البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

87

يناير

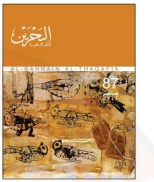
2017

Al-Thaqafia

البحرين الثقافية

رئيس التحرير
كمال الذيب
مديرالتحرير
د. محمد الخزاعي
هيئةالتحرير
د. نبيلة زباري
غسان الشهابي
سكرتير التحرير
زهراء المنصور

التصميم
أنس الشيخ



الغلاف الأمامي
ظلال برائحة الشاي
للفنانة مياسة السويدي

الإخراج الفني
فائقة الكوهجي

همس الشاي.. ظلاله وألوانه (لوحة الغلاف)

استطاعت الفنانة التشكيلية البحرينية مياسة السويدي منذ بداية عرض أعمالها في 2009 وحتى تجربتها في المعرض السنوي للفنون التشكيلية في 2012، وما تلاها من مشاركات محلية وخارجية أن تفرض نفسها في فضاءات التشكيل، بما تمتلكه من حس فني مميز، ومن لمسة خاصة في عالم الألوان والرؤى. ورغم تنقلها بين اهم المدارس الفنية، بدأت تخط لها طريقا خاصة دفعها إلى الواجهة، بعد أن برز اسمها في العديد من المعارض، إضافة للجوائز التي أحرزتها خلال مسيرتها الفنية لتقديم شيء مختلف. "همس الشاي" وظلاله وألوانه لغة وتجربة مختلفة تتحدث عنها الفنانة بلغة رقيقة وشفافة ..

عنوان المجلة:
البحرين الثقافية
هيئة البحرين للثقافة والآثار
ص. ب: 2199 ـ مملكة البحرين
هاتف: 97317298711+،
فاكس: 97317910308+ الشئون المالية والمكافآت: 97317298765+
للتواصل: althaqafia@culture.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

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 أو ما يعادلها

رقم التسجيل: 116MNCC

قواعد النشر بمجلة البحرين الثقافية

أولاً - مجالات النشر: تقبل المجلة للنشر: البحوث والدراسات الأصيلة في المجالات الثقافية التي تلتزم بمنهجية علمية في البحث، ولم يسبق نشرها، والمقالات الفكرية التحليلية والإبداعية التي تهتم بقضايا الفكر والثقافة والآداب والفنون، والترجمة والتقارير ومراجعات الكتب والمتابعات للتجارب والتطورات الثقافية المحلية والعربية والعالمية وكذلك النصوص الإبداعية.

ثانياً - الشروط العامة للنشر: التوثيق العلمي للمراجع والمصادر المستخدمة وفقاً لما هو متعارف عليه علمياً. أن يقدم العمل إلكترونياً مع نبذة موجزة عن الكاتب.

ثالثاً - ملاحظات عامة: تؤول كافة حقوق النشر للمجلة ويمنح صاحب الموضوع المنشور في المجلة نسخة واحدة منها، يمكن أن يستلمها مباشرة من مكتب المجلة أو ترسل إليه على عنوانه. وتعبر جميع الأفكار والآراء الواردة في المجلة عن رأي كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة أو هيئة البحرين للثقافة والآثار.

المحتويـــات Contents

البحريـن الثقـافيـة ـ المجلـد 24 ـ العدد 87 ـ ينـايـر 2017

الكلمة شراع	4	كمال الذيب
لقاء العدد	7	هيئة التحرير
دراسات		
- جدل المحلي والعالمي في الرواية العربية	19	د. هويدا صالح
- بناء قصيدة الحب الصوفي عند ابن عربي	27	د. إبراهيم الحجري
- قراءة في رواية "الست زبيدة"	41	لنوال حلاوة
- النقد بين العلمية والخصوصية الأدبية	55	د. عبد الفضيل ادراوي
ندوات		
- صورة الآخر .. نظرات متقاطعة	75	هيئة التحرير
- صورة المغرب العربي	79	منير الفندري
- الحب طوق نجاة	103	سيد أحمد رضا
ملف العدد (السرد في البحرين)		
- الرواية في البحـرين	111	د. فهد حسين
- الرواية وأدلجة التاريخ ..	141	د. ضياء الكعبي
- من التمرد السياسي إلى التمرد الوجودي ..	139	منير عتيبة
فنون		
- ظلال برائحة الشاي للفنانة البحرينية مياسة السويدي	169	بسمة شيخو
تاريخ وسير		
- صفحات من تاريخ البحرين الحديث	173	عبدالرحمن مسامح
نصوص		
- العطر الصعلوك	183	علي الشرقاوي
- فيلم أزرق	185	أسامة جاد
- الوردة الجميل	187	علي أزحاف
- تراتيلها وحروفي	189	أحمد اللاوندى
ترجمة		
- حوار مع ميكايل هانيكه	193	أمين صالح
- الكاتب النيجيري "جيكوزي أوبيوما"	199	علي التاجر
- المقال النقدي والاتصال	205	غريب عوض
- سمكة شَوط	217	مهدي عبدالله
كتب		
- العقل مخزن الاسرار	221	غسان الشهابي
- الليلك في شتاء الحلم .. قراءة في ديوان (ليتك بقيت حلماً)	229	كمال الذيب
- كيف يفكر سايمن بلاكبرن؟	233	محمد المبارك
- "مهرطقون" سواد يضيء الليل	245	يعقوب المحرقي
- البحر يأتي من رائحة القميص	251	زكريا رضي
لقـاء		
- لطفي بوشناق .. الفن رسالة والتزام	253	هيئة التحرير
شـواهد		
- إكسبو ميلانو .. فكرة وصورة	257	هيئة التحرير
- مشروع طريق اللؤلؤ .. الطريق ، الاقتصاد والجزيرة	259	هيئة التحرير

7 <

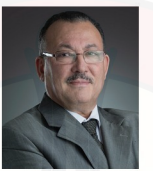
111 <

217 <

233 <

257 <

فضـــاء الحـــريـــة
والإبـداع والتنـــوع



★ كمال الذيب

حين شرّفتني معالي رئيسة هيئة البحرين للثقافة والآثار، بحمل مسؤولية رئاسة تحرير "البحرين الثقافية" بدعم من زملائي، كنت أعي وعياً كاملاً جسامة التكليف الذي مُنحتُ شـرف حملـــه، بسبب الإدراك بأن "الثقافة" في حسابات الدول المعاصرة هي عملية ارتقائية، لتجديد الذات الثقافية والاجتماعية للدولة والمجتمع معاً، وتحصينها ضد كافة عوامـل الوهن المعطل لحيوية الأمـــم والشـــعوب. لقد أدْرَكَتْ جميع البلدان المتقدمة والناهضة في عالمنا المعاصر هذه الحقيقة، فنظرت إلى الثقافة من حيثُ هي خط الدفاع الأقوى لوجود الأمـــم والشـــعوب وهويتها وتطورها، والتاريخ المعاصر يعطينا العديد من الشواهد على صدق هـذا الإدراك. على هدىً من هذا الوعي لقوة الثقافة، ودورها الفاعل في صنع الواقع الإنساني وتطويره وتجديده، بدأتُ مع زملائي في هيئة تحرير مجلة "البحرين الثقافية"، وبتعاون العديد من الأصدقاء المثقفين والمبدعين المشتغلين في مختلف الفضاءات الثقافية، وبدعم من هيئة البحرين للثقافة والآثار، رسم معالم الدور الذي يمكن للثقافة عبر هذه المجلة الثقافية، وفي حدود ما رسم لها من أطر للعمل، وما رصد لها من إمكانيات، في العمل على تفعيل دور هذه المجلة، وشبكها بصورة أكبر مع الحراك الثقافي المحلي، ببعديه الرسمي والأهلي، في سعي للإسهام، ولو بجهد متواضع، في خدمة الحركة الثقافية والإبداعية في ضوء التجديد الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي تعيش مملكة البحرين على وقعه منذ سنوات، في ظل المشروع الإصلاحي، وما وفره من مجال واسع لحرية الإبداع. وكان يزيد من الإحساس بعظم التحديات، أن المجلة قد سبق لها أن قطعت خلال السنوات الماضية خطوات مهمة على طريق الإنجاز والتميز، إذ استطاعت دائماً أن تحافظ على مستوى رفيع من الأداء على صعيدي المضمون والشكل

معاً، بفضل جهود الطاقات المبدعة والممتازة التي أشرفت على صدورها بانتظام رغم كل التحديات.

ولقد كان في الإنجازات السابقة التي حققتها المجلة ما زاد من الإحساس بالمسؤولية التي وُضعت على عاتقنا، لأننا حين ننطلق من مواقع النجاح، نكون مسؤولين أن نضيف إلى النجاحات السابقة، والإنجازات المتقدمة، نجاحاً جديداً، وإنجازاً متقدماً، بالشكل والمضمون، يدفع بهذه المجلة على جادة التطوير والتجديد المستمرين، حيث تتضخم باستمرار قوى التحدي والاستجابة، بفعل تغيّر الظروف والمراحل والإمكانيات والتوقـعات.

وفي ضوء ذلك حاولنا - ضمن التركيبة الجديدة لهيئة التحرير، وبعد نقاش طويل وجلسات متعددة، والاستنارة برأي مديرة إدارة الثقافة والفنون - أن نوازن قدر الإمكان بين الخط المستقر للمجلة مضموناً وشكلاً وحجماً، والذي استمرت عليه لسنوات عديدة، وبين إدخال بعض الحيوية عليها، بإفساح المجال، بشكل أكبر أمام المثقفين والمبدعين البحرينيين بمساهماتهم الثرية، وإبداعاتهم العديدة، مع حرص على تنويع الرؤى والأصوات والاتجاهات، لتكون المجلة – ضمن هدفها الرئيسي - منتدى للحراك الثقافي الوطني، مرتبطة به بشكل عضوي، مع الاستمرار في فتح نوافذ المجلة على أفقيها العربي والإنساني، بقدر من التوازن ، لأن الثقافة لا يمكن أن تكون إلا كذلك.

كما عملنا في هذا العدد على التتبع التحليلي – بفضل جهود نخبة مميزة من شباب البحرين المثقف - للحراك الثقافي في أربع من أهم مراكز الإشعاع الثقافي، وهي: هيئة البحرين للثقافة والتراث، باعتبارها تقود الحراك الثقافي الرسمي بفعالية مشهودة، وبرمجة متجددة، ومركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث باعتباره ملتقى جاداً للثقافة وموقع اتصال حضاري في البحرين، وأسرة الأدباء والكتاب البحرينيين، باعتبارها تجمعاً لنخبة الفكر والإبداع، ومركز كانو الثقافي، لما يقدمه في كثير من الأحيان من الأعمال الثقافية الجادة، على أن نعمل في المستقبل على توسيع المجال تدريجياً لزيادة الارتباط العضوي بين المجلة ومراكز الفعل الثقافي والإبداعي في المملكة، وفي الجوار الخليجي والمجال الحيوي العربي. نرجو أن نكون قد وفّقنا، ولو بشكل نسبي، في هذا العدد الذي يصدر في مستهل هذا العام الجديد 2017، في تحقيق بعض ما نصبو إليه في هذا المجال، ولا نملك بهذه المناسبة إلا أن نعبِّر عن امتناننا لجميع المثقفين والمبدعين الذين أسهموا بكثافة وحماس في تأثيث هذا العدد بإبداعاتهم ومساهماتهم، من داخل البحرين ومن خارجها، مؤكدين أن "البحرين الثقافية" سوف تكون منفتحة عليهم وعلى إبداعاتهم، مهما كان خطها الفكري، ونهجها الفني، ومنصتة لما يردها من مقترحات وملاحظات، لتكون المجلة أحد الفضاءات المعززة للحرية والإبداع والتنوع.

★ رئيس التحرير.

معرض البحرين السنوي للفنون التشكيلية
BAHRAIN ANNUAL FINE ARTS EXHIBITION

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

عـــالم الاجتماع العربي الدكتور الطاهر لبيب في حوار مع "البحـــرين الثقـافيـة"

العرب يرون ماضيهم أمامهم لأنهم يمشون القهقرى

اللقاء مع عالم الاجتماع التونسي الدكتور الطاهر لبيب له أكثر من معنى ، فهو المفكر وعالم الاجتماع والمناضل "الفكري" - إن صح التعبير - الأكثر جرأة في مقاربة قضايا المجتمع والفكر والثقافة واللغة ، من منظور مختلف . وهو ، أيضًا ، من أكثر المهتمين والمشتغلين بقضايا نقل المعارف ، من خلال الترجمة أو من خلال تعزيز وتفعيل الحراك الثقافي العربي - الأوروبي ، كما أنه أحد أهم مؤسسي الجمعية العربية لعلم الاجتماع التي ترأسها لسنوات عديدة والمدير العام السابق للمنظمة العربية للترجمة . وقبل هذا وبعده - وكما يفضّل أن يقدّم نفسه - هو أستاذ "علم الاجتماع الثقافي" في الجامعة التونسيّة وفي جامعات أخرى .

* حاوره: كمال الذيب ود. نبيلة زباري ورنوة العمصي

في شخصيته الأكاديمية الخارجة عن الصورة النمطية السائدة للأكاديمي العربي، ما يغري أي محاور بخوض غمار "استفزازه"، فكرياً. بهذه المعاني جرى اللقاء مع سي الطاهر، بالرغم من ضيق وقته وانشغالاته الكثيرة، وقد رافقتني، في يومه الأول، الدكتورة نبيلة زباري، وفي يوميه الأول والثاني الأستاذة رنوة العمصي التي قامت مشكورة بتفريغ التسجيل في وقت قياسي. وفيما يلي مختصر القول من هذا اللقاء المطول، ننشره (ناقصاً) كأنه كامل:

من سوسيولوجيا الغزل إلى سوسيولوجيا الثقافة

*** دكتور طاهر، دعنا نبدأ من البداية، فمنذ كتابك "سوسيولوجيا الغزل العربي" لفتّ إليك الأنظار كواحد من أبرز المشتغلين في علم الاجتماع. وسجلت حضورك، أكاديمياً وثقافياً، على الساحة الثقافية والفكرية العربية منذ أواسط السبعينيات من القرن الماضي، حين أصدرت هذا الكتاب. وفي العام 1978 نشرت كتاب "سوسيولوجيا الثقافة" في طبعات مختلفة، وفي الجامعة التونسية كنت ظاهرة جديدة في علم الاجتماع العربي. لقد كان إصدارك الأول "سوسيولوجيا الغزل العربي" واسع الشهرة، فهو ما دشنت به المرحلة الأولى من إنتاجك الفكري، لا كأستاذ في علم اجتماع وإنما كعالم اجتماع. كيف تصف لنا هذه المرحلة من تجربتك العلمية والثقافية؟**

لهذا الكتاب قصة، وله مسار غريب، إلى حدّ ما. لما توجهت إلى فرنسا لإعداد الدكتوراه، كنت قد اخترت موضوع (ثقافة العمال المهاجرين) عنوانًا لأطروحتي. كان ذلك في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، في موجة الماركسية الجديدة التي كنت أتحرّك في تخومها، والتي دفعتني إلى الاهتمام بهذا الموضوع، تحديداً، ولكني وجدت صعوبات إجرائية في إنجاز هذا الموضوع يطول شرحها في هذا اللقاء. حدث ذلك في الوقت الذي تعرفت فيه على واحد من أهم أستاذة علم اجتماع الأدب هو لوسيان غولمان، وربطتني به علاقة صداقة وطيدة. غولمان هو الذي يعود إليه الفضل في اهتمامي بسوسيولوجيا الأدب، عموماً، والعربي تخصيصاً. ولقد زادني اقتناعاً بذلك ما كنت أعتبره مفارقةً بين حب العرب لآدابهم وبين عدم اهتمامهم بتطوير رؤاهم ومقارباتهم له. تجب الإشارة إلى أن سوسيولوجيا الأدب لم تكن، في ذلك الوقت، قد انتشرت وأصبحت تخصّصاً معروفاً في الجامعات، بما في ذلك الجامعات الأوروبيّة. عندما ظهر كتاب "سوسيولوجيا الغزل العربي"، بالفرنسية، وفي عدة طبعات لاقى، أولاً، ردود فعل رافضة لدى بعض المستشرقين المهتمين بتاريخ الأدب العربي، وخاصةً لدى المستشرق الفرنسي الشهير شارل بيلا الذي كان يشرف على الدراسات العربية في السوربون. والواقع أني لم أتفطّن إلى أني ذهبت في الكتاب إلى ما يدعو إلى الهجوم عليه من قبل المدارس التقليدية إلا بعد عودتي إلى تونس، وبعد أن رأيت ردود الفعل عليه.

في بداية تدريسي في الجامعة التونسيّة، اقتُرح عليّ مناقشة الكتاب في ندوة أكاديمية شارك

فيها كبار أساتذة الأدب العربي آنذاك ومعظمهم من قدامى طلبة شارل بيلا. كان الحضور واسعاً لم تستوعبه القاعة، مما استدعى توصيل مكبرات صوت إلى خارجها. كانت مناقشة الكتاب لا تخرج عن انتقادات متوتّرة، خلاصتها أنه ليس لعالم الاجتماع أن يتدخّل في مجال الأدب، وأنّ الماركسية أعجز من أن تتذوّق الأدب وأن تفهم جوهره.

أحسست لحظتها أن الهجوم كان معداً ومنسّقاً، وكان ردي مقتضباً وسريعاً. قلت ما معناه إن المتدخلين إمّا أنّهم لم يقرأوا الكتاب وإمّا أنّهم لم يفهموا ما جاء فيه. بعد عشر سنوات من هذه الندوة، عُقدت ندوة ثانية حول الكتاب، وذلك بعد أن تُرجم إلى العربيّة، وكانت مناقشتها مختلفة بطبيعة الحال. وعلى كلٍّ، فمهما كان مصير هذا الكتاب فهو إنتاج مرحلة توجّهت بعدها إلى مسائل أخرى تنتمي، تحليلياً، إلى ما يمكن تسميته بسوسيوجيا الثقافة العربية.

*** لماذا برأيك حصل كتاب "سوسيولوجيا الغزل العربي" على هذا القدر من الاهتمام أو الهجوم؟**

أغلب النقد الموجّه إلى "سوسيولوجيا الغزل العربي" كان يخفي، في نظري، موقفاً وجدانياً لا يقبل ما ذهبتُ إليه من أن الشعراء العذريين لم يكونوا عذريين، بالمعنى الذي ورثناه وتعوّدنا عليه. يبدو أنه لم يكن سهلاً قبول صورة العذري الذي وضعتُ عذريته موضوع شك وتساؤل. ومن الجدير بالملاحظة أن الموقف من "سوسيولوجيا الغزل العربي" تغير تماماً بعدما نوّه به فرنسيون من ذوي الشهرة، فكأنهم أعطوه "تأشيرة" دخول إلى العالم العربي. لقد كتب عنه المستشرق أندريه ميكال في جريدة لوموند، أولاً، ثمّ نوّه به في بعض كتبه. قال عنه إن من يقرأه لا يعود، بعد ذلك، إلى الأفكار التي عرفناها حتى الآن حول الحب والغزل العربي. ولعلّ اعتماد الكاتب الشهير رولان بارت لهذا الكتاب ورجوعه إليه في كتاباته عن "خطاب الحب" هو ما لفت انتباه القراء العرب أكثر من غيره. والواقع أنه، باستثناء محاولة صادق جلال العظم، حول الحب العذري، فإن كتاب (سوسيولوجيا الغزل العربي) يبدو أنه كان الأكثر إثارةً لإعادة النظر في ما استقرّ من أقوال حول الحب العذري، وهز ما كان يعتبر مفروغاً منه، إذ هو يثبت أن عالم الشعر العذري، لم يحدّده، في الواقع، لا الدين ولا القيم ولا العفة التي يُتحدث عنها كثيراً. ولقد شرحت ذلك ودللت عليه من خلال التحليل الاجتماعي، مبرزاً ما أصاب قبيلة بني عذرة من تحولات دفعتهم الى اعتناق صور العذري وأساطيره، رابطاً هذا بمعطيات أنتروبولوجية واقتصادية وآيديولوجية. وقد أفضى ذلك إلى أن العذرية هي عالم المهمشين وليست عالم فاعلين اجتماعيين مندمجين في المجتمع الإسلامي الناشئ. هذا الاستنتاج لم يُقبل، إذاً، لأنه يشكل انقلاباً على ما ساد، عبر قرون، فأصبح يُعتبر أمراً مفروغاً منه.

الإعادة والتكرار لا ينتجان المعنى

*** هذه التوجهات الجديدة في الفكر، أو في الاهتمامات الأكاديميّة، ألا تبدو لك معزولةً عن**

المقاربات السائدة في العالم العربي؟ هل تعتقد بأننا نواجه في عالمنا العربي إشكالية مقاومة التجديد، إذ تبدو البحوث العربية، إجمالاً، بمنآى عن التيار التجديدي في الفكر والمعرفة في العالم، ومحصورة في نخبة ضيقة من الأكاديميين والباحثين الذين لا يبدو أنهم يؤثرون بشكل ملموس في حركة المجتمع؟

لا شك أن هناك نصوصاً مؤسِّسة في الفكر والثقافة وفي مجالات مختلفة، في العلوم الإنسانية والاجتماعية. مثلاً كتاب "نقد الفكر الديني" لصادق جلال العظم هو نصّ مؤسِّس، وكتاب هشام شرابي عن "البطركيّة" هو نص مؤسس، وكذلك كتاب عبدالله العروي عن (الآيديولوجية العربية المعاصرة)، وأيضاً كتاب محمد عابد الجابري عن "بنية العقل العربي"، بقطع النظر عن الرأي فيه. بعض كتابات عبد العزيز الدوري وهشام جعيط هي أيضاً نصوص مؤسِّسة. هناك عدد من المفكرين والمتخصصين أثرت كتاباتهم، بشكل واضح، في حركة الفكر العربي المعاصر، وصاغت أو أعادت صياغة العديد من مفاهيم الحداثة، ومن المنهجيات والمقاربات في الجامعات أو في مراكز الأبحاث، ولكن لم يتّسع تأثير هذه النصوص المؤسِّسة، لا إلى الأوساط الجامعية، في بعض البلدان العربية، ولا إلى فئات المجتمع العريضة، بطبيعة الحال. هكذا، لدينا اليوم مجموعة من النصوص المتقدّمة، فكريّاً وعلميّاً، ولكن غير المؤثرة بالقدر الكافي، لأن غالبية الفكر السائد وغالبية النصوص السائدة، خصوصاً في التعليم ووسائل الإعلام والصحافة، لا تستوعب هذه النصوص، بل هي على نقيضها. هذه النصوص هي كحفنة حصى مرميّة في بركة آسنة. وفي هذا السياق سبق أن كتبتُ أننا نعيش مرحلة اللّامعنى، وأننا لن ننتج المعنى إلا إذا كفّت الأغلبية عن القول والكتابة. يبدو هذا القول غريباً ولكني واثق من أن أغلبية ما يقال ويكتب اليوم هو بلا معنى. إن التكرار، مثلاً، لا ينتج المعنى. هو يكرّره فقط، وأنت تعلم كم هي الأشياء المكرّرة التي نقرأها أو نستمع إليها يومياً. الإعادة لا تنتج المعنى، وكذلك المفروغ منه أو البدهيّ لا ينتج المعنى. وما هو أدهى هو التواطؤ بيننا على تبادله، بل وعلى تمجيده أحياناً...

*** ألا يجعل هذا الجهد الذي تضطلع به النخبة العربية المثقفة، كأنما هو جدّلٌ فيما بينهم، كأنه مونولوج داخلي، طالما بقيت النخبة بمنأى عن التأثير في الثقافة السائدة؟**

كثيراً ما نسمع مثل هذا الكلام. كثيراً ما يقال إنه على المثقف أن ينزل إلى الواقع وألا يبقى في برجه العاجي. ليس من المؤكد أن هذه فكرة جيدة، لأنه إذا كان الواقع رديئاً، فإلى أين ينزل المثقف ولماذا ينزل؟ هذا من حيث المبدأ. والأمر الآخر هو أن المجتمع العربي ليست فيه سيولة فكرية، فالأفكار لا تمرّ من باب إلى آخر إلّا عبر حواجز كبيرة. هناك مجالات تحول دونها سدودٌ متنوعة، منها الإجرائي القانوني، ومنها الديني، ومنها السياسي ومنها غياب حرية التعبير. لدينا، إذاً، كثير من العراقيل التي تحول دون هذه السيولة الفكرية. والمفارقة المضحكة هو

أن تجد مسؤولاً سياسياً يقول لك: "لماذا أفكارك لا تؤثر؟" وهو يعلم أنه هو من وضع الحواجز التي تحول دون هذا التأثير الذي يطالبك به. ولعل السياسي يعلم اليوم أن الحواجز التي حالت دون انتشار الفكر العلمي العقلاني هي التي تحصّنت وراءها اللاعقلانية والتطرف الديني وداعش التي سطرت سبلاً دموية إلى الله. هذا التوحّش لم يأت من المريخ. إنه نتاج هذا المجتمع بعد أن سُدّت فيه مسالك التجديد الفكري ونشره. وللمناسبة فإن المجتمعات العربية والأوروبية تدفع، اليوم، ثمن خنقها للفكر المعبّر عن الانتماء القومي العربي، إذ عوّضه لا فكرٌ يعبّر، باسم الانتماء الديني عن وحشيّة غير متوقّعة..

*** هل تعتقد، بالفعل، أن النكوص عن الثوابت العربية وحده وراء صعود هذا التيار المتوحش؟ هل هذا التوصيف صحيح؟**

الإجابة عن هذا السؤال تحتاج إلى مصارحة. يجب الاعتراف بأن الثقافة العربية لا تحمل مفهوم القطيعة، ولذلك يعيش الإنسان العربي، بما فيه المثقف العربي، أزمنة وأنساقاً فكرية متباعدة. هناك ثنائيات غريبة بين القديم والجديد لم يستطع الفكر العربي لا حلّها ولا الاستغناء عنها، من نوع التراث والمعاصرة أو الحداثة والأصالة. هناك، دائماً، رجوع إلى القديم لتبرير الجديد. هذا في حين أنّ الانتقال النوعي إلى مرحلة من التقدم لا يكون إلا بقطيعة. ما قبل ديكارت ليس كما بعده. نحن ضحايا فكرة التراكم التي تخلو من التجاوز. الفكرة الطريفة والمفيدة عند توماس كون، في كتابه "بنية الثورة العلمية"، هي أن الانتقال النوعي لا يتم بالتراكم وإنما يتم بقفزات كبرى، أي بالانتقال من براديغم إلى آخر، حسب تسميته. إن الاعتقاد بضرورة التراكم يفضي إلى نوع من الانتظارية، كما يفضي إلى وضع مشوه هو من نوع ما نعيشه اليوم تقريباً، إذ إننا نعيش، كما قلت، أزمنة وأنساقاً فكرية مختلفة، في آن واحد، ولا نشعر بأية غرابة في ذلك. الفكر الأوروبي تقدم لأنه لم يكن يخلط بين الأزمنة والأنساق الفكرية. لم يكن يخشى القطائع، وكان دائم الحسم بين المراحل والتيارات والأفكار، في حين عجزنا، نحن، فكرياً ومنهجياً وعملياً، عن استيعاب مفهوم القطيعة من أجل التحول. الفكر العربي فيه فكرة غريبة، وهي أنك تستطيع أن تنتقل من مرحلة الى أخرى وأنت تحمل المرحلة السابقة بالكامل. هاجس الماضي تجده حتى عند أكثر الناس تقدميةً أو ثوريةً، خصوصاً إذا كانوا سياسيين لأنهم يرون أن الاستعانة بالماضي توسّع قواعدهم الشعبيّة. أتصور، أحياناً، أن العرب يرون ماضيهم أمامهم لأنهم يمشون القهقرى. من يرى الماضي دائماً أمامه لا بد أنه يمشي، متراجعاً، الى الخلف. الصورة مجازية لكنها تعكس واقعاً، وهي محزنة...

*** يقودنا حديثك الشيق هذا إلى سلطة المقدّس، وما يروج حول إعادة إنتاج دولة الخلافة، كخلفية فكرية للإسلام السياسي، باعتبار الماضي هو أفضل ما يمكن أن يصل إليه مستقبلنا، هل ترى دوراننا في الحلقة المفرغة، نتيجة**

سلطة هذا المقدّس فينا؟

ثمة فكرتان في سؤالك، الأولى: هي ما يسمّى أصولية أو سلفية وما تتضمنه من عودة إلى السلف الذي يعتبر، ضمنياً ودائماً، أنه صالح. طبعاً، لكل فئة سلفها. فرضية أن السلف صالح، بالضرورة، هي فرضية غير صحيحة. أنا أيضاً لي سلفٌ أعود إليه، وهو ابن رشد وأمثاله! أنا لست ضد الأصولية بمعناها المطلق، أي الرجوع إلى أصول الظواهر في الماضي. أنا ضد الأصولية اللاتاريخية، أي تلك التي تعود إلى الأصول من دون مرور بالمعرفة الإنسانية، وبالتجربة الإنسانية التي تراكمت إلى اليوم. ثمة نوع من العدمية المعرفية التي تسمح للأصوليين أو السلفيين بأن يطيروا، فوق الواقع التاريخي، إلى ماضٍ سحيق لكي يجذبوه إلينا، كما عاشه وأوّله من كانوا فيه، قبل قرون. المشكلة، إذاً، ليست في الرجوع إلى الأصل في حد ذاته، وإنما في طريق وكيفيّة الرجوع إليه.

الفكرة الثانية تتمثل في الفرق بين مجتمعنا الذي تأخر والمجتمع الأوروبي الذي تقدم. المجتمع الأوروبي بخلاف ما يعتقد البعض، لا يزال متديناً، والمقدس ما يزال موجوداً ومحترماً فيه من قبل فئات واسعة. لا يزال الناس يذهبون إلى الصلاة في الكنائس ويعلقون الصلبان، من دون أن يثير هذا مشكلة. التعامل مع المقدس، والتديّن بصورة خاصة، ليس مما يثير مشكلة في المجتمع الأوروبي لأن هذا المجتمع هو الذي استوعب الدين، عبر مراحل تقدمه. هذا في حين أن توجّهاً لا يزال قويّاً في العالم الإسلامي يريد من المقدس أن يستوعب المجتمع.

هذا هو الفرق بين مجتمع استوعب الدين عبر مراحل تقدمه، وعبر صراعه مع الكنيسة التقليديّة التي اضطرت إلى أن تطوّر نفسها، بحسب مقتضيات المراحل التاريخية، وبين مجتمعنا الذي لا يزال البعض يريد إدخاله، بكل تفصيلات حياته، في المجال الديني.

*** هل يقودنا كلامك - وما فيه من توصيف مؤلم - إلى أننا إزاء حتميات لا فكاك منها أو لا أمل في تغييرها؟**

الحتمية الوحيدة في التاريخ هي أنه لا شيء يستمر على ما هو عليه. حدثت ثورات في الماضي، وتحدث الآن، وسوف تحدث في المستقبل. أتصور أن المجتمعات العربية التي تتفكك الآن بطريقة غريبة ودراماتيكية، سوف يدفع تفككها إلى مبادرات تاريخية، ستكون أكثر جذرية على الأرجح، وستضع العديد من الرؤى ومن مقاربات الواقع وتفسيره موضع الشك. لا أتصور أن هذا الجمود أو التراجع سيتواصل طويلاً. أتصوّر تحريكاً مختلفاً للتاريخ العربي، بطريقة غير مألوفة حتى الآن. هذا، طبعاً، ليس استشرافاً علمياً للمستقبل وإنما هو من قبيل الحدس التاريخي.

*** هذا يقودنا الى الجدل القديم المتجدد حول صورة الآخر، فبعد متابعتي لعدد من الأوراق البحثية التي قدمت في ندوة (صورة الآخر:نظرات متقاطعة) راودني تساؤل: ألا نبدو كمن يعيد إنتاج نفس القضايا المطروقة مرة أخرى؟**

ليست هناك عودة إلى موضوع قديم، فمسألة الآخريّة هي في عمق الراهن الذي نعيشه. الآخر

كان دائماً موجوداً، إذ لا وجود ولا معنى للأنا من دون الآخر. "أنا هو آخر" كما يقول الشاعر الفرنسي رامبو، لكن العلاقة به، والنظرة إليه، تتغيّر عبر التاريخ في كل الثقافات وتخضع لعوامل متنوّعة. هذا مع الإشارة إلى أن هذه النظرة إلى الآخر تعكس وضع الناظر أكثر مما تعكس وضع المنظور إليه. إذا كان الشخص مهتزاً نفسياً فإنه يرى الآخر مهتزاً، وتكون علاقته به متوترة. هذا ينطبق أيضاً على المجموعات وعلى الشعوب والثقافات. عندما كان العرب في مرحلة القوة، في مرحلة مدّهم الحضاري، كانت نظرتهم إلى الآخر على أنه متعدد ومتنوّع، ولم تكن لهم معه مشكلة. عندما تعود إلى ما كتب الجاحظ أو أبو حيّان التوحيدي مثلاً، تجدهما يتحدثان عن الآخرين، في صيغة الجمع، ويوزعان الخصال على غير العرب، قابلين اختلافهم، معترفين بما لهم من مَلَكات تميّزهم. كثيراً ما نجد في النصوص القديمة أنه لم يبق للعرب إلّا البيان أو الكرم وأن خصالاً أخرى أخذتها أمم أخرى. هذا كان يدل على ثقة العرب بأنفسهم وعلى استقرارهم في ثقافتهم.

*** نحن كمجتمعات عربية تعاني انقسامات حادة، أصبحت تنطوي على توحش وعنف وإقصاء، ألا ترى أن المشكلة الكبرى الآن هي في الآخر الداخلي؟**

أول ما يقال هو أن النظرة إلى الآخر، أي تمثّله أو تصوّره، ليست هي الواقع، ولكنها، مع ذلك، تلعب دوراً كبيراً في الواقع. هذا يعني أن تصور الآخر أو تمثله ليس ترفاً فكرياً أو مخيالياً، وإنما تنجرّ عنه مواقف. إن المواقف التي نتخذها إزاء

الآخر هي، في أغلب الأحيان، مبنية على تصوّرنا له، وكثيراً ما لا يكون لها أساس غير هذا التصور. هناك شعوب وثقافات وشخصيات تاريخية لا نعرف عنها شيئاً موضوعياً، ومع ذلك نأخذ منها موقفاً سلبياً أو إيجابياً. التصور، إذاً، ليس شيئاً اعتباطياً أو بريئاً. هو لا يعوّض الواقع، ولكنه يتدخل في تحديد المواقف والعلاقات بين الشعوب والثقافات كما يحددها بين الأفراد. الأمر الآخر، وصولاً إلى الإجابة عن سؤالك، هو أن علاقتنا بالآخر التي طالما كانت متسعة ومتعددة، عبر قرون، تغيّرت وتقلصت أو انكمشت عندما اكتشف العربي المسلم، لأول مرّة، أنه يمكن أن يكون موضع غزو أو احتلال أو أن يُسَيطَر عليه. هذا جعل ثقافته تهتزّ، كما اهتزت ثقته بنفسه. الشيء الجديد الذي حدث حينها، هو أن النظرة إلى الآخرين، في الجمع، ضاقت وأصبحت حادةً ومتوتّرة. هكذا تمّ اختزال الآخرين في آخر وحيد هو الغرب الذي جاء منه الصليبيون، ثم جاء منه الاستعمار، فأصبح الآخر يعني الغرب، تحديداً، وكأنه لا وجود لآخرين غيره. أنا، شخصياً، سألت طلابي لمدة عشر سنوات عن الآخر مقابل النحن، فكانت الإجابة دائماً: الآخر هو الغرب.

*** كيف يبدو لك مستقبل العلاقة بيننا وبين الغرب؟ هل هي متجهة في اتجاه براغماتي فكرياً وثقافياً بالدرجة الأولى؟**

إجمالاً، لن تستقيم العلاقة بين الطرفين، بين العرب والغرب، إن لم يقوَ العرب، وإن لم يتوصّل العرب إلى إيجاد موقع جيوسياسي مهم ومؤثر، يؤخذ مأخذ

الجد. التبعيّة نقيض أي علاقة مستقيمة. لكي تستقيم علاقتك بالآخر لا بدّ أن تكون نداً له. كيف يتم ذلك؟ من الواضح اليوم، ومنذ أمد طويل، أن العرب لم يجدوا صيغة للتعاون والتكامل بينهم فلن يكون لواحد منهم شأن أو مكانه تؤهله إلى أن تكون له علاقة ندية مع الآخر. هذا ما اكتشفته أوروبا نفسها. الدول الأوروبية، رغم قوة كل دولة منها على حدة، فهمت أن قوة كل دولة منفردة لا تكفي في عالم التكتلات الكبرى وأنه لابد من وحدة أوروبية. والأوروبيون لم يسعوا إلى وحدتهم بالشعارات، كما فعل بعض العرب، وإنما بالعمل الدؤوب، المخطّط والعقلاني. لقد بدأوا، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، بمشاريع عملية تربط بين بلدانهم إلى أن اتضحت الرؤية فجاءت الصيغة السياسية تتويجاً لجهد طويل. نحن أمضينا، على الأقل، نصف قرن نتغنى بالوحدة العربية، من دون جدوى، لأننا اكتفينا بشعار لا تسانده إرادة سياسية حقيقيّة، وبالتالي لا يوازيه فعل يجسّده. اليوم نعرف أن ما حدث هو أدهى من العجز عن إيجاد صيغ للتكامل العربي، إذ تراجع العرب نحو نزاعات شرسة بينهم.

*** بين العرب والغرب تاريخ من الحروب والدماء، وهذا قد يكون مبرراً لتعثر الحوار أو اللقاء عند نقطة معينة، ربما الياباني أو الصيني أو الهندي ليست لديه نفس هذه الإشكالية مع الغرب، أليس كذلك؟**

الثقافة العربية هي أكثر الثقافات قرباً جغرافياً إلى الغرب وأكثرها اختلافاً عن ثقافته. هذه مفارقة أساسيّة بين الثقافتين. ثقافة الصين، مثلاً، مختلفة ولكنها بعيدة. أن تكون مختلفاً عني وقريباً مني، فهذا ما ينشئ علاقة متوترة، لذلك لم تنشأ بين ثقافة العرب وثقافة الأوروبيين ما يسميه الأنثروبولوجيون (المسافة المناسبة)، وهي المسافة التي كانت تتركها القبائل بينها، فلا تقترب أكثر مما يجب حتى لا تتصارع، ولا تبتعد أكثر مما يجب لأنها قد تحتاج إلى التناصر. المسافة المناسبة بهذا المعنى لم تكن موجودة بين العرب والأوروبيين. خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ظهر شعار (الحوار بين الثقافات)، قبل أن يُعلن هنتنغتون، "صدام الحضارات". والواقع أن كل المساعي أو المحاولات التي سمّت نفسها "حوار الثقافات" كانت سياسية بالدرجة الأولى، وذات طابع رسمي لا يشترط تعمّقاً فكرياً. إن أغلب ما سمي حوار الثقافات كان، في الواقع، ما يمكن أن نسميه حوار صدامات، أو صدام حوارات. بشكل عام انتشرت فكرة أنه يمكن للثقافات المختلفة أن تتحاور، لكن لم يكن سهلاً، من الجانبين العربي والغربي، أن يتمّ التنازل عن المخزون العدائي القائم على الأفكار والأحكام المسبقة التي تراكمت عبر قرون. إن فقدان العدو بدا، أحياناً، وكأنه يُفقد العربيَّ توازنه. بدا العربي كأنّه يحتاج، دائماً، إلى وجود عدو. العدو كانت له وظيفة سياسية، بالدرجة الأولى، إذ يسمح للسلطة السياسية أن تجد مبررات لتأجيل المطالب الاجتماعيّة، بدعوى مواجهة العدو. كانت له أيضاً وظيفة في المخيال العربي. الشيء الجديد - منذ

حرب الخليج - هو ظهور الآخر الجواني، في أشكال غير مألوفة وغير منتظرة. النزاع كان، دائماً، موجوداً داخلَ العالم العربي الإسلامي، ولطالما سالت الدماء لأسباب دينية أو سياسية، أو لمجرد الاختلاف في تمثّل شخصيات تاريخيّة. الجواني الجديد ساند البعيدَ ضدّ من يُعتبر قريباً وهي مساندة غير مألوفة، بقطع النظر عن مبرّراتها. لكنّ الأدهى والأمر هو توحّش هذا الآخر الجواني توحّشاً وصل إلى حدّ إعدام كلّ آخر لا يكون مثله، بدءاً بالآخر القريب، أي بدءاً بكامل المجتمع.

*** هذا وليد السياسة، الآخر الجواني الذي ظهر بعد حرب الخليج وهو وليد التحالفات السياسية والمصالح والأطماع، إنما داعش ظاهرة ثقافية واجتماعية، لم نر مثيلاً لها في السابق، أنت كعالم اجتماع كيف تفسر هذه الظاهرة، فهزيمة 1967 كانت الأقسى من بين الهزائم لكنها لم تخلق مثل داعـش؟**

لا مناص من القول بأنه من الصعب، معرفياً، إيجاد تفسير مقنع لظاهرة التطرف الديني في صيغته الإرهابية المتوحشة، بالوسائل التحليلية التي استعملناها إلى حد الآن. لو طلبت من عالم اجتماع، قبل ظهور هذا التوحّش، أن يرسم لك مائة سيناريو محتملة لما كان سيحدث، فإنه لن يكون من بينها ما يحدث الآن، لأن الشكل الذي ظهر فيه هذا التوحّش والوسائل التي استعملها تتجاوز كلّ معايير العنف الذي سبق أن قام به الناس باسم الدين. نعرف أنه وقعت في الاسلام، كما في المسيحية، مجازر باسم الدين لكنها لم تكن من فريق ضد الكل، أي، في نهاية الأمر، ضد كامل البشرية. ولكن، ورغم أن التحليل قاصر عن فهم هذه الظاهرة، فالمؤكد أنها نتيجة تطور تاريخي اجتماعي سياسي، وليست ظاهرة مستوردة من السماء أو من المرّيخ. هي من إفرازات المجتمع العربي الإسلامي. هناك، ولا شك، عوامل خارجية ساندت ظهور هذا الكائن المتوّحش ولكن علينا أن نتفطّن أكثر إلى إفرازات مجتمعاتنا وأن نوجد حلولاً استباقية لها. رغم هذا، فأنا من الذين يرون أن هذه الظاهرة لا يمكن إلا أن تكون عابرة. عابرة لأسباب حقيقية، وليس من باب التمنى. عابرة لأن المجتمع العربي، رغم كل ما يعانيه من تخلف، وصل أغلبه إلى مرحلة لم يعد بالإمكان لظاهره مثل هذه أن تستمر فيه طويلاً. لا أرى أن ما يحدد عمرها القصير هو الحل الأمني وحده. إن التغيّر الاجتماعي والثقافي الذي تعددت روافده وتنوّعت وأصبح من الصعب السيطرة عليه يُفترض أن يحدث وعياً جديداً قادراً على استنزاف هذه الظاهرة في أمد لا أراه بعيداً.

*** قد نجد في السياق الاجتماعي التاريخي ثقافة دينية محافظة، وأحياناً متشددة تبرر ظهور التطرف، ولكن كيف تفهم ظهور هذه التيارات في بلد مثل تونس التي بنت خلال 60 سنة من الاستقلال دولة شبه علمانية؟**

ثمة جانبان لهذا القول. الجانب الأول هو ما تقوله حول انتشار ثقافة دينية محافظة. هذا عامل من عوامل الواقع التاريخي الاجتماعي الذي تحدثتُ عنه، والمفارقة فيه أن البعض ممن يواجهون الإرهاب الديني هم الذين، في نفس الوقت، يسمحون بانتشار الثقافة الدينية المتشددة التي يستند إليها هذا الإرهاب. أما الجانب الثاني المتّصل بتونس،

تحديداً، فلا خوف عندي، شخصياً، على تونس من الإرهاب الديني، لأن المجتمع التونسي أصبحت له تقاليد راسخة من الحس المدني الذي تبيّن أنه بدأ يحول دون انتشار هذا النوع من الإرهاب. هناك قرى يهبّ ناسها إلى طرد الإرهابيين منها وإلى مساندة الجيش والشرطة في ملاحقتهم. تونس وصلت إلى مرحلة من النضج المجتمعي والمدني إلى الحد الذي لن يتقبل معه المجتمع سيطرة مثل هذه الجماعات. طبعاً، سيبقى، إلى حين، أفرادٌ أو خلايا نائمة لكنها سوف تبقى منعزلة، من دون حاضنة كافية. لا أرى أية إمكانية لاستمرار هذه الظاهرة طويلاً في العالم العربي، وخصوصاً في بلد مثل تونس.

*** مشروع نقل المعارف الذي تبنته هيئة البحرين للثقافة والآثار وتتولى حالياً الإشراف عليه وإدارته مع نخبة من المترجمين، هل تعتقد أنه يملأ فراغاً أو يصحح أحوالاً قائمة، أو هو مجرد إلقاء حجر في بركة راكدة؟ لقد شهد العالم العربي - الإسلامي في فترة النهوض الحضاري في العصر العباسي أول مشروع للترجمة، وتم تجنيد عدد من العلماء لإنجاز هذه المهمة، ولكن ولأن المولد الحضاري العربي كان يعمل بكامل طاقته تم استيعاب وهضم المعارف المترجمة وتحويلها الى طاقة علمية وثقافية جبارة، وحدثت محاولات أخرى في بداية النهضة العربية، ومع بداية نشوء الدولة الوطنية العربية، إلا أنها ظلت محدودة، فأين تنزل مشروع نقل المعارف الذي تشرف عليه اليوم؟ وما طموحه في النهاية؟ وهل تؤمل أن يكون له تأثير في الساحة الثقافية والعلمية العربية؟**

مشروع نقل المعارف هو مبادرة بحرينية، وراءها وأمامها الشيخة مي بنت محمد آل خليفة رئيسة هيئة البحرين للثقافة والآثار. منطلق هذه المبادرة ليس حل مشكلة نقل المعارف إلى العالم العربي، فهذا طموح يتطلب جهداً عربياً مشتركاً وطويل المدى. المشروع له رمزيّة تتمثل، بالدرجة الأولى، في لفت الانتباه العربي إلى ضرورة نقل المعارف بعدة طرق، من بينها الترجمة. هو مشروع محدود في الزمن، يتضمن ترجمة خمسين كتاباً تصبّ، في مجملها، في اتجاه الدفاع عن العقلانية التي نفتقر إليها كثيراً في عالمنا العربي ونحتاج إليها، اليوم، وكأولوية فكريّة، أكثر من أي وقت مضى. يجب هنا توكيد أن ما يمكن أن تتميز به الترجمات المخطط لها هو الحرص الشديد على الدقة العلمية والأمانة الأخلاقية في الترجمة مما يجعلها موثوقاً بها ومعتمدة، كمراجع، في البحث العلمي. ومن المؤكد أن الخمسين كتاباً ليس لها ولا يمكن أن يكون لها طموح تغطية الحاجة العربية إلى الترجمة، إذ الهدف من المبادرة البحرينية هو تقديم أنموذج لترجمة متقدمة، وإثبات أنه بالإمكان إنجاز ترجمة عربية متقدمة تختلف عن الترجمة التجارية الربحية السائدة. لقد حاولت شخصياً في المنظمة العربية للترجمة تقديم نموذج من هذا النوع، وأحاول الآن تقديم نموذج آخر في البحرين، يبدو أن إصداراته الأولى انتشرت ولقيت استحساناً.

وللمناسبة، فإن غياب مشروع عربي قومي شامل وواسع للترجمة يدعو إلى الاستغراب والحزن معاً. إن اللغة التي هي الوسيلة الأولى الحاملة للفكر والتواصل هي، عندنا، في وضعٍ سيءٍ قد يجعل

الترجمة نفسها أمراً صعباً. لقد تسارعت المعرفة إلى حدٍ لم يعد يسمح بانتظار سنين لترجمتها. اليابانيون مثلاً يصدرون ترجمات متزامنة مع صدور النص الأصلي، في حين أننا نتخلّف عشرات السنين في ترجمة بعض الكتب الأساسية. أتخيل، ولكنه مجرد تخيّل، أن ينشئ العرب مؤسسة قومية كبرى تجند مئات المفكرين والعلماء لترجمة أمهات الكتب والمجلات، ولمواكبة سرعة الإنتاج المعرفي في العالم. لماذا لا يقدم العرب على فعلٍ كبيرٍ كهذا؟ لا أدري. ما أنا واثقٌ منه أنهم سيفقدونَ لغتهم إن تواصل عدم اكتراثهم واكتفوا بتكرار تمجيدهم لها.

*** أثار حديثك عن وضع اللغة العربية في الندوة التي احتضنتها العاصمة الأردنية عمان قبل عدة أشهر ضجة كبيرة، وخاصة لجهة قولك إن هذه اللغة في طريقها إلى الاندثار! حيث حذرت من انقراض اللغة العربية واحتمال موتها في ندوة بعنوان "هل لعرب اليوم لغة؟" نظمتها مؤسسة عبدالحميد شومان في عمان في7 مارس 2016، فما الذي دفعك إلى مثل هذه النتيجة القاسية : "لغتنا تحتضر نحن نزعج احتضارها بضجيج الاحتفاء بها"؟**

ذهب طه حسين، في اجتماع مجمع اللغة العربية بدمشق في خمسينيات القرن الماضي، إلى أنه إذا تواصل وضع اللغة العربية على ما هو عليه فإن اللهجات ستتحوّل إلى لغات، وسيأتي يومٌ يحتاج فيه السوري إلى مترجم ليترجم له ما يقوله عربيٌ من بلدٍ آخر. كان هذا قبل ستين سنة، فما بالك بالوضعِ الحالي؟ علينا اليوم أن ننظر إلى موت اللغة العربية كاحتمال حقيقي وارد. علينا أن نتقبّل فكرة أن اللغة التي لا يتكلمها أهلها تموت. هنالك الآلاف من اللغات انقرضت بسبب ذلك، وخبراء اللغة يقدرون أن نصف اللغات الموجودة اليوم سينقرض قبل نهاية القرن الحالي. اللغة تموت عندما تتقلص قاعدتها الديموغرافية أو يهجرها أهلها إلى لغات أو لهجات أخرى. هذا مبدأ عام ينطبق على اللغة العربية أيضاً. لا أحد يجادل في ما للعربية من جمال وإشعاع، وقد لا يعجب من أن البعض فضل أن يهجى بها على أن يمدح بغيرها، لكن مثلما كان للعربية مجدها ومدها كان لها انحسارها الذي تواصل قروناً إلى أن وصل إلى وضعه الحالي الذي يبدو فيه أهل اللغة قد تواطؤوا عليها.

علاقتنا اليوم باللغة العربية واهمة، ميتافيزيقية، فوق تاريخية. ن استحضارها في المناسبات ورفع شعارات تمجيدها وتفصّح بعض خطبائها ودعاتها يبعث على الحزن أكثر ممّا يدعو إلى الاعتزاز. إنه إخفاءٌ مصطنعٌ أو غير واعٍ بالوضع الحقيقي لهذا اللغة التي تتّجه نحو الاندثار، والاندثارُ يعني أنها تصبح لغة فئة قليلة تحتكر المقدّس وتفتي فيه، مثلها في ذلك مثل اللغة اللاتينية التي كانت هي أيضاً لغة المقدس، قبل أن تندثر عملياً. ولعلّ من أغرب ما يسمع العربي اليوم أنّ العربية لا تموت لأن القرآن يحفظها. صحيح أنّه قد يحفظها ولكن لفئةٍ قليلة ولا يحفظها لغةٌ للمجتمع.

ومهما يكن فإن أبرز مظاهر غياب المسألة اللغوية هو غياب الإرادة السياسية العربية وما يوازيها من غياب المشاريع الفعليّة، وهو غياب واضح حتى في برامج الأحزاب والحركات السياسيّة التي لا تثير المسألة اللغوية ولا تطالب بالتصدّي لها. هذا راجع

أيضاً إلى انعدام الوعي الاجتماعي بأهمية اللغة، رغم الصراع العالمي المعروف من أجل سيطرة لغات القوى الكبرى والذي سماه البعض "حرب اللغات". من المبتذل تكرار أن المشكلات التي تواجه اللغة العربية لا تنبع من اللغة ذاتها وإنما من أهلها، فمصيرها مرتبط بما تعيشه البلدان العربية من أوضاع، بعدها يبدو سريالياً. من السريالية مثلاً، أن لا تسمع كلاماً باللغة العربية في بلد عربي! أحبّ اللغة العربية بل إني مسكونٌ بها، ولهذا أعبّر عن خوفي الشديد من اندثارها الحتمي إن لم يقم أهلها بمعجزةٍ تنقذها...

** ** **

جـدل المحلي والعـالمي فـي الـرواية العربية

□ د . هويدا صالح * □

إن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قدرة على تصوير طموحات الإنسان وتطلعاته ، مآسيه وعذاباته . ومنذ بدايات الرواية في العالم لم يقتصر تصويرها ، ولم تقتصر دلالاتها على مكان كتابتها أو على الزمن التاريخي الذي تدخله فضاءها السردي ، بل أبدعت الرواية عبر تاريخ كتابتها نماذج إنسانية متخيلة عامة تضم تحديدات بشرية في أوج تصاعدها وفي قمة إمكاناتها وتناقضاتها ، نماذج إنسانية تنسحب على كل مكان وزمان ، لأنها اشتغلت على هموم الإنسان وقضاياه وعلى المشتركات والقواسم المختلفة بين عموم الإنسانية .

* كاتبة من جمهورية مصر العربية

والشائع بين النقاد أن "الأدب العالمي" هو التيار الإنساني المشترك بين آداب شعوب العالم، الذي تتقاسمه كل الشعوب، عن طريق التبادل والتفاعل لإثراء أرواح البشر، بتجاوزه ضيق الحدود القومية. ولكن مصطلح "الأدب العالمي" لا يجب أن يكون بديلاً عن الآداب القومية أو الروايات القومية. صحيح أن مركزية الرواية الأوروبية في وقت ما، وهيمنتها على المشهد الروائي العالمي همّشت الأعمال الأدبية المكتوبة بلغات قوميات أخرى. يرى الناقد المصري إبراهيم فتحي في مقال له في جريدة الحياة أن "تعبير أدب عالمي لم يكن معروفاً قبل بدايات القرن التاسع عشر وينسبه مؤرخون إلى غوته عام 1827، ليعني السمات الأدبية التي تشترك فيها كثرة الآداب القومية من طريق التبادل والتفاعل لإغناء طاقات وقدرات الإنسان في كل مكان وزمان. أما في نهاية القرن العشرين فقد صار تعبير أدب عالمي وثيق الصلة بظواهر سوق أدبية على مستوى كوكب الأرض وبمجال أدبي عابر للقوميات. وترجع بداية تكوين مجال أدبي شبه عالمي إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وهو مجال كان مقصوراً على الآداب المكتوبة بلغات أوروبية متفرعة عن اللاتينية أو المتأثرة بها مثل الإنجليزية. ولكن بسبب مصاحبة نشأة تعبير الأدب العالمي لنمو الحركات القومية في أوروبا ظهرت دعوة طائشة تعلي من قدر القوميات الأوروبية المتفوقة وتعتبر أدبها مثالاً على العالم كله أن يحتذيه"لكن ما حققته الرواية في أمريكا اللاتينية من طفرات جمالية وموضوعية، كذلك الرواية في الصين وأفريقيا أزاح قليلاً هيمنة الرواية الأوروبية على العالم، فلم يعد من المقبول تجاهل إسهام وتأثير آداب الشعوب غير الأوروبية، في تشكيل المشهد الروائي العالمي. وتراهن الشعوب على الرواية؛ لأنها الجنس الأدبي الذي يقدم فاعلية وتأثيراً لا يُنكر في تحرير الفرد الإنساني من ربقة التبعيات التي كانت تشوه شخصيته وتقهرها، وفي تغيير وتطوير تجاربه المتنوعة المتناقضة. وقد حققت فرادة بين الأجناس الأدبية حين دمجت داخلها أشكالاً من الحكي الشعبي والمواقف والحوارات الدرامية والغنائية الشعرية، وأفادت من إمكانيات السينما والمسرح والفن التشكيلي. لذا كتب بعض النقاد أن الرواية هي صوت الشعوب، والمعبر عن تاريخها الحقيقي، فالتاريخ يكتبه المنتصرون، وغالباً يكون تاريخ الملوك والرؤساء، أما تاريخ الشعوب، فيكتبه الروائيون. وحين نعمد إلى قراءة المشهد الروائي العربي ووضعه ضمن سياقات الكتابة العالمية علينا أن نطرح جملة من التساؤلات ربما تسهم هذه التساؤلات ومحاولات الإجابة عنها في قراءة المشهد السردي العربي، ومن أهم هذه التساؤلات:

هل الأفضل للرواية العربية أن تحرص على المحلية وما تمثله من خصوصية في طرحها للهموم والقضايا ؟ أم الأفضل لها أن تطرح هموماً لها صفة العالمية، وتفارق المحلية بخصوصيتها وضيقها؟ وهل المقصود بمعايير تصنيف رواية ما بأنها عالمية هي أن تترجم إلى عدة لغات ويتحقق لها الانتشار الجماهيري الواسع؟ وهل الجوائز العالمية الكبرى مثل"نوبل" تُمنَح فعلاً للروايات

التي تحقق معايير فنية وجمالية وثقافية حقيقية أم تُمنَح لأسباب متعددة منها السبب السياسي والآيديولوجي؟

إن من يتابع المشهد الروائي العربي من المحيط إلى الخليج يتكشف له أن الروائيين العرب لم يكونوا استثناء أدبياً، فلم يكتبوا بمواصفات مختلفة عن الروايات العالمية سواء كانت الرواية الأوروبية أو اللاتينية أو في أفريقيا أو الصين وغيرها من بلدان العالم التي حققت طفرات جمالية في منجزها الروائي، بل حرصت الرواية العربية والكتاب العرب على أن يكونوا جزءاً من سياق روائي إنساني أشمل يحمل مشتركات أدبية متجانسة ومتكاملة. سواء على مستوى القيمة الجمالية، أو المنظور الفلسفي، فلا شك أن هذا الروائي ينتمي إلى أمة لها تاريخ طويل، وسواء انتبه الروائي العربي إلى تراثه الثقافي؛ لينهل منه، أو تأثر بالآخر المغاير له ثقافياً، فقد حقق طفرات جمالية يمكن من خلالها أن يصل بالرواية العربية إلى العالمية، فالروائي يوازن بين بعدين، البعد العربي وخصوصيته الثقافية، ومرجعياته الفكرية، والخطاب الجمالي الذي حققته الرواية العالمية. ويتمثل تميز أي روائي في ابتكار شخصيات ومواقف نموذجية تتخطى حدود ملاحظة الواقع اليومي المألوف إلى اكتشاف أعمق ما في الشخصية الإنسانية وأبعد مضامين الحياة والأفعال بكل ما فيها من تناقضات. إن دلالة الروايات العربية منذ روادها الأوائل أمثال نجيب محفوظ ومحمود تيمور في مصر والطيب صالح في السودان وعبدالرحمن منيف في السعودية وحنا مينا في الشام والطاهر وطار في الجزائر وإميل حبيبي في فلسطين، إلى آخر الرواد، لم تقتصر على مكان محدد في فترة تاريخية بعينها، بل تجسد نموذجاً روائياً إنسانياً متخيلاً يجمع تجديدات إنسانية كلية في أوج تصاعدها وفي قمة تحرك ما فيها من إمكانات وتناقضات، داخل تصوير يقوم بإثراء الروح الإنسانية.

الميديا الحديثة والوعي العولمي

ربما قبل قرن من الآن كان الحديث عن وعي عولمي محض خيال، نتيجة لظروف العصر التي لم تكن تتيح الانفتاح على ثقافة الآخر، اللهم في مصر حين أُرسِلَت البعثات التعليمية إلى فرنسا، وبدأت حركة الترجمة الحديثة. وقد ساهم في وجود فجوة كبرى بين المبدع العربي والآخر، وخاصة الآخر الغربي هو الفكر الكولونيالي الذي جعل من الآخر عدواً، وجعل من ثقافته ثقافة معادية، وكسر هذه النمطية في التفكير أخذ وقتاً طويلاً، وجهوداً ضخمة من الرواد الذين حاولوا تقريب الأدب الغربي للقارئ العربي، ومن ثم للمبدع العربي ليحدث الاحتكاك والتأثر.

لكن ونحن في عصر الميديا والفضاءات المفتوحة صار من المنطقي أن يحدث تلاقح جمالي بين الكتاب العرب وغيرهم في العالم، وليس فقط المشهد الروائي الأوروبي، وهذا التلاقح الجمالي والتأثر الثقافي أثرى المشهد الروائي العربي، وجعله مواكباً للتغيرات الجمالية في السرد الروائي على مستوى العالم. وقد أدّى ذلك إلى تداخل الثقافات المتنوعة، مما أنشأ وعياً يمكن تسميته بوعي

عولمي جديد، فتضم العولمة التماثل والاختلاف، التلاقي والابتعاد، القومية والعالمية. وحين عمد الروائيون إلى تصوير الشخصية الإنسانية النموذجية فإنهم حرصوا على الاشتغال على الخصوصية العربية في تصوير عوالمهم الإبداعية، وركزوا على السمات والخصائص والمشكلات الاجتماعية والقضايا الملحة لهذه المجتمعات. ورغم هذه الخصوصية في معالجة القضايا المجتمعية إلا أنهم، وأقصد الروائيين، قد صاغوا هذه القضايا في قوالب وأشكال إبداعية سادت العالم، وحاولوا تكييفها على خصوصية بلادهم. المشهد الروائي العربي شديد الثراء كأنه لوحة فسيفسائية تتموضع جزئياتها لتكون عملاً فنياً يماثل الواقع العالمي وتاريخه، وتستجيب له روايات تقدم لوحات للشخصية الإنسانية بكل غناها وتنوعها وتناقضها. وقد عني المبدعون بقضايا المصير الإنساني في عالم اليوم بكل تناقضاته وإحباطاته وأشواقه.

ومنذ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، أصبح التطلع إلى وصول الأدب العربي إلى آفاق عالمية أملاً يراود الكتاب العرب، وفتح ذلك الباب أمامهم لتترجم أعمالهم إلى لغات عدة أبرزها الإنجليزية والفرنسية باعتبارهما لغتين ترمزان إلى سلطة "الرواية الأوروبية" ومركزيتها السابقة. ومن الطبيعي أن يحاول بعض الروائيين اتباع طرائق السرد التجريبية، والأخذ بمقاييس الرواية الحديثة، ويدفع البعض الآخر برد فعل عكسي إلى استلهام مرجعيات تراثية، ليس على مستوى الشكل، إنما على مستوى المضمون، وربما هذا هو الفرق بين الاستلهام والتناص، فالروائي العربي الذي يعود للتراث لا يتناص معه كشكل أدبي، بل يستلهم موضوعاته ويسقط عليها قضاياه المعاصرة، ولعل المرحلة الأولى من كتابات نجيب محفوظ، التي عاد فيها إلى التراث الفرعوني في "كفاح طيبة" و"عبث الأقدار" و "رادوبيس" تمثل هذا النوع من الإسقاط التاريخي على الواقع السياسي الآني آنذاك. ومذاك عاد الروائيون إلى التراث يستلهمونه في قالب روائي حداثي، وذلك من أجل التواصل مع الأبعاد المركبة للرواية العالمية، حيث تحولت الرواية إلى ظاهرة كونية. فهي مروية الفرد الذي يقتحم بها كل الآفاق والأراضي المحرمة. بمعنى أن الروائي العربي ليس ملزماً بارتياد فضاءات السرد كفرد من قبيلة صغيرة، إنما كعضو فاعل من سلالة إنسانية. وظل الروائي العربي يمارس التجريب في طرائق السرد تساوقاً مع التجريب العالمي لهذا الفن الأكثر قدرة على استيعاب كل محاولات التجديد، واعتبر البعض أن الانقلاب على القالب المحفوظي في السرد (في إشارة إلى الشكل الكلاسيكي في الرواية نسبة إلى نجيب محفوظ) هو هدف جمالي في حد ذاته، وتناسوا أن الرواية الأوروبية بعد ما قطعته من شوط في التجريب والخروج على الرواية الكلاسيكية، قد قامت بردة ورجوع إلى القالب التقليدي، بل صارت الرواية البوليسية ذات الحبكة الدرامية هي الأكثر انتشاراً ومبيعاً، ولا ننسى تجارب دان براون ورواياته وأشهر هذه الروايات هي "شفرة دافنشي".

وهذا اللهاث وراء التجريب والخروج على كلاسيكية الرواية العربية ربما دافعه لدى البعض تصور أن الكتابة من منطلقات أكثر حداثة وتجريبية

يساعدهم على الوصول إلى العالمية، رغم أن السياق الروائي العالمي يقدم باستمرار طرائق أحدث للسرد ونظريات تعبيرية أكثر مرونة. بل إن فكر ما بعد الحداثة يسمح بالتجاور والتعدد، بما يسمح ويتقبل وجود أشكال تقليدية في كتابة الرواية تتجاور مع أشكال أخرى أكثر مغامرة وأكثر رغبة في كسر التقاليد الفنية للرواية الكلاسيكية والخروج على نمطيتها عبر تشظي السرد وتنوع ضمائره في كرنفالية واضحة واللعب بالزمن ما بين الاستعادي (الفلاش باك) والاستباقي والآني. لابد والحالة هذه من تفكيك معادلة المحلية والعالمية، وأن نعيد صياغتها على ضوء العناصر المستجدة والتحليلات السوسيولوجية الأدبية التي أنجزها كل من بيير بورديو وباسكال كازانوفا وإدوارد سعيد، فالمحلية والعالمية مصطلحان غير متناقضين من ناحية الإبداع، ولعل مصدر الإشكال يكمن في تقويمات النقد العربي لعلاقتنا بالأدب العالمي والارتكان إلى نوع من التعميم والتجريد. ومع ذلك يظل الجدل قائماً حول العلاقة بين المحلية والعالمية، فهناك فريق يرى تفوقاً للرواية العربية ومع ذلك لا تصل للعالمية، ويرد ذلك إلى فكر "المؤامرة" فكأنه ثمة مؤامرة كونية تمارس ضد الكتاب العرب من أجل ألا يصلوا للعالمية، وألا يمنحوا الجوائز الكبرى، حتى لما مُنح عربي (نجيب محفوظ) جائزة نوبل شكك البعض أحقيته الجمالية والفلسفية في نيل الجائزة، وأرجعوا الأمر ـ بحسب تبريرهم ـ إلى ذات الفكر التآمري، فروجوا أن نجيب محفوظ مُنح نوبل لأنه قدم عالماً روائياً يهدم في أصول الدين، وقرأوا رواية "أولاد حارتنا" وفق التصور الرمزي، واعتبروا أن "الجبلاوي" يرمز للإله وأن أبناءه يرمزون للرسل، وخاصة شخصية "قاسم" التي اعتبروها ترمز للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، رغم أن هذا مفارق للحقيقة، فالنص جمالي فني يمكن قراءته وفق المعيارية الجمالية دون تأويلات رمزية. وهذا الأمر يحتاج لمراجعة، فالجوائز والترجمة ليست المعيار الأكيد لمقياس جودة الأعمال الفنية، فثمة كتاب قدموا أعمالاً جمالية بالمقاييس الفنية والجودة المعيارية ومع ذلك لا تحصل هذه الأعمال على جوائز ولا تُترجم. وللجوائز آلياتها، وللترجمة سوقها العالمي الذي تحكمه آليات السوق والتوزيع ومدى معرفة القارئ في اللغة المترجم إليها بالروائي الذي يُفتَرض الترجمة له. فهل يمكن الاستدلال على الأمر ببعض الروايات التي ترجمت للغات عدة ومع ذلك لم يكن لها مردود ثقافي في المشهد الروائي العالمي، ونأخذ مثالاً بأعمال أحلام مستغانمي وكذلك رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع، حيث ترجمت هذه الروايات إلى العشرات من اللغات العالمية، لكنها لم تحدث فرقاً كبيراً لدى القارئ غير العربي في نظرته للرواية العربية؟ فهل يعود ذلك إلى أن هذه الروايات لم تحقق المعادلة الصعبة للجمالية الروائية؟ معادلة أن تكتب الخصوصية المحلية للمجتمع العربي مع الحرص على الكتابة من زاوية رؤية تبرز منظومة القيم العالمية. ومع هذا حققت بعض الروايات هذه المقروئية العالمية؛ لأنها توفر لها المخيال الإنساني، مع تقديم نظام معرفي ووسائط فنية عليا، وحققت في ذات الوقت الخصوصية العربية، مما أهلها لأن تكون

جزءاً من الموروث العالمي، ومن هؤلاء الكتاب: نجيب محفوظ وغسان كنفاني وعبد الرحمن منيف وجمال الغيطاني والطاهر وطار وغيرهم من الروائيين العرب.

إشكالية محلية الرواية

ثمة إشكالية تطرح حين الحديث عن المحلية: ما المعيار الأدق لقياس تلك المحلية؟ فلو أن كاتباً عربياً كتب فضاءه السردي بلغة أخرى مثلما يفعل بعض الكتاب المغاربة الذين يكتبون باللغة الفرنسية، لكنهم يكتبون عالمهم المغاربي وتفاصيله وثقافتهم العربية، هل هذه الروايات تُعدُّ روايات فرنسية لأن كتابها يعيشون في فرنسا ويكتبون بالفرنسية؟ أم تُعدُّ عربية لأن كتابها عرب يكتبون هموم الإنسان العربي وأسئلة وجوده؟

وعلى نفس القياس يمكن أن نطرح السؤال عن عوالم ميلان كونديرا الروائية، فهل هو كاتب تشيكي؛ لأنه تشيكي ويكتب الهموم الإنسانية والوجودية للإنسان التشيكي أم هو روائي فرنسي؛ لأنه يكتب روايته باللغة الفرنسية؟ وكذلك رواية "الأرض الطيبة" التي كُتبت بالإنجليزية للكاتبة الصينية بيرل باك، التي عاشت حياتها في أمريكا، وكتبت روايتها باللغة الإنجليزية، ولكنها تكتب هموم إنسان صيني وآماله وتطلعاته، فهل هي رواية أمريكية أم صينية؟

حين تتناول الرواية الواقع المحلي ويكتب المؤلف عوالمه السردية وشخوصه داخل تجربة إنسانية تخص المكان الذي نشأ فيه، أو يعمل الكاتب على حل مشكلة اجتماعية أو شخصية تدور في المكان المحلي بوعي يحيط بذلك المكان وخصوصيته ومشكلات الإنسان فيه، ساعتها يحسب الروائي على ذلك المكان وينتسب إليه، فميلان كونديرا تشيكي وإن كتب بالفرنسية، وكذلك ألبير قصيري مصري وإن كتب روايته"شحاذون ومتغطرسون" بالفرنسية، وكاتب ياسين جزائري وإن كتب بالفرنسية رواية "نجمة"، كما أن محمد ديب جزائري وإن كتب بالفرنسية ثلاثية (الدار الكبيرة، الحريق، النول)، والطاهر بن جلون مغربي وإن كتب بالفرنسية روايته "ليلة القدر"، ومالك حداد جزائري وإن كتب بالفرنسية روايته "ليس في رصيف الأزهار من يجيب"، وكذلك مولود فرعون جزائري رغم أنه كتب بالفرنسية أشهر رواياته "الدروب الوعرة" ورشيد بوجدرة، كذلك جزائري وقد كتب بالفرنسية رواية "المرث"، وأمين معلوف لبناني وقد كتب بالفرنسية رواية "ليون الأفريقي"، وهكذا ليس مهماً بأي لغة يكتب الكاتب ولا في أي بلد يعيش، المهم تلك العوالم والأماكن والأحداث التي يدخلها فضاءه السردي ويحملها رؤيته للعالم.

الخلاصة

إن المشهد الروائي العربي تتجاذبه جدلية المحلية والعالمية، يحاول الكاتب العربي أن يكتب خصوصية مجتمعه، ويحرص في ذات الوقت على مواكبة التغيرات العالمية في الرواية، والطفرات الجمالية التي تحققها هذه الروايات العالمية. كذلك ينقسم الروائيون العرب إلى فريقين، فريق يعود للتراث يستلهم عوالمه ويسقط عليها هموم الواقع، كذلك قد يحاسب هذا التراث ويكشف

خباياه عبر الفن، مثل روايات يوسف زيدان وسلوى بكر وغيرهما، وفريق آخر يحاول أن يكتب هموم الإنسان العربي في لحظته الراهنة مثل يحيى يخلف ويوسف المحيميد وفوزية رشيد وأميمة الخميس وغيرهم.

الجوائز والترجمات ليست هي مقياس ومعيار العالمية، بل عمق الرؤية وأصالة العالم وخصوصية الفضاءات السردية قد تكون وسيلتنا للعالمية.

تظل "العالمية" حلماً يسعى الكاتب العربي إليه، لكنها لن تتحقق بتخليه عن قضايا مجتمعه لصالح مغازلة الغرب والسعي وراء الترجمة، بل تتحقق حينما يكتب خصوصية محليته وواقعه مع تضمين خطاب ثقافي يقدم رؤية للعالم تنطلق من فلسفة وقيم إنسانية عالمية. موضوع "عالمية الرواية العربية" يتعلق بأسئلة الحاضر والمستقبل والحرص على صورة المحلية وخصوصيتها، فالرواية العربية بإنجازاتها وتحولاتها الجيدة، لم تعد تتعلق بالبدء بما يلائم المستوى " المحلي" بل انفتحت على المغامرة الروائية في تجلياتها وأبعادها. المحلية تستدعي مصطلحات مثل " أصالة اللغة" وتصوير الواقع والحفاظ على الهوية والقيم التاريخية وهي مقولات في حد ذاتها لا تتناقض مع اللغة العالمية والأفكار الإنسانية عندما يكون هناك توازن بين الطرفين. لقد انطلق نجيب محفوظ من المحلية واللغة القومية وتصوير الواقع وإشكالياته فوصل إلى العالمية، وكسر مقولة إن أدبنا العربي "غير عالمي" ولكي يحصل الكاتب العربي على ذلك التواجد العالمي عليه أن يطرح قضاياه وخصوصية مجتمعه، مع تضمين روايته مفاهيم ومعاني وقيم إنسانية عالمية يتساوى فيها الشرقي والغربي.

** ** **

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

لوحة الفنان إبراهيم بوسعد

بناء قصيدة الحب الصوفي عند ابن عربي

ديـوان "تـرجمان الأشـواق" نموذجـاً

إبراهيم الحجري *

1) على سبيل التقديم : يستدعي منا الوقوف على بناء قصيدة الحب الصوفي وطبيعة انسكاب دفقاته الشعورية وأسس تشكلات المعنى فيها (القصيدة) ، أولاً وقبل كل شيء ، التنويه إلى كون القصيدة الصوفية ، عند ابن عربي خاصة ، تتمتع بخصائص دلالية وتداولية يصعب القبض عليها من طرف القارئ الذي لم يعاشر كتب المتصوفة قراءة وتأملاً ، ولم يقشر طلاسم الكتابة عند هؤلاء ، ولم يتمرس على فك الغموض عن الحقول الدلالية والمعجمية التي تتداول لديهم ، راسمة معانٍ أخرى ، ومشكّلة أبنية دلالية خاصة تحيد عن المدلولات المتعارفً عليها لدى عامة الناس ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فلكي يتوغل الدارس في ديوان ابن عربي لابد له من أن يعود إلى طريقته الصوفية قصد الإلمام بتصوراته العامة في فهم الأشياء ورؤاه الخاصة تجاه العالم والكون والكتابة والشعر ، المبثوثة في "فصوص الحكم" أو "الرسائل" أو "الفتوحات المكية" أو غيرها من الكتب التي رسم ، من خلالها ، ملامح تجربته الصوفية المتفردة التي منحته صفة "الشيخ الأكبر" ، دون أن ننسى أمراً مهماً ، وهو كون الشاعر محيي الدين بن عربي ، قد تفضل بشرح ديوانه بنفسه ، لما رأى أن البعض شرح منجزه الشعري وفق أهوية فاسدة ، حادت عما رامه من المعاني ، وبَعُدت عمّا قصد إليه من الرؤى الشعرية التي لا يفطن إليها أيٌّ كان ؛ ولا ينفذ إلى أغوارها وعتماتها سوى قارئ صوفي عارف متمرس ؛ له بصيرة الحكماء وحدوس الأقطاب ، ولعل هذا يستلزم منا العودة إلى شرحه الشخصي لترجمانه "ذخائر الأعلاق" 2 من جهة ، ثم التعريج على ما كتب عن هذه التجربة العميقة من دراسات ومقالات يُستعصى عدّها ، بين العربي والعجمي ، قصد الاستئناس وأخذ نظرة شمولية عما أثاره العمل ، هذا ، من قلاقل وجلبة .

* باحث من المغرب

فأغلب كتب ابن عربي لا تخلو من الاحتفال بالأنوثة (le féminin) باعتبارها مركز الاستقطاب الكلي لمفردة الحب الصافي في شكله المطلق، وباعتبارها بؤرة تجلي الجمال والكمال اللذين من خلالهما؛ يتم العبور إلى عتبة العرفان الصوفي والعلم الإلهي والتوحد الصوفي للخالق والمخلوق، هذه البؤرة التي تَرِد بحضورها الباذخ، وبهائها المصون، وعتمتها الواعدة بالنور، وحشمتها المضيئة، وسريتها الكاشفة، من داخل صوتها المحير، الباعث على الدخول في لجية المكتوب برؤية روحانية وكشف مجرب، كشفٍ لا يقف عند الظاهر إلا ليعبر نحو الخفي. ولا يمسح كف النص إلا ليمخر عبابه الأشد غوراً، فطريق الوصول إلى كُنه الحقيقة النصية هو اجتياز العتبات السطحية وكشف السرائر الملغزة الكامنة بين ثنايا المكتوب.

2 - طبيعة الكتابة الشعرية وأسرارها عند ابن عربي:

أدلى ابن عربي بدلوه، هو الآخر في الجدل النقدي حول الشعر والكتابة، وانطلق في بناء تصوراته من خلال تجربته، فقد تأمل الموضوع من داخل المعراج الصوفي، كما عرض له أثناء تصديره لديوان المعارف الإلهية واللطائف الروحانية بمقدمة انطوت على إلماعات نظرية هامة، حيث انتصر للشعر، من موقع قرائي خاص أثناء مقارنته بالنثر، معتبراً الأول أصلاً والثاني فرعاً 3 . وقد أبعد ابن عربي الموقف الأخلاقي من القصيدة، وأكد أن قيمتها لا ترجع إلى وظيفتها الأخلاقية، بل تتحصل من تفاعل لفظها مع معناها وتداخلهما، يقول: "جمال الشعر والكلام أن يجمع بين اللفظ الرائق والمعنى الفائق، فيحار الناظر والسامع فلا يدري اللفظ أحسن أو المعنى أو هما على السواء، فإنه إذا نظر إلى كل واحد منهما أذهله الآخر من حسنه، وإذا نظر فيهما معاً حيّراه"4.كما أنه أكد على خصيصة الانتظام التي تميز الشعر، في باب حديثه عن الاختلاف القائم بين المتصوف والفيلسوف ضمن باحة السماء الثالثة التي خصها للشعر، إذ ربط الشعر بمفاهيم مشدودة إلى الجسد، وهي: التحليل والتركيب والروح والجسم، وخلق تماهياً بينها وبين المقاطع التي ينبني عليها الوزن الشعري؛ أي السبب الحقيقي والسبب الثقيل والوتد المجموع والوتد المفروق، انطلاقاً من التقابل الذي أقامه بين البيت والجسد 5.

وتتميز الكتابة الشعرية عند ابن عربي بالتكثيف والرمز، وهذا ما يجعلها مشرعة على الانفتاح والتأويل، الأمر الذي يعكس الكيفية التي ينتج بها هذا الشاعر الصوفي المحب نصوصه التي تظل تتلبّس الإشارة والرمز في مختلف أطوار تشكلها، لقد اصطنع في الحديث عن الحب الإلهي، لغة العواطف الإنسانية، شأنه في ذلك شأن باقي المتصوفة، الذين عبروا عن أذواقهم ومواجيدهم بأساليب الغزل، وقد تحدث عن جمال المحبوب في أسلوب رمزي ذي نزعة حسية، وقد تجلى ذلك بوضوح في شعره الذي انصهرت فيه الحدود التي تفصل الحب الإنساني عن الحب الإلهي، فاندمجت بذلك الصورة الشعرية ضمن تركيب القصيدة الغزلية، حيث راح يتحدث عن جمال المحبوب، وعن مشاق الرحلة

إليه، وعن الطلول والدموع 6. ومن هنا يخالف شعر ابن عربي، تقنياً، توقعات المتلقي الذي يجد نفسه في غمرة نص غزلي، فيحدث له تشويش، ويخال نفسه أمام نص شعري غزلي بالمعنى المعروف، وقد يخطر بباله أن يعامله بنفس الأسلوب الذي يعامل به أية قصيدة غزلية، غير أن أول عتبة قد يقف عليها القارئ ستكشف له أنه أمام تجربة مغايرة، وأنه قدام خطاب له سمات خاصة تنزع به صوب الهروبية والزئبقية، خطاب يستلهم لغة طبقية [من الطبقات] ملغزةً تعتمد التأشير والترميز والإيحاء، ولعل هذا يضع القارئ أمام نص لا يسلمه نفسه من أول وهلة، لذا فهو مطالب ببذل جهود مضاعفة كي يفك مفاتيح النصوص الحبلى بالمعاني الروحانية والفيض الإشراقي الصوفي. وقد تعامل الدارسون مع كتابات ابن عربي على أساسين: الأساس الأول كون أشعاره تجارب تحمل من الجماليات المبتكرة والمعاني المستفيضة ما يجعلها أهلاً للدرس والتناول تماماً مثلما تُتعامل التجارب الشعرية غير الصوفية، أما الأساس الثاني فهو كون كتاباته الشعرية مجرد نظم لا ماء فيه ولا رونق، وإنما هو وسيلة لتسهيل تناول المعاني وحفظ المضامين التعليمية المتعلقة بالطريقة الصوفية ومُثُلها. ولا غرابة في ذلك فابن عربي نفسه يؤكد أن استلهامه لقالب قصيدة الغزل هو مجرد قناة لتوصيل ما هو أهم بالنسبة إليه، "وجعلتُ العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء عليها وهو لسان كل أديب ظريف، روحاني لطيف" 7، ويورد ضمن حديثه عن النظام (معشوقته): «فراعينا في صحبتها كريم ذاتها مع ما انضاف إلى ذلك من صحبة العمة والوالد، فقلدناها من نظمنا في هذا الكتاب "ترجمان الأشواق" أحسن القلائد بلسان النسيب الرائق، وعبارات الغزل اللائق» 8.

ومن هنا تندرج هذه القراءة ضمن المساءلة التي تخوض في مستويات التحليل، انطلاقاً من معطيات الحس الإشكالي الموجود بين النص والقارئ، وكذا انطلاقاً من المكونات الأساسية التي تبرز بشكل جلّي احتفاء الشاعر الصوفي بجماليات البناء، شكلاً ومضموناً، وسنكتفي بهذه المقاطع المختارة من ديوان "تــرجمان الأشواق"، وهي من أروع ما قيل في شعــر التصوف والمحبـة الإلهيـة والعشق الرباني 9.

3 - التوصيف الخارجي للمقاطع الشعرية المختارة:

وقع اختيارنا، من ديوان "ترجمان الأشواق"، على سبعة مقاطع شعرية، تعد من الروائع على مستوى القول الصوفي في باب الغزل والمحبة والإلهية، وقد فضلنا أن نضع لكل مقطع شعري مقولة دلالية

فيشكل عنونة تختصر المضمون النصي وتسِمه، وهي على التوالي:

المـقاطع	المقولات الدلالية	عدد الأبيات	الـــروي	البحر العروضي
المقطع 1	ديـــــن	ثلاثة أبيات	قـصيدة نونية	الطـويل
المقطع 2	حـــــب	سبعة أبيات	قـصيدة بائية	الطـويل
المقطع 3	لقـــــاء	ستة أبيات	قـصيدة نونية	الخفيـف
المقطع 4	حنيـــــن	سبعة أبيات	قـصيدة بائية	الـــرجز
المقطع 5	جمـــــال	ستـة أبيات	قـصيدة رائية	الخفيـف
المقطع 6	وحدة وكثرة	سبعة أبيات	قـصيدة ميمية	الطـويل
المقطع 7	شوق واتصال	أربعة أبيات	قـصيدة لامية	الخفيـف

وسنقتصر من خلال مساءلتنا لهذه المقاطع، على تحليل المظاهر الجلية التي تطفح بشكل بارز، وسنحاول الاقتراب من البؤر الناتئة، على مستوى النصوص، مستكشفين مراكز الدفق الشعري ومكامن الإشراق الإبداعي المميزة لهذه اللحظات الشعرية المتعددة.

4) التحليل:

أ- المستوى الدلالي:

من خلال استقرائنا وتأملنا للمتون الواردة عبر المقاطع المنتقاة، يبرز لنا أن المعنى في ديوان "ترجمان الأشواق" يتخذ اتجاهين متوازيين، الأول ظاهر يمنح نفسه للمتلقي منذ أول وهلة، والثاني خفي وهو باطني يتوارى خلف الألفاظ والحروف، ويقتضي رفع هذه الحجب ومعايشة النصوص معايشة صوفية حتى تتكشف أسرار البواطن وتتفتق الدوالُ عن مدلولاته الحقيقية المواربة، فلكي تصل إلى الدلالات المستضمرة لابد من إعادة بناء العلاقة بين الدال والمدلول (معناه المعجمي)، لأن ابن عربي يتعامل مع اللغة بشكل مخالف للتعامل العادي.

*** المستوى المتجلي:**

يكشف المعنى السطحي الذي تشف عنه المقطوعات، عن ثلاث تيمات أساسية تتوزع بين الأبيات، ويمكن أن توجد في مقطوعة واحدة كما يمكن أن توجد عبر مقطوعات متعددة.

- حب الشاعر للنَّظام بنت مكين الدين بن رستم الأصفهاني (عين الشمس والبها) وبيان ما أصابه من سهام صبابتها وعشقها اللذين ألمّا به فقهراه بالحزن والضيم والحنين، وإذا به راح يتغنى بهذا الحب المستحيل واصفاً جمالها وسحر بهائها، كاشفاً ما يكابده من ألم الهوى والشوق والعذاب، حائراً بين متعة تفجرها لغة سحر الغزل الصوفي، وعناء قهر النفس بالصبر والتجمل وتحمل

أنواع هذا السفر العاشق. وقد عرض الشاعر في تقديمه لترجمانه، هذا، لهذه المسألة، حيث أكد على أن هذا وازع قوي حفزه على إبداع منجزه الشعري "فقلدناها نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النسيب الرائق (يقصد النظام)، وعبارات الغزل اللائق، ولم أبلغ في ذلك بعض ما تجده النفس، ويثيره الأنس، من كريم ودها، وقديم عهدها، ولطافة معناها، وطهارة مغناها. إذ هي السؤال والمأمول، والعذراء البتول، ولكن نظمنا فيها بعض خاطر الاشتياق، من تلك الذخائر والأخلاق. فأعربت عن نفس توّاقة، ونبهت على ما عندنا من العلاقة، اهتماماً بالأمر القديم، وإيثاراً لمجلسها الكريم، فكل اسم أذكره في هذا الجزء، فعنها أكني، وكل دار أندبها فدارها أعني"10 .

- رحيل الذات صوب معاليها القصوى وتوقها لمعانقة أصلها الرباني عبر التغني بصفات الذات الإلهية والكشف عن رغبات الأنا في معانقة المطلق وتحقيق الكمال، وبالتالي التوحد في الذات الأصل التي تفرع عنها كل الخلق، وتلمس أيضاً بهذا الخصوص، جنوح الذات الشاعرة إلى التعريف بالطريقة الصوفية سواء فيما يتعلق بالحب، الذي يكون أصل الأشياء، أو غيره.

إلهي! إذا ناديت فالسمع أنتمو

ولباك من لباك أنت المترجَمُ

توحدتِ الأشياءُ إذْ كنت عينَها

وما تـم إلا سامـعٌ ومكلـمُ 11

- الدعوة إلى إفشاء التسامح والتعايش بين الأديان والأنواع، وهذا ضرب من العقيدة التي روّج لها مفهوم التصوف عند ابن عربي الذي يأخذ بمبدأ "وجود الوحدة ووحدة الوجود"، فكل الأنواع لديه يجب أن تتضافر وتتعاضد ليكتمل الكل المتفرع إلى أجزاء متشابهة أو متناقضة، ولعل هذا النزوع الصوفي نحو الدعوة إلى نبذ الفوارق والاختلافات، هو نزوع قويٌّ وراقٍ صوب فهم حقيقة الأديان التي صدرت عن إله واحد ولها أهداف موحدة ومساع جوهرية متشابهة، وإن اختلفت الدهور والصيغ:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة

فمرعى لغزلانٍ، ودير لرهبانِ

وبيتٌ لأوثانٍ، وكعبةُ طائفٍ

وألواحُ توراةٍ، ومصحفُ قرآنِ 12

هذه الموضوعات التي جردناها، من خلال قراءتنا للمتون المختارة من ديوان الترجمان، قد ترد متداخلة أو يؤدي بعضها إلى بعض أو تتناسل عن بعضها أو تتكرر، لكن، لابد، دائماً من أن تجد البؤرة التي تتوحد حولها العناصر كلها، والخيط الناظم الذي يلف المداليل النصية، فكل هذه التشكيلات تعدو وجهاً معكوساً لتيمة واحدة وامتداداً متعدداً ومتساوقاً لمرموز له وحيد هو موضوعة "الحب". يقول الشاعر في إحدى هذه المقطوعات:

أدينُ بدين الحبِّ أنّى توجهتْ

ركائبه، فالحب ديني وإيماني 13

*** المعنى الخفي:**

لعله من المعروف جداً عند المتصوفة الشعراء، وعند ابن عربي خاصة، أن مقولهم الشعري لا يمنح نفسه بسهولة، بل يفضل التخفي وينتهج المواربة والهروب ويحيد عن الخطية. إن مبدأه الأساس هو النزوع صوب المعاني اللا مدركة، المعاني سليلة الغيب. إنه يغرق في البواطن بحثاً عن أصل

الأشياء ومركزها النوراني المبأر، لذلك فإدراك الدفق الشعورية الرمزية التي يطفح بها الترجمان والقبض على المعاني السرية يصبحان من مراقي الشطح الصوفي ذاته، فابن عربي يبني علاقات جديدة للدوال داخل منجزه الشعري الخاثر، بل إن هناك من يذهب إلى أن هذا الرجل لم يدرك هو نفسه ما الذي يريد قوله في ترجمانه، فبالأحرى الآخرون. ولعل الشرح الذي قدمه ابن عربي لديوانه زاد من تعقيد أمر المتلقي، الذي أصبح غالباً ما يرتهن إلى هذا الشرح "ذخائر الأعلاق". ومن هنا يمكننا القول إن مسألة التناول الدلالي المستبطن لهذا العمل تبقى من المستحيلات لكونها تنطوي على متاهة تقصي المسافة بين الخفي والظاهر، المتعالي والمبسوط، الهارب والمدرك، النهائي والمبدئي... وغيرها من المتناقضات، فحتى ابن عربي حينما يقول "كل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني، وكل دار أندبها فدارها أعني" 14 ، فهو يتناقض مع ما ذهب إليه في القصيدة التي صدّر بها الديوان كي يؤسس منطق التعاقد مع القارئ:

كلّمـا أذكـرهُ مما جـرى ذكره أو مثلـه أن تفهمـا منـه أسـرار وأنـوار جلـت أو علـت جاء بها رب السّمـا لفـؤادي أو فـؤاد من لـه مثل مـا لي من شروطِ العلما صفـةٌ قدسيـةٌ علويـةٌ

أعلمـت أن لصـدقي قدمـا فاصرف الخاطر عن ظاهـرها واطلب الباطنَ حتى تعلما 15 ومع أن محقق الديوان زعم أن قصائد الديوان أقرب إلى تجربة ابن عربي الوجدانية الخاصة منها إلى التجربة الروحية الصوفية 16، ويذهب خالد بلقاسم إلى أن الظاهر في هذه التجربة مقصود كما أن الباطن مقصود، لأنه لا أهمية للظاهر، عند ابن عربي، منفصلة عن باطنه ولا للباطن منفصلاً عن ظاهره، فأهميتهما تتحدد في علاقتهما 17. وبما أن المرأة كموضوعة- تشكل بؤرة المقاطع، إن لم نقل الترجمان برمّته، فإننا نقدر أن نتخذها مطية للعبور إلى دلالات أعلى، ونسائل من خلالها عوالم الغيب التي هي الجوهر البَعدي للمقول الشعري، ونستطيع أيضاً أن نطرح أسئلة استكشافية حول علاقة المرأة كمخلوق له شأن كبير عند الشاعر الصوفي، بالذات الإلهية والسرائر الغيبية والخفايا البرزخية، فالشيخ الأكبر يتخذ، كما هو معروف، الأنوثة الشكل الأسمى للوجود، وأكد على أن الإنسان محاط بأنثيين هما المرأة والحق "فإن الرجل مدرج بين ذات (إلهية) ظهر عنها، وبين امرأة ظهرت عنه، فهو بين مؤنثين: تأنيث ذات وتأنيث حقيقي" 18 ولعل هذا الموقع هو الذي يبرر الحب الصوفي باعتباره رغبة في الفناء في المحبوب وتحقيقاً للغيرية وتدميراً للذات. فالحب الصوفي حب لسر الأنوثة لا للأنوثة بذاتها، وهو بذلك حب مزدوج للذات الإلهية، بما هو حب

يجمع بين الحب الروحاني والجسماني، بما أن الله لا يُرى في صورة عينية (متخيلة أو حسية)، أي في صورة تجلّيه. 19 إن المرأة بهكذا تصور، تصبح نقطة تحول الذات إلى هويتها المفتقدة، ومحطة عبروها إلى الملكوت الأعلى، حيث تلتقي الذات الفرع بالذات الأصل، وحيث يتوحَّدُ الخَالقُ بخلقه، بل تصبح بؤرة التجلي بعد الغياب، ومرحلة الوصل بعد الصدود، وقنطرة التماسات الروحانية الربانية التي تحقق بها الهوية المشتهاة التي لا تحصل إلا بالمجاهدة للنفس والمكابرة والتوق والاجتهاد وقهر الرغبات، ومن هنا نجد مبرر الاختيار الموضوعي للمرأة لدى ابن عربي في ترجمانه، فهو يعتبر أن هوى المرأة هو أعظم مجلى يُعبد فيه الخالق، وهو مرتبة لا يدركها إلا العارفون، وعنه تنجم الحيرة والضلالة:

وحق الهوى إنّ الـهـوى سببٌ الـهـوى
ولولا الهوى في القلبِ ما عُبِد الهوى

والمقصود بالهوى، هنا، إرادة المحبة وهو سبيل إيثار الذات الإلهية على غيرها في العبادة، هذا عن موضوعة المرأة، أما الموضوعة الثانية التي أفرزتها القراءة الأولية للمقاطع المختارة فهي التغني بصفات الذات الإلهية وذكر ما خبرته الذات من مراقي التوحد والعبادة والكشف والتواصل مع عوالم الغيب، وفي هذا إبراز لنوع التعالي الصوفي الذي تقترحه الطريقة الصوفية عند ابن عربي، وما تمتاز به من تفرد ومكابرة ومجاهدة وقسوة على الجسد الفاني، وسعيٌ دؤوب إلى قمة الشدو الروحي والرغائب العليا المشتهاة، وفي هذا انزياح عن طريقة الفقهاء وانتقاد صريح لها، فابن عربي يبغي خلق عوالمه الخاصة في سبيل التواصل مع الأسرار الإلهية العليا البرزخية والروحانية التي لا تدرك إلا بالتفاني ونبذ الذات الحسية وقهرها بالعمل والمجاهدة والعشق والاجتهاد والعكوف على العبادة والتبرم عن اللذات الجسدية، وإن كان يظهر أنه يعتبر بعضها معبراً للتواصل مع عوالم الغيب وتحقيق التوحد والحلول والانسجام.

وبتناولنا للموضوعة الثالثة التي يدعو الشاعر من خلالها إلى وحدة الأديان وتعايشها، نكون قد وضعنا الأصبع على نقط الالتماع وبؤر الإشعاع في تجربة ابن عربي الصوفية، والتي منحته بعداً كونياً وتداولاً عالمياً، فهو يعتبر أن جوهر الأديان واحد وغاياتها موحدة، وإن اختلفت الشكليات والوسائل، فالحق يتجلى في كل الصور الاعتقادية على السواء، وهو ما يؤدي إلى الحيرة، وبما أن الحيرة أصل المعرفة فعلى الإنسان الكامل (القطب) أن يرى الحق في كل المعتقدات، لأنها كلها تنهض على الحقيقة الإلهية المتمثلة في تجليه في كل الصور 20 ، ولأن الرحمة أصل في الوجود، ولأن الكون قد نشأ من الرحمة وهي مآله في الآن نفسه "فإن الرحمة ستعم الجميع في الآخرة" 21 والعذاب يصبح ثواباً، فابن عربي يعتقد أن كل عابد لا يعبد في الحقيقة إلا الله الواحد الأوحد، في الصورة التي تتجلى له بها باعتبارها ألوهة، ومن ثم فهو يعبد اعتقاده الألوهي في تلك الصورة، وكأن ابن عربي، هنا، يصر على التصور الجبري للاعتقاد الذي يمكنه من تعضيد مفهوم دائرية الرحمة الإلهية، وهذا ما يفسر عند ابن عربي اللجوء إلى مجاوزة الثنائيات الضدية التي قد يتأسس عليها العالم من

خير وشر، وعليه فالتصوف عنده ديانة الحب الأكبر التي تنصهر فيها المتناقضات وتتعايش في شكل تأويلها الجديد 22.

ب- المستوى المعجمي:

يتأسس المعجم في هذه التجربة على تناول جديد، فبما أن اللغة في النافذة الأولى؛ التي من خلالها يمكن أن نطل على عالم الصوفية الرحب، ونتعرف على أحاسيسهم وأذواقهم ومواجيدهم، فإن علينا أن نستكشف أسرار هذا المعجم وخصائصه المتجلية من خلال هذا المتن الشعري؛ فاللغة عموماً، وهي عبارة عن باحات معجمية، تكتسب في تجربة ابن عربي دلالات إشارية، ورمزية جديدة تبتعد في كثير من الأحيان عن المواضعات القاموسية المتعارف عليها؛ لتأخذ معانٍ مزدوجة تتَّحد فيها ظواهر الكلام المعجمي بباطنه الصوفي، فالعلاقة بين الدال والمدلول تتخذ وجهات جديدة وغير معتادة، فالشاعر الصوفي هنا، يهدم العلاقات القديمة، دون أن يلغيها، ثم يؤسس علاقات جديدة تنبني على التوليد والتنامي، فهناك مدلولات خفية تتستر خلف المعاني الظاهرة المتداولة، وقد كشف ابن عربي بعضها أثناء شرحه لديوانه "ترجمان الأشواق" لما أوَّل بطريقة لم يرضها هو، إذ يبدو أن ظاهر المعنى يكشف عن مجموعة من شعر العشق، تشبه ما يقوله الحبيب في محبوبه، غير أن ألفاظه ذات معانٍ رمزية، وكل المفردات المطروقة في الشعر العربي من: الأطلال وأريج الزهور، والقمر ليلاً، والنجوم والبرق والرعد، والصبا، والروابي، والحدائق، والغابات، والفتيات الكواعب والتماثيل الجميلة وغيرها، لها معانٍ خفية، وأن الصور الغزلية، والصفات الغرامية، تشير إلى الله والعلوم الإلهية، ولفهمها يجب التعمق فيها والغوص إلى أبعد أغوارها، وليس الوقف عند ظاهرها وحده 23.

وعموماً تبدو ألفاظ الديوان سهلة التناول ظاهرياً، مكشوفة المعاني لا أثر فيها للغريب ولا المستعصي ولا النادر، وإنما اختار الشاعر معجمه الغزلي مما تعارف لدى عامة القراء والمتلقين للشعر العربي عبر مراحله المتعددة، وبتمعننا للحقول المعجمية التي يتضمنها الترجمان نجدها تتفرع إلى ثلاثة، وهي غالبة أيضاً على هذه المقاطع:

- الحقل المعجمي الدال عل الحب والعشق والصبابة والوجد والتغني بالمحبوب وذكر صفاته ومزاياه الحسنة، والمحيل على متاعب النفس التواقة، الراغبة في معشوقها، من الفراق ونار الجوى وعذاب الفقد والإباء والصدود [القلب- دين الحب- حنّ- غرامي – البث – وجدي – الحزن – كربي- الشوق – جوى –الدمع – النار- تهواه – النفاس- وصل- أحراق – الصب – طفلة – الهوى – متعانقات – مبسما – أحببت – خده – خفر – الحُسن – عشقت – طلعتْ بدرا- اشتياقا – الهجر- الحبيب – جمالا...]

إضافة إلى كون بعض الألفاظ تتكرر وتعاود الظهور في أشكال اشتقاقية جديدة وتشاكلات دلالية مغايرة.

- الحقل المعجمي الدال على الطبيعة، وفي هذا تأثر بجمال الأندلس الساحر، بجنانها ورياضها الفيحاء، بخصوبتها الطبيعية الآسرة: [البرق – الشرق – الغرب – الأماكن – الترب – قمرا- ضحى – شمس – غصن – روضة – بدر – منير –ربيعا- زهرا...] إن

الطبيعة هنا في الترجمان تلعب دور المحَرِّض على حب الجمال والتغني بالرغبة في اقتحام سحر الآخر مهما تعدد وتوزع، ولإن كان ابن عربي قد قال هذا الشعر إبان تواجده بالشرق، فإنه استعان بالذاكرة قصد استدعاء هذه الأجواء الفاتنة.

- الحقل المعجمي الرباني الروحاني، الذي عبّره يكشف عن طريقته في التعبد والتقرب من المعبود بحثاً عن أسرار الذات التائقة نحو المعالي الكشفية [قرآن -توراة - كعبة - دين - إيمان - البريق - إلهي - السمع أنتم - قول الله - القرآن - واحد - عزيز- نزيه - لا يتقسم - ربي - الحق - مهابة - كمال - الحلال - العلم - الرب- رحمة...]

إن هذه الحقول المعجمية والدلالية بعد تعاضدها، تصب في وحدة دلالية كبرى، تتخذ من وحدة الوجود وجوهره غاية لها، فما يراه الإنسان العادي نقصاً يراه ابن عربي كمالاً، والنقص، عنده، يشوب الظواهر دون البواطن.

وإجمالاً، يمكن أن نؤكد أن ألفاظ هذه المقاطع الشعرية مشدودة، في مجملها، لحقل العشق بالمعاني المتعارف عليها في الشعر الجاهلي وما بعد الجاهلي، غير أنها تحتفظ بالحمولة الصوفية التي تسري متداخلة مع رافدها الدلالي الأول (الظاهر)؛ وذلك ما يرسخ اشتغال اللفظ باحتمالين، ولا غرابة إن ألفينا أن الحقول الدلالية المذكورة سلفاً تركز على المرأة والحنين إليها بما هي تجلٍّ، ولعل ذلك ما يؤشر عليه ابن عربي في شرحه لديوانه، حينما يؤكد على أنه يرى الحق في الخلق وهو التجلي في الصور 24، وهكذا فما تتغيّا الألفاظ تسميتَه ليس إلا صورة تلتقطها الذات الشاعرة بذوق خاص، وفق منحى يهيئها لتطويع المعجم قصد احتواء التجربة، لذلك يمكن القول إن المعجم الخاص بهذه المقطوعات الشعرية المنتقاة من "ترجمان الأشواق" يشتغل بمعنيين، ظاهر وباطن، وينهض عليهما مجتمعين لا منفصلين:

اللفظ	المعنى الظاهر	المعنى الخفي
تحولات القلب	فتنة العشق	الأحوال الصوفية
بيت الأوثان	معبد الوثنيين	الحقائق الإلهية
الشـــــرق	الديار المقدسة	موضع الذات الإلهية
البـــــريق	اللـــمعان	التجـــلي
النظـــــام	المعشوقة (امرأة)	الـــمطلق
العـــــراق	بـــــلد	الامتناع والإباء
اليمـــــن	بـــــلد	الإيمـــــان
الـــــرضاب	الـــــزيف	رحيق المحبة الإلهية
الغصـــــن	فرع الشجرة	العلم الإلهي

ج- المستوى التركيبي:

يتخذ بناء الجملة عند ابن عربي تلويناً خاصاً يحيد به عن النمطية، فالعبارة تبنى في هذه المقطوعات، على الخلخلة والقلق، دون أن تجد لها وضعاً قاراً، وهي وضعية تنسجم وأحوال الشاعر الصوفي الذي يخضع لتقلبات الذات من خلال حركة المد والجزر التي تكون عليها أحوال التواصل مع العوالم البرزخية، وعموماً يمكن أن نرسم ملامح التركيب في هذه المقطوعات كالتالي:

* تتمدد الجملة أو العبارة لتخرج عن سياق البيت، لتضم أبياتاً، وبذلك فالشاعر يكسر مسألة وحدة البيت التي تجمع كل المستويات [المقطع الأول نموذجاً].

* غلبة الجمل الفعلية على الجمل الإسمية، وهو مؤشر دال على التوتر والتحول والدينامية وفي هذا توازٍ مع أحوال وشطحات الصوفي التي تتأرجح بين وصل وهجر.

* سيادة الأفعال المنصرفة إلى الزمن الماضي على غيرها، مما يعزز أمر حدوث الحالات الصوفية في الماضي. واستدعاؤها عبر التجربة يتم عن طريق الذاكرة والتمثل والاستحضار [أحببت - ظلت - غربت - طلعت - كانت - رأيتم - تعالت - تسامت - انتهى - رأى - توجهت - قلتُ - طال - نظرت - توحدتْ - سميتم - حكم - أتى - أتاه - وصلت - زدت...]

* توسل الشاعر بالحوار كعنصر بنائي يقتضي وجود مُحاور ومُتَحاور معه [مرسل ومرسل إليه]، وهذه تقنية تمنح للكتابة فرصة التعبير عن رؤيا الشاعر وطبيعة تصوره للكون وبنائه للخطاب، وهو حوار غالباً ما يتوجه إلى الذات الإلهية: [قلت ربي! فقال: لبيك عبدي].

* استعمال المتناقضات داخل المقول، وبناء التركيب على مسألة التضاد والترادف في آن واحد [شرقياً ≠ غربياً] [الشرق ≠ الغرب] [إطفاء ≠ إحراق] [كمال ≠ نقص] [يعلن ≠ يتكتم] [ألفاه ≠ عدما] [الوصال ≠ الهجر] [الظلال ≠ الحرارة] أما المترادفات فنجد: [الحزن = الكرب] [الهوى = العشق] [النار = إحراق] [الصب = غرام] [تعالت = تسامت] [بدر = شهر = قمر] [منتقبا = احتجبا] [الحرارة = اشتعال]...

* الإكثار من التكرار والمشتقات داخل البيت الواحد مما يجعل أمر اكتشاف الدلالة في غاية الصعوبة.

* تتنوع الأساليب عبر المقطوعات؛ وتتعدد الضميمات بين مُدَعِّم إستتيقي ورابط منطقي [الشرط - التوكيد- النداء- القسم - النفي - الأمر - الاستفهام - الاستثناء...].

كل هذه العناصر تنسجم في إطار وحدة تخدم السياق الدلالي والجمالي، فلا الأضداد تظل أضداداً ولا المرادفات تظل مرادفات، بل يلتحم الكل في نسق واحد متماسك غير قابل للتفتيت.

وهناك ظاهرة أخرى تفرض ذاتها في هذا الباب، وهي لعبة الضمائر، فابن عربي لا يعتمد، في بنائه لخطابه الشعري، على ضمير واحد يحيل على موضوع عشقه، فقد عدد الضمائر التي تأرجحت بين التذكير والتأنيث، وبين الإفراد والجمع ومن بين الضمائر التي حضرت عبر هذه المقطوعات الشعرية.

- ضمير الغائب المفرد:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة
فمرعى لغزلانٍ، ودير لرهبانِ

- المخاطب المفرد:

لو ترانـــا برامـــة نتعاطى
أكؤســـاً للهوى بغَيـــر بنـــانِ

- المخاطب الجمع:

لرأيتم مـــا يذهـــب العقـــل فيهِ
يمنٌ والعـــــراقُ متعانقـــــانِ

- المفردة الغائبة:

إن طلعتْ كانت لعيني عجبا
أو غربتْ كانت لحيني سببا

- المتكلم :

نظرت إليه من قريبٍ، وإنني
بحدي بعيد، والحدودُ توهمُ

ولم يقترن تأرجح الضمير في هذه المقطوعات بالانتقال من قصيدة إلى أخرى، بل كثيراً ما تضمنت المقطوعة الواحدة أكثر من ضمير، لدى الشاعر، هو من تعدد الواحد، وفق العلاقة الخاصة التي ينسجها معه، وانطلاقاً من الإبدالات المعرفية التي أرساها ابن عربي في مفهومه للمطلق، ولعبة التعدد، في الضمائر، هاته تجعل أمر كشف المحال عليه نصياً، أمراً ملتبساً، بما يدعو إلى تلمس مسألة الحيرة والضلال عند ابن عربي في تأسيسه لعلاقته بالمطلق فضمير المؤنث الغائب، مثلاً، يحيل على "النظام"، ولكن بوصفها هي ولا هي، فهي مقصودة لما تنطوي عليه أنوثتها من مجلى، وهي غير مقصودة لذاتها، أيضاً، في انفصال عن اللطيفة الإلهية. إن الشاعر يتعمد إعادة ترتيب علاقة الضمير بإحالته، على نحو يخرج معه الضمير عن الإحالة المحدودة. فالضمائر تجسيد لمقام الحيرة، الذي تورط الصوفيةُ في أهواله؛ قبل أن يتسرب إلى بناء خطابهم، بل إنهم وجهوا هذا البناء وفقه، وبذلك لم يكن الضمير عنصراً بنائياً مفصولاً عن التجربة[25].

د - المستوى التصويري:

يتحدد المجال التصويري عبر المقاطع انطلاقاً من الرجع الصوفي الذي يشيِّد إيقاع الدلالة بناء على استراتيجيات خاصة ومغايرة، تتحكم فيها العلاقات الحميمية بين الدال والمدلول، والتي تنزاح بالمعنى عن الاعتقاد المعجمي المحدود، لذلك يمكننا أن نتبين مسألة التصوير انطلاقاً من الموجهات التالية:

❋ التزام علاقة شبه واضحة بين المشبه والمشبه به يقول:

طلعت بين أذرعات وبصرى
بنت عشـر وأربـع لـي بـدرا

فهو، هنا، يشبه النظام بنت مكين الدين (معشوقته) بالبدر، والبدر في اكتمال الليلة الرابعة عشرة يحيل على اكتمال الجمال فيها، والأماكن المذكورة في الشطر الأول هي آخر الحدود التي وصلها الرسول (ص) في سفره إلى سورية، وهنا حيث تجلى للشاعر العلم الإلهي كاملاً، والكمال لله وحده، لذاك فالمعنى الصوفي لا يبْعد عن المعنى السطحي.

❋ اعتماد مبدأ التداعي من حيث بناء المعاني الدلالية المحال عليها، فالمسألة لا تتعلق بما

يحيل عليه الدال من مداليل، بل يجب أن يمتد الاستقصاء إلى المعاني المجاورة للمعنى الأصلي السطحي، فالذهب مثلاً من ذهب أي غاب ومنه الفناء، لذاك فهو يقصد بالذهب الفكاك من مخالب العالم المحسوس.

وقد استعان ابن عربي في بناء صوره الشعرية بالتشبيه [صار قلبي مرعى لغزلان وديراً لرهبان..]، والمجاز المرسل [حن إلى الشرق] والرمز [يرمز بالرضاب لرحيق المحبة الإلهية]، والاستعارة [طلعت بنتٌ].

ولابد لنا هنا من التنويه إلى أن بعض الباحثين في التصوف ينكر أمر تناول الرمز عند ابن عربي، ومنهم موريس بلانشو، على اعتبار أن الرمز أداة قرائية وليس خصيصة بنائية، فالقارئ هو من يعتقد بوجود الرمز في النص26، أما ابن عربي فقد كان يحيا هذه التجربة بوصفها واقعاً، خصوصاً أنه أعاد ترتيب العلاقة بين الواقعي والخيالي إلى درجة تلاشي الحدود بينهما، لهذا نقول بأن هناك تجربةً رمزية وليس هناك رمزٌ 27 .

** ** **

الهــوامــش

1 - محيي الدين بن عربي: " ترجمان الأشواق" دار صادر، بيروت، لبنان، 1966.

2 - محيي الدين بن عربي:"ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق" تحقيق ودراسة محمد علم الدين الشقيري ، كلية الدراسات العربية، جامعة ألمنيا، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية" ط1، 1995.

3 - بلقاسم خالد: " الكتابة والتصوف عند ابن عربي"، دار توبقال للنشر، ط1، 2004، ص 140.

4 - محيي الدين بن عربي : " الفتوحات المكية"، تحقيق وتقديم عثمان يحيى، تصدير ومراجعة إبراهيم مذكور الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابتداء من 1972، المجلد الثاني ص 394.

5 - "الكتابة والتصوف عند ابن عربي" مرجع مذكور، صص147-146.

6 - حليمة الشيخ: "خطاب الحب عند ابن عربي" في مجلة كتابات معاصرة" ع 49. مج 13، بيروت، شباط 2003 ص 72.

7 - ترجمان الأشواق ص 10.

8 - نفسه ص 9.

9 - "أروع ما قيل في الزهد" إعداد إميل ناصيف، دار الجيل، بيروت ط1، 1992مص ص (138-130).

10 - ترجمان الأشواق، ص9.

11 - "أروع ما قيل في الزهد والتصوف" ص 135.

12 -"ترجمان الأشواق" ص 43.

13 - نفسه ص 43.

14 - ابن عربي: " ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق" تحقيق ودراسة محمد علم الدين الشقيري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1995، ص 175.

15 - محيي الدين بن عربي "ترجمان الأشواق" مصدر مذكور ص: 11.

16 - ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، مصدر مذكور ص 46.

17 - الكتابة والتصوف عند ابن عربي: مرجع مذكور ص170.

18 - ابن عربي"فصوص الحكم" تحقيق أبي العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، ج 2 ص220.

19 - الزاهي فريد: (ابن عربي: الصورة والآخر) في مجلة نزوى، (عمان) ع 32، أكتوبر 2002 ص 43.

20 - الزاهي فريد: (ابن عربي: الصورة والآخر) في مجلة نزوى، (عمان) ع 32، أكتوبر 2002 ،ص 45.

21 - ابن عربي "الفتوحات المكية" ج 1، دار صادر،بيروت- لبنان (ب ، ت) ص 121.

22 - ابن عربي: "الصورة والآخر" مرجع مذكور ص45.

23 - الأدب الأندلسي من منظور أسباني" ترجمة الدكتور أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990.

الهــوامــش

24 - "ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق" ص 63.

25 - "الكتابة والتصوف عند ابن عربي" مرجع مذكور ص 174.

26 - Blanchot Morris: "Le livre a venir" Paris; Gallimard 1959; pp. 123

27 - "الكتابة والتصوف عند ابن عربي" مرجع مذكور، ص 178.

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

قـراءة فـي روايـة "الســت زبيـدة"

أ .د . وطفاء حمادي *

"يا إلهي ، كم من النساء ظلمن وسكتن على مضض في بلادي " نـوال حـلاوة 1 هي الذات النسوية التي تكتب روايتها في "الست زبيدة" ،رواية سيرة المرأة في علاقتها مع سيرة الوطن ، حيث تعيد الذات النسوية في هذه الرواية النظر في مفاهيم ذات مركزية ذكورية "كنا قد اعتقدنا (تحت تأثير سلطة الكاتب / الذكر) أنها ليست موضع تجاوز مثل مفهوم التراث الأدبي ، ومفهوم الهوية الجنسية ، ومفهوم الدور الجنسي ، أي الدور الاجتماعي - الثقافي الذي يفرضه التكوين البيولوجي . . ."2 ولكن الإبداع النسوي ما لبث أن ظهرفي الرواية وفي المسرح والفنون الأخرى ، ليواجه الثقافة المهيمنة وتجلياتها ، وليطرح رؤية جديدة للتعامل تحمل ، في طياتها ، لغة الإبداع الذي يعزز الاستقلال ويسير وفق نسق التغيير .

* استاذة جامعية من لبنان

وتتسم هذه الرؤية بأنها متجاوزة، ومجددة، وتسهم في تكوين هوية المرأة الفنانة والروائية، ومفهوم الذات دون الوكالة. انطلاقا من هذا المفهوم، وفي هذه الرواية "الست زبيدة "تحديدا نتساءل :هل تسعى نوال حلاوة لطرح رواية نسوية تثير من خلالها قضية تغيير الشروط الاجتماعية من مفهوم جندري يتوازى مع وضعها كامرأة تعيش في وطن محتل وتتسم بخصوصية رؤيتها ؟ إلى أي مدى قاربت حلاوة في روايتها كل ما له علاقة بالمرأة ككائن اجتماعي من منظور جندري عندما تناولت المرأة ككائن بيولوجي وفقا لهويته الجنسية التي تعبرعنها الراوية المقموعة جنسيا، والصامتة والمغلوب على أمرها واللاجئة المضطهدة والمغتصبة والمعنفة، والمرأة القديرة التي تدير شؤون البيت والحكيمة (الأم ، الجدة)التي تتسلم زمام الأمور؟.

هل تمكنت حلاوة من صياغة خطاب المرأة المنتج في مجتمع "هو شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يبرز فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة من السلطة الذكورية"؟ لا بد قبل الإجابة على هذه المساءلات الإشكالية من دراسة بنية رواية" الست زبيدة" الروائية على المستويين :البنائي الفني والرؤية الفكرية.

ما تثيره الرواية

تبدأ الرواية بحكاية الاسم"الست زبيدة"، هي حكاية امرأة سردتها حلاوة، فكانت الذريعة التي توالدت منها الأحداث، وقد رغب الأب في أن يطلق أسم "الست زبيدة على ابنته، لتصير ملهمته وجالبة الحظ له كما ورد في الرواية3"والست حسب المخطوطات التي بحثت فيها تدل"على احترام المرأة وتقديسها، وإلى جانب موقعها من آلهة إلى ملكة. وأصل الكلمة هو إيزيس . فدلالة الست تنطلق من الأنثى، أصل المعرفة منذ أمنا حواء وبلقيس" قبل أن يتكون المجتمع الذكوري حتى شخصية الجازية في السيرة الهلالية حيث كانت تسلم لها قيادة أمور البلاد . وتثير الرواية قضيتين أساسيتين هما:

- قضية الشان العام ، قضية المرأة التي تعاني من سلطة المحتل والسالب للوطن، ففي الرواية تتناول حلاوة مواطنية الست زبيدة ومعاناتها من أجل الحفاظ على الهوية ، فهي لا تغادر فكرة انتمائها إلى هذا الوطن المسلوب المسروق والمحتل ، وهي على الرغم من صغر سنها وتركها ليافا، ظلت يافا محفورة بالذاكرة، بعلاقاتها الاجتماعية وعاداتها وتقاليدها ورائحة فاكهتها التي تخترق المسام .

- وقضية المرأة بمنظور نسوي ،حيث تركز الراوية على معاناة المرأة من السلطة الذكورية السالبة لحريتها والمصادرة لقرارها، والنافية لوجودها وكينونتها الانسانية، والتي ما زالت تعاني من تابوهات أخضعتها لهذه السلطة بكل قيمها ومفاهيمها.

بنية الرواية

يقع هذا النص بين السيرة والرواية التي انجلت ك"ممارسة ابداعية حيث الروائي والراوي، يبدوان مكونين متلازمين لعلامة جديدة هي "السيرة الروائية"،بحيث تفارق الراوية مرويتها، ولا تجافيها. فهي لا تتنكر لمرويتها إنما تتماهى معها تصوغها وتعيد انتاجها طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة" 4 وينطبق ذلك على بنية رواية

"الست زبيدة "التي امتزجت سيرتها مع ما ترويه عن واقع المرأة وسيرة الوطن، وسير أحداث الرواية ومسارات الشخصيات، مما يدل على أن "الراوية والروائية تتقابلان، وتندرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي، فنرى أن الروائية تكون مصدرا لتخيلات الراوية الست زبيدة،ونلاحظ أن الكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائية يشرح التجربة الذاتية التي تشحن بالتخيل5.

ووفقا لهذا التحليل نجد أن حلاوة الروائية هي التي تمنح المتخيل للراوية الست زبيدة في سرد سيرتها الذاتية لكي تبوح عبر الرواية . لأن الرواية - حسب حسن مدن – هي التي يفضل الأدباء عامة اللجوء إليها كوسيلة بوح عما يفقدون الشجاعة في سرده على شكل سيرة، لأن ذواتهم تتماهى في شخوص الرواية التي تبدو متخيلة أو مبتكرة.

بنية الرواية

بنت حلاوة نص روايتها من نص لسيرة فتاة التي تفتتح ، بمشهد يمكن تصنيفه" - حسب تعبير فاتن المر- ضمن الوضع الأولي (situation initiale) الذي يصوّر لنا قرية هادئة تتربى في أحضانها فتاة صغيرة، ولكن العنصر المشاغب (élément per-turbateur) يكمن في الاشتباكات التي حصلت في حيفا بين اليهود والعرب وتهجيرها وعائلتها داخل فلسطين ثم إلى الأردن. يافا الفلسطينية لا تنفك تسكن فكرها وذكرياتها وتشكل المحور الذي تدور حوله "أنا" الست زبيدة وكل من بقي من أفراد العائلة. أما الحل الذي يصل إلى الوضع النهائي (situation finale) – حسب فاتن المر - كان حلم الاستنجاد. ومع سرديات السيرة ، استرجعت حلاوي بالحكاية علاقتها مع الوطن حيث تحفظ "تاريخاً يسعى العدو إلى طمسه، كما تظهر على الصعيد الشخصي، الوحدة الإجتماعية التي تمثلها العائلة المؤلفة من شخصيات متخيلة تعكس واحدة من صور "المجتمع المرجعي" كما يسميها كلود دوشيه، أي المجتمع الذي يعيش ضمنه الفلسطينيون الذين هجروا من أرضهم" - حسب فاتن المر-. وقد تداخل المتخيل مع السرد الواقعي لدى تصوير الحياة الفلسطينيين في المخيمات، واستخدام الفتيات واستغلالهن. كما خصت المرأة بصفحات كثيرة تعبر فيها عن ذاتها أحاسيسها وقوتها وضعفها وتضحيتها وحكمتها،وعذابها، وعن علاقتها بالرجل والقيم الذكورية التي تعيد إنتاجها الأم والجدة والخالة. وأفردت صفحات متعددة للكلام عن المرأة 6، تحت عنوان أمي أولى الحكايات وتتطرق إلى نساء العائلة الأم والجدة والعمة والخالة ،وبدا أن لكل منهن حكايتها ومعاناتها – عندما خصصت حلاوة فصلا كاملا تحت عنوان "حواديث "الست زبيدة " لتعبر عن المناجاة والحب والحرمان والزفاف وليلة الدخلة حيث يبلغ التعبير عن الذات أوجه 7.

ويختلط السرد في هذه الرواية بالسيرة النفسية للمرأة التي تعنى كفن بتسجيل تلك العواطف الإنسانية وشعور الكاتب النفسية تجاه المواقف على تناقضاتها، وعلى الرغم من أن هذا الفن لم يوجد ضمن منظومتنا الثقافية الاجتماعية الفنية حتى الآن. ابتداء من الظروف التي أحاطت بنشأة الكاتب، والمصاعب التي تعرض لها، وآثارها على نفسيته، وصولا إلى وعيه ورؤيته، وما لهما من

أساس نفسي"- حسب فاطمة الوهيبي - ولهذا حين نوت حلاوة اختراق هذا الفن على حقيقته تمكنت من اختراق الظروف وتكسير تابوهات حين عبرت عن حاجات الست زبيدة الجنسية وشبقها، ورفض مفهوم العيب الذي تفرضه القيم الذكورية على الشخصيات النسائية في الرواية .

صراع تعيشه الشخصيات النسوية

تظهر الست زبيدة الراوية / الشخصية التي ترتبط بها الشخصيات الأخرى، وتعبر عنها وبواسطتها، وكذلك هي الشخصية التي ترتبط بها الأمكنة، وخاصة فلسطين / الشخصية الثانية التي تصدر منها الأحداث ومقاومة الاحتلال، ومعاناة الشعب الفلسطيني من بينها النكبة والتهجير في العام 1948، واحتلال الضفة الغربية وقطاع غزة والقدس الشرقية في العام 1967.

جاءت الشخصيات في الرواية حسب " فلادمير بروب " ذات وظائف. وهي في الوقت نفسه حسب" تودوروف " المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصرالرواية 8. وبدت الشخصيات في هذه الرواية كشخصيات واقعية مرتبطة بالأسرة والجيران، وشخصيات مجازية كالحب، الكراهية، وشخصيات نسوية . ويرتبط ظهور الشخصيات النسوية في هذه الرواية بتحولات في اتجاهات الثقافة بين الداخل والخارج،حيث برز انهيار بين الداخل والخارج عندما أعلنت الشخصيات عن وجود التجارب التي خاضتها هؤلاء النساء اللاتي يقدمن التضحيات في إطار المنزل والأسرة، حيث يمارس العنف على المرأة والتهميش من خلال عملية الإسكات أو التكميم، وبرز ذلك عبر اللغة التي تستخدمها حلاوة، والتي تصورها كضحية سلبية منتزعة حقوقها وجاهلة، فالمعرفة هي من نصيب السلطة الذكورية " 9. هذا التفوق المعرفي سببه صغر سن الأنا المروية في زمن الحكاية وعدم قدرتها على فهم أحداث تتخطى مستوى تفكيرها، ولكن التقدم في السن والنضج الذي يترافق معه قد لا يكفيان لتفسير التفوق المعرفي للأنا الراوية على الأنا المروية"، إذ يجب ألا نغفل الواقع الذي كانت تعيشه الست زبيدة الصغيرة، فوضعها بصفتها فتاة لم يكن يسمح لها بالمساواة المعرفية مع الرجال في قريتها. "والرجال هم المولجون بمتابعة الأخبار عن الوضع الخطير الذي كانوا يعيشونه" 10، أما بالنسبة إلى الشخصيات الذكورية فبدت قامعة بحضورها وغيابها وفي تحكمها حتى في الشكل الخارجي للمرأة التي بدت في أغلب الأحيان ضحية الرجل والأسرة 11 مثل الأم والجدة فهما تمثلان شخصية المرأة النمطية التابعة للرجل. ولكن هذه المرة تخضع المرأة للسلطة الذكورية المتمثلة بالأم، فالست زبيدة لاتملك حق الرفض أو التقرير، والمطلوب أن تكون نسخة عن الأم والجدة. ومع ذلك فهي تسعى إلى صورة المرأة الحرة والقوية، والحريصة على صون كرامتها الانسانية وكيانها الانطولوجي وإلى تلافي إعادة إنتاج القيم الذكورية في تربية بناتها، وبرز ذلك عندما قررت الست زبيدة أن تعلم ابنتها الثقافة الجنسية بأسلوب علمي.

اللغة المستخدمة

" تعيد هذه الشخصيات إنتاج الواقع عبر شهادات

رمزية وواقعية تفضي بنا إلى الكشف عن وعي اللغة التي استخدمتها حلاوي في سردها في السيرة وهي ما يمكن تسميته - حسب - 12 باختين Mikhael Bakhtin ،"اللغة في الاستعمال" أو الهتروغلوسيا heteroglossia. وبرز ذلك في الرواية في سرد التفاصيل الحياتية واليومية وتفاصيل علاقة الست زبيدة الشبقة بجسدها . كذلك نتابع أفكار الست زبيدة الصغيرة ومشاعرها كما أوردتها في ذلك الوقت: "أمي... بدت امرأة أخرى، تعطي الأوامر، تدير شؤون قطيعها الصغير بحسم وسرعة، وإن لم أفهم منطق هذه الإدارة"

ويمكن اعتبار اللغة المستخدمة في هذه النصوص بمثابة "الجسم الذي يضم كل أشكال الكلام الاجتماعي التي يستخدمها واحدنا في يوم واحد من أيام حياته 13 .كما يمكن اعتبارها نظام خطاب يتناسب أفضل ما يكون مع خدمة الهدف الذي تقصده حلاوة، وخاصة في استخدام صيغة المونولوغ الذي يتوافق مع ما أدرجته شوالتر في إطار "تيار البراري أو التخوم"الذي يعتبر أن اللغة والمجتمع بطبيعتهما يتمحوران حول الذكورة، ومن ثم أن المرأة تستبعد إلى الهامش فتضطر إلى الكلام والكتابة بلغة ليست لغتها، لأنها لا تملك اللغة الخاصة بها ولأنها تفتقد إلى امتداد التجربة قياسا بالرجل .

صراع الأنا / الهو / الهي المهمشة

تلقي حلاوة ظلال الخطاب النسوي عندما أكثرت من استخدام ضميري الأنا / الهو/ الهي (هذا الغائب / الحاضر). فجاء السرد بضمير المتكلم وضمير الغائب ،كما تبين في المونولوغات التي قدمتها، "الحوار الأحادي الصوت" monologue لدى الشخصيات على بعد لا يقوم على الصراع النفسي أو الصراع مع الآخر بل من أجل الآخر / الذكر . أنهن مضطرات لفعل ذلك .لهذا إنهن ضحايا 14.

زمكانية السـرد

تعمل حلاوة على زمن السرد الموصول بالماضي ليعي الحاضر وأفق المستقبل المبعثرة .هي تستل من التاريخ قصة تسميتها لتعيد زمن المرأة القادرة، وزمن المرأة التي تتمتع بصفات الإنسان القوي،تستل منها رغبة الأب بأن تكون لديه ابنة شبيهة الست زبيدة ، هو الحلم الذي يشتهيه الأب لتحقيق أمنية 15. وشاءت حلاوة "أن تخلق تماسا في صلب الرواية على هيئة لقطات ذهنية، بعيدة عن التصوير الفوتوغرافي، مثل اللقطة التاريخية،"16 فيما يتعلق بزمن الاحتلال والمقاومة والتهجير القسري، أو جغرافية التهجير والتنقل من مكان إلى آخر. ولكن على الرغم من أن أسلوب السرد في هذه الرواية يسير في أساسه وفق ترتيب زمني معين، "إلا أنه لا يخلو من الارتدادات الدورية الى الماضي، وهوشيء يجعل تعاقب الاحداث يتم في شكل لولبي غير مستقيم، والتعاقب بهذا الشكل قد يحدث تطورا نشوئيا،أو قد يفضي الى الموت ".

تتدخل الأنا الراوية بكثرة في الرواية، تقطع السرد وتنقلنا للحظات من زمن القصة في الماضي إلى زمن السرد لنسمعها وهي تتذكر: "أتخيل أمي في تلك الأيام. أستعيد ما قالته وما لم تقله. أسمعها وهي تكرر على جارة من الجارات ما سبق أن قالته لخالتي" 17. تروي كيف تتذكر و"كيف تستحضر الشخصيات فتمارس ما يسميه جيرار جونيت وظيفة الإدارة التي يروي فيها الراوي كيف

يـروي (fonction de régie) . يضفي تدخل الراوي في القصة واقعية تكاد تقطع انسجام القارئ مع ما يسمى "وهم الواقع" (illusion du réel)، ولكنها تقحمه في العمل السردي فيصبح شريكاً فيه، كما يحصل حين تطرح الراوية أسئلتها حول أفكار بعض شخصيات القصة ومشاعرها" 18.

الرؤية الفكرية وأبعادها في هذه الرواية

في هذه الحال نرى أنه إذا كانت المرأة تسعى لطرح قضيتها من منظور نسوي، وللتعبير عن رؤيتها كامرأة تعبر عن نفسها وتسترد الوكالة التي منحها الرجل لنفسه منذ أزمان للتعبير عنها، وقد تجسدت قضية المرأة في هذه الرواية على الشكل التالي:

- العلاقة مع الجسد الأنثوي

تحول الجسد إلى أغراض بالنسبة إلى جمهور الذكور، بتصوير جسد الأنثى بأبعاد مثالية 19."قصت شعرها فغضب أبي من أمي ولم يكلمها لعدة أيام ، شعرت بظلم أبي لأمي منذ نعومة أظفاري" 20.

- العيب المفروض على الجسد المرأة والجسد من منظور نسوي، اختزالها الى التكوين البيولوجي : أمي لم تظهر أمامنا عارية أبدا 21 عيب على البنات تسلق الأشجار والهبوط عنها ... "من الممكن أن أفقد عذريتي "22.

- تفجير هذا المكبوت

" كنت أعيش بكلي مع خيال الروائي ، أتجسد بطلات روايته ... أمارس مشاعرها وشبقها الذي تمارسه مع حبيبها ،"23 "كانوا يفتخرون بأني أقضي تلك الفترة الصعبة داخل غرفتي هادئة مع الروايات والكتب الضخمة، لم يشعر بي أحد ولم يعرفوا كيف كنت أنفس عن ذاتي في ذلك الهدوء داخل باب غرفتي الموصد بابها دائما " 24.

كنت مؤمنة بأنه من حقي أن أعيش مراهقتي من صنع حيالي ،لأن الحب في الواقع كان محرما ،بل كان دنسا " 25.

- مصادرة قرارها

أنجبت أمي في يافا العديد من الصبيان ، وتحملت مسؤولية كبيرة تجاههم بسبب انشغال أبي بتجارته وسفراته، رغم مسؤولياتها الجمة. مع ذلك لم تكن تملك أن تقرر ما يتعلق بها شخصيا كأن تقص شعرها الطويل الذي يعيقها عن عملها، أو تختار ملابسها، كنت أتألم وأنا أرى أمي تكتم شهواتها" 26. يصب ذلك في خانة الإسكات والتكميم وهما ما فرضته السلطة الأبوية . وتعرف ديبورا كاميرون في كتابها "النقد النسوي للغة " الإسكات والتكميم الثقافي والتهميش للمرأة بأنه "تغييب الأصوات والاهتمامات النسائية عن الثقافة الرفيعة "27.

وقد تم "إسكاتها بداية عن طريق التحريم المباشر، باستخدام الحظر التقليدي للحديث النسائي في النصوص الدينية والسياسية مثلا، أو من خلال آليات الرقابة والحظر التي تستخدم لإثناء المرأة عن الكتابة، أو لتحجيمها، أو لتهميشها ومن ثم حرمانها من العمل على وجود تقاليد أدبية نسائية من خلال فرض أنظمة الخطاب الذكوري، والعمل على تكريسها وإسباغ صفة القداسة عليها، في الوقت الذي يجري فيه تهميش أي خطاب مخالف أو بديل "28.

- الرحم والامومة

"كانت أمي ترعاني وأخوتي بحبها وحنانها ، وكنا كل شيء في حياتها ....أمي طيبة القلب ... فلم تكن تعصي أمرا لأبي ، وترضخ له دائما " 29 "كيف استطعت تربيتنا والعناية بنا ؟ وقد أصبحت أما وأنت في الرابعة عشرة من عمرك ؟ 30 الأمومة الأم معجبة بمحبة ابنتها لأمومتها " 31.

"كنا نجسد حكايات جداتنا ونجلس كأفراد العائلة كل حسب دوره في البيت ؟!ألم تطبخ أو ترضع طفلها والأب في عمله" 32.

في هذا الموقف تخضع المرأة لما يسمى بـ"الهابيتوس" بما هوبناء ذهني يتضمن "العادة" التي لا تحوي او تتضمن مفهوم "القاعدة" او "البناء"، بل هي حركة تتصف بـ"التراتبية" والتنظيم القائم على أسس التقليد والتكرار أو محاكاة الأفعال، وقد تكون وفقا لمواقف الزوج والأم المتماهية مع السلطة الذكورية، عبارة عن ردود أفعال لا تأتي وفقاً للعلاقات السببية، وانما نتيجة لما يدعوه علماء الفلسفة بظاهرة "تداعي المعاني"أو كما يعرفها بورديو بأنها: " نسق الاستعدادات المكتسبة والتصورات" وفيه يخضع الفرد لتأثيرات "هابيتوس الجماعة ،وبذلك نفقد أي تأثير لـ"هابيتوس الفرد" على سلوكه وتجديد أفعاله حسب بورديو 33، ويدل على ذلك ما تقوله الست زبيدة (عدم تسلق الاشجار ، تربية الأولاد ، البقاء ضمن الأسرة ، البنت والأم والجدة . "كلنا في الهم سوا ،هذا هو حظنا كبنات" 34، و"هكذا ترعرت وفي داخلي عشق خاص للأطفال ، وعندما كبرت وأصبح لا بد لي من الزواج وأنا في الثامنة عشر من عمري وإلا سألقب بالعانس ، كنت أكره هذه الكلمة ، بل اعتبرها كلمة جارحة وغير أخلاقية ، لأن هناك الكثير من الرجال لم يتزوجوا ، ويلقبونهم بالعزاب ... عجبي على ظلم مجتمعنا الذكوري للمرأة ، الذي وعيته منذ أن كنت طفلة " 35 "هو زوجي وأبو أولادي ، وتاج رأسي حتى آخر يوم من عمري " 36. هكذا، تلزم المرأة نفسها بقيم تصب دائما في مصلحة السلطة الذكورية، وهذا ما استنتجناه مما قالته الست زبيدة في مونولوغها . إن المرأة تخضع لشروط السلطة الذكورية الحاضرة /الغائبة ،عندما تتكلم عنها بصيغة المجهول والجمع ،والمقصود بهذه الصيغة الهو. وهذا الخضوع -وفق تصنيف فوكو له – هو على نوعين : الخضوع لشخص آخر من خلال علاقات السيطرة والاعتماد ، والخضوع للهوية الذاتية من خلال العلاقة بالضمير ومعرفة النفس 37. وتجد الست زبيدة الأخريات ذواتهن تخضعن لهذين النوعين من الخضوع.

في هذه الحال تخضع الذات الأنثوية لذات الرجل الذي يتميز بالحضور، لأن المرأة تتسم بالغياب وبأنها الآخر ، و فكرة الآخر هذه ليست إلا تخريجا للقوالب والصور النمطية الأبوية في صورة جديدة وتكريسا لها 38. وعليها تصور الذات النسائية في علاقتها برمز الذكورة على أنها "آخر " أو "هامشي بأنها "آخر" دوني، أو بوصفها قاصرا." وتلغي حتى الحقوق الشرعية للمرأة 39 .وتقول في ذلك "عندما توفي والدي لم أستطع المطالبة بحقي النصف لأنه كان من العيب والخارج على الأصول والتقاليد أن تطالب المرأة القروية بحقها ..." 40 . وكثيراً ما يجري تجريد هذا "الآخر" من الصفات البشرية، كما

جرت عليه صور الخطاب في نصوص الكاتبات 41.
ويتضمن خطاب السلطة الذكورية هذا التصنيف في إطار سعيه لقولبة وتأطير نفسه بسمات خاصة.

-المرأة والبيت والأسرة /العلاقة بين الداخل والخارج

لا يقصد بالبيت في هذه الرواية المكان المادي بقدر ما يشير إلى محمول ثقافي وتاريخي يشي بدونية النساء وتبعيتهن لسلطة الرجل ،إذ تلجأ المرأة إلى البيت والأسرة اللذين يشكلان هاجسا وربما ملاذا تقضي فيه المرأة كل مراحل حياتها ،وتتحصن به من سلطة الرجل فتقرر الارتكاس إلى الداخل لتحتمي من الخارج، مما يؤدي إلى صراع كبير تعيشه بين الداخل والخارج .وهو بهذا المفهوم لا يقل شأنا عن مكان التهميش أو جناح الحريم ولذلك تهتم المرأة بنفسها وبيتها وأسرتها أكثر من اهتمامها بالسياسة والثقافة والفكر؟

إلى جانب البيت تلعب المرأة الدور الرئيس في الأسرة من خلال مهام التربية ، وفي أغلب الأحيان فهي تعيد إنتاج القيم الذكورية داخل هذه الأسرة، وخاصة في تربيتها لابنتها / امرأة المستقبل . وفي هذا الصدد تتساءل الست زبيدة في لحظات بداية تشكل الوعي لديها، وفي بداية إيمانها بضرورة الأدوارالبديلة التي تفترض – حسب بيتي فريدن –"توفر ثقافة بديلة تختلف عن مفهوم أن النجاح داخل النظام الأبوي يتطلب اعتناق قيم أبوية "42 وتقول الست زبيدة أن العجائز والجدات هن من ينقلن لها هذه القيم (العيب ، والعذرية ، وعدم معارضة للأب في تغيير شكلها أو قص شعرها). يشير ذلك – حسب دريدا - إلى أن كل أنساق التفكير مبنية على نمط ثنائي ترتب فيه المعاني ترتيبا تقابليا ويؤثر فيه أحد الزوجين على الآخر43، الأمر الذي يتولد عنه الموقف الذكوري الذي يصر على إخضاع المرأة / الزوجة .

ويؤكد ذك غولدمان لاعتباره" أن الأسرة تلعب دورا رئيسا في قمع المرأة لأنها مؤسسة تقيدها من الناحية الجنسية والاقتصادية والاجتماعية " 44 .

- التمـرد.

بدأت ملامح ظهور المرأة الجديدة عندما بدأ الوعي والجرأة لدى المرأة لتحدي هذه السلطة بخطوات التمرد الأولى، وذلك بتشكل الصورة الجديدة التي تدل على بداية الإحساس برفض التماهي ورفض الصورة النموذجية للمرأة عندما " أخذت أشجعها أن تثور" 45 ، ومن خلال الثورة على التقاليد والثوب الأبيض 46.

" إن النقص المريع في التربية الجنسية في حياتنا، خاصة في المواضيع العلمية التي درسناها وكأنها كانت التابو المحرم معرفته، علمتها لنفسي كما علمتها لبناتي قبل أن تجتاح أرواحهن البريئة التي تطرأ على أجسادهن في التعبير عن أنوثتهن" 47.

ويدل على هذا التمرد أيضا ما ورد في الرواية " لقاء مع صاحبة العيون الثائرة ، شعرت بأنها قرأت ثورتي في عيوني على التقاليد البالية التي تفرق بين البنت والصبي " وثائرة على من اغتصب وطني " 48 "كان للمرأة النابلسية استقلالية ، لأن بناتها كن يسافرن للدراسة الجامعية في الدول العربية والغربية على حد سواء، وأنشأت الجمعيات 49.

إذن بدأت عملية التمرد لخلق حالة التصالح بينها كفرد وبين المجتمع ، وبين الحرية الفردية والقيود

الجمعية، وبين الذات والموضوع، في صور متنوعة منها: تغلغل الحزن إلى أعماق الطفلة، وقد أثار في نفسها ثورة، ونما في وجدانها تساؤل كبير ! خاصة عندما وعت بأن أخاها الصبي يستطيع أن يفعل ما يشاء فلا يعاقب ، أما البنت فتعيش حياتها محدودة حركاتها ، وهي مراقبة باستمرار، ونبت في أعماقي رفض لهذا التمييز بين البنت والولد ، وكنت أقولها لهم بصوت عال ، وأثور عليهم لأني لمست وعشت تمييزا غير منصف ..."50 وكذلك عندما تورد حلاوة في الرواية" من خلف بنتا لا يعني أنه خلف ذرية، لأن الولد هو استمرار لاسم العائلة ، أما البنت فلا "51 ألم يعتبر فرويد أن الأنا العليا عند المرأة أقل من الرجل.

ظهر التمرد في سلوك المرأة نتيجة وعيها لذاتها ولعلاقتها بالرجل، ولدى شعورها - حسب هيغل - بحالتين من الاغتراب :الأولى هى اغتراب "الخضوع" التى تعني المجاراة الأتوماتيكية نتيجة ممارسة حالات القهر والقمع المنظم حيث تكون الحالة واحدة تعيشها النساء..والحالة الثانية هي اغتراب "الانفصال" الذي هو نتيجة مباشرة للخضوع حيث تنعزل المرأة وتنفصل بذاتها عن كل ما حولها .ويتم استبعادها وإقصاءها بحيث تركن فى النهاية إلى حالة من الصمت الذى هو أشد صور الحط من منزلة النساء. ومن ثم فما من شك أن المرأة من خلال ممارستها لحريتها سوف تعمل على منع استغلال طاقاتها الخلاقة وعلى تحسين أوضاعها المنحطة 52 .

- مستـوى الشـأن العـام ، والعـلاقة مـع الوطـن

في هذا النطاق ،تعرض لنا حلاوة الأحداث التي تعرضت لها فلسطين بأسلوب سردي حامل في أحشائه الغضب والمعاناة والتمرد دون الوقوع في أسلوب المباشرة الفج .لا تنقل لنا بأسلوبها السردي الممتع وصف المدينة بل تنقل لنا علاقة هذه المدينة بتراثها، وبعين سينمائية تنقلنا إلى يافا وبياراتها وإلى مشاهدة فاكهتها ، فنشم معها روائح الياسمين والورود .لقد خصصت حلاوة ليافا والتهجير واللاجئين والعودة والعلاقة مع الوطن والموتفي سبيله ، حيزا كبيرا من صفحات الرواية.

"يافا لا زالت تلتحف القمر، وتزهر بأوراق الشجر، برتقالها وليمونها، مندلينها ويوسفها، وألوانها تغرد بشمس تخترق بياراتها، وتفرد الأصفر والبرتقالي والأخضر، والأحمر والبنفسجي بضياء سرمدي. يتعانقون، ويرسمون ما بين سمائها، وبحرها... قوس قزح" 53 . تنسج خيوط سرديتها من عشقها للوطن، ومعاناتها لمشاهدة اللاجئين وهي ما زالت صغيرة السن عندما اصطحبتها مدرستها إلى المخيم، لتشاهد عن قرب مأساة المعيشة وحقارتها ، وهي الفتاة المدللة التي عاشت طفولة مرفهة في منزل واسع يتسع للعائلة النواتية ويستقبل أفراد العائلة الممتدة. ومع ذلك فهي لم تنأى بنفسها عن التفاعل مع هؤلاء الناس مواطنيها . وهي تعتبر أن الأب الباحث دوما على ترفيه أسرته، قد حمل في الوقت نفسه هم الوطن. ولكن محبتها لوطنها ولفلسطين امتزج بمحبتها لهؤلاء الناس وترحالهم ، كما ارتحلت هي من مكان إلى آخر في فلسطين، وفي كل ترحال كانت تسرد لنا وبعين الكاميرا تفاصيل سمات المكان الذي حطت به، محملة دائما

برائحة يافا ومتخيلة باستمرار شوراعها وأحياءها. يافا.. اختزنتها ذاكرة الطفلة على الرغم من صغر سنها وقت الهجرة منها.

هي امرأة فلسطينية تنتمي إلى أرضها وإلى عاداتها وتراثها وإلى هويتها لدرجة أنها حلمت بمارد الفانوس السحري الذي سيحقق رغبتها بالعودة إلى بلدها وإلى أهله. وفي هذا السياق يتراءئ لي أن الكاتبة حلاوة تركز في أذهاننا أن فلسطين لن تعود إلى أهلها، وأنها استعصت عليهم بسبب تشرذم الواقع العربي وتشظيه وتخاذله. فالعودة باتت حلما وأمنية لن يحققها إلا مارد القمقم.. كما تعلن أن مسؤولية احتلال الأرض يتحملها الفلسطينيون بتخليهم عنها، وبعدم المقاومة في البدء للحفاظ عليها.

سمات النسوية في البناء الفني لرواية "الست زبيدة"

1 - المونولوغ صيغة تفجير المكبوت:

تبرز الأنا الراوية في صيغة المتكلم، من خلال استخدام المونولوغ الداخلي ، "كونه عبارة عن كلام صامت مفتوح تعبر بواسطته المرأة عن عدة قضايا تتعلق بها، لأنها تفتقد إلى من تحاوره, أو تفتقد إلى قدرة الكلام مع الآخرين, فيأخذ حينئذ شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة"، وتعبر من خلاله عما في داخلها من تمزق وصراع لاتخاذ قرار. فالمونولوغ - حسب لوكاش -" هو لغة المخذول الذي هجره الإله"(54) وهو صيغة استخدمتها حلاوة في نصها السردي لتخبر الست زبيدة عما يجول في خاطرها، ولتفصح عن ذاتها، كشخصية فنية ذات الأبعاد الأربعة وهي : البعد الاجتماعي والبعد الاقتصادي والبعد النفسي والبعد الفيزيولوجي. "فالمرأة مهيأة دائما لأن تتقمص ذاتها، لأن ما تشخصه من شخصيات ذات أبعاد متنوعة ينبثق من شخصية واحدة هي أنا، ".

في هذه الحالة يكون المونولوغ الإطار الذي تعبر بـه عن الصراع الوجداني . ويكون خطاب الشخصية مع نفسها عند تأزمها، ويصور الحوار الداخلي أو المونولوغ في الحياة الداخلية للشخصية بشكل عفوي ومتحرك. وقد كثر استخدامه في نصوص المرأة الكاتبة, كما أنه يشكل عنصرا أساسيا من عناصر بنية نصها, لأنه أداتها التعبيرية الحية والفاعلة والتفاعلية مع المتلقي. واتخذت منه أداة تعبيرية مغايرة عن توظيف الكاتب له ، فهو الذي اعتاد التعبير والخطابة ، والتصريح بكل ما يفكر فيه، بينما هي أي المرأة طلب منها الصمت والسكوت أو الإسكات، وهذا ما تعبر عنه حلاوة لدى كلامها عن العادة " كانت امي مرتبكة وخائفة واعتقد ان خوفي في الحياة ورعبي من أي شيء يصيبنا ورثته منها " 55.

2 - المرأة والحواس:

تتسم الكتابة النسوية بتفاصيل حسية تعتمل فيها الحواس زائد الحدس، وتعتمد كوسيلة إدراك أساسية في هذه الرواية حيث تصنع نساء الست زبيدة أمكنتها بكل تفاصيلها، فتحوك الرائحة واللون والصوت، والأشياء التي تَحوي ألوان الفاكهة ورائحة الطبخ ورائحة الصابون، ولكن فعل هذه الحواس هو ذات دلالة رمزية تمثيلية، حيث الملمس والمذاق

والرائحة, والنظر/ حاسة البصرالتي بها تنجلي نظرة الأنا المروية، ومن خلالها يصمت صوت الأنا الراوية، وهذا الذي تنطبق عليه مقولة لاكان" إذ يعتبر أن العين تقرأ وتسمع ، فيدخل ذلك في قضية التحديق الذي يبقى المكون الأساسي في قيام الأنا كفرد، ويهيء له العبور من خلال اللغة إلى النظام الرمزي والاجتماعي والثقافي، ولئن حاول علم النفس حرمان الأنثى من قوة النظر والتحديق" .

من هذا المنطلق نجد أن تركيز الروائيات على صناعة رواية الحواس واهتمامهن بها يشير إلى غايتهن في إظهار المرأة بكل كيانها وأحاسيسها، فالحواس لا تتلقى فقط ما منح لها، بل هي أداة الكشف عن الأشياء وصفاتها, وتعيد صياغة ما اكتشفته من جديد .

الخـاتمة

- تميزت هذه الرواية بخصوصية أنها كتبت في موضوعات هي من صميم خصوصيات المرأة وقهرها وعلاقتها بجسدها المرسومة جمالياته من قبل الرجل، وهذا ما يجعل منها جنسا يكتب نصا ذا ملامح خاصة وفارقة. كما تميزت هذه الرواية بأن نوال حلاوة قد جسدت في سرديتها شفرات ثقافية كالشرف ، والصيت السيء، والعيب على خلفية الشرف والزواج المبكر، وغيرها من وقائع تتعرض لها المرأة، مثلا: " لقد حكم على جداتنا بالعجز، وبألوان داكنة، وحرم عليهن أو حرمن على أنفسهن وضع أحمر الشفاه أو الزواق، أو ممارسة أي نشاط رياضي، ولكن إن فعل بعض منهن ذلك في بيوتهن أتهمن بأنهن متصابيات، وتبدأ المسخرة عليهن من صبيان العائلة " 56 كما تميزت هذه الرواية بأنها عالجت واقع المرأة الفلسطينية، التي تعاني مرتين: مرة لأنها امرأة يمارس عليها الاضطهاد والظلم من قبل السلطة الذكورية، ومرة لأنها تعاني من اضطهاد الاحتلال الاسرائيلي .

وقد برز ذلك من خلال :

- بنية النصوص الفنية وجمالياتها النسوية المحتملة التي عملت على استكشاف النسيج الذي يكون عالم المرأة، على أن يكون خطاب هذا النسيج مصاغا بأدوات المقاومة التي تسهم في الشروع لل"رد كتابة" writing back، بتعبير بيل أشكروفت ومنظري ما بعد الكولينيالية .

- اختارت حلاوة خطابا يمكن ان يسهم في التعبير عن رؤيتها الفكرية من خلال خطاب أنثوي حافل بالصراع الدائر بين خصمين : ذكر /أنثى / رجل / امرأة كما تظهر في اللغة ،وكذلك صراع دائر بين المرأة والسلطة الذكورية وسلطة الاستيطان فتصير هي الضحية لكليهما .

- عبرت حلاوة عن قضية المرأة عندما تروي بصيغة "الأنا" التي تجعلنا نقرأ الأحداث التي عاشتها وعاشها أهلها من خلال تحليلها" لتفاعلاتها الداخلية مع كل الأحداث الخارجية، مستعينة، في مفاصل عديدة، بالسرد المناجاتي (monologue intérieur) الذي يسبر أعماق نفس السارد –حسب فاتن المر.

- ذهبت الراوية إلى عالم الحواس التي حاورت العين واللمس والشم، حواس بلغت ذروة رهافتها.

- كشفت نوال حلاوة في رواية "الست زبيدة" عن واقع المرأة المقموع. وعن الصحوة التي تمثلت في صورة امرأة أدى عدم وعيها النسوي إلى إرجاء

تطورها ، حتى بلغته. وقد برز ذلك عندما بدأت الست زبيدة /نوال تعي واقعها الذي يميزبين البنت والصبي ، والذي دفعها إلى إعلان ثورتها وتمردها .

- تطرقت الرواية إلى قضية الشأن العام الذي يتناول قضية فلسطين وما آل إليه مصير هذه القضية .وفي هذا المجال سأستعين بتحليل يمنى العيد الذي ينطبق على أحداث رواية" الست زبيدة "وذلك في مقالتها "القضية الفلسطينية في الرواية العربية .. من الإذلال والإخراج القسري إلى الموت السريري 57، ومفاده:

"تحضر الذاكرة الفلسطينية بحكاياتها، بمحمولها في هذه الرواية، ولكن لا بأثرها الصراعي فالقضية الفلسطينية لا تتبدى في الوعي الأدبي الروائي العربي عامة والفلسطيني العربي خاصة قضية صراع، حيث لا تحاسب الذات في هذه البدايات السردية الروائية ذاتها، تحكي حكاية ما جرى زمنا حاضرا، تشهد عليه وتعانيه وتروي الحكاية ضمن زمن ينغلق عليها. إنها مجرد ذاكرة تستعيدها الرواية او تستعيد بعض حكاياتها ضمن زمن سردي ينغلق، هو أيضاً، على ذاته، وعلى شخصيات تعاني منذ بدايات هذا الزمن السردي مرضها وموتها".

** ** **

الهــوامــش

*- استاذة جامعية من لبنان -وباحثة في المسرح النسوي ومسرح الشباب

1 - نوال حلاوة ، الست زبيدة ،الدار العربية للعلوم ،ناشرون، بيروت ،2015 ص. 86

2 - تحريرسارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، مراجعة هدى الصدة، المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، صادر عن دار روتليدج للنشر بنيويورك،2002، ص.16

3 - الرواية ، ص. 16-17

4 - عبد الله ابراهيم، إشكالية النوع والتهجين السردي (بتصرف) www.nizwa.com

5 - المرجع نفسه

6 - الرواية، ص.96-63

7 - الرواية، ص 307-253

8 - http://faculty.ksu.edu.sa/hujail

9 - فاتن المر،assafir.com ،

10 - المرجع نفسه

11 - نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة ،1989،ص. 206

12 - ميخائيل باختين، جماليات الإبداع اللفظي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة 1979، ص. 120

13 - المرجع نفسه

14 - جانيت براون، المرجع السابق، ص. 210

15 - سلطان سعد القحطاني، بين الرواية والسيرة الذاتية، archive.aawsat.com/details.asp

16 - المرجع نفسه

17 - الرواية، ص. 15

18 - فعل السرد والصراع في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور،www.almanar.com.lb

19 - سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، المرجع السابق، ص. 86

20 - الرواية، ص. 7

21 - الرواية، ص. 67

22 - الرواية، ص. 250

23 - الرواية، ص. 260

24 - الرواية، ص. 261

25 - الرواية، ص. 271

26 - الرواية، ص. 271

27 - Deborah Cameron (org.), The Feminist Critique of Language : A Reader, Londres/New York,Routledge, 1990,p210

الهــوامــش

28 - Ibidem,p.210

29 - الرواية، ص. 28

30 - الرواية، ص. 71

31 - الرواية، ص. 72

32 - الرواية، ص. 53

33 - بيار بورديو، العنف الرمزي، ترجمة وتحقيق نظير جاهل، المركز الثقافي العربي ،1995، بيروت، ص250

34 - الرواية، ص.266

35 - الرواية، ص. 39

36 - الرواية، ص. 75

37 - Michel Foucault, Surveiller et punir, Gallimard, 1975, pp9

38 - سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، المرجع السابق، ص. 835

39 - المرجع نفسه، ص. 442

40 - الرواية ، ص.90

41 - عن جانيت براون، المرجع السابق ،ص.135

42 - جاك دريدا،الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،1988،ص.88

43 - عن جانيت براون، مرجع سابق ،ص. 267

44 - الروايةً، ص.66

45 - الرواية ،ص.290

46 - الرواية ،ص. 283

47 - الرواية ، ص. 273

48 - الرواية ،ص. 271

49 - الرواية ،ص. 53

50 - الرواية ،ص. 92

51 - Ibidem,p.29- Jean-François Kervegan

52 - الرواية،ص.53

53 - Georg Lukacs,s Theory of the Novel ,, Edition Methuen, London,1983, PP. 5

54 - الرواية ،ص. 275

55 - الرواية ،ص.85

56 - يمنى العيد ،" القضية الفلسطينية في الرواية العربية .. من الإذلال والإخراج القسري إلى الموت السريري"، الاتحاد الاشتراكي، www.maghress.com/author

النقـد بين العلميـة والخصوصيـة الأدبيـة

(بحث في ملامح المنهج النقدي عند سيد البحراوي)

□ د . عبد الفضيل ادراوي * □

تروم هذه الدراسة تحقيق غايتين نقديتين متزامنتين ؛ تتمثل الأولى في محاولة الكشف عن مرتكزات المنهج النقدي الذي حاول سيد البحراوي بلورة صورته من خلال كتابه : "في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل : مقابلة خاصة مع ابن نوح"1 . وتتمثل الغاية الثانية في العمل على إثارة بعض القضايا ذات الصلة بالاشتغالين النقدي والبلاغي ، من خلال وضع الأفكار التي يقترحها الكاتب في سياقاتها المختلفة ، ومحاولة الارتقاء بها إلى درجة من المعالجة الإشكالية . خاصة وأن عديداً من هذه الأفكار يشكل - بحسب تقديرنا - جوانب مضيئة تصلح لأن تعتمد أساساً لبناء عمل نقدي هادف ومسؤول في ثقافتنا النقدية . والحق أن التتبع الحصيف للأفكار التي يطرحها هذا الكتاب ، يسلمنا بلا ريب إلى حقيقة أن الدارس تحكمه رغبة ملحة في التأسيس لتصور نقدي طموح ومتميز يشكل بحق مشروع حياة ، بل حيوات ، له وللأجيال القادمة من بعد ، سواء في عالمنا العربي ، أو في العالم 2 .

هذا الطموح تترجمه جملة أفكار ، بسط القول في بعض منها ، وأطلق بعضها الآخر على سبيل الإيجاز ، واكتفى بالتلميح إلى أخرى تاركا للقارئ المهتم أن يستفيدها من بين ثنايا الدراسة .

* جامعة عبد المالك السعدي / تطوان - المغرب

ويشكل الكتاب في مجمله، بشقيه النظري والتطبيقي، محاولة نقدية جريئة، خاصة في عالمنا العربي. فالباحث لا يستسلم للمناهج أو تنظيرات الغير في مقاربة الظاهرة الأدبية، بل يحدد لنفسه منطلقات نقدية خاصة، يعلن عنها ويمضي في مساءلتها واستنطاق مدى قدرتها على تحقيق الغاية التي ينشدها. فيصبح التنظير ركنا أساسا في الممارسة التطبيقية، كما يصبح التحليل التطبيقي مظهرا تمثيليا ومحققا للتنظير وعملا تدليليا عليه. ولا تخفى على أحد أهمية مثل هذه الدراسة، خاصة من حيث كونها تخصص كتابا بكامله لتحليل القصيدة الواحدة؛ تُتناوَل من مختلف الجوانب التي يعتقد الكاتب أنها كفيلة بتجسيد رؤيته النقدية.

هوية النقد ووظيفته :

- نقد من أجل الحياة

إن وظيفة النقد الأدبي تتماهى مع وظيفة الفن والشعر. فهي متمثلة عنده العدالة و"الحلم بواقع أفضل وأجمل، تتحقق فيه كل القيم النبيلة وليس العدل فقط"3 . وهو في ذلك يستند إلى ما أورده أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته؛ (مرثية العمر الجميل)، وخصوصا قوله:

قلنا لك اصنع كما تشتهي،
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريدة.

والنقد بدوره لا يبعد عن هذا المجال، ذلك أن وظيفته هي بالضرورة بحث عن واقع جديد وأفضل. إن وظيفته أن يحاول البحث "عن لؤلؤة المستحيل الفريدة الخاصة بالنص الذي يدرسه، والتي لا توجد إلا في هذا النص بالذات، أي - بإيجاز - البحث عما يميز هذه القصيدة عن غيرها من القصائد، وهذا الشاعر عن غيره من الشعراء"4 . هذا الكلام يكشف لنا عن تحديد دقيق لهوية خاصة بالنقد، يرمي الدارس إلى تأصيلها. وتنحصر في ضرورة أن يتفرغ النقد لمعاينة البعد الجمالي للإبداع (لؤلؤة المستحيل الفريدة الخاصة بالنص الذي يدرسه والتي لا توجد إلا في هذا النص بالذات)(ما يميز هذه القصيدة عن غيرها)(ما يميز هذا الشاعر عن غيره)، أي أن مهمة الناقد محددة في البحث عن أدبية النص وبلاغته المخصوصة. والأدبية لا يمكن إدراكها إلا من خلال التعامل المباشر والاحتكاك الفعلي بالنص الإبداعي، المحدد هنا والآن، وعبر خطة نقدية تعتمد (التحليل العميق للنصوص) 5.

إلا أن التأكيد على ضرورة التعامل المباشر مع النص والدعوة إلى الإنصات الرهيف لذبذباته الخفية والخافتة، والغوص في أعماقه، قصد تلمس مختلف تشكلاته الفنية ومستوياته الجمالية، لا يعني فصل النقد عن الحياة أو إبعاده عن وظيفته في الواقع وفي المجتمع. بل على العكس، فهو يبين أن التحديد الذي يقترحه لا يتنافى مع الوظيفة الاجتماعية المتمثلة في ترشيد المتلقين وفي توجيه الحياة الأدبية. بل إنه يحاول أن يجعل هذه الإبداعية إبداعية علمية، غير خاضعة للأهواء والأغراض الدنيئة التي تسيطر على نقدنا المعاصر. كما أنه يحاول أن يجعل من وظيفة الناقد الاجتماعية "وظيفة أكثر فعالية لكونها تعتمد على تحليل عميق للنصوص، يصل إلى لبِّ ما يدور في داخل الشاعر والشعراء أو الأدباء، ومن ثم معرفة دقيقة بحركة

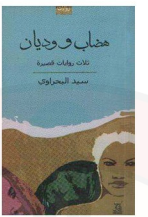
النصوص في ضوء حركة الواقع" 6. فتكون مسؤولية الناقد مسؤولية أخلاقية أولا، بالنظر إلى ضرورة أن يقدم نفسه نموذجا يُقتدى به في تعلم الصبر على مواجهة الظاهرة الأدبية، وتعلم حسن الإنصات للنصوص، وإعطائها ما تستحق من التأمل والتدبر. فالنص الإبداعي المحبوك والجميل يستوجب قدرا من التعب والمشقة في التعامل معه، ويتطلب مزيدا من التفاني والإخلاص في مقاربته. يقول في هذا الصدد: "وكل عمل فني –بالمعنى الحقيقي- يحتاج إلى مثل هذا الدأب والتعب من قبل الناقد والمتلقي بصفة عامة، يساوي الإبداعية الكبيرة التي تكمن فيه" 7. وهي الإبداعية التي سبق لمصطفى ناصف أن أشار إلى أنها تتوقف على حسن التأمل وتحتاج إلى "قارئ قوي ورفيق معا" 8. لأن الإبداع الجيد "عالم مكتف بنفسه، يحتاج إلى أن يطرق بابه طرقات متعددة حتى يؤذن له بالدخول"9. وهذا ما يجعل من النقد عملا موسوما بطابع المعاناة الفكرية والنفسية التي تُخَلِّصه من مثلبة استقدام النتائج والأحكام من مجالات أخرى، وفرضها على المادة موضوع النقد. وتمكن الناقد من صوغ إطاره الفكري، وكل قوانينه ومبادئه وأحكامه من داخل الأدب، الأمر الذي من شأنه أن يُبقي على مسحة الإنسانية سمةً أصيلة في النقد. وهي في الوقت نفسه أبرز وظيفة مرجوة من النقد في المجتمع؛ وظيفة ترشيد الناس وتعليمهم كيفية الاحتكاك بالنصوص ومعايشتها وتذوقها ذاتيا. هذه الوظيفة عبر عنها الباحث بالمساهمة "في ترشيد المتلقين وفي توجيه الحياة الأدبية" 10، أو"الوصول إلى الجماعة من أجل تغييرها" 11. ولعل عناية الباحث بالمسؤولية الأخلاقية للنقد نابعة من كونه يؤمن بأن الأدب إنما هو في جوهره ذو بعد خارجي، لأنه تشكيل لغوي جميل ودال، وهو نظام إشاري جدلي مركب، مكوَّن من عناصر صغرى وكبرى. والأساس فيه أنه دال على غيره سواء من خلال المفاهيم (concepts) أو المراجع (références)، وهو ما يرى فيه الدارس"مكمن الانعكاس الصراعي في العملية الأدبية" 12.

يضاف إلى ما سبق أن "الإدلال" أو الدلالة، ليست فقط وظيفة للنظام الإشاري، وإنما هي مكون كامن ولصيق في عناصره المختلفة، وفي طبيعة العلاقات بين هذه العناصر. وهذه الدلالة هي بالضرورة اجتماعية، لأنها "ليست إلا اتفاقا بين المتكلمين، ولو انقطعت الصلة بين المرسِل و المرسَل إليه لما تحققت الدلالة. وسواء كانت الدلالة مفاهيم أو مراجع فإن صفة الاجتماعية صفة لصيقة بها" 13 .

والجدير بالبيان هو أن انطلاق سيد البحراوي من النص، ودفاعه المستميت عن ضرورة العناية بدراسة تشكيله الجمالي، والتركيز على مختلف العناصر المكونة له، هي عنده أمور ليست هدفا في حد ذاتها، ولا ينبغي أن تكون كذلك. لأن الدلالة التي يحملها النص هي الأساس، والانطلاق من عناصره التشكيلية ليست سوى خطوة أولى، لكنها ملحة وضرورية، وعليها يتوقف ما يستتبعها من نتائج وتفسيرات. يقول الباحث في هذا الصدد: "وما دراسة التشكيل سوى ضرورة حتمية يستحيل بدونها الوصول إلى الدلالة العامة للنص. وأي دراسة للدلالة، دون دراسة التشكيل، ستظل دراسة منقوصة ومشكوكا في دقتها أو حتى صحتها" 14.

- نقـد يغازل آخريـن

لا يخفى أن في تأكيد الناقد على الطابع الوظيفي التداولي للنقد مغازلة لطيفة منه لمنظورات نقدية ضاربة في القدم، أكدت على الطابع المزدوج للأدب، وتناولته، تنظيرا وممارسة، بوصفه جامعا بين التخييلي الجمالي وبين الوظيفي التداولي. وأشارت إلى مركزية التأثير والتوجيه في الإبداع، شعرا وخطابة، واعتماد آليات الفهم والحلية اللغوية والتزيين مشترَكا إنسانيا يساعد في التوصل إلى المتلقي وتمكينه من الرسالة 15.



فيكون سيد البحراوي، بمنظوره النقدي القائم على ضرورة "التعامل مع النصوص بالمنظور الاجتماعي للكشف عن علاقتها العميقة به وبالجمهور"(ص 15-16)، والنظر إليها "تشكيلات جمالية تعكس الواقع انعكاسا خاصا"(ص16) وبتحميله النقد مهمة "أن يقوم بوظيفة ثورية حقيقية"(ص 10)، ويروم "الوصول إلى الجماعة من أجل تغييرها"(ص 23)، والعمل على"ترشيد المتلقين، وتوجيه الحياة الأدبية"(ص 10)، يكون قد تصدى لمهمة تطوير المنظورات النقدية البلاغية القديمة والاستفادة منها من أجل العمل على صياغة نظرية نقدية تستوعب البعد الوظيفي التداولي في الأدب. خاصة وأن الأدب في جوهره، كما يرى البعض، "يكتب في النهاية لكي يغير حالة ما. وهذه غاية خطابية. ولكنه يغير الحالة بوسائل شعرية غير خطابية" 16.

ومن جانب ثان، فإن رؤية الدارس تلتقي مع عديد من التوجهات الغربية الحديثة التي اهتمت بتحليل الخطاب في بعده الوظيفي التداولي. (فيرلمان Ch.Perleman) مثلا، يعرف الحجاج بأنه: "مجموع تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تبعث على إذعان المتلقين للقضايا التي نعرضها عليهم أو تزيد في درجات هذا الإذعان" 17 . وغاية الخطاب "التأثير في الإنسان بأن يجد نفسه مدفوعا إلى العمل أو مهيأ لإنجاز عمل محتمل" 18، وهو نفسه رأي سيد البحراوي. كما أن سمة الصراع التي تميز كل إبداع، بحسب ما يبسط سيد البحراوي الدارس، تلتقي مع رأي بيرلمان في كون الخطاب يبقى دوما معرضا لسوء الظن وللمساءلة والتشكيك. فمهما يمتلكْ من مصاحبات، قد يظن صاحبها أنها عاصمة لـه، وكفيلة بمنحه سلطة رمزية تحقق له ضمانات الواقعية والحقيقة، إلا أنه يبقى أبدا معرضا لكل محاولات الهتك والرفض والهدم، يقول هذا الدارس الغربي:

" إن وضع حقيقة ما أو واقعة ما، ليس مؤَمَّنا إلا إذا تم التسليم بسلطة ما أو ألوهية ما تكون أقوالها ومنزلاتها معصومة من الطعن. وهي بهذه ضامنة الوقائع والحقائق. إلا أنه في غياب مثل هذه الضمانة المطلقة، أو هذا اليقين، أو هذه الضرورة التي تفرض نفسها على كل كائن عاقل، فإن الوقائع والحقائق التي تكون مقبولة من لدن الرأي العام أو رأي المختصين، قد تكون موضع طعن" .

وهذا ما يذهب إليه سيد البحراوي الذي يرى أن العملية الإبداعية، هي صراع مستمر مع الموضوع ومع الواقع، بالنظر إلى طبيعة المبدع الحساسة

والذكية، التي تجعله لا يقبل التناقضات التي يلمس أنها متحققة من حوله. فالمبدع"في صراع مع الموضوع الذي وقع عليه اختياره – من هذا الواقع – ليكون موضوعا لعمله الأدبي، ثم مع التقاليد الفنية السابقة عليه والمعاصرة له، والتي هو مضطر للتعامل معها، دون أن يستسلم لها، نظرا لأنه يحمل رؤية جديدة ويريد توصيل شيء مختلف، خاص به وليس مسبوقا فيه" 20.

وإذا كان أوليغون(Oléron) قد رأى أن كل خطاب بلاغي إنما هو" سعي إنسان يهدف إلى إحداث أثر في الآخر" 21، من أجل إقناعه بوجهة نظر ما في مرحلة أولى، ثم بعد ذلك العمل على تغيير سلوكه وتوجيه أخلاقه وتغيير معتقداته وقناعاته في مرحلة ثانية، فإن سيد البحراوي لا يخرج عن هذا السياق، فقيمة النص عنده كامنة في دلالته، مهما يكن نوعها؛ فقد تكون متعددة؛ متعددة المستويات والأبعاد، أو متعددة في اتجاهاتها، ويمكن أن تكون فيها تناقضات داخلية، ويمكن أن تكون دلالة آحادية الصوت أو متعددة الأصوات. وفي جميع الحالات ينبغي أن يكون النص ذا دلالة قابلة للتمثل في المجتمع، ويمكن الإمساك بها من لدن المتلقي. يقول: "فمهما كانت صراعية الدلالة وتعددها وتراكبها ينبغي أن تظل دلالة، أي قابلة للاتصال بين المرسل والمستقبل، كما أنها اجتماعية، أي نتاج للجماعة، وغايتها الوصول إليها(الجماعة) من أجل تغييرها" 22 . لذا فهو يرفض أن تقتصر العملية التحليلية على معاينة الخصائص الجمالية للنص، بل يجب أن تتلوَها خطوة "اكتشاف وظيفة هذه الخصائص" 23. لأن الإبداع حسب الباحث هو بالضرورة تعبير عن موقف. مثلما رأى قبله محمد مندور أن "الأدب هو العبارة الفنية عن موقف إنساني" 24، وأنه "صياغة لموقف" 25.

كما تلتقي رؤية سيد النقدية مع منظور البلاغي والأسلوبي، هنريش بليث الذي يرى أن النهضة التي عرفتها الدراسات البلاغية المعاصرة في الغرب تحديدا، ترجع أساسا إلى أن روادها كرولان بارت وجيرار جينيت وب.كونتر وكبيدي فاركا ومجموعة (Mu) وبيرلمان وتودوروف وغيرهم، قد أولوا أهمية متزايدة للسانيات التداولية للنصوص بشكل لم تعد معه البلاغة محصورة في معاينة البعد الجمالي للنصوص فحسب، بل أصبحت علما واسعا للمجتمع، وأصبح الخطاب وظيفيا في المجتمع، وتابعا لمقصدية الأثر 26. والبلاغة عنده، منذ القدم قد استوعبت ثلاثة أنماط من المقصدية متداخلة فيما بينها؛ المقصدية الفكرية والمقصدية العاطفية ثم مقصدية التهييج 27، وهي أبدا حاضرة ومتداخلة فيما بينها في كل خطاب، وإن بشكل متفاوت. والخطابات مهما تختلفْ وتتنوعْ، فإنها تبقى ذات حمولة لا تنكر من المعارف والواقف، يتفنن أصحابها في كيفية توصيلها إلى المتلقي، بقصد إحداث تغيير ما بواسطة " الحلية اللغوية" 28. و"مجالات الدين والتربية والأخلاق والفن،كما مجالات الفلسفة والقانون، هي مجالات حجاجية وهي عينها مجالات البلاغة " 29.

ويماشي سيد البحراوي نظرية مايير (M. Mayer)، الذي يرتبط الخطاب اللغوي عنده بإشكالية الاختلاف في العالم الإنساني، وهو اختلاف ليس شكليا أو مضمونيا فحسب، وإنما مرجعه طبيعة

نظام اللغة نفسها التي هي مظهر حقيقي من مظاهر هذا الاختلاف الإشكالي. يقول هذا الدارس: "إن استعمال اللغة في أية لحظة تواصلية يعني إثارة الانتباه حول سؤال مفترض. قد نكون متفقين حول مضمونه أو قد لا نكون، لكنه يشكل نقطة انطلاق التواصل بين الناس" 30. وهو نفسه ما يراه سيد البحراوي، فالنص عنده بكل حيثياته "محصلة جدلية للصراعات المتعددة..داخل النص وبين النص وإطاره الاجتماعي" 31. بل إنه يشير صراحة إلى اقتران مؤسسة اللغة بمعضلة الصراع والاختلاف: "وهو صراع يمتد-في الأعماق- إلى اللغة كمؤسسة اجتماعية ثابتة نسبيا ولا يمكن تحطيمها وخلق لغة بديلة" 32. وتعد عملية التلقي بدورها مظهرا آخر يُجْلي مشكلة الصراع التي تحكم الخطاب في المجتمع. فالمتلقي"يدخل في حوار يفرضه عليه النص، وتختلف درجة حدته باختلاف نوعية النص وكمّ التحديات التي يثيرها أمامه..يصارع النص المتلقي، يمنحه ويثيره ويتأبى عليه" 33 . وأكثر من ذلك فالنص الأدبي، هو بمثابة نظام يشكل امتدادا للنظام اللغوي في المجتمع، وهو بذلك كل متسق من العناصر أو المكونات، محكوم بحركية جدلية تجعله في علاقة صراع وتفاعل مزدوجة الأبعاد؛ "بين العناصر المكونة له، وبينه وبين الأنظمة الأخرى المحيطة به، ولذلك فهو ليس ثابتا ثباتا مطلقا، وثباته ظاهري ولحظي ويعمل الصراع على تحطيم هذا الثبات في كل لحظة لصالح التحول والتغير" 34. ومن ثمة يكون الخطاب النقدي الإبداعي عملية فعالة في خلق التواصل داخل المجتمع، ويكون هذا التواصل عنصرا بنّاءا وإيجابيا لأن القائل يعتمده "من أجل أن يجيب عن الأسئلة الغامضة، ويحل الإشكالات المعلّقة، ويتواصل كي يبحث ويوجد القواسم المشتركة التي تفرضها الطبيعة التواصلية الإنسانية" 35.

وهي كلها أشياء تكشف غنى منظور سيد البحراوي النقدي، وتُغري بتَبَنّي هذا الاجتهاد المؤمن بضرورة ربط العملية النقدية بالواقع، وبجعله البعد التداولي مُقَوّما أصيلا في البلاغة والنقد، وخاصية ملازمة لطبيعة الخطاب البشري في المجتمع. فالنقد عنده "هو طريق في التعامل مع الظاهرة موضع الدراسة تعتمد على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية وإيديولوجية بالضرورة" 36.

النقـد وسـؤال الـمنهج :

يحاول الباحث من خلال كتابه، وضع نموذج لخطة نقدية متسمة بقدر من العلمية في تعاملها مع النص الإبداعي: "النقد في منظوري هو محاولة علمية(أو تسعى لأن تكون كذلك)،تسعى عبر وسائل منضبطة لإدراك العلاقات الكامنة في داخل النص والمختفية وراء ظاهره، من أجل الوصول إلى الخصوصية التشكيلية والدلالية له، والتي تميزه عن غيره، أي الوصول إلى لؤلؤة (مستحيله الفريدة)" 37. وهي محاولة لتخطي الوضع السلبي الذي يعيشه النقد في العالم العربي، فهو واقع مأزوم، ولا يستطيع معه القيام بوظيفته، ويقوم على(تزييف وعي الجمهور والمبدع). ومن أبرز مظاهر التأزم "غياب المنهج" 38، و"سيطرة المناهج الوضعية التجزيئية التي هي انعكاس واضح لوضع المجتمع الرأسمالي واحتياجاته" 39. ناهيك عن الاكتفاء بنقل الأفكار الغربية والترجمات، أو اعتماد أعمال تطبيقية تعتمد

جزئيات البلاغة القديمة أو بعض من معطيات المدارس النقدية الغربية من دون الإحاطة بأسسها الفلسفية وبالظروف التي أفرزتها، والتي تختلف ضرورة عن الظروف والحيثيات المحلية. وهو ما يُحَوّل الساحة العربية إلى حقل للتجريب ويساهم في تكريس الأزمة وتعميقها وزيادة هوة التباعد بين النقد والأدب أو بينهما وبين الجمهور، حتى إن الأمر يغدو"أشبه بالفرض أو التطور المفروض من الخارج" 40.

فكان لا بد- والحال هذه - أن يقترح الدارس خطة نقدية، يرى فيها بديلا عن وضعية التأزم السائدة في العالم العربي.

- مرتكزات للإنقاذ

يمكن إجمال أهم مرتكزات الاجتهاد النقدي لسيد البحراوي في التالي:

- الانطلاق من وعي واضح وحاد بطبيعة الظاهرة التي يعمل الناقد في مجالها، ومعرفة خصوصية الظاهرة الأدبية في مجتمعنا العربي والمشكلات التي تطرحها هذه الظاهرة.

- الصدق مع الواقع في عمقه وحقيقته وليس في ظاهره وسطحيته .

- اعتماد الفكر والنزوع نحو العلمية وتحري الموضوعية والضبط والدقة، لجعل العملية النقدية "أكثر علمية، غير خاضعة للأهواء والأغراض الدنيئة التي تسيطر على نقدنا المعاصر" 41، والاستعداد للدأب والتعب ومعاودة التأمل في النص من أجل الوصول إلى لب ما يدور في داخل المبدع. خاصة وأن كل عمل فني جيد بالمعنى الحقيقي "يحتاج إلى الدأب والتعب من قبل الناقد والمتلقي بصفة عامة، يساوي الإبداعية الكبيرة التي تكمن فيه" 42. وذلك من أجل إدراك العالم الداخلي للنص، ومعرفة عالم الأديب، ومن أجل معرفة دقيقة بحركة النصوص في ضوء حركة الواقع.

- الانطلاق من أن النص الأدبي هو إبداع إنساني(فردي/اجتماعي) منحاز، وأن تلقيه – حتى من قبل الناقد – يتضمن قدرا من الانحياز. فلا مجال لاستقدام المعطيات العلمية الصارمة المطلوبة في مجالات العلوم الحقة، أو توظيف مقولات الصورنة والتجريد، المعمول بها في مجالات العلوم الرياضية وفي المنطق والعلوم الحقة.

- المعرفة الكافية بمجمل إنتاج المبدع وما كتب عنه وبالواقع الخاص والعام الذي عاش فيه. فالباحث كثيرا ما يلتفت إلى خارج النص ويستنجد بمعلومات خاصة عن الشاعر وعن نفسيته وعن الظروف التي عاشها، وعن القصائد الأخرى التي كتبها، وتاريخ كتابتها، وعلاقة الشاعر بالواقع والناس، وفلسفته في الحياة وفي الشعر. فهو يكشف عن تأثر دنقل بفلسفة نيتشه من حيث إرادة القوة التي تجد تحققها في النهاية في الموت 43. كما لا يغفل الالتفات إلى الطابع الملتزم الذي عرف به الشاعر أمل دنقل بوصفه مناضلا "كان يمارس الدور السياسي للشعر" 44، مثلما يلتفت إلى الطابع الغامض لشخصية هذا الشاعر التي نصطدم فيها "بعالم متناقض. فوضوي يحكمه المنطق - بسيط في تركيبية شديدة - صريح وخفي في آن واحد" 45. ناهيك عن كونها شخصية تعيش الصراع الفعلي بين الانتماء للوطن والشعب، وبين الشك في جدوى هذا الانتماء وجدوى الصمود 46. وهي أشياء من شأنها

أن تـضيء جـوانب مهمة من النـص.

- الابتعاد قدر الإمكان عن الاستسلام للذوق الخاص للناقد، وتحاشي الانطباعية السلبية التي غلبت على حـركة النـقد الأدبي الحـديث في العــالم العربـي.

- اعتماد التفسير خطوة رئيسة في العمل النقدي، وعدم الاكتفاء بالوصف أو التتبع الدقيق للقضايا الواردةفي النص. فعملية الرصد الموضوعي والوصف الدقيق لمختلف جوانب النص ليست سوى خطوة توقف الباحث على علامات "تحتاج إلى تفسير" 47، والمهم في العملية النقدية هو "كيف استخدم الشاعر هذه العناصر، وما هي المدلولات التي تنتج منها كدوال" 48.

- الابتعاد عن فرض أي فهم مسبق على التحليل، والارتباط بالنص في حد ذاته. فالناقد وإن كان يصدر عن معلومات مسبقة عن النص، إلا أنه حاول أن يدرك الدلالة والرؤية من خلال التشكيل الملموس للعناصر المكونة للقصيدة وليس العكس.

- التعامل مع النص المدروس بوصفه بنية مكتملة تشكل وحدة متناسقة وتقوم على نظام وتخضع لتطور، مع النظر إليها أفقيا وعموديا من أجل ضبط العناصر الجزئية. فالتحليل الجيد ينبغي أن يحكمه النظر النسقي وأن ينكب على محاولة تلمس العنصر الدرامي في القصيدة، ويعني به السعي"لبناء القصيدة وعدم تركها في إطار حلقات متقاطعة أو متواصلة أو شذرات متناثرة" 49. فالشاعر عنده يرغب "في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف" 50، والمطلوب عدم إهمال أي عنصر في النص، مهما

يبد ثانويا، بدءا من الشكل الطباعي الذي تكمن أهميته في تجسيد الصورة الحقيقية للنص كما أنتجه صاحبه، وكما أراد له يقرأ، وبه تتحدد مجموعة من الانطباعات التي تؤثر على التلقي وتصل إلى التأثير في الدلالة. فهو"نظام هام من النظم المكونة صراعيا للقصيدة" 51.

- الانطلاق من التركيب اللغوي للنص والاستفادة من علوم اللغة الحديثة "لأن الأدب لا يستخدم – مهما حاول الاستفادة من أدوات أخرى - سوى اللغة البشرية، وهو لا يفعل فيها سوى إعادة تنظيمها حتى تحقق رؤيته الخاصة والجديدة" 52. فاللغة هي مادة الأديب، بها يشكل عالمه الإبداعي تشكيلا خاصا، ولا يمكن الوصول إلى هذا العالم دون تحليل المادة اللغوية. كما أن أهمية الانطلاق من العناصر اللغوية للنص تكمن في تجنيب الناقد مثلبة السقوط في فرض فهم مسبق للقصيدة.

- كون العناصر اللغوية، بجميع أنواعها، مجرد آليات أو مفاتيح تحليلية، ليست مقصودة لذاتها، بل هي وسائل من شأنها أن تساعد الناقد على "إبراز الخصائص بأقصى موضوعية" 53. لذا فهو يبين أن التحليل الذي يقدمه "اعتمد في المقام الأول على أساس مادي موضوعي ملموس هو التركيب اللغوي للنص مكتوبا ومقروءا، من أجل الوصول إلى دلالات يحملها هذا التركيب على المستويات المختلفة 54.

- الانفتاح على مختلف المجالات الفكرية التي يمكن أن تفيد في الإدراك العميق للنص ولعالمه الجمالي، بشرط أن تتفق مع الأساس العميق لخطة

التحليل المقترحة، وبشرط معرفة جذورها النظرية والإيديولوجية. فالكاتب يستفيد من الفلسفة وعلم الاجتماع ومن اللسانيات وعلوم اللغة ونظرية التلقي، وكل ما من شأنه أن يغني التحليل ويعمقه، لكن في حدود ما يتناسب مع النص.

هذه أهم المرتكزات التي يقترحها الدارس لتكوين تصور نقدي منسجم ومقنع، يكون قادرا على تخليص الساحة النقدية مما تعانيه من تسيب نقدي وعشوائية في التعامل مع الإبداع. وهي خطة يرى الدارس أن بإمكانها أن ترقى إلى مستوى بلورة منهج نقدي على قدر كبير من الدقة والموضوعية أو ما يسميه بـ (العلمية) التي تعني: "نوعا من الدقة والانضباط الكفيلين بوجود قواعد متفق عليها تحمي من الانطباعية والأهواء الشخصية" 55.

وهوكما يبدو، اجتهاد نقدي حصيف، خاصة في منطلقاته النظرية، يمكنه أن يحفظ للعمل النقدي هويته الأدبية ويحميه من الارتهان للمناهج الغربية التي تُستقدم وتُوَظّف بطريقة مفروضة، لا تتناسب في أغلب الأحيان مع طبيعة الإبداع في المجتمع العربي.

النقد ساحة التصالح بين العلم و الأدب

-إيمـان بتعايش ممكن

والحق أن الدارس يمثل، بتخريجاته أعلاه، رؤية نقدية طموحة وواعدة ومُغرية، لأنها تنطلق من الاعتراف المسبق بخصوصية الظاهرة الأدبية، وبالهوية النوعية للعملية الإبداعية، وتراعي مختلف سياقات إفرازها، وتؤمن بإنسانية الإبداع وبطبيعته المعقدة. كما تؤمن بأسبقية الذات، وحقها في تذوق الإبداع من دون أن تتحول إلى مبدع من الدرجة الثانية، يحشر نفسه إلى جنب الذات المبدعة للنص المحَلّل: "إن وظيفة النقد ليست إبداعا أدبيا ثانيا على النص المدروس، وليس الناقد وسيطا- مبسِّطا - بين النص والقارئ. وباختصار ليس النقد إبداعا من الدرجة الثانية" 56، وهو نهج نقدي يصبو إلى إقامة علاقة تصالح بين الأدب وبين حقل العلوم الإنسانية المتعددة، من أجل الارتقاء بالعملية النقدية التحليلية إلى مستوى من المعرفة الأكاديمية المضبوطة والممنهجة. وهي الرؤية نفسها التي يتبناها نقاد ومهتمون بالشأن الثقافي والأدبي في العالم العربي. فالناقد المغربي سعيد يقطين مثلا، ينتقد ظاهرة "الحذلقة الأدبية"57 ويدعو إلى ضرورة اعتماد نقد يكون "استثمارا لنتائج العمل العلمي وتوظيفا لها على النص المحدد، بناء على خبرة الناقد وتجربته الذاتية في قراءة النصوص وتذوقها وتفسيرها" 58. ومن شأن هذا النهج النقدي أن يسهم في اقتراح خطة تكون قادرة على تحقيق التعايش بين طرفين قد يبدوان متباعدين في الممارسة النقدية البلاغية. فهو من جانب يعترف بالذات الناقدة ويعطيها نصيبها الأوفر وحظها الأوفى من حق التذوق الخاص لروح العمل الإبداعي، وفي الوقت نفسه يمنحا الحق في أن تدعي ممارسة العمل النقدي من دون وجل أو تهيب، ف"حسن الإنصات للنصوص والإصاخة لذبذباتها الرهيفة جراء الاحتكاك المباشر بها عمل يقع في صميم الاشتغال البلاغي" 59. ومن جانب ثان، يدعو إلى ضرورة التحلي بالدقة والموضوعية في التعامل مع الإبداع، والبعد عن مظاهر العشوائية أو العبثية، التي قد تفتقد الرؤية المنهجية الواضحة، وتعدمها المنطلقات النظرية

المحددة بدقة والمناسبة لطبيعة الظاهرة الإبداعية التي تبقى في جوهرها ظاهرة إنسانية تتأرجح بين ما هو عقلي موضوعي(العلم)، وبين ما هو شعوري روحي(الجمال).

وهي الحقيقة التي جعلت سيد البحراوي يصرح في أكثر من موضع بأن وقفاته التحليلية التي يعتمد فيها الإحصاء تارة، والجداول التوضيحية تارة، والمنحنيات والبيانات، ليست مقصودة لذاتها، وإنما هي لمزيد من الدقة في التحليل. يقول: "كان لجوؤنا إلى الإحصاءات التي قد تبدو للبعض منافية للتذوق الأدبي. وكان حرصنا عليها نابعا من الحرص على كامل الدقة والموضوعية في إدراك الخصائص الماثلة في النص وبالأرقام" 60. ويضيف: "لم نترك الأرقام تسيطر على التحليل، بل كانت وسيلة.. وبعد ذلك يقوم التحليل باكتشاف وظيفة هذه الخصائص في بناء النص وفي دلالته" 61. لذا وجدنا أن كل قضية جزئية يتتبعها الباحث، تغدو قي حقيقتها ظاهرة دالة، لها بالضرورة تفسيرها وأبعادها. فتتبع شكل القصيدة المطبوع، أو المستنسخ عن صورتها المخطوطة، أو حتى في صورتها المقروءة من لدن صاحبها، يفضي بالدارس إلى ضبط عناصر خلافية تشير بوضوح إلى صراع في داخل ذات الشاعر "بين الرفض والاستسلام..صراع بين الانتماء الفعلي للشعب والوطن بيقين كامل، واتخاذ ما يلزم من الإجراءات لتحقيق هذا الانتماء. ورفض باطن لهذه المسميات وعدم جدواها أو جدوى الصمود" 62. كما أن إحصاء الأصوات وتتبع كيفية توزيعها ونسبة ورودها في القصيدة، ومعاينة تداخل القوافي وتشابكها، كلها أشياء تجد تفسيرها في كونها تكشف عن "صراع بين الشاعر ونفسه حول الموقف الذي اتخذه"، وعن"الأسى وعمق المعاناة" 64. مثلما يدل النبر الذي يبين الكاتب كيفية استخدامه في جداول توضيحية دقيقة، على علاقة صراعية بين عنصري الثبات والانتهاك، وعلى حالة من الانفعال لدى الشاعر في المحور الأول من القصيدة، ثم حالة من الاستسلام والخضوع فيما بعد. ومن ثمة يغدو النبر تجسيدا فنيا لـ"قوة الطبقة المسيطرة التي قررت اتخاذ موقف هو موقف الهروب العنيف الذي أدى بالطبع إلى هزيمة الذين صمدوا" 65 . بل إن عناصر شكلية قد تبدو خارجية أو ثانوية، من قبيل الأقواس والتنصيص والعرائض وعلامات التعجب، تشير إلى أن هناك "صوتا آخر غير الصوت الذي تعبر عنه العلاقات الصوتية المباشرة، هو صوت المعلق على ما يقال. رغم أنه نابع من الشاعر ذاته، وليس صوتا آخر" 66.

- على طريق الإنشائية:

والحق أن المسيرة الطويلة لاشتغال النقاد والبلاغيين بالأدب، عبر مختلف العصور، تشهد على أن النقد لايمكنه أن يخلو من مظاهر الذاتية، إذ كانت جهودهم دائما خاضعة لمبدإ التذوق والتقييم الشخصي للعمل، ودالة على استحالة إلزامه بالقواعد العلمية الصارمة.

ولعله الأمر الذي يفسر لنا اعتماد نقاد السرد المعاصر في الغرب ما أصبح يعرف ب"الرؤية الإنشائية" (Vision poétique)، التي ترى ضرورة إجلاء النظر في القيمة الجمالية للنصوص بعيدا عن تلكم النظرة التي حكمت النقد المدرسي وتهافتت على العلمية في التحليل والدراسة. لذلك وجدنا

تودوروف مثلا، يصرح أن النظر في القيمة الجمالية كان مؤجلا فقط في اجتهادات النقد المعاصر: "تبدو قضية القيمة الجمالية أكثر تعقيدا، ولكي نجيب النقاد الذين يُؤاخذون التحاليل المستلهمة من مبادئ الإنشائية على عدم فهم الجمال، يمكن أن نقول لهم بكل بساطة إن هذه المسألة لا يجب أن تطرح إلا بعد وقت طويل. وأنه لا يجب أن نبدأ من النهاية، أي قبل أن نكون قد خطونا الخطوات الأولى" 67. ومفاد كلامه أن الرحلة الطويلة التي قطعتها الإنشائية، كانت مجرد خطوة بدئية سوف تتلوها مستقبلا خطوات تطبيقية مغايرة، حددت لنفسها غايات منهجية أخرى لم تكن معالمها وآفاقها تتجاوز نطاقي الحدس والتخمين. لذلك كان قصد الإنشائية الأساس هو ضبط "الأدبية" بأكبر قدر ممكن من الدقة العلمية المتوهمة، قبل التفكير الواضح والمعلن في إمكانات استثمار الحقيقة "الأدبية"، القائمة في سياق كونها النصي، ضمن سياقي الجنس والنوع الأدبيين، في ارتباطهما بـذات النـاقد.

وكأني بسيد البحراوي يجسد الحقيقة نفسها، ويسلك الطريق نفسه الذي سلكه الإنشائيون الغربيون، في التعامل مع النص الواحد. فهو يبين بأن عمليات الإحصاء والوصف والتتبع التدقيقي للأرقام ووضع الجداول والمنحنيات، وغيرها من التقنيات العلمية التي يشغلها في تحليله ليست مقصودة لذاتها، وليست الغاية المنشودة من التحليل، بقدر ما هي عمل نابع من "الحرص على كامل الدقة والموضوعية في إدراك الخصائص الماثلة في النص وبالأرقام" 68. وذلك إدراكا منه أن العملية النقدية لا يمكنها أن تدعي لنفسها العلمية المطلقة، أو تتوقف عند الوصف الموضوعي والتتبع الدقيق لقضايا النص. فهي محكومة، لا محالة، بتقييم الناقد وبأحكامه ومواقفه وتأويلاته وتفسيراته، وما يرتبط بذلك من تذوق وإحالة إلى الذات. فلا غَرو أن يعمد في تحليله معجم القصيدة الدنقلية، وبعد التتبع التفصيلي والإحصائي لنسبة تشغيل الأفعال والمشتقات والأسماء الجامدة، إلى فسح المجال لذاته كي تفسر المعطيات المحصَّلة، فيستنتج أن هيمنة معجم الجمود تشير إلى أننا "قد اندمجنا في الواقع المعاصر تماما، وأخذنا في متابعة حركة الطوفان في إغراقه للأشياء المادية المكونة لحضارتنا بصفة عامة، ماضيها وحاضرها ومستقبلها" 69. ومن ثمة فالحركية الهامة في النص ليست هي تلك الظاهرة على السطح، وإنما هي تلك "النابعة من ذات الشاعر، ورؤيته لما يراه حركة أو موتا وثباتا" 70. ولعل هذه المساحة الذاتية التي يبقيها الباحث لنفسه، وهو يشتغل بتحليل العناصر اللغوية للقصيدة، هي التي تفسر لنا حرصه على بيان التجربة الخاصة التي يعبر عنها الشاعر. وهي تجربة نابعة من العلاقة بالواقع، ومتمثلة في "معاناته الحقيقية التي فرضتها عليه التجربة الواقعية" 71. وتشكل هذه المعاناة، بحسب الكاتب، مفتاح القراءة النسقية للقصيدة، إذ تغدو مختلف العناصر الشكلية والتركيبية والمعجمية، وتمظهرات المفارقة والمناقضة والتهكم، ومستويات التناص، وتنويعات الإيقاع المختلفة، كل ذلك يصبح مُؤوَّلا ومفَسَّرا بالنظر إلى كونه مَلْمحا من الملامح المجسِّدة لعمق المعاناة لدى الشاعر، وعظيم إحساسه بالتناقضات الفكرية والفنية، والتي تفرض النظر إلى قصيدته من منظور فلسفة شعرية خاصة،

يسميها الباحث "فلسفة الحالة" 72، وتقييم بنيتها الفنية بوصفها بنية درامية 73. والحق أنه بإمكان المتتبع للاشتغال النقدي لسيد البحراوي في الكتاب أعلاه، أن يلمس في إيمانه بحضور شخصية الناقد وبأهمية العنصر الذاتي في العملية النقدية، نوعا من التلاقي مع الناقد الفرنسي رولان بارت الذي سار في طريق إثبات الحقيقة نفسها، إذ دعا إلى ضرورة تميز النقد بنوع من المرونة الإنسانية في التعامل مع الأدب. يقول: "إنني في جميع الأحوال لصالح السيولة التاريخية للنقد. فالمجتمع يبتكر بدون توقف لغة جديدة، ويبتكر في الوقت نفسه نقدا جديدا" 74. فلا معنى لأي انغلاق على قانون أو قاعدة صارمة في التعامل مع الأدب. بالنظر إلى أن هويته الخاصة مكتسبة من تجدده وقيامه على مبدأي الخرق والتمرد على النمطية التي تنافي حقيقة الإبداع. ورغم هيمنة النقد العلمي الصارم في فترة زمنية معينة، لما استند إلى مبادئ المنطق والفلسفة واللسانيات وعلم النفس وغيرها من الحقول المعرفية، إلا أنها كانت مجرد مرحلة عابرة حملت معها معالم موتها وزوالها. وهو ما تنبأ به بارت في مرحلة مبكرة، إذ أعلن أن: "النقد الموجود حاليا ليس مصيره سوى الموت ذات يوم، وسيكون ذلك حسنا" 75. ومرجع ذلك إلى أن حقيقة الأدب كامنة في انفلاته من الصرامة العلمية وتمرده على القوانين التي تشكل مساسا بجلاله وعظمته. إن الأثر الأدبي – بحسب بارت - موسوم أبدا بالانفتاح والقابلية للتعدد. وسر استمراره وخلوده في المجتمع لا يرجع "لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد" 76. وكل مشتغل بالأدب ليس بوسعه إلا أن يكون مجسدا لبعض من مظاهر الذاتية في التعامل مع الأدب، فالقارئ هو الذات بكاملها، و"كل قراءة تصدر عن ذات، ولا تفصلها عن هذه الذات إلا وسائط نادرة ودقيقة" 77. وهو نفسه ما يصرح به سيد البحراوي الذي يرى أن عملية التلقي بالضرورة "تختلف من قارئ لآخر" 78، وأن القراءة الجادة "لا بد أن تعترف بهذا التعدد، وتعتبره –هو ذاته- جوهر دلالة القصيدة" 79. ومن تجليات الذاتية في هذه القراءة، كونها بالضرورة "تعتمد على أسس ذات أبعاد فلسفية وإيديولوجية" 80. كما أن عملية التلقي عند الناقد تتضمن حتما "قدرا من الانحياز" 81. لذلك وجدناه لا يتحرج من السير في طريق تخريجات نقدية قد يبدو من خلالها ذا مسحة إيديولوجية. فالمفارقة في قصيدة دنقل مثلا، تعبر "عن تناقضات المجتمع الرأسمال واغترابه، بين حرية الفرد وقهر السلطة التي تعمم على المجتمع والطبيعة بصفة عامة، والتي تؤدي إلى انشقاق الذات الإنسانية نفسها إلى أجزاء" 82. ويعلن الناقد عن نفسه واحدا ممن تشملهم حالة الاغتراب والانشقاق المفروضة فيقول: "ولا يستطيع المرء أن يزعم أننا مجتمع - عربي أو مصري- بلا اغتراب. ولكن المؤكد أننا لم نمر بمثل هذه الاغترابات، وإن كان المجتمع الناصري قد شهد ما يقترب منها، حين عاش الأدباء والمثقفون الواعون

بصفة عامة هذا التناقض الحاد بين الشعارات الوطنية والقمع السياسي والديكتاتورية" 83. بل إننا من تخريجات الناقد ندرك أن فنية القصيدة نابعة من "معاناة حقيقية اهتزن فيها القيم تحت القهر الاقتصادي والسياسي" 84. ونعرف أن القصيدة تعبر عن جملة صراعات حقيقية في الواقع، من بينها "الصراع الطبيقي" 85. تماما كما ندرك أن اعتماد القصيدة الرؤية الشعرية الحديثة والشكل الحر راجع إلى نشدان "الحرية بمعانيها المختلفة، اقتصادية وسياسية وفلسفية" 86.

والحديث عن ضرورة إخضاع القراءة لمبادئ العلم المطلقة، لا يعدو أن يكون طموحا غير مبرر، يظل محكوما بالمغامرة وروح الادعاء. لأن القراءة ،حسب بارت، "هي تحديدا، تلك الطاقة وذلك الجهد الذي سيمسك في ذلك النص، أو ذلك الكتاب، بذلك الشيء نفسه الذي يتعذر على مقولات الشعرية استنفاذه" 87. فالمطلوب إذن حس نقدي تذوقي يؤمن بضرورة الإنصات للذات الناقدة جراء احتكاكها بالإبداع. إذ لا يمكن أن تنفصل رسالة النقد والبلاغة عن الذوق وعن الإحساس والفكر وعن الانطباعات الذاتية. كما إن مبادئ النقد لا تؤخذ جاهزة"من اللاهوت أو الفلسفة أو العلم أو أية مزاوجة بين هذه الحقول" 88. وإلا افتقد العمل النقدي قيمته، ونعت بالافتقار إلى "طابع المعاناة الفكرية أو النفسية والخلو من حس الإبداع" 89. ثم إنه يتحول إلى نوع من الاشتغال الجاف الذي يساهم في توسيع الهوة بين الإبداع وبين متلقيه. والحق أن المرء لا يعدم صيحات تطالب بحتمية الإبقاء على المسحة الذاتية في الممارسة النقدية، وتشكك في جدوى الانصياع المطلق لأوهام العلمية في مقاربة قضايا الأدب يقول ف. مورو: "سيكون من قبيل الخطأ المفرط، الظن أن هذه الاهتمامات العلمية تستطيع أن تحل محل الحدس والحس الأدبي. فإذا كان التحليل الأسلوبي يواجه صعوبات وهو يستسلم للانطباعات الذاتية، فإنه يتعرض لنفس القدر من الصعوبات وهو يبالغ في استعمال المقولات القبلية والأرقام" 90 .

تعليـــق:

لقد أراد سيد البحراوي للعمل النقدي أن يتموضع بين حدي الذاتي والموضوعي، أو حدي الأدب والعلم، إلا أنه كان متحمسا للجانب العلمي في عمله التطبيقي بشكل لافت. فالنقد عنده، يتنافى والانطباعية الساذجة المفتقرة إلى التصور الجمالي الأصيل، وهو من جانب آخر عمل يطمح إلى أن يكون نظرا موضوعيا إلى الظواهر الأدبية، محسوبا على العلم، ومنسوبا إلى إطار التناول العلمي العام للقضايا. ولذلك كانت كل خطواته التحليلية مسكونة بروح علمية ونزعة موضوعية ورغبة فكرية إقناعية، تراجعت معها إلى حد كبير شخصية سيد البحراوي الأديب المتذوق صاحب الشعور الرهيف والإحساس الخاص والناقد الحر في التعامل مع القصيدة. ولذلك رَجَّح كفة العلم والفكر على حساب كفة الفنية والجمالية الإبداعية. وقد نجم عن هذا المنطلق المنهجي أمر آخر، وهو أن الكاتب ينطلق في مقاربتة من مفهومات هي في جُلِّها مستقدمة من حقل علم اللغة (القديم) واللسانيات (الحديثة)، ويتخذ من القصيدة مسرحا لمعاينة فعالية هذه

المفهومات ويتتبع كيفية حضورها وتشغيلها، وما لها من دلالات سواء في علاقاتها المتشابكة فيما بينها، وفي علاقتها بالدلالة الخارجية للنص.

وهي خطة تحليلية أعطت الكثير من النتائج في جانب المقاربة الموضوعية للقصيدة. إلا أنها كانت شحيحة في اطلاعنا على البلاغة النوعية للقصيدة، وصار بسببها كل من النص والناقد أسيرَيْ أدوات محددة مسبقا، وأسيرَيْ ثوابت سابقة، يمكن أن تكون مشتركة بين النثر والشعر، بين الخطابي والشعري، بين الشعر الحر والشعر العمودي ..إلخ. والحال أن كل نص إبداعي يشكل في جوهره إبداعا متميزا يمكن للناقد أن ينحت منه الأدوات الإجرائية الكفيلة بتلمس بلاغته النوعية والخاصة به دون سواه. وهو ما يسمح للنص المتحقق بأن يساهم بدوره في إغناء حقل البلاغة وتوسيع مجالها غير المتناهي، عبر إضافة أدوات مستخلصة منه، بدل أن يكتفي بدور المتقبل للأدوات الموجودة سلفا. وغير خفي أن المقرر في النقد، كما يرى أحد رواده كونه: "لا يدرس نظما أو هياكل، ولكنه يدرس حركة، ويحاول استخلاص مبادئ هذه الحركة. والعمل الأدبي، من منظار النقد، ليس ذاتا، ولكنه فعل متجدد ومتغير.

ولذلك فإن رؤية النقد للعمل الأدبي يجب أن ترتكز على نموذج حركة، لا نموذج جسم، عضوي أو غير عضوي، أي أنه نموذج ذهني محض" 91. فهو محكوم بالمرونة والرجحان، ومدين بشكل رئيس لتجربة الناقد وخبرته وتمرسه في التعامل مع الإبداع ومداومته على تأمل النصوص. وهي أمور لا نشك في براعة الكاتب وتضلعه فيها. لكنه، وتحت ضغط هاجس العلمية والموضوعية، بدا متساهلا في التنازل عن الثقة في هذه الملكة المكتسبة، والتي يمكن الاطمئنان إليها في ضمان قدر من الموضوعية والبعد عن المزاجية في التحليل. وجَعْل مبادئ النقد المتوصل إليها مستلهمة من داخل الأدب في تحققه النوعي، مجَسَّدا في القصيدة المعنية. فكان أن حصر نفسه، وحاصر معها خطته النقدية المعلنة نظريا، في زاوية الاستدلال على فعالية العناصر اللغوية التي يتوسل بها في القراءة. وبدا التحليل محكوما بهذه العناصر التي أجبرت المحلل على أن يتحرك في دائرتها، وفي حدودها الممكنة، من دون أن تسمح له بالتحليق بعيدا في فضاء القصيدة، وفي أجواء غير أجواء العناصر اللغوية المنطلق منها سلفا. إضافة إلى أن الانطلاق من هذه العناصر حتم على الباحث أن يكون تجزيئيا، بصورة قد يشعر معها القارئ ضربا لمبدإ النسقية المعلَن. أو قد يشعر معها أن مختلف العناصر المدروسة بالتتابع، يكاد اللاحق منها يقول نفس ما قاله السابق، من منظور مختلف طبعا. وفي تصوري لو تناول الباحث القصيدة من منظور كلي غير تجزيئي لكان أكثر أكاديمية وأكثر جمالية وغنى. والحال أن كل تحقق نصي يشكل كيانا جماليا مستقلا بذاته، متميزا تمَيُّز بصمات الأصابع ، ويوفر للناقد إمكانات تحليلية لا يتيحها غيره. وهنا تبرز لنا قيمة الاعتراف الجمالي الذي يكشف عنه شكري عياد، واضعا ثقته في الخبرة والبصيرة: "فأنا لا أنقد إلا عملا عايشته وشعرت أني نفذت إلى باطنه. وعدتي في ذلك هي البصيرة غير المحددة بقوانين، والأدوات التي استفدتُها من قراءاتي في مختلف العلوم الإنسانية" 92. وهو أمر

تحققه المعايشة الطويلة للنصوص. إذ يصبح النقد عملا إنسانيا، لا يرتهن لهاجس العلمية المفرطة، ولا تتهدده سلطة المناهج التي تحوله غالبا إلى عمل موصوف ب"الكهنوتية النقدية" وواقع تحت سلطة "الإرهاب أو العنف المنهجي" 93.

وعلى هدي هذه المنهجية يمكن أن تتحقق استقلالية النقد، ويمكنه صوغ إطاره الفكري من دون إكراهات أو توسل لحقول معرفية أخرى. وذلك ضمن مساحة شاسعة تتحرك داخلها ذات الناقد وهي واقعة بين حد يستمد طبيعته من روح العلم وما تقتضيه من دقة وموضوعية، وحد ينغرس في تربة الذات والتذوق والثقة في ملكة يحققها تراكم القراءة والممارسة الذاتيتين، بما تفضيان إليه من امتلاك بصيرة وخبرة "الارتياض من أعمال أدبية نوعية مخصوصة والإصغاء المرهف للنبضات المميزة للنص موضوع النظر، وتأمل الحياة والوجود الإنساني، لتشكل جميعها عناصر ترقى بالعمل النقدي إلى نوع من المعرفة يتجاذبها العلم والفن، والموضوعية والذاتية، أو القيد والحرية" 94 .

نخلص مما سبق إلى كون الكتاب أعلاه، يؤسس لمقاربة نقدية تتميز نظريا بقدر كبير من الأصالة، وبإمكانها أن تشكل خطة عمل يمكن للمشتغلين بالأدب في العالم العربي أن يطوروها ويخضعوها لمزيد من التجريب والتمحيص، لتكون أكثر فعالية وخصبا وإمتاعا . فهي رؤية نقدية تأخذ على عاتقها مهمة دراسة الأدب بموضوعية وعلمية، (مع تحمس واضح من لدن الباحث لهذا الجانب في الشق التطبيقي من عمله)، لكن مع الإقرار العميق بخصوصية هذا المجال. ومن ثمة الإقرار بأن الممارسة النقدية، لا يمكنها أن تدعي لنفسها العلمية المطلقة، لأنها تخوض في مجال يختلف في طبيعته عن مجال اشتغال العلم، وتبقى للذات مركزيتها وأهميتها في العملية النقدية. وفي الوقت نفسه لا يمكن لمناصري المعرفة العلمية وناشدي الموضوعية المعرفية، أن ينعتوا النتائج المتحققة جراء الاشتغال النقدي بأنها نتائج انطباعية ومحكومة مطلقا بالسمات الذاتية والعفوية الساذجة أو المزاجية السلبية. وغاية ما في الأمر أن طبيعة هذه النتائج يجب تقييمها بمراعاة سياقها الأدبي المخصوص، بوصفه سياقا مرنا متأرجحا بين حدي العلم والفن، أو القيد والحرية المشروطة؛ أي أنها "معرفة تقيم ضوابطها على مبدإ الإبداع المقيد بشروط العمل الأدبي نفسه. وعلى هذا الأساس يجمع النقد بين خصائص العلم والفن معا؛ فهو نوع من التذوق والشعور الوجداني في صياغة أسلوبية تثير الإعجاب، ونوع من المعرفة المنظمة التي تسعى إلى بلورة معاييرها والإقناع بأدواتها التفسيرية" 95 . إنها "الحرية المقيدة" 69 التي تشكل بديلا عن هوس علمية الأدب والنقد الذي يقود حتما إلى تغليب الأسئلة المنهجية وإيلائها أهمية قصوى، تفوق الأهمية الواجب أن يظفر بها البعد الجمالي المتغلغل في عمق وكيان النصوص الإبداعية.

** ** **

الهــوامــش

1 - دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1988

2 - نفسه ، ص 10

3 - نفسه ، ص 8

4 - نفسه ، ص 9

5 - نفسه ، ص 9

6 - نفسه ، ص 10

7 - نفسه ، ص 33

8 - مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، د.ت، ص 6

9 - نفسه ، ص 6

10 - نفسه ، ص 10

11 - نفسه ، ص 23

12 - نفسه ، ص 19.

*جدير بالتنبيه إلى أن البحراوي يتحمس بشكل واضح في مقاربته للفن و الإبداع إلى المنظورات التي ترى أنه انعكاس خاص للحياة ، و أنه تشكيل جمالي لها . فهو يستند في مواضع كثيرة إلى لينين و ماركس و ألتو سير و جودلييه ،تنظر الصفحات 19-18-17 .

13 - نفسه ، ص 19 - 20

14 - نفسه ، ص 22

15 - يمكن معاينة ذلك مثلا عند:

- أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان و التبيين ، ج 1 ، ص 76-14-13-12 .

- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، تونس، 1966، ص 361-118-20-19

- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، ط2 ، 1989 م، ص 454 و أسرار البلاغة ، تح. محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981 م، ص 93 .

- ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان ، بغداد ، ط1 ، 1967، ص222.

16 - محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان،الرباط،ط2 ، 2005 م، ص 399 .

17 - Perleman Chaim. et Olbrechts- Tyteca L ., Traité de l'argumentation, Ed .

. Université de Bruxelles , 1976 , P: 92

18 - Ibid. P: 92.

19 - Perleman Chaim, Lempire rhétorique, ed. vrin, 1977, p: 38

الهــوامــش

20 - سيد البحراوي، مرجع سابق، ص 21

21 - Oléron , L argumentation, Que sais-je, Presses Universitaires de France, Mai , 1983 , p: 15

22 - نفسه ، ص 23

23 - سيد البحراوي، مرجع سابق ، ص 30 .

24 - محمد مندور ، في الميزان الجديد ، دار النهضة ، مصر ، 1973 ، (الإهداء)

25 - نفسه ، ص 125 .

26 - هنريش بليث، البلاغة و الأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر.وتع. محمد العمري، أفريقيا الشرق، 1999، ص 22 - 24 .

27 - نفسه ، ص 25 – 27 .

28 - نفسه ، ص 32 .

29 - Perleman Chaim, Rhétoriques, ed .Université de Bruxelles , 1989, p: 99

30 - Mayer Michel , Questions de rhétorique et Questions de rhétorique

31 - logique-langage-argumentation , p: 74 .

32 - سيد البحراوي، مرجع سابق، ص 22

33 - نفسه ، ص 21

34 - نفسه، ص 31.

35 - نفسه، ص16 .

37 - عبد السلام عشير ، عندما نتواصل نغير ، مرجع سابق ، ص 197 .

36 - في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص 11.

37 - نفسه ص 9

38 - نفسه ص 11

39 - نفسه ص 10

40 - نفسه ص ، 14

41 - نفسه، ص 10

42 - نفسه، ص 33 .

43 - نفسه ، ص 176 .

44 - نفسه، ص 179 .

45 - نفسه، ص 177

الهــوامــش

46 - نفسه، ص 93 .

47 - نفسه، ص 42 .

48 - نفسه، ص 47 .

49 - نفسه ، ص 159 .

50 - نفسه، ص165 .

51 - نفسه ، ص37 .

52 - نفسه ص 25 .

53 - نفسه، ص 30.

54 - نفسه ، ص 31 .

55 - نفسه ص 27 .

56 - في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص 9 .

57 - سعيد يقطين ، الأدب و المؤسسة و السلطة، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 2002 ، ص 67.

58 - نفسه ص 74 .

59 - محمد أنقار ، مقدمة بلاغة النادرة لمحمد مشبال ، أفريقيا الشرق ، البيضاء ، 2006 ، ص 6 .

60 - سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، مرجع سابق، ص 30.

61 - نفسه ، ص 30 .

62 - نفسه ، ص 93.

63 - نفسه، ص 78.

64 - نفسه، ص 83.

65 - نفسه، ص70.

66 - نفسه ، ص44 .

67 - T. Todorov , Poétique , Ed. Seuil, Paris , 1968 , Coll. Points .45 ; P : 104 .

68 - سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، مرجع سابق، ص 30 .

69 - نفسه، ص 120.

70 - نفسه، ص 120.

71 - نفسه، ص 124.

72 - نفسه، ص 165.

73 - نفسه، ص 166 .

الهــوامــش

74 - رولان بارت، النقد و الحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، 1985، ص 108 .

75 - نفسه ، ص 108.

76 - نفسه ، ص 55

77 - رولان بارت، الكتابة و القراءة، ترجمة عبد الرحيم حزل، مطبعة تانسيفت، مراكش، ط1، 1993، ص 93 .

78 - سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص31 .

79 - نفسه، ص 32 .

80 - نفسه، ص11.

81 - نفسه، ص 28 .

82 - نفسه، ص 169.

83 - نفسه، ص 170-169.

84 - نفسه، ص 168.

85 - نفسه، ص161 .

86 - نفسه، ص 163 .

87 - ر.بارت، الكتابة والقراءة ، ص 93 – 94 .

* والحق أن ما يستفاد من اجتهادات بارت النقدية تنظيرا و تطبيقا، أنها تصب في محاولته التكييف و المواءمة بين ما هو ذاتي و ما هو موضوعي ،أو بين العلم و الأدب، من أجل جعل القراءة النقدية البلاغية لا تلغي دور الناقد الإنسان و مركزيته في العملية النقدية.ويمكن تلمس ذلك في كتبه:

- درس السيميولوجيا .

- Eléments de sémiologie,communication4 ,1954

- Essais Critiques ,Coll.Tel Quel , Paris ,1964

Le degré zéro de l écriture , Ed.seuil , Coll.Points ,Paris , 1972 وفي الاتجاه نفسه يمكن قراءة اجتهادات تزفيطان تودوروف، من خلال كتبه :

- Introduction à la symbolique , in ; Poétique , no.11 , Seuil , paris, 1979.

- Littérature et signification , Ed .Larousse , Paris , 1967 .

- Le sens des sens , in; Poétique , no.11, Seuil , paris, 1976

88 - نورثروب فراي، تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية ، 1991، ص 70 .

89 - شكري محمد عياد، مجلة فصول، المجلد 9 ، العددان 3-4 ، 1991، ص 180 .

الهــوامــش

90 - فرانسوا مورو ، المدخل لدراسة الصور البيانية ، مرجع مذكور ، ص 90 .

91 - 37 - شكري محمد عياد ، دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد ،دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص 86 .

92 - 38 - مجلة فصول ، المجلد 9 ، العددان 3-4 ، 1991 ، ص 180 .

93 - Jean Starobinski, Leo spitzer et la lecture stylistique,in ;Leo spitzer, Etudes de style, Ed. Gallimard, 1970 , P : 2

94 - محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مقالات في النقد و التواصل، مكتبة سلمى الثقافية، مطبعة الخليج العربي، تطوان ، ط 1، 2002، ص 24 .

95 - نفسه ، ص 25

96 - محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، مطبعة الحداد يوسف إخوان ، تطوان ، ط 1، 1996 ، ص 24 .

جـدلية العلاقة بين الذات والآخـر

نظرات متقاطعة ضمن مشروع نقل المعارف

منذ ما يقرب من الربع قرن، في تونس وتحديداً في مدينة الحمّامات، أقيمت ندوةٌ بعنوان "صورة الآخر: العربي ناظراً ومنظوراً إليه"، عقدتها الجمعية العربية لعلم الاجتماع، شارك فيها 56 باحثاً عربياً، وخرجت منها 53 دراسة تبحث الآخرية، ما بين نظرة العرب إلى الآخر، ونظرة الآخر إلى العربيّ، عبر الفن والأدب والثقافة وعلوم الاجتماع. وإلى جانب مفهوم الآخر، ناقشت هذه الأبحاث جدوى الانفتاح عليه، كما خطورة تنميطه الذي يقود إلى الرفض والتخندق الثقافي. صدر عن مركز دراسات الوحدة العربية كتاب "صورة الآخر: العربي ناظراً ومنظوراً إليه"، الذي ضم هذه الدراسات البحثية، وحرّره د. الطاهر لبيب، رئيس الجمعية العربية لعلم الاجتماع آنذاك.

Photographer: Roberto Falck ❋

اليوم، يعود د. الطاهر لبيب إلى طرح التساؤلات ذاتها، بعد مرور ما يقرب الربع قرن، اتسم "بسرعة تفاعلاته المحليّة والمعولمة، وجنون مصالحه وجيوسياسته، وصنعه للصور وتبادلها، وكذلك خلقه كائنات وظواهر غير مألوفة"، حسب تعبيره في اللقاء الافتتاحي لندوة "صورة الآخر: نظرات متقاطعة" التي أقيمت في مملكة البحرين، واحتضنتها هيئة البحرين للثقافة والآثار، ضمن مشروع نقل المعارف الذي يديره د. الطاهر لبيب، وبمشاركة 60 مفكراً عربياً وأجنبياً، بعضهم سبق وشارك في الندوة التي أقميت عام 1993 في الحمامات التونسية، ليرصدوا جمعياً التغيير في الاتجاهات الفكرية التي تحكم جدلية العلاقة بين الذات والآخر، بعد مضي هذا الزمن، وبعد فرض التغيير المتسارع نفسه وإيقاعه. شهدت الندوة التي انطلقت يوم 24 نوفمبر، واختتمت أعمالها 26 نوفمبر بفندق ويستن ستي سنتر البحرين، وعبر مجموعة من الجلسات التي كانت تعمل بالتوازي على امتداد 3 أيام، إعادة اختبار مفهوم "الآخر" وفق المتغيرات التي صنعت بيئة اختبار جديدة، وفي الوقت الذي انفتحت فيه فضاءات تواصل متعددة، وصار تفادي الآخر غير ممكن، والاكتفاء بالتصورات النمطية حياله غير كافٍ، ذلك أن هذه التصورات لم تعد تفسّر كل المعلومات التي صارت تنهمر عبر قنواتها المتعددة اليوم، معلومات وصور وأخبار، لا تبدو منسجمة دائماً لا مع رؤيتنا لأنفسنا، ولا لرؤيتنا للآخر، بل وأصبحت صورتنا كآخر، تحتاج إلى كثير من المراجعة.

ورغم أن د. الطاهر لبيب كان قد خلص في كلمته في افتتاح الندوة، إلى ما يخلص إليه متابع الندوة في نهايتها، وذلك عبر قوله " نعم، إجمالًا، لايزال الآخر هو الغرب، بقطع النظر عن التباس التسمية، ولكن ظهر نمطٌ جديد من الآخر الجواني، في شكل مفاجئ وغير منتظر. هذا الآخر الجوّاني كان يُنظر إليه على أنه الأنا الآخر أو آخر الأنا، إلى حد أن البعض منّا كان يرفض أن يُطلِق نعت الآخر على عربيّ، في الجمع، مهما كان موقفه"، إلا أنه يستدرك "ستلاحظون، ولا شك انعطافاً واضحاً نحو الظواهر الدينية، لا سيما المقلِق منها. اهتمام الزملاء بالدين جعل منه محوراً من محاورها -أي الندوة -، لم يكن موجوداً سنة 93".

هكذا قدم الباحثون، الدراسات البحثية ضمن محاور ومجموعات "الأديان والإثنيات فى علاقتها بالآخر" وهو المحور الذي تمت إضافته في هذه النسخة، "مقاربات نظرية لمسألة الآخر والآخرية"، "الآخر فى الخطاب والآداب والفنون"، و"رؤى ومقاربات متقاطعة"، تناولت في مجملها صورة الآخر وتجلياتها في الأدب والفنون والدين السلوك الاجتماعي لدى البالغين، اليافعين وحتى الأطفال، واقعياً كان هذا السلوك أم افتراضياً، وقد حاز هذا الأخير مساحة خاصة في الأوراق المقدمة كمبحث جديد، وباعتبار ما فرضه هذا المتغير على الواقع الاجتماعي العربي وسلوكيات الفرد والجماعة.

ويلحظ المتابع لمجريات الندوة وجلساتها المتتابعة والمتوازية، أن رؤى الباحثين حيال الموضوع وتجلياته، لم تكن متطابقة، لذلك حظيت النقاشات التي تلت الجلسات بحوارات شيقة، وذات جدوى، بعضها تناول موضوع الندوة نفسه، وبعضها تناول آليات البحث الأكاديمي ومنهجياته، وجدوى اختيار كل منها في كل مبحث من المباحث. الملاحظة

الأخرى هي أن المتغيرات الكثيرة التي حدثت في السنوات التي فصلت ما بين الندوة الأولى والثانية، إضافة إلى السرعة التي تجري بها الأحداث ومتغيراتها، منحت الدراسات البحثية المعروضة جدة وصلة بالراهن، على عكس ما كانت توصف به الكثير من الدراسات الأكاديمية، بتنظيرها وانقطاع صلتها بالواقع. ويلحظ المتابع أيضاً أن فكرة اقتفاء أثر الآخر وتحليل ظهوره في فضاءات متعددة من بينها الشعر والرواية والمسرح والفن التشكيلي والدين، كانت فسحة لالتقاط مؤشرات متعددة تسمح بتشكيل صورة متكاملة للعنوان محلّ البحث. ليس هذا وحسب، فمشاركة الباحثين العرب جنباً إلى جنب مع الباحثين الغربيين، سمح لكل منهم أن يكشف للآخر صورته التي يختزنها عنه، أو يختزنها مجتمعه عنه، وما يتطلبه الأمر، لتصبح هذه الصورة أقرب للواقع لا يغشاها التنميط أو التوجس أو التشويش.

*****

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

لوحة الفنان محمد الشرقاوي

صورة المغرب العربي

ومجتمعاته في الأدب والصحافة الألمانيين في تطوّرها عبر العصور

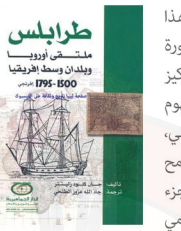
منير الفندري *

في مقال حول سبل "تجديد الخطاب العربي" أبرز صاحبُه بعض الجوانب التي تشوب العلاقةَ بين الأنا العربية الإسلامية بالآخر ، ومنها كونها "سجينة الصّور النمطية المتبادلة" . ويستطرد الكاتب قائلا : "ومن اللافت للانتباه أن الصورةَ أصبحت أكثر تعقيدا في مستهل الألفية الثالثة ، بسبب تراجع الآيديولوجيات ، واختلال التوازن في توزيع القوة في العالم وتزايد حدّة المظالم على الصعيد الدولي ." 1 وبأكثر تحديد أشار الكاتب إلى أن "ارتباك الهويّة" عند الأنا العربي في حاضره تقابله من جهة الآخر "ضبابيّة" تميّز صورته عن هذا الأنا . و"الآخر" في هذا السياق هو بالطبع "الغرب" الذي يعاب عليه تشبّثه المستمر "بصورة نمطية مؤثرة وفاعلة في رسم قسمات العربي المسلم" ، تخلو من تحديد وتمييز ، "وكأنّ الأمر يتعلق بجنس مستعصي التحديد" . 2 هذا في حين نرى هذا الطرف المقابل يجنح عموماً ، في تصوّره لهذا "الآخر" والحكم عليه ، إلى التعميم والتجميع حصار في قالب موحّد وكأن الأمر يتعلق بكتلة متماسكة لا أثر في صلبها لاختلاف في النظرة والموقف ، بحكم ما فرض التاريخ والجغرافيا على الأقل . وفي الحالتين خطأ خطير يقف عائقا أمام مطمح التقارب بين الأمم والتحاور المتعقل ، لتجاوز العداء المتوارث وعواقب سوء الفهم .

* تونس

من هذا المنطلق وفي نطاق هذا المنبر العربي والدولي حول "صورة الآخر"، بدا لي من المجدي التركيز على فضاء محدّد ممّا يختزل في مفهوم "الغرب"، ألا وهو الفضاء الألماني، لتقصي صورة، أو هي بالأحرى ملامح وعناصر لتمثل وتصوّر، ترتبط بجزء معيّن من الكيان العربي الإسلامي ومجتمعه، هو المغرب العربي، أو شمال إفريقيا، كما عرف زمن خضوعه للاستعمار الفرنسي. سنحاول في المستهل استشراف الوضع في الحاضر، أو جانب منه، ثم الرجوع إلى الماضي لاستقصاء واستخلاص ما من شأنه أن يفي بصورة مزمنة عن المغرب العربي وسكانه في المخيال الجماعي الألماني وفي تراث الألمان الثقافي. ولعله من الأصحّ الحديث عن مشروع صورة، فكل صورة عن الآخر لا تعدو، في تغيّرها المست رسل مضمونا وحدّة، أن تكون مشروعا متواصلا لا نهائيا، محكوما بظروف زمانه ومكانه وبنوعية العلاقة الراهنة بين المتصوَّر والمتصوِّر، حتى إن استبقت الصورة وتضمّنت أحكاماً ورواسب مما سبق ورسخ. والخطأ في تناولها بوصفها نهائية وقارة ثابتة. في ليلة أرس السنة المسيحية 2016 وأثناء الاحتفال بها في شوارع مدينة كولونيا الألمانية نشبت أحداث مخلة بالقوانين وبالأخلاق نُسبت المسؤولية فيها بالدرجة الأولى إلى جناة "عرب ومن أصيلي بلدان شمال إفريقيا".

فبالاستناد إلى شهادات ضحايا الوقائع وشهود عيان سرعان ما روّجت وسائل الإعلام وشبكات الاتصال



الاجتماعية أن مرتكبي السرقات ومقترفي التحرشات الجنسية هم في معظمهم أشخاص تدلّ ملامحهم على أنهم"عرب وأصيلو بلدان شمال أفريقيا"، شاركوا بشكل جماعي مكثف في الاعتداءات والتجاو ا زت المذكورة. واللافت هنا هو أولا تمييز "أصيلي بلدان شمال إفريقيا" بصفة خاصة وتفريقهم عن "العرب". ولئن ترسخ مصطلح Nord-africains في الفضاء اللغوي الفرنسي منذ أمد طويل للدلالة على أصيلي بلدان شمال إفريقيا، أو المغرب العربي، لاسيما المغرب والجزائر وتونس، مستعمرات فرنسا سابقاً، فإن كلمة Nordafrikaner ظلت قليلة الاستعمال في السياقات الألمانية، حيث غلب تحديد الهوية أو الأصل بالنسبة إلى المغاربة والجزائريين والتونسيين بحسب الانتساب إلى البلد الوطن، أو الجمع في صيغة "مغاربة" باستعمال لفظة Maghrebiner . وهو ما يجعل بروز تلك الكلمة في السياق المذكور بشكل مكثف لافتا للانتباه. ولعلنا نجد تفسيراً لذلك بالأخص في علاقة بفرنسا وما جدّ فيها في السنوات الأخيرة من أعمال عنف وشغب بضواحي باريس وغيرها من المدن الفرنسية، وحديثا من عمليات إرهابية تورّط فيها شباب من أصل مغاربي. وكان من آخرها وأقربها زمنا بالنسبة إلى أحداث كولونيا هجمات ليلة 13 نوفمبر 2015 بباريس(باتاكلان)، وقبلها بأشهر معدودة الاعتداء المسلح على مقرّ صحيفة "شارلي هبدو". وبالطبع كان لهذه الأحداث فضلا عما يروج من حين لآخر من احتمال استهداف

– ألمانيا بأعمال إرهابية صدى واسع في وسائل الإعلام الألمانية وشبكات الاتصال الاجتماعية، مما ازداد في – جلب الانتباه سلبا نحو المهاجرين من بلدان شمال إفريقيا. 3إلا أن كلمة Nordafrikaner في مفهومها السلبي لم تلق إلى حد الآن ما لقيته من رواج إلا مع أحداث كولونيا فصاعدا.

ومن أبرز ما انجرّ عن هذه الأحداث وما تبعها من ضجّة، فيما يهمّنا، أن كثر الحديث واستعر النقاش في الرأي العام الألماني حول الأجانب من أصل مغاربي، فصار هؤلاء فجأة في طليعة من يطالب مناوئو سياسة الحكومة الألمانية، "المتسامحة"، تجاه اللاجئين العرب بطردهم.4 صحيح أن الحدث جدّ على خلفية سياسية واجتماعية حرجة تعيشها حاليا ألمانيا جراء توافد عشرات ومئات الآلاف من اللاجئين، من عرب الشرق الأوسط والمسلمين بالخصوص، ممّا أثار احتجاج كل من امتعض في المجتمع الألماني، لسبب أو لآخر، من تواجد أجنبيّ بألمانيا، ونادى بالحدّ منه، لاسيما فيما تعلق بمن انتسب إلى الإسلام من المهاجرين. هذا فضلا عن الخلفية الأخرى، الأكثر حدّة وتزامناً، أي ظاهرة الإرهاب المنسوب إلى الإسلام والعرب بالتحديد، بما فيهم مغاربة ثبت تورّطهم في عمليات إرهابية متعدّدة، بداية من أحداث 11 سبتمبر 2011 ، مروراً بأحداث مدريد ولندن، ووصولا إلى وقائع باريس المأسوية المذكورة. إلا أن استهداف المغاربة بالشكل الفاضح الذي لمحنا إليه وانعكاسه في الرأي العام الألماني، وبالرغم من كل ما قد يبرّره شرعاً وأخلاقاً، مما يسترعي الانتباه ويبعث على السؤال إن لم يكن هناك من بين الأسباب ما هو مرتبط بصورة لهم مزمنة، رسخت في الذاكرة الجماعية الألمانية وعادت لتطفو مع نشوب الأحداث المذكورة؟ وقد يلمس المرء صداها أو ملامح منها في الرأي العام الألماني عبر ردود الفعل على هذه الأحداث كما جاء التعبير عنها في وسائل الإعلام ولئن التزم الكثير منها بالاعتدال وروح المسؤولية، والحرص على تفادي الإثارة والتحريض – وخصوصاً في شبكات الاتصال الاجتماعية كاليوتيوب، حيث كثرت "الشهادات" والتعاليق تحت عناوين معبّرة – من قبيل الأمثلة التالية: "كولونيا: ضحايا أعمال الاغتصاب من قبل لاجئين عرب ومغاربة يبوحون بما جرى"؛ "رعب ليلة رأس السنة بألمانيا: تجاوزات واعتداءات جنسية"؛ "مغاربة مجرمون في ألمانيا"؛ "شباب من بلدان المغرب بدون آفاق في طريقهم إلى ألمانيا"؛ "حذار من لصوص مغاربة يخطفون الحقائب اليدوية: إن مجال نهبهم لا يتوقف على مدينة كولونيا"؛ "المشكلة الفادحة حول الإجرام الصادر عن مغاربة"؛ "فرنسيّون يتعرّضون للتهديد والملاحقة من قبل مهاجرين من شمال إفريقيا"؛ "زحف المغاربة صوب ألمانيا متنكرين بصفة لاجئين سوريين"؛ "مغاربة مجرمون: سرّ حكومي مكتوم منذ أمد طويل"؛ "نصيب أصيلي شمال إفريقيا من الجرائم المقترفة من قبل المهاجرين يبلغ حوالي 31 بالمائة"؛ " آن الأوان لطرد المغاربة" الخ. ويستشفّ من كلّ هذا عناصر بارزة وملامح أساسية تتصدّر الصورة الرائجة حالياً في ألمانيا عن المغاربة، أهمّها ميلهم إلى العنف والاعتداء على أبرياء والنهب والسرقة والاغتصاب والتحرش الجنسي. 5 وأهمّ من كل شيء في نظر الكثير أنهم ينتمون إلى عالم الإسلام وثقافته

وأنهم عرب. 6 فلم يغب عن التحليل والتعليق كذلك الرأيُ أن ما صدر من سلوك ناتج عن ثقافة عربية إسلامية تحتقر المرأة وتعدّها دون الرجل مرتبة وقيمة. وبصرف النظر عن كل ما تكشف عنه "أحداث كولونيا" في خصوص مكانة المغاربة والعرب والمسلمين عامّة في الرأي العام الألماني في الوقت الحاضر فإنها تعطي مثالا على دوراً الأزمات والظروف الخاصّة في تولد الصور عن "الآخر" وتأثرها نوعاً وكمّاً بواقع تاريخي معيّن، قابل للتحليل، و"للتشخيص" بهدف رفع شوائب الأفكار العالقة في تصوّرات الشعوب بعضها عن بعض أو إبطال مفعولها السلبي بفضل وسائل التربية والإعلام.

ولم ينعدم، في نفس السياق، والى جانب الأصوات المعادية والمندّدة، التصدي للحملة على المغاربة، والعرب عامة، من قبل شخصيات ومؤسّسات ومنظمات ووسائل إعلام سعت إلى التهدئة ومناشدة التروي والاعتدال. ومن أمثلة ذلك مقال نشرته صحيفة "دي تسايت" بتاريخ 14 يناير 2016 تحت عنوان : "من هو الرجل العربي؟" 7 ويستهل المقال بالسؤال إن صحّ واستقام الحديث عن "الرجل العربي" بصيغة المعرّف. ويجيب صاحب المقال بالنفي القاطع، معللا أن "عربي" و"مسلم"، في المفهوم الغربي الدارج، هي في الأصل قوالب مبتذلة تشهد على "تلك النظرة الاستعمارية الراسخة بعمق في الثقافة الغربية" التي كانت تعمد إلى تشويه سمعة الإنسان العربي وتحقيره من باب الذريعة لتبرير إخضاعه للهيمنة والاحتلال، فاستُبيح وصفه بالتخلف والهمجية والخبث الماكر والعنف والشهوانية وعدم الانضباط. 8 ويمهّد لنا هذا الرأي للرجوع إلى الماضي للبحث في التراث الثقافي الألماني عن تاريخ الصورة الألمانية للإنسان المغاربي واستشفاف ولو ضمنيا ما عسى أن بقي منها من صدى وتأثير إلى الوقت الحاضر. لاشكّ في أن البحث العميق في شأن صورة بلاد المغرب في ثقافة الألمان ومخيالهم الجماعي يقتضي الرجوع إلى القرون الوسطى حيث تعترضنا مناسبات تلاق متعدّدة، مباشرة وغير مباشرة، بين الكيان الألماني والفضاء المغاربي، في نطاق الصراعات الدينية أولاً، بين المسيحية والإسلام، ثم بعض أشكال العلاقات السياسية والاقتصادية، علماً وأن في عصر الأباطرة الألمان من سلالة "شتاوفر" 9 تحوّل مركز حكم الإمبراطورية الألمانية القديمة طيلة أكثر من نصف قرن إلى جنوب إيطاليا، وبالتحديد إلى صقلية، فغدت هذه الدولة جغ ا رفيا على قاب قوسين من منطقة شمال إفريقيا، أو إفريقية. وتشهد وثائق تاريخية على قيام أوجه علاقات سياسية واقتصادية بين الدولة المذكو رة والدولة الحفصية بتونس. هذا ويجد الباحث آثاراً للصورة المعنية في الأدب الألماني المميّز لذلك العصر، بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر، المعروف بأدب البلاطات والفروسية، لاسيما في فرعه السردي أو الملحمي، حيث تتعدّد الإحالات على بلاد المغرب، إما كفضاء ناء بعيد تدور فيه بعض المغام ا رت، أو وكما يتجلى ذلك بيّنا في ملحمة "نيبلونغن" (Das Nibelungenlied)،

كمصدر للنفائس ولأقمشة الثمينة التي يرفل فيها النبلاء وأصحاب الجاه ويتباهون بها في الاحتفالات والمناسبات البهيجة. ثم كان الحدث الكبير لدخول منطقة المغرب العربي وسكانه في المنظور الألماني بعد هجمات النرمان – والأسبان المتكرّرة مع حملات شارل الخامس(أو شارل كان، حسب التأريخ الفرنسي) على هذه المنطقة في – القرن السادس عشر، ولاسيما الحملة الأولى التي استهدفت تونس سنة 1535 . ولئن اشتهر هذا العاهل بالأساس بوصفه ملك اسبانيا فقد كان في ذات الحين، من سنة 1519 إلى مماته سنة 1556 ، صاحب عرش الإمبراطورية الألمانية. 10 وبالتالي كان لتلك الحملة، ثم لثانية ضدّ الجزائر 1541 وثالثة ضدّ المهدية 1550، صدى واسع في أرجاء البلاد الألمانية. وقد ساعد على انتشار الأخبار عنها التطوّر السريع الذي شهده فنّ الطباعة منذ منتصف القرن الخامس عشر والذي مهّد لبروز قطاع الصحافة. فقد ظهرت منذ بدايات القرن السادس عشر منشورات، سمّيت Zeitungen ، هي نوع من الجرائد تقتصر على حدث بارز واحد تخبر عنه بإسهاب، بالاستناد إلى شهود عيان ومراسلاتهم. وقد وصلنا من هذه الوثائق عدد لا يستهان به تناولت وقائع الحملة على تونس (ثم التي تلتها بأقلّ كثافة) في مختلف أطوارها، واكتنفت أوصافا وتعاليق تهمّ البلاد، كمسرح الانتصار الباهر الذي حققه قيصر الألمان، وتفيد بأشياء عن أهاليها ب وصفهم أعداء القيصر أو حلفائه. 11 والجدير بالذكر أن كان من بين قوات الحملة ما لا يقل عن سبعة أو ثمانية آلاف من الجنود الألمان شاركوا فيها.

وقد ترتّب على الأحداث وصداها الإعلامي في حينها، ثم التاريخي فيما بعد، أن ا زدت منطقة المغرب وشعوبها حضوراً في حيّز الأفق المعرفي للألمان وارتساما في وعيهم ومخيالهم الجماعي. وهو ما يتأكد للباحث من خلال الأدب الناطق بالألمانية حيث تعترضنا أعمال شتى تتمحور بشكل أو بآخر حول حملات القيصر شارل الخامس بشمال إفريقيا. وكان من أسبقها عدد من القصائد الطويلة للشاعر هانس ساكس 12 ألفها إبان وصول نبأ انتصار القيصر على المسلمين في تونس ليطنب في مدح بطله والإشادة بالفوز الكبير الذي حققه على المسلمين والأتراك. 13 علما وأن خطر الأتراك العثمانيين العسكري وتهديدهم لمناطق أوربا الشرقية والوسطى كان آنذاك في أوجه؛ وقد استفحل الخوف والانزعاج في هذه المناطق، الخاضعة بجزء هام إلى الإمبراطورية الألمانية، بالحصار الرهيب الذي ضُرب على مدينة فيانا سنة 1529 . ولا شك أن هذه الخلفية أعطت حملة 1535 على تونس أكثر أهمية لدى العامّة والخاصّة بالبلاد الألمانية وجعلتها تندرج في إطار الص ا رع الواسع العنيف بين قوى الإسلام والقوى المسيحية آنذاك.

واستمر وقع الحدث في قريحة الشعراء ورجال المسرح في القرن الثامن عشر والتاسع عشر بالأخص. فألف يوهان شتارنشوتس Sternschutz مسرحية "شارل الخامس في إفريقيا" 14 وفي حوالي 1820 نشر الشاعر النمساوي بيركر Pyrker ملحمته "تونزياس" Tunisias التي تمجد شارل الخامس بالتركيز على انتصاره في تونس وترسم أعداءه هناك بأقبح الألوان. 15 وفي كلا العملين وغيرهما 16 في

نفس السياق مادة غزيرة للبحث في شأن صورة المغرب العربي والمغاربي في الأدب الألماني في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. وتبرز في هذه الأعمال الأدبية ومصادرها التاريخية، من بين شخصيات شق المسلمين، إلى جانب القائد التركي خير الدين "بربروس"، بوصفه عدوّ الشق المسيحي الأول وسبب الحملة المباشر، شخصية الملك التونسي مولاي الحسن الحفصي الذي دعا شارل الخامس إلى القدوم بأسطوله الجبار، مستنجدا به ضدّ خير الدين والأتراك. إلا أنه رغم صفته هذه حليفاً للقائد المسيحي استُوعب في التاريخ الألماني، ومن خلاله في رحاب الأدب، على نحو سلبي وفي صورة سمجة شائنة كادت أن تتكرس نموذجا نمطيا لصورة المغاربي التقليدية في المخيلة الألمانية منذ ذلك العصر. فقد شاع عنه ارتقاؤه إلى الحكم بوسائل المكر والغدر، واغتيال الأقارب وسفك الدماء، ثم لجوؤه إلى الخيانة والتحالف مع عدو الدين والملة لاستبقاء السلطة. 17 وبهذه الصفات تواتر ذكره في كتب التاريخ الألمانية وتشكلت شخصيته في الأعمال الأدبية المشار إليها. 18 ولا شك أن شيللر 19 ، Friedrich Schiller الأديب الألماني الكبير، استلهم من هذه الصورة شخصيةَ "مولاي الحسن التونسي" في مسرحيته "مؤامرة فياشكو بجنوة" 1782 ، بوصفها شخصية بذيئة تضطلع بدور مجرم مرتزق غدار يكلف بجريمة اغتيال مقابل أجر. ومن تأثير حملة شارل الخامس، ملك اسبانيا وقيصر الألمان، على تونس في صورة بلاد المغرب

أن رسخت فيها بصفة جذرية سمعة ارتباط المنطقة بالقرصنة الموجّهة ضد الملاحة الأوروبية المسيحية. فقد حلت، كما هو معروف، منذ بدايات القرن السادس عشر فرق من المرتزقة الأتراك لترابط على سواحل شمال إفريقيا وتتخذ لها على امتدادها من الجزائر إلى طرابلس الغرب قواعد، عكفت، انطلاقا منها وباللجوء إليها، على ملاحقة سفن المسيحيين والسطو عليها والاستيلاء على ما فيها من عدّة وبشر، أو مباغتة بعض القرى على السواحل الإيطالية أو الاسبانية واختطاف سكانها، وذلك بداعي مؤازرة السلطان العثماني في حربه ضدّ أعدائه من القوى المسيحية، وباعتبار الصنيع جهادا في البحر تبيحه الشريعة وتدعو إليه. ومن هنا بدأت سمعة منطقة شمال إفريقيا تتفاقم سوءا وتشتهر سلبا باعتبارها "أوكار قراصنة" وملاذات نخاسين. هذا رغم أن القرصنة وما تبعها لم يكن أمراً متوقفا على الأنظمة المغاربية بل شائعا لدى الأوروبيين إلى أواخر القرن الثامن عشر ومباحا من قبل الحكومات عندما تكون في حالة حرب بالخصوص. وفي الصحافة الأوروبية صدى لذلك أيضا. ورغم بعد الفضاء الألماني عن حوض البحر الأبيض المتوسط فقد كان للألمان فيه، لاسيما منهم أهل الشمال، حيث مدن "الهانزه"، 20 مثل هامبورغ، نشاط تجاري بحري شملته المعاناة من قراصنة شمال إفريقيا إلى أن تعطل تماما في منتصف القرن الثامن عشر، حسب المؤرخين. 21 فقد ظل الألمان من بين الأمم الأوروبية التي لم تتمكن قطعا من

تأمين ملاحتها من خطر القرصنة بواسطة ما كان يعرف ب"عقود صداقة وسلام وتجارة"، كانت تبرم بعد لأي بين دول أوروبية وحكومات شمال إفريقيا مقابل "هدايا" من المال والنفائس والعتاد، هي في الحقيقة نوع من الضريبة أو الجزية، كما كان ينظر إليها لدى الرأي العام الأوروبي وحكوماته ببالغ الامتعاض.22 وقد أدى تعرّض السفن الألمانية إلى سطو قراصنة شمال إفريقيا واسترقاق ركابها إلى أن أنشئ سنة 1620 بمدينة هامبورغ صندوق ضماني لافتداء البحارين الذين وقعوا في قبضة القراصنة سموه "صندوق العبيد" . Sclavenkasse 23 وكان هؤلاء الأسرى أو "العبيد"، من ألمان وغير ألمان، يعدّون بعشرات الآلاف. وكان الكثير ممّن يوافيه الحظ ويطلق سراحه عادة بفضل وساطة جماعات دينية كانت تأتي دوريا إلى العواصم – المغاربية بأموال الفدية 24 لا يدع أن ينشر قصّة مأساته وظروف أسره أو استعباده لدى مسلمي شمال إفريقيا – من أتراك ومغاربة، وما لحقه منهم من إهانة وعذاب، وما استرعاه لديهم من علامات الانحطاط. ومن الهيّن أن

نتصوّر الصورة التعيسة التي كانت تنبثق عن هذه التقارير الوافرة ويتلقاها الرأي العام، سواء كانت ألمانية أصلاً أو مترجمة عن لغات أوربية أخرى. 25 ثم ظهرت بدعة الصحف وتكرّست لتصبح قناة أخرى، أهمّ، لترويج الأخبار عن قراصنة شمال إفريقيا وبطشهم، ولئن كثيراً ما حملت الصحفُ أيضاً أخباراً عن قراصنة أوروبّيين يعتدي بعضهم على بعض، لاسيما عندما تكون هناك عداوة بين دولة وأخرى. وكانت أول صحيفة ألمانية في المفهوم العصري صدرت سنة 1605. وبسرعة تعدّدت وتكاثرت فصارت كل مدينة ألمانية تق ربيا تمتلك صحيفة أو أكثر. وكانت الأخبار تساق في شكل مراسلات مختلفة الطول، مؤرّخة من أماكن شتى، ألمانية وغير ألمانية، في الغالب عواصم أوروبية، ولكن أيضاً وفي كثير من الأحيان موانى بحوض البحر الأبيض المتوسط، لاسيما اسبانية وايطالية، تكاد المراسلات الواردة منها لا تخلو من أخبار عن اعتداءات القراصنة "البرابرة" وانتهاكاتهم وتفاصيل عن غنائمهم من سفن وبشر، أو بالعكس ما لحقهم من ردود فعل واجراءات ردع من لدن القوى المسيحية التي كانت لهم بالمرصاد. ثم إن المراسلات الصحافية كانت ترد أحياناً، ولو بأقل نسبة، مؤرّخة من عواصم شمال إفريقيا وموانيها كطنجة وسلا بالمغرب، ومن الراجح أن أصحابَها كانوا من أوساط القنصليات الأوروبية أو التجار المسيحيين أو اليهود. 26 وطالما ردّدت الصحف، كما ذكرنا، الأخبار عن قراصنة شمال إفريقيا أو "البرابرة" die Barbaren كما يسمّون عادة وعن غاراتهم الرهيبة على سفن الأمم المسيحية والاستيلاء عليها وعلى ما حملت من متاع وبشر. فكان هذا الشأن أهم المواضيع التي تتيح لهذه الصحف فرصة تناول هذه المنطقة بالذكر والتذكير بوجودها، رغم جوارها النسبي للقارّة الأوروبية. والاّ فأخبار عن تفشي وباء الطاعون فيها من حين إلى حين، وضرورة توقيها، أو عن حملات زجرية ردعية كانت تنفذها بعض القوى الأوروبية ضد دولة مغاربية أو أخرى، رداً على تجاوزات اقترفها قرصانها؛ أو عن ثو ا رت متكرّرة تنشب فيها، وانقلابات واغتيالات في صلب حكوماتها، وما إلى ذلك من أخبار سلبية،

لاشك أنها كانت تنمي لدى القراء وتغذي الانطباع بغلبة الفوضى وانعدام الاستقرار في هذه الأقاليم، وتجبّر الحاكم على المحكوم وسواد "البربرية" فيها وانعدام "الحضارة". لكن ثمّة موضوع آخر احتلّ قسطاً معتبراً في أخبار الصحف الألمانية والأوروبية عامة المرتبطة "ببلاد البربر" في القرن الثامن عشر، يستوجب الأخذ بعين الاعتبار في السياق الذي نحن بصدد البحث فيه. وهو يتعلق بالسفارات والبعثات التي كانت تنطلق من شتى العواصم المغاربية لأداء مهمّة رسميّة لدى أحد البلاطات الأوروبية. فكانت هذه البعثات، العديدة نسبياً على مدى القرن الثامن عشر، بشخص رئيسها المرموق وركبه المرافق، الذي كان يتجاوز العشرين نفراً أحياناً، في أزيائهم "التقليدية"، والهدايا التي لا غنى عنها، المتمثلة عادة في خيول ثمينة وحيوانات وحشية نادرة وتحف من الصناعات اليدوية، كالسروج المطرزة، كانت إبان حلولها بإحدى الموانى الأوروبية، ثم طوال طريقها نحو مقصدها، إحدى عواصم أوروبا من جنوبها إلى أقصى شمالها، وأخيراً فيه طيلة إقامتها به وتحرّكاتها فيه، تستقطب انتباه الناس، بما فيهم مراسلو شتى الصحف. ومن خلال ما وصلنا وما استقيناه من أخبارهم 27 تسنى أن نستنتج أن هؤلاء السفراء ومن ا رفقهم كانوا على الإجمال يثيرون انطباعاً طيباً في الرأى العام، يحتمل أنه كان ينافس بالإيجاب، بقليل أو كثير، الصورة السيئة المترتّبة على ما لصق بأهل "بلاد البربر" من سمعة بذيئة كقراصنة وهمج غير متحضرين. 28 وقد برز بعض السفراء المغاربة على وجه الخصوص، بحسن الأخلاق والتصرّف الكيّس، لاسيما سفراء العاهل المغربي مولاي محمد بن عبد اللّه 1757 - 1790، كحامد الغزال ومحمد بن عثمان ومحمد بن عبد الملك وغيرهم؛ وكذلك بعض سفراء بايليك طرابلس، كعلي أفندي والحاج عبد الرحمان آغة، الذي ذاع صيته خلال مهمّة أداها بالسّويد 1772 بتوجيهه خطاب فطن حصيف إلى مجمعها العلمي الملكي أثار الإعجاب ونقلته عدّة صحف أوروبية مترجما. 29 كانت هذه السفارات في مجملها، والى أواخر القرن الثامن عشر، تهدف بالدرجة الأولى إلى إبرام ما كان يعرف بعقود "الصداقة والسلم والتجارة"، أو لعقد صفقات لفكّ قيد أسرى "جهاد البحر" بالتبادل أو دفع فدية. وبالتالي فقد ظل موضوع القرصنة، ومضاعفاتها المادية والبشرية، سائدا في العلاقات العامّة بين المغرب العربي وأوروبا ومهيمنا على مضامينها، ولم تنبن علاقات سلم حقيقية وتعامل تجاري منتظم واحترام متبادل هنا وهناك على عدوتي البحر الأبيض المتوسط، لاسيما وأن التفاوت الحضاري ما انفك ينمو ويتفاقم عبر الزمان، ومعه شعور الأوروبي بالتفوق حيال المغاربي. إلى أن كان الاستعمار هو المآل، وقد وجد في ما أ رينا مبرراً لمبادراته ودعامة لدعايته.

وعادة ما كانت الأماكن المغاربية، عندما ترد بالذكر كمصدر لمراسلات صحافية، تدرف بعبارة in der Barbarei أي "ببلاد البربر". ولعل الترجمة لا تفي بالغرض حسب المرام. فللفظة تاريخ وتنوع في الدلالة. وهي مشتقة في الأصل من اللفظة التي أطلقها الإغريق القدامى على الشعوب الأجنبية التي تتكلم بغير لسانهم. ربما كما سمى العرب "أعاجم" من لا يتكلم العربية. واستعار الرومان العبارة فيما بعد لنعت الشعوب التي لا تتسم بحضارتهم

اللاتينية الرومانية. أما تبنيها من قبل مختلف الأمم الأوروبية في العصر الحديث إلى منعرج 1830.

لنعت منطقة شمال إفريقيا بمعنى "بلاد البربر" فيبدو أنه يعود أولا إلى أهل إيطاليا، وريثي الرومان، أو إلى الأسبان، بعد ختم "الاسترداد" ودخولهم في علاقة عداوة فعلية مع بلدان المغرب وشعوبها. ومن هذا الطرف أو ذاك تفشت لفظة Barbaria وتكيفت حسب مختلف اللغات الأوروبية. بما في ذلك الألمانية، حيث تعترضنا الكلمة ذاتها للدلالة على شمال إفريقيا في نصوص نثرية وشعرية من العصر الوسيط، إلى أن استحالت إلى صيغتها الألمانية Barbarei، وقد وجدناها مثلاً ضمن قصيد طويل يعود إلى سنة 1460، 30 ومن الكلمة اشتقت تسمية دول شمال إفريقيا الموالية للسلطان العثماني، أي الجزائر وتونس وطرابلس، بـ Barbareskenstaat ولعلها مستمدّ ة من الفرنسية: les Etats Barbaresques ولكن كثيراً ما كان يفضل في الصحافة والأدبيات الألمانية نعت هذه الدول بـ Raubstaaten أي: دول النهب والقرصنة.

إلا أن اللفظة Barbarei، إلى جانب المعنى العرقي والجغرافي الأصلي، صارت تكتنف معنى سلبيا، مرادفاً للوحشية والهمجية ونقيضا لكلمة "حضارة" و"ثقافة". وهو ما حصل بالأخص في القرن الثامن عشر، عصر التنوير، الذي جعل من التحضر، علميا ومدنيا وأخلاقيا، وتجاوز التوحش والهمجية هدف الإنسان العاقل الأقصى. وعلى أساس الصورة السلبية التي كانت تميّز منطقة "بلاد البربر"، كما رأينا، لا نستغرب أن يقترن آنئذ استعمال المصطلح الجغرافي Barbarei ، سواء عن قصد أو بعفوية، بالمفهوم القيّمي السلبي المنافي لمفهوم الحضارة والتحضّر. وظلت التسمية هذه سارية المفعول في الاستعمال اللغوي الألماني، ولدى بقية الأمم الأوروبية، بتكييف اللفظة حسب اللغة المعنية، إلى حوالي 1830 حيث شكل احتلال الج ا زئر، كما سنرى، منعرجاً حاسماً في العلاقة بين أوروبا وبلدان المغرب وفي نوعية استيعابها وكيفية النظر إليها.

وتمكننا موسوعة Zedler الألمانية، الرائدة في الأوساط العلمية في القرن الثامن عشر، بتعريفها للفظة المذكورة، في صيغتها الجغرافية، من اقتباس نظرة الألمان العامة للمنطقة المعنية آنذاك. وأول ما يستنتج قارئ المقال أنها "أقرب للانحطاط منها لازدهار حضاري". وفيما يهم أهلها يستفاد أنهم "كانوا بلغوا بالعلوم شأوا بعيدا قبل 500 سنة، لكن أمراءهم ومعلميهم منعوا عنهم العلوم منعاً باتاً فيما بعد". كما أنهم جعلوا من القرصنة "قطاعهم الاقتصادي الرئيسي". 31 ومن عواقب القرصنة فيما يهمّ الألمان أيضا أن تعذر عليهم الاقتراب من سواحل شمال إفريقيا وزيارة بلدانها بنيّة التجارة أو الاستكشاف أو مجرّد السياحة والتجوال، ولم يتغير الوضع إلا على إثر احتلال الجزائر في 1830 . وقد عدّ الأستاذ والعلامة المعروف شلوتسر، في محاضراته عن "الرحلات براً وبحراً " في سبعينيات القرن الثامن عشر، السفر في عرض البحر الأبيض المتوسط بالنسبة إلى أهل قومه من أخطر الأسفار ونصح، إن لزم الحال، بتجنّب امتطاء سفن تحمل راية دولة ليست لها معاهدة سلم مع قراصنة شمال إفريقيا. 32 ونرى بالفعل الشاعر الكبير غوته يعبّر، في يومياته عن رحلته الشهيرة إلى إيطاليا

1786 ، عن ارتياحه بالعبور من صقلية إلى نابولي على متن مركب فرنسي، قائلاً أن "الراية البيضاء تقي ضدّ القرصان". 33 لـذا، وإلى منعرج 1830 ، كاد ينعدم أثر رحالة ألمان الجنسية، حلوا بشمال إفريقيا بمحض رغبتهم وساحوا في بعض أرجائها وخلفوا نصوصا تصف الرحلة. ومن الاستثناءات وأهمّها البعثة الاستكشافية التي حلت بالجزائر سنة 1723، ومنها تحوّلت إلى البلاد التونسية ثم إلى إيالة طرابلس، وذلك بأمر من أمير سكسونيا المعروف بأوغست القوي August der Starkeالذي كان في نفس الحين يتربع على عرش بولونيا فجاءت هذه البعثة، وقد ضمّت سبعة علماء من مختلف الاختصاصات، بتوصيات وثيقة من حكومات أوروبية ذات صلة "صداقة"مع الحكومات المغاربيّة، مما خوّل لها جوب البلدان المذكورة طولا وعرضا لمدّة سنة تقريبا. 34 وقد وصلتنا من ثلاثة من أعضائها السبعة نصوصٌ يمكن اعتمادها شهادات مباشرة لألمان من أهل الثقافة والعلوم، لاستقصاء

الصورة التي تألفت لهم عن فضاءات الرحلة وأهاليها فروّجوها في أرض وطنهم، بالمشافهة وعبر ما نشر لهم عن الرحلة. 35 وقد ألقى أحد أعضائها، هو عالم النبات المعروف لودفيج Christian Gottlieb Ludwig ، في وقت لاحق 1767 محاضرة من شأنها أن تلخص للباحث في الصورة التي سادت لدى النخبة العلمية والثقافية الألمانية عن بلاد المغرب العربي في "عصر التنوير". جاءت المحاضرة، التي ألقيت بجامعة لايبزيغ وبحضور أمير البلاد، بعنوان: "في تفحّص إمارات إفريقيا الشمالية ما يعطي الدليل على أن أحسن البلدان وأخصبها تؤول إلى الفقر والعقم إن هي حرمت من عناية أمراء من ذوي الحكمة والرشاد". 36 وقد انتهج المحاضر في محاجته، بناءً على مشاهداته وانطباعاته خلال الرحلة المذكورة، خطاً حجاجياً اعتُمد وتكرّس في ذلك العصر واستمر نافذ المفعول في القرن الموالي، كما تبين لنا من خلال دراسة الرحلات الألمانية خلال القرن التاسع عشر. 37 وملخصه أن منطقة شمال إفريقيا محظوظة طبيعيا، تنعم بالتربة الخصبة والمناخ الجيّد، وتصلح في ظل حضارة راقية لتكون لسكانها جنّة، مثلما آل إليه الحال لما كانت المنطقة مستعمرة رومانية، وهذه الآثار العجيبة المتبقية من ذلك العصر، الظاهرة عيانا في كافة أرجاء البلاد، تشهد لذلك الازدهار والرقيّ، والتمدّن على كافة الأصعدة، مما جعل منها "مطامير روما"، حسب شهادة المؤرخين والجغرافيين الإغريق والرومان. وتجابَه هذه الوضعية القديمة الإيجابية بحاضر الوضع زمن الرحلة، فترتسم صورة متناقضة تعبّر عن أقصى درجات التداعي والانحطاط وتظهر المكان عموما في حالة يرثى لها من الاندثار والتقهقر والجهل. ويُفسر الحال ويعزى إجمالا إلى ثلاثة مسبّبات رئيسية، هي سوء الحكم وقيامه على أبغض أشكال التعسف والطغيان، واستباحة الأرواح واغتصاب الأملاك، مما يحول دون الحفز على بذل جهد والرغبة في الاستثمار؛ والدين السائد، أي الإسلام، وتعاليمه المفضية، حسب نفس المنطق، إلى الاستسلام للأقدار والى الانغلاق دون ما هو خارج عنه، مما أعاق التطوّر والتقدّم؛ ثم طبع البشر، المتميّز أساسا، حسب نفس الرأي، بالكسل والخمول واستنكاف العمل والمثابرة، وبالجهل واللامبالاة

بالشأن العام وبالتعصب القومي والديني. على هذا المنوال يعرض لودفيج أطروحته المختصرة في عنوان محاضرته، باعتماد مذك ا رته عن الرحلة وقد اطلعنا عليها مخطوطا، إذ لم تنشر بعد. ويشيد ويعيد بامتياز طبيعة "بلاد البربر" وخصوبتها، مستشهدا، فضلاً عن آثار الحضارة الرومانية القديمة، ببعض الأماكن التي مرّ بها في الجزائر أو في تونس لم يتحوّل لودفيج إلى طرابلس مثل رفقائه، ويردف قـائلاً: "إن هذا الفيض من البهاء والثراء الذي تجلى لنا في بقاع قليلة من هذه الأقاليم كان حريًا بأن يكون شاملا عامًا لو تكفل الأهالي عن طواعية بفلاحة الأرض وخدمتها ... لاسيما أن ذلك لا يتطلب عناء كبيراً، إذ يكفي استعمال محراث بسيط أو مجرّد عصا، حسب تعبير غيره وزرع البذور لجني حصاد وفير بعد زمن قصير". لكن الأهم، هكذا يتواصل الاستنتاج، أي العنصر البشري، فإنه لا يتوفر حسب المرام. فيقول لودفيج في صدده: "إن السكان الحاليين غير معتادين على حياة اجتماعية ... إن أنشطتهم المهنية ضئيلة مقتصرة على متطلبات عيشهم الزهيدة ولباسهم، ولا علاقة لهم بالصالح العام". ثم يطرح السؤال عن أسباب هذا الوضع، فضلا عن "فساد" العنصر البشري، فيتهم الدين السائد، معتبراً إياه مغذيا للاعتقادات الباطلة والأهواء أكثر منه للعلم واستعمال العقل في الصالح الخاص والعام. ثم يمرّ إلى التشهير بأصحاب الحكم، ناعتا إياهم بكونهم "عديمي الأخلاق، ديدنهم السطو والنهب، وبالتالي غير مؤهلين للحكم بحنكة ورشاد"، لاسيما وأنهم "في معظمهم من حثالة الأتراك، لا عهد لهم بالسياسة وبفنون الحرب".

ومثلما أشرنا فإن الصورة البائسة التي رسمها لودفيج عن بلاد المغرب العربي في القرن الثامن عشر لم تتوقف عند حدّه، بل كانت نموذجية، شائعة لدى النخبة المثقفة. 38 فنجد صداها في رسائل شونبورن Schönborn من الجزائر1774 39 وفي رسائل أينزيدل Einsiedel من تونس سنة 1785 . 40 وكتاب ارهبندر Rehbinder حول الجزائر، رغم سعي هذا المؤلف إلى توخي الموضوعية. 41 وعلى منوالها تقريبا سار الأستاذ شلوتسر Schlözer في دروسه عن "تاريخ شمال إفريقيا" بجامعة غوتنغن سنة 1774 ، فنوّه بجمال الطبيعة فيها وقابليتها للازدهار الباهر، على مثال ما حصل في العصر القديم، وأبرز المسار نحو الانحطاط منذ دخول العرب ثمّ الأتراك. 42 وقد جرّ التنويه بفضائل طبيعة المكان لودفيج إلى التعبير عن قناعته بأن بمقدور معمّرين من الألمان النشطين أن يحيوا المكان ويبعثوا فيه "في ظرف عشرين سنة" ما يجدر به وما يعِد به من الرقيّ والازدهار. 43 ويعترضنا هذا الرأي، المقترن بأمنية ضمنية حميمة، لدى كثير من الرحالة الألمان الذين ا زروا أحد البلدان المغاربية بعد لودفيج، ذكرنا منهم شونبورن الذي تأكد له في الجزائر أن البلاد تؤول حتماً إلى جنة لو استوطنها "أوروبيون طيّبون"، والمفكر أينزيدل الذي حلّ بتونس عام 1785 وأصدر رأياً مضاهياً لما رأينا لدى لودفيج، أي التنويه بمؤهّلات القطر الطبيعية، وقابليته للازدهار الحضاري، بالاستشهاد ببقايا الحضارة الرومانية، والتحسر على ما آلت إليه الأوضاع في الحاضر من تقهقر وهلاك، جراء جهل السكان المسلمين المتعصبين وطغيان الحكام

الأتراك، لينتهي إلى تمنّي لو كان القطر "في أيادي أمّة أوروبية" لطاب له فيه المقام. وسنتأكد من استرسال وجهة النظر هذه، ذات النكهة الاستعمارية، لدى رحالة ألمان خلال القرن التاسع عشر. ومن دلائل الموقف السلبي بألمانيا القرن الثامن عشر وبدايات القرن الموالي إزاء "بلاد البربر" وأهاليها ما صدر فيها أيضا من نداءات مشفوعة بمخططات جاهزة نجد مثلها لدى مختلف الأمم الأوروبية 44، تدعو إلى احتلال هذه المنطقة بقوة السلاح، أولاً للقضاء على آفة القرصنة المنطلقة منها، ثم لإخضاعها للحضارة الغربية، طبعاً، أو إرجاعها إليها، باعتبار ماضيها الروماني والمسيحي. وكان من آخر هذه المنشورات مشروع مستوفى تقدّم بـه المدعو فريدريش هارمان Friedrich Hermann إلى مؤتمر فيانا عند انعقاده سنة 1815 لإعادة تنظيم أوروبا بعد سقوط نابليون بونابرت، وصدر كتابا بعنوان "حول القراصنة بالبحر الأبيض المتوسط ومحقهم". 45 ولم يكن ذلك مجرد مبادرة فردية بل جاء معبراً عن أمنية قومية برزت في ألمانيا على إثر انهيار نظام نابليون ورفع الحصار الاقتصادي الذي فرضه على أوروبا، وتبعا لرغبة عامة في إعادة إحياء التجارة الخارجية وحريّة الملاحة، فإذا بعائق القرصنة المغاربية يبرز من جديد بقوة 46 فيستعر مرة أخرى اهتمام الرأي العام الألماني بالمسألة ويقوى من جديد الاستياء من "بلاد البربر" وشعوبها. وفي هذا الإطار اندرج مشروع هارمان. وأكثر ما يشدّ انتباهنا نحوه أنه في محاجّته الحماسيّة ينطوي على عصارة ما كان آنذاك، أي في مطلع القرن التاسع عشر، سائدا في ذهن الألمان حول "بلاد البربر" وأهاليها من معارف ومصادرها الضحلة والمنحازة في معظمها وتصوّرات معقولة أو خاطئة. ومن حججه لتبرير المطالبة "بمحق" قرصنة "بلاد البربر" أنها ظلت "من أواخر المنغّصات" التي تمادت تثقل كاهل أوروبا وتلحق بها لا الخسائر الاقتصادية والبشرية فحسب، وانما أيضاً الخزي والعار بفرض الضرائب والشروط على الدول "المتحضّرة". وعلى منوال ما سبق أن رأينا، لكن بأكثر توسع واسهاب، يعرض المؤلف فصولاً عن تاريخ المنطقة وحاضرها ليخلص إلى صورة مرعبة عن شعوبها الذين آلوا إلى عناصر دمار وخراب؛ وهي، في ملخصها، نفس الصورة التي لمسناها لدى الرحالة الألمان ونلفيها لدى غيرهم من الرحالة الأوروبيين، الذين كانت كتبهم لا تلبث أن تنقل إلى الألمانية بعيد صدورها. ولئن أبدى هارمان، على نقيض غيره، تفهّما نسبيا تجاه الإسلام ورسوله، فقد عاب على مسلمي "بلاد البربر" الإساءة في فهم عقيدتهم وعدم العمل بمقتضى جوهرها، والتشبث، على عكس ذلك، بالسطحيات والتقليد المتكرر "وبجملة من الطقوس الخاوية يختنق من ج ا رئها ما في ق ا ررة الإنسان"، مما جعل تدينهم لا يمتّ بصلة إلى العقل والقلب ولا يحفز على تقدّم وتطوّر. كما شدّد هارمان على فساد أنظمة الحكم، القائمة على الطغيان والاستبداد والجهل، وعلى مضاعفات هذه النقائص الخطيرة، كإهمال العلوم وتغذية العقول، وعدم الحثّ على الكدّ والتنمية في سبيل التطور وخدمة الصالح العام، لترك المجال إلى الانسياق في الاعتقادات الواهية وتنمية الغ ا رئز البهيمية والطبع الهمجي والشذوذ، والابتعاد عن الحضارة. ولم ينس المؤلف الإشادة بظروف المكان الطبيعة والتذكير

بما كانت عليه زمن القرطاجيين والرومان خصوصا، بدليل ما توحي به الآثار القديمة، مبرزاً على هذه الخلفية التناقض الكبير مع الوضع الراهن، حيث أضحت هذه البلدان "أوكار قرصنة"، تحكمها شراذم من الطغاة الجهلة، وتؤوي "شعوبا عديمة الشرف" يرتزقون لا من عمل شرعي بل من السلب والنهب والسطو على سفن المسيحيين التجارية. لكل هذه الأسباب ولإراحة أوروبا من آفة كلّفتْها طيلة قرون وما زالت تكلفها الخسائر الطائلة والفزع والإهانة، ولإزاحة عائق في سبيل حرية التجارة بين الأمم، وتخليص البشرية من بؤرة جهل وانحطاط والحاق المنطقة بـ"الحضارة"... ناشد هرمان، ومن كان وارثه، مجمعَ حكام أوروبا في مؤتمرهم بتنظيم حملة عسكرية جماعية للقضاء على أنظمة الحكم بشمال إفريقيا و"إقامة دولة مسيحية" بها. ولا غرو بعد كل هذا أن قوبلت حملة فرنسا على الجزائر سنة 1830 من قبل الرأي العام الألماني بالامتنان وأثار احتلال المكان البهجة والارتياح في نفوس الألمان. وهو ما نستشفه بوضوح من وسائل الإعلام وشتى المنشورات. فقد تتبعت الصحافة الألمانية الحدث منذ تشديد الحصار على العاصمة الجزائرية من قبل الأسطول الفرنسي، واستبشرت بمبادرة القضاء على "دولة القرصنة" و"وكر القراصنة"، بوصف الحدث انجازاً عظيماً في صالح أوروبا والحضارة. 47 ولخصت صحيفة أوغسبورغ، واسعة الرواج آنذاك، استفادة الألمان منه بالقول: "إن حملة الفرنسيين على الجزائر تفيق لدينا أيضاً بألمانيا أملاً نائما الأمل في ملاحة حرّة للراية الألمانية نحو أقطار البحر الأبيض – المتوسط الغنيّة." 48 ومن نتائج وقوع الجزائر تحت الاحتلال الفرنسي، وبقية شمال إفريقيا تحت هيمنة فرنسا، فيما يهمّنا، أن لم تلبث أن انفتحت المنطقة أمام التوافد البشري الأوروبي، بما فيه الألماني. فبتلاشي شبح القرصنة والاسترقاق، ونهاية نظام معاهدات السلم الحصرية، ان ازاحت المعيقات المادية والنفسانية التي ظلت طويلاً تصدّ وتمنع الألمان عن الاقتراب من هذه السواحل دون خشية. 49 هذا فضلاً عن التحسن الحثيث والمطرد الذي شهدته المواصلات ووسائل النقل البحري بين عدوتي غرب المتوسط. ومنذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر أخذ عدد الألمان الوافدين على بلدان شمال إفريقيا لاسيما الجزائر في البداية بهدف السياحة والاستكشاف ينمو باطراد، تجلبهم بصفة خاصة، بعد الانغلاق الطويل، مغريات متعددة، أهمها ماضي هذه الأماكن الروماني والقرطاجني بالنسبة إلى تونس، وفتنة "الشرق"، "الشرق المغاربي" كما سميناه. 50 كما مضت ذكريات "عهد القرصنة" زمنا طويلاً تثير الفضول وتتردّد في أدب الألمان الشعري والنثري؛ وتحفز السائحين على زيارة هذه الأماكن فيخال لهم في كثير الأحيان خلال الزيارة أنهم يشاهدون آثار هذا العهد. وفي ذات الحين تكاثر أيضاً عدد الكتب والمقالات الصحفية الناجمة عن هذه الرحلات والمروّجة، تبعا لذلك، للمادّة التي كانت تنشأ عنها، بنصيب وافر، صورة الغير وتغذيها. وبالطبع لم يتحسّن الانطباع العام حول بلدان المغرب وأهاليها من حيث التقييم "الحضاري"، مقارنة بأحوال أوروبا والأمم المسيحية، لاسيما مع اندلاع "الثورة الصناعية" وسطوع انجازتها. فقد ظلت الصورة السلبية التي ارتسمت لنا ملامحها الرئيسية

في القرن الثامن عشر نافذة، سارية المفعول على وجه العموم، قوامها الإقرار بمؤهلات المنطقة الطبيعية والاستشهاد بالآثار الرومانية وأقوال الكتاب القدامى للبرهنة على قابليتها الفائقة للازدهار الحضاري، مع إبراز، على نقيض ذلك، الوضع الحاضر المتميز، حسب الأوصاف والتعاليق، بالركود والانحط اطبنسبة فادحة. ثم تفسير ذلك بالأساس بما رأينا من مسببات أي الدين أو سوء العمل بجوهر تعاليمه عند من - هادن الإسلام ولم يقف ضدّه مبدئياً ؛ ونظام الحكم القائم على الطغيان والاستبداد في أبشع مظاهره؛ وطبيعة - البشر، المفطورة، حسب الرأي الشائع، على الكسل واللامبالاة تجاه الصالح العام والتعصّب الديني والقومي تجاه الأجنبي. 51 ومن هنا ينجر، كما سبق أن أ رينا، الرأي القاطع أن لا خلاص إلا على أيد وعقول أوروبية، أو، وبالتحديد، ألمانية. على مثال الرحالة المعروف هاينريش بارت الذي جاب البلاد التونسية في منتصف القرن وصرّح قائلاً: "لكن بقدر ما يلوح القطر جميلا وغنيا يفتقد المشاهد ما كفى من علامات العناية الزراعية وآثار لنشاط بشري. حقاً إن الكد الألماني ليلفي هنا حقلاً ثريا مسراً ومربحاً." 52. وسبق بارت في زيارة تونس بعد الجزائر وبلورة نفس الرأي الأميرُ بوكلير موسكاو، الذي عبر مكرراً، على امتداد رحلته الصادر نصها سنة 1836 ، 53 عن أسفه لما لقي عليه القطر من تدهور، وقد كان، في تقديره، "أنفس درر الإمبراطورية الرومانية ومخزن العالم للحبوب"، إذ أن الطبيعة حبته بكل أسباب الرخاء، ولكنها حرمته من أهمّها: الإنسان العامل، المنتج الدؤوب. 54 لذا: يا له من بلد تصبح تونس "لو آلت إلى عهدة أوروبيين من ذوي الخبرة والاجتهاد".55 ومن الجليّ إذن أن الموقف العام كان مبدئياً مؤيداً للاستعمار الأوروبي في شمال إفريقيا باعتباره الحلّ الوحيد في نظر الكثير للخروج بالمنطقة من "البربرية" إلى "التحضّر"، لأن البشر الذين يعيشون فيها غير مؤهلين لذلك فيستحيل التعويل عليهم. 56 وهو ما يتضح مباشرة في نصوص الرحالة الألمان بالجزائر، ولئن تخلل التأييدَ اعتراضاتٌ نقدية على أساليب الفرنسيين في تنفيذ المشاريع الاستعمارية وعلى البطء في تجلي ثم رأته الحضارية. وفي البلاد التونسية والى حين نصب "الحماية" الفرنسية عليها في أبريل 1881 استمرّ الرأي مطابقاً للقالب الذي لمسناه لدى الأمير بوكلير موسكاو ومن سبقه. وكان لشهادات الرحالة صدى في الصحافة الألمانية وانعكاس على الرأي العام على الإجمال. 57 ومن شأن المقطع الموالي، من تعليق صحافي على أحداث دخول القوات الفرنسية إلى تونس، بتاريخ 6 مايو 1881 " وهكذا يتضح أن تاريخ الإيالة التونسية لا يعدو أن يكون سلسلة من الانقلابات والدسائس الدنيئة إلى أقصى حد، كلفت البلاد وسكانها الويل وأشدّ المعاناة، إلى حدّ أن المرء لا يلفي اليوم سوى صحراء، مكان الحقول والمروج الغناء التي كانت تمتع نظر المتجوّل. وقد غدت أطلال قرطاج وخرابها رمزاً للقطر بأكمله". 58 بعد أن تمّ احتلال المغرب الأقصى أيضاً وصار شمال إفريقيا بأسره تقريبا خاضعا للاستعمار الفرنسي ثم ليبيا للاحتلال الإيطالي قلت دواعي اهتمام الرأي العام الألماني بالمنطقة ولم يُلتفت إليها بأكثر كثافة من جديد إلا في سياق الحرب العالمية

الأولى، حيث سعت السلطات الألمانية إلى توظيف عداوة المغاربة حيال فرنسا لصالحها، 59 ثم الثانية حيث تحوّلت نفس المنطقة طيلة أشهر مسرحاً للمعارك بين المحور والحلفاء. ولئن انجر عن التلاقي الألماني المغاربي في الحالتين أثر على المستوى "الآيدولوجي"، ففي الاتجاه المعاكس بالأخص، أي فيما يهمّ صورة المغاربة عن ألمانيا والألمان. ثم جاء دور قطاع السياحة، منذ ستينيات القرن العشرين، أي بعد حصول بلدان المغرب العربي على استقلالها ونجاح ألمانيا الغربية في تحقيق الرخاء، ليشكل مجالا فسيحا لتعرض هذه البلدان لاسيما تونس والمغرب ومجتمعاتها إلى أنظار الألمان مباشرة والى أحكام الرأي العام الألماني وتقييمه. 60 وفي هذا بالطبع أكثر الظروف ملاءمة لنشوء الصوّر المتبادلة، صورة الألمان عن بلاد المغرب ومجتمعاته في الحاضر، وصولا إلى "أحداث كولونيا"؛ وبالمقابل: صورة المغاربة عن الألمان منذ النصف الثاني من القرن العشرين إلى اليوم. وهو ما يقتضي بحثاً كثير الفروع طويل النفس، قد يتحدّى المجهود الفردي ويتجاوزه، فحبذا أن يقع تبنّيه من قبل مؤسّسة علمية وتناوله كمشروع جماعي عديد الأطراف والاختصاصات.

** ** **

الهـوامـش

1 - د. محمد مالكي: ما السبيل لتجديد الخطاب العربي مع الآخر وإعادة صياغة توجهاته؟ في: الحوار مع الآخر. من أجل رؤية عربية. -
. تونس (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم) 2006 ، ص 136

2 - انظر المصدر نفسه.

3 - وقد سبق أن أثير انتباه الرأي العام الألماني نحوهم بشكل مكثف لما جدّ ت جريمة اعتداء بالفاحشة على فتاة صغيرة بمدينة كامنيتس في مستهل أوت 2015 ونسبت الشرطة التهمة إلى مجهول ذي "ملامح مغاربية" فتلقفت وسائل الإعلام
الخبر وروّجته. انظر الموقع:

http://www.371stadtmagazin.de/371magazin/items/Vom_Typ_her_Nordafrikaner_Eine_
Taeterbeschr eibung_mit_Folgen.html

4 - ومن أبرز من يمثل هذه المطالبة الحركة الحديثة العهد، المعروفة بـ PEGIDA ، وهو اختصار لعبارة تعني: "أوربيون وطنيون معارضون لأسلمة الغرب". وفي التسمية أوضح مؤشر على تململ وتضايق مزايد من تنام مطرد لحضور الإسلام والمسلمين بألمانيا وأوربا عامّة. وقد ساهم كتاب صدر في 2010 بعنوان sich ab Deutschland schafft أي تقريبا: ألمانيا تسوق نفسها إلى الهلاك للسياسي والخبير الاقتصادي تيلو سا ارزين Thilo Sarrazin بقدر بالغ في احتداد النقاش الدائر في ألمانيا حول وجود المهاجرين من الأتراك والعرب، والمسلمين عامة، ودورهم السلبي على ألمانيا اقتصاديا وثقافيا وديموغرافيا. وكثيراً ما يستشهد سا ارزين بأمثلة تدور حول لاجئين ومهاجرين مغاربة لدعم أطروحته القائلة بقلة تأهل المسلمين من العرب على الاندماج، لشدّة تقيدهم بعقلية منغلقة وتقاليد بالية تعيق تأقلمهم مع الوسط الاجتماعي والثقافي الجديد، فيقوى بذلك تهمشهم وتطفلهم وميلهم إلى العنف، ويظلون عالة على الكيان المستقبل وخطراً عليه. وقد دعم سا ارزين وجهة نظره السلبية تجاه المهاجرين المسلمين بالرأي أن نسبة الإنجاب لديهم مرتفعة في حين أن نسبة الذكاء المتوارثة لديهم ضعيفة عموماً.

5 - لا بد هنا من التذكير بدور السياحة في تأليف صورة الألمان عن بلدان المغرب العربي، لاسيما تونس والمغرب، في الوقت الحاضر، منذ ستينات القرن العشرين. وحسبما يستنتج مبدئيا فقد سادت الانطباعات السلبية عن البلدان وأهاليها في عامة الآراء التي عاد بها السواح الألمان ولقيت صدى في المجال الخاص أو العام. وقد كثر الحديث في العقود الأخيرة في وسائل الإعلام الألمانية عن علاقات حب وزواج بين سائحات ألمانيات ومغاربة باءت بالفشل وآلت إلى مآس بسبب "غدر" هؤلاء و"خدعهم" باستمالة النساء فقط لغايات مادية وبهدف الهجرة إلى ألمانيا، وباعتبار أن المسلم عامة "يحتقر المرأة". انظر مثلا مواقع انترنت التالية: http://www.tunesien-liebe.de/bezness-opfer- /tunesien.htm http://www.1001geschichte.de/bezness-die-fakten / http://www.evelyne-kern.de

6 - انظر حول صورة العرب في ألمانيا من القرن 16 إلى القرن 19.

الهـوامـش

Annette Katzer, Araber in deutschen Augen. Das Araberbild der Deutschen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Paderborn 2008. - 7 Bernd Ulrich, Sexismus : Wer ist der arabische Mann ? انظر المقال بالصحيفة الأسبوعية Die Zeit بتاريخ 14يناير 2016.

8 - انظر نفس المصدر.

9 - Staufer أو Hohenstaufen : سلالة تربعت عرش الإمبراطورية الألمانية القديمة من حوالي منتصف القرن الثاني عشر إلى حوالي منتصف القرن الموالي. من أشهر ممثليها فريدريش الثاني الذي كان بلاطه بصقلية يع د كثيرا من المسلمين، وكانت له ارتباطات سياسية وثقافية ملحوظة بعالم الإسلام.

10 - في كتابه "المؤنس في أخبار إفريقية وتونس" صدر على أساس مخطوط من القرن 17 بتونس 1967 وفي حديثه عن حملة 1535 يتساءل المؤرخ ابن أبي دينار القيرواني باستغراب عن الداعي أن يلقب شارل الخامس إمبراطورا في حين أنه ملك اسبانيا فحسب , انظر نفس المصدر ص 153 - 171.

11 انظر مثلا : Newe zeyttung von Kaiserlicher Maiestat Kriegsrüstung, wider den Barbarossa, gegen der Statt Thunis in Affrica zu schicken, Auß Neapolis vnd andern orten geschriben. M.D.XXXV.

و: Das ist der erst kriegs zug und warhafftige geschicht So auff dem barbareyschen keyserischen zug gehandelt und geschehen ist. Nürnberg 1535.

12 - Hans Sachs . من أشهر الشعراء الألمان في القرن السادس عشر، أصيل مدينة نورنبارغ، عاش بين 1494 و 1579.

13 - من الأشعار المشار إليها القصائد التالية:

Von dem keiserlichen sieg in Aphrica و Historia von dem kaiserlichen sieg in Africa in königreich Tunis و Des kaisers krigszug in Aphrica

14 - انظر:

Sternschutz, Johann: Karl der fünfte in Afrika, ein heroisches Trauerspiel, in fünf Aufzügen. Wien 1772

15 - انظر: Pyrker, Johann Ladislaus : Tunisias oder Kaisers Carl V. Heerfahrt nach Afrika. Wien 1820

16 - نلاحظ ازديادا بينا في الأعمال الأدبية والتاريخية الألمانية حول حملات شارل الخامس الموجهة نحو شمال إفريقيا منذ احتلال الجزائر في 6330 . انظر الدراسة البيبليوغرافية والتحليلية :

Georg Voigt : Die Geschichtschreibung über den Zug Karl's V. gegen Tunis (1535). Leipzig 1874

17 - تعطي محاضرات شلوتسر حول تاريخ شمال إفريقيا ملخصا عن الصورة التي ترسخت في الفضاء الثقافي الألماني عن الحسن الحفصي. انظر:

الهـوامـش

August Ludwig Schlözer : Summarische Geschichte von Nord-Afrika, namentlich von Marocko, Algier, Tunis, und Tripoli. Göttingen 1775, p. 65-67.

18 - والجدير بالذكر أن الحسن الحفصي حل بألمانيا في سنة 1548 حيث قابل شارل الخامس بمدينة أوغسبورغ وتحول معه إلى بروكسل ثم عاد إلى تونس عبر جنوة سنة 1550 مع الأسطول الذي هاجم مهدية والمنستير.

19 هو الشاعر والكاتب المسرحي المعروف Friedrich Schillerعاش بين 1759 و 1805 . ومسرحيته المعنية هي: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua والجدير بالذكر أن شيللر تع م ق مزيدا في البحث التاريخي حول عصر شارل كان وأحوال البحر الأبيض المتوسط عند انكبابه في تسعينيات القرن 18 على مسرحية Die Malteser فرسان مالطة .

20 - die Hanse :حلف كان يجمع مدن شمال ألمانيا لصيانة أمنها وتجارتها. تأسس وعظم شأنه في القرون الوسطى وتراجعت قوته في القرن السابع عشر. من أبرز المدن التي كانت منتمية إليه وظلت معروفة كمدن الهانزه Hansestädte وتتمتع بالاستقلالية السياسية والاقتصادية، وتشابكت مصالحها التجارية مع قراصنة شمال إفريقيا إلى حوالي 1830 ، هامبورغ وبرامن ولوبيك.

21 - هناك أعمال كثيرة تناولت موضوع النزاع القديم بين الملاحة الألمانية وقراصنة "بلاد البربر" بالدراسة، نذكر منها على سبيل المثال:

E. Baasch, Die Hansestädte und die Barbaresken. Kassel 1897; L. Beutin, Der deutsche Seehandel im Mittelmeergebiet… Neumünster 1933; R. Bohn, Die Barbaresken und die Hamburger Schiffahrt im 18. Jh. …. Frankfurt/M. 1997.

22 - "لا يوجد بدون شك شيء آخر، على الصعيد السياسي، يلحق الخزي والعار بالدول وبعصرنا، غير الضريبة التي يس د دها ملوك أقوياء لبعض القراصنة الحقيرين عديمي الجاه، ضريبة تحدد كما وكيفا، تفرض بتج بر وتدفع بخنوع، يقال لها، لمجانبة العار، في لغة الدبلوماسية هدايا". هكذا نقرأ في مقال صدر بدورية ألمانية سنة 1802 بعنوان "دول القرصنة الإفريقية":

Die africanischen Raubstaaten. In: Minerva 1802 Bd.3 S. 445-452

23 - من أحدث البحوث الألمانية في هذا الصدد وأوسعها العمل التالي في الأصل رسالة دكتوراه بجامعة بوخوم الذي يسلط الأضواء على تاريخ العلاقات بين شمال أوروبا ودول "بلاد البربر":

Magnus Ressel, Zwischen Sklavenkassen und Türkenpässen. Nordeuropa und die Barbaresken in der Frühen Neuzeit. Berlin/Boston 2012.

24 - كان هؤلاء القساوسة والرهبان بدورهم يساهمون بشكل أو بآخر في تنمية الصورة السلبية عن "بلاد البربر"، بالدعاية الشفوية - والكتابات والمواكب الاستعراضية التي كانوا ينظمونها في الشوارع كلما عادوا بفوج من الأسرى. كما

الهـوامـش

كانت هذه البعثات تلقى، عند انطلاقها بالأموال التي تم جمعها وفي عودتها بالرهائن، صدى في الصحافة.

25- انظر:

Martin Rheinheimer : Identität und Kulturkonflikt. Selbstzeugnisse schleswig-holsteinischer Sklaven in den Barbareskenstaaten. In :Historische Zeitschrift, Bd. 269/1999, S.317-369. Ernstpeter Ruhe, Christensklaven als Beute nordafrikanischer Piraten. Das Bild des Maghreb im Europa des .16.-19. Jh. In: ders. (Hg.), Europas islamische Nachbarn… Würzburg 1993, S. 159-186

26 - اعتمدنا في بحوثنا، بالتركيز على القرن الثامن عشر بأسره والنصف الأول من القرن الموالي، عددا من الصحف الألمانية وبالأخص منها صحيفة هامبورغ (Staats- und Gelehrten-Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten) وصحيفة فيانا (Wiener Zeitung التي كانت تسمى من تأسيسها عام 1703 إلى سنة 1780 Wienerisches Diarium.

27 - في الصحف الألمانية، كما ذكرنا، والعديد من الصحف الناطقة بالفرنسية ك: Gazette de France و Gazette de Leyde و Gazette d'Amsterdam إلخ.

28 - من الطريف أن اثنتين من هذه السفارات العديدة أدّتا مباشرة إلى نشأة عمل أدبي على منوال "الرسائل الفارسية" للكاتب الفرنسي مونتاسكيو 1721. الأولى سفارة مغربيّة حلت سنة 1783 بفيانا، بأمر من السلطان محمد بن عبد الله، لإبرام عقد صداقة وتجارة مع النمسا؛ والثانية بعثة تونسية قصدت فرنسا سنة 1825 لتهنئة ملكها على اعتلائه عرش الملوكية، وقد كلف بها محمود خوجة، كاهية حلق الوادي. وقد ألهمت الأولى الكاتب الألماني النمساوي يوهن بتسل J. Pezzl مؤلفه Marokkanische Briefe "الرسائل المغربيّة" 1784 ، والثانية الكاتب والصحفي الفرنسي شاتلان .R.-Th Châtelain كتابه Lettres de Sidy Mahmoud "رسائل سيدي محمود" 1825 . وفي هذا العمل الثاني يظفر الباحث في صورة الشرقي المغاربي القديمة بنتيجة معتبرة إذ أن الكاتب أعار المبعوث التونسي، لغاية مؤلفه الجدلي النزعة، كل العناصر السلبية والقوالب العنيدة التي كانت إلى حد ذلك الوقت، أي قبل احتلال الجزائر، تميز صورة المغاربي في نظر الأوروبيين وتشوبها. ومن ناحية أخرى فقد نجمت عن بعض هذه السفا ا رت، لاسيما المغربية منها، نصوص تروي تفاصيل المهمّ ة الدبلوماسية والرحلة بأسرها، وتعكس ما تأ تّى عنها من آراء وملاحظات وانطباعات. وبالتالي فإنها اليوم تشكل مصادر قيّمة ونادرة لاستبيان "صورة العالم الآخر كما تمثلتها كتابات المغاربة مما عاينوه في رحلاتهم") عبد الفتاح الحجمري: المغرب والغرب:

http://www.saidbengrad.net/inv/hojmripage/recitvoyage.htm

29 - بعد أن ن وه المبعوث الطرابلسي، في خطابه المو جه إلى المجمع العلمي بأوبسالا بتاريخ 27 يناير 1773 ، بالتقدم العلمي في السويد وأوروبا عموما وع بر عن أساه لعدم توفر الظروف لنفس التقدم في بلاده والمجتمعات

الهـوامـش

الشرقية، تقدم باقتراح مفاده أن يع ين المجمع باحثا ليتحول معه إلى بلاده حيث يمكنه، تحت حمايته الشخصية وضمانه، إجراء ما شاء من البحوث العلمية والاستكشافات. واستجاب المجمع السويدي للمقترح وع ين شخصا الدكتور روتمان صاحب فعلا الحاج عبد الرحمان عند عودته إلى طرابلس. كما اقترح هذا السفير أيضا، في مفاوضاته الدبلوماسية، أن تقدم السويد على شراء ما تحتاج من الملح من طرابلس. وأخبرت صحف في وقت لاحق أن سفنا سويدية قدمت إلى طرابلس لاستيراد كميات من الملح، لكن دولة البندقية احت جت على ذلك بدعوى وجود اتفاقية تنفرد بموجبها باستيراد هذا المنتوج. انظر على سبيل المثال الصحف التالية:

Hamburger Correspondent, 12.2.1773, 3.5.1774 ; Altonaischer Mercurius, 12.2.1773, 1.1.6113, 63.1.6113; Gazette de Leyde, 63.6.6113, 61.3.6113….

30 - انظر مقالنا في هذا الموضوع: M. Fendri, ‚Kultur' und ‚Barbarei' im Kontext der Aufklärung. In: KulturPoetik Bd. 2, H. 2, 2002, S. 198-212.

31 - انظر المقال Barbarey في الموسوعة المعروفة باسم ناشرها Zedler : Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste… Bd. 3, 1733.

32 انظر: Seereisen. Göttingen 1962, S. 15 August Ludwig Schlözer, Vorlesungen über Land- und

33 - انظر ما قيد غوته في "الرحلة الإيطالية" Goethe, Italienische Reise

34 - انظر مقالنا: بعثة استكشافية ألمانية في المغرب العربي في القرن الثامن عشر. مجلة فكر وفن 1991/52 ص 77 - 81 . وكذلك:

M. Fendri, Voyageurs allemands en Tunisie au XVIIIe siècle. 2. J.E. Hebenstreit et l'Expédition barbaresque d'Auguste le Fort (1732-33). In: Revue d'Histoire Maghrébine, 1984/ 35-36, p. 71-113.

35 - صدرت لرئيس البعثة هبنشترايت أربعة تقارير عن الرحلة وافى بها أميره انظر: J.E. Hebenstreit, Vier Berichte von seiner auf Befehl und Kosten Friedrich Augusts I. … im Jahr 1732 … auf den afrikanischen Küsten nach Algier, Tunis und Tripolis angestellten Reise. In : J. Bernoullis Sammlung kurzer Reisebeschreibungen, Bd. 9-12, Leipzig 1783 (ونشرت قبل سنوات يوميات كرستيان تران Eine Afrikareise im Auftrag des Stadtgründers. Das Tagebuch des Karlsruher Hofgärtners Christian Thran. Karlsruhe 2008 وطبعت محاضرة كرستيان لودفيج التي سيلي الحديث عنها(بينما لم تزل يومياته مخطوطا لم ينشر.

36 - العنوان الأصلي: Dass die besten Länder ohne die Sorgfalt weiser Fürsten arm und unfruchtbar werden, beweist die Betrachtung der nördlichen Provinzen von Africa . وقد قمنا بنشر هذه المحاضرة، بعد تحقيقها على أساس المخطوط الأصلي المحفوظ بأرشيف دراسدن، في ذيل الكتاب التالي :

الهـوامـش

M. Fendri: Der Nordafrika-Vortrag Christian Gottlieb Ludwigs. Ein Beitrag zum deutschen Maghreb-Bild im 18. Jh. Mit dem Text des Vortrages vor dem Dresdner Kurfürstenhof an der Universität Leipzig im Oktober 1767. Dresden 2013.

37 - انظر:

M. Fendri : Kulturmensch in barbarischer Fremde. Deutsche Reisende im Tunesien des 19. Jh. München 1996.

38 - لم تغب في سياق الجدل الذي احتد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وأوائل القرن الموالي حول مسألة "القرصنة البربرية" بعض المحاولات للدفاع شيئا ما عن سكان "بلاد البربر" أو للتقليل من حدة التهم الموجهة إليهم بإبراز بعض الظروف المخففة. ومن أبرز من ساهم في ذلك الرحالة المعروف كارستن نيبور الذي شدد على تورط القوى العظمى، لاسيما فرنسا، في "دعم" نشاط القرصنة مضايقة منافسيها الأوروبيين وعرقلة اقتصادهم)انظر: Carsten Niebuhr, Von den christlichen und mohammedanischen Korsaren. In : Deutsches Museum, 1787, Bd.2, S. 177-203. ، والأديب هيغفيش الذي ش هر بدور فرسان مالطا في تغذية الحقاد والعداوة بين الإسلام والمسيحية انظر: D.-H. Hegewisch, Erörterung der Frage : Ist es recht, dass wir die Algierer, Tunetaner und Tripolitaner Seeräuber nennen ? In : D.-H. H., Historische, Philosophische u. Litterarische Schriften, Hamburg 1793. (، وكذلك فيتيش الذي عاب على أوروبا مواقفها السلبية وتصرفاتها العدائية حيال بلدان المغرب، وحرمانها من معاملة نزيهة ومساعدة على التطور، مما جعلها تتشبث بالقرصنة عوض تطوير اقتصاد سلمي انظر: F.W. Wittich : Einige Briefe über die Seeräuberey der Barbaresken. Düsseldorf 1819. .

39 - هو G.F.E. Schönborn أقام بالجزائر بين 1773 - 1777 بوصفه سكرتير قنصلية دانمرك وراسل أصدقاء له كانوا ينتمون إلى حلقة أدبية معروفة في تاريخ الأدب الألماني ب Göttinger Hain)"غابة غوتنغن" ومنهم الشاعر المشهور آنذاك Klopstock فشدد على استيائه من الأوضاع في الجزائر ومن القرصنة والاسترقاق واقترح تنظيم جيش من المتطوعين واحتلال الجزائر لتحريرها من "البربرية" وإلحاقها ب"الحضارة". انظر:

M. Fendri, Der Göttinger Hain in Algier. G.F.E. Schönborns Algerien-Aufenthalt (1773-1777). Ein Beitrag zur Geschichte des Maghreb-Bildes in der deutschen Literatur. In: Zeitschrift für Germanistik. NF. XV-1/2005, S. 138-150.

40 - هو المفكر August von Einsiedel كانت تربطه أواصر صداقة حميمة بالأديب المعروف هاردر J.G. Herder . قرر سنة 1785 القيام برحلة استكشافية إلى داخل إفريقيا. لكن وباء طاعون تفشى آنذاك بشمال إفريقيا أجبره على البقاء في تونس زمنا ثم العودة خائبا. وصلتنا من رحلته رسالتان إحداها إلى هاردر يتحدث فيهما عن إقامته في تونس وانطباعاته عن المكان وأهله. انظر:

الهـوامـش

M. Fendri, Voyageurs allemands en Tunisie au XVIIIe siècle. 3. August von Einsiedel (1785). In: Revue d'Histoire Maghrébine, 1986, No 41-42, p. 47-85. وكذلك:

M. Fendri, Tunis in Weimar. Zu zwei Briefen A. v. Einsiedels aus J.G. Herders Nachlass. In: F. Almai (Hg.): Literatur in Kontext. Dresden 2014, S. 95-112.

تجدر الإشارة إلى هاردر Herder وموقفه الشاذ عن القاعدة حيال العرب والإسلام وحتى شمال إفريقيا بالذات. فعلى عكس رأي أهل عصره الذي كان، كما رأينا، يقيّم التاريخ الروماني بشمال إفريقيا تقييما إيجابيا على وجه التمام ويرى في دخول الإسلام إلى المنطقة بداية انحطاطها، اعتبر هاردر انتصار الرومان على القرطاجيين وتدمير حضارتهم المتطورة أساس محنة المنطقة وتدحرج أهلها. ويستخلص في تحليله إلى القول: "بسقوط قرطاج انهارت دولة لم يقدر الرومان أبدا على تعويضها. وزالت التجارة عن هذه البحار واحتلت القرصنة مكانها، ومازالت إلى اليوم متواصلة." انظر الكتاب 41 من عمله الجبار "أفكار من أجل فلسفة لتاريخ البشرية" „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" 4874 4871 . وقد خصّ العربَ في نفس العمل الكتاب 47 بفصل حلل فيه دورهم في تاريخ البشرية، لاسيما منذ ظهور - الإسلام، تحليلا فطنا حيّا يتسم بسعة المعرفة نسبيا وبدرجة عالية من الموضوعية وعدم الانحياز، فأعطى عنهم وعن النبي محمد والحضارة العربية الإسلامية صورة تختلف نوعا اختلافا بيّنا عما كان يروج عنهم إلى ذلك الوقت عموما.)انظر مقال محمد عابد الجابري عن موقف هاردر الفلسفي في العمل المذكور وجداله مع الفيلسوف كانط : "حضور الرشدية في ألمانيا" www.aljabriabed.net/dialogarabgerm3.htm

41 - انظر:

Johan Adam Freiherr von Rehbinder : Nachrichten und Bemerkungen über den Algierschen Staat. 3 Bde. Altona 1789-1802.

42 - انظر: August Ludwig Schlözer : Summarische Geschichte von Nord-Afrika, namentlich von Marocko, Algier, Tunis, und Tripoli. Göttingen 1775

43 - ويرد هذا الرأي مرارا في مخطوط يوميات لودفيج عن رحلته في الجزائر وتونس.

44 - ومن أشهرها مشروع الكاتب الفرنسي :

Abbé Raynal, Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes. Amsterdam 1770. - صدرت ترجمة ألمانية بهانوفر 1774 - 1778

45 - انظر:

Friedrich Hermann, Ueber die Seeräuber im Mittelmeer und ihre Vertilgung. Ein Völkerwunsch an den erlauchten Kongress in Wien. Lübeck 1815. وقد ألحق هارمان عمله بطبعة فرنسية مقتضبة بعنوان: Appel aux puissances de l'Europe pour faire cesser les pirateries des Barbaresques dans la

الهـوامـش

46 - Méditerranée. Bremen 1816. في هذه الفترة أي في حوالي 6361 امتلأت الصحف الألمانية بأخبار مفزعة عن عمليات جريئة لقراصنة "بلاد البربر" بلغ مداها حتى "بحر الشمال"، حيث أثار هجوم لقراصنة من تونس استهدف السفن الألمانية بالذات فزعا كبيرا)انظر مثلا: Hamburger Correspondent, 31.5.1817 , 6.6.1817 . وقد تواصلت هذه العمليات رغم حملة الأميرال الانكليزي لورد اكثموث على هذه البلدان 6362 لإرغامها على التخلي عن القرصنة. وذكرت صحف أن "جامعة الدول الألمانية" Deutscher Bund تباحثالمسألة واعتزمت، من بين الحلول، مناشدة انكلترا حماية السفن الألمانية)انظر مثلا الصحيفة Der Deutsche Beobachter) بتاريخ 61 أوت/أغسطس 1871.

47 - بتاريخ 10 يوليو 1830 تتحدث صحيفة هامبورغ Hamburgischer Correspondent عن قداس أقيم بمكان نزول القوات الفرنسية وتعلق بالقول: "ويتساءل المرء إن حانت الساعة أن تزيح المسيحية والحضارة الإسلام والبربرية؟ إن القطر على درجة من الجمال بما يُحق له أن ينعم بالحضارة، كالتي تمتع بها في عهد الرومان".

48 - انظر صحيفة Augsburger Allgemeine Zeitung . بتاريخ 30 يونيو 1830

49 - جدير بالذكر هنا أن البعض من أوائل من زار الجزائر المحتلة من الألمان ع بروا عن مشاعر رهبة انتابتهم عند رؤية المدينة من سطح السفينة وتخيلها "عش قرصنة". وتو هم بعضهم أن يكون أسيرا يساق إلى العبودية بعد أن استولى عليه القراصنة)انظر مثلا الكاتب Heinrich Laube عن رحلته إلى الجزائر سنة 1839 وقد صدرت بعنوان Die Kaschbah ضمن عمله Französische Lustschlösser .

50 - انظر: : Mounir Fendri, Die Entdeckung des maghrebinischen Orients. In : K.-M. Bogdal (Hg.) .Orientdiskurse in der deutschen Literatur. Bielefeld 2007, S. 183-199

51 - ولم تزُل ذكرى عصر القرصنة عن نصوص الرحلات الألمانية إلى بلدان المغرب العربي في القرن التاسع عشر بل مضى صداها يتردد كلما أثار معلم أو حدث لدى الزائر الانطباع أن ثمة علاقة بالقرصنة قبل زوالها.

52 - انظر: Heinrich Barth, Wanderungen durch die Küstenländer des Mittelmeers… Berlin 1849, p. 221

53 - انظر: Hermann von Pückler-Muskau : Semilasso in Afrika. 5 Bde. Stuttgart 1836. ومن أجزاء هذا العمل الخمسة يرتبط الأول والثاني بإقامة المؤلف بالجزائر)جانفي أفريل 6331 (وبقية الأجزاء بالبلاد التونسية)ماي نوفمبر 6331 . وقد ترجمت هذه الأجزاء الأخيرة إلى العربية وصدرت بعنوان: بوكلير موسكاو، سميلاسو في افريقيا. رحلة أمير ألماني إلى الإيالة التونسية في سنة 1835 . ترجمة منير الفندري والصحبي الثابتي. تونس - بيت الحكمة 1989

54 . انظر نفس المصدر، ص 102

55 - نفس المصدر، ص 336.

56 - من الآراء المتطرفة في هذا الصدد ما جاء على لسان الرحالة الألماني رولفس Gerhard Rohlfs الذي استفزه تأخر الفرنسيين في فرض "الحضارة" بالمستعمرة الجزائرية، بسبب "تعنت" أهلها من العرب المسلمين وامتناعهم عن

الهـوامـش

"التحضر"، فاقترح دحرهم بأجمعه عنوة إلى الصحراء "إلى حيث هم ينتمون أصلا". انظر مثلا:
G. Rohlfs, Bemerkungen über die Zukunft Algeriens. In: Globus, 10/1866, S. 41.

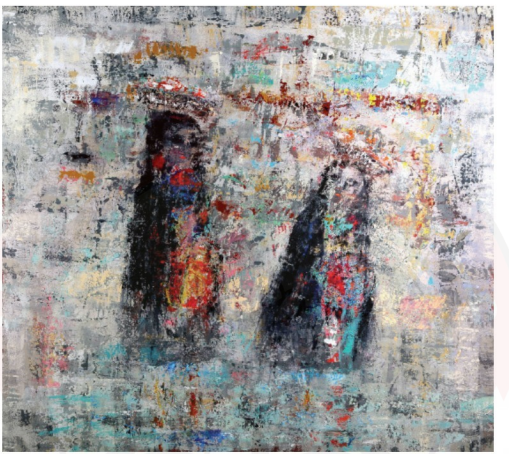
57 - بالطبع لم يغب نفس التأثير أيضا في الأدب. وخير مثال على ذلك الكاتب الشعبي المشهور كارل ماي Karl May, 1842-1912 لذي جعل من بلدان الشرق الأوسط وشمال إفريقيا المسرح المفضل لمعظم رواياته المفعمة مغامرات وإغرابية. وهو ما جعلها إلى وقت غير بعيد أح ب الكتب إلى الشباب الألماني.

58 - انظر صحيفة Augsburger Allgemeine Zeitung . بتاريخ 6 مايو 1881.

59 - انظر مقالنا: حول تأسيس لجنة تحرير تونس والجزائر في برلين في ناير 1916 . في: الجمعيات بين التأطير والتوظيف- تونس جامعة منوبة 2009 . ص 65 - 92.

60 - انظر:

Elfriede Hillers : Das Tunesienbild deutscher Touristen. In: Internationales Jahrbuch für Geschichts- und Geographie-Unterricht, Vol. 18 (1977/78), pp. 260-265. / Adolf Arnold : L'image de la Tunisie à travers la littérature touristique allemande. Internationales Jahrbuch für Geschichts- und Geographie-Unterricht. Vol. 18 (1977/78), pp. 256-259.



"الحب طوق نجاة"

ثمة قضايا ترتبط بالواقع الآني ، أكثر من غيرها ، وهذا ما يتوجب أن يوضع في الحسبان آن طرحها . فكعادته يحرص "مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث" ، أن تكون قضاياه الثقافية مرتبطة بالواقع ، ففي موسمه الثقافي الثامن عشر ، الموسوم بـ "الحب طوق نجاة" ، والذي بدأ منذُ (أكتوبر 2016) ، مستمراً حتى (30 يناير 2017) ، تنوعت توليفة الفعاليات لتشكل باقة متنوعة من الموضوعات والشخوص الفكرية والثقافية والأدبية والفنية .

* إضاءات من مركز الشيخ ابراهيم - سيد أحمد رضا - لوحة الفنان أحمد عنان

فالمركز الذي دأب على استضافة كبار المثقفين المحليين والعرب والعالميين، يتابع دأبهُ في هذا الموسم، إذ كان من المقرر استضافة الشاعر المصري الكبير، فاروق شوشة، لولا حؤول القدر، ورحيله في الرابع عشر من أكتوبر 2016، فيما من المقرر استضافة العديد من الأسماء البارزة على الصعيد العربي والعالمي، حيثُ سيستضيف المركز الروائي الفرنسي، جيلبرت سينويه (9 يناير 2017)، إلى جانب الشاعر والروائي الفلسطيني، صاحب الملهاة الفلسطينية، إبراهيم نصر الله (23 يناير 2017)، وغيرهم من مفكرين، وفلاسفة، وكتاب، وأدباء، وإعلاميين، ومعماريين، وفنانين، ورجال دين، وساسة.

لقد تأسس هذا المركز ليكون ملتقىً لهُ اعتبارهُ على الصعيد المحلي والعربي، وقد استضاف خلال مسيرته أكثر من ثلاثمائة شخصية محلية وعالمية متنوعة المجالات والتخصصات، وتنتمي لمختلف ضروب المعرفة والفنون الإنسانية. ويضم هذا المركز تحت سقفه العديد من المراكز والبيوتات التراثية، كـ "بيت عبد الله الزايد لتراث البحرين الصحفي"، و"بيت الصوت الخليجي لفنون الغناء (بيت محمد بن فارس)، و"بيت الكوار الخليجي لنسج خيوط الذهب"، و"ذاكرة المكان (عمارة بن مطر) للحفاظ على إرث اللؤلؤ، وتاريخ هذه الأسرة العريقة"، و"بيت الشعر (بيت إبراهيم العريض"، إلى جانب العديد من البيوتات والمراكز الثقافية والتراثية.

فيروس البروباغندا - فارس خشان مشرحاً

إن أكثر العبارات المرتبطة بمفهوم الدعاية أو "البروباغندا" هي عبارة "اكذب، ثم اكذب، ثم اكذب حتى يصدقك الناس"، لوزير الدعاية السياسية في ألمانيا النازية، جوزيف غوبلز، هذه العبارة وقائلها، دائماً ما تكون حاضرة عند الحديث عن الدعاية السياسية لتشكل تعريفاً مبسطاً ومختزلاً لمعنى "البروباغندا"، تلك التي لازمت مختلف العصور، وتطورت مع تطور الحياة نفسها، تماماً كما يتطور أي شيء في اتجاهات متعددة.

إن دراسة مفهوم الدعاية لا تقتصر على الباحثين في العلوم السياسية، والمشتغلين في الصحافة، بل تمتدُ وصولاً لعلماء الاجتماع، والنفس، واللغة، وغيرهم ممن يبحثُ في قدرة هذه المفهوم على قلب كل شيء، فهي "تؤسس نفسها على جهلنا" كما يؤكد المحلل السياسي، والإعلامي اللبناني فارس خشان، الذي استضافهُ "بيت عبد الله الزايد لتراث البحرين الصحفي"، التابع لمركز الشيخ إبراهيم للثقافة والبحوث، منتصف (نوفمبر 2016)، في سياق تسليط الضوء على هذا المفهوم، وأهميته في عصر تكاثرت فيه وسائل الإعلام، ومحطاته، لتجيء محاضرة خشان في هذا السياق، تحت عنوان "كيف تواجه الوقائع فيروس البروباغندا؟".

يُفرق خشان بين الإعلام والدعاية بطريقته الخاصة، إذ يستحضرُ قصة آدم وحواء، مبيناً أن الإعلام "هو ما قالهُ الله تعالى إلى آدم (اسكن أنت وزوجك الجنة، وكُلا منها رغداً حيث شئتما، ولا تقربا هذه الشجرة)، فيما الدعاية أو البروباغندا هي ما فعلهُ الشيطان عندما وسوس لهما، فكان جزاؤهما الخروج من جنة عدن". إذاً فالإعلام هو ما يصف الحقيقة، ويرشدك للصواب، سواءً أعجبك هذا الصواب أم لم يعجبك

-كما يوضح خشان- فيما الدعاية هي التضليل والدعوة للتمرد دون وعي بما أنت ذاهب إليه.

وهذا يتفق مع ما يذهب إليه (غي دورندان)، صاحب كتاب "الدعاية والدعاية السياسية"، الذي لا يفرق فيه بين الدعاية (بوصفها تجارية)، والدعاية السياسية، فكلاهما هدفهُ "إطلاق فعل"، لهذا فهو يجد بأن الدعاية "تهدف إلى توليد التصرفات بتعديل إدراك المجموعة السكانية التي تتوجه إليها وأحكامها التقييمية"، وهذا ما لفت إليه خشان عندما استعرض تجربتهُ ومعاناتهُ مع البروباغندا في لبنان، وكيف استطاعت هذه البروباغندا أن تفرض سيطرتها على الواقع، وتحولهُ إلى واقع مأساوي، مرعب.

يقول خشان إن باستطاعة البروباغندا أن تكون بمثابة الاستجابة الشرطية التي وضعها (إيفان بافلوف)، إذ إنها -وهنا يستحضرُ تجربتهُ والحالة اللبنانية- يمكن لها أن تكون مشيراً إلى سوء سيصيبك، فعندما تكون مستهدفاً من قبل هذه البروباغندا، فإن ذكر اسمك في إحدى وسائلها، يشير إلى أنك معرض للخطر أو الموت، وبالتالي، أضحت الاستجابة الشرطية في هذا الواقع تماثل التالي: الواقع المليء بالموت (مثير حقيقي)، البروباغندا (مثير مفتعل)، لهذا فعندما تكون هدفاً من أهداف المثير المفتعل، فإن أول ما سيطرأ على ذهنك هو المثير الحقيقي، أو بمعنى آخر "الموت".

ويستطردُ خشان بتبيان أن البروباغندا تتغذى على كل صراع، بالإضافة للمشاكل الصغيرة، إلى جانب الفتنة، والغيرة، وغيرها من السلوكيات التي تماثل سلوكيات الشر في الطبيعة البشرية، كما أنها تشتغل على العقد التاريخية، وتوظيف التعقيد وغير ذلك من الأمور التي تشكل مدخلاً لنفاذها إلى أذهان الآخرين الموجهة إليهم، ويؤكد خشان بأن "الدمج ما بين السياسة والدين هو ما تسعى إليه البروباغندا.. من أجل خراب الأمم".

ويشير خشان إلى أن أولى ملامح تحويل الإعلام إلى بروباغندا هي إقصاء العقلاء وتنحيتهم عن المشهد، ليتسنى لأصحاب الآيديولوجيات والأجندات السيطرة على كامل المشهد، وفرض رؤاهم، وهذا يتوافق مع ما يذهب إليه نعوم تشومسكي في كتابه "السيطرة على الإعلام؛ الإنجازات الهائلة للبروباغندا"، إذ يذكر تشومسكي مفهوماً آخر للديمقراطية يتمثل في "منع العامة من إدارة شؤونهم وكذلك من إدارة وسائل الإعلام التي يجب أن تظل تحت السيطرة المتشددة"، وهو بتوصيف هذا المفكر، المفهوم الحاكم لواقع العالم اليوم.

لكن كيف يمكن الوقوف أمام كل ذلك؟ يعول الإعلامي خشان على الوعي والالتزام بالقواعد المهنية التي تشكل أخلاقيات مهنة العمل الإعلامي سواء كان صحفياً أو غير ذلك، فالإعلام لا يتوجب عليه أن يحمل أهدافاً، كما يقول خشان، سواء كانت أهدافاً آيديولوجية، أو دينية، أو غيرها، بل يتوجب أن يكون صادقاً، وموضوعياً، وأن يكون موجهاً فقط للأهداف التي تصب في الصالح العام كالأهداف الوطنية، وتغيير المجتمع، وتوعيته، والقضاء على الإرهاب، وغيرها من القضايا التي لا تحمل طابعاً دعائياً.

الشـاعـر شـوشان فـي أرض الخـلود والسـلام

بروح واعية متمردة، يشاغب الشاعر التونسي الشاب أنيسٌ شوشان، كل ذلك الساكن الذي يحول دون تقدم الإنسان في إنسانيته.. فهو شاعر يراقص كلماته، كي تخرج معبرةً عن رفضها لكل تلك السلوكيات الممقوتة، والحماقات الممارسة، والتناقضات الفاضحة، إنه شاعرٌ لا يألفُ السكون، ولم يتصالح يوماً مع الدارج لمجرد أنهُ دارج، إنه شاعرٌ "مشاغب"، وقصائدهُ هي الأخرى تتصف بوصفه، فهي تشاغب كل التابوهات، وترفض كل تلك الموروثات، إنها وبكل قوتها تندفع كمطرقة نحو الأصنام لتحطمها، وإزميل حروفه يحفر في أساس تلك العقائد البالية ليسقطها.

ابن الجنوب التونسي هذا، حل ضيفاً على البحرين، أرض الخلود والسلام، وبالتحديد حل ضيفاً على "بيت الشعر – بيت إبراهيم العريض"، التابع لمركز الشيخ إبراهيم للثقافة والبحوث، مساء الاثنين (7 نوفمبر 2016)، وهو محملٌ بالقصائد التي جابت الوطن العربي، واشتهرت على صعيد واسع، لتلقى صداها لدى المتلقي البحريني، هذا الذي حرص على أن يكون بالقرب من شاعرٍ امتاز بقصائده المناقضة للعنصرية، والرافضة لرفضِ الآخر، والداعية للسلام، والتعايش، والنهوض، والحلم. "دعونا نغوص في الحلم/ لنرسي ثقافة بلا سخافة/ ليكون الرقي فينا هو أسمى خلافة"، والمترفعة عن كل تلك التصنيفات التي تنشئ الجدران والحواجز بين الإنسان والإنسان. "دعونا نذوب الأعراق والأجناس والأطياف والأفكار والألوان والأديان / ولا نرى سوى الإنسان".

شاعر السلام، كما يوصف، لم يرد أن يكون ساكناً حتى في أمسيتهِ تلك، إذ ترك منبرهُ جانباً وترجل ليجوب المسرح جيئة وذهاباً، وهو يلقي قصائدهُ بأريحية، فهو كما يقول: لا يحب أن يكون ساكناً، "أريد لجسدي أن يستشعر كلماتي، ويتماهى معها... لا أريدهُ حبيس ذلك الكرسي".

يتغنى شوشان بالسلام في قصائده، ذلك السلام الذي لن يكون إلا برفض كل أشكال العنصرية، سواء على صعيد اللون، أو الدين، أو الإثنية، أو الطبقة، والدعوة لقبول الآخر كإنسان، لا كتصنيف.. ولهذا يرفع شوشان صوتهُ رافضاً خوفنا من الاختلاف، ذلك الخوف الذي يؤذينا، لأننا "أمة تخاف الاختلاف": فـ "اختلاف اللون يؤذينا / اختلاف الشكل يؤذينا / اختلاف الفكر يؤذينا / اختلاف الدين يؤذينا / حتى اختلاف الجنس يؤذينا / لذا نحاول اغتيال كل اختلاف فينا".

هذا الخوف من الاختلاف ينتج كل أشكال العنصرية وازدراء الآخر لمجرد أنهُ مختلف، وهذا تعرض لهُ شوشان منذُ طفولته، وما دفعهُ فيما بعد لكتابة قصائده كما يقول: "الدافع الرئيسي لشاعريتي هو الوجع، إذ كانت هناك العديد من الممارسات العنصرية تجاهي بسبب لوني المختلف".

كل تلك المواقف والتراكمات فجرت في نفس صاحب قصيدة "بلا عنوان" تلك الكلمات التي صار يخطها بتمرد، حتى على الشكل التقليدي للقصيدة. إنهُ يرفضُ أن ينساق، "لا يهمني تصنيف جنس كتابتي أكان شعراً أو نثراً أو سرداً.. لدي رسالة وأريد لها الوصول، لهذا فأنا أكتب عن نفسي كإنسان، عن هويتي كبشر، وهذا هو الشيء الذي لقيتُ من خلاله تجاوباً وتفاعلاً من قبل الناس، فأنا لا أقدم

لهم الموعظة والدروس، وإنما أهزهم، وأجعلهم بكتاباتي يفيقون من سباتهم... أنا أحاول أن أوجد فكرة، وأترك للآخرين حرية تطويرها، شريطة أن تلتزم بالأخلاق والرقي في التعامل، وحرية أن تكون أنت الذي لا يشبه أحداً".

لغة شوشان لغة بسيطة، تمتاز بالسلاسة، فقصائدهُ سهلة الفهم، وكلماتها واضحة لمختلف الفئات، فهو لا يحبُ أن يكون بعيداً عن الناس، لأنهُ يتوجب أن تكون قريباً كي تبلغهم رسالتك "يجب أن ننزل للناس، وأن نفهم أوجاعهم، وما هم يريدون، ويجب أن نخاطبهم بلغتهم"، لهذا يرفض شوشان البقاء في البروج العاجية، تلك التي تشكل حاجزاً "يفصلنا عن واقعنا وعن الناس، وبالتالي يبقى الناس في ركودهم وجهلهم" فتشيع مختلف السلوكيات التي يصارعها شوشان بكلماته كي تـزول.

الإعلام .. الهوية والتراث

في ظل الأزمات التي تتهدد تراثنا الإنساني

عندما يتزاوجُ مفهوما "الإعلام" بـ "التراث"، فإن أول ما يطرأ على الأذهان في يومينا الحاضر، ما شهدهُ العالم عموماً، والعربي خصوصاً، من هزات طالتهُ، عندما أقدمت جماعات إرهابية على تدمير عدد من المواقع الأثرية، في كل من سوريا، والعراق، وهذا بضرورة الحال يربطنا بما تعرض لهُ تمثال "بوذا" في باميان بأفغانستان، رجوعاً إلى ما شهدهُ التاريخ من تدمير للآثار واللقى، سواء على يد جماعات وتنظيمات، أو بسبب الجهل والإهمال، لتخسر بذلك الإنسانية شواهد من تاريخ الحضارات والثقافات، ومن إرثها الإبداعي والجمالي.

لقد أقدم تنظيم "داعش"، على تدمير العديد من المنحوتات الأثرية في كلٍ من سوريا والعراق، في الفترات المتأخرة، وتلك المنحوتات تعود لعصور الحضارات الأولى، وبعضها مدرج ضمن لائحة التراث العالمي التابع لـ "منظمة اليونسكو"، كمدينة الحضر، وآشور، وكالح، وعجائب نمرود في العراق، بالإضافة لما خلفهُ التنظيم من دمار في مدينة تدمر الأثرية في سوريا، وقد شكل كل ذلك مادة خبرية لوسائل الإعلام التي تناقلت الأخبار والمشاهد لأفراد وكأنهم خرجوا من بطون التاريخ لتحطيم هذه الآثار بكل عنجهية، وهذا بضرورة الحال، طرح العديد من الاسئلة على الساحة العربية، إلى جانب الساحة العالمية، من قبيل كيف يتم حفظ الهوية، والإرث الإنساني؟ وما الذي على العالم، والجهات المعنية أن تبذلهُ في سبيل الحفاظ على ما تبقى؟

ففي جزء من العالم العربي، حيثُ عالمٌ يضجُ بالموت الذي يطال البشر والحجر، يتهدد خطر وجودي تاريخ الإنسان الذي يقطن هذه المنطقة أو تلك، إلى جانب كونه خطراً يتهددُ الإرث الإنساني عامة، وهذا ما دفع بمركز الشيخ إبراهيم للثقافة والبحوث، لاستدعاء هذه القضية، والوقوف عندها في جلسة قدمتها الأميرة الأردنية، دانة فراس، رئيسة مجلس إدارة الجمعية الوطنية للمحافظة على البترا، تحت عنوان "الإعلام.. الهوية والتراث"، نهاية شهر أكتوبر من العام (2016).

في هذه الجلسة أكدت فراس على أننا أمام مرحلة جديدة من تفاعل وسائل الإعلام بالثقافة والحضارة والتراث، إلا أن هذه المرحلة الجديدة، لا هي بالسلبية المطلقة ولا الإيجابية المطلقة، بل إنها

متعددة الجوانب، ومعقدة التفاعل، "خاصة في ظل نمو قطاعات الإعلام، وظهور وسائل إعلامية جديدة، فرضت نفسها، وأشركت غالبية الناس في صياغة محتوياتها، إلى جانب كونها أضحت مصدراً هاماً للمعلومات غير الدقيقة في بعض الأحيان، كوسائل التواصل الاجتماعي".

تلفت فراس إلى الدور الإيجابي لوسائل الإعلام الحديثة، إذ إنها لعبت دوراً "في ربط مختلف الجهات المعنية بالتراث ببعضها، وحشدت التأييد والدعم في سبيل المحافظة على هذه المعالم والوقوف في وجه التطرف، والتصدي إلى كل من يحاول إبادة التراث والتاريخ الإنساني المشترك". وتتابع بأن دورها بلغ حد إسهامها في "إعادة إحياء العديد من أجزاء التراث"، وتستطردُ بمثال، إذ أسهمت التغطيات الإعلامية للجرائم المرتكبة بحق التراث، في جمهورية مالي، لإدانة الإرهابي أحمد المهدي، بالسجن تسع سنوات، لدوره في العمليات التخريبية".

لكن ماذا عن الجانب السلبي الذي قد تسهم فيه وسائل الإعلام، والحديثة منها بشكل خاص؟ تتساءل فراس "هل تسهم وسائل الإعلام من خلال نشرها الواسع لخبر ما عن التراث، في تحفيز بعض الجهات على تخريبه وتدمير المواقع والمصادر التراثية؟"، حول ذلك تقول بأنهُ يتوجب على الجهات المختلفة أن تستثمر في الدراسات الدقيقة التي تلقي الضوء على هذا الجانب، وتضع الحلول والسياسات التي من شأنها أن تحافظ على التراث مستقبلاً، بناءً على أساس علمي وسليم.

وعلى صعيد متصل تتساءل فراس، عما إذا كان للإعلام دور لا واعٍ في تحفيز بعض الجهات، خاصة الإرهابية منها، على تخريب التراث والآثار، إذ إنها تلفت بأن ذلك الآخر يحتاج إلى مزيد من الدراسة، إلا أن وسائل الإعلام بمستوياتها المختلفة، كان لها دور في ما تعرضت لهُ المعالم والكنوز الأثرية بمدينة تدمر السورية، ونمرود العراقية، إذ أقدمت وسائل الإعلام على لعب الدور التوثيقي للخراب، وتسبب ذلك في "تحشيد الدعم الدولي الهائل للاهتمام بالتراث والمواقع الأثرية، وتسليط الضوء على أهميتها تاريخياً واجتماعياً للإنسانية"، كما لعب الإعلام دوراً "في الأساليب التقليدية للتوثيق، والتي كانت أساساً في معرفة شكل المعالم الأثرية الموجودة في هذه المدن"، إلى جانب "دور للوسائل الإعلامية في تعزيز العلاقة بين المعالم والهوية والقيم الإنسانية المشتركة بين شعوب العالم".

ومن هذا المنطلق تؤكد فراس على الدور الهام لوسائل الإعلام، معرجة على الصحافة بوجه التحديد، تلك التي أسهمت إسهاماً كبيراً في نشر الوعي والتثقيف بأهمية التراث، مشددة بأن للصحافة دوراً تاريخياً عريقاً في هذا المجال، وقد تطور ليكون مصدراً رئيسياً هاماً، إلا أنها تقف عند الصحافة الحديثة، تلك التي أضحت في ظل عصر السرعة، وزيادة سرعة الحصول على المعلومة، تتسابق على الأسبقية، وأدى ذلك لظهور العديد من التحديات، ككثرة المصادر، وصعوبة الوثوق بها، إلى جانب بروز الأخبار الصحفية غير الدقيقة، ومن هنا تشيد فراس بدور الصحافة في السابق، والتي كانت على وثوقية كبيرة من مصادرها، ومن معلوماتها، رغم

كون بعضها توصف على أنها صحافة، إلا أنها حريصة على تقديم المعلومة المؤكدة لقارئها، فيما اليوم "على المتلقي أن يتأكد بنفسه من صحة ومصداقية المعلومة التي يتلقاها".

وفي سياق متصل بعلاقة الإعلام بالتراث، تنتقل فراس لدور الوسائل الحديثة، وأثرها المختلف على التراث. فبدءاً من الإنترنت، الذي أضحى أحد أهم وسائل الوصول إلى المعلومة، والذي تتزايد استخداماتهُ بشكل كبير، فإنهُ حقق طفرة في تعريف التراث وذلك عبر سهولة الوصول إلى المعلومات المتعلقة به، إلى جانب كون المستخدم لهذه الوسيلة المتوافرة على الهواتف والأجهزة اللوحية وغيرها، بات ولأول مرة في التاريخ يستطيع زيارة أي موقع أثري، ويعيش تجربة تراثية، دون أن يتحرك من مكانه. كل ذلك أتاح ما تطلق عليه فراس "ديموقراطية المعلومة، وتكافؤ الفرص".

وتجدُ فراس بأن ديموقراطية المعلومة وتكافؤ الفرص، شكّلا تقدماً إيجابياً في المسعى العام نحو نشر الوعي حول التراث وأهميته، إلى جانب كونه وسع شريحة العارفين بالأماكن الأثرية، وتبين ذلك بمثال أوردتهُ، إذ بلغ عدد زوار موقع مدينة البترا، في الأردن، إلى ما يربو على الـ 24 مليون زائر في عام (2016)، وذلك عبر خدمة التجوّل الافتراضي التي تقدمها خرائط (غوغل)، فيما لم يتجاوز عدد الزوار الفعليين على أرض الواقع الـ (400) ألف زائر في ذات العام.

لهذا تؤكد فراس على ضرورة أن تتم دراسة الإحصاءات بشكل جدي، لتبيان أثر التكنولوجيا الحديثة على السياحة، وعلى مداخيل هذه الأماكن الأثرية، إذ تقول "إننا نستطيع معرفة الإحصائيات الإلكترونية بدقة، إلا أننا لا نستطيع قياس أثر هذه التكنولوجيا على المحافظة على الآثار والتراث، فليست لدينا مقاييس دقيقة نعلم من خلالها ما إذا كانت هذه التكنولوجيا تعوض الزائر عن التجربة الفعلية والحية للموقع، وكذلك لا نعرف أثرها على سلوكيات الزائر، وهل يكون اندفاعه للمحافظة على الموقع بنفس القوة إن لم يستطع الإحساس بالتجربة الفعلية؟".

وتشير فراس إلى أن "وسائل الإعلام لعبت دوراً هاماً في توثيق التراث تاريخياً وإلى يومنا هذا" إلا أن عملية التوثيق في عصرنا الحاضر تتميز "بالروابط غير الخطية والمتشعبة، وهذه التشعبات غيرت علاقتنا مع المواد التراثية، فاليوم يقدم لنا الإعلام المعلومة من خلال النص والصورة والفيديو والخارطة والجدول الزمني والنماذج ثلاثية الأبعاد، وهناك تفاعل حيوي بين المعلومة ومتلقيها تربط الشخص بشكل مباشر مع التراث"، وهذا أدى إلى نوع من الإيجابية المتمثلة في توفير الفرصة لاكتشاف أبعاد مختلفة، وصلات جديدة، وشبكات من الروابط بين الوقائع والمواقع والمعالم والشخصيات التاريخية، وهذه الصلات، تضفي ضوءاً جديداً على المفاهيم التراثية، وتعيد التأكيد على أهمية المحافظة عليها والاستمرار بإجراء الدراسات والبحوث في مجال التراث.

** ** **

لوحة الفنان خالد كانو

الـرواية فـي البـحرين ...
مـن الهـامش إلى مـركز الاهتمـام

د . فهد حسين *

الرواية جنس أدبي جديد في المنطقة الخليجية عامة والبحرين على وجه الخصوص . ولأن الرواية لا تكون حاضرة إلا في مجتمع يتصف كاتبها بالوعي والمثاقفة والتطلع ، حيث الرواية هي استجابة لتطور المجتمع في المناحي الثقافية والفكرية والاجتماعية والمدنية ، وبخاصة لدورها العاكس لطبيعة الحياة في المجتمع ، وفئات الشعب وطبقاته ، ودور هذه المعطيات من الجانب الثقافي والاجتماعي والنظرة إلى الحياة ، فضلاً عن الدخول في طبيعة الأنماط الاجتماعية والقيم السلوكية ضمن المكان والزمان ، لذلك فالأعمال الروائية عادة تدور في دوائر وحلقات متداخلة مترابطة تكشف من خلالها بعض ظواهر المجتمع وأعرافه وقوانينه وعاداته وتشريعاته ولغاته ولهجاته وأعراقه ، كما تكشف عوالم النفس البشرية ، وما يرتبط بها من سلوكيات وميول واتجاهات وطموحات ورغبات ونزوات ، وفي الوقت ذاته تكشف الرواية أيضاً التاريخ وما يحمله من تناقضات ووقائع ، تلك العلاقة التي تتشكل بين هذا التاريخ والحضارة والثقافة والعلوم المختلفة .

* كاتب من البحرين.

بمعنى آخر، الرواية هي إعادة صياغة العالم بعناصره وأشيائه. وبما تتميز به ضمن طابعها الخاص في التعبير عن الثنائيات المتماثلة أو المتناقضة داخل بنية المجتمع من جهة، وداخل تركيبة الشخص النفسية والاجتماعية والثقافية من جهة أخرى، فالرواية جنس أدبي تعبيري تتداخل معه الآيديولوجيا والفكر والفنون والفلسفة والتاريخ وكل مكونات المجتمع؛ لما لهذا الفضاء السردي من قدرة على احتضان شيء أو تصور عن العالم والإنسان والحياة والمجتمع، وفي الوقت نفسه لابد أن تتصف الرواية بالجمالية التي تتطلب توظيف مكونات العمل السردي في سياق التوظيف التقني لما لها من إمكانية التخييل والقصدية. والعمل الروائي في الوقت نفسه تجربة فنية تواكب التطور الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وتتجاوب معه. وبحكم المصادر التاريخية فإن البحرين لها ريادة في المنطقة من حيث التعليم الأهلي والحكومي النظاميين، ولها دور واضح في عالم الصحافة، وما ظهور الإبداعي الأدبي شعراً وسرداً إلا من خلال العديد من الأسباب التي ذكرت وغيرها أيضاً، فالبحرين كانت ولاتزال حاضنة للثقافة والأدب والإبداع والفنون، إذ يشير أحمد عطية: "أن البحرين كانت لؤلؤة الخليج وواحته الخضراء، ومنارته الفكرية والثقافية"1، لذلك فالدخول إلى عالم الرواية البحرينية هو تعريف بما هو محيط من نمو وتطور على مختلف المستويات، وتنوع في طبيعة الحياة، كما أنه يفتح النوافذ والأبواب لإظهار عملية التلاقي والحوار في حركة النتاج السردي، رغبة في الوصول إلى الإحساس بقيمة العمل الإبداعي، على الرغم ما فيه من مجازفة الكشف والفحص لما ينقص هذا الإبداع من دراسات نقدية أكاديمية وبحوث علمية.

عبدالله الزايد

وأتصور أن الرواية البحرينية عانت الكثير من قصور النظرة من قبل الآخر عامة والقارئ البحريني بشكل خاص، على الأقل في بداياتها الأولى، وربما لطغيان الشعر والذائقة القرائية والسماعية للقول الشعري، لكن الروائي البحريني لم يقف عند هذه النظرة، ويتراجع منكسراً مهزوماً، وإنما واصل العمل الإبداعي السردي قصة ورواية وزاحم المشهد الشعري البحريني حتى بات بعض الكتاب من خارج الكتابة الإبداعية الشعرية أو القصصية الدخول في عالم الرواية، مثل: خالد البسام المتخصص في الكتابة التاريخية إذ أصدر ثلاث روايات، هي: (لا يوجد مصور في عنيزة، ومدرس ظفار، ثمن الملح). وأصدر عبدالله المدني المتخصص في الشئون السياسية لقارة آسيا خمس روايات، هي: (في شقتنا خادمة حامل، محمد صالح وبناته الثلاث، من المكلا إلى الخبر، أبو لقلق، مذكرات حاوية قمامة)، كما أصدر خليفة العريفي المشتغل بالمسرح كتابة وإخراجاً وتمثيلاً، روايتين، هما: (جمرة الروح، رائحة القميص، والثالثة تحت الطبع هي: زينب من المهد إلى الحب)، فضلاً عن كتابة السيرة الذاتية التي تتقارب مع كتابة الرواية كتجربة كل من قاسم حداد

في (ورشة الأمل)، وحسن مدن في (ترميم الذاكرة)، ونهاد الشيرواي في (بنت المصرية). إذا كانت هناك مجموعة من العوامل ساعدت على بلورة هذا التعاطي مع الكتابة الروائية في البحرين، فإنها تتمثل في:

1. الموهبة الفنية وصدق الانفعال.
2. الثقافة الأدبية والفنية، وما انطوى عليها من مهارة في التكنيك الفني.
3. الوعي الاجتماعي بحركة تطور المجتمع والقوى الفاعلة والمؤثرة فيه.
4. الاستعداد الحقيقي لولوج تجربة الكتابة الروائية.
5. ضيق المساحة الفضائية والزمانية الموجودة في القصة.
6. أفق الكاتب نحو طرح المزيد من الفكر والثقافة والرؤى داخل العمل.

وبعد أن كان الشعر هو المتربع على عرش المشهد الأدبي في البحرين، استطاعت الرواية البحرينية أن ترسم خارطتها وإن كانت تسير بخطى بطيئة في بداية تكونها وتأسيسها، وهذا أمر طبيعي، إذ حدث أيضاً للرواية العالمية وإن كان الفارق مختلفاً، حيث " الرواية عندما بدأت تفرض ذاتها مع مطلع عصر النهضة الأوروبية على يد بعض الرواد أمثال سرفانتس في أسبانيا، ورابليه في فرنسا، وبصورة جلية وقوية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على أيدي بلزاك وفلوبير وديكنز وفليدنغ وغيرهم تقهقرت جل الأجناس الأدبية الأخرى القديمة لتفسح لها المجال"2. وهو ما ينطبق على الرواية العربية عامة، وعلى الخليجية بخاصة.

محمود المردي

وقد تكون طموحاتنا في البحرين أن يزداد عدد كتاب الرواية التي ظهرت على استحياء في بداياتها الأولى، سواء كما يشار في العام 65 – 66، أو ما نرى أنها في ثمانينيات القرن الماضي على يد محمد عبدالملك، إلا أن فيروس الكتابة الروائية الخليجية أثر كثيراً على مبدعي البحرين، وجعلهم يقدمون على الرواية بدلاً من القصة أو أي جنس أدبي آخر، وهذا ما لوحظ في السنوات الأخيرة، أي مع العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين، ولكن هذا الكم من المنجز الروائي هل يتصف بالنوعية والقيمة الجمالية والفنية؟ إذ هل هناك وعي تجاه الوظيفة الجمالية التي تتميز بها الرواية البحرينية؟ هل هناك اهتمام بالبُعد الثقافي والمعرفي في بناء عالم الرواية، وبخاصة إذا آمنا أن الموهبة غير كافية لكتابة أي عمل إبداعي إذا ما يتكئ على المتخيل والدربة والمعرفة واللغة والوعي والثقافة؟ كما أن الرواية في عصرنا الحاضر لم تعد محصورة في مكوناتها السردية من شخصية ومكان وزمان وأحداث، بل خرجت من هذا الإطار إلى الاهتمام بجمالية هذه المكونات لتكون تقنيات كتابة روائية، وهذا ما يأخذنا إلى سؤال الرواية البحرينية نفسها، هل هي مطمئنة لدورها الإبداعي والثقافي في المجتمع؟ أي أن علينا أن نعي إن كانت الرواية البحرينية استطاعت أن تضبط حدودها التجنيسية، وهو ما يتطلب وعياً من قبل كاتب الرواية.

وضمن الأعمال الروائية التي تتفاوت في قيمتها

الفنية والجمالية والثقافية فإن بعضها كان ضمن مسابقتين اثنتين، الأولى بمسمى مسابقة جائزة البحرين للروائيين الشباب (30-18) سنة، وتكتب في زمن قياسي هو (24) ساعة، حيث كانت الدهشة وحالة الاستغراب لازمتا المشتغلين بالسرد ونقده، لذلك كان لنا تحفظ على هذا النوع من الكتابة حيث لم تعد الموهبة المحك الرئيس لهذا النوع من الكتابات الإبداعية، وهو ما ظهر عكس هذا في مسابقة مشروع (محترف نجوى بركات) للكتابة الروائية إذ شارك من البحرين في دورته الثانية 2013، روائيتان وروائي، هم: منيرة سوار، ورنوة العمصي، وأيمن جعفر، مع عدد من الشباب الخليجي والعربي، وأفرزت هذه التجربة عن تجريب فني لهؤلاء المشاركين.

كما أن الفترة الزمنية التي تمتد لأكثر من خمسين عاماً، هي العمر التقريبي الحالي للرواية البحرينية فيمكن القول إن تقسيمها بحسب الأجيال بهدف الدرس الأكاديمي أو البحثي، إذ حين نقف على عقد الثمانينيات وما تلاه فإن كتّاب الرواية معروفون في المشهد الثقافي والأدبي، لكن في الألفية الثالثة هناك عدد من الروائيات أو الروائيين همهم الكتابة من دون التواصل مع الكتّاب أو مع المشهد الثقافي والأدبي نفسه، سواء من خلال الحضور أو المشاركة أو التواصل، وهذا مما لا شك فيه قد يؤثر بشكل أو بآخر على طبيعة التجربة والخبرة لدى المبدع أو المبدعة، وهو عكس ما كان في السابق عامة، وبعد تأسيس أسرة الأدباء والكتاب تحديدًا، حيث حلقات النقاش والحوارات التي كانت تتم بين الكتاب تسهم في تبادل الأفكار والرؤى فيما بينهم، وبين ما يكتبون، والتي شكلت أحد مميزات العمل الإبداعي والثقافي آنذاك.

وإذا كان التحقيب ذا أهمية هنا فيمكن لنا أن نشير إلى أن البدايات الأولى بدأت في ستينيات القرن الماضي حتى يومنا هذا مروراً بمراحل، وهي:

البدايات الأولى (الستينيات والسبعينيات) {60 - 79} في الوقت الذي كان للصحافة العربية ومن ثم البحرينية دورها في الحياة الأدبية والثقافية بأربعينيات القرن الماضي بدءاً بجريدة صوت البحرين التي أسسها عبدالله الزايد في العام 1939، فإن الملامح الأدبية في البحرين لم تكن واضحة المعالم إلا في فترة الخمسينيات من القرن نفسه، وعليه استفاد كتاب النثر كثيراً كما استفاد كتاب الشعر من النشر في الصحافة آنذاك فيما يجول بفكرهم، وتختلج به عواطفهم، حيث كانت البدايات الأولى في الحركة الأدبية هي القصة القصيرة وليست الرواية، إذ حاول بعض الكتاب الدخول في تجربة الكتابة الروائية منذ منتصف الستينات وهي فترة التكوين الأدبي تحت مظلة التأثير الخارجي، إذ كتب فؤاد عبيد عملاً سردياً أطلق عليه اسم رواية بعنوان (ذكريات على الرمال) في العام 1966، ولكن للأسف لم أتوصل لهذا المطبوع على الرغم من كل المحاولات، وقد أشار يوسف مكي إلى أن فؤاد عبيد له رواية ثانية بعنوان (في طريق الحياة) ولكن لم تأخذ طريقها إلى النشر. كما كتب محمود المردي الذي نشر رواية له باسم (الذئب)3، وخلف أحمد خلف نشر رواية أيضاً باسم (قلوب وجدران)4. وللأسف فإن هاتين التجربتين لم تصدرا في كتاب مطبوع، ولم نعثر عليهما إلا من خلال بعض أعداد

جريدة الأضواء.

وهذه التجارب الثلاث، أو لنقل تجربة كل من المردي وخلف، هي محاولات كانت مجرد سرد بعض الخواطر بألسنة الشخصيات مع التأثير بالواقع المعاش من دون الاهتمام بالمميزات الفنية الدقيقة لفن الرواية، حيث الهاجس الرومانسي، والحالة الاجتماعية والاقتصادية للإنسان البحريني الذي عمل في البحر صياداً بمهنة صيد الأسماك، أو في مهنة الغوص، فضلاً عن قضايا الزواج والطلاق. وهذا أمر كان بارزاً حتى في التجارب الروائية الأولى التي صدرت في العالم العربي. بمعنى أن هذه الأعمال كأنها محاكاة لما هو في العالم العربي آنذاك، إذ استوحت واستلهمت من المنجز العربي عامة، والمصري على وجه الخصوص طريقة الكتابة السردية وفنيتها البسيطة التي يتم عبر تناول الموضوع، والأسلوب الجاذب لمتعة القارئ، غير أن هذه التجارب كانت المحلية بارزة فيها، ومحاولة قدر الإمكان الابتعاد عن السيرة الذاتية، والتركيز على الموضوع الذي كان الحب والعاطفة الجياشة ثيمته. وإذا اتجه خلف أحمد خلف إلى كتابة المسرح وأدب الطفل، فمحمود المردي كانت الصحافة عالمه الأول والأخير، أما فؤاد عبيد فقد اختفى عن المشهد الأدبي بعد نشر تجربته الروائية.

مراحل التحقيب:

وإذا كانت هذه التجارب الأولى أثرت على المشهد الأدبي، وحفزت الآخرين للدخول في عالم الكتابة الروائية، فإننا نرى عكس ذلك، وبخاصة أن التجارب التي كتبت في الثمانينات (1980 – 1989) كانت تستند إلى قراءات في الأدب العالمي عامة، والأدب الروسي على وجه الخصوص، بالإضافة إلى المحاكاة والتجريب نحو الواقعية كما هو عند محمد عبدالملك وعبدالله خليفة، بل أعتقد أن ما يميز كتاب السرد في البحرين أنك لا تجد تأثير أحد على الآخر في كتابته أو تجربته أو حتى في تناول الموضوع، وإنما كل كاتب له خصوصية وثيمات معينة قد لا تجدها عند أحد من الكتاب.

وقد حاول البعض الخروج من محيط الكتابة القصصية إلى الكتابة الروائية مع بداية الثمانينيات، فأصدر محمد عبدالملك روايته (الجذوة) في العام 1980، وعبدالله خليفة أصدر روايته الأولى (اللآلئ) في العام 1981، وأمين صالح أصدر روايته (أغنية ألف صاد الأولى) في العام 1982، وأصدرت فوزية رشيد روايتها الأولى (الحصار) في العام 1983، وعدد الروايات في هذا العقد هي سبع روايات، وبهذا العقد يمكننا القول بأن الرواية البحرينية بدأت في الظهور فنياً وتقنياً، وذهاب كتاب القصة إلى عالم الرواية للاعتقاد بأن الفن القصصي رغم الطموحات لم يفِ بالمتطلبات الحياتية والفنية التي يريدها الكاتب من نصه، إذ هناك أبعاد جمالية ودلالات سيميولوجية تكمن في فكر هؤلاء الكتاب، وفي نظرتهم تجاه المجتمع، من هنا اتجهوا إلى الفن الروائي؛ لأنهم يرون فيه الشكل الموسع والفضاء المستوعب لما يريدون قوله أو إبرازه. وكان لأسرة الأدباء والكتاب في البحرين دور بارز في احتضان هذه الكتابات الراصدة للحياة بمنظار معرفي مرجعي، وكأننا نقول إن هذه التجارب تعتبر الانطلاقة الفعلية الأولى لتيار الواقعية في

السرد الروائي البحريني، وأمست هذه الانطلاقة هي الجسر الممتد بين الكاتب ونصه من جهة، والاثنين والواقع المعاش من جهة ثانية. بعد تجربة الثمانينيات بدأت الرواية البحرينية في الصدور والانتشار وبخاصة عند عبدالله خليفة الذي أصدر بين (1990 – 1999)، وهي المرحلة الثانية، حيث أصدر عبدالله خليفة أربع روايات، وظهرت أسماء لعالم الرواية إذ أصدر عبدالقادر عقيل رواية (كف مريم)، وجمال الخياط رواية (الساحلية)، كما ظهرت روائية أخرى لتكون الروائية الثانية بعد فوزية رشيد، وهي ليلى حسن الصقر التي أصدرت روايتها الأولى (بدرية تحت الشمس) ثم توقفت واتجهت للدراسة الأكاديمية، ولكنها مؤخراً أصدرت مجموعة قصصية، وظهر على المشهد الروائي شاب بحريني هو وليد هاشم بروايته الأولى التي أصدرها في العام 1999 (لم يكن هناك)، إذ زاد عدد الإصدارات الروائية عما كان في السابق، وكثر في الألفية الثالثة فأصبحت الرواية علامة بارزة في الأدب البحريني فبين (2000 حتى 2009) صدرت في حدود (30) رواية، وبين (2010 و2016)، وهي المرحلة الثالثة، إذ وصل عدد الروايات البحرينية إلى (73) رواية، وهذا يشير إلى انتقال عدد من الكتاب إلى الرواية، وظهر البعض في عالم الكتابة من الشباب، وبمعنى آخر أن هذا التوجه ظاهرة صحية من ناحية الكتابة والنشر، ولكن الخوف في تلك القيم الفنية والجمالية والموضوعات المطروحة والمناقشة في أحداث الرواية.

الموضوعات التي تناولتها الرواية

برزت التجارب السردية في البحرين معبرة عن العلاقة المتجاوبة مع تلك التغييرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، حيث استطاعت بمرور الوقت أن تطرح العديد من قضايا المجتمع، ومشاكله وهمومه التي لم يستطع الشعر استيعابها ويعبر عنها مثلما تعبر عنها القصة أو الرواية لما لعالمهما من قدرة على بناء الشخصيات الورقية ذات الصفات الواقعية، وضمن مناخات وأنساق اجتماعية وثقافية وسياسية مختلفة، مع إعطاء هذه الشخصيات الإمكانات الفنية لنسج علاقات مختلفة مع شخصيات الواقع المعاش، مؤمنة أنه كلما تعقد المجتمع وتشابكت خيوطه المختلفة، وبات بحاجة ماسة إلى تفكيكه وفهمه تأتي الرواية لحل هذا اللغز والتشابك.

وفي عموم منجز الرواية البحرينية تناولت مجموعة من القضايا تكاد تكون هي أو متشابهة معها تلك القصايا التي تناولتها الرواية الخليجية، مثل: المهن والبحر والغوص، والزواج والطلاق، والعلاقات الاجتماعية والعاطفية بين أفراد المجتمع، والمشكلات التي يمكن أن تعترض المجتمع، وكذلك التعليم وقضية المرأة، والنفط والحالة الدينية والمعتقد والطائفية وحالة المجتمع السياسية، غير أن الشيء الملفت لدينا نحن في البحرين أن كتاب الرواية أخذوا مناخ مختلفة عن بعضهم البعض، وعلى سبيل ذلك نجد أعمال عبدالله خليفة الروائية فيها من معاناة الغواص والمشكلات النفسية والاجتماعية، وحالة الصراع الطبقي بين الفقير والغني، بين الخير والشر، بين السيد والعبد، بين البيوت السعفية والبيوت الإسمنتية، بالإضافة إلى تناول التاريخ الإسلامي في الأعمال الروائية الأخيرة، حيث كانت قراءاته واطلاعه في الأدب الغربي بشكل

عام والروسي واللاتيني بشكل خاص أفرز العديد من الأعمال السردية، وأما قراءاته في التراث العربي الإسلامي فقد أتت بعدد من الأعمال الروائية غطت تقريباً عصر الخلفاء الراشدين وجزءاً من الدولة الأموية من خلال روايته رأس الحسين، فضلاً عن الرواية التي عنونها بـ "عنترة يعود إلى الجزيرة".

كما نجد في أعمال محمد عبدالملك الاهتمام بتركيب الشخصية في بُعدها النفسي، ذلك البُعد الذي يأخذها إلى الصراع مع المجتمع ومحاصرة الذات في تقوقعها، أو رسمها وكأنها مطاردة من المجتمع أو حتى من نفسها، مما تبرز الخيبات عند شخصياته كما هو واضح في أبطال رواية ليلة الحب أو سلالم الهواء. أما فريد رمضان فهو الروائي المهتم بالهوية الثقافية والاجتماعية والهجرات بصورة كبيرة، وهو مشروعه في الكتابة الروائية، حيث تناول الهولة في رواية التنور، وتناول هجرة بعض العمانيين والعراقيين إلى البحرين في رواية البرزخ، كما تناول العلاقة الوطيدة بين شيعة البحرين وشيعة العراق في رواية السوافح .. ماء النعيم. ويأتي حسين المحروس ليقدم في أعماله السردية الثلاثة (روايتان وسيرة روائية) التفاصيل الدقيقة عن منطقة النعيم وأناسها وعيشهم وعلاقاتهم الاجتماعية والتأثيرات الخارجية على هذه المنطقة كونها كانت مطلة على البحر. كما يحاول توظيف ما يمارس في المنطقة من عادات ميزتها عن غيرها، مثل: الحي الذي تمارس فيه الدعارة بشكل قانوني حتى السبعينيات من القرن الماضي. ونجد أمين صالح يبث السيرة الذاتية بأسلوب غير مباشر في أعماله الروائية بدءاً من عنوان الرواية الأولى (أغنية ألف صاد الأولى).

ويبرز الاهتمام بالبعد الفانتازي والغرائبي عند عبدالقادر عقيل، ليس في عمله الروائي وحتى القصصي، بالإضافة إلى قضايا المرأة التي تمظهرت بصورة جلية في أعمال الروائيات.

ويأتي وليد هاشم الذي أصدر ثلاث روايات محاولاً أن يصنع له عالمه الروائي الخاص به، والمختلف عما هو في المجتمع البحريني، وما روايته الأخيرة رؤى الناظر من يرمق إلا مسيرة كاشفة عن محطات جمالية وفنية يحاول الوصول إليها. وعبدالعزيز الموسوي الذي اهتم في عمليه الروائيين القبار الأعرج وولدي في رقبتك بكشف الواقع المعاش والبيئة الاجتماعية ذات العلاقة بالسارد في صورة المهن أو المرض، بغية تعرية بعض سلوكيات أفراد المجتمع. وأحمد المؤذن الذي طرح بشكل تقريري مباشر أكثر من كونه تخييلياً ما طرأ على البحرين من أحداث في تسعينيات القرن الماضي. وفي الوقت الذي نؤمن بحرية الكتابة واختيار الموضوع فإن ذلك لا يعني أن نجعل الكتابة الروائية وكأنها تأريخ وسرد أحداث حتى لا تتحول الكتابة الإبداعية إلى كتابة تاريخية، وكأن الروائي يصبح مؤرخاً. أما العمل الروائي الذي أصدره رسول درويش فيتحدث عن الإنسان المشوش والعلاقات المثلية عبر الانتقال في الأمكنة في سياق الظروف التي عاشتها العراق والفلبين من اضطرابات وغيرها. وفي مقابل هذه التجارب هناك تجارب نسوية أخرى، هي تجربة فتحية ناصر ومنيرة سوار وهدى عواجي وليلى حسن الصقر وليلى المطوع ومروة القانع ورنوة العمصي، زهرة الموسوي، ورباب النجار وجليلة السيد وغيرهن حاولن مناقشة العلاقة الجندرية في المجتمع

البحريني عبر الزواج والوظيفة والعلاقات العاطفية، والوازع الديني. وبالعودة إلى الأعمال الروائية البحرينية نجد الفارق في المعالجات السردية وفي بناء الشخصيات وفي طرح الموضوعات والقضايا، لهذا نرى الفارق بين كتاب الأعمال الروائية في طبيعة المعالجة والتي يرونها من الأسس الرئيسة في بناء العمل الروائي، ناقشت الرواية في البحرين الثقافة الموروثة بين أفراد المجتمع، وطبيعة النظرة إلى الجنسوية والعلاقة بين الرجل والمرأة، ومفاهيم الأنوثة، والدور الذي ينبغي أن تلعبه المرأة من جهة، وموقف هذه الثقافة من جهة أخرى، وكذلك العلاقة غير الطبيعية عند الإنسان وهو في مجتمع تختلط فيه الجنسيات والأقوام وتتشابك الأعراق مما يشعر الإنسان بعض الأحيان بالاغتراب الذي قد يصل به إلى الخوف على الهوية الثقافية والاجتماعية، فضلاً عن الكتابة عن الآخر، أي لم تعد مناقشة الأطر الاجتماعية وموضوعاتها تأخذ المجال الحيوي والاستفزازي لدى المتلقي، بقدر ما تكون هناك أبعاد أخرى يحاول الكاتب البحث عنها وقراءتها سردياً، كما أن بعض التجارب بحاجة إلى أن يكون أصحابها عارفين بأهمية القراءة والاطلاع، ودور المتخيل في الكتابة السردية، حيث " ما أن نغفل الطابع التخييلي حتى يتقلص العمل إلى مجرد شهادة تصريحية أو وثيقة أو تاريخ حالة أو اعتراف محض"5.

شهـادات

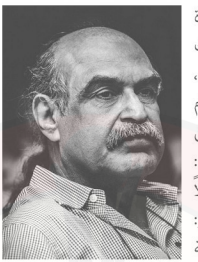
العريفي، الموسوي، المؤذن، درويش، فتحية، والسيد. يتحدثون عن تجربتهم في كتابة الرواية:

الرواية تشعر بحرية كونية، مكانياً وزمنياً، فكرياً وفلسفياً، مغرية وخطيرة معاً. لو افترضنا أن عمر الرواية في البحرين بحسب الإصدار حتى يومنا هذا، فهناك أكثر من مئة وخمس عشرة رواية تقريباً، كما زاد عدد كتاب هذا الجنس الإبداعي الذي استطاع أن يغري العديد من الكتاب والكاتبات ليدخلوا عالمه وإن كانوا قد جاءوا من تخصصات ومجالات غير الأدب، أو غير الإبداعي السردي، ولكن هذا ظاهرة صحية نحن بحاجة إليها للوقوف على المستويات الإبداعية والفنية والرؤى التي تقدم في هذه الأعمال، لذلك حرصنا في هذا الملف أن نستطلع آراء بعض كتاب الرواية، منطلقين من النظر إلى هذا العالم السردي، والكتابة فيه، ومستوى العمل الروائي في البحرين، والمعضلة التي تبرز بين الحين والآخر تجاه الرواية البحرينية ومنافستها للأعمال الروائية العربية الأخرى في سياق المسابقات والجوائز، أما هذا اللقاء فقد شارك فيه كل من الروائي خليفة العريفي، الروائي عبدالعزيز الموسوي، الروائي أحمد المؤذن، الروائي رسول درويش، الروائية فتحية ناصر، الروائية جليلة السيد، ودار الحوار حول المحاور التالية:

*** لماذا اخترتم ان تكتبوا الرواية تحديداً؟**

بادر عبد العزيز الموسوي كأول المتداخلين بالقول: ما يعنيه عالم السرد الروائي، ليس أكثر بكثير مما يعنيه السرد القصصي، إلا أن الفضاء أوسع، والخيارات أكثر، لكن التحديات أخطر.لديك في الرواية قصة واحدة ترويها، بعكس القصص أو القصائد التي ربما تجعلك مطمئناً إلى أن هناك حتماً قصة أو قصيدة ستروق للمتلقي، في الرواية تشعر بحرية كونية، مكانياً وزمنياً، فكرياً وفلسفياً،

هذه المساحة المغرية والخطيرة في آن، تجعلك تجرب وتقيّم نفسك وتعرف قدمك في أي طريق تتجه، لتعرف بعدها هل تغير الطريق أم تستبدل الحذاء لتواصل. وفيما يتعلق بالشطر الآخر من السؤال، أي حول: لماذا تكتب الرواية؟ فلربما علينا أولاً أن نجيب على سؤال افتراضي آخر: لماذا تحتل الرواية كل هذه المساحة من المتلقي؟ ولماذا تتربع الرواية على أجناس الأدب كافة وتخصص لها الملتقيات وتُوفر لها الجوائز العالمية والعربية والمحلية وتتلهف دور النشر لطباعتها؟ ثمّة شيء يصعب التكهن به، رغم السرعة التي يتصف بها هذا العصر تظل الرواية - التي تحتاج لوقت كبير في القراءة - تقبع في القمة. يقول جورج أورويل في تفسيره لتفضيل الرواية على القصص إن القارئ يفضّل أن يستقر في جو الرواية من الصفحات الأولى عوضاً عن الدخول في أجواء متعددة ومتغيرة في القصص. يقال أيضاً إن الرواية صارت مرجعاً وبحثاً وتوثيقاً -وهذا صحيح- لكن من قبلها كان الشعر أيضاً يقوم بلعب كل هذه الأدوار، فلماذا يتراجع لصالح الرواية؟ هل هناك إجابة تتعدى وجهة النظر ويمكن أن تكون مقنعة للجميع؟ هناك توجه عام نحو إعلاء شأن الرواية، ذلك يشبه أن يفضّل الأغلبية اقتناء سيارات الدفع الرباعي – رغم عدم احتياجهم إليها - لكن الضخ المتواصل في استنساخ الأذواق من خلال الترويج والدعاية التي توجهك دون أن تشعر وتجعلك تتخذ قراراً تعتقد أنه قرارك وتحدد لك رغبتك التي هي بالأساس -ربما - ليست رغبتك. أرجع للسؤال: لماذا كتبت الرواية؟ ربما لأننا دُفعنا إليها دفعاً دون وعي كافٍ، لا أعني الوعي بالتقنيات والآليات الروائية بقدر الوعي الذي يجيب " هل أريد فعلاً كتابة رواية؟" في تجربتي الأولى رواية " القبار الأعرج" عندما أرجع إليها الآن أكتشف أنها في صلبها مجموعة قصص، تمت خياطتها بشكل متعجل، ورغم أن المتلقي يبحث عن القصة إلا أنه يشتري الرواية وحسب، لأنه ليس خارج سياق التوجيه أيضاً. إذن أستطيع القول إننا نكتب الرواية من أجل أن تُقرأ. فما قيمة أن تكتب قصصاً أو شعراً لا يقرأ؟ وعقب خليفة العريفي بالقول: لم يكن القص، أو سرد القصص غريباً علي. أنا بدأت حياتي الأدبية عبر القصة القصيرة، ونشرت القصص منذ عام 1966 وحتى عام 1980، ولكن المسرح كان له تأثير علي، فتوقفت عن القصة القصيرة، ولكني كنت أكتب النصوص المسرحية. عندما عدت لكتابة السرد القصصي من جديد، أردت أن أكتب قصة قصيرة، فعدت لأرشيفي حتى أرى بعض القصص التي كتبت جزءاً منها ولم تكتمل. أخذت إحداها وقد أعجبتني البداية، وبدأت الكتابة، فوجدت نفسي بعد مدة وقد تجاوزت القصة القصيرة إلى ما يمكن تسميته نواة رواية، فتوقفت وبدأت أضع خطة لكتابة الرواية، فكانت "جمرة الروح" التي أعطيت مخطوطتها لبعض أصدقائي من الأدباء، أمثال



قاسم حداد

قاسم حداد وأمين صالح وعبد القادر عقيل، الذين شجعوني كثيراً، ورحبوا بعودتي للكتابة من جديد. فطبعت الرواية عام 2011 ضمن النشر المشترك بين وزارة الثقافة والمؤسسة العربية. وفرحت كثيراً، واستهوتني الرواية بمتعة وشغف الكتابة، والفرح الغامر بعد الطباعة والنشر، فكانت "رائحة القميص" والرواية الجديدة ستكون قريباً تحت الطبع، وحالياً أكتب دون توقف، لأنني وجدت نفسي ولا أريد أن أفقدها. أما مداخلة أحمد المؤذن فكانت تدور حول عالم السرد الروائي الذي هو إبحار آخر في عوالم زاخرة بالمغامرة والتجريب واختبار أقصى ما يملك الكاتب من أدوات فنية وإبداعية تجعله يقتحم ما ورائية هذه العوالم، حيث للواقع صورة أخرى مغايرة تنتج تمثلات غنية في ذهن الكاتب، هو وحده من يفجر هذا المخزون أو يوجه طاقته العالية التفاعل نحو أكثر المضامين الإنسانية والتاريخية والاجتماعية والثقافية أثناء ولادة العمل الروائي. والكثير من الحالات الرمزية ذات الدلالات المتنوعة التي تملأ المتن السردي الروائي اليوم، تسهم في توسيع الذائقة المعرفية للقارئ، فقراءة الرواية المعاصرة باتت تعني أكثر من مجرد تجوال أدبي ممتع لتزجية الوقت، بل تتخطى بمراحل شاسعة فضاء هذا الواقع، تملك إمكانيات بانورامية قادرة على استشراف المستقبل أو التنبؤ به كما في رواية يوتوبيا لمؤلفها أحمد خالد توفيق.

وأحياناً يتخطى السرد القواعد المرسومة له، ومع القراءة يبدأ في إعادة إنتاج كينونته الذاتية المنفصلة عن أبوية المؤلف العليا التي تتوهم الهيمنة على النص حيث يقبع الكاتب في الظل وتنهض الشخصية البطلة لتستأثر بالنجومية والأضواء، كما حصل مع رائعته زوربا، وأمثلة أخرى من هذا العالم لا تقل في روعتها عن المثال الآنف الذكر. هل نسينا روبرت لانغدون بطل رواية ملائكة وشياطين لمبدعها دان براون؟ لذلك هناك معطيات كثيرة لا محدودة تطرحها المسألة السردية، باتت في عالمنا المعاصر علماً قائماً بذاته لهُ مدارسه ومنظروه ومبدعوه، يبقى أننا وسط هذا التنافس الحضاري ومن بعد قراءة عالم السرد، سواءً أسهمنا ببناء نظريات سردية عربية أو قمنا بإعادة إنتاج واستهلاك ما هو سائد ومكرر على مستوى الساحة المحلية والعربية .. نحن بالضبط إلى أين نمضي؟ هل سنضيف إلى رصيدنا الحضاري إنجازاً عربياً آخر يبرز الساحة السردية العربية ويضعها في الواجهة فنحقق " نوبل " أخرى أم لا نتعدى عتبة - نوبل / نجيب محفوظ ، نتقوقع في نطاق محليتنا وكفى؟

أما الشطر الثاني من السؤال فأعتقد أن الإجابة ضبابية في ذهني، توقعني في إشكالية منطقية تفرض عليّ بدورها سؤالاً موازياً .. لماذا تـتـنفس؟! إن لغواية السرد والشغف بالتفاصيل وممارسة الفضول المشاغب دوراً مهماً في تشكيل شخصيتي، بحثت عن المزيد من حكايات أمي في طفولتي المبكرة ثم بهرتني مكتبة المدرسة، محطات كثيرة مررت بها حتى وصلت إلى عالم الرواية منبهراً بتعملق هيكلها الإبداعي، تهيبت السير في بلاطها ولم أستسهل كتابتها، ما جعلني أتريث ست سنوات كي أنجز " وقت للخراب القادم " وهي إطلالتي الأولى روائياً على المشهد المحلي، وسؤال الكتابة يقترب من كونه سؤال وجود يتعدى مساحة النزوة الآنية أو

البحث عن النجومية، الإنسان البدائي حينما رسم صور الحيوانات في أعماق الكهوف الجبلية التي عاش فيها، في حقيقة أمره كما أرى، كان يتلمس غريزة " الأنا " يكتب ليخبر من سيدخل بعده هذا المكان، بأنه "هو" مر من هنا وترك توقيعه الفني، غير مكترث بمن سيصفق له أو يلعنه، لأنه يعرف حتمية الفناء، وما ممارسته الرسم إلا شكل من أشكال المقاومة كي يخلد ذاته في حياة أخرى.

ولكل كاتب مبرراته الخاصة فيما يتعلق بسؤال الكتابة، نتفق أو نختلف في هذا الأمر لكن فعلياً، أيما ضرب من ضروب الكتابة الأدبية، يرتكز على معيارية الفعل الإبداعي وجودته .. أنت تكتب؟ إذن أنت عندك ما تقوله، فكيف ستخاطبنا؟ وما هي الأفكار التي تدور في رأسك أو حتى مخاوفك التي تشعر بها وماذا تريد أن تقول لنا في نهاية المطاف؟ وهل ما ستخبرنا به يستحق كل هذه المغامرة التي عملت على توريطنا في دهاليزها؟ شخصياً أفكر في هذه الإشكاليات قبل أن أدعي أي صفة في عالم الكتابة، فهناك في الجهة المقابلة، قارئ وساحة ثقافية تفرض اعتبارات المسؤولية الأدبية والموضوعية والتي يحق لها أن تتحاور في طبيعة المنجز كسلعة ثقافية لكن دون الوقوع في فخ الرقابة أو محاكمة النص والكاتب حيث نتراشق بالحرب الكلامية ونمارس ديكتاتورية سلخ جلد الحرية الإبداعية تحت مختلف الذرائع. أؤمن بحرية الكتابة في سبيل نيل الغاية وبدور الكاتب في مجتمعه والذي لا يقل في أهميته عن دور المعلم، بل هو مُكمل له في وجهة نظري، كلاهما يحملان رسالة في نهاية المطاف.

أما جليلة السيد فأشارت إلى أن السرد الروائي هو حسٌّ آخر لكيان خَلقَ وجوده الروائي، تَلبَسه وعاشَ تفاصيله، أزمنته، شخصياته وطقوسه، ضبطَ أحباله السرديّة بقدر امتلاكه للأدوات التعبيرية وإمكانياته الإبداعية وفصاحته اللغوية. وليس بالضرورة أن يكون هذا الصوت موافقاً لمبادئه وقناعاته الأخلاقية أو السياسية أو العقائدية أو المجتمعية وغيرها. قد يكون صوتاً خارج المألوف، غير ممكن إلا بخلق عالم يليق بمداه أو أن يكون ممكناً لكنه بعيد الوصول، وهكذا يُستفز الروائي ليتمرد على واقعه المعاش، ويصوِّر ذواتاً ممكنة للعيش، فيغرق في تفاصيلها أكثر من تفاصيل المحيطين به واقعاً، ويرتقي بمحاكاتها لمستوى الوعي مختزلاً كافة مكونات العمل السردي بهذا الحسّ والكيان. لذلك أنا أتفق مع رأي الروائي الأسباني خافيير ماريا س حين حدد سببه الوحيد لكتابة الرواية وقال: " أولاً وأخيراً كتابة الروايات تتيح للروائي أن يقضي كثيراً من وقته في عالم خيالي، وهذا في الحقيقة هو المكان الوحيد الذي يمكن احتمال الوجود فيه... وإنه يعني لكل روائي أن هناك احتمالاً ـ ضئيلاً ولكنه يبقى احتمالاً ـ بأن هذا الذي يكتبه الروائي يصوغ المستقبل، بل إنه قد يكون هو المستقبل، الذي لن تقع عليه عينا الروائي". وتتعدد عند الكثير من الكتاب والروائيين دوافعهم الخاصة لكتابة الرواية، رغم كلّ هذا فعليّ أن أعترف أنّني لا أجد كلّ تلك المبررات ذات شأن وأهمية بقدر ما يكون النتاج الروائي هو المحك الأول والأخير في إيصال المبرر الأقوى والرسالة الأسمى لذهن القارئ.

ودخل رسول درويش ليشير بأن إذا كان للطب فضيلة

شفاء جسد المرضى، فإن للرواية فضلَ شفائهم نفسياً، وإذا لم يمتلك الطبيب قدرته على التطبيب إلا بعد دراسات نظرية وتشريحية طويلة وعميقة للجسد، فإن مهمة الروائي أشملُ وأصعبُ لأنها تُعنى بالنفس البشرية؛ ولذلك أجد أنه من الضرورة أن يتسلح الروائي بتثقيف نفسه معرفةً، ويسمو بها عبر لغة صافية منتقاة، ثم يعمل جاهداً على صقل ملكته بتدريب مكثف يستخلصه من مدرسة الحياة وتجارب الآخرين، وحينها فقط، سيفيض قلمُه حبرَ معرفة وحكمة سردية .. تُعرف حينها بالأدب الروائي، كما أن الروائي الناجح هو الذي يضع السؤال المسكوت عنه نصب عينيه ويوثقه بين يدي القارئ، ويجرم المسلمات ويلغي المحرمات، فهو يحلق في الفضاء مفكراً يبحث عن انسجام مع الذات ومع الكون، وعليه أن يضع المتلقي في دائرة مسؤولياته وأولوياته، وأن يكتب لقارئ نهم مفترض؛ وعليه تباعاً إثارته في تفنيد الدارج وصولاً إلى تناغم كوني منشود. ويمكن تلخيص القول بعد ذلك، إن الكتابة أصبحتْ ثالوثاً مقدساً لا تقوم إلا على هذه الأضلاع: الكاتب، المتن، المتلقي، فأضحت مهمة الكاتب الكبرى إنتاج قارئ مبدع قادر على التأويل الإيجابي... إن ذلك هو معنى عالم السرد الواسع الرحب، ولا أجده ذلك المشروع القائم على قضايا المجتمع واجتثاث المعاني منه؛ فينبغي توظيف اللغة وتطويعها لسرد تلك القضايا في خطاب أدبي سام يُعرف بالرواية.

كماً أوضحت فتحية ناصر: السرد الروائي هو توثيق للزمن، مثلما توثق عدسة الكاميرا صورة المكان في زمن ما فتصبح بمرور الوقت تاريخاً، بل ومرجعاً أحياناً لشكل المكان في وقت ما. ومثلما تكون صورنا الخاصة تأكيداً وتخليداً لذكرى لحظة ما، وكما توثق السينما والتلفزيون نمط حياتنا في عصر ما ... فإن الرواية كذلك هي توثيق لأفكار الناس ذات يوم، وذات مكان. توثيق لاعتقاداتنا، لسلوكنا اليومي، لأحلامنا، لتطلعاتنا وحتى لهواجسنا، باختصار هي توثيق لكياننا الداخلي، ولكل ما يمت لوجداننا بصلة. ولأنها - في توثيقها ذاك - تلبس لباس البوح، وبالتالي فهي توثيق غير مقصود، وغير مباشر، فهذا يجعلها توثيقاً أكثر صدقاً. فكل رواية تُكتَب تقدم نفسها لأبناء جيلها، ويظن كاتبها أنه يكتبها لأبناء عصره. فإذا به بعد أعوام، وقد تغيرت الحياة، يجد نفسه قد كتبها لتؤرخ الماضي تماماً بقدر ما كانت تبوح به - في يومها - من حاضر، من هنا، فأنا أكتب لأكون شاهداً على عصري، ولأبوح بما يصعب أن يُقال فيه لأحاور فكرَ من لا يسمع إلا صوته، وليكون لي صوت واثق، يُسمَع. مهما علا من حوله الضجيج.

*** كيف ترى مستوى الرواية البحرينية في سياق الرواية الخليجية والعربية؟**

وهنا أوضح خليفة العريفي قائلاً: أنا لا أستطيع الحكم على الرواية البحرينية، فأنا لم أقرأ كثيراً لكتاب بحرينيين، إذا استثنيت: "فريد رمضان، وحسين المحروس، وعبدالله خليفة. ولا أستطيع مقارنتها بالرواية الخليجية، لأنني لم أقرأ كثيراً روايات خليجية. انغمست كثيراً في قراءة الرواية العالمية، وكنت فقط أريد أن أعرف، أن أنفصل عن التراكم المسرحي الطويل، حتى أعرف أين أنا وكيف يمكنني أن أكون!! إلا أن عبدالعزيز الموسوي علق

بأنه لا يوجد وجه للمقارنة، نقارن الأشياء عندما تتناسب بالكم - على الأقل- ناهيك عن الجودة التي نفتقدها في أصحاب المشاريع السردية "الروائية". لدينا كم كبير من الصحفيين والطلبة كتبوا روايات أقل ما يقال عنها إنها رديئة، ناهيك أن كتّاب الرواية لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة، أعني من لديه مشروع حقيقي بغض النظر عن مستواه الفني، أضف إلى ذلك فقدان الحماسة، وعدم وجود كيان خاص للسرد في البحرين، وكل ذلك ينطبق على المشتغلين بالنقد الذين لا وجود لهم إلا في المقالات الصحفية، كيف نريد من الكتّاب أن يتابعوا تجاربهم دون وجود تقييم صريح لأعمالهم؟ أنا لا أجد رواية في البحرين، وجود خمسة كتاب لا يعني وجود رواية أبداً، لكن هل فعلاً أن كتّاب الرواية أو من عندهم القابلية لكتابة الرواية في البحرين هم بهذا العدد؟ أم أن هناك تغييباً وتقاعساً من الجهات المعنية بضخ مشاريع في تنشيط عملية الكتابة وبالتالي المنافسة، ولدينا في مشروع محترف نجوى بركات لكتابة الرواية عينة في كيفية النهوض بهذا الجنس الأدبي المحرّض، كما يمكن توجيه ذلك من خلال تأسيس كيان نقدي كمختبرات السرد في بعض الدول العربية، فالوضع بهذا الشكل محزن ومثير للأسى. وأشارت معقبة جليلة السيد بالقول: مما لا شك فيه أن النتاج الروائي البحريني في السنوات الأخيرة شهد حضوراً – وإن بدا خجولاً - مقارنة بأشقائه في الخليج والعالم العربي. وعلى الرغم من وجود إرثٍ روائي ممتد منذ الستينات، إلا أنني أعتقد وبحسبِ مفاهيم الحداثة في مكونات السرد الروائي أنّ التجربة البحرينية ما زالت غضّة الغصن، بطيئة النموّ وتحتاج للكثير من النضج، ببيئةٍ أمثل ومحميّات رعايةٍ أجدى، مازالت بحاجة لجهودٍ ذاتيةٍ فرديةٍ من الكتّاب أنفسهم وجهودٍ معززةٍ لهاً من المجتمع المؤسساتي الأدبي والثقافي المحلي ممن يؤمن برسالتها ويثق بجهودها، لمواكبة نهضة إصدارات الوطن العربي، وبما يتفق مع تطلعات المجتمع الثقافي العربي، وهذا لا يعني خلوّ الساحة من نضج التجربة واكتمال نشأتها عند بعض الكتاب، أمثال أمين صالح، محمد عبدالملك، حسين المحروس، فريد رمضان، أحمد المؤذن، عبدالعزيز الموسوي، وغيرهم من الكتاب المبدعين. إلا أنّ المراقب يقرّ بأن المشهد الثقافي في البحرين ينحاز وبقوة للشعر، ومن ثم القصة القصيرة لتأتي الرواية جنساً أدبياً بمرتبة متأخرة، وهذا لا يعني أن البحرين التي أنتجت قامة شعرية بحجم قاسم حداد تعجز أن تأتي بروائي بحريني جدير بالمنافسة عربياً. وأبدى رسول درويش رأيه بالقول: إن الرواية البحرينية تقفز بخطوات متسارعة على سُلّم الأدب، قد تظل تراوح مكانها على (عتبة) محدّدة، ولكنها سرعان ما تقفز مجدداً. فهناك الكثير من الأقلام الواعدة التي تحمل أفقاً بعيداً تحاول الوصول إليه، وهناك أقلام تقبل التحدي، التحدي مع الذات ومع التجارب السابقة ومع التجارب الناجحة عربياً، وهناك أقلام تحمل على عاتقها الوصول لساحة القارئ المبدع. إننا لسنا بصدد الوقوف على الأقلام المخضرمة كعبدالله خليفة وأمين صالح وغيرهما ... ولكننا نسلط الضوء على الأدباء الذين لازالوا يخوضون غمار التجريب الروائي البحريني. فهناك مثلاً أحمد المؤذن صاحب التصوير المكاني المميز كما في (وقت للخراب

القادم)، وعبدالعزيز الموسوي الذي يحمل رسالة الأدب (قلبي في رقبتك)، وحسين المحروس بقلمه الأصيل الذي يعكس صورة القرية البحرينية (قندة)، وفتحية ناصر صاحبة القلم المعطاء، والقائمة تطول، ولا تقل في جودتها عن بقية الأقلام الخليجية أو العربية.. ولكن ما يُلفت النظر هو غياب المرجعيات في بعض تلك الأعمال، فهناك من يكتب الحكايات على أنها رواية، وهناك من يغفل دور مرجعية اللغة المجازية، أو المرجعية التاريخية والفلسفية وغيرها. وعقبت فتحية ناصر قائلة: الرواية البحرينية في موقع متقدم إبداعياً. إلا أنها للأسف لا تحظى بالانتشار الذي تستحقه، ولا تجد الدعم الكافي، لا من المؤسسات الحكومية التي تعنى بالثقافة وينبغي أن يكون الكاتب البحريني همها الأول، ولا من دور النشر التي باتت تلهث وراء الربح المادي والفرقعات قصيرة الأجل. أقول ذلك وأنا واثقة من أن الرواية البحرينية قادرة على المنافسة وجلب الأرباح المادية كذلك، إلا أن غياب الدعم من قبل المؤسسات ذات الثقل الإعلامي، واعتماد الكتاب على أنفسهم وحدهم، كأفراد، أثناء التعامل مع دور النشر، وتكاسل الصحافة عن تسليط الضوء على الاصدارات البحرينية، كل ذلك يصيب الكاتب البحريني بالخذلان. ويأتي بعد ذلك انجراف دور النشر - للأسف - مع تيار تدني الذائقة، وتبنيها مبدأ (ما يطلبه الجمهور)، ليضيف خذلاناً جديداً. فالأضواء - كما نرى اليوم - ترتكز حول الأسماء التي تدعمها هيئات كبيرة ورسمية في بعض الدول، أو حول من تنتمي أسماؤهم لدول أخرى ذات مجتمع منغلق ما يجعل من كل ما يؤلفونه، مهما كانت قيمته الحقيقية، فضيحة تستحق الاستثمار فيها!! أتمنى أن تحظى الرواية البحرينية والكتّاب البحرينيون بالالتفات أكثر في المستقبل القريب، قبل أن يصيبنا الخذلان بحالة من الشلل الإبداعي يصعب النهوض منها فيما بعد.

وأشار أحمد المؤذن بالقول: في اعتقادي .. من الصعب دق إسفين فاصل على أساسه نحدد المستويات والفوارق بين الرواية المحلية والخليجية بموازاة العربية، هكذا سندخل ضمن إشكاليات جدلية ليس لها مردود حضاري مفيد يغني ساحتنا الثقافية العربية. بعض القامات الإبداعية العربية من وقت لآخر تطلق تصريحات رنانة تشعل وتشغل الخطاب الثقافي العربي بلا طائل، نمارس فيها ضد بعضنا البعض كعرب، تلك الروح العنجهية التي تدعي الفخر والأصالة إلى ما هناك من اشتباكات بعيدة عن روح الثقافة، هي بالأساس لصيقة بالممارسة السياسية ودسائسها وصفقاتها، لا تليق بأهل الثقافة والأدب. فالرواية في مصر، في المغرب العربي، في سورية أو في الخليج، أمامنا مشهد واحد في معطياته يكمل بعضه بعضاً، طبعاً هذا لا يُعد هروباً دبلوماسياً من فحوى السؤال بقدر ما هي قناعة ذاتية تنطلق من داخلي باعتباري قارئاً محايداً بعيداً عن كوني كاتباً عربياً. أما مسيرة الرواية العربية من المحيط إلى الخليج فلها وعليها، تساؤلات حضارية على مستوى الخطاب والدلالة بموازاة الإبداع والتكرارية الاستهلاكية المفضية إلى التسويق التجاري الفارغ من معناه، جل هذه التشابكات لا تشغل الساحة في البحرين فقط، بل تتجه لمجمل الأقطار العربية، أراها مثل الفيروسات

المرضية المعدية، تحط رحالها في أي ساحة ثقافية وعليه .. كيف نحددها هنا؟! أية فوارق بين الرواية في البحرين أو الخليج أو بقية الوطن العربي؟ نحن بالنتيجة منطقياً ساحتنا المحلية ليست محصنة من الإصابة إذا ما مرضت معطيات الخطاب الروائي في العراق أو لبنان مثلاً . سوق المكتبات كما المعارض العربية تتكدس فيه كل عام مئات الروايات ذات الخطاب المكرر، مزيج من الأفكار المعلوكة تُطبخ بشكل سيء يفسد ذائقة القارئ العربي ولا يقدم مضموناً جيداً ذا أهمية تذكر، ما عدا أعمال قليلة تنجح في تجاوز هذا الفخ القاتل. إن معيارية المستوى كآلية نحتكم إليها في التفريق بين الرواية هنا أو هناك، واقعاً صعبة التحقيق. لماذا؟

اعتبارات كثيرة تحول دون ذلك، مثال من الواقع المعيش، خذ عندك خطابنا النقدي في تصديه للنتاج الروائي العربي، غير قادر على غربلة هذا الطوفان الروائي وفرزه. قراءات استعراضية دعائية تملأ صفحات الجرائد و المجلات يُزج بها قسراً وتصنف نقداً، جزء كبير منها لا تتعدى مجاملات العلاقات العامة وتبادل المنافع وعلى حساب جودة الرواية والكلمة. وسط هذا الضجيج يضيع النتاج الروائي الجاد والمبدع حينما لا يجد من يتعاطف معه وينصفه، نعم تنصف كاتبه وتغدق عليه من الألقاب والمجاملات و التكريمات في التوقيت الضائع حينما يقدم عزرائيل بطاقة وفاة الرجل فقط!

*** لم لا تدخل الرواية البحرينية في منافسة مع الأعمال الروائية الأخرى في الجوائز كالبوكر وكتارا مثلاً عدا رواية منيرة سوار التي فازت في الدورة الأولى بكتارا؟**

أشار خليفة العريفي قائلاً: أعتقد أن هناك مشاركة، ولكننا لا نعرف من هم المشاركون، نحن نعرف النتائج فقط، ولا نعرف من شارك في المسابقة، فجائزة " البوكر " من شروطها أن الناشر هو من يتقدم لهذه الجائزة. أما " كتارا " القطرية فيمكن للمؤلف أن يشترك، وذلك بإرسال عشر نسخ لمؤسسة "كتارا" وحين تظهر النتائج، لا نعرف حجم المشاركة ولا المشاركين فيها. وتقول جليلة السيد: ثمّة معايير لا تخضع لعدالة الميزان في كلّ مجالات الإبداع، فلا يمكن الإجماع على فوز إصدارٍ سردي بنسبةٍ عاليةٍ في مجتمعٍ ثقافي ما، ستجدُ المؤيدَ والمتردد والساخط على ذات العمل بعينه وبنسبٍ متفاوتةٍ أيضاً، ليس المهم أن تصل الأعمال السردية البحرينية لمنصة الجائزة ولو في مراحل مبدئية، ما يهم – كوجهة نظر – أن تتبنى دور النشر الإصدارات البحرينية وتدعمها بترشيحها للجوائز العربية الدورية، إلا أننا نرى وللأسف فقدان الثقة من هذه الدُور للمنجز البحريني بشكل خاص، لاسيما أنّ صَاحبَ غلافه اسمٌ غير معروفٍ وليس من داعمٍ له يؤهله في الترّشح للمنافسة لأحد تلك الجوائز، فإن أسلمنا بترشيح الروايات البحرينية في بوكر مثلاً.. كيف لا نرى أية روايةٍ بحرينيةٍ وإن تكن في القائمة الطويلة ولعامٍ واحدٍ؟ بل كيف لا نلتمس جهودًا في إبراز الرواياتِ البحرينية كقريناتها العربيات في المعارض وما شاكلها؟ حتماً لوهن إيمانٍ بها وبكتّابها، ومن غير شكٍ أو ريبٍ لا بروز ولا علوّ دون عنصرين اثنين: الإيمان بفرعيه، الكاتب والمكتوب، والسواعد المسخّرة في سبيل دفعه ولو ببادئة "ترشيح".

أما تعقيب أحمد المؤذن فقد انطلق قائلاً: واقعاً.. لا أدري أين يكمن الخلل بالرغم من وجود قامات سردية معروفة، مثل: عبدالله خليفة - محمد عبد الملك - فريد رمضان - جمال الخياط مع أجيال أخرى أصغر عمراً وشهوتها الكتابية أكثر توقداً، ليعذرني من نسيت اسمه أتحدث بصورة عامة مجملاً المشهد، مملكة البحرين قادرة على التميز روائياً وسط محيطها الخليجي والعربي، بإمكانها حصد البوكر أو الباطين، العويس. المسألة من وجهة نظري تقع في شقين، فالشق الأول يتعلق بآلية الترشيح لهذه الجائزة أو تلك، زد على ذلك المعيارية الفنية والإبداعية التي ترجح الفوز، ولا نغفل دور راعي الجائزة والأهداف التي يريد الوصول إليها وتحقيقها، لجان التحكيم وميولها القرائية، كلها مؤثرات موضوعية تتحكم في إعلان الفائز بنهاية المطاف، المسألة تتعدى القيمة الفنية والإبداعية، لطالما أعلنت بعض الجوائز فوز روايات " أتحفظ على ذكرها " لا تقدم إبداعاً حقيقياً، بل تدخل في باب المجاملة الثقافية لأي سببٍ كانت ترتئيه الجهة المنظمة من خلف الكواليس. أعرف كتاباً يمتلكون ناصية اللغة الإنجليزية مثل د. هشام البستاني، من الأردن الشقيق، يحققون نجاحات على المستوى القاري، جوائزنا العربية لا تكترث بهم أو بمجهوداتهم، لكنهم يواصلون الدرب بعزيمة وإصرار تتخطى " الأنا " الشخصية لتذوب في شمولية رؤيتها الإبداعية. أما الشق الثاني: نتطلع إلى المزيد من الدعم من هيئة البحرين للثقافة والآثار.

وأنا أؤمن أن الكاتب البحريني قادر على الفوز كما سبق وتألقت رفيقة الحرف منيرة سوار في فوزها بجائزة كتارا بدورتها الأولى، لكن من هذا الذي يؤمن بساحتنا السردية ويعطيها حقها من التقدير لتصل إلى منصات الفوز والمهرجانات والأعراس الثقافية العربية؟ فمهم جداً أن نؤمن بقدراتنا وإمكانياتنا الإبداعية ونضع الخطط الممنهجة للنهوض بالرواية البحرينية ودعمها بمختلف الرؤى والأفكار كما تفعل بقية دول مجلس التعاون، عندما نحقق هذه الرؤية لتكون دستوراً وتقليداً ثقافياً راسخاً لا يتدخل فيه مزاج وزير أو مسئول، تدعمه صحافة ثقافية صحيحة الاتجاه في وطنيتها، عندها فقط سنحقق النجاح بوتيرة أسرع وبعد ذلك لنتفرغ ونفكر خارج الحدود، ستكون الطريق مفتوحة أمامنا شريطة أن ننصف أنفسنا أولاً قبل أن نطالب الآخرين بذلك.

وبيّن رسول درويش أن المتابع لتاريخ جائزة البوكر العربية على سبيل المثال يمكنه استشفاف المعايير التي تتيح للروائي الترشح للقائمة النهائية ثم الفوز بالجائزة، وإذا طبّقنا تلك المعايير على المنتج الروائي البحريني، سنتمكن حينها من معرفة (ما ينقص) الرواية البحرينية لكي تصبح في طليعة تلك الأعمال، وقبل البدء في سرد تلك المعايير، علينا أن نطرح السؤال التالي: لمن يكتب الروائي؟ للقارئ أم للناقد؟ ولماذا تختلف المعاييرُ بينهما؟ إن القارئ العادي يريد من يتحدث باسمه ويتكلم بضميره، فهناك الكثير من القضايا والهموم التي تختلج في صدره ولكنه لا يجدُ ذلك المُتنفس لكي يُعبر عنها، فمتى ما استطاع الكاتب أن يتحدث بضمير القارئ وباللغة التي يتمناها، أصبح حينها السارد مبدعاً، يُضاف إلى ذلك، وضع تلك الأحداث الروائية في قالب سردي فيه طابع الترقب والتشويق، وعلى الجانب

الآخر، فإن للناقد عيناً أخرى، فماذا يتطلع إليه النقاد في جائزة البوكر مثلاً؟ وهذا ما يحيلنا مرةً أخرى إلى المعايير المُتبعة هناك والتي نوجزها الهوية، والتجريب الروائي، والمكانية أو الجغرافيا. أما الهوية فيبرز موضوع الهوية كثيمة ضرورية في العمل الروائي، فنجد الكويتي سعود السنعوسي 2013 وقد تحدث عن قضية (البدون) والهوية الكويتية في ساق البامبو، والعراقي أحمد السعداوي متحدثاً عن مآسي الحروب في العراق وتاثيرها على ثقافة الإنسان هناك عبر (فرانكنشتاين في بغداد 2014، ثم استمر ذات الموضوع مع شكري المبخوت في 2015 عبر رواية الطلياني، وفيها تحدث عن الأسباب الآيديولوجية في تكوين الإنسان التونسي ثقافياً من مرحلة ما قبل الحبيب بورقيبة وصولاً لما بعد ثورات الربيع العربي، وجاء الدور أخيراً على ربعي المدهون 2016 في روايته مصائر حيث أزمة الهوية الفلسطينية.ويتطلع النقاد إلى التجريب الروائي خلال عملية التحكيم إلى (التجديد) في الحقل السردي، وما يُضيفه إلى عالمه؛ ففي (مصائر)، أدخل المدهون عنصر نفسه كشخصية حقيقية تتعامل معها بقية الشخصيات المُتخيلة، واستطاع دمجها من خلال السياق بسلاسة جميلة، حتى أصبحت الشخصيات تقرأ كتاباته كما كنا نقرأ (مصائر) في ذات الوقت. واستطاع أحمد السعداوي أن يجرب ويخلق شخصية فرانكنشتاين على الطريقة العراقية، ومن خلال البقايا البشرية المتناثرة نتيجة الانفجارات المتعاقبة. وأعني بالمكتنية أو الجغرافيا، أي لا شك أن القائمين على بوكر وربما الجوائز الأخرى، يرغبون في أن تُغطي الجائزةُ أغلب الدول العربية لكي تأخذ مصداقية أكبر، فنجدها قد تنقلت بين: مصر، السعودية، الكويت، العراق، فلسطين، تونس، لبنان .... وهكذا، وربما تكون هناك معايير أخرى لا يسعنا الحديث عنها في هذا المقام. وخلاصة لذلك كله، يمكن للمتابع التفريق جلياً بين معيارين أساسيين في العمل السردي، المعيار الفني الأدبي الذي يتبعه النقاد، وبين المعيار الجمالي الممتع الذي يريده الجمهور، فالناقد يريد بناءً فنياً يواكبه تجريب ناجح، والجمهور يريد لغة تسرد أحداثاً مشوقة، ولا يريد تنظيراً واستعراضاً معلوماتياً... ومتى ما أخذ الروائي البحريني على عاتقه تلك المعايير؛ فإنه سيصيب الهدف! وأشارت فتحية ناصر: في اعتقادي، إن مهمة الترشيح للجوائز هي، بالأساس، مهمة القائمين على الجائزة أنفسهم. فهم كمنظمين، تقع عليهم قبل أي شخص آخر مسؤولية البحث الدقيق بين العناوين والإصدارات الجديدة، وينبغي عليهم الإلمام الشامل والاطلاع الوافي بكل إصدار. وربما تساهم دور

سعود السنعوسي

النشر بترشيحاتها في لفت النظر لرواية ما غُفِل عنها بسبب كثرة الإصدارات. ولكن ما يحصل الآن هو أن القائمين على معظم الجوائز باتوا ينتظرون من دور النشر أو من الكاتب نفسه أن يرشح نفسه. أما دور النشر فإن أغلبها لا تعتبر ترشيحها رواية ما لجائزة ما من صميم اختصاصها، ما دامت طبعت الكتاب وقبضت الثمن. وهكذا ، بات مطلوباً من الكاتب أن يقترح على الجائزة اسمه!!

أنا شخصياً أعتقد أن علينا كأدباء أن لا نستسلم لمثل تلك التوجهات. فليست مهمة الكاتب أن يرشح كتابه لأي جائزة (أستثني من ذلك فقط الجوائز الخاصة بما لم ينشر بعد من الكتب). إن انجرافنا مع هذا النمط من التفكير يبرر للجائزة قصورها الخطير، وخللها، فيصبح المقياس لا صدق الأدب، بل التهافت على الجائزة !! كما أنني بصراحة، وبعد الاطلاع على كثير مما رشح وفاز بجوائز مختلفة أسماؤها، بدأت الجوائز تفقد بريقها في نظري. فأنت حين تقرأ خلال العام إصداراً جديداً، لافتاً للنظر، وترى أنه غاب عن قائمة الترشيحات لهذه الجائزة وتلك، في حين حصدها إصدار أقل جودة، فإن هذا مؤشر خطير يصيب اسم الجائزة في مقتل. ويؤكد أن القائمين عليها لا يحمّلون أنفسهم عناء البحث الذي هو من صميم واجبهم وينبغي أن يكون خطوتهم الأولى، والأساس الذي سيمنحهم المصداقية في نظر كل حريص ومتابع للشأن الثقافي. وبالطبع، فإنه لا يمكن إغفال اختلافات الذائقة والتوجهات الفكرية وكل ما من شأنه أن يعزز التفضيلات الفردية المتباينة بين الناس. ولكن في نفس الوقت هناك أيضاً ما هو متفق عليه، وأبسط ما في الأمر مثلاً هو الاستخدام الصحيح للغة. فإذا فاز كتاب مليء بالأخطاء النحوية والإملائية، أو رشحت رواية لا يفرق كاتبها بين حرفي الضاد والظاء ويترك جمله الشرطية ناقصة، فكيف يمكننا حينها أن نثق بالجائزة، وبلجنة تحكيمها، وبذلك الكاتب!!. وإذا تكرر الأمر ذاته في كل عام، فما الذي سيبقى للجائزة من مبررات تسوغها لنا؟! لذا، فأنا أصر على أن من واجب القائمين على الجوائز أن يبحثوا دائماً، ولا يكفوا عن البحث. وحينها سيكتشفون حتما أن هناك الكثير من الأدباء الذين يكتبون لا سعياً وراء كسب الجوائز، ولا يتهافتون عليها، ولكنهم يستحقونها.

وختم المداخلات عبدالعزيز الموسوي: الرواية البحرينية ستدخل في المنافسة كما دخلت رواية الروائية منيرة سوار، لكن في البدء ليكن لدينا روايات وكتّاب للرواية البحرينية، المشكلة أن لدينا في الداخل قدراً كبيراً من تحطيم الآخر والحط من إبداعه والنيل من مشاريعه، علينا التخلص من أمراضنا التي تمنعنا من رؤية الجمال في الآخر الذي يكتب، المرض الذي يمنعنا من الانتقاد بمحبة، والاشتغال على التشجيع في أكثر من صعيد، وذلك لا يعني أبداً المدح الزائف. في البحرين نحن لا نقبض على شيء، لدينا كُتّاب بارعون في القصة، لم نلتفت لهم، ولدينا من يكتب في القصة القصيرة جداً بشكل رائع، لكننا ننظر للرواية وكأنها الجنس الأدبي الوحيد القادر على القول إن لدينا مبدعين، وهذا ما كنت أعنيه من البدء أننا مستنسخون حتى في آرائنا وتوجهنا في صنوف الإبداع، صار الأدب في نظرتنا يساوي رواية.

قـــــراءة

مستويات السرد عند الروائي البحريني عبدالله خليفة.. الدلالة والسياق

د. محمد زيدان - مصر

- المنظور السردي

المنظور السردي صورة مصغرة من العالم الروائي الذي يمثل صورة تمثيلية لما يمكن أن يوجده الراوي من مفردات، سواء اتصلت بذاته، أم اتصلت ببقية عناصر الأدوات الفنية، ولذلك يمكن اعتبار المنظور مصوغاً كلياً بديلاً عن المكونات البلاغية قصيرة المدى داخل النص، لأنها إن وجدت فهي تتصل ببلاغة الجملة أو الكلمة أو بالمدى القصير الذي يوجده المجاز في صورة مصاحبات دلالية تعمل في نطاق ما يتصل بعناصر المنظور من مفردات، ويمكن أن نقارن صورة المنظور السردي باعتباره مكوناً بلاغياً للنص الروائي بصورة منظور آخر يصاحبه، وهو المنظور الحكائي، والذي يمثل صورة موازية داخل المنظور السردي، ويمثل بدوره مفردات تتصل بعناصر الحكاية، بداية من الذوات والمكان والزمان والفضاءات المكونة للنص، وقد تتقاطع السردية والحكائية في بعض مفرداتهما ، مثل ما يمكن أن يقدمه الراوي إذا كان يعتمد على زمن مغاير لزمن الحكاية، أو كان مجرد ظل لحكاية، وأيضاً إذا استوت أزمنه مختلفة داخل الرواية، مثل ما يمكن أن يمثله زمن القص كإطار حكائي، وزمن الحكاية كمتن حكائي.

إن المنظور السردي لا يقف عند الحدود الشكلية للمعنى، ولكنه يتجاوز ذلك إلى الدلالات والذوات بل وكل عناصر البناء، ويعتمد على أطر معنوية تتصل بصنع منظورات مصاحبه سواء كانت متوازية أم متقابلة على مستوى رقعة النص، فنرى عدة صور للمنظور على النحو التالي:

المنظور السردي الخارجي

وهو الإطار الأكبر الذي يضم عناصر غير حكائية مثل الوصف، والمجاز وعلاقات الراوي، واتجاهاته، وكيفية إدارته لحركة الطرح القيمي داخل النص الروائي، ويمكن أن نحدد عدة منظورات مصاحبة للمنظور الخارجي.

المنظور السردي الداخلي، ويظهر هذا المنظور فيما يقدمه الراوي داخل الذوات من عوالم مصاحبة

يمكن أن تتمثل الصورة المقابلة للصراع داخل النص، أو تمثل تأويلاً فكرياً يحدد عالم القيم داخل الفكرة الاجتماعية أو الفكرة السياسية، وهو أيضاً يتقاطع مع المنظور الخارجي ويكمله، ويمثل أحياناً أجزاء منه فيما يخص العلاقات الذي تصنع الغطاء الحكائي للحدث، أو مجموعة الأفعال التي يبني على أساسها النص. إن المنظور السردي يمكن أن يقدم العلاقات الظاهرة والمسكوت عنها داخل النص من خلال كل ذات وطبيعة حركتها، ومن خلال المكان وما يمثله داخل كل شخصية، وأيضاً يعطي أثراً دلالياً متشابهاً للأثر الدلالي الذي يرتبط بصورة الحدث والفعل داخل الرواية، بل إن ما تقدمه العناصر الكلاسيكية في الحكاية مثل الزمن، والراوي، أو الأفعال، يعتبر عاملاً مهماً في بناء المنظور الظاهر، وبل يتحمل ما يمكن أن نقدمه من تأويلات فيما أسميه بالمنظور الضمني، وهنا تتضح عملية السرد، بداية من السارد والمسرود له، والعملية السردية بكامل

مستوياتها بما تتضمنه من عناصر وأفكار تتصل بكل أداة من أدوات السرد 6 . ولذلك يسمح الفضاء النصي والمجازي الذي يضمنه الراوي داخل المنظور بتقديم مفردات الحكاية بشكل يوحي باتحاد الراوي وبقية العناصر التي تتبع كل مفردة من مفردات العملية السردية، والتي بدورها تنتمي إلى حركة الصراع داخل الرواية.

إن الراوي عند عبد الله خليفة راوٍ ينحاز إلى ذوات مهمشة في معظمها، ذوات مأزومة بطريقة أو بأخرى، وهي في حالة تناقض دائم مع كل مفردات السرد، يبدأ هذا التناقض مع الذات، ثم يتسع ليشمل الذوات الأخرى، حتى تلك التي تمشي في الدرب القيمي والفكري نفسه، أما الذوات الأخرى، والتي تمثل الحالة المقابلة في الصراع فإنها هي التي تحرك السرد، بمعنى أن ذوات عبد الله خليفة ذوات في كثير من المواقف، سكونية الرؤية، أو هكذا يحاول الراوي أن يقدمها من خلا ل عدد من عناصر الحكاية:

1 - الأفكار التي تحرك الذوات .
2 - طبيعة المكان، وعلاقة الذوات به .
3 - طبيعة الذوات، وعلاقتها بعناصر البناء الحكائي .
4 - الأحداث التي تواكب حركة الذوات .

السياق المؤسس للحكاية:

إن الصراع في روايات عبد الله خليفة يمثل صورة افتراضية لما مر به الإنسان والمكان داخل الذات التي تمثل حركة الراوي أولاً، وداخل المكان الذي يمثل الإطار المادي للفعل، فهو يعتمد على صورة الراوي العليم الذي يقدم الحكاية من أولها إلى آخرها معتمداً على مخزون هائل من التفاصيل الحكائية التي تقدم الواقع الفعلي في صورة افتراضية من ناحية، وتقدم داخل الذوات بصورة مختلفة، تمثل من الناحية النفسية صورة من صور المنظور النفسي الذي يؤسس له سياق إنساني واجتماعي تتميز به فترة تاريخية مهمة من حياة المجتمع الجديد في البحرين، وبالذات مدينة المحرق، وهي المدينة الملاصقة تماماً للبحر. وقد مثل هذان العنصران صورة التطور الطبقي والاجتماعي بشكل يومي، وكأن منظور الصراع داخل النص الحكائي يتم صنعه بشكل حتمي. كذلك فإن الرواية نفسها لا تتضمن مرجعية واحدة فحسب، بل مرجعيات مختلفة، منها مرجعية الكاتب التي يستحضرها لتمتزج بمرجعية النص التي يريد الكاتب طرحها7. لا يمثل الصراع عند عبد الله خليفة صورة اجتماعية بقدر ما يمثل صورة وجودية ليست كالتي يمكن أن نجدها في كتابات سارتر، ولكنها الخلفية الافتراضية لحالة الحضارة التي وصل إليها المجتمع في الوطن العربي، وهو يمثل – أيضاً – واحة مقابلة لحالة الوجود في مدينة مثل الإسكندرية، حيث المكان هو الذي يوجد علاقات المنظور الحكائي، وكذلك مدينة المحرق والمكان هو الذي يوجد المنظور السردي، وهو الأعم في التصور عند الراوي، يعقب ذلك صورة مختلفة لهذا الوجود.

- المقابلات السردية:

المقابلة هي الصورة الأكثر ظهوراً في مستويات السرد الحكائي عند الراوي، فنجد على سبيل التمثيل في رواية "ألماس والأبنوس" يقدم صورة الراوي برهان الشخصية المركزية في النص، في مقابل صورة الأب

الذي يمثل الحالة التراثية الواعية بمفردات الحياة والواقع. ثم يبدأ الراوي في تحريك المنظور ليقدم المقابلة على أنها منظورات حكائية متقابلة.

الأول: يمثله برهان الراوي والذي لا يعي مفردات الواقع. الثاني: الأب ويمثل حالة الوعي.

وبعد ذلك يبدأ الخطان السرديان في التداخل والتماهي لنصل إلى حالة فريدة من الوعي عند الأب، وحالة من الغياب عند الابن. لأن الأحداث والمؤشرات التي يميل إليها كل عنصر في الحكاية يمكن تأويلها في داخل السياق وخارجه8 . إن الصراع الطبقي الذي يمثله الراوي ليس من منظور الفكر الماركسي بقدر ما هو تعبير عن الواقع الفعلي، في بدايات تكوين المجتمعات العربية، حيث الاستعانة بالأفارقة (ويمتلكون العرق الأسود) الذي يقدمه الراوي على أنه صورة للعبودية وحالة مستقلة من الإنسانية، في مقابل العربي الذي ينتمي إلي القبائل التي تكونت للمجتمعات العربية منها. لا يفصل الراوي بين ذاته وبين ذوات الآخرين وهو يقدم البناء الحكائي القائم على التصور المكاني على شواطئ المحرق حيث البحث عن اللؤلؤ هو البحث عن المال والجاه وامتلاك السفن وامتلاك للقوة آنذاك.

- الحلم واللاوعي

يعتمد عبد الله خليفة في بناء الرواية علي صور متعددة من صور تداخل الحلم مع عناصر المجاز التي يمكن أن تتمثل الشخصية بستائر متعددة ومتراكمة من حالات اللاوعي داخل الحكاية، وهو بهذا يقدم صورة الصراع ليس على أنه صراع طبقي فقط، ولكنه صراع وجود في مقابل الحركة المتنامية للمكان وفي وجود حركة مصاحبة مثل حركة الصيد والبحر، وفي ظل حالة من البحث عن الذات داخل الحالة. ولا يتوقف الراوي في حالة اللاوعي التي تمثل صورة من المنظور النفسي، وهو ملمح بنائي مهم يعتمد الشاعر عليه في جذب دلالات للنص ويقدم المنظور على أنه هو الأكثر ظهوراً في الرواية، ربما لا يريد الراوي أن يقدم الحكاية على أنها حركة حياة، ولكنه يريد أن يقدم الحكاية داخل ظلال من سياق موسع يحتوى الصراع والوجود والبحث عن حقيقة النفس وبقاء الإنسان من الداخل والخارج. يقول الراوي وهو يقدم صورة الصحراء: " آفاق الصحراء غير مرئية. تشابهت فتلاشت الرؤية. مرآة رملية تطالع نفسها. وسماء ممتدة رمادية. وعدة كائنات عطشى تدب وتبحث عن عشب. أصابعي تتجول في نقاط الخريطة. المستنقعات الذهبية تشرد من أنابيبي. الآلة تحفر وتحفر وتلاقي التراب والحصى، تتفجر تأوهاتها وشرارتها. كهف واسع يحدق في البرية. الحمير لا يتسع لها المكان.

نسكب المياه في أجسادنا اليابسة الظمأى. تتراقص الأسربة أمام أعيننا. الجبل يجلس شامخاً بعيداً عنا. نرى القوافل تتراقص في سراب الزجاج المضيء. تقطف الجواري والثمار ثم تذوب في المحال. البدوي الذي قطع تذاكر الصحراء لنا يتغذى بالضبابة والجرابيع المشوية ثم يعزف الربابة وينام "9. ربما يبحث المتلقي عن أثر للفعل الحكائي فلا يجد، وإنما يجد نفسه داخل حالة من الحوار الذاتي الذي يصنعه الراوي مع الأشياء بداية من ذات، ومروراً بالشخصيات ويمثلها " جوهر الأسود " والذي يقدمه برهان الراوي في علاقات متشابكة مع الأشياء

والمفردات التي تمثل الواقع.

- السياق المصاحب والبناء الدرامي.

في رواية أغنية الماء والنار يقدم الراوي السياق المصاحب كبديل فني عن الصورة الشعرية التي يعتمد عليها في الحكاية البسيطة المعقدة بين راشد "السقاء"، منبع الحكايات لأطفال الأكواخ التي تنمو على شاطئ المدينة كما ينمو الزنبق في الرمال الجافة. على أن النص كله لا يقدم أفعالاً تُذكر سوى فعل واحد هذا الذي غير مسار الحكاية، فعل البحث عن ذاته في مقابل التخلص من كل شيء، وفي الوقت نفسه أكمل الرؤية السياقية المصاحبة لبناء درامي محكم من خلال عدد من الخطوط السردية المتوازية.

- قدم الراوي شخصية راشد السقاء كذات مقهورة.

- في نهاية الحكاية تظهر شخصية راشد السقاء القاهرة.

- قدم صورة المرأة الغامضة على أنها جزء من الضعف واللين في مقابل القهر الجسدي.

- وفي نهاية الحكاية ظهرت شخصية المرأة على أنها صانعة الفعل.

الذوات التي تقابل شخصية السقاء قد تكون في حالة صراع ظاهر، وتناقض اجتماعي في حين أن الراوي أراد أن يقدم أطراف الصراع في حالة من الانسجام في كثير من الأحيان ليبني اللعب الحكائي بناءً دراماياً يعتمد على صورة التناقض الظاهر بين الشخصيات. يقول الراوي عن السقاء: "يسير في الظلام الشاحب، قد هدهده الكلام والحزن والسكر والضجر، يرمق القمر المستدير كالبالونة الضخمة البيضاء التي لم يطلقها طفل. تأتيه أنفاس البحر فتدغدغ حواسه المتعبة ويرى نفسه الصياد الفقير واقفاً على الصخرة يكلم السمكة / المرأة. ثم يمضي إلى مدن مضاءة بالنور، يضحك من أعماق قلبه، وينام على فراش نظيف ومعه امرأة جميلة لا يزيد فيها سوي الذيل. اقترب من البيت الكبير الجاثم لوحده. إن الأضواء ترقص من نوافذه. سمع إيقاعات طبل وهزات دفوف وغناء فكاد يرقص من جمال الصوت والنشوة.

قال (سأتفرج على أجسادهن)، واقترب من النوافذ. لكن شقوقها لم تكن تساعده في رؤية شيء إلا البساط وبعض الأقدام. سمع صوتاً يقول:

- من هناك؟

كان صوتاً نسائياً رقيقاً. التفت وراءه فلم يجد شيئاً. عاد ثانية للبحث عن الأجساد التي لا يرى منها سوى الأقدام. حاول أن يجلس فلربما اتسعت شاشة الرؤية ولكن بدون فائدة. عاد الصوت النسائي ثانية بأقوى مما كان. التفت إلى النوافذ الأخرى فلم يجد أحداً. وحين نظر إلى السطح وجدها. وجهها الأبيض المشع كان يخترق الظلمة وقلبه. تسمر واقفاً، فرحاً، مضطرباً، راغباً أن يتجمد هذا المشهد طويلاً "10. إن الصراع النفسي في أغنية الماء والنار لا يحل محل الصراع الاجتماعي القبلي الذي يحاول أن يرمز به الراوي للنخوة العربية وصورة القيم التي اكتسبها الراوي من الصحراء، في حين أن الحضارة لم تقدم سوى الحزن والبؤس والقيم التي لا تسهم في بناء الإنسان. وفي رواية "رسائل جمال عبد الناصر السرية" خروج من دائرة الوقوف على شواطئ البحرين ليقدم الصورة الآيديولوجية للفكر الروائي حينما يعتمد على شخصية تاريخية

معاصرة في بناء درامي يعتمد على أحداث حقيقية ليرى (حرب فلسطين) (العدوان الثلاثي – هزيمة 1967) ليظهر الراوي الذي ينتم صراحة إلى الفكر الاشتراكي، ويرى في زعيمه جمال عبد الناصر صورة المخلص الحقيقي الذي يمكن أن يعطى الإنسان العربي الجديد حكاية جديدة، فنراه يعتمد على حالة من الحالات التي اعتمد أن يقدمها في رواية كلها وهي تداخل الحلم والواقع ليخرج شخصية عبد الناصر من إطارها الواقعي إلى الإطار الذي يمكن أن ينتمي لفكر "الواقعية السحرية" بداية من الفعل، ومروراً بالحوارات الذاتية التي يقدمها من خلال الاعتماد على المنظور السردي التخييلي. في حين أنه في رواية "ألماس والأبنوس" يأتي السياق مؤسساً للنص، لأن فكرة الصراع تنتقل من الحالة التخييلية العامة إلى الحالة الواقعية التي ترتبط بالزمان والمكان. ويقول الراوي: **" من نسل الصحراء، من صرخة حوريس، من تقطع أوزوريس، من ذكاء عمرو، من بسالة خالد، من نقاء علي، يطلع من حصار السيارات المحروقة والمدرعات الجائعة للحم النيليين، ويمشي بين حقول الجثث المزهرة حقداً وخططاً. يحرك البدلات العسكرية للقرويين المليئة بالأشباح والتمائم فيحصد غباراً.ينغمر في الحارات والحقول يصافح المجندين والشهداء والأمهات الثكالي. كلما مشى مع أحدهم رأى كبشاً أو نعجة. تعرف بود على برميل لحم فوجده يحلم أن يكون ملكاً"** 11 .

إن السياق في النص يشتمل على قواعد اللغة، ومواقف الكاتب، والقارئ، وأي شيء آخر قد يكون متصلاً بهذا الموضوع وبطريقة يمكن تصورها أو إدراكها. ولكن إذا قلنا إن المعنى هو السياق المحدد، وهنا يجب أن نقول إن السياق قد يكون غير محدد قبلياً فيما يصل بالموضوعي 12.

- الرموز السياقية في الحكاية:

هناك دلالات تفصيلية في حياة الراوي عند عبد الله خليفة يجعل منها صورة من صور التحول الحكائي، وصورة من صور الانفصال عن الواقع كأداة من أدوات تجميل حالة الصراع التي تسيطر في الأيديولوجية الهاربة من أفعال الشخصيات، وصورة المكان، فنجد على سبيل التمثيل في رواية "ألماس والأبنوس" ولادة طفل أسود يعني بشكل حاد أن المرأة قد خانت مع رجل أسود، وهذا يعنى انهيار العلاقات الإنسانية والاجتماعية داخل التراتبية التي حددتها القبيلة العربية، بالإضافة إلى الحالة النفسية التي تصاحب ولادة طفل أسود. ربما أراد الكاتب أن يرمز إلى ازدواج الشخصية عند العربي في صورة العلاقة بين الأبيض والأسود. فالنص يوجد حالته وسياقاته من خلال مجموعة من الرموز السياقية التي تحدد الهدف الآيديولوجي أحياناً، أو تحدد وجهة الشخصيات والأفعال داخل الحكاية، وغالباً ما تأتي عند عبد الله خليفة باعتبارها خلفية اجتماعية وإنسانية يمكن أن تقدم سياقاً سياسياً، أو سياقاً حضارياً. يقول الراوي في رسائل جمال عبد الناصر السرية: " المرأة ذات وجه متألق جميل، عيناها بحيرتان تطير فيهما الكراكي والبجع، تنفث لغة قديمة لا يفهمها، يجلب لها الماء والزبائن والضالين في شعاب الجبال. على الجدران خطوط غريبة. حفر فوجد عملة فيها ذو القرنين يهزأ بالزمن، وثمة امرأة على ساعدها نسر، وثمة حية تلتف حول

عصاها المتجذرة في التراب. النسر يقبض على الصاعقة. والفرعون ملأ الأرض خراباً. المرأة تتبدل في الفراش، تغدو عامية ساخرة من نجمته وبدلته المحروقة وقدومه من النهر للجبال، يرى الحشود تبيع الحيات والقاّت والتراب للسياح والعقود الزائفة ويقبضون عليه ويضعونه في الحبس، والمرأة تجلب له الأكل والشراب وتسحر الضباط والجنود. تقرأ عليه من سورة بلقيس: للتحول فصول كثيرة، جسد المرأة ربيع الطبيعة، ادخل في خلاياي وتكون بشرياً إنسياً جميلاً. يسبح في بركتها الواسعة ويشرب الحليب. يبحث في التلال والأرض الواسعة والحصى عن عملات، يجد جماجم وسلاسل، وعظاما أزلية ساخرة بالحياة، يركب باخرة مليئة بالجنود تزحف ببطء في البحر وترى السفن المكتظة بالحجاج الغارقة، حشود من الثياب البيض واللحى والنهود، مصانع الحليب المتوقفة المأكولة من سمك القرش، يضحك بين الدخان في المقهى، وهو يطالع الجري وراء القطع المعدنية "13.

فلو تتبعنا الرموز السياقية الصغيرة لوجدنا الآتي:

- عملة ذي القرنين يهزأ بالزمن.
- النسر يقبض على الصاعقة والفرعون ملأ الأرض خراباً.
- للتحول فصول كثيرة، جسد المرأة، ربيع الطبيعة.

على أن كل كلمة تصلح أن تكون رمزاً، ثم تتحول إلى فعل من أفعال الدلالة المركزية في النص، والتي تتمحور حول عتبة النص الأولى "رسائل جمال عبد الناصر السرية"، وكأنه يتحدث أو هو يتحدث عن الأحداث السياسية. طبيعة المرحلة، الصراعات الاجتماعية، الطموح الزائد، النصر الزائف، الهزيمة المقنعة.

وهكذا يحول الراوي اللغة التي يستخدمها إلى لغة مصفاة، وكأنه يكتب الشعر لتتحول الدلالة على أثر ذلك إلى دلالات شعرية تميل إلى المنطق العام أكثر مما تميل إلى المنطق الخاص بالأحداث والشخصيات ومنطق الحكاية إن وجدت، لأن الراوي في كثير من سروده لا يميل إلى حكاية مؤطرة بقدر ما يميل إلى حالة من السرود الوصفية التي تتضمن بشكل أو بآخر صورة من صور الحياة التي يقدمها، وهو يعتمد عليها بنائياً في النص بأكثر من أسلوب. الأول: يقدم التأصيل السردي القائم على الوصف، ثم يعقبه بتأصيل فكرى ثم يقدم الحدث مغلفاً في السرد.

الثاني: يقدم التأصيل الحكائي، ثم يعقبه بسرد وصفى يعتمد على مجازات الواقع والمكان والأفكار. الثالث: يقدم الذوات، ثم يعقب ذلك بوصف سردي يعتمد على الذوات والمكان من خلال العلاقات المجازية النفسية التي تبدو في الحكاية.

قـــــراءة

فانتازيا السرد في تحوّلات الفارس الغريب

مي السادة - البحرين

يُعد نص (تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة) للكاتبة فوزية رشيد من النصوص المميزة والتي يحقق فيها العجائبي ذاته. فالنص ينتمي إلى الجنس الروائي، وتدور معظم أحداثه في العراق حيث لا زمن، فلا تحديد أو تأطير للزمن في كامل النص. ويُفتتح النص بإهداء إلى أطفال الحجارة في إشارة واضحة إلى الانتفاضة الفلسطينية والإيحاء السياسي هنا قد يحصر الزمن بشكل أو بآخر . لكن بمجرد ما أن تبدأ الأحداث الفعلية حتى تظهر ملامح العصر العباسي. فتنتقل أجواء النص إلى أبعاد زمنية مختلفة تماماً، حيث تبرز أسماء الكثير من المدن العراقية (بغداد، الكوفة، البصرة). لتلقي على النص مساحة زمانية ومكانية محددة نوعا ما. في الوقت الذي ينتقل الزمن من التحديد إلى الضبابية واللا زمن، يتساءل (الطاهر) البطل الرئيسي في النص أثناء حواره مع المرأة الغريبة "في أي زمن نحن؟" ص 257. كذلك هو الأمر أثناء حوار الطاهر ورجل البلاط حيث يتساءل الطاهر " في أي عام نحن؟! " ص 252، في تأكيد على ضبابية الزمن. تتوالي أحداث النص الروائي من خلال السارد الذي يروي الأحداث بضمير المتكلم، ويخاطب البطل الرئيسي الطاهر بصيغة الأنت. فهو يروي الأحداث موجهاً كلامه إلى الطاهر دون أي تبيان أو توضيح لشخص السارد. وتلخص تلك الأحداث قصة حب الطاهر لجلنار، قصة حب مستحيلة تظللها العتمة والتشاؤم منذ أول مشهد. فـ (الطاهر) رمز المقاومة والصمود في وجه المحتل الغريب المستعمر، ينافسه على (جلنار) (مهيار) رجل السلطة الفاسد الظالم، مما يجعل ظلامية المشهد تسيطر على الصورة بشكل عام في النص. "سماء لا تستجيب" ص 41،"لا يليق بك غير الحزن"ص 215، "أطفال يبحثون عن طفولة ضائعة"ص 222، "ينام الفرح وتهرب الطمأنينة"ص 226،"كيف أهدأ وكل شيء يدعو للقلق؟" ص 229. كما يعتبر (الطاهر) هو الشخصية المحورية في النص، فهو البطل الذي تدور حوله معظم الأحداث وهو الذي يفعِّل أغلب الأحداث. وللطاهر من اسمه نصيب، حيث تسبغ عليه صفات الصدق والنبل. فهو من ينتظره الوطن ليأخذ بيده إلى الخلاص ويحرره من المستعمر. في الوقت ذاته معظم الأبطال الثانويون تربطهم علاقات فرعية أو رئيسية بـ (الطاهر) حتى نهاية آخر مشهد في النص السردي. منها (جلنار) والتي ترتبط بالطاهر في علاقة مباشرة ورئيسية. فهي الحبيبة المعشوقة التي يتنافس عليها الفارس (مهيار) مع (الطاهر)، في الوقت الذي تهب فيه قلبها وروحها إلى (الطاهر) ولا أحد سواه.

كذلك هو الأمر مع (الشيخ الواصلي)، (الشهابي) صاحب الشرطة، (صبح) وصيفة جلنار، شيخ القلعة، المرأة / الجثة /المحتل.كل هذه الشخصيات ترتبط ارتباطاً غير مباشر مع (الطاهر) سواء أكان من قريب

أو من بعيد. مع وجود شخصيات ثانوية لا تظهر إلا في مشاهد محدودة، مثل صبي العود، (هاجر) مربية جلنار، أستاذ الخياطين، أستاذ الصاغة. فهؤلاء أدوارهم محدودة في المشهد الروائي. واتسمت لغة النص بالعمق والرمزية وحضور كثيف لصور منسوجة بخيال متدفق. إلا أنها أحياناً تجنح إلى التكلف وكثرة التفاصيل المرسومة. "كامن فيك شيء من صهيل واستفاقة فراشة" ص 38. وبعض التشبيهات مباشرة بشكل لافت للنظر، كاستخدام أداة التشبيه هنا "يلفها الذهول كسندبانة في عراء" ص 84. والأمر نفسه في وصف بعض مشاهد الجنس حيث الأسلوب فيه تكلف بشكل ما والألفاظ أيضاً فيها مبالغة "فرس رهوانة بأرض وجداول. تقترب، تبتعد، ويلفها غموض الشطآن الحزينة ساعة يفارقها البحارة. أنفاسه الدفيئة تتغلغل في أرض الجسد وتلفح الأطراف." ص178.لطغى الأسلوب المسرحي على المشهد وكان هناك نوع من المبالغة في التشبيه "مثله مثل الباشق يدفعه نحو طير السماء رغبة سرية معقودة على التملك خلف فضاء مفتوح!" ص 91. ومن خلال وصف مشاهد الجنس في النص، تصل إلى المتلقي فحوى شذوذ (مهيار) الجنسي، خاصة حينما يصف النص مشهد لقاء (مهيار) مع صبي العود.

تميزت شخصية (مهيار) بمميزات القسوة والجبروت والتي تناسبت مع منصب وزير الخليفة. في الوقت ذاته يتطرق النص إلى لجوء السلطان العظيم إلى القائد التركي والمرأة الأجنبية في مفارقة عجيبة حينما يتم التخطيط لاغتيال الخليفة بين (مهيار) والحاجب، "كل شيء تم في الظلام بعيداً عن أعين الحاشية والمتربصين. ضربة سيف واحدة وخر الرأس الكبير...رأس الخليفة، صريعاً بيد الحاجب!" ص59. لم تكن صفات الجبروت والقسوة هي فقط ما تميز (مهيار) علاوة على الغدر والخيانة، إنما زيادة في إمعان السواد والشر حوله، تتكرر مشاهد حياة العبث والمجون التي كان يعيشها (مهيار) وتصل إلى ذروتها حينما يوصف مشهد لقاء (مهيار) مع صبي العود ومشاهد الشذوذ الجنسي بينهما. وفي خضم انتشار الظلم والفساد والمجون على أغلب أوضاع البلاد يتم التطرق إلى مركزية السلطة ونقد النظام والمقالات التي تتعرض إلى مركزية السيطرة. من هنا نشأت المقاومة وكان الأمل في (الطاهر)، من بين مشاهد شتات الناس وحربهم مع أنفسهم ومع الغير حيث تنعدم الإنسانية وينتشر الظلم. وزيادة في سوداوية المشهد، فحتى القمر يبخل على هذه الأرض بالضياء، وكأن مظاهر الطبيعة تتحد مع الظلم والطغيان على هذه الأرض. هذا الضياع وهذا الطغيان تمادى واستشرى في البلاد، والظلم جر ظلماً آخر، ظلم الاحتلال الذي حل على البلاد. ورغم أن الظلم مؤلم في كل حالاته، يظل لسرقة الوطن مرار آخر لا يعرفه إلا من تجرعه. إذ يأخذ المحتل في النص صورة المرأة/ الأجنبية/ الغريبة/المستحوذة على كل شيء. حتى وصل بها الأمر إلى أن تسخر حتى من الأجداد الذين عجزوا عن استرداد الأرض، فهي تقر وتؤكد سيطرتها بقولها:"أنا سيدة الأرض والبحار! أنا الأقوى في العالم." ص243 وتبرر جرائمها واحتلالها بقولها:"لا أحد منكم يعرف قيمة تلك الكنوز المخبوءة، كل أرض تطأها قدماي هي لي وأنا منها." ص245 ولا

عجب حينما تسخر المرأة/المحتل من الأجداد، فالاحتلال متواتر عبر الأجيال. وهي تؤكد على ذلك حينما تقول:"تمعن جيداً وأنت تعرف أني أشبه من حدثك عنه والدك طويلاً." ص 245 وتتمادى في جبروتها وطغيانها حتى تقر بأنهم عراة .. لأنها تريدهم كذلك."- ولماذا هم عراة هكذا ومخصيون أيضاً؟ -لأني هكذا أريدهم!" ص 254.

في المشهد السابق تطرف في الجبروت يصل إلى أقصاه بل هي تتقصد الإذلال والإهانة في أعز ما يملك الرجال، -الرجولة - والقصدية هنا بارزة بشكل كبير، فمن يخسر الوطن فقد خسر الهوية، الكيان، والوجود. بمعنى أشمل هو خاسر لكل شيء، وتصرح برغبتها وطمعها بمزيد من الاحتلال والاغتصاب :"هكذا بإمكاني أن أصل إلى أي بقعة أحددها. إن شئت أدمر وإن شئت أعمر! " ص258. أي استبداد وأي انتهاك لكرامة الإنسان! وكأن البشر أصبحوا قطعاناً من الخراف لا يحكمها إلا القوي، حيث لا حقوق تحترم الإنسان ولا مبادئ ولا قيم. تتطرف المرأة/المحتل في جبروتها ليصل الطغيان إلى أقصاه فتقول:"هكذا بإمكاني أن أصل إلى أية بقعة أحددها. إن شئت أدمر وإن شئت أعمر!" ص258 محذرة في الوقت dfdsfsdfsd fsdf ذاته أهل البلاد بقولها:"ليس لك هنا إلا الصمت." ص 259 فلا سبيل للحرية وإن كانت كلاماً وهباءً منثوراً.

وجدير بالذكر تعدد صورة المحتل في النص، فهو المرأة/الغربية/الأجنبية/ الغانية/ الساحرة/ فاتنة الرجال وغاويتهم/ الجثة. ورغم اختلاف الصور إلا أن الشر والظلم هو ما يوحدها، فحينما يكون المحتل هو المرأة الغانية يكون تأثيرها على أهالي البلاد طاغياً إلى حد كبير. فقد "أقسمت إحداهن بأنها رأت زوجها جاثياً أمام قدمي تلك الساحرة، وأن الليوان الواسع يضيق بقامات كثيرة أخرى. يتوالون عليها واحداً بعد الآخر في غرفتها السرية." ص 323. حيث كانت المرأة الغانية تسيطر على الرجال بطريقة مريبة، وكأنهم مسحورون أو مغيبين. رغم ذلك هم يعترفون بهزيمتهم المخزية بل ويبررون لها ويسلمون بهزيمة لا يد لهم فيها ولا حول ولا قوة. لكن من خضم كل هذا السواد يبزغ بصيص أمل صغير وتوق إلى الحرية ليظل الأمل موجوداً في (الطاهر) وفي المقاومة، رغم سيطرة المرأة/ المحتل على كل شيء وإيهامها لهم بأنه حتى الأمل في النصر هو مجرد سراب وحلم لن يتحقق.

لم يصرح النص ولم يحدد ماهية المرأة/المحتل، وكان الوصف والسرد يتسم بالرمزية في معظم المشاهد. إلا أن الأمر لم يطل فقد أشار النص إلى العلم الذي تلتحف به المرأة ووصفه بذي الخطوط الحمراء والنجوم الكثيرة!! في تصريح واضح لماهية المحتل. وينتهي النص بمشهد خارق للواقع حينما تتحول (جلنار) إلى ريح عاصفة، يليها مشهد شبح (الطاهر) وهو يعانق شبح (جلنار) في إشارة واضحة إلى عدم تحقق النصر، وضياع البلاد تحت وطأة المحتل الملتحف بعلم النجوم الكثيرة. كان هذا المشهد العجيب خاتمة النص، لكنه لم يكن الوحيد. فالثيمة العجائبية كانت حاضرة في النص بشكل كبير. فمعظم المشاهد يتم سردها بأريحية ممزوجة بالعجيب، حيث تطغى المفردات التي تؤكد ذلك (مكان مجهول، عوالم غريبة أحلام، قوة مجهولة، السر) والأمر نفسه حينما يتم وصف

المطاردة لـ(الطاهر) "كائنات خرافية مجلجلة تبحث في البحر عن بحرها وفي العتمة عن فضائها، ليس هناك سوى سور عالٍ أو جدار ووحدة." ص 230 وبين مشهد ومشهد تتكرر لفظة (عجيب) و(غريب). يلي ذلك مشهد عجيب آخر حينما تغتسل المرأة الغريبة في حوض الماء، فيتغير لون وجهها ويسكت نبضها فجأة. فيحملها (الطاهر) ويدخل معها في مطاردة مع رجال غرباء يختبئ على إثرها في بيت مفتوح، ويمدد المرأة على سرير بالغرفة وفجأة يصحو ليجد حشداً من الرجال قد كسروا الباب عليه بعد أن ظلوا يطرقون ساعة دون جواب. يلتفت إلى امرأة قد فارقت الحياة وهي مسجاة بجانبه، ليجدها تقف في وجهه وقد تحولت إلى مومياء (مشهد عجيب بحت). تحاور المرأة الجثة (الطاهر) وتطلب منه مرافقتها حتى موعد الدفن. أي كابوس هذا؟! يتساءل (الطاهر). تصرخ في وجهه بأن لا مفر منها فهي حاضرة في كل البيوت، إذ يزداد المشهد عجائبية حينما تبتلع الأمواج (الطاهر) وينتقل إلى بلاط سلطاني في قاع البحر يجد فيه المرأة الجثة بجوار رجل مهيب وفجأة يكتشف أن كليهما يحملان الوجه نفسه، فيزداد هلعاً ويحاول الفرار ليسمع منهما تحذيراً بالكف عن السؤال، في رمزية واضحة للكف عن المقاومة والتمرد من خلال مشهد خالص في العجيب. تتصاعد عجائبية المشهد وبخاصة الصفات المسبغة على المرأة الجثة التي تصرح بأنها سيدة الأرض والبحار وبأنها الأقوى في العالم (المستعمر، المحتل) حتى يصل الأمر إلى تشكك (الطاهر) فيما يراه. أهو حلم أم حقيقة!؟ وهذا هو التردد الذي عرفه (تودورف) في كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي). يزداد تصاعد وتيرة المشهد العجيب، فمن قطعان الوحوش إلى أطياف هلامية لكائنات غريبة عصية على الفهم إلى غابات وشطآن سحرية وفضاء مريب علاوة على عنصر السفر في الزمن ورقاب مغروسة في لجج من نار، هياكل طائرة، وعدمية الزمن وضياعه في النص بشكل عام، ففي أكثر من مقطع يرد في النص ما يؤكد عدمية تحديد الزمن "إنه الزمن! هل تشعر به؟!" ص 252 " بلمح البصر تقطع الفيافي والامتدادات السحيقة ولا تمتزج بها."ص 254 "في أي زمن نحن؟" ص 257. " في أي عام نحن؟ "ص 257 "هل كنت في سبات أسطوري؟ " ص 264 " تختصر الأزمان ببساطة هكّذا؟!" ص 318. جميع الاقتباسات السابقة تؤكد بأن لا تحديد للزمن ولا تأطير، يتماهى الزمن بين فترة وفترة. فمرة يختصر ومرة يتحول من عهد إلى عهد ومرة يقف الزمن دون حراك ليتم السفر من خلاله. ولاشك بأن هذا العنصر يعد من العناصر العجيبة لأن الواقع مرهون بزمن محدد وواضح.

يتمدد السرد العجيب في النص الروائي ليطغى على كامل الأحداث حتى ختام النص. فمن خلال هذا النمط من السرد يتم تعرية المحتل المستعمر والثأر منه ولو كان ثأراً خيالياً، ذلك المحتل الذي ينهب ثروات بلاد مسلوبة الإرادة، ويسخّر شعوبها، يمتص دماءهم وأرواحهم شيئاً فشيئاً، حتى باتوا يعقدوا الأمل على أشباح لا تسكن إلا في أخيلتهم البائسة لعلها تحقق لهم النصر يوماً. ومن خلال توظيف تقنية العجائبي يتمكن المبدع من الخوض في ثيمات محظورة / حساسة بشكل أو بآخر حتى يكسر قوانين واقع يحطمه ويدمر كل ما فيه

ويرسم له عالماً آخر لا قوانين فيه ولا حدود ولا ظلم ولا طغيان. عالم يسود فيه العدل وتنتشر فيه مبادئ المساواة والسلام، عالم لا يتمكن من تحقيقه في الواقع. وللعجائبي مستويات عدة، كان لـ (تودورف) الفضل في تعريفها من خلال كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي)، وهو يقسم العجائبي إلى غريب محض، عجيب عجائبي، عجائبي، عجيب محض. وعودة إلى النص، يبدأ السرد بأحداث غريبة لكنها قابلة للحدوث نوعاً ما، ويتدرج شيئاً فشيئاً في حدته بين مشاهد غريبة ممكنة ومشاهد عجيبة غير ممكنة حتى يصل إلى نهايته حينما يختم النص بنهاية عجيبة محضة ونصر لم يتحقق. ويبقى التساؤل في الأخير: لماذا يلجأ المبدع إلى العجائبي؟ هل يستخدمه كوسيلة فنية، الفن من أجل الفن، أم محاكاة لما هو سائد في الحركة الأدبية الغربية؟ أم هو تقنية وظيفية خاصة يستخدمها المبدع ليستطيع أن يحلق فيها بأجنحة تتجاوز كل ما هو محظور وممنوع؟!

*** *** ***

الهـــوامـــش

1 - أحمد محمد عطية، كلمات من جزر اللؤلؤ – دراسة في أدب البحرين الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1988، ص5.

2 - الأمين العمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثير ومغامرة التجريب، المغرب، مطبعة الطوبريس، ط1، 2003.

3 - محمود المردي، جريدة الأضواء، رواية الذئب، العدد: 33، 36، 38.

4 - خلف أحمد خلف، جريدة الأضواء، قلوب وجدران، العدد 69 – 75.

5 - أحمد فرشوخ، حياة النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص29.

6 - جيرالد برنس: المصطلح السردي ، ترجمة: عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة. مصر 2013 .

7 - فهد حسين. مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية، بيت الغشام للصحافة والنشر والترجمة والإعلام ط1 2016.

8 - محمد الماكري: الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ،1991.

9 - عبد الله خليفة : ألماس والأبنوس ، منشورات ضفاف لبنان ط1، 2016 .

10 - عبد الله خليفة : أغنية الماء والنار ، الأعمال الكاملة ، المؤسسة العربية للنشر، 2014.

11 - عبد الله خليفة : رسائل جمال عبد الناصر السرية ، وكالة الصحافة العربية ، مصر، 2013.

12 - جوناثان كولر : مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة : د. مصطفى بيومى عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2003.

13 - رسائل جمال عبد الناصر السرية.

الرواية وأدلجة التاريخ، مقاربة تأويليّة ثقافيّة لخطــاب عبدالله خليفة الروائيّ

د . ضياء الكعبي *

يُعدُ الروائيّ البحرينيّ عبدالله خليفة مؤسِّساً حقيقياً للرواية الآيديولوجيّة في البحرين ؛ وقد تبدّت اشتغالاته الآيديولوجيّة منذ رواياته الأولى" اللآلئ ،1981" "والقرصان والمدينة ،1982" و"الهيرات ، 1983" حيث هموم الطبقة الكادحة ومعاناتها من شظف العيش والصراع الدائر بين عوالم الفقراء وعوالم الأغنياء ، وحتى منظوره لظهور النفط والتغييرات الاجتماعيّة التي حدثت في بنية المدن الخليجيّة كان منظوراً صادراً عن رؤيته الآيديولوجيّة هذه . كما أنَّ عبدالله خليفه أنجز مشروعاً فكرياً موازياً لخطابه الروائيّ هو كتابه "الاتجاهات المثاليّة في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة " بأجزائه الثلاثة ؛ وهو مشروع قائم على مقاربة آيديولوجيّة معتمدة على استقراء الوعي الدينيّ والفكريّ انطلاقاً من البُنى الاجتماعيّة التي تكوّنت في المشرق وتأطّرت من خلال الأديان : الوثني واليهوديّ والمسيحيّ والإسلاميّ . لقد عدَّ الكاتب الثورة الإسلاميّة المحمدية التأسيسيّة في مكة النقلة النهضوية الكبرى في تاريخ العرب التي لم تستطع التيارات الفكرية والفقهية والفلسفيّة الإسلاميّة الوصول إلى محتواها الاجتماعيّ التحويليّ .

* أستاذة السرديات والنقد الأدبيّ الحديث المساعدة، قسم اللغة العربيّة والدراسات الإسلاميّة، كلية الآداب، جامعة البحرين.

تسعى هذه المقاربة إلى محاولة الوقوف عند أدلجة التاريخ في خطاب عبدالله خليفة الروائيّ في كتابته للتاريخ العربيّ الإسلاميّ في رواياته"محمد ثائراً" "عمر بن الخطاب شهيداً" " عثمان بن عفّان شهيداً" "علي بن أبي طالب شهيداً" وكذلك روايته"عنترة يعود إلى الجزيرة".

تأسيس أول: في المتخيّل السرديّ وقضايا التأويل:

ليس التاريخُ حوادثَ ووقائع مجرّدة من سياق السرد والقص والتأويل، ولا سيَّما سرد الهويات من منظور ما بعد الحداثة؛ فقد جعل هومي بابا الأمم مثل السرد الذي يفقد أصوله وجذوره في خضم الزمن وأساطيره ولا تستعيد أفقها إلا في الخيال"1. وهذه الصورة للسرد، كما يرى هومي بابا، ربَّما تبدو قريبة الشبه من الرؤية الرومنطيقية كما أنَّها قد تحمل نوعاً من أنواع المفارقة. ولكنها رؤية متواشجة مستمدة من تقاليد الفكر السياسيّ ومن اللغة الأدبية في الفكر الغربيّ. كما أنَّ هذه الرؤية تنظرُ إلى تاريخ الأمة بوصفه قوة رمزية. بيد أنَّ هذا لا يعني الاحتفاء بالخطابات القومية التي تنظر إلى سرد الأمة بوصفه سرداً لا نهائياً للتقدم القوميّ. ولكنه يعني، من منظور عالميّ أو كونيّ أشمل، قوة السرد وروحه المؤثرة التي تملكها أية أمة من الأمم 2. وقد أشار إدوارد سعيد في تعليقه على الكتاب الذي حرّره بابا عن (الأمة والسرد) أنَّ "القوة على ممارسة السرد أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة والإمبريالية. وهي تشكّل إحدى الروابط الرئيسة بينهما. والأكثر أهمية هو أنَّ السرديات الجليلة الكبرى للتحرر والتنوير قد جنَّدت الشعوب في العالم المستعمَر وحفزتها على الانتفاض وخلع نير الإمبريالية. وخلال هذه العملية هزّت تلك القصص وأبطالها العديد من الأوروبيين والأميركيين أيضاً فقاموا بدورهم بالصراع من أجل سرديات جديدة للمساواة والروح المجتمعية الإنسانية" 3. ويطلق هومي بابا على عملية السرد التي يسرد فيها المؤرخ حوادث التاريخ مصطلح narrating مستشهداً ببنديكيت آندرسون Benedict Anderson في سرده "للجماعات المتخيّلة imagined communities" 4. في حين يوظف كل من هايدن وايت وبول ريكور مصطلحي (التحبيك) Employment و(الهوية السردية) Narrative Identity. والهوية السردية كما يعرفها ريكور قائمة على التشكّل بواسطة تأويل ومتوسطات قرائية يتشابك فيها الماضي بالتاريخ " ففهم الذات هو عملية تأويل، وتأويل الذات بدوره يجد في السرد واسطة بامتياز مفضلاً إياه على بقية الإشارات والعلامات والرموز. والسرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخيالية، جاعلاً من تاريخ حياة قصة خيالية، أو إذا شئنا قصة تاريخية، شابكاً أسلوب العمل التاريخيّ الحقيقيّ للسير بالأسلوب الروائيّ للسير الذاتية الخيالية" 5. وفي التأويل التاريخيّ للنص يشير ريكور إلى مفهوم "تملك المعنى"؛ فمتلقي النص يأتي إليه مزوّداً بأعراف مجتمعه وتقاليده القرائية والثقافيّة. وهكذا يتقابل أفقان لفهم النص: أفق النص الذي أودع فيه وأفق القارئ الذي يريد فتحه على المستقبل. وينصهر هذان الأفقان ليولّدا عملية القراءة في تملك المعنى وفهمه. 6 ويقترب هذا الفهم للتأويل

التاريخيّ مع فهم بول ب.آرمسترونغ Armstrong في حديثه عن دورة اللولب والتاريخ:"إذ لا يقدِّمُ التاريخ أرضية محايدة خارج نظرية المعرفة؛ فالتاريخ نفسه تشكيلة هرمنيوطيقية، وكلّ المعارك الخاصة بمصداقية التأويل تعود حين نطرح السؤال عن كيفية تكوّنها(...) وكل التحليلات التاريخيّة سرديات محكومة بفهم سابق على التصوّر المجازي بخصوص العناصر المناسبة للموضوع وكيفية جمعها معاً في الحقل المدروس. ويمكن للسرديات المختلفة التي تفضل روايتها مختلف الأجيال عن الأحداث نفسها أن تتغير لأنَّ الفهم يجلب معه لقاء بين أفقي الماضي والحاضر، يتنوّع فيه معنى الماضي على وفق الفرضيات المسبقة والمصالح المختلفة التي تعرف وجهة نظر الحاضر. لهذا السبب فإنَّ فعل تأويل عمل أدبيّ هو نفسه متغير تاريخياً" 7. وربّما يفسر هذا سبب سرد المؤرخين قصصاً مختلفة.

يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي ويساءل الثاني الحاضر، وينتهيان معاً إلى عبرة وحكاية. بيد أنَّ استقرار الطرفين، منذ القرن التاسع عشر، في حقلين متغايرين لم يمنع عنهما الحوار، ولم ينكر العلاقة بين التاريخ والإبداع الأدبيّ، فقد ساوى الفيلسوف الألماني لايبنتز (1646_1716) بين غايات الشعر والكتابة التاريخيّة، وناشد المؤرخين أن يرتقوا إلى مصاف الشعراء، ورأى الفرنسي ديدرو عام 1762 في رواية ريتشاردسون تقدماً في وعي التاريخ قصّر عنه المؤرخون، ولم يختلف موقف المؤرخ الإنجليزي الشهير ر. ج. كولنجوود حين وزع في ثلاثينيات القرن الماضي"الخيال الجبّار" على الروائيين والمؤرخين معاً 8. وإذا كان المؤرخون يتباينون في تحبيكهم السرديّ للتاريخ؛ أي في تأويلاتهم فإنَّ الأخطر من هذا كله هو محاولة الجماعة تملّك أو استملاك التاريخ الخاص بها، أو استعادة هذا الاستملاك كما يرى ريكور. "فلقد كانت الذاكرة الفردية ذاكرة الشاهد هي الرحم الذي وُلِدَ منه التاريخ، ثم سُجِّلَت شهادة الشاهد ودخلت الأرشيف المخيف بحجمه وتنوّعه. وجاء المؤرخ كي يعيد إلى المجموعة تصوراً أو بالأحرى تمثيلاً حقيقياً للماضي يضعه أمام الأمة كي تكون عندها ذاكرة جماعية جاءتها من هذا الذي لم يعد قائماً، ولا نستطيع أن نستعيده وتتحقق من صدق هذه الاستعادة" 9. ولعلّ هذا الاستملاك الرمزيّ الجماعيّ للتاريخ هو ما يجعل الشعوب تحاولُ إنتاج مروياتها السردية الكبرى أو اختلاق سردياتها الكبرى التي تنتج هي تمثيلاتها الثقافيّة الرمزيّة من أجل الدفاع عن هويتها و تلفيق "تاريخ خاص بها" في معظم الأحيان. والمرويات الكبرى هي إحدى الطرائق المركزيّة التي يتشكّل ويتضح بها المخيال الاجتماعيّ لشعب ما. وهي "كبرى " لأنَّ ما ترويه هو عمل المخيال الاجتماعيّ نفسه الذي قد يكون منسوجاً نسجاً رمزياً كما يذكر كورنيليوس كاستورياديس Cornelius Castoriadis "إذ إن المجتمع بما في ذلك سلطاته مؤسّس تأسيساً رمزياً مجازياً 10. ينظر بول ريكور إلى التاريخ وكتابته على أنَّه"وثيقة مفتوحة أمام سلسلة من التسجيلات الجديدة التي تخضع المعرفة التاريخية لعملية مراجعة لا تتوقف" 11. وبهذا المعنى، هناك تأويل على كل مستويات العملية الخاصة بكتابة التاريخ، فمثلاً على صعيد الوثائق مع

انتقاء المصادر، وعلى المستوى التفسيري - الفهمي مع الاختيار بين الأنماط التفسيرية المتنافسة، وبطريقة لافتة أكثر مع تنوعات المقاييس. إنَّ هذا لن يمنعنا من الحديث في اللحظة المناسبة عن التمثيل كتأويل"12.كما يشير ريكور إلى ذاكرة السرد الانتقائيّ من خلال النسيان والذاكرة المتلاعب بها بسبب الوظيفة التوسطية للسرد التي تنفي إمكانية فكرة السرد الجامع الشامل. "فكلّ سرد يحوي بالضرورة بُعداً انتقائياً. إنّنا نلامسُ هنا العلاقة الوثيقة بين الذاكرة الإخبارية والسردية والشهادة والتمثّل المجازيّ للماضي التاريخيّ. فإنَّ أدلجة الذاكرة ممكنة بفضل التنوّع الذي يعطيه عمل التصوير السردي" 13. وفي هذه المراحل جميعها " ليس هناك تلقٍّ إمبيريقي لمعطيات أي بناء لوقائع الماضي وأحداثه. يختار المؤرخ الوثائق المناسبة، كما يمتلكُ تمكيناً ثقافياً للتفسير والفهم، ويلجأ إلى كتابة مميزة لتكوين الجمع بين هذه العناصر. فلو قارنا مثلاً بين القصص المختلفة التي تروي الثورة الفرنسية في عام 1789، أو قص الثورات التي اندلعت في القرن التاسع عشر في فرنسا نجد فروقاً حسب آيديولوجيا المؤرخ، الخاضعة لوجهة نظر الطبقة السائدة أو المعارضة لها ، أو بين رومانسية ميشيليه أو تبني مفهوم الصراع الطبقي محركاً للفعل ودافعاً للأحداث عند كارل ماركس" 14 .

"وحسب هايدن وايت توجد ثلاثة مستويات للتفسير في التاريخ:

- المستوى الأكثر وضوحاً، للمفاهيم النظرية والبراهين التي تسند تفسير تحوّل وضع (أ) إلى وضع(ب): وهذا البرهان هو البرهان"الشكليّ".

- تحليل استراتيجيات فعالّة مثل بناء الحبكة التي تقوم على اختيار معطى تاريخي وتحدّد إعادة بنائها حسب هيكل، فتكوّن نوعاً من التاريخ.

- تمييز استراتيجية ذات أثر تفسيري متضمناً لآيديولوجيا، وهو" المتضمَّن الذي لايخلو منه أي خطاب آيديولوجي" 15.

في الروايات التاريخيّة العربيّة ..كتابة التاريخ الإشكاليّ! بمثابة تمهيد لابدَّ منه:

مثّل التاريخ العربيّ الإسلاميّ عنصراً جاذباً لعددٍ من الكتاب، وذلك منذ البواكير الأولى المؤسِّسة للرواية العربية الحديثة. وتأتي جهود جورجي زيدان (1861-1914) في طليعة تلك الجهود والبواكير الأولى؛ إذ شكّلت روايات تاريخ الإسلام لجورجي زيدان مشروعاً أساسياً لهذا الكاتب خاصة في امتداداته الطويلة. أصدر زيدان ثلاثاً وعشرين رواية في ثلاث وعشرين سنة. وقد تناولت تلك الروايات تاريخًا إشكالياً عربياً إسلامياً هو تاريخ المحن والابتلاءات والمفارقات التاريخية الكبرى. بدأ زيدان رواياته الإسلامية برواية "المملوك الشارد" سنة 1861، وأنهى هذه السلسلة الطويلة الممتدة برواية"شجرة الدر" سنة 1914؛ أي سنة وفاته. يذكر عبدالله إبراهيم في تناوله للتمثيلات التاريخيّة السردية في روايات زيدان "ظهرت تاريخيات زيدان لتقدم أول سلسلة شبه متكاملة، تقوم على تمثيل سرديّ تاريخيّ للأحداث العربيّة - الإسلاميّة منذ العصر الجاهليّ إلى الانقلاب العثمانيّ في نهاية العقد الأول من القرن العشرين. ورغم أنَّ العمر لم يسعف المؤلف بإكمال السلسلة فظلت بعض

العصور من دون تغطية، إلا أنه كان يعلن باستمرار أنَّه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربيّ - الإسلاميّ من مظانه الكبرى وتقديمه مبسطاً ومتالياً" 16.

لقد انتبه عبدالمحسن طه بدر إلى طبيعة الاشتغال التاريخيّ عند زيدان في انتقائه للحقب التاريخيّة الإشكاليّة من التاريخ العربيّ الإسلاميّ؛ إذ يقول" إنَّ جورجي زيدان حين يختار موضوع رواياته لايلجأ إلى الفترات المشرقة التي تمثلُ أمجاد التاريخ العربيّ دائماً، ولكنه يختار المواقف الحسّاسة التي تمثل صراعاً بين مذهبين سياسيين، أو بين كتلتين تتصارعان على النفوذ والسيطرة. فهو في الوقت الذي يحدثنا فيه عن فتاة غسّان، لا نجده يتعرض لفترة ظهور الإسلام في عهد الرسول، ولا لفترة انتشار الإسلام وفتوحاته في عهد خلفائه، وإنَّما يعبر هذه الفترة ليقدم لنا مجموعة من الروايات تمثل الصراع السياسيّ في عهد بني أمية وآخر عهد عثمان وهي "عذراء قريش" و"غادة كربلاء" و"الحجّاج بن يوسف". وهو لا يختارُ من العصر العبّاسي الأول، إلا شخصية أبي مسلم الخراسانيّ التي تمثل الصراع بين العناصر العربيّة والفارسيّة، و"العبّاسة" التي تمثل الصراع بين الرشيد والبرامكة وشخصيتي الأمين والمأمون وهما يمثلان عودة الصراع بين العرب والفرس من جديد" 17. لقد جعل عبدالمحسن طه بدر السبب في اختيارات جورجي زيدان هذه أنه كان لا يصدر في كتابته للتاريخ عن دافع قومي، وإنَّما كان قصده التعليم والتسلية فقط. ولعلَّ هذه الكتابة كانت سبباً في هجوم عدد من الكتاب على جورجي زيدان واتهامه بالماسونية وتشويه التاريخ الإسلاميّ بكتابة استشراقية مغرضة؛ إذ يقول عبدالمحسن طه بدر "ولعلَّ هذا ما حمل بعض المؤرخين على اتهامه بأنه تأثَّر في نظرته إلى العالم الإسلاميّ تأثراً خفيفاً بنظرة بعض المؤرخين الغربيين، من حيث إنصاف الشعوب الأعجمية ووضع هالات مثالية حول الأديرة والرهبنة، وتصوير الخلفاء تصوير الوصوليين الذين يضحون في سبيل الملك بأقرب الناس إليهم" 18. في مفتتحه السرديّ لرواية الحجّاج بن يوسف الثقفيّ، وضع زيدان إطاره النظريّ لمرجعياته التي من خلالها صاغ رواياته التاريخيّة المفتقرة إلى التماسك السرديّ والقائمة على تنميط الشخصيات وفقاً لثنائية الخير والشر. إنَّ هذه المقدمة النقدية النظرية كانت تجتهدُ في بيان رؤيته السردية لتمثيلاته التاريخيّة. يقول زيدان: "رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه، كما فعل بعض كتبة الإفرنج وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. وأمّا نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة" 19.

لقد انتبه عبدالله خليفة إلى التفكّك السرديّ الحادث في روايات تاريخ الإسلام لجورجي زيدان إذ يقول:" إنّ رواية جورجي زيدان، رغم وحدتها الظاهرية، يظهر قسماها الأساسيان: القصة التاريخية والقصة العاطفية، وكان لهذا التفكّك أثره الكبير في عدم سيطرة الكاتب على المادة الفنية"20.

وإذا كانت محاولات جورجي زيدان في كتابته التاريخ العربيّ الإسلاميّ بدايات متعثرة يشوبها كما بيّنا الافتقار إلى التماسك السرديّ، فإنّ روايات طه حسين الإسلاميّة كانت بداية النضج الحقيقي للسرديات الإسلاميّة التاريخية. لقد بدأت كتابات طه حسين الإسلامية في الظهور منذ مطلع الثلاثينيات من القرن الماضي عندما اشتغل في مقالات نقدية على الأدب العربيّ القديم والأدب الغربيّ. ثم تناول التاريخ العربي الإسلاميّ الإشكاليّ خاصة في كتابه "على هامش السيرة". إنّ طه حسين كان يهدف من سردياته الإسلاميّة إلى مزج التاريخ بالسرد والوقوف على بعض الروايات التاريخيّة وتدقيقها وفحصها. يقول أحمد بوحسن عن هذه الاتجاه النقديّ عند طه حسين: "والجانب الثالث في إسلامياته هو محاولة إعادة قراءة بعض الكتب التي تعرَّضت للتاريخ العربيّ الإسلاميّ، قراءة تناقشُ أخبار الرواة والمؤرخين، وتُخلّصُ هذا التاريخ من كثير من النقولات التي لا تثبتها الوقائع والنصوص. وهكذا نجده قد اعتمد في كتابه "على هامش السيرة" على "سيرة ابن هشام" و"طبقات ابن سعد" وتاريخ الطبريّ، وحاول أن يقدم هذه المادة التاريخيّة إلى قلوب الناس بالطريقة التبسيطية القصصية التي اعتمد عليها في هذه الكتابة" 21. يقول طه حسين عن منهجيته: "ولن يتعب الذين يريدون أن يردوا فصول هذا الكتاب القديم في جوهره وأصله، الجديد في صورته وشكله، إلى مصادره القديمة التي أخذ منها. فهذه المصادر قليلة جداً، لا تكاد تتجاوز سيرة ابن هشام وطبقات ابن سعد وتاريخ الطبريّ وليس في هذا الكتاب فصل أو نبأ أو حديث إلا وهو يدور حول خبر من الأخبار ورد في كتاب من هذه الكتب، فإذا اتصل الخبر بشخص النبي فإني أرده إلى مصدره ليستطيع من شاء أن يرجع إليه، لا أحتمل في ذلك تبعة خاصة، لأني لا أذهب فيه مذهباً خاصاً إلا أن يكون تبسيطاً في الشرح والتفسير واستنباط العبرة والوصول إلى قلوب الناس." 22

اشتغل عبّاس محمود العقّاد (1889-1964) على التاريخ العربيّ الإسلاميّ انطلاقاً من مشروعه الفكريّ الكبير القائم على دراسة العبقريات الإسلامية المؤسِّسة. إذ تشكلُ العبقرية الفردية مفتاحاً رئيساً في نقد العقّاد وفكره. ونحن نلاحظُ أنّ معظم كتابات العقّاد وخاصة بعد سنة 1937 كانت تدور حول الفرد والعبقرية الفردية. إنّ وقوف العقّاد عند العبقريات يجسّدُ مشروعه الفكريّ الكبير الذي صرف له جهده وثقافته، وقدّم عبره تحليلاً لعددٍ من الشخصيات العربيّة وغير العربيّة. وقد اعتمد في تفسيره للشخصيات التي تناولها بتحديد صفة رئيسة فيها يسميها مفتاح الشخصية. ومفتاح الشخصية هذا نجده في العبقريات كلّها التي كتبها، ومنها العبقريات القومية مثل كتابه عن سعد زغلول وكتابه عن "صن بات صن" أحد رواد الحركة القومية في الهند، ومحمد علي جناح الذي يرتبطُ بزعامة

المسلمين الهنود وحركة إنشاء دول الباكستان. وتشكّل العبقريات الدينية عند العقّاد النسبة الكبرى من كتاباته عن الأبطال، وهذا ما نجده في عبقريات العقّاد الإسلامية مثل "عبقرية محمد" و"عبقرية أبي بكر" و"عبقرية عمر"، وما تبعها كذلك من دراسات عن المسيح وإبراهيم عليهما السلام.

لقد تأثّر العقّاد في فكرة العبقرية الفردية كذلك بالفكر الإنجليزيّ في القرن التاسع عشر، وخاصة المفكر توماس كارلايل (1795-1880)، صاحب كتاب (الأبطال) الصادر سنة 1841. ونجد أنّ فكرة كارلايل عن التطوّر التاريخيّ تقترب من فكرة العقّاد؛ فكارلايل يهتم أعظم الاهتمام بالعبقرية الفردية في تفسيره لحركة التاريخ بدلاً من الاهتمام بالعوامل الموضوعية التي تخرج عن نطاق العبقرية الفردية وتؤثر فيها. وليس معنى هذا أننا ننفي أصالة العقّاد في عبقرياته. ولكن العقّاد كان يتحرك في الدائرة نفسها التي رسمها كارلايل في كتابه. ويمكننا كما يقول الناقد المصريّ رجاء النقاش أن "نجمع عبقريات العقّاد تحت عنوان واحد هو الأبطال، أيضاً دون أن يكون في ذلك أي خروج على طبيعة كتابات العقّاد بحال من الأحوال". 23

ويذكر العقّاد في معرض حديثه عن تأليف (عبقرية محمد) توماس كارلايل قائلاً: " في يوم من أيام المولد والرهط يزورني لنؤم ساحة المولد في المساء، كان الكاتب الإيقوسيّ العظيم توماس كارلايل هو محور الحديث كله، لأنّه كما يعلم الكثيرون من قراء العربيّة صاحب كتاب (الأبطال) الذي عقد فيه فصلاً عن النبي عليه السلام، وجعله نموذج البطولة النبوية بين أبطال العالم الذين اختارهم للوصف والتدليل. وتساءلنا ما بالنا نقنع بتمجيد كارلايل النبي، وهو كاتب غربي لا يفهمه كما نفهمه، ولايعرف الإسلام كما نعرفه، ثم سألني بعض الإخوان: ما بالك يا فلان لا تضع لقراء العربية كتاباً على النمط الحديث؟ قلت: أفعل، وأرجو أن يتم ذلك في وقت قريب، ولكنه لم يتم في وقت قريب، بل تمَّ بعد ثلاثين سنة" 24 .

عبدالله خليفة في سردياته الإسلاميّة: حضور الآيديولوجيا في تأويل التاريخ:

رواية "محمد ثائراً":

سأعتمدُ في تناولي للخطاب الروائيّ لعبدالله خليفة في سردياته الإسلاميّة على تحقيب تاريخيّ متدرج بدءاً من رواية "محمد ثائراً" انتهاءً إلى روايته "عنترة يعودُ إلى الجزيرة" رغم أنّ هذا الترتيب لا يؤشرُ إلى التاريخ الحقيقيّ لظهور هذه الروايات؛ فقد سبقت روايتاه "عثمان بن عفّان شهيداً" و"علي بن أبي طالب شهيداً" روايته عن الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) المعنونة"محمد ثائراً".

ما يميّز نتاج عبدالله خليفة الفكريّ والسرديّ اندماج هذين الخطين وانصهارهما في بوتقة واحدة صادرة عن الائتلاف والاتساق في إطار رؤية متناغمة و متكاملة لأدلجة التاريخ وتأويله؛ فكتابه "الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية" الصادر سنة 2005 سبق رواياته في التاريخ العربيّ الإسلاميّ وحمل رؤيته الآيديولوجية النقدية لهذا التاريخ في سردياته الكبرى وأنساقه الثقافية. فعلى سبيل المثال، عدّ خليفة ظهور الإسلام ثورة وأطلق عليها تسمية "الثورة المحمدية" ولذا عنون روايته

بـ "محمد ثائراً". ويصدر عبدالله خليفة في بحثه الخاص بالمجتمع العربيّ الإسلاميّ في تشكّلاته الكبرى عن كون هذا المجتمع في الأساس هو مجتمع رعويّ". يقول عبدالله خليفة "فإذا كان الإسلامُ ظاهرةً نمت بين الرعاة وفي هذا المجتمع العربيّ الرعويّ فلابدَّ أن تكون جذوره مربوطة بمستويات هذا المجتمع، ولكنه من حيث الاتجاه هو تحوّل حضاريّ يتجاوزُ الرعاة، ويستهدفُ تخطيه وتمدينه. وهنا تتشكّلُ علاقة الدرس والتحليل للعلاقة بين المدينة (مكة) كقائدة حضارية لهؤلاء الرعاة، وبين القيادة الطليعية والجسم الاجتماعيّ تتكون علاقات معقدة من التداخل والتجاوز" 25.

يفرق عبدالله خليفة بين البنية الاجتماعية في العهد النبويّ عن البنية الاجتماعيّة في العهد الراشديّ" والإسلام نفسه هو العملية الحضارية الهادفة إلى تغيير هذه البنية الرعوية السائدة، وهو يظهر من خلال موقع اجتماعيّ وفكريّ محدّد، حيث برز كثورة، أي أنّه صعد من خلال تحالف اجتماعيّ طليعيّ مقاتل، وإنَّ هذا التحالف هو الذي جعله يرتبط بأغلبية السكان، وبالتالي يعيد تشكيل الجزيرة والمشرق والعالم المحيط من خلالها. لكنَّ هذا الاتجاه يخضع لعملية التطور والصراع بين الجماعات الاجتماعية ولمستويات تطورها وفاعليتها، وبهذا فإنَّ البنية الاجتماعية الرعوية أساساً خاضعة للصراعات الداخلية وللمؤثرات الخارجية، خاصة عملية الفتوح التي سادتها القبائل الرعوية ومستوياتها الاجتماعيّة والفكرية، وقادها المركز القرشيّ. وبهذا فإنَّ البنية الاجتماعيّة للعهد النبويّ تختلفُ عن البنية الاجتماعيّة للعهد الراشديّ، من حيث كون الأولى عربية - جزيرية بدرجة أساسية، وكون طبيعة حركتها الاجتماعية وطريقة تقسيمها وتوزيعها للملكية، وبسبب غياب الدولة وملكيتها ولبداية تشكّل أجهزتها، في حين أنَّ بنية العهد الراشديّ اعتمدت على حركة الفتوح وهجرة السكان المقاتلين وعوائلهم إلى الأمصار وبدء تشكّل الدولة العربيّة الواسعة التي تضم المشرق العربيّ والإسلاميّ، الذي لم يصر عربياً وإسلامياً بعد حينذاك"26. تناول عبدالله خليفة شخصية الرسول (محمد صلى الله عليه وسلم) انطلاقاً من منظوره الفكريّ الآيديولوجيّ لشخصية البطل الإيجابيّ أو "البطل الثوريّ" وفقاً للمصطلح الماركسيّ 27. لقد نظر عبدالله خليفة إلى الاسلام نظرة ثورية فهو عنده "الثورة المحمدية" التي أتت بمثابة الذروة للفكرة الحنفية ، والإسلام لم يكن دعوة فردية وإنما هو "نشاط اجتماعي ثوري حيث ينذر النبي أفراد عشيرته الأقربين، فتبدأ أول الاستجابات الموضوعية للواقع، حيث القبيلة هي مفتاح التغيير، وتصطدم النبوة هنا بالواقع السياسيّ المسيطر في دولة المدينة" 28. في رواية "محمد ثائراً" نجد عبدالله خليفة يصوّر النبي محمد صلى الله عليه وسلم بوصفه ثائراً على دين الوثنية وعبادة الأصنام السائدة في المجتمع المكيّ القرشيّ ذي التراتبية القبلية الطبقية، ويمثله إنساناً في حياته العائلية كذلك. ولكن إلى أي مدى نجح عبدالله خليفة في هذه التمثيلات الثقافيّة؟ تنهضُ شخصية النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) في هذه الرواية من خلال بيان المفارقة الروائيّة الحادة بين ثنائيتي الخير والشر؛ بين الإسلام الدين الجديد الذي ينتصرُ

من ضمن مبادئه للفقراء والمضطهدين والمظلومين، وبين المجتمع الوثنيّ الغارق في وثنيته وطبقيته واضطهاده للفئات العاجزة اجتماعياً. أراد خليفة الغوص في شخصية الرسول الإنسانية في علاقته بزوجته السيدة خديجة وفي دعوته للدين الجديد بسرد كثّف فيه المونولوج الداخلي للبوح الذاتيّ لشخصيات الرواية وخاصة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم). ولعلَّ مقطعاً سردياً من الرواية يبين لنا هذا الأمر: "ماذا تريد يا محمد أكثر من هذه السعادة التي تعيش فيها؟ وهبك الربُّ كلّ شيء. زوجةً عظيماً ولودةً رحبةَ الصدر لكلّ نأمة وشكوى، وبيتاً مليئاً بكلِ ما تتمنى، وفراغاً تتأمل فيه كما تريد؟ طفلتانِ صغيرتانِ تلعبان في حوش حبك، تقذفُ بهما في الهواء وتقصُّ عليهما قبل النوم، ثم تجثم تراقب القوافل وتحصي النقود، دون أن ترحل معها في بردِ الشام أو قيظ اليمن"29.

إنَّ مرجعية عبدالله خليفة الماركسية الثورية للتاريخ العربيِّ الإسلاميِّ جعلته يركز حتى في خطابه الروائيّ على الصراع الطبقيِّ في المجتمع، والانتصار لفئات المسحوقين اجتماعياً وللطبقة العاملة (البروليتاريا)؛ ولذلك تصدر هذه الرواية عن هذا الخطاب المرجعيّ المؤسِّس لمجمل أعمال خليفة الفكرية والروائية. "هذه سلالة فرعون تحيلُ البشرَ إلى عبيد، كم طال الأمدُ بهؤلاء وهم يحملون الصخرَ لبناءِ قبورهم، وكم تعبوا في الحقول ليقدموا لهم مخازن الغلال، ثم تعالى الحكام عليهم وزعموا أنهم آلهة!" 30. ويتحوَّل بنو أمية القرشيون المخزوميون عنده إلى رموز الاستغلال الطبقيّ في المجتمع المكيّ، وعندما يبدأ عبدالله بن مسعود العبد في احتزاز رأس هشام بن الحكم الأموي يستعلي هشام على هذا الأمر "جاء عبدالله بن مسعود برأس، فإذا هي رأس هشام بن الحكم! فكبّر المقاتلون تكبيرة هائلة! قال:

- لقد رحتُ أبحث عنه كما قلتَ يارسول الله فوجدتهُ ينازع في أجمة. فاقتربتُ منه، ووضعتُ رجلي على رقبته وأنا أتذكرُ تعذيبه لي. فتأوه ومازال يكابر ويشمخ بأنفه، قال لي؛ (أليس ثمة رجلٌ آخر من علية قريش يقتلني بدلاً منك أيّها العبد راعي الغنم؟!)، فقلتُ: لا ليس سوى العبد راعي الغنم! فقطعتُ رأسه!" 31.

- رواية "عمر بن الخطاب شهيداً" .. بداية التاريخ الإشكاليّ:

مع رواية "عمر بن الخطاب شهيداً" يبدأ تناول عبدالله خليفة لتاريخ إشكاليّ وملتبس جداً ممثلاً في سلسلة الخلفاء الراشدين الشهداء من عمر بن الخطاب إلى علي بن أبي طالب؛ ولذلك فإنه لم يفرد لأبي بكر الصديق رواية خاصة به. في كتابه "الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية" يعقد خليفة مقارنة تاريخية كبرى بين أبي بكر وعمر في سياستهما، فقد "اتسمت سياسة أبي بكر بالشدة المفاجئة والكبيرة وهو المعروف باللين سابقاً، فاتخذ سياسة حربية هجومية عنيفة ضد رافضي الزكاة والمرتدين، وكانت هذه العملية الاستقلالية تؤكد أن طريقة الدمج الرفيقة التي اتبعتها الثورة المحمدية، لم يُتح لها الوقت لتكوّن مؤسسات سياسية محلية متعاونة مع المركز، فاتبع أبوبكر القوة الشديدة في سحق هذه الحركات، وشكّل

عملية الدمج القسري، ثم حوّل الجيش الإسلامي المتنامي إلى الفتوح. إن أبابكر كان يستهدف إظهار الدولة الإسلامية بمظهر القوة الجبّارة أمام الأعراب المرتدين، وقد أظهرت هذه الفترة قيادة خالد بن الوليد العسكرية بتقاليدها الجاهلية القديمة، لكن الماهرة، مما أخذ يفتح الدروب لرموز الأشراف، وخاصة عائلة أبي سفيان بن حرب للدخول إلى قيادة الجيش" 32. في حين "واصل عمر سياسة الاعتماد على رموز الأشراف، وإبعاد عائلة بني هاشم من الجيش. لقد كان هؤلاء أقرب إلى التخصص الديني منهم بالوظائف العسكرية والسياسية للدولة" 33.

في رواية "عمر بن الخطاب شهيداً" نقفُ في المفتتح السرديّ أمام لحظة تاريخية فارقة هي موت الخليفة أبي بكر وتولي عمر بن الخطاب الخلافة. ويوظفُ خليفة المونولوج السردي: "تقلب فأمامك مهام جسام، لا تستطيع أن تقوم بها يا ابن الخطاب، وذكريات لسعات سوط أبيك لا تزال تؤرقك..!

(تعال أيها الصبح، تعالي أيتها المهام، أنا لكِ!)" 34. لقد اجتهدَ خليفة في بيان عدل عمر بن الخطاب وصرامته في الحق وعطفه على الفقراء " أكادُ أسمع الصغار يبكون ورائي! أي حشود من الأطفال في البراري وفي الخيام ووراء الصحارى؟ أكلهم يتعذبون هكذا؟ ماذا جرى لي؟ أي غفلةٍ هذه؟" 35 وفي المقابل اجتهدَ في بيان رموز الاستغلال الطبقيّ والأنانيّ ممثلين في شخصيات أموية أو تنتمي إلى الأسرة المخزوميّة مثل القائد خالد بن الوليد، فهو عنده "ذكي وماهر ولكنه أناني.. لا يملك مسحة من أخلاق رفيعة، والجمهور لا يرى ما هو واضح جليّ، كلّ انتصار يرفعه أكثر فأكثر فوق الرؤوس والقيم!"

36. وهَمُّ خالد بن الوليد - كما صوّره خليفة في الرواية - الانتصار في المعارك والزواج من النساء الجميلات؛ ولذلك تصوّره الرواية في لحظة انكساره بعد عزله وكذلك بعد وفاة أبنائه الواحد تلو الآخر ثم موته حتف أنفه بعيداً عن ساحات المعارك التي عشقها. ومن رموز التآمر الأمويّ في الرواية: معاوية بن أبي سفيان ورجالات الأمويين مثل المغيرة بن شعبة. إنَّ خليفة يقدّم لنا متخيّلاً سردياً مؤدلجاً برؤيته الثورية الماركسية، ولذلك فهو لم يحقّق الروايات التاريخية وينقحها كما فعل طه حسين في رواياته عن التاريخ الإسلاميّ، وإنما قدّم الروايات التي حصل عليها ودمجها في النص المحمّل برؤيته السردية الآيديولوجية كما بيّنا. تقع شخصيات الشر في المعسكر المقابل ممثلة في الهرمزان وأبي لؤلؤة المجوسيّ؛ لقد كان فتح فارس والاستيلاء على أراضي الأكاسرة وحضارتهم العريقة محركاً لهذه الشخصيات التي أقبلت على الإسلام تعتنقه اعتناقاً ظاهراً وتضمر في الآن نفسه الشر. لقد حاول عبدالله خليفة الغوص في بوطن تلك الشخصيات كي يقدم لنا تعددية أصوات تبرز وجهات النظر المختلفة في السرد، ونجح إلى حد ما في استجلاء تلك البواطن، ولهذا لم تتحول الرواية إلى إدانة أو خطاب صريح موجه إلى قتلة عمر بن الخطاب. في المقطع الأخير من الرواية يواصل السارد بوحه على لسان عمر "الليل مثل النهار، والأكل مثل الجوع، وهذا الدم يتسلل إلى الخارج وكان معينه، والذكريات تتدفق مثل البروق، ولا تثبت على حال، والوجع شديد، وهاهي الشام التي دخلتها، وهذه هي البرية التي انتظرت بها رسل العراق، والآن

ذهبت الهواجس والمخاوف"37.

- رواية "عثمان بن عفّان شهيداً" وتضاريس الفتنة الكبرى:

لقد استمرَّ عبدالله خليفة في سرده للتاريخ الإشكاليّ الملتبس عندما اختار هذه المرة بداية عصر الفتنة الكبرى باستشهاد الخليفة عثمان بن عفّان وبداية ظهور الخوارج وهم (المعارضة الرعوية) كما وصفهم. إنَّ تضاريس هذه الفتنة الكبرى كان ، كما يرى خليفة، من خلال عودة عوائل الأشراف والأرستقراطية الأموية القرشية إلى الحكم والسلطة. ويرى خليفة أنَّ "الخليفة الجديد عثمان بن عفّان قد تحوّل إلى جسر لصعود بني أمية إلى السلطة. فقام بتقريب أسرته الأموية وإعطائها حكم الأمصار، وصار مروان بن الحكم هو الحاكم الفعلي، فتحوّل بيت مال المسلمين إلى ثروة خاصة للأمويين، وحتى الأراضي المشاع تمّ الاستيلاء عليها من قبلهم. وبطبيعة الحال كان لابدَّ أن تقوده هذه السياسة إلى الثورة الاجتماعية الأولى في تاريخ الإسلام، حيث سُميت بـ (الفتنة الكبرى)"38.

لقد ذكرتُ سابقاً أنَّ كتاب عبدالله خليفة "الاتجاهات المثاليّة في الفلسفة العربيّة الإسلامية" كان سابقاً لظهور رواياته في التاريخ الإسلاميّ الإشكاليّ؛ وهو كتاب يركزُ في بيان منظور خليفة إلى هذا التاريخ. وقد وجدتُ بعد قراءته أنَّ متخيّله الروائيّ السرديّ في هذه الروايات كان صادراً عن ذلك الخطاب الآيديولوجيّ ويترجمه سردياً؛ فخليفة هنا ليس معنياً كما ذكرتُ بتحقيق هذه الروايات الخطيرة التي

ضمّنها رواياته سردياً، وبعض منها صادر عن أنساق سياسية ومعرفية وآيديولوجية تكمنُ وراء كتابة المؤرِّخين ومؤلفي المجاميع الأدبية والأخباريين. ولذا فالخبر التاريخيّ والأدبيّ ليس بريئاً من هذه الأنساق الثقافية الحاكمة له. فعلى سبيل المثال، نجدُ أنَّ رؤية خليفة لكل ما يمت بصلة إلى بني أمية هي رؤية مؤدلجة ونمطية تجعلهم السبب الأكبر للفتنة الكبرى ورمزاً للاستغلال الطبقي، وهذه رؤية تبسيطية للتاريخ، فالفتنة الكبرى في تاريخ الإسلام أسبابها معقدة ومتشابكة، وهي محنة خطيرة اختزلها خليفة ببساطة عندما جعل سببها بني أمية.

بتولي عثمان بن عفّان الخلافة، يخاطب معاوية بن أبي سفيان نفسه في الرواية " والآن تحقّق حلمك يا معاوية، فأين أحلامنا؟ كانت ثمّة لحظة من الصفاء والغنى المشترك والصداقة العميقة في العهد الجميل السابق الوامض، لم يكن دماً ذاك الذي يبذل ويروي الصحراء بل كان أشبه بنور وهو يخرج من الجراح والأجساد الممزقة ويصنع حياة سامية.. أية سعادة غريبة في تلك المعاناة؟" 39. تقوم الرواية على البوح الداخلي في سرد الشخصيات، وخاصة في اللحظات التاريخية الفارقة وأكثرها حدة ودموية، استشهاد الخليفة عثمان " تصاعدت الأصوات من خارج الغرفة، ودخلت زوجته وخادم. جاءت عثمان ضربة قوية بحديدة، دار جسمه، وسقط دمه على الكتاب، اندفعت نائلة بصراخ عنيف، تمدّ يدها نحو جسده فتقطعت بعض أصابعها. تتالت الضربات على الكهل، في جزئه

العلوي القريب لأيديهم المذعورة المتسرِّعة. الخادم استطاع أن يقتل واحداً منهم فقتله آخر!

جسده الرقيق لم يكن يحتمل كلّ هذا النخز، أما اكتفوا بضربة واحدة، كان يفكر، وقد تدفق نبع الدم غزيراً، وتراءت الصور أشباحاً، وهم يغرزون الحديد. كان يمد يده، كأنما ليسلم عليهم، أو يعطيهم شيئاً، وأدرك بقوة الآن كم كان راسخاً، صلباً، وأن قاتليه أقل شجاعة مما اعتقدوا، لكن لابد أن يقول لهم شيئاً، فلا يزال أمامهم درب وعر طويل ربَّما:

- إنني أسأم.. حكم..!" 40.

- رواية"علي بن أبي طالب شهيداً":

يذكر عبدالله خليفة في بيانه الفارق بين جيش علي بن أبي طالب وجيش معاوية بن أبي سفيان "لقد ركّز معاوية على تفجير التناقضات تحت أقدام الحاكم الجديد، عبر إثارة الأشراف ثم في صفوف علي نفسه عبر خلق العملاء واستخدام الخدع، كحيلة رفع المصاحف. يقول العلوي عن الأشعث بن قيس الذي كان من بقايا ملوك كندة وشارك المرتدين ثم أسر وأسلم ثانية (فقد تدخّل لوقف القتال رعاية لحرمة القرآن، وتزعّم المنادين بالتفاوض.. وأصرَّ على اختيار أبي موسى الأشعري ممثلاً عن أهل العراق خلافاً لرأي علي.. وساد الاعتقاد بأنه من الخوارج ثم فوجئ به الناس يصر على التوجه لقتالهم بدلاً من استئناف القتال ضد الأمويين). وتتكشف هنا خطورة "الطابور الخامس" ودوره الخطير في الصراع الاجتماعي". وفي الجهة المقابلة تشكّل جيش علي بطريقة تطوعية حرة، وامتلأ بالفقراء فساد فيه الحماس وعدم الانضباط، ولكن الأمور تعود إلى القضايا الجذرية التي لم يتمكن نهج عمر- علي من تسويتها، وهي تغييب مسألة توزيع الأخماس على المقاتلين فيما يتعلق بالأرض خاصة، حيث لم توَّزع، وقد استطاعت الرؤية النبوية من الانتصار عبر ذلك، فواصل علي على نهج عمر بالحفاظ على الملكية العامة، بدلاً من تغذية حماس ومشاركة المقاتلين بتوزيعها عليهم، وبالتالي إحداث شروخ عميقة حتى في صفوف معاوية، أو حتى من إثارة حماسة جنوده بالاستيلاء على الغنائم، فجعل سياسته تقوم على النزاهة المطلقة والوعظ الأخلاقي" 41. كما جعل خليفة تناقضاً فارقاً بين الأمويين، الذين يمثلون الأرستقراطية الأموية والخوارج الذين هم عنده "الجمهوريون البدو" المناقضون لهذا النهج الأمويّ، فهم الجمهوريون البدو، المعادون ليس فقط لاستئثار فئة أو أسرة من قريش للحكم، بل معادون لاستئثار قريش كلها للحكم، وبهذا يكونون ورثة التقاليد الرعوية العريقة الرافضة للسلطة المستبدة، والشكل الإسلامي لمعارضة أهل البادية لاستئثار القرشيين ومكة بالحكم" 42.

في الرواية يكون علي بن أبي طالب رمزاً للعدل، "أخوه عقيل يدخل عليه بعد أن وزع ما في بيت المال على الفقراء!

ينظر بفزع لما يفعله، يقول:

- يا أخي..حسنٌ أن تبعد نفسك عن مال الناس، لكن أين أهلك من هذه العطايا التي توزعها على أهل الغبراء في كل مكان؟ ألسنا نحن جزءاً من الرعية؟ بل نحن أولى بهذا المال من غيرنا!

- ماذا تريد يا أخي الحبيب؟

- أريد بعض هذه العطايا، أريد العيش الرغد

بدلاً من هذا العيش الصعب المتقشف! ارفعنا يا أخي لنكون مثل هؤلاء الأغنياء الكبار، ألا تستحق ذلك بعد كل هذا الفقر والعذاب في سبيل الدين؟!

- نعم تستحق العيش الرغد، لكن من تعبك ومالك، فما دخل مال الناس في ذلك؟!

- مال الناس؟! ؟ألا تفعل مثلما يفعل معاوية الذي يوزع جبال الذهب والفضة على أهله، حتى وهم في المدينة ومكة، افعل كما كان يفعل عثمان رحمه الله، يحب أهله!

- أتريد أن أعيش مصيره وموقفه؟!" 43

وتستمر الرواية في بيان المفارقات الكبرى بين علي ومعاوية، وظهور الخوارج بوصفهم "المعارضة الرعوية" النقيض للمعارضة الأرستقراطية القرشية الممثلة في معاوية بني سفيان وعشيرته من بني أمية. ويشكّل المونولوج الداخلي أداة سردية مهيمنة لجأ إليها عبدالله خليفة للغوص في سرائر الشخوص التاريخية وفقاً لمتخيّله السرديّ.

- رواية "عنترة يعود إلى الجزيرة": وإشكالية التوظيف الآيديولوجي للتناص التاريخيّ:

في هذه الرواية يستحضر عبدالله خليفة التاريخ العربيّ الجاهليّ فيجعل قبيلة "بني عبس" ورمزها التاريخيّ الأسطوريّ عنترة بن شدّاد بمثابة قناع تاريخيّ معاصر لإسقاطات سياسية واجتماعية. في هذه الرواية تتحول هذه القبيلة العربية إلى القبيلة الشتات التي تفرقت في الديار. "القبيلة مسرحٌ لأصحاب الشمم والمعالي، مجالس للمكرمات، للعيون التي تنأى عن العيب والفحش، أجسامٌ تقدم نفسها رخيصةً للتراب الغالي، فكيف...صارت الآن؟" 44 . لقد تغيّر زمن القبيلة فأصبحت تعيش في زمن ليس زمنها "وعيون القبيلة، رجالها الكبار اللوامح، نزلوا للثرى، وخالطوا الأغراب وأعشاب الأرض، وتراكضوا بين ألواح وصناديق وسلع، وانحشروا في عماراتٍ مفتوحة تبيع الأشياء، وغرقوا في طوفان المعادن الصغيرة الزاهية والأوراق والفواتير والفرضة التي كانت أشبه بصندوق كبير يجلس فيه موظف ثم غدت بناية عملاقة تحد عدد الموجات والنوارس والسفن والبشر، وتستنزف المياه وأعماق البواخر والبلدان البعيدة. قصر الوالي المكوّن من قلعة عتيقة صار مجمعاً من قصور احتجز بسور دائري عظيم. صار أغلب رجال القبيلة مترجرجين على القوارب والموج، جاثمين على الشواطئ يغزلون الشباك والحكايات والمواويل"45. يوظّف عبدالله خليفة التناص التاريخيّ عندما يستحضر شخصية عنترة العبسي بواسطة المنام الذي رآه محمد بن هلال العبسيّ، حفيد تلك القبيلة الذي يعيش الآن في الألفية الثالثة؛ ففي ذلك المنام يستنهض عنترة محمداً لقتال الأعداء "أيقظه عنترة. هزه بيده فخضه مثل اللبن. كانت الأرض تهتز، والرمال الصفراء الممتدة بساطاً ملتهباً، وكان حراس الحدائق يتقدمون على جيادٍ و"أجياب" ويصوبون بنادقهم نحوه، والناس مذعورون، والخيام تحترق أو تنقض على عمادها، والأولاد يندفعون من الأخبية. ارتعب. تطلع إلى طرق الهرب. صرخ:

- أين طريق السلامة يا عنترة؟

- أمامك! جابه هؤلاء القادمين!

- وحدنا؟! هل جننت؟

- هيا، لا تضع الوقت!
- وبماذا؟

كانت المتفجرات تتلوى قرب قدميه مطلقة دخاناً كريهاً. تناول سيخاً واندفع، حرائق صغيرة بين قدميه، وأنفه التهب، لكنه تمكن من إسقاط فارس، وتلقى بضع ضربات على رأسه وكتفيه، واكتشف أنه يقاتل وحده وعنترة منخول بالرصاص!" 46.

يوظف عبدالله خليفة السرد العجائبيّ في مشاهد من الرواية الذي يختلط مع الموروث الشعبي "قال له المهرج وهو يدور على المتفرجين إن هؤلاء البنات هن من نسل شيبوب، وإن عنترة لم ينجب لأنه تفرّغ للكفاح، ثم صار المهرج شاعراً أعمى وأنشد على المسرح:

"اذكر بالخير فارس الشجاعة
الأسود الصنديد حامي الجماعة
رجّال في كل زمان له إشاعة وبضاعة خداعة
ياخوك وين تقدر توقف غدر الوضاعة؟
أقزام في هذا الزمان على قدر عقلة الصباعة
ولهم في الكلام أكبر إذاعة، وسلامتكم!" 47.

يتماهى محمد العبسيّ مع عنترة بن شدّاد ويقع في غرام عبلة التي ستحمل في أحشائها طفله."التصق جسمه بها، وتركّزت الأسئلة على السائق ومعرفة أين يكمن صاحب الدار؟ لكن السائق الأجنبيّ المذعور راح يبكي، فتحوّل الاستجواب إلى عبلة. أين الزوج؟ أين عيسى الشمراني؟ ما قيمة هذا الرجل؟ محمد يحدق إلى الجدار حيث صورة كبيرة للزوج. ينظر وينظر حتى يذهل. لم يكن عيسى سوى أبيه والمقتحمون يطاردونه لاسترجاع مالهم! لم يكن هو سوى طعم، ومرة أخرى يضعه أبوه في الخطر. في كل شبابه كان يوجهه في ذلك السراب الناريّ، يجيش رثاث الخلق ليصيروا أبطالاً! يتذكر أول كتاب يقرأه في حياته، ويقرأ فقرات منه في مجلسه، كان سيرة عنترة بن شدّاد! أول كتاب أصفر مليء بالأشعار والحواديت والمغامرات والغبار والسخف! يعلمهم الخيل والصحراء والسيف والإغارات على الطعوس المسالمة! أي هوس! ثم يتركهم ليغيب، وتذوب العائلة بين الفكوك المفترسة، وأخيراً يتزوج امرأة في عمر حفيدته، ويسرق أموالاً من بدوّ معوزين!"48.

إذن تختلط في هذه الرواية الأجواء الأسطورية العجائبيّة بالرمز التاريخيّ لقبيلة عبس وعنترة خالقة مفارقة تاريخية كبرى؛ فزمن القبيلة الآن استحال من زمن البطولة إلى أزمنة الانسحاق والهزيمة، ومحمد العبسيّ الحفيد رغم تماهيه بعنترة لم يكن عنترة الرمز الأسطوري، فهو بطل يعاني الهزيمة والتشتت؛ وعبلة لم تكن عبلة التاريخيّة، ولذلك تنتهي الرواية نهاية مشتتة كابوسية. "إنَّ 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 يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له" 49. وأرى أنَّ عبدالله خليفة في هذه الرواية لم يحسن توظيف التناص التاريخيّ؛ إذ جاء عنده مشحوناً ومحملاً بإسقاطات ماركسية بحتة، ولذا جاءت هذه الرواية في تقنياتها السردية ضبابية نوعاً ما، وذلك قادها إلى التشتت في توظيف التناص التاريخيّ كما بيّنت.

بمثابة خاتمة:

في سرديات عبدالله خليفة الكبرى عن التاريخ الإسلاميّ ثمّة تاريخ إشكاليّ ملتبس وخطير أخضعه هذا الروائيّ لمتخيّله السرديّ الخاضع أصلاً لرؤيته الآيديولوجية بمصطلحاتها الماركسية. وكما فعل خليفة في كتابه" الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة" فإنَّ رواياته خاضعة لهذا المنظور الفكريّ الحاكم لا تخرج عنه، وكأنها تطبيقات سردية له. لقد كان هم عبدالله خليفة تحميل الشخصيات آيديولوجياً وفكرياً، وجعلها صدى ناطقاً بأفكار ومحمولات، ولذلك قدّم لنا تاريخاً وسرداً انتقائياً قام فيه بالكثير من الطمس والحذف والإلغاء والانتقاء لتكييف الروايات التاريخية وفقاً للرؤية التي يصدر عنها . كما حافظ خليفة على تقنيات سردية واحدة في هذه الروايات جميعها كان فيها للمونولوج الداخلي السمة الغالبة في السرد. وعلى أيّة حال، يُعد خطابه الروائيّ الإشكاليّ والخلافيّ هذا صوتًا جريئًا ومغامرة روائية أقدم عليها خليفة بدأب وجهد متواصل عبر بضع سنوات ، وهو جهد في نظري يجب أن يُضاف إلى المشاريع السردية الكبرى التي سبقته، والخاصة بالتاريخ العربيّ الإسلاميّ. وهذا يعني أولاً وأخيراً إخضاعها للدرس النقديّ والتأمل.

** ** **

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

الهـوامـش

1 - Bhabha, Homi K. Nation and Narration,Routledge,London,1990.p1

2 - المرجع السابق،ص1

3 - الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبوديب، ط1، بيروت: دار الآداب،1997، ص17.

4 - Nation and Narration,p

5 - الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق جورج زيناتي، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة،2005، ص251

6 - نظرية التأويل والخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، الدار البيضاء،2003،ص.17.

7 - القراءات المتصارعة، التنوّع والمصداقية في التأويل، ترجمة وتقديم فلاح رحيم، ط1، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009، ص ص 133-132.

8 - فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،2004، ص9

9 - الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة وتقديم جورج زيناتي، ط1، بيروت، طرابس الغرب: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009، ص18.

10 - تأسيس المجتمع تخيلياً، ترجمة وتقديم ماهر الشريف، ط1، دمشق:دار المدى، 2003، ص 180.

11 - الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص355.

12 - المرجع نفسه، ص648.

13 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

14 - أمينة رشيد "سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي"، مجلة فصول، العدد 67/صيف - خريف، 2005، ص153.

15 - أمينة رشيد، " سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي"، ص 154.

16 - عبدالله إبراهيم، "جورجي زيدان رائد التمثيل السرديّ للتاريخ"، جريدة الحياة اللندنية، الجمعة 28 نوفمبر/ تشرين الثاني 2014، 5 صفر 1436.

17 - عبدالمحسن طه بدر، تطوّر الرواية العربية الحديثة في مصر(1938-1870)، ط 5 (طبعة مزيدة ومنقحة)، القاهرة: دار المعارف، ص 99.

18 - المرجع نفسه، ص99.

19 - انظر مقدمة رواية الحجّاج بن يوسف الثقفي ، بيروت.

20 - عبدالله خليفة، نجيب محفوظ، من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، ط 1، بيروت، الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف 2007، ص24.

الهـوامـش

21 - الخطاب النقدي عند طه حسين، ط1، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي ، 1985، ص 139

22 - على هامش السيرة، الأعمال الكاملة لطه حسين، بيروت: دار العلم للملايين، 1980، ج1، ص12.

23 - رجاء النقّاش، عبّاس العقّاد بين اليمين واليسار، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 164.

24 - عبقرية محمد، المجموعة الكاملة لمؤلفات العقَّاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1974، ص ص 5، 6.

25 - عبدالله خليفة، الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص ص 9-8 .

26 - عبدالله خليفة، الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية، ص ص10-9.

27 - جورج لوكاش، دراسات في الواقعية،ترجمة: نايف بلوز، دمشق: وزارة الثقافة السورية، 1970، ص ص67-66.

28 - عبدالله خليفة، الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية، مرجع سابق، ص88.

29 - محمد ثائراً، ط1، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2010، ص105.

30 - محمد ثائراً، ص105.

31 - محمد ثائراً، ص 222.

32 - الاتجاهات المثالية، ص 118-117.

33 - المرجع السابق، ص118.

34 - عمر بن الخطاب شهيداً، (نسخة مخطوطة)، سبتمبر 2006، ص4.

35 - المصدر نفسه.

36 - المصدر السابق، ص9.

37 - عمر بن الخطاب شهيداً.

38 - الاتجاهات المثالية، ص120.

39 - عثمان بن عفّان شهيداً، ط1، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2008، ص38.

40 - المصدر نفسه، ص320-3019.

41 - الاتجاهات المثالية، ص123.

42 - الاتجاهات المثالية، ص124.

43 - علي بن أبي طالب شهيداً، ط1، بيروت: دار رياض الريس، 2008، ص ص66-65.

الهـوامـش

44 - عبدالله خليفة، عنترة يعود إلى الجزيرة، ط1، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2011، ص 45.

45 - عنترة يعود إلى الجزيرة، ص ص7-6.

46 - عنترة يعود إلى الجزيرة، ص 110.

47 - عنترة يعود إلى الجزيرة،ص ص111-110.

48 - عنترة يعود إلى الجزيرة، ص ص263-262.

49 - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، القاهرة:
رؤية للنشر والتوزيع،17، 2006 .

من التمرد السياسى إلى التمرد الوجودي

منير عتيبة *

فى كتابه "الوصايا العشر لمن يريد أن يحيا" يقول المفكر الإنساني خالد محمد خالد فى الوصية الرابعة : "احمل روح الرواد ، وابحث عن الدروب غير المطروقة ، واجعل مناط سعيك : ما لم يفعله من قبل أحد" . . فهل كان الكاتب البحرينى أمين صالح وهو يكتب قصته الأولى ، وينشر مجموعته القصصية الأولى ، يضع هذه الوصية نصب عينيه؟ وهل كان يعلم أن ما يجنيه الرواد من شهد العمل بهذه الوصية لا يوازيه إلا ما يعانيه الرواد من آلام ومرارات العمل بها؟

لقد سبقه محمد حافظ رجب فى مصر ، أعلن "نحن جيل بلا أساتذة" ، كتب كما لم يكتب من قبله أحد ، ونال عظمة الرواد ، ونال الحرب الشعواء والقطيعة والنفي النفسي والهجر الإعلامي ، حتى استفاد من كتابته الجميع فطوروا كتاباتهم ، وأنكروه كأنه لم يكن يوماً هنا! وجايل أمين صالح في مصر أيضاً محمود عوض عبد العال ، وقوبل بما قوبل به أمين صالح ، وبما يقابل به أي رائد من إنكار وصدود ، وكأنه الامتحان الأساس الذي عليه اجتيازه ، النار التي تنقي الذهب من الخبث ، والتي تثبت أن هذا المتمرد هو رائد حقاً أو هو مهرج يقلد الرواد ، فيكون الاستمرار ، والارتقاء بالإبداع ، ثم تغيير ذائقة التلقي لدى من كان رد فعلهم الأول هو الصدود دليلاً على جوهر الرائد الحق .

* كاتب من جمهوريي مصر العربية

أمين صالح

عندما أصدر أمين صالح مجموعته الأولى "هنا الوردة.. هنا نرقص"، هاجمته ذائقة النقد التقليدية كما يشير أحمد محمد عطية فى كتابه القيم "كلمات من جزر اللؤلؤ.. دراسة فى أدب البحرين الحديث"، حيث يورد بعض الآراء التي هاجمته، فيقول الناقد السوري عبدالله أبو هيف: "ليس التجريب كله نافعاً، وليس التجديد كله مناسباً، ولابد للقاص أن يحتضن شواغل جماعته الإنسانية داخل عملية السرد مما يوفر لإبداعه صيرورة شاملة للوضع الاجتماعي والسياسي بعد ذلك، وهو ما تجاهله أمين صالح أثناء تجربة الكتابة". ويقول الناقد البحريني عبد الله خليفة: "قاد تجريد الشخصيات والأحداث من واقعها المحلي والعربي الكاتب إلى سيطرة أجواء قراءاته ومشاهداته لنتاج الثقافة الغربية، كان التصور السابق أن القاص يقطع الجذور الاجتماعية والوطنية لكائناته الفنية أن يجعلها مطلقة، مجردة، غير محددة الجهات، ولكن اتضح أن ثمة واقعاً آخر يجذبها، ويجعلها تدور في فلكه، فغدت هذه الكائنات تعيش في أجواء غريبة، فانقطعت عن واقعها الذي تستمد منه الماء والضوء".

ولكن أمين صالح لم يعدم ناقداً يتمتع بذائقة قادرة على استيعاب التجديد ولا تربط الأدب بالدور الاجتماعي بشكل آلي كما يريد أبو هيف، ولا تربط الإبداع بالذائقة التي اعتدنا عليها كما يقول خليفة، حيث يقول الناقد البحرينى إبراهيم عبد الله غلوم: "إنها تجربة تنحو نحو إزاحة كثير من تراكمات التراث الواقعي التقليدي، وتتخطى المعوقات التي تفرضها المقولات الجامدة لأنها بما تتفتح عليه من قيم ووسائل، وبما تمنحه من حرية، ستجدها تحرر العمل القصصي من تفاصيل الواقع اليومي التي أبعدته عن اكتساب الوعي الشعري بالحياة، وتعيد خلق الواقع، لا من خلال تفاصيله ومظاهره الخارجية، ولكن من خلال منطقه الداخلي الذي يكشف عن حقائق جوهرية كاملة لا يمكن استبصارها بالرصد الظاهري، بل لابد له من وسائل تعبيرية جديدة".

لكن الأهم أن الكاتب أمين صالح نفسه كان واعياً بما يفعل، مستوعباً طرائق الكتابة الجديدة، محاولاً أن ينتج أعماله القصصية من خلال "تعبيرية" تخصه، وإن استفادت من كتابات التعبيريين ومن أحدث ما وصلت إليه مدارس الفن التشكيلي وقتها، لأن من نقدوه باعتباره يستفيد من الغرب نسوا أنهم ينقدون من خلال نظريات نقدية غربية، الفارق بينهم وبين أمين صالح أنه يطالع الأحدث وهم وقوفوا عند قديم ظنوه يخصهم وحدهم، والفارق الأهم أنه يطالع الحديث، ليهضمه، ثم ليفرز إبداعه الخاص لمجتمعه وإنسان مجتمعه حتى وإن بدا بعيداً عن هذا المجتمع ظاهرياً، يعبر أمين صالح عن وعيه ذاك قائلا: "الكثيرون لم يستوعبوا قصصي، لأنها -حسب وجهة نظرهم- غامضة... ما أريد أن أوضحه هنا، هو أنني لم أكن أصوغ عالماً مألوفاً بمعالمه ومنشآته وشخوصه الواقعية المعروفة، وإنما كنت أصوغ واقعاً آخر، واقعاً قصصياً، غير منفصل حتماً عن الواقع الذي نعيشه، فالجذور واحدة، والقوانين والعلاقات كذلك، الاختلاف هو

في طريقة العرض والتناول، ولم أكن أسجل الأحداث اليومية التي يشاهدها أو يقرأ عنها الناس، بقدر ما كنت أقوم بعرض لصراع الإنسان ضد واقع يمارس ضده شتى أنواع القهر، وذلك في شكل قصصي، مهتماً بخلق الصور القصصية التى تعبر عن ذلك".

فالكاتب هنا يعي جيداً أن الفن لا يمكن أن ينقطع عن الواقع، لكنه يعي بشدة أن الإبداع هو كيفية تناول هذا الواقع بطريقة تساعد الإنسان على مواجهة ما يمتلئ به واقعه من قهر، بحيث يكون الإبداع أداة أساسية لتثوير الإنسان، بداية من التمرد على الذائقة الأدبية المستقرة نفسها.

في عام 2010 أصدر أمين صالح مجلدين يضمان أعماله الأدبية التى نشرها حتى ذلك الوقت، وقد ضم المجلدان 13 عملاً ما بين القصة والرواية تحت عنوان عام (13 باباً مفتوحاً على مدى مسيج بالغيوم) باعتبار الأدب هو باب التأويل والتفسير والتعاطي مع عالمنا المسيج بالغيوم والغموض، وعلى غير المعتاد يرتب الكاتب الأعمال زمنياً من الأحدث إلى الأقدم، وكأنه لا ينسى رسالته الأساسية قائلاً: علينا أن نفتح الباب على لحظتنا الحاضرة ثم على التي تكون أقرب إليها، ومن ثم نتوغل رويدا في التاريخ، لأن كل الأعمال البشرية هدفها لحظة الإنسان الحاضرة والمستقبلية لكي تكون أجمل وأعمق وأكثر فهماً وحرية، حتى وإن تم الاستفادة من الماضي القريب والبعيد من أجل هذا الغرض.

استحقت أعمال أمين صالح دراسات كثيرة، وتستحق الأكثر لسبر غورها، وهنا أقدم تجربة في قراءة أول مجموعة قصصية صدرت فى عام 1973، وآخر مجموعة قصصية يضمها المجلدان صدرت فى عام 2006، لندرس تأثير 33 عاماً على فكر وإبداع الكاتب، حيث جرت خلالها مياه كثيرة تحت جسور الإبداع والحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية، وسنبدأ تحقيقاً لهذا الهدف بالمجموعة الأقدم زمنياً.

هنا الوردة.. هنا نرقص 1973

قوبلت هذه المجموعة بكثير من الهجوم، قليل من التعاطف، وحريّ بها أن تستقبل كذلك، فقد كانت صرخة في برية، كانت محاولة قوية لهز عرش ذائقة استمرأت تقليديتها وقامت تهب مدافعة عن نفسها.. تحتوي المجموعة على عشر قصص تبدأ بقصة الزنزانة التي تبدو وكأنها قصة انتظار الثورة، أو التبشير بالثورة، القادمة من أجل تحرير الإنسان من القهر ومنحه حرية أن يكون كما خلقه الله، حيث تقدم القصة مبررات أن تقوم ثورة، وأهمها الظلم والقهر والعشوائية وسجن الوطن في زنزانة كبيرة من الخوف والجنون والحزن. القصة مقسمة إلى فقرات، كل فقرة تعبر عن نوع أو شكل من أشكال القهر، سبع فقرات وكأنها فقرة قهر لكل يوم من أيام الأسبوع التي يحياها الإنسان، وهي قصة دائرية حيث إن المشهد الأخير هو نفسه المشهد الأول، مع اختلاف وضع البطل والبطلة في المشهدين حيث تبادلا الأدوار. والقصة الأخيرة في المجموعة تنم عن وعي الكاتب بكل تفاصيل عمله، حتى ما يتعلق منها بترتيب القصص في مجموعته، حيث تبدو هذه القصة وكأنها ترسم خطوات الثورة، فالقصة الأولى تنتظر ثورة، والأخيرة ترسم خطواتها، وما بينهما تقدم مبررات تلك الثورة، ففي القصة الأخيرة يتحد الجميع ليرقصوا معاً رقصة الثورة مع

الاستعداد للتضحية لأنه (لا رفض بدون دم)، وبرغم توقع الهزيمة كما حدث في قرطبة نتيجة الخيانة وفي زهرة المدائن وأوال، إلا إن هذا هو الطريق الوحيد للثورة؛ الدم والتضحية، إجابة على سؤال (يا سادة، قبل أن يبلغنا الفجر، لنقف لحظة ونسأل: هل هناك وسائل أخرى للتعبير). فحيث انتحر المخرج وهرب المؤلف/ القيادات؛ ليس أمام الجمهور إلا أن يتحرر فيتصرف وحده ويثور ويدفع ثمن ثورته.

وما بين القصتين يحاول الكاتب أن يبرر للثورة المنتظرة ويعطي لها شرعية وجودها، ويحاول في الوقت نفسه أن يستخدم كل إمكانات المدرسة التعبيرية في القص ليبدأ الثورة بنفسه على الذائقة التقليدية ويدفع بنفسه ثمن هذه الثورة من دون أن ينتظر من يقوم بالدور نيابة عنه.

فنرى في قصة "الضوء والزهرة والطفلة الوحشية" حواراً متخيلاً بين البطل الصامت اليائس الحزين و(الطفلة الوحشية التي كانت تغتال رجال الشرطة بغرس الضوء والزهرة في قلوبهم) هي تحفزه على الأمل (رغم وجود شرطي عند كل منعطف) وهو يائس لا يتحدث، والشرطي يراقبهما ويفكر في التهمة التي سيختلقها للسارد عندما يقبض عليه. في هذه القصة يحقق تكرار جملة (كنت يائساً وحزيناً.. لم أقل شيئاً) إيقاع القصة المتأرجح بين الأمل الذي يحرض على الثورة واليأس لوجود الشرطي/السلطة في كل مكان.

أما "وكان الحلم بنفسجاً" فهي قصة رمزية عن الطفل الذى ينثر البنفسج والقمر الأخضر في أحلام الناس، وعن السارد السجين السياسي السابق الذي تراقبه الشرطة وتطارده حتى في أحلامه، وعن الشرطي الذي يقتل الطفل في غفلة من الناس التي لم تزل تحلم بـه.

ويواصل الكاتب في قصة "الذوبان حباً ودهشة" دراسة العلاقة بين السلطة والحرية، فيقدم الغريب الباحث عن الحرية من خلال التنقل والسفر، والفتاة التي يحبها وتنتظره بلا أمل، لأن الحراس الليليين قبضوا عليه، وبدلاً من التنقل من بيت لبيت ومن مدينة لمدينة، أصبح يتنقل من سجن إلى سجن ليرى الأبرياء يموتون بطرق مختلفة بسبب الفقر والقهر (حبيبتي، بحثت عن وردة وجدت لغماً، معذرة). ويقسم الكاتب قصته إلى 6 فقرات ليحقق من خلال هذا التقسيم فكرة الانتقال من حالة إلى أخرى عبر السجون المختلفة.

ويظل حلم السفر/ الحرية قائماً في قصة "الراية" حتى وإن كان الثمن المدفوع هو الحياة ذاتها، فالأطفال طالت لحاهم وتغضنت عروقهم، والطفل ذو اللحية البيضاء الذي يريد أن يسافر ليكون بعيداً عن الضجيج والزحام/ القهر والفقر؛ يموت ممدداً في الظل تحت الشجرة، والشرطي يمنعه من السفر ويلكمه في وجهه، لكنه يحول قميصه الملوث بالدم إلى راية، ويلغي المسافة بين الموت والجنون، فيخرج متحدياً حاملاً رايته فيتم اغتياله بالرصاص.

وتظل العلاقة بين الشرطي والسارد هي بؤرة القص في القصة التي حملت المجموعة اسمها "هنا الوردة.. هنا نرقص"، فالشرطي هو الأمر الواقع الجاثم فوق أيام وأفكار السارد، يقبض عليه لأنه يفكر في شتم الحكومة، والحبيبة الحلم التي كانت شجرة ثم أصبحت امرأة تفر منه بعد أن تقول له: (جثة هنا، هذا يعني أن شرطياً ما موجود في هذا

المكان)، والدعوة لأن يرقص الجميع هي دعوة للحرية فى مواجهة الشرطي الذي يغتال الأحلام ويحجر على الأفكار، وهي الدعوة نفسها التي يتم تنفيذها فى القصة الأخيرة من المجموعة. القصة أيضاً مقسمة إلى فقرات يتداخل فيها الحلمي بالواقعي مع مسرحة بعض المشاهد، مما يعطي القارئ فرصة بريختية للتأمل واتخاذ موقف، وهو ما تفيده أيضاً الهوامش الأربعة في القصة، إضافة إلى نكهة السخرية من الواقع الحقيقي وواقع الكتابة التي تمنحها هذه الهوامش.

ويقسم الكاتب قصته "لحظة التفرس في الوجه يكون الاختباء" إلى ثلاث فقرات كل فقرة بعنوان تفسيري لجزء من عنون القصة (اللحظة/ التفرس/ الاختباء) وكل فقرة تسلم نهايتها إلى بداية الفقرة التي تليها. والقصة تجرد العلاقة بين السلطة الغاشمة في كل العصور (كل رجل يصحبه حارس، كل امرأة يصحبها حارس، كل طفل يصحبه حارس، دخلنا رحم المدينة الأخيرة المجهضة بآلاف العبيد المكبلين بالقيود) والخليفة/ السلطان/ الأمير لا يريد أن يسمع شكوى المواطن من الحراس والجنود، والحرية تحاول أن تجد مكاناً وتهرب من المنفى في صورة جثة طفل.

وتبدو قصة "رصيف الأزهار والموت" كأنها النتاج المنطقي للقصة السابقة، حيث تصور حال المدينة بعد أن يحتلها الغرباء، الموت والدم يغرق الشوارع، التفكير ممنوع، الأسئلة ممنوعة، وحتى النباح ممنوع، الصغار كالكبار أصبحوا مسنين من الحزن والقهر، لم يعد المواطن يجد حرية التفكير سوى في الزنزانة.

وفي قصة "مرثية لماسح الأحذية" يقدم الكاتب ممثلاً لأدنى طبقات المجتمع، الذي يتجرع أقسى وأقصى درجات الذل والقهر في مواجهة السلطة الغاشمة والغبية في ذات الوقت، السلطة التي تغفو ممثلة في الحارس والمفتش العام مقابل حارس مدينة بومبي اليقظ الذي جمده البركان على وضعه هذا، هي قصة المواجهة بين طرفي النقيض، أكثر المقهورين قهراً من لا تتحقق له لحظات النجاح والفرح إلا في الأحلام الغامضة، وأكثر القاهرين قهراً وهي السلطة الغاشمة الغبية الغافية.

في هذه المجموعة تبدو القصص كلها وكأنها حالة واحدة من المواجهة بين الشرطي/ السلطة، وبين الحرية، تصور القصص كيف يقتل القهر روح الإنسان وفرحه وشبابه ويغتال أحلامه قبل أن يصيب جسده، وتطالب من خلال تسليط الضوء على القهر بالثورة عليه، فالقهر لا يسبب الثورة، لكن الإحساس بالظلم الناتج عنه هو ما يدفع إليها، والقصص في ثورتها على التقليدي والمعتاد تثور القارئ ليس فقط على ما اعتاد أن يقرأه بل على الواقع الراكد الذي أنتج هذه الذائقة التي اعتادت كل شيء وكأنه من أعمال الطبيعة التي لا فرار منها، برغم أنه من أعمال السلطة/ سياسية أو أدبية ينبغي الثورة عليها.

والمنـازل التي أبحرت أيضاً 2006

بعد 33 عاماً من الكتابة، التفكير، المعرفة، ينقل أمين صالح كتابته إلى آفاق أخرى سواء على المستوى التقني أو الفكري..

فالقهر السياسي الذي كان مدار قصص مجموعته الأولى يتحول هنا إلى الأسر بأشكاله المتعددة الزمن/الملل/العادة إلخ، ومطلب الحرية السياسية

يتحول إلى رغبة الانعتاق من كل أنواع الأسر، متمرداً بذلك ليس على مجتمعه فقط بل على وجوده ذاته، ومن هنا تتحول اللغة المباشرة المفصلة على قدر المعنى لتصبح لغة محلقة بالمجاز الذي يتجاوز مجاز اللغة إلى مجاز التصوير السردي، حتى أن الحس الشعري باللغة لا يكون فقط في كتابتها بل في شكل طباعتها أيضاً، بل يصبح حتى لعلامات الترقيم وشكلها على الورق دور في توصيل المعنى العام للعمل القصصي، ويستخدم الكاتب قدرات اللغة إلى أقصى حد في نهايات قصص المجموعة. ففيما عدا آخر قصتين ينهي الكاتب جميع القصص بجملة (المكائد المتناثرة في أرجاء الفراغ كيداً كيداً) مغيراً في الكلمات التي تسبقها تغييرات طفيفة لكنها بربطها بكل قصة تؤدي وظيفة مختلفة كما تؤدي في الوقت نفسه وظيفة جمع كل قصص المجموعة في حالة لغوية شعورية واحدة. وكما يهتم الكاتب بأن تكون عناوين مجموعته تصويرية لا تقريرية، حيث يكون العنوان وحده لوحة تشكيلية تكتمل مفرداتها بقراءة القصة، فإن لغة الوصف عنده تتحول من الوصف المادي للأشياء كالأنشوطة والرصيف والبيت والباب والمرآة والنافذة إلخ، إلى ما هو فوقي وكوني من خلال تراكب صور الوصف. ويحرص الكاتب على استخدام كل التقنيات المتاحة لتأكيد أن الحالات التي تضمها القصص هي حالة واحدة تقدم من وجوه مختلفة وبمستويات عمقية متعددة، ففي مجموعته الأولى استخدم اسم إحدى قصصها ليكون اسماً للمجموعة، ولكنه ليعمق فكرة الحالة الواحدة الجامعة جعل عنوان مجموعته الخيرة مختلفاً عن جميع عناوين قصصها، وهو يكرر بعض الجمل في بعض القصص مثل جملة (الآن، هو والهاوية وجهاً لوجه، وكل منهما يحدق في الآخر.. بلا ضغينة)، في قصة "مدى فسيح تتراكض فيه الرياح" ليكون بعضها عنوان قصة "هو والهاوية وجهاً لوجه" كما يستخدمها في القصة نفسها (ها هو واقف في حلمه على حافة سطح شاهق. هو والهاوية وجهاً لوجه، وكل يحدق في الآخر.. بلا ضغينة). كما يعيد استخدام ثيمات قصصية أو سمات بعض الشخصيات من قصة ما لتكون العنصر الرئيس في قصة أخرى، فلم يعد الفرد فرداً في عزلته، بل أصبح المجموع فرداً في هذه العزلة الوجودية الرهيبة، بما يجعل قضية التمرد التي لا تزال هي جوهر فكر وإبداع الكاتب تتحول من السياسي إلى الروحي، ومن الاجتماعي إلى الكوني، ومن التمرد على الذائقة التقليدية إلى التمرد حتى على الذائقة الجديدة التي أسسها بنفسه، وربما يكون استخدام الراوي العليم في 14 قصة وضمير المتكلم في قصة واحدة بالمجموعة أحد دلائل وصول الكاتب إلى مرحلة وضوح واتساع الرؤية وتملك سلطة بأدوات الإبداع.

تتكون المجموعة من 15 قصة تبدأ بـ"مساء يضرم المكائد" حيث صياد السمك الذي يعود من رحلة الصيد محبطاً بغير صيد حقيقي، فيجد تجمهراً حول مشنقة، ومتهماً على وشك أن يشنق، وجلاداً يشعر بالملل، يقدم الكاتب تحليلاً قصصياً بديعاً لحالة ومشاعر الجمهور والجلاد والمتهم الذي فيه بعض من عيسى عليه السلام. يتذكر الصياد أن امرأته على وشك الولادة فيغادر المكان. العالم الذي خلا من النبل والنجاح والفرح وما يثير الروح، العالم

الذي يريد شنق واغتيال البراءة، هو ما تصفه القصة بلا أمل، فحتى طفل الصياد المنتظر سينضم إلى الجموع التي تشاهد بلا إيجابية ولا فهم.

أما الصبي ابن الرابعة عشرة والذي يقف أمام مطعم لا يأبه له أحد في قصة "الغزال الذي مضى مطأطئاً" فيؤلمه الجوع، لكن يؤلمه أكثر القهر واللامبالاة به، يخبط زجاج المطعم برأسه فيلطخ الزجاج ورواد المطعم والدنيا كلها كأنه يعلن بدمه ثورته على الكون كله، ربما يرى الماضي الأعمى حاضراً أو مستقبلاً بائساً يوشك على الضياع.

ويروي الموت قصة "العجوز التي حاكت حلماً خجولاً". فعندما جاء ليقبض روحها استمع إلى حلمها بأنها عادت شابة ترقص وترتفع في الهواء لتصل إلى السحاب، والموت يشعر بالخجل لأنه يأخذها من أسرتها، فيحرص على الرفق بها وهو يسير بها مبتعداً عنهم. وربما لأن الراوي هنا/ الموت راوٍ غير عادي كانت هذه هي القصة الوحيدة في المجموعة التي تستخدم ضمير المتكلم، فهذا الراوى بالذات لا يمكن أن يتحدث أحد بالنيابة عنه، كما لا يمكن أن يقوم أحد بدلاً منه بعمله الأبدي.

وكلنا هذا الرجل في قصة "مدى فسيح تتراكض فيه الرياح" المجبر على دخول حجرة عادية جرداء، وكلما دخلها خرج منها وعاد ليدخلها، وكأنها الحياة التي نجبر على البقاء فيها ثم نخرج منها من دون رغبة لنواجه الهاوية.

و"عند قناديل تبارك اليقظة" نرى ش -dsfsdfsdf sdfsdfsdfsdfsdfsdfاباً يجلس في مقهى يطل على الميدان الكبير، يقدم الكاتب وصفاً للميدان وحركة الناس والأشياء فيه، ثم تنقسم القصة إلى فقرات أربع تخص كل فقرة شخصية ممن يركز عليها الشاب نظره ويتخيل حياتها، الخادمة التي تنظف نوافذ شقة في العمارة المقابلة، يتراجع الزمن قروناً ليكون مكان العمارة قصر فخم هو قصر الحاكم، والخادمة تكون ابنة الحاكم التي يخطبها الأمراء وترفضهم في انتظار حبيب رأته في الحلم. وفي الفقرة الثانية يرى الشاب الحلاق الذي يحلم بأن يكون بستانياً. وفى الثالثة يرى بواب المبنى المقابل الذي أضاع خمسين عاماً من عمره جالساً أمام المبنى القرصاء، ويتخيل أنه سيقوم بمغامرة فيغادر ليكتشف أرضاً لم يطأها أحد من قبل. أما في الفقرة الرابعة فيرى الشحاذة الصغيرة الرقيقة ذات الأعوام السبعة التي تسأل عن الجنة لتذهب إلى أمها التي لا تذكر شكلها لأنها ماتت والبنت في الثالثة من عمرها. ويختم الكاتب قصته بفقرة خامسة تخص الشاب الذي يمرض ولا يذهب إلى الميدان فتزوره الشخصيات الأربع تشكره لأنه برؤاه أخرجها من عالمها الضيق، وترجوه أن يعود لتكتمل لهم الأحلام. وهذه القصة من أمتع وأعمق قصص المجموعة، ومن أكثرها تعقيداً في تركيبها، حيث نرى اختلاط الحلمي بالواقعي، ونرى كيف يعيش الأشخاص الواقعيون في تخيلات البطل بما يغير حياتهم ويفتح مدى أرحب لفكرة الحرية، حيث يستثمر الكاتب صيغة الحلم في القصة التالية "أفق لا يمسه جناح" ليقدم رجلاً وحيداً في عزلته يتخيل نفسه وكأنه يجوب الآفاق. وفي القصة التى تليها يتحقق حلم الحرية لكنه تحقق منقوص بعلم صاحبه أنه سينتهي، فالأرمل الوحيد في سن الأربعين في قصة "هو والهاوية وجهاً لوجه" يشعر بالوحدة، ويرغب في الزواج مرة ثانية لينجب،

يحلم بأنه تحول إلى طائر حر طليق يصطاده الصياد، يصحو من النوم، يصعد إلى السطوح ليكرر الحلم في الحقيقة حيث يتحول إلى طائر يعلم أن نهايته وشيكة. ويواصل الكاتب ربط القصص/ العالم ببعضه فى قصة "ضغينة الخارج من نومه مكفهراً" حيث يذكر بطل قصة "عند قناديل تبارك اليقظة" الذي يصحو من النوم كارهاً للبشر يريد أن يقتل أحدهم، يرى واحداً متغطرساً فخوراً بنفسه، يتبعه، يضربه بسكينه لكنه لا يكمل قتله عندما يرى ضعفه، ويعود إلى حجرته محبطاً، وكأنه بحث عن الحرية ولو بالقتل، ثم لم يجدها في القتل، أو لم يستطع أن يصل إلى أعماقها لأنه لم يستطع أن يقتل.. أسئلة يتركها القاص معلقة في الفراغ أمام ذهن القارئ.

وفي قصة "غريب في الخلاء ذاته" نرى رجلاً توقفت ذاكرته عند يوم معين فلا يرى إله، ويعود في اليوم التالي فيراه هو نفسه، وهو ما يذكرنا بشكل أو بآخر بخوسيه بوينديا بطل مائة عام من العزلة لماركيز الذي توقف الزمن عنده عند يوم محدد لا يتجاوزه، وفي هذه القصة يذكر الكاتب بطلي قصتي "عند قناديل تبارك اليقظة" و"الغزال الذي مضى مطأطئاً". ويقلب الكاتب المفاهيم المعتادة حول الإبصار وأهميته في قصة "نزيل العزلة" فبطل القصة الأعمى يمارس حياته بنوع من الرضا حيث يشكل العالم حسب مخيلته، وعندما تجرى له عملية جراحية فيبصر لا يرتاح للعالم الحقيقي الذي يراه فيفقأ عينيه بنفسه، إنها ليست مجرد معارضة للسائد والمتعارف عليه، إنها على المستوى الأعمق فكرة تضاد الواقعي الجامد مع التخييلي البراح، وأعمق منها فكرة العالم الذي نصنعه بحريتنا ضد العالم المصنوع مسبقاً ونجبر على العيش فيه.

وفي القصة التي ربما أوحت إلى أمين صالح باسم مجلدي أعماله "باب مفتوح على الخاتمة" البطل رجل يشعر بأن العمر تسرب منه بلا جدوى، فارقه أبناؤه، يعيش مع زوجته التي تحولت من جمال ووداعة وهناء الدنيا إلى شمطاء حادة اللسان، يطوف بالميادين فيرى شبيهاً له يأتي بأفعال صبيانية خرقاء، كأن يخلع ملابسه كلها ويرقص في الشارع، ويعابث الأطفال والعجائز، يهرب البطل من شبيهه فيجده في حجرة نومه يخنق زوجته بوسادة من دون أن يستطيع البطل الحراك لمنعه. لقد تجسدت أحلام العقل الباطن للبطل فتحولت إلى إنسان كامل يقوم نيابة عنه بكل ما يتمنى القيام به، وهي ليست حالة فصام بالمعنى الشائع بقدر ما هي حالة تفجر قوى إنسانية داخلية ظلت لا تعمل طويلاً. وفي هذه القصة يشير الكاتب إلى الشحاذة الصغيرة ذات الأعوام السبعة بطلة الفقرة الرابعة من قصة "عند قناديل تبارك اليقظة".

والجلاد الموجود بالقصة الأولى في المجموعة نراه بطلاً لقصة "ندف ظهيرة باردة" حيث لا يزال يمارس عمله باعتياد كأي مهنة ويتمنى أن يتمرد على ملل حياته، في مقابل الشاب الضال الذي يعيش على السرقة لأنه لا يجد بديلاً ويتهم بقتل رجل لم يقتله وإن كان قد سرق حافظته. في هذه القصة لم يعد الجلاد فقط مجرد يد السلطة الغاشمة الباطشة كما الشرطي في قصص أولى مجموعات الكاتب، إنه هنا أيضاً إنسان، وهو أيضاً مكبل الحرية بملل الوجود ذاته، ويسعى إلى تمرد وانعتاق من حياته، لكنه كباقي الشخصيات أسير هذا الوجود، وإن اقترب

بعضهم من الانعتاق فهو اقتراب مؤقت مفعم بيأس من يعرف ذلك.

أما قصة "عن مصائر تهرول نحو ضفاف سماوية" فهي حالة من حالات الميتاسرد بامتياز، فهي كتابة على الكتابة، حيث يستعيد الكاتب حالات من قصص أخرى ليعمقها ويسرد لها تاريخاً ومستقبلاً.

أما في القصة الأخيرة بالمجموعة والتي يتشارك فيها الراوي المشارك مع الراوي العليم "صور شخصية لعائلة في سفر" فهي تقدم صوراً لكل فرد من أفراد الأسرة، حيث يتسيّد الشعر الموقف هنا، وحيث تصبح محبة العالم هي الحضن الرحب، وكأن الكاتب يرى أن انعتاق الإنسان من ملل وجوده وصراعات هذا الوجود بما فيها من قهر وبطش وحرمان، وبما فيها من ضياع لجميع أطراف الصراع، للإنسان ذاته، لا علاج لها إلا الانعتاق بالحرية، التي لن تأتي إلا بالمحبة، ففي النهاية العالم الذي خلقه الله بالمحبة لن تصلح أخطاءه وخطاياه التي أحدثها فيه البشر، إلا المحبة أيضاً.

** ** **

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

لوحة الغلاف للفنانة ميّاسة السويدي

ظــلال برائحـة الشــاي

للفنانة البحرينية ميّاسة السويدي

بسمة شيخو *

ليست ورق بردي! مع أن اللون المصفر الضارب إلى البني الذي يفرض نفسه على خلفية اللوحات ويأخذك إلى عالم اللفائف الورقية ونفائس المخطوطات المعدّة يدوياً ليقرأها الإنسان المتحضر يوحي بهذا ؛ وتآكل حواف اللوحات يشي للحظات بالصبر الطويل الذي أبدته الفنانة لتأخذ لوحاتها مظهراً تراثياً تختلط فيه إيحاءات البردي الثقافية مع قيلولة بعد الظهر التي يكون الشاي الساخن عمادها . الأعمال التي تحتوي على مطبوعات لأشكال نباتية أو طيور ذات خطوط بسيطة تختزل تفاصيل كثيرة تبدو وكأنها نقوشٌ قديمة على أحد الجدران رسمها فنان قديم اختبر نشوة الشاي . تتزاحم هذه العبارات في بالك أثناء تأمل أعمال "الشاي" للفنانة البحرينية ميّاسة السويدي ، سبعة وعشرون عملاً عرضها متحف البحرين في ختام مهرجان "الطعام ثقافة" وشاركها في اختيار موضوع الشاي الشيف الإيطالي "سوزي المصراتي" فالشاي مشترك بين العديد من الحضارات وله طقوسه المميزة ، وحدها ميّاسة ابتكرت طقساً جديداً يوظّف أكياس الشاي المستعملة لتدخل في كيان لوحة معبرة . لم تكن هذه مهمةً سهلة ، فقد جمعت الفنانة أكثر من ثلاثة آلاف محفظة شاي صغيرة وتعاملت معها على مستوى القطعة الواحدة تنظيفاً وإعداداً ومعالجة كيميائية -بتطبيق مواد معينة لحمايتها من التلف فهذه المادة شديدة الحساسية- لتخرج من بين يدها على هيئة لوحات فنية بأبعاد ثقافية ومعرفية وجمالية عديدة .

* كاتبة من البحرين

تعتبر تقنية الكولاج العمود الفقري لهذه الأعمال، هذه التقنية التي أعادت السويدي لمزاج الطفولة المولع بالقص واللصق، فراحت تنثر الأشكال ذات الشكل المنتظم على كامل فراغ اللوحة بفرح طفل اكتشف للتو ختماً ذا شكل مميز فبدأ يمهر به كل ما يجده أمامه. لا تجبرك اللوحات التي تشكل حقائب الشاي جوهرها على البقاء في عالم السائل الساخن المنعش، لأنها تنقلك إلى مدى أكثر رحابة، فخيال الفنانة الذي يعمل بمنطق الترصيع الذي يشكل عوالم خاصة ويخلق لوحات بموضوعات رصينة محفزة للمخيلة، وبحرص شديد لئلا تسقط في فخ التكرار الذي يفرضه محدودية المواد المستخدمة، ففي لوحة الطيور التي تعيد نفسها بشكل متطابق وبأوضاع متعددة، يختفي الشاي خلف سكينة الطيور الهادئة والراسية بوقار على أغصان قصيرة في نوع من الجنوح إلى سلام رزين يشبه الرفرفة؛ تكثر الفنانة من الاستعانة بالطيور فتوزعها على بعض لوحاتها وتصرّ على ووضعية الطير الساكن الذي حط أخيراً على غصن مريح بعد هجرة مضنية. ومن الملفت بأنها لم تنسَ العلاقة الخفية بين الطائر والكتف البشري، فإحدى لوحاتها بعنوان: "همسة الشاي"Tea whisper تصوّر طائر وقد وقف بأمان على كتف رجل ربما كان خيال سليمان وذاك الطير هدهداً. المطبوعات لم تقتصر على الطيور، فقوالب الطباعة (الكليشات) منوّعة تصنع من الأحبار السوداء أيقونات جمالية لا حدود لها، فنجد الكثير من الزخارف النباتية تتوزع في أنحاء العمل في محاولة للتركيز على الهوية المحليّة للشرق؛ في أحد الأعمال تتكدس الكلمات داخل إحدى الزخارف لتمنح النبتة سواداً ممتداً، أو ربما السواد ذاته يتحلل أمام ناظرنا لكلماته العربية الأساسية، بهذه النصوص المنمنمة يُسلّط الضوء على ثقافة السويدي والتي تكتب في العادة نصوصاً لترافق لوحاتها، كما فعلت في معرضٍ سابقٍ لها، تلك النصوص تزنّر بعض الشخوص الذين يظهرون ضمن أعمال ميّاسة كظلالٍ من الحبر الصيني تعتلي صهوة مسرح الشاي، تحبسهم ضمن الكلمات في إشارة إلى انعكاسها بشكل قيود مفروضة تحدّ من حركة هذا الظل، أو ربما تكون الكلمات هنا صوت هذا الكائن الغائب أو شبه المغيّب وصورته الأوضح، المفارقة هنا أن الكلمات العربية ظهرت غاية في الصغر، بينما نجد الأحرف اللاتينية تقارب حجم الشخوص وتمتد فوقهم بشكل كامل وكأنها سطوة العولمة تحاول أن تقول كلمةً ما هنا. الأرقام أيضاً كبيرة وهذا منطقي في عالم مادي كهذا الذي نعيشه، بعضها بالمقلوب، هل الحياة كذلك أم اللوحة فقط، أم أننا نقف أمام المرآة! في بعض الأعمال نجد خطوطاً مستقيمة قصيرة ومتجاورة ربما هي الرمز الشريطي "bar-code" وكأننا في هذا المجتمع نتكدّس كبضائع في متجر لكننا غير عالقين هنا. ففي معظم الأعمال نلحظ الكثير من المفاتيح متموضعة بشكل طولي وعرضي رمزاً للخلاص وللدخول لعالمٍ أرحب وأوسع، مهما بلغت سعته لا مجال لأن نضيّع داخله ضمن لوحات السويدي، لسببين أولهما أن الأعمال صغيرة في مجملها(37×44) سم2 أو(75×45) سم2، والآخر حبال النجاة التي تنقذ كيس الشاي عادةً من الغرق الكامل في الكأس، ستنقذنا نحن هذه المرة؛ الأكياس عند مياسة ليست حكراً للشاي، فها هي قد

تحولت لحقائب في يد سيدة لا ندري ما ستحمل بها، ونراهم محلقين في سماء عمل آخر، يحاولون تقليد البوالين. أعمال الشاي تعرّف عن نفسها دون منّة أحد، تفوح منها رائحة الشاي المنعشة فتمنح شعوراً بالاسترخاء دون حاجة إلى التمدد، ودون الحاجة للدخول في جلبة المقاهي، ولا تنسى الفنانة أن توشي أعمالها بألوان الشاي المميزة وكأنها تريد أن تنقل عالم الشاي كلّه في أربع لوحات: شاي أحمر، شاي أسود، شاي أبيض، وشاي أخضر، في كلّ لوحة رمز معيّن بلون واضح يظهر النوع المرغوب التركيز عليه. هناك عمل آخر بمقياس كبير مقارنةً بباقي الأعمال (150×180) سم2 ، بعنوان فن الشاي The Art of Tea والذي نلمح فيه أكياس الشاي مع ماركاتها، تتجمع وتشكل لوحةً تتنوع في خيال كلّ منا بطريقة كما تشاء السويدي التي تترك الحرية للمتلقي ليتفاعل مع اللوحة كيفما يشاء، تدرجات الألوان الترابية في هذا العمل وفق منحنيات رشيقة وتجمّع الألوان (القادمة من ماركات الشاي) والتي تظهر كبقع لونيّة متقاربة في مناطق معينة جعل انطباع العمل في عينيّ يذكرني بلوحة لكليمت.

تجربة الشاي الذي تحول إلى لوحات على يد ميّاسة السويدي تستحق التأمل لما تخلقه من جسور ممدودة بين اللوحات المعلقة على الجدران والجهاز البصري للمتلقي والحسي أيضاً، بمحتواها البسيط المشغول بحرفية وإتقان وتوظيف لمهارات يدوية وقدرات تخيلية مسكوبة كلها على لوحة واحدة، مع الاعتماد أحياناً على حروف الأبجدية وبعض الأرقام لتوصل للمتلقي إشارات معينة، وقد يكون إدخال المفاتيح في بعض اللوحات إيماناً من الفنانة بأن لا شيء سيبقى مغلقاً فالعالم مفتوح ومتاح، حتى تحويل مستوعبات الشاي الصغيرة إلى لوحات فنية جميلة أمرٌ ممكن!

وتعبر السويدي عن ذلك بقولها:

"من خلال لوحاتي أقيم جسراً بيني وبين المتلقي دون أي حواجز أو مرايا تعكس حقيقة الواقع. فاللوحة مرحلة أعيشها لإسقاط ما في داخلي في الفضاء الأبيض، لأكتبه باللون تارة وبالحرف تارة أخرى. ومواجهة اللوحة البيضاء يتطلب الشجاعة خصوصاً في البدايات".

مدرسة الهداية الخليفية

صفحـات من تاريخ البحريـن

بثلاث وثائق حول تاريخ التعليم النظامي

عبدالرحمن سعود مسامح *

في ما يلي وبين أيدينا ثلاث وثائق تتعلق بتاريخ التعليم النظامي بمملكة البحرين الذي بدأ في مطلع القرن الماضي وفي عام 1919 بالتحديد ، وكانت روعة التجربة تتمثل في أن ظهور التعليم النظامي جاء نتيجة لحاجة ملحة بالمجتمع آنذاك عكست تطور صناعة الغوص على المحار واستخراج اللؤلؤ منه وتجارته محلياً وفي منطقة الخليج العربي وعدد من المراكز في العالم كـ بومباي أو (مومبي) بالهند ولندن وباريس ونيويورك ، ولتطور الحياة التجارية في عاصمة البحرين وقتئذ مدينة المحرق وظهور مدينة المنامة كمركز تجاري قابل للنمو والازدهار .

اجتمعت إرادة بعض رجالات الحكم مع عدد من التجار وكبار رجالات المجتمع من الأسر المعروفة لتكوين الإدارة الخيرية للتعليم وللإشراف على نظام التعليم الجديد الذي تمرد على الطابع القديم أسلوب الكتاتيب الذي كان معروفاً قديماً بـ(المطاوعة) ومفردها (المطوّع) الذي كان معتمداً أساساً على تعليم القراءة وشيء من الحساب وتحفيظ كتاب الله مع تجويد قراءته . وبدأ التعليم الخيري النظامي بالتطوير وأدخل إلى جانب دراسة كتاب الله وحصص الدين مواد حديثة كاللغة العربية والرياضيات والجغرافية والتاريخ والعلوم ومسك الدفاتر وغيرها من المواد الدراسية التي احتاجت إليها الحياة التجارية الناهضة في البحرين آنذاك . وكان لا بد من الاستعانة بالإخوة العرب من البلاد العربية الشقيقة كمصر وسوريا والعراق والكويت وفلسطين واليمن في بداية الأمر ، فتم استقدام عدد من الأساتذة الأفاضل الذين نقرأ أسماء بعضهم في إحدى الوثائق الثلاث التي بين أيدينا إلى جانب إخوان لهم من البحرينيين الذين تعلموا في المدارس المبكرة قبل بناء مدارس الهداية الخليفية الحديثة .

* كاتب من البحرين

القسم الـ (18)

رقم الوثيقة : م ب و 1995-4-041

عنوان الوثيقة : تبرع محمد بن صقر الحادي لمدرسة الهداية الخليفية

وصف الوثيقة

• وثيقة تاريخية تتعلق ببداية التعليم الأهلي النظامي في البحرين، وهي عبارة وصل استلام معنون بكلمة (إعلام) أي إشعار باسم السيد محمد بن صقر الحادي أحد وجهاء البحرين.

• طبعت على آلة طباعة حجرية قديمة بحبر أسود وبخط رقعة مجوّد جميل وتركت مسافات ليقوم أمين الصندوق أو من لديه توكيل بالاستلام أو كاتب ينوب عنه بملء هذه الفراغات كرقم الوصل - واسم المتبرع - وقيمة المبلغ المتبرع به – ولذكر اليوم والشهر والسنة، أي تاريخ الوصل، ثم صحيح أمين الصندوق أو توقيعه.

• بلغ عدد أسطر الوثيقة عشرة أسطر. بدأت في الأعلى بـ(البسملة) ثم الآية "مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله .." إلى آخر الآية 261 من سورة البقرة من القرآن الكريم. وانتهت بـ(صحيح أمين الصندوق وتوقيع عبدالله بن عيسى وختم الإدارة الخيرية لمدرسة الهداية الخليفية) .

• نلاحظ وجود بقع صغيرة على الوثيقة الأصلية، كما نلحظ وجود تأطير مزدوج في كل زاوية منه قوس، وجاء قوس العنوان الرئيسي (إعلام) مزدوجاً يخرج من كل منهما خط قصير. وإلى اليسار منه زخرفة نباتية واضحة.

• تعرض صورة للوثيقة الأصلية المحفوظة بأرشيف قسم الوثائق بمتحف البحرين الوطني تحت الرقم م ب و 1995-4-041 ، بقاعة المخطوطات والوثائق بالطابق الأول منه.

• يعود تاريخ الوثيقة إلى اليوم الثالث من شهر رجب من عام 1344 للهجرة الموافق للسابع عشر من شهر يناير من العام الميلادي 1926.

نـص الوثيقة:

بسم الله الرحمن الرحيم

مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل
حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة
والله يضاعف لمن يشاء
والله واسع عليم
(إعلام)

نمرة عدد 226 عن القدر المتبرع به لمدرسة الهداية الخليفية

ربية

عـــــدد

400

استلمنا من المحترم امحمد بن صقر الحادي دام مجده القدر المشروح أعلاه وهو أربعمائة روبية تبرعاً للمدرسة المذكورة فجزاه الله الجزاء الحسن عن دينه وأمته والوطن حرر في يوم 3 شهر رجب 1383

صحيح أمين الصندوق يوسف عبدالله بن عيسى

ختم الإدارة
الخيرية لمدرسة الهداية الخليفية
سنة 1383 هجرية

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - بدأت بالترغيب في الإنفاق في سبيل الله، والمعلوم شرعاً أن طلب العلم من المصارف التي ينفق المسلم عليها في سبيل الله، فكانت الآية 261 من سورة البقرة في صدر هذا الوصل لهذا الغرض.

2 - ورد ذكر رقم الوصل والذي كان 226 وينبأ هذا الرقم بأن عدد المتبرعين حتى تاريخ هذا الوصل قد بلغ مائتين وستة وعشرين شخصاً. وإن دلّ ذلك على شيء فهو دليل قاطع على العدد الكبير للمتبرعين من أهل الخير والفضل لإنشاء مدرسة خيرية حديثة في البحرين.

3 - وقد سمي وصل الاستلام في هذه الوثيقة بهذه العبارة (إعلام عن القدر المتبرع به لمدرسة الهداية الخليفية).

4 - ليس من السهل علينا إدراك قيمة التبرع إلا إذا استطعنا ان ندرك قيمة الروبية الهندية المستخدمة في التداول في البحرين ومعظم بلدان منطقة الخليج العربي في ذلك الوقت، وإن مبلغ الأربعمائة روبية كان مبلغاً كبيراً جداً بمعايير تلك الأيام.

5 - ورد توقيع مكتوب باليد لسمو الشيخ عبدالله بن عيسى آل خليفة رئيس مدرسة الهداية ورئيس التعليم وهو وزير المعارف بعد ذلك، ثم ذكر اسم المتبرع السيد محمد بن صقر الحادي كما ورد ذكر اسم أمين الصندوق السيد (يوسف بن محمد فخرو).

6 - ويظهر في أسفل الوثيقة الختم الرسمي للإدارة الخيرية لمدرسة الهداية الخليفية مع ذكر السنة 1338 هجرية. وجاء في شكل دائري بخط رقعة مجوّد وجميل في ستة أسطر كانت فيه الكتابة بارزة على سطح الختم.

استنطاق الوثيقة

• توضح هذه الوثيقة طريقة محكمة منظمة لجمع التبرعات من أهل الخير والفضل في مجتمع البحرين في بدايات العشرينيات من القرن الماضي من أجل بناء مدرسة نموذجية حديثة في البلاد.

• تعاون الحاكم والمحكوم في الشأن العام من أجل المصلحة العليا لدولة البحرين، وتوضح هذه الوثيقة دور سمو الشيخ عبدالله بن عيسى آل خليفة نجل صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم البحرين في العملية، كما توضح دور أحد أبناء البحرين وهو السيد محمد بن صقر الحادي في المساهمة بتبرع سخي من أجل مشروع التعليم الناهض. إلى جانب اختيار أحد أبناء البحرين الأفاضل ليكون أميناً للصندوق لهذا المشروع.

• نلحظ جلياً الطابع المتدين للمجتمع البحريني في تلك المرحلة التاريخية، وفي كل المراحل إن شاء الله، وكيف خاطب كاتب هذه الوثيقة الوازع الديني

لدى ميسوري البحرين بآية كريمة من القرآن الكريم في بدايتها تحث على البذل في سبيل الله، الذي يعتبر طلب العلم وجهاً من وجوهه وتوضح الجزاء الأوفى من الله سبحانه وتعالى للباذلين.

• كانت الروبية الهندية هي العملة السائد في التداول في سوق البحرين ومنطقة الخليج العربي بشكل عام.

• يأتي ختم الإدارة الخيرية لمدرسة الهداية الخليفية سنة 1338 هجرية وبجانبه اسم سمو الشيخ (عبدالله بن عيسى) آل خليفة نجل صاحب العظمة حاكم البلاد والمسئول الأول عن المشروع الناهض ليوثق هذا الوصل التاريخي بالمبلغ الذي تبرع به الوجيه السيد محمد بن صقر الحادي، وكذلك ليؤكد على المستوى الإداري المتطور الذي وصلت إليه دولة البحرين آنذاك.

الخلاصة

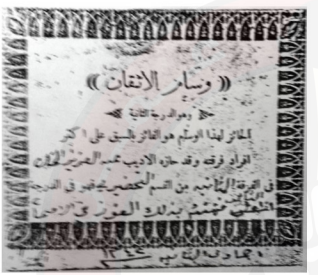
بدأ التعليم النظامي في البحرين بطابع خيري بحت اعتمد على الجهد المشترك بين حكام البلاد والتجار والأعيان ورؤساء العائلات البحرينية الكريمة وعلى تبرعاتهم، إيماناً منهم بجدوى التحوّل من نظام التعليم القديم (المطوع أو الكتّاب) إلى المدرسة فكانت مدرسة الهداية باكورة التعليم النظامي الحديث.

جاءت هذه الوثيقة ويوجد مثيلات لها لتؤكد تظافر الجهود الأهلية في هذا المشروع الذي سيعود في قابل الأيام بالنتائج الطيبة على أهل البحرين حكاماً ومحكومين وخاصة في مجال الإدارة والحكم والتجارة الداخلية والخارجية.

رقم الوثيقة : م ب و 042-4-1995

عنوان الوثيقة : وسام الإتقان

صورة الوثيقة


« وسام الاتقان »

وصف الوثيقة

• هذه الوثيقة عبارة عن شهادة أسماها من أقرّها واعتمدها وسام الإتقان، وهي هنا من الدرجة الثانية

• الوثيقة مطبوعة بالمطبعة الحجرية بخط رقعة جميل ومنسق وتركت فيه بعض الخانات أو المسافات الخالية لملئها بالملائم من الكلمات، كاسم الفائز ورقم الفرقة والقسم ودرجة الوسام ، ويبدو من الإضافة أسفل الوثيقة أن المعنيين بإصدار الوثيقة قد احتاجوا لسطرين آخرين، فكان الأول للتهنئة والآخر لذكر التاريخ الذي كتب باليد خارج الإطار بالأسفل. كما نلحظ وجود بقايا حروف مشبكة لعلها توقيع أحد الأشخاص المسئولين.

• تتألف الوثيقة (الوسام) من سبعة أسطر بدأت بالعنوان (وسام الإتقان) - والتي وضعت بين قوسين

مزدوجين كبيرين بينما وضعت درجته "وهو الدرجة الثانية" بين زخرفتين مخروطيتين -وانتهت بذكر التاريخ (1 جمادى الثانية سنة 1342) ثم الحروف المبهمة التي نحسبها توقيعاً موثقاً للشهادة أو الوسام (لأهميته في مثل هذا النوع من الوثائق والشهادات).

• زينت الوثيقة بإطار زخرفي منسق يشبه الزخرفة المعمارية في شكل مستطيل عريض.

• في السطر السادس بالزاوية اليمنى بالأسفل يوجد شطب لكلمة كتبت ثم رأى كاتبها أنه أغفل كلمة الثانية بعد الدرجة في نهاية السطر الخامس فاستدرك وكتبها فوقها مباشرة.

• تعرض صورة للوثيقة الأصلية المحفوظة بأرشيف قسم الوثائق بمتحف البحرين الوطني تحت الرقم م ب و 1995-4-42، بقاعة المخطوطات والوثائق بالطابق الأول منه.

• دوّن تاريخ الوثيقة أسفل الإطار لأهميته وهو الأول من جمادى الثانية من سنة 1342هـ وهو الموافق للتاريخ الميلادي التاسع من يناير من العام 1924.

نص الوثيقة

وسام الاتقان

(وهو الدرجة الثانية)

الحائز لهذا الوسام هو الفائز بالسبق على اكثر افراد فرقته وقد حازه الاديب عبدالعزيز الخان في الفرقة الثانية من القسم التحضيري فهو في الدرجة الثانية فهنيئا بذلك الفوز في الامتحان 1 جمادى الثانية سنة 1342

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - "وسام الإتقان" هكذا كان اسم الشهادة التي كانت تمنح للفائزين أو الناجحين في الامتحان بمدرسة الهداية الخليفية قديماً.

2 - وكان وسام الإتقان درجات، والوثيقة التي بين أيدينا توضح أنموذجاً لوسام الإتقان من الدرجة الثانية.

3 - وصفت هذه الشهادة الطالب عبدالعزيز الخان بالأديب وبأنه الفائز بالسبق على أفراد فرقته.

4 - وان الطالب عبدالعزيز الخان منتظم بين طلاب الفرقة الثانية بالقسم التحضيري بالمدرسة

5 - قدم كاتب الوثيقة (الوسام) في الختام، التهنئة للطالب الأديب عبدالعزيز الخان على فوزه على أفراد فرقته الثانية في الامتحان.

6 - يعود تاريخ هذا الوسام إلى اليوم الأول من جمادى الثانية من العام الهجري 1342.

استنطاق الوثيقة

• في العهد الجديد للتعليم النظامي في البحرين والذي بدأ في عشرينيات القرن الماضي استحدثت الشهادات أو الأوسمة لتمنح للطلاب وخاصة المتميزين منهم.

• كان وسام الإتقان الممنوح للطالب الأديب عبدالعزيز الخان نموذجاً على تلك الأوسمة التي منحتها إدارة مدرسة الهداية الخليفية وكان من الدرجة الثانية.

• وزع طلاب المدرسة إلى فرق وكان الطالب الممنوح هذا الوسام ملتحقاً بالفرقة الثانية من

القسم التحضيري بالمدرسة.

• يدل هذا الوسام على درجة الوعي التربوي الذي بلغته الإدارة التعليمية لمدرسة الهداية في هذا التاريخ المبكر من التعليم في الأخذ بمبدأ التكريم والتقدير والاحتفاء بالطلبة المتميزين وبمنحهم أوسمة طبعت بشكل جيد يحتفظ بها الطالب ولتدفعه للمزيد من العطاء ولتحفز أقرانه للاجتهاد للحصول على مثل هذا الوسام وهذا التقدير والاحتفاء.

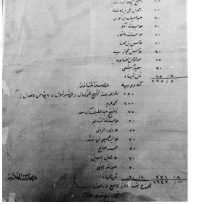
الخلاصة

حصل الطالب عبدالعزيز الخان من الفرقة الثانية من القسم التحضري بمدرسة الهداية الخليفية على وسام الاستحقاق وقد منح له بتاريخ الأول من جمادى الثانية من عام 1342هـ الموافق التاسع من يناير من العام الميلادي 1924.

رقم الوثيقة : م ب و 043-4-1995

عنوان الوثيقة : كشف مرتبات شهر شوال 1344هـ

صورة الوثيقة



وصف الوثيقة

• والآن نحن بصدد دراسة وثيقة تاريخية - تعرض نسخة منها حالياً بقاعة المخطوطات والوثائق بمتحف البحرين الوطني - وهي تتعلق بمرتبات موظفي (مدارس) الهداية الخليفية عن شهر شوال للعام الهجري 1344 الموافق لـ ابريل 1926 ميلادية.

• كتبت الوثيقة عموماً بخط رقعة جميل ومنسق ومجوّد ومنظّم في شكل كشف رواتب لموظفي (مدارس) الهداية الخليفية أو الميزانية الخاص بها لأحد شهور العام الهجري هو شهر شوال من العام الهجري 1344، تتضمن أسماء المستحقين من مدراء ومدرسين وموظفين وخدم أو فراشين إلى جانب المصاريف الأخرى كنفقات سقيا الماء لاستخدام المدرسة.

• بدأت الوثيقة بالبسملة هكذا (بسم الله) فقط، في نفس السطر الأول الذي شكل عنوانها وهو (كشف مرتبات موظفي مدرستي الهداية في المحرق والمنامة لشهر شوال..) ونرى أن فيها قطعاً عند ذكر السنة ومن التاريخ المذكور بالأسفل بالسطر 27 من الوثيقة نلحظ أن رواتب شهر شوال قد أعدت في 4 ذي القعدة سنة 1344هـ.

• رتب كاتب هذه الوثيقة الأسماء حسب المكانة والقدر من المدير فالمدرسين ثم الذي يليهم، ولذلك نلحظ تفاوت مقدار المبالغ المخصصة التي جاءت مدرجة من الأعلى إلى الأسفل.

• بدأ الكاتب بمدرسة المحرق فذكر 11 موظفاً هم المدير وعشرة مدرسين. وذكر في البند الثاني عشر

قيمة المياه المستهلكة بالمدرسة خلال ذلك الشهر. ثم انتقل إلى مدرسة المنامة فذكر في البداية مدير المدرسة الشيخ محمد كمال ثم ثمانية من المدرسين، وفي البند العاشر ذكر قيمة المياه التي استهلكت بالمدرسة طوال الشهر.

• جاء كشف الرواتب مرتباً بدءاً بمدرسة المحرق بذكر الآنة وهي الجزء من الروبية ثم الروبية ثم اسماء العاملين بالمدرسة ثم أدخل عمود مدرسة المنامة بالأسفل إلى الداخل مقداراً بسيطاً من المسافة زيادة في التنظيم والترتيب والتنسيق، وبأسفل المبالغ خط خطاً جمع أسفله صافي المجموع الكلي لمصاريف المدرسة وكذلك الوضع بالنسبة لمدرسة المنامة.

• تاريخ الكشف الذي بين أيدينا هو اليوم الرابع من ذي القعدة من سنة 1344هـ الذي يطابق السادس عشر من مايو سنة 1926.

نـص الوثيقة

بسم الله كشف مرتبات مدرسي الهداية في المحرق والمنامة لشهر شوال سـ ...

آنه	روبية	مدرسة المحرق
	250	المدير
	150	خالد الفرج
	85	الشيخ عيسى بن راشد
	50	احمد بن علي بن موسى
	70	عبداللطيف بن شملان
	70	ملا علي الآفه
	50	ملا عبدالله عاشور
	50	ملا حسن بن مهنا
	40	ملا حسن حجازي
	15	عبدالرحمن المعاودة
	20	سعيد الجشي
8	15	ثمن المياه
8	875	

آنة	روبية	مدرسة المنامة
	250	ناظر المدرسة الشيخ محمد كمال

وعن شهر شوال و 20 يوماً من رمضان

	200	محمد فريد
	75	الشيخ عبداللطيف آل سعد
	50	ملا عبدالله السالم
	55	ملا داود الزياني
	30	ملا ابراهيم بن راشد
	30	محمد صالح
	30	ملا احمد بن ياسين
	30	عبدالله اليماني
8	20	ثمن المياه
8	771	
00	1647	

المجموع ألف وستماية وسبع وأربعين روبية ، في 4 ذي القعدة سنة 1344

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - تضمنت الوثيقة كشف مرتبات المديرين والمدرسين في مدرستي الهداية الخليفية الأولى بمدينة المحرق والثانية بمدينة المنامة.

2 - ذكرت اسم مدير أو ناظر مدرسة المنامة وهو الشيخ محمد كمال وأثبت ملاحظة قال فيها (وعن شهر شوال و20 يوماً من رمضان) ولم يذكر اسم مدير مدرسة الهداية الخليفية بالمحرق ولم يصفه بالناظر وإنما ذكر اللفظة المشهورة في البحرين وهـي مـدير.

3 - أسماء المدرسين من أهل البحرين بالمدرستين:

مدرسة المحرق		مدرسة المنامة	
الرقم	اسم المدرس	الرقم	اسم المدرس
1	الشيخ عيسى بن راشد	1	الشيخ عبداللطيف آل سعد
2	أحمد بن علي موسى	2	ملا عبدالله السالم
3	عبداللطيف الشملان	3	ملا داود الزياني
4	ملا عبدالله الآقه	4	ملا إبراهيم بن راشد
5	ملا حسن بن مهنا	5	محمد صالح
6	ملا حسن حجازي	6	ملا أحمد بن ياسين
7	عبدالرحمن المعاودة		
8	سعيد الجشي		

4 - اسماء المدرسين العرب بالمدرستين:

مدرسة المحرق		مدرسة المنامة	
الرقم	اسم المدرس	الرقم	**اسم المدرس**
1	خالد الفرج	1	الشيخ محمد كمال
		2	محمد فريد

5 - نلحظ أن مرتب المدير في كلا المدرستين هو 250 روبية وهما أعلى مبلغين بالكشف، ثم يأتي مرتب المعلم محمد فريد وقد بلغ 200 روبية ثم ثالثها المرتب الذي يستلمه المعلم خالد الفرج. وقد كان نصيب السيد عبدالرحمن المعاودة 15 روبية فقط وهو أصغر مرتب بالكشف.

6 - بلغ استهلاك المياه في هداية المحرق 15 روبية و8 آنات بينما صعد استهلاك هداية المنامة إلى 20 روبية و8 آنات أي بزيادة خمس روبيات.

7 - بلغ مجموع مصاريف هداية المحرق 875 روبية و8 آنات بينما بلغ مجموع مصاريف هداية المنامة 771 روبية و8 آنات وسجّل المجموع الكلي بالأرقام 1647 روبية وهي كتابة كالتالي (ألف وستماية وسبع وأربعون روبية).

8 - وفي الجانب اليسار من أسفل الكشف ورد عنوان مدير (مدارس الهداية) تمهيداً ليقوم المدير بالتوقيع أسفله لتوثيق الكشف واعتماده. إلا أننا وجدناه بدون توقيع مما يؤكد لنا أن الوثيقة معدة لعرضها على الإدارة الخيرية لمدرسة الهداية الخليفية أو المسئولين بها قبل الاعتماد.

استنطاق الوثيقة

• هذه الوثيقة عبارة عن (كشف رواتب العاملين) في سلك التعليم الأهلي الخيري في سنواته الأولى جاءت معنونة بـ(كشف مرتبات موظفي مدرستي الهداية في المحرق والمنامة لشهر شوال...) وقد أصبح ذلك السلك وقت هذه الوثيقة ممثلاً بمدرستين واحدة في المحرق والثانية بالمنامة ولكل واحدة منهما مدير ومدرسون ولها مصاريفها الخاصة التي تتضمن أموراً أخرى.

• عمل عدد من البحرينيين الأفاضل من الرعيل الأول

في سلك التعليم من بينهم من ذكرت أسماؤهم في هذه الوثيقة مثل: الشيخ عيسى بن راشد - أحمد بن علي موسى - عبداللطيف الشملان - ملا عبدالله الآفة – ملا عبدالله عاشور - ملا حسن بن مهنا – ملا حسن حجازي – عبدالرحمن المعاودة – سعيد الجشي – الشيخ عبداللطيف آل سعد – ملا عبدالله السالم – ملا داود الزياني – ملا إبراهيم راشد – محمد صالح – ملا أحمد بن ياسين – عبدالله اليماني.

• عمل عدد من الأساتذة المربين العرب من مصر والشام والكويت واليمن في مدرسة الهداية، وكان لهم دور كبير في تطوير التعليم في مدارس الهداية بالبحرين، وكان منهم خالد الفرج والشيخ محمد كمال ومحمد فريد وعبدالله اليماني.

• اشتملت الميزانية على مبالغ كانت تصرف مقابل استهلاك المياه التي كانت توفر لاستخدام منتسبي المدرسة من الموظفين والطلاب. ولك أن تتصور (السقاي) وهو من يجلب الماء بالقرَب - مفردها قربة - من العيون الطبيعية التي كانت تزخر بها البحرين آنذاك، وكيف كان يفرغها في الأواني الفخارية الكبيرة كالجحلة أو الحب، التي كانت تغطى بغطاء من الخشب يعلوه (البالدي) وهو إناء الغرف والشرب، وكانت تحفظ في الظل ليبقى الماء بارداً منعشاً.

• أعلى الرواتب كانت للمدراء (250 روبية) أي 25 ديناراً بحرينياً بنقد اليوم ثم يليه الأساتذة المستقدمون من الخارج من بعض الدول العربية كفلسطين وسوريا والكويت. ونلحظ بالميزانية ذكر أدنى راتب كان من نصيب عبدالرحمن المعاودة الذي بلغ 15 روبية أي ديناراً ونصف دينار فقط لا غير.

• بلغت ميزانية التعليم لشهر شوال للعام الهجري 1344 الموافق لشهر مايو من العام الميلادي 1926 (ألفاً وستمائة وسبعاً وأربعين روبية) بالأرقام (1647 روبية) موزعة بين المدرستين على النحوالتالي:

مدرسة المحرق 8/ 875 روبية ومدرسة المنامة 8/771 روبية.

• ونأخذ من سجلات تاريخ التعليم في البحرين أن الأستاذ عثمان الحوراني -العربي السوري الجنسية- كان مديراً لمدرستي الهداية الخليفية (بالمحرق والمنامة) معاً أي لسلك التعليم في البحرين عامة، في الفترة ما بين 1925 - 1930 / 1343 - 1348 هـ، إلى جانب كونه مديراً مقيماً لمدرسة الهداية بالمحرق، بينما تؤكد الوثيقة التي بين أيدينا أن الشيخ محمد كمال هو المدير أو (الناظر) لمدرسة الهداية الخليفية بالمنامة.

الخلاصة

• تعطينا هذه الوثيقة فكرة لا بأس بها عن التنظيم الإداري والمالي للتعليم الخيري في بداية تاريخ التعليم النظامي في البحرين، والذي كان قفزة كبيرة على ما كان معروفاً وسائداً وقتئذ من التعليم القديم في المطوع او الكتّاب.

• بدأت مدرسة الهداية في المحرق في مبنى مؤقت ثم انتقلت إلى مدرسة الهداية التاريخية بمنطقة البسيتين بالمحرق في عام 1919 ثم أنشئت مدرسة الهداية الخليفية بالمنامة في عام 1922.

• كان الأستاذ عثمان الحوراني مديراً للتعليم النظامي

الخيري بالبحرين في وقت بدأ أبناء البحرين من الرعيل الأول يشاركون في التدريس ولم يكن عددهم قليلاً ومع ذلك فقد استقدمت البحرين عدداً من الأساتذة المربين من سوريا وفلسطين ومصر والعراق والكويت واليمن.

• كان المدرسون يتلقون رواتب جيدة إذا ما قدرنا قيمة الروبية الهندية في البحرين ومنطقة الخليج العربي بمعيار ذلك العهد المبكر من تاريخ البحرين الحديث .

** ** **

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

العطـر الصعلـوك

عـلي الشـرقاوي *

قـلت لكـم
قبل ولادة اسم الأسبوع
على شرفة أشجار الوقت
وقبل النطق باسمي في حقل الصمت
أمام حكايات النهر السابحة الآن
باسم الله وراء جداراتِ الكون
أنا العطرُ الصعلوك
المملوكُ لبيت الأحلام
المبروكُ برائحة النسمة بين محيطات الرئتين
خليلُ الوَحش
خَدِينُ السر الكوني
وابنُ اللحظة في ساحات النبض
وابنُ المبنيّ للمجهول
بأشواق الجذر الممتد إلى ما لا تعرفهُ أوراقي

* شاعر من البحرين

أتأبطُ رعشَ اللونِ على أغصانِ اللون
وتاريخَ الجمل الفعلية في غابات بداوتها
من يحلمُ أن يعرفني
أو يسمعُ صمتي
أو يتجسدني
أو ينظرني بمرايا العين
عليه أن يبحثَ عن حُب
مجنونِ القامة
مفتولِ النغم الصاعد
مأهولِ الحلم الواعد
كالحربة
ي .. م .. ش ..ي
فوق صباح
الأرض على
قدمين

** ** **

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

فيلم أزرق

أسـامة جـاد*

لم يكن وارداً أن أجد الفيلم، يومها. فمسقط ليست بالمدينة الفرانكفونية. غير أنها كانت رمية أخيرة، ويائسة.

قلت للبنجالي في محل تأجير الفيديو إنني أعرف أنه طلب صعب، ولكنني أبحث عن فيلم "ثلاثة ألوان: أزرق" لكريستوف كيسلوفسكي، وأخبرته أن الفيلم فرنسي. وكان في حكم المستحيل أن تجد فيلماً ناطقاً بالفرنسية في المدينة.

أصدر المخرج الفرنسي (من أصول بولندية) الجزء الأول من ثلاثيته عن ألوان العلم الفرنسي: الأزرق والأبيض والأحمر، قبلها بأيام. ورصد الفيلم، الذي كتبه كيسلوفسكي أيضاً، التحولات الاجتماعية التي شهدتها فرنسا عبر عدة عقود. ولم تكن علاقتي بدأت، بعد، بالملحقية الثقافية في سفارة فرنسا.

طلب امتياز أبو الكلام مهلة، يومين، لكي يبحث عنه، فقلت بثقة: لا أظنك سوف تعثر عليه، وتابعت: لا توجد لديكم أفلام فرنسية. فهز رأسه مبتسماً وقال: ما فيه مشكل، يا صديق.

في الزيارة التالية طلبت فيلم "شبح" لديمي مور وباتريك سوازي،

* كاتب من مصر

فأحضر لي نسخة أصلية، ثم طلب مني الانتظار، وغاب في غرفة ملحقة بالمحل. عاد بعد قليل، بنظرة ظافرة، وهو يقدم لي شريط فيديو، وقال: هذا فيه فيلم أزرق.

لم أصدق أنه وجده، وسألت إن كان سجله من كانال بلاس الفرنسية، أو طلبه من أصدقاء في الخارج، فهز رأسه، كما يفعل دائماً، وهو يبتسم، وقال: ما فيه مشكل، يا صديق.

في المساء، استعرت مشغل الفيديو من أحد الأصدقاء. وهيأت نفسي للاحتفال بفيلم ممتع. غير أنه، لما بدأ العرض، لم يكن فيلم كيسلوفسكي، بالمرة. ولا فيلم أي مخرج أعرفه. وإنما كان فقط فيلماً أزرق ..... أزرق للغاية.

** ** **

الـورد جميـل

علي أزحاف *

وأنا أضع الصّحن فوق المائدة، ساعة الظّهر القائظ، ندت عني التفاته لا إراديّة إلى الخلف. راعني مشهد رأس حمار وهو يتطاول من فوق عنقه الطّويلة النّحيفة المكسوة بفروة لها دكنة منفّرة، ويفتح فمه الواسع عن أسنان عريضة مصفرّة مثل أسنان مدمني الكيف والسّجائر الرخيصة. نهق الحمار نهيقاً حاداً موحياً، انتصبت له أذناه، ثم راح يقضم بشراهة ونهم سيقان الورد وأذرعه الممتدّة من أصص فخاريّة مرصوصة على حافّة النّافذة.

اجتاحتني حالة غضب عشواء، وضعت الصّحن بشيء من الصّلافة فتناثرت من تحت غطائه شذرات مرق بقعت المفرش الأبيض الذي كان منسدلاً بتراخ فوق مائدة الطّعام. خلعت حذائي عن قدمي، ثم هرولت راكضاً مثل أحمق متهوّر، لأنزل به بكلّ ما أوتيت من قوة وعنف على رأس الحمار الذي، وكمن فاجأته ردّة فعلي، رفع نحوي عينان تائبتان يسكن عمقهما حزن وأسى جميع أطفال القارّة السّوداء. أسئلة كلّ فلاسفة العصر الهيللييني، وآخر ما استجدّ في نظريّات خلق العالم وخنقه، ثم استمر، في هدوء مستفز، ليس بغريب عن حمار، في مضغ

* قاص و شاعر من المغرب - لوحة الفنان عباس الموسوي

رقاقات الورد النديّة، التي ظلت تتدلّى من شدقيه الرّطيبين مثل دموع متجمّدة في مآقي صبيّة يتّمتها قنابل حرب غير عادلة .
توقّفت عن الضّرب والشّتم والزّعيق , تصلّبت يدي جامدة بالحذاء فوق رأسي، حتى كادت أن تلامس المصباح المتدلّي من سقف الغرفة, وكانت ثمّة هنالك شمس زواليّة قويّة تسقط من الخارج، تخترق إطار النّافذة, لتشكل حول أذني الحمار هالة نورانيّة لها وميض قدسيّ، وكانت ظلال رأس الحمار ترتسم مباشرة فوق الجزء السفليّ من بطني وتبدو أذناه، كما خنجران حادّان يشقّان منّي الصّدر والرّئتين.
إنطفأت مشاعر الحنق الشديد في داخلي، انسلخ الغضب عنّي كما قميص متّسخ وسكنتني سكينة بوذية... إنغسل الحقد من روحي وتحول إلى تعاطف عارم يليق بقسّيس يقوم بتناول إعترافات مظلوم محكوم بالإعدام.... والحمار مازال منتشياً، يمضغ و يسرط بقايا وليمته العشبية، يتلمظ بتلذذ شهواني، يرميني برصاص براءة عينيه الدّعجاوين بدا لي وكأنه يهز رأسه الضخمة هزات خفيفة، آسفاً، يرثي لحالي، ويكسر جفنا، هازئا بي وبمآلي ..
نكست على أعقابي، أخطو بوهن نحو مائدة الطّعام، تعقبتني ظلال الحمار لمسافة قصيرة على أرضيّة الغرفة. ثم انحسرت.
بعد ان احتذيت فردة حذائي في قدمي اليسرى تيمناً، رفعت الغطاء عن الصّحن الفخاريّ، فانبعثت منه رائحة طجين مغربة وعاتية ملأت منّي الإحساس والنّظر، فكّرت، بعقل حمار طبعا, وبشعور من يعاني من تبكيت ضمير مزمن.... كيف لي ان آكل عند جوع، بشهية كتيبة من الجنود المشاة أضاعوا الطريق الى معركتهم, في ليلة شاتية بردها يأكل من الجسم العظام , وأخول لنفسي حقّ حرمان حمار هزيل ذي مسغبة، من أكلة سانحة ,قطوفها دانية، حتى ولو كانت سيقان وأذرع ورد جميل.

** ** **

تـراتيلـها وحـروفـي

أحمد اللاوندى *

أحبُّ السَّيـرَ ..
في رَدْهاتكِ الخضراء يا روحي ..
فروحي قُرْبَ نافذتي ،
وغنِّي مثلَ نورسةٍ لأبْعدَ عنْ دمي حُزنًا سيَهزمني ،
ويؤلمني ، ويَهتكُ سِتْرَ أشواقي ، وإشراقي
أنا ولد رماهُ العشقُ في أرضٍ هي البُشرى
فيا تفعيلتي الكبرى ..
تعالىْ كي أرى نورًا هو الإنباتُ ،
والآياتُ ،
والذِّكرى / ويا نجماتِ تنهيدي ،
وتغريدي ..
أعيدي النَّبضَ للأحلامِ / للأيَّامِ / للدُّنيا
ويا رؤيايَ يا رؤيايَ ..
كمْ أشتاقُ للإبحارِ في شطآنكِ الخَجْلَى !
لأقصدَ وجهةٌ تحنو على أوتارِيَ الوجْلَى ..

* شاعر مصري - لوحة الفنان عمر الراشد

فمُرّي مِنْ هُنا .. مُرّي على عَطَشي ..
ليُروَى الرِّيقُ مِنْ ريقكْ ..
فلا أظمأْ
ويا امرأةً بكُلِّ نساء هذا الكونِ ضُمِّيني إلى صدركْ
أنا الضَّعلوكُ لا أنفي ،
أنا الكذَّابُ لا أنفي ،
أنا المجنونُ لا أنفي ،
أنا المنفيُّ لا أنفي ..
ولكنِّي أريدُ طهارةً تمحو همومَ الأمسِ مِنْ ذاتي ،
وتُحيي موتَ ناياتي ..
فدلِّيني على مُدُني ،
على مُهراتِ إصراري
أنا مازلتُ لا أدري جناني مِنْ لظى ناري
أحبُّكِ روضةً أرنو لطلعتها ،
وأمرحُ فوقَ ضحكتها كدرويشٍ هُنالكَ هدَّهُ التَّعَبُ
هي الألحانُ / والألوانُ / والتَّحنانُ / والطَّربُ
سأبقى رغمَ فُرقتنا / وحُرقتنا أغنِّيها ،
وأفديها بما أعطانيَ اللهُ
أنا الحيرانُ مِنْ زمَنٍ..
وأعلمُ أنَّني أبغي سرابًا يا مُعذِّبتي
خذيني الآنَ مِنْ كَمَدي..
لعلَّ حشاشتي تنجو سريعًا مِنْ صدَى كَبَدي ،
أرى الأمطارَ تغسلني مِنَ الأوجاعِ ،
يكسوني صفاءُ الرَّاحةِ الوضَّاحُ مِنْ عينيكِ..
فانفرطي على كفَّيَّ
بينَ يديَّ يا قلبي
ويا اللهُ يا اللهُ أهواها ..

فأدخلني حديقتَها ، ومتِّعني برؤيتها..
لأخرجَ مِنْ رؤى المجهولِ ،
مِنْ قَلَقي .. لها ألَقي
وكُلُّ فصولِ نشوتها تُسافرُ بينَ أنحائي ،
وأشلائي وأقسمُ أنَّها زادي ، وأورادي ،
خلاصي مِنْ دُجى الأشياءِ ، مِنْ وَهْمٍ يُرافقني..
كما ظلِّي وأقسمُ أنَّها أنثىً ..
لها فِكْرٌ ، وفلسفةٌ بها أسمو إلى الملكوتِ ، واللُّقيا
هي الورداتُ .. ليسَ سوايَ يقطفها على مهل
هي الأشجارُ / والأنهارُ /
أحفظها بما تحوي منَ الآلاءِ ، والأسماءِ يا وطني
هي الأبهى مِنَ الأبهى
هي الأحلى مِنَ الأحلى
أنا أرجو سماواتٍ ..
ستُمطرني بداخلها أناشيدًا منَ الرَّعشةْ
هي الإسراءُ ، والمعراجُ ، والأمواجُ ، والدَّهشةْ
وأرغبها ،
وأرغبُ أن أحادثها ،
وأجلسَ عندها أتلو كتابَ الوجْدِ في فرَحٍ ..
فيا اللهُ ..
يا اللهُ قرِّبْها ..
لعلَّ الخوفَ يتركُني ،
وترحلُ هذهِ الوحشةْ.

** ** **

لوحة الغلاف للفنانة هدير البقالي

حوار مع ميكايل هانيكه

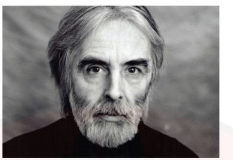
ما الخير الذي سوف تجلبه لكم الأجوبة؟

أمين صالح *

عبر أعماله الجادة والملفتة ، استطاع المخرج النمساوي ، الألماني المولد والنشأة ، ميكايل هانيكه أن يحرز شهرة عالمية واسعة ، وأن يكرّس حضوره كواحد من أهم المخرجين المعاصرين ، وأكثرهم تناولاً لموضوعات مقلقة واستفزازية ، ونقداً حاداً لعناصر الميديا (التلفزيون ، الفيديو ، السينما) في علاقتها بمظاهر معينة في الواقع الأوروبي الحديث : العنف ، العزلة ، الاستلاب ، المحن الفردية والاجتماعية .

عبر أفلامه يسبر ويتحرى الانحلال السيكولوجي والانهيار الاجتماعي ، انسلاب الفرد في الزمن الراهن ، عجز الناس عن تحقيق الاتصال في ما بينهم ، فقدان الطاقة على تبادل الحب ، بلوغ الشباب حالة مريعة من التوحش . منذ السبعينيات وهو يحقق أفلاماً ، من خلالها يرسم صورة قاتمة للسلوك المدمّر والانتحاري عند شخصيات تسعى إلى التمرد ضد أشكال من الخلل الاجتماعي الذي يصعب إصلاحه ، وهي تعبّر عن تمردها في صيغ عنيفة ، صادمة ، يتعذر السيطرة عليها .

* كاتب من البحرين



هذا العنف الذي يماثل العنف السائد في المجتمع الأوروبي، من خلال عيّنات نموذجية، تنتمي إلى الطبقة البورجوازية، وهي على شفير الانحلال والدمار.

ولد هانيكه في ألمانيا، العام 1942. ابن ممثليْن محترفيْن. نشأ عند خالته في مزرعة بالنمسا، لكنها لم تكن تنشئة ريفية. منذ مراهقته أظهر عشقاً للمسرح والموسيقى والأدب.

رغب في أن يصبح عازف بيانو، لكن إدراكه لافتقاره إلى الموهبة جعله يختار دراسة الفلسفة وعلم النفس في جامعة فيينا. نشر مقالات عن المسرح والسينما في الجرائد اليومية السويسرية. كما كتب وأخرج عدداً من المسرحيات قبل أن يعمل مخرجاً في التلفزيون. كان في ذلك الحين مولعاً بالفلسفة الوجودية. وقد أصيب بخيبة أمل في الكاثوليكية التي نشأ في كنفها، مع ذلك هو آمن، ولا يزال، بأهمية الدين.

رؤاه الفنية والفكرية تشكّلت من خلال تعرّضه، في بداية الستينيات، لتأثيرات المخرج الفرنسي روبير بريسون والفيلسوف والعالِم بليز باسكال، إضافة إلى دراسته الينسينية Jansenism، وهو مذهب لاهوتي يقول بفقدان حرية الإرادة، وأن البشرية مقدّر لها بالفطرة أن تعاني وتكابد إزاء اللامبالاة العدائيّة، الفجة، للحياة. وهي جوهرياً رؤية تراجيدية للعالم ذات منطق يأس وقنوط يشكّل أفكار هانيكه عن الجنون والانتحار والفتور.

كذلك تأثر بنظرية ثيودور أدورنو الجمالية وكتاباته في الصناعة الثقافية.وتوجّه إلى برتولت بريشت واطروحاته عن المسرح الملحمي، التي شجعته على اتخاذ موقف نقدي من التلاعب العاطفي الناشئ من خلال سيكولوجية الشخصية وتطابق المتفرج مع الشخصية وما يحدث أمامه. وفنياً، بالإضافة إلى بريسون، هو عادةً يشير إلى أنتونيوني وكوبريك كاسمين مُؤثرين ومُلهمين.

بعد تجارب متميزة في هذين المجالين، المسرح والتلفزيون، خاض المجال السينمائي، وهو في السابعة والأربعين بفيلم "القارة السابعة" The Seventh Continent 1989 ثم حقق: "فيديو بيني" Benny's Video 1992 "71 شذرة من يوميات صدفة ما" Fragments of a Chronology of Chance 1994 "ألعاب مسلية" Funny Games 1997، حقق النسخة الأمريكية من الفيلم في 2007 "شفرة مجهولة" Code Unknown 2000 "مدرّسة البيانو" The Piano Teacher 2001 "زمن الذئب" Time of the Wolf 2003 "المخفي" Hidden 2005 "حب" Love أو بالفرنسية Amour 2012. بعد عرض فيلمه "الشريط الأبيض" The White Ribbon 2009 أجرى فيليب أوهمكه ولارس أولاف بيير حواراً مع المخرج ميكايل هانيكه Michael Haneke نشر في مجلة شبيجل Spiegel ، وهذه ترجمته..

*** سيد هانيكه، لقد فاز فيلمك الصادم "الشريط الأبيض" بالجائزة الكبرى في مهرجان كان هذا العام. وألمانيا سوف ترسلك، كنمساوي، لتمثلها في**

حفل توزيع الأوسكار في هوليوود. لنأمل ألا تحتاج لجان التحكيم هناك إلى علاج نفسي بعد مشاهدة هذا الفيلم الحافل بالكآبة..

كآبة؟! فيلمي يتضمن قصة حب جميلة، ليست كئيبة، وتحتوي على لحظات من النعومة والعذوبة. الصحافة تميل إلى قولبتي وتنميطي على أساس أنني لا أظهر إلا الجوانب المعتمة. أعتقد أنني أحب الناس، لكن حتى الأفراد الجديرون بالحب لا يوجد لهم ضمان بأنهم سيظلون دائماً جديرين بالحب. كل واحد منا قابل لأن يرتكب أي شيء، ضمن ظرف معين أو وضع ملائم.

*** فيلمك يصور قرية ألمانية في 1913 و1914 قبل نشوب الحرب العالمية الأولى بفترة قصيرة، والتي فيها تقع حوادث عنيفة غامضة. العلاقات الإنسانية في القرية هي مضطربة وقلقة على نحو عميق. ليس هناك أبطال، وليس هناك أي خلاص. هل حقاً لديك مثل هذه الرؤية السلبية عن الإنسانية؟**

رؤيتي للإنسانية ليست سلبية، لكن العالم الذي فيه نعيش تسوده الفوضى والاضطرابات. أعتقد أن غاية الدراما هي تقديم صورة توضيحية عن التعارضات والنزاعات، وهذا شيء آخذه بجدية.

*** الرجال في أفلامك نراهم، بشكل خاص، قلقين، مشوشين، كاذبين، قساة، وضعفاء. أنت نشأت من غير أب، حيث تولت تربيتك أمك وجدتك وخالتك..**

غياب الأب لم يسبب لي آلاماً على الإطلاق، ولم يؤدِّ إلى معاناة حادة. على العكس تماماً، في طفولتي كنت ميالاً أكثر إلى رؤية الرجال كعامل مقلق ومعكر. وهذا جعل الأمور أصعب بالنسبة لي عندما بدأت العمل كمخرج. لقد واجهت صعوبة في التعامل مع الرجال.

*** ألهذا السبب كنت دائماً تنحاز إلى النساء في أفلامك؟**

أظن أن من التبسيط بعض الشيء تفسير العمل من خلال نفسية مؤلفه. بتعبير آخر، بما أن هانيكه لديه مشاكل عاطفية، لذا لا يتعيّن عليّ أن أتعامل مع أفلامه بجدية.

باستخدام هذه الحجة، ينسحب المتفرج ويبتعد عن التحديات التي يطرحها الفيلم. البعض غالباً ما يلجأ إلى طريقة الفهم هذه، والتي تعوّدت عليها، متسائلاً: أي نوع من البشر هو هانيكه ليصنع هذه النوعية من الأفلام؟

*** في فيلمك "الشريط الأبيض" حتى الأطفال يبدون فاترين وقساة..**

كما أني لا أصدق أن الأطفال أبرياء. في الواقع، لا أحد يصدق ذلك بجدية. اذهب فحسب إلى أي ملعب وشاهد الأطفال وهم يلعبون. إن المفهوم الرومانتيكي عن الطفل العذب الوديع ليس سوى إسقاط لرغبة الوالدين.

*** لكن أفلامك أيضاً غالباً ما تصوّر العائلة، أساس الحضارة الإنسانية، بوصفها مجموعة من الأموات الأحياء (الزومبي). من أين جاء هذا التصوّر؟**

قبل أن تبدأ مرّة أخرى في الحفر حول نفسيتي، أؤكد لك أني عشت حياة سعيدة جداً ضمن عائلتي المؤلفة من مجموعة من النساء. لكن حتى كطفل، أدركت صعوبة الاتصال بين الأفراد. أقول لك هذا أزرق، لكنك تسمعني أقول هذا أخضر، ذلك لأن جهاز الإحساس لدى كلّ منا مركّب على نحو مختلف. هذا ما يحدث أحياناً في المقابلات، أليس

كذلك؟ كل شخص يمرّ بهذه التجربة على نحو مستمر، بدءاً من العائلة.

*** في فيلمك صوّرت كيف أن هؤلاء الأطفال، كنتيجة للتنشئة البروتستانتية المتزمتة والصارمة، يكبرون ليصبحوا عبيداً للسلطة، يستبدّ بهم الإحساس بالذنب..**

نعم، هؤلاء الأطفال ينشأون ليكونوا متلقين للأوامر وخاضعين لها. إنهم يهيئونهم لتعلّم كيفية القبول بالسلطة، حتى وهم يصرّون بأسنانهم. لكن التربية والتعليم دائماً يعني ترويض حرية الفرد بحيث يتمكن المرء من الاندماج في المجتمع. الأطفال في الفيلم يحولون المُثل العليا عند الآباء، بشأن تنشئة الأطفال، إلى شيء مطلق، إلى حقيقة مطلقة، حتى ولو لم تجلب لهم أي سعادة أو بهجة.

*** وبعد عشرين سنة، هؤلاء الأطفال، وقد أصبحوا بالغين، يكونون مهيئين لتشكيل أساس للفاشية الألمانية. هل هذا هو ما ترمي إليه؟**

يمكنك أن تفهم الأمر على هذا النحو. عندما يصبح التزمّت غاية بذاتها، وعندما تتحول الفكرة إلى آيديولوجيا، فإن ذلك يشكّل خطورة على أي شخص لا يستجيب إلى هذه الآيديولوجيا ولا يذعن لها. الفيلم يستخدم نموذج الفاشية الألمانية للحديث عن الشروط الذهنية المسبقة لكل نوع من الإرهاب، سواء أكان صادراً من اليمين أو اليسار، وسواء أكان الباعث سياسياً أو دينياً.

*** فيلمك لا يقترح حلاً لهذا المأزق أيضاً. إنك تترك جمهورك في حالة يأس..**

هذا ما تشعر به أنت. كل مناقشة تكون واهنة في مواجهة المشاعر. لكن كل تأويل هو أيضاً صحيح، لأنه يحدث في ذهن المتلقي.. في ذهنك. بهذا المعنى، أنت تشارك في الفيلم.. أو هكذا أتمنى.

*** هذا يبدو قاسياً، وليس ترفيهياً..**

لكنك أنت، كمتفرج، ليس لديك خيار آخر. إنك تشارك في كل فيلم، حتى تلك التي تؤكد آراءك أو أحكامك السبقية. كل ما أحاول أن أفعله هو أن أحرضك على أن تكون مستقلاً. وفوق ذلك، بإمكانك دوماً أن تترك الفيلم وتغادر الصالة. لا اعتراض لدي على ذلك. أثناء العروض الخاصة للنسخة الأمريكية من فيلمي "ألعاب مسلية" Funny Games الكثيرون غادروا الصالة، فقلت: لقد نجح الفيلم لأنه أفسد على مستهلكي العنف متعة مشاهدة العنف.

*** هل تؤيد حقاً مغادرة جمهورك صالة السينما؟ هذا موقف غريب تجاه جمهورك..**

فيلمي "ألعاب مسلية" حالة استثنائية. الفيلم كان معداً ليكون صفعةً في الوجه.

*** لِمَ يتعيّن علينا الذهاب لمشاهدة فيلم إذا كنا سنتلقى صفعةً في الوجه؟**

ذاك كان استفزازاً. الصفعة تعني إثارة الصدمة لدى المتفرج، بحيث قد يتمكن فجأة من رؤية الأشياء بشكل مختلف، أو هو يصرّ على إرضاء توقعاته، عندئذ يشعر بخيبة أمل فيغادر الصالة. إذا كنت ترغب في العودة إلى البيت شاعراً بالطمأنينة فعليك أن تشاهد أفلام الاتجاه السائد.

*** نحن نرغب في العودة إلى البيت شاعرين بالطمأنينة..**

أعتقد أن غرض الدراما هو ألا يدعك تذهب إلى البيت وأنت تشعر بالطمأنينة. ذلك لم يكن أبداً الغرض، حتى لو عدنا قروناً إلى التراجيديا الإغريقية. كل فيلم يتلاعب بالمتفرج ويغتصبه. لذا فالسؤال المفترض طرحه هو: لماذا أنا أغتصب المتفرج؟ إني

أحاول أن أغتصبه لكي يتأمل، لكي يكون مستقلاً فكرياً، ويفهم دوره في لعبة التلاعب. أنا أؤمن بقدرته على الفهم والإدراك. الفيلم، في أفضل أحواله، ينبغي أن يكون مثل وثبة المتزحلق على الجليد. ينبغي أن يمنح المتفرج حرية اختيار الانطلاق والتحليق، بينما يترك له قرار اتخاذ فعل الوثب.

*** في عدد من أفلامك، ليس هناك استنتاج مُرْضٍ بشأن مرتكب الفعل في مسار القصة. في النهاية، نحن دائماً نشعر بأننا متروكون في حالة من الارتباك والحيرة. إذا كان الفن لا يفعل شيئاً غير أن يخلق حالة من التعقيد والارتباك فإن...**

عندئذ تجعلون الأمور سهلة جداً لأنفسكم. ثمة تفسير منطقي لكل ما يحدث في هذه الأفلام، لكن سوف تصيبني اللعنة لو بدأت أفسّر لكم كل شيء.

*** وهل لديك كل الأجوبة؟**

بالطبع. لكن ما الخير الذي سوف تجلبه لكم الأجوبة؟ أنا، كمتفرج، لا أرغب في أن تُفرض عليّ حلول بسيطة لأنني أعرف أنها ليست حلولاً حقيقية. العالم ليس بهذه الدرجة من الوضوح والبساطة. الأشياء الوحيدة التي أتذكرها من الكتب أو الأفلام هي تلك الأشياء التي جعلتني قلق البال، التي أجبرتني أن أتألم بشدّة بسبب ما يحدث لي وللعالم الذي أعيش فيه.

*** بقول آخر، إن الفن ينبغي أن يكتفي فقط بالقيام بالتشخيص..**

بل هذا كثير. أفلامي هي رد فعل تجاه السينما السائدة. صانعو أفلام الاتجاه السائد ليسوا أغبياء. إنهم يرون المهاوي تماماً كما أراها أنا، لكنهم على نحو متعمد لا يصورونها، لأن إعادة الطمأنة يسهل الترويج لها وبيعها أكثر من التحريك والتهييج.

*** هل أنت واثق من ذلك؟ أفلام الرعب التجارية الحديثة أيضاً توظف صوراً ومشاهد مقلقة وتثير الاضطراب، وهذه الأفلام تنتهي بنجاة الشر وبقائه، ربما لضمان صنع جزءٍ ثانٍ عن الفيلم.**

لكن هذا شيء آخر ومختلف. هذه الأفلام تجعل العنف غير حقيقي وبالتالي قابلاً للاستهلاك. إنه أشبه بالألعاب المرعبة في مدن الملاهي، حيث على نحو متعمد تعرّض نفسك لأشياء مخيفة عارفاً أنك في مأمن وأن لا شيء سيحدث لك. أتذكر عندما عُرض لكوينتن تارانتينو فيلمه Pulp Fiction، كنت جالساً في صالة مزدحمة بالشباب. ولما ظهر المشهد الشهير الذي فيه ينفجر رأس الفتى، ضجت الصالة بصيحات وضحك الجمهور. لقد حدث اهتياج شديد، واعتبروا المشهد عظيماً.

*** وماذا عنك؟**

كنت منزعجاً لأنني رأيت أنه فعل يفتقر إلى المسؤولية. أنا لا أستطيع أن أحتمل العنف. لدي حساسية من أي شكل من أشكال العنف البدني. يصيبني بالغثيان. من الخطأ جعل العنف قابلاً للاستهلاك بوصفه شيئاً مضحكاً.

*** من الغريب أن نسمع منك هذا القول، لأن أفلامك مليئة بالعنف.**

لكن أفلامي لا تُظهر العنف، بل تنتزع منه قيمته كشيء فاتن وجذاب، لأن ذلك يعد فحشاً. أظن أن من الفطنة التعامل مع خيال المتفرج. هذا الخيال هو دوماً أكثر قوة من أي صورة. إن صرير لوح الأرضية أسوأ من أي وحش متربص داخل البيت.

*** بمعنى آخر، إذا كنا أصحاء ذهنياً على نحو تام، وليس لدينا أي فجوات أو صدوع في نفوسنا، فسيكون بإمكاننا أن نشاهد أفلامك من دون تردّد**

لأن الرعب الذي توحي به سوف لن يجد صدى في دواخلنا..

لا يوجد شخص يخلو من الصدوع، من المخاوف. أعتقد أننا جميعاً مسكونين بالخوف. الخوف هو أحد الحالات الأساسية في الوجود الإنساني.

*** مم تخاف؟**

مخاوفي ليست جديدة أو استثنائية. الخوف من المرض، من الألم. الخوف من خسارة شخص أحبه. الخوف من الموت.

*** لكن إذا كان لدى الناس الكثير من المخاوف، هل ينبغي للسينما أن تجعلهم أكثر قلقاً؟**

فيلم بيير باولو بازوليني "سالو، أو 120 يوماً في سَدوم"، والذي يتناول فيه الانحراف الجنسي في إيطاليا الفاشية، أرعبني كثيراً إلى حد أني مرضت 14 يوماً. شعرت بأنني ممحو تماماً. وحتى يومنا لا أملك الشجاعة لمشاهدته مرة أخرى. لم أجرؤ ثانيةً على النظر إلى مثل هذه الهاوية العميقة.

*** هناك، على نحو ظاهر، الكثير من المهاوي في مجتمع الطبقة الوسطى الحديث.. البيئة التي تعود إليها المرة تلو الأخرى..**

إنه الوسط الذي أعرفه أكثر من أي وسط آخر. من تجاربي أستقي تلك القصص. فضلاً عن ذلك، جمهوري هو، في المقام الأول، من الطبقة الوسطى، وهذا يجعل تطابقهم مع الشخصيات في أفلامي أكثر سهولة.

*** نحن نعتقد أن التطابق ليس سهلاً لأن شخصياتك مثيرة للشفقة. لماذا تسمح لهذه الكائنات أن تعاني وتتعذب كثيراً؟ في أحد أفلامك جعلت عائلة ترتكب انتحاراً جماعياً (القارة السابعة)، وفي فيلم آخر (ألعاب مسلية) تقع العائلة ضحية جريمة قتل يرتكبها شابان. وعندما صورت عائلة سعيدة من الطبقة الوسطى، جعلتها تتلقى تهديدات إرهابية مفزعة، كما هو في فيلمك "المخفي"..**

نحن نسجن أنفسنا لكي ندافع عن الغنى والوفرة التي لدينا. الشخصيات الرئيسية في "ألعاب مسلية" هم سجناء في عالمهم الخاص. في النهاية هم لا يستطيعون تسلّق أسيجة الأمان المراد منها إبعاد المتطفلين أو الدخلاء عن ممتلكاتهم.

*** هذا يبدو كما لو أنك في حالة نزاع أو خصام مع وجودك ضمن الطبقة الوسطى..**

لا، أنا ممتن للامتيازات التي حصلت عليها، وتمتعت بها، أثناء تربيتي وتنشئتي. كنا باستمرار نشاهد عبر الميديا أناساً ينتمون إلى العالم الثالث، يحاولون الوصول إلى حيث نعيش، وكنا نحاول أن نمنعهم ونبتعد عنهم، لأننا كنا نخشى أن يتقاسموا معنا الوفرة التي لدينا، والخوف يمكن أن يفضي إلى العدوانية. أحد الشخوص في فيلم "المخفي" يقول: "فكّر فقط في كل الأشياء التي نفعلها لكي لا نخسر شيئاً".. هذه جملة مهمة جداً في مجتمعنا.

*** هل أنت الآن في حال أفضل؟**

لا. أنا جبان ومستغرق في شؤوني الذاتية كأي شخص آخر. لو جاء مهاجر ووقف عند باب بيتي قائلاً لي: "لديك الكثير من الغرف. هل أقدر أن أقيم هنا؟" فهل كنت سأدخله بيتي؟.. الإجابة: لا. لستُ قديساً. في أفلامي أحرث شكوكية معينة.. تجاه الآخرين وتجاه نفسي.

** ** **

الكاتب النيجيري "جيكوزي أوبيوما"

أعشق الأساطير الإغريقية وملاحمها ... وترشيحي

للمان بوكر طاف بي العالم

علي التاجر *

قرب نهر دَنِس تبدأ الحكاية . رواية "الصيّادون" ، والتي كانت ضمن القائمة القصيرة للمان بوكر في عام 2015 ، تشرح ماذا يعني نهر "أومي آلا" لأهل مدينة أكيور ، وماذا فعل بإخوةٍ أربعةٍ كانوا من روّاده الدائمين ، إذ حصدت هذه الرواية حتى الآن كثيراً من الجوائز ، كما تمت ترجمتها لـ 22 لغةً من ضمنها العربية ، حيث تكفّلت بذلك جامعة الأمير حمد بن خليفة في قطر .

وضعت "الصيادون" اسم كاتبها الشاب "جيكوزي أوبيوما" – مواليد 86 – في سماء العالميّة ، حتى غدا في قائمة "المئة مفكّر عالمي" لسنة 2015 التي تصدرها سنوياً مجلة الفورين بوليسي ، فضلاً عن تسليطه الأضواء من جديد على الأدب الأفريقي بصورة عامة ، والالتفات إلى المواهب الغنيّة هناك . تنطلق الرواية من "أومي آلا" ، النهر المحرّم والممقوت الذي تتدفق منه الحكايات المشتعلة ، حيث تجري الطقوس الوثنيّة السوداء ، وتسبح فيه الجثث المتعفّنة التي تقتات على لحمها الأسماك الجائعة . يطوّق هذا النهر مدينة "أكيور" مثل لسانٍ يمتدّ على طول واجهتها الأمامية في الجنوب الغربي لنيجيريا ، مكانما تقطن أغلبيةٌ إثنيةٌ تُعرف بالـ"Yoruba" ، لها لغتها وموروثاتها الخاصة .

* كاتب من البحرين

كان هناك أربعة إخوةٍ هم: إكينا، بوجا، أوبيمبي وبنيامين، يتجاسرون لكسر تابو "أومي آلا"، والعبور له بشكلٍ يومي وهم ينشدون أغنيتهم: "نحنُ الصيّادون"...الصيّادون الذين كانوا صغاراً حينها لاقتحام هذا النهر الموبوء بالحكايات، فضلاً عن إخفائهم هذا الأمر عن والدتهم التي تجلس وحيدةً في منزلها بعد سفر زوجها إلى دولةٍ مجاورةٍ في مهمة رسمية.

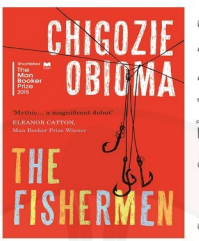
لن يمرّ وقتٌ طويلٌ حتى تكتشف أمّهم هذا الأمر، بعدما تشي بهم إحدى جاراتهم، فيصبحون بعد ذلك أسرى شكوكها الطويلة، وهو ما دعاها لأن تصرّ على أخذهم إلى الكنيسة كلّ يوم أحدٍ، لتعميدهم من دنس هذه الخطيئة.

لكن، يبدو أنّ لعنة هذا النهر هي من جلبت في طريقهم مجنون مدينة أكيور المعروف، "أبولو"، صاحب النبوءات السوداء التي جعلت من الجميع يخشاه وينفر منه، لأنها عادةً ما تكون صادقةً، حتى أصبح مهوىً لحجارة الأطفال والبالغين لكي لا يلطّخ حياتهم برؤاه وهم ينتظرون تحققها في أيّ لحظة.

يصادفهم أبولو وهو في حالةٍ من الهذيان الرّوحي، فينبئهم بأن "إكينا"، الأخ الأكبر، سيُقتل ذات يوم على يد "صيّاد"، وهو ما فسّره الأخير أنه سيُقتلُ على يد أحد إخوته، لتنقلب بعدها حياة العائلة رأساً على عقبٍ، بعدما يكون "بوجا" في مرمى شكوك أخيه المتوجّس في أنه القاتل المحتمل.

ستتغذّى هذه الظنون مع الأيام حتى تنتهي بإكينا وبوجا لشجارٍ سيسفر عن مقتل إكينا بسكّين أخيه، وغرق بوجا في البئر، واهتزاز حياة العائلة برمتها، ثمّ ما يلبث أن يتحوّل الصغار: أوبيمبي وبنيامين، إلى طالبي ثأر إخوتهم من المجنون "أبولو"، حيث سيحيكون له خطة قتلٍ محكمةٍ ستقضي عليه في نفس النهر الملعون، بعدما تنغرس حرابهم في صدره وتفجرُ ميازيب دمه التي لن يغسلها "أومي آلا". سوف يكون من حظ بنيامين، الأخ الأصغر وراوي هذه الحكاية، أن يُسجن في سجن الأحداث ست سنواتٍ، رغم أنه شارك مجبراً في جريمة قتل أبولو، بعد إلحاح أوبيمبي وتحريضه المتواصل على ذلك لأخذ ثأر إخوته، والنيل ممّن أوصل أمهم لحافة الجنون وأحال أباهم عاطلاً عن العمل، فيما سيظلّ أوبيمبي هارباً للحظة خروج أخيه الأصغر من السجن واستقباله في يوم الإفراج عنه، ثمّ تنتهي الرواية بلمّ شملِ العائلة التي لم يعد إكينا أو بوجا بينها إلا في الصور المعلقةِ والذكريات البعيدة بتوليفةٍ سينمائيةٍ تشتغل على النهايات المحددة والتي تكون في الغالب سعيدة.

يشبّه الأخير كلّ شخصٍ من أفراد أسرته، حسب طباعه وصفاته المأخوذة من الطبيعة، وهو ما وضعه الكاتب عنواناً لكلّ فصلٍ من فصول الرواية على حدة. فعلى سبيل المثال، يبدأ الفصل الثاني بعنوان: النسر، ثم يتبعه بمن يحمل هذا الوصف؛ عندما يقول: "أبي كان نسراً"، أو في الفصل الثالث، الثعبان، ليلصقها بأخيه إكينا، أو "المسخ" والعصفور، أو العناكب، وهكذا ثم يعبر منها إلى حكاياتٍ



تتناسل لكلّ شخص على حدة حتى تصل إلى الفصل الأخير الذي عنونه باسم الطير: مالك الحزين، ليصف فيه أخاه الصغير "ديفيد" وأخته "نكيم" وهما اللذان كان دورهما هامشياً جداً، لكونهم صغاراً عندما وقعت معظم أحداث الرواية.

في هذا اللقاء، سنحاول الكشف عن بعض أسرار هذه الرواية من خلالها البحث في ما ورائياتها وأبعادها السردية، فضلاً عن سيرته الشخصية وانطلاقته من مدينة أكبور بنيجيريا وصولاً إلى الولايات المتحدة الأميركية، وكيف وجد نفسه وحقق ذاته ككاتبٍ مرموق:

*** السيد "جيكوزي أوبيوما"، أنت نيجيريٌّ عشت وتنقلت بين تركيا وقبرص حتى استقر بك الحال في الولايات المتحدة الأمريكية. هلّا أطلعتنا على المزيد عن حياتك، دراستك، وبداياتك في الكتابة، من الذي شجعك ؟ ومن الذي ألهمك على المستويين المحلي والعالمي؟**

شكراً. وُلدتُ في مدينة "أكبور" غرب نيجيريا سنة 1986، ومنها بدأت عائلتنا تكبر حتى أصبحت كما هي الآن تتكوّن من 12 فرداً. لطالما أحببت الكتب، وكنت متحفّزاً للقراءة منذ طفولتي. كان والدي يعمل في وظيفة بنكية وأمّي كانت تملك بقالة كما هما الوالدان اللذان في الرواية.

أحببتُ أعمال الكاتب "أموس توتيولا"، وخصوصاً روايته الأفريقية - الإنجليزية الأولى: 'The Palm Wine Drinkard". وبما أن نيجيريا كانت تحت المظلة البريطانية، فقد سهّل لي ذلك، نسبيًّا، الاطلاع على أعمال كبار الأدباء البريطانيين مثل: شكسبير، ملتون، جون بونيان، وكثير من الذين أحببتهم.

لكن، من بين هذا الطيف الكبير من الوجوه، كنت أشعر بسعادة غامرة لأعمال الكاتب "توماس هاردي"، وخصوصاً: 'Tess of the d'Urbervilles'، التي لازلتُ حتى الآن أعتبرها رائعة القرن التاسع عشر الأدبية. ورغم ذلك، فإنني أجد انجذاباً أقوى تجاه الكُتّاب الأفارقة الذين تأثرت بهم منذ طفولتي مثل: جينوا أجيبي، وروايته الملحمية (The Arrow of God)، وول سوينكا (The Trials of Brothers Jero)، وسيبريان اكوينسي (An African Night's Entertainment)، كامارا لاي (The African Child)، دي أو فاجونوا (Ògbójú ODE nínú Igbó Irúnmale) التي قرأتُ نسختها الأصلية المكتوبة بالـ"يوروبا".

أخيراً، فإنني نهمٌ ومأخوذٌ كثيراً بالميثولوجيا، الإغريقية على الخصوص. وقد قرأت ملحمة الشاعر الأغريقي هوميروس (الأوديسة)، في عمر الرابعة عشرة، ولمدة ثلاثة أشهر، وذلك لأن المدرسة لم تكن تسمح لي بأخذ الكتب للخارج.

*** الآن اسم جيكوزي أوبيوما إلى جانب كبار الكتّاب والأدباء، وخصوصاً عندما تمّ ترشيح روايتك (الصيادون) للقائمة القصيرة للمان بوكر وحصولها على الكثير من الجوائز، على الرغم من أنها روايتك الأولى. كيف تصف لنا شعورك ؟ وهل كنت تتوقع كلّ ذلك ؟ وما أهم شيء أعطاك إيّاه ذلك التقدير؟**

أنا واقعاً أشعر بأنه نوعٌ من التقدير وإثبات أنني مناسب. فعندما كنت في نيجيريا، وكلما قلتُ إنني أتمنّى أن أصبح كاتباً في المستقبل، فإنّ عائلتي، وخصوصاً والديّ، كانا يشعران بالخوف عليّ. لطالما كانا يقولان لي: هل تريد أن تعيش فقيراً طول عمرك؟ لكنهم الآن يجدون أنفسهم مرتاحين لأن جهدي لم يضع، وهو بالفعل ما حصل.

لقد شجعتني هذه الجوائز على عمل ما كنت أطمح إليه بصدق، والذهاب حيثما أردتُ بأعمالي، ولهذا فإنني أعتبرها هبةً لي.

*** أعود لروايتك (الصيّادون)، هل هي فعلاً أول عملٍ منشورٍ لك ؟ أعني هل هناك روايةٌ ما، مجموعةٌ قصصيةٌ تمّ نشرها سابقاً بلغتك الأمّ، لكنها لم تحصل على الاهتمام الإعلامي والجماهيري ؟**

لديّ عددٌ قليلٌ من الروايات التي إما في منتصفها أو في النهايات، لكنني في المجمل لم أكملها، كما أن لديّ بعض "الخربشات" المنشورة سابقاً، بمساعدة مدير المدرسة ووالدي، عندما كنت في سنّ العشرين تقريباً، ولكنني أعتبرها جميعها لا ترقى للمستوى المطلوب.

*** وهل هناك من الروايات أو القصص التي اخترتها لأن تكون أعمالاً مستقبلية لك ؟**

أنا محظوظٌ لأنني أملك شيئاً للمستقبل قبل أن تفوز هذه الرواية، وقد ساعدتني الطريقة التي تعمل بها سوق النشر، إذ إنها بطيئة نوعاً ما، فعندما توقّعُ عقداً الآن، فإنّ الكتاب سيأخذ سنةً ونصف على الأقل حتى يظهر للعلن، وكتابي أخذ تقريباً سنتين، وفي هذه الأثناء كنت قد بدأت العمل على كتابٍ آخر.

*** وهل تشعر الآن بأيّ نوع من الالتزام الأدبي والإبداعي الذي سببته هذه الجوائز، كونها جعلت أما تحدّي الظهور بشكلٍ أفضل أو مساوياً لما كنت عليه في روايتك الأولى ؟**

أنا لا أحاول أن أغيّر شيئاً ولا أجبر نفسي على ذلك إذا كنتُ أريدُ أن أقوم به، فباستطاعتي أن أقرر أن أنشر خلال عقد من الآن، وعندما أعتقد أنه الوقت المناسب لإصداره فإنني سأفعل بذلك.

*** دعنا نتكلم عن الكتابة الإبداعية بوجه عام، فأنت ككاتب وأستاذ للأدب والكتابة الإبداعية، متى يمكنك القول إن هذه القصة القصيرة أو الرواية على سبيل المثال، هي عملٌ أحرز معايير الإبداع؟ ما هي معاييرك أنت للإبداع في الكتابة ؟**

هذا واقعاً سؤالٌ مهمٌ ومثير. أعتقد أنّ الإبداع يُحرزُ عندما يكونُ العمل ذا أبعادٍ تفسيرية عدّة. فهو يجب أن يعمل على المستوى الشخصي، كما في رواية الصيادون التي كانت قصة العائلة والأبناء الأربعة، لتشكّل بالتالي دراما عائلية. كما يجب على الرواية أن تفتح مساحةً للتأويل على المستوى الافتراضي والتخيّلي، والذي يتعلق بالأساس ببنيوية الرواية وأبعادها المختلفة، في الكيفيّة التي توصل بها رسالتها، وعن أيّ طريق. كما يجب أن تصيب الرواية شيئاً على المستويين البياني والتعبيري الجمالي، وخصوصاً في استخدام اللغة.

*** ما هو رأيك في النقاد؟ وهل تخشى آراءهم عندما تهمّ بكتابة شيء؟**

لا، أنا لا أخشاهم، رغم ذلك، فالكتّاب عادةً ما يرتعدون عندما لا يتمّ تقييم أعمالهم بشكلٍ عادلٍ من قبل أحدٍ ما، حيث يقوم بالنظر إليه بانحياز، أو

يأتي للعمل بنيّة تحطيمه فقط، لأن العمل باعتقاد هذا الناقد قد حصلَ على اهتمام مبالغ فيه. هذه الدوافع هدّامةٌ للأدب بصورة عامةً.

*** نعودُ مرةً أخرى لروايتك. السؤال الذي تبادر إلى ذهني مراتٍ ومراتٍ وأنا أقرأها هو: هل هذه الشخصيات حقيقيةٌ؟**

وهـل القصـةُ حقيقيـةٌ فـي الأصـل ؟

حسناً، ما يفعله كاتب الرواية، في رأيي، هو أن يأخذ من الحقيقة والخيال، شيئاً من هنا وشيئاً من هناك، ثم يقوم بمزجهما لإخراج الرواية كاملةً. ما يخرج سيكون غريباً حتى على الذي عاش تجربةً مشابهةً. هذه هي الرواية. لذلك، الجواب على سؤالك، أن القصة ليست حقيقية، ولكنّ الأعمال الروائيّة هي بيْـن وبيْـن.

*** ولماذا اخترت تقنية "المونولوج" والصوت الواحد لأصغر الأبناء الأربعة (بنيامين) ليكون هو الراوي في كلّ الفصول ؟ فالسرد كان عبره فقط، هل شكّل ذلك عاملاً إيجابياً أم سلبياً في رأيك ؟**

سأعود للماضي، نحن نؤمن بفلسفة الـ Igbo - مجموعة إثنية تسكن في جنوب نيجيريا – أنّ هناك ثلاث مستويات لتوصيف الإنسان: الطفل، البالغ، الشيخ، وكلّ إنسانٍ سيتغيّر في هذه المراحل من الحياة. الرجل الذي تعوّد على عادةٍ ما وهو طفلٌ مثلاً لن يستمر فيها وهو في عمرٍ الـ 25، والذي عمره 25 وكان معتاداً على الكلام البذئ لن يكونَ ميّالاً إلى تلك العادة وهو في عمر الـ 80.

عملي كان مبنيّاً على فلسفة الـ Igbo والـ Yoruba والعلوم أيضاً. ولذلك فإنّ ما تراه في الراوية هما هذا المستويان. القصة رُويتْ عن طريق شخصيْن اجتمعا في واحد: بنيامين ذو العشرة أعوام، وهو الذي سيعيد رواية القصّة في المحكمة، وبنيامين الذي سردها بعد عقودٍ لاحقة.

كنتُ آملُ أنّ هذيْن الصوتيْن يختلطان مع بعضهما هناك أو هناك، ثم ينفصلان، ويختلطان مجدداً، ثم ينفصلان وهكذا كما يجب أن تُروى القصة حتى النهاية. وهذا ما جعل الرواية تنتهي مرتيْن.

*** كانت هناك بعض الإشارات السياسية والإثنية في الرواية، كالحرب الأهلية وعهد الاستعمار البريطاني. لأولئك الذين لا يعرفون الكثير عن نيجيريا، هل يمكنك أن تخبرهم المزيد عن بلدك؟**

في عام 1900، لم يكن هناك شيء اسمه نيجيريا، لكنّ البريطانيين كانوا يريدون بسط نفوذهم على الساحل الأفريقي، فخلقوا وطناً اتحادياً على هواهم بالقوّة والإجبار، وأسموهُ نيجيريا وحكموه حتى سنة 1960، وبسبب هذه الاعتباطية، لا زال النيجيريون يحاولون فهم أنفسهم.

على أيّ حال، البلد تقع على الساحل غربيّ أفريقيا على امتداد الشريط المحاذي للمحيط الأطلسي. شعبها يُقدّرُ بـ 180 مليوناً يتكلمون لغات الـIgbo، والـ Yoruba، والـ Hausa، ولكنّ الإنجليزية هي اللغة الوطنية.

حتى عام 2013، كانت نيجيريا بلداً غنياً بالنفط، وبالطبع عندما تدهورت سوق النفط، فإنها تصارع بشكلٍ سيء للبقاء واقفةً على قدميها.

*** عندما انتهيتُ من قراءة روايتك، اعتقدتُ أنني كنت أشاهد فيلماً، هل كنت تتمنى يوماً ما أن تصبح هذه الرواية فيلماً ؟ وهل هناك عروضٌ قُدّمت لكم هذا الصدد ؟**

أتمنى أن نحصل على عرض قريباً. واقعاً، شهدنا اهتماماً في هذا الشأن، ولكننا لم نحصل على عرضٍ جاد لحد الآن.

*** لماذا اخترت نهايةً سعيدةً أو ناعمةً مثل الأفلام عادةً، على أن تكون نهايةً مفتوحةً، مما يفتح للقارئ أفق التكهنات ؟**

لم تكن كالأفلام تماماً. كنت أريد أن يرجع الأخ "أوبيمبي" ويلتقي مع عائلته أثناءما يخرج "بنيامين" من السجن. كان الهدف أن تتقارب العائلة أكثر من أي شيء. ولكن، ضمنياً، فإنّ "مالك الحزين"، عنوان الفصل الأخير، والذي جاء نذيراً في نهاية القصة، كان فلسفياً يشير إلى المستقبل الذي سيكون فيه الإخوة الصغار، الذين لم يكن لهم دورٌ في القصة، سيكبرون ليعيدوا الفرحة والبهجة التي سُرقت من العائلة إليها مـن جـديد.

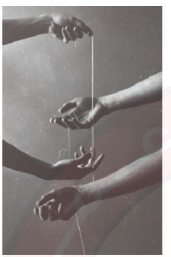
*** هل قرأت للكتّاب العرب ؟**

نعم، ولكن ليس كثيراً. قرأتُ مثلاً: مواسم الهجرة إلى الشمال، للطيب الصالح، وهو من كتبي المفضلة، كما قرأت رواية "شهرزاد" لنجيب محفوظ، هناك أيضاً قصائد رائعة لشعراء عرب نشرت بالإنجليزية، وأحببتها أيضاً، ولكنني لم أقرأ لكتّابٍ من البحرين أو قطـر.

*** روايتك (الصيادون)، سوف تترجم للعربية وتنشر عن طريق جامعة حمد بن خليفة في قطر، ماذا تريد أن تقول للقرّاء العرب؟**

أريد أن أتقدم بشكري لكلّ من اختار أن يقرأ روايتي أو سيقرأها من بين الملايين من الكتب الأخرى، كـما أتـمنى أن يحظـوا بتجـربة رائعـة للقـراءة تـرضي أذواقهم.

** ** **



المقال النقدي والاتصال: مهام الفلسفة

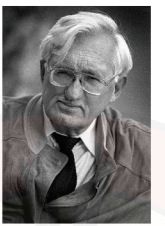
حِوار مع الفيلسوف
يورغن هابرماس Jürgen Habermas
بقلم: ميشيل فوسيل Michael Foessel

غريب عوض *

عشرات السنين بعد مواجهة المنظور الأنجلو سكسوني حول الديمقراطية في ألمانيا المحتلة بعد الحرب، لا يزال جورغن هابرماس مُتمسكاً بالتزامه بالنظرية الاجتماعية النقدية التي تطرح قضية خلاص وتحرر الإنسان. وهذا يسيرُ خلف حوارٍ فلسفيٍ مدى الحياة.

ميشيل فوسيل: لقد أصبح شيئاً مألوفاً القيام بربط عملك بالمشروع الذي بدأت به مدرسة فرانكفورت في ثلاثينيات القرن الماضي: التوسع في نظرية نقدية لمجتمعٍ قادر على بث حياة جديدة في مشروع التحرر والخلاص في عالم تُشكِلُهُ تكنولوجيا الرأسمالية. عندما بدأت دراساتك الجامعية بعد الحرب العالمية الثانية، بدأت تظهر صورة مختلفة للفلسفة في ألمانيا: الصورة الأقل بطولية لفلسفة عقيمة استُبدلت بالاشتراكية الوطنية. ما هو الشيء الذي دفعك لاختيار هذا الموضوع؟ هل لعِبَ الحكم المُتشائم على العقل الذي عبر عنهُ هورخايمر Horkheimer و أدورنو Adorno في كتبهما دايلكتيك التنوير، دوراً في اختياراتك المبدئية في الفلسفة (دراسة شيلينغ)؟

* كاتب من البحرين



هابرماس: كلا، الأمر لم يحدث على هذا النحو. لم أذهب إلى فرانكفورت حتى عام 1956، عامين بعد إنهائي في مدينة بون رسالة الدكتوراه حول شيلينغ Schelling. لكي أوضح لك كيف صادفت النظرية النقدية، سوف أضطر إلى الإسهاب في الموضوع. في الجامعات الألمانية بين عام 1949 و 1954 لم يكن مُمكن أن تتتلمذ إلا على أيدي أساتذة نازيين أو خاضعين للنازية. من وجهة نظر سياسية وأخلاقية كانت الجامعات الألمانية فاسدة. ولهذا، كان هناك تقسيم شاذ بين دراساتي للفلسفة واقتناعات اليسار التي قد تطوّرت في المناقشات ليلة بعد أخرى حول الأدب المُعاصر، والأعمال المسرحية المُهمة، والأفلام، والتي هيمنت عليها في ذلك الزمن فرنسا وإيطاليا. غير أنهُ في وقت مُبكر حتى عامي الأخير في صالة ألعاب الجُمباز، حصلت على أعمال ماركس Marx و أنجيلز Engels وأخذت أدرس موضوع المادية التاريخية. وعلى ضوء هذه الاهتمامات، فإن الاختيار الواضح للدراسة سيكون علم الاجتماع، ولكن مادة الدراسة هذه لم تُطرح للدراسة بعد في الجامعتين التي أدرس بهما غوتينغن Göttingen و بون Bonn. وبعد دراستي، أعطيتُ منحة دراسية لاختبار "مفهوم الآيديولوجيا". وخلال هذه الفترة، ألفت نفسي الأدب التنظيري حول الماركسية من عشرينيات القرن الماضي وعلى رأسه تقاليد الماركسية الهيغيلية – وعندها أصابني ما يُشبه الصاعق الكهربائي حينما نشر أدورنو Adorno كتابه الموشورات Prisms في عام 1955. وكنت أعلم بكتاب ديلكتيك التنوير لهورخايمر و أدورنو، ولكن مغزى هذه النظرية "المُعتمة" الشاملة لا يتناسب مع الموقف تجاه حياة الشباب، الذين أرادوا في النهاية أن يفعلوا كل شيء بشكل أفضل. ولكن كتاب الموشورات ترك عليَّ انطباعاً مختلفاً تماماً. كان عبارة عن مجموعة من مقالات أدورنو العظيمة من أربعينيات القرن الماضي وبداية خمسينياته حول أوزوالد سبينغلر Oswald Spengler و كارل منهايم Karl Mannheim و ثورستون فابلين Thorston Veblen و غيرهم. واليوم لم يعُد مُمكناً تخيّل التناقض بين هذه النصوص المُتوقدة والمناخ الجامد المُختلط في حقبة المستشار كونراد أديناور Konrad Adenauer. لقد تميزت بداية الحرب الباردة في ألمانيا بمعاداة الشيوعية التي تبنت القمع الإجباري لحقبة الكتمان الملحوظ النازية. في هذا الصمت الغامض انفجرت الكلمات المُعبرة لذهنية ذكية – لم تردعها مُناهضة روح العصر الشيوعية – التي استحوذت على مزاج الفترة في صنوف الماركسية المُتجددة. لقد اخترق المصطلح المُتطرف وتعقيد الاسلوب المُعتم ضباب الجمهورية الفيدرالية الألمانية المُبكرة. وكانت أيضاً إشارة "الحداثة المُطلقة" التي أسرتني. ولكن واجهني في مقالات أدورنو، أولاً وقبل كل شيء، الشخصُ الذي قلب المسافة التاريخية رأساً على عقب – التي حتى تلك الفترة كانت أمراً مُسلم به – بين الحرب الباردة القائمة والنظرية الاجتماعية الماركسية لعشرينيات القرن الماضي، لأنهُ تعامل مع هذه الصنوف بطريقة في غاية المُعاصرة والحداثة! إذا تذكرت: حتى جان

بول سارتر Jean Paul Sartre، الذي هيمن على مسارح ما بعد الحرب بأعماله المسرحية، لم يكُن وقتها بعد في الحقيقة فيلسوفاً سياسياً. وبالنسبة لنا كطُلاب، كُنا مُتأثرين سياسياً بعمل الكاتبة الوجودية سيمون دي بوفوار Simone de Bouvoir الجنس الثاني، أكثر من تأثرُنا بـ الوجود والعدم لسارتر.

عندما دعاني أدورنو Adorno، الذي قد قرأ بعض مما كتبت، حينها – من خلال الصَحفي أدولف فرايز Adolf Frisé مُحرر أعمال روبرت موزل Robert Musil الأدبية – للقدوم إلى معهد البحوث الاجتماعية، لم يكن هناك ما يمنعني. وزوجتي لا تزال تقول حتى اليوم، بأنني أسرعت إلى مدينة فرانكفورت "رافعاً أعلامي". ولا زُلت أعتبرهُ ضربة حظ أن أصبحت مساعد أدورنو Adorno الأول في عـام 1956.

*** ميشيل فوسيل: كثيراً ما تُصور مهنتك الثقافية "كنتاج لإعادة التعليم". بعد الكارثة الألمانية، كُنتَ قد حزمت أمرك على أن تُعيد تقييم وجهة النظر الفلسفية (السلبية عموماً) حول الديمقراطية. إلى أي مدى لعبت هذه الضرورة دوراً في تقديرك لشخصية هايدغر Heidegger، الذي – على الأقل في فرنسا - أثر تأثيراً قوياً في الفلسفة المُعاصِرة التي اخذت عنهُ الشيء الكثير؟ إذا ما نظرنا للحظة إلى ما وراء مُشاركة هايدغر الشخصية: ألا يُلامس موضوع المُناقشة هنا أيضاً، جاذبية الفلسفة في عالَم تُهدِدَهُ اللا عقلانية؟**

هابرماس: حتى هذه اللحظة، أعتبرُ أمانويل كانط Kant والثورة الفرنسية أمراً حاسماً لفهمي للديمقراطية. في عواقب الحرب المباشرة، عِشنا في منطقة الاحتلال البريطاني وتعلمنا الكثير عن الديمقراطيات الأنجلوسكسونية. مُقابل هذه الخلفية وفي ضوء التاريخ المُتصدع للديمقراطية الألمانية، حاولنا في ذلك الزمن أن نستوعب الانحسار غير المفهوم في غور الفاشية. وأصاب هذا الجيل الذي أنتمي لهُ بارتياب ذاتي عميق. فبدأنا نبحثُ عن تلك الجينات المُزعِجة المُناهضة للتنوير التي لا بُدَ أنها مُختبئة في تقاليدنا. وقبل أي انشغال بالفلسفة، كان ذلك بالنسبة لي الدرس الأول الذي يجب أن أتعلمه من الكارثة: كانت تقاليدنا مشكوكاً في أمرها – لم يَعُد بالإمكان تمريرها دون إخضاعها للنقد، ولكن على نحو تلقائي مُكتسب فقط. كُلُ شيء لا بُدَ أن يمُر من خلال مُرشِّح اختبار وموافقة العقل!

في صيف عام 1953، ذلك لا يزال أثناء دراستي الجامعية في بون Bonn، حينما قرأت مُحاضرة أصدرها هايدغر من وقت قريب آنذاك، من العام 1935، "مدخل إلى علم ما وراء الطبيعة". لقد عرفتُ مُباشرة عن طريق رطانة اللُغة، واختيار المُصطلحات، والأسلوب، بأن روح الفاشية كانت مُتَمَثلة في هذه الدوافع والأفكار والعبارات. في الحقيقة أقلقني الكتاب لأنني اعتبرت نفسي حتى ذلك الحين تلميذاً لهايدغر. ولهذا كان عنوان المقال الصحفي الذي أفرغت فيه خيبة أملي السياسية والفلسفية الكبيرة في نفس نهاية الأسبوع: "التفكير مع هايدغر ضد هايدغر". في ذلك الزمن كان من المستحيل معرفة أن هايدغر قد كتب رسائل مُناهضة للسامية، لزوجته في ذلك الزمن المُبكر عام 1916 وأنهُ قد أصبح نازياً مُقنعاً قبل عام 1933 بفترة طويلة. لا أن حقيقة أنهُ قد ظل نازياً غير نادم أمكن معرفتها

بحلول عام 1953 على أقل تقدير. ومُنذُ تلك الفترة أصبح الاستقبال المُتسامح في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية فيما يتعلق بهذا الموضوع، يصدمُني دائماً كأمر غريب. يبدو لي أمراً لا معقولاً كلياً بأن كُتُب المُلاحظات السوداء يتمُّ تناولُها اليوم وكأنها شيء جديد – وحتى أن بعض الزُملاء يُحاول أن يجعل موقف هايدغر المُناهض للسامية وباقي استيائه الفاتر في تاريخ الوجود، أمراً سامياً ومتعالياً! ومن ناحية أخرى، أنا لا زلتُ مقتنعاً بأن محاجات الوجود والزمن، إذا قرأناها بعيون كانط Kant وكيركاغارد Kierkegaard، فإنها تحظى بمقام مُهم في تاريخ الفلسفة. وبالرغم من ثنائية الضدين في الأسلوب، إلا أنني أعتبر هذا العمل كنتيجة للتاريخ الطويل من إزالة التعالي من الموضوع الكانطي: وعن طريق تخصيص أساليب علم الظواهر عند الفيلسوف إدموند هوسرل Edmund Husserl بطريقته، فإن الوجود والزمن يستوعب إرثاً مهماً من النزعة العملية الأمريكية، والتاريخانية الألمانية والنوع الفلسفي للُغة الذي يُنسب إلى ويلهيلم فون هامبولت Wilhelm von Humboldt. ويقرأ البعض من النُقاد الكتاب من منظور مؤرخ الأفكار السياسية فقط. ولكن عندها يتجاوز القارئ مُلائمة المُحاجات الفلسفية ومُشاكسات مُنحنيات التَعَلُم الفلسفية ذات المدى الطويل. ويؤكد صديقي كارل أوتو أبيل دائماً أن هايدغر لم يبدأ تمهيد الطريق لفلسفته الحتمية الأخيرة – ومن ثم خصص لنفسه طريقاً مُتميّزاً إلى "مصير الحقيقة"، إلا في عام 1929 في كتابه "كانط ومشكلة علم ما وراء الطبيعة". من تلك النقطة فصاعداً، أخذ هايدغر يتخلى بشكل متزايد عن الجدال الفلسفي ويُصبح مَفكراً مستقلاً. كان التحوّل من مُحاضرات في جامعة ماربورغ Marburg، التي كان يلقيها بالاشتراك مع عالم اللاهوت رودولف بولتمان Rudolf Bultmann، إلى كلمته الافتتاحية كرئيس لجامعة فرايبورغ Freiburg، نقلة من التفسير الفردي "للوجود" إلى القراءة الجماعية، وإلى "وجود البشر". وقد حوّل هذا هايدغر إلى رجل دعاية، إلى مُروّج لجرائم النازية.

*** ميشيل فوسيل: وفيما بعد في كتابك "الخطاب الفلسفي للحداثة" طبّقت على الفلسفة الفرنسية المُعاصرة نقدك للتورط في جرائم العقل الأحادية. في هذا السياق تُشيرُ إلى التحالف المُحتمل بين ما بعد الحداثة والمحافظين الجُدُد، خاصةً مع ميشيل فوكو Michel Foucault وداريدا Derrida. هل يمكنك بإيجاز ذكر خلفية هذا القرار، وكذلك الأسباب التي جعلتك فيما بعد تعمل على تغييره (فكر في الكتاب الذي كتبته مع جاكوس داريدا أو إجلالك لكتاب ميشيل فوكو "التنوير")؟**

هابرماس: في الجيل الذي عشت فيه هناك الكثير من الإرباك وعدم الفهم بين الفلاسفة على هذه الضفة من نهر الراين وآخرين على الضفة الأخرى، وبعض المحاولات للمصالحة بدلاً من تجاهل بعضهم الآخر. وأحد الاستثناءات القليلة هو الرائع بول ريكو Paul Ricoeur. أحد التوضيحات لهذا الموقف المؤسف لا شك هو التوجه الألماني الشديد نحو الفلسفة الأنجلوسكسونية. زيادة على ذلك عدم فهم عرضي ولُغوي. إن سؤالك يُذكِرُني بالالتباس حول المصطلحين "المحافظين الشباب"

و "المحافظين الجُدُدْ". وأعترف بأنني أشرتُ إلى فوكو وداريدا بطريقة جدلية مُبالِغة ومن ثم غير مُنصِفة – "كماحفظين شباب". كُنتُ أحاول أن أجعلهما يُدركان بأن المؤلفين الألمان، الذين هما يستشهدان بهم علاوة على كل الآخرين، تم وضعهم في سياق سياسي مسموم. وقع هايدغر Heidegger وكارل شميت Carl Schmitt تحت إغراء المصادر الألمانية وتأثيرها الشديد، تحديداً مصادر الثورة الجهادية المُضادة، التي تقف في تناقض تام مع نوايا ومقاصد التنوير التأملي، وتقاليد اليسار بشكل عام. في ألمانيا كان هؤلاء الشباب المحافظون يوصفون بشعار "جماهير اليسار القادمة من اليمين" وذلك لأنهم أرادوا أن يكونوا "حداثيين". أرادوا أن يُقحِموا أفكارهم النخبوية لمجتمع سلطوي مُلتحمة في وِحدة عن طريق الحركات المُناهِضة للبرجوازية. لقد غذت هذه العقلية الناشطة نفسها على الاستياء من مُعاهدة فرساي (التي أنهت الحرب العالمية الأولى) والتي اعتُبِرت إهانة. لقد أصبح كارل شميت وهايدغر الرائدين المثقفين للنظام النازي ليس عن طريق الصدفة، ونما نتيجة لدوافع خفية في نظرياتهما. لقد كُنت مدركاً دائماً للتناقض مع نوايا فوكو وداريدا، ربما يمكن أيضاً توضيح موقفي الظاهر وهو تحديداً موقف اليساريين الفرنسيين المُتميّزين الذين استقروا على مثل هؤلاء الناس. وأنا أعترف أنهُ كان بإمكاني أن أسيطر على عواطفي على نحـو أفضـل.

ولكنك سألتني عن أسباب عدم الموافقة فيما يتعلق بالتنوير. وفقاً لفهمي، هذا الخلاف ليس بسبب الدور الآيديولوجي الذي لا خلاف عليه، الذي قام بهِ مراراً، في تاريخ الحداثة الغربية، التطبيق الانتقائي لمعاييرنا الغربية للشمولية الفردية والمساواتية. إن هذه المعايير كثيراً ما قامت على إخفاء، ولا تزال، المعايير المُزدوجة – في كل من التبرير النفاقي للأنظمة القمعية، وفي التدمير والاستغلال الإمبريالي للثقافات الأجنبية. بل إن الخلاف هو حول التوضيح الفلسفي الصحيح لهذهِ الحقيقة. يجب أن نُدرِك بأن أي نقد من طرف التطبيق الانتقائي النفاقي للمعايير الشمولية يجب أن يحتكم إلى معايير هذهِ الشمولية نفسها. بالقدر الذي يتم فيه تطبيق الخطاب حول الشمولية الأخلاقية على المستوى المفاهيمي لمحاجات كانط، لقد أصبح إشارة إلى الذات: تُدرك بوعي بأنها لا تستطيع أن تنتقد نواقصها وإنما عن طريق الاحتكام إلى معاييرها الذاتية. كان إيمانويل كانط Immanuel Kant هو الذي تغلب على النوع التاريخي من ما يُطلق عليه اسم "الشمولية أو الكوْنية" التي كانت مُتمحورة حول ذاتها والمُقتصِرة على رؤيتها الثابتة. كانت هذهِ "الشمولية" السياسية مُستقرة في ذهن كارل شميت، التي كانت أمراً معهوداً في الإمبراطوريات القديمة. فبالنسبة لهذهِ الإمبراطوريات، ليس هناك ما وراء حدودها إلا المخلوقات المتوحِشة تعيش من تلك الرؤية القاسية، حيثُ إن معايير المرء العقلانية المُفترضة كانت تُطبق على كل شيء أجنبي دون أخذ رؤية الأجانب أنفسهم بعين الاعتبار. وعلى النقيض من هذا، فقط تلك المعايير يمكنها الصمود أمام النقد الذي يمكن تبريره من رؤية مُشتَرَكة تم وضعها أثناء مداولات ضمنية تتطلب التبني المُشترك لرؤية جميع أولئك المعنيين بالأمر. تلك هي الترجمة الأخلاقية لخطاب الشمولية التي قد أصبحت انعكاساً للذات، ولم تَعُد تُماثل الآخر بذاتها. إن الفهم الصحيح للشمولية

ناجمٌ عن المُقدمة المنطقية القائلة، بأن كل فرد أجنبي بالنسبة للآخر – ويُريد أن يبقى هكذا!.

في عام 1982 دعاني فوكو إلى الكلية الفرنسية لمدة ستة أسابيع. في الليلة الأول تحدثنا عن الأفلام الألمانية: فكان ويرنر هيرتزوغ Werner Herzog و هانسجورغين سيبربيرغ Hansjürgen Syberberg هما المخرجان المُفضلان لديه، بينما تحدثتُ أنا عن تفضيلي للمُخرجين الاسكندر كلوغ Alexander Kluge وفوكر شلوندورف Volker Schlöndorff. وبعد ذلك أخبر كلٌ منا الآخر عن منهج سنوات دراسته الفلسفية، التي اتخذت مسارات مختلفة. فهو ذكر كيف ساعدهُ ليفي ستراوس Lévi-Strauss والمدرسة البُنيوية على تحرير نفسه من إدموند هوسرل و"سجن الذات المُتعالية". وفيما يتعلق بخطاب نظرية السُلطة، سألتهُ حينها عن المعايير الكامنة التي يرتكز عليها نقده. وقال ببساطة: "انتظر حتى يصدر مُجلدي الثالث من كتاب "تاريخ الجنسانية". وقد حددنا موعداً لمناقشتنا التالية حول "كانط والتنوير". لقد أُصبتُ بصدمة عندما توفي قبل موعدنا المُحدد. أما بالنسبة لداريدا Derrida، لحسن الحظ بادرت في الوقت المناسب لتسوية خلافاتنا. ثم قمت بزيارته عدة مرات في باريس وزارني هو في فرانكفورت. والتقينا كذلك في نيويورك وبقينا على اتصال بالهاتف – حتى النهاية. أنا مُمتنٌ للعلاقة الودية لتلك السنوات الأخيرة. ولكن مُنذُ وفاة بيير بوردو Pierre Bourieu أيضاً، أصبحت أشعر بالوحدة في باريس. لم يعُد هناك من ألتقي معهُ في فترة الغداء. لقد سُررتُ كثيراً بالاهتمام الذي وجدته عند زملائي الفرنسيين الشباب عندما دعاني جان فرانسوا كارفيغان Jean Kervégan Francois و إزابيل أوبيرت Isabelle Aubert، آخر العام الماضي إلى مؤتمر مُهم في باريس.

*** ميشيل فوسيل: إن كتابك التحوّل البُنيوي للفضاء العام (1962) وضع الأساس لموقفك الفلسفي في ألمانيا وخارجها. إلى أي مدى يُعبّر هذا الكتاب، الذي يُحاول إعادة تقييم الآيديولوجية البرجوازية للتنوير ومثالية "الفضاء العام"، عن البُعد من الماركسية المُلتزمة؟ هل يقتضي هذا البُعد التخلي عن مشروع "فهم الفلسفة" لصالح أسلوب انعكاسي يرفض أي "موقف ينتصب فوق" المجتمع؟**

هابرماس: كان معهد فرنكفورت من بدايته مناهضاً للاستالينية – وازدادت تلك الكراهية بعد الحرب. هناك أيضاً أسباب أخرى لماذا لم تغرني أبداً الماركسية الملتزمة. على سبيل المثال، لم أقتنع أبداً بمركزية الاقتصاد السياسي، وبنظرية فائض القيمة بسبب تدخّل دولة الرعاية الاجتماعية في الاقتصاد. عندما كُنتُ شاباً كنت لاشك أكثر التصاقاً بنشاط اليسار عنهُ فيما بعد. ولكن أيضاً كان المشروع المُبكر "فهم الفلسفة"، الذي ألمحتَ لهُ، أكثر مثالية وملهماً بماركس الشاب. إن كتاب التحوّل البُنيوي للفضاء العام، الذي كان أطروحتي السابقة لدرجة الدكتوراه تحت إشراف وولفغانغ أبندروث Wolfgang Abendroth، الماركسي الوحيد الذي حَظيَ بكُرسي في جامعة ألمانية، كان في أفضل حالاته يُشير تجاه الاشتراكية الديمقراطية. إن شئت، كُنتُ دائماً برلمانياً اشتراكياً – وعلى هذا الأساس كُنت في أيامي المُبكرة مُتأثراً بالماركسيَيْن النمساويَيْن كارل رينر Karl Renner وأوتو بوير

Otto Bauer. وكان موقفي من النظرية والمُمارسة لم يتبدل لتلك الدرجة مُنذُ أن كتبت المُقدمة للطبعة الجديدة لهذا الكتاب في عام 1971. إن الدراسات الأكاديمية تُكتب دائماً مع تحفظ بأن جميع البحوث عُرضة للخطأ. إن هذا الدور يجب أن يُفصل عن الدورين الآخرين للمثقف اليساري – من اشتراكه في المناقشات السياسية في الفضاء العام ومن منظمة العمل السياسي المُشتَرَك. إن هذا الفصل لأدوار هو أمر ضروري حتى وإن حاول المُثقف أن يجمع الأدوار الثلاثة في شخص واحد.

*** ميشيل فوسيل: يستطيع المرء أن يقول إن مشروعك الفلسفي، كما يمكن العثور عليه في نسخته المؤقتة في نظرية العمل الاتصالي، يسعى جاهداً إلى إيجاد طريقة للخروج من "معركة الآلهة" ومن مذهب نسبية القيمة، التي تحدث عنها ماكس ويبر Max Weber في تميزه للحداثة. إلى أي مدى يرتبط هذا المشروع للفهم الجديد لمصطلح "العقل"؟ وإلى أي مدى تعتقد أن إدانات العقل الآلي لاتزال ملائمة لغرض تفادي مآزق الحداثة، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنها تجدَ مرة أخرى صدىً واسعاً لها؟**

هابرماس: إن كتاب ماكس ويبر "معركة الآلهة" لا يمكن أن يتوافق مع المحاجات، طالما أنها قضية منافسة بين "القيم" و "الهويات". تجلب ثقافة ما قيماً، تتعرف من خلالها على ذاتها، إلى دخل نظام مُتعدد، أكثر من الثقافات الأخرى. وهذا ينطبق أيضاً على الهوية – بناء التصوّر الذاتي للناس. وفي كلا الحالتين فإن الأسئلة الوجودية لحياة كريمة أو ناجحة لا يمكن الإجابة عليها إلا من منظور الشخص الأول. ولكن الخلاف على شمولية الأخلاق يتعلق بموضوعات العدالة؛ ومن حيثُ المبدأ يمكن حل هذه الموضوعات عندما تكون جميع الأطراف مُستعدة لافتراض رؤية الآخر الخاصة من أجل حل الخلاف في المصالح المتساوية لجميع الأطراف.

إن سؤالك عن نقد العقل الآلي مختلف قليلاً – أنا أفضل أن أقول العقل – العملي. إن هذا السؤال يُطرح الآن، على سبيل المثال، من منظور الرأسمالية المالية، التي توحشت وانفلتت من السيطرة السياسية. وبإيجاز: من منظور تاريخي بعيد المدى، مع نهوض الاقتصاد الرأسمالي ظهرت قطعة متجلطة من "الطبيعة الثانية" داخل المجتمع، تحديداً نظام اقتصادي يُنظم ذاته عن طريق الانصياع دون غيره إلى منطق استغلال الذات ذي التوجه الربحي لرأس المال. لقد أدرك ماركس هذه النتيجة للتغيّر الاجتماعي بأنها المحرك الحقيقي للتحديث المجتمعي. وكما نعرف، بالنظر إلى إطلاق العَنان إلى قواها المُنتِجة، رحب مُتحمساً بهذه الحقيقة. ولكن في نفس الوقت قام بتفحصها ورفض النزوع الكامنة في الرأسمالية التي تُدمر النسق المجتمعي وسَخرَ من التصّور الذاتي للمجتمعات ذات التكوين الديمقراطي.

خلال النصف الثاني من القرن العشرين كانت مثل هذه النزوع مُرَوّضة إلى حد ما عن طريق دولة الرعاية الاجتماعية في الدول التابعة إلى منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية OECD. وعلى النقيض من ذلك، في مجتمعنا الدولي المُتزايد الاعتماد على بعضه البعض ولكن الذي لا يزال على مستوى الدول مجتمعاً دولياً مفتتاً، ونظاماً رأسمالي مالياً،

الذي سَنَ لنفسه حياة خاصةً به، لا يزال إلى حد كبير هارباً من قبضة السياسة. وخلف المظاهر الديمقراطية الكاذبة تُنفّذ النُخب السياسية على نحوٍ تكنُقراطي إملاءات السوق دون مقاومة تقريباً. وبسبب انحباسهم في رؤاهم الوطنية ليس لهم خيار آخر. ولهذا، هم يفضلون فصل تقارن عمليات صناعة القرار السياسي عن ساحات العمل السياسي الشعبي، والتي هي على أي حال جافة تماماً وبُنيتها التحتية مُتصدعة. ن هذا الاستعمار للمجتمعات، الذي يتفكك من الداخل ويتخذ مواقف شعبية يسارية ضد بعضه البعض، سوف لن يتغير طالما لا يمكن العثور على سُلطة سياسية لديها الشجاعة لتحمل القضية لتحقيق الهدف السياسي لتعميم المصالح إلى ما وراء حدود الوطن، في أوروبا على الأقل أو المنطقة الأوروبية.

تَصرُ الليبرالية الجديدة على عقلنة آليات الانسحاب من السوق بوسائلها الخاصة. والآن يطرح سؤالك التساؤل كيف يتم فهم "العقلنة" أو "العقل" إذا كان المرء غير مقتنع بالإشارة المُفردة إلى نماذج من الخيار العقلي أو العقلانية العملية لأنظمة التقويم الذاتي. إن النظرية الاجتماعية بالمعنى الكلاسيكي مُميّزة عن النُظُم الفردية للعلوم الاجتماعية، ليس بحكم علاقتها بالكُل، ولكن بمقتضى تطلُعاتها النقدية. ولهذا بواسطة كتابي نظرية العمل التواصلي أنا أحاول هنا توضيح قاعدة للمعايير النقدية التي غالباً ما تكون مخفية في الفرضيات المعيارية الزائفة. مُقترحي هو البحث عن آثار العقل التواصلي المُتجذر في عمليات التواصل في المُمارسات الاجتماعية في حد ذاتها.

وفي عملها اليومي الروتيني تزعم الأحزاب العاملة سلفاً على نحوٍ مشترك بأنها تقوم بعمل مسئول وأنها تتحدث عن نفس الموضوعات. فهي تقليدياً وتكتيكياً تزعم سلفاً بأنها جادة فيما تقول، وبأنها سوف تفي بوعودها التي قطعتها على أنفُسِها، وبأن المطالب والاستحقاقات التي أعلنوها صحيحة، وبأن المعايير التي افترضوا تكتيكياً أنها مقبولة هي حقيقةً مُبررة،... إلخ. إن هذه الأعمال التواصلية اليومية الساذجة تعمل في فضاء العقول التي تبقى كامنة في الخلفية طالما تكون المزاعم المتبادلة للصلاحية مقبولة وموثوق بها. ولكن مزاعم الصلاحية القابلة للنقد يمكن نفيها في أي وقت. وكلُ كلمة "لا" تُعطل مواظبة العمل؛ كلُ تناقض يُحرك أسباباً كامنة. أنا أسمي "العقل التواصلي" قدرة الفاعلين الاجتماعيين على العمل في هذا الفضاء من العقول مع مسبار نقدي بدلاً من التحسس كالشخص الأعمى. إن هذه المقدرة تكشف عن نفسها في قول كلمة "لا"، في احتجاج مسموع أو في إبطال القضايا المُتّفق عليها بطريقة هادئة. بالإضافة إلى أنهُ في حالة رفض الانصياع للمعاهدات من أجل المُعاهدة، وفي حالة الثورة على الظروف والشروط التي لا يمكن تحمُلها أو في حالة الانسحاب التكتيكي – سواء كان نتيجة للاستهتار أو اللا مبالاة – من طرف المُهمشين والمُستثنين. إن جميع النُظُم والمؤسسات الاجتماعية تتأسس على قاعدة العقل. نحن لن نكلف أنفُسنا العناء للذهاب إلى المحكمة في الخلافات البينية إذا كُنا لا نتوقع مُحاكَمة عادلة كثيراً أو قليلاً. ولن نُشارك في الانتخابات الديمقراطية إذا كُنا نعلم أن ليس جميع الأصوات

تؤخذ بعين الاعتبار. يجب أن أعترف أن هذه فرضيات مثالية وغالباً عاكسة للحقائق ولكن – من منظور المُشاركين – هي أمرٌ ضروري. واليوم نحن نرى ماذا يحدث إذا ما تم دحض هذه الفرضيات بواسطة الشروط الديمقراطية اللاحقة – تزايد مُعدلات عدم المُشاركة. إذا أعاد الخبير الاجتماعي بناء مثل هذه الفرضيات الضرورية من منظور المُشاركين، فبإمكانه أن يؤسس نقده، على سبيل المثال، للشروط الديمقراطية اللاحقة، على نوع من العقل الذي يظهر في المُمارسات الاجتماعية في حد ذاتها.

*** ميشيل فوسيل: تتميز جميع أعمالك بمحاولة إزالة تعالي الفلسفة؛ بعبارة أخرى، نبذ نموذج الإدراك الذاتي لتأكيد المرء لذاته ولقدراته. إن استسلام وجهة النظر المُتعالية يكشفُ بشكل خاص عن موضوعات مثل الخطاب، والعقل الواعي المُشتَرَك، وضرورة الجمع بين الفلسفة والعلوم الاجتماعية. هل هذا معناه بالنسبة لك أن مفهوم "الذاتية" قد فقد صلاحيته المعيارية؟**

هابرماس: مع انتقال النموذج من فلسفة الموضوع إلى فلسفة اللغة فإنك تُثيرُ هنا قضية مُهمة. لقد كان هيغل Hegel على علم بالتجسيد الرمزي والتاريخي للعقل في أشكال "الذهن الموضوعي"، على سبيل المثال في القانون، وفي الدولة والمجتمع. ولكن هيغل حينئذٍ إذ يستوعب هذا العقل الموضوعي في النهاية في أفكار العقل الخالص غير المُجسدة. وعلى النقيض من هذا يعتبر، جي جي هامن J.G. Hamann و ويلهيلم فون هامبولت Wilhelm von Humboldt أو الهيغيليون الشباب، على سبيل المثال، فيورباخ Feuerbach و ماركس Marx و كيركيغارد Kierkegaard، الإنجازات المُتعالية التي لم يتم إدراكها إلا في الأفعال المؤداة لذوات قادرة على الكلام والعمل وفي البُنى الاجتماعية والثقافية في عوالمهم التي يعيشون فيها. فبالنسبة لهم، بالإضافة إلى العقل الموضوعي، ليس هناك سوى العقل الذاتي، الذي يُجسد نفسه في الاتصال، والعمل، والتفاعل، في الأدوات وفي منتجات البشر، وفي معايشة قصص حياة الفرد، وفي شبكة الأشكال الاجتماعية الثقافية للحياة. ولكن في سلسلة الإجراءات، لا يفقد العقل السُلطة المُتعالية لعالَم يبرزُ وآفاق تنكشف تلقائياً. إن هذه القوة "الخلاقة" للخيال تُعبرُ عن ذاتها في كل فرضية، وفي كل تأويل، وفي كل قصة نؤكد بها هويتنا، وفي كل فعل هناك عُنصر ابتكار أيضاً.

كان المذهب البرغماتي والتاريخانية مشتركين في وضع هذا المفهوم غير المُتعالي للعقل، حالهما تماماً مثل حال علم وصف الظواهر، وعلم طبائع البشر الفلسفي، والفلسفة الوجودية. أنا بنفسي كُنت سأعطي أسبقية مُعيّنة للُغة، ولفعل الاتصال، ولأفق عالَم الحياة (كسياق لخلفية جميع عمليات الاتصال). إن وسائل الإعلام التي يتجسد بها العقل، بعبارة أخرى، التاريخ، والثقافة بالمعنى الشامل للكلمة، والمجتمع مُنسّقة بشكل رمزي. غير أن معنى الرموز يجب أن يتقاسمها العقل الواعي الجمعي. ليس هناك لُغة خاصة ولا معنى خاص لا يمكن فهمهما إلا بواسطة شخص واحد. إلا أن هذه الأسبقية للعقل الواعي الجمعي ليس معناها – عودة إلى سؤالك – أن الحالة الذاتية سيتم امتصاصها

إلى حد ما من قِبل المجتمع. إن العقل الذاتي يفتحُ فضاءً يتمتع كل فرد بميزة الوصول إليه من منظور الشخص المتحدث الأول. غير أن هذا الوصول الحصري إلى دليل تجارب المرء الذاتية قد لا يُظهِر العلاقة البُنيوية المُتبادلة بين الحالة الذاتية والعقل الواعي الجمعي. إن كلُّ خطوة إضافية في مسيرة التأقلم الاجتماعي للشخص، وهو ينمو، هي خطوة تلقائية تجاه التكوّن الشخصي للمرء. لا يمكننا أن ننمي ذاتنا الشخصية من الداخل إلا عن طريق دخولنا في علاقات اجتماعية. ولن تتعمق الحالة الذاتية "للنفس"، بتعبير آخر، الذات التي تتخذ علاقات لنفسها، إلا إذا سارت في خطوة مع التشابك الاتصالي في الشبكات الاجتماعية.

*** ميشيل فوسيل: لقد بدأت نقاشاً طويل الأمد خلال فترة ثمانينيات القرن الماضي مع الفلسفة الأنجلوسكسونية، في كل من الجبهة الفلسفية السياسية (راولز Rawls، و دوركن Dworkin) وفي جبهة فلسفة اللغة (سيرال Searle، و بوتنام Putnam، و رورتي Rorty، وبراندوم Brandom، ... الخ) كيف تصف مساهمة المدارس الفكرية الأنجلوسكسونية المُتباينة في الإدراك الذي لدى الفلسفة عن ذاتها وعن حدودها الذاتية؟**

هابرماس: في النظرية السياسية، التي من أجلها أتيت أنتَ على ذكر اسمي جون راولز John Rawls

ورونالد دوركن Ronald Dworkin، لم تكن الفجوة بين الفلسفة القارية، السائدة في فرنسا وألمانيا، والفلسفة ا لأ نجلو سكسو نية ملحوظة قط كما كانت في فلسفة اللغة أو في فلسفة العِلم، الجانبين المحوريين للفلسفة التحليلية. في جميع هذهِ الحقول تعلمت الكثير من تعاوني وصداقتي مع زملائي الأمريكيين، الذين ينتمون إلى مدرسة الفكر البرغماتي بالمعنى الشامل للكلمة – وفوق كل ذلك ارتباط العقلية غير المعصومة بالمفهوم الانهزامي للعقل كثير الاستطراد. وبالتأكيد ساعد على إمكانية الرجوع إلى خلفية مُشتركة. ومن خلال الفلسفة الأمرسونية المُتعالية في مطلع القرن التاسع عشر، كانت البرغماتية الأمريكية تحديداً مُتجذرة في التقاليد الألمانية أيضاً – عند شيلر Schiller، وفي المثالية الألمانية، وعند رؤية غوثيه Goethe للطبيعة، إلخ. غير أنهُ إذا كُنت تسأل عموماً عن إسهام الأنجلوسكسونيين في الفهم الذاتي للفلسفة والحدود الضرورية للتفكير بعد الميتافيزيقي، عندها يكون من الضروري وضع مزيد من التمييز. واليوم، هناك انقسام عميق في وسط الفلسفة التحليلية في حـد ذاتـها.

كان الجوهر العلمي الصلب للفلسفة التحليلية دائماً غريباً عني. واليوم، يضُمُّ الزُّملاء الذين أخذوا البرنامج الاختزالي للعلوم المُوحّدة من النصف الأول من

القرن العشرين تحت افتراضات مختلفة نوعاً ما، ويعتبرون الفلسفة تقريباً موروداً للعلوم الإدراكية. إن مُناصري ما يمكن أن نُسميه "المذهب العلمي" ينظرون في النهاية إلى بيانات الفيزياء مجرد أنها قادرة على أن تكون إما صحيحة أو خاطئة ويُؤكدون على المطلب المُتناقض ظاهرياً لتصورنا لأنفسنا دون غيرها في شروحات العلوم الطبيعية. ولكن وصف المرء لنفسه والتعرف عليها ليس شيئاً واحداً: إن إلغاء مركزية الوهمي - فهم الذات يتطلب الاعتراف على أساس وصف مُحسّن مُختلف. إن المذهب العلمي ينبذ مرجعية الذات المطلوب أن تكون موجودة في كل حالة من حالات الاعتراف. وفي نفس الوقت، يستخدم المذهب العلمي هذه المرجعية الذاتية بفاعلية - أقصد الإشارة إلينا كذوات اجتماعية قادرة على الكلام والفعل، والذين يجدون أنفسهم دائماً في سياق عوالمهم الحية. إن المذهب العلمي يشتري ما يُفترض أنهُ علمية الفلسفة بواسطة نبذ مهمة فهم الذات، التي ورثتها الفلسفة من عالَم الأديان العظيم، ولو بقصد التنوير. وعلى النقيض، فإن القصد من فهمنا لذواتنا على وجه الحصر مما تعلمناهُ عن العالَم الموضوعي يُفضي إلى الوصف المحسوس لشيء في عالَم يُنكر تطبيق الرجوع للذات بهدف تحسين فهمنا لأنفسنا.

ميشيل فوسيل: وكما قُلت، إن الفلسفة، التي هي بالمناسبة، في أصولها الأفلاطونية تكوّن نوعاً من وجهة النظر الدينية العالمية، شبيه بالديانة الكونفشيوسية، وَرِثت العمل المُهم، بل الجوهري في فهم الذات، ولو أنهُ بقصد تنوير فهم الذات عند الإنسان بطريقة عقلانية، بتعبير آخر، على أساس المعرفة المُطوّرة للعالَم، من ضمنها نحنُ كشيء في هذا العالَم. أودُّ أن أُسهب في هذهِ القضية من ناحيتين.

في ظل المقدمة المنطقية للتفكير ما بعد الميتافيزيقي، لم تعُد الفلسفة اليوم، خلافاً للأساطير والأديان، لديها القدرة على خلق رؤيتها العالمية - بمعنى صورة للعالم بكاملهِ. إنها تُبحِرُ بين الدين والعلوم الطبيعية والإنسانيات والثقافة والفن، لكي تتعلم وتُذيب الأوهام. ليس أكثر، ولكن ليس أقل أيضاً من هذا. وفي هذا العصر، الفلسفة هي مشروع طُفيلي يقتات على عمليات تعلُّم أجنبية. ولكنه في هذا الدور الثانوي تحديداً للارتباط الانعكاسي على الآخر، الأشكال الموجودة الآن للعقل الموضوعي الذي بإمكان الفلسفة أن تأخذ بالحسبان على نحوٍ نقدي كل شيء نعرفهُ أو نعتقد أننا نعرفهُ. "الأساليب" النقدية "بقصد التنوير". إن هذه القدرة المُتسائلة التي تفضي إلى رؤية لا مركزية للعالَم ولأنفسنا، هي بالمناسبة، كانت تملكها الفلسفة المسيحية في العصور الوسطى خلال فترة المُناقشات الطويلة حول "الإيمان والمَعرفة". بإمكان الفلسفة أن تُنورنا فيما يتعلق بالتصور الوهمي عن ذواتنا بواسطة جعلنا نُدرِك معنى ماذا تحمل لنا الزيادة في المعرفة عن العالم. وبهذهِ الطريقة فإن التفكير ما بعد الميتافيزيقي يعتمد على التقدم العلمي والمنظور الثقافي الجديد المُتاح في العالَم، دون أن يصبح في حد ذاته موضوعاً علمياً آخر، ولو أن يبقى نشاطاً أكاديمياً يسعى له المرء بروح علمية. لقد أسست الفلسفة ذاتها كمادة تُدرَّس في الجامعات، ولكنها تابعة لثقافة التخصص العلمي

دون أن تفترض المنظور الموضوعي للمادة العلمية دون غيره، الذي يُعرف بالتركيز على جانب علمي تعليمي محدود. ومن جانب آخر، خلافاً للدين، الذي هو مُتجذر في عبادة الجماعات المُتدينة، يجب أن تتم الفلسفة مُهمة التحسين العقلاني وفهم الإنسان لذاته من خلال المُناقشات لوحدها، والتي وفقاً لشكلها، مسموح لها أن تطرح الزعم غير المعصوم بأنها تحظى بقبول عالمي.

كما أنني أعتبر أيضاً عمل فهم الذات جوهرياً، لأنهُ كان دائماً مصحوباً بوظيفة اجتماعية تكاملية. كانت هذه هي القضية التي طالما عملت الرؤية الدينية العالمية والعقائد الميتافيزيقية على استقرار الهويات الجمعية للجماعات الدينية. ولكن حتى بعد نهاية "عصر وجهات النظر العالمية"، فإن فهم الذات الفردية والتعدُدية للمواطنين أبقت على عنصر تكاملي في المجتمعات الحديثة. ومُنذُ علمنة سُلطة الدولة، لم يعد الدين يستطيع الإيفاء بمتطلبات منح الصفة الشرعية للحُكم السياسي. وكنتيجة، ينتقل عبء دمج المواطنين من مستوى الاجتماعي إلى مستوى التكامل السياسي، وهذا معناه: من الدين إلى المعايير الأساسية للدولة الدستورية، والتي هي مُتجذِرة في ثقافة سياسية مُشتَرَكة. إن هذه المعايير الدستورية، التي تحمي الباقي من إجماع الخلفية الجمعية، تستقي سُلطتها المُقنِعة من المُجادلة السياسية المُتجددة دائماً لتقاليد القانون العقلي والنظرية السياسية.

غير أنها اليوم تبدو مناشدة السياسيين الجهرية المتزايدة " لقيمنا" فارغة دائماً – وحدة ارتباك "المبادئ" الذي يتطلب نوعاً من التبرير، مع "القيم"، التي هي جذابة قليلاً أو كثيراً، هي التي تُزعجُني إزعاجاً لا حدود له. بإمكاننا مشاهدة مؤسساتنا السياسية يتم انتزاعها بشكل متزايد من مخزاها الديمقراطي خلال مسيرة التكيف التكنوقراطي مع أوامر السوق العالمية. أوشكت ديمقراطياتنا الرأسمالية على الانكماش إلى مجرد ديمقراطيات شكلية. إن هذه الأوضاع تدعو إلى تنوير معرفي علمي. ولكن ليس هناك من المواد العلمية الواردة – لا الاقتصادية ولا العلوم السياسية أو السوسيولوجية – من يستطيع، بنفسه تقديم هذا التنوير. إن المُساهمات المُتنوعة لهذه المواد العلمية يجب أن تُعالج في ضوء فهم ذاتي نقدي. مُنذُ هيغل Hegel وماركس Marx تحديداً، تلك هي مهمة النظرية الاجتماعية النقدية، والتي أنا لا أزال أعتبرها جوهر الخطاب الفلسفي للحداثة.

** ** **

سمكة شبّوط

قصة قصيرة بقلم: إبيوس ماسوجي

مهدي عبد الله *

إبيوس ماسوجي (1898 - 1993) أديب ياباني ولد قرب مدينة هيروشيما ، وتعتبر روايته (المطر الأسود) التي وصف فيها آثار القنبلة الذرية على تلك المدينة واحدة من الإنجازات الأدبية العظيمة لما بعد الحرب . تتميز كتاباته بمزجها بين الرثاء والدعابة . ومن أعماله (السمندر وقصص أخرى) و (المنبوذون : روايتان قصيرتان) .

لأكثر من اثنتي عشرة سنة كنت مهتماً بسمكة شبّوط . السمكة أعطيت لي في أيام دراستي بواسطة صديق اسمه نامباتشي أوكي (توفي قبل بضع سنوات) كدليل على نيته الحسنة اللامحدودة . أخبرني بأنه اصطادها من مكان بعيد ، في بركة ماء في الريف قرب بيته .

* كاتب من البحرين

كان طول الشبّوط في ذلك الوقت قدماً واحدةً ولونه أبيض صافياً. كنت أعلق المناديل لتجف على الدرابزين خارج نافذة المثوى حينما وصل أوكي وبيده سطل مصنوع من الألمونيوم يحتوي على شبّوط أبيض كبير مغطى بكتلة من الحشائش المائية وقدّمه لي كهدية. وكعلامة على شكري لحسن نيته، حلفت له بأنني لن أقتل الشبّوط الأبيض أبداً. وبحماس جلبت مسطرة وقست طوله وتناقشت مع صديقي حول المكان الذي ينبغي أن أحفظه فيه.

في الحديقة الخلفية للمثوى كانت هناك بركة على شكل يقطين. سطحها كان مكسواً بقطع مختلفة من الأشجار والبامبو، فترددت أن أطلق الشبّوط فيها، لكن بعد تفكير بسيط قررت أنه لا يوجد خيار آخر. اختفت السمكة في أعماق البركة ولم تظهر لعدة أسابيع.

في ذلك الشتاء انتقلت للسكن في غرف مفروشة خاصة، فأردت أن آخذ الشبّوط معي، لكنني تخليت عن الفكرة لعدم وجود شبكة معي. ونظراً لذلك، حينما انقضت فترة تساوي الليل والنهار، عدت إلى المثوى لأصطاد الشبّوط. في اليوم الأول اصطدت سمكتين صغيرتين وأريتهما لمدير المثوى الذي لم يبدِ أي اهتمام خاص بصيد السمك لكنه اندهش لوجود أسماك صغيرة في البركة التي على شكل يقطين، وفي اليوم التالي أخذ مكانه بجانبي للصيد معي. أخيراً، في اليوم الثامن، اصطدت الشبّوط باستخدام سنارة عليها دودة قز. كان لا يزال أبيض كما عهدته وليس أنحف من ذي قبل. لكن كانت هناك طفيليات شفافة مستقرة على أطراف زعانفه، فقمت بإزالتها بعناية ثم ملأت حوضاً معدنياً بالماء البارد ووضعت الشبّوط فيه وغطيته بورقة تين.

الشقق التي أسكن فيها لا توجد بها بركة بالطبع. لذلك فكرت في قتل الشبّوط إذا اصطحبته معي إلى هناك، وفي مرات عديدة كنت آخذ ورقة التين بين أصابعي وأرفعها مؤقتاً. في كل مرة كان الشبّوط يفتح ويغلق فمه، ويتنفس بسهولة وأمان. أخذت الحوض إلى منزل أوكي لأتناقش معه حول الشبّوط.

"أعتقد أن فتاتك لديها بركة كبيرة في حديقتها، أليس كذلك؟ أتساءل فيما إذا كانت ستعتني بالشبّوط؟".

بدون تردد قادني أوكي إلى مكان على حافة البركة التي كانت متدلية بشجرة بشملة. وقبل إطلاق الشبّوط في البركة أكدتُ عليه بأنني على الرغم من أنني أضع الشبّوط في بركة تنتمي إلى عشيقته فإن السمكة نفسها ستظل ملكيتها لي دون جدال. فحدجني أوكي بنظرة عدم ارتياح وبدا عليه أنه اعتبر ما قلته نابعاً من رغبة محضة في جلب السرور له. لقد تعهدت سابقاً بأنني سوف أعتز بالسمكة دائماً. غاص الشبّوط عميقاً في البركة مصحوباً بماء الحوض.

بعد ست سنوات مات نامباتشي أوكي في الصيف. وعلى الرغم من أنني كنت أزوره باستمرار وهو على سرير المرض، لم يكن لدي أدنى فكرة عن خطورة مرضه. في جهلي كنت أشعر بالحنق لأنه لم يكترث بمصاحبتي والسير معي وكنت أدخن السجائر قرب سريره. قررتُ أن أشتري صبّاراً من جناح فورموسان في المعرض المقام ذلك العام وآخذه إلى أوكي كهدية. لكنه مات في اليوم الذي وصلت فيه لمنزله حاملاً الوعاء. وقفت على الباب وضغطت الجرس مرات عديدة إلى أن ظهرت أمه، لكنها حينما رأتني

أخذت تجهش بالبكاء دون توقف ولم أستطع أن أعرف سبب ذلك. ثم رأيت جميع الأحذية داخل الصالة وبينها الحذاء الأنثوي الجميل الذي كانت عشيقة أوكي تلبسه دائماً، لذلك وضعت وعاء الصبّار على الحافة وغادرت المكان.

بعد يومين أو ثلاثة، أثناء الجنازة، انتصب وعاء الصبّار الذي أهديته إياه على نعش صديقي، بجانب القبعة الطلابية البنية المربعة التي كان يرتديها دائماً. شعرت برغبة شديدة في إخراج الشبّوط الأبيض من البركة في منزل صديقته وأخذه معي، فالمرة الوحيدة التي أبدى فيها أوكي عدم ارتياحه كانت حول الشبّوط.

عزمت على كتابة رسالة إلى فتاة أوكي. (أعيد إنتاجها هنا بالكامل خشية أن تسيء روح أوكي تفسير دوافعه).

سيدتي العزيزة اسمحي لي بتقديم التعازي القلبية بوفاة السيد نامباتشي أوكي. أكتب إليكِ ملتمساً موافقتك على إرجاع شبّوط أبيض طوله في الأصل قدم واحدة ينتمي لي والذي قام السيد أوكي، بالنيابة عني، بعهده لرعايتك في بركة حديقتكم. وبهذا الصدد سأكون ممتناً إذا سمحتِ لي يوم الأحد القادم، مهما كان الطقس، أن أستخدم سنّارة الصيد الخاصة بي هناك وأن تتركي بوابتكم الخلفية مفتوحة ابتداء من الصباح الباكر في ذلك اليوم.

تحياتي واحترامي

وجاء الرد. (لقد دونت هنا النص الكامل خشية أن تسيء روح أوكي تفسير دوافع فتاته).

سيدي العزيز

أشكرك على رسالتك. ربما أجده أمراً حساساً قليلاً بأنك تطلب أن تصطاد السمكة مباشرة بعد الجنازة، لكن لأنك تبدو تولي قيمة غير عادية للسمكة موضع السؤال، فإني أوافق على طلبك. اعذرني إذا لم أقابلك أو حتى أخرج لتحيتك، لكن لا تتردد بالمضي في صيدك.

المخلصة على عجل

في ساعة مبكرة من صباح الأحد زحفت إلى مزل عشيقة الراحل نامباتشي أوكي حاملاً علبة غذاء مع سنّارة الصيد والطُعم والوعاء. كنت مضطرباً على نحو ملحوظ. كان ينبغي أن أحضر معي الرّد على رسالتي كاحتياط في حالة أن يجدني أحد هناك.

لقد نضجت ثمرة شجرة البشملة مسبقاً لتصبح صفراء ذهبية مما يغري بشهية حية. أدركتُ، إضافة إلى ذلك بأن النباتات والشجيرات القريبة من البركة كانت مغطاة بمثل هذا المنظر من أوراق الشجر لدرجة أنها أخفتني عن كل من النافذة العلوية والمنصة التي على السطح. بالطرف الخاطئ لسنّارتي ضربت واحدة من البشملات. في الحقيقة حيث إن الوقت كان يقترب من الغسق حينما اصطدت الشبّوط أخيراً، سارعت إلى مساعدة نفسي بعدد جيد من الثمار. أطلقت الشبّوط في بركة جامعة واسيدا.

حلّ الصيف وبدأ الطلاب السباحة في البركة. كل يوم في فترة ما بعد الظهر أذهب للمشاهدة والتعجب وأنا أحدق خلال شبكة السلك الذي يحيط بالبركة، على المهارة التي يسبحون بها. أنا خارج العمل الآن ووجدت أن دور المشاهد يلائمني جداً.

حان وقت الغروب وسوف يخرج الطلاب من الماء، وبدون ارتداء الملابس سوف يحتشدون أسفل الأشجار المطليّة بالورنيش أو يدخنون ويتحدثون مع بعضهم البعض. كثيراً ما تنهدت بعمق وأنا أنظر إلى أطرافهم الصيحة وإلى المنظر المبتسم الذي يصنعونه وهم يسبحون.

حينما توقف الطلاب عن الغوص في الماء، بدا سطح البركة أكثر هدوءاً من ذي قبل. مباشرة أتت عدة طيور سنونو وحلقت فوق البركة حيث رفرفت وقشطت السطح. لكن شبّوطي الأبيض بقي في العمق تحت الماء ورفض إظهار نفسه. وقد ساورتني الشكوك بأنه ربما يستلقي ميتاً في القاع.

في ليلة دافئة مرهقة استلقيت مستيقظاً حتى الفجر. ثم، مفكراً في استنشاق بعض الهواء النقي في الصباح الباكر، خرجت ومشيت قرب البركة. في أوقات مثل هذه كلنا معرضون للسكن في وحدتنا الخاصة أو إخبار أنفسنا بأننا ينبغي أن نجد بعض العمل، أو ببساطة نقف لفترات طويلة وأيدينا مدسوسة في جيوبنا. **ثم رأيتها.**

هناك كانت، سمكتي البيضاء، تسبح في وضع جميل قرب سطح البركة. خاطياً بهدوء، توجهت إلى داخل الشبكة السلكية وركبت فوق لوح الغوص حتى أتمكن من رؤية كل التفاصيل.

شبّوطي، جاعلاً أغلب الفراغ تحت إمرته، سبح في الأرجاء كملك. وفي استيقاظها، قلقة من أن تترك في الخلف احتشدت العشرات من الأسماك الصغيرة والعديد من أسماك الداس والكيلي مانحة الشبّوط الذي هو ملكي هواءً أكثر غطرسة.

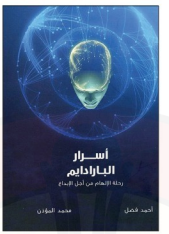
بدموع العاطفة في عيني أمام هذا المشهد المدهش، ترجلت من لوح الغوص وأنا أحرص على عدم إحداث أي إزعاج.

جاء موسم البرد وانتشرت الأوراق الساقطة على سطح البركة. أخيراً تجمدت. لذلك السبب، كنت قد تخليت مسبقاً عن أية فكرة بالبحث عن الشبّوط، رغم ذلك لم أهمل الذهاب إلى البركة كل صباح، احتياطاً. وكنت أسلي نفسي برمي حجارة صغيرة على سطح الثلج. عندما أقذفها بخفة تنزلق بسرعة وبصوت بارد فوق الثلج، وحينما أقذفها مباشرة إلى الأسفل تلتصق بالسطح الثلجي.

في أحد الصباحات كان الثلج مكسواً بطبقة رقيقة من الجليد. ذهبت والتقطت عموداً طويلاً من البامبو ورسمت به لوحة على وجه الثلج. كانت صورة سمكة طولها لابد أنه كان عشرين قدماً تقريباً. في مخيلتي هذه كانت شبّوطي الأبيض.

عندما اكتملت اللوحة فكرت في كتابة شيء عند فم السمكة، لكني تخليت عن الفكرة وأضفت بدلاً من ذلك عدداً كبيراً من الأسماك الصغيرة وأسماك الكيلي المنتشرة حول الشبّوط خوفاً من أن تترك في الخلف. مع ذلك، ما أغبى وأتفه هذه الأسماك التي ظهرت في اللوحة على هذه الهيئة! بعضها لم يكن لها زعانف والبعض الآخر حتى لم يكن لها لا فم أو عيون. لكني كنت راضياً تماماً.

** ** **



الكتاب: أسرار البارادايم : رحلة الإلهام من أجل الإبداع، تأليف: محمد المؤذن, أحمد فضل
الناشر: فراديس للنشر والتوزيع, تاريخ النشر: 2016

العقـل مخـــزن الأســرار والتجارب واكتشـاف الذات

غسان الشهابي *

(1) في السنوات العشرين الأخيرة ، وربما قبل ذلك أيضاً ، تتالت موجات متلاحقة من محاولات اكتشاف الذات والتعرف إليها ، ومحاولة استنهاضها ، في محاولات شبيهة بالبحث عن "الأسواق الجديدة" - مع فارق التشبيه . ذلك أنه عندما يجري تشبّع سوق ما ، يجري البحث عن مناطق جديدة في هذه السوق .

والإنسان سوق واسعة من الأفكار ، والأحاسيس ، والقوى الظاهرة والكامنة . وهذا ما يحاول كل من أحمد فضل ، ومحمد المؤذن ، أن يساعدا في كشف الأغطية التي تحول بين هذه القوى العقلية وتنفّسها ، وانطلاقتها بالطاقات القصوى لها قدر الإمكان ، وذلك في كتابيهما الصادر في 2016 عن دار فراديس للنشر والتوزيع ، وعنوانه "أسرار البارادايم : رحلة الإلهام من أجل الإبداع" .

* كاتب من البحرين

يذكر المؤلفان أنه كلما تقدم العلم مع تقدم الزمان، اكتشفت البشرية كم هي ضئيلة أمام قدرات العقل الجبّار، مشيريْن إلى أنه في خمسينات القرن العشرين كان الاعتقاد أن الإنسان لا يستخدم إلا 50% من طاقته العقلية، وفي الستينات أشارت الدراسات إلى أننا نستخدم 20% فقط من قدراتنا العقلية، في الثمانينات تراجعت النسبة كثيراً، إذ اكتشفنا أننا لا نشغّل عقولنا إلا بطاقة 5% من قدراتها الحقيقية، وقيل في التسعينات أن 99% من عقولنا خاملة، فنحن لا نستخدم إلا 1% من طاقتها الفعلية وحسب. ومن غير البحث عن صحة هذه النسب من المبالغة فيها، فإن الواقع يقول إن العقل لا حدود لإمكاناته إلا بما يحدّده الإنسان بنفسه.

والبارادايم هو – في بعض تعريفاته - مجموع ما لدى الإنسان، وما كوّنه من خبرات ومعلومات ومكتسبات ومعتقدات وأنظمة، وما مرّ به من تجارب شكّلت لديه ثقافة ومخزوناً خاصاً، ومهمة هذه الخبرات، رسم الحدود التي يسير داخلها الإنسان وتحديد تصرفه في المواقف المختلفة.

ويمكن تعريف البارادايم Paradigm أيضاً بأنه نظارة العقل، أو هو نظام التفكير عند الإنسان، والعدسات التي يرى من خلالها الحياة، والبارادايم حاكم للتغيير في كل مراحله، وهو الأمر الذي يجعل الإنسان يقبل أمراً ما في مرحلة من عمره، ويعود ليرفض الأمر نفسه في مراحل تالية، أو العكس.

يشير الكتاب إلى أن القدرات العقلية ليس لها علاقة بمستوى الذكاء، إذ يوجد عباقرة على قياسات الذكاء واختباراته، عاشوا حياة متعثرة، بينما كانت حياة مجموعة أخرى من متوسطي الذكاء أكثر نجاحاً، وذلك لأنهم أشركوا القدرات العقلية مع ذكاءاتهم أيّاً كانت درجتها.

كما يتناول الكتاب عدداً من النظريات، وكيفية تشكيل الأفكار، والعقلين الواعي والباطن، وكيفية برمجة العقل الباطن الذي يبدأ بالاسترخاء، والحديث إلى الذات بإيجابية حتى ينفتح العقل الباطن ويبدأ في تقبّل الأفكار الجديدة، واستبدال المعلومات السلبية بأخرى إيجابية، ثم الانتقال إلى "التخيّل"، وهو واحدة من المحطات البالغة الأهمية للإنسان، والتي جرى تضييقها في العقود الأخيرة بإحلال متخيلات الآخرين لتكون جمعية، مكان المتخيلات الفردية، إذ أدى انتشار التلفزيون، وسيطرة الصورة في العموم، على تقييد الخيال الفردي الذي كان أكثر خصوبة في ما مضى. والتخيل – بحسب الكتاب – قوة هائلة من قوى العقل التي قد تدمّر الشخص أو ترفعه، "فكلّ شرٍّ أو خير قبل أن يقع كان قد تشكّل في مخيلة أحد البشر، لذلك فإن العلماء والمكتشفين والمخترعين يعتمدون على مخيلتهم لكي يتمكنوا من الاتصال بطاقاتهم الإبداعية" (ص 51)، إضافة إلى المبدعين في المجال الأدبي ولاشك إذ إنهم يعملون مع القدرات العالية من خيالاتهم حتى يضعوا أعمالاً انقدحت بها خيالاتهم وحسب. وهذا ما يعبّر عنه ألبرت آينشتين بقوله: "الخيال أهم من المعرفة"، لأنه يقود إلى ما وراء المعرفة، وهو الذي يصنع معارف جديدة.

وفيما يتعرض الكتاب إلى اضطرابات للبارادايم، ومصادر التأثير عليه، يذهب الفصلان الرابع والخامس من الكتاب إلى "بارادايم الحياة" و"بارادايم الزواج والعلاقات"، وفيه استعراض بالأمثلة للبارادايم في كل

من: الزواج، والسعادة، والنجاح، والعمل، والتربية، وينتهي إلى الدعوة للمزيد من التفكر في الطاقات العقلية، وبما يمكن أن يدفع إلى الإيجابية والنجاح.
الكاتبان شكّلا الكتاب – المؤلّف من 160 صفحة قياس 21×15 سم – ليكون مادة للتدريب أيضاً، مستفيدين من عدد من المراجع العربية والأجنبية في مجال تطوير القدرات الذاتية. ذلك أن الكاتبين لديهما تجارب سابقة في التأليف (كتاب الكنز)، ولهما خبرة تدريبية في عدد من برامج التطوير والتدريب، لذا أتى الكتاب من داخل تجاربهما الشخصية العملية، وإن كان يحتاج إلى تطريز القصص والأمثلة بعدد من القصص المحلية، أو التجارب الخاصة التي تقرّب القارئ المحلي والعربي من حوادث وقعت – أو قد تقع – في محيطه. بينما كانت اللغة من السهولة والسلاسة بحيث يمكن أن يتوصل إليها الجميع، وهي ميزة التأليف باللغة ذاتها، لأن الكثير من ترجمات هذا النوع من المهارات تكون ميكانيكية وغير سلسلة، فتكون حينها القراءة من لغتها الأصلية أكثر سهولة.

(2)

قصيدة سجينة لروح حرّة

"قصيدة سجن ردنج" للآيرلندي أوسكار وايلد، واحدة من القصائد المنتمية للعصر الفيكتوري، عصر التغيير والتطور والتحديث، وهو عصر حكم الملكة فيكتوريا لمدة 64 عاماً (1837 – 1901)، وكان من أطول فترات الحكم في بريطانيا لملك، قبل أن تتسلم اللقب الملكة إليزابيث الثانية، لتكون أطول ملوك بريطانيا عمراً، وأطولهم جلوساً على العرش.
في بداية حكم الملكة فيكتوريا كانت بريطانيا بلداً زراعياً، ولكن عند وفاتها، صارت أكبر الدول الصناعية في أوروبا، بل وأميركا أيضاً. المعروف أن تغير أنماط الإنتاج تغيّر المجتمعات وثقافاتها، إلا أن هذا العصر – على الرغم من النهضة التي اجتاحته؛ كان محافظاً إلى حد التزمّت أحياناً، وخصوصاً في ما يتعلق بالمثلية الجنسية، وما كان يُعتبر سلسلة الفضائل والرذائل في ذلك الوقت.
وقد أفاض مترجم القصيدة الدكتور محمد الخزاعي، في التعريف بالعصر الذي كتبت فيه الرواية، وما تميّز به من ثقافة وطريقة تفكير.
أوسكار كان أحد المثليين في ذلك الوقت الذي كان يعتبر المثلية من الموبقات، بينما تبدّل الحال اليوم في عدد من دول العالم بشكل رسمي، وزحفت ثقافات ناحية التسامح مع هذا السلوك المرفوض من الأديان السماوية. لذا فلقد ذاق أوسكار السجن لمدة عامين، والإبعاد من إنجلترا إلى باريس، فانطفأت عنه أنوار الشهرة التي كان يتمتع بها، عندما كان يكتب بلغة أهله. إلا أن "قصيدة سجن ردنج" ما كانت لتحكي قصته في السجن، ولم تكتب في السجن أيضاً، ولكنها صوّرت الحالة النفسية للمسجونين، والمحكومين بالإعدام.

واحدة من جماليات هذا الديوان أنه يأتي مناصفة باللغتين العربية والإنجليزية، صفحة مقابل صفحة، ليستمتع القارئ باللغتين معاً: الأصلية

التي كتب بها الشاعر نصّه، والمعرّبة التي تنمّ عن ثقة عالية من المترجم، وهو خبير في هذا الباب، حيث إنه أشرك الشاعر البحريني قاسم حداد معه في نحت النصّ العربي المقابل ليقوم بمنح النص المترجم لمسات خاصة.

هذا الأثر الأدبي المهم، الذي وقع عليه المترجم – كما قال في المقدمة – عن طريق صديقه الآيرلندي ديفيد جبسون مور، يأتي ضمن سلسلة إصدارات هيئة البحرين للثقافة والآثار في العام 2016، ويقع في 170 صفحة من القطع المتوسط الصغير.

من ديوان "قصيدة سجن ردنج" نختار:

لستة أسابيع مشى حارسُنا في الفناء
في بدلته الرمادية البالية؛
وكانت قبعة كريكت على رأسه،
وكانت خطواته خفيفة الرخوة؛
لكنني لم أرَ مطلقاً رجلاً بدا
شديدَ الكآبة، ذلك اليوم.

لم أصادف شخصاً مثله كئيباً
بتلك العينين الحزينتين
في تلك الخيمة الصغيرة
المزرقّة التي يسميها السجناء سماء
تحت كل سحابة ضالة
تجرجرُ خيوط صوفها السائبة.

لم يشبك يديه، كما يفعلُ
أولئك الحمقى الذين يجرؤون
على تربية الأمل الخائن
في كهف اليأس الأسود؛
لا يحدّق سوى في الشمس،
وينهل هواءَ الصباح.

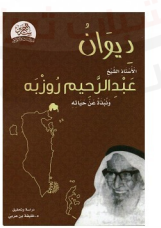
لم يفرك يديه ولم يبكِ،
كما أنه لم يسترق النظر ولم يتحرّق،
إلا أنه شرب الفضاء كما لو كان
بلسمَ الصحة،
وبفم فاغر شرب الشمس
كما لو كانت نبيذا.

(3)

ديـوان عبدالرحيم رُوزْبه... صاحب "اليوم السعيد"

الحديث عن عبدالرحيم رُوزْبه (1911 – 2000)، يعني الحديث عن شطر مهم من النظام التعليمي في البحرين، إذ إنه ظل يعلّم ويخرّج الكثير من الأجيال، بالطرائق القديمة التي نسمع عنها من جديّة وإخلاص ورصانة.

عرف الكثير من أهل المحرق من الأجيال السابقة الشيخ الأستاذ عبدالرحيم رُوزْبه، ولكن ربما لم يعـرفوه شاعـراً.



"ديوان الأستاذ الشيخ عبدالرحيم رُوزْبه ونبذة عن حياته" الصادر في 2016، يعد أحدث إصدارات "بيت البحرين للدراسات والتوثيق"، الذي تأسس في العام 2005، ويهدف إلى الحفاظ على التراث، والسعي لنشر الثقافة الإسلامية والتاريخية عن البحرين. وقد قام بدراسة الديوان وتحقيقه

الدكتور خليفة بن عربي، أستاذ النقد في كلية الآداب بجامعة البحرين.

الديوان كان عبارة عن نثار أوراق الشيخ رُوزْبه، جمعها الباحث السعودي عبدالعزيز أحمد العصفور، بإذن من الشيخ نفسه عندما كان طريح الفراش في أواخر عهده بالدنيا، على أمل أن يصدر الباحث منها شيئاً. إلا أن الكثير من المشاغل جعلته يؤجل العمل على هذه القصاصات والأوراق، فيدفعها إلى الجمعية الإسلامية، ومنها إلى "بيت البحرين للدراسات والتوثيق" لتحيلها إلى الدكتور بن عربي الذي غلبه حبه للشيخ الراحل على ضيق وقته وانشغالاته.

الديوان المؤلف من 165 صفحة من القطع المتوسط، تسبقه مقدمة "البيت" ودراسة قصيرة للمحقق عن حياة صاحب الديوان، أشار فيها إلى أن الشيخ رُوزْبه من مواليد فريج "ستيشن" في المحرق، واسمه مكوّن من مقطعين من اللغة الفارسية: "رُوز" وتعني يوم، و"بَه" ويعني طيّب أو سعيد. كما تعرضت المقدمة لبعض من جوانب حياة صاحب الديوان، ومعلميه، وانتماءاته الفكرية، ومعاركه الأدبية التي كان يخوضها تحت اسمه "ابن العميد"، إذ كان مخلصاً أشد الإخلاص للغة العربية، التي قال فيها:

لغةَ الضاد تحيّة ... لكِ منّـي وسـلامُ
إنني جِدُّ مُشُوْقٍ ... فيكِ صبٌّ مستهامُ

وأعقبها بدراسة في مضمون القصائد التي حققها، وعددها 43 قصيدة انصبّ جلّها على الجوانب الدينية، كمدح الرسول محمد (ص)، وذكر الغزوات، فيما مال بالشعر إلى الشأن السياسي كوفاة الجندي المصري سليمان خاطر 1985 في زنزانته بعد أن قتل جنوداً إسرائيليين على الحدود المصرية الإسرائيلية، وقيل إنه انتحر في الزنزانة، وكذلك ذكر الانتفاضة، والغزو السوفييتي لأفغانستان، ومعارضته لسياسة السلام مع "إسرائيل". وفي الشعر ينثني بقصيدة طويلة عنوانها "أنا أهواها" للتغزل في جمال اللغة العربية، كما يمتدح مؤسسة مالية إسلامية، قيل إن له فيها معاملة متعثرة، ففتحت هذه القصيدة أبواب تيسيرها.

يقول فيه المحقق د. بن عربي: "الصور التي استخدمها رُوزْبه خدمة لأفكاره تنحو نحو الاستخدام الاستعاري المتمثل في التشبيه والاستعارة التقليديين، ولكن فكرة الصورة متمثلة في وعيه الشعري بوصفها حاجة ملحّة في تقديم الرؤية في إطار صوري مباشر يضمن من خلاله ترسيخ المعاني في ذات المتلقي من دون كثير عناء، ودون كدٍّ للذهن".

ومن ما يمكن انتقاؤه هنا قصيدة قصيرة عنوانها "أطفال الحجارة":

هلمـّوا وانشـروا غُـررَ القوافي
روائـعَ ضُمِّخـتْ أزكى الروائـخْ
لتهـدوها إلى الأطفـال مـدحاً
على مـا قـدّموه من ذبـائحْ
همُ الأُسْدُ الغضاب على الأعـادي
هـم الغُرُّ الغطارفة الجحاجـخْ
بنـو صهيونُ هم أعدى الأعـادي
ومـن عـاداتهم فعلُ القبـائخْ
بنـو صهيـون من يبغون جـوراً
وعُـدواناً يُدارُ على الجـوارحْ
وعـاونهم أنـاسٌ أهـلُ لـؤم
ومن أهـل المـنافعِ والمصـالحْ

(4)
بحيرة القصص وتأثيث الشخوص

في كتابه الصادر عن هيئة البحرين للثقافة والآثار في 2016، يتجه علي الشرقاوي إلى واحدة من الطرائق التي عرفها تماماً وأجادها تماماً، وهي النظر إعادة النظر في الأشياء والأشخاص، من خلال ما لا يجرؤ عليه آخرون.

الكتاب الموسوم "بحيرة الكلام مراكب الجسد"، يذهب فيه الشرقاوي إلى النثار من الأقاصيص التي عرفها، والتي قيلت، والتي ترددت ولم تكتب ربما، أو ربما كتبت على عجل، أو خجل، وبعض الأقاصيص الصغيرة لا ترد في كتب السير، أو في الدرس النقدي عند التعرض للشخصيات في مسيرتها الإنتاجية. فهو بالتالي يرمم السير الشخصية المختصرة لأفراد بعضهم من أشهر الشخصيات البحرينية المعاصرة، والتي يظن مجايلوها أنهم يعرفون عنها كل شيء، وأن لا مزيد من إضافة، وبعض هذه الشخصيات ليست بالشهرة ذاتها، أو أن الزمن فعل فعلته فيها من حيث تنحيتها إلى الزوايا ومناطق الظل والعتمة، خصوصاً وأن بعضها ليس غزير الإنتاج، على الرغم من عمق التأثير في الآخرين، أو في المشهد العام، كما يفعل البعض أن يدير المحرّك، بينما يركب آخرون السيارة، فلا أحد يتذكر صاحب الفعل الأول الذي لولاه، وغيره، لما استمرت الآلات هادرة.

يتسلح المؤلف في هذا الكتاب بقصاصاته التي أنتجها عن الشخوص الاثنين والعشرين الذين كتبهم في هذا الكتاب، بمن فيهم هو نفسه، طيلة رحلات عمله في صحف مثل "أخبار الخليج" و"الأيام" و"الوطن"، وفي مجلات أخرى، فاستلّ من ملفاته ما نجا منها من عاديات الزمان، وأعاد النظر في من كان قد كتب عنهم ليعيد تقديمهم لا من حيث المراجعة النقدية العميقة، وليس من باب "البروفايل" الجامد، ومن من ناحية تأطير مختلف لم يرد في الكتب من ذي قبل، ولن يجده القارئ إلا في مثل هذه الكتابات التي ربما تضيء جوانب من شخصية أناس أسسوا الثقافة البحرينية وأثثوها، بدءاً من الشاعر الكبير إبراهيم العريّض، والمفكر الدكتور محمد جابر الأنصاري، والناقد أحمد المناعي، والمفكر الدكتور إبراهيم غلوم، والراحل علّام القائد وتجربته مع مجلة "كتابي" الموجهة للأطفال، والملحن والمايسترو مبارك نجم، والفنان التشكيلي إبراهيم بوسعد، انتهاء بعلي الشرقاوي وتجربته الحياتية، ومحاولاته مع القصيدة، وذكريات بغداد، ومعايشته الاعتقال السياسي، لنكتشف أن لكل واحد منهم – إضافة إلى الخط العريض الذي عرفناه به – خطوطاً أخرى أقل سماكة وعرضاً تسير على الأطراف، وترسم للجميع وجوهاً وحيوات أخرى.

يمكن النظر إلى كتاب "بحيرة الكلام مراكب الجسد" الواقع في 266 صفحة من القطع الكبير، باعتباره أحد الكتب المجمّعة مما توزّع في الصحف وما عاد بالإمكان وصول القارئ إليه بعد طول هذه المدة، ولذا جرى جمعه وتحريره في صيغة كتاب، وهو أمر بات يُعمل به كثيراً حتى يجد المتتبع والدارس بغيتهما، ويكون للجهد عمر أطول من عمر عدد الصحيفة.

(5)

في أول إصدار له:
طريق النجاح لا يخلو من "لكن"

يحاكم كمال حسين الشهابي العشرات من الكتب التي قرأها، والدورات والورش التي حضرها والتي تتحدث عن تطوير الذات، ويرى أن الكثير منها مستلّة من ظهور بعض، وتتناسخ مع تغيير الأغلفة والمغلفين، وفي بعض الأحيان يعتصر مؤلّفٌ ما نجاحه في أحد الكتب، فيأخذ في التشكيل والتنويع عليه، بكتابته على أكثر من طريق، وبأكثر من زاوية، وفي النهاية ينتهي بالقارئ المطاف إلى أنه قد سبق له قراءة هذا الأثر في مكان ما، وستكون دهشته أكبر حين يجد التشابه إلى حد التطابق قد أتى من المصدر نفسه.

"هذا طريق النجاح: ولكن"، الكتاب الأول للشهابي، وهو الصادر في 2016 عن الدار العربية للعلوم ناشرون، ويقع في 248 صفحة من القطاع المتوسط، يمارس فيه طقوساً من الاعتراف بما يتندر به العشرات، وربما عشرات الآلاف غيره من الناس، من الذين حاولوا أن يبدأوا برامج للتدريب الرياضي، واستمر حماسهم أقل من أسبوع، أو الذين وضعوا – بناءً على نصائح مدربي التنمية الذاتية – قائمة من الأهداف الكبرى التي يريدون تحقيقها وانتهى بهم المطاف إلى تضييع الورقة بعدما صارت كمّاً مهملاً في محافظة، ولم يعودوا يذكرونها. المؤلف يرى أن هذا السلوك ربما يبدو غير مألوف لدى كثرة من الناس، وربما العيب في النظرية، أو من سوّق النظرية، أو العيب في التطبيق نفسه، ولكن هناك عيباً ما. هذا الكتاب يشير إلى أن طريق النجاح يكمن بالإصرار على تخطّي العوائق، والإصرار على المواصلة بشكل يومي لتغدو التصرفات اليوم، هي عادة في الغد، كما قاس هو على نفسه تعوّده القراءة، والتهام الكتب بعدما كان ذلك أمراً مستحيلاً يوماً ما، وكذلك ممارسة الرياضة الفجرية، والأمر ينسحب على الكثير من العادات الأخرى التي يمكن للمرء أن يختبرها بنفسه، وليس تبعاً لنصائح جاهزة ومعلبة، والأمرّ من ذلك أن تأتي هذه النصائح من بلدان أخرى، وثقافات مغايرة، وهذا ما لا يراه صواباً... الصواب من وجهة نظره هو: القراءة، والقراءة المستمرة، والقراءة المتنوعة.

يخصص الكاتب جانباً مهماً من الكتاب لتقديم النصيحة: كيف تقرأ، ومتى تقرأ، وماذا تقرأ. إذ ينصح بأن يبدأ من يريد دخول أجواء القراءة بالكتب الأكثر مبيعاً، فهي في العادة "مسلية"، كما يقول. سواء العربية منها والأجنبية، وذلك حتى يبدأ "التسخين" في هذا المجال، وكي لا يصطدم منذ البداية بالكتب العميقة، والعسيرة الهضم ربما على المبتدئين. والبدء بربع ساعة من القراءة اليومية ليجد نفسه في النهاية مدفوعاً للاستزادة من القراءات المختلفة التي تبدأ في فتح آفاق جديدة له ومعارف.

يلاحظ أن الكاتب يأتي في الفصول الأولى من الكتاب مدفوعاً بكمٍّ من التجارب التي تبدو قد خيّبت آماله في حضور الورش التدريبية، والتي

يتوسّل قادتها بالقصص التي تفطر القلوب حول أوضاعهم الحياتية السابقة، وكيف أنهم تعرضوا للصدمات ما جعلهم أقوى مما يتخيلون، ثم تدرجوا وتدربوا حتى صاروا مدربين عالميين. بينما يعتقد أن الكثير من هذه السمعة هي مفتعلة ولا تأتي إلا عن طريق تبادل مصالح، وترويج بيني لصناعة مدربين عالميين.

في مقدمة الكتاب يقول كمال حسين الشهابي: "لن تقرأ مني مثلاً: خذ نفساً عميقاً وأغلق عينيك وتخيل كذا وكذا، أو الحياة حلوة ولا تيأس وكن إيجابياً، ولكن... سأنظر في عينيك وأقول لك: لن ينفعك التحفيز الرنان، والإيجابية المفرطة على المدى البعيد. تحتاج إلى بعض الضغط، والصدمات، والصراحة مع المنطق، حتى يشتد ساعدك وتقاوم الفشل".

الكتاب سلسلة من القصص الذاتية المليئة بأنصاف النجاحات، والكثير من الفشل المتراوح بين الذريع والمريع، والكتاب كمن يريد القول: ليس النجاح وحده هو ما يمكن ترويجه، بل دروس الفشل أهم أحياناً لمن أراد التعلم.

** ** **

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

الكتاب: ديوان ليتــك بقــيت حلــماً: شعر، تأليف: د. نبيلة زباري
الطبعة الأولى: 2014

الليلك في شتاء الحلم...

قــراءة فــي ديـــــوان (ليتــك بقــيت حلــماً)

ليتك بقيت حلماً (حكاية الليلك) ، عنوان آخر مجموعة شعرية كتبت كلماتها الشاعرة البحرينية الدكتورة نبيلة زباري ، ورسم لوحاتها الفنية فواز المهندس ، صادرة عن جامعة البحرين في 2014 . ويتألف الإصدار – وهو السادس ضمن الإصدارات الشعرية للشاعرة ، بعد حواجز رمادية في 1994 ، وعسى أن يرجع البحر في 1998 ، وهمس أزرق في 2006 ونبض على أوراقي في 2006 ولغة السفر أو صوت البلبل في دفاتر أشعاري في 2011 – من 38 قصيدة مقسمة إلى 3 ألحان : أوتار الحلم–وجروح على خد الحلم– وذات حلم ينكسر . بما يجعل بنية المجموعة أقرب إلى السمفونية ، تتعرج ألحانها ضمن نسق يدور حول مفردة واحدة بتنويعاتها المختلفة ، هي مفردة الحلم ، تقابلها على صعيد التلوين لوحات المهندس (ترقب–حياة–تناغم–تفتح–تركيز–موطن–وحدة–أفاق) ، التي تشكل ما يشبه الصدى للإيقاع الصوتي وما يحمله من انفعالات .

* تقديم: كمال الذيب - لوحة الفنان فواز المهندس

الحلم المحاصر

في هذه المجموعة يحاصر الحلم الشاعرة في أبواب عناوين الديوان كما في داخل القصائد فلا تكاد تخلو أغلب قصائد المجموعة الثماني والثلاثين من حضور الحلم دالاً ومدلولاً:

"ذات حلم
رفرف قلبي قليلاً
وأحسست الرذاذ على شفتي
يوقظ المنامة
ويغسل الطرقات والأسواق
ويكتب على حرف البحر
قصة القناديل التي تتوهج
حين تلامسُها النسمات
الآتية من
ميلاد إحساس غريب
ترويه قصائد
يراقصها نغم".

"حكاية الليلك"

المجموعة الشعرية صور من أحلام عاشقة للوطن وللإنسان والمكان والزمان، تلهث وراء أحلام رومانسية تبحث عن مدينة فاضلة، وعن إنسان كامل، كما يلهث العاشق وراء زهرة الليلك التي تكون قوتها في ضعفها، وجمالها في زوالها السريع، وعندما نقترب منها تختفي.

-(حكاية الليلك) هو العنوان الثاني (الصغير) للديوان يختزل تمني المستحيل (ليتك) في "حكاية الليلك"، وبين العنوانين تعالق صوتي يختزل المسافة بين "ليت-وليلك"، بما يفضي إلى إعادة إنتاج عنوان جديد يجمع بين الأول والثاني: " ليتك ليلكي".

ولعل اختيار الشاعرة لزهرة الليلك رمزاً للاختزال والإيحاء، يتضافر مع معنى الحلم، فزهرة الليلك تتألق في الجبال مثل ابتسامة كونية، تنعكس في مرآة السماء، تمتد فوق أوراقها، فلمعظم الزهور قصص ترويها ذاكرات الشعوب، ومنها زهرة الليلك التي هي رمز لنبل الحب الذي يرد بالصدق على الكذب، وبالبراءة على الخِيانة، وبالحب على كل المشاعر الدنيئة. إلا أن الليلك رغم جمالها الأخاذ، ضعيفة سريعة الزوال، يكفي لقطرة ماء أن تسقط أزهارها، أو قليل من الريح لتتساقط على الروض.

وتكاد حكاية الليلك في القصائد تتطابق مع حكاية زهرة الليلك في الواقع وفي الأسطورة معاً، لأن أغلب المعاني على صعيد المضمون تدور حول:(الحلم الهارب- الزمن المنفلت من بين أيدينا-اللحظة الفارة-فعل الزمن فينا-الخيبة وراء الخيبة في التنازع بين الحلم والواقع، بين الصورة والأثر، بين الواقع والمتوقع)، إنه صراع الشاعر الأبدي ضد الموت والفناء وبشاعة الواقع وقسوة الحياة:

"فآه .. يا لحزن الحياة
كنت في الحلم فجري ونهري ورذاذي
كنت صبري وعبيري
كنت في الحلم أقماري
وقوارير عطري
كنت دفئي وبريقي
فليتك بقيت حلماً" (ص 129)

فالشاعرة تعاين بروحها الحلم كائناً لا يكون له وجود إلا في الخيال (الوجود بالقوة)، فإذا استحال وجوداً، تحول إلى سراب، فوجوده الحقيقي في اللا

وجود، وحياته في اللا حياة، ولذلك تبدو الشاعرة وهي تعاين "عرش الرماد وشتاء الحلم وشذرات الأحلام وأغاريد الحلم وقطرات من شتائه"، وردة أو غروباً أو جبلاً، فلا توصف من باب الخيال، وإنّما في جزء كبير من عالمها تحيا المعرفة المتجليّة بفلسفة الوجود التي يصورها لنا الجمال في قالب من السّطور الشّعريّة البديعة، لتتراءى لوحات تنعش البصر والبصيرة، وتشيع الحزن والفرح، الثقة والأمل وتمجد الحياة وترتفع عليها.

موسيقى الليلك الحزين

إن الشاعر موسيقيّ - لأنّك وأنت تقرأ في الديوان تتجلّى أمامك معزوفة كاملة متكاملة من الأنغام والألوان في ذات الوقت، تتعالق فيها الكلمات باللوحات التي رسمها فواز المهندس لتشكل إيقاعاً خارجياً للقصائد - المقطوعات. سيمفونيّة من النغم الحالم الذي يبدأ هادئاً في المجموعة الأولى من النصوص" أوتار الحلم":

"مشينا
كان الدرب يغرد
يتقاطر فيه الياسمين
والأرصفة تكدسُ الليلك حولها.
مصابيح العربات تغازلنا.
والشموعُ اصطفت على ساحة التمني".

وليصبحَ النغم صاخباً في "جروح على خد الحلم" إلى حد الصراخ:

"نادني...!
هيا نادني
لأحملَ صحرائي إلى بساتينك
وأغرسَ غصوني بين خمائلك.
نادني
لأجلب شمسي الحارقة
نحو ظلك
ولأعبُرَ بقلبي جسورك
التي مددتها فوق كل البحور".

ولينتهي في اللحن الأخير من السمفونية إلى ما يشبه الانكسار والاستسلام في " قطرات من شتاء الحلم":

"كنت فرحاً
أصبحت جرحاً" ص 114

في الجرح وحرائق الحرف، ينكس الحلم، ولا يبقى إلا الحلم بالحلم (ليتك بقيت حلماً" عندما يذهب

الواقع بالتوقع.

هكذا أقارب قصة هذه المجموعة، إنها باختصار أقرب الى حكاية أو رواية منسوجة – بالرغم من تباعد تواريخ الكتابة كما وثقتها الشاعرة بين الاعوام 2007 و 2013 - فهي ذات بنية قصصية في تناسق إيحاءاتها وفي إيقاع ألحانها، قصة الحلم الذي يبدأ عزفاً على الأوتار، ويصبح جرحاً على الخد، وينتهي انكساراً، ليعود إلى لحظة الحلم. ويبدو أن الشاعرة قد تمكنت بما تمتلكه من ثقافة، ومن خبرة أكاديمية في هندسة الديوان على هذا النحو لتجمع شتات قصائد كتبت في فترات متباعدة في نسق يعطيه معنى الحكاية، لنعود في النهاية إلى العنوان مجدداً (حكاية الليلك) التي هي حكاية الأنا الشاعرة مع تجربة الحياة مع الحلم، مع الوطن الذي كان في قصيدة الافتتاح "نبض القلب"، نشيد القطعة المغنّاة في حبّ الوطن:

"أيها الوطن...
هل هذا ترابك؟....
أم نبض قلبي
منثور كالعزف على أديمك. ؟!!".

ويستكمل الإهداء صورة الديوان ملخصاً البداية والنهاية وما بينهما:

"وطني أهلي أحبتي، منكم الحلم وإليكم الحلم، كزهور ليلك تورق في حياتي".

لقد حرصت نبيلة زباري أن تطبع هذه الكلمات الافتتاحية بخط اليد، خروجاً على النسق. فكما أظهر العنوان وحدة القصيد، فالقصائد - وإن اختلفت مضامينها-شكلت مجتمعة جسماً واحداً، تتفرّع منه أعضاء تتكامل بأداء العمل الشّعري، فمن الإهداء إلى العنوان تنمو وتورق في سياق القصائد المعاني الحالمة خصبة متواثبة الى النهاية. وفي كلمة هذا الإصدار وطن الشّاعرة وحلمها الذي لا يموت.

** ** **

الكتاب: تفكّر: مدخل أخّاذ إلى الفلسفة، تأليف: سايْمن بلاكبرْن ، ترجمة: د. نجيب الحصّادي
مراجعة: د. منير الطيباوي, إشراف: د. الطاهر لبيب, الناشر: هيئة البحرين للثقافة والآثار,
تاريخ النشر: 2016

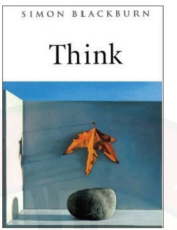
كيف يفكّر سايْمن بلاكبرْن؟

تفكّر: مدخل أخّاذ إلى الفلسفة

محمد المبارك *

من يعرف جيداً سايْمن بلاكبرْن (Simon Blackburn) مؤلّف كتاب تفكّر : مدخل أخّاذ إلى الفلسفة (Think: A Compelling Introduction to Philosophy) الذي بين أيدينا ، سيعرف أنه فيلسوف إنجليزي معاصر عمل كأستاذ للفلسفة في عدد من الجامعات في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا ، وأنه أخرج أربعة عشر كتاباً وجاب وما يزال يجوب الجامعات والمراكز الثقافية في العالم ليلقي محاضراته التي يكرّس قسماً كبيراً منها للإشتغال وإشغال مستمعيه بسؤال واحد : كيف يمكن أن يكون للمعرفة وإعمال الفكر في المفاهيم الفلسفية الأساسية تأثيرٌ مباشر وعمليٌّ على حياتنا اليومية؟

* كاتب من البحرين.



ومن أهمية هذا المنطلق الذي يعطي للمعرفة الفلسفية حيويةً وصلةً بالإنسان العادي وحياته اليومية يأتي التوفيق في اختيار هذا الكتاب باكورةً للنتاج الترجميّ لمشروع نقل المعارف التابع لهيئة البحرين للثقافة والآثار، والذي يشرف عليه الدكتور الطاهر لبيب. فما نُشِر عن هذا المشروع في الصحافة نعرف أنه مع سعيه إلى "تعويض النقص الموجود في النقل المعرفي الدقيق"1 وذلك بترجمة "عدد من الكتب، يبلغ إجمالها خمسون كتاباً من أهمّ الكتب التي أهملها المترجمون العرب، لسبب أو لآخر"2، فإنه ينطلق أيضاً من فكرة "تيسير المعارف لكي تصل إلى مختلف أنواع المتلقّين" 3 .

وهنا نجد أن كتاب تفكّر: مدخل أخاذ إلى الفلسفة يصلح مصداقاً لهذه المعايير، فغيابه عن المكتبة العربية وإهمال المترجمين العرب ترجمة أعمال هذا الفيلسوف المعاصر الذي تُرجمت أعماله إلى ثمانية عشر لغة 4 يعدّ فتقاً يحتاج إلى رتق. أما الأهم فهو ما يَعِدُ به الكتابُ القارئ ليس فقط بإعطائه مدخلاً أخّاذاً ومبسّطاً من غير إخلالٍ لفهم بعض المسائل الفلسفية الكبرى مثل: المعرفة والحقيقة والحرية والمصير والخير والعدالة وغيرها، بل بأن يبرهن له بطريقة جذابة ومقنعة كيف أن للتفكّر في هذه المسائل صلةً قويةً بالحياة اليومية للأفراد، وبمسائل ملحّة في المجتمع مثل التضامن، وتوزيع الموارد، ومقاربة تحديات ماثلة من قبل محدودية الموارد أو التلوث أو غيرها من التحديات التي تجابه المجتمعات المعاصرة.

هل وُفّق المؤلف الفيلسوف في الوصول إلى هذا الهدف الذي وعد به القارئ؟ وإلى أي مدى نجحت الترجمة التي نفّذها د. نجيب الحصّادي وراجعها د. منير الطيباوي في نقل المعرفة المتضمنة في الكتاب الأصلي إلى لغتنا العربية؟

هذا ما سنحاول الإجابة عليه في هذا العرض.

*** كيف يفكر سايْمن بلاكبرْن؟**

يضع سايْمن بلاكبرْن نفسه بدون تردد ضمن الفلاسفة التحليليين والذين تقوم فلسفتهم أساساً على سؤال المعرفة وهو - حسب تعبير بلاكبرْن نفسه- كيف نعرف ما نعرفه عبر التمعن في منطق اللغة التي نعبر بها عن هذه المعرفة؟ وهذا الاتجاه الفلسفي بذر بذرته حسب الكتب المدرسية الفيلسوف الألماني إمانويل كانط (1724 – 1804) في تمييزه بين القضايا التحليلية والقضايا التركيبية فيما يعرف بثنائيّ التحليل والتركيب (Analysis–Synthesis) وهذا التمييز يأتي من طبيعة العلاقة بين موضوع القضية والصفة التي نريد أن نثبتها أو ننفيها عن هذا الموضوع (وهي ما تسمى بالمحمول). فمثلاً لو نظرنا للمثال الذي استخدمه كانط وهو عبارة "كلّ الأجسام ممتدة"5، فالموضوع هنا هو الأجسام والمحمول هو صفة الامتداد. وبما أن صفة الامتداد هنا هي من صلب تعريف الجسم،

فإن هذه القضية تعتبر صحيحة بدون الرجوع إلى الملاحظة أو التجربة، وبالتالي فهي قضية تحليلية. أما القضية التركيبية فهي التي يأتي فيها المحمول محتاجاً إلى شئ خارج عن تعريف القضية لكي يُثبت أو يُنفى عن الموضوع. ومن المعلوم أن كُلاً من القضايا التحليلية والتركيبية تختزن بداخلها قوة الاستدلال القبلي، أي ذلك الاستدلال الذي يعتمد على اختبار المقولات من حيث عدم تناقضها من دون الحاجة إلى الرجوع للعالم الخارجي. ثم أتى غوتلب فريغه (1848 – 1925) وبنى على تمييز كانط فابتكر نظاماً منطقياً جديداً قائماً على الرياضيات بدل نظام المنطق الأرسطي في الاستدلال. وتابع هذا الانجاز الفريغي لاحقاً الفيلسوفان برتراند رسل (1872 – 1970) ولودفيغ فتغنشتاين (1889 – 1951) ليثبّتوا دعائم المنطق الرياضي الحديث الذي تتعالق فيه اللغة والمنطق مع عالم الحقائق المادية. وكما لخّص سامي خشبة فإن معالجة فتغنشتاين للغة بوصفها تصويراً للعالم المادي تجد خلاصها من الوهم في "آلية التذكر المنطقية" فلكي "يكون للغة معنى" لابد أن تتضمن "فرضيّات" تتكوّن من صور من الحقائق التي يتكون منها العالم وتنقلها الحواس إلى العقل، وبالتالي لا شك أن "الحقائق" أو "الوقائع" [...] لابد أن تكون مساوية لمجموعات العناصر البسيطة التي يتلقاها المرء من الحواس، قبل أن يتولّى الذهن تحويلها بواسطة آليته المنطقية إلى دلالات"6 أما رسل فجاء في كتابه برنسيبا ماثيماتيكا [مبادئ الرياضيات] (Principia Mathematica) الذي ألّفه مع مواطنِه الفليلسوف ألفريد نورث وايتهد بنظام رمزيٍّ (Symbolic logic) هو انعكاس للعمليات المنطقية من جهة والعمليات الرياضية من جهة أخرى، فكان كما أورد جون لويس في كتابه عن رسل: "نوعاً من الجبر ذي الاستدلالات الشكلية (الصورية) الخالصة والمتتابعة بحيث يخدم ذلك المتطلبات المنطقية والرياضية في وقت واحد"7. وهدف هذا النظام هو تمكين إجراء تحليل دقيق للأفكار لإزالة الارتباك وإحلال الوضوح محل الغموض، أو تعرية الحلول المدّعاة لتخليصنا من التكهنات والتأملات التي لا أساس لها. وعلى هذا المنوال مشت المجموعة المسماة بحلقة فيينا (Vienna Circle) وواصلت بحوث هؤلاء الفلاسفة الثلاثة منتهية إلى مذهب الخبرية المنطقية الذي حصر المعرفة الحقة إما فيما يمكن إثباته بالتحليل المنطقي أو ما له قابلية التحقق تجريبياً. ثم يأتي بعد ذلك التطور الأهمّ فيما يتعلّق بنظرنا إلى كاتبنا الحالي، وهو انعطاف الفلاسفة التحليليين بعد الحرب العالمية الثانية نحو اللغة ومحاولتهم التدليل على أن كثيراً من المشاكل الفلسفية تأتي من سوء فهم ناتج عن سوء صياغة المسائل باللغة العادية، وأن التحليل ممكن بضبط المقولات لغوياً من دون الحاجة بالضرورة إلى نظام رمزيٍّ كالذي سعى إليه رسل.

من هذا الإرث الفلسفي يأتي سايْمن بلاكبرْن، كفيلسوف إنجليزي معاصر، ليعرّف نفسه بوضوح تحت مظلّة الفلسفة التحليلية، وبالإضافة إلى ذلك فهو لا يخفي براغماتيته، ويميل إلى مخاطبة قراءه وجمهور محاضراته بكل الوضوح والتبسيط

الممكن من دون التضحية أبداً بالصرامة النظرية في الاستدلالات التي يعمل عليها. وبسبب هذه البراغماتية فإن البحث عن المنفعة يمثّل جانباً مهماً من عملية اختيار الأفكار الفلسفية التي يتناولها في كتاباته ومحاضراته، وقد كتبت "شاهدة باري" في هذا السياق أن بلاكبرْن يكتب ما يكتب "بتسليم مضمر بأن الفلسفة التي يمكن أن نستفيد منها سوف تظهر لنا نفسها. وهو هنا يضع قرّاءه – دون وصاية منه – في موقع القيادة إن رغبوا أن يبحثوا عن تلك المنفعة أو اختاروا تجاهلها" 8 .

• **أسئلة التفكّر**

ظهر كتاب سايْمن بلاكبرْن Think: A Compelling Introduction to Philosophy عن دار الطباعة في جامعة أكسفورد في عام 1999، بينما صدرت ترجمته التي نستعرضها هنا عن هيئة البحرين للثقافة والآثار في 367 صفحة بقطع بين المتوسط والصغير، وثمانية فصول. كما احتوى على ثبتين للمصطلحات في كلا الإتجاهين: عربي – إنجليزي وإنجليزي – عربي، مع قائمة بالمراجع كما جاءت في النص الأصلي، وفهرس للأعلام والمصطلحات.

وتأتي أهمية الكتاب في كونه كتاب تعليمي من الطراز الأول استخدم فيه بلاكبرْن خبرته الواسعة في تعليم الفلسفة ليقدم عرضاً واضحاً لأمهات المسائل الفلسفية. تبدأ الترجمة بتصدير للشيخة مي بنت محمد الخليفة رئيسة هيئة البحرين للثقافة للآثار، حيث تضع الكتاب في سياق مسار الترجمة ضمن مشروع نقل المعارف الذي خُطِّط له لينجز ترجمة أعمال تقع حسب تقدير القائمين على المشروع تحت خمس مجالات أولها "العقلانيات" التي يندرج تحتها هذا الكتاب. واعتبرت أن افتتاح سلسلة الترجمة بهذا الكتاب الذي يحثّ على التفكّر هو من قبيل "الكتاب المناسب في الوقت المناسب" (ص. 8)، متفائلةً بقدرتنا في هذا الوقت وهذه الظروف على ممارسة التأمل الذاتي والإفادة منه، كمجتمع يواجه ظواهر ومسائل كبرى، وكأفراد يحتاجون إلى التأمل الذاتي وممارسة حرية التفكير.

ثم يأتي النص المترجَم في تقديم، ومقدمة، وثمانية فصول. تأخذ الفصول السبعة الأولى عناويناً لها المسائل الكبرى التي يهدف المؤلف إلى شرحها، ويختتمها الفصل الثامن بعنوان يستشرف ما يمكن للقارئ أن يأخذه من تغيير في طريقة تفكيره وتفكّره: ما ينبغي فعله (What to Do?).

إن التفكير (أو التفكّر حسب خيار المترجم لفعل (Think) بالإنجليزية) عند بلاكبرْن هو مرادفٌ للتأمل، فأسئلة التفكّر يثيرها التأمل الذاتي وهي قد تبدو مربكة وتتمنّع على الإجابة البسيطة المباشرة لأنها ليست أسئلة "إمبريقية"، أي أنها ليست أسئلة يمكن الإجابة عليها بالتجربة والاختبار العملي. يُبيّن بلاكبرْن هنا أن العبور من الأسئلة الاعتيادية العملية في حياتنا اليومية أو في مجال علمي أو مهني معين إلى أسئلة الفلسفة هو بسهولة التوقف قليلاً وسط انشغالاتنا اليومية من أجل التفكير فيما تعنيه بعض المفاهيم الأولية عن أنفسنا أو عن العالم من حولنا، وهي المفاهيم التي غالباً ما نأخذها كمسلّمات. وهذا من مثل أن يتساءل أياً منا:

من أنا؟ ما الوعي؟ كيف أتأكد من أن العالم يتماثل في حقيقته مع ما أحسب أنه كذلك. ومثله أيضاً أن نتساءل عن معنى الزمن لو كنّا من المشتغلين في علم "الكوسمولوجيا" مثلاً، وهو اشتغال يقضي بأن نقوم بحلّ المعادلات التي تحتوي على الزمن. فلو توقّف مشتغلٌ في هذا المجال عن حلّ المعادلات وتساءل عن معنى تدفّق الزمان أو مساره أو بدايته، أو شكّك في مفهوم أساسيٍّ يتمّ في الغالب اعتباره معطىً خارج مجالً التساؤل الاعتيادي، فإنه بمثل هذه التساؤلات يكون قد حقق العبور إلى المجال الفلسفي. إن البدء بممارسة الفلسفة (أو التفلسف) هنا هو عملٌ ممكن لأيٍّ أحدٍ منا حين يحقق هذا العبور مهما كان مجال عمله.

لكن ما فائدة البدء في عملية التفكّر؟ علماً بأن التفكّر ليس أمراً مطلوباً لكي ننجز أعمالنا اليومية، أو لنمارس حياتنا الاعتيادية!

هنا يضع بلاكبرْن التبريرات الممكنة لفائدة التفكّر في ثلاثة مستويات كما هو مبيّنٌ في الجدول التالي الذي لخّصنا فيه تناول النص لهذه التبريرات:

مستويات التشكيك في سؤال التفكّر والرد عليها

*** لمـاذا نتفكّر؟**

- المستوى الأعلى

• **استرتيجية التشكيك:** ما الجدوى من التفكّر؟ فالتفكّر لا يخبز خبزاً ولا يرفع طائرة في الهواء. لماذا لا نرمي إذاً الأسئلة التأملية جانباً ونمضي في أمورنا الأخرى؟

• **الجواب:** يُشكك في السؤال نفسه بالارتفاع إلى مستوى أعلى من سؤال لماذا نتفكّر بطرح السؤال: ما الذي نرمي إليه حينما نسأل عن جدوى التفكّر؟ مع الإقرار أنه لا يوجد تطبيق عملي مباشر للتفكّر أو التأمل إلا أننا نقوم به لنفهم أنفسنا بشكل أفضل، بالإضافة إلى أن الوقت الذي نستقطعه للتأمل يلبّي - مثل الوقت الذي نستقطعه لنشاطات أخرى كقراءة الأدب أو الاستماع للموسيقى - حاجتنا للاهتمام بصحتنا الذهنية التي هي خيرٌ في ذاتها، تماماً مثل صحتنا البدنية.

- المستوى المتوسط

• **استرتيجية التشكيك:** وما قيمة الصحة الذهنية التي يجلبها التأمل؟ أليست القيمة الملموسة هي في النتائج العملية فقط؟

• **الجواب:** التأمل مهم أيضاً لأنه يتساوق مع الممارسة العملية. فكثيرٌ مما نقوم به في حياتنا اليومية يستند إلى قناعات أولية لو تغيرت فإن سلوكنا سيتغير معها. وتغيير هذه القناعات قد يحدث بسبب التأمل، فعلى سبيل المثال: إن الاعتقاد بأن البشر أنانيون بطبعهم يستند إلى تسليم بنظرية فلسفية في الطبيعة البشرية، لكن نتائجها الاجتماعية وخيمة فيما لو صار كل الناس يتصرفون على أساس التشكيك وعدم الثقة في نوايا الآخرين. إن أمل التغيير للأفضل هنا وارد، فإذا كان بيتنا الفكري ضيقاً فإننا نحتاج إلى معرفة ما إذا كانت هناك بنى أوسع وأرحب تلبي بشكل أفضل حاجة التعايش الإنساني.

- **المستوى المتوسط**

• **استرتيجية التشكيك:** وما قيمة الصحة الذهنية التي يجلبها التأمل؟ أليست القيمة الملموسة هي في النتائج العملية فقط؟

• **الجواب:** التأمل مهم أيضاً لأنه يتساوق مع الممارسة العملية. فكثيرٌ مما نقوم به في حياتنا اليومية يستند إلى قناعات أولية لو تغيرت فإن سلوكنا سيتغير معها. وتغيير هذه القناعات قد يحدث بسبب التأمل، فعلى سبيل المثال: إن الاعتقاد بأن البشر أنانيون بطبعهم يستند إلى تسليم بنظرية فلسفية في الطبيعة البشرية، لكن نتائجها الاجتماعية وخيمة فيما لو صار كل الناس يتصرفون على أساس التشكيك وعدم الثقة في نوايا الآخرين. إن أمل التغيير للأفضل هنا وارد، فإذا كان بيتنا الفكري ضيقاً فإننا نحتاج إلى معرفة ما إذا كانت هناك بنى أوسع وأرحب تلبي بشكل أفضل حاجة التعايش الإنساني.

- **المستوى الأدنى**

• **استرتيجية التشكيك:** مثل المستوى المتوسط – أعطني نتائج عملية واضحة من التفكّر وبشكل أكثر تفصيلاً وإلا فإنه لا جدوى له.

• **الجواب:** بالنزول إلى مواضيع أدنى من الأفكار الكبرى كالتحيزات والأفكار عن الهوية والمعتقدات والأديان والسياسات مما يقودنا إلى التناحر والتقاتل، فإن التأمل يعطينا فرصة الصحو النقدي، ويمكننا من الرجوع إلى الخلف، ويعطينا إمكانية أن نرى كيف أن منظورنا للأمور ربما كان مشوهاً أو أعمى عن حقائق واضحة. والتفكّر هنا يعنى خصوصاً بالاستدلال الرصين والمؤسس على اعتبارات عملية من قبيل التعايش السلمي وحفظ الموارد وحماية الحقوق.

جديرٌ بالذكر أن تراتيبة هذه المستويات تشير أيضاً أن بلاكبرْن يضع عينه على الفائدة العملية من التفكّر كمقياساً لتبرير الحاجة إليه، فأعلى المستويات يحلّق في فضاء بالكاد له علاقة مباشرة بحاجاتنا العملية، أمام المستوى الأدنى وبالتالي فهو يلتصق بالأرض وبالحاجات اليومية. وهو بهذا التقسيم حفظ للتفكّر سموّه الفلسفي، وفي الوقت نفسه وضعه بشكل مباشر في خدمة الاستخدام العملي. والعبور إلى المجال الفلسفي بالبدء في التفكّر ما هو إلا البداية فقط، فالتفكّر له مهارات لابد من تعلّمها لكي نصل إلى النتائج المرجوة. وقد وضع بلاكبرْن للقارئ في بقيّة فصول الكتاب رحلة عملية في التفكّر عنونها كالتالي: 1) المعرفة، 2) الفكر، 3) حرية الاختيار، 4) الأنا، 5) الله، 6) الاستدلال، 7) العالم.

• المعرفة: ديكارت واحدٌ منا، لكن هيوم أجدر بالثقة!

في أول فصل المعنون بالـ "معرفة" يتعرض بلاكبرْن أولاً لفكر الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت (1596 – 1650) الذي عاش في القرن السابع عشر. فقيمة التفكّر عند ديكارت بدت في تجاوبه مع الاكتشافات العلمية في عصره والتي شكلت تهديداً للخطاب العقائدي المسيحي التقليدي، فأخرج تأملاته متسلّحاً بالشكّ المنهجي (والذي سُمّي فيما

بعد بالشك الديكارتي) لكي يتبيّن أمره شيئاً فشيئاً، فينتهي ضمن ما انتهى إليه بتأكيد وجوده هو نفسه "أنا أفكر إذاً أنا موجود"، وتأكيد وجود الله (لدي فكرة عن الكمال لابد أن يكون مسببها كاملاً، فلابد إذاً من وجود الله الكامل الذي سبّب لي هذه الفكرة). وهذين الاستدلالين الذين خرج بهما ديكارت هما بدرجةٍ ما نِتاج فلسفة عصره، وبدرجةٍ أكبر اختراقاً من ديكارت في تثبيت مرجعية الإنسان في المعرفة.

وفي مناقشة ديكارت نجد مثالاً سيتبعه بلاكبرْن في بقية الكتاب من عرض للأفكار والحجج والاستدلالات التي قدّمها بعض الفلاسفة في القضايا التي تناولتها فصول الكتاب. يقوم بلاكبرْن بمناقشة هذه الأفكار بأسلوبٍ واضح ومتقن لكي يقود القارئ إلى مساءلة النتائج التي توصّل إليها هؤلاء الفلاسفة، والبناء عليها. وبالتالي سيجد القارئ تطبيقاً عملياً لما يسميه بلاكبرْن "الهندسة المفهومية" وهي مهارات التفكّر التي يدعو إليها الكتاب. ويبدو أن منهج الهندسة المفهومية يرجع في أصله إلى "التحليل المفهومي" الذي مارسه الفلاسفة التحليليون خصوصاً في النصف الأول من القرن العشرين، وذلك بتجزئة المفاهيم المعقدة إلى مكوّنات أبسط يسهل إثباتها والبناء عليها 9. ومن الأمثلة المشهورة في التحليل المفهومي هو مناقشة الفلاسفة التحليليون لمسألة حرية الإختيار وهو ما عبر عنه العرب القدماء بالجبر والتفويض ووجدوا فيه من علاقة مباشرة بمسؤولية الفرد المباشرة عن أفعاله وبالتالي إمكانية محاسبته الأخروية بشأنها.

أما الفلاسفة التحليليون فقد فصلوا حرية الإختيار عن المسؤولية الأخلاقية كما هو دأبهم في التحليل المفهومي للمسائل المعقدة.

أما المطلوب من الهندسة المفهومية حسب بلاكبرْن فهو تشييد بناء متماسك يقلص قدر الإمكان من الفجوة بين إدراكنا للعالم وبين حقيقة العالم، أو بين الكيفية التي تبدو بها الأشياء والكيفية التي قد تكون عليها حقيقةً. إننا هنا لا نبحث عن حقيقة مطلقة، ولكننا نبحث عن معرفة نثق في جدارتها في جسر الهوّة بين الأشياء كما هي وبين الأشياء كما نحسبها.

إن المنطق محايد تماماً بالنسبة إلى القضايا التي تأتي عير التأمل وبالتالي فهو لا يحدد مسار تفكيرنا، ولكن بإمكاننا استخدامه للتحقق من صحة استدلالاتنا في القضايا التي نتفكر فيها خصوصاً فيما يتعلق بتجنب التناقض. وحسب بلاكبرْن فإن الجانب العملي في الهندسة المفهومية يتضح في الغاية من ممارستها. وهذه الغاية هي تفكيك أو توضيح عناصر حقيقية في فكرنا، وأهمها التمييز بين تغيير الماضي (وهذا شئ لا نقوى عليه) وبين تغيير السلوك (وهذا شيئ نقوى عليه). فيُفترض إذاً بالتحليل الفلسفي الذي يتم عبر منهاج الهندسة المفهومية أن يؤمّن لنا هذا التمييز، ويقودنا إلى مجموعة مترابطة من العادات السلوكية التي تمكننا من السيطرة على المشاكل التي نواجهها في حياتنا، وهي سلوكيات يمكن الدفاع عنها فلسفياً عبر الاستدلال على المفاهيم والمبادئ التي تسندها (ص. 127 - 128).

وقبل نهاية الفصل الأول لا تفوت بلاكبرْن معارضة عقلانية ديكارت بتجريبية ديفيد هيوم (أو "إمبيريقيته" حسب استخدام المترجم). وديفيد هيوم (1711 – 1776) الفيلسوف الإسكتلندي الكبير هو من الفلاسفة المفضلين لدى بلاكبرْن وهو يعتبر مرجعاً فيه، فيختم الفصل بنتيجة أن "مبلغ ما نحتاج إليه هو قدرة نظام اعتقاداتنا على الإصلاح من شأن نفسه بنفسه" (ص. 57) وذلك عبر التجربة الحسية والخبرة المتراكمة.

• الفكر / حرية الإختيار / الأنا / الله

يفرد المؤلف الأربعة فصول التالية لعناوين تشمل أهمّ مواضيع التساؤلات الفلسفية الأوّلية وهي: الفكر (وهذا هو المصطلح الذي استخدمه المترجم مقابلاً للكلمة الإنجليزية (Mind) ويميل الكثيرون لترجمتها بالذهن أو العقل)، وحرية الإختيار، والأنا، والله. ويطبق بلاكبرْن الهندسة المفهومية في عرض ومناقشة هذه المسائل بمنظور تحليلي. فيناقش فصل "الفكر" الذهن أو الفكر وعلاقته بالعالم الموضوعي، ويتساءل عن المطابقة بين ما يحدث في العالم الخارجي وبين ما يتصوره الفكر. والأهم من ذلك هو إلى أي مدى يمكننا أن نحصل على نظرة متماسكة للأشياء.

أما فصل حرية الإختيار فيكرسه المؤلف لفكرة المصير المحتوم ومسؤلية الفرد حيال أفعاله. ويتمسك بلاكبرْن هنا بمفهوم المرونة فيما يمكن أن يقوم الفرد بعمله مقابل إكراهات البيولوجيا والثقافة. فالمعطى البيلوجي يعطينا جسداً مركباً بطريقة معينة، لكن اللغة التي نتعلمها مثلاً لا تتحدد من هذه البيلوجيا بل من البيئة التي ننشأ فيها. والنتيجة أننا بهذه المرونة نستطيع إلى حد ما المضي في الطريق التي تجلب لنا ولمن حولنا أقل ضرر ممكن وأكبر فائدة وتعايش ممكنين.

ويناقش بلاكبرْن في فصل الأنا طبيعة النفس وخلود الروح، أما الفصل التالي له فيفرده لعرض النظريات المختلفة لوجود الله، ويناقش ما قاله هيوم عن المعجزات. وعرضه في هذين الفصلين وإن كان يتعارض مع بعض المعتقدات الدينية، إلا أنه يحرص على أن لا يكون هجومياً أو مهيناً لمن يمتلكون حساسية دينية تجاه هذه الموضوعات.

• الاستـدلال

يأتي فصل الاستدلال (Reasoning) سادساً بعد أن عرض وناقش الاستدلالات المختلفة في المسائل التي عالجها في الفصول السابقة.

ولعلّ المؤلف أراد للقارئ أن يجرّب الخوض في عملية التفكّر في هذه الأسئلة وتقييم استدلالات المفكرين بشأنها قبل أن يصل إلى هذا الفصل الذي يتكلم بشكل نظري عن الاستدلال والاستقراء وطرق التفسير والتأويل؛ فكان هذا التأخير لفصل الاستدلال خطوة موفّقة من المؤلف، يؤجّل فيها التعلّم النظري للاستدلال حتى يرى القارئ بنفسه تطبيقها على مسائل محددة، فيقدّر فائدة الصرامة النظرية التي تحتاجها عملية الاستدلال.

• العـالم

يأتي الفصل قبل الأخير المعنون بـ "العالم" كأنه

تلخيص لما سبق من مناقشات، لأن الفلسفة في النهاية هي بناء فكرة بشأن العالم.

يناقش هذا الفصل الحواس التي عبرها نتحسس مكاننا في العالم ابتداءً من نظرة ديكارت ومساندة من جون لوك (1632 – 1704) الذي نفى أهليتنا للحصول على معلومات موثوقة عن العالم من طريق حسّي. ويختمه بثورة كانط الذي توصّل إلى أن الحصول على فهم العالم فيما يتعلق بالمكان والزمان والحجم والشكل والنظام الموضوعي لا يتطلّب الحصول على صورة ذهنية لهذا العالم فقط، بل الحصول على مبادئ منظّمة لمعالجة تدفق المعطيات التي تجلبها لنا الحواس. وهنا كانت مساهمة كانط المهمة في علم المعرفة (الإبستملوجيا). ويؤسس بلاكبرْن في هذا الفصل لمنهجه في التأكيد على أهمية الفكر في انتاج العالم الوحيد الذي نفهم، وهذا يمكن التعبير عنه بشكل عام تحت عنوان "البراغماتية". لماذا صرفت النظر عن عرض مضامين الفصول الأخرى؟

• الختام

ويختتم بلاكبرْن الكتاب بفصل يحمل سؤالاً عملياً: مالذي ينبغي فعله؟ ويركّز الفصل على مفهوم الانشغال تحت فقرة عنونها انشغالات حقيقية (Having Concerns). وأهمية هذا المفهوم تتلخّص في ثلاثة جوانب؛ فهو من جانب يفصح عن فلسفة بلاكبرْن الملتصقة بالمشاغل الحقيقة للفرد، ومن جانب آخر يمثّل – أي الانشغال - ربطاً بين المعضلات التي تعترضنا في الحياة اليومية وبين التفكّر في الجوانب الفلسفية التي تحوط هذه المعضلات والتي تدفعنا لأخذ رأي معيّن تجاهها أو التصرف بطريقة معيّنة حيالها، وبالتالي فإن الانشغال يدفعنا لهذا التفكّر ويبرّر أهميته العملية. أما الجانب الثالث فهو أن هذا المفهوم يدلّل أيضاً على المنهج البراغماتي الذي يتبعه بلاكبرْن، فوضعه للقارئ في الاستدلال الآتي ليوضح وجاهة التفكير البراغماتي:

من ضمن انشغالات س أن يروم /يعزز /يصادق على ص = يعتقد س أن ص جيّد = يعتقد أن ص مبرّراً للفعل , تتمثّل الأطروحة الأساسية للبراغماتية هنا بأن نأتي إلى الانشغال من باب القناعة بأن الشيء "ص" مبرّراً للفعل وبالتالي فهو جيد، وليس من لأننا نعتقد أنه أمر جيد وبالتالي فهو مبرر للفعل وهذا يعني أن نقرأ المعادلة السابقة من اليسار إلى اليمين بدل قراءتها من اليمين إلى اليسار.

ويراهن بلاكبرْن على نجاعة النقاش العقلاني التعاوني في عملية تواصلية نشذب فيها انشغالاتنا ومبرراتنا التي قد تدفعنا لسلوك متعارض مع الآخرين. والذي يعوّل عليه بلاكبرْن هنا هو إمكانية الوصول إلى انشغالات تفضي إلى حياة مخلصة حميمية تعترف بالجميل، وإمكانية أن تكون هذه الحياة متعاطفة ومنصفة من دون الحاجة لوصاية الرؤية الأخلاقية المعيارية التي تتطلب نوعاً من القدرة الأفلاطونية على التناغم والإنسجام مع "طبيعة الأشياء" أو "المُثُل" حسب التعبير الأفلاطوني. وهنا يلخّص بلاكبرْن مبادئ التفكّر التي يمكن أن توصلنا بشكلٍ قريب من هذا الهدف. ومن هذه المبادئ: التساوق والموضوعية والخيال،

وهي تسند بعضها بعضاً في مساعدتنا للوصول إلى حلولٍ عمليّة تراعي القدر الضروري من الأخلاق المشتركة، بالإضافة إلى مساعدتنا على اكتساب بعض الفهم للأيديولوجيات والتحيّزات التي قد تجيّر تفكيرنا في اتجاه معين، والأقنعة التي قد نرتديها من دون وعيٍ منا.

• ملاحظات على الترجمة

نصل الآن إلى ترجمة الدكتور نجيب الحصّادي لهذا الكتاب الشيّق. فابتداءً من عنوان الكتاب جاءت ترجمة فعل الأمر (Think) في العنوان إلى تَفكّر على وزن تفعّل موفّقة من حيث أنها أفادت في إيصال مقصود المؤلّف من العنوان. فالمطلوب ليس فعلاً اعتيادياً من التفكير الذي نمارسه طوال الوقت، إنما فعلٌ إراديٌّ نبذل فيه جهد تغيير طريقتنا المعتادة في التفكير لنبدأ في مسائلة معنى المسلّمات التي نأخذ بها في العادة.

أما باقي الترجمة فقد جاءت سَلسَلةً ورصينةً، عَكَست الأسلوب المنساب للمؤلّف. ولي بعض الملاحظات أثبّتها هنا، وهي مفتوحةٌ لاعتراض القارئ إن كان يرى غير ذلك. فأوّلها: أن الترجمة أتت خالية تماماً من هوامش المترجم. ورغم أن إكثار بعض المترجمين من الهوامش قد يكون دلالة سلبية على أنهم غير مطمئنين لترجمتهم، أو أنهم يريدون إقسار القارئ لجهة تفكير معينة حسب ما يريدون هم لا كما أراد المؤلّف، إلا أنني أرى أنه لابد من بعض الهوامش لتوضيح غامضٍ أو لإعطاء بعض الخلفية الثقافية قد لا تتوافر لدى القارئ العربي المتوسط كما تتوفر لقارئ النص الأصلي.

أما الملاحظة الثانية فهي تتعلق بترجمة بعض الجمل التي أتت في النص الأصلي بلغة دارجة. ففي صفحة 16 يتسائل المؤلف معنوناً القسم التي يتحدث فيه عن جدوى التفكر بـ (What's The Point?) قابلها المترجم بسؤال "ما المقصود؟" والأفضل هو ترجمتها "ما الجدوى من التفكّر؟" أو شيئاً من هذا القبيل، لأن استخدام المؤلّف جاء بالمعنى الدارج لهذه الجملة التي يستخدمها المتحدّث اليومي لغرض التساؤل عن جدوى الأمر لا عن معناه. وقد تكرر الإرباك بسبب هذا التأويل الخاطئ للجملة عندما ترجم جملة (What do we mean when we ask what the point isz كالتالي: "ما الذي نعنيه نسأل عن المقصود من شئ ما؟" بينما كان يمكن ترجمتها بشكلٍ أقرب لمعنى المؤلف كـ: "ما الذي نعنيه حينما نسأل عن جدوى التفكّر؟".

والملاحظة الثالثة تتعلق بترجمة المصطلحات التي جاءت في مجملها مثالاً للترجمة المتقنة والمُعتنى بها، فكان جلياً بأن المترجم ومن وراءه القائمون على مشروع نقل المعارف قد عَنَوْا عناية كبيرة بها. لكن ملاحظتي الوحيدة هنا هي أن بعض المصطلحات أتت تعريباً مباشراً للكلمة الأجنبية مثل الزومبي (Zombie)، والميوتانت (Mutant)، والتوِنْكيز (Twinkies)، وهي ترجمات لا اعتراض عليها بحدّ ذاتها إلا أنه قد يصعب تقبّلها إذا جاءت اجتراحاً من المترجم نفسه ولم تكن ترجمةً متداولةً ومعروفة. وللحقّ فإن هذه مصاديقاً للمصطلحات

التي يصعب ترجمتها فردياً لأنها تعود على ظواهر ثقافية لابد بأن تأتي جهود ترجمتها في سياق لجانٍ متخصصة أو مجامع لغوية لكي تقترح تواضعاً مقابلاً بالعربية لما تمّ التواضع عليه في اللغة الأجنبية.

وأخيراً أختم بملاحظتين منفصلتين أنهي بهما هذه المراجعة:

• في الصفحة 18 ترجم د. الحصّادي الجملة الإنجليزية:(Reflection matters because it is continuous with practice) بجملة: "التأمل مهم لأنه يستمر بالممارسة"، إلا أننا نجد بأن الأصحّ هو لو أنه ترجمها بـ: "التأمل مهم لأن له تأثيرٌ مستمرٌ على الممارسة العملية"، حيث أن مصطلح (Continuous with) الذي استخدمه المؤلّف يضمر الإشارة إلى الدالة الرياضية التي تسمّى بـ "الدالة المستمرة" أو" الدالة المتصلة بانتظام" (Continuous Function)، وتؤدّي فيها تغييرات طفيفة في متغيّر الدالّة إلى تغييرات طفيفة في قيمتها. ولايبدو أن المترجم قد التفت إلى هذه الإشارة فجاءت الجملة العربية مرتبكة قليلاً.

• في الصفحة 84 ترجم(New Mysterians) بـ "الغامضين الجدد"، ووفقاً لنا نجد بأن الأفضل هو "الغموضيون الجدد"، لأن المقصود هنا هو طائفة المفكّرين المعاصرين الذين يعتقدون باستحالة معرفة العلاقة بين الفكر (الذهن) والمادة، وبالتالي فليسوا هم أنفسهم الغامضون، ولكنهم اللذين يستسلمون لغموض العلاقة بين الفكر والمادة.

** ** **

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

الهـوامـش

1 - جريدة الوسط البحرينية، الوسط أونلاين: 06 يوليو 2014 http://bit.ly/1R73bww

2 - جريدة الأيام البحرينية، العدد 9848 السبت 26 مارس 2016 http://bit.ly/1WBKYQo

3 - "مشروع كلمة للترجمة والبحث عن المغاير والمختلف"، د. ضياء الكعبي، 7 أبريل 2016 في موقع "24: الخبر بين لحظ وضحاها" http://bit.ly/1WBMmCL

4 - السيرة الذاتية لسايْمن بلاكبرْن على موقع جامعة كارولينا الشمالية http://philosophy.unc.edu/files/2013/10/curvitae-blackburn.pdf

5 - إمانويل كَنْت، تأليف: الدكتور عبدالرحمن بدوي، الطبعة الأولى، الكويت، 1977.

6 - مفكرون من عصرنا، سامي خشبة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب: 2008 – ص. 619

7 - رسل، تأليف: جون لويس، ترجمة: عدنان كيالي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: 1971 – ص. 23

8 - Review of Simon Blackburn's book "Mirror, Mirror" by Shahida Bari - Times Higher Education - عدد 13 مارس 2014 – ص. 48

9 - أنظر A.P. Martinich, "Introduction," in Martinich & D. Sosa (eds.), A Companion to Analytic Philosophy (Blackwell, 2001), p. 1

"مهـرطقون"
سـواد يضـيء الليـل

يعقوب المحرقي *

بين الروائي وراوية التاريخ وشائج كثيرة ، أهمها فعل الرواية أو القص ، فبقدر ما يلتقيان تختلف بهما الطرق حيث يذهب الثاني إلى تطويع المناهج خدمة لبحثه ومعالجة حفرياته ، بينما يتجه الروائي إلى لغته وخياله ، يعول على التاريخ لموضعة الأحداث والشخصيات وإغناء الأبعاد المتعددة للرواية .

جوسلين اللعبي في روايتها "مهرطقون" ذهبت إلى أبعد من ذلك ، بعد عميق القراءة لما بحثت عنه وفيه من مراجع مكتوبة لسنوات عدة ، سعت بخيال واسع وفلسفة حصينة بتجربة حياتية محايثة لبعض جوانب الحدث في روايتها إلى صياغة متخيل يقارع الواقع أو يكاد يلمسه بأصابع الخيال الإبداعي ، إلى بناء رواية عصية على التأويل التقليدي . بعيداً عن ممارسات الرواية التاريخية القديمة والحديثة في سردها الساذج لمتتاليات الحوادث والوقائع التاريخية ، نسخها الفوتوغرافي لما في مدونات المؤرخين ، خاضت جوسلين بخيال خلاق تجربة الكتابة عن حقبة مضطربة ، شحيحة المراجع ، ما توفر منها متناقض ، ضعيف ، أو كتب على مسافة زمنية نائية عن الأحداث ، نهايات الدولة العباسية ، تمزق أوصالها وبروز حركات التمرد والانفصال ، ثورتا الزنج ، خاصة وريثتها القرامطة التي استطاعت بناء كيان على رقع متباعدة من البلدان النائية عن مركز الحكم في بغداد ، استلهمت الكاتبة من التاريخ بعض الشخوص الرئيسية من حيث أدوارها الحقيقية ، كما استعانت بجغرافية الأمكنة لبناء الرواية وتحريك شخصيات الرواية ضمن حدودها .

* كاتب من البحرين

الكاتبة تتقن وببراعة خفايا اللغة وأعماق الخيال، عاشت ودرست وعملت في المغرب لسنوات طويلة، تجربة حياتية وإبداعية عمدتها معاناة المغاربة في الحقبة الاستعمارية وما تلاها من حقب مظلمة، تحسست جوسلين خلالها آمال وآلام شعب تواق إلى نور الحرية وآفاق المعرفة. تقول الكاتبة عن المغرب: " وطني حيث تنام ذكريات طفولتي ، هناك صغت وعيي، تعلمت الرفض، لأن هذه اللغة العصية كما الوطن، جهدت لإتقانها، تدربت على تهجي هذه الأصوات صعبة التهجي، والتي استسلمت في النهاية ، منحتني كل تنويعات العلائق اللغوية والحب، لأنها تحفزني وتغذيني". لقد دونت ببراعة قلمها هذه التجربة في سيرتها الذاتية "خمرة الصبير " والتي صدرت في المغرب عام 2004 وفي باريس عام 2005، روت فيها بحصافة الكاتب ووعي المثقف ومعاناة زوجة المُعتَقَل تجاربها منذ الطفولة الأولى في مدينة ليون الفرنسية، ثم المراهقة في مكناس، ووعيها بعنصرية المستعمر واضطهاده للشعوب، كما روت أحلام وانكسارات شباب تلك الحقبة .

كتبت حكايات للأطفال وأخرى من المغرب، أهمها: حكايتي تجري مع النهر ، صدرت باللغتين العربية والفرنسية في المغرب في 2007، حكاية تجوال الحجل في 2006 ، لماذا يغني البلبل ليلاً عام 2004، الحيل الإثنتا عشرة للقنفذ، 2001. كما نشرت بحثاً عن الثقافة الشفهية في المغرب ضمن دراسات عن هذه الثقافة في حوض البحر الأبيض المتوسط الصادرة في هولندا.

رواية "مهرطقون " والتي كرست لها الكاتبة سنوات من البحث والتقصّي، كما عكفت وبحنوٍّ على صياغة فصولها الراصدة والمتعقبة لسنوات النشأة والسقوط بدءاً من سواد الكوفة عام 883 ميلادية إلى ما بعد سقوط آخر معقل للقرامطة في البحرين عام 1078 .

تتميز الرواية ببنيتها الشبكية المتعددة المداخل والمخارج ، حيث نسجت الكاتبة شبكتها السردية على تداخل التاريخ والجغرافيا ، وراهنت على شخصية المؤرخ أبو الفتح ليدون الوقائع مترحلاً مع قوافل التجار ، وقد جَمَعَ كالكاتبة بين حِرفة القلم وحب التاريخ واستلهام الأمكنة لتتبع ثورة القرامطة. أبو الفتح القارئ الحصيف للفلسفة كما التاريخ ينقل المتلقي إلى عمق الحدث ، يخوض مساجلاته مع الشخصيات الفاعلة في الثورة ويكاتب من مسهم شغف المعرفة ، تفتتح جوسلين الرواية كما في التاريخ بهزيمة ثورة الزنج وتشظيها في بؤر تتخلق لتكوين ثورة القرامطة، بين سوق النخاسة وقوافل العبيد، بين سحق تمردهم وفرار من نجى منهم، في عامي 883 و 884 ميلادية.يتلمس المتلقي على امتداد الخمسين صفحة الأولى ولادة القرامطة كفكرة تُرَوِّجُ لها موجات الاحتجاجات في أسواق بغداد وطرقاتها الضيقة ، مايردده الصوفيون والسابلة من حكايات وأشعار هجاء ساخرة، وبينها يرد اسم حمدان قرمط داعية الكوفة التي تشهد تبلور أفكار الثورة القادمة. في صفحات موقعه "القَضية الأدبية" على شبكة الإنترنت كتب أدريان باتيني محللاً الرواية، يرى بأن الكاتبة تميل إلى الفصول القصيرة في السرد، بعيداً عن مطولات الروايات والملاحم التاريخية، حيث تصيغ ما يشبه الجدارية التاريخية، ولكنها جدارية نابضة بالحياة ، تغمرها

حركات المد والجزر، الأمل والخيبة، اندفاع الثورة وانكشاف الوهم ، ويرى الناقد بأن جوسلين بروايتها تملأ وبعمق فراغاً أدبياً بين روايات كن فوليه واستحضارات لوران غوديه لتاريخ شبيه بالميثولوجيا.

حرصت الكاتبة على شفافية السرد وشاعرية اللغة، كما سعت إلى مقاربة التاريخ بتقنيات الرواية الحديثة ، وراوحت في سرد الوقائع بين ضمائر المتحدث أو الراوي وصوت الكاتب ومقولات الهبات الجماعية ، سواء القبلية أو تمرد العبيد. وتشكل لحظة اللقاء الصدفة بين (وَلَدْ) العبد الهارب من جحيم النخاسة وأبو الفتح التاجر المرتحل ومدون الوقائع والأحداث، والتنويري الرؤية، نقطة انطلاق قراءة جوسلين للقرامطة وما شكلته ثورتهم. فكل الشخصيات لها أسماء أو كُنى ماعدا وَلَدْ، ونرى أن الكاتبة أرادت الإشارة إلى وضع العبيد النكرة وما يعانونه من انسحاق ونفي في المجتمع العباسي، كما أرادت التأكيد على كونهم الفئة التي تشكل وقود الحروب للسلطة ومعارضيها، فتارة تغريهم حركات التمرد بوعود جنة قريبة وفردوس قادم، وتارة تغريهم السلطة بمغانم مادية وسطوة وهمية، الشخصيات الأخرى هم رأس الثورة من أبي سعيد إلى ابنه سليمان، ومن خلال شخصيتي رباب العاشقة المُضطَهَدَة ووَردَة المقاتلة يكتشف القارئ وضع المرأة تحت نظامي الخليفة والقرامطة، مكانتها وحريتها وانكشاف أوهام السعادة والعدالة بين النظامين . يتبع وَلَدْ برفقة أبي الفتح مسارات ثورة القرامطة من بغداد حيث يُبلِغُ ولد أبا الفتح برغبته الالتحاق بجيش أبي سعيد الجنابي، إلى جزيرة العرب، حيث يكاتب أبو الفتح صديقه البغدادي أبا علي معرباً له عن أولى صدماته وهي العجز الجسدي لقائد الثورة القرمطية وعدم قدرته على الحركة ، مثيراً في خطابه العديد من الأسئلة التي سيجد بعضها الإجابة في نهاية الرواية ، بينما يبقى البعض الآخر معلقاً لقادم التاريخ. تحدد الكاتبة عام 897 كما تحدد البحرين مكاناً لكتابة الخطاب، ويشمل تأمل أبا الفتح في تحول ولد إلى مواقف أكثر راديكالية وثورية. هو في سن المراهقة يخوض معركة لا يعي أهدافها كما لا يعي نتائجها، في واحة القطيف تدور رحاها وفيها يلتقط في لحظة هروبه خوفاً من الصِدام راية العدو من مراهق آخر، فيتحول إلى بطل في نظر جيش أبي سعيد، ثم يحس بتأنيب ضمير ، ولكن أبا الفتح يسانده بحنان الأب الحكيم .

لم تكن دولة القرامطة كما صورها البعض وتجنى عليها آخرون اليوتوبيا الآمنة الجميلة ، ملاذ السعادة والمدينة الفاضلة التي تصورها مؤسسوها ، كان لها سجونها وضحاياها ، كما كان لها غزواتها وحروبها، هذا السيل من التساؤلات والأفكار التي تثيرها الرواية ، حيث وُفقَت الكاتبة في نفض غبار التاريخ المتراكم على مسيرتها ، بسعة الخيال تارة وبأفق

الجغرافيا تارة أخرى.

ترافق الكاتبة كما يرافق القارئ ولد في تحولاته، علاقته برباب، نضج وعيه وتجذر مواقفه، كما تدخل إلى قصر الخلافة في بغداد عام 898 حيث الخليفة العباسي المعتضد وطبيبه الخاص وحاشيته وما يحيطه من أجواء خيالية بمقاييس ذلك الزمان، يتسلى مستمعاً إلى حكايات المنجمين وقصص قادته عن التمرد في أطراف الإمبراطورية، هكذا سقطت القطيف تحت سنابك القرامطة عام 900 في الوقت الذي كان الخليفة يباهي بقوة سلطانه ، كان انشقاق داعية سلمية في سوريا أقسى الضربات التي وُجهت إلى الحركة القرمطية ، فها هو الداعية عبيدالله يعلن نفسه الإمام المنتظر بعد تسلمه قيادة الإسماعيليين، فيبعث حمدان قرمط قريبه عبدان لاستيضاح الموقف وثني عبيدالله عن إعلانه، لم يعد عبدان من سورية حيث اغتاله زكرويه، بعدها يختفي حمدان.رغم هذه الأحداث تستمر البحرين في مولاتها للقرامطة ومبادئ حمدان ، هذا ما يلاحظه أبو الفتح مدوناً في سجله، بناء على ما تلقاه في رسالة من صديقه في بغداد ، يفتح الخليفة السجن فيخرج سليم مساعد طبيب الخليفة ليجسد دور المندس بين القرامطة، المتشككين في كونه طبيباً ترك نعيم بغداد ليداوي رقيق الأرض ، تتركه الكاتبة هنا لتُدخلَه في السرد فاعلاً مؤثراً مرة أخرى في فصول تالية.

إن المساحة السردية الأكبر تمنحها جوسلين للقرامطة ، وهي لا تُغرِقُ القارئ في المغامرات المشوقة كما يفعل كتاب الرواية التاريخية ، ولا في غموض مُفتَعَل للشخصية أو الحدث، اللهم الثغرات الناقصة في التاريخ والتي حاولت الكاتبة وبحذاقة العمل على استنفارها بالتساؤل حيناً ، وبالخيال حيناً آخر. يُحَيي أدريان باتيني في مقاله المذكور أعلاه إعادة البنية التاريخية لأحداث غابرة، وما تطلبه من بحث وتنقيب في مراجع متناثرة. ونرى بعين المتلقي بأنه يمكننا قراءة الرواية من منظور سوسيولوجي أو سيكولوجي، حيث تمنحنا الكاتبة مفاتيح متعددة للتأويل ومقاربة الشخصيات وأدوارها المرسومة بقدرة أدبية مدهشة، وهي شخصيات ضن المؤرخون عليها سوى إشارات عابرة وضمن مواضيع أشمل.

في تتابع مدهش نركض خلف خيول أبي سعيد في توسع دولته صوب هجر وامتدادها إلى جزيرة أوال وميناء سيراف الفارسي ، وانتقاله إلى وضع أسس الدولة المستقلة المستقرة حسب التصور القرمطي للعدالة الاجتماعية وطريقة الحكم. في هذه الأثناء في الأحساء يُكلفُ ولد وبمباركة أبي الفتح بتدريس الأطفال، وكان في السابق مدرباً عسكرياً لهم ، بينما تكشف لنا الكاتبة حقيقة رباب التي كان اسمها سلمى، كراهيتها للإسمين وحنينها إلى إيرين اسمها الحقيقي، صبية في عمر الورد تخطفها وأخاها ألكسي ذات غزوة جيوش الخلافة من حدود الإمبراطورية الرومانية ، وتعاني معاناة سبايا الحروب، يُغَيّر الخاطفون اسمها إلى سلمى واسم أخيها إلى زُهَير، في جحيم النخاسة ينتحرُ الأخ ، وتتعرف هي على قدرتها في مقاومة الظلم، يغير النخاس اسمها إلى رباب ، تهرب إلى مصير مجهول سيوصلها إلى القرامطة. في الأحساء يواصل أبو الفتح تدوينه للوقائع تستفزه أسئلة

الوسائل والغايات، وهل الدولة الجديدة وهي في طور الثورة يحق لها خداع الشعوب بأنها الممهدة لظهور المهدي المنتظر؟ في ذات العام 907 يسافر إلى جزيرة أوال، تُثيرُهُ التلال في أفقها اللا متناهي، هل هي جزيرة الموتى أم أرض الخلود وجنة حضارة انطوت؟ وقد وفقت الكاتبة في إدخال الشخصية في حيز التاريخ وتساؤلاتها عن دلالات الأثر، ولم تتخذ من ذلك ديكوراً أو تمرر عليه بسطحية كما نجد في العديد من الروايات التاريخية. أبو الفتح ينتقل من السؤال إلى الإصغاء لصوت الصخور واستئناس رائحة التلال الدلمونية، والرحيل إلى حلم الخلود. بين هذه التأملات ووصوله إلى أوال تأخذنا جوسلين إلى قصر الخلافة في بغداد حيث تدور صراعات طاحنة على العرش عام 908 بين الخليفة السابع عشر المكتفي بالله وابن عمه الشاعر ابن المعتز الذي حكم لليلة واحدة فقط. بتحريض من حاشيته، يموت المكتفي فجأة فيصعد المقتدر بالله إلى العرش، في خلفية المشهد يلعب الوزراء والأتباع أدواراً مهمة حماية لمصالحهم على تحريك القوى خلف هذا الخليفة أو ذاك. ويكاد الفصل في رصده أن يكون سجلاً لانهيار سلطة العباسيين. في الأحساء يبقى ولد تتناهبه الأسئلة حول المجد والحب. لقد تم استغلاله، يلعن ذاته لأنها أحالت نهاراته ظلمات أحلك من قاع البئر كما تقول الرواية. ثم أعدم غدراً ، رغم محاولات وردة إنقاذه. لا تغفل الكاتبة دور آل سنبر الذين تحالفوا مع أبي سعيد وأصبحوا بمثابة الوزراء وحكام الأحساء، في ذات العام يصل سليم قادماً من بغداد بعد خروجه من السجن قاصداً أبا سعيد، عارضاً خدماته في الطب والمداواة ، هو موضع شك، فكيف لطبيب أن يهجر قصر الخلافة إلى أعدائه؟ ولكنه يجتاز الأسئلة المتشككة التي يطرحها عليه ممثلو السلطة القرمطية مخترقاً ريبتهم وحذر قادتهم، بعد اكتسابه ثقة العامة من خلال معالجتهم في المشفى الوحيد في الأحساء. هكذا تتابع الروائية بشغف السارد وفضول المؤرخ الأحداث المتعاقبة بين عاصمة الخلافة في بغداد وأطراف الإمبراطورية الآخذة في التفتت والانفصال، كما ومن خلال شخصيات الرواية نشهد تعاقب الحكام القرامطة وضعف دولتهم التدريجي وصولاً إلى اختفاء الشخصيات الفاعلة من سلاطين وقادة، سواء بالموت أو الاغتيال. فأبو طاهر سليمان اختطفه مرض الجدري عام 944 فخلفه إخوته مجتمعين في حكم الدولة أو ما تبقى منها، أما ابنه سابور فيغتاله أعمامه فور مطالبته بالحكم. وعاصمة الخلافة العباسية يستولي عليها بنو بويه، يعقبهم السلاجقة حتى الغزو المغولي المدمر.

رغم محاولات القرامطة المتكررة، سواء بالغزو أو خطف الحجر الأسود ونقله إلى الأحساء، ثم إعادته

مقابل فدية مالية، لم يستطيعوا استعادة ما فقدوه من أراضٍ أو سلطان ، في هذه الأثناء يصعد نجم الفاطميين في مصر. وتنهي جوسلين الرواية بزيارة المؤرخ الفارسي ناصر خسرو عام 1050 للبحرين وذكره لنظام الحكم القرمطي وما شاهده من عدالة وتواضع لدى السلطان. بعدها بثمانية وعشرين عاماً تسقط دولة القرامطة في البحرين آخر معاقلهم الباقية، فيستولي العيونيون على الحكم فيها .

لم نشأ في هذا العرض الموجز للكتاب تفصيل الأحداث واستعراض الشخصيات وما يدور بينها من علاقات معقدة وحوار ذكي، فالرواية التي تقع في ثلاثمائة وستين صفحة من الحجم المتوسط كثفت فيها جوسلين اللعبي نحو قرنين متتالين من الأحداث الجسام على رقعة جغرافية تقع ضمنها الآن عشرات البلدان وتفصلها بحارٌ وصحارى شاسعة .

إنها الرواية الأولى في الأدب الفرنسي التي تتناول هذه الحقبة المجهولة لدى القارئ الفرنسي، والغربية على القارئ العربي. كانت الرواية الوحيدة التي كُتِبَت بالفرنسية وتناولت ثورة الزنج وهي فترة سابقة للقرامطة هي " وردة سوداء بلا عطر" لجمال الدين بن شيخ ، وصدرت ترجمتها العربية عن دار ورد بدمشق عام 1998 .

في تقديمها لروايتها "مهرطقون" تقول جوسلين اللعبي: ولكن هذه رواية ، رغم بحث سنوات طوال في مصادر عربية وغربية، من الطبيعي أن يكون الخيال قد مارس حقوقه في حمل نوره الخاص لهذا التاريخ وإحيائه "

** ** **

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

المراجع

Hérétiques - Jocelyne Laâbi - roman –Éditions de la Différence – Paris 2013

البحر يأتي من رائحة القميص

زكريا رضي *

عن بيت الغشام للصحافة والنشر بسلطنة عمان، صدرت الرواية الثانية للقاص والمسرحي والإعلامي خليفة العريفي، والتي جاءت بعنوان "رائحة القميص" . الرواية صدرت في 263 صفحة من القطع المتوسط وتزين غلافها لوحة من تصميم الفنان التشكيلي عبدالله يوسف . جاءت الرواية الثانية لخليفة العريفي لترفع رصيد أعماله السرديه إلى عملين بعد روايته الأولى "جمرة الروح" وفيها يتبدى جلياً أسلوب القاص العريفي في مزجه بين الأسلوب الشعري في الكتابة السردية واللغة السردية المرتكزة على الوصف . في "رائحة القميص" فأول الروائح التي تتسرب إلى أنف القارئ من أول وهلة للقراءة هي رائحة البحر . تدور أحداث الرواية في قصر كبير لعائلة ثرية ومترفة . تقطن هذا القصر ثلاث أخوات يحكمهن أخٌ كبير وُصف في الرواية بالأخ الأكبر، وهو يرعى الأخوات الثلاث بسلطة مطلقة تمنعهنّ من التواصل مع العالم الخارجيّ، ويشكل الأكبر حلقة الوصل الوحيدة بين هؤلاء الشقيقات وخارج أسوار القصر . صغرى الشقيقات الثلاث هي فاطمة وهي الشخصية الرئيسة والمركزية في الرواية وحدود شخصيتها ومداراتها مرتبطة بالجميع وبذاتها، وهي شيفرة العمل السردي ومفتاح رائحة القميص، فاطمة التي هي الأخت الصغرى لثريا ونورة وهن جميعهن أخوات الأخ الأكبر طلال المهيمن على مفاصل الأحداث ونقطة التأزيم .

* ناقد من البحرين.

ولأن العائلة ثريةٌ وذاتُ وجاهة وسمعة فإن هيمنة هذا الأخ الأكبر لم تكتفِ فقط بسلطة المال والقرار داخل العائلة، بل امتدت أيضاً لإحكام مصير الأخوات الثلاث بوصفهن ما بين قوسين (عورة) وعليهن أن لا يقتربن من رجلٍ ولا يراهن رجلٌ، وأن لايتخطين حدود ذلك القصر، قصر الجبل ولا يقتربن من بابه الخارجي، كل ما بالخارج لا يصل إليهن وكل ما هو بالداخل فلا يتعدى جدران القصر، ولا آذان لحوائطه، فقط الأخ الأكبر طلال هو واسطتهن بين القصر والخارج. إن عملية عزل هؤلاء النسوة داخل أروقة القصر ورده‌اته الواسعة يمثل سجناً أكبر جعلهن يمتن ببطء، تذوب أنوثتهن شيئاً فشيئاً، هذه العزلة الاجتماعية والنفسية كانت بيد الأخ الأكبر، خيوطها بيده والأخوات دُمى متحركة تماماً كالعرائس يحركهن وقت ما يشاء. شرارة التمرد ستبتدئ من عند فاطمة تحديداً الأخت الصغرى بما تملكه من مهارات في فن العزف على الكمنجة والغناء، تمثل رأسمال بيتي للأخ الأكبر لاستغلال هذه القدرة في كسب الصفقات والرهانات مع كبار المستثمرين. بين الداخل والخارج يكمن صراع النقائض، والحب دائماً هو المتمرد والثائر على التقاليد وهو عتبة كسر الأنماط المقيدة والأسوار العالية. وقد جعل الكاتب الحبّ هو المخلص، ولذلك احتاج لشخصية موازية هي الرجل لتكتمل المعادلة بين الطرفين، ذلك الرجل هو عيسى البحار، مهندس عمليات الأخ الأكبر البحرية وقائد يخته الباذخ (نسر البحار) ومؤتمن سره. تنجح فاطمة في الهروب من السجن الأكبر الذي تقبع فيه لتعبر المطبخ إلى السماء وإلى أرض لم تطأها قدماها من قبل مع عيسى البحار (عندما أطلُّ من شرفتي على المدينة يداهمني هاجس السير في أزقتها، كثيراً ما راودتني فكرة التسلل إلى السوق والعودة في عباءة التسلل). ولأن ما تفكر فيه تحصل عليه، فقد فعلتها فاطمة. كانت اللحظات السردية الأكثر جمالية هي تلك التي جعل فيها الكاتب السرد والحكي متعدد الأصوات ، حيث تولت كل شخصية الحكاية عن نفسها والتعريف بشخصها، وبما أنه من الطبيعي أن كلّ ممنوع مرغوب، فبينما كانت تلك الشخصيات تعيش العزلة التامة عن المجتمع الخارجي وعن الاقتراب من رائحة الرجال، جاءت شخصية عيسى البحار لتقدم تلك الرائحة المفتقدة لفاطمة. بتمرد فاطمة وكسرها طوق القصر الكبير والهروب منه، يضطرب كل شيء في النص، يضطرب القصر برمته، يفزع الأخ الأكبر طلال، يهذي بهستيرية، يضطرب عيسى البحار. وتشتعل مفاصل السرد وتشيع الفوضى، ويتداخل إلى حد كبير صوت الكاتب بصوت شخوصه. طغى على هذا العمل الروائي الثاني للكاتب خليفة العريفي، نَفَس شعريٌّ تخلل النص السردي وبدا مشكلاً فنّياً احتاج إلى تبرير، فكان الصوت الشعري يتداخل مع الشخصيات فتارة يأتي على لسان فاطمة وتارة على لسان عيسى البحار، وتارة على لسان المؤلف ذاته، وتارة مجهول الهوية يقتحم السّرد اقتحاماً مفاجئاً، فيتراجع السّرد، ويتلاشى الوصف، وبدت الشعرية والقالب الشعري للموضوع السّردي محلّ جدلٍ واشتباك نقديّ. رحلة رائحة القميص بتقلباتها الدرامية والفنية هي بين يد القارئ الآن وهو من يملك الحكم على هذه التجربة استمتاعاً أو رفضاً. وهي أيضا نقطة تحوّل في مسار الكاتب خليفة العريفي.

** ** **

أنا من فئة الفنانين الذين يرون الفن رسالة والتزاماً

الفنان العربي لطفي بوشناق يغني في البحرين

قبيل حفله الذي انطلق في افتتاح حفلات مهرجان البحرين للموسيقى في نسخته الخامسة والعشرين ،واحتفالاً بيوبيل المهرجان الفضي ، التقينا الفنان العربي التونسي لطفي بوشناق ، والذي كان يعمل وفرقته على استعدادات الحفل ليقدم أمسيته الغنائية على خشبة مسرح البحرين الوطني ، عبر باقة متنوعة من الكلاسيكيات الشرقية وفن المألوف التونسي الأندلسي والغناء الروحاني .

* موسيقى

وحول الموسيقى، الحب، الوطن، المستقبل، وأشياء أخرى كان لنا معه هذا اللقاء:

*** الفنان لطفي بوشناق المشغول بقضايا الأمة والإنسانية، كثيراً ما يوصف بالفنان الملتزم، كيف يتلقى هذا الوصف أو التصنيف؟**

الفن التزام والحياة التزام، ولقد نزل الإنسان على الأرض لأجل التزام ما. كل منا يلتزم بشيء، فما بالك بالفنان الذي يفترض به أن يعبر عمّا يراه بصدق، فكيف يفعل هذا إن لم يكن ملتزمًا؟ أنا من فئة الفنانين الذين يرون أن الفن رسالة والتزام، وليس مجرد استمتاع، والتاريخ يؤكد لنا بالشواهد كيف كان الفن والأدب الرفيع الملتزم أداة مهمة في بناء الحضارة.

*** هل يفترض بكل فنان أن يكون ملتزماً بقضية ما بالضرورة؟**

حسب تقديري، لا يوجد فن بدون التزام.

لو أخطأ طبيب ربما يقتل إنساناً، ولو أخطأ فنان فلربما يقتل شعباً بأكمله. وبالرغم من أنه ليس من دوري تقييم التزام الفنانين الآخرين، فأنا أحترم الجميع، لكن هذه قناعتي في الفن والعمل الإبداعي، ورسالتي في حياتي كفنان وإنسان. الحياة بالنسبة إليّ: أخلاق وانضباط وعمل.

*** هل تعتقد أن القضية خلف الإبداع، تحدّه وتوجهه، أم أنها تمنحه عمقاً وفلسفة وسبباً؟**

الحياة كلها قضية، الحب قضية، الوطن قضية، الروحانية والإيمان وحب الله التزام وقضية، لذلك فالفن بهذا المفهوم لا يخلو من قضية. الفيصل فيما تقدمه كفنان هو الصدق. والصدق يتجلى في حالة من السموّ، أن ترقى إلى درجه ثانية أسمى، أي أن تكون في قمة صدقك، وتمنح فرصة للمتلقي ليرى بخياله شيئاً أنت الوحيد الذي مكنته من أن يراه ويسمعه من خلالك، وهذا ما أسميه الصدق في الإبداع، وهو الارتقاء للدرجة الثانية الأسمى أياً كانت المواضيع، أو إن شئت تسميتها القضايا.

*** قدمت في فنك ألواناً عدّة. فحملت بعض أغنياتك المزاج الصوفي، بعضها الطربي العاطفي، وغنيت أيضاً أغنيات وطنية وإنسانية. كيف خلقت هذه التركيبة؟ وهل تجد صعوبة في التنقل ما بين هذه الألوان؟**

بل وغنيت الجاز وقدمت عملاً فنياً في القاهرة مع مجموعة لفن الراب، لكني حافظت على نفسي وصدقي. لذلك أكرر، إن المفتاح هو الالتزام مجدداً، والصدق. عندما تغني عن موضوع لابد أن تكون هذه الكلمات خارجة من أحشائك، وألا تتطفل على الأنماط الغنائية إن لم تكن تناسبك.

*** كيف تحدد ما الذي يناسبك؟**

"جُرّب فَصَحّ". أستخدم تلقّي الناس وأقيس عليه، وهذا جزء ضروري من ذكاء الفنان. لابد للفنان عندما يجرب لوناً أو نمطاً، ألا يكون متطفلاً عليها ولا أن تكون التجربة هذه متطفلة عليه، وأن يضيف لها وأن تضيف له، وهذا ما يجب أن يكون عليه الفنان، يكون هو أينما كان وأياً كان ما يقدمه.

*** هل تختلف اختياراتك ضمن هذه التوليفة بناء على تفضيلات الجمهور الذي تلتقيه في كل أمسية؟**

لا، أنا أقدم ما أقدمه وما يشبهني في كل مكان.

الغناء صوفي أو لا يكون، أو سمِّيه روحانياً أو لا يكون، بمختلف المواضيع، مادامت الأغنيات خارجة من خلايا جسمي، فهي أنا. السيدة أم كلثوم غنت وُلد الهدى وغنت الأطلال وغنت الأغنية الوطنية. المهم أن تكون نابعة من الداخل. وأحب هنا الإشارة إلى ظاهرة برزت على السطح هذه الأيام، هي ظاهرة أن يأتي الجمهور للحفلات، كي يغني في المدرجات بدلاً من المغني بشكل كامل، أقدّر هذا بأنه كارثة، لأن هذا مؤشر أن الناس لم تأتِ لكي تسمع! ولا يمكن للجمهور يأخذ محل المطرب. إن كنا سننظر للغرب، وإن كنا نحاكيهم في الظواهر، دعونا نحاكي إصغاءهم للأوبرا في مسارحهم. الجمهور يحضر الحفلات لكي يصغي، ولا بأس من التفاعل لكن "لا إفراط ولا تفريط".

*** عملت على إعادة إحياء وتجديد وتقديم أغنيات من التراث التونسي للجيل الجديد، برأيك ماذا يحتاج تراثنا اليوم؟ هل يحتاج للحفظ المتحفي دون المساس به، أم أنك تؤيد حرية تناوله وتجديده بأي شكل وصورة كانت؟**

لي موقف من هذا، الأساتذة والتراث "على راسي"، إن كنا نحن موجودين فإننا موجودون بفضل هذا التراث وبفضل هؤلاء الأساتذة وما نهلنا من فنهم وإبداعهم، لكن أنا لطفي بوشناق عليّ أن أكون معاصراً وأن أخلق التراث "متاعي" أي الخاص بي، كل أمّة تصنع تاريخها.

إن من غنوا "أنا هويت وانتهيت وليه بقا لوم العذول"، لم يعيشوا عصرنا بواقعه ومتغيراته. الإيقاع اختلف، حساسية الناس تغيرت، الإنترنت والفيس بوك وغوغل، الصراعات العالمية، السرعة، كل هذا بحاجة لأحد أن يعبر عنه ويشهد عليه، هل سنبقى نغني التراث؟ وأظن أن ما أفسد علينا حياتنا، هو توقفنا عند التراث والبكاء على الأطلال، ليس هذا تنكراً للتراث، نحن موجودون بفضله، ونحن نتمنى أن نضيف له ولو ذرة، بما يعكس عصرنا ومتغيراته.

*** هل تعتقد بأن الفن المغاربي قُدّم كما يجب ليأخذ حقه في الساحة العربية كواحد من أكثر الموروثات العربية غنى وتميز؟**

أكبر مشكلة تعاني منها هذه الأمة هو جهلنا ببعضنا، لذلك نقول إن الثقافة هي التي توحد الشعوب وتمد الجسور بينها. نحن في جزر منفصلة. نحن نواجه تحديات مصيرية، ولم نستطع بعد مدّ الجسور لردم الهوة والمسافات. من الذي يردم الفجوات إن لم تكن الثقافة؟ وبالنظر إلى الميزانيات المخصصة في بلادنا العربية للثقافة، نجدها من أقل البنود. "وأنت إش عندك تبيع، إن كان ماعندكش الثقافة؟" نحن لا ننتج شيئاً آخر.

الثقافة توحد الصفوف وتمد الجسور، وتنعِّم علاقاتنا، وتدعم اقتصادنا، وتثبّت هويتنا، وتبلغ رسالتنا، وتلمع صورتنا.

*** كيف انعكس الراهن العربي هذا على فنك؟**

أتابع ما يجري وأتأثر بالطبع. إننا مرآة لعكس الواقع، وأنا جزء من هذا الواقع وحسّاس تجاهه. التحدي أننا في مواضيعنا الغنائية وببعض الاستثناءات، لم نتخطّ الكلام عن الحب، كأن الإنسان العربي لم يتجاوز بعد كبته!

*** لماذا لا نغني عن الوردة؟**

لقد كتب الشعراء العرب للحب نعم، لكنهم تخطوه وكتبوا أموراً إنسانية وجمالية أخرى، لكننا عالقون في موضوع واحد وهذه من مشمولات الموسيقيين والملحنين الذين يجب أن يختاروا مواضيع أخرى. حان الوقت للتغيير والتنوع الحقيقي.

*** ومن انعكاسات هذا الراهن، إلى المستقبل، هل أنت متفائل ؟**

لابد، مادامت هناك حياة لابد أن يكون أمل.

أنا العربيّ مفتاح الجهات - وراعي النبض في قلب الحصاة عزيز الروح لي أمسٌ مجيدٌ - ولي فجرٌ منَ الأمجادِ آتِ

*** كيف وجدت البحرين بعيني الفنان لطفي بوشناق؟**

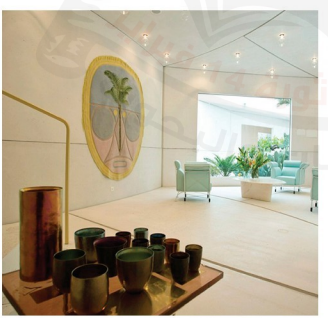
انطلاقًا من حيث نحن فإن المسرح الوطني، مسرح، نقطة ومن أول السطر "تعبير للدلالة عن الكمال". لا أستطيع أن أحكم حكماً عاماً على البحرين، لكن ما رأيته وأنا ألفّ في شوارعها من صور وإعلانات لعروض وحفلات وأمسيات ثقافية لفنانين ومبدعين من كل أنحاء العالم، أقول إنه بشرة خيرة ودلالة مطمئنة ودليل انفتاح، رأيته بعيني في شوارع المنامة، أحيي كل القائمين عليه وكل من يسعى ويرعى هذه الفعاليات. وأخصكم بشيء، وهو أني أعدّ عملاً غنائياً خاصاً بمملكة البحرين، بالتزامن والاحتفالات الوطنية بالعيد الوطني لمملكة البحرين.

** ** **

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

آثــار خضــراء

جناح مملكة البحرين المشارك في إكسبو ميلانو 2015، الذي يحمل عنوان "آثار خضراء"، والذي اعتمد البناء المستدام، بحيث يمكن تفكيكه وإعادة تركيبه مجددًا، ومن المنتظر أن تعيد هيئة البحرين للثقافة والآثار تشييده في البحرين ليصبح حديقة نباتيّة بديعة.



ثاني معالم مملكة البحرين التّراثية المدرج على قائمة التّراث العالمي لليونيسكو ..

"طـريق اللؤلؤ..
شاهد على اقتصاد جزيرة"

موقع "طريق اللؤلؤ : شاهد على اقتصاد جزيرة" ، هو ثاني معالم مملكة البحرين التّراثية التي تدرج على قائمة التّراث العالمي لليونيسكو . أدرج الموقع على القائمة عام 2012 ، بعد نجاح المملكة بوضع قلعة البحرين التاريخية على القائمة عام 2007 .

يمتد طريق اللّؤلؤ لمسافة ثلاثة كيلومترات ونص الكيلومتر ، بداية من قلعة بوماهر التي تعود إلى سنة 1840 ، وصولاً إلى بيت سيادي في قلب المحرّق ، والذي سيكون المتحف الرئيسي للّؤلؤ . ويوثق هذا المسار تاريخ استخراج ، صناعة وتجارة اللؤلؤ ، عبر مراحلها ، وكيف شكّل اللؤلؤ عصب الحياة الاقتصادية ، بل وانعكس اجتماعياً على حياة سكان هذه الجزيرة ، في عاداتهم وتقاليدهم وفنونهم . وعن طريق اللؤلؤ والعمل الجاري على إحيائه ، عن مدينة المحرق وخصوصيتها التاريخية ، وعن الإنجازات والتحديات العمرانية والمدنية تحدثنا المهندسة المشرفة على المشروع نورا السايح .

يبدو لمتتبع مسار "طريق اللؤلؤ: شاهد على اقتصاد جزيرة"، أن مجموعة معالم كانت ترسم ملامح هذا المسار، وأن تغوّل المدينة والمعمار غير المكترث أتى على كثير من هذه المعالم، ما خطتكم لاستعادة ملامح مدينة المحرق؟

المسار يربط 16 بيتاً مسجلاً على قائمة التراث العالمي لليونسكو، كل بيت يحكي جانباً من جوانب صناعة اللؤلؤ، من خلالها نروي حكاية اللؤلؤ في المحرق. وهو ما يميز هذه المدينة العريقة، على مستوى الخليج، أنها من المدن التاريخية التي حافظت - نسبياً - على طرازها العمراني المدني، برغم التغييرات التي طرأت عليها في فترة الثمانينات. ما قمنا به هو الحفاظ على الطابع المدني، نحاول حمايته عبر القوانين وإصدار تراخيص البناء وعملية الـ ZONING، ومن ناحية أخرى الحفاظ على البيوت التقليدية المبنية على الطراز القديم.

*** هل تحاولون العودة بالمدينة إلى الماضي؟**

إطلاقاً، التغييرات التي طرأت على المحرق هي جزء من النمو الطبيعي للمدينة، ليس هدفنا العودة لسنة 1930 وتجميد المدينة عند هذا الزمن. المدينة شيء حيوي، والتغيير جزء منها، ما نريده هو إبراز هويتها المتصلة بصناعة اللؤلؤ، عن طريق ترميم 16 بيتاً تراثياً، والارتقاء بواجهات البيوت الواقعة على امتداد 3كيلومترات ونصف هي مسار طريق اللؤلؤ، والبالغ عددها 700 واجهة. والعمل على تحسين الشوارع والأرصفة، وتخصيص 17 ساحة عامة ضمن المسار، لتكون نقاط تواصل بين سكان المجتمع المحلي وزوار المسار، إضافة إلى جعلها مساحات خضراء مزروعة بالأشجار، للعائلات والأطفال والأفراد. بالإضافة لكل ما سبق سيتم بناء 4 مواقف سيارات متعددة الطوابق تستوعب ما بين 1000 إلى 1500 مركبة، بما يلبي احتياجات السكان، والزوار.

*** لمزيد من فهم ماهية طريق اللؤلؤ، هل المسار كله يعد تراثاً إنسانياً، أم أن التراث الإنساني هو هذه المحطات التي يربط ما بينها المسار مجازاً؟ وما قيمة الحفاظ على المسار ما بين هذه البيوت؟**

الفكرة من ربط هذه البيوت، ليست الطريق وحدها، وإنما المحرق ككل.

عندما نقول "طريق اللؤلؤ: شاهد على اقتصاد جزيرة"، فنحن نقول إن المحرق كلها تطورت من خلال صناعة اللؤلؤ، وهذا برأيي مثالٌ نادرٌ في العالم أن يكون تطور مدينة بكاملها متمحوراً حول تجارة واحدة، وهي تجارة اللؤلؤ، ما يجعل المدينة كلها متصلةً اتصالاً وثيقاً اقتصادياً واجتماعياً باللؤلؤ. المدينة جزء هام من هذا المشروع الذي، لا أخفيك، يعدّ مدخلاً لإعادة تأهيل المحرق القديمة ككل، المسار يمر بكل الفرجان تقريباً، ومن خلال تحسينها ورفع مستوى الخدمات فيها يمكن استعادة التركيبة السكانية الأصلية، بعودة المواطنين إليها. أعطيك مثالاً لمدن مشابهة للمحرق في أوروبا، باريس مثلاً. باريس بداية القرن الـ 20 ما كانت هكذا، لم يكن وسط المدينة كما هو اليوم، كانت أحياء فقيرة، ولم تكن الخدمات فيها على أفضل وجه، إلى أن قرر أحدهم الاستثمار في هذه المنطقة، وفي هذه المدن التاريخية، مستوعباً أن هذا الطابع التقليدي يعدّ هوية وخصوصية

تزيد من قيمة المدينة، تدفع السياحة وتسهم في الاقتصاد، وبدلاً من أن يكون عامل طرد، أصبح عامل جذب. نحن نؤمن أننا في المحرق نملك هذا الشيء. نحن بحاجة لفهمه وللاستثمار فيه، الاعتناء به وحماية خصوصيته.

*** عندما بدأتم هذا المشروع، كيف وجدتم الوعي الشعبي كأرضية للاستثمار؟ وكيف تعاملتم مع الجمهور الذي يقطن المسار؟**

التواصل مع المجتمع نقطة أساسية من العمل على طريق اللؤلؤ، وجزء من التحدي بكل تأكيد، تصورنا مستقبلي، وإيصال هذا التصوّر للمجتمع المحلي ليس بالأمر السهل دائماً. في كثير من الأحيان تكون رؤية الجمهور رؤية قريبة المدى للنتائج، من حيث منافع الاستثمار الفردي والاستهلاك، في حين أنه، وفي هذا النوع من المشاريع الضخمة، لابد أن يكون ثمة أمر، لا أسميه خسارة، ولكن إعادة ترتيب أولويات، لنحقق ما نرمي إليه على المدى الأبعد.

نتواصل مع المجتمع. اليوم لدينا مختصة "أمل الصفار" تعمل على التواصل وتكثيف الوعي المجتمعي، تتواصل مع المُلّاك. لدينا أيضاً برنامج مع المجالس، نجتمع شهرياً مع مجلس من مجالس المحرق، كل شهر مجلس، نتحدث عن المشروع ونستمع من الأهالي، ماذا ينفعهم وما الذي يزعجهم، كيف يمكننا أن نفهم من خلالهم ما الذي يمكن تعديله وتطويره لاحتواء وتلبية احتياجاتهم.

*** هل حدث أن اعترض الأهالي على فكرة ما، وتغير رأيهم بعد رؤية النتائج؟**

نعم، أعطيكِ مثالاً لطيفاً، في واحدة من الساحات العامة التي عملنا عليها بالمحرق، جلسنا مع السكان وطلبنا منهم أن يعطونا اقتراحهم بشأن هذه الساحة وكيف يفضلون الاستفادة منها. كانت الإجابة واحدة وجامدة: مواقف سيارات. عندما حولناها إلى ساحة عامة للجلوس تحفها الأشجار والأضواء الجميلة، وصار الناس يلتقون فيها، والأطفال يقودون دراجاتهم الهوائية فيها بأمان، عدنا للناس وأعدنا عليهم السؤال السابق فكان الجواب: حبذا لو تضيقون المساحات الطينية المحيطة بالأشجار حتى يتمكن الأطفال من الاستمتاع أكثر بقيادة الدراجات!

أحياناً لابد أن نقود التوجه العام لنقترح عليهم إمكانات واحتمالات أخرى للاستفادة من هذه المساحات، ربما لاترد على بالهم.

*** بالنسبة للمواطن البحريني، والقارئ الذي ربما لا يقع بيته في مسار طريق اللؤلؤ، أو ليس في المحرق بالضرورة، ما الذي سيعود عليه من هذا المشروع؟**

سأجيب عن هذا السؤال بمثالين، مركز زوار قلعة بوماهر وساحلها، قبيل افتتاحهما، لم يكن بإمكان الزوار الوصول إليهما، مع أن شاطئ هذه القلعة من الشواطئ الطبيعية الجميلة، لم يكن معداً لاستقبال الجمهور، ومن خلال المشروع، تم تدشين مركز زوار قلعة بوماهر، فتحه وتسيير رحلات بحرية من متحف البحرين الوطني إلى القلعة والعكس، ونعمل الآن على إنجاز جسر المشاة، الذي يربط قلعة بوماهر بحالة بوماهر.

المثال الثاني، هو سوق القيصرية، قبل إطلاق مقهى زعفران، الذي يقدم الطعام الشعبي في وسط سوق شعبي، لم يكن الكثير من المواطنين يهتمون بزيارة هذا الموقع للتعرف عليه، أو قضاء وقت للاستمتاع

فيه، على عكس ما أصبح الحال عليه بعد افتتاح مقهى زعفران في سوق القيصرية. لدى الناس رغبة حقيقة في اكتشاف تراثها، وهذا ما نسعى لتقديمه لهم.

أشياء كثيرة في التراث والتراث الشفهي في طريقها للاندثار، نحن نحاول الحفاظ قدر المستطاع على تراث الإنسان البحريني. الجيل الجديد تحديداً لديه رغبة وشغف كبير بإعادة اكتشاف هويته، وهذا أمر مهم جداً.

*** وبتوسيع الدائرة من الفرد إلى المجتمع، ما الجدوى الثقافية، الاجتماعية والاقتصادية "لمسار اللؤلؤ: شاهد على اقتصاد جزيرة"؟**

تدعيم السياحة الثقافية، بجذب نوعية مختلفة من السيّاح. وإحياء معالم خاصة بمملكة البحرين لا توجد في بلد آخر، ما له على المديين القريب والبعيد، له فائدة اقتصادية، كما يفيد الزوار المحليين، ويزيد أماكن الترفيه والتثقيف خارج الدائرة الاستهلاكية. معالم وأماكن زيارة يحدث فيها تواصل واتصال وتثقيف حقيقي، نحن نأمل أن يكون هذا المشروع بداية من قبل الحكومة للاستثمار في المحرق، ما سوف يحفز المستثمرين والأفراد على سلك نفس السلوك حيال هذه المدينة بخصوصيتها، والأمل أن ينجح هذا الاستثمار في زيادة قيمة وأهمية هذه البيوت والساحات في المحرق، ويرفع المستوى العام لها.

*** وأخيراً، ما التحديات التي واجهتكم أو لاتزال تواجهكم؟**

التحدّيات كثيرة، "طريق اللؤلؤ: شاهدٌ على اقتصاد جزيرة" هو مشروع مدني أكثر منه عمراني، نحاول إيجاد حلول لكل المشكلات المدنية التي تمر بها المحرق، من مشكلة السير، البيوت الآيلة للسقوط، التركيبة الاجتماعية، البنى التحتية، أسلاك الكهرباء، كل التحديات التي واجهتها المدينة خلال الخمسين سنة الماضية. لا يمكننا أن نحل التحديات العمرانية بمعزل عن المدنية، الأمر متشابك ومعقد.

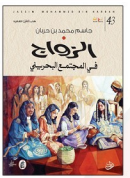
ميزة المسار أنه يمر بالمدينة، ما يعني أن كل محيط المحرق يفترض أن يرتقي، من حركة السير إلى مستوى النظافة. عموماً، التحدي الذي يواجهنا، هو تحدي المدن التاريخية التي أهملت في كل العالم، ولكننا نعتبره نوعاً ما أمراً مشجعاً، أن أمثلة كثير لمدن تاريخية حول العالم أهملت ثم تم استعادتها، ونجحت استعادتها، مثل باريس أو برشلونة أو أمستردام، لذلك فهذا التحدي يشجعنا ويمنحنا الأمل بأننا سننجح.

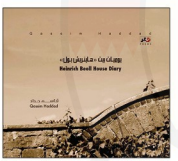
** ** **

إصدارات هيئة البحرين للثقافة و الآثار

بالتعاون مع

المؤسسة العربية للدراسات والنشر





AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

BAHRAIN 2017
OUR
YEAR
OF
ARCHAEOLOGY

هيئة البحرين
للثقافة و الآثار
Bahrain Authority for
Culture & Antiquities