الجسرة الثقافية

AL JASRAH

العدد 61 - سبتمبر - أكتوبر 2022

Issue No. 61 - September - October 2022

رسالة كل المثقفين ◆ تصدر عن نادي الجسرة الثقافي

الجوائز الثقافية
أين الخلل؟

أسماء الأدباء
الشخص والقناع

بشرى خلفان
مسقط مدينة الروح

الجسر

في معنى الوصل والفصل

أوّل طلّة

إبراهيم الجيدة

كعهدنا مع القراء، نواصل الرسالة الثقافية لنادينا العريق، وقد خطونا الخطوة الأولى في حلم «كتاب الجسرة»، إذ صدر الكتاب الأول من السلسلة بعنوان «كتاب الانفعالات» للفيلسوف الإيطالي أومبرتو جاليمبرتي في ترجمة لنجلاء والي صاحبة الرصيد الوافر من الترجمة عن الإيطالية وإليها، والتي تُدرّس الأدب العربي في جامعة تورينو. وسعادتنا بهذا الكتاب بالغة، فهو من أحدث الإصدارات في المكتبة الأوربية، كما أنه يتعلق بموضوع راهن هو الانفعالات والأحاسيس التي تتعرض للتدهور مع التوسع في وسائل التواصل عن بعد، والتعليم عن بعد.

نعرف أننا لا يمكن أن نعيش كأفراد دون مشاعر، وإلّا تحولنا إلى آلات، لكن جاليمبرتي الذي يبحر بنا في عالم الفلسفة منذ أفلاطون إلى اليوم ينبهنا إلى أن المشاعر ضرورية كذلك لحياة الجماعات البشرية والشعوب وليس لحياة الفرد فقط، وأن المشاعر كانت مسؤولة عن استمرار الحضارة البشرية مثلها مثل العقل سواء بسواء، فهي التي قدمت الدوافع للحركة والعمل والدفاع عن الأوطان.

وما تتعرض له المشاعر في عالم التواصل الاجتماعي والتعليم عن بعد خطير، فهو يفتح الباب للزيف والتمثيل، ويجعلنا نحاول الظهور بالصورة الجذابة، أو التي نرى أنها جذابة بصرف النظر عن حالتنا الطبيعية. وبالمثل يتوسع الكاتب في الحديث عن التعليم عن بعد ومضاره، وأكبرها خطرًا إسقاط وظيفة التربية التي كانت تسبق وظيفة التعليم في وصف العملية التعليمية؛ لأن عدم اللقاء مع المعلم والتلاميذ الآخرين في حيز مكاني واحد يحرم التلميذ من فرص التربية وآداب التعامل مع الآخرين.

لا يمكن تقديم الكتاب في هذه العجالة، لكن سعادتنا بالغة بإنجاز أحد وعودنا، أما عن هذا العدد من مجلتكم «الجسرة الثقافية» فهو وجبة ثقافية دسمة ومشوقة.

يبحر بنا الملف الأساسي حول الجسر كمنشأة لوصل المقطوع، وكمفهوم ثقافي وفلسفي واسع حول معنى الاتصال واللقاء بالآخر، تطوف بنا مقالات عدد من خيرة الكتاب العرب في الفلسفة والأدب والفكر والعمارة والسينما، وكلهم أعلام في مجالاتهم يقرؤون تجليات الجسر ومعانيه. ومادام الجسر على هذه الدرجة من الأهمية فهناك الكثير من القصص الواقعية التي قامت فيها الجسور بدور محوري خاصة في الحروب، وهناك الكثير جدًّا من القصص الأدبية والروايات والأفلام التي يقوم فيها الجسر بدور محوري.

نسعى من خلال هذه الملفات المتنوعة إلى إثبات أن الثقافة مفهوم واسع، يتسع لكل شيء في الحياة، وأن كل ما نراه بسيطًا حولنا له أعماقه وجمالياته، ويمكن تحقيق الفائدة والمتعة الثقافية بالقراءة حوله.

وضمن أبواب المجلة المختلفة، نحاول ما استطعنا إلقاء الضوء على المنتجين الثقافيين في دولة قطر ومنطقة الخليج العربي، بما يتوازى مع التقدم الذي يحققه مبدعونا في مجالات الإبداع المختلفة، والمكانة التي بدؤوا يحتلونها ضمن خريطة الإبداع العربي، الذي تتمسك «الجسرة الثقافية» بأنه بستان واحد، تتعدد ثماره، وتتعدد مذاقاته.

الجسر

في معاني الوصل والفصل

87 30

في الدلالة والتاريخ
ناصر الرباط

الشيء نحو ضده
عبد السلام بنعبد العالي

حكاية يكتبها المكان
فدوى العبود

الجسر روائيًّا.. والهزيمة التاريخية
نبيل سليمان

لعبةُ الحياة والموتِ في بناء الجسور ونَسْفِها!
سليم بوفنداسة

الجسر والماء الذي يجري تحته
فاطمة قنديل

صور متعارضة للجسر في الأدب
سيد الوكيل

عندما يكون الجسر هوية وهاوية وسوار فضَّة!
خليل صويلح

ما تبقى من «صداقة» يطل على مقبرة!
لطف الضراري

بقايا صور لجسر يتداعى
هبة خميس

جسور روسية وأوروبية
د. أنور إبراهيم

التكنولوجيا الرقمية..
جسر جديد بين الكاتب والقارئ
منى أبو النصر

جسور حياتي
صبري حافظ

المترجم جسرًا
أحمد عبد اللطيف

كاميرا السينما تعشق الجسور!
عصام زكريا

معابر الغرام
وحيد الطويلة

الجَسرة الثقافية
رسالة كل المثقفين تصدر عن نادي الجسرة الثقافي

Issue No. 61 - September - October 2022
العدد 61 - سبتمبر - أكتوبر 2022
AL JASRAH

مجلة فصلية تصدر
عن نادي الجسرة
الثقافي
كل ثلاثة أشهر

تُوزَّع مجلات نادي الجسرة
الثقافي
مجانًا دعمًا للثقافة العربية

رئيس مجلس الإدارة:
إبراهيم الجيدة

مستشارا التحرير:
د. حسن النعمة
د. حسن رشيد

المراسلات:
aljasrahmag@gmail.com

رقم الإيداع
الخاص بالعدد 61
من مجلة الجسرة الثقافية:
2022/614

الرقم الدولي:
ISBN/978/9927/4075/9/8

نادي الجسرة الثقافي
www.aljasraculture.qa

الآراء المنشورة
على مسؤولية أصحابها

عمارة تحكي تاريخًا عريقًا
طه عبدالرحمن 8

جوائز الثقافة والأدب.. أين الخلل؟
د. محمود الضبع 14

الجذور الثقافية للعنف ضد المرأة
أمل الحارثي 18

من قتل الفتى من شبراخيت؟
أحمد ناجي 26

الطريق إلى دوستويفسكي
صابر رشدي 88

أسماء وأقنعة
حسن عبدالموجود 92

هل عجزت الجزائر أن تنجب فيلسوفًا؟
نـوّارة لحـرش 98

مسقط الذكريات والعاطفة
بشرى خلفان 102

حوار مع الفنان التشكيلي محمد عبلة
شريف عبدالمجيد 108

البناء في العمارة والحرف
محمد أبو عزيز 120

حسام الدين مصطفى المخرج الإشكالي
حسين عبد الرحيم 124

الأفلام السينمائية كمصدر تاريخي
د علي عفيفي علي غازي 126

الفنجان سيرة الحب والموت
لنا عبد الرحمن 132

خطى من أجل السعادة
صدوق نور الدين 138

الحياة في الإنبوكس
جمال جبران 142

العلم يناوش الخيال!
حاتم السروي 146

أحمد عز العرب يكتب:
جدران البهجة تحكي الرحلة المقدسة
114

آدم فتحي يكتب:
من يُعزّي الكُتُب؟!
150

■ وزير الإعلام اللبناني يتصفح مجلة "الجسرة الثقافية" وبجواره الدكتور حسن رشيد

■ وزير السياحة اللبناني متأملًا غلاف العدد الأخير من مجلة «الجسرة الثقافية»

وزيرا الإعلام والسياحة اللبنانيان يُشِيدان بجهود الجسرة الثقافية»

استقبل وزيرا الإعلام والسياحة اللبنانيان الكاتب حسن رشيد مستشار تحرير «الجسرة الثقافية» وعضو مجلس إدارة النادي، وقد أعرب الوزيران عن تثمين الجهود الثقافية المتعددة لنادي الجسرة. وقدم الدكتور حسن رشيد إلى الوزيرين العدد السابق من مجلة «الجسرة الثقافية» بالإضافة إلى باكورة السلسلة الجديدة من إصدارات «كتاب الجسرة» وهو «كتاب الانفعالات» للفيلسوف وعالم النفس الإيطالي أومبرتو جاليمبرتي، ومن ترجمة نجلاء والي الأستاذ بجامعة تورينو. وأشاد كلا الوزيرين بالمجلة وأبديا سعادتهما بالمستوى الكبير الذي لمساه فيها من حيث الشكل والمضمون.

من المدونة إلى الكتاب ورشة في برنامج «القراءة حياة»

أقامت وزارة الثقافة ورشة عمل بعنوان «من مدونتي إلى مؤلفاتي» بالشراكة مع ملتقى الناشرين والموزعين القطريين ومركز أدب الطفل، ودار «نبجة» ومركز فتيات الخور التابع لوزارة الشباب والرياضة. تهدف الورشة المقامة ضمن فعاليات برنامج «القراءة حياة» إلى دعم وتعزيز عادة القراءة ورعاية المؤلف الصغير.

قدمت الورشة السيدة أسماء الكواري مديرة مركز أدب الطفل، والسيدة آمنة أبو قرجة مسؤول الفعاليات بملتقى الناشرين والموزعين القطريين، وتناولت العمق الأدبي نحو تشكيل السلوك من خلال التأثر بالمحتوى المقروء من أجل أن يخرج للمتلقي في صورة ثرية تجمع بين مزيج من الأفكار الموروثة.. وأكدت آمنة أبو قرجة، أن الورشة تهدف إلى تشجيع المنتسبات على القراءة والتأليف وأهميتها، في ختام فعاليات برنامج القراءة حياة بأغسطس، وهي نموذج للعديد من البرامج والمشاريع التي تدعمها وزارة الثقافة لتعزيز القراءة لدى الفتيات، والتركيز على دورهن المرتقب في صناعة المستقبل.

■ جانب من ورشة «القراءة حياة»

■ الفنون الشعبية وثقت بطولة أبناء قطر

توقف عندها الشعراء ورسم لوحاتها الفنانون

«سنة الطبعة».. بطولات تنطق إبداعًا وتضحية

■ من ورشة سنة الطبعة بالجمعية القطرية للفنون التشكيلية

في التاسع والعشرين من سبتمبر كل عام تحل ذكرى «سنة الطبعة» وهي الذكرى السابعة والتسعون هذا العام، وقد توقف عندها المبدعون في مختلف مجالات الشعر والفن التشكيلي، إذ قدموا لها أروع الصور الإبداعية، التي عكست تضحيات أبناء قطر ودول الخليج العربية، وعكست شجاعة أحد أبناء قطر، على نحو ما جسده النوخذة أرحمة بن منيف المنيف الكعبي، أحد الناجين منها، والذي تمكن من إنقاذ قرابة ٣٠٠ شخص، ممن كانت مراكبهم معرضة للغرق، بعدما هبت عاصفة قوية في ذلك التوقيت أدت إلى إغراق قرابة ٨٠ ٪ من المراكب التي كانت تجوب حينها مياه الخليج في موسم الصيد.

السيد أرحمة محمد المنيف الكعبي، حفيد النوخذة أرحمة الكعبي، يستحضر هذه الذكرى، ويصف لـ "الجسرة الثقافية" بطولات جده في الشجاعة والفداء، أثناء وقوع الكارثة في ٢٩ سبتمبر ١٩٢٥، بأنها تعكس بطولات القطريين، ويستذكر الكعبي مقولة جده الشهيرة "يا نعيش سوا.. أو نموت سوا"، وذلك عندما طلب منه أحد البحارة التوقف عن فزعة المزيد من المعرضين للغرق، حتى لا يغرق مركب الجد ومن معه. ويقول الحفيد الكعبي: إن جده قام آنذاك بإضاءة سراج كان على ظهر مركبه، ليهتدي به كل من يطلب النجاة من أهوال العاصفة، ويلحق بمركبه، الأمر الذي مكنه من إنقاذ المئات من الرجال، ممن كادوا يغرقون بين تلاطم الأمواج، وتدافع الرياح، بعدما اختلطت مياه الخليج بالكثير من الدماء والأشلاء.

■ أرحمة محمد الكعبي

من بين من وثقوا للكارثة الشاعر ناصر بن حماد، أحد شهود العيان على وقوعها، حيث كان يعمل في أحد المحامل، كما تناولها المؤرخ راشد بن فاضل البنعلي، وفق ما ورد في كتابه "مجموع الفضائل في فن النسب والقبائل". ووثق للحادثة أيضًا الشاعر ناصر بن عبد الله بن كليب الكثيري، أحد الناجين منها، وكان يتسم بالإقدام والشجاعة، كونه يعمل في البحر، فلم يكن يهاب المخاطر، بل ويستعذب الصعاب، وعبر عن مشاهداته للحادثة في أبيات شعرية، وصف فيها ما جرى، كما أرسل الشاعر ناصر الكثيري رسالة إلى أخيه عبدالرحمن- بعيد وقوع الكارثة- تضمنت أبياتًا شعرية، وصف فيها حالة البحر وصلابة رجاله.

هناك مواليد يحمل ميلادهم تاريخ «سنة الطبعة» وفقًا لما كان دارجًا بين أبناء قطر والخليج بتأريخ الأحداث والولادات والوفيات بالسنوات التي تقع فيها، وكانت الحادثة بكل ما شهدته من مآسٍ وتضحيات، دافعة لتوثيقها عبر مشاهد سينمائية، فضلًا عن توثيق الجمعية القطرية للفنون التشكيلية لها فنيًّا في معرض تشكيلي عام ٢٠١٦، حمل اسم "سنة الطبعة"، عبر خلاله الفنانون برسوماتهم عما شهدته هذه الفاجعة بكل ما حملته من كوارث، وما سطره أبناء قطر من بطولات في الشجاعة والإيثار.

■ **طه عبدالرحمن**

معالم قطر التاريخية على قائمة "الإيسيسكو" للتراث الإسلامي

عمارة تحكي تاريخًا عريقًا

تزخر دولة قطر بالعديد من المواقع التاريخية والإسلامية، التي تعكس هويتها الوطنية، وتفردها عبر الزمن، وهو ما توجته لجنة التراث لمنظمة العالم الإسلامي للتربية والعلوم والثقافة "الإيسيسكو"، بضم ثلاثة مواقع تراثية قطرية جديدة إلى قائمة الإيسيسكو للتراث في العالم الإسلامي، هي:"بيت الخليفي، وأبراج برزان، وقلعة الركيات".

طه عبدالرحمن

هذا الإنجاز المميز، يضاف إلى إنجازات مماثلة سبق أن حققتها متاحف قطر، بانضمام معالم ومواقع تاريخية وإسلامية إلى لائحة التراث في العالم الإسلامي، وذلك في ديسمبر ٢٠١٩ وشملت هذه المواقع: قلعة الزبارة، وموقع الجساسية، والقصر القديم (قصر الشيخ عبد الله بن جاسم في متحف قطر الوطني) ومسجد الرويس، وبذلك يرتفع عدد المواقع القطرية المدرجة في لائحة التراث في منظمة العالم الإسلامي إلى سبعة مواقع أثرية.

وتكتسب المعالم الأثرية والتاريخية المدرجة على قائمة "الإيسيسكو" أهمية متعادلة مع قائمة لجنة التراث العالمي في "اليونيسكو، حيث يكسب إدراج هذه الآثار على قوائم التراث الإسلامي والعالمي أهمية أثرية واقتصادية، إذ يسهم في ترديد أسماء هذه المواقع عالميًا، وتعريف الزائرين بها، وبالتالي تدفعهم إلى زيارتها، وتحقيق عوائد اقتصادية.

وفي هذا السياق، تستهدف لجنة التراث بالعالم الإسلامي حماية المعالم التاريخية والحضارية والطبيعية والعناصر الثقافية في دول العالم الإسلامي، إذ سبق أن دعت اللجنة الدول الأعضاء إلى تقديم المزيد من ملفات المواقع التراثية وعناصر التراث غير المادي، لتسجيلها على قائمة التراث في العالم الإسلامي، وحثت المنظمات الدولية وجميع دول العالم على الانضمام لدعوة "الإيسيسكو" ولجنة التراث في العالم الإسلامي لتجنب الإضرار العمدي وغير العمدي بالمواقع التراثية والمتاحف في حالات النزاع المسلح، باعتبار أن هذا التراث هو تراث للإنسانية جمعاء.[1]

وعلية ، فإن الأهمية التي تكتسبها المواقع التاريخية والأثرية القطرية بالانضمام إلى قائمة الآثار الإسلامية، تتمثل في التعريف بالتراث الثقافي الغني للدولة، وتعزيز

■ أبراج برزان

أرض قطر كانت مأهولة منذ الألف الرابعة قبل الميلاد، فضلًا عما تتسم به هذه المواقع من عمارة فائقة، تعكس تفرد الشخصية القطرية

مفهوم السياحة الثقافية في البلاد وإبراز أهميتها، وهو ما يترافق مع الجهود الرامية لاستضافة بطولة كأس العالم قطر ٢٠٢٢، فضلًا عما يعكسه هذا الانضمام من الجهود التي تبذلها دولة قطر تجاه إحياء التراث القطري والنهوض بمختلف المواقع التراثية، حيث تعتبر المواقع التراثية الثلاثة التي أضيفت إلى قائمة "الإيسيسكو" للتراث في العالم الإسلامي، إرثًا تاريخيًّا وحضاريًّا مهمًّا للشعب القطري وللعالم الإسلامي ككل، وهو ما يعزز من مكانة ثقافة دولة قطر وتراثها الإسلامي على خريطة السياحة الإسلامية والثقافية.

ولم يكن لدولة قطر أن تزخر بهذا الكم من المواقع التاريخية والأثرية، من دون أن يكون لها تاريخ عريق تتمتع به على مر السنين، على نحو ما تدل عليه الاكتشافات الأثرية والحفريات والنقوش ومجموعات من القطع الفخارية النادرة التي تم العثور عليها في مناطق متفرقة من البلاد، والتي تشير إلى أن أرض قطر كانت مأهولة منذ الألف الرابعة قبل الميلاد، فضلًا عما تتسم به هذه المواقع من عمارة فائقة، تعكس تفرد الشخصية القطرية.

وفي هذا الإطار، يذكر المؤرخ اليوناني هيرودوت في القرن الخامس قبل الميلاد، أن أول من سكن قطر هم القبائل الكنعانية التي اشتهرت بفنون الملاحة والتجارة البحرية، كما أن عالم الجغرافيا الإغريقي بطليموس ضمّن خريطته المسماة (بلاد العرب) ما سماه (قطرًا) وهو ما يعتقد أنه إشارة إلى شهرة مدينة "الزبارة" القطرية التي كانت قديمًا بين أهم الموانئ التجارية في منطقة الخليج.[٢]

كما تروي مصادر التاريخ العربي الإسلامي أن قطر لعبت دورًا مهمًّا عندما شارك سكانها في تجهيز أول أسطول بحري لنقل الجيوش خلال الفتوحات الإسلامية، وأنها شهدت مرحلة من الرخاء الاقتصادي في ظل الدولة العباسية، إبان القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) ويُستدل على ذلك من المدونات المكتوبة في قلعة (مروب) الموجودة على

■ بيت الخليفي

■ بيت الخليفي

الساحل الغربي والتي تمثل الطابع المعماري العباسي.

بيت الخليفي

من المواقع القطرية التي انضمت لقائمة "الإيسيسكو" للتراث في العالم الإسلامي، بيت الخليفي، والذي يجسد العمارة القطرية بكل ما تتمتع به من تفرد وتميز، جعلها تعبر عن الشخصية القطرية الأصيلة، التي أبدعت هذه العمارة، فعززت خصوصية البيت القطري، بكل ما يتميز به من أصالة وإبداع، ما جعله صامدًا أمام كل التحديات التي واجهته، على مدى العقود الماضية.

هذه العراقة، التي يحظى بها بيت الخليفي، أهلته ليكون مقرًّا سابقًا للمقهى الثقافي، وذلك خلال العشرية الأولى من القرن الحالي، بهدف احتضان المواهب الشعرية الشابة، من خلال تقديمه للمحاضرات، وورش العمل، إضافة إلى المشاركات المختلفة، وخلال هذه الفترة شهد إقامة العديد من البرامج الثقافية المتنوعة، باستضافة المفكرين والأدباء والكتاب من داخل وخارج قطر، والذين ناقشوا العديد من القضايا الثقافية والفنية المتنوعة.

أبراج برزان

ومن المواقع القطرية التي انضمت إلى قائمة "الإيسيسكو" أيضًا، أبراج برزان، والتي تتسم بتاريخ عريق، إذ شُيّدت بأمر من الشيخ محمد بن جاسم آل ثاني– طيب الله ثراه– مؤسس قرية أم صلال محمد، ويقف الزائر أمام هذه الأبراج بانبهار شديد، لما تتمتع به من عمارة فائقة، حيث يعد البرج الشرقي نموذجًا رائدًا لهذه العمارة، حيث بُني بالحجارة وكُسي بالطين، ويتخذ شكل المستطيل، فيما يبلغ ارتفاع البرج الغربي ١٤ مترًا ، ويتشكل من ثلاثة مستويات.

و"برزان" هو الاسم الذي يُطلق على البرج الغربي، ويتميز بشكله الذي يشبه حرف "T" وهو ما يجعله من الأبراج المتفردة في قطر ودول الخليج العربية. وتشير الدراسات إلى أن أبراج قطر شُيّدت لحماية الوديان، حيث تجمع مياه الأمطار الثمينة، ولمراقبة السفن القادمة، فيما ترجح دراسات أخرى أن هذه الأبراج استخدمت أيضًا كمراصد لتحديد التقويم القمري.

قلعة الركيات

ومن المواقع القطرية أيضًا، والتي أصبحت على قائمة التراث الإسلامي، قلعة الركيات، والتي تعتبر واحدة من أكبر القلاع التاريخية والمهمة في قطر، وتعد من القلاع الصحراوية، وهي قلعة تاريخية تقع في بلدية الشمال شمالي غربي قطر، تم بناؤها في القرن التاسع عشر، فيما تذكر بعض المصادر الحديثة أن تاريخها يعود إلى الفترة الواقعة ما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر الميلادي.

وتُعد قلعة الركيات واحدة من عديد القلاع الصحراوية، ويعني اسم "الركيات" "بئر"، والقلعة

ارتفاع عدد المعالم القطرية على لائحة التراث الإسلامي إلى سبعة مواقع تشمل بيت الخليفي وأبراج برزان وقلعة الركيات

■ جانب من قلعة الركيات

نموذج للقلاع الصحراوية.[٣] وتقع بالقرب من قرية الركية لحماية مصادر المياه في المنطقة، وكانت تُستخدم كهيكل دفاعي في أوقات النزاع، ما يعني أن تشييدها كان بهدف الحفاظ على مياه المنطقة، وخلال أعمال التنقيب التي شهدتها القلعة، وتمت مطلع العام ١٩٨٨، تم العثور على العديد من الآثار، ما يعكس تاريخ هذه القلعة، وما شهدته من حياة للسكان آنذاك.

ولوحظ من خلال أعمال التنقيب، أن أرضيات بعض الغرف الموجودة في وسط فناء القلعة وتحديدًا حجرة المطبخ بالزاوية الشمالية الغربية منها (أمام قنوات المدبسة)، بها عملة نحاسية عباسية، وبعد تنظيف هذه العملة، اتضح أنها "فلس" كُتب على أحد وجهيه "لا إله إلا الله وحده لا شريك له"، بينما كُتب على الوجه الآخر "محمد رسول الله"، ويرجع الفلس إلى عهد الدولة العباسية الأولى (١٣٢-٢٣٢ هجري).

وترجح بعض الدراسات أن هذه العملة ربما تكون من مقتنيات سُكَّان القلعة الذين قطنوها في القرن السابع عشر الميلادي، ما يعكس أنها كانت مأهولة بالسكان خلال هذه الفترة، وربما يفسر هذا أيضًا الهدف الذي شُيدت من أجله القلعة، وهو حماية مصادر المياه للسكان، نظرًا للارتباط الوثيق بين تواجد السكان في مكان ما ، وبين ضرورة توفر أحد مصادر الحياة لهم ، وهو المياه، ما يجعلهم يحافظون عليها، وقد يلجؤون إلى تشييد القلاع لحمايتها من أي اعتداء.

المدخل الرئيسي للقلعة، يقع في الجهة الجنوبية، أما البئر التي تتميز بها، فهي عبارة عن بئر للمياه العذبة، وتقع داخل القلعة. أما القرية التي كانت تحيط بالقلعة، فهى تقع بالقرب منها، غير أنه لم يتبق منها سوى أطلال.

وتتميز القلعة بعدد من الأبراج يصل عددها إلى أربعة أبراج، ثلاثة منها دائرية الشكل، بينما البرج الأخير، مستطيل الشكل، بينما تقع الغرف التي تضمها القلعة ضمن الفناء المركزي، وهى ليست بالغرف الممتدة المساحة، والملاحظ عليها، عدم وجود نوافذ أو أبواب بها.

تروي مصادر التاريخ أن قطر لعبت دورًا مهمًّا عندما شارك سكانها في تجهيز أول أسطول لنقل الجيوش خلال الفتوحات الإسلامية

**إحالات:

**(1): جريدة الشرق الأوسط اللندنية، 6 يوليو 2021، المملكة المتحدة.

(2): Rosemarie Said Zahlan, The Creation of Qatar London: Croom Helm, 1979

(3): متاحف قطر، الموقع الإلكتروني: https://bit.ly/3ARumfL

جوائز الثقافة والأدب

أين الخلل؟

د. محمود الضبع

يمكن الوقوف على الحدود الدنيا لمتطلبات النوع الأدبي أو الفني اعتمادًا على توفر البنى أو الهياكل الأساسية للنوع (سرد، شعر، سينما، فنون بصرية)

تعيش الأوساط الثقافية العربية كل عام حالة من الجدل تزامنًا مع الإعلان عن الجوائز الكبرى، وبخاصة جوائز البوكر العربية، وساويرس الثقافية، ونجيب محفوظ، وراشد بن حمد الشرقي، وجوائز الدولة في المجلس الأعلى للثقافة المصري (التشجيعية، والتفوق، والتقديرية، والنيل)، وغيرها من الجوائز العربية.

وتتنوع الآراء بعد الإعلان عن الجوائز بين مشكك في قدرة لجان التحكيم، وموجه لأصابع الاتهام بالمحاصصة، وطاعن في قيمة العمل الفائز، ومقارن مع الأعمال غير الفائزة (باعتبارها أكثر أحقية)، ورافض لطريقة إدارة الجوائز، ومتهم للإعلام والسوشيال ميديا وتأثيرهما على موقف التحكيم، وهكذا.

وكل ذلك يحدث وسيحدث في الدورات القادمة، وربما يعود السبب الأول في ذلك إلى عدم وضوح المقاييس المعيارية التي يمكن الاحتكام إليها، وهو الأمر الذي يغيب عن الوعي العربي انطلاقًا من فكرة مغلوطة تتصور الإبداع حالة غير قابلة للقياس، أو لوضع معايير وقواعد وأسس يتم الاحتكام إليها.

وترى هذه النظرة أن الإبداع محكوم بالمغايرة للسائد والمألوف دائمًا، وأنه يعتمد في المقام الأول على التجريب (الأدبي والفني) مما يدفعه لمخالفة الأسس الفنية السائدة وابتكار جديدة على الدوام، وبالتالي سيكون من شبه المستحيل أن يتم قياس هذا المنتج بأي قواعد صلبة أو صارمة تنتصر للمعيار على حساب الإبداع الفردي الحر.

والواقع أن هذا الطرح لم يعد صحيحًا في إجماله، ذلك أن مفاهيم الإبداع والفن والثقافة قد تغيرت عالميًا بفعل مجتمع المعرفة، والذي غدا هو ذاته يحتكم لصيغ علمية ومنهجية ليست على طريقة القواعد العلمية الصارمة، كما يحدث في العلوم التجريبية، ولكنها على طريقة المقاييس الحاكمة للتمييز بين عمل إبداعي أو فني، وعمل آخر مناظر، وهو ما يسمح بإمكانية الوقوف على الحدود الدنيا لمتطلبات النوع الأدبي أو الفني (والذي بدونه سيخرج العمل من النوع تمامًا)، مع الاعتماد على مراعاة توفر البنى أو الهياكل الأساسية للنوع (سرد، شعر، سينما، فنون بصرية)، ثم احتساب الحدود الممكنة لعمليات التجريب ذاتها.

فعلى سبيل المثال: تشهد الحياة الآن تجاوزًا للأشكال الأولية من التحكيم المتمثلة في الاعتماد على الذوق والذائقة فقط (الرأي الشخصي لعضو التحكيم)، من جهة لأن الذوق حكم انطباعي (يمثل مرحلة أولية من مراحل النقد)، ومن جهة لأنه فردي قد يخضع لذائقة أجيال سابقة تفرض نموذجها على أجيال معاصرة لها وعيها المختلف وذوقها الجمالي المختلف.

وإلا، فكيف يحكم. مثلا. من ينتمي ذوقه للشعر العمودي، على شعر ينتمي لقصيدة النثر أو الإيجرام أو الهايكو؟

وكيف يحكم من ينتمي وعيه للسرد الكلاسيكي (القصة والرواية والمسرح) على الرواية الجديدة والقصة القصيرة جدًّا والمسرح التجريبي؟

وكيف يحكم من ينتمي ذوقه وعيه للسرد الكلاسيكي (القصة والرواية والمسرح) على الرواية الجديدة والقصة القصيرة جدًّا والمسرح التجريبي؟

وكيف يحكم من ينتمي وعيه للسرد الكلاسيكي (القصة والرواية والمسرح) على الرواية الجديدة والقصة القصيرة جدًّا والمسرح التجريبي؟

وإلا، فكيف يحكم من ينتمي وعيه للسينما والفن الكلاسيكي على أعمال تنتمي لما بعد الحداثة؟

وبالإجمال يمكن تلخيص الأزمة في ثقافتنا العربية من خلال التفكير في أبعاد هذه الأسئلة، وإلا: فكيف نحتكم للذوق ولا نحتكم للمعيار؟ كيف نحتكم لآراء بشرية لابد أن تتأثر بالأبعاد الشخصية ولا نحتكم للوثيقة التي لا تعترف بالمشاعر والعواطف اعترافًا مطلقًا كما يحدث في تلك الأحكام الانطباعية؟

سيرى البعض أن الإبداع والآداب والفنون لا يمكن لها أن تخضع للمعايير والمقاييس وأدوات التحكيم المقننة، لأنها تقوم على التجريب والتجديد والتطوير والابتكار والتحديث والإبداع الفردي، وهم محقون تمامًا، لكن ربما لا يكون شائعًا في ثقافتنا العربية أن الإبداع والفنون والآداب غدت الآن على المستوى العالمي تخضع لمقاييس مقننة تحتوي في عناصرها هذه الأبعاد وتراعي حداثة النوع الأدبي، وتحتفي بالتجريب والتجديد والتطوير، وهي بذلك تضمن الخروج من الذاتي الضيق المرتبط بالعواطف والانفعالات الإنسانية إلى الموضوعي الرحب المرتبط بالحيادية وتغليب الأفضل.

نحن ما زلنا نحتكم في تقييم أبحاثنا العلمية والأدبية والفنية لآراء الأشخاص الذين يحتكمون بدورهم إلى خبرتهم العريضة بمجال التخصص، ولكن ماذا لو قلنا إن مجال التخصص ذاته اتسع ولم يعد في الإمكان أن يحيط به متخصصٌ كائن من كان، بفعل مجتمع المعرفة والتدفق المعرفي اليومي، وإن المنهج الصارم محدد المعالم الذي كانت خطواته معروفة قد انقضت أيامه، وصار العالم يدين إلى فلسفات ضد المنهج أحيانا، وإلى فلسفات المناهج البينية أحيانا أخرى، ناهيك عن الانفتاح الثقافي والتدفق المعلوماتي وتكنولوجيا العلوم والمعارف التي فتحت المشهد على مصراعيه، مرورًا بالانفتاح على الدراسات الثقافية التي تهدم الحدود بين المناهج لتبتكر منهجيتها وأسسها وقواعدها، وصولًا إلى فلسفة السيولة التي تهيمن على كل أشكال الحياة الآن .

ففي السينما مثلًا تدخلت آلاف التفاصيل والعناصر والمدخلات التي لن يستطيع الإلمام بها شخص أو عضو هيئة تحكيم واحد، مهما كان تخصصه (مخرج، سيناريست، منتج، ممثل... إلخ)، وفي الأدب والفن تعددت تيارات المنتج الواحد بما لا يجعل متخصصًا لديه القدرة على الإلمام بكل ما ينتجه الإبداع العالمي، أو بتوجهاته، فما مرجعية الحكم هنا على النص الأدبي أو المنتج الفني؟ هل سنكتفي بآراء الأشخاص، أم سنحتكم إلى ما يفعله العالم من معايير ومقاييس تضمن الجودة والحيادية وسلامة الحكم؟

لعلنا لو بحثنا قليلًا سنجد مراكز تقويم عالمية طورت أدوات تقييم لكل العلوم والفنون والآداب، وخصصت جزءًا منها لحكم الفاحص وذوقه الشخصي المستند على الخبرة (لا يزيد عادة عن ١٠٪)، وجزءًا لحداثة النوع وما أضافه من تطوير وتجديد وتجريب في النوع الأدبي ذاته، وجزءًا لارتباط النوع بكلاسيكياته، وجزءًا للمنهجية (وليس المنهج)، وجزءًا للحبكة والبناء الفني (الإحكام والاتساق) ، وهكذا مما يسمح بالبحث

الاحتكام إلى مقاييس ومعايير مقننة في نهاية الأمر أفضل كثيرًا من التخلي عن هذه المعايير كلية بدعوى الاعتماد على خبرة المحكمين مهما كانت درجة تخصصهم وخبراتهم

■ عدد المشاركات في جائزة كتارا

■ من حفل إعلان جائزة نجيب محفوظ

■ حفل البوكر

تعددت تيارات المنتج الواحد بما لا يجعل متخصصًا لديه القدرة على الإلمام بكل ما ينتجه الإبداع العالمي، أو بتوجهاته، فما مرجعية الحكم هنا على النص الأدبي أو المنتج الفني؟

عن هذه العناصر في العمل المراد تحكيمه.

ولعلنا لو اجتهدنا قليلًا في ثقافتنا العربية- ونحن قادرون بلا شك- لاستطعنا إنتاج أدوات تقييم متوافقة مع طبيعة آدابنا وفنوننا وبحثنا العلمي بما يجعلها تنافس عالميًا أيضا بدلًا من هذا التراجع الواضح الذي نراه فيها بسبب سيادة الضعيف على حساب الجيد والأجود؛ لاعتبارات لا تتعلق بالآداب والفنون ذاتها، ولكنها تتعلق في أحيان كثيرة بعدم القناعة الشخصية (الشخصية جدًّا) المحتكمة إلى الرأي الشخصي جدًّا، والذوق الشخصي جدًّا في إصدار الأحكام.

العالم الآن يخضع لمعايير ومقاييس مقننة تضمن الجودة في كل ما ينتجه الإنسان ماديًّا كان أم فكريًّا، وهو ما أوجد شهادات الآيزو مثلا (إحدى المعايير الدولية لقياس جودة المنتج)، وأوجد برمجيات التحليل التي تحول البيانات إلى معلومات، ثم تحولها إلى معرفة، وهو ما يشير لحجم التحول الحادث في الحياة، فبعد أن كانت المعرفة يقتصر إنتاجها على البشر وهم المتحكمون في أدواتها، غدت المعرفة اليوم تنتجها برمجيات وتطبيقات تكنولوجية (مع عدم إنكار دور البشر أو إلغائهم تمامًا).

وإن كان الإنتاج الفكري والأدبي والفني لن يقبل هذه الصرامة بشكل كلي في تطبيق المعايير والمقاييس، فليس معنى ذلك التخلي عنها تمامًا كما نفعل في واقعنا، وإن كان العالم جميعه يعاني من الخلل في تطبيق هذه المعايير أحيانًا بحكم تدخل السياسة ورؤوس الأموال وصناعة الميديا في توجيه الأحكام ومحاصصة الجوائز وخلافه، فإن وجود معايير مقننة يقلل من ذلك، وكثيرًا ما يمنعه (كما حدث في نوبل للآداب بحجب الجائزة ثماني مرات آخرها كان في عام ٢٠١٨).

فعلى الرغم من كل الاعتراضات، فإن الاحتكام إلى مقاييس ومعايير مقننة في نهاية الأمر أفضل كثيرًا من التخلي عن هذه المعايير كلية بدعوى الاعتماد على خبرة المحكمين، مهما كانت درجة تخصصهم وخبراتهم العريضة في مجالاتهم، فغلبة الأصوات عادة تكون للأكثر عددًا والأقوى شخصية وليس لمعيار الجودة؛ لأن المعيار غائب من الأساس.

لقد بلغ الأمر في بعض لجان التحكيم العربية أن تعتمد معيارًا لا يمكن استيعابه حتى الآن، وهو قياس جودة العمل بما نشر عنه من مقالات ودراسات، وهو الأمر الذي أدركه كثيرون من الكتاب والفنانين على وجه الخصوص، واستطاعوا استثماره بطريقة أو بأخرى، فصاروا يتبارون في حشد الإعلام واستكتاب الأقلام لصالح إحداث حراك حول العمل متزامنا مع مراحل التحكيم.. فأين سيمكن التماس معيار الجودة عند القائم بالتحكيم في مثل هذه الحالة، وقد خضع من البداية لسطوة الجهاز الإعلامي وليس للفحص الفني الدقيق؟

وبلغ الأمر في بعض المرات أن تم التراجع عن عمل فائز بسبب تعبير مؤلفه عن رأيه السياسي المعارض للدولة مانحة الجائزة، وهو ما أثار حالة من الجدل في سنوات سابقة قريبة.

وبلغ الأمر أن فازت أعمال في جوائز كبرى، ثم تبين أنها كانت مقتبسة من أعمال أخرى، على الرغم من وجود محكمين في اللجنة من الذين تم السطو على مؤلفاتهم في العمل الفائز.

كما تم منح الجائزة لعملٍ؛ لاعتبار انتماء مؤلفه لبلد إفريقي فقير؛ بدعوى تمثيل الجائزة في هذا البلد البعيد، وعند الإعلان تبين أن المؤلف لم يولد في هذا البلد ولم يعش فيه.

أما عن تدخل العداوات الشخصية والصراع بين أبناء الجيل الواحد، فحدث ولا حرج، حيث يتم إزاحة مؤلف فائز؛ لأن بعض أعضاء التحكيم يريد تصفية حساباته الخاصة جدًّا، ولن يعدم حينها وسيلة في تقييمه؛ لأن المعيار غائب، والحكم الشخصي الانطباعي هو المتحكم، والإبداع يمكن تقليبه على الوجهين؛ وجه الرغبة في الإعلاء به باعتبار ما يقدمه جرأة وتجريبًا، ووجه الرغبة في إقصائه باعتبار ما يقدمه خادشًا لحياء المجتمع، أو تخريبًا وليس تجريبًا.

وما دام المعيار غائبًا؛ فسيستمر هذا الجدل، ولن يصل لمستوى المعيارية.

لو اجتهدنا قليلًا- ونحن قادرون بلا شك- لاستطعنا إنتاج أدوات تقييم متوافقة مع طبيعة آدابنا وفنوننا وبحثنا العلمي بما يجعلها تنافس عالميًا أيضًا بدلًا من هذا التراجع

من الأمثال الشعبية إلى الفتاوى والمسلسلات..

الجذور الثقافية للعنف ضد المرأة

أمل الحارثي

أصبحت أخبار العنف ضد المرأة وجبة يومية للمواطن العربي، لا يكاد يبدأ بتصفح الأخبار على وسائل التواصل الاجتماعي حتى تنهال عليه صور وحكايات مؤلمة عن فتيات ونساء قُتلن، إما على يد أحد أفراد عوائلهن، أو من غريب؛ بدوافع مختلفة يمكن أن نضعها كلها تحت ظل الذكورية المنتشرة في المجتمعات الأبوية، والتي تعطي للرجل تميزًا عن المرأة واستحقاقًا يجعلها في مرتبة أقل ويحرمها من حريتها في اتخاذ القرارات واختيار نمط الحياة، بلغ السيل الزبى عندما ذبحت طالبة مصرية أمام جامعتها في المنصورة، أعقبها بيومين قتل طالبة أردنية أمام قاعة امتحاناتها في الجامعة التطبيقية في الأردن. جريمتان هزتا الشارع العربي لتتعالى بعدها الأصوات المنددة المطالبة بتحليل هذه الظاهرة المأساوية وإيجاد حلول لحماية الفتيات من الغدر الذكوري.

إلا أن أمواجًا أخرى جارفة جرت عكس تيار التنديد لا يمكن تجنب الحديث عنها، منها من وصل به الأمر إلى حد تبرير الجرائم وربطه بعدم احترام الفتيات لرغبة الشباب ومشاعرهم، أو التحجج بمظهر الفتاة ولبسها، سقطة لم ينجُ منها داعية معروف، حيث خرج في فيديو مصور يحذر الفتيات من الخروج بلا حجاب إن أردن تجنب الذبح، فوضى اجتاحت وسائل التواصل الاجتماعي لتظهر مدى عمق الأزمة وصعوبة الخروج من عنق الذكورية التي تتصف بها المجتمعات العربية .

ولهذا نجد أن علينا مسؤولية شرح الظاهرة من جذورها أمام القارئ العربي الذي ما زال يعتقد أن جرائم القتل هذه مجرد أحداث فردية، والتأكيد أن أنماط العنف الجسدي والانتهاكات التي تتعرض لها المرأة كالضرب والإذلال تندرج تحت مظلة العنف المبني على النوع الاجتماعي، والذي يبدأ منذ ولادة الطفلة ومعرفة جنسها، حيث تتعرض الطفلة للتمييز بطريقة التعامل والتربية واكتساب المهارات.

تربى الأنثى على الاحتياج، ويربى الذكر على الاستقلالية، تحرم الفتاة من المهارات والتجارب الحياتية التي تقويها، فتقل ثقتها بنفسها وبقدراتها، ويصبح الجبن والخوف من القادم صفة تطلق عليها وتنسب ظلمًا لجيناتها الأنثوية، بينما هي صفات مكتسبة من التربية والمحيط لا علاقة لها بالتركيبة البيولوجية، لا يكتفي المجتمع بإضعافها عن طريق الحرمان من التجارب، بل ينزع منها الثقة ويعطيها للذكر، بفرض الأعمال المنزلية على الإناث فقط، ومحاباة الذكر الذي يجد نفسه مخدومًا من الإناث في العائلة؛ فيكتسب جرعة مجانية من الثقة والتعالي والاستحقاق.

لعل أفضل التحليلات التي قرأتها لهذا النوع من التمييز بين الإناث والذكور كان بقلم فرجينا وولف في كتاب "غرفة تخص المرء وحده" حيث حللت فرجينا سبب فرض الأعمال المنزلية على الأنثى حصرًا، بكون المجتمع يرى في الأنثى مرآة لتضخيم الذكر، وأول صورة مضخمة لنفسه وقدراته يراها عندما يجد أنه في درجة أعلى من الأنثى وأنها موجودة لخدمته، هذه الصورة المضخمة لد "أنا " الذكورية تعطيه جرعة كبيرة من الثقة.

تحليل فرجينا وولف كان كافيًا بالنسبة لي لمعرفة أسباب غضب الرجل من المرأة عندما تختلف معه

حيث حللت فرجينا وولف سبب فرض الأعمال المنزلية على الأنثى، بكون المجتمع يرى في الأنثى مرآة لتضخيم الذكر

حتى المرأة العاملة يطالها العنف الاقتصادي أحيانًا، ويتم التفرقة في الأجور بينها وبين الذكر، كما يتم استغلال قوامة الذكر لإجبارها على أخذ قروض لا ترغب بها

أو ترفضه، فهو لا يتعامل معها بنديّة، ويعتبر أن صورته في المرآة العاكسة تنكمش إن تعرض لنقد أو رفض منها، وتهتز ثقته بنفسه التي بنى عليها مجده كرجل، ولهذا نجد الرجل يغضب إن خالفته المرأة في رأي، أما إن رفضته فيثور وقد يصل غضبه للقتل كما رأينا في حالات رفض الفتيات للارتباط ببعض الرجال أو طلب الزوجات للطلاق أو الخلع في المحاكم . لا يمكن أن ينطبق هذا التحليل على كل الرجال، فالرجل الواثق من نفسه بسبب إنجازاته لا يحتاج ليرى صورته مضخمة في مرآة وهمية، ولا يستمد ثقته من التقليل من شأن المرأة، ولهذا فهو لا يعتبر النقد القادم من امرأة إهانة، ولا يرى الرفض فضيحة، ويتعامل معه بروح رياضية ويستمر في حياته بلا عقد.

تستمر التربية القائمة على التمييز بفرض عنف اقتصادي على الأنثى تشارك فيه العائلة والمجتمع والعادات والتقاليد بدوافع العيب أحيانًا، والخوف على الفتاة أحيانًا أخرى، أو بسبب تفضيل الولد

لا يمكن أن نتحدث عن ثقافة العنف ضد المرأة دون أن نذكر أثر الإنتاج التلفزيوني واختلاله منذ أكثر من عقد من الزمن

على البنت بحجة أن مسؤولياته المستقبلية أكثر، فتُحرم أحيانًا من ميراثها أو من فرص تعليمية وتدريبية، وتتم قصقصة أجنحتها بشكل تدريجي حتى تفقد استقلاليتها بالكامل، وتصبح في حالة احتياج دائم، بل تفقد الثقة بقراراتها، وتصبح في أحيان كثيرة على استعداد لتقبل العنف والاستغلال الجسدي والإذلال المعنوي للاحتفاظ بدرجة من الأمان المادي والقبول الاجتماعي.

حتى المرأة العاملة يطالها العنف الاقتصادي أحيانًا، ويتم التفرقة في الأجور بينها وبين الذكر، كما يتم استغلال قوامة الذكر لإجبارها على أخذ قروض لا ترغب بها، وهناك أمثلة كثيرة عن نساء غارمات في السجون لم يكن لهن خيار آخر، ولم يملكن جرأة رفض قرار الزوج أو القريب، كما يتم إجبار النساء أحيانًا على التنازل عن ميراثهن أو القبول بتعويضات بسيطة بحجة إبقاء الميراث في العائلة وعدم إدخال الغرباء في حصص الورثة.

لا يمكن أن نتحدث عن التمييز بين الجنسين في طرق التربية دون أن نعرج على نوع آخر من العنف يمكن وصفه بالعنف الثقافي، يتمثل باستخدام وسائل تربية تعتمد على الموروثات والقصص والأمثال الشعبية والتي تزيد بدورها من زعزعة ثقة الفتاة بنفسها وترهبها من القادم في الوقت الذي تنمي في الذكر حب الشجاعة والإقدام.

يستمع الطفل الذكر لقصص عظمة الشخصيات التاريخية وأمجادها وتسرّد على مسامعه قصص الشاطر حسن بينما تستمع الطفلة لقصص الفتاة الجميلة

يستمع الطفل الذكر لقصص عظمة الشخصيات التاريخية وأمجادها، وتُسرد على مسامعه قصص الشاطر حسن وبطولاته، بينما تستمع الطفلة لقصص الفتاة الجميلة التي أنقذها الأمير أو الشاب الثري من حياتها البائسة، بل ويتم زج بعض القصص المخيفة من التراث المحلي عن فتيات خرجن من عباءة العادات والتقاليد لتلقى كل منهن حتفها في نهاية مؤلمة، كل هذه القصص هدفها أن تعرف الأنثى أن لا منقذ لها سوى الذكر، وأن الخروج عن طوعه لعنة ستلقاها أينما حلت، وأن عليها أن تشعر بالخوف الدائم على العفة التي قد تدفع ثمنًا قاسيًا إن خسرتها، هذا التمييز في التربية يقضي على ما تبقى للفتاة من روح المغامرة والاستكشاف والتطلع للاستقلالية ويزيد من عمق احتياجها للآخر وعجزها عن مواجهة الحياة، فيقدمها وجبة جاهزة لكل ذكر مريض يبحث عن استحقاق وثقة بلا جدارة.

تتربى الفتاة على أمثال شعبية تقال كمسلَّمات لا لبس فيها، " اكسر للفتاة ضلعًا يخرج لها عشرة" مثل يُحرض على العنف والضرب ويبرره بأن القوة للأنثى مرفوضة، وأنها كلما نبت لها جناح على المربي أن يقصه. هذه هي التربية التي تتلقاها الكثير من الفتيات في عالمنا العربي، سياسة الإضعاف في مقابل تقوية الذكر أنتجت مجتمعات تعاني فيها المرأة من الفقر الشديد والعنف، وحتى في العوائل الداعمة نسبيًّا للمرأة، نجد أن هناك حدودًا لتنمية المرأة لقدراتها لا تستطيع تجاوزها، فالقوة للفتاة غير مرغوبة اجتماعيًّا بعكس القوة للذكر.

من الأمثال الشعبية الظالمة للمرأة تلك التي تتحدث عن خصالها السيئة وتعتبرها جزءًا من تنشئتها البيولوجية، بينما هي صفات مكتسبة من طريقة التربية وعزل الأنثى في المنزل وإهدار وقتها في الملل والعلاقات الاجتماعية غير المفيدة وقمع المجتمع لها وقصقصة أجنحتها.

"يا ويل من أعطى سره لامرأة"، "عقربتان على الحيط ولا ابنتين في البيت"، "صوت أفعى ولا صوت بُنيّة" وغيرها الكثير من الأمثال التي تتحدث عن خصال المرأة السيئة، وتتناسى أنها إن وجدت فهي ردة فعل لحرمانها من فرص الحياة وتجاربها التي تصقل الشخصية وتنمي العقل وترفد الفكر بكل جديد ومفيد، أما أمثال مثل "هم البنات للممات"،

"إن ماتت أختك انستر عرضك" فهي من أكثر الأمثال ظلمًا، وفيها تحريض على الأنثى كجنس، ومدخل لكراهيتها بل وترغيب في العنف ضدها وتشجيع عليه.

لا يمكن أن نتحدث عن ثقافة العنف ضد المرأة دون أن نذكر أثر الإنتاج التلفزيوني واختلاله منذ أكثر من عقد من الزمن، كان الفن دائمًا رافدًا للفكر ومحفزًا على الجمال، لا يمكن أن ننسى الإنتاج الضخم للتلفزيون المصري في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي، وأثره في تشكيل الوعي العربي ودوره المهم في التنشئة، كانت كل حلقة من ليالي الحلمية والمال والبنون درسًا في تاريخ تلك الحقبة الزمنية، أما الحوارات فقد نُسجت بدقة وعمق، كتّاب المسلسلات كانوا أدباء ومفكرين، فماذا حصل في العقد الماضي؟ غزا باب الحارة البيوت العربية وأظهر صورة للعائلة قائمة على قمع المرأة، وأظهرها بشكل محبب حتى باتت مقبولة ومستساغة، ثم انتشرت المسلسلات التي تبجل نموذج "البلطجي" العادل، الذي يأخذ حقه بيده وكأن القانون غير موجود، أصبح من السهل أن نرى هذا "البلطجي" يعتدي بالضرب على حبيبته أو أخته بدافع الغيرة مثلًا، ويهدد بالقتل من تسول له نفسه الاقتراب من حبيبته في الشارع، بل لقد وصل الأمر لتمجيد صورة الرجل الخارج عن القانون الذي يعيش زعيمًا على عائلته ويتاجر بالممنوعات، لكن شخصيته تتسم بالعدل والحكمة والغيرة على نسائه، هذا النموذج لقى رواجًا واستحسانًا من الشباب، هذه الرجولة المفرطة التي تفيض من شخصية "البلطجي" أصبحت مطمعًا وأصبح هو القدوة، ولعل أسهل طرق التقليد التي اتبعها بعض الشباب كانت تمارس في البيوت، على إناث العائلة، حيث لا حسيب ولا رقيب.

الأمثال الشعبية تظلم المرأة وتلصق بها الخصال السيئة وتعتبرها جزءًا من تنشئتها البيولوجية

لا يمكن نسيان أثر الغناء والموسيقى في العقد الماضي في تسخيف وتسطيح الشاب العربي، فكلمات الأغاني لم تعد بحاجة لشاعر، وأصبحت تفيض بالذكورية والسطحية، سقف الذوق أصبح منخفضًا، وضاعف الفقر وسوء التعليم أثر هذه الثقافة، وهذا لا يعني أبدا أن الساحة خلت من الغناء الجميل والموسيقى الراقية، لكن الإقبال عليها أصبح ضعيفًا بسبب الجو العام والتراجع الفكري والثقافي ومخرجات التعليم السيئة.

لا يمكن أن ننسى دور بعض الدعاة في استمرار دائرة العنف ضد المرأة، بتركيزهم على الفتاوى الغريبة التي ترسخ وتشجع على العنف، إذ بات من الطبيعي أن تجد داعية لا يتحدث إلا عن المرأة وفتنتها وقوامة الرجل، ولا يخفى على أحد أن التركيز على المرأة أصبح هدفًا بسبب نقص الحرية والخوف من بحث أمور سياسية واجتماعية أخرى قد تفتح أبوابًا للمساءلة والعقاب.

يمكن أن يؤدي تشديد العقوبات لانخفاض في وتيرة العنف ضد المرأة، لكنه وحده لن يحل المعضلة، الطريق الوحيد أمامنا هو تفنيد هذه الظاهرة والبحث عن أسبابها، ومن ثم إيجاد حلول تقضي على المسببات، أول خطوة في علاج المرض هو تشخيصه، المكابرة وادعاء عدم وجود خلل وأن ما يحصل هو مجرد حالات عنف فردية سيضاعف المآسي وسنجد أنفسنا يوميًّا على فوهة بركان، نحن نتحدث عن ظاهرة عنف ضحيتها المرأة، نصف المجتمع التي تنجب وتربي النصف الآخر، فإلى أين نحن سائرون؟

كلمات الأغاني لم تعد بحاجة لشاعر، وأصبحت تفيض بالذكورية والسطحية، سقف الذوق أصبح منخفضًا، وضاعف الفقر وسوء التعليم أثر هذه الثقافة

طروس

إلى مولاي السلطان

د. حسن رشيد

تشكل هذه الرواية حلقة من حلقات الإبداع النسوي في منطقة الخليج العربي.. والمبدعة الإماراتية سارة الجروان الكعبي قدمت عام ١٩٩٢م عددًا من إبداعاتها بدءًا برواية "شجن بنت القدر الحزين" وأتبعتها بمجموعتها القصصية "أيقونة الحلم" ثم "رسائل إلى السلطان".

في عام ٢٠٠٨م قدمت "طروس إلى مولاي السلطان" الكتاب الأول وقد حمل عنوان "الحدال"، بجانب أعمال أخرى، لعل أبرزها رواية "عذراء وولي وساحر".. وحصدت من خلالها واحدة من الجوائز الأدبية في الإمارات.

لسنوات طوال.. كان الاعتقاد أن قدرة تاء التأنيث على خوض غمار الكتابة الروائية من الأمور التي تخشاها بنات حواء..!! ولا أدري لماذا غلف هذا الادعاء واقع ومسيرة الفتاة العربية على وجه العموم والخليجية على وجه الخصوص..؟!!

دعونا نذهب إلى عوالم الأدب.. كانت "شهرزاد" صاحبة السبق في سرد الحكايات لمدة ألف ليلة وليلة، للملك شهريار.. و"ألف ليلة وليلة" لم يكن تأثيرها محليًا عبر خريطة الوطن العربي، بل بشهادة كبار الروائيين في العالم، من هنا فإن حفيدة شهرزاد عبر روايتها "طروس" تعيد للذاكرة تلك الحكايات التي تمزج بين الواقع المعيش، والخرافات، والسحر.. وبناء الدولة الحديثة.

بلا شك فإن "سارة" قد استمدت خيوط هذا العمل من تلك "الحزاوي" ومن حكايات الجدات، واحتفظت من خلال الوعي واللاوعي بالكثير من الأحداث، ومع هذا فإن هذه الشخوص التي تتحرك عبر الممكن والمستحيل ذات ارتباط عضوي بذاكرة "الطفلة حصة"، وعوالمها ذات ارتباط وثيق بما أطلق عليه ذات يوم إمارات ساحل عمان.. أو الساحل المتصالح.. حيث الارتباط الاجتماعي أشد ما يكون وثاقه.. وهذه ميزة خليجية، لذا عبر الكاتب غانم السليطي في أحد أعماله المسرحية "أن الفرد يعتلي متن بعير، ويقطع الصحراء من ظفار إلى الإمارات وقطر، وصولاً إلى ابن عمه في الكويت". كان هذا قبل الحدود المصطنعة، وكان البحار يردد الهولو واليامال من الكويت مرورًا بالمحرق والزبارة وصولًا مندم دون معوقات.. هنا ابن العم وابن الخال.. وأبناء القبيلة كما تؤكد على هذا في روايتها "سارة الجروان الكعبي".

عوالم هذه الروائية الغرائبية لا يمكن سردها، أو تلخيصها عبر سطور؛ لأنها رواية تنبع بالحياة، نعم وعبر سبعة عشر طرسًا تأخذنا الحكاية إلى عالمها الغرائبي، هي ابنة الصحراء، وإن ارتمت في أحضان المدينة، فمازال شوقها إلى فضاءات الله وأشجار النخيل والأفلاج، نعم مازالت تحن إلى شجرة "الكنار.. النبك"، وإلى زقزقة العصافير، كل هذا بمعية الشيخ "بن عتيج" هذا النموذج المحرك والمحور، لقائد الجميع من أبناء القبيلة، نموذج عاش في الذاكرة الجمعية، يجتمع فيه كل أساليب القيادة

لسنوات طوال.. كان الاعتقاد أن قدرة تاء التأنيث على خوض غمار الكتابة الروائية من الأمور التي تخشاها بنات حواء!

■ سارة جروان الكعبي

حفيدة شهرزاد عبر روايتها «طروس» تعيد للذاكرة تلك الحكايات التي تمزج بين الواقع المعيش، والخرافات، والسحر.. وبناء الدولة الحديثة

الدينية والدنيوية، وله من المميزات ما ليس لغيره بدءًا بالكرم والشجاعة والمروءة.

والسؤال لماذا اختارت "سارة" تلك العوالم؟

منذ الصفحات الأولى يأتينا السرد عبر التقديم والإهداء.. "حب الوطن" والنبش في ذاكرة ما كان وما سوف يكون، والتحولات الحياتية والانتقال الزماني والمكاني، ونلاحظ هذا الارتباط عند العديد من أبرز كتابنا في مجال الرواية "حنا مينا وارتباطه بعوالم البحر"، ومحمد شكري الكاتب المغربي وحياة المهمشين، ومن الذين يعيشون في قاع المجتمع، واستحضار الواقع بكل سلبياته، عبر جرأة الاقتحام، أما نجيب محفوظ أعظم كتّاب الرواية العرب فقد رصد حياة المجتمع، وقدم نماذج شكلت عصرًا من الماضي، وإن كانت ظلالها ماثلة للعيان عبر تهميش المرأة، فماذا قدمت "سارة" لنا عبر طروسها؟.

أولاً: أعتقد أن المكان لديها البطل، تترك المكان وتعود إليه مجبرة؛ كي تربط الأحداث وتقدم النماذج، سواء من بيده مقاليد تحريك الأحداث، أو من المهمشين والفاعلين في ذات الوقت مثل "ابن يلوه" وغيره.

ثانيًا: الشخوص التي تحرك الأحداث عبر العديد من الأماكن بين الحدود الجغرافية لدولة الإمارات "الناشئة في تلك الفترة وظهور الشيخ زايد"، وسلطنة عمان والعلاقات الممتدة عبر التاريخ والانتقال القبلي بين البريمي والعين وغيرها من المدن، هذه الشخوص التي تحرك الأحداث وبخاصة "جمعة" عبر العديد من الدوائر، نعم "جمعة" نقطة الارتكاز والمحور الأبرز لاحقًا.

ثالثًا: حركة التاريخ عبر القرى التي تحولت إلى مدن، والاستقرار القبلي، هذا الإطار أحدث نقلة نوعية في مصائر الإنسان، سواء من ارتبط بجذوره في المكان، أو انتقل إلى المدن العامرة بالحداثة.

في هذه الرواية التي تمزج الواقع بالمتخيل، والتاريخ بخيال المؤلفة، لوحات تعيد للذاكرة كما أسلفت حكايات "شهرزاد" هنا البشر والسحر والغموض، والساردة تعيد للأذهان حكايات الجدات في فصول

حركة التاريخ عبر القرى التي تحولت إلى مدن والاستقرار القبلي.. هذا الإطار أحدث نقلة نوعية في مصائر الإنسان

القارئ لا يمكن أن ينسى عددًا من أبرز الكاتبات ممن أطلقن العديد من الأعمال التي شكلت جسورًا للتواصل مع القارئ مثل ليلى عسيران، كوليت خوري، غادة السمان

■ سميرة خاشقجي

■ غادة السمان

الشتاء عبر البحث عن دفء في أحضان الكبار، أو في شهور الصيف والمبيت في العريش أو فوق أسطح المنازل ومغازلة النجوم أو مناوشة القمر.

وأنا أعيش مع أحداث الرواية.. طرحت على ذاتي تساؤلًا.. ما معوقات الرواية في منطقة الخليج العربي؟ سؤال صعب، وأعتقد أن الإجابة تنحصر في الآتي:

• الدعم المادي والمعنوي؛ ولذا فإن العديد من الأسماء تظهر لتختفي!

• استغلال النصوص الروائية في الدراما التلفزيونية.

لماذا لم يتم مثلًا، أقول مثلًا، تقديم هذه الرواية في عمل درامي؛ لنعيد عقارب الزمن إلى الوراء، ومن ثم نقدم هذا النموذج الأبرز في تحقيق الأحلام، وليس هناك مستحيل إذا كان هناك من يملك العزيمة والإرادة، ويعشق ثرى وطنه وأهله وذويه.

هذه الرواية تقدم بالدليل الملموس أن الإبداع لا يقتصر على جنس معين، وأن الفكر مرتبط بحالات خاصة، نعم تأخرنا سنواتٍ، ولا ذنب لنا في هذا الإطار عن مواصلة الركب، ولكن هذا التأخير كان لمصلحة الإبداع أيضًا.

ومن يُعِدْ عقارب الساعة إلى الوراء يكتشفْ أن المبدعة العربية كانت لها بصمة في مجال الرواية، من أمثال زينب فواز "الهوى والوفاء" ١٨٩٢، ولبيبة هاشم "حسنا الحب" ١٨٩٨، وعدد آخر من المبدعات عاصرن زمن البدايات.

كما أن القارئ لا يمكن أن ينسى عددًا من أبرز الكاتبات، ممن أطلقن العديد من الأعمال التي شكلت جسورًا للتواصل مع القارئ، مثل ليلى عسيران، كوليت خوري، غادة السمان، أحلام مستغانمي، وخليجيًّا بجانب سارة الجروان الكعبي، رجاء الصانع، منيرة سوار، جوخة الحارثي، ليلى العثمان، فوزية رشيد، عزيزة الطائي، سعدية مفرح، صبا الحرز، وغيرهن!

والأهم أن واقع الرواية النسوية وبخاصة في الخليج قد اتخذ العديد من المنحيات؛ بدءًا بالتدافع والزخم، وبخاصة بعد ظهور رواية رجاء الصانع "بنات الرياض"، والأسئلة اللغز من المؤلف؟ تلاحق بعض الأسماء، وتهميش عدد من أبرز الأصوات أو غيابهن قسرًا من أمثال "نورة آل سعد، دلال خليفة، شعاع خليفة" وغيرهن من المبدعات المنتميات إلى الحراك الإبداعي النسوي في قطر على سبيل المثال لا الحصر، ولكن نلاحظ ظهور أصوات تبتعد عن الأطروحات القديمة المرتبطة بقضايا المرأة والمجتمع إلى مواضيع أخرى، كما نلاحظ في "طروس" حيث تقدم "سارة الجروان" هنا رواية تمزج الحكاية الشعبية بالتاريخ بالواقع المعيش بالخيال، عبر لوحات يضع القارئ

■ أحلام مستغانمي

تحت سيطرة السرد، كيف لا، وهنا مفردات مغرقة بالمحلية أولًا واستثمار التاريخ القديم، واستحضار الإطار الفلكلوري عبر القصائد الشعبية والأهازيج، كل هذا مع توظيف ضمير المتكلم سواء مع عتيج أو جمعة.

"طروس" حقًّا هي رسائل تبعثها المبدعة إلى الجميع.. كيف كنا؟! وكيف أصبحنا؟! كيف تحرك الميزان الاجتماعي والاقتصادي؟! وكيف أحدث الاتحاد هذا الحراك الحياتي لنا جميعًا؟! وانتشلنا من بؤرة الحاجة إلى نعيم الرفاهية، كيف كانت المصاهرة مرتبطةً بالمصالح والمرأة مغلوبة لا صوت لها، إلى مشاركة في كل شئون الحياة، وهي تقول بأعلى صوت: أنا "سارة الجروان.. النموذج عبر صوتي.. هأنا أقتحم المجال، وأسرد على مسامعكم حكايات قد حدثت، وحكايات من بنات أفكاري، نعم أستحضر الأساطير والتاريخ والاقتصاد والشعر والنثر، نعم أمزج الخيال هنا بالسرد الكلاسيكي، وأهرب بذكاء الأنثى لأعري ما كان من خلال الاتجار ببني جنسي. أنا لا أبحث عن المدارس النقدية الواقعية السحرية، أو الواقعية النقدية، أنا لا أقلد ماركيز ولا كويليو ولا كتّاب أميركا الجنوبية، أنا أغرف من معين لا ينضب، حكايات الناس البسطاء، أنا لا يرتبط السرد عندي فقط بالشكل أو المضمون لكن الشكل والمضمون لحمة واحدة، نعم أمزج ما كان بما سيكون.

هذه الكاتبة عبر صرخاتها تؤكد أن المبدعة الخليجية في سباق مع الزمن، هذا الأمر قد ألقى بظلاله على حركة الإبداع لإثبات الذات، نعم إن تاء التأنيث أيضًا إطارٌ تكاملي للفكر والثقافة، نعم كانت الخطوة الأولى مع إرهاصات "سميرة خاشقجي- بنت الجزيرة عبر نص "ودعت آمالي" كان ذلك قبل أكثر من ستة عقود من عمر الزمن، ومهدت الطريق إلى العديد من الأسماء؛ "قماشة العليان، بشرى ناصر، هدى النعيمي، وعشرات الأسماء".

وأخيرًا: طرس ثامن عشر

شكرًا، يا سارة. عفوًا، "حصة". نص إشكالي، صور تأخذنا في رحلة حياة، تحلق بنا في ماضٍ جميل، مغلف بالإيثار والحب، وبساطة الحياة، نماذج قد نعرفها، نحتك بها، ونماذج مرت سراعًا، حياة تنبض بما كان.

في لغة شفافة بين طفلين، عفوًا، قلبين نجد هذا الحوار:

عبد الله: الغالية أنا ذاهب للمدرسة، عودي أنت إلى البيت ولن أغيب طويلًا، سأعود مسرعًا إليك، وسآخذك معي إلى الوادي!

تهمس حصة: خفت كثيرًا على هذه المسماة "المدرسة" وتؤكد: وقلت في غضب: المدرسة ومن تكون هي تلك المدرسة؟!

حوار ممتع بين طفلين عبد الله، وحصة، في لغة شفافة تحلق بالقارئ إلى عوالم الحب المرتبط بالبراءة.

سارة الجروان الكعبي، مبدعة، تملك زمام السيطرة على لغة الضاد، وتملك القدرة على خلق النماذج التي تملك مفاتيح العيش في ذاكرة الإنسان المرتبط بأمواج الخليج، وذلك الذي يتخذ من جبال عمان والإمارات والصحاري سكنًا ومقرًا، ولأن سارة- حصة- عفوًا، جزء من المكان والزمان، ولأنها قد أسلمت القيادة للقلم والورق والفكر، فهي في كل آن تعيش قلق الإبداع.

سارة: كان بودي أن أقلب صفحات الرسائل أو المكاتيب أو الطروس، ولكن يحتاج الأمر إلى عشرات الصفحات، فعذرًا إذا كان التقصير مني، ومثلك من يعذر أمثالي.

كانت الخطوة الأولى مع إرهاصات «سميرة خاشقجي» بنت الجزيرة عبر نص «ودعت آمالي» كان ذلك قبل أكثر من ستة عقود من عمر الزمن

سارة الجروان الكعبي.. مبدعة تملك زمام السيطرة على لغة الضاد، وتملك القدرة على خلق النماذج التي تملك مفاتيح العيش في ذاكرة الإنسان

رواية الفخاخ والظلال

من قتل الفتى من شبراخيت؟

أحمد ناجي

يمكن تقسيم تاريخ الأدب المصري المكتوب بالإنجليزية إلى مرحلتين، الأولى أبطالها كتاب مصريون عاشوا وتربوا في مصر شكلت الانجليزية جزءًا أساسيًا من تعليمهم بحكم طبقتهم الاجتماعية، مثل وجيه غالي، سامية سراج الدين، وأهداف سويف وغيرهم. ويحضر الاغتراب بصور مختلف، منبعه الطبقة التي ينتمي لها الكاتب، الاستثناء الوحيد ربما في وجيه غالي الذي تمرد حتى على طبقته.

الفتى من شبراخيت يظهر وكأنه شريك في بطولة الرواية، يحكي لنا عن نشأته في قرية على هوامش الريف المصري، مع جدة تقرر الاستحواذ عليه وتربيته منذ صغره، وتجره لعالمها الخاص

أما المرحلة الثانية فهم جيل أبناء المصريين المهاجرين، مع بدايات الهجرات المصرية الكبرى خارج مصر منذ السبعينيات حتى الآن. فحسب أرقام الحكومة المصرية الرسمية يبلغ عدد المصريين المقيمين في الخارج عشرة ملايين مصري، منهم في الولايات المتحدة الأميركية مليون شخص حسب تقديرات السفارة المصرية، وربع مليون حسب تقديرات مكتب الإحصاء والتعداد الأميركي. وبغض النظر عن فروق التقديرات، لكن هذه الأمة المليونية التي تعيش في المهجر، أصبحت جزءًا من الهوية المصرية الحديثة، تعيد تشكيل معنى مصر، وتقديم صورتها من خلال منتجاتها الفنية والأدبية، خصوصًا وهي تمتلك من الإمكانيات المادية والعلمية ما يضعها في موضع القوة والقدرة على التمثيل.

من أصوات هذا الجيل الجديد نور نجا، التي تسأل في روايتها "If an Egyptian cannot speak English, who is telling his story؟ "

"إذا لم يستطع المصري الحديث بالإنجليزية، فمن سيخبر قصته؟"

بالطبع، يتحدث المصريون المقيمون في الخارج لغات مختلفة، ومثل بطلة الرواية درسوا في أغلى الجامعات، وطبقًا لأرقام الحكومة المصرية يحولون إلى مصر أكثر من ٣٠ مليار دولار سنويًا تمثل ٨٪ من إجمالي موازنة الحكومة المصرية.

في هذه الرواية تصل الفتاة الأميركية إلى ما تظن أنه وطنها وجذرها، القاهرة في عالم ما بعد ٢٠١٦. نقرأ بين السطور أنها تغادر أميركا هاربة من حزن لا تفصح لنا عن سببه، تخبرنا "نور نجا" من الفصول الأولى أن الفتاة الأميركية تواظب على حلق شعر رأسها، لكن لا تفصح لنا عن السبب، يظل سؤالًا معلقًا حتى نهاية الرواية.

أما ما نعرفه بوضوح: أنها ابنة لأبوين مصريين مهاجرين، عاشت في نيويورك وتخرجت في جامعة كولومبيا، ووالدها طبيب بعيادة في قلب مانهاتن. هاجر الاثنان ولم ينظرا للخلف لمصر أبدًا، لذا كان قرار زيارة الابنة إلى مصر للمرة الأولى مفاجئًا لهما، ومع ذلك فباتصالات الأم وعبر علاقاتها الاجتماعية في القاهرة، تصل الابنة إلى مصر لتجد شقة فاخرة في واحد من أحياء القاهرة العريقة، ووظيفة مقبولة كمدرسة إنجليزية للكبار في المركز الثقافي البريطاني. تبدأ نور نجا روايتها..

تبدأ "نور نجا" روايتها بوعد بدراما مكثفة، قصة هروب، رحلة عودة إلى الوطن، أسرار تنكشف، لكن ما يجعلك متورطًا في القراءة هو النثر السلس والذي يجبرك على تذوق كل جملة ببطء، والذي يأتي مسبوكًا في قالب سردي بالغ التعقيد والذكاء.

تنقسم رواية نور نجا إلى ثلاثة أجزاء رئيسية؛ في الحركة الأولى، مقطوعات قصيرة كل مقطوعة لا يتجاوز طولها الصفحتين. جميعها أسئلة تبدأ بإذا if / ، ولها طابع قوطي مثل "IF you don't have anything nice to say, should your mother be punished؟"

"إذا لم يكن لديك شيء لطيف لتقوله، فهل يجب أن تُعاقب أمك؟"

ثم يتناوب الحكي صوتان، صوت الفتاة الأميركية وصوت الفتى من شبراخيت. الفتى من شبراخيت يظهر وكأنه شريك في بطولة الرواية، يحكي لنا عن نشأته في قرية على هوامش الريف المصري، مع جدة تقرر الاستحواذ عليه وتربيته منذ صغره وتجره لعالمها الخاص، تطعمه بيديها وينام بجوارها على الفراش ويستحمان معًا، وحين تموت ترسله إلى القاهرة بكاميرا هدية، ليصل المدينة في لحظة اندلاع ثورة ٢٠١١، يجد نفسه جزءًا من جماعة جديدة صهرتها وشكلتها الثورة ورفقة الشوارع والميدان وقنابل الغاز.

تمنحه الثورة محيطًا اجتماعيًا جديدًا، ويتحول إلى مصور تتسابق المحطات والوكالات على نشر صوره التي يلتقطها من قلب الميدان وأحداث الاشتباكات، لكن سرعان ما زالت اللحظة، وأتى الانقلاب معلنًا هزيمة الثورة ومعها فقد الفتى من شبراخيت إيمانه بمعنى وجوده، منحته الثورة كل شيء وبهزيمتها خسر كل شيء، حتى

الاضطراب وصعوبة التفريق بين الروايات المتعددة للحقائق يصل ذروته في تفاصيل علاقة الحب، فالمشهد الذي يرويه الفتى كأنه مشهد حب، ترويه الفتاة كمشهد عنف

هذه القصة تكررت بصيغ مختلفة خصوصًا في السنوات التي تلت ٢٠١١. هي كذلك تيمة مكررة في الأدب المصري المكتوب بالعربية في العقد الأخير، لكن نور تحول هذه القصة البسيطة إلى مشهد مروع لتصادم الطبقات

تتلاعب نور نجا بالضوء والظلال، مثل الساحر تبسط أمامنا قماشة سوداء، تخفي تفاصيل وتجعلنا نشك فيما تخبرنا فيه، ثم تكشف لنا اللعبة في الفصل الأخير

الكاميرا لم يعد يصور بها؛ لأنه يرفض التقاط صور لواقع مزيف على حد تعبيره، بعدما عاش عامين يعرِّف نفسه كمصور عالمي، يكسب المال وينفق بلا حساب، يتوقف عن العمل وينتهي المال، ويسكن في جحر من جحور القاهرة، ويقوده الإدمان إلى طريق تدمير الذات.

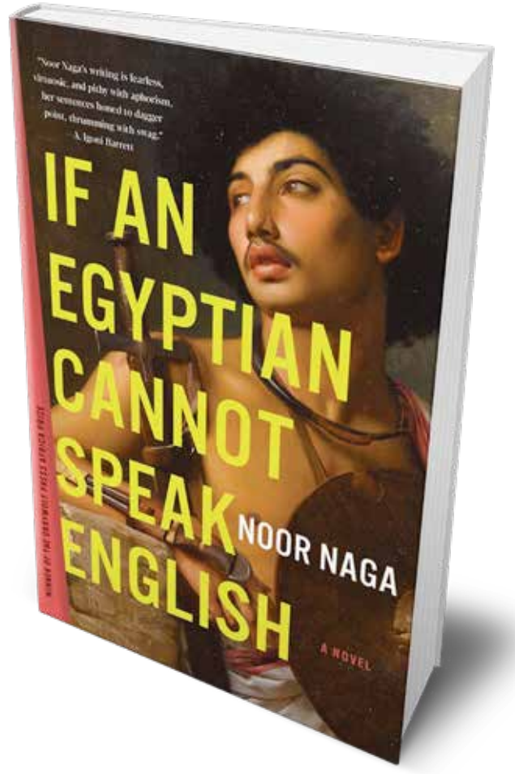
عند هذه النقطة يمكننا توقع الباقي، الفتاة الأميركية ستلتقي الفتى من شبراخيت، ستنشأ بينهما قصة حب، تنتهي بشكل درامي، فهذه القصة تكررت بصيغ مختلفة خصوصًا في السنوات التي تلت ٢٠١١. هي كذلك تيمة مكررة في الأدب المصري المكتوب بالعربية في العقد الأخير، لكن نور تحول هذه القصة البسيطة إلى مشهد مروع لتصادم الطبقات الاجتماعية والهويات السياسية، ينتهي بجريمة مفجعة.

■■■

لكن هل الفتاة الأميركية بلغتها الانجليزية قادرة على رواية حكاية الفتى من شبراخيت؟

تفرض اللغة شرخًا في حياة الفتاة الأميركية المهاجرة لمصر، فعربيتها ركيكة تفضحها وتجعل الجميع يسألها "من أين أنت؟" بل تجعل الكاتبة تمنحها هذا اللقب "الفتاة الأميركية" رغم أصولها المصرية وحياتها في مصر. وحين تقع في حب الفتى من شبراخيت وينتقل للإقامة معها في شقتها الفاخرة، تظل اللغة عائقًا في التواصل.

الفتى من شبراخيت الذي تربى دائمًا في رعاية جدته، يجلس بجوار الفتاة الأميركية وهي تأكل ويتوقع مثل جدته أن تطعمه في فمه، الفتاة الأميركية النسوية، تجد نفسها في علاقة مع الفتى من شبراخيت تتحول فيها إلى نموذج لامرأة مستلبة، تذهب صباحًا للعمل، بينما يجلس هو في المنزل، وحين تعود تعد الطعام لوحدها في المطبخ، وبعد الأكل تنظف المائدة والمطبخ لوحدها، بينما الفتى من شبراخيت لا يفعل شيئًا سوى مشاهدة فيديوهات على يوتيوب، فبالنسبة له هو الفتى



الثوري ابن ثورة يناير، هذا هو الوضع الطبيعي ومنطق الأشياء، بل تندهش الفتاة الأميركية حينما تعرف أنه لا يستطيع طهو بيضتين.

الفتاة الأميركية كذلك تفقد بوصلتها داخل عالم من اللغة العربية ومنظومة شفرات اجتماعية تعجز عن فكها، فينتهي بها الأمر تائهة بين المنظومتين. فذات مرة في مترو نيويورك شاهدت رجلًا يتحرش ويضايق امرأة محجبة، فثارت عليه وهاجمته وعبأت عربة المترو ضده، المشهد تم تصويره ونال شهرة خاطفة Viral على الإنترنت، وتحولت الفتاة الأميركية إلى ناشطة مدافعة عن العدالة وأصبحت جزءًا من مجتمع النشطاء السياسيين الشباب في نيويورك. لكن حين انتقلت إلى مصر، صمتت وهي تشاهد صديقها مالك المطعم العريق، يرفض استقبال فتاتين محجبتين أو السماح لهما بدخول مطعمه، وحين سألت عن السبب، يخبرها أن هذه

النوعية من الزبائن غير مرغوب فيها هنا؛ لأنهم قد يشوهون صورة المطعم كمكان لـ"الناس النظيفة".

"الناس النظيفة" هو المصطلح المصري الذي يستخدم عادة للإشارة إلى الأغنياء، بشرط أن تنعكس صورتهم بشكل واضح على مظهرهم وماركات الملابس التي يرتدونها، فالمظهر هو بوابة الدخول لعالم امتيازات الطبقة البرجوازية المصرية.

تبتلع الفتاة الأميركية امتيازاتها الطبقية دون حتى أن تعيها، ولا تفهم سبب ثورة الفتى من شبراخيت حين يكتشف في شقتها وجود سلم مخصص للخدم، حيث تنتمي البناية إلى زمن الملكية حين كانت الطبقية في المجتمع المصري مشرعنة بسلطة نظام الألقاب الملكي ومحمية بقوة السلاح.

■■■

يستمر تناوب الصوتين في الجزء الثاني من الرواية، لكن دون أسئلة تبدأ بـIf. بل بدلًا منها تضع لنا نور عدة هوامش تفصيلية تظن في البداية أنها إرشادات للقارئ غير المصري، كأن تشرح أنواع المانجو المصرية، أو ما هي وجبة الفول؛ تظن أنها شروحات تعريفية، لكن لو كان القارئ مصريًا كحالي؛ لشعر بعدم الراحة، وأن هناك أخطاء أو تفاصيل غير منضبطة، وحتى بعدما انتهيت من قراءة الرواية لم أستطع تحديد مدى دقة تلك الهوامش، إلى أن توقفت عند هامش تشير فيه لأعمال كاتب نوبي اسمه سيد ضيف، بحثت عن اسمه في كل المراجع، وحين لم أصل إلى نتيجة أرسلت لنور أسألها عنه؛ فقالت إنها من اخترعت الاسم والشخصية مثل عدد من تلك الهوامش.

تنصب نور في الرواية عدة فخاخ، للقارئ المتلصص، الذي يقرأ الأدب بصفته بحثًا اجتماعيًا. وتستخدم هذه الفخاخ لتكشف لنا طبيعة استيعاب الفتاة الأميركية لحقائق الحياة من حولها في مصر، حيث إنها أيضًا لا تميز بين الحقائق والأكاذيب التي يختلقها الفتى من شبرا خيت إذ يمزج بين الحقائق والأساطير، وهو يشرح لها لماذا يطيل بعض الرجال ظفر خنصرهم.

هذا الاضطراب وصعوبة التفريق بين الروايات المتعددة للحقائق يصل ذروته في تفاصيل علاقة الحب؛ فالمشهد الذي يرويه الفتى من شبراخيت كأنه مشهد حب، ترويه الفتاة الأميركية كمشهد عنف، لا تقول اغتصاب؛ لأنها نفسها أصبحت أسيرة لعلاقة استحواذية، لا تميز فيها بين الحب والإيذاء حتى تتصاعد الاضطرابات بينهما، فتنتهي بلحظة انفلات أعصاب حين يقذفها الفتى من شبراخيت بطاولة قهوة في وجهها.

تصاب الفتاة الأميركية بجروح وكدمات وتفيق من وهم الحب لحقيقة أنها في علاقة مؤذية استغلالية، يختفي الفتى من شبراخيت من حياتها، تشعر في البداية أنها تحررت من أثر تلك العلاقة المؤذية، تعود إلى أمانها الطبقي والثقافي فتقابل أميركيًا يعيش في القاهرة، يتواعد الاثنان وتصحبه لمنزلها، تلتقي الخطوط الدرامية في النهاية وتتصاعد حتى تنتهي بمقتل الفتى من شبراخيت، أو انتحاره، وهذا لغز على القارئ أن يحله.

■■■

تتلاعب نور نجا بالضوء والظلال، مثل الساحر تبسط أمامنا قماشة سوداء، تخفي تفاصيل وتجعلنا نشك فيما تخبرنا فيه، ثم تكشف لنا اللعبة في الفصل الأخير، حين نرى الفتاة الأميركية وقد عادت إلى أميركا، حيث درسٌ في ورشة للكتابة الإبداعية، تناقش مع زملائها الفصل الأخير من رواياتها.

لا نقرأ هذا الفصل، بل نعرف أجزاء من محتواه من تعليقات زملاء الفتاة الأميركية وآرائهم النقدية عن الفصل، ينظرون لها من عدسة منظومة القيم الأميركية المعاصرة، زميلتها تعترض على التعاطف مع الفتى من شبراخيت، ترى أن مثل هذه الكتابات تتعاطف مع الجلاد، وتشرعن العنف ضد النساء، قارئ آخر يسأل عن تفاصيل أكثر تتعلق بمصر، باحثًا عن جوانب مثيرة تداعب تصوراته التخيلية عن مكان بعيد، تجلس الفتاة الأميركية تستمع لتعليقاتهم دون تعليق، كأن نور بعدما شرَّحت بطليّ روايتها في الفصول السابقة، تفاجئ القارئ الإنجليزي بمرآة تعكس أسئلته وما يدور داخله، فقط زميل لها يركز على الجوانب التقنية في العمل وينصحها بحذف الفصل الأخير، وهو ما تفعله حيث لا نقرأ هذا الفصل ولا نجده رغم حديث الجميع عنه، لكن أثر الرواية مثل طعم المانجو المصرية يظل عالقًا طويلًا في الفم.

تفرض اللغة شرخًا في حياة الفتاة الأميركية المهاجرة لمصر، فعربيتها ركيكة تفضحها وتجعل الجميع يسألها «من أين أنت؟ بل تجعل الكاتبة تمنحها هذه اللقب «الفتاة الأميركية» رغم أصولها المصرية

تبتلع الفتاة الأميركية امتيازاتها الطبقية دون حتى أن تعيها، ولا تفهم سبب ثورة الفتى من شبراخيت حين يكتشف في شقتها وجود سلم مخصص للخدم، حيث تنتمي البناية إلى زمن الملكية

الجسر
في معاني الوصل والفصل

في البدء كان الجسر علاجًا اخترعه الإنسان؛ لجرح في الأرض شقَّه نهر مندفع، جبيرة فوق كسر تعرضت له اليابسة.

كانت الجسور الأولى بسيطة من الخشب، تفي بالوظيفة العملية في تيسير الحياة وربط الضفتين، ثم دخلت الخامات الأطول عمرًا من الحجر والمعادن على التوالي، ومثلما تطورت عمارة البيوت من مجرد مأوى للإنسان صارت للجسور جمالياتها، إلى حد جعلها مزارات يقصدها الناس للنزهة، سواء كانت في داخل المدن أو خارجها، ثم توسعت وظيفة الجسر في العمران؛ فأصبح يقام للوصل بين جبلين لتيسير مد الطرق، وبين برجين في العمارة الحديثة لمضاعفة مساحاتها، وتوفير مكان للنزهة بين السماء والأرض، كما في برجي بترونـاس التوءم في العاصمة الماليزية كوالالمبور.

صارت الجسور رمزًا للالتئام، لهذا يلجأ إليها العشاق يلتقطون الصور، ويُعلقون في أسوارها أقفال الحب، رمزًا لاتحاد أبدي، والجسور في الوقت ذاته رمز للفصل، وتذكير بالاختلاف.

وقد عرفت الأنهار العربية بعضًا من أجمل القناطر الحجرية والجسور المعدنية، التي صارت من معالم مدن كالقاهرة وبغداد.

من المفارقات الحزينة أن تكتسب المدينة العربية بعضًا من جمالها من جسور زمن الاستعمار، وتفقد معظم هذه المعابر الجميلة في زمن الإهمال الوطني في مصر والاحتراب في سورية، وأن تتكاثر الجسور الوظيفية التي تشق أحشاء المدن، لا لربط ضفتي نهر، بل فوق شوارع انتهكتها الجسور القبيحة كحل سهل لتكدس السكان كما في القاهرة. في كتابه «العمران والسياسة» الصادر حديثًا عن مكتبة مدبولي بالقاهرة، يعتبر د.مأمون فندي كباري القاهرة إشارة رمزية إلى سياسات القفز فوق المشكلات بدلًا من حلها.

وما كان للجسر أن يبقى في ميدان العمارة، تعاظمت قيمته الرمزية، لأن معنى الاتصال والالتئام الذي يمثله الجسر هو جوهر علم الاجتماع والسياسة، لا مدينة أو مدنية دون جسور بين مواطنيها، ولا سلام بين الأمم دون جسور من اتصالات ومصالح وفنون وصناعات.

هناك العديد من المعاني تتبادر إلى أذهاننا عندما نسمع كلمة «جسر».

في السياسة يتحدثون عن «تجسير الهوة» بمعنى تقريب وجهات النظر، وهناك الدولة الجسر بالمعنى الحضاري طويل الأمد، وبالمعنى السياسي في أية مفاوضات بين متحاربين، وبالمثل هناك المدينة الجسر.

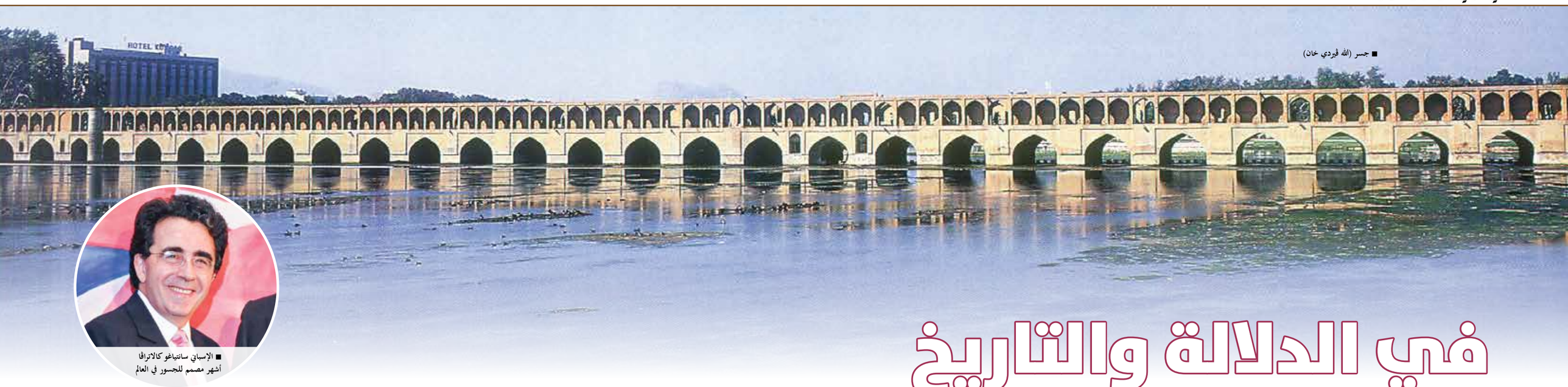
وفي الأدب والفكر لا نعدم النصوص التي قامت وتقوم بدور الجسر بين الأمم مثل ألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران والكوميديا الإلهية، وهناك النصوص الجسر بين شعوب أمة واحدة مثل السير الشعبية كسيرة الظاهر بيبرس والسيرة الهلالية، ولن نعدم المفكر أو المبدع الجسر بين الثقافات.

لا يمكن أن يتسع الملف لكل الجسور التي مدتها الثقافة العربية إلى الغرب، من فلاسفة وعلماء الأمة الأولين، إلى جيل رفاعة الطهطاوي ومحمد خير الدين التونسي، إلى جبران ومجايليه من أمثال طه حسين، أو من جيل تالٍ له مثل أمين معلوف، وعبدالفتاح كيليطو، إلى أحدث جيل عربي يكتب الآن في الغرب بلغات أخرى.

سيبدو في هذا الملف تكرار لذكر رائعة إيفو أندريتش «جسر على نهر درينا» وهذا ليس تكرارًا سهونا عنه، بل استفتاءً على واحدة من أعظم الروايات التي كان الجسر عنوانًا لها.

تكشف رواية أندريتش عن قدرة الإنسان على إقامة الجسور وعلى نسفها في الوقت ذاته، والأهم أنها تكشف عن قدرة الإنسان على أن يكون وحشًا حتى عندما يبني جسرًا بالسخرة والقمع، فيفتح جراحًا في الروح، بينما أراد أن يعالج جرح الأرض!

المحرر



■ جسر (الله فيردي خان)

■ الإسباني سانتياغو كالاترافا
أشهر مصمم للجسور في العالم

في الدلالة والتاريخ

ناصر الرباط

لا ريب أن اللغة العربية من أكثر اللغات منطقية في تكوينها وقواعدها واشتقاق معانيها، والأمر بأغلبه عائد إلى اعتماد تراكيبها على الجذر اللغوي الثلاثي (أو الرباعي) الذي على أساسه تبنى المعاني وتشتق الكلمات المرتبطة بمدلول واحد، هذه القاعدة الاشتقاقية تسمح للغة بالتوسع والتمدد عدديًّا ودلاليًّا من دون أن تفقد ارتباطها بالأساس الدلالي، الذي يصل ما بين الكلمات المشتقة منه كلها، مهما تباعدت معانيها الخاصة عند الاستخدام، وهي أيضًا تسمح للمتكلم بالعربية باستشفاف أصل أي كلمة يقابلها، وبالتالي مجالها الدلالي، إذا كان يعرف جذرها اللغوي الذي يمنحها أساس معناها.

هذا ما خطر ببالي عندما بدأت التفكير بالكتابة عن الجسر، خاصة بعد أن حللت في ذهني الجذر اللغوي للكلمة ج-س-ر، ووجدت أن أقرب المفاهيم لغويًّا للجسر، بمعنى القنطرة التي تربط بين نقطتين ويعبر عليها، هي كلمة جسارة، أي الجرأة والإقدام والعزم. ووجدتني أجيل النظر في الارتباط الرائع بين الكلمتين؛ فالعبور من نقطة لأخرى، أو حالة لأخرى وهو ما يحققه الجسر مكانيًّا، أو شعوريًّا يتطلب إقدامًا وجرأة، بل ربما أيضًا بعض التهور عندما يكون العبور صعبًا، أو نقطة الوصول غير معروفة تمامًا، أو المجاز خطيرًا، كأن يكون فوق هوة سحيقة، أو مجرى ماء بعيد الغور، أو رمزيًّا، أو روحيًّا، عندما يكون العبور من برزخ لآخر. هذه هي حالة أغلب الجسور في التاريخ وفي الأسطورة، وهي ما زالت كذلك اليوم مع توسع في الدلالات بتوسع المجالات الإنسانية التي تحتاج لوصل بين مكوناتها؛ فالجسور تصل ما كان مقطوعًا، أو متعارضًا ومختلفًا، وتجتاز ما كان عميقًا، وبناؤها نفسه يتطلب جسارة وحنكة هندسية كما يتطلبه تصميمها، وفي النهاية اجتيازها.

أقرب المفاهيم لغويًّا للجسر، بمعنى القنطرة التي تربط بين نقطتين ويعبر عليها، هي كلمة جسارة، أي الجرأة والإقدام والعزم

تقليديًّا كانت الجسور تعقد فوق الأنهر التي شكلت الموقع الأساسي لاستيطان الإنسان القديم عند بزوغ فجر الحضارة الإنسانية، قبل ما يتراوح بين ٦٠٠٠ و٩٠٠٠ سنة؛ فالحضارات الأولى كلها نشأت على ضفاف الأنهر: النيل في مصر، والفرات ودجلة في الرافدين، والسند في الهند، والنهر الأصفر في الصين. وكذلك الأمر في المدن الكبرى في العالم، تلك ذات التاريخ القديم كروما وبغداد ودمشق،

وتلك الحديثة التي تسيدت حداثتنا وما زالت؛ كباريس ونيويورك ولندن. فالأنهر تؤمن الماء للشرب والزراعة والمجرى للملاحة والدفاع في حالة الغزو، ولكن الأنهر في الآن نفسه تشكل حاجزًا طبيعيًّا يحد من الحركة والتواصل، ومن توسع المدن نفسها والعبور من ضفة لأخرى، من هنا نشأت فكرة الجسر أصلًا؛ لتأمين دوام ازدهار المستوطنات الأولى عبر توسعها، ولوصلها بما يلي النهر الذي أقيمت أساسًا على ضفة من ضفتيه.

لا نعرف الكثير عن الجسور الأولى التي ربما كانت مبنية من مواد هشة، أو قابلة للتحلل، مثل الخشب والبوص والقصب، وهذه حالات مدونة في التاريخ، عندما أقيمت الجسور بواسطة ربط الزوارق ببعضها البعض، ونشر مقدماتها ومؤخراتها لتأمين سطح مستوٍ يمكن العبور عليه، نعرف أن جسورًا من هذا النوع أقيمت في روما في عهد الإمبراطور كركلا (حكم ١٩٨-٢١٧ م)، الذي وصل ضفتي نهر التيبر بجسور قوارب وعقدها على شكل جزر اصطناعية في منتصف النهر، مستهلكًا عددًا كبيرًا من القوارب؛ مما أرهق ميزانية البحرية التي خسرت الكثير من مراكبها في سبيل لهو الإمبراطور، وكذلك أقيم على الأقل جسر قوارب واحد في بغداد العباسية، عندما اعتمدت المدينة التي أنشئت على ضفتي دجلة في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي على العبارات والجسور الخشبية وجسر القوارب الموصولة، ولم تبن أي جسر دائم، وربما كان هناك جسر من القوارب الموصولة في قطائع أحمد بن طولون في مصر، الذي أنشأ عاصمته على النيل عام ٨٧٦ م على نموذج سامراء العاصمة العباسية على دجلة، التي ولد ابن طولون وعاش فيها، قبل أن يصبح واليًا على مصر في منتصف القرن التاسع الميلادي.

لا نعرف الكثير عن الجسور الأولى، التي ربما كانت مبنية من مواد هشة، أو قابلة للتحلل، مثل الخشب والبوص والقصب

كما في كل الأمور الهندسية والمعمارية وخاصة تصميم الطرق، تميز الرومان بهندسة الجسور الدائمة التي أقاموا منها أعدادًا كبيرة على مختلف الأنهر في إمبراطوريتهم. وقد أقيمت غالبية الجسور الرومانية في البداية من الخشب، ثم حل الحجر النحيت مكانه؛ لتأمين متانة وديمومة أفضل، وما زال الكثير من الجسور الرومانية قائمًا بل ومستعملًا اليوم، كما في حالة بعض جسور روما نفسها؛ كجسر سانت-أنجلو، مما يدل على جدارة الهندسة الرومانية، فالجسر الروماني المثالي يقام على عقود حجرية ذات أقواس نصف دائرية من الحجر المثبت بقوالب حديدية ومونة إسمنتية، اشتهر الرومان بها، وتتراوح فتحات هذه الأقواس بين ٣ و٩ أمتار في أقصاها، وطولها يصل أحيانًا إلى أكثر من ٧٠٠ متر؛ كما في حالة وجسر ميريدا في إسبانيا المشهور، وقد أقام الرومان جسورًا على معظم الأنهار في إمبراطوريتهم شرقًا وغربًا، ما عدا نهرين عظيمين اثنين: الفرات في سورية الذي شكل الحدود المتأرجحة بين الرومان وأعدائهم الفرس، والنيل في مصر؛ لاتساعه وصعوبة بناء الجسور

■ جسر صامويل بيكيت في إيرلندا

■ .. وجسر جيمس جويس

عليه، ولكنهم عدا ذلك بنوا جسورًا مهمة على الأنهر الكبرى الأخرى مثل الراين في ألمانيا، والدانوب في النمسا والمجر، شكلت معابر رئيسية في شبكة الطرق الواسعة التي أنشأها الرومان لوصل مختلف أرجاء إمبراطوريتهم الواسعة.

لم يخلف الرومان من اهتم بالطرق والمواصلات والجسور كاهتمامهم، ولو أن الدول الإسلامية شهدت فتراتٍ ازداد فيها الاهتمام بالمواصلات والتجارة وتأمين طرق الحج؛ مما استتبع في أحيان كثيرة بناء طرق وجسور جديدة، أو ترميم وإعادة استعمال الطرق والجسور قبل الإسلامية، هذا ما فعله الأمويون خصوصًا في مركز إمبراطوريتهم في بلاد الشام، حيث اكتشفت علامات طرق عديدة بالعربية على دروب سورية الجنوبية وفلسطين، تعود إلى عهدي عبد الملك بن مروان (٦٨٥–٧٠٥) وابنه الوليد (٧٠٥–٧١٥). وربما رمم الأمويون أيضًا بعضًا من الجسور الرومانية على الأنهر الصغيرة في المنطقة. ولا بد أن العباسيين أيضًا اهتموا بصيانة الطرق في دولتهم المترامية، ولو أننا لا نملك أي معلومات عن جسور أقاموها على هذه الطرقات؛ فدرب زبيدة الشهير الذي يعود إلى عهد هارون الرشيد (٧٨٦–٨٠٨) وينسب إلى زوجته الحصيفة زبيدة، والذي وصل بغداد بالمدينة ومكة، وإن اشتهر بآباره وخاناته المخصصة للحجاج، لم يشهد بناء أي جسر مهم؛ بما أنه لم يقطع أي نهر على طريقه في الصحراء الجرداء من غرب العراق إلى الحجاز. أما الدولة الإسلامية التي اشتهرت ببناء الطرق والجسور بحق، حتى نسب إليها نوع من الجسور المعقودة فهي الدولة السلجوقية، التي امتد سلطانها على غالبية أراضي وسط آسيا وإيران والعراق في القرن الحادي عشر، ثم امتدت إلى سورية والأناضول في نهاية ذلك القرن بعد هزيمتها للبيزنطيين في معركة ملاذكرد الشهيرة (١٠٧١). ولكن غالبية الجسور السلجوقية

هناك حالات مدونة في التاريخ، لجسور أقيمت بواسطة ربط الزوارق ببعضها البعض ونشر مقدماتها ومؤخراتها؛ لتأمين سطحٍ مستوٍ يمكن العبور عليه

تعود إلى عهد السلطان علاء الدين كيقباد الأول (١٢١٩–١٢٣٧) الذي حكم سلطنة سلجوقية مختزلة في الأناضول، عرفت تاريخيًّا باسم دولة سلاجقة الروم.

وسع كيقباد السلطنة التي ورثها عن آبائه في الأناضول، واهتم بتحصينها وتأمين المواصلات في أرجائها، وأقام لذلك الغرض العديد من الخانات التي ما زالت قائمة اليوم، ومهد الدروب وبنى الجسور على الأنهر، تتميز الجسور السلجوقية، التي بنيت إما من الحجر، أو من الآجُر، بعقودها المدببة التي توازي تشكيل الجسر نفسه المثلثي المقطع؛ حيث تعلو نقطة المنتصف فيه بشكل واضح عن نهايتيه، على عكس جسور العقود نصف–الدائرية التي تكون عادة مستوية؛ مما يسهل حركة العجلات على سطحها، وربما كان اعتماد العقود المدببة ممكنًا؛ لأن المسلمين عمومًا تخلوا عن النقل بالعربات، واعتمدوا عوضًا عن ذلك النقل على ظهور الجمال القادرة على صعود المنحنيات، ولكن السبب يمكن أن يكون إنشائيًّا أيضًا، حيث إن مَيَلان ممري الجسر باتجاه نهايتيه على الأرض يمكن أن ينقل بعضًا من الحمولة من منتصف الجسر إلى قاعدتيه، ويمكن أن يكون هناك سبب جمالي لاختيار العقود المدببة والمقطع المثلثي، حيث إن العقود المدببة كانت سائدة في مختلف نواحي العمارة الإسلامية الوسيطة.

أما في الفترة ما قبل الحديثة، فقد تميزت الجسور التي أقامتها الدولة الصفوية في إيران عن غيرها من جسور العالم الإسلامي، وبخاصة تلك التي أقامها الشاه الأكثر شهرة عباس الأول الصفوي في عاصمته الجديدة أصفهان، في بداية القرن السابع عشر. هنا نجد عدة جسور حجرية معقودة تعود لبداية القرن السابع عشر تعبر من

شمال نهر زاينده، حيث امتدت مدينة أصفهان التاريخية إلى جنوبه، حيث أقام الشاه عباس وخلفاؤه العديد من الأرباض الجديدة والقصور والمتنزهات، أهم هذه الجسور وأكثرها ضخامة هما جسر (الله قُيردي خان) أو جسر (سي أوسه پل)، أو (الثلاثة وثلاثين جسرًا) وهو عدد عقود الجسر الذي أنشأه الله قُيردي خان قائد الجيش بأمر من شاه عباس بين ١٥٩٩ و١٦٠٢، وجسر خاجو الذي أقامه الشاه عباس الثاني عام ١٦٥٠.

تقليديًّا كانت الجسور تعقد فوق الأنهر التي شكلت الموقع الأساسي لاستيطان الإنسان القديم عند بزوغ فجر الحضارة الإنسانية قبل ما يتراوح بين ٦٠٠٠ و٩٠٠٠ سنة

كلا الجسرين من الحجر وكلاهما مقام من صفين من العقود المدببة، السفلي منها يشكل دعامات الجسر، والعلوي يؤمن غطاءً للمارين من عربات ومشاة على الطرفين، يتكون كلا الجسرين من مسارين منحنيين إلى الأعلى قليلًا، يلتقيان في منتصف الجسر، حيث أقيم جناح مقوس ومثمن الأطراف استخدم لأغراض عدة، ربما كان أكثرها ملاءمة هو منتزه لتقديم الشاي للعابرين، ومازال الجسران إلى اليوم من متنزهات الأصفهانيين المفضلة، بالإضافة إلى كونهما نقطتي عبور أساسيتين بين شمال وجنوب المدينة.

مع دخول الحداثة ومتطلباتها الاقتصادية والمدنية والعسكرية ازدادت وتيرة إقامة الجسور في كل مكان في العالم، بل وظهرت مدارس لتعليم هندسة الجسور، ربما كان أهمها مدرسة الجسور والطرق في پاريس التي أسست عام ١٧٤٤، وتنوعت أشكال الجسور ومواد وطرق إنشائها، وظهرت الجسور الحديدية والبيتونية مسبقة الإجهاد، والجسور المعلقة، ثم الجسور المعاصرة ذات الأبعاد الهائلة والتي تصل أحيانًا ما بين بلدين مختلفين عبر البحر؛ كالجسر المقام بين البحرين والمملكة العربية السعودية، وقد تفوقت الصين على غيرها من الدول مؤخرًا في بناء الجسور العملاقة (كما تفوقت في الكثير من مناحي الإنتاج والمواصلات) حيث إن ستة من أطول عشرة جسور في العالم واقعة في الصين، وظهرت أيضًا أشكال جديدة من تصميم الجسور ذات ملامح مستقبلية وهندسات عجيبة، تعتمد على القدرات الهائلة للحواسيب الجديدة على حساب وإنتاج الأشكال الإهليلجية المعقدة؛ مما سمح للمصممين بإعمال الخيال في تصميم جسور بتشكيلات فنية رائعة. ولعل أشهر مصمم للجسور في العالم اليوم هو المعماري والإنشائي الإسباني سانتياغو كالاترافا الذي لم يدع مجالًا لتخيل الأشكال في عقود الجسور إلا وطرقه وأبدع فيه، ولو أنه أبدع بشكل خاص في تصميم الجسور المعلقة من جانب واحد، كما في الجسور الثلاثة التي أنشأها في إشبيلية، أو الجسرين الرائعين في دبلن عاصمة إيرلندا، واللذين سميا على اسمي أهم أدبيين إيرلنديين في القرن العشرين: جيمس جويس وصامويل بيكيت.

يعيدنا جسرا دبلن ذوا الاسمين الأدبيين إلى بداية هذا المقال، ودلالات الجسر اللغوية العربية: العبور والوصل والتواصل والانتقال من حالة إلى أخرى، ولكن أيضًا الجسارة والإقدام واقتحام المجهول، الجسور على هذا الأساس اختراع إنساني رائع ذو وظائف مادية واضحة ومهمة، ودلالات معنوية عميقة ومتعددة، تبقى أهمها في رأيي هي خاصية الجسر في الوصل بين طرفين بينهما عائق، أو اختلاف، أو تناقض. في عالمنا المبني فكريًّا وهوياتيًّا ومعلوماتيًّا (خاصة في الفترة المعاصرة) على مجموعات من الثنائيات، أو المزدوجات المتضادة، يبدو لي أن مفهوم الجسر يشكل واحدًا من أفضل الأدوات المتاحة لتجنب التضاد ووصل الثنائيات في الطبيعة، كما في الفكر والخيال والمعتقد.

الشيء نحو ضده

عبد السلام بنعبد العالي

«أن يَعبُر المرء جسرًا، ويخترق نهرًا، ويتخطّى حدودًا، معناه أن يغادر الفضاء الحميميّ المألوف، حيث يكون المرء في مكانه، كي يلج أفقًا مخالفًا، وفضاء غريبًا، مجهولًا، حيث يكون معرّضًا لمواجهة الغير، ولأن ينكشف من غير مكان يخصّه هو، أن ينكشف من غير هويّة. إنّها قطبية الفضاء البشريّ المكوّن من داخل وخارج، هذا الداخل المطمئن المسَيَّج الدّار، وذاك الخارج المقلق المنفتح الحركيّ، عبَّر عنهما الإغريق القدماء على شكل زوج من الآلهة المتحدّين/ المتعارضين: هما هيستيا وهيرميس. .... لكي يكون المرء هو ذاته، ينبغي أن يرتمي نحو ما هو غريب، وأن يجعل نفسه تمتدُّ في الغريب وعن طريقه، إذا بقينا منغلقين على ذواتنا، فإنّنا نضيع ونكفّ عن الوجود، إنّنا نعرف ذواتنا ونتشكّل عن طريق الاتّصال والتبادل وملاقاة الآخر، ما الإنسان إلا جسّر بين ضفّتي الذّات والآخر».

Jean-Pierre Vernant, Œuvres II, Seuil ? Paris, p2339.

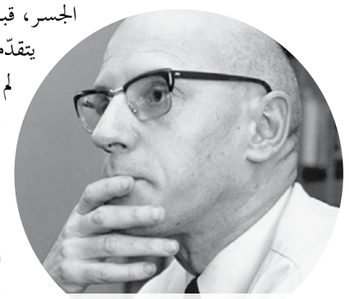
«على جسر كيهل، نرقص في الوقت ذاته في ألمانيا وفي فرنسا، نرقص لا في فرنسا ولا في ألمانيا، ليس في واحدة ولا في الأخرى، فيهما معًا».

م. سير، فن الجسور

«ليس المولّد المائي للكهرباء مبنيًا في نهر الراين على شاكلة الجسر الخشبي القديم الذي يربط منذ قرون ضفة بأخرى، بل إن النهر هو بالأحرى مبني في المولّد الكهربائي، وما هو عليه الآن كنهر، أي كمزوّد بالضغط المائي، يستمده من ماهية المولّد الكهربائي».

م.هايدغر، السؤال عن التقنية.

يذهب الفيلسوف الألماني مارتين هايدغر إلى أنّ الجسر، بما يسمح به من قدرة على العبور، فإنه لا يكتفي بالربط بين ضفتين، وإنّما «يأتي بالضفتين، بما هما كذلك، إلى الظّهور». يكشف الجسر، قبل كل شيء، أنّ الضفتين اللتين يربط بينهما لا يتقدّمان وجوده، صحيح أنهما كانتا موجودتين حين لم يكن هناك جسر، لكن الجسر، رمز الوصل واللقاء هو الذي يجعلنا نتبيّن انفصالهما عن بعضهما. «الجسر يوصل الضفتين بعضهما ببعض، ومن ثمة فهو يميّز بينهما، بفضل الجسر تنفصل الضفة الثانية لتنتصب في مواجهة مع الأولى».



■ ميشيل فوكو

الجسر إذًا أداة وصل وفصل في الآن ذاته، لا ينبغي أن نفهم الفصل هنا على أنه إبعاد، إنه ضمّ وتوحيد، إلا أنّه ليس توحيد المتطابق L'identique وإنّما توحيد المتخالفين Le même. نلمس معنى هذا الفصل الواصل إنْ نحن توقفنا عند الاشتقاق اللغوي لكلمة اختلاف Différence ذاتها في اللغة الفرنسية، يقول أحد كبار شرّاح هايدغر، الفيلسوف ج. بوفري: «لنتأمل كلمة اختلاف، différence هذا نقل فرنسي يكاد يكون حرفيًّا للكلمة الإغريقية ديافورا. فورا آتية من الفعل فيري الذي يعني في اللغة اليونانية، ثم في اللاتينية Feri، حَمَل ونَقل (...) الاختلاف ينقل إذًا، فماذا ينقل؟ إنّه ينقل ما يسبق في الكلمة ديافورا فورا، أي السابقة ديا التي تعني ابتعادًا وفجوة... الاختلاف ينقل طبيعتين لا تتميزان في البداية، مبعدًا إحداهما عن الأخرى، إلاّ أنّ هذا الابتعاد ليس انفصالًا، إنّه على العكس من ذلك، يقرّب بين الطرفين اللذين يبعد بينهما؛ لذا كان هيراقليطس يقول عمّن لا يكنّ له المحبة: إنّه لا يعلم أنّه لا يتّفق مع نفسه إلاّ نتيجة الاختلاف».

■ هولدرلين

هذا الضمّ المفرّق، وهذا التّوحيد المتعدّد، وهذا القرب المبعِد، والوصل الفاصل، هو ما يكشف عنه فيلسوف «الكينونة والزمان»

في مفهوم اللوغوس Logos، يقول: «هذا التوحيد الذي ينطوي عليه فعل ليغيين لا يعني أننا نقتصر على جمع الأضداد وضمها والمصالحة بينها، الكل الموحِّد يعرض أمامنا أشياء يتنوع وجودها ويتباين وقد اجتمعت في الحضور ذاته، مثل الليل والنهار، الشتاء والصيف، السلم والحرب، اليقظة والنوم، ديونيزوس وهاديس، إن هذا الذي ينقل (الشّيء نحو ضده)، عبر المسافة البعيدة التي تفصل الحاضر عن الماضي، إنّ هذا الديافيرومنون هو ما يعرضه اللوغوس في حركة انتقاله، وفعل اللوغوس ينحصر في عملية النّقل هذه، إنّه ما ينقل، اللوغوس، الوجودُ الموحِّد، ناقل وحامل».

اللوغوس إذًا هو ما ينقل، إنه جسر، وهو «ما يعرض أمامنا أشياء يتنوع وجودها ويتباين وقد اجتمعت في الحضور ذاته». وهو، ككل جسر، ينقل طرفين لا يتمايزان في البداية مبعدًا أحدهما عن الآخر، إلاّ أنه ابتعاد يوصل الطرفين المتخالفين بالفعل ذاته الذي يفصل بينهما. ما أبعدنا إذًا عن التوحيد الميتافيزيقي الذي يصنع هويات واهمة وتطابقات تقضي على كل تفرّد، يربط الجسر فيما بين ضفتين مبرزًا انفصال إحداهما عن الأخرى، ويقيم الاختلاف هويات تعدّدية تضمّها وحدة غير ميتافيزيقية، تترك لكل عنصر نصيبه من التميّز، وتتيح بالنسبة للمجموع حرية الحركة.

لا عجب إذًا أن يعمد واحد من أهمّ «مفكري الاختلاف»، وأعني ميشيل فوكو، إلى التوقّف عند علامة المساواة التي يحدِّد عن طريقها منطقُ التطابق مفهوم الهوية، كي يرى فيها قنطرة وحركة تفصل الهوية عن ذاتها لكي تضمّها إليها، ما يهمّ فوكو في تحديد الهوية هو الجسر الرابط بين أ وذاتها. يقول: «تنطوي المساواة أ=أ على حركة داخلية لا متناهية تبعد كل طرف من طرفيها عن ذاته، وتقرّب بينهما بفعل ذلك التّباعد نفسه. يتعلّق الأمر ببُعد إيجابي بين المتخالفين: إنّه البُعد الذي ينقل أحدهما نحو الآخر من حيث هما مختلفان». علامة المساواة هنا لا تدلّ على تطابق متخشّب، وإنّما تشير إلى تصدّع الهوية وتؤكد الاختلاف، فتجعل الذّات في بعد دائم عن نفسها، بحيث لا يكون الآخر إلا هذا الابتعاد. لن يعود السّلب، والحالة هذه، تعارضًا بين هويتين، وإنّما هو يقطن الهوية نفسها، الاختلاف يسكن الهوية، والآخر يقطن الذات، إنّه انفصال الذات اللامتناهي عن نفسها والتقاؤها اللامتناهي معها.

ليس مدّ الجسور إذًا قضاء على الاختلاف، الجسر لا يصهر الطرفين في وحدة مطلقة، بل يربط أحدهما بالآخر فيحوّل «القرب والبعد بين الأشياء والإنسان إلى مجرد مسافات Distances»؛ أي أنه ينقل المكان إلى امتداد هندسي تحدّده أبعاد ومسافات، وهي مسافات يمكن قهرها بمجرد قطعها، وعلى رغم ذلك فإن الجسر لا يُبنى في محل قائم قبله، إن المحلّ يتولّد انطلاقا من الجسر،

■ جسر كيهل

ويسمّى باسمه، بناء جسر يفتح طرقًا ويعيّن جهات، ليس المكان الهندسي هو الذي يفسح المحل ويسمح به، بل الجسرُ هو الذي ينظّم المكان ويجعله قابلًا للصياغة الهندسية، الجسر فضاء يحوّل الانفصال إلى مجرد بُعد مكاني فيجعل الإنسان يشعر أنه «يقيم بالقرب من الأشياء»، وأنه يقطنها وأنها «موطنه»، فتتحول علائق البعد والغربة، بما تحملانه من حمولة نفسية، بله وجودية، إلى مجرّد امتداد مكاني ومسافات هندسية.

■ مارتن هايدغر

يبيّن هايدغر العلاقة القوية التي تربط فيما بين بناء الجسر والسّكن، وذلك عبر تحديده لمعنى الفعل الألماني bauen الذي يعني في الوقت ذاته: سكن، وأقام وبنى وشيّد وعالج وربّى، وأحاط الشيء بالعناية. على هذا النّحو فالبناء يعنى إقامةً وسكنًا، أن يسكن الإنسان كما تقول محاضرة «البناء، السكن والتفكير»، يعني أن يكون في أمان وسكينة، يجمع الجسرُ فيما بين النهر وضفتيه والمشهد الطبيعي المحيط به، وبذلك يُمكّن النهرَ من أن يظهر في ماهيته كنهر، على عكس المولّد المائي للكهرباء الذي لا يصون ماهية النهر، بل يحوله إلى مجرّد مورّد للطاقة المائية.

تحت الجسر، لا تنتصب مُولّدات طاقة، وإنّما يجري نهر راين هولدرلين وشومان، ونهر سين أبولينير:

تحت جسر ميرابو يجري نهر السين
وتجري حكايات غرامنا
...
يدًا في يد لِنَمكُث وجهًا لوجه
بينما تحت جسر أذرعنا تمرُّ
موجةُ نظرات سرمدية منهكة

حكاية

يكتبها المكان

فدوى العبود

نحن نبني الكثير من الجدران والقليل من الجسور

نيوتن

إذا اعتبرنا الإبداع على تنوعه حوارًا بين متباعدين، ونظرنا إليه كتحدٍّ وتواصل؛ تحدٍّ للسائد وقطيعة معرفيّة مع المعتاد، يصل فيها الفن ما انقطع بين الذوات أو يكاد؛ فإن فكرة الجسرِ تنتمي للفنّ في أرقى درجاته "فمُذ سقط أوّل جذعٍ بين ضفتين ابتكرت الطبيعة مجازها".

إنّ البناء في الفراغ والفضاء المفتوح- وهما ما يميز تصميم الجسور- إضافة للتّماس بين الإنشائيّ والجماليّ، الواقعيّ والخُـرافي؛ فالمرور فوق فجوة ليس كناية عن استمراريّـة الطريق فحسب؛ بل محفِّزٌ للخيال الشعريّ ومحرِّضٌ لسؤال الجماليّات؛ الذي لا ينفي يبحث في علاقة الوعي بالكون، وانغراسِ الأخير في الشعور.

وإذا كانت الموجودات الجزئيّـة تجلّيات معبّرة وممثلة للوجود الأنطولوجي، بمعناه العام الذي فهمته الفلسفة، فإن كلًّا منها قادرة وبمفردها على تحريض واستثارة الخيال، فلحظةُ اللقاء بين الوعي والموجودات هي لحظة ولادة الفكرة واتقاد الشعور، فيصبح المكان أكثر من مجرّد بعد هندسي وتصميمٍ عبقري بل أرضًا خصبة يتفتح المعنى فيها مثل بـُرعم.

ويمكن العثور في علاقة المكان بالشعور الإنساني- على الرغم من تعقيد هذه العلاقة وتنوعها- على ملامح وسمات مشتركة بين جميع الذوات، فقد لا يتفق الجميع على دلالة البيت الأول، أو جمال حديقة أو بستان بحسب ما شهدت هذه الأماكن من أحداث وخبرات قاتمة أو سعيدة؛ لكن ثمّـة أماكـن لها دلالة وجوديـة وعاطفيّة بحيث تحمل المعنى في داخلها، وكما تشير الأبواب والجدران للقطيعة بين حدّين (داخل /خارج) وترمز مفارق الطرق إلى تشعّب السبل وتنوع الخيارات وحيرة الكائن، وبينما توقِظ فينا الجبال معاني العظمة والضآلة، فإن الجسور تمثل تـوق الاستثنائيّ في قلب العاديّ، بذرة الزائـل في الأبديّ، توق التوحّد في قلب الاختلاف والتعدد.

ما يجعل تصميم الجسر أقرب لروح الفن وقيَمه الأصيلـة في الاستمرارية والوصل، فالجسر يعطي معنى الذهاب (من وإلى)، من الذات (ضفة أولى)، إلى الآخر (ضفة مقابلة)، والعكس بالعكس، (فكل ممر نحو ذاتنا العميقة يحمل طابعًا مزدوجًا بِكونـه ممرًّا نحو البيت الداخليّ للآخر)، كما يجسد طابعه الخاص فكرة الديمومة والسكينة والثبات الذي تفتقر له الحياة الإنسانيّـة المتغيّرة.

ويبرز السؤال الجمالي في مسألتين نـوّه لهما Menn وهما: تكامل الجسر مع البيئة المحيطة به، تصميم الجسر كمنشأ مستقل.

فهو وبمجرد تشييده يندمج مع الطبيعة وينتمي لها، أو بمعنى أدق: يقيم حوارًا معها، فتتشكل بينهما شيفرة خاصة، تلاحظها العين المنتبهة، فيظهر متآلفًا مع الأبعاد اللونيّـة للطبيعة عاكسًا تحوّلاتها اليوميّـة والفصليّـة، حتى يستمد منها لونه وتموّجاته. "ينطبق هذا على أبسط الجسور، وعلى تلك التي تصمم بيد أفضل المختصين".

وإذا كانت أبنية كثيرة تخفق في إقامة حوار مع المكان؛ بسبب

الجسر يجعل المكان أكثر من مجرّد بعد هندسي وتصميم عبقري بل أرضًا خصبة يتفتح المعنى فيها مثلً بـُرعم

ما يجعل تصميم الجسر أقرب لروح الفن وقيَمه الأصيلـة في الاستمرارية والوصل؛ فالجسر يعطي معنى الذهاب (من وإلى)

■ جسر فوق نهر السين في أنير – فنسنت فان جوخ ١٨٨٧

من طبيعتها، فتبدو غريبة فيه وعاجزة عن التآلف معه؛ بل إن بعضها تظهر مغربةً ومشوهةً للأمكنة التي تقام فوقها. وربما باعثةً على الكآبة؛ كما في الكتل والعوازل الإسمنتية وناطحات السحاب في المدن، والتي تبرز بكونها تحديًا مفتقرًا للجمال؛ فغرض ارتفاعها يتلخص في تحدي الجاذبيّة واستغلال المساحة المكانيّة، لكن (وإن دسّت رأسها بين الغيوم فإنها تعجز عن إقامة حوار معها)، بل إن ما يثيره مرآها بعيدٌ كلَّ البعد عن الإلفة والهناءة.

(إنها مزيجٌ من الغموض واللاّمبالاة).

أما الجسر فهو وبمجرد إنشائه، يصبح مِلكًا للمكان وجزءًا لا يتجزأ منه (إن أول براءة اختراع للجسور تعود حقوقها للطبيعة).

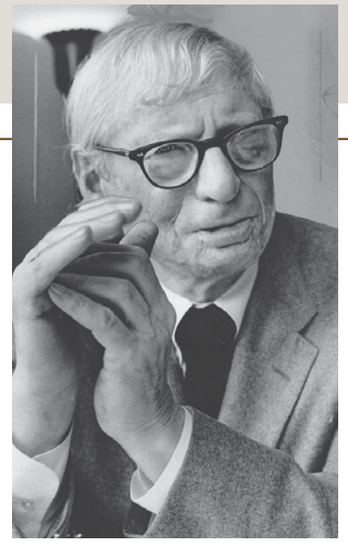
وعبر تكامله مع روح المكان، يظهر الجسر وكأنه هناك منذ الأزل، ما دفع لويس كان إلى تشبيهه باليد الإنسانية "فطريقة اندماج البراجم والمفاصل مع بعضها تجعل كلّ يدٍ جميلة ومثيرة للاهتمام".

يتمثل أحد جوانب هذا التكامل في اجتماع القيمة الفنيّة إلى جانب الدلالة الرمزيّة، فإذا كانت الأخيرة تعكس معاني السكينة والراحة؛ فالأولى بما تبثه من أفكار العظمة والديمومة– وهي قيم جماليّة– يترتب عليها الشعور بالأمان والترحيب.

ما جعلَ الجسور مبتغى العشاق الذين يقصدونها من مختلف أنحاء العالم، ليضعوا الأقفال الذهبيّة المزيّنة بالأشرطة الحمراء فوقها، كجسر الأقفال في فرنسا– أشهر جسور المشاة في العاصمة– وجسر هواشان أو ملتقى العاشقين في الصين (والذي يقع ضمن الجبال الخمسة المقدسة) بل إنّ فكرة أقفال الحب قد امتدت إلى روما وفيينا ولندن وسيدني ونيودلهي والقاهرة.

بحيث يستمد العشاق مباركتهم من الجسر، أملًا بأن يحفظ قصتهم للأبد (فالحكاية التي يبتكرها الحب أطول عمرًا من الحب نفسه).

كما جذبت هذه السكينة والاستماريّة الفنانين والرسامين، فالفن وهو نتاج روح قلقة ينجذب لما يُسكّن من روعه ويهدّئ من غربته ويقرّبه من الإلفة، فقد جذب نهر السين في فرنسا وعيًا مضطربًا، وروحًا مزّقها الشعور بالوحدة فكانت لوحة "جسور عبر نهر السين" ١٨٨٦ موقّعة بريشة الرسّام الهولندي فان جوخ الذي روى في لوحاته سيرة روحه الممزقة، وفي ألوانه رؤيته العميقة للوجود ووعيه الحاد بالأشياء، لقد عثر في هذاا الجسر على الفرح والإعجاب ولعبة الشمس؛ بعد أن عانى في حياته اليومية من الرفض، فبحث في الجسور عن الوصال، وفزع من التغير والفراق الذي تمثل في اللون الأصفر لسيارة أقلّت عائلته التي تركته وحيدًا ذات يوم، لقد رأى في الجسور ملاذًا لروحه، وكان ما يمثله الجسر بالنسبة له هو كونه نقطة وصل وطمأنينة، وهما ما افتقر له هذا الوعي المشتّت.


■ لويس كان

هذه الجاذبيّة للجسور والتّماس الخلاّق بين الموجودات المتضادة، جعلت لكل جسر حكاية أو أسطورة، يمتزج فيها التوق لمفارقة الواقع مع جاذبية المتخيل.

وإذا وضعنا في اعتبارنا أنّ ميلَ الوعي الإنساني للخرافة– وهو ميل ناجم عن الرهبة والغموض والفضول–كما أنه توقٌ قديم في كيان الإنسان تمتزج فيه الرهبة مع الحسّ الجمالي والمعرفي (فيمكننا النظر للخرافة لا كحصيلة فضول أو سؤال ضلّ الطريق إلى جوابه، بل سنجد أنه لا يجدر بنا اعتبارها سؤال وعي بدائيّ، بل سننظر لها كارتداد جمالي ناجم عن رجفة المتعة والرهبة والخوف مجتمعة؛ بحيث يتفوق الخيال على ذاته فيتجاوز البذرة الواقعيّة للمرويّات ويضيف لها ويعدل بها حتى تفارق أصلها الواقعي وتنتمي لما هو أبعد، فتُحاك قصص حب وانتحار ومبالغات فلا ي

ثاحجحكاد يبنى جسر إلاّ وتلازمه حكاية مفارقة للطبيعة، حبّ أو فقدان، معجزة إلهيّة أو خطواتُ قدّيس.

فنعثر بين الهند وسريلانكا (سيلان) على "جسر آدم" وتقول الحكاية: إن آدم المطرود من الجنة نزل إلى الأرض في سيلان، وقد عبر حافيًا المياه الضحلة فتشكل في إثر خطواته جسر ربط الجزيرة بالقارّة، وهو ذاته جسر راما عند الهندوس، الذي بناه الإمبراطور راما، وعبرت قواته إلى سريلانكا للقتال مع حاكمها الشيطان.

وفي الميثولوجيا الإسكندنافية فإن قوس قزح يعتبر جسرًا سماويًّا سحريًّا أُلقيَ من السماء إلى الأرض ،كما يُلقى البساط، وفي تراث الهنود الحمر؛ الجسر هو ثعبان قُذف عاليًا باتجاه الأعلى ليجرف بعض الثلج الموجود في السماء فتمدد جسمه.

كما ارتبط بناء الجسور بفكرة القربان، فمع تشييده يقع ضحايا، بحيث يروى كبار السن في دير الزور "أنّ بعضًا من العمال سقطوا داخل الكتل الخرسانية التي تحمل الجسر أثناء سكب الإسمنت فيها، ولا تزال جثثهم داخلها حتى الآن". وفي رواية

> **التكامل في روح المكان الذي يحققه الجسر هو ما جعل الجسور ملاذًا للعشاق**

> **فالمرور فوق فجوة، ليس كناية عن استمراريّة الطريق فحسب؛ بل محفِّزٌ للخيال الشعريِّ**

"جسر على نهر درينا" فإن الضحيّة هي أم وطفلاها، ولم تتكشف خرافة الحجرة التي يقيم بها الزنجي إلا بعد ٣٠٠ عام عند ترميم الجسر".

لكلّ جسرٍ حكاية، ولينموَ جسرٌ يسقط ضحايا في مجازٍ مهمّ لفكرة (أن يضحي كُثُر من أجل تواصلٍ أفضل) ولا تتوقف مفردة الجسر على ما تبثه من طاقة شعوريّة، بل تشكل مجازًا لغويًّا وعاطفيًّا، فيحدثنا اللغويون عن جسورٍ للترجمة بمعنى الوصل بين ثقافتين أو حضارتين، جسور للمعرفة (المكتبات جسور بين الماضي والحاضر).

وبذا تكتنز هذه المفردة بالوجود الماديّ والمعنويّ كمعبرٍ من مكان إلى مكان، ومن زمان إلى زمان؛ لهذا كلّه يعتبر انهيار جسر خطأً وجوديًّا فادحًا، وفكرة تدميره لا تشير إلى تدمير التضحيات التي رافقت تشييده فحسب، بل تمسُّ بقيمة معنوية وأنطولوجيّة تقوم على فكرة الوصل لا القطع، ورهبة وجمال بناء جسر لا تقلّ عن مأساة سقوطه، وسعادة نهوضه تضاهي أسى تدميره.

وفي قصيدتها "الجسر المعلق" تتعجب شاعرة بغداد لميعة عباس عمارة من البعاد والانفصال، بينما يفترض أن الجسور تفعل العكس:

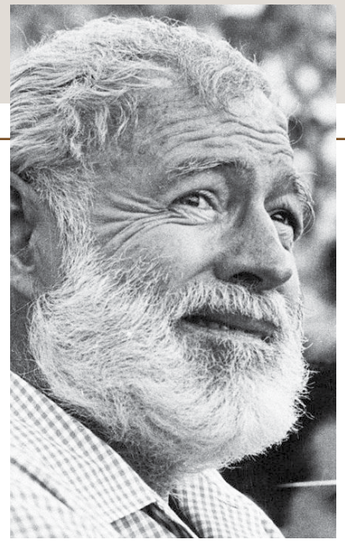
ويظَل هذا الجسرُ يُفصلنا وكأنَ دَجلة تحتهُ بحرُ
خُلقَتْ جسورُ الكونِ موصلةٌ إلا المعلقِ أمرهُ أمرُ

ويعدُّ الجسر أول شهيد حرب، فقد بدأت الحرب العالمية الثانية رسميًّا في ١ سبتمبر ١٩٣٩ بتدمير جسر مدينة تكوزي الممتد على ضفتي أطول أنهار بولندا.

وكانت لحظة تدمير الجسر المعلق في الحرب السورية ٢٠١٣ (التحفة المعمارية التي صممها المهندس الفرنسي مسيو فيفو ١٩٣١ والتي استمر بناؤها ست سنوات لا يماثلها سوى جسر جنوب فرنسا)، لحظة فارقة في تاريخ المدينة وذكرياتها التي انهارت معه في نهر الفرات.

في روايته "جسر على نهر درينا" جعل إيفو أندريتش من الجسر الشخصية الرئيسية في القصة، التي تحكي تاريخ البلاد من القرن ١٦ حتى ١٩١٤، وعرضَ المآسي التي أحاطت ببنائه، لقد عبرته قوافل جيوش السلطنة العثمانية، وجيوش الإمبراطورية النمساوية، سارت عليه مواكب العرس، ومرّت فوقه مواسم البلاء الذي حل بالناس، وكلها تعاقبت فوق هذا الجسر الذي لا تغيره السنون ولا القرون، "فذلك كله مرّ من فوقه كما تمرّ الأمواه الصاخبة من تحت قناطره الملساء

> **بين الهند وسريلانكا (سيلان) «جسر آدم» وتقول الحكاية: إن آدم المطرود من الجنة نزل إلى الأرض في سيلان، وعبر حافيًا المياه الضحلة فتشكل في إثر خطواته جسر ربط الجزيرة بالقارّة**


■ إرنست هيمنغواي

الرائعة".

عبرته كتائب المجنّدين قسرًا، تتبعهم أمهاتهم منتحبات، وشهد تنهُّداتِ العشاق واليائسين على السواء في ليالي السهر على الكابيا؛ فالجسر الذي كان يبدو لجميع الأحياء في هذه المدينة "شيئًا كالأرض التي يطؤونها بأقدامهم، وكالسماء التي تعلو هاماتهم، بقي على حاله لم يمسّ لا من قريب ولا من بعيد، فقد ظلّ شابًّا أبديّ الشباب" ثابتًا وشامخًا، أما سقوطه فهو لا يعود للحرب وحدها، بل لحظة اضطراب القلوب وتبدلها، لحظة خيانة الترجمة للأصل– (خيانة الفطرة القائمة على الوصال وإنكار ورفض الآخر)– هي لحظة انهيار الجسر.

كتب إيفو أندريتش خلاصة رؤيته في هذا العمل: "الجسر لم يتغير، لكن البشر تغيروا فخانته الآن رسالته".

وفي الأسطورة الهندية التي تروي قصة جسر بيفرست نعثر على الدلالة ذاتها، فالجسر الذي شيده أبناء موسبل–كناية عن البشر– على شاكلتهم، (متين في حال الوصال والحب، صامد أمام الريح والعاصفة، لكن لا شيء سيقف في هذا العالم عندما يذهب أبناء موسبل إلى الحرب).

ويقترن دمار الجسر في رواية "لمن تقرع الأجراس" لإرنست همنغواي، بموت من يدمره، وفي الرواية التي تحكي قصة الحرب الأهليّة الإسبانيّة وما فيها من نضال وصراع بين الشيوعيّة والفاشية، بين الجمهورية والديكتاتورية؛ ينجح روبرت جوردان في مهمة تفجير الجسر، لكنه سيموت بالتفجير، ولهذا دلالة بالغة الأهميّة.

إنّ مكانة مفردة الجسر– لغويًّا ووجوديًّا– وأثرها في الوعي الإنساني، تتأتى من قدرتها على تجاوز كينونتها الموضوعية إلى حضورٍ حميميّ، فتتحول من (خارج إلى داخل) في ثنائية متبادلة التأثير؛ يصبح بموجبها بُعدًا في الأعماق؛ ويصحُّ عليه وصف بوسكو عن المكان الذي يسكننا بكونه كالعسلِ في الخليّة.

إنّ للجسور في علاقتها بالوعي الإنسانيّ تاريخًا طويلًا، ولم تتوقف يومًا عن إحالاتها الرمزيّة، (جسور وصلناها وأخرى هدمناها).

كتب أحدهم يومًا: "لو أننا طولبنا بتعداد كل الجسور التي عبرناها، والتي تمنينا عبورها مع الآخر، والتي رفضنا عبورها، التي نودّ أن نعبرها، فيتوجب علينا أن نسرد قصةَ حياتنا بكاملها".

الجسر روائيًّا.. والهزيمة التاريخية

نبيل سليمان

قبل أن أعزم على الكتابة عن الجسر روائيًّا، عدت إلى كتاب الناقد السوري هايل الطالب (فضاءات الجسور في الرواية العربية – قراءة في المضمرات الدلالية والثقافية – ٢٠١٩). ومن الروايات العربية التي تناولها: جسر بنات يعقوب لحسن حميد، حين تركنا الجسر لعبد الرحمن منيف، الزلزال للطاهر وطار، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، همس الجسور لعلي المعمري، الجسر لصهيب عنجريني، جسر الموت لباسم عبدو، الجسر الأزرق لصلاح مطر، جسر الشيطان لعبد الحميد جودة السحار، جسر الجميلات لحنان الدرقاوي، عناق عند جسر بروكلين: لعزّ الدين شكري فشير، جسر اللوا لداوود أبو شقرا. وهذه المدونة من سورية بخاصة، ومن مصر والجزائر وعُمان والمغرب، تنادي من الرواية العالمية: جسر على نهر درينا لإيفو أندريتش، جسر التنهدات لميشال زيفاكو، الجسر: إسماعيل كاداريه – جسر سان لويس راي: ثورنتن وايلدر، اجتياز الجسر: بيا بيترسن.

إلى هذه المدونة الكبيرة، أضيف بدوري من الرواية العربية: جسر النهايات لمحمود طاهر، تحت جسر الهولندي لمحمود يعقوب، جسر النسيان لميرفت أمين، جسر عبدون لقاسم توفيق، جسر بضفة واحدة: هيا صالح، جسر على نهر الأردن: أسامة العيسة، فوق جسر الجمهورية: شهد الراوي، على الجسر بين الحياة والموت: عائشة بنت الشاطئ، ومسرحية جسر إلى الأبد لغسان كنفاني. ولئن كنت قد قرأت أغلب الروايات المذكورة، فقد أثارت الأشجان رواية (جسر على نهر درينا) إذ أعادتني إلى سنتي الجامعية الأولى (١٩٦٣) عندما قرأت ترجمة

> **أعادني الجندي يوسف الرطاسي في رواية (جسر على نهر الأردن) إلى هزيمة ١٩٦٧**

سامي الدروبي (١٩٢١ – ١٩٧٦) لهذه الرواية، والتي كانت قد صدرت في دمشق قبيل حصول إيفو أندريتش (١٨٩٢ – ١٩٧٥) على جائزة نوبل عام ١٩٦١.

بعد قرابة ستين عامًا هو ذا الطفل محمد باشا سوكو لوفيتش يقضي طفولته في ظل الجسر، يرفل في نعمى حكايات جسر بلدته فيشغراد وأساطيره إلى أن يختطفه العثمانيون كجزء من الضريبة (الجزية) على المسيحيين، وفي غمضة عين يصير الطفلُ

■ جسر التنهدات أشهر جسور البندقية في إيطاليا

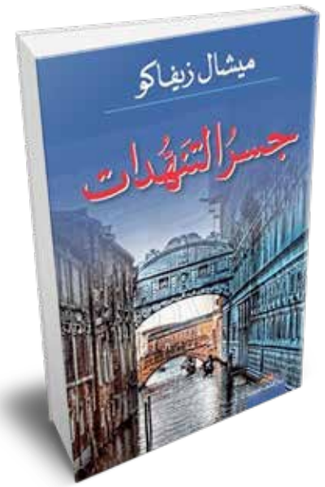
> **الشاب القادم من قرية أرطاس المجاورة لبيت لحم ترميه الهزيمة شرقي نهر الأردن الذي تتعدد جسوره**

الصدرَ الأعظم في إسطنبول، ويصير الجسر الذي (لا مثيل لجماله) كتابًا تتماهى فيه القصة والتاريخ والفلسفة والشعر و.. حتى ليتساءل سامي الدروبي: هل هذا (كتاب) أم رواية ؟ بالنسبة لي سوف تسكنني هذه الرواية كما ستسكنني رواية أندريتش (وقائع مدينة ترافنك) والتي ترجمها الدروبي، ونشرتها دار دمشق عام ١٩٦٤. وها هو المترجم الأردني إسماعيل أبو البندورة يترجم رواية أندريتش التي عَنْونها باسم أحد فروع نهر درينا (جسر على نهر جيبا وقصص أخرى).

لم تتأخر من بعد قراءتي لرواية (جسر التنهدات) لميشال زيفاكو (١٨٦٠ – ١٩١٨)، وستورثني القراءة ثم السينما تنهدات السجناء وتنهدات العشاق، و(لطشة) البندقية بالسحر .

بعيدًا عن تلك الذكريات (المؤسِّسة) أعود إلى آخر ما قرأت من الروايات العربية المعاصرة التي شكّل (الجسر) عنوانها، وهي (جسر على نهر الأردن: تباريح جندي – ٢٠١٨) لأسامة العيسة الذي فازت روايته (مجانين بيت لحم) بجائزة الشيخ زايد عام ٢٠١٣، وهي من الروايات التي أسرتني، فلم يكن لي منها، من بعد، فكاك، على الرغم من أن ستين سنة من القراءة تجعل من العسير على رواية أن تأسرك.

أعادني الجندي يوسف الرطاسي في رواية (جسر على نهر



الأردن) إلى هزيمة ١٩٦٧، فهذا الشاب القادم من قرية أرطاس المجاورة لبيت لحم ترميه الهزيمة شرقي نهر الأردن الذي تتعدد جسوره: جسر الملك حسين (وهو جسر اللنبي)، جسر الملك عبد الله، جسر اليرموك (أو المجامع)، جسر بنات يعقوب الذي يُعنْون روايةً لحسن حميد.

في العنوان الفرعي لرواية العيسة تلخص كلمة (تباريح) حياة يوسف؛ حيث الحرب التي لم تحصل، حيث الجنود الذين لم يعرفوا ولن يعرفوا كيف وقعت الحرب، فهؤلاء الجنود عاشوا الهزيمة، ولكن لم يعرفوا كيف هُزموا، ولأن دموع العالم كله لن تتمكن من (تطهيرنا) من نجس الهزيمة، كما يلهج يوسف، فالجسر هو: هزيمة أو نصر، لقاء أو فراق، حياة أو موت، هروب أو إقدام، خوف أو شجاعة، إقدام أو إدبار، مغامرة أو مؤامرة، اندفاع أو تقهقر، كرامة أو انخساف الذات.

بعد الحرب/ الهزيمة يسخر الراوي من النجاة: "لقد أصبحنا في أمان، ممّن؟ لا أحد يعرف ولا أحد يجيب، كل واحد من الجيش عليه أن يعيش هروبه لنفسه ووحده، ويجيب عن أسئلته الآنية، وتلك التي سترافقه إلى آخر العمر" (ص ٦).

هو إذن جسر هزيمة ١٩٦٧، ولكن من منظور ٢٠١٨، أي بعد إحدى وخمسين سنة، فكيف كان هذا الجسر بعد تسع سنوات فقط من الهزيمة؟

في رواية عبد الرحمن منيف (حين تركنا الجسر) يأتي الجواب عام ١٩٧٦. فقد كان بطلها زكي نداوي أيضًا جنديًّا في الحرب/ الهزيمة. وإذا كان يوسف الرطاسي قد غدا بعد الهزيمة فدائيًّا ثم سجينًا، فزكي نداوي صياد يدبّ مع كلبه وردان خلف البطة/ الملكة. وعبر ذلك تأتي الرواية في مونولوج طويل، لا يفتأ يتنقل بين حاضر الصيد وماضي الهزيمة والجسر، ولكن عبر لغة تجهد لكي تكون رامزة مرمزة، وكثيرًا ما تخفق عندما يأتي حديث جسر الهزيمة.

كل تجربة بعد الجسر مُرّة ولها طعم التراب: يقول زكي نداوي، ويخاطب نفسه: إذا أردت الطير بعد أن فقدت الجسر – أي بعد الهزيمة – فصوّبْ إلى الأمام، أبدًا إلى الأمام، ولو فعلت ذلك لعبرت الجسر.

في موقع أبكر، يفكر زكي بأن الجسر لا يزال ينتظر، وهو لا يتعب من الانتظار، وبأنه أقوى من الرجال وأذكى، ولا يغادر مكانه، أما الرجال فإنهم ينتهون حين يتركون الجسر.

تلك إشارة أولى إلى عتبة الرواية الأولى: العنوان. وفي إشارة تالية يفكر زكي في أنه ورفاقه الجنود أعطوا ظهورهم للعدو، وهكذا: "تركنا الجسر وحيدًا، وكان بصدره يواجه كل شيء" (ص ٥٧).

الجسر المصري على نهر الرقاد في الجولان السوري

تقدم راغب نحو الجسر المصري وعمر لا ينبس، كان الوادي أشد عكرًا وأقوى هديرًا، كان ما يتدحرج في جوفه صخورًا، لا حصى ولا أحجارًا. تسمّر راغب فوق القنطرة يرقب الدوامات التي تلفّ دعائم الجسر، فيما نأى عمر، رمى راغب بنفسه أسفل وتركها تدوّم حتى تتلف أو تنضج.

من رواية نبيل سليمان
مدارات الشرق – الجزء الثاني: بنات نعش

في العنوان الفرعي لرواية العيسة تلخص كلمة (تباريح) حياة يوسف؛ حيث الحرب التي لم تحصل، حيث الجنود الذين لم يعرفوا، ولن يعرفوا كيف وقعت الحرب

جسر على نهر درينا (لا مثيل لجماله) كتابٌ تتماهى فيه القصة والتاريخ والفلسفة والشعر و.. حتى ليتساءل سامي الدروبي: هل هذا (كتاب) أم رواية؟

ويتأوه زكي ويتحسر على أنهم لم ينسفوا الجسر الذي أقاموه بأيديهم، لكن الواقعة وقعت فجأة، وجاءت الأوامر بترك كل شيء لينجوا بأرواحهم. وها هو زكي يسأل زميله حامد وها هاربان: "لماذا تركنا الجسر؟ لماذا لم ننسفه؟"، وسوف يترجّع السؤال كل حين إلى أن يصير سؤال الهزيمة، ويتوسط الرواية، فيخاطب زكي كلبه أن الهزيمة تغرق في دمائنا، إننا نحب الهزيمة.

وإذ يتساءل زكي عن سر هزيمة الإنسان، وما الذي يهزم، يتخيل الجسر مزهوًّا كطفل في العيد ويخاطبه: "أنت لا تهزم.. نحن الذين هزمناك، ونحن الذين هُزمنا" (ص ١٦٤). ويصور زكي نفسه أقرب الناس إلى تقمص روح الهزيمة، لأنه لا يستطيع أن يحاربها، وسيهدد بالانتقام من كل من قادونا إلى الهزيمة.

بنى الجسر سبعة رجال في أيام، بعيدًا عن المدينة التي لا تسميها الرواية، ولأنه بعيد لم يره أحد في المدينة، بينما هو في وحدته حزين، لكأنه يبكي، أمّا الجنود التعساء الذين بنوه فقد بكوا ساعة ميلاده (؟)، لكنهم عندما تركوه أرادوا أن يبكوه فعجزوا، ولقد ركّب الأسطة رئيف الجسر من قطع الحديد، وزكي يجزم بأنه جسر لا يُفَكّ أبدًا، فما يمكن فقط هو أن يُنسَف، أن يُقتل.

ويتذكر زكي ليلة سمّى الجسر (الحصان)، ويتذكر الشهر الأعمى المليء باللزوجة والريح المغبَّرة، والأيام السوداء من الشهر الأعمى، عندما جلجلت أوامر القادة: "لا تتركوا الخنادق.. اربضوا كالحجارة، وعندما تتلقون الإشارة يجب أن تكونوا جاهزين لنقل الجسر ونصبه فوق النهر" (ص ١٤٧).

من (دغل الماضي) تتدفق الذكريات، ومنها الكلمات الكبيرة التي لها طعم التراب الموحل: البطولة، المجد، القادة.. لذلك يهتف زكي بقتل جميع الكلمات الكبيرة والأفكار المصابة بالجرب، فهي التي تسببت بالهزيمة، وفي هتاف زكي أن الكبار هم الذين يخلقون الهزائم، والصغار هم الذين يموتون.

يرمي زكي نفسه ووردان والبطة الملكية بالشتائم، فهو الهش اليائس الأبله في ثياب متسول، المخصي الحيوان الذي بلا ذاكرة، الإنسان المسكون بالظلمة الذي يعوي كل ما فيه بالخيبة، ووردان هو ابن الزانية الأجرب الدودة الرخوة، كلب الخيبات والجسور المهزومة وزقّ العهر المتحرك، أما البطة فهي الجنية الزانية ابنة الزنا آكلة القلوب القديسة وراية الهزيمة التي تشبه وحدها الحقيقة، إنها ملكة الزمان الماضي "ليست طيرًا.. إنها شيء خارق.. عنقاء هذا الزمان" (ص ٢١١). غير أن هذه العنقاء المرتجاة المستحيلة التي سيتمكن زكي من اصطيادها في نهاية الرواية، سيراها كائنًا قبيحًا، وسيرى أن هذا الظفر لا يساوي خسارة الجسر. وإذ يعود زكي من رحلة الصيد التي استغرقت الرواية، ويتهشّم رأس وردان على صخرة، يحاول زكي أن يحدّث الناس عن الجسر، فيزورّ عنه رهط، ويحذره صوت من الحديث، ويقول زميل له من زمن الجسر إن بناء الجسور ممكن دائمًا، لكن الصعب هو بناء إنسان جديد، فيعقب زكي: إنسان لا يترك الجسر، وكأنما أراد الكاتب بعد كل هذا الحشد المتفجر يأسًا وسخطًا أن يختم الرواية ببصيص أمل، فاندفع زكي في زحام البشر، وتأكد أن جميع الرجال – وليس النساء – الحزانى، يعرفون شيئًا كثيرًا عن الجسر، وأنهم ينتظرون ليفعلوا شيئًا.

ذاك هو جسر عبد الرحمن منيف في رواية أحسبها في درجة أدنى بين رواياته، وقبل هذا الجسر كان جسر أسامة العيسة في رواية أحسبها في درجة أدنى من روايته (مجانين بيت لحم)، وعلى الرغم من أن الجسرين ينتسبان إلى هزيمة ١٩٦٧، إلا أن نسبهما الفني واهٍ، ومهما يكن من أمرهما ومن أمر جسور الروايات الأخرى التي قرأتها، يبدو أنني سأظل مسكونًا بجسر إيفو أندريتش على نهر درينا.

لعبةُ الحياة والموتِ

في بناءِ الجسور ونَسْفِها!

سليم بوفنداسة

• هذا الجسر يجبُ أن يُنسف!

إنّه أمر الثورة الذي فاجأ مهندس الجسور سعيد، بطل روايةِ "الانطباع الأخير" للروائيّ الجزائريّ مالك حداد، وحين يجدُ صعوبةً في تقبّل فكرة تدمير صنيعه يأتيه العزاءُ:

• بإمكانك أن تشيّد غيره فيما بعد..

لن يتكفّل سعيد بنسفِ جسره، ولكنّه سيدل الفاعلين على "مَقاتِله"، على المفاصلِ التي إذا ضُربت يتداعى، ولا ضرورة للتذكير بالرجال الذين قضوا في بنائه، لأنّ الكلمةَ للحربِ.

"ليسيا" أيضًا، جسر يجبُ أن يُنسف، بأمر الجدّة مسعودة وهي تعبر الجسر "خفيفة كفكرة" : لن تتزوّج فرنسيّة أبدًا.. أبدًا.

ليسيا تحبّ، سعيد لكنّها لا تحبّ بلده، لذلك اختارت الذهاب إلى فرنسا قبل أن تصيبها رصاصة طائشة.

يعيشُ البطلُ حالةَ تمزّقٍ بين حبٍّ وجسرٍ، يُريدُ لهما البقاء وما تقتضيه الحربُ من قسوةٍ. وقد يكون الجسر، هنا، حالة سلام غير دائمة، إذا علمنا أنّ أحداث الرواية تدور في مدينة الجسور المعلّقة، قسنطينة، خلال حرب التحرير الجزائريّة.

سيقرأ سعيد خبرَ نسفِ الجسر في الجرائد، تمامًا، كمن يقرأ خبر نعيه، وسيحمل السلاح ويلتحق بالثورة ليخوض الحربَ بقلبٍ مسالم، ولأنّ الحرب لا تُجامل مناهضيها، سيقضي في معركة غير متكافئةٍ دارت بين الصّخور، غير بعيد عن الجسور التي تربط ضفتي المدينة، ليكون مجرّد رقم ناقصٍ في عمليّة طرحٍ كان يُجريها، متذكرًا درس الحساب في المدرسة، وهو يرى رفاقه يسقطون في المعركة الأخيرة التي يقودها شقيقه بوزيد، الذي كان مصمّمًا على نسف الجسر، بوزيد نقيضه الذي يجدُ التردّدَ سبيلًا إليه، وفي مشهد مأساوي يغطي بوزيد وجه سعيد بالوشاح الذي حاكته أمُّه.

> **انتهى مالك حداد إلى أنَّ بناء الجسور مع فرنسا غير ممكن، وهو الذي كتب خلال ثورة التحرير: إن «كل جزائري يحصل على البكالوريا هو فرنسي جديد»**

يسوقُ مالك حداد بطل روايته الأولى إلى الموت، بعد أن نسف جسره، وبعد الرواية الرابعة واستقلال الجزائر سيتوقّف عن الكتابة لأنّه لا يُحسن "الغناء بالعربيّة"، لقد انتهى إلى أنّ بناء الجسور مع فرنسا غير ممكن، وهو الذي كتب خلال ثورة التحرير: إن "كل جزائري يحصل على البكالوريا هو فرنسي جديد"، في معرض انتقاده لنظام التعليم الاستعماري القائم على القضاء على الثقافة الجزائرية وغرس الثقافة الفرنسيّة.

واكتفى مالك حداد بعمل قصير في الصّحافة وعمل إداري في وزارة الثقافة، فتح خلال توليه الأبواب لكتّاب العربية، قبل أن يهزمه السرطان وهو، بعدُ، في الواحدة والخمسين.

ويشكّل صمته "قطيعة"، سنفهمها فيما بعد، حين تتحوّل اللّغة التي هجرها إلى أداة هيمنة تعيق الاستقلال، وليس مجرّد غنيمة.

لذلك كان لا بدَّ من نسف الجسر، في الواقع كما في الرواية، وهو أمر تكرّر في أعمال فنيّة تشتبك مع التاريخ والواقع، في السينما تحديدًا، حيث تتداعى الجسور، وحيث يصبح تدميرُ جسرٍ بطولةً مولّدة للفخر وتستحقُّ التضحيّة، كما هو الشأن في فيلم "جسر على نهر كواي" لدافيد لين المأخوذ عن رواية بنفس العنوان للكاتب الفرنسيّ بيار بول (شارك بصفته مجنّدًا في القوات الخاصّة في تدمير الجسور لعزل القوات اليابانيّة في الحرب العالميّة الثانيّة).

وتدور وقائع القصّة في معسكر ياباني خلال الحرب الثانيّة، حيث يقوم أسرى من البريطانيين بتشييد جسر، ثم يخطّطون لنسفه لقطع الإمدادات عن اليابانيين، حتى وإن اقتضى ذلك التضحيّة بأنفسهم، حيث يفلحُ القائد وهو يسقطُ ميتًا متأثرًا بإصابة، في

كبس الزر المولّد للانفجار، فيتداعى الجسر ويهوى القطار الياباني في النّهر، أمام دهشة آخر الأحياء، ولا بأس أن يصرخ أحدهم في نهاية الفيلم: "هذا جنون.. هذا جنون"!

نعم، إنّه جنون الإنسان في الإبداع وفي تدبير النّهايات، أيضًا، وفي التأرجح بين صناعة الحياة واختلاق أسباب الموت، يرمّمُ بالهندسة جراح الجغرافيا، بمد الجسور، مثلًا، ويعيد النّظر في المنجز في الحرب التي تُجيز كلّ أنواع الخراب وتستعير لها أسماء وصفات من معجم البطولة.

لا يبني الغزاة المعابر ليعبروا، فحسب، بل يشيّدونها كي يدوموا ويبرهنوا على رجاحة العدوان، في رسالة لا يفهمها سوى الثائر "المدمّر"، وقد كشف الخطاب "النيوكولونيالي" أنّ الثقافة واللّغة والعمارة، كانت من أدوات الحرب التي فرضتها القوى الاستعمارية، التي لم تعد تخجل من تمجيد الاحتلال والحديث عن أهدافه الحضاريّة.

هذه اللّعبة ستستمرُّ في الواقع، كما في الفنّ، ما دام الإنسانُ لا يزال يحتكمُ إلى القوة في تدبير شؤونه، غير مستفيد من الحلول التي اقترحتها الحضارات المتعاقبة لإخراجه من "البدائيّة".

> **يقدم التحليل النفسي تفسيرًا مذهلًا، لأحلام وهلاوس المرضى التي تظهرُ فيها الجسور، ويكشف أنّها مرتبطة بالاضطرابات ذات المنشأ الأوديبي**

وحتى التكنولوجيا الحديثة التي مدّت الجسور بين البشر، تم استغلالها في تجارة متوحّشة، حوّلت كل شيء إلى سلعة بما في ذلك الإنسان ذاته، الذي قطعت العولمة شرايينه الاجتماعيّة وحوّلته إلى مستهلكٍ أبله، يرفع أرباح الشركات متعدّدة الجنسيات حتى وهو مستلقٍ في بيته، يتسلى، وعوض أن تُساهم في تقريب الأمم ووضع المعارف وأسباب في متناول الشعوب، أحيت نزعات الهيمنة وأشاعت الكراهيّة والعنصريات.

على مرّ الأزمنة اعتبر الجسر كرمز للتقارب والعبور والخير، لكن الاستنجاد بكواريس التحليل النفسي سيضعنا أمام فهم أعمق من أساسات الجسور؛ إذ يقدّم تفسيرًا مذهلًا لأحلام وهلاوس المرضى التي تظهرُ فيها الجسور، ويكشف أنّها مرتبطة بالاضطرابات ذات المنشأ الأوديبي، حيث يرمز الجسر إلى عضو الأب، لكنّه قد يُحيل إلى رغبةٍ سحيقةٍ في العودة إلى جسد الأم، أو إلى الرحلة نحو الموت، على اعتبار أنّ الموت عودةٌ إلى الماء، إلى جسد الأم، كما يقرُّ فرويد.

وربما يدفعُ ذلك إلى التفكير في الدوافع والخلفيّات الجنسيّة لبُناةِ الجسور ومدمّريها، فقد يحيلُ فعلُ البناء إلى إبراز الذكورة، التي تتمثّل على الصعيد الجمعيّ في إظهار القوّة والبراعة التي تنشدُ الإعجاب والسعي لفرض السيطرة، ويخفي التدميرُ رغبةً في النيل من المعتدي بتجريده من ذكورته ومنعه من "العبور"، وإعادة الأمور إلى ما كانت عليه قبل العدوان!

بين كيليطو وجبران

الجسر والماء الذي يجري تحته

فاطمة قنديل

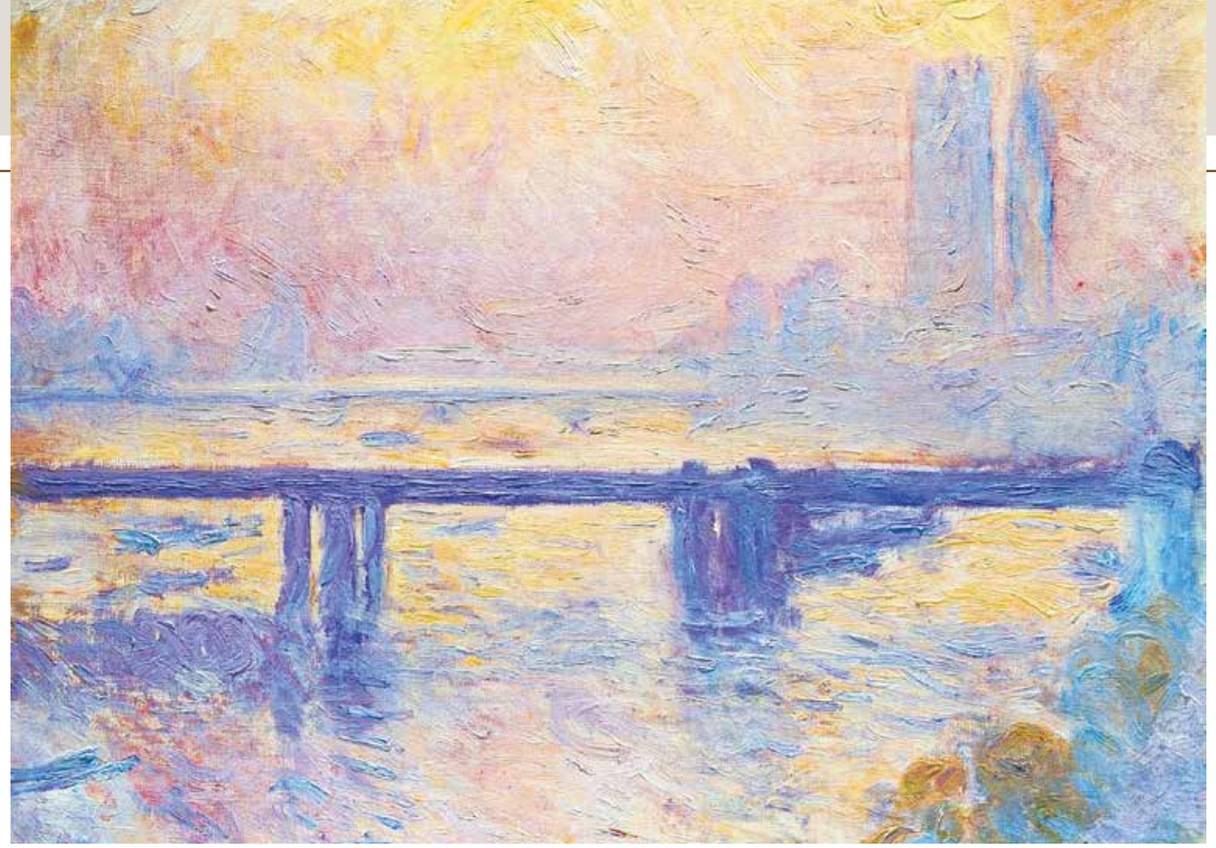
في مقال قصير نشر منذ بضعة أسابيع (الثقافة الجديدة/ مايو/٢٠٢٢) كتبتُ بضع كلمات احتفاء بكتاب "في جو من الندم الفكري" للكاتب والناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو (دار المتوسط/ ٢٠٢٠) ولا أظن أن كثيرين يختلفون معي في كون الكاتب المغربي يعد جسرًا ما بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، شأنه شأن كتابٍ كبارٍ كإدوارد سعيد مثلًا، يعيشون بين عالمين، وثقافتين، تبدو إحداهما الأكثر ضعفًا، والأكثر احتياجًا إلى الدعم والمساندة، وإلى إسماع صوتها "الخافت" في عالم تتسيد فيه ثقافات أخرى، لا يختلف الأمر كثيرًا بعد مرور قرن بكامله! وأعني، هنا، منذ أن كتب جبران خليل جبران كتابه ذائع الصيت "النبي" أثناء الحرب العالمية الأولى، ليروي عطش المنهكين من الحرب والباحثين عن ملاذ روحي يساعدهم على تأويل الدمار والعبث!

> **الفارق كبير بين كاتب القرن الحادي والعشرين وكاتب القرن العشرين، رغم الهدف النبيل ذاته، فكيليطو الذي يكتب بالعربية والفرنسية، «العائش» بين ثقافتين، وعالمين، ليس تمامًا جبران**

لكن الفارق كبير بين كاتب القرن الحادي والعشرين وكاتب القرن العشرين، رغم الهدف النبيل ذاته، فكيليطو الذي يكتب بالعربية والفرنسية، "العائش" بين ثقافتين، وعالمين، ليس تمامًا جبران، الذي يكتب بالعربية والإنجليزية، "العائش" بين ثقافتين، وعالمين، والذي وضع الأدب العربي في متناول أيادي الثقافة الغربية، "بطريقته"، فحقق لنفسه، ولثقافته، حضورًا لم يزل مؤثرًا حتى اليوم، في الثقافتين، بالرغم من أنه كتب "النبي" بالإنجليزية، التي ترجمت "بيسر" إلى العربية عبر ترجمتين رئيسيتين، أو بمعنى أدق "تعريبين" كما ورد في الصيغة، التي استخدمها المترجم الأول لأعمال جبران الكاملة بالإنجليزية، ووافق عليها جبران في حياته (الأرشمندريت أنطونيوس بشير، دار صادر، دار بيروت، ١٩٦٤)، والتي احتفظ بها أعني "تعريب" أيضًا ثروت عكاشة في ترجمته لأعمال جبران عن الإنجليزية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٧- ١٩٩٠). الفارق لافت في نظري بين "التعريب" و"الترجمة"، وهو ما نراه جليًّا في كتب كيليطو المكتوبة بالفرنسية، التي ينص غلافها في طبعاتها العربية على كلمة "ترجمة" (العين والإبرة، والكتابة والتناسخ، مثلًا).

ربما يرى كثيرون أن هناك فارقًا عصريًّا، ما بين استخدام الكلمتين:" التعريب" و"الترجمة" لكنني أظن، وسأحاول إثبات ظنوني تلك، أنه فارق في "طبيعة "الجسر الذي يقيمه كيليطو، والذي أقامه جبران، من قبله، بين عالمين وثقافتين، وفي هندسة بنائه.

يحدثنا كيليطو عن تحذير أصدقائه من الكتابة بالعربية في كتابه "في جو من الندم الفكري"، وعن تلك اللامبالاة التي لمسها من أكثر من صديق إزاء كتابته بالعربية، قيل له: "جميل أن تدرس المتون التراثية، لكن افعل ذلك بالفرنسية لأن الخلاص بها، أما العربية فاكتب عنها، لكن إياك أن تكتب بها، وإلا ستظل حبيسها، ولن يلتفت إليك أحد خارجها"(في جو.../ ص ٧٣) لكنه لا يلتفت إلى التحذير كثيرًا، إن اللغتين في صميم نسيجه، اللغة الأم/ أو الأب/ العربية، واللغة التي "يكتب بها" أيضًا، "الفرنسية"، لكل لغة منطقها، طريقة تفكيرها، حمولتها، وهو يعي ذلك جيدًا، لذا سيستخدم مترجموه كلمة "ترجمة" في نقل نصوصه إلى العربية، بل إنه، هو نفسه، يقول لنا: "وجدت نفسي في خضم جدال بين اللغات، حرب شرسة، سجال مع الآخر



ومع نفسي، طبع مختلف كتاباتي.... واعتقادًا مني أنني سأصحح الأمر أصدرت بعد ذلك كتاب الغائب بالعربية" (نفسه، ص٧٢).

ثمة فارق واضح بين جسر كيليطو، وجسر جبران، لا يمكن اختزاله في أن الكاتب المغربي الكبير يصل ما بين ثقافتين: العربية والفرنسية، والكاتب اللبناني يصل ما بين الثقافة العربية والأميركية، أو بمعنى أدق، لا يمكن اختصار الأدوار في محض جسر بين ثقافتين أو بين أنا عربي/ آخر غربي! لا يصلح الاختزال هنا في تبين "هندسة" و"طبيعة " و"مكابدات" بناء الجسور، أو حتى في مدى "ضرورتها" وحتميتها في عالم يبدو الآن مثل قرية صغيرة تجاوزت فيه التكنولوجيا ووسائل التواصل والترجمة- جيدة كانت أو رديئة- مفهوم الأنا/الآخر، هل هذا الكلام صحيح تمامًا؟ لا أظن، وسأحاول تبرير توجسي من "إكليشيه" القرية الكونية، السابق، وبساطة تداخلاته، متكئة على تجربة جبران خليل جبران بالأساس، مع لمحات من المقارنة بين عصر وعصر، ومحاولة ومحاولة.

> **يختلف جسر كيليطو الذي يعي تمامًا كونه جسرًا يصل ما بين بقعتين جغرافيتين وثقافتين، لكنه «يفصل بينهما» عن جسر جبران الذي هو محض انتقال من لغة إلى أخرى على طريقة «الطفو»**

جسران متقابلان

مسيرة جبران، التي نعرفها جميعًا، بدأت بكتبه العربية (الموسيقى، عرائس المروج، الأرواح المتمردة، الأجنحة المتكسرة، دمعة وابتسامة، المواكب، العواصف) ثم الإنجليزية (النبي، رمل وزبد، عيسى ابن الإنسان، حديقة النبي، أرباب الأرض) لم يكن العبور من العربية إلى الإنجليزية، (على مستوى الصياغة اللغوية) عبورًا منظمًا كما سردته، فأثناء كتابة كتابه الأخير "المواكب" كان قد شرع في الكتابة بالإنجليزية، لكننا، على أية حال، يمكننا تقسيم كتابته إلى مرحلتين لغويتين، بتداخل ليس جوهريًّا، ويمكن بشيء من الطمأنينة، اعتبار أننا أمام كتابة عربية ، "ثم" إنجليزية.

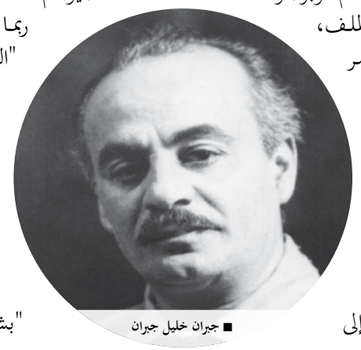
في المقابل، لا نجد مثل هذا الانتقال في الجسر الذي ينشئه كيليطو، يبدو أننا أمام "تزامن" واضح، ما بين اللغتين، العربية والفرنسية، تزامن يجعل الكتابة بالعربية تحتاج إلى تبرير ما، نقرأ تبرير كيليطو: "... إن الأدب العربي يحتاجني بقدر ما أنا أحتاجه" (ص٧٠)، وهو تبرير يختلف تمامًا عن تبرير جبران لكتابة "النبي": "اعترف لها: (يقصد ماري هاكسل التي كانت تنقح لغته في الكتاب): "لم يكن عليّ حقيقة أن أكتب بالإنجليزية بأية حال، ولكنني أتحدث كثيرًا جدًّا بالإنجليزية، وكل أصدقائي يكتبون، يكتبون طوال الوقت، إن كل هذا حولي، ولكنني لا أزال أفكر بالعربية.. حينما أكتب بالعربية فالإنجليزية،

آه، تكون بعيدة جدًّا، يكون عليَّ أن أمعن التفكير في كيفية تهجي أبسط كلمة". (جبران خليل جبران/ حياته وعالمه/ تأليف/ جين جبران وخليل جبران/ ت.فاطمة قنديل/ المشروع القومي للترجمة/ عدد ٩٢٠/ القاهرة/ ٢٠٠٥، ص٥٢٤).

نحن، إذن، أمام نسقين مغايرين، في الانتقال من لغة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى ثقافة، بحكم تطور الوعي بالعالم، وبوجود الذات المثقفة فيه، أو، والتزامًا بمحور هذا الملف، أمام نمطين من الجسور، وهندستين لهما، جسر كيليطو الذي يعي تمامًا كونه جسرًا يصل ما بين بقعتين جغرافيتين، وثقافتين، لكنه "يفصل بينهما" في الوقت نفسه، وجسر جبران الذي هو محض انتقال من لغة إلى أخرى على طريقة "الطفو"، والرغبة في الانسجام والتوافق مع الثقافة الأميركية، التي يعيش فيها بالفعل، لا نجد هنا ذلك الشعور بالاحتياج إلى تقديم التراث العربي إلى الآخر، بل "بالذات العربية" إليه عبر التماهي مع ذلك الآخر، برأب صدع الغربة، غربة الوطن، وغربة اللغة.

لكننا نظلم جبران كثيرًا، إذا اختزلنا هذا الانتقال في محض توافق مهاجر مع مجتمع، صار لا يتكلم "طوال الوقت" إلا بلغته، وأصبح عليه أن يكتب بها، ليحل إشكال اغتراب فردي، ولكي نفهم هذه النقطة سيكون علينا أن نعرف مفهوم جبران نفسه للغة الآخر، التي كتب بها، وهي عنده: "وعاء" لأفكار، لأفكار "كونية"، يقول عن كتابة "النبي" : "إنني لا أحاول أن أكتب شعرًا فيها، إنني أحاول أن أعبر عن أفكار" (السابق/ ص ٥٢٣) ونقرأ في ملاحظة لماري هاكسل عن اللغة في "النبي"، حين وصفت أسلوبه: "نوع من الإنجليزية الكونية، البناء الأكثر بساطة "خط صاف" الإنجليزية التي يستخدمها مختارًا أسلوب التوراة" (نفسه/ص ٥١٩)

نحن، إذن، لسنا إزاء مسألة التفكير "في" اللغة، وإنما إزاء مرحلتين متعاقبتين: الأفكار ثم صياغتها في لغة، والفارق جلي بين اللغة كموضوع للتفكير واللغة بوصفها محض وعاء لأفكار، وإذا أضفنا إلى هذا التصور مفهوم الأفكار نفسه، يمكننا أن نراها: أفكارًا "كونية" مستقاة من الكتب الدينية، ومشحونة بالحس الكوني المجهد الباحث عن تعزية ومواساة ومعنى لوجوده بعد الحرب العالمية الأولى، أي أننا إزاء كتابة أشبه برسالة دينية، مقصدها الرئيس "الكون" بكامله، ولا يشغلها، في الحقيقة، إقامة جسر بين ثقافتين، أو مد يد العون لثقافة مهمشة، بل إزاء إحساس بالإنسان في العالم، لا يضع مسألة الجسر بين الثقافات، وتجاوز الحدود بين جغرافيتين، في أوليات مشاغله.


■ جبران خليل جبران

لم يكن غريبًا في هذا السياق أن يبدأ جبران كتابة "النبي" عبر مقطوعات قصيرة سماها "أمثولات" ثم أعاد تسميتها بـ"النصائح" ثم: "تطورت بحلول يونيو ١٩١٩ لتأخذ شكلها النهائي "النبي" (نفسه/ ص٥٢٠) ولم يكن غريبًا أيضًا أن يضع الجنود العائدون من الحرب كتاب "النبي" بعد أن أعيد طبعه في "كتيب" في جيوبهم، كأنه كتاب مقدس!

ربما يفسر لنا ذلك ما وضعه مترجمًا كتاب "النبي" من كلمة "تعريب" على أعماله الإنجليزية، فبحسهما الدقيق ربما أدركا أنه كتاب عربي صيغ في لغة إنجليزية، في أبسط صورها الكلاسيكية، المشحونة بحمولة دينية وأخلاقية "كونية" وأن نقله من تلك اللغة إلى العربية هو محض إعادة الكتاب إلى بيئته الأصلية، وإلى وطنه، تمامًا كإعادة جثمان جبران، بناء على وصيته، إلى بلدته "بشرى" في شمال لبنان.

ولكل جسر ماء يجري تحته!

يقول جبران لماري هاكسل إذ سألته: ما الذي يثقلك إلى هذا الحد؟ : كوني موجودًا بين عالمين، لو كنت في سوريا فسيضمن شعري الاهتمام برسوماتي.. لو كنت شاعرًا إنجليزيًّا سأضمن لها الاهتمام الإنجليزي، ولكنني بين عالمين، والانتظار ثقيل" (حياته وعالمه/ ص٤٠٩).

ربما يكون بإمكاني أن أستمر في تلك الفرضية التي بدأت بها استنادًا إلى المقتبس السابق، بأن الوجود بين عالمين لا ينطوي على صراع بين لغتين، وإنما بين وجود ينقسم على نفسه، "هوية ممزقة" إذا جاز التعبير، تطمح إلى تحققها، وربما يظن القارئ أنني أحاول أن أبرر كتابة "النبي" بمحض الرغبة في التحقق داخل مجتمع تعاني تلك الهوية من اغترابها فيه، العكس تمامًا، فمما لا شك فيه أن جبران وضع كل قلبه في هذا الكتاب، "كل قلبه العربي" لا الأميركي، كل "إرثه" الروحي والأسطوري الكامن في وجدانه، كتلبيةٍ لحاجةٍ روحيةٍ عميقةٍ للغرب الجريح نفسه في هذه اللحظة تحديدًا "١٩١٩"، ولحاجة نفسه المنقسمة أيضًا، كجواز مرور يتجاوز به هذا الوجود المنقسم، كي يستقر في سنوات حياته الأخيرة!

■ عبدالفتاح كيليطو

أهديتُ كتابي المترجم" جبران...حياته وعالمه" الذي استندت عليه في هذا المقال، إلى "ماري هاكسل" صديقة جبران على مدى عقود، كتبتُ: "إلى ماري هاكسل..الهامش..البطل"، لم يكن مجرد انحياز نسوي مني، بقدر ما كان تصحيحًا لتاريخ أظهر فيه ميخائيل نعيمة في كتابه: "جبران: حياته، موته، أدبه، فنه" (مؤسسة نوفل، ط٩، بيروت ١٩٨١) هاكسل بوصفها تلك

المرأة العجوز، التي تحب شابًا (جبران) أصغر منها!

ويا له من حكم جائر! فلم يكن لكتاب "النبي" أن يظهر لولا ذلك الماء تحت الجسر، لولا ما يمكن أن أصفه بـ"رتق اللغة"، المتلعثمة التي كتب بها جبران مسودات "أمثولاته"، أو التي اتخذها "وعاء" لأفكاره، ثمة عمل دؤوب وغزل ونسج، نقرأ: "ماري الحبيبة: ..... أرسل إليك شيئًا صغيرًا آخر؛ حكاية رمزية (...) لتقريبها وتصحيحي إنجليزيتها حينما يكون لديك الوقت، كما ترين يا ماري أنني أذهب إلى مدرستك أيضًا، وإنني واثق أنني لا أستطيع أن أكتب كلمة إنجليزية واحدة لولاك" "(حياته وعالمه/ص ٤٩٨) ونقرأ أيضًا: "انعقدت جلسة العمل التالية في ١١ مايو، شعرتْ أن الأجزاء الستة التي عملا فيها قد أصبحت الآن كاملة، ولكن كان لديها تحفظات حول لغته في الأجزاء الأخرى". (نفسه/ ص٥٢٤). تمكنت "المدرسة" الصارمة من تصحيح الأوراق، بدأب العاشقة، حتى اكتمل الكتاب، صحيح اللغة، وهو ما كان مطلوبًا تمامًا. فلم يكن هدف جبران في كتابه "النبي" أن يغوص في مكامن اللغة الإنجليزية، أو أن يقبض على جمالياتها، كما يفعل كيليطو في كتبه المكتوبة بالفرنسية، لقد كان الطريق مرسومًا منذ البداية، "أفكار" في لغة كونية، ذات حمولة أخلاقية ومنبع ديني، الجزيرة مكان للمصطفى يلقي فيه موعظته، جامعًا بين رسول الإسلام وموعظة الجبل للمسيح، لا مجال هنا لثقافتين، بل نحن نتجاوز الثقافات كلها، نقفز على الهويات المنقسمة، وما تنطوي عليه من تراتب، في كتاب جامع، لا ازدواجية لغوية في هذا السياق، ولا مكابدة في هذا المنحى، لكنها مكابدة إنسانية، وجودية، تليق بالنبوة والأنبياء وحواريهم: "هذه أيام صعبة بالفعل [يقصد أيام الحرب العالمية، وأثناء كتابته للنبي] ولكننا نتعلم الكثير جدًّا عن الحياة وعن أنفسنا..... ولكنني كثيرًا ما أشعر بالتعاسة...الآخرون- الملايين والملايين- يعاملون بخشونة شديدة، وإنني واعٍ تمامًا أن هذا الشعور، هذا النوع من التعاسة لا يخلو من "تمجيد الذات". (نفسه/ ص ٥١٤).

لم يكن لكتاب «النبي» أن يظهر لولا ذلك الماء تحت الجسر، لولا ما يمكن أن أصفه بـ«رتق اللغة»، المتلعثمة التي كتب بها جبران الذي قامت به هاكسل

بأية لغة نموت؟!

يتساءل كيليطو في كتابه، مع بورخيس، سؤال من يعيشون أكثر من لغة: "بأية لغة يجب أن أموت"؟ أو "بأية لغة سيفاجئني الموت؟ (في جو.../ص٣٠) لا أعرف هل يظنان- هو وبورخيس- أن الحياة جسر بين عالمين، لكنني أوقن أن جبران كان يراها كذلك، ليس بين عالمين فقط، بل إن الحياة تعيد نفسها وتتكرر وتتناسخ، سنجد هذا التصور، واضحًا، في أكثر من موضع من كتابات جبران العربية المبكرة (رماد الأجيال والنار الخالدة من عرائس المروج مثلًا)

■ ماري هاكسل

بل إنه يستند في أحد نصوصه "نشيد الإنسان" من مجموعته "دمعة وابتسامة" إلى اقتباس من القرآن الكريم "وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون"، وما دامت الكتب دُبجتْ في إيمان جبران بعقيدة تناسخ الأرواح، لا يهمني إثبات ذلك، فجبران الذي قدم نفسه متماهيًا مع "النبي" للعالم، لا أظنه كان منشغلًا بذلك السؤال الذي أرّق بورخيس، وأرّق كيليطو من بعده، بل إن مسألة الموت نفسها لم تشغله بالطريقة نفسها، فالحياة جسر، أو جسور لحيوات أخرى، أيًّا ما كانت، ولأن اللغة محض وعاء لهذه الفكرة، تمامًا كما كانت في كتاب "النبي"، ستكون آخر كلماته قبل موته "بالإنجليزية"، لا العربية؛ نقرأ ما روته صديقته الأميركية باربره يانج: "كانا قد استدعيا طبيبًا وسيأخذانه إلى مستشفى فنسنت في صباح الجمعة، وقفت بجوار الكائن النفيس أقوم بكل ما يمكنني عمله، تحدث وكان يمزح، كان نفسه تمامًا، ينام قليلًا وقبيل أن تصل الإسعاف في الصباح كان هناك تغير مفاجئ قبل أن يهبط إلى أسفل قال- وهو يرى قلقي المروع- "لا تنزعجي، كل شيء على ما يرام"، وكانت تلك آخر كلماته الواعية، لفظ أنفاسه في الحادية عشرة تلك الليلة. (حياته وعالمه/ ص٦٥٢).

مشروع قراءة

في الإشارات السابقة وضعت خطوطًا تحت إنجاز كاتبين كبيرين: جبران خليل جبران، وعبد الفتاح كيليطو، وسؤالًا عن طبيعة ما قدماه للثقافة العربية، وانصب اهتمامي على كتاب "النبي" وما أحدثه من تأثيرأذاع صيت جبران في العالم بأكمله، والدور المغاير الذي يلعبه كيليطو في الثقافة العربية، أي أنني حاولت رؤية الماضي من خلال الحاضر، عبر هذين الكاتبين، ورؤية السياقات التي اختلفت وتشابكت. وضعت كتاب "النبي" في سياقه الحضاري، لإبراز أهميته في ذلك السياق، وكان كيليطو في لحظته الثقافية المغايرة، مرشدًا، لرؤية ما آل إليه حال الثقافة العربية، وكيف حاول، ولا يزال، انتشالها من غياهب التهميش والتجاهل، سياقات مختلفة، أو مرايا، أتمنى في محاولة لاحقة تعميقها، وتفصيلها، ربما تعيننا على تلمس ما تحتاجه ثقافتنا الراهنة بالفعل، من مثقفين حقيقيين، يعيشون بين عالمين، ويتكلمون بلسانين، ويتأملون بـ"حنو" (هذه الكلمة الجبرانية الأثيرة) ثقافتنا العربية وثقافة الآخر، الذي صار متعددًا، ومغايرًا، وكونيًّا، كذلك.

من حافة الليل إلى قواعد العشق

صور متعارضة للجسر في الأدب

سيد الوكيل

في تاريخ الأدب، ثمة نصوص مركزية لا يمكن تجاهلها، نظرًا لفاعليتها الإلهامية عبر العصور، إنه المعنى الأكثر دقة للكلاسيكيات، بوصفها فنونًا قادرة على البقاء، بما يمكننا من إعادة إنتاجها، لتبدو خلقًا جديدًا ومستقلًا عن النص المركزي. ومع ذلك، فمهما كانت درجة انحرافها عنه، تظل تسرب إلينا نفحات ولمحات، تذكرنا بأصولها الأولى.

هكذا فكرتُ عندما انتهيت من قراءة (قواعد العشق الأربعون) للكاتبة التركية (إليف شافاك) فعلي الرغم من طابعها الشعري/ الرومانسي في تراسل أحداثها بين الماضي والحاضر، بدت لي كما لو كانت معارضة سردية لرواية (جسر على نهر درينا لإيفو أندريتش). فإذا كان الجسر عنده يمثل رمزًا تاريخيًّا لصراعات وحروب دموية قامت على أسس قومية وعرقية ودينية في منطقة البلقان، بمجرد أن تراخت قبضة الإمبراطورية العثمانية، فإن رواية (شافاك) تبدو حلمًا بيوتوبيا تجمع القوميات والأديان المختلفة على محفة واحدة. يبدو هذا إحالة إلى تركيا جديدة تؤسس لنفسها هوية معاصرة، ومغايرة لهوية الإمبراطورية العثمانية، تنهض على التعددية والتجاور وقبول الآخر.

إنها هوية ممثلة على نحو رمزي في مقولة شمس الدين التبريزي (حب المخلوق هو الطريق إلى حب الخالق) تلك التي ألهمت جلال الدين الرومي بالطريق القويم، بعد أن ظل طوال عمره يتنقل بين البلاد بحثًا عن مستقر، ليجده أخيرًا في بلاد الأناضول.. هكذا فإن حكمة (التبريزي) جمعت بين إيلاروبنشتاين اليهودية، وعزيز زاهارا المسيحي، الذي خاض رحلة مشابهة لرحلة جلال الدين الرومي، فأسلم وأوصى بأن يدفن إلى جواره، هكذا تبدو صورة (زاهارا) معارضة تمامًا لصورة (محمد باشا سوكولوفيتش) في جسر على نهر درينا، المسيحي الصربي، الذي اختطفته الانكشارية العثمانية طفلًا، وتربى في كنفهم، وعندما صار قائدًا عظيمًا لهم، كان أبرز ما فعله أن بنى جسرًا يصل بينه وبين أهله من مسيحيي صربيا، بالرغم من حرصه على إسلامه. نؤكد: أن المعارضات الفنية، لا تتناقض مع النص المركزي، بقدر ما تتقاطع وتشتبك معه، في مواضع عدة قد تصل إلى حد التناص، على نحو ما فعل أحمد شوقي مع بردة البوصيري، بمعنى أن المعارضة– نفسها– تصبح جسرًا، يصلها بالنص المركزي.

في رواية (شافاك) نحن أمام ثلاثية رمزية، نسجت بإتقان ورهافة؛ لتبدو تركيا أيضًا جسرًا لتلاقي الأديان والحضارات. صحيح أن الجسر لا يحضر على نحو صريح في الرواية لكن رمزيته الروحية، تتعارض مع رمزية جسر درينا الدموي، رمزية تشف برهافة عن سماحة إسلامية قادرة على احتواء الآخر، وربما عن يوتوبيا يمكن أن تكون على الأرض، وبالتحديد في بلاد الأناضول، بوصفها جسرًا بين الشرق والغرب الأوربيين.

الواقع، أن الفضاء الرمزي لصورة الجسر في السرد الأدبي، على درجة من المرونة تسمح بالجمع بين المتناقضات، ومن ثم تمتلك مسارات دلالية متعددة: تاريخية، وحربية، وحضارية، ودينية، واجتماعية، وثقافية. بل وعاطفية، فالجسور في الأدب كانت ومازالت ملتقى العشاق، على نحو ما نجد عند (روبرت جيمس والر) في روايته الشهيرة (جسور ماديسون) وعند عز الدين فيشير في روايته: عناق على جسر بروكلين، وغيرهما.

■■■

رمزيًّا.. يمكن اعتبار قناة السويس جسرًا بين شمال العالم وجنوبه، بل يمكن اعتبار سيناء جسرًا بين آسيا وإفريقيا. لكن المؤكد أن القوة الناعمة–كتلك التي رأيناها في رواية إليف شافاك– هي السبيل الأكثر أمنًا وبقاء لخلق جسور التواصل بين المجتمعات والثقافات المختلفة، فمحاولات احتلال قناة السويس (١٩٥٦م) واحتلال سيناء (١٩٦٧م) لم تفضيا إلى معنى التواصل، بل العكس، وهو نفس ما حدث مع الحملة العسكرية لنابليون بونابرت على مصر (١٧٩٨م) إذ لم يتمكن من إعادة حفر قناة سيزوستريس الفرعونية، فيما تمكن الفرنسي (ديلسيبس ١٨٥٤م) من حفر قناة السويس، فوضع همزة وصل، ليس بين شمال العالم وجنوبه فحسب، بقدر ما خلقت تاريخًا من الغرام الثقافي بين مصر وفرنسا، غرام تأكد ببناء القاهرة الخديوية ١٨٦٣م التي عرفت بباريس الشرق، وإنشاء أول أوبرا عربية مغلفة بقصة حب أسطورية بين الخديو إسماعيل والملكة أوجيني، فضلًا عن

■ أمين ريان

■ إليف شافاك

تدفق البعثات العلمية والثقافية، التي من أبرز آثارها بناء المتحف المصري على يد عالم الآثار الفرنسي (جاستون ماسبيرو) والذي ما زال اسمه يطلق على مبنى الإذاعة والتلفزيون الذي شيده جمال عبد الناصر، بالرغم من نزعته القومية. وإذا كانت كل هذه العلامات الحضارية، تعكس جسورًا رمزية، فإن شأن التواصل بين مصر وفرنسا، أنشأ جسورًا مادية تصل بين ضفتي النيل، قد يكون أكثرها شهرة ورحابة هو كوبرى (قصر النيل) الذي كان شاهدًا على تاريخ الثورات المصرية بدءًا من ثورة ١٩١٩م ضد الاحتلال الإنجليزي، مرورًا بثورة يوليو١٩٥٢م، وحتى ثورة ٢٥ يناير وتداعياتها في ٣٠ يونيو ٢٠١٣م، كما كان شاهدًا على عشرات من قصص الحب والموت انتحارًا كما فعلت (نفيسة) في (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ.

لكن لكوبري (أبو العلا) قصة أخرى لا تبتعد كثيرًا عن الغرام المصري الفرنسي، فبدعوة من الخديو إسماعيل قام المهندس الفرنسي (إيفل) صاحب البرج الشهير، بتشييد كوبري أبو العلا ليربط بين ضفتي النيل، ومع الوقت أصبح الكوبري رمزًا اجتماعيًّا فريدًا، ممثلًا للنظام الطبقي في مصر وقتها.

ربط الكوبري بين حي (بولاق أبو العلا) الأكثر شعبية وعشوائية، وحي (الزمالك) الأكثر أرستقراطية وحداثة.

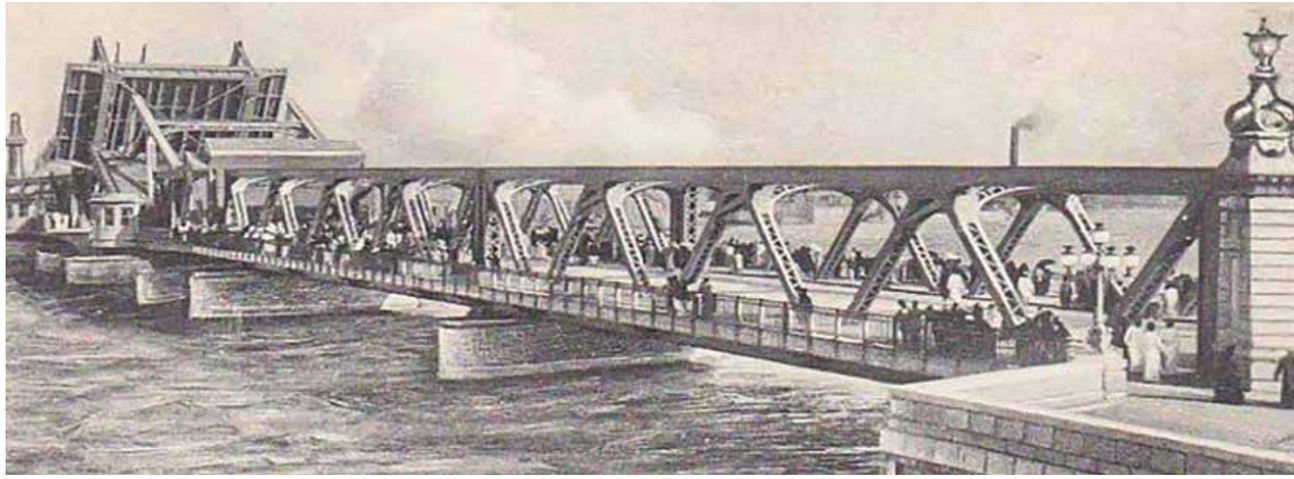
ولكي تكتمل الثلاثية الرمزية للكوبري، كان العبور عليه، تمثيلًا لطبقة وسطى بدأت في التشكل والمعاناة، بحثًا عن هويتها بين طبقتين متناقضتين. هذا ما لاحظه الكاتب المصري أمين ريان، وراهن عليه في رواية (حافة الليل) التي كتبها عام (١٩٤٨م)، وجسّده في شخصية (آدم) الفنان التشكيلي ابن الطبقة المتوسطة المثقلة بميراث من التقاليد والمعتقدات المثالية.

> **في رواية إليف شافاك نحن أمام ثلاثية رمزية، نسجت بإتقان ورهافة، لتبدو تركيا أيضًا جسرًا لتلاقي الأديان والحضارات**

كان آدم مضطرًا للعبور اليومي إلى حي الزمالك، قاصدًا كلية الفنون الجميلة، ليشبع شغفه بالرسم، تلك الموهبة التي منحها الله له، لكن ضميره الديني يأبى عليه أن يستمر في رسم أجساد الموديلات العاريات؛ ومع ذلك، فدونما وعي منه، وجد نفسه واقعًا في غرام إحداهن. إنها (أطاطا) ابنه (بولاق أبو العلا) فتاة يافعة مترعة بحيوية متجددة، وذكاء شعبي يؤهلها لمقاومة تعديات الفقر والعوز بحيل لا تنتهي، شأنها في ذلك شأن كل فقراء حيها الشعبي من خدم وباعة جائلين وعمال يومية، يعبرون صباحًا إلى حي الزمالك سعيًا إلى الرزق ويعودون مساءً إلى أوكار الفقر.

تعرف (أطاطا) أن العيون تترصدها في رحلتها اليومية إلى الجانب الآخر من النيل، لتتعرى أمام طلاب الفنون الجميلة، يملؤها هذا بالقلق، وعليها أن تغامر– وهي تتلفت خيفة– في كل مرة بالعبور من حيها الذي يطمس جسدها إلى آخر يتأمله بشغف بحثًا عن أسرار الجمال فيه، هي تدرك أن حضورها الجسدي صاخب، ولم تكن راغبة في وأده، بهذا العبور كانت تتخلص من قلقها، وتمنح جسدها حق الإعلان عن جماله، فتمتلئ بطاقة الحياة، وتعود إلى حيها الشعبي بريئة ومتجددة؛ هكذا عبور الكوبري بين دفتي النيل يمثل طقسًا أسطوريًّا؛ إنه المطهّر كما ترمز إليه أسطورة البطل الشمسي، ذلك الذي تتجدد حياته مع شروق الشمس كل صباح، فبهذه الرحلة اليومية تمتلك (أطاطا) ميلادًا متجددًا، ليبقى جسدها الجميل ملهمًا للفنانين.

إن شأن العلاقة بين (آدم و أطاطا) لا يأخذ بعدًا رومانسيًّا فحسب، كذلك الذي نجده في (قواعد العشق الأربعون)، أو في (جسور ماديسون) بل يرقى إلى معنى سياسي، يعرّفه (جيمس سكوت)



■ كوبري أبوالعلا

بمصطلح (المقاومة بالحيلة) تفسيرًا لنظرية كارل ماركس حول آليات الصراع الطبقي، وطموح الطبقات الأدنى إلى الصعود، فعلى الرغم من موقف (آدم) الرافض لرسم الأجساد العارية، كان يشعر أن مقاومته تتراجع في كل يوم، وأن (أطاطا) تتسلل إليه وتسكنه دونما أي جهد منها أو قصد؛ فانتهى إلى حالة من الصراع الداخلي بين غرائزه وقيمه الدينية، حتى صار يكلّم نفسه متسائلًا: "لمَ لا يتعلم الناس التوازن رغم وجود الخلاف والتناقض، كما هو الحال في الطبيعة والأوركسترا خاصة، إنك لا مفر واجدٌ كلًّا منهم يريد صممًا مطبقًا من حوله، ليتغنى وحده بأفكار لم تتحدد معالمها بعد في خياله، ومعتقدات لم تستقر تمامًا في قلبه، وانفعالات غير مسئول عنها".

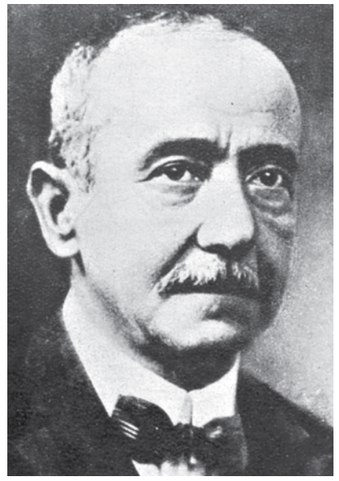
إنه صراع نفسي يذكرنا بذلك الذي انتاب (محمد باشا سكولوفيتش) وهو يحتفظ بعقيديتن مختلفتين: إسلامه الذي فرضته الانكشارية، ومسيحية فرضت عليه منذ الميلاد. ثنائية تجسد انشطار هويته، وتظهر على نحو رمزي في اسمه (محمد سكولوفيتش)، غير أننا لا نجد هذا الصراع عند (عزيز زاهارا) الذي اختار الإسلام عن وعي، بعد أن قطع رحلة طويلة من المعرفة والبحث، وبها تمكن من عبور آمن، ينتهي إلى جوار جلال الدين الرومي، وهكذا فنحن أمام نهاية محسومة تمثل وجهة نظر (المؤلفة) وانتماءها لعقيدة دينية رحبة، لكن لا شك، أن الفن السردي، يأبى الاستسلام للأنماط الدعائية المؤدلجة سواء كانت سياسية أو دينية.

لا مناص من الاعتراف بعبقرية البناء الفني البليغ لرواية حافة الليل، تلك التي كُتبت في أربعينيات القرن الماضي، فقدرتها متعددة في الإحالة إلى قضايا اجتماعية وسياسية وإنسانية وثقافية، على الرغم من التزامها بالواقع المعيش، فآدم، كان نموذجًا لقضية ثقافية كانت حاضرة وبقوة، أرقت الطبقة الوسطى الناشئة في ذلك الوقت، فعانت ارتباكًا بين اتجاهين متضادين: الأصالة، والمعاصرة. ومن ثم كان عبوره اليومي على كوبري (أبو العلا) تجسيدًا لحيرته، ومجرد فرصة ليكلم نفسه دون أن يصل إلى يقين. وهكذا.. فإذا كانت حيرة محمد سكولوفيتش تأخذ بعدًا دينيًّا، فحيرة (آدم) تأخذ بعدًا ثقافيًّا واجتماعيًّا، وفي مقابل ذلك نجحت (أطاطا) بتلقائيتها الشعبية أن تجتاز أزمتها، وتتصالح مع تناقضات واقعها اليومي. إنه سلوك يتناسب مع الثقافة الشعبية، عندما تلجأ إلى المقاومة بالحيلة لتنتصر على واقعها المنسحق تحت طغيان طبقي فادح.

ثمة ملاحظة لا يمكن تجاهلها؛ إن الرمز في (حافة الليل) شعري خافت وإنساني، يتجلى عبر مقومات الحراك السردي وتقنياته وأساليبه، لكنه لا يجهر بعلامات صريحة كتلك الذي نجدها في اسم (محمد سكولوفيتش) ما نعنيه، أن المفارقة في البنية السردية، بؤرة مفجرة لدلالات محتملة، تكمن فيما وراء السرد، وليست مجرد علامة تشير إلى معنى محدد. ندرك ذلك، عندما نقف على المسكوت عنه في حكاية كوبري (أبو العلا)!! صحيح أن الخديو إسماعيل حلم بأن تكون القاهرة الجديدة سينوجرافيا فرنسية بكامل معمارها وثقافتها ومهندسيها، ومع ذلك فإن الكوبرى الذي صممه وشيده (إيفل الفرنسي) يظل يحتفظ باسم (كوبري أبو العلا) نسبة إلى الحي الشعبي الذي تنتمي إليه (أطاطا). إنه توسيع دلالي ليس لشخصية (أطاطا) فحسب، بقدر ما يتصل بطبيعة الوعي الجمعي في الثقافة الشعبية، الذي رفض أن يكون (كوبري إيفل) على غرار برج إيفل، بل رفض أن يكون (كوبري الزمالك) أيضًا، إنه كوبري (أبو العلا) ليحيلنا إلى رسوخ المعتقد الديني في الوجدان الشعبي؛ فأبو العلا هو أحد رموز التصوف، أطلق عليه الناس (سلطان العلوم) فأصبح

> **المؤكد أن القوة الناعمة- كتلك التي رأيناها في رواية إليف شافاك- هي السبيل الأكثر أمنًا وبقاءً لخلق جسور التواصل بين المجتمعات والثقافات المختلفة**

■ الخديو إسماعيل



■ أحمد شوقي

■ ألكساندر غوستاف إيفل

يكنى بالسلطان أبو العلا، سكن كوخًا بالقرب من النيل، وعرف بكراماته التي استمرت حتى بعد موته ودفنه في مسجد كبير يعرف الآن بمسجد (السلطان أبو العلا) ووفقًا لتاريخ الجبرتي، فبعد أن تمكن نابليون بونابرت من القضاء على جيش المماليك في معركة إمبابة، لم يكن أمامه حلًّا لدخول القاهرة سوى عبور النيل إلى بولاق، عندئذ شعر سكان بولاق بالخوف، فهرعوا إلى مسجد (السطان أبو العلا) داعين أن يمن عليهم بكراماته، ويحميهم من طغيان الفرنجة، وكانت المفاجأة التي ثبتت إيمانهم بسلطة الولي، أن بونابرت أعطاهم الأمان، وسمح لهم باستمرار طقوس الشكر والمديح لسلطان العلوم.

ربما وقرت هذه الحكاية في الوجدان الشعبي بوصفها نفحة من معجزات الولي، فعاشت في ثقافتهم لسنوات حتى تاريخ بناء الكوبري على يد الفرنسي (إيفل) الذي اختار أن يربط الكوبري بين بولاق وإمبابة، وكأنما ينصبه رمزًا لعبور بونابرت، فهل أدرك الوجدان الشعبي قصدية (إيفل) فآثر أن يكون الكوبري رمزًا لسيدي (أبو العلا) حامي بولاق؟ ربما.. وهذا أيضًا قد يكون نوعًا من المقاومة بالحيلة، تلك التي يتقنها البسطاء من أمثال أطاطا.

■■■

في خمسينيات القرن التاسع عشر، شرعت مصر في إنشاء خط للسكة الحديد؛ ليربط شمالها بجنوبها، لكنه في نفس الوقت، يمر وسط المدن والأحياء ليشطرها إلى نصفين! هذه المفارقة تلفت انتباه (أمين ريان) فيختصها بمتتالية قصصية بعنوان (قصص من النجيلي) منتبهًا إلى تفكك الهوية الاجتماعية لحي شعبي فقير، له مدخلان؛ أحدهما يمتد إلى كورنيش النيل، والآخر هو الظهير الأكثر فقرًا، يتصل بمنطقة عشوائية تعرف بعشش الترجمان. لكن خط السكة الحديد فصل بينهما، إنه ليس مجرد فصل رمزي؛ لأن التداعيات التي ترتبت عليه، ولا سيما مع ظروف الحربين العالميتين، خلقت فوارق طبقية واضحة بين شطري الحي الواحد، فالجزء المطل على النيل، كان مقصدا لجنود الحلفاء من كل جنس ولون، فتحول إلى موطن لكل صور اللهو والعربدة؛ مقاهٍ، ومسارح، وملاهٍ، وكباريهات، بل وبيوت دعارة مرخصة. وهذه الوضعية، جعلته مصدرًا للثراء وتجارة البغاء، وموطنًا لصفقات تجار المخدرات والقوادين، وفي نفس الوقت مصيدة تمكن شباب الحركات المناهضة للاحتلال الإنجليزي من عمليات اغتيال واختطاف الجنود السكارى والاستيلاء على أسلحتهم.

كان على سكان الجزء الفقير أن يعبروا جسر السكة الحديد، بحثًا عن لقمة العيش في الجانب الآخر، ويعودون في آخر الليل منهكين، ونتيجة لذلك تفككت هوية الجانبين، ونشأت الصراعات والممارسات التنافسية بين أفراد الأسرة الواحدة، بل والبيت الواحد.

كان (لبيب) أحد أبناء النجيلي، طفيلي يتعايش على حساب الآخرين، وذات يوم رأي تظاهرة فدخلها، ونظرًا لخبراته في مظاهرات الدعاية الانتخابية، نصبه المتظاهرون قائدًا للمسيرة التي لا يعرف أهدافها، اعترض جنود الاحتلال المسيرة، وأطلقوا عليها الرصاص، وأصيب (لبيب) بطلقة أفضت إلى بتر ساقه، فاتخذ لنفسه عشًّا صغيرًا، أقامه على (معبر) السكة الحديد الفاصل بين شطري النجيلي، ولأن الجرائد تناولت الحدث بكثير من الاهتمام والتقدير، تحول لبيب إلى بطل من أبطال المقاومة، وأصبح عُشه مقصدًا للعابرين ليلًا ونهارًا، يرعونه، ويأنسون إليه في المحن، يستشيرونه في شؤونهم الخاصة ليصلح فيما بينهم، حتى اكتسب المعبر دلالة على رأب الصدع بين شطري النجيلي.

> **المعارضات الفنية، لا تتناقض مع النص المركزي، بقدر ما تتقاطع وتشتبك معه، على نحو ما فعل أحمد شوقي مع بردة البوصيري**

عندما يكون الجسر هوية وهاوية وسوار فضّة!

خليل صويلح

كان على الحسين بن منصور الحلّاج (٨٥٨– ٩٢٢) أن ينتهي مصلوبًا على جسر بغداد، بعد أن قُطعت يداه ورجلاه وضُربت عنقه وحُرقت جثته، الرأس فقط ذلك المحشو بالأفكار المضادة للنصّ الرسمي، سيُعلّق على الجسر كي يكون درسًا بليغًا ومنهجيًّا للآخرين، أولئك الذين سيعبرون الجسر كل يوم، و لا أحد يعلم ماذا يدور في رؤوسهم الشيطانية! لا نعلم رقم الجسر الذي احتضن رأس الحلّاج، فقد كان العراقيون يؤمنون بأن بناء الجسر السابع على نهر دجلة سيشهد ظهور المهدي المنتظر! مشهد سيتكرّر فوق جسورٍ أخرى، منذ ألف ومئة عام، كلما أرادت سلطة استبدادية تظهير صورة جديدة للطغيان، وإثارة الفزع في رؤوس الرعية.

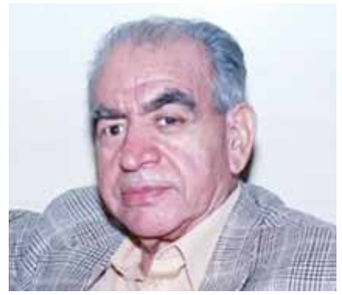
الحلّاج نفسه سيحيلنا إلى جسرٍ آخر بإحالات لا نهائية بقوله "النقطة أصل كل خط، والخط كلّه نقط مجتمعة، فلا غنى للخط عن النقطة، ولا للنقطة عن الخط، وكل خط مستقيم أو منحرف هو متحرك عن النقطة بعينها، وكلّ ما يقع عليه بصر أحد فهو نقطة بين نقطتين".

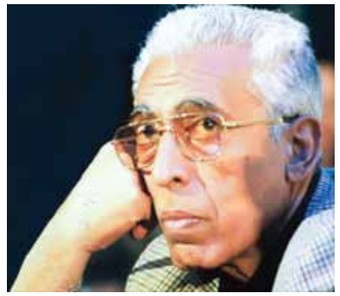
بين نقطتين تنهض جسور/ خطوط، من الاحتمالات، كان أول ما قام به لورانس العرب، لحظة اشتعال الثورة العربية الكبرى، تحطيم الجسور التي تربط خط الحديد الحجازي ما بين دمشق ويافا والمدينة المنورة، تنفيذًا لبنود اتفاقية سايكس بيكو في تقسيم وتمزيق خرائط بلاد الشام وشبه الجزيرة العربية، وسوف يحطّم البرابرة جسر دير الزور المعلّق على الفرات، التحفة المعمارية التي صمّمها المهندس الفرنسي مسيو فيفو في العام ١٩٣١، بقصد ربط ضفتي الفرات للمساعدة في عبور قوات الانتداب الفرنسية نحو قرى الريف لمواجهة أحداث الشغب ضد الاحتلال. نُحر الجسر المعلق علنًا، بقذائف المدفعية

والصواريخ والعبوات الناسفة، وبهمجية القصف، والقصف المضاد، في أيار ٢٠١٣، طاويًا ذاكرة مثقلة بالحنين والحسرة والألم، الجسر الذي اختزن جثث عشرات العمال داخل أعمدته الخرسانية أثناء تشييده، لفظ الأجساد ثانيةً في مشهد جنائزي أخير للمدينة، ربما كي يتطهّر الموتى بماء الفرات ثانيةً، على نحوٍ يليق بأنبياء مجهولين، وكان آخر مشهد أليف لجسر الرقة على الفرات قبل تفجيره، منظر عبد السلام العجيلي في نزهاته اليومية نحو الجسر العتيق، يتأمل حركة ماء الفرات التي لطالما ألهمته في كتابة رواياته وقصصه "حين أكون في الرقّة، هناك مكانان إنْ لم أزرهما يوميًّا، لا أعتبر أنّني عشت يومًا طبيعيًّا: هما مكتبة بورسعيد وجسر الرقّة القديم" يقول. غاب أيقونة الرقة، وهُدم الجسر، وأُغلقت المكتبة بأمر من تنظيم الدولة الإسلامية بعد استيلائه على المدينة. من شرفةٍ أخرى يطل ابن رشد كجسر متين بين لغتين، الجسر الذي عبره منفيًّا نحو مراكش، ثم هجرته المعاكسة نحو قرطبة ليتحوّل اسمه إلى "أفيروس" بوصفه فيلسوفًا لاتينيًّا لا عربيًّا، فقد حاربه فقهاء قرطبة بتهمة الإلحاد، لكن هبوب ريح أخرى أعاده إلى جذوره الأندلسية، ولكن بعد موته محمولًا على دابة رفقة ما تبقى من مخطوطاته، وكأن عبور جثمانه من مضيق جبل طارق إلى الأندلس لدفنه في قرطبة، هو تعبير صريح عن "فضاء العبور والانفصال"، ألم يحذّره ابن طفيل في لقائهما الأول في قرطبة "خذ حذرك يا ابن رشد، إنك تميل أحيانًا إلى بسط براهين قد أصفها بالمثيرة للشبهة، الفلسفة تؤدي إلى الإلحاد". وقبل أن يودّعه، سيضيف "لا يجب أن يكون الجسر أوسع من النهر، لو أردت أن يظل رأسك مقيمًا على عنقك، تعلّم ضبط نفسك". وبعد موت ابن رشد بمئة عام سيقذف به دانتي في كتابه "الكوميديا الإلهية" نحو البرزخ الذي يفصل بين الجنّة والنار.

كان أول ما قام به لورانس العرب، لحظة اشتعال الثورة العربية الكبرى، تحطيم الجسور التي تربط خط الحديد الحجازي ما بين دمشق ويافا والمدينة المنورة

كان اكتشاف رواية "جسر على نهر درينا" للروائي اليوغسلافي إيفو أندريتش بمحض مصادفة لا تتكرّر مرتين بالشغف


■ عبدالسلام العجيلي


■ عبدالرحمن منيف

■ الطاهر وطار

نفسه، وكان الجسر نحو هذه الرواية العظيمة مكتبة عسكرية مهملة بالكاد تجد من يقلّب فهارس رفوفها. كنت حينها ملازمًا مجنّدًا باختصاص ميكانيك دبابات، الاختصاص الذي لا أفقه شيئًا من مفرداته، وحين اكتشف مدير الكلية العسكرية بأنني درست التاريخ لا الهندسة الميكانيكية في الجامعة، كلّفني بتدريس مادة التاريخ العسكري في الكليّة، فكان عليّ أن أبحث عن مراجع تخصّ المعارك الكبرى مثل اليرموك وحطين وذي قار والحرب العالمية الأولى، في مكتبة الكليّة وجدت هذه الرواية التي كانت علاجًا ناجعًا في مقاومة الضجر في المناوبات الليلية.

ما إن بدأت قراءة السطور الأولى من الرواية حتى نسيت خرائط معركة حطين وبطولات صلاح الدين الأيوبي، والسيوف المسلولة في مواجهة الأعداء، فهنها حيوات ومصائر وأحاسيس بشر، كان الجسر الذي أمر ببنائه الصدر الأعظم محمد باشا سوكولوفيتش، قبل نحو أربعة قرون، وصمم أعمدته المهندس المعماري سنان الدين يوسف، يمور بالحركة ودراما العيش، ليصبح بفضل هذه الرواية أشهر معالم بلاد البلقان، الجسر الذي شهد حروبًا وصراعات وفيضانات وخلافات، هنا بوسنيون وصرب وأتراك ويهود، وخلافات عرقية ودينية، وعذابات عمّال أجبروا على العمل الشاق في بناء الجسر فحاولوا تدميره، وعقوبات للمتمردين بوضعهم على الخازوق، لكنه من ضفةٍ أخرى كان نقطة وصل بين الشرق والغرب، وممرًا لجيوش الغزاة. شخصيات بالجملة تظهر وتتوارى تدريجيًا، فيما يبقى الجسر شاهدًا أبديًا على الخرائط المتحوّلة، ووثيقة تاريخية عن الجغرافيا المضطربة، وحكايات بشر في ظلّ جسر حجري يكاد أن ينطق بدواخل شخصياته، ثم سيختزل إيفو أندريتش هذا المناخ الملحمي بقوله "إن الحياة معجزة لا تُفهم، فهي ما تنفك في تبدد وذوبان، ولكنها تبقى وتستمر قويةً كالجسر على نهر درينا".

من جهته يروي إسماعيل كادريه في روايته "الجسر" وقائع بناء جسر على نهر أويان في ألبانيا القرن الرابع عشر بسرد متوتر يمزج التاريخ بالأسطورة، والصراع بين السلطة والمال، والانتقال من زمن العبّارات والأطواف إلى زمن الجسور على خلفية حكايات أسطورية عن مراحل بناء هذا الجسر الذي روي بالدم مرتين، إذ تُدفن امرأة ثم رجل في جسم الجسر قربانًا لاستكمال تشييده من دون أن ينهار، وعلى المقلب الآخر يفضح إسماعيل كادريه بعنف رأسمالية الشركات والصراع بينها على الربح.

وفي روايته "حين تركنا الجسر" يجسد عبد الرحمن منيف معنى هزيمة حرب ٦٧، ذلك أن عدم عبور الجسر يؤكد الخسارة والفقدان وعدم الأمل، فقرار الانسحاب من المعركة بالنسبة لبطل الرواية زكي النداوي هو عبء لا يحتمل سيثقل على الجميع، وهو أثناء ذهابه إلى الصيد رفقة كلبه وردان سيسترجع سيرة مثقلة باليأس عن العبور والانسحاب، مانحًا الجسر قيمة كبرى بوصفه هوية وهاوية بآنٍ معًا "إن للجسور أرواحًا، والجسور التي لا يعبرها البشر لا يمكن أن تكون أمينة أبدًا، يمكن أن تنهار، يمكن أن تجرفها السيول، وقد تصاب كما تصاب الحيوانات بالأمراض"، و"كان من الواجب أن نموت جميعًا برصاصات في ظهورنا؛ لأننا لم نعطهم سوى الظهور، تركنا الجسر وحيدًا، وكان بصدره يواجه كل شيء". في هذا المقام ستحضر قصيدة خليل حاوي من موقع مضاد "يعبرون الجسر في الصبح خفافا/ أضلعي امتدت لهم جسرًا وطيد/ من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق إلى الشرق الجديد/ أضلعي امتدت لهم جسرًا وطيد". لكن الجسر في مرآة أخرى، هو "جسر التنهدات"، وهيجان العاطفة، وجماليات المكان، كما يراه سعدي يوسف "لجسرُ يشهقُ لامِعًا مثلَ سِوارٍ فضّةٍ استقامَ في يدِ الساحرةِ، الجسرُ ألقى شِباكَه على الجبل"، وسوف يشرّح الطاهر وطار في روايته "الزلزال" فضاء مدينة قسنطينة من خلال جسورها السبعة، بوصفها حاملًا متينًا للحكاية وتناوب فصول الزلزال وارتداداته، وصولًا إلى انطفاء الحلم.

> **في روايته «حين تركنا الجسر» يجسد عبد الرحمن منيف معنى هزيمة حرب ٦٧، ذلك أن عدم عبور الجسر يؤكد الخسارة والفقدان وعدم الأمل**

■ جسر الصداقة وفي خلفيته مبنى البنك المركزي اليمني

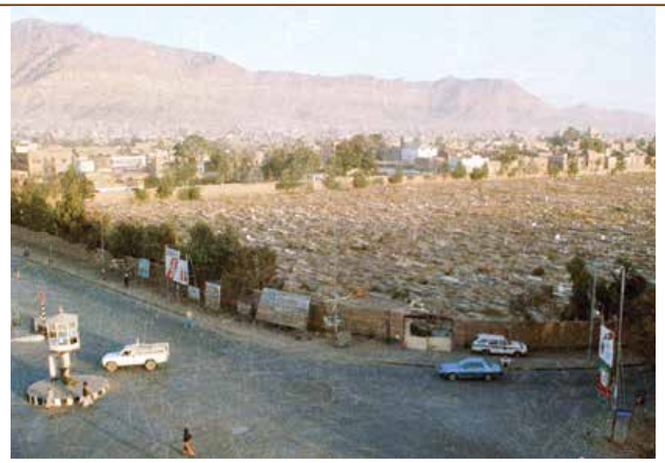
ما تبقى من «صداقة» يطل على مقبرة!

لطف الصَّرَاري

في إبريل/ نيسان ٢٠٠٠، تم افتتاح أول جسر في شوارع صنعاء. أُطلق عليه اسم "جسر الصداقة" كرمز لمتانة العلاقة بين اليمن والصين، أو بتعبير لوه شياو وونغ، السفير الصيني لدى اليمن حينها: "رمز لمشاعر الصداقة من الشعب الصيني إلى الشعب اليمني".

لم تعد سفارة بكين مفتوحة في صنعاء، لكن الواجهة الشرقية للجسر تحتفظ بالاسم المكون من ثلاث كلمات باللغة الصينية، لم تفقد هذه الكلمات لمَعانها الفضّي ولا تماسكها، كما لو أن الشمس تصقلها في كل شروق وتزيدها ثباتًا، أما الكلمتان العربيتان في الواجهة المقابلة، فتبدوان تكثيفًا، من فعل الصدفة، للوضع الذي آلت إليه البلاد بسبب الحرب؛ طبقة داكنة من الأغبرة وأدخنة العوادم تغطّي الحروف المنحوتة بالخط الكوفي، بينما تقاوم الكلمة الأولى سقوطًا وشيكًا لتلحق بالنُّقَط الأربع لـ"الصداقة".

■ موقع جسر الصداقة بصنعاء قبل إنشائه وفي محور الصورة مبنى البنك المركزي «تصوير: عبدالرحمن الغابري»



■ جولة الشراعي وإلى يمينها مقبرة خزيمة وشارع نادي الشرطة قبل توسعته «تصوير: عبدالرحمن الغابري»

تعود العلاقة الرسمية لليمن بالصين إلى أواخر خمسينيات القرن العشرين الماضي، وكان شقّ وتعبيد الطرقات وإنشاء المباني، أبرز ملامح هذه العلاقة؛ عبَّدَ الصينيون طريق صنعاء- الحديدة، وصولًا إلى "باب اليمن"- أكبر الأبواب السبعة التي كانت تنتظم في سور بطول خمسة أميال يحيط المدينة، بعد سقوط نظام الإمامة في ٢٦ سبتمبر/ أيلول ١٩٦٢، توسّع شقّ الشوارع بصورة متسارعة خارج السور الذي هدمت سلطات الجمهورية الوليدة آنذاك أجزاء كبيرة منه، فعلت ذلك استجابة لحمّى النموّ العمراني التي كانت حبيسة السور، لكنها لم تكن استجابة مدروسة بما يكفي لتخطيط عاصمة حديثة، حملت الشوارع وتقاطعاتها أسماء شهداء ثورة سبتمبر، ومنهم علي عبدالمغني ومحمد محمود الزبيري؛ امتد شارع علي عبدالمغني باتجاه الجنوب، من "ميدان التحرير" إلى دوّار حمل اسم "جولة الشّراعي"، حيث ينتهي امتداده متقاطعًا مع شارع الزبيري، هذا التقاطع القريب من "ميدان التحرير" و"باب اليمن"، شكّل نقطة الوسط لجسر الصداقة، لكن كيف كانت الحركة المرورية قبل إنشائه؟

قبل أربعين سنة من إنشاء الجسر، كانت حركة التجارة من وإلى مدينة صنعاء تتركز في "باب اليمن" و"ميدان شرارة" الذي تحول اسمه إلى "ميدان التحرير" بعد الثورة، كلا الباب والميدان يقعان في الجهة الجنوبية للمدينة المكونة من قسمين: شرقي وهو أصل المدينة، وغربي أنشأه العثمانيون خلال استعمارهم الأول لليمن (١٥٣٦-١٦٣٥)، القسمان كانا يلتقيان عند "باب خُزَيمَة" المفضي إلى مقبرة تحمل نفس الاسم ويمتدّ منها لسان شبه مثلث تُرك فيما يبدو كمساحة احتياطية لموتى الأجيال القادمة، كانت "خزيمة" المقبرة الرئيسية للمدينة، وبعد العام ١٩٦٢، بدأ توسّع المدينة بهدم سورها المواجه للمقبرة، تولّى تخطيط ميدان التحرير مهندسون مصريون ضمن الدعم المصري لثورة اليمن، وبعد مغادرتهم استمرت المباني والشوارع الجديدة في اكتساح المساحات الخالية خلف السور المهدّم، وصولًا إلى قبور الأسلاف.

آنذاك كانت السيارات في المدينة قليلة، بحيث يمكن عدّها بأصابع اليدين، نادرًا ما كان المواطنون العاديون يملكون سيارات أو درّاجات نارية، بالرغم من أن أول سيارة دخلت صنعاء في ١٩١٢، وأول دراجة نارية في ١٩٢٩، كانت سيارة الوالي العثماني محمود نديم باشا، وبعد خروج العثمانيين من شمال اليمن، ظلّ الإمام يحيى حميد الدين (١٩١٨-١٩٤٨)، يرفض ركوب السيارة خلال سنوات حكمه الأولى، كونها "اختراعًا مسيحيًا"؛ من يعرف إذا ما كان فكّر بذلك أثناء اغتياله داخل سيارته! وبسبب سياسة العزلة التي كان أئمة اليمن يفضلون ممارستها بصرامة لتسهيل سيطرتهم على الشعب، ظلّ امتلاك السيارة في عهد ابنه الإمام أحمد، حكرًا على الطبقة الحاكمة وكبار الأثرياء، لكن سياج العزلة بدأ بالتلاشي حين تزامنت غزارة إنتاج العالم الصناعي وتطوره مع خروج المارد من القمقم، تزايد عدد السيارات والشاحنات وكل أنواع وسائل النقل الحديث، على إيقاع سياسة الانفتاح التي اتسع نطاقها على الاستيراد منذ مطلع الثمانينيات، ومع انتصاف عقد التسعينيات، الذي شهد عامه الأول الوحدة بين شطري اليمن، تحوّلت "جولة الشراعي" إلى مضيق تزايدت فيه أوقات الذروة المرورية لدرجة الاختناق.

ظلّ الإمام يحيى حميد الدين (١٩١٨-١٩٤٨) يرفض ركوب السيارة خلال سنوات حكمه الأولى، كونها «اختراعًا مسيحيًّا».. من يعرف إذا ما كان فكّر بذلك أثناء اغتياله داخل سيارته!

نظرًا لأهمية المكان في الحركة المرورية للعاصمة وموقعه بالقرب أو على طريق مرافق حيوية، أنشأ المهندسون الصينيون نفقًا تحت "جسر الصداقة"، يمرّ النفق متصالبًا مع الجسر، ويشكّل

■ بداية جسر الصداقة من جهة ميدان التحرير

الامتداد قبل الأخير لشارع الزبيري قبل الوصول إلى "باب اليمن" شرقًا، ويبدأ الجسر من مسافة قريبة من قلب "ميدان التحرير"، ممتدًّا جنوبًا بطول أربعمائة متر وعرض خمسة عشر مترًا. المئة متر الأولى منه تطلّ على البنك المركزي اليمني، وآخر مئة متر تطلّ على مقبرة "خزيمة" الشهيرة. مساحته تبدو مساوية لمساحة النفق، لكن سقف الأخير لا يتجاوز طوله الثلاثين مترًا، وهي المساحة التي يقف عليها جنود شرطة السير لضبط السائقين المخالفين.

بالرغم من تخفيف الجسر والنفق للاختناقات المرورية في المكان، ظلّ جنود شرطة السير يجهدون في صدّ وضبط المخالفين بالمرور من تحت الجسر نحو شارع الزبيري أو نحو "باب اليمن"، كان المرور من تحت الجسر متاحًا فقط لانعطاف السيارات القادمة من "ميدان التحرير"- شارع علي عبدالمغني إلى نفس الشارع، وبالمثل، تلك القادمة من شارع نادي الشرطة وإليه، الدخول إلى شارع الزبيري متاحٌ فقط من اتجاه "ميدان التحرير"، وإلى "باب اليمن" من اتجاه شارع نادي الشرطة.

عندما كان لا يزال الجسر الوحيد في شوارع صنعاء، كان اهتمام شرطة المرور بتنظيم حركة السير فيه عاليًا، ولا يضاهيه سوى رغبة السائقين وأطفالهم بعبور النفق أو امتطاء الجسر، تضاءلت تلك الرغبة بالاعتياد وإنشاء جسور وأنفاق أخرى في المدينة، لكن عدد السيارات استمر بالتصاعد، لم يتوقف استيراد السيارات حتى في سنوات الحرب الدائرة منذ العام ٢٠١٤، وبحسب إحصائية لشرطة المرور، وصل عددها في صنعاء العاصمة سنة ٢٠٢١، خمسمائة ألف سيارة، لم يكن استيراد السيارات فقط ما ضاعف عددها، فهناك موجات النزوح التي تدفقت إلى المدينة، سيما خلال السنوات الأربع الأخيرة، هكذا أصبح كلٌّ من الجسر والنفق مصدرين للاختناقات المرورية، ليس فوق الأول أو داخل الثاني، بل في الأماكن التي يؤدّيان إليها.

يوفِّر جسر الصداقة اليمنية الصينية ملاذًا آمنًا لعدد من أولئك الذين فقدوا مساكنهم، وظائفهم، عائلاتهم، أو حتى عقولهم بسبب الحرب وقسوة الحياة.

استخدامات أخرى للجسر

في الجزء الجنوبي أسفل "جسر الصداقة"، خُصصت مساحة لركن السيارات من الجانبين، بالكاد تكفي لعشر سيارات، لكنها يمكن أن تتسع لأكثر من ذلك وفق مبدأ "الوَسَع في القلوب". أما في الجزء الشمالي، فوجد أفراد الحماية الأمنية الخارجية للبنك المركزي مكانًا ملائمًا لدورياتهم، كما نصب الجنود المرابطون أمام بوابة البنك خيمتين لحفظ تموينهم المعيشي، وللنوم في الأوقات التي تتخلل فترات المناوبة، وكما في أي مدينة تعجّ بالمشرّدين، يوفّر جسر الصداقة اليمنية الصينية ملاذًا آمنًا لعدد من أولئك الذين فقدوا مساكنهم، وظائفهم، عائلاتهم، أو حتى عقولهم بسبب الحرب وقسوة الحياة. وإذا تحوّلت تحت الجسر قليلًا، ستجد موقفًا صغيرًا وغير ثابت يستحدثه كل يوم سائقو درّاجات نارية جريئون، أملًا في الحصول على راكب يبحث عن وصول سريع، ستجد باعة متجوّلين؛ مناديل ورقية، قناني الماء البارد، مساوِك، صور سياسيين وقادة حرب، خاصة في المناسبات الملائمة لذلك، ستجد عمودًا دائريًّا سميكًا في الوسط، حيث يمكنك الاتكاء واقفًا وملاحظة رجال المرور يتحركون بخطوات يائسة من انضباط السائقين، حركة السير صارت متاحة تحت الجسر في كل الاتجاهات، حياة تمضي بإيقاع مرتبك، بصداقات خافتة، وملامح الوجوه تتفاوت بين الشرود ونسيان الاتجاهات، التعب، الغضب، أو كل ذلك ممزوجًا بهموم تخنق الروح وتدفعها نحو "خُزيمة".

■ حفل زفاف ايلينا باتشي على تشارلز قنواتي والعيلتين حواليهم

بقايا صور لجسر يتداعى

هبة خميس

في بدايات عام ١٨٥٣ خطا الزوجان "نيكولا باتشي" الإيطالي المالطي و"جيزوبينا كالفورا" النمساوية أولى خطواتهما في ميناء الإسكندرية، حلما بحياة جديدة في المدينة التي جذبت أنظار المهاجرين والأجانب من كل العالم إليها، قبل ذلك بأعوام قليلة في عام ١٨٤٠ أصبحت الإسكندرية محافظة لها محافظ، وهو خورشيد باشا الذي تعين في السنة نفسها محافظًا للمدينة التي تحتضن أكثر من ٢٢ جالية أجنبية، وعددًا ضخمًا من الزوار يصلون عبر مينائها.

لسنوات كان الزوجان يفكران في مغادرة أوربا التي تمر بحالة من حالات الركود الاقتصادي إلى مدينة مثل الإسكندرية، باعتبارها وجهة استثمارية جيدة ومرحبة

■ الزوجين اللي وصلوا لاسكندرية ١٩٥٣ وهما نيكولا باتشي وجيزوبينا كالفيرا

> في تلك السنوات كانت الإسكندرية تستعيد نهضتها القديمة إبان نشأتها عام ٣٣١ ق.م حيث كانت عاصمة مصر وبها مكتبتها لتعليم العالم كله

> في نهاية عام ١٨٠٠ كانت الإسكندرية تعاني من آثار الحملة الفرنسية على مصر حتى قرر «محمد علي» أن يعيد النهضة إليها لتستعيد مجدها السابق

بالمستثمرين والمهاجرين على نحو يشبه مدينة "دبي" في العصر الحالي. ميناء ضخم وبنايات جديدة والكثير من الفرص في كل مجالات العمل شجعت الثنائي على حزم أغراضهما والتحرك صوب المدينة الساحلية ليذوبا في النسيج السكاني للإسكندرية، والمكون من الكثير من الجاليات والأعراق، والذي اتسع بسهولة ليشمل كل هذه الجنسيات.

في تلك السنوات كانت الإسكندرية تستعيد نهضة قديمة تشبه نهضتها إبان نشأتها عام ٣٣١ ق.م حيث كانت عاصمة مصر الوحيدة، ومدينة تضم مكتبة لتعليم العالم كله العلوم والفنون، كما ضمت أفضل الصناع والفنانين، وراجت بها التجارة؛ بسبب طبيعتها كميناء على البحر المتوسط، غير أن المدينة التي اعتبرت جسرًا وقتها لتدفق المهاجرين إلى مصر، اختارها الكثير من القادمين مقرًا بدلاً من التقدم إلى داخل مصر.

لكن تلك المدينة إبان الفتح الإسلامي كانت خسرت الكثير من تلك المقومات؛ حيث اتجهت الأنظار للقاهرة العاصمة الجديدة لمصر على حساب الإسكندرية التي دب الخراب والكساد بها.

وفي نهاية عام ١٨٠٠ كانت الإسكندرية تعاني من آثار الحملة الفرنسية على مصر حتى قرر "محمد علي" أن يعيد النهضة إليها لتستعيد مجدها السابق؛ فأمر بحفر ترعة المحمودية التي انتهى الحفر بها عام ١٨٢٠ لتربط المدينة بنهر النيل، وتنشط حركة النقل والتجارة من خلال الترعة، وفي عام ١٨٥٦ تم مد السكك الحديدية لتربط العاصمة بالإسكندرية، وتزيد من مقومات المدينة التي عاد التألق لمينائها لتصبح وجهة للأوربيين.

في تلك الفترة زادت حركة الهجرة للإسكندرية والعبور من خلالها لباقي مدن مصر أو الاستقرار بها، فحينما استقر الزوجان "نيكولا" و"كالفورا" اختارا منطقة المنشية

الراقية والقريبة من الميناء للإقامة بها. بعد سنوات سيتخذ ابنهما "ألفريدو باتشي" مكاناً له، عيادة بوكالة منشا بالمنشية؛ لتصبح عيادته الخاصة التي يستقبل بها المرضى من المصريين ومختلف الجنسيات، كذلك اختارت الأسرة تلك المنطقة لتقيم بها بين العديد من الأسر الراقية والأجانب. ما ساعد الأسرة على الإقامة بالمدينة هو الترحيب بالأجانب والاستثمار فخصص "محمد علي" الأراضي لإقامة المدارس، والكنائس والمعابد لتخدم الجاليات. ومع وجود تلك الخدمات لم تصبح الإسكندرية جسراً فقط لوجود مينائها، بوابتها على أوربا، بل اتخذتها الجاليات وطناً تعيش به.

أنجب "ألفريدو" ابنته "ليليانا باتشي" التي تزوجت من "تشارلز قنواتي" ذي الأصول الإنجليزية الشامية، وتظل حياة الأسر على هذا المنوال، بين العمل والتنزه ليلاً في ميدان المنشية لسماع الأوبرا من العازف النمساوي صديق العائلة الذي حصل على تصريح من بلدية الإسكندرية ليشغل الأوبرا على البيانولا؛ لتستمتع بها العائلات الراقية المحيطة بالميدان، وفي نهايات ١٨٩٠ قرر الزوجان التوسع والاستثمار عن طريق شراء أرض بمنطقة ستانلي الجديدة لتؤسس الأسرة منزلًا من أوائل العمائر بخليج ستانلي.

تلك العلاقة الوثيقة التي جمعت الأسرة بالمدينة التي أصبحت وطناً انهارت فجأة إبان عمل الإنجليز معسكرات الاعتقال ليصادروا أملاك الأسر الإيطالية، ويرحلوهم إلى معسكرات أقيمت في مناطق متفرقة في مصر، يقول "نديم قنواتي" ابن الجيل الرابع لتلك الأسرة، والذي يحمل الجنسية المصرية إن تلك المعسكرات كانت نقطة التحول في علاقة الإيطاليين بمصر، وفور خروج الأسر منها تفرقت عائلته الكبيرة لعدة مناطق، فمنهم من اتجهوا لأمريكا وكندا وإنجلترا ولم يعودوا لإيطاليا التي كانت تعاني من أزمات اقتصادية طاحنة.

العائلة مختلطة الأصول بين الإيطالي والشامي والإنجليزي تلقت ضربة جديدة، حينما بدأ جمال عبد الناصر في مصادرة الأملاك، وفي ذلك الوقت ساد جو عام كاره للوجود الأجنبي في مصر، وهكذا اكتمل خروج العائلة من الإسكندرية عدا فرع أسرة "نديم قنواتي" الذين ظلوا بالمدينة يتابعون في مرارة تبدل أحوالها، من ترييف وتغيير ثقافي بعد أن كانت وجهة للمهاجرين.

يحتفظ "نديم" بالكثير من الصور للإسكندرية القديمة

■ نديم قنواتي ابن الجيل الرابع للعيلة

العائلة مختلطة الأصول بين الإيطالي والشامي والإنجليزي تلقت ضربة جديدة، حينما بدأ جمال عبد الناصر في مصادرة الأملاك

قبل أن تمتد المعاول لتهدم المدينة، وترتفع العمائر العالية في سمائها، حينما يزور جنوب إيطاليا يشعر بالألفة مع تلك المدن الأكثر شبهاً بالإسكندرية التي يحبها؛ فطبيعة السكان متشابهة يغلب عليها الكرم والمعاملة الطيبة عكس مدن الشمال.

لم يكن طرد الأجانب ممنهجاً فقط في الإسكندرية لكن المناخ العام لها أصبح منفراً لذلك الوجود، امتد الوجود الديني المتشدد لتسجل الإسكندرية أعلى المدن تصويتاً للأحزاب السلفية بعد ٢٠١١.

يعقد "نديم" المقارنة بينها وبين مدن القناة التي مازالت

■ روشتة من عيادة الفريد باتشي والد الجدة ايلينا باتشي

لم يكن طرد الأجانب ممنهجاً فقط في الإسكندرية لكن المناخ العام لها أصبح منفراً لذلك الوجود

محتفظة بطابعها وتركيبها السكاني، عكس الإسكندرية التي طالها النزوح وازدحمت بالسكان مع غياب فرص العمل والاستثمار، لتخفت مكانتها، لكنها تظل على ازدحامها.

يتذكر "نديم" تحرك الأسرة للذهاب للشاطئ على كورنيش ستانلي ويظل يستعيد تلك الذكريات حينما يتحرك بالمنطقة الآن، يتذكر الفيلّات التي امتلأت بها والقصور بحدائقها الواسعة.

تعاودني النوستالجيا حينما أستمع لـ "نديم" فبالرغم من ميلادنا في لحظة انحيار المدينة كانت هناك الكثير من اللحظات الرائقة، العائلة مع شمسية وعدة كراسيّ، نتحرك من بيتنا من سيدي بشر حتى الشاطئ؛ لنفترش الرمال مع باقي الأسر، نقضي يومنا على الشاطئ وبالليل نطوي الشمسية جانباً ونكمل جلستنا حتى منتصف الليل، يذكر "نديم" أيضاً تلك الشمسية التي توجد في بيوتنا كلها كأبناء للمدن الساحلية، حيث البحر ملكنا، ننصبها أمامه وقتما نحب، ونعود بها ليلاً مع فضلاتنا التي لا نتركها لتلوث الشاطئ.

ربما تلك اللحظات والبحر هادئ، وفي المقابل الفيلّات المهجورة كانت آخر لحظات هدوء المدينة. بعد سنوات سندرك أن امتلاكنا للبحر أصبح خيالاً؛ فالبحر لم يعد ملكنا مثلما كان، والفيلّات المهجورة حلت محلها الأبراج العالية التي حجبت كل الهواء عن قاطني المدينة.

في عام ٢٠٢٢ وبعد أكثر من مائة وخمسين عاماً من انتقال عائلة "قنواتي" للإسكندرية، وتفرقها بين الدول والقارات، تحولت الإسكندرية من الجسر الذي يربط بين أوربا، وتتعايش فيه الجاليات المختلفة في تناغم، لمكان مزدحم وخانق على سكانه ممتلئ بسائحي اليوم الواحد على اعتبار أن المدينة لم تعد تستحق من السياح سوى يوم واحد فقط للزيارة، في ظل جدولهم المزدحم وانشغالهم بزيارة العاصمة المهمة والمدن الأخرى.

في وكالة منشا بالمنشية اختفت عيادة "ألفريد باتشي" وامتلأ المبنى بالورش المزعجة التي تخفي عنا حقيقة أن ذلك المكان امتلأ بعيادات الأطباء الذين فتحوا أبوابهم أمام كل السكان على اختلاف جنسياتهم؛ لتصبح مثل المدينة التي ذوت والجسر القديم بينها وبين أوربا.

جسور روسية وأوروبية

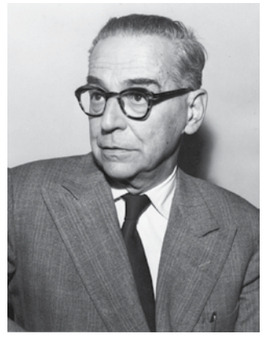
"بنفس الحماس
والتصميم المؤلم،
الذي يريد الآخرون
به أن يصبحوا
مشهورين أماجد،
أريد أن أكون
مجهولًا ومنسيًّا"

(مقتطف من مذكرات إيفو أندريتش)

د. أنور إبراهيم

كتب ميخائيل باختين قائلًا: إن كلًّا من البطل والراوي في الرواية أقرب إلى بعضهما البعض وإلى القارئ منهما إلى النوع. الملحمة، الرواية هي نوع أدبي يتم فيه تصوير الشخصيات، التي يمكن للقارئ أن يجد نفسه فيها، يمتزج معهم بصفتهم أشخاصًا أحياء حقًّا، يتبادل معهم اهتماماتهم ومشاعرهم ومواقفهم الخاصة تجاه نفس العالم الذي يوجد فيه القارئ. ومن خلال الرواية تحديدًا يتم فهم صورة الجسر، لكن هذه الصورة لا تستخدم فقط في الروايات، بل يمكن العثور عليها أيضًا في الأعمال الغنائية. على سبيل المثال، في قصيدة جسر ميرابو للشاعر جيروم أبوللونير، التي نجدها في عدد من الترجمات المختلفة تمامًا، ولكن صورة الجسر توحدهم بشكل عام، على أية حال، يعتبر الجسر صورة ملائمة للغاية وخاصة في الأدب، يمكن أن يكون رمزًا لكل من اليأس والأمل، وقد تم استخدامه من قبل كل من ڤاسيلي بيكوف في " جسر كروجليانسكي" و چ. ر. رويل تولكيين في " خازاد دوم". يمكن أن نلاحظ صورة الجسر في أعمال أخرى أيضًا، على سبيل المثال "الجسر" لإيان بانكس أو " جسر ميرابو" لهيوم أبوللينير، حيث عبر البطل نهر السين عبر جسر ميرابو عشرات المرات، مسرعًا إلى الهادئ والبرجوازي، أو جسر ريتشارد باخ الحائز على جائزة نوبل، أو ثورنتون وايلدر في رواية " جسر الملك لويس سانت"، والتي نجد فيها انهيار الجسر، وكذلك إيزدامار أمينسيفجي في " جسر فوق خليج القرن الذهبي"، وأندريه لڤوڤيتش ليڤاندي في " جسر فوق الهاوية"، هؤلاء لم يقفوا غير مبالين تجاه هذه الصورة.

من هنا يمكننا أن نستنتج أن الجسر كمكان، ليس صورة نمطية، ولكنها بالأحرى غير عادية، ويتم تأويلها بطرق شتى. ونظرًا لأن موضوعنا وثيق الصلة بالحائز على جائزة نوبل ١٩٦١، إيفو أندريتش، فسوف ننتقل إلى تفسيره للجسر في روايته "جسر على نهر درينا"، إن شعبيته، نظرًا إلى العدد الكبير من الترجمات، علاوة على الأعمال النقدية لأعماله، ما تزال مستمرة في النمو، ولا يسع المرء إلا أن يذهل من رد فعل القارئ المباشر والعاطفي، والذي نستحضره الآن ونحن في مطلع القرن الحادي والعشرين من خلال كتبه التي أنجزها في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، والمكرسة لركن صغير نسبيًّا من الأرض والأحداث، التي من شأنها أن تصبح بالفعل، على ما يبدو، ملكية حصرية للعلوم التاريخية ودائرة ضيقة من المؤرخين.



■ إيفو أندريتش

■ ميخائيل باختين

ومن زاوية الثقافة، يمكننا أن نقول بالفعل إن العمل هو سيرة ذاتية، من المعروف أن جسر نهر درينا يقع في البوسنة، وهي المنطقة التي ولد فيها الكاتب، إنه جسر الصدر الأعظم محمد سوكولوڤيتش، الصربي الأصل، ومن الجدير بالملاحظة أنه الثاني بعد جسر موستار، المدرج على قائمة اليونسكو.

يربط الجسر الحجري، وهو تحفة معمارية وهندسية، ضفاف نهر درينا، وقد ظل لعدة قرون يمثل الحدود بين صربيا والبوسنة، وقد أصبح بطلًا للرواية الشهيرة " جسر على نهر درينا" للكاتب إيفو أندريتش الحائز على جائزة نوبل ١٩٦١.

ووفقًا للكاتب نفسه، فلم يكن الجسر مجرد حدود، بل كان أيضًا خيطًا يربط بين صربيا والبوسنة، ويوحد الغرب المسيحي والشرق الإسلامي، وقد تسبب الانقسام بينهما في العديد من الحروب، التي ضربت البوسنة. وهو حاليًا جزء من جمهورية صربيا على أراضي البوسنة.

يمكن تتبع رواية " جسر على نهر درينا" من خلال مقارنتها ببعض الأعمال الأخرى من التراث الإبداعي الكبير للكاتب، لقد تم النظر في ملامح المصير التاريخي للبوسنة، التي توقف تطورها بالقوة في سنوات ما بين الحربين منقبًا بشكل أساسي من خلال الأعمال العلمية والأدبية النقدية لأندريتش، وسنجد أن " جسر على نهر درينا" هو العمل الأكثر ترجمة من الأجزاء الأخرى من ثلاثية "تراڤنيسكا"، وهو الأكثر شهرة، وهو واحد من أعمق الأعمال وأكثرها أصالة في الأدب العالمي في القرن العشرين، حيث تتشابك أساطير وتقاليد الشعب بشكل معقد مع أحداث حقيقية وواقعية ومع أبطال الحكايات الشعبية على قدم المساواة مع الحياة الواقعية. في قلب الرواية سنجد الصراع بين اليهود والمسلمين والكاثوليك، والذي استمر على مدى ثلاثة قرون، وقد حصل المؤلف على جائزة نوبل على هذا العمل.

نظرًا إلى العدد الكبير من الترجمات، علاوة على الأعمال النقدية، ما تزال شعبية رواية «جسر على نهر درينا» مستمرة في النمو

أصبح الجسر الذي بناه الأتراك في القرن السادس عشر رمزًا من رموز أندريتش لعدم فهم الحياة باعتبارها معجزة، لقد قام بتخصيص عدد من الفصول في روايته لأبرز الأحداث في تاريخ البلاد والتي تغطي الحقبة من ١٥١٦ إلى ١٩١٤.

علاوة على ذلك، لم يكن الحكم العثماني أكثر قسوة من فترة هيمنة الملكية النمساوية المجرية. لا عجب أن الفصول الأخيرة من الرواية تصف بداية الحرب العالمية الأولى، وتدمير الجسر على يد النمساويين.

تعتبر رواية" جسر على نهر درينا" أغنية عن الوطن الأم، أغنية عن الأرض التي ولد عليها الإنسان وسيموت عليها، أغنية عن الحياة والناس في الماضي والحاضر.

صور للجسر الحقيقي، للبحث:

Mehmed Paša Sokolović Bridge

التكنولوجيا الرقمية

جسر جديد بين الكاتب والقارئ

منى أبو النصر

يبدو أن حالة "التفاعلية" التي أتاحت للمشاهد تحريك أحداث الدراما كما يتصوّر هو، لا كما يُقرر له المؤلف سلفًا، لم تعد مقتصرة على عروض "نتفليكس" التي جعلت مشاهدها يتكئ وراء شاشته، ويقرر بضغطة زر قرارات مصيرية لأبطال العمل: هل سيخضع البطل لضغوط الوظيفة؟ هل يقع في حب تلك الفتاة؟ هل يهرب من حصار الشرطة؟ هل ينتحر؟ فالمسارات هنا متوازية، وليست ثمة نهاية ديكتاتورية من كاتب العمل.

لم يتح هذا "التفاعل" مجرد لعبة تقنية في عالم يعتمد على صناعة التخييل والإيهام، بل صنع طفرة في مستويات التلقي في حد ذاتها، فالمتلقي هنا صانع قرار، ومُتحكم في السرد، وقائد للنهاية، كشريك بات وكأنه يُجاور الكاتب داخل صومعته، وهو يُفكر في خيوط درامية متنوعة لأبطاله، لا خيط دراميًّا واحدًا، وذلك في سبيل متعة مشاهده الذي يتوق لدور أكثر تفاعلية، ولو في عالمه الخيالي خلف الشاشات.

تغيّرت هنا خريطة الكاتب نفسها، فلم تعد مسارات قصته تصل بين نقطتي بداية ونهاية تخضع لتصوراته، بقدر ما بات يصل نقطة البداية بخيوط تقود لنهايات متعددة، يضعها جميعها طوع المشاهد لينسج خيوط المصائر كما يتراءى له، حيث نهايات تتناسب مع جميع السيناريوهات المتوقعة، ما راهنت عليه منصة "نتفليكس" عند إذاعتها للمسلسل التفاعلي الشهير "بلاك ميرور" Black mirror، حيث اعتبر القائمون عليها أن تحمسهم بالأساس لتلك التجربة، هو أن كل مشاهد سيتمكن من مشاهدة القصة بطريقة مختلفة.

ثمة مشهد فانتازي هنا: كاتب وقارئ يجلسان معًا وهما يتبادلان القبعات حول طاولة مستديرة، يتشاركان خيارات السرد، يتبادلان لعبة (الكتابة والقراءة/ الكاتب والمتلقي) نفسها، يلتقيان على جسر واحد، في قلب الحكاية نفسها، ما يجعلنا نستعيد بنائية تلك العلاقة من الأساس، القائمة على التلقي، ومفاجأة القارئ، واستسلامه لسرد كاتبه وإيقاعه، إلا أن أصابع التكنولوجيا الرقمية لم تجد طريقها فحسب لخلخلة الهيكل التقليدي للسرد الدرامي، ولكن أيضًا وجدت طريقها للسرد الأدبي باحثة عن مخرج من دفتي الكتاب المطبوع، في محاولة لدمج الكتابة في عالم الاحتمالات اللانهائية التي تتيحها منصاته الرقمية، عبر دمج أكبر للمتلقي/المشترك، في صناعة هذا العالم المكتوب.

> **راهنت عليه «نتفليكس» عند إذاعتها للمسلسل التفاعلي «بلاك ميرور» على أن كل مشاهد سيتمكن من مشاهدة القصة بطريقة مختلفة**

ما فعلته "سبستاك"

"سبستاك" Substack هي منصّة رقمية أميركية، يُطلق عليها كذلك منصة الرسائل الإخبارية المدفوعة التي يتم إرسالها عبر البريد الإلكتروني للمشتركين في الخدمة في العديد من الفروع المتخصصة التي تتيحها المنصة، ومن بينها خدمة الأعمال الأدبية. تأسست "سبستاك" عام ٢٠١٧، وتشهد نموًا كبيرًا منذ ذلك الحين، حيث بلغ عدد المشتركين فيها ما يقارب نصف مليون مشترك، ويتجاوز مجموع ما تجنيه أبرز ١٠ حسابات فيها، من الناشرين والكُتاب ما يقرب من ٧ ملايين دولار أميركي سنويًا.

ولعل النمو الذي حققته منصة مثل "سبستاك" ناجم عن تأمل تلك اللعبة الجديدة التي تتيح للمتلقي المشاركة في الكتابة، ومد خيوط السرد مع الكاتب، واللافت أن تلك اللعبة على الرغم من غرابتها وإرباكها لتقليدية العلاقة بين الكاتب وقارئه، إلا أنها استطاعت جذب أسماء أدبية بارزة طالما ارتبط

■ بريس دالاس هوارد ، بطل الحلقة الأولى من الموسم الثالث من "المرآة السوداء"

اسمها بالدفاع عن حرية قلمها، واللوذ به من أي تشويش، مثل الكاتب البريطاني سلمان رشدي، الذي أعلن عن تحمسه لبدء "مغامرة" جديدة في الكتابة، واكتشاف وجوه جديدة لها خارج دفتي الكتاب التقليدي.

نوفيلا سلمان رشدي

لم تكن منصة "سبستاك" قد بلغت آذان سلمان رشدي بعد، رغم إحاطته وتفاعله اللافت مع عالم التواصل الاجتماعي، حتى تواصل قائمون على هذه المنصة مع صاحب "أطفال منتصف الليل"، في محاولة لإقناعه بنشر أعماله الجديدة عبر المنصّة.

يبدو أن عرض المنصة وجد هوى في نفس سلمان، الذي كان قد تأمل في وقت سابق في حديث لـ"الجارديان" البريطانية حالة الإبداع التي يرى أن التقنيات الجديدة صارت تتيحها بشكل واسع، معتبرًا في الوقت نفسه أن "الأدب لم يجد بعد شكله الجديد في هذا العصر الرقمي" على حد تعبيره.

وسعيًا وراء الاشتباك مع ما يمكن أن يتيحه العصر الرقمي من تقنيات مُحفزة للأدب، قرر رشدي خوض مغامرة جديدة في هذا المضمار، واتفق مع "سبستاك" مع نهاية العام الماضي على نشر رواية قصيرة أو نوفيلا جديدة مُسلسلة على المنصة نفسها في شكل مقتطفات دورية.

تبدو مغامرة سلمان رشدي، مواليد ١٩٤٧، محاولة لتأمل مصير الكتاب المطبوع، الذي عبّر سابقًا عن انشغاله به "الكتاب المطبوع بين دفتين، ما يزال حيًّا عصيًّا على الموت على نحو يخالف كل التوقعات، وهأنذا، أحاول فيما يبدو، توجيه طعنة جديدة له" كما يقول في حوار "الغارديان".

تبدو "الطعنة" التي يتحدث عنها سلمان محاولة لبث نبض جديد في قلب النص الأدبي، بعد أن بدأ في نشر مقاطع من روايته القصيرة الجديدة "الموجة السابعة" The seventh wave، لتصل المشتركين في الخدمة إشعارات على بريدهم الإلكتروني بأن مقطعًا جديدًا من الرواية القصيرة قد أضافه الكاتب المرشح بقوة لنوبل للأدب.

يدخل المشترك المنصة لقراءة المقطع الجديد، ويقوم مباشرة بالتعليق عليه، بالإعجاب أو بالنقد، أو حتى توقع الحدث الجديد، أو مخالفته لخيارات الكاتب السردية نفسها، في الوقت نفسه يكون آلاف المشاركين يكتبون تعليقاتهم على المقطع ذاته، فيما يجلس المؤلف (سلمان رشدي) وراء الشاشة يتتبع سيل التعليقات، ويقوم بالاشتباك

معها في اتصال تتيحه المنصة تحت مظلتها بين الكاتب والمشتركين، بل وربما يُلهمه أحد التعليقات، بخيط سردي لم يكن في حسبانه، لاسيما وأن تجربة الكتابة هنا، تعتمد على الكتابة المسلسلة، في حالة تقترب بالكتابة من فكرة البث الحيّ؛ حيث الإلهام هنا لا يخص الكاتب وحده، بل محمول بين ثنايا تعليقات القراء.

تتأمل مقالة منشورة في مجلة "نيوريبابلك" الأميركية التفات سلمان رشدي لمسألة هيمنة الكتاب المطبوع، وعدم مواكبته لتحوّلات العصر الرقمي، وتصف المقالة تلك التحوّلات بأنها "زعزعت كثيرًا من المسلّمات، وبدّلت الكثير من الثوابت التي تصورنا استحالة تبديلها".

يُثني صاحب المقالة أليكس شبيرد على رأي الكاتب البريطاني من أصول هندية، ويضيف أنه بخلاف أسطوانات الفونوغراف التي تلاشت حتى انقرضت من التداول، خاصة بعد ظهور الكاسيت ثم الأقراص المدمجة، ظلّ الكتاب على حاله، دون أن تطرأ عليه تغييرات جوهرية في شكله في أوج عصر الإنترنت.

ويقول شبيرد إن الكتاب، أيًّا كان نوعه، لا يختلف بشكل جذري عمّا كان عليه قبل عقود، ولا يبدو أنّ أحدًا يرى غرابة في ذلك على حد تعبيره: "لقد جرت محاولات لإدماج عناصر رقمية في الكتب المطبوعة، على شكل أكواد أو صور ثلاثية الأبعاد، لكن لم يحدث ذلك تغييرًا على جوهر الكتاب، باستثناء قارئ كيندل، الذي يرغب في قراءة الكتب الإلكترونية لأسبابه الخاصة، كالسفر، أو عدم وجود مساحة لاقتناء مكتبة في بيته، أو حتى لأسباب بيئية تتعلق باستهلاك الورق"، ويتوقف هنا عند مفارقة لافتة: "يبدو أن حتى هيمنة كيندل نابعة بشكل رئيسي من كون الجهاز يُحاكي تجربة القراءة في الكتب المطبوعة".

تبشير رقمي

تقول نيويورك تايمز "يبدو أن سلمان رشدي دخل عصره السبستاكي" في لمحة لتلك المغامرة التي أعلن الكاتب أنه يخوضها؛ فسلمان رشدي- حسب الصحيفة- عاش طوال العقدين الماضيين في نيويورك، ولم يكن قد سمع عن "سبستاك"، ولا إمكانات التفكير فيها كمنصّة للنشر الأدبي، لكن، وبعد عرض من الشركة، شعر بشيء من الفضول، التقى مع رغبته الحقيقية في البحث عن روح جديدة في عالم الأدب والكتابة وقال، في حديث عبر تطبيق "زووم" مع نيويورك تايمز: إنه تفاجأ أنه لم يكن الأول على المنصّة، فقد سبقه مايكل مور، وباتي سميث، وغيرهما.

بعد جولة من المفاوضات مع الشركة، وافق سلمان رشدي على الكتابة بشكل حصري لصالح تلك المنصة، واستهل هذا التعاون برواية قصيرة على حلقات، وبعض المقالات، التي أتيحت

ثمة مشهد فانتازي تتيحه التكنولوجيا: كاتب وقارئ يجلسان معًا، وهما يتبادلان القبعات حول طاولة مستديرة، يتشاركان خيارات السرد، يتبادلان لعبة (الكتابة والقراءة/ الكاتب والمتلقي) نفسها

بالمجان في البداية لفترة قصيرة، قبل أن تصبح مقابل اشتراك شهري بحوالي ٦ دولارات، وهو اشتراك يتيح الاطلاع على كامل المقالات أو القصص، أو فصول حصرية من رواية جديدة، أو ربما لفرصة التفاعل بشكل شخصي مع رشدي نفسه، كما أوضح في حديثه مع التايمز، وفي المقابل تقوم المنصة بالدفع لسلمان مقابل النشر، وإن كان أقل مما يحصل عليه من نشر كتاب مطبوع.

يقول رشدي: "أرغب لو تتاح لي الفرصة لسؤال الناس عن رأيهم بشيء كتبته، وأن يكون هنالك تعليقات يمكن أن أشارك وأعلق عليها، وأرصد استجابات القراء بشكل مباشر".

عودة لمربع الجدل؟

لكن المؤكّد بحسب "نيويورك تايمز"، أن لدى شركة سبستاك ما يكفي من الأموال لخوض مثل تلك المغامرات التي تسبب جلبة وإرباكًا في قطاع النشر التقليدي، فقد جمعت شركة سبستاك مؤخرًا ٨٣ مليون دولار في جولة تمويلية، لتصل قيمتها المقدرة إلى حوالي ٦٥٠ مليون دولار أميركي. وتشير الصحيفة إلى أنه قد تكون هناك صفقة مجدية بالفعل لكلا الطرفين، فسلمان رشدي، الذي تعرّض، حسب تعبيرها، لسيل من المراجعات السلبية لكتابيه الأخيرين "لغات الحقيقة"Languages of Truth، وروايته "كيشوت" Quichotte ، ما يجعل الصحيفة تُرجح أن نشر روايته القصيرة الجديدة ستقترن بعودة السير سلمان رشدي من جديد إلى مربع الجدل، ولكن هذه المرة خارج كتاب مطبوع وعبر وسيط جديد، كما أن سبستاك قد تجني ثمرة هذا التعاون بزيادة دائرة جمهورها، عبر استقطاب فئات جديدة من المستخدمين على منصتها المعروفة بشكل أكبر بين الصحافيين والمدونين في المجالات التقنية المتخصصة.

لكن بحسب مجلة "نيوربابلك" فإن مثل تلك المغامرات التي تتقاطع بين عوالم الأدب والكتابة والتقنية والتواصل الاجتماعي والأشكال الإبداعية الجديدة، لن تفلح في رسم طريق جديد لمستقبل الكتاب المطبوع، ولا حتى للشكل الأدبي الروائي بصورته التقليدية، فلطالما سادت تكهنات قديمة بشأن أثر الإنترنت على الطباعة وصناعة النشر وحركة الأدب، لكنها لم تستطع تغيير شكلها التقليدي، ويعود ذلك، حسب الصحيفة، إلى أن الكتاب في ذاته يعدّ تقنية مرنة وفعالة في ذاته، وكل مقارنة بين الكتاب وأشكال التقنية الأخرى تنتهي إلى النتيجة ذاتها بشأن التفوق الأزلي للكتاب المطبوع.

ملكية النص

تتيح منصة "سبستاك" حريّة كاملة للمحتوى على المنصّة، حيث

■ لقطة من مسلسل "المرآة السوداء" الموسم السادس

لا توجد قواعد للتحرير ولا قيود تتعلق بالإعلانات، ولا هواجس بحجم القراءات وزيارات الموقع، وتتيح هذه الحرية مساحة أوسع للتعبير والنقاش، ولعل هذا في حد ذاته أحد مغريات الانضمام إلى المنصّة للكتابة فيها، كما يغري المشتركين بالتسجيل به لتصلهم الرسائل الإخبارية لهذا الشكل من المحتوى الذي قد لا يتوفّر له مثيل في مواقع الأخبار والمجلات التي تضطر للالتزام بسياسات تحريرية وضوابط شكلية مختلفة، تعيق وصول المحتوى إلى القارئ على النحو الذي رغب فيه الكاتب قبل مرور نصّه على مقص الرقيب، فعلى حد تعبير كريس بيست، الرئيس التنفيذي في سبستاك، فإن الكاتب المستقل على "سبستاك" يملك نصّه ومحتواه بشكل كامل وحصري، كما أنه يتحكم بقائمة الاشتراك الخاصة بحسابه، ولا يتحكّم به أحد، ما يعني أن لكل كاتب "مملكة إعلامية خاصّة"، حسب بيست.

صاحب لينكولن في الباردو

لم يكن سلمان رشدي أول مشاهير الكتابة المنضمين إلى "سبستاك"، فقد سبقه آخرون منهم الأميركي جورج ساندرز صاحب رواية البوكر "لينكولن في الباردو"، في البداية لم يكن ساندرز محددًا بشأن ما يريد اختباره مع القارئ من خلال تلك المنصة الجديدة، بخلاف رشدي الذي كان محددًا في رغبته بخوض تجربة جديدة.

"ربما أكتب ثمانين منشورًا ثم أعتزل تلك المنصة" يقول ساندرز لمجلة "إسكواير" الأميركية، ولكنه في الحوار نفسه يقول إنه فوجئ بما وصفه بـ"انفجار التعليقات" التي كانت تواكب مقاطع قصصية جديدة كان ينشرها تباعًا عليها، حيث آلاف التعليقات من القراء من كل مكان من أسكتلندا إلى الهند إلى أستراليا، "التقيت متابعين مخلصين، وكتابًا طموحين، وحتى رسائل عاطفية، جميعهم حريصون على التواصل مع أحد أبطالهم الأدبيين"، كما نقلت المجلة عن ساندرز.

تتأمل "إسكواير" من تصفهم بـ "جبابرة الأدب المعاصر" مثل ساندرز وسلمان رشدي وتشاك بولانيك وهم يُسلسلون نصوصهم الأدبية التي يكتبونها أولًا بأول مع القراء، "المدهش حقًّا أنهم يخوضون في قسم التعليقات ويتفاعلون معها ومع اقتراحات القراء في مسارات السرد التي قرؤوها لتوهم"، ويضيف: "ثمة حوار حيّ، وقراءة تفاعلية مع الكُتاب وإن كانت داخل خانات رقمية، وهو حوار نتوق له جميعًا: إيجابي، نابض بالحياة، يحمل كثيرًا من النقاشات حول أسئلة الكتابة نفسها".

في حوار «الغارديان» قال سلمان رشدي: «الكتاب المطبوع بين دفتين، ما يزال حيًّا عصيًّا على الموت على نحو يخالف كل التوقعات، وهأنذا أحاول فيما يبدو، توجيه طعنة جديدة له»

هل تبني المنصات الإلكترونية جسرًا حقيقيًّا، على افتراضيته، بين الكاتب والقارئ في مستقبل قريب تلوح الآن بعض ملامحه؟ لا زلنا في طور التجربة، لكن التطور التكنولوجي وميل الإنسان الحديث للقراءة على أجهزة صغيرة يحملها إلى أي مكان ترجح تغيُّرًا وشيكًا في عادات القراءة، لم يجد بعد مكانه المستحق بين قراء العربية.

الناقد جسرٌ بين النص وقارئه، لكنه يتحول إلى جسر مضاعف، عندما يربط بين ثقافتين، وهذا ما يفعله البروفيسور صبري حافظ منذ سبعينيات القرن العشرين، وقد طلبنا منه إرجاء ذكرياته الممتعة مع الأدباء، ليكتب هذه الشهادة عن الجسور في حياته الأدبية، فكانت هذه الصفحات.

«المحرر»

صبري حافظ.. من فتى يعبر على جذع نخلة إلى أن صار معبرًا بين ثقافتين

جسور حياتي

صبري حافظ

حينما شرعت في الكتابة عن الجسر، راغبا في الكشف عن جانب من مسيرتي العملية التي تحولت فيها- بمزيج من الوعي وتصاريف الأحداث- إلى جسر بين ثقافتين؛ شاقني أن أكتشف أن الكلمة لم ترد في القرآن الكريم على الإطلاق، رغم أن المعاجم التاريخية، والتي بدأ الاهتمام بها مؤخرًا،تسجل استعمال العرب للكلمة منذ ثلاثمائة سنة قبل الهجرة، وتنامي معاني هذا الاستعمال وتعدد دلالاته في أكثر من استشهاد عبر تلك السنوات الطويلة السابقة على نزول الوحي، ولكن سرعان ما تناقل الرواة أن النبي (صلى الله عليه وسلم) قد استخدمها في حديث له عام ١١هـ، يقول فيه بعد سلسلة طويلة من العنعنات: «من تخطى رقاب الناس يوم الجمعة اتخذ جسرًا إلى جهنم». وبالمعنى الأول الذي يرد للذهن، أي القنطرة التي تستخدم للعبور، حينما نستخدمها الآن، ثم تنامت بعد ذلك استخداماتها، بما في ذلك ما ينطوي عليه الجذر الثلاثي من معاني الجرأة والإقدام والجسارة، وارتباط الجسارة بالجسر هو الذي يحدس بما ينطوي عليه من أخطار.

وقد شاق الكثيرون هذا الجسر إلى جهنم في الحديث الشريف، وكثرت الاستشهادات والاستقصاءات حول نوعه وطبيعته؛ فقيل إنه أدقُّ من الشعرة وأحدُّ من السيف، وجرى الخلط بينه وبين الصراط، لا الصراط المستقيم الذي يرد- في فاتحة الكتاب ويدعو المؤمن للهداية إليه ١٧ مرة في صلاته كل يوم- بمعنى طريق الهدى والإيمان، ولكن الصراط الفاصل بين الجنة والنار، والذي خصص له دانتي كتابًا كاملًا (المطهر/ الأعراف) من كتب (الكوميديا الإلاهية) الثلاثة، وهو الكتاب الذي استغرق أربعة أيام من أيام دانتي الستة في رحلته تلك (يومان في الجحيم، وأربعة في المطهر، وصل بعدها للجنة في اليوم الأخير وكف بعده الزمن عن السريان). فقد تحول هذا الجسر إلى المعادل الكامل للحياة المسيحية في بنية (الكوميديا الإلاهية) في مختلف تجلياتها الهادفة إلى التوبة والتكفير عن الخطايا، وانتهاج السبيل المفضي إلى الجنة، بالصورة التي يضمر معها هذا التأويل للكوميديا التناظر بين الحياة والأعراف/ الجسر.

> **شاق الكثيرون هذا الجسر إلى جهنم في الحديث الشريف، وكثرت الاستشهادات والاستقصاءات حول نوعه وطبيعته.. فقيل إنه أدق من الشعرة وأحد من السيف**

وبقي الجسر في اللغة العربية بمعنى الصراط زاخرًا هو الآخر بالدلالات؛ حيث يخبرنا أحد القواميس العربية القديمة، وهو (العباب الزاخر)، بأنه «عند أهل السنة جسر ممدود على متن

جهنم، أحد من السيف وأدق من الشعر، يمر عليه الخلائق فيجوزه أهل الجنة على قدر أعمالهم، يمر بعضهم كالبرق الخاطف، وبعضهم كالريح المرسلة، وبعضهم كجياد الخيل، وبعضهم يشتد، وبعضهم يمشي، وبعضهم يزحف. وتقول النار للمؤمن جُز يا مؤمن فقد أطفأ نورك لهبي، وتزل وتدحض عند ذلك أقدام أهل النار». وياله من تصوير أدبي رائع! لا يقل أهمية عن تحويله إلى استعارة للحياة التي يعيشها المؤمن (في هذه الحالة المسيحي الكاثوليكي) على الأرض عند دانتي، بل يزيد عليه أنه جعل المرور عليه محفوفا بالمخاطر.

> **بقي الجسر في اللغة العربية بمعنى الصراط زاخرًا بالدلالات، وهو عند أهل السنة جسر ممدود على متن جهنم، أحد من السيف وأدق من الشعر**

فالجسر بالرغم من أنه يتسم بالوصل والفصل معًا، يربط بين ضفتين، ولكنه يبقيهما منفصلتين كل منهما عن الأخرى، ينطوي على بعد خطر فيه، ولا تزال تلك الخطورة تعمر ذاكرتي الأولى عنه؛ لأن أول جسر محفور فيها كان مصنوعًا من جذع نخلة شُقّ بالطول إلى نصفين، ووضع كمعبر على الترعة، ويحتاج المرور عليه إلى توازن دقيق حيث تضع قدمًا على نصف جزع النخلة والآخر على النصف الآخر، بينما يلبُّ (يتموج) الجزع تحتهما، ولم أكن قد نشأت في القرية، رغم أنني ولدت بها، وإنما في القاهرة حيث كان يعمل أبي، ثم عاد بنا إلى القرية حينما كنت في العاشرة من عمري.

وكان بيتنا في القرية- قرية شبرابخوم مركز قويسنا- يقع على الترعة التي كانت تدور حولها، ويسقى منها الفلاحون أرضهم بالشواديف والطنابير والسواقي، في هذا الزمن البعيد، وقبل أن تزيحها المواتير الجديدة عن مكانها الأثير، وكانت معظم بيوت القرية، بما فيها بيوت عائلاتنا الممتدة فيها في جانب من الترعة، وحقولها في الجانب الآخر، ولم يكن قد بني في هذا الجانب الآخر غير حفنة من البيوت المتباعدة كان بيتنا أحدها، وكانت هناك قنطرتان على الترعة يعبر عليهما الفلاحون ببهائمهم وأحمالهم صباحًا متجهين للحقول، ومساء عائدين منها، وكان بيتنا يقع في منتصف المسافة بين القنطرتين، بمعنى أنه يبعد عن كل منهما مئات من الأمتار. ولكن البيت القريب من بيتنا، لا يبعد عنه سوى عدة أمتار، وضع جذع النخلة ذلك أمامه كي يختصر المسافة على العابرين، وكان الصغار من أمثالي يعبرونه سريعًا دون خوف.

لكن لجدة الأمر عليَّ، ولأنني لم أكن أحسن السباحة، بينما يسبحون هم طوال النهار في الترعة التي حرَّمها أبي عليَّ؛ لما

تنطوي عليه السباحة فيها من حتمية الإصابة بالبلهارسيا، كان الخوف يعتريني كل مرة أعبر فيها على جذع النخلة ذاك، ولكنه كان يشوقني أيضًا بسبب تمكن الصبية الآخرين منه، وما أقسى الصغار على من يرونه مختلفًا بينهم، وإصرارهم على طرح التحديات عليه، وعلى إجباره على أن يكون مثلهم، منذ ذلك الوقت البعيد، ظل الجسر يشوقني ويخيفني في آن، أستمتع بوجود بيتنا في الجانب الواسع والخالي من القرية، والمفتوح على حدائق الفاكهة والغيطان، وأتطلع دومًا للعبور إلى الجانب الآخر، وعلى هذا الجسر الحرج الذي يلبُّ دومًا تحت القدمين، حيث الحياة بكل صخبها، من دكان البقال، وورشة الحداد والباعة الذين اختار كل منهم له زاوية في الشارع، وحتى المسجد الرئيسي وبيت العائلة الكبير، في الجانب الآخر، والتي انفصل عنها جدي، وبنى بيتًا كان من أوائل البيوت على هذا الجانب من الترعة.

وكان عبور هذا الجسر هو مقدمة لعبور آخر من حالة ابن المدينة الذي اكتشف اختلافه المبكر، حينما وقف مع الصبية يتبولون جميعًا، فوجد أن بوله هو الوحيد بلون الماء، أما هم جميعا فبولهم أحمر، فقد كان هذا زمن انتشار البلهارسيا بشكل واسع، وبدأ مع هذا الاختلاف– الذي لا جدوى من أن يكون ابن المدينة فيه هو السليم وهم المرضى– عملية إعادة تثقيف في شؤون القرية جميعًا، ومفردات الحياة اليومية المغايرة فيها، لم يكن التدرب المستمر على عبور جذع النخلة بثقة كما يفعلون إلا أقلها، لأن شرط ألا تكون مختلفًا كان السبيل للاندماج في الجماعة والمشاركة في ألعابها، وكان السبيل إلى درء الانتقادات المستخفة به حد الرغبة في إلغائه، والتي كانت موجعة في بعض الأحيان.

منذ هذا الوقت المبكر أدرك الصبي أن عملية إعادة التثقيف تلك تنطوي على مد جسور يعبر عليها إليهم، لكنه كان يرتد دومًا إلى بيته في الجانب الآخر من الترعة حيث الهدوء والأفق المفتوح على الغيطان والبساتين، وإلى نوع من الرغبة في الإحساس بالتميز والاختلاف، وربما كان الجدل بين الرغبتين هو ما دفعني إلى التنقيب المستمر في دولاب

كانت معظم بيوت قريتي في جانب من الترعة، وحقولها في الجانب الآخر، وكان هناك قنطرتان على الترعة يعبر عليها الفلاحون ببهائمهم وأحمالهم

أول جسر محفور في ذاكرتي كان مصنوعًا من جذع نخلة شقّ بالطول إلى نصفين، ووضع كمعبر على الترعة، ويحتاج المرور عليه إلى توازن دقيق

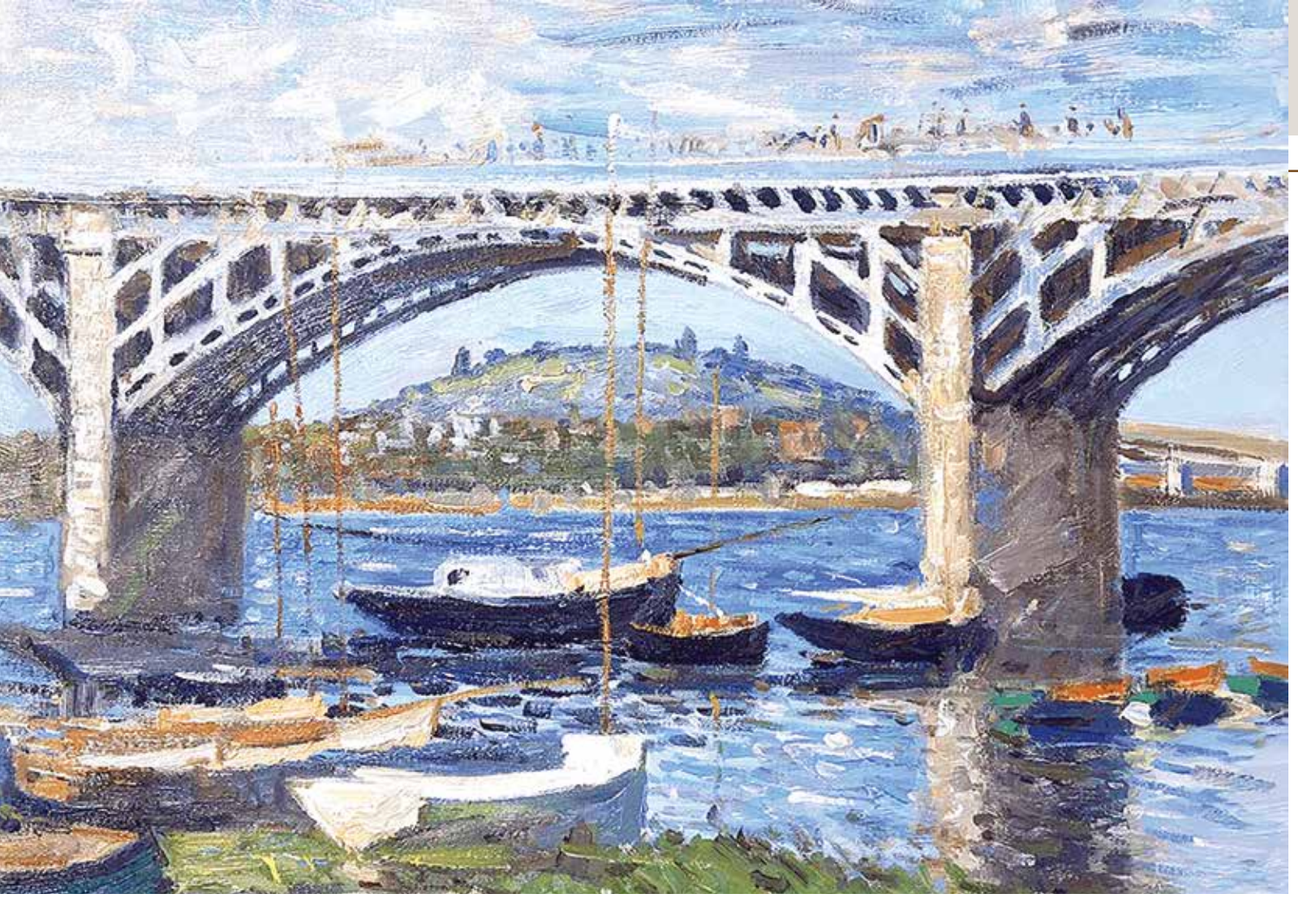
ويسهم الجد بحكاياته الشائقة ومخطوطاته التي كان يستنسخ منها الأحجية والتعاويذ للمأزومين من أبناء القرية في توسيعه إلى آفاق الخيال غير المحدودة.

وسرعان ما أدرك الصبي، منذ ذلك الوقت المبكر أن الجسر دائمًا هناك، يستطيع عبوره متى شاء، واختار منذ ذلك الوقت المبكر أيضًا، أن يبقى في جانبه المفتوح من الترعة، بكل ما فيه من هدوء وتميز، ومعارف سرعان ما غرق في بحورها، ولم ينجُ منها حتى اليوم، وتعلم منها أن يستمتع بصحبة تلك الكتب التي لا تنتهي، فقد كان الولع بتوسيع أفق تلك المعارف هو هاديه طوال رحلته في الحياة، لكن الوعي بضرورة العبور إلى هؤلاء الصبية في الجانب الآخر من الترعة هو الذي راد رحلته الدراسية للحصول على مؤهل عال يمكِّنه من تأمين حياة مستقرة، بينما كانت رغبته في المعرفة تستأثر بما بقي من طاقته وتمتعه، وما أن أنهى دراسته وحصل على عمل حكومي مضمون حتى وفر جل طاقته للقراءة والكتابة، وما أن بدأ الكتابة حتى ظهرت الحاجة إلى الجسر من جديد، وما ينطوي على الجسر من أخطار، فقد كانت كتابة ناقدة، ولا مجال

خصص دانتي كتابًا كاملًا (المطهر/ الأعراف) من كتب (الكوميديا الإلاهية) الثلاثة للصراط الفاصل بين الجنة والنار

كان مليئًا بالكتب والمخطوطات، وأعداد قديمة كثيرة من مجلة (الهلال) الشهرية في غرفة جدي، عرفت فيما بعد أنها كانت تنتمي لأبي، الذي تركها وراءه حينما غادر القرية للعمل في القاهرة.

وقد استهوت الصبي تلك المجلات والكتب، فكان يستغرق في قراءتها بعد الفراغ من الامتحانات في نهاية السنة، كما أخذته إلى عوالم زاد معها إحساسه بالتميز والاختلاف، وتبلورت معها قدرته على عبور الجسور والارتداد عنها من جديد، متى شاء؛ ليعيش منذ ذلك الوقت المبكر بين عالمين، عالم الواقع الضيق والمحدود بتخوم القرية، ومعارف الصبية المحدودة فيها، وعالم آخر ساحر ومتنامي الأطراف تفتحه معارف تلك القراءات أمامه.



■ الجسر فوق نهر السين للفنان كلود مونيه

لها إلا في مناخ تتوفر فيه الحرية المفقودة، فرحل بكتابته إلى بيروت وغيرها من المدن العربية، بل تعزز وجوده بالقاهرة عبر إنجازه خارجها.

وهو الأمر الذي مكنه في وقت مبكر، وبحالة أقرب للمعجزة، في زمن كان عبدالناصر قد سد فيه أفق الرحلة المعرفية للغرب الأوروبي، من عبور البحر الأبيض المتوسط إلى الضفة الأخرى، بما فيها من سحر ومعارف، وكان هذا العبور أيضًا بعد أن تحقق نسبيًّا ككاتب في بلده وعالمه العربي، وما صاحب هذا التحقق من إحساس بالمسؤولية إزاء قارئ نهم لمعرفة ما يدور في هذا الغرب الذي سدّت الأنظمة الديكتاتورية سبل معرفتنا بما يدور فيه، فاتحة الباب أمام تخلف لم يتوقف حتى اليوم؛ لذلك كان عليه– وبشكل واعٍ منذ بواكير تلك الرحلة للغرب في أوائل سبعينيات القرن الماضي– أن يكون جسرًا بين الثقافتين، يكتب بالعربية للقارئ العربي عما يدور في الثقافة الغربية، ناهيك عن تفاعله الطبيعي مع ما يدور في حاضرها؛ ويكتب بالإنجليزية عن ثقافته العربية وتواريخ آدابها الحديثة، ساعيًا إلى تبديل منظور الغرب الاستشراقي القديم لها من

ترى هل استطاع بعد تلك الرحلة الطويلة أن يجعل الجسر مقبولًا من الجانبين، وأن يخفف ما يكتنفه من أخطار؟ أم أن عليه أن يقبل أن للجسر أيضًا لعنته؟

ناحية، وإلى إخراج دراستها من الإطار الضيق لدراسة اللغات والثقافات القديمة/ الميتة من ناحية أخرى، والانطلاق بها إلى أفق الدراسات الحديثة والمناهج النقدية الجديدة.

لكن ترى هل استطاع بعد تلك الرحلة الطويلة أن يجعل الجسر مقبولًا من الجانبين، وأن يخفف ما يكتنفه من أخطار؟ أم أن عليه أن يقبل أن للجسر أيضًا لعنته والتباساته؟ فليس من طبيعته الاستقرار، ولكنه يلبُّ دومًا تحت قدميك، ويحرمهما من الأرض الصلبة الثابتة؛ لأن الاهتزاز والتأرجح، برغم ما ينطويان عليه من خطر، إلا أنهما مصدر قوته كجسر معلق دومًا في الهواء. ليس فقط كهمزة وصل وفصل في آنٍ، ولكن أيضًا كجسرٍ لا ينتمي لأيٍّ من الضفتين، ويظل يحوّم فوقهما، ويحرص على الوصل والفصل بينهما! أم تُرى أن حنين الإنسان الدائم للجذور قد يرد العابر من جديد إلى نقطة الانطلاق، ولكنه لن يجدها، فقد تغيرت بالصورة التي لم يعد ممكنًا التعرف فيها على صورتها القديمة التي تراكمت عليها الخطوب والتبدلات. ليبقى الجسر هو المصير والملاذ معًا!

المترجم جسرًا

أحمد عبد اللطيف

في وصفه لعملية الترجمة كنقل من ثقافة إلى ثقافة، يقول الأرجنتيني خورخي لويس بورخس إن المترجم يشبه رجلًا يخرج من بيت حاملًا دلوًا مليئًا بالماء، ليتجه إلى بيت آخر، في كل خطوة من خطواته يفقد قطرة، ومع كل اهتزاز يفقد قطرات، ليصل في النهاية إلى قِبلته حاملًا الدلو، لكنه قد فقد جزءًا من محتواه.

بهذا التشبيه يدلل صاحب "كتاب الرمل" على واحدة من معضلات الترجمة الأدبية بالذات، وهي حساسية اللغة، اللغة في قوتها الجمالية وفي هشاشتها، في استعدادها التام لفقد معمارها وتهاوي أعمدتها حال نقلها إلى لغة جديدة، اللغة كمادة سائلة معرضة للهدر، تحتاج إلى الكثير من الحرص والحيطة والبطء لتقليل المهدور، اللغة كمحتوى داخل وعاء هو الثقافة، تتكيف معه، وتتخذ شكله وأبعاده ولونه، ثم نقل هذا المحتوى في وعاء جديد، دلو آخر، لا يتمتع بالضرورة بنفس الشكل والأبعاد واللون، يحتفظ الماء باسمه كماء أيًّا كانت هيئة الدلو، لكن كل ثقافة دلو مخصوص، له هيئته وحجمه.

الترجمة بذلك، بحسب بورخس، عملية محفوفة بالمخاطر؛ لأن الجسر نفسه قابل للاهتزاز، والماء قابل للسقوط، ويد الرجل قابلة للارتجاف، وخطواته قابلة للتردد، وهذا التجسيد لعمل الترجمة يجعل منها مهمة متعثرة، لأن العبرة في النهاية كيف تصل بالماء كاملًا وصافيًا، ثم كيف تصبه في دلو جديد بحرص وانتباه، حتى تشعر كمترجم أولًا بهذا التشابه بين الدلوين وبين هيئة الماء فيه، كيف تنسخ هذا القالب في قالب غير مهيأ مسبقًا لتلقي هذا الكم من الماء، إن كان كثيرًا، أو الحكم عليه بضآلته إن كان قليلًا في دلو واسع.

يمكن أن نتخيل الرجل الذي يخرج بالدلو كعابر على جسر بين ضفتين، لكن يمكن أن ندرك كذلك أن الرجل هو الجسر نفسه الذي يربط بين بيتين، حامل الماء وحامل الدلو، الرسول الذي يحمل رسالة ليس بكاتبها لكنه مقتنع بجدواها، يمكن أن نتخيل حجم الدلو، وزنه، سهولة الإمساك به والسيطرة عليه، يمكن أن نتخيله ممسوكًا من يد أو مرفوعًا على رأس أو مُعانقًا كرضيع، وأن نتخيل الجسر/الأرض كطريق ممهد أو وعر، طريق طويل أو قصير، ويمكن أن نتخيل الرجل كجسر، قوته أو ضعفه، حجم جسده مقارنةً بالدلو الذي يحمله، شابًا أو عجوزًا، بطيئًا متمهلًا أم سريعًا طائشًا. هكذا يمكن أن نتخيل الماء الذي يصل في النهاية إلى الدلو الآخر، الدلو الذي ينبغي أن يختاره الجسر/الرجل، الرسول المكلف بالمهمة، حتى يودعه في مكانه السليم.

غير أن بورخس لا يهتم بكمية الماء التي تصل إلى الدلو الآخر، بصورة أكثر واقعية، وبإيمان مطلق بالفروقات الجمالية بين اللغات، بالهوة بين الثقافات والمتلقين، يعتقد أن وصول الماء صافيًا أفضل من وصوله كاملًا، وأن الحفاظ يجب أن يكون على الصفاء؛ لأن المهدور قدرٌ لا مفر منه، من هنا، فالترجمة بالنسبة لبورخس ليست النقل من لغة إلى لغة أخرى، وإنما تعديل نص من أجل الحفاظ على بعض السمات ومحو سمات أخرى. وبحسب الكاتب الأرجنتيني، تحتفظ الترجمة الحرفية بالتفاصيل، وترجمة روح النص بالمعنى، والترجمة التي تحتفظ بالمعنى الأصلي قد تكون أكثر أمانة من تلك التي تحتفظ بالتفاصيل.

بذلك، يُعد الحفاظ على الماء كاملًا محاولة بائسة، لأنه قد يُهدر حال صبه في دلو آخر، وقد تؤدي محاولة الحفاظ على الماء إلى الانشغال عن الحفاظ على نقائه. وباعتبار اللغة الهدف هي الدلو الأصغر، مهما تمتعت بثراء جمالي ومفردات بلا حدود، فلن يسع الماء الكثير المصبوب من دلو أكبر، لأن كتابتنا بلغتنا الأم، بمفردات تحمل خلفياتنا الثقافية وشيفرات يحلها قارئ يفهمها ويفهم سياقها، لا يساويه على الطرف الآخر ترجمة نص وتقديمه في ثقافة غريبة، وهكذا، فالترجمة التي تحتفظ بكل التفاصيل والدلالات بالنسبة لبورخس لا تُسمى ترجمة، وإنما نسخ، نسخ نص في لغة أخرى.

يعتقد صاحب "في مديح الظل"، بناءً على فكرته عن الترجمة كعمل إبداعي، أن النص المترجم قد يكون أفضل من النص الأصلي، ففي حالة كون النص الأصلي غامضًا وملتبسًا يكون المؤلف/النص بذلك غير أمين لفكرة العمل، من هنا جاءت عبارته الشهيرة "النص الأصلي خائن للترجمة"، تعليقًا على ترجمة هنلي الإنجليزية لرواية "فاتيك" لوليم بيكفورد، التي كتبها بالفرنسية بإهمال وارتباك. لعل هذا أحد أفضل تعليقات بورخس بخصوص الترجمة؛ لأنه هنا لا يشير إلى تفوق النص المترجم على النص الأصلي لتدخل المترجم بالكتابة للمؤلف، وإنما، وهي حالة نادرة، التقاط المترجم لروح العمل وفكرته أكثر من المؤلف نفسه. ثمة ملحوظة أخرى لا يمكن تجاهلها في عبارة بورخس: تعليقه على الكتابة ذاتها. فالكاتب قد يعرف الفكرة، لكنه قد يسيء كتابتها، قد

■ «قلعة ألنويك» للفنان جوزيف مالورد ويليام تورنر ١٧٧٥-١٨٥١

تهرب منه العبارة المناسبة، أو المفردة الدقيقة، قد يسيء بنية العمل، أو تحتاج الفصول إلى إعادة ترتيب. يسمح علم الترجمة المعاصر بهذا النوع من التدخلات وإن كانت غير شائعة، تحت لافتة الترجمة الإبداعية، وبالتحديق قليلًا سنعرف أن هذه النظرية بتأثير من بورخس نفسه، وفيها لا يكون المترجم ظلًّا للكاتب، وإنما ناقدٌ له، ومؤلفٌ مشاركٌ.

يمنح بورخس المترجمَ، بتأمله هذا، دورًا أكبر من الجسر، ثمة مترجم لا يقوم بدور الرسول فحسب، ليس مجرد ناقل للماء من بيت إلى بيت، وإنما مبدع يتدخل بموهبته ومهارته ليمنح لروح النص ما افتقده في نسخته الأصلية، وإن كانت هذه راديكالية غير مشهورة في الترجمة، على الأقل في الترجمات إلى العربية، إلا أنها تتفق مع ما رآه ماثيو أرنولد، وهو شاعر وبروفسور بجامعة أكسفورد، في تعليقه على ترجمة فرنسيس نيومان للإلياذة من اليونانية إلى الإنجليزية عام ١٨٥٦، فرغم الإطراء الذي تلقاه نيومان في زمنه لجودة ترجمته والسنوات الطوال التي قضاها متفرغًا لهذا العمل، إلا أن أرنولد ذهب إلى أبعد من الأمانة، إذ قال نصًّا: "لا أشك في قدرات نيومان ومعرفته باليونانية، لكن الترجمة الجيدة تحتاج إلى ما هو أكثر: إلى الحساسية الأدبية التي من خلالها يمكن لشاعر جيد أن يحذف ويعدّل كل ما يعتم النص]...[الترجمة الحرفية قد تكون جذابة للباحث الذي يود أن يسجل مزايا النص اللغوية، لكن من المستحيل احترام كل التفاصيل إن أراد إبداع نص يثير في القارئ ما أثاره في القارئ الأصلي".

ثمة تراشق قد حدث بين نيومان وأرنولد، بناء عليه شيّد بورخس نظريته حول الترجمة، وأشار في العديد من مقالاته إليه بوصفه "المناقشة الجميلة بين أرنولد ونيومان". وبناء على هذا النقاش وضع الكاتب الأرجنتيني تعريفًا للترجمة، إذ هي "رهان تجريبي من الحذف والإضافة". بذلك، رأى بورخس أن تقييم أمانة أي ترجمة يحتاج إلى الاطلاع على الأصل، غير أن هذا الاطلاع ليس ضروريًّا لتحديد القيمة الجمالية للترجمة. لنقل، بشيء من السطحية، إن مدرستين تكوّنتا نظريًّا من هذه المناقشة، مدرسة الحرفية ومدرسة المعنى، أو مدرسة النسخ ومدرسة الترجمة، بتعبير بورخس، أو مدرسة الترجمة ومدرسة التأويل، بحسب أومبيرتو إيكو في كتابه "أن تقول الشيء نفسه".

ينطلق إيكو، في كتابه، من سؤال الأمانة للنص، مثل بورخس تمامًا، ويعرّفها بأنها "الاحترام القانوني لما قاله آخرون"، ما يعني عدم الانحراف عن معنى النص، ثم يشير إلى أن الأمانة تعبّر عن "الاقتناع بأن الترجمة أحد أشكال التأويل، ورغم الانطلاق من الحساسية ومن ثقافة القارئ، إلا أن الهدف ليس الالتقاء بالمؤلف، وإنما ببنية النص، فالنص يقول ويوحي بحسب علاقته باللغة والسياق الثقافي المولود بداخله". بذلك، يتقدم إيكو خطوة للأمام في معالجة النص الأصلي، إذ يطبّق عليه شروط السيميولوجيا، ويطبّق على المترجم شروط القارئ/الناقد الذي يجب أن يفهم علم العلامات. هكذا، لكل نص علاماته، وعلى المترجم أن يعيد تأويلها ليصل إلى نصه ذاته، وهو نص ليس بالضرورة مطابقًا للنص الأصلي، لكنه في الوقت ذاته ليس تحريفًا له.

بالعودة إلى مشهد الدلو البورخسي، كيف يمكن أن نتصور المترجم/الجسر في تأمل إيكو حول الأمانة؟ الرجل خرج من بيت بدلو مليء بالماء، وعليه أن يعبر به إلى بيت آخر، في حالة بورخس، من الأفضل التخلي عن نصف الماء في الطريق والحفاظ على النصف الآخر صافيًا ومحميًّا من العكارة. وفي حالة إيكو لا يبدو الخروج بالدلو حلًّا أمثل، يفضَّل الخروج بمجموعة أكواب تدل من ناحية على وجود الماء، ومن ناحية أخرى على شكل البيت الذي خرجت منه الأكواب، إذا كان المترجم البورخسي بوسعه الحذف والإضافة والتعديل لصالح روح النص، فالمترجم الإيكوي ينتصر لتأويله ذاته في فهم النص، وبالتالي كتابة نص مؤسَّس على نص آخر. المترجمان، في نهاية المطاف، ومهما اختلفت الأساليب، يحملان ماءً معرضًا للهدر.

لموقعها ودلالاتها

كاميرا السينما تعشق الجسور!

عصام زكريا

الجسر يصل ويفصل، يربط ويحرر، الجسر قد يكون معبرًا بين جيلين، كما في فيلم "الجسر"، إخراج عمرو بيومي، ١٩٩٧، حيث يلعب محمود مرسي دور جد يتعين عليه إيجاد طريق للتواصل مع حفيده، والجسر قد يفصل بين بلدين أو جسدين أو فكرين مختلفين، كما نجد في فيلم "طيور الظلام"، إخراج شريف عرفة، ١٩٩٥، حيث يلتقي بطلا الفيلم عادل إمام ورياض الخولي، ليتواجها، ثم ينفصلان، والجسر قد يكون موقعًا للتعبير عن الحرية والانطلاق والرقص كما في الاستعراض العظيم من فيلم "عودة الابن الضال" ليوسف شاهين، ١٩٧٧، أو فيلم "لالا لاند"، إخراج داميان شازيل، ٢٠١٦، الذي يبدأ باستعراض طويل فوق جسر، ويتوسطه أغنية الفيلم الأساسية فوق جسر آخر.

عاشق الكباري

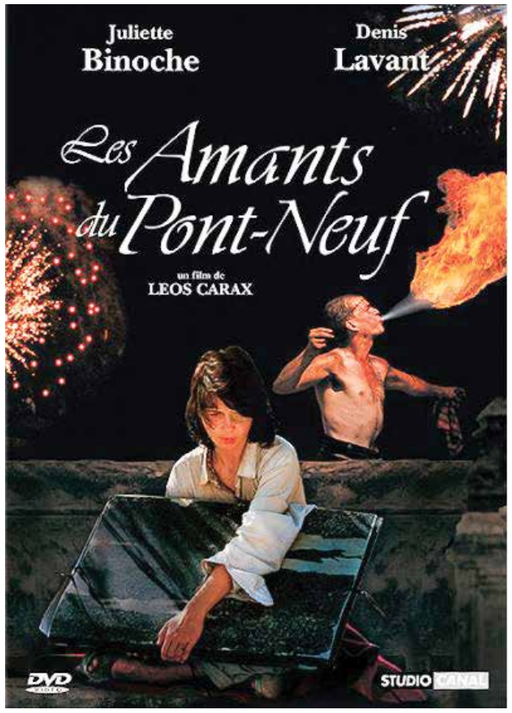
ذات يوم قام منتج سينمائي باقتراح اسم المخرج محمد خان على "نجمة جماهير" معروفة بأفلامها التي تكرس أنوثتها وقوة شخصيتها وبطولتها، حتى لا يكاد يخلو مشهد واحد من وجودها فيه، فأشاحت النجمة بيدها وقالت "لا يمكن.. هذا مخرج يحب ويصور الكباري أكثر من الممثلين!"

من يشاهد أفلام محمد خان يمكنه أن يبتسم من دقة ملاحظة النجمة، إذ تحتوي معظم أفلامه على مشهد أو أكثر يدور فوق أو تحت أحد الجسور، بداية من فيلمه الأول "ضربة شمس"، ١٩٨٠.

لكن محمد خان ليس وحده؛ فمنذ طفولتها المبكرة عشقت السينما الجسور، راحت تتغزل في قوامها الخاص جدًّا، تتأملها من أعلى ومن أسفل، وتلتقط صور العالم من فوق أذرعها الممتدة.

أول صور متحركة التقطتها عيون كاميرا السينما في مصر على يد مصوري شركة "الأخوين لوميير"، اللذين اخترعا السينما، كانت لكوبري قصر النيل في ١٨٩٧، يظهر فيها تمثالان اثنان من الأسود الأربعة التي تحيط بزوايا الكوبري، وعدد كبير من العابرين، وعدد أكبر من الجمال والحمير تنقل البضائع والركاب.

منذ ذلك الحين صار كوبري قصر النيل، من بين كباري وجسور أخرى، أحد معالم المدنية التي تهوى الكاميرا تصويرها. من هذه الجسور أيضًا كوبري إمبابة الحديدي المغطى، وهو مثل كوبري قصر النيل، أحد تحف القاهرة الخديوية المعمارية.



■ أفيش الفيلم الفرنسي "عشاق الجسر الجديد"

في معظم المدن التي تتوسطها أنهار ومسطحات مائية يُستدعَى إنشاء جسور تربط أراضيها، نشأ ذلك الحب المتبادل بين الكاميرا والجسور، خاصة تلك الجسور التي تتميز بجمال معمارها، وتاريخها، ودلالاتها الثقافية والاجتماعية.

يكاد يكون من المستحيل حصر الأفلام أو الأشكال أو المعاني التي سعى السينمائيون إلى التعبير عنها من خلال الجسور، ربما يكون الاستخدام والمعنى الأهم هو التعبير عن روح المدنية، السينما ابنة الثورة الصناعية والمدينة الحديثة، والجسور هي بالمثل أحد تجليات الحداثة، كما أنها بحكم بنائها الذي يرتبط بالأرض وينأى عنها في آن، ويكاد يطفو فوق الماء ويحلق في الفضاء، بأفقه المفتوح من الجهات الأربع، هو مكان مثالي لأي مدير تصوير ومخرج، كما هو مثالي لأي حالم أو عاشق أو متمرد، فلا شيء يحقق ذلك الشعور بالانفصال والاتصال في آن، مثلما تفعل الجسور.

الجسر وصل

لطالما كان الجسر تعبيرًا عن الوصل بين العشاق، والتواصل بين يابستين منفصلتين، والترابط بين الأمم والمجتمعات والطوائف.

هو مكان العشاق المفضل في عدد لا يحصى من الأفلام، في أفلام عبد الحليم حافظ الأولى، الأكثر رومانسية وبراءة (مقارنة بأفلامه الأخيرة مثل "معبودة الجماهير" و"أبي فوق الشجرة") تدور قصص الحب عادة بين جنبات النهر، حيث تشكل الجسور الخشبية القديمة موقع لقاء الحبيبين ("بنات اليوم" و"أيام وليالي")، أو يجلسان على شاطئ النيل بينما يبدو في الخلفية أحد الجسور الخديوية كمظلة تربط بينهما (شارع الحب" و"بنات اليوم"). في فيلم "موعد غرام" تضرب فاتن حمامة موعدًا "مضروبًا" لعبد الحليم حافظ فوق كوبري قصر النيل، حيث يظل منتظرًا تحت لهيب الشمس، يتصل بها مستفسرًا فتخبره بأنها قادمة في الطريق، يعود إلى الكوبري لينتظر، يخلع سترته ويضعها فوق رأسه لتقيه من لهيب الشمس، لكنها لا تأتي، كم من موعد غرامي تم الإيفاء به، وكم من موعد حنث به فوق الجسر؟!

ذات يوم قام منتج سينمائي باقتراح اسم المخرج محمد خان على «نجمة جماهير» فأشاحت النجمة بيدها وقالت «لا يمكن.. هذا مخرج يحب ويصور الكباري أكثر من الممثلين!»

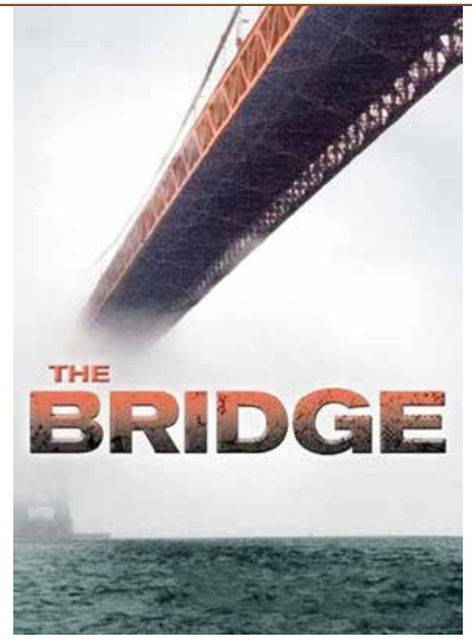
تحت الكوبري

في أفلام مخرجي ما يعرف بـ"الواقعية الجديدة" تستخدم الجسور بطرق أخرى لتعطي معاني مختلفة، بدلًا من كوبري قصر النيل وبقية الجسور الخديوية، اهتمت أفلام هذه الفترة بتصوير كوبري ٦ أكتوبر، أول كوبري طويل يربط أنحاء القاهرة ببعضها تجنبًا للزحام، وليس ربطًا بين يابستين يتوسطهما الماء، انتهى العمل في كوبري أكتوبر خلال فترة حكم السادات، وامتد العمل فيه لسنوات طويلة بعدها، كان محمد خان من أبرز وأكثر المخرجين الذين صوروا أفلامهم في الشارع، ويظهر ذلك منذ فيلمه الأول "ضربة شمس" الذي تدور معظم مشاهده في شوارع القاهرة، حيث يدور الفيلم حول "شمس"، نور الشريف، وهو شاب يعمل مصورًا يتجول معظم الفيلم بدراجته البخارية، يشغل كوبري أكتوبر مساحة طيبة من هذه المشاهد، كتعبير عن روح الانطلاق والاستقلالية، وبعد مغامرات طويلة مضنية ومحاولات لقتله في الأزقة الضيقة وداخل عربات مترو الأنفاق، يخرج شمس وحبيبته أخيرًا من محطة مترو "باب اللوق" بالقرب من ميدان التحرير، ويسيران عبر شارع محمد محمود حتى ميدان التحرير ويصعدان كوبري المشاة الطويل الذي كان يتوسط الميدان (تم إلغاؤه الآن)، وتتبعهما الكاميرا صعودًا وتعلو فوقهما، وهما يسيران عبر الكوبري، وفي الخلف يظهر برج القاهرة وكوبري أكتوبر وكوبري قصر النيل ونهر النيل، في مشهد طويل ممتد يعبر عن حالة الانعتاق والنجاة والراحة بعد كثير من المواقف الدموية المخيفة.

منذ طفولتها المبكرة عشقت السينما الجسور، راحت تتغزل في قوامها الخاص جدًّا، تتأملها من أعلى ومن أسفل، وتلتقط صور العالم من فوق أذرعها الممتدة

في العام التالي، ١٩٨١ يستخدم المخرج والمؤلف رأفت الميهي كوبري أكتوبر بطريقة مختلفة في فيلمه الأول كمخرج "عيون لا تنام"، إبراهيم (فريد شوقي) صاحب ورشة لإصلاح السيارات يعيش مع أخوته تحت كوبري أكتوبر، وتدور معظم الأحداث بين الحوائط الإسمنتية العريضة وقبح المكان وضيقه، فيما يظهر الكوبري المفتوح والسيارات تمر فوقه أعلى الكادر، ويجسد اختيار المكان هنا حالة هذه الأسرة المنعزلة،

التي يسود فيها العنف والرغبات المحرمة، والتي تتخذ من باطن الكوبري ساترًا لها. وبالفعل يستخدم المصريون تعبير "تحت الكوبري" في مواقف عديدة للتعبير عن البؤس والانحرافات الأخلاقية وتعاطي المخدرات وأطفال الشوارع. وسوف يظهر ذلك بوضوح أكثر فيما أطلق عليه "أفلام العشوائيات" مثل فيلم "حين ميسرة" إخراج خالد يوسف، ٢٠٠٧، وفيلمي الممثل محمد رمضان "عبده موتة"، ٢٠١٢، و"قلب الأسد"، ٢٠١٣، وللجسر في أفلام محمد رمضان تحديدًا قصة أخرى، في فيلم "تيتو"، إخراج طارق العريان، ٢٠٠٤، يقفز نجم الأكشن أحمد السقا من فوق كوبري أكتوبر في النيل، وتهتم وسائل الإعلام بالمشهد أثناء تصويره كثيرًا، كدلالة على شجاعة وقوة النجم الذي يؤدي الحركات الصعبة بدون "دوبلير". في "قلب الأسد" يفعل محمد رمضان الشيء نفسه، من خلال شخصية "بلطجي" يأخذ حقه بالقوة، وهي التطور الأعنف والأقبح لشخصية اللص الشريف "تيتو". وتهتم وسائل الإعلام هذه المرة برصد الصبية "البلطجية الصغار" الذين يتوجهون بعد مشاهدة الفيلم للرقص بالمطواة فوق كوبري قصر النيل، وتتهم أفلام رمضان بأنها تروج للبلطجة، ولكن نظرة واحدة لتاريخ صنع الفيلم تبين أن البلطجة والعنف كانا السمة البارزة للمجتمع كله في تلك الفترة!



■ أفيش الفيلم الوثائقي The Bridge

على كوبري ٦ أكتوبر

من أشهر وأجمل الأفلام العالمية التي عبرت عن كل من الرومانسية والواقعية الخشنة المرتبطة بالحياة حول الجسور الفيلم الفرنسي "عشاق الجسر الجديد"، Les Amants du Pont-Neuf، من إخراج ليو كاراكس،١٩٩١، الذي لعب بطولته جوليت بينوش ودوني لافا، ويدور حول متشرد مدمن ورسامة صعلوكة مصابة بمرض يفقدها بصرها يتخذان من "الجسر الجديد" في باريس ملاذًا لهما.

لنعد إلى كوبري ٦ أكتوبر، من أظرف الإيفيهات التي استخدمت اسم الكوبري، في مسلسل "أرابيسك" الذي كتبه أسامة أنور عكاشة، حيث يحاول صلاح السعدي النزول من سيارة شوقي شامخ بعد مشاجرة بينهما، فيقول له شامخ "إحنا فوق كوبري ٦ أكتوبر" فيجيبه السعدني "إن شاء الله نكون فوق كوبري ٥ يونيو" (مستخدما المفارقة بين تاريخ هزيمة ١٩٦٧ وانتصار أكتوبر ١٩٧٣!).

في فيلم غنائي خفيف بعنوان "قمر الليل" من بطولة وليد توفيق وليلى علوي، وإخراج محمد سلمان، ١٩٨٤، يستخدم الكوبري حديث الإنشاء بمعنيين: الأول استخدام الفضاء المعماري المفتوح الذي يطل على النيل ومعالم القاهرة في تصوير الأغاني والاستعراضات، وهو تقريبًا الكوبري الوحيد الذي كتبت باسمه أغنية يقول فيها وليد توفيق: "على كوبري ٦ أكتوبر أنا شفت غزال متحير، وخدتني لهفة قلبه، وفديته بعمري وأكتر". المعنى الثاني هو قيام بطلة الفيلم بمحاولة الانتحار بإلقاء نفسها من فوق الكوبري في بداية الفيلم، حيث ينقذها البطل وتبدأ بينهما قصة حب، الجسر ليس فقط مكانًا للقاء العشاق والمحبين، لكنه أيضا المكان المفضل للمنتحرين!

الجسر فصل

ينتهي فيلم "بداية ونهاية"، إخراج صلاح أبو سيف، ١٩٦٠، مثل رواية نجيب محفوظ المقتبس عنها، بانتحار الأخت الصغيرة سنية (سناء جميل) بإلقاء نفسها في النيل، قبل أن يلحق بها أخوها حسنين (عمر الشريف). إن الانتحار بالقفز من فوق الجسر هو أحد المشاهد المتكررة في الأفلام (والحياة)، ولعل أفضل عمل تناول هذه الظاهرة "العالمية" هو الفيلم الوثائقي The Bridge "الجسر" ٢٠٠٦ للمخرج إريك ستيل، يرصد الفيلم ظاهرة الانتحار بالقفز من أعلى جسر "جولدن جيت" الشهير في مدينة سان فرانسيسكو، ولمدة عام كامل قام فريق عمل الفيلم بتصوير ما يزيد على عشرة آلاف ساعة فوق الجسر، حيث قاموا برصد ٢٣ حالة انتحار من بين ٢٤ حالة جرت خلال هذا العام.

> **أول صور متحركة التقطتها عيون كاميرا السينما في مصر على يد مصوري شركة «الأخوين لوميير»، اللذين اخترعا السينما، كانت لكوبري قصر النيل في ١٨٩٧**

■ عبدالحليم حافظ في فيلم «موعد غرام» على كوبري قصر النيل

> **في معظم المدن التي تتوسطها أنهار ومسطحات مائية يُستدعَى إنشاء جسور تربط أراضيها، نشأ ذلك الحب المتبادل بين الكاميرا والجسور، خاصة تلك الجسور التي تتميز بجمال معمارها**

ويعد جسر "جولدن جيت" الذي افتتح ١٩٣٧ هو أقدم جسر للانتحار في العالم، وقد شهد حوالي ١٢٠٠ حالة انتحار بحلول ٢٠٠٣، ولكن الآن يتفوق عليه جسر نهر نانجينج يانجتزى في الصين.

وقد أثار فيلم "الجسر" جدلًا كبيرًا بعد أن اتهمت السلطات مخرجه أنه تحايل عليهم، وحصل على تصاريح لتصوير الطبيعة الخلابة للمكان، كما أثار خلافًا أخلاقيًّا حول مادته؛ إذ رأى فيه البعض عملًا تلصصيًّا لا أخلاقيًّا على آلام الآخرين! (علمًا بأن فريق العمل المكون من ١٠ إلى ١٢ شخصًا تدربوا قبل الفيلم على عمليات الإنقاذ، ونجحوا خلال التصوير في إنقاذ حياة أربعة أشخاص بالفعل.

حدود الجسور

من أطرف الأمور التي تتعلق بكون بعض الجسور رابطًا بين حدود بلدين أو مدينتين، أن بعض الخارجين على القانون أو المجتمع يتخذون من الجسر موطنًا لهم للهروب من السلطات على الجانبين، ومن أشهر هذه الجسور في مصر كوبري إمبابة الذي يفصل بين محافظتي القاهرة والجيزة، والذي اشتهر في وقت ما بكثرة الباعة الجائلين فوقه، الذين يتحركون عبره للهرب من سلطات "البلدية".

أشهر فيلم يدور حول الجسر كفاصل سياسي الفيلم الحربي "جسر على نهر كواي"، إخراج ديفيد لين، ١٩٥٧، الذي يدور حول مجموعة من أسرى الحرب البريطانيين خلال الحرب العالمية الثانية، يقوم اليابانيون بإجبارهم على بناء جسر لمرور القطارات الحربية، لكنهم يستخدمون مهاراتهم لتدمير الجسر فور بنائه.

من الأفلام الحديثة التي تتناول الجسر كفاصل بين الحدود فيلم "جسر الجواسيس" إخراج ستيفن سبيلبرج، ٢٠١٥، الذي يدور حول تبادل الجواسيس بين المعسكرين الغربي والشرقي أثناء الحرب الباردة وذلك عبر جسر "جلينكه" الذي كان يفصل بين برلين الشرقية وبرلين الغربية.

ومن أنجح المسلسلات التلفزيونية الأوربية التي ظهرت في السنوات الأخيرة مسلسل بعنوان "الجسر" Bron/Broen ، وهو إنتاج سويدي دانماركي يتكون من أربعة مواسم امتد عرضها من ٢٠١١ إلى ٢٠١٨، ويدور حول جسر "أورزوند" الفاصل بين كوبناهجن في الدانمارك ومالمو في السويد، من خلال قصة بوليسية مشوقة، وتبدأ الأحداث بالعثور على جثة في منتصف الجسر تمامًا، يتبين أنها تجميع لجثتين لسياسي شهير وعاهرة، ويعمل محققون من البلدين على القضية، المسلسل تبلغ مدة عرض مواسمه الأربعة أربعين ساعة في أربعين حلقة، والطريف أنه أثار سلسلة من الاقتباسات في بلاد أخرى، في ٢٠١٢ تم إنتاج مسلسل أميركي مكسيكي مشابه استمر لموسمين حول جسر "البازو- خواريس" الفاصل بين البلدين، والذي يطلق عليه "جسر الأميركيين"، وفي ٢٠١٣ قامت إنجلترا وفرنسا بإنتاج عمل مشابه بعنوان The Tunnel "النفق" حول جثة يعثر عليها في منتصف نفق "شانيل" الذي يفصل بين البلدين، وفي ٢٠١٦ تم إنتاج مسلسل روسي إستوني بعنوان "الجسر" حول جسر "نارفا إيفانجورد"، ومسلسل بين ماليزيا وسنغافورة وفي ٢٠١٩ أنتج مسلسل آخر بين ألمانيا والنمسا بعنوان Der Pass "الممر" يتناول الفكرة نفسها.

لا يتغير الحب ولكن تتغير الطرق والجسور

معابر الغرام

وحيد الطويلة

تستطيع أن تقول وأنت مطمئن إلى درجة كبيرة أن مفردة الجسر لم تكن يومًا حاضرة في الذاكرة المصرية ولا في النصوص الإبداعية للكتاب والشعراء المصريين، ربما سمعناها أول ما سمعنا في الترجمات السورية أو القادمة من الشرق تحديدًا، والتي تعتني كثيرًا بأناقة اللغة وجرسها وأحيانًا عضليتها إذا جاز التعبير كما في بعض النصوص العراقية.

ظلت الكلمة ومازالت مرتبطة دائمًا بالحلم، ولم يخفف من الوثوق بها ما حدث في رواية جسر على نهر دربنا والتي فعل فيها الاحتلال المتواتر فعله.

تعرفتُ على مفردة "جِسْر" أول مرة في طفولتي حين جاء أحدهم إلى والدي وأخبره أنهم وجدوا جثة على "جِسْر الترعة، وقتها عرفتُ كيف يكون الجِسر معنى ينتقل بين الحياة والموت، بمثابة قنطرة أو كوبري يعبر بين حياتين، قد لا يختار الإنسان أيًّا منهما، والغريب أن المفردة كانت حاضرة في القرى لا في المدن، لكنها ارتبطت فقط بالحديث عن جسر على قناة صغيرة أو بين أرضين (وهو هنا بمعنى الضفة والشاطئ) ولم تنتقل ولم تدخل أبدًا في الحوار العادي بين الناس.

غير ذلك لم تكن متواترة في مصر، بل لم تكن موجودة أصلًا إلا في البيانات النارية أيام الوحدة مع سوريا أو الحلم بها، وربما مرة في قصيدة حب من قبيل الهدايا المفاجئة للحبيبات بلغة غير اللغة المعتادة، كنا قد ورثنا كلمة كوبري من الاحتلال التركي، ولن تجد رواية مصرية تحوى لفظ جسر أبدًا حسب معرفتي، بينما وجدت كلمة كوبري ميراثها في انتظارها دومًا، بل وتوغلت حتى وصل الكوبري للأغاني، ستجد أغنية باسم كوبري قصر النيل، وحتى لا

■ وديع سعادة

تحدث مشكلات بين القاهرة والإسكندرية فقد ظهرت أغنية موازية أو مضادة، هي كوبري ستانلي، وهو الكوبري الشهير في الإسكندرية، والذي كان مسرحًا للمشهد الأخير من رواية محمد الفخراني البديعة: لا تمت قبل أن تحب.

بالرغم من أن جسر قصر النيل من أقدم الجسور في المنطقة العربية، الذي بني على نيل القاهرة عام ١٨٦٩، وثاني جسر يشيد في مصر عامة بعد جسر بنها عام ١٨٥٦، وهو يجسد حلم الخديو إسماعيل لتحويل القاهرة إلى قطعة من أوربا، ولربط الجيزة والقاهرة ببعضهما البعض، إلا أنه في الذاكرة المصرية كان يسمى منذ بنائه بكوبري قصر النيل.

بالنهاية مفردة كوبري أو جسر تؤدي نفس المعنى وتصل ما أراد الخديو فعله من حوالي ١٥٠ سنة قديمًا، أو حديثًا حين كان العامل الأساسي في جمعة الغضب في ثورة يناير والتي لعبت الدور الأكبر في إسقاط نظام مبارك، وكأنه مقسوم له أن يكون طريق العبور من نظام لنظام ومن حياة لحياة.

للجسور أسرارها، شارك كوبري قصر النيل جسور العالم خلال الـ ٢٠ عامًا الماضية في ظاهرة تسمى بـ "قفل الحب"؛ يذهب العشاق أو الأزواج لوضع قفلهما على الجسر، يكتبون أسماءهم عليه إلى جانب تاريخ قصتهم، ثم يلقون مفتاح القفل في النهر أو البحر، دلالة على بقاء حبهما وحمايته من الانكسار.

فعلها كوبري ستانلي أيضًا، لم يقبل بأن يتخلف عما سبقه إليه جسور العالم، وأخذ ينافسها في احتضان العشاق وتتويج قصص الحب وكتابة تاريخها وقفلها بأقفال الحب.

> ورثنا كلمة كوبري من الاحتلال التركي، ولن تجد رواية مصرية تحوي لفظ جسر أبدًا حسب معرفتي، بينما وجدت كلمة كوبري ميراثها في انتظارها دومًا

> في كل البلاد العربية التي عشت فيها لم أجد رابطًا بينها، رغم التاريخ واللغة، أكثر من الهزائم وصوت جورج وسوف

في تونس سيشير لك واحد على الجسر ويقول لك: هذه القنطرة.

لو كنت مصريًّا ربما تضحك في سرك لأن القنطرة في مصر تبدو كمعبر صغير على ترعة أو مصرف، لفظ حاضر بقوة لكنه مرتبط بالفخامة والتاريخ والحجم الكبير الذي تحتله: قناطر إسنا وقناطر إدفينا، تحتفظ ببهاء وجلال على مر الزمن.

في بلد مثل سوريا يمتلك فيه لفظ الجسر وطريقة نطقه على لسان الفتيات طعمًا مسكِّرًا، لكن عندما يكون الجسر كبيرًا تنتفض اللغة في اطراد مع الحجم وتسمع من يقول: المتحلق الجنوبي والمتحلق الشمالي.

من المؤكد أن مصر صنعت جسورًا كثيرة، خاصة في عالم الغناء، عاشت فترة ساحة لجُلِّ الأصوات العربية، صار أحمد حمزة وهو المطرب الشعبي التونسي معروفًا ومقدرًا في مصر أكثر من تونس بأغنيته التي حفظتها السيدات حتى في القرى: "جاري يا حمودة" على سبيل المثال، صار جسرًا للهجة والروح التونسية.

في مصر هناك دومًا شوارع جانبية لكل الأنشطة، وجسور بينها، وسواء كنت مع هذه الأنشطة المارقة

■ فيروز

شارك قصر النيل جسور العالم، في ظاهرة تسمى بـ «قفل الحب»؛ يذهب العشاق أو الأزواج لوضع قفلهما على الجسر

بالوجهين السلبي والإيجابي أو لا، فالجسور أنواع، منها ما هو ممتع ومثير، ومنها ما يربط بين ضفتين ربما لا تحب أن تعبر بينهما، فإذا كان صوت أم كلثوم أو فيروزجسرًا للمتعة والرقي بل وحَّد بين أذان وجوارح العالم العربي كله تقريبًا، فلا تنس أن صوت أحمد عدوية صنع جسرًا للتقارب بين شرائح أخرى، ووحدها بين الاستمتاع به أو مهاجمة حضوره.

في كل البلاد العربية التي عشت فيها لم أجد رابطًا بينها رغم التاريخ واللغة، أكثر من الهزائم وصوت جورج وسوف، خلته كأنه الجسر الوحيد القادر على العبور من أدناها لأدناها.

أجمل ما في الجسور أنها مرتبطة بالحب، تغني فيروز: "على جسر اللوزية، هب الغرب وطاب النوم أخدتني الغفوية"، تغني: جسر العودة، ويغني رابح صقر: جسر الخير، لكن في العالم العربي أخذ الإعلان عن الحب طرقًا أخرى وجسورًا جديدة، تطورت طرق إعلان الناس عن حبهم، لا يتغير الحب، ولكن تتغير الطرق والجسور، كل من يريد أن يناجي حبيبه أو يسترد حبيبًا ضائعًا أو يلوم حبيبًا هجره بنى له جسرًا جديدًا، جسرًا باسمه، ودائمًا بلغته هو، تلك اللغة التي تختلف من بلد لآخر، وإن احتفظت كل واحدة بحرارتها على طريقتها.

ستجد مكتوبًا على أحد الجسور في بلد ما: يا قديم الوعد وعدك ضربني، أو: أليس من حق المشتاق نظرة وعناق، أو : ليتني ما عبرت حدودك، ليتني بقيت ذلك الغريب، أو: كبرت يا أمي وأصبحت أبكي دون علمك،

غير أن الأمر لن يكون دومًا بهذه الرومانسية أو هذا التفجع، ستجد خفة الدم المصرية حاضرة على أحد الكباري: "أنت عطلة نهاية السنة، وكلهم بداية امتحانات"، أو "عيناك لي، ومن ابتغى فيهما حبًا قاتلناه، حتى تعود لنا أملاكنا حرة".

صدق أو لا تصدق، اتخذ الجسر شكلًا آخر على هيئة "لافتات"، عَبَّر فيها الحبيب إلى حبيبه من خلال رسالة يضعها بعرض الشارع ليراها كل المارة ويكونوا شهداء على هذا العبور–الحب–؛ لا تندهش إذا وجدت لافتة بعرض الشارع في مدينة نائية ومحافظة مكتوبًا عليها: "كل سنة وأنت معايا يا أحلى روكا"، ولن يعدم الأمر أن تجد اعتذارًا لطيفًا: "آسف يا بطوط، بحبك ومقدرش أستغنى عنك" أو "بحبك يا دودو، أنا آسف يا قلبي"، وأخرى نادمة: "ارجع لي، كفاية كده، أنا بحبك"، لكن ألطفها الذي أثار ضجة كان بين تلميذة ومدرسها، إذ علق لافتة مكتوبًا عليها: "المستر بيحبك وبيغير عليكي، اوعي تسيبيه، هيموت من غيرك".

حتى في السينما، كانت كلمة جسر ومازالت مرتبطة دائمًا بالحلم والبهجة، حلم دام أربعة أيام فقط بين "روبرت كينكد" المصور الفوتوغرافي، و"فرانشيسكا جونسون" الزوجة الريفية التي تعرف عليها فوق جسور مقاطعة ماديسون في رائعة الكاتب الأميركي روبرت جيمس والر "جسور مقاطعة ماديسون".

كلٌ يرى الجسر على طريقته، أحدهم كتب: أستطيع أن أقول إن لفظ الجسر في كل ما نشرناه كان مرتبطًا بمحاولة مقاومة، أو تجاوز القمع الذي عاناه أبطال تلك الروايات،

■ جورج وسوف

صدق أو لا تصدق، اتخذ الجسر شكلًا آخر على هيئة "لافتات"، عَبَّر فيها الحبيب إلى حبيبه من خلال رسالة يضعها بعرض الشارع ليراها كل المارة

أو متنفسًا للذات المسلوبة.

وفي النهاية يبقى الجسر بكل أشكاله: بالحجر أو الحديد أو لافتة أو مكتوب على حائط، يبقى دائمًا باب الأمل وبوابة العبورلعالم مملوء بالحلم، عالم أفضل ولو في الخيال.

يقول عبد الرحمن منيف في تقديمه لمجموعة قصصية لصاحب جسر على نهر دجلة: لا فرق بين جسر وآخر من حيث الجوهر، لذا فهي جديرة باحترامنا دون تمييز، لأنها تشير إلى المكان الذي واجه فيه الإنسان عقبة فلم يقف عندها، بل تجاوزها وتغلب عليها، حتى يتجنب الانقسام والخصام والفراق.

من أجمل ما أوحى به الجسر، أن وديع سعادة حاول وصل ضفتين بصوت، يقول:

"ليس عندي ما أقوله
فقط أريد أن أتكلم،
أن أصنع جسرًا من الأصوات يوصلني بنفسي
ضفتان متباعدتان أحاول وصلهما بصوت
الكلمات أصوات، أصوات لا غير

هكذا هي الآن، هكذا كانت دائمًا، أصوات لا نوجهها إلى أحد، نحن لا نكلم الآخرين، نكلم فقط أنفسنا.

الطريق إلى دوستويفسكي

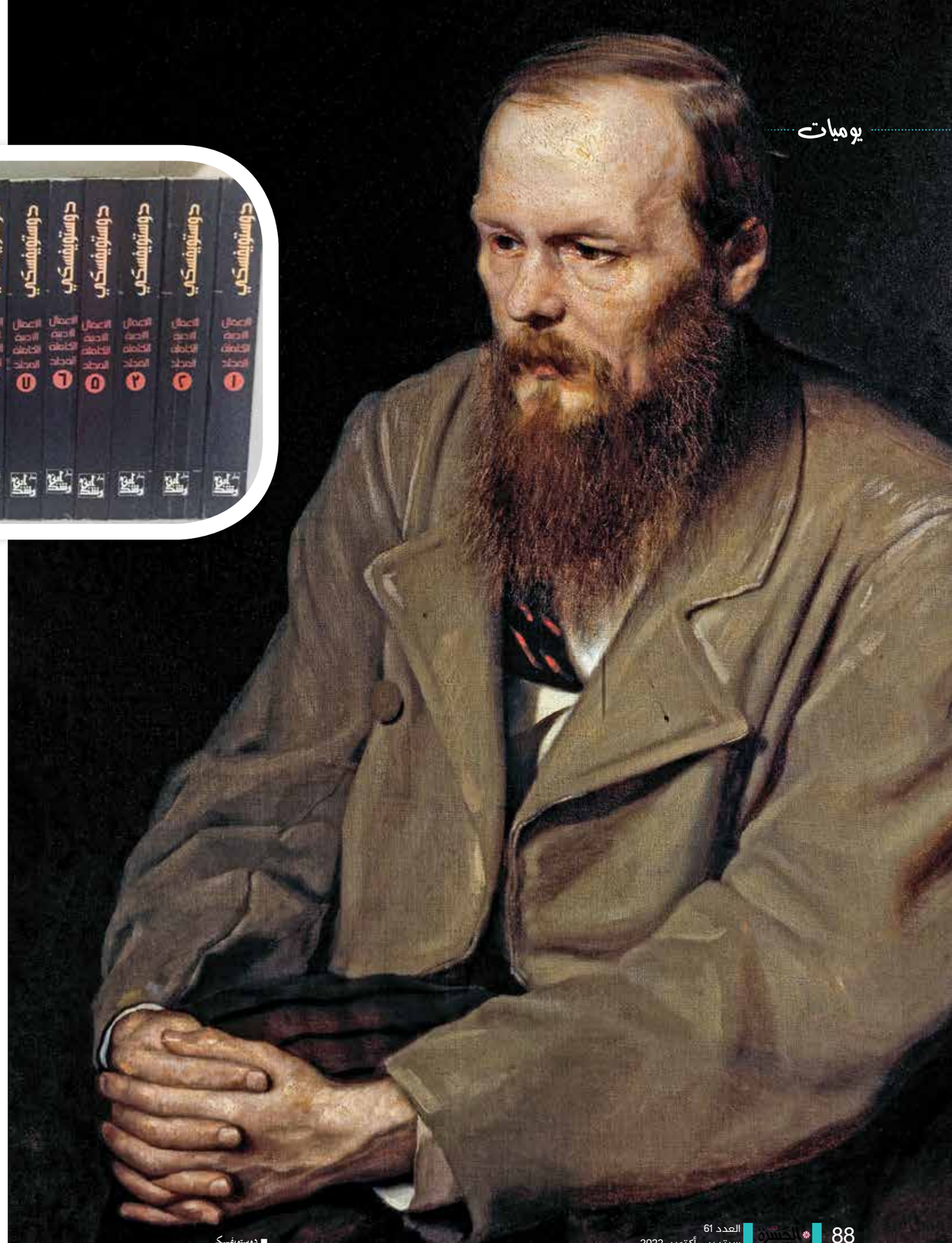
في البدايات، كنت ألتقط ما يقع عليه بصري من الأدب المترجم، غالبًا ملخصات لأعمال روائية كبرى، أجد كتابًا صغيرًا مكتوبًا على غلافه "البؤساء" لفيكتور هوجو، ثم بعدها بسنوات أعلم أنها رواية ضخمة تقع في خمسة مجلدات كبار عندما أرى ترجمة منير بعلبكي. أقتني آنا كارنينا لتولستوي، غلاف كلاسيكي أنيق معبر عن أحداث الرواية، والفن التشكيلي أثناء طباعة العمل في سلسلة روايات عالمية بمصر، ولكن أكتشف أن الرواية الأصلية تقع في جزءين كبيرين يربوان على ألف وخمسمائة صفحة، وكذلك الحرب والسلام في كتاب صغير بسلسلة روايات الهلال، عليه صورة نابليون بونابرت ممتطيًا حصانه، لا تزيد الصفحات على مائة وستين صفحة، بينما الرواية تقع في أربعة أجزاء متجاوزة الثلاثة آلاف صفحة، أشتري رواية لدوستويفسكي من الإصدارات القديمة أيضًا، تحمل عنوانًا مثيرًا: "المرابية العجوز"، لا تزيد صفحاتها الصغيرة على مائة وسبعين صفحة، ثم أكتشف بعدها أنها واحدة من أشهر الأعمال الروائية وعنوانها الأصلي هو: الجريمة والعقاب.

صابر رشدي

كنت شغوفًا بالقراءة، ألتهم ما يقع بين يديّ من الكتب، أعمال كثيرة مما يقدم لنا تخضع لأذواق معينة، ذات تفضيلات انتقائية غريبة، تخاطب مستهلكًا عاديًّا، لا قارئًا مثقفًا، لا يهمها ضخ أدب عالمي بكامل دقته وحيويته في مجرى نهر الأدب العربي، فهي تفتقر إلى مفهوم التنوير والنهضة. لكن على الجانب الآخر، تجيء لحظة معينة ويضاء لك عالم كنت تحلم بالولوج إليه، ولكن لا تدري من يملك مفاتيحه، وما هي الطرق المؤدية إليه، إنها التحولات التي تنتاب المرء مع رحلة القراءة الدائمة.

تكتشف أن نجيب محفوظ مختلف، وأكثر عمقًا، من كثيرين كانت شهرتهم مدوية، يستطيع الاستحواذ على ذائقتك، وتفكيرك لزمن طويل، تصاحب إبداعاته وتتواصل معك في رحلة العمر، وأن ثمة أسماء أخرى أيضًا، تستحق الاحتفاظ بأعمالها في مكتبتك، وتستحق استعادة مطالعتها مرات أخرى.

قرأت دوستويفسكي متفرقًا، ملخصًا، ومشوهًا، بواسطة أعمال قليلة، لا تعطي انطباعًا بأن هناك كاتبًا جبارًا، غزير الإنتاج، ذا تأثيرٍ مزلزلٍ على معظم الكتاب الذين جاءوا بعده، فلا أحد من الكبار غير مدين له بطبقة من وعيه وتميزه.



■ دوستويفسكي

من حسن الطالع، أن أتيح لي، في فترة مبكرة، الاطلاع على أعماله كاملة، عبر ترجمة رجل من أولي العزم، صاحب رسالة سامية، كان يحيا في هذا العالم متقمصًا روح قديس، زاهدًا، لا يعرف سوى العطاء، إنه المترجم السوري الراحل د. سامي الدروبي، الأكاديمي، والدبلوماسي، والوزير. كانت هذه الطبعة العربية الصادرة في ستينيات القرن المنصرم، مرصوصة بإتقان، بتسلسلها، ثمانية عشر مجلدًا، على أرفف مكتبة الإذاعة المصرية، بماسبيرو، كنز حقيقي، وقعت عليه، دونما تخطيط، حينها لم تكن هذه الطبعة متوافرة في أسواق الكتب، ربما تجد جزءًا ولا تجد الآخر، خاصة تلك الروايات متعددة الأجزاء، كانت طبعة نادرة، لم تكن الهيئة المصرية العامة للكتاب قد أعادت طباعتها بعد.

في هذا الزمن، بداية الثمانينيات، كان لدي من الوقت ما يتيح لي القراءة بشكل يومي، ولساعات طويلة، لذا بدأت من فوري في استعارة هذه الأعمال، بترتيبها، مجلدًا وراء الآخر. أتذكر الآن هذه الفترة بمتعة بالغة، شبيهة بالمتعة التي كانت تحتويني أثناء القراءة في تلك الأيام. أن تجد نبرة أسلوبية موحدة، وسياقًا متناغمًا، يوفرهما لك مترجم قدير، يقوم بمثل هذا العمل الشاق، دون كلل، من أجل إمداد الثقافة العربية بهذه الأعمال الخالدة، دون أن ينظر إلى المردود المالي، أو ينشغل بالربح، فالرجل ميسور الحال، لكنه قبل هذا، ذو نفس غنية، وروح مُتَسَامٍ، إنه يريد تكوين مبدع عربي، عبر ضخ هذه الأعمال إلى اللغة العربية، ليتمثلها، ويهضمها، ويضيف إلى قلمه ثراءً وزخمًا، وإن كان عالم هذا الكاتب العظيم- دوستويفسكي تحديدًا- قريبًا من عالمنا، لكنه يتناوله على نحو مختلف، معتمدًا ابتكارات سردية أخرى، وتحليلات سيكولوجية أكثر عمقًا، لا يستطيع كاتب مواصلة إبداعه على نحو جيد، دون الاطلاع عليها، فقد وصل بفنه إلى الخلود.

هكذا بدأت الرحلة، القراءة المتأنية مع الاثنين؛ دوستويفسكي بترجمة الدروبي.

كانت الفرنسية، التي يجيدها الدروبي إجادة تامة، هي اللغة الوسيطة التي ينقل عنها. بدأت بالمجلد الأول، كان يحتوي على ثلاثة أعمال: الفقراء، المثل، قلب ضعيف.

كان دوستويفسكي في السادسة والعشرين عندما

إنها كتابات رجل معتل الصحة، مريض أبدي، يعاني جراحًا روحية لا تندمل، لقد حفر عميقًا في النفس الإنسانية حتى وصل إلى أغوار سحيقة، أجهدت كل من جاء بعده

الدكتور سامي الدروبي، المترجم العظيم الذي وهب عمره للفكر والثقافة والإبداع الرفيع، يعمل بجدية لافتة، في سباق مع الزمن

■ سامي الدروبي

كتب روايته الأولى الخالدة: "الفقراء" التي يسرت له الوجود بقوة في قلب مجتمع الأدباء الروس، وأتاحت له شهرة كبيرة عندما زكاها الناقد الروسي الأشهر بيلينسكي، مثنيًا عليها بعد قراءتها في ليلة باكية، وقد أذهله أن يجد نفسه أمام شاب صغير، عندما استقبله للمرة الأولى.

البكاء الحار، عندما تطالع هذه الرواية حدث مع النقاد الروس، وحدث معي، وأكيد حدث معك، ومع كل من قرأها في أي لغة؛ فهي عمل مأساوي، حزين، تابعت أحداثه بدموعي، وأنا أتابع خطابات ماكار إلكسييفتش وفارفارا إلكسييفنا المتبادلة، وهما يبوحان بكل ما يمكن تصوره من آلام وعذابات، وقهر إنساني جارح، عبر تقنية الرسائل، وهي الشكل الذي فضله دوستويفسكي في هذا العمل، مبتعدًا عن الشكل الكلاسيكي للرواية. لا أعتقد أن أعمالًا كثيرة كتبت على هذا النحو من قبل، ربما كانت آلام فيرتر للألماني يوهان جوته والتي كتبت في القرن الثامن عشر، ملهمة له في استخدام هذا الشكل الفريد؛ فهي أيضًا رواية العذاب والجراح الإنسانية العميقة، غير القابلة للبرء، كتبها الشاعر الكبير وهو في العمر نفسه؛ ستة وعشرين عامًا تقريبًا.

في "الفقراء" تحديدًا، تجمعت كل العناصر التي

سيعمل عليها دوستويفسكي لاحقًا: التعاسة، الألم، التحطم، البؤس، انعدام الأمل، الإيمان، الإلحاد، البروليتاريا.

الرسائل بوح حميم واعترافات صادقة، مونولوجات متبادلة، تصنع في النهاية حوارات دافقة؛ ديالوجًا لشخصين تركا الحياة وتفرغا لحب نادر، ملتمسين طمأنينة مفتقدة، للحماية من عالم شديد القسوة.

بدت هذه الرواية تحديدًا، كخميرة للأعمال اللاحقة، التي غزت الأدب الروسي ثم الأدب العالمي كعلامات فارقة، إنها كتابات رجل معتل الصحة، مريض أبدي، يعاني جراحًا روحية لا تندمل، لقد حفر عميقًا في النفس الإنسانية، مسكونًا بحس تراجيدي مجسم، حتى وصل إلى أغوار سحيقة، أجهدت كل من جاء بعده، فهو في الحقيقة، رجل معذب، ذاق صنوف الألم، العوز، الصرع، مقتل الأب، السجن بديلًا عن الإعدام، تجارب كفيلة بالقضاء على أي إنسان، ولكنها حولته إلى كاتب نافذ البصيرة، يقرأ نفسه بنفسه أولًا، كأنه يحيا محنة دائمة، متأرجحًا بين المتناقضات: الخير والشر، الإيمان والإلحاد، التمرد والخنوع.. إلخ. حتى صار خبيرًا بالمشاعر والانفعالات الإنسانية المختلفة، ساعيًا وراء الأفكار الكبرى، ليستجلي النفس البشرية، متقصيًا وقائع الحياة، عملًا بعد آخر، مخترقًا أعقد القضايا، مستبطنًا انفعالات أبطاله، عن طريق نزوعه السيكولوجي الذي برع فيه على نحو مذهل، ما يجعل القارئ يخلط بينه وبين أبطاله أحيانًا. إنه يعترف: "أنا أكتب محمومًا، في جو من العذاب والقلق، فإذا ما أجهدت أصبحت جسمًا محطمًا"، كاتب دينامي يكتب بعصبية، مشففًا على أبطاله، يسطر بدموعه في كثير من الأحيان، متمثلًا الأحداث، ومستغرقًا في مآسيها اللعينة التي ينسجها بإتقان، مضخمًا الوقائع ليتيح الحركة لشخصيات معقدة، تجرجر قدميها نحو مصائر مأساوية.

تتوالى الروائع الخالدة، عشرة نصوص قصيرة بالمجلد الثاني، قرية ستيبانتشيكو وسكانها، وحلم العم في المجلد الثالث، ثم مذلون مهانون، خامسًا ذكريات من منزل الموتى، تواصل المتابعة حتى تصل إلى الجريمة والعقاب في جزءين الثامن والتاسع، حتى تلتقي الأخوة كارامازوف بالمجلدات الثلاثة الأخيرة، السادس عشر، السابع عشر، الثامن عشر، دون أن تنسى مرورك على الأبله والشياطين والمراهق، كل رواية منها تنفرد بجزءين كاملين.

كان الأمر أشبه بالعثور على خبيئة، لكنها أشبه بصندوق "بندورا" الشهير، مليء بكل شرور العالم وقساوته، لكن عزاءنا أنه يحتوي في قاعه على وميض الأمل.

كان التعاطف والتضامن مرادفا للقراءة أمام هذه المعاناة البشرية، التي بدت لي وكأني أعاين موسوعة للعذاب الإنساني، والذوات المنهكة، تألمت، وكدت أصاب بالإحباط، وأنا أتابع رجلًا يتعامل مع الحياة كجحيم أرضي مستعر، يحرق في أتونه الضعفاء، والمساكين، ربما كتبت لهم النجاة في الآخرة، بعد مرحلة التطهير الناري، شديد القسوة. رغم تأرجحه الديني، لكن روحًا مسيحية، وإيمانًا لاهوتيًا، يرقدان بعيدًا، في أعماقه، من السهل اكتشافهما.

أعترف: سرت عدوى هذه الآلام في داخلي، متسللة إلى بعض نصوصي التي كتبتها تحت هذا التأثير الفادح، حينما كنت أكتب نصوص مجموعة" مجموعة شخص حزين يستطيع الضحك"، كلما عدت إليها، أجد نبرة الأسى غالبة، أجد مرثيات حزينة لبشر محطمين، وكائنات منهكة. كنت أكتب تحت سطوة هذه التأثيرات المهلكة لكاتب يستحوذ على المرء كليًا إذا تفرغ لقراءته، فهو لن يتركه سوى في حالة من اثنتين: إما كاتبًا وإما حطامًا.

بالتأكيد، كانت رحلة مثيرة، اصطحبنا إلى دروبها الشائكة والممتعة، رجل فاضل حقًا، يستحق التكريم في كل أقطار الوطن العربي، كان الدكتور سامي الدروبي، المترجم العظيم الذي وهب عمره للفكر والثقافة والإبداع الرفيع، يعمل بجدية لافتة، في سباق مع الزمن، وفي خاطره مواطن عربي يستحق حياة أفضل، لقد ترك حوالي ثمانين مجلدًا مترجمًا. ليس دوستويفسكي فقط، هناك أيضا العظماء الروس الكبار تولستوي، وليرمنتوف، وتورجنيف والفيلسوف الفرنسي هنري برجسون، والكاتب اليوغوسلافي إيفو أندرتش، وآخرون. نحن مدينون لهذا القديس الذي آثر العزلة، لا هروبًا، أو ضجرًا من الحياة، بل من أجلنا نحن قراء العربية.

وأذكر فضله هنا وأنا أستعيد حديثًا للكاتب الراحل إبراهيم أصلان، وهو يقول إنه في بداية حياته نصحه أحد الكتاب الكبار قائلا: إذا قرأت أعمال دوستويفسكي الكاملة، ثم قرأت كتابين عنه ستصبح كاتبًا.

قرأت دوستويفسكي متفرقًا، ملخصًا، ومشوهًا، بواسطة أعمال قليلة، لا تعطي انطباعًا بأن هناك كاتبًا جبارًا غزير الإنتاج ذا تأثير مزلزل

كانت رحلة مثيرة، اصطحبنا إلى دروبها الشائكة والممتعة، رجل فاضل حقًا، يستحق التكريم في كل أقطار الوطن العربي

بعض الكتّاب رحلوا بألقاب مستعارة

أسماء وأقنعة

تحقيق: حسن عبدالموجود

وراء اسم كل إنسان حكاية يمكن أن تُروى، عن ظروف التسمية وسببها، لكن البعض يصيب شهرة؛ لأنه أصبح مجرمًا عتيدًا أو نجم كرة قدم أو مناضلًا أو فنانًا أو كاتبًا، فيحظى باسم آخر إضافي، قد تطلقه عليه جماهيره تحببًا، وقد يكون اختيارًا فنيًّا، أو قناعًا أراد أن يتخفى وراءه!

بحسب روايات كثيرين حصل نجيب محفوظ على اسمه تيمنًا بالطبيب الذي سحب قدمه من بطن أمه، لكن بحسب محمد شعير في كتابه «البدايات والنهايات» ربما يكون قد سُمي تيمنًا بنابغة المحتالين حافظ نجيب الذي دوّخ البوليس المصري في النصف الأول من القرن العشرين!

أما حكاية أمجد ناصر فهي الأكثر عجبًا، ولد باسم يحيى النميري النعيمات في الطرة شمال الأردن، واختار العمل الفدائي متأثرًا بأوضاع الفلسطينيين، وهاجر إلى بيروت ليصبح قريبًا مما يحبه، وبعد أن انقشع الدخان عن كل ذلك لم يخلع النميري قناعه، وظل باسمه الحركي أمجد ناصر إلى أن مات به.

يحكي صديق أمجد المقرب، الشاعر الفلسطيني غسان زقطان قصته هو أيضًا مع الاسم: «عندما وصلت بيروت أصبح اسمي حسام خليل، لكنني تخلصت منه بعد شهور، وعدت لأكتب باسمي الحقيقي، بينما واصل الاسم حضوره في البطاقة الحزبية تحت صورتي، لم يكن الأمر سهلًا، وبدا أنني أعيش حالة انفصام بين شخصيتين؛ حسام الذي أحمله مثل حقيبة ثقيلة زائدة، يمكن نسيانها في المقهى أو عند البقال، واسمي غسان الذي أسترده بمجرد دخولي إلى الشقة الصغيرة في محلة أبو شاكر، ألقيت الاسم الحركي جانبًا، بينما واصل صديقي يحيى عوض الذي وصل قبلي بقليل حمل اسمه الجديد أمجد ناصر».

> **غسان زقطان**
> **سُمي تيمنًا بضابط سوري**

> **بعض الموظفين نادوا إنعام كجه جي: آر بي جي**

الآن في رام الله يفكر صاحب «في أوائل الصبح» و«استدراج الجبل» و«كطير من القش يتبعني» أنه تجول بأسماء كثيرة، دخل بلادًا وجالس أهلها، نودي بحب بغير اسمه، أصغى بحب له وهو يُنطق بلغات أخرى، ولكنَّ شيئًا من الحنين يأخذه دائمًا إلى اسمين؛ الأول هو «كريم» الذي حمله أثناء دراسته في المدرسة الحزبية لإعداد القادة في موسكو، ورغم أن غسان لم يصبح قائدًا، لكن من تلك السنة في المدرسة الاستشراقية وسط غابة في «تلال غوركي» لم يبق سوى تذكر الطريقة الخاصة التي تلفظ بها الروسيات القويات اسم كريم مع إضافة ألف ليصبح «كريما»، وتسامُح «لودا» الأمينة الجميلة لمكتبة المدرسة العربية، إذ منحته استثناء الاستعارة والوجود، فقرأ معظم رفوف

■ أمجد ناصر

■ غسان زقطان

■ إنعام كجه جي

الأدب الروسي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين.

أما الاسم الثاني فهو صلاح بهائي، حمله في منتصف الثمانينات، وهو لفتى بدوي من صحراء سيئون في اليمن، كان راعيًا يعيش مع والدته قرب معسكر وصل إليه غسان مع آخرين بعد الخروج من بيروت، ورسو سفينتهم في ميناء عدن. يقول غسان: «حملت اسم صلاح بهائي إلى مختلف مطارات الدنيا، وفي كل مرة كان ضباط المطارات يقلبون أوراق جواز السفر بينما الفتى اليمني يقف إلى جانبي، وهو يغمز بعينه قبل أن يهبط الكثبان في تلك الصحراء العجيبة، تاركًا على رخام أرضيات تلك المطارات خطًّا من الرمل».

في وثائق العائلة الشفاهية غسان من مواليد بيت جالا، لكن سُجل من مواليد مدينة «السلط»، كان ذلك طريقة الأب لتدبير دخوله المبكر إلى المدرسة، أما اسمه الذي لم يتغير فكان تيمنًا باسم «غسان جديد» الضابط السوري الشجاع، القومي السوري، الذي حارب متطوعًا في شمال فلسطين عام ١٩٤٨، وأغتيل في بيروت شتاء ١٩٥٧، في ذلك العام أطلق الكثير من أعضاء الحزب، ومنهم والد غسان اسمه على أبنائهم، ترك أبوه الحزب بعد عام وواصل غسان حمل الاسم، يقول: «في جواز السفر الأردني سجل موظف الداخلية الأردني مدينة السلط مع تحية متواطئة من عينيه، في جوازي الذي تفضلت عليَّ به جمهورية اليمن الديمقراطية كنت من مواليد عدن، موظف الاحتلال الإسرائيلي لا يعرف السلط ويتجاهل بيت جالا سجلني في الهوية من مواليد تونس وبعد جدال استبدلها بالأردن، كانت تلك أول مواجهة مباشرة مع جندي احتلالي، لم يكن لديَّ سوى صورة فوتوغرافية مشققة لتقدير سن بهت محتواه وتداخلت الخطوط فيه، المدهش فعلًا أنني أشعر بحنين لهذه المدن الثلاث، حنين لا أعرف مصدره، وشيء من الامتنان العميق، كأنني ولدت فيها جميعها، أتجول مع مدني الثلاث وأسمائي الكثيرة وأحمل اسم قتيل لا يعرفني».

> **جرجس شكري طعن التنين واكتشف أنه فلاح**

> **مريم الساعدي تفكر في تغيير اسم قبيلتها**

ما فائدة الاعتراض؟!

الكاتبة العراقية إنعام كجه جي لا يمكنها استعادة علاقتها باسمها في السنوات العشر الأولى من عمرها، سوى بأن اسمها الصغير يبدأ بحرف الألف، وبهذا فقد كانت المعلمة تنادي عليها بين الأوائل وهي تسجّل الحضور، حسب التسلسل الأبجدي. تقول: «يبدو لي أنني أحببت ذلك الاسم؛ لأنه كان في حينه من الأسماء الحديثة؛ أي تناسب العصر، مثل إلهام وأحلام وشذى ومها، في حين أن الأسماء التي اعتدناها من قبل، في أسماء أمهاتنا وعماتنا، هي من نمط فوزية ولطيفة وصبيحة وغزالة».

المشكلة كانت مع اسم العائلة، أي اللقب، وهي لم تواجه صاحبة «الحفيدة الأميركية» و«طشاري» و«النبيذة» أثناء نشأتها وشبابها في العراق بل بعد انتقالها للدراسة والإقامة في باريس، كان لقب العائلة واحدًا من تلك الألقاب الكثيرة التي تنسب العائلة لمهنة أجدادها، وكان النسب للمهنة، أيام الاحتلال العثماني، يكون بإضافة (چي) للمهنة، مثل صندقچي، أي صانع الصناديق، أو باچه چي، أي بائع أكلة الباچة، أي الكوارع. تقول: «كان لقبي مفخخًا بجيمين فارسيتين، وهو فوق ذلك يُكتب في مقطعين، ولم يزعجني الأمر؛ لأن العراقيين اعتادوا على نطق ذلك الحرف، وعلى أسماء المئات من العائلات التي تنتسب لمهنة الأجداد. بدأت المشكلة في فرنسا، ولو عشت في بريطانيا لما تغيّر اللقب، ففي الإنجليزية يوجد حرفا ال(سي) وال(إتش)، وهما ينطقان مثل الجيم الفارسية، أما في فرنسا فإن هذين الحرفين يتحولان إلى (ش)، وهكذا تحولت إلى مدام كشاشي، ينادونني بلكنتهم الخلابة فأتلفت ولا أفهم أنني المقصودة».

تحكي قصة جديدة: «زاد الطين بلة عندما بدأت أعمل في الصحافة العربية، كان مدير التحرير اللبناني المتأثر بالحرب الأهلية في بلده يناديني (آر. بي. جي)، وكانت الكارثة في تلفظ المصريين

للاسم، وهم الذين يحيلون الجيم كافًا فارسية، ككگي؟ يسألونني فأضحك، وأهز رأسي علامة الموافقة، ما فائدة الاعتراض؟ لن يتعلم مصري نطق اسمي بشكل صحيح حتى ولو رددته أمامه عشرات المرات، وما زال هناك من يسميني إنعام كه، وكان الله يحب المحسنين».

وتسأل: هل أحب اسمي؟ وتجيب: «كيف لا أحبه؛ وقد ارتبطت به مثل ظلّي منذ أزيد من نصف قرن؟ فهل كنت أفضل اسمًا غيره لو ترك لي الخيار؟

■ جرجس شكري

خلال عملي المديد في الصحافة استخدمت أسماء مستعارة كثيرة، بعضها مذكر، وقد لازمني ذلك الاسم لعشرين سنة دون أن يكتشف أحد أن وراء تلك المقالات الأسبوعية امرأة، ولأنك في تلك الحالات تملك حرية اختيار اسم تحبه، فقد نشرت مقالات كثيرة باسم هلا بغدادي، وهلا هو اسم ابنتي، أو جهينة، وجهين هو ابني، وولادة الكافي، تيمنًا بولادة بنت المستكفي الشاعرة الجريئة، وما زالت تحقيقاتي وترجماتي تنشر بهذا الاسم في مجلة خليجية، منذ ثلاثين سنة، هل أنا ولادة، هلا، جهينة، حذام، أم إنعام؟ لطالما أحببت حفلات التنكر في الأفلام، ولعبة المرايا المتقابلة».

يعيش منذ قرون

يعتقد الشاعر المصري جرجس شكري أن اسمه كان سيصبح عاديًا لو لم يكن كاتبًا، فجرجس مجرد اسم شائع، بل من الأسماء المصرية الكلاسيكية قديما وحديثا. يقول: «بدأت أعي أن هناك مفارقة حين ارتبط اسمي بالشعر، أبدى البعض دهشتهم: كيف يكون جرجس شاعرًا؟ وكنت أقابل الدهشة والتساؤل بالصمت، وأفكر لماذا؟ ورحت أبحث عن الاسم بعيدًا عن القداسة، بعيدًا عن مار جرجس، أبحث في اللغة عن هذا الاسم الممنوع من الصرف، ولم أجد له في لسان العرب سوي إشارة حول بيت لامرئ القيس يقول: (ترى أثر القرح في نفسه كنقش الخواتم في الجرجس) والجرجس بمعنى الصحيفة؛ فزاد المعنى غموضًا»!

■ مريم الساعدي

صاحب «بلا مقابل أسقط أسفل حذائي» و«رجل طيب يكلم نفسه» و«ضرورة الكلب في المسرحية» لم يتوقف عن البحث حول أصل الكلمة حتى ربطته باسمه علاقة قوية، ومن ضمن ما اكتشفه أن جرجس هو جوارجيوس، وتلك الكلمة يونانية، وهي مكونة من مقطعين «جي» وتعنى الأرض ومنها جيولوجيا علم طبقات الأرض و«أرجيوس» أي العامل، والاسم يعنى بالعربية الفلاح أو عامل الأرض، وتحول الاسم عند المصريين إلى جرجس: «زادت سعادتي حين عرفت أن الصورة التي يظهر فيها مار جرجس على حصانه ممسكًا بالحربة، وهو يطعن التنين مستوحاة من التراث الفرعوني، رغم أن صاحبها من كبادوكيا قرب فلسطين، إلا أنه بعد استشهاده علي يد دقلديانوس في القرن الثالث الميلادي طافت سيرته العالم، بل وجاءت رفاته إلى مصر بعد حلم لأحد الرهبان، فأصبح جزءًا من الوجدان المصري، بل ويقرأ البعض صورته في سياق أسطورة إيزيس وأوزوريس والابن حورس الذي تم تصويره قديمًا على شكل صقر وهو يمتطي حصانًا، ويطعن ست إله الشر المرموز له بالتمساح، كان من الطبيعي أن يتم تمصير هذا القديس، تمصير اسمه وحياته، وهذا ليس طبيعيًا؛ فالمصريون لا يعتقدون في الأولياء والقديسين الغرباء غير المصريين ولكن مارجرجس القديس المعذب الذي جمع في أيقونته وفي وجدان المصريين بين أوزوريس وحورس كان استثناء».

لم يتوقف بحث جرجس عند هذه النقطة، اكتشف أن اسمه في بالما دي مايوركا بالكتالونية جوردي، وفي مدريد خورخي، وفي اليونانية جورجياس، وفي الإنجليزية جورج، وفي الألمانية يورج، وفي الأرمنية كركي، وفي البرتغالية جورجي، يستدرك: «لكني ارتبطت بعامل الأرض، بالفلاح الذي تحول في اللغة المصرية إلي جرجس، والذي أصبح شاعرًا، رغم دهشة البعض في البداية، وصرت أحب تاريخ الاسم وفي أحيان كثيرة أشعر أنني أعيش منذ قرون عديدة، أكتب الشعر بكل هذه اللغات وهذه الأسماء».

تكتب عن المريخ

فكرة تغيير الاسم تراود الكاتبة الإماراتية مريم الساعدي من حين لآخر، تريد نسب مريم لأبيها لتصبح مريم هلال وكفى، لأن الساعدي قبيلة كبيرة ومريم اسم شائع للغاية، لدرجة أن هناك «مريم» في كل بيت، والساعدي كذلك قبيلة موجودة في عمان، وكثيرًا ما كان يحصل خلط بينها وبين شاعرة عمانية اسمها مريم الساعدي، وكانت تتلقى الرسائل على أساس أنها هي، وأيضًا للقبيلة وجود كبير في العراق، وقد عرفت مريم هذا فقط حين بدأت النشر، وصلتها رسائل كثيرة من عراقيين يحسبونها منهم، وكانت تؤكد محبتها الكبيرة للعراق وأهله وحضارته؛ لكنها من الإمارات وللأسف لم تزر العراق قط.

تقول صاحبة «مريم والحظ السعيد» و«أبدو ذكية» و«نوارس تشي جيفارا»: إن ما جعلها تسكت عن موضوع الاسم أنها الكاتبة الوحيدة في هذه القبيلة في الإمارات، حتى تلقت اتصالًا منذ عدة

■ أحمد شافعي

شهور من صحافية تهنئها بفوز قصتها في مسابقة محلية عن الصعود للمريخ. تحكي: «أكدت لها أن في الأمر لبسًا، فأنا لم أشارك في مسابقة كهذه، لكنها كانت واثقة أن قائمة الفائزين بها اسمي، وعليها إجراء حوار لهذه المناسبة، وبينما كنت أحُكُّ دماغي، وأحاول التذكر، هل أصبحت أكتب القصص وأشارك بها في المسابقات في نومي، وهل وصلت لهذه الدرجة من غياب الوعي، طلبت منها التحقق من الأمر والعودة إليَّ، وعادت بالفعل لتؤكد أن هناك كاتبة إماراتية صغيرة هذه قصتها الأولى وهي تحمل نفس اسمي، وجدت هذا مربكًا للغاية فعلى إحدانا تغيير الاسم الآن»!

في البداية كانت تنشر باسمها الثلاثي «مريم هلال الساعدي» وأحيانًا وإمعانًا في تأكيد الهوية أضافت اسم جدها أيضًا قبل القبيلة ليصبح «مريم هلال سليمان الساعدي» لكن طبعًا بدا هذا غير عملي في النشر. تعلق: «استشرت الأصدقاء مؤخرًا في أن يخرج كتابي الجديد باسمي واسم أبي فقط مريم هلال، كما فعلت بعض الكاتبات الخليجيات مثل الكاتبة العمانية ليلى البلوشي التي أصبحت ليلى عبدالله، وعائشة الفلاسي والتي أصبحت الكاتبة الإماراتية المعروفة عائشة سلطان وغيرهما، فبالإضافة للإرباك الحاصل عن احتمالية تشابه أسماء الكُتَّاب؛ لطبيعة التقسيم القبلي في المجتمعات الخليجية، هناك أيضًا الحمولة القبلية المعنوية، فأفراد القبيلة يشعرون أنهم يمثلون القبيلة أو هكذا تتوقع منهم القبيلة، لذلك لا يقدم الفرد منهم على ما يمكن ألا ترتضيه أعراف القبيلة، وهكذا تحسس نفسي لا يصح مع الكتابة التي تتطلب تحررًا من المحاذير والاشتراطات والاعتبارات قدر الإمكان، ففي الفضاء العام العربي ما يكفي من المحاذير والتابوهات، لكن لم يشجعني أحد من الأصدقاء على فكرة تغيير اسمي؛ لأنه الاسم الذي عُرفت به، وستكون خطوة غير حكيمة لو أقدمت على ذلك الآن، رغم ذلك لا زالت الفكرة تراودني، ربما لو وجدت صوتًا واحدًا يشجعني لفعلتها وخرجت من ثوب القبيلة لأدخل ثوب أبي وكفى».

وتستدرك: «لا زلت أتلقى التهاني على فوز قصة المريخ وتوقفت عن التصحيح أني لست كاتبتها، ولا زلت أتلقى دعوات على فنجان قهوة في أحد مقاهي بغداد وصرت أقبلها مجازًا مع الشكر».

برتران برتران

يدين الكاتب المصري أحمد شافعي باسمه لـ«القلش»، كان أبوه قد قال قبيل ميلاده، وهو أول أبنائه الذكور، إنه يعتزم تسميته «وئام»، لكنهم واجهوه بعاصفة من السخرية، أو المزاح، أو أي ما يكون ذلك الشيء الذي أصبحنا نعرفه الآن بالقلش. قيل له: ولماذا لا تسميه «وقعد»؟. (المفارقة الضاحكة في التضاد بين القيام والقعود)، وكانت تلك بداية اقتراحات أخرى وصل بعضها إلى أحمد من خلال حاضري تلك الجلسة السابقة على ميلاده.

يحكي: «أنجاني القلش من وئام الذي لم أتخيله اسمًا لي قط، لكنه لم ينجني من اسمي الحالي، طوال سنوات الابتدائي والإعدادي ظللت أسمع اسمي يُتلى مثلما أراده أبي: أحمد صالح أحمد صالح، كان يغيظني اسمي بهذا الشكل لسبب لم أعرفه بدقة حينها، لكن كونديرا ساعدني على فهمه حينما تكلم عن اسم برتران برتران، إن لم تخني الذاكرة. كان اسمي يزعجني إلى حد أنني قررت أن أفاتح أبي في شأنه، وكنت على الأرجح في الصف الثاني الإعدادي، وحينما أقول إنني فاتحته فإنني أعني ما أقول، كان ثمة مشكلة، لقد فهمت في كل مرة سمعت فيها اسمي أن أبي يطالبني بشيء، ربما لم يحن بعد أوان تنفيذه، وربما لا يحين إلا بعد سنين كثيرة، لكن كل آت قريب، ومخيف، قلت لأبي إنني لن أسمي ابني صالح، فضحك وسألني عن السبب، انفجرت قائلًا: لأن هذه اللعبة لا بد أن تنتهي؛ لا يمكن أن يكون هناك صالح أحمد صالح أحمد صالح، لن أشارك في هذه اللعبة؛ فانفجر أبي في ضحك طويل ثم لما سكت كنت لم أزل في حيرة من أمري، سألته بجدية: هتزعل؟ فقال: لا طبعًا، أنت عندك حق».

تحقق لصاحب «الخالق» و«٧٧» و«لماذا لا تزرع شجرة» ما أراد، ولم يشارك في اللعبة العابرة للأجيال، لكنه يتمنى الآن لو كان طرفًا في لعبة واحدة مع أبيه وجده، ولم يكن هذا فقط ما أزعجه. يقول: «استطعت وأنا أستخرج بطاقتي الشخصية للمرة الأولى أن أسمي نفسي بنفسي، وأن أحصل على الاسم الثنائي الذي حرمت منه طويلًا: أحمد شافعي. ومن أجل الحصول عليه، أصررت على أن يكون اسمي في البطاقة خماسيًّا، لأثبت فيه لقبي العائلي، للمرة الأولى. ومنذ ذلك الحين صارعت العديد من الموظفين مدوني الأسماء، وصارعت الخانات الضيقة في الاستمارات، لكي أثبت اسم العائلة، وهذا إذن هو الاسم الذي أحببته فعلًا: أحمد شافعي، ولم أزل أحبه، برغم أن تسعين في المئة من الناس يستبدلون به الشافعي، المعرَّف، حتى إنه ظهر كذلك على غلاف كتاب لي حين تصور الراحل طلعت الشايب أنه يصحح لي خطأ ارتكبته في كتابة اسمي»!

> **ميلان كونديرا أنقذ أحمد شافعي من حيرته في أحمد صالح**
>
> **السلفيون طلبوا تغيير اسم عبد النبي إلى عبد رب النبي**

شافعي يحب اسمه برغم أنه شائع شيوعًا مقيتًا- بتعبيره- فحينما يبحث عن نفسه عبر جوجل لا بدَّ أن يعرف نفسه بصفتين على الأقل، فاسمه دونما صفة يأتيه بأخبار ضابط مباحث واضح أنه نشيط جدًا، وأخبار ممثل عنده منصب في هيئة ثقافية، وأخبار قارئ

قرآن ظهر في السنوات القليلة الأخيرة، وأخبار شاعر اسمه مطابق لاسم شافعي: «لا بدَّ أن أصف نفسي بالشاعر والمترجم والروائي لأجد أخبار الندوات التي شاركت بالفعل فيها، والكتب التي ألفتها دون سواها، ففي بعض الصفحات المخصصة لي في مواقع الكتب المقرصنة كتب عليها اسمي، وأنا لا أعرف عنها أي شيء، ولم أسع ولو من باب الفضول إلى قراءتها».

احجيوج بدون همزة

الكاتب المغربي محمد سعيد احجيوج لا يحب اسمه، والأسباب كثيرة. يفسر: «هذا الاسم، محمد سعيد، اسم مركب وليس اسمي متبوعًا باسم أبي، كما هي العادة في كثير من جهات الشرق العربي، هذا الاسم، وما يماثله من عينة محمد ياسين ومحمد أمير، كأنه يضع قدمًا في الآخرة وقدمًا في الدنيا. الأبوان اللذان اختارا الاسم كأنهما أراد نصيبًا من الآخرة باختيار اسم هو الأفضل عندهم من الناحية الدينية، مع مده برفقة دنيوية، لتمييزه ربما، ولو أن التمييز غائب تمامًا، وهذا سببٌ ثانٍ حتى لا أحب اسمي: كم شخصًا مسلمًا يحمل الاسم محمد؟ هنا الاسم يفقد قيمته تمامًا، إذ يفقد قدرته على التمييز بين الأفراد، من جهة، ومن جهة أخرى إذ لا يهتم الأفراد أن يتمثلوا الاسم الذي مُنحوه».

ويضيف: «أما اللقب العائلي، احجيوج، فلم يسبق أن كتبه شخص صحيحًا من أول سماع، ولا نطقه سليمًا من أول قراءة، بل هناك من يصر، في عالم الإعلام والنشر، على إضافة الهمزة إلى الألف بإصرار غريب، كأنهم يرونني لست أهلًا لأن أكتب اسمي صحيحًا».

يتذكر صاحب «أحجية إدمون عمران المالح» و«ضوء القمر» و«كافكا في طنجة» حكاية طريفة حول هذا الاسم، احجيوج، كانت الحصة الأولى في مادة الفلسفة في سنة البكالوريا، وكانت الأستاذة تقرأ قائمة الأسماء لتأكيد الحضور، نطقت اسمه بشكل خاطئ، فتفضل زميل يجلس على الطاولة خلفه بتصحيح الاسم، بشيء من السخرية، فنظرت الأستاذة في اتجاهه وقد حسبت أن احجيوج هو من يصحح لها نطق الاسم، وقالت بغضب مكبوت: «أتفه ما نحمل، سيدي، الأسماء». يعلق: «سأعرف بعد سنوات أنها اقتبست القول ذاك من قصيدة لنزار قباني، أما هي فستحتاج بضعة أسابيع فقط، بعد أول اختبار كتابي في المادة، لتحني القبعة، ولتستمر في الاحتفاء باسمي لتلاميذها في السنوات التالية. أما أنا، فسأبقى لا أحب اسمي، يكفي أن اللقب العائلي نفسه هو اسم مركب: احجيوج-الساحلي، ولكم أن تتخيلوا أنني لم يسبق أن توصلت بأي رسالة دعوة أو رسالة فيزا مكتوب فيها اسمي الكامل صحيحًا خاليًا من الأخطاء. ذات مرة جاءت الفيزا من إحدى الدول الخليجية بالاسم محمد سعيد فقط، كأنه اسمي الكامل، وكم بذلت من جهد لإقناع ضابط الجمارك، ثم مديره، في مطار الدار البيضاء؛ لأشرح له أنه بسبب نظام الاسم واسم الأب المعتمد عندهم افترضوا أن اسمي الرسمي، الثنائي، هو محمد سعيد، فقط».

■ محمد سعيد احجيوج

■ عادل أسعد الميري

مشكلة بولس وعبد النبي

مشكلة الكاتب المصري عادل أسعد الميري مع اسمه كانت غالبًا مع الاسم الرابع، بولس، وهو الاسم الذي يدلّ على قبطيته. يقول: «أنت لا تتخيل كم كرهت هذا الاسم، وكنت طول الوقت أحاول تجنّب استعماله قدر المستطاع، فبمجرّد أن يقع نظر الموظّف الحكومي على هذا الاسم يسألني: هل هي بولس أم يونس؟ وعندما أشير إلى أنها بولس، تسوء المعاملة، فتختفي الابتسامة، وتظهر العقبات التي يضعها الموظّف أمامي، حتى يستحيل قضاء المصلحة». ويضيف صاحب «كل أحذيتي ضيقة» و«لم أعد آكل المارون جلاسيه» و«بلاد الفرنجة»: «أما لقب العائلة وهو الميري، فهو الآخر كان مصدرًا دائمًا للتعليق عليه، فلا أحد يعرف أن اللقب مشتق من اسم مدينة صغيرة في محافظة أسيوط مركز القوصية، اسمها مير، إذ كان الناس يعتقدون دائمًا أن اللقب مشتق من لفظ ميري الرسمي».

وبدوره واجه الكاتب المصري محمد عبد النبي ما واجهه الميري مع جيران أو موظفين سلفيين. يحكي: «اسمي الأول محمد شائع في مصر والعالم العربي وربما في العالم كله، وبالتالي حينما تختاره لابنك كأنك تسميه برمز ما، (أ) أو (ن)، أو حتى كأنك تسميه (نيو فولدر)، ولذلك كان إحساسي بأن اسمي دائمًا عام وشائع، حتى في عائلتي، عندي محمد ابن خالتي ومحمد ابن عمي، والحل في بعض الأوقات كان أن ينادوني باسمي الثاني: عبد النبي، الذي عرفني الكثيرون به، وهو اسم غريب ولا تعرف ما مصدره، ويقال إنهم أطلقوا ذلك الاسم على أبي تيمنًا بـ(واحد بتاع ربنا) وطبعًا كان الاسم يُقابل باستهجان من قبل بعض المتدينين الملتزمين، لا يصح أن يكون شخص هو عبدًا لنبي،

■ محمد عبد النبي

■ عمر العسري

■ فرناندو بيسوا

ولذلك طلبوا أن أجعلها عبد رب النبي، كنت أتضايق أحيانًا، وأتجاهل الأمور أحيانًا أخرى، وأترك كل شخص يقول ما يشاء».

واستمر الحال على ما هو عليه حتى عمل صاحب «رجوع الشيخ» و«كما يذهب السيل بقرية نائمة» و«بعد أن يخرج الأمير للصيد» في شركة أقمشة ومنسوجات عام ٢٠٠٣ فقد أطلق عليه بعض زملائه اسم نيبو: «كان مجرد اسم شهرة في قسم التسويق بالشركة، ثم تجاوز حوائط غرفة القسم الصغيرة التي تكتظ بسبعة موظفين منهمكين طوال الوقت في الرد على تليفونات العملاء، وتجميع بياناتهم إلى الأقسام الأخرى، ثم تسلل إلى أحد أصدقائي، ومنه إلى العالم؛ صرت نيبو، لدرجة أن المسرحيين التونسيين عز الدين قنون وليلى طوبان منحاه لشخصية في مسرحية لهما بعنوان «الرهائن» بعد أن تعرفا عليَّ في ورشة كتابة، وعرفت بعد ذلك أن هناك جبلًا أثريًّا في الأردن يخص سيدنا موسى باسم نيبو، وكذلك مصنع لـ«الزراير» بهذا الاسم، مسألة الاسم محيرة جدًّا، كنت أشعر بالاغتراب الشديد في سنوات الدراسة الأولى وهم ينادون اسمي في الحضور والغياب، لا أعرف لماذا؟ لكن كنت أشعر بمسافة بيني وبينه، وأننا لم نتطابق بعد، وحينما رأيته منشورًا لأول مرة بعيدًا عن الشهادات الدراسية والأوراق الحكومية في نشرة «أهالي الوايلي والحدايق» التي كان يصدرها حزب التجمع طرت من الفرحة». يختم ضاحكاً: «كانت قصة ذات حس يساري مبشر عظيم»!

في رف فاخر

لا يستطيع الكاتب المغربي عمر العسري أن يحدد زمنيًّا الوعي بمحبة اسمه. يقول: «كنت حريصًا على التعامل معه بحب فارق، عمر هو الاسم الوحيد من قلبي وذاكرتي، لأنه هو من اختيار أبي الذي علمني أشياء كثيرة، أن الحياة مجرد عمر صغير، عليَّ أن أطلب منه السكينة دائمًا في كل شيء، وأن أبتعد عن الفزع والخيبة».

صاحب «عندما يتخطاك الضوء» و«يد لا ترسم الضباب» و«المقر الجديد لبائع الطيور» يذكر رموزًا تاريخية ودينية تسمى باسمه، كعمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز وعمر الخيام وعمر المختار، ويقول: «بدأت منذ قراءتي سيرهم وتتبع مسارهم الحياتي البطولي أدرك أن اسمي ليس عاديًّا، ووجدت نفسي متورطًا في ضرورة الحفاظ على هذا الاسم، ووضعه دومًا في رف فاخر».

> **المُدَرِّسة قالت لاحجيوج: أتفه ما نحمل سيدي الأسماء**
>
> **عمر العسري يحافظ على إرث عمر المختار**

لا تتوقف الحكايات على أسماء الكتّاب العرب، فأهم شاعر برتغالي فرناندو بيسوا عاش بكثير من الأقنعة، وتخفّى خلف عدد هائل من الأسماء، لا يمكن تأكيده بدقة، البعض يذهب إلى أنه عاش بـ٧٢ اسمًا، بينما يذهب آخرون إلى أنها ١٣٦ وجهًا مستعارًا. ويمكن أن تسأل نفسك ببساطة: شخص مثل بيسوا يستيقظ من النوم كل يوم ليكتب باسم جديد، ورحل قبل أن يحصل على الشهرة التي يستحقها، ولم يهتم أحد بالتفتيش وراءه في حياته.. هل يمكن الجزم بعدد الأسماء التي أطلقها على نفسه؟! لكننا -لحسن الحظ- نعرف الكثير عن بيسوا الآن. نعرف أنه كان ريكاردو ريس، ونعرف أنه كان ألبيرتو كابيرو، ونعرف أنه كان ألبارو دي كامبوس وكلهم في شهرته أو أكثر.

كان بيسوا يشعر ربما أن اسمًا واحدًا لا يمكنه التعبير عن كل الشخصيات بداخله، الشاعر وكاتب القصة والناقد والسياسي وعالم الاجتماع وكاتب المقال ورئيس التحرير، وغيرها. كان بيسوا يحتاج إلى كثير من الأقنعة ليستوعب كل هؤلاء المواطنين بداخله: البرتغالي، والإسباني، والإنجليزي، والفرنسي. الشخص الذي يتلمس الحياة، والشخص المتوحد الحزين البائس. يقول: «منذ كنت طفلًا شعرت بالحاجة إلى توسيع العالم بشخصيات متخيلة، أحلام لي صيغت بعناية، متصورة بوضوح فوتوغرافي، وسبرت أغوارها حتى أعماق روحها».

وليس شرطًا أن يتخفى الكاتب خلف أقنعة ليصبح صاحب حكاية غريبة، فإذا فكرت في اسم كاتبك المفضل، أيًا كانت جنسيته، وبدأت في البحث خلفه، فالمؤكد أنك ستجد تلك الحكاية الغريبة غير العادية التي تستحق التدوين.

الباحث الجزائري وأستاذ الفلسفة الدكتور فارح مسرحي للجسرة:

هل عجزت الجزائر أن تنجب فيلسوفًا؟

حوار: نوّارة لحرش

في هذا الحوار، يتحدث الباحث وأستاذ الفلسفة الدكتور فارح مسرحي، عن كتابه الجديد "محمّد أركون.. فيلسوف بين الشرق والغرب". وهو كتابٌ يقول مؤلفه إنّه جاء ضمن سياق يسعى من خلاله للخروج بمدونة أركون من الحقل الأكاديمي الضيق إلى القارئ العادي، وطرح أفكاره للتداول على أوسع نطاق، بغرض فتح نقاش واسع حولها للإستفادة منها. كما يتحدث الدكتور مسرحي، عن الفكر الفلسفي والفلسفة في الجزائر والإشكاليات المرتبطة والمحيطة بهما، وعن ندرة الدراسات المخصصة للفلسفة، وكذا التذبذب الّذي يُعرقل حضورها والّذي يجعل الدرس الفلسفي لا يُحقّق أهدافه. الدكتور مسرحي الّذي يشتغل في حقل الفلسفة والفكر الفلسفي باحثًا ومُدرِسًا ومؤلفًا، يتحدث أيضًا عن سؤال المستقبل الفلسفي ومستقبل الفلسفة في الجزائر.

■ معظم بحوثك واشتغالاتك في مشروع محمّد أركون الفكري/الفلسفي، ما الّذي أردت إضافته في الكتاب الجديد غير الجانب التعريفي بأركون ومشروعه الفكري والفلسفي؟

فارح مسرحي: هذا صحيح. فقد أنجزتُ العديد من الدراسات والمقالات والمقاربات ومجموعة كُتب حول مدونة محمّد أركون التي لا تزال تستقطب الباحثين وتُثير إهتمامهم، وهذا بالنظر لثرائها المفاهيمي والمنهجي بالإضافة لعُمق وتعقد الإشكاليات التي تطرحها، وهذا- في إعتقادي- أمرٌ يحتمُ على المهتمين بمشروع أركون السعي للخروج به من الحقل الأكاديمي الضيق إلى القارئ العادي وطرح أفكاره للتداول على أوسع نطاق، بغرض فتح نقاش واسع حولها للإستفادة منها، ضمن هذا السياق يأتي الكِتاب الأخير الّذي نشرته مؤخرًا (٢٠٢٢) حول أركون وكان عنوانه: "محمّد أركون: فيلسوف بين الشرق والغرب"، فهو يندرجُ ضمن سلسلة التعريف بأعلام الجزائر، هذه السلسلة التي شرعت في نشرها منشورات الوطن اليوم، فمحمّد أركون أحد أعلام الفكر في الجزائر وهو جديرٌ بالتعريف به لدى الجمهور العريض، خاصةً في الجزائر، وذلك بلغة بسيطة وبأسلوب مختصر دون الإيغال في التعقيدات الأكاديمية، ممّا يسمح للقارئ غير المطلع على فكر أركون بتشكيل صورة ولو بسيطة عنه، وإن شاء التعمق ففي الكِتاب لائحة بأهم أعمال أركون أو الأعمال التي أُنجزت حول مشروعه، وهو ما يُسهل للقارئ سبيل التعمق في المشروع، من جهة أخرى فإنّ هناك الكثير من النقاشات التي تُثار عادةً حول أركون، وهي- في الغالب- تنطلق من فرضيات غير دقيقة ومن ثم تُجانب نتائجها الصواب خاصةً تلك القراءات المتسرعة في التصنيف وإطلاق الأحكام القيمية، من ذلك مثلًا: علاقته بالثورة التحريرية، وعلاقته بالفكر الغربي (الاستشراق بصورة خاصة) وموقفه من الواقع الإسلامي خاصةً علاقة الدين بالدولة وغير ذلك من القضايا التي يُفترض أن تسبق مناقشتها كلّ تقييم أو تصنيف، خاصةً وأنّ أركون- كما يُشير العنوان الفرعي للكِتاب- يُعدُ من المفكرين بين التخوم، وهؤلاء سيكون كلّ تصنيف مُجحف في حقهم، لذلك فالأولى دراسة مشاريعهم ومحاولة الإستفادة منها بعيدًا عن ثنائية التقديس والتدنيس.

■ المُتتبع للمشهد الثقافي في الجزائر يُلاحظ ندرة في الدراسات المُخصصة للحديث عن الفلسفة، بصفتك أستاذ فلسفة وأحد المشتغلين في حقلها، لماذا برأيك هذا الغياب، أو هذا التذبذب في حضور الفلسفة الّذي يجعل الدرس الفلسفي لا يُحقّق أهدافه؟

فارح مسرحي: بالرغم من مرور أزيد من نصف قرن على تأسيس أوّل قسم للفلسفة في الجامعة الجزائرية بعد إسترجاع السيادة الوطنية، وهذه المدة الزمنية تبدو كافية لمحاولة تقييم المسار واستدراك النقص وتجاوز العقبات التي جعلت الدرس الفلسفي في الجزائر لا يُحقّق أهدافه، ومن ثم لا يحظى بالإهتمام والمتابعة، حتّى إنّنا لا نستطيع إلى الآن أن نُطلق لقب فيلسوف على أي مشتغل بالفلسفة في الجزائر، دون تحفظات أو إعتراضات من هذه الجهة أو من تلك، وهذا وضع يطرح أكثر من تساؤل: أعَجَزَت الجزائر لهذه الدرجة عن أن تُنجب فيلسوفًا؟ كيف نُفسر هذا العجز؟ هل المسألة راجعة لموقع الفلسفة في المنظومة التربوية وحيثيات تدريسها؟ أم أنّ المسألة مرتبطة بنظرة المجتمع للفلسفة وللمُشتغلين بها؟ أم أنّ الأمر مرتبط بالمشتغلين بالفلسفة أنفسهم من حيث تكوينهم ومراميهم من وراء الإشتغال بالفلسفة؟ خاصةً إذا إستحضرنا الإشكاليات المرتبطة بالكتابة الفلسفية في الجزائر من حيث قلتها وقيمتها الفلسفية وقدرتها التفسيرية، وعلاقتها بالهموم الكثيرة التي يُعانيها الإنسان/المجتمع الجزائري.

من الضروري ربّما مناقشة الوضع العام للفلسفة في الجزائر درسًا ونصًّا، من خلال طرح بعض الإشكاليات المرتبطة بها سواء كمادة تعليمية في مرحلة التعليم الثانوي أو كتخصص في الجامعة، أو كفرع معرفي بإمكانه أن يسهم مع الفروع المعرفية الأخرى في تشخيص عوائق الركود والفوضى وكلّ مظاهر العطالة والتخلف التي تسود مجتمعنا؛ لأنّنا نعتقد أنّه يمكن للفلسفة أن تقدم الكثير من الأفكار- المسارات الضرورية من أجل التنمية الوطنية التي هي مطلب الجميع، والكل يعرف قيمة الفلسفة ومكانتها لدى الشعوب المتقدمة، فمن خلال منهجها النقدي وطرحها المتميز لمختلف القضايا والإشكاليات تستطيع أن تكون أداة إستشراف وقوّة إقتراح لما ينبغي أن يكون، أو أداة مُرافقة/مُراقبة لمختلف الإستراتيجيات والسياسات التنموية قصد ترشيدها وتفعيلها وتعديل مساراتها إن لم تكن كما ينبغي لها أن تكون حتّى تبلغ أهدافها.

هناك مُبرر آخر يجعل أشكلة وضع الفلسفة في الجزائر مسألة مُلحة وضرورية، يتمثل في التحوّلات العميقة التي يعرفها العالم في الآونة الأخيرة على مختلف الصُعد، والتي تقتضي إعادة النظر في كلّ شيء لا سيما المنظومات التعليمية وطُرق التدريس وما يرتبط بها، خاصةً في ميدان الفلسفة الّذي يُفترض أنّه الميدان الأصدق تعبيرًا عن

لا نستطيع إلى الآن أن نُطلق لقب فيلسوف على أي مشتغل بالفلسفة في الجزائر دون تحفظات أو اعتراضات من هذه الجهة أو من تلك

التحوّلات العميقة التي يعرفها العالم في الآونة الأخيرة على مختلف الصُعد، والتي تقتضي إعادة النظر في كلّ شيء لا سيما المنظومات التعليمية وطُرق التدريس وما يرتبط بها خاصةً في ميدان الفلسفة

تأثير هذه التحوّلات التي تشهدها المعمورة، يقول أحد الدارسين، وهو الدكتور الزواوي بغوره في كتابه "الخطاب الفكري في الجزائر": «إنّه لا يمكن الذهاب بعيدًا في هذا الإتجاه، إذا بقيت المادة- يقصد الفلسفة- معزولة عمّا يجري في العالم من حولنا في ميدان الأفكار(..) ورغم ما عرفته الجزائر المعاصرة من تحوّلات إقتصادية واجتماعية ومن إضطرابات سياسية عنيفة، فإنّ الفلسفة بقيت غائبة وبعيدة عن مجرى الأحداث رغم خطورة القضايا المطروحة على المجتمع الجزائري».

■ يتبادر إلى أذهاننا سؤال المستقبل الفلسفي، بمعنى آخر أي مستقبل للفلسفة في الجزائر؟

فارح مسرحي: إزاء هذا السؤال سنجد إجابتين مُتباينتين تعبران عن الموقف العام من الفلسفة في المجتمع، أولاهما وهي إجابة الرافضين المناهضين غير المقدرين لدور الفلسفة فهؤلاء سيقولون: وأي مستقبل سيكون للفلسفة في الجزائر؟ فقيمتها قليلة، ونتائجها هزيلة، وبرامج تدريسها عتيقة عليلة، وإرادة دارسيها ومدرسيها ضئيلة، والأكثر من ذلك فهي للكفر والزندقة سليلة، وبإخراج الإنسان من الملة كفيلة. هذا موقف تفرض علينا حرية الرأي أن نحترمه لأنّه قد يكون مُبَرَّرًا، ولكننا سنسعى لتجاوزه وإثبات تهافته لأنّ إستمراره سيكون مدمرًا.

أمّا الموقف الثاني وهو للمؤمنين بجدوى الفلسفة وضرورة الإعتناء بها ونشرها ولسان حالهم يقول: وأي مستقبل للجزائر دون فلسفة؟ فالمستقل الّذي تحلم به المجتمعات لن يكون إلاّ بتوجيه وترشيد وتطوير وتنوير، وبيان لما ينبغي أن تكون عليه جوانب الحياة من إقتصاد وسياسة وتربية وثقافة، في ظل قيم الحق والخير والجمال والعدالة والحرية، وهذه ماهية الفلسفة منهجًا وموضوعًا وغاية، ومن ثم فلا مستقبلَ راقيًا دون فلسفة راقية.

وهذا موقف نسعى لتكريسه وترسيخه حتّى تلتف الجهود حول الفلسفة بحثًا وترجمةً وتطويرًا واستثمارًا، لعلّ مجتمعنا يناله بعض ما يمكن أن تمنحه الفلسفة من حلول لمشكلات وتجنيب من أزمات واستشراف لمستقبل آت... إلخ.

غيرَ أنّ النجاح في جذب الإهتمام للفلسفة وتحسين وضعها ليس بالأمر اليسير ولا تكفي لإنجازه الأماني والمواقف الشفوية، إنّه عملٌ كبيرٌ عسير، يتطلب توفر إرادات كثيرة ومؤسسات فعّالة: فهو يتطلب أوّلًا إرادة سياسية من قِبل القائمين على شؤون البلاد في مختلف مفاصل الدولة ومؤسساتها، فهؤلاء لابدّ أن يُغيروا نظرتهم لكثير من الأمور وضمنها نظرتهم للفلسفة وبتغيير هذه النظرة يتم فتح المجال لتغيير وضع الفلسفة في المؤسسات التعليمية ويتم تعديل البرامج بما يتطلبه الراهن، وبما يخدم تحسين علاقة المتعلم بالفلسفة.

قد تكون الإرادة السياسية مهمة في توفير الإمكانيات واتخاذ القرارات، ولكن الدور الكبير يقع على عاتق المشتغلين بالفلسفة في الجزائر أنفسهم، فإن لم يُحَسِّنوا وضع ميدان إشتغالهم بأنفسهم لن يُحَسِّنَه غيرهم، وهؤلاء مطالبون بإستجماع الجهود وتقييم المجهود ومحاربة الجمود والركود والإنطلاق من جديد، نحو الأُفق البعيد بِمَا يخدم الفلسفة ويُحَسِّن وضعها في الجزائر، وهذا بتنويع البحوث والمناهج والإهتمام أكثر بالترجمة وبالنشر لأبحاثهم ومقالاتهم خلقًا للحيوية الفكرية وفتحًا للمجال أمام الجدل والحوار والإختلاف لأنّها سُبُل التطور، أقول هذا الكلام لأنّني أعلم أنّ الكثير من الأساتذة والباحثين أنجزوا دراسات مهمة غير أنّهم تركوها حبيسة مكتباتهم الخاصة، ولم يسعوا إلى نشرها تعميمًا للفائدة، ورغم ما لديهم من مبررات موضوعية إلاّ أنّ هذا السلوك يُفترض ألا يصدر عن محب للفلسفة حقًّا، لأن الحبّ الحقيقي يتطلب تضحيات كبيرة، ومرتبة الحبّ هذه للأسف الشديد لم يبلغها إلاّ القلائل.

■ لماذا برأيك المُشتغل بالفلسفة وفي حقلها لا ينفتح على المرجعيات الأخرى غير العربية أو الفرنسية مثلًا، ولا يسعى لأخذ زاده من الفلسفات المتنوعة بتنوع الثقافات والمعارف؟

فارح مسرحي: المشتغلون بالفلسفة مطالبون أيضا بالإنفتاح على المرجعيات الأخرى دون العربية والفرنسية؛ لأنّ الفلسفة متنوعة بتنوع الثقافات، ونحن حصرنا إهتمامنا بالثقافة العربية، وإن حدث وفتحنا أعيُننا فنحو الثقافة الفرنسية دون غيرها، والعالم بطبيعة الحال أوسع من فرنسا بكثير، مثلما يكون الإنفتاح على المرجعيات الفلسفية المتعددة ينبغي أن يكون هناك إنفتاح من قِبل المشتغلين بالفلسفة على الفروع المعرفية الأخرى، لا سيما الأدب والتاريخ والعلوم بمختلف

لن يكون هناك مستقبل مشرق للفلسفة في الجزائر ما لم تستطع كسب أصدقاء ومحبين وجمهور قارئ لنصوصها

جذب الاهتمام للفلسفة وتحسين وضعها عملٌ كبيرٌ عسير، يتطلب توفر إرادات كثيرة ومؤسسات فعّالة: فهو يتطلب أوّلًا إرادة سياسية

تفريعاتها، ومن دون هذا الإنفتاح ستبقى الفلسفة غير قادرة على التجدّد وعلى الإثراء المفاهيمي والمنهجي، ومن ثم لن يكون بإستطاعتها التشخيص الدقيق لما يحدث ولا التنبؤ الصادق بما سيحدث وتبقى مجرّد إعادة إنتاج لتاريخها.

لن يكون هناك مستقبل مشرق للفلسفة في الجزائر ما لم تستطع كسب أصدقاء ومحبين وجمهور قارئ لنصوصها، وهذا يتطلب أوّلًا: ربط الإهتمامات الفلسفية بِمَا يحدث في الواقع الجزائري، ومحاولة البحث عن إجابات للإشكاليات- الهموم التي يُعانيها المواطن في يومياته.

- ثانيًا: الكتابة عن هذه المسائل بلغة يفهمها القارئ، لغة بسيطة مُعبرة بدقة، وتفادي التركيبات التجريدية المعقدة التي تجعل الكاتب يبدو كأنّه يكتب لنفسه.

- ثالثًا: لا بدَّ من سياسة ثقافية تحفيزية- ترويجية للكِتاب لجعله يصل إلى كلّ القراء، وهذا موضوع يحتاج بمفرده لبحث خاص، لأنَّ وضع الكِتاب في الجزائر كارثي فعلًا، فلا دور نشر محترفة ولا أسعار مقبولة ولا مكتبات خاصة منتشرة في كلّ الولايات والتجمعات الشعبية.

■ هل الوضع حقًّا بهذه الكارثية السوداوية أو المأساوية؟

فارح مسرحي: الوضع ومهما كان سوداويًّا أو مأساويًّا تبقى هنالك إمكانيات لحلحلته وتغييره ولو على المدى الطويل، وبِمَا يجعلنا نستعيد بريق الأمل في مستقبلٍ أفضل للفلسفة في الجزائر، تأسيس "الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية" في شهر يونيو سنة ٢٠١٢ برئاسة الدكتور عمر بوساحة، ومنذ تأسيسها سعت إلى تغيير وضع الفلسفة في الجزائر من خلال نشرها لعدة أعمال لباحثين جزائريين، وتأسيسها لمجلة "دراسات فلسفية"، وقد فتحت المجال أمام كلّ الباحثين للإسهام فيها بمقالاتهم، بالإضافة إلى ذلك تقوم الجمعية بالإشراف على تنظيم العديد من التظاهرات الفكرية المحلية والدولية، سواء من قِبل المكتب الوطني/المركزي أو مكاتب الفروع الولائية المتواجدة في جل الولايات/المحافظات، وهذا يُوحي بأنّ هناك عَمَلًا يُنْجَز في سبيل تغيير وضع الفلسفة في الجزائر نحو الأحسن، فالجمعية يمكن إعتبارها فضاءً للتواصل بين المشتغلين بالفلسفة في الجزائر، وأداة لنشر الفكر الفلسفي على أوسع نطاق، واستمرارها ونجاحها يبقى مرهونًا بمدى إلتفاف المشتغلين بالفلسفة في الجزائر حولها وتدعيمهم لها بإسهاماتهم.

هكذا يمكنها أن تصبح بمرور الوقت -إذا ما تحقّق هذا الشرط الأخير- مصدر قرار ومحل إستشارة في كلّ ما يتعلق بالفلسفة في الجزائر درسًا ونصًّا، فالأمل في مستقبل أفضل للفلسفة في الجزائر باقٍ، والعمل على توفير شروط تحقّقه ضروري.

■ ما نُلاحظه أنّ الكتابة الفلسفية في الجزائر وربّما في العالم العربي ككلّ، كبرى الإشكاليات التي تعاني منها أو تعترض تطورها، هي إشكالية المنهج. فهل يمكن أن تُوجز لنا أهم هذه الإشكاليات؟

فارح مسرحي: لعلنا هنا نُلامس إحدى أهم الإشكاليات التي تُعاني منها الكتابة الفلسفية في الجزائر، ونقصد بها إشكالية المنهج والهدف، طبعًا لا بدَّ من إستثناء بعض الأعمال خاصةً لدى الجيل الأوّل ذات التوجه المنهجي والإيديولوجي الواضح، فالكثير من الأعمال التي تُنشر في الآونة الأخيرة هي أعمالٌ وصفية تعريفية بالأعلام والمدارس أكثر من كونها أعمالًا إبداعية ذات هم فلسفي وتوجه منهجي دقيق وصارم، وفي هذه المسألة بالذات يُميز الدكتور عبد الرحمن بوقاف بين نصّ بقضيةٍ ونصّ بلا قضية، ويوضح ميزة كلٍّ منهما قائلًا: "النوع الأوّل نادر، بل هو شبه منعدم، باستثناء ما كتبه الأستاذ عبد الله شريط، ويمكن إضافة مصطفى الأشرف، أمّا مالك بن نبي فصحيح أنّه يحمل قضية ولكن فضاءه البحثي ليس الجزائر بل العالم الإسلامي".

معنى هذا أنّ هناك نصوصًا مهمومة بقضايا معينة لأنّ أصحابها على وعي بِمَا تفرضه إنتماءاتهم، وملتزمون بالبحث عن حلول لما هو مطروح من إشكاليات في مجتمعاتهم، قد يختار المفكر الإلتزام بقضايا محلية أو وطنية كما هو الحال بالنسبة لنصوص عبد الله شريط أو نصوص مولود قاسم نايت بلقاسم المهمومة بقضايا المجتمع الجزائري مع تباينهما في التوجه الإيديولوجي طبعًا، كما قد تكون قضاياه تتجاوز الوطن كنصوص مالك بن نبي المهمومة بقضايا العالم الإسلامي، ولكن هذه النصوص- بقضايا تبقى نصوصًا قليلة جدًّا مقارنةً بالنصوص الأخرى التي لا نلمس توجهًا واضحًا لدى أصحابها ولا إرتباطًا واضحًا بقضايا الواقع جزائريًّا كان أو إسلاميًّا.

هناك سمة جديدة لا بدَّ من الإشارة إليها وهي خاصة بالجيل الثاني من متفلسفة الجزائر دون الجيل الأوّل، ونقصد بها حضور العنصر النسوي في المشهد الفلسفي الجزائري، حيث أصبحنا نقرأ أعمالًا مهمة للكثير من أستاذات الفلسفة اللواتي أصبحن يُسجلن حضورًا قويًّا ومحترمًا بنصوصهن أو بمشاركاتهن في الملتقيات الفلسفية، سواء داخل الوطن أو خارجه، دون أن تكون هناك خصوصية معينة لكتاباتهن تجعلها متميزة عن كتابات الأساتذة من جيلهن.

يمكن للفلسفة أن تقدم الكثير من الأفكار- المسارات الضرورية من أجل التنمية الوطنية التي هي مطلب الجميع

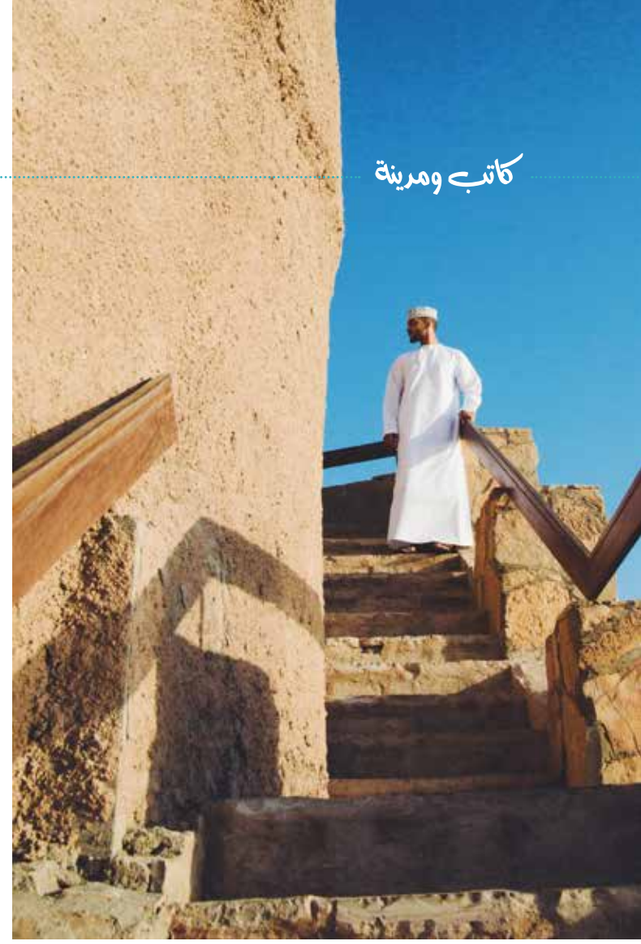
هناك سمة جديدة لا بدَّ من الإشارة إليها وهي خاصة بالجيل الثاني من متفلسفة الجزائر دون الجيل الأوّل ونقصد بها حضور العنصر النسوي في المشهد الفلسفي الجزائري

مسقط
الذكريات والعاطفة

بشرى خلفان

هل بالإمكان الكتابة عن مسقط دون التورط فيها بوصفها منزل الخطوة الأولى، وبداية التشكل النفسي والعاطفي، أو كما يقول باشلار في كتابه "جماليات المكان" (المكان الأول في وجداننا العاطفي– سواء كان كوخًا أو قصرًا– يترك أثره في اللاوعي الذي يعيد إنتاج الصور عن ذاك المكان، ومع مرور الزمن لا تكون تلك الصورة مطابقة غالبًا للواقع، بل إنها مطابقة لذكرى المكان في مخيلتنا).

ربما لهذا فإن مسقط التي سأحدثكم عنها، ليست مسقط التي في الكتب بل مسقط التي في ذاكرتي، وكيف كان لهذه الذاكرة أن تعيد تشييد مسقط من خلال الرواية، مستعينة عندما دعت الحاجة بالمراجع والموسوعات والأراشيف وأحيانًا بالويكيبديا وباللقاءات المباشرة مع أهلها.



أعرف مسقط بالفطرة والتجربة والعيش في تفاصيلها وبين أناسها، أما مسقط التي أكتبها كفضاء روائي فهي مسقط التي أعيد توليفها من كل هذا، من المراجع ومن الصور المحفوظة في الأراشيف، ومن الصور الشبحية في ذهني ومن عاطفتي المتأججة ومن رغبتي العميقة في إنقاذها وإنقاذ ذاكرتي ممَّا مر عليها من تقلبات الزمان ومحاولات التحديث، التي ارتأى من ارتأى أنه لا يمكنه فعل ذلك إلا بمعاول الهدم وإزالة الحارات وعلامات المكان التي أرخت لذاكرة المسقطيين، هي حركة إخلاء من أهلها كذلك، وكانت النتيجة أن أهل مسقط القديمة وأنا واحدة منهم، خرجوا لامتداداتها الجديدة، مسقط العامرة ببشرها وبإحداثياتها الجديدة كمحافظة مترامية الأطراف، ويسكنها حوالي ثلث سكان عمان الذين جاؤوا إليها من كل مكان، في هجرات ابتدأت بزخمها منذ بداية السبعينيات ولن تتوقف، فهذه أقدار العواصم والمدن الكبرى.

"مسقط تتنفس التاريخ، تشعر به في هواء الصيف الساخن الثقيل وفي صباحات الشتاء الخفيفة المشرقة، في الأزقة المغبرة والبيوت المربعة المتداعية المهملة، حتى إنه يتكثف ويتقطر في قلعتي الجلالي والميراني".

الاقتباس أعلاه هو المدخل الذي وضعه إيان سكيت لكتابه "مسقط وعمان نهاية حقبة" لهذا التاريخ ولأسباب شخصية أخرى، فإن أول ما أفعله عندما يصل أي من الأصدقاء إلى أرض عمان هو أخذهم في جولة إلى مسقط الصغيرة، مسقط التاريخية أو مسقط التي تخصني.

أدخلهم مسقط عبر "مطرح" توأمها التاريخي وجارتها ومنفذها البري إلى داخل عمان، لكني لا آخذ شارع الكورنيش المزين بالمصابيح الفيكتورية وأشجار الزينة، بل أمضي من مطيرح وهي أولى حارات مطرح من جهة مسقط.

نمشي على دربٍ محاذية للجبل، بل تكاد تندس بين جوانحه، هذه الدرب تسمى قديمًا "سكة الخيل"؛ لأنها كانت درب الخيول والجمال إلى مسقط قبل أن يحرم السيد فيصل بن تركي دخولها بعد واقعة "دخلة مسقط" عام ١٨٩٥، والتي حاول فيها أنصار الإمامة الاستيلاء على مسقط وكادوا أن يفعلوا.

نمشي بمحاذاة الجبل، محتمين بتعرجاته وصخوره وحميمية الالتصاق به، هذا الشارع هو الذي عرفته في طفولتي، وأنا أهبط من مسقط وإليها، فقد تركت حاراتها مبكرًا وهجرت مكاني الأول وأنا في السادسة، وانتقلت إلى حيث يعمل والدي، لكن مسقط لم تتركني، وظلت تجذبني إليها بوشائج الدم والحليب والخيوط السحرية للذاكرة.

نصل إلى "ريام"، قرية البحر والعابرين والصيادين والغرباء، الذين يتركون قواربهم المتأرجحة بين لعب الموج وسكينة الرمل، ويبتنون بيوتًا على فسحة ضيقة بين الجبل والماء.

صغيرة هي ريام فلا نلبث فيها إلا بمقدار ما نقوله عن كونها كانت مقر أول محطة كهرباء في مسقط وأول سوبرماركت، ثم نتركها ببيوتها الصغيرة خلفنا، ونصعد الدرب الذي شقته كتيبة الهندسة الملكية ما بين ١٩٢٦-١٩٢٩ عبر جبل ريام، هذه الدرب التي تبدو مهجورة الآن ستأخذنا إلى أعتاب بيت العلم، إذ تصل قصر السلطان تيمور بن فيصل بقلعة بيت الفلج، حيث معسكرات الجيش والإنجليز.

أعلى الممر، ينكشف الأفق عن منظر وكأنه خرج من ألف ليلة وليلة، مسقط بحاراتها من "الجفينة" الواقعة أسفل الجبل حتى البحر وقلعتي الجلالي والميراني وقصر العلم العامر الذي تحرسانه منذ مئات السنين.

أترجل من سيارتي وأقف فوق السور القصير، أفتح ذراعي وأغمض عيني، أستنشق حرارة مسقط الأسطورية ورطوبتها وأعيد تركيب الصورة، لأرى بيت العلم المطل على مرفأ مسقط بسفنه وقواربه وتحصيناته، تحاذيه البرزة والفرضة ومسجد الخور ومبنى القنصلية البريطانية وخيال حارة ولجات، ببيوت سادتها وتجارها وحدائقها أو "باغاتها"، وبيت فرانس أو مقر القنصلية الفرنسية، ومأتم العجم والسوق الداخلي بروائحه الحادة ومذاقاته المتنوعة، ومبنى الجمرك وسور مسقط الذي يفصل داخلها عن خارجها، ويمكننا أن نلمح خندقه وأركانه وأبوابه الأربعة: المثاعيب والباب الكبير والباب الصغير وباب ولجات.

أما من الناحية المعاكسة فيبدأ الدرب من عند بوابة بيت العلم، لينفذ عبر الباب الكبير، فتتلقاه حارات البصرة والدلاليل قبل أن ينحرف عبر الجفينة، ويتسلق جبل ريام في التفاف حلزوني مهيب، فيشرف على بحر مطرح والسفن الراسيات.

بإمكاني الآن تخيل الضابط البريطاني، مراقبًا نحت معاول العمانيين في الجبل البركاني، تفتت طبقات الأفيولايت التي تشكلت في العصر الطباشيري المتأخر، منتزعة حجارة عمرها أطول من أعمار كل الأباطرة والملوك والقياصرة والسلاطين والشيوخ الذين مروا على هذه البسيطة. يراقب الميجور عرق العمانيين وهو يسيل محولًا جلودهم لمرايا تحت الشمس، تعكس سلطة المكان والسلاطين والإنجليز.

> **أعرف مسقط بالفطرة والتجربة والعيش في تفاصيلها وبين أناسها، أما مسقط التي أكتبها فهي مسقط التي أعيد توليفها من المراجع ومن الصور المحفوظة في الأراشيف، ومن الصور الشبحية في ذهني ومن عاطفتي المتأججة**

أتخيله يلقي الأوامر على مساعده الهندي الذي يوصلها في خليط من العربية المكسرة والأوردية، ليزيحوا الصخور التي فتتتها المعاول عن الدرب الذي بدت ملامحه في التشكل، ووضعها على أحلاس الحمير.

أهبط عقبة ريام لتتلقاني الجفينة ببيوتها الصغيرة المتراصة، بيوت ما زالت عامرة بخطوات أهلها، وأجزم أني لو مشيت ببطء أكثر، وأنزلت نوافذ السيارة سيكون بإمكاني سماع بعض الضحكات، وربما المشاجرات خلف تلك النوافذ الصغيرة.

أصل حارة البصرة ببيوتها البيضاء والجهنميات التي تتسلق بعض نوافذها، ثم ألتف لأدخل حارة الدلاليل، فيصبح متحف بيت الزبير على يساري والمركز الصحي على يميني، المركز الصحي الذي حل محل مستشفى السعادة الذي

أسسه بيتر زويمر لصالح الإرسالية التبشيرية التابعة للكنيسة البروتستانتية الأميركية، وعمل فيه زويمر ومس ميري وخاتون نعيمة وغيرهم، وأكاد أجزم أن غالب أهل مسقط الذين من جيلي أو يكبرونني قد ولدوا فيه على يدي واحدة من هاتين السيدتين.

وراء هذا المستشفى نرى طيف مبنى الإرسالية التبشيرية، الذي كان قائمًا حتى منتصف التسعينيات ثم هدم، ومعه هدمت ذاكرة طويلة لأبناء مسقط، فهذا المبنى الذي شيده زويمر ما بين عامي ١٨٩٣-١٩٠٤، كان عبارة عن مدرسة وكنيسة ومبنى خاص لأسرة زويمر وغيرهم من المبشرين.

بدأ المبشرون بتعليم العبيد المحررين الإنجيل، ثم استخدام بعض سكان مسقط للعمل في الكنيسة والمستشفى، ثم تعاقبت الأجيال، وبعد أن يئست الكنيسة من تنصير العمانيين وبضغط من السلطان سعيد بدأت تدخل القرآن واللغة العربية في منهجها.

في مبنى المدرسة الملحقة بالإرسالية تعلمت الحروف والأرقام والفاتحة والسور القصار والعد وخربشات الطباشير وتشكيل الصلصال، وربما هناك بدأت في استخدام آلامي وعزلتي كمحرك من محركات الخيال ومصنع للكلمات.

أترك المجمع الصحي وذاكرة المبشرين، وأمضي في درب ضيقة، ليواجهني مبنى "مدرسة الزهراء" أول مدرسة للبنات في عمان، الزهراء التي بنيت في عهد السلطان سعيد بن تيمور لكنها افتتحت في عهد السلطان قابوس، كانت مدرستي الأولى، وفيها صار لي دفتر وكتاب وشنطة ومسطرة وقلم رصاص، قبل أن يفصل الكبار عن الصغار، فنغادر إلى جارتها "الشمساء الخليلية"، أو مدرستي الابتدائية الحاضنة لكل شقاوات طفولتي وصويحباتها وألعابها.

بعد المدرستين ينكشف الوادي ليأذن بدخول حارتي، حارة الطويان أو الراوية، ولكلا الاسمين دلالة تحيل إلى الماء، فكل الماء العذب الذي يغذي مسقط وسفن زوارها كان يأتي من طويانها أو آبارها، ثم يمتد عبر أنابيب خصصت لبيوت السركال أي طبقة الحكام، والهناقرة أي أصحاب المال، أو يحمل في قرب إلى البيوت الأكثر تواضعًا، أما أهل الوادي الكبير الذي يضم حارات اللوغان والطويان والبلوش والشيخ فكانت نساؤهم يجلبن الماء من الطويان مباشرة.

على هذه الآبار أقيمت بساتين النخيل وأهمها "الطوي الصغيرة" و"طوي الراوية"، كانت البساتين تسمى على أسماء طويانها أو آبارها، فطوي هنا تعني البستان أيضًا، وكان لها قلعة تحميها، اسمها قلعة الراوية، الراوية التي كبرت في ظلها فصرت روائية.

أخرج من الوادي الكبير متجهة صوب الجنوب الشرقي،

أعلى الممر، ينكشف الأفق عن منظر وكأنه خرج من ألف ليلة وليلة، مسقط بحاراتها من «الجفينة» الواقعة أسفل الجبل حتى البحر وقلعتي الجلالي والميراني وقصر العلم العامر الذي تحرسانه منذ مئات السنين

أندس في بطن وادٍ آخر يأخذنا إلى حارة الزدجال، ولكن قبل أن نصل إلى هناك نعرج على المعبد الهندوسي الذي ما زال قائمًا ويُؤَمُّ من قبل الجالية الهندوسية، وتقام فيه احتفالاتهم لأكثر من مائة عام، ورغم أني لا أعرف على وجه الدقة متى بدأ الهنود في استيطان مسقط إلا أن بعض المصادر تقول إن تكوين أول مجتمع من تجار بهاتيا في مسقط جاء من كوتش عام ١٥٠٧، وتورد بعض الحكايات غير المتأكد من صحتها أن أحد الهنود ساعد الإمام ناصر بن مرشد على اقتحام أسوار مسقط ومهاجمة البرتغاليين عام ١٦٣٣.

في سيري عبر حارات مسقط لا أكف عن تذكر خطواتي في المكان بحسب ما علق من غباره في ذاكرتي، هذه الذاكرة التي شكلتني والتي أكاد أجزم أنها تشكل وتعيد تشكيل الكاتبة والروائية في داخلي.

يقول حميد الحميداني في كتابه بنية النص السردي

في سيري عبر حارات مسقط لا أكف عن تذكر خطواتي في المكان، بحسب ما علق من غباره في ذاكرتي، هذه الذاكرة التي شكلتني والتي أكاد أجزم أنها تشكل وتعيد تشكيل الكاتبة والروائية في داخلي

من منظور النقد الأدبي "يختلف مفهوم المكان عن مفهوم الفضاء، إذ يشير الأول إلى حيز جزئي من فضاء شمولي، في حين أن الفضاء هو مجال عام حاوٍ لكل الأمكنة والأبعاد باختلاف مكوناتها، فالغرفة والبيت والمقهى والشارع هي أجزاء مكانية تشكل محتوى للفضاء الأعم".

مسقط كمكان له بعد واحد، واقع بين إحداثيات صارمة، وهذا يختلف بشكل جذري عن مسقط كفضاء حاوٍ لكل الأمكنة، ولكل الناس الذين عاشوا فيها وسجلوا بتجاربهم حيوات متعددة المعاني، أناس مشوا في دروبها وجعلوا من تعدد أماكنها فضاء واحدًا كبيرًا، ضامًا لآلامهم وتجاربهم وأشواقهم وأحزانهم، أناس عاشوا أيامهم بشجاعة كبيرة حينًا وبيأس كثير أحيانًا أخرى، وهم يواجهون الثورات والحروب وأزمنة الجوع والقحط والأوبئة، أناس عاشوا تجارب الفقد والغياب في متوالية لا نهائية من الحزن وأناس عاشوا الفرح وكأن الله لم يجعل للحزن مكانًا في قلوبهم البيضاء. وهذا، كل هذا يجعل من مسقط فضاءً روائيًّا بامتياز.

في المعجم مسقط هي موضع سقوط الشيء، ومسقط الرمل منتهاه، ومسقط النور في البيت فرجة يقع منها الضوء، ومساقط الغيث أماكن نزوله، ومسقط التي هي مسقط رأسي، مكان ولادتي، وخطواتي الأولى، ومرجعيتي المكانية التي أقيس ذاكرتي في العالم عليها.

هي مسقط الصغيرة مثل قلب مندس في صدر الجبال ولا منفذ لها إلا مرفأ صغير محاصر بقلعتين، مسقط الصيادين والمزارعين والتجار والعشاق والمجانين والغزاة وبيت السركال والقناصلة والاتفاقيات ومنارة السفن وراحة البحارة وميناء التزود بالماء العذب والفحم، مسقط مخزن السلاح وسوق العبيد، مسقط التي تعاقب على حكمها اليعاربة والبرتغاليون والفرس والبوسعيدون، هي مسقط المطمئنة لخليج أهلها، من عرب وعجم وهنود وأفارقة ويهود في وقت ما، والخائفة دومًا من غزو قبائل الداخل التي لم تكف طوال التاريخ عن محاولة الاستيلاء عليها، فجعلت على كل جبل وتلة برج مراقبة.

مسقط الناعسة، مسقط الغارقة في ظلمة ليلها، مسقط المتوارية مثل عروس خلف ستائر الغموض، ومسقط التي تبذل نفسها للأصدقاء بكرم وتسقيهم من عذوبة آبارها، مسقط التي تعاقب على حكمها السلاطين ومنهم السيدة موزة بنت الإمام أحمد بن سعيد بعد وفاة أخيها السيد سلطان بن أحمد فأصبحت وصية على ابنه سعيد، وصهرت قروش الفضة كي تلقم البنادق وتواجه إخوتها الذين حاصروا مسقط راغبين في الاستيلاء على الحكم.

هذه مسقط التي تخصني، مسقط التي لا أَكِلُّ من القراءة عنها والمشي في طرقاتها، وعمدت برائحة بحرها ورطوبة جوها الممتزجة برائحة الصلصال والسمك المقلي، كل الروائح التي جاءت من بعدها. مسقط التي عرفت فيها الطباشير وجربت ضرب المسطرة على باطن الكف وظاهره وكونت فيها صداقات مع الحجر والشياه وأشجار المانجو، وسابقت في طويانها وباغاتها الجداجد وحاولت مطاولة النخيل، مسقط التي هي جذري وتجذري، جدي وجدتي وبيوت الأعمام والأخوال وذاكرة أهلي وطفولتي، مسقط بألعابها الشعبية، وبالغبار الذي تثيره الأقدام الراكضة في أزقتها الضيقة، مسقط الأعياد والمآتم والأفراح والمسرات الصغيرة.

هذه هي مسقط التي أعشق تفاصيلها وحكاياتها ولا أكتفي من الكتابة عنها، أو استدعائها بكل ذاكرتها من لفافات النسيان، فأصنع منها فضاءً روائيًّا، وأقدمها بطزاجة القديم الذي يستعصي على النسيان، والجديد المتغير الذي ما زال يحاول أن يقول نفسه عبر الحكايات.

الفنان التشكيلي محمد عبلة لـ«الجسرة»:

أستمتع بحريتي في الانتقال بين المدارس والخامات

حوار: شريف عبدالمجيد

مؤخرًا حصل الفنان المصري محمد عبلة على وسام جوته من ألمانيا، ليصبح أول تشكيلي عربي يحصل على الوسام الذي حصل عليه من قبل أدباء كبار، بينهم الشاعر الكبير أدونيس، والكاتب والمترجم القدير عبد الغفارمكاوي. وهذه الأيام يحتضن أتيليه العرب للثقافة والفنون أكبر معرض استعادي للفنان، في قاعات قصر جاليرى «ضي» الزمالك، تتوزع على أربعة طوابق، ونحو ٢٠ غرفة كبيرة، بخلاف حديقة القصر المخصصة لعرض الأعمال النحتية.

الفنان محمد عبلة أحد أهم الفنانين التشكيليين في مصر والعالم العربي، ومن أكثرهم اشتباكًا بالواقع، من خلال لوحاته، ومن خلال نشاطه السياسي كذلك، من دفاعه عن جزيرة القرصاية في النيل، إلى اشتراكه في لجنة كتابة الدستور المصري عام ٢٠١٣. حاصل على بكالوريس كلية الفنون الجميلة قسم تصوير من جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٧، ودبلوم كلية الفنون الجميلة ١٩٧٨، كما أنه درس في كلية الفنون والصناعات قسم (نحت) بزيورخ– سويسرا– عام ١٩٨١، وشارك في العديد من المعارض الدولية، ويقيم حاليًا معرضًا استعاديًّا لأعماله الفنية بجاليري "ضي" بالزمالك حيث يعرض مئتي عمل من أعماله تمثل مراحله الإبداعية المختلفة.

وعن رحلته ومسيرته الفنية منذ الميلاد بالدقهلية عام ١٩٥٣ حتى الآن، كان لنا معه هذا الحوار..

■ سألناه في البداية: هل تعتقد أن فنك يعد جسرًا بين الثقافتين الشرقية والغربية؟

– لم أفكر في ذلك، وأرى أن هدف الفنان في النهاية أن يعبر عن الإنسان، وقد استفدت بالطبع من دراستي بالخارج، واطلعت على أحدث التجارب الفنية في الخارج وأهمها، ولكنني في عملي كنت غارقًا في تفاصيل حياة البشر والناس في مصر، كنت أريد التعبير عنهم وعن همومهم، وكذلك البحث عن طريقة ذاتية للتعبير عما يجول بداخلي، ولهذا لم يعنني الانتماء إلى مدرسة فنية ما، بل على العكس كنت دائمًا أبحث عن الخامات الجديدة، وأجرب نفسي في ميادين فنية عدة، مثل: النحت، والخزف، والتصوير الزيتي، والوسائط المختلفة، وكان هدفي الاشتباك مع الجديد، والاستمتاع بحريتي طوال الوقت.

■ ما الذي يجعلك تنتقل من مدرسة إلى أخرى ومن خامة إلى أخرى، هل هو تجربة اتجاهات جديدة، أم أن للأمر علاقة بطبيعة الموضوع الذي تريد أن تعالجه؟

–أراهن طيلة الوقت على كسر ما توصلت إليه من قناعات فنية وأدخل في مغامرة جديدة، فأنا أكره أن يختزل إبداعي في زاوية واحدة، المشكلة أننا ندرس الفن كنظريات جامدة ونتكلم عن المدارس الفنية وكأنها أشياء مغلقة على نفسها. لدي إحساس أننا لو اشتغلنا بشكل صحيح وجدي كنا وصلنا لمدارس فنية خاصة بنا؛ فالوقوع في أسر المدرسة الفنية وتنميطها يجعل من يعمل في التجريد يشبه براك أو فارساريللي، ومن يعمل في السيريالية يشبه دالي، أعتقد مشكلتنا كانت في البدايات حيث كان الفن يتم تدريسه على

بعد حريق المسافرخانة، قررت أن أرسم لوحة يوميًّا بصرف النظر عن مستواها الفني، كان ذلك أشبه بمقاومة لكل الهزائم التي مررت بها

مشكلة التشكيل العربي كانت في البدايات حيث كان الفن يتم تدريسه على يد الأجانب؛ فخلق ذلك فجوة بين الفنان ووعيه بإرثه البصري

يد الأجانب فخلق ذلك فجوة بين الفنان ووعيه بإرثه البصري إلى أن توالت أجيال حاولت أن تصنع صوتها وفنها الخاص النابع من بيئتها وحضارتها كما أحاول أنا، وتبعًا للموضوع الذي أعمل عليه أختار الخامة المناسبة والتكنيك الفني المناسب لحالة المعرض والمفهوم الفني الذي يجمع اللوحات.

■ **كان هناك حدث مفصلي في حياتك الفنية، وهو حريق مرسمك بالمسافرخانة في عام ١٩٩٨، كيف كان رد فعلك إزاء حريق المرسم ومعظم أعمالك الفنية؟**

– كان الحريق من أكثر من عشرين عامًا، وكان تأثيره كبيرًا عليّ، سواء على صعيد فقد اللوحات أو فقد المبنى الأثري ذاته، فقد رجعت إلى قريتي، وذهبت لأمي لأكتب عن الموقف وذكرياتي عن المسافرخانة، وقررت أن أرسم لوحة يوميًّا بصرف النظر عن مستواها الفني، كان ذلك أشبه بمقاومة لكل الهزائم التي مررت بها، وأن تكون هذه اللوحات هي الونس الخاص بي والملجأ الذي أحتمي به؛ لمقاومة ما يحاوطني من ظلام.

■ **لك علاقات عميقة مع الأدباء والمثقفين، فهل يعد ذلك جزءًا من إلهامك الفني؟**

– بالنسبة لي، تساعدني الأعمال الأدبية على فهم الواقع أكثر، ومصادر الإلهام بالنسبة لي متعددة، فالأدباء والمفكرون يكتبون عن المجتمع والناس الذين أقدم لهم أعمالي، وبالتالي فهي ليست مصدر إلهام بشكل مباشر، ولكنها عامل مساعد ومحفز على الإبداع.

وأرى أن الكاتب والفنان أيًّا كان الفن الذي يمارسه لا بد أن يكون له تأثير ودور في المجتمع، وهذا اكتسبته من السفر للخارج، حيث وجدت أن الفنان التشكيلي لا يعيش في برج عاجي، وكذلك ليس بشكل أيديولوجي على طريقة جرامشي والفنان العضوي، بل بشكل تلقائي، على الفنان أن يستمع جيدًا إلى نبض مجتمعه، ويساهم في تنميته وأن يكون جزءًا منه.

■ **شاركت في فعاليات فنية كثيرة، في الفضاء المفتوح، كيف كانت هذه التجارب؟**

– أؤمن بطريقة الفن التفاعلي؛ ولهذا قمت بعمل جداريات في منطقة مصر القديمة، وكذلك في الإسكندرية، وفي فعاليات الفن ميدان بعد ثورة يناير، هذه الأعمال تستهدف جمهورًا لا يقتني اللوحات ولا يذهب إليها في المعارض والمتاحف، تصنع جزءًا من جماليات وذاكرة المكان، قد تعيش الجدارية عمرًا أقل، لكنها تجعل الفن مفردة

يومية، ومن هذه الزاوية يكون أثرها عميقًا.

■ **قمت بمساعدة العديد من الفنانين والشباب وأطلقت جائزة للتصوير، فهل هذا جزء من مفهومك للمشاركة الاجتماعية للفنان؟**

– بالطبع، وأنا أتبرع بجائزة سنوية للرسوم المتحركة والتصوير الزيتي، وقدمت أسماء فنية عديدة، منها: هاني راشد، وصبا ح نعيم، وغيرهما.

■ **لك تجارب مهمة في مجالي الكولاج واستخدام الخط العربي في اللوحة التشكيلية وكذلك فكرة الضوء وتوظيفه في اللوحة الفنية، حدثنا عن أثر ذلك في معارضك وإبداعك الفني؟**

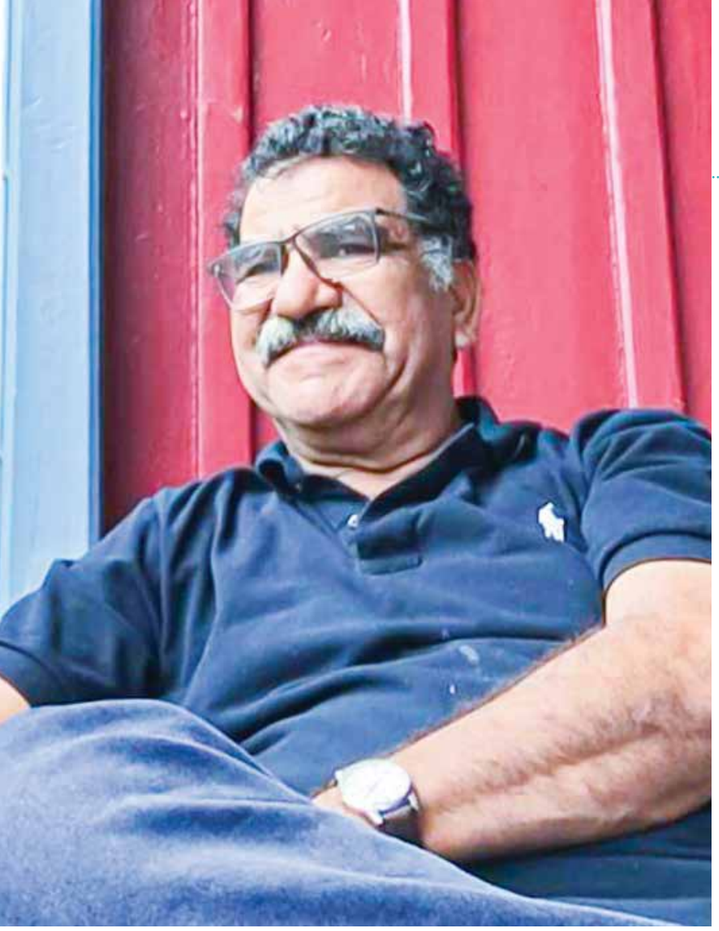
– بالنسبة للضوء فأنا أهوى اللعب بالضوء الاصطناعي بعيدًا عن نظريات اللون؛ فهي تشتغل على الضوء الطبيعي بتدرجاته المختلفة، كما في معرضي أضواء المدينة على سبيل المثال؛ ولهذا ابتكرت خامات وصبغات لونية خاصة، حيث كنت مهمومًا بمحاولة تقديم جغرافيا جديدة للمدينة كمغامرة سيسيولوجية لقراءة تضاريسها، وكذلك معالجة جديدة في التلوين، في فن الكولاج مزج العناصر لا بدَّ أن يكون جزءًا من اللوحة ليس خارجًا عليها، بل من داخلها ولهذا تعد هذه الأعمال طريقة من طرق فن البوب أرت، ولكن بشكل مصري؛ ولهذا كانت التجربة أحيانًا ما تعتمد على خطوط فنان الخط العربي خضير البورسعيدي، وأحيانا ما أكنت أستخدم بعض الكلمات من الجرائد أو المجلات، وتوظيفها في اللوحة.

■ **هناك علاقة خاصة تربطك بالنيل وكأنه صار علامة على أعمالك وتأملاتك بعكس البحر على الرغم من أنك درست وتعلمت في الإسكندرية؟**

– علاقتي بالنيل خاصة جدًّا، وكان مشروع تخرجي بجامعة الإسكندرية عن المراكبية الذين ينقلون البضائع والمنتجات من الصعيد في أقصى جنوب الوادي للقاهرة، والنيل مرتبط بنسيج الشخصية المصرية، وقد عايشت الفيضان وغضب النيل، وهو ما جلعني أدرك أهميته ومركزيته في التاريخ المصري القديم وحتى الآن.

■ **كيف ترى مشاركتك في لجنة الخمسين لكتابة الدستور المصري؟**

. شاركت في معظم الحركات الاحتجاجية قبل ثورة يناير وحتى اعتصام وزارة الثقافة، ولهذا سعدت جدًّا



بمشاركتي في لجنة الخمسين لكتابة الدستور، حيث إنني رأيت أنها كانت مساهمة مهمة في تغيير المجتمع للأفضل.

■ **لك العديد من المراسم فما السر في ذلك؟**

– لي مرسم بعمارة أنور وجدي بوسط البلد التي أعشقها بشكل خاص، وكذلك مرسم في الفيوم في بيتي هناك، ومرسم ثالث في جزيرة القرصاية، وهذا لأني ملول بطبعي، وكذلك فإن مقابلة أنواع عديدة ومختلفة من الأنماط البشرية يساهم في معرفة تفكيرالبشر بمستوياتهم المختلفة، وكذلك رؤيتهم لعملي الفني والمناقشة والتفكير، والتعامل اليومي مع الناس يساهم في تجديد أفكار الفنان، ويجعله لا يستسلم لمن يقدرون فنه فقط، بل يكون منفتحًا لتقبل أي نقد.

■ **حدثنا عن طريقتك في الإبداع بين الأماكن الثلاث، هل تترك لوحة غير مكتملة في مرسم وتبدأ لوحة أخرى في مرسم آخر؟ هل تحملها من هنا إلى هناك؟ وهل تختلف موضوعات اللوحات بين المراسم المختلفة؟**

– بالطبع تختلف موضوعات اللوحات من مرسم لآخر؛ حيث إن البشر وهمومهم موضوع أعمالي،

تساعدني الأعمال الأدبية على فهم الواقع أكثر، ومصادر الإلهام بالنسبة لي متعددة، فالأدباء والمفكرون يكتبون عن المجتمع والناس الذين أقدم لهم أعمالي

أهوى اللعب بالضوء الاصطناعي بعيدًا عن نظريات اللون فهي تشتغل على الضوء الطبيعي بتدرجاته المختلفة، كما في معرضي أضواء المدينة على سبيل المثال استخدام الوسائط المتعددة يجعلك ترى اللوحة بشكل أكثر حميمية وجمالية

وبالتالي تختلف الحالة الفنية باختلاف المكان، وأذكر هنا وقت أن جاء المستثمرون واستصدروا قرارًا من الحكومة لطرد الناس من جزيرة القرصاية، وطلبت مني سيدة مسنة أن أفعل شيئًا لحمايتهم، تركت الفرشاة وقمت بعمل معرض تصوير فوتوغرافي، وفيلم تسجيلي سميته (زي السمك)، وعرض على اليوتيوب، وحقق ذيوعًا فاق تصوري، وتم وقف المشروع وبقى سكان الجزيرة البسطاء في جزيرتهم، كما أنني أترك كل عمل في مكانه وربما أعود إليه بعد سنوات، وأحيانا أتفاجأ بوجود هذا العمل الذي تركته في مرسمي وأكون قد نسيته مركونا؛ فيلهمني بفكرة جديدة أو أكمله كجزء من مشروع جديد، ويصيرهو شغلي الشاغل.

■ **تستعين أحيانا بالفوتوغرفيا في عملك الفني ومزجها مع التشكيل لعملك الإبداعي؟**

– قديمًا كان الفنان التشكيلي يذهب إلى الحقول ويرسم، ولكن مواكبة العصر هي جزء من تركيبتي الفنية؛ فالكاميرا تكفي لتسجيل المشهد، وعندما أعود لمرسمي أعود للرسم، أما استخدام الوسائط المتعددة فهو أسلوب فني اعتمدت عليه، فهذا المزج الفني يجعلك ترى اللوحة بشكل أكثر حميمية وجمالية. وكما ذكرت فالتجريب في الخامات سواء الخزفية أو النحتية أو الفوتوغرافيا، وهي أدوات متاحة، ولكن المهم كيف تجعلها جزءًا من اللوحة. ولا بد أن يكون الفنان مغامرًا يجرب ويتعلم الجديد طوال الوقت.

■ **لم تحصل على جائزة من مصر هل يشكل ذلك نوعًا من الألم أو الغبن تشعر به؟**

– حصلت على جوائز في المسابقات التي شاركت فيها، ولا أشغل بالي بالجوائز، وكل ما أفعله طوال الوقت هو العمل والمزيد من العمل.

■ **هناك أعمال ومقتنيات لك في العديد من دول العالم، حدثنا عن أهمها؟**

. من أهم المقتنيات تمثال سيزيف في مدينة فالسدودة بألمانيا، ولا يزال موجودًا هناك حتى الآن، وكان ذلك الانتقاء في عام ١٩٩٤، ومن أطرف المقتنيات جدارية في أحد الأسواق في ميجنة دلهي بالهند شاركت في صنعها، وقد أعجب البسطاء والمتعاملون في السوق بالجدارية، وهو ما أسعدني جدًّا، ولي كذلك مقتنيات في متحف الفن الحديث بألمانيا، وفي العديد من الدول الأخرى.

■ **متحف الكاريكاتير، كيف نشأت الفكرة في ذهنك حتى تحققت على أرض الواقع؟**

– عندما تخرجت في الجامعة في السبعينيات كان ذلك هو العصر الذهبي لفن الكاريكاتير في مصر، وكنت أحلم بأن أصبح فنان كاريكاتير، ولكني كنت فاشلًا لحدٍّ ما في ذلك، مع أني أعشق هذا الفن، وقلت للفنان الكبيرزهدي– أحد أهم فناني الكاريكاتير في مصر– إنني في يوم ما سوف أقيم متحفًا للكاريكاتير، وقد حققت ذلك الحلم في بيتي في قرية

تونس بالفيوم. وهو أول متحف للكاريكاتير في الشرق الأوسط وإفريقيا. وهذا المتحف نتاج لجمع مجموعات مهمة ورائعة تمثل تطور فن الكاريكاتير في مصر منذ البدايات وحتى الآن، وحقق نجاحًا مذهلًا، وأنظم زيارات مجانية للمدارس؛ كي يتعرف الطلاب على هذا الفن الرائع الذي حقق ذروة نجاحه في لحظة تفوق الصحافة المصرية، وفي عزِّ ازدهارها، فهو فن مرتبط بالصحافة والنقد الاجتماعي والسياسي بشكل خاص. صحيح توقف النشاط قليلًا وقت جائحة كورونا، ولكن ها هو يعود رويدًا رويدًا ليحتل مكانته كمتحف كاركاتير متفرد، وأتمنى أن تنتشر الفكرة في بقية الدول العربية.

■ **قمت بكتابة كتاب يمزج بين السيرة الذاتية والتاريخ وذكرياتك عن الحياة الثقافية، ولابد أن تكون لدى الفنان دوافع قوية تجعله يغادر الريشة ويلجأ إلى وسيلة أخرى للتعبير؟**

– ربما كانت العزلة الإجبارية وقت كورونا دافعًا للتأمل وإثارة الذكريات، وقد جاءت الكتابة بشكل عفوي على صفحتي بالفيس بوك عن رحلتي من القرية مرورًا بالدراسة، ومن تعلمت على أيديهم وأساتذتي وزملائي ورحلة كفاحي حتى إتمام الدراسة، وربما تمثل هذه القصة دليلًا على المثابرة والكفاح يستفيد منها محبو النجاح عامة ومحبو الفنون بشكل خاص. وهي محاولة لكتابة السيرة من خلال محطات ومواقف طريفة وغير تقليدية، من أهم المواقف القدرية عندما استأجرت شقة في عابدين، وكانت خالية إلا من مكتب وأوراق كثيرة مهملة، وأنا أرتب الأوراق وجدت خطابًا من الفنان حامد ندا مرسلًا لحميه، وكان ذلك عام ١٩٦١، وشعرت أن الخطاب بمثابة دعم لي، خاصة أنني في تلك الفترة كنت أعاني بشدة في الوسط الفني، وشعرت بأن الخطاب مرسل لي، وتكلمت في كتابي "حكاوي محمد عبلة" عن علاقاتي بأستاذي سيف وانلي الذي تعلمت منه فكرة حب وتأمل الطبيعة، وقد تأثرت بالفنان حامد ندا في محطة اعتبرتها محطة الحب والإعجاب، وقد غادرتها بعد فترة لأجد أسلوبي الخاص، وتحدثت في الكتاب كذلك عن علاقتي بأمي وأسرتي والأستاذ حسن ظاظا الذي تعلمت منه الكثير؛ فقد فتح أمامي مجالات خصبة في شتى مجالات المعرفة؛ ولهذا فالكتاب مهم جدًّا للبوح، وتعبير عن الحنين، وتأمل صعوبات وتحديات الرحلة.

■ **معرضك الاستيعادي في جاليري "ضي" والذي يحوي مئتي عمل فني، كيف تراه؟ وهل هو نهاية لمرحلة وبداية لمرحلة جديدة في حياتك الفنية؟**

. لن تصدقني لو أخبرتك أنني من كثرة الأعمال الفنية التي أنتجتها كنت أحيانا أشاهدها كمشاهدٍ عادي، وأفرح باللوحات وكأنها جديدة، فقد اخترت هذه اللوحات في المعرض الاستعادي من ضمن لوحات كثيرة جدًّا، والمعرض يمثل لي حالة فرح خاصة جدًّا.

كنت أحلم بأن أصبح فنان كاريكاتير، ولكني كنت فاشلًا لحدٍّ ما في ذلك، مع أني أعشق هذا الفن؛ لهذا أقمت له متحفًا

جدران البهجة

تحكي الرحلة المقدسة

الطريق الصحراوي الممتد بين النيل والبحر الأحمر، هو جسر الحج، كانت قوافل المسلمين الأفارقة تعبره إلى الأراضي المقدسة بالحجاز، القوافل القادمة من بلاد المغرب العربي وموريتانيا والسنغال تتجه شرقًا إلى وادي النيل، كما يتجه القادمون من كردفان شمالًا عبر درب الأربعين حيث يلتقي الجمعان ناحية مدينة قوص في مديرية قنا، للتزود بمؤن الطعام والماء تمهيدًا لقطع الجزء البري من جسر الحج عبر صحراء عيذاب إلى ساحل البحر الأحمر، ليبدأ الجزء البحري من الرحلة بالبواخر من ميناء (القصير) إلى ميناء (جدة) على الضفة المقابلة، وعلي نفس خط العرض الذي يجمع المدينتين.

أحمد عز العرب

لم يكن جسر عيذاب هو الطريق الوحيد لحجاج إفريقيا، لكنه كان الأشهر والأقدم قبل أن تزدهر مدينة وميناء السويس؛ فتستقطب أعدادًا متزايدة من الحجاج يبحرون منها إلى (جدة) ويواصلون طريقهم إلى بيت الله الحرام، كانت الرحلة تستغرق شهورًا يتعرض خلالها الحجاج لمشاق ومخاطر شتى في البحر والبر.

ويطلعنا ابن جبير على بعض ما تعرض له الحجاج من مشاق في كتابه (تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار، اعتبار الناسك في ذكر الآثار الكريمة والمناسك) وقد كان جغرافيًا رحالة وشاعرًا وكاتبًا شغوفًا بدراسة أحوال البلاد والعباد، فكانت رحلته بغرض أداء فريضة الحج واستطلاع ودراسة المدن والمجتمعات التي يحل بها في طريقه إلى بيت الله الحرام.

> **لم يكن جسر عيذاب هو الطريق الوحيد لحجاج إفريقيا، لكنه كان الأشهر والأقدم قبل أن تزدهر مدينة وميناء السويس فتستقطب أعدادًا متزايدة من الحجاج يبحرون منها إلى جدة**

انطلق من غرناطة، فعبر مضيق جبل طارق إلى سبتة في المغرب، ومنها ركب البحر إلى جزيرة صقلية، ثم مصر لعبور البحر الأحمر إلى مدينة جدة، وكتب عن أهوال البحر الذي كاد يعصف بسفينته، وكيف ركب قافلة حملته إلى مكة، التي وصل إليها بعد قرابة ٦ أشهر في الطريق من الأندلس سنة ٥٧٩ هجرية الموافق ١١٨٣ ميلادية. وصوَّر ابن جبير عجز بعض المسافرين عن تحمل مشاق العطش والسير تحت وهج الشمس والخوف من الضواري في الليل إلى جانب استغلال الجمالين لهم، ولم يكن غير الجمال وسيلة لعبور الصحراء. وكتب عن استغلال (البجاة) لموسم الحج فقال عنهم "فرقة أضل من الأنعام سبيلًا وأقل عقولًا، لا دين لهم سوى كلمة التوحيد" إذ يسلكون ببعض الحجاج في دروب

مهجورة لا ماء فيها، فإن مات الحاج عطشًا نهبوا أمواله ومتعلقاته، كما ذكر أنهم يحمّلون السفن بالحجاج بأكثر مما تستوعب، غير مبالين بما يصنع بهم البحر، طمعًا بالأجور ويقولون: "علينا بالألواح وعلى الحجاج الأرواح".

أما ابن بطوطة فقد خرج من طنجة قاصدًا الحج فطالت رحلته نحو ٢٥ عامًا قضاها متنقلًا بين بلاد المشرق العربي يسجل مشاهداته وملاحظاته، كتب «حزمت أمري على هجر الأحباب من الإناث والذكور، وفارقت وطني مفارقة الطيور للوكور، وكان والداي بقيد الحياة فتحملت لبعدهما وَصَبًا، ولقيت كما لقيا نَصَبًا». تجول ابن بطوطة بين مدن المشرق وقام بالحج ثلاث مرات خلال رحلته الطويلة فكان مسارها كما ذكر:

«رحلات ثلاث، بدأت أولاها من طنجة باتجاه إفريقية حتى الإسكندرية ومنها لدمياط فالقاهرة، ثم تابعت سفري في النيل إلى أسوان فعيذاب على البحر الأحمر، ومنها أبحرت إلى جدة ثم عدت للقاهرة ودمشق عبر فلسطين، ثم سرت إلى اللاذقية فحلب، واتجهت مع قافلة حجاج إلى مكة، ثم توجهت بعد ذلك إلى العراق، ثم فارقت وحججت للمرة الثانية، ثم انطلقت من مكة إلى اليمن فالبحرين ومنها إلى مكة، ثم وصلت إلى مصر وهي أم البلاد».

أما مخاطر الطريق الصحراوي بين قوص وميناء عيذاب (القصير) فقد وصفها ابن بطوطة بأنها محاطة بالجبال التي تمرح فيها الضباع وتفتك بمن يذهب في طرقاتها الوعرة.

على نفس الجسر الرابط بين إفريقيا والأراضي المقدسة عبر ملايين الحجاج، منهم الشعراء والرحالة الأدباء والصوفية النساك، وأشهرهم أبوالحسن الشاذلي وهو شيخ عالم من أعلام الصوفية ولد عام ٥٧١ هجرية الموافق ١١٩٦ ميلادية ببلاد المغرب، وتلقى العلم بالشريعة والحديث وعلم الكلام وآداب الصوفية بالقيروان وأقام ببلدة شاذلة القريبة من تونس ومن اسمها جاءت كنيته ولقبه المعروف، ومن تلاميذه ومريديه المرسي أبوالعباس وإبراهيم الدسوقي.

خالف الشاذلي نهج الصوفية المتشددين الذين اعتمدوا أسلوب المجاهدة بتكليف المريد مجاهدة النفس والزهد والاعتكاف فترات طويلة للعبادة، وفقًا لرؤيتهم كلما زادت مشقة الطريق إلى الله كان المرء أقرب للوصول، بخلاف ذلك كانت رؤية الشاذلي قائمة على المحبة لله لا الخوف من عقابه، الحب في مقابل طريق المجاهدة؛ فالسائر إلى الله إذا أدى الفرائض واجتنب المنهيات وأحب الله ورسوله كان وصوله إلى الله أسرع ممن جاهد نفسه بالمجاهدات والعبادات مع افتقاد الحب، فالحب هو جناح الطيران إلى حضرة الرحمن.

> **السائر إلى الله إذا أدى الفرائض واجتنب المنهيات وأحب الله ورسوله كان وصوله إلى الله أسرع ممن جاهد نفسه بالمجاهدات والعبادات مع افتقاد الحب**

لقي نهج الشاذلي في التصوف إقبالًا بين أبناء صعيد مصر وكان قد لقي ربه أثناء سفره للحج في وادي حميثرة بصحراء عيذاب عام ٦٥٦ هجرية الموافق ١٢٥٨ ميلادية بعد أن أوصى بدفنه بذات الوادي وسط الصحراء المقفرة وسرعان ما تحولت مقبرته إلى نواة عمران يتسع كل عام مع إقبال آلاف المحبين والمريدين لزيارته والإقامة إلى جواره عدة أيام أطلقوا عليها (رحلة الحج الأصغر) لقطب الصعيد وحارس جباله وسبب عمران وازدهار الطريق إلى بلاد الحجاز.

حج مبرور وذنب مغفور:

كانت رحلة الحج تجربة شاقة محفوفة بالمخاطر، يغيب الحاج شهورًا عن أهله وذويه منقطع الصلة لا يعرفون أخباره، فلا يطمئنون لعودته سالمًا إلا حين يكون بينهم من جديد. لم يكن غريبًا فشل البعض في إتمام الرحلة للمرض أو لحادث عارض خلال الطريق، لذا عُدَّ من يلقى ربه أثناء الحج شهيدًا، ومن يعود سالمًا كأنما ولد من جديد يحتفي به الجميع فائزًا نجح في أداء الفريضة الأصعب، ونال رضى الله، فتقبل منه الدعاء، ورده سالمًا إلى أهله مطهرًا من الذنوب.

في كل مجتمعات المسلمين كانت الرحلة مغامرة يقدم عليها الشخص محاطًا بمشاعر القلق والترقب قبل الرحيل والفرح العظيم عند عودته، يشاركه أهله وجيرانه نفس المشاعر، فأصبح الحج مناسبة اجتماعية يشارك فيها أفراد المجتمع المحلي بمجموعة عادات وتقاليد وطقوس احتفالية تتفاوت أشكالها وتتنوع بحسب الثقافة البيئية لكل مجتمع، يجمع بينها الاتفاق على صورة محددة للحاج تلزمه بعدة خطوات

> **كانت رحلة الحج تجربة شاقة محفوفة بالمخاطر، يغيب الحاج شهورًا عن أهله وذويه، منقطع الصلة لا يعرفون أخباره فلا يطمئنون لعودته سالمًا إلا حين يكون بينهم من جديد**

قبل السفر، منها أن يسدد ديونه ويرد الأمانات لأصحابها ويعتذر ويصالح من أساء إليهم، ويتسامح ويصفح عن الذين أساؤوا إليه، كما يزور من انقطع عنهم من أهله ويقرأ الفاتحة ويترحم على أرواح المتوفين منهم.

(مجالس الوداع) في الخليج العربي هي الصيغة المحلية لطقس توديع المسافر للحج، تبث فيه روح الطمأنينة قبل الرحيل بأجوائها الفرحة في حضور الأهل والجيران، جلسات المسامرة والصلح تصاحبها الولائم العامرة لعدة أيام قبل خروج موكب الحج.

أما في صعيد مصر فيخرج الحاج قبل سفره لزيارة مقابر الأهل، ثم يطوف ببيوت القرية يودع أهلها، ويستمع لطلباتهم التي لا تزيد عن الدعاء لهم عند الكعبة المشرفة. ويبقى بيته مفتوحًا يستقبل المودعين من الجيران، يشاركون الأهل بالغناء المعبر عن أملهم في نجاح الرحلة كمثل:

. يا حاجج يا حاجج خد أختك عديلة... تنكتب لك حجة وتبقى جميلة.

. يا حاجج يا حاجج خد أختك قبالك... تنكتب لك حجة وتسلم جمالك.

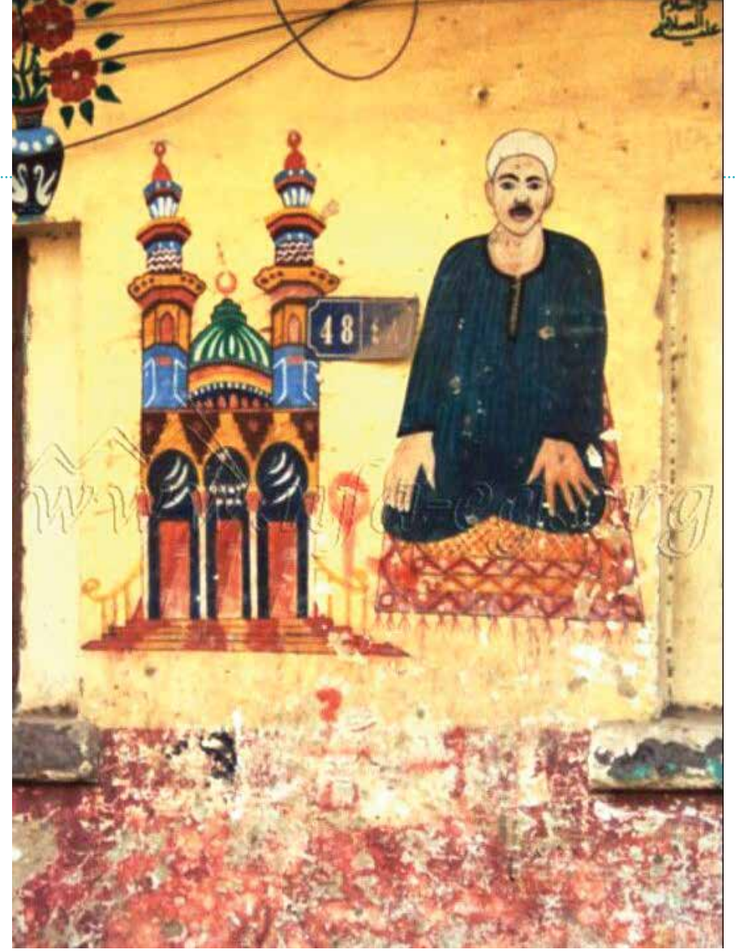
. يا نبي يا نبي ياللي ندهته... نوّله حجته وردّه لأهله.
. يا نبي يا نبي ياللي ناديته... نوّله حجته وردّه لبيته.

وإن كانت الحاجة سيدة؛ فالمودعون يغنون لها:

. رايحة فين يا حاجة... بتوبك القطيفة.
رايحة أزور النبي محمد... والكعبة الشريفة.
. حاجة يا حاجة ما تمدي يداك.
اوعي تخافي يا حاجة دا النبي دعاك.

تنشغل أسرة الحاج بإعداد ملابس الإحرام وزاد المسافر من الأطعمة الجافة، مثل القرقوش والخبز الشمسي والكشك والملوخية الجافة، والجبنة القريش والحلاوة الطحينية و«الدّقة» المصنوعة من السمسم المحمص والعسل الأسود.

وتلعب المعتقدات الشعبية في اليمن دورًا في التعبير عما يحيط رحلة الحاج من مخاطر، فيشارك الأهل والجيران في الدعاء بالسلامة للحاج من خلال طقس محلي مميز هو (المدرهة) وهي عبارة عن أرجوحة كبيرة يتم نصبها في ساحة أو فناء المنزل، يتأرجح عليها أقارب الحاج وجيرانه من كل الأعمار، كبارًا وصغارًا وحتى النساء، وأثناء ركوب الأرجوحة يرددون أناشيد شعبية خاصة، معتقدين أنهم بذلك يدفعون عن الحاج



مخاطر الطريق. تتشكل (المدرهة) من جذوع الأشجار وتربط بحبال قوية قبل تثبيتها في الأرض بشدة؛ حتى لا ينفلت رباطها وتقع، فيكون نذير شؤم يضاعف قلق الأهل على مصير الحاج الغائب بعيدًا عنهم.

تتواصل منظومة العادات والطقوس الاحتفالية الشعبية عند عودة الحجاج إلى بلادهم في أجواء يشيع فيها الفرح بصورة عامة وتتفاوت صيغ التعبير المحلية عن البهجة التي يشيعها نجاح أحد أبناء مجتمعهم في هذا الإنجاز.

في بلاد المغرب العربي والجزائر تتميز الاحتفالات الشعبية باستقبال الحجاج العائدين بطقس احتفالي خاص بالقبائل سكان الجبال والريف هو (فروسية البارود) حيث تتشكل مجموعات من فرسان (التبوريدة) بأزيائهم التقليدية مسلحين ببنادق تعرف بالمكحلة، لها ماسورة طويلة إلى جانب السيوف والخناجر التي يستكمل بها الفارس مظهره الخاص في التراث الشعبي إلى جانب الخيول المسرجة، تمثل كل مجموعة من الفرسان إحدى القبائل، وتضم بين عشرة إلى عشرين فارسًا، تكون تحت إمرة المقدم، الذي يقوم بتنظيم وتحميس فرسانه، يبدأ الاستعراض باصطفاف الفرسان على صهوة أحصنتهم

تشكيل

إلى جانب العناصر التشكيلية الثابتة في جداريات الحج يضيف الفنان الشعبي رسومًا تصور بعض مظاهر الحياة اليومية في بيئته

صوَّر ابنُ جبير عجز بعض المسافرين عن تحمل مشاق العطش والسير تحت وهج الشمس والخوف من الضواري في الليل إلى جانب استغلال الجمالين لهم

الرابضة، وفق خط مستقيم في أقصى الحلبة.

قبل كل انطلاقة يستعرض المقدم فرسانه، وتحيي السرية جمهور الحاضرين، ويستهل المقدم الاستعراض بإعلان اسم قبيلته بصوتٍ عالٍ، وخطاب تحميسي ملحمي يبرز فيه شجاعة رجاله. تنتصب بعد ذلك الخيول، دفعة واحدة، بأمر من الفرسان الذين يسيطرون عليها بيد واحدة، تتحكم في اللجام، تاركين الأخرى تقوم بحركات استعراضية للمكحلات (البنادق) ثم تنطلق الحركة (الهجمة)، وفق إيقاع متسارع، وعندما تصل المجموعة (الكتيبة) إلى منتصف الحلبة، فينتصب الفرسان، دفعة واحدة، ليقبضوا على مكاحلهم بكلتا اليدين، راخين الأجمة، ليطلقوا النار (البارود) في نفس الاتجاه ونفس اللحظة. عند إشارة المقدم لهم وبمجرد إطلاق النار، تعود المجموعة إلى موقعها الأول، لتعاود الكَرَّة، أو لتفسح الحلبة لمجموعة أخرى.

والواقع أن مواكب فرسان البارود المعروفة بـ (التبوريدة) قاسم مشترك في الاحتفالات الشعبية عند سكان الجبال والريف في مناسبات اجتماعية ودينية متعددة إلى جانب احتفالات عودة الحجاج.

جدران البهجة تحكي الرحلة:

معالم الفرح تتجلى في مظاهر الاحتفالات الشعبية عند استقبال الحجاج العائدين في كل البلاد العربية، تُرفع الأعلام والرايات وتُوشَّحُ البيوت بسعف النخيل والزهور في سوريا وفلسطين، تنتظرهم مواكب الأهل والجيران بالموسيقى والغناء، ينثر أهل الخليج عليهم "النثور" من حلويات مخلوطة مع أوراق الشجر والنقود المعدنية، توزع المشروبات والحلوى المحلية المصنوعة من عجين التمر في العراق وتعرف باسم (الكليجة).

ويصبح بيت المحتفى به (الحاج) قبلة المهنئين لعدة أيام لا يخلو فيها من الزائرين، حيث تقام الولائم وتوزع الحلوى، ويتبادل الحاج الهدايا مع المهنئين، هداياهم هي مساهمات عينية في الولائم الممتدة مثل السكر والشربات وطيور وأغنام أو ذبائح يعتبرها المصريون (نقطة) سترد لهم في مناسباتهم الاجتماعية، أما هدايا الحاج لجيرانه فهي مصاحف ومسابح وسجادات للصلاة وبخور وعطور وعينات من ماء زمزم يتبرك بها الناس.

وينفرد الاحتفال المصري بتقليد تزيين بيت الحاج برسوم على الواجهة والجدران الداخلية، تصور خطوات الرحلة ووسائل الانتقال بالجمال والبواخر ومناسك الحج، كما تسجل اسم الحاج وتاريخ سفره في أشكال فنية بديعة، عادة ما يقوم بهذه المهمة فنان فطري من أبناء المجتمع المحلي مستخدمًا خامات ألوان وصبغات من البيئة ذات ألوان زاهية صريحة يسهل الحصول عليها من مسحوق الأحجار الجيرية يخلطها الرسام بنفسه بدرجات متعددة، ويعيبها عدم الثبات لسرعة تأثرها برطوبة الهواء الجوي وتعرضها لأشعة الشمس طول النهار فتبهت ألوانها تدريجيًّا، وتجف مثل قشرة تتآكل وتتساقط عن الجدار يومًا بعد يوم رغم إضافة الصمغ أو الغراء إليها.

والغرض من الرسوم تزيين البيت وتسجيل المناسبة بعد أن أنعم الله على صاحبه بالحج فنال مكانة اجتماعية أرفع. وعادة تصور الرسوم الحاج مرتديًا ملابس الإحرام ينتقل خطوة بعد خطوة حتى يتم رحلته بالوقوف على عرفات ورمي الجمرات وتناول الماء المبارك من بئر زمزم.

واعتاد رسامو الحج أن يضيفوا إلى صور الطقوس بعضًا من المشاهد المصورة من القصص الديني، مثل قصة النبي إبراهيم حين همَّ بذبح ابنه إسماعيل، أو قصة خروج آدم وحواء من الجنة. ويستعين الرسام بنصوص من آيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية، فيكتبها بخط منسق جميل مثل الآية القرآنية: (وَلِلَّهِ على النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلًا)، (وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ)، (وأتموا الحج والعمرة لله)، والحديث النبوي الشريف: "من زار قبري وجبت له شفاعتي"، والحديث: "ما بين قبري ومنبري روضة من رياض الجنة"، وغيرها من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

وتستخدم لوحات الخط كإطار فاصل بين المشاهد أو لشرح الصور مثل (اشرب من زمزم يا حاج) و(حج مبرور وذنب مغفور وعقبال العودة) ويلجأ الرسام إلى شغل مساحات من الجدار بأشكال نباتية أشجار وزهور ملونة تضفي جمالًا، وبأسلوب زخرفي يصور أمواج البحر وما تحويه من أسماك تسبح فوقها سفينة الحجاج.

إلى جانب العناصر التشكيلية الثابتة في جداريات الحج يضيف الفنان الشعبي رسومًا تصور بعض مظاهر الحياة اليومية في بيئته، مثل العمل في الحقل أو حاملات جرار الماء قرب النهر، في كل الأحوال لا يفرغ الفنان من عمله إلا وقد صارت واجهة البيت زاخرة بعناصر وتفاصيل كثيرة، تسر الناظرين وتبعث البهجة في نفوسهم.

البناء في العمارة والحرف

قبل التطرق لمبحثنا هذا نود التعريج على مفهوم الفن الإسلامي لا بدَّ لنا من الإشارة إلى منظومة هذا الفن كونه صبغ بثقافات مختلفة ومتعددة، وبتأثر وتأثير، وهنا نود التنويه إلى أن المصطلح "الفن الإسلامي" لا يشير بالضرورة لشعب أو حقبة بعينها، فاللمسات التي أضيفت من قبل من اعتنقوا الإسلام والذين عاشوا في ديار المسلمين ما زالت آثارهم تشكل بصمة حقيقية تضاف للفن الإسلامي، فالمصطلح يلتبس على الكثير من الباحثين.

محمد أبو عزيز*

لا شك أن علاقة الحرف العربي بالعمارة علاقة وطيدة منذ سالف الزمن، وغير منفصلة بالشكل والمضمون، ويعزى ذلك إلى مفاهيم بنيوية تجسد ذلك على وجه التحديد.

العمارة والخط يتقاطعان معًا فيما بينهما وعلى مستويات عدة، فالخط يستخدم لوظيفة معينة، وهي ثتبيت الشفوي؛ أي إيصال ما يراد به مكتوبًا، فهي لغة اتصال وتواصل بين الشعوب كافة، بعد هندمة النص المحكي وإدراجه كقالب يحمل بناءً شكليًّا، هذه العينة في القراءة والتحليل للولوج إلى الناحية الجماليّة والمتعلقة في قراءة المجمل الكلي، وكذلك الجانب التزييني وما يحيطه وأثره على العام، وثمة تقاسيم وآراء بهذا المضمار، والذي يظهر جليًّا في إسبانيا أولًا، بحكم المعمار الأموي الذي انتشر في الأندلس، فهو ساهم في متقاطع الأوجيف الشهير La croisee dogives في الفن القوطي Gothic.

كما ظهر في قرطبة استخدام الأحجار والآجُر معًا في البناء، ولما قاموا به فمن القدم دخل الخط العربي في كل مناحي الحياة، وخاصة عندما تطور الحرف العربي من هندسته وصولًا لمراحل متقدمة في إرساء مقاييسه ذات الأبعاد الفلسفية والنسبة الذهبية التي تتقاطع كل منها مع العمارة، والتي أخذت الطابع الإسلامي لما تحمله من دلالات دينيّة، فالزخارف والولوج للسقوف والأشرطة في العديد من العمائر انتشرت في معظم أصقاع الأرض.

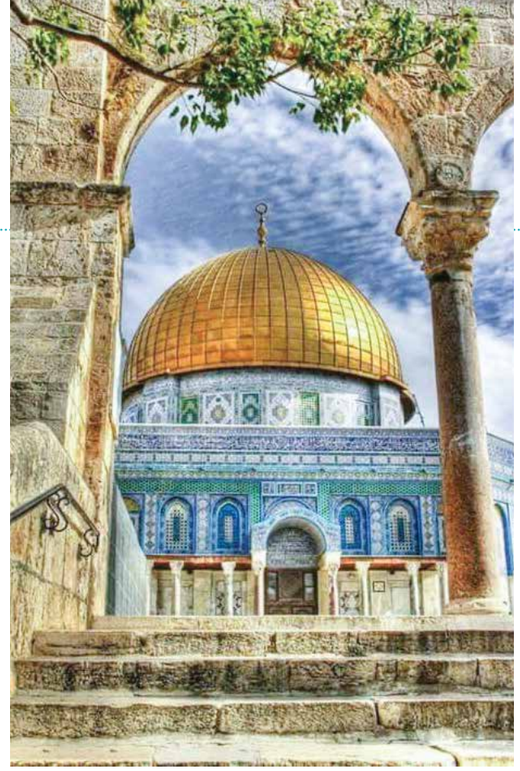
لا شك أن العمارة الإسلامية والمتمثلة في (البيوت، والقصور، والمساجد ..) جاءت من روح الفن العربي الذي امتزج بعقيدة هذا الإسلام، فهو يعبر عن انعكاس حقيقي وجوهري للإبداع بعينه.

إن اتساع وانتشار الإسلام في مواطن عدة هو ما جعل هذا الفن يزداد من تسارع وازدهار هذا الرقي والتألق في العمارة الإسلامية، وعلّ البيئات والأقاليم الكثيرة سواء أكانت صحراوية أم زراعية .. إلخ، والتي ساهمت في المعرفة الكامنة، وطريقة المعالجات المعمارية بصيغ وملامح فنية مميزة في أرجاء المعمورة.

دعونا في هذا السياق أن نتطلع لأول آثار العمارة الإسلامية خاصة في العصر الأموي، وما ظهر آنذاك من معمار يحتذى به ليومنا هذا، ومن ثم التطرق للخط العربي وملامحه التي تجلت وصبغت هذه الأماكن المقدسة عند المسلمين فازدادت عبقًا مضافًا لعبقها الأخاذ والساحر بألوانه التي سنتطرق لها:

قبة الصخرة بالقدس:

من أبدع وأقدم العمائر الإسلامية التي خلفها الأمويون،



■ قبة الصخرة بالقدس

وقد وضع أساس البناء الخليفة عبد الملك بن مروان سنة (٧٢ هـ _ ٦٩١ م). وقد تم تصميمها كي تتلاءم مع الطواف حول الصخرة المقدسة، كما أن قبة الصخرة غنية بزخارف فسيفسائية تزين جدرانه، إضافة إلى أنها زخارف نباتية تعد أقدم النماذج الأموية، وأروع ما جسده الفنان العربي المسلم، وتتمثل في تصاوير متخيلة لأشجار النخيل والزيتون والقصب ونباتات وفواكه وتيجان، بدرجات لونية مختلفة، ربما تذهب بنا بعض الروايات إلى تذكرة لعروج الرسول (عليه السلام) إلى السماء كما يشير أتنغهاوزن في كتاب (فن التصوير عند العرب)، هذا على خلاف المباني البيزنطية وأي رسومات مستوحاة من الأسفار القديمة، وهذه ربما واحدة من خصوصية وملامح الفنون الإسلامية.

وفي الفترة العثمانيّة ابتعث السلطان عبدالحميد خان الثاني سنة ١٢٥٨هجرية الخطاط محمد شفيق في مهمة خاصة إلى القدس وتحديدًا لقبة الصخرة والمسجد الأقصى لكتابة وتزيين الأشرطة المحيطة بالقبة الخارجية والداخلية، وبالفعل استمر بالعمل ما يقارب الستة أعوام، حيث قام الخطاط شفيق بكتابة سورة ياسين بخط الجلي ثلث، كما يذكر أنه من تلاميذ الخطاط الكبير مصطفى عزت، حيث انتهج، وبقيت كتاباته ضمن قاعدة ومدرسة الخطاط الكبير محمود جلال الدين.

ومن الملاحظ أن المعالجات الفنية والجمالية تنوعت حسب بيئاتها والحقب التاريخية المتعاقبة، هذا غير أن فلسفة اللون لها قراءة كامنة وجلية في المنجز الفني الإسلامي، كالرقوش والتعشيق، والحفر على المعادن وفي العمائر.

حظي اللون في فننا العربي الإسلامي بخصوبته ونقاء تفتحه ودلالاته الكونية، فهو من أهم العوامل البصرية التي تثري العين وتدغدغ مشاعره، فتضيف تعبيرًا خاصًا بمكانته، وقيمة جماليّة يتجلى بها الرائي والمتلقي البصري، أما من الناحية الرمزية، فاللون يعتبر دالًا بشكل مباشر على القيم الروحانية كالذهبي المبشر بالجنة، الأزرق الذي يعبر عن الصفاء والسكينة والهدوء ولون السماء والفسحة والمجال الجوي.

الجامع الأموي بدمشق:

والذي يعتبر من أعظم المساجد الإسلامية وأقدمها، وهو من المعالم التي أثراها الأمويون، تم تشييده من قبل الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك بين أعوام (٨٨ _ ٩٦ هـ، ٧٠٧ _ ٧١٤ م).

يتكون المسجد الأموي من صحن كبير مستطيل تحيط به سقفية محمولة على أعمدة وأكتاف، وفوق كل عقد نافذتان، وإيوان رئيسي مساحته (١٣٦ X ٣٧ مترًا). ويتكون من ثلاثة أروقة لحائط القبلة، ويحمل السقف عقودًا محمولة على أعمدة رخامية.

كما تميزت فيه أنواع الشبابيك الرخامية المتمثلة بزخارف هندسية، وكذلك لوحات وصور رخامية بفن الفسيفساء الملونة والمذهبة بجمالية عالية.

وكونه أول مسجد ظهر فيه المحراب، والمئذنة الشمالية وهي أقدم المآذن الثلاث، والتي لها شكل مختلف، عرفت بالمربعة، كما ولها وظيفة كمنارة لمدينة دمشق، وقد انتشر هذا النموذج إلى مناطق سورية التاريخية فشمال إفريقيا والأندلس.

كما بقي معلمًا رمزيًّا للمسلمين والإسلام، مع انتهاء حكم الأمويين عام ٧٥٠م، على أيدي العباسيين، وانتقال الخلافة الإسلامية إلى بغداد.

ومع تعاقب الأجيال من العهود الأموية والعباسية والفاطمية والأيوبية والمملوكية والأندلسية والعثمانيين.

وفي القرن الثالث عشر الهجري وفي ظل حريق اندلع بالمسجد الأموي، أوفد السلطان عبدالحميد الخطاط

العثماني يوسف رسا إلى الشام، وذلك لخط كتاباته، ضمن حملة إعادة إعماره؛ حيث بقي بالفعل وعلَّم بعض الخطاطين وتعلم من بعضهم القاعدة الفارسية التي كان غير ملم بها.

قصر الحمراء:

يعتبر قصر الحمراء من القصور الأثرية الأندلسية الباقية، وحصنًا منيعًا وصرحًا من أهم وأروع صروح العمارة الإسلامية، والذي شيده مؤسس دولة بني الأحمر.

وربما ثمة روايتان حول تسمية هذا المعلم العظيم، فمنهم من يرى أنه مشتق من بني الأحمر (نسبة للقائد العربي أبو عبدالله محمد بن نصر الملقب بالأحمر، نسبة للون لحيته الحمراء)، والذين كانوا يحكمون غرناطة (٦٢٩_٨٩٧هـ)، بعد سقوط الدولة الموحدية، وآخرون يرون سببًا آخر للتسمية وربطوه بالتربة الحمراء التي تم تشييده بها.

يقع قصر الحمراء في إسبانيا غرب مدينة غرناطة، ويبلغ طول قصر الحمراء حوالي (٢٤٣٠ قدمًا أي ٧٤٠ مترًا في ٦٥٠ قدمًا أي ٢٠٥ أمتار) بأقصى عرض له. يعني أنه يمتد من الغرب والشمال الغربي إلى الشرق والجنوب الشرقي ... ويشار إلى أنه من المباني غير النمطية للفن الإسلامي، وربما يرجع ذلك لبيئته الأولى الحاضنة لكل هذا الجمال، فقد وصفه الشعراء المغاربيون بأنه "لؤلؤة مرصعة بالزمرد" في إشادة للون مبانيه والغابات المحيطة به، والحديقة المليئة بالأزهار البرية والعشب والورد.

وما يهمنا في هذا المبحث قراءة الخط العربي والنقوش وتجلياتها والإشارة لتلك العمائر الخالدة ليومنا هذا، لقد خطت ونقشت أشعار زينت بها أسوار الحمراء، كانت لثلاثة شعراء من البلاط الملكي بغرناطة وهم ابن الحباب وابن الخطيب وابن زمرك.

وعبارة "ولا غالب إلا الله" والتي تعني أنه لا يخلد سوى الله، ولا يبقى ولا يدوم غيره، فملكك زائل كما زال من سبقك، اعتبرت كشعار للموحدين؛ فيذكر أن هذه الجملة تعود إلى زاوي بن زيري مؤسس السلالة النصرية، تكررت العبارة أكثر من مائة مرة، بأنواع وأنماط وأشكال مختلفة من الخط العربي والأندلسي والخط المغربي على أسوار قصر الحمراء، ورُصّعت بقوالب زخرفية، فمنها المنتظم؛ أي كتب كسطر بالكوفي المورق، ومنها المنحاز لنظام التصميم في مشهده الكلي كاسرًا السطر؛ فكتب بزاوية أقرب بميلان ٤٥ درجة وبخط ربما الخطاط المسلم أراد محاكاة هذه الجنة من بيئة غرناطة ومحيط قصرها، ليصُفَّ حروفه ويكون تراصًا بالصفوف كالسطر بالصلاة، وينمق ويحيك زخارفه ويبدع باللانهاية منها، لتكون بهذا الكم من الجمال في المساحة ككل، فالخط كما يقال: أينما ظهر بهر. استخدم حروف خطي النسخ والثلث والكوفي بأسلوب خاص أي يعتمد على رسم الحروف وتطويعها بما يتلاءم وهيئتها العامة وحريتها الفنيّة التي لا تخضع لمعايير ونسب الخطوط كما في المشرق العربي، مع أن الكتابات المغربية ذات تأثر من المشرق إلا أن تلك الأشكال أخذت طابعًا إضافيًا ومغايرًا كما أسلفنا، و ربما في هذا السياق نقول أنه تجاوز القواعد وما هو كلاسيكي، وبتصرف وفهمًا مختلفًا من قبل الفنان العربي المغربي ليومنا هذا، وحسب ما يخضع ذاك النوع من جنسه، فالشعور بحركة الحروف وتناقلها من الناحية البصرية هو ما يميزها عن غيرها، وكأنها تدغدغ العين، وتأسر القلب بالرغم من ثباتها.

تميز القصر بأقسامه المتعددة ووظائفها في تلك الفترة، كالبهو وفناء الريحان الكبير وفناء السرو، وقاعات عدة كقاعة بني سراج وقاعة الملوك، وكذلك الزاوية والروضة والتي عثر على شواهد لقبور تعود لملوك بني نصر ملوك غرناطة.

جامع قرطبة:

ولا يسعنا سوى أن نشير إلى هذه العمائر الكثيرة والجلية ذات سمات العمارة المغربية الإسلامية.

■ جامع قرطبة

■ صحن الجامع الأموي بدمشق

يعتبر جامع قرطبة ثاني أكبر جامع في العالم بعد المسجد الحرام، وأشهرها بالأندلس، وقد بدأ بناؤه عام ٧٨٤ م أمير قرطبة عبدالرحمن الداخل، ويقال إن البناء تواصل على مدى قرنين من الزمان.

يتألف من حرم عرضه ٧٣,٥م وعمقه ٣٦,٨م، ومقسم إلى العديد من الأروقة، مليء بالأقواس مرتكزة على أعمدة من الرخام. كما أن الحرم ينفتح على الصحن من خلال ١١ قوسًا، كما يوجد له باب غربي وباب شمالي، ويشار إلى أن الصحن لم يكن محاطًا بأروقة، وكان للحرم باب واحد، وثلاث دعائم من الشرق والغرب، ودعامتان ركنيتان في الجانب الجنوبي، وذلك لتحمل الأقواس التي تعطي الطابع الجمالي والمعماري الأخّاذ.

ومع التوسعات المعمارية إلى أن أصبحت مساحته (١٨٠X١٢٥م)، وتم إضافة مئذنة جديدة في أقصى صحن الجامع من الجهة الشمالية، وهي على هيئة برج ضخم له شرفتان للأذان يصعد إليها بسلم داخلي، وهي ما زالت ليومنا هذا لكنها حولت إلى برج لجرس الكنيسة.

ففي عام ١٢٣٦ وسقوط قرطبة في يد فرديناند الثالث من قشتالة، تحول المسجد إلى كاتدرائية تناول العذراء.

والمنارة تعد أول منارة في ذاك الزمان، وصحن النارنج، يعد صحن المسجد تحفة فنية محاطة بسبعة أبواب، ومن الجهة الشمالية توجد المئذنة، وقد سمي بهذا الاسم لزرع الناس لأشجار النارنج، وكما زرعوا الليمون أيضًا.

■ قصر الحمراء

أما بخصوص الكتابات التي في المحراب فقد زينها النص القرآني من سورة السجدة "ذلك عالم الغيب والشهادة العزيز الحكيم"، وكذلك نص من سورة الحشر "هو الله لا إله إلا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار ..."، وقد كتبت بالخط الكوفي غير المعجم، والمتميز بالتوريق والترويس الذي يظهر جليًّا في الكتابات القديمة.

لا شك أن جامع قرطبة يعد مدينة للعلم والنّور ومعلمًا للنّهضة والحضارة العربية الإسلامية التي خرّجت الكثير العلماء أمثال: القرطبي وابن رشد وابن حزم وغيرهم من علماء الأندلس.

فالبناء الكلي والذي يحتاج لحيز ومساحة، مستجيبًا لوظيفة معينة، والخط العربي من أهم المعالم التي ما زالت العمارة الإسلامية شاهدة عليه، يعد من الفنون المكانيّة وخاصة أماكن العبادة عند المسلمين تحديدًا وفي مختلف أنحاء العالم، لقد بقيت الملامح صامدة تحظى وتتجلى ببصمة فريدة في حضورها الفني والجمالي.

وبالفعل إن هذا التزاوج والتلاقح (بين الحرف والعمارة) هو الذي يتحلى ويتجلى بهما شكلًا ومضمونًا، وأصبح ذا طابعًا كليًّا، وبتمايز فريد عن الحضارات السابقة، بقيت اللحمة والوحدة متأصلة وعميقة، وبشهادة الباحثين الغربيين والمتخصصين في هذا المجال، لذا أسست العديد من المحطات التي تومئ لعظمة هذا الفن العربي الإسلامي، محققة فلسفة فنيّة ذات جذور تاريخية استقتها العمارة الإسلامية من روح الملامح الأولية الموازية لها في الفنون التطبيقية كافة، كالخط والزخرفة والتذهيب والأرابيسك والفسيفساء وما إلى ذلك.

---

*فنان تشكيلي وكاتب من الأردن

حسام الدين مصطفى

المخرج الإشكالي

حسين عبد الرحيم

لا يعلم معظم المنتمين لعالم السينما الكثير، ولا حتى الدقيق عن المخرج الراحل حسام الدين مصطفى، الذي أُختُلِفَ حوله كثيرًا في مجالات النقد والمتابعة والتصنيف وحتى تشريح الاتجاهات السينمائية وموضوعاتها السياسية والفكرية.

«حسام» إشكالي في طرحه، حتى في لغته وكاداراته وأدواته، مخرج موهوب وعاشق لعمله حتى إنه «الكاميرا مان» في غالبية أعماله، وتحديدًا فيلمه «الأخوة الأعداء» المأخوذ عن رواية الكاتب الروسي ديستويفسكي، والذي نال عليه أول وأهم جائزة دولية من مهرجان طشقند، كون ما أخرجه حسام تفوق به تقنيًا وجماليًا وحتى تصويريًا على مثيله الروسي الذي أخرجه مخرج لا يقل تميزًا في السينما العالمية والروسية.

حسام الدين مصطفى مثير للجدل.. كونه أول مخرج مصري وعربي يزور إسرائيل عقب معاهدة كامب ديفيد مؤيدًا للسادات ورؤيته عن السلام..عرفت عن حسام الكثير كوني قد لازمته وزرته في بيته أكثر من مرة بدعوة منه، بدأت عقب رؤيتي لفيلمه الذي أثر في وجداني، هو المولود في بورسعيد ٢٢ فبراير ١٩٢٦، والذي ناوش أسرته كثيرًا لكونه كان مغايرًا لكل الشباب في سنه وجيله.

سافر للولايات المتحدة الأميركية لدراسة فن الدراما والإخراج والتصوير عام١٩٥١، بعد انتهائه من تحصيل بكالوريوس المعهد العالي للسينما من مصر ١٩٥٠، ليستقر هناك ستة أعوام كان فيها مغايرًا بالفعل لكل من عمل معهم من أساطين فن الدراما والأكشن.

عمل «حسام» مساعدًا للعظيم سيسل دي ميل، أحد أهم مخرجي السينما الأميركية، بل من المؤسسين العظام لفن التشويق والدراما في مهدها بالأبيض والأسود، ليعرف هناك بعد ذلك بحدة ذكائه واختلافه وامتلاكه رؤية فريدة في ماهيات الإخراج والإثارة والتشويق.

اقترب حسام الدين مصطفى بعد ذلك من رائد أفلام الإكشن والتشويق أيضًا والرعب ألفريد هيتشكوك لمدة عامين، وحدث تلاقٍ فيما يخص رؤى عديدة ومنسجمة في الطرح الدرامي في مسار أفلام الأكشن والتنويع عليها، كالويسترن الأميركي، وحاول حسام بعد ذلك تطوير أدواتها وآلياتها بصبغة مصرية ليعود عام ١٩٥٦ للقاهرة حاملاً رؤى متعددة تخص ثقافته وذائقته عن أفلام الحركة.

حسام الدين مصطفى قدم خلال مشواره السينمائي أكثر من ثمانين فيلمًا، والعديد من الأعمال الدرامية في التليفزيون المصري وبعض الدول العربية، بدءًا من «كفاية يا عين» الذي لم يتحمس أحد لإنتاجه؛ فأنتجه من ماله وكان معرضًا للإفلاس وهو في بداية طريقه الاحترافي.

ومن أبرز ما حققه كان الجمع بين أكثر من مدرسة إخراجية؛ فهو بالفعل كان يحمل في خلفيته الثقافية مكانًا ومكانة لسابقيه مثل نيازي مصطفي، ولكن تعددت جنوحاته في مسار التقليب عن النص السينمائي المثير والجديد بكل فكر غير تقليدي، مثل الباطنية، وغرام الأفاعي، وشهد الملكة، ونساء بلا غد، هي والشياطين، وعالم مضحك جدًّا، امرأة ورجل، فلا ينجو من الأقاويل التي تتهمه بفض وفضح المسكوت عنه في أعماله التي قلبت الطاولة عليه وعلى صناع السينما المصرية آنذاك- فهو مخرج درب الهوى- ووكالة البلح والنظارة السوداء والحرافيش والسكاكيني، ومتون نجيب محفوظ الذي فجر من خلالها ماهيات الاغتراب والتناقض الفردي واستغلال النفوذ من قبل رجال ومسئولي الحاشية في العهد الملكي والناصري، أيضًا الشحاذ، الطريق، السمان والخريف، الذي فتح بابًا جديدًا لكيفية تعامل المخرج بوصفه قارئًا منحازًا للنص الأدبي.

لم ينسجم كثيرا مع محمود مرسي، كون الأول ممثلًا مختلفًا وله بصمته الخاصة في عالم الدراما والفن، وبين مخرج كحسام جاء بمجد ليس زائفًا، لكن قرب بينهما نص بعينه، هو «السمان والخريف». لم يقبل فيه «مرسى» بتعليمات «حسام» لكن حدث التلاقي في أعمق النقاط، وهي ازدواجية ونزق وعصابية التكوين عند عيسى الدباغ، وكذلك ما راق لحسام من تفاصيل بروفات التراييز التي جمعته بمرسي، فكان الانسجام الذي أدهش نجيب محفوظ وليصير «السمان» هو أقرب نص سينمائي لروح الرواية، ويذكر نجيب محفوظ ذلك ويقرُّ به في أكثر من لقاء للبطل والمخرج.

والغريب في سيرة المخرج الذي رحل منذ ٢٢ عامًا مع تجليات التطبيع والتعامل مع إسرائيل واتفاقيات الغاز؛ فما أشبه الليلة بالبارحة.

شطب اسم المخرج الراحل نتيجة زيارته لإسرائيل.. وهو الذي اقتنع بها كفتح لطرق السلام والتعامل والشراكة ومعرفة الآخر، وفهم ما يضمر بعد الاطلاع على ثقافته، وبعيدًا عن ذلك، يظل وسيبقى حسام الدين مصطفى أبرز مخرجي جيله في تعدد الرؤى وعناوين أفلامه والكم الكبير المختلف من كافة جموع النجوم ونجمات السينما المصرية على مدار خمسة عقود، مفجرًا العديد من الحيوية التي جعلته لا يتجمد عند أسلوب واحد في الطرح.

تعامل مع نادية الجندي، ومحمود مرسي، وماجدة الخطيب في «توحيدة»، وحتى هشام عبد الحميد في «غرام الأفاعي»، وتزوج من الفنانة نيللي وله ابنة واحدة «زينب» في العقد الرابع، وهي التي لم تزل تجتر سيرة الأب المختلف، والتي تحمل ملامحه، فراسة وتناقض المثقف الرؤيوي المتعدد الثقافات والذائب لحد التماهي مع أفكاره لدرجة جعلت منه مثار تساؤل وإعجاب ورفض من محبيه ومحبي أفلامه قبل كارهيه.

حسام الدين مصطفى الذي قدم للتليفزيون المصري أكثر من عشرة مسلسلات درامية منها الفرسان، وصلاح الدين الأيوبي، ليدشن اسمه بأحرف من نار ونور، بعد رحلة عطاء استمرت لأكثر من سبعين عامًا، ورحل عام ٢٠٠٠ إثر جلطة قلبية أدت لوفاته بمنزله تاركًا خلفه تراثًا وعناوين فارقة وخصبة في مسارات سينما العنف والفكر والحب، لها نصيبها مما يُعرف بـ «سينما الترسو» والتلقي الجماهيري.

الأفلام السينمائية كمصدر تاريخي

د. علي عفيفي علي غازي

تؤكد الدراسات المتخصصة أن السينما ليست إلا فنًّا من فنون الصورة؛ فأي فيلم سينمائي ليس إلا مجموعة من الصور المتواترة المتوالية الثابتة على إثر بعضها البعض، بحيث تُسبب عند دورانها المحسوب إيهامًا بالحركة قريبًا من الطبيعة والحقيقة، وتسليمنا بأن السينما فن من الفنون البصرية، التي تستدعي لاستيعابها تركيزًا عنصريًّا من حاسة الإبصار التي نمتلكها، يعني أنها ليست إلا نوعًا من الفن التشكيلي، ولا نتجاوز الحقيقة إذا ما قلنا إن الفن التشكيلي ليس فقط التصوير الزيتي المؤطر، والنحت، والحفر، والمعمار، والتصوير الفوتوغرافي، والتصميم الصناعي؛ وإنما يتسع لآفاق أرحب من ذلك بكثير، تتسع لتشمل الكثير من ألوان الفنون.

ويشير مؤرخو تاريخ السينما إلى أنها لم تتشكل في رحم الأدب؛ بل عرفت مراحلها الجينية بعيدًا عنه، إذ ارتبطت بالفنون الأخرى، ثم استدعى المخرجون الرواية والقصة القصيرة وأدب الملاحم والأدب الشعبي إلى الشاشة الكبيرة، فربطوا بين روائع الأدب وروائع السينما، فالسينما لم تلتفت للرواية التسجيلية فقط، كما قد يعتقد البعض، وإنما تمكنت من تطويع كل الأنواع الأدبية، فقدمت الرواية التجريبية، التاريخية، البوليسية، الذهنية، الخيالية، واقترنت بعالم الفكر والخيال، وعالم الصورة والتمثيل والديكور، وهذا يقودنا إلى التساؤل حول قدرة السينما على نقل الواقع، باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من التكوين المعرفي الأساسي، ومن ثم إشكالية مقالنا، وهي: هل بإمكان المؤرخين والباحثين في التاريخ توظيف الأفلام السينمائية كمصدر تاريخي في دراساتهم وأبحاثهم الأكاديمية؟

قبل أن نُجيب عن هذه الإشكالية يجدر بنا إعطاء نبذة عن التطور التاريخي لصناعة السينما والتصوير، إذ يشير المؤرخون إلى أن الفضل في التصوير والسينما يعود لابن الهيثم البصري (٩٦٥-١٠٤٠)، الذي وضع المبادئ الأولى لعلم البصريات، والتي طورها ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci (١٤٥٢-١٥١٩) في علم البصريات الحديث، وكان يستلزم الصورة الضوئية الأولى التي صنعها الفيزيائي الفرنسي نيسفور نيبس Nicéphore Niépce (١٧٦٥-١٨٤٤) في سنة ١٨٢٣ ثبات المصور مدة ١٤ ساعة، ورغم ذلك يُعده المؤرخون رائد التصوير الفوتوغرافي، وانخفضت هذه المدة إلى حوالي نصف الساعة في عام ١٨٣٩ على أيدي مانده داكير Mandé Dakir، ثم وصلت عشرين دقيقة في عام ١٨٤٠، ومنذ عام ١٨٥١ وصل زمن الثبات لأجل اللقطة بضع ثواني، ومن ثم بدأت تظهر مهنة المصور الضوئي أو الفوتوغرافي.

وقد صُكت شهادة ميلاد السينما بشكلٍ رسمي في عام ١٨٩٥ بفضل الإخوة لوميير lumière brothers ، إذ صنعوا أول آلة عرض سينمائي، حيث عرضوا ١٠ أفلام قصيرة في باريس كانت مدتها ٥٠ ثانية، وتطورت بعد ذلك الأفلام السينمائية بالأبيض والأسود، على الرغم من أنها شهدت بعض محاولات التلوين في عام ١٨٩٦، حيث تم تلوين بعض الأعمال يدويًّا، وتحولت صناعة السينما إلى فن، خاصة بعد أفلام تشارلي شابلن Charles Chaplin (١٨٨٩-١٩٧٧)، التي ما تزال تُعدّ

■ الأخوان لوميير

من أهم الأفلام التي أنتجت وصورت في ذلك الوقت، وبعد العرض السينمائي الأول في باريس، والذي تم في شهر ديسمبر ١٨٩٥ كانت مصر على موعد مع ثاني عرض سينمائي في تاريخ السينما، إذ شهد مقهى زواني بمدينة الإسكندرية في يناير ١٨٩٦ أول عرض سينمائي في مصر والعالم العربي، ثم عرض آخر بمدينة القاهرة في ٢٨ يناير ١٨٩٦ في سينما سانتي، ثم كان العرض السينمائي الثالث في بورسعيد في عام ١٨٩٨، وافتتحت أول سينما في مصر في منتصف يناير ١٨٩٧ بالإسكندرية.

وشهد عام ١٨٩٧ أول دوران لكاميرا سينمائية على أرض مصر، حيث جاء بروميو الذي أرسله الأخوان لوميير ليبدأ التصوير يوم ١٠ مارس ١٨٩٧ بالإسكندرية في محطة الرمل وميدان المنشية، وكان ذلك بمثابة النقطة الحقيقية التي يمكن الإشارة إليها للتاريخ السينمائي في مصر. وفي ١١ يونيو ١٩٠٧ تم تصوير أول فيلم تسجيلي صامت عن زيارة عباس حلمي الثاني، خديو مصر (١٨٩٢-١٩١٤)، إلى مسجد المرسي أبي العباس بمدينة الإسكندرية، وافتتاحه المعهد الديني وسط ابتهالات أهل الإسكندرية بتلك الزيارة. ومنذ ذلك التاريخ ظهرت الأفلام المصرية الإخبارية القصيرة التسجيلية. أما أول فيلم روائي فقد ظهر في سنة ١٩١٧، أنتجته الشركة السينمائية الإيطالية المصرية، إذ أنتجت فيلمين: الشرف البدوي، الأزهار القاتلة، ويُعدُّ محمد كريم (١٨٩٦-١٩٧٢)، مؤسس هذه الشركة، أول ممثل ومخرج سينمائي مصري، إذ ظهر في الفيلمين، وفي عام ١٩٢٢ ظهر فيلم من إنتاج وتمثيل فوزي منيب (١٨٩٨-١٩٤٧) مكوّن من فصلين بعنوان "الخالة الأمريكانية"، وفي عام ١٩٢٧ تم إنتاج وعرض أول فيلمين هما "قبلة في الصحراء" و"ليلى"، وكانت عزيزة أمير (١٩٠١-١٩٥٢) بطلة الفيلم الأخير، وأول سيدة مصرية تشتغل بالسينما.

وفي عام ١٩٣٢ عرض فيلم "أولاد الذوات"، وهو أول فيلم مصري ناطق، قام ببطولته يوسف وهبي (١٨٩٨-١٩٨٢)، وأمينة رزق (١٩١٠-٢٠٠٣)، وفي فيلم "أنشودة الفؤاد" ظهرت أول مطربة مصرية وهي نادرة أمين (١٩٠٦-١٩٩٠)، بينما كان أول مطرب يظهر على الشاشة الفضية هو محمد عبد الوهاب (١٨٩٨-١٩٩١) في فيلم "الوردة البيضاء". أما أول فيلم مصري عرض خارج مصر فكان فيلم "وداد" من بطولة أم كلثوم (١٨٩٨-١٩٧٥). ثم كان تأسيس استديو مصر في عام ١٩٣٥ نقلة نوعية في تاريخ السينما العربية، بالإضافة لاستوديوهات النحاس، وبعد الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) تضاعف عدد الأفلام المصرية ليصل في عام ١٩٤٦ لحوالي ٦٧ فيلمًا، وبرز في هذه الفترة عدد من المخرجين والفنانين والفنانات، وظهرت محاولات لتلوين أجزاء من الأفلام؛ منها تلوين أغنية يوم الإثنين في فيلم "لست ملاكًا" للفنان محمد عبد الوهاب في عام ١٩٤٦.

تبدأ علاقة قطر بالفن السابع بالمسرح، الذي بدأ ارتجاليًّا بتقدم عروض تمثيلية في حفلات السمر، التي كانت تقام في المجالس الخاصة، وكانت تتعرض للقضايا الاجتماعية المتنوعة بصورة نقدية ساخرة مضحكة، وفي الستينيات بدأت الأندية الثقافية الرياضية تُحيي بعض الحفلات الفنية، كما قدم نادي كبار الموظفين بعض العروض المسرحية مثل "عرب فلسطين"، و"نصيحة أب".

كما برز كذلك المسرح المدرسي، حيث قدمت مدرسة الدوحة في عام ١٩٥٩ مسرحية بعنوان "بلال بن رباح"، وفي عام ١٩٦٨ أُسست أول فرقة مسرحية أهلية، عرفت باسم "الفرقة الشعبية للتمثيل"، وقامت بتقديم بعض العروض المسرحية المرتجلة مثل "الدكتور بو علوص"،

"بنت المطوع"، وغيرهما. وسافر أعضاء هذه الفرقة للدراسة في الخارج، ثم عادوا في عام ١٩٨٣ يُقدِّمون عروضهم المسرحية عن طريق وزارة الإعلام، حيث تم في عام ١٩٧٢ إشهار فرقة المسرح القطري، كأول فرقة رسمية معتمدة من الدولة للمسرح في قطر، وذلك بتقديم عدد من المسرحيات، وشاركت في المهرجانات المسرحية العربية، ثم في عام ١٩٧٤ أسست فرقة الأضواء كفرقة مسرحية تابعة للدولة، حيث قدمت العديد من التمثيليات المسرحية، وفي سبيل ذلك تم تجهيز مسرح قطر الوطني في عام ١٩٨٢؛ بهدف تشجيع المسرح العربي في قطر.

وفي ١٨ نوفمبر ١٩٦٩ تم الاتفاق بين حكومة قطر وشركة ماركوني البريطانية لبناء محطة للبث التلفزيوني في قطر، حيث تم تنفيذ المشروع على مرحلتين، الأولى محطة صغيرة لتغطية مدينة الدوحة وضواحيها، لمدة تتراوح بين ساعتين وثلاث ساعات في اليوم، أما المرحلة الثانية فهي المحطة الرئيسية التي تغطي معظم ساحل الخليج العربي بما في ذلك إمارات ساحل عمان (الإمارات العربية المتحدة اليوم)، ولمدة تتراوح ما بين أربع وخمس ساعات في اليوم. وبدأ بث تلفزيون قطر في عام ١٩٧٠ بالأبيض والأسود، ثم تحول إلى الملون في عام ١٩٧٤، واستمر في تطور مستمر حتى انطلقت القناة الثانية باللغة الإنجليزية في عام ١٩٨٢، وتحول للبث الفضائي في عام ١٩٩٨.

وفي عام ١٩٨٨ أصدر مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية أول أسطوانة له عن أغاني الغوص في الخليج، ويدخل هذا العمل في إطار التوثيق لمواد المأثور الشعبي وحفظها، وقد احتوت الأسطوانة على كتيب صغير دونت به نصوص الأغاني.

وتم إنشاء الهيئة العامة القطرية للإذاعة والتلفزيون بموجب القانون رقم ١١ لسنة ١٩٩٧، والصادر بتاريخ ٣ مايو ١٩٩٧، والذي نص في مادته الثانية على أنه "تنشأ هيئة عامة تُسمى الهيئة العامة القطرية للإذاعة والتلفزيون تكون لها شخصية اعتبارية وموازنة مستقلة ملحقة بالموازنة العامة للدولة"، على أن تتبع مجلس الوزراء (مادة ٣)، وتهدف إلى تحقيق رسالة الإعلام الإذاعي المسموع والمرئي في إطار السياسة العامة للدولة، وفق أصول ومتطلبات العلم الحديث وتطوراته؛ من أجل حرية المجتمع وبلوغ أهدافه (مادة ٤).

■ مشهد من فيلم «أولاد الذوات»

يؤكد ذلك أن الأفلام السينمائية مصدر مهم من مصادر التاريخ عامة، ومصادر تاريخ قطر خاصة، حيث إن البرامج الإخبارية وغيرها من اللقاءات بشخصيات تتحدث عن أحداث عاصرتها وكانت مشاركة وعنصرًا فاعلًا فيها، لهو مصدر كبير على درجة من الأهمية، وبحاجة لتوجيه أنظار الباحثين إليه، وقد يعتقد البعض أن الأفلام التسجيلية فقط هي التي يُمكن أن نُعدّها كمصدر تاريخي، إلا أن الأفلام السينمائية كذلك مصدر تاريخي على جانب كبير من الأهمية، فهي تنقل لنا جوانب من الواقع المعيش حين تم تصويرها، من الملابس والعمارة والمباني وبعض العادات والتقاليد والقيم، وغير ذلك.

الأفلام السينمائية من الممكن اعتبارها نوعًا من الوثائق المرئية، ولها دورها في تجديد البحث التاريخي، وإشكالياته الراهنة، ويدعو ذلك إلى ضرورة طرح سؤال السينما في البحث التاريخي، كونها وثيقة مهمة تختزن علامات بصرية عديدة، هي نتاج التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي، كما أنها تمتلك مقدرة وقوة في كشف المختبئ، فالسينما أقدر الفنون البصرية على كشف المستور في التاريخ العربي في محاولة لتفكيك

■ مشهد من فيلم «حياة أو موت»

ثنائية "الصدق والكذب" في أحداثه، وتؤدي دورًا كبيرًا في توثيق التاريخ، وتجعله مادة دسمة للتخيل، وفي مستويات عديدة من السرد، رغم التداخل التلقائي بين الواقع والمتخيل في الصورة السينمائية، وعلى الرغم من ذلك ستبقى السينما صادقة في التأريخ، وتظل الأفلام السينمائية مصدرًا تاريخيًّا ذا أهمية كبيرة، لم يلتفت إليه الكثير من الباحثين في التاريخ، وخاصة التاريخ الحديث والمعاصر، ولا نُبالغ إذا ما قلنا إن لها دورها في التوثيق للكثير من الموضوعات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والفنية والمعمارية، كالقيم والعادات والتقاليد، وسائل المواصلات، الطرز المعمارية، والملابس، وغيرها الكثير.

فالأفلام السينمائية وسيلة من وسائل الاتصال، التي توضح التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في الكثير من المجالات، ومع الفئات العمرية المختلفة، وتُستخدم لأغراض تعليمية وإرشادية وتثقيفية، وأغراض أخرى كالترفيه مثلا. فالسينما قد تلعب دورًا في توجيه السلوك، وتعديل القيم الاجتماعية والأخلاقية، وتغير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه؛ بل اعتبرها علماء الاجتماع أكثر الفنون أثرًا وفاعلية في تشكيل العقل البشري والثقافة الإنسانية عامة، وتؤثر في قيم وتقاليد المجتمع خاصة. ولهذا فإنها تؤدي دورًا في نقل معطيات الفكر والحياة، فهي أداة من أدوات االثقافة والمعرفة، وتُسهم في تشكيل قيم المجتمع، وعاداته، وإذا كان الفيلم السينمائي يملك القدرة على استحضار الواقع بكل تفاصيله وجزئياته، فإنه يملك القدرة نفسها على بلوغ أبعد آفاق الخيال، فيُمكن أن يُحوّل العجائب إلى وقائع، ويُسجل الواقع الراهن، ويجعل منه جزءًا من الوجدان الإنساني على مر العصور، فنجد عندها التاريخ الأكثر صدقًا من الوثائق، إذ يُقدم صورة للواقع المعيش، ويمسك باللحظة التاريخية.

وتمنح الأفلام السينمائية المؤرخ فرصة الاقتراب من عوالم وحيوات ربما لم يكن يدري أنها وجدت، فتنفض التراب عن وقائع تاريخية قديمة، وتحكي كيف تغلب الشخص الذي خاض حروبه وحيدًا في الظل، وما هي معاناته، وبذلك تقترب من تفاصيل شديدة الإنسانية، لم يلتفت إليها المؤرخ، إلا أنها تثير الجدل حول ما هو واقعي وما هو خيالي في قصة الفيلم، إذ تمتزج فيها الحقيقة والخيال، إذ يمزج المؤلف والمخرج بين الشكل الحكائي، الذي يقتضي منه أن يمازج في صياغته بين الواقع بالمتخيل، ليروي من الغرائب ما يُداعب به الخيال، ويدفع ويُحفز الرائي إلى المتابعة إلى النهاية. والأفلام السينمائية توثيق مرئي للتاريخ الإنساني، وتعتمد على المادة البصرية؛ ما يجعلها وسيلة ذات فاعلية كبيرة في توثيق أحداث مهمة في التاريخ الإنساني، وتمتلك مقدرة على تقديم الوقائع التاريخية بشكل سلس وممتع.

وتُشكِّل السينما التاريخية مجموعة أشرطة تُعيد إلى الشاشة الكبيرة أحداثًا وقعت في الماضي، القريب أو البعيد، كتاريخ طروادة، وسيرة الإسكندر الأكبر، هرقل،

نابليون، هتلر، نيرون، سبارتاكوس، ستالين، لنكولن، لينين، دافنشي، شجرة الدر، صلاح الدين الأيوبي، كليوباترا، وغيرها؛ بهدف استخلاص دروس التاريخ التي يمكن أن يحملها الفيلم في طياته، إلا أن الأفلام وحدها لا يمكن الاعتماد عليها كمصدر تاريخي موثوق، سواء أكانت تسجيلية أو روائية، طالما أن الكاميرا التي تصور هذه الأحداث لا يُمكن أن تكون محايدة؛ بل إن تصوير المشهد التاريخي لا يُمكن أن يكون كما وثقه المؤرخون، لأن السينما، كسائر الفنون، يُمكنها أن تُمارس في لحظة ما تدخلًا من المستحيل أن يكون بريئًا، إذ إن جملة حوارية قد تحيل هذا الفن السابع من التاريخ الجمالي إلى التاريخ النقدي أو الأيديولوجي. كما أن بعض المؤلفين والمخرجين يستدعون مشاهد من التاريخ ليسقطوا منها على الحاضر أو على القضايا المعاصرة، كما أنها قد لا تلتزم بخيوط الحقيقة التاريخية، فالفيلم التاريخي عمل فني يتخذ من التاريخ موضوعًا، ويتناول شخصية أو حدثًا، أو ظاهرة تاريخية، تقوم على معرفة جيدة بالتاريخ.

وهذه المحاذير لا تمنع المؤرخ والباحث في التاريخ من ألا يستفيد من الأفلام السينمائية في فهم دور الخطاب السينمائي في التعريف بالأحداث والقضايا التاريخية العربية المختلفة، وفهم المتن التاريخي السوسيو ثقافي والسياسي والثوري العربي في السينما العربية، وكيف تعاطت مع الثورات العربية، ومع الانتكاسات والانتصارات، وغيرها من الأحداث التاريخية.

كما أن الأفلام السينمائية، تُعدُّ مصدرًا تاريخيًّا وثائقيًّا للتراث المعماري والإنساني والإداري، والجغرافية العمرانية، فضلًا عن المباني الحكومية والتراثية القديمة، والشوارع والميادين والعمائر والمساجد، والجامعات، والمحاكم، فبعض الأفلام قد سجلت مشاهد حية، تضمنت بالإضافة للمعالم سابقة الذكر، مظاهر الحياة اليومية في الشوارع والأسواق والنوادي، وعدد السكان، وحيوية المكان، وأهميته، وغيرها، فالفيلم السينمائي والتسجيلي يتضمن الزمان والمكان، وهما ما يعنى بهما التاريخ.

هناك عدد من المؤرخين يتعاملون مع الفيلم السينمائي بوصفه وثيقة تاريخية يُمكن الاعتماد عليها عند كتابة تاريخ القرن العشرين، أبرزهم المؤرخ الفرنسي مارك فيرو Marc Ferro (١٩٢٤-٢٠٢١)، الذي بدأ حياته مؤرخًا تقليديًّا يعتمد على سجلات الضرائب كوثائق تاريخية، إلا أنه عندما كتب عن تاريخ المجتمع السوفييتي، لجأ إلى السينما السوفييتية، على الرغم مما تُعانيه هذه السينما من الخضوع للرقابة الصارمة.

■ أم كلثوم في فيلم «وداد»

ويجب ملاحظة أن الفيلم الروائي يُعدُّ وثيقة أكثر مصداقية من الفيلم الوثائقي، إلا أن الفيلم في النهاية لا يُمكن اعتباره وثيقة تاريخية نرتكن إليها ونحن مطمئنون، فأبعاده السياسية تطغى على مجرد كونه وثيقة تاريخية، ولذلك على الباحث التاريخي الذي يستعين بالفيلم السينمائي عند كتابة التاريخ أن يتحرى الدقة والتنقيب، خاصة حرية الفنان وخياله في إعادة صياغة الأحداث، واختلاق الشخصيات التي تتماس والحدث أو الواقعة التاريخية، وكيف استخدم السياسيون السينما كوسيلة لتعزيز رؤيتهم في كثير من القضايا.

وإذا كانت المنهجية التاريخية تفرض على المؤرخ والباحث في التاريخ أن يخضع الرواية التاريخية للنقد الظاهري والباطني، فبلا شك هو بحاجة لإخضاع الأفلام السينمائية عند توظيفها كمصدر تاريخي لهذا النقد، ويتطلب ذلك منه إعادة النظر في المنهج الذي يتبعه السينمائي في عملية تمثيل التاريخ والواقع، وأحيانًا المتخيل، إذ لا يزال المبدع صانع الفيلم يتعامل مع التاريخ بعقلية "الرقابات العربية"، التي لا تقبل شكلًا فنيًّا يُقدّم فيه التاريخ بطريقة غير الرسمية، وهناك فرق كبير بين التاريخ والتأريخ، إذ إن التأريخ مسألة ذاتية تخضع لأهواء المؤرخ وميوله الشخصية، وإذا كانت مناهج البحث في الدراسات التاريخية تفرض على المؤرخ ضرورة إخضاع كتب التاريخ لعدة تقييمات، أبرزها ما يتعلق بهوية المؤرخ وتوجهاته السياسية والفكرية، وخلفياته الثقافية، وكذلك الفترة الزمنية التي يكتب فيها، ومدى الضغوط التي من المحتمل أن يتعرض لها؛ بسبب رؤيته التاريخية لأحداث معينة، فإنها تؤجب عليه إخضاع الأفلام السينمائية لنفس المنهجية، خاصة أنها ليست في النهاية إلا خيال مؤلف، ولمسات مخرج وممثل، وتوجيهات منتج، ورغبات الجمهور، فالأفلام السينمائية كجنس فني وجمالي وثقافي ودلالي تُعبر عن رؤية مخرج الفيلم في المقام الأول، وهي كلها اعتبارات يجب أن ينتبه لها المؤرخ والباحث الحصيف عند توظيفه للأفلام السينمائية كمصدر تاريخي.

وتتضمن الأفلام، على الرغم من هذه المحاذير، معلومات تاريخية مهمة، فمثلًا كنماذج، يُمكننا التعرف على مواعيد الدراسة بالمدارس المصرية في الأربعينيات، من خلال فيلم "غصن الزيتون"، الذي عُرض في عام ١٩٦٢، إذ يكتب مدرس اللغة العربية، عمر الحريري، التاريخ على السبورة: ١ يونيو ١٩٤٥، ويقول إنها آخر حصة قبل الامتحانات، ثم يكتب مدرس آخر، أحمد مظهر، تاريخ أول يوم في العام الدراسي الجديد: ١٥ سبتمبر ١٩٤٥، ما يعني أن الدراسة في الأربعينيات كانت تمتد نحو تسعة أشهر، وإجازة الصيف ثلاثة أشهر فقط.

أما فيلم "حياة أو موت"، فنلحظ من المشهد الأول ابنة بطل الفيلم تبحث في شوارع القاهرة عن دواء لوالدها، إلا أننا نستطيع أن نستنتج من أحداث الفيلم عددًا من القيم والعادات والتقاليد المصرية، فمثلا الكمسرى يُصفر لسائق المترو كي يمشي بسرعة بعدما قالت له البنت إنها مستعجلة كي تذهب إلى العتبة لتحضر لوالدها الدواء، ثم يُقلها رجل مجهول على دراجته ليوصلها إلى المترو الذي يذهب إلى العتبة، ثم يتنازل صاحب الصيدلية عن قرش من ثمن الدواء عندما يكتشف أنها لا تملك الثمن كاملًا، كذلك يتعاون المصريون لاسترداد الدواء من الرجل "الخمورجي"، الذي سرقه من ابنة البطل، معتقدًا أنها تحمل زجاجة خمر، والتي أحضرها لها رجل مجهول من خمارة بعدما سقطت منها زجاجة الدواء على الأرض وتكسرت بعض أجزائها، ثم سنلحظ تعاون الشرطة وتفاعلها مع الإذاعة، لأجل أن ينقذوا أحمد إبراهيم، بعدما اكتشف الصيدلي أنه أدخل بعض التركيبة الخطأ في الدواء، ما قد يتسبب في وفاته، كذلك نلحظ أن البطلة في آخر الفيلم تشكر المأمور "يوسف بك وهبي"، وتقوله له "شكرًا يا شاويش"، من دون أن ينهرها أو تتغير طريقة معاملته لها، أو أن يُصحح لها خطأها، إنها قيم مصرية نستطيع استنتاجها من الأفلام السينمائية، التي تُعدُّ بحق مصدرًا تاريخيًّا مهمًّا.

كذلك فيلم "الباب المفتوح"، الذي صور وأنتج في عام ١٩٦٣، يستدعي من خلال السياق الدرامي مشاهد وثائقية لحريق القاهرة يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢، كما يعرض لشوارع القاهرة القديمة، وحركة الترام أمام العمائر القليلة في شارع رمسيس حاليًا، ويُقدِّم مشاهد حية لمقر هيئة قناة السويس، وحركة السفن والبواخر، وكذلك يُسلِّط الضوء على جامعة القاهرة، وتراثها العمراني والمعماري، فيعرض المبنى الرئيس للجامعة وبرج الساعة فيها، ثم يتناول مشاهد لكلية الآداب من الخارج، كما يتعرض لمشاهد حية من مطار القاهرة الجوي، الذي كان يُسمى ميناء القاهرة الجوي، ومحطة قطار بورسعيد، ما يجعله توثيقًا حيًّا للعمران في فترة زمنية بعينها.

وهكذا كان للسينما المصرية دور مهم في حفظ تاريخ مدينة القاهرة خلال القرن الماضي، عبر العديد من الأعمال السينمائية، منها مثلًا: "حياة أو موت"، "ضربة شمس"، "سواق الأتوبيس"، وغيرها من الأعمال التي عمد مخرجوها إلى تصوير شوارع القاهرة ومبانيها، فباتت بمثابة وثيقة يُمكن للمؤرخ الرجوع إليها عند تناوله لتاريخ القاهرة في القرن العشرين، خاصة عند الحديث عن بعض الأماكن التي اختفت لسبب أو لآخر، ما يؤكد أهمية الأفلام السينمائية كمصدر تاريخي.

الفنجان

سيرة الحب والموت

لنا عبد الرحمن

من سنوات صباي أتذكر جارة كانت بالغة الظرف والفطنة، تستطيع التخلص من أي حرج اجتماعي بسهولة، من ذلك مثلًا حين يتجاوز عدد زائراتها عدد الفناجين المتماثلة لديها، كانت تضع في وسط صينية التقديم الفنجان المختلف، وتزعم أنه فنجان الحظ، وأنها ستقرأ الطالع لمن تشربه؛ وهكذا كانت تحمل الفتيات والنسوة على التسابق لنيل "فنجان الهنا" لاسيما من كانت منهن تنتظر محبوبًا شاردًا، أو مالًا ضائعًا، أو ترجو الولد، ولأن لكلٍّ منهن حكاية معلومة وآمال مشتهاة، يتم تكثيفها كلها بين يدي قارئة الفنجان المختلف، تنتشر النبوآت الخاصة بالضيفة المحظوظة في أرجاء الغرفة، وتصبح محور اللقاء، وتأسف بقية الزائرات لأن الفنجان لم يكن من نصيبهن.

كلما فكرت بأمر الفناجين، تقودني كل ذكرى إلى حكاية، ومع كل اختلاف بين الحكايات تنفتح آفاق رحبة على تساؤلات مسترسلة تمتد بعيدًا في التاريخ والجغرافيا، فلا عجب أن تتم قراءة الطالع عبر فنجان القهوة، أليست حكايات التاريخ والحب والموت والنصر والهزيمة والحرب تبدأ من فنجان صغير، غير عبر ما فيه من مصير صاحبه.

في ليلة شتائية باردة من عام ١٩٤٤، لم يكن الضابط الألماني المندس بين صفوف الجيش الإنكليزي، خلال الحرب العالمية الثانية يتوقع أن تقوده رشفة شاي إلى الإعدام!

الرجل الذي أتقن التخفي في كل شيء وأجاد الطريقة الإنكليزية في نطق الكلمات، لم يفطن إلى تفصيل إنكليزي بسيط يتعلق بتقاليد شرب الشاي، وبينها الاستهجان الشديد لأدنى صوت ارتشاف، ما إن سمع الضباط الإنكليز صوت رشفته الأولى حتى تعالت الرؤوس وتقاطعت نظرات الضباط الذين يجلسون حوله، غاب عنه تفصيل بسيط يتعلق بالعادات الأصلية للمجتمع، العادات التي لا يعرفها إلا من ينتمي إلى ذلك المجتمع، تمامًا كما هي عادة رفع الإصبع الصغير برشاقة عندما تقوم المرأة بتذويب السكر في الشاي.

أصل الأشياء

الفناجين التي نتداولها اليوم، في أشكالها وأحجامها المتنوعة، هي نتاج ارتحالات حضارية مختلفة، إذ تنتج كل حضارة أدواتها وفنونها وتختبر وسائل الحياة الأنجع لزمنها.

لكن لابدَّ للماء من أن يكون أصل الأشياء، وأن العطش الذي أحس به الإنسان القديم، ودفعه لأن يغرف الماء بيديه، ثم يفتش عن صَدفة، أو يُفرغ بطن ثمرة كبيرة ليحمل بها الماء كي يرتوي، هو ما دفعه للتفكير في صنع أداة لحمل السوائل، لذا كانت أكواب ما قبل التاريخ تُصنع أحيانًا من الأصداف والأحجار المجوفة التي يتم صقلها، حدث هذا قبل اكتشاف الفخار والمعادن.

ترتبط الأكواب ارتباطًا وثيقًا بالطعام، إذ لا يوجد طعام من دون أن يرافقه شراب، لذا

الرجل الذي أتقن التخفي في كل شيء، لم يفطن إلى تفصيل إنكليزي بسيط يتعلق بتقاليد شرب الشاي

نقلت الثقافة الأميركية إلينا أنواعًا مختلفة من القهوة تتشابه كثيرًا فيما بينها، ولا يميز الفروق الدقيقة بين نوع وآخر إلا من كان ذوّاقًا

لاقت الأكواب منذ فجر التاريخ عناية خاصة من الإنسان القديم؛ وحين صُنعت أدوات الحياة اليومية من الفخار تم العثور على نماذج للأكواب القديمة بأشكال وأحجام مختلفة، هذا ما كشفته معظم المواقع الأثرية في جميع أنحاء العالم.

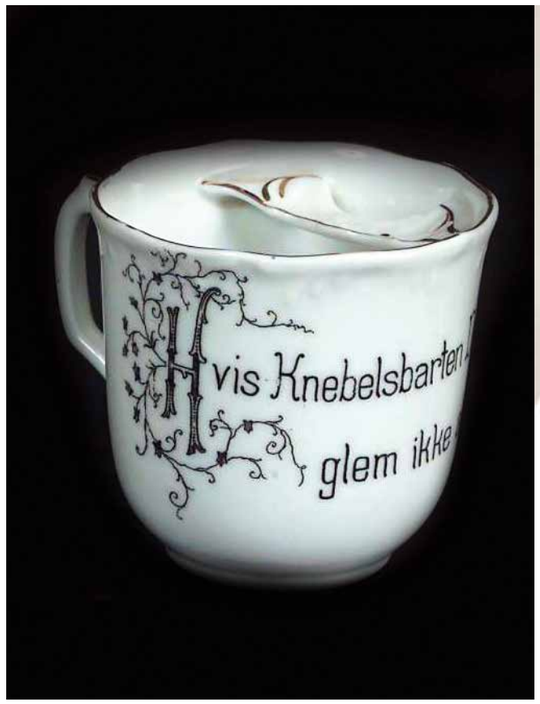
في الحضارة الفرعونية، تُظهر النقوش والبرديات رسومات لكؤوس دقيقة الصنع، يبدو أن استخدامها كان الهدف منه خدمة طقوس الآلهة والملوك والموتى، وتثبت الأبحاث أن الفراعنة عرفوا الزجاج واستخدموه في صنع العديد من الأواني، لكن استخدام الأكواب المميزة ظل مقتصرًا على الطبقة العليا التي امتلكت رفاهية اقتناء أكواب من الزجاج والبرونز والفضة والذهب والعاج حتى أصبحت تلك الأكواب عملة نفيسة تُعبر عن السيطرة والسلطة وكرمز على رفعة الشأن في مصر القديمة.

أما في بلاد ما بين النهرين القديمة، فقد كانت الأكواب تُصنع من الفخار والعاج والمعادن لأغراض متنوعة، أهمها نقل وشرب النبيذ، وتقديم قرابين للآلهة عبر إراقة الخمر عند المذبح، كانت الكؤوس في تلك المرحلة تصنع أيضا على أشكال رؤوس الحيوانات، كنوع من التجسيد للقوة، وترمز للبأس في المعارك، وتستخدم لشرب البيرة، ويُعتقد أن أقدم دليل على استخدام أكواب البيرة هو قرص سومري عمره ٦٠٠٠ عامٍ يصور أشخاصًا يشربون مشروبًا من خلال قش القصب.

في الغرب، يقال إن انتشار استخدام الكؤوس يعود إلى الإمبراطورية الرومانية، التي نشرته في سائر أرجاء أوربا؛ ففي إنكلترا، تم اكتشاف أكواب تعود إلى عدة آلاف من السنين، بما في ذلك كأس ريلاتون الذهبي، الذي يبلغ عمره حوالي ٣٧٠٠ عامٍ.

يرد في القرآن الكريم في أكثر من سورة ذكرٌ للكأس ولشراب أهل الجنة، في سورة الإنسان الآية رقم ٥، قوله تعالى: "إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا"، أيضا في نفس السورة في الآية ١٧ قوله تعالى: "وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا".

وفي الديانة المسيحية، هناك الكأس المقدسة التي استخدمها يسوع في العشاء الأخير، حيث



يقال إن تلك الكأس لها قدرات إعجازية، فقد تقاسمها يسوع لشرب النبيذ مع الحواريين، وفي التراث الأدبي ثمة العديد من الحكايات المكتوبة، بهدف إيجاد الكأس المقدسة أهمها مغامرات فرسان الملك آرثر الذي ربط الحكاية بوجود مقعد شاغر للفارس الذي سيحقق المهمة المستحيلة، إذ فور العثور على الكأس سوف يجلس الفارس على المقعد الخطير، وتكتمل الدائرة.

نزوات العشاق

في المبالغات العشقية عن سيدة الغناء العربي أم كلثوم، يُحكى أن أحد عشاقها قد شرب الخمر بكعب حذائها، لا يمكن الجزم بحقيقة هذا الزعم، لكن العاشق المتيم لا يتورع عن فعل أي شيء كدليل على عشقه، فكرة "الحذاء" الذي يتحول إلى فنجان استلهمها المخرج عاطف سالم في فيلم "حافية على جسر الذهب"، في مشهد مماثل يجمع بين عادل أدهم وميرفت أمين، حين يقوم "عزيز" الذي يعمل بجهة أمنية بنزع حذاء كاميليا الفنانة الشابة وصب فيها الويسكي ثم احتساه بتأثر شديد.

تخضع العلاقة مع الفنجان لنزوات الأمزجة القائمة والبهية، والتي لا تخطر على بال، إذ لا تتوقف عند حدود تفضيل فنجان زجاج شفاف، أو من الخزف لتناول القهوة أو الشاي، بل يطال الشكل واللون والكلمات المكتوبة والرسومات. يقيم الفنجان محاكاة مع الداخل، ويرسل إشارات معينة لمن يفهمها، وإذا كان الفرسان في العصور القديمة يفضلون تناول مشروباتهم في كوب على شكل رأس ثور أو أسد على سبيل المثال كنوع من التفاؤل بالقوة، فإن الرموز الفنجانية في القرن الحادي والعشرين لا تخلو من الغرابة أيضًا، صور لقراصنة وحيوانات وجماجم وعظام، مما يدل على أن طبائع الإنسان البدائية لم يتم تهذيبها تمامًا، إذ ما مقدار المتعة في الشرب من كوب على شكل جمجمة؟

في أغنية "دارت القهوة" لفيروز، تصف الأغنية الفتاة التي تتشاءم من "الفنجان المكسور" الذي وصل إلى يدها، إنه إشارة للحبيب الغائب، والمستبعد أن يعود قريبًا.

لعله من السائد أيضًا أن أنواع الفناجين، وتكوينها ورسوماتها ترمز للمكانة الاجتماعية، ربما لا تذكر الأجيال الحديثة فناجين "روميو وجوليت"، التي لم يكن يخلو منها أي بيت في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، لقد حظيت هذه الفناجين بانتشار هائل في كل البيوت العربية، وبين مختلف الطبقات، إذ تنوعت مستوياتها بين الخزف العادي والمذهَّب، لكن على اختلاف أشكالها احتفظت جميعها برسمة للعاشقين روميو وجوليت، مع أن أخذ صورتهما لتزين الفنجان تستدعي جوًا دراميًّا مؤلما، مع تذكر أن روميو تجرع السم ومات والفنجان في يده.. إنما أول مأساة رومانسية لشكسبير، ربما كُتبت حوالي عام ١٥٩٥، وتستند المسرحية إلى قصيدة آرثر بروك بعنوان: "التاريخ المأساوي لروميو وجوليت". لا نعرف تاريخيًّا، من الذي أراد تخليد حكاية العاشقين المنتحرين عبر استدعاء صورتهما في أوج عشقهما ونقشها على الأكواب والأطباق، لتحظى بإقبال هائل في كل مكان، أصبحت الصورة التي تم استخدامها تجاريًّا رائجةً شعبويًّا أكثر من مسرحية شكسبير، يعرف النادلون في المقاهي والتجار وربات البيوت فناجين روميو وجوليت، ولا أحد ينتبه إلى أن العاشقين ماتا انتحارًا!

تخضع العلاقة مع الفنجان لنزوات الأمزجة التي تطال الشكل واللون والكلمات المكتوبة والرسومات

ربما لا تذكر الأجيال الحديثة فناجين «روميو وجوليت»، التي لم يكن يخلو منها أي بيت في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي

في أغنية «دارت القهوة» لفيروز، تصف الأغنية الفتاة التي تتشاءم من «الفنجان المكسور» الذي وصل إلى يدها

حتى هذا الوقت يتم بيع فناجين روميو وجوليت عبر الإنترنت بأسعار مبالغ فيها كلما كان الفنجان قديمًا، لقد أصبح وجود هذا الموديل من الفناجين يرتبط بكونه من قطع "الأنتيك التي يتم الاحتفاظ بها في ركن للعرض أكثر مما هي للاستخدام".

كأس الشهرة

ما تمت تسميته "كأس الفراء" قلب حياة الفنانة السويسرية ميريت أوبنهايم رأسًا على عقب. في عام ١٩٣٦ كانت هذه الفنانة التي تبلغ من العمر ٢٣ عامًا، جميلة وذكية ومستقلة جدًّا، تعيش في باريس منذ عدة أعوام وبالكاد تمكنت من بيع فنها، لكنها حققت دخلًا متواضعًا من خلال تصميم المجوهرات والإكسسوارات الغريبة.

بالصدفة كانت قد اشترت فنجانًا من الشاي وصحنًا وملعقة من أحد متاجر باريس، وفي هذا النهار التقت أوبنهايم في "كافيه دي فلور" مع بيكاسو وعشيقته الجديدة دورا مار. كانت أوبنهايم ترتدي سوارًا ملفوفًا عليه قطعة من الفراء، علق بيكاسو على سوارها قائلًا : "كل شيء يُمكن لفه بالفراء"، ردت أوبنهايم ممازحة: "حتى هذا الفنجان، وهذا الطبق؟"

في الاستوديو الخاص بها، قامت أوبنهايم بلف الفنجان والطبق بمهارة في جلد غزال صيني باللون الكريمي والأسمر بحيث شكلت الفراء حدودًا داكنة حول الحافة الخارجية لفنجان الشاي لتتناسب مع الصحن، بينما كان جسم الكوب نفسه مغطى باللون الأبيض الكريمي. ما إن شاهد أندريه بريتون، مؤسس السريالية، هذا التصميم حتى افتتن به، لقد حقق له رؤيته المتناغمة مع إعلانه أن "الجمال سيكون متوترًا أو لن يكون على الإطلاق"، ثم قام بعرض الكوب والطبق في أول معرض سوريالي مخصص للأشياء.

عند عرضه، أثار الفنجان المدثر بالفراء كثيرًا من الجدل، بالنسبة لأتباع فرويد حضرت التأويلات الجنسية بشكل لا مفر منه: كانت الملعقة والفنجان والطبق كلها ذات رموز حسية.. بالنسبة للبعض الآخر، فإن الملعقة التي على شكل اللسان تثير في الأذهان الأحاسيس غير السارة نحو لسان عليه فراء، بينما أظهر آخرون عدم الارتياح لرؤية قطعة رشيقة من مائدة الشاي تتحول إلى شيء منحط وحيواني يستدعي قيم الثراء والعبودية رغم أن هناك من يعجز عن الحصول على كوب شاي ساخن.

كان من بين هؤلاء الذين أعجبوا بالفنجان المغطى بالفراء ألفريد جيه بار جونيور، المدير الشاب لمتحف نيويورك للفن الحديث الذي تم إنشاؤه حديثًا؛ الذي عرض على أوبنهايم شراء القطعة بخمسين دولارًا ووافقت فورًا على عرضه، مع ملاحظة أن عملها هذا كان أول قطعة تُعرض لامرأة في متحف نيويورك، لذا يُطلق على ميريت أوبنهايم اسم السيدة الأولى لمتحف الفن الحديث.

بالنسبة لأوبنهايم، كان للنجاح غير المتوقع نتائج متباينة، أصبحت كأس الفراء "سجنها"، في العام التالي، بعد نفاد الأموال –٥٠ دولارًا لم تدم طويلًا– ومع تزايد النازيين في باريس، عادت أوبنهايم إلى سويسرا، وعانت من مرحلة ركود مدة ١٧ عامًا، ثم عبرت لاحقًا عن كرهها لهذه التجربة.

ومازالت مجموعة أوبنهايم المكسوة بالفراء تُعرض كجزء من المجموعة الدائمة لمتحف الفن الحديث وتستمر في إثارة ردود أفعال شديدة مثل تلك التي أثارها كل تلك السنوات في باريس.

خلال العصر الفكتوري ظهرت مجموعة من الأكواب تم تصنيفها على أنها «للرجال فقط» لحماية شواربهم المشمعة

للرجال فقط

تكتسب بعض الأكواب والفناجين الموجودة في الأسواق هذه الأيام طابعًا أنثويًّا، سواء بالرسومات الموجودة عليها أو بالكلمات المكتوبة، نجد قلوبًا حمراء، ودمى، وعبارات حالمة، بحيث تسترعي انتباه الجنس اللطيف، في المقابل هناك فناجين محايدة جدًّا بدون أي لون أو رسوم، تحتفظ بالشكل التقليدي الرسمي للفنجان، وغالبًا ما نجدها في أماكن العمل، والدوائر الحكومية، حيث لا يمكن للعين أن تسرح في تأمل الرسمة أو قراءة كلمات تدعو للحب والأمل وغيرها من المفردات المنتقاة من كتب التنمية الذاتية.

خلال العصر الفكتوري، ظهرت مجموعة من الأكواب تم تصنيفها على أنها "للرجال فقط" لحماية شواربهم المشمعة، إذ طلب الجيش من الرجال إطالة الشارب وتشذيب شعيراته، فما كان على الرجال إلا الاستعانة بالشمع لتنفيذ التعليمات، ثم لاحظوا المشكلة حين شاهدوا في شرابهم قطرات الشمع الذائب تسيل على الشوارب فتشوه ثباتها المقصود، ثم تسقط في السائل فتغير من طعمه، تبارى الخزافون الإنكليز لإيجاد حلول عملية لإنقاذ الشوارب المثبتة، فاخترعوا كوبًا فيه حافة على شكل هلال، تسمح بعبور السائل، وتحمي الشارب من أن تطاله الحرارة. ظل هذا الاختراع منتشرًا لارتباطه بالأناقة الفكتورية، ثم بين عام ١٩٢٠ و١٩٣٠، تراجعت موضة الشوارب، واختفت من الأسواق تلك الأكواب وصار مكانها متحف الشاي في إنجلترا.

فنجان عربي

لم تعرف الثقافة العربية على اختلاف عصورها الفناجين والكؤوس والأقداح الكبيرة الحجم. انتشرت الأكواب الزجاجية الصغيرة الشفافة التي تسمى "استكانة" لشرب الشاي، كما ظلت فناجين القهوة العربية البسيطة الخالية من اليد، سائدة في البيوت والمحلات والأسواق، حتى بدأ الناس يعرفون أشكالًا أخرى للفناجين مع قدوم الإنكليز والفرنسيين إلى بلادنا، جالبين معهم أذواقهم في المأكل والمشرب والملبس، فعرفت المائدة العربية أكواب الشاي والقهوة غير تلك القادمة من الأستانة. سرعان ما انتشرت الفناجين الإنكليزية المصنوعة من الخزف، واسعة وقصيرة وتوضع على طبق يماثل الفنجان في اللون والنقوش.

لم تقدس الثقافة الأوروبية الفناجين الكبيرة، كما هي حال الثقافة الأميركية مع ما يسمى "المغ"، الذي شاع استخدامه كثيرًا في البلدان العربية أيضًا، مع انتشار أماكن بيع القهوة الأميركية التي تقدم القهوة لزبائنها بفناجين كبيرة، خاصة أن عادة القهوة الممزوجة مع الحليب لا تنتمي لثقافتنا التي تحتفي بالقهوة العربية المغلية والمركزة.

نقلت الثقافة الأميركية إلينا أنواعًا مختلفة من القهوة تتشابه كثيرًا فيما بينها، ولا يميز الفروق الدقيقة بين نوع وآخر إلا من كان ذواقًا ولديه حساسية تجعله قادرًا على التمييز وهو مغمض العينين، لكن الثقافة الأميركية حملت مع قهوتها فناجينها الخزفية الكبيرة، وتلك الورقية التي يسبب تفاعلها مع الشراب الساخن، أيًّا كان، القضاء على ربع نكهته الأصلية، نتيجة حضور رائحة الورق.

هوى متهور

في البلدان كلها، وفي متاحف الأرض جميعًا ثمة ركن لبيع التذكارات التي تُمثل رموز البلد وآثاره الموجودة في المتحف، مجسمة برسوم على فنجان، أو شال، أو غطاء طاولة أو كارت ورقي صغير.

ولأني أنتمي إلى البشر الذين لديهم هواية شراء الفناجين من كل الأماكن وتقديمها كهدايا أيضًا، فإن أرففي تتجاور فيها إحدى نساء الحرملك القادمة من "توب كابي" في إسطنبول، مع فناجين عليها رسم بوذا وجبال الهيمالايا، مع أخرى عليها برج إيفل، وساعة لندن. هذا الهوى يكبد صاحبه عناء الخوف من انكسار الفنجان المسافر أو تعرضه لشروخات بحيث لا يصل إلى يد صاحبه سليمًا. لكن قدرتي على تثمين الحصول على فنجان من إحدى رقع الأرض البعيدة تجعلني أغامر باستمرار في شراء فناجين كثيرة وحملها معي في كل رحلة بغرض تقديمها كهدية للأصدقاء العزاز. تلقيت ذات مرة هدية من صديقة؛ فنجان قهوة صغير من متحف كليمت أعتبره ضمن أحب مقتنياتي من الفناجين، بسبب محبتي لصاحبته، ولأن عليه رسم لوحة "القبلة" لكليمت، هذا الفنجان الصغير ظل موضع تأمل دون أن يحتوي يومًا أي سائل شفاف.

في بلاد ما بين النهرين القديمة، كانت الأكواب تُصنع من الفخار والعاج والمعادن لأغراض متنوعة

أندريه بريتون، مؤسس السريالية، فتنه تصميم فنجان حقق رؤيته بشأن الجميل «الجمال سيكون متوترًا أو لن يكون على الإطلاق»

خطى من أجل السعادة

المشي

بين المتعة وبناء الذات

صدوق نور الدين

في فصل خاص بالإيقاع يتردّد معجم يحيل على الزمن: البطء، التؤدة، السرعة، الإيقاع والتنفس

يتفرد الكاتب والباحث الأنثربولوجي الفرنسي "دافيد لوبروطون" (١٩٥٣ . . .) من حيث طبيعة المواضيع التي يخوض التأليف فيها، إذ كتب على سبيل المثال في موضوع الضحك، الألم ، الصمت، الحواس وغيرها. وهي مواضيع اجتماعية إنسانية يبدو من الصعب الكتابة فيها، وبالتالي استجلاء تفاصيلها، إلا أن اللافت بالنسبة له، كونه يوازي بين الأدبي/الفلسفي، وهو يخوض في الإحاطة بها بمهارة نحات يحذق حرفته ويمتلك كفاءة الجمع والتصنيف والتأليف.

على أن ما يستوقفنا في تجربته الممتدة، الاهتمام الذي خص به "ثقافة المشي"، إذ ألف في هذا الموضوع لوحده ثلاثة كتب:

_ "مديح المشي" (٢٠٠٠)

_ " المشي: مديح مسالك التؤدة" (٢٠١٢)

_ و"الحياة مشيًا على الأقدام: فن السعادة وإعادة بناء الذات" (٢٠٢٢)

و إذا كان الكتاب الأول والثاني لم يحظيا بالترجمة، فالثالث أقدم على ترجمته الباحث والمترجم المغربي فريد الزاهي، وصدر عن المركز الثقافي للكتاب.

على أن الرابط الأساس بين هذه الكتب مجتمعة- كما سلف- المشي وأثره على الإنسان في سياق التحولات التي أرغمت الجميع على التقليل من الحركة، والانشداد إلى الكراسي والهواتف النقالة.

الشغف بالمشي

ارتبط الإنسان منذ القديم بالسفر، وحتى يحقق تجواله ويصل إلى أنأى مكان في العالم، من ناحية لاستعادة ذاته، وأخرى لتحقيق سعادته، اعتمد المشي في غياب توافر إمكانات بديلة؛ ولذلك يعتبر "لوبروطون" المشي ضرورة تهدف البحث عن الموئل.

" لم يكن المشي على الأقدام حظوة وامتيازًا، وإنما ضرورة، ولم يكن الطريق ذا أهمية ما، فما يهم هو الوجهة والموئل." (ص/ ١٨)

على أن الصورة التي يتم تداولها عن المشاء، صورة المغامر المستكشف لما يعد أماكن مجهولة. إذ إنه- وفي حال بحثه- يحس متعة ولذة يهبها جسده، كما الطريق الذي يقطعه.

بيد أن الإنسان في الراهن، لم يعد يولي الشغف بالمشي ذات الأهمية، إلا لمقاومة ومجاوزة المتاعب الصحية التي تترتب على الجلوس الطويل خلف الكراسي، أو من وراء مقود السيارة، أو متابعة شاشة الهاتف، ويمثل "لوبروطون" بالفرنسي الذي كان يقطع قديمًا سبعة كيلومترات، بينما نجده في الظرف الراهن غير قادر على المشي ثلاثمائة متر، علمًا بأن اللجوء إلى القاعات الرياضية المغلقة لا يفي الجسد فسحة اللعب متجلية في الرقص، الغناء وتأمل المناظر الطبيعية في الأماكن المفتوحة على العراء والصمت.

إن الشغف بالمشي لا يكتمل، ولا يمتلك صورته الحقة، إلا متى ما حصل ما يدعوه "لوبروطون" بقوة الحضور الذي يجمع بين الأقارب والأصدقاء.

الطريق الخيالي

يميز "لوبروطون" في أحد فصول الكتاب بين الطريق الواقعي الذي يخبر المشاء أدق تفاصيله، والمتخيل الذي لا يملك دراية عنه، إذ يعوض هذا الفقد بالحلم ورسم صورة عن الطريق الذي سيتأتى مشيه. على أنه ومثلما يحلم متخيلًا الطريق، فالأخير بدوره يتمثل الشخصية التي ستمشيه متعرفة مسالكه ومنعرجاته، ويحدث أن يوسع المشاء دائرة متخيله باللجوء إلى الخرائط وقراءة الكتب وتقفي آثار من سبق له أن قطع الطريق، إنه يتخيل اعتمادًا على متخيلهم، وكأني بالخيال يحاور الخيال في لعبة غير منتهية، ويورد " لوبروطون" قولة "ستيفنسن" المحيلة على لحظة التفاؤل بالسفر والمشي كالتالي:

"أن يسافر المرء وهو مشبع بالأمل، أفضل من أن يؤول من سفره". (ص/ ٢٩)

فالحلم بالسفر، بقطع طريق لا نعرف عنه أي شيء، تحرير للذات مما قد تستشعره من معاناة ومضايقات، ويعيد "لوبروطون" الحلم بالطريق، إلى مرحلة الطفولة حيث التفكير يرتب صورة عن طريق مجهول سيتم ارتياده.

ارتبط الإنسان منذ القديم بالسفر، من ناحية لاستعادة ذاته، وأخرى لتحقيق سعادته، واعتمد المشي في غياب توافر إمكانات بديلة

إن الحلم بقطع الطريق، يستدعي التفكير في الإيقاع الذي يعتمده المشاء لاجتياز المسافات الطويلة، إيقاع الموسيقى الباطنية الذي يستلزم التمييز بين الوقت والزمن

"فالمتخيل يحمل المشاء مسبقًا ويحرره من كافة المضايقات، إذ هو يرمي به في زمن متحرر من التوتر اليومي". (ص/ ٣٠)

إلا أن الحلم بقطع الطريق، يستدعي التفكير في الإيقاع الذي يعتمده المشاء لاجتياز المسافات الطويلة. إيقاع الموسيقى الباطنية الذي يستلزم التمييز بين الوقت والزمن، فالأول مفتوح غير محدد، والثاني يضبط وفق التحديد الزمني والتاريخي الدقيق، ويمثل "لوبروطون" عن الوقت بقصة الراهب الذي انتهى إليه شدو عصفور ظل يلاحقه غير عابئ بالوقت، ولما عاد إلى مستقره بالدير وجده عبارة عن أطلال.

ف "المشي يلتهم الوقت، فهو يكون معاكسًا للإيقاعات الاجتماعية، لأنه بالأخص ينغمس في مدة باطنة لا تحركها إلا الرغبة وحدها". (ص/٣٣)

و أما بين ١٩٦٦ و١٩٧٩، فقطع راهب آخر على امتداد مائة يوم مسافة (٨٤ كيلومترًا) في كل يوم، ذلك أن متعة الحرية الموسيقية الباطنية لا تعير التعب أهمية، وإنما تفرض الاستمرارية في المشي: "يدعو المشي إلى مزيد من المشي". (ص/ ٣٦)

ويخلص "لوبروطون" في حديثه عن إيقاع المشي إلى ارتباطه بالزمن وليس المكان، خاصة وأن كل مشاء يتحكم في وقته، مثلما يحدد المسافة التي يتغيا قطعها بشكل يومي: "المشي تجربة للزمن بقدر ما هو تجربة للمكان" (ص/ ٣٨)

ولذلك تردد في الفصل الخاص بالإيقاع معجم يحيل على الزمن: البطء، التؤدة، السرعة، الإيقاع والتنفس.

مثبطات

إذا كان الولع بالمشي يحقق السعادة وبناء الذات، فالمشاء وهو يفكر في قطع الطرقات ويحلم متمثلًا صورها، قد يعاني نفسيًا وطبيعيًا وصحيًا وأمنيًا مما يمكن اعتباره مثبطات، أو مما يدعوه "لوبروطون" بـ "المنغصات".

فمن حيث الآثار النفسية، نجد الملل من المشي يغدو جزءًا من الشغف به، إلا أنه- وحسب "لوبروطون"- يظل مؤقتًا ما دام يسهم في هجرة الإحساس بالسعادة التي يتوق المشاء إلى تحقيقها، ومن ثم نجده يجاهد للتغلب على ألوان النكد التي تقود إلى هزيمته وهو يغالب الطريق.

إلا أن الصعوبات الطبيعية تجبره على الخضوع لها، وبالتالي التفكير في صيغ التغلب عليها. ف"لوبروطون" يعد ذلك بمثابة غضب للعناصر الطبيعية.

"فالعناصر الطبيعية قد تغضب أحيانا". (ص/ ٧٩)

ويمثل بالحشرات وذباب الخيل والكلاب التي تعترض سبيل المشاء، إلى العواصف التي قد تثور وتكون غير متوقعة، فتجبر المشاء على التوقف لالتقاط إيقاع أنفاسه.

وفي أحيان، تهزم قوة الطبيعة الجغرافية أحلام المشاء ورغبته في تجاوزها، ويورد المؤلف ما حكته الكاتبة الفرنسية "سيمون دوبوفوار"، وهي تواجه صعوبات تسلق الفجاج بغاية إدراك قمة الهضبة بعيدًا عن التفكير في خيار الرجوع والعودة: ".. بلغت هوة لم أجرؤ على القفز عليها، كان ثمة ثعابين تسري بين الأحجار، وليس هناك من صوت غير صوت سريانها". (ص/ ٨٠)

ومن الناحية الصحية، يمكن أن يصاب المشاء بضربة شمس أو نزلة برد أو ظهور بثور جلدية على جسده أو التواء قدمه، علمًا بأن غايته القصوى تحقيق سعادته: "... والسعادة هي أن يحس بعد الخطوات الأولى بأن التعب لم يكن سوى تعب عارض، وأنه ينبعث من رماده مثل طائر الفينيق، وأن جذوته قد اتقدت من جديد، وأن الدم يسري سيالًا في عروقه". (ص/٨٥)

ويجسد المستوى الأمني في اعتراض اللصوص وقطاع الطرق للمشاء، لولا أن المؤلف لا يورد مثالًا عن ذلك.

العودة

يركز "لوبروطون" في الفصل الأخير من كتابه "الحياة مشيًا على الأقدام" على العودة، حيث يدب الإحساس بالاكتئاب، ذلك أن لكل رحلة مشي ثلاثة أبعاد: بعد الحلم، بعد الإنجاز وبعد الحكي، والأخير يرتبط بالذاكرة، فما يتبقى بعد العودة قصص وحكايات تروى، وتشعر المشاء بأنه في أوبته يعود مجددًا لانشغالاته الذاتية. فإذا كانت المسافات الطويلة التي قطعها تمرينًا حياتيًا على الفضول، الصبر، الدهشة ونسيان الذات، فالعودة تجسيد للرتابة وسقوط في الروتين اليومي، ويعتبر المؤلف بأن الرحلة أشبه بالحديقة السرية التي تستجلي تفاصيلها الذاكرة، ولئن كان يوجد من المشائين الذين لا يقطعون صلتهم بالعالم، وإنما يظلون على تواصل وارتباط به بواسطة هواتفهم النقالة، وهو ما يفقدهم الدهشة وسحر الحكي ومتعته.

".. وعند عودة المشاء، لا يكون له ما يحكي لأنه بذر تبذيرًا قيمة ذكرياته بالربط الإلكتروني الذي مارس طيلة رحلته". (ص/ ٢٢٣)

ونجد في المقابل مشائين ينقطعون عن العالم، في محاولة لتشكيل وخلق ذوات جديدة تمنحهم حال العودة أجسادًا جديدة ورؤى كذلك، وكأني بهم يسهمون في محو سلبيات الماضي التي لم تعد تمتلك القيمة والجدوى.

"فإذا كان منطلق الرحلة تنفيسًا للصعداء نظرًا للتخلص من الرتابة الشخصية والاجتماعية أو المهنية ومنفلتًا مكينًا خارج المتوقع، فإن الأوبة تمنح دومًا نظرة جديدة على البداهات القديمة للحياة اليومية". (ص/ ٢٢٤)

و في الختم يمكن القول: إن هذا الكتاب تجربة متميزة سواء من حيث الموضوع المتطرق إليه، أو الشواهد والأدلة الأدبية والفلسفية المعتمدة، التي تنم عن سعة معرفة ثقافية وفكرية، ويحق أن نضيف بأن لغة الكتاب جاءت إبداعية غير مثقلة بالمصطلحات، التي قد تحول دون إدراك المعنى والقصد.

إن الشغف بالمشي لا يكتمل، ولا يمتلك صورته الحقة، إلا متى ما حصل ما يدعوه «لوبروطون» بقوة الحضور الإنساني بين الأقارب والأصدقاء.

والسعادة هي أن يحس بعد الخطوات الأولى بأن التعب لم يكن سوى تعب عارض، وأنه ينبعث من رماده مثل طائر الفينيق

الحياة في الإنبوكس

جمال جبران

أين ذهب الحنين؟

وكأنك ترث الموتى، مع أنك على يقين من أن لا ضوء يمكنه التسكع في الليل.

وهكذا تروح في تهريب أيامك بترف، بلا أدنى قدر من اكتراث أو ندم مكتفيًا بحياتك في المكان البعيد عن كل شيء بل وممتنعًا حتى عن الهذيان عن قول أي كلام، أي كلام ولو من ذلك النوع الذي لا يقول شيئًا، الكلام الفارغ المصنوع لقتل الأيام واللحظات الثقيلة كما الخفيفة، كلها تساوت لديك الآن، أعلم، ولهذا لا تقول ولا تتحرك، باقيًا في ميتتك.

لكن أين ذهب الحنين؟

وأين ذهبت رائحة الحياة؟

لا شيء، لا شيء على الإطلاق، سوى نظرات زائغة تنظر في فراغ العالم ولا تمسك ولو بتفصيلة واحدة، لا شيء سوى سيرك في ممر لا يؤدي إلى نقطة وصول بعينها، تسير فقط، تاركًا وراء عمرك كل ما كان وكنته ولا تبوح لأحد.

لم تعد ترغب شيئًا لنفسك، كما لا ترغب في شيء لغيرك، كل ما فيك يقول إنك لم تعد راغبًا سوى عيشك المبتذل هذا والمقرف.

لم تعد راغبًا سوى في عيشة هي الموت وتمشي على قدمين فقط، هذا كل ما في الأمر ويختصره، مجموعة ركام، أشلاء وخرق بالية متسخة تمامًا، فم بلا صوت، وأقدام بلا خطوة، أصابع من غير لمس، وشفاه بلا كلام أو حكي، رئة بلا تنفس وقلب بلا حب ولا حنين.

ألا ترى معي، إن كنت ما تزال ترى، أن حرقك صار لازمًا، إبادتك والتخلص منك كما يتعاملون مع تلك الأشياء التي يشكل وجودها ضررًا على الآخرين وعلى البيئة، ألا ترى أنه صار لازمًا التخلص منك وحرقك تمامًا مثلما يتم التعامل مع طيور مصابة بالإنفلونزا وأبقار مثقلة بجنونها، ألا ترى معي هذا وما فيه من فائدة تقول إن التخلص منك صار واجبًا وطنيًّا تمليه الثوابت والمرتكزات السائحة على صفحات دساتير وبنودها.

وكل هذا لأنك صرت عالة وعبئًا ثقيلًا على الحياة كمًّا ووزنًا زائدًا في حقيبة سفر، كل هذا لأنك صرت غارقًا، بشكل مزرٍ في الوحشة البالغة منتهاها، كل هذا لأنك صرت صفرًا كبيرًا وشعرًا زائدًا في جسد فتاة مراهقة تستعد فرحانة لإتمام زواجها.

يا أيها المعزول!

والروح يمكن أن تصبح باردة، الأمكنة والمباني والأشجار كذلك.

الأشجار التي تنام على الرصيف بهدوء بال، الأشجار التي كنت تذهب إليها لأخذ صورة للذكرى، لتعليقها بعد ذلك على حائط في غرفة جلوس أو في غرفة نوم، لا فرق؛ الأماكن لا تثير أية إشكالية مهما كانت هيئتها، المشكلة في الصورة.

هذه التي تبقى في الحاضر دائمًا في مواجهة بصرك تاركة ماضيك خلفها، الأيام التي ذهبت وكانت حلوة، المشكلة في الحنين.

والسرد أيضًا يمكن أن يكون باردًا، الكلام والحكايات والقصص، ولهذا لا ترغب في قول شيء أو حتى الإعلان عن بردك الشخصي، بردك الذي يقتل ويدمر ويمسح الروح.

وقبل كل هذا وبعده وخلاله، يا أنت، يا أيها المعزول والمقصي والمنكوبة حياته في inbox.

مات محمد حسين هيثم وأنت لا تعلم أو لا تود معرفة فتثقل

■ سينما الفردوس بصنعاء..البيت الأول

بالك، مات محمد حسين هيثم وأنت في غيابك البارد والوسخ، أتخيلك الآن كاتبًا عنه، هيثم الذي كنت تترك له دائمًا مساحة شاغرة في قلبك، أتخيلك الآن كاتبًا عنه وله وتقول: «وأصلاً.. أنا لم أصدق بعد!!».

كما لم تقل لي يومًا يا محمد إن الخفة تحتاج مونًا حتى تنال تثبيتها، كيما تصير حياة ثانية ودائمة، وهكذا إذ تموت، وأنت العليم بكل أصول الضيافة، تحمل قهوتك وتوزعها بيديك وتعزي المعزين ثم تهيئ أكفانك وتسير مع النعش في أول الصف.

تمشي ثقيل الصدى صامتاً، وتحوقل. تذرف أوقاتك كلها دفقة، دفقة. ثم من فتحة القبر تنزل معتذرًا أنك تشغل الآخرين بأوهامك وتسبب للناس هذا التعب.

ألم تقل أنت هذا الشعر واصفًا «عبدالعليم إذا مات»!! أو واصفًا موتك الشخصي خاصتك وبشكل استباقي من باب الحيطة تحسبًا لأية مفاجآت لم تكن في بالك.

وأصلًا.. أنا لم أصدق بعد!!

وأنت الذي وعلى الرغم من كل ذلك الغبار، والكآبة كنت تطور طرقًا للحفاظ على «هذا الرأس» رأسك الذي استحققته عن جدارة، أنت الذي كنت تعصر لحظتك وبقبضة حديدية حتى النهاية، وحتى تتعب هي منك، «هذا الرأس» الذي كان عليك أن تقطع به أطول مسافة ممكنة وأن تمضي به بعيدًا «قبل أن يسقط من تلقاء نفسه». «هذا الرأس» الذي كنت تغمده وبقوة بين كتفيك حتى لا يسقط منك في الزحام «بسبب صفعة خاطفة، من شرطي، تأخر راتبه الشهري».

وأصلًا.. أنا لم أصدق بعد!!

أحتاج فعلًا يا محمد إلى مطرقة على رأسي أنا، «هذا الرأس» الذي لا أوده الآن ولم أعد بحاجته. «هذا الرأس» الذي صار عبئًا ثقيلًا على كتفي. «هذا الرأس» الفائض عن حاجتي تمامًا. «هذا الرأس» المؤذي والذي يجلب لقلبي التعب الذي بأظافر حادة ويخدش حياتي».

ألم أقل لك.. إن الروح يمكن أن تصبح باردة، الأمكنة والمباني

والأشجار كذلك، الأشجار التي تنام على الرصيف بهدوء بال... ولا تبالي!

البحث عن السعادة

بالأمس كان عيد الحب، وكان الكون والعالم والجن والملائكة والناس أجمعين، كانوا كلهم في الأحمر وبداخله، كان الكون والعالم في الورد والقبل والكؤوس المتلاصقة كما الشفاه، وكل هذا قلته لك وأنت ما تزال في عتمتك.

لكن اليوم، يحدث أن الكون والعالم في السينما.

هي ذاتها «السينما» التي كنت تقول إنها «بيتك البديل» وهي نفسها «الدنيا معروضة، بزهوها أمام عينيك».

هي السينما وكنت تنظر إليها بعينين دامعتين ومسلوبتين دائمًا، السينما التي كانت تقول لك كيف يكون الشغف ويتشكل، وهي هنا دار سينما بلقيس، التي ماتت، التي كانت في داخل ميدان التحرير بصنعاء، السينما التي تم إغلاق أبوابها بالإسمنت، وبرغبات من كان يعتقد بضرورة بقاء صنعاء عارية من الجمال الباهي، عارية من أجمل ما فيها.

أتذكر هنا ذهابك إليها حافيًا، ذهابك إلى دار سينما بلقيس هاربًا من حصص التربية الإسلامية التي كنت لا تطيق مدرسها في صفوف الثالث الابتدائي.

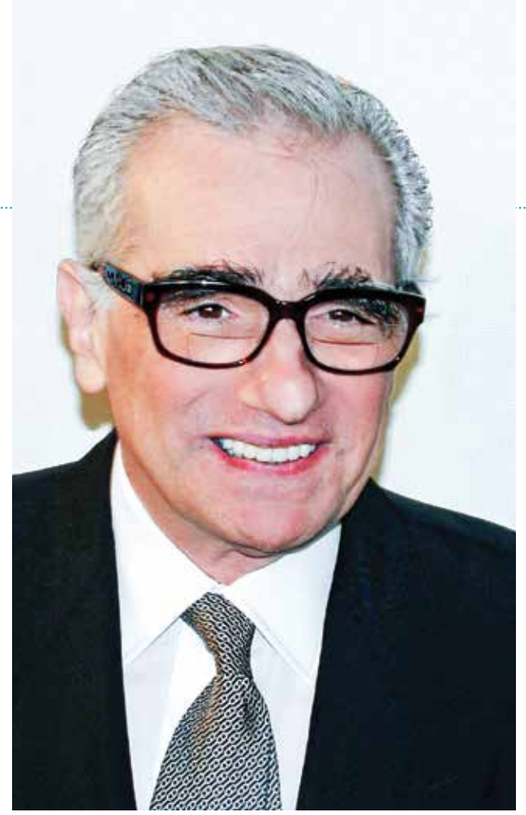
وكل هذا كيما تشاهد أفلامك الهندية كل أحد وإثنين وبشكل أسبوعي منتظم لم تكن تتخلف عن مداومتك عليهما، حتى لو اضطرك الأمر لاشتغالك بائع صحف على تقاطع الطرقات كيما تجمع ثمن تذكرة دخول، وكانت حينها ريالين فقط.

وهي السينما التي كانت تدافع بطريقتها عن جسدك الأسمر النحيل وتنتصر له على الدوام في مقابل أشقياء الحارة المجاورة للحارة التي كنت تسكن، وهم كانوا يتحرشون بك بغية منعك من إكمال طريقك باتجاه سينماك وحياتك، فهل نسيت كل هذا؟!

العالم اليوم في السينما، أقول لك، يحتفي بها ويكرم أصحابها الذين لطالما تركوا أشياء جميلة بداخلك بسبب ما كانوا يفعلونه من أدوار كانت تدهشك على طول ولا تنفك متحدثًا عنها وقائمًا بالتطوع للإعلان عنها وعمل دعاية مجانية لها بين رفاقك، كنت حينها رجل علاقات عامة بامتياز.

كنت ممتلكًا لقدرة هائلة على إقناع الآخرين في مشاهدة هذا الفيلم أو ذاك، وكان هذا يتم بسهولة تامة كنا نستغرب كيف تنجح في فعلها.

العالم اليوم في السينما، أقول لك ويحتفل بأصحابها، العجوز



■ مارتن سكورسيزي..البحث عن السعادة

مارتن سكورسيزي الذي نجح أخيرًا وبعد رقم قياسي في الترشح للأوسكار، نجح في أن يكون على القمة عن طريق «الراحل»، الفتى الأسمر ويل سميث صنع تحفة باذخة عن طريق «البحث عن السعادة» وضرب مثلًا في كيفية الوصول إلى النقطة التي نود مهما كان القهر والألم كبيرًا ومرعبًا ومواليًا ضرباته على مؤخرة الكائن. المكسيكي أليخاندرو إيناريتو فعل «بابل» تاركًا قلوبنا موزعة على أربع حكايات لكنها تبكي لصق كل واحدة منها. هيلين ميرين فعلتها أخيرًا في «الملكة» وأكدت مجددًا كيف أن ما يحدث على الشاشة قد يكون أجمل بكثير مما يحدث خارجها.

وكذلك فعلت بينولوبي كروز في «العودة» ومع الإسباني المدهش المودوفار صاحب «كل شيء عن أمي» و«تحدث معها».

ولن أنسى هنا إخبارك عما يفعله ليوناردو ديكابريو هذه الأيام، لقد كبر هذا الصبي فجأة، شب عن طوقه ومراهقته صانعًا عملين مدهشين «الراحل» و«الماس الدامي». وفي الإثنين كان بارعًا ومتفوقًا على ذاته وخارجًا عن ذاك الإطار الذي أدخلوه فيه عنوة.

المهم، أن العالم اليوم في السينما ويغني لها، العالم اليوم وعيونه تسكن في الشاشة وتنام عليها، السينما التي هي أجمل من

■ هدى بركات..حب لا يوصف

الحياة، وأنت غائب عن كل هذا ولا تود سماعًا ولا رؤية، ملقيًا كل شيء.. كل شيء وراء ظهرك.

وكان الكون يرقص!

وما يزال الخيط الأبيض يسيل من وسطك، ويروح إلى نقطة سوداء. هكذا يبدو لكل عين قادرة على النظر وبوسعها الإبصار.

ما يزال ذاك الخيط الأبيض دليلًا واحدًا على أنك ما تزال على قيد الحياة.. كما والحب.

وهو الحب ذاته الذي تصر ثانية على خوفك واحترازك منه، هو الحب الذي يحتفل العالم بعيده اليوم، الحب الذي يشعل الكون ويقوم بتلوينه بالأحمر، الكون اليوم أحمر، الكون اليوم في الحب ويغرق فيه ويذهب في غنائه، الحب اليوم يرقص ويذهب أصحابه إلى لا نهاية نشوتهم وابتهاجهم، الحب اليوم بفستان أبيض وجدائل من نور وأنهار وكؤوس متلاصقة، الحب اليوم على الشفاه وعلى كروت مصقولة وتزهو، الحب اليوم، ورود حمراء بين الأصابع وفي حقائب البنات، الحب اليوم جمهورية مستقلة يتمتع مواطنوها بكل حقوقهم الدستورية والبشرية، الحب اليوم كائنات فرح وشوق وغناء، الحب اليوم، سيد الكون والعالم والجغرافيا والناس والتاريخ، الحب اليوم «سيدي وحبيبي».

هل تراك ذاكرًا «سيدي وحبيبي»، رواية هدى بركات!!

أتراك مستذكرًا ما قالته في بداية سطورها.. «أحببته حبًّا لا يوصف، ليس بسبب أني لا أحسن الوصف، أو بسبب عدم قدرتي على الكلام والاستفاضة فيه حين يتعلق الأمر بي، بداخلي ومشاعري؛ بل لأن ذلك الحب يبقى غامضًا، لم أسمع أحدًا يتحدث بمثله». وأيضًا عندما تقول «لن نتأخر قلت وأنا ألف ذراعي حول رقبة الجردون وبي له مشاعر عرفان ومحبة يصعب وصفها، شددت ذراعي حول رقبته بقوة ثم... رحت أمشي أمامه وهو يتبعني مثرثرًا وأنا لا أسمع ما يقول، رئتاي مفتوحتان أعبّ الهواء الربيعي الفاتر وأدخل في بطن الليل كخنجر مصقول».

«لكن وديع اختفى، اختفى، انشقت الأرض وابتلعته، تبخر في الهواء»، وكان هذا في القسم الثاني من الرواية، قسم سامية.

ولم تكن أنت على علم لا بالقسم الأول ولا بالأخير.

كنت تقرأ وفقط، كنت تروح في أكلك الأسطر بلا هوادة، ولو لم تفهم شيئًا، كانت رواية حب كما وأسطرها، كانت كما كانت، وكنت أنت غائبًا عن تلك الأسطر وتلك الرواية، وربما، وهذا احتمال كبير، كنت غارقًا في الرواية ذاتها.

«ولا يستطيع الواحد أن ينسى إن لم يفهم».

وأيضًا، كانت تحبه كالكلب، كما يحب الكلب الأصيل الجميل صاحبه بدون مقابل، ونكاية بالكلاب البندوقة الوضيعة، الشاردة تنهش وتسير، ونكاية بأصحاب الكلاب الوضيعة، يلقون بالفتات، يركلون ويمشون، ومهما قالوا كانت تعطيه الحبل المربوط على الرقبة يسير بها أينما يريد وهي تهز ذيلها يمينًا ويسارًا كدليل قاطع على سعادتها.

هل تراك ذاكرًا الآن كله هذا؟

هل تراك ما تزال محتفظًا بكل هذا في ركن أمين بداخل قلبك ولا يصله أحد؟

هل تراك تروح مرتعشًا كلما مررت مخيلتك بتلك التفاصيل الدافئة والمسكوبة على ورق؟

هل تراك في كل ذلك ومعتاشًا عليه، أم أن دودة النسيان ثقبت ذاكرتك وسال كل ما كان فيها؟

كان العالم في عيد حبه، أقول لك.

كان لون العالم أحمر، والقلب أحمر.

وكان الكون يرقص في حين كنت أنت مستسلمًا وخائرًا في عتمتك ولا تنظر لأحد ولا تود شيئًا.

محاولة لزرع جسد تستوجب السؤال من سيكون ذلك الشخص؟

العلم يناوش الخيال!

حاتم السروي

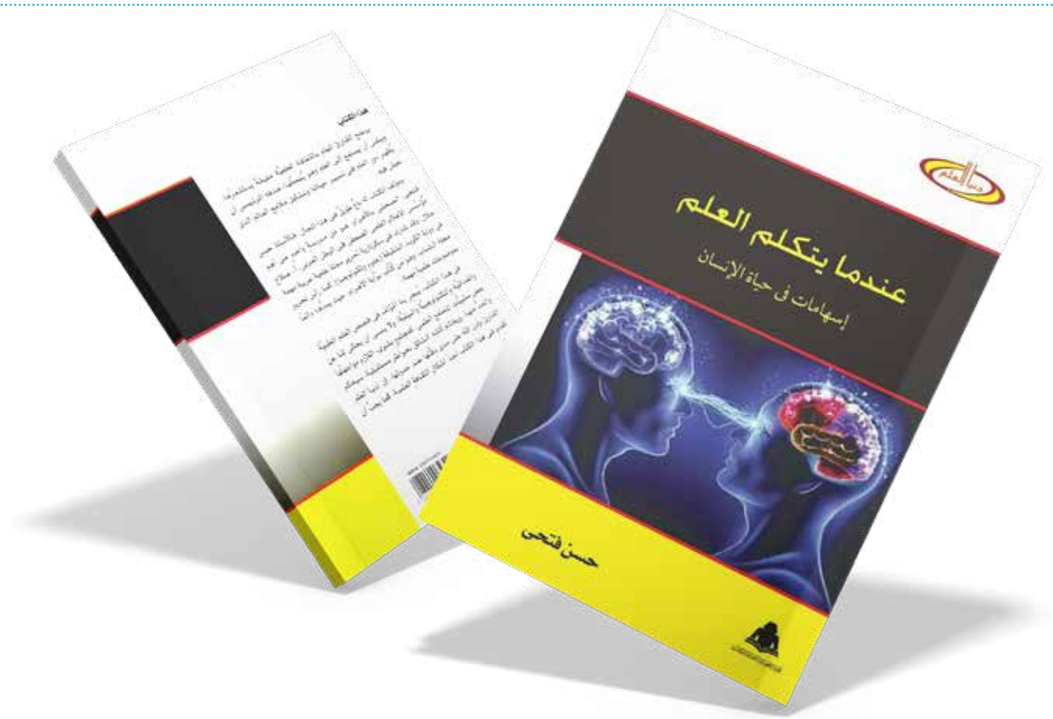
الثقافة العلمية، من فروع المعرفة التي تعاني تراجعًا عربيًّا، في الوقت الذي تزداد فيه وتيرة الاكتشافات العلمية، من هنا تستحق الإصدارات التي تقدم هذه الثقافة المظلومة احتفاءً خاصًّا. ومن أحدث الإصدارات من هذا النوع كتاب «عندما يتكلم العلم.. إسهامات في حياة الإنسان» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، من تأليف الكاتب الصحفي المتخصص في القضايا العلمية حسن فتحي، الذي يُعَدُّ أحد أهم المساهمين في الصحافة العلمية بمصر والعالم العربي.

الكتاب الصادر عن سلسلة "دنيا العلم" يجول بنا في قصص علمية توَخَّى الكاتب أن تكون مفيدة وممتعة، وبين الموضوعات الطبية والغذائية والتكنولوجية والبيئية يطوف بنا المؤلف كاشفًا عن بعض المحاور المهمة .وقد حفزته لإنجاز هذا الكتاب مقالة كتبها الدكتور "أحمد شوقي" أستاذ علم الوراثة بجامعة الزقازيق، وعنوانها "أهمية أن نؤمن بالعلم يا ناس" وجعلته يكتب سلسلة من المقالات جمعها في هذا العمل لتقديم بعض المنجزات العلمية على هيئة "كبسولات خفيفة" لا تستعصي على الفهم، لعلها تساهم في ميدان "تبسيط العلوم" وحتى يوضح بها "أهمية أن نؤمن بالعلم يا ناس".

من بين قصص الكتاب قصة صدمة علمية تذكرنا بأحداث فيلم "اللي بالي بالك" للممثل المصري محمد سعد؛ حيث أعلن الجراح الإيطالي "سيرجيو كانافيرو" أنه بصدد إجراء عملية نقل رأس لشاب روسي يعاني من مرض "الهُزال العضلي الوراثي" إلى جسد شخص متوفى!.

وأخذ "كانافيرو" يحضر للعملية جديًّا في عام ٢٠١٩ ثم عقد العزم على تنفيذها في ديسمبر من العام المذكور على أن يعاونه فريقٌ من المساعدين؛ بل وقدَّر زمن الجراحة بنحو "٣٦ ساعة" وأنها ستتكلف ١١ مليون دولار. وأعلن "كانافيرو" أن طبيبًا صينيًّا سيتعاون معه، وهذا الطبيب تنحصر خبرته في هذا الموضوع في محاولات عديدة فشلت كلها دونما استثناء!! حيث إنه وبمساعدة معاونيه نزع رؤوس ألف فأر تجارب وركبها على أجسام فئران أخرى، وكان الفأر من هؤلاء يبقى حيًا لمدة ٨ ساعات فقط ثم يموت!

كانت أول محاولة لزرع رأس قبل ٥١ عامًا؛ ففي عام ١٩٧٠ عندما تمكن الطبيب "روبيرت وايت" من



نقل رأس قرد بنجاح إلى جسم قرد آخر، وقد بقي القرد على أجهزة دعم الحياة ٩ أيام قبل أن يرفض رأسه الجسم الجديد بشكل تام ما أدى إلى وفاته، وفي الأساس كان القرد أثناء حياته مشلولًا بسبب عدم قدرة الطبيب على إعادة ربط الحبل الشوكي، وهي نفس الإشكالية التي تهدد مشروع كانافيرو لنقل الرأس البشري بالفشل السريع.

واجه مشروع "كانافيرو" حملة واسعة من الجدل، واستهجن كثيرون هذه الفكرة التي من حسن حظ البشرية أنها لم تتم، وقد وصفها خبراء الطب بأنها خطوة همجية ومستحيلة، وعقدوا مقارنة بين "كانافيرو" وطبيب الرعب الخيالي "فرانكشتاين" والغريب حقًّا أن المريض– واسمه سبيردونوف– وهو مبرمج روسي في الثلاثين من عمره قال إنه رغم خوفه الشديد لكنه يريد فرصة للحصول على جسد مختلف بدلًا من هذا الضعيف الذي يتعبه نفسيًّا!

جدير بالذكر أن عملية "نقل الرأس" لم تتم لاعتبارات طبية وقانونية؛ فقد أكد الأطباء أنه لو نجا المريض– وهو أمر مستبعد– فإنه لن يسلم من الشلل أو انقطاع التنفس، وربما انفجار الأوردة، كما أن المشروع يتجرأ على أجساد الموتى وهو أمر غير أخلاقي.

ولنا أن نفترض جدلًا أن عملية من هذا النوع ستكون ممكنة فإنها ستفتح بابًا من الجدل الأخلاقي لن ينتهي: من سيكون هذا الشخص؟ ولمن سيُنسب الأطفال الذين سينجبهم الشخص الذي يمتلك جسد غيره، هل هم أبناء جسد الميت العائد للحياة أم أبناء الرأس؟!

والعجيب حقًّا أن المريض ويدعى "سبيريدونوف" وهو روسي الجنسية يعمل مبرمجًا، ويبلغ من العمر ٣٠ سنة، يعاني فقط من ضعف بنيته وهو الأمر الذي لم يؤثر على حياته، وإن أثر على مظهره أمام الناس، ورغم خوفه لكنه وافق على إجراء العملية لأنه حسب قوله يريد فرصة للحصول على جسد جديد قبل موته، وأردَف: هذا هو قراري النهائي ولا أود تغييره! والأعجب من هذا أن الجراح الذي يعاني بدوره لكن من مرض الشطح العلمي، طالب الناس بالكف عن التفكير في استحالة هذه العملية أو فشلها، ثم انهالت عليه طلبات إجراء العملية إذ يبدو أن الكثيرين لا

تروق لهم أجسامهم! وقد أصر الجراح على أن يكون "سبيريدونوف" المسكين أول حالة يجري عليها تلك العملية المجنونة!.

والمضحك أن الاسم الذي أطلقه الجراح على مشروع قطع الرؤوس هذا هو Heaven ويعني باللغة العربية "الجنة" وهذا مفهوم بالطبع لأنه سيرسل مرضاه إلى الجنة بعد قطع رقبتهم! ولو افترضنا أن العملية ستنجح وسينجو "سبيريدونوف" ولن يحدث له شلل أو انقطاع في التنفس أو انفجار في الأوردة؛ فكيف سيتمكن من مواصلة حياته وهو يعلم أنه يمتلك أعضاءً لرجل متوفى وكان المفترض أن تدفن مع صاحبها وترقد بسلام، أليس هذا سطوًا واعتداءً على حرمة الميت؟ إن جنون الطبيب وفقدان ثقة المريض بنفسه ورغبته المحمومة في قطع ألسنة الناس باستعارة جسد قوي، مضافًا إليهما تراجع الوازع الخلقي والإيمان المفرط بالعلم وحده، كل هذا جعل الضمير يتوارى عند الطبيب ومريضه.

هناك مشاريع تحاول أن تغير أصول المجتمعات البشرية، فقد نجح بعض الأطباء في الغرب في جعل رجل ينجب بدلاً من زوجته العاقر التي حاولت الإنجاب مرارًا وفشلت! والغريب أن المرأة بعد حمل زوجها ووضعه لطفلة نجحت هي الأخرى في الحمل ووضعت مولودًا ذكرًا، ما يعني أنها كان من الممكن أن تنجب ويبقى الوضع طبيعيًّا مع شيء من الصبر وأن الرجل وزوجته استعجلا الإنجاب، والمدهش أن الرجل الذي جعل من نفسه أمًا لطفلة هو ذكر مكتمل وتكسو وجهه لحية حرص على الإبقاء عليها في كل مراحل الحمل وظهر به في صور توثق وضعه للطفلة! وهكذا تضيع البشرية في ظل غياب الحكمة التي دعا الفيلسوف البريطاني "برتراند راسل" العلماء إلى التحلي بها حتى يحافظوا على منجزاتهم ولا تهلك الحضارة الإنسانية على أيدي من شيدوها.

كما يحدثنا الكتاب عن فصل الشتاء الذي هو منتجع الحالمين، وفيه يعادل المحبون برودة الطقس بدفء المشاعر، وينظر الفلاسفة بعمق نحو السماء، ويختلي الذين يحبون الراحة من العالم بأنفسهم.. ينزل المطر ويغسل الأشجار فتبدو جميلةً لامعة، أما الشعراء فالشتاء هو مسكنهم، فيه يرون المعاني الرائقة، وفيه ينظمون القصائد.

ورغم ذلك فالصيف كثيرٌ محبوه، لا سيما الشباب الذين يعشقون المرح والانطلاق والخروج من ضيق المنزل إلى براح العالم، على أن هناك أسبابًا أخرى غير انطلاق الشباب لحب الصيف والخوف من الشتاء، إنه الشتاء الأزرق.

هبوطٌ مفاجئ في الحالة المزاجية يبدو ألَّا تفسير له، وفقدان عام للحيوية، مع زيادة في اشتهاء الطعام، إضافةً إلى تراجع في التواصل مع المحيط الاجتماعي، وتغير تام من حالة الحرية والانتعاش إلى حالة الخمول والكسل، كل هذه الأعراض تقول لك إذا أصبت بها: إنك مريض باكتئاب الشتاء أو الشتاء الأزرق، أو بالاصطلاح العلمي "اضطراب العواطف الموسمي" والذي أثبتت الدراسات العلمية أن الشباب هم الأكثر تعرضًا له، وبالأخص تلك الفئة العمرية ما بين ١٨ إلى ٣٥ سنة، كما تزداد معدلات الإصابة به أربعة أضعاف بين النساء عنها في الرجال، وتشير الإحصائيات إلى أن واحدًا من كل خمسين فردًا في العالم يعاني من هذا الاضطراب الموسمي الذي اعترفت به منظمة الصحة العالمية، وهو على كل حال يقبل العلاج.

لم يجد العلماء تفسيرًا ملائمًا لظاهرة الشتاء الأزرق، لكن التفسير الذي يبدو مقبولاً حتى الآن أنه مع قصر ساعات النهار وقلة الوقت الذي تسطع فيه الشمس يقل هرمون "السيروتونين" أو هرمون السعادة والذي يعمل بوصفه مضادًا طبيعيًّا للاكتئاب، وبالتالي تحدث هذه الاضطرابات المزاجية غير المبررة، ويجد المرء نفسه عصبيًا ثم تنتابه حالة من الهدوء، وقد يحزن دون سبب حقيقي للحزن.

وهذا المرض الموسمي لا علاقة له بالاكتئاب العادي، فمن الممكن أن يتعرض له الشخص الذي لم يعانِ من الاكتئاب في حياته، ويحدد العلماء نسبة المصابين به حول العالم بـ ٢٠ ٪ من سكان الكرة الأرضية، وقد أوضح فريقٌ بحثي من جامعة "أوريجون" للعلوم والصحة أن علاج المرض ميسور، ويمكن التخلص منه في خمس خطوات بسيطة، وهي:

- الحفاظ على القيام بالنشاط الرياضي المنتظم.
- تعريض الجسم لأشعة الشمس لمدة ساعة على الأقل كل يوم.
- الإكثار من تناول الفاكهة والخضراوات، ويعد الرُّمان فاكهة مناسبة جدًّا للشتاء.
- التقليل من تناول المنبهات (الشاي والقهوة).
- الحفاظ على التواصل مع من نحبهم، وتجنب الوحدة في المنزل.

وفي بعض البلاد الأوربية يلجأ الأطباء إلى معالجة مرضاهم بالجلوس أمام صناديق محاكية لأشعة الشمس لمدة نصف ساعة يوميًّا حتى يتعافوا من اضطراب "الشتاء الأزرق"!

آدم فتحي

من يُعزّي الكُتُب؟!

ثمّة صديقات وأصدقاء تجمعنا بهم أواصر أشدّ متانة من الروابط الدمويّة، قد تكون علاقتنا بهم أكثر حميميّة من رفقةِ كلِّ يوم، إنّهم «توائم الحبر»، قد يكونون من الكُتّاب الذين نعرف أو لا نعرف، وقد يكونون شخصيّات متخيَّلة ينحتها لنا أصحابها فإذا هي تؤثّث حياتنا كأنّها كائنات من لحم ودم.

أصدقاء كثيرون نلتقيهم مرّات معدودة في المكان، لكنّنا نظلّ دائمي اللقاء بهم في الكتب، كتبهم التي نحبّ، مرجئين التقاءهم «شخصيًّا» إلى فرصة «قادمة»، في ميناء متلفّع بالضباب، في مطارٍ يَعِدُ ثم يُخلِف، في مدينة تظهر ثمّ تختفي، في لحظةٍ- دائمًا- هاربة منفلتة نُسمّيها «الموعد القريب»، ثمّ إذا ذلك الموعد نوع من «جدار العزل» يَدُورُ بِفَكّينِ هائلينِ عليك وعلى الأصدقاء ومواعيدهم المرجأة، مثلما تدور الرحى الكانيبال على لحوم البشر وأحلامهم.

ثمّ يفتحُ خبر الرحيل فجوات في جدران العَزْل تتسلّل منها الكتب. ثقوب تتسرّب منها الشخصيّات، تلك الكتب التي أحببنا عن طريق تلك الكاتبة أو ذاك الكاتب، وتلك الشخصيّات التي علقنا بسببها ذلك العمَل، كتب وشخصيّات نسمع نشيجها يتصاعد من أرجاء المكان، ومن جراحنا أيضًا، من شروخنا العميقة.

أعترف أنّ النشيج بلغ أوجَهُ هذه الأيّام، في نهايات سنوات الكوفيد هذه، حيث اختفت الوجوه وراء الأقنعة والكمّامات، فإذا كُتُب الأحبّة تدهمنا من كلّ مكان.

ولعلّنا نلتمس بعض العزاء؛ فلا نجد أفضل من أنّ نقنع أنفسنا بأنّ تلك الكتب تعلن عن «سقوط الأقنعة» وصعود «الوجوه» الحقيقيّة للكُتّاب: ما اقترفوه من جريرة الكتابة، ولعلّ خبرَ رحيلهم الداهم بابٌ مفتوح على حضور «أعمالهم» الدائم، فإذا نحن ننسى بعض الكُتُب ونذكرُ أُخرى، كأنّ حضور بعضها قائمٌ على كاريزما صاحبها وما إن يغيب حتّى تتلاشى، كأنّ بعض الكُتّاب يشوّش على كُتُبِه أو يحجبها بحضوره، كأنّ شفرة الوقت أصبحت أكثر حدّة بسببٍ من مضائها المتزايد أو رهافتنا المتزايدة.

هكذا نعيش بعينين مختلفتين، عين الجغرافيا وعين الكتابة، إحداهما نصف مفتوحة والأخرى نصف مغمضة، من بين تلك الرموش المواربة تتسلّل كائنات العجيبة، أحيانًا هي كتّاب وشعراء يدخلون بين عظمنا ولحمنا متأبطين كتبهم، وأحيانًا هي شخصيّات متخيّلة تدخل متأبطةً كُتّابها؛ فتصنع تاريخنا الشخصيّ وتصنع لنا موطئ قدمٍ في تاريخ العالم.

وها نحن في النهاية يعزّي بعضنا بعضًا بأنّ الكُتّاب عرفوا أخيرًا مكان «بيتهم» الحقيقيّ: الكُتُب التي عاشوا بها بقدر ما عاشوا لها، ولكن من يعزّي تلك الكتب؟!

عشرات الكتب التي تحمل إهداءات أصحابها.

من يعزّيها؟

مئات الكتب التي تبعثروا من أجل أن يجمعوها وعادوا بها كالمنتصرين من حروبهم الخاسرة، مئات الكتب التي التقطوها مثلما تُلتقَط الأنفاس من على أرصفة العالم، مؤثّثين بها مكتباتهم، صانعين من تلك المكتبة وطنًا في غربة الداخل والخارج، مجسّدين فيها حصاد العمر حتى باتت عمرًا في مكتبة، وحتى بات الكاتب هو الوحيد الذي يبكي وَطَنَيْنِ في كلّ منفى: بيته ومكتبته.

شيئًا فشيئًا تضيق الرفوف والغرف والممرات بالكتب، فإذا هي تغطي الجدران وتناطح السقف وتفترش الأرضية وتكتسح البيت من المطبخ إلى بيت الاستحمام، تتربع على عرشه وطاولاته وكراسيه وتكاد تنفرد به، بل تكاد تطردنا منه أصلًا.

كلنا تلك المرأة وكلّنا ذاك الرجل، تضيق بنا السبل أحيانًا فنتبرّم بهذه الكُتب و«ننظر إليها شزرًا» ونتحسّر على ما اقتطعنا من حقّ أنفسنا وأهلنا علينا، ثم نفتح كتابًا منها فإذا نحن أسرى روائح وأصوات وذكريات وأحلام وأوجاع ومسرات تكاد تقول لنا: الحياة هي المكتبة والمكتبة هي الحياة.

ولعلّنا لا نجد صعوبة في تخيّل تلك الكتب وهي تقضي النهار والليل في غرفة داخل خزانة، على رف من الرفوف، تتنهّد بذخائرها في صقيع الوحدة الأعمى، حانيةً على حروفها وكلماتها، متطلّعةً بأغلفتها وصفحاتها ناحية الباب كلما طرأت حركة، مُتسائلة: أين صاحبنا؟ ومتى يعود؟ وهل يعود؟

أعرفها تلك الأحاسيس، ولعلّ أشدّها إيلامًا أن نحدس بمستقبل لسنا فيه، ولا سلطان لنا على حمضه النوويّ؛ كي نحمل الخلَف على الاقتداء بالسلف في حُب الكتابة، فإذا الكاتب يبحث عن وجهة يحوّل ناحيتها مكتبته، مؤسّسة هنا أو هناك في هذه المدينة أو تلك القرية يهديها «حصاد عمره» من الكتب، كي لا تبقى مُغلقة مُهملة لا عقل يكبر بها، ولا رفوف تشرب منها، ولا جسد يترعرع فيها، ولا أفق ينبثق منها، وقد يجد وقد لا يجد، فإذا هي يتيمة منسيّة لا يد تداعبها، ولا أنفاس تدفئها، ولا ظهر يحنو على ما تبقى فيها منّا، نحن الذين عشنا معها وفيها الشطر الأكبر من حياتنا القصيرة العابرة.

من ثمّ يرحل الراحلون من «توائم الحبر» فنعزّي فيهم أهلهم وذويهم وأصدقاءهم وزملاءهم وقرّاءهم، مضيفين أنفسنا في آخر القائمة، كأنّنا نستحي من المجاهرة بأنّنا أولى من الكثيرين بالعزاء، دون أن ننسى أن نعزي فيهم كُتُبهم تحديدًا، كتُبهم التي هي أجسادهم الباقية، وحقيقتهم الخالدة، وصورتهم الأبدية.

على الرغم من أنّنا نعلم ألّا عزاء للكتب!

قريبًا

في معرض الدوحة الدولي للكتاب:

الإصدار الأول والثاني من كتاب الجسرة الثقافي

كتاب الانفعالات

للفيلسوف الإيطالي:

أومبرتو جاليمبيرتي

ترجمة: **نجلاء والي**

صدر

الفلسفة والسرد

للروائي والفيلسوف الإسباني:

إجناثيو جوميث دي ليانيو

ترجمة: **أحمد عبد اللطيف**

يصدر قريبًا