاطرة والمغامرة، فتدّعي شارلوت بأنها الخائطة الخصوصيّة للملكة ماريا دي ميديتشي، وقد أرسلتها الملكة إلى البندقية لتشتري حريرًا فارسيًّا.. إلخ القصة الملفّقة للإيقاع بدون خيرونيمو، وبالفعل نجحت بإتقان كل شخصية في أداء دورها المنوط بها، ولولا هذه الخطة لأفلَت دون خيرونيمو المتخفّي في شخصية التاجر سليم أفندي من العقاب. وعملت التقنيات التي استعارها الراوي من الرواية البوليسيّة إلى زيادة التشويق في الرواية، وزيادة حدة الصّراع الذي وصل إلى ذروته لمعرفة هذه الشخصيّة التي لعبت أدوارًا خطيرة، كان من نتائجها تغيير مصائر الشخصيات: الأم مريم بنت عامر التي صارت مريانة ثم قتلت، والأب محمد بن أحمد الحبيس البياسيّ، الذي صار تارة ألفونسو دي لونا، وتارة أخرى الطبيب محمد بن أبي العاص، وفي النهاية اضطر إلى الهرب، والابن عيسى بن محمد صار خيسوس وتمّت نسبته إلى خالته حتى لا يُوْدع في دار الأيتام، وفيروزة التي صارت شارلوت لافاييت وتنصرت ظاهريًّا في فرنسا.

تندغم في السرد أشكال كتابية وفنون مختلفة، تكون وظيفتها الأساسيّة ملء

ثغرات السرد المفتوح على نحو ما جاء في الرسائل العديدة؛ فالأخبار المتعلّقة بمعاناة المسلمين هناك وردت عبر رسالة من ابن البرطال إلى الشريف الأندلسي في إسطنبول شيخ جماعة الأندلسيين. وفيها يعرض له سوء المعاملة والتنكيل بالمسلمين الذين يسمونهم «بالموريسكيين» وتجريدهم من هويتهم الأندلسيّة، منذ أنْ استن الملك فيليب بن فيليب قانونًا في التاسع من أبريل 1609 يقضي بطرد الموريسكيين (ص: 55)، وإجبار المطرودين التعساء على دفع أجور نقلهم إلى سواحل بلاد المسلمين في الجهة المقابلة من البحر، ومَن احتجّ على هذه الأساليب قُتل على الفور، وألقيت جثته إلى الأسماك. ومنها أيضًا الرسائل التي كان يُرسلها والد عيسى لأبيه(الجد)، وجاءت في صيغة أربعة كُتب نَقَلَ من خلالها أخباره منذ رحيله من الأندلس وتبديل اسمه، ورحلة بحثه عن ابنه إلى عثوره عليه، وفي إحداها رسالة عن أصل كتاب سيرفانتيس «دون كيخوته» وهناك رسائل الأب راميرو بعضها كان لعيسى بن محمد وقد أخبره فيها بحقيقة عمله في الدير وادعائه بعدم معرفته باللغة حتى لا يتورط في هذا العمل الصعب. والوثائق التي وصفها بأوراق محاكمة أم عيسى في خمس عشرة ورقة، وهذه الوثائق تكشف الكثير عن جرائم محاكم التفتيش وأشكال التعذيب التي مارسوها على المسلمين الرافضين للتنصير، كما تتجلّى أوصاف للمخطوطات ومحتوياتها، وما كشفته من معلومات مهمة على نحو صراع الفرق، وإنجيل برنابا، وغيرها من أشكال كتابية اعتمدت على التعدّد في الخطابات اللُّغوية. إلى جانب هذه التقنيات التي جعلت بنية الرواية متداخلة مع بنية الرواية البوليسيّة أو رواية المغامرة، استعارت الرواية أيضًا من النص الرحلي بعض خصائصه، وأولى هذه الخصائص، تمثلت في الاتكاء على البنية الوصفيّة؛ فالراوي لا يملّ مِن وصف الأماكن التي يمرُّ بها، أو المناظر التي يشاهدها حتى ولو كانت إقامته فيها قصيرة، أو مجرد عبور، فمثلا عندما ينتقل من باريس إلى أمستردام ضمن خطة تهريبه، التي عمل عليها ابن حمدان يصف لنا ما يشاهده في طريقه هكذا: «ومضينا شمالاً نطوي البلاد والحقول والمزارع، في طريق بعضها معبّد بالحجارة، وبعضها موحل، تفصل بين مراحلها محطات للمنامة وشراء الحوائج،.. وبعد نحو أسبوعين وصلنا إلى مسترضام التي أذهلتني زينتها ونقاء جوها، وكثرة أهلها، فهي في عمارتها تعدل بريش إتقانًا، ولكنها أجمل في زينتها واعتناء أهلها بتزويق بيوتهم بالألوان العجيبة من أعلاها إلى أسفلها، ولم أرَ فيها بيتًا يشبه في رقمه وتلوينه بيتًا آخر، أما أزقتها، فمرصوفة بالحجارة المُنْبتة، وكان فيها تجار وبحارة طافوا مدن العالم بأسرها، من جزر الهند الشرقية، إلى بلاد الصقالبة، وقد أخبرني الربّان المكلّف بنقلنا في السفينة الأميرية، أن مرسى هذه المدينة العجيبة يتسع لستة آلاف سفينة كبارًا وصغارًا في آن معا» (الرواية: ص 216).

ارتباط النص بالرحلة أو السّفر، يأخذ سمة أخرى من سمات السفر وهي الاكتشاف، فمع كل رحلة أو انتقال إلى مكان تتكشّف له الأسرار، فما إن وصل إلى البندقية حتى تكشفت له شخصية القاتل الذي يبحث عنه، على نحو ما أخبره الغريب الأندلسي، وعندما انتقل إلى العمل في محكمة طليطلة بعد تخرجه تكشفت له حقائق كثيرة خاصة بعدما عثر على ملف تعذيب أُمّه في محاكم التفتيش، بل وتكشفت له كل ممارسات القمع التي مورست ضد المسلمين في صورة أمه، كما تكشف له الصراعات الدائرة بين الجماعات الدينية كجماعة الشيخ الأشقر التشيلي والأكيحل الأندلسي، وما إن ينتقل إلى البندقية ويلتقي الحكم بن البندر، حتى تتكشف له أسرار خاصة بدولة الإسلام، والمؤامرات التي تُدبّر بليل ضدّ سلطان المسلمين من قبل الغرب والشرق، وأيضًا ما يتعرض له المسلمون الفارون من محاكم التفتيش من نهب وسرقة من قبل قراصنة البحر. وفي رحلته إلى باريس يتكشف له أهم لغز وهو متعلّق بإنجيل برنابا الذي سيقلب الدنيا، وسوف يكون حجّة على الكاثوليك والبابا ومحاكم التفتيش، وأيضًا ما اكتشفه من كتب تظهر حقيقة الفرق، والخلافات العقائدية، وفي ذات الرحلة تتكشف له حقيقة زواج فيروزة التي ظن أنها قد تزوجت، وعندما سافر الأب راميرو جاءت رسائله لتكشف الخيانة التي قام بها، وانتقاله إلى القاهرة بعدما عرف أن والده يعمل هناك كشف له عن ماضي الأب وأسباب هجرته. وبالمثل رحلة فيروزة التي كانت متجهة إلى الحج، كشفت لها خيانة سليم أفندي التاجر صديق والدها وما دبره من مكائد. هكذا كان السفر أو ما يوازيه من انتقال وسيلة كشف للأسرار والمجهول له.

هوية جديد.. هوية مُحيّرة

في سِفْر الأندلس يعود الراوي/عيسى إلى الأسرار التي غابت عنه، ويُطْلِعُ القارئ على عائلته العربية في الأندلس، فيعود إلى زمن أقدم من الزمن الذي بدأت به الحكاية، فيسترجع ماضيه وطفولته في حي ألكازار،

هدى موسى

وإن كان بذكريات طفيفة وخطف أمه مريانا، ثم ذكرياته مع خالته إيزابيلا التي تولت تربيته، كما يسرد عن دراسته بمكتب للتعليم يشرف عليه راهب، وبداية الأسئلة التي كانت تطرق عقله، ويذهب إلى خاله الشماس ليسأله فيحذره بألا يتحدث بها أمام الراهب القاسي، وإلا فقد حياته.

الاسترجاع بمثابة هوية جديدة للراوي، حيث يتعرف على شخصية أخرى غير تلك التي كبر عليها، ومع انتقال زوج خالته سيرخو إلى مدريد بعد أن التحق بوظيفة مترجم في أحد دواوين القصر الملكي، يسترد هويته الحقيقية المخفيّة التي أخفيت عمدًا خشية ألا يتعرض لما تعرضت له أمه، فيبوح له خاله بابلو بالكثير من الأسرار عن أمه وموتها بعد أن ينتقل به إلى القبو، الذي ينفتح مع أبواب الأسرار المغلقة، فيعلن له عن سرّ أمه وهويتها العربية، واسمه العربي ودياناته، وسبب موتها، وكنز جده الشيخ عامر بن يحيى التطيلي، ووصية الأم بأن يتعلم كتب جدّه، وكيف أخفوه بأن أعلنوا موته، ورتبوا له جنازة صورية حتى لا يأخذوه إلى دار الأيتام، وقيدوه في سجلات الكنيسة كابن سيرخو وإيزابيلا، اعتنى به خاله بابلو فحفظّه القرآن وعلّمه العربية وحُسْن الخط حتى فاقه بالكتابة بالعربية، لكن يتوقف عن تعليمه بذرائع مختلفة إلى أن يعترف له، بأنه لا يعد نفسه مسلمًا خالصًا، إلى انضمامه إلى جماعة دينية وهو في الجامعة

بعدما تعرف على صديق مر بنفس ظروف عائلته، فقد أباه وأمه في محاكم التفتيش، وتكوينه الفكري حيث ولعه بقراءة كتب التاريخ من حوليات وتراجم وأخبار فتوح البلدان، وعلاقته بكتب التاريخ تجعله ينتقد هذه الكتابات خاصّة إغفاله لبني أمية، فرغم الإنجازات التي قدموها للتاريخ، إلا أن المؤرخين ظلموهم بما كتبوه عنهم. كما يطالعنا بعلاقته بابن حزم القرطبي، عارضًا موقف الجماعة الرافضة لآراء ابن حزم، وكيف صوره بأنه سخيف متقلّب في رأيه، نشأ وتعلّق بمذهب الشافعي ثمّ انتسب إلى مذهب داوود، ثم خلع الكل واستقلّ بنفسه، وزعم أنه إمام الأمة، ينسب إلى دين الله ما ليس فيه، ويتقول على العلماء.

في هذه المرحلة بعدما أنهى دراسته في الجامعة وحصوله على شهادة في القانون والآداب واللاهوت، جاءه تكليف من قبل الشيخ الأشقر بأنه تمّ توظيفه في محكمة طُليطلة وتحديدا في دائرة القضايا المستعجلة، كي يُقدّم لهم يد العون لأبناء الأمة. وبعد أن ازدادت ثقته بالشيخ الأشقر يأتي له رسول من قبل المختار الغساني ليطلب لقاءه في ذات المكان الذي كان يلتقي به الأشقر، وهناك يعرف أن ثمة صراعًا بين الجماعتين على إثره تم عزل الشيخ الأشقر وتولية الشيخ الأُكيحل الأندلسي، ليبدأ فصل من صراع بين الجماعات الإسلامية بعضها مع بعض، والتنازع على السُّلطة، وهو فصل مهم كاشف لطبيعة الجماعات الدينيّة ورغبتها في السلطة لا الدين، وعلاقة الجماعات بالسّلطة السياسيّة على نحو ما اكتشف أن الأشقر يمدُّ يد العون للملك فيليب بن فيليب لإجلاء المسلمين عن الأندلس، وكذلك الرقوق التي عثر عليها في خندق الجنة، وكيف أن غرضها هو بلبلة ديانة المسلمين بمزاعم وأراجيف، وأثناء انتدابه لمهمة في المحكمة متعلّقة بتصنيف الأرشيف القضائي العام لمدينة طُليطلة وأرباضه، عثر على الملف المخصص لمحكمة ديوان الإيمان، وفيه عثر على ملف أمّه مريانا زوجة ألونسو دي لونا، في خمس عشرة ورقة. بل يذهب السرد إلى ما قبل ميلاد عيسى حيث علاقة أبيه بأمه، وزواجه بها بعدما وقع في غرامها من النظرة الأولى. وفي هذا الجزء يتعرف على أمه وأبيه وعائلته، وخيانة خاله، وكيف أنه شبه أبيه في كل شيء في اللون والطول ولون الشعر وولعه بقراءة الرسائل واقتناء المخطوطات والزهد في الناس واجتماعاتهم وملاهيهم.

الرواية والمعرفة

جاء السّرد في معظمه من منظور الراوي الأنا حيث يسرد الراوي ما مرّ به من أحداث منذ لحظة إبلاغه بوصية أمه، بما في ذلك الأجزاء الخاصّة بفيروزة وما حدث لها بعد سفرها إلى الحجّ، ومحاولتي الاعتداء عليها، مرورًا باستضافة الملكة لها وعلاقتها بشارل، وصولاً إلى لقائه بها في باريس، فالراوي استعار عين فيروزة وكان الأجدى به وقد وسمَ السِّفْر باسم "سِفْر فيروزة" أن يترك لها خيط السّرد، لتروي بالأنا عن نفسها، فبعض التفاصيل حتى ولو روت له فيروزة الحكاية، وقام بدور الوسيط، كما يقول: «ومختصر القصة التي روتها لي فيروزة بكثير من الاستطراد والترسل..."، لا يمكن لعين الراوي الوسيط أن تلتقط مثل هذا التفاصيل على نحو: «كان منظر الدغل غاية في الجمال»، «تسير نحو ينبوع ماء ليس بعيدًا عن العمارة»، «في يوم مشمس»، «فأقبل أملاً في إشباع شهوة نجسة» فعلى الرغم أنه راوٍ وسيط يجب أن يلتزم الحيدة في سرده، إلا أننا نرى تدخلاته بالتعليق وإظهار الإعجاب أو الاستنكار على نحو ما هو واضح.

وقد استطاع التخلّص من مأزق الحكي بالأنا والتماهي مع المروي عنه في فصل الختام أثناء حواره مع أبيه في الغورية بالقاهرة، فالسّرد جاء في صيغة سَرد غير مباشر حيث الحوار بينهما، وأجوبة الأب بضمير الأنا. من الأشياء غير المفهومة أن الأب التقى بابنه أكثر من مرة، بل هو الذي أشار إليه بمكان دون خيرونيمو، وتركه يتعقبه، والأب في الوقت ذاته كان مشغولاً بالبحث عن ابنه الذي يتحدث معه، فكيف لم يخايله إحساس الأبوة ويشك مجرد شك في كونه المقصود. بالنسبة إلى الحوار الذي دار بين النوتي الآثم وفيروزة لمّا حاول اغتصابها، لم يكن بقوة المشهد، حيث الحوار كان مصنوعًا، وليس فيه روح الشبق من طرفه، والخوف من طرفها، لم أشعر بتوتر الفاعل خشية افتضاح أمره، أو حتى قلقه من مصيره، والتفسير الوحيد الذي قدمه لمحاولته، هو إرغامه على الدخول للإسلام، وهو في ظني سبب لا علاقة له بما أقدم عليه، وبالمثل عندما أراد القرصان هو الآخر مواقعتها أحجم عن رغبته بمجرد أن قالت سوف تتجرع السُّم، فتركها دون تردّد، كيف رضخ لتهديدها وكان بإمكانه أخذها بالقوة؟ أما انتحار لازارو بسبب رفض خيسوس له، هو الآخر أمر عجيب، فلم تكن العلاقة بينهما بالقوة، وعلى الأدق لم يظهر السّرد لنا ما يوحي بحالة الوله عند لازارو، سوى عند مرضه وهلوسته باسم فيروزة. وما حيرني فعلا كيف أن الأب لم يتعرف على ابنه على الرغم أنه كما ذكر من قبل يشبهه في كل شيء في اللون والطول ولون الشعر وولعه بالمخطوطات، أين حس الأبوة؟

يبدو الراوي المتوازي مع المؤلّف الضمني منحازًا لدولة السَّلْطَنة، فثمة إشارات تشير إلى إعجابه بعادات الأتراك، وهو ما يظهر في المقارنة التي يقيمها الراوي/عيسى بين الأتراك والفرس والعرب، وإن كان يتذرع بما يقوله الفرنجة، خاصة سخريتهم من عادة الترف عند الفرس والعرب، في حين لا يتحدثون عن الترك مطلقًا، ورغم أن الفرنجة يسخرون من أشياء كثيرة أدركها خلال إقامته في مدة الشهور الخمسة، إلا أنه يؤكد أن الترك بعيدون كل البُعد عن الترف والكفر بنعمة الله، ومن ثمّ كما يستنتج أن «دولتهم ستعيش طويلاً» (ص: 41)، في المقابل نراه مغتاظًا من دولة بنى الأحمر وحكام غرناطة حيث يعيشون «حياة الترف الباذخة» على الرغم من العدو المتربص بهم من الجهات كلها. والانحياز لدولة بني عثمان يتكرّر مرة ثانية عندما يظهر قوتها وبسط نفوذها على الدول الخاضعة لسلطتها فيفرضون المذهب الحنفي في الفقه، والمذهب الماتريدي في العقيدة، بل يقولها بكل حزم: «الترك لا يساومون على رموز غلبتهم» (ص: 42)، وهو ما دفع حُكّام البلاد الخاضعة لهم لأن يطلقوا على سلطان إسطنبول لقب «السيد الكبير» وهي ما تعنى باللاتينية والإيطالية «الشخص المرهوب الجانب». الأمر الذي تأكد بوضوح في بناء مئذنة جامع العرب المربعة، فهي قريبة من الطراز الأندلسي، ولكن مضافًا إليها قلنسوة مخروطية تميز مآذن بني عثمان. مرة أخرى يقارن بين الأتراك والأندلسيين، فيقول إن الأتراك يميلون إلى التقشف في لباسهم، ويكرهون البذخ في كل شيء، على عكس الأندلسيين، الذين اعتادوا على المغالاة في المأكل والملبس وزخرفة البيوت وتأثيثها بأغلى القطع وأندرها (ص: 59).

الشيء الذي يُحسب للمؤلف هو التنوعّ في اللغة وتطويعها حسب طبيعة المسرود، والمواقف، فقد عبّرت عن المواقف تعبيرًا صادقًا، فمثلا جاءت اللغة التي استعرض بها أوراق محاكمة الأم، بعيدة عن الغنائية وكانت أشبه بلغة تقريرية تسجّل وقائع المحاكمة، كما تعتمد على لغة الفخاخ التي يستخدمها المحامون للإيقاع بالخصوم، وبالمثل جاءت اللغة التي تناولت الفِرق والصّراعات، لغة أشبه باللُّغة الحجاجيّة، كما جاءت لغة الكتب الأربعة التي أرسلها الابن إلى أبيه لغة كاشفة لحالة الافتقاد التي يعانيها بسبب عدم عثوره على ابنه، في حين جاءت لغة الرسائل حاملة لمضمون الرسائل سواء في صيغة تقارير تصف الأحوال، أو تبلّغ أخبارًا، أو تُظهر عاطفة، أما العلاقة بين عيسى وفيروزة فقد لعبت اللغة وخاصة اللغة الوصفية الشاعرة دورًا مهمًا في التعبير عن تنامي مشاعر الحب بين الطرفين، وأظهرت في بعضها الغيرة. كما يحسب له التمسُّك بالكتابة حسب لغة العصر الذي تروى فيه أحداث الرواية، على نحو ما بيّن في ملحق في آخر الرواية موضحًا الكتابة القديمة وشكلها الحالي.

كما جسّدت الرواية أحد أوجه العُنف الدينيّ الذي مُورس على المسلمين، ونتائج هذا العنف المفرط الذي آل إلى إبادة جماعية على مرأى ومسمع من العالم، ثم ما تبعه من تغيير للهوية وطرد وإقصاء وتشريد للآلاف من المسلمين الذين رفضوا سياسات التنصير، وفضلوا الهجرة إلى أصقاع مُختلقة، كما كشفت عن صراعات سواء أكانت بسبب العنصرية أو التمييز الديني والطائفي، أو بسبب المُعتقدات الدينيّة المختلفة كاشفة عن علاقة الدين بالسلطة، وكذلك أصحاب المصالح والهوى، في استغلال الدين وفق أهوائهم ولمصالحهم الشخصية، وقد يصل إلى حدّ تشويه الحقائق وفي بعض الأحيان إلى إخفائها عن العامة لغرض الإثارة والفتن، وفي أحد جوانبها الأخرى، كشفت عن الصراعات الكُبرى (المُعلنة والسّرية) التي عكست الرغبة في الهيمنة وبسط النفوذ.

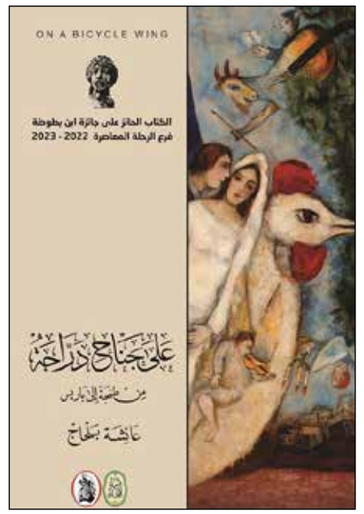
في الأخير هي رواية أشبه بالملحمة في استدعائها لأماكن مختلفة وثقافات متعددة ولغات متباينة في نسيج روائي محكم البناء، وعلاقات تجمع بين الحب والنفور والكراهية، وأخرى تبحث عن الوصل في إشارة ذات مغزى إلى طبيعة الحضارة الإسلامية التي تحتوي الجميع في رحابها، وتستوعب كافة الثقافات دون تمييز أو عنصرية، على نحو ما تمثل علماءها كما هو حاضر في شخصية ابن عربي، ومن ثمّ نكون إزاء كتابة مضادة للعنصرية التي مارستها الأيديولوجيا الدينية المتزمتة على المسلمين، وتلك التي تمارسها الصهيونية (الآن) على الفلسطينيين، وهي مضادة لأصحاب الفكر الأحادي، والفكر المتجمّد والترهيب، مضادة للعنف والابتزاز بكافة صوره، ومضادّة لتزوير التاريخ والأفكار، ومضادة أيضًا للمسلّمات على نحو الإشارة بأصل رواية سيرفانتيس العربي، بمعنى أدق هي رواية تدعو إلى البحث عن المعرفة والحقيقة مهما كانت عواقب مغامرة البحث وصعوبة تَقَبُّل الحقيقة.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

على جناح دراجة من طنجة إلى باريس

يوميات عائشة بلحاج

أحمد الكبيري

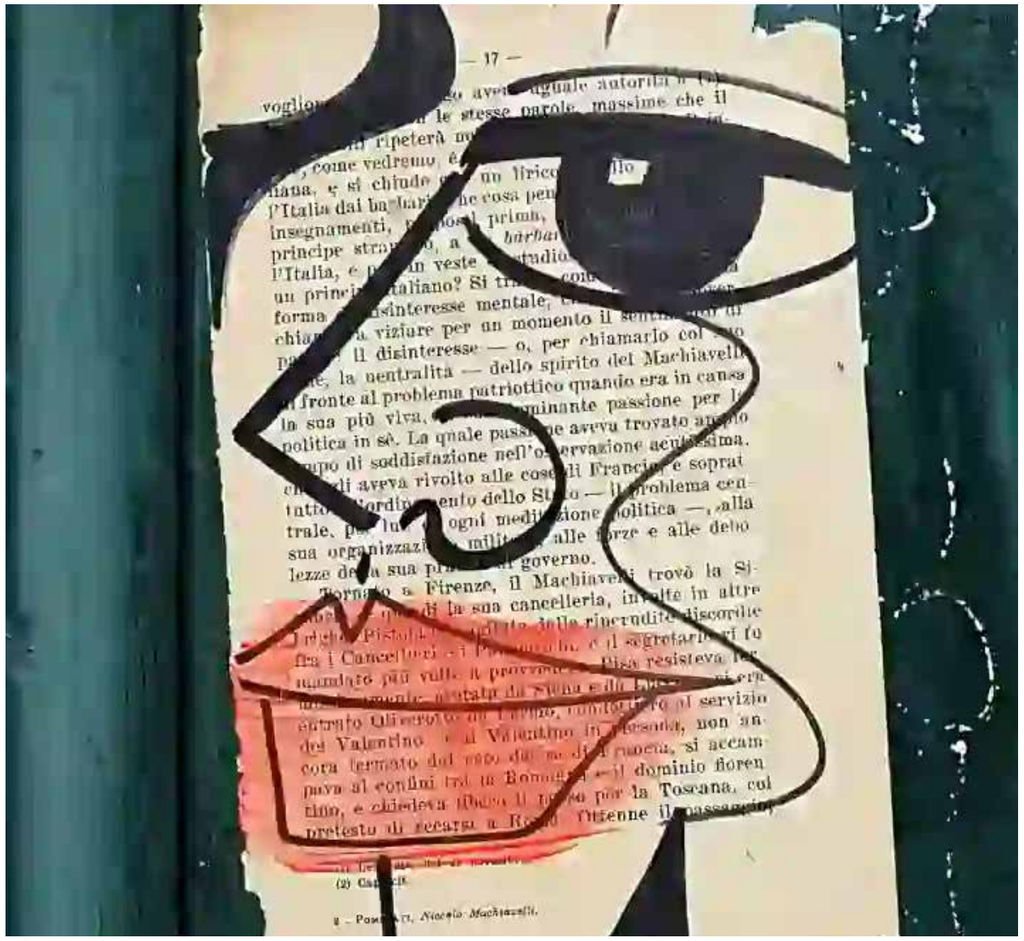


" قادمة من بلاد دافئة ومشمسة، لكنها مع ذلك باردة ومغلقة على امرأة مثلي"، كانت هذه أول جملة أسطر عليها وأنا أفتتح قراءة هذه الرحلة الممتعة لأول مرة قبل أكثر من سنة. رحلة عنونتها الكاتبة والشاعرة عائشة بلحاج بـ"على جناح دراجة من طنجة إلى باريس" صادرة في 2023، عن دار السويدي للنشر والتوزيع بالإمارات العربية المتحدة. وهو كما يلاحظ، عنوان مستفز ومثير للدهشة، يوحي للقارئ لأول وهلة، بمغامرة رحلية تقودها سيدة على صهوة دراجة هوائية من المغرب إلى فرنسا.

ربما ما استثارني في العنوان وجعلني معنيا به أكثر من أي قارئ آخر، هو أنني كنت دائما عاشقا لركوب الدراجة والسفر بها، وانتظرت من الكتاب أن أعيش تجربة مختلفة، تكون بطلتها صديقة شاعرة، تسافر بالدراجة بين قارتين، من طنجة بالجنوب نحو باريس في الشمال، منطلقة في الطرقات والمنعرجات والوديان والجبال تدوس بكل ما أوتيت من قوة وشجاعة وحب للمغامرة، محققة بذلك حلما لطالما راودها، في أن تخوض تجربة غير مسبوقة عربيا في الكتابة والحياة. فأرافقها كقارئ في هذه الرحلة بكل تفاصيلها، في احتكاكها بالطبيعة والناس، متشابكة مع أحداث وتعاقب الليل والنهار وتقلب أحوال الطقس، مرفرفة عاليا بأجنحة الحرية نحو آفاق الجمال الرحبة. طبعا، دون إغفال لما قد تسفر عنه بعض الصدف في مغامرة كهذه من حكايات غريبة أو استثنائية، مسرودة بلغة جميلة لشاعرة متمكنة تسعفها الكلمات، وتعرف كيف تحلق بلا أجنحة، بعيدا في سموات الخيال الرحبة.

لكن مع الانطلاق في القراءة سيتبدى لي، أن الكاتبة تخوض رحلة من نوع خاص، رحلة سفر أول خارج المغرب عبر الطائرة، من طنجة إلى باريس للبحث عن الحرية والجمال، وليس كما توهمت في البداية من خلال قراءة العنوان، أنها رحلة مغامرة عبر دراجة هوائية والمبيت في الخلاء بين الأشجار تحت ضياء النجوم، كتلك الفرنسية التي قررت ذات يوم أن تترك بيتها وزوجها وعيالها، وتنطلق لتعيش هذا النوع من المغامرة لبضعة شهور متشردة في الطرقات، وتتقاسم تجربتها عبر قناتها على يوتيوب.

وإذا كان سفر الكاتبة قد تم بشكل عادي عبر الطائرة وفي ظروف مريحة كما قد يسافر أيّ سائح ميسور، لا يخشى مجاعة ولا تيها، فما الجديد الذي قد نستكشفه معها في رحلتها؟ ولماذا اختارت باريس بالضبط، وجهة لها في أول سفر لها خارج المغرب، وليس مكانا آخر في هذا العالم


— 17 —

voglio … avesse uguale autorità a (1) … le stesse parole, massime che il … ripeterà … come vedremo, è … un lirico … llo … liana, e si chiude … che cosa pen… l'Italia dai barbari … insegnamenti, … prima, … principe stra… barbari … l'Italia, e … veste … studio … un princi… italiano? Si tr… forma … disinteresse mentale, … chia… viziare per un momento il … il disinteresse — o, per chiamarlo col … la neutralità — dello spirito del Machiavelli … fronte al problema patriottico quando era in causa … la sua più viva, … dominante passione per l'… politica in sè. La quale passione aveva trovato … pago di soddisfazione nell'osservazione acutissima. … di aveva rivolto alle cose di Francia e soprat… tutto … ordinamento dello Stato — il problema cen… trale, … luce … ogni mediazione politica —, alla … sua organizzazione … militare, alle forze e alle delo… lezze della sua … del governo.

Tornato a Firenze, il Machiavelli trovò la Si… … di la sua cancelleria, involte in altre … delle rinverdite discordie … i Cancellieri … il segretario … fra … numerate più volte, a provvedere … Pisa resisteva … mentale … stabile di Siena e di … entrato Oliverotto … il servizio … des Valentino … il Valentino in Romagna, non an… cora … il confine tra la Romagna … il dominio fioren… tino, e chiedeva … per la Toscana, col … pretesto di recarsi a … ottenne il …

(1) Ca…

2 - Pa… Niccolò Machiavelli.

الفسيح؟ ثم هل ما أحست به من فرح وبهجة وانطلاق وحرية، وما توقفت عليه وهي في باريس من جمال لم يكسر أفق انتظاراتها من هذه الرحلة؟ وهل ما كتبت عنه ووصفته بدقة في رحلتها، صعب أو يتعذر عليها أن تعيش مثله في بلدها المغرب؟ وماذا ينقصنا في المغرب كي تعيش امرأة مثقفة حرة ومستقلة نفس التجربة بكل ما تحققه من فرح وجمال؟ ثم كيف أبدعت الكاتبة في إعادة رحلتها وصوغها كتابة وجعلتنا نقتفي بسلاسة كبيرة أثر خطاها ونعيش معها سفرها ونصاحب أصدقاءها ونتذوق طعم الحرية والجمال بلسانها وكلماتها؟ ثم هل يمكن أن نجازف بتبني خطاب الكاتبة ونعممه على الوضع المزري، على مستوى الحريات والحقوق، الذي تعيشه المرأة في المغرب؟

كل هذه الأسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها من خلال ثيمتين رئيسيتين، سيطرتا، بوعي أو من دونه، كتابة وتخييلا، على خطاب وفكر الكاتبة. لقد بدا طاغيا، ونحن نرافقها في رحلتها، حضور ثيمة الحرية وثيمة الجمال. لكن بوضوح شديد، من زاوية نظر نسوية ورؤية خاصة للعالم، مع قراءة مقارنة دائمة بين ما تعيشه المرأة في الهُنا وما تعيشه في الهناك.

أولا: الحرية

لن أتحدث عن مفهوم الحرية وأنواعها من وجهة نظر معرفية صرفة ولكن سأتحدث عن الحرية التي عاشتها الكاتبة في باريس، وعن الزاوية التي قاربت منها هذه الحرية وكيف ترجمتها لنا في كتابة هذه الرحلة

تخييليا، على اعتبار أن "كل ما انتقل من الواقع إلى فعل الكتابة يصبح تخييلا" كما يقول أستاذنا محمد برادة.

بالعودة إلى استنطاق النص، نجد ثمة نزوعا إلى الانتصار إلى مفهوم الحرية، ولكن ليس أيّ حرية، بل الحرية الفردية للمرأة المغربية والعربية من زاوية نظر نسوية، تدافع عن المرأة في مواجهة كل سلوك ذكوري إقصائي. هذا المفهوم للحرية، الذي تصبح فيه المرأة حرة في اختياراتها وحياتها وسلوكها، دون أن تكون ثمة لأيّ كان، شخص أو مجتمع، سلطة أو وصاية عليها تحد من حريتها واختياراتها وممارسة قناعاتها. هذا المفهوم هو ما ظلت الكاتبة من خلال نماذج لكاتبات نسويات كثيرات تمردن على كل سلطة ذكورية، مع تحليل أدبي سردي رفيع ومقارنات بين الهنا، (طنجة كتمثيل مصغر لمجتمع تقليدي شرقي محافظ إن لم نقل متخلفا)، والهناك (باريس كنموذج لمجتمع متحضر ومتقدم تحترم فيه حرية المواطنين وتصان فيه كرامتهم وحقوقهم).

وكلما ارتفع منسوب الحرية والإحساس بالجمال في دمها تساءلت الكاتبة بنوع من التحريض المضمر في كلماتها "هل يمكن أن تعيش امرأة الآن ضد ما يجري العمل به في مجتمعنا؟". ثم تردف في نفس الآن مجيبة "نعم، ممكن إذا تمردت بشكل كامل على قوانين العائلة وحلقت بعيدا (ص 47).

فالحل، من وجهة نظر الكاتبة، كي تنال المرأة حريتها وتستمتع بعيش حياتها حرة كريمة، هو أن تتمرد، وتحلق بعيدا. لأن مجتمعاتنا الشرقية كما تقول في الصفحة 55 "تحتاج صدمات أخرى عبارة عن مواقف أو سلوكيات، لنساء كثيرات يخلقن حالة التجاوز المطلوبة".

وربما لهذا اختارت الكاتبة أن تحلق إلى باريس لتعيش الحياة كما اشتهتها وحلمت بها، بعيدا عن مجتمع ذكوري إقصائي متخلف، حياة بلا قيود بلا مراقبة بلا إزعاج، بلا تحرش، بلا محاسبة، بلا حشرية ولا مساءلة من أيّ كان. تخرج، تدخل، تسهر، تنام، تلبس، تتعرى، تتمشى، تهرول، تركب دراجة، ترقص، تخرج لوحدها أو برفقة، لا أحد سيضايقها أو يحكم عليها أو يهتم أصلا لوجودها. حياة يشعر معها المرء وكأنه في مكان لا يوجد فيه أحد سواه. وربما لهذا أحبت الكاتبة باريس، إذ تقول في الصفحة 269 "أحببت باريس، لأنها مدينة بلا فضوليين، حيث يمكن أن تنزع ملابسك في الشارع، وسيمر الناس جوارك، من دون أن يقترفوا خطيئة النظر".

تبدأ الكاتبة سرد رحلتها مباشرة من باريس، وهي واعية بأن الأدب كما يقول صديقها الشاعر اللبناني عيسى مخلوف المقيم في باريس والذي رافقها في رحلتها إلى بعض المتاحف والفضاءات "الأدب يعيد صوغ الواقع، ويضفي عليه انطباعات الكاتب وأحاسيسه ورؤيته ونظرته الخاصة. هكذا يعيد كل كاتب صوغ المكان وفق مزاجه الخاص" (ص 288).

وفعلا، القارئ لهذه الرحلة، سيقرأ أحاسيس وانطباعات ومواقف ورؤى الكاتبة وهي تسافر بنا بين الأمكنة والشخوص (الأصدقاء) من جهة، وبين الكتب والفن وأصحابه من جهة أخرى، دون التوقف طبعا عن المقارنة بين الهنا والهناك وبين وضع المرأة اليوم في مجتمعاتنا الشرقية وما ينبغي أي يكون عليه مستقبلا. لكن الجميل هو الكيفية التي قاربت بها الكاتبة ثيمة الحرية في رحلتها. إذ اتكأت بذكاء، على تجربتها الشخصية التي نثرتها في سرد الأحداث بمقدار محسوب، كحبات ملح ترش أثناء التحضير لطجين لذيذ. بينما اتكأت في الجزء الأكبر من محكيات الرحلة كلها على معارفها وقراءاتها المتعددة والعميقة في كتب ولوحات ومنحوتات، يوحد بينها جميعا ثيمتا الحرية والجمال. وهكذا وظفت الكاتبة لبناء خطابها العام المنتصر لقضايا المرأة وحريتها، كتابات نسوية متعددة سواء أجنبيات مثل سيمون دوبوفوار أو جوديث باتلر أو أنابيس نين أو جورج ساند التي كانت تقول "في يوم ما سيفهمني العالم أكثر، لكن غير مهم إن لم يأت هذا اليوم. سأكون قد فتحت الطريق لامرأة أخرى" (ص 44). أو كاتبات عربيات مثل نوال السعداوي التي "نجحت في خلق صورة المقاتلة بشراسة عن المرأة، من دون أقنعة أو تنازلات أو تلميحات، لتكون المرأة التي أطلقت النار، وخلقت الصدمة لدى المجتمعات العربية الذكورية مبكرا (ص 76). وكذلك فاطمة المرنيسي التي اشتهرت بكتاباتها عن المرأة وخلقت تراكما مهما في دراسة وضعيتها في وقت حرج. لتمرر لنا الكاتبة رسائلها غير المشفرة على طبق متعدد المعارف والمرجعيات. بل ويتضمن الكثير من الإحالات المهمة كتحريض من الكاتبة لقارئها على المزيد من البحث والتوسع.

ثانيا: الجمال

ربما من أهم مميزات الجمال وعناصره أنه مرتبط بشكل مباشر بأحاسيس ومشاعر الإنسان وعاطفته وبذائقته الفنية التي تكونت لديه عبر مسار حياته ومعارفه وتجاربه، وبالخصوص باستعداده النفسي للوقوف عليه وتشرّبه. يقول الشاعر إيليا أبوماضي ملخصا كل هذا في هذا البيت من قصيدته الرائعة "فلسفة الحياة":

" والذي نفسه بغير جمال/لا يرى شيئا في الوجود جميلا".

ويبدو جليا من خلال هذه الرحلة الشيقة، أن الكاتبة كانت متشوقة بل متلهفة لخوض تجربتها بكل ما أوتيت من تمرد

ومعرفة وعزم وإرادة وحب ومغامرة، توقا للحرية والجمال والحب. ذلك أن الجمال في غالب الأحوال مصدر فرح وغبطة للقلب وبهجة وتسام للروح ومعدل طبيعي للمزاج. تقول الكاتبة في الصفحة 151 "أنا أشعر هنا أنني أجمل، من الداخل والخارج، إنه شعور غامر بالحرية والجمال، قد لا أشعر به في بلادي..".

فكيف قادتنا عائشة بلحاج في رحلتها "على جناح دراجة" إلى مباهج الجمال وملامسة مفاتنه المتعددة في مدينة شاسعة ومتنوعة ومحبوبة كباريس؟ وكيف قدمت لنا هذا الجمال "الذي لا يملك المرء أمامه سوى فقدان الاتزان والرغبة في احتضانه" (ص225).

شأن الكاتبة في تناولها لثيمة الحرية كان شأنها أيضا، وهي تقارب ثيمة الجمال تذوقا ووصفا ومعرفة، إذ اتكأت على تجربتها الشخصية في تحركاتها وتنقلاتها وتجوالها وعلاقاتها ومغامراتها في جل فضاءات باريس المؤثثة بالأشخاص وبعناصر الجمال والفن والمآثر متنوعة الأشكال والمصادر والثقافات، لتقربنا بشكل أدق من مفاتن الجمال، وفق نظرتها العالمة وعبر إحساسها الشاعري المرهف. لكنها في الوقت نفسه تتكئ بشكل أقوى، مكتبيا ونظريا، على معارفها وقراءاتها واهتماماتها الفنية، دون إغفال لأسئلة التاريخ والهوية والنقد وتقديم إشارات أو ملاحظات، متى دعا الأمر ذلك، كمواقف واضحة. لقد أعلنت الكاتبة رؤيتها الخاصة للعالم وللأشياء من حولها، دون أن تلوك كلماتها، تماما كما ينبغي لإعلامية تحمل صفة مثقفة بمفهوم سارتر، أن تكون. بهذا المنطق وبحساسية شاعرة مرهفة، ستصطحبنا الكاتبة معها، في رحلتها من أول يوم إلى آخره، إلى أجمل ما يمكن لسائح أن يزوره أو يذهب إليه في باريس خلال أيام معدودات. "هذه ليست رحلة سياحية، بل رحلة حب في باريس" (ص 30.)

لكنها بخلاف تلك الرحلات التي تكون من أجل الحلول في الأوطان والتنزه في البلدان بعين الدهشة وإشراقات البدايات المبهرة، كانت رحلة الكاتبة، رحلة عالمة وواعية، تتشرب فيها كل مناحي الجمال، بكل مشاعرها وحواسها، لكنها حين تقدمه لنا كنص رحلي مكتوب على الورق، يظهر لنا كم كان جهدها عظيما ووصفها دقيقا وسردها سلسا ممتعا وتحليلها للأشياء، مبنيا بوعي وفنية عاليين على مصادر معرفية وحوارية كثيرة، لا لتقدم لنا ما وقفت عليه من جمال في نص شديد الإبهار والمتعة فقط، ولكن أيضا لتبني خطابا ولتمرر رؤى وقناعات ولتسجل إشارات، تنتصر في مجملها للمرأة المقهورة حيث كانت وللإنسان عموما. "المرأة بكل الأزياء ، وبلا زي على الإطلاق، هي أجمل في باريس من أي مكان... الرجال في باريس غير مرئيين، لا ترى سوى المدينة والنساء" (ص31).

ولا تتوقف الكاتبة ولو للحظة وهي تحدثنا عن مظاهر الجمال الفتان في مناحي عديدة في باريس (في متحف اللوفر أو في جولة مسائية بنهر السين، أو داخل كاتدرائية روتردام أو قبالة برج إيفل أو داخل مقبرة مونبارناس أو في بعض المقاهي والفضاءات ذات الصيت الكبير...)، أن تربط كل ذلك بالبيئة والمحيط اللذين يجعلان المرء يتوقف لتأمل وتشرب وعيش اللحظة بكل جلالها في حضرة الجمال. طبعا دون أن تغفل الإشارة إلى البيئة الأخرى، بيئتها الأصلية، حيث يغلب القبح ويتمظهر في كل شيء. " كل هذا الجمال جعلني أشرد، فالسلام الذي يغمر المكان محفز على تأمل حقيقة الإنسان صانع هذا الجمال هنا وهناك، وصانع قبح كثير في أمكنة أخرى. منها ما عشته ونعيشه نحن نساء البلاد التي جئنا منها، والتي ولدنا فيها جنسا منبوذا، نجر خلفنا موروثا ثقيلا من سحق المرأة وإنسانيتها" (ص35).

دون أن تفوت الفرصة أيضا، لتوجيه سهام النقد اللاذع إلى كل من يهمه الأمر إذ تقول في الصفحة 157 "منه ما سرقه الاستعمار الفرنسي من الآثار في الدول التي احتلها سابقا، ليعرضوه في متاحفهم. فحيثما ذهبت، هناك لمحة من تاريخ ما، محلي أو عالمي أو هجين لا أصل له، لكنه وجد في باريس الوطن الأخير".

الخلاصة

قبل الختام، لا بد أن أشير إلى أن هذا النص الذي كنت قرأته قبل سنة، أدهشني وحفزني على الكتابة عنه، لكن لانشغالي بكتابة روايتي الجديدة "أحلام ملتبسة" جعلني أرجئ ذلك إلى وقت غير معلوم. ويمكن أن أسجل بأن سبب إعجابي ودهشتي بهذه الرحلة يرجع إلى ثلاثة ملامح أساسية:

الملمح الأول، الأسلوب الذي كتبت به، أسلوب جميل، سلس غير تقريري، ولغة شفافة ودقيقة لم تخل من شاعرية وتخييل. أسلوب توفرت فيه كل عناصر السرد والوصف والحوار والتشويق والاسترجاع والتذكر والمقارنة والتحليل والفائدة. تقول في الصفحة 126 "تلك الليلة، لم أشأ أن أترك اليوم من دون أن أكتب شيئا يحمل بعض ملامحه، ويذهب في الخيال، أبعد قليلا مما وقع، كأنه باب خلفي لعيش ما لا يتسع له الواقع الذي يحاصره الزمن."

الملمح الثاني، المعرفة التي يقدمها النص بمتعة كبيرة، عن وضعية المرأة في بلد متقدم كفرنسا، ليسلط الضوء على الوضع المزري للمرأة في بلداننا المشرقية حيث الإحساس بالظلم والإقصاء والتمييز، من خلال رحلة الحرية والجمال في باريس، مع كمّ محترم من المراجع والحوارات المعتمدة في بناء النص وتقديم خطابه، ما ينم عن مجهود عظيم بذلته الكاتبة، كتجربة حياة معيشة، استعادتها كتابة فيما بعد، بناء وتخييلا.

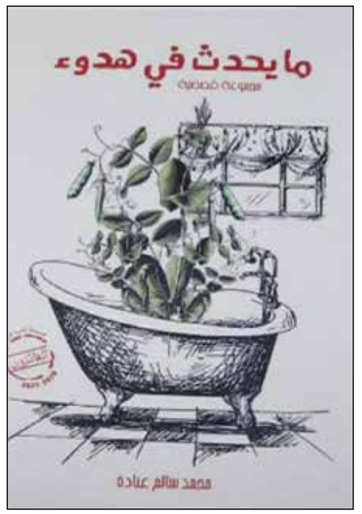
الملمح الثالث، نوعية الشخصيات التي انتقت الكاتبة أن يكون لها حضور في رحلتها المكتوبة، سواء من خلال نصوصهم أو كتاباتهم كما هو الشأن بالنسبة إلى كاتبات جعلن من قضية المرأة قضيتهن الأولى" شكرا لكل امرأة كانت الإلهام، والقدوة. شكرا لنساء كن القدوة والحافز لأجد نفسي" (ص 273)، أو من خلال حضورهم الفعلي ككتاب وشعراء ومثقفين رافقوها في هذه الرحلة، كالشاعر عيسى مخلوف والروائي واسيني الأعرج والشاعر أدونيس والباحث عادل حدجامي. مما جعل النص متنوعا، ثريا ومفيدا. ولا عجب إن كان الكتاب قد فاز بجائزة ابن بطوطة لأدب الرحلة فرع الرحلة المعاصرة 2022 - 2023.

كاتب من المغرب

البطولة المزيفة

قصص محمد سالم عبادة

ناهد راحيل



أخذ الكاتب المعاصر يعبّر عن علاقته بغيره من عناصر الواقع المتعددة، انطلاقا من كونه بؤرة له، ومحورا رئيسا من محاوره، ويجسد صلته بغيره مبرزا الصراع بينه وبين ذاته، وبينه وبين الآخرين، أو بينه وبين مجتمعه وخاصة أوضاعه السياسية والثقافية والاجتماعية، ولاسيما أنه أخذ على عاتقه مهمة إصلاح المجتمع بأوضاعه المختلفة ولكي يؤدي دوره المنوط به لتطويره أوضاعه وتصحيحها، تلك الأوضاع التي اعتبرها واجبا ملقى على عاتقه.

لذلك ارتبطت هذه المهمة بمفهوم "الأدب الرؤيوي" الذي يمثل خروجا بالإبداع من إطار الذاتية إلى إطار الغيرية المتصل بالمحيط الاجتماعي الذي تعيش داخله الذات، وهو ما يستدعي بالتبعية مفهوم "رؤية العالم"، ذلك المصطلح الذي ينتمي إلى مجموعة من المفاهيم الخاصة بالعلاقة الإبداعية في تداخلها الاجتماعي مع الواقع المعيش، والأديب من هذا المنطلق يسعى للتعبير عن وجهة نظر، ذاتية ضمنا وجماعية ظاهرا، باعتبار الفرد جزءا من المجموع، وتكون تلك الرؤية في الغالب غير متوافقة مع الوضع الاجتماعي السائد، بل تحمل صفة التعارض والضدية بما يضفي عليها خصوصية تعبيرية تتمرد على الأوضاع السائدة، وترمي إلى تأسيس واقع بديل.

ومن هذا المنطلق يمكننا مقاربة المجموعة القصصية "ما يحدث في هدوء" (2022) الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، والحاصلة على المركز الثالث في مسابقتها الأدبية، للكاتب المصري محمد سالم عبادة، وفق مدخلين رئيسين أو مفهومين بنائيين: الأول خاص برؤية العالم، والمفهوم الثاني هو مفهوم الذات وهو مرتبط إلى حد كبير بالوجود الموضوعي وفسيولوجية الجسد الإنساني، فقد أولى مبدأ الهوية أهمية خاصة بسبب أولوية مبدأ الذات على الموضوع وميله الميتافيزيقي للوجود، ووفقا له فإن لكل ذات هويتها وهذه الهوية تتغير مع تغير الزمن وتبدل المكان.

كما هو معروف، يختلف بناء الشخصية في الرواية عنه في القصة القصيرة، لأن الفضاء الروائي يسمح للشخصية أن تكشف نفسها بوضوح ويستطيع الراوي أن يتابع تطورها ويكشف عن مواطن قوتها وضعفها خلافا لبنية القصة القصيرة القائمة على محدودية في الزمان والمكان وتكثيف تشكيل الشخصيات وبيان أبعادها.

وكان مصطلح "البطل المزيف" هو المصطلح المناسب لإطلاقه على أغلب شخصيات المجموعة، وهو ما

فرح أنسي

عرفه فلاديمير بروب بأنه "الشخصية التي تعوزها الطاقة"، والشخصية المزيفة هي شخصية لا مركزية، تأتي باعتبارها نقيضا للشخصية المثالية، كما أنها كينونة واهية لا متعالية، ومأزومة لا منفرجة، وبسيطة مكررة لا معقدة أو تركيبية". و"الذات" في القصة القصيرة فليست هي الشخصية الموصوفة بالتأزم فحسب، بل هي الكائن المغمور والمذعور والتائه والمهمش وهذا ما يجعلها تفترق عن الشخصية في الرواية التي عادة ما تنماز بالتمركز والاعتداد. وهذا ما يبرر نفي صفة البطولة عن الشخصية في القصة القصيرة لا بسبب تأزمها فقط وإنما بسبب هامشيتها على أرض الواقع لتغدو ذاتا لا تتحلى بالنضالية والطموح والفاعلية.

وتكون البطولة الوهمية والصدمة اللاذعة والإحساس المثقل بالوهم هي علامات تلجأ إليها الشخصية في إطار انهزامي لا تواجه الواقع بل تعتزله، فإذا كانت "الذات" في القصة القصيرة تحاول أن تبدو مقنعة بواقعيتها فإنها في المرحلة الراهنة بدت تنفّر من واقعيتها؛ لذلك جاء التأزم الفردي للذات منطبعا بسمات فانتازية في أغلب المحكيات القصصية مثل توظيف تيمات كالانمساخ والتحول والتلاشي، والتركيز على سرديات الهامش كالشعبي من الأساطير والخرافات، وكذلك الاهتمام بدرامية المحكيات القصصية ومفارقاتها القائمة على جهل الضحية واعتماد تيمات الجنون والنسيان والحلم.

اتضح ذلك في قصة "اللافتة" في عدة مواضع يوظف فيها الكاتب تقنية الحلم

التي تثري البنية القصصية وتساعد على نمو الحدث حينا وتغيّر مساره حينا آخر، سواء أكان هذا الحلم رؤيا منامية تكشف لرائيها أبعادا جديدة ما كان ليعرفها في وعيه فتتضح له عن طريق اللاوعي، أو حلم يقظة يحقق فيه من الأمنيات والآمال ما لا يستطيع تحقيقه في يقظته، ويستشرف به بعض آفاق المجهول الذي يتمنى حدوثه: "لقد بِيعَت الفيلاّ. بيعَت وانتهي الأمر! كان قد قرّرَ أن تكون غرفةُ أمّه في الطابَق الأرضيّ، لئلاّ يَشُقّ عليها بضرورة صعود السُّلّم الطويل. ستكونُ لها أوسعُ الغُرَف، وسيكونُ بها تلفزيون محترَم ليؤنِسَها إذا ما قرّرت البقاء بها فترةً طويلةً من اليوم.. هناكَ في أقصى هذا الطابَق ستكونُ غرفةُ الرّياضة.. چيمنازيوم صغيرٌ يقيهِ بَعضَ لُصوصِيّةِ الزمَن الذي يستمرُّ في نشل شبابِه ولياقتِه التي بقيَت منها آثارُها.. وسيكونُ به كيسٌ للتدرُّبِ على الملاكمة، يسترجعُ به طفولتَه في كنَفِ أبيهِ الّذي صمّمَ له كيسًا بيتيًّا يتدرّب عليه وهو بعدُ في السادسة، وحُلمَهُ الساذَجَ بأن يكونَ بطلاً عالَمِيًّا للملاكمة،... خسارةٌ أنّ الفيلاّ في موقعٍ شديدِ الهدوء من المدينةِ الجديدةِ التي يعيشُ فيها.. وربما يكونُ عليه الآنَ أن يستكشِفَ طرُقًا ومواقعَ أخرى أقلَّ هدوءًا بالمدينة، تكونُ بها فيلاّ أخرى معروضةٌ للبيع، ليبدأ من جديدٍ تقسيمَ غُرَفِ فيلّتِه وتصوُّرَ أثاثِها".

بالرغم من أن تيمة التحولات تعد عنصرا فانتازيا، فإنه من الممكن أن يوظف في أيّ نوع من الأنواع الأدبية فهي تتماس بشكل كبير مع تحولات الواقع القوية وتحولات النفس الإنسانية وتقلباتها. وعلى ما يبدو فإن تيمة التحول يتغير مفهومها وفق الفترة التاريخية التي يكتب في شرطها العمل الأدبي، ففي كلاسيكيات الأدب يمثل التحول والمسخ في صورة حيوان حلاّ ختميا للأحداث وفي أحايين كثيرة يعرض كفعل إيجابي، وفي الحكايات الشعبية والأساطير التي سبقت العصر الحديث، يحدث التحول في بداية المحكي الأدبي وينظر إليه باعتباره عقابا يستلزم التصحيح بعودة المسخ إلى هيئته البشرية.

وعلى الرغم من تعدد أشكال التحول، فإن مسخ الإنسان إلى حيوان هو الشكل الأكثر شيوعا من أشكال التحولات وأول تلك التحولات كانت في الملحمة الهوميرية "الأوديسا" عندما تحول أصدقاء أوديسيوس إلى خنازير. شكل آخر من أشكال التحول نجدها في مسخ الشخصية الإنسانية إلى نبات، وتحول متطرف كذلك نجده في التحول إلى جمادات مثل مسخ "أطلس" في صورة جبل، وأخيرا تحول أكثر تطرفا نجده في مسخ الإنسان إلى كائن يفتقر الوجود المادي مثل تحول "إيكو" إلى صدى صوت.

وقد اعتمدت قصة "ما يحدث في هدوء" على تيمة التحول التدريجي إلى نبات، وقد جاءت الشخصية حاملة مقومات الصورة التي تتحول إليها؛ فيكون التحول هو التحقيق المادي للاستعارة؛ فالتغير الدراماتيكي الذي يتم اعتباره في أوقات كثيرة تغييرا تعسفيا، يتضح أثناء القراءة أن له ما يبرره، كما أن الفجوة بين الهيئة الأصلية والصورة التي تحولت إليها قد تبدو واضحة لكنها تشير إلى التشابه الفعلي بين الصورتين في جوانب عديدة في الواقع: "بينما أستحم وقع بصري على البالوعة المفتوحة دائمًا في حمام بيتنا. كان هناك شيءٌ غير تقليدي اليوم بها. عُودٌ أخضر ينتصب واقفًا من حافتها... كان اليومُ هادئًا بالفعل. وبعد ساعتين أُخريين أحسستُ بمثانتي ممتلئةً، فذهبتُ إلى الحمّام. لم أكد أدخُل الحمام حتى وقع بصري على عودٍ جديدٍ من البازلاء ينتصب من حافة البالوعة. كان أطول من ذلك الذي رأيته في البيت.. حين عُدتُ إلى المنزل، كانت البازلاء وصلت إلى سقف الحمام، وسقف المطبخ. كانت والدتي نائمةً. خلعتُ ملابسي، ودخلتُ الحمام عاريًا تمامًا، بعد أن تأكدتُ مِن أنَّ الشَّقَّ الذي في أسفل ظَهري يضمّ ثلاثة أعوادٍ صغيرةٍ من البازلاء، نابتةٍ من جِلدي!".

وغالبا ما تعكس قصص التحولات بشكل كبير وجهة النظر القائلة بالمركزية الإنسانية، أو التفوق الإنساني، التي وفقا لها تكون الكائنات البشرية هي أكثر الموجودات أهمية في الكون، وبالتالي يكون التحول في صورة حيوانية أمرا سلبيا بالضرورة وينظر إليه باعتباره عقابا. إلا أن بعض المحكيات القصصية بالمجموعة اهتمت بالتركيز على تقويض فكرة مركزية الإنسان وتفوقه النوعي على الحيوان؛ فأصبح التحول لا ينظر إليه باعتباره كارثة أو عقابا بل وسيلة من التحرر؛ ليكون الانسحاب من هيئة بشرية لصالح أخرى غير بشرية والرغبة في الانتقال إلى عالم منطوي على ذاته حلا طوعيا للتحرر من وطأة الواقع وسبيلا لخلاص الشخصيات المأزومة كما في قصة "مواء": "(قطة) كانت مدللة بين أخواتها، كانت أصغرهم وأجملهم، وكانت لها علاقات بشباب الحيّ ما تتعدّاش اللهو البريء يعني، لكن أبوها وأمّها كانوا بيزّعقوا لها ويمكن يضربوها لما يشوفوها مع حد م الولاد. المهم إن أمّها شافتها في بير السلم ف يوم بتهزّر بالإيدين مع شابّ من الجيران، فنادت لها وقعدت تزعق لها وتشتمها وهددتها بغضب أبوها لحد ما البنت بدأت تعيّط عياط مُرّ، ودخلت أوضتها وقفلت على نفسها الباب بالمفتاح. كان صوت عياطها مسموع طول الليل لأمّها وأخواتها اللي حاولوا يخبّطوا عليها عشان يهدّوها، وهيّ أبدًا، لحد ما الصوت هِدِي تمامًا على نُصّ الليل كده... -ماحدّش عارف إيه اللي حصل لـ(قطة) بالظبط. ماكانش في أوضتها شباك، بس همّا مالقيوهاش ف أوضتها، ولقيوا مكانها... لِقيوا قطة ف سريرها المرتَّب نايمة، بصّت لهم لما فتحوا الباب فجأة، ونونوِت مرة، وبعدين سكتت".

وجاء خلاص بعض الذوات المأزومة في محكيات المجموعة القصصية في لجوئها إلى الاختفاء أو التلاشي للانعتاق مما تعانيه لعلها تظفر بكينونتها الخاصة والمميزة، حتى لو كانت تلك الكينونة تتحدد في التشيؤ أو التحول إلى "فضلات" وفق تصور شخصية الأخ في قصة "أبو ريماس": "الأبُ دخلَ الحمّامَ أمامَ عينيّ اللتين ستأكلُهما يرقاتُ الذُّبابِ الأزرق. هل كنتُ أحلم؟ هل خرجَ من الحمّام وأغلقَ البابَ وراءه ثُمّ دخل إحدى الغُرَف أو خرج من البيت ولم نَرَه؟ فتشتُ وفتشَت زوجتُه كلَّ الغُرَف رغم صعوبة حدوثِ هذا، لاسِيّما أن الطِّفلةَ كانت واقفةً تخبطُ الباب بكفّيها الصغيرتين منذُ دخل أبوها إلى الحمّام ولم تتوقف لحظة. وقفتُ والأمّ نُحصي الاحتمالات. أيكونُ أخي قد قفزَ من الشّبّاكِ ووارِبه خلفه... لم أذكُر للأُمّ الاحتمالَ الآخَرَ الذي سيطرَ على تفكيري تمامًا بعد أن استبعدنا قفز الأبِ من الشّبّاك، أيُمكنُ أن يكونَ الأبُ قد سقطَ في عينِ قاعدةِ الحمّام؟! أعني أن يكون قد تساقطَ فَضَلاتٍ بالفعلِ في العين، لا أعرفُ سابقةً لهذا. لكنّ الاحتمالَ ينهشُ عقلي في إصرارٍ وحشِيّ. الأبُ تخلّصَ من فضلاتِهِ العاديَّةِ أوّلاً كما يفعلُ دائمًا وكما يفعلُ الناس، ثُمّ تحول جسدُهُ بمرورِ الوقتِ وهو جالسٌ هنا إلى فضلاتٍ، وتساقَطَ تدريجيًا!".

وعلى الرغم من أن فوكو قد عرّف الجنون باعتباره "بناء تاريخي متغير يفيد، في أي لحظة اجتماعية أو ثقافية، في إسكات أو تهميش فئات معينة" نجد اعتماد الكاتب

فرح أتاسي

على عكس قواعد "اللعبة النفسية" ما بين التصريح بالرغبة في الجنون أو الاعتراف بوجوده أو اللجوء إليه كشكل من أشكال الانسحاب من العالم، وهذا الصوت الاعترافي يعطي التجربة الهامشية متمثلة في "الجنون" وضع البطولة، ويجعله تفسيرا لاضطرابات بعض الشخصيات وتأزمها النفسي، اتضح ذلك في قصة "كاريتير": "مراتي خانتني يا دكتور. ماعرفتش راجل غيري، عمرها ما عملت كده في حياتِها، عندها ستين سنة داخلة عليها زيّ حالاتي، بسّ سرقتني. اتآمرت عليّا مع الكنيسة! أنا راجل متديّن. وكان عندي سُلطان مِن نُور. كنت محتفظ بيه في الدولاب. اتفقِت مع رجالة الكنيسة وسرقته، وهو دلوقتي معاهم. خانتني. وبعد كده .. خانتني! لما طلبت منها ترجّع لي السلطان ما سمعتش كلامي. وقعدت تقول لأولادي وقرايبنا إنّي اتجَننت. جرّيتها مِن شَعرها قُدّام الأولاد وفتَحت الدولاب وسألتها: (إنتي عارفة إنه كان عندي سلطان من نور.. وإنّه كان في الدولاب.. هو فين دلوقتي؟.. أنا فتّشت الدولاب من أوله لآخره وما عثِرت لُوش على أثر). بس هيّ خانتني. بلّغِت الدكتور يا دكتور! وجُم ياخدوني من البيت. خانتني!". كان الانتقال من ذكورية محصنة إلى أنوثة مضعفة شكلا من أشكال الانسحاب من الجنس البيولوجي، وحيلة لإضعاف الحدود الجندرية والجنسانية في المجموعة القصصية، وقد وظفها الكاتب في بعض المحكيات مثل "الدرج" و"الشناوي"؛ فإن الحفاظ على الثنائيات رجل - امرأة وجنسي غيري - جنسي مثلي بحد ذاته، يفيد في إلغاء الفوارق الضدية ويسمح بالتحرك عبرها وبالتالي تجاوز الهوية المخصصة ضمن هذا التقسيم الثنائي وصناعة هوية جديدة، خاصة وقد أجبر أصحاب تلك الهويات المهمشة في الانسحاب من المجتمع وإدخالهم في حالة من الاغتراب لعدم قدرتهم على تعريف نوعهم وتحديد انتماءاتهم الجنسية وفق المعايير المحددة اجتماعيا للجنسانية: "فجأةً انتهى اللقاء كما بدأ، حينما تناول العم (سيد) العلبة من فوق المنضدة ونزع شريطها بحركات أصابعه السريعة وفتحها أمام أعينِ الجميع. قهقه العمُّ (سيد) بصوتٍ عالٍ، ولم تتغير الابتسامة المتجمدة فوق أوجُهِ الآخرين. كانت العلبة فارغةً تماما! نظر العم (سيد) إلى (مصطفى) نظرةً ملؤها حنانٌ، وقام الأخير في هدوءٍ إلى الباب. فور خروجه من الباب، أدرك (مصطفى) حقيقةَ أنه لم يكن أبدًا ذا ميولٍ جنسيةٍ مثليةٍ مثلاً، لكنه لم يستبشع الموقفَ في النهاية".

تم عرض البطولة المزيفة كذلك من خلال الانتقاص من قيم بعض الثوابت والمحددات الاجتماعية الخاصة بمفاهيم الذكورة، وذلك من خلال صنع المفارقة الدرامية القائمة على جهل الضحية مقابل معرفة المتلقي، والتناقض أحيانا بين الحدث المتوقع والحدث الداخلي المقترح، ووجود بنيتين داخل النص بنية الحدث الظاهرية وأخرى عميقة، كما في قصة "نصف الكيس الملآن": "والآنَ (وائلٌ) على منضدة العمليات.. نصفُ كيسِه الأيمن يعاني فُتاقًا إربيًّا مختنِقًا هو ما أتى به الليلةَ إلى استقبال الطوارئ، على خلفية حادثٍ فريدٍ آخر حكاهُ لي أثناءَ الفحص.. منذ يومين كان ينفضُ بنطلونه وكان حزامُه مازالَ عالقًا به، فارتطمت عروةُ الحزام الحديدية بكيسه ذي الحظّ العاثر، مما تسبب في تجمعٍ دمويٍّ داخل الكيس.. أمّا ما لم أكتشفه أثناء الفحص - لما كنتُ فيه من عَجَلَةٍ وإحراجٍ ولِما كان فيهِ من ألَم - واكتشفتُهُ على منضدة العمليات فهو أنّ نصفَ كيسه الأيسرَ فارغٌ تماما.. لا توجد خصيةٌ يسرى.. هذا يعني أنها غيرُ موجودةٍ هنا خِلقيًّا.. وُلِدَ هكذا..".

نشير إلى طرق تقديم الشخصية هي الكيفية التي يتم بها خلق الشخصيات وبناء وجودها في المحكيات القصصية، ومنها طريقة الإخبار(المباشرة) وهي الطريقة التي يخبر من خلالها الراوي أو بعض الشخصيات عن صفات الشخصية وطباعها، مثل الوصف الجسدي للشخصية والوصف النفسي. والطريقة الثانية هي طريقة الإظهار أو الكشف (غير مباشرة)، وفيها يمنح الكاتب الفرصة للشخصية للتعبير عن نفسها ولكشف أبعادها النفسية والاجتماعية بعيدا عن أي مؤثرات، وهي الطريقة الغالبة في المجموعة القصصية؛ حيث يبتعد الكاتب عن عمله ويترك المجال للشخصية لتكشف عن نفسها إما عن طريق الحوار - داخلي أو خارجي - أو عن طريق فعل الشخصية وسلوكها في بعض المواقف، وهي الطريقة الغالبة التي اتضحت في المحكيات القصصية.

وهكذا لم تشكل الشخصية في محكيات المجموعة القصصية بديلا منبها للشخصية الواقعية تعكسها أو تتجاوزها، بقدر ما جاءت في إطار مؤسلب انهزامي لا يواجه الواقع بل يعتزله أو ينفلت منه، وذاك عبر بناء فني أتم تماثل الشخصية مع شرخها الواقعي وساعد على تفاديها الاصطدام به، لتحل في أقنعة من الانمساخ والتشظي والتلاشي، تتحصن وراءها متحلية بنوع من التصالح النفسي الداخلي مع الواقع الخارجي.

فرح ناسي

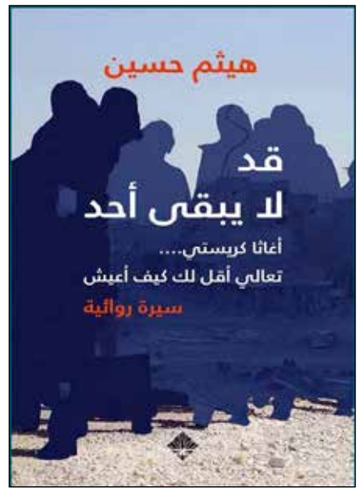
ناقدة وأكاديمية من مصر

البقاء للأدب

سردية المنفى والأنا والآخر

رواية هيثم حسين "قد لا يبقى أحد"

محمد ميلود غرافي



رواية "قد لا يبقى أحد" للروائي السوري هيثم حسن، الصادرة عن دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، 2018 نص سردي يرصد فيه الكاتب تجربته كلاجئ في بريطانيا، خاصة الجزء الأول من مرحلة اللجوء وهي الفترة التي تمتد من الخروج من سوريا ثم الإقامة مؤقتا في مصر وتركيا قبل الوصول أخيرا إلى بريطانيا وطلب اللجوء بها. من يبحث في هذه الرواية عن حبكة وقصة لها بداية ووسط ونهاية قد يصاب بخيبة أمل، لأن النص جاء متشظياً على مستوى الخيط الزمني للأحداث والمشاهد، وهو تشظٍّ يعكس لا محالة التشظي النفسي الذي يعيشه اللاجئ وطالب اللجوء خاصة ككائن لا يتحكم كما يشاء في حاضره ومستقبله. ضبابية الرؤية نحو الآتي والانكسارات المتعددة على مستوى العلاقات الاجتماعية التي تجري على إيقاع آخر غير الذي اعتاده اللاجئ في بلده الأصلي، وثقل الماضي على الذاكرة سواء كقطعة من حنين أو كجراحات لا تندمل مما خلفته السلطة السياسية والحرب على نفسية اللاجئين، كل ذلك يتداخل بعضه ببعض دون ترتيب مسبق، ويخضع فقط لكتابة أدبية متدفقة تتحكم فيها الذاكرة مرة ومشاهد الحاضر مرة أخرى.

النص حافل بأسئلة ومحاور متعددة قد يطول الخوض فيها كلها، لذلك سأركز هنا فقط على ثلاثة محاور شدت انتباهي ووجدتها جديرة بالاهتمام: المسألة الأجناسية، الغيرية، وأدب المنفى واللجوء كشهادة.

المسألة الأجناسية

يصنف الكاتب ومعه الناشر طبعا كتاب هيثم حسين في جنس السيرة الروائية. والحقيقة أن النص رغم ما فيه من جوانب سير ذاتية في تجربة الكاتب مع الهجرة والمنفى، فإنه نص تتقاطع فيه أجناس أدبية أخرى، فهو أقرب خاصة إلى جنس اليوميات منه إلى الرواية، (كلمة يوميات واردة على لسان السارد/الكاتب حين ينعت ذلك بـ"يومياتي البريطانية")، ذلك أن الخيط الرابط بين كل فصول الكتاب والأحداث هو عبارة عن تأملات، فلسفية أحيانا، في بعض ما عايشه الكاتب شخصيا وأيضا في بعض ما يدور حوله من مشاهد يتوقف عندها لطرح أسئلة مهمة وشائكة في تجربة المنفى واللجوء والأدب والاغتراب والسعادة والحرية والوطن والقومية والهوية والأقليات والتطرف الديني والاندماج والطائفية وحوار الحضارات وأخيرا الكتابة ودورها داخل كل هذه الأسئلة والإشكاليات التي يعيشها الكائن البشري. من هذه الزاوية تبدو مسألة اللجوء والمنفى محورية وثانوية في الآن نفسه. محورية: لأنها هي التي تخيم بكل ثقلها على مسار السارد/المؤلف وتؤطر السرد ثم توجهه نحو مناح أخرى، وثانوية: لأن هذه المناحي/الموضوعات التي تتفرع عنها سرعان ما تأخذ حيزا مهما من الحكي والتأمل إلى درجة يكاد يختفي فيها أحيانا الموضوع المحوري أو يتوارى قليلا. وكأننا أمام نص يشكل فيه موضوع المنفى واللجوء مبررا فقط أو حافزا سرديا أو بعدا خلفيا لموضوعات أخرى كالكتابة والسعادة والأدب والحرية والطائفية وغيرها. وهذا يشكل ولو بدرجة أقل استمرارا لما نجده في الأجيال الأولى لأدب الهجرة حيث لم تكن هذه الأخيرة سوى مبرر لإثارة مسألة علاقة المثقف العربي بالغرب الاستعماري والحداثي في الآن نفسه. لكن هذا يؤكد أن موضوع الهجرة والمنفى واللجوء لا يمكن أن يطرح في الأدب أو في غيره من فنون الفكر والمعرفة دون أن يثير كلَّ القضايا التي ترتبط به آنيا أو تاريخيا، اجتماعيا أو سياسيا. لأن الموضوع في الأصل تتحكم فيه وتنتُج عنه كل هذه القضايا. وقد سبق لي أن كتبت منذ ما يقرب من عشرين سنة مقالا عن رواية "أمواج الروح" للمغربي مصطفى شعبان، قلت فيه إنّ "كل كتابة عن الهجرة كتابة عن الوطن". ليس هناك نص يتحدث عن الهجرة والمنفى دون أن يستحضر البلد الأصلي بشكل أو بآخر. وهذا ما يؤكده الراوي/الكاتب حين يقول في هذا النص: "في الغربة يلح علينا هذا السؤال، سؤال الوطن" ويضيف: "قد تغدو الغربة مرآة وسبيلا إلى الوطن" (ص 7 . 8).

اسماعيل الرفاعي

الجنس الثاني الذي يتقاطع مع السيرة الروائية واليوميات في هذا النص هو أدب الرحلة. وهنا لا أريد القول إن كل كتابة عن الهجرة هي أدب رحلة، لأن أدب الرحلة تتحكم فيه مجموعة من القواعد ترتبط أولا بمقصدية الكاتب على اعتبار أنه يسعى إلى توثيق مشاهد وتأملات حول فضاءات جديدة دخلها ليس كمهاجر أو منفي وإنما كرحالة، بينما يدخلُها المهاجر أو المنفيّ برغبة الإقامة بها ويعيش فيها غالبا بإحساس آخر هو إحساس المغترب. إذن ما الذي يجعل هذا النص في بعض فصوله أقرب إلى أدب الرحلة؟ يتمثل ذلك على الأقل في الفصول التي يخصصها الكاتب للقاهرة والإسكندرية وإسطنبول، بحيث تغلب عليها شكلا ومضمونا التأملات التي لا ترتبط بالضرورة بسياق المنفى والهجرة، تأتي وكأنها في معزل عمّا سبقها من فصول عن مآسي اللجوء وكذلك بمعزل عمّا ينتظر السارد/المؤلف من مسارات النفي والاغتراب، خاصة وأن الإحساس بالغربة والمعاناة لا يتجسد بشكل واضح ومعلن عنه إلا عندما يتم الوصول إلى بريطانيا. مصر وإسطنبول محطتان عابرتان. هكذا يتم استقراء الأمكنة في مصر خاصة من منظار مسافر أو رحّالة: الاكتشاف، اكتشاف القاهرة مثلا في تفاصيلها التي يقول عنها الراوي إنها "تخفي أكثر مما

تظهر”، هو الذي يغطّي على ما عداه من خصائص أجناسية. بحيث يقف الراوي/الكاتب على شوارع القاهرة الكبرى (شارع الهرم، شارع فيصل مثلا) وما بينها من حدود وفوارق اجتماعية، ثم على بعض وسائل النقل مثل التكتك (دراجة نارية بثلاث عجلات) من جهة والمترو والتاكسي من جهة ثانية، ثم لا يفوته أن يقف عند بعض المظاهر الأخلاقية والاجتماعية في علاقة المصريين مع الأجانب وعند فضاءات شهيرة مثل مقهى ريش ومقارنته بمقاه شعبية جواره يرتادها مثقفون لا يجدون راحتهم في مقهى نخبويّ مثل مقهى ريش. ومن المدن التي يصفها الراوي أيضا الإسكندرية التي خاب ظنه بها لأنه اكتشف أن المدينة عكس ما قرأه هنا وهناك مدينة تعاني من الإهمال وتفتقر حتى إلى إشارات المرور، ثم يعرّج بنا مباشرة إلى إسطنبول التي يكتشف فيها مدنا متعددة وهويات مختلفة: ”في إسطنبول يغيب الانتماء الضيق، تتداخل الدوائر والانتماءات. يكون الانفتاح سمتها“ (ص. 124).

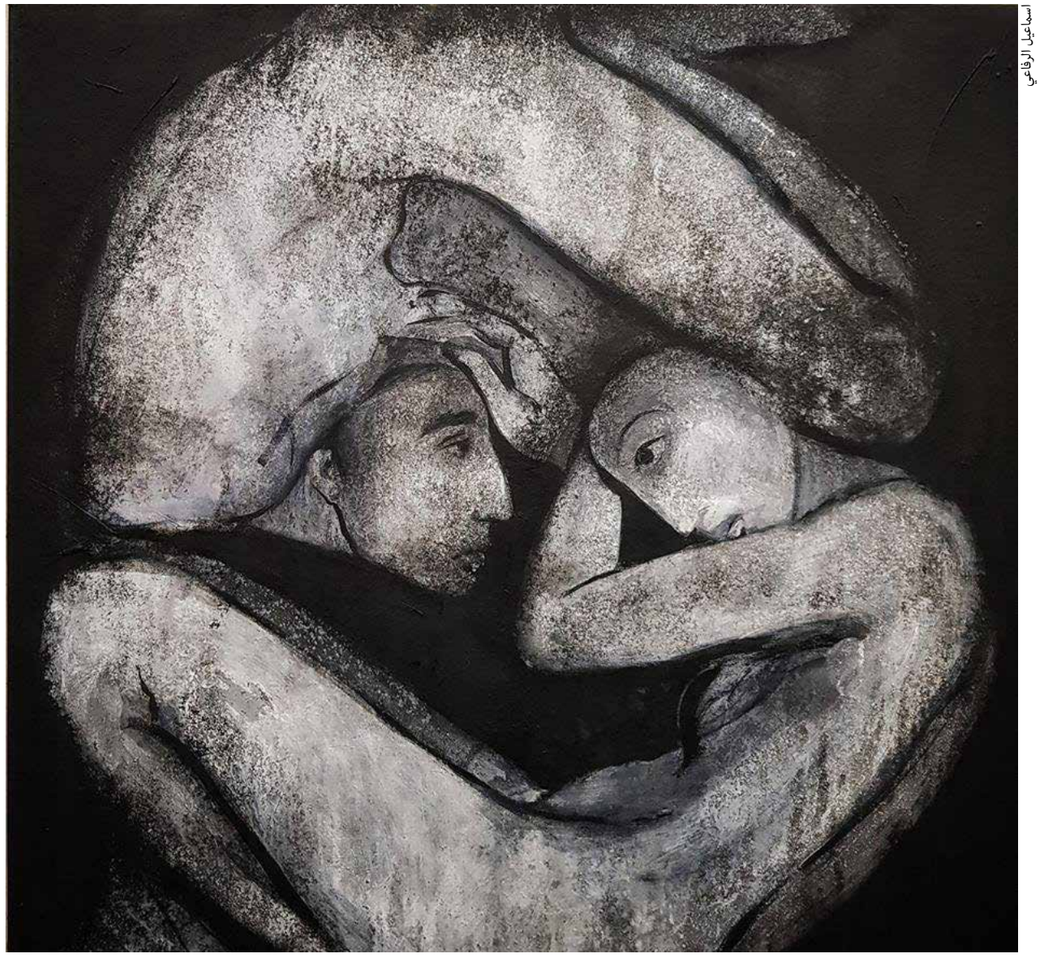
مسألة الغيْرية

علاقة الأنا بالآخر، والآخر بالأنا؟ من هو هذا الآخر؟ ومن هو الأنا؟ أسئلة يطرحها النص دون السقوط في ذاتية مفرطة ولا في حيادية مقنَّعة.

الغيرية هي صلب كل الكتابات السردية التي تتمحور حول الهجرة. ليس هناك أدب مهجري أو أدب منفى دون رصد إشكالية علاقة المهاجر أو المنفي مع الآخر لأنّ كل تنقّل في المكان هو تنقل في المشاعر والأفكار والهويات والثقافات، وكل إقامة أو ما يشبه الإقامة في مكان او موطن جديد تستدعي جملة من التساؤلات في العلاقة مع ثقافة هذا الموطن وحاضره وماضيه ونسائه ورجاله. وكل سؤال عن الهوية (من أنا؟ ماذا أفعل هنا؟ كيف أقيم هنا؟ إلخ) يستدعي بالضرورة أسئلة العلاقة مع الآخر وطبيعة هذه العلاقة وآفاقَها وانعكاساتِها على الأنا/المهاجر/اللاجئ والآخر.

في نص هيثم حسن ”قد لا يبقى أحد“ يتأسس النص منذ البداية، أي بدءا من العنوان، على نوع من الحوار مع الآخر. العنوان الفرعي للنص: ”أغاثا كريستي... تعالي أقلْ لك كيف أعيش“. الكاتبة البريطانية الشهيرة (1890. 1976) المختصة في الرواية البوليسية وإحدى الأقلام الأكثر مقروئية والأكثر ترجمة في العالم والتي كانت شغوفة بعلم الحفريات قامت منذ الثلاثينات من القرن الماضي برحلات متعددة إلى العراق و سوريا (خاصة حلب ودمشق)، وأقامت في مدينة عامودا مسقط رأس هيثم حسين، ثم دونت في سيرة ذاتية معالم تلك الرحلات في كتابه (Come Tell Me How You Live) ”تعال، قلْ لي كيف تعيش“، ها نحن إذن أمام تقاطع وحوار تناصي يقيمه هيثم حسين كردّ فِعْل ليس على أغاثا كريستي الروائية، وإنما على أغاثا كريستي الرحالة/الأوروبية.

يقوم الكاتب إذن بقلب المعادلة فيدعو الكاتبة البريطانية الشهيرة ومنها العالم الغربي الذي يقيم فيه إلى الاستماع إلى حكايته بعد أن استمع هو إلى حكايتها. الفرق طبعا هو أن رؤية أغاثا كريستي إلى الشرق هي رؤية رحالة/مستكشفة، لكن رؤية الراوي/المؤلف هيثم حسين هي رؤية لاجئ. يسجل النص نفسه منذ البداية إذن كخطاب يلبّي دعوة الكاتبة البريطانية إلى الحكي، إلى الجواب عن سؤال: كيف تعيش؟ سيتعزز هذا الخطاب داخل النص عندما يعرض السارد إلى بعض أفكار أغاثا كريستي عن الشرق وهي نفس الأفكار التي طبعت المخيال الأوروبي . الكولونيالي منذ القرن التاسع عشر عن الشرق وجعلت منه ذلك العالم السحري والبسيط الذي يهرب إليه الغربيون من أجل التخلص من ثقل آليات العالم الصناعي الرأسمالي التشييئي للإنسان. من الأفكار التي يعرضها السارد تصور أغاثا كريستي عن السعادة ”أفكر في كم هو بسيط هذا الجزء من العالم (تقصد سوريا) ، وكم هو بالتالي سعيد“ (ص. 11). كل ما سيأتي من فصول هو بشكل أو بآخر ردّ على أغاثا كريستي ومنها على الطرح الاستشراقي عما يسميه بالشرق. بذلك يدخل الكتاب في جانب منه على الأقل في ما يسمى الأدب ما بعد الكولونيالي الذي وسم العديد من النصوص الأدبية منذ رواية ”موسم الهجرة إلى الشمال“ للطيب صالح وكتاب ”الاستشراق“ لإدوارد سعيد وكتابات فرانز فانون. في ما يتعلق بالكتاب السوريين، نجد الكاتبة مها حسن مثلا (وهي سورية كردية مثل هيثم حسين مقيمة في فرنسا) تندد في روايتها حبل سُرّي بهذا التصور المغلوط عن الشرق: ”ليس الشرق هو الشمس دوما، ولم تعد الشمس تشرق من أرض القسوة والاستبداد، بل أصبح الشرق باردا، ولامباليا، أنانيا وانتهازيا“. هذا أيضا ردّ مضمر على رؤية أغاثا كريستي والمخيال الغربي بشكل عام وهو نفس الرأي الذي يتبناه الراوي في نص هيثم حسين حين يقول: ”أجزم أن ذاك الزمان بمفاهيمه قد ولّى إلى غير رجعة. وتلك السعادة المضللة قد تبددت بحكم كثير من تفاصيل الحياة، وكثير من المستجدات والدماء“ (ص. 11). ”كل لاجئ سيئ حتى يثبت العكس“ ”كل لاجئ جيد حتى يثبت العكس“ هما في الحقيقة مقولة واحدة تعبر عن نظرة الريب والشك التي تحيط بالمهاجر أو اللاجئ في بلد الإقامة. لكن الراوي يرفض أن يبرر هذه الغيرية على أنها صراع بين ضحية وجلاد، بين غربي عنصري وعربي ضائع في بلاد المهجر. بل إنه يحاول تقويض هذه الثنائية التي استبدت بالكثير من الكتابات العربية عن المهجر الأوروبي (شرق/غرب) ويحاول تفسير هذه الغيرية العدائية على أنها في كثير من الأحيان نتاج سلوكات غير لائقة من طرف بعض اللاجئين: اللاجئ في نص هيثم حسين ليس كائنا ملائكيا، هو فعلا ”كائن مذعور“ كما يصفه، لكنه في الوقت نفسه كائن متقوقع على نفسه، يعيش بأقنعة وبنفس ثقافة البلد الذي هرب منه ”كثيرة هي الخدع التي يلجأ إليها اللاجئون في بلاد اللجوء، منهم من يعتبرها شطارة أو فهلوة، ومنهم من يعتبرها تجارة، وفي كل الأحوال تساهم بتغيير النظرة إليهم، من التعاطف والشفقة والاحتضان والحماية إلى النفور والتشكيك“ (ص.19). اللاجئ المنحدر مما يسمى بالعالم العربي يريد التحرر من السلطة السياسية لبلده الأصلي وأزمته الاقتصادية الخانقة ولا يقبل التحرر من الفكر الذي أنتج تلك السلطة السياسية نفسَها. يهرب من الدكتاتورية لكنه يجرّ معه فكرا بطريركيا وتسلّطيا تجاه زوجته. في فصل بعنوان ”تمزيق الأقنعة“ يحاول الراوي/الكاتب إسقاط الأقنعة عن اللاجئين السوريين عبر تشخيص سلوكاتهم وأحوالهم الاجتماعية وإظهار حجم التناقضات التي يعيش فيها الكثير



اسماعيل الرفاعي

منهم، خاصة في علاقتهم بنسائهم بحيث يصممون على التعامل معهن ككائنات دونية وكأنهم لم يغادروا بلدهم الأصلي. وفي فصول أخرى من الكتاب نقرأ أن هؤلاء لا يجمع بينهم سوى وضعهم الاجتماعي كلاجئين، بحيث أن الريبة والشك نحو بعضهم البعض تفرز آخرية جديدة داخل مجموعة إثنية أو دينية أو وطنية واحدة. وهو ما أسميه هنا بالغيرية الأفقية مقابل الغيرية العمودية الكلاسيكية التي تحدثت عنها الرواية العربية كثيرا. الغيرية الأفقية بدأت تتشكل أدبيا منذ الثمانينات من القرن الماضي عندما بدأت ظاهرة هجرة المصريين والمغاربيين إلى دول الخليج، بحيث سيدرك المهاجر العربي ذاك أنه لا يكفي أن تكون عربيا كي يرضى عنك العرب وأن المسألة في الهجرة ليست مسألة عرق أو دين أو تاريخ مشترك، وإنما مسألة تراتبية اجتماعية واقتصادية يتفوق فيه القوي على حساب الضعيف. ولدينا في رواية إبراهيم عبدالمجيد "البلدة الأخرى"، ورواية محمد البساطي "دق الطبول"، صورة مفصلة عن هذه الغيرية. ونجد لها صدى أيضا في رواية "عراقي في باريس" لصموئيل شمعون حين ينصح مثقفٌ عربيٌّ مقيم في باريس البطلَ بضرورة الابتعاد عن العرب وعدم مجالستهم. في سيرة هيثم حسين الروائية، نجد تشخيص السارد لهذه الغيرية بين اللاجئين السوريين أنفسهم، أكرادا كانوا أم عربا: "حين يلتقي السوري بالسوري، يشعر كل منهما بنوع من الحرج لا يفصح عنه، يحاول أن يداري عينيه كي لا تلتقي بعيون الآخر، وإن التقت عيونهما، يحاول أن يحيي على خجل وبسرعة، ثم يكمل طريقه وكأنه في عالم آخر، أو كأنهما يكادان لا يعرفان بعضهما بعضا".

في بلاد المهجر" اللاجئ ذئب اللاجئ، يتربص به من حيث لا يدري ولا يخطط، قد يوقع به مصادفة يعكر صفو حياته التي يهندس فرادتها وتميزها" (ص. 137).

أدب المنفى/أدب الشهادة

يطرح الكاتب في بداية النص ونهايته أسئلة عميقة عن علاقة الأدب بالاغتراب واللجوء وعلاقة الراوي/الكاتب/الشاهد "الشهيد" (ص. 5)، بذاته وبكتابته وبشخصياته وهو يكتب أدبيا عن تجربته كلاجئ. فيتساءل إن كان حقا يجد نفسه في ما يكتب، خصوصا وأن اللاجئ كما يقول "في المكان" وليس "منه"، "معلق في الفراغ" لا هو مستقر ولا هو متنقل ولا هو قاعد ولا هو من أهل الترحال (ص. 4). الكتابة أدبيا عن الهجرة تثير سؤال الجدوى من الكتابة ودور الأدب "إزاء هذا الخراب" (ص. 5) "ما الذي يمكن للروائي أن يسرده وهو القابع في قوقعته، الشاهد الشهيد على ضفاف الخراب المستشري ؟" (ص. 5). الكاتب محاصر بأسئلة متعددة منذ البداية تعبر عن قلق تجاه الكتابة عن موضوع هو طرف أساسي فيه، كأنه يخشى السقوط في الذاتية تجاه تجربة جماعية يعيشها الآلاف من السوريين وغير السوريين. ثم إن ما يقلقه أكثر ليس فقط الغرض مما يكتب وإنما وهذا هو الأهم كيف يكتب المنفى والاغتراب ويسقط الأقنعة عن واقع يصفه بالخراب وهو يشعر بأن الرؤية التي يرصد من خلالها مكونات المنفى رؤية "محدودة" يشوبها الارتباك والضبابية. هذه الأسئلة وغيرها هي التي أعطت للنص قيمته الأدبية من حيث أن صاحبها (وهو ناقد أيضا) يدرك جيدا أن الرصد الأدبي لظاهرة اللجوء والمنفى لا يجب أن يسقط في تغليب الفن على الواقع ولا في تغليب تقريرية الوصف الواقعي على الفن. لأن الكاتب يعي جيدا أنه وهو يكتب "سيرة روائية" يدلي في الوقت نفسه بشهادة لا يطمع في أنها ستغير واقع اللاجئين ومجرى التاريخ طبعا، لكن ستحرر على الأقل الكاتب/اللاجئ من "كهوفه الداخلية المعتمة" (ص.7) وتحرر "الجني القابع في قمقمه المظلم" ليعبر عن "وساوسه والتصريح عن رغباته" (ص.7). الأدب هو الوسيلة المثلى لتحرير اللاجئ. كاتبا أو قارئا. من تلك الكهوف المظلمة.

ولعل هذه الرغبة في تحرير الذات من غياهب البكاء الداخلي والإحساس بالضياع، هي ما أنتجت منذ الخمسينات ما يسمى أدب الشهادة. وكان أول عمل أدبي تولد عنه هذا المفهوم هو كتاب "هل هذا هو الإنسان؟" للكاتب الإيطالي بريمو ليفي الصادر سنة 1947 والذي يحكي فيه عاما من الحياة/الموت في معتقل أوشفيتز الرهيب. ولاقى الكتاب نجاحا كبيرا فأدرجه النقد في أدب الشهادة خاصة وأن الكتاب ليس رصدا أو وصفا فقط للوضع الدرامي لمعتقلي أوشفيتز وإنما بين هذا الوصف وذاك أسئلة وتأملات وتعليقات على المشاهد التي يرصدها. ومنذ ذلك الوقت توسع مفهوم أدب الشهادة ليشمل قضايا الحرب واللجوء والهجرة وغيرها من الأوضاع المأساوية للكائن البشري. وأنا أقرأ كتاب هيثم حسين، أجد فيه تقاطعا على مستوى الكتابة مع كتاب بريمو ليفي خاصة من حيث تنقل الراوي بين الحكي والتعليق والتأمل الفلسفي. وكأني به يقول على طريقته: هل هذا هو الإنسان حقا؟ هل هذه هي الحياة؟ هل هذه هي العائلة؟ بعدما تعرضت عائلته للتشريد

اسماعيل الرفاعي

وانتقل أفرادها بسبب الحرب إلى أماكن متعددة ومتباعدة في العالم: "لي أخت في السويد، وأختان في تركيا، وواحدة في كردستان العراق، وخامسة في سوريا. ولي أخ في النمسا، وآخر في الإمارات، وثالث في تركيا...أمي وأبي في سوريا...وأنا هنا في بريطانيا". هذا التشريد/الخراب الذي حل بالسوريين والعراقيين من جراء الحرب يطرح سؤال البقاء، ما الذي يتبقى من وطن أو هوية عندما يضطر الإنسان إلى النزوح والهجرة واللجوء؟ ما الذي يتبقى مِن وفي الكائن البشري من حسّ إنساني عندما يبنى جدرانا عازلة تقيه من تدفق اللاجئين؟ ما الذي يتبقى منه أيضا حين يكون هذا اللجوء نفسُه على حد تعبير الكاتب "صفقة عالمية تعقد وتدار في سوق سوداء من شأنها إدارة وتحريك أموال على مستوى العالم؟".

نص هيثم حسين ليس نصا مهادنا ولا ذاتيا رغم انطلاقه من تجربة ذاتية. إنه نص صرخة إنذارية منذ عنوانه مرورا بالأسئلة البسيطة والشائكة معا التي يطرحها. ربما قد لا يبقى أحد وسط هذا الدمار، ربما قد لا يبقى أحد في البلدان العربية التي نخرتها سوسة الدكتاتوريات المدنية والعسكرية وأيديولوجيات التطرف الديني، والظلم والجوع والقهر... لكن المؤكد هو بقاء النص الأدبي من هذا الطراز شاهدا على مأساة الكائن البشري.

كاتب من المغرب

الرواة يتعاقبون

وقائع الألم العراقي في المهجر

رواية "أبناء الماء" لعواد علي

إبراهيم خليل

في أحد اللقاءات التي تجمع بين لورين، وميران، خاطبت الفتاة المسلمة ميران المندائي (أو الصابئي) قائلة: "أنتم إذن لستم من عشاق الماء فقط، أنتم أبناؤه أيضًا". ومن هذه العبارة اشتق المؤلف عواد علي عنوان روايته "أبناء الماء" (الصادرة عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق 2022)، التي تروي على ألسنة عدد من الشخصيّات الروائية وقائع مؤلمة من حياة نفر من المشردين واللاجئين العراقيين في أمكنة متفرقة من العالم: أوتاوا، مونتريال، وينزر (في كندا)، هولندا، فنلندا، تركيا، ديترويت (في الولايات المتحدة)، سوريا، الأردن، اليمن، وغيرها.. ولم تفته الإشارة إلى لاجئين سوريين، ولبنانيين، كما لم تفته الإشارة لمعتقل غوانتنامو الذي قضى فيه والد أيهان، ولورين.

أشقاء، وأقارب، أو أصدقاء، تقطَّعت بهم السبل، وتفرقوا أيدي سبأ، وباعد بينهم الشتات، لا لأنهم سائحون يبحثون عن أمكنة يقضون فيها عطلاتهم الصيفية، أو عن فضاءات دافئة يهربون إليها من برد الشتاء القارس وقرّه. لكنهم في الغالب، والأعمّ، والأرجح، هاربون من عسف الاحتلال الأميركي (سجن أبوغريب أنموذجًا)، ومن البلاك ووتر، وعملاء إيران من أمثال مهدي أنصاريان، ومن المتطرفين الجهاديّين من مذاهب متعددة، شيعة، وسنّة، ودواعش، ومن عسف النظام السابق، وجوره، ومحاكماته، وحملاته المسعورة في "الأنفال"، وغيرها. وعلى رأس القائمة ميران المندائي - الصابئي - الذي لا يملّ ترديد قوله - تعالى - في سورة البقرة "إن الذين آمنوا، والذين هادوا، والنصارى، والصابئين، من آمن بالله واليوم الآخر، وعمل صالحًا، فلهم أجرهم عند ربهم، ولا خوفٌ عليهم، ولا همْ يحزنون".

وهذا الصابئي، هو، الوحيد، من بين الشخصيّات الكثيرة التي تقوم عليها هذه الرواية، الذي نعرف شيئًا غير قليل عن طفولته، تلك الطفولة التي كان لها أثرها الكبير في مستقبله. ففي صغره قابل الأم تيريزا، في أثناء زيارتها إلى بغداد عام 1991 ومسحت شعره براحتها، وهي تقول له "أنت صبيٌّ وسيم، ولكنك تبدو حزينا" (ص 9). فكأن تلك القديسة، بفراستها تلك، تنبَّأت لميران أن يظل حزينًا طوال عمره، وهذا ما كان.

فجع أول الأمر بفراق حبيبته سليمة ابنته عبدالكريم النجار جار الأسرة، فقد علمت من نزيهة ابنة الجيران أنه ليس مسلمًا بل هو صابئي (مندائي). وفي العام 2006، أي بعد الاحتلال بثلاث سنوات، خطفت جماعة مسلحة أباه، وتحت التهديد بالسلاح عرضت عليه، وعلى زوجته، أن يغادروا العراق، وإلا مصيرهم القتل، ومثلما أخبره شاب ثلاثيني مثقف متنور أن تلك الجماعة تريد إفراغ العراق من هذه الطائفة، فهي تحل دم الصابئي، وتحل ماله، وعرضه، وتدعي أن قتل الصابئي يسهل للقاتل دخول الجنة، ولو زنى ولو سرق. ولم تفلح المحاولات لإنقاذه، فقد قتلوا الابن، والأب، وكانت تلك هي المرة الأولى التي يشهد فيها ميران طقوس الدفن على ديانة المندائيين.

وكغيره من العراقيين، اضطر ميران للنجاة بترك بغداد، والسفر إلى عمَّان، ليقابل في مفوضية اللاجئين تيريزا التي هي خطيبة أفرام جبرائيل، ومنهما تتألف نواة لثلة من الأصدقاء الذين يتآلفون في أوتاوا بكندا، بعد أن جمعتهم الغربة بعيدًا عن وطنهم العراق، إلى جانب آيجون، وسامان، ويوسف، وجورج، وأيهان، ولورين، وغيرهم.. ممن ينطبق عليهم قول الشاعر (كلنا في الهمِّ شرقُ). فلكل منهم، بالطبع، طريقته في التغلب على مرارة اللجوء، فتيريزا - مثلًا وهي التي ذكّره اسمها بالقديسة - وخطيبها أفرام، يعملان في مطعم هي عازفة، وهو مشرف صالة الزبائن. وسامان، الذي هو من الكرد، وكان قد فقد جده، وأباه، وأخته الصغرى، في حملة "الأنفال" التي شنها الجيش بمعونة مرتزقة الأكراد، وفقد أيضًا حبيبته شيلان،

اسماعيل الرفاعي

ذات الواحد وعشرين ربيعًا، التي فضلت الانتحار بسبب اغتصابها على يد أحد أفراد "الجاش" واسمه هوشنك، وقد ترك العراق مغادرًا إلى أيّ مكان يمكنه القبول به لاجئا، فانتهى به الأمر إلى أوتاوا، متحسرًا لأن صديقه فرهاد لم يأت إلى كندا، فقد وقع عليه الاختيار للجوء إلى هولندا، حيثُ أسرة خالته. وأما أفرام جبرائيل - زوج تيريزا - وهو مسيحي مؤصِلي، فقد روى لنا فضلًا عن حكايته، حكاية أخته ميرنا، وزوجها جورج، فقد فرا بعد تهديدهما من المتطرفين، إلى سوريا، مع طفليهما إلياس، ومريم، ومن هناك طارا لاجئين إلى ديترويت في الولايات المتحدة. ويوسف البكري، صحافي يعمل في "طريق الشعب" اضطرَّ هو الآخر للهجرة، وواجه في الأشهر الأولى من اللجوء، والإقامة، في كندا، صعوبات شتى، كتلك التي تواجه غيره. ومنها العثور على عمل مناسب؛ فهو لا يستطيع أن يتحول من صحافي إلى عامل في محطة وقود، أو مطعم، أو بائع في سوبر ماركت. وغير ذلك من الأعمال التي تُعرض على اللاجئين، فيقبلون ممارستها على مَضَض. على أنه، وبمخْض الصدفة، تعرف على فتاة يهودية من أصل سوري (من حمص) أيهان ساسون، وكان والدها قد طُرد من عمله عام النكبة 1948 ليهوديته، فغادر إلى لبنان، ومنه غادر إلى الولايات المتحدة. وقد تخلى عن ديانته اليهودية ليتم زواجه من امرأة مسلمة أحبها في بيروت، ولقي حتفه في سجن غوانتنامو. وكانت أيهان قد عملت راقصة في أحد الملاهي بعد وفاة الأب، ثم تزوجت من أحد زبائن الملهى (خليجي) زواجًا عرفيًا استمر خمسة أشهر فقط، طلقها بعد عودته إلى بلاده. وقد عثر يوسف على عمل بصفة مراسل لصحيفة بيروتية، وتزوج من أيهان، وظل يتتبع أخبار شقيقيه زهير وأصيل ومكتبهما العقاري الذي يتعرض هو الآخر لاعتداء مسلح.

وليست آيجون، التي تنحدر من أسرة زرادشتية عريقة، بأحسن حالًا من سائر الشخوص، فقد عانت هي وأمها أيضًا من ظروف صعبة جدًا في كندا، وانتهت علاقتها الشرعية بميران للطلاق، مما زاد من محنتها بعد أن وقعت ضحية خداع المخرج المسرحي الذي أوهمها أنه سيتزوج منها إن هي انفصلت عن زوجها ميران، مستغلًا عشقها للتمثيل المسرحي. واكتشفت بعد ذلك حجم الخسارة التي تعرضت لها جراء الثقة بذلك المخرج المأفون. وقد سعى كل من يوسف وأيهان لإغراء ميران بالزواج من لورين، لكن تيريزا تحاول إعادة المياه إلى مجاريها بينه وبين آيجون، وقد أبى ذلك بعد تأكيده لتيريزا أن آيجون تتعاطى نوعًا من المخدرات، وهو الحشيش، وتسأله عن ديانة لورين، وحين تعرف أنها مسلمة تخبره أن ذويها لن يسمحوا بزواجهما إلا إذا أسلم وتخلى عن مذهبه المندائي، فيؤكد لها أنهما من هذه الناحية متفاهمان، وأن اختلاف الدين لن يعيق الحب عن المضي في مجراه. وهذا ما وعدت به أيهان، وهو أن تقنع والدتها بالتخلي عن هذا الشرط، وتجاوزه، قبل الزواج، حرصًا على مشاعر شقيقته سولاف المتعصّبة لدينها المندائي.

قد يكون في تكثيفنا هذا لحوادث الرواية ما يضع القارئ في أجواء المعاناة التي يعيشها عراقيون في المهجر. وقد جاء اعتماد الكاتب على تقنية زوايا النظر (Point of view) بتعدّد الأصوات، واختلاف الراوي المشارك من فصل إلى آخر، موفقًا، إذ بغير هذه الطريقة لا يستطيع الكاتب أن يروي كل هذه الحوادث بما فيها من تفاصيل تتعلق بالشخوص، مع الحفاظ في الوقت ذاته على صدق الراوي. ولذا نجد الرواة يتعاقبون على المحكيّ الروائيّ مرارًا ، فميران مثلًا يتسلم إدارة السرد في نحو ستة فصول، وتيريزا في فصلين، وأفرام في فصلين، ويوسف في فصلين، وأيهان في فصل واحد، وآيجون كذلك، وسامان الكردي في فصلين اثنين... إلخ. وفي كل فصل نسمع من الراوي جديدًا في مُتخيَّله السردي يضيء ما عتم من الأحداث، وادلهمّ من الوقائع، ويرصد ما يتوالى على الشخصيّات من تغيير. وهو لا يفتأ يلجأ للتلاعب بترتيب الحوادث، فما يذكره على سبيل الإشارة هنا يعود ويذكره على سبيل التفصيل في موقع آخر، وما يذكره في موقع على سبيل الاستباق يذكره لاحقًا على سبيل الإلحاق، وما يذكره في موقع على أنه حافز، يستتبع أحداثًا، يذكر في موقع مّا أحداثًا هي وليدة ذلك الحافز. فالخبر الصادم الذي يتلقاه ميران عن اختطاف أبيه يمهد لهجرته من بغداد. وما يذكره سامان عن وقعة "الأنفال" يمهد لتركه العراق، والبحث عن ملاذ. وما يذكر في موقع عن ترسيم صموئيل أسقفًا يتبعه التفصيلُ في الاعتداء على الكنيسة، ومغادرة أفرام جبرائيل خطيب تيريزا للموصل، والبحث عن ملاذ آمن في كندا. أما البحث عن شيء مّا يشغل يوسف، فيقوده للتعرف على أيهان. فثمة شبكة من الحوادث الصغيرة المحفزة لحوادث أكبر، وبذلك تبدو حبكة الرواية شديدة الإتقان، وهذا شيء يعد من الأساسيات التي تعتمد عليها الدراسات النقدية في التفريق بين الرواية واللارواية.

ولا تخلو الرواية مع هذا من تجانس في اللغة، والحوار، مصدره أن شخصيّات الرواية معظمها من شريحة المثقفين. فأكثرهم من خريجي الجامعات في تخصصات متعددة: فلسفة، أدب إنجليزي، لغات، موسيقى، مسرح، صحافة وإعلام. وبعضهم مترجم من الإنجليزية إلى العربية، أو العكس، أو الألمانية، وبعضهم شاعر، وبعضهم كاتب مقالات، ويصدر صحيفة إلكترونية باسم "أمواج". والبعض الآخر يمارسُ التمثيل، ويتابع دراسته العليا... إلخ، ولهذا نرى الحوار يجري على مقاس واحدٍ إلا من مواضع يقوم فيها الراوي باستخدام كلمات مندائية، أو كردية، مثل: "الجاش"، وهي تسمية أطلقت على مرتزقة من الأكراد "الجحوش"، و"المصبتّا" وتعني "التعميد"، والكنزاربا وهو الكتاب المقدس عند المندائيين، و"المسخثة": تطهير الروح، و"رستة"، وهو شيء يشبه الكفن. و"الدرفش": راية النور، و"الترامذة"، وهم أشخاصٌ يشبهون القساوسة، والرهبان. و"المندا"، وهو اسم يقابل اسم الله لدى المندائيين. و"الطماشة": الاغتسال. ومن يتتبع مثل هذه الكلمات، في الحوار، يجد عددًا غير قليل منها، وهي التي تضفي لونًا خاصًا على الرواية لا نجده في روايات أخرى تروي قصصَ العراقيّين في المنفى.

على أن القارئ، بلا ريْب، يشكو من صعوبة الرواية، نظرًا إلى وفرة الأسماء غير المألوفة لديه. وهذه الأسماء يتعاقب ذكرها كثيرًا في الفصول، وفي الحوارات، مما يشتتُ الذاكرة في بعض الأحيان، لاسيما لدى القارئ العادي الذي لا ينشد في قراءته للرواية إلا التشويقَ، والمتْعة.

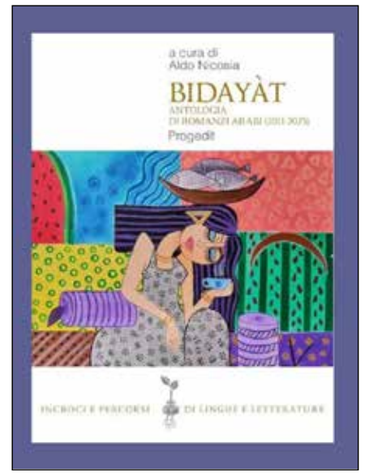
ناقد وأكاديمي من الأردن

اسماعيل الرفاعي

مطالع روائية

بدايات وعهود إبداعية

ألدو نيكوسيا



تجمع هذه الأنطولوجيا 22 بداية لروايات عربية نُشرت بين عامي 2011 و2023، من 12 بلدًا عربيًا ويعتمد الاختيار على معيارين. أحدهما موضوعي وهو تاريخ النشر والآخر هو ذوقنا الشخصي. وحتى الآن، في المشهد الثقافي الإيطالي، هذا هو أول كتاب ترجمت فيه بدايات أحدث الروايات غير المنشورة باللغة الإيطالية، على الإطلاق وباستثناء 4 روايات، بلغات أجنبية أخرى.

في ملحق خاص أدرجنا جميع النصوص الأصلية، بدايات أقصر، بحدود حوالي 500. 600 كلمة، لصالح كل من يرغب في خوض تجربة ترجمتها بمفرده أو تقييم ترجمتنا. لماذا انطلقنا من عام 2011؟ يعتبر هذا التاريخ نقطة تحول لبعض بلدان العالم العربي، هزتها ثورات أثّرت على التركيز على ثيمات معينة. على أيّ حال، فإن تحديد معيار زمني يبدو مفيدًا لإقامة مقارنة بينها من حيث الأسلوب ومعالجة المادة الدرامية و يمكنها أن تقدم مؤشرات حول الاتجاهات الجديدة في الرواية العربية.

يقوم تحليل البدايات التي نقدمها هنا انطلاقًا من العناصر السردية التالية: المكان والزمان والشخصيات. ونحن ندرك أنه ينبغي أيضا أن يقوم على علاقة بداية الرواية بالبنية السردية بأكملها، وارتباطها المحتمل بالنهاية، لكننا تجنبنا عمدًا هذا التحليل لكي لا نضطر إلى الكشف عن النهايات وحل الحبكات الدرامية الرئيسية.

بدايات بمثابة "فاتح شهية" لـ22 رواية، في محاولة لتقريب جمهور إيطالي كبير من الأدب العربي، كما تقدم بعض العناصر التي تحدد المسار الأدبي للمؤلفين الـ22.

هنا يعتمد تسلسل عرضها على الزمن السردي الرئيسي الذي تجري فيه أحداث الرواية. فعلى هذا الأساس تم تقسيم المجموعة إلى قسمين. الجزء الأول يتضمن روايات تاريخية تدور أحداثها الرئيسية في الماضي البعيد. نبدأ من العصر الفاطمي، من تأسيس القاهرة، قبل أكثر من 1000 عام، مروراً بالفتح التركي للقسطنطينية، ومغامرات سلطان طموح ومنفي من قبل أخيه، وصولاً إلى منتصف القرن التاسع عشر، الذي يشهد النهضة العربية في الشرق الأوسط .

الروايات التاريخية التي تدور أحداثها في القرن العشرين تسلط الضوء على دور الاستعمار الإيطالي في ليبيا، عام 1911 ثم في الفترة الفاشية، وعلى حضور الإيطاليين في مصر، بدءًا من الثلاثينات

عادل داؤد

من القرن 20. ثم نمر إلى النضال من أجل التحرير ضد الاستعمار الفرنسي في منطقة المغرب العربي والصراعات الكبرى الأخرى التي اجتاحت النصف الثاني من القرن: ضد إسرائيل، وإيران، وغزو الكويت، وحرب الخليج الثانية عام 1991، وأخيراً فترة ما بعد الحرب الأهلية اللبنانية.

ويركز القسم الثاني على روايات تتناول قضايا معاصرة: مشاهد من الثورة التي أطاحت بمبارك في مصر، ومرحلة ما بعد الثورة في تونس. الحرب الأهلية الأخرى التي تحدد مصير الشخصيات الروائية هي الحرب السورية، بداية من ربيع عام 2011، النقاش حول المسائل النسائية في كل من الواقع التونسي والسعودي وفي الشتات العربي في أوروبا، لكنها تتبلور بوضوح في العديد من الروايات الأخرى.

وفي النهاية، اخترنا أن ندرج روايتين، إحداهما عمانية والأخرى مغربية، تقدمان عوالم ريفية غير ملوثة، بأجواء تمتزج فيها الواقعية والسحرية وربما لهذا السبب لا يمكن تحديد زمن أحداثها بشكل دقيق. يُكسيها هذا الغموض المتعمد صبغة عالمية تنطبق على أي واقع إنساني.

تنتهي الأنطولوجيا بنصين مصريين يعرضان حقائق اجتماعية وسياسية دستوبية ترسم فكرة عن المستقبل القريب.

1- أين تنتهي بداية الرواية؟

للإجابة على هذا السؤال، لا بد من تحليل وظيفة بداية الرواية. يقول الناقد إيف رويتر إن "كل بداية هي نقطة إستراتيجية يمكن أن تبرمج كل النص وطريقة قراءته وأن تحاول حل التوتر بين الإعلام والإثارة". وبالتالي يجب على الروائي أن يبني العالم الخيالي للرواية بالتوازن بين العناصر التوضيحية والوصفية من جهة والعناصر التي من شأنها أن تثير انتباه القارئ، من

جهة أخرى، فيجعله يدخل بأسرع ما يمكن إلى قلب السرد.

تحتوي البداية على عناصر تكون بمثابة نقاطٌ مرجعية، وعلى أدلة ستحدد حبكة الرواية و تؤثر عليها.

غالبا ما تكون هناك علاقة وثيقة بين البداية والحدث المركزي للرواية، وعندما يحدث ذلك تنعكس آثار الأولى على بقية النص. وفي هذه الحالة يمكن النظر إلى الرواية كأنها نوع من بداية موسعة.

تحتوي بعض الروايات في هذه الأنطولوجيا على مقدمة (prologue) ذات وظيفة أكثر تعقيدًا. عادة ما تشكل، الخلفية التي تستبق الدراما الرئيسية قبل حدوثها أو تتنبأ بالنهاية في بعض الأحيان، من الواضح أن المؤلف سيحاول الكشف عمّا يراه ضروريًا لإشراك القارئ على الفور. كم عدد الصفحات التي تكفي لتحدد، بطريقة واضحة ومفهومة، أين تنتهي بداية الرواية؟ هل تقع حدودها عند نهاية الفصل الأول؟

هنا لا نرى من المناسب الاعتماد على التقسيم الذي اتبعه المؤلف، إما بالفصول أو الأجزاء أو أنواع أخرى من التقسيمات، بل نعتمد على معيار كمّي بحت. فقمنا بترجمة ما يقارب 2000 كلمة أولية من كل رواية، (مع حذف الجمل المقتبسة عن كتاب آخرين والإهداءات التي تقع عادة في مستهل الرواية).

2- البحثً عن النفس والوطن

"الحلواني" ثلاثية الفاطميين (2022) (ترجمة وتقديم لأريانا توندي) هي الرواية قبل الأخيرة في سلسلة من الروايات التاريخية للمصرية ريم بسيوني (1973). تتمحور حول موضوع الهوية المصرية، التي حسب رأيها، تشكلت بفضل عوامل ومكونات متعددة على مر القرون. وتدور أحداث الرواية في عصر الفاطميين الذين سيطروا على مصر من عام 969 إلى عام 1171 وتركوا أثرًا عميقًا في تاريخها وحياتها الاجتماعية والثقافية، على سبيل المثال، بإقامة أعياد دينية خاصة وتحضير عدة الحلويات كعروس عيد المولد النبوي.

الرواية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء تروي الأحداث التاريخية المثرية بالعناصر الخيالية لثلاث شخصيات تاريخية، وجميعها ذات أصول أجنبية. هم جوهر الصقلي الذي أسس مدينة القاهرة (حسب بعض المؤرخين كان صقلبيًا وليس صقليًا) ؛ وبدر الشمالي، وزير الدولة الفاطمية من أصول أرمنية؛ وصلاح الدين الأيوبي، من أصل كردي، اشتهر بانتصاره على الصليبيين. القاسم المشترك بين الشخصيات الثلاث كان تعلقهم القوي بمصر.

كما تمثل الحلويات الخيط المشترك بين أجزاء الحلواني. وليس من باب المصادفة أنها في بعض الأحيان تصبح شخصيات في حد ذاتها ، كان جوهر الصقلى يجيد صناعة الحلوى قبل أن يصير قائد الجيش، ولذلك سمّي بالحلواني. شخصيته تظهر وتختفي في عصور مختلفة، حتى تتجسد في حلواني معاصر وهو أيضًا قاص ماهر. من بين محتويات الرواية هناك المعارك الملحمية والأساطير والمؤامرات والصراع على السلطة وحكايات حب .تعبر الحلواني عن الحنين إلى ماض مجيد من التعايش السلمي والبناء بين مختلف طوائف الأمة الإسلامية.

جرما الترجمان (2020)، للسعودي محمد حسن علوان (1979) تدور أحداثها في النصف الثاني من القرن الخامس عشر، في سياق الصراع بين الأخوين بايزيد الثاني وجام، لعرش السلطنة العثمانية. بطل الرواية هو جرمانوس، من أم مسلمة وأب مسيحي وبفضل انتمائه الديني والعرقي المزدوج يجيد، إضافة إلى اللغتين التركية والعربية، الإيطالية والفرنسية.

في بداية الرواية، نراه راهبًا في دير بقبرص، ثم يصبح ترجمان جام في منفاه، فيتعين عليه أن يتبعه فيتنقل عبر بلدان البحر الأبيض المتوسط، من اليونان إلى صقلية، ومن الفاتيكان إلى فرنسا وإسبانيا.

تركز الرواية على شخصية الترجمان، على مراحل نضجه وتدريبه، على مدى فترة طويلة من الزمن.

إحساسه بالغربة، الذي يترتب على انتمائه المختلط، يتفاقم بسبب تجواله المستمر عبر البحار والأراضي البعيدة، لكن هذه التجربة تقوده إلى استكشاف عالمه الداخلي بشكل أفضل. كان المتصوف ابن عربي قد قال كبطل رواية موت صغير لنفس الكاتب: "الرحلة هي جسر نحو ذواتنا".

علاوة على ذلك، يمثل جرمانوس جسرًا بين السلطان المنفي ومحاوريه. فيثني عليه لدوره الأساسي ("أنت لست مجرد ترجمان. أنت عيني وأذني ولساني")، لكن جرمانوس تعلم من تجاربه الحياتية المؤلمة، فلم يعد يصدق كلامه .في أحد مونولوغاته الداخلية يرى نفسه فقيرًا، سجينًا، يحيط به البحر من كل جانب، مجبرًا على فعل ما لا يريد، للذهاب إلى أماكن لم يختارها .

من خلال شخصية الترجمان، ينوي الكاتب أن يجعل الناس يتأملون ليس فقط في وحدة الفرد في مسار حياته، ولكن أيضًا في دوره الذي غالبًا ما يعرّضه لسوء المعاملة. سنعود إلى هذه المسألة في رواية "باب الخروج" وتجربة بطلها في العصر الحديث، والذي بعد أن أمضى عقودًا في إعارة صوته للآخرين، يحاول أن يلعب دورًا حاسمًا في مصيره ومصير بلاده .

البحث عن وطن، بعد تجوال كثير، هو أيضًا محور رواية "تبليط البحر" (2011)، لرشيد الضعيف (1947)، فهي تندرج في مساق الأدب اللبناني حول المهجر إلى أميركا الذي ازدهر بفضل روايات ربيع جابر. نبرة الراوي ساخرة وفكاهية ويجعل القارئ يتأمل في نهضة لبنان وماضيها وحاضرها. عنوان الرواية يشير بوضوح إلى مهمة مستحيلة، رغم توفر مقدمات النهضة فتغذت على مفاهيم مستوردة من الغرب (المواطنة، العلمانية، تحرير المرأة)، ثم صارت راسخة في عقول النخب الفكرية في بيروت ودمشق.

وكانت البعثات البروتستانتية التي وصلت المنطقة في القرن التاسع عشر بمثابة حافز لطاقات التجديد والنمو الثقافي الاجتماعي والسياسي، التي سعت إلى إخراج بلاد الشام من ظلام النظام العثماني القمعي. يعيد الضعيف قراءة تاريخ لبنان في نطاق سوريا الكبرى، بدءًا من تاريخ مهم، 1860، حتى نهاية القرن، ويخلق بطلًا شبه جدي يشعر بأنه مكلف بمهمة قيادة وطنه نحو التقدم المدني والاستقلال، هو فارس هاشم منصور. نشأ في أسرة مستنيرة بعلم وثقافة المبشرين، وبصحبة المثقف جورجي زيدان يخوض مغامرة الهجرة إلى الغرب. يجعل الراوي مسار حياة الاثنين يتزامن مع مسار التقدم المدني والاجتماعي في لبنان. كنتيجة للبحث التوثيقي للمؤلف يتخلل الإطار التاريخي حكايات لشخصيات معروفة في تلك الفترة، مثل بطرس البستاني واليازجي وآخرين، فتعدد الخطوط السردية يبطئ ولكن لا يتعب الخط الرئيسي، أي ملحمة فارس وهو رمز لسوريا الكبرى. بعد أن يكتشف أميركا وتفوقها العلمي بفضل أولئك المبشرين، مقارنة مع مواطنيه الجهلة والمؤمنين بالخرافات، يلحق بوالده إلى أميركا، لمواصلة دراسته وبالتالي تحقيق حلمه، وتجربة الهجرة تذيقه مرارة العنصرية، وقسوة الحياة، ولكنه يصر على أن يباهي للعالم قيمة "السوري". فارس شخصية علمانية وعملية وواقعية تفي بالوعد الذي قطعته على نفسها بالعودة إلى البلاد في نهاية دراستها. فكيف ستخدم وطنها كما ينبغي ؟

3- الاستعمار الإيطالي والأدب الليبي

"إن أيام 23 و24 و25 و26 و27 أكتوبر 1911 تمثل المذبحة العربية التي راح ضحيتها 4000 رجل و400 امرأة والعديد من الفتيات والفتيان والأطفال". هكذا يبدأ الصحفي الملتزم باولو فاليرا بتصوير بالقلم والكاميرا، إحدى أكثر المذابح وحشية التي ارتكبها الإيطاليون في ليبيا، وهي مذبحة شارع شط.

عائشة إبراهيم (1967) في "صندوق الرمل" (2022) تستلهم رواياتها من هذا الحدث الرئيسي ومن ملامح شخصية فاليرا. صورة العدو المستعمر، في النثر والشعر، كانت دائمًا مرتبطة بالعلاقات التي أقامتها إيطاليا مع مستعمرتها، حتى بعد الاستقلال. خلال الفاشية ما كان هدف إيطاليا احتلال ليبيا عسكريًا فحسب، بل أيضًا محو الهوية العربية الإسلامية للشعب الليبي وثقافته ولغته. وبعد قرن تقريبا، تقدم رواية إبراهيم منظورًا بعيدًا عن الكليشيهات التي تصور شخصية الإيطالي، دون أن تتخلى عن إدانة المجازر والإهانات التي تعرض لها شعبها على يد المستعمر. بطل الرواية هو ساندرو، شاب حالم ورومانسي يعزف على البيانو ويطمح لأن يصبح صحفيًا محترفًا. وفي الأجواء القومية لتلك الفترة التي تضلل الشباب الإيطاليين ليقاتلوا في ليبيا، عندما يصل ساندرو إلى طرابلس، تكون الصدمة قوية: فبدلاً من البساتين والأشجار المثمرة، التي أعلنتها الدعاية السياسية الخانقة، لا يرى سوى الحرائق والرمال المشتعلة والرصاص والخنادق.

وفي صباح أحد الأيام، من أحد تلك الخنادق، تمر فتاة جميلة على ظهر حمار، مع أخيها الصغير. فيقع في حب حليمة، بائعة الحليب، لكنه لا يستطيع التواصل معها.

عندما يُطلب من الجنود الانتقام من مذبحة شارع شط ، يضطر ساندرو إلى قتل امرأة تحاول مقاومته بالعصا. يكتشف على الفور أنها والدة حليمة. ثم يجرها مع أخيها الصغير إلى الشاحنة. وسيتم ترحيلهما على الفور على متن سفينة إلى جزيرة أوستيكا، مع الآلاف من النساء والرجال والأطفال. يموت الكثير منهم بسبب الكوليرا و الجوع قبل الوصول إلى وجهتهم.

يبدأ الفصل الأول بإصابة ساندرو في المعركة ونقله إلى إيطاليا، وإدخاله إلى المستشفى وإجازته غير المتوقعة، وأخيرًا اللقاء الذي طال انتظاره مع الصحفي الأسطوري فاليرا. بدءًا من الفصل الثاني، يعود الزمن السردي إلى الوراء بحوالي شهر أو شهرين، حتى عشية الحرب في ليبيا. يتم تقديم شخصيات ثانوية أخرى، ولمحات من الحياة الاجتماعية لبطل الرواية الإيطالي، ويتم وصف تناقضات الواقع الاجتماعي الإيطالي المتمثل في الفقر

والبؤس. من هنا، يظل القارئ معلقًا بين سطرين روائيين متوازيين: تجربة ساندرو العسكرية، وتجوالات حليمة الليبية في السجون الإيطالية.

الرواية الليبية الثانية في الأنطولوجيا، "الهروب من جزيرة أوستيكا" (2018) لصالح السنوسي (1950)، تغطي فترة تلي تلك التي تؤطرها "صندوق الرمال"، وهي الحقبة الفاشية، وإجراءات السلطات لصد المقاومة الليبية الشجاعة. بالإضافة إلى المجازر وترحيل الناجين بأعداد كبيرة في معسكرات الاعتقال على طول الساحل الصحراوي، قام موسوليني بنفي آلاف الليبيين إلى الجزر الصغيرة التي تقع في جنوب إيطاليا. تبدأ الرواية بمشهد الترحيل من ميناء بنغازي إلى جزيرة أوستيكا. وهناك، بين الصخور السوداء وعمليات التعذيب والمشقات، تنشأ قصة حب بين ليبي وشابة إيطالية، كما تتطور صداقات قوية مع المعارضين السياسيين الإيطاليين للفاشية الذين سيكون لهم دور حاسم في حل دراما العاشقين.

الهروب من جزيرة أوستيكا هي أول رواية ليبية مخصصة بالكامل لقضية ترحيل المقاومين إلى إيطاليا. ومن خصوصياتها إبراز صوت للعديد من الشعراء الذين مدحوا المقاومة في معارك ملحمية. ومن بينهم فضيل الشلماني، الذي يقوم بدور هامشي في هذه الرواية، ويحظى بنوع من التكريم الأدبي في رواية إبراهيم عبر ذكر إحدى قصائده.

العجيب الغريب أن إبراهيم والسنوسي، في غضون 4 سنوات فقط ، كتبا روايتين تسلكان طرق المصالحة بين إيطاليا وليبيا، بواسطة حكايتين مختلفتين. القاسم المشترك هو الرغبة في إبراز الجانب الإيطالي المناهض للاستعمار، إضافة إلى تسليط الضوء على الفظائع التي ارتكبها الجيش الإيطالي في ليبيا.

4- الإيطاليون المتمصّرون

يمكن أن ننظر إلى المولودة (2018)، بقلم المخرجة نادية كامل (1962)، كأنها مذكرات التقطتها ابنة ماري إيلي روزنتال، من أب يهودي مصري وأم مسيحية إيطالية. فهي مولودة في القاهرة الكوسموبوليتانية في أوائل الثلاثينات، تلتحق بالحزب الشيوعي المصري والنضال السري وينتهي بها الأمر في السجن. تقع في حب الصحفي والناشط المصري سعد كامل ثم تتزوجه، وتصبح اسمها نائلة.

يقدم لنا هذا الكتاب رحلة إلى مصر التي لم تعد موجودة منذ أكثر من نصف قرن. يتقاطع التاريخ الوطني مع التاريخ الخاص لمرأة فريدة من نوعها، تتشابك قضايا وطنية مثل الصراع الطبقي بالعلاقات مع عائلتها الأصلية وعائلة زوجها، فضلاً عن صعوبات النمو والتطور في جو من التمييز الديني والعرقي والجندري. تم سجن ماري/نائلة في عهد الملك فاروق وتحت رئاسة عبدالناصر. شاركت مع زوجها بنشوة في الحياة الثقافية المصرية، إلى جانب أدباء من أمثال يوسف إدريس، وفؤاد حداد، وعبدالرحمن الشرقاوي، وصلاح شاهين، وغيرهم.

كما أنها توفر مفتاحًا لفهم أهم الأحداث التي شهدتها مصر الملكية والجمهورية منذ الأربعينات، مثل الحرب العالمية الثانية، وحريق القاهرة، وانقلاب الضباط الأحرار في يوليو1952، حتى حرب 1973 وسياسة الانفتاح. الانتماءات المعقدة والمتنوعة لعائلة ماري/نائلة، بالإضافة إلى الانتماءات السياسية والثقافية المختلفة للمثقفين الذين تتعامل معهم، تثري حياتها بأفكار وتجارب جديدة. يمتاز هذا النص، والذي لا يمكن أن يصنَّف في خانة "النوع الخيالي" (ولكن أليست الذكريات بذاتها مجرد خيال؟)، بلغة صريحة للغاية، بالعامية المصرية، التي تعطيها مصداقية وحيوية نادرة. يعتبر الكتاب ذا أهمية أساسية لفهم بعض الأبعاد للحضور الإيطالي البناء في مصر.

5- النضال ضد الاستعمار والصراعات الإقليمية في القرن العشرين

"زوج بغال" (2018)، للجزائري بومدين بلكبير (1979)، يأخذ عنوانه من الاسم الذي تُعرف به المنطقة الحدودية التي تفصل بين المغرب والجزائر. يتناول الكاتب فيها بشجاعة موضوعًا محظورًا في وسائل الإعلام المغاربية يتمثل في العلاقات الجزائرية المغربية. والجدير بالملاحظة أنه في الطبعات الموالية أخذت الرواية عنوانًا آخر لكي لا يثير أيّ جدل وهو ثلاث حيوات. بالفعل عبدالقادر، بطل الرواية، يعيش حيوات متوازية في كل من تطوان وطنجة المغربيتين، وثم في مغنية وتلمسان وعنابة في الجزائر. فيخوض ثلاث تجارب زوجية. يشارك في حرب التحرير الجزائرية، وبعد الاستقلال يجد نفسه في قلب أزمة سياسية بين البلدين. يتذوق أوجاع التعذيب حتى الموت وخانه بعض زملائه. يطارده العديد من الكوابيس والندم، ولاسيما ترك ابنته في منزل جدها. وعائلته المنتشرة بين البلدين لن تسلم من تداعيات فترة الإرهاب. يكتشف أن ابنه إدريس، الذي هرب من المنزل، تطوع مع احدى الجماعات الجهادية.

وحشة المقاتل عبد القادر تشابه وحشة شخصيات رواية [1] "أساتذة الوهم" (2011) للعراقي علي بدر. هي أنشودة الشعر والحب والموت في بغداد الثمانينات، بمقاهيها الأدبية، خلال الحرب العراقية الإيرانية. يموت بعض الجنود على الجبهة، في حين يتم إعدام الهاربين من الخدمة العسكرية. ينطلق وينفعل الراوي في تدوين قصة أصدقائه الشعراء: منير، عيسى، إبراهيم، وغيرهم.

يصوّر بدر، بنوع من الكآبة التي ينتاب من عاش تلك التجارب فعلاً، شوارع بغداد وأزقتها، والناس، والدكتاتورية. منير سليل الطبقة البرجوازية، من أمّ روسية، يمتلك بيانو ولا يعرف العزف عليه وله مكتبة مليئة بالكتب باللغة الروسية، دون أن يعرف تلك اللغة. يقرأ عيسى بودلير على الخطوط الأمامية بجبهة القتال، ويغمض عينيه ليتخيل أنه يعيش في شوارع لندن وباريس وبطرسبورغ.

ويمكن قراءة هذه الرواية، كما يتبين من العنوان، على أنها إدانة للأوساط الثقافية العراقية في تلك الفترة. إنها تهدف إلى كشف زيفها وفراغها، ورفض الواقع أو التقليد الأعمى للغرب.

"ساعة بغداد" (2016) هي الرواية الأولى للعراقية شهد الراوي (1986). خلال حرب الخليج الأولى، في بغداد، فتاتان صغيرتان، مختبئتان في ملجأ من الغارات الجوية، تحكيان لبعضهما البعض قصصًا لطرد خوفهما وتتشاركان الآمال والأحلام التي تتشابك مع الأوهام، فتنشأ بينهما صداقة عميقة. ولكن في حين أن العقوبات تسبب تفاقم أوضاع حياة الناجين ويبدأ الأصدقاء في الفرار من بغداد، يعتني الناس بالحدائق ويذهبون للرقص ويحتفلون بحفلات الزفاف، وتختبر الفتيات حبهن الأول. هدفهن هو كتابة تاريخ حيهن في سجل سري لحمايته من النسيان.

تعرض الرواية النضال اليومي الذي يعيشه أهل بغداد، وتكشف عن واقع المدينة التي تختفي ببطء بسبب الحرب المدمرة. في جو سحري إلى حد ما تتبلور الطفولة والمراهقة وقضايا النضج، و تمتزج الواقعية و السحرية، لطرد الكوابيس والسخافات. وحتى على المستوى الأسلوبي، فإن تشظي النص يعمل بمثابة نظير لعدم فهم الواقع، بحيث تبدو الحبكة مجزأة والدراما راكدة في الكثير من الأحيان.

عباءة غنيمة (2022) هي الرواية الثانية للكويتية عائشة عدنان المحمود (1978)، تتناول أكثر من نصف قرن من تاريخ الكويت، في سياق الأحداث الأكثر دموية على المستوى العربي. غنيمة امرأة فقيرة أو شبح خيالي ولها تأثير عميق على بطل الرواية، فيصل. رآها أثناء العدوان الثلاثي على مصر عام 1956. كان يشعر بالرعب من الطريقة التي تنظر بها إليه، وتبقى صورتها مطبوعة في ذهنه. وتظهر له بين الحين والآخر، ربما لتوصيل رسالة، أو تحذيرًا له من شيء ما؟

شبح غنيمة هو تجسيد لمخاوف فيصل، وتمثل عباءتها العديد من الجوانب السلبية للمجتمعات العربية: التقليدية، القبلية، القومية، الرجولية، النرجسية وغيرها. تاريخ ولادته هو 15 مايو 1948، يوم النكبة الفلسطينية ويدرس في بيروت حيث سيشهد الحرب الأهلية اللبنانية، وهناك يلتقي بمدرسته لين التي ستقيم معها علاقة غير متوجة بالنجاح.

للرواية بنية دائرية، فتبدأ من عام 1990، وتعود إلى الوراء بنصف قرن لتتتبع كل النكبات والنكسات العربية، ثم تعود إلى سنة البداية. لكن فيصل، الذي يحلم بنهضة الأمة العربية، سيواجه مفاجأة حزينة أخرى. تهدي الكاتبة روايتها "للجهل والحب والهزيمة...". فالحب محرك كل أحداثها على كافة المستويات، والجهل يؤدي إلى هزائم متكررة، على المستوى الخاص والوطني. والأمل هو أن يفهم الجميع من هذه الهزائم الدرس.

في "مستر نون" (2019) للبنانية نجوى بركات (1962)، نعود إلى أزقة وشوارع بيروت، بين الأحلام والواقع. يحمل بطل الرواية معه عبء ذكريات المدينة وهزائمه الشخصية: قسوة أمه وأخيه سعيد، وهجر محبوبته.

تقدم بركات رحلة إلى العقل المعذب في الشخصية الفصامية بشكل واضح. وعلى الرغم من تركيزه على ذكريات الطفولة، ينطلق من عالم أوراق الرواية التي يجد صعوبة في كتابتها، إلى أحشاء مدينته. ويتجول بين الناس، يتتبع وجوه الغرباء وكأنهم أبطال رواياته. ويضحي بنفسه من أجل إنقاذهم وحمايتهم. وجسده ينزف من جراحهم.

"مستر نون" هو النتاج الحتمي للحرب الأهلية اللبنانية، والشخصية التي يعيد البطل خلقها في روايته ، لقمان، هي تجسيد لنفس تاجر الحرب من رواية سابقة لنفس المؤلفة، يا سلام!

6- إحباطات ما بعد الثورة في مصر وتونس

تمتدّ أحداث رواية "ما رآه سامي يعقوب" (2019) لعزت القمحاوي (1961) لفترة زمنية لا تتجاوز نصف ساعة. فتبدأ عندما ينتظر سامي حبيبته فريدة للسماح له بدخول منزلها للاحتفال بعيد ميلاده، وفي

تلك اللحظة يبدأ بتصوير قطة تتغازل مع قط في فناء أحد المباني. هذا الفعل الذي يبدو تافهاً سوف تكون له عواقب جسيمة في حياته. خلال هذا الإطار الزمني القصير، يظهر خطان سرديان آخران للارتجاع. يتناول الخط الأقدم حكي التقلبات التي يواجهها جده ووالداه في الثمانينات، ثم استعادة ذكريات طفولة سامي مع أخيه يوسف إلى أيام الثورة عندما يعود هو من ألمانيا ليمنع سامي من النزول إلى ميدان التحرير، لكنه هو بالذات يقتل برصاص قناص.

خط الفلاش باك الآخر أحدث ويحكي قصة حبه مع فريدة. يمتلك سامي طاقة روحية هائلة تجعله قادراً على التنبؤ المستقبل. إنه مبتسم دائمًا واستقامته الأخلاقية تسمح له بالتغلب على العديد من المحن الصعبة. ثورة يناير 2011 لا يتم سردها بالتفصيل، باستثناء معركة الجمل الشهيرة، لأنها حاسمة في مصير يوسف. يقتصر الراوي على إعطاء رأي عام حول معنويات الناس "تحول الناس إلى حشرات مذعورة تنقل لقاح الخوف أينما تحركت".

في الرواية تتكرر ثيمة الموت، كما في روايات أخرى للكاتب. لكن، بعد سنوات قليلة من تلك الأحداث المأساوية، تظهر فريدة وتمكنت من ملء الفراغ في حياة سامي. النهاية مفتوحة لخيال القارئ وتثير عدة تساؤلات يمكن تلخصها في الآتي : هل يمكننا الهروب من مصير حتمي ينذر بالقمع لنحلم بمستقبل مفعم بأمل الحرية؟

في "عطلة في حي النور" (2023)، يقترح الحبيب السالمي (1951) رحلة شبه إثنوغرافية ترصد التحولات التي حدثت في تونس ما بعد 2011. بطل الرواية

عادل داؤد

72 - الجنون و الثورات

بروايتها "اختبال" (2019) التونسية بثينة الخالدي (1978) تأخذنا بصوت الراوية فايزة، أستاذة الأدب العربي والمقارن، إلى رحلة مثيرة إلى تونس قبل وبعد ثورة 2011، انطلاقا من رسالة غامضة تصلها من فريدة، بطلة الرواية الحقيقية، المثقفة التي وقعتها بالاسم المستعار "مي"، في إشارة صريحة إلى الكاتبة اللبنانية "مي زيادة" (1886 - 1941). وجدت فريدة نفسها في مستشفى الأمراض النفسية بمنوبة، بأمر من عائلتها، لتعالجها من هواها المتمرد. والحقيقة أنها عاشت تجربة حب مع أسباني يدعى خوليو، أستاذ الحضارة العربية الإسلامية في إحدى الجامعات التونسية، ويعتبر ذلك الشغف تمرداً خطيراً على تقاليد أهل الجنوب التونسي.

إضافة إلى تسليط الضوء على فترة مهمة من الماضي التونسي، ألا وهي هجرة الموريسكيين من إسبانيا، التي يجسدها خوليو، تهدف الرواية إلى تحديد العلاقة بين الحريات السياسية والاجتماعية: يتم التعامل مع العشاق على أنهم معتوهين

وراويها هو عادل، الذي يعود من فرنسا لزيارة وطنه بعد غياب دام 12 عامًا. أول ما يلاحظه عادل هو تدهور الحي الذي يستأجر فيه شقة. حتى اسمه "النور" يبدو ساخرًا أمام مشاهد الظلام والانحطاط الذي لا رجعة فيه.

ومن خلال شخصيات أخرى، يظهر الراوي تحلل العلاقات الأسرية والزوجية، في ظل وضع اجتماعي واقتصادي متزعزع بشكل متزايد، يسوده الفساد والتطرف الديني والنفاق.

هناك مريم التي ترتدي الحجاب وتصوت لحركة النهضة ذات التوجه الإسلامي. وفي الجهة المقابلة، هناك لمياء، الصحافية العلمانية والمثقفة، في حين أن زرميط يجسد فئة الانتهازيين الذين يستغلون الفوضى السائدة في مراحل ما بعد الثورة، بالتدمير والحرق والنهب.

تتناول الرواية قضية المثلية الجنسية من خلال شخصيتين: فوزي، فنان عاش ودرس في فرنسا، يندم على عودته إلى تونس لأنه يدرك أن المجتمع غير مستعد لقبوله. وسامية، صديقة لمياء، بحجة التحرر النسوي.

تقدم الرواية مزيجًا من التراجيديا والكوميديا الساخرة، بأسلوب سلس وبسيط. يشير غموض المصائر النهائية لشخصيات الرواية إلى تفاؤل، أو ربما غموض بشأن نتيجة التحديات التي تواجههم.

7- الحب المحرم في العالم العربي وفي الشتات الأوروبي

7.1 - المجلد الأصفر

"الملف الأصفر" (2023) للتونسية أميرة غنيم (1978) (ترجمة و تقديم باربرا تيريزي) تخلق جوًا مشوقًا عبر سرد حب معذب وغير متبادل يتحول إلى شغف قاتل. منذ الصفحة الأولى، ينجرف القارئ إلى رحلة مذهلة وصادمة إلى أحلك أعماق نفسية لغسان الجوادي، البطل المضطرب، تحت رحمة العواطف الغامرة والأسرار المظلمة. هوسه بالجميلة هاجر، المرأة التي أحبها منذ الصبا، يؤديه إلى دوامة من الرغبة والخيانة والعذاب، حيث يندمج الواقع بالكابوس. في المقدمة يخاطب غسان، وهو يحتضر، عزرائيل، ويطلب منه أن يسلم زوج هاجر، المسؤول عن وفاتها، رسالته: سينتظره في الجحيم ليجعل آلامه أكثر فظاعة. وهذا يكفي لإثارة فضول القارئ: ماذا حدث لغسان، من أو ما الذي أوصله إلى حافة الموت؟ من هي هاجر التي يدعي غسان أنه عشيقها وكيف ماتت؟

خلال سنوات دراستها الجامعية، فضلت هاجر الزواج من زميلها الوسيم في كلية الطب، والذي سيسقط قناعه كرجل عنيف ومدمن على الكحول. فبسبب سوء المعاملة التي تلقتها من زوجها، عادت للبحث عن غسان. في مونولوغاته العديدة تأخذنا غنيم إلى أعماق نفسية غسان المريضة. في بعض الأحيان نتعاطف مع معاناته وأحيانًا نكرهه بسبب سلوكه المهووس وغير العقلاني. عبر لعبة من القفزات الزمنية نصل إلى المفاجأة النهائية، حيث يجمع القارئ قطع الفسيفساء السردية.

تحتوي الرواية على بعض المواضيع العزيزة على الكاتبة والتي تناولتها بالمزيد من التعمق في روايتها نازلة دار الأكابر (2020)، أي تعقد الروابط الأسرية وحالة المرأة في المجتمع التونسي.

أو مجانين حتى من قبل السياسة التي تخشى هذا النوع من الثورات.
منذ الستينات، نددت الروايات العربية بالقيم التقليدية التي تتميز بها الأنظمة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي سيطرت على العالم العربي. ولم يتوقف انتقاد المجتمعات العربية بعد الثورات. ورغم شعارات الحرية والكرامة، يبرز نفاق بعض التشكيلات السياسية وممثليها، أو كل الذين يعتبرون أنفسهم "تقدميين". وهذا يعني أن تطور وضع المرأة ودورها في المجتمع لا تزال تعوقهما العقلية المتخلفة، وليس القرارات السياسية ولا القوانين.

7.3 - المرأة العربية في الشتات الأوروبي

في "نساء بروكسل" (2019) تقدم الفلسطينية نسمة العكلوك (1986) تجارب حياة لخمس نساء يجتمعن في العاصمة البلجيكية. في الفصل الأول نتابع شخصية سارة، الفلسطينية، من خلال نظرة البلجيكية لور. فهي في بداية الانتفاضة الثانية، عاشت في فلسطين مع عائلة فلسطينية قتلت إسرائيل ربها. فوقعت لور في حب أكبر أولادهم اسمه عمر. سارة ولور يلتقيان بالصدفة خلال مسيرة تضامنية من أجل فلسطين في بروكسل. ستكون لور عبارة عن همزة وصل مع البطلات الأخريات: هناك مريم العراقية التي هاجرت من بغداد مع عائلتها، و انفصلت عن والديها بسبب علاقتها ببرونو، لأنه ينتمي إلى ديانة أخرى، مها، سورية فلسطينية، تصل إلى بروكسل قادمة من مخيم للاجئين في دمشق، وتستقبلها سارة في منزلها. والتونسية سعاد التي لا تريد قطع علاقتها بحبيبها، رغم العنف الجسدي واللفظي الذي تتعرض له منه.
تتناول الرواية قضايا اجتماعية ومعاناة وكوابيس وأحلام يقظة: لور تطرَد من شغلها بسبب حجابها، في حين لا يتم تعيين سارة في مكتب المركز الإسلامي في بروكسل،.. لأنها لا ترتديه. حجاب لور نفسه يسبب خلافات حادة مع ابنها توماس الذي يكره العرب و يتجاهل أصوله.

7.4 - المرأة السعودية

امرأتان (2016) للسعودية هناء حجازي (1965) تروي بأسلوب سردي مليء بتيارات الوعي والمونولوغات الداخلية، حياة ليلى ومرام، وهما صديقتان تعيشان في جدة. ليلى هي راوية الأحداث التي تؤثر على كليهما، وتأتي من عائلة محافظة للغاية، بينما مرام تترعرع في بيئة اجتماعية منفتحة. تروي الرواية الصعوبات التي يواجهها كلاهما في المجتمع وداخل الأسرة، بما في ذلك العنف الأسري والحب وتدخل القضاة والمثقفين والشخصيات الدينية. وبعيدًا عن الإدانة المتوقعة للرجولة، خصوصًا دور الأب، فإن الرواية لا تظهر دائمًا نساء مضطهدات وضعيفات، ولا رجالًا عنيفين. في المخيلة الثقافية العربية، يستحضر اسم ليلى شخصية أدبية مشهورة في عصر الجاهلية: فهي مغرمة بالشاعر قيس. نفس الشيء يحدث لليلى في العصر الحديث، التي ترغم بالزواج من رجل لم تختره هي. أما مرام، فهي معلمة تحب مثقفًا مشهورًا لا يرغب في الزواج منها، لذلك لم تعد تؤمن بالحب، لكنها تمثل دعمًا نفسيًا كبيرًا لليلى. لا شك أن تمرد النساء ونضالهن من أجل تقرير مصيرهن رهينة الخلفية العائلية والاجتماعية. تهدف الرواية إلى جعلنا نتأمل في تناقضات المجتمع السعودي المعاصر، لكنها تبين أن مساحات الحرية يمكن أن تنفتح في الأفق أيضا، في جميع المجالات.

8- انهيار "البيت" السوري

"بيت حُدد" (2017) للسوري فادي عزام (1973) بيت دمشقي يحافظ على كنوز غير متوقعة ويدل رمزياً على موروث تاريخي للشعب السوري الذي ما زال ضحية لجلادين كثيرين. بطلا الرواية هما الدكتور أنيس والمخرج فيديل (أو فضل حسب أفراد عائلته المحافظين) اللذان يعودان إلى سوريا، بعد غياب طويل، في بداية عام 2011 لسببين مختلفين. أنيس ليبيع بيت حدد الذي ورثه عن عمه، في حين يصور فيديل فيديو إعلانيًا لرجل أعمال. كلاهما يشرعان في قصة حب سرية ، فيديل مع الدكتورة ليل، وأنيس مع سامية الناشطة في مجال حقوق الإنسان التي تحاول منع بيع البيت المذكور .
تدور أحداث الرواية في فترة بداية الحرب الأهلية السورية، مسلطةً الضوء على التحولات التي شهدتها البلاد خلال ذلك العقد: مقاومة شعبية، ومظاهرات حاشدة، اعتقالات، تجارة الأعضاء، مجموعات مسلحة. يواجه كل الأبطال مواقف مفاجئة تشبه أحلام و سرعان ما تتحول إلى كوابيس مرعبة.
يبرع عزام في تتبع تطورهم النفسي، خاصة تطور فيديل، بتعقيداته وتناقضاته، التي ينذر بها اسمه المزدوج فيديل/فضل وأعلن عنها في الفصل الأول الذي يمتاز بكتابة ماهرة تجذب القارئ باستعمال عناصر فكاهية وسط مواقف درامية.
يتخذ الكاتب تقنية المونتاج الموازي كعنصر تشويق فيقطع كل فصل عند لحظة حاسمة، من بين محاور هذه الرواية الملحمية ، هناك محاولة تفكيك مفهوم الثورة: فهي في رأي الكاتب لم تعد عاملا يوحد الشعب ضد النظام ، بل أصبحت سببا للانقسام بين كافة مكونات المجتمع: تجار الدين، المرتزقة، المثقفون، عملاء النظام ، كلهم يحاولون الحفاظ على امتيازاتهم مهما كان الثمن، على حساب الوطن.
وفي دوامة الفظائع والأهواء الجامحة والمنفلتة، تبدي الرواية وحشية النظام الدكتاتوري وتعفن الواقع الاجتماعي.

9- الديستوبيا والاغتراب والعوالم الا فترا ضية

" باب الخروج" (2012)، أول رواية لعزالدين شكري فيشير (1966) بعد الثورة المصرية التي أطاحت بنظام مبارك، تفتتح سلسلة طويلة من النصوص التي تظهر سمات ديستوبية. على سبيل المثال، نشرت في نفس العقد "الطابور" (2013) لبسمة عبدالعزيز، "نساء الكرنتينا" (2013)، لنائل الطوحي، و"عطارد" (2014)، لمحمد ربيع.
تم نشرها مسلسلة في جريدة "التحرير" لمدة 68 يوما. وبما أن الثورة لا تزال مستمرة، فإن الحبكة متأثرة بأحداث حقيقية ودراماتيكية حدثت في أواخر ربيع عام 2012، وكذلك بردود الفعل الشعبية، إلى درجة أن الكاتب قال إن الجنرالات والإخوان المسلمين قد اتبعوا نصه. زمن البداية هو أكتوبر عام 2020: علي، مترجم في قصر رئاسة الجمهورية، يكتب إلى ابنه يحيى، من سفينة غامضة تبحر من الصين إلى مصر. هكذا تبدأ الرواية التي تحمل عنوانًا فرعيًا: "رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة".

عزيزي يحيى،

(...) حين تصلك هذه الرسالة، بعد يومين بالضبط من الآن، سأكون سجينًا أو جثة (...).و هذه الرسالة قد تكون طوق نجاتي الأخيرة إن فشلت كل الاحتياطات الأخرى. فاحرص عليها. فقد تكون هي الفارق بين الخيانة والبطولة، بين النصر والهزيمة.
يشعر علي بالحاجة إلى إخبار ابنه بحياته كلها، والتي تتشابك مع الأحداث المضطربة التي ستتعين على بلاده مواجهتها، حتى وصوله إلى تلك السفينة الملعونة. عمله كمترجم/ترجمان للرئاسة يقوده إلى أعماق مؤامرات القصر. يتزوج من ابنة أحد كبار الشخصيات في المؤسسة العسكرية. وفي 25 يناير/كانون الثاني 2011 يشهد المظاهرات الحاشدة، ومن ثم الأحداث العنيفة والدموية التي تلت الثورة. ومنذ ذلك الحين، ستشهد مصر احتجاجات أخرى وانقلابات وحكومات جديدة، حتى يصل إلى السلطة صهره القطان، الذي ينخرط في لعبة شد الحبل الخطيرة ضد الولايات المتحدة وإسرائيل. علي، الذي قضى عقودًا من الزمن يترجم أفكار الآخرين، لن يكتفي هذه المرة بقول كلمته، بل يرغب في أن يُخرج مصر من النفق.

-91 التعلق بالأرض من المغرب إلى عمان

"تغريبة القافرّ (2022) للعماني زهران القاسمي (1974) ، الفائز بالجائزة العالمية للرواية العربية بدورة 2023، تحكي عن سليم الذي جاء من رحم امرأة ميتة، غارقة في بئر. ربما بفضل تلك الولادة المعجزية، تتمتع بموهبة إدراك وجود الماء تحت الأرض. عندما كان طفلاً كان يشعر بإحساس عميق بالوحدة لأن المجتمع الريفي الذي يعيش فيه لا يقبل المختلفين، لذا فإن مصيره هو أن يقضي حياته منبوذاً، بسبب موهبته لا يستطيع أحد فهمها. ولكن عندما يكبر يتمكن من إنقاذ قريته من الجفاف الشديد والمجاعة، وفي تلك المرحلة يتحول سليم إلى بطل مشهور، مطلوب من جميع القرى المجاورة. لسوء الحظ، سرعان ما يصبح منبوذا مرة أخرى، وينسى الجميع مزاياه.
الإطار الزمني للرواية غامض وغير محدد، ربما للتأكيد على ثبات عقليات معينة أو لإبراز صبغة عالمية لقصته.
تعلق بطل الرواية سليم بالأرض يربطنا برواية "من خشب وطين" (2021) للمغربي محمد الأشعري (1951) الذي يجعلنا نشكك في قيم الحضارة التكنولوجية والفردية، فيدعو إلى العودة إلى الطبيعة وقيم المصلحة الجماعية. يقرر بطل الرواية، إبراهيم، في خضم أزمة وجودية، ترك مهنته في أحد البنوك والذهاب للعيش في غابة المعمورة، والتفرغ لتربية النحل. وفي أحد الأيام، يصادف قنفذًا مصابًا بجروح خطيرة ويقرر نقله إلى الرباط لتلقي العلاج على يد طبيبة بيطرية فرنسية. فتنشأ بينهما قصة حب كسر بها إبراهيم قالب التقاليد. تم القبض عليه في الغابة من قبل قوات الشرطة وقضى ما يقارب ستة أشهر في سجن سري. وفي هذه الأثناء ينظم أفراد مجتمعه كل جوانب حياته الخاصة بما في ذلك مصالحته مع زوجته وعودته إلى البنك وطلاقه من الفرنسية. ماذا سيحدث لإبراهيم بعد خروجه من السجن؟ تُدخل

الرواية عناصر الحكاية الخيالية والكافكاوية في بنية واقعية، على غرار كليلة ودمنة، ربما للتنديد بطريقة أكثر استفزازية بخروج الإنسان عن قوانين الطبيعة. هناك العديد من الرموز في هذه الرواية: يشير العمل الجماعي للنحل في الغابة إلى مسار محدد يجب اتباعه للمساعدة في إنقاذ الجنس البشري من الانقراض والأرض من الدمار الشامل. تهدف رواية الأشعري إلى إعادة صياغة العلاقة بين الإنسان والطبيعة المبنية على "الخشب والطين" فمن خلال هاتين المادتين يشير إلى البحث عن معنى جديد للوجود. إبراهيم الذي يبني بيتًا بهذه المواد البدائية، يستذكر النبي إبراهيم الذي يبدأ ببيته مرحلة جديدة من العلاقة مع الخالق.

دعوة مماثلة لاستعادة علاقة أكثر صحة مع الطبيعة الأم تأتي من الرواية الأخيرة في الأنطولوجيا، التي تدور أحداثها في مستقبل بائس ليس ببعيد: "يونيفيرس" (2023)، للمصرية رضوى الأسود (1974). مقارنة بالقضايا البيئية التي أثارها الكاتب المغربي، تستنكر الأسود هنا أهداف السياسة العالمية والعلم والتكنولوجيا المستخدمة لاستعباد الإنسان، بطريقة بطيئة وغير محسوسة. "يونيفيرس" هو اسم لواقع افتراضي يختبر فيه الفرد أحلامه التي يصعب تحقيقها في الحياة الواقعية، لأسباب دينية أو أخلاقية. لكن شيئاً فشيئاً يتحول الأمر إلى هوس مرضي وفخ خطير لكثير من الناس. ومن بين هؤلاء هناك حاتم، رفيق الراوية، الذي أُعلن عن وفاته في بداية الرواية، دون أن يذكر الظروف. ميريت هو اسم بطلة الراوية، يمكن تشبيهه هنا بالضمير الحي للإنسانية، فهي تكافح للحفاظ على القيم والمبادئ الإيجابية، وإظهار التمييز بين الكذب والحقيقة. وستسلم للأجيال القادمة مذكرات تحتوي على تجاربها بالتفصيل. بشجاعتها وحكمتها، وباستخدام معرفتها كباحثة في علم الأحياء، ستحاول إبراز الوعي بأن الجنس البشري أصبح هجينًا بين الحيوان والآلة، قطيعًا من الأغنام الخاضعة والمطيعة التي تتبع الأوامر دون تفكير أو اعتراض. وذلك بسبب سنوات من المعلومات الكاذبة والكائنات المعدلة وراثيًا ومصادرة الحريات المدنية.

خاتمة

بعد هذه الرحلة في عالم الأدب العربي المعاصر شهدنا تنوع البدايات أسلوبيًا أو في تقنيات تقديم الأبطال أو الأجواء أو ديناميكية الحوارات، واستنتجنا أن البداية الناجحة و الناجعة هي التي تستطيع أن تحرر طاقات الرواية الكامنة فتعد بمواصلة خط أو خطوط درامية بجمل تمتزج فيها التشويق والإيضاح. تتشابه الرواية برقعة شطرنج فإذا كانت عناصر الفريق موزعة ومنتشرة بشكل ذكي ومتماسك منذ بداية المباراة، فستكون من الأسهل مواجهة أخطار اللعبة وفخاخها. من بينها الشعور بالملل أو كثرة استعمال أفكار مجردة. إذا وصلتم إلى هذا السطر دون أي قفزة إلى الأمام بعد حوالي 5450 كلمة وتغلبتم على شيء من الملل فتأملوا أن هذا الملل هو أرخص ثمن للاطلاع و لو جزئيًا على كل ما نعتبره ذا أهمية في 22 رواية.

كاتب ومستشرق من إيطاليا

عادل داؤد

جائزة الأركانة لقاسم حداد

فاز الشّاعر البحريني قاسم حداد بجائزة الأركانة العالمية للشّعر التي يمنحُها بيت الشعر في المغرب ومؤسسة الرّعاية لصندوق الإيداع والتدبير بتعاوُنٍ مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل.

الجائزة التي انطلقت سنة 2002، تُعتبر جائزة للصّداقة الشّعرية، يقدّمُها المغاربة لشاعرٍ يتميّزُ بتجربةٍ في الحقل الشّعري الإنساني ويُدافعُ عن قِيم الاختلاف والحُرية والسّلم، وهو الأمر الذي خوّل منْحَها لعددٍ من الشعراء الكبار، نذكر من بينهم بيْ ضاوْ، محمد السرغيني، محمود درويش، سعدي يوسف، أنطونيو غامونيدا، إيف بونفوا، نونو جوديس، محمد بنطلحة، محمدين خواد، وديع سعادة، تشارلز سيميك، محمد الأشعري، جوزيبي كونتي.

في تقريرها المنشور هنا، اعتبرت لجنة التحكيم أن الشّاعر قاسم حداد علامة مضيئة في سجّل الشعر العربي والإنساني، أسفر مُنجزه الإبداعي، الذي يمتدُّ منذ سبعينات القرن الماضي إلى اليوم، عن أكثر من أربعين ديوانا وكتابا، عِلاوة على حضورٍ وازن في الحياة الثقافية والأدبية كمشاركته في تأسيس "أسرة الأدباء والكتاب في البحرين" سنة 1969 وإنشاء موقع" جهة الشعر" وخوض عدد من التجارب الإبداعية المشتركة مع كتاب وشعراء وفنانين، اقتسم معهم الحاجة إلى الذهاب إلى الشعر بأعناق محرّرة.

تقرير لجنة الجائزة

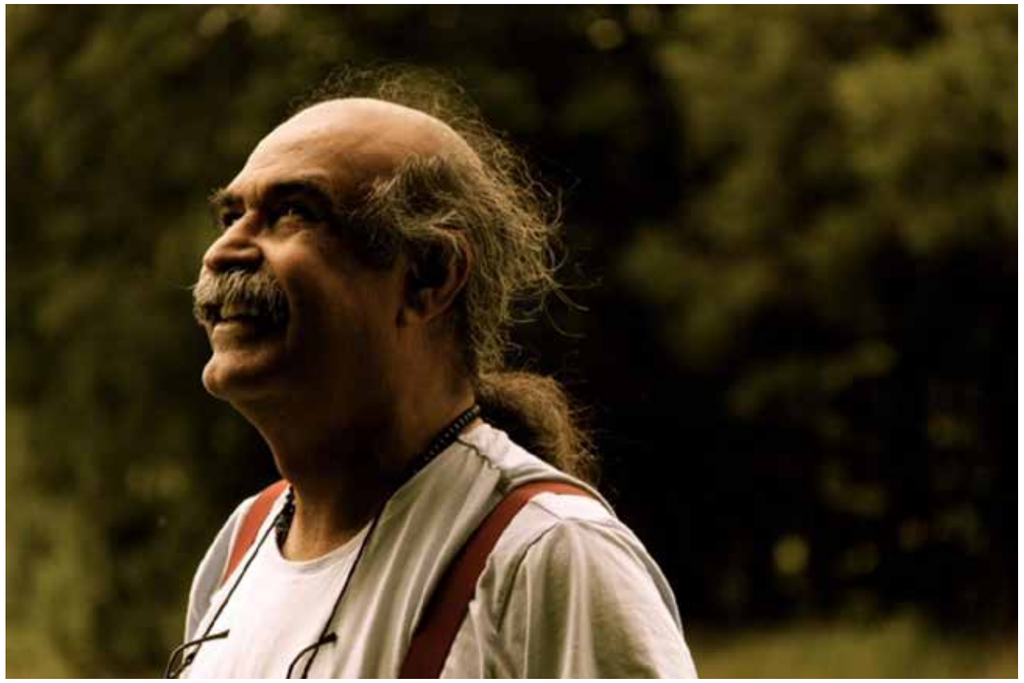
اِجتمعت، في مدينة المحمدية، لجنة تحكيم جائزة الأركانة العالميّة للشعر، التي يَمنحُها سَنويًّا بيت الشّعر في المغرب بشراكة مع مُؤسّسة الرّعاية لصندوق الإيداع والتدبير وبتعاوُن مع وزارة الثقافة. وتكوّنت اللجنة، هذه السّنة، من عميد كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالمحمدية الأستاذ عبدالحميد بن الفاروق رئيسًا، ومن الأعضاء: الشاعرة وفاء العمراني، الكاتب والصحافيّ المصريّ سيد محمود، الشاعر نجيب خداري، الشاعر منير السرحاني، والشاعر حسن نجمي الأمين العام لجائزة الأركانة العالميّة للشعر.

وقد آلت جائزة الأركانة العالميّة للشعر للعام 2024، في دورتها 17، إلى الشاعر البحريني قاسم حدّاد، تتويجًا للدّور الذي اضطلَعَتْ به قصيدَتُهُ في التّصدّي للتقليد برُؤيةٍ مُستقبليّة تَنتصرُ لمَحبّة الحَياة ولتَرسيخ الحُرّيّة ولطاقةِ اللغة على الإبداع المُتجدّد والمُجَدِّد.

تفاعَلتْ قصيدَةُ الشاعر قاسم حدّاد، مُنذ سبعينات القرن الماضي مع أُفق الشّعر العربيّ المُعاصر، وعبْرَ هذا التّفاعُل أسْهمَتْ على نحوٍ ريادِيّ في تَحْديثِ الشّعر بمنطقة الخَليج، وفي استنباتِ ما يُحْدِثُ الصّدوعَ في قِلاعِ التقليد ويُحَرِّرُ اللغةَ والإنسانَ والحياةَ مِن سُلطة الخَنق والتّقييد. وقد حرَصتْ قصيدةُ الشاعر قاسم حدّاد، وهي تُشيعُ ضَوءَ هذا التّحرُّر، على بناءِ إيقاعِها الخاصّ داخل المَشهَد الشعريّ العربيّ، مُنصِتةً في مُختلفِ أطوارها، لِنَبْض زَمنها وللمَعرفة الشعريّة في الآن ذاته، ومُنتصِرَةً دومًا للحُلم والأمَل والحُبّ والحُريّة، من دُون أنْ تَكُفّ عَنْ تجْديدِ ذاتِها وتَجديدِ السّبُل التي تقودُ إلى الشّعر.

يَنطوي مسارُ قاسم حدّاد الشّعريّ على رُؤى معرفيّةٍ تَرتَسِمُ في المُنعَطَفات التي شهدَتْها قصيدتُهُ وهي تُرسي شِعريّتَها، وتُجَدِّدُ لُغتَها، وتُوَلِّدُ المَعنى من النّفاذ إلى آلامِ الحياة وآمالِها وإلى أسرار الذّات وأسرار العلاقات الإنسانيّة. لقد شكّل الحَفْرُ الدّؤوبُ عن الشّعريّ المُوجّهَ العامّ لهذه المُنعطَفات، التي جَسّدتْ، بمُختلف رُؤاها، وعيًا بالتّجديد نُسغًا للفِعل الكتابيّ، ووعيًا بما يَتطلّبُه هذا التّجديدُ مِن تَوسيعٍ لحَيّز الحرّيّة في الكتابة وبالكتابة.

تبعًا لذلك، شَقّت قصيدةُ الشاعر قاسم حدّاد دُروبًا عديدةً في أراضي القوْل السّامي، حتّى صارَتْ هذه الدّروبُ، بتَعدُّد تحقّقاتها، السِّمَةَ المُميِّزةَ لشِعريّة هذه القصيدة؛ فمِن تَوْسيع حِصّة الحواسّ في بناء شِعْرٍ مُتحرِّر مِنَ التجريد إلى تَمْكينِ عوالِمِ الجَسد من ضَوع المَعنى، ومِنْ تَوليد الشِّعر الصّامت في ثنايا "الأخبَار" إلى استجلاءِ شعريّة الأشياء، ومِنْ ترسيخ حَيويّة اللون في تَمديدِ المساحات البَصريّة داخل القصيدة إلى الكتابة اعتمادًا على مُسَوّداتٍ شعريّة، ومِنْ بناءٍ يُعوِّلُ على التّفعيلة إلى بناءٍ يَستثمرُ تفاعُلَ الشعريّ والسّرديّ أو يتجاوَزُ البناءَيْن معًا، تَرتَسِمُ بَعضُ الدُّروب التي شقّتها قصيدةُ الشاعر قاسم حدّاد، جاعلةً الشِّعريَّ أكبرَ مِنْ كُلّ شكلٍ كتابيّ.



لمْ يُمَكّن الشاعر قاسم حدّاد أيَّ صيغةٍ مِنْ صِيَغ الشّكل الكتابيّ مِن أنْ تَنغلِقَ في مُنجَزه الشّعريّ ولا أنْ يَتحدّدَ هذا المُنجَزُ بها ولا أنْ يَتماهَى فيها الشّكلُ بالشّعر. ظلّ الشّكلُ الكتابيّ، في تَجربة قاسم حدّاد الشعريّة، مُتجدِّدًا بتَجَدُّد الأراضي الشّعريّة التي تَنفتحُ عليها التجربة، خاضعًا دَومًا للشِّعريّ ومُتولِّدًا منه، لا مُوَجِّهًا له بصُورة قبْليّة، فكان الأُفُق الذي يَنبثقُ مِن داخل التجربة هو ما يُمَكِّنُ الشّكلَ من صيغَةٍ تَحقّقه.

في المُنجَز الشِّعريّ لقاسم حدّاد، لا يُقابِلُ الشّكلُ الكتابيُّ المَعنى كما في الثنائيّة التّقليديّة. الشّكلُ، في هذا المُنجَز، صيغةٌ مِن صيَغِ تَحقّق الشّعريّ. لذلك تَنطوي أطوارُ القصيدة، في مسار قاسم حدّاد الكتابيّ، على وعي الشاعر بأنّ القولَ السّامي أكبرُ مِنَ الشّكل. وهو ما يُفسِّرُ المُنعَطفات التي شَهدَها الشّكلُ في هذا المَسار.

ثمّة، في قصيدة الشاعر قاسم حدّاد التي تَخلّقتْ مُنذُ "بشارةِ" التّصدّي لقلاعِ التقليد، قَبَسُ أمَل يشعّ مِنْ دُون تفاؤُل مُفرط؛ قبسٌ خافتٌ يَلمعُ مُتراقصًا من داخل رُكامِ اليأسِ السّميك الذي يَتقوّى في سَيرُورَةِ الحياة الحديثة، لكنّهُ قَبَسٌ عنيدٌ، يَصونُ عنادَهُ مِن ثقةِ الشّاعر في طاقةِ القول الشّعريّ.

صدرَت للشاعر قاسم حدّاد أعمالٌ شعريّة عديدة، منها: البشارة، (1970)، خروج رأس الحُسين مِن المُدن الخائنة، (1972)، الدّم الثاني، (1975)، قلبُ الحُبّ، (1980)، القيامة، (1980)، شظايا، (1981)، انتماءات، (1982)، النهروان، (1988)، يمشي مخفورًا بالوعول، (1990)، عُزلة الملكات، (1992)، أخبار مجنون ليلى [بالاشتراك مع الفنّان ضياء العزاوي]، (1996)، قبر قاسم، (1997)، علاج المسافة، (2000)، أيقظَتْني الساحرة، (2004)، "لستُ ضيفًا على أحد، (2007)، طرفة بن الوردة، (2008)، ثلاثون بحرًا للغرَق، (2017)، المنسيات، منسيات الآلهة، (2023).

لم يَكُف الشاعر قاسم حدّاد، بمُوَازاة مع كتابته الشّعريّة، عن التقاطِ ما يَفيضُ عن كتابةِ القصيدة، وإخضاعِه للتّأمُّلِ الفكريّ، عبْرَ سلسلة مِن المقالات والكُتب النّقديّة.

نص مسرحي متعدد الأوجه ولغة شعرية

فارس الذهبي مسرحية "طباخ روحه"

هديل الخوري

قدم مسرح باساج في مدينة تروا الفرنسية مؤخراً عرضاً فرنسيا من مسرحية "طباخ روحه" للكاتب السوري فارس الذهبي والتي سبق أن عرضت بالعربية في أواخر العام 2021 وذلك بالشراكة مع تجمع كوميضة. أخرجت العمل إيناس حقي وأدته الفنانة سوسن أرشيد وشتركها الفنان محمود سماوي.

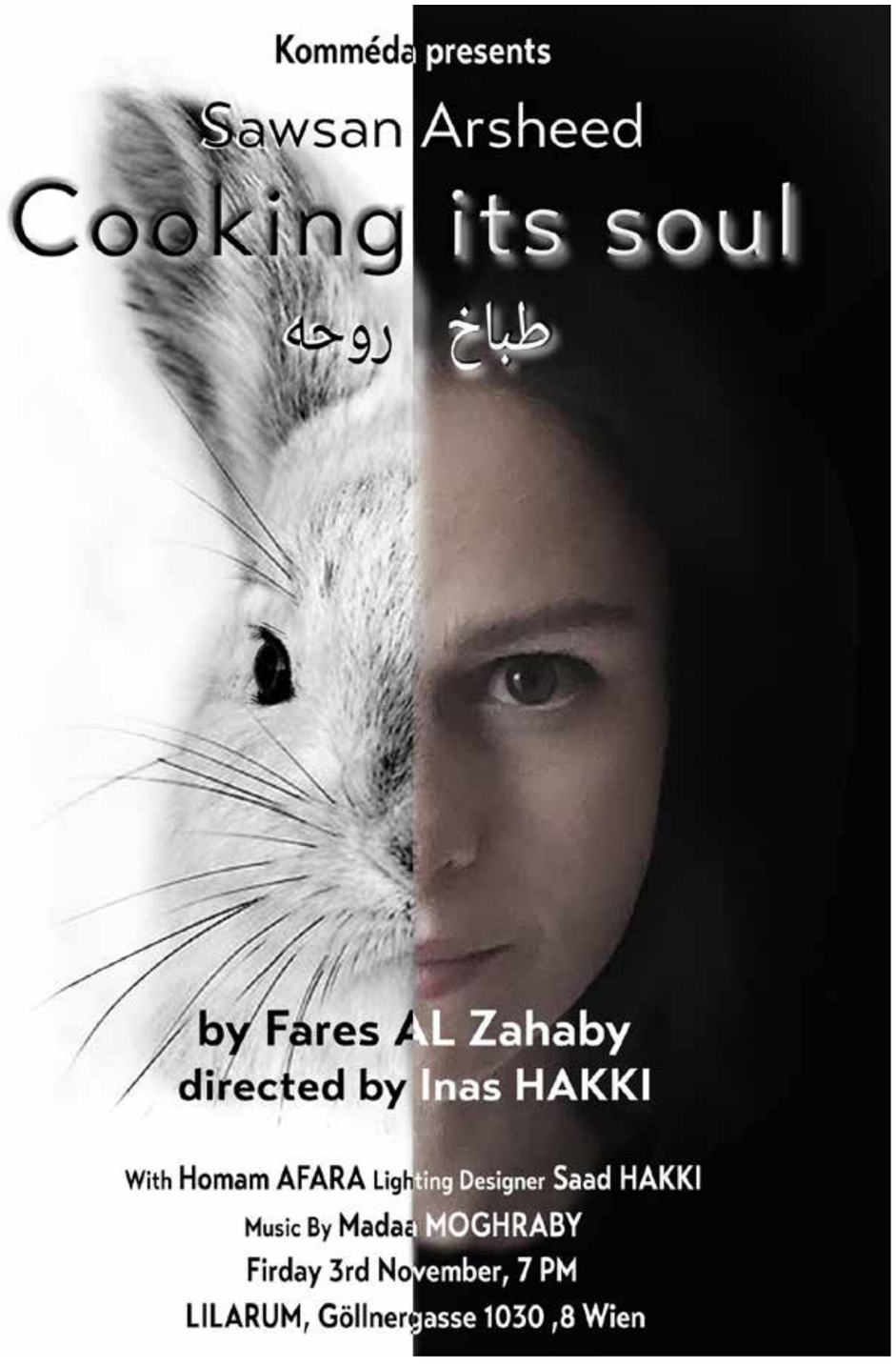
في حوار سريع مع الكاتب، حدثنا عن مشروعه المسرحي، والافق الجمالي والتعبيري المرتكز على خطين، الأول هو المسرح المونودرامي الذي يعتمد أسلوب المونولوج المسرحي الطويل، والثاني هو المسرح متعدد الشخوص، والذي يرتكز على الصراع والحبكة التقليدية ويهدف إلى تبيان قضية أو مناقشتها عبر شخوص المسرحية.

أما عن مشروعه المونودرامي، ويعتبر الذهبي من أكثر الكتاب اهتماماً بالنص الفردي المونودرامي وذلك لأنه يعبر عن حكاية الإنسان الذي أراد عرض شخصيته عبر المسرحية، فيتحدث الذهبي باستفاضة عن المونودراما وقدرتها على عرض نماذج خاصة من المجتمع السوري، والتركيز على صعودها ونشأتها ومن ثم سقوطها، فهو غالباً ما يختار شخصيات ذات سمات تراجيدية تتمثل النظرية الأرسطية في التراجيديا عامة، ويردف بأن المجادلات الفلسفية في مجتمعات الشرق عادة ما تكون منعدمة أو مؤدلجة لا تشي بالصدق، والمسرح الدرامي يجب أن يبنى على الصدق في المعايير والجدل والصراع لا على الأيديولوجيا. وعلى العكس تماما فإن ذات المنطقة تحوي عدداً غير محدود من الشخصيات التراجيدية التي تعيش في خطها البياني في مواجهة المجتمع أو المنظومة السياسية واللذين غالباً ما يتضامنان من أجل إسقاط الشخصية التراجيدية التي أرادت أن تخط لنفسها درباً يختلف عن الآخرين.

إن حاجتنا لتعزيز فردانية الإنسان وبلورة حكايات تستند إلى ذات الفرد وليس إلى الحراك الجمعي هو ما دفع الذهبي للتركيز على المونودراما، حيث يوضح قائلاً بأن السردية الجمعية غالباً ما تكون منتشرة ومتفقا عليها حتى إن كانت مغلوطة، بينما تكمن الاختلافات في السردية الشخصية التفصيلية فإن شئنا استعراض القضايا الكبرى لوجدت أن الجميع سيتحدث على الخشبة بخطاب شبه موحد يتفق مع الرأي العام، ولكن إن جلست مع كل شخص على حدة فستجد أن رأيه سيختلف عن الذي تحدث به في الخطاب الجمعي. وهذا هو سر المونودراما، في البحث عن خفايا الشخصية التي تخشى عرضها جمعياً.

إذاً الخطأ التراجيدي لشخصيات الذهبي المونودرامية هو التعنت في التميز، ولكن ما هو التميز في مجتمعاتنا، هل هو أمر خاطئ أم معيب؟ يجيب الذهبي بأن التميز، أيّ تميز، هو رغبة داخلية لدى الشخصية في تطبيق مبدأ الحرية الذاتية أو حرية حق تقرير المصير، دون وصاية من المجتمع أو الدين أو الحزب أو العادات. وهذا يعتبر خطأً أحمر في مجتمعات كتلك في شرق المتوسط أو شمال أفريقيا.

على سبيل المثال في مونودراما "مولانا" التي ترجمت إلى عدد من اللغات وعرضت في عدد كبير من دول العالم، يسقط البطل في النهاية لأنه أراد أن يخط لنفسه مساراً مختلفاً عن أقرانه في البيئة المتدينة التي نشأ وعاش فيها، أراد أن يرقص في عالم لا يؤمن بالرقص. أما في مونودراما



"طباخ روحه" فسقوط البطلة سلمى كان بسبب رغبتها في نفي الصفة التي أراد محيطها إلصاقها بها وهي الخوف.

في "طباخ روحه" المسرحية المونودرامية التي أدتها الفنانة السورية سوسن أرشيد، وأخرجتها للمسرح إيناس حقي، يرتكز النص على فكرة مفادها أن هنالك في مكان ما من هذه المدينة المفترضة والتي لم يذكر أبداً هويتها، يوجد إنسان يتحكم بجميع الناس، كما لو أنه يتحكم بألعاب ماريونيت، وهذا الرجل الطاعن في السن (بلغ من العمر 99 عاما) يعشق وجبة تقليدية سورية تسمى "طبّاخ روحه" وهي عبارة عن مجموعة من الخضروات الملونة تُطبخ مع بعضها البعض في طنجرة ضخمة ويضيف إليها الطباخ حسب رغبة الرجل العجوز الكثير من البهار الحارق، فتزول كل نكهة من نكهات مكوناتها، أما عن المكونات فهي وبحسب البطلة أفراد من هذا الشعب، الأخضر، والأحمر، والأبيض والأسود وكل لون يمثل ما يمكن للقارئ أن يتخيله، استطاع الرجل العجوز أن يمزج كل مكونات هذا الشعب في طبق واحد ويلتهمه على أنه طبق تراثي تقليدي، لكنه فقد كل طعم فيه.

مقاربة ذكية وحاذقة لما تعيشه بلدان الشرق الأوسط الزاخرة بالتنوع والتي لا يعني تنوعها أيّ شيء، لأن كل ذلك الاختلاف يقدم لشخص واحد يعشق التقاط الصور أثناء تناوله لهذا الطبق. يستدعي أفراد الحراسة طباخاً جديداً للقصر بغية تقديم هذه الأكلة التراثية الأصيلة للعجوز. فتتقدم سلمى لهذا العمل، وتنجح فيه لأنها ببساطة فتاة قروية تعلمت هذه الوجبات من أمّها في صباها، ولكنها تعجز عن تقديم طبق سليم للعجوز، لأن روحها مسمومة بالحقد الأسود، روحها سوداء حزناً على من قتلهم العجوز باستهتار، فتقوم بتسميم الطبق، ولكن الحراس يجبرونها على تذوق اللقمة الأولى من الطبق قبل أن يأكل العجوز الجائع الشبق لهذه الوجبة، التي تماثل الوطن في تنوعه. فتسقط البطلة.

"طباخ روحه" نص محكم متعدد المستويات، فالكاتب يمسك بيد القارئ منذ الصفحة الأولى وسنوات حياة سلمى الأولى حتى سقوطها تحت أقدام العجوز، مضرجة بروحها التي تثور في جنبات القاعة طالبة العدالة. لا شك بأن الشكل المونودرامي الذي اختاره الذهبي عكس بشكل من الأشكال رغبته في أن نتماثل مع البطلة وأن نعيش الحياة التي عاشتها والتي أدت إلى خياراتها الحادة، يركز كيف تحولت هذه الشخصية البسيطة من إنسان عادي إلى شخصية تراجيدية تحلم بما هو أكبر من أحلام شابة في مقتبل العمر. وكيف يغير الظلم مسيرة حياة البشر وأحلامهم.

اللغة المستخدمة في النص لغة شعرية كثيفة محمّلة بالصور والأحلام التي تصب كلها وبلا استثناء في صالح بناء الشخصية التي أرادها الذهبي أن تصل إلى أقصى نقاط المواجهة مع القدر المتمثل في العجوز الطاعن في السن الذي لا يزال قادراً على تحقيق أمانيه وسحق الآخرين فقط لأنه موجود، رغم أن المشهد الأخير الذي تخرج منه عشرات الأرواح من الطنجرة الضخمة التي وضعت في الصالون الرئيسي تصرخ طلباً للعدالة في إشارة إلى أن العديد من الشخصيات قد فعلت ما فعلته سلمى في سبيل تحرير وجبة "طباخ روحه" التقليدية من أسر العجوز.

وبالعودة إلى اسم الطبق، فإن تسمية "طباخ روحه" الفصيحة والتي اشتقت من فعل المبالغة وجذره الثلاثي "طبخ" تعيدنا بشكل من الأشكال إلى مسارات مسرحية سابقة شقها عظماء الكتاب من قبل على سبيل المزج بين الشيطان والإنسان، كما فعل غوته ومارلو في معالجات أسطورة "فاوست" الذي باع روحه للشيطان من أجل النجاح، ولكن في تجربتنا المسرحية السورية هذه لا تقوم الشخصية الأساسية ببيع روحها للشيطان، بل طبخت مكونات المجتمع الذي نشأت فيه بشكل خاطئ "فإن كان الوطن وجبة ستقدم للعجوز فليكن ذلك الطبق يحمل أجزاء من روحي"، وما ذنب تلك الشخصية إن سمم المجتمع روحها فباتت مميتة. ليكون الشيطان في هذه المعارضة المسرحية هو العجوز نفسه، الذي حوّل الفتيات في ذلك العالم الفنتازي المتخيل إلى أرانب، وهو بالمناسبة الاسم الفرعي للمسرحية التي عنونت كالتالي "طباخ روحه - الأرنبة"، والتي سيكون صراعها الأساسي في الحياة هو محاولتها نفي لقب الأرنبة عن نفسها، الأرنبة التي مازحها رجال العائلة في صباها مطلقين اسم الأرنبة عليها من شدة جمالها ونقائها وبياضها وبراءتها ولربما خوفها.

تصرخ سلمى في المسرحية رافضة أن تكون أرنبة، فتسقط. فهل يكون مقصد الكاتب أن الخطأ التراجيدي هو محاولة إنكار الواقع والتمثل مع الغير؟ على العكس فسقوط البطلة وهي تحاول أن ترفض واقعها كأنثى نمرة، هو السائد في مجتمع لا يقبل من النساء إلا أن تكون أرانب، تلد وتحيض وتربي وتهتم بجمالها فقط. إذاً نحن هنا مع مقاربة ذكية جداً من الكاتب وطبقة أخرى من طبقات هذا النص

الذي يستحق التفكيك كبنية مسرحية وحكائية مثيرة ومتقنة.

في سياق مشروعه يتحدث الذهبي عن مشروع يحلم به هو كتابة خمسين مونودراما تمثل حكايا الناس كما شاهدهم وعايشهم، ولعل تجميعهم سيتم تحت هذا العنوان "حكايا الناس"، وكل نص من هذه النصوص المونودرامية سيكون حكاية من الحكايا التي ستشكل بمجملها حكاية شعب كامل، عاش كل فرد فيه تجربته التراجيدية التي ستعكس سقوطه. إذاً هل تعتقد بأن المجتمع سيسقط سقوطاً تراجيدياً؟ يجيب الكاتب بأنه بالفعل يسقط ولكنه يعاود النهوض مجدداً، هذا قدر المجتمعات التي تواجه رفضاً في خياراتها الفردية. تخيلوا مجتمعاً يرتدي فيه الجميع ثياباً موحدة ليأتي أحد الشباب ويطلب تغييراً في لون ملبسه. سيسقط بالتأكيد ولكن سقوطه لن يكون نهاية للفكرة، بل بداية جديدة لشخصية أخرى ستستمد إلهامها من الذي قبلها، وستستمر المحاولات حتى ينجح أحدهم في تغيير لون ملبسه، وفي ذلك الوقت سيتبدل وجه ذلك العالم للأبد. وعن النهاية التي تسقط فيها البطلة سألنا الكاتب فارس الذهبي هل هي نهاية تشاؤمية لا تبث الأمل في قلوب القراء، يجيب الكاتب بأن النص ورغم حلته الفانتازية إلا أنه يستند على الواقع في عدة نقاط ومنها النهاية التي ستعكس رغبة لدى القارئ أو المشاهد برفض ما يراه ودعم أيّ محاولة ستقوم بها النساء من أجل التغيير. إنا نهاية تحفيزية وليست تشاؤمية.

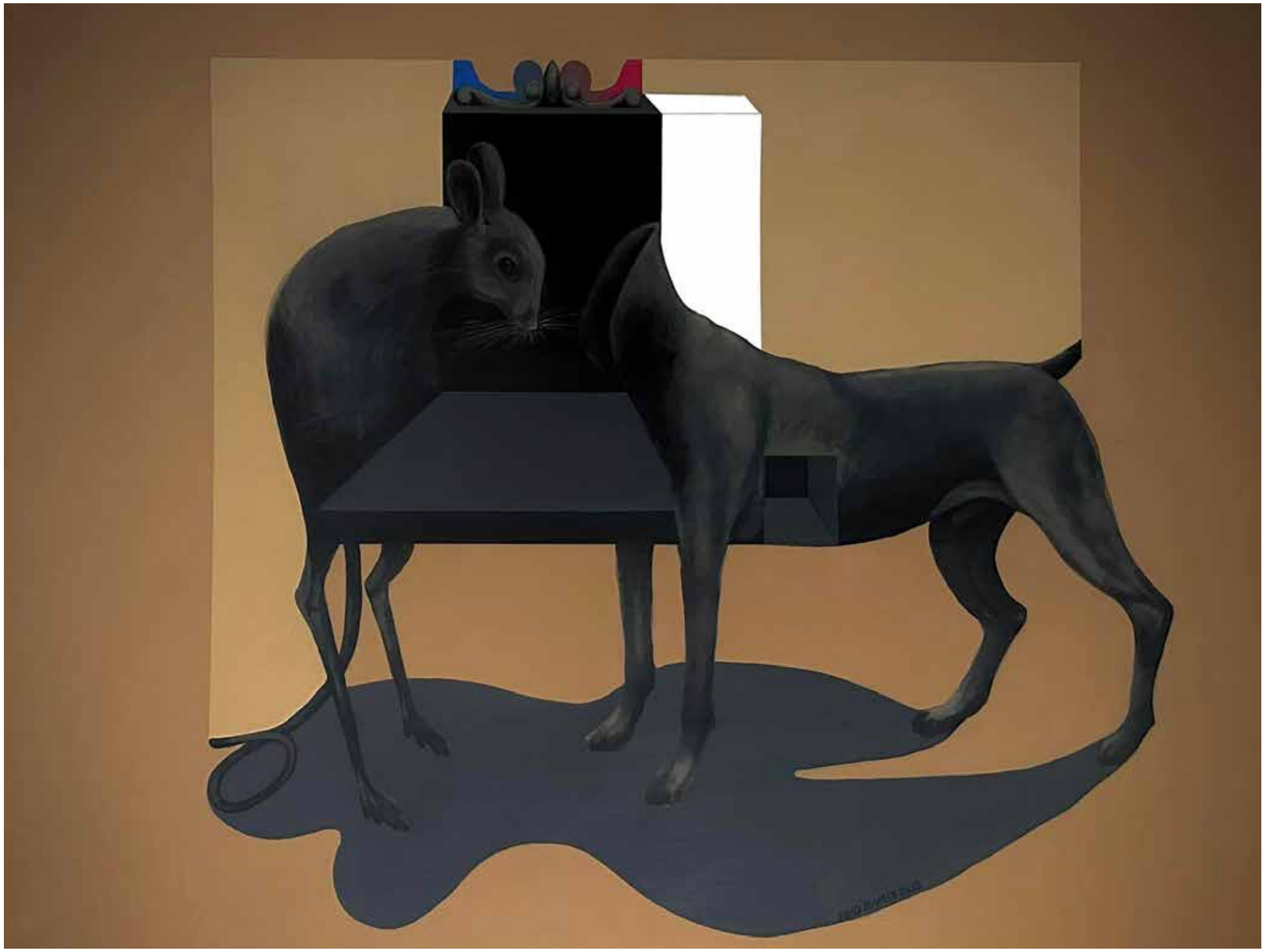
مشروع الكاتب فارس الذهبي المسرحي غني ومُثير ويستوجب الكثير من الدراسة والتعمق فكل نص من نصوصه المسرحية المونودرامية يثير جدلاً بحد ذاته ابتداءً من "مولانا" و"الساعد الأيسر" و"صهيل الحصان العالي" و"شيزوفرينيا" و"طباخ روحه" و"طيران فوق عالم قذر" و"أغنية حزينة في عيد الميلاد". وهو مختلف بشكل كبير عن مشروعه المسرحي الذي يعتمد على الشخصيات المتعددة والذي جاوزت نصوصه الستة. إذاً نحن أمام تجربة متشعبة وغنية، وتسير على خطى ثابتة ودقيقة.

يذكر أن نص "طباخ روحه" سيطبع باللغة الفرنسية قريباً في فرنسا وسيقدم كذلك باللغة الفرنسية في العام القادم.

كاتبة من سوريا مقيمة في باريس

عقد اجتماعي سعيًا للمساواة أم عقد عرقيّ رغبة في الهيمنة؟

أبوبكر العيادي



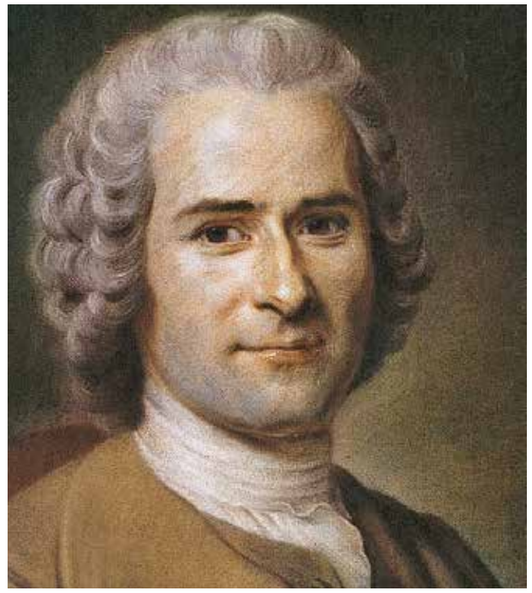
فؤاد حمدي

من الكتب الهامّة التي صدرت مؤخّرا في فرنسا، كتاب "العقد العرقيّ" للأميركي من أصول جامايكيّة تشارلز ويد ميلز (1921 - 2021)، أحد الفلاسفة البارزين الذين لهم تأثير كبير في الدّراسات ما بعد الكولونياليّة. وقد عُدّ حدثًا لافتًا منذ صدوره عام 1997، ذلك أنّه في جوهره ردّ مباشر على نظريّة العقد الاجتماعيّ، التي تتبدى في أشكال متنوعة منذ عصر الحداثة إلى اليوم، وتقدّم المجتمع كنتاج لتوافق بين أشخاص أحرار متساوين، يختارون بأنفسهم حكومة، ويمنحون أنفسهم، بالعدل والقسطاس، حقوقا وواجبات. ففي رأي ميلز أن "استعارة العقد الاجتماعيّ"، سواء لدى توماس هوبز أو جان جاك روسّو أو إيمانويل كانْط أو جون رولز، هي جهاز منحاز، ومنحرف في أسسه النظريّة، يختفي تحته عقد عرقيّ، قوامه استعباد الرّجل الأبيض للشّعوب المغلوبة والهيمنة على مصائرها واستغلال مقدّراتها.

إنّ نظريّة العقد الاجتماعيّ تخفي عن الذّاكرة الجمعيّة أحداث القرون الخمسة الأخيرة التي شكّلت تقسيم العالم على أساس عنصريّ كما نشهده اليوم، فهو يتستّر على عقد عرقيّ حقيقيّ، وتوافق ضمنيّ (وعلنيّ أيضًا مثل القانون الأسود في جزر الأنتيل وقانون الهنود في كندا...) بين البيض للسّيطرة على العالم واستغلال موارده واستنزاف شعوبه. وهذا العقد العرقيّ الذي هو بالأساس عقد استغلال، دافعه الرّبح وتكديس الأموال والهيمنة الاقتصاديّة، يستند إلى "عقود فرعيّة" تتكيّف مع الظّروف المحلّيّة وطرق الاستغلال الخاصّة بالأماكن والحالات التي يفرَض فيها. وفي أوج "العقد العرقيّ القانونيّ"، أي إبّان الفترة التي روّجت فيها الإمبراطوريّات الكولونياليّة ومؤسّساتها لذلك العقد، كان الاستغلال يتمّ وفق أنماط ثلاثة: عقود الهيمنة على السّكّان الأصليّين وانتزاع أراضيهم، عقود استعباد السّكّان الأصليّين والأسرى الأفارقة، والعقود الاستعماريّة. وقد تمّ ربط تلك العقود بجملة من النّظريّات القانونيّة والأخلاقيّة مثل عقيدة الاكتشاف (وهي سياسة سنّتها الكنيسة الكاثوليكيّة في القرن الخامس عشر، وأعلنت عن حقّ الأمم المسيحيّة في الاستيلاء على أراضي غير المسيحيّين) والقانون الأسود (الذي ينظّم الاستعباد في جزر الأنتيل ويجعل من العبد قطعة منقولة، يمكن للأبيض بيعه وشراؤه كما تباع وتُشترى قطع الأثاث والأمتعة) وقانون الهنود الحمر في كندا (الذي فرض عليهم التّخلّي عن ثقافتهم واعتناق نمط حياة أوروبّي كنديّ). وكانت تلك النّظريّات تبرّر إبادة غير البيض حينًا، وإخضاعهم واستعبادهم حينًا آخر.

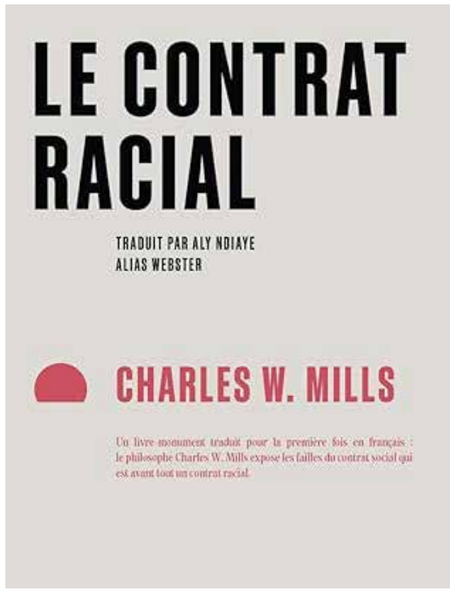
يعتقد ميلز أن التّاريخ والمعطيات التي يفرضها تحتاج إلى إنعام النّظر فيها قبل المبادئ المجرّدة أو الحقائق التي أريد لها أن تكون خالدة. فالتّاريخ بهذا المعنى يتبدّى من خلال موازين قوى يتوزّع فيها النّفوذ والثّراء والتّأثير بشكل غير عادل. وقد سبق أن أثار عدد من المفكرين السّود المناهضين للاستعمار في الأميركيتين مسألة النّفوذ وآليّات الهيمنة، لعلّ أبرزهم البارون جان لويس فاستي (1781 - 1820)

مالك بن نبي - الغرب لا يحمل قيمه معه خارج حدوده



روسو - العقد الاجتماعي نتاج توافق بين أناس أحرار متساوين.

تشارلز ميلز – استعارة العقد الاجتماعي جهاز منحرف منحاز.



العقد العرقيّ

بمملكة هايتي في مطلع القرن التّاسع عشر، حيث اعتبر أنّ الكولونياليّة ما هي إلّا "تفوّق النّوع الأبيض". ثمّ تواصل ذلك التّقليد الرّاديكالي في القرن العشرين مع مفكرين آخرين أمثال مالكوم إكس، وأسّاتا شاكور وفرانز فانون. ولعلّ أهمّ ما يُحسَب لميلز أنّه فتح باب الجدل الأكاديميّ لتلك التأمّلات الاستراتيجيّة والتّحاليل السّياسيّة التي غالبًا ما استهان بها محترفو الفلسفة. وميلز يرى في ذلك العقد الاجتماعي سيطرة بيضاء شاملة تقوم مقام منظومة سياسيّة تراتبيّة ذات أوجه متعدّدة، لها تأثيرها المباشر على توزيع الثّروات وأنماط العيش وغيرها من مظاهر الحياة. ولئن كان "العقد الاجتماعي" حسب روسو توافقًا أوّليًّا يؤسّس لقيام مجتمع يضع فيه كلّ فرد ذاته وقوّته تحت الإدارة العليا للإرادة العامّة، ليكون كلّ فرد جزءًا لا يتجزّأ من الكلّ، أي أن يقرّ كلّ فرد بوجود المجتمع ويقبل بالعيش عيشة اجتماعيّة، فإنّ ميلز يرى فيه "عقدًا عرقيًّا" لكون المجتمع الذي يتوجّه إليه صاحب "إيميل" هو مجتمع أبيض، لا شأن للأعراق الأخرى به، والعبوديّة الوحيدة التي يتحدّث عنها هي تلك التي تُخضع الرّعايا الأوروبيّين لإرادة ملك أو أمير، وهو ما يفسّر سكوته وسكوت المفكّرين في عصره عن العبوديّة وتجارة الرّقيق واستعمار البلدان وإخضاع الشّعوب ونهب الثروات، والحال أنّ "القانون الأسود"، الذي وضعه كولبير عام 1685 في عهد لويس الرّابع عشر، كان قد مرّ عليه ثلاثة أرباع قرن حين ألّف روسّو عقده الاجتماعيّ. أي أنّ فلسفة التّحرّر لديه لم توضع لتحرير العبيد والمستعمَرين، بل وضعت لكي يستفيد منها البيض وحدهم.

ذلك "القانون الأسود" يقيم الدّليل على أنّ العقد الاجتماعيّ هو تصوّر نظريّ لا يخضع لأيّ فعل تشريعيّ قائم عبر التّاريخ، أمّا "العقد العرقيّ" فبيّن واضح ملموس ومتكرّر، إذ اجتمع الأوروبيّون على اختلاف تخصّصاتهم، علماء أو سياسيّين، رجالَ دين أو قانون، على إقامة فرق جوهريّ بينهم وبين الآخرين، أي بين البيض وغير البيض. وحقّ الأجانب الذي تعلّم المواطنون الأوروبيّون اعتباره من تحصيل الحاصل ليس سوى صورة معاصرة من العقد العرقيّ.

هذا العقد يتبدّى حسب ميلز على ثلاثة مستويات متكاملة ومتشابكة.

أولّ تلك المستويات سياسيّ ويخصّ اتّفاقًا حول أصول الدّولة التي تنطوي دومًا على أسّ كولونيالي، قد يأخذ شكل استيطان كما هي الحال في الولايات المتّحدة وأستراليا وزيلندا الجديدة، أو شكل هيمنة واستغلال من النّوع الاستعماريّ الإمبرياليّ الذي يتعلّل بمهمّة حضاريّة على غرار فرنسا وبريطانيا وبلجيكا...

والمستوى الثّاني أخلاقيّ ويخصّ اتّفاقًا حول المبادئ الأخلاقيّة الجوهريّة للمجتمع، ويستند إلى التّمييز بين البيض الذين يُعتبرون أشخاصًا وبين الآخرين الذين يردّون إلى وضعيّة لا يكونون فيها كذلك. وإذا كانت المبادئ الجميلة الواردة في إعلان الاستقلال الأميركيّ أو الدّساتير الحديثة تُجسّد في الظّاهر قيم عدالة كونيّة، فلأنّها تخفي أنّ هدفها في الحقيقة هو تمتيع "الأشخاص" المعترف بكونهم كذلك وحدهم.

أمّا المستوى الثّالث فهو إبستيمولوجيّ، أي له صلة بالمعرفة، ويخصّ اتّفاقًا ضمنيًّا لضمان سوء فهم المسائل العرقيّة في المجتمع. فالذين لا يُعتبرون أشخاصًا، يُقصَون من مكاسب العقد الاجتماعيّ ويعَدّون همجًا غير عقلانيّين ويوصَمون بالعجز والقُصور، وهو ما يجعل وضعهم موضع دونٍ أمرًا مشروعًا. وبذلك ينطوي العقد العرقيّ على جهالة بيضاء، تحوّل نظامًا ظالمًا إلى ضرورة، بدعوى ضعف قدرات الرّعايا غير البيض.

غير أنّ مليز، بالرغم من نقده الصّارم للتّقاليد السّياسيّة الغربيّة، يبحث عن حلّ وسط بين التّقليد الرّاديكاليّ الأسود والحداثة اللّيبراليّة الأوروبيّة، إذ يختم كتابه بالدّعوة إلى تجديد فكر الأنوار، وإعادة صياغة المشروع اللّيبراليّ السّياسيّ على قواعد أكثر مساواة.

الكتاب صاغه ميلز صياغة غير معقّدة حتّى يكون في متناول الجمهور العريض، وقدّم فيه قراءة نقديّة عميقة للتّقاليد الفلسفيّة والسّياسيّة منذ انبلاج عصر الحداثة إلى اليوم، إذ عمد إلى تفكيك الأساطير التي قامت عليها، مثل أسطورتي الميثاق الاجتماعيّ العادل والأنسنة الكونيّة، ليبيّن كيف أنّ التّفوق الأبيض هو المنظومة السّياسيّة التي أوجدت العالم الحديث في صورته الحاليّة، صورة هيمنة على كلّ ما يجري في الأرض منذ خمسة قرون باسم عقد اجتماعيّ لم يوجد إلّا لخدمة البيض.

يقول المفكر الجزائري مالك بن نبي: "الغرب لا يحمل قيمه معه خارج حدوده".

كاتب من تونس مقيم في باريس

الحكمة الاصطناعية

من يريد أن يزج نفسه في توليد حكمة اليوم

هيثم الزبيدي

نريد أن نضيع الكثير من الوقت في رصّ المعلومات وتصنيفها. ضاع ما يكفي من الوقت لتحويل البيانات إلى معلومات. ضاع وقت كثير في ابتكار الطرق لتحويل المعلومات إلى معرفة. هكذا نكون قد قطعنا ثلاث مراحل من تراتبية الأفكار في عالم اليوم، وبقي الأهم فيها كلها: الحكمة.

التراتبية تبدو هكذا: بيانات، معلومات، معارف، حكمة. هذه مراحل ليست بالهينة. تخيل كمّ البيانات الذي يمكن أن تحمله صورة. كل نقطة فيها بلونها ومكانها تعني شيئا سيفسر لاحقا. من كل هذا تبدأ المعلومات بالتشكل. من كل هذا التراكم بالمعلومات نصير نعرف ما أمامنا. المعرفة هي أساس كل شيء. من دونها لا يوجد أيّ شيء ذي قيمة في عالمنا اليوم. لا أعرف كيف يمكن للإنسان أن يصل إلى الحكمة. المسألة معقدة جدا، وأعتقد أن أغلبية البشرية اختارت عن وعي أن تترك عالم الحكمة الآن. الحكماء قلة. من الأفضل أن يبقوا قلة.

لكن هل ثمة "حكمة اصطناعية" تتشكل الآن، أو بصدد التشكل؟ من الوارد أن يحقق الذكاء الاصطناعي قفزات خلال السنوات القادمة وينجز فكرة الحكمة الاصطناعية. نحن نتردد في اختياراتنا البشرية، لكن لا يوجد ما يمنع الذكاء الاصطناعي من الانطلاق إلى رحاب أوسع. من الصعب الجزم.

أول رد فعل سيأتي من المتشككين السذج. ثمة أعداد كبيرة من المهتمين بالذكاء الاصطناعي ممن يدورون حول عالم يخلقه هذا الذكاء ينافس ذكاءنا الإنساني. هؤلاء يبقون متوجسين لاعتبارات مختلفة، أغلبها افتراضية. وللحق لا يمكن لومهم. هذا الذكاء "شيء" ولد فجأة بيننا، لا يمكن قبوله كما هو. من الحكمة أن نتفحصه مرارا وتكرارا قبل الدخول في عوالمه. ولكن التشكك ليس حكما مطلقا بالرفض. حتى لو رفضته، فإن هناك الآلاف ممن سيقبلون به ويفتحون له بابا أو أكمة. هل يمكن لأحد أن يوقف هذه الآلاف؟ لا أظن.

عملية الغربلة الاصطناعية التي تأخذنا من البيانات إلى الحكمة أخطر ما فيها هو سرعة إتمامها. هذا ما يجعل المعالجات الإلكترونية التي تقوم بالمهمة أثمن سلعة في العالم اليوم. هذا ما يجعل الخوارزميات التي تشغّله، بل وتشغّلها بذكاء كما حدث بين خوارزمية "تشات جي بي تي" و"ديب سيك"، تهز أسعارا لقيمة الشركات مئات المليارات في اليوم.

أما التراتبية فمعروفة (وإن لم تكن مفهومة تماما). هذا ما يجعلها في متناول كثيرين. وهذا مصدر خطورتها. ولكي لا يبدو الموضوع مطلسما حتى عليّ، خذوا المثال التالي.

ها هو "الحكيم الاصطناعي" يقلب مثلا في كل إصدارات مجلة "الجديد" ليستنتج أشياء ترتبط بالثقافة العربية المعاصرة. من طلب منه ذلك؟ لا أعرف! لكن إذا لم تتم هذه العملية اليوم، ستتم في المستقبل القريب مثلما يحاول مثلا أن يقدم طالب دكتوراه بحثه واستنتاجاته عن بحث عن الثقافة العربية المعاصرة وتضمينه "الجديد" من ضمن الإسهامات الرائدة في عالم الثقافة العربية. سيدرج تذبذبات المزاج العام للكتاب فيستنتج بـ"حكمته الاصطناعية" أن المنطقة الجغرافية أو الثقافية التي تعكسها المجلة تعيش حالة اضطرابات سياسية واجتماعية تنعكس على ما يكتبه مثقفو المنطقة. المثقف المرتاح لا يمكن أن ينتج ثقافة مرهقة. الإسقاطات التي يمكن أن يخرج بها الحكيم الاصطناعي قد تشابه إلى حد كبير تلك التي يخرج بها الحكيم الإنساني. وهذا الاستنتاج ليس جزافا.

أحب أن أشير هنا إلى شيء بسيط قد يوقعنا في ارتباك ويقود إلى استنتاجات كثيرة خاطئة. فالعيّنة التي يتصفحها "حكيمنا" تبقى محدودة بحكم اللغة، وستبقى محدودة بما يشبه ما يمكن أن تقدمه رسالة دكتوراه في مجال العلوم الاجتماعية، لا يمكن الخروج باختراقات كبيرة كما هو الحال بالعلوم الطبيعية. من الصعب الجزم والبت بالنتائج. لا توجد "نظرية نسبية" اجتماعية جازمة كما نعرف جميعا. عالم المعارف باللغة العربية أصغر منه من اللغات الأخرى، ولا يقارن طبعا بعالم المعرفة باللغة الإنجليزية.

هذه الحكمة المتوسعة في جوانبها الكثيرة -ولا نزال نفترض أنها ستحدث أصلا- ستنشئ عالمها الموازي متى ما أتيحت لها الفرصة. لن يكون هذا عالما سهلا أو حتى مفهوما بالنسبة إلينا. إلى اليوم علاقتنا مع الذكاء الاصطناعي تقوم على أساس السؤال والرد: نسأله عن معلومة معرفية فيقوم باستدعائها بطريقة منطقية وتقديمها لنا، أي مرحلة في المنطقة الرمادية بين معلومة/معرفة. هذا استدعاء ذكي للبحث الآلي في غوغل مثلا. ما نفكّر فيه هو الانتقال خطوة أعمق، أي في المنطقة الرمادية بين معرفة/حكمة. لم نصل، والأمر كذلك، إلى مرحلة انتقالية كاملة من الاستقلال المعرفي أو الجلوس على كرسي الحكمة.

ماذا يعني الاستقلال المعرفي؟ هو وجه من أوجه التقدم الذي يمكن أن يقدمه -على سبيل المثال- قسم جامعي مستقل في وجه من أوجه المعرفة دون حاجة إلى الرجوع لأحد. أما كرسيّ الحكمة فهو كرسي محجوز لمجموعة منتقاة -كما نقدر أو ندرك- من البشر أو من الكمبيوترات الذي يمكن أن يأخذ مبادرته الخاصة وينطلق بها في الرحاب المستقلة.

تجاوزنا وضع الغربلة ووصلنا إلى عالم الانتقاء والإنجاز المبهر. هل هذه حكمة بشرية مدورة أم حكمة اصطناعية مولدة؟ لا نعرف بالضبط، لكن من الوارد أن يصبح عالما مستقلا بمواصفاته الخاصة قد يقودنا، من ضمن ما يقودنا، إلى مرحلة تتجاوز الحكمة إلى رحاب حقبة جديدة ■

كاتب من العراق مقيم في لندن