البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

83
يناير
2016

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

YOUR
DESTINATION
BAHRAIN
2016

Al-Thaqafia

البحرين الثقافية

رئيس التحرير
عبدالقادر عقيل
مدير التحرير
حسن مدن
هيئة التحرير
محمد الخزاعي
نبيلة زباري
سكرتير التحرير
زهراء المنصور

الغلاف الأمامي
أنا كارنينا ـ مسرح البحرين الوطني
2015

التصميم
أنس الشيخ
الإخراج الفني
موسى حسن

أنا كارنينا يعتبر بوريس أيغمان أحد أهم مصممي الرقصات في روسيا، حيث قاد خلال حياته المهنية اللامعة الممتدة عبر أكثر من 50 عملاً مختلفاً مترجماً إياها عبر فن الباليه وحصل لقاءها على العديد من الجوائز والأوسمة.أسس أيغمان المولود في سيبيريا فرقة سان بطرسبرج للباليه – والتي كان اسمها الأصلي فرقة باليه لينينغراد الجديدة – كمختبر تجريبي ومنفذ لرؤيته الفنية الفريدة التي أطلق عليها أيغمان اسم «الباليه النفسي»، والتي يسلط الضوء من خلالها على الجوانب المعقدة والمثيرة من حياة الإنسان.لاقت عروض الفرقة الأولية مثل «الصوت الثنائي» و «بومارانغ» نجاحاً كبيراً وأثارت جدلاً واسعاً في أوساط النقاد والجماهير حول الاتجاهات الجديدة الطارئة على الباليا الروسي، أكسبت أيغمان آنذاك لقب «الراقص المنشق».اليوم تشتهر فرقة سانت بطرسبرغ للباليه بين عشاق الباليه في جميع أنحاء العالم بعروضها لأهم الأعمال الروسية والعالمية، من أهمها قصة «أنا كارنينا» المستوحاة من الرواية الخالدة للكاتب الروسي العظيم ليو تولستوي، والذي يعتبره أيغمان مصدراً رئيسياً من الإلهام والتأثير. تسرد القصة التي نشرت لأول مرة في سبعينات القرن التاسع عشر تفاصيل الحياة في المجتمع الروسي بشكل دقيق ورائع، والتي تتجسد من خلال تأويل رائع لهذا العمل الكلاسيكي الخالد الذي يعتبره الكثيرون ذروة أعمال الخيال الواقعي وأروعها على الإطلاق. تشتهر المغنية ومؤلفة الأغاني ليونا لويس باتزانها وحضورها المبهر وحنجرتها الذهبية ذات الصوت الجهوري الرائع التي تلهم عشاق الموسيقى في جميع أنحاء العالم، وهي تعد من أبرز الأسماء في عالم موسيقى البوب عالمياً، وتشتهر لويس بقدرتها الصوتية المتميزة والتي تسمح لها بالتنقل بين أعلى وأدنى الطبقات الغنائية والتحكم بصوتها بكل سلاسة وأريحية.

عنوان المجلة
البحرين الثقافية
قطاع الثقافة والتراث الوطني
مملكة البحرين
ص.ب: 2199
هاتف: 97317298711+ – 97317298744+
فاكس: 97317293928+
www.al-thaqafia.com
الشؤون المالية والمكافآت: 97317298765+
للتواصل
zahraalmansoor@moc.gov.bh

الاشتراكات
يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة مع حوالة مصرفية أو شيك بقيمة الاشتراك باسم – مجلة البحرين الثقافية
ص.ب:2199 – مملكة البحرين
داخل البحرين
للأفراد: 5 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 20 ديناراً
الوطن العربي
للأفراد: 6 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 24 ديناراً
جميع دول العالم
للأفراد: 8 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 32 ديناراً

التوزيع في البحرين وخارجها
مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع
ص.ب: 3232 المنامة – مملكة البحرين
هاتف: 97317617777 ـ 97317617893 ـ 97317617836+
فاكس: 97317617875+ ـ 97317617887+

ثمن النسخة
البحرين دينار ـ السعودية 10 ريالات
الإمارات 10 دراهم ـ قطر 10 ريالات
مصر 5 جنيهات ـ الأردن دينار
عمان ريال ـ سورية 40 ليرة
لبنان 2000 ليرة ـ الجزائر 10 دنانير
اليمن 40 ريالاً ـ ليبيا دينار
المغرب 10 دراهم ـ تونس دينار
السودان 30 جنيهاً ـ الكويت دينار
سائر الدول العربية 3 دولارات أوما يعادلها

رقم التسجيل: 116MNCC

* الآراء الواردة في المجلة تعبر عن صاحبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي أسرة التحرير.
* لا تقبل المجلة أي مواد نشرت مسبقاً ورقياً أو إلكترونياً.
* يجوز للمجلة إعادة تحرير المواد المرسلة إليها إذا اقتضت الضرورة.
* لا تعاد المواد إلى كتابها سواءً نشرت أو لم تنشر.
* ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية.
* تُرسل موضوعات ومواد النشر مشفوعة بما يثبت هوية الكاتب باللغتين العربية والإنجليزية، واسم وعنوان البنك، ورقم الحساب، Swift Code، IBN Code..

المحتويات Contents

البحرين الثقافية - المجلد 23 - العدد 83 - يناير 2016

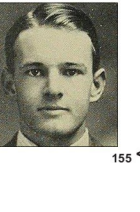
الإذاعة والذاكرة	4	حسن رشيد
دراسات		
النص التحتي وأصداق جبل الجليد «اثنا عشر ذئباً على مائدتي»	9	منير عتيبة
وجوه لفعلي القراءة والكتابة	15	منذر عياشي
الرواية والمدينة	23	أحمد رضي
النقد الثقافي وتدريسية النصوص الأدبية	37	عبدالرزاق المصباحي
الخروج من حالة الحصار	43	بطرس خلاق
استسلام: رواية مثيرة للجدل	59	حسن بحراوي
في التمشهد والقلب والمفارقة كيف يؤسس النص (الفيسبوكي)	65	ياسر عثمان
شمعة برالحة الكرز (الطابق 99)	73	مقداد مسعود
نقد وأدب		
محمد برادة وكتابة الذاكرة	81	صدوق نورالدين
عبدالله محمد السبب يتابع إنجازاته الشعرية في الصلاة	89	هيثم الخواجة
القصة العمانية: هل نحن بحاجة إلى آباء مؤسسين؟	95	هلال البادي
الحُلي والزينة في اللغة والشعر العربيين	103	صلاح عبدالستار الشهابي
رواية «الميكانيكي» : أنت مجرد خردة	115	نصر سامي
صوت المثقف وحيداً لكنه رنان!	121	يتول حميد
الثقاب والبنزين في مجتمع مشوه	125	أحمد سراج
منسي: صبرة الآخر	129	محمد المهدي بشرى
حوارات وشهادات		
الروائية فاطمة المزروعي: جميع شخصياتي تعيش بيننا	137	علي الستراوي
تاريخ وسير		
أوراق قديمة : صفحات من تاريخ البحرين الحديث	143	عبدالرحمن مسامح
بيتر كورنول وموقع دلمون	155	محمد الخزاعي
فنون		
عالم ريتويك جناك الذي كان يحلم سراً	163	أمين صالح
سيميوطيقيا الثقافة ... مقاربة مسرحية	171	أحمد شرجي
صورة القدس في اللوحة التشكيلية الفلسطينية	185	عمرعتيق
المسرح الاحتفالي وسؤال الهوية	201	جبار خماط
نصوص		
المرافق	207	محمد المبارك
تذكرة قطار	214	محمد محمود مصطفى
ضفاف مستحيلة	220	علي التاجر
ابنة مؤقتة	223	منال عبدالحميد
الأرض المقطوعة الشجر	227	ترجمة: مهدي عبدالله
أنا القصة التي تمر بي	234	حلود شرف
بورتريه الخطيئة	237	استبرق أحمد
الجثث	239	محمد أبو عزيز
خذلان أبيض	242	فتحية النمر
فقد	245	نعيمة السماك
مراجعات الكتب		
جماليات القصة القصيرة جداً	247	عبدالغني فوزي
أعالي الخوف: الأسئلة التي لا تنقضي إلا لمزيد من الأسئلة الجارحة	252	محمد محقق

37

43

95

137


155

الإذاعة والذاكرة

لسنوات طوال لعبت الإذاعة في منظومة دول مجلس التعاون دوراً مؤثراً وفاعلاً، وبخاصة إذاعة الكويت والبحرين الأسبق في الظهور. ففي أيام الجُمع وعبر أصوات المغنيين الشعبيين كان الجميع يحلق بخياله مع أصوات ساهمت في ترسيخ ألوان من فنون الإبداع الغنائي المرتبط بالمنطقة مثل فن (الصوت) وتلك الأصوات الشجية مثل محمد بن فارس، ضاحي بن وليد، محمد زويد، عبدالله سالم بو شيخة، يوسف فوني، أحمد وعلي خالد، عنبر، عبدالعزيز بورقية، وعشرات الأسماء التي رسخت لفن الغناء في هذا الإطار، ناهيك عن كوكبة من الفنانين يؤدون لوناً آخر تحمل مسمى (البسته). كما أن فناني الكويت قد ساهموا بدور بارز مثل عبدالله الفضالة، عبداللطيف الكويتي، محمود الكويتي. وبظهور الجيل الجديد والمتمثل في الكويت مثل شادي الخليج، عوض الدوخي، سعود الراشد، عبدالحميد السيد، وظهور الملحن مثل حمد الرجيب، أحمد باقر وشعراء الأغنية، ازداد الاهتمام بالإذاعة، لأنها كانت الوسيلة المتاحة بجانب الأفلام في بعض دور السينما والأندية الصغيرة.

كان الارتباط وثيقاً بالإذاعة وبخاصة إذاعة البحرين وصوت المرحوم إبراهيم كانو وأحمد يتيم، وإبداعات عتيق سعيد عبر الدراما المحلية. وامتد هذا الاهتمام بإذاعة البحرين حتى ظهور الإذاعة في الكيانات الأخرى.

فقد ظهر إلى حيز الوجود في 25/ 6 /1968 صوت آخر جلب الاهتمام واحتل في فترة زمنية قصيرة مكانة في قلوب المستمعين وكان متميزاً، وأعني إذاعة قطر. والحقيقة أن إذاعة قطر ضمت كوكبة من أبرز الأسماء من مصر، السودان، الأردن، فلسطين، سورية، وفي كل الأقسام، حتى أن الأخبار بكل فروعه كان محور الاهتمام بالنسبة للمجتمع الخليجي والعربي.

في إذاعة قطر، كان هناك عرض سائد، وهذا العرض عُرف حتى سنوات قصار مضت واختفى بظهور ما نطلق عليه تجاوزاً إذاعات FM. كان العرض أن يقدم مذيع الفترة، أو مسير الفترة، اسم مؤلف الأغنية والملحن، ثم اسم المغني أو المنشد. ولذلك كان المتلقي يعرف أسماء شعراء الأغنية بدءاً بالرعيل الأول في مصر منذ البدايات الأولى وصولاً إلى جيل السبعينات. كذلك يعي أن هذه الأغنية من تلحين الملحن المصري أو السوري أو

اللبناني أو العراقي وصولاً إلى أبناء الخليج الذين ساهموا بدور في هذا الإطار مثل عيسى جاسم، أحمد الفردان، محمد علي عبدالله، أحمد الجميري وغيرهم في البحرين، أو الموسيقار عبدالعزيز ناصر، محمد رشيد، حسن علي وغيرهم في قطر.

الأغنية لعبت دوراً في الإسهام في كل القطاعات. هذه الأغنية التي غابت وتلاشت الآن بفعل فاعل إلا ما ندر وعبر أصوات وأفكار تؤمن بقيمة الكلمة المغناة. وفي المناسبات نعود إلى الماضي لنحفزه من أجل الحاضر، ذلك أن الأغنية الآن في مجملها بلا ملامح.. فدعونا نتوقف قليلاً لنستحضر ما كان مقارنة بالحاضر.

هل هناك الآن أغنية نرددها في مناسبة عيد الميلاد؟ أعتقد أن الإجابة بالنفي.

دعونا من هذا.. هل هناك أغاني ذات ارتباط عضوي بالأفراح والمناسبات السعيدة مثل أغاني الأعراس؟ هل الجيل الجديد لديه أغانٍ تمتزج بالمفردة المحلية مثل (حنّاج ورق أو حنّاج عجين؟) أو ترنيمة فرائحية مثل ترنيمة صباح (زفوها) أو رائعة فريد الأطرش (دقوا المزاهر). من الصعب إعادة الزمن إلى الوراء، ومن الصعب أن نجد من يخلق حالة في إطار المفردة الشعبية. كان المؤلف جزءاً من واقع الإبداع، من روح الشعب ينسج مفرداته. إن أغنية (عليك سعيد) ترنم بها عدد من مطربي الخليج. وفي أي برنامج إذاعي ذي ارتباط عضوي بالافراح تتم إذاعة الأغنية.

الآن الأمر مغاير للمألوف.. فقد اختلط الحابل بالنابل. ففي محطات FM ليس المهم اسم المؤدي أو الشاعر أو الملحن والمؤلف. إنها حقوق ضائعة. فليس هناك حسيب ولا رقيب. والمأساة أننا نستورد كل ما هو سيء في هذا الإطار لأنني سمعت ذات مرة مطرباً متشدق بأن الأغنية من التراث. وقال أحدهم لا فُظّ فوه (إنها فلكلور). كنت أريد أن أصرخ بأن شاعر الأغنية والملحن والمؤدي أحياء يرزقون.. وهكذا تضيع بجرة قلم حقوق الأحياء قبل الأموات.

مع الاستعداد لقدوم الشهر الفضيل تنطلق في جميع الإذاعات العربية عبر الأغنية الخالدة وبصوت محمد عبدالمطلب (رمضان جانا) فهل نضب معين الإذاعات عن خلق أغنية أخرى تخلق انسجاماً مع المناسبة؟! وهل أغنية (وحوي يا وحوي) ماركة مسجلة؟ أما ليلة العيد، فتشدو سيدة الغناء العربي برائعتها (يالليلة العيد)، وخليجياً (يالعايدوه). فهل نضب حقاً معين الأمة وتجمدت قريحة الشعراء حتى أصبحنا نعتمد فقط على أغنيتين؟!

ذات الأمر ينطبق على أغاني الحج.. فليست هناك أغانٍ أخرى سوى الأغنية الأزلية (إلى عرفات الله). أما فيما يخص المناسبات المحلية خليجياً فهناك الأغنية الأشهر (كرانكعوه كركاعوه) و (يا النافلة يا أم الشحم واللحم). سؤال بريء: لماذا لا تطرح الإذاعات العربية أو الخليجية مسابقة يتنافس فيها الشعراء في كتابة أغانٍ ترتبط بالذاكرة بدلاً من أغاني الهجر والبعد أو أغانٍ لا تحمل المعاني

السامية؟ كان المطرب القديم في الخليج يغرف من معين لا ينضب قريحة الشعر العربي القديم، الجاهلي، الإسلامي، الأموي، العباسي، وكان فنان الصوت يعتمد على ذاكرة الأمة، حتى مطربو الستينات في الأغلب الأعم كانوا يغرفون من كنوز الشعر العربي مثلاً (شادي الخليج وأحمد الباقر قدما «كف الملام» للشاعر فهد العسكر). ولكن ماذا نقول في عصر اعتمد المطرب على ذوق الآخر؟

مازالت ذاكرة الأمة تحتفظ بالأغنية الشهيرة حول الزراعة، حتى أن إحدى الإذاعات قد اختارت الموسيقى الخاصة بالأغنية كشارة وأعني (ياصحراء المهندس جاي للمطرب سيد إسماعيل).

أما في عيد الأم فينطلق صوت فايزة أحمد ورائعة عبدالوهاب (ست الحبايب). فهل الأم لا تستحق في تاريخ الغناء سوى أغنية يتيمة تجسد كل هذه المعاني الإنسانية، وهل عجز الشاعر من المغرب إلى المشرق في كتابة أغنية تحمل كل هذا الشجن والعذوبة؟

إن خلود العديد من الأغاني سببه أنها عبرت بصدق عن المواقف التي تلامس بحق واقع الإنسان، وتجسد أفراحه وأحزانه. ولكن الآن وفي ظل مئات الإذاعات هذا الأمر شبه مفقود. أغانٍ كفقاعات الصابون لا تترك أثراً في الأذن العربية ولا تعبر عن واقع الأمة.

إن أغنية (الله أكبر فوق كيد المعتدي) خالدة حتى الآن، وأغنية «دع سمائي/ وأخي جاوز الظالمون المدى) ترنيمة تحدٍّ في وجه العدو. كم نحن في مسيس الحاجة إلى أغانٍ تنتشلنا من وجه الضياع .. أغانٍ ترسم ملامح جديدة، سواء في الطرح القومي، الاجتماعي، أغانٍ تحمل معاني سامية في إطار الحب .. لأننا مع الأسف أصبحنا نقلد الآخر في كل شيء؛ في المأكل والمشرب ، في اللباس والمعايشة.. إن عزفاً على أوتار عود عبر أنامل مبدع عربي أشجى للأذن العربية من كل سيمفونيات العالم. نحن لا نرفض شوبان وبتهوفن وباخ وغيرهم ، ولكن نبحث أيضاً عن خصوصيتنا في الأغنية، ونبحث عن أطروحات تلامس واقعنا عبر مفردات لتعيش.

في ساعات الصحو ومداعبة فلذات أكبادنا كنا نردد مع الموسيقار محمد فوزي (ماما زمانها جاية)، ومع صباح في ترنيمتها (حبيبة أمها)، والمؤسف أننا الآن لا نملك أي رصيد كي نداعب من خلاله فلذات أكبادنا... مفردات بسيطة عبر لحن شجي.

أعرف جيداً أنه من الصعوبة إعادة عقارب الساعة إلى الوراء، وأعرف جيداً أن هذا الأمر قد أصبح جزءاً من الماضي الذي ذهب ولن يعود. لأننا لا نقدم عبر إذاعاتنا في الصباح أحاديث طه حسين والعقاد، ولا نقدم في الأماسي عبر برامج الشعر والموسيقى أشعار الأخطل الصغير وأحمد شوقي، ولا نستحضر عبر الدراما نتاج عباس العقاد ونجيب محفوظ وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة، أصبح هذا الجيل لا يطرب لصوت محمد بن فارس، وضاحي بن وليد،

وأصبح الماضي في إطار الطرب مغيباً. فلا تشكل أصوات جابر جاسم، ومحمد رشيد، وإبراهيم حبيب ، وطلال مداح، وعوض الدوخي، وعباس جميل، وزهور حسين، ووديع الصافي، وعبدالكريم الكابلي، ومحمد وردي، وأسمهان، وليلى مراد، وعبدالهادي بلخياط وذكرى سوى ذكرى!!

مع الأسف .. نحن نحنّ إلى الماضي.. والمؤسف أننا نلغي من ذاكرتنا كل ما هو مرتبط بماضٍ ولّى سريعاً.

والمؤسف أننا لم نعد نندم على أي شيء. لا على الإرث الحضاري ولا على الإرث التاريخي... أصبحنا نغلف واقعنا بكل ما هو جديد، حتى وإن كان هذا الجديد مزيفاً. نلهث خلف أمر وهمي معتقدين أننا بهذا نقطع كل صلة لنا بالماضي ونزداد ارتباطاً بالحضارة الإنسانية.

ما أقسى الزمن، وما أقسى البعض عندما يحاول أن يغلف واقعنا بكل ما هو غير واقعي وحقيقي، ويجعلنا نلهث خلف وهم كاذب، أحلم... ومن حقي أن أحلم، أن يُشمّر الشاعر والملحن والمؤدي عن ساعد الجد، وأن نقدم للأذن العربية أغاني جديدة تعيش في الذاكرة.

أغاني تعبر عن الحب والأمومة ، عن الوطن والأرض، عن الفرح والشجن في آن واحد. أغانٍ عن الطفولة، وعن العيد والأرض، عن البحر والنهر والشجر...

أغاني تشكل جسراً للتواصل مع الحياة...

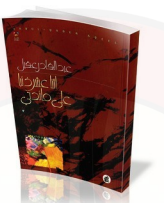
عفواً: إنها مجرد أحلام.. أليس من حقي أن أحلم بإغانٍ تغلّف واقعنا بكل ما هو جميل ورائع وإنساني.■

حسن رشيد*

* إعلامي وناقد مسرحي وأول مذيع في إذاعة قطر.

العمل الفني : (ضؤ القمر) إيغور ميتوراج ـ بولندا

النص التحتي وأعماق جبل الجليد
«اثنا عشر ذئباً على مائدتي»



[منير عتيبة *]

يخدعك عبدالقادر عقيل بكتابه صغير الحجم (اثنا عشر ذئباً على مائدتي) الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت ووزارة الإعلام بمملكة البحرين عام 2005. فالكتاب لا يتجاوز 72 صفحة من القطع المتوسط، يغريك لتنهيه في جلسة واحدة، وعنوانه الشيّق يوحي لك بقصص مغامرات ورعب مسلية، لكنك تقف قليلاً أمام العنوان فتنفتح أمامك آفاق واسعة للتأويل، ثم تقرأ الإهداء، وتقف أمام المقتطف الذي وضعه الكاتب بدون عنوان من كلمات قطب العارفين وصاحب الأسرار والمعاني الشيخ عبدالقادر الجيلاني، فتصبح الآفاق أمامك أكثر اتساعاً وعمقاً قبل أن تقرأ كلمة واحدة في قصص الكتاب ذاتها. فهذا كتاب لا يمكن أن تقرأه في جلسة واحدة، ولن تستطيع أن تكتفي بقراءته لمرة واحدة، وهذه الصفحات التي بين يديك ليست هي كل الكتاب!

* ناقد وروائي من مصر.

ينتمي كتاب عبدالقادر عقيل (اثنا عشر ذئباً على مائدتي) إلى ما أسميه بالكتاب الشفرة، فالنص الذي بين يدي القارئ هو النص الظاهر، لكن هناك نصاً آخر خفياً أو تحتياً لا تكتمل القراءة بدون العثور عليه، ولا يتم العثور على النص التحتي إلا من خلال فك شفرات النص الظاهر، هذا النص التحتي هو الركيزة والأساس الذي تم عليه بناء النص الظاهر، والتوصّل إليه هو الجهد الذي يطلبه الكاتب من قارئه ليصلا معاً إلى النص الكامل، وهو هنا يشبه المثل الشهير لجبل الجليد الذي لا تظهر إلا قمته لكن معظمه مختفٍ تحت سطح الماء. والقارئ في تعامله مع مثل هذه النصوص يخوض مغامرة، بقدر ما هي شيقة وممتعة، بقدر ما هي متعبة وغير مأمونة العواقب. وقد يكون القارئ هنا (تايتنك) غير بصيرة فتصطدم بالجزء الخفي من جبل الجليد فيتحطم عليه النصان الظاهر والتحتي معاً. وإما أن يكون قبطاناً ماهراً وغواصاً أكثر مهارة فيجد النص التحتي، أو يجد بعضه حسب قدراته واجتهاده، ليكتمل لديه نص قصصي ينتمي إلى القارئ بقدر ما ينتمي إلى الكاتب ذاته.

ويزيد عبدالقادر عقيل متعة/ صعوبة التعامل مع نصه الظاهر فيجعل من نصه التحتي ليس فقط ترجمة إشارات النص الظاهر، بل يجعل نصه الخفي هو تاريخ الإنسانية بطوله وبدوراته الحضارية المتعاقبة، وتاريخ الأديان بعمقه وتجلّياته الروحية الشفيفة، في تلاقي كل ذلك مع اليومي الملموس.

للوهلة الأولى يحيلك العنوان إلى العشاء الأخير للسيد المسيح، لكن هذه الإحالة لا تبدو بسيطة، بل تفجر إشكاليات عديدة، فقد أولم السيد المسيح لحواريّيه وليمتين، وليمة فصح اليهود وكان على مائدته اثنا عشر حوارياً، وبعد ساعات كانت وليمة العشاء الأخير وكان على المائدة أحد عشر حوارياً بعد ذهاب يهوذا ليشي به. والمشكلة في هذه الإحالة أن الناجين من الطوفان في قصة (اثنا عشر ذئباً على مائدتي) هم اثنا عشر فرداً من دون الأستاذ عيسى، وعدد مقاعد المائدة في الفيلا الغامضة في قصة (أكاد لا أشك ولا أكاد أوقن) هو اثنا عشر مقعداً. فلو كانت الإحالة إلى الوليمة الأولى، فأين المسيح؟ أين المرشد الروحي المرتبط بالسماء؟ وإذا كانت الإحالة إلى العشاء الأخير، فكيف يكون المسيح نفسه واحداً من الذئاب؟ إن الإحالة هنا ليست كاملة، لكنها ترتبط بالمغايرة. فالمائدة موجودة بمقاعدها الإثني عشر، والذئاب بعدد المقاعد موجودون، لكن المسيح/ صاحب المائدة نفسه غير موجود، إذ نزعت الروح من هذه الحياة، ولم تعد مرتبطة بالسماء، تُرك البشر لشهواتهم ورغباتهم الشريرة، فأصبح كل منهم ذئب الآخر.

إنك لن تدرك حقيقة النص التحتي هنا إذا ظللت تتعامل مع النص الظاهر بعينيك المجردتين فقط، فنصك الحقيقي يحتاج إلى عيون العقل أولاً، ثم عيون البصيرة، لترى ما لا يمكن أن تدركه عيون النظر العادية، بل إنك إذا أغلقت هذه العيون العادية بعد أن تكون قد انتهيت من استيعاب نص الكاتب الظاهر لانفتحت أمامك بشكل أفضل السبل لترى نصك التحتي الذي يخصك أنت أيها القارئ، وهذا هو المعنى المهم الذي يشير إليه الإهداء. فالإهداء إلى (روان) التي قد تكون شخصاً بالذات متعيّناً يعرفه الكاتب، وقد تكون الحقيقة المطلقة أو جنة المعرفة، في جدلية بين المتعيّن الظاهر والخفي غير الملموس، لكنه ربما يكون أكثر تحققاً (كن أعمى عن مشاهدة أحد سواها، وأصمّ عن سماع كلام غيرها، وجاهلاً عن عالم دون عالمها. يا صاحب العينين، أغمض عينيك، عن العالم، وأهل العالم كله، وافتح عينيك، عليها، وعلى جمالها المقدس) ص5.

إن اختيار الكاتب لمقطع من ثلاث صفحات من السيرة الذاتية لعبدالقادر الجيلاني لا يضع له عنواناً، وكأنه يريد من القارئ أن يضع هو العنوان الذي يريده، لأن هذا العنوان سيكون أول علامات الطريق إلى نص القارئ التحتي. لم يكن اختيار هذا النص عشوائياً، إنه مجاهدات ومعاناة الجيلاني مع نفسه ومع الناس للوصول إلى الحقيقة. فالحياة بالنسبة للمتصوِّف أوهام ظاهرة ورسوم غير حقيقية، والحقيقة هي علم الباطن الذي لا يصل إليه المرء إلا بكشف من الله، لكن هذا الكشف لا يتحقق مجاناً، إنه يحتاج إلى جهد قد تتفتت دونه الجبال الرواسي. يقول الجيلاني: (قاسيت الأهوال في بدايتي، فما تركت هولاً إلا ركبته... وطرقتني الأهوال حتى حسبوا أنني مت، وجاؤوا بالكفن، وجعلوني على المغتسل. ثم سُرّي عني وقمت... ثم بعد ذلك طرقتني الأهوال، فكنت أتمنى من يكشفها لي... ثم عرفته بعد، وكشف لي جميع ما كان يشكل عليّ... كنت أُؤمر وأُنهى في النوم واليقظة، وكان يغلب عليّ الكلام، ويزدحم في قلبي إن لم أتكلم به، حتى أكاد أختنق ولا أقدر أسكت) ص7و8. ثم يخلص من رحلته إلى نتيجة (أتمنى أن أكون في الصحاري والبراري كما كنت في الأول، لا أرى الخلق ولا يروني) ص9. ففي صحبة الخلق بُعد عن إدراك الحق، والخلق ذئاب بعضهم بعضاً، وفي الوحدة والخلاء يجد الإنسان نصه الحقيقي ويكتشف ما يخصه مما هو مطمور تحت ركام الظاهر.

تتكون المجموعة القصصية من قصتين منفصلتين، لكن بينهما وشائج كثيرة تجعل الكاتب محقاً في نشرهما معاً، فبعض معاني إحداهما تصل إليها عن طريق قراءة القصة الأخرى، كما أن قراءتهما معاً تمنح القارئ معنىً كليا لا يجده بقراءة قصة منهما دون الأخرى، أو من دون الربط بينهما.

الذئاب والدورات الحضارية

القصة الأولى (اثنا عشر ذئباً على مائدتي) وحدوتة القصة بسيطة للغاية، رحلة مدرسية إلى منطقة خلاء بين الجبال، يقود الرحلة الأستاذ عيسى ومعه أربعون طالباً، ينصبون خيمتهم بين الجبال. هذا هو الجزء الأكيد والواضح من القصة، أما باقي القصة فيفسره عنوان القصة الثانية في المجموعة (أكاد لا أشك ولا أكاد أوقن). فالقارئ لا يعرف هل تحدث هذه الأحداث فعلاً أم أنها أحلام يقظة أم هلوسة. ويستخدم الكاتب تقنيات عديدة ليجعل القارئ في هذه الحالة البين بين، بين الشك وبين اليقين، أهمها التكرار والحلم داخل الحلم.

يقدم الكاتب إشارات قوية إلى القصة القديمة، فاسم القائد الفعلي والروحي للرحلة هو (عيسى)، وهو ولد بفلسطين وبيت لحم، وصفاته تجعله إنساناً نبيلاً ومحبوباً للغاية، وهدف الرحلة التي يقود فيها الطلاب هو الكشف والمعرفة.

ويطرح الكاتب أرقاماً مهمة ذات معانٍ خاصة، فعدد الطلاب أربعون، سن النبوة من ناحية، وعدد اللصوص الذين يقابلهم علي بابا في ألف ليلة وليلة من ناحية أخرى. فهو رقم مهم في الوجدان الديني والمخيال الشعبي معاً. ورقم اثنا عشر الذي هو عنوان القصة، وهو عدد من لجأوا إلى الكهف ونجوا من الطوفان فيها، وهو العدد الذي وضحنا علاقته بالعشاء الأخير، وستتضح علاقته في القصة الثانية بقوم موسى الذين تفجرت لهم الأعين اثنتا عشرة عيناً.

القصة تدور في زمن السبعينات، حيث يشير السارد إلى أن الطلاب يغنون (أغنية عبد الحليم حافظ الجديدة زي الهوا) وهذه الأغنية غناها عبد الحليم سنة 1970، فتاريخ حدوث القصة يبتعد عن تاريخ نشرها خمسة وثلاثين

عاماً، ليمهّد القارئ نفسياً أن هذا تاريخ قديم، وأنه زمن السبعينات العجيب الذي يمكن أن يحدث فيه أي شيء، والأغنية نفسها التي تحدد الزمن فيها بعض العجائبية (ماسك الهوا بإيديه.. زي الهوا يا حبيبي).

تتراوح القصة بين السرد الواقعي في بدايتها، والسرد العجائبي فيما بعد ذلك، بداية من تغير أحوال الطقس أثناء نصب الخيمة.

يمهّد الكاتب للأحداث العجائبية بتعريف واقعي بالأشخاص الفاعلين في قصته، بدأ بالأستاذ عيسى، ثم السارد نفسه الذي لم نعرف اسمه، مثله مثل سارد القصة الثانية الذي لم نعرف اسمه أيضاً، فيفتح أبواب الاحتمالات أن يكون هو الكاتب ذاته أو هو القارئ نفسه، ومصطفي الفتى الجاد القيادي، وأحمد خليل المتشبّه بالبنات في دهن وجهه بالأحمر ويرقص مثلهن، وموسى فرج صاحب الكبسولات الأربعة العجيبة وصورة الحسناء عارية الصدر.

موسى فرج يخبر السارد ومصطفى أن الكبسولات الصغيرة صفراء اللون التي معه تأخذ من يتناولها إلى عالم الحلم فيجد نفسه مع الفتاة الحسناء عارية الصدر التي بالصورة، ولا يشير السارد إلى أنه تناول أياً من هذه الحبوب، لكنه بالتأكيد أخذ يتناولها حبة وراء أخرى كما يؤكد تطور القصة.

لقد تغير الطقس بشكل مفاجئ وهم ينصبون الخيمة كما أمرهم الأستاذ عيسى، مطر غزير وبرق ورعود كأنه طوفان نوح، يأمرهم الأستاذ عيسى باللجوء إلى الكهف في الجبل، يتدافعون إلى الكهف، فيسقط الأستاذ عيسى على وجهه في الطين ولا ينقذه أحد، ولا ينجو سوى اثنا عشر طالباً، يبقون وحدهم بدون مرشدهم فيتحولون فوراً إلى ذئاب، يقتل السارد ومصطفى موسى فرج ويدعوان المجموعة للتطهر بالدم في طقس بدائي يقطّعون موسى في نهايته ويأكلونه.

يمثل هذا الحلم الكبير، الذي يتكرر بعد أخذ كل كبسولة من الكبسولات الثلاث الأولى من لحظة نصب الخيمة، داخل هذا الحلم الكبير الذي يمثل عودة الإنسان إلى العصر البدائي، يحلم السارد بأنه يعذب عذابات شديدة نيابة عن الجنس البشري كله، لكنه يستمر في الحياة برغم كل الأشياء الشنيعة التي يتعرض لها، فتضطر الحياة ممثلة في التنين الذي كان يعذبه أن تهبه الحضارة. يصحو السارد من الحلم الذي داخل الحلم الكبير، يخرج من الكهف ليستكشف سر الصوت شديد الإزعاج الذي يسمعونه، يخرج في رحلة هي خليط من خروج موسى للقاء ربه والعودة بالألواح المقدسة، ورحلة المعراج في السماوات السبع، ثم يعود إلى الكهف فلا يجد أحداً، ولكنه يحلم حلم يقظة بداخل الحلم الكبير، في إشارة إلى الرسوم الوهمية على جدران كهف أفلاطون، فيجد حسناء صورة موسى فرج وقد أصبحت حواء الأولى التي تريد منه أن يمتلك معها الجنة، بشرط أن يتخلص من الأفعى والطائر العملاق وشيطانة القفار، وعندما يرفض، تأمر مخلوقات تابعة لها ذات أشكال غريبة بتعذيبه، يشتد به العذاب فيستيقظ ليجد نفسه في الأوتوبيس الذي لم يزل في طريقه.

في هذا الحلم الكبير، والحلمين بداخله، يمر السارد/ الإنسان بدورتين من دورات الحضارة الإنسانية، عصر الإنسان البدائي الهمجي، وعصر الأديان.

عندما يأمر الأستاذ عيسى طلابه بنصب الخيمة، يحاول السارد إقناعه بأن البقاء في هذ المكان خطر، لكنه لا يبالي به، فتتكرر مقدمات الحلم الكبير مرة ثانية، وبداخله يرى السارد حلماً هو لقاء وحي السماء النوراني مع السارد، والذي يطلب منه أن يَهدي البشر ويخلصهم من أحمالهم

الثقيلة، لكن الشيطان يتبعه اثنا عشر ذئباً يثقب جنب الملاك برمح برأسين، فيستيقظ السارد.

يتكرر الحلم الكبير مرة ثالثة بنفس مقدماته، لكن الناجين يظلون في الكهف من دون مخلّص، والمطر الطوفان لا ينقطع. إنه فقدان الأمل في المرحلة الحضارية الثالثة/ العصر الحديث بعد أن فقد الإنسان إنسانيته على مدار تاريخه، هذا الحلم الكبير/تاريخ الإنسانية والأحلام التي داخل الحلم/الدورات الحضارية المتعاقبة تترك الباب مفتوحاً على تأويلات متناقضة، لقد تكرر الحلم ثلاث مرات في حين كان لدى موسى فرج أربع كبسولات. فهل الكبسولة الرابعة بها الأمل المفقود، أم أن الكبسولة نفسها فُقدت لسبب أو آخر، فلا أمل على الإطلاق؟!

حالة البين بين

(أكاد لا أشك ولا أكاد أوقن) هي القصة الثانية، نصف اسمها الأول يمكن أن يعني وكأني على يقين، والنصف الثاني وكأني أشك، وكأن الحالة التي بين الحدين هي تفسير حالة السارد في القصة الأولى.

تتكون القصة من ثلاثة مقاطع مرقمة، المقطع رقم (1) هو حلم يعيد إنتاج عثور فرعون وزوجته على موسى الطفل في صندوق بالنهر، الطفل الذي يرتعب منه فرعون ومن قومه الذين تفجرت لهم اثنتا عشرة عيناً، فهم بالنسبة لفرعون اثنا عشر ذئباً، يهرب في مشاهد بها الكثير من أشكال المعابد والطقوس الفرعونية ليجد على المذبح طفلاً برأس عجل وجسد طفل، يخاف منه ولا ينقذه.

المقطع رقم (2) واقعي جداً ويعتبر تمهيداً للمقطع رقم (3) أطول المقاطع الذي به كل الحكاية، فابن السارد يسأله عمن معه في الصورة، وهو يتذكر أن من بالصورة هو صديقه القديم ذو الضحكة المجلجلة محمد العامر.

في المقطع رقم (3) يحدثنا السارد عن البيت القديم الذي دهس صاحبه ابنه ذا السنوات الأربع بالسيارة، حيث كان الطفل يختبئ خلف إطارات السيارة، يصاب الأب بالجنون، يُهدم البيت وتُبنى مكانه فيلا فخمة من دورين يسكنها أناس جدد. السارد في السادسة عشرة من عمره، زمن الأحداث هو السبعينات، نفس زمن أحداث القصة الأولى، يسكن الفيلا شاب جميل جداً ومهذب وأخته جميلة ومتحررة، يدعو الشاب السارد ومحمد العامر لزيارتهما في الفيلا فيحقق أمنية السارد بالتعامل مع الفتاة عن قرب، والد الفتى والفتاة يبدو وكأنه تمثال من جليد ووالدتهما عدائية تجاه السارد. السارد من مواليد برج الجوزاء، يكتب القصص، يهديه الشاب رواية (البومة العمياء) لصادق هدايت هدية من الوالد، وكأن عنوان الرواية إشارة إلى حالة العمى النفسي التي يعيشها السارد، فلا يرى الشر الكامن خلف الفتى والفتاة الجميلين، يدعو الفتى السارد إلى السينما، لا تحب الفتاة أن تكمل الفيلم، فيوصلها السارد إلى منزلها، ولا يستطيع انتهاز الفرصة لمصارحتها بمشاعره، بل يتظاهر أمامها أنه يدخن فتغضب منه، يحلم الفتى بامرأة حبلى على رأسها تاج من اثني عشر نجماً، وكأن الرقم يطارده كما طارد سارد القصة الأولى، يلاحظ محمد العامر أن ستائر نافذة الفيلا يدفعها الهواء للخارج وليس للداخل، فلا يعير السارد تلك الظاهرة الغريبة انتباهاً.

يخترع الفتى لعبة الملك للتسلية (وهي لعبة يلعبها أربعة لاعبين، كل منهم يرمي علبة كبريت صغيرة عليها صورة مزهرية خضراء، فإن وقعت العلبة على أعلى الصورة يصبح اللاعب ملكاً، وإن وقعت على طرف الصورة يصبح وزيراً، وعلى يسار الصورة يصبح شرطياً، وإن وقعت أسفل الصورة يصبح اللاعب مجرماً عليه أن ينفذ أوامر الملك دون تردد

أو رفض) ص59. تدخل اللعبة مرحلة خطيرة بطلب الفتاة من أخيها أن يحرق بيت عجوز فقير اسمه مبارك فيحرقه، يفكر السارد في التوقف عن اللعبة وقطع علاقته بهما، لكنه لا يستطيع. في اللعبة يطلب الفتى من السارد أن يقول لصفية القبيحة أحبك، لكنه لا يستطيع لأنها طيبة جداً ولا يريد أن يجرحها، فيسامحه الفتى/الملك لمخالفته الأوامر هذه المرة، لكن الفتاة تغضب منه عندما يقول لها بعناد: (نعم، لم يسبق لي أن قلت لفتاة إنني أحبها، لأنه ليست هناك فتاة في العالم تستحق أن أحبها) ص68. محمد العامر يتنبأ بموته ويموت في اليوم التالي في حادث تصادم. فيقرر السارد الابتعاد عن الفتى والفتاة ولعبتهما الملعونة نهائياً (رأيت صفية واقفة أمامي مبللة تماماً. كانت تبدو في المطر قبيحة بشكل رائع. قالت لي وهي تشدني من ذراعي: "قم أيها الفتى الطيب، مكانك ليس هنا". قمت وقد قررت أن أضع حداً لكل شيء، وآليت على نفسي أن أبدأ حياتي من جديد). إن هذا القرار بالضبط هو ما يجب أن يفعله أبطال القصة الأولى ليغيروا مصيرهم بالتخلص من حياة عدم الفهم، حياة البين بين على طرفي الحبل المشدود؛ الشك غير الكامل واليقين غير النهائي، والذئاب الذين يتردد ذكرهم في القصة الثانية أكثر من القصة الأولى هم الرابط الأساسي بين القصتين، هم الشر المطلق، لذا على أبطال القصتين تنفيذ القرار الذي توصل إليه بطل القصة الثانية للتخلص منهم.

يلعب الكاتب بأسماء الأبطال في القصص لعبة ممتعة، فإذا كانت غالبية القصة الأولى حلمية أو كابوسية بمعنى أدق، فإن الكاتب يعين الأشخاص بأسمائهم، لكن القصة الثانية التي يغلب عليها السرد الواقعي لا تقدم سوى اسم صفية والعجوز مبارك ومحمد العامر، أما الأبطال فيقدَّمون بصفاتهم ليكونوا نماذج مطلقة، وهو عكس المتوقع، إذ إن المظنون أن القصة الحلمية الضبابية لا تكون فيها تحديدات للأشخاص والعكس بالعكس، لكن هذا بالذات هو ما يربط بين القصتين ويجعل من كل منهما امتداداً للأخرى، لأن كلاً منهما تتحدث عن نفس حالات الضياع واللا يقين والوقوع في براثن اللا إنسانية، فتجد التحديد والتعيين وسط الضباب الحلمي، وتجدد غير المحدد وسط شديد التحديد. وإن كان الكاتب يتماهى مع السارد في القصة الثانية فكأنه يشير إلى أن الجميع معاً في تلك البوتقة الجهنمية بما فيهم الكاتب والقارئ أيضاً، وليس أشخاص القصص فقط، فيضمن توريط القارئ في النص بشكل تام.

ويعد لجوء الكاتب في القصة الثانية إلى السرد الواقعي وإلى الإسهاب في تفاصيل وصفية لا تدفع أحداث القصة للأمام بقدر ما توقفها وتثبت لحظتها الحكائية، حلاً تقنياً يقترحه الكاتب باعتبار هذه الأشياء الموصوفة هي الشيء الوحيد الملموس الذي يمكن التيقن منه وسط كل هذه الفوضى العبثية من اللا يقين وغير المفهوم من الأفكار والمشاعر والصور والأحلام المختلطة المبهمة.

لقد وجدت نصي التحتي في تعاقب الدورات الحضارية هبوطاً بمستوى إنسانية الإنسان الذي بدأ بالغاب والهمجية ويعود إليها، وإن تغيرت الأزياء والصيغ، ووجدت نصي التحتي في التماهي مع القصص الكبرى المؤسِسة في الديانات السماوية... لكنك أنت/ صديقي القارئ تستطيع أن تجد نصاً آخر، فشفرات كتاب عبدالقادر عقيل (اثنا عشر ذئباً على مائدتي) قزحية الألوان بحيث يستطيع كل منا أن يتماسّ مع اللون الذي يناسبه ليفك به الشفرة حسبما يفهمها. ■

وجوه لفعليْ القراءة والكتابة

[منذر عيّاشي *]

نريد أن نقدِّم، في هذا التمهيد الموجز، وجهات نظر، ليست هي الوحيدة قطعاً، ولكن نراها إن وسعت وعممت، فقد ترقى إلى مراتب الأطروحات النظرية.

والغاية من طرحها أننا نريدها أن تكون مفتتحاً لتعددية، تستدعي نظريات مختلفة، منسجمة وغير منسجمة، متآلفة وغير متآلفة، ولكنها تشترك كلها في سبر هذا النشاط الإنساني الهائل، ونعني به: القراءة والكتابة.

---

* ناقد وأكاديمي من سوريا .

* العمل الفني: خلود يوسف القصيبي - البحرين.

1 – القراءة والكتابة بين الدياكروني والسانكروني

سنقدم وجهة النظر هذه من خلال نقطتين:

أ– لا توجد قراءة أولى كما لا توجد كتابة أولى، فالقراءة هي دائماً قراءة ثانية، والكتابة كذلك هي دائماً كتابة ثانية. وهما بسبب هذا، يعدان فعلين مركبين: فعل سابق وفعل لاحق. ولتفكيك هذا المنظور تحليلاً، يمكن النظر إليهما من زاويتين زمنيتين: دياكرونية وسانكرونية. أما الأولى، فزمانية تعاقبية. ولعلها قد دشنت لحظة بدايتها في عمق التاريخ المجهول للخلق الإنساني، ورافقت تطوره عبر الأزمنة. ومن هنا، فإننا نفهم لماذا كانت زمانية وتطورية وتاريخية. وأما الثانية، فآنية. وهي تمثل نشاط الإنسان في اللحظة الراهنة، أي بوصفها لحظة آنية مستقلة، لا تعنيها الأزمنة السابقة ولا اللاحقة عليها في شيء. ولأنها كذلك، فهي تتموضع في الآن.

ونظراً لهذا، يمكن أن نضع ملاحظتين:

الأولى – يتميز الزمن التعاقبي بكونه يمثل الحمولة الثقافية لتاريخ القراءة والكتابة. وهو لأنه كذلك فإنه يترسخ في الإنسان كفاءة للقراءة والكتابة وترقى في رسوخها إلى مرتبة القوانين النافذة والمهيمنة، أو ترقى إلى مرتبة الأنساق الحاكمة والمسيطرة.

الثانية – يتميز الزمن الآني بكونه يمثل الحمولة الثقافية لحاضر القراءة والكتابة. وهو لأنه كذلك، فإنه يسجل للإنسان أداء للقراءة والكتابة، مستقلاً من حيث الزمن، ويرقى إلى مرتبة الإنتاج المولّد عن القوانين والأنساق، الحاكمة والمسيطرة.

وهكذا نرى أن تاريخ القراءة والكتابة، يمثل الكفاءة (كما يمثل افتراضاً القراءة والكتابة الأولى)، في حين أن آنية القراءة والكتابة تمثل الأداء (كما تمثل حقيقةً القراءة والكتابة الثانية). ألا وإن تداخل الكفاءة والأداء هو المعول عليه في كل إنتاج نصي.

ب– لقد مر الإنسان بمرحلتين:

الأولى – وهي مرحلة الإنسان السيميائي (العلاماتي والإشاري). وكان الإنسان في هذه المرحلة يستخدم العلامة أو الإشارة الطبيعية والصناعية لا ليقولها، ولكن ليقول بها شيئاً غيرها. ولقد ظلت هذه المرحلة ترافقه ولا تزال، مع ما شهدته وما عرفته من امتداد واتساع.

الثانية – وهي مرحلة الإنسان اللساني. ولقد استخدم الإنسان في هذه المرحلة الصوت، فالكلمة، فالجملة، فالنص والخطاب. وما يميزه أيضاً في هذه المرحلة أنه استخدم اللسان استخداماً سيميائياً، فكان الصوت علامة، وكانت الكلمة علامة، وكانت الجملة علامة، وكان النص علامة، ولكن الاستعمال المعقد، اقتضى في بنائه أن يكون له نظام به يقوم.

وإذا كانت المرحلة الأولى، بنظامها السيميائي، تمثل العمق التاريخي لنشاطه قراءة وكتابة، فإن المرحلة الثانية بنظامها اللساني، تمثل الوضع الآني لنشاطه قراءة وكتابة. وإذا فكّكنا نشاط الإنسان، لغرض منهجي، ورددناه إلى هاتين المرحلتين بغية امتحان تطوره العقلاني الذي يعلو به على التجريب ويفارقه، فإننا نستطيع أن نقول: إن الإنسان في راهنه يمثل ويتمثل المرحلتين معاً. فهو كائن سيميائي، وهو كائن لساني. ولذا نراه قادراً أن يستعمل اللسان علامة سيميائية، كما نراه قادراً أن يستعمل العلامة صوتاً لسانياً. ولأنه كذلك، فإن القراءة والكتابة عنده، صارتا صورة ليس لحدث تجريبي فقط، ولكن صورة لحدث عقلاني، يقول به ما كان، وما هو كائن، ويتجاوز تنبؤاً، وتصوراً، وتخيلاً إلى ما سيكون.

2 ــ فعلا القراءة والكتابة

ليست وجهة النظر السابقة هي الوحيدة في هذا الموضوع. فإذا خرجنا من المنظور التقني للقراءة والكتابة، فبإمكاننا، من منظور آخر، أن نمضي بحثاً عما تفعله القراءة في الكتابة، وما تفعله الكتابة في القراءة. كما نستطيع أن نطرح أسئلة بخصوص حاجتنا، بوصفنا كائنات حية، لممارسة هذا الضرب من الأفعال: القراءة والكتابة.

نستطيع، بداية وعلى صعيد نظري، أن نقول: إن كل مخلوق، والإنسان من جملة المخلوقات، خُلِقَ لكي يَرى، كما خُلق لكي يُرى (كل بطريقته وهدفه وإنجازاً لمبتغاه). ولقد يعني هذا أن الذي يَرى إنما يمارس فعل القراءة فيما يُرى. ولذا، فهو يمثل أثراً مسجلاً يقرأ فيه الذي يَرى. وكذلك، فإن الذي يُرى، يطلق نداءَ استدعاء وجذب للذي يَرى لكي يترك فيه مما يكون أثراً مرئياً يُستدل به على ما يُرى. وهكذا، فثمة أدوار متبادلة في سيرورة هذين الفعلين بين الذي يَرى والذي يُرى، أو بين الذي يكون فاعلاً رائياً تارة، وبين الذي يكون موضوعاً مرئياً تارة أخرى. وبهذا نستطيع، على صعيد الرؤية، أن نؤكد أن الذي يَرى يُرى، وأن الفاعلية تنتقل بالتناوب، وأيضاً بالآنية نفسها، بين الذي يَرى والذي يُرى، حتى لكأنهما وحدة وجود لا يصح أن تكون إلا بتلازم طرفيها معاً.

3 ــ تعاكس فعلي القراءة والكتابة

يمكن لفعلي القراءة والكتابة أن يتعاكسا في أدوارهما الوظيفية، أو أن يتداخلا تعاوناً أو اندماجاً. وما كان لهذا أن يكون إلا لأنه يمكن للقراءة أن تغدو فعلاً كتابياً وتحمل في نهاياتها القصوى منتجاً كتابياً. كما يمكن للكتابة أن تغدو فعلاً قرائياً وتحمل في نهاياتها القصوى منتجاً قرائياً.

وإذا كان هذا الأمر، في صورته هذه، يبدو نقيض ما يجب أن تكون عليه الأشياء في استقلالها، وانفصالها، وحدودها التي ترسم هوياتها، ومعكوس ما استقر عليه منطق الوجود في الأذهان والأعيان، فذلك لأن فعلي القراءة والكتابة متداخلان إلى حد يصعب معه الفصل بينهما. فالقارئ يكتب ما يُقرأ، والكاتب يقرأ ما يُكتب، والفعلان ينتميان إلى رحم واحد يلد منه هذا الفعل وذاك.

ولقد نستطيع أن نضيف استناداً إلى هذه الأطروحة واتساقاً معها، فنقول: إنه إذا كان القارئ متعدداً في منجزه الكتابي، فلأنه قد يكون كاتباً حقيقياً، بالمعنى المهني لهذه الكلمة، ويمارس فعل الكتابة على نحو احترافي. ولكن، من جهة أخرى، قد يكون القارئ كاتباً يمارس الكتابة على نحو افتراضي. وإننا لنجد، في هذه الحالة، أن فعله الكتابي يتخذ من الأذهان مسكناً دون الأعيان. ولقد نستطيع أن نطلق عليه، بالنظر إلى حقيقة هذا الفعل ونشاطه، مسمى الكاتب الافتراضي. وأما ثالثاً وأخيراً، فقد يكون القارئ كاتباً يمارس فعل الكتابة من خلال القراءة نفسها. فهو يبني حيز القراءة ويضع فيه فهمه الخاص، وليس الفهم الذي تقوله الكتابة في نصوصها، أو إنه قد يستلُّ من حيز القراءة الذي يقوم فيه إيحاء متعدداً بكتابة نصوص متعددة أخرى، يولدها حيز القراءة الذي يقوم فيه، وفيه يبني فهمه الخاص.

4 ــ تعددية الإنجاز بين القارئ والكاتب

إذا كان القارئ متعدداً في حضوره وجوداً وفي منجزه كتابة، فإن الكاتب متعدد هو الآخر، في حضوره وجوداً وفي منجزه قراءة. ولقد نصل، جراء هذا النظر، إلى خلاصة من ثلاث نقاط تتعلق بأنطولوجيا التكوين لكل من الكاتب والقارئ:

1 – إن كل كاتب هو قارئ بالضرورة، ولكنه، وهذا يكوّن فارقاً، يمارس القراءة على نحو مهني. وهو حين يفعل

ذلك، فإنه يحقق في قراءته صورة القارئ النمطي.

2 – إن كل قارئ هو كاتب يمارس القراءة على نحو تجريبي. وبهذا، فإن الكتابة تمثل حيز ممارسته القرائية. وهو إذ يفعل ذلك، فإنـه يحـقق في المكتوب صورة القارئ المثالي.

3 – قد يعمد القارئ والكاتب الحقيقيان إلى ابتداع قارئ وكاتب غير حقيقيين، ويضمانهما إلى بعضهما لكي يخلقا منهما كينونة افتراضية. وهما إذ يفعلان ذلك، فلكي ينسجا بهذه الكينونة ومن خلالها أخيلة وممكنات صورية ومفاهيمية، تساهم على نحو إبداعي في خلق كينونات إنسانية ومفهومية على غير مثال في تكوينها، كما هي هذه الكينونة الافتراضية على غير مثال في تكوينها.

ألا وإن أمراً كهذا، ليجعل القراءة مفتاحاً لكشوف كثيرة تسجلها الكتابة، كما يجعل الكتابة مفتاحاً لكشوف كثيرة ترفع القراءة عنها ستار خبئها. ونلاحظ أن هذا يعطي لهذين الفعلين (فعل القراءة وفعل الكتابة) ممكناً إنجازياً غير محدود.

5 ـ أفعال القراءة وأفعال الكتابة

كما قدمنا وجهات نظر مختلفة في محطات سابقة، فسنعمل هنا على إشاعة وجهات نظر أخرى وفي محطات قادمة. وبقول آخر، سنستمر في مسار الاختلاف، لأن هذا أيضاً هو منهجنا. ولأننا هكذا، فنريد هنا أن نقف على فعلي القراءة والكتابة منفصلين، وليس كما دأبنا على فعله سابقاً.

ـ أفعال القراءة

ليست القراءة فعلاً واحداً، وليست هي فعلاً معلقاً في الهواء. إنها بالأحرى تعامل مع النص وحلول فيه. ولما كانت هي كذلك، فقد كانت بناء للذاكرة ضد النسيان، ومناصَرَةً للكتابة ضد الشفاهية، واستمراراً في البقاء ضد الزوال.

وإذا تتمثل القراءة على هذه الصورة، فإنها تأخذ في تعاملها مع النص وحضورها فيه، مسارات ثلاثة، أو تكون ثلاثة أفعال في فعل واحد:

أ – إنها فعل سابق في وجود على وجود النص.

ب– وهي أيضاً وجود متزامن في لحظة وجوده مع لحظة وجود النص وميلاده

ج– وهي، أخيراً، وجود لاحق في وجوده لوجود النص ومستمر بعده.

فكيف يكون هذا؟ وماذا يعني؟

* – إذا وقفنا على المسار الأول، فسنرى أن القراءة إذا كانت وجوداً سابقاً على وجود النص، فلأنها تقوم في نصوص أخرى سابقة عليه، وهي نصوص الثقافة أو الحضارة التي تنتمي إليها، وربما هي تنتمي أيضاً إلى نصوص الثقافات والحضارات الإنسانية عموماً. ولقد يعطيها هذا الأمر الأسبقية في الوجود على وجود أي نص تتعامل معه الآنية التي تكون فيها.

* – وإذا وقفنا على المسار الثاني، فسنرى أن القراءة إذا كانت وجوداً متزامناً في وجودها مع لحظة وجود النص وميلاده، فلأن النص لا يأتي من عدم. ولقد يعني هذا أنه كائن، من حيث الجوهر، قبل أن يكون. فهو نطفة أمشاج غير مخلقة، وإنه ليكون على هيئة "ممكن الوجود" مما تحمله القراءة في رحمها. فإذا صادف قارئاً كاتباً تنزّل إلى الوجود نصاً. وإذا لم يصادف، وصادف قارئاً فقط، فإنه يظل «ممكن الوجود»، ويكون له أثر في تعامل القراءة مع النصوص حال إنشائها للفهم. ألا وإن كل نص، في لحظة تكوينه، يكون متزامناً مع كل القراءات السابقة عليه ومرافقاً لها. ومن غير هذا محال أن يكون. وبهذا تكون القراءة، بالنسبة إليه، فعل تكوين، وتكون الكتابة فعل توليد.

* – وإذا وقفنا على المسار الثالث، فسنرى أن القراءة وجود لاحق في وجوده لوجود النص. وذلك لأن القراءة مسار وصيرورة. فلا هي تنتهي في مسارها، ولا هي تتوقف في تغيّر مصائرها. ألا ولإنها كل يوم هي في شأن. ولذا، فإن إسهام، الإبداع فيها، لا يقل عن إسهام الكاتب في الإبداع، بل قد تكون هي عين إسهام الكاتب في إبداعه. ولقد نقول، بسبب هذا إنهما شريكان في فعل واحد.

– أفعال الكتابة:

يتضمن، عادة، كل فعل كتابي نداءً مضمراً إلى الآخرين (الجمهور والقراء)، مفاده: أفصحوا عن إعجابكم بي. وإن بارت ليقول: «إن ما نرغب به هو رغبة القارئ التي كانت لدى المؤلف عندما كان يكتب. وإننا لنرغب بعبارة «أحبوني» الموجودة في كل كتابة».

إذا كان فعل الكتابة يتضمن هذا النداء، فإنه يضع على نفسه شروطاً استراتيجية، يضمن بها استجابة الجمهور. ومن هذه الشروط:

1 – أن يجعل النص يقدم نفسه بوصفه بنية مفتوحة ـ تستدعي القارئ وتسمح له بفض بكارته وتذوق عُسَيْلته.

2 – أن يوهم القارئ بتسامحه. فيتغاضى عن خياناته المتعددة والمتكررة، ويأذن له ألا يتخذ المعنى الواحد فيه عشيراً وخلاً وسكناً، وإنما يدعه يتردد على عدد من المعاني كما يتردد العاشق على صويحباته، يرادوها ويغشاها، وهو إلى ذلك يتطلع شهوة إلى غيرها.

3 – أن يجعل الحسن فيه صيرورة لغوية، وليس صورة يثبتها التشبيه والاستعارة، ويسكنها الخيال الكسيح والمخصي للبلاغة.

4 – أن يفسح المجال واسعاً أمام القارئ فلا يحاسبه بمنطق الصواب والخطأ في قراءته، وإنما بمنطق أن ما يراه القارئ صواباً فهو الصواب، وما يراه خطأ فهو لخطأ. وأن يميل إليه كل الميل، حتى إذا ظن أنه صار للنص سيداً، طواه النص وأخضعه، ومارس فيه نداء يتجاوزه إلى قارئ آخر، شهوته إليه موَّارة، فيتعد الصواب بعد انفراد.

5 – وأن يدع القارئ حراً في قراءه. فما يراه القارئ في المكتوب شعراً، فإنه يكون كذلك، وما يراه نثراً، فإنه يكون كذلك، وليس على فعل الكتابة أن يقرر جنسه على القارئ سلفاً وأن يفرضه عليه فرضاً. فالقارئ حر دائماً، ثم إن من دلائل نجاح فعل الكتابة نجاح استراتيجيته في تكوين النص، وفي إعطائه من الخصائص ما يمكن للقارئ أن يرى فيه ما يشاء أو أن لا يرى فيه ما يشاء.

6 – القراءة والكتابة: الكفاءة والأداء

حين يمسك الكاتب قلمه، ويخط الأحرف الأولى من عمله، يخالطه الظن بأنه حر فلوت، وأنه يستطيع أن يقول ما يريد أن يقول بالطريقة التي يريد. وكذلك، فإن القارئ حين يمسك بالكاتب، فإنه قد يظن الكاتب نفسه، ويرى أنه حر فلوت، يقرأ في الكاتب ما يريد، وبالطريقة التي يريد.

ولقد يبدو هذا الأمر في ظاهره صحيحاً، لأن الكاتب، في مكتوبه، فعال لما يريد، ولأن القارئ لا يقل عنه، إن لم يتجاوزه، رتبة وفرادة وفعَّالية. وما كان لهذا الظن أن يقوم لولا أنهما معاً مسوقان بفعل واحد، وهو فعل الحرية. ولعل هذا ما يجعلنا نقول إن الكتابة وعد بالحرية، وإن القراءة وعد آخر بالحرية أيضاً.

ولما كان الأمر كذلك في صورته الظاهرة، فإن الكتابة تعد على هذا الصعيد، مبدأً من مبادئ الحرية، كما تعد القراءة هي الأخرى، وعلى الصعيد نفسه، مبدأً من مبادئ الحرية أيضاً.

ولكن ما قيمة هذه الأطروحة، وهل هي تصمد أمام

الأسئلة؟ ومن هنا نجدنا، مدفوعين لكي نسأل: إذا كان هذا الفعلان يمثلان وعداً بالحرية، فإنه وعد ربما يصدق أكثر ما يصدق على الموقف والإيديولوجيا، وذلك لأنه يخلق صراعات ضرورية، تتأكد بها حرية الإنسان، ولكن هل هو يصدق على صعد أخرى، وإن بدت خالية من الإيديولوجيا؟ وهل كل كتابة وقراءة هي وعد مطلق بحرية مطلقة؟ وإذا تجاوزنا السؤال عن الوعد وعن الإيديولوجيا، ألا توجد أنساق أخرى غير الإيديولوجيا، تحكم الكتابة والقراءة حكم وجود، باطناً وفي اللا وعي، وسابقة في وجودها على وجود كل نسق مفكر فيه مثل المواقف والإيديولوجيا؟ ثم ماذا لو أن الكتابة، كانت في جانبها الخفي قيداً، وكانت القراءة مثلها قيداً آخر، أفلا نكون هنا إزاء نقيض يصعب فهمه بين ظاهر وباطن، ومرئي وخفي، ومعلن عنه ومسكوت عنه؟

ما يمكن قوله بداية وليس إجابة، إن الإنسان سواء كان في بعده التاريخي التعاقبي، أم كان في بعده الزمني الآني، وسواء كان في مرحلته السيميائية، أم كان في مرحلته اللسانية، فإنه حين يقبل على القراءة والكتابة، فإنه يُقبل بكليته التاريخية والآنية، والسيميائية واللسانية. بيد أن هذا الإقبال، وهذا أمر بالغ الأهمية، لا يكون فوضى، يقوم خبط عشواء كيفما شاء واتفق، كما الصحراء تجري الرياح فيها بلا حدود، والسيل بلا سدود، والخيل بلا قيود.

ولعل هذا النظر، هو الذي جعل منظّراً كبيراً مثل رولان بارت يتكلم عن نظم ثقافية تنشطها الذات القارئة، كما جعله يتكلم أيضاً عن كفاءات ثقافية تستند إليها هذه النظم في إنشاء الكتابة والقراءة بناءً وإنجازاً.

وفي خلاصة نتكئ فيها على المبادئ اللسانية، يمكننا أن نقول إن القراءة والكتابة فعلان نسقيان، يستندان في قيامهما إلى التراث بكل أنساقه اللغوية والثقافية.

ولما كان ذلك كذلك، فقد كوِّنا، بالنسبة إلى الإنسان، بحكم كونه كائناً اجتماعياً، ولا يعيش إلا في مجتمع، كفاءتين نسقيتين وأدائين نسقيين، يديران وينجزان، في وقت واحد، قراءته وكتابته. ولذا، يمكن أن نرى، من هذا المنظور، أنهما يكوِّنان قيوداً نسقية، تمنحه قدراً من الحرية في اللغة والثقافة، ولكنها في مقابل ذلك، لا تطلقه فيكون فلوتاً على هواه وإن شاء ذلك. وإنهما لو لم يكونا كذلك، أي لو لم يكونا إنتاج نظام محكم وحاكم، لما استطاع إنسان أن ينشئ قراءة يستند إليها في التواصل اللغوي والثقافي مع إنسان آخر. وكذلك لولا هذا الأمر أيضاً، لما استطاع إنسان، عبر الكتابة، أن يؤسس فهماً يتواصل به ويشترك فيه مع إنسان آخر. وهكذا يبدو أننا أمام تناقض يحله توافق أغرب منه. فالإنسان كائن، من حيث هو محكوم بأنساقه اللغوية والثقافية، قادر بهذه الأنساق أن يبدع حريته قراءة وكتابة.

وإذا صحت هذه الفرضية التي تقدمنا بها، فإنه يصبح من البدائه أن نقول: إنه لا يوجد قارئ يقترب من النص، بمستوياته الثلاثة واختلافاته ومفارقاته الثلاثة بين: اليومي، والأدبي، والقرآني، إلا وهو يحمل معه مسبقاً، أنساقاً تكوِّنه كفاءة وأداء، وتكوِّن إرثه التاريخي لحالات القراءة والكتابة سيميائياً ولسانياً.

ولقد نقول في خاتمة موجزة: إن كل إنسان (القارئ والكاتب) يولد في مجتمع، فثمة أنساق ونظم لغوية وثقافية، سيميائية ولسانية، تحكمه. وإنها لشدة ما تكون مهيمنة ومسيطرة، تكاد تغلقه وتنغلق عليه. وإنها لتظل تعمل به على هذه الصورة طيلة حياته المعلومة. ولكنه في مقابل هذا، يتسلل في شقوق اللغة والثقافة، فيعمل قدر استطاعته على توسيعها ليقول من خلالها حريته وإبداعه، ويؤكد أناه.

7 ـ القراءة والكتابة: توتر وانتفاضة

تتسم القراءة والكتابة بعلاقة توتر وانتفاضة مع كل النظم والأنساق اللغوية والثقافية الحاكمة والمسيطرة. ولقد يتجلى هذا التوتر وتلك الانتفاضة قلقاً إبداعياً ومعرفياً. وإنه ليتخذ من ثمَّ صوراً عديدة، وذلك على الصعيدين اللغوي والثقافي:

* – أما على الصعيد اللغوي، فيظهر ذلك في ظاهرة الانزياح: صوتاً، ونحواً، ودلالة. كما يظهر ذلك في خرق أفق التوقع على مستوى الجملة والنص.

* – وأما على الصعيد الثقافي، فيظهر ذلك في خرق الأنساق الاجتماعية كسراً لبناها، وفي الانقلاب على المفاهيم الحاكمة، مثل: التراتبية، والمقام، والأولوية. أو الخروج على مفاهيم مثل: السيادة، والهوية، والانتماء، إلى آخره.

وما كان لعلاقة التوتر هذه أن تقوم، إلا لأن القراءة والكتابة لا تعرفان لهما مستقراً ومقاماً، أو سكناً وحيِّزاً يكونان فيه مستقرين وثابتين. وكأننا بهما لشدة تحولهما، في هجرة دائمة ولجوء دائم. مما يجعلهما لا يملكان عنواناً قاراً، كما تريد ذلك نظرية الأجناس الأدبية، كما لا يملكان نظاماً محدداً، كالبلاغة، يمكن إنجازهما فيه.

8 ـ لذة النص بين القراءة والكتابة

الكتابة جسد، والقراءة شهوة. وهما بسبب ما فيهما من فحولة، يتبادلان الأدوار. فما كان قراءة، قد يصبح كتابة، أي جسداً مُفتَرَعاً، وما كان كتابة، قد يصبح قراءة، أي شهوة مُفتَرِعة. وما لم يحدث هذا، فسيكفان عن التوالد، والتناسل، والتكاثر، والحضور. وإذ ذاك سيفتحان باب الزوال والعدم. ثم، إذ هما يتبادلان الأدوار، فإنهما يمارسان، الواحد في الآخر، كل أنواع الملاطفة، والإغراء، والإغواء بغية الإخصاب. ولحظتها تقوم القراءة بتذوق عُسَيْلةَ الكتابة، كما تقوم الكتابة بتذوق عُسَيْلة القراءة.

ولقد وضع بشر بن المعتمر، لصناعة الأدب، منازلَ. وجعل «الشهوة» في المنزلة الثالثة من هذه الصناعة، فقال: «المنزلة الثالثة أن تتحول عن هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأحفها عليك، فإنك لم تشتهها ولم تنازع إليها إلا وبينكما نسب، والشيء لا يحن إلا إلى ما يشاكله، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، لأن النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود به مع الشهوة والمحبة».

وإذا كانت النفوس هي ما يصف بشر، فإن فعلي القراءة والكتابة، بوصفها ناتجاً لشهوة تجود بها النفوس، يبدوان في إنتاج النص، شهوةً لا تنقضي. فهي لا تنفك تثور، فيندفع بها كل منهما نحو الآخر، هيجاناً وجنوناً، ليفض بكارته، ويلتذَّ بتذوق عُسَيلته، تزامناً في الفعل، أو تعاقباً فيه، إلى أن يفقدا منطق الانفصال، وتكون ذورة النشوة. فإما قراءة بعد كتابة، وإما كتابة بعد قراءة، وإما الاندغام الكامل «قراءة –كتابة» أو «كتابة – قراءة».

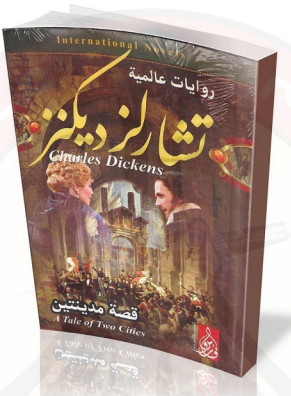
وإذا كنا قد وضعنا هذا التوصيف على هذا النحو، وحددنا فيه نوعياً طبيعة العلاقة بين «القراءة – الكتابة» و«الكتابة – القراءة»، فإننا نستطيع أن نجد صوراً أخرى، كثيرةً، لتوصيف هذه العلاقة، أو لافتراضها تصوراً أنها كائنة. ولكن يبقى، مع ذلك، أن السؤال الأهم فيما نحن فيه، هو: هل الشهوة لها كل هذا التأثير في فعلي القراءة والكتابة؟ وهل هي، فعلاً، عامل جذب بينهما؟ إن لرولان بارت رأياً كان قد ذكره في كتابه « لذة النص»، قال فيه: «إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة، وهذه القصة، أو تلك الكلمة، فلأنها كتبت ضمن اللذة (فهذه اللذة لا تتعارض مع عذابات الكاتب). ولكن ما هو قولنا في العكس منها؟ هل الكتابة،

ضمن اللذة، تضمن لي أنا، الكتاب لذة قارئي؟ أبداً ويقع على عاتقي إذن، أن أبحث عن هذا القارئ (أن «أغازله»)، من غير أن أعرف أين هو. وبهذا سيكون فضاء المتعة قد خلق. ذلك أن ما أحتاج إليه، ليس هو «الشخص» الآخر، وإنما الذي أحتاج إليه هو الفضاء: إذ في الفضاء إمكان لجدل الرغبة، إمكان أيضاً لفجاءة المتعة: لكن يجب ألا يكون اللعب قد انتهى. كما يجب أن يكون ثمة لعب». (رولان بارت: لذة النص. ترجمة: منذرعياشي. دار نينوى / 2014 / ص / 25 /).

وبعد

فإن هذا الكتاب مجموعة من الدراسات التي ترجمتها لعدد من المؤلفين، بالإضافة إلى عدد من الدراسات التي استللتها من بعض كتبي، وأخرى ألفتها خصيصاً لهذا الغرض، وفي الحقيقة ـ تمثل كل هذه الدراسات المترجمة والمؤلفة، دروساً كنت قد ألقيتها على طلبة الدراسات العليا. ■

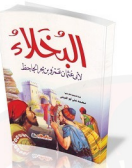
الرواية والمدينة



[أحمد رضي*]

«كان أحسن الأزمان، وكان أسوأ الأزمان. كان عصر الحكمة، وكان عصر الحماقة. كان عهد الإيمان، وكان عهد الجحود. كان زمن النور، وكان زمن الظلمة. كان ربيع الأمل، وكان شتاء القنوط».
افتتاحية رواية «قصة مدينتين». . تشارلز ديكنز.

* شاعر وكاتب من البحرين.



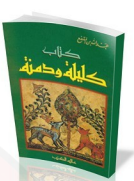
لا تنمو الرواية إلا في كنف المدينة، من تموج حركاتها، وتعقيد مجتمعها، وتوالي الحوادث والمتغيرات فيها، بما يصعب على الشعر أن يكون مرآةً لهذا التعقيد، والرواية الحديثة، وإن كان لها بذورٌ في تراث كل أمةٍ من الأمم، فإنها لم تنشأ كجنسٍ أدبي حاضر لهُ قوانينه الخاصة إلا في أوروبا القرن التاسع عشر، وهو ما جعل الناقد الروسي باختين يربط الرواية بتلك التحولات التي حصلت مع صعود البرجوازية وقيام الدولة الحديثة في ذلك القرن.

تتيح المدينة، عدا تكثُّف النشاط الثقافي وازدهاره، مجالاً أكبر للحركة والتفاعل بين الناس في بؤرةٍ مكانيةٍ وزمنيةٍ أقصر، بما يحفز الروائي على تأمل تلك النشاطات وسبر غورها ببطءٍ لا تتيحه الحياة الواقعية. ولهذا نجد عباراتٍ تكثر في الروايات من مثل «بينما يفعل كذا، كان الآخر» أو «في هذه الأثناء»، لتشير إلى حدثين أو أكثر يقعان في وقتٍ واحد، وهذه التقنية تزداد في الرواية الحديثة.

ومن خلال الجو الكرنفالي في الرواية نرى مشاهدَ عامة، لكنَّ خصوصية الرواية تكمن في تسليطها الضوء على حياة فردٍ أو شخصياتٍ محدودة، نظراً لأنَّ أناس المدن أكثر اختلافاً وفردانيةً، بما يستلزم من الروائي كشف هذا التعقيد ليستطيع أن يجد التشابه الكامن في مظاهر الاختلافات والفردانيات المتنوعة. ومن أهم عناصر الرواية أيضاً: «الحركة»؛ حركة الناس والأفكار والمتغيرات. غالباً ما يكون في الروايةِ حدثٌ رئيسي، يتغير فيه البطل لتبدأ بعدها الرحلة. فالروائي لا يطرح قناعاتٍ، لكنهُ يحاول أن يختبر فرضياتٍ فكرية ليرى كيفية عملها في الحياة، ووسيلته في ذلك الخيال، دون أن يغفل مجموع القوانين التي يلزم بها نفسه منذ الصفحة الأولى.

ولو عدنا لأول روايةٍ شعرية معروفة، وهي ملحمة «جلجامش»، لوجدنا أنها نشأت مع تطور المدن السومرية، وأنها كانت رحلة بحثٍ ينطلقُ فيها البطلُ لمغامراتٍ تبدأ بمصارعة أنكيدو واستمالته، ثم مصارعة الوحش خمبابا في غاباتِ الأرز، وصولاً للبحثِ عن زهرة الخلود. فالمدينة الأولى في التاريخ بعد اختراعها الكتابة واستخدامها لأغراض تجارية ودينية، انتقلت لمرحلة الكتابة الأدبية الأسطورية.

ولعلَّ كون المدن الأولى نشأت كبذورٍ صغيرة، فإننا نجد أن الروايات القديمة – إن جاز تسميتها بروايات – كانت تختص تحديداً بحكايات المغامرين والرحالة والفرسان، ولولا هذه الرحلات لما أمكن تكثيف الأحداث فيها وتواليها تباعاً، بما يخلق الدهشة والمتعة في مدينة مازال الريفُ ببطئه عالقاً فيها. ويمكننا أن نستشهد بحكايات تراثية من نوع «ألف ليلة وليلة»، حيث تسرد شهرزاد قصص المغامرين، مما ساعد على إضفاء الحيوية. ولعلَّ



مؤلف هذا الكتابِ المجهول لجأ دون وعي منه لابتكار وسائل خياليةٍ للتنقل والحركة، على ظهر جني، أو على البساط الطائر، أو وجود بلورة سحرية تتكشف فيها وقائعُ من أماكن بعيدة. كما أنَّ التقنية الفنية المستخدمة في هذهِ القصص، حيث يتعدد الرواة داخل الحكايات، أو ما يسمى القصة داخل القصة، ساهمَ في خلق الحركة التي تحتاجها الرواية لزيادة التشويق.

ولو استقرأنا بذور الرواية العربية، نجد أنها نشأت في العصر العباسي مع «حكايات البخلاء» و«المقامات» و«كليلة ودمنة»، في حين كانت القصص في الدولة الأموية تقتصر على نقل حكايات الفروسية الشفاهية من «عنتر وعبلة» و«قيس وليلى». فقد كان الشعر هو المسيطر والغالب، ولولا تطور المدينة العربية في بغداد لما أمكن لتلك للحكاياتِ أن تنمو، وقد غلب عليها الترحال والتنقل لخلق التشويق. وحتى الروايات التي يمكن أن نسميها بالرمزية كـ «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، وحكاية «حي ابن يقظان». فهي تتبع أسلوب الرحلة والانتقال من طورٍ إلى آخر. وهذا ما حدث في تطور الرواية الأوربية، حيث بدأت مع قصص الفرسان والجوالة، وقبلها نجد الملاحم الشعرية المطولة، من مثل «الكوميديا الإلهية» لدانتي، والتي هي عبارة عن رحلةٍ مجازية للجحيم. ومن قصص الفرسان الأولى نشأت أولى الروايات بمعناها الحديث، وهي رواية الفرنسي «رابليه 1494 – 1553» وتبعتها رواية «دونكيشوت 1615م»، والتي يعتبرها النقاد أول رواية أوربية حديثة، وفيها نلمح ثلاث عناصر تهمنا، وهي: التجوال الفروسي، الفكاهة والسخرية، التغيُّرات في نظام القيم. فبهذا التجوال يمكن خلق الأحداث التي يصعب أن تكون مشوقةً في مزرعةٍ أو قريةٍ وادعة. ومؤلف الرواية سيرفانتس، الذي خلق شخصيةَ دونكيشوت، ذلك الفارس العجوز الذي يطمح لأن يكون فارساً في زمنٍ انتهى فيه زمن الفرسان، يخلق نوعاً من الضحك المر، وهو ما لم يألفه الشعر الذي يرنو لخلق شخصياتٍ مثالية بطولية. ونستطيع تلمُّس التغيُّر في نمط العصر، أو نظام القيم، في مناجاة دونكيشوت لنفسه حين يقول: «ألا كم هي سعيدة تلك القرون التي لم تعرف آلاف المدافع الرهيبة. أنا لا أشك في أن جهنم كافأت مخترع هذا السلاح المريع. فبهذا السلاح يمكن للجبان الوغد أن يقضي على حياة فارس شجاع».

وعربياً، فإن فن الرواية بشكله الحديث نشأ في البيئات التي نالتْ نصيبها من المدنية قبل مثيلاتها في بقية المدن العربية، فجاءت رواية «زينب» عام 1914م من مدينة القاهرة، كأول رواية عربية. لكنها، ويا للمفارقة، تحكي قصة حبٍّ في الريف، وقد كتبها المحامي وعضو

حزب الأرستقراطية المصرية «حزب الأمة» محمد حسين هيكل، الذي رغم تأثره بالغرب، لكن الريف يتنازعه. فكان لابدَّ أن يحل إشكاليته معه. وهو يقدم رؤية متنازعة بين الرغبة بالتحرر من خلال الحب، والرغبة في النقاء الأول عبر دفء العلاقات وجمال الطبيعة الريفية. وهكذا، فإن أول رواية عربية نشأت في المدينة، كانت تعاني من صراع مع جذورها الريفية. فهل تم حل هذا الإشكال؟

رغم تعدد أنماط الرواية، وآلياتها، ورؤيتها للزمن والحركة، بحيث يستطيع الكاتب في العصر الحديث أن يخلق من مكان واحد أو زمن واحد قصير، بؤرة متفجرةً للأحداث، لكن بدون وعي مديني بالمكان والزمان، لا يمكن أن توجد رواية حديثة تتجلى فيها الحركة، سواء كانت الحركة في الذات أو الأفكار أو الأشياء، ودون تلك الحركةُ تصبح الرواية سيلاً من الإنشاءات الشعرية. وهذا الوعي، وهذه المقدرة حديثة الظهور نسبياً. ومن الصعوبة أن نتخيل وجودها في عصور تغلبت عليها الرؤية الأرسطية للزمن. فالكاتب المغربي المعاصر «الطاهر بن جلون» يجعل من زنزانة تزمامارت مدار أحداثه في رواية «تلك العتمة الباهرة»، لكننا لا نشعر بالجمود ونحن نتنقل برفقة خيالات السجين الصوفية، أو من خلال ذكرياته لننتقل بين الأزمنة والأمكنة المختلفة.

هل نستطيع القول: إن تطور فن الرواية دليلُ تطور المدنية في المجتمع، والعكس صحيح؟ يمكننا القول إذا نظرنا للإنتاج الروائي من خلال ثلاثة معايير، وهي: (المحتوى، الكم، سعة الانتشار). من ناحية المحتوى، فكل رواية تعجز عن فهم المدينة، أو الرغبة بتجاوزها لمدينة أرقى، وتتخذ من الريف ملاذاً للحنين النوستاليجي، لا يمكن اعتبارها دليلاً على وجود نزعة مدنية في المجتمع. كما أن الجودة الفنية في المنتج الروائي يسهلُ أن تتحقق كمياً إذا توفر للكاتب الروائي وقت فراغ كاف، في ظل مدينة استقرتْ اقتصادياً وانفتحتْ ثقافياً ومجتمعياً، بما يجعل من مهنة الروائي، كأي مهنة أخرى، عملاً متفرغاً ومتخصصاً، يصبح فيه الروائي قادراً على تسويق منتجه الأدبي والعيش مادياً من خلال الكتابة، أو أن تكون الدولة قد بلغت مرحلة من الرفاهية والازدهار لتُصدر قوانين للتفرغ الأدبي الجزئي أو الكلي. فوجود وقت فراغ لدى الكاتب ولدى القارئ أنتج أعمالاً روائية ضخمة في القرن التاسع عشر. فمن يستطيع الآن قراءة رواية «البؤساء»

بجميع أجزائها التي يبلغ حجمها مجتمعةً «نصف متر». فهذه الروايةُ لم تُكتبْ إلا في عصرٍ كانت فيه البرجوازية تجد الوقت للقراءة. أما في عصرنا الحديث، فقد أصبحت الروايات أقلَّ حجماً، بما يتناسب وطبيعة الوقت والعمل والملهيات الأخرى، دون أن تنعدم الرواياتُ الضخمة، وإن لم تبلغ حجم الروايات الكلاسيكية.

يمكننا أن نستبشر خليجياً بموجة الروايات الشبابية المتأخرة، من حيث سعة الانتشار، والزيادة الكمية، لكنها من حيث الجودة الفنية، تحتاج إلى ترسيخ ثقافي ورؤية نقدية للحياة، والأهم من كل ذلك إلى مدنٍ حقيقية مزدهرةٍ ثقافياً يتم فيها تناول الروايات بالنقد والمراجعات. وعلى هذا الأساس، جاءت الرواية في الخليج متأخرةً من حيث الظهور عن نظيراتها في الحواضر العربية الثقافية، كمصر ولبنان، وإن بدأت هذه المراكز في الاهتزاز، أو ما يسمى صعود الهوامش الثقافية، فإن هذا لا يلغي الأسبقية التي تدل على عراقة في التمدن. وقولنا بالمراكز والهوامش، لا يلغي قطعاً حالات الإبداع الفردية التي تنافس نظيراتها في الحواضر، لكن لا يمكن منافستها كمياً وإبداعياً، إلا بتطور المدينة المنفتحة.

عندما تزور القاهرة، تجد تلك الحياة المتنوعة والمليئة بالقصص والأحداث في بقعةٍ واحدة. وإذا كنت كاتب قصة، فإنك ستحتاج إلى جهد لمتابعة خيط قصةٍ واحدة لإضاءتها، وسط بحرٍ متلاطم من البشر والتشابهات. بينما في الخليج، فإنك تستخدم هذا الجهد في الاتجاه المعاكس، أي في محاولة البحث عن قصة هنا وهناك لتجميعها في رواية.

ولدى تتبع الإنتاج الروائي في البحرين، نجد أنه حديث العهد نسبياً، إذ يمكننا اعتبار مرحلة الثمانينات مرحلة التأسيس، وذلك مع صدور أول ثلاث روايات بحرينية، وهي حسب تاريخ الصدور.

1 - «الجذوة» محمد عبد الملك – 1981م.

2 - «أغنية ألف صاد الأولى» أمين صالح – 1982م.

3 - «الحصار» فوزية رشيد – 1983م.

4 - «أغنية الماء والنار» عبدالله خليفة – 1988م.

ففي حالة البحرين، نجد أن الشعر هو الحالة الغالبة من حيث الإنتاج الكمي والنوعي، وأول رواية بحرينية كانت في عام 1966، وهي رواية «ذكريات على الرمال» لفؤاد عبيد، والتي ترصد ضياع المجتمع البحريني بعد اكتشاف النفط. وهذه الرواية انقطعت من سوق المكتبات، وتتوافر

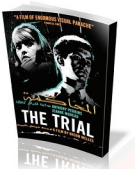
لدى عدد محدود من المهتمين فقط. وبعد هذه الرواية، حصلت فترة سبات في الإنتاج الروائي، لصالح طفرة في الإنتاج الشعري والقصص القصيرة، مع تأسيس أسرة الأدباء والكتاب بداية السبعينات. هذه الرواية تصلح لأن تكون بذرةً تأسيسية لفن الرواية، رغم لغتها الرومانسية الفاقعة، وبساطة معالجتها للشخصيات، إلا أنها ممتعة في كونها تناقش موضوعاً روائياً مازال معاصراً. فالبطل سجين ذكرياتٍ لايستطيعُ معها فكاكاً، لا يستطيع أن يعيش الحاضر، إلا إذا أصبح هذا الحاضرُ ماضياً. ما لفت انتباهي هو وعي الكاتب لدور الرواية، فهي لا تقدم أبطالاً كنماذج شعرية للاقتداء. البطل لا يعرف ماذا يريد. وبوعي، يصيغ الكاتب كوميديا أشبه بكوميديا كافكا السوداء، أي عرض الحماقة البشرية التي لا نخلو جميعاً منها. الشخصية الرئيسية «أنور»، والذي يصل للتنور في ختام الرواية – كحال مجتمعه المشدود للماضي قبل النفط – لا يستطيع أن يعيش الحاضر، إلا إذا أشغلهُ الحاضرُ بتفاصيله اليوميةِ المضجرة (هذا ما فعلتهُ بهِ زوجتهُ الثانية مريم)، أو كان الحاضرُ مجرد طيفٍ للماضي، (هذا ما جعله يتزوج هدى التي تشبه أخته المفقودة آمال). هنا، أستطيع القول بأن هذه الرواية تجربة، رغم بساطتها، استطاعت فهم وظيفة الرواية، حيث خلصتها من الثقل الشعري في زمنهِ آنذاك،

بين تيار شعري تقليدي يتزعمه العريِّض، شعر يحاكي ويعيش في الماضي، وتيار حداثي لا يهتم بالحاضر، إلا بما يهجس بهِ الحاضر للمستقبل. الرواية تقول (الآن) (هنا). ويمكننا أن نُرجع سبب طفرة الإنتاج الروائي في فترة الثمانينات لعوامل عدة، من بينها ما يهمنا في هذهِ المقالة وهو: علاقتها بالطفرة النفطية الثانية، التي بدأت منتصف السبعينات واستمرت حتى منتصف الثمانينات، وما رافقها من توسع عمراني، باستثناء أمين صالح، حيث جاءت روايته الأُولى بحثاً في جوهر المدينة، وثقافتها، وصراعاتها السياسية، وانعكاساتها على الذات، ومحاولة كشفها عبر اللغة والصور السوريالية المنفلتة من عقال الجغرافيا. ولا تهتم روايته بالمدينة «كمكان على الخارطة»، باستثناء روايته هذه، فإن بقية الروايات نرى فيها رصداً للتحولاتِ العمرانية وأثرها على الإنسان «انظر ـ فهد حسين ـ المكان في الرواية البحرينية ـ دار فراديس». ويمكننا أن نلاحظ أيضاً أن هناك اختفاء تاماً للروايات التي تصدر من سكان القرى في تلك الفترة، الذين اتجهوا للشعر في جانبه الحداثي والتقليدي. فروايات الثمانينات البحرينية كانت حكراً على سكان الحواضر، في المنامة والمحرق. وهذهِ الروايات جاءت بعد تجارب متعددة في القصة القصيرة، حيث كان الجو السائد – آنذاك – ينظر للقصة القصيرة كمرحلةٍ أولى في

درب التطور، وصولاً إلى الشكل الأدبي في الرواية. إذ إن البحرين تأخرت في مجال الرواية منذ نشأتها العربية بداية القرن، واحتاجت نصف قرن تقريباً، رغم أنها نشطة في مجالات عدة، ومن بينها الشعر. كانت البحرين من أوائل من استقبلوا الحداثة الشعرية وتفاعلوا معها. وقد يكون السبب هو في كون الشعر معبراً عن «الحيوية» التي يتطلبها مجتمعٌ يفور بأحلام التغيير. أما الرواية، فهي تأتي متأنية، وراصدة للتحولات المجتمعية، ويتحكم فيها عامل الزمن أو الوعي بالزمن. ولذا، فإنها نتاج المدينة من هذا المنطلق. فالوعي المديني هو الذي يخلق الرواية، وليس مجرد السكن في المدينة أو الكتابة عن المدينة، بل يمكن للرواية بهذا المنطق أن تتحدث عن قرى معزولة، أو أن يتخذ مدار أحداثها مكاناً محدداً وواحداً، في سفينة أو قارب كما في قصة «بحار غريق» لماركيز، أو كما في روايته الشهيرة «مائة عام من العزلة» التي تجري أحداثها في قرية ماكاندو المعزولة. لكن مع ذلك، هناك إحساس بالوقت، والحركة، والتحولات، وهي ما يخلق التشويق الروائي، ولعل امتداد الرواية الزمني لتغطي «مائة عام» هو ما جعلها مليئة بالأحداث في بيئة فقيرة بالأحداث.

واستمر الإنتاج الروائي البحريني بوتيرة بطيئة في التسعينات، وحدث تحول في المواضيع، حيث برزت قضايا الهوية الذاتية والمناطقية والإثنية. وتصاعد هذا الإنتاج حتى بلغ ذروته في نهاية الألفينات، مع إصدارات شبابية متنوعة في الكم والكيف، يغلب على كثير منها الطابع التسويقي، تجاوباً مع النجاحات التسويقية في مجال الرواية في بعض الدول الخليجية، ويغلب عليها أيضاً الطابع الرومانسي، الذاتي، والنقد المجتمعي السطحي. ورغم أنها لاقت انتشاراً جيداً نسبياً، لكنها تتراجع كيفياً، ولا يخلو الأمر من وجود روائيين شباب بدأوا بخطى متزنة، ومختلفة عن مرحلة الثمانينات «أي لحظة التأسيس». ودخل مجال كتابة الرواية في الألفينات الكثير من روائيين من مناطق تحسب على «القرى»، كالروائي أحمد المؤذن، وعبدالعزيز الموسوي وغيرهم، وهذا لا يفتُّ في عضد ما أطرحه بقدر ما يؤكده. فالقرى البحرينية الآن، لم تعد قرى، بعدما تم ربط مختلف المناطق ببنية تحتية جعل البحرين أشبهُ بمدينة واحدة مركزها المنامة، وضواحيها بقية المناطق التي تشمل القرى ذات الوجود التاريخي، ولا كثير اختلاف بين مسمى مدينة وقرية حالياً.

كانت هذه الثنائية موجودة لعقود قريبة، فإذا عرفنا أنه في عقد الخمسينات تم افتتاح سكن الطلاب للمرحلة الثانوية في المنامة، ليستفيد منه سكان القرى البعيدة، بما يعني أن مفهومنا للمسافة ليس هو مفهوم أجدادنا لها، ولنتذكر أنَّ بعض الجسور والطرق تم انشاؤها في عقد السبعينات، كجسر سترة الذي أُنشئ سنة 1976م، كما أن



نظام المواصلات العامة والذي يخدم الفئات الاقتصادية الدنيا، بدأ في السبعينات بخطين وعدد محدود من الباصات «سبع باصات». وهذا يدل على أن الربط بين مختلف المناطق لم يكن مكتملاً، وأن المسافة كانت تشكل عائقاً حقيقياً في تفاعل جميع المكونات، وأنَّ ثنائية المدينة والقرية كانت فاعلة حتى عهدٍ قريب. أضف لذلك أنَّ عامل «الفقر» في المهن التقليدية يؤدي لمحدودية في مجال القدرة على الحركة والتواصل مع مختلف المناطق، وهذهِ العزلات الصغيرة أنتجت حالة مناطقية أعاقت التفاعل الثقافي، حتى الثمانينات تقريباً، ولا زال أثرها الخفي حاضراً حتى الآن.

وإذا حاولنا أن نستقرئ أغلب اهتمامات الروايات البحرينية، في الثمانينات كانت تهتمُ بالتعبير عن هموم وطنية أو الإشارة للصراع الطبقي والفقر، في ظل مدينة تنمو عمرانياً، لتعود في التسعينات وما بعدها لتعبر عن هوية فردية أو جماعية، تماشياً مع ما يسمى تشظي السرديات الكبرى في عصر العولمة، وازدياد الشعور بالاغتراب، وصعود الهويات الإثنية والدينية والمذهبية، وهي حالة تكاد تكون عالمية ولا تقتصر على دول الخليج أو البحرين، نجد كتاباً عالميين كلٌّ بطريقته يبحث ذاتياً عن معنى الهوية ومعنى الذات؛ ميلان كونديرا يناقشها برويةٍ تأمليةٍ فلسفية، باولوا كويلهو يطرحها بنزعةٍ روحانية شعبية، هاروكي موراكامي وشعور الاغتراب بين الداخل والخارج الواقعي والخيالي. لكن ما يهمنا في ما يخص الخليج، هو مرورها على كل تلك النزعات دون تأصيلٍ وجودي وفني عميق، إلا فيما ندر من التجارب، ولعلَّ السبب في ذلك: تذبذب المجتمع ومحاولته اللحاق بالحداثة بخطوات سريعة ومقيدة في آن واحد، خطوات سريعة فيما يخص النزعات الاستهلاكية للمنتوجات التقنية والفنية والترفيهية، وبطيئة فيما يخص التغير الاجتماعي والسياسي ونمط الاقتصاد الريعي.

وعن الاختلاف بين رواية الثمانينات والتسعينات، في رؤيتها للمكان، نجد أن رواية الثمانينات استخدمت المكان كستارة خلفية لطرح رؤية فكرية أو إيديولوجية، حيث المقارنة بين بيوت الفقراء في الأحياء الشعبية والعمارات والفلل الحديثة، أو استخدام السجن لطرح حوارات ذات شان سياسي. «انظر فهد حسين ـ المكان في الرواية البحرينية ص 202»، أو أن يكون الشارع معبراً عن حالة من التوتر والغربة نتيجة الفقر. ورغم أن الروايات تدور في البحرين، فإننا لا نجد ذكر أسماء مناطق، شوارع، مقاهي، بعينها وموجودة في أرض الواقع، سوى في حالة واحدة وهي «سجن جدة». بينما في رواية التسعينات، نجد أسماء مناطق محددة كما في أول رواية لفريد رمضان «التنور»،

التي صدرت عام 1994م، فنجد فيها ذكراً لمناطق معينة بأسمائها، كمرفأ المنامة، باب البحرين، مبنى الجمارك، جسر المحرق المتحرك، معسكر أريف «معسكر بريطاني يقع خلف المطار»، وغيرها من أماكن محددة ومعروفة. لكننا لا نجد حتى الآن ذكراً لأسماء الشوارع، وسنجده في رواياته اللاحقة، كذلك سنجد أسماء لشوارع محددة تظهر في روايات شباب في الألفية الثالثة، أو أسماء مناطق لا يحمل ذكرها مدلولاتٍ عن صراع طبقي، بقدر ما تمثل تلك المناطق هويةً معينة يناقشها الكاتب، كما في رواية «قندة» 2006م للروائي حسين المحروس.

والعامل المشترك بين رواية الثمانينات والتسعينات، أنها تتحدث بلغة الزمن الماضي، أي أنها لا تتصور أحداثاً حاضرة وقت الكتابة، ولكن أحداثاً وقعت قبل عقود من الزمن. رواية التنور تتحدث عن هجرة العوائل للبحرين على ظهور المراكب، وفي قندة عن «النعيم في الستينات والسبعينات». بينما بعد 2006م، نجد الروايات الشبابية تذكرُ أسماء المناطق والشوارع بأريحية تامة، وتتحدث عن الزمن الحاضر، ويمكن أن نقرأ هذا التغير اجتماعياً كالتالي:

ـ أصبح الجيل الشاب أكثر تأقلماً وألفة مع المتغيرات العمرانية، وأكثر وعياً «بالحس المكاني»، وأكثر ثقةً بالنفس في قبال المراكز الحضرية الثقافية التقليدية، خصوصاً مع دخول الخليج مرحلة التأثير السياسي الإقليمي، وازدادت الروايات الخليجية «السياحية» التي تتحدث عن بلدان مختلفة.

ـ صعود الهويات مع عصر العولمة، وبروز أسئلة الهويات، سواء كان هوية دينية، مذهبية، عرقية، مناطقية. ونشأ عن ذلك اتجاهان متضادان في الرواية: اتجاه يغرق في المكانية، أي تناول مناطق معينة من حيث ثقافتها وتاريخها، «منطقة النعيم» مثلاً، والتي تم تناولتها في روايتين هما «السوافح» لفريد رمضان، و«حوام» لحسين المحروس، والإتجاه الثاني يتجاهل المكان تماماً، ولا توجد علاقة شخصية أو حسيّة بالمكان.

ـ قلة التأصيل المعرفي لدى بعض الشباب، بما يقود لكتابة روايات أشبه بالسير الذاتية، متماشية مع النزعات الاستهلاكية، فتذكر الأماكن كنوع من «التلصص» لما يمكن تسليعه وعرضه للفرجة السياحية، متأثرة بالدراما التلفزيونية أكثر مما لديها قراءة للتراث العربي والمحلي والعالمي، هذا يجعلها تكتب عن الحاضر ليس لتحليله وتقشيره معرفياً، ولكن لسهولته ورواجه.

ـ كان التركيز في الثمانينات على إيصال الفكرة والرؤية، وإن كانت على حساب فنيات الرواية والتشويق، بما أثر عليها سلباً. كما أنَّ ذكر الأماكن لم يكن خطر ببالهم، كونهم يرغبون بالوصول للقارئ العربي من خلال الفكرة، وليس من خلال المكان، إذ إنَّ المكان قد يحدُّ من شمولية الفكرة، بينما لا توجد دلالة محددة للمكان في روايات الشباب، سوى أنها تثبيت لهوية معينة.

ـ إن الرواية في مرحلة البدايات «التأسيس»، عادةً ما طرح رؤية فكرية شمولية، بينما لاحقاً، يبدأ الروائيون بتناول مواضيع متخصصة ـ فرعية ـ بكثير من الراحة.

ـ التخلص من الإرث الشعري الذي ساد الروايات البحرينية، بما يدلل على وجود وعي أعلى بمفهوم «الزمن» و«الحركة» و«التحولات المجتمعية». وهذا التخلص ليس إيجابياً أو سلبياً في المطلق، ويعتمد على قدرة الكاتب في استثمار الشعر أو الشاعرية في بنيته الروائية.

ـ قلة التفاعل الوجداني في الروايات الحديثة مع الطبيعة عما كانت عليه روايات التأسيس، وذلك بسبب قلة التفاعل مع البيئة المحيطة، حيث أصبح الخليجي بشكلٍ

عام محصوراً بين أسوار البيت، السيارة، المجمعات، وقلة أماكن التفاعل الاجتماعي العام، إلا في نطاقات محصورة ومؤطرة؛ «مجالس، مقاه، أماكن عمل». وكثيراً ما تستخدم وسائل الاتصال الحديثة كركن أساسي لإحداث تسارع في حبكة القصة، نظراً لفقر البيئة التواصلية (بنات الرياض التي تدور حبكتها عبر الإيميلات نموذجاً).

ـ قلة الارتباط الوجداني مع المكان الفيزيقي، وذلك بسبب تناقص البيئة الاجتماعية، حيث كان الارتباط الاجتماعي أكثر كثافة في الأحياء الشعبية القديمة، كما أنَّ عمر الفرد له دور في الارتباط الوجداني بالمكان، فكلما ازداد عمر الفرد وتأقلمه مع بيئته وجيرانه، كلما قويت شدة ارتباطه بالمكان. وما أريد استخلاصه من خلال هذه المقارنات؛ أن الإبداع مرآةً نفسية واجتماعية لتحولات المجتمع، وإن لم يقصد الكاتب ذلك. فمن استقراء بعض الروايات البحرينية، نجد تحولاً في التفاعل مع المكان، وإن تطور هذا الوعي الذي نستطيع أن نسميه «وعياً مدينياً». (يلفت انتباهي كثيراً في الروايات المترجمة تجوال البطل في منطقة جغرافية معينة في شوارع وأزقة حقيقية، يتم فيها حساب الزمن والحركة. عندما قرأت رواية البؤساء صبياً، أعجبت بمشهد مطاردة الشرطي جافيير لجان فالجان في أزقة وشوارع باريس، بوصف دقيق، وكأنك تحيا في المكان ذاته). إلا أنَّ هذا الوعي المديني في الرواية البحرينية جاء على حساب الارتباط الوجداني أو التفاعل مع البيئة الطبيعية، وأنه انحاز لسؤال الذات والهوية، مع وجود تجارب رائعة استطاعت تعميق هذا السؤال، لكن السمة الغالبة كانت في التناول السطحي، ودون ذكر لعناوين روايات معينة، إذ إنَّ قراءتنا اجتماعية بالدرجة الأولى فيما يخص العلاقة مع المدينة، ولا نريد أن ندخل في نقاشات فنية حول روايات معينة. الملفت في الرؤية للمدينة في روايات الألفية الثالثة أن المدينة أصبحتْ في الغالب «بيئة محايدة»، بعدما كانت المدينة رمزاً للاستغلال والقهر في الثمانينات. والملفت أيضاً أن أغلب الروايات العربية بدأت بحنين نوستاليجي للماضي؛ رواية «زينب» 1914 وتناولها للريف المصري، وكذلك رواية جبران خليل جبران «الأجنحة المتكسرة» والتي تدور أحداثها في زمنٍ ماضٍ في الريف اللبناني، وإن أول رواية بحرينية «ذكريات على الرمال» 1966 تناولت الحياة وانشداد الفرد للماضي قبل النفط. لكن رواية الألفية الثالثة تتجه نحو الحاضر الملموس، ويبقى التحدي في قدرتها على تناوله بالنقد والتحليل، متجاوزةً وصف الظواهر للبحث في جذورها، ومتجاوزة عرض السلوك للبحث في أعماقه النفسية والثقافية. كما نلاحظ اختفاء القيم التنويرية في الرواية البحرينية الحديثة لصالح النقد الاجتماعي السطحي.

مع ملاحظة أنَّ هذا التحقيب الزمني لا يلغي التداخل بين الأجيال، بل إنك تجد ملامح من صراع طبقي في روايات الألفية الثالثة، وإن كانت أقل تعميقاً وأكثر رؤية إنسانية، تشمل جميع المهمشين من معاقين، ونساء، وفقراء، بأسلوب هادئ، ويقترب من المرح، كما في كتابات عبدالعزيز الموسوي في مجموعته القصصية «أرواح قابلة للاشتعال»، أو بأسلوب انفعالي، كما في كتابات أحمد المؤذن وروايته «وقت للخراب القادم»، أو أن تجد تناولاً للهويات في الألفية الثالثة كما في رواية «أبحث عن نفسي» لفتحية ناصر.

كلما لمسنا لدى الكتاب وعياً بالمكان، بما يمثله من إدراك حسي وبصري ونفسي، دل على أن بيئة المدينة تتيح مجالاً أكبر للتفاعل الاجتماعي، والتفاعل مع الطبيعة، وتدل على توطيد مديني متجاوز للصحراء والريف. ولذا فإن ما نستقرؤه من الروايات الخليجية الحديثة، هو ازدياد التوطيد المديني،

على حساب الوجداني والحسي مع الطبيعة.

الحركة في الحيز المكاني

الرواية كوزارةٍ للتعمير

يستطيع الكاتب، من خلال الاهتمام بالدلالات النفسية لحركة الشخصيات في الحيز المكاني، أن ينقل للقارئ الحالات الشعورية دون حاجة لوصف ما تفكر به الشخصيات أو تدخل من جانب الراوي العليم. وأرى أن الكاتب كلّما ازدادت تجربته نضوجاً، كلما ازداد وعياً بهذا الجانب، لما يتيحه هذا الفهم من تكثيف واختصار، وإيصال المشاهد البصرية كما هي مطبوعة في ذهن الكاتب لخيال القارئ. فلنفترض - عزيزي القاري - أنك لم تقرأ رواية «المحاكمة» لفرانتز كافكا، ولنقرأ معاً هذا المقطع الذي يصفُ فيه مكاناً ما، ولنحاول أن نستكشف الانطباعات النفسية المتولدة، والتي تصل للقارئ لتدخله في عمق المشهد.

«كان هناك ممر طويل، فيه أبواب مصنوعة من الخشب الخام توصل إلى المكاتب المختلفة. وعلى الرغم من أنه لم يكن هناك فتحة مباشرة لإدخال الضوء، فلم يكن الممر مظلماً تماماً، لأن بعض المكاتب كانت تتصل بحاجز من قضبان مشتابكة تصل للسقف، وينفذ من خلالها شيء من الضوء، ويرى الناظر من خلاله بعض الموظفين متفرقين، يجلسون إلى مكاتبهم أو يقفون بالحاجز ذي القضبان المتشابكة. ولم يكن بالممر، ربما لأنه يوم الأحد، سوى قليل من المراجعين، يظهرون في هيئة متواضعة، ويجلسون في مسافة منتظمة الواحد عن الآخر، على دكتين خشبيتين طويلتين موضوعتين على جانبي الممر».

لا يمكن لدى قراءتنا هذه الفقرة إلا أن نشعر بالاختناق من هذا الجو البيروقراطي، والمسافات المنتظمة التي تدل على الاغتراب والتوجس والانضباطية، دون حاجة من الكاتب لتوضيح شيء عبر الحوار أو السرد المباشر الذي لن ينقل إلينا الحالة نفسياً كما لو كنا هناك.

هذا الوعي بالحركة في الحيز المكاني قل كثيراً في الروايات الشبابية الخليجية والبحرينية، ولا أظن أن السبب في ذلك يعود للتطور في الوسائط المرئية، بما يقلل من حاجة الكاتب للوصف، فالمكان المعروف والمشهور تكفي الإشارة إليه ليتخيله القارئ، ولاحاجة للإسهاب في وصفه كما في الروايات الكلاسيكية. لكن حركة الشخصيات في ذلك الحيز المكاني لها دلالات نفسية مهمة. ومازلنا نقرأ في الروايات العالمية الحديثة وصفاً لحركة الشخصيات، والمسافات، وترتيب المكان، إذ إنَّ لكل ذلك دلالات نفسية، وتدل على وعي حضاري بتأثيرات البيئة. فكلما تمدن المجتمع، كلما ازداد وعياً وإدراكاً حسياً بعلاقته بالمكان. وتكمن عبقرية الكاتب في القدرة على توظيف حركة الشخصيات في حيزها المكاني، حسب الحاجة الفنية، أن يكون دقيقاً في وصف الأبعاد ومجال الرؤية. فأفعال من مثل «تنحى جانباً - اقترب - وقف بعيداً - شاهدتهُ» قد تبدو عامةً جداً، ولا تساهم في إيصال المخيال الروائي للقارئ كما هو مطبوع في ذهن الكاتب.

فلقد قضى مؤلف رواية «اسم الوردة» إمبريتو إيكو قرابة عام كامل لبناء أجواء الرواية زمنياً ومكانياً، إذ تدور أحداث الرواية في أحد الأديرة في القرون الوسطى، وعن هذه التجربة يقول الكاتب: «من قال إن السردية في حاجة إلى شهادة ميلاد؟ ربما هي في حاجة لوزارة للتعمير أيضاً، وهذا ما يفسر الأبحاث التي قمت بها حول المعمار، في الصور وفي الموسوعة المعمارية، وذلك من أجل تحديد تصميم الدير وكذا المسافات، بل وصل الأمر إلى تحديد عدد درجات السلم اللولبي. ولقد قال المخرج السينمائي ماركو فيريري: إن حوارات الرواية كانت سينيماتوغرافية،

لأنها كانت صحيحة من الناحية الزمنية. فعندما كنت أصور شخصيتين تتحادثان، وهما تقطعان المسافة الفاصلة بين المطعم والرواق، كنت أكتب والتصميم أمام عيني، وهكذا. فعندما يصلان إلى نهاية الرواق، يكون الحوار قد انتهى». حاشية على رواية اسم الورد، ترجمة سعيد بنكراد ص 15.

بحرينياً، يتميز الأديب أمين صالح بوعي عالٍ بالمكان وبحركة الأجساد فيه، ربما يأتي ذلك نتيجة اهتماماته السينمائية، لكن هذا الوعي يقوده لمحاولة تفتيت المكان والانعتاق من ربقته عبر الحلم والخيال، وهو كما يذكر في كتاب «هندسة أقل.. خرائط أقل» لا يهتم بالمكان في إطاره الواقعي، إلا بما يعنيه من معلومة جغرافية أو دلالة على خصوصية، وما يهمه هو المكان داخل النص محلوقاً من خيال الكاتب. «الكاتب يخلق عالمه الخاص الذي تتعايش فيه جميع الأمكنة والأزمنة»، وهذا النفي إشارة إثبات لوجود وعي بسطوة المكان، وأن المكان لهُ ظاهر وباطن، يحاول الكاتب عبر تشويش هندسته اكتشاف علاقات جديدة فيه.

مستقبل الرواية في البحرين:

يبدو أننا نتجه للروايات الخفيفة. كما أن التفاعل مع الأدب الأجنبي، قراءةً من مصادره، أو ترجمةً، قد أنتج عدداً من الروايات باللغة الإنجليزية بدأت منذ عام 2005م، أو الروايات المتأثرة بالأدب الأجنبي المترجم، وهو مختلف عما كان في لحظة التأسيس، حيث كان التفاعل يتم مع العالم العربي في الأغلب، بينما تعددت مراكز التأثير حالياً، وهذا شيء إيجابي.

لكن، لن يكون هناك تطور نوعي وكمي دون وجود مدينة شاملة ومتطورة تنموياً، تستطيع بهذه التنمية توفير «الكاتب المتخصص المتفرغ»، إما عبر قدرته على بيع إنتاجه والعيش منه، أو في ظل وجود قوانين للتفرغ الجزئي للمبدعين. كما أن النمط الاستهلاكي، الذي تعيشه مجتمعات الخليج، يجعلها تنظر للرواية كنوع من الاستهلاك. وهو ما توفره بعض دور النشر الخليجية «ليست البحرين من بينها نتيجة للوضع الاقتصادي»، عبر نشر عشرات الروايات سنوياً مخصصة لاستهلاك طبقة ذات تعليم محدود، ووعي محدود. وهذه الطبقة نتاج للتعليم الذي مازال يرواح مكانه، والذي فكَّ أمية الحرف ولم يفكّكْ بعدُ أمية العقل، ولم يستطع خلق «عقليات نقدية وجدلية» إلا فيما ندر، نتيجة لاطلاعها العام وقراءاتها الحرة. من المرجح أن تزداد الروايات الخفيفة، وأن تلقى الانتشار بما لم يتوفر لمن سبقها، لكن سيظهر أن الإبداع، كما هو دائماً، نادر جداً. وهذا ما يحدث في الغرب أيضاً؛ الاستهلاكي أكثر من الإبداعي، لكن مقارنة بكمية المطبوعات الإبداعية وعدد السكان، يظهر الفارق الحقيقي. ما يصدر حالياً، ولو كان إحصائياً، أعلى من المعدلات السابقة بأضعاف ما أنتجه المؤلفون البحرينيون منذ بداية القرن العشرين. ولو قارناه بدول عربية أخرى كبيرة في المساحة والسكان لوجدناه أيضاً – مقارنة بعدد سكان البحرين – يكاد يضاهي تلك الدول، كما يورد مدير المكتبات العامة د. منصور سرحان. لكن في هذا شيئاً من عدم الدقة، إذ إن المجتمعات كلما صغُرت، كلما تضاعف إنتاجها الثقافي طردياً، بحيث يزداد المعيار تشدداً، ولا يصح قياسه بدول كبيرة المساحة لم يتم فيها القضاء على الأمية بشكلٍ كامل، ولم تستكمل فيها التنمية في جميع المناطق. ومما يدل على أن الإنتاج الثقافي البحريني، وإن ازداد إحصائياً منذ بداية القرن العشرين، إلا أنه لم يزدد في الواقع، إذا أخذنا (تزايد السكان وانتشار التعليم وتطور وسائل الطباعة ـ وبأقل التكاليف ـ وتطور وسائل التواصل

التقني)، وهذه عوامل كان يجب أن تُحدث انفجاراً في إصدار الكتب عما هو عليه حالياً، بواقع «40» كتاباً سنوياً، يأخذ الشعر حيزاً فيه أعلى مما تأخذه الرواية، ماعدا عام 2014م، الذي شهد طفرة في الإنتاج الروائي عن الشعر، نظراً لتبني بعض المؤسسات نشر إنتاجات شبابية.

أما من حيث الانتشار والتسويق، فمازالت الرواية البحرينية أقل تسويقاً، وذلك لعدم وجود أجهزة إعلامية داعمة، أو دور نشر قوية، وربما لأنها لم تبلغ تلك الجرأة الفضائحية الجنسية كما في بعض الروايات الخليجية الشبابية. ومثل بقية الدول العربية، لن نعيش بحرينياً «زمن الرواية»، إلا في حالات إبداعية فردية ومحدودة. ليس هذا زمن الرواية.. إنه زمن الفقاعات.

يعني ازدهار الرواية «عربياً» وليس بحرينياً فقط، بما يعنيه هذا الازدهار من إنتاج كمي وكيفي وتسويقي، ونشوء حركة متابعة نقدية، يعني من معوقات عدة في بنية المجتمع، تتمثل في أنّ هناك خصائص جوهرية في الفن الروائي تجعلها لا تنمو في المجتمعات التقليدية، من مثل:

ـ تقوم الرواية أساساً على رصد المتغيرات، فتزدهر كلما كان المجتمع حيوياً في تغيراته الاجتماعية والفكرية والقيمية، وتخبو في مجتمعاتٍ تتغير ببطء، ولديها نسبة الثابت أعلى من المتغير.

ـ تنمو الرواية في مجتمع تزدهر فيه الفردانية والحريات الشخصية، وتتعمق فيه الاختلافات بين الناس، بينما تخبو في مجتمعاتٍ مازالت تعيش على هوية الجماعة، أو ترى الهوية من خلال الثبات.

ـ تنمو الرواية في مجتمعات تجاوزت التعليم التلقيني لآليات التفكير النقدي، يبحث فيها القارئ عن روايةٍ يكتشف من خلالها، لا عن روايةٍ تدغدغ مشاعره، أو تطمئن ثوابته ومسلماته.

ـ تحتاج الرواية لرخاء اقتصادي، يتمكن فيه الناس من شراء الكتاب. فالشعر أكثر سلاسةً في الانتقال، من الرواية المحكومة بحيز ورقي لا تستطيع الفكاك منه إلا نادراً، كأن يتم تجسيدها في فيلم سينمائي مثلاً.

ـ تكمن أهمية الاستقرار السياسي النسبي في كون الرواية لابدَّ أن تتخذ مسافةً معينة من الأحداث، لتستطيع عرضها وفهمها في بنيتها وأثرها على الأفراد، بخلاف الشعر الذي قد تتحول الأزمة السياسية لديه إلى فرصة للتكاثر، وخاصةً ذلك الشعر الخطابي. ■

العمل الفني : وجدان ـ الأردن

النّقد الثقافي وتدريسيّة النصوص الأدبية

[عبدالرزاق المصباحي *]

ينظر الكثير من الناس، وحتى بعض الفاعلين التربويين، بعين الريبة والشك لدور الأدب وجدواه في الحياة العامة، إن لم نقل إن هناك مصادرة مقدسة تجعل من الأدب فناً مثالياً متعالياً على شروط الواقع، ولا علاقة تربطه بالحياة بمعناها المادي الواسع.

* ناقد من المغرب.

* العمل الفني: خلود يوسف القصيبي - البحرين.

وليس هذا تمثلاً مشتركاً فنوياً أو محلياً؛ وإنما يكاد يكتسب الكونيّة، ولن يفاجئنا أن تكون فرنسا الأنوار وهي من الصروح الأزلية للتقاليد الباذخة في الثقافة والأدب إحدى معاقل هذا التمثل القاسي. ففي كتابه الاحتجاجي (الأدب في خطر) يورد المفكر الفرنسي تزيفيتان تودوروف كيف أن نسبة الطلبة المسجلين في شعبة الأدب بفرنسا تراجعت من 33% إلى 10% في بضعة عقود (1) ، وهو تراجع يعزى إلى شعور الطلاب بلا جدوى الأدب بسبب انفراطه عن واقعه. لينتهي إلى القول إن واضعي المناهج والبرامج ومنفذيها بتكريسهم لهذا التصور إنما «يغتالون الأدب لا بدراسة نصوص (غير أدبية)؛ بل بجعل الأعمال الأدبية مجرد أمثلة إيضاحية لرؤية شكلانية أو عدمية أو أنانية للأدب» (2) . وجوهر المشكل، انطلاقاً من هذا الكلام، هو اختزال حد الأدب في جانبه الشكلي. ومنه نفهم كيف أن البنيوية تكاد تكون المنهج النقدي الحاسم في مناهج تدريس اللغات وآدابها، حيث تصير العملية النقدية برمتها مؤسسة على عمليتين تقنيتين: تفكيك بنية العمل الأدبي وإعادة تركيبها قصد استخلاص المكونات الشكلية التي تحدث جماليته، وهي عملية تستعاد على نحو رتيب ينمّط الأدب ضمن حدٍّ جماليّ صرف يجعل منه جسداً بلا روح، مادام محروماً من علاقاته بالواقع والتاريخ. فالتحليل الساكروني الصرف، يفقد الأدب إحساسه بالزمن وبفعاليته، ولا يتموقع «في العالم in the world» كما يقول إدوارد سعيد.

إن المشكلة، إذن، تتحدد على مستويين هما: المنهج النقدي والمنهاج الدراسي الذي يستسغفه، وهي النتيجة التي خلص إليها تزيفيتان تودوروف أحد ألمع النقاد الشكلانيين والبنيويين في أوربا والعالم، وأحد الفاعلين الحاسمين في صياغة منهاج تدريس الأدب في فرنسا. وهي المساهمة التي انفرزت عنها تلك المفارقة الدرامية التي بموجبها حصل أبناؤه على نقاط ضعيفة في امتحانات ساعدهم على إنجازها. لقد أدرك المنظّر الكبير أن ما أسس له في المنهاج الدراسي الفرنسي نتج عنه إدخال الأدب إلى هذه المنطقة الحرجة التي يشارف فيها على الموت، لأنه، من جهة، أضحى بعيداً عن واقعه الحيوي، ولأن النقد، من جهة ثانية، صار أسبق في التدريس على الأدب نفسه، إذ صار الثانوي أولياً والأوليّ ثانوياً، أي أن الأدب اختزل في مجرد أمثلة توضيحية. وغير بعيد عن نقاد فرنسا فإن رولان بارت (1915-1980) الناقد البنيوي الكبير، وأحد أصدقاء تودوروف، سيواجه امتحاناً قاسياً حينما جاء إلى المغرب محاضراً عن البنيوية، بعدما عاجله أحد الطلبة بسؤال قاتل: ما الذي يمكن للبنيوية أن تفيد به بلداً من العالم الثالث كالمغرب؟ (3). هذا سؤال ينطرح بقوة الآن وتنداح مشروعيته. فهل بمكنة درس الأدب تحقيق الكفايات التواصلية والمنهجية والثقافية والاستراتيجية بما هي مسعى المنهاج التربوي – التعليمي؟ هل لا تزال الحاجة إلى البنيوية قائمة بعد أن ترسخت بوصفها غاية وليست مجرد أداة من أدوات منهجية أخرى؟ وهل يمكن للنقد الثقافي أن يكون البديل النقدي الناجع لاستعادة القيم الخفية في النصوص وفرزها ثقافياً؟

وظيفة النقد الثقافي

إن النقد الثقافي، كما يؤكد الدكتور شكري عزيز الماضي في كتابه (مقاييس الأدب)، «هو فعالية تشمل مجالات عديدة واسعة، ويتقاطع مع اهتمام الفلسفات والنظريات والمناهج في سعيه إلى بيان فعل الثقافة العميق في المجتمعات أو قراءة الأفكار والأنساق والاتجاهات» (4). أي أنه يبحث في الأنساق الثقافية داخل الخطابات

في أي تمظهر كانت، بما في ذلك تمظهرها النصي، وهو يسعى إلى تفكيكها، أي الأنساق الثقافية، وإظهارها للوعي الذي لا يمتلك الآليات النقدية القمينة بكشف حركية هذه الأنساق بسبب من تشربه الطويل للاستهلاك الجمالي الصرف للنصوص، وهو ما لا يمكّنه من استكناه العيوب التي تستضمرها. فالنقد الثقافي عند منظّره العربي الأول الدكتور عبدالله الغذامي كما عند الباحث الأمريكي فنسنت ليتش لا يؤطر نفسه ضمن التصنيف المؤسسي للنص الجمالي، لذلك تحدث عبدالله الغذامي عن مفهوم النسق المضمر الذي ينافح كل وعي نقدي وكل محاولة لفضح قبحيات الخطاب، ومن مظاهر تغلغل الأنساق الثقافية في سلوكنا القرائي أننا نستمتع حين نقرأ نصوصاً إبداعية أو فنية، ولكن دون أن ننتبه أحياناً إلى ما تتضمنه من عيوب، فنبجّل الأنانية والتمركز حول الذات ولا نعترف بالاختلاف ونقدس الرأي الواحد. ونكوّن، دون وعي منا، نسقاً ناسخاً يخترق ذهنيتنا ويصبح معياراً للتميز والتفرد. وإن النصوص الشعرية والنثرية في ثقافتنا العربية تستضمر الكثير من هذه العيوب، سواء كانت محبوكة من قبل مبدعها أو تسربت إلى لاوعيه الجمعي، وهذه العيوب تتنقل مع كل فعل قرائي وتتجذر، على نحو أوسع، مع عامل المتعة وتؤسس بالتالي لقيم سالبة تستعاد على شكل سلوك يصم حياة الفرد والمجتمع برمته.

إن الاشتغال على فرز القيم وتمحيص طبيعتها هو ما يهتم به النقد الثقافي، ومن هنا تأتي راهنية جعله مدخلاً منهجياً يتكامل مع المنهجين البنيوي والاجتماعي اللذين تستعفهما، بقوة، القراءة المنهجية لنصوص اللغة العربية. وإن اقتراحنا هنا هو استدماج آليات ومفاهيم النقد الثقافي في قراءة النصوص الإبداعية مع الاحتراس من إلغاء الاحتفاء باستتيقيتها المائزة؛ بل سيكون النقد الثقافي، هنا، أداة منهجية تأخذ القارئ ضمن رحلة متعمقة إلى التوغل في القيم المستضمرة والمعرفة المنبثة في روح هذه النصوص وجسدها، مع الحرص على كشف كوامن الجمال الأدبي في هذه الرحلة. وإن مدرس اللغة العربية وآدابها، في هذه الحال، سيكون أمام امتحان النقل الديداكتيكي وسيدفعه إلى بذل مجهود أكبر، لكن درسه، لاشك، سيصير أكثر غنىً وفائدة وارتباطاً بالحياة.

إقراء درس الأدب والفرز الثقافي للقيم

إن مشكلة تغلغل التحليل البنيوي في غالبية المراحل المنهجية لتدريس النصوص الأدبية، خاصة في الدول التي تستلهم المنهاج التربوي الفرنسي ومنها المغرب، هو ما يقف ضد حياة النص الأدبي وفاعليته المنشودة، ولا يتلاءم مع مرامي القراءة المنهجية للنصوص الإبداعية نفسها، والتي هي في نظرنا، ليست إجراءً إقرائياً حراً ومستقلاً، وإنما آلية ديداكتيكية تنخرط في مشروع إقرار مفهوم المدرسة الجديدة، وهي إحدى السبل الحاسمة التي يؤمل منها تجسير الهوة بين الأدب والحياة، بما هي غاية تروم إعادة الاعتبار لدور الأدب في المشروع المجتمعي العام، ودعامة لتكوين مواطن الغد المتشبع بقيم خاصة وكفايات محددة، الذي يقوم على الانخراط الإيجابي في الحداثة وترسيخ ثقافة الديمقراطية والمواطنة وحقوق الإنسان واعتبار التربية والتكوين مدخلاً استراتيجيا لمواجهة تحديات التنمية في زمن العولمة. إن هذا مشروع ذو أبعاد إنسانية، وهو يُضمّن قيماً صارت أقانيم ذات صبغة كونيّة بفعل التدفق الكبير للمعلومات بوصفه نتيجة حتمية للتطور الهادر لتكنولوجيا المعلومات، عبر وسائطها المتنوعة والمؤثرة التي من آثارها الأكيدة شيوع القيم الكونية وسفرها، القصدي والعفوي معاً، إلى الثقافات

الأخرى، بالموازاة مع انتهاء مفاهيم الرقابة والحدود التي لم تعد لها جدوى في هذا العالم الدينامي. ما يعني، من جهة، ظهور ممانعة ضد كثير من هذه القيم، بسبب من تموقف الهويات المحلية ضدها، وهنا يظهر الفكر النسقي السالب متخفياً تحت غطاء الدفاع عن الهوية والتاريخ والقيم المحلية، مستضمراً مقاومة التغيير، لمّا يشعر أنه مهدد في أمنه/ سكونيته. ومن أشكال ظهور الحس النسقي في هذا السياق ما يسميه عبدالله الغذامي «إيهام الذات والمؤسسات بخصوصيتها، بغاية جعلها تتخذ حيلاً لحراسة هذا (المجد)» (1). وهنا تضيق الهوية وتترسخ سكونية الذات الخائفة، لتصير عنصراً ممانعاً يجد حل التعامل مع سرعة العولمة وإشراطاتها في الركون إلى وضع ثابت ومستقر مهما كان الاستقرار محفوفاً بمخاطر التخلف الحضاري والفكري. ومن جهة ثانية فإن القيم المسافرة التي تتذفق عبر الوسائط الحديثة ليست كلها إيجابية، إذ تسعى كثير منها إلى النسخ والإلغاء وتكريس التنميط الثقافي لدول الهيمنة على باقي الدول، وليس بعيداً ذلك الطرح الذي قدمه فرانسيس فوكوياما حين أعلن نهاية التاريخ متوجاً القيم الرأسمالية التي تمثلها أمريكا بوصفها قيمةُ القيم.

إن المدرسة تواجه هذا الرهان المزدوج والصعب، فتجد نفسها بين أمرين: إرساء مشروع في التغيير داخل أوساط المجتمع وخلق سلوك المواطن الديمقراطي الحداثي المتشبث بأصوله، وتمهير المتعلمين على تصفية القيم الوافدة، بالموازاة مع المواءمة بين البعد المحلي المخصوص للهويات الوطنية وبين بعدها الإنساني والكوني. وفي المغرب، مثلاً، اتخذت التوجيهات التربوية للغة العربية، استناداً إلى الميثاق الوطني للتربية والتكوين، من مدخل القيم ركيزة من ركائزها المحورية وحددت هذه القيم في (تعزيز قيم العقيدة الإسلامية السمحة ـ ترسيخ الهوية المغربية الحضارية والوعي بتنوع وتكامل روافدها ـ التشبع بروح الحوار والتسامح واحترام الحق في الاختلاف ـ نشر ثقافة حقوق الإنسان والمواطنة وترسيخ قيم المعاصرة والحداثة ـ ترسيخ قيم البحث والاستكشاف العلمي والتذوق الفني والجمالي ـ إعمال العقل واعتماد التفكير النقدي والاستقلالية تفكيراً وممارسة – التفاعل الإيجابي مع المحيط الاجتماعي والبيئة الطبيعية والموروث الثقافي والحضاري) (2). إن هذه القيم تراهن على جعل المدرسة في قلب فاعلية التغيير المشدود إلى أصوله، والمنفتح على محيطه وعلى المستجدات والمتفاعل معها. وهو رهان صعب يواجه واقعاً اجتماعياً يحمل قيماً مخالفة تتجسد البعد النسقي المعيب من قيم الغش والتواكل والنسخ والإلغاء والعنف وتبخيس إنجاز الغير والحظر على الرأي المخالف حاضرةً، بقوة، في سلوك الأفراد والمؤسسات وتَصِم التعامل الودي والرسمي بوصمتها السلبية. والأخطر أن هذه القيم تسافر إلى المدرسة وتستطيع، في كثير من الأحيان، أن تتوغل في سلوكها، مما يدفع المدرسة إلى أن تلعب، بلا وعي منها، وظيفة إعادة إنتاج قيم المجتمع، لكن هل يمكن التعويل على درس الأدب لإشاعة القيم الإنسانية السامية التي ترومها المدرسة الجديدة؟

إن واقع الحال يقول إن درس الأدب بعيد عن تضمُّنِ القيم الإيجابية في المعرفة التي ينتجها، بله أن يشيعها بين المتعلمين الذين رسخنا في أذهانهم تمثلاً للأدب يجعل منه خطاباً شكلياً خالصاً منفرطاً عن واقعه وعن الحياة، لذلك ينظرون إلى كل المعرفة المقدمة في درس الأدب على أنها معرفة ماضوية، غير واقعية، وأن قصائد الشعر لا تنفع إلا في حال الحاجة إلى التغزل والتأمل المفارق.

إننا رسخنا لديهم أن يبحثوا في أي قصيدة عن الاستعارة والتشبيه والرمز والأسطورة، وربطها بأفق ضيق هو تجربة الشاعر نفسه والتي لا تعني أحداً سواه. وفي حال النص السردي نطلب منهم أن يستخرجوا الخطاطة السردية، والقوى الفاعلة وسماتها، والفضاء، والرؤية السردية... وهي آليات تقنية للتحليل النصي الذي لا يجاوز البنية النصية إلى البنية الاجتماعية. هذا مجمل ما نعلمهم إياه حين يكون العمل الديداكتيكي برمته، في درس الأدب، قائماً على مركزية البنيوية في القراءة المنهجية، وهم يعيدون إنتاجه بدرجات متفاوتة، ونقيّمهم استناداً إلى مدى قدرتهم التقنية على الإجراء البنيوي.

خاتـمة

إن تغيير التمثل الراسخ عن دور الأدب ووظيفته يفترض تحويلاً في وظيفة الأداة، لا بمعنى إلغائها، وإنما بتطعيمها بأداة أخرى تمهر المتعلم على تفكيك البعد الثقافي للخطاب، في علاقته بالواقع، بعد أن يقوم بفرز ثقافي لأنساقه الخفية والمضمرة، وهذا ما يبتغيه النقد الثقافي وتدعو إليه القراءة المنهجية أيضاً، فالمتعلم ينبغي أن يتحول إلى قارئ نشيط يعيد إنتاج النص ويبني معانيه ويغنيه بإضافاته واقتراحاته. ولا يقف دوره عند البحث عن المعنى الجاهز، لكن درس الأدب يبقى الأقل حظاً في الانخراط في هذه السيرورة، لذلك نرى أن تكون أدوات النقد الثقافي، بما هي، في عمق وظيفتها، محاولة لتفكيك القيم التي يتضمنها الخطاب وفضح أنساقه المضمرة، وسيلة مساعدة للانتقال بدرس الأدب من مرحلة استكناه البحث في بنياته الفنية إلى فرز قيمه وأنساقه الثقافية المضمرة وربطها بالحياة المعيشة، عن طريق المقارنة والقياس وتحفيز كل العمليات الذهنية النقدية التي تسعف في جعل النص حيّاً ضمن شروط التلقي المختلفة. ■

الهـوامـش

1 - تزيفتان، تودوروف: الأدب في خطر، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر،ط1، الدارالبيضاء،2007، ص19.

2 - نفسه، ص54

3 - عبدالفتاح، كليطو: الأدب والغرابة، دار توبقال للنشر،ط3، الدارالبيضاء- المغرب، 2006.ص6.

4 - عزيز، شكري الماضي: مقاييس الأدب، مقالات في النقد الحديث والمعاصر، دار العالم العربي للنشر والتوزيع،ط1، الإمارات المتحدة، 2011، ص 211.

5 - عبدالله، الغذامي: الفقيه الفضائي. المركز الثقافي العربي، ط1، 2011. ص102.

6 - التوجيهات التربوية والبرامج الخاصة بتدريس مادة اللغة العربية. مديرية المناهج، وزارة التربية الوطنية المغربية، ص7.

(1) عبدالله، الغذامي: الفقيه الفضائي. المركز الثقافي العربي، ط1، 2011. ص102.

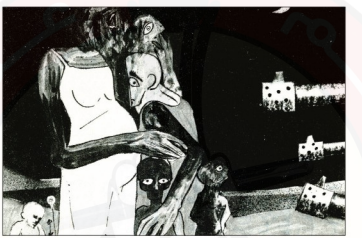
(2) التوجيهات التربوية والبرامج الخاصة بتدريس مادة اللغة العربية. مديرية المناهج، وزارة التربية الوطنية المغربية، ص7.

العمل الفني : وحيدة ماللـه ـ البحرين

الفائز بالجائزة التقديرية في دولة قطر . 2015

الخروج من حالة الحصار

«إلى الشعر: حاصر حصارك»
«أنا هي حتى الأبد» / «أنا وهي»
«أنا أو هو» / «أنا وهو»
محمود درويش



[بطرس حلاق *]

عشرون سنة انقضت على حصار عاشه الشاعر في بيروت عام 1982، حصار أثمر، بعد سنوات من التأمل، سيرة روائية كثفت عمر الشاعر وعمر فلسطين، بل وتاريخ الثقافة العربية بأكملها في أربع وعشرين ساعه رؤيوية، أتت لاهجة، فوارة، متوترة، لماحة، يلتبس فيها الزمان بالمكان، وماء الحياة بماء الطوفان، هي: ذاكرة للنسيان (1). وأما في هذا الشهر الأول من السنة الثانية بعد الألف الثانية، وهو ثاني أشهر الحصار، فالزمن آخر بعد أن تكرر الحصار حتى الابتذال. فأتى النص بصيغة يوميات تكاد تكون عادية، لولا ذلك التأجج الخفي كما الجمرة تحت الرماد.

* كاتب وناقد سوري مقيم بفرنسا .
* العمل الفني :إبراهيم بوسعد ـ البحرين.

يوميات ليست للنسيان، بل للتأمل لئلا يعود المحاصَر ولا المحاصِر إلى مثل تلك الحال. كان درويش في ذاكرة للنسيان شاعر قضية ستحسمها إرادة الحياة حين تتهيأ لها العدة المناسبة، شاعر ثقافة عريقة لا بد أن تثأر يوماً لنفسها من أعداء ضللهم وهمّ غبي. وهو اليوم، في حالة حصار (2)، شاعر القضية إياها، يعيشها مرة أخرى محاصراً مع قومه، ولكنه يتجاوز مادية الحصار إلى اقتراح وعي آخر للمقاومة مؤسس على افتراض إنسانية مشتركة، ليس لها أن تساوي بين المحاصَر والمحاصِر – إذ «أنا» نقيض «هو» – بل أن تعصم الأول من أن يحلم بتبادل الأدوار مع عدوه، خوفاً عليه من التماهي معه. يرسم الشاعر صورة أهله يتحررون فيما هم يحررون خصمهم ويؤنسنونه. فالمقاومة فعل تحرر وتحرير، كما يراها الشاعر الذي يتخذ من الشعر أداة لوعي ذاته، ولبثّ الوعي في الإنسانية. ذلكم هو محمود درويش، الذي يُصر بعضنا على إنكار جوهره بتقليصه إلى حدوده الدنيا، شاعراً للقبيلة. هكذا لم يشأ بعض النقد التقليدي أن يرقى إلى فكر درويش، فراح تارة يستبقي من قصائده بعض مقاطع تهدهد حماسه، غاضاً الطرف عما سواها. وراح تارة أخرى يندد بكثير من قصائده التي تلت مرحلة الشباب على أنها ارتداد عن موقف المقاومة. وأما حين اعتدل فرأى في شعره الأخير نفحة من عدمية، التمس لها الأعذار في رداءة الأزمنة وغدر الدهر (3).

المهرجانية: الأخذ بـ «عُقدية» الحياة

والواقع أن فكر محمود درويش، على تعرجاته، بقي أميناً لمنطلقة فيما راح يزداد وضوحاً وانفتاحاً على الشرط الإنساني وتفاعلاته على مستوى النضال العالمي، ويزداد حدة في توصيف الشرط الفلسطيني وفي تحديد مسؤولياته. لم يعد يهجس بالنصر «القريب» بقدر ما ينبه إلى شروط النصر الفعلية، ذلك ما يتجلى في هذه القصيدة بالذات: وعي رحب لقضية شعبه، يسبغ عليها بُعداً إنسانياً جامعاً من شأنه أن يمدّها بسلاح أكثر فعالية. ذلك أنه لا يبتسرها إلى بُعد أحادي، هو الغلبة على عدو لا يحتكم إلا إلى القدرة الغاشمة، بل يرى فيها بوتقة ترتقي بالوعي الفلسطيني – ومعه الوعي العربي- إلى موقف شامل، يعيد تركيب البنية السياسية والاجتماعية والإنسانية، في سبيل تحقيق نصر يتجاوز النصر العسكري، إلى بناء مجتمع يطلق طاقات الفرد والجماعة. وتكمن خصوصية هذا الموقف بأنه لا يستجدي عطف العالم المتفرج على المأساة، ولا يستجدي معونة أحد، بل يتحدى وعي المجتمع البشري بعامة، ووعي العدو بخاصة، أن يرتقي إلى مستوى إنساني آخر يتجاوز ميزان القوى المادية. أهي دعوة مثالية؟ إنها بالأحرى تعبئة قوى الشعب وقوى الخير في الإنسانية، بما فيهم الإنسان في مجتمع العدو، في سبيل مد المقاومة الشعبية بأسلحة أكثر فعالية. إن هذا الوعي الذي يدعو إليه الشاعر ـ وهو في الواقع لم يبارح يوماً شعره ـ مستمد من نظرة جدلية إلى الواقع ، تراعي تشابك مستوياته وطبيعته «المركبة» التي تلازم كل حالة إنسانية حقيقية. إذ إن الأخذ بـ «المبسط» إنما هو كسل فكري، بل خيانة للواقع لا تؤدي إلا إلى الفشل.

إن درويش هنا يندرج في مقاربة شاملة قل نظيرها في الفكر العربي، الذي لا يزال في أفضل حالاته متشبثاً بمنحى «تنويري» مبسط أفرز الإيديولوجية العلموية والماركسية الستالينية والقومية الضيقة والدينية التبشيرية، وربما «دكتاتورية المثقف» وما نجم عنها من تأليه القائد الملهم. تتمثل تلك المقاربة الشاملة التيارات الفلسفية التي كملت وصححت فكر التنوير – فيما هي تستعيد فلسفات سابقة لفكر أرسطو (هيرقليطس) وأخرى برزت في عصر النهضة

الأوروبية الأولى (سبينوزا، باسكال، مونتانيه...). مقاربة أغنتنت بما أثمرته الماركسية الأولى والفرويدية والنيتشوية، وكذلك بما قدمته العلوم الإنسانية الحديثة في تشابكها وتفاعلاتها. وبموجبها يبدو الواقع مأخوذاً في حركية جدلية معقدة، متوترة أبداً بين قطبين نقيضين ومتكاملين في آن. ذلك ما تكشف عنه دراسات الأنتربولوجي الفرنسي إدغار موان Edgar Morin الذي يقول بالأخذ بـ «العُقدية» Complexite في سبيل إدراك الواقع (4)، ويمثل على ذلك بمقولة للمفكر والعالم الفرنسي باسكال (1623 – 1662) مفادُها: أن عكس حقيقة عميقة ليس الضلال، بل حقيقة أخرى بنفس العمق. وفي هذا القول ما يتجاوز الشك/ اليقين، والنسبي/ المطلق، إلى ما يؤلف بين النقيضين دون أن يلغي التناقض. وذلك، كما سنرى، ما يستشف من مواقف درويش في مفارقاته وسخريته.

أسلوبياً، يتجلى موقف درويش في هذه القصيدة من خلال تبنّي بنية إبداعية، لحظها ميخائيل باختين في الإبداع الروائي المرافق للحداثة، أطلق عليها اسم المهرجانية (أو كرنفالية)، التي تتجاوز ما يسمى تعدد الأصوات الروائية. والمهرجانية لا تشير عند باختين إلى مجلس حاشد تلقى فيه الخطابات، بل إلى موقع يضج بالحياة هو (الأغوار) عند اليونان (Agora)، أي: الميدان، أو الساحة العامة الرئيسية في المدينة، حيث تجري المداولات التجارية والنقاشات العامة والأعياد والخصومات، وفيها كان الفرد يعبر عن أكثر أحاسيسه حميمية على مرأى ومسمع من الجميع، إذ لم يكن ثمة حاجز بين الفرد والجماعة ولا بين الفرد والطبيعة – حسب تحليل باختين. ولهذا الموقع عند الإغريق سمتان: التعددية والتكاملية.

فبموجب التعددية، يتعايش في نفس المكان والزمان، وعلى نفس المستوى القيمي، كافة الفئات الاجتماعية بنشاطاتها اليومية المعتادة واهتماماتها المعيشية والفكرية والروحية والسياسية، وبمختلف ممارساتها الجماعية من لهو وخصام وعبادة، وذلك كله من موقع المساواة بين الجميع. وأما بموجب التكاملية، فيتجاوز المؤتلف والمختلف والمفارق والنقيض، ليؤلفوا وحدة متكاملة في تجاذبها وتنابذها، إذ لا تقضي التكاملية بالانسجام بين المواقف المتعددة، بل بتعايشها مع تناقضاتها وائتلافاتها. إنها الحياة بغناها الذي يعج بكافة المواقف الاجتماعية الظاهرة والفردية الباطنة، الحياة التي تضج بكافة (الأصوات) المعبرة عن المبتذل والعادي، عن السامي والفلسفي والروحاني والبذيء، عن المأساوي والهزلي الفكه والتافه التهريجي والسخري القاتل – وهي تأتلف في وحدة متكاملة تنمو وتتضاءل، متحركة باستمرار. تلك المهرجانية الحياتية هي التي تميز، في نظر باختين، مبدأ الإبداع الروائي منذ تبلوره في العصور الحديثة (5). وبتلك المهرجانية يهتدي إبداع محمود درويش ليعبر عن (روحية الشعب)، عن حقيقة الحياة المبدعة في تموجاتها وتناقضاتها، بعيداً عن الإطار العقائدي الأسر. يشير إليها ذلك النزوع الدائم عنده إلى المفارقة الساخرة التي تشير إلى موقف يضع مسافة بينه وبين موضوع قوله، ليلم به من كل جوانبه وبتناقضاته.

من هذا المنطلق، نحاول هنا أن نتلمس منطق قصيدته (حالة حصار) لاستنطاقها عن جوهر مقصدها: الإيغال في المقاومة بإشراعها على آفاق إنسانية رحبة، تزيد من فعاليتها لأنها تبدل حال المحاصَر والمحاصِر والمتفرج معاً، وتفعل الحركية الذاتية التي لا تحرير ولا تحرر إلا بها: فالحرية تنتزع ولا توهب ولا تُستجدى. إنه إيغال في النضال وليس ارتداداً عنه، فعل (المحارب القديم التعب) الساعي إلى التخفف من عبء الهزائم المتلاحقة ليخلد إلى راحة الخانع.

الحـــوارية

يخرج هذا الديوان عن المعتاد لدى درويش. فهو لا شك أقصر دواوينه، إذ لا يتجاوز نصه العشرين صفحة عادية، وقصائده أقصر ما نظم، إذ تقتصر بعضها على سطر واحد ولا تتعدى أطولها العشرين سطراً، وأكثرها يتراوح ما بين خمسة وثمانية أسطر. كما أنه اقتضى من الوقت أيسره نسبة لغيره من الدواوين. فكأنه جملة خواطر أو شذرات من وحي المعاش اليومي أثناء الحصار. ولعلنا نقول إنه نبذات شعرية، بمثابة مذكرات حصار، أو تأملات شاعر في ظروف الحصار. تأملات مبعثرة يوحد ما بينها السياق لجهة الموضوعات، ووزن مبسط (فعولن أو فاعلن) لجهة الايقاع. غير أن العامل الأساسي الذي يضفي عليها تناغماً شديداً هو عالمها المتخيل بأصواته المتداخلة التي يصوغها صوت الشاعر. صوت شديد الحميمية والذاتية بقدر ما هو شديد الغيرية. (أنا) الشاعر مجلجلة صادحة، غير أنها (أنا) متعددة، تتزجم عن ذات الشاعر بقدر ما تترجم عن (أنوات) متعددة، متشابكة، متناقضة. (أنوات) تنشئ سمفونية هادرة، كونها لا تتوازى، بل تتقاطع في كل لحظة في حوار مستمر، مستفيض أو لماح حيناً، متناقض متوتر متقطع حيناً آخر، عدائي أو حنون تارة أخرى. إنها (أنا) الشاعر إذ تتشظى للتعبير عن المؤتلف والمختلف والنقيض، ثم يأتي الوصف والسرد ليوضحا السياق وينسقا الإخراج. إنها القصيدة ـ الحوارية في أجلى معانيها. وهل الشعر إلا ذلك التساؤل المفتوح عن عالم الإنسان في بؤسه وعظمته، في وحدته وتناقضه، في نشوة الأمل وغمرة اليأس، في قطبيه اللامتناهيين المشرعين على مسألة الوجود والعدم؟

تفتتح القصيدة بـ (نحن) التي تحيل إلى الشاعر وذويه المحاصرين، على اختلاف ما بينهم. ثم يأتي (هم) (أعداؤنا، الجنود...) وينعقد الحوار بين ذوات أليفة وذوات متنافرة. صوت (يقول على حافة الموت) فيرتفع صوت الشاعر مخاطباً الـ (هم): (أيها الواقفون على العتبات...) ثم ينتقل إلى مخاطبة (الأمس) (حين جاءه) ويردفه بقول (كاتب ساخر) قبل أن يخاطب (الناقد). وغالباً ما يكون مخاطبة ذلك الذي يمثل وجه الجريمة (القاتل، الحارس...)، أو ذلك الآخر الذي يمثل المقاومة: الشهيد، حين يخاطبه أبوه أو أمه أو حبيبته... وحين ينبري للشاعر يسائله: (أين كنت؟ أعد للقواميس كل الكلام الذي/ كنت قد أهديتنيه). حوار لا ينتهي، يعلق عليه صوت الشاعر من آن لآخر. حوار قد يقوم بين الضدين (المحاصر والمحاصر، القاتل والقتيل العتيد)، وهو أشد الحوارات وقعاً، أين منه حوار النسيب مع النسيب أو الحبيب مع المحبوب. يعلو صوت الشعر على صوت العنف البدائي المدوي لدى العدو، ويستثير صوت غريزة الحياة لدى المحاصر، لا صوت يعلو على صوت الشعر، حتى ولا صوت الغريزة المتوحشة. ربما ذلك ما يخّول الشاعر أن يصدح في نهايات القصيدة بنشيد السلام، لا سلام الخنوع والاستسلام، بل سلام الحياة إذ تنتصر على غريزة الوحش في الإنسان.

هكذا يكون الشعر عند درويش: لا تعبيراً عن ذاتية منفعلة منغلقة على همومها وأفراحها، شخصية كانت أم جماعية، ولا خطاباً موجهاً للآخر هجاءً أو مديحاً، غراماً أو نقمة، حماسة أو إدانة. إنه طاقة تواصل بين ذوات متآخية أو متنافرة، متراحمة أو نافية للآخر، طاقة تواجه العالم بسموه ومأساويته بوعي مسؤول شجاع. إنه طاقة تلفح بنارها تلك الوحشية البدائية المتحكمة بالإنسان، لتبرز احتمالات الخير وقوى الحياة الكامنة فيه. فكأن الشعر يخلق العالم على أساس التواصل والاعتراف المتبادل، ولكأن الشعر ينقي الإنسان من الزغل ليرتقي به من (صلصاله) إلى

الوعي المبدع الذي يجعل منه إنساناً، أي يؤنسنه، أيا كان مصيره. الشعر هو الخروج من سذاجة اليقين القاتل، من بداهة الإيمان المعطي بالفطرة، إلى فساحة الشك الساعي إلى يقين لا يضمنه إلا التواصل مع الآخر وتقبله. الشعر وحده يقوى على الشر والموت، بالكلمة: (في البدء كان الكلمة)، وفي النهاية أيضاً، وما بينهما: (إلى الشعر): حاصر حصارك. تلك هي الحوارية الشعرية في أجلى معانيها.

حين يكون الحوار معركة

ليس الحوار هنا هرباً من المواجهة أو ترفاً فكرياً، إنه المواجهة بالذات، مواجهة لها مسار معلوم، يحدده اتجاه نحو هدف ناصع، وتعترضه سلسلة من الامتحانات العسيرة، بل من المحن.

أما الاتجاه فينطلق من العدم صوب الوجود، كالسهم المسدد. تستهل القصيدة بتحديد نقطة البدء: العدم المحدق بإرادة الحياة. فالمكان هنا أسفل المنحدر، حيث ينتهي المكان ليبدأ اللامكان، أما الزمان فنهاية النهار حيث يموت النور وتعم الظلمة. المكان والزمان يحيلان كلاهما إلى حالة تتمثل في (فوهة) مدفع، منها ينبجس الموت، موت يتكرر في صورة بساتين انسحبت منا الحياة. غير أن سهم القصيدة المنطلق من حالة الموت سرعان ما يتجاوزها ليمخر عباب الحياة وهي تتوهج، إنه (أغنية الحياة) التي يموج بها النص حتى النهاية. لا يأتي هذا التحول من الموت إلى الحياة عبر الخيال أو الأسطورة أو الأمل في زمان سوف يأتي، بل في الواقع، أي (هنا)، وفق الكلمة التي تفتتح بها القصيدة وبها تختتم (في السطر ما قبل الأخير). وبما أن ذلك التحول من الموت إلى الحياة لا يحصل بالانتقال من زمان إلى آخر، ولا من مكان إلى غيره، فلا بد أنه تحول داخلي ناجم عن قوى باطنة لا تستمد فعاليتها من خارج. يؤكد النص مراراً على إمكانية تحقق هذا التحول، من خلال حالات وأفعال تضبط حركة القصيدة وإيقاعها متكررة بانتظام، كأنها اللازمة في النشيد، لازمة متعددة الصيغ، منها: (بلاد على أهبة الفجر) (ص 10، 27، 51، 89) التي تشير إلى وشوك وقوع فعل الحياة، ومنها: (سيمتد/ سيشتد هذا الحصار إلى /حتى...) (11، 47، 54، 66، 81) التي تشير إلى شروط وقوعة، ومنها أخيراً ما هو إعلان عن دنو الحياة: (سأصرخ، سيولد...). إن إمكانية تحقق الفعل (الحياة) حقيقية، لكنها قائمة قيام (سُلّم مائل وسط العاصمة) (32). فهي إذن إمكانية وليست حتمية. وشتان ما بين الإثنين، فالحتمية يتحكم بها فعل خارجي حريتي) (79). لذا يقطع الشاعر الطريق على كل مستغيث بمنقذ خارجي، فيؤكد منذ بدايات القصيدة: (هنا بعد أشعار أيوب لم ننتظر أحداً) (11)، ولا حتى هؤلاء (الإخوة الطيبون «الذين» يحبوننا)، إذ إنهم هم أيضاً محاصرون من غير محتل، (يقولون في سرهم / ليت هذا الحصار هنا علني ...). إن سهم القصيدة ينطلق من حالة الموت صوب الحياة، مع التأكيد أن الحياة تستحق وتؤخذ عنوة، ينالها من يعتمد على نفسه ويقدم على الفعل.

والفعل في القصيدة قد يحدوه أمل، ولكنة لا يتم إلا بـ (العمل). بهذه الحقيقة المرة تجبه القصيدة المحاصرين، وبوضوح لا يتجاهله إلا من يتعلق بوهم النصر الآتي من لدنه أو بحتمية تاريخية، متغاضياً عن سخرية ماكرة تسم رؤية درويش للعالم. تلك السخرية لا تأتي أساساً من باب الهزل أو الهزء، بل استفزازاً للقارئ كي يغور إلى الواقع الإنساني المعقد، حيث يتجاور السلبي والإيجابي، ويتواشج الخير والشر ويتصارعان كعدوين يتنافيان ويتكاملان في آن. إنها السخرية بالمعنى المعجمي والفلسفي للكلمة المتضمن في مصطلح ironie / irony

الذي يقتضي عدم الأخذ بالظاهر المباشر، بل تجاوزه إلى الباطن لمقاربة الواقع من وجوهه المتعددة، وخاصة من قطبية النقيضين المتلازمين. والمصطلح، الذي يشير في أصله اليوناني إلى وضع مسافة بين الذات والموضوع، قد نعبر عنه بكلمة (مباعدة)، وبهذا المعنى أيضاً نستعمل كلمة (سخرية).

لدينا مثال على تلك السخرية ـ المباعدة في عبارة تبرز في نهاية المقطع الأول: (ربي الأمل). فقد توهم تلك العبارة بموقف إيجابي، لولا أن السياق الذي أتت فيه يشير إلى عكسه. فمن الجهة ثمة طباق معنوي بين (فعل) و(السجن / العطالة عن العمل) ينبه إلى زيف هذا الفعل. ومن جهة أخرى، هناك ثنائية في مدلول (ربي)، إذ إن التربية تُسند إلى فاعل خارجي، ومعمولها ـ بالمعنى النحوي ـ هو القاصر أو غير العاقل، كأن نقول: يربي طفلاً، يربي ماشية. أما هنا فالمعمول حس أو عاطفة إنسانية (الأمل). ولذا قد تحيل هذه العبارة إلى موقف مفتعل، تصنيعي، تقني، بينما الأمل يكون أو لا يكون، ولا يتشكل بحركة إرادية مفتعلة. ومما يدلل على أن هذا ما قصد إليه الشاعر قوله في المقطع التالي: (صرنا أقل ذكاء / لأنا نحملق في ساعة النصر). واضح أن الحملقة هنا نقيض للفعل، فمن يحملق في النصر ينتظر حدوثه بفعل خارجي بسلبية مطلقة، ويقعد عن العمل في سبيل تحقيقه. فالقصيدة بهذا المعنى تتأفف من (الأمل) أو الحماسة المصطنعة، لتؤكد على ضرورة الفعل. ولذا نعتبرها بأكملها دعوة إلى الفعل، من خلال المساءلة: مساءلة الذات الفردية والجمعية، كما مساءلة العدو مساءلة المنازل لخصمه.

يسائل الشاعر الذات الجمعية حين يستعمل صيغة (نحن)، والذات الفردية حين يستعمل صيغة (أنا) التي تشمل القائل كم تشمل المخاطب أو الغائب المتكلم عنه، لكي يحثهما على المبادرة، بالمحاكمة العقلية والمجاهدة الفعلية. فمن بعض مساءلته للذات الجماعية قوله منذ البداية: (سيمتد هذا الحصار إلى أن نعلّم أعداءنا / نماذج من شعرنا الجاهلي) (ص 3). من أي جانب أخذنا هذا القول، فإنه لا يستقيم إلا من زاوية التأكيد على أن النصر مرتبط بمدى قدرتنا على تحويل العدو في أعمق أعماقه، بتثقيفه بثقافتنا من منبعها الأول، حين تفتقت عبقريتنا الشعرية الأولى. وكيف يتأتى لنا ذلك إن لم نتمثل نحن أولاً تلك الثقافة بالغور على جوهرها، على فلذتها الأصيلة، دون قشورها البلاغية. إن هذا القول يهيب بنا أن (نكون) (بمعنى الفعل اللازم ـ ص 48). أن (نكون) تجاه العدو، فلا تبهرنا سطوته التقنية الهائلة، بل نقف منه موقف الند للند، بل موقف العارف من الجاهل يعلمه ويفقهه بجوهر الثقافة والإنسانية. وأن (نكون) ذاتنا، والذات الجمعية لا يعبر عنها إلا التراث الثقافي، باعتباره حكمة وجود وإبداع مستقبل. ومن الأهمية بمكان أن الشاعر لا يتناول هذا التراث من جانبه الديني ـ أي بصريح العبارة الوحي الإسلامي ـ بل في بعدها الثقافي: الشعر الجاهلي، الذي اكتمل قبل الوحي والذي أمد الوحي بأداته اللسانية، اللغة العربية. فهل في ذلك إنكار للدين أو ـ أقله ـ حنكة سياسية تقصد إلى تجنب التمييز بين انتماءات الشعب الفلسطيني الدينية؟ إن صح ذلك، أصبح هذا القول مبتذلاً، قول سياسي يناور لا قول شاعر. والواقع أن عالم درويش بأكمله يؤكد على ضرورة الترسخ في التراث الثقافي دون الاستغراق فيه، إذ لا إبداع خارج الجذور، كما لا إبداع بدون تجاوزالجذور. وهو يوجه قوله هنا إلى الذات الفلسطينية كما إلى الذات الإسرائيلية. فللأولى يقول إن الثقافة هي الأصل لأنها إبداع بشري وحكمة أجيال، وقد تشمل الدين ولكنها لا تقع في أسره، بل تتمثّله في مفهوم

إنساني يتبدل بتبدل السياق، به تغتني وتتطور وفق منطقها الخاص. ويضيف، مؤكداً على نحو موارب، أن التقدم لا يكن بالتخلي عن الإرث الثقافي للدخول في (جلد آخر)، بل بإطلاق طاقات هذا الإرث ليلتقي مع كل (آخر) ويساهم في بناء الإنسانية. ذلك ما يشير إليه إلحاح درويش في مراحله الأخيرة على الهوية الثقافية وضرورة انفتاحها (6). وأما للثاني فيقول غامزاً من عوده: اخرج من قوقعتك الدينية ومن نقاء إثنيتك المتوهمة، إلى رحاب الثقافة القادرة على الانفتاح على كل ثقافة إنسانية، اذهب إلى ينابيع (شعرك الجاهلي) الحقيقية (7).

بهذه المفارقة الساخرة يسائل الشاعر الذات الجمعية ليُشرع أمامها أبواب الفعل دون الوقوع في موقف وعظي متعالٍ. وبنفس الوقت لا يتغاضى عن الفعل الذي يؤديه المقاوم يومياً. أوَليست إشادة بالفعل أننا (ننسى الألم)؟ وأن الشهيد (يقول على حافة الموت:/حر أنا قرب حريتي/ وغدي في يدي...)؟ (14). أوَليس اعتزازاً بالقدرة على الكينونة أننا (واقفون هنا، قاعدون هنا، دائمون هنا/ خالدون هنا. ولنا هدف واحد واحد:/ أن نكون (48). وتقوم بين الفعل ونقيضه تلك الفكرة الملتبسة التي تربط الأمل بالداء والقلب بالخصيتين: (أن تقاوم يعني: التأكد من/ صحة القلب والخصيتين،/ ومن دائك المتأصل:/ داء الأمل) (81). ويدخل في نفس الباب أيضاً التناوب بين الموت والولادة، بين العزاء والتهنئة بحركة تكرارية ميكانيكية شبه غريزية: (نعزي أباً بابنه: (كرم الله وجه الشهيد) / وبعد قليل، نهنئه بوليد جديد) (43). هل هي إرادة الحياة الواعي حين تتعالى على الموت، أم الغريزة العفوية ما قبل الوعي حين تنساق لآليتها الذاتية؟ ولما لا يكون الإثنتان معاً، ما دام الوعي الشعري ينبه إلى إدراك التباسهما؟ يرجع الشاعر من جديد إلى تلك المفارقة ـ المباعدة حرصاً على الشعر أن يقع في فخ الحماس الزائف أو النقد الهدام. الشعر وعي يسير على حد السيف نحو الفعل المحيي.

وكما يسائل الذات الجمعية بتلك السخرية ـ المباعدة، يسائل الذات الفردية، بدءاً بذات الشاعر. فالشعر سلاحه الذي يرقى إلى درجة الفعل، أي بث الحركة والطاقة. من هنا توجه الشاعر إلى الشعر قائلاً: (حاصر حصارك) (57). ولكنه في نفس الوقت يفاجئ نفسه الشاعرة وهي تلغو لغواً نافلاً بانسياقها لقافية لا تفيد معنى. فبعد فقرة طويلة نسبياً تنتهي بكلمة تستعيد القافية الداخلية، يضيف بسخرية (لم تكن هذه القافية / ضرورية، لا لضبط النغم / ولا لاقتصاد الألم / إنها زائدة/ كذباب على مائدة) (31). وإمعاناً في تهكمه على شعره، يسترسل في تقفية (غير ضرورية)، في قوله: (الضباب ظلام كثيف البياض / تقشره البرتقالة، والمرأة الواعدة). ومن باب السخرية ـ المباعدة تعليق الشهيد على رثاء الشاعر النافل له: (أعد للقواميس كل الكلام الذي / كنت أهديتنيه، / وخفف عن النائمين طنين الصدى!).

أما مساءلة العدو فتقوم منازلة الند للند. لا يختزله إلى صورته العسكرية المتمثلة بـ(الجندي) و(الحارس) (اللذين يتكوران في النص) وبمن يقف وراءهما من مدنيين وسياسيين ومثقفين، فهؤلاء يستمدون هويتهم من سلاح يملكونه، لا من إنسانية محايثة لهم. بل ينبري له متحدياً مفنداً موقفه. يتحداه بأن يبرهن على إنسانيته حين يناديه: (أيها الواقفون على العتبات ادخلوا، / واشربوا معنا القهوة العربية) قبل أن يغمز من إنسانيته: (قد تشعرون بأنكم بشرٌ مثلنا) (18) وفي إضافة معكوفين يؤطران العبارة وكلمة (قد)، غمز آخر بعدم قدرة العدو على فهم هذا القول الإنساني البديهي. كما أنه، في غير مكان، يفند موقفه المتناقض وهشاشة منطقه:

(إلى قاتل) لوتأملت وجه الضحية / وفكرت، كنت تذكرت أمك في غرفة / الغاز، كنت تحررت من حكمة البندقية/ وغيرت رأيك: ما هكذا تستعاد الهوية!). يلطمه بتاريخه الشخصي الحديث، مشيراً إلى عبوديته تجاه عنف كان ينعاه عند جلاده، ثم يصفعه مرة ثانية بإعطائه درساً مقتبساً من الحكمة العربية، يشير إليها التناص بين (ما هكذا تستعاد الهوية)، وبين القول الأصلي المنسوب إلى الخليفة عمر بن الخطاب مؤنباً سعد بن وقاص على معاملته الشرسة للمغلوبين: (ما هكذا يا سعد تورد الإبل). إنه في الواقع يلقنه درساً (من حكمتنا العربية) في مطلع الإسلام الذي قد نعتبره ثقافياً امتداداً (لشعرنا الجاهلي). وبهذا المنطق يجابه (قاتلاً) ثانياً وثالثاً، ثم (حارساً) وآخر وثالثاً ... (8) بذا يحاصر العدو بمساءلته: هل تريد أن تكون بشراً؟ وفي السؤال نفسه ترفع عن اعتبار العدو مجرد قوة غاشمه، إن هو قدر أن يرقى إلى مستوى إنسانيته.

حسم معادلة (هنا/الحياة) أو (هناك/الأساطير)

هل كان اعتباطاً تسمية الشاعر قصيدته (حالة حصار) لا (الحصار)؟ لا أعتقد. الفرق كبير بين العبارتين، أياً كان قصد الشاعر منهما. فالحصار مادي يقوم على عزل حيز جغرافي معين، يحده طرفان: خارجي فاعل وداخلي منفعل. وهو في كافة الأحوال مؤقت، قد يتكرر ولكنه لا يدوم. أما (حالة حصار) فتنسحب في آن على الوضعين المادي ـ الجغرافي والمعنوي- النفسي، كليهما معاً أو أحدهما دون الآخر. كما أنها تنطبق على الطرفين الخارجي والداخلي، أقله باعتبار الوضع المعنوي ـ النفسي. إضافة إلى ذلك، قد يجوز للحالة أن تتكرر، ولكن يجوز لها أيضاً أن تتبدل بحيث ينتفي احتمال قيامها مرة أخرى. فإن كانت العلاقة المادية بين المحاصر والمحاصَر واضحة ولا تحتمل أي افتراض آخر، فالعلاقة المعنوية ملتبسة لأنها متشعبة. فالطرفان قد يحاصر معنوياً أحدهما الآخر، وقد يحاصران كلاهما من الخارج. ينجم عن ذلك استنتاج مهم: أن فك الحصار المادي يقتضي تبديل ميزان القوى لا غير، فيما الخروج من (حالة) الحصار يقتضي عوامل تتجاوز ميزان القوى إلى اكتساب أحد الطرفين أو كليهما ملكات إنسانية غير متوفرة له حالياً. وفي هذه الحال قد يكون المستقوي حالياً أحوج من المستضعف إلى تحرير نفسه، وقد يأتي تحرره على يد الضعيف بالذات، مما يعني أن فك حالة الحصار يقتضي من المستضعف جهداً مضاعفاً، معنوياً ومادياً. وليس من الصعب، انطلاقاً مما سبق ومن مواقف الشاعر عامة، ترجيح أن هذا ما يقصد إليه الشاعر، وإن من طرف غير واع. ولا شك عندنا أنه هو مقصد النص صراحة. يكفي لذلك أن نأخذ بالاعتبار عوامل الحصار النفسية الواردة في النص، ومنها (الأساطير) المتغلغلة في الطرفين، على اختلاف أنماطها وخطورتها.

أشرنا إلى أن الشعر يسائل العدو، جندياً وقاتلاً وحارساً، بخطابا صريح. ولكنه يتوقف كثيراً عند بدائله المستعارة. وأهم سمات تلك البدائل عالمها الأسطوري الذي يمد الشاعر بمادة غنية يوظفها، وفق منطقه الكرنفالي الساخر والمباعد، في فضح زيفها. فها هي (الأساطير تطرق أبوابنا) ولكن بعد أن أفرغت من شحنتها الشعرية الإبداعية، إذ (لا صدى هوميري لشيء هنا) (16). فهي خلو من مساءلة هوميروس لأخبار الآلهة الميثولوجية على نحو يفضحها بتضخيم مفارقاتها وإبراز تهافتها (9). كما أنها خلو من نفحته الشعرية التي تعلي من شأن القيم الإنسانية. فليس ذلك الشاعر المنشد، هوميرس، مجرد مختلق لأكاذيب لا تصدق، إنه صاحب رؤيا. ولم تتخيله الذاكرة الشعبية فاقداً للبصر ـ ضريراً ـ إلا للتأكيد على حدة (بصيرته)،

وفق اعتقاد شائع في كثير من الثقافات ـ ومنها العربية ـ أن (البصر) المادي عند الضرير لا يزول بل يتحول إلى الداخل فينضاف إلى (البصيرة) (10). وحين يتحول هوميروس إلى مسخه، يظهر بصورة (جنرال ينقب عن دولة نائمة) (11). وتنفجر السخرية هنا من خلال مفارقتين إضافتين. منها أن علم الآثار الذي يتطلب كفاءة علمية لها مقتضياتها الأخلاقية (كالنزاهة الفكرية)، ينقلب هنا إداة بيد عسكري (جنرال) كفاءته الوحيدة الغلبة مجردة عن كافة القيم، إذ إنها لا تهدف إلا إلى النصر بأي سبيل تأتّى. أما المفارقة الثانية ففي النتيجة المحتملة من ذلك العلم الممسوخ: إنه يهيء لطوادة أخرى في المستقبل: ينقب الجنرال (تحت أنقاض طوادة القادمة؟) وفي مكان آخر، يشير النص إلى طبيعة ذلك العلم المسخ، باعتباره يتجاهل الواقع ليفرض حقيقته بالعنف المباشر، فالأساطير (لا تغير حبكتها./ كلما وجدت واقعاً لا يلائمها / عدلته بجرافة) (72). بهذه التلميحة السريعة، يجرد النص الجنرال– عالم الآثار من مرجعيته، الكتاب المقدس، مميزاً فيه ما بين الموقف النبوي الحقيقي وبين الوقائع الحربية الواردة في أسفاره التاريخية (التي تشيد باحتلال فلسطين ودحر الكنعانيين سكانها الأصليين) ثم يقرن الشاعر تلك الوقائع الحربية بـ (الخطايا)، ويؤكد أن الحلم بتكرارها ضرب من (سراب): (لولا الخطايا لكان الكتاب/ المقدس أصغر. لولا السراب لكانت / خطى الأنبياء على الرمل أقوى، وكان / الطريق إلى الله أقصر) (27). حين يؤول العدو الكتاب على هذا النحو، يختزله إلى (خطايا وسراب)، ويطمس معالمه الإنسانية. بعد أن ينتزع من يد عدوه شرعية متوهمة، يتابع تأمله متسائلاً تساؤل المشكك الخفر عن جدوى تراث الديانات السماوية المشترك الذي يضج به هذا الحيز الجغرافي، فيهمس: (لو/ كان تاريخ هذا المكان أقل زحاماً...) إن هذا التساؤل، الذي يشمل الطرفين، هو في حد ذاته دعوة إلى التجاوز العقائد الدينية حين تحول بين الإنسان وحياته الواقعية الراهنة.

وقد يوغل في التساؤل: لماذا تتردى السماوات في مفاهيمنا الضيقة إلى المتبذل والغريزي؟ فنعكسها على (هذه الأرض ـ وهي مثل غيرها (واطئة، عالية/ أو مقدسة زانية) ـ ، بحيث (يصبح الفرج / فرج السموات / جغرافية). العدو يحاصرنا جغرافياً فيما هو محاصر نفسياً بأساطيره. فعلينا إذن أن نكسر طوقين من الحصار: طوقاً يفرضه علينا، وطوقاً من «الأساطير» يعيش في أسره. فلا بد من إذن من مقاومة وما تقتضية أحياناً من شهادة يمجدها الشاعر طالما بقيت تعبيراً عن إرادة «أن نكون». غير أنه يبقى أبداً متيقظاً لئلا ينجر المحاصر من حيث لا يدري، وربما بدافع من زعاماته الحزبية (لن نختلف/ على حصة الشهداء ـ 27)، إلى تمجيد الشهادة بحيث تصبح هدفاً بذاتها، فتقوم بمقام أسطورة مقابل أسطورة العدو.

يأسى الشاعر لتزاحم الشهداء المتدافعين من الرحم الواحد (الشهيدة بنت الشهيدة بنت الشهيد/ وأخت الشهيد وأخت الشهيد كنّة/ أم الشهيد حفيدة جد الشهيد)، ومن الجوار الواحد (وجار عم الشهيد)، مشكلين رتلاً لا ينضب معينه (إلخ ... إلخ ...) – 85. ويلمح إلى أن تلك الفجيعة يقابلها (العالم المتدن) بلا مبالاة من يعتبد أن (الزمن البربري انتهى)، حين وضع حداً لمأساته الذاتية (الحربان العالميتان). غير أن الأهم هو استرساله في تكرار كلمة (شهيد) كما في نحيب رتيب مديد، يذكر بالبكائية الشعبية الشائعة المعروفة في مصر بـ (التعداد) ـ أي النحيب على الميت بتكرار اسمه وأسباب الفجيعة وما تفعله في القلب. وقد يتساءل القارئ: هل يعمد الشاعر إلى هذا الأسلوب من باب التعاطف الحماسي المطلق،

أم على سبيل السخرية ـ المباعدة؟ غير أنه يرجح التأويل الثاني حين يصل إلى بكائية أم الشهيد وأبيه، حيث تنعقد مفارقة الزفاف واللوعة: يحيل الحد الأول (الزفاف) إلى الفرح والخصب والافتخار بالبطولة، بينما يشير الثاني (اللوعة) إلى غياب وفجيعة تمحوان آثار الحد الأول. ذلك ما يتفجر في الحوار المفجع بين الأم وبين (هم): (قالت الأم: في بادئ الأمر لم / أفهم الأمر. قالوا: تزوج منذ / قليل. فزغردت، ثم رقصت وغنيت (...) تساءلت: أين العروسان؟ / قيل: هناك فوق السماء ملاكان). وتستمر الأم في طقوس فرح لا يلبث أن ينتهي إلى نقيضه (رقصت وغنيت حتى أصبت/بداء الشلل). فتتساءل الأم نفسها تساؤل المتهكم حين يعي أنه مشرف على الجنون بعد أن تتهاوى جسده: (فمتى ينتهي، يا حبيبي، شهر العسل؟) (46). وعبثاً تحاول الولهانة أن تتعلق ببدائل الشهيد الحي من (مطر) أو (شجرة) أو (حجر) (وكلها من الصفات المطلقة على الشهيد من باب التعويذة).

فتكتفي بتصوره بعيداً بعيداً في جوف الظلمة: (فكن قمراً / في منام الحبيبة ... كن قمراً) (42). وهيهات أن يكون قمر السمر في ليالي الحب، بما أن السمر هنا عامر بخدر الألم والفقدان!

إنها دعوة لعدم أسطرة الموت بلفه برداء سحري بطولي هو نسج خيال عاجز (12). ويستعين الشاعر بالشهيد نفسه ليضفي على دعوته شرعية ليس لأحد أن يشكك في مصدرها: (الشهيد يوضح لي: لم أفتش وراء المدى / عن عذارى الخلود، فإني أحب الحياة / على الأرض) لم يطلب الشهادة طمعاً بالجنةوحورياتها، فالحياة هي في الدنيا (بين الصنوبر والتين). وأما الـ (هناك) فيتركه لمن يسعى إليه. وإمعاناً في المباعدة الساخرة، يرتفع صوته محذراً الشاعر ومن ورائه قومه المستسلمين لسحر شعره:(الشهيد يحذرني: لا تصدق زغاريدهن/ صدق أبي حين ينظر في صورتي باكياً) (78). وينتبه إلى أنه غير غافل عن رياء المتباكين عليه: (الشهيد يحاصرني: لا تسر في الجنازة/ إلا إذا كنت تعرفني/ لا أريد مجاملة من أحد) (80). هكذا تستوي الشهادة، وفقاً لمعناها الأصلي، بحثاً عن حياة يفديها الشهيد (بآخر ما يملك)، تأكيداً على (حريته). وبئس أن تكون هياماً غبياً أو تعلقاً بسراب أسطورة. ولو لم يكن خطر الانحراف بالشهادة إلى عالم الأسطورة قائماً، لما أكد عليه الشاعر متوسلاً صوت الشهيد وأحبابه. لا معنى لشهادة لا تمهد لحياة تتفتق (هنا).

(هنا–الآن) ، (حبل الغسيل)

أشـرنا إلى منحى إنشائي اعتمده الشـاعر حين جعل قصيدته تبتدئ بـ (هنا) وتختتم بجملة تتصدرها (هنا) نقيضاً لـ (هناك) كما في قوله: (إن الحياة هنا، لا هناك) (71). وإن كانت هذه الـ (هنا) تفيد أحياناً مكان المحاصر، مما يجعل الـ (هناك) موقع المحاصر، إلا أن سياق القصيدة وجغرافيتها الرمزية توسعان من نطاق المكان المقصود، بحيث إن (هنا) تشمل الحيز الدنيوي بأكمله، وتجعلان من (هنا) حيز الآخر بزمانها القائم خارج الزمان الإنساني. هكذا تدل (هنا–الآن) إلى ملكوت الإنسان ـ بدءاً من الإنسان الفلسطيني المحاصر ـ على هذه الأرض وفي هذه الحياة الدنيا، مقابل ملكوت الغيب والآخرة ممثلاً بـ (هناك ـ اللازمن). وفي هذا الموقع الأخير يرى الشاعر محاصره، إذ تتسع (هناك) من مدلولها المكاني الضيق في بداية القصيدة (هناك خارج خطوط الحصار)، إلى مدلول ومجازي يشمل الماضي المغرق في القدم القائم على حدود التاريخ الإنساني: (أفكر من دون جدوى: بماذا يفكر من هو مثلي، هناك على قمة التل، منذ

ثلاثة آلاف سنة (22). ومن حيث إن المقصود من ذلك الزمان – المكان هو عالم الأسطورة، كما أشرنا سابقاً، يكون موقع العدو والحال هذه في الـ (هناك–اللازمن). ومما يسوغ هذه المعادلة تأكيد الشاعر على كلمة (المكان): (المكان هو الرائحة) (75)، حيث الوجود والحياة الحقيقية حين ترتبط بالآن الراهن، المكان حيث (سيولد طفل، هنا الآن) تنسحب هذه الجدلية أيضاً على المحاصر، الذي يسعى من خلال مقاومته إلى الربط ما بين مكانه (هنا) وزمانه (الآن).

فحالة الحصار إذن – وهي حالة نفسية– هي في التباس عاملي الزمان والمكان: (في حالة الحصار، يصير الزمان مكاناً / تجمد (..) يصير المكان زماناً/ تخلف عن موعده) (74)، وحالة الحصار هي الوجود في (زمن / لا مكان له) (60).. ولا يخرج المرء من حالة الحصار إلا (حين يشفى المكان) (39)، أو تخف (وطأة الزمان) وتتنظف (حمأة المكان) (53). حينئذ (تصبح الحياة طبيعية). ذلك هو رهان المقاومة الفعالة: تحرير العدو من (هناك– اللازمن)، وتحرير الذات من تنافر الزمان والمكان. فالأمران متلازمان، وعلى المقاوم(المؤمن المتمرن) النهوض بعبء تحريرين، تحرير الذات وتحرير الآخر. فما هي ملامح الحياة المنشودة من تلك المقاومة؟

إنها بعيدة كل البعد عن نشوة الظفر، وخيلاء التفوق، وعبثُ تخيلها ضرباً من (التناغم الكلي) أو الانسجام الذي لا يعكر صفوه خلل. فالحياة كانت وستبقى موضع البحث عن التوازن في خضم التناقضات، التي لا مخرج منها إلا في عالم الأزل. فكأن الشاعر يستهدي بالفليسوف اليونان السابق لسقراط، هيراكليت، القائل بأن الحياة هي الحركة المستمرة، هابطة صاعدة، متناقضة في كل لحظة، فيعلن: (سنحب الحياة/ كما هي، عادية ماكرة/ رمادية أو ملونة/ لا قيامة فيها ،لا آخرة) (28).

ولكأنه يراجع نفسه وحمى الشباب وهوس النصر القريب، فيحذر نفسه وقومه من سكرة سعادة متأتية من نصر تلقائي على العدو، أو من الخلود يوماً إلى رفاهية يوفرها التقدم الحتمي نحو الغد الأفضل، فيتابع: (وإن كان لا بد من فرح/ فليكن/ خفيفاً على القلب والخاصرة/ فلا يلدغ المؤمن المتمرن / من فرح... مرتين). حكمة السماء المستمدة من التناص مع الحديث النبوي (لا يلدغ المؤمن منحجر مرتين)، يتخذها الشاعر، بمباعدته الساخرة المعهودة، حكمة الحياة الدنيا. ويستنتج منها سلوكاً جماعياً وشخصياً يتلاءم مع مقتضياتها من تسامح وتواضع. فبوصفنا جماعة (لنا هدف واحد واحد/ أن نكون/ ومن بعده نحن مختلفون على كل شيء (...) صورة العلم الوطني (...) كلمات النشيد الجديد (...) واجبات النساء (...) والنسبة المئوية...). وبما أن الحياة هي الأخذ بالبسيط واليومي وغير المعهود. فلم لا يكون (الحمار البسيط) رمزاً للعلم، ولم لا نختار (سيدة لرئاسة أجهزة الأمن؟)... (48). تقوم الحياة، كما السعادة، بعيداً عن الفذلكة العقائدية الذهنية، فإن سألت (وما الألم؟)، أجابك بداهة: (الألم/ هو: أن لا تعلق سيدة البيت حبل الغسيل / صباحاً، وأن تكتفي بنظافة هذا العلم) (15).

ومن مقتضيات السعادة، من هذا المنظور، ألا نسعى إلى تبادل الأدوار مع العدو، لنحاصره ونتحكم في (صباحاته). وإلا أصبحنا مثيله في الخروج عن الشعور الإنساني، في التيه في عالم الأساطير. لا فائدة تجنى من التحول من وضع المحاصر مكانياً إلى وضع المحاصر نفسياً. ألا يقول المعتقل للمحقق: (لا أحبك، من أنت حتى أحبك؟ (...) لكنني أكره الاعتقال ولا أكرهك) (65)، باعتبار الكراهية سجناً. ألا يقول الشاعر للحارس: (سأعلمك

الانتظار (...) قد تعرف القشعريرة مثلي (...) قد / نتبادل أسماءنا. قد ترى / شبهاً طارئاً بيننا)؟ إذ إن الاعترف بالأمر تحرر. وعلى كل حال، تبدأ كل حرب بنفي الآخر (أنا أو هو)، ثم تنتهي بلقاء حرج: / أنا وهو)؟ (65). وليس لأحد، بعد أن قال الشعر في عدوه ما قاله أن يرى في موقفه ذلك ضرباً من براءة غبية، خاصة وأنه يشترط في السلم الإقرار بالجريمة: (السلام هو الاعتراف، علانية، بالحقيقة: / ماذا صنعتم بطيف القتيل؟) (95)، بل الاعتذار عن السلاح وعن إنكار قيم الآخر: (السلام اعتذر القوي لمن هو / أضعف منه سلاحاً، وأقوى مدى) (93).

الحياة انطلاقاً من الذات الفردية

وما أهمية (حبل الغسيل)إذن؟ إنها في العودة إلى حياة عادية تتيح للفرد أن يحيا ويحقق ذاته حسب ما يرتئيه، إذ (من بعده يجد الفرد متسعاً لاختيار الهدف)، فيحزن (كالآخرين لأشياء شخصية/ خبأتها عناوين كبرى) (39)، ويمارس ترهات الوظائف اليومية، من قبيل (الانصراف إلى عمل في الحديقة. ماذا سنزرع عما قليل؟)، أو مشاطرة الآخر (الانتباه إلى / نشوة الضوء، ضوء الفراشة، في/ ليل هذا النفق)، ولا مانع من (التثاؤب فوق رصيف الضجر). ولكل أن يعالج، ومن موقعه الخاص، قضايا الحب والوجود والشعر، وأن يختبر زيغان المحب في حبيبته، إذ (في انتظارك تمشي العقارب في/ ساعة اليد نحو اليسار)، وله أن يناشدها أن تبحر به (إلى بؤرة الضوء في داخلي)، بعد أن قالت له: (تعال! أنا الهاوية) (41)، وله أن يرى كيف أن الحب يبدأ (أنا هي حتى الأبد)، ثم ينتهي (أنا وهي)، عابراً من الذوبان في الآخر إلى الاعتراف به كائناً مستقلاً، وأن يلحظ مفارقات الحب:(جنس من الجن) حيناً و (نوع من الإنفلونزا) حيناً آخر، قبل أن يهتدي إلى التفاوض معه: (إذا مرض الحب عالجته / بالرياضة والسخرية) (82). ويبقى داء الحب علامة على ديمومة الحياة: (السلام رثاء فتى ثقبت قلبه شامة/ امرأة، لا رصاص ولا قنبلة)(97). وأما الوجود فخضم لا نهائي. ماذا قبلي وماذا بعدي؟: (بكت سوسنة/ والمكان يحملق في عبث الأزمنة) (54). من أنا وأين روحي مني؟: (نقطع هذا الطريق معاً/ ثم تذهب أيامنا في اتجاهين مختلفين) (55). ويبقى للشعر مكانته الأثيرة، بما أنه أقرب إليه من حبل الوريد. وفي علاقته به تتجلى رؤيته لموقع الذات من الجماعة: إنه (حبل غسيله). يمجده منيطاً به فعل التحرر والوجود: (إلى الشعر): حاصر حصارك)، فهو أمضى من السلاح، خاصة حين ينشد الحب: (كتبت عن الحب عشرين سطراً / فخيل لي/ أن هذا الحصار/ تراجع عشرين متراً). وفي نفس الآن يرهبه، إذ إنه يعتبر القصيدة (حاسة الهاوية)، تقتضي النقيضين، الحضور في الغياب، والتعبير الراهن عن ذات تائهة: (إلى شـاعر): كلما غاب عنك الغياب/ تورطت في عزلة الآلهة / فكن ذات موضوعك التائهة/ وموضوع ذاتك، / كن حاظراً في الغياب) (56). وذلك ما يجعل الشاعر في موقع المحاصر، يتحكم به قوله: (يحاصرني في المنام كلامي، كلامي الذي لم أقله/ ويكتبني ثم يتركني باحثاً...). وقد يرى فيه حتفه إذ قد (يعرف الأصدقاء الحميمون/ أن القصيدة مرت،/ وأودت بشاعرها) (24). فحياة الشاعر محفوفة بالمخاطر، لأن الشعر مجابهة الذات مع الذات والذوات التائهة، مجابهة لا تهاود. والويل للشاعر إن جهل (أن مديح الوطن / كهجاء الوطن/ مهنة مثل باقي المهن)، أو تأمر مع (القواميس) ضد الشهيد، بل الويلات له إن هو ماشى (نرجسه الجبلي الجميل) في «الافتتان بصورته»(89).

مغامرة الشعر مكره

على عكس النقد الرسمي الصادر قديماً عن بلاطات السلطة والقضاة، القائل بأن (أعذب الشعر أكذبه)، يقول لسان حال محمود درويش: (أصفى الشعر أمكره). فليتقاول المداحون والهجاؤون والمطربون ما شاؤوا، وليتبارك الرومانسيون أو ينتشوا. أما عنده، فالشعر فعل غور على الذات والعالم المعتملين بالمفارقات والنقائض، بالمؤتلف والمختلف، في تيار هدار، وجوده في حركته، فلا يستمرئ الشعر إلا المجابه المغامر. ويبدو لي أن درويش يضيف إلى ذلك ميزة أخرى، لعل سياقه التاريخي هو الذي فرضها عليه، مفادها: لا يحسن الشعر إلا المتماكر الذي ينفذ إلى وعي قارئه من باب خلفي بحيث لا يثير حفيظته. لا يرائي، إنه يجابه القارئ مجابهته لذاته، ولكن بسلاح لا يبهر النظر بلمعان صاحب، بل ينفذ حاداً إلى أعماقه ليبذر فيها بذور الوعي والحرية، الفعل. فما وقع منها في أرض صالحة، نما وأتى أكله فحرر صاحبه من كل حصار داخلي وخارجي وأطلق طاقاته ليشرع في تحقيق ذاته، وأما ما وقع منها على الصخر فمات. إن فعالية الشعر لا تتحدد بقدرته الذاتية فقط، بل أيضاً بقدرة القارئ على التفاعل معه حين لا يهدهد قناعاتهم ويسيّج أوهامهم تجاه الواقع. ومنهم بعض النقاد الذين يتباهون بأنهم هتكوا قناع النضال الكاذب عن شعره، لا سيما في مرحلته الأخيرة. فليتهم نزعوا عن عيونهم قناعاً ضيّقَ من نظرتهم إلى شعر درويش الذي – وربما منذ بداياته- لم يخلد يوماً إلى رؤية أحادية الجانب، سكونية تدغدغ المشاعر وتثير حماس القبيلة. فقد انشغل درويش منذ البداية بذلك الموقف الجدلي من الحياة، معتبراً الشعر فعل تساؤل مستمر (هنا الآن) في إثر وعي يستزيد منه ويغني به الآخرين، فشأنه شأن الفعل المضارع: (عميقاً، عميقاً/ يواصل الفعل المضارع/ أشغاله اليدوية،/ في ما وراء الهدف...). وقد نتساءل: ما الذي فتح لدرويش هذه الآفاق، دون شعراء كثيرين من جيله؟ سؤال لا بد من معالجته بدراية، تأخذ بعين الاعتبار الظروف الاستثنائية التي فيها نشأ وحصل ثقافته ثم مارس نضاله. غير أن هناك عاملاً مهماً ساهم في توجهه هذا: أنه بقي، بالرغم من أسلوب حياته المتأنق، شديد الإحساس بحياة الفئة الشعبية التي انحدر منها، وباقاته الجياشة بالمفارقات والتناقضات والوجوه الناصعة والملتبسة، أي بمهرجانية ساحة الحياة، حسب تعبير باختين.

من هذا المنطلق، يمكننا القول: لم يغدر الشاعر بقارئه، بل إن مكر الشعر به- الذي بث فيه الوعي- دفعه إلى التماكر (13) مع قارئه، ليجلبه إلى موقعه المميز والمضني في آن. ■

1 - صدرت هذه (السيرة الروائية) أو (السيرة الذاتية المتخيلة)عام 1987 عن المؤسسة العربية للدراسات ببروت، ولا أشك أنها ساهمت في تأسيس تيار جديد في الأدب العربي بالغ الأهمية، من بعض ثماره رائعتا حسين البرغوثي (سأكون بين اللوز) و (الضوء الأزرق). ولابأس أن أذكر هنا بأن مبدأ السيرة الروائية أو المتخيلة (Autofiction) هو سرد سيرة الذات لا بوقائعها التاريخية الدقيقة، بل بأسلوب تخييلي يمزج الوقائع بأحداث متخيلة تحيل إلى الواقع استعارياً أو رمزياً.

2 - نظمت هذه القصيدة في شهر كانون الثاني/ يناير من عام 2002م في أوائل حصار رام الله، وصدرت في شهر نيسان/ إبريل من السنة نفسها عن دار رياض الريس، بيروت، وأعيد طبعها في حزيران / يونيو.

3 - بمناسبة الذكرى الأولى لوفاة الشاعر، يقول أحمد دلباني في مقال بعنوان (من الثورية إلى العدمية): (هذا هو المسار الذي جسدته تجربة محمود درويش(...)، مسار قاد صاحبه (من ممثل) لوعي ظل يعتمل داخل رحم المرحلة (... إلى) منحى خبا فيه ضوء التاريخ بوصفه انبجاساً لينابيع المعنى ولأبجديات التحرر الشامل للإنسان. لقد أصبحت العدمية السمة الأكثر حضوراً في كتابات درويش الأخيرة. العدمية (...) غياب الأساس الأنطولوجي لكل ما يتأسس عليه المعنى). ويضيف أن درويش أصبح في حالة (سأم الحياة المحض) حسب تعبير الشاعر الفرنسي بول فاليري. ولكنه يلتمس له الأعذار في (خلل أصاب ميكانيكية التاريخ)، إذ إن قيم الخير قد فسدت، نخرتها من الداخل أنانية العالم المصنع، فتركتنا وحيدين على قارعة الطريق.

4 - كرس الباحث الأنتروبولوجي المرحلة الثانية من حياته لاستقصاء منهجية تحليلية تسمح بمقاربة الواقع مقاربة متعددة ومتكاملة في آن. يتجاوز المناهج الاختصاصية الأحادية الجانب، ليقف عن تقاطعاتها ليكون منهجاً شاملاً ينطبث على الواقع الذي يشكل وحدة عضوية متشعبة أو (عقدية). عرض نظريته في كتاب بعنوان (المنهج) La Me'thode صدر بسبعة أجزاء عن دار سوي Seuil ما بين عام 1977، 2008. وهو قيد الترجمة (يقوم بها جمال شحيد)، وسيصدر عن المنظمة العربية للترجمة. وبالموازاة، أصدر مجموعة أخرى بعنوان (الفكر العقدي) La pense'e complexe، صدر عن نفس الدار ما بين 1990 ، 2006.

5 - وإن لم يكن غائباً عن بعض الإبداعات منذ القدم السحيق. من هذا المنظور يشيد باختين بنتاج كاتب فرنسي من القرن السادس عشر، هو رابليه، ونتاج كاتب روسي من القرن التاسع عشر هو دوستويفسكي. راجع الترجمات التي قام بها يوسف الحلاق مباشرة من الروسية، أكثرها صدر عن وزارة الثقافة في دمشق وبعضها عن المركز القومي للترجمة في القاهرة.

6 - تعج نصوص درويش بالإحالات إلى علاقة الذات باللغة، من قبيل (أنا لغتي) لغتي (عصا سحري).

7 - نماذج في الصفحات 34، 43، 51، 81.

8 - راجع: ص 30، 68، 69، 70.

الهـوامـش

9 - لا شك أن درويش على علم بالدراسات الأنتروبولوجية التي تبحث في مقصد الميثولوجيا الإغريقية، ومنها دراسات جان – بيار فرنان –Jean Pierre Vernant الذي أولها، منذ ستينات القرن الماضي، على أنها دعوة للخروج من الإيمان الغيبي بآلهة متصارعة، تتلاعب بالإنسان إرضاء لأهوائها لا يردعها وازع أخلاقي، بل لا تتورع عن اغتصاب الأعراض ومنها أعراض بناتها المتولدة من رحمها. وقوله المذكور يذهب نفس المذهب.

10 - وكثيراً ما يذهب النقد هذا المذهب حين يشير إلى عبقرية أبي العلاء المعري قديماً وطه حسن حديثاً.

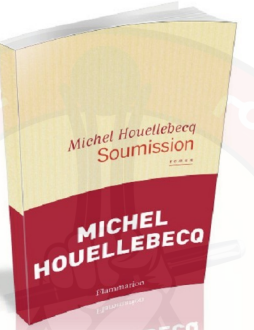
11 - لا تقتصر الإشارة إلى جنرال بعينه، هو موشه ديان المعروف باهتمامه بالتنقيب، بل تتناول جوهر الصهيونية، بوصفها نبشاً عن تاريخ تبدأ أولاً بتأويله ثم تحاول إثباته حين تنتصر بقوة السلاح.

12 - ألا يزال (الشهداء) عندنا يتزاحمون في الطرفين المتخاصمين على نحو مثير للشفقة؟

13 - وقد يأتي هذا المكر أحياناً مباشراً على سبيل الاستدراج إلى الفخ المنصوب. فلا بد أن طلاب جامعة دمشق في بدايات 1970 يذكرون تلك الحفلة التي ألقى فيها درويش قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا). فحين وصل إلى بيت من معلقة عمرو بن كلثوم (طلعنا عليهم طلوع المنون/ فكانوا هباء وكانوا صدى)، هاجت القاعة بالتصفيق حماساً لانتصارنا الوشيك على العدو. فأعاد الشاعر البيت مرتين وثلاثاً، خف الحماس وظهر شيئ من التساؤل القلق، إلى أن استأنف الشاعر قصيدته صارخاً (سدى نحن). إنه الحماس الذي يلغي الوعي. فهل اللائمة على شاعر غدر أم على شباب شوه وعيه حماس مصطنع؟ فمكر الشعر لا في الغدر، بل في مراعاة الحال، مراعاة (المقام والمقال).

العمل الفني : مروة الخليفة ـ البحرين
الفائز بالجائزة التقديرية في دولة قطر . 2015

«اسـتسـلام»: رواية مثيرة للجدل



[حسن بحراوي *]

يتعلق الأمر بالرواية السادسة لهذا الكاتب الفرنسي المثير للجدل، التي تساءل النقاد بشأنها: هل هي مجرد رواية أم شرارة لإذكاء الرهاب الإسلامي (الإسلاموفوبيا)؟! وهي تدخل في سياق مجموعة من الأعمال المشابهة حديثة الصدور التي تميل إلى تصوير انحطاط المجتمع الفرنسي، وفساد المخيلة السياسية، وتورّم الهواجس الوطنية من قبيل (الاستبدال الأكبر) لرونار كامو (الانتحار الفرنسي) لإريك زمّور و(الهوية الشقية) لألان فانكيلكروت...

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

هي وإن كانت تتقاسم مع هذه الأعمال إدانة الأنظمة السياسية الإصلاحية ونظرة الفضول إلى الظواهر الدينية، فإنها تتفوق عليها من حيث إنها العمل الوحيد الذي تناول فيه مؤلفه الفرنسي بطريقة روائية تصوير التحولات الهائلة التي يهجس بها الجميع من دون أن ينجحوا في تحليلها أو بيان مداها وخلفياتها.. إننا أمام نوع روائي يطلق عليه النقد مصطلح (التخييل السياسي)، ويصفه قاموس لاروس بأنه ذلك اللون الروائي الذي يفسّر الحاضر بواسطة تخيّل المستقبل. ولكن عن أي مستقبل تتحدث رواية (استسلام)؟

وبالنسبة للملحق الثقافي لجريدة لوموند الفرنسية، فإن فرنسا تمثل في هذه الرواية نموذج الدولة التي تخلّت عن تاريخها، وتركت أمجادها وراءها، وتنكّرت لهويتها.. بينما يمثل الإسلام ديانة معتدلة تفرض على أوروبا الانبطاح أمامها والاستسلام لإغرائها، بل وتجعل منها مصيراً ومآلاً.. وذلك في هذا الوقت الذي ينتشر فيه العداء للإسلام وتتكاثر فيه الأحداث المناهضة للمسلمين في عموم أوروبا والعالم.

وهذا الرأي ليس صادراً عن كاتب هامشي لا أهمية لموقفه، بل عن مؤلف مشهور هو ميشيل ويلبيك، له ناشر باريسي ذو نفوذ واسع هو دار فلاماريون، ويستقطب اهتمام نخبة النقاد الفرنسيين البارزين. ومن هنا أهمية أن يتعرّف القارئ العربي على مضمون هذه الرواية ويقف على أبعادها الأيديولوجية، والأدبية، والجمالية.

وإذا كان من غير اليسير تلخيص الخطوط العريضة لهذه الرواية بسبب تشعّب أحداثها واختلاط وقائعها على نحو تتحول معه إلى ما يشبه المتاهة، فلا أقل من أن نحاول أن ننقل للقارئ العربي صورة بانورامية عن أجوائها وثيماتها الأكثر بروزاً وإلحاحاً، على أمل وضعه في صورة هذه الرواية الانقلابية مضموناً وشكلاً، كما نأمل أن نوفق في بيان ذلك.

فرانسوا، بطل رواية (استسلام)، فرنسي أعزب في الأربعين من عمره، يعمل أستاذاً في جامعة السوربون، متخصص في الكاتب جوريس-كارل هويسمان من أهل القرن التاسع عشر. وهو يوزع أوقاته بين إعطاء دروس في الكلية وتسخين أطباق الطعام في الميكرو أوند ، وبين مغامراته العاطفية العابرة مع الطالبات في برجه العاجي بالدائرة الثالثة عشرة بباريس.

أما أحداث الرواية فتدور حول تحوّل فرنسا سنة 2022 إلى دولة إسلامية في أعقاب انتخابات جمهورية سليمة ومن غير أي تدخل خارجي، ولكن بفضل ممارسة اللعبة السياسية والتزام أسلوب التحالفات.

وينطلق المؤلف ويلبيك من ملاحظة أن الحزبين المتحكمين في الحياة السياسية الفرنسية منذ الحرب العالمية الثانية، أي وسط اليسار ووسط اليمين، كانا قد فقدا مصداقيتهما وانتهيا إلى الهامش، وبأن القوة السياسية الوحيدة التي ظلت تفعل في الواقع هي (الجبهة الوطنية) (الحزب اليميني العنصري الذي ترأسه مارين لوبين). وهو يتخيل أن هذه الأخيرة ستدخل في مواجهة قوة أخرى لا أحد يعرف كيف انبثقت على وجه التحديد بعد العهدة الثانية البئيسة للرئيس فرانسوا هولاند، وهي حزب (الأخوة الإسلامية).

وكانت الانتخابات الرئاسية لسنة 2022 قد جرت بين مارين لوبين، زعيمة الحزب اليميني الفرنسي، ومحمد بن عباس، الإسلامي المعتدل القريب في مظهره الطيب من مهاجر تونسي يدير محل بقالة في الضاحية الباريسية، والذي لم يكن يورّط نفسه في معاداة السامية أو مساندة القضية الفلسطينية، وإنما يسعى إلى توسيع دائرة مناصريه لتشمل الفرنسيين غير المسلمين.

وهكذا تضعنا الرواية من أول وهلة أمام حزبين ديموقراطيين هما (الجبهة الوطنية) و(الأخوة الإسلامية)، احتكما إلى مخادع التصويت بعد أن تمكنا من تليين أجنحتهما المتطرفة، الأول في شخص المتعصبين للهوية الفرنسية، والثاني في شخص جماعات الجهاد. وقد كان بوسع مارين لوبين أن تفوز بنسبة الأصوات، لولا أن الناخبين قد رفعوا شعار (كل شيء إلا الجبهة الوطنية)، وأن الحزبين الأساسيين (الاتحاد من أجل الحركة الشعبية برئاسة ساركوزي) و(الحزب الاشتراكي برئاسة هولاند) قد عمداً إلى تشكيل جبهة جمهورية موسعة للوقوف إلى جانب المرشح بن عباس الذي انتخب رئيساً كما لم يكن يتوقع أحد ذلك.

وفي أعقاب ذلك الفوز الساحق للجبهة الإسلامية، شعر الفرنسيون في البداية ببعض الارتباك لعدم رؤيتهم في الشارع لنساء يلبسن تنورات، ثم بعد ذلك لعدم رؤيتهن بالمرة في الفضاء العمومي، ولكنهم مقابل ذلك ازدادوا إيماناً بالمستقبل، وشاهدوا كيف كانت مغادرة النساء لسوق الشغل سبباً في شغور ملايين مناصب العمل، مما جعل شبح البطالة مجرد ذكرى بعيدة. واستعاضوا عن منظمات الاحتياط الاجتماعي بمبدأ التضامن العائلي ذي الجذور الإسلامية، وكفّت الدولة عن دعم الصناعة التي كانت آخذة في الانحدار، وأولت اهتمامها بدلاً من ذلك لتشجيع الحرف اليدوية والصنائع التقليدية ودعم المقاولات الفردية الصغرى، وصارت الشريعة هي القانون الذي ينظم مجتمعاً استعاد طابعه الأبوي، وصار أقل حرية، ولكن أكثر اطمئناناً وسعادة.

وها إن محمد بن عباس سيصبح أول رئيس منتخب في أوروبا، التي توسّعت لتشمل بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط كلها، وسوف يكون لها وزنها وكلمتها من جديد في العالم. أما مصطلحات العلمانية والأمن القومي والنزعة المادية الملحدة فقد عفا عنها الزمن، وحلّت محلها مصطلحات الإسلام التي ستمنح للقارة العجوز فرصة أخرى وعهداً ذهبياً جديداً.

ومنذ الشهور الأولى لتولية محمد بن عباس الحكم سيقوم بمضاعفة أجور رجال التعليم ثلاث مرات، مما سيحفز المزيد منهم على اعتناق الإسلام، وستصير البطالة محض ظاهرة متلاشية تعود إلى الأزمنة الغابرة، طالما سيوفر انقطاع النساء عن العمل ملايين الوظائف. وهكذا، وكما يحدث في المعجزات، سوف تختفي تماماً طبقة الرعاع والأوباش، وتتراجع موجة الانحراف بمقدار تسعين في المائة بين يوم وليلة (وهو ما يعني سياسياً ارتباط الانحراف بالأصول الدينية).

وستكون أول إجراءات الحكومة الجديدة هي توجيه البنات إلى مدارس التدبير المنزلي مباشرة بعد التعليم الابتدائي، ومنعهن من العمل، وحظر ارتداء التنورات المخلّة بالحياء، ثم تزويجهن ابتداء من 15 سنة برجال متعددي الزوجات.

لكن الرواية تتجاوز كل ذلك وتُبرز عمق المفارقة، عندما تأخذ على عاتقها تصوير اللحظة التي يقدم فيها السارد على اعتناق الإسلام. وهو يفعل ذلك مثل الكثيرين لأغراض انتهازية لا تخفى: فلا أقلّ من أن ذلك يضمن له العودة إلى الاندماج في السوربون التي صارت كلية قرآنية، والاستفادة من شقة ووظيفة رائعة والاستمتاع بثلاث زوجات، اثنتان منهما في مقتبل العمر للاستعمال الحميمي، وثالثة متقدمة في السن لتدبير شؤون المطبخ.

ومعلوم أن الكاتب ويلبيك كان قد اشتهر بحوار أجرته معه سنة 2001 مجلة (ليز= اقرأ) بصدد الإسلام الذي نعته بأوصاف شنيعة. غير أن طريقة تعامله مع موضوع الإسلام الشائك في هذه الرواية تغيرت بمقدار 180 درجة، إذ

هذه المرة نجده يقدم الإسلام كديانة غاية في الاعتدال والتسامح وهلّم جرا.

غير أن الجانب الذي يفاجئنا في رواية (استسلام) ليس هو تغيّر موقف الكاتب تجاه الإسلام، وإنما هو جانبها السياسي، حيث تقذف بنا إلى مستقبل قريب لا تفصلنا عنه سوى ثماني سنوات، وتتخيّل انتخابات ديموقراطية ستحمل إلى سدة السلطة شخصاً يدعى محمد بن عباس هو زعيم حزب خيالي هو (الأخوة الإسلامية)، يلحّ ويلبيك على وصفهما بالاعتدال (الزعيم والحزب).

ومن الناحية الأدبية، تحيلنا أجواء هذه الرواية (استسلام) على معتاد طريقة ويلبيك التي تثير الاستغراب والتقزز معاً وتمثل وصفته المحببة في جميع رواياته، وهي تصوير شخصية الأوروبي الأعزب المسكون بهواجسه وأهوائه الجنسية، والذي يعاني من مصاعب التواصل مع زملائه في العمل، وكذلك الشأن بالنسبة لتقنياته الأسلوبية المألوفة، مثل: رسم بعض الكلمات بالحروف المائلة إمعاناً في النزعة الشعبوية. ومجاورة الأفكار الكونية (كانت مثلاً) مع ما يقرأه في مواقع التواصل الاجتماعي من بذاءات.

وعلينا التجاوز على بعض الوقائع الخارقة التي لا تصدق، مثل تلك المظاهرات الحاشدة التي كان مسرحها أهم ميادين باريس وشهدت مواجهات مسلحة وحرائق هائلة من دون أن تخبر بذلك وسائل الإعلام الفرنسي، كما لو أننا نعيش في عهود القرون الوسطى وليس في عصر العولمة.

ثم هناك شيء من (السياحة الروائية)، حيث يطوف بنا ويلبيك في مدن وبلدان بعيدة بغير مبرر منطقي مقنع، اللهم الاستطراد وتسويد الصفحات. وأما (السياحة الجنسية) القائمة على التعدد والتبادل فقد شكّلت على الدوام هاجساً لدى شخوص ويلبيك، وهو هنا يزيد على ذلك بأن يغمز في وجه الحركة النسوية حيث يقول بطل الرواية: (في الواقع، لم أقتنع أبداً بأن إعطاء المرأة حق التصويت فكرةٌ جيدة، ولا السماح لها بتلقي نفس التعليم الموجه للرجل، ولا شغل نفس المناصب).

وبالفعل فقد كان موضوعا الإسلام ومكانة المرأة في المجتمع يشكلان وقوداً لذلك النوع العسير من النقاشات الاستعراضية التي يبرع ويلبيك في الخوض فيها، وصارا اليوم سبباً في الانطباع الملتبس الذي نخرج به من قراءة هذه الرواية بالذات، حتى قال الناقد الأدبي لمجلة الإكسبريس الفرنسية: بكل صراحة إننا أمام عمل فاشل بدفاعه عن أطروحات مستفزة ومغلوطة.

أما المائة صفحة الأخيرة من الرواية، التي يكرسها الكاتب لاستعراض آراء رئيس الجامعة الإسلامية (باريس - السوربون) حول الحضارة الغربية والإسلام، فهي صفحات على درجة عالية من الرتابة والملل.

غير أن ويلبيك يضيف باليد الأخرى لمساته الفنية كروائي. فهناك صفحات رائعة حول الكاتب هويسمان (الذي كان السارد أستاذاً جامعياً متخصصاً في أدبه)، وحول الكُتاب الكاثوليكيين لنهاية القرن التاسع عشر، وحول الأدب عموماً. كما أننا نعثر في هذه الرواية على جميع ما عوّدنا عليه ويلبيك من مشاهد عاطفية، بل وجنسية أحياناً.

والخلاصة أن رواية (استسلام) بتناقضاتها وعزفها على وتر الإسلاموفوبيا، تقدم دليلاً جديداً على ذلك الهاجس الذي يسكن الفرنسيين ويؤجج خوفهم من (استسلام) فردي وجماعي للإسلام، وهو أمر لا يشبه في شيء وضعية الوفاق أو التسوية التي تجمعهم مع عوالم الأديان الأخرى، كالبوذية التي تعيش على الألم والوهم، أو المسيحية التي تجد ضالتها في الدموع. إن الإسلام، عكس ذلك الذي وصفه بالغباء سنة 2001، يصير عند المؤلف في هذه الرواية

ديناً بسيطاً وأكثر واقعية، شريطة أخذه جملة وتفصيلاً، وعدم الإلحاح للعثور فيه على شيء اسمه الحرية التي تبلغ حدّ الفضائحية.

وفي هذا السياق يقول الكاتب إيمانويل كرير الحائز على جائزة لوموند الأدبية (2014): إن كثيراً من العقول الراجحة ترى أن الحضارة الأوروبية هي اليوم مهددة بصورة جدية، وإن الإسلام لا يبعد أن يكون هو الحل المناسب لمستقبل أوروبا، كما كانت اليهودية والمسيحية مستقبلاً لشعوب العصور القديمة.

وبالنسبة لهذا الكاتب، فإن ذلك لا يستدعي سوى تكييف الإسلام مع مفهوم الحرية في الفكر الأوروبي، أي العودة إلى إسلام عصر الأنوار، الذي بوسعه أن يعطي للإنسان الأوروبي فرصة لحياة جديدة يعيش فيها على نحو أفضل مما عاشه في حياته السابقة.

أما ويلبيك، في هذه الرواية تحديداً، فيعتقد أن أوروبا قد انتهت إلى الباب المسدود، لدرجة أنه لم يعد لها أي شيء تندم عليه، وهو يظن أن مفاهيم مثل الحرية والاستقلال والفردانية والديموقراطية قد أغرقتنا في جو من الكآبة لم تجد مَن يعبر عنها. وإذا ما كان قد بقي هناك من أمل لأوروبا، فإنه صار يكمن في ألد خصوم حضارتها؛ الذي هو الإسلام... وهذا الانقلاب الجذري في المنظورات هو ما نسميه دينياً بـ (اعتناق عقيدة) وتاريخيا بـ(تغيير الإبدال). وأخيراً، يمكن اعتبار كتاب (استسلام) لميشيل ويلبيك التعبير المناسب عن هذا الانقلاب في الموقف، بحيث بدا كما لو أنه الوحيد الذي كانت له القدرة على الولوج بواسطته إلى كتاب تاريخ المستقبل، على فرض أن هناك تاريخاً ومستقبلاً. ■

(استسلام):

ميشيل ويلبيك. منشورات دار فلاماريون.باريس. 2015)

العمل الفني : زهير الســـعيد ـ البحـرين
الفائز بجائزة السعفة الذهبية في دولة قطر . 2015

في التمشهدِ والقَلْبِ والمفارقة...
كيف يُؤسسُ النَّصُّ (الفيسبوكي)

[ياسر عثمان *]

■ مفتتح:

قبل الولوج إلى الكشف عن طرائق المشهدة، والقلب، والمفارقة في القصيدة الومضة (التي رُبما تكون أحياناً مُقطوعةً شعريةً صغيرةً يعيدُ الشاعرُ نَشرَهَا – عبر وسائلِ التواصلِ الاجتماعي مثل الفيسبوك وغيره – مجتزأةً من قصيدتها الأمِّ؛ لكونِ المقطوعة هذه وحدةً، أو وحداتٍ قولية مكتملة البناء نحواً وصورةً ودلالةً) لابدَ من طرحِ نموذجٍ لهذه القصيدة يؤكدُ اعتمادها على التكثيف جوازاً للمرور إلىَ عوالمِ التلقي وتعدد التأويل. يقول الشاعر المصري سامح محجوب في واحدةٍ من ومضاته عبر «الفيس بوك»:

طارا... حينَ أحسَّا شَفَتَيَّ ... تفتحُ أزرارَ الغيمة (1).

* شاعر وناقد مصري مقيم بالبحرين.

للطيران ينفتحُ أُفُقُ الدلالة، فيذهب التأويل كلَ مذهبٍ.. ومن هذه المذاهب المحتملة في عمليات القراءة والتداول: الطيرانُ اشتعالاً، الطيرانُ خوفاً من الفتنة المستعرة لدى عاشقين، الطيرانُ انتشاءً، إنها لعبةٌ جديدة ابتكرتها القصيدة الوامضة الحديثة فأدهشت التلقي وحمَّلَتْهُ مسؤوليةَ استخراج العديد من جوازات السفر إذا ما أرادَ الدخولَ، تأشيرةً للدخولِ إلى حرم التكثيف غير الآمن، الدخول إلا لمن شَكَّلَتْهُ على عينها يدُ الإحساس قراءةً وتأويلاً.

ولكونها تعتمد التكثيفَ استراتيجيةً في كتابتها؛ فهي تعتمدُ وجوباً على عددٍ من الاستراتيجيات الأخرى التي يفرضها التكثيف في بناء قولها الشعري، مثل استراتيجية التمشهد، والقلب، والمفارقة وغيرها من الاستراتيجيات التي نضيء بعضاً من جوانبها في هذه الورقة النقدية الموجزة:

يقول الدكتور منذر عياشي في واحدةٍ من تلك (الوميضات الفيسبوكية):

أعيدي إليَّ
الزمن
وخُذي الساعات التي
أهديتني ...
أعيدي إليَّ
الحُبَّ
وخذي كلَّ زجاجاتِ العطر التي
أعطيتني...
أعيدي إليَّ
ذاتي
فأنا من غير ذاتي
لا أكون ...» (2)

يالها من مفاهيمَ وجوديةٍ مغايرةٍ تماماً، تلكَ التي كشفت عنها هذه الومضة الشعرية. فعقارب الساعة ليست صنواً للزمن، وليست نقطةً في دائرته الدلالية بالمرة. إنها – هنا – مناوئةٌ تماماً للزمن، بل هي نقيضُهُ مجسداً في عدميةٍ مقنعةٍ اتشحت ذات يوم – حسب الذات المبدعة – بوشاحٍ من وجودٍ زائفٍ كرَّسَ لهُ المحبوب بقصدٍ أو بدون. والحال هكذا في العلاقة بين العطر والحب، فهي لم تعد – وفق الذات نفسها – واحدةً من علاقات اللزوم الحميمة، وإنَّما أمست – هنا – وفْقَ عمليةِ القَلْبِ (التنكيس) علاقة تضاد، إذ إن عودة الحُبِّ تقتضي المقايضة بالعطر بعدما كان الثاني يوماً ما رسولاً وسفيراً للأول.

وفي ختام نصِّهَا الوامض، تقدم الذات المبدعةُ مبرراً ضارباً في العمق، يكشف السِّر الذي يقودها إلى هذا القَلْبِ (التنكيس) للمفاهيم الوجوديةِ القارةِ، وذلك عبر كشفها خيوطَ المكيدةِ المُقَنَّعَة (العفوية وربما) التي تقودُها عوالمُ الأشياءِ تجاه عوالمِ الروح الهائمة العاشقة.

فعلى التلقي، إن أراد تأشيرةً للدخول إلى النَّصِّ الشعري الوامض، أن يقدم أوراق اعتماده قبلاً إلى قنصليـة المتنبي وقد كُتبَ على بابها بتصرف في شعر المتنبي نفسه:

يَدِقّ على الأفكارِ ما أنتَ قائلٌ
فيُتْرَكُ ما يخفَى وَيُؤخَذُ مـا بَدَا

فعياشي الذي أعرفُ عبرَ كلماته ونصوصه الوامضة نسيجٌ وحده، تتصالح فيه المتناقضات، لا تحضر لديه الواحدية إلا معتقداً... وفيما عدا ذلك، فالتعدد وقبول الآخر شرطان للحياة وفق فلسفته، ومشروعاته الثقافية، والنقدية، والترجمية الكبرى المسكونة بهاجس أمته الحضاري، مثقفٌ، وناقدٌ، ودرسٌ لسانيٌ ونقديٌ من العيار الثقيل، يؤمن بالثقافة شرطاً للوجود، كيف لا؟ وهو الذي كلما تحدثتُ

معَهُ في أي من كوارث أمتنا – وما أكثرها وما أحلكها – وجدتُهُ يردُّ الأمرَ مردّاً ثقافيّاً جميلاً، فيقاربُ المُعَقَّد من خلال البسيط، عبرَ قواعدَ وثوابتَ معرفيةٍ وامضةٍ أشبَهُ ما تكونُ بالومضِ التلغرافي القائم على ميزةِ التكثيفِ التي تميزَ بها عياشي مُحَاوِراً وأُستاذاً محاضراً، والتي لا تكون إلا لعقل هاضم بوعي لكليات تراثه العربي الإسلامي، وقارئ بعمق للمنتج الحضاري الغربي المبدع في بعده الإنساني. هو الذي يؤمن بالثقافي شرطاً لفك السّياسي المعقد الملتبس، ويكتب نصَّهُ استجابةً لإيقاع الشعرِ التلغرافي الوامضِ في زمن يُهرولُ فيه كل شيءٍ إلا الأحلام، فهي تولد مصابةً بالشيخوخةِ في عالم لا يتقنُ حرفةً سوى قتلِ أحلام البسطاء.

يقول عياشي:

غاضبتْني
فرميتها بوردة
وغاضبتُها
فرمتني بقبلة ...

إنَّهُ الحبُّ وحدَهُ من يجعل المُذْنِبَ يختار طريقةَ العقاب، هنا يحدث نظام القَلْبِ الدلالي، وتؤتي شجرةُ الصدمةِ السياقيةِ التي حاكت خيوطها الذات المبدعةُ أكلها، فيرتدي العقابُ ثوبَ المكافأةِ بعدما تتوارى مفردةُ الانتقام من قاموس العاشقين إلى الأبد. لا استغراب في هذا. إنَّه الوعيُ المفارق الذي تميزتْ بِهِ القصيدةُ الومضةُ ضمنَ ما تميزتْ بِهِ من خصائصَ إبداعية.

ويقول:

قد نمت عندي
ليلةً...
والورد يشهد زوراً
يقول:
ليلتين!

ليس أمامَ الورد إلا قولُ الحقيقة المفارقة؛ فكل معقولٍ يشطّ ويخرجُ عن مألوفِهِ عندما يخترق جمالُ الأنثى ورونقها حيزَ الدهشة، فينفذُ إلى وجدان الشاعرِ؛ فيحلقُ ذلك الوجدان في متواليات لا منتهية من الجمال.

و للتحليق بمكانة الأنثى المعشوقةِ عالياً يتوكأ النّصُّ عند عياشي على الأسلوب في البرقيتين التاليتين، فيقول في الأولى:

ويسألونك
عن سرّ وجودها
قُلْ:
هي فيضٌ «كن»
فيكون ...

ويقول في الثانية:

ويسألونك
عن نظراتها
قل:
هي مواعيدُ
للقُبَل...

وبما أنَّ التراثَ وما يدورُ في فضائه من وعي وثقافة عميقة تُعدُّ مرجعياتٍ خارجَ نصية كبرى للنَّصِّ الإبْداعي الشعري عند عياشي في برقياته، فإنَّ قصيدتَهُ/ برقيتَهُ تُمْدِدُ في كثير من الأحيان – حسب وعيها العميق بنظريات التلقي واستجابة القارئ – للمتلقي بسبب من أسبابِ التأويل، إذا ما أمسكَ القارئُ على ملامح الأسلوبِ الذي تُبْنَى به بعضُ برقياته؛ فاستحضار الأسلوب القرآني مرتكزاً لبناءِ النَّص في البرقيتين السابقتين يحيلُ في التأويل إلى الأخذ بعدة أسبابٍ تدللُ على مكانة الأنثى المعشوقة، ومن هذه الأسباب:

- صيغةُ الاستفهام «يسألونك»: فإسناد الفعل لواو الجماعة يضعُ المسؤولَ عنه في بؤرة اهتمام الكون.
- إنَّ ما يسأل عنه دوماً بهذه الصيغة الأسلوبية لابد أن يكون بمكان ومكانة عظيمين.
- السائل جمعٌ والمسؤولُ مفردٌ يستلهم فرادتهُ وجدارتهُ بالسؤال من كونه العارفَ الوحيدَ بعالم أشياء الجميلة.
- الإحالةُ في الإجابة إلى علم أعلى وقدرة أجلّ وأعظم بوصفها وحدها - جلَّت وعظُمَتْ- التي تمتلك القدرةَ على إبداع هذا النوع من الخلق والتكوين، كما هو الحال في البرقية الأولى.

■ ما التمشهد؟ ولماذا تجنحُ قصيدةُ الومضةُ إلى اعتماده استراتيجيةً في بناء منظومتها الدلالية؟:

يحدُثُ التمشهدُ من خلال خيوط أفلاطونية غاية في الدقة بين نصين يتمثل ثانيهما الأول، فيتمشهده عفواً أو قصداً، ويأنسَ به صورةً ولُغةً ودلالةً، ولكنَّه يتجادلهُ في محموله الدلالي الكلّي بما تكتمل بهما معاً منظومة الدلالة الكلية للنَّص الثاني بمشاهدها المختلفة المتنوعة المفارقة في آن. وللتمثيل على ذلك نقاربُ نصّاً للدكتور منذر عياشي من خلال تمشهده مع بيتٍ لأحمد بخيت من قصيدة «رام الله» وهو:

«قد القميص أمام شهوة غيمة
واختار عُـرْيَ العاشقيـنَ مظلَّةْ»

ويقول عيّاشي:

أتساءل:

متى
تصبح القُبلةُ
غيمةً
تسقي شفاه العاشقين؟

يملي علينا التلقي ونحن نقرأ في ملامح التمشهد العفوي الذي ترسمه لنا معادلة الدلالة عبر طرفيها الممثلين في نصين يتجادلان ويتكاملان دلالةً فيما بينهما، إذ يحلق النَّص الثاني بالأول من فضاء التقرير والإخبار المدهش الجميل المفارق، إلى فضاءات موغلة في الحيرة والدهشة، ولهفة الشوق، عبر السؤال الإبداعي المفتوح على آفاق فلسفة العشق بوصفها أسئلة للقلب والروح معاً لا تنتهي. وهكذا تراوح الشهوة حضوراً بين النصين، من شهوة الغيمة عند أحمد بخيت إلى شهوة شفاه العاشقين عند منذر عياشي.

وهذا مثال آخر تتمشهدُ فيه القصيدةُ البرقيةُ مع مأثورِ التاريخ الإسلامي:

يقول عياشي:

اذهبي
حيث شئتِ
فعطرك سيعود إليّ...

هنا يتمثلُ النَّصُّ يتمشهدُ صورةً مع المأثور الإسلامي عبر ثقافة الشاعر ووعيه بالتراث العربي الإسلامي، فيتخذُ من مقولة الخليفة المسلم العادل هارونَ الرشيد (مُخاطباً الغيمة) علامةً مرجعيةً عليا يتوكأ عليها النَّصُّ صورةً ولغةً، لكنَّهُ يستدعي استراتيجية القلْبْ على المستوى الدلالي المنشود من النَّص. فمن مخاطبة الغيمة التي هي خراج للأمة كلها تحتَ مظلة الخليفة العادل، إلى الحبيبة التي هي خراجٌ حِكْرٌ - فقط – على قلب عاشقها. فالحبيبة سحابةٌ، والعطر غيثٌ، والخراجُ عائدٌ – حتماً – للحبيب العاشق الذي يقوم في الحبيبة عشقاً مقامَ الخليفة المسلم في رعيته عدلاً. وهكذا تتوالد الدلالةُ عند إحالة النَّص إلى علاماته الخارج نصّية، وإلى مرجعياته العليا والثقافة الرافدة له، فيتجلى الشاعرُ- حاملاً ومحمولاً للجمال-

سفيراً فوقَ العادة لما يتمشهدُ معهُ نصهُ.
وفي نصّه الموسوم – هذه المرة (3) «الصمت موتٌ والكلام حياة» يقول عياشي:

تكلمي
ليس من أجلي
ولكن لكي لا تموت الزهور
وتفنى الفراشات
وتهاجر الطيور...

فيا لبهاء كلمته وهي تعنف الصمتَ بأدبٍ ورومانسيةٍ عزَّ نظيراهما، وكأنَّها (أي الكلمة) جميلةٌ من حسناواته اللاتي نشأنَ وتربين في قصور النبلاء على احتساء الذوق وحمرة الخجل فصرنَ الجميلات في الرضا والغضب، إذ الصمت في أعينهن المُعاتبات موتٌ لأنه توأم السكون وصنوه. وهو يصيرُ موتاً إن كان حالاً ممتدة لا تتخللها رعشةُ الكلام أو تسبقها أو تعقبها... لكنَّهُ قد يصبح البلاغةَ والبيانَ عينيهما إن جاءَ مرةً نصّاً موازياً، أو نصّاً أساساً للكلام بوصف الأخير نصّاً موازياً أحياناً، إذ لا تكتملُ لوحةُ الجمال في كثير من الأحيان إلا بهذا السجال الجميل بين الصمتِ والكلام. وهذا ما قاد كاتب هذه الورقةِ النقديةِ مرةً أن يكتب في حسناته ذات شعرٍ هذين البيتين:

لغزٌ من الصَّمتِ حينَ الشعرُ حاورهُ
ذابَ المجـــازُ حيـــاءً إذ تمثَّلَـــهُ
كـــأنَّهُ يبتنـــي مـــن صمْتِـــهِ لـــغةً
إذ يشرحُ القولَ ما بالصمتِ ذيَّلَـــهُ

يتمشهد نصُّ عياشي فيُبحرُ في غياهبِ الدهشة، فيقرأ نزار قباني في مقطعته الشهيرة:

«إني أحبك...
كي أبقى على صلةٍ بالله
بالأرضِ بالتاريخ بالزمـــنِ
بالماء بالزرع بالأطفال إن ضحكوا
بالخبز بالبحر بالأصداف بالسفنِ
بنجمة الليـل تهديني أساورهـــا
بالشعر أسكنه والجرح يسكنني
أنت البـــلاد التي تعطي هويتها
من لا يحبك يبقى دونما وطنِ»

فيصادق على ما ذهبت إليه فلسفة نزار نحو الحبيبة، بل يزيدُ عندما يصور مشهد الاغتراب، والقلق الوجودي الذي يعيشه الشاعر عندما تخاصمه الحبيبة، إذ ساعتها يخاصمه الكونَ بسمائه، وأرضه، ونجومه، ومجراته، فيقول عياشي في هذا المشهد:

لماذا
إذا خاصمتكِ
يكرهني حتى قلبي...
وإذا خاصمتني
صار الكون
أرضه وسماؤه
ليَ خصماً؟.

يقول الشاعر والكاتب الكبير حسن عجمي:

«خديجة
لا تحزني إن كان منفاي أناي
لا تحزني إن كنتُ و لم أكن
سوى عزف أوتار سواي
خديجة
كيف أكتب الرسالة الأخيرة؟
كيف أكتب القُبلة الأخيرة
وأنا ما زلتُ عبداً للغتي الأسيرة ؟» (4).

هكذا تصبح القُبلةُ عندَ حسن عجمي معادلاً موضوعياً

للكتابة، فتصبح وشماً عائقاً أمام النسيان، إذ إنَّها كتابةٌ من نوع آخر، تحاول أو تتمنى ضمناً أن لو استطاعت أن تواجه المحو المضروبَ - بواسطة الغربة والاغتراب - سياجاً حول الذات المبدعة.

كثير لا تطاله يد التلقي إلا بشق الإبداع ما تحاول أن تقوله قصيدةُ الومضة، ولذا فهي تعتمدُ على دور القارئ في دورة النَّصّ الإبداعية، وكل ما تفعله فقط أنها تؤسسُ عبر التلميح الدلالي والإحالات الضمنية، أو الصريحة، لمنظومةٍ منَ الدلالة لا تكتمل إلا عبر التداول والقراءات المتعددة.

يقول عجمي في برقية أخرى:

خديجة

لماذا القصيدة تعيدُ صياغةَ نفْسِهَا مرات عدة؟

لماذا الكونُ يعيد صياغة نفسه

ويتقمص في أكوان أخرى ؟»

يتجلى عَبْرَ هذا البرقِ الشعري المكثف وعيٌ فلسفيٌّ يُحلِّقُ بأجنحةِ التعجب والدهشةِ حولَ دائريةِ التاريخ، ثمَّ يُطلق سؤالَهُ الفلسفي الوجودي الذي لا ينتهي (وهل الفلسفةُ هنا سوى سؤال لا ينتهي؟) لماذا كان التاريخ دائرياً ولَمْ يكن سوى ذلك؟

إنَّها برقٌ يمزج الرومانسيةُ بالفلسفة بأسئلةِ الوجود المعتقةِ في الروح الحزينةِ الحالمةِ الباحثةِ عن إبرةٍ من تفاؤلٍ في اكوام الحُزنِ المُتراكم.

ولعلَ النَّصَ المسكون بهواجسَ (ديكارتية) لم يشأ أن يَفْرضَ نفسَهُ عالماً على التلقي المطروح عليه هذا السؤال، فصاغَ حكمتَهُ في التاريخ والأحداث في صورة مجموعة من الأسئلة احتراماً وتقديساً للعقلِ بوصفه المُعْتبرَ المنوطَ بِهِ عمليةُ التدبرِ وأخذُ العبرةِ من دائريةِ الحركة التاريخية وديمومتها، بل ربما اتسع السؤال لأكثر من هذا، فتحلى بأناقةِ الرؤيةِ الناقدة لغفلةِ العقلِ عن دائرية الحدثِ التاريخي وتشابهاته بدايةً ومآلاً، الأمر الذي أوقع هذا العقل - في النهايةِ - في غياهب المصائرِ المأساوية المتوحشةِ التي كان من الممكن تجنبها بشيءٍ من الوعي بقوانين البدايات والنتائج التي تحكم حركة الوقائع التاريخية.

■ النَّصُ الوامضُ وإعادة توزيع دوالِ المشهد الشعري:

تميز المشهدُ الموسيقيُّ الحديثُ بتنامي تقنيةِ إعادةِ التوزيعِ الموسيقي لألحانٍ فنيةٍ قديمةٍ وخالدةٍ التقت عندها الذائقةَ الفنيةُ الجمعيةُ، حيث يعمد الملحنُ الجديدُ - الذي نشأ في أحضان قيم ما بعد الحداثة- من خلال إعادة التوزيع الموسيقي للَحْنٍ ما من الألحان الكلاسيكية الخالدة على آلات موسيقيةٍ مُغايرةٍ لتلك التي استخدمها اللحن الخالد. وعلى الرغم مما يحيط بهذه الظاهرةِ من سوء التوفيق أحياناً، والنشوزِ اللحني، ولا سيما إن تمت عملية التوزيع دون علم أو درايةٍ أو وعيٍّ موسيقيٍّ يضمنُ الحفاظ على خصوصيَّةِ اللحنِ القديم وجماله ورونقه، وحضوره وجدانيّاً، ويُحقق إضافةً مبتكرةً لهُ من خلال الآلات الجديدة ذات القدرات الفنية العالية التي يُمْكنُ للموسيقار أو الملحنِ الموهوبِ – إن أحسن توظيفها - أن يضيفُ إليها من الإتقانِ والبهاءِ والجمالِ ما يجعلُ الذائقةَ الموسيقيةَ تخْلَعُ له القبعةَ طرباً وانتشاءً.

الفقرةُ السابقة هذه مهمةٌ جداً لتقريب مفهوم إعادة توزيع الدوال في بعض المشاهد الشعرية الخالدة التي أنتجتها القريحةُ العربيةُ قديماً، الأمر الذي من شأنه أن يقدمَ للذائقة الشعرية المعاصرة ما تهفو إليه وتنسجم معهُ ثقافةً ووعياً من المشاهد الشعريةِ الخالدة في ثوبٍ من الدوال الجديدة التي يعايشها التلقي في لحظته الراهنة فَتَنْتُجُ تَبعاً

لذلك حالُ الانسجام الكبيرةُ بين النَّصّ والقارئ.

ومثلما هي صعبةٌ ومغامرةٌ وتتطلبُ موهبةً ووعيًاً فنيًاً عميقين عمليةُ التوزيع في الموسيقى، فهي كذلك في الشعر، تتأبى على المواهب المتواضعة، فيما هي تراودُ المبدعَ الواعي المثقفَ عميقَ التجربةِ عن قريحته الشعرية.

لقد فرضت هذه المقدمة نفسها مدخلاً لمقاربة هذا النَّصّ الشعري الجميل» خمّارةُ الأرواح» للشاعر المصري علي عمران:

لِمَنْ يا ليلُ تَحملُنا ... حكاياتُ الهَوى الفضّاحْ
وكانَ النُّورُ ثالثَنا ... على سُرُرٍ منَ الأقداحْ
وصدرُ حبيبتي عارٍ ... بلا حمّالةٍ ووشاحْ
كأنَّ اللهَ لمْ يخلُقْ ... لشعلةِ حُسنِها مصباحْ
يحُطُّ حمامُهَا الأشْهَى ... على قلبي بغيرِ جَنَاحْ
فيأخذُ هداًتي ويَطيرُ ... نحوَ منابعِ التفّاحْ
فتشربُ شَهْوَتي وتذوبُ ... في خمّارةِ الأرْوَاحْ (5)

يتجلّى لنا في هذا النَّصّ وعيٌ إبداعي هاضمٌ لتراثه، مجددٌ وباعثٌ في آن. إنَّها الموهبةُ وقد أدركت أهميةَ الثقافة والرؤية والفلسفة والوعي العميق في بناء نصوص شعرية تراهنُ على الخُلود. إنَّها الموهبةُ وهي تراهنُ على قدرتها على الاستيعاب والقراءة الواعية؛ فتصالح في نصها كبرياء التراث ومغامرةُ الحداثة. وهنا يتجلى ما أشرنا إليه مدخلاً لهذا النَّصّ الجميل؛ إذ المشهد الشعريُّ الذي رسمهُ النَّصُّ هو مشهدٌ أشبه ما يكون بنظيره الموسيقي عندما يقرر موسيقيٌّ فنانٌ موهوبٌ فتحَ العوالم الجديدة أمامَ لحن من ألحان الخلود العريقة، فيمنَحُهُ جوزاتٍ للمرور مختومةً بنكهة الحداثة. فمشهد الحبيبة، والخمْر، ومعاريج الرُّوح في سماوات العشق، والغزل ضاربٌ بجذوره العميقة البعيدة في تراثنا الشعري العربيّ. وما فعله الشاعر علي عمران – هنا – هو أنّه وظّفَ وعيه الهاضم للتراث المُتقنَ لُعبةَ الحداثة في إنتاج لوحة فنية عبْرَ مغامرة من مغامرات توزيع الدَّوال الشعرية، عمرانُ وحده – صاحب هذا النَّصّ – هو من يملك براءةَ اختراعها.

ولإضاءة تقنية جديدة من تقنيات عمران في بناء القصيدة، نورد المُقطعةَ الشعريةَ التالية:

لهـا ينحَنـي شـجَرُ البُـرْتُقَالْ ... ويُطلـقُ أنفاسَـه للخيَالْ
ليَمـلأَ مـنْ عطـرِها قلبـَه ... ويَدْخُلَ في معبد للجَمال
لكَحلِ العُيونِ الّتي إنْ أَطَلَّتْ ... أزَالتْ جبالاً وأبقَتْ جبالْ
لإشْـراقِ عقْـدٍ على صَـدْرِهَا ... تَحُجُّ إليهِ فُصُوصُ اللآلْ

فمثلَ تقنيةِ إعادة توزيع الدوال الشعرية التي أشرنا إليها آنفاً، يُعد التمشهد، أو الاستعارات الكبرى(6) طريقةً ضمن طرائقَ عدة يقومُ عليها النَّصُّ الشعريُّ عند عمران، وقد تجلت تلك الطريقةُ أروعَ ما يكونُ التجلي – هنا – في هذه البرقية الشعرية المُحلّقَة، فالبرتقالُ وحدَهُ لا يكفي سفيراً دلالياً يُقاربُ جماليات المعشوق؛ وهو وحدَه – أيضاً- لا يكفي لتأسيس منظومة الدلالة الواصفة في هذا المقطع الشعري الضارب بجذوره في عمق الانتهاك والمفارقة، إذ إن الذي ينبني عليه صرح الشعرية – هنا- هو مشهدٌ استعاريٌّ كبيرٌ، تكوَّنَ من لونِ البرتقال، وحركته، وعطرِه، ورغبته في تمَثُّلِ المحبوب كليةً، وصفاً، وسلوكاً في مشهدٍ من المشاهد الشعرية المتفردة التي نجحت في استعارة استراتيجية المجازات المقلوبة التي يُباري فيها عمران الشاعرَ العالميَّ الكبير داهار ماكيرتي في مقطوعته الشعرية العظيمة التي يقول فيها:

«عبثاً يحاول القمر كل شهرٍ
رسم صورة لوجهكِ

وعندما يفشل في تصوير بهائهِ
يمزق الصورةَ
ثم يبدأ من جديد».

وفي الختام نشير إلى كيف تتوسل هذه النصوص الوامضة بالبياض كي تشرعَ نوافذها على الدلالات المحتملة، كما يتجلّى في ومضةِ الدكتور عياشي الآتية:

تبسمتُ لها
فراقصتْني
واحدةً بواحدةٍ
فماذا لو
أني...

وهي برقية مبدعة تُحَمِّلُ المحذوفَ مسئولية البوح، وتمنحُهُ شراكةَ الدلالةْ، بعد أن ترتقي بالبياضِ فتجعله علامةً شعريةً ولا أجمل، إذ يَحدُثُ القلْبُ – هنا – من خلال تحميل البياضِ حمولاتٍ دلاليةً يكتملُ بها المكتوب. ■

الهوامش والإحالات

(1) رابط صفحة الشاعر سامح محجوب:
https://www.facebook.com/SamehMahgoob?fref-ts

(2) رابط صفحة الدكتور منذر عياشي في الفيس بوك:
https://www.facebook.com/profilehphp?id-100006130422001&fref-ts.

(3) إذ إن النصوص الوامضة المختارة هنا في هذه الدراسة معظمها غير موسوم، أي أن معظمها غير معنون.

(4) الرابط المباشر لصفحة الشاعر والكاتب حسن عجمي:
https://www.facebook.com/hassan.ajami.35?fref-ts

(5) الرابط المباشر لصفحة الشاعر علي عمران:
https://www.facebook.com/profilehphp?id-100003589948742&fref-ts

(6) ينظر كتابنا الانتهاك ومآلات المعنى، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمش،2015م

شمعة برائحة الكرز .. «الطابق 99»

[مقداد مسعود *]

لو كانت الخادمة لوريس هي الساردة العليم ضمن فضاء بيت العائلة المسيحية المنضوية تحت راية حزب الكتائب، (عائلة مسيحية أورثوذوكسية من منطقة المتن في لبنان، هذا الوطن الكبير الذي شعرنا أنه يوماً ما، كان يجب أن يكون لنا وحدنا، ورحنا نتقاتل عليه/ 218)، ربما سنعرف الكثير مما يجري في هذا البيت، لأن لوريس ذات نظرة غير مبرأة ترى الأشياء بحيادية، لوريس داخل البيت نفسه لكنها خارج العائلة التي في البيت.

* ناقد وشاعر من العراق.

هي محض خادمة، العلاقة بينها وبين كل مَن في البيت ذات تراتبية طبقية: خادم/مخدوم، فقيرة/أغنياء. خادمة مسالمة/مقاتلون أشداء (في الحرب كانت لوريس تنظّف أرضية المنزل بعد أن يأتي إليه الجرحى، لم تكن تسعف المقاتلين لأن هشاشتها كانت تجعلها تنهار /245). وهذا يعني أن لوريس لا ترغم نفسها، وشعورياً هي المختلف ضمن نسق المؤتلف وحسب هيلدا. (وحدها لوريس بينهم كانت تنظر لي بعطف، كأنّها تفهم تماماً ما يدور في خلدي. هناك أمر مختلف، حين يتعلق بأشخاص يعيشون معك منذ الطفولة، لكن ليسوا أهلك أو أقرباءك، يشعرون بك بشكل مختلف، كأنهم لايتوقعون منك شيئاً. لست جزءاً منهم، أو امتداداً لهم. لذا، يحاولون رؤيتك كما أنت، لاحسب ما يريدون هم/ 230). كما أنها (شهدت كل الأحداث الكبيرة في عائلتنا، كما عرفت التفاصيل الصغيرة وحفظتها./ 245). لكن لوريس، الطفلة اليتيمة التي أحضرها أبوها ليتخلص من أعباء تربيتها، مثلما تعلمت كافة شؤون المنزل، وتعايشت مع العائلة، ونظام البيت، تعلمت حسب هيلدا (قاعدة جدتي الذهبية: ما يحدث بين الجدران لا يخرج منها). ويمكن تصنيف لوريس ضمن صنف: المرأة المخصية. فهي لا ترغب بالحرية التي تريد أن تهبها سيدة القصر، لا ترغب في الاستقلال أو الزواج أو بحياة خارج القصر، كأنها راهبة تسكن ديراً، ولها مغادرة واحدة: (أريد أن أخرج من هذا المنزل إلى القبر ياسيدتي، لا أريد شيئاً آخَر، لم تقل ذلك بنبرة أسى أو حزن، بل باقتناع تام من امرأة تقية رأت في هذا البيت شيئاً مماثلاً لمعبد). رغم هذا فإن لوريس ستفند سرد أكبر رأس في القصر، أعني والد هيلدا، الأب القائد، في ص166. بصفتي قارئاً منتجاً للرواية الطابق 99: سأعرف وبالأحرى ستخبرنا هيلدا (مجد) وأنا (عمي قتل ثلاثة فلسطينيين في الحرب. ثم قتل نفسه. أهانوه، لا أعرف ماذا فعلوا. / 166). مابين القوسين سيفند سرياً، من قبل لوريس من خلال حواريتها مع هيلدا، ستعرف هيلدا والقارئ معاً: أن العم اختطفه الفلسطينيون ثم افتداه والد هيلدا، (عاد منكسراً، لم يتكلم لأيام نتيجة التعذيب. كان يتناول أدوية مهدئة للأعصاب واشتدت أزمته، كان يريد أن يقتل آمال. اتهمها بالخيانة، كان يصوب مسدسه تجاهها وكانت تبكي مذعورة، لكنّه عاد وأفرغه في رأسه /242). فالأب المؤمن بالقوة يسقط خلل العائلة على الآخر. يطرد زوجة شقيقه من القصر ويحملها مسؤولية موته، لكن حسب مرويات لوريس إلى هيلدا أن العم الوسيم الذكي العصبي جداً (كانت لديه مشاكل جنسية، نادراً ما كان يستطيع ان يتمّم واجباته تجاهها.. فكان يضربها. وكانت بشرتها تزرق من شدة الضرب/241). وكان الأب القائد ماهراً في تلفيق سيناريو بطولة العم. وحسب لوريس أيضاً (والدك أراد أن يجعل انتحاره عملاً بطولياً)، فادعى أن العم قتل ثلاثة فلسطينيين. وهذا يعني أن الأب كذاب بالنسبة لابنته هيلدا، لكن الأب وفق وجهة نظر لوريس لم يكذب. (السيد لا يكذب. ليس كذباً. كان يريد أن يحمي العائلة من ألسنة الناس. ألا تعرفين كلام الناس يا هيلدا. السيّد رجل طيب وقوي، قال إن عمك قتلهم كي لا يكسره/243). وماتيلدا أيضاً تؤكد رغم ما أصابها على يد أبيها. وهي تزجر أختها هيلدا. (لا يمكنك أن تتكلمي عنه بهذه الطريقة. أبي رجل عظيم/253). وتبرر تزويد المقاتلين بالمخدرات من قبل أبيها. (كان يفعل ذلك لتهيئتهم بشكل أفضل للقتال/254).

***

القوة: لا يمكن اعتبارها في هذه الرواية محض صفة، بل لها سيادة المهيمنة الروائية، وكقارئ منتج، أرى القوة

هي الشخصية الرئيسة في الرواية، والقوة هي السلّم الجواني المشيّد من مسرات وأوجاع الحياة، لكن حين تنبثق القوة من السلطة سيختلف الأمر. ربما هكذا يرى (مجد):(القوة هي ما تبنيه من الداخل ليقودك إلى السلطة، هي مزيج من تجارب الحياة، فيها الكثير من الخسارات وليس المكاسب فقط. السلطة! السلطة هي الكارثة تحديداً تلك السلطة التي تولّد القوة. تنتج حينها قوّة عمياء هدامة لا تعترف بأي رادع /39). ونيويورك بعينيْ الفلسطيني (مجد) تختلف تماماً عن نيويورك في عينيْ لوركا في(الشاعر في نيويورك). وتختلف عن (قبر من أجل نيويورك) قصيدة أدونيس، فمجد ينظر إلى نيويورك بعينيْ رجل الأعمال الناجح وهي (قوة متينة وصلبة لا يمكن إنكارها وبالنسبة لي هذه القوة في عمق نسيجها، نابعة من تعاضد ووحدة ومن سرعة وتيرة الحياة كأن لا مجال لمضيعة الوقت هنا/39). والبيت الكتائبي يباهل بالقوة، ويستعمل الفن كفاصل إعلاني يروّج للقوة، فالنحات في العم جورج، كان يجسّد ذاكرة المقاتل جورج الذي لا يتذكر من أرشيف العائلة سوى تاريخ القوة. (كنّا أقوياء، أعتقدنا أننا لن نُهزم أبداً /247). وهكذا يتحول القبو، من خلال منحوتات، إلى التاريخ السري للعم جورج. وحسب هيلدا (في هذا القبو، كنت وجهاً لوجه مع ضحايا القصف، وأيضاً المدفعية التي لم يستطع عمي أن يزيلها من ذهنه/249). القبو مثنوي الوظيفة؛ فهو مشغل العم، يسرد فيه تاريخاً خاصاً/عاماً، الخاص يمثل تجربة العم في القتال أثناء الحرب اللبنانية، والعام ما تكبده لبنان من خسائر فادحة، في هذا المشغل سرديات العم من خلال الطين والصخور والمعدن. (رجلٌ بلا أصابع. آخر بلا أذنين، امرأة ثديها مقطوع والآخر مستلقٍ فوق بطنها. تماثيل لرجال بلا ساقين أو بلا رؤوس. منحوتات لمدفعية. منحوتات أخرى للأعضاء، يد وأذن وساق /248). هذا المشغل يمثل الطرف الأول. أما الطرف الثاني من المثنوي، فهو النظرة الماورائية لكل هذا الفضاء المعتم/ المغلق / التحت أرضي. نظرة ذات طبقات جيولوجية، حسب هيلدا. وسأتدرج كقارئ منتج في ذلك، نقلاً عن الصفحتين (248 – 249):

– فكّرت أننّا نعيش في منزل كبير، تحته جثث، أو أنقاض بشرية. أنّ هذا المكان أشبه باللعنة.

– أنّ هذا الوطن أشبه بمقبرة جماعية طمرها الجميع وبنوا بيوتهم فوقها.

– في هذا القبو كنت وجهاً لوجه مع ضحايا القصف.

– لم تكن هناك بقع دم حمراء، ولكني أقسم أنيّ كدت أسمع عويل البشر وأنينهم.

***

الأب بقوته القيادية لم يكتف ببث سردياته في البيت والتنظيم والحكومة، بل حوّل العائلة والضيعة التي يعيش فيها، وتحتمي بقوته، إلى نسخ طبق منه. وهنا تتساءل هيلدا: (لماذا ليس لديهم اعتراض على كل ما مررنا به؟ ولماذا استطاع أبي أنْ يستنسخ الجميع على صورته؟ /254) إنها اتصالية الواحد / الكثرة، الراعي / القطيع، وفق أنظمة السلوك الجمعي. الأب (أسعد) المقاتل القائد في حزب الكتائب (يريد منصباً وزارياً. هذا ما يحدث للمحاربين القدامى هنا في هذا البلد. تنتقل السطوة من سلاحهم إلى مركز في السلطة/222)، وللأب سلطته المطلقة (هذا منزلي وقواعدي تسري هنا/ 259)، وهو المطلق الأرضي. (الأب الذي يعتبر نفسه وأفراد عائلته فوق كل شيء/219). وللأب سردياته الكاذبة، فقد أشاع (أنّه أرسل ماتيلدا إلى منزل أقربائه لجهة أمي في الجنوب خوفاً من اشتداد المعارك هنا/225). لكنها كانت

سردية واهنة، لأن الجميع يعرف أن ماتيلدا شقيقة هيلدا كانت تتعاطى المخدرات، لكن الوحيدة التي لا تعرف شيئاً كانت الطفلة هيلدا، وبعد سنوات ستنقض الخادمة لوريس سردية الأب: (أخبرتني لوريس لاحقاً، عندما أُدخلت أختي إلى مصحّ «بحنّس»/ 224). في الصفحة الأخيرة يصبح المقاتل الكتائبي وزيراً. تنشغل العائلة بالمهنئين، أثناءها تغادر ابنتهم هيلدا بحقائبها عائدة إلى وطنها الشخصي، حبيبها (مجد)، وهكذا تنتقل سطوة المحارب القديم إلى مركز في السلطة. (كان وفد من أهل القرية. زغاريد نساء في الخارج. رجال يحملون البنادق ويفتحون النار في الهواء. أخي يدخل علينا ويبشّر، أبي، أبي، أسمك وارد في التشكيلة الوزارية الجديدة. سيعلنونها بعد الظهر، تأكدت من الخبر، معالي الوزير.. وزير الشؤون الاجتماعية/264).

* * *

العيش خارج ذاكرة المكان: أحلى شيء بالنسبة لهيلدا، يتضح ذلك من خلال محاورتها لأختها (تعرفين ماتيلدا، أحلى ما في نيويورك أنّي غريبة هناك، لا أريد أن أعرف تلك المدينة جيداً، لا أريد أن أصنع ذاكرة جديدة، أستمتع بكوني غريبة/252). وهذا يعني أن الذاكرة راسخة كالأصابع في الكفين كالجلد البشري، وأن تأصيل ذاكرة جديدة من التمارين الافتراضية الشاقة، وهكذا حسب هيلدا، وهي تناجي وطنها. حبها لحبيبها مجد وتحدثه عن إشكالية التأصيل/الأمكنة (كم مرة طلبت منّي أن أنتمي إلى حبنا وحده. لم أكن أعرف إن كان الحب انتماءً أو قيداً. لم أعرف لماذا يجب أن أنظر إليك كوطن؟ أنا الممزقة من البيت الأول، ألمّع الزجاج في هذا البيت الثاني العبثي، أغرق في حضنك في المساء، وأترك نفسي لك كأنّي أتعطّى بك. لكن غالباً ما كانت تأتيني صورة المكان الأول، الذاكرة تتحداني أني لن أستطيع أن أصنع مكانها ذاكرة جديدة. تراني عدت لهذا، لأنظر إليها، وأخبرها أنّي أستطيع؟ ربما عدت لأحتال على الذاكرة، لأخبرها أنه يمكننا أن نتوصل إلى تسوية ما. أن أتسع لكل الأماكن وأنهي عداوة مع الجذور/ 240).

المنفى: ممحاة لتجاعيد الوطن

سنوات النأي عن مسرح المجازر أنعشت تعايشاً سلمياً بين مجد الفلسطيني وهيلدا المسيحية سليلة عائلة من حزب الكتائب، وهما في البدء امتداد لخصمين، وحسب مجد الفلسطيني (بدت لي هيلدا في البداية تحدياً، المرأة الآتية من بعيد والتي تحمل جزءاً من ذاكرتي، تحدياً الجزء الذي لا أعرفه. لو كنت التقيتها قبل سنوات لقلبت الطاولة على رأسها لما عرفت مَن أهلها، لكن الوقت كفيل بتغييرنا. الخروج من الشرنقة الضيقة للحياة ومخالطة أناس آخرين في بلاد عديدة، معظمهم احتمال عدو، يجعلك أكثر تقبلاً للآخر. كنت أريد أن أكتشفها/165). وهذا التعايش دون انسجام مطلق مع المكان وتحديداً نيويورك ربيع 2000. وحسب مجد الفلسطيني (وأنا في نيويورك واقف على شرفة مكتبي الواقع في الطابق 99، أرى انعكاسي في الزجاج، على مرتفعات مدينة الضوء، وأفكر: لابدّ لهم – هؤلاء الأجانب – أن يشعروا بأننا غرباء عنهم. لا أرض عربية حيث أقف، ولا قضايا أو هموم. مدينة تدور عجلاتها بسرعة، فتخال نفسك في محيط كبير، يحتاج دوماً أن تكبس له الأزرار لتستمر العجلة بالمضي. إن الطريق الوحيد هنا هو اللامكان. بأني يجب أن أمسح سحنتي عن وجهي كي أكون، كي أصبح شخصاً ما/32). أمريكا الرفاه ومصادر الثروة المتنوعة هي نفسها أمريكا التي تجعل مجد يتساءل: (إلى أين تذهب هذه القوة،

إلى مزيد من الصعود أو إلى الهاوية؟/ 190) وهي أمريكا التي لا يمكن أن تكون رحيمة، ولهذا ربما كنت أشعر أننا كعرب أو فلسطينيين وقود لهذه البلاد، حسب رأي مجد.

* * *

في هذا الارتفاع الشاهق/الطابق 99، هل انتقل مجد من اللاوعي المبكّر إلى الوعي ضمن جغرافيا العبث القدري؟ ألم يكن السطح في ذلك المخّيم: عتبة حدس الطفولة لدى مجد الفلسطيني؟ (كان السطح متنفساً يتيح لي أن أشم رائحة مغايرة للهواء. أرى المباني السكنية أمامي، ويلسعني النور الذي يكاد لا يجد سبيلاً إلى المخيم المحاصر بالبناء الضيق، والنفايات المنتشرة في أزقته، ورطوبة الغسيل الذي تعلقه النسوة على حبال عشوائية.. /65). ومجد مسكون برغبة العلو أو الطيران، منذ الطفولة يريد أن يكون طيّاراً عندما يكبر، لكي يرتفع ويرى الأمور من فوق / ص61. وهل صار وجوده في الطابق/99 حسب رأيه (تعويضي الوحيد عن كل ما فقدت، وحصني المنيع الذي لايستطيع أن يحطّمه أحد)، وهذا الهاجس التصعيد صار التراسل الأول بين مجد ونيويورك حين وصلها مع والده.

(بدا لي أنّه هنا بعض الأمل بأن أرتفع كناطحات السحاب. بدت تلك الأرض لي فرصة للقفز على قدم واحدة. واستحقاقاً لبداية جديدة ربما تكون أفضل/72 – 73). لكن كل الارتفاعات لديه لها فاعلية تجسير اتصالية مع فلسطينيته المهدورة هناك. (كلّما وقفت على شرفة مكتبي في ذلك المرتفع، كنت أتخيل المخيّم وسكّانه، وأكاد اسمع رذاذ المياه ترشح من السقف، وأحياناً أمد يدي لقطع أسلاك الكهرباء الشائكة أو لالتقاط طفل وانتشاله من هناك والمضي بعيداً/ 74). إن هذا الفلسطيني المقيم في الطابق 99 مبلل بيقظة أحلام الماء، تلك الأحلام الناصعة التي سيحققها لفلسطيني آخر قسيمه في مخيّم صبرا وشاتيلا. ربما بالطريقة هذه يرمم مجد روحه اللاثية.

الزمن الروائي يمتد من مخيم صبرا وشاتيلا في لبنان حتى نيويورك 2000. زمن عربي وخيم، حرب عراقية– إيرانية، غزو الجيش العراقي الكويت، اغتيال السادات، إعلان الحصار الأمريكي ضد العراق. إسقاط جمهورية اليمن الديمقراطية بألوية الحرس الجمهوري العراقي، هروب النميري من السودان، اغتيال العلامة الدكتور صبحي صالح، تصفية الشيخ الأحمر الفيلسوف حسين مروة، اغتيال المفكر الماركسي اللبناني مهدي عامل، وغير ذلك من الأحداث الدامية. كل ذلك لم تحذفه الروائية جنى فواز الحسن، بل التقطت عينة خاصة من وطنها واشتغلت عليها، بمثنوية: الأرشيف / المخيال. ثبتت التاريخ كعنونة فرعية، ومنحت شخوص رواياتها تسيراً ذاتياً، وهذا يعني أن الشخوص ليست دمى في مسرح العرائس، تحركها من الأعلى أصابع بشرية.

* * *

ألتقط هذه الوحدات السردية الصغرى المبللة بشعرية اللحظة المرهفة :

(كنت أرتعب خائفاً من فكرة أنّ المنزل سيخلو من أشيائها، ومن أنني لن أرى آثار الماء على فرشاة اسنانها في الصباح، ولن أجد بعض شعيراتها العالقة في المشط على المنضدة، ولا ثيابها الداخلية ملقاة أرضاً/ 19). السرد الشفيف هنا يغترف نبضاً باشلاريا (غاستون باشلار). السارد هنا هو مجد الفلسطيني، يعلّم حضور حبيبته هيلدا باليومي المألوف الذي غالباً ما لا ننتبه له لأن حياتنا مشيدة على عنف العوامل. مجد هنا يتناول هيلدا كحياة احتفائية مغمورة بالطراوة، من خلال بلل الفرشاة، ما يعلق بالمشط، ما يبقى على الأرض من ثياب. وهنا بهذا يكتب الضديد المحذوف: يباس الفرشاة/مشط أصلع / غرفة

بغياب المرأة. . و(كل مكان لا يؤنث لا يعول عليه) كما علمني أفلاطون الثاني، مولانا محي الدين بن عربي.

ألتقط هذه الوحدة السردية كحجر كريم بين سبّابتي وإبهامي وأتمعن فيها بعينيْ صائغ البروق. *

(ضحكتها العالية. هذه الضحكة التي كانت تنطلق في كل أرجاء المكان. ظل يسمعها حتى الآن/ 157). مجد الفلسطيني هنا أحد أحفاد الشاعر البصري الكبير بشّار ابن برد حين يقول (الأذن تعشقُ قبل العين أحياناً) ومجد وحده من يسمع تلك الضحكة، فهي مرسلة له وحده من هيلدا الحبيبة الوطن، وهو الآن لا يسمعها بأذنه بل عبر ذاكرة الأذن/القلب، ويجوز لنا التعبير بمثل هذا الكلام. ويبدو أن مجد صار يكتشف ذاته، وذاكرته، وموطنه من خلال هيلدا، وها هو يخبرنا: (أعترف بأني لم أشعر بحنين جارف إلى موطني سوى بعد تعرفيّ بهيلدا. وجدت نفسي أروي لها تفاصيل مخيّلتي عن ذلك المكان، تفاصيل كنت أنا نفسي غير مدرك لوجودها في ذهني. مع حبيبتي، كنت أحكي كثيراً عن الأماكن، والذكريات، والمآسي، والمجازر، ورجال الأعمال، والصفقات. كلما رويت لها حادثة أو فكرة، شعرت كأنّي أتعرف على ذاتي للمرة الأولى، كأنّي رجل يخرج إلى الحياة، يخرج إليها من العمق، ويجعل كل ما كان بين طيات النسيان يطفو على السطح. كأننا حين نحكي عن أنفسنا، ندرك كم أننا غرباء عنّا/36). كأن مجد في لحظة علاج سريري، وكأن الفراشة هيلدا لها فاعلية المساج لذاكرة وروح ومخيلة حبيبها مجد... نعم إن هيلدا فراشة، فهي كسرت أفق توقع العائلة وانزاحت بقناعتها عن النسق.

وهيلدا قسيمة الفراشة بأفعالها. هيلدا اخترقت، وطارت، واكتشفت، وكذلك تفعل الفراشة (على حدّ وصفها كانت تقول دوماً إن الدودة لا تتحول إلى فراشة إلاّ عندما تخترق شرنقتها. وإذا كانت حياة الفراشات أصعب لأنها معرّضة للغبار والعواصف، فإنها تطير وتجتاز المسافات وتكتشف العالم/48).

حجر كريم آخر في الوحدة السردية التالية: (كانت تجدها فكرة مغرية أن تعرف كل الخطايا لتفهم عمّا اعتذرت معظم سنين حياتها، وليكتسب اعتذارها جسداً ما/49). إذن هيلدا تبحث عن مفتاح لهذه الشفرة المطلسمة، فهي تريد معرفة الخطايا كلها، ولكن كيف يكون المعرفة دون التجربة؟ فثمة نصيص في نص الصلاة يؤكد (لا تدخلنا في التجارب) لنوضح الأمر التدرج التالي:

معرفة ---- فهم ---- أعتذار ---- حياة = الجسد

وهكذا تتأصل اتصالية: الفهم / التفسير، دون ذلك تكون الصلاة حداً فاصلاً متخثراً لا حياة فيه.

* * *

الفلسطيني يتأطر بهذا النسق الثلاثي/ ص72:

– أن تولد في ملجأ أو مخيّم وترى الجميع ينظر إليك بشفقة أو اشمئزاز، وأن تعتبرك الأغلبية عبئاً، وأن تنتظر المساعدات الدولية وهبات الأونروا، وأن تخاف أن ترزق بالأولاد .

– أن تكون فلسطينياً، هو إما أن تنسى الجذور وتتخلى عن أصلك لتتقدم في هذه الحياة، وإما أن تبقى كرصاصة تنتظر في فوهة البندقية أن تنطلق في اتجاه ما، على عداء مع الحياة لأنها سلبتك مهدك الأول وأجبرتك أن تختلق وطناً.

– أن تكون فلسطينياً، خصوصاً في زمن الحروب، هو أن تنكر على نفسك حقك في الحياة وأن تتلبّس الأسى ليصبح جلدك. وإلّا فقدت وطنيتك. أن تكون فلسطينياً هو أن تنسى الضحك، وتلتزم الشعور بالغبن والمظلومية، وإلاّ بت من الخوارج.

ضمن هذا المثلث كانت تقبع ذاكرة مجد الفلسطيني، لكن تجربة والده أنقذته من هذا المثلث المتساوي الأضلاع. الأب الذي انتقل من الأستاذ إلى مقاتل فلسطيني، وهنا يقع الأب في إشكالية تسموية (كان في حيرة من أمره، لا يعرف إن كان عليه أن يتخلى عن لقب الأستاذ لكي ينخرط في العمل المسلّح وينضم إلى حركة فتح/ 66). أما الزوجة فهي ترفض فعل المشاركة، وحسب مجد: (كأن أمي غاضبة وهي تسأله ما الذي حوّله إلى مقاتل هو الذي لم يدُس نملة طوال عمره. كانت تقول له إن القتال حرفة تحتاج إلى مهارات وتدريبات)، وتستعمله حيرته التسموية سنارة ضده (هل سينادونه الآن بغير لقب الأستاذ؟/ 67). وبعد المجزرة، حسب رواية مجد (هاجسه الوحيد أن يمضي به إلى بلاد أخرى. كان يخبر الأصدقاء أنه اكتشف أنّ ما وجده هنا، بين الميليشيات المسيحية والقيادات العربية، يفوق كراهية الصهاينة للفلسطينيين. والاحتقار الذي لقيه هنا، بين من يفترض أنّهم عرب مثله، يفوق حقد الأسر).

* * *

المرآة ليست قائمة بذاتها، ولابتسيير ذاتي، تطور الإنسان هو الذي أقامها بعد أن كانت ممدة بين ضفتين، أو مدوّرة في قعر تلك الاسطوانة المتخفية في الصحراء: تستقر. الإنسان هو الذي سكّنها بعد أن كانت دفاقة في الأنهار، فانتقلت المرآة من المطبوع إلى المصنوع: من الماء الحي إلى قلق الزئبق. (ونرسيس لم يكن من الغباء، بحيث يخدع بما رأى، لكنه عشق الجسدي فغرق فيه). وحين ضَجَرَ الإنسان من الاستواء المنافق في الحياة وفي المرآة، فَر بكل روحه إلى الجوهر الفذ، ليفضح التشوهات بما يماثلها، فاجترح حدبةً وقعراً للمرآة، فكانت المرآة المقعرة والمحدبة، ولم يكتف، فقد زاده الشوق رهقاً. شوقهُ إلى ما وراء الآن، فأخترق الراهن بتعازيم السحر وسخّر سواه، مَن تكتمل فيه شروط البث، ليقدّم له توصيفاً كاملاً لما يراه. بالطريقة هذه عُرِفت مصائر الغائبين/ الغائبات. في خماسية الروائي إبراهيم الكوني (الخسوف)، يستعمل الثائر عمر المختار هذه المرآة ويسخّر صبياً ليصف له المواقع التي تتموضع فيها القوات الإيطالية/97 – 98/ القصيدة: بصرة.

مع الصفحة الأولى في الرواية، أكون وجهاً لوجه مع المرايا، كقارئ أجدني أحد طيور فريد العطار في (السيمرغ) والتي تعني بالفارسية (الثلاثون طيراً)، ولكنني لست مثلها، فهي رأت نفسها في تلك المرآة الكبرى في ذلك الكهف المطلق. سأحدق في مرايا طابق 99 لأجد سواي، لن أرى هيلدا، فأنا لست مجد الفلسطيني، سأرى مجداً عبر سرده المرآوي لهيلدا، مجد الذي يحاول إيهامي أنه يحاول اجتراح مسافة بين هيلدا وانعكاسها في المرايا (وكنت أنظر إلى تكاوينها في المرآة أكثر ممّا أحدّق بها مباشرةً كأني أتعمّد خلق تلك المسافة بين ذاتها وانعكاساتها/9). لو كان مجد الفنان الإيطالي مودلياني لقال لهيلدا (حين أدخل روحك وأعرفها أرسم عينيك). وهذه إجابة مودلياني على رسمه حبيبته مغمضة العينين، ولن يرسم عينيها إلاّ في لوحته الأخيرة. لكن مجد رجل أعمال، وبه شظايا مرئية في الجسد، وأخرى لا مرئية في الروح، وتخذله نفسه أيضاً. وهو لا يكتفي بهذا التلصص، بل يغويها بالتراسل الجسداني/ المرآوي. (صرت أضاجعها أمام المرآة، وأطلب منها أن تراقب نفسها وتنظر مطوّلاً إلى حركة جسدها/9). وحين تنتقل لهيلدا عدوى المرايا، سيكون لمجد رأي آخر. (حين صارت هيلدا تنظر إلى المرايا، بتّ أشعر بالعجز أمامها. لم أعد أستمتع بلعبة الانعكاسات، وصرت استشيط غضباً كلّما رفعت

رأسها أثناء المضاجعة). وهذا يعني أن مجد الفلسطيني، يريد المرآة ذات اتجاه واحد بالتراسل؛ اتجاه خاص به. وسينقطع سرد المرآة ليعاود البث في الفصل الأخير/ الرابع، حيث تناجي هيلدا حبيبها مجد (كنت تطلب مني أن أراقب جسدي في المرآة. كانت احتمالاتي الأخرى، البريق في العتمة، الألم الذي يلفظه الجلد خارجاً/218). وتستمر بمونولوجها مع مجد أثناء زيارة أهلها في لبنان. (لم أكن أنا هيلدا نفسها التي غادرت هذا المكان. كان الأمر بمثابة انتقالي من صورة الفتاة الصغيرة إلى المرأة، المرأة التي كنت أراها حين أحدّق إلى المرآة، وأنت تطارحني الغرام/ 230). سأتوقف عند الجملة التالية: المرأة التي كنت أراها حين أحدّق إلى المرآة.

المرآة هنا تقود الذات إلى اكتشاف ذاتها وفق براءة اختراع جاك لاكان. وهناك مرآة بمرتبة المجاز، مرآة عمياء لا تعكس، بل تبث وعياً في الذات. (كلّما نظرت إلى الجدران التي تحيط بي كنت أفهم لماذا رحلت/ 261). في الصفحة ما قبل الأخيرة في الرواية، تشهر هيلدا مرآة حبيبها في وجه عائلتها (يمسك بالمرآة ويجعلني أرى انعكاسات وألواناً أخرى/ 263).

* * *

قبل أن تهم بالصعود إلى طابق 99. تتدلى أمامها لافتة اقترضتها المؤلفة من جيمس بالدوين. في هذه اللافتة خلية سردية موقوته، فعل القراءة سيحّول الخلية إلى فرشة سردانية متماوجة كماء فرات دافق (ربما ليس الوطن مكاناً، ولكن شرطاً لايمكن إنكاره/ جيمس بالدوين). بالنسبة لي كمصاب بلوثة الكشط، سأقرأ لافتة أخرى: ليس للعمال وطن / كارل ماركس.■

الهوامش

- جنى فواز الحسن / طابق 99/منشوارت الضفاف / بيروت / ط1/ 2014.
- مقداد مسعود / القصيدة بصرة/ قراءة اتصالية منتخبة من الشعر البصري / دار ضفاف: بغداد / الشارقة / ط1/ 2012.

- بخصوص مودلياني / أعني الفيلم الذي أخرجه الكاتب الاسكتلندي ميك دايفز في 2013، آندي غارسيا بدور مودلياني، وجين هيوترن بدور عشيقة مودلياني.

محمد برادة وكتابة الذاكرة

[صدوق نورالدين *]

1.1

تفرض الكتابة النقدية عن المنجز الروائي لمحمد برادة، التأسيس لمنطلقات التناول من المتحققات النقدية التي راكمها الناقد في صيغة تصورات، تأملات أو شهادات أدبية نقدية، سواء عن مسار تجربته الذاتية، أو بخصوص الممكن والمحتمل في الكتابة الروائية عامة. ذلك أن المقصد الذي رام الروائي محمد برادة بناءه وترسيخه، تثبيت كتابة روائية جديدة تناهض التبسيط والتقليدية. ويحق أن نضيف بكون الأعمال التي أقدم محمد برادة على ترجمتها سواء لـ"رولان بارت" أو«ميخائيل باختين» أساساً، وسعت دائرة المتحققات وفق ما دلت كاختيارات دقيقة، أو بالانبناء على مقدمات تمهيدية ضافية، ومن ثم بات يتردد في كتابات محمد برادة النقدية معجم يؤكد ما سبقت الإشارة إليه: الذاكرة، النسيان، التذويت، التعدد اللغوي، الرومانيسك، النثرية، التشخيص، الكرونوتوب، محفل الكتابة إلى آخره.

* كاتب من المغرب .

بيد أن المسعى من هذه الكتابة النقدية، الوقوف على جوانب من هذه التصورات التي تخدم أساساً دراسة المنجز الروائي لمحمد برادة، كما فكرة ترسيخ الكتابة الروائية في المغرب.

يقول في نهاية تقديمه كتابه «الرواية ذاكرة مفتوحة»:

«أود أن أشير في نهاية هذا التقديم إلى أن الدراسات والمقالات التي يضمها هذا الكتاب، قد كتبت خلال مناسبات مختلفة، ولكن لها خيطاً رابطاً حاولت أن أبرزه في هذه المقدمة، لأنني منشغل منذ سنوات بمسألة التخييل الروائي وتجلياته الشكلية المختلفة، وما يحمله أو يوحي به من متخيل اجتماعي قد يسعفنا على إعادة تشييد حكم القيمة من منظور يوازن بين الأبعاد الجمالية والدلالية وما يتحدر منها من قيم تؤشر على المتخيل الاجتماعي المصوغ ضمن رؤية جمالية حياتية تتيح إعادة تأويل النصوص من زاوية تعيد للمعنى بعده المستقبلي.« (الرواية ذاكرة مفتوحة/دار آفاق/مصر/ص:9).

2.1

ويمكن القول بأن السؤال الإشكالي الذي واجه الروائي محمد برادة والمتمثل في: «كيف نكتب الذاكرة؟»، يخفي في العمق سؤالاً أصلياً يطرح على جنس الرواية، ويتجسد في: «كيف نكتب الرواية؟» بحكم ارتباط الرواية بالذاكرة، خاصة وأن الروائي لا يكتب إلا باستحضار منسياته الوثيقة الاتصال بالذات ومسافة التأمل بين الماضي والحاضر: ماضي الحدث/ الأحداث، وحاضر الكتابة والتأليف. قلت إن هذا السؤال الإشكالي من أعمق الأسئلة التي مهما جهدنا صوغ إجابات عنها تظل منفلتة عن الدقة، مادام لكل روائي خصوصيات ممارسته فعل الإنجاز الإبداعي، كما مرجعياته الثقافية والفكرية. على أن ما يمكن أن يؤسس الناظم الرابط للتجارب الروائية برمتها كون الذاكرة تحوي فيض أحداث وقضايا وتأملات تتغيا اللملمة والإحاطة. على أن التثبيت الفعلي لهذه اللملمة والإحاطة لا يمكن أن يتأتّى إلا باعتماد الترتيب لخلق منطق مقنع أمام القراءة والتلقي. والأصل أن بلاغة الترتيب مثلما المنطق تتحكم في آليات إنتاجهما اللغة.

ومن ثم فإن فوضى الأحداث تتحول إلى فوضى التخييل، لما يغدو النص صورة ليس عن العالم فقط، وإنما الذات أيضاً. يقول محمد برادة:

«.. أن نكتب الذاكرة، هو في نهاية المطاف أن نحول علاقتنا بالعالم إلى نص مكتوب يخصص علاقتنا بالأدب والبلاغة واللغة..» (من أجل النسيان/ الشروق/مصر/ص:297). ويورد في مقام آخر التالي:

«.. وهذا ما يدفعني إلى القول بأن الكتابة الإبداعية هي في عمقها«كتابة الذاكرة»:

«أن نكتب ذاكرتنا، معناه أن نتخلى عن وهم محاكاة «الواقع»، ونحرر اللغة من ترجمة المرئي، ونرتاد فوضى التخييل المنفتح على أكثر من سجل والمكتسب شرعيته من ما يرتديه من غلائل استيتيقية.»(الرواية ذاكرة مفتوحة/ص:7).

بيد أن الحديث عن الذاكرة يقتضي استدعاء النسيان. ذلك أن ما يترتب كقول، وينتظم كلغة وتخييل، هو في الجوهر النسيان بحكم وثوقية العلاقة بين الذاكرة

والنسيان. إلا أن ما يجدر الانتباه إليه كون الذاكرة لا تتصالح والنسيان في مطلقه، وإنما تتحقق الاستعادة في مرحلة متقدمة من العمر وحسب إمكانات وقدرات طاقة الذاكرة على الاستدعاء والاستحضار. من ثم يتحدث «بول ريكور» عن نسيان الاستذكار، وهو بالطبع النسيان الذي تكون الذاكرة أقدر على تمثله في نوع من الحنين الأسر وارتباط بين النسيان والذات. فالذاكرة لما تستحضر تنتقي ما يجب أن ينكتب في لحظة زمنية تاريخية، وبالتالي تعمل على تأجيل ما لا يستذكر إلى حينه، ومتى ما تأتى. يقول«ريكور»:

«إن كنا لا نستطيع أن نتذكر كل شيء، فإننا لا نستطيع إذن أن نُقصّ كل شيء.»
(بول ريكور/الذاكرة،التاريخ، النسيان/ ترجمة د.جورج زيناتي/الكتاب الجديد/ بيروت/ص:603).

إن السرد الروائي القائم على نسيان الاستذكار، لا يمكنه أن يتمثل سوى تفصيل من هذا النسيان، وبالتالي العمل بالاشتغال عليه تخييلاً، إذ ليس في ممكنات أي سرد وتحققاته كلية وشمولية الإحاطة. ومن ثم يمكن القول بأن التجارب الروائية التي ادعت أو تدعي الكلية والشمولية، تنتهي إلى الإخفاق لكونها لم تجرؤ حلق أفق تلقيها. يرى «ريكور» التالي:

«إن فكرة السرد الجامع الشامل هي فكرة مستحيلة إنشائياً. كل سرد يحوي بالضرورة بُعداً انتقائياً» (نفسه/ص:648).

على أن السؤال الإشكالي المتمثل في: كيف نكتب الذاكرة؟ والذي يضمر: كيف نكتب الرواية؟ يلزم على مستوى المنجز الروائي لمحمد برادة الحديث عن النسيان أيضاً، خاصة وأن نواة المنجز تأسست على فكرة النسيان، ونستحضر الروايتين: «لعبة النسيان» (1987) و«امرأة النسيان» (2001) وهما روايتان جمعتا عن قصد في كتاب واحد: «من أجل النسيان»، حيث أدرجت في ختام الكتاب شهادة ورد فيها:

«ويخيّل إليّ أننا غالباً ما نكتب المنسي غير القابل للنسيان، ذاك القابع في«الأنا العميق» والذي قد نتحاشاه في مجرى الوقت العادي، لكنه ينبثق فجأة من دهاليز المعتم ليذكرنا بأن الجري وراء «المفقود» يقتضي استحضار التفاصيل التي واراها النسيان.» (من أجل النسيان/ ص:300).

تاسيساً على السابق، فإذا كانت الكتابة ترتبط بالذاكرة والنسيان، فإن متحققاتها لا تتجسد خارج الذات. ذلك أن الروائي يسهم بالكتابة عن أحداث مضت وترتبط بشخصه، ويتخذ على مستوى الزمن مسافة بينه وبينها. إلا أن الملاحظ كون ما دعي في فترة أدبية روائية بالواقعية، أسهم في تغليب «الواقعي» على «الذاتي» لعامل التوجه الروائي الذي طبع المرحلة، كما القضايا الشائكة التي فرضت قوتها على شخص الروائي في صيغة موضوعات متباينة متقاطعة: الحرية، التقدم، التغيير، التنمية، وهي موضوعات نلفي تناولها مشتركاً والفكري الفلسفي. إلا أن التحولات التي عرفها واقع الكتابة الروائية في الغرب منذ نهاية الستينيات وإلى اليوم، أحدث نقلة يحق القول بصددها إنها تقع «خارج الإيديولوجيا». من ثم استوقفتنا تجارب «التخييل الذاتي» عن قصد أو دونه، وفق ما تمثل في روايات إدوار الخراط، غالب هلسا، حيد حيدر ومحمد زفزاف، حيث ينهض المعنى الروائي على المعطيات

الذاتية دون أن تجنس الكتابة في جنس السيرة الذاتية، خاصة وأن الروائي ينصص عبر ميثاق التعاقد بينه والقارئ على التحديد رواية وليس سيرة ذاتية، وكأن الأمر يتعلق بمفهوم جديد للسيرة الذاتية، أو عن توجه مغاير في كتابة الرواية. يقول محمد برادة:

«.. وإنما أصبحت السيرة تستوحي التجربة الحياتية والمحيط الاجتماعي لصاحب السيرة من دون التقيد بـ«حرفية» الوقائع والأحداث، ومن ثم اللجوء إلى التخييل وما يستدعيه من حذف وإضافة تمشياً مع المقتضيات الجمالية للكتابة السردية.» (الذات في السرد الروائي/ دار أزمنة/الأردن/ ص:10).

وهنا لابد من إيراد إشارة كان أبداها محمد برادة بخصوص المنجز الروائي لـ«غالب هلسا»، وذلك:

1 ـ بحكم كون المنجز يعكس الصورة الدقيقة عن نقلة «التخييل الذاتي».

2 ـ وللتأثير الذي يمكن استشفافه عند المقارنة بين ما أبدعه غالب هلسا ومحمد برادة، وهو ما لم تنتبه له/إليه أغلب الدراسات التي كتب عن روايات محمد برادة.

3 ـ وللمشترك الأدبي المتمثل في كون كل من هلسا وبرادة جمع بين الصفات: الروائي، الناقد والمترجم.

يرد في الإشارة:

«..ولاشك أن تجربة غالب هلسا الروائية، في مجموعها، هي سيرة ذاتية جسورة تؤرخ للذات في نضالاتها السياسية وفي نزواعتها الجنسية الشهوانية في تعثراتها العاطفية ومساراتها الفكرية.» (الرواية ذاكرة مفتوحة/آفاق /ص:55).

وفي هذا السياق يتحدث الناقد محمد برادة عن«التذويت».

وهو مصطلح الغاية منه إسماع صوت الذات الغائب تأسيساً من علاقاتها الاجتماعية اليومية، ومرجعياتها الثقافية الفكرية في ظل هيمنة الخطاب التقليدي السياسي أو السياسوي. بيد أن اكتمال صورة التذويت لا يمكن تحققه إلا انطلاقاً من التملك القوي والعميق للغة المشخصة.

يقول محمد برادة:

« ما المقصود بالذات أو تذويت الكتابة؟

أقصد أنه من المشروع جداً أن نفسح المجال للذات في تماسها وحوارها مع الآخر والمجتمع والتاريخ، فقد اختفت ذوات متكلمين ومتحدثين وراء خطابات جماعية أو جمعية تمثلها السلطة الدينية أحياناً أو سلطة الحزب أو سلطة الثقافة الرسمية أحياناً أخرى.»

(رهانات الكتابة عند محمد برادة/ مختبر السرديات(2)/ص:55).

وأما بخصوص اللغة المشخصة، فيتم اعتماد التصور الباختيني إبداعاً ونقداً، من أجل إضفاء مشروعية عن التعدد والتداخل اللغوي إلى استثمار المحكي الشفوي، وهو ما يعترف به الروائي محمد برادة في قوله:

«.. وربما عليّ أن أضيف أن قراءتي لتحليلات باختين عن تعدد مستويات اللغة والأصوات وارتباط الكلام بتكوين الإيديولوجيا والرأي العام، قد شجعني أيضاً على استثمار التعدد اللغوي في نسيج «بلاغة» نص النسيان الذي استفاد من تضاريس اللغات المتجاورة والمتكاملة.» (من أجل النسيان/دار الشروق /ص:299).

إن النتائج التي يمكن الخلوص إليها بناء على السابق:

1 ـ أن أية مقاربة للمنجز الروائي لمحمد برادة، لا يمكن أن تتم بعيداً عن الإلمام بالتصور النقدي الدال والعميق

الذي يصدر عنه، وما فتئ يعمّقه بشكل متواصل.

2 ـ أن هذا المنجز يولي أهمية قصوى لفعل التخييل الروائي بربطه بالذاكرة، الذات واللغة.

3 ـ أن المنجز النقدي يستند إلى مرجعيات فكرية فلسفية متعددة، لنا أن نذكر من بينها، ما جاء به «ميخائيل باختين»، «بول ريكور» و«توماس بافل».

3.1

لم يكن ما أوردناه بصدد المنجز النقدي لمحمد برادة، إلا التمهيد الفعلي لتشكيل تصوُّر عن منجز ثانٍ هو الروائي أساساً. والواقع أن سياق الإيراد، يعكس منحى الاختيار الذي أسسه محمد برادة على مستوى الكتابة والإبداع. ويتضح من خلال القناعة، مناهضة أساليب التقليد في الكتابة الروائية كما نزوعات التبسيط. من ثم، فالتقليد النقدي الموضوعي يفرض الإلمام بمتحققات المنجز النقدي ليس بهدف قراءة واقع الرواية بالمعبر عنه نقدياً، ولكن بغاية فهم كيف يفهم الروائي صيغة الكتابة الروائية، إن لم نقل جنس الرواية ككل. على أن ما يجدر لفت النظر إليه، كون ثقل المادة وقوة حمولتها، يخلقان صيغة من صيغ التعبير مغايرة تمام اللمغايرة للمتداول والسائد، بله التنويع على الثابت، وهو ما يعكس تفاوت مستويات الكتابة الروائية، إلى تباين درجات الفهم والتأويل.

على أن نواة الكتابة السردية لدى محمد برادة، لم تتباين عن السياقات التي أسهم بالإنتاج فيها معظم المبدعين المغاربة. إذ تجسدت بداية في مجموعته القصصية «سلخ الجلد» (1979) وهي الكتابة التي سيعود إليها لاحقاً بإصداره مجموعته الثانية «وداية الهمس واللمس» (2004). إلا أنه بين المجموعتين، راكم آثاراً روائية نذكر من بينها: «لعبة النسيان»(1987)، «الضوء الهارب» (1994)، «مثل صيف لا يتكرر» (1999)، «امرأة النسيان» (2001). وأما لاحقاً فكتب «حيوات متجاورة» (2009) و«بعيداً عن الضوضاء قريباً من السكات» (2014).

بيد أن ما عكسته التجربة الروائية، حركية المجتمع المغربي في تحولاته من التقليد إلى التحديث. فـ «لعبة النسيان» ككتابة، وتصور، صورة عن استقلال مجتمع من ربقة الاستعمار وحلم ببناء مجتمع مدني ديمقراطي..ففضاء «فاس» ثم «الرباط»، إلى الشخصيات المتفاعلة بأوعائها وإيقاعات فهمها لمجريات الواقع: للا الغالية، سيد الطيب، الهادي، سي إبراهيم، للا نجية، الطايع، عزيز وسعيدة، النموذج الشامل والكلي لبدايات تشكل الوعي السياسي، الاجتماعي والثقافي. وهي البداية الموزاية والمواكبة لنشأة الممارسة الروائية وفق تفكير الروائي محمد برادة وتنظيره. والواقع أن هذه الموازاة تقتضي الحفر الروائي في التوجه ذاته، حيث تغدو ظيفة التخييل الروائي ليس المحاكاة، وإنما التأريخ لنسيان لا يراد له أن يموت، وإنما اكتساب شرعية الحياة والاستمرار من منطلق كونه ذاكرة. هذه تتحقق استعادتها في الرواية الثانية« الضوء الهارب»، حيث يفعل حضور الشخصيات: العيشوني، غيلانة، وفاطمة برواية التحولات والمصائر داخل تعدد فضائي تجسد في طنجة، مراكش، فاس وباريس. وما يلفت في«الضوء الهارب» شخصية العيشوني الفنان وهو يدوّن مذكراته.

إذ الأخيرة اعترافات عن واقع مرحلة يطبعها الحنين

والفقدان وقلق الأسئلة الوجودية المفتوحة على الحياتي، السياسي والجنسي كما على الغرب. وكالمذكرات الرسائل بما هي حوارات تجلو تعدد الوعي واللغات. على أن توظيف اليوميات في الرواية الثالثة «مثل صيف لن يتكرر»، قاد الذاكرة لاستعادة محكيات (حماد/محمد) المرتبطة بالزيارات المتتالية للقاهرة بهدف الدراسة والتحصيل، أو في ترددات مختلفة متباينة حيث تفعل الذاكرة بتمثل أربعين سنة من الحنين والفقدان، من مرحلة جمال عبدالناصر وتأميم قناة السويس واستقلال المغرب، كما العدوان الثلاثي، إلى أن غدا الطالب المحصل أستاذاً جامعياً ومحاضراً أساساً في أهم الندوات الأدبية والفكرية المنظمة بالقاهرة.

إن الذاكرة في استعاداتها هذه، وبقدر ما تجسد علاقة المغرب بالمشرق، تبين عن تحولات سياسية فكرية واجتماعية طالت الواقع العربي من خلال عاصمة تتفرد بالتأثير البليغ «القاهرة». فالذات وهي تقول نفسها (بتعبير جودت بتلر)، وما يتوقع الآخر كانتظارات، تسهم بالتأريخ لما انثال أو يكاد في النسيان.

على أن الحديث عن الذاكرة لا يجدر أن يؤطرنا في زمنية الماضي وحسب، بل يدفع لتمثل الحاضر من زاوية المقارنة التي يفعل التخييل الروائي في رسم تفاصيلها. ذلك أن الأحلام التي قد تكون وسمت وعي مرحلة، تؤول إلى الإخفاق والانطفاء، وكأن على دورة التاريخ البداية من جديد بهدف فهم سياقات الانكسار. ويمكن اعتبار رواية «امرأة النسيان» التي ولدت أساساً من نص الرواية النواة «لعبة النسيان»، بحكم كون الرابط شخصية «ف.ب»، التمثيل الروائي عن وظيفة الذاكرة في استدعاء الذات لقراءة الحاضر في صورته السياسية التي تعد صورة إخفاق ترتب عنه انهيار حلم التغيير، والركون إلى عزلة شبه قاتلة، لولا بلاغة اللغة التي تفتح للذاكرة أبواب إنتاج معنى لمصائر لم تكن متوقعة. يرد في «امرأة النسيان» على لسان «ف.ب»:

«منذ كتبت لعبتك وأنت تختبئ وراءها. ألم يحدثك الهادي عني؟».

إن رواية «امرأة النسيان»، وبحكم تقاسمها مادة النسيان و«لعبة النسيان»، ولدت لتسد ثقوباً وبياضات ظهرت/تمظهرت في النص النواة، لتكتمل تفاصيل روايتها في هذا النص. من ثم، انبثقت فكرة ضمهما في كتاب حمل عنوان: «من أجل النسيان» كما أشير. وأيضاً، نشأ التفكير في خلق/ تخليق منطلق جديد دلت عليه الرواية الخامسة «حيوات متجاورة»، والتي جمعت بين وعي الممارسة الروائية ومساءلة سيرورة الإبداع، وكأن الأمر يتعلق برواية صيغة الرواية من داخل جنس الرواية. وحتى يتوازى الصوغ بين الحديث عن الكتابة، ورواية الحياة، انبنى النص الروائي على وحدات حكائية ثلاثة تأسست على الاعتراف استكمالاً لما صيغ كمذكرات، رسائل ويوميات:

- وحدة نعيمة آيت لهنا.
- وحدة ولد هنية.
- ووحدة عبد الموجود الوارثي.

فالوحدات «تتجاور» وتتعايش ضمن بنية الرواية، كما وعي تلقيها وفهمها وتأويلها. وهو وعي لا يمكن أن يعبر إلا

عن التعدد المطبوع بالفقدان الذي ألفى تعويضه الذاتي والنفسي في الاعتراف.

وأما في رواية «بعيداً عن الضوضاء قريباً من السكات» (وحتى لا نقول الأخيرة)، فالذاكرة تستعاد وفق استحضار المادة التاريخية المرتبطة أساساً بالمغرب، في محاولة قراءة للحاضر انطلاقاً من الماضي. وبالتالي تحويل هذه المادة روائية عبر التخييل. من ثم انبنت الرواية على أربعة شخصيات:

- الراجي المولود في1975، أي زمن المسيرة الخضراء. وهو شخصية عاطلة ستعمل على مساعدة المؤرخ الأستاذ الرحماني، بتجميع عينات حول آفاق المغرب ومستقبله. هذا الانخراط سيؤسس لفعل الإنجاز الروائي.

- توفيق الصادقي وهو المحامي والشخصية (المخضرمة)، بحكم كون ولادته تحققت في 1931، حيث عايش الحقبة الاستعمارية ومرحلة الاستقلال، ليكون في اعترافه الممثل في الجملة: «كنت أعلق أملاً..»، أبلغ تعبير عن صدمة التحول، مما قاده إلى «السكات».

- فالح الحمزاوي الذي ولد في مرحلة الاستقلال 1956. وهو محام تختزن ذاكرته محنة سنوات الرصاص والإجهاز على الحريات.

- نبيهة سمعان وهي طبيبة نفسية ولدت على السواء في 1956.

إن ما يمكن ملاحظته عن طبيعة البناء في هذه الرواية:

1 ـ كونه الاختيار يرتكز على شخصيات تنتمي للطبقة الوسطى.

2 ـ كون المعنى الروائي المراد إنتاجه يرتبط بالإعاقات التي تطول السياسي، الاجتماعي والفكري.

3 ـ اعتبار التنوع ولادة ومهنة المفتاح الرئيس لقراءة أوجه تعدد الوعي الروائي.

4 ـ كون الرواية تشمل أزيد من خمسين سنة من تاريخ المغرب، إذا ما نظر لتواريخ ولادة الشخصيات، دون أن تكون رواية تاريخية محض.

يتضح من مسار تحليل المادة الروائية ـ وهو بالطبع تحليل مختصر يقرب دون أن يفي المادة المستحق ـ أن الشخصيات الفاعلة المتفاعلة على امتداد إيقاعات المنجز: (الهادي/العيشوني/حماد (محمد)/ف.ب/الراجي)، لم تكن لتعزف إلا على الإيقاع الواحد وفق صيغ مختلفة متباينة واكبت تاريخية المجتمع المغربي والعربي في تحولاته وإعاقاته. واللافت أن المواكبة لم تكن ممكنة في غياب حضور شخصية المثقف الذي يقرأ اللحظة، وبالتالي يستطيع تخليقها كتخييل روائي يذوب الذاتي في الاجتماعي والفكري.

والواقع، ومثلما سلف، أن هذا التوجه نحاه من قبل الروائيون حيدر حيدر، محمد زفزاف وغالب هلسا، على تفاوت درجة وعي المعبر عنه، وبلورته روائياً. ومن هنا بالذات يحق اعتبار رأي محمد برادة السابق في التجربة الروائية لغالب هلسا رأياً ينطبق ويصدق عليه:

«.. ولاشك أن تجربة محمد برادة الروائية، في مجموعها، هي سيرة ذاتية جسورة تؤرخ للذات في نضالاتها السياسية ونزوعاتها الجنسية الشهوانية وفي تعثراتها العاطفية ومساراتها الفكرية..».

بيد أن ما يقتضي عدم الغفلة عنه، في نهاية هذه الكتابة عن

محمد برادة وكتابة الذاكرة؛ العامل النفسي الذي لعب دوراً أساساً في تشكيل وتشكل هذه الكتابة الروائية. يقول عن روايته النواة «لعبة النسيان»:

«عندما بدأت كتابة نص «لعبة النسيان»، مطلع الثمانينيات، كنت أعيش فترة صعبة تتسم بالمرارة والحبوط وفقدان المعنى أمام تصاعد القمع ومناخ أزمنة الرصاص التي عرفها المغرب على امتداد ما يقرب من ثلاثين سنة، منذ 1962».

ويورد مقارناً سياق إنتاج رواية «الضوء الهارب» بـ «لعبة النسيان»:

«.. لأن كتابة (الضوء الهارب) اختلفت عندي بالنسبة لـ(لعبة النسيان) في كونها كتبت في فترة خاصة وسياق اقترن بأسئلة حادة، وبأزمة نفسية معينة، ومن ثم لم تكن هناك كتابة سهلة وأخرى صعبة..».

يبقى القول بأن التجربة الروائية لمحمد برادة في التأسيس الذي شادته، والتوجه الذي اختارته، تجربة تتفرد بعوالمها وتشخيصاتها، مما يجعلها تعكس إضافة ليس للرواية المغربية وحسب، وإنما لمسار وتوجه الرواية العربية. ■

عبدالله محمد السبب يتابع إنجازاته الشعرية في «الصلاة»

[هيثم يحيى الخواجة *]

لابد أن نعترف بأن شعراء قصيدة النثر في دولة الإمارات العربية المتحدة – ومن خلال إطلاق رؤاهم الإبداعية – رسموا أبعاداً متميزة لهذا الفن الشعري باعتبار أن المكونات الأسلوبية لديهم، والتي لم تتخل عن الفن والمشاعر الوجدانية الصادقة، ولهذا دفعت مسيرة الإبداع لديهم إلى الأمام.

ولما كانت القصيدة تعكس تصور المبدع للعالم، فقد تلونت قصائد الشعراء – وجدانياً وإبداعياً – بألوان ترتبط بالرؤيا والرؤية والمشاعر والمواقف. وإذا كانت قصيدة النثر ابنة الحاضر والمستقبل والحداثة أيضاً، فإنها ليست وحدها في الساحة، ولكنها وجدت مكانتها اللائقة.

* كاتب ومسرحي من سورية مقيم في الإمارات.

في قصيدة النثر الإماراتية مشاعر فائضة وتناصٌّ ومؤثر نصّي وبُنى مختلفة ومراوحة في عتباتها وتجاوز وإبداع و.. و .. وهذا ما جعلها تخطو خطوات متسارعة وتؤكد حضورها.

إذا كانت تجربة الشاعر «عبدالله محمد السبب» قد بدأت في أوائل الثمانينات، فإن هذه التجربة على الرغم من وقوفها في محطات مختلفة، إلا أنها ظلت تحافظ على هدف مركزي واحد وهو الشغل على القصيدة من أجل أن تترك أثراً.

فالشاعر «السبب» يرفض أن تكون قصيدته عابرة أو أن تراوح في المكان.

ولهذا يمكن القول إن أهم المحطات التي مرّ بها التطور عبر اللغة الشعرية والموضوع في آن معاً.

في مجموعته الشعرية الأخيرة (صلاة) اتكاء واضح على علم النفس عبر الحالة الشعورية التي تفتق ألواناً من المواضيع والطروحات التي لا تفارق العقل أو سويداء القلب:

مُتعبٌ
وأناهُ الفراق
مُتعبٌ
وافاهُ الصَّقيع
حالفه الغَرَق
مُتعبٌ
أضْنَتهُ المسافة
أقصاهُ البَهيم
مُتعبٌ
أخذَ يُرتِّلُ حُلماً
كانَ يَقُوده(1)

إن استخدام الشاعر للضِّدّية (نحو بساتين الجمر) وتكراره لكلمة «متعب» أضفى على القصيدة دهشة ورؤية، وهذا التوظيف قلّما يأخذ هذا المنحى إذا لم يكن الشاعر مدركاً تماماً لما يريد أن يثبته في ذهن القارئ.

وفي قصيدة مثوى يرتحل الشاعر عبر الاشتقات اللغوية وما تفرزه من دلالات، وهو لا يكتفي بذلك، بل يؤكده فيها على البدء والمنتهى، وما بينهما من آلام وآمال، ومن أحمال وأملاح، ومن شقاء وفرح:

قُبُورُنا
بُيوتُ شجاراتنا
شِعاراتُنا
إشاراتُنا
في مُمشانا
مَلفانا
وملفاتنا
بُيوتُ احتفالاتنا
اختلافاتنا
وخلافاتنا
بُيوتُ أحزاننا
أوزانِنا
وأوزارنا(2)

لم يتخلَّ الشعر في يوم من الأيام عما يجيش في مكامن نفسه، وعندما يتخلّى عن ذلك يخسر الكثير، ولهذا كان لابد لـ «السبب» أن يمتطي صهوة المشاعر الصادقة ليعبّر عن أحزانه للفراق، وهذا التعبير أخرجه من الذاتية إلى الموضوعية، بل جعل الخصوصية مهاداً خصباً من أجل أن ينسحب الألم إلى كوكبة الراحلين في بقاع الأرض.. يقول في رثائه لـ «خليفة محمد خليفة» تحت عنوان أيها الأنت:

يا قِبلة الشِّعر
يا قِبلة المَطَر
أنتَ

يا سدرةَ العشق
يا سُنبلَةَ النَّهار
أنتَ
يا نُطفَةَ الشَّمس
يا تَعويذَةَ النُّبلاء
أنتَ
يا ذا البَهاءِ والإقدام
لا تُغادِر
دونَ أنْ نَرانا
أو نَسمعَنا
ودونَ أن نتوقَّد
إلى أنفاسِنا المُسدَلة(3)
وحتى يلامس الشاعر الواقع وما يحدث في البسيطة، يقول عبر تغميض شفيف:
لا تُغادِر
أيُّها المَسكون
بانهيارات
وأنهار مُسرطنة
أنتَ
أيُّها الطافِح أيداً
بابتهالاتٍ وبيع
لا تغادِر
دونَ أن نُبايعَنا
أو نُهامِسَنا
ودونَ أن نَتداول
احتراقاتِنا المُشْهَرة(4)

ويماهي الشاعر بين عنوان القصيدة وبين القصيدة نفسها من منطلق إيمانه بأن العنوان جزء لا يتجزأ من القصيدة ومعناها ودلالاتها، ومن هذه العناوين: (قلق – مثوى– سفر– هكذا دفعة واحدة – يذهب إلى حتفه – دعابة أليفة – الطواف حول الذاكرة – نافذة) (5)

إن موضوع القصيدة لدى «السبب» يتشظّى إلى موضوعات فرعية تغني الموضع الرئيس من جهة، وترسخ أفكاراً جديداً لا تخدم الموضوع فقط، وإنما تدفع القارئ إلى ممارسة البحث والتقصي من أجل مزيد من المعرفة، ومن أجل الإجابة عن الأسئلة الاستفزازية الخفية التي تتوارى وراء الكلمات:

كَما لو أنَّه
معنيّ
بِدفعِ روحِه
دفعَةً واحدة
هَكذا
لَحْظةً إثْرَ لَحظة
ضَحْكَةً إثْرَ ضحكة
كَلمةً إثْرَ كلمة
هَمْسةً إثْرَ هَمْسَة
بَسْمَةً إثر بَسْمَة
لَمْسَةً إثْرَ لَمْسَة
نَبْضَةً إثْرَ نَبْضَة
حتى تعثَّرَ في نَومِه
ومات(6)

وفي رثائه لعلي العندل يشرك الطبيعة والمكان في الفكرة والأهداف والمشاعر، لكأن الشاعر يشعر بالاشتراك والمشاركة، ومنهما ينطلق من خصوصية الأنا إلى عمومية النحن، وعبر الفردية والجماعية يطلّ الألم والأمل والحلم والوعد، حتى القصيدة نفسها تعد شريكاً رئيساً واستراتيجياً في الحدث:

على رِسْلِك

سقراط
الجِرارُ قاحلة
اليَنابيعُ ضامِرة
وأشجارٌ
تتأكلُ في الهَجير
الصُّخور
مساميرُ ليالٍ نائمة
غاباتُ مياهٍ زرقاء
وألواح
فقد عيونها في المضيق
البَحَّارة
عاطِلونَ عن الصَّيد
وأبو طبيلة
ذَهَبَ في الحقيقة ولم يعد(7)

ويلعب الشاعر «السبب» لعبة التشابك ولعبة التوازي والتقاطع في القصيدة، بحيث يعزز ثقافة الاشتراك من جهة، ويرسخ وعي القارئ بالمصير الواحد، وعبر هذين البُعدين تنطلق أحصنة البوح وتتفتح الذاكرة عن الكثير الكثير:

هَمْسي
يهامِس هَمْسك
صَمْتي
يُصافِحُ صَمْتك
وفيما جَمَعَهُ الفيروز
نائم
بينَ احتراقاتِ الذاكرة
واختراقاتِ النِّسيان
سمعتُ
والذمة
على المسمع الآتي
أنَّ الطُّيورَ
طارَتْ بأرزاقِها
وإنك
يا أحمد
الطائرُ الذي طارَ
منذُ طائرين طريَّيْن(8)

ويبقى الشاعر أسير حلمه الذي يتمحور حول تحقيق الآمال وتثمين الإبداع والحرص على إنسانية الإنسان:

الحُلم
يُقرِؤني
ذاكراته
الآن(9)
الشِّعر
هذا الكائنُ الحميم
ناسِكُ الرُّوح
وسيد الاخضرار(10)
آه أيُّها الشِّعر
ما بالُكَ تصاحِبنا
وتصطحبنا
إلى متاهةٍ هادئة
وإلى وكرٍ
تضطرِمُ فيه الذَّاكرة
وتزهرُ فيه القُبَلات(11)

إن الذي لا مراء فيه، هو أن الشاعر «السبب» في محطته الشعرية الأخيرة مزج بين أسلوبه الشعري وشاعريته إلى حد التفوق، فقدم لنا قصيدة آسرة تتعالق مع نبضات قلبه وتقف باقتدار على عتبات مشاعره، فيما هو كذلك لوّن بوحه ومدّه بنور الشمس التي تدغدغ الكلمات وتفرش

لها حصيرة الأمنيات:
مَنْ يَجرُؤُ على تعكير صَفْوِ البياض ؟
مَنْ يَجرُؤُ على لَجْم الحروف
وإذابة الأحلام
في الطرقات المُعَبَّدة بالشُّكوك؟
الظنون
حدائقُ أسئلة
أباريقُ نوايا
أخاديد فِتنة غامضة(12)
ويقول :
فيما النوافذ
أسلاكُ هواء
أو أنابيبُ عاصفة
الظنونُ مرايا
فيما الأعلام
عالقةٌ بالمياديرِ(13)

هذا هو الشاعر «السبب»؛ جديد ومتجدد في شكل ومضمونات شعره، في حداثته ومعاصرته.. الشاعر الذي رسّخ طقوسه بقوة وأعلن انتماءه للشعر دون خوف من إبداعه المتدفق، أو ريبة مما سيقدم للقارئ، ولهذا سيظل الشاعر «السبب» علامة وأية علامة!
حيث ما شاء الله
مِن موت،
وصوت،
وصمت،
وهمس،
وسكوت(14)

إضاءة:

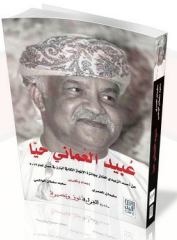
(صلاة)، مجموعة شعرية لـ«عبدالله محمد السبب»، إصدار مشترك (اتحاد كتاب وأدباء الإمارات) و(وزارة الثقافة وتنمية الشباب والمجتمع) 2015م، وهو الإصدار الشعري التاسع بعد ثمانية إصدارات على النحو التالي: (الآن) 1996م، (عصر) 1997م، (مشهد في رئتي – مشترك) 1998م، (المرايا تحدث أخبارها) 2008م، (كما لو أنني للتو – باللغة العربية) 2013م، (لفافة) 2014م، (أطلس، حيث الإمارات العربية المتحدة) 2014م، (كما لو أنني للتو – باللغة الفرنسية) 2014م. بالإضافة إلى مجموعة قصصية (جنازة حب وأشياء أخرى) 2011م، وفي أدب التراجم (جمعة الفيروز.. بين احتراقات الذاكرة، واختراقات النسيان) 2012م. ■

الهوامش

الشواهد من المجموعة الشعرية (صلاة):
1 ـ نص (قلق)، ص 11.
2 ـ نص (مثوى)، ص 14.
3 ـ نص (سفر)،ص 21.
4 ـ نفسه،ص 22.
5 ـ المجموعة الشعرية (صلاة)، ص: (11، 13، 19، 25، 37، 43، 55، 59).
6 ـ نص (هكذا دفعة واحدة)،ص29.
7 ـ نص (يذهب إلى حتفه)، ص39.
8 ـ نص (دعابة أليفة)، ص 45.
9 ـ نص (نافذة)، ص59.
10 ـ نص (تجوال)،ص 61.
11 ـ نفسه،ص 62.
12 ـ نفسه،ص 63.
13 ـ نفسه،ص 63.
14 ـ مفتتح (الصهيل ذو الرئة الرمادية)، ص 7.

شعر
صلاة
عبدالله محمد السبب

القصة العمانية: هل نحن بحاجة إلى آباء مؤسسين؟



[هلال البادي *]

هل فكرنا من يكون الوالد الشرعي للقصة القصيرة في عمان؟ القاص محمد اليحيائي، وهو قاص من الرعيل الذي يمكن لنا أن نسميه برعيل التسعينيات، قرر بأن لا آباء مؤسسين للقصة العمانية.

ومع تقريره هذا أجدني أطرح سؤالي: هل من المهم أن يكون هناك آباء مؤسسون؟ هل نحن بحاجة إليهم، هؤلاء الآباء؟

مع ذلك ينبغي علينا أن نقرر بأن الأدب العماني لم يتشكل بتعدداياته الحالية (بإضافة القصة القصيرة والرواية والمسرح، وربما السينما والدراما وحتى الفنون البصرية الأخرى) إلا عقب نشوء المجتمع العماني بشكله الذي نعرفه، الشكل المعاصر الذي نعيشه، شكل المدينة الإسمنتية، الطرق، التعليم، الجامعات، تداول الأفكار والنقاش فيها، حتى التظاهر السياسي.

* ناقد وقاص من سلطنة عمان.

كل هذا لم يتشكل إلا في الوقت الراهن، خلال الأربعين سنة الماضية، سنوات يطلق عليها في أدبيات تربوية وإعلامية تنموية: العصر الزاهر.

وهذا يعني أن القصة القصيرة ،كفنٍّ إبداعي له خواص كتابية، لم تكن موجودة قبل سنوات العصر «الزاهر»، إلا في أشكال محدودة للغاية، تمثلت بعضها في تجربة الشاعر عبد الله الطائي الذي يشار إليه اليوم على أنه «أب مؤسس» من «آباء» السرد في عمان.

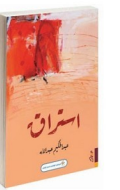
وبعيداً عن إشكالية الطرح السياسي والفكري لكلمة الزاهر، فإنه فعلياً لا يمكننا إلا أن ننصاع لهذه الفكرة: فكرة أن هذا التعدد الإبداعي والتشاكل الأدبي، المتداخل في بعض الأحوال، لم يظهر إلا خلال السنوات الأربعين الماضية، عندما بدأ الإنسان العماني مرحلة تغير جذرية في تكوينه الثقافي، بدخول المدرسة والجامعة إلى صلب المجتمع، وتمحور الحياة حول الشكل المدرسي ثم الجامعي عوضاً عن التمحور حول أرضية المسجد والتعليم الديني الذي صبغ الشعر – وهو الذي سيجد له في صلب الحياة العمانية آباء مؤسسين كثراً، وسيجد شرعية متأصلة، مهما التصق به الدين وأثّر فيه في مراحل متعددة من التاريخ العماني – بمظهره القيمي الأخلاقي في حالات متعددة ربما أشهرها أبو مسلم الرواحي (البهلاني).

لقد كان الشعر هو المظهر الواضح في حياة العمانيين، المظهر الأدبي الأوحد الذي أسس في مرحلة ما أسطورة (تحت كل صخرة عمانية يوجد شاعر)، علماً بأن هذا الشعر في مجمله كان بعيداً عن الأدبية والإبداعية، وكان ينظر إليه على أنه وسيلة تعليمية ورسولية تحمل مبتغيات ذات صبغة دينية/ سياسية/ اجتماعية، دون أن يسجل الشعر مفهومه الذي عرفناه لاحقاً، من كونه جنساً أدبياً ذا نزعة أكثر شمولية، ومن كونه أيضاً أداة ووسيلة يمكن لأحدهم أن يستغلها لصالح أمر ما.

وهذا بدوره لا ينفي وجود شعراء عمانيين حقيقيين يمكن موازاتهم بشعراء عرب كبار، تاهوا في الجغرافيا، وفي التواضع العماني، وفي النبرة السحرية للمكان والزمان، فلم يظهر منهم أحد إلا في الوقت الراهن.

إلا أن هذا الكلام سيؤكد عدم صدقية مقولة إن (كل صخرة عمانية تحتها شاعر عظيم)، فذلك فعلياً يتنافى مع كثير من الحقائق، كأن تكون عمان فعلياً هي عدة «عمانات»، وكأن يكون فعلياً تعداد العمانيين ليس عظيماً كما تصوره التواريخ الأسطورية الشفاهية، التي لطالما اعتمدنا عليها في تسجيل تأريخ إبداعي للمكان العماني.

إلا أن هذه المقولة الأسطورية حول الشعر العماني قد تنطبق إلى حد ما على القصة التي ما زالت تبحث عن آباء ولدوا



اللحظة الإبداعية لهذا المجال في عمان. يمكن لنا اليوم أن نتعاطى مع هذا القول بصدقية أكبر، مدعّمين إياه بالحقائق والأرقام. فتعداد العمانيين اليوم (2010) لا يزيد عن الثلاثة ملايين نسمة بوافديهم، ويحتل القصّاصون مساحة كبيرة في صياغة المشهد الإبداعي العماني، منذ أواسط عقد الثمانينات وإلى اللحظة الراهنة، وهم يؤكدون على أن (تحت كل صخرة عمانية يوجد قاص عماني كبير).

قد أصحح المقولة وأقول بأن تحت كل صخرة عمانية يوجد سارد جيد، أما العظماء فمازالوا يتشكلون في الزمان والمكان، وينحتون التاريخ، مشكلين قاعدة ثرية تصلح للدراسة بعد عشر سنين أو عشرين سنة من الآن، إن لم يتوقفوا كما حدث عند كُتّاب البدايات الذين ألهموا اللحظة الإبداعية بوعي سردي، يمكن من خلاله النظر إليهم على أنهم هم البداية، وهم الآباء الذين تأسس لديهم هذا الجنس الأدبي.

مرة أخرى: هل من المهم أن يكون لهذا الفن الإبداعي هذا السلسال الأبوي؟ آدم ليس له أب في واقع الأمر، خلقه الله من نطفة، وأصله تراب، هكذا يخبرنا الله عن كيفية نشوء البشرية، التي تسعى دائماً إلى الحفاظ على مصادرها الفعلية، مصادر تشكلها وتشاكلها في مرحلة لاحقة.

لكن الأدب والإبداع ليسا رهين نظرة دينية أو أسطورية، إنما هما في واقع الأمر رهين تجلٍّ إبداعي، عبر كسر المعتاد وإقامة بديل شرعي له. والقصة العمانية كسرت ما هو معتاد في الثقافة العمانية، كسرت مفهوم أن الأدب لا يعني إلا الشعر، وأقدمت على عملية هدم تواصلت في لحظات تاريخية، مشكلة نفسها في قالب إبداعي جديد هو السرد، القصة القصيرة في شكل أوضح.

لنقل بأن الطائي في خمسينيات القرن العشرين، وعشية ما يسمى بالنهضة العمانية، متأثراً بالغربة، متأثراً بالتعليم، متأثراً بالزمن المتسارع التغير، جلب لنا من منابت غير عمانية تشكلاً إبداعياً جديداً هو القصة، سواء القصة القصيرة أو الرواية. ولنقل بأن أحمد الزبيدي، الأديب المتواري في الظل، المتشبع بالفكر اليساري، والقارئ الجيد للحراك المجتمعي في تلك السنين، منذ تشكل الحركة اليسارية والشيوعية في عمان والخليج، وإلى اندثارها أو انتهائها سياسياً وعسكرياً، كان واحداً من الكُتّاب الطليعيين الذين صاغوا المشهد الإبداعي القصصي في السلطنة، عبر كتابات تجمعت في مجموعة قصصية كان علينا أن نكتشفها لاحقاً، بفعل التغييب المتعمد لهذا المبدع الجليل، برغم أنها نشرت في طبعتها الأولى عام 1985م، وأعيدت طباعتها في بداية العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، مع رواية يبدو أنها كتبت في تلك الحقبة الأولى

حسين العبري

محمود الرحبي

محمد الرحبي

بدرية الشحي

من التكون النهضوي كما يحلو للبعض، وكان قدرها هي الأخرى المنع والمصادرة، وربما الاستجواب (تعد تجربة الزبيدي تجربة مغايرة بامتياز، إذ إنها تضع الفكرة أساس الكتابة، أو بمعنى آخر: لابد للكتابة من رسالة، على غرار كتاب مرحلة الخمسينيات والستينيات المساهمين بشكل كبير في الحركة اليسارية، وإلى حد كبير الشيوعية والمتأثرين بها، وإلى حد كبير المتأثرين أيضاً بالمد الماركسي والشيوعي اللذين كانا ينظران للأدب من ناحية «رسالية»، وبأن الأدب لا ينقطع عن الواقع).

واقعياً، لم يكن لكتابات أحمد الزبيدي أي تأثير في الجيل اللاحق من الكُتّاب، لأنها كتابات غيبت إلى حد كبير، ولكن يمكن القول بأنها كتابات طليعية بزّت كثيراً من كتابات كُتّاب قصة يمكن وضعهم تحت مسمى «كتاب كبار».

ما تم تأريخه في هذا السياق بأنه خلال عشر سنوات، جاء أحمد بن بلال ليؤكد على أهمية هذه النبتة التي جلبها الطائي معه، وأن على التربة العمانية أن تهضمها لتشكل سمتها الخاصة بالمكان، مع تيقن أغلب الكتاب، ولو في مرحلتهم الأولى، بأن كتابات أحمد بن بلال لا يمكن لها أن تقدم حراكاً وتأثيراً في بناء القصة لدى الكتاب الجدد الآخذين في الزيادة، ولكن ذكره يأتي من باب التأريخ، وربما لولا أن الموت لم يأخذ أحمد بن بلال لرأينا كتابات تتطور وتقدم لنا كاتباً نوعياً يمكن أن يحدث فرقاً في الكتابة فيما بعد.

ثم لنأتي ونقول بأن محمد القرمطي، في نهايات العقد الثمانيني من القرن الماضي، قرر أن يعيد تشكيل هذه النبتة بما يتوافق ورؤاه المحدثة، فكان بذلك يشكل جيلاً إبداعياً أسميناه جيل التسعينات.

والقرمطي المتواري حالياً في ظله الخاص، يمكن لنا أن نقول عنه بأنه هو من رمى بالحجر في البركة الصغيرة، وبدأ يشكل دوائر متعددة وصدى فعلياً، وهو ما قد ذكرناه قبل قليل: جيل التسعينيات..

هذا الجيل هو من أحدث هزة قوية في التشكيل الإبداعي للقصة القصيرة في عمان، ومن خلاله يمكن إعادة صياغة الجملة إياها التي ذكرناها سابقاً حول الصخرة أو الحصاة أو حبة الرمل العمانية التي يوجد أسفل منها شاعر (بات قاصاً) عمانياً. (في وقت لاحق، وبدءاً من عام 2006م، ستظهر مجاميع قصصية وروايات عمانية ذات صبغة شبابية ستجعلنا نؤمن أكثر في المقولة إياها، وستجعل التربة الإبداعية العمانية في مرحلة إفراز متواصل للكتابات الجيدة، بل تجعلنا نؤصل هذا الفن الإبداعي بشكل لافت، وغير قابل للبحث بعد ذلك عن أب مؤسس، أو عن الجذور).

هدى حمد

وليد النبهاني

يحيى سلم المنذري

جوخة الحارثية

وهو الجيل ذاته الذي بدأ يدرك العالم من حوله بشكل أكثر ثراء مما كان عليه عالم العماني الضيق، الذي لم تكن الحياة بالنسبة له سوى فلج و«عابية» أو «سيفة» وقارب يمكن من خلالها انتظار رزق يأتي، أو رزق يذهب، والحمد لله آخر المساء.

جيل بدأ في طرح التساؤلات العميقة عن الحياة مجملاً، متأثراً بما يحدث حوله، بما يصله فعلياً عبر أقنية ثورية في المسار الحضاري، أقنية ستشكل ثورة معرفية متزامنة هي الثورة المعلوماتية والإعلامية، والتي بدورها أخذت في لاحق الوقت في إعادة التصور الإبداعي للقصة والسرد، وحقنها بمفاهيم جديدة تتعاطى مع العصر بشكله الجديد.

ذلك الجيل لم ينبتّ مطلقاً عن حقيقة الأزمة الإبداعية في عمان، أو أزمة الأسطورة التي تشكلت حول شعرية المكان والناس، شعرية العماني أينما حل وارتحل، ولذلك أخذت تشكل نفسها بمنطلق يتماهى مع تلك الأسطرة، عبر تعامد واضح مع الشعر، وجعل القصة القصيرة تعويضاً عن الشعر في حقيقة الأمر.

هل هو تعويض فعلي عن فقدان اللحظة الشعرية؟ لاسيما أن كثيراً من كتاب تلك المرحلة مروا كثيراً على القصيدة بشكلها القديم وشكلها المتجدد؟ بعضهم واقعياً لم يتنازل عن الشعر، وربما أدرك أن اللحظة الشعرية يمكن لها أن تتشكل في أرضية غير التي تم الاعتياد عليها، فتوجه لكتابة قصيدة النثر، التي بدورها ما زالت تثير حتى اللحظة سجالات من النقاش حول شرعيتها، وحول ماهيتها، وحول قدرتها على الاستمرار.

المأخوذون باللحظة الشعرية، والمفتونون بالأسطورة والتاريخ وسحرية المكان الفذ، لم يستطيعوا في واقع الأمر الابتعاد عن غواية السرد في شكل شعري، لم يستطيعوا أن يقولوا بأنهم شعراء، وبأنهم في الوقت ذاته يحبون الحكايات، ويحنون إلى القرية، وشمسها الطيبة التي كلما جاءت نهضت الماعز والطيور وشكلت صورة بهية، أخذنا في فقدانها الآن في زمن الزر الهلامي غير المرئي، الزر الذكي، زمن التكنولوجيا الرقمية، والاتصالات عبر بروتوكلات الإنترنت، مستغنين بذلك عن شكل بات تراثياً، شكل الاتصالات عبر هواتف أرضية، أو حتى الاتصالات بالأجهزة المحمولة ذات الأزرار الواضحة البينة، وذات الاستخدام اللاشبكي.

قُصَاص ذلك الوقت كان الحنين يجرفهم إلى لحظة لم تعد موجودة، ولم يعد الشعر قادراً على أن يتحمل صياغتها، بل كان من الضروري جداً أن يصاغ ذلك الحنين في الشكل الإبداعي الذي قدمه ذلك الجيل، جيل التسعينيات.

فهل كان هذا الجيل هو الأب المؤسس؟

بشرى خلفان

محمد اليحيائي

هلال البادي

عبدالله الطائي

أعود فأسأل: هل من المهم أن يكون هناك مؤسسون حقيقيون؟

لقد سبق أن قلت: بأننا ما زلنا نؤسس أشكالنا الإبداعية، ومازلنا حتى اللحظة ننحت في التاريخ، متخذين مسارب متعددة، في الكتابة في الإبداع، في تشكيل هذا الإبداع. ولكن من المهم في كل الأحوال تذكر تلك اللحظة الحنينية التي أودت بنا إلى قراءة عدد من المجموعات القصصية الجميلة، التي كثير من أصحابها توقف، كما هو الحال مع محمد القرمطي صاحب المجموعة القصصية الأثيرة (ساعة الرحيل الملتهبة)، وكأنه بهذا العنوان كان يخطط لرحيل مبكر ومطول، مع علمي بأنه يواصل الكتابة، ويواصل القراءة، وكاتب كلما جلست إليه في البريمي تلك المدينة الجميلة، لن تمل جلسته ولن تمل أحاديثه، وسيتشكل لديك وعي آخر بما هو حولك.

وكما هو الحال مع قاص آخر هو محمد بن علي البلوشي، الذي أنجب مريم ولم يعقب بعدها، متجهاً إلى أشكال معرفية تنحت في الماضي وتستقي المستقبل عبر دراسة الآثار في كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس. لم ينقطع تماماً عن القصة القصيرة، بل كلما أتيحت له الفرصة قرأ، وكلما جلست إليه أيضاً سيفاجئك بمقدرته على التواصل الأخّاذ مع السرد.

في مرحلة لاحقة، سنجد أسماء انقطعت أيضاً، ونعلم أنها ليست بعيدة في المطلق، كما هو الحال مع سالم الحميدي (أصدر مجموعته القصصية الأولى «روائح الفقراء» في أواسط التسعينيات، وكان يعد بين الحين والآخر بأن يصدر مجموعة جديدة، صدرت لاحقاً مع ديوان شعر وكتاب مقالات)، وأسماء لم نعد نعرف لها أثراً كما هو الحال مع بدر الشيدي (عاد مؤخراً ليصدر مجموعة قصصية لم يلتفت إليها أحد، ربما بسبب الزخم الكثير لكتابات أخرى، ولكثرة ما يصدر في الوقت الراهن، حيث تختفي كتابات، وتغيب أسماء عن الحضور).

فيما أسماء، ظننا حتى قريب، أنها لم تعد تتعاطى مع الكتابة الإبداعية، وكنا كلما قرأنا لها نتساءل: لو أن هذا الكاتب واصل تجربته، ماذا يمكن أن يشكل؟ كما هو الحال مع أحمد الزبيدي، الكاتب النوعي المغاير، والبعيد عن الضوء، يأتي بعد زمن بعيد ليقدم لنا ما سيشكل انطباعاً بأن الصمت في أحيان كثيرة ما هو إلا غطاء لكتابة تهدم ما كان وتبني ما سيأتي.

أحمد الزبيدي هو قامة أدبية لم يتم التطرق إليها كثيراً، لأن تجربته الإبداعية ارتبطت بمسار فكري وسياسي لم يعد أحد يعرفه، علماً بأن السياسة والأفكار ليست مؤثرة في عملية البناء الكتابي والإبداعي إلا بما هو مفيد، وهذا ما

سليمان المعمري

حمود الشكيلي

عبدالله بني عرابة

عبدالعزيز الفارسي

يمكن ملاحظته في كتابات الزبيدي اللاحقة، التي أعادته اسماً إبداعياً جميلاً.

من ذلك الجيل (التسعينيات) تواصل يحيى سلام المنذري، ويونس الأخزمي، وبدرية الشحية، وسالم آل توية، ومحمد الرحبي، ويمكن اعتبار عبد الله بني عرابة، وعبد الحكيم عبد الله، مع تأخر إصداريهما الأوليين من ذلك الجيل، على اعتبار تواريخ الكتابة الأولى، وكذلك النسق الكتابي الذي اشتغلوا عليه.

لكن التواصل بحد ذاته ليس كافياً دون تطوير، ودون كف عن التحليق في الدائرة ذاتها، وهذا ما فعله سالم آل توية في مجموعته الأثيرة «حد الشوف»، التي كانت كاسرة لسائد سردي متعارف عليه، ربما ليس في عمان وحدها وإنما في الوطن العربي، مع أنه لم يبتعد كثيراً عن اللحظة الشعرية التي ما تزال تطارد كثيراً من كتاب تلك المرحلة، لكنه أعاد تشكيلها وفق رؤية عالية من الجمال. سالم آل توية هو الكاتب الذي يمكن ملاحظة الفارق الكبير في طريقته وأسلوبه الكتابي، فمن يقرأ «المطر قبيل الشتاء» لن يتنبأ بأن «حد الشوف» هي مجموعة قصصية للكاتب ذاته. ربما قد قتل الإحساس الذي يقول بأهمية وجود الآباء المؤسسين، وعليه كانت تجربته الفريدة في كتابة مغايرة هي «حد الشوف».

محمد اليحيائي، الذي قرر بأن لا آباء مؤسسين للقصة العمانية، كانت كتاباته تحاول أن تبحث عن الأب على ما يبدو، بل تشكله عبر ثلاث مجموعات قصصية شكلن حلقة مهمة في سياق الكتابة القصصية في عمان.

في أواخر التسعينيات، جاء قاصون جدد، يمكن اعتبارهم الجيل اللاحق لجيل التسعينيات، أو المكمل له، الذي استثمر تأخره ليشكل مساراً جديداً في الكتابة الإبداعية، بل مسارات، حيث بدءاً ظهر سليمان المعمري، والذي بحق يشار إليه أنه أعاد اللحظة الشعرية إلى أوجها، وشكلها من خلال منظور إبداعي يمكن دراسته من نواح متعددة، بل شكلت كتاباته القصصية ذات الوهج الشعري – وسيما مجموعته القصصية الأولى – النموذج الكتابي الذي يرنو إليه الكتاب الجدد، خاصة مع تكرار فوزه في المسابقات الأدبية المحلية، والتي بالمناسبة ظهرت في توقيت مقارب جداً لظهور كاتب فذ كسليمان المعمري (المقل في حقيقة الأمر في عملية الإصدار وربما الكتابة، بما يوحي عبر ثلاث مجاميع قصصية بأنه يتطور في الكتابة تطوراً بطيئاً. سنلاحظ لاحقاً أن كاتباً كعبد العزيز الفارسي، أو هدى حمد، تطورا بشكل لافت في الكتابة، وتخلصا من ربقة الشعرنة وشكّلا مسارات كتابية ستتخذ منهما هوية واضحة).

كان ظهور مجموعة سليمان المعمري الأولى إيذاناً بمرحلة من الكتابة جديدة في عمان (كاتب هذه السطور يقر بتأثير سليمان الكبير عليه، برغم أن كتاباته القصصية لا تنبئ

في غالب الأحوال عن تأثيرات المعمري عليها)، وكان ظهور كُتّاب شباب في جماعة الخليل للأدب الطلابية في جامعة السلطان قابوس، وتشكل أسرة كتاب القصة في النادي الثقافي، أثره في تشكيل ظاهرة كتابية يمكن إطلاق مسمى جيل ما بعد التسعينيات، محددين زمنها بالسنوات العشر الأولى من الألفية الجديدة.

قبل هذا الإصدار - إصدار سليمان المعمري - يمكن الإشارة إلى مجموعة مختلفة هي مجموعة «اللون البني» للكاتب محمود الرحبي، الذي فاز بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب في دورتها الأولى. هذه المجموعة أيضاً لم تبحث كثيراً عن المؤسس، ولكنها كانت تبحث عن الشكل والطريقة، ولذلك فإن محمود الرحبي كاتب مغاير أيضاً، واتجه اتجاهاً كتابياً يكسر العقدة اللغوية، أو يكسر وَهْم اللحظة الشعرية التي ظل كتاب كثر يستثمرونها من هذا الجيل، وقد تواصل نهجه الكتابي هذا لاحقاً، ملتفتاً إلى التراث وإلى الفكرة والحكايات الشعبية لتكون منهلاً يستقي منها كتابته الإبداعية.

لاحقاً وقريباً من هذين الكاتبين، ظهر كاتب مغاير استطاع أن يقبض على لحظته الإبداعية الفذة، هو عبد العزيز الفارسي. ويمكنني أن أقول بأنه، عبر نتاجه الحالي، يشكّل ظاهرة جديدة في الكتابة العمانية السردية، كاتب لم يعد محتاجاً لأن يعرف من هو الأب الحقيقي للقصة العمانية، بل صار يدرك من أين تنبت القصة والحكاية العمانية.

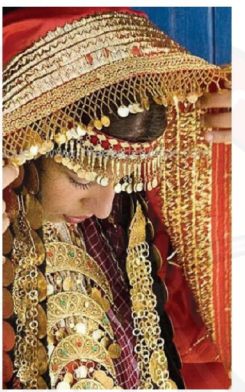
وظهرت كاتبة هي أيضاً حالة إبداعية، لا تبحث عبر كتاباتها عن الآباء المؤسسين، هي جوخة الحارثية، التي يمكن لنا أن نقول بأنها تحلّق بكتاباتها السردية إلى فضاء أوسع من محلية المكان العماني، برغم استثمارها لهذا المكان وسحريته، فكتاباتها تنبئ بصورة متواصلة عن كاتبة تعيد تشكيل الظاهرة الإبداعية بما يتوافق ورؤيتها هي، لا رؤية أحد آخر.

والأمر يقاس على كُتّاب آخرين، لم تكن الظاهرة الشعرية هاجساً لديهم بمقدار ما هي الأساليب الكتابية والأشكال الإبداعية التي يمكن أن ينطلقوا منها: بشرى خلفان، حسين العبري (الذي ربما لم يعد يكتب القصة متوجهاً كلياً إلى الكتابة الروائية) هدى حمد، حمود الشكيلي، وكاتب هذه الورقة، وآخرون انتفى لديهم سؤال البحث عن المصادر، وتشكل لديهم الوعي بالتقنيات والأساليب.

وفي وقت لاحق، ربما يمكن لنا أن نتحدث عن كُتّاب جدد، إذا تواصلوا يمكن لهم أن يشكلوا مسارات جديدة، أبرزهم وليد النبهاني، الذي أصدر في عام واحد مجموعتين قصصيتين لكل واحدة منهما حديث مطول، نابع من كونه استطاع أيضاً أن يوازي بتجربته الكتابية في هاتين المجموعتين كُتّابا جاءوا بغية تغيير السائد السردي عبر تشكيل هوية إبداعية جديدة، تتضح بشكل واضح في مجموعته خفة ظل.

وليد النبهاني، الذي قال مرة بأنه ربما لن يكتب القصة القصيرة مرة أخرى، وسيتوجه لكتابة الرواية، عاد فأصدر مجموعة قصصية هي «المنسأة والناي»، وهو بحق كاتب يستحق أن يقرأ بشكل أكثر تأنياً، وبشكل يعيد صياغة السؤال: هل نحتاج إلى مؤسسين؟ ■

الحُلِيّ والزينة في اللغة والشعر العربيين



[صلاح الشهاوي *]

الحُليّ كما يتفق الكثيرون نافذة على العالم يستطيع من خلالها المرء التعرف إلى شخصية الفرد وإلى طبيعة المجتمع الذي يعيش فيه، وهي معبر عن هويته السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية. فالحُليّ تستوحي تصاميمها من فنون التاريخ والتراث والعمارة ومن الطبيعة أيضاً. لذا فالحُليّ عبرت عن الهوية والأفكار والعقائد للكثير من المجتمعات عبر التاريخ.

* باحث في التراث من مصر.

*** الحُليّ والتُحف من علامات الثراء في كل مجتمع.**

وإذا كان من الصعب إيجاد تعريف دقيق لهذا العالم اللامتناهي المسمي «الحُليّ» والذي يطال المجتمع كما يطال المزاج الفردي، إلاّ أنه يمكن القول إن الحُليّ ترتبط بالموضة (la mode) بالفرنسية أو (fashion) بالإنجليزية والتي هي النمط المتجدد والطريف لكل ما يرتديه الإنسان من لباس، وتطوره الذي يتحدي التقاليد ويصبح مؤشراً لتطور المجتمع.

وإذا عرفنا أن هناك مدرستين لتاريخ الملابس لكل منهما نظرة مختلفة، إحدهما: تعيده إلى دوافع سيكولوجية، وإلى قصة آدم وحواء اللذين ارتكبا الخطيئةو والتي اضطرت الإنسان بعدها إلى اختراع اللباس ليغطي عريه. وثانيهما: أن اللباس حل ببساطة محل «الشعر» في جسم الإنسان، الذي كان يفقد كثافة شعره، ومن ثم يتعرض لتغيرات مناخية، فقرر مقاومتها بتغطية جسده بجلود الحيوانات ليحميه من البرد والشتاء وحروق الشمس. وسواء أصَحّت المدرسة الأولى أم الثانية، في النتيجة جرى اتفاق على أن للباس وظيفة اختلقت حين بدأت عملية تحسينه وتلوينه وخياطته، ثم أرفق بالحلي والاكسسوارات، وبما يميز أبناء قبيلة أو أصولاً جغرافية أو عائلة أو عمراً أو جنساً.

فمنذ بداية العصور الحجرية، كان الحُليّ تتخذ من الأحجار والعظام، والخرز ونحوها، فمن عظام الحيوانات، والطيور وفقار الأسماك صنع ما يشبه العقود، والأساور، والخواتم وذلك لوفرة هذه المواد وسهولة حفرها ونظمها واتخاذها حلية، كما استخدمت الأحجار في تلك العصور لصناعة بعض أنواع الحُليّ، إذ كانت الأحجار تثقب بعد تنعيمها وقبل صقلها إما من جانب أو جانبين متقابلين، ثم تنظم على خيوط تصنع أحياناً من ألياف النباتات أو شعر بعض الحيوانات.

وقد أظهرت الاكتشافات الأثرية أن الإنسان قد لبس شكلاً من أشكال الحُليّ عبر تاريخه الطويل، وهي حقيقة إن دلت على شيء، فإنها تدل على رغبة عميقة متأصلة في النفس البشرية نحو التجمل والتزين وخاصة بين النساء، يستوي في ذلك الغني والفقير، الحضري والبدوي.

وقد اقترن الحُليّ منذ عصور ما قبل التاريخ بمعتقدات دينية ومخاوف لا عقلانية من المجهول أو الخفي. لذا فقد تحلى القدماء بالتمائم ظناً منهم أنها تدرأ عنهم سخط الآلهة وسوء الطالع، لاعتقادهم أن التمائم تمتلك قوى سحرية خارقة. ولا تزال حتى اليوم بعض القبائل البدائية في إفريقيا وأمريكا اللاتينية تتزين بأنواع شتى من هذه التمائم مما يؤكد بعمق ما تعنيه الحُليّ للإنسان. ومع التقدم الحضاري والفكري اختلفت النظرة إلى الحُليّ والمجوهرات. فعدا عن كونها تبرز الخصائص الجمالية لدى المرء، وتضفي عليه الرونق والبهاء، فإنها أيضاً تعتبر ثروة أو كنزاً يدخر لقابل الأيام. ومن هنا نجد تفسيراً لتهافت النساء على اقتناء النفيس من المجوهرات والحُليّ، بيد أنه إذا قيس ما تقتنيه المرأة اليوم من المصاغ بما كانت تقتنيه امرأة الأمس، نجد البون شاسعاً. فقد عنيت المرأة في الماضي عناية شديدة بالحصول على الحُليّ والمجوهرات، تشهد على ذلك الكنوز التي وجدت في مقابر المصريين القدماء والفرس وفي بلاد ما بين النهرين وفي بلاد العرب.

* والعرب كغيرهم من الأمم القديمة كَلِفُوا بارتداء الحُليّ المصنوعة من الذهب، والفضة، والزجاج، والعاج، واللؤلؤ، والجزع، وهو خرز يماني ذو خطوط سود وبيض، بل والخشب، والحجارة، والنسيج، والأصداف البحرية.

ولعله من المفارقات التاريخية أن نعرف أن الرجل في المجتمعات البدائية كان أكثر اهتماماً بالزينة والتحلّي من

المرأة، من أجل جلب نظر المرأة والتقرب إليها، بينما لم تكن المرأة تهتم بزينتها مثل الرجل، مكتفية بما وهبها الله من صفات أنوثة مغرية، ولكن الأمور تغيرت بعد ظهور المجتمعات الإنسانية في فجر التاريخ، فأخذ الاثنان الرجل والمرأة كل منهما يهتم بزينته.

لذا استعملت المرأة العربية في العصر الجاهلي لكل موضع من جسمها زينة وحلية ولبسة مخصوصة، فقد كانت المرأة العربية في الجاهلية وصدر الإسلام تتزين بالقرط (روي أن أم الحارث الأعرج من ملوك الغساسنة كانت تكنى بمارية ذات القرطين إذ اشتهرت بهما، وهي التي ورد ذكرها في إحدى قصائد حسان بن ثابت في قوله:

أبنـاءُ جفنـةَ عنـد قبـرِ أبيهـم

قبر ابن مارية الكريم المفضل،

والعقد، والقلادة، والخلاخيل، والشّكَل جمعها أشكال، وهو حلية صغيرة تعلقها الجواري في شعورهن من لؤلؤ أو فضة والوشاح (اشتهر الوشاح في العصر الجاهلي ونسب إلى الطائف، فقد كان يصنع من أدم حمر طائفية. تخرز وتشد بالحرير، وتنظم بالجوهر، ويفصل بينه بالخرز وتحتزمه الجارية على ثوب خفيف يمتد بين عاتقها وخصرها).

ولما جاء الإسلام لم ينكر على المرأة المسلمة التزين، ولكنه وضع له حدوداً أهمها الاعتدال وعدم التبرج، فاهتمت الشريعة الإسلامية السمحاء الغراء بهذه الأمور وتعاملت معها تعاملاً جدياً ونظمتها تنظيماً راقياً يصون كرامة الإنسان ويبعده عن مواطن الفحش والابتذال.

قال تعالى: «فليس عليهن جُناح أن يضعن ثيابهن غير متبرجات بزينة» (النور: 60).

و «ولا يبدين زينتهن إلاّ لبعولتهن أو آبائهن» (النور: 31)

و «ولا يضربن بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن». (النور: 31)

كما وعد الله المؤمنين في الدار الآخرة بالنعيم المقيم، «إن الله يدخل الذين آمنوا وعملوا الصالحات جنات تجري من تحتها الأنهار يُحلّون فيها من أساور من ذهب ولؤلؤاً ولباسهم فيها حرير»(الحج: 23).

ولم تختلف الحُليّ في عصر الخلفاء الراشدين وبداية العصر الأموي كثيراً عنها في العصر الجاهلي، إلا أنها أخذت تزداد تنوعاً وأشكالاً في أواخر العصر الأموي، ثم بلغت الذروة في العصر العباسي لتواكب ما بلغته الدولة الإسلامية من ازدهار وثراء وترف، ونتيجة لانتقال فنون الصياغة التخريمية والحفر والترصيع إلى بلاد العرب بسبب انصهار الحضارات القائمة آنذاك بفضل الفتوحات الإسلامية.

أورد الثعالبي في مؤلفه القيم «فقه اللغة وسر العربية» أسماء الحُليّ الشائعة التي كانت تلبسها نساء العرب في عصره، حيث قال: «الشنف والقرط والرعثة للأذن، والوقف والقلب والسوار للمعصم، والدملج للعضد، والجبيرة للساعد، والقلادة والمخنقة للعنق، والمرسلة للصدر، والخاتم للأصبع والخلخال والخدمة للرجل، والفتخ لأصابع الرجل».

ومع اتساع رقعة الدولة الإسلامية في العصر العباسي امتلأت خزائن الدولة بالأموال، فقد كانت تحمل إليها حمول الذهب والفضة من أطراف الأرض، فازداد الثراء، ومعه بلغت الحياة الاجتماعية أوجها، وطبيعي أن ينعكس ذلك الثراء على أنماط الحياة من دور مزخرفة، وفرش وثيرة، وثياب أنيقة، ومطاعم ومشارب من كل لون، وأدوات زينة بلغ التفنن فيها حداً يفوق الخيال. وبالغت النساء في زينتهن وأناقتهن. وخاصة في قصور الخلفاء، والأمراء، والوزراء وغيرهم، فكن يرفلن في الثياب الحريرية ويختلن في الحُليّ والجواهر متخذات منها تيجاناً، وأقراطاً، وخلاخيل، وعقوداً، وقلائد، وقد ينظمنها على شعورهن أو على عصائبهن، كما فعلت علية بنت المهدي التي كان بها عيب في جبينها،

فأحدثت بذلك زياً فريداً قلده نساء عصرها.

هذا وفي العصور اللاحقة دخلت عناصر جديدة إلى فن صياغة الحُليّ، يبدو ذلك جلياً في القلائس المرصعة بالجواهر، والأكاليل والتيجان البالغة الإتقان التي لا تزال النساء في الأردن، وسوريا، ولبنان، وخاصة في جبل العرب، يرتدينها. ففي الأعراس في المناطق البعيدة عن المدن تُشاهد البدويات والقرويات في كرنفال رائع وهن يلبسن حليهن المتنوعة من مفرق الرأس إلى أخمص القدم، كالأقراط الفضية الطويلة التي تضفر بالشعر، والعصائب والمناديل التي تتدلى منها الجنيهات الذهبية، والقطع النقدية، والأكاليل ذات الأطواق الملبسة بالفصوص الملونة، والعقود الضيقة الدقيقة الصنع، والزنابير الفضية النادرة، والخلاخيل والحجول والقراميل وغيرها.

يزيد على ذلك عند البدو أن جميع هذه الحُليّ تنتهي أطرافها بأجراس أو قطع نقدية تاريخية، وتصنع في العادة من الفضة، وذات معان رمزية سمتها البساطة التي لا تخلو أحياناً من غلو في الزخرفة، وليس هناك من تفسير للأجراس (الزرير) التي تتدلى من أطراف الحُليّ سوى أنها تصدر رنيناً موسيقياً متناغماً يقطع سكون الصحراء، ويبدد وحشة المهامه والمفازات التي يقطعها البدو في غدوهم ورواحهم. فالبدوي، بصورة عامة يلجأ إلى الحداء والغناء وهو يطوي البيد من مكان إلى آخر ليشعر بالأنس، فليس غريباً إذن أن تستعيض المرأة البدوية بالأجراس عن الغناء. لأن رنين الأجراس ووسواس الحُليّ يؤنس وحشتها ويبدد مخاوفها وهي تجوب الفيافي.

* ولقد حفل تاريخنا العربي والإسلامي باهتمام متميز بموضوع الزينة والحُليّ، وألفت في هذا الموضوع كتب كثيرة، وذكرت أسماء أدوات الزينة والحُليّ وطريقة صنعها ولبسها واستعمالها في معظم كتب التراث من أدب ولغة وشعر، وترددت مسمياتها على ألسنة الشعراء، والنحويين، والرواة، والفقهاء، والعلماء.

وكانت نساء العرب من الطبقة الوسطى يتزينّ بالأساور والخلاخل، ودلايات من الذهب والفضة، أما ثريّات العرب فكنّ يتزينّ بالجواهر من المعادن النفيسة، والأحجار الكريمة.

ويُذكر عن الموضات ذات العلاقة بين الأزياء والحُليّ، أن المصاغ الذهبي كان يُحمل أحياناً مع الملابس ذات اللون البنفسجي. أما الفضة فتزين الملابس ذات اللون الأحمر، إضافة إلى توشيح شرائط حاشية بعض الأزياء بالفضة، وكذلك استخدام المشابك من المعادن النفيسة لتثبيت الإزار «الحايك».

إن ثريّات العرب كن يتزين بمختلف أنواع الحُليّ في آن واحد لدرجة لافتة للنظر، فكن يضعن في شعرهن أمشاطاً مطعمة بالأحجار الكريمة أو بالدر أو بالأقراط الذهبية المزينة بالأحجار الثمينة، والتي تعرف باسم «المفتال». وتبدو الجبهة مغطاة بتاج «شنشل» والصدر مزداناً بعقد من الذهب. وتزين سواعدهن أساور من ذهب تسمى «النبال» تزن الواحدة قرابة ثلاثمائة غرام. أما خلاخيلهن فكانت من الفضة. وكان الموسرون من الرجال يلبسون الحرير والسلاسل الذهبية الكبيرة. وكانت النساء الأقل يسراً يحملن مصاغاً من الفضة.

* وهذه قائمة ببعض عناوين كتب الحُليّ وأدوات الزينة في التراث العرب والإسلامي.

- كتاب الجواهر وصفاتها وفي أي بلد هي، وصفة الغواصين والتجار- ليحيى بن ماسويه(ت:243هـ)، وكتاب الحُليّ لمحمد بن جعفر القزاز (ت: 412هـ)، كتاب الذخائر والتحف لابن الزبير، نخبة الدهر في أحوال

الجوهر لابن الأكفاني، وكتاب التلخيص في معرفة الأشياء لأبي هلال العسكري وكتاب الجماهر في معرفة الجواهر للبيروني، والجماهر في معرفة الجواهر للغزالي، وكتاب فخر المشط على المرآة لابن الشاه الظاهري، وكتاب الحُليّ – مجهول المؤلف–، رسالة في الأحجار والخرز – مجهول المؤلف–، رسالة في الأحجار الكريمة لأبي فانيوس، الدرة البيضاء في صناعة الياقوتة الحمراء – مجهول المؤلف–، رسالة في المعادن – مجهول المؤلف–، أزهار الأفكار في خواص الأحجار للتيفاشي، قطف الأزهار في خصائص المعادن والأحجار لأحمد المغربي.

*** الحُليّ:**

هو اسم جامع لكل ما يتحلى به من مصنوعات المعدن أو الحجر سواء كان كريماً نفيساً أو عادياً رخيصاً، ويلبسه الإنسان– الرجل والمرأة – على أي جزء من جسمه للزينة أو التجمل منظوماً بخيط أو بدون خيط.

فالحَلْي أو الحُليّ، كما ورد في لسان العرب، هو كل ما تُزيّن به من مصوغ المعدنيات أو الحجارة، وفي ذلك يقول الشاعر:

كأنها من حُسُنٍ وشَارة والحَلْي النَّبر والحجارة
مَدْفَعُ مَيْثَاءَ إلى قَرَارَه.

ويقول الجوهري في الصحاح: الحَلْيُ حَلْيُ المرأة، وجمعه حُليّ، وحِلْيَة السيف جمعها حِليّ.

ويقال حَلِيَت المرأة أو تحلّت أي لبست حَلْياً أو اتخذته، يقول ذو الرمة:

أناةً، كـأن المـرطَ حـينَ تلوثُـه
على دعْصَة غَراء من عُجّم الرَمْلِ
أسـيلةُ مُسْتَنّ الوشاحَيْن قانِئ
بأطرافها الحناء في سَبِطٍ طَفْلِ
وحَلْيُ الشّوَى منها إذا حُلّيَت به
على قَصَباتٍ لا شخَاتٍ ولا عُصْلِ
من المُشْرِقَات البيض في غيرِ مُزْهة
ذَواتِ الشّفاهِ اللّعْسِ والأعين النجلِ.

*** زينة الرأس والشعر:**

*** التاج (الإكليل):**

هو عصابة ذات ألوان زاهية تنسج من الحرير أو الكتان أو القطن وترصع بالمجوهرات كالذهب، واللؤلؤ، والياقوت تعصب بها المرأة رأسها للزينة بحيث تقع على جبينها أو تتدلى عليه.

*** العصابة:**

قطعة ملونة من قماش الحرير أو الكتان أو القطن تشدها المرأة على جبينها وتربطها من الخلف وتعلق بها الخرزات.

***النظم:**

النظام عند العرب هو كل شيء منظوم بخيط، وهو أبسط أنواع الحُليّ لأنها تعمل باليد، وتتنوع مادة الخرز، والنظم من الأحجار، والقواقع إلى اللؤلؤ، والمرجان، والعقيق. ويتكون من خيط أو خيطين من اللؤلؤ يربط على الجبهة أو يشد على الشعر.

*** الأمشاط الذهبية:**

أمشاط ذهبية تثبت في الشعر كحلية، إما على جانب الجبهة أو على الجانبين معاً، وتمسك الشعر وتزين بصف أو صفين من الأحجار الكريمة.

*** الزنانير:**
تصنع من القماش أو الجلد وتشد على الطرة «الغرة» يحيط بالرأس مثل العصابة، ويزين إما بالكتابة عليه بماء الذهب أو يرصع بالأحجار الكريمة.

*** الشّكَل:**
الشَكَل (جمعها أشكال، حلية صغيرة تعلقها الجواري في شعورهن من لؤلؤ أو فضة) يقول ذو الرمة:
سَمِعْتَ من صَلاَصِلِ الأَشْكَالِ
والَشّـذْرِ والفرائـدِ الغَوالي.
(الشذر هو: اللؤلؤ الصغير، والفرائد: اللآلئ الثمينة.)

*** حلي الرأس المزينة بجدائل الشعر:**
وهي تبدو مستديرة بهيئة حلقة تشبك بالشعر بعد تجديله مبرزة جمال الشعر ودقة زخارف الحُليّة.

*** أكتوب:**
حلية ذهبية تثبت في الشعر على شكل جديلتين.

*** الطاسة:**
حلية ذهبية تغطي قمة الرأس والجانبين بشكل يبرز جمال شعر المرأة.

*** حلية الجيد (الرقبة) والصدر:**

*** المخنقة:**
هي قلادة من الدر واللؤلؤ أو من الخرز بألوانه المختلفة تلبسها المرأة على المخنق (الرقبة) أي موضع الخناق وجمعها (مخانق) وسميت بهذا الاسم لأنها تخنق الرقبة أي تلتصق بها، وجاء في الصحاح وفي لسان العرب أن

المخنقة من القلادة، وذكر الثعالبي أنها حلي للعنق.
وقد ذكر المخنقة والمخانق في كثير من أشعار العرب، فهذه هند بنت عتبة بن ربيعة تحرض قومها على الثبات في معركة أحد قائلة:

نحـن بنـات طـارق نمشي على النمـارق
الـدُر فـي المخـانق والمسك في المفارق
إن تُقبلـوا نُعـانـق أو تدبـروا نفـارق
فراق غير وامق.

*** الطوق:**
حلية من ذهب أو فضة تطوق به المرأة عنقها، وجمعه (أطواق) وقد شاع وكثر لبس الأطواق في العصور العباسية مع شيوع وكثرة الغنى والترف. يقول الأعشى:
يوم تُبدي لنا قُتَيْلَةُ عَنْ جِيدٍ مليحٍ يَزِينهُ الأطواق.
وما زال الطوق مستعملاً عند النساء العربيات حتى اليوم وإن اختلف اسمه وصفته بعض الشيء.

*** القلادة:**

ما جعل في العنق يكون للإنسـان، والفرس، والكلب، والبدنـة التي تهدى ونحوها. وجاء في القاموس المحيط أن القلادة ما جعـل في العنق من الحُليّ. وهي خيط ينظم فيه اللؤلؤ، والياقوت، والزبرجد، وقطع من الذهب، ويعقد حول الرقبـة. والقلادة أطول من المخنقة وجمعها قلائد، وهي شـائعة عند نسـاء اليوم، والقلادة هي (العقد)، وهي أهم حلية تزين بها المرأة جيدها وصدرها. يقول الشـاعر الجاهلي «قيس بن الخطيم» واصفاً جيد حبيبته الشـبيه بجيد الريم وقد توقد عليه الياقوت المفصل بحبات الزبرجد:

وجيدٍ كجيد الرئم صافٍ يزينه
توقـد ياقـوتٍ وفصـل زبرجـدِ

أما النابغة الذبياني، فيصف جيد حبيبته وقد تزين بقلادة من الدر والياقوت الذي يفصل بينهما اللؤلؤ والزبرجد:

بالدر والياقوت زُين نحرهُا
ومفصّلٍ من لؤلؤٍ وزبرجدِ

*** النظم (العقد):**

النظام عند العرب هو كل شيء منظوم بخيط، وهو أبسط أنواع الحُليّ لأنها تعمل باليد، وتتنوع مادة الخرز، والنظم من الأحجار والقواقع إلى اللؤلؤ، والمرجان، والعقيق وفي ذلك يقول النابغة الذبياني:

أخذ العذارى عقدها فنظمنه
من لؤلؤ متتابع متسـردا

وتقول شاعرة أندلسية عن تلك النزعة المتأصلة في النفس نحو التزين رغم ما تتمتع به من جمال:

أُزَيِّنُ بالعُقُود وإنّ نَحْرِي
لأُزْيَنُ لِلْعُقُودِ من العُقُودِ

ويقول عنترة بعد وصف مسهب لعبلة:

شكَا نَحْرُهَا من عِقْدِهَا مُتَظَلِّماً
فَوَا حَرَبَا من ذلك النَّحْرِ والعِقْدِ

*** المرسلة (المسباح):**

هي قلادة طويلة تقع على الصدر، وقيل القلادة فيها الخرز وغيرها. وتتكون من خيط طويل تنظم فيه أحجار كريمة أو غيرها، وتتدلى فوق ثوب أو دراعة المرأة وتصل إلى بطنها، وتسميها كتب التراث المسباح أو المرسل.

*** السخّاب:**

قلادة تُتخذ من قرنفل، وسُك، ومحلب، ليس فيها من اللؤلؤ والجوهر شيء، جاء في لسان العرب: «السخاب: كل قلادة كانت ذات جوهر أو لم تكن». وذكر صاحب الصحاح «الجوهري» بأن السخاب تلبسها صبيان العرب وذكر قول المتنبي:

عفا عنهم وأطلقهم صغاراً
وفي أعناق أكثرهم سِخابُ

*** الزرار:**

قرص مقعر من الذهب الخالص يربط بخيط وتتقلدة المرأة على صدرها.

وقد غلب على العرب الإشارة إلى النساء بتسميتهن ذوات العقود والأطواق، فهذا أبو العتاهية بعد أن حبسه هارون الرشيد لتصوفه أمره بالتغزل، فقال في زوجته:

هي حَظّي قَد اقتصرتُ عَلَيْهَا
مِن ذَواتِ العُقُـودِ والأَطْـوَاقِ

*** حلية الأذنين:**

*** القرط:**

نوع من حُليّ الأذن يعلق في شحمة الأذن، وهو مصاغ من الذهب أو الفضة بأشكال متنوعة تعلقه المرأة في شحمة الأذن بعد ثقبها، والجمع أقراط، وفي الحديث عن أبي هريرة قال «قال النبي صلى الله عليه وآله وسلم» (ما يمنع إحداكن أن تصنع قرطين من الفضة ثم تصفرهما بالزعفران). ويطلق على ما يعلق بالأذن من قرط ونحوه الرعثة.

يقول الشاعر العربي:

وباتت تمجُّ المسك في فيَّ غادة
بعيدة مهوى القرطِ صامتة الحجلِ

(بعيدة مهوى القرط: طويلة الرقبة).

والقرط قطعة من الحُليّ تعلق في شـحمة الأذن، ويقال للدرة التي تعلق في الأذن قرط، وللتومة من الفضة قرط.

*** الشغاب:**

أقراط مخروطية الشكل مائلة الطول.

*** الفتور:**

أقراط اسطوانية الشكل مزخرفة بنقوش على هيئة أشكال نباتية وهندسة تعلق على الأذن.

*** أكواشي:**

أقراط أسطوانية متنوعة الأحجام بعضها كبير والآخر صغير ومطعمة بالأحجار الكريمة.

*** التراجي:**

أقراط صغيرة تنتهي بحبيبات صغيرة.

*** الشنف:**

ما يلبس في أعلى الأذن (القرط يلبس في أسفلها). وفي القاموس المحيط أن الشنف هو ما علق في أعلى الأذن. أما ما علق في أسفلها فقرط، وفي الصحاح أنه القرط الأعلى، وجمع الشنف أشناف وشنوف. وهو مصاغ من الذهب أو الفضة، يوضع بأعلى الأذن بعد ثقبها. ومن (شنف الأذن) استعملت العرب في كلامها الكلمة المأثورة (فلان يشنف أذننا بحديثه أو بغنائه). يقول الشاعر العربي:

وبياض وجهك لم تَحُلْ أسرارهُ
مثل الوذيلةِ أو كشنفِ الأنضـر

*** حلية الأنف:**

*** الزميم:**

مصغر زميم، وزميم مصغر زمام ، وهي حلقة من الذهب تضعها المرأة على جانب أنفها بعد ثقبه، وقد تزينها بالشذر الأزرق، وجاء اسم الزميم من الزمام، وهو الحبل الذي يربط بخزامة أنف البعير.

*** الفريدة:**

(مصغر فردة) وهي قرص صغير من الذهب أو الفضة في وسطها شذرة زرقاء تضعها نساء البادية على جانب الأنف للزينـة.

*** الخزامة:**

وهي حلقة كبيرة من الذهب أكبر من حلقة الزميم تضعها المرأة البدوية في جزيرة العرب على جانب أنفها، فتتدلى على الشفة العليا للمرأة.

*** حلية الخصر:**

*** الوشاح:**

الوشاح كما ورد في المعجم الوسيط: «خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، وهو أيضاً: «نسيج عريض يرصع بالجوهر، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها» وفي لسان العرب: «الوشاح والأشاح على البدل... كله حلي النساء خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به». وفي الصحاح: «الوشاح ينسج من أديم، عريضاً، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها-

والوشاح حزام يربط به الخصر، والرجل يتوشح بسيفه وبحمائل السيف، وبلجام حصانه، وبثوبه. والوشاح: السيف».(السيف واللجام والثوب أقرب إلى المجاز).

يقول الحارس بن خالد:

خمصانة قلق موشحها رُؤْدُ الشباب علا بـها عظمُ

وقال ذو الرمة:

عجزاءُ مكمورةٌ خمصانة قَلِقٌ

عنها الوشاحُ وتَمَ الجسمُ والقَصَبُ

ويكثر الشعراء من ربط الوشاح في الخصر بالخلخال في القدم، حيث يصلصل الوشاح، ويصمت الخلخال، امتلاء في الساق الريان يمنع الخلخال من الحركة، والتصويت وانهضام في الموشح (الخصر) يقلق الوشاح ويحركه فتضطرب أحجاره فيصلصل، ومنه نسيج أو جلد عريض تشد المرأة بين عاتقها وكشحيها أدواراً أدواراً. والوشاح كلة حلي النساء كما جاء في اللسان لابن منظور.

*** الكرس:**

الكرس مفرد المثني «كرسان» ففي لسان العرب الكرس «القلائد المضموم بعضها إلى بعض»، ويقال قلادة ذات كرسين وذات أكراس ثلاثة إذا ضممت بعضها إلى بعض. والكرسان: وشاح مزدوج.

يقول الشاعر:

أرقتُ لطيفٍ زارني في المجاسد

وأكراس دُرٍّ فصلت بالفرائض

*** المناطق:**

المناطق: الأحزمة المصنوعة من الذهب والفضة. مكونة من نطاق معدني مقسم إلى جامات زخرفية هندسية الشكل مرصعة بالجواهر الكريمة تتوسطه طرة وله قفل يفتحه.

*** البريم:**

البريم: خيطان أحمر وأبيض مزينان بالجوهر يشد على الوسط ويعقد.

*** حلية اليدين:**

*** السوار :**

أشهر أنواع الحُليّ التي تحلت بها المرأة علي مر العصور، صنعت قديماً من العاج أو العظام أو الزجاج ثم أصبحت تصنع من المعدن (حديداً وذهباً وفضةً) وقد تُحلى المرأة بالسوار كلا ذراعيها أو أحدهما (أعلي الذراع، حول المعصم).

في لسان العرب: السوار حلية كالطوق تلبسه المرأة في زندها. وفي فقه اللغة – أن السوار للمعصم وفي لسان العرب ذكر ابن منظور السوار تحت مادة سور وقال أنه يجمع على أسورة، وأساورة، وأساور. وفي القرآن الكريم: «يحلون فيها من أساور من ذهب» (فاطر: 33). والأساور مازالت ملبوسة في معاصم نساء العرب في عصرنا الحالي، يقول الشاعر العربي واصفاً طريقة لبس السوار من قبل امرأة مترفة أخذت تلوي أصابع كفها الممتلئة المخضبة لتدخلها في السوار حتى يستقر في النهاية على معصمها:

وألوت بكفٍ في سوارٍ يزينها

بنانٌ كهذّابِ الدّمقسِ المفتّلِ

*** المفتول:**

سوار من الذهب أو الفضة مفتول (مبروم) ليكون غليظاً تلبسه المرأة على معصمها، وجمعه مفاتل.

*** الخوصة:**

سوار عريض من الذهب أو الفضة خالٍ من أي حجارة كريمة، فهو ذهب خالص أو فضة خالصة تضعه المرأة

البدوية علي معصمها، والجمع (خُوص).

*** القلب:**

القلب من الأسورة، وهي سوار المرأة، وفي القاموس المحيط – القلب سوار المرأة غير ملوي أو ما كان مفتولاً من طاق واحد لا من طاقين.

وفي الحديث عن ابن عباس قال: خرج النبي صلى الله عليه وآله وسلم يوم عيد، فصلى ركعتين لم يصل قبل ولا بعد، ثم مال على النساء ومعه بلال فوعظهن وأمرهن أن يتصدقن فجعلت المرأة تلقي القلب والخوص .

*** المجاول أو المفاريد:**

أساور نحيفة ناعمة من الذهب أو الفضة تُحلي بها المرأة البدوية ذراعها، سميت بـ «المجاول» لأنها تتجول على الذراع، والواحد (مجول)، وسميت بالمفاريد لأنها مُفَرَّدة عن بعضها والواحد (مفرد).

*** الخصر:**

خرز من المرجان أو الياقوت أو اللؤلؤ تنظم في خيط تلبسه المرأة البدوية على معصمها، والجمع خصور، والخصور هم قلائد المعاصم.

*** الوقف:**

سوار من عاج، وفي فقه اللغة أن الوقف للمعصم، وفي لسان العرب أن «موقف المرأة يداها وعيناها وما لابد لها من إظهاره، ويقال للمرأة إنها حسنة الموقفين أي الوجه والقدم».

*** حلية الساعد:**

*** الجبيرة:**

هي حلية للساعد، وفي لسان العرب أن الجبيرة هي الأسورة من الذهب والفضة.

يقول الأعشى:

فأرتكَ كفاً في الخضابِ ومعصماً مثل الجبارة
(وجمعها الجبائر)

*** حلية العضد:**

*** المِشْخَص:**

سوار من الذهب أو الفضة ملتوٍ، برأسين كبيرين متخالفين تلبسه المرأة البدوية على عضدها، وأطلق عليه هذا الاسم لكونه سواراً مهيباً لضخامته جميل المنظر، يقال: رجل شَخَص، أي مهيب الطلعَة جميل المنظر.

*** الدملج:**

الدملج وجمعها دمالج حلي كالسوار غير مكتمل يلبس في العضد، وفي فقه اللغة للثعالبي أن الدملج للعضد.

يقول عنترة بن شداد معتنياً بذكر الحُليّ التي كانت تتزين بها عبلة:

بأرضٍ تَرِدّى الماءُ من هَضَبَاتها
فأصبح فيها نُبْتُها يَتَوهّجُ
أَرَاعي نجومَ الليلِ وهي كأنها
قوارِيرُ فيها زئبقٌ يَتَرَجْرَجُ
وتحتي منها ساعدٌ فيه دُمْلُجٌ
مُضيءٌ وَفَوْقي آخرٌ فيه دُمْلُجُ.

ويقول الشاعر : (والبيض في أعضادها الدماليج).

*** حلية الأصابع:**

*** الخاتم:**

ذكر الثعالبي أنه حُليّ الإصبع، وهي حلقة من الذهب

أو الفضة تزين بفص من اللؤلؤ أو العقيق أو الشذر أو الياقوت، وإذا لم يكن في هذه الحلقة فص فتسمى (فتخة) وتضع النســـاء الخواتم والفتخات في أصابع اليدين والقدمين.

*** الفتخة:**

هي حلقة تلبس في الأصابع كالخاتم لا فص فيها والجمع فتخ وفتوخ وفتخات. ذكر صاحب القاموس المحيط أن الفتخة خاتم كبير يكون في أصابع اليد والرجل أو حلقة من فضة كالخاتم لا فص فيها.

*** المحابس:**

خواتم معدن سميكة تلبس في الخنصر والبنصر، منها نوع يوضع في قمته فصّ وآخر بدون فصّ، ومنها الزردة: وهي محابس بدون فص في مقدمتها مربع أو مستطيل من الذهب يحفر عليه اسم شخص أو ترسم عليه وردة أو غيرهما، ومنهم من ينقشها بالميناء أو تصاغ حفراً بدون ميناء .

*** حلية الرجلين:**

*** الخلخل والخلخال أو الحجل:**

الجمع الخلاخيل والحجول، حلقة متينة غليظة من الذهب أو الفضة ينتهي طرفاها بثومتين كبيرتين وتلبسه المرأة في أسفل ساقيها.

ويقول الشاعر:

(برّاقة الجيد صموت الخلخل).

ويقول آخر واصفاً امرأة ريانة ممتلئة بيضاء بحمرة:

من فتاةٍ كأنها قرن شمسٍ ضاق عنها دمالج وحجولُ

وآخر يصف ساقي حبيبته الممتلئتين وصلصة جلاجل حجليها عندما تتثنى أمامه مثل عود الخيزران:

وساقان مار اللحمُ موراً عليهما

إلى مُنتهى خَلخالِها المتصلصلِ

أما البحتري فيعبّر عن جمال ساقيْ موصوفته في صورة جميلة لطيفة، يقول:

مَشينَ ضحىً بأقدام لِطافٍ وسوقٍ في خلالها خِدالِ

(سوق: مفردها: ساق، خدال: ممتلئة ضخمة).

فالسّيقان ممتلئة ومكتنزة وملتفّة، لا تظهر من خلالها العظام، وتوحي بذلك حركة الخلاخيل البطيئة، فمن شدّة امتلاء الســـيقان فإنّ حركة الســـاقين تكون ضعيفة، ومن ثمّ فإنّ اهتزاز الخلاخيل وتحرّكها يكون ضعيفاً أيضاً.

ويقول ابن مطروح:

إذا ما اشتهى الخلخالُ أخبارَ قرطها

فيا حُسْن ما تُمْلي عليه الغدائرُ

ويقول زيد الخيل:

أيْمٌ يكون النِّعل منه ضجيعَه

كما غُلِّفَتْ فوق السليم الخلاخلُ

(الأيم: الحية، السليم: اللديغ، سمي بذلك تفاؤلاً) وكانوا يرون أن تعليق الحُليّ وخشخشة الخلاخيل على السليم مما لا يُفيق ولا يبرأ إلا به.

وقال النابغة الذبياني:

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ

من الرُّقش في أنيابها السُّم ناقعُ

يُسهِّدُ من ليلِ التمامِ سليمُها

لَحلْيِ النِّساء في يَديهِ قعاقعُ

(ساورته: التفت حول معصمه كالإسورة) (الرقش: جمع أرقش، ورقشاء من الحيات: المنقط بسواد وبياض، ليل التمام: أطول ليلة في السنة أو كل ليلة مؤرقة).

*** المسكة:**

المسك الأسورة والخلاخيل من القرون والعاج.

*** الخدمة:**

سير يشد في رسغ البعير، وبه سُمي الخلخال خدمة لأنه ربما كان سيور يركب فيه الذهب والفضة والجمع خدمة وخدام، وفي لسان العرب: أنها الخلخال.

*** وفي الختام:**

يقول المتنبي:

إنّ المليحةَ من تُزَيّنُ حُليها
لا مَن غدت بحليها تتزينُ. ■

رواية «الميكانيكي»: أنت مجرّد خردة

[نصر سامي*]

تأمّلات أولى:

تحتاج الحياة إلى ميكانيكي، احتاجت من قبل إلى أنبياء، وعرّافين، وكثيراً ما احتاجت في أكثر نصوصها قراءة إلى مجرمين وقتّالي أرواح. ولعلّ أعْلقهم بذاكرتي الآن بطل رواية باتريك زوسكند العطر، مذكّرات قاتل. وتحتاج بجانب الصّخب العاتي والعنف الذّي نقرؤه في أغلب نصوصنا العربيّة إلى الهدوء ومتابعة الحياة مثل شريط سينمائي.

* كاتب من تونس.

كيف لا، والرّاوي مغرم بالرّوايات والأفلام؟ لا يغرنّكم إنكاره ذلك في بداية الرّواية، وتعلّمه الأمر من بطلة روايته، فمنذ الصّفحات الأولى ينفتح الكتاب عن نفس تأمّلي هادئ يختصر الحياة في مشاهد متقطّعة كمشاهد الأفلام التسجيلية، تبدأ من الغفلة بمراحلها جميعاً، وصولاً إلى التشوُّه والشّقاء والشرّ والاختلاط بالحب والنّاس والتوحُّد والعزلة والتوحُّش.

الغفلة مفردة سردية تبدأ بها الرّواية وتنتهي، والحقّ أنّها تحمل كلّ شيء، الرّاوي البطل يعي جيّداً وضعه وهو وضع الغافل الذّي طالت غفلته، فأحبّها، وعاشها. وهو راوٍ متكلّم، قوّال، يحسن صياغة مقاصده، لمّاح، متمكّن من أدواته، متمرّس بالنّصوص، حياته في الورشة حيث «الضّجيج والآلات والرّوائح المنفّرة والكربون الأسود والزيوت والشّحوم، والأكوام الهائلة من الخردة والقطع المستعملة والرّكام البشع من النّفايات»، وحيث تنغرس شجرة محبّة عميقة تصل النّاس ببعضهم، فهم «يحملون قلوباً تنبض بالحياة». لكنّ ذلك كلّه يدفع الرّاوي بحركة مفاجئة ومتعجّلة إلى إخبارنا أنّ تلك الغفلة صارت أثراً بعد عين، وأنّ العالم لم يعد ورشة ميكانيكا الآلات، بل صار عالم ميكانيكا الرّغبة والحب.

الرّاوي البطل يخبرنا بالقصّة مرّة واحدة، فنفهم نحن أن ليس القصّ هو ما يريده الرّاوي. الرّاوي في رواية (زوربا) أيضاً يخبرنا بقصّته دفعة واحدة، والرّاوي في (الجميلات النّائمات) يخبرنا بالقصة كلّها منذ الصّفحات الأولى. رواة كثيرون لا ينشغلون بقصّ جلد الثّور لإقناع النّاس بتأسيس مدينة، بل يمضون إلى ما هو أبعد من مجرّد القصّ الذّي يلهب الحواس، يتأمّلون ما يحدث فعلاً، محاولين صياغة تصوّر للوجود مخالف لما يحدث فعلاً. وتنطق الرّواية في كلّ مراحلها بتأملات تعلو وتخفت، تقسّم العالم إلى قسمين:

القسم الأوّل: نجد فيه الميكانيكي وصبيّه الطفل حيث «مئات المفاتيح والكمّاشات والمفكّات وبعض قطع الغيار المستعملة»، وهو عالم محدود، يرفضه الرّاوي، وينفر منه، رغم تصريحه بمحبّته له. فالعمل «آليّ مرهق»، والمكان معبّأ «بالرّكام البشع»، و«النّشاط يكاد يخرج من عينيه»، والمال فيه «يبتلّ بعرقنا». عمر متطاول مرّ في غفلة ورتابة، تحوّله العادة أحياناً إلى ألفة وكسب حلال، لكنّه في العمق ليس غير حياة غير لائقة بالبطل الذّي يبالغ في الاغتسال بعد العمل، ويمعن في فرك الجلد وأخذ الحمّامات الطّويلة، وهو مجبر على العلاقات المحدودة والمباهج القليلة. بطلنا العائش في الأفلام، لم يعد يجد أنّ حياة الورش تليق بحياته، لكنّه يواصل العيش فيها رغم ذلك.

القسم الثاني: عالم تغيب منه الورشة تماماً، ويغيب فيه صبيّ الميكانيكيّ، وآلات التّصليح، عالم لا يحتاج تصليحاً، عالم يستقيم نقيضاً للورشة، نظيفاً دون غسل ودون دعك للجلد، ملهم دون حاجة للتعب والملل، مغوٍ وفاتن، هو عالم شبيه بما يصفه الرّاوي في قصّته والمخرج في فيلمه، شيء لا يوقفه زمن ولا يحدّه مكان، لا يطول كثيراً، ولا ينتهي أبداً، شيء كالحب والولادة، لا يعاد مرّتين.

ثنائيّة طهارة ودنس تظلّ تلاحقنا منذ آدم، لا نعلم لها حلاً. ينتصر الرّاوي فيها للطّهارة، ربّما بدافع حبكة قبليّة، وربّما بدافع أعمق هو تسلّط ثقافتنا الاجتماعيّة والأخلاقية النّي تعلي من شأن الجميل، وربّما بدافع منطق السرد نفسه. والرّواية تحتفي بالعالم الثّاني، وتمعن في عرضه وتفصيله وتقطيعه في مشاهد متنوّعة، وتعرض العالم الأولّ بمقادير مدروسة تفيد في توضيح الثّاني بطريقة سرديّة معقّدة، فيها «تزمين» وتوقيت ماكر، حيث يوظّف الرّاوي ما حدث في زمن الغفلة من أحداث في زمن الإفاقة

والوعي. فنرى ما يكون في ضوء ما كان، فننتصر للحاضر. عالمان لا معنىً لأحدهما دون الآخر، ولقد انشددت كثيراً لحياة الميكانيكي بتفاصيلها كلّها، وخصوصاً علاقته بالأمّ وطقوسه قبل العمل وبعده، وتمنّيت أحياناً أن يتمهّل الرّاوي في عرضها عرضاً مفصّلاً، لكنّ الرّاوي ـ مدفوعاً مثل آدم بالمرأة ـ يأخذنا إلى عرض آخر نطلق عليه مجازاً عالم ميكانيكا المتعة والحب. والبطل في العالمين ميكانيكي يغرف من ماء الغفلة، يعبُّ منه عبّاً في الأوّل باحثاً عن الوعي، لكنّه في الثّاني يعب من الوعي ناشداً الخروج عنه إلى غفلته الأولى. إنّنا نحيا في كون من الغفلات، تلك حقيقتنا، وكل نصيبنا من الوعي إذا حصل تتولّد عنه غفلات جديدة.

فرضية خطابية وسلسلة خيارات:

يبتكر طاهر روايته ابتكاراً، ويقيم في نصّه فرضية قولية أو خطابية على حدّ تعبير داريدا، مفادها أنّ العالم الظّاهر البسيط التافه المغلق المحدود مثل عالم الميكانيكي يخفي عالماً آخر. عودة هي واعية أو لا واعية لمقولات الرّومانسيين، الكون الأصغر الذّي ينطوي على الكون الأكبر. لا يبدو الرّاوي مشغولاً ببناء رواية معقّدة، ولا نكاد نفطن إلى تنويعات مربكة في الأسلوب على عادة روائيي اليوم، بل يتابع سرده خطّياً في الغالب باسترسال، ويقطعه أحياناً بفقرات وصفية وظيفيّة وببعض الحوارات الضّروريّة، وأحياناً يقطعه بنظرات استعادية مختصرة. والتغيير الأسلوبي الوحيد كان حين استعمل تقنية «الرّسائل»، ولذلك لضرورة سرديّة مبرّرة ومحدودة على مستوى الحجم.

هذه الفرضيّة الخطابيّة احتاجت إلى بناء سرديّ يقوم على حبكة واضحة مبسّطة، تدور حول بطل رئيسي واحد يتحرّك في فضاء «مسيَّج بالحرام والممنوع»، فبدت أفعاله متباينة متقابلة، واحتاجت لغة «صافية» تخلو تماماً من كلّ ما يخدش الحياء، وتحاول أن تخيّل الواقعي وتقول الجميل وتزرع فيه زهر الفكر النّاعم وخيالاته الموحية. واحتاجت أبطالاً ثانويين قليلين، أمّاً وحبيبةً وطفلاً، لا نفطن من بينهم إلاّ للحبيبة التّي يمعن في تصويرها حتّى تستقيم حيّةً للمُبصر، حيّة نعم، تخرجه من عالمه الأوّل وتغويه وترسل في جسده سمّ المعرفة العاصية.

في بنية بسيطة وحكاية تستعاد من قديم الزّمان بصور لا حصر لها يتحرّك طاهر، وينسج في نصّه سلسلة إحالات كما يقول داريدا، إحالات معرفية عن كتب وأفلام وبيئات ورؤى وثقافات وأفكار تتعلّق بالمكان وعلاقة المرأة بالرّجل واستيهامات فكرية تصنع نسقاً بموجبه يستقيم النصّ شجرة تطرح زهرها الخاص وثمرها الخاص. فالرّاوي لا يبدو مقبوضاً أو مجبراً أو مصنوعاً أو مقوداً من شعره من طرف الكاتب، بل نجده عارفاً متحرّراً يتصرّف على هواه، لا يروي «والأكباد تحترق» كما تقول العرب، بل يروي ليخبر بما علمه ويشهد بما حدث، ويروي ليدفعنا للتّصديق. ويهتمّ كثيراً بنا ويريد إمتاعنا، ويدفع على بطليه كلّ «عار» قد يلحق بهما، لكنّه ينحاز دون مواربة لبطله، حتّى كـأنّه هو، يتماهيان. وهنا تحضر الأنا محبوبة مفضّلة منزّهة قادرة واعية بتلفها الماضي وراغبة في التحرّر. روائيّون كثر يسردون باستعمال الأنا، لكن أناهم تفيض بالقسوة والعنف والكره والشدّة، وتمعن في الخطأ ولا تنزّه أبطالها ولا تفخر بالوعي والعقل، «فكلاهما عاهر كبير» كما يقول سارتر. إنّ الرّاوي في رواية الميكانيكي مقود بنوع من الرّهاب الأخلاقي الذّي يرى الشرّ شرّاً والخير خيراً، ويمتدح، دون قصد، الطّهارة، ويدعو ضمنيّاً إلى الرّفق بالمساكين (الطفل العامل مثالاً)، وحبّ الأقارب

(الأمّ مثالاً). وهي رؤية مناسبة لموضوع الرّواية ولمستوى البطل، لكنّها لا تبدو مناسبة للبطلة التي تبدو بتأثير مرضها ربما هازئة بالمواثيق والسلوكيات المتواضع عليها. ولقد جعل طاهر روايته تسير إلى نهايتها السّعيدة أو الحزينة، لا فرق، دون مفاجآت، فالأجساد تظلّ في رواية طاهر كشجيرات الموز تعلّق موزها في فضاءات الرّغبة، ووحده الحبّ هو ما يشغل الرّاوي بوصفه ميكانيكا الحياة الحق.

إنّ تجربة الحبّ، بغضّ النّظر عن ظروفها ومع من هي، التّجربة الأحق بالحياة، نتيجة متوقّعة من كتاب مماثل وضرورية في بيئة مماثلة، بفشلها لا تتوقّف الحياة، بل تتغيّر، يعود الرّاوي لأمّه وصبيّه ولجميع أدوات إصلاح السيّارات. هذا العالم يحتاج إلى إصلاح تماماً مثل السيّارات المعطّبة. ينزع طاهر قشرة الجمال الرّخوة بقسوة، ويخاطبك في وجهك: أنت مجرّد خردة، أصلح نفسك المعطوبة.

بإمكاني الآن تلخيص الرّواية في كلمتين، قصّة حب حزينة في بلاد لا تحفل كثيراً بالحب، وعلاقة تبدو ناتئة كطفح جلدي أو بروز لحمي في الظهر، لهذا يجنح الرّاوي ومن ورائه الكاتب إلى أسلوب التداعي الحرّ لاستنطاق البطل وسماع هواجسه وقلقه، وحين لا يكفيه التداعي يستعمل السرد الشعري، فالوقائع قليلة، وهي في الغالب منتظرة، وبعضها كان بلا داع إلاّ ضرورات السرد من تبرير وغيره، وخصوصاً مرض الأم والحبيبة. ولكنّ الرّاوي منقاداً باستراتيجية المتابعة، متابعة البطل، يهمل برامج سردية كثيرة ممكنة ويهتمّ بالصدفة كثيراً، والصّدف على أهميتها في الحياة، فإنّها في السّرد الروائي لا يعوّل عليها في صنع الحبكة وتوفير الانسجام النصي. وبعيداً عن ذلك كله تبقى رواية (الميكانيكي) قصيدة رومانسية تندسّ في ليلنا العاصف بالثّورات والحروب لتمنحنا لحظة استرخاء وفضاء للبوح وإمكانية لخفقة فراشة في الظلام.

سيارة الجسد المعطوبة بين يدي الميكانيكي والمثقّف:

تطرح الرّواية عديد القضايا، إن قصداً أو عرضاً، وأحدها وأكثرها حضوراً مسألة الجسد. فطاهر الزهراني على عكس روائيين كثيرين لا ينظر للجسد باعتباره معطى غريزياً، وليس باعتباره منبع لذائذ حسّية كما هو الجسد في أغلب نصوصنا، بل يجعل منه وسيلة تغيير وآلة أخرى من أدوات تصليح ماكينة الإنسان الخربة. الجسد المذكّر أي عادل يشعر أن جسده ليس غير قيد فيتجاهله تماماً، إلاّ في بعده الوظيفي العملي الآدائي، أمّا الجسد المؤنّث فإنّه ليس غير مصدر للإبداع والإيحاء الفنّي واللّغوي. رؤية للجسد لا تخرج عن ثنائية الجسد قيد/ الجسد حرية، تصدر في الغالب عن رؤية أخلاقية منضبطة للذّوق العام ومع ذلك فإنّنا نلحظ أنّ جسد عادل ليس جسداً نامياً، فلقد حافظ على عذارته وإن سعى إلى «تدنيسها» بالسفر والقراءة ومشاهدة الأفلام ولقاءات الحب، لكنّه تدنيس بالعين فقط، تدنيس ثقافي لا يهدف إلى التّهوين من شأن المقدّسات، بل يصنع لها إطاراً لتتمكّن.

لقد أمكنني بواسطة متابعة الحضور الجسدي للبطلين ولبقية الأجساد أن أكتشف حضور بنية حضارية وإيديولوجية وثقافية واجتماعية وثقافية قاهرة، وهي بنية مجتمع مخصوص لا يزال رغم مدنيته المتسارعة منشدّاً إلى المحافظة والانخراط تحت سلطة القيم القديمة. وطاهر هنا يحاول وصفها، ويضفي عليها دون قصد مسحة من المعقولية، فهي في الأخير لا تخرج عن تلك الغفلات التّي شكّلت حياتنا الأولى. وطاهر يغيّب الخطاب الجنسي الحاد المخلّ «بالأخلاق الحميدة»، ويختار لغة صافية، وبطله محتفٍ بالحواس معتنٍ بجسده غسلاً وفركاً وتعطيراً وتنظيفاً وتغذيةً، ونكاد نراه وهو يعيش بجميع حواسه في

حياته العادية، لكنّه في الحبّ بسبب طبيعته الخاصة ربّما، ينزع إلى نوع من الخطابات الرومانسية التّي تقدّس الأنثى وتغضي تماماً عن «حيوانيتها».

ما يبدو غريباً في الرّواية أنّ الميكانيكي لم يتصرّف انطلاقاً من ثقافة الميكانيكي في جسده، ولم يعتبره سيّارة معطوبة، ولم يتقبّل النّظر إلى جسد المرأة باعتباره مجال تدخّل وعمل حسّي. لهذا قدّمت لنا الرّواية رؤية ثقافية للجسد وللعلاقة، هي رؤية المرأة وليست رؤية الميكانيكي، فبدا الحبّ بعيداً عن الممارسة، وبقي الجسد «طاهراً نظيفاً» مجرّداً عن الرغائب وبعيداً عن يد الميكانيكي المجرّب المدرّب وآلاته وحسّيته. ووقعت تبعاً لذلك عملية استبدال كبرى، فغيّب الجسد الواقعي وتمّ الاحتفاء بجسد ثقافي ووقع تحويله عبر خطاب شعري إلى لا جسدي، وحمّل بقوى ليست فيه، ومنها القدرة على طرد الغفلة، فحضرت المرأة حضوراً شبيهاً بحضور صوفيا لورين أو مارلين مونرو أو ساندرا بولوك، حضوراً أيقونياً. هل يرى طاهر، بطريقة ما، أنّ الخلاص في اتّباع النّموذج الجسدي الثّقافي الغربي بعد حذف جسديته المتمثلة في البعد الحسّي؟ ينزه طاهر المرأة تنزيهاً مطلقاً، فهي لم ترفض عادلاً لأنّه ميكانيكي، بل لأنّها مصابة بمرض خطير. لماذا يريد الرّاوي أن يطهّر النموذج من الشّوائب؟ والرّواية تحفل مع ذلك بوصف ثقافي لجسد يكفّ تدريجيّاً عن «الممارسة» بما هي فعل وجود إلى القراءة والمشاهدة ووسائل الاتّصال الحديثة، وتمتلكه اللّغة، فلا نجد في رواية الحبّ قبلةً واحدةً أو ضمّةً أو شمّةً أو عناقاً ولا تمخيضاً ولا إيلاجات طبعاً، ولا شيء، إلا عالماً من المتع الصّافية. والحق أن طاهر يمتعنا ويحملنا عالياً وبعيداً في متابعة إغوائيّة لعلاقة استطاعت أن تمنحنا، نحن الآلات المعطوبة الخردة المرمية مع الاسطوانات القديمة والألعاب المكسورة والمصابيح الممنطفئة، أملاً في الخلاص آتياً من الفضاء نقياً أبيض.

تنغلق الرّواية مثلما بدأت بكلمة الغفلة لتدلّ على دائرة مغلقة يحياها الجسد محاطاً بالغفلات، منتظراً يد الميكانيكيّ الماهرة التّي تصلح ما خرّبه الزّمان من أموره، لكنّ هذه اليد تبدو للأسف منشغلة بخلاص آخر يأتيها من بعيد، فيمدّ أمامها سرير العالم وألوانه المحلّقة بأجنحة الرّغبة، أمّا السرّ فإنّه الحبّ حاضن الحواس ومفجّر الوعي.■

تمّت في صلالة في 30 ماي 2015

العمل الفني : باليه أنا كرنينا . مسرح البحرين الوطني
(عدسة : صالح الفرادي . البحرين)

صوت المثقف وحيد، لكنه رنان! *

[بتول حميد *]

«كم أنت خائف من تلويث يديك. حسناً، فلتبقَ نقياً! كيف يساعدنا هذا؟ ولماذا جئت إلينا؟ النقاء هو مثال للزاهد والناسك. وأنتم أيها المثقفون، أيها الفوضويون البرجوازيون، أنتم ترون هذا كاعتذار عن عدم القيام بشيء. لا تفعل شيئاً، ظلّ كما أنت، فلتبقَ يداك في خاصرتيك، فلتلبس قفازات الأطفال. أما يداي فهما قذرتان. لقد غمستهما حتى المرفق في الدم، فماذا إذن؟ هل تستطيع أن تحكم وتظل روحك بيضاء؟».

* قاصة من البحرين.

الفقرة أعلاه مقتبسة من مسرحية (الأيدي القذرة) لسارتر، إذْ يحال الكثير من المحسوبين على الثقافة بأنها ترف مخملي يركن في بروج عاجية، في الوقت الذي يرى البعض أن الثقافة يجب أن تكون قماشاً شعبياً يعول عليه الارتقاء بالمجتمع عبر تلمُّس ثقوبه، وسد فجواته، وتهذيب مخالب من يشوهون وجهه الإنساني، وإدراك الفارق بين المثقف التقليدي والمثقف العضوي -بحسب غرامشي- الذي يرى بأن كل البشر مثقفون بمعنى من المعاني، ولكن ليس جميعهم يملكون الوظيفة الاجتماعية للمثقفين.

ومن دون نظرة فاحصة للمشهد الثقافي؛ يمكننا أن نتلمَّس الاختلاط المستمر بين ما هو رأي شخصي وما هو واقع، مما يؤدي لحدوث تصادم تكرِّسه النمطية والقناعات الجاهزة. ولا يستطيع أحد تفادي هذا التصادم إلا بتحطيم التابوهات المقدسة، ورفض تأطير صورة المثقف التي يجب أن تتمتع بانتقائية مجردة من الأهواء وقدرة حرة للكفر بالتبعية العمياء وتحقيق الاستقلال الفكري. فالتحدي الذي ينبغي أن يخوضه المثقف هو أن يكون انتقادياً رافضاً لتبنّي الأساليب الخطابية الملقنة، ينفتح للشك والسخرية الشكلية. التحدي ذاته الذي يلح بسؤال إدوارد سعيد الكبير: هل يكفي أن نكون مثقفين لأنفسنا؟

يفك الناقد الفلسطيني إدوارد سعيد جدال توصيف المثقف بسلاسة في كتابه (الآلهة التي تفشل دائماً) «إن المثقف بحسب مفهومي للكلمة، لا هو عنصر تهدئة ولا هو خالق إجماع، إنما إنسان يراهن بكينونته كلها على حس نقدي، ويمتلك موقف الإصرار على رفض (الصنْع السهلة)، والأقوال الجاهزة المبتذلة، والتأكيدات المتملقة والدائمة المجاملة لما يريد الأقوياء والتقليديون قوله أو فعله. ولا يقتصر رفض المثقف والمفكر على الرفض السلبي الهامد، بل يجب أن يكون رغبة تلقائية نشطة في الإفصاح عن ذلك علناً».

يرسم سعيد تصوره للمثقف بريشة واضحة لا تكتمل بدون دعامتين، أولاً الانشقاق عن كل ما هو اتباعي ومبتذل ومكرس. وثانياً: الالتزام معايير الحق الخاصة بالبؤس الإنساني، الأمر الذي يؤكد أهمية نزع هوية المثقف بالشكل الذي يسمح له بالابتعاد عن احترافيته الروتينية أو تخصصه الضيق، لأن المشكلة الجوهرية في نظره، تكمن في كيفية التوفيق بين هوية المرء وحقائق ثقافته ومجتمعه، وبين واقع الهويات والثقافات والشعوب الأخرى، من دون أية مفاضلة شوفينية لثقافة على أخرى أو شعب على آخر. وبهذه المزاوجة يستهدف سعيد النخبة المثقفة، باعتبارها المعنية بالمشاريع التنويرية للإنسان، والمنوطة باستثمار جهوده وفكره لتوفير مساحات يرتع فيها التعايش الحر. الحرية التي تمزج بين التعريف بالممارسة الإنسانية ورسم حدودها ووظائفها من جهة، وعملية النقد التي تهدف إلى تعقب البديهيات الراسخة والأحكام المسبقة، والتخلي عن المعادلات السهلة، التعميمية والاختزالية، والتي تفتقر إلى الموضوعية، وتكلف طاقة المثقف من جهة أخرى.

إننا حين نمعن في صورة سعيد سنجده نموذجاً لافتاً، كونه فلسطيني الجذور، أمريكي الجنسية، وأستاذاً للأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة كولومبيا، ناقداً موسيقياً بارزاً في صفحات ثقافية أمريكية سابقة، عازف بيانو هاوياً، ومدافعاً صلباً عن القضية الفلسطينية في الصحف الإخبارية والمحطات التلفزيونية. لا يختلف أحد على أنه وجه مثير للجدل على المستويين العربي والعالمي، إذ مثلت تجربته الثقافية وممارساته النقدية استيقافاً خلاقاً لمفهوم الهويّة المهجنة. هو نموذج لافت لتماهي الهويّات لتصل لهوية اللامكان الرافضة لتصنيف الدين والإيدلوجيا والتوجهات وللمزايدات الرتيبة لمثقفي التيار الأصولي،

ولعل هذا سبب كافي لتحقيقه نقداً عالمياً تخطى حدود الفروع العلمية، من خلال تجاوزه لأصوله الأكاديمية والقومية ليطالب بخطاب عربي متمايز يمارس النقد الذاتي. يقول سعيد في كتابه (الآلهة التي تفشل دائماً): «إن كون المثقف هامشياً وغير مدجّن مثل شخص ما في منفى حقيقي، عليه أن يكون مستجيباً على نحو غير عادي للمؤقت المنذر بالخطر، لا للمعتاد، للابتكار والتجربة، لا لشرط الوضع القائم بقوة السلطة وللسكون الراكد».

وفي رثاء الشاعر الراحل محمود درويش لسعيد، كتب الأول: «لا أستطيع أن أودع إدوارد سعيد، من فرط ما هو حاضر فينا وفي العالم، ومن فرط ما هو حيّ. ضميرنا وسفيرنا إلى الوعي الإنساني سئم، من الصراع العبثي الطويل مع الموت. لكنه لم يسأم من مقاومة النظام العالمي الجديد، دفاعاً عن العدالة، وعن النزعة الإنسانية، وعن المشترك بين الثقافات والحضارات. كان بطلاً في مراوغة الموت طيلة اثني عشر عاماً، بتجديد حياته الإبداعية الخصبة، بالكتابة والموسيقى، وتوثيق الإرادة الإنسانية، والبحث الحيوي عن المعنى والجوهر، ووضع المثقف في حيّزه الصارم. لو سُئل الفلسطيني عما يتباهى به أمام العالم، لأجاب على الفور: إدوارد سعيد. فلم ينجب التاريخ الثقافي الفلسطيني عبقرية تضاهي إدوارد سعيد المتعدد المتفرد».

لم تكن صفحات «الآلهة التي تفشل دائماً» مثلاً، إلا مجاهرة أكاديمية علنية بانحياز سعيد للتوجه الإنساني والفكر النقدي الذي ينبعث من نقد الذات، وفتح مداركها على كل ما هو مختلف ومغاير، مستثمراً كل رصيده المعرفي بدقة وحصافة على وقع المأزق التاريخي الذي يحتاج إلى تحليل شامل يعيد زخمه الحيوي. ■

* العنوان مقتبس من كتاب الناقد الفلسطيني إدوارد سعيد (الآلهة التي تفشل دائماً)

العمل الفني : كاتارينا فريتش . ألمانيا

الثقاب والبنزين في مجتمع مُشوّه

[أحمد سراج *]

يحاول أن يجيب على سؤال عبدالصبور في «مأساة الحلاج»: «برأ الله الدنيا إحكاماً ونظاماً.. فلماذا اضطربت، واختل الإحكام؟ خلق الإنسان على صورته في أحسن تقويم.. فلماذا رُدّ إلى درك الأنعام؟» وعلى غرار المسرح الأول، تجري الأحداث في أربع وعشرين ساعة تقريباً، فيما يسود السرد السينمائي، والبناء الدرامي بنية النص. وكما عرَّى السوري سعدالله ونّوس في «يوم من زماننا» مجتمعه بالمدرس «فاروق»، يفعل المصري هدرا جرجس في «صياد الملائكة».. بالبارمان «حنا دميان».

* شاعر ومسرحي من مصر.

صدفة تقود العالم إلى الانفجار؛ فهل هذا الحدث البسيط هو السبب، أم أنه الإبرة التي ثقبت أرض البركان ليموج بالحمم اللاهبة مُحرقاً البسيطة المارقة؟ فحين يتحوّل القتل إلى فُرجة، وشارع الجمهورية إلى سوق، وخرّيج الآداب إلى مساعد بارمان، فنحن بانتظار الجنون، أو على وشك، في انتظار القواصم أو قابضون على جمرها. ما خلا العالم من الإنصاف فهو على حافة الهاوية..

في رواية «صياد الملائكة» يكمل الروائي طريقه من خلال تطوير تقنياته التي يبدو مجلاها الأظهر: وضع جزء من مشهد، ثم التحرك بالكاميرا بعيداً عن المشهد حتى نكاد ننساه، ثم إعادة وضع المشهد مرة ثانية في سياق النص.. ويبدو أيضاً في: تحويل كل شيء إلى مفردة تحتاج إلى ما قبلها وإلى ما بعدها؛ ليبدو النص في النهاية كأنه عنصر واحدٌ، لكن لدى التدقيق نستطيع تمييز المكان والزمان والشخصيات. يمارس الناص لعبة ما تشبه عمل الأرابيسك.. في النهاية لديك نص ينتمي كل ما فيه لحالته الكبرى التي لا تصير إطاراً فحسب، وإنما تتوغل مادتها عبر الأنسجة لتصير هي مادة اللصق ومادة التكوين.

الصدفة تجمع حنا في إجازته بصفية المنقبة في محل صديقه منصور، والصدفة تجعل حنا يقبل اقتراح صديقه أن يمارس الجنس، والصدفة تجعل سعاد ابنة البواب تتشكك في صعود صفية للشقة، فتلجأ للناس، وهكذا تقوم القيامة الأولى.. يُمسَك حنا ويُضرب ويُهان، وتختفي صفية من المشهد بعد أن يصفعها أحد المقتحمين، فيما يهبط حنا والضربات تنتهكه من كل مكان.. وعلى باب العمارة يجد سعاد التي (سلّمته) تبكيه بحرقة.. فهل ما جرى صدفة؟

قسّم النص إلى خمسة فصول معنونة، يسبقها جزء غير معنون، إنه مشهد افتتاحي كذلك الذي يسبق متن الفيلم. ولقد جاء غياب العنوان في هذا الجزء محركاً لتساؤلات عدة: هل ينتمي هذا المشهد إلى أحد الفصول؟ هل سيلقي هذا المشهد الافتتاحي بظلاله على ما يتلو؟ هل آثر الكاتب أن يتناصّ مع ميثولوجيا التكوين؛ فيبدأ بنص في الفراغ ثم يؤسس تكوينه؟ إذن والحال هكذا: هل ستوازي الفصول الخمسة أسفار موسى؟ وتأتي عناوين الفصول وتكوينها الداخلي لتكمل التساؤل: «ملائكة الشرفة.. وشياطين السطوح»، و«المدينة في يوم الغبار»، و«الأسد وحكاية الحيوان الأليف»، و«الآكل والمأكول»، و«الجلجثة»، والعناوين معاً تكون العالم مكاناً وزماناً، وجوداً ومحواً، خيراً وشرّاً، مفترساً ومأكولاً، مُعذِّباً ومصلوباً. ثم يأتي كل عنوان حاملاً الضدين معاً، ثم يأتي التناصّ بمختلف طبقاته، من تناصّ المفردة الجامد، حتى التناصّ التحويلي كاملاً. ولا يقف التناصّ عند التراث اليهودي والمسيحي، وإنما يضم معه بنية الحكاية العربية على غرار «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة وغيرهما (حكاية..). وهنا يأتي السؤال: هل قصد الناصّ بهذه البنية أن يلجأ إلى إعادة بناء العالم مستفيداً مما سبق؟

حنا في المتاهة ثم في المصيدة؛ مجتمعٌ كامل تعرض للتشويه والتمزيق. منصور العدمي لا يختلف كثيراً عن صفية، ولا عن سعاد، ولا عن زملاء عمل حنا، ولا عن عاطف رئيسه الذي يعرف أنه لن يتعلم، وأن بقاءه لأنه مسيحي، وصاحب العمل المسلم يريد ألا يتحمل وزر الخمر مسلم، ولا عن أولئك الذين عذبوه بقسوة في الشارع أو في القسم، ثم عالم تحول مصنعاً لإنتاج التشوه، فكان ما كان..

المكان مهيأ اجتماعياً للتناقضات التي تجعله على حافة الهاوية. شارع الجمهورية صار شارع السوق. ولقد لجأ

الكاتب إلى إعادة تشكيل المدينة لتصير جزءاً من النص، لا أيقونة بذاتها: «المدينة صغيرة، لا تتجاوز شوارعها عدد أصابع اليد الواحدة، تنتهي، أو تبدأ، بشوارع أضيق، يكفي اتساعها ـ بالكاد ـ لثلاثة أفراد، ولكل شارع اسم، اسم مجهول، لا يعرفه أحد؛ 6 أكتوبر، الجمهورية، 26 يوليو، وهكذا. الشارع الوحيد المدون في سجلات الدولة بما يوجد فيه فعلاً، هو شارع كورنيش النيل، ورغم ذلك، فالناس يطلقون عليه شارع البحر». أما شقة البطل ومسرح الأحداث الرئيس تقريباً فهي صندوق – هل يمكن أن يكون صندوقاً للموتى ربما: «وبينما هو يدخن، تخيل غرفته كصندوق مغلق، أرضه سقف لصندوق آخر، يرقد تحته صاحبه القديم حسين على كرسيه المتحرك، وسقفه أرض لصندوق ثالث، يتضاجع فوقه مدرس ومدرسة حديثا الزواج، وأضلاعه حيطان مشتركة لصناديق أخرى، منفصلة ومتراصة تحت وفوق وجنب بعضها، بصورة لا نهائية، بداخلها حيوات متنوعة ومعقدة، وناس لا تعرف بعضها بعضاً. كان يتأمل ضوء الشمس الشاحب الذي يمتد في خطوط مستقيمة، ويرسم على السقف والحيطان بقعاً، مربعات ودوائر ومثلثات، على حسب نوعية الثقوب الذي يدخل منها، حينما فتح الشرفة تلاشت جميعاً، ودخل ضوء شاحب وغبار. كانت الشرفة لا توحي ـ أبداً ـ بأنها لشقة مسكونة، فالتراب يغطي كل شيء، فضلاً عن أكوام الكراكيب، خشب تالف ومسامير صدئة وبقايا كراسٍ مكسرة». هذا هو العالم الذي يقضي فيه بطل النص حياته؛ صندوق مترب غير مرتب، مليء بالشقوق، في عالم قاسمه المشترك هو العزلة بحكم العجز (حسين)، أو عدم الاختلاط المقصود (المدرس)، أو ظروف عمل حنا (إجازته أسبوع بعد شهرَيْ عمل).

وزمن النص هو الغبار، الذي تتسع دلالته ليصير في كل شيء بعدميته وإرهاقه وإصابته الجميع بالتخبط، وليصير بذلك لَبِنةً من لبنات النص: «يشتد الحر، وتثور الرياح، جافة وحارة، ويثور معها التراب، غبار كثيف، يحجب قرص الشمس خلفه، إلا أن صباح يومنا كان مقبولاً، لولا تلك الرياح هاجت فجأة عند الظهيرة، وملأت الدنيا كلها بالتراب، وطيرت كل شيء».

الشخصيات محدودة، ويصلح كل منها أن يكون بطلاً للرواية، لولا أن خط حنا أكثر وضوحاً. فالقضية ليست الفتنة الطائفية، وإنما هي أزمة الإنسان المصري. فلو افترضنا أن زاوية الرؤية كانت صفية، فما الذي سيجري لها؟ وكيف سيتعامل أهلها معها؟ وما الذي أوصلها لهذا الطريق؟ وقِس على ذلك منصور المسلم الذي قدم امرأة من ديانته لآخر من ديانة أججَ المتطرفون والقهر العداء بينهما.

«اسمه حنا» هكذا يعرِّفه الراوي، وكأننا أمام بطل قدري يجب أن نبدأ باسمه ليكون مركزاً للحدث والسرد، واختيار الاسم مُوحٍ بالديانة؛ فلا وجود لحنا في مصر إلا عَلماً لمسيحي، (في الخامسة والثلاثين، ويعيش في هذه الشقة وحده). الخامسة والثلاثون توحي بأن حنا تجاوز سني الشباب الأول، ولدى أهل اللغة فهو في مرحلة الكهولة. أما (يعيش في هذه الشقة وحده) فتدفعنا إلى معرفة أنه معزول ليس له أهل يختلط بهم، كما هي الحال لدى سكان هذه المنطقة. بتقدم السرد نكتشف أن أبا حنا كان طبيباً بيطرياً توفي في ظروف تتسم بالأسطورية الدينية، وأن حنا انعزل شيئاً فشيئاً حتى صار (وحده).

الحدث المركزي هو القبض على حنا ومعه امرأة في شقته، ولقد آثر الناصّ تأخير هذه اللحظة إلى الفصل قبل الأخير من الرواية؛ ربما ليبدو أن هذا الحدث جزء من الأجزاء الممهدة إلى الكارثة. فالقضية ليست الفتنة الطائفية، وإلا لما كان لحنا صديق مسلم، ولما استطاع صديقه أن يقنع

المرأة بالعلاقة، الأمر كله لعبة سياسية، من أجل أن تبقى طائفة تحكم؛ فصار تجديد العبادة ذاته مقابل تنازلات سياسية: «واحد وخمسون ألفاً من المسيحيين، يتعلقون برقبته، باعتباره أباهم، فلا أحد غيره يرعى حياتهم. فقد بدا أن الدولة ـ نفسها ـ قد نسيتهم، أو اعتبرتهم جالية من غير المواطنين، ممن يجب اختصارهم في شخصه، واعتبرت قضاياهم ـ على بساطتها ـ ضمن قضايا أمنها القومي، فالنزاع الذي ينشأ بين الواحد منهم وجاره المسلم، ولو حتى على نظافة مدخل العمارة التي تجمعهما، يحقق فيه أعتى أجهزتها الاستخباراتية، أمن الدولة، الجهاز الذي همس واحد من ضباطه ـ يوماً ـ في أذنه: الانتخابات على الأبواب. فعرف الأسقف أن ترميم سقف الكنيسة، الذي أوشك على السقوط فوق رؤوس المصلين، مرهون بتأييد رجال الحكومة، تأييـداً يبلغ في مداه حد الإشادة بهم فـي العظات».

كتب النص بماء التوتر؛ فثمة علاقة بين السابق والتالي، وما الجزء المقروء الآن بإجابة عن شيء بقدر ما هو مطالبة بإعادة النظر فيما سبق، والتأهب لإعادة النظر فيه هو نفسه. ثمة وتر مشدود فما يبدو (صدفة) ليس كذلك، وما يبدو حادثاً فردياً إنما هو حلقة في سلسلة. ولئن صَحَّ أن الفساد طال كل شيء؛ فإن مقياس الصلاح هو أصغر الأشياء، وهذا ما يحاول أن يبرهن عليه هذا النص الإنساني؛ القضية ليست جنون شخص وفقدانه عقله، إنما هي فقدان هذا العالم اتزانه، ومناط الإصلاح هو محل الفساد؛ أعيدوا للإنسان إنسانيته، وأسقطوا النظام الذي حولهم إلى حيوانات: ينفع أن الكلب يحب قطة؟ أو ينام معها؟

خاف حنا من أن يباغته الحزام، مرة أخرى، فلم يشأ أن يظل صامتاً، بالرغم من أنه لم يفهم ـ تماماً ـ معنى السؤال.. قال وهو يغالب وجعه: لا.

– ولا أنت مسموح لك أن تبصّ لغير نوعك. قال الصوت، ثم تخلى عن نبرته الهادئة وزعق فجأة: البلد فيها نظام... يا حيوان. ■

منسي: سيرة الآخر

[محمد المهدي بشرى *]

كتب الطيب صالح أول نصوصه الإبداعية، وهو قصته القصيرة (نخلة على الجدول)، عام 1952م أول حضوره إلى لندن، ونشرت القصة في مجلة (هنا لندن) التي كان تصدرها هيئة الإذاعة البريطانية. وبعد مرور نصف قرن، يكون الطيب صالح قد خبر وتدرب على كتابة النصوص السردية، بل وبرع في هذا الضرب من الكتابة، وليس أدل على هذا من نصه السردي الذائع الصيت (موسم الهجرة إلى الشمال). وبكل هذه البراعة والخبرة، يأتي الطيب صالح إلى إعداد كتابة نص احتفاءً بذكرى صديقه الأثير (منسي). وقد صدر كتاب يحمل هذا العنوان، مع إضافة جانبية هي (إنسان نادر على طريقته!). وعلى الرغم من أن الطيب صالح لم يبتعد عن إبداعه الأثير؛ السرد، إلا أنه يتوغل هذه المرة في جنس على درجة من المراوغة والالتباس، ألا وهو السيرة. يطرح نص (منسي) العديد من الأسئلة التي تتعلق بشكل ومضمون النص (صالح: 2004).

* كاتب من السودان.

من حيث الشكل، يصعب إحالة النص إلى جنس بعينه، أي يبدو أن ثمة صعوبة تتعلق بتجنيس النص؛ فهو ليس بالرواية، وليس بالقصة القصيرة، ولكنه بناء سردي يختلط فيه الخيال بالحقيقة. أما من حيث المضمون، فعلى الرغم من العنوان الذي أعطاه الطيب صالح إلى نصه (منسي)، إلا أن النص يحمل الكثير من ذكريات الكاتب نفسه، أي أن الطيب صالح يستخدم منسياً كقناع يختفي وراءه. لكن هذا لا يمنع من القول إن الشخصيةَ المحورية، أي بطل الأحداث، هو الآخر، أي منسي. على كل فإن هذه الورقة ستحاول البحث في هذه الأسئلة التي يطرحها هذا النص بكل ثرائه.

نلاحظ أن الطيب صالح يستخدم العديد من الحيل السردية في بناء النص، ومن هذه الحيل: استخدامات متنوعة للغة، مثل اللغة التقريرية الخبرية والمباشرة، ولغة المجاز ذات التكثيف الشعري التي برع فيها. فهو يستهل نصه قائلاً: «في مثل هذا الوقت من العام الماضي، توفي رجل لم يكن مهماً في موازين الدنيا، ولكنه كان مهماً في عرف ناس قليلين، مثلي، قبلوه على عواهنه، وأحبوه على علاته» (نفسه: 1). لكن الطيب صالح سرعان ما يستجيب لإغراء لغة المجاز، محاولاً سبر غور شخصية صديقه، وراءه مثلاً يقول عن منسي إنه «رجل قطع رحلة الحياة القصيرة وثباً، وشغل مساحة أكبر مما كان متاحاً له، وأحدث في حدود العالم الذي تحرك فيه ضوضاء عظيمة» (نفسه: 1). هذه الحيل السردية، وهذا التنوع في استخدام اللغة، هو ما أحال نص منسي إلى نص ملتبس ومراوغ يصعب تجنيسه. وقد انتبه بعض الباحثين إلى هذا الأمر، مثل مصطفى الصاوي في كتابه الذي عالج فيه السير والمذكرات (الصاوي: 2012). يقول الصاوي إن نص منسي كُتب «بشكل سيري استثمر السيرتين؛ الغيرية والذاتية، ووظف تقنيات الرواية، مع الالتزام بنظام مرجعي واقعي يشير في جوهره إلى أبعاد توثيقية، وكلاهما يلتبس بالشفافية بإدراك الذات، ومحاولة إدراك الآخر» (المرجع نفسه: 76).

إن العلاقة القوية التي تربط نص منسي بالمعمار الروائي جعلت بعض الباحثين يذهبون إلى أن نص منسي أقرب ما يكون للرواية، ومن هؤلاء طلحة جبريل، الذي تحدث عن النص في حواراته مع الطيب صالح (جبريل: 1997). يقول جبريل: «والواضح والمؤكد أن مزاج الطيب صالح يوافقه الكتابة الروائية، وليست كتابة المقال، لذلك سنلاحظ أن بعض مقالاته هي في الواقع ذات نفس روائي، ومن ذلك تلك السلسلة الطويلة التي كتبها عن صديقه منسي، والتي تعد بحق عملاً روائياً متكاملاً» (نفسه: 112). من هؤلاء مثلاً، ذلك الناقد العربي محمد صابر عبيد، في مؤلفه حول التشكيل النصي (عبيد: 2013). يقول عبيد: «حَظِي الروائي السوداني الراحل الطيب صالح بشهرة روائية فائقة بسبب راوية واحدة (...) هذه الرواية هي (موسم الهجرة إلى الشمال). وعلى الرغم من أن الطيب صالح قدم بعدها روايات عدة، هي (عرس الزين) و(مريود) و(ضو البيت) و(دومة ود حامد) (هكذا) والمنسي (هكذا)» (نفسه: 252). ومن الغريب أن الطيب صالح نفسه يصف نصه بالرواية، وذلك في حواره مع عزة بدر (بدر: 1988) يقول الطيب صالح في معرض رده على سؤال حول نص منسي: «هذه الرواية، على عكس كل الروايات التي يحرص كتابها على أن يشيروا إلى أن رواياتهم لا علاقة لها من قريب أو بعيد بشخصيات واقعية، وإن حدث ذلك، فإنها مجرد مصادفة! روايتي هذه قصة حقيقية، كتبتها عن حياة إنسان عرفته، وهو بالمناسبة مصري صعيدي من ملوي، عرفته في لندن، ولكنه هاجر إلى أمريكا وأسرى هناك،

ولكنه توفي وقصة حياته ثرية جداً» (نفسه:). غني عن القول إن العلاقة بين السيرة والرواية على درجة من القوة، مما لاحظه والاس مارتن في كتابه حول نظريات السرد الحديثة (محمد: 1998). يقول مارتن متحدثاً عن السيرة الذاتية: إنها «على نحو نموذجي، قصة كيف حياة ما كانته، وكيف أصبحت نفس ما هي عليه. ويكتشف الكاتب، وهو يراجع، أن بعض الأحداث كان لها عواقب لم تكن متوقعة في حينها، وأن أحداثاً أخرى لا تعطي معناها إلا حين تتأمل عند فعل الكتابة» (نفسه: 97). وعلى الرغم من أن مارتن يتحدث عن السيرة الذاتية، إلا أن ما ذهب إليه ينطبق على أشكال أخرى من السيرة، خاصة السيرة الغيرية، كما هو الحال في نص منسي.

على أي حال، ليست هذه المرة الأولى التي يتوقف فيها الطيب صالح أمام شخصية بكل اهتمام، إذ إن الطيب صالح ولع بالتشخيص، أي التأمل بعمق في الشخصية ومعالجة أبعادها، سواء كانت هذه الشخصية من صنع خياله؛ مثل الزين ومصطفى سعيد، أو شخصيات حقيقية من لحم ودم؛ مثل منسي، ومنصور خالد، ومحمد أحمد محجوب، ومحمد عمر بشير، ومحمد إبراهيم الشوش على سبيل المثال. فمثلاً نجده يقول عن الشوش «فأنا لا أعرف أحداً غيره، يتحرك في اتجاهين عكسيين في آن واحد، إلى الأمام وإلى الوراء، وذات اليمين وذات اليسار، يدور حول نفسه ويذكر الشيء وينساه في عين اللحظة» (العشي، 2013: 7). يقول عن المحجوب: «وكنت أرى في محمد أحمد محمود بعض وجوه الشبه بالمتنبي، كان يشبهه في نبله وعلو نفسه، واكتفائه بذاته، وأنه يريد أن يترك في الدنيا دوياً كما أراد المتنبي» (نفسه: 74). لهذا لم يكن من الغريب أن يتأمل الطيب صالح في شخصية منسي ويصورها، بل ويؤسطرها، أي يحولها إلى أسطورة. فلم يكن منسي بالشخص العادي، وهو من تلك الشخصيات التي قال عنها جارسيا ماركيث إن الكاتب ينفق العمر بحثاً عنها، ولكن الصدفة فجأة تجمعه بواحد من هذه الشخصيات. وهكذا كان حال منسي مع الطيب صالح.

مما لا شك فيه أن منسي يحمل الكثير من ظلال واحدة من أهم الشخصيات التي خلدها الطيب صالح وجعلها حية، مما أوهم الكثيرين بأن هذه الشخصية حقيقية وليست من نسج خيال الطيب صالح؛ أي مصطفى سعيد الذي حار النقاد والقراء في أمره. ولابد أن الطيب صالح صار مهجساً بالمصطفى سعيدية، أي نموذج مصطفى سعيد، فها هو منسي يحمل الكثير من هذا النموذج. فمثلاً: نجد مصطفى سعيد يحمل كثيراً من الأسماء. يقول الطيب صالح عن منسي إنه «حمل عدة أسماء، أحمد منسي يوسف، منسي يوسف بسطاوروس، ومايكل جوزيف» (صالح:2010). وكلاهما؛ مصطفى سعيد ومنسي، كانا مغرمين بالنساء. فمنسي – كما يقول الطيب صالح– «لم يعدم طوال حياته نساء أحببنه، كن جميلات جمالاً بيناً، فارعات، تراه يختال إلى الجانب الواحد منهن وكأنه نخلة إلى جانب شجرة الدوم» (نفسه: 16). ومثل مصطفى سعيد، كان منسي على درجة من النبوغ والنباهة، الأمر الذي لفت أنظار مجتمع لندن له. يحكي الطيب صالح براعة منسي في استخدام ذكائه في التعامل مع الآخرين، فهو «يستعرض إجادته للغة الإنجليزية، ودقة معرفته بتاريخ الإنجليز» (نفسه: 18). ومثلما عاش مصطفى سعيد في الغرب، لا منتمياً، لا يعرف له وطن أو دين، كذلك عاش منسي الذي «ولد على ملة ومات على ملة. ترك أبناء مسيحيين، وأرملة، وأبناء مسلمين» (نفسه: 1). وكلاهما كانا على درجة من النبوغ، مما ساعد أياً منهما على النجاح والصعود في المجتمع الإنجليزي.

انتبه أحمد البدوي للعلاقة بين مصطفى سعيد ومنسي (البدوي: 2007)، وهو يذهب للقول إن شخصية منسي تركت صدى في شخصيات صنعها قلم الطيب صالح. يقول أحمد البدوي إن منسي «شخصية عاشرها (الطيب صالح) في الواقع، وهي ممازجة على نحو ما لعالمه الفني. يبدو أنه أفاد من بعض جوانبها في تركيب شخصياته وأجواء أعماله، ويدل ما كتبه عن هذه الشخصية على دوافع فنية أكثر منها شخصية محصورة في نطاق ذاتي» (نفسه: 42). ونتفق مع ما ذهب إليه البدوي هنا، وكنا قد ذكرنا أن الطيب صالح عمل على أسطرة شخصية منسي، أي تصويرها كما يراها، بمعنى أنه مزج بين الواقع والخيال، وأنتج لنا شخصية تخييلية. على كل، يخلص البدوي إلى أن منسي هو مصطفى سعيد، وذلك حين يقول «على أن الطيب سبق أن كتب عن تلك الشخصية، على نحو آخر. فمن يكون مصطفى سعيد الذي حمل عدة أسماء، غير منسي من هذه الناحية على وجه التحديد» (نفسه: 43). والطبع ليس من الضروري أن يكون منسي هو الطيب صالح، كما ذهب البدوي، ولكن من السهل تلمس القواسم المشتركة بين الشخصيتين، كما ذكرنا. ولا نحتاج للقول عن نموذجية (موسم الهجرة إلى الشمال) بين كتابات الطيب صالح، بل ونموذجية شخصية مصطفى سعيد بين شخصيات الطيب صالح الأخرى. وهنا نتحدث عن النص النموذج الذي يفرض نفسه على نصوص الكاتب الأخرى، أي يخلق تناصاً مع النصوص الأخرى. وقد درس سعيد يقطين التناص باستفاضة (يقطين: 2006)، ونجده يعرفه قائلاً «إن التناص، بحكم معناه العام الذي استعمل به في بدايات توظيفه مع باختين وكريستيفا، يتعلق بالصلات التي تربط نصاً بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمناً، عن قصد أو غير قصد. وأي نص كيفما كان جنسه أو نوعه، لا يمكن إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له» (نفسه: 17). وفي جانب آخر، نجد يقطين يتحدث عن ما أسماه بالنص النموذج، ويقول عنه: «في مختلف الكتب والمصنفات الخاصة لصناعة الأدب، نجد التركيز يبقي على النص النموذج، كما يتحقق لفظياً ونحوياً ودلالياً وتداولياً» (نفسه: 21). ويذهب يقطين إلى أن هذا النص يعمل لا شعورياً، أي في لا وعي المبدع. يقول يقطين: «نعاين بجلاء أن الفكرة الموافقة من إنجاز الإبداع هي التي يشتغل فيها النص النموذج بحرية في النص قيد الإبداع» (نفسه: 25). وانطلاقاً من هذا الفهم، يمكن القول إن نص (موسم الهجرة) هو بمثابة النص النموذج للطيب صالح، هذا إن لم نقل لكل الروائيين الذين أتوا من بعده.

وفي جانب آخر، انتبه بعض الباحثين للعلاقة بين مصطفى سعيد وبين شخصيات درسها الطيب صالح، مثل شخصية معاوية نور. من هؤلاء: عبد المنعم عجب الفيا، في دراسة له عن كتابات الطيب صالح (عجب الفيا: 2011). ففي معالجته لكلمة الطيب صالح عن معاوية نور، يقول عجب الفيا: إن الطيب صالح جاء بالكثير من الافتراضات التي كانت ستحدث لمعاوية لو رضي الإنجليز عنه وأرخوا له العنان، و«لو قدر لهذه الافتراضات أن تتحقق لكان معاوية في المستوى الفكري نسخة عن مصطفى سعيد، خاصة إذا أخذنا في الحسبان أن معاوية التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت في ذات السنوات (هكذا) التي تخرج فيها مصطفى سعيد من جامعة أكسفورد» (نفسه: 72).

على كل، إن للطيب صالح أسلوبه، أو قل مدرسته في كتابة المذكرات. يبدو هذا الأسلوب جلياً في قراءة الطيب صالح لمذكرات الآخرين، وخير مثال لما نقول: مقدمته الضافية

لمذكرات أحمد محمد دياب (صالح: 2009). ففي هذه المقدمة نجد الطيب صالح يشيد بالأسلوب الروائي الذي كتبت به هذه المذكرات، يقول الطيب صالح: «إن من الأشياء الكثيرة الممتعة في هذه الفصول، أن الدكتور أحمد دياب يرسم بحذق لوحات جميلة لشخصيات متعددة، سودانية وغير سودانية (...) وهو يصنع ذلك بأسلوب يغلب عليه جانب المرح ودقة الملاحظة، مظهراً موهبة فنية كما لدى الكتاب الروائيين» (نفسه: 73). وفي جانب آخر، يعبر الطيب صالح عن إيجابه بالحيدة أو الموضوعية التي اتسم بها أحمد دياب. يقول الطيب صالح: إن أحمد دياب «يقاوم الإغراء الذي يستسلم له كثيرون من كتاب السيرة الشخصية، فلا يقحم نفسه إقحاماً في سرده للأحداث، ولا يعطي نفسه دوراً بطولياً، بل لعله يغمط نفسه حقها في كثير من الأحيان» (نفسه: 75). كذلك نلاحظ أن الطيب صالح يعجب بأسلوب الكاتب في الخلط بين الجد والهزل، نلمس ذلك في قوله «إن هذا الكتاب مفيد وممتع حقاً، ومن عناصر جاذبيته أن الكاتب يخلط بحذق بين الخاص والعام، والجد والدعابة، والتاريخ والحياة المعاشة» (نفسه: 75). ولا نحتاج للقول إن ما لاحظه الطيب صالح في مذكرات دياب، هو عين ما فعله وهو ينسج قصة منسي. فلا غرو، فقد جاء الطيب صالح لنص منسي بخبرة، بل وبراعة سردية لا تجارى، مما أحال نص المذكرات إلى جنس أقرب ما يكون للرواية كما ذكرنا. ولا نحتاج للتفصيل في براعة الطيب صالح السردية، فقد درس هذه البراعة وتحدث عنها الكثير من النقاد والباحثين، من هؤلاء: أحمد الصادق، الذي يصف الطيب صالح بسيد المقام السردي (الصادق: 2010). يقول أحمد الصادق: «حدث الطيب صالح، وقال وما أراد أن يقوله في إيجاز، دون أن يترهل قوله الجمالي (...) والطيب كشف له، حيث البوح والأسرار، سلام لك سيدي في مقام الساردين الأبرار» (نفسه: 99).

إن الحديث عن تجنيس نص منسي يقودنا إلى وحدة وتماسك خطاب الطيب صالح السردي، هذا الخطاب الذي يتشكل من كتاباته بكل تنوعها وتعددها، من قصص وروايات وسير ونقود ومقدمات، إلخ. ونلاحظ أن الطيب صالح ظل مخلصاً ووفياً لنوع أدبي واحد هو السرد، ولكن هذا لا يمنع القول إنه لم يهتم بالشعر، فقد كتب عن الشعر الكثير، بالبراعة نفسها التي كتب بها قصصه وروايته، وليس أدل على ما نقول بدراسته النقدية والصارمة حول «الأستاذ» أبو الطيب المتنبي، وفي المقدمات التي كتبها للشعراء محمد سعيد العباسي، وصلاح أحمد إبراهيم، وسيد أحمد الحردلو، وعبد الواحد عبد الله، يكشف الطيب صالح عن فهم عميق ومحبة صادقة للشعر (صالح: 2009).

لا شك أن روايات وقصص الطيب صالح جزء هام من خطاب الطيب صالح، وهذه القصص والروايات تتميز بوحدة عضوية وفنية، كما ذهب إلى ذلك عبدالرحمن الخانجي في قراءته لروايات الطيب صالح (خانجي: 1983). يقول خانجي: إن دراسته تحاول «أن تعالج روايات الطيب صالح في وحدة فنية متكاملة، وإن تقسمت تلك الوحدة إلى أربعة أجزاء، هي بترتيب صدورها عرس الزين، موسم الهجرة إلى الشمال، وبندر شاه بجزئيه، ضو البيت ومريود» (نفسه: 3). يستخدم الخانجي مصطلح الرواية الكبيرة ليؤكد بها وحدة هذه النصوص، يقول الخانجي: «تبرز الدراسة أن الطيب صالح خلال هذه الرحلة في الرواية الكبيرة قد اكتسب خصائص فنية محددة» (نفسه: 4). لكن أحمد الصادق يذهب إلى رؤية هذه الوحدة العضوية بمنظور آخر، فهو يقول: «قصص الطيب صالح وحدات سردية رفدت مشروعه الروائي، وهناك عناصر

للتناص من ذاكرة ومتخيلة، تحيل من متون قصصه إلى رواياته» (صادق: 94).

نخلص للقول إن نص منسي، بكل تعقيداته الفنية، ينتمي إلى ما أسماه إحسان عباس في دراسته عن السيرة، بالسير القصصية (عباس: د. ت)، وهو يعرف هذه السير بقوله إنها «السيرة المشبهة للقصة في مبناها» (نفسه: 56). ويذهب إحسان عباس إلى أنه في هذا الضرب من القصص «وجد بعض القراء تعويضاً عن القصة نفسها، ذلك لأن كثيراً من هذه السير إنما ينتهي ناحية الاستطراف» (نفسه: 57). أما عن الاستطراف، فإن نص منسي يحتشد بقدر ليس يسيراً. فيما مضى، تحدثنا عن أسلوب وشكل نص منسي، والآن سندلف للحديث عن مضمون النص، الذي يقوم على فكرة محورية هي العلاقة بين الطيب صالح، كاتب النص، وصديق منسي الذي رحل عن الدنيا. إن هذه العلاقة تنفتح على الكثير من الأسئلة، وهي ثنائية تقوم على الصورة الذهنية المستبطنة في ذهن أي منهما، الطيب صالح السوداني القادم من الريف، ومنسي المصري ابن البلد. فالسوداني يحمل صورة ذهنية نمطية عن المصري، فهو ذكي (حدق) لا يخلو من خبث أو فهلوة، أما السوداني في تصور المصري فهو محض شخص (طيب) بكل ما تحمل الكلمة من دلالات، أقلها البساطة التي تصل حد السذاجة. والطيب صالح يحمل هذه الصورة النمطية في لا وعيه، وقد ذكر هذا الأمر صراحة ولطلحة جبريل، في معرض حديث الطيب صالح عن صديقه عبدالرحيم الرفاعي، الذي تعرف عليه أول قدوم الطيب صالح إلى لندن. يقول الطيب صالح: «سكنت مع صديق مصري عزيز جداً، هو الأخ عبدالرحيم الرفاعي. فقد استأجرنا شقة وأقمنا فيها سوياً. والمصريون عموماً أقدر منا بشئون الحياة» (جبريل: 59). وقد لاحظ الطيب صالح أنه تعرف على الشخصية المصرية في إنجلترا، أي خارج مصر، بمعنى أن الطيب صالح السوداني التقى بالمصري في دولة ثالثة. ويرى الطيب صالح أن ثمة مفارقة في هذا الأمر، وذلك حين يقول «ثمة مفارقة غريبة في هذا الوضع، وهو أن يذهب عربي إلى لندن للتعرف على العالم العربي، مثلما حدث لي. سوداني يتعرف على المصريين في لندن، وليس القاهرة. ولا أدري ما هي دلالات ذلك؟» (نفسه: 59). ومن الطريف أن الطيب صالح يعي هذا الأمر جيداً، بل ويسعد به، فهو مثلاً يقول عن منسي: «فلم يكن أحب إليه من أن يبرهن على أنه (حدق) وأنني مغفل» (منسي: 25). ويذهب الطيب صالح إلى أبعد من ذلك في وصف العلاقة بينه، كسارد للنص، وبين منسي، إذ يشبه منسي بإبليس الذي يغوي آدم بالخروج من الجنة. يقول الطيب صالح: «وبين أنا كذلك، إذا بمنسي رحمه الله وغفر له، يعرض لي كما عرض إبليس لآدم في الفردوس» (نفسه: 6). وهذه الثنائية التي تشكلت بين الشخصيتين، والتي قبلها الطيب صالح عن طيب خاطر، انتبه لها آخرون مثل باربرا زميلة الطيب صالح في هيئة الإذاعة البريطانية، التي نجدها تخاطب الطيب صالح ومنسي قائلة: «أنت ومنسي يجب أن تشتركا في تقديم كوميديا على المسرح» (نفسه: 55). ومن الطريف هنا أن الطيب صالح يعقّب على ملاحظة باربرا قائلاً: «مثل لوريل وهاردي» (نفسه: 55).

ويمكن القول إن شخصية منسي تعبر – إلى حد ما – عن لا وعي الطيب صالح، أي أن كلا الشخصيتين يكملان بعضهما البعض. فالطيب صالح، بكل حيائه وتواضعه، كان أحوج ما يكون لشخص متمرد، له قدر كبير من الذكاء والحيلة مثل منسي، ومنسي هنا يعبر عن الشخصية التي تلجأ لها الكثير من الجماعات لتسقط عليها الأقوال التي لا يعبر عنها مباشرة، أي المسكوت عنه. وما أكثر الشخصيات

أو الحيوانات التي يوكل لها مثل هذا الدور، وأحاجي وقصص الكثير من الجماعات الأفريقية تحتشد بنصوص أبطالها هذه الشخصيات. مثلاً شخصية (تيور Tur) عند الزاندي، وهذه شخصية ذائع الصيت، توقف عندها الكثير من دارسي الفلكلور، مثل إبراهيم إسحق في كتابه عن الحكاية الشعبية في أفريقيا (أبراهيم: 1977). ويسمي الزاندي هذه الشخصية (تيور)، لكن إبراهيم إسحق يطلق عليه اسمين هما: المحتال الفوضوي والداهية. وقد أورد إبراهيم إسحق عدداً من القصص الشائعة حول (تيور)، مثل حكاية (تيور والرجل والأسماك)، التي يعطيها إبراهيم إسحق عنواناً آخر هو (مزحة المحتال الفوضوي) (نفسه: 93). ويذهب إبراهيم إسحق إلى أن العنكبوت يلعب دور الداهية في حكايات بعض الجماعات "في معظم مناطق غرب أفريقيا والكاميرون والكنغو وأنغولا" (نفسه: 101). ويذهب إبراهيم إسحق إلى أن العنكبوت يدعى (أنانسي) في بعض الثقافات الأفريقية. يصف إبراهيم إسحق العنكبوت بأنه "يتميز بنفس الصفات التي نجدها في العناكب الخرافية لمحكيات المناطق التي ذكرناها، من حيلة ومكر وخديعة، وعبط ونزوانية، وهبل وفجاجة رأي، وجرأة شرانية وقسوة وغيرها من الصفات الرديئة والحادة" (نفسه: 102).

نخلص للقول إن منسي يلعب، بالنسبة للطيب صالح، الدور نفسه الذي يلعبه تيور أو العنكبوت أو أنانسي، إلخ. ذلك أن منسي يفعل الشيء الذي لا يستطيع الطيب صالح فعله، وذلك لما جبل عليه منسي من حيلة ودهاء ومكر. لقد حاولنا في ما سبق قراءة نص منسي بالتركيز على الشكل والمضمون. غني عن القول إن الشكل استغرق أكثر هذه القراءة، وذلك لاعتبارات عديدة، أهمها صعوبة تجنيس النص، أي تصنيفه ضمن أي من النصوص السردية المعروفة. ولاحظنا أن الكثير من الباحثين لمسوا هذه الصعوبة، لذا جاء تصنيف النص ضمن الرواية تارة، وضمن المذكرات تارة أخرى. كما ذكرنا وختمنا هذه القراءة بوقفة أمام مضمون النص، محاولين تفسيره باستخدام مناهج بعض العلوم الإنسانية، مثل الفولكلور وعلم النفس. ■

التآلف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

المراجـع

- إسحق، إبراهيم
1977/ الحكاية الشعبية في أفريقيا،
الخرطوم: دار النشر الثقافي.
- بدر، عزة
1988/«حوار مع الطيب صالح»
القاهرة: مجلة صباح الخير.
- بدوي (ال) أحمد محمد
2007/الطيب صالح: سيرة كاتب ونص
لندن: الدار الثقافية للنشر.
- جبريل، طلحة
1997/ على الدرب مع الطيب صالح: ملامح من سيرة ذاتية، الرباط: توب للاستثمار والخدمات
القاهرة: مركز الدراسات السودانية.
- جمال الدين، معاوية
2013 / في فضاء الإمتاع والمؤانسة، حوارات مع أيقونات سودانية في الفكر والإبداع.
أم درمان: مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي.
- خانجي، (ال) عبدالرحمن
1983/ قراءة جديدة في روايات الطيب صالح، أم درمان: دار جامعة أم درمان الإسلامية للطباعة والنشر ط /1.
- صادق (ال) أحمد
2010/ كشف أحوال الكتابة.
أم درمان: مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي.
- صالح، الطيب
2010/ منسي: إنسان نادر على طريقته، مختارات (1)
لندن: رياض الريس للكتب والنشر.
أم درمان: مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي.
- صاوي (ال)، مصطفى
2008/ السير والمذكرات في السودان.
أم درمان: مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي.
- عباس، إحسان
د. ت/ في السيرة، بيروت: دار القافة، ط:2
- عبيد، محمد صابر
2013/ التشكيل النصي، الشعري، السردي، السير ذاتي، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية.
- عشي (ال)، المبارك محمد عثمان
2012/ أحاديث صخفية للروائي السوداني الطيب صالح، مخطوطة لم تنشر
- محمد، حياة جاسم
ترجمة/1998/ نظريات السرد الحديثة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة
- يقطين، سعيد
2006/ الرواية التراث السردي
القاهرة: رؤيا للنشر والتوزيع.

الروائية فاطمة المزروعي:
جميع شخصياتي تعيش بيننا

[علي الستراوي *]

القاصة الروائية الإماراتية فاطمة سلطان سعيد المزروعي، وجه أدبي شاب، انخرط في البعد الثقافي الخليجي خاصة، والعربي في عمومه، عبر رسالة المرأة التي جسدت أحلامها وواقعها عبر تقمّصها الواعي في محيطها الاجتماعي، لتمسك بأزمنة كان لها في مرابعها موقف المرأة القوية والواعية بما حولها، لتعكس صورتها الإنسانية، دون خوف أو ما شابه الخوف من انكسارات رمت الجغرافيا الإنسانية بالتردي، وبالقيود التي لاحقت المرأة، لتسجل انطباعها في ظل وطن أحبته، ما قادها نحو حب الأخرين.

* شاعر وكاتب من البحرين.

كونها أحبت التنقيب والبحث عن الضائع في باطن الحياة، قادتها دراستها الجامعية في التخصص في مادة «التاريخ والآثار» والتي من خلالها عرفت كيف تقود عربتها نحو البيت الذي يحتضن الجميع، عبر ما قدمته من فنون أدبية في القصة القصيرة والشعر والمسرح والرواية، وبمفهوم اجتماعي ثري التصق بعوالم تساؤلاتها، ما أعطاها القدرة على ترك مساحة كبيرة في الغوص في حياة البشر، عبر تركها للعديد من التساؤلات التي أقلقتها، لكنها تصدت لها لتخاطب أكبر شرائح الدنيا بلغة مفتوحة، تقودها الصراحة والخشية من فقد مفاتيح قيودها.

هذه اللغة التي خاطبت بها شرائح البشر، هي التي دونت بها ما يقلقها في شخوص أبطالها في الرواية، وفي شرفات مطلة على أزمنة التصقت بها، لتحاكي بها عالماً جميلاً في نتاجها المتنوع.

هي هكذا فاطمة المزروعي، فما عكسته روحها الشفافة دليل واضح على سعة قلبها ونبله، وعلى ما أحسست به وأنا أحاورها، كونها رسالة المرأة للمرأة وللحياة، دون فواصل؛ هناك رجل وهنا امرأة، بل هي كون واحد في مشجب حبل الألم، وحبل الإصرار، وحبل الولادة، لحكاية جميلة ذات خصلات تدلت لتنبت في أرض صلبة. هي فاطمة المزروعي؛ القلب الرحب، والقصة التي لازالت تقرأ بهدوء دون ملل.

فتحت قلبها للحوار، فكان هذا الحوار شجرة أثمرت الكثير من الشفافية التي تمنيت لو لم تنقطع أسئلتي في محيط إجابتها العالية والدقيقة في مفاصله.

1 ـ كونك مشجباً في الحياة الثقافية، يمسك كل مائل موشك على السقوط. فما الذي يشدُّك نحو التمسك بمائل، كونك مؤمنة سلفاً أنه ساقط لا محال؟

في الحقيقة: أنظر للأمور بشكل مغاير لما ذهبتَ إليه. تستطيع القول إني لا أفسر أو أرى الساحة الثقافية وفق هذا الوصف. أما إذا كنت تذهب نحو المجتمعات، أو نحو القضايا التي أكتب فيها، فأنا أتفق في جزئية أنه يوجد مَيَلان. لكنني في كتاباتي، وإن ظهر هذا الانكسار، فإنني أيضاً أحاول بث الأمل بما هو أفضل. قد لا يكون هذا الجانب حاضراً في كثير من أعمالي، خاصة التي مضى عليها بعض الوقت، لأن المؤلف يتطور ورؤيته ترتقي وتطلعاته تنمو وتتشعب.

2 ـ الحياة لعبة لمسرح كبير، تكتظ على خشبته أجساد مثقلة بالحزن، وأخرى هزلية لا ترى قيمة لكل هذا الاكتظاظ، وأنت – بين هذين الفعلين – أداة للتغيير. فهل تظلين مراقبة للفعل دون ماسٍّ ما (كهربائي) يأخذ بك للصراخ، في عالم مجنون، يدعوك للتحرك ورفض كل ما هو متعارض مع العقل الإنسان، أم تظلين مكتفية بالمراقبة؟

مرة أخرى، لا أتفق معك في وصف الحياة والنظر إليها من زاوية المثقلين بالحزن أو أخرى هزيلة. بالنسبة لي؛ الحياة أوسع وأكبر، لكنني أخمّن بأنك تذهب نحو الشخوص التي قد يطرحها ويشكلها ويستحضرها المؤلف في نصه. نعم، الحزن حاضر بشكل كبير. صدّقني، لا تحتاج لأي دافع (كهربائي)، فالمشاهدة تكفي. المهم: خلال هذه المشاهد، ليكن قلبك وضميرك بقربك، والباقي سيتكفل بها القلم.

3 ـ القصة القصيرة هي أولى الخطوات لك في عالم الكتابة، أم هناك قبل معرفتك للقصة القصيرة فن آخر سبق القصة القصيرة عندك؟ وما الذي أفادتك به القصة القصيرة؟

صحيح أن للقصة القصيرة فضلاً كبيراً، خاصة أنها ساهمت

في تشكيلها لشخصيتي الكتابية. لا أعتقد أن الخربشات والخواطر والكلمات القصيرة قد تكون فناً أدبياً، لأني كتبتها أولاً، لكن القصة كانت هي البوابة التي من خلالها انطلقت في رحاب الأدب والتأليف.

4 ـ هل كانت شخوصك في المجموعتين القصصيتين اللتين صدرتا لك؛ الأولى «ليلة العيد» 2003، والثانية «وجه أرملة» 2008، هما نتاج (ثيمة) واحدة اكتسبتها المزروعي من مخاض طفولة، أم الطفولة والشباب، ركيزتا هاتين المجموعتين؟

جميع الشخصيات في مجموعاتي القصصية هي شخصيات تعيش بيننا، قد نجدها في المدرسة والجامعة والمستشفيات وفي السوق، شخصيات تعيش بيننا، وتعاني من المشاكل اليومية، شخصيات قد تخسر الناس التي تحبها، أحياناً تكذب وتنافق وتحب وتقتل وتسرق. هي – في الأخير – كائنات بشرية من لحم ودم ومشاعر.

5 ـ ما الذي يعنيه لك البيت الكبير؟ وما هو السر المحتفظة به المزروعي من حكايات هذا البيت؟

البيت الكبير هو العائلة. فالشخص مهما ابتعد، يظل البيت الكبير الذي ولد فيه هو المكان الذي يعود ويحن إليه، ففيه ذكريات الطفولة، وحنان الوالدين، وحكايات المراهقة، وفترة الدراسة والجامعة، وكل الأحلام التي كانت تمر على عقولنا يومياً ملتصقة بين جدرانه. وهذه الذكريات والأحلام، بطريقة أو أخرى، هي زاد للمؤلف، على الأقل لفترة من الزمن.

6 ـ في عالمك الروائي، طفلة تعيد نفسها لتتحدث بشفافية عن مواقع حنينها بصدق، دون مراعاة للخوف من فضح المستور، وهذا قد تمسكت به شخصيات روايتك «كمائن العتمة». قرِّبنا من هذا الحنين الباقي في صدرك، والمفضوح على الورق.

لا، لا أحب مثل هذا الإسقاط، لأنك تعرف بأن المؤلف لا يكتب دوماً ملامحه، أو كما يقال سيرته. قد يكون هناك تأثير في العمل الأول والثاني، وقد يتعمد أن يكتب ملامح عنه في عدة أعمال، لكن من المؤكد أنه في مرحلة سيتخلى عن هذا الجانب، وتكون أعماله رجعاً وصدى لما يعيشه في المجتمع. وفي أحيان، قد يطور المؤلف الحدث، بمعنى أنه عاش أحداثاً مجددة، لكنه عند كتابتها يضيف ويحذف. ولذا لا يمكن اعتبارها جوهراً عنه أو مماثلة لحياته. وفي العموم، أعتبر أن المؤلف عندما يواصل كتاباته يحتاج لكنز فكري يخرج منه شخوصه والحكايا، وهذا يتطلب منه الإصغاء للآخرين.

7 ـ الحياة في مخيلة العالم ابتكار، وفي مخيلة الفيلسوف صراع لفهم الحقيقة. لكن ما هي الحياة في صيرورة المزروعي؟

ـ هي الواقع، هي الزمن والظروف، هي اللحظات السعيدة أو تلك التعيسة، هي ضحكات وبكاء وابتسامات وحزن، هي ألوان متعددة، من المهم أن نجيد فنون التراقص عليها، أقصد على أوجاعنا، وإجادة فن التنقل.

8 ـ أنت في عالمك الأدبي طفلة تبحث عن ضائع ما، لكن أرى أنكِ طفلة فهمت الحياة فكسرت أسوارها، لتقول للحياة: قفي، لستُ طفلة، لأنني فهمتك، وفهمت عالمك المتقلب. فهل فعلاً الحياة لعبة بشرية نحن فيها لازلنا نبحث عن ظلنا الآخر في مخاضها؟

بالنسبة لي، الحياة عبارة عن معركة تحتاج منا الصبر والحكمة والهدوء، والتفكير قبل القدوم على شيء. بمعنى:

إننا نحتاج للوقت لنفكر، ونحتاج لإعداد الخطط، وإلا ضاعت حياتنا عبثاً. والبحث عن الذات يكون مستمراً طيلة خوضنا تلك المعركة. قد نتوصل أحياناً إلى السلام الداخلي، وأحيانا لا.

9 ـ الكتابة في عالمك الروائي، صراع لاينتهي، كما حملته روايتك "كمائن العتمة". لكن هذا الصراع في "كمائن العتمة" هو ميلاد طفلة أعادت المزروعي حكايتها، لتقول للآخرين إنني لازلت في الجوار من البيت القديم، أبحث عن طفولتي. فبماذا تجيبين؟

رواية «كمائن العتمة» – كما أسلفت سابقاً – هي رواية تعبر عن جيل بأكمله، يريد أن تصل قضيته إلى المجتمع وجميع مؤسساته، جيل يخبر الجميع بأنه يعاني بطريقة ما من مشاكل كثيرة، يخبرهم بأنه موجود ويحتاج إلى من يرشده، ويعالجه، ويهتم به، ويمسح أخطاءه، ويسمع شكواه ويغفر له، يحتاج إلى صدر يضمه، وطريق يرشده.

10 ـ الزمن في تقويم المزروعي، كيف تتعامل معه؟ وكيف توظفه في عالمها الإبداعي؟

الزمن عامل مهم جداً بالنسبة إلي. فأنا أحاول الاستفادة منه قدر الإمكان بما يعود عليَّ بالفائدة، وعلى مجتمعي. وفعلاً، من يحاول التعلم والقراءة والدراسة، وغيرها من الأمور، قد يجد صعوبة في البداية، ولكن ترتيب الوقت شيء ممكن.

11 ـ «الأنا» حكاية أكثر كتاب الرواية. فما الذي تعنيه لك لفظة «الأنا» في عالمك الروائي؟

أشرت إلى هذا الجانب في إجابة سابقة، ولكنني أضيف بأنه حتى ولو زَجَّ المؤلف بالأنا في منجزاته، فإنه فيما بعد سيشعر بالإفلاس، أو بشُح في الأفكار، لأنه وببساطة مع الاستمرار في التأليف، ستكون بين أحد أمرين؛ إما التكرار بالزَّجّ بالأنا، أو بالانفلات وكتابة نصوص جديدة من حيث الفكرة وطريقة الكتابة. لذا أضع حاجزاً بين الأنا وبين ما أقدمه للقارئ.

12 ـ «الأم» حكاية كل فرد، سمع تسبيحة أمه في الليالي المظلمة، وهي بالدعاء ترفع كفيها للباري. فما هي العلاقة التي تحتفظين بها لأمك؟ وماذا تتمنين، في ظل عالم أصبحت فيه الأم مجرد وعاء للحمل؟

أمي هي كل عالمي، وحياتي، ودنياي، وأتمنى من رب العالمين أن يوفقني على برها، وعلاقتي بها كبيرة جداً.

13 ـ فن الشعر، أين موقعه من المزروعي؟ فهل أنتِ قارئة له؟ وهل تستهويك الكتابة فيه؟ وهل هناكَ «جني» يفيض عليك بالإلهام نحو كتابته؟

كتبت الشعر، ولديّ ديوانان؛ «بلا عزاء» الصادر من هيئة الثقافة، و«خطب ما» من اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. والشعر يستهويني، وأعشق كتابته، فهو يعبر عن حالة وجدانية.

14 ـ الإخراج المسرحي، هل له مكان في تجربة المزروعي؟

حالياً، الإخراج المسرحي ليس ضمن خططي، ولكن ربما في المستقبل قد أفكر بذلك.

15 ـ منذ متى تعرفتِ على عالم الكتابة في القصة القصيرة؟ وهل كانت الطفولة شرارة ما يقرأ لك اليوم؟

أعتبر جدتي هي ملهمتي، فقد كانت تقصُّ علي الكثير من الحكايات، وكنت أنهي القصة بطريقتي. ثم تعرفت أكثر على القصة القصيرة بالقراءة، وزيارة معارض الكتب، واقتناء ما يعجبني ويلائم تفكيري.

17 ـ هل ترين أن العالم في سبات تجميد للعقل، ولم تعد تستهويه أسراب الحمام وهي ترفرف بأجنحتها فوق مدن استهوتها الفوضى، فجمدت العقل وأطلقت الشهب لحرق كل ما هو جميل، أم أنتِ عكس ذلك؟

على الرغم من النظرة التشاؤمية التي نعيش في دوامتها، ولكنني متفائلة دوماً. والصورة التي رسمتها في السؤال صورة جميلة، ومتأكدة بأننا قد نلتقطها أحياناً، رغم الظروف، ورغم المعاناة التي تعيشها أمتنا.

18 ـ ما أقرب الفنون إلى المزروعي؟

لا يوجد فن بعينه، جميع الفنون أعشقها، وعندما أكتب فيها تتملكني حالة عشق.

19 ـ هل هناك جديد قادم لم نقرأه للمزروعي؟

بإذن الله، رواية جديدة سوف تصدر قريباً.

20 ـ في عالم فن السينما، رواية بطلها كاتب مطحون، يكتب بصمت ليكتشف أن ما كتبه قد وُضِع في سلة بيض ليباع ببخس، عبر مرآة مقعرة ليس له فيها ظِل. فهل أنتِ مع أن تُسرق أعمال المبدعين لتقدم للسينما بشكل مقزز؟

إنني لا أعترض على تقديم الأعمال للسينما، بالعكس؛ هناك أعمال كثيرة لم نعرفها إلا من خلال السينما والتلفاز، ولكنني مع حفظ حقوق المؤلف.

21 ـ وما هي العلاقة الجامعة بالمزروعي وفن السينما؟

فن السينما فن جميل. كلما أوغلت في كتابة النصوص السينمائية، كلما شعرت بأنك قريب من الشخصيات، من المكان، من أدوات التصوير، كل شيء تشعر بأنه حيّ تلمسه بقلمك وبمشاعرك وبأحاسيسك.

22 ـ كلمة أخيرة في سؤال لم أطرحه عليك... بماذا تجيبين؟

من لديه حلم أتمنى أن لا يهمله، وأن يجاهد ويكافح للوصول إلى ما يصبو إليه، بكل جهد وعزم.

بهذه الكلمات المخملية الحالمة بالحياة، المصرة على كسر كل حدود مانعة للمحبة، في موقع قلب لم يُرَ في جرابه سوى الأمل والأصرار للوصول لغاياته، والبحث عن كل ما هو جميل، دون كلل او ملل، مقدام يسطر أجمل كلمة في دفتر الحياة، ناظرة نحو شمس تشرق بالأمل والعمل.

هكذا هي المبدعة الإماراتية فاطمة المزروعي، حينما اقتربت من عالم روحها الشفافة، أسدلت على قلبي ساقية الماء، فارتويت بمحورها من ماء زمزم، وظلت ترفرف بجناحين رقيقين في لون فراشة لا يعرفان الوقوف، تبحث عن الجميل، وعن هدوء يفيض عليها بالإلهام، فتكسر الحدود وتتعلق بالأمل وبالتفاؤل نحو مشاركة المحبين للحياة بناء العالم الجديد، دون خوف، ودون هتك للحرمات.

سيرة ذاتية

الاسم: فاطمة سلطان سعيد المزروعي ـ الاسم الأدبي : فاطمة المزروعي.

مكان الميلاد: أبوظبي.

المرحلة الدراسية: بكالوريس في التاريخ والآثار ـ جامعة الإمارات 2004.

تدرس حالياً الماجستير في جامعة زايد.

رئيس قسم الأرشيفات التاريخية في الأرشيف الوطني.

عضو في رابطة الأدبيات في الشارقة .

عضو في اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.

عضو لجنة التحكيم في جائزة الإمارات للرواية لعام **2013**.

الإنجازات:

1 – ليلة العيد/ قصص قصيرة/ دائرة الثقافة **2003**.

2 – وجه أرملة فاتنة/ قصص قصيرة/ هيئة التراث والثقافة/ مشروع قلم/ 2008.

3 – ترجمة «وجه أرملة فاتنة» للألمانية والأوردو، وهي صادرة عن هيئة التراث والثقافة – مشروع قلم – أبوظبي – 2008م.

4 – زاوية حادة/ رواية/ دار العين للنشر والتوزيع/ مصر/ 2009.

5 – ترجمة رواية «زاوية حادة» إلى الإنجليزية – دار محاكاة السورية للنشر والتوزيع 2010.

5 – بلا عزاء/ شعر/ هيئة التراث والثقافة/ مشروع قلم/2010.

6 – رواية «كمائن العتمة»/الفارابي / 2012.

7 – خطب ما / دائرة الاعلام والثقافة / 2013 .

8 – أفكار بعد منتصف الليل / دار الهدهد / 2013 .

9 – بشرى للنساء انقراض الرجال /دار مداد / 2014.

اهتمامات:

القصة / الشعر / الرواية / المسرح / المقالة / السيناريو / قصص الأطفال / النقد.

الجوائز:

1 – فازت بجائزة أندية الفتيات بالشارقة، الجائزة التشجيعية في الأدب للكتابة الإماراتية عام 2001 عن مجموعتها «ليلة العيد».

2 – فازت بالجائزة التشجيعية في مسابقة غانم غباش 2004 عن قصتها «أنفاس متعبة».

3 – فازت بجائزة المرأة الإماراتية في الآداب والفنون 2004 بالمركز الثاني في القصة القصيرة عن مجموعتها «قرية قديمة في جبل».

5 – فازت بجائزة المرأة الإماراتية في الآداب والفنون 2007 عن مجموعتها الشعرية «ليتني كنت وردة».

7 – فازت بالمركز الأول في مسابقة التأليف المسرحي في جمعية المسرحيين 2008 عن مسرحيتها «طين وزجاج».

8 – فازت بالمركز الثاني في مسابقة التأليف المسرحي في دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة 2009 عن مسرحيتها «حصة».

9 – فازت بالمركز الثالث في مسابقة السيناريو في مهرجان الخليج في دبي 2009 عن سيناريو بعنوان «تفاحة نورة».

10 – فازت بجائزة السيناريو في المجلس الأعلى لشؤون الأسرة عن سيناريو بعنوان «كروك» 2010.

12 – فازت بالجائزة الثانية في مسابقة القصة القصيرة للأطفال الدورة الثانية عن مجموعتها «رحلة علبة صفيح قديمة» 2010 .

13 – عرضت مسرحيتها الطين والزجاج في مهرجان الشباب في دبي من إخراج المخرج الإماراتي حمد عبد الرزاق 2009م.

14 – تم تحويل سيناريو «تفاحة نورة» إلى فيلم سينمائي قصير من إخراج المخرجة الإماراتية منال بن عمرو في مهرجان الخليج السينمائي في دبي 2010م.

15 – فازت بالمركز الثالث في مسابقة السيناريو في مهرجان أبوظبي السينمائي 2010 عن سيناريو بعنوان «اختفاء»

16 – فازت بجائزة العويس عن روايتها «كمائن العتمة» لأفضل عمل روائي على مستوى الدولة لعام 2013.

تكتب المقالة في العديد من الصحف والمجلات الخليجية والعربية.

شاركت في العديد من الأمسيات والفعاليات الثقافية داخل الإمارات وخارجها. ■

أوراق قديمة
صفحات من تاريخ البحرين الحديث

[عبدالرحمن سعود مسامح *]

تتناول الوثيقتان اللتان بين أيدينا موضوعات مختلفة، تصب جميعها في الصالح العام للمجتمع البحريني، الذي أخذ في ارتقاء سلم التمدن الحضري الحديث شيئاً فشيئاً. وها نحن نلحظ فيهما اهتمام أعضاء المجلس البلدي (في الفترة ما بين العامين 1344هـ و1346هـ/ 1925م و1927م) يتمركز في ترسيخ مفاهيم النظام الإداري والتنفيذي، وذلك في سن قوانين جاءت في شكل إعلانات ملزمة لأفراد المجتمع. فنراه في الوثيقة الأولى يصوغ إعلانين مهمين يحملان رقم 18 و رقم 19 لعام 1344هـ /1925م، يتعلقان بظاهرة اجتماعية كانت منتشرة في ذلك الزمن، ألا وهي مسألة الذهاب إلى عيون المياه الطبيعية للحاجة الملحة إليها، مما أدى إلى ظهور بعض المخالفات، الأمر الذي احتاج من المشرِّع إلى وضع قانون ينظم الذهاب إلى تلك العيون، وذلك بجدولة أيام الأسبوع بين الرجال والنساء. وقد انسحب ذلك أيضاً إلى موضوع آخر، هو مراقبة وتنظيم استخدام وسائل النقل من سيارات وعربات كانت تنقل الناس إلى تلك العيون وإلى وغيرها؛ فطلب المشرِّع من الشرطة والعموم على السواء تنفيذ تلك الأوامر.

* باحث من البحرين.

وفي الوثيقة الثانية، صاغ المجلس البلدي مجموعة من القوانين، تناول الأول منها، وهو الذي يحمل رقم 11 لعام 1346هـ/1927م، مسألة تقاعس بعض مُلّاك المحلات والدكاكين والعمايير والمقاهي والفرشات بالسوق عن دفع الرسوم المستحقة للبلدية، وطلب منهم تنفيذ ذلك على الفور، وإلا فإن المخالفين منهم سيعرضون أنفسهم لطائلة القانون، برفع أمرهم إلى المحاكم. وفي القانون رقم 12 لعام 1346هـ/1927م، طلب من أصحاب الأملاك، من بيوت وخانات وغرف وغيرها، بضرورة إبلاغ البلدية بأرقام محلاتهم، وبأسماء المستأجرين لها (لاستيفاء ما عليها من رسوم منهم مباشرة)، كما أمرهم بضرورة إخطار البلدية في حال بيع العقار على شخص آخر.

أما القانون الذي حمل رقم 13 /1346هـ، فقد تناول موضوعاً غاية في الطرافة، ويبدو أن وجود الحاجة الملحة له دفعت أعضاء المجلس البلدي إلى صياغة قانون يهدف إلى الحَدّ من خطورته واستشرائه، وهو انتشار الكلاب الضالة والمؤذية للسكان، من الأهالي والمقيمين. فكان هذا الطلب الصريح بصيد تلك الكلاب وتسليمها إلى البلدية التي قررت دفع (إنعام)، أي مكافأة، لكل شخص يأتيها بكلب، هي عبارة عن مبلغ أربع آنات.

وفي لفتة رائعة من المجلس البلدي، تدل على اهتمامه بالشأن الصحي، شرع قانون رقم 14 لعام 1346هـ /1927م، نص على إبلاغ الجهات المختصة على الفور عن حالات الإصابة بمرض الجدري المعدي لعلاجه والحَدّ من انتشاره بين افراد المجتمع، وأكد بأن المتهاون عن التبليغ سيعرض نفسه للعدوى، وكذلك لن يسلم من طائلة المحاسبة برفع أمره للمحكمة.

وجمع القانون رقم 15 لعام 1346هـ/1927م بين أمرين في غاية الأهمية، هما: حماية البيئة، والأمن العام؛ إذ طلب من أصحاب العقارات المهجورة والمتروكة دون أبواب موصدة ومؤمنة بالأقفال، بضرورة إغلاقها، ووضع الأقفال عليها، تجنباً لعدم تركها لتجمع المخلفات والقمامة فيها، ولغير ذلك من الأمور المستهجنة، ومن يخالف ذلك فإن البلدية ستقوم بذلك العمل، ولن تفتح تلك الأقفال في حال طلبه، إلا بدفع رسوم ستكون مستحقة عليه عند ذلك.

رقم الوثيقة م ب و 1995 ـ 4 ـ 040

عنوان الوثيقة إعلانات البلدية 18 و19

صورة الوثيقة

وصف الوثيقة

- تعود هذه الوثيقة إلى عهد الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، الذي حكم البحرين في الفترة ما بين 1879 – 1932م الموافق لـ 1281 — 1351هـ.
- تشتمل الوثيقة على إعلانين اثنين من إعلانات المجلس البلدي، وهما الإعلان رقم 18 والإعلان رقم 19 .

- توجد الوثيقة الأصلية بأرشيف قسم الوثائق بمتحف البحرين الوطني، كما توجد صورة لها معروضة بقاعة الوثائق والمخطوطات بالطابق الأول من متحف البحرين الوطني.
- كتبت الوثيقة على صفحة من صفحات دفتر أو سجل من الحجم الكبير- يمكن أن يكون دفتر محاضر المجلس البلدي في ذلك الوقت. ومن الواضح أنها جاءت ضمن سلسلة من الإعلانات التي كان يصدرها المجلس البلدي تباعاً.
- نلحظ في الوثيقة استخدام عدد من الكلمات العامية والمحلية على النحو التالي:

الرقم	الكلمات	المعنى المراد
1	نِمرة	من الأصل الإنجليزي Number وهي هنا الرقم
2	بو زيدان	عين ماء
3	مسجد الرفيع	عين ماء
4	عَذاري	أشهر العيون الطبيعية في البحرين
5	المواتر	مفردها موتر، وتطلق على السيارة
6	الدريورية	وهم السائقون، من الأصل الإنجليزي driver
7	الشّكاية	الشكوى
8	مهر	وهو ختم الخاتم الخاص بالشخص
9	الكوع مين	لم أتمكن من تحديد معنى لها بهذا الشكل، فربما تدل حسب السياق على سائقي العربات
10	عِبّرية	وهي هنا جمع، ومفردها عبّري، وهو الراكب، فالعِبّرية هم الركاب

- كتبت بخط رقعة جميل ومستقيم وواضح، في ستة وعشرين سطراً، جاء الإعلان رقم (18) في خمسة عشر سطراً، بدأ بذكر رقم الإعلان (نمرة 18 سنة 1346) وكلمة إعلان كبيرة في وسط السطر، ثم عبارة (نظراً لحاجة الناس إلى الذهاب إلى المياه للاستحمام ..) وانتهى بعبارة (ليحيط العموم بذلك علماً حرر في 2 محرم سنة 1344)، ثم التوقيع عن مهر حمد بن عيسى آلخليفة، وتحته كتب اسم محمد بن عيسى آلخليفة.
- كتب رقم الإعلان بطريقة فيها شيء من الترتيب والضبط والاتقان. فالرقم 18 جاء فوق امتداد طويل نسبياً يصل بين حرف الميم وحرف الراء، بينما كتبت أرقام السنة الهجرية (1346) بالأسفل.
- وجاء الإعلان رقم (19) لسنة 1346 في أحد عشر سطراً، بدأ بعبارة (نعلن لكافة أصحاب المواتر والعربات التي للإيجار ..) وانتهى بعبارة (... لترفع عليه شكاية في الحال حرر في 2 محرم 1344).

نص الوثيقة

18

نمرة

1344

إعلان

نظراً لحاجة الناس إلى الذهاب إلى المياه للاستحمام وحذراً من اختلاط الرجال بالنساء

نعلن للعموم أنه يجب أن يختص النساء في ذهابهن إلى المياه على أبو زيدان –

ومسجد الرفيع فقط يومين في الأسبوع لا غير يوم الاثنين ويوم الجمعة وليس

للنساء أن يذهبن إلى عذاري بالكلية وفي هذين اليومين الرجال ممنوعون

عين الرفيع

عن أبو زيدان ومسجد الرفيع وبقية أيام الأسبوع وخاصة بالرجال فللرجال أن –
يقصدوا فيها المياه التي يرغبونها بلااستثناء – وكذلك نعلن للعموم أنه ممنوع ركوب
النساء مختلطين بالرجال في المواتر في النهار والليل للجولان في السكك أو الرواح إلى المياه
والمنتزهات وعلى البوليس المراقبة والملاحظة وعلى كل ذي مروءة إذا رأى
المخالف أن يخبر عنه البوليس والمخالف لمقتضى هذا الإعلان يكون مسئولاً وعلى
الخصوص المخالفون من السواق (الدريورية) وترفع الشكاية على كل مخالف ليحيط
العموم بذلك علماً حرر في 2 محرم سنة 1344
عن مهر حمد بن عيسى آل خليفة
محمد بن عيسى آل خليفة

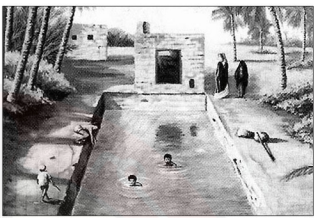
المواتر قديماً

عين عذاري

19
نمـرة
1344 إعلان
نعلن لكافة أصحاب المواتر والعربات التي للإيجار على العموم ولجميع (الدريورية والكوع مين)
على الخصوص أنه يجب من الآن فصاعداً أن تكون عربة الموتر الذي للإيجار خاصة أربعة
أنفار فقط والسائق خامسهم –
وعربية العربة للإيجار خاصة ثلاثة أنفار والسائق رابعهم –
ومن يخالف ذلك يكون مسئولاً والمسئولية تقع تبعتها على السواق (الدريورية والكوع مين)
وعلى البوليس ملاحظة مقتضى ذلك – والإخبار عن المخالف لترفع عليه شكاية في الحال
حرر في 2 محرم سنة 1344
عن مهر حمد بن عيسى آل خليفة
محمد بن عيسى آل خليفة

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - تضمنت الوثيقة رقم 037-4-1995 نصين لإعلانين من الإعلانات التي كانت تصدر عن بلدية المنامة أو المجلس البلدي، وهما الإعلان رقم (18) والإعلان رقم (19)،



عين بوزيدان

وكلاهما حررا في يوم الخميس الثاني من محرم من عام 1344 الهجري، الموافق لليوم الثالث والعشرين من يوليو عام 1925 الميلادي.

2 - تناول الإعلان الأول رقم 18 لعام 1344 موضوع تنظيم الذهاب إلى عيون الماء في البحرين، لغرض الاستحمام بين النساء والرجال، وخص بالذكر ثلاث عيون بعينها، هي: عين بوزيدان، وعين الرفيع، وعين عذاري.

3 - وبيّن الإعلان الأول أن الغرض من تنظيم الذهاب إلى عيون المياه المذكورة هو الحرص على عدم الاختلاط بين الرجال والنساء في تلك العيون، التي كانت في ذلك الوقت تستخدم للاستحمام والسباحة وغسل الملابس.

4 - ولقد خصّ الإعلان النساء، وأوجب عليهن الذهاب إلى عين بوزيدان وعين مسجد الرفيع في يومي الاثنين والجمعة من كل أسبوع، ومنعهن من الذهاب إلى عين عذاري منعاً باتاً.

5 - ومنع الرجال في هذين اليومين المذكورين آنفاً عن الذهاب للسباحة والاستحمام في عين بوزيدان وعين الرفيع، وسمح لهم بالذهاب إلى أي عين ماء يرغبون فيها بلا استثناء.

6 - وفي سياق الحرص على عدم اختلاط النساء بالرجال، طلب الإعلان نفسه عدم اختلاط النساء بالرجال عند ركوب السيارات ليلاً أو نهاراً، وطلب من الشرطة مراقبة الوضع وتنفيذ هذا الأمر بعبارة صريحة «وعلى البوليس المراقبة والملاحظة».

7 - وأهاب بأفراد الجمهور من ذوي المروءة «وعلى كل ذي مروءة» أن يبلّغ الشرطة عن أي مخالف لنص هذا القانون. كما أوضح أن المسئولية ستقع على المخالفين من سائقي السيارات لهذا القانون، وسيرفع أمرهم للجهات المعنية بالحكومة، وهي بطبيعة الحال البلدية، ومن ثم المحاكم.

8 - وإلحاقاً بالإعلان رقم (18)، الذي تضمن فيما تضمن موضوع ركوب الناس في المواتر، وهي السيارات، التي تستخدم لنقل الركاب إلى عيون المياه للاستحمام والسباحة، جاء في الإعلان الذي يحمل رقم (19) تحديد عدد الركاب من تاريخ هذا الإعلان بأربعة (أنفار)، أو ركاب، على أن يكون السائق هو الخامس. كما جاء ذكر العربات

الباص القديم

الباص القديم في البحرين

التي تجرّها الدواب، وقرر عدد ركاب العربة الواحدة بثلاثة ركاب على أن يكون السائق رابعهم.

9 - ذُيّل الإعلانان (18) و (19) بعبارة «عن مهر حمد بن عيسى آل خليفة»، وتحتها مباشرة «محمد بن عيسى آل خليفة»، وسيأتي تفصيل لها لاحقاً.

استنطاق الوثيقة

- تؤكد الوثيقة على أمرين هامين في مجتمع دولة البحرين في عشرينيات القرن الماضي، الأول هو حرص الأهالي، من المواطنين والمقيمين، على الذهاب إلى عيون المياه التي كانت منتشرة في جزر البحرين، وخاصة عين عذاري، وعين بوزيدان، وعين مسجد الرفيع، لما تشكله هذه العيون العامة من أهمية قصوى للنظافة وقضاء الأوقات الممتعة في شكل (كشتات)، أي نزهات، يجتمع فيها الرجال معاً والنساء معاً. والأمر الثاني أن البلدية ارتأت تنظيم هذه المسألة بتوزيع الذهاب إلى تلك العيون بين النساء والرجال على أيام الأسبوع.

- وفي هذه الوثيقة، وفي مضمون الإعلانين رقم (18) ورقم (19)، قامت البلدية أو المجلس البلدي، بتنظيم استخدام السيارات في الذهاب والإياب، وخاصة إلى تلك المنتزهات من العيون والحمامات العامة، بهدف منع اختلاط النساء بالرجال في وسائل النقل (المواتر)، أي السيارات، وكذلك العربات. وشدد على ذلك بالإيعاز إلى الشرطة، أو البوليس، بمراقبة الوضع. كما جعلت أفراد الجمهور رقباء على تنفيذ ذلك الأمر. وحددت كذلك عدد الركاب في كل من السيارة والعربة، فجاء القرار بأن يكون عدد ركاب السيارة أربعة، والخامس هو السائق، بينما عدد ركاب العربة ثلاثة أشخاص، رابعهم السائق.

- لقد كانت تلك الإعلانات بمثابة تشريع لقوانين تلزم أفراد الجمهور بالتقيد بها، وإلا فإنهم يعرضون أنفسهم

صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة

للمساءلة والمحاكمة. وهكذا بالفعل، كان للبلدية مجلس تشريعي، كان نصف أعضائه منتخبين، بينما كان الحاكم يعيّن النصف الآخر تعييناً، كما علمنا من بحث سابق، وكان يمثل بعض أعضائه الطوائف والجماعات التي تألف منها المجتمع البحريني المتجانس.

- وكان صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، ولي العهد، هو رئيس البلدية، كما كان رئيساً للمجلس البلدي، ولما كان أخوه سمو الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة ينوب عنه في ظرف غيابه، قام مقرر الجلسة أو المدوّن بتثبيت اسمه تحت كل إعلان للأهمية.

الخلاصة

في العام 1344 الهجري، الموافق لعام 1925 الميلادي، كانت

دولة البحرين قد أمضت خمس سنين من التنظيم الإداري البلدي، الذي كان نواة لعمل دوائر الحكومة المختلفة، بما في ذلك الشئون العامة؛ كالمرور، والشئون البلدية، والصحية، وتشريع القوانين وغيرها. وكانت حقاً خطوة في طريق التمدن الحضري، وفي تأصيل العمل الإداري التنظيمي والبلدي. وقد كانت قفزة واسعة في منطقة الخليج والجزيرة العربية نحو التنظيم الإداري الحكومي الحديث، والمتمثل بالدوائر المتخصصة. وكان المجلس البلدي مناطاً به مسئولية حفظ صحة ورفاهية وفلاح السكان، من مواطنين ومقيمين، من مختلف الطوائف والجماعات.

لقد كانت بلدية البحرين، بعد إنشائها، لبنة صلبة أسست - بتشعب مسئولياتها وصلاحيتها - لظهور الدوائر الحكومية المتخصصة؛ كالبلدية،والشرطة،والمحاكم،والصحة،والأشغال، والمرور وغيرها،والتي تحولت بعد الاستقلال مباشرة، في بداية سبعينيات القرن الماضي، إلى وزارات راسخة.

رقم الوثيقة م ب و 041-4-1995

عنوان الوثيقة إعلانات البلدية من 11- 15

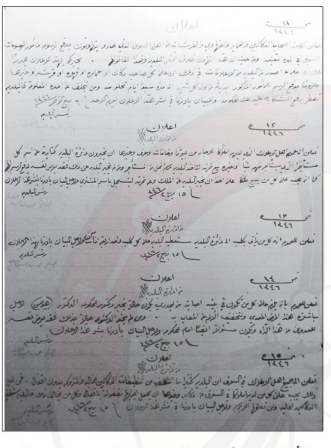
صورة الوثيقة

وصف الوثيقة

- الوثيقة الأصلية هي من مقتنيات متحف البحرين الوطني، توجد بقسم الوثائق التاريخية. وقد عرضت صورة لها بقاعة الوثائق والمخطوطات بالمتحف.

- كتبت الوثيقة على صفحة من صفحات سجل أو دفتر من الحجم الكبير- ويمكننا ملاحظة تخطيطها من الأعلى إلى الأسفل - في سبعة وثلاثين سطراً بخط رقعة جميل، قام بخطه شخص واحد بأسلوب مميز من البداية إلى النهاية، في نسق مرتب أنيق.

- كتب لكل إعلان من الإعلانات رقم بجهة اليمين



بالأعلى، وقد دوّن رقم الإعلان، ثم كلمة نمرة، ووضع الرقم في وسط الراء من الأعلى، بينما كتبت أرقام السنة بأسفلها. وفي وسط السطر كتبت كلمة إعلان بخط أكبر قليلاً، زيادة في الإيضاح. ثم وضع رسم يبدو أنه توقيع اسم الكاتب، الذي لم أستطع تبين حروفه، فهو شبيه بالطغراء العثمانية بالقرب من عبارة (من إدارة البلدية).

- بدأت الإعلانات الخمسة (11، 12، 13، 14، 15) التي تشتمل عليها الوثيقة بكلمة (نعلن)، ثم إما أن يقول للعموم، أو يتوجه الإعلان إلى من يعنيهم الأمر، كما هو الحال في الإعلانين (11) إذ يقول (نعلن لكافة أصحاب الدكاكين والعمايرالقهاوي والفرشات من أهل السوق) و (15) الذي يقول (نعلن إلى جميع أهل الأملاك في السوق).

- نلحظ بالوثيقة استخدام عدد من الكلمات العامية والمحلية على النحو التالي:

الرقم	الكلمات	المعنى المراد
1	العَمايِر	مفردها عمارة، وهي بمفهوم ذلك الزمن محلات توفير وبيع مواد البناء والصناعات والحرف والمهن المختلفة، والمواد الغذائية، وأعلاف الحيوانات
2	القَهاوِي	ومفردها قهوة، وهي المقاهي الشعبية التي كانت منتشرة في الماضي.
3	الفَرْشات	ومفردها فَرْشة، ومعناها البضاعة التي يعرضها البائع في دكانه أو أمامه في السوق
4	مأمور الرسومات	هو موظف البلدية المعنيّ بجمع رسوم البلدية المختلفة
5	وضداً لقانونها	المقصود: مخالفاً لقانون البلدية
6	ملزوماً	مُلْزَماً، أو مطلوب منه ذلك وعليه الأداء
7	نمرته	أي رقم الملك من بيت أو دكان أو غيره
8	إنعام	مكافأة من البلدية
9	تتكلف	أي أنها تقوم بصرف المال والوقت من أجل عمل ذلك

- جميع إعلانات الوثيقة أرّخت في 15 ربيع الثاني من عام 1346هـ، الموافق لـ 11 أكتوبر 1927م، في ما عدا الإعلان الحادي عشر الذي أرخ بـ 6 ربيع الثاني من عام 1346هـ، الموافق 2 أكتوبر 1927م.

- وفي نهاية كل إعلان من الإعلانات الخمسة، سجل الكاتب بيده وبرسم خطه عبارة (رئيس البلدية)، بينما جاء اسم صاحب السمو (الشيخ حمد بن عيسى آلخليفة) بخط آخر، وبحبر مختلف تحت عنوان رئيس البلدية.

نص الوثيقة

11

نمرة

1346

إعلان

نعلن لكافة أصحاب الدكاكين والعمايرِ والقهاوِي والفرشات من أهل السوق الذي صاروا يتهاونون بدفع الرسوم لمأمور الرسومات بالسوق في المدة المعينة ومن حيث إن هذا التهاون خلاف أوامر البلدية وضداً لقانونها . نخبركم بهذا الإعلان مجدداً علاوة على ما صدر من البلدية في الإعلانات في ذلك أن على كل صاحب دكان أو عمارة او قهوة أو فرشة أو غيرها ملزوماً بدفع الرسم للمأمور المذكور بداية أول كل شهر إلى مدة سبعة أيام تخلو منه ومن يتخلف عن المدة المعلومة فالبلدية تضطر برفع الشكاية عليه عند الحكومة وللبيان بادرنا في نشر هذا الإعلان في يوم الأحد 6 ربيع الآخر سنة 1346

رئيس البلدية

الشيخ حمد بن عيسى الخليفة

12

نمرة

1346

إعلان

من إدارة البلدية

نعلن إلى عموم أهل الأملاك الذي لديهم أملاكاً للأجار من بيوتاً وخانات وغرف وغيرها أن يخبرون دائرة البلدية كتابة عن اسم كل مستأجر الذي يستأجر منهم بيتاً أو غيره مع نمرته لتأخذ البلدية رسم المحل من المستأجر ومن لم يخبر البلدية عن ذلك فقد يعرض نفسه لدفع الرسم لها

كما أنه يجب على كل من يبيع ملكاً على أحداً أن يخبر البلدية عن الملك وعن نمرته ليتسجل باسم المشترى ولأجل البيان بادرنا بنشر هذا الإعلان في 15 ربيع الثاني سنة 346...

رئيس البلدية

الشيخ حمد بن عيسى الخليفة

13

نمرة

1346

إعلان

من إدارة البلدية

نعلن للعموم أنه كل من يأتي بكلب إلى دائرة البلدية ستعطيه البلدية على كل كلب واحد أربعة آنات إنعام ولأجل البيان بادرنا بهذا الإعلان

في 15 ربيع 2 سنة 1346

رئيس البلدية

الشيخ حمد بن عيسى الخليفة

14

نمرة

1346

إعلان

من إدارة البلدية

نعلن للعموم بأنه يلزم على كل من تكون في بيته إصابة في الجدري يكون حالاً يخبر دكتور الحكومة الدكتور (هومس) لأجل مباشرة هذا المرض المعدي ولتخفيف الألم عن المصاب به. ومن لم يخبر الدكتور حالاً بذلك فقد يعرض نفسه

للعدوى من هذا الداء ويكون مسئولاً أمام الحكومة ولأجل البيان بادرنا بنشر هذا الإعلان

في 15 ربيع الاول 346...

رئيس البلدية

الشيخ حمد بن عيسى الخليفة

15

نمرة

1346

إعلان من إدارة البلدية

نعلن إلى جميع أهل الأملاك في السوق أن البلدية كثيراً ما تتكلف من تنظيفات الدكاكين الخالية والمتروكة بدون أقفال، فمن أجل ذلك يجب على كل من لديه أملاكاً في السوق من دكاكين وغيرها أن يجعل أبوابها مقفولة بأقفال وكل من يخالف ذلك فالبلدية ستقفل الدكاكين الحالية ولن تفتحها إلا برسم ولأجل البيان بادرنا في نشر هذا الإعلان في 15 ربيع 2 سنة 1346

رئيس البلدية

الشيخ حمد بن عيسى الخليفة

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - اشتملت الوثيقة على خمسة إعلانات صدرت عن مجلس بلدية المنامة إو إدارة البلدية في سياق التنظيم البلدي المدني والإداري لمدينة المنامة بشكل خاص، والبحرين بشكل عام.

2 - كان صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة نجل صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم البحرين، وولي عهده، يتولى رئاسة بلدية المنامة، إذ نلحظ التأكيد على وضع مساحة لتوقيع اسمه تحت عنوان رئيس البلدية في جميع الإعلانات الخمسة.

3 - نص الإعلان رقم 11 لسنة 1346 هـ / 1927م على ضرورة التزام أصحاب المتاجر والعمايـر (محلات بيع المواد الغذائية، ومواد البناء المختلفة، وأدوات الغوص والصيد، ومواد بناء السفن الخشبية، وأدوات الزراعة والحرف والمهن وغيرها، وكذلك بيع أعلاف الماشية) والمقاهي والفرشات (أي معروضات الباعة أو البسطات) بدفع رسوم البلدية المقررة لموظف البلدية المختص.

4 - ونص الإعلان رقم 12 لسنة 1346 هـ /1927م على تنظيم العقارات المستأجرة ويلزم، أصحاب هذه العقارات بضرورة إبلاغ البلدية بالعقارات المؤجرة، وبأسماء المستأجرين لها، لتحصيل الرسوم منهم مباشرة، وفي حال بيع العقارات يتوجب على البائع أن يسجل العقار باسم المشتري لهذا الغرض.

5 - تناول الإعلان رقم 13 لسنة 1346هـ / 1927م موضوعاً طريفاً جداً، إذ أشرك أفراد الجمهور في مسألة صيد الكلاب الضالة للتخلص من شرها، محفزاً لهم بدفع مكافأة قدرها أربع آنات (خمسة وعشرين فلساً) لكل من يأتي بكلب واحد إلى مبنى البلدية .

6 - يوصي الإعلان رقم 14 لسنة 1346هـ م 1927م أفراد الجمهور بالإبلاغ على الفور عن حالات الإصابة بمرض الجدري المعدي، الذي قد يصيب أحد أفراد الأسرة، إلى طبيب الحكومة الدكتور هومس، حرصاً على معالجة تلك الحالات، وإلا عرّض نفسه للمساءلة في حال عدم إبلاغ الجهات المختصة.

7 - ونقرأ في الإعلان رقم 15 لسنة 1346هـ م 1927م شأناً بلدياً آخر، وهو النظافة والصحة والأمن، إذ يحث أصحاب الدكاكين وغيرها من الأملاك الفارغة، بضرورة عدم تركها عرضة لرمي وتجمّع الأوساخ والقمامة، مما يتسبب في العمل الإضافي والمكلف للبلدية، لذا طلب المجلس البلدي منهم ضرورة إغلاقها ووضع الأقفال عليها. وفي حال عدم فعل ذلك فإن البلدية ستقوم بهذه المهمة نيابة عنهم، وسيتكفل المالك بعد ذلك بدفع رسوم فتح تلك الأقفال.

استنطاق الوثيقة

منذ العام 1338هـ/ 1920م وحتى هذا العام 1346هـ/ 1927م، تكون البلدية في البحرين بمجلسها وإدارتها قد أمضت سبع سنين، وأصبحت لديها خبرة لا بأس بها في التنظيم البلدي والإداري، لمواكبة التطور السريع في الأسواق والعمران بمدينة المنامة، العاصمة التجارية لدولة البحرين آنذاك، والتي أخذت شيئاً فشيئاً تسحب البساط من تحت مدينة المحرق العريقة، والعاصمة السياسية، ومركز حرفة الغوص على المحار لاستخراج اللؤلؤ الطبيعي منه، والذي كان عصب الحياة الاقتصادية حتى ذلك الوقت.

تناولت الوثيقة التي بين أيدينا تنظيم العديد من الأمور المهمة للحياة العصرية في المدن المتحضرة منها:

1 - تنظيم الأسواق، وتقنين تحصيل الرسوم من أصحاب المتاجر والمقاهي و(العمایر) وغيرها.

2 - تنظيم العقارات المؤجرة.

3 - تنظيم تسجيل العقارات وتحصيل رسومها.

4 - إشراك إفراد الجمهور في بعض القضايا المجتمعية الراهنة، كالقضاء على انتشار الكلاب الضالة في شوارع وأزقة مدينة المنامة، بل والبحرين بشكل عام، لما لها من أثر سيء بالغ على المواطنين والمقيمين.

5 - الاضطلاع بالشأن الصحي؛ فعندما انتشر مرض الجدري بين السكان، كان لزاماً على الحكومة اتخاذ ما يلزم للحَدّ من انتشاره، والعمل على معالجة الحالات المصابة.

6 - النظر في مسألة النظافة؛ فقد اهتمت البلدية بنظافة المحلات والدكاكين والطرق. وحرصاً منها على بقاء الأماكن الفارغة نظيفة، عمدت إلى إلزام أصحاب العقارات المتروكة فارغة بإغلاقها، حتى لا تكون مرتعاً لتجمع الأوساخ والقمامة، وغير ذلك من الأمورالمستهجنة.

7 - ومن الناحية الأمنية، ألزمت البلدية أصحاب المحلات والدكاكين والعمایر بضرورة وضع الأقفال على أبوابها في حال بقائها فارغة، كما بادرت هي بوضع الأقفال في حال تلكّأ أصحابها عن فعل ذلك، وألزمتهم بدفع غرامات لمن يريد فتح تلك الأقفال.

– وهكذا نرى أن البلدية بدأت أعمالها تتشعب، من الصحة والنظافة، إلى الأمن والتسجيل العقاري وتحصيل الرسوم البلدية، وغير ذلك من الأمور الملحّة.

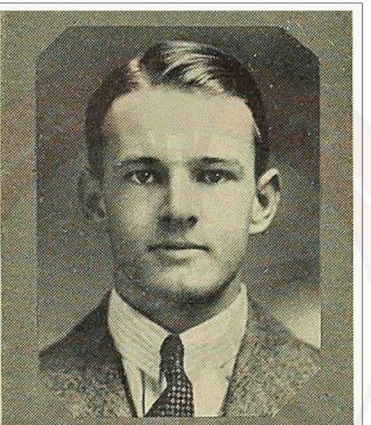
الخلاصة

بدأت بلدية البحرين عملها في العام 1338هـ/1920م، وتطور أداؤها مع مر الأعوام. وفي العام 1346هـ/1927م، كان ولي العهد الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة رئيساً لها ولمجلسها المناط به تشريع قوانينها في شكل إعلانات ملزمة. وكانت بحق جهازاً حكومياً أشرف على جميع الخدمات المجتمعية والمدنية. ويمكن للدارس وصفها بمجلس الحكومة، أو كمجلس الوزراء في الدولة الحديثة، فقد كانت مسئولة عن الأمن والشرطة، وتنفيذ القوانين، والمالية، من تحصيل الرسوم وتنظيم الاسواق، وترقيم وتسجيل العقارات، ومراقبة الوضع الصحي في البلاد، والاهتمام بالنظافة بشكل عام، والأسواق بشكل خاص.

لقد كانت البلدية انطلاقة موفقة في البحرين المتحضرة في محيطها الخليجي وشبة الجزيرة العربية، بل وفي منطقة الشرق الأوسط برمته، إذ من خلال العمل على تبنّي فكرتها خطت الخطوة الأولى نحو ديمقراطية الحكم، فقد كان انتخاب نصف أعضاء مجلس البلدية علامة فارقة في الاتجاه الصحيح. ويعتبر إشراك أعضاء يمثلون الطوائف المكونة لمجتمع البحرين، ومن طوائفهم، وتعيين النصف الآخر من أعضاء المجلس، بُعد نظر يدل على حنكة وحكمة الحاكم سمو الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، الذي حكم في الفترة ما بين (1281 – 1351هـ/ 1879 – 1932م)، كما يدل على تناغم القرار السليم، مع نمو الوعي الشعبي وتفاعله مع أدوات العصر.■

تلال عالي

بيتر كورنول وموقع دلمون



Peter Cornwall's 1932 yearbook photo from Phillips Academy Andover.

[محمد علي الخزاعي *]

بدأ الاهتمام بتاريخ وآثار ما تم التعارف عليه بـ «حضارة دلمون» في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، من قبل علماء الآثار والحضارات. إلا أن ما زاد من أمر هذا الاهتمام هو قيام عدد من المهتمين من بين المقيمين في البحرين، خصوصاً البريطانيين منهم، الذين قاموا بالتنقيب في المقابر التلية التي كانت تشكل أكبر مقبرة تعود إلى عصور ما قبل التاريخ.

* ناقد ومترجم من البحرين.

وردت أول إشارة إلى دلمون – كما يحدثنا علماء الآثار والمؤرخون – في بداية الأمر في السجلات والنصوص المسمارية الآشورية والسومرية، وكذلك في الملاحم والأساطير القديمة، كملحمة الخلق وملحمة جلجامش، حيث جرى في هذه الملاحم تصوير دلمون كجنة أو فردوس من الفراديس، وكانت تعتبر أرضاً مقدسة وطهوراً، لدرجة أنه ساد اعتقاد بأن هذه الأرض كانت مقبرة يفضل سكان الإقليم أن يدفنوا موتاهم فيها تقرباً للآلهة التي حَبَت هذه الأرض بثرواتها من الماء والخضرة واللؤلؤ. وبدراسة النصوص القديمة لحضارة وادي الرافدين، يمكن لنا أن نتبيّن العلاقة القائمة بين حضارة دلمون وتلك الحضارات القديمة.

ويبدو أن علماء الآثار الذين انتهوا من خلال أبحاثهم إلى أن «حضارة دلمون» التي كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحضارة بلاد ما بين النهرين الآشورية، كانت تقع على الساحل الشرقي للجزيرة العربية الواقع إلى الجنوب من بلاد ما بين النهرين، وتمتد إلى حدود عمان. إلا أن هؤلاء العلماء لم يكونوا على رأي واحد فيما يتعلق بحاضرة تلك البلاد، أو المركز الرئيسي لدلمون. فقد نشأ خلاف فيما بينهم حول هذا الموضوع المحوري. إلا أن الغالبية من بين هؤلاء العلماء والباحثين تتفق على أن البحرين بمفهومها الجغرافي القديم كانت مهداً لتلك الحضارة، وأن جزيرة البحرين الحالية كانت مركزاً لتلك الحضارة القديمة. وقد شكلت الحفريات الدنماركية مخرجاً وحلاً لهذا الخلاف، وبالتالي فإنه يمكننا القول إن نتائج حفريات البعثة الدنماركية قد أكدت ما ذهب إليه الباحثون من قبلهم، من أن البحرين كانت مركزاً لحضارة دلمون. وهنا يجب التنبيه إلى أن تلال عالي وغيرها من المدافن كانت بقايا تلك الحضارة. إلا أن التنقيب على أسس علمية من قبل المختصين الأوروبيين لم يتم إلا من قبل البعثة الدنماركية، حيث كانت هناك محاولات كثيرة لعدد من المنقبين الهواة الوافدين الذين قاموا بالتنقيب في الجزيرة. ففي العام 1878 قام الكابتن دوراند بالتنقيب في البحرين، وتبعه ثيودور بنت عام 1889، وجوانين 1900، والمقيم السياسي في منطقة الخليج، الكولونيل بريدو عام 1906. وقد قام هؤلاء بالتنقيب هنا، إما بدوافع شخصية، أو بتكليف من حكومة الهند البريطانية. تمثل هذه المحاولات البداية الأولى لأعمال التنقيب على أسس علمية، وكانت بمثابة الانطلاقة للاهتمام بآثار البحرين وحضارة دلمون. إلا أنه يجب التنبيه في هذا المقام إلى أنه يرجع الفضل لإبراز حضارة دلمون، وإلى البحرين كمركز لتلك الحضارة، إلى عالم الآثار والباحث الأميركي بيتر كورنوول، الذي حضر إلى البحرين سنة 1940، أي أنه سبق الدنماركيين بأربعة عشر عاماً، عندما قام بالتنقيب في تلال عالي، وكذلك في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية. وقام من خلال دراسته وتنقيباته التي كانت جزءاً من أبحاثه العلمية لأطروحة نال عليها درجة الدكتوراه من جامعة هارفارد الأميركية. وكانت هذه أول رسالة جامعية تتخذ من البحرين موضوعاً لها قبل ما يربو على سبعين عاماً. وقد ظلت أطروحة كورنوول في متناول قلة من الباحثين، وبلغتها الأصلية، إلى أن قام الكاتب الحالي بترجمة تلك الأطروحة إلى اللغة العربية ونشرها في البحرين في كتاب يحمل عنوان «دلمون: تاريخ البحرين في العصور القديمة». ويجب لنا هنا أن نصحح المعلومات المغلوطة بشأن من يعود له الفضل في تأكيد أن البحرين كانت مركزاً لحضارة دلمون. فهذا يعود إلى جهود كورنوول، وأن علماء الآثار الدنماركيين أنفسهم، بمن فيهم بيتر جلوب، والبريطاني جفري بيبي، يذكران هذه الحقيقة. نرجو ممن يهتم بآثار وتاريخ البحرين أن يتحرّى الدقة فيما يبحث، وأن يكون لكورنوول مكانة بارزة في تاريخ دراسات دلمون، وفي أبحاث

التنقيب الأثرية في البحرين. ولمن يريد أن يعرف المزيد عن حضارة دلمون، فليرجع إلى أطروحة كورنول، التي تورد معلومات على قدر كبير من الأهمية.

ولعلنا في هذا المقام لابد لنا من التذكير بأن الفضل يعود إلى كورنول في تأكيد أن جزيرة البحرين كانت مركزاً لحضارة دلمون، وليس غيرها، كما يعتقد البعض من بين الباحثين. وأثناء إعداد دراسته الهامة وقبلها، انشغل كورنول في الرد على تلك الآراء التي كانت متداولة في ذلك الوقت، وكان لجهوده المستمرة وإيمانه العميق لتثبيت حقيقة لم تعد مثارَ أي جدل بعد ذلك. وقد أثبت ذلك في أطروحته الآنفة الذكر. وكان من بين جهوده العلمية في هذا المجال: الرد على بعض الباحثين الذين كانوا ينادون بوجود مركز لحضارة دلمون على مواقع أخرى غير جزيرة البحرين. وفي مقال له نشره كورنول في «المجلة الأمريكية للغات السامية»، رداً على مقال للدكتور إس. إن. كرامر، بعنوان «فيما يتعلق بموقع دلمون». ولأهمية هذا الموضوع فقد وجدنا أن نترجم ونعيد نشر المقالة المذكورة كما يلي:

فيما يتعلق بموقع دلمون (1)
بيتر كورنوول

في مقالته المعنونة «دلمون : أرض الأحياء» التي نشرها في عدد ديسمبر من عام 1944 من هذه النشرة، أكد الدكتور إس إن كرامر قائلاً: «أغلب الاحتمال أنه في الجنوب الغربي لإيران، حيث يمكننا العثور على دلمون، وأنه لا يمكن التعرف عليها أو مطابقتها بجزيرة البحرين». ويحدوني الأمل أن أبين، على النقيض من ذلك، أنه لا وجود لشك معقول، بأن دلمون لم تكن جزيرة البحرين - وأنه أيضاً كان على الأقل في غضون بعض الفترات كانت امتداداً أرضياً على البر الرئيسي للجزيرة العربية».(2) ولكن من الضروري أن نبين في الحال بأن المصادر المسمارية حول دلمون تقع في فئتين واضحتين:

1 – النقوش التاريخية التجارية أو المراسلات، الإهداءات وتلك المتعلقة بالتنجيم؛

2 - المؤلفات الأدبية السومرية.

ففي الفئة الأولى تظهر دلمون كموقع جغرافي مؤكد، وعن ذلك الأمر لعلنا نكون واثقين. وفي المجموعة الثانية تظهر كبلاد عجيبة، كغرفة انتظار غريبة لعالم الروح. وكان يعتقد أنه من المحتمل أن تكون كلا فئتي دلمون متطابقتين نوعاً ما(3)؛ غير أنني أرى أن الدكتور كرامر كان ينبغي عليه أن يقرر موقع دلمون، ليس على أساس المؤلفات السومرية فقط، خصوصاً وأن البراهين التي تم جمعها من فئة مواد المجموعة الأخرى تبين بشكل قاطع على معادلة دلمون = البحرين.

ويمكننا أن نبين الدليل الهام الذي يساند النتيجة الثانية فيما يلي :

1 ـ تذكر بعض الكتابات على شكل نقوش (4) المتعلقة بسارجون ملك آشور بأن أوبري، ملك دلمون، يعيش كسمكة على بعد 30 بيرو في منتصف بحر الشمس المشرقة (5) . وهو تعبير كثيراً ما يستخدم للدلالة عن جزيرة: فهو يستخدم على سبيل المثال لصور(6) وأرفاد(7) وقبرص(8) في «البحر الأعلى» أو البحر الأبيض المتوسط. وفي واقع الحال، فإن تلك النقوش المذكورة أعلاه عن آشوربانيبال هي إشارة موازية لصور ودلمون، حيث إن العاهل الآشوري يتباهى بأنه «أسس نير سلطته أو حكمه على صور التي هي وسط البحر الأعلى ودلمون التي هي وسط البحر الأسفل»(9)..

2 ـ قدرت المسافة إلى جزيرة دلمون بثلاثين بيرو. وقد أوضح الدكتور أولبرت بجلاء أن هذا التقدير ينبغي أن يدل على عدد الساعات المطلوبة للوصول إلى دلمون عن طريق

البحر من نقطة البداية، ويضيف «لابد أنها كانت رحلة بطيئة التي تزيد على خمسة أميال في الساعة، أو عشرة أميال في البيرو. وحتى بهذه السرعة المتواضعة فإن 30 بيرو تعادل 300 ميل، وهي تقريباً المسافة من البحرين إلى مصب نهر الفرات إيان حكم سارجون». (10)

وينبغي أن نضيف بأن الرياح السائدة في الخليج تهب من جهة الشمال الغربي. وحيث إنه سبق لي السفر في الخليج على متن سفن عربية، فإنني من المعتقدين بأن الرحلة من نهر الفرات إلى البحرين يمكن أن تتم بسهولة خلال «30 ساعة مزدوجة». وتجدر بنا الإشارة إلى أن آريان أيضاً يشير بأن تايلوس (وهو الاسم الكلاسيكي للبحرين) «قيل إنها تبعد مسافة حوالي يوم وليلة تستغرقها رحلة سفينة تبحر مع ريح مواتية» (11) من مصب نهر الفرات. لذا فإن التقدير الأشوري يبدو أنه ينطبق على دلمون = البحرين بلا أدنى مشقة.

3 ـ ويميل علم أصول الكلمات (الإيتمولوجيا) بشدة بأن الاسم تايلوس مشتق من ت / دلمون.(12)

4 – وتشير نقوش مسمارية (13) تم العثور عليها في البحرين إلى أن «قصر يموم، خادم (الإله) إنزاك، رجل (من قبيلة) أجاروم».

وتدل هذه النقوش الصخرية على لغة بابلية قديمة ذات أشكال خصوصاً (لو) تشير إلى النصف الثاني من الألفية الثانية قبل الميلاد، ولا يوجد أدنى شك معقول حول الترجمة. فإنزاك معروف من مصدر آخر (14) يدل على أنه الإسم للإله البابلي نابو، الذي كان يعبد في دلمون. ومن المؤكد، وبشكل على قدر كبير من الأهمية، أن النقوش المسمارية الوحيدة التي تم اكتشافها في البحرين تشير إلى إله دلموني محلي، وليس إلى أي إله آخر. أضف إلى ذلك، فإن كلمة أجاروم من المحتمل أنها تدل على قبيلة عربية قديمة في الشمال الشرقي للجزيرة العربية، وهي قبيلة ربما كانت موجودة في هجر، وهو تعبير كان كثير الاستخدام في العصور الوسطى، يدل على الأحساء، وحتى ربما جزيرة البحرين، وفي الاسم الحديث بنو هجر، وهي قبيلة كبيرة لا تزال موجودة في البر الرئيسي للجزيرة العربية مقابل موقع البحرين.(15) وعلى جانب الكتابات التي نقشت على حجر بازلت أسود (حجر جهنم)، وتوجد سعفة نخلة منفذة بشكل جيد. وكانت تمور دلمون قد بلغت من الشهرة مما تم ذكرها في العديد من النصوص المسمارية.(16)

5 ـ وقد تم تضمين ذلك الجزء من الساحل الشرقي للجزيرة العربية في مملكة دلمون من خلال كتابات سارجون ملك آشور، التي يقال إنه ضمها إلى مملكته. «بيت ـ إياكن على ساحل البحر المر حتى خدود دلمون.» وأن بيت ـ إياكن امتدت داخل الجزيرة العربية لتشمل الكثير مما هي عليه الكويت الآن ـ وهو الرأي السائد للعلماء.(17)

وهذا الدليل التاريخي لسيطرة دلمون على ساحل الجزيرة العربية على أهمية عظيمة، خاصة فيما يتعلق بوجهة النظر التالية التي سيتم بحثها.

6 ـ في الفترة من عام 1940 ـ 41 قضيت ستة أشهر أنقب وأستكشف في البحرين والأحساء. وجدت أنه على الساحل المقابل للبحرين توجد الآلاف من القبور التلية من نفس النوع الموجود على الجزيرة نفسها. وهذه الحقيقة ـ التي لم تكن معروفة من قبل ـ يمكن اعتبارها دليلاً على الثقافة الوطيدة ـ وربما روابط سياسية بين البر الرئيسي والجزيرة خلال العصر البرونزي، كما كانت الحال خلال العصور الوسطى.

7 ـ إضافة إلى ذلك، تمدنا السجلات المسمارية بمعلومات جديرة بالاهتمام حول السلع المستوردة من، أو عن طريق دلمون. وتتفق محتويات القبور التلية تماماً حتى الآن مع

هذا الدليل.(18) وكذلك فإنه من المحتمل جداً، من خلال حكمنا على الحالة الراهنة في الخليج العربي، أن تكون تمور دلمون الشهيرة كان يتم تصدير معظمها من الواحات الكبرى على البر الرئيسي، فيما هو معروف الآن بالقطيف والهفوف. وكانت هذه الأماكن قد طبقت شهرتها في العالم العربي بسبب الجودة الممتازة لتمورها.

8 ـ أخيراً، حتى المصادر الأدبية السومرية تمدنا بمادة تتفق مع كل ما يثبت هوية دلمون. ويبدو أننا، بشكل خاص، نجد هذه الإشارات إلى العيون والينابيع الغامضة وغير العادية في البحرين.(19)

وخلاصة الموضوع، فإن مطابقة دلمون بجزيرة البحرين لا تعتمد فقط على سطر واحد، وإنما على عدة أسطر من الأدلة. وكما بينها أولبرايت مرة عندما قال: «كل الدلائل، الأدبية وتلك المتعلقة بعلم الآثار، وتلك المتعلقة بالأسماء، كلها تلتقي بشكل لا يمكن مقاومته نحو التعريف».(20)

تقوم حجة الدكتور كرايمر لتحديد موقع دلمون، إلى الجنوب الغربي من إيران، على نقطتين رئيسيتين. فهو يلاحظ أولاً أن أسطورة الطوفان السومرية «زيوسودرا» كان سببها الآلهة التي تقطن «دلمون، المكان الذي تشرق منه الشمس.» (21) لذا فإنه يعتقد أنه ينبغي البحث عن دلمون إلى الشرق من سومر، ويضيف: «من غير المحتمل كثيراً أن تكون البحرين التي تعانق الساحل العربي، يمكن أن يراها السومريون واقعة إلى الشرق من بلادهم». من الوهلة الأولى تبدو هذه النقطة على درجة من الإقناع، غير أنها تفقد قوتها عندما نتذكر أن الاسم السومري المألوف للخليج العربي كان «بحر الشمس المشرقة».(22)

نقطة كرايمر الثانية، التي من الممكن ترجمتها أو تفسيرها، وهي أن بعض القطع في المؤلفات الأدبية السومرية توصف دلمون على أنها «بلاد الأرز» وهو تعبير من المعترف به لا ينطبق على البحرين.(23)

ولكن فحصاً دقيقاً للمواد التي قدمها لتأييد ادعائه سيبين لنا كيف أنه من غير المؤكد استنتاجه.(24) وقد يكون بالفعل إثارة سؤال فيما إذا كانت القطع التي كانت المصدر ـ ثرية بتشبيهاتها وصورها البلاغية ـ وليست غير محددة المعاني لتمد الدكتور كرايمر بسبب رئيسي لتفضيل جنوب غربي إيران كموقع لدلمون.

إضافة إلى ذلك، بحوزتنا قائمة بمقالات أرسلتها زوجة لوجالاندا (من لاجاش حوالي 2500 ق.م.) إلى دلمون: قمح، خشب أرز (25) ، صوف، جبن، و شعير. (26) فالحاجة إلى أنواع من الطعام يمكن فهمها، حيث إن البحرين بها القليل من الأراضي المزروعة، ولذا فإن الحاجة تقتضي استيراد أطعمتها. ولكن ماذا بشأن خشب الأرز؟ أنا على ثقة بأن الدكتور كرايمر لن يصر على أن دلمون كانت بلاد الأرز ويوحي بأن ما لدينا هو مثال قديم «الناقل الفحم إلى نيوكاسل».

أما بالنسبة لمدافن البحرين التلية – التي يبلغ تعدادها كلها ربما خمسين ألفاً(27) – فقد قمت بالتنقيب في ثلاثين منها. وعلى البر الرئيسي لم أفتح سوى تلين بسبب عوامل سياسية منعت أي عمل على نطاق واسع. غير أنه منذ أن بدأت أعمال الطرق في الجزيرة العربية، قام العاملون في صناعة الزيت بحفر تلال أخرى. وتمكنت من تأكيد حقيقة بأن التلال على البر الرئيسي، كما هي الحال على الجزيرة، حيث إن التلال ذات نوعين رئيسيين.

أولاً : هناك تلال صغيرة صخرية ملمومة. ويبلغ متوسط قطرها 8 أقدام وارتفاعها 4 أقدام، مع أن قلة منها أكبر من ذلك بكثير، ويخفي بعضها ضريحاً بدائياً. وفي بعضها الآخر تبدو أن الصخور التي كومت بطريقة عرضية، ومن خلال التلال الصخرية حصلت فقط على أجزاء من عظام بشرية،

وكسر فخار حمراء ونهاية عظم واحدة. وعلى مقربة من ذلك عثرنا على السطح على رأس حربة من حجر الصوان من نوع النحاس الحجري.

ثانياً: هناك التلال الكبيرة والمتعددة المغطاة بالحصباء، والتي تحتوي على غرفة دفن واحدة على الأقل. وفي بعض الأحيان يبلغ حجمها ضعفين أو ثلاثة أضعاف التلال الصخرية، وبالقرب من قرية عالي – في جزيرة البحرين – هناك تلال ضخمة هرمية الشكل، يصل ارتفاعها إلى 82 قدماً و100 قدم عند قطر قاعدتها.

وعثرت في التلال ذات الغرف على قطع مكسورة وغير مكسورة من الفخار، صنع معظمها بطريقة الدولاب وذات قواعد مستديرة؛ وكذلك على قطع من قشور بيض النعام، وأجزاء من صناديق من العاج، ورأس حربة من البرونز ذات شكل غير معهود وسكين مسطحة من البرونز، وثلاثة رؤوس برونزية تم العثور عليها في قبر مختلف. ويفترض أن الدلمونيين استخدموا هذه الرؤوس أو الدبابيس في شعرهم التي يسرحونها على هيئة ضفيرة مستديرة خلف الرأس، حسب الموضة السومرية. كما حصلت أيضاً على مجموعة من الهياكل العظمية بلغ مجموعها عشرة هياكل كاملة تقريباً، ولم يتم فحصها بعد من قبل المختصين، غير أنه يمكننا القول إن بناة هذه التلال كانوا طوال القامة، ورؤوسهم مدببة. وفي معظم الحالات كانت الجثث مسجاة على جانبها الأيمن، والرّجلان مثنيتان واليدان أمام الوجه، وعثرت في بعض الغرف على عظام لكبش أو نعجة.

وكانت التلال الصخرية، التي كانت كثيراً ما تشبه علبة الأقراص الطبية، تتواجد على أرض مرتفعة، كما كانت تقع إلى الداخل في الجزيرة على عكس التلال من الفئة الأخرى. وقد صادفت مجموعة معزولة على تل الرديف على بعد 95 ميلاً إلى الشمال الغربي من القطيف. وعلى النقيض من ذلك، كانت التلال ذات الغرف عادة ما تتجمع بكثافة على أرض مستوية، وتترك الانطباع بأنها لأناس مستقرين من مجتمع ليس غير مزدهر.

وأعتقد أن المدافن التلية الصخرية هي السابقة للنوع الحجراتي، كما أن هناك بعض الصلة بينها وبين تلك الشبيهة لها التي عرفت وسط وجنوب غرب الجزيرة العربية.28 وربما كان بناة القبور التلية دلمونيين من أصول سومرية، كانوا بالتأكيد متأثرين بالثقافة السومرية.

وتاريخ المدافن التلية لا يزال غير مؤكد، غير أن غالبيتها ربما يعود إلى القرون الوسطى من الألفية الثانية قبل الميلاد، ومما لا شك فيه أنه تم تشييدها على فترات طويلة من الزمن. كما تدل بينات الهياكل العظمية، كقاعدة، بأن المدافن التلية شيدت من أجل محاربين بالغين من القبيلة، كما أن الموتى المدفونين داخل هذه التلال لا يمثلون سوى جزء بسيط من السكان القدامى. ■

الهوامش

1 – وقد تم تناول الموضوع برمته بالتفصيل في أطروحة بي كورنوول : دلمون : تاريخ جزر البحرين قبل كورش (أطروحة للدكتوراه) قدمت لجامعة هارفارد عام 1944. وسيتم نشرها عام 1947.

2 في أطروحتي حول «دلمون» أوضحت بأنه إذا كان السومريون قد أتوا في الأساس إلى بلاد ما بين النهرين عن طريق الخليج العربي، فإن البحرين كانت محطة توقف رئيسية / لأنها كانت تزودهم بالميناء الآمن الوحيد وبالمياه العذبة الصالحة في طريق رحلتهم. فمثل هذه العلاقة القديمة بين السومريين والجزيرة الصغيرة سيتطور ليشرح الطبيعة المقدسة التي تبوأتها دلمون في التقاليد السومرية وستتيح الفهم الكثير من الأمور التي كان الغموض يكتنفها لفترة طويلة.

1 - The following abbreviations are used : AJSL = American Journal of Semetic Languages. ARAB = D. Luckenbil. Ancient Records of Assyria and Babylonia. – ASKT = P. Haupt. , Akkadisssche und sumreische Keilschrifttexte.- BASOR = Bulletin of American Schools of Oriental Research.. – CT = Cuneiform Texts from Babylon Tablets. etc in the British Museum. DP = M. F. Allotte de La Fuye. Documents presargoniques. – JAOS = Journal of The American Oriental Society. – JRAS = Journal of the Royal Asiatic Society. - KAR = E. Ebeling, Keilschreifteexte aus Assur religi - scen Inhalts. - NIK = Nikolsky's publication in Russian of the of the Documents of Likhatehef's collection. – OLZ = Orientalische Litraturzietung. – Orient. = Orientalia (Rome).- PBS = Museum of the University of Pennsylvania. Publications of the Babylonian Section- PRGS Proceedings of the Royal Geographical Society. – RSO = Revista degli Studi Orientali. – RTC = F. Thureau Dangin. Recueil de tablettes Chadaeennes. – VAT = Staatliche Museen, Berlin. Tontafelsammlung, Vordersiatsche Abtelung. YOR = Yale Oriental Series. Researches.

2 - The entire matter is treated in detail in P. B. Cornwall. Dilmun : The History of Bahrein Island before Cyrus (Harvard Doctoral Thesis. 1944. To be published in 1947.

3 - In my thesis on "Dilmun" I have shown that if the Sumerians originally came to Mesopotamia by way of the Persian Gulf. Bahrein would have been a principal stopping place. for it provides the only sheltered harbor and good fresh water on that route. Such an early connection between Sumerians and the little island would go far forwards explai - ing the sacred character which Dilmun assumed in the Sumerian tradition. and would make unde - standable not a few other matters which have long bee obscure.

4 - ARAB II. pp 41. 70. 92. 185. See also ibid., II. pp 81 and 99.

5- " Sea of the Rising Sun" was one Assyrian name for the Persian Gulf. Others. it will be recalled. were "lower Sea" and "Bitter Sea".

6 -ARAB II. pp 970

7 -ARAB II. pp 779. 970

8 - Ibid. II 780. 783. 848

9 - ARAB II. P 970

10 -AJSL. 35 (1918). p. 183

11- Anabasis of Alexander. Bk VII. 20 : 6.

12 - Cf. e.g. Rawlinson JRAS 12 (1880). pp. 215 f.; Meissner. OLZ. 20 (1917). pp. 201 ff. ; Albright. JOAS. 45 (1925). p. 238; Burrows. Orient., 30 (1928). p. 3 ; Deiml. ibid. , p. 30.

13 - It is given JRAS. N. S. 12 (1880). pp 189 ff.

14 - CT. XXV . 35. Obv., 20. Moreover. in line 27 of the Sumerian myth which Dr. Krammer entitles

الهوامش

tree', not ERIN, the two signs resemble each other not a little, and because of the context, I felt justified in assuming that GISINMAR is a miscopy for ERIN ..." But for the present it is surely better to retain "palm tree," the more since we know that Dilmun was a great producer of dates. Even should "cedar" and not "palm tree" prove correct, the passage quoted would still be susceptible of more than one meaning. In point of fact, however, I understand that a demonstration of the correctness of Chiera's reading GISINMAR is forthcoming.

25 - It may be well to point out that in the cuneiform writing of the third millennium B.C. the sign for ERIN was hard to confuse with that of GISSIMAR.

26 -RTC. 26, cf. Fortsch. RSO,7 (1916), pp.193 f. The sending of cedar wood to Dilmun is also mentioned in VAT.4804.

27- For the information of those who have not reports by Mackay or myself, I would mention that near northern shore of Bahrein Island there are several score mounds of different in appearance from the others. Excavating several of these, I found that each contained a number of burials dating from early centuries A. D. The skeletons, which lay at full length in narrow plasterand-rock cists, had with them jewelry, household implements, alabaster jars etc. ON the Arabian mainland I saw no mound of this sort; but its possible that a few such mounds may exist somewhere in the Qatiff area.

28 - See Philby, Sheba's Daughters, pp 371 ff., and illustrations facing pp. 376, 378, 382.

"Enki and Ninbursag" Ensag (i.e. Inzak) is caused – apparently by Enki – to be lord of Dilmun ; cf. BASOR, Supplementary Studies No. 1, p. 21 and note to line 268.

15 - Cf. Cornwall, op. cit., pp. 74 ff.

16 - E. g. DP pp 383, 395, 396, 403, 408; NIK pp 46, 47 ; KAR p 8. And see Dougherty's comments (op. Cit. p.53 and note 158 ; pp 66 f.) are still very pertinent.

17 -Dougherty's comments (op. cit. , p. 53 and note 158; pp. 66 f.) are still very pertinent.

18 - See Cornwall, op.- cit., pp 135 ff., p. 94 and note 7.

19- Cf. e.g. ASKT, p. 127, Il. 35 f.; BASOR, Supplementary Studies No. 1, II 45 ff. For a local Arab legend hearing an interesting resemblance to the latter incident, see Bent, PRGS, N. S. 12, (1980), p. 9.

20 - JAOS , 45 (1925) p. 237

21 - PRS, V , No 1 , vi, 12

22 - See note 4

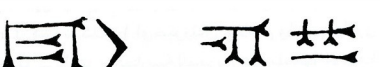
23 - Neither can I find any material indicating that Laristan (where Dr. Kramer localizes Dilmun) was ever a "land of cedars," like Lebanon.

24 - For example, Dr. Kramer gives a passage from a Ninisinna hymn copied by Edward Chiera in the Istanbul Musem of the Ancient Orient

My house, before Dilmun existed, was fashioned from cedar,

Isin, before Dilmon existed, was fashioned from cedar.

He then remarks : "Now, the sign which I read above as eria (!) 'cedar' is actually GISIMAR 'palm



اسم البحرين بالاكادية

عالم ريتويك جاتاك الذي كان يحلم سرّاً

[أمين صالح *]

يقول الباحث الهندي برفيز خان: «اليوم، مع تصدّع النظام العالمي الذي ترسّخ بعد الحرب العالمية الثانية، نجد أن مصطلحات أو عبارات مثل: مهاجرون، لاجئون، حدود، هوية وطنية، قد أصبحت جزءاً من الأجندة الثقافية والسياسية في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية. أما في العالم الثالث، أو بالأحرى العالم المتخلف، فإن مثل هذه القضايا كانت حاضرة في القسم الأعظم من القرن العشرين».

الهند، في العام 1947، شهدت أضخم هجرة في التاريخ، إذ في اللحظة الأولى من نيلها الاستقلال، والحرية، تعرّضت الهند للتقسيم، وصارت المناطق الغربية والشرقية موطناً للمسلمين يدعى باكستان.

* كاتب من البحرين.

التقسيم أدى إلى هجرة عشرة ملايين شخص عبر الحدود بين البلدين. وقدّر عدد الذين تعرضوا للذبح في موجة العنف التي اجتاحت البلاد بحوالى نصف مليون شخص.

ولد المخرج السينمائي البنغالي ريتويك جاتاك Ritwik Ghatak في 4 نوفمبر 1925، في داكا بالبنغال الشرقية، عاصمة بنغلاديش في الوقت الحاضر.

كان صغيراً عندما انتقلت عائلته إلى كلكتا. في الفترة من 1943 إلى 1945 تنامى وعيه السياسي. فقد كانت مرحلة مناهضة الفاشية، الهجوم الياباني على إمبراطورية بريطانيا في آسيا، الانسحاب البريطاني، والمجاعة في البنغال التي أودت بحياة مليوني إنسان.

في العام 1946 أصبح جاتاك ماركسياً نشطاً، وهو العام الذي شهد شيوع الشغب والتناحر الطائفي الذي كان ينذر بالتقسيم. كان جاتاك بين أولئك الذين آمنوا بأن التقسيم لم يكن محتوماً تاريخياً. على مدى يومين في منتصف أغسطس، لقي خمسة آلاف شخص مصرعهم في كلكتا وحدها.

بدافع الرغبة في الاحتجاج على الاضطهاد والاستغلال، والشعور بأن ثقافته بأسرها قد تعرّضت للإفساد، بدأ جاتاك في كتابة قصص قصيرة نُشرت منها أكثر من مئة قصة حتى لحظة وفاته. كما انضم إلى فرقة «مسرح الشعب الهندي»، الذي يمثّل الجناح الثقافي للحزب الشيوعي في الهند، وعمل في الفرقة ممثلاً ومؤلفاً مسرحياً ومخرجاً، حتى العام 1954. وكان وقتذاك يعرض أعماله المسرحية متنقلاً من قرية إلى أخرى.

اهتمام جاتاك بصنع الأفلام أخذ ينمو ويزداد منذ 1948. بين عامي 1949 و 1951 عمل كمساعد مخرج وممثل في فيلمين.

فنه كان متجذراً في ثقافته الخاصة، التي تشمل التقليد المسرحي البنغالي. لقد أصبح سينمائياً لأن الفيلم بدا السبيل الأفضل لربط أفكاره، بشأن تدمير ثقافته، بشعبه. صنع الأفلام بالنسبة إليه كان امتداداً لعمله في المسرح، إضافة إلى قدرة الفيلم على الوصول إلى جمهور أوسع وأعرض بكثير من جمهور أي مسرحية.

إن جذوره كانت في ذلك الجزء من البنغال، الذي تحوّل آنذاك إلى بلد آخر، واختباره لهذا الانفصال البغيض أفسد حياته برمّتها، مضاعفاً إحساسه بالغاية وشعوره بأن ليس البنغال وحدها، إنما ذاته أيضاً، لم تعد وحدة كاملة.

ما نراه في عمله للسينما ليس مجرد المجادل العنيف ذا العين المأخوذة بالتفاصيل، بل الرجل الذي يؤمن حقاً بأن الفرد والمجتمع كلٌّ لا يتجزأ وغير قابل للانقسام.

سوبراتا باتيوباداياي، الذي كان يعرفه منذ فترة اشتغاله في «مسرح الشعب» تحدث عن تلك المرحلة قائلاً:

«جاء ريتويك جاتاك إلى السينما قادماً من المسرح. في الواقع يتعيّن على المرء أن يمضي إلى أبعد من هذا ليقول إن تجاربه في سنوات الحرب في البنغال قبل التقسيم، والطور الأخير من النضال في سبيل الحرية، هي التي دفعته أخيراً نحو السينما. السنوات التي قضاها في المسرح كانت مجرد مرحلة، مرحلة مهمة جداً، في بحثه عن وسط للتعبير يستطيع من خلاله تخليد روح الشعب في فترة الاهتياج والعذاب».

في العام 1953 اختير جاتاك كأفضل ممثل ومخرج في المسرح. وفي العام نفسه أخرج باكورة أعماله السينمائية Nagarik (المواطن)، وهو الفيلم الأول من ثمانية أفلام أنجزها خلال 22 عاماً تقريباً من عمله في السينما.

الجمهور الغربي شاهد هذه الأفلام في مناسبات نادرة، والنقاد أشاروا إليه باعتباره ينتمي إلى ما بعد الواقعية الجديدة، أو ما بعد البريشتية، وهو تصنيف غير وافٍ كلياً،

إن لم نقل إنه مضلل، لمخرج نجح في الجمع بين الرمزية الميثولوجية الهندية والتقاليد الشعبية والموسيقية في سبيل طرح أسئلة حول: الهوية، الأمّة، العِرْق والطبقة.

إن إعادة تقييمه في ما يتصل بتوظيف الملحمي في الأشكال الثقافية الشعبية، وتوكيده على الصوت والموسيقى، وإصراره على تحويل الجرح المحلي – تقسيم الهند – إلى موضوع سينمائي. كل هذا أصبح المنطلق، أو الإطار المستخدم، لمناقشة السينما الهندية.

بالنسبة لجاتاك، الصوت والموسيقى كانا الجزء المكمل للغة الفيلم. كان مريداً للمعلم أستاد علاء الدين خان، أحد أعظم الشارحين للموسيقى الكلاسيكية الهندية. إن العرف السينمائي الذي استلهمه جاتاك ينبغي أن يُرى على ضوء علاقته بتقاليد الموسيقى الكلاسيكية الهندية.

أستاد (المعلّم) هنا يحث المريدين على تجنب المحاكاة والنسخ، وإيجاد الصوت الخاص بهم: التقاليد أشياء سائلة، مرنة، أكثر من أن تكون أشياء متحجرة.

في حديث السينمائي الهندي أنوب سينج عن سينما ريتويك جاتاك، يقول (Sight and Sound, Sept 1991):

«إيقاع حركة الكاميرا والمونتاج والإضاءة، يتحرّر من مقتضيات الحدث الدرامي، ويضفي روحاً، نسيجاً، وحرية حركة، التي قد تكون عادةً مكبوحة لكونها مفرطة. هذا الإفراط هو الذي بدأ به ريتويك جاتاك، وطوّره وارتجله إلى مدى أبعد، خالقاً سينما تتحدى – أخيراً – قواعد هوليوود الكلاسيكية. بخلاف هوليوود، جاتاك لا يأخذ الواقع كشيء مسلّم به، فتقسيم الهند قد علّمه ثمن القبول المطلق دونما شك أو مساءلة. لقد كان مقتنعاً بأن التقسيم

لم يكن مقدّراً أو محتوماً تاريخياً، بل كان مفروضاً على الشعب من قِبل الاستعماريين وسماسرة السلطة الوطنيين على حد سواء. لقد أدى استقلال البلاد إلى تحويل الملايين من الناس إلى لاجئين.

سينما جاتاك، إذن، هي سينما الأسئلة: عن الواقع، السلطة، القدر، الميثولوجيا، والمبادئ السامية الأخرى: الهوية، الأمّة، العرْق، الطبقة، والتي تقرّر من وماذا يمكن أن يُلقى إلى النسيان، الحجب، والمنفى».

ويضيف أنوب سينغ: « من فيلمه الأول Nagarik إلى فيلمه الأخير Jukti. Takko Ar Gappo كل المفاهيم الكلاسيكية للكادر تعرضت للاستجواب والشك.

جاتاك، في أحوال كثيرة، يضع الطبيعة في مقدمة الصورة بكل جلالها وعظمتها، غير ملطخة بتصورات الشخصية أو السرد. الزمان/ المكان عنده ليس سلسلة متصلة أبداً، بل هو باستمرار تدفّق لا يجعل تجربتنا ومعرفتنا مألوفة. هذا الرفض للكهنوتية، وسلطة الأشياء، يحطم مفهوم الشخصية، المكان، الزمن، السرد، بوصفها عناصر أساسية مغلقة، ويتيح لنا أن ندرسها في ضوء خصوصية ومحسوسية ظروفها وحالاتها التاريخية».

إن قيمة وأهمية أعمال ريتويك جاتاك تكمن في ذلك المزيج بين الذاتي والسياسي المتفاعل في أفلامه. جاتاك، كما أشرنا، كان ماركسياً ملتزماً، بدأ عمله الفني في فرقة المسرح السياسي. لكن عمله كان موسوماً دائماً بعناصر من حياته ومن سيرته الذاتية، بلغت ذروتها في فيلمه الأخير «نقاشات وحكاية» (Jukti، Takko Aar Gappo 1974) الذي هو فعلياً صورة ذاتية (بورتريه) فيها رسم مشاكله الخاصة مع إدمانه على الكحول. في هذا الفيلم يعاني البطل (وقد أدى الدور جاتاك نفسه)، وهو مثقف بنغالي، من الانسلاب والعزلة، ويناضل من أجل التكيّف مع التأثير الاجتماعي لحرب التحرير في بنغلادش. إنه واقع في شرك التوترات التي خلقتها حركة naxalite (وهي جماعة ثورية ماركسية تشن حرب عصابات) في الهند الشرقية. هو مدمن على الكحول، ويحاول الارتباط ثانية بزوجته التي هجرها. كما أنه مؤمن بضرورة التغيير الاجتماعي الراديكالي، لكنه غير منتم إلى الحركة الثورية، ويفتقر إلى الوسيلة والإرادة لتحقيقِ ذلك. إنه سجين الارتياب، الذي يترنح إلى الأبد على حافة التشوش والفوضى، الفوضى التي تعِد بالخلاص والإبادة معاً.

في سلسلة من الأحداث الانطباعية، المتشظية، يحاول بطل الفيلم (مثقف مرحلة ما قبل التقسيم) أن يطلق حرية الاختيار أمام المثقفين البنغاليين. تأملاته تقدّم جدلية ذات مطالب أو ادعاءات خلافية بين الإقليمي والقومي، المحلي والعالمي. عبر هذه المطالب المتباينة، يقدّم لنا الفيلم واقعاً مركّباً – حسب قول جاتاك ذات مرّة – من أنماط غير عملية لا تُحصى، وتيارات متقاطعة للقوى، الواقع الذي يصبح فيه البحث عن «السرمدي» تنقيباً «في أشياء اللحظة». في الواقع، كل أفلام جاتاك تمتلك هذه الخاصية.

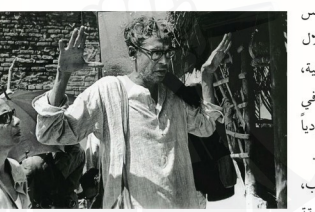
في النهاية يلقى البطل مصرعه مصادفةً برصاص الشرطة أثناء غارة على موقع للحركة الثورية. نراه يموت وهو يتحدث عن حالات الحب التي عاشها في حياته.

ضمن مقالة كتبها الناقد البريطاني ديريك مالكولم عن أفلام جاتاك، توقف عند فيلم (Megha Dhaka Tara 1960) الذي اعتبره من أعظم أعماله، وعنه قال: «هنا، ضمن قصة تدور حول عائلة لاجئة، ضحايا التقسيم الذين يناضلون في سبيل البقاء في كلكتا في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي، جاتاك كان قادراً أن يجد التركيب الأمثل بين الأسلوب والمحتوى. باستخدامه الصوت فحسب، أصبح الفيلم أثراً باقياً، هاماً وبارزاً. أهميته، من

جهة أخرى، تكمن في الطريقة التي تناول فيها جاتاك موضوعاً ملحمياً وحوّله إلى وثيقة استثنائية، غير عادية، تقليدية وراديكالية في آن واحد. وحتى يومنا، لا يزال هذا الفيلم يثير الصدمة».

لقد أراد جاتاك أن يضم رؤاه، ذات المنحى الماركسي، مع عناصر من الفكر الهندي، إضافة إلى مؤلفات كارل يونج التي كان مفتوناً بها. لقد استفاد من كارل يونج في البحث عن طرائق لتقديم مفاهيم خاصة بالتحليل النفسي، وعن بواعث «لا واعية»، وصور، من أجل التأثير على الجمهور في مستوى أعمق، وأقل وعياً.

كل تفكيره السياسي متعكس في الأفلام من خلال الأحداث الدرامية الذاتية، التي تحمل طابع استغراقه في السياسة بوصفها شأناً فردياً أكثر مما هي أفكار تجريدية.



جاتاك لم يكن مخرجاً فحسب، بل كان أيضاً، ضمن طريقة خاصة ومتميزة، معلّماً ومنظّراً في السينما، وفق ذائقة وحساسية خاصة.

لقد كُتب الكثير عن التفاعل المركّب للأفكار من بريشت، إيزنشتاين، جودار، شكسبير، ماركس، في نصوص وأعمال جاتاك. إن توجّه جاتاك إلى هؤلاء الفنانين والمفكرين هو الذي جعله فذّاً ومميزاً في السينما الهندية في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات. لقد أراد أن يمزج العالمي والمحلي معاً ضمن رؤية كونية متجذرة في الخاصية المميزة للبنغال؛ تاريخها، أدبها، وثقافتها.

عندما حقق جاتاك فيلماً عن تقسيم البنغال، وهي القضية التي انشغل بها بعمق، كان صادقاً وصريحاً على نحو قاسٍ، ولم يدع النزعة القومية تحرّف رؤيته لأمّته. يقول جاتاك، في حديثه عن فيلمه Subarnarekha (الخط الذهبي 1962): «لاجئ؟ من منا ليس لاجئاً؟».

في حديثه عن مسرحية بريشت «أوبرا الثلاث بنسات»، أشار إلى أن بريشت اخترع مدينة لندن على نحو تجريدي، ليس من أجل الهروب من واقع المدينة، لكن ليخلق إطاراً عاماً يمكن أن يكون مناسباً، وذا صلة وثيقة، بالجمهور في العديد من الأماكن المختلفة. وبالمثل، فإن بنغال جاتاك هي أيضاً إطار مخترع، وسيلة، مع ذلك فإنها الوسيلة التي، كما كان يأمل، سوف تمكّنه من عرض الحقيقة أكثر مما تستطيعه الواقعية البسيطة.

كتب جاتاك ذات مرّة: «أنا أتلمّس طريقي فحسب، وذلك لأجد التعبير الأكثر تناسباً للموضوع الذي في المتناول».

هذا التلمّس أنتج حالة من القلق إزاء الشكل الفني، السرد، والأفكار.

جاتاك ضمّ الولع بالتجريب والتجريد مع الرغبة في إعادة صياغة الأساطير الهندية في ضوء مادي جديد. لقد حاول أن يجد طريقاً بين الميلودراما الشعبية والاتجاه الطليعي. كان ملتزماً بالسينما الشعبية، سينما الأحياء الفقيرة والقرى، وعاد المرة تلو الأخرى إلى الطرق التي فيها الميلودراما متجذرة في الثقافة الشعبية الهندية.

في الوقت نفسه، آمن جاتاك بالحاجة إلى سينما تجريبية. كان مهتماً بأعمال نورمان ماكلارين، والسورياليين، وجودار. وهو لم يرَ أي تناقض بين هاتين الطريقتين من طرائق الفهم. على العكس، كان يرى بأن الفن والأدب الشعبيين

مليثان بالوسائل التي حاول التجريبيون استردادها أو الاستيلاء عليها، كما لو أن «المونتاج الفكري» أو «زمن الحلم» كامن ومتضمن في الخرافات الشعبية والدعابة. التجريبية كانت بحثاً عن الجديد وإعادة اكتشاف في آن. كان يحاول مع كل فيلم أن يجد شكلاً جديداً ليقول شيئاً جديداً: حيناً يكون الشكل وثائقياً، وحيناً ملحمياً، وحيناً تجريبياً، وحيناً ميلودرامياً.

جاتاك كان ذرائعياً جداً بشأن سبب انجذابه إلى السينما، فهو يقول: «لم آتِ إلى السينما لكي أصنع أفلاماً فحسب. غداً إذا تمكنت من العثور على وسط أفضل فسوف أهجر السينما. أنا لا أحب الأفلام. لقد استخدمت السينما كسلاح، كوسط للتعبير عن آرائي وأفكاري».

على الرغم من هذا الإعلان، ومن تحفظاته، كان جاتاك يبدي فهماً وحباً لهذا الشكل الفني (السينما)، وقد نقل هذا الفهم والحب إلى تلامذته أثناء عمله كأستاذ لمادة الإخراج في معهد السينما والتلفزيون خلال 1966 – 1967. لقد مارس تأثيراً عميقاً على تلامذته، وقد اشتهر من بينهم: جون أبراهام، ماني كول، كومار شهاني.

عن هذا التأثير يتحدث السينمائي أنوب سينغ فيقول:

«باعتباري صانع فيلم يتفق كثيراً مع توجهات وطرائق ريتويك جاتاك، أعتقد أن هناك سببين يجعلانه ذا تأثير متّقد جداً على المخرجين في سينما اليوم. السبب الأول هو، بلاشك، قدرته الهائلة على جعل السينما تبدو جزءاً لا يتجزأ من السياق الاجتماعي الخاص. والسبب الثاني هو قدرته على إظهار سينماه في عملية التكوّن.

جاتاك هو السينمائي الفذ، الذي يكشف نفسه، لما ينشأ في الحوار العفوي، غير المكبوح، مع شهوة عناصر السينما المتعددة والمركّبة: شهوة الضوء والتحديقة، الإيماءة والحركة، الإيقاع والصمت، الكلمة والبنية.

إن الاهتمام بالتغيّر في إيقاع حركة الكاميرا – حركة سلسة تصبح فجأة متعرّجة – يمكن أن يبرز هذه الشهوة. في أفلام جاتاك، الإيقاع المتعرّج يحرم حركة الكاميرا من قدرها الواقعي، الكلاسيكي، في متابعة الشخصية بعناد، أو الاتكاء على شيء فعال قصصياً. الإيقاع المتغيّر يرجّ الاستمرارية، ويدخل حديث الزمن. اللقطة ذاتها الآن تتيح للحاضر أن يدخل التاريخ أو المستقبل، وتتيح للحقيقي أن يدخل الخرافي».

توفي جاتاك في كلكتا، 6 فبراير 1976، عن 51 عاماً، نتيجة الإدمان وإفراطه في تعاطي الكحول. رحل تاركاً لنا حوالي مئة مقالة ودراسة نقدية حول المظاهر المختلفة للسينما، إضافة إلى العديد من المسرحيات، وعدة سيناريوهات، وثلاث روايات. أما أهم إنجازاته فثمانية أفلام.

بعد أعوام من وفاة جاتاك، أصبحت اهتماماته اهتمامات عالمية. الأسئلة التي طرحتها أفلامه بشأن الوجود الملتبّس والتخوم في العالم الحديث لا تزال حية وحاضرة بقوة الآن.

قال ريتويك جاتاك ذات مرّة:

«ينبغي على الفنان أن يكون شقيّاً، عابثاً ماكراً، كالطفل. يجب أن يحلم سرّاً بشكل متواصل. ما الفن إذن إن لم يكن أسراً للحظة تحدث الآن، لشيء حدث تواً، لم يحدث من قبل وسوف لن يحدث ثانيةً. بأذنين مفتوحتين على مداهما، وببصر ثاقب، عليه أن ينتزع ويعبّر عن ذلك الذي لا يوصف في اللحظة، الذي ينمو ويحيا فيها، بحيث تترك اتجاهات للمستقبل، وترسم خطاً ذهبياً في مكان ما».

في حديث الناقد ديريك مالكولم عن أفلام جاتاك، يقول: «إذا كان جسم الأثر الفني الراسخ، المتطور منطقياً، يميّز المخرج العظيم، فإن بوسع ريتويك جاتاك أن يدّعي بأنه ليس مجرد موهبة استثنائية فحسب، بل إنه مؤهل لبلوغ

مرحلة العظمة، غير أنه عاجز، جوهرياً، عن الإمساك بالعظمة. لكن من اليسير النظر إليه، على نحو رومانسي، بوصفه نابغةً لا يخلو من الشوائب، والذي كان يعني شيئاً شخصياً بالنسبة لكل سينمائي هندي تقريباً.

جاتاك هو التقليدي والراديكالي في آن، المعلّم الذي رفض القوانين المدوّنة، الوطني البنغالي الذي ناضل ضد تدمير ثقافته على أيدي الاستعماريين والتقسيم، الرجل الذي أفرط في الشرب حتى الموت بسبب الضغوطات المفروضة عليه. من هذه الأشياء تُصنع الأساطير، وليس من الصعب تقاسم الأسطورة. لكن ينبغي أن ننظر إلى جاتاك كما كان، وليس كما نود أن يكون. من المهم، عند إطراء جاتاك، أن نفهم نواقصه وأخطاءه، صراعه مع نفسه، والحافز النهائي نحو تدمير الذات عندما لم يعد لديه ما يراهن عليه».

***

من مقالة كتبها ريتويك جاتاك في 1963 بعنوان «أنا والفيلم»، نترجم ما يلي:

الفيلم هو، أساساً، مسألة تعبير ذاتي. كل الفنون هي كذلك في التحليل الأخير.

الفيلم فن، لكنه فن جماعي، يحتاج إلى مواهب متعددة ومتنوعة. هذا لا يعني أن الفيلم ليس ذاتياً، فمن المحتمل أن يكون تعبيراً عن شخصية جماعية، أو قد يحمل طابع فرد واحد، وحساسيته، على كل أنشطة الآخرين الابداعية.

أي عمل يفتقر إلى الأسلوب ووجهة النظر، لابد بالضرورة أن يفتقر إلى الذاتية، بالتالي لا يمكن أن يكون فناً.

الرائي شاعر. الشاعر هو النموذج الأوليّ لجميع الفنانين.. والشعر هو فن الفنون.

إن محاولة الزحف إلى الوراء للعودة إلى أصول السينما، وتمجيد الكاميرا الثابتة، إضافة إلى صيغة الحركة، هي

محاولات مضحكة، وهي تشبه في سخفها محاولة العودة إلى طقوس القصف والعربدة، والمحاكاة الشهوانية، والأقنعة المسرحية في المسرح المعاصر. هذا الشيء يمكن حله بحس معاصر لكن في تركيب على مستوى أعلى، كما فعل يوجين أونيل في مسرحيته «فاصل غريب»، أو سترندبرغ في «مسرحية حالمة»، أو على نحو ملائم أكثر، في تجارب بريشت.

وهذا ما يحدث بالضبط على أيدي كل المخرجين الكبار في السينما، من فلاهرتي إلى فللليني وأنتونيوني.

النقاد نظروا إلى فيلمي الأول بوصفه عملاً يصور حياة المتشردين، على طريقة القصة الأسبانية في القرن الثامن عشر، ووصفوا فيلمي الثاني بأنه ذو منحىً وثائقي، وصنفوا فيلمي الثالث في خانة الميلودراما، أما الفيلم الرابع فلم يحظ بأي اهتمام على الإطلاق، اعتبروه نكرة، وقالوا إنه

ليس فيلماً.

أنا أتلمّس طريقي فحسب. أتلمّس لأجد التعبير الأكثر تناسباً للموضوع الذي في المتناول. قد أنجح أحياناً، وقد أبتعد عن الهدف أحياناً.

حاولت أن أجرّب في أشكال القصة، المعالجة، أساليب التصوير، الصور.. إلخ.

كل فيلم من أفلامي مختلف تماماً عن الآخر، مع أني أخشى أن تكون ذاتيتي وميولي موجودة في كل أفلامي.

من وجهة نظر تركيبية، لكل الأفلام قواعد مختلفة تُعتبر متضمنة في صلب الموضوع. في التسجيل الصوتي، بالإضافة إلى الموسيقى، حاولت أن أنسج أنماطاً مختلفة.

إني أبحث عن الفروقات الدقيقة، الفروقات العابرة، المراوغة. إنها تحتوي على شرارة الحياة.

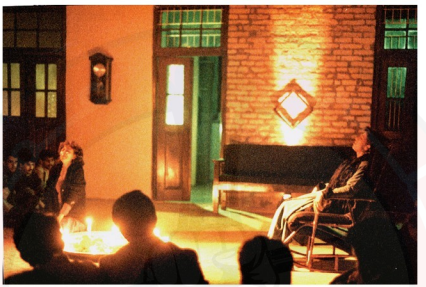
أي قصة هي مادة جيدة إذا احتوت على مجال لتلك الفروقات الدقيقة. حتى الأغاني والرقصات ليست أعباءً تثقل كاهل الفنان: إنها عناصر إبداعية ذات إمكانيات هائلة، إذا اقتضى الموضوع وجودها.

هناك أنواع وأساليب عديدة. الميلودراما واحدة من هذه الأنواع. أنا لا أؤمن بتحويل امتيازات الفيلم إلى عقيدة (وفقاً لأفكار الباحث كراكاور). أنا لا أمقت التعبير التجريدي، العلمي أو الفني أو غيره. إني أؤمن بتنظيم عناصري السينمائية، حتى إذا أراد المرء أن يمسك ويصوّر تدفق الحياة ذاتها.

إني أشعر بتسارع دقات القلب عندما تعرض الكاميرا التموّجات الفورية، الآنية، الطارئة في المياه. أو تصوّر البهاء اليومي لغروب الشمس، أو الانتفاض اللا إرادي لوجه مترع بالألم. لكنني لا أعرف أهواء عطيل، أو الخطاب المسهب لمهرّج سكران عن الحياة والموجّه إلى راقصة باليه مريضة بالقلب.

أعتقد أن السينما الوطنية الحقيقية سوف تنبثق من الميلودراما، الشكل الذي أسيء التعامل معه كثيراً، وذلك حين يتعامل بالميلودراما فنانون جادون وحذرون. إن ميزوجوشي وكوروساوا وكينوجاسا قد صاغوا من الاتجاه الكابوكي والنوْ بيانات ذاتية على نحو رائع. ■

سيميوطيقا الثقافة ... مقاربة مسرحية



[أحمد شرجي *]

تُعنى السيميولوجيا بالمفهوم العام للعلامة، انطلاقاً من مستويين: مستوى ماهية العلامة، الذي يحدد وجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تتشابه أو تختلف معها، ومستوى فاعلية العلامة ووظيفتها في الحياة العامة. وقد مهَّد الأمريكي تشارلز سوندرس بورس Charles Sanders Peirce للمستوى الأول بتحديده العلامة، من حيث حاملها ومقولاتها وتصنيفها، من أجل إخضاع كافة العلوم والأشياء للقوانين السيميائية. أما المستوى الثاني، فتمثل في تصورات السويسري دوسوسير، الذي ركز على دراسة العلامة اللغوية في وضعيات التواصل ونقل المعلومات بين البشر.

* باحث مسرحي من العراق.
* العمل الفني: لقطة من مسرحية «الكرسي الهزاز» لعوني كرومي - العراق.

تقوم العلامة عند فرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure على ثنائية: الدال، والمدلول، اللذين يشبهان وجهي الورقة، فلا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. فالسيميولوجيا هي: العلم الذي يهتم بالجانب الدال للأشياء، أي بالعلامات نفسها بدل الواقع الذي تشير إليه. في حين تشير السيميوطيقا إلى العلم الذي يهتم بدراسة العلامات Sings وطريقة ترابطها، وكيفية تعبيرها عن المراد (1) . فإذا كانت السيميولوجيا عند لوك Locke هي معرفة العلامات، فإنها عند بورس هي نظرية العلامات، أي النظرية العامة للتمثيل (2) . وتتناول السيميولوجيا عند سيبوك Sebeok وظيفة التواصل ووظيفة التعبير (3) . بينما عرّفها الإيطالي أمبرتو إيكو Umberto Eco بأنها العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، وتقوم على فرضية مؤداها أن ظواهر الثقافة جميعاً ما هي في الواقع سوى أنظمة من العلامات، بمعنى أن الثقافة هي في جوهرها اتصال (4) . وعند كير إيلام Keir Elam: علم مكرَّس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، يعنى بعمليات (الدلالة Signification) و(عمليات الاتصال Communication)، أي الوسائل التي بوساطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها تباعاً، وتشمل مواضع شتى: أنساق (Sysyems) العلامة، والشفرات (Codes) التي تعمل في المجتمع، والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها (5) .

وتخضع اللغة عند رولان بارت Roland Barthes للنموذج الدوسوسيري، لأنها تشكل الأسس الرئيسة لفهم بنية الحياة الثقافية والاجتماعية لأي مجتمع. فالبنية الاجتماعية والثقافية ممارسة يومية يعتاد عليها الفرد، ومن ثم تصبح الأرضية التي يتعامل بها. وبالنسبة لبارت؛ تدرس التمثلات الجماعية بدلاً من الواقع الذي تشير إليه، كما في علم الاجتماع، وهذا ما نجده في مقاربته البنيوية والسيميولوجية لنظام الموضة أو الأزياء، إذ يحاول اختزال الظواهر الاجتماعية وإرجاعها إلى بيئتها لكونها وظيفة عامة. ويؤكد لنا هذا الاختزال البارتي مفهومنا للعلامات، والتي نطلق عليها بـ«العلامات الجيلية والعلامات الترحيلية. ونعرف الجيلية: بأنها العلامات التي تحمل خصوصية الجيل، والعادات، والسلوكات، والتقاليد. أما العلامات الترحيلية: فهي العلامات التي ترحل من جيل إلى جيل، وتحافظ على رسوخها داخل المجتمع، لأنها هوية جيل وعلاماته. وتندرج اللغة ضمن هذا الإطار لكونها سلوكاً يومياً بين الفرد والمجتمع. ومن هذا المنطلق، فإن السميولوجيا قد تندثر عند الجيل اللاحق، أو يترحل بعض منها.

يرفض بارت النظر إلى بنية النص الكلية، ويقسمها إلى وحدات اعتباطية. وينظر لكل وحدة وفق مقترح قوامه الشفرات التالية:

- الشفرة المعنية بالأفعال المتعاقبة التي تؤلف السرد.
- الشفرة التأويلية.
- الشفرة الرمزية: وتُعنى بمسائل التناقض الكبير، مثل الموت والحياة، والطفولة والشيخوخة.
- الشفرة التضمينية: وتمثل فيها الدوال مقولات عامة، مثل الأنوثة والرجولة.
- الشفرة المرجعية: وتشير إلى شفرات متنوعة وشائعة.

توحي العلامة عند رولان بارت بثلاث علاقات، تشكل أنماط العلامة وعلاقاتها، وهي:

- علاقة داخلية: توحد بين دالها ومدلولها، وتتضح معالمها من خلال العلاقة الترابطية التي تفرضها طبيعة الدال على المدلول، ولا يمكن لأحدهما العمل بشكل فردي، لأن ذلك معناه تقويض قصدية العلامة.
- علاقة افتراضية: توحد بين العلامة ومخزون محدد

من العلامات الأخرى، قد تنهل منها بهدف ولوج عوالم الخطاب، وبالتالي تشكل علاقة خارجية.

- علاقة فعلية: وهي توحد بين العلامة وغيرها من العلامات في الخطاب الذي يسبقها أو يعقبها، وهي أيضاً علاقة خارجية.

وفي ضوء التحليل البارتي، نقف عند ثلاثة أنماط من العلامات، فالنمط الأول يطلق عليه الرمز، ويشمل العلامات أو الإشارات الإنسانية الكبرى .فالصليب يرمز إلى المسيحية، والهلال إلى الإسلام. ويشير النمط الثاني إلى أن لكل علامة مخزوناً أو ذاكرة منظمة من الأشكال تمكن من التمييز، باستحضار الاختلاف حتى لا يتغير المعنى. فدلالة اللون الأحمر بقدر ما تشير إلى التوقف والمنع، فإنها تتعارض تعارضاً منظماً مع اللون الأخضر والأصفر. إن هذا النمط من العلاقة منظم، ويصطلح رولان بارت على تسميته بـ: (العلاقة الركنية)، وهي ذات وعي يتخذ طابع خيال شكلي حدده بارت على النحو التالي: «(يرى) الدال مرتبطاً بعدد من الدوال الافتراضية القريب منها والمختلف عنها في آن واحد، وهو لا يرى بعد الآن العلامة في أعمالها، بل يراها في منظورها. وهكذا، فإن القوى المحركة مترابطة، إذ تتجدد العلاقة بين الشكل والمضمون دون توقف بفعل الزمن (التاريخ)» (6). وبمقتضى هذا الكلام، فإن الأنماط التي حددها بارت لعلاقة العلامة، مصدرها الخيال، عبر ربط كل نمط من هذه العلاقات بعدد محدد من الإيداعات المختلفة، فالعلامة يتم اختيارها من مخزون منظم ومحدد (7) .

أما في النمط الثالث، فلم يعد موقع العلامة منغلقاً في العلاقات الافتراضية، بل بما يجاورها من علاقات فعلية. وينشئ الارتباط مستوى تركيبياً، يشكل بدوره مستوى العلاقة الأفقية، وفيها يميز بارت بين الوعي الأفقي الذي يسمح لنا بتصور أفضل للمجموعات العاملة (الرسائل) والتصنيفات المعقدة. أما الوعي الرمزي، فإنه يوحي بخيال العمق، وتتعزز الصورة بحيوية بالغة جداً، بناء على تباين العوالم، فلا شيء بمقدوره الخروج عن دائرة المعنى.

تقوم السيميولوجيا على توسيع فكرة اعتباطية الدال، بمعنى اتفاقيته واستناده إلى العُرف. وإذا كانت اعتباطية المدلول سهلت المأخذ والفهم، فإن الصعوبة تكمن في كيفية تخلص الفرد من الشعور بأن هناك شيئاً ما طبيعياً في هذه المدلولات التي تبدو كأنها أشياء طبيعية. ولهذا انفتحت السميولوجيا على حقول معرفية أخرى، من قبيل اللسانيات التي اعتبرها دوسوسير جزءاً من علم أشمل وأكثر اتساعاً، وهو السيميولوجيا.

يعتبر المنهج السيميولوجي منهجاً للتحليل، بيد أنه يضع العلامة أمام عوائق عديدة في سبيل وصولها إلى مقصدها الدلالي، إذ تقوم إجراءات الممارسة السيميولوجية على أساس تراتبي. فالعملية التحليلية ذات مراحل ثلاث، حسب التصور البورسي، وهي:

- المرحلة الأولى: تحليل الممثل الأول.
- المرحلة الثانية: تحليل الموضوع.
- المرحلة الثالثة: تحليل المؤوّل.

لا تخضع هذه التراتبية لأي تراتبية عقلية، ولا يمكن التسليم بحياديتها، لأنها ترفض أي تقاطع مع الواقع. وبناء على ذلك، فإن عدم الاعتراف بوجود هذا المثلث العلائقي الذي ترتبط به أجزاء العلامة (الممثل، الموضوع، والمؤول)، معناه أنه لا وجود للعلامة، مادامت لا توجد إلا من خلال تلك العلاقة التراتبية الترابطية. فإذا سلّمنا بأن الممثل هو: (أ)، والموضوع هو: (ب)، والمؤول هو: (ج)، فمن غير المعقول أن يتم تجاوز (ب)، للربط بين (أ و ج) بعلاقة يكون مصدرها (ب)، إذ عندها ستكون العلامة

مبهمة وتفتقد إلى القصدية الدلالية. وبالتالي فإن (أ و ج) يوصلان إلى (ب) لضرورة إعلامية أو جبرية. ومن هنا، فإن سيميولوجيا التحليل وفق المقولات البورسية، كما أوضحها جيرارد ولودال، كالآتي:

- حل التشفير (الموجود بالقوة).
- التواصل الفعلي (علاقة تشفير - حلّ تشفير).
- التشفير (القواعد).

ومن المسَلّم به، أنه لا يوجد تشفير جديد من دون حل التشفير السابق، ولكنه في كلتا الحالتين تشفير مقصود، لأن التشفير الجديد قائم حتماً في الذهن، فـ «لا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات من دون وجود قصدية وراء فعل التواصل، ومن دون وجود إبداع أو على الأقل من دون توليف للعلامات»(8). ومن هنا نتساءل: لماذا نرفض سميولوجيا المؤول، ونصّر على استبدالها بعلامة المؤول والتي لا تؤول في النهاية إلا عن طريق الإنسان؟ لا يمكن التسليم بأن دلالة التعيين Denotation يقرأها المتلقي بذات القصدية الثقافية داخل العرض المسرحي، إذ يتوقف ذلك على عدة عوامل، منها: ثقافة متلقي العرض، وثقافة الممثلين، وثقافة النص، وثقافة العرض. فقد لا ينتمي النص إلى ثقافة الممثلين وثقافة المتلقين، والأمر نفسه ينطبق على العرض المسرحي. بمعنى آخر: يتأسس العرض، بوصفه منظومة أنساق علامية، على ثقافته الأصلية التي كُتب على ضوئها المعجم الدلالي للعرض، غير أننا نجد أنفسنا في الغالب أمام نص غادر زمن كتابته الأولى وهاجر من سياقه الثقافي الأصلي. فالعرض المسرحي يتضمن دلالات متعارف عليها، لكن رغم ذلك، يشوب العلامة المسرحية شيء من الالتباس بسبب الدلالة الحقيقية، إذ «تكتسب العلامة المسرحية حتماً معانٍ ثانية لدى الجمهور، الذي يردها بدوره إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية والإيديولوجية المعمول بها داخل الجماعة التي ينتمي إليها المؤدون والمشاهدون» (9).

وهذا ما انتبه إليه بيتر بوغاتريف Petr.Bogatyrev، حين لاحظ قدرة حامل العلامة على الإشارة إلى ما وراء الدلالة الحقيقية، فضلاً عن الدلالة القصدية بشقيها الثقافي والمسرحي. وهنا يتساءل: «ما هو الزي المسرحي على وجه الدقة، أو ما هو الديكور الذي يمثل بيتاً في المسرح؟ عندما يستخدم هذا أو ذاك في المسرح يكون قد جرى اعتبار أي منهما علامة تشير إلى وحدة من خصائص علامات الزي أو البيت في المسرحية. ففي الواقع يكون أي منهما علامة لعلامة أخرى، ولا يكون علامة لشيء مادي» (10) . نستشف مما سبق، بأن بوغاتريف يتحدث عن مرجعيتين ثقافتين، هما:

- مرجعية ثقافة النص المسرحي.
- مرجعية ثقافة العرض المسرحي.

فالمرجعية الأولى ذات ارتباط زمني بعلامات الزي والديكور، ونقصد زمن النص المسرحي الأدبي. وتفسَّر العلامات هنا وفق العلاقة الزمنية المشار إليها، أي وفق الانتماء والظرف الزمنيين. أما المرجعية الثانية فترتبط العرض وعلاماته الثقافية بالمتلقّي، لأنه المؤوِّل النهائي للعرض المسرحي. وحتى لو كانت العلامات المسرحية ترتبط مع بعضها البعض حسب ماذهب إليه بوغاتريف، فإنها لا تشير لحظة العرض المسرحي إلى العلامة ذاتها التي طرحها النص الأدبي، بل تتحدد علاقتها المباشرة بالمؤول وموروثه الثقافي، من خلال إرجاع العلامات لا إرادياً إلى ثقافته وبيئته الاجتماعية. ولهذا استبدل بوغاتريف الدلالة الحقيقية بمصطلح آخر أطلق عليه: (الدلالة بالتضمن)، وتتمثل في كل عناصر العرض المسرحي. وتحكم العلاقة الجدلية بين الدلالة الحقيقية والدلالة بالتضمن كل

مظهر من مظاهر العرض المسرحي، لأن «الديكور وجسد الممثل وحركاته وكلامه يحدد ويتحدد على الدوام عبر تغيّر شبكة من المعاني الأولية والثانوية» (11) .

وارتباطاً بتعددية الدلالة بالتضمن، تنتج العلامة المسرحية سلسلة من الوحدات الثقافية في العرض المسرحي، وتكمن قدرتها التوليدية في اتساع الدال بالتضمن، لأنه «مهما بلغت درجة تحديد مؤشرات الدل بالتضمن، فإنها تعتمد على قوة الاتفاقات الدلالية المعمول لها» (12) . لكن هناك استثناءات، ففي المسرح الإغريقي ومسرح النوالكابوكي تكون الأنساق العلامية والوحدات الدلالية ثابتة، بحيث يصعب التمييز بين الدلالة الحقيقية والدلالة بالتضمن، بل تختفي دلالة التضمن نهائياً، لأن العرض لا يحيد عن أنساقه العلاماتية المحددة مسبقاً، والتي يدركها المتلقي جيداً.

يحدد صُنّاع العرض المسرحي الوحدات الدلالية بناء على الاتفاقية التي اعتمدت أثناء التداريب، لكن تتغير قصديتها أثناء العرض من متلقٍّ إلى آخر، لأن «قابلية المشاهد الحقيقية لإدراك ترتيب ثانوي للمعاني في عملية فك كودات العرض، تعتمد على القيم خارج المسرح والقيم الثقافية العامة التي تحملها بعض المواضيع، وضروب الخطاب أو أشكال السلوك» (13). وفقاً لذلك، فإن العرض المسرحي «آلة سبرنطيقية» كما يقول رولان بارت، ويضاف إلى قدرة علاماته التوليدية قابلية العلامات على التأويل المستمر. فالعرض المسرحي بوصفه دلالة، بمقدوره توليد العديد من الدلالات التي تعمل بدينامية داخل العرض المسرحي، وتتحول إلى دلالات بالتضمن لكونها تخضع لثقافة المؤول من جهة، وتذعن لمجموعة سلوكات وعقائد دينية واجتماعية وأخلاقية، لأن «عالم التوليد السيميائي هو عالم متحرك. وأن نفترض أن له بنيات، لا يعني أبداً أننا نفترض أنه ثابت: إن الأمر يتعلق، على العكس من ذلك، بالتعرف على آليات تغير بنيته» (14) .

سيميوطيقا الثقافة

يعتبر صلاح فضل بأن «العلامات الثقافية هي موضع الدرس السيميولوجي في نظمها المختلفة التي تتناولها البحوث السيميولوجية، وذلك مثل توظيف الإشارات اللونية والخطوط المختلفة سيميولوجيا في علامات المرور، حيث يلعب اللون «أحمر، أصفر، أخضر» والشكل «من الرسم والخطوط» والأيقونات، وحركة التبادل بين الأشكال، وتقاطعها مع الألوان، يلعب كل ذلك دوراً هاماً في منظومة علامات المرور. كذلك درسوا علامات المأكل في قوائم الطعام، وعلامات الملبس في المناسبات الاجتماعية، من أفراح وأحزان، من ملابس ملائمة للصباح، وأخرى للمساء، في قطع وألوان يؤثرها الرجال والنساء، ودلالات ذلك بتشكيلاتها المختلفة» (15) . وبهذا تكون الثقافة بمفهومها الواسع، موضوع الدرس السيميولوجي.

تهدف السيميولوجيا إلى تتبع العلامات التي يتواصل بها أفراد المجتمع فيما بينهم. وهو ما يتضح بشكل جلي من خلال تعريف السويسري دو سوسير. أما القراءات الأمريكية التي توارثت على تصورات بورس، فقد أعطت أهمية خاصة للعلامة في الحياة الاجتماعية. ولهذا تظل دروس دوسوسير ذات طابع تأسيسي هام. ولم تصبح السيميولوجيا منهجاً في التحليل وحقلاً من الحقول المعرفية الإنسانية، إلا مع الفرنسي رولان بارت في طروحاته النظرية التجريبية. ولعل فقر المعرفة السيميولوجية في بدايتها، إذ أضحت نسخة من المعرفة اللسانية، من حيث بناء أدواتها المعرفية والمنهجية، هو ما حفز بارت للذهاب بعيداً في الدرس السيميولوجي، بتناوله موضوعات بعيدة

عن اللغة مثل: الصور، والأزياء، ودراسة الأساطير. وهو التفرد الذي منحه مكانة مهمة في التحليل السيميولوجي بشكل عام، والسيميولوجيا الحديثة بشكل خاص.

1 – مدرسة موسكو تارتو

Moscow – Tartu School

تختلف جماعات الاتحاد السوفياتي اللسانية عن قريناتها من الجماعات اللسانية الأخرى، لكونها أولت للجانب السيميائي اهتماماً بالغاً، وخاصة سميوطيقيا الثقافة. والثقافة بالنسبة لها، وفق المفهوم السيميائي، هي: نظام من العلاقات بين الإنسان والعالم المحيط به من جهة، والطريقة التي تنظم هيكلة العالم من جهة ثانية. وبما أن نظم العلاقات بين العالم والإنسان تختلف من ثقافة إلى أخرى، فهذا يعني أن «العلامات التي تأتينا من العالم لا ينظر إليها ،ولا تثمن بالطريقة نفسها في الثقافات المختلفة «(16). وهناك جماعتان اهتمتا بالجانب السيميوطيقي للثقافة، وهما:

مدرسة (موسكو تارتو) وتعتبر رائدة في هذا المجال، بعد أن وضعت كل مفاصل الحياة الاجتماعية في أنظمة وأنساق علامية تعمل بشكل ترابطي.

جماعة إيطاليا التي مثلها (روسي لانديRossi–Landi، وأمبرتو إيكو Umberto Eco)، وسعت إلى تحقيق الغرض نفسه الذي سعت إليه المدرسة السابقة، إلا أنها لم ترتق إلى مساهماتها.

تأسست مدرسة تارتو في ستينات القرن الماضي بفضل كل من (يوري لوتمانYuri. M. Lotman) و(فياتشلاف ف. إيفانوف V.V.Ivanov) و(أ. م. بياتيجورسكي A.M.Pjatigorskij) و(ب. إ . أوسبنسكي B.A. Uspenskij) و(ف. ن. توبوروف V.N Toporov)، وهم أشقاء جماعة الشكلانيين الروس، وأول من نادى بأدبية الأدب بشكل منتظم، من خلال العودة إلى النص والانطلاق منه، بغية تفكيك نظامه اللساني. وأثارت المقالة التي كتبها المؤسسون (نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات) اهتمام النقاد في الغرب، عند نشرها في كتاب: (بنية النصوص وسيميوطيقا الثقافة) باللغة الإنجليزية.

بدأ عمل مدرسة تارتو بشكل منظم انطلاقاً من المؤتمر الذي عقد في موسكو عام 1962م، تحت عنوان: (الدراسة البنيوية لأنظمة العلامات). وكتب افتتاحية المؤتمر ايفانوف، وفيها أشار إلى أن الإنسان والحيوان، وحتى الآلات، تلجأ إلى العلامات. كما تضمنت مقالته مفهوم «النموذج» أو «النمذجة». وهو المفهوم الذي أصبح فيما بعد أرضية أساسية في الدراسات السيميائية السوفييتية، إذ وصفت الأنظمة السيميائية بأنها «نمذجة العالم»، بمعنى: أنها تضع مظاهر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني أو نسق أو نموذج. وقد أكد إيفانوف على ضرورة تصنيف أنظمة العلامات على أساس تدرج هرمي، تشكل اللغة نظامه الأول. لكن تأكيده على أن اللغة الطبيعة هي الأساس يعد مبدأً قديماً. كما شدد على الجانب التواصلي للغة، لأن الأنظمة السيميائية لا تشكل العالم فقط، بل لها وظيفة أخرى، هي نقل المعارف المختلفة (17).

فاللغة نتاج عملية التواصل بين أفراد المجتمع، وتكسب بالتعلم والممارسة. وبالتالي فهي جزء من وحدة كلية، وهي الثقافة. إن «بنية اللغة يتم تجريدها من مادة اللغات، ثم تصبح مستقلة وتتحول إلى ظاهرة لا يتوقف مدى تزايدها، ظاهرة تبدأ العمل في نظام الاتصال البشري بوصفها لغة، وتصبح من ثم عناصر تدخل في تكوين الثقافة» (18) . ومن هذا المنظور تندرج اللغة ضمن منظومة ثقافية خصبة

تتشكل من: العادات، والتقاليد والسلوكات، وعلامات التحية، لأنها أدوات للتواصل البشري، وتتشكل بذات الطريقة التي تشكلت بها اللغة. فالدراسة السيميوطيقية للثقافة «لا تعتد بوظيفة الثقافة كنظام من العلامات فحسب، فمن المهم التوكيد على أن علاقة الثقافة بالعلامة والدلالة تتضمن في حقيقتها واحداً من المقومات النمطية الأساسية في الثقافة» (19).

إن العلامة، كما تراها مدرسة تارتو، لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطارها الاجتماعي، مادامت العلامة من وجهة نظرهم مفهوماً يتكون من وحدة ثلاثية، وهي: المبنى، والمدلول، والمرجع. وارتباطاً بهذا المفهوم، طرحوا مفهوم (الأنظمة الدالة) التي ينبغي دراستها اعتماداً على منابع مختلفة: اجتماعية، واقتصادية، وسلوكية، وسياسية. وتعتبر تلك الثلاثية جوهر اشتغال السيميوطيقية الثقافية، لأنها تنظر إلى الظواهر الثقافية، بوصفها موضوعات تواصلية وأنساق دلالية. وتضطلع الثقافة بوظيفة حفظ الأشياء الطبيعية وتذكرها على المستوى اللغوي والسلوكي والديني.

اتجهت مدرسة تارتو إلى دراسة العلاقات التي تربط الأنظمة المختلفة مثل: علاقة الأدب بالبنيات الثقافية الأخرى، كالدين والتقاليد والأعراف، من أجل الكشف عن العلاقة التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة، أو بين الثقافة واللاثقافة (20). ولأن الثقافة: هي تنظيم كل مفاصل المجتمع في مجالاته المتعددة، لجمع كل ذلك في وعاء واحد، فإن هذا التنظيم يكشف على أن كل ما هو خارج الثقافة، يمثل فوضى، إلى الحد الذي «يبدو الثقافي واللا ثقافي مجالين يحدد كل منهما الآخر، ويحتاج إليه، وأن آلية الثقافة نظام يحول المجال الخارجي إلى نقيضه الداخلي، يحول الفوضى إلى نظام، ويحول الجهلاء إلى علماء، والمذنبين إلى أولياء، ويحيل الفوضى إلى معلومات، ولأن الثقافة لا تعتمد في حياتها على التقابل بين المجالين الداخلي والخارجي فحسب، بل تعتمد على الحركة من أحدهما الآخر، فإنها لا تحارب (الفوضى) الخارجية فقط، بل إنها تحتاجها أيضاً. إنها لا تكتفي بتحطيمها، ولكنها أيضاً تخلقها باستمرار» (21).

وبناء عليه، فقد ميزت جماعة تارتو بين مفهومين للثقافة وفق الدراسات السيميوطيقية:

- مفهوم الثقافة من منظور النظام العلمي الذي يصفها.
- الثقافة من منظور الثقافة ذاتها، بمعنى تمظهرها في مجالات متعددة وأشكال محددة. ويتعارض هذا التمظهر مع ظواهر التاريخ البشري والخبر والممارسة الحياتية اليومية.

يرتبط مفهوم الثقافة إذن بنقيضه «اللا ثقافي». وهذا يتوقف على نمط الثقافة المعطاة من حيث التعارض، مثل: تعارض الديني والدنيوي، والمعرفة والجهل. ولعل الأهم في هذا التعارض، هو الانتماء لمجموعة عرقية معينة، وعدم الانتماء إليها. وكنه هذا التعارض هو الانصهار داخل مجال مغلق، والخروج عنه من أجل تأسيس شكل مفهوم الثقافة من المنظور الداخلي. وتتأسس الثقافة من وجهة نظر أعضاء جماعة تارتو، «على أنظمة سيميوطيقية متدرجة من ناحية، وعلى ترتيب متراكم للمجال اللا ثقافي الذي يحيط بها من ناحية أخرى. ولا جدال في أن البنية الداخلية التي تعتمد على التآلف والترابط المشترك بين أنظمة سيميوطيقية فرعية خاصة هي التي تحدد نمط الثقافة في المحل الأول» (22).

ومن هنا، فإنه من الممكن أن تشكل ثقافات عديدة وحدة بنائية أو وظيفية، نتيجة ارتباطات عرقية أو جغرافية أو سياقات دينية أو مذهبية عقائدية. وتندرج الثقافة الإسلامية والثقافة اليهودية والمسيحية ضمن هذا المفهوم، بحيث

يشكل الارتباط العقائدي لهذه الأديان مذهبياً الفروع الثقافية للوحدة البنائية المتكاملة وظيفياً، وعلاقتها مع بعضها البعض. كما يشكل من جانب آخر، علاقة الفرع الثقافي داخل الوحدة البنائية المتكاملة التي تتضمن التعدد الثقافي. ونستدل على ذلك بالثقافة الإسلامية التي ينتهجها الفرد العراقي، ونظيرتها في تونس أو المغرب وغيرها من البلدان، فهي تندرج ضمن الوحدة البنائية ووظيفتها الثقافية. وينطبق ذلك على الثقافة الإسلامية وتفرعاتها المذهبية والقومية. وهنا يبرز لنا الاختلاف الجوهري، وهو الاختلاف اللغوي، الذي يشكل عائقاً أمام تواصلهما عقائدياً، وفق مفهوم الوحدة الثقافية الواحدة أو الوحدة البنائية. وينطبق الشيء ذاته على العادات والتقاليد والسلوكات المكتسبة، لأنها تخضع لطبيعة المجتمع.

لقد اهتمت مدرسة تارتو بالثقافة، بوصفها الوعاء الشامل الذي يضم جميع نواحي السلوك البشري. ويتعلق هذا السلوك وفق السيميوطيقا بإنتاج العلامات وطرائق استخدامها داخل المجتمع. ولذلك فإن العلامة- حسب جماعة تارتو - لا يمكن أن تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار شكلها الثقافي والبيئة التي ولدت فيها، على اعتبار أن العلامة الدلالية لا تنتج إلا من خلال العرض والاصطلاح، بفعل التفاعل الدينامي للمجتمع. ولهذا لا تنظر جماعة تارتو إلى العلامة بشكلها المفرد، بل بشكلها الجمعي بوصفها أنظمة دالة، أي مجموعات ونظم من العلامات، ترتبط ببعضها البعض. واتخذت طروحات مدرسة تارتو عمقاً خصباً، انطلاقاً من بحثها عن علاقة الأدب بالبنيات الثقافية الأخرى مثل: الدين، والاقتصاد، والسلوك اليومي، والعادات، والتقاليد، ومن ثم الكشف عن تجليات ذلك الاختلاف عبر تطورها الزمني (23) .

فالثقافة من المنظور السيميوطيقي، هي أنظمة من العلامات المتنوعة والمتعددة، مما يحتم دراسة هذه الأنظمة وفق معطيات العلائق المشتركة التي تربطها ثقافياً، واجتماعياً، ونفسياً، لأن التغيرات الثقافية في مجتمع ما، وخاصة في المجتمعات التي تخضع لتغير اجتماعي حاد، هو تغير ذو مغزى و«يكون عادة مصحوباً باتساع في مدى السلوك السيميوطيقي» الذي قد يعبر عنه بتغير الأسماء والألقاب، إلى درجة أن محاربة الطقوس القديمة قد تصبح هي ذاتها الطقس الجديد. ومن زاوية أخرى، فإن إدخال صيغ جديدة من السلوك وكثافة القدرة السيميوطيقية للصيغ القديمة يمكن أن يفصحا عن تغير نوعي في نمط الثقافة...» (24) . وهو ما تعرفه العديد من الثقافات العربية، من خلال عودة الحركات الدينية الأصولية والسلفية، بعد (الربيع العربي). فقد تحولت علمانية بلدان عربية مثل: تونس، وليبيا، ومصر، والعراق إلى أصولية متشددة. وما ينطبق على البلدان العربية نجده في بعض البلدان الأوربية، مثل ألمانيا، وخاصة في جانبها الغربي، التي تشهد حراكاً شديداً لجماعة «النازيين الجدد»، وبدأت هذه الحركة في الاتساع وأضحت لها جيوب في اليونان، وهولندا، وإنجلترا، وأسبانيا. ومن جانب آخر، تبرز ثقافة الطقوس القديمة من جديد داخل الثقافة المعاصرة، عبر جوانب عديدة، منها: العادات، والتقاليد، وأزياء الموضة، وحلاقة الشعر، والبناء العمراني، لأن التغيرات في نظام ثقافي ما «ترتبط بتراكم في المعرفة أثمرته الجماعة البشرية، وترتبط كذلك باحتواء الثقافة على العلم بوصفه نظاماً مستقلاً نسبياً وله مبادراته الخاصة» (25) .

2 - المدرسة الإيطالية.

لم تختلف جماعة إيطاليا لسيميولوجيا الثقافة عن طروحات مدرسة موسكو تارتو، نظراً لاهتمامها أيضاً بالجانب الثقافي

وكيفية اشتغال العلامات داخل الثقافة. ومثّل جماعة إيطاليا كل من (روسيلاندي Rossi–Landi، وأمبرتو إيكو Eco. Umberto)، اللذان اهتما بالظواهر الثقافية. ويعتبر رواد المدرسة الإيطالية أن الثقافة لا تنشأ وتتطور إلا من خلال ثلاثة شروط، وهي:

– عندما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي، بمعنى حين تتخذ الأشياء الطبيعية وظائف أخرى، غير وظيفتها الأيقونية داخل المجتمع. وهذه العملية هي نتاج الاشتغال الفكري للفرد.

– من خلال استجابة الشيء الطبيعي لوظيفة معينة، عندها نتعرف عليه من خلال تلك الوظيفة، بوصفه ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة أخرى، بل الاكتفاء بالتعرف عليه.

– عندما يسعى ذلك الشيء باعتباره يستخدم في شيء ما، وليس من الضروري قول هذه التسمية بصوت مرتفع، وكذلك لا تشترط أن تقال للغير (26).

تمخضت طروحات لانديِ عن التنظيم والبرمجة اللذين يمثلان عصب الظاهرة الاجتماعية داخل المجتمع، ويختزل عمليات الإنتاج ومجموعاتها. وقد بلور تصوراته السيميوطيقية الخاصة بالتنظيم والبرمجة في ثلاثة أنواع، وهي:

– أنماط الإنتاج: وتمثل قوى الإنتاج وشبكة علاقات الإنتاج.

– الإيديولوجيات: وتمثل التنظيمات الاجتماعية، التي تؤسس نظاماً اجتماعياً عاماً داخل المجتمع.

– برامج التواصل: وهو البرنامج الذي يضم التواصل اللفظي وغير اللفظي (27).

وبذلك، ترتبط السيميوطيقا الثقافية عند لانديِ بالجانب الإيديولوجي، من خلال علاقته الترابطية بين السلوكات الإنسانية والإيديولوجيا بوصفها نظام تخطيط المجتمعات لنمط الحياة. إن هدف لانديِ هو الكشف عن كل الصفات السلوكية لدى الفرد وتعريتها رغم الإيديولوجية التي اختفت تحت عباءتها.

أمبرتو إيكو.

مثلّت طروحات إيكو جوهر المشروع السيميولوجي للثقافة، وحدده في الوظيفة التي تلعبها العلامة داخل المجتمع. فالعلامة توظف «من أجل نقل معلومات، ومن أجل قول شيء ما، أو الإشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة. إنها بذلك جزء من سيرورة تواصلية من نوع: مصدر باث قناة إرسالية مرسل إليه» (28). إن المثير في مشروع إيكو، هو أنه لا ينظر إلى الأشياء بحياديتها واستقلاليتها، بل من خلال ربطها بسلوكات الأشخاص المنظمة، لأن أي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما. وبذلك فإن التمثيل الشمولي للشؤون الثقافية والتي تحدد داخل المؤولات، يشترط وجود نسق دلالي شامل يشكل مجمل معارفنا حول العالم، شريطة أن تكون هذه المعارف مستقرة اجتماعياً، لأنها لا تخضع لإجراءات منهجية، بل لخبرة متراكمة أوجدتها الخبرة والممارسة والمشاهدة. فالثقافة «في كليتها يُنظر إليها باعتبارها نسق أنساق العلامات، حيث يصبح داخلها مدلولٌ دالّ ما دالاً لمدلول جديد، كيفما كانت طبيعة النسق؛ كلام، موضوعات، سلع، أفكار، قيم، أحاسيس، إيماءات أو سلوكات». والسيميائيات، استناداً إلى هذا، هي الشكل العلمي الذي تتخذه الأنثروبولوجيا» (29). وبالتالي لا مناص من الوحدة الثقافية، وهو المفهوم الذي اقترحه إيكو، وعرفه بأنه «وحدة ملموسة يمكن التحكم فيها. إنها محسوسة لأنها تتجلى، داخل حقل ثقافة ما، من خلال مؤول: كلمات مكتوبة، رسم، تعريف، حركة أو سلوك خاص حوّله العرف

إلى كيانات سيميائية، إلخ» (30). إن الوظيفة الرئيسة للوحدة الثقافية، هو فض التشابك العلائقي بين المتناقضات التي يولدها ذلك التشابك، ومنها:

- الواقعية الساذجة التي تطابق بين موضوع فيزيقي وبين علامة، وهذا الأمر ليس صحيحاً.
- التيار السلوكي الذي يطابق مع سلوك معين.
- النزعة الذهنية التي ترى أن العلامة تتطابق باعتبارها مدلولاً، مع وحدة غير قابلة للمعاينة: فكرة أو حالة وعي، الخ (31) .

وعليه، فإن مؤول العلامة، هو وحدة ثقافية، تشكلها ثقافة المؤول الأصلية. ولا تعمل بذات القصدية التأويلية داخل ثقافة أخرى دون معرفة واستقرار تأويلي لعلامات الثقافة الأخرى، لأن الثقافة هي «الطريقة التي يتم بها تفكيك النسق، داخل ظروف تاريخية وأنثروبولوجية بعينها، ضمن حركة تمنح المعرفة بعداً موضوعياً. وهذا التجزئي يتم على كل المستويات، بدءاً من الوحدات الإدراكية الأولية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية» (32) . فإذا كان كل مؤول علامة هو وحدة ثقافية كما يؤكد إيكو «أو وحدة دلالية، وتنتظم هذه الوحدات داخل ثقافة ما وفق نسق من التقابلات» (33)، فهذا يعني أن المؤول يمثل ثقافة أخرى، حتى لو كان داخل الثقافة الواحدة، لأن الثقافة بمفهومها الواسع مجموعة وحدات وأنساق ثقافية. ومن المؤكد ستختلف طرائق التأويل حسب مرجعية المؤول للعلامة، على اعتبار «أن الوحدة الثقافية يمكن ترجمتها في علامة معينة استناداً إلى وجود سنن، أو من خلال وحدة ثقافية تعد هي ذاتها علامة»، أو مقطعاً من الوحدات الثقافية التي تشكل تعريفها الماصدقي» (34) . فليس من السهل قراءة أو ترجمة وحدة ثقافية بدون مؤول قابل للتعرف بواسطة تنوع المؤولات.

لقد نالت اللغة اهتماماً كبيراً في بحوث جماعة إيطاليا، لكن ضمن وجودها الاجتماعي داخل المجتمع، فمن الصعب التعامل معها بمعزل عن وجودها الثقافي، لأننا نتعلم الوحدات اللغوية من الآخرين داخل الكيان الاجتماعي، لما يمثله من جوانب وأنساق ثقافية. ونصطلح على تلك العلاقة بـ(التتابعية)، لأنها تتبع التطبيع اللغوي بين الأفراد وممارستهم لها. وبالتالي فهي تشكل جزءاً من الثقافة الجمعية للمجتمع، فلو تعلم «فرد بعينه وحدتين لغوتين مختلفتين من جماعتين مختلفتين من الناس، تكون كل من هذين الوحدتين مرتبطة بمجموعة مختلفة من القيم والمعتقدات الثقافية» (35) .

وإذا كان هذا هو الحال في ثقافتين مختلفتين، فماذا عن الثقافة الواحدة التي تضم اختلافات لغوية كثيرة (اللهجات)؟ إن المعرفة الفردية هي نتاج ما يؤمن به الفرد ويمارسه داخل الجماعة. وهذا ما أكده جودیناف، قائلاً إن: «ثقافة مجتمع ما هو كل ما ينبغي أن يعرفه، أو يؤمن به الفرد، حتى يستطيع التعامل في مجتمعه بأسلوب يقبله الأفراد الآخرون. ولما كانت الثقافة هي ما ينبغي على الناس تعلمه، في مقابل سماتهم البيولوجية الموروثة، فلابد أن يكون قوامها هو الحصيلة النهائية للتعلم، وأعني المعرفة بأكثر معانيها عمومية» (36) .

ومن هنا فإن المجتمع يمثل الحاضنة الحقيقية لكل ممارسة ثقافية، عبر الممارسة والاكتساب والتعلم. وتخضع اللغة للآلية الاشتغالية ذاتها، لأنها ممارسة يومية حياتية تعتمد بالمقام الأول على الاتفاق والمواضعة. ■

المراجع والمصادر

- ليشته، جون، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة: فاتن البستاني، مركز دارسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008، ص:520.
- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، ط1، القاهرة، 1986، ص:351.
- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992، ص:5.
- بارت، رولان، خيال العلامة، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، ط1 وزارة الثقافة العراقية، بغداد، 2009، ص:399 وما بعدها.
- جيراردولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا ، اللاذقية، ط1، 2004، ص:126.
- إيكو، أمبرتو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2007، ص:179.
- فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط4 القاهرة، 2005، ص:83.
- بوزيد، عبد القادر، يوري لوتمان... مدرسة تارتو- موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدلالية، عالم الفكر، المجلد 35، المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2007، ص 186.
- المناصرة، عز الدين، شعرية المنهج السيميائي، في السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، ترجمة: رشيد بن مالك، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2008، ص:45-42.
- يوري لوتمان و بوريس أوسبنسكي، نظريات حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ترجمة: عبد المنعم كليمة، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986.، ص:313.
- عبدالله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية- السيميائية- التفكيكية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص:109 ما بعدها.
- الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010، ص:97 وما بعدها.
- جودیناف، ضمن: د. هدسن، علم اللغة الاجتماعي، ترجمة: محمود عبد الغني عياد، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 1، 1987، ص:167.
- مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح ، ترجمة أدمير كورية ، وزارة الثقافة السورية، دمشق ، عام 1997.

الهوامش

1 – ليشته، جون، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة: فاتن البستاني، مركز دارسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008، ص:520.

2 – سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، ط1، القاهرة، 1986، ص:351.

3 – المرجع نفسه، ص:351.

4 – المرجع نفسه، ص:351.

5 – كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992، ص:5.

6 – بارت، رولان، خيال العلامة، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، ط1 وزارة الثقافة العراقية، بغداد، 2009، ص:399 وما بعدها.

7 – المرجع نفسه، ص:398.

8 – جيراردولدال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا ، اللاذقية، ط1، 2004، ص:126.

9 – كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص:18.

10 – بوغاتريف في: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص:19.

11 – كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص:19.

12 – المرجع نفسه، ص:20.

13 – المرجع نفسه، ص:21.

14 – إيكو، أمبرتو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2007، ص:179.

15 – فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط4 القاهرة، 2005، ص:83.

16 – بوزيد، عبد القادر، يوري لوتمان... مدرسة تارتو– موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدلالية، عالم الفكر، المجلد 35، المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2007، ص 186.

17 – المناصرة، عز الدين، شعرية المنهج السيميائي، في السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، ترجمة: رشيد بن مالك، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2008، ص:45–42.

18 – يوري لوتمان و بوريس أوسبنسكي، حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ترجمة: عبد المنعم كليمة، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986.، ص:313.

19 – المرجع نفسه، ص:301.

20 – عبدالله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية– السيميائية– التفكيكية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص:109 ما بعدها.

21 – يوري لوتمان، وبوريس أوسبنسكي، نظريات

الهوامش

حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، مرجع سابق، ص:319.

22 – يوري لوتمان، وبوريس أوسبنسكي، نظريات حول السيميوطيقية الثقافية، مرجع سابق، ص:322.

23 – سيزا قاسم، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، في مدخل إلى السيميوطيقا، تحرير مشترك مع نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، ط1، القاهرة 1986، ص:44-38.

24 – يوري لوتمان، وبوريس أوسبنسكي، نظريات حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، مرجع سابق، ص:296.

25 – المرجع نفسه، ص:309.

26 – الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010، ص:97 وما بعدها.

27 – المرجع نفسه، ص:97 وما بعدها.

28 – إيكو، أمبرتو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2007، ص:47.

29 – المرجع نفسه، ص:117.

30 – المرجع نفسه، ص:174.

31 – المرجع نفسه، ص:173.

32 – المرجع نفسه، ص:177.

33 – المرجع نفسه، ص:170.

34 – المرجع نفسه، ص:170.

35 – جودیناف، ضمن: هدسن، علم اللغة الاجتماعي، مرجع سابق، ص:167.

36 – المرجع نفسه، ص:131.

لقطة من مسرحية «رسالة الطير» لقاسم محمد

معجم الألفاظ والتعابير الشعبية

صورة القدس في اللوحة التشكيلية الفلسطينية

[عمر عتيق *]

تمهيد

تتفق الفنون الإبداعية في الهدف وتختلف في الأداة ؛ فالإبداع الإنساني كالشعر، والرواية، والموسيقى، والنحت، واللوحة التشكيلية تحرص على تقديم رؤية فكرية، وتجسيد قضية بهدف التأثير على ثقافة المتلقي معرفياً وسلوكياً، ولكن هذه الفنون تختلف في أدوات التشكيل؛ فمن المعلوم أن الفنون الكتابية تعتد على اللغة في تكوينها وتشكيلها، والفن التشكيلي يعتد على مهارة الرسم بأدوات مختلفة، ومن البدهي إجراء مقاربة بين قصيدة ولوحة تشكيلية من حيث المضمون والرسالة الموجهة للمتلقي.

* ناقد من فلسطين.

الفنون عامة نصوص موجهة من مبدع إلى متلق. فالنص لا يتشكل من جسد اللغة وحسب، بل إن اللوحة والتمثال والقطعة الموسيقية نصوص مختلفة في أدوات تشكيلها. وكما أن النص الكتابي يتألف من نص حاضر (معنى سطحي)، ومن نص غائب (معنى مضمر)، واللوحة التشكيلية كذلك تتكون من دلالات حاضرة تطفو على السطح، ودلالات غائبة مضمرة في البنية العميقة للوحة التشكيلية. واستئناساً بما تقدم، فإن التحليل السيميائي للوحة التشكيلية يخضع لقدرة المتلقي على التأويل، إذ إن المعنى الأولي للوحة يُفضي إلى معنى ثان، ولا يمكن حصر الدلالات التي تشتمل عليها اللوحة التشكيلية لأن مستوى التحليل والتأويل مرتبط بمهارة المتلقي والأدوات النقدية التي يمتلكها، كما يرتبط مستوى التحليل بقدرة الفنان على حشد العلامات السيميائية الدالة من ألوان، وخطوط، وأشكال، ورموز. ويمكن الاعتماد على الرموز الكبرى أو العلامات السيميائية البارزة في اللوحة لتكون مفاتيح للتحليل السيميائي.

ويرى الباحث أن المنهج السيميائي هو المنهج الأقرب من غيره في معاينة اللوحة التشكيلية، وتفكيك بنيتها الفنية، وإبراز رسالتها الفكرية، لأن التحليل السيميائي يعتمد على العلامات التي يوظفها الفنان في تشكيل اللوحة. ومن المعلوم أن المنهج السيميائي يتجاوز فضاء اللغة إلى فضاءات أخرى تشمل الرموز، والأيقونات، والأشكال، والألوان. (وفن التصوير يتضمن خمسة عناصر رئيسية هي إيقاع الخطوط وتكثيف الأشكال، والفراغ، والأضواء والظلال، و الألوان، واللون هو أكثر هذه العناصر أهمية بل هو جوهر فن التصوير.)(1)

وإذا كان المنهج السيميائي قد حقق حضوراً لافتاً في الدراسات الأدبية التطبيقية، فإن حضوره في دراسة الفن التشكيلي ما زال متواضعاً، (فالفن التشكيلي الفلسطيني، ورغم وضوح ارتباطه بالقضية الفلسطينية، لم ينل، كما نال أدب المقاومة على سبيل المثال، نصيباً كافياً من البحث، والدراسة في السياقين السياسي، والاجتماعي الفلسطينيين.)(2). كما أن دراسة الفن التشكيلي الفلسطيني عموماً بحاجة ملحة لدراسات نقدية منهجية تقوم بدور الوسيط بين رسالة اللوحة التشكيلية والمتلقي، وبخاصة حينما يكون الفضاء الرمزي للوحة التشكيلية بحاجة إلى التحليل والتوضيح والتوجيه.

وتمتاز اللوحة التشكيلية الفلسطينية بأبعاد دلالية إنسانية تحمل رسائل فكرية (سياسية) لأن اللوحة (الصورة) لا تقتضي معرفة لغوية للمتلقي لأنها خطاب مرئي يمكن للمتلقي أن يفهمها، ويتفاعل معها بصرف النظر عن العامل اللغوي، إذ (إن الفن الفلسطيني ألغى تلك المسافة المعروفة تاريخياً بين الفن والشعوب، من خلال إنتاجه لوحات شكلت رمزاً فلسطينياً محلياً وعالمياً، كلوحة «جمل المحامل» للفنان سليمان منصور على سبيل المثال لا الحصر.) (3) كما تميل اللوحة التشكيلية الخاصة بالقدس إلى (الوضوح النسبي)، والابتعاد عن الإغراق بالرمزية لتكون خطاباً ثقافياً شعبياً إلى حد ما. ويرى الفنان عبدالرحمن أبو عرفة أنه من الجميل أن يحاول الفنان الفلسطيني محاكاة ما وصل إليه الفن المعاصر، إلا أن ملاحظتي الأساسية هي عدم القفز إلى المعاصرة دون تغطية التراث الوطني بأسلوب واضح وجميل يعتمد على اللون، والمواد، والشكل لإبراز المعنى، والمضمون بصورة مفهومة ومعبرة (4) .

ومن أبرز الخصائص البنائية للوحة التشكيلية أن الفنان الفلسطيني يعتمد على الرؤية السياسية في تشكيل

لوحته، وهذا الاعتماد أمر بدهي وموضوعي، لأن السياق السياسي يشـكل مفصلاً في الخطاب الثقافي العام. ولا يمكن أن نتصور فناناً فلسـطينياً يُبدع لوحة تتغنى بجماليات القدس دون تحميل اللوحة رسـالة سـياسـية ورؤية فكرية. فرسم لوحة بهدف جماليات الفن يُعد تغريداً خارج السرب، وانزياحاً عن الخطاب التشـكيلي الفلسـطيني، لأن (الحالة الفلسـطينية بتفصيلاتها المعقدة تجعل من الخروج عن هيمنة المضمون السـياسي الوطني على بقية مكونات اللوحة مغامرة قد لا يستطيع الفنـان بمفرده متابعتها أو الخلاص من نتائجها الاجتماعية، والسـياسـية، والثقـافيـة، بما يصل به أحياناً إلى السـقوط في مجموعة من التناقضات القيميـة، والأخلاقية الثقافية، والفنيـة، والسـياسـيـة، أو التراجع في المسـتوى العام) (5).

وعطفاً على الرؤية السياسية والفكرية في اللوحة التشكيلية، يتجلى حرص الفنان على توظيف التراث الفلسطيني توظيفاً متناغماً مع المكونات الفنية، والرؤى الفكرية على اعتبار أن التراث أصالة وامتداد، وفي هذا السياق يقول الفنان كامل المغني: (يجب أن تكون العلاقة مع التراث اتجاهاً فنياً متكاملاً، فالتراث تعبير عن أصالة الشعب، وحضارته التي تشكل جذوره التاريخية، والتحامه مع الأرض، إن دعوتي إلى استحضار التراث جاءت نتيجة لمحاولات العدو طمس هويتنا الفلسطينية، إننا في معركة حضارية يومية نحاول بكل ما لدينا من وسائل تعبيرية تأكيد هويتنا وجذورنا) (6). ومن المفيد أن نشير إلى أن أقدم الرسومات لمدينة القدس كانت للمستشرق دافيد روبرتس عام 1830 الـذي قام برحـلة إلى مصـر وبـلاد الشام رسم خلالها المواقع المقدسـة لغـرض تزيـين الكتـاب المقدس. (7)

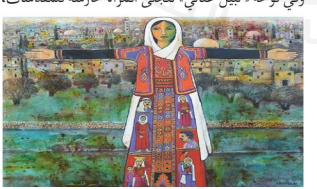
علامات سيميائية في اللوحة التشكيلية المـرأة

تتجاوز المرأة في الفن التشكيلي الفلسطيني دلالاتها المألوفة لتشمل مفردات الوطن. وتجمع اللوحة التشكيلية بين دلالات الأمومة، والخصوبة، والديمومة، والحياة – وهي دلالات مألوفة ومسطحة – ودلالات الأرض والوطن والمقاومة والصمود والتحدي، فالمرأة في وعي الفنان الفلسطيني رمز وطني عام، وممتد يتسع للتعبير عن الأرض والإنسان. ولا يقتصر هذا الاتساع الرمزي، والامتداد الدلالي للمرأة على الفن التشكيلي، بل يشمل الفنون الإبداعية التي تتخذ من المرأة معادلاً موضوعياً للتعبير عن الرؤية والمشاعر. والمرأة مصدر إلهام للفنان، وتقنية تشكيل في الوقت نفسه، فهي مصدر إلهام لأنها مرجعية فكرية، وفلسفية تختزل مقتضيات الأرض، والإنسان، وهي «أيقونة» رمزية مرنة تستجيب للتقنيات الفنية في تشكيل اللوحة. ومن الدلالات الرمزية المألوفة للمرأة الخصوبة والحياة، وهي دلالات تتفق مع البعد الدلالي للوحة (إرادة الحياة أقوى) للفنان إسماعيل شموط التي تبدو فيها ثلاث نساء وخلفهن القدس برموزها الدينية. وتحمل المرأة التي تتصدر واجهة اللوحة باقة من شقائق النعمان التي ترمز

للشهداء، وتشير بيدها إلى جموع غفيرة من الأطفال، والشبان، والرجال الذين يرمزون إلى ديمومة الثورة، وتتابع الأجيال المقاومة للاحتلال. وتتوزع الجموع في اللوحة على مشهدين مشهد تبدو فيه الملامح واضحة المعالم، وهم الأحياء الذين يمارسون طقوس حياتهم الاعتيادية، فيبدو الأطفال منهمكين في القراءة، وبعضهم مستغرق في اللعب، ويظهر عروسان في منتصف اللوحة، وعلى يمين اللوحة تبدو امرأة جالسة تعتني بطفلها، وعلى يسار اللوحة مزيج من الرجال والنساء يتداولون في شؤون الحياة. أما المشهد الثاني فتبدو الملامح فيه باهتة مطفأة، يميل لونها إلى الاصفرار، والذبول لأنه مشهد يجسد الشهداء الذي قضوا... فالجمع بين الأحياء والشهداء في اللوحة يجسد «إرادة الحياة» التي جاءت عنواناً للوحة. إن المرأة في اللوحة باعتبارها رمزاً للخصوبة والإنجاب تعبر عن ديمومة الثورة التي لا تنتهي على الرغم من قوافل الشهداء.

وفي لوحة (العرس) للفنان عبدالرحمن المزين تجسد المرأة بثوبها الكنعاني تعويذة تحمي القدس، وتهب لها السلام، والأمن، والطمأنينة من خلال أسراب الحمام الأبيض الذي يطير من برج تحمله المرأة على رأسها، ويحلق في سماء «حمراء»، ويلتف بحركة دائرية حول المسجد الأقصى، وقبة الصخرة مشكلاً طوق حماية. وقد عمد الفنان إلى ثلاث حركات تقنية في رسم خروج الحمام من البرج، وهي المفردة، والتركيبية، والتجميعية، فالحركة الأولى تصور خروج الحمام من البرج مفرداً، ويرمز إلى دور الفرد في حماية القدس، والحركة الثانية تجسد انضمام الفرد إلى الجماعة لتشكيل سرب يرمز إلى قوة الجماعة. والحركة الثالثة تجميع أسراب الحمام في سرب واحد يلتف حول المقدسات يرمز إلى الوحدة الوطنية. وفي اللوحة علامتان سيميائيتان تنسجمان مع تفاصيل التأويل السابق الأولى: اللون الأحمر لخلفية اللوحة الذي يرمز للمخاطر التي تتعرض لها القدس مما يقتضي تلاحماً ووحدة وهو ما تحقق في وحدة أسراب الحمام. والثانية: ثوب المرأة الذي يبدو جناحين أو بساطاً طائراً مما يوحي بأن المرأة هبطت من السماء وكأنها «هبة السماء» للقدس، وما يعزز دلالة هبوط المرأة أنها تبدو جاثية على ركبتيها.

وفي لوحة « نبيل عناني» تتجلى المرأة حارسة للمقدسات،



وتقترب في رمزيتها من الدلالات الأسطورية في حراسة المعابد. وتمثل الصور المنقوشة على ثوبها فئات المجتمع كلها، لأنها رمز لديمومة الصمود والتصدي، كما أن انتصاب قامتها، وامتداد ذراعيها، وصلابة ملامحها رموز للعنفوان والتحدي.

الحصـــان

يرتبط الحصان (الخيل) في الخطاب الثقافي الجمعي بحزمة من المعاني السامية كالفروسية، والبطولة، والقوة، والشموخ، والكبرياء. ومن المعلوم أن الحصان من الصور التي تظهر في الرسومات البدائية في الكهوف، في معابد الفراعنة وقبورهم (وكانت العرب ترتبط الخيلَ في الجاهلية والإسلام معرفةً بفضلها، وما جعل الله تعالى فيها من العز، وتشرفاً بها، وتصبراً على المخمصة واللأواء، وتخصها، وتكرمها، وتؤثرها على الأهلين والأولاد.) (8) ويعبّر الحصان عن قيمة اجتماعية ودينية، أما الاجتماعية فإن قيمة الحصان مرتبطة بالفروسية التي ما زالت تعد من القيم العليا في المنظومة الاجتماعية والأخلاقية. وأما الدينية فتتمثل بقوله تعالى:
(وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ. (الأنفال 60).

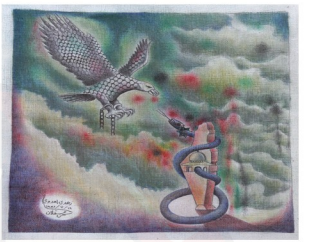
فالخيل في الآية الكريمة هي رمز للقوة الرادعة التي تخيف الأعداء وتمنعهم من التجرؤ على مهاجمة المسلمين. كما أن الرسول عليه السلام ربط بين الخيل والخير، وأوصى بها في قوله: (الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة، وأهلها معانون عليها، فامسحوا نواصيها، وادعوا لها بالبركة). واستئناساً بما تقدم اقترن الحصان بالمقدسات الدينية في اللوحة التشكيلية، وأصبح أيقونة رمزية ذات إشعاع دلالي يضيء جوانب نفسية، واجتماعية، وعقائدية. ففي لوحة «القدس والثورة» للفنان بشير السنوار يظهر الحصان رمز الثورة متوشحاً بالكوفية. وترمز المسافة بينه وبين القدس للزمن المتبقي للتحرير. ومن المألوف أن الحصان من أبرز المخلوقات التي تحقق تأثيراً وإثارة في الثقافة البصرية لما يختزله من دلالات أشرنا إليها سابقاً. وتُفضي هذه العلاقة النفسية والوجدانية بالمتلقي إلى ربط الحصان بالمكونات الفنية الأخرى للوحة. إن إضافة الكوفية للحصان يشكل خطاباً سيميائياً مركباً إذ إن ظهور الحصان بلا كوفية يقتصر على الدلالات الخاصة بالحصان، أما اقترانه بالكوفية فيفضي إلى تحويل صفات الحصان، ودلالاته الرمزية إلى الفلسطيني، وبهذا يكون الحصان هو الثائر المرابط على تخوم القدس. ولا يخفى أن الرمز بالحصان للثائر أكثر تأثيراً وإثارة من رسم ثائر يتوشح بكوفية، ويمتشق بندقية.

ويتماهى الحصان رمز الثورة مع الحمامة رمز السلام في لوحة (الثورة والسلام) للفنان ماهر قصير. وتبدو العلاقة بينهما عناقاً وعشقاً لأن غاية الثورة هي السلام على أرض السلام. وتجاوز التلاحمُ بينهما الدلالةَ الرمزية إلى التقنية الفنية، فعمد الفنان إلى جعل جناح الحمامة ذيلاً للحصان. وتحيلنا هيئة الحصان في اللوحة إلى فضائين من التأويل فضاء ديني، إذ إن الحصان يقف على ثلاث قوائم ويثني حافر يده، وتحيلنا هذه الهيئة أو الوقفة إلى الخيل الصافنات في سياق قصة داود عليه السلام في قوله تعالى: (إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ) (سورة ص 31)، فالصَّافِنَ من الخيل الذي قد قَلَب أَحدَ حوافره وقام على ثلاث قوائم.(9) والثاني: فضاء أسطوري، إذ يظهر الحصان محلقاً في سماء القدس، ويحيلنا التحليق إلى أسطورة الحصان المجنح، أو الطائر في الأساطير الإغريقية، ذلك الحصان الأسطوري الذي كان يملك قوة خارقة، وقدرة على قتل المخلوقات الخطرة.

ويأتي الحصان جزءاً من المكونات الفنية كما في لوحة الفنان مازن رمضان أبو مرق. فالحصان موشح بالكوفية، وهي علامة سيميائية شائعة. والحمامة تتصدر اللوحة، واجتماع الحصان، والحمامة هو ترابط بين الثورة والسلام. وتنبثق يدٌ من الأرض تحمل شعلة الحرية، ودلالة اليد والشعلة في هذا الموضع من اللوحة تشكل رابطاً دلالياً بين الحصان والحمامة. أما ظهور المرأة مقترنة بالحصان تارة، وبالحمامة تارة أخرى، فتعبر عن التعالق بين الخصوبة والثورة، وبين السكينة والسلام. وأما النسر الذي يبدو بجانب الحصان فيرمز للبقاء والخلود. ويحتمل رمز الأفعى التي تلتف على الشجرة دلالتين متناقضتين الأولى: أن رمز الأفعى مستمد من أسطورة جلجامش، وهي الأفعى التي بلعت عشبة الحياة والخلود، وينسجم هذا التأويل مع الدلالات الأخرى للعلامات السيميائية في اللوحة. والثانية: أن الأفعى رمز للموت والدمار لأن الأفعى تنفث سما أحمر تبدو قطراته على الجزء العلوي من الشجرة، كما أن الشجرة تبدو جافة، ويتفق هذا التأويل مع سياسة القتل، والتهويد، والتنكيل من قبل الاحتلال.

الطـير

تتوزع الدلالة الرمزية للطير على مسارين الأول: الطير المقاوم الذي يبدو نسراً أو صقراً جارحاً يقاوم رمزاً معادياً يتجسد أفعى في لوحة للفنان زهدي العدوي. وظهور النسر بالكوفية الفلسطينية يُحول الدلالة الرمزية للنسر من فضائها الرمزي الإنساني، ومن دلالتها الرمزية الجمعية إلى فضاء وطني فلسطيني. ويُبشر انكسار القيد في رجليّ النسر بانعتاق الفلسطيني في قيود الاحتلال. كما أن ملامح القوة والصلابة للنسر التي تتجلى بصلابة الجناحين وارتفاعهما، وحدة مخالبه ومنقاره تختزل صلابة المقام وبطولته. أما الأفعى (الرمز المعادي)، فتبدو ملتفة حول خريطة الوطن مخترقة قلب فلسطين وهو القدس.



كما أن الأفعى الرمز تتحول من فضائها الرمزي الجمعي إلى فضاء صهيوني من خلال ظهور النجمة السداسية حول رقبتها.

وقد حرص الفنان على تحقيق التوازن في التقنيات الفنية الدالة على قوة الرمزين المتصارعين، فخالب النسر ومنقاره وصلابة جناحيه تقابل حجم الأفعى وإحكام التفافها وطول لسانها الذي يقطر سما. إن بروز مظاهر القوة للطائر والأفعى يرمز إلى شدة المواجهة بين شعب مصمم على المواجهة والحرية واحتلال مستمر في القمع والفتك والتنكيل، وتجسد كثافة الألوان ونوعها في خلفية اللوحة طبيعة المواجهة. إن اقتران الرمزين الرئيسيين (الطائر والأفعى) برمزين مساندين (الكوفية والنجمة السداسية) يُتيح للمتلقي التحول التأويلي من الدلالة الرمزية الكلية إلى الدلالة الرمزية الجزئية دون حدوث خلل في فهم الرؤية الفكرية للوحة، وتكتسب اللوحة بهذا التحول صفة تعدد مستويات التلقي والتأويل.

والثاني: الطير الجريح الذي يبدو حمامة نازفة في لوحة الفنان محمد الركوعي، ولا يقتصر البعد الرمزي للحمامة على دلالة السلام الغائب عن القدس، بل يتجاوز هذه الدلالة المألوفة إلى دلالة أكثر عمقاً تكشفها ملامح الحمامة التي تبدو عليها مظاهر القوة والفرح في نظراتها الوادعة، ومنقارها الذي يوحي بابتسامة مثيرة للتأمل والتأويل، ويتعزز هذا التناقض بين النزيف والابتسامة بثنائية الدلالة الرمزية للمرأتين فالمرأة الأولى على يسار اللوحة تبدو حزينة كئيبة خلف الأسلاك الشائكة وهي تناظر نزيف الدم على صدر الحمامة، والمرأة الثانية التي تحمل «الشبابة» تناظر ملامح الفرح البادية على ملامح الحمامة! واستئناساً بهذه الثنائيات فإن اللوحة تقوم على خطاب فكري سياسي يبدو في ظاهره متفاوتاً متناقضاً (النزيف / الفرح، الشبابة / الحزن)، ولكن هذا الخطاب أو الرؤية تتسم بالواقعية والتحدي، فالنزيف، والحزن واقع سياسي تفرضه ممارسات الاحتلال، والفرح، والعزف على الشبابة يجسد نوعاً من التعالي على الجراح، وتشبثاً بإرادة الحياة، ورفضاً للانكسار والهزيمة. كما أن ظهور «الإطارات المشتعلة» في أسفل اللوحة من الجهة اليسرى دليل على ديمومة المقاومة التي لا تنفصل عن الإقبال على الحياة بحب وإرادة. والدلالة السيميائية لألوان خلفية اللوحة التي تجمع بين اللون المائل إلى الاحمرار الذي

يتخلله اللون الأخضر يمكن إضافتها إلى ثنائية الحزن (النزيف) وإرادة الحياة والتمسك بها.

التشكيل العنقودي

تجسد لوحة الفنان سليمان منصور (القدس من التراث 1979) أنموذجاً للوحة التشكيلية ذات الكثافة الرمزية، ويمكن تسمية حشد الرموز في الفن التشكيلي بـ«التشكيل العنقودي»، لأن الرموز المتعددة في اللوحة الواحدة ذات دلالات عنقودية تترابط فكرياً ونفسياً. يشكل الجزء الأعلى من اللوحة فضاء دينياً تجسده مجموعة القباب التي ترمز للمكانة الدينية للقدس. ويمثل اللون الأخضر للسماء انزياحاً لونياً إذ إن المألوف أن يكون لون السماء أزرق، ويُضمر انزياح اللون دلالتين متكاملتين، الأولى: أن اللون الأخضر مقدس في المعتقدات الدينية الشعبية، وهي قدسية تتماهى مع البعد الديني للوحة. والثانية: أن اللون الأخضر ذو دلالة نفسية، لأنه يعبر عن التفاؤل والبشرى بالتحرر والنصر، ويتعزز هذا الاستنتاج بظهور الهلال، والنجمة، والفراشة، والطيور المحلقة في سماء اللوحة.

ويحشد الفنان حزمة من العلامات السيميائية التي تشكل أيقونات رمزية في الخطاب الثقافي التراثي. وتبدو اللوحة تشكيلاً هندسياً كلاسيكياً يعتمد على البناء الأفقي من حجارة القدس العتيقة، وكل حجر يمثل لوحة رمزية، ويمكن تسمية حجارة اللوحة وحدات سيميائية دالة، وتتوزع هذه الوحدات على أشكال رمزية وعبارات لغوية، فمن الأشكال الرمزية في الصف الأعلى من اللوحة جسد إنسان بهيئة سمكة، ومن المرجح أن السمكة رمز

ديني مسيحي، إذ كانت السمكة شعاراً بين تلاميذ السيد المسيح وأتباعه، وكانوا يرسمون شكل السمكة على عتبات بيوتهم وفي مراسلاتهم قبل اعتماد رمز الصليب. وإذا صح هذا التفسير فإن السمكة في اللوحة تؤدي وظيفتين، الأولى وظيفة دينية سياسية تختزل الوحدة الدينية بين الديانتين المسيحية والإسلامية في مواجهة سياسة التهويد، والثانية: وظيفة تراثية تقترب من الأسطورة على اعتبار أن رمز السمكة «تعويذة» لحماية القدس من الأشرار. وما يعزز ما تقدم أن الوحدة السيميائية (الحجر) المجاورة لرمز السمكة هي جملة (الحسود لا يسود) وهي من أشهر التعبيرات الشعبية والتعاويذ التراثية التي تقال وتكتب في سياق دفع الأذى والحسد والشر. وفي الصف الثاني ظهر رمز حدوة الفرس التي تكررت في اللوحة أربع مرات، ومن المعلوم أن حدوة الفرس في التراث الشعبي هي تميمة أو تعويذة تجلب الحظ والسعادة، واللافت أن الحدوة فيها خمسة ثقوب، ولا يخفى أن الرقم خمسة يرتبط بعدد أصابع اليد أو الكف التي تشكل أيضاً رمزاً لدفع الأذى والشر. ومن التمائم والتعاويذ في اللوحة صورة العين الزرقاء التي تكررت في اللوحة خمس مرات، وقد جاءت موزعة على ثلاثة أشكال عين واحدة وعينان وثلاث عيون. ومن العلامات السيميائية ذات الدلالة التراثية في سياق دفع الأذى والشر إشارة اليد (الكف) التي تكررت في اللوحة ثلاث مرات، واللافت أن إشارة الكف جاءت مرتين خالية من صورة العين، ومرة مقترنة بصورة العين، ويُضمر هذا النوع السيميائي في تشكيل صورة الكف دلالتين الأولى: أن الكف الخالية من العين هي علامة سيميائية موجهة إلى وقف سياسة التهويد كما تشير إشارة الكف في لغة إشارات المرور. والثانية: أن الكف المقترنة بالعين جزء من مكونات التمائم والتعاويذ التي حرص عليها الفنان لحماية القدس وطرد الشر عنها انسجاماً مع المعتقدات الشعبية.

ومن العلامات السيميائية طائر تكرر في اللوحة مرتين، يشبه إلى حد كبير الإله حورس في الديانة المصرية القديمة (الفرعونية)، وقد ظهر حورس بهيئة صقر وكانت عيناه ترمزان للشمس والقمر، ومن الدلالات الرمزية لحورس أو الصقر ما يتفق مع دلالات التعاويذ والتمائم السابقة. ومن المرجح أن الفنان سليمان منصور كان متأثراً بفن النحت الفرعوني، وأن وعيه الفني كان متصلاً بفن الحضارة الفرعونية، ولا نبالغ إذا قلنا إن بناء لوحة القدس في وجدان الفنان لا يقل إجلالاً وعظمة عن بناء حضارة. ومن العلامات السيميائية الإسلامية ظهور رمز الهلال أربع مرات. ويختزل الهلال خطاباً إسلامياً، ويعبر عن الجذور التاريخية للفتوحات الإسلامية، ويجسد الطابع الإسلامي للمدينة المقدسة. ويتماهى رمز الهلال الإسلامي مع دلالة عدد من العبارات الدينية المأثورة التي ظهرت في اللوحة نحو: «يا رب يا ساتر» و«يا رب يا قادر» و«ما شاء الله»، وتُشكل هذه العبارات خطاباً دينياً شعبياً، وهي من أبرز الأدعية المألوفة. إن توظيف الفنان لهذه الأعية يمثل مناجاة وتضرعاً لله لتحرير القدس من مغتصبيها. وفي غير موضع في اللوحة تظهر أشكال متنوعة من فن التطريز الوطني بألوان العلم الفلسطيني التي تؤكد على عروبة المدينة المقدسة لأن الأزياء الشعبية علامة فارقة في الخطاب التراثي.

وتبرز في اللوحة أواني الفخار التي تعد شاهداً تاريخياً على كنعانية المدينة وعروبتها. وتبدو النجمة الثمانية مكررة ثلاث مرات في اللوحة، وعلى الرغم من أن النجمة الثمانية ذات أصل سومري، إلا أنها في اللوحة ترمز إلى قبة الصخرة المشرفة التي تتميز بأضلاعها الثمانية. وتعد

(قبة الصخرة المشرفة أول تكوين معماري إسلامي يمثل الشكل الثماني المتكون من تداخل مربعين، المربع الأول «يرمز إلى الماء والنار والهواء والتراب، والمربع الثاني يشير للاتجاهات الأربعة) (10)، وتداخلهما يعني أن قوى الله فوق كل قوى الطبيعة. وهي بذلك تمثل نظام تكاملي مثالي بين الطبيعة «المادة» والروح، وهو ما شجع بعض الباحثين على تبني فكرة ربط التشكيل المعماري بالآية التي تتحدث عن عرش الرحمن في قوله تعالى: (ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية) (الحاقة، 17) وهذا ما يمثل الفكر الوسطي الجامع بين المادة والروح (11).

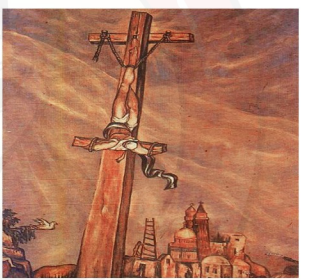
المرجعيات التاريخية في اللوحة التشكيلية

يستدعي الفنان التشكيلي الفلسطيني مشاهد من التاريخ المجيد الحافل بالبطولة والانتصارات لتحقيق توازن نفسي بين ماضٍ حافل بالنصر وحاضر مثقل بالهزيمة. إن اللوحة التشكيلية التي تمتص رحيق النصر من خلايا التاريخ المجيد هي بلسمٌ لجراح الحاضر، وهي أيضاً بشرى بالخلاص والحرية، وليست نكوصاً للماضي وهروباً من واقع الهزيمة. ففي لوحة الفنان مازن رمضان أبو مرق يتماهى الماضي مع الحاضر، ويتجلى الفاتحون للقدس من سفر التاريخ الإسلامي مهللين مكبرين كما يبدو في اللوحة. ويبرز الطابع الإسلامي بامتياز في عبارتي «الله أكبر» و «لا إله إلا الله محمد رسول الله» المرقومتين على العلم الفلسطيني الذي أضاف إليه الفنان الكوفية، وفي الأزياء العربية الإسلامية التي تشكل ألوان العلم الفلسطيني. ويظهر رجل ملثم بالكوفية وسط الفرسان الفاتحين القادمين من التاريخ، ويرمز هذا التموضع للملثم إلى اندغام القادة الذين حرروا القدس من الصليبيين والمقاومين الفلسطينيين الذين يواجهون الاحتلال

الصهيوني، وفي هذا الاندغام والتلاحم يتلاشى عنصر الزمن في اللوحة. وقد حرص الفنان على التبشير بهزيمة الاحتلال والنصر من خلال سقوط النجمة السداسية تحت حوافر الخيل في أسفل الجزء الأيسر من اللوحة.

وحدة المقدسات الإسلامية والمسيحية

تبرز في اللوحة التشكيلية الفلسطينية ظاهرة الجمع بين الرموز الإسلامية والمسيحية تأكيداً على المصير المشترك



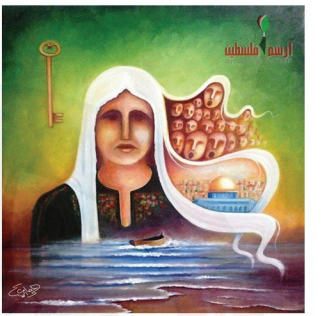
للمدينة المقدسة، وتجسيداً لثقافة التوحيد التي توجه التقنيات الفنية في وعي الفنان التشكيلي، فالفنان ليس رساماً ماهراً فحسب، وليس مصمماً لرسومات وأشكال، بل إن الفنان صاحب رسالة، ورؤية ثاقبة، وبصيرة واعية، يحمل في وجدانه أمانة دينية، ويوجه فكرَه همَّ وطني وقومي. ومن أبرز اللوحات التي تنهض بهذه الرسالة السامية لوحة الفنان إبراهيم سباباً الموسومة بـ (وما قتلوه 1985). ويجسد الصليب في اللوحة علامة سيميائية فارقة، ولا يخفى أن دلالة الصليب أو الصلب في الفنون الإبداعية عامة ترتبط بالمعاناة والألم، فالشعراء والرسامون في الخطاب الثقافي الفلسطيني يتخذون من الصليب أيقونة رمزية للتعبير عن سياق مأساة الشعب الفلسطيني. وعمد الفنان إلى انزياح مقصود في هيئة المصلوب الذي جاء «مقلوباً» رأسه إلى الأسفل، وتُضمر هذه الحركة الانزياحية دلالتين الأولى: أن الوضعية المعكوسة للمصلوب أشد ألماً من الوضعية «المألوفة». والثانية: أن وضعية الرأس تتيح للمصلوب أن ينظر إلى المقدسات الإسلامية والمسيحية التي تظهر ملتصقة وملتحمة للدلالة على وحدة المصير. ويظهر المصلوب حاملاً العلم الفلسطيني الذي يشير إلى أن المصلوب هو الوطن كله، وليس فرداً بعينه. وخلف الصليب تظهر علامة سيميائية أقل وضوحاً، إذ نرى شخصاً يحاول الصعود على السلم، وقد يُفهم من هذه العلامة أنه يحاول الصعود لتخليص المصلوب، ولكن السلم يستند إلى السماء مما يجعل التأويل يتخذ مساراً آخر، فالسلم المستند إلى السماء رمز مناجاة وتضرع لله سبحانه وتعالى، أو أن الصلب والعذاب الذي تعاني منه المدينة المقدسة يواجه بالإرادة والتحدي من خلال الصعود للأعلى. ومهما كان مسار التأويل، فإن الصليب والسلم يمثلان ثنائية رمزية، فالصليب رمز للمعاناة يختزل سياسة التنكيل من الاحتلال، والسلم رمز للتحدي، والصعود، وإرادة الحياة. وظهور الحمامة في الجهة اليسرى للوحة رمز يبشر بالحرية والخلاص، وبهذا يكون رمزاً السلم والحمامة تقابلاً ضدياً مع رمز الصليب.

وفي لوحة الفنان المقدسي فلاديمير تماري (1982) يبرز اسم القدس علامة سيميائية كبرى تتجلى فيها عروبة المدينة، وتبدو فيها الكنيسة والمسجد معاً. كما يتجلى الصليب والبسملة في أسفل اللوحة رمزاً لوحدة المقدسات. ومن المرجح أن يكون الخط الأبيض الذي

يقسم اللوحة إلى قسمين رمزاً إلى تقسيم القدس إلى غربية وشرقية، ولكن الخط الأبيض الفاصل يصطدم بالصليب والبسملة قبل نهاية اللوحة، وقد يدل هذا التأويل على رفض تقسيم المدينة المقدسة، وما يعزز هذا التأويل ظهور الشاب الملثم المقاوم الذي يحمل العلم الفلسطيني في الجزء الأيسر في اللوحة في مواجهة «الشمعدان السداسي» في أسفل اللوحة.

التعالق بين القدس وحق العودة

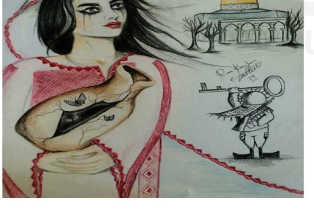
يحرص الفنان التشكيلي في بعض اللوحات على الجمع بين القدس والمفتاح اللذين يعدان من أبرز الثوابت الوطنية. ففي لوحة الفنان خالد المغازي يبدو المفتاح معلقاً في صدر اللوحة، ويدل تعليقه على دلالته الرمزية المنتظرة وهي عودة اللاجئين إلى الوطن. ومن المعلوم أن المفتاح يعد أيقونة رمزية في الخطاب البصري الثقافي، وبخاصة في الملصقات السياسية وفن الكاريكاتير، كما يتجلى المفتاح رمزاً معلقاً على صدر الفلسطيني في المسيرات الوطنية وفي المحافل التي تؤكد على حق العودة. وتشتمل اللوحة على رمز ثانٍ للعودة يتمثل بالبحر والقارب، أما البحر فهو رمز لثنائية دلالية الأولى رمز النكبة لأن النازحين عبروا البحر من الساحل الفلسطيني تجاه لبنان وغيرها من أماكن الشتات. والثانية: رمز العودة لأن البحر معبر بحري إلى فلسطين، ولهذا ظهر القارب في اللوحة تعبيراً على الدلالتين. والنكبة، والتهجير، والعودة خطاب لافت (في لوحات الفنان إسماعيل شموط التي سماها البعض لوحات النكبة، والتي من خلالها يعبر



الفنان عن الواقع الفلسطيني، والهجرة الفلسطينية ما بعد عام 1948م، والذي استطاع من خلالها أن يسجل لحظة التشرد والهجرة بواقعية تعبيرية توصف بالانفعالية.) (12)

وتجسد المرأة بكثافتها الرمزية – في اللوحة السابقة – وسيطاً بين القدس والعودة، فهي الأرض التي تنتظر عودة أبنائها، ولو أمعنا النظر إلى المرأة لرأينا أن الشكل الدائري لعنق المرأة مع فتحة الثوب يشكلان صورة المفتاح، وهذا يعني اندغاماً بين رمزية المرأة ورمزية المفتاح. والمرأة هي فلسطين بتاريخها وحاضرها وشعبها، فثوب المرأة المطرز هُوية وطنية، وغطاء رأسها يتحول في اللوحة إلى أشكال ترمز إلى فضاءات مكانية، فالشكل الممتد في الأعلى يجسد حاضنة للشعب الفلسطيني، والشكلان الثاني والثالث يمثلان فضاءً جغرافياً خاصاً بالقدس، واللافت أن الفضاء الأول جاء مفتوحاً ليعبر عن الامتداد المكاني للفلسطينيين في الوطن والمنافي، في حين جاء الفضاء الخاص بالقدس مغلقاً ليدل على الثبات المكاني للقدس ورفض أي بديل جغرافي عن موقع المقدسات الإسلامية. كما أن الأشكال، أو الفضاءات المكانية المنبثقة عن غطاء رأس المرأة، جاءت نهايتها في البحر، ويدل هذا الترابط بينهما على وحدة الثوابت الفلسطينية القدس والعودة.

وفي لوحة الفنانة ريما كنعان يبدو المفتاح رمز العودة يرفعه «حنظلة» الذي يقف غير بعيد عن القدس، ويحمل بندقية على كتفه. إن الجمع بين المفتاح والبندقية في شخصية «حنظلة» والتلويح بالمفتاح نحو القدس يشكل خطاباً وطنياً سياسياً يفيد أن القدس والعودة إلى الوطن هما جوهر القضية الوطنية. وقد حرصت الفنانة على تحقيق الانسجام الرمزي بين هيئة حنظلة، ومشهد القدس إذ تبدو ثياب حنظلة مرقعة، وتبدو الأشجار حول القدس جافة لا خضرة، ولا حياة فيها، فالثياب المرقعة تختزل واقعاً اجتماعياً واقتصادياً، والأشجار الجافة تختزل معاناة القدس من الاحتلال. وما دام حنظلة – رمز المقاومة والعودة –، والقدس يجمعهما الحزن والانتظار فإن المرأة في اللوحة تجسيد وجداني مفعم بالحزن يعبر عن العودة والقدس، لذا بدت المرأة باكية، وفي عينيها ترقب وانتظار، وفي ملامحها يقين وصبر، فالمرأة هنا حكاية شعب، ولهذا حرصت الفنانة على تضمين اللوحة رموز حلم قادم، وتفاؤل بالحرية والنصر، فظهرت الفراشة بألوانٍ العلم



الوطني محلقة فوق القدس، ومنقوشة على جرة الفخار التي تجسد خريطة الوطن.

الرؤية الفنية بين الثبات والتحول

يمكن لمبدع النص الكتابي أن يُحدثَ تغييراً على النص الأصلي بعد إصداره ونشره، وهو ما يُعرف بالطبعة المنقحة أو المطورة أو المزيدة، وهي ظاهرة شائعة في الإصدارات الأدبية والنقدية، ويمكن إحداث تغيير في اللوحة التشكيلية الأصلية قبل الإخراج النهائي ونشرها، ولكن التغيير في اللوحة التشكيلية بعد نشرها أمر نادر لأنه مرتبط بحدث يصيب اللوحة بالتلف. وقد تحقق التغيير بنوعيه (قبل الإخراج النهائي وبعده) في أشهر لوحة فلسطينية وهي «جمل المحامل» للفنان سليمان منصور الذي يقول: رسمتُ عام 1969 عتالاً داخل البلدة القديمة يحمل أغراضاً عدة على ظهره مع أن اللوحة كانت جميلة لكن لم ترق لي طبيعة الأغراض التقليدية التي يحملها. فكرت بضرورة استبدالها، ولم أعرف البدائل. أثناء حرب أكتوبر لمعت في ذهني فكرة. أنجزت أواخر عام 1973 عتالاً يحمل على كتفيه قبة الصخرة، وعُرضت اللوحة في مكتبة صلاح الدين في القدس، فاستحوذت على اهتمام الناس. واختار لها إميل حبيبي اسم (جمل المحامل)، وطبعت اللوحة على شكل ملصقات، وكان حملها واقتناؤها تهمة وطنية يحاسب عليها الاحتلال (كما حدث مع قدورة موسى (13) صاحب مكتبة ابن خلدون الذي تعرض للضرب والغرامة). وبيعت اللوحة في معرض لندن إلى الرئيس الليبي معمر القذافي بوساطة السفير الليبي الذي أخبر الفنان سليمان منصور أن القذافي علقها في بيته، وأنها تعرضت للتدمير بعد القصف الأمريكي

اللوحة الأصلية الأولى

اللوحة الأصلية المنقحة

لمنزل القذافي عام 1986. وأعاد الفنان رسم اللوحة مع تغيير طفيف تمثل بتغيير حبل الحمّال الذي تغير من حبل مجدول إلى حبل عريض ورقيق لضمان تماسك ما يحمله، وأضاف الفنان رمزاً مسيحياً إلى جوار قبة الصخرة تجسيداً للوحدة الدينية والتاريخية للقدس. (14) ويمكن ملاحظة التغيرات الفنية بين اللوحة الأصلية الأولى واللوحة الأصلية المنقحة على النحو الموضح في الصورتين.

إن التغيرات التي تظهر في النسخة الثانية للوحة تحيلنا إلى التعديلات التي يُجريها الشاعر على قصيدة، أو القاص على رواية في طبعة جديدة. وهذا يعني أن الرؤية الفنية قابلة للتطوير بالحذف والإضافة، في حين أن الرؤية الفكرية للوحة ثابتة، إذ يمكن للفنان أن يعبّر عن رؤيته وفلسفته بتقنيات فنية عدة، وأن أية إضافة على النسخة الأصلية هي إضافة جزئية تُسهم في تعزيز فكرة مفصلية في الرؤية الفكرية، فإضافة الرمز المسيحي إلى جانب قبة الصخرة يؤكد على حرص الفنان على تجسيد الوحدة الدينية للقدس، وعلى وحدة الخطاب الروحي للوحة. وتُظهر الموازنة بين المكونات الفنية والعلامات السيميائية في اللوحتين أن الحمّال في النسخة الجديدة يظهر حافي القدمين في حين يبدو الحمال في النسخة الأولى يرتدي حذاء غير واضح المعالم، وتعبر هذه العلامة السيميائية الجديدة عن بؤس وفقر أكثر مما تعبر عنهما النسخة الأولى. كما أن تحول الحبل من مجدول إلى حبل عريض رقيق ينسجم مع القدرة الجسمية للحمال إذ إن الحبل المجدول يسبب ألما لرأس الحمال أكثر من الألم الناجم عن الحبل العريض.■

الهوامش

1 – عبد الحميد، شاكر : التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، 267، (مارس 2001)، ص 248.

2 – مسلماني، مليحة : النكبة في الخطاب الثقافي الفلسطيني – الفن التشكيلي نموذجا. ط1، منشورات «بديل « المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين. بيت لحم، فلسطين، 2007، ص10.

3 – المرجع نفسه. ص10

4 – انظر : أبو عرفة، عبد الرحمن : رحلة لونية. مؤسسة امر زيان، القدس، 2012، ص 8

5 – العلان، مروان النكبة وما فعلته بالفن التشكيلي الفلسطيني، مجلة تشكيل، رام –فلسطين، 2001 م، ص9

6 – المغني، كامل: مجلة اليوم السابع، باريس، فرنسا، نوفمبر 1987 م

7 – نشوان، حسين : القدس في اللوحة التشكيلية الأردنية (مشاهد مشتقة من أرض الحنين والحلم). مجلة فيلادلفيا الثقافية. ع 6، 2009، ص126

8 – ابن بشر الكلبي، أبو المنذر: أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها. تحقيق : حاتم صالح الضامن. ط1، دار البشائر، دمشق، سورية، ص23.

9 – لسان العرب : صفن

10 – ياسين، عبد الناصر: الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية. دراسة في ميتافيزيقيا الفن الإسلامي. الطبعه الأولى. القاهرة: زهراء الشرق.2006م. ص107

11 – انظر : العواودة، حسن محمود عيسى : فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية حالة دراسية (الوحدات الزخرفية الإسلامية) رسالة ماجستير، إشراف : د. إيمان العمد، و د. يثم الرطروط، جامعة النجاح الوطنية، 2009، ص18.

12 – الأسعد، محمد : الفن التشكيلي الفلسطيني، قضايا أساسية للحوار، الكويت، 1983 م، ص 70

13 – المرحوم قدورة موسى المحافظ الأسبق لمحافظة جنين، كان يملك (مكتبة ابن خلدون) بجانب سينما جنين.

14 – انظر : منصور سليمان : الفن مغامرة. مقال منشور في أصوات مقدسية. من منشورات القدس عاصمة الثقافةالفلسطينية رام الله، فلسطين، 2009، ص 75.

المسرح الاحتفالي وسؤال الهوية

[جبار خماط *]

يعد المسرح من أكثر الإبداعات قرباً من الجماهير لما له من علاقة مباشرة في التأثير – سلباً أو إيجاباً – على مسارات الذائقة الجمالية التي تنطلق من بنى ثقافية أساسها العلاقة المباشرة بالمضامين الاجتماعية الثابتة والمتحولة. لذا سعت مجموعة من التجارب المسرحية إلى هدم جدار التقليدية، من خلال الدخول في جدل البحث عن الأصل والهوية المفقودة، والتي يمكن استعادتها ثانية بوساطة الفن المسرحي، والتجارب التي دعا إليها كل من يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم، وعلي الراعي، وسعد الله ونوُّس، والحكواتي، والاحتفالية وغيرها.

* أكاديمي ومسرحي عراقي.

* العمل الفني : مسرحية «وجوه» لمسرح أوال.

وهنا يتبين الآتي: هل تكون دوافع المسرح الاحتفالي مرحلية وليست جدلية تتطور وتتحول مع تغيرات الزمان والإنسان؟ وهل تبنّي تأصيل الشكل الجمالي للعرض المسرحي يؤدي إلى فكر جدلي يحرك التاج الإبداعي نحو الإنسانية من دون تقسيم أو طبقية جامدة، أم أنه يزيد من التعارض ما بين الفن والجمهور، وبالتالي يكون الجمهور الضحية التي لا تتقن طرح الأسئلة المتعلقة بوجودها الخاص، وبالتالي ينبغي إيجاد مقاربة فهم جديدة لتجربة المسرح الاحتفالي، من خلال الحفر الجمالي في نسق الشكل الذي يتبناه المسرح الاحتفالي وبيان قدرته على الامتداد الإبداعي محلياً وعربياً وعالمياً.

وقبل الخوض في تحليل بالنسق الجمالي لبيانات المسرح الاحتفالي وعلاقتها بالتحولات البنيوية المعاصرة، ينبغي فهم فرضية الإنسان المعاصر في نظرته للوجود والمجتمع ونمط الحياة، وشكل العلاقات الاجتماعية، ومضمونها التحرري، المتعلق بالاعتراف بالآخر، وحريته العقائدية، وحريته في إبداء الرأي، وحريته في الاختلاف والنقد للرأي المخالف (حليم بركات، 1998، ص 45). وللتعليق النقدي على مجمل المحمولات الفكرية لبيانات المسرح الاحتفالي، انطلاقاً من حَدَّي التجديد والتجريد في الأداء المسرحي الاحتفالي، هذا السعي المتواصل نحو التجريب حيناً والتأصيل حيناً آخر، انعكس – بالنتيجة – على واقع أداء المثقف العربي عموماً والمسرحي على نحو خاص، وهو يرسم خارطة طريق المسرح العربي وارتباطه بحاجات الجمهور الفكرية والجمالية. فالطريق المسرحي العربي له نهجان؛ أولهما يرى الحل في التماهي مع كل ما يأتينا من جديد من العالم، ويعتبر التمسك بالتراث عائقا أمام التقدم. وثانيهما، يرى في العودة إلى الماضي، أي إلى ما يعتبره أنه في الأصول، الحل لمشكلاتنا. ويرى المصدر الأساسي للخلل، المتمثل في الأزمة القائمة، هو الابتعاد عن التراث، بهذا المعنى، أي الابتعاد عما يجري تصويره على أنه أساس الهوية الثقافية والحضارية. ويرى هذا الفريق في الخارج عدواً، لمجرد كونه الآخر المختلف، فيرفض كل ما يأتي منه، حتى ولو كان فيه ما يساعد على تقدمنا (كريم مروة، 1997، ص11).

ويبرز الصدام بين الموقفين في مسرحنا العربي، من نوع الصراع أو الأزمة الثقافية. وبعيداً عن الصدام والتعصب النقدي، ينبغي التعامل مع المسرح الاحتفالي موضوعياً، وبحدود العملية النقدية التي تفكك المنظومة الفكرية والجمالية، بغية الوصول إلى الحدود الإبداعية التي تبين الأثر المستقبلي الفعّال في الأوساط المسرحية العربية، ويبرز السؤال الآتي: ما هي حدود التجديد والتجريد في المسرح الاحتفالي؟ وبتعبير آخر، هل تبنّى المسرح الاحتفالي تجديداً في الشكل المسرحي من حيث العلاقات البنيوية المكونة للعرض المسرحي؟ وهل تجرّد كلياً من المرجعيات المسرحية العالمية المحددة للشكل المسرحي أو المعالجة المسرحية بغية إيجاد عرض مسرحي عربي خالص؟ وبوساطة الفرضيات الفنية التي تطرحها بيانات المسرح الاحتفالي، التي تؤكد على التجريد من ماضي التجربة المسرحية الأوربية! وتجديد للعرض المسرحي ذي الخصوصية العربية، من حيث الانطلاق من الحكايات والتراث الشعبي العربي! وإذ نجد عبدالكريم برشيد حين قدم البيان الأول للمسرح الاحتفالي كان مدركاً أن هذا المشروع لن يكتمل إلا بجهود كل الدارسين والمبدعين والفنانين العرب، وبالتالي فإن (عبد الكريم برشيد) قد تنبه إلى مفارقة جدوى وجود المسرح الاحتفالي بقوله: مع السبعينيات – من القرن الماضي – عرف المسرح العربي قفزة ستبقى جديدة

إلى أن يظهر ما يعطيها صفة القدم. وقد تجلت هذه القفزة في الاجتهاد والتجريب والبحث ومحاولة المزاوجة بين النظرية والتطبيق، أي مرحلة البحث عن نظرية فكرية ذات بعد فكري وجمالي. ويضيف أيضاً بأن المسرح الاستهلاكي والمسرح التقدمي، رغم اختلافهما من حيث الشكل ومن حيث المضمون الفكري واللغة المسرحية، لكنهما يرتبطان بالذوق الاستهلاكي بدلاً من أن يتجاوزاه. ويرى أيضاً أن المسرح الاحتفالي ليس مجرد تيار ضمن التيارات المسرحية الأخرى، فهو ليس جزءاً من كل، ولكنه المسرح المسرح العربي كله. ورغم ذلك كله فهو يرفض أن تكون مدرسة لها أتباع (برشيد، 1979، ص134). لذا نجد (د. حسن المنيعي) يؤكد بأن (عبد الكريم برشيد) أخذ على عاتقه مسئولية الدفاع عن مدرسة الاحتفالية، وهي تدعو إلى تأصيل الصيغة المسرحية بالعودة إلى الأشكال الشعبية الاحتفالية المخزونة في الذاكرة الشعبية (المنيعي، 1983، ص7). فالمسرح الاحتفالي نوع مسرحي يستلهم الاحتفالات الشعبية، ويتبنى عفوية اللقاء والحوار بين الممثلين، ويلغي الحدود بين الجمهور وخشبة المسرح بوساطة اللقاء الحي والمباشر الذي يقوم على الحوار والمشاركة بالحركة والرقص والغناء. والمسرح الاحتفالي يعيد ترتيب الحياة من جديد، بجمالية عالية، من أجل خلق عوالم تجعلنا نعيد التفكير مرة أخرى، وطرح الأسئلة من جديد في علاقتنا داخل المجتمع. وبالتالي يمكننا التعرف على نوع من الهوية الإبداعية من خلالها تتبين مواقف الفنان الرافضة للتحديد الاجتماعي للأدوار التي يجب أن يلعبها، ومن خلال مطالبته بالحياة والحرية والإبداع. أي أن الهوية الابداعية تظهر من خلال التحدي في مواجهة تفرض على المشاعر من الخارج أو من داخل النفس باتخاذ موقف ما أو القيام بعمل معين.

ولكن ثمة من يقول: لِمَ هذه الخشية من التجريب والركض وراء موضة التأصيل؟ وهل استوعب المسرحي العربي مخرجات الحداثة المسرحية – فهماً وتطبيقاً – حتى يدعو إلى تأصيل العملية المسرحية العربية؟ ثم هل هناك عرض مسرحي عربي خالص من التأليف إلى الإخراج والتمثيل إلى التقنيات لكي ندعو إلى مسرح عربي بامتياز؟! وتأتي الإجابة من المتشككين بجدوى تأصيل المسرح العربي، إذ نجد (بالقاسم النصيري) يصف دعوات التأصيل المسرحي بأنها لا تتصف بالشمول والدقة، نظراً لانعدام نظرية فكرية واضحة يمكن أن يسير على هديها المسرح العربي، ولذلك يقترح العودة للتراث عبر العمل الجماعي الذي يسهم فيه رجال المسرح إلى جانب الأنثروبولوجي وعلماء الآثار وسائر العلوم السمعية والمرئية (النصيري، ص28). ويرى (محمد خميس) أن هذه التنظيرات التي ظهرت في الساحة العربية – ومنها المسرح الاحتفالي – تعد مشروعاً نحو إرساء نظرية مسرحية عربية على أساسها يمكن للمبدع المسرحي العربي أن ينتج عروضه المسرحية. أما السر في اعتبار هذه التنظيرات مجرد مشاريع، فيكمن في نظره، في عجزها عن فهم جوهر العملية المسرحية، هذه العملية التي تتجاوز التبريرات الإيديولوجية إلى كونها عملية إنسانية تنطلق من تصور واضح على أساسه يمكن خلق نظرية مسرحية (مسكين، 1981، ص44).

ومن بين ما ورد، يمكن الوصول إلى ما يأتي:

1 – أن عروض المسرح الاحتفالي تتقاطع مع ما تريده وما تدعيه من تجديد وتجريد، مع الحد الأدنى لمعقولية العملية الإبداعية التي تتخذ من الأسلوبية باباً لمعالجة الأفكار والمضامين. فالمعالجة المسرحية لا تعمل من العدم، بل تحتاج إلى عناصر بصرية وسمعية وحركية

لتجتمع في صورة مسرحية تتحول في حدود العرض المسرحي ليتخذ شكلاً كلياً يمثل الهوية الإبداعية التي اتفق عليها القائمون على العرض المسرحي من مخرج وممثلين وفنيين.

وبالتالي فإن الشكل المسرحي الكلي قد يتخذ نمطاً ملحمياً أو احتفالياً أو طرازياً أو تعبيرياً، إلخ. وإن هذه الأنماط المسرحية المتباينة الشكل، تتفق جميعاً على ضرورة المعالجة الأسلوبية للعناصر المسرحية المكونة لها بوصفها المحرك الأساس للتجربة المسرحية، وبالتالي لا توجد معالجة مسرحية من دون تراكم للتجربة، الأمر الذي يحتم على المسرحي العربي التواصل مع الخبرة المسرحية العالمية للوصول إلى هوية إبداعية عربية – عالمية – بعيداً عن التكرار في شكل المعالجة الذي بدأ يحاصر أفق إبداعية للمسرح الاحتفالي!

2 – أن النهضة المسرحية العربية ليست مجرد عملية تغيير ثقافي واجتماعي جزئي، وإنما هي عملية تغير شامل تنبعث من الرغبة الواعية في الإفادة من الثقافة الأكثر تقدماً ورُقيّاً لتعديل الأوضاع القائمة المرفوضة، على الأقل من النخبة المثقفة، وإرادة الخروج من حالة التخلف والركود التي سيطرت على الفكر العربي. مما يعني تنوعاً في أغراض المسرح العربي مع أبعاد الثقافة الديمقراطية العالمية التي تتجاوز الحدود الإقليمية الضيقة، والانفتاح على الأفق العالمي ذي الخصوصية الإنسانية التي تضمن حرية الأفراد، والتي تجتمع عليها أغلب الهويات الإبداعية العالمية عموماً، والهوية الابداعية العربية على نحو الخصوص.

3 – أن تفعيل المناخ الإبداعي للمسرح العربي يتطلب وعياً جمالياً وعقلاً تركيبياً يجمع المتناقضات من المحركات الفكرية والاجتماعية والسياسية، والتي تسمح بوجود مضامين وأشكال مسرحية جديدة غير مقيدة بحدود الهوية العربية، ولا تابعة لنمط التقديم العالمي، بل تشترط فرضية أن لكل تجربة مسرحية طريقة معالجة تتناسب مع أبعادها الفكرية والجمالية.

4 – أن صيرورة التحديث في نمط التقديم المسرحي العربي تتطلب قوة اجتماعية مستنيرة، تستوعب كل المصادر والمؤثرات المحيطة، لتتولد قوى إبداعية تسعى لتفعيل دور المسرح في الحياة الاجتماعية، بغية تجاوز اللحظة الراهنة إلى مستقبل يرتقي بالمجتمع بشكل عام.

5 – تماشياً مع منطق إبداعي ينطلق من الواقع الراهن للحاضر العربي، والإحاطة بكل جوانبه، في سبيل بناء منظومة فكرية وثقافية وفلسفية تفترض عروضا مسرحية تستوعب الحاضر وتتجاوزه نحو أفاق مستقبلية.

6 – أن ظاهرة التعصب المسرحي والإبداعي، في الظرف الراهن، لا يمكن عدها تعبيراً عن ريادة أسلوبية، أو تميز في المضامين، بل تأكيد لنمط الأزمة بين الأجيال المسرحية، لأن الكل يدَّعي بأنه صاحب المشروع المسرحي الممثل للهوية المسرحية العربية! ■

المصادر

1 - حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، ط6، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1998، ص34 - 50.

2 - كريم مروة، الثقافة العربية، مجلة النهج (العدد 48)، 1997،ص11.

المجلات العربية

1 - بلقاسم النصيري، البناء الركحي للرواية والرواة، مجلة مسرح (التونسية) ع 2، س1، ص28.

2 - د. حسن المنيعي، المسرح المغربي ومحاولة التأصيل، الاتحاد الاشتراكي – ع 79 - 11 1983، ص7.

3 - عبدالكريم برشيد، البيان الأول لجماعة المسرح الملحمي – الفنون المغربية - ع 1 – س6 – ص134 .

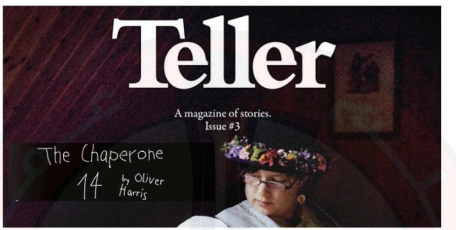
4 - د. محمد فتوح احمد – تأصيل نظرية المسرح العربي – البيان الكويتية – ع2، س1، ص28

5 - محمد مسكين، الحاضر الغائب في التنظير المسرحي، العلم الثقافي ع 554، س12 – 20 مارس 1981 – ص44.

لقطة من مسرحية «السوق» مأخوذة من نص بغداد الأزل بين الجد والهزل لقاسم محمد قدمتها مسرح أوال

سينوغرافيا مسرحية «السوق» لعبدالله يوسف ـ البحرين

المُرافِق



[تأليف: أوليفرهاريس *]
[ترجمة: محمد المبارك *]

في أوائل الشهر الثامن من العام 1918م، تم استدعائي لوزارة الطيران الحربي وتكليفي بالانضمام للقوات الجوية برتبة ملازم ثانٍ، وأبلغت بإلحاقي بالأسطول رقم 42.

كنت قد حزمت أمتعتي منذ عدة أيام، حينما جاءني إيعاز الانطلاق للجبهة، فذهبت مسرعاً إلى البيت وودعتُ أمي وقبّلتها ثم قفزت على أول قطار نحو الميناء. وصلت إلى فرنسا في الصباح التالي. يبدو الأمر غير قابل للتصديق الآن، لكن في تلك الأيام كان ذلك ما كان ينتظره المرء.

تم ترتيب سيارة مع سائق لمرافقتي للجبهة. وجدت المرافق هناك واقفاً في انتظاري عند نزولي من الباخرة، وكان مستنداً على سيارته الفورد موديل تي. رحب بي قائلاً بالفرنسية «بيانفنيو» (أهلاً وسهلاً)، ثم تابع: «كاترايت، على ما أعتقد؟ ممتاز. أنا هاركينز. تشرفت بلقائك». لا أدري كيف عرفني. توقعت أنه ربما أبرق له أحد بأوصافي. بدا لي الأمر غامضاً. كان هاركينز رجلاً جريئاً ذا شعر أحمر. «سأكون مرافقك» أضاف، «لآخذك لخط الجبهة». ثم قال وهو يطبطب على مقدمة سيارته التي سماها (الإكسبرمنتال): «هيا ارم حقيبتك بالداخل.. لا وقت لدينا لنضيعه». في ظرف ساعة من الزمن خرجنا من مقاطعة بولونيا. أتذكر ازدحام المكان بالبزات العسكرية، أنا الذي لم أذهب قط إلى أبعد من مارغيت 4.

* كاتب من البحرين.

كانت معظم علامات الطريق منكسة والميناء بحرٌ يموج باللون الخاكي 5. في الميناء كنا تقريباً السيارة الآلية الوحيدة وسط زحمة عربات الخيول، وبعدها صرنا على الطريق العام.

هل لديك سجائر؟ سألني هاركينز.

عرضت عليه علبتي. كان معي ثلاث علب. سحب سيجارة من العلبة بأصابع رشيقة، ثم قطعها نصفين ووضع نصفاً في فمي ولوّح بثقاب مشتعل تحت أنفي.

آه، ها قد وصلنا.

هتف بعد بقليل، وواصل: «هل تمانع لو توقفنا قليلاً؟».

توقفنا عند مقهى صغير في مدينة لطيفة المنظر اسمها (هينوفو) طُلي الكثير من بيوتها باللون الوردي. هتف هاركينز: «هيا نشرب بعضاً من الشمبانيا»، فطلبنا زجاجة شمبانيا وأنهيناها معاً بينما كان يحكي لي عن فرنسا، وعن الناس الذين سألتقيهم، والأشياء التي سأراها. ثم سألني: «كم لديك من المال؟» كان عندي بعض الأوراق المالية حصلت عليها من أبي وعمتي، لكنها بالجنيه الإسترليني. قلت: «ليس لدي نقوداً فرنسية». لا أعتقد أنني حتى كنت قد رأيت نقوداً فرنسية من قبل في ذلك الوقت. ببساطة لم يخطر على بالي أن أتزود منها.

لا بأس.

قال

إنهم يقبلون النقود الإنجليزية.

بدا لي ذلك أمراً غريباً وجميلاً في ذات الوقت. كان فيه شيء ما يبعث على الطمأنينة.

هل أحضر لنا زجاجة؟

قلت له:

نعم .. وبعضاً من تلك النقانق الصغيرة.

فذهبت إلى بار المقهى وطلبت لنا نقانق لم أر أصغر منها في حياتي قط، وزجاجة شامبانيا. «كم الحساب؟» سألت، فقالوا: «خمس شلنات»...

وفكرت في نفسي: لن يُفلسني ذلك!

ذهبت بما طلبت إلى صاحبي وأنهيناها معاً. بالطبع، لم أكن قد قاربت الشمبانيا الحقيقية قبل ذلك؛ فلم تكن مما يجده المرء بوفرة في ضاحية إيلنغ غرب لندن حيث ترعرعت. شربنا كأسين إضافيين، وكان ذلك مبهجاً أيضاً.. فكرت: إذا كانت هذه هي الحرب فالظاهر أنه لا بأس بها.

في صحة النساء...

قال ذلك بشهامة عميقة، ثم: «في صحة سيقان النساء»...

شربنا نخب ذلك، ونخب الملكة، وحتى نخب الجنود الألمان على ما أذكر، وغلب علينا المرح...

«في صحة الخيول...» قال، وفكرت: يا له من غريب الأطوار. لكن عليكم أن تتذكروا أنني لم أكن قد عايشت الكثير وقتها، وكان كلّ ذلك جديداً عليّ.

انظر،
قال وهو يخرج لي من جيبه ما ظننت أنه علبة حبوب دواء. كان الناس يستعملون هذه الخزانات الصغيرة بأدراج لهذا الغرض في تلك الأيام، وكان بعضها يأتي مزيناً بزخارف فاخرة.. فتح العلبة وكان داخلها أسنان!
بعد بضعة أميال من المسير توقفنا في قرية خارج (لونغ فيل) لم تكن في الواقع سوى بضعة بيوت ريفية وحانة.
أشم رائحة الخبز الطازج.
قال... وأوقفنا سيارتنا قرب الحانة الصغيرة، وطلب (تارت أو فروماج) 6، وعصير التفاح، و(كوك ألا بيير) 7 ولفائف صغيرة من الخبز. بدأت أتسائل إن كنت سأرى الحرب قط. مرت علينا قوافل عسكرية؛ أعداد لا حصر لها من عربات الجيش أخذت تثير الغبار في الطريق.
هل تستطيع الحصول على مزيدٍ من المال؟
سألني
أعتقد،
ليس الآن، لاحقاً. هل أبواك على قيد الحياة؟
نعم.
ماذا يعملان؟
كان والدي يعمل صيدلانياً في تلك الأيام، ويملك محلاً في حي (هولبورن) في لندن، وأمي تقوم ببعض أعمال التطريز، لكنها في الغالب كانت تقضي وقتها معنا.
ثم سألني: «هل جربت (الباتيه)؟».
أبداً...
فكرت أن ذلك قد يكون نوعاً من الشراب.
عندما نصل إلى (برونبير) سوف أشتري لك باتيه.
مررنا بحقول قمح وشعير ومروج برية واسعة لم أرَ فيها حتى بقرة واحدة! فأجده يقول «انظر إلى تلك الزهور. أنظر يا كاترايت، انظر إلى تلك الزهور الصفراء. ما نوعها؟ هل أنت من ذلك النوع من الرجال الذين يعرفون أسماء الزهور؟».
بدا لي غريب الطباع قليلاً. لن أقول مجنوناً. لا أعرف ماذا فكرت عنه بالضبط: ربما فكرت كيف كان شخصاً غير مؤذٍ.. ربما كان أحمق مسالماً.
أتذكّر أننا مررنا على غابة صنوبر واقعة على تلة، فقال عنها هاركينز إنها تنمو منذ كانت هذه الأرض لنا نحن البريطانيين: «كانت كلها أمة واحدة يومها. في القرن الثاني عشر».
ثم مررنا على دير. «من هنا يأتي الجبن»، قال. «دير ماروي».
حسناً، بدا لي كخرابة... لكن بالطبع وجدنا كشكاً صغيراً توقفنا عنده واشترينا جبناً وجعة بنية داكنة اللون ووقفنا عند السيارة نأكل ونشرب.
«انظر إلى طاحونة الهواء تلك. كم تتصور يكون عمرها؟» سألني.. وعندما كنا نسوق السيارة مجدداً عبر قرية (كويسك)، أخذ يقول «هذه من أكثر القرى المفضلة لديّ. لابد أن تجرب المربّى الذي يصنعونه هنا.. وانظر إلى تلك الطبيعة!».
«يجب أن تلتقي بعمدة القرية»، قال. «عمره يقارب

المائة».

«انظر إلى تلك الطيور» كان يقول. «ماذا يسمونها؟ هل تحب البراندي؟ سأشتري لك شراب براندي نقياً ينساب كالحرير».

المحطة الثالثة التي توقفنا فيها كانت عند مقهى صغير في مكان مقفر، أو هكذا بدا لي. كان ذلك في قرية كولومبي على ما أعتقد. كان في المقهى طاولات مغطاة بمفارش قماشية مقلّمة بمربعات زرقاء. تناولنا شوربة الثوم وطبق سمك الشبوط بالزبدة – «من نهر الترنواز... هناك في الجهة المقابلة لذلك الحقل» أشار هاركينز – وأنهينا وجبتنا بتارت الكاسترد المصنوعة في فرن التنور بالحطب، التهم هاركينز خمساً منها تقريباً. لم أرَ شيئاً كهذا من قبل. وبعدها فطائر أخرى، فطائر ضخمة.. فكرت أنه يكاد يلعق السكر المتناثر على الطبق لولا وجودي معه...

هل تلعب الورق؟

سألني. قلت له إني جربت قليلاً لعبة البريدج. أخرج شدَّة أوراق لعب. أتذكَّر أنني فكرت كيف احتفظ بها بحالة جيدة. كان على ظهر الأوراق مناظر صيد وجنود بريطانيون بالمعاطف الحمراء وأبواق الصيد. قسّم الأوراق ثم خلطها ونشرها على الطاولة كما يفعل لاعبوا الورق.. وبالطبع لم يكن عددنا كافياً للعبة الهاند بريدج؛ فلعبنا لعبة الكومي...

«هل تلعب الكريكيت؟ الشباب هنا كلهم مجانين كريكيت». قال، ثم تابع «نلعب كلما واتتنا الفرصة. فريق الأسطول الثامن يحتاج إلى حارس. هل أنت بارع في حراسة الويكت؟»

أنهينا شرابنا ووجدت نفسي أطلب لنا المزيد؛ ونقود عمتي في نفاذ سريع...

«لا بأس، يا سيدي»، قال لي النادل: «نقبل الدفع بالدين».. وضحك.. فانتبهت إلى أنه كان يمزح...

«ما هي آخر العروض الفنية في لندن؟» سأل هاركينز ونحن نبتعد بالسيارة.. أتذكر كيف رأيت في الطريق ما بدا لي حقولاً من الزجاج، ثم فكرت أنها قد تكون بركاً، أو ربما مستنقعات...

«أي نوع من البنات تحب؟» سأل هاركينز. «هل التقيت ببنات فرنسيات قط؟ هل لديك فتاة؟».

لم يكن عندي رفيقة وقتها. كنت أخرج مع فتاة في لندن، وكانت قد طَرَزت لي وشاحاً لأخذه معي إلى فرنسا.

«البنات في هذه المقاهي الصغيرة...» قال، ثم دون أن يكمل وقف بنا عند المقهى في قرية (لومبير)، «لنشرب القهوة فقط» كما قال. لكن اتضح أنه لابد لنا من أن نتذوق يخنة اللحم المطهوة في الجعة المحلية؛ فتشاركنا في قِدر منها.

«جرّب هذه اليخنة. أؤكد أنك لن تتذوق مثلها أبداً. لكن، يا الله... كيف يطهونها؟» ونادى النادلة لتقترب. «ماذا تفعلون بهذه اليخنة؟ ما هو سرها؟...» ثم قال لي «إنها حبّوبة صغيرة». أراني مصنع الجعة الصغير خلف الحانة، قائلاً: «يخمرونها مع الهندباء البرية. كان الرهبان

يستخدمونها دواءً...». جعلني أشتري بعضاً من الشوكولا الداكنة للطريق. أكلناها بينما كنا نسوق سيارتنا على طول تلال طباشيرية كانت مقفرة وتحجب ضوء الشمس. لازلت أجد طعم تلك الشوكولا في فمي حتى اليوم.

«هل تحب أن تسمع قصة؟» سألني هاركيتز، وأكمل: «كنا نظير جنوب جزيرة وايت9، في مهمة لتدمير غواصة. قبل لنا إن الغواصة كانت طافية على سطح البحر، فرأينا في ذلك بالتحديد فرصة رائعة لتدميرها. كان يوماً ضبابياً جداً جداً، كضباب البحر المنخفض الذي تجده على القنال10. عندما كنا نبعد حوالي ثلاثين ميلاً عن النيدلز11صاح بي أحد الزملاء قائلاً: «توجد غواصة هناك. هل تراها؟ خلف الضباب». نظرت إلى الأسفل فإذا بي أرى جسداً رمادياً ضخماً على سطح البحر.. نعم.. فاستدرنا نحوه بسرعة وألقينا أربع قنابل من زنة المائة رطل... أن ترى غواصة تتقاذفها الأمواج لهُوَ منظر رهيب من خارج هذا العالم.. بديع.. أخذنا نحوم حولها قليلاً.. وكنت أتساءل عما سيحدث لها، وإن كنت سأرى ناجين يسبحون بعيداً عنها.. ولكن لا، لم يتغير شيئاً من منظرها إلا تغيراً طفيفاً في اللون.. تحول لونها من الرمادي الباهت إلى لون قريب من الزَّبَد القذر. ثم ظهر الدم؛ ولهذا انخفضنا قليلاً عبر الضباب لنر ما كان ذلك. ورأينا دماءً تسيل في البحر لحد... نصف ميل؟ دماً مثل بقعة زيت ملساء. كان ذلك حوتاً... هكذا خمنّا. يمكن أن يخمن المرء ذلك».

نادراً ما عرفتُ ما أقول تعقيباً لقصصه. فواصلنا المسير بصمت لبرهة ثقيلة. بعد وقت قصير بادرني: «هل تملك قفازات؟ هل لي أن أجربهم؟» وعندما أريته قفازاتي قال: «تحتاج إلى قفازات أفضل من هذه. أعرف رجلاً يصنعها.. قفافيزيّ في (أللينكتن). نستطيع أن نتوقف هناك إن أحببت». توقفنا في (أللينكتن) وأكلنا كعك الوافل بالبقطين– «لا يوجد رُم... هذا الطبق أفضل مع الرُّم» – فشربنا مزيداً من الجعة. ولم يأتِ على ذكر قصة القفافيزي...

«يجب أن تتننفس الهواء هنا»، قال. «الهواء هنا مميز، بداية رياح الميسترال؛ تكاد تتذوق البحر فيها.. هل سمعت برياح الميسترال؟ ريح عظيمة، تأتي مباشرة من الشمال وتهب على الجنوب على طول وادي اللوار. الميسترال كلمة من لهجة مقاطعة لانغيدوك المحلية، تعني المستبد.. ولهذا هم يبنون بيوتهم مواجهة للجنوب، لتستدبر الريح».

إلى ذلك الوقت كان قد استهلك ملء جيبٍ من أموالي. ربما كان رجلاً غريب الأطوار.. فكّرت، لكنه شخص يجب الحذر معه.. إنه شخصٌ يعرف كيف يجر النار لرغيفه.

«تحل.. استمع لطنينه. ستظهر الفراشات بعد أسبوع أو اثنين. انظر لأولئك الأطفال.. ما هي أعمارهم على ما تعتقد؟ الأطفال الفرنسيون مؤدبون جداً. تنفس ذلك الهواء.. كم هو مفيدٌ أن يشبّ المرء وهو يتنفس هذا الهواء».

قبل أميال قليلة من الجبهة قال هاركينز أن (الإكسبرمنتال) تحتاج أن تتزود بالوقود («لا نريد أن نعلّق هنا»)؛ ولذلك توقفنا عند أسطول طيران – الثامن أو التاسع، لا أتذكر أي واحد منهما. «فلنعرج داخلاً لنرى أحد الأصدقاء»، قال. كان مأوى الجنود قصراً قديماً. كانت طائراتهم من نوع (آر إي 8)، طائرات الاستطلاع القاذفة مزدوجة الجناحين، المصنوعة من الخشب، وكانت مغطاة بقماش مشدود عليها ومثبتاً بأسلاك معدنية.

كانت غرف القصر القديم قديمة وأثاثها مزر. وكان هناك بيانو عمودي الأوتار في غرفة الطعام، تمّ استنقاذه من أحد المنازل القريبة التي قصفت. كانت أصابع كلّ الرجال مسودة.. أعتقدت أولاً أن ذلك كان بسبب اللعب على البيانو، لكنهم قالوا لي إن السبب هو الاستخدام الدائم لسائل التحميض – أعتقد أن اسمه كان (الأنادول). كانت تلك وحدة الاستطلاع الفوتوغرافي، فألصقوا صورهم على طول الجدران أو علقوها على أسلاك نشر. وهكذا كان ذلك أول ما رأيت من خط الجبهة.. دائماً ما سمع المرء تعابير مثل (خلف الخطوط)، (في هذه الجهة من الخطوط)؛ الخطوط... الخطوط... ولكن لم يكن لديّ قبل ذلك أي فكرة عما تبدو عليه خطوط المعركة. سحرتني تلك الصور، ذلك لأن ما حدث هو أن خارطة المعركة كانت قد تبلورت في ذلك الوقت، وأن نظام الخطوط هذا قد تمام بناؤه على مدى شهور وشهور حتى صار بالفعل يبدو للناظر من الجو مثل نقوش شرشف الدانتيل. لم أستطع التوقف عن النظر إلى تلك الصور، بينما كان هاركينز يتناول شراباً ويتبادل النكات مع أفراد الأسطول.

«هل قلتم إن ماثيوز ليس هنا؟» سأل هاركينز... ران الصمت على كلّ الشباب. أخذوه جانباً، ولم أستطع أن أعرف ما الذي كانوا يقولون له، ولكن كان بمقدوري أن أرى وجهه. كانت تلك هي المرة الأولى منذ التقيته التي أرى فيها وجهه كالحاً وجاداً. خرج من المبنى لبرهة؛ ففكرت: هل سأصل قط إلى وجهتي؟ في نهاية المطاف رجع إليّ وقد عاد رائقاً ومفعماً بالحيوية، قائلاً: «ما تقول في زجاجة أخيرة من أجل الطريق؟».

طوال اليوم، ورغم كل ما شربه لم أرَ منه ما يمكنني القول إنه صار سكراناً أو فاقداً للسيطرة على نفسه قط. وأتذكر كيف فكرت: «حسناً، إنه ليس في عجلة من أمره ليوصلني ويعود».

كأن الأمر أشبه بنزهة نهارية بالنسبة له، واختار أن يستمتع بأقصى ما يمكنه منها.

خلال الأشهر التالية لذلك اليوم، وقبل أن أعفى من الخدمة بعد إصابتي في الميدان، كنت دائماً ما أفكر في أمره: هاركينز يتوقف بسيارته ليشرب.. هاركينز يضحك.. كان دائماً ما يخيل لي أنني أسمع ضحكته فأتلفّت حولي متوقعاً أن أراه قادماً وفي يديه زجاجة وكؤوس: «آخر زجاجة للطريق». لكن تلك الليلة الأولى، كان اقترابنا من الجبهة تجربةً مميزة فعلاً؛ لأن كلّ الخط كان مضاءً من الشمال إلى الجنوب بمشاعل.. ها نحن

نصل أخيراً.. كان الوقت غروباً، وأصوات قعقعات المدافع تأتي من كلّ الأنحاء.. وأتذكر كيف فكرت في نفسي: ها قد وصلت هنا في الوقت المناسب، بعد كلّ الجهد الذي بذلته. لكنها كانت تجربة استثنائية.. وكلما اقتربنا أكثر، زادت حدة أصوات المدافع. والغريب، كما خيل لي، أن مرافقي لم يبد مبالياً لأمر كلّ تلك الجَلَبة12. ■

*** انتهت ***

الهوامش

1 – المرافق The Chaperone : نشرت في مجلة Teller Magazine العدد الثالث، لندن، مايو 2013، وترجمت هنا بإذن خاص من المؤلف.

2 – أوليفرهاريس (Oliver Harris)، كاتب بريطاني من مواليد 1978، أخرج روايتين عن شخصية تحرٍّ في مدينة لندن The Hollow Deep Shelter,Man ورواية ثالثة تحت الطبع بعنوان The House of Fame.حاصل على دكتوراه عن أعمال جاك لاكان من London Consortium بكلية بيركبك في لندن.

3 – مترجم من البحرين.

4 – مدينة ساحلية في إنجلترا.

5 – لون الملابس العسكرية.

6 – معجنات فرنسية بالجبنة.

7 – دجاج مطهو بالجعة.

8 – عصاتا الكريكيت التي يتوجب حمايتها من ضربات الفريق الخصم.

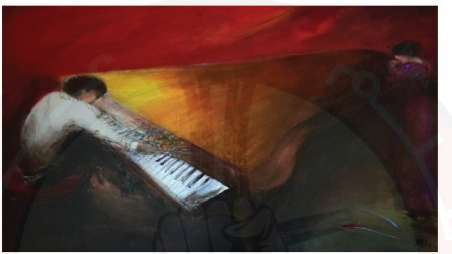
9 – جزيرة وايت هي جزيرة ومقاطعة إنجليزية تقع في أقصى شمال القناة الإنجليزية بالقرب من ساحل إنجلترا الجنوبي.

10 – القنال الإنجليزي.

11 – الإير: هي عبارة عن ثلاث صخور مرتفعة عن الماء بشكل صف الواحدة تلو الأخرى وتقع في أقصى غرب جزرة وايت.

12 – يبدو أن هاركينز لم يكن في الحقيقة لامبالياً عند وصوله لخط الجبهة، ولكنه على العكس كان يعرف بوضوح ما كان متجهاً إليه ومن هنا كان تصميمه على الاستمتاع بكل لحظة خلال رحلته إلى هناك، فقد كان يعي جيداً أنها قد تكون رحلته الأخيرة (من مراسلة مع المؤلف).

تذكرة قطار



[تأليف : لي جيا . تونج *]
[ترجمة : محمد محمود مصطفى *]

عندما كنت طفلاً، كنت أخشى من مقدم عيد الأم، لأن والدتي تخلت عني عندما ولدت. أشعر بالضيق الشديد عند اقتراب عيد الأم، لأن كل برامج الراديو والتلفزيون خلال هذا اليوم تتحدث عن عظمة الأم. وحتى لو كان هناك إعلان تجاري في التلفزيون عن الكعك، فإنه لا يخلو من الإشارة إلى عيد الأم. والحق أني لا أستطيع تحمّل الأغاني التي تذاع في ذلك اليوم.

لقد عثر علي أحدهم بعد مولدي بشهر واحد في محطة قطارات سينجو، وكان رجال الشرطة في نقطة الشرطة القريبة من المحطة يشعرون بذعر شديد كلما أرادوا إطعامي. ولكن سرعان ما عثروا على امرأة لإطعامي. وعندما كانت تلك المرأة تغيب عن الحضور كنت أشعر بالحمى، حتى تأتي وتطعمني، وعندها أشعر بالشبع وتحملني يد الوسن. لقد أرسلني رجال الشرطة إلى قرية تدعى باوشانسيانج في مقاطعة سينجو، حيث وجدت نفسي في بيت رعاية كاثوليكي، وهناك انزعجت مني الراهبات لأني كنت بمثابة الولد الشقي في المكان.

* أستاذ باحث بمعهد لشبونة الجامعي، لشبونة، البرتغال.
* العمل الفني: جيران علوان ـ العراق.

لم أرَ أمي قط، لكن هؤلاء الراهبات اعتنين بي وترعرعت معهن. وفي الليل كان الأطفال الأكبر مني سناً يدرسون، أما أنا فلم يكن لديّ أي شيء أفعله، ولذا فكنت أظل مع هؤلاء الراهبات، وعندما كن يذهبن إلى الكنيسة للصلوات في هزيع الليل، كنت أتبعهن. وأحياناً كنت أصلي تحت مذبح الكنيسة، وأحياناً أخرى كنت أرسم على وجهي تعبيرات مضحكة للسخرية من هؤلاء الراهبات ومن يصلين، وكثيراً ما كنت أخلد للنوم على كتف هؤلاء الراهبات، وعندها كن يحملنني إلى الدور العلوي للنوم. وكنت دائماً أسائل نفسي: أينبع حب هؤلاء لي من أني أتيح لهن الفرصة للنوم بعيداً عن الكنيسة؟

وعلى الرغم من أننا أطفال تعساء، لكن أغلبنا لديه عائلة. وخلال رأس العام الصيني الجديد، يأتي الخيلان والخالات، ويأتي الإخوة الكبار ليصطحبوا الأطفال للبيت، أما أنا فكنت الوحيد الذي لا يعرف أين منزله، ولذا فقد عاملتني الراهبات على نحو متميز، فلم يسمحن لباقي الأطفال من تعنيفي، ولذا فقد تفوّقت في دراستي عندما كنت طفلاً. وقد وجدت الراهبات أن هناك الكثير من المتطوعين الذين يودون أن يعكفوا على تعليمي وإعطائي دروساً خصوصية.

كنت أعد الأرقام على أصابعي، وكان لدي كثير من المعلمين ممن ينتمون لأعرق الجامعات، كجامعة تشنجهوا، كما كان الأساتذة الجامعيون والمهندسون من منطقة سينجو الصناعية. لقد كان معلم الفيزياء والكيمياء طالب دكتوراه، والآن لعله أستاذ مساعد بالجامعة، وكان مدرس اللغة الإنجليزية متميزاً، ولذا فقد تفوقت في اللغة الإنجليزية عندما كنت طفلاً.

لقد أجبرتني الراهبات على تعلم عزف الأرغن. كنت في الصف الرابع في مدرسة ابتدائية، وكنت آنئذ أعزف الأرغن في الكنيسة. كنت أعزف الأرغن عند القداس في الكنيسة. لقد كنت متميزاً كذلك في الخطابة، ولذا فلقد كنت أحضر مسابقات الخطابة في المدرسة. ومرة من المرات كنت أنا الذي ألقي الخطاب الخاص بحفل الخريجين. ولكني كنت دائماً أحرص ألا يراني أحد في احتفالات عيد الأم. وعلى الرغم من أني كنت أحب عزف الأرغن، كان عيد الأم بالنسبة لي من المحرمات: كنت لا أحب عزف الموسيقى في عيد الأم، إلا إن اضطرني أحد لذلك، ولو كان الأمر بيدي ما عزفت قط في عيد الأم.

وعندما كنت أطالع بعض الروايات كنت أحياناً أتساءل من هي أمي، وكنت أعتقد أني لقيط، فلربما هجر والدي والدتي، ولذا فقد تخلت عني أمي الشابة.

ولعل مهارتي، أو لعل تحمس أساتذتي، هو الذي أدخلني إلى مدرسة ثانوية مرموقة، وتلا ذلك انتسابي إلى قسم الهندسة المدنية بجامعة معروفة. وعندما كنت في الكلية كنت أدفع مصاريف الدراسة عن طريق العمل لبعض الوقت،

وأحياناً كانت الأخت شوين تزورني، وكان زملائي بالفصل يصطنعون الأدب وحسن التصرف عندما يرونها، وكان بعضهم يعرف قصتي، وكانوا أحياناً يواسونني، كما كانوا يقولون إني متميز لأني ترعرعت مع هؤلاء الراهبات. وفي حفل التخرج حضر الآباء للزيارة، أما أنا فكانت عائلتي الوحيدة هي الأخت شوين، حتى أن المدير أخذ صوراً خاصة لي معها.

وعندما انخرطت في الخدمة العسكرية، كنت أزور بيت الرعاية الكاثوليكي، وفي إحدى الزيارات أخبرتني الأخت شيون بأمر هام. لقد أخذت مظروفاً من صندوق وقدمته إليّ، وطلبت مني أن ألقي بنظرة على الخطاب. كان في المظروف تذكرتان. وقد أخبرتني الأخت شيون أنه عندما أرسلني ضابط الشرطة إلى هنا، كانت هناك تذكرتان في ملابسي، ويبدو أن أمي قد استخدمت التذكرتين من المكان التي كانت تقيم فيه إلى محطة سينجو. كانت إحدى التذكرتين تذكرة باص من الجنوب إلى مدينة بندونج، والأخرى كانت تذكرة قطار من بندونج إلى سينجو، وهي تذكرة قطار محلي، ولذا فلقد استنتجت أن أمي لم تكن ثرية.

لقد أخبرتني الأخت شيون كذلك أن الراهبات عادة ما لا يحببن البحث عن الحياة الحقيقية للأطفال الذين يتخلى أهلهم عنهم، ولذا فلقد احتفظن بالتذكرتين وعكفن يراقبن تصرفاتي لردح طويل من الزمن، ولقد استنتجن أني أتصرف على نحو عقلاني إلى حد كبير، ولذا فإن لديّ القدرة على التصرف مع مثل هذه الأمور. لقد ذكروا أن المدينة صغيرة للغاية، ولا يسكنها سوى نفر ضئيل من الناس، ولذا فإنه إن كانت لديّ الرغبة في العثور على عائلتي، فإن الأمر لن يكون صعباً. كنت أفكر في العثور على أبويّ، لكنني أشعر بالتردد مع رؤية التذكرتين؛ إن لديّ حياة جيدة هنا، ولديّ شهادة جامعية، بل ولديّ صديقة أنوي الزواج منها. لماذا يتعين عليّ أن أعود إلى ماضٍ غريب عني؟ وعادة ما يكون النبش في الماضي اختياراً حزيناً لكثير من الناس.

لقد شجعتني الأخت شوين على العثور على ماضيّ. لقد كانت تعتقد أن لديّ بالفعل مستقبلاً باهراً، وأنه ليس هناك من سبب يجعل هذا اللغز يسكنني كالهاجس. كما قالت إن عليّ كذلك أن أواجه أسوأ الاحتمالات. وحتى لو كانت النتيجة ليست على ما يرام، فإن ذلك لا ينبغي أن يهز ثقتي بنفسي.

وأخيراً ذهبت. إنها بلدة صغيرة لم أسمع عنها من قبل قط. إنها بلدة جبلية على بعد ما يزيد قليلاً عن ساعة بالباص من بندونج. وعلى الرغم من أنها مدينة جنوبية، لكن لأن الوقت كان وقت الشتاء، فقد كان الجو يميل للبرودة. إنها بالفعل بلدة صغيرة، لا يوجد بها سوى طريق واحد، ومحلّا بقالة، ونقطة شرطة واحدة ومكان للبلدية، ومدرسة

ابتدائية واحدة، وكذلك مدرسة متوسطة واحدة، وما عدا ذلك لا شيء.

قطعت المسافة بين محطة الشرطة ومبنى البلدية جيئة وذهاباً، وأخيراً عثرت على معلومات عني أنا شخصياً. كان أول الخيط إعلاناً يتحدث عن طفل صغير وعن بيانات ميلاده، وكان الثاني يتحدث عن أسرة الصبي التي أعلنت فقد ابنها، وكان اليوم المذكور هو اليوم الثاني الذي عثروا فيه عليّ بعد أن تخلّت عني أسرتي. ووفقاً لهذه المعلومات، فإن الطفل الصغير كان قد ولد منذ شهر، ووفقاً لسجلات الأخت شوين، فإنهم عندما عثروا عليّ في محطة سينجو كان عمري شهراً واحداً، ولذا فلعل تلك البيانات هي بيانات مولدي.

لكن المشكلة أن والديَّ قد توفيا. لقد توفي والدي منذ ستة أعوام، أما أمي فقد توفيت منذ شهرين. لقد كان لي أخ واحد يكبرني، لكنه غادر هذه البلدة الصغيرة منذ زمن بعيد ولا يدري أحد أين هو الآن.

على أي حال، إن هذه بلدة صغيرة والجميع يعرف بعضه البعض. لقد أخبرني ضابط شرطة كبير في العمر أن أمي كانت تعمل عاملة نظافة في مدرسة متوسطة، وأخذني لزيارة مديرة تلك المدرسة.

لقد كانت المديرة سيدة لطيفة، ولقد رحبت بي أيما ترحيب، وذكرت أن أمي كانت عاملة نظافة طيلة حياتها، ولقد كانت سيدة طيبة للغاية رسم الزمن تجاعيده على وجهها. أما أبي فقد كان كسولاً للغاية. فعلى حين ذهب باقي الناس في البلدة للمدينة الكبيرة سعياً للعمل، ظل وحده في هذه البلدة يحصل على عمل لبعض الوقت، ولم يكن هناك عمل لبعض الوقت في حقيقة الأمر في هذه البلدة. ولذا فلقد اعتمد على أمي طيلة حياته، ولما لم يكن لديه عمل فلقد كان مزاجه دائماً يتسم بالتقلب، فعاقر الخمر يومياً، وعندما كان يثمل كان يضرب أمي ضرباً مبرحاً، وكان أحياناً ما يضرب أخي الأكبر كذلك، وبعد ذلك كان يشعر بالندم. ولكنه لم يستطع أن يبدل من عاداته. لقد آذى أمي وأخي بمسلكه ذلك طيلة حياتهما، ولذا فقد هجر أخي المنزل عندما كان تلميذاً في المدرسة المتوسطة ولم يعد مطلقاً.

سألتني المديرة عن أشياء كثيرة، وأجبتها بصدق، وبعد أن عرفت أني قد تربيت في الملجأ شعرت بالتحمس لقصتي. أخرجت المديرة ظرفاً في درج مكتبها، وهو مظروف وجدوه إلى جانب مخدة أمي عند وفاتها. ولعل المظروف يحتوي على شيء هام، ولذا فلقد قررت المديرة الاحتفاظ به لتسلمه إلى أحد أفراد العائلة.

ارتجفت يدي وأنا أتناول المظروف لأفتحه، وعندما فتحته وجدت تذاكر من بندونج إلى سينجو، والتذاكر تبدو كلها حديثة. وأخبرتني المديرة أن أمي كانت كل نصف عام تذهب إلى تايبيه لتزور أحد أفراد عائلتها، ولم يعرف أحد من يكون ذلك الشخص. وقالت المديرة إن أمي كان يبدو عليها السعادة عندما تعود. وعندما كبرت أمي في العمر اعتنقت الديانة البوذية، وكانت

فخورة بدعوة بعض الناس للبوذية، ولدعوتهم للتبرع لملجأ الأيتام. وعندما ذهب هؤلاء إلى الملجأ للتبرع كانت أمي معهم. وأذكر أنه ذات مرة جاء باص محلي به العديد من البوذيين من الشمال إلى تايبيه، وقد تبرع البوذيون بمبلغ مليون دولار تايواني للملجأ. لقد شعرت الأخت شوين بالامتنان الشديد لذلك الفعل، وقامت بجمع كل الأطفال ليأخذوا صورة مع هؤلاء القوم وكنت حينها ألعب كرة السلة، ولذا فعندما أخبروني أن أحضر أنا كذلك للصورة الجماعية كنت مترددًا، والآن أنا مندهش لوجود هذه الصورة في الظرف. سألت الأخت شوين أن تشير إلى أمي في الصورة، لقد كانت هي الجالسة أمامي. شعرت آنئذ بالتأثر الشديد ولا سيما عندما ألقيت نظرة على ألبوم صور حفل التخرج. لقد نسخت منه صفحة ووضعت في المظروف. لقد كانت تلك الصورة هي صورة حفل تخرج فصلنا، وكنت أنا من بين الحضور في الصورة.

وعلى الرغم من أن أمي تركتني في الملجأ، فإنها كانت تأتي لزيارتي، ولعلها قد حضرت حفل تخرجي من الجامعة كذلك. قالت المديرة: عليك أن تشعر بالامتنان تجاه أمك. لقد تركتك في الملجأ حتى تجد بيئة أفضل، وحياة أفضل. لو كان قد قدر لك أن تظل هنا، فإنه كان سيتعيّن عليك أن تعمل بعد تخرجك من مدرسة متوسطة، لأنه في هذه البلدة لا يذهب أحد الى المدرسة الثانوية، وإذا كنت قد فعلت أي خطأ في عملك، فإن والدك كان سوف يعاقبك كل يوم، ولعلك آنئذ كنت ستترك البيت مثل أخيك الكبير، وكنت لن تعود أبداً.

طلبت المديرة من باقي المدرسين الحضور، وقصت عليهم قصتي، وهنّأني الجميع على تخرجي في الجامعة، وقال أحدهم إن الطلبة هنا لا يذهبون إلى الجامعة. وفجأة سيطر عليّ أمر واحد؛ سألت المديرة إن كان لديهم أرغن في المدرسة، وأخبرتني أن لديهم واحداً لكن ليس على ما يرام، وان كان يعمل.

فتحت الأرغن، وكانت شمس المغيب تعود إلى خدرها من النافذة. عزفت أغاني عيد الأم، وأردت أن يعرف الجميع أنه على الرغم من أني قد تربيت في الملجأ، فإني لست بيتيم لأن لدي أخوات كثيرات مثل شوين. لقد عاملنني كالأم، فلم لا أعتبرهن مثل أمي؟ لقد اعتنت بي أمي على الدوام، ولقد كانت تضحيتها من أجلي هي التي منحتني فرصة أن أكبر في بيئة صالحة وأن يكون لديّ مستقبل عظيم.

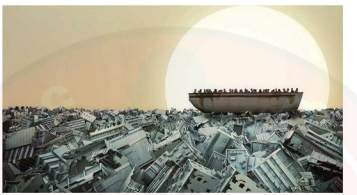
تلاشى يأسي، وأصبحت أعزف كل أغاني عيد الأم، وعزفتها وغنى معي باقي المدرسين، وتردد صدى ذلك في الجبال. وفي شمس البلدة تساءل الناس: لماذا يعزفون اليوم أغاني عيد الأم؟ اليوم بالنسبة لي هو عيد الأم. لقد مكنني ذلك المظروف المليء بتذاكر القطارات من ألا أخشى أبداً قدوم عيد الأم. ■

**لي جيا ـ تونج (1939 -)

هو أحد أشهر كتاب تايوان المعاصرين. تخرج في قسم الهندسة الكهربائية بجامعة تايوان الوطنية عام 1961، وواصل دراسته العليا بالولايات المتحدة، حيث حصل علي درجة الدكتوراة من جامعة كاليفورنيا- بيركلي. عمل أستاذاً بجامعة تشنجهوا حتى أصبح عميداً بإحدى كلياتها. يعد من أبرز المدافعين عن حقوق الأيتام والمكفوفين. من أهم أعماله الأدبية (ليسقط السور العالي) عام 1995، و(الغريب) عام 1998. وقد استلهم الكاتب قصة تذكرة قطار من واقع خبرته الذاتية عندما عمل بمركز دي لان الكاثوليكي بتايوان.

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

ضفافٌ مستحيلةْ



[علي التاجر *]

على ظهر القارب المهترئ، ثاكلةً كنتُ.
لم أقوَ حتى على شدِّ قامتي وأنا أمسك بابنتيّ، في قبالة أخيهما الذي كان يغرق وهو يلوح لي مستنجداً، فأغيثه بدموعي وصرخاتي التي ابتلعها البحر.
التفَّت حول عنقه ألسنة الموج حتى ذوت، صبراً، أنفاسه اللاهثة. صرت أركل القارب بقدميَّ وأصرخ في قائد السفينة أن يتوقف حتى ننتشلهُ، ونروي عيونه التي سألتني عن أمنيةٍ باسقة، كان ربُّها الحكايات التي يذرفها الفقراء.
ذاك الحلم المجنون الذي جاء بنا إلى هذا المحيط المتوحش برفقة هؤلاء البحارة المجهولين. كم ناغيت أطفالي وأسكنتُ ضجَّتهم بتلك الأخيلة التي تراودني، ونحن نعبر الصحارى المقرفة خلسةً، تارةً بين الحقائب والبضائع المهربة، وتارةً بين رزم القش وقطعان الماشية. أما الآن، فلا أريد إلا أن أجيب عيونه التي ظلت تلومني عندما سحبه اللصوص من يده الرخوة وانتزعوه من يديّ فهشَّموا أضلاعه وألقموا جسده للبحر من غير شفقة.
تكوّمت في زاويةٍ من الزوايا، بعد أن لكزت الأذرع المكدودة في بطن هذه القطعة الصدئة. كنت أضمّ صغاري وأنا أتقي ركلات أحد اللصوص الذين سحق عظامي بمقدمة حذائه المدببة.
شهرتُ قامتي وأنا أكز بعنفٍ على نواجذي، ثمّ نظرت بمرارةٍ للبحر، وبصقت على الرجل ذي التجاعيد القاسيةِ قبل أن يشهر سكينه ليغرسَ رأسها في رقبتي التي طوقها بذراعه النتنة. أدرتُ

* قاص من البحرين.
* العمل الفني: عمر انوفي ـ سوريا.

جذعي غير عابئة، لعنته وشتمته وأنا أصرخ حتى ناس دمٌ غليظٌ جرى متدفقاً على صدري، نزّ من رأس السكين، بعد أن جفلت الجلد المعروق وأنا أتجه بعيوني لولدي الغريق.

بقيت ألمحُ من بعيد جثةً ينهشها الموج، تغيبُ كلما شق القاربُ الماءَ بلا اكتراث، وفي أذني تفحُّ شهقاته الأخيرة. تمنيت لو أنني قذفت بنفسي في اللجة الزرقاء لأخمد هذا الوجيب، ولكنني كنت أخشى أن يرموا أختيه أيضاً، فنكون جميعنا في القاع.

بصقت مرةً أخرى على الوحش الواقف أمامي، فنهب خديَّ بيديه وهتك سمرتهما بأظافره. أمرني بالسكوت حتى لا نلاقي مصير طفلنا الغريق. من بين هذه الأجساد المتكدسة، لم يجرؤ أحدٌ على الوقوف في وجه هذا الذئب سوى أحدهم، فقام يوبخه على فعلته وينعته بالجبن:

ـ أنت تضرب امرأةً. هل تعلمُ ذلك؟

فهوى بسكينه على رأس الرجل الذي أمسك برسغه ليتقيها وألقاه على الأجساد المتكدسة. استنجد ذاك بأصدقائه حتى هبطوا من القمرة الأمامية في الأعلى، وهم يشهرون بنادقهم ومسدساتهم، حتى أحاطوا بالرجل، ثم أتاه أحدهم فصفعه:

ـ هل تجرؤ على تحدينا يا هذا؟

ردّ الرجل وذراعُ أحدهم تحيط بعنقه لتخرج كلماته متحشرجة:

ـ إنها امرأة. هل الرجولة أن تلقي بطفلها في البحر ثمّ تضربها؟

كزّ أحد الرجال على أسنانه، وأشار للجميع:

ـ من يجرؤ على التحدي، فسيكون مصيره مثل هذا...

وما إن تفوه بكلمته الأخيرة، حتى أمسك بياقة الرجل وغرس سكينه في بطنه، وأعملها بقوةٍ في ضرباتٍ متلاحقة. سقط الرجل يفحص برجليه. تفجَّر ميزابٌ قانٍ بين أصابعه وهو يمسك بطنه، ثم سمعناه يأنُّ أنين الدنف المشرف على الهلاك، وغرغرةٌ هائلةٌ تعبر حلقه.

مرت لحظاتٌ كان الموتُ سيدها. ظلّ الجميع ينظر إليهم وهم يسحبونه ويلقون به للبحر أيضاً. تلوّن الماء بدمه الدافق حتى أحاط بالقارب من كل الجهات. أما فمه فقد بقي مشرعاً يصرخُ في الزمن الذي منح الغلبة لهؤلاء الأوغاد.

بكيت على ابني الغريق، مثلما بكيتُ على الرجل الذي وهب حياته ليدفع عن امرأة مثلي هذا العسف. كنت في تلك الأثناء أضمّ ابنتيّ في صدري لكي يتّقيا رؤيةَ الموت ينهشُ جسداً خصباً، فيما الذئاب تعوي بفجاجةٍ وسخرية.

ومنذ قتل ذلك الرجل المسكين، وهم لا يعيرون حزني ولا شتائمي ولا الغضب المتفجر من شدقيّ أي انتباهٍ، سوى الضحك الممجوج والغمز الخبيث.

* * * *

بعد يومين من رحلتنا المضنية، لاحت كثبٌ رملية وشاطئ مذهَّب. أفرد الجميع قاماتهم لينظروا لحدود جنة الأرض الموعودة. تزاحمت الجذوع، فنهرونا وأقعدونا عنوةً بسياطهم السميكة وإطلاق العيارات النارية التي ابتلعتها السماء الصافية.

مقابل مركب الموت، انتصبت الهضاب والصحاري الجرداء، فأمرونا أن نخوض الماء حتى نعبر إلى الشاطئ. تهاوت الأجسادُ من على المركب، كلٌ يقذف بنفسه حتى تغوص رجلاه في الماء الذي ألهبته الشمس الحارقة.

وما إن أفرغوا القارب، حتى عادوا وأداروا المحرك سريعاً ومخروا البحر ثانيةً كي يحملوا الحالمين، ممن تركض في أوردتهم أمانٍ باسقة فيحسبون أن القدر كتب لهم النجاة في سفرٍ لا عودة منه.

أخذت طفلتيّ، أحملهما على أكتافي، وأنا أشق الماء بجسدي الرجيف. وصلنا للشاطئ بعد عناء، فرميتُ نفسي وتوسدت التراب. أغمضتُ عينيّ لدقائق، فأيقظتني ابنتي مفزوعة:

ـ ماما، انظري، انظري، ما هذا؟

صرخت وأنا أحملهن مرةً أخرى، وأركض لعلي أجد موطئاً أدفن فيه وجع الأيام الفائتة، وأرقد قليلاً. كان جسداً متفحماً يستريحُ بقربي وأنا أفرشُ جسدي هناك. فزعت لرؤية عظامه الناتئة وفكه المتيبِّس وعينيه الطافحتين. كانت الشمسُ قد أكلت ما تبقى من جلده النيئ.

ربما يكون واحداً ممن ألقموهم البحر في رحلات الموت... حقاً، ياله من ثمنٍ باهظٍ ندفعهُ لشراء حلمٍ رخو!.

* * * *

هطل الليل بطيئاً، فعبرناه بضمّ أجسادنا ونمنا ونحن ننتظر طلوع الشمس من جديد. وبعد أن عبرتنا مروحيةٌ عسكرية في ساعات الفجر، أصبحنا نتوق لرؤية سيارات حرس الحدود وبزاتهم.

وبعد انتظارٍ مرير، سمعنا محركاتِ المركبات العسكرية تنيل صبرنا مناهُ، في ذلك الضحى الماحق، وهديرها يعلو شيئاً فشيئاً.

الجميعُ أداروا ظهورهم للبحر وأمعنوا النظرَ في تلال الرمل العالية حينما لاحت السيارات مثيرةً خلفها عاصفةً من الغبار. ضممت ابنتيّ، وأخذتهن لأكون من أول الراكبين في الشاحنة الكبيرة.

ترجَّل العديد من العسكر وأطلقوا النار في الهواء، فألقينا بأنفسنا على الأرض. زممنا أكفنا إلى ظهورنا وألصقنا الأجساد المتعبة بالرمال المصهورة. فتشوا كل واحدٍ على حدة، ثمّ أركبونا الناقلة التي سترمي بنا في فم المجهول.

كانت الشاحنة تنهبُ البراري ونحن نغرق في الصمت. استدرتُ قليلاً، ورحت أنظر بحزنٍ للبحر الذي يمخر عبابه القتلة، وفي بطنه يرقد رضيعي، وذلك الرجل المسكين، وحلمٌ أسيرٌ ظلّ مدفوناً في القاع البعيد. ■

ابنة مؤقتة

[منال عبدالحميد *]

أغلق الباب في وجهها فعادت تدق عليه بإلحاح... جلس على الأرض خلف الباب، وقال لها بصوت مبحوح يخنقه البكاء:

«اذهبي من هنا... لن أفتح لك مهما حدث!» وذلك لأنه اكتشف منذ أسبوع واحد أنها ليست ابنته!

وهم جميل عاش فيه ثلاثة وعشرين عاماً تبدد في سبعة أيام قليلة هي أصعب ما عاشه في حياته!

رزق بها بعد زواج سبعة أشهر من أمها التي كانت حبيبته الأولى والأخيرة... ومنذ أن خرجت من الرحم وهم يقولون له بقصد أو بدون قصد:

«إنها لا تشبهك مطلقاً!»

كان يضحك ويقول لهم:

«نعم ... فهي تشبه أمها!»

لكنها في الحقيقة لم تكن تشبهه كما لم تكن تشبه أمها ... بل كانت شبيهة بشخص آخر لا يعرف من يكون ولا يريد أن يعرف!

جاءته لتحيل حياته جنة... تعلق بها منذ أن قدموها إليه ملفوفة في فوطة قطنية بيضاء وهي ترتجف ... أمسكها وحمله بقرب قلبه ... ابتسمت له على الفور فاهتز قلبه ووجد نفسه يولج أصبعه الأوسط بين أصابعها الصغيرة المضمومة ويرفعها ليقبلها بشغف وحماس ... كم كانت تلك اللحظة سعيدة!

ابتسمت له وهي بعمر بضع دقائق ولم تتوقف عن الابتسام له طيلة ثلاثة وعشرين عاماً قضتها في كنفه وتحت رعايته ... ما أهمية كونها لا تشبهه؟

إن معظم الأطفال لا يشبهون آباءهم شكلاً، لكن كم كانت شبيهة به عقلاً ووجداناً ... أحبت ما يحب وكرهت ما يكره ... ورثت ذكاءه وفطنته ،

* قاصة من مصر.
* العمل الفني: فريد فاضل ـ مصر.

أو لعلها استعارتهما منه دون وجه حق، درست نفس دراسته وحصلت للغرابة دائماً على نفس الدرجات المرتفعة التي كان يحصل عليها، وبالعدد المضبوط... وعندما صارت عروساً شابة وفتاة جامعية شعر بأنه أسدى العالم معروفاً بأن أهداه تلك الفاتنة الجميلة الروح، والقلب، والحسناء شكلاً!

كانت دائماً أقرب إليه مما كانت إلى أمها... لقد أيقظته ذات ليلة لتبكي على صدره، وتقول له وهي تدس وجهها في عنقه:

«بابا ... إنني مريضة وسأموت!»

ضمها إليه بقوة وسألها عما بها... ضحك كثيراً حينما علم بحقيقة الأمر، وشعر بالسعادة لكونها أصبحت شابة ناضجة!

لم يُرزق بغيرها ولم يسأل زوجته أن تمنحه غيرها... حتى نظرات الجدة، والعمات الناقمة وسؤالهن الدائم عن الولد الذي يجب أن يأتي ليخاوي البنت ويحمل اسمه، لم تكن تعكر صفو محبته الصافية لها في شيء!

ويوم أن تخرجت من الجامعة رقص في حفل تخرجها بالعصا، وجذبها إلى صدره لترقص معه، ثم انغمست الدفعة كلها في الرقص حولهما بشكل لم يحدث من قبل في تلك الكلية العلمية المرموقة! تلك الكلية ... ليتها لم تذهب إليها ... ليته لم يتركها تطأها بقدمها ... فهي من اكتشفت حقيقة الأمر في النهاية!

إنه ليس أباها!

إنها ابنة رجل آخر... ليس مهماً من يكون، المهم أنه ليس هو ذلك الرجل... ذلك الرجل الذي زرع بذرتها ذات يوم ليس هو من أطعمها وسقاها ورباها فوق قلبه، وتحت جفنيه المغلقين عليها حرصاً وحباً وخوفاً... رجل آخر، فليكن من يكون، المهم أنه ليس من تحمل اسمه وساماً على صدرها وبقعة بيضاء صافية على قلبها!

كيف جرؤت أمها على خداع هذا الرجل ... كيف جرؤت على أن تلصق به نطفة ليست من لحمه ودمه ولم يقذفها من أحشائه!

من حسن حظها أنها نفقت ككلبة قبل أن تواجه هذا اليوم وترى ابنتها الوحيدة تناقشها الحساب وتدينها وتحكم عليها... أغلب الظن أنه كان سيصفع عنها!

لو أنها لا زالت حية ... وحسناً فعلت أنها زالت!

زالت من الوجود تاركة إياهما في مواجهة بعضهما... علم بالأمر فتمزق ... رفض أن يصدق، لكن الحمض النووي لا قلب له ولا مشاعر، وذلك اللولب اللعين لا يأبه بمشاعر البشر ولا يعرفها!

نعم إنها ليست ابنتك... نعم إنها ليست من صلبك!

يمكن أن تكون ابنة أي رجل آخر في الكون ... إلا أنت!

تهربت من مواجهته طويلاً... سافرت بعيداً فقط لتجد نفسها تعود بعد يومين اثنين ... لقد اشتاقت

إلى حضنه حتى لو اعتصرها فيه وأزهق روحها!
ذهبت بعيداً لكنها عادت إليه ثانية، وكان يحسبها عائدة ولم يكذبه قلبه ... فأين تذهب بعيداً عنه أو يذهب هو بعيداً عنها؟!
قررت أن تقف أمامه وتقول له:
« هذه أنا ... خذني إذا شئت، أو ألقني في القمامة... فلا حياة لي بدونك!»
كان قد عاش أياماً على السجائر والأكسجين المخنوق الملوث بالدخان دون طعام أو شراب ... عاش على الدخان والمرارة لا تفارق حلقه!
هل يكذب العلم ويصدق قلبه... أم يفعل العكس!
الأحماض والدماء والزجاجات تقول له إنها ليست ابنته... وصدره الذي رقدت عليه أكثر مما رقدت علي فراشها يقول له إنها ليست ابنة أحد آخر سواه هو!
هو الذي رباها ... هو الذي أنفق عليها ... هو الذي أحبها، ونمت، وحبت، وكبرت، وضحكت، ونامت بين يديه... أي حق لأحد غيره في العالم في ادعاء أبوته لها؟ !
مرض قلبه وشعر بالكون يتهاوى فوق رأسه... لكن قلبه لم يطاوعه على نزع صورها التي تملأ جدران الشقة... صورتها بجوار فراشه... تحت وسادته... على حوائط الصالة... على مكتبه... حتى الساعة ذات السلسلة الذهبية التي ورثها أباً عن جد زينها بصورة صغيرة لها!
فهل ينتزع كل هذا... هل ينتزعها، ويرميها في القمامة لأن زجاجة معمل سخيفة قالت له إنها ليست ابنته... وليس من حقه أن يحبها!
تمنى الموت مائة مرة في تلك الأيام القليلة... لكن الموت لم يدركه، بل أدركته هي!
عادت إليه ثانية... فتح بابه ليجدها واقفة بثوب أسود وعينين منتفختين وفي يدها حقيبة صغيرة تتدلى ككومة حزن وفي عينيها نظرات حب وتوسل ورغبة هائلة في البكاء... إنها لم تكفف عن البكاء لحظة واحدة منذ أن طالعت نتيجة التحاليل بعينيها ... لكنها الآن تشتهي البكاء على صدره!
تطلع إليها بوجه شاحب مصفر للحظة ... ثم وجد نفسه يغلق الباب في وجهها!
بالتأكيد إنه لم يفعل ذلك بوعيه المستقل الواعي... بل كانت تلك ردة فعل لحمه ودمه الثائرين على فكرة الخيانة والخديعة التي تعرض لها ... وتلك التي تقف أمامه، إنها الخيانة ذات نفسها متجسدة، فكيف يقبلها في بيته بعد ذلك، وكيف يصفح عنها؟!
صرخ فيها أن تذهب لتبحث عن أبيها، فنادته بكروب ككرب صاحب الحوت في ظلمة القبر المتحرك أنها لا تعرف لها أباً سواه!
سقط على الأرض خلف الباب جالساً وظل جامداً للحظة... بالخارج فعلت مثله تماماً... ألقت حقيبتها على الأرض وجلست أمام الباب... إنها تشعر بما يعتمل في نفسه الآن، وترى يديه وهما

تعبثان بلحيته النامية وتشد شعيراتها الخشنة دون وعي!

إنها تعرف ماذا يفعل الآن ... فكم شعرت به وهو بعيد عنها، فكيف لا تشعر به، وهو لا يفصله عنها سوى باب مغلق!

لم يكن يبكي، فقد جفت منابع دموعه وحل الجدب بروضته التي كانت خضراء منذ أسبوع واحد... يا الله... أسبوع واحد يغير المرء من حال إلى حال، فكيف لا يصدق البعض أن الله خلق الدنيا في ستة أيام!

صرخ فيها ثانية بصوت جاف أن تذهب فردت فورا: « لا!»

ترك الباب وهرع إلي الداخل وأغلق خلفه باب غرفة نومه وأخرج ألبوم صور ضخم مملوءاً بصورها وصوره وصورهما معا وصور قليلة معدودة لأمها ... أنتزع صور الأم ومزقها!

فلم تتبقي سوى صورهما هما الاثنين فقط... زالت الذكري السوداء واختفت ... أحرقها بالنار فأصبحت رماداً للمرة الثانية بعد أن رمدت في قبرها منذ سنوات!

تطلع إلى الألبوم ثانية ... فلم يجد شيئاً يحول بينهما الآن!

لقد اختفى الوجه الكريه وأصبح منه لها ... منه لها ولا أحد يقف بينهما!

أمام الباب كانت راقدة على جانبها ... لم تنم منذ عرفت الخبر ولم يفارقها الأرق والسهاد ... لم تتعود على النوم في مكان لا تتردد فيه أنفاسه... ولأنه قريب الآن ، وحتى وإن كان بينهما حائط صلد كريه ، لكنه هنا ... أنفاسه الدافئة خلف هذا الباب ... لذلك نامت هنا!

أمام باب البيت في العراء ... بلا شيء يغطيها أو يسترها لكنها كانت تشعر بالأمان ... الأمان والدفء لمجرد وجود أبيها ، أبيها حقيقة ولتقل المعامل ما تقوله ، بالقرب منها ... مرت عليها دقائق وهي نائمة تحلم بحلم متداخل غامض ... كل شيء فيه غامض ... أنابيب تفور وتغلي ، أمها راقدة على فراش بطريقة غير لائقة ، هو يضمها إلى صدره ، يحتضنها في حفل تخرجها ، المزيد من الأنابيب تغلي وتقذف الشرر ...

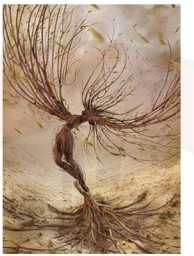
أفاقت على شيء يلمسها بحذر ... كادت تفتح عينيها لترى ... لكنها آثرت الصمت والبقاء ساكنة!

تذكرت حين كانت تداعبه وهي صغيرة وتختبئ منه جاعلة إياه يقلب البيت كله بحثاً عنها ... إنها تختبئ منه الآن ولكن تحت جفنيها المغلقين!

أحست بنفسها تُرفع من فوق الأرض ... حُملت بعيداً برفق ... ثم شعرت بنفسها توضع فوق فراش ناعم طري وغطاء دافئ يُسحب فوقها حتى أسفل عنقها ... أكانت تحلم أم كان هذا حقيقة؟ !

لعله هذا ولعله ذاك ... لكنه حلم رائع وحقيقة أروع ... فقط لو كانت حقيقة وليس حلماً آخر من تلك الأحلام الفردوسية الجميلة التي طالما حلمت بها وهي راقدة في حضنه! ■

الأرض المقطوعة الشجر



[بقلم: لويزا مرسيدس ليفنسون *]
[ترجمة: مهدي عبدالله *]

في مساحة مقطوعة الشجر في أرض منديهوندو، التي بدأت الأغصان تتسلق عليها، انتصب كوخ مكون من غرفتين، وشرفات على كل جهة، وسقف مصنوع من الزنك متهالك بفعل أشعة الشمس. كانت المساحة أقل من فرسخ واحد عرضاً، وطوقت غابة مشنز المكان كأنشوطة وهددته بالموت بالخنق. فقط القرد العرضي أو طائر الرية يزور تلك الجزيرة الجافة، أو أكثر ندرة؛ أحد سعاة الرسائل الهنود مثلي، المدفوعين بالفقر عبر الغابة والسهل الأحمر.

قبل سنوات، كان الكوخ أبيض اللون، وكانت الأبقار ترعى في الساحة. الآن بئر بائس مع بغلة مربوطة إلى العارضة هي المصدر الوحيد للماء. في أرجوحة شبكية متدلية من أعمدة الرواق، استلقت امرأة سوداء ذات أطراف قصيرة ممتلئة، متمددة تبرد نفسها بمروحة مصنوعة من القصب. وبالرغم من المسحة الداكنة لبشرتها، فقد بدت أجنبية، حيث إن الظل الكثيف أسفل عينيها يقترح كحلاً. ارتدت ملابس شاحبة تظهر ثنياتها الجميلة. تمايلت الأرجوحة تحت ثقل قامتها الكثيفة الصغيرة. حولها رفرفت ظلمة كهالة أو نسمة، بالرغم من أنه ربما يكون فقط السرب المنطلق للذباب والبعوض.

في إحدى الليالي، أعادها الدون اليسبياديس من

* قاص ومترجم وكاتب من البحرين.

أوبيرا، وهناك بقيت. يناديها من دون اسم، حيث يقول فقط هيه أنت! انظري هنا! كان اسمها صعب اللفظ. تخيلت أن هذا الرجل الملتحي، ذا العينين الجامدتين والحركات السريعة والمشبك المطلي بالفضة، سوف يأخذها إلى المدن، إلى مدن المعارض، حيث العجلات الكبيرة تدور خلال السماء فوق الضجيج البعيد للأبواق، وحيث تمرر قوارير الرم من شفة إلى شفة عند الغسق، وتنتفخ بالوعود السرية لرجال كثيرين.

هناك بقيا بدون قيثار أو كلب. ثم استأجر سيرو، عامل الماشية. سيرو كان يقود الحيوانات إلى الحوض، وكان يخصيها ويذبحها، يطبخ ويخمر شاي الماتيه ويغسل الملابس. كان أيضاً يحمل الأرجوحة الشبكية من موقع إلى آخر بحثاً عن الظل، مع أو بدون المرأة بداخلها. نادراً ما كان يتكلم، يقضي الليالي بمفرده في الظلام منحنياً على آخر موقع. ونظراً لأنه لا يشرب ذلك الشاي، فلا شيء يضيء سوى الوميض المحموم لعينيه بين فينة وأخرى. النجوم اخترقت مشعة في سماء الليل، كانت في الخلف على امتداد حافة القبة السماوية.

في الظلام الآن الدون اليسبياديس قلب سيجارته واقترب من الأرجوحة. هناك وقف لبعض الوقت، ثم أخذ المرأة وحملها إلى الكوخ.

قام سيرو بتخمير شاي الماتيه في بداية الفجر. في ذلك الوقت كانت المرأة قد رجعت إلى الأرجوحة، بالرغم من أنها لا تتحرك أبداً، تتهوى بالمروحة وتتهوى، عيناها مظللتان بالكحل. نظرة وجهها تشبه نظرة الكثير جداً من نساء القرى والمدن، قناع من الحزن أو الملل وخلف القناع لا شيء.

جالساً القرفصاء، قدم سيرو الشاي لها، ووضع الإناء في الأسفل على الأرض الحمراء. وعلى ركبتيه الآن ناولها سيجارة ملفوفة في قشور الذرة، ومقداراً قليلاً من الفاكهة، وطائر حجل من بحيرة على بعد خمسة عشر فرسخاً. رئيسه يراقبه عن قرب لامساً مشبكه الفضي وممدداً شفتيه الجافتين. كان الولد عاملاً جيداً، عاملاً مثابراً، وكان يتعلم الاحترام.

ذات صباح قبل الفجر، وهي تأكل فطور جوز الهند، لمحت المرأة ثعباناً، فالتقطت البندقية الموضوعة بجانبها في الأرجوحة وأطلقت رصاصة على رأسه، كما كانت تفعل في أغلب الأحيان. خطا دون اليسبياديس خلال باب الكوخ.

«طلقه جيدة، حبيبتي. تستحقين جائزة للتصويب الجيد. سوف آخذ الثيران إلى المعرض وسأشتري لك بلوزة».

«هل أستطيع أن آتي معك أيها الرئيس؟».

«لا» قال دون اليسبياديس، ثم استدار إلى المرأة. «لديك رصاصة واحدة متبقية. ذلك يفي بالغرض»، ثم مشى بغطرسة.

قناع وجهها لم يرتعد أبداً.

ركب سيرو الفرس وأخذ جولة حول الحقل كالمعتاد. دفع ثلاث بقرات ضالة من الغابة،

أطعم عجلاً بدودة الندى، والتقط القراد بعيداً عن الآخر، وسوّى سور الأغصان. عندما عاد إلى الكوخ بدأ في الأعمال المنزلية، حيث أشعل النار للشواء في الريح والغبار. جالساً القرفصاء كالعادة، شاهد المرأة خارج زاوية عينيه. تمددت وفتحت أزرار بلوزتها كما لو أن الأزرار تؤذي نهديها. مستلقية هناك في الأرجوحة، وهي تتهوى بالمروحة، وجهها لم يرتعب أبداً، فقط جسدها تحرك، تلألأ في الشبكة كما تتلألأ أسماك البحر العميق العجيبة مكافحة وضاربة بزعانفها في بعض الأماكن غير الطبيعية. بجمال وحشي بعيد. على ركبتيه اقترب سيرو منها ببطء وسكون، وبدأ يداعب اليد التي استرخت فوق طرف الأرجوحة. رفعت يدها إلى صدرها جالبة يده فوق يدها. قفز إلى الشبكة طائشاً ومتهوراً كعاصفة طارئة، واختلط عرقهما الحار مع الأملاح العميقة، وانكشف سر العالم أخيراً. افترقت شفتا المرأة. سلام حسي متبلد ارتفع فوق الأرض الحمراء. لم يكن هناك طيور. وعلى صرخة من المرأة بدأ سيرو. دوَّت رصاصة وسقط متيبساً من الأرجوحة واصطدم بالأرض الصلبة.

«لم تتوقعي أن أعود سريعاً، هه»، ثم «لا تخدعيني بنياحك. أنا لم أسقطه فوقك، أليس كذلك؟».

اقترب اليسبياديس داسّاً البندقية في حزامه. ثم نتف أطراف الأرجوحة ونسجها مع بعض من طرف إلى طرف بحباله. استلقت المرأة وهي لا تزال ساكنة. تحدق في الحبل الذي وضع أولاً فوق وجهها، ثم على طول جسدها. اشتغل الرجل بعناية وحذق، وانتهى بقدميها بعقدة مزدوجة كبيرة. لم تزل لا تعرف ماذا حدث. الحبل ضغط على وجهها ونهديها. شيء لزج لوَّث فخذيها وأحد ذراعيها. انبعثت رائحة من الأرض الصلبة، خليط من الغبار والحب، من أشياء بعيدة وعميقة، ربما محيطات. بلفَّة واحدة سريعة انقلبت الأرجوحة، وكانت هي هناك تحدق في سيرو ميتاً. جبينه المنطفئ، أنفه الخجول، والجرح العميق بشفتيه الظريفتين الحلوتين، الشفتين اللتين تم تقبيلهما للتو لولد.

استلقت المرأة متلاطمة الأمواج في ذلك السلام المغادر. رغم أنها لم تشعر بالخوف، إلا أنها فهمت بأن لا شيء تقريباً يمكن أن يكون أسوأ. مضى بعض الوقت منذ أن لمست القاع، ما السعادة إلا شيء ضبابي، ذكرى عابرة، لحظة بلا مستقبل. لقد ارتشفت في ذلك الوقت فقط أعماق السعادة للمرة الأولى، وبالرغم من كل شيء استلقت متلاطمة الأمواج في السعادة، بحر من السعادة، يهم أكثر من الحقيقة التي دمرت الوقت، التي أمسكت بها في لحظة مضت مسبقاً. في دونا جاسينتا عرفت رغبات الكثير من الرجال، لكنها لم تتذوق أبداً النعيم الذي يغري بعودة الأيام البعيدة: الطفولة وقارب ومقطع من أغنية. شعرت كما لو أن نهديها ورحمها كانوا جوهر الكون. فتحت عينيها. استلقى سيرو بلا حراك تحتها

على الأرض. انقلبت في الشبكة وبدأ حقد ثقيل حجري يرتفع خلالها، كما لو أنه من أحشاء الأرض الحمراء. حقد طيني أخذها وتخطّاها. وبمسح جانبيها نجحت في الاستدارة. حقدها لم ينشأ من عذاب أو ضعف، ولم ينتج عن الحقيقة عن إضجاعها هناك ذليلة مقيدة بالحبل ومحاصرة. كان حقداً صلباً ضد الرجل الذي يمتلك القوة، ضد رئيسها اليسبياديس الواقف بجانب المكان، هناك في ذلك الموقع الذي أعاق أملها، صبرها، فقرها، وحبها لسيرو.

قناعها كشف عن لا شيء، كحاله للأبد. ورغم ذلك، الآن، هي تعيش مرة أخرى اللحظة التي حضر فيها الرجل ذو اللحية في حوالي الغسق إلى شرفة دونا جاسنتا، الرجل الذي كانت فردتا حذائه عاليتا الساق تصرصران، كما لو أن كل خطوة يخطوها خارج ضوء العالم ليشاهد اصطفاف البنات: لازويلا، النحيفة جداً لدرجة أنها بدت ملائمة للكسر، لاويلدا، بعينيها الخضراوين وشفتيها المنتفختين وشعرها المتجعد، والبقية. كيف اختارها هي؟ كيف أمرها بالاستلقاء ووضع ذراعيها خلف مؤخرة عنقها؟ وكيف للمرة الأولى ارتفعت موجة من الاشمئزاز في حنجرتها؟ تعهد بأن يريها المدن، قدم لها سجائر ملفوفة في قشور من الذرة، فنسيت اشمئزازها وذهبت بعيداً معه، تاركة شنطة ملابسها للبنات، لأنه سيشتري لها ملابس جديدة، وقميصاً داخلياً حريرياً أزرق.

ثم جاء إلى هنا، إلى الأرض المقطوعة الشجر، حيث كما على الشرفة، كما في القرية، كانت الأيام دائما متشابهة، وكثير منها متشابهة جداً. من الغسق إلى الفجر، ومن الليل الى النهار، من جولة من الحرارة إلى جولة تالية.

الحقد أشعلها في موجات من رحمها. إنه يشبه الدخول المفاجئ للغثيان الذي شعرت به حينما قبلها اليسبيادس لأول مرة. شيء ما كان راكداً بالداخل، بركة راكدة، الآن اندفعت، تدفقت خلال جسدها وعقلها، حاملة الشظايا المنعكسة التي رأتها للتو، منذهلة ومخدرة. كما غسل داخلها، فإنه نظفها ووضحها وهيأ انتقامها. سمعت الرجل يتحرك إلى الوراء وإلى الأمام في الغرفة. سمعته يعد نقوده. سمعته يفتح الشنطة بحركة مفاجئة، سمعته يحزم ملابسه وبطانية السرير. ذلك يعني أنه راحل، وبأنه سيتركها للنفاية، لتموت تحت الشمس التي تنعطف الآن نحو زاوية الرواق وتضيء أشعتها على سرب البعوض اللزج الأخضر، مرتفعة إلى أعلى نحوها من رأس الرجل الميت. صقور الكركار والغربان توارت على مسافة، منتظرة.

لسانها الجاف لصق بحنكها، معدتها انطبقت وخدشت من الداخل بمائة ظفر ضئيلة، لكنها لم تفكر أبداً بالجوع أو حتى العطش. حقدها كان أشرس من أي حاجة. رائحة ارتفعت من الأرض. رائحة حلوة تشبه عرقهما الحالي، مختلطاً، وسعف

النخيل الذي أحضره من بعيد وحوض البغلة.

اليسبياديس والشنطة في يده، توقف قريباً ماداً شفتيه في نوع من الوصمة. عمله بدا يكبر حجماً، أكبر منه. أعجب بنفسه، أعجب بقوته، لقد قتل رجلاً، ولداً. استأصل منظفاً ما لم يكن يحب. والآن عليه أن يهرب. لكنه لم يحبب ذلك أيضاً، لا يعرف ماذا يفعل. كان الجو حاراً، إنه وقت قيلولته.

بدت المرأة كأسد كوجر، أطراف قصيرة، بطن ونهدان مستديران، بعض البقع الحمراء الكبيرة على جلدها تحت الشبكة المرقطة بالشمس.

بدأت بالانقلاب. الشمس أصابت ذراعها الأيمن ووركها ثم سطت على طول جانبها. ثبتت نفسها ووجهها إلى الأعلى وظهرها الى الرجل الميت، الشمس على نهدها الثقيل الذي استلقى على الحبل، حلمة أرجوانية بارزة خلال مربع في الشبكة، تشابك شعرها الأسود أخفى وجهها، خلال فتحة صغيرة، فقط عيونها أضاءت. أزيز، أنين أجش أو هديل حمام، إذا كانت الحيوانات البريه تستطيع الهديل. تمايلت مع الأرجوحة ومن أعماقها ارتفعت حكمة قديمة إلى الجبين الضيق الذي يضغط عليه شعرها الثقيل. لو كانت تعرف كيف تنادي ذلك الرجل فإنه سيأتي، سيندفع إلى جانبها ويفك العقدة، يزيل الحبل ويحرر أطراف الأرجوحة، وذلك سيعني الحياة والقوة، وحكم النساء، ثم الانتقام.

وقف اليسبياديس قرب المكان غير متيقن. وضع الشنطة على الأرض وخطا خطوة نحوها. ثم توقف مرة ثانية.

«أنت تتعرضين للشواء في الشمس، حبيبتي» قال في صوت غريب مترنح.

انقلبت وتذمرت. في صوت غليظ كما لو أنه يؤلمه أن يتكلم، قال: «الآن لا أحد سيؤذينا، ولا حتى الشمس».

اقترب منها، توقف، ثم خطا نحوها بصورة أقرب مرة ثانية. راقبته ينمو أكبر. الآن، في أي لحظة سوف يثب. في عدم صبره ربما حتى يمزق حبل الشبكة بسلاحه.

كانت هناك هزة، تغير إيقاعي في تمايل المرأة، لم يلحظه الرجل. في موجات، في ومضات، حقدها تسيِّدها، كل هوسها وحظها، شهوتها، كسلها، كل ما كانت عليه إلى الأبد حتى الآن. كانت تورماً من الحقد الحار المطبق. كراهيتها كانت أحر وأكثر استعجالاً من رغبته. الآن لا شيء يهم سوى الانتقام، ولا حتى الحياة، حقدها كان قوياً مخيفاً بارزاً بشراسة. انتفخ داخلها، لم تستطع احتواءه... دوت رصاصة.

«عاهرة».. دمدم الرجل، بين أسنانه، سقط متراجعاً وضرب الأرض بقوة. لا يزال يقذف الشتائم. وضع إحدى يديه على صدره.

استلقت البندقية في الأرجوحة، فارغة، لا نفع فيها. هي أيضاً استلقت مثل ذلك. الطلقة الأخيرة، الصوت الأخير الذي سوف يكسر إلى

الأبد الخدر، السبات، العطش. بالنسبة لها كان آخر صوت للعالم. تلوّى اليسبياديس وشتم حيث كان يستلقي، كان بقعة سوداء ضد الشمس، ألم وقسم. ثم أخيراً لا شيء، موت في المكان، فقط خلف الشنطة القديمة المشوهة، مقدار ضئيل من الدم على قميصه الأبيض، تحت لحيته.

استسلمت المرأة لضوء الشمس الذي أخذها بسخاء. حقدها المرتوي جعلها بالطريقة التي يترك فيها رجل امرأة. وغاصت داخل سلام عميق رخو لا يشبه جداً السلام الذي تلا الحب. بالرغم من أن هذا السلام أخيراً سوف يستمر.

كل أشعة الشمس المخصصة لتلك البقعة من الوسخ الأحمر اندمجت بشكل لا يرحم على الجسد العاري الرطب الذي استلقى تحت الشبكة يجف ببطء.

وجمهور الذباب الكثيف المتنقل بين الخلف والأمام، ومن جسدها إلى جسدي الرجلين الميتين، قزحياً كما تعبر من الشمس إلى الظلال ثانياً أجنحته وأقدامه الضئيلة، لم يعرف شيئاً عن الفرق بين رأس مضروب بالرصاص، وصدر لا يزال الدم ينزف منه، وعطشها. لقد غدت حقدها بذلك العطش، شيء تم ريه وإتخامه. لبعض الوقت استلقت ساكنة، غافية. ثم بدأت تقضم الشبكة بيأس، مزقت مربعاً واحداً ثم آخر. جلدها ألمها، شفتاها، عيناها. دواخلها كانت تحترق، بالرغم من أن الليل كان قد حل مسبقاً، بطيئاً ثقيلاً، كمائة رجل، وبدأت الغابة تتكفئ على مسافة. انكفأت أولاً ببطْء، ثم بصورة مخيفة، ناثرة حبالها حول الأرض المقطوعة الشجر، ومشعلة إياها. البحيرات أومضت وأبهرت، الأنهار تدفقت وفرت. ليل، شمس، ثم ليل مرة أخرى. قضمت الحبل في برد وخوف ووحدة. صرخاتها ولدت صرخات أكثر اتخذت شكلاً في الهواء ورفرفت وفقدت الوعي وأغرقت الليل. ثم حل سكون، وظهرت العقدة المعلقة فوق قدميها أكبر وأكبر في الهواء، متعذرة وجبارة.

اندفعت الغابة بصورة أسرع وأسرع. ظلال، نعيق، أجنحة لزجة ضربت على وجهها بعنف ونقرت على فخذيها ووركيها، رشتها بالظلام والموت. لا ويلدا ولا زويلا نائمتان تحت شبكة البعوض! بدأ الرجال يصلون. دونا جاسنتا ستكون غاضبة. تنقلب الأربطة على فخذيّ. والرجال يضغطون على نهود البنات التي تتدفق بحليب أصفر مر يخدع عطشهن. الممرضة المبللة! لا، احرقي ما بعد الولادة بسعف النخيل والثعابين. في الأسفل، تحت الأرض الصلبة، اللحية السوداء والنقود الفضية تحترق، الآن هي نهر من رواسب سوداء.

تدحرجت العجلات خلال المدن. سيرو! سيرو! فك رباطي من هذه العجلة! في الأسفل، على الشرفة، وهم يصعدون بكرمات الياسمين، جاء الجنود ببدلاتهم الزرقاء الأنيقة، وصوت الأبواق.

والملائكة تطير في الهواء وتغني. لقد جلبوا بلوزات حريرية للبنات. دعنا جميعاً نصلي للعذراء لهذه المعجزة: رباط حذاء، ورجل لن يغادر أبداً. الغابة تخفيني في زخرفتها المورقة. أيتها العذراء الصغيرة.. أحكمي وثاق الهواء، لا تعشيني في ضوئك....» حينما وصلت، أنا الساعي الفقير، كانت الأرجوحة تتمايل فوق الموت، كجسر من الحبل، كحلم مدمدم. ■

الأديبة الأرجنتينية لويزا مرسيدس ليفنسون (1914_1988)

روائية، وكاتبة قصة قصيرة، وكاتبة مسرحية، وصحفية، فرضت نفسها بقوة، لكنها للأسف كانت محجوبة بسبب شهرة ابنتها الروائية لويزا فالنزولا. ليفنسون مثلت بصورة مصغرة امرأة الطبقة الأعلى في الأرجنتين؛ فهي ذات أصل أجنبي ونشأت تتحدث الإنجليزية والفرنسية، وتعلمت بشكل ممتاز، وكانت تعزف البيانو والقيثار وتغني بصورة حسنة. عاشت لبعض الوقت في أوروبا، واشتركت في أنشطة أدبية. والدها كان أسترالياً ووالدتها ابنة دبلوماسي. وبسبب مرضها تلقت معظم تعليمها في البيت على يد مربيتها البريطانية. وفي التاسعة عشرة من عمرها تزوجت د.بابلوفالنزولا. ارتبطت مع مجلة «سر» وشخصيتها البارزة جورج لويس بورخيس، وكتبت استشارات ونصائح وجدانية في عمود صحفي أسمته «مشاركة الأسرار مع ليزا لينسون»، وهو اسمها المستعار آنذاك. كما نشرت قصصاً قصيرة في تلك المجلة وفي الملحق الأدبي بجريدة لاناسيون. على الرغم من ذلك، كانت نوعية عملها بعيدة عن الشائع والمكرر. حصلت ليفنسون على بعض التقدير أثناء حياتها، بالرغم من أنها لم تنشر روايتها المسماة «منزل فيليب» إلا في عام 1951 حينما بلغت السابعة والثلاثين. أما روايتها الثانية وعنوانها «حفلة موسيقية في بلدي» فقد فازت بجائزة بلدية بيونس آيرس في عام 1956. وحصلت مسرحيتها المسماة «وقت فدريكا» على الجائزة الأولى للمسرح البلدي العمومي في سان مارتن. ومع حلول عام 1959 كانت أعمال ليفنسون قد ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية. وتعتبر قصة «الأرض المقطوعة الشجر» حكاية قوية عن الرغبة الجنسية والعنف، ولا يمكن كتابتها بواسطة رجل وفقاً للمؤلفة الفنزويلية المعروفة اليزابيث بورجس. وقد تم نشر هذه القصة لأول مرة في مجموعة «وصمة الوقت» في عام 1977.

أنا القصة التي تمر بي

[خلود شرف *]

أَنـا القـصّةُ الـتي تمرُّ بي

أقولُ الكثيرَ كمن يُحدّثُ ماءَ وجههِ
بسيرةِ الحصانِ
الذي مرّ منسياً على صَهوةِ الخُلود.
حينَ أدركَ أنّ الفِردوسَ ضاعَ
كادَ يُفلتُ من لجامِهِ
ومن الوقتِ في لوحةِ "شَاغَال"
فما نجا من نفسِهِ
ولا من دَوْرِ الضّحيةِ
وما نجوتُ على صَهوتِهِ
وأنا القصةُ التي تمرُّ بي.
من بعيدٍ رائحةٌ
تَنسابُ من الطفولةِ،
ومن قريبٍ رائحةٌ
الجسدِ الموجعةِ
دون التباس.
فأعلقُ بوجهي، وينجو الحصان!

أحاج

حولَ أحذيةٍ
– تُعمّرُ بيوتَ الدفءِ –
قذيفة.

---

* شاعرة من سورية.
* العمل الفني: شاغال ـ روسيا.

حولَ بيتٍ
-لمْلَمَ مكعّباتِ الطفولةِ حجراً
.. حجرا -
هروب.
العالمُ يضيعُ
غيرَ أنّ مُنجّماً يستطيعُ أنْ يجدَه،
فالموتُ غيرُ مفهومٍ
نزاعُهُ وأحاجيه.

لِمَن القصيدةْ؟
وَجدْنا من ماءٍ
فالأرضُ لنا
كلُّ هذي الأرضُ لنا
وما النارُ سوى لحامليها
وما زالتِ السّماءُ مُزْهرةْ،
وما زالتِ الحياةُ
تحملُ الشُعراءَ
على كاهلِ زيتونٍ
لتحرقَهُ
عندَ أولِ بُزوغِ الجليدْ

هذي الأرضُ لِمَنْ؟
ومَنْ نحنُ؟
مِنْ ماءٍ وُجِدْنا
ولنا الماءُ
والأغاني والقصائدُ
والحبُّ لنا
والشعرُ عندنا
قوتُ الحياةْ.

نحنُ مثلكُمْ
لنا أمسٌ على مداسِ الذاكرة،
نُرتّبُ به حكاياتِ الليلِ،
وننتظرُ الحياةَ بحرفةِ الصّبّار.

نحنُ مثلكُمْ
نُسمّي أسماءَنا في شقوقِ البيوتِ،
ونُرخي للقمرِ وَسادةً
على سريرِنا كي نَحْلُمْ.

نحنُ مثلَكُمْ
إلا أنّ الطوْفانَ
تَسلّقَ عرائشَ أحلامِنا،
وما زلنا ننتظرُ
غُصنَ زيتونٍ
وطوقَ حمامْ.

مصادفة

كيفَ لهذي الوجوهِ أن تنتهي؟
لم أكُن يوماً ماءً يَصْقُلُها
ولا نحتاً يبوحُ بنايها
أنا وجهٌ مثلُها
أُصدّقُ رائحةَ حدْسي
بقصصِ المستحيلِ،

بأنّي لا زلتُ حيّةً

وبأنّي أولُ مَن أيقظَ بصراخي
حياتي؛
وبأنّي أولُ مَن قتلَني
بخيالي.

ذاتَ مرة ..
سقطَ أحدُ وجوهي من الكلامِ
وضاعْ.

فاستيقظَ ذكرٌ كامنٌ بي،
حاجَتُهُ
شحذتْ مُدْيَةً،
على دربِ حُلميَ الأنثويّ
لتنالَ من وريدي.
لولا أنّي صدّقتُ
-مصادفةً-
رائحةَ حُبّ لاحتْ من رائحةِ تَوْقي
فأرجأتُ الانتحارْ.

الذكرُ الذي عذّبَ أُنثايَ قتلتهُ
وأدخلتُ ذكرَ المستحيلِ إلى قلبي
فهدأتُ إلى موعدٍ آخر.

يُنبئُني قلبي أنّ هذا الوقتَ
للّونِ و الموسيقى.
كيفَ لي أنْ أعيشَ حُلمَ القبرِ دونَهُما ؟؟

ماذا لو امتلكتُ اللونَ ؟
ماذا لو رسمتُ على جسدي
قصيدةً من لونٍ
وسقطتُ ضحيةَ الرّقصْ؟

ماذا لو وصلتُ الأبديةَ برأسِ الريشةِ
ورمّمْتُ الحبلَ السُريَ لوجوهي؟

ماذا لو طارَ الغناءُ خفيفاً عن خاصرتي،
وعادَ كصدىً قبل أن يشيخْ؟

ماذا لو لم أكنْ مرآتي
وملأتُ وجوهيَ بأمسي وغدي؟

هذي أنا
وبكاملِ وجوهي.

2013 - 8

نحن مثلكم
لنا وطنٌ
إلا أنه عَصِيٌ
عن التوضيح. ■

بورتريه الخطيئة

[استبرق أحمد *]

يقال...

هائماً خارج الكهف، ملَّ من الرسم. حدَّق في الكائن الغافي تحت الشجرة. أسماه منذ زمنٍ «غزالة».

مجتاحاً بالتأمل، هبَّ نسيمٌ ارتعشت له الفضاءاتُ الساكنة، انحسر صوتُ الظلام عن الأغصان بخفة.. تراجعت المحاذير...

بزغ سؤالٌ تشابكت أصوات خفية بترداد: «من يوقظ فتنتها؟».

جالت الإجابة في الأفق، حطَّت كفراشة على كتفه، همست:

الغابة هنا، سينير دروبها الأشقياء. استمع لخبط الأقدام الصغيرة، تتكاثف خفيفةً كرائحة أجساد الأطفال. خبْطٌ خفيفٌ، هكذا الحكايا تتكون في شراك العطش، تلامس وديان الكسل، فتعلو ببطء كموجة، تتمادى فارعةً كهامات الجبال، حكيمة ويقظة، تدفعها رياحُ الجرأة للمزيد...

وهناك...

طائر العزلة المُحلِّق، كائنات الغابة المطيرة، دبُّ العبارات باحثاً عن عسل الحرف، ثعلب التأويلات الماكرة، ثعبان النهايات اللادغة، ذئبُ الاحتمالاتِ يعوي بأثقال المعنى، الغزالةُ غافيةً،

* قاصة من الكويت.
* العمل الفني: عدنان المبارك ـ العراق.

تراودها أحلامُ الأحبة، تحفُّها غيومُ الانتظارات الماهرة، لا تطيق قلق الأرانب ولا أوهام الفِيلة؛ فكلاهما يخذلان طريقها...

مسّد على جسدها، ستصحو لك أنت؛ لتغمرك بالقفزات، وحدك. ستجتاحك أشباح الأسئلة، بقمصانها الخشنة، أبعد الوجل وأزح التأجيل، وصاحِبْها... صاحب "الغزالة" تلك التي تخضع لها الكائنات بعد صِعاب، لا يخطئُها غريب ولا يئساها مقارب.

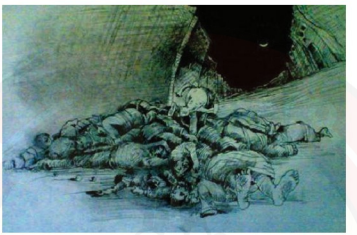
أيْقظها... أيْقظ نهارات الشغف، توهُّجات الليل أيْقظها أيها النبي.

– بعد زمنٍ طويل... طويل جدا –

عُراة تسترُّ بعضَهم الجلودُ، شعورهم طويلة، نار تنير وجوههم، تدفئ صمتهم. تناهى لهم ضجيج تكسّرَ أغصاناً، أصوات عالية الصراخ، ركض صاخب، عواء ذئاب، تبعثر ثعالب، ثعابين تسعى لجحورها، دببة صغار مذعورة، كانوا يعرفون أنَّ الأنبياء ماتوا والغزلان انقرضت. كانوا مستسلمين للرعاع... ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

الجثث



[محمد أبوعزيز *]

(1)
جُثة،
بين راحَة الأرض
كَرَيحانةٍ تُعانِقُ السَّماء.

(2)
جُثة ،
مكثت في وجوهِ الطَّيبين
في الخوفِ والألَم،
لم تعدْ جثة،
تربة في الأرض
والماء ...
«لم يَزُرها سِوى الفُقراء».

(3)
جُثة ،
تخرُجُ من الرَّقيق
تقبل أحمد ...
«ثم تُغلِقُ بابَ بغداد».

(4)
جُثة ،
لم تغادر الزَّمن
انسَدَلَتْ على المَكان ...
«راحت غارقَةً في المَوْت».

---

* فنان تشكيلي وشاعر من الأردن.
* العمل الفني : عدنان يحيى ـ الأردن.

(5)
جُثة،
اشترتْ بروحِها المأساة
واندفنتْ في غايَةِ الحُزن .

(6)
الجُثة ،
تفيضُ في المَوْت
فَتَنهضُ مِنَ الحَياة .

(7)
الجُثَث ،
أرصدةُ تُجَّارِ الحُروب.

(8)
الجُثَث ،
تخترقُ المدافعَ والرَّصاص ...
«تزولُ أسلحةُ الدَّمارِ الشامل».

(9)
الجُثَث،
لا تندَمِل ، يَسيلُ منها
ماءُ لدجلةَ والفُرات
«كما حَالُ الشُّهداء» .

(10)
الجُثة ،
طَعمةٌ تعشقُ الإياب
« لا تريدُ الذهابَ إلى السَّماء ».

(11)
الجُثَث،
تدوسُ على الواقفين
مِنْ ضِعافِ الحُبّ .

(12)
الجُثَث،
تُوَرِّث المعوَزين
مَركَبةَ الأمل.

(13)
أدمغتُنا
مَليئَةٌ بالصُّور
والمَجازِر ...

(14)
قانا ،
تَسترجِعُ ذاتها بذاتها
مِنْ أدمغَةِ الشُّعُوب.

(15)
الجُثَث،
لا تَعْجَز
عَنْ دَفْنِ ذاتها
بِتُرابِ الوطن.

(16)
الأوطان ،
جُنَثٌ وسَحاب...
وغَزَّة، دونَ أبواب .
«مَنْ يحمي العَوائل مِنَ الكِلاب؟؟».

(17)
الجُنَث،
تَوابيتٌ وَأرقام
في مروحين وَجنين.

(18)
الشُّهداء،
مَصيرهُم العَودة
والمَلائكَةُ الصِّغارُ يَطيرونَ للأعلى ...
«كَما الطَّائرات الورقية ».

(19)
الطائراتُ الورقية
تَبحثُ عَنْ نَصرٍ عال
لِتَحطَّ صغارُها على الغَمام
هُناك، يَنامونَ على هَدأةِ بال.
فالكوابيسُ لا تستطيعُ الذَّهاب
إلى هناك،
فَمَوطنها، فراشُ الأرض
والمَخفي أعظم .

(20)
الجُنَث،
أطفالٌ مِنَ الماضي.

(21)
كُلُّ الجُنَث،
التي رَحلتْ عوائلي،
ودَمعُهُنَّ الباكي.

(22)
الثكالى،
يَضَعْنَ حَملَهُنَّ
لِمُستَقبلِ الجُنَث في كابُل،
وعلى الحَواجزِ في فِلسطين.

(23)
الجُنَث،
يَنهَضْنَ مِنْ تَمُّوز
كي لا يُصبِحنَ عَواجيز.

(24)
في العَمارات الشَّاهقات
جُنَثٌ مُتَهَجِّدَة
نَحوَ رِئَةِ الأرض .

(25)
الجُنَث،
تنام هادِئةً دونَ ضَغْطٍ أو سُكَّر . ■

خذلان أبيض

[فتحية النمر *]

تجمد على فنجان القهوة، وتعلق في الهواء زمناً، ما إن ارتطمت حواسه على وجه الدهشة المتخايلة بالقرب من طاولته، زَفَر بِحدَّة، وتصاعد من جوفه هدير كالموج. أغمض لبعض الوقت، وأعاد الفنجان إلى مكانه، متبعثرة قطراته على الحواف آنّى اتفق.

تصنَّع خلفان التجاهل، تمثل الصمود،لم يدم ذلك أكثر من دقيقة، أدار رأسه بريبة جهة المفاجأة، وقد تكشَّفت ملامحها وصارت في وضوح النهار.

كان الرجل منهمكاً في تقطيع الطعام، وتلقيمه للأفواه المتحلقة حوله بعيون راقصة، وبين اللقمة واللقمة كان يدسُّ شيئاً في فمه.

مشهد في حجم الكابوس جثم على صدر خلفان، كاد أن يختنق، تحركت يده بعناء شديد وفكت زر ثوبه الأعلى.

منكّساً رأسه، مطبقاً جفونه، ومطأطأً، عندما مشى خلف زميله صوب غرفة الاستجواب، ووجد نفسه محصوراً بين الرسول وبين أمه، بحضورها ورائحتها

* روائية من الإمارات.
* العمل الفني : سروان بران ـ العراق.

التي سكنت قلبه عمراً، وفي الفراغ الفاصل بينه وبينهما كان ثمة بشر مجهولون.

هل كان الوقت ضحىً؟

فجراً؟

أم هذا وذاك؟

مال أحد الجالسين على كتف الرجل، وأسرَّ إليه بأمر، أومأ الآخر بالموافقة، فاستدار الأول منسلاً بين الحشود في الممر الغاص، ليعود الثاني متفرساً في تفاصيل خلفان.

هل كان يعني له شيئاً؟

انتزع من جيبه نظارة القراءة، وانكبَّ على ورقة الحساب التي سلَّمه إياها النادل. أخفى في يد النادل شيئاً أفرحه، مؤججاً بفعلته اشتعال الفضول وأشياء أخرى في عالم خلفان، الذي أخفض نظره ووضع باطن كفه على فمه، شاخصاً بعيداً.

تدحرج نبيل إلى الصف، وتسمَّر في ركن منزوٍ برهة، ثم، رمى بنبرته المفعمة بالثقة مشيراً ناحية خلفان بأن:

"المشرف يطلبك"..

لم يميز لحظتها، ولم يعِ خلفان كُنْه كلام الولد، كان كعادته يتأرجح بين الصحو والنوم، لمّا يستفق بعد. فلما نفض عن عينيه غبار الكسل والخمول، طفت على سطح مخيلته صورة لموقف طازج حصل بينه وبين نبيل بالأمس، فارتفعت شهقة الفرح من روحه وتوسَّم الفرج.

وتناثرت السيناريوهات كأوراق الشجر الخريفي، لمّا تيقّن من أن من يبعث في طلبه عند المشرف ليس سوى أم ذلك الشقي.

فهل سـ:

ترفع صوتها، تهوي بيدها الثقيلة على خده، تكسر أنفه، أم، ستزمجر كالرعد مهددة بولي الأمر.

لسعه الاحتمال الأخير!

الحقيقة أن قلب خلفان لم يكن ليعرف وقتها الحقد بعد نبيل، إلا لوالديه!

لأنهما لا يفهمان من الدنيا سوى وجه واحد، لا يعترفان بأبسط أبجديات الحياة..

بأن:

النور يتبعه الظلام، والبرد يليه الحر، كما أن العنا مزروع إلى جوار الراحة.

رجع الصغير إلى الطاولة. بيد أنه آثر، على كرسيه، ركبتي الرجل الذي أخذ يلاعبه ممطراً وجهه وعنقه بالقبلات، بلا أدنى مراعاة لأعين الرقباء المكشوفين تماماً.

عنّ لخلفان أن يثب ويقتحم عليهما البهجة، بأن يبادرهما التحية.

إلا أنه تراجع في اللحظة الأخيرة.

لو كان في استطاعة ذينك الكائنين العطس عوضاً عنه أو التمخُّط أو التبوّل أو حتى... لفعلا، ولما تمنَّيا على الله بأكثر.

كان ذلك دأبهما مذ شهدا صرخته الأولى، وديدنهما مذ قصّت بيديها الظالمة، قابلة الحي، حبل خلاصه.

يشتد الولع بهما ليفيض حالما يقع فريسة المرض.

ولم لا ينبغي أن أمرض؟
لأنك ملاك، وصغير.
وظل ملاكاً، وظل صغيراً، يقترف متعمداً ما ستطير منه الأعناق، ويتخبط في دهاليز الغواية؟
فقط ليلعق طعم العقاب.
ولا شيء سوى الطبطبة و....!
إلى أن زحفت أصابعه ذات مرة، عابثة متحدية بعناد أخرق، فاستقرت في ثقب دافئ ولزج من ذلك المحظوظ إلى أبعد الحدود.
من يملك وقته، يتنفس بلا تدخل، يصرخ، ويبكي، ويُضرب كأجمل مكافأة عندما يسير ضد عقارب الساعة؟
من ترتفع يدا معلمته الأولى وتلقنانه درساً عظيماً من دروس الحياة، تقرصان أذنيه وهما تسكبان فيهما أعذب الألحان بجدية الصديقين:
لأنك، تجاوزت الحد!
انضم إلى قلب الحدث المستعر عن آخره، الآن، وجه استثنائي، بالتأكيد لن يملك خلفان الحق إزاءه بالتجاهل..
كيف؟
وأقصى حدود الحلم عنده، كان لو تفضل عليه الحظ وأكرمه، ولو لمرة واحدة على الأقل، قبل أن يموت بفرصة كهذه.
فينكب عليه بالعرفان؟
دفع بكرسيه إلى الوراء، تزحزح بصخب، وأحدث ضجة لفتت الأنظار إليه، لم يبالِ، تابع الطريق بخطىً ثابتة وقامة منتصبة، ولما بلغ غايته تمهل لحظة، ثم جثى أمام المرأة، وتشبث بيديها الممهورة بأقدم الحكايا، فثبتت نظراتها عليه، وتوقفت عن النفس، وهي تريق في عيني ذلك المتطفل علائم الدهشة والاستفهام، كل ذلك، بطريقتها المقدسة، التي لا يتقنها سواها.
مثلما حصل ذات يوم، وحدّقت في تضاريسه كَلِصٌ تجرأ على سرقة البراءة من قلب صغيرها بجرم لن يمحوه إلا الج ل د . . عقاباً.
صمتت دقائق معدودة، بدت للمحكوم دهراً، واقتنصت بحذق، البهجة الملونة بالأمل تتقاطر من عينيه الذابلتين، وربما أيضاً بلغها بشكل أو بآخر أنين ابتهاله الصامت بأن تتمادى، بأن تقترب من قتله حتى.
تطهيراً لنجاساته المثخنة بجحيم اللا معنى.
لكنها، تراجعت مخيبة ظنونه، وغاصت في كرسيها المنتحب من أجله. وعلى الفور، تمكنت من لجم انفعالاتها بذكاء فريد، استحالت على إثره صقيعاً.
ولما أتت على آخر قطر انتظاره، صاحت برأفة:
«اوعدني بألا. .....، اوعدني»
أدارت لخلفان ظهرها، وزرعت في الأحداق صرخات إدانة بحجم السماء والأرض، صرخات تائهة،
ظلت إلى اللحظة تبحث جاهدة عن ملاذ. ■

فقد

[نعيمة السماك *]

أذكر جيداً ذكرى لقائي الأول بها، كانت ترتدي بنجابي هندياً أبيض اللون، بدا متناسباً مع لون بشرتها البيضاء وشعرها الأشيب.

كانت تقف وسط ثلة من الإخوة الهنود، لذا حسبتها من بلادهم. لكنها فاجئتني بسلامها عليَّ بلغة عربية ولكنة خليجية.

زهدت فاطمة في كل مباهج الحياة منذ دخولها عالم الروحانيات قبل أكثر من عقد.

تقضي جُلّ وقتها في الجلوس بصمت أمام شمعة، متأملة متفكرة في خلق الله وقدرته. وهبت سنوات عمرها القصير لخدمة الله. ولشدة تماهيها في حب الخالق، كادت تنسى أسرتها الصغيرة؛ زوجها، أولادها، بل كادت تنسى نفسها.

كل شغفها: تنوير الناس روحانياً، ودعوتهم لتطهير قلوبهم من أية أضغان، وملئها بالمحبة والتسامح.

انتقدوها كثيراً، واختلفوا فيها أكثر، وما كان يعنيني من نقدهم شيء، أنا التي أحببت فاطمة في الله، أحببت قلبها النقي، كنقاء ثوبها الأبيض الذي تلازمه.

ولمتها حين غادرت سريعاً إلى الدار الآخرة، قبل أن أقول لها إنني أحبها كثيراً. ■

---

* قاصة من البحرين.
* العمل الفني : مورغان وبستلينغ ـ هولندا.

ومن عجب أني إذا الشوق جنني
أقوم من الشوق الشديد وأقعد
أحن إليكم مثلما حن نائق
إلى الورد عطشان الفؤاد مصرد

جماليات القصة القصيرة جداً في مجموعة «الرقص تحت المطر»

عبدالغني فوزي

كثيرة هي الأسئلة التي تثيرها القصة القصيرة جداً؛ نظراً لتشكلها الطري الآن، المفتوح على مدارات تكوينية، متعددة السياقات والثقافات. وبقدر ما أن لحمة هذه القصة متعددة الداخل؛ تتعدد في المقابل التنظيرات الأدبية والنقدية التي تسعى إلى الإمساك بجنس منفلت باستمرار كما السمكة على حد تعبير القاصّ أحمد بوزفور ذات لقاء، والإمساك بأصولها النظرية حتى لا يرتبك خيط المفهام .

يثيرنا في هذه التنظيرات تلك التي تدعو هذه القصة بـ"الومضة" من خلال انكتابها بكثافة شعرية، ضمن شرط قصصي. والآخر يعتبرها قصة قصيرة جداً كقناة تسعى إلى تصريف تلك الكثافة. كما يؤكد طرح ثالث على الشكل البصري لنصية هذه القصة، فالبناء التكعيبي يقتضي قراءة كذلك (مركبة). غير خافٍ أن هذه التصورات المركزة على البناء المحكم، والذي إذا اختل جزأه سقط كله. وضمن ذلك تعتبر اللغة أداة القاصّ، بها يشكّل من فخاره، أو يخرب بكامل لغوه القصصي. فاللغة – على اختصارها – لابد أن تنهض على شعرية أدبية أو مشترك أدبي، يمنح التعدد، ويفتح آفاق التأويل من قبيل الانزياح والكثافة التصويرية والرمزية. لكن، من المؤكد أن الإيحاء أشكال؛ قد نقول بالإيحاء القصصي والآخر الشعري. والوعي بذلك آتٍ من طريقة كل نوع أدبي في الاشتغال على اللغة والرؤيا. وإذا ثبت، فالقصة القصيرة جداً اليوم، تجعل الشاعر أمام مسؤوليته في كتابة قصيدة النثر، قصيدة عارفة ومدركة للحدود والموقع، وليست غافلة سابحة في كل وادٍ. فلنقل القصُّ قصٌّ والشعرُ شعرٌ، وإن تشابكت المكونات والحوارات. فالطريقة والرؤيا للذات والعالم بإمكانها تمييز القيم الجوهرية الرديفة لكينونة قصصية أو شعرية. ومن اللافت

* شاعر وكاتب من المغرب.

اسم الكتاب: الرقص تحت المطر.
تأليف: حسن البقالي.
الناشر: سندباد للنشر والإعلام.
عدد الصفحات: 80

للنظر أن وتيرة هذه القصة في الإنتاج غدت متسارعة، إلى حد الاستسهال وغياب الضوابط. وهذا لا ينفي، في المقابل، حضور أصوات قصصية ـ هنا، هناك عربياً ـ جميلة وعميقة، وعلى قدر كبير من التأمل والحكمة القصصية، إن صح القول. نتوقف هنا حول مجموعة قصصية، لتحسُّس بعض أحجار هذا المعبر القصصي الذي في حده الفصل بين الجد واللعب الغافل.

ـ في وصف «الرقص تحت المطر»:

صدر مؤخراً مؤلَّف قصصي تحت عنوان «الرقص تحت المطر» للقاصّ حسن البقالي، عن دار سندباد للنشر والإعلام بالقاهرة المصرية. وهو مجنَّس تحت القصة القصيرة جداً، يمتد على مدار ثمانين صفحة من الحجم المتوسط، محتوياً على ثمانية وخمسين نصاً، منها - على سبيل التمثيل - : «دمى روسية، غروب، الموت من الضحك، حب متبادل، علاقة، عصفورات، الرقص تحت المطر، طفل من زماننا، حجرة النوم، رحلة، أغلال، كلمات، نار». ومن الملاحظ هنا أن صياغة العناوين يغلب عليها طابع التنكير، ويعني ذلك عدم التحديد والتعيين، وبالتالي فتح أفق الدلالة على مصراعيه. كما أن هذه العناوين على صلة وثيقة بقصصها، باعتبارها تملأ الفراغات أحياناً، وطوراً أخرى ترخي بظلالها كعناصر مبأرة في النصوص.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن القصة القصيرة جداً لها علاقة قوية بالعنوان الذي بإمكانه أن يساهم كلَبِنة أساسية في بنائها الشائك التكوين، كبحيرة هادئة الملمح ومشتعلة الباطن والأعماق. طبعاً القصة القصيرة جداً التي لا باطن لها، لا تستحق أن تعيش بين الإقامات السردية والتأملات القصصية الحكيمة. القاص حسن البقالي هنا يشتغل على نصوصه بدراية وخفة أدبية، تتحرك برشاقة بين جوانب العملية الإبداعية.

ـ المَتن القصصي:

يغلب ظني أن القصة القصيرة جداً لا تقول الموضوعات بشكل مستفيض. وهي بذلك لا تنفتح على المرجع بكيفية فجة ككاميرا تصويرية أو عين

متلصصة؛ بل تقطع الأشياء وتنتقي التفاصيل، وتعيد بناء موضوعاتها على عنف رمزي يقضم عناصر السرد، ليتشكل هنا في مؤلف «الرقص تحت المطر» من جديد. من سمات هذا الأخير: انتقاء الأفكار التي تتشكل أحداثاً بين الواقع والمتخيل. وعليه يمكن البحث في كل قصة في هذه الأضمومة عن حدود الواقع والمتخيل. فكثيرة هي أشكال الحياة (واقع ، تاريخ ، فكر...) التي يتم تقديمها كمفارقات تتأشكل في مربع القصة، لتتخذ أبعاداً ودلالات تصول وتجول في أفق انتظار القارئ في محاورات ضمنية لنماذج مشتركة وأطر عليا. تقول المجموعة في قصة «حوار» ص28:

«على طاولة الحوار فتح الموضوع..

فتح على مصراعيه، فانسلت باسم الحوار جحافل لا نهائية من الشتائم، ومشاعر العداء، والقبضات، والعصي، والكلاب المدربة، وشهوة القتل.

على طاولة الحوار،

كسرت الطاولة،

وقطعت أوصال الحوار».

القصص القصيرة جداً تسوق أسئلة وإشكالات الحياة والوجود، وهي تنفضها من الأردية والتفاصيل، لتبدو بارزة الأضلاع. وقد تكون الأسئلة الحارقة بمثابة مثيرات لتوليد تأملات أخرى قصيرة، وعلى قدر من الرمزية التي تعيد تذويت المرجعيات الأدبية والفلسفية، لتلتحق بلغة السرد والأدب.

لا يمكن أن نزعم أن القصة القصيرة جداً لا تقول شيئاً ماعدا نفسها؛ بل تحكي انطلاقاً من الحدث. غير أن أحداثها، يتم انتقاؤها بدقة، لتمثل ملامح حياة. نعم، فيمكن أن نقرأ تفاصيل حياة أخرى في مجاميع قصصية قصيرة جداً، لكن بملامح وتقنيات بارقة وواومضة بين لعبة التجلي والغموض الموحي. هنا تعبر مجموعة «الرقص تحت المطر» عن الفقر، والخوف من الحرية، وحياة الظلال وما تحمله من سمات العزلة والغربة.

الحدث في القصة القصيرة جداً يتم بناؤه عبر أفعال لها ترتيبها وتصعيدها الخاص. فيكون الوصف مركباً، ينبغي تجميعه ضمن إطارات زمانية ومكانية، تبدو بدورها كنقط وعلامات، تترنح ترنح الشخصية أو الفكرة أو الحالة.. نكون هنا مع

حسن البقالي، ننطلق من فكرة متمظهرة بشكل مشهدي، تولد قضية أو مسألة عبر تحوير وتحويل .

ـ بلاغة خاصة:

كثيراً ما أتساءل، حين أعرض لمؤلف إبداعي ما، عن التقنيات البلاغية الحاضرة في النص، عن المشترك منها والخاص؛ أي تلك البصمة والبسمة التي ينفرد بها المبدع لخلق تلك الرؤيا التي يتعدد بها الأدب ويتجدد أيضاً. عودة لهذه الكبسولات القصصية، يثيرك وأنت تتصفح هذا العمل الشكل البصري لهذه القصص الذي يخرق خطية النص الحكائي، مع التركيز على توارد الأفعال والحالات عمودياً. أفعال تخلق تصعيداً يذهب بك إلى عمق ما في المشكل نفسه وفي التأمل، فتبدو كل قصة إقامة سردية خاصة، كأن لكل قصة شكلها الذي لا ينفصل عن المحتوى في جدلية دائرية.

تتخلل أغلب القصص بياضات، يغلب ظني أنها سمة القصة القصيرة جداً في البناء، بياضات تدعو القارئ بكيفية ما، إلى المشاركة في البناء الدلالي للنص. كما أنها فراغات دالة، تقوم بتقضيم مكونات السرد نفسه، لخلق قصر سردي ينهض على الاختصار والتكثيف الذي يتحول بدوره إلى بلاغة خاصة. إنه البياض الذي يمكن اعتباره مفاصل، تخيط حواشي القصة القصيرة جداً.

تقول قصة «حلم» في نفس المجموعة القصصية :

«كانت أحلامي ملونة ومترعة بالضياء.

الآن حلم واحد بالأبيض والأسود يرهق ليالي:

أراني في محراب عائم فوق الماء، أدعو الإله الرحيم أن يعيد إليَّ القدرة على الحلم».

القصة هنا، اشتغال على مدخلات تحيل على واقع، وما يتعلق به من سمات التردي وانحطاط القيم؛ وما يرتبط بذلك من تمثلات. لكن القاصّ يعتبرها ـ فيما يبدو لي ـ مدخلات أولية، للذهاب والنقر على رأس القضية. إنها قصص تنطلق من حالات خاصة، لتجذب العالم والكلي إليها عبر تحويل سردي، يقتضي التحوير والحذف. وبالتالي فالفكرة تطرح هنا بين الواقعي والمتخيل.

ـ على سبيل الختم :

إن الكتابة، ضمن هذا النوع الأدبي، أعتبرها من أصعب الأنواع في الكتابة. الشيء الذي يقتضي تركيزاً، ولياقة فكرية خاصة، تنعكس في التحبيك الشبيه بالنحت على الحجر. وبالتالي فكثيرة هي الخيوط التي تمتد لطريقة الحكي، فالسارد بمثابة أداة تخيط الحالات والمشاهد. ومتى كان السارد ثقيلاً وعابراً دون تحريك خلفي حكيم، سقطت القصة في الكلام الجاري، وتحولت إلى ركام أحداث وأفعال دون مسار أو تمثل قصصي أو رهان. القاصّ حسن البقالي هنا، يتقدم على أرض هذه القصة بخطى وثيقة، من سمات ذاك المسير القصصي: الاشتغال على مفارقات متعددة النوع، لكنها تتعلق بالإنسان من قريب أو من بعيد. وغالباً ما يتم تحويل تلك المفارقات بين الواقع والمتخيل، فتتلون، وتغدو مفارقات مكتظة؛ كأنها اختصار لحياة ووجود. وهو ما يخلق تعدداً دلالياً، واستبطاناً للنفسيات والوضعيات، استناداً على لغة لا تقول وتخبر، بل تلمح وتشير. فتتحول القصة هنا مع القاصّ حسن البقالي إلى حقل يتخلق باستمرار، كلما لمسته شهوة قراءة ما ولو منهجية .■

الكتاب: أعالي الخوف.
تأليف: هزاع البراري.
الناشر: دار دار الأهلية للنشر والتوزيع.
عدد الصفحات: 205

أعالي الخوف : الأسئلة التي لا تفضي إلا لمزيد من الأسئلة الجارحة

محمد محقق

الكاتب الأردنى هزاع البراري روائي وقاصّ وكاتب مسرحي وكاتب دراما إذاعية وتليفزيونية، صدر له: الجبل الخالد (رواية) 1993، حواء مرة أخرى (رواية) 1995، الغربان (رواية) 2000، الممسوس (مجموعة قصصية)2001 ، العُصاة (نصوص مسرحية) 2002، قلادة الدم (مسرحية)2007، تراب الغريب (رواية) 2007، أعالي الخوف (رواية) 2014. من الجوائز التي حصل عليها الكاتب الأردني هزاع البرارى: جائزة عويدات اللبنانية لأفضل رواية في الوطن العربى لعام 2001، جائزة محمد تيمور المصرية لأفضل نص مسرحي عربي 2004، جائزة أفضل تأليف مسرحي في الأردن لعام 2001 عن مسرحية «ميشع يبقى حياً»، جائز الدولة التشجيعية الأردنية في الآداب للعام 2008م، جائزة أبو القاسم الشابي التونسية لأفضل نص مسرحي عن نص قلادة الدم 2009، جائزة مهرجان المسرح الأردني 2009 لأفضل نص مسرحي عن مسرحية «ميشع يبقى حياً» (فوز للمرة الثانية)، جائزة رابطة الكتاب للرواية عام 1995.

وهزاع البراري في روايته (أعالي الخوف) نجده مع شخوصه قد تجاوز المحاكاة، واستطاع أن يثبت مقدرته وتجربته السردية، مما أعطاه بعداً ثقافياً وانتشاراً واسعاً، حيث إن عالمه الروائي من خلاله يتحول إلى عالم كل شخصياته الروائية.

وهذه حنكة وقدرة المبدع على محو كل الفوارق التي تميز كل شخصية، والقدرة على أن يمحو معالم كل جانب بشكل منفرد، لأن عملية إظهار الشخصية، بوصفها أحد العناصر الفنية في العمل، يحتاج فيها إلى مقدرة نقل تتجاوز حدود الزمان والمكان إلى عوالم رحبة، أكثر صلاحية لكي تصبح نماذج بشرية عامة.

---

* قاص وناقد من الأردن.

وهذا قد تأتّى للروائي هزاع البراري في عمله الروائي الجيد هذا.

وهزاع يعرف جيداً أن الروائي ملزم بخلق شخصيات، لا أقول نمطية، ولكن شخصيات ديناميكية متفاعلة، تدفع جميعها بالصراع الدرامي إلى ذروته، وبالتالي بتدرج الرواية وأحداثها، من البداية إلى النهاية. فهو يسجل في كتابته الروائية التفاعل المحتدم بين عالمي الشخصية الداخلي والخارجي، حتى تبدو أبعاد شخصية البطل من خلال مواصلة الصراع والتفاعل المطّرد في جوانبها.

يجمع البراري ويختار راوياً، ولو أنه كائن ورقي، لينوب عنه في تقديم الشخصيات وسرد الأحداث، وهذا الراوي عليم بمجريات الأمور.

ويقدم لنا راوي الرواية ثلاث شخصيات، نتعرف من خلال مجريات الأحداث والمواقف إلى أنها شخصيات تعيش قصص حب، لكن هذا العيش مشوب بالخوف والقلق، وهذا ما يجعل من الحب والخوف حركتي الشعور؛ الأولى للأمام والثانية للوراء، الأولى فيها تقدم، والثانية فيها تقهقر ونكوص، والخوف يأكل الروح.

الشخصية المحورية الأولى (بطرس) طبيب الأسنان المسيحي، الذي أحب (عليا) البدوية المسلمة، وكانت نهايتهما بمقتلها وتعرضه للضرب المؤذي على يدي أشقاء عليا.

أما فارس، فهو أستاذ جامعي، هذه الشخصية خاضت علاقات عدة، لكنه أحب إيناس وتزوجها، وعندما أصيبت بسرطان الرحم، انتهت علاقته بها بالطلاق بناء على رغبتها، وحينما ذهب للقاهرة لرؤيتها راغباً بإعادة الحياة بينهما، فوجئ بإيناس جديدة.

وديمة فنانة تشكيلية، أحبته حباً ملائكياً، كانت مستعدة للانزلاق في علاقة لا حدود لها معه، من مبدأ الانفتاح والتحرر والعصرنة. فكانت تراه حبيباً أبدياً، وزوجاً، وهذا يذكرنا بعلاقة جان بول سارتر وسيمون دو بوفوار. وهو أحبها، لكنه رفض الزواج بها، لأنه كان يرى أن الزواج موت مؤكد، وهذا دليل على العبثية التي كان يتلبَّسها عن اقتناع، لأنه كان يرى بأن الزواج والارتباط يقتل الحب ويدمر العلاقة، ويطيح بكل شيء جميل في حياته، فأثر الوحدة والحزن والألم على الارتباط.

أما هديل، فاتسمت علاقته بها بالجرأة، فهي أرملة في الأربعين، ولديها بنت، ولم تتحرج من إقامة علاقة عدة مرات معه، في السيارة وفي الفندق، وهذا يبين الحياة البوهيمية التي كانت تعيشها هذه الشخصية، كما يبين القيم الذي زالت من المجتمع لما أصابه من تغيير، وما أصابه من انفتاح على العصرنة والعولمة، وبالتالي ظهرت فيه قيم فردانية لا تؤمن بالعرف ولا بالتقاليد. وانتهت علاقتهما بسفرها إلى الإمارات للعمل.

ونور هي الطالبة الجامعية الصغيرة، التي أحبته، لكنه لم يترك لهذه العلاقة شيئاً، وأطاح بأحلامها، رغم محاولاتها بالتقرب منه.

إبراهيم، الذي نشأ في بيت دين وأصحاب كرامات، والذي يمثل المجتمع المحافظ، أحب ديانا قدري الشيوعية المسيحية، وانتهت علاقتهما سريعاً بسفرها لإكمال دراستها.

رواية «أعالي الخوف»، كما يشي عنوانها، تغلّب الخوف والقلق على الجميل في الحياة، فهي تفيض بالحب الممزوج بالخوف، وبالتالي لم تعش الشخصيات حبها بصورة إيجابية، بل كان الحب أزمة، لأنه كان في زمن يعرف الفوضى والانسلاخ من الجلد القديم. إنه حب يعيش في زمن المسخ والتحول، وبالتالي تتعالى كفكاوية الرواية، لأن الحب يتحول إلى نوع من المسوخات التي انتهت كلها بالفشل والانهزامية. فالحب الذي يمنحه طرف يقابله الآخر بالرفض، كما في شخصية فارس، فقصته مع إيناس، التي أحبها لكنها بعد الطلاق لم تلبِّ له رغبته بالعودة. أما ديمة فهي التي منحته الحب، لكنه فضّل الوجع والجرح على إيجاد علاقة جادة وصحيحة. ونور أيضاً هي البادئة بالحب، ورغم إعجابه بها، إلا أنه قتل ذلك الحب منذ البداية.

وفي قصة بطرس وعليا، لم تنته بأزمة بُعد وفراق، بل بالموت، أو بصورة أدق بالقتل لها، وقتل لرجولته. وإبراهيم الذي شغف قلبه حب الشيوعية ديانا، انتهت العلاقة سريعاً، محدثة في القلب جرحاً لا يبرأ.

هذا الحب الممزوج بالخوف، هو الحب الذي تفيض به الرواية، وهذا يجعلنا أكثر رضاً بما آلت إليه أحوال الشخصيات، إذ جعلتنا نتقبل ذلك الفقد المقيت بينهم، والاغتراب الذي نما بعد اللقاء الأول. لأنه كان حبّاً مشوَّهاً،

ولم يكن سليماً. الحب الذي يقدمه طرف ويرفضه الآخر، والحب الذي يقدمه الطرفان يرفضه الدين. وهنا تصطدم الرغبة والنزوة بالدين، فينتج عن هذا الصدام والاصطدام جراح وألم.

إن الإحساس بالوجود لا يتحقق في الذاتية، وإنما يحصل الإنسان على الإحساس بوجوده من خلال الآخر. لذا فالاغتراب هو جدلية، هو أزمة الإحساس بالوجود، هذا الإحساس سواء نبع من داخلنا أم داهم أحدنا من الخارج (البيئة الخارجية)، وما حملت له من قلق ومساحة مرعبة من أحداث لا طاقة له على حملها، يحاول أن يهرب من هذه البيئة معتقداً أنه تحرر من قلقه وعبثية قدره في نفس الوقت. تشغله الغربة التي يحس بها، رغم وجوده مع الآخر، والفشل الذي يحسه في كل خطوة يخطوها، ومن ثمة تتولد الرغبة في التحرر من الذات ومن الآخر في نفس الوقت. إنها صورة الإنسان المعاصر، المريض، والقلق، والذي يعيش فراغاً في مواقفه وروحه. إنه يدرك هذا الإنسان في نهاية طريقه أن الحقيقة مغايرة لواقعه الذي يعيشه، وأن الحقيقة ليست كذلك. إنه يحس الاغتراب، ويشعر أنه يعيش أزمة وجودية. هي في عمومها أزمة الإحساس بالوجود، لا بتغيير الأمكنة أو الأشخاص أو البيئة. إنه يحس بقلق الوجود، كإحساس إبراهيم حين قال له بطرس بأن يعود إلى بشرى ويتزوج كي يحقق رغبة والدته، «انغرزت كلمات بطرس في قلبي كالخناجر الغجرية، عادت إلى صور قرية بشرى مثل كلاب مسعورة تنهشني دون رحمة، تحسست دماء لم تسل من أعضائي الممزقة، صورة أمي التي كساها الخذلان تحط على صدري كصخرة. كيف سأتنفس الآن وأنا برئتين متحجرتين؟ هل أعود إلى بشرى وأستسلم لكرامات الأرواح في المغارة، فأرتدي العباءة البيضاء وأضع كوفية خضراء، وأنام في فراش جدي وأبي، فيزورني شيخ مصري، ونمضي ليالي في المغارة مع سر لا يعرفه أحد، ثم ينقطع عني الشيخ وأهجع لأموت بالحمى: لن أتزوج وأترك ولداً تلاحقه الأسطورة».

وربما شعور الفرد بالعزلة والضياع والوحدة تتوجها أفكار عدم الانتماء، أو فقدان الثقة بمن حوله، يصاحبها إحساس شديد بالقلق، هذا الاغتراب حينما يعصف بالإنسان تختلّ لديه روابط الحياة الأسرية، وتولد لديه رغبة شديدة في التمرد

على كل شيء.

والاغتراب يشير إلى عدد من العلاقات المتنوعة، مثل علاقة الإنسان بذاته، وعلاقته بالآخرين، وبالطبيعة، وبالعمل الإنساني، ولكن كان أكثرها هو اغتراب الإنسان عن ذاته، وهو النابع من داخل الذات، وهو الشعور بالوحدة، والغربة، وانعدام علاقات المحبة، أو الصداقة مع الآخرين من الناس، ويأخذ صورة الاختلالات النفسية. « كلنا يتلبّسنا القلق والخوف.. القلق ينبت الخوف، والخوف يفجّر القلق. وجهان لعملة واحدة، ونحن تلك العملة اللعينة».

إن إحساس الفرد بأنه غريب داخل المجتمع الذي يعيش فيه، يجعل هوة سحيقة تتكون في داخله، وبالتالي يحس بالفراغ الوجداني والعاطفي والوجودي، ومن ثمة الهوة، تزداد بينه وبين عالمه، فيدفعه ذلك إلى الضياع، والانكماش والانطواء، والرغبة في الهروب، وأن يهيم على وجهه، وهذا ما حصل مع إبراهيم حينما تركته ديانا وسافرت، إذ خبأها في قلبه، ولم يستكن، لكنه بكآبة بادية قال لفارس: «أنا أتوه يا دكتور، أتوه ولا خلاص، لذا قررت أن أذهب في رحلة طويلة.. لم يبقَ لي شيء هنا.. إننا نفتقد نكهة الحياة والأشياء، حتى الأسئلة صارت جوفاء بلا معنى، ولا يقين ...». وهذا نوع من الانهزامية التي أصبحت تغلف حياة الإنسان المعاصر جراء الأزمات التي أصبحت تتوالى وتعصف بحياته وكينونته. فالحب الذي ملأ قلبه أودى به إلى الضياع، أي أن العواطف التي هي شيء نبيل ومقدس أصبح لا قيمة لها، في مجتمع غلبت عليه الماديات، والبراغماتية، والعولمة المتوحشة، التي فضلت المادة على الإنسان وجوهره.

هذا كله ينتج عنه معاناة وصراعات داخلية، صراعات نفسية، تعطينا شخصيات مريضة نفسانياً، شخصيات معقدة تعاني مجموعة من العقد النفسية. إنها شخصيات تعاني من الاغتراب بين الذات والآخر، ومعاناة الشخصيات هذه من اغتراب بين الذات والآخر، ينقل الصراع من المسرح الخارجي إلى النفس الإنسانية، فقد وجدنا اضطراباً في حاجات (بطرس) ورغباته من ناحية وبين الواقع وأبعاده من ناحية أخرى، إذ إنه فقد اتصاله بنفسه وبالآخرين، وجاء نتيجة للمواقف التي عاشها مع نفسه ومع الآخرين، ولم تكن تتصف بالتواصل

والرضا. فعن حبه لعليا الفتاة البدوية قال: «كان حظي وحظها عاثرين، لم نفكر بالعواقب، حتى اختلاف الدين لم يكن في البال. كنا غرقى حالة غريبة وهجينة من العشق العذري المجنون. لم يكن من مجال للقاء والحديث، إلا في العيادة، تكررت زيارتها إلى عيادتي، وإن كانت الزيارات متباعدة».

وبالتالي، أوجدت لديه شعوراً بعدم التفاعل بين ذات الفرد وذوات الآخرين، ونقص المودة والألفة معهم، وندرة العواطف، وضعف أواصر المحبة والروابط الاجتماعية مع الآخرين. وهذا ما أعطانا شخصية فاشلة، متشائمة، انهزامية مستسلمة، غير طموحة.

إن هذا الاغتراب الذي تعيشه الشخصيات تجعلها في تناقض في أفعالها وسلوكها، كما تشير إلى تعرض وحدة الشخصية للانشطار أو الضعف والانهيار، وبالتالي نقف إلى أن هذه الشخصيات هي شخصيات فصامية، تعاني شروخا نفسية. وهذا يجعلنا نعرف أنها تعاني النمو المشوّه للشخصية الإنسانية، حيث تفقد فيه مقومات الإحساس المتكامل بالوجود والديمومة، والإحساس باللا معنى، وأن أحداث حياتها أصبح لا معنى لها، والأحداث والوقائع المحيطة به قد فقدت دلالتها ومعقوليتها. وبالتالي يحس أنه يعيش في عبث وجودي لا حدود له، وأنه يعيش حياة ذات بداية ونهاية، لا تؤلف بينها أهداف وغايات ومطامح. إنها حيات بهيمية وبهيمية، تغلف حياة الشخصيات.

فارس كان يرى حياته غير مجدية، وبلا معنى، وأنها مجرد فراغ سحيق ينحدر فيه إلى الهاوية، وأنها فقط ضياع، وأنه هو نفسه ضياع.. «أنا وحيّ جبل القلعة، نقف وسط الوحشة والبرد، لا ننتمي لشيء». وإبراهيم روحه «تهيم في مغارة في قرية بعيدة، روحي تتعذب ولا تتعب»، يتصارع فيه الدين والعقل. وبطرس «منذ ذلك اليوم، لم أستقبل مريضاً، فقدت رغبتي في العمل، واستسلمت لتقاعد كسول، ومنذ ذلك اليوم صار الشيخ إبراهيم يتردد عليّ ليلاً، نتحدث عن الأرواح المتعبة، والأماكن المسكونة بمزق في أرواحنا وذكرياتنا». إنها لحظات الشك في القدرات، والشك في الغد، والشك في الأمل، تجعل من الإنسان مادة للطحن، وشيئاً فارغاً لا أساس له في وجود خير مليء بالحب والأمل. إنها ظاهرة القصبانية (نسبة إلى القصبة)، التي أصبحت قائمة في ذات الإنسان المعاصر.

وفارس، حينما رفض عرض ديمة بالزواج بقوله «أنا لا أصلح للزواج. فحياتي كلها مغامرة خاسرة، نزوة بلا معنى، وأنني أعيش هكذا لأتحايل على الزمن والحياة، أعيش يوماً بيوم».

فارس، وإن كان هو الوحيد الذي لديه فرصة حقيقية بالاستمرارية في علاقة تبدو هي الأقرب والأوفر حظاً، وهي علاقته بديمة، لكن هو من أنهاها، بسبب شخصيته الانهزامية البائسة، وشعوره الدائم بالفشل، رغم إصرار ديمة بتعزيز الحب، ورغم كل ما تعرفه عنه وعن علاقاته الكثيرة، ومنحه حرية كبيرة، إلا أنه عدّ الزواج موتاً حقيقياً، ونهاية لأحلام غزت حياته.

والرواية (أعالي الخوف) كشفت المستور عن ماضي الشخصيات وحاضرها، ليعلم المتلقّي أن ماضي الشخصيات وحاضرهم مرتبطان بقوة، هذا الارتباط الذي ولّد في قرار الشخصيات نوعاً من اليقين في أن الحياة لن تتبدل، وأن مسارهم الإنساني محكوم عليه بالفشل. هذا منتهى العبث الذي أصبح مستشرياً في مجتمع أمّيّ، استهلاكي، متخلف.

فماضي فارس شكّل حاضره بالكامل، وبدا هذا في قوله: «سأخبر ديمة عن أمي التي أكلها المرض حتى ماتت. سأحدثها عن أبي الذي خسر معاركه جميعها، وكانت خسارة رهانه عليَّ قاتلة، لم تقتله هو، فقد ظن أنه انتصر أخيراً. الآن أنا من أقول لأبي في قبره: حتى معركتك الأخيرة خسرتها، خسرت رهانك عليَّ. ها أنا بقايا إنسان يستفحل فيه العفن. سأحكي لها عن إيناس، إيناس التي تغيرت حياتها منذ ارتبطت، لم تكن تع أنها ارتبطت بالنحس وقلّة البخت..». فلم يستطع الانعتاق من الماضي، ولا الاستمرار بثقة في الحاضر، إضافة إلى ضبابية مستقبله. إنها شخصية أسيرة الماضي، ليست لها القوة والعزيمة والإرادة على الانسلاخ من هذا الماضي، وبالتالي القيام بمحاولة تغيير الواقع. إنه الانغماس المستنقعاتي الذي أصبح راسخاً في نفسية الشخصيات، وبالتالي القناعة بهذا الواقع، رغم نكوصه وقهقرته. وهذا لا يزيد إلا الإحساس بالاغتراب، وبالتوتر، والغربة، والتهميش، والإقصاء، والحيرة، والقلق.

فالإحساس بالاغتراب عن الذات إحساس مقيت، يولّد في النفس الشعور بالحزن والخوف والقلق، وأيضاً غربة النفس أو الروح عن المكان من حوله، وأن

هروب الشخصية من ذاتها تشكل إحباطاً مؤدياً إلى اقتناع الشخصية باستحالة التعايش في عالم صعب وطبيعة شرسة. ويبلغ الضياع مداه عندما يبدي (بطرس) رغبته في الموت، بل باعترافه بأنه «عندما أموت لن أكون مريضاً. سأموت لأنه حان موعد الدفن فقط، لكنني ميت منذ زمن بعيد». وفارس الذي يسير بلا جدوى «ملامحي تائهة، مثل هلام يتداح في الاتجاهات، لا طريق أبصرها، لا درب أزرع فيها خطاي، ها أنا أضع قدميَّ في الفراغ، وأمشي، وأمشي.. ».

لعل قوة الإبداع للشخصية الأدبية لا تكون فقط في حياتها المتدفقة النابضة داخل الرواية نفسها، بل خارجها، في حياتها الممكن استمرارها على وجوه أخرى في أذهان الناس.

والرواية تطرح في شموليتها مجموعة من الأسئلة الوجودية، التي لا يروم الكاتب البراري الإجابة عليها، وإنما يبتغي جر الاهتمام بها، كما يلفت النظر إلى التغيرات والتحولات التي أصبح يعرفها الإنسان المعاصر والتي لم يفهمها ولم يعرف لها سبباً. إنها أسئلة حادة تدخل لمنطقة الاشتباك الفكري والنفسي، مع ما يلاحق الإنسان من هواجس وأسئلة لها علاقة مباشرة بالمعتقد الديني والاتجاه الفكري، بالإضافة إلى سؤال الحياة والموت، وتلك القدرية القاسية التي تلاحق مصائر الشخصيات.

إنها صورة للصراع النفسي الذي أصبح يعيشه الإنسان المعاصر في علاقاته وتفكيره وحياته اليومية، وبهذا استطاع البراري أن يكسر واحداً من التابوهات العربية، وهي الصراع بين الدين والفكر، بين العرف والحداثة.

ومن ثمة روايته (أعالي الخوف)، رواية الأسئلة التي لا تفضي إلا لمزيد من الأسئلة الجارحة، وهذا جعل من الرواية عملاً إنسانياً يقدم صورة إنسانية لإنسان معاصر.

الرواية تتألف من 205 صفحات، و23 عنواناً فرعياً، تدور حول حكايات من واقع الحياة اليومية، بأسلوب جذاب ممتع، ولغة سهلة متمكنة، تصول وتجول في فضاء الواقع، وتضيء الذاكرة، وتشعل الأسئلة دون تغوُّل.

ويلاحظ أن البطولة جماعية، واللغة ليست مجرد ناقل أو وسيط بين أحداثها، والقارئ فاعل أساسي وشريك في هوية العمل وبنائه النفسي. فاللغة أساس التأويل، والعامل الرئيسي في المتعة أثناء الكتابة أو القراءة، حسب البراري.

ويعتبر الكاتب أن القلق بمثابة العمود الفقري لرواية «أعالي الخوف»، وأن «الحرية والموت والكلمة كلها عوامل منتجة للقلق. فالقلق ينبت الخوف، والخوف يفجّر القلق، وجهان لعملة واحدة، ونحن تلك العملة».

وهنا يطرح سؤال: هل هذه الشخصيات الموظفة في الرواية واقعية؟ أم شبه واقعية؟

يرد الأديب هزاع البراري «لا أستطيع القول إن شخصيات (أعالي الخوف) تدور في فلك شخصيات تراب الغريب، ولا أنكر أنها ما زالت تحمل هواجس وصراعات تنبع من نفس المنطقة النفسية والفكرية، وبالتالي فإن شخصيات (أعالي الخوف) تذهب لمناطق جديدة، وتتعمق في اللحظة الراهنة، أي المعاش، حتى أن القارئ يرى ظلاله في العمل الروائي». بل يضيف «إنها شخصيات شبه واقعية، أو تقصدت ذلك، لأنني أرغب دائماً في كسر حالة الغربة بين المتلقي والرواية. فهي أحداث تبدو – للوهلة الأولى – بسيطة، أو تفاصيل يومية، لكن في لحظة ما تتحول لقضايا كونية ذات بعد إنساني شامل».

ثم، هل هذه الرواية رواية حياة؟ حياة شخوص متعددة في حياة مقلوبة تعيش لحظات اغتراب؟

يرى الناقد الأدبي محمد سلام جميعان أن كتابة الرواية لدى البراري هي فن كتابة الحياة، فرواياته الخمس ينتظمها النسق الفلسفي، وما يتصل بالحياة الوجودية وأسئلتها وقلقها الطاغي على النسق العام للحدث والشخصيات، حتى ما يبدو اجتماعياً في سيرورة الحدث، لا يلبث فيتحول لذريعة وحيلة فنية لتمرير التساؤلات والشكوك والاحتجاج على المصير الذي يؤول إليه الإنسان، بفعل القواهر النفسية والجنسية والسياسية وضغوط الاغتراب.

وإن رواية «أعالي الخوف» تستثمر اللحظة الاغترابية، التي هي مكون رئيسي من سيكولوجيته الشخصية، ليشكل منها البراري صراعية تعصف بشخوصه التي يتنازعها الأمل الموهوم واليأس المدمر، فلا تعثر على إجابات يقينية لما يعصف بها من التباسات وشكوك.

ومن هنا رواية أعالي الخوف تعتبر من أجمل الروايات العربية وأجودها، بل تضاهي الروايات العالمية قوة وصنعة. ■

إصدارات قطاع الثقافة والتراث الوطني
بالتعاون مع
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

Your Destination
BAHRAIN
2016

هيئة البحرين
للثقافة والآثار
Bahrain Authority for
Culture & Antiquities