معرض الدوحة للكتاب احتفى بالثقافة الفلسطينية

الجسرة الثقافية

رسالة كل المثقفين

تصدر عن نادي الجسرة الثقافي

AL JASRAH

العدد 67 - إبريل- يونيو 2025

Issue No. 67 - April - June 2025

بورخيس بعيون يوسا

بوريس باسترناك شاعر وطنه الكون

ما نفتقده عند فيروز وما لا نجده عند أم كلثوم

الحدود

ملف العدد: تعريف الهوية واختبارها

أوّل طلّة

إبراهيم الجيدة

حدود المجلة الثقافية

«الحدود» هو ملف هذا العدد، يبدو الموضوع لأول وهلة عاديًّا، ويحيل إلى الحدود الجغرافية والسياسية بين الدول، لكن الموضوع ليس محدودًا هكذا؛ فكل شيء في الكون له حدوده؛ أعمارنا لها حدودها، لكن هذه الحقيقة لا تمنعنا من التصرف وكأننا نعيش إلى الأبد.

من جهة يناسب الملف ما يمر به العالم حاليًا من حروب وقلاقل سببها الحدود. كل استعمار هو عبور لحدود الآخر، وعلى مستوى الحياة اليومية لا يمر يومٌ إلا ويتعرض كلٌّ منا إلى وقائع اختبار للحدود، حدودنا الشخصية مع الآخرين، حدود ما يعرفه الآخرون عنا، حدود تدخلهم في خياراتنا، الحدود بين الرئيس والمرؤوس في العمل، الحدود مع أعز الناس.

وقد طلبنا من نخبة من الكتاب والنقاد والمفكرين أن يستطلعوا أنواعًا من الحدود المادية والمعنوية؛ ابتداء من الحدود الجغرافية إلى حدود الفنون، ما المدى الذي وصلت إليه الحدود بين الرواية والشعر أو بين الرواية والسينما والمسرح؟ هل يمكن أن ينتهي التصنيف القديم للأنواع الأدبية وتكون هناك كتابة فقط وفنون صورة فقط؟

الحدود اللغوية بين الشعوب، طالما كانت موجودة، ومنها العفوية الطبيعية مثل الحدود على تضاريس الأرض، وهناك الحدود التي تضعها الدول عن عمدٍ لحماية لغتها.

ولا ينسى الملف بشر الحدود، سكان نهايات الدول، ودورهم في الفصل والتمازج بين الجيران، كيف تكون فنونهم؟ وكيف يعيشون حياتهم؟

يأتي ملف «الحدود» في إطار الملفات غير المعتادة التي تقدمها «الجسرة» كل عدد لاستكشاف حدود الثقافة، حيث لا تستطيع المجلات الثقافية أن تعيش كما كانت منذ مئة، أو خمسين، أو حتى عشرين سنة، محصورة في بعض مراجعات الكتب والأفلام والمسرحيات، إلى آخر الموضوعات التي تضمها مجلات بصيغة الكراس الذي يحوي موضوعات دون رابط يجمعها، ويمكن أن تجدها في مجلة أخرى.

ما نحاوله في «الجسرة» هو تجديد شباب المجلة من خلال هذه الموضوعات المختارة، التي تتماشى مع روح العصر، حيث لم تعد الثقافة محصورة في محترفات الفنانين.

كيف يمكن للظواهر والعناوين العادية كالنافذة مثلًا (ملف العدد قبل السابق) أن تثير الأسئلة الثقافية، وكيف يستطيع التناول الثقافي لها أن يزيد إحساسنا، أن تتغير نظرتنا وأن يبدأ من قرأ ملفًا كهذا أن ينتبه بعد ذلك إلى نوافذ الأماكن التي يراها للمرة الأولى وأن يستمتع بها.

وبالمثل، توسع لنا قراءة ملف هذا العدد حدود معرفتنا بالحدود التي تحيط بنا من كل جانب، وكيف نكتشف من خلال هذه الباقة التي شارك فيها عدد من ألمع الأدباء والمفكرين والنقاد أن الحدود ضرورية، لمقاومة حالة السيولة والمخاطر التي تنجم عن غيابها التام، ومن وجود الحدود تبدأ محاولات العبور المحسوب لها. وهذا العبور المحسوب هو التجديد الضروري للفنون والأفكار.

AL JASRAH

أحداث:

النسخة الأكبر في تاريخه..

معرض الدوحة للكتاب أطلق جائزته واحتفى بالثقافة الفلسطينية .... طه عبدالرحمن 6

مبدعات من ضفاف الخليج .... د. حسن رشيد 14

حوار:

عمار علي حسن: .... حسين عبد الرحيم 72

أخشى أن يخونني جسدي ويعجز عن حمل أحلامي

كتب:

مليكة مقدم.. طفلة الصّحراء النّاقمة على الميراث الذُّكوري .... سليم بوفندادسة 76

«مع مرتبة الشرف» بين السلطة والمعرفة .... صبري ممدوح 80

رحلة يونس المسناوي الرواية واحتمالات التخييل .... شعيب حليفي 82

عن العشق والكتب .... وحيد الطويلة 85

ستون عامًا على «قاهرة» علاء الديب .... محمود الورداني 88

ومضات من الفكر: على المرء ألا يكون ظلًّا لغيره! .... عاطف محمد عبد المجيد 90

صوت الصمت عالم لا يمكن استيعابه عبر اللغة .... فدوى العبود 94

رؤى:

خيري بشارة روائيًا وشاعرًا .... وليد خيري 97

دوائر العبث وشيطنة الأفكار .... أيمن بكر 102

السرد الروائي بين الشرق والغرب .... مصطفى ذكري 104

ذكريات:

سعيد الكفراوي.. في ذكر صاحب المراثي الكريمة! .... صابر رشدي 107

الجسرة الثقافية

رسالة كل المثقفين - تصدر عن نادي الجسرة الثقافي

Issue No. 67 - April-June 2025

العدد 67

ربيع ٢٠٢٥

إبريل - يونيو

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 66
من مجلة الجسرة الثقافية:
///

الرقم الدولي:
///

نادي الجسرة الثقافي
www.aljasraculture.qa

الآراء المنشورة
على مسؤولية أصحابها

CONTENTS

الحدود

تعريف الهوية واختبارها

ملف العدد 16 71

ضد الجدران .... عبد السلام بنعبد العالي 18

في مديح الاختلاف .... لنا عبد الرحمن 20

اختراع جغرافيات سريالية .... خليل صويلح 24

إنسان الحدود .... أحمد الفخراني 26
الحياة والهويّة على خطوطٍ وهميّة

الحدود اللغوية .... صبري حافظ 32
بين جدليات الفصل والوصل

حدود النوع حدود الإبداع .... د. محمود الضبع 36

هل للرواية حدود؟ .... نبيل سليمان 42

الأوديسة الشقية .... صدوق نورالدين 46

حدود العقل البشري .... حسن فتحي 48
في مواجهة الذكاء الاصطناعي

بول جوجان .... أحمد عزالعرب 51
فنان الحدود بين المدارس

على تخوم الحياة .... أحمد القرملاوي 55
أرواح عالقة

السينما .... عصام زكريا 58
لا تعترف بالحدود!

الحدود الجمالية .... د.أميرة الشوادفي 62
بين الفن المسرحي والواقع

الموسيقى العربية والحدود .... جمال حسن 66

الطبخ الحدود اللامرئية .... مريم حيدري 70

كاتب ومدينة :

الصيني بينغ كن: هل هناك شيء لم أعرفه في بكين؟ .... ترجمة: يارا المصري 111

أدب:

خيالات بورخس .... ترجمة: أحمد عبداللطيف 117

ملامح:

بوريس باسترناك شاعر وطنه الكون .... ترجمة: د. أنور إبراهيم 123

تشكيل:

فنانون من غزة يرسمون تحت النار .... محمد أبو عزيز 128

دراما:

كيف تغيَّر مفهوم البطل في الدراما السورية؟ .... بديع صنيج 130

غناء:

ما لا نجده عند فيروز وما نفقده مع أم كلثوم .... سهام ذهني 134

مقال:

حطم حدودك .... وجدي الأهدل 142

لوحة الغلاف

للفنان التشكيلي الكويتي

سامي محمد

النسخة الأكبر في تاريخه..

معرض الدوحة للكتاب أطلق جائزته

واحتفى بالثقافة الفلسطينية

■ سعادة الشيخ عبدالرحمن بن حمد آل ثاني وزير الثقافة وسعادة السيد محمد ياسين صالح وزير الثقافة السوري خلال حضورهما إحدى الأمسيات الشعرية

أعد الملف في الدوحة:
طه عبدالرحمن

على مدى ١٠ أيام، عاشت العاصمة القطرية، أجواء من الثقافة والإبداع، إثر تنظيمها معرض الدوحة الدولي للكتاب، والذي أُسدل الستار على نسخته الرابعة والثلاثين، في دورة اعتبرت هي الكبرى في تاريخه، على خلفية مشاركة قرابة ٥٢٢ دار نشر، من ٤٣ دولة، شاركت بنحو ١٦٦ ألف عنوان في مختلف حقول المعرفة.

فعاليات المعرض عكست رؤية قطر في تعزيز المعرفة وترسيخ ثقافة القراءة

المعرض الذي أقيم تحت شعار "من النقش إلى الكتابة"، حلت دولة فلسطين ضيف شرف دورته المنقضية، في انعكاس واضح لدعم دولة قطر لحضور الثقافة الفلسطينية في المعرض، والتي مثلها مبدعون، كانت لهم مشاركات لافتة حول إبراز الثقافة الفلسطينية، وما تواجهه من حملة إبادة، نتيجة ممارسات المحتل الغاصب، علاوة على مشاركة نحو ١١ دار نشر فلسطينية، شاركت لأول مرة في المعرض، من خلال جناح متميز وبرنامج نوعي عكس عمق الثقافة الفلسطينية وتنوعها.

هوية فلسطين

وفي سياق الحضور الفلسطيني اللافت في المعرض، يؤكد سعادة السيد عماد عبدالله حمدان، وزير الثقافة الفلسطيني، أن "هذا الاختيار من قبل دولة قطر، ومشاركتنا في النسخة المنقضية للمعرض، تعكس دعم دولة قطر الدائم للقضية الفلسطينية، على مختلف المستويات، لا سيما الثقافية منها، كما يعد شرفًا كبيرًا وفخرًا عظيمًا للشعب الفلسطيني". معربًا عن اعتزازه بهذه المبادرة التي تجسد عمق العلاقات الأخوية والثقافية بين دولة قطر ودولة فلسطين.

ويقول: إن مشاركة دولة فلسطين في هذا المحفل الثقافي الدولي، رغم ما تمر به من معاناة وعدوان متواصل، تحمل رسالة واضحة مفادها أن الثقافة الفلسطينية ستظل حاضرة

■ سعادة وزير الثقافة لحظة تدشين الطابع التذكاري لدار الكتب

وفاعلة، حتى في أحلك الظروف، وأن الشعب الفلسطيني سيظل متمسكًا بهويته الثقافية، باعتبارها جزءًا أصيلًا من وجوده التاريخي.، وأنه رغم حملة الإبادة التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني حاليًا، إلا أن المشهد الثقافي الفلسطيني سيظل حاضرًا على المستويين المحلي والدولي.

ومن المشاركات الأولى للمعرض، والتي شهدتها نسخته المنقضية، مشاركة مكتبات شارع الحلبوني في سوريا، والتي عرضت مجموعة من الكتب القيمة، علاوة على مشاركة دور نشر من كل من أميركا وبريطانيا لأول مرة.

إسهامات الثقافة القطرية

وأثرت وزارة الثقافة المعرض، بباقة متميزة من الإصدارات الخاصة، حيث عرضت مجموعة واسعة من كُتب المؤلفين، إلى جانب إصدارات الوزارة، وتوفيرها لطابعة رقمية حديثة، لطبع كتب الوزارة مباشرة أمام الزوار.

وشهد المعرض هذا العام ، إعلان النسخة الأولى من جائزة معرض الدوحة الدولي للكتاب، والتي أعلنت عنها الوزارة في العام الماضي، لتشمل فئتي النشر والتأليف، بالإضافة إلى جائزة أجمل جناح.

وشهدت الجوائز هذا العام منافسة قوية بين دور نشر محلية وعربية ودولية، إلى جانب نخبة من المؤلفين الذين قدّموا أعمالًا متميزة، وفاز بجائزة التميز للناشر القطري دار الوتد، بينما نالت دار العين للنشر والتوزيع جائزة التميز للناشر الدولي. وفي مجال كتب الأطفال، ذهبت جائزة الناشر القطري المتميز إلى دار كتاتيب، بينما فازت دار أصالة بجائزة الناشر الدولي المتميز

وزير الثقافة يدشن الطابع التذكاري لدار الكتب القطرية

دشن سعادة الشيخ عبد الرحمن بن حمد آل ثاني، وزير الثقافة، الطابع التذكاري الخاص بدار الكتب القطرية، وذلك في أول مشاركة للدار بالمعرض، بعد ارتدائها حُلة جديدة في شهر مارس الماضي، ليكون هذا التدشين توثيقًا لحطة مفصلية في تاريخ الدار، وبمثابة جسر يربط الماضي بالحاضر، وامتدادًا لأول طابع صدر باسم الدار في أكتوبر من عام ١٩٦٦.

■ من اللقاء الإثرائي مع سعادة وزير الثقافة

لكتب الأطفال.

أما في فئة المؤلفين، فقد فاز الكاتب فيصل الأنصاري بجائزة الإبداع عن روايته "نيران توبقال"، فيما نالت الكاتبة القطرية عذبة المسلماني جائزة الإبداع عن كتابها "الأفق الأندلسي القصي".

وفي فئة أجمل جناح في المعرض، فازت مكتبة عبدالعزيز البوهاشم السيد التراثية، التي استقطبت الزوار بعرضها لمجموعة نادرة من الكتب التراثية والطبعات القديمة، لتضيف بعدًا ثقافيًّا خاصًّا لأجواء المعرض.

ويبلغ إجمالي قيمة جوائز هذه الجائزة، نحو ١٦٠ ألف ريال قطري، تُمنح بواقع ٣٠ ألف ريال للفئات الأربع الأولى، و٤٠ ألف ريال لأفضل جناح و٢٠ ألف ريال لفئتي أفضل مؤلف وأفضل مؤلف شاب في المعرض، حيث استهدفت الجائزة دعم حركة النشر والتشجيع على الاستمرار في استقطاب الناشرين والمبدعين والأدباء والمثقفين.

كما شهدت ذات النسخة المنقضية، الإعلان عن جائزة أفضل جناح في منطقة الطفل، والتي شهدت بدورها تفاعلًا لافتًا من الجمهور، خاصة العائلات، لما قدمته من محتوى إبداعي وبرامج نوعية تعزز حب القراءة لدى النشء وتفتح أمامهم آفاقًا جديدة للمعرفة.

ترجمات عالمية

ومن المبادرات الجديدة، التي شهدتها الدورة المنقضية للمعرض، إطلاق النسخة الأولى من البرنامج المهني للتبادل الأدبي، وهي مبادرة طموح تهدف إلى تعزيز التعاون الأدبي،

> المعرض أصبح مشروعًا ثقافيًّا ولم يتوقف عند كونه منصة للكتاب

■ مدخل سوق مكتبات الحلبوني

■ من إحدى ندوات المعرض

وتبادل حقوق النشر، ودعم جهود الترجمة بين قطر والساحة الأدبية العالمية.

وفي هذا السياق، فإن من أبرز مخرجات النسخة الماضية للمعرض، نجاح مبادرة الترجمة التي تم إطلاقها بالتزامن مع افتتاح المعرض حيث تم توقيع حوالي ١٠٠ اتفاقية بين دور نشر قطرية ومؤسسات دولية لترجمة العديد من الكتب القطرية.

وصاحب المعرض، مجموعة منوعة من الفعاليات الثقافية والفنية الثرية، قدمها أبرز المثقفين في الوطن العربي، وتناولت موضوعات متعددة تهم المجتمع والزوار، حيث احتضن المسرح الرئيسي، باقة منوعة من الندوات والمحاضرات والأمسيات الشعرية، بجانب عروض مسرحية، إضافة إلى ورش عمل في مجالات ثقافية وأدبية عدة.

كما تضمن البرنامج المصاحب للمعرض مجموعة من ورش العمل في مجالات اجتماعية ومهنية، بجانب مجموعة من الأنشطة والعروض والورش المخصصة للأطفال، إذ أولى المعرض الأطفال والناشئة اهتمامًا لافتاً، وخصص لهم مساحة كبيرة تضم أبرز ناشري كتب الأطفال، بالإضافة إلى تنظيم باقة ثرية من الفعاليات والأنشطة التفاعلية لإبراز مواهبهم، وتشجيعهم على القراءة، فضلًا عن مسرح أقيمت على خشبته عروض مسرحية، وبرامج ثقافية مخصصة لهذه الفئة العمرية، بجانب مشاركة دور نشر معنية بكتب الأطفال.

فعاليات متنوعة

وتميز هذا البرنامج الثقافي، بتقديم ندوات ولقاءات وأمسيات شعرية، شهدت حضورًا وتفاعلًا جماهيريًّا كبيرًا، إلى جانب

■ من ندوة مجلة الدوحة

ورش العمل المتنوعة التي استهدفت تطوير المهارات وتعزيز الإبداع لدى الزوار من مختلف الأعمار.

كل هذه الفعاليات، عكست أهمية الفضاء الخاص بالأطفال، الذي تحوّل إلى واحة تفاعلية تجمع بين الترفيه والتعليم، معززًا بذلك حضور العائلات، ومؤكدًا على أن المعرض يواصل التنوع والابتكار في مضمونه وشكله، سواء على مستوى التصميم أو الجماليات الفنية.

وعكست مخرجات معرض الدوحة الدولي للكتاب، رؤية وزارة الثقافة الهادفة إلى دعم حركة التأليف والنشر والإبداع، وترسيخ ثقافة القراءة في المجتمع، وفتح آفاق أوسع لإبراز أعمال الكتاب ودور النشر في مجالات عدة.

مشروع ثقافي

وعلق السيد جاسم أحمد البوعينين، مدير معرض الدوحة الدولي للكتاب، على نجاح وتميز الدورة الفائتة للمعرض، مؤكدًا أنها عكست أن المعرض لم يعد مجرد منصة لعرض الكتب، بل أصبح مشروعًا ثقافيًا متكاملًا يعكس رؤية دولة قطر في تعزيز المعرفة وترسيخ ثقافة القراءة، معربًا عن أمله في مواصلة البناء على هذا النجاح خلال النسخ المقبلة للمعرض.

وفيما يتعلق بالدعم المقدم للناشرين، قال البوعينين "حرصنا على تسهيل كل الإجراءات المتعلقة بمشاركة الناشرين، بما في ذلك الشحن، والتخليص الجمركي، والنقل، وتقديم حزمة من الخدمات اللوجستية لضمان مشاركتهم بسلاسة وراحة، مما انعكس إيجابًا على تنوع العناوين المعروضة وثراء المحتوى".

عودة "الدوحة"

وشهد المعرض، عودة مجلة "الدوحة"، لتشكل رافدًا جديدًا

المعرض يشهد عودة مجلة «الدوحة» لتثري المشهد الثقافي العربي وشراكات لدعم ترجمة الكتب القطرية

من روافد الثقافة العربية، في ظل تاريخ المجلة العريق، ودورها في إثراء المشهد الثقافي العربي، وذلك بعد تدشين المجلة كمنصة ثقافية شاملة.

وفي هذا السياق، شهد المعرض جلسة نقاشية بعنوان "مجلة

■ من المعرض الفني المصاحب للفعاليات

الدوحة من الورق إلى الرقمنة"، شارك فيها كل من السيد محمد حسن الكواري، مدير إدارة الإصدارات والترجمة بوزارة الثقافة، والسيد مبارك آل خليفة، رئيس تحرير مجلة الدوحة، وأدارها الكاتب خالد العودة الفضلي.

واستهل الجلسة الكاتب خالد الفضلي، بتناول تاريخ المجلة، وصدور عددها الأول في نوفمبر ١٩٦٩ كمجلة تعنى بالثقافة والفنون في قطر، قبل أن تتحول في ١٩٧٦ إلى منبر ثقافي عربي يعنى بالشؤون الثقافية من المحيط إلى الخليج، حتى توقفها المؤقت في ١٩٨٦، لتعود عام ٢٠٠٧ ، مشيرًا إلى دورها الريادي الذي جسّده عدد من كبار النقاد والكتاب، وعلى رأسهم الكاتب الراحل رجاء النقاش، الذي ترأس تحريرها في ذروة مجدها منوهًا بأهم الأسماء التي تولت إدارة تحرير المجلة.

ومن جانبه، تحدث السيد محمد حسن الكواري عن الأثر الثقافي للمجلة في نسختها الورقية، وأنها مثلت حضورًا بارزًا في الوعي الثقافي العربي إلى جانب مجلات عريقة مثل العربي الكويتية، وأن هذه المجلات كانت تشكّل رافدًا مهمًّا للمعرفة، وكانت تنتظر شهريًّا من قِبل القرّاء في الوطن العربي، بما تضمنته من مقالات لكتّاب كبار، وأسهمت في تشكيل الهوية والوعي العربي.

وبدوره، شدد السيد مبارك آل خليفة، على أن التحول الرقمي لا يعني التخلي عن النسخة الورقية، بل هو "مواكبة للزمن، وسوف تستمر النسخة الورقية، ولكنها ستصدر كل ثلاثة أشهر بدلًا من الصدور شهريًّا، إلى جانب تعزيز الحضور الرقمي من خلال الموقع الإلكتروني، ومنصات التواصل، ودمج الذكاء الاصطناعي والوسائط المتعددة ضمن المحتوى". مؤكدًا أن مجلة الدوحة حافظت على خطها التحريري، وأنها ستظل منبرًا للمبدعين العرب في كل مكان، منفتحة على كل الأفكار الجادة، ضمن هوية ثقافية أصيلة تنطلق من القيم الإسلامية والعربية.

محطات تاريخية

ويعتبر معرض الدوحة الدولي للكتاب من أقدم وأكبر معارض الكتب الدولية التي تقام في المنطقة، ويحظى بسمعة طيبة نظرًا للإقبال الكبير الذي يشهده من الدول الخليجية والعربية وغيرها من دول العالم.

وقد انطلقت أولى دورات المعرض في عام ١٩٧٢ تحت إشراف دار الكتب القطرية، وظلت دوراته تقام كل عامين حتى العام ٢٠٠٢، ليتم بعد ذلك تنظيم المعرض كل عام.

واكتسب المعرض الصبغة الدولية بعد نجاحه في استقطاب أكبر وأهم دور النشر العالمية، حيث بلغ عددها في أولى دوراته ٢٠ دار نشر، فيما شهد خلال دورته الثالثة والثلاثين مشاركة دولية قياسية، حيث استقطبت أكثر من ٥١٥ دار نشر من ٤٢ دولة، بالإضافة إلى مشاركة من سفارات الدول الشقيقة والصديقة، وأقيم على مساحة ٢٩ ألف متر مربع.

ومنذ العام ٢٠١٠، يقوم معرض الدوحة الدولي للكتاب في كل دورة باختيار إحدى دول العالم لتكون ضيف شرف، حيث كانت البداية بالولايات المتحدة الأميركية ثم تركيا، وإيران، واليابان، وبريطانيا، وألمانيا، وروسيا، وفرنسا، والسعودية، وسلطنة عمان.

مبدعات من ضفاف الخليج

د. حسن رشيد

يمر شريط الذكريات سراعًا في ذاكرتها، ولكنها تحتفظ بكل التفاصيل! ذلك أن الماضي هو الكنز الثر الذي تغرف منه الحكايا.

هكذا هي، ومن خلال القرية الغافية في حضن الجبل والهداء، وبساطة الأهل والأقارب وطيبة الناس تستمد «حصة» نماذجها الحياتية، وتنثرها عبر حكاياها التي لا تنتهي، عاشت في تلك القرية الوادعة بين سكينة الكون، وتسبيح الأشجار، ولا شيء يحجب العين عن رؤية إبداعات الخالق.. والأشجار، طيبة البشر، براءة الأطفال.

كانت «حصة» خجولة لازمها خجلها حتى الآن، وصبغتها البراءة حتى وصفها البعض دون وعي بمفردة «الطيبة اللامتناهية»، إنها تلك الطفلة البريئة التي تلاحق الفراشات في تلك القرية، وعين مرافقتها تلاحقها وتصرخ «حصة!! حصة!! حصة!!» وحصة مندفعة في براءتها وعفويتها بين أشجار الليمون والنبق، والمرافقة السمراء «بخيتة» تخشى من العواقب.

في الأماسي، ترتمي «حصة» في حضن «مدرسة الحياة» هنا عدة مدارس تستمد حصة منها حكايات وقصص زادها في قادم الأيام، هنا -كما تقول-: «أمي العودة»، وأمها، وخالتها، وعمتها، و.. وسرد من الحكايات، وعوالم أكثر تشويقًا وإثارةً تلتصق بأمها العودة وهي تسرد على مسامعها حكاية الوالي الذي هزم الجني، وعوالم من الدهشة، ثم يأتي دور الخالة لتسرد على مسامعها حكايات عن المعقول واللامعقول الذي هزم جيشًا من الكفار بسيفه البتار، ولا تسأل حصة من هو؟ ولا أين كان؟ ولكن تطلب المزيد..

فيما بعد استطاعت أن تجيب هي عن كل الأسئلة اللغز.. وعبر العديد من تلك الأسئلة -تجسدت لاحقًا في رواية حصدت من خلالها تلك الطفلة العديد من الجوائز محليًّا وعربيًّا- تحولت تلك الحكايات التي عاشت، ومرت بذاكرة الطفلة جزءًا من «شجن بنت القدر الحزين» بالنسبة لها، بل رافقتها كأيقونة الحلم، لم يكن أمهامها من مفر سوى أن تمسك بالقلم.. وتستحضر كل تلك الحكايات، وتخط بأناملها الرقيقة رسالة إلى مولاها السلطان، لعله يصدر فرمانًا لصالح الأدب، ولم يتأخر الأمر فقد أوكل السلطان هذا الشأن إلى «بنت نارنج الترنج».

في لحظة سمو مع الذات قررت حصة التصالح مع الذات، والتصالح مع الحياة، «هنا علاقة بيني وبين القلم والورق.. ثم ماذا؟» كان السؤال صعبًا، والجواب أصعب، «هنا أنا أستحضر النماذج والشخوص، وأغوص في الحكايات.. ثم ماذا؟ ما جدوى تلك الحكايات؟ وهل هناك حكاية؟ أعظم من حكاية سيد المرسلين؟ تروى عن سيد الخلق، يحمل رسالة الكون، ينير للبشرية درب الهداية، «ولكن!! كيف أبدأ؟!» كان هذا السؤال.

طرحت حصة على ذاتها عشرات الأسئلة: من أنا؟ وقد سبقني المئات من الأقلام، والآلاف ممن ساهموا في نشر المقالات، وأين أنا؟ هنا التحدي، وكان ما كان، أن غيرت مسار قلمها من الانجراف خلف الخيال إلى رصد الحقيقة والواقع، وإلى طرح أبعاد رجل قاد أمة آمنت برسالته عربًا وعجمًا في هذا الكون، وشهدت «أن لا إله إلا الله محمد رسول الله» وكانت لحظة التنوير في حياة حصة حقًّا، حيث شمرت عن ساعد الجد، وبدأت رحلة أخرى مع الإبداع عبر البناء في سيرة النبي الأمين، وعبر سبعة عشر مشهدًا منذ أن أشرق نور النبوة حتى انتقل سيد الخلق إلى الرفيق الأعلى، وعبر كل المشاهد التي شكلت جسرًا للرواية، وحكاية قد مرت بذاكرة الإنسان المسلم، أو

■ سارة الجروان الكعبي

سمع بها أو قرأها عبر كتب السيرة أو شاهدها عبر الدراما.

ولكن.. في هذا البناء ولدى حصة، يمتزج الطرح والأسلوب بإحساس آخر، بسحر خاص يجذب القارئ إلى عوالم اللغة في بساطة المفردة، فلا تملك غير الخوض في استحضارها، لأن لكل كاتب مفرداته وأسلوبه، فكيف إذا كانت الكاتبة هنا تحلق في عوالم سيرة المصطفى عليه أفضل الصلاة والسلام.

هذا الأمر لا يقتصر على الجزء الأول.. هي لا تختصر أو تسرد رواية تاريخية من روايات السيرة فقط، أو رواية من الروايات الإسلامية تمزج الواقع بالمتخيل، كما فعل بعض الروائيين –على سبيل المثال– مثل: جرجي زايدان، ويوسف زيدان وغيرهما، من خلال مزج بعض الحقائق بالخيال، وتزييف التاريخ، والادعاء أنه جزء من التاريخ، أو أنه بعض من قصص التاريخ المسكوت عنه، والمؤسف أن بعض السذج قد صدق بعض تلك الحكايات والروايات.

في سيرة النبي الهادي الكاتبة المبدعة اعتمدت على عشرات المراجع والمصادر ما يزيد على ٢٧ من أشهر وأهم المراجع مثل: سيرة ابن إسحاق، وطبقات ابن سعد، وسير أعلام النبلاء والطبراني، وابن هشام، وابن كثير، وابن الأثير، والطبري، والسيوطي، وغيرهم.. بجانب الأدباء العرب من أمثال: طه حسين، والعقاد، ومحمد حسين هيكل، وتوفيق الحكيم، والدراسات الخاصة بالإمام عليّ، مثل دراسة الشاعر اللبناني جورج جرداق.. إلى آخره.

وخلال أكثر من عامين نقبت في أمهات الكتب والمراجع، وبين المكتبات العربية في العديد من العواصم بحثًا عن المراجع المعتمدة، وعلى ذات المنهج سارت في كتابها: «بيعة أمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب»، كجزء مكمل لروايتها، واعتبرتها الجزء الثاني عبر عشرة فصول أو مشاهد –إن جاز لنا التعبير– واعتمدت كذلك على العديد من المصادر المهمة.

ستظل الكاتبة المبدعة«سارة الجروان الكعبي» واحدة من المبدعات المنتميات إلى ثرى هذه المنطقة، تساهم برؤيتها وفكرها وقلمها وإبداعاتها، شعرًا ونثرًا، رواية وتأريخًا، وتساهم في تقديم صورة واقعية عن تقديم بنات جنسها ودورهن في المجتمع الخليجي والعربي.

ولعل الأهم والأروع ذلك البيان المرافق للإصدار، فقد أصدرت الكاتبة ولأول مرة في تاريخ الأدب العربي أن العمل «رواية سيرة النبي الأمين – بيعة أمير المؤمنين – خالصة لوجهه سبحانه وتعالى، وقف خيري لا ينتفع منه بريع، ولا جائزة نقدية لا هي ولا أحد من ورثتها بخلاف الدار والموزع» وهذه أول حالة إبداعية عربية.

سارة الجروان الكعبي مبدعة متفردة من ضفاف الخليج، تنثر إبداعاتها شعرًا ونثرًا وقصصًا ورواية، وها هي تخوض غمار تاريخ السير، وتسير في ركب سيد الخلق.. شفيع الأمة.. عليه أفضل الصلاة والسلام.

الحـــدود
تعريف الهوية واختبارها

في سيرته الملهمة «الأيام» كان الفتى الأعمى طه حسين يتصور أن حدود العالم تنتهي بقناة الماء الصغيرة بالقرب من داره، لكن هذا الفتى سيعبر البحر المتوسط ويتخطى حدود العمى والأمية، وسيتخطى حدود اللغة العربية ذاتها؛ فيصبح عنوانًا للإنسان العربي، وعنوانًا لما يمكن للإرادة أن تحققه من تجاوز للحدود.

قبل طه حسين بثلاثة آلاف سنة، أراد جلجامش «الذي اقترب ورأى» أن يتجاوز حدود الحياة القصيرة بعد أن أفزعه موت صديقه «إنكيدو» فانطلق في رحلة شجاعة للبحث عن «عشبة الخلود» ولم يفلح في مسعاه، لكن الذي كتب أو التي كتبت ملحمته استطاعت أن تحقق له الخلود، إلى اليوم نقرأ ما نجا من الملحمة البابلية بشغف وإعجاب، مثلما نقرأ الأدب الفرعوني القديم بقصصه وأشعاره الملهمة، مثلما لم نزل نقرأ سرفانتيس وشكسبير وطه حسين، ومثلما لم نزل نطرب لموسيقى وتماثيل ولوحات أبدعها مبدعون رحلوا منذ مئات السنين.

الكتابة والفن والاكتشاف العلمي السبيل إلى توسيع حدود حياة الكائن الفاني، ولعل مناوشة حدود العمر البشري عبر الإبداع هي المناوشة الأكثر أمانًا، بل إنها ضرورية لحياة النوع البشري، فهي التي تدفع إلى التقدم.

الفنون والآداب هما الأقدر على عبور الحدود الجغرافية بين الثقافات، والأقدر على خلق التعارف بين المختلفين. وقد آن الأوان للانتباه إلى قيمة الاختلاف بعد نحو ثلاثة عقود من التنظير لـ «العولمة» التي أتت بوهم ذوبان العالم تحت قيادة الليبرالية الغربية التي انتشت بسقوط الاتحاد السوفيتي، والآن أكثر من أي وقت مضى نتبين زيف هذه الدعوى، التي استهدفت فحسب إزالة الحدود والعوائق من طريق المنتصرين، بينما تسيل الدماء على الحدود في أكثر من بقعة بالعالم، بفظاعة لا تقل عن فظاعات الحربين الأوربيتين اللتين عُرفتا بـ «العالمية».

هذه هي اللحظة المناسبة لاستكشاف حدود الفنون، حدود إنسانية واحدة، لا تقوم على القوة أو الغش، بل تراهن على الحب والجمال، وحيوية الإبداع، تراهن على الحياة لا الموت.

ضد الجدران

عبد السلام بنعبد العالي

يميز الفيلسوف إ. كانط الحدود عن السّدود. الحدود تدعو إلى الانفتاح، بينما السّدود علامة على الانغلاق. الحدود هي ما يحدّد، وليست هي ما "يُحَدّ". الحدود لا تتعارض مع العبور، بل إنها تقام من أجله وتسهر عليه، إنها أبواب تسمح بلقاء الآخر والتواصل معه.

ما يحدّ هي الجدران. الجدران تسدّ الأبواب وتغلق النوافذ وكلّ الفتحات في وجه الآخر، بينما الحدود هي حدود، لأنها، بالضبط، تعترف بالآخر، ولأنها الممرّ الذي يمكّنني من لقائه. الحدود وليدة اتفاق، أو تفاوض على الأقل. نعلم أنها مرتبطة بميلاد الدولة الحديثة كما نشأت في أوربا بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر. الحدود منذ نشأتها اعتراف متبادل، أما الجدران فهي تُبنى ضد الآخر ورغم أنفه، بل إنها قد تُبْنى ضدّ الذات نفسها، هذا ما طبع جدار برلين الذي لم يسقط إلا سنة ١٩٨٩، والذي لم يُقَم لمنع الأجانب من الدخول، وإنما لمنع المواطنين من الخروج، لم يكن يهدف إلى حماية الذات، وإنّما إلى محاصرتها، والحدّ من حركتها.

الحدود لا تقف حاجزًا، وهي لا تفصل ولا تفرّق، وإنما تميّز الأطراف كي تربط فيما بينها. الحدود حركة رغم ثباتها، فهي لا تنفك تُفتح وتغلق، أما الجدران فهي صامدة صامتة صماء. الجدران هي أداة الانغلاق المادي والمعنوي، ووسيلة الوقوف ضد كل تواصل. في أحد "أبحاثه" يشير بورخيس أن الإمبراطور الصيني الذي أمر بإقامة جدار الصين العظيم هو الإمبراطور نفسه الذي أمر بتدمير جميع الكتب.

لاستضافة الآخر ينبغي أن يكون لي بيت محدّد المعالم مضبوط "العنوان". حينما تفصلني عن الآخر حدود فهو يعرف أن بإمكاني أن أدلّه على عنواني، وأفتح له أبواب "بيتي" لكي أستضيفه، كما يمكنه هو كذلك أن يفعل. لكنني أعرف أن ليس من حقّي أن أعلن أنني في بيتي حينما أعبُر الحدود منتقلًا نحو "الضفة" الأخرى، وإلّا غدوت معمّرًا في تلك الحال. ذلك أن الاستعمار ليس إلا خلطًا بين الحدود، أو إلغاء لها على الأصح. إنّه إقرار المستعمِر أنه في بيته أنّى كان البيت، وهو إلغاء الآخر كآخر. الاعتراف بالحدود هو ما يميز الاستعمار عن "الاستضافة".

وعلى رغم ذلك، فإننا لا نطمئن دومًا إلى الحدود. نتأكد من ذلك كلّما حاولنا عبورها، وهذا حتى قبل أن تتفنن الإجراءات الأمنية في "ضبط" الحدود الذي ما فتئ يتعقد. الحدود هي النقطة التي نشعر عندها أننا نغادر "بيتنا" و"وطننا" لننفتح على الخارج، فيأخذنا قلق ملازم بأننا معرّضون في أيّة لحظة للضياع، ولفقدان ما يثبت هويتنا، فنستشعر نوعًا من الارتباك وفقدان الثقة في النفس، والتشكّك في سلامة أوراق التعريف، أو على الأقل في احتمال وشيك لضياعها، فينتابنا تخوّف ملازم من اقتراف خطأ من الأخطاء. كل محاولة لعبور الحدود، هي محنة للهوية وامتحان لها، فنحن لا نشعر بهويتنا إلا عند عبور الحدود. لا "نكون" إلا عندما نكون بين-بين. وفي هذه الحال يتخذ جواز سفرنا كل قيمته.

وعلى رغم ذلك، فلا مفر لنا من "اجتياز الحدود" وامتداح فضائلها. عندما كتب ريجيس دوبري بأننا "حينما نلغي الحدود، نقيم الجدران"، فإنما ليشير أساسًا إلى ضرورة الحدود، وإلى أن لها فضائل، فما هي فضيلة الحدود، أو فضائلها على الأصح؟ يصعب علينا أن نقبل لأول وهلة أن تكون للحدود فضائل. ففي عالم غدا "قرية صغيرة"، أو على الأقل مسرحًا للتجمعات والتكتلات، في عالم ما تفتأ تظهر فيه "جمعيات بلا حدود" في مختلف التخصصات، ومجتمعات مدنيّة تحاول بالضبط أن تتخطى الحدود وتخترق الحواجز لتنجز ما لم تستطع الحكومات أن تنجزه، في عالم هذا حاله، لا بدّ وأن يُنظر إلى الحدود على أنها حدٌّ للتكافل والتواصل والاندماج، وبالتالي على أنها، إن لم تكن سدودًا وحواجزَ، فهي فصلٌ وتمييز.

وعلى رغم ذلك، فإن للحدود فضائل جمة لعل أولها كونها تحول بين الذات وبين أن تتمركز حول نفسها. "التمركز حول الذات" هو أن يشعر المرء أن عالمه هو العالم، وأن لا حدود تفصله عن عوالم غيره. إنّه الإقرار بأن ليست هناك عوالم تحدها حدود، وهو عدم الاعتراف بأن العالم عوالم، وأن لا عالم إلا عالم"نا". إلا أن هذا النفي للآخر، لآخر، هو، في النهاية، نفي للذات نفسها. ذلك أن العالم من غير حدود لن يكون إلا صحراء تتشابه حبات رملها، ويفقد فيها كل شيء تفرّده، ويغيب فيها الاختلاف لتسود التسوية المسطّحة nivellement والتّطابق الموهوم، والتّنميط المعمّم.

الحدود إذًا هي ما يحدّد الأنا ويحدّد الآخر، لكنها كذلك هي ما يربط الأنا بالآخر وما يقوم ضد كل انغلاق. ولعل المهمة الأساسية للحدود هي بالضبط كونها لقاحًا ضد الانغلاق، ووقفًا لبناء السدود وإقامة الجدران. تنطوي إقامة الجدران على مفارقة كبيرة. فبقدر ما تسعى لأن تُظهر عظمة الدولة التي أقامتها وقوتها و"صلابتها"، بقدر ما تشهد على إخفاق تلك الدولة في ضبط حدودها ونشر سيادتها، أو فرضها فرضًا. يكفي دليلًا على ذلك

■ أغلب العواصم الغربية التي لا تكفُّ عن ترديد عبارة "التعدد والاختلاف" تقاوم بعناد كل أشكال العبور وترفض كل أشكال الاستضافة.

عجز أكبر الدول العظمى عن وقف الهجرة المكسيكية عن طريق إقامة الجدار.

لعل هذا هو ما حذا ببعض الدول "الذكية" إلى إقامة جدران من "طينة" أخرى، جدران أقل "صلابة" وأخف حضورًا، وأقل وضوحًا، لكنها ربما أكثر فعالية. هذه الجدران ليست تلك التي تقام بالحديد والإسمنت، والتي تتبدى عاتية عالية نحو السماء، وإنّما تلك التي تتخفى وراء قوانين تشريعية، أو مؤسسات إدارية، أو وزارات تحمل أسماء مراوغة، كوزارة الهجرة، أو وزارة الهوية الوطنية، أو حتى وزارة "الاندماج" والتكافل. ما يعني أن الحدود لا تنحل فحسب إلى الحدود الجغرافية، ولا حتى إلى الحدود "المادية" المجسدة في أوراق ومؤسسات ومكاتب.

ليست مهمة هذه المؤسسات بطبيعة الحال "السهر على الحدود"، وإنما "بناء" جدران "غير مرئية"، وغرسها في وجداننا وعقولنا. أخطر الجدران وأشدها صلابة ليست بطبيعة الحال، هي المكوّنة من إسمنت وحديد، وإنما هاته التي تقطن أدمغتنا وتسكن عقولنا. هنا لا يُقتصر على الحدود، وإنما يُستعان بالجدران لتفصل البشر وفق ألوان بشرتهم، وأنواع قيمهم وأشكال ثقافاتهم.

يشهد على هذا ما يروج في أغلب العواصم الغربية، التي لا تكفُّ عن ترديد عبارة "التعدد والاختلاف"، من مقاومة عنيدة لكل أشكال العبور ورفض كل أشكال "الاستضافة". لا نعني هنا أساسًا لجوء بعض تلك العواصم للتجسيد المادي لكل أشكال الانفصال التي ما نفتأ نستشعرها كلما طلبنا «تأشيرة» عبور، مهما كان شكل العبور الذي نرومه، كما لا نقصد فحسب هذه الجدران التي ما تفتأ عواصم الغرب تزرعها، لا في نفوس من يَفِدون عليها فحسب، وإنما في نفوس أبنائها ومواطنيها، وإنما نعني تبَنّي تلك العواصم لأفقر أشكال الهوية، وأكثرها سكونًا وانغلاقًا، وأقلها حركة وانفتاحًا. تلك هي الجدران الأنطلوجية التي تعود بنا إلى مفهوم قبل–جدلي عن الهوية يردها إلى أفقر أشكال التطابق، وينزع عنها كل حركة، وينفي عنها قدرتها على العبور والانفتاح على الآخر، فيحول بينها وبين توليد الفوارق إقحامًا للآخر في الذات.

> **الحدود منذ نشأتها اعتراف متبادل، أما الجدران فهي تُبنى ضد الآخر ورغم أنفه، بل إنها قد تُبْنى ضدّ الذات نفسها**

> **الاستعمار ليس إلا خلطًا بين الحدود، أو إلغاء لها على الأصح، إنّه إقرار المستعمِر أنه في بيته أنّى كان البيت، وهو إلغاء الآخر**

في مديح الاختلاف

لنا عبد الرحمن

"وقفوني ع الحدود قال بدن هويتي... قلتلن إنّ بيافا مخبايتها ستي".

كانت كلمات أغنية مارسيل خليفة، التي تتكرر إذاعتها عبر الراديو، هي أول مواجهة لي مع فكرة الحدود. هذا لا يبدو طبيعيًّا في الأحوال العادية، لكن بالنسبة لطفلة نشأت في بيروت خلال الحرب الأهلية، كان هذا جزءًا من الحياة اليومية.

أمسك بيد جدتي، كنا نسير على مقربة من خط التماس بين البربير والمتحف، كانت حدودنا تنتهي عند البربير، وهناك تقبع المدينة الأخرى، المجهولة، المحرمة علينا، كما هي مدينتنا محرمة على طفلة مثلي، تقف هناك في الجانب الآخر، وكنا نكتفي أنا وهي بالتلويح لبعضنا من بعيد.

لم تكن تلك الحدود، مجرد خط وهمي على الأرض، بل جدارًا نفسيًّا يقسم المدينة وحياة أهلها إلى بيروت الشرقية، وبيروت الغربية. كطفلة، كنت أحلم باختراق حدود المدينة، متخيلة أن التسلل في غياب القناصة سيفتح لي عالمًا مجهولًا؛ ثم مع الزمن، نكتشف أن الحدود ليست جدرانًا فحسب، بل فكرة تتشكل وتتحول وتأخذ وجوها عدة، كما يصورها ريجيس دوبريه في كتابه "في مديح الحدود" حيث يراها ليس كحاجزٍ فقط، بل غشاء يُنظم العالم ويحميه.

حدود العالم

في مواجهة الخطاب السائد الذي يروج لفكرة عالم بلا حدود يطرح ريجيس دوبريه، في كتابه "في مديح الحدود" تأملًا فلسفيًّا وسياسيًّا حول مفهوم الحدود.

هذا العنوان المربك الذي يستدعي إلى الأذهان الأسوار والأسلاك الشائكة، والمساحات الجغرافية الممتدة بين البلاد، كي تفصل بينها، يمضي في مسار آخر مع أفكار دوبريه، الذي يرى في الحدود شرطًا أساسيًّا لتنظيم الحياة، وحفظ الهوية، وتنظيم التبادلات التجارية. الحدود ليست جدارًا يمنع العبور، بل غشاءٌ مشابهٌ للجلد أو جدار الخلية، يعمل على سلامة الداخل، لأن غياب الحدود يُساوي تهديدًا للهويات الوطنية وفقدانًا للمعنى السياسي.

يطرح "في مديح الحدود" ببساطة وعمق أسس علاقتنا بالمكان والآخر، من خلال رفض شبه واضح للعولمة، بوجهها السافر الذي يُشجع على التماثل، وينبذ الاختلافات والتباين.

كان هذا العمل في الأصل محاضرة ألقيت في البيت الفرنسي الياباني في طوكيو، وقد دافع الكاتب فيه عن فكرة وجود الحدود ليست كعوائق، بل كحراس للهوية والثقافة. ومع ذلك، أثارت أفكاره ردود فعل متباينة، تتنوع بين الإعجاب بعمق تحليله؛ كونه يجذب القارئ بأسلوبه المسترسل واستعاراته الثقافية، إلا أنه أثار أيضًا انتقادات بشأن متانة حججه وموقفه الذي يبدو أحيانًا غامضًا دون تفصيل كافٍ، خاصة أنه لا يتحدث عن الحدود الرقمية والاقتصادية.

يبدأ دوبريه بملاحظة أن فكرة "عالم بلا حدود" أصبحت أيديولوجية مهيمنة في الغرب، وخاصة في فرنسا، مدعومة بمنظمات مثل: أطباء بلا حدود، أو مراسلون بلا حدود.

> لم تكن تلك الحدود، مجرد خط وهمي، بل جدارًا نفسيًّا يقسم المدينة وحياة أهلها إلى بيروت الشرقية، وبيروت الغربية

> غياب الحدودِ الواضحة يمكن أن يولد عنفًا اقتصاديًّا وثقافيًّا، لأن هذا في النتيجة يصب في صالح الأقوياء

لكن ماذا يعني هذا؟ ينتقد الكاتب الرؤية التي تربط بين إلغاء الحدود ومثالية التقدم والحرية، معتبرًا أنها تتجاهل حقيقة عالمنا الذي تتشكل فيه حدود جديدة باستمرار، يرى أنه بدون حدود، لا يوجد اختلاف حقيقي، وبالتالي لا يوجد لقاء حقيقي.

يحمل دوبريه نظرة رؤيوية في ظل عودة القوميات، وأزمات الهجرة، وتكاثر الجدران الحدودية. يصيب في ملاحظته أن غياب الحدود الواضحة يمكن أن يولد عنفًا اقتصاديًّا وثقافيًّا، لأن هذا في النتيجة يصب في صالح الأقوياء. لكن يحضر السؤال على سبيل المثال، كيف يمكن التوفيق بين تنظيم الحدود ومتطلبات التعاون الدولي أو حقوق المهاجرين؟ تظل مثل هذه الأسئلة الواقعية من دون تناول عملي واقعي في كتابه.

أراد دوبريه تحليل فكرة الحدود، في أسلوب بعيد عن الصور النمطية التي تربطها بالانغلاق والعزلة. هذا يتمثل في الحفاظ على الحدود البيئية التي تسعى لمراعاة التنوع البيولوجي والثقافي والجغرافي، كما في المحميات الطبيعية أو السياسات المناهضة للاستغلال البيئي. هنا لا تبدو الحدود، سواء كانت رقمية أو بيئية، كأنها قيود، بل أدوات للحفاظ على الاختلاف والتوازن في عالم يهدده التماثل والاستنزاف.

الحدود كشرط للمعنى

تُبرز الحدود تناقضها كفواصل وجسور، تقسم العالم وتُثريه،

تتعدد وتتنوع، متجاوزة الخطوط الجغرافية لتشمل أبعادًا ثقافية واجتماعية ونفسية. تتجلى في الشكل واللون، الدين واللغة، الفن والكتابة، السينما والطعام.

تتجلى مثلًا فكرة الحدود في مفهوم الطعام كخط فاصل وجسر يربط بين الثقافات، كاشفًا عن هوية مجتمع ما بدلالة رمزية، بحيث تقترن وصفة معينة ببلد ما، كالمنسف في الأردن أو التبولة في لبنان، والكبسة في دول الخليج. لكن العولمة سمحت بتبادل النكهات عبر الحدود؛ وهذا ما يتجسد عندما نكتشف غرابة طبق قادم من بلد بعيد عنا جغرافيًّا، مثل السوشي الياباني، أو الدجاج بالكاري الهندي، فيثير فينا دهشة تعزز تقدير الآخر، أو يسبب لنا النفور منه.

تستدعي أفكار ريجيس دوبريه في رؤيتها للحدود، على اعتبار أنها حامية للهوية ومنظمة للاختلاف، كاتبًا آخر، أبعد زمنيًّا لكنه قريب فكريًّا: فيكتور سيجالين. رغم أن سيجالين، الذي عاش في أوائل القرن العشرين، لم يعاصر العولمة الحديثة، فإن تأملاته في "مقال عن الغرابة" حول "التنوع" تتقاطع مع رؤية دوبريه.

يدافع دوبريه عن الحدود كدرع يحفظ الهويات في مواجهة التسطيح العولمي، بينما يحتفي سيجالين بالاختلاف الثقافي كتجربة جمالية، محذرًا من محوه بفعل الاستعمار، الذي يمكن اعتباره الشكل المبكر من العولمة. كلاهما يرفض التماثل ويؤكد قيمة وجود الفروق، سواء عبر الحدود السياسية عند دوبريه، أو الغرابة الوجودية عند سيجالين، كلاهما أيضًا يدافع عن ضرورة الحفاظ على الاختلافات، من أجل إثراء التجربة الإنسانية، والفن والإبداع.

ديبريه يعارض "عالمًا بلا حدود" لأنه يمحو الهويات، وسيجالين ينتقد التسطيح الثقافي الناتج عن الاستعمار أو العولمة المبكرة، داعيًا إلى احترام الغرابة كقيمة بحد ذاتها، لأنها تُمثل الآخر، المختلف عنا، والذي يشبهنا في آنٍ واحدٍ.

لكن تتباين الرؤية بين دوبريه وسيجالين في مقاربتهما وغاياتهما. بينما يدافع دوبريه عن الحدود كحامية للهوية، يذكرنا سيجالين أن الحدود الثقافية، كالطعام أو الأغنية، تُثري حياتنا عندما نعبرها. لذا في مدينة صغيرة مثل بيروت، كانت الحدود بين الجزء الشرقي والغربي لا تقسم الأرض فقط، بل أيضًا الأفكار والقناعات والأغاني التي شكلت هوية سكان كل جزء. لذا شاع في تلك المرحلة مقولة عن أغنيات فيروز، بأنها الشيء الوحيد الذي يوحد صباحات

> **يحتفي سيجالين بالاختلاف الثقافي كتجربة جمالية، محذرًا من محوه بفعل الاستعمار**

> **تعيش الذئاب في قطعان، ولكل قطيع منطقة محددة يدافع عنها بشراسة؛ يستخدمون العواء لتحديد حدودهم**

اللبنانيين في طرفي المدينة.

يُمثل عبور الحدود الواقعية والمتخيلة من جهة إلى أخرى، خطرًا يهدد فاعله. قرار المرء أن يعبر من ضفة ما ينتمي إليها دينيًا، جندريًّا لغويًّا، عرقيًّا.. إلخ، وتبنيه وجهة نظر الطرف الآخر، أو الانتماء له، أو الانحياز والدفاع عنه، يُعتبر خيانة وفي أحسن الأحوال مغامرة، حتى في أكثر مناطق العالم تحررًا.

أما عبور الحدود الواقعية، من دون امتلاك وثيقة سفر وتأشيرة دخول، فهذا قد يُكلف الإنسان حياته، نقرأ ونسمع يوميًّا عن حراس الحدود وخفر السواحل، وعن غيرهم من المرابضين على حدود ما، كيف يطلقون الرصاص، بقلب بارد، باتجاه الأجساد المتسللة.

في بيروت، أيام الحرب الأهلية عند عبور ما كان يُسمى خطوط التماس، كان ينبغي على العابر تأمين حياته من قناصة الجهة الأخرى، وذلك عبر معرفة كلمة السر لذاك النهار، يحملها مثل عَلَمْ يُلوح بها بيديه، كي ينجو بحياته.

حدود قديمة

لا أظن الإنسان هو الكائن الذي ابتدع الحدود، بل تعلمها من الكائنات الأخرى التي تشاركه الكوكب، ثم بحكم الوعي، وحده من تجلى في إيجاد تطبيقات مختلفة لها.

في المملكة الحيوانية، تعيش الذئاب في قطعان، ولكل قطيع منطقة محددة يدافع عنها بشراسة؛ يستخدمون العواء لتحديد حدودهم، وتحذير القطعان الأخرى من الاقتراب منهم. أما

الكلب، فلا يسمح لأي كلب آخر بالاقتراب من أرضه، لأن هذا يهدد وجوده. وكما تخبئ العصافير أعشاشها، خوفًا من الجوارح، تضع الأسماك بيوضها في مكان محمي. أما النحل، فإنه يحمي خلاياه من الدخلاء، سواء كانوا نحلًا من خلايا أخرى، أو حيوانات مفترسة، باستخدام اللسعات كسلاح دفاعي.

إنها الحدود التي أوجدتها الكائنات بشكل غريزي لحماية كيانها، هذا هو الغشاء الذي تحدث عنه دوبريه.

وضع البشر الحدود كي يحموا خيراتهم من الطامعين بها، وهذه الخيرات تتنوع وفق مقتضيات العصر وتغيراته. أظن أن هذه الفكرة نشأت وانتشرت، مع أول قطعة أرض أعلن إنسان ما امتلاكه لها، وسورها بأغصان الأشجار، ثم بمرور الوقت تضاعفت هذه الحدود وصارت الحياة الإنسانية ككل مبنية بين حدٍّ وآخر.

في الماضي، غالبًا ما كانت الحدود تُحدد باستخدام معالم طبيعية مثل الأنهار، الجبال، أو علامات اصطناعية مثل الأحجار الحدودية أو الأعمدة السامقة. وفي العصور القديمة والوسطى، لم تكن الحدود بين الدول كما نعرفها اليوم، خطوطًا مرسومة بدقة على خرائط، بل كانت أشبه بمساحات وهمية تتشكل من تداخل السيطرة العسكرية والولاء السياسي، ومن المؤكد أنها ظلت لوقت طويل قابلة للانزياح، طالما ليس هناك من قوة رادعة تحميها.

اعتمدت الممالك والإمبراطوريات العتيقة، على وجود مناطق انتقالية، تتلاشى فيها الفواصل بين القبائل أو الإقطاعيات، دون الحاجة إلى تحديد جغرافي دقيق. هذه الحدود، التي كانت أكثر مرونة منها صلابة، عكست تعقيدات العلاقات البشرية أكثر منها قيود الأرض.

حدود الشرق

مع الاستعمار الأوربي، فُرضت حدود اصطناعية على العديد من المناطق، خاصة في إفريقيا والشرق الأوسط. على سبيل المثال، اتفاقية سايكس-بيكو (١٩١٦) رسمت حدودًا بين الدول في بلاد الشام، مثل لبنان وسوريا، وفق رؤية المستعمر، من دون مراعاة للتنوع أو التداخل الثقافي أو القبلي. هذه الحدود، التي لا تزال قائمة، تُظهر كيف كانت الحدود أدوات للسيطرة الاستعمارية، أكثر مما هي للحماية الثقافية. لذا نتج عن هذه الحدود مناطق ممتدة بين سوريا ولبنان، وبين لبنان وفلسطين، يسكن فيها بشر لا يحملون جنسية أي من هذه البلدان.

في هذا السياق، كان سيجالين ينتقد التسطيح الثقافي الناتج عن الاستعمار، لأن الاستعمار هنا عمل على نزع الهوية كأوراق ثبوتية، من دون أن ينزع انتماء هؤلاء البشر إلى بلاد الشام. لكن في النتيجة، ربما ما ينبغي معرفته أن الحدود، بحد ذاتها كمكان واقعي ملموس، أو ثقافي وافتراضي ليست هي النهاية، بل بداية لفهم الذات والآخر، وطرح الأسئلة عما يوجد في الضفة الأخرى.

اختراع جغرافيات سريالية

خليل صويلح

عشية انهيار الإمبراطورية العثمانية، كانت الجاسوسة البريطانية غيرترود بيل بوصفها خبيرة في جغرافيا الأسطورة والرمل منهمكة في ترتيب حدود دولة العراق لتتويج الأمير فيصل بن الحسين ملكًا على بلاد الرافدين، بعد أن طرده الفرنسيون من سورية. هكذا وضعت خرائط متشابكة أمامها لرسم حدود الدولة الجديدة من دون أن تنتهي إلى خطة نهائية. سيسألها أحد الضباط الإنجليز عمّا تفعل؟ أجابته بنزق "أحاول اختراع البلد الذي من المستحيل أن يُخترع".

كان حدثا تاريخيًّا ومنعطفًا عالميًّا، فبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، وتفكك الإمبراطورية العثمانية، اشتغل الأوربيون على إعادة رسم خريطة الشرق الأوسط من جديد. قسّمت إنجلترا وفرنسا المنتصرتان وفقًا لاتفاقية سايكس بيكو عام ١٩١٦ ممتلكات الإمبراطورية العثمانية المفلسة فيما بينهما وخلقتا من أقاليمها دولًا جديدة. وهكذا توحدت الولايات العثمانية، بغداد والبصرة والموصل، لتشكل هيكلًا متماسكًا، هيكلًا أصبح، اسمه ابتداء من عام ١٩٢١ المملكة العراقية، التي قامت بتأسيسها غيرترود بيل أو "خاتون بغداد" فحدّدت الجزء الأكبر من حدودها واختارت حاكمها!

بالعبثية نفسها سيخترع "تشرشل" –سكرتير المستعمرات البريطانية حينذاك، في ظهيرة يوم أحد– بلدًا آخر بحدود سريالية يدعى "إمارة شرق الأردن"، وذلك بضربة قلم خاطئة واكبت عطسة باغتته أثناء رسمه للحدود فجاء هذا الخط العشوائي كقدر نهائي للإمارة الوليدة، وبصرف النظر عن حقيقة هذه الواقعة أو بطلانها فإن ما حدث فعلًا هو اختراع خرائط مرتجلة تنسف وحدة البلدان التي كانت تخضع للإمبراطورية العثمانية أو تركة الرجل المريض.

الخرائط الجديدة ألغت وحدة التضاريس، ولم يعد متاحًا للرحّالة والمغامرين الأجانب عبور الحدود الجديدة بلا قيود. ليست الجغرافيا وحدها إذًا، هي التي تتحكم بصنع الحدود بين البلدان، وإنما اللغة والقيم والأفكار والطبائع. في هذا السياق تحضر صورة الفيلسوف ابن رشد في مرآتين مختلفتين، الأولى تحمل اسم ابن رشد، والثانية اسم "أفيروس" وفقًا لاسمه اللاتيني! سنجد الصورتَين معًا، ولكن من موقعَين متضادَين. ذلك أن الأول عاشَ مكابدات صعبة في محاولاته إعلاء شأن العقل وحده في مواجهة فقهاء الغيبيات؛ ما جعله يدفع ضريبة باهظة بنفيه إلى قرية جنوب قرطبة، وحرق كتبه بأمر من الخليفة المنصور، بينما سيتحوَّل "أفيروس" إلى أيقونة أوربية بوصفه جسرًا بين ثقافتَين. هكذا فقدَ إسلام الأنوار مفكِّرًا عظيمًا، وأهداه مجانًا إلى الغرب.

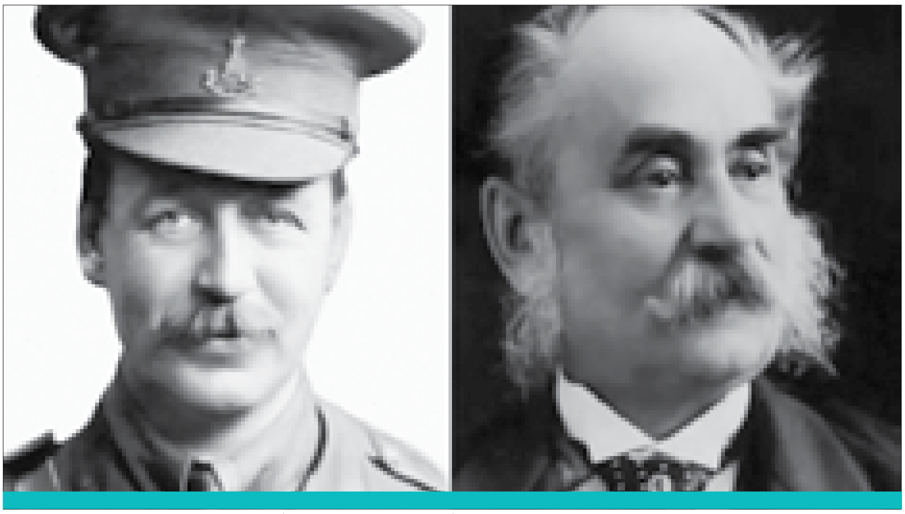
الفيلسوف الذي دُفِن في مراكش، لم يسترح طويلًا في تراب أجداده. بعد ثلاثة أشهر على دفنه، أُخرج جثمانه من القبر، وحُمِلَ إلى قرطبة ودُفن هناك مرةً ثانية، وقد حضر جنازته ثلاثة أشخاص "فقيه، وناسخ، وابن عربي". من جهته، يتناول إدريس كسيكس في روايته "في مضيق أفيروس"، شخصية ابن رشد بوصفها جرحًا أو فجوة معرفية بتبنيه الاسم اللاتيني للفيلسوف، وهو بذلك يعترف بأن ما أبقى ميراث ابن رشد هو احتضان أوربا لفلسفته العقلانية وإلا لبقي منبوذًا في المدوّنة الإسلامية بتهمة الإلحاد.

عبور جثمانه من مضيق جبل طارق إلى الأندلس لدفنه في قرطبة تعبير صريح عن "فضاء العبور والانفصال"، وتاليًا، سوف يتخذ السرد حركة الأرجوحة في الذهاب والإياب، باستخدام الرسائل والاعترافات، والخطب، والوثائق، والتحقيق الصحفي، في الاشتغال على ترميم الصورة المهتزّة للسيرة الشقيّة، والعمل على تفكيك الفضاءات، وأشكال الكتابة، لإيقاظ الإرث الخامل". كانت الصورة النهائية لمشهد ترحيل جثمان ابن رشد من مراكش إلى قرطبة وفقًا لرؤية عبد الفتاح كيليطو على النحو الآتي : "وُضع الجثمان على الدابة في جهةٍ، وفي الجهة الأخرى كُتب الفيلسوف ليستقيم الحمل، ثم عبر الحدود نحو هوية أخرى باسم أفيروس". وكأن رحلة نفي العقل من جغرافيا إلى أخرى، لم تتوقّف يومًا.

على المقلب الآخر، يلخّص الكاتب الأرجنتيني أدريان برافي في كتابه "غيرة اللغات" حدود وطنه تبعًا لإبحار اللغة من شاطئ إلى شاطئ آخر، وذلك بتشريح معنى الهجرة اللغوية والهجنة الثقافية والنزوح القسري ومعنى أن تكون عالقًا بين لغتين وجغرافيتين. أن تفكّر بلغة، وتكتب بلغةٍ ثانية. كانت آخر ذكرياته في مدينة سان فرناندو، تتعلق بمنزل قديم متاخم للنهر الذي كان يفيض أحيانًا فيغمر المنزل، وكانت أمه تضعه فوق طاولة أثناء انهماكها في صدّ المياه: "إذا كان عليّ اليوم، أن أقول ما هو وطني الحقيقي، فإنني أودُّ أن أقول

> **ليست الجغرافيا وحدها إذًا، هي التي تتحكم بصنع الحدود بين البلدان، وإنما اللغة والقيم والأفكار والطبائع**

■ تشرشل


■ الفرنسى فرانسوا جورج بيكو والبريطانى مارك سايكس

إنّه تلك الطاولة هناك".

ليس بمقدور لغةٍ جديدة إذًا، أن تحرّر المرء من موروث ماضيه، لكنه سينظر إليه بعدسة أخرى، فالمشاعر تتغيّر وفقًا للكلمات التي نستخدمها "لا يمكننا أن نروي القصة نفسها بلغتين مختلفتين" يقول: هذا الصراع بين أمومة اللغة، وحيرة الابن ستقودنا إلى طبقات المعنى، من دون أن نتخلى عن الحليب الأول. ويوضح بأنه لم يعد ممكنًا اليوم تصوّر الأدب داخل حدوده الوطنية، بعدما فرض "أدب الهجرة" حضوره، في تحرّكه على الحد الفاصل بين لغتين وثقافتين وتاريخين ومخيّلتين وموروثين. أدب يتّسم بتهجين عميق ينعكس على الأشكال الأدبية والأصوات السردية، عبر التداخل اللغوي الذي أطاح بعذرية هذه اللغة أو تلك، فكل لغة تعيش مغمورة بجوقة من اللغات الأخرى نتيجة التلاقح والاحتكاك وتأثير أصوات اللغة الدارجة.

هذه الانحرافات هي نتيجة لإرغام الكلمات وقواعد تركيب العبارات على قبول معانٍ أخرى، كأنها اكتشافات جديدة، على غرار نصوص صموئيل بيكيت مثلًا، الكتابة المرتحلة بين لغتين، ذهابًا وإيابًا. وتاليًا فإن نصوصه ليست تكرارًا للأصل، بل هي افتراق عنه، نظرًا لروحها الابتكارية وقدرتها على لفظ التناسخ خارجًا لمصلحة الثراء الإيقاعي.

يخلص هذا الكاتب مزدوج الهوية إلى أن هوية أي بلد هي هوية لغوية قبل أن تكون هوية سياسية، إذ لطالما كان الأدب ينتج الأمة وليس العكس. لكن ريجيس دوبريه في كتابه "في مديح الحدود" ينظر

> **يلخّص الكاتب الأرجنتيني أدريان برافي في كتابه «غيرة اللغات» حدود وطنه تبعًا لإبحار اللغة من شاطئ إلى شاطئ آخر، وذلك بتشريح معنى الهجرة اللغوية**

> **بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، وتفكك الإمبراطورية العثمانية، اشتغل الأوربيون على إعادة رسم خريطة الشرق الأوسط**

إلى المسألة من حيّز آخر معتبرًا أن فحش هذا العصر "لا ينشأ عن الفائض بل عن الخسارة في الحدود"، ذلك أنه لم يعد من حدود لأنه لم يعد من حدود "بين الشؤون العامة والمصالح الخاصة، بين المواطن والفرد، بين النحن والأنا، بين المصرف والكازينو، بين الخبر والإعلان التجاري، بين الدولة وجماعات الضغط، بين غرفة نوم رئيس الجمهورية ومكتبه، وقس على ذلك"، كما يعرّج على معنى الإقامة والترحال، وكيف تتفرع ثنائيات الفصل والوصل، القطيعة والاستمرارية، الجزئي والكلي، الخصوصي والعالمي... باعتبارها ثنائيات يخترقها المحلي من كل الجهات، "ثنائيات تجعلنا نضع لأنفسنا حدودًا نشعر إزاءها بالانتماء والسكينة".

على الأرجح فإن الشركات العابرة للحدود خلخلت طمأنينة الحدود الآمنة للفرد وإلا ما تفسير وصول مشروبات الكوكا كولا إلى طفل حافي القدمين يعيش في قرية بائسة في أدغال إفريقيا أو نزوح الآلاف من مدنهم المنكوبة والموت غرقًا في البحر أو إقامة غيتو محلي مهاجر بكامل تقاليده الأصلية في أكثر المدن الأوربية حداثة.

لقد عملت العولمة على إلغاء الحدود لكن ما حصل فعلًا هو إيقاظ الهويات الصغرى وتفتيت المكان إلى حدود يحكمها العداء وتبادل الكراهية، وإذا بالعولمة تشطب الحدود بسطوة وإغراء السلع البرّاقة، كما سيعبر رشاش الكلاشينكوف معظم حدود العالم بوصفه رمزًا للثورات العالمية من أمريكا اللاتينية إلى فلسطين، ثم استثمرته الجماعات الجهادية في حروبها المتنقلة غير عابئة بالخرائط الصارمة لحدود لبلدان.

الملف

إنسان الحدود

الحياة والهويّة على خطوطٍ وهميّة

أحمد الفخراني

عند تخوم الأوطان حيث تتلاشى معالم الدولة خلف خطوط مرسومة على الخرائط، تظهر فئة فريدة تُعرف أحيانًا بـ«إنسان الحدود». عدد من الباحثين يصف العيش عند الحدود بأنه حياة بين عالمين؛ فـ«إنسان الحدود» يكون منغمسًا في ثقافتين متداخلتين في آنٍ واحد، إنّها هوية مزدوجة تجسّد معنى ازدواجية الثقافة والانتماء.

لا تُعدُّ هذه الازدواجية وليدة الصدفة، بل كثيرًا ما تكون نتاج قرارات سياسية وتاريخية مصطنعة. لقد خطّت قوى الاستعمار في القرن التاسع عشر خطوطًا تعسفية عبر مناطق شاسعة من العالم دون اكتراث بالسكان الذين يقطنونها. في إفريقيا مثلًا، قسّم الأوربيون القارة في اتفاقيات ومؤتمرات كبرى كـ«مؤتمر برلين» عام ١٨٨٤، فرسموا حدودًا مستقيمة وجديدة تمامًا عبر الصحارى والأدغال.

اعترف اللورد سالزبوري، رئيس وزراء بريطانيا في أواخر القرن التاسع عشر، بسخرية بأن القوى الاستعمارية كانت "ترسم خطوطًا على خرائط لم تطأها قدم رجل أبيض قط، وتتبادل الجبال والأنهار والبحيرات فيما بينها، ولم يكن يعيقها سوى أنها لم تكن تعرف بالضبط أين تقع تلك الجبال والأنهار والبحيرات". تعكس هذه العبارة بدقة الطابع التعسفي والجهل الجغرافي الذي صاحب رسم الحدود الاستعمارية في إفريقيا وغيرها من مناطق العالم.

كانت النتيجة ميلاد حدود سياسية لا تعكس على الإطلاق خارطة الجماعات البشرية على الأرض. وعندما نالت المستعمرات استقلالها في منتصف القرن العشرين وجدت نفسها ترث هذه الحدود المفروضة سلفًا. هكذا انقسمت جماعات إثنية وقبائل بين دول مختلفة رغم أنها كانت كيانًا واحدًا منذ قرون. من الصعب أن تتجول في القارة الإفريقية دون أن تلاحظ كيف أن الخطوط المستقيمة على الخرائط غالبًا ما تتجاهل تعقيدات الحياة على الأرض. فقد رسم المستعمرون الأوربيون حدود الدول الإفريقية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كما يرسم طفل خطوطًا عشوائية على صفحة بيضاء، دون اعتبار للقبائل أو اللغات أو الروابط العائلية التي سبقتهم بقرون. النتيجة؟ تمزق النسيج الاجتماعي لمئات المجموعات الإثنية، إذ وجد أفراد القبيلة الواحدة أنفسهم فجأة يحملون جوازات سفر مختلفة ويخضعون لقوانين متباينة.

تشير عدد من الدراسات إلى أن نحو ٢٨٪ من المجموعات الإثنية في إفريقيا تم تقسيم موطنها بين دولتين أو أكثر بسبب هذه الحدود المصطنعة. هذا يعني أن ملايين الأفارقة اليوم ينتمون إلى جماعات عرقية تتوزع بين بلدان متجاورة، من الصوماليين الذين يعيشون في إثيوبيا وكينيا وجيبوتي، إلى الهوسا الذين يتوزعون بين نيجيريا والنيجر والكاميرون، وغيرهم كثير.

هذه الحدود لم تخلق فقط مشكلات سياسية ونزاعات حدودية، بل زرعت أيضًا شعورًا دائمًا بالاغتراب والانقسام داخل المجتمعات نفسها، حيث أصبحت حفلات الزفاف والأسواق وحتى الجنازات مناسبات عابرة للحدود، تديرها القبائل كما لو أن الخطوط على الخرائط مجرد وهم لا يخصهم.

ولا يقتصر الإرث المرير للحدود المصطنعة على إفريقيا وحدها؛ ففي الشرق الأوسط أيضًا أعادت اتفاقيات ما بعد الحرب العالمية الأولى رسم الخريطة بشكل جزافي. عانى الأكراد –وهم من أكبر الشعوب بلا دولة في العالم– من تقسيم أراضيهم بين أربع دول هي تركيا والعراق وسوريا وإيران. يزيد تعداد الأكراد اليوم على ٣٠ مليون نسمة، ورغم ذلك حُرموا من كيانٍ سياسي يجمعهم.

وينطبق الوضع ذاته على كثير من القبائل العربية والبربرية في شمال إفريقيا والشرق الأوسط التي شُطرت بين دول عدة. فمثل هذه الجماعات تتجاهل الخطوط التي فُرضت فوق أراضيها وتستمر في مزاولة حياتها وعلاقاتها الاجتماعية عبر الحدود. ورغم محاولات السلطات ترسيم الهويات وتقسيم البشر، يجد إنسان الحدود دائمًا سُبلًا للبقاء على تواصل مع أهله وراء الخط.

> يشير عدد من الدراسات إلى أن نحو ٢٨٪ من المجموعات الإثنية في إفريقيا تم تقسيم موطنها بين دولتين أو أكثر بسبب هذه الحدود المصطنعة

لكن ثمن هذه الحياة على التخوم قد يكون باهظًا؛ فدائمًا ما ينظر مركز الدولة بعين الريبة والشك إلى ولاء سكان المناطق الحدودية. كثيرًا ما يُتّهم هؤلاء بازدواج الانتماء أو ضعف الوطنية، فقط لأن لهم أقارب أو علاقات مع الجانب الآخر. وتاريخيًّا، عانت مجتمعات الحدود من التمييز والتهميش من حكومات بلدانها.

قبيلة أولاد عليّ بين مصر وليبيا

لوحة صغيرة كُتب عليها كلمة "مصر" تقف وحيدةً منتصف بحرٍ من الرمال الحمراء على امتداد الأفق. لا سياج ولا جدار في هذا المدى المفتوح، فقط برميل معدني يحمل تلك اللافتة البسيطة إيذانًا بأن كل ما وراءه أرض ليبيا. في هذا المشهد الذي يبدو كلوحة سريالية يمتزج فيه واقع التجزئة بوحدة الجغرافيا، تعيش قبيلة بدوية عريقة تقاوم بمعاناتها اليومية محاولات التقسيم المصطنع.

تنتمي قبيلة أولاد علي إلى عرب البدو، ويعود تاريخ استقرارها في المنطقة إلى قرون بعيدة. يروي أبناؤها في مصر أن أجدادهم نزحوا قبل ٥٠٠ عام من قلب الصحراء الليبية إلى أرض الصحراء الغربية المصرية بعد صراعات قبليّة في ليبيا أدت إلى طردهم من ديارهم هناك. ومع ذلك، تشير بعض المصادر إلى أن هذا النزوح حدث في وقت أقرب نسبيًّا، حوالي عام ١٨٩٠، بعد هزيمتهم في حرب اندلعت بين قبيلتي أولاد عليّ وعبيدات في منطقة برقة الليبية.

منذ ذلك الحين تمدّدت بطون القبيلة عبر شريط طويل يمتد على طول الساحل الشمالي الغربي لمصر عند الحدود مع ليبيا وصولًا إلى مشارف مدينة الإسكندرية شرقًا. هذا الامتداد الجغرافي تجاوز التقسيمات السياسية القائمة؛ إذ يستوطن أولاد عليّ اليوم جانبي الحدود المصرية-الليبية.

استقر معظم أفراد أولاد عليّ في مدينة مرسى مطروح الساحلية، الواقعة بين مدينة الإسكندرية ومنطقة السلوم على الحدود الليبية. وقد بلغ عدد سكان مرسى مطروح ٢٤٦,٣٣٣ نسمة حسب تقديرات عام ٢٠٢٣.

تتكون قبيلة أولاد عليّ من خمس قبائل فرعية و٦٤ عشيرة. وعمليًّا، تمتد "دولة" أولاد عليّ الاجتماعية عبر دولتين رسميتين، حيث لا تعترف القبيلة كثيرًا بمعنى الخط الفاصل في الصحراء.

■ «لحظة خروج» للفنان التشكيلي سامي محمد

في كتابه "صحراء الحدود: صناعة مصر وليبيا الحديثة"، يرسم ماثيو. هـ. إليس صورة نابضة للحياة على تخوم الصحراء الغربية، حيث لا تعني الحدود الوطنية لأبناء أولاد عليّ أكثر من خط وهمي على الرمل. يوضح هوسكين أن مفهوم الإقليمية لدى البدو لم يكن يومًا انعكاسًا لخرائط رسمها البيروقراطيون في القاهرة أو طرابلس، بل هو نتاج تفاوض يومي مع الأرض، ومع السلطة، ومع الجيران الذين قد يصبحون بين ليلة وضحاها "أجانب" بحكم الورق فقط.

في هذا الفضاء الرملي المفتوح، تمتد "دولة" أولاد عليّ الاجتماعية عبر مصر وليبيا، وتتشابك العشائر والخيام والمصاهرات كما لو أن الحدود لم توضع قط. يصف هوسكين كيف أن ولاءات القبيلة، وشبكات القرابة، وعادات التنقل القديمة، ظلت أقوى من أي سيادة رسمية. فحين حاولت الدولتان فرض معايير جديدة للانتماء، كان أبناء أولاد عليّ يفاوضون على شروطهم الخاصة للعيش في عالم تتغير حدوده باستمرار.

هكذا، تصبح الحدود في عيون أولاد عليّ ليست سوى تفصيل إداري، بينما تظل رابطة الدم والنسب، بحسب هوسكين، هي "الحد الحقيقي" الذي لا يمكن تجاوزه. فالصحراء بالنسبة لهم ليست هامشًا، بل مركز حياة، ومساحة للمناورة، وموطنًا لهوية لا تقبل القسمة على اثنين.

لطالما اعتبر أولاد عليّ أرض الصحراء الواسعة موطنهم الأصلي بغض النظر عن تبدّل السيادة الرسمية عليها. فقد توارثوا عبر الأجيال نمط حياة بدويًّا تقليديًّا يعتمد على التنقل والرعي وامتطاء ظهور الإبل عبر بحر الرمال الممتد بين واحة وأخرى. كانت القبيلة تتنقل بخيامها ومواشيها طلبًا للماء والكلأ، وتنتشر مضاربها في مواسم الجفاف حول آبار وواحات متناثرة على جانبي ما صار لاحقًا حدودًا دولية.

على مدى العقود الماضية، بدأت القبيلة تدريجيًّا بالانتقال نحو حياة أكثر استقرارًا في المدن الصغيرة والقرى على طول ساحل البحر المتوسط وفي واحات الصحراء الغربية. استقر كثيرون منهم في مدينة مرسى مطروح الساحلية وفي بلدة السلوم الحدودية، بحثًا عن فرص معيشة جديدة.

رغم التحضّر الجزئي، ظلت الهويّة العابرة للحدود السمة الأبرز لأبناء أولاد عليّ. فالعلاقات العائلية ووشائج الدم ما زالت تربط فرعي القبيلة في مصر وليبيا بشكل وثيق. وتاريخيًّا، لم يتوانَ رجال أولاد عليّ في مصر عن نجدة إخوانهم في ليبيا حين تستدعي الحاجة، والعكس صحيح.

تشير سجلات التاريخ المحلي إلى أن مقاتلي أولاد عليّ في مصر انضمّوا إلى إخوانهم الليبيين في مقاومة الاحتلال الإيطالي، وقد شارك فرسان القبيلة في معارك الصحراء ضد القوات الإيطالية حتى عام ١٩٤٧. ولم يقف الأمر عند حقبة الاستعمار؛ فحين

> **اعترف اللورد سالزبوري، رئيس وزراء بريطانيا في أواخر القرن التاسع عشر، بأن القوى الاستعمارية كانت «ترسم خطوطًا على خرائط لم تطأها قدم رجل أبيض»**

> **من الصعب أن تتجول في القارة الإفريقية دون أن تلاحظ كيف أن الخطوط المستقيمة على الخرائط غالبًا ما تتجاهل تعقيدات الحياة على الأرض**

خاض نظام القذافي حربًا في تشاد خلال الفترة ١٩٧٨-١٩٨٧، شارك بعض أفراد أولاد عليّ في مصر في القتال إلى جانب أقربائهم الليبيين في تلك الحرب.

لكن هذه العلاقة الثلاثية (القبيلة والدولتان) لم تخلُ من التوتر وسوء الفهم. فعلى الرغم من ولاء أولاد عليّ للأرض التي يعيشون عليها في مصر، ظلت الأجهزة الأمنية المصرية ترتاب في صلاتهم عبر الحدود.

خلال حكم معمر القذافي، زادت شكوك القاهرة تجاه بدو الصحراء الغربية، وتعرّض هؤلاء لمضايقات أمنيّة بدعوى احتمال تعاطفهم مع ليبيا. ويشير أبناء القبيلة إلى حادثة شهيرة في عام ١٩٧٤ عندما أطلق القذافي تصريحات استفزازية واصفًا الصحراء الغربية المصرية بأنها "الصحراء الشرقية لليبيا" ومعتبرًا أن دولته تمتد "من الصحراء إلى الصحراء".

**

ين القبيلة والدولة: تنظيم الحياة من قلب الصحراء

في علم الأنثروبولوجيا الحديثة تُوصَف مناطق الحدود بأنها مناطقُ حديّة–أو "الميّنة" (Liminal) تتوسط بين هوياتٍ رسمية، "وضعاتٌ بينية" كما يسميها دونان وويلسون. يشير هذان العالمان إلى أن المجتمعات المحلية على امتداد الحدود «تركّز على السياسات المرتبطة بالمساحات الحدّية والفجوات بين الدولة والأمة، أي أنها تلامس صلابة الدولة وحدودها الرسميّة دون أن تستقر في جنباتها تمامًا. يبرز في هذا السياق ما كتباه بأنّ الأنثروبولوجيا الحدودية تسلط الضوء على سيولة الحدود وتصلبها في آنٍ واحد، من خلال

دراسة قدرة سكان الحدود على التكيف مع معابرهم واستمرار علاقتهم عبرها. هكذا، يصبح الفرد الحدودي حاملًا لهوية هجينة: فهو متأثرٌ بثقافة الدولة الواحدة، لكنه في الوقت نفسه جزءٌ من نسيجٍ عابر يربط بين مجتمعات متداخلة عبر الحدود.

هذا التداخل مُتجسّدٌ بوضوحٍ في قلب قبيلة أولاد عليّ ذات الوجود الثنائي. فقد لاحظ أحد شيوخ القبيلة المصريين، في حديثٍ نُشر عام ٢٠١١، أنّ ما "يربط قبائلنا أقوى بكثير مما يربط دولة". يجمع قبائل أولاد عليّ رابطٌ قبَلي مشترك يمتد على جانبي الحدود؛ ففي مناطق ساحل مرسى مطروح والصحراء الغربية، يعيش حوالي ٧٥٠ ألف بدويٍّ ينتمون إلى قبيلة أولاد عليّ وبينما تُعرّف الدولة مفهومَ المواطنة بالحدود الخطية، يتصرّف أبناؤها على أنهم جزءٌ من وحدة اجتماعية عابرة، تتداخل مصائرها بين القاهرة وطرابلس.

سلوك جماعات أولاد عليّ يعكس بالفعل مفهوم اللِّيمينالية: في حياتهم اليومية، تلتقي الثقافة القبلية القديمة مع متطلبات الدولة الحديثة. ففي عمليّة التهريب مثلًا، لا يرى صاحبُها بشكلٍ واضح الفرق بين الحدود الرسمية والمتاجرة العابرة؛ بل يعتبرُ عمله امتدادًا لطقوسٍ اجتماعية قبلية. كما لاحظ الباحث توماس هوسكن أن "أولاد عليّ يشعرون بأنهم جزءٌ من امتداد ثقافي واجتماعي عبر-وطني". وهذا يعني أن الهوية الفردية عندهم تمتلك بعدًا مزدوجًا: جزء مرتبط بالقومية والدولة المصرية أو الليبية، وجزء آخر يتغذى على صلات الدم والقرابة عبر الصحراء.

تتجسّد هذه الثنائية بوضوح في دمجهم لمقاييس الدولة وبيئاتهم القبلية: يواصل شيخ القبيلة كلامه إنّ أولاد عليّ لا يمكن أن يقاتلوا بعضهم دون طلب شخصي من الجانب الآخر ، معبرًا عن عدم جواز وقوع أخٍ قبلي في مصر على يد أخيه في ليبيا بسبب انتمائهما المشترك. هذا النوع من الانتماء يزيد الحالة الهجينة عمقًا: فالقبيلة نفسها تُصبح "دولةٌ مصغرة" تنتظمها قواعدها وأعرافها، تُقابلها الدولة بوصفها "سلطة رسمية" يمكن تجاوزها في النفوس حين تتعارض المصالح.

في الكتابات الأنثروبولوجية، تُعرف هذه الحالة أحيانًا باسم الهوية "الهجينة"(hybridity)، حيث تعيش الجماعة على مفترق طرق ثقافي. وهنا نجد قوة المصطلح قد برزت عند بعض الباحثين المعاصرين، ففي كل لحظة، يعيشُ أهل السلوم حالة وسيطة بين ثقافاتٍ متجاورة. فهم مشاركون في احتفالات

وطقوس كلا الجانبين، يتعاملون باللغتين الرسمية والمحلية، ويحافظون في الوقت ذاته على ترابط عميق قائم على الدم والقرابة.

السلطة اللا رسمية والتنظيم القبلي

في ظل تراجع قبضة الدولة، تنبثق سلطةٌ أخرى ضمن هذا البعد الهجين: سلطة القبيلة والزعماء المحليين. يصف هوسكن حالة أولاد عليّ بأنها نموذجٌ لتشاركية السيادة أو "heterarchy"، حيث تتشارك الدولة مع قوى غير حكومية في فرض النظام على امتداد حكم مبارك والقذافي مثلًا، أُرسيت علاقات توازن فعلية بين حكّامِ المركز (القاهرة وطرابلس) وقادة قبائل أولاد علي على الأرض. استقرار المنطقة كان نتيجة لتقاسم السيادة بين السياسيين المحليين من القبيلة والدولتين، وهو ذات المفهوم الذي صاغه علماؤنا كمبدأ تنظيمٍ هجين للسلطة.

«أولاد عليّ» تختزل أحوال إنسان الحدود فهذه القبيلة التي تعتزّ بهويتها البدوية العربية استطاعت أن تبني لنفسها عالمًا خاصًا يتحدى الجغرافيا المرسومة على الورق

وقد انعكس هذا التشارك في السلطات على صعيد إدارة المعابر والموارد. فخلال العقد ونصف العقد الحالي، مثلًا، استقبل المئات من تجار وأعيان أولاد عليّ في مرسى مطروح في محاولةٍ لتطبيع علاقات الدولة معهم مقابل ضمانات لوقف التهريب. وهكذا، صار بعض الزعماء المحليين "منتجين للنوع من النظام" خارج إطار الدولة حصريًّا)فهم يشرفون داخليًّا على تنظيم المرور، ويقدمون التسهيلات لأشخاص محددين، ويحمون التهريب في مقابل ولاءات قبلية سياسية). باختصار، تحول رجال القبيلة في الواقع إلى قُضاةٍ محليين تجتمع في صلاتهم العشائرية رقابة المجتمع. فحتى عندما يعتقل عنصرٌ من القبيلة لمهرب، غالبًا ما تكون هناك اتصالات بين التحقيقات الرسمية والعائلة التي ينتمي إليها، ويُتفاوض على سبل إسقاط التهمة أو تخفيف العقوبة.

على الصعيد اليومي، يُصار إلى تنظيم الحياة الاجتماعية بالموازاة مع غياب المرافق الحكومية. فالمواطن البسيط في السلوم يروي أن القبيلة توجه السكان في حلول أزمات البنزين والكهرباء باللجوء إلى التبادل مع البدو الليبيين أو شبكة المحسوبين على مشايخهم. وفي المرض، قد يستشير المريض كبير العائلة بدلًا من الطبيب، الذي يكلف علاجه دوليًّا ثروة تفوق موارد العوائل الكادحة. بتعبير آخر، بنى الناس سلطتهم الخاصة على أساس العلاقات القبلية والاحترام المتبادل؛ وهو نظامٌ تراه الدولة أحيانًا هشًّا ولكنه في الواقع أكثر حسمًا في ضبط الحياة اليومية من المؤسسات الرسمية.

ربما آن الأوان لكي تُصغي الدول الحديثة لصوت إنسان الحدود، فتراه لا كتهديدٍ لسيادتها، بل كجسر ثقافي واجتماعي يمكن أن يثريها

لقد وصف الباحثون هذه العملية بأنها انزلاق القوة نحو قنوات غير رسمية: سلطات محلية تملأ الفراغ الذي تتركه الدولة. في حالة

> في فضاء رملي مفتوح، تمتد «دولة» أولاد عليّ الاجتماعية عبر مصر وليبيا، وتتشابك العشائر والخيام والمصاهرات كما لو أن الحدود لم توضع قط

أولاد عليّ، يشدّد هوسكن على أن رجال القبيلة أصبحوا "منتجين أساسيين للنظام خارج إطار الدولة فكلما ضعفت القبضة الرسمية على الحدود، زادت الحاجةُ إلى فهم وجهات نظر الرعايا أنفسهم؛ وحينها تظهر السياسات القبلية كمحرّكٍ للتنظيم أكثر من القوانين المعلنة". بهذا المعنى تكون السلطة الحقيقية عند الحدود مختبئة في الشبكة القبلية، فيمشون كحكماء وسط السوق الرمليّ لقوانين البدو التقليدية.

إن قصة أولاد عليّ تختزل أحوال إنسان الحدود بكل ما فيها من مفارقات. فهذه القبيلة التي تعتزّ بهويتها البدوية العربية العابرة للحدود استطاعت عبر الزمن أن تبني لنفسها عالمًا خاصًّا يتحدى الجغرافيا السياسية المرسومة على الورق. أفرادها مواطنون في دولتين، لكنهم في الواقع لا يرون إلا صحراء واحدة ومجتمعًا واحدًا متماسكًا رغم اختلاف بطاقات الهوية. ورغم ما عانته القبيلة من تمزق في الولاءات وضغوط للتكيّف مع قوانين مختلفة هنا وهناك، فإنها وجدت دائمًا طريقة للاستفادة من موقعها الحدودي الفريد. فهي تارةً جسر للتواصل والتجارة بين بلدين، وتارة أخرى درعٌ يحمي كلا البلدين من الفوضى بحكم معرفتها العميقة بطبيعة الأرض والبشر في تلك التخوم.

وهكذا، عندما ننظر إلى قبيلة أولاد عليّ -بوصفها نموذجًا- نستطيع فهم معاناة وآمال إنسان الحدود حول العالم. إن حياة الحدود، على صعوبتها وتمزقاتها الهوياتية، تصوغ شخصيات قادرة على التعايش مع التناقضات والتغلّب عليها. وكما نجح أولاد علي في تحويل الحدود إلى نقطة وصل بدلًا من فصل، بإمكاننا أن نتخيّل كم من الشعوب والقبائل الأخرى تفعل الشيء نفسه بصمت. فهناك دومًا عالم خفي يتشكّل عند تخوم الدول: عالم يتخطى الجنسيات، ويعيد تعريف معنى الوطن والانتماء. إن إنسان الحدود يذكّرنا بأن خطوط الخرائط ليست قدرًا محتومًا؛ فالهوية الإنسانية أوسع وأغنى من أن تُحصر داخل حدود مصطنعة. وربما آن الأوان لكي تُصغي الدول الحديثة لصوت إنسان الحدود، فتراه لا كتهديدٍ لسيادتها، بل كجسر ثقافي واجتماعي يمكن أن يثريها ويعمّق صلاتها بجيرانها بدل أن يفرقها عنهم. ففي النهاية، الحدود ليست سوى وهم كبير إذا ما قورنت بوحدة التجربة الإنسانية التي تجمع البشر، سواء عاشوا في قلب الأوطان أو على حافتها.

■ للفنان سامي محمد

الحدود اللغوية
جدليات الفصل والوصل

صبري حافظ

يُعرّف القاموس الحَدّ بالفصل بين الشيئين لئلا يختلط أحدهما بالآخر، أو لئلا يتعدى أحدهما على الآخر. وجمعه حُدود. وفصل ما بين كل شيئين: حَدٌّ بينهما. ولكن الحدود في الفقه هي الموانع والمحرمات التي تستلزم العقوبة مثل حد الردّة، والسرقة، والقذف، والحرابة. وفي اللغة أيضا أَمْرٌ حَدَدٌ: مُمْتَنِعٌ باطلٌ، ولا حَدَدَ عنه: لا مَنْعٌ ولا دفع. أما الفعل حَدَّدَ: بمعنى أقامَ لَهُ عَلاماتٍ أَوْ أَحاطَهُ بِسِياجٍ، وحَدَّدَ مَوْقِعَ العَدُوِّ : عَرَّفَهُ، وحَدَّدَ مَوْقِعَ الْمَدِينَةِ على الْخَرِيطَةِ: أَشارَ إلى مَوْقِعِها. وهي كلها معانٍ تطرح علاقات القوة بين من يُحدد، ومن يقع عليه التحديد. وهو الأمر الذي يدفع من يقع عليه الفعل إلى الحداد كما في معنى الحزن على الميت. واسم المفعول محدود أي قليل أو سطحيّ ضيّق الأفق.

نحن إذن بإزاء مفردة غنية تنطوي على جدل ضمني لعلاقات القوى المضمرة فيها. فإذا أخذنا الجانب المادي للكلمة، أي الحدود بين البلدان، سنجد أن الكثير من الحروب قد اندلعت من أجل فرض حدود بين بلدين ليس بينهما حدود جغرافية طبيعية مثل الصحاري، أو الجبال، أو الأنهار والبحار. وإذا ما انتقلنا إلى الجانب الديني سنجد أن الأمر لا يقل عنفًا عن الجانب الجغرافي. ليس من خلال الحدود الفقهية في الدين الواحد فحسب، وإنما أيضًا في توظيف الدين في شن الحروب، بدءًا من الفتوحات الإسلامية التي استمرت لأكثر من قرنين في صدر الإسلام، وصولًا لحروب البوسنة والهرسك وإلى الهيمنة الاستعمارية على منطقتنا العربية بالاستعمار القديم أولًا، ثم تحت ستار خلق دولة ليهود العالم. وهو الأمر الذي كشفت حرب غزة الراهنة عن زيفه؛ حينما اندفعت القوى الغربية –ليس تحت غطاء المسيحية كما حدث إبان الحروب الصليبية، أو تقسيمها بين قوى الاستعمار القديم، كما حدث بعد الحرب العالمية الأولى، وإنما بوجهها الاستعماري الفاضح– إلى دعم دولة الاستيطان الصهيوني، لا بالمال والعتاد العسكري فحسب، وإنما بمشاركة مباشرة من أميركا وبريطانيا وفرنسا وغيرها في حرب الإبادة الوحشية الدائرة فيها. ناهيك عما يدور باسم الديانات الأخرى غير التوحيدية، كالبوذية والهندوسية من حروب واضطرابات.

أما إذا ما انتقلنا إلى اللغة، فسنجد أن الأمر أكثر تعقيدًا وأعمق تجذرًا. فهناك اللغة كوسيلة للتواصل وتحديد الهوية المجتمعية منها والوطنية، واللغة كحاملة للثقافة التحتية ومبلورة لخصوصياتها، واللغة كأداة معرفية. وأول ما يتبادر للذهن من حضور للحدود اللغوية هي تلك التي تتخلق في اللغة ذاتها بين الشرائح والطبقات الاجتماعية المختلفة في المجتمع الذي يستخدم تلك اللغة. فما أن تفتح فمك وتتكلم حتى أراك – كما قال سقراط. وحتى يستطيع من يسمعك أن يضعك في الطبقة أو الشريحة الاجتماعية والتعليمية التي انحدرت منها. ولا أنسى ما قاله لي لويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠) ذات يوم في ثمانينيات القرن الماضي، وهو يشكو من الخلل الذي أصاب المجتمع المصري بعد الانفتاح، أن الواحد منهم «يركب سيارة مرسيدس فارهة، وما أن يتكلم حتى تكتشف أنه حِمار». ونحن –في مصر عامة– سرعان ما نضع من لا نعرفه حينما يتحدث، ليس بالقطع في الطبقة الاجتماعية التي انحدر منها، وإنما على الأقل نحدس نوع التعليم الذي

تلقاه أو لم يحصل عليه؛ والمنطقة التي جاء منها، سواء أكانت في صعيد مصر، أو على سواحله، في المدينة أو في الأرياف.

وهو أمر أشد ظهورًا في المجتمع الإنجليزي حيث تضعك اللغة واللكنة التي تتكلم بها في حدود اجتماعية وتعليمية صارمة، بل وتحدد أحيانًا المنطقة المحلية التي تنحدر منها، سواء أكانت في شمال بريطانيا أو جنوبها. وخاصة بعدما انتشرت اللغة الإنجليزية وأصبحت أكثر لغات العالم تداولًا. وأذكر أنني حينما وفدت إلى بريطانيا في سبعينيات القرن الماضي، أن كان من أول الدروس اللغوية التي انتبهت لها، هي تلك الحكاية التي رواها المدرس، بأنه كان سائرًا في ظلام حالك إبان الحرب العالمية الثانية، وطلب منه آخر قابله في الطريق المعتم نارًا لإشعال سيجارته، وما أن رد عليه، حتى بدأ يخاطبه بلقب Sir يا سيدي. لأنه فهم على الفور من رده أنه من طبقة أعلى منه.

لكن اللغة لا تقيم الحدود الاجتماعية بين مستخدميها فحسب، ولكن الأهم والأخطر هو أنها تقيم الحدود المعرفية، بين الأفراد والأمم على السواء. ليس فقط لأن التعليم هو الأداة الأساسية

إذا أخذنا الجانب المادي للكلمة، أي الحدود بين البلدان، سنجد أن الكثير من الحروب قد اندلعت من أجل فرض حدود بين بلدين ليس بينهما حدود

للحراك الاجتماعي في أي أمة من الأمم؛ ولكن أيضًا لأن المعرفة هي سبيل الأمم إلى الترقي والهيمنة وتحقيق المكانة التي تصبو لها على سلم التراتبات الدولية. والواقع أن دور الدول/ أو اللغات التي وصلت إلى مكانة عالية على سلم التراتب الدولي في منع الدول الأخرى من منافستها مجال واسع يمتد الحديث عنه من العلم إلى كل مجالات الاختراع والسيطرة. وسوف أكرس بقية هذا المقال للكشف عن صرامة تلك الحدود اللغوية في مجال تخصصي ألا وهو الأدب الحديث. ومن

يراقب خريطة العالم الأدبية بعدما أصبح العالم قرية كونية منذ الثلث الأخير من القرن الماضي يدرك عملية الصراع على الهيمنة اللغوية التي حازتها اللغة الفرنسية حتى القرن التاسع عشر، ثم انتقلت للغة الإنجليزية بعد ذلك.

ولأن اللغة الإنجليزية تحتل مكانة متميزة بين اللغات الأوربية واسعة الانتشار أصبحت أكثر هذه اللغات سطوة ونفوذًا. وهي مكانة حققتها لأسباب تاريخية تضافرت لتحقيقها جهود كل الشعوب الناطقة بها من بريطانيا والولايات المتحدة إلى كندا وأستراليا والهند. أصبحت معها لغة ذات هيمنة رمزية ضخمة لايمكن مقارنتها بتلك التي تمتلكها لغات بلدان العالم الذي يدعونه ثالثًا، بما في ذلك اللغة العربية، لأننا نعيش في عالم يتم فيه قدر هائل من انتقال المعلومات بين مختلف أنحاء قريته الكونية عبر اللغة الإنجليزية بالذات. ولذلك كان طبيعيًّا أن تسيطر تلك اللغة، ومعها اللغة الفرنسية إلى حد ما، على بلورة ما يمكن تسميته بالمتن الثقافي أو الأدبي العالمي، الذي يدعم رؤيتهما للعالم، ويعزز سيطرتهما عليه، وخاصة في المرحلة الزمنية التي كان لبريطانيا وفرنسا الهيمنة الاستعمارية على العالم. وهو المتن الذي حرصت على أن تمد جذوره في التاريخ الأوربي منذ المسرح الإغريقي وما تلاه من مسرح روماني وصولًا إلى شكسبير، ومعه حفنة من الكتاب الإنجليز، ثم الفرنسيين. وما أن ظهرت الأشكال الأدبية السردية الجديدة حتى عادت بها إلى جذر أوربي آخر هو (دون كيخوته) الذي جلب معه عددًا من كتاب اللغة الإسبانية. ثم جلبت لها فرعًا روسيًّا خصيبًا من ناحية، وعددًا لا بأس به من النماذج الأوربية المختلفة من ناحية أخرى.

أما نصوص آداب اللغات الأخرى السردية، وبعضها أعرق من نصوص الآداب الأوربية في هذا المجال، كـ«ألف ليلة وليلة» أو «حكاية جنجي The Tale of Ginji» اليابانية، أو الشعر والسرد الصيني مثلًا، فإن الحدود اللغوية كانت تقف لها بالمرصاد. ولا تسمح لها بعبورها. فقد كانت تلك اللغات، وسأقصر أمثلتي على اللغة الإنجليزية، تعي خطورة أن تسمح لنص أدبي بتجاوز حدودها اللغوية، وتطرح في وجهه الكثير من الأسئلة والاعتراضات. لا تقل صرامة وتعسفًا عن تلك التي لاتزال تلك البلدان تطرحها في وجه أي مواطن من العالم الثالث يريد الدخول إليها. بل ربما يزيد التعسف بإزاء النص الجيد عن ذلك الذي يتعرض له المواطن الأجنبي، لأنه إذا ما اكتشف المستجوب خطأه، فقد يطرد الأجنبي ويمنعه من الإقامة. وهو الأمر الذي سيصبح أكثر صعوبة بالنسبة للنص الذي لا يمكن طرده من اللغة بعد أن يكون قد تُرجم لها، وبدأ فاعليته فيها.

وظلت تلك الحدود اللغوية مغلقة إلى حد كبير، لا أمام آداب اللغة العربية وحدها، وإنما مجموعة كبيرة معها من آداب العالم، حتى الربع الأخير من القرن الماضي. حينما طلع إدوار سعيد –من قلب متن تلك اللغة– بكتابه القنبلة (الاستشراق) عام ١٩٧٨. وهو الكتاب الذي واصل سعيد تحويله إلى مشروع نقدي كبير ضم عددًا من الكتب الأخرى، وصولًا إلى (الثقافة والإمبريالية) عام ١٩٩٣. فقد كشف سعيد في الكتاب الأول عن احتكار المستشرقين للخطاب الذي يُكتب عن الشرق، لتقديم صورة للشرق لا تهتم بالحيدة العلمية أو المعرفة الحقيقية به، قدر اهتمامها بأن تحيله إلى الآخر الذي تعزز عبره الذات رؤيتها للعالم، وموقعها فيه. وهو الأمر الذي دعاه بشرقنة الشرق، وجعله نقيض الغرب. فإذا كان الغرب عقلانيًّا، فالشرق حسيٌّ، وإذا كان الغرب ديموقراطيًّا، فالشرق استبداديٌّ وهكذا. أما الكتاب الثاني فقد كشف فيه عن أن المتن المكرس للثقافة الغربية ينطوي على تعزيز رؤية الغرب الاستعمارية للعالم، وتأكيد مكانته التراتبية التي تسوّغ له استعمار بلدانه الأخرى ونهب خيراتها، كي تساهم في توفير ما يستحقه الغرب من حياة رخية. وقد كشف الكتابان: كل منهما بطريقته الخاصة عن مدى صرامة الحدود اللغوية في منع كل ما يتناقض مع تلك الرؤية الغربية الاستعمارية للعالم من التسلل إلى الخطاب السائد.

ولم يقتصر الأمر على ما يكتبه المستشرقون أنفسهم عن الشرق، بل استلزم ترجمة بعض ما ينتجه الشرق من آداب. هنا لم يكن يُسمح لتلك الآداب بعبور حدود أي من اللغتين المهيمنتين، إلا إذا ما كانت تؤكد تلك الرؤية الاستشراقية للشرق. وتصبح نوعًا مما يندرج تحت مجاز و«شهد شاهد من أهلها». فإذا كانت ترجمة رواية مثل (الزيني بركات) للإنجليزية تندرج ضمن هذا السياق الذي يؤكد ما بلوره الاستشراق عن الثقافة العربية من استبداد، فإن استخدام عملية الترجمة لتأكيد مكانة تلك الرواية في ثقافتها يعد نوعًا من التخليط والتدليس، لأننا نعرف أن معظمها منسوخ من ابن إياس. وحتى لا أستطرد في ذكر كثير من النماذج التي قد تسيء إلى أسماء تكرست في أدبنا العربي زورًا بسبب أنها عبرت الحدود اللغوية، سأترك بقية هذا المقال لعرض نفس الموقف بالنسبة للصين وآدابها الثرية؛ لأن هناك مقالة شهيرة للشاعر والناقد

> **أول ما يتبادر للذهن من حضور للحدود اللغوية هي تلك التي تتخلق في اللغة ذاتها بين الشرائح والطبقات الاجتماعية**

> **اللغة لا تقيم الحدود الاجتماعية بين مستخدميها فحسب، ولكن الأهم والأخطر هو أنها تقيم الحدود المعرفية بين الأفراد والأمم على السواء**

الصيني يانج ليان بعنوان «سوء فهم الغرب للأدب الصيني المعاصر» نشرها منذ عدة أعوام في (الملحق الأدبي للتايمز) الإنجليزية. وتنطلق من أن النصوص الصينية التي تحظى بالشهرة والذيوع في الغرب ليست نصوصًا ممثلة للأدب الصيني بأي حال من الأحوال، ولكنها نصوص تجسد مفهوم الغرب للصين وللأدب الصيني. وهو مفهوم بعيد عن الحقيقة بعد السماء عن الأرض. لأن النصوص الصينية الرائجة في الثقافة الغربية، والتي حظيت بالترجمة والذيوع مثل (الحياة والموت في شنغهاي Life and Death in Shanghai) و(ولا دمعة واحدة Not a Single Tear) و(البجعات البرية Wild Swans) و(زهرة الأزاليا الحمراء Red Azalea) و(الوداع يامحظيتي Farewell My Concubine) تسعى جميعها إلى تكريس صورة للصين تتسق مع ما يدعوه إدوار سعيد بشرقنة الشرق، أي خلق تصور متوهم عنه له فاعليته في الثقافة الغربية، حيث يخدم أهدافها في صياغة صورتها وتكريس تفوقها، ولكن له في نفس الوقت آثاره الوخيمة على الثقافة التي يشرقنها، ليس فقط لأنه يشوه صورتها ولكن أيضًا لأنه يمارس من خلال هذه الشرقنة قدرًا من العنف الرمزي المدمر ضدها.

ويؤكد يانج ليان أن هناك نوعًا من علاقة الحب/الكراهية بين الغرب والصين، وأنه كلما تناول العمل سلبيات السياسة الصينية بشكل مباشر، ووفق ما يريد الغرب أن يطرحه حولها، ازداد قبوله من الغرب كما هو الحال في (الحياة الشخصية للرئيس ماو The Private Life of Chairman Mao) التي تكشف عن أهوال المرحلة الماوية في تاريخ الصين الحديثة، أو في تناول مآسي الثورة الثقافية في (البجعات البرية) و(الحياة والموت في شنغهاي) أو في الكشف عن الأهوال الكامنة في الحياة الصينية التقليدية كما في (اعتياد الموت Getting Used to Dying) وبالإضافة إلى هذا البعد السياسي والحضاري، هناك البعد الطرائفي الذي يحتفي بالغرائبية وبالتناقض الواضح بين النمط الغربي والنمط الصيني في الحياة، وبالقصص التي توشك أن تكون قرينة في غرابتها وطرافتها لقصص (ألف ليلة وليلة) كما هو الحال في (زهرة الأزاليا الحمراء) و(نصف الرجل امرأة Half of Man is a Woman). بالصورة التي تكشف لنا عن كيفية تحول الألم الصيني إلى سلعة يتاجر بها في الغرب من خلال نماذج سردية بعينها، تؤدي بدورها إلى تكريس فكرة ثابتة ومغلوطة معًا عن المجتمع الصيني، وعن نسوته ذوات الأقدام الصغيرة التي وضعت في قالب من الحديد منذ طفولتها يمنع نموها ويهشمها بصورة تحبس المرأة في البيت، وتجعلها قعيدة هذه الأقدام المكسرة العظام، والتي تعوق حركتها وتحول بينها وبين الهرب من البيت، أو تحيلها إلى محظية تتفنن في نيل الحظوة عند الرجل، كما هو الحال في سلسلة الأفلام الصينية الناجحة من (ارفعوا الفوانيس الحمراء) إلى (وداعًا محظيتي) بصورة تداعب خيالات الرجل الأبيض السقيمة.

ويؤكد يانج ليان في نهاية دراسته أن ترجمة الأدب الصيني وترويجه في الغرب هي في حقيقة الأمر عملية ترويج مجموعة من الكليشيهات الثابتة عن المجتمع الصيني تخدم مسار الثقافة الغربية وسياساتها، ولكنها لا تقدم النماذج المهمة في الأدب الصيني أو الممثلة لتياراته الأدبية أو الفكرية الفاعلة في مسيرته الثقافية والتاريخية؛ لأن الحدود اللغوية تحول دون دخول تلك النصوص بصرامة إلى عوالمها، حتى لا تهدد رؤيتها للعالم في عقول قرائها. ولا تزال تلك الحدود اللغوية تمارس فعاليتها بقوة في حقل ما تدعوه باسكال كازانوفا بـ«جمهورية الأدب العالمية» La République Mondiale des Lettres في كتابها الشهير. وهي جمهورية تصاغ فيها المكانات، وتحدد الأدوار وفق حركية تستمد الكثير من شروطها وآلياتها من علاقات القوى القديمة. وتحاول من خلال قدرتها على رسم خريطة الأدب العالمية بلغات الغرب المؤثرة أن تلعب دورًا موجهًا داخل حقول الآداب القومية المختلفة التي لاتستطيع بسبب آليات الهيمنة والتهميش النجاة من تأثيرات هذه الجمهورية ودورها السلبي عليها. ولكن وكما يحدث في نظام العالم السياسي والاقتصادي الذي ينطوي على قدر كبير من الخلل، والذي يعي أهمية الخطاب السائد وضرورة الهيمنة عليه، وأن الحروب الفعلية لا بدَّ من كسبها أولًا في الخطاب، وإلا فلن نكسبها على الأرض مهما تفوقت قدراتنا التقنية والتدميرية، بدأت عملية الهيمنة تلك في التزعزع تدريجيًا وأخذت بعض الثورات الصغيرة، أو بعض الثغرات التي تفلت منها بعض التعديلات، في الحدوث والتراكم على مر العقود الأخيرة. وخاصة بعد تسرب عدد محدود من أبناء هذه العوالم المهمشة إلى الكتابة في المركز وبلغته، وإلى احتلال بعض المقاعد في منظومته التعليمية، وتصحيح رؤى الأجيال الجديدة عن عالمه. وهو الأمر الذي أتاح وبالتدريج البطيء ترجمة بعض النصوص التي كانت تمنعها الحدود اللغوية والاستشراقية، فتتغير الصورة ببطء شديد كما هو الحال مثلًا بالنسبة لنجيب محفوظ في أدبنا، أو لمو يان في الأدب الصيني.

كانت اللغة الإنجليزية تعي خطورة أن تسمح لنص أدبي بتجاوز حدودها اللغوية، وتطرح في وجهه الكثير من الأسئلة والاعتراضات

يؤكد الأديب يانج ليان أن ترجمة الأدب الصيني في الغرب هي عملية ترويج مجموعة من الكليشيهات الثابتة تخدم الثقافة الغربية وسياساتها

حدود النوع
حدود الإبداع

خضع الأدب لمحاولات التصنيف والتمييز ووضع الحدود والفواصل التي تفرقه عن غيره من أشكال الإبداع البشري (الفنون والرقص والموسيقى والنحت والرسم أو التصوير)، وكذلك وضع الحدود الداخلية بين أنواعه ذاتها لتفرق الشعر عن النثر أو المسرحية أو الأسطورة أو الحكاية.

وتمثلت أقدم هذه المحاولات فيما تم على يد أرسطو في كتابه "فن الشعر"، من تقسيم الأدب إلى ثلاثة أنواع هي التراجيديا (المأساة) والكوميديا (الملهاة) والملحمة، معتمدًا في هذا التقسيم على التمييز ووضع الحدود بين الوسائل والموضوعات والطريقة، أي بين الأداء والوظيفة، وعليه كانت المحاكاة (محاكاة الطبيعة) هي المعيار الضابط للشعر والحد الذي يميزه عن غيره، مع اشتراط أن يحاكي الشاعر ما يمكن أن يكون لا ما هو كائن، لذا فإن أرسطو يرى أن عمل الشاعر: "ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة".

د. محمود الضبع

وقد نتج عن ذلك جميعه –منذ عصر الإغريق– أن تولدت نظرية الأنواع (الأجناس) الأدبية، والتي تطورت لاحقًا لينتج عن كل نوع منها أنواع أخرى فرعية متعددة، ومن ثم تبلور مفهوم الجنس أو النوع الأدبي للدلالة على الجذر أو الفصيلة التي ينتمي إليها العمل الفني، وهو ما اقتضى وضع الحدود الفاصلة بين هذه الأنواع، وبدأ أولًا بوضع الحدود بين فنون الشعر، وفنون النثر، ثم في مرحلة ثانية وضع الحدود داخل كل فن من هذه الفنون، ففي فن الشعر كان يتم التمييز ووضع الحدود بين الشعر الغنائي (أي الشعر الذاتي الذي يتغنى فيه الشاعر بذاته الفردية أو الذات الجماعية) والشعر المسرحي، والشعر الملحمي، والشعر القصصي، والشعر العمودي، والشعر التفعيلي (الحر)، والشعر المرسل، وهكذا الأمر مع الأنواع والتقسيمات الفرعية التي خضعت لوضع حدود فاصلة بين كل نوع منها ليتم تمييزه عن الآخر، سواء عبر معايير شكلية (الوزن والقافية والبيت والسطر)، أو عبر معايير موضوعية (الغرض والموضوع والتوجه والانتماء).

كذلك الأمر كان دائمًا هناك محاولات للتمييز ووضع الحدود بين أنواع وفنون النثر: الخطابة، والمقالة، والقصة، والمسرحية، وداخل المقالة مثلًا، كانت هناك تقسيمات فرعية عن طريق وضع الحدود بين المقالة الفلسفية، والاجتماعية، والأدبية، والسياسية، والاقتصادية، وهكذا.

ولم يكن هناك مجال على الإطلاق لعبور الحدود بين هذه الأنواع، بل كان يُعد عيبًا أن يتم المزج بين نوعين بالتقسيم الصارم للحدود في كل الأنواع، أو بين الأنواع الفرعية الناتجة عن النوع الأكبر.

غير أن ذلك جميعه لم يقدر له الاستمرار والهيمنة، إذ تعرضت نظرية الأنواع الأدبية في النقد المعاصر لانتقاد شديد، إلى الحد الذي تم معه إطلاق مقولات من قبيل "ضلالة النوع" بتعبير "رينيه ويليك" و"أوستين وارين" في "نظرية الأدب"، وتأكيدهما نصًا على أن نظرية الأنواع الأدبية لم تعد تحتل مكان الصدارة الآن، وأرجعا السبب في ذلك إلى أن: "التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتَّاب عصرنا، فالحدود بينها تُعبَر باستمرار، والأنواع تُخلط وتُمزج، والقديم منها يُترك أو يُحوَّر وتُخلَق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك".

وعلى الرغم من الهجوم الذي شنه "بنديتو كروتشه" على نظرية الأنواع منذ منتصف القرن العشرين، إلى درجة أنه لم تقم لها قائمة بعد ذلك –بتعبير نقاد ما بعد الحداثة– إلا أن الوعي الأدبي لم يستطع التخلي تمامًا عن فكرة النوع والأنواع والحدود

■ سيخضع مفهوم النوع لهيمنة فلسفة السيولة – بوصفها الفلسفة الحاكمة للعالم (لوحة:جان إيكلز الثاني، ١٧٨٤)

الفاصلة ولو بشكل مرن، فلا يمكن مثلًا أن يتم تداول نص أدبي دون أن يكون له تصنيف ينتمي إليه، وهو ما يتضح في أبسط التعريفات المتداولة بيننا، إذ لا يمكن لمؤلف أن يتقدم إلى ناشر بعمل مكتوب عليه أدب وكفى، أو أن يهدينا أحدهم كتابًا مكتوبًا عليه أدب وكفى، فالسؤال الأول الذي يتم طرحه –حتى الآن–: ما نوع هذا الأدب؟ هل هو ديوان شعر، أم قصص قصيرة، أم رواية، أم مسرحية... إلخ؟

ولعله من المفيد لنا هنا أن نعود إلى مفاهيم مارتن "هيدجر" في حديثه عن الحدود بتصور قد يحتاج منا إلى كثير من التأمل والتفكير فيه، ليسهم في بلورة حلول لهذه الإشكالية، وذلك حين يشير إلى أنه: ليس الحد هو ما ينتهي الشيء عنده، وإنما الحد هو ما يبدأ الشيء عنده في الحضور.

فهذا التصور (البسيط المعقد في آن واحد) يتناسب مع تطورات واقع الأنواع الأدبية المعاصرة، إذ من جهة لم تعد الحدود القاطعة هي الموضوع الذي يمكن البحث عنه أو الحديث بشأنه، فليست هناك مناقشة بشأن التمييز بين القصيدة والقصة مثلًا، أو بين الرواية والمسرحية، وإنما أصبح الحديث عن التداخل بين الأنواع هو الموضوع الذي يمكن مناقشته وبحثه وطرحه، إذ يتم البحث عن الاستعارات المتبادلة (بمعنى التداخل النوعي) بين القصيدة والقصة، وبين الرواية والشعر (شعرية الرواية)، وبين الرواية والمسرح، وبين فنون السرد عمومًا، وفنون النحت والعمارة والموسيقى والسينما، والاستعارات هنا تعني استعارة النوع الأدبي لتقنيات ووسائل وأدوات من نوع أدبي آخر، لم تكن ضمن أدواته في الأساس، ولكنه استطاع توظيفها ودمجها لتمنحه جماليات إضافية، مثل اعتماد الرواية على تقنيات المفارقة والتكثيف الشعري والاختزال والتناغم الصوتي (وجميعها تقنيات شعرية في الأساس)، وهو ما يسهم بدوره في إضافة القيم الجمالية للشعر إلى النص الروائي، وهكذا الأمر في بقية التقنيات والأنواع التي تتم استعارتها طوال الوقت.

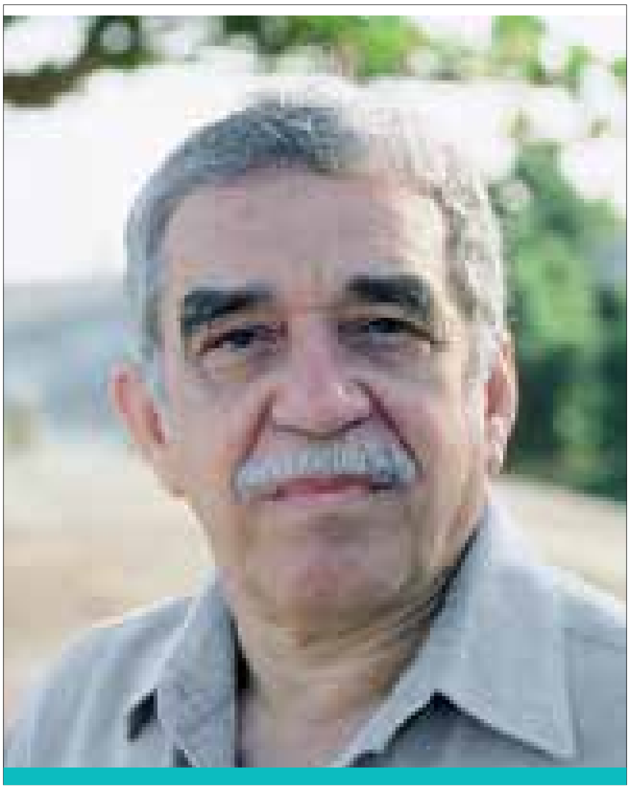
ومن جهة أخرى ومع تطور مفاهيم الأدب والعلم ومفهوم الثقافة ذاته، حدثت حركة ثلاثية من التداخلات، بدأت في التداخل بين نوعين بينهما في الأساس صلة قربى، مثل الرواية والمسرحية، فكلاهما ينتمي إلى السرد، وكلاهما مادته الأساسية هي الحكي.

ثم حدثت حركة تأثير وتأثر أدت لتداخل الآداب والفنون إجمالًا باعتبارها تنتمي إلى مفاهيم الإبداع بشكل عام، أي تلك الأنواع التي لا تخرج في النهاية عن إطار الفنون، مثل مرونة الحدود التي تمت بين فنون السرد وفنون السينما، وبينها وفنون الموسيقى وهكذا.

يرى أرسطو أن عمل الشاعر: «ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة»

كان يُعد عيبًا أن يتم المزج بين نوعين بالتقسيم الصارم للحدود في كل الأنواع، أو بين الأنواع الفرعية الناتجة عن النوع الأكبر

ولعل المثال الأوضح والأقرب الذي يمكن ملاحظته في عبور الحدود بين الأنواع بشأن هذا التداخل هو استعارة الرواية ذاتها لتقنيات من السينما، مثل المشهدية، وحركة الكاميرا، والقطع المتوازي، وغيرها من تقنيات هي في الأساس سينمائية، لكن الرواية استطاعت زحزحة حدودها لتخترق حدود السينما وتتداخل معها، وذلك على الرغم من أن السينما ذاتها ظهرت في الأساس معتمدة على الرواية والنصوص القصصية الطويلة. ثم جاءت الحركة الثالثة متناسبة مع تطور مفاهيم الدراسات

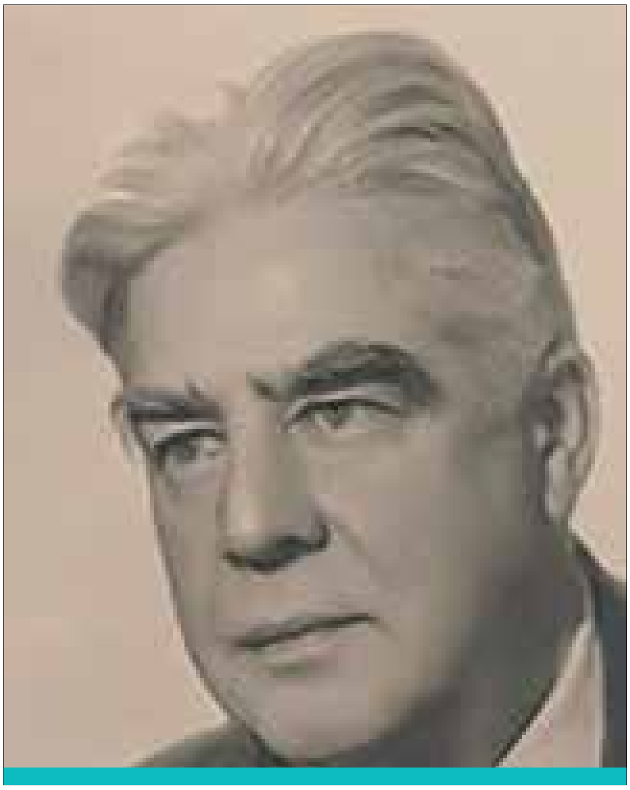


■ ماركيز.. الرواية فن

الثقافية، التي هدمت الحدود المنهجية ذاتها، فتداخلت العلوم الإنسانية مع العلوم التجريبية، وتغيرت مفاهيم الحدود (دون أن تصل إلى حد الفوضى الكاملة كما قد يتصور البعض للوهلة الأولى)، واتسعت مساحاتها وتداخلاتها إلى درجة الاندماج الكلي في بعض الأحيان.

فالدراسات الثقافية –على سبيل المثال– تجاوزت حدود التكامل بين فرعين معرفيين، كما كنا نجده مثلًا في: علم اجتماع الأدب، أو سسيولوجيا الثقافة، أو علم نفس الإبداع، وغيرها مما يتم فيه التقريب بين نوعين وإيجاد التقاطعات والتفاعلات الحادثة بينهما أو التي يمكن أن تحدث، وهو ما أنتج لنا الكثير من تأويلات الأدب حتى يومنا هذا، مثل التحليل النفسي لأعمال روائية أو قصصية أو شعرية، أو اعتماد الأعمال السردية ذاتها على نظرية في علم النفس أو الفلسفة أو الفن وما إلى ذلك.

تجاوزت الدراسات الثقافية حدود التكامل بين علمين أو حقلين معرفيين، إلى التركيز ليس على خطاب واحد، وإنما على كل الخطابات الثقافية التي تنتجها المجموعات البشرية على اختلافها (اختلاف الخطابات واختلاف المجموعات البشرية ذاتها)، مع التركيز على ما يحدث من مثاقفة بين هذه الخطابات (تأثير وتأثر ثقافي) وما ينتج عنه من تأثير وتأثر في الثقافات العامة والخاصة والهامشية، حيث لم يعد –مثلًا– المجال السياسي والاقتصادي هو



■ إيتيان سوريو.. تقابل الفنون

تعرضت نظرية الأنواع الأدبية في النقد المعاصر لانتقاد شديد، إلى الحد الذي تم معه إطلاق مقولات من قبيل «ضلالة النوع»

المثال الأوضح والأقرب الذي يمكن ملاحظته في عبور الحدود بين الأنواع بشأن هذا التداخل هو استعارة الرواية ذاتها لتقنيات من السينما

المدخل لفهم حركات التفاعل والصراع بين الشعوب والأمم، وإنما أصبح المجال الثقافي هو الأساس في فهم الجدل والتفاعل، لأنه يمثل فعل الوعي ذاته.

هذا التطور في مفاهيم العلم، استتبعه بالضرورة تطور في الانتقال من التزام المنهج (بصرامته المعهودة ودقته المتناهية والتزامه المطلق) إلى المنهجية (بمرونتها التي تعتمد قواعد المنهج مع إعادة تكييفها تبعًا للحالة والمجال والبيئة والمعطيات)، وهو ما أعاد في إجماله فكرة ومفهوم الحدود ذاتها، فلم تعد الحدود هنا هي البحث عن ملامح حضور واضحة وذات سمات فارقة تميزها عن غيرها، وإنما أصبح البحث عن تكامل معرفي يلتقط الأشياء في حقل معرفي أو نوع أدبي ليستكملها في حقل آخر أو فن آخر أو مجال ثالث ربما لم تكن له علاقة مطلقًا في السابق بهذا النوع.

وليكن مثالنا الأبسط والأسهل معتمدًا على السينما هنا، كأن نستعرض الأفلام التي اعتمدت في الأساس على نظرية فيزيائية مثل أفلام المخرج كريستوفر نولان ومنها: استهلال Inception، وبين النجوم أو البين نجمي Interstellar، وعقيدة Tenet، وأوبنهايمر Oppenheimer، وغيرها مما تم الاعتماد فيه على نظريات آينشتاين (الثقب الأسود)، وأبعاد الكون، والأكوان المتعددة، والانحراف الزمكاني، والأكوان المتوازية؛ ليتم صياغتها في إطار درامي يرتبط بالواقع والقضايا المعاصرة وأزمات الإنسان.

ومن هنا جاءت تسمية السينما بالفن السابع، لأنها شملت الفنون الستة التي كانت سابقة عليها، واستطاعت دمجها في مكون واحد. ففي الماضي ومنذ زمن الإغريق تم تصنيف الفنون

إلى ستة، هي على الترتيب: العمارة والموسيقى والرسم والشعر والنحت والرقص، مع ملاحظة أن الشعر كان يشمل أنواع الآداب السابقة الإشارة إليها (الملهاة والمأساة والملحمة) مع وضع الحدود والفروق بينها.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين أعاد "إيتيان سوريو" في كتابه "تقابل الفنون" تصنيف وترتيب الفنون –في ظل التطور الإبداعي الذي أضافته البشرية–، ليكون ترتيبها: النحت والعمارة، والرسم والزخرفة، والتلوين التمثيلي والصرف، والموسيقى، والإيماء والرقص، والأدب والشعر، والسينما والإضاءة.

وللمرة الأولى في تاريخ البشرية يتم عبور حدود الأنواع عبورًا كليًّا من خلال دمج كل الفنون في فن واحد هو "فن السينما"، الذي وظف بداخله كل الفنون معتمدًا على الصوت والحركة والخيال في آنٍ واحد، وربما هذا هو السبب وراء اعتبار البعض "السيناريو" أحد فنون السرد (بوصفه نوعًا أدبيًّا) مثله مثل الرواية والقصة والمسرحية.

وهنا يأتي السؤال: أين حدود النوع؟ وأين حدود الإبداع؟

يبدو واضحًا من خلال هذا الاستعراض التاريخي أن مفهوم النوع إجمالًا لا يمكن أن ينتفي كلية، حتى وإن تعالت أصوات النقد التنظيري مطالبة بالهدم الكامل لمفهوم النوع، ذلك أنه على مستوى الواقع الفعلي سيظل هناك تصنيف وتحديد ولكن بصيغة مرنة، وليس بالصيغ الصارمة التي كان عليها الأمر قبل ذلك، والتي كانت تعتبر الخروج عن حدود النوع عيبًا يقلل من القيمة الفنية والجمالية للأدب، مع الوضع في الاعتبار أن فنون العرض المعاصرة (الميديا) ربما تستطيع الدمج الكامل بين الأنواع على طريقة الدمج التي أحدثتها السينما في استيعابها للحكاية والقصة والرواية والتقنيات المسرحية والصورة والحركة والنحت والعمارة والإضاءة والتمثيل والرقص والإيقاع وغيرها من أنواع استطاعت دمجها في نوع واحد دون أن يكون هناك تنافر أو انتهاك لأحد هذه الأنواع.

وسوف يتنامى هذا التوجه على نحو أكثر لاعتبارات متعددة يتعلق بعضها بمنطق التجريب كما يراه الإبداع، وهو محاولة التمرد الدائم على القواعد والأسس، ومحاولة زحزحة الحدود المفروضة على النوع، ومحاولة التعبير عن رؤية أوسع وأشمل وأعمق للكون من خلال الأدب، وهو ما يجعل عمليات التجريب تحمل في ذاتها وبداخلها إمكانية الهدم الكامل ليس لمفهوم النوع وحده، وإنما الأدب في إجماله، وهو ما بدأت بعض ملامحه في الظهور من خلال الاستسهال الروائي مثلًا الذي يحكي حكاية عادية مأخوذة من الواقع أو منقولة من التاريخ، دون أن يستطيع تحويلها لعمل فني يستخدم تقنيات السرد عمومًا (الرواية والقصة والمسرحية والسيناريو)، فالجميع بإمكانهم الحكي، بل إن الناس في حياتهم اليومية يحولون تفاصيلهم لحكايات.

ولكن ليس كل الناس بقادرين على أن يكونوا روائيين (بتعبير جابريل جارسيا ماركيز)، ذلك أن الرواية فن، والفن له مقتضيات، إن لم يستطع العمل الأدبي أن يحققها فقد خرج من مفهوم النوع (الفنون أو الآداب)، وهذا معناه أن النوع سيظل حاضرًا –ولو بشكل مرن– على أدنى تقدير ليميز الفنون والآداب عن بقية ما ينتجه البشر من فكر أو عمل يدوي.

نعم سيمكننا الحديث عن فنية الأعمال العادية، أي استعارة سمة أو صفة أو تقنية من تقنيات الفن لإدراجها على العمل اليومي، مثل الحديث عن فنون الطهي، وفنون الفلاحة والزراعة، وفنون الصيد، وفنون التدريس، وفنون الحكي، لكن استخدام الفن هنا من قبيل الاستخدام المجازي، وليس المقصود به أنها فنون يمكن تصنيفها في إطار الفنون السبعة مثلًا (تبعًا لتصنيف إيتيان سوريو) وما تخضع له من معايير وضوابط تمثل حدود الفن أو النوع، وإن كان على نحو مرن تبعًا لما يفرضه التداخل والتكامل والتماهي المعاصر.

وربما من جهة أخرى سيخضع مفهوم النوع لهيمنة فلسفة السيولة –بوصفها الفلسفة الحاكمة للعالم الآن في كل أشكاله الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والثقافية– وما تقتضيه هذه السيولة من هدم مفاهيم الصلابة التي كانت سائدة مسبقًا (صلابة المفاهيم والأعراف والتقاليد وصلابة مفهوم الجماعة ذاته) والانتقال إلى حالات التماهي السائلة في كل أشكال الحياة، وما تفرضه السيولة من محو لحدود النوع، ولعل أجيالنا المعاصرة تجد الغضاضة في قبول وتذوق ذلك إجمالًا، لكنه ربما مع الأجيال القادمة قد يتغير الأمر تمامًا، وربما لنشأة هذه الأجيال من البداية في سياق السيولة والتماهي ومحو الحدود، ربما يكون تقبلهم للأمر أسهل.

ولعل مثالًا بسيطًا يمكنه أن يوضح ذلك، فالأجيال المعاصرة قد لا تقبل في ذائقتها المزج الكامل بين أنواع من قبيل: الرواية والأسطورة والحكاية العادية والتاريخ المحض (التاريخ كما هو دون إعادة تأويله فنيًّا)، ومقاطع الأوديو والفيديو.. إلخ .. ربما ترى الذائقة المعاصرة ذلك من قبيل اختراق الحدود بين الأنواع، ولا تقبله، لكن الأجيال الصاعدة قد تميل إلى ذلك وتعده في ذاته نوعًا مؤسسًا لأنواع تالية بعده.. وهكذا سيرون التجريب في سياق التطور.

■ دمجت السينما الفنون الستة السابقة عليها (لوحة للفنان الفرنسي إدغار ديغا ١٨٣٤ - ١٩١٧)

هل للرواية حدود؟

نبيل سليمان

تعددت تعريفات الرواية وتقاطعت واختلفت. غير أن الرواية، من تعريف إلى تعريف، ما فتئت تملص وتبدل جلدها، حتى باتت الحربأة (من الحرباء) والزأبقة (من الزئبق) من علاماتها الكبرى الفارقة. وبعبارات أخرى: لم تحدّ الرواية حدود، وتاريخها هو تاريخ مداورة الحدود، أو اقتحامها، أو القفز فوق أسلاكها، أو الانفجار بألغامها. بل ومن أمر الرواية مع الحدود أيضًا ما أشبهه بالشينغن الأوربية التي تلغي الحدود دون أن تلغيها، وهكذا هي الشينغن الروائية، تلغي حدود الأجناس الأدبية والفنية ولا تلغيها، وفيما يلي محاولة لبيان ذلك.

الرواية والسيرة الذاتية

ثمة من يذهب إلى أن الرواية تمتح من سيرة كاتبها مهما اختلفت أسماؤها أو ألوانها. وكنت كلما سمعت بذلك أو قرأته، تساءلت عما في روايات جرجي زيدان أو آغاثا كريستي من سيرتهما. وحسبي الآن أن أسأل عما في رواية مثل خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) من سيرته.

بعيدًا عن مثل هذه الإطلاقية تبدو العلائق والوشائج بين الرواية والسيرة الذاتية متينة ومتعددة، وهي تترجّح عمومًا بين المواربة والصريحة. أما الصريحة فهي ما بات يُعرف بالتخييل الذاتي autofiction الذي ينسب إلى حركة ما بعد الحداثة، ويقترن إعلانه باسم سيرج دوبرفسكي وروايتهFils الصادرة عام ١٩٧٧، ومن أمثلته العربية البارزة العديد من روايات وسير الكاتب المغربي عبد القادر الشاوي مثل (التيهاء – من قال أنا). وفي هذا الموقع الروائي السيري أصنّف روايات غالب هلسا (١٩٣٢-١٩٨٩) ابتداءً من (الخماسين – ١٩٧٥) التي بدأ بها تسمية رواة رواياته والشخصية المحورية فيها باسمه (غالب). وهذا أيضًا ما فعلته في روايتي (المسلة) عام ١٩٨٠، حيث حمل راويها وشخصيتها المحورية اسمي الأول (نبيل).

في مستوى آخر من مستويات علاقة السيرة الذاتية بالرواية، قد لا يكون للراوي/الشخصية المحورية اسم. والروي هنا كما في التخييل الذاتي يأتي بضمير المتكلم، وقد يأتي بضمير المخاطب أو بمزاوجة هذين الضميرين. وفي هذا المستوى تمتح الرواية من حياة الكاتب/الكاتبة، ويرمح فيها الخيال، وينشط التخييل، لتكون لنا الرواية السيرية، ولتكون لنا أيضا السيرة الروائية. وفي هذه وتلك تندرج روايات عديدة لحنا مينه (١٩٢٤-٢٠١٨): (ثلاثية بقايا صور – الربيع والخريف – ثلاثية حدث في بيتناخو – النجوم تحاكم القمر).

وربما كانت سرديات إدوار الخراط (١٩٢٦-٢٠١٥) الأنموذج الباذخ هنا، حيث أبدع في كسر الحدود، وهو صاحب الأطروحة الشهيرة (الكتابة عبر النوعية). فقد جنّس كتابه (أمواج الليالي – ١٩٩١) بالمتوالية القصصية، وجنّس (اختراقات الهوى والتهلكة – ١٩٩٣) بنزوات روائية. أما السيرة الذاتية الصريحة فقد أعلنها في كتابه (مهاجمة المستحيل: مقاطع من سيرة ذاتية – ١٩٩٤). وأحسب أن رواية (حجارة بوبيللو – ١٩٩٢) مثال وافٍ وبديع للعبة التخييل الروائي للسيرذاتي. ومثلها رواية غادة السمان (الرواية المستحيلة – فسيفساء دمشقية – ١٩٩٧)، وقبلها (كوابيس بيروت – ١٩٩٢) هما مثال وافٍ وبديع أيضًا.

الرواية والتاريخ

كان للرواية في علاقتها مع التاريخ شكل من التبعية، وذلك قبل هزيمة ١٩٦٧، كما بدا في روايات جرجي زيدان ومعروف الأرناؤوط وعبد الحميد جودة السحار... وصولًا إلى ثلاثية نجيب محفوظ التاريخية: رادوبيس – عبث الأقدار

– كفاح طيبة، حيث تكاد تطبق هيمنة التاريخ على الرواية لولا بقية باقية من خيال وتخييل، تختلف من كاتب إلى كاتب ومن رواية إلى رواية.

بفعل ما زلزلت به هزيمة ١٩٦٧ الفكر والوجدان والفنون والسياسة.. كان الأمر أيضًا في الرواية. فإذا كان محمد عبد الجابري وطيب تيزيني وحسين مروة وهادي العلوي وحسن حنفي و.. قد أعملوا حفرياتهم في التراث العربي الإسلامي وفي الفكر، تلمّسًا لمعرفة ما آلت إليه أمورنا، وتلمّسًا لسبل الخروج، إذا كان ذلك لأولاء، فقد كان للرواية نظيره. ولعل خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) أن تكون العلامة الفارقة لذلك، كحفريات روائية في التاريخ بحثًا عن أسباب الهزيمة وعن سبل الخروج من مستنقعها وأسرها. هكذا تواترت سريعًا (الزيني بركات) ورباعية كاتب هذه السطور (مدارات الشرق) وثلاثية خيري الذهبي (حسيبة)، وذلك منذ سبعينات إلى ثمانينات القرن الماضي، وصار حبل الحفر الروائي في التاريخ على الجرار.

وأنا أفضل القول بالحفريات الروائية على القول بالرواية التاريخية، بينما يقول عبد الله إبراهيم بالتخييل التاريخي، وليته قال: التخييل الروائي للتاريخ. ومهما يكن فالروائي حين يحاول أن يحلّ محل المؤرخ، لا يعود روائيًّا ولا مؤرخًا، والمؤرخ أيضًا لا يعود مؤرخًا ولا روائيًّا عندما يحاول أن يحل محل الروائي.

بكسر الرواية للحدود مع التاريخ أثْرتْ بشخصيات لا تُنسى، وبملاعبة الأزمنة، وبأحداث وحكايات، وبالتفاعل العميق مع المعنى العميق للتاريخ. وبذلك تتخلّق الوثائقية التاريخية روائيًّا، ويكون للرواية أن تقول: أنا الوثيقة أولًا، كما هي الوثيقة التاريخية أولًا. هل أذكّر بروايات شتّى للمغربي سالم حميش والأردنية سميحة خريس والجزائري واسيني الأعرج والمصرية رضوى عاشور و...؟

الرواية والسينما

تشترك الرواية والسينما بعدد من العناصر البنائية مثل الشخصية والحكاية والحدث والزمان والمكان. وفي الآن نفسه تتمايزان باللغة، فبينما تعتمد السينما على الصورة، تعتمد الرواية على الكلمة. وقد كسرت الرواية الحدود مع السينما، حتى ليمكن القول إنها تعلمت منها، أو سرقت، أو طورت تقنية القطع، وتقنية الحذف، والبناء المشهدي. وبالمقابل، يُظهر السيناريو الأدبي للفيلم السينمائي اقتحام الرواية الحدود السينمائية. والأمثلة هنا تسرع إلى نجيب محفوظ، سواء بالسيناريوهات التي كتبها للسينما –لنتذكرْ ريّا وسكينة– والتي بلغت أربعًا وعشرين، أم برواياته التي تحولت إلى أفلام سينمائية – الحرافيش بخاصة كتحفة روائية وسينمائية. ولا

> أمر الرواية مع الحدود أيضًا ما أشبهه بالشينغن الأوربية التي تلغي الحدود دون أن تلغيها، وهكذا هي الشينغن الروائية، تلغي حدود الأجناس الأدبية والفنية ولا تلغيها

> كان للرواية في علاقتها مع التاريخ شكل من التبعية، وذلك قبل هزيمة ١٩٦٧، كما بدا في روايات جرجي زيدان ومعروف الأرناؤوط وعبد الحميد جودة السحار

ننسى أن الروائي النوبلي كان رئيسًا للرقابة على السينما، ثم رئيسًا لمؤسسة السينما. أما من ضرب الرقم القياسي بتحويل رواياته إلى أفلام سينمائية فهو إحسان عبد القدوس. فقد تحولت تسع وأربعون رواية له إلى أفلام سينمائية. وربما كانت رواياته جميعًا من أكثر الروايات العربية اشتمالًا على العناصر التي تخاطب السيناريو التيلفزيوني. لكن كسر الرواية للحدود مع السينما تجلّى بديعًا في روايات عديدة منها ما تحول إلى فيلم سينمائي مثل رواية الجزائري مولود معمري (الأفيون والعصا) ورواية اللبناني إلياس خوري (باب الشمس) وسواهما كثير. ولعل الإنجاز المميز، إن لم يكن الأكبر، لذلك الكسر العتيد قد جاء على يد المخرج السينمائي السوري محمد ملص في روايته (إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب). وتذهب الإشارة أخيرًا إلى ما جرى الحديث عنه من (الرواية السينمائية) حيث تبلغ (الاختراقات السينماتوغرافية للرواية أقصاها، ولكن دون أن يستقرّ هذا المصطلح (الرواية السينمائية).

الرواية التلفزيونية

بلغ التفاعل بين الرواية والتلفزيون مجده سريعًا على يد أسامة أنور عكاشة (١٩٤١–٢٠١٠). وهذا ما دفع نجيب محفوظ إلى وصف مسلسل عكاشة، أي روايته التلفزيونية (ليالي الحلمية) بالرواية المرئية. وأطلق على عكاشة لقب (روائي العصر الحديث) بينما جاء عبد الله الطوخي بمصطلح جديد لوصف سائر أعمال عكاشة التلفزيونية،

لم يقتصر كسر الرواية للحدود مع المسرح على الحوار. فمن ذلك أيضا تقطير الكلام الواصف، والتركيز على الصراع، وإشراك القارئ في الرواية

والمصطلح هو (التلرواية)، وهذا ما يذكر بمصطلح (التلينوفيلا Telenovela) باللغة الإسبانية. وكان الروائي السوري نُهاد سيريس قد صنّف أيضًا المسلسل الذي كتبه (خان الحرير) بالرواية التلفزيونية. وكان الروائي والسيناريست السوري عادل أبو شنب (١٩٣١-٢٠١٢) قد بكّر إلى الرواية التلفزيونية.

بالعودة إلى مصر يُذكر عن إدوار الخراط أنه قد تحدث أيضًا عن الرواية التلفزيونية، لكنه رآها لا زالت تحبو. وأظن أن خير من أطّر نظريًّا الرواية التلفزيونية هو جابر عصفور (١٩٤٤-٢٠٢١) الذي ذهب إلى أن الفن الروائي بعد ظهور السينما صار يُعنى بالمدركات البصرية بخاصة، والحسية بعامة. كما أفادت الرواية بحسب جابر عصفور مما قدمت السينما من تقنيات، مثل المونتاج، واللقطات القريبة (الكلوز أب)، والاستعادات (الفلاش باك).

الرواية والمسرح

ثمة من يحدد بالحوار العلامة الكبرى للتفاعل بين الرواية والسينما، وبين الرواية والمسرح. لكن هذا التفاعل أكبر من ذلك، على أهميته. فالمشهدية هي أيضًا علامة كبرى للتفاعل الروائي المسرحي، كما التفاعل الروائي السينمائي. ولعل الامتحان الأكبر لهذا التفاعل يقوم في المحاولات النزرة لتحويل الرواية إلى عرض مسرحي، كما في (مسرحية) للمخرج المغربي بوسلهام الضعيف لنصوص من محمد برادة.

على أن حديث التفاعل هذا قد بلغ أقصاه في (المسرواية). وهنا يلوّح لنا توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) منذ عام ١٩٧٦ بمسراوية (بنك القلق) وجلجلته أنه يبتكر فنًّا جديدًا، بينما يعود المؤرخون للمسرواية إلى فلوبير وإلى جيمس جويس. وقد عرّف السيد حافظ في مصر المسرواية بأنها رواية تأخذ المسرح معها. وهنا يمضي القول إلى (المسردية) التي تشبك المسرح بالسرد، ولكن أي سرد؟ الروائي وحده أم التاريخي أيضًا؟

لم يقتصر كسر الرواية للحدود مع المسرح على الحوار. فمن ذلك أيضًا تقطير الكلام الواصف، والتركيز على الصراع، وإشراك القارئ في الرواية على نحو إشراك المتفرج بالفرجة في المسرح.

فالروائي حين يحاول أن يحلّ محلِ المؤرخ، لا يعودِ روائيًّا ولا مؤرخًا، والمؤرخ أيضا لا يعود مؤرخًا ولا روائيًّا عندما يحاول أن يحل محل الروائي

أخيرًا: يمكن للحديث عن كسر أو اقتحام الرواية للحدود أن يمضي إلى اللوحة في الفن التشكيلي، وإلى الموسيقى، فما بين الرواية والفنون لا يقتصر على السينما والمسرح، ولا تحكمه إلا الزأبقة (من الزئبق) والحربأة (من الحرباء)، أي ما يُحكى عن تراسل الفنون.

الأوديسة الشقية

ارتبط الحديث عن الأدب الألباني بالروائي "إسماعيل قدري" (١٩٢٦/٢٠٢٤) الذي أمضى مرحلة مهمة من حياته مقيمًا في فرنسا منذ (١٩٩٠) بعد أن أقدم على طلب اللجوء، فتأتى له ذلك دون الخضوع لشمولية النظام السياسي. ومثل ظهور روايته الثانية "جنرال البحر الميت" (١٩٦٣)، نواة تداول اسمه الروائي وما تفرد به من حيث التعبير حول قضايا جسد موضوع الحرية الناظم الرابط بينها، وفق ما تجسد في بقية أعماله الروائية.

صدوق نورالدين

وإذا كان "إسماعيل قدري" ظفر بهذه الحظوة الأدبية الواسعة، فإن الأديب والكاتب "غاز ميند كابلاني" الذي لم ينل ذات المكانة، فلم يتعرف عليه الوسط الأدبي والثقافي العربي (ولربما الغربي على السواء)، إلا بعد ترجمة كتابه " مفكرة عابر حدود" (دار أثر/ ٢٠٢١) من طرف الروائي والمترجم المغربي أحمد الويزي. إذ الموضوع الذي تحقق تناوله والمتمثل في رسم صورة عن واقع الهجرة من بلد إلى آخر، وما يعانيه شخص المهاجر من ظروف قاسية قبل عبور الحدود وبعد تحقق العبور يمس في العمق واقع البلدان المتخلفة، سواء بهدف تحسين الوضع الاجتماعي، أو هربًا من التضييق على الحريات الشخصية بكافة مظاهرها.

بين الذاتي والوثائقي

اعتمد الكاتب صيغة تجريبية متميزة، حيث عمد تقسيم كتابه إلى ما يشكل صورة عن الذاتي، ثم الوثائقي. فالذاتي يتفرد بخط غير مضغوط ويعتمد ترقيمًا يبدأ من (١) وينتهي عند (٣٠). وأما الوثائقي التأملي فخطه مضغوط من دون ترقيم. على أن المشترك بين القسمين العناوين المرتبطة بمفكرة الشخص العابر للحدود.

بيد أن اختيار هذه الصيغة التجريبية، يطرح على القارئ إشكالية كيفية قراءة الكتاب. فإذا كان الذاتي والوثائقي يتضافران على امتداد الكتاب بطريقة تناوبية، فإن بإمكان القارئ أن يلجأ لترسيم خطة مغايرة في القراءة. بمعنى آخر أن يقرأ الذاتي بشكل متتابع ومسترسل مادام عبارة عن سيرة ذاتية للكاتب الذي ولد في ألبانيا وعاش أدق مراحل انتفاء الحريات، ولئن كان اختار عنونة كتابه بالمفكرة، والأصل أن الأخيرة كتابة ذاتية عابرة للحدود الأجناسية، وهو ما توافق وحكيه لتفاصيل من حلمه الذي هيمن عليه، والمتجسد في عبور الحدود: الحدود الجغرافية الواقعية، وبالتالي حدود الكتابة المتخيلة. وأما الشق الثاني الوثائقي التأملي، فيتحقق فيه تناول موضوع الهجرة من مختلف جوانبها، وما يترتب عنها من معاناة ذاتية ونفسية، تأسيسًا من الحنين الذي يشد المهاجر لبلده، إلى العراقيل والظروف التي تمثل في حد ذاتها أمام المهاجر وتفرض عليه تجاوزها بتأكيد ذاته وشخصيته.

على أن الشق الثاني وما يطبعه من مباشرة، يتمم الأول الموسوم بالحكي والسرد عن الذات منذ الطفولة إلى أن تم تأكيد عبور الحدود. فالتكامل يطبع القسمين، وما لم يتأت تصريفه في الحكي، يعبر به، ويعبر عنه بطريقة مباشرة.

متلازمة الحدود

يضعنا "غاز ميند كابلاني" من خلال توطئته، أمام تصوره الشخصي للحدود. فالعلاقة التي ربطته بها نفسية لا تحيل على ولع أو كراهية. من ثم يؤثر البدء بالحديث عن الحدود المرئية المتمثلة في "الأطراف الجغرافية" المتفق على ترسيمها بيد البلدان والدول. وتقتضي من المهاجر، عبورها إذا ما رغب الوصول إلى (الكوكب الآخر). وفي مقابل المرئية، تبرز اللامرئية مجسدة في الخوف، الشك والارتياب. هذه الإحساسات التي تسيطر على شخص المهاجر وقد انتهى إلى البلد الذي يمثل بالنسبة له، الخلاص.

يقود التقسيم السابق إلى ما يدعوه الكاتب "علة" متلازمة الحدود. العلة التي تمثل كلما وجد الكاتب نفسه أمام الحدود محاولًا عبورها. فالمشاهد والصور التي تبرز أمامه تتجسد في الخلاء، الأعالي والمرتفعات. وهي المشاهد التي قد تؤدي إلى الإصابة بانهيار عصبي. من ثم يتخيل الكاتب نفسه يقيم حوارًا مباشرًا والحدود التي تواجهه باستمرار، حيث يقارن بين زمنين: زمن الماضي الذي كان يتعذر فيه عبور الحدود تحت قساوة الإجراءات القانونية الداخلية والخارجية. والحاضر الذي يفسح إمكانات العبور وفق اشتراطات مغايرة.

".. وإذا صار عبور هذه التخوم شأنًا متيسرا لي اليوم على نحو كبير، فإني مازلت إلى الآن أشعر حيالها مع ذلك بإحساس غريب، كلما وجدت نفسي أعبر منها واحدة، وهو الإحساس الذي يتضافر فيه الشعور بالخلاص، بمزيج من التضايق." (ص/٧)

■ إسماعيل قدري

وتلعب وثيقة عبور الحدود دورها في تأكيد هوية الشخصية المهاجرة، كما تعكس صورة البلد المهاجر منه من منطلق كون الارتياب يظل قائمًا من بعض بلدان الاستقبال:

".. وقد يؤول هذا ربما إلى طبيعة الجواز الذي بحوزتي، إذ تعودت على أن تنظر إليَّ الحدود منذ ذلك الحين، رغم ما حصل لي بعده، نظرة شك وارتياب، فأرتجف حين ألمحها، ثم أعجل بالعبور." (ص/ ٧)

ويعترف "غاز ميند كابلاني" بكون متلازمة الحدود لا ترتبط به بشكل فردي، وإنما تتسم بطابع العمومية، إذ تشمل بقية الأشخاص الذين يفكرون في الهجرة وتغيير واقع الحال. من ثم فإن ما يرتبط بالحدود، يتسم بما أدعوه المشترك الجماعي، حيث تحضر ذات المعاناة ونفس الأحاسيس داخليًّا وخارجيًّا:

" إن ما أعرفه بشكل مؤكد، هو أنا في جميع الأحوال كثيرون، كثيرون جدًّا نحن الذين نعاني من أعراض هذه المتلازمة. إنها مجموع من لم يشعر قط بالخوف أثناء عبوره الحدود، وكافة الذين لم يحسوا بأن ثمة حدودًا تستبعدهم، وترفض استقبالهم، سيجدون عنتًا كبيرًا في استيعاب دلالة هذه العلة." (ص/ ٨)

على أن ما ينتهي إليه الكاتب بصدد متلازمة الحدود، يتعلق بمسألة الحظ التي تعود في الجوهر إلى الأصل الذي يعكسه البلد الذي تحققت الولادة فيه، والمتمثل في "ألبانيا" بالنسبة له.

إن ما يمكن استنتاجه –وبالاستناد لما جاء به الكاتب– التالي:

١- إن الحدود تنقسم إلى مرئية يتحكم فيها البعد الجغرافي. ولا مرئية تتسم بالتأثيرات النفسية.

٢- إن ما يترتب عن التقسيم، متلازمة الحدود، وما لها من عواقب على الفرد والجماعة.

٣- إن البلد الأصل، يعكس جانبًا من ضربة الحظ التي تؤثر في/ وعلى حياة المهاجر.

المهاجر في رحلة "الأوديسة الشقية"

يقسم "غاز ميند كابلاني" المهاجرين إلى قسمين: الجيل الأول الذي آثر الاكتفاء بالصمت والحفاظ على أسرار عالم الهجرة. والجيل الثاني الذي ينتمي إليه الكاتب لا محالة، واختار تدوين رحلة "الأوديسة الشقية"، إلى ما عرفه من معاناة وتناقضات أثناء عبوره للحدود. من هذا المنطلق فإن شخصية المهاجر سواء في المستوى الأول أو الثاني شخصية تتفرد بخصائص نفسية تميزها عن بقية المتفاعلين في الحياة الاجتماعية:

" إن المهاجر كائن معقد، وقليل الثقة بنفسه إلى حد يخشى معه الاستسلام والتسليم." (ص/١١)

فالمهاجر يحس بالحاجة إلى إسماع صوته، وإلى من يحاوره ويكشف له عن واقع معاناته التي مر بها. والأصل أن تكسير الصمت والدخول في الحوار، عبور لحدود نفسية فرضها واقع الهجرة. فإذا كان في مرحلة تغلب على الحدود الجغرافية المرئية، فإنه في مرحلة لاحقة يتوق للانتصار على الحدود النفسية التي تشكل عائقًا يحول دون الاندماج الاجتماعي:

"..ذلك أن المهاجر لا يمكنه أن يفهم، إذا لم يشرع الناس أولًا في الإصغاء إلى شهادته." (ص/١٢)

على أن فرض المهاجر لشخصيته –كما يرى الكاتب– يتطلب الخروج من دائرة الأنانية التي يحيا ويعيش فيها والمتجسدة أولًا في الإحساس بالتفوق، وثانيًا في التحامل على البلد الذي ينتمي إليه بادعاء كونه لم يساعده على مجاوزة وتحسين ظروف عيشه. وبالتالي، فإن نجاحاته تحققت في بلاد الغربة وليس في بلده الذي ولد فيه، علمًا بأن قساوة الحياة هنالك ألزمته بضرورة مراعاة اشتراطات من ضمنها الخضوع لنظام

يضعنا «غاز ميند كابلاني» أمام تصوره الشخصي للحدود؛ فالعلاقة التي ربطته بها نفسية لا تحيل على ولع أو كراهية

إذا صار عبور هذه التخوم شأنًا متيسرًا لي اليوم على نحو كبير، فإني مازلت إلى الآن أشعر حيالها مع ذلك بإحساس غريب

وعادات جديدة، والتواصل عبر لغة يتم اكتسابها بالممارسة، وهذه جميعها تشكل في رحلة "الأوديسة الشقية"، حدودًا تقتضي عبورها إذا ما روغب في فرض الذات.

تضعنا سيرة الكاتب "غاز ميند" أمام العوامل التي تقود في بلد كألبانيا يتميز نظامه السياسي بالشمولية، إلى التفكير في الهجرة واختراق الحدود. والواقع أن هذه العوامل تصاحب الكائن منذ التحاقه بالصف الدراسي إلى ممارسته للوظيفة الموكولة له. إنها حدود يجدر الحذر من التعثر فيها، مثلما يستلزم الظرف تجاوزها بانتباه دقيق. ومن بين هذه العوامل نجد:

١– العامل التربوي: ومن خلاله تقدم صورة عن البلد من حيث كونه من أجمل بلدان العالم، ولا يمكن التفكير في هجرته.

٢– العامل الرقابي: ويرتبط بالتربوي، حيث نجد التأطير يتحول من مهمة التدريس، إلى الاستخبار عن واقع الأسر انطلاقًا من وضع أسئلة على التلاميذ، كمثال السؤال عن القنوات التي تتم مشاهدتها داخل البيت.

٣– العامل الاستخباراتي: ويتجلى في توظيف عناصر أمنية وغير أمنية، مهمتها الرئيسة معرفة من يملك لاقطًا يتيح له متابعة القنوات الأجنبية. وتؤدي هذه العناصر مهمتها ليلًا من خلال تسلق السطوح، بينما في النهار ترفع تقاريرها إلى الجهات المختصة.

٤– العامل القانوني: ويتجسد في كون طلب الحصول على الجواز غير ممكن، بل إن التفكير فيه ملغى تمامًا.

نهاية حكاية وولادة حلم

ينهي الكاتب حكاية هجرته، وبالتالي عبوره الحدود بالقول:

" إني أحلم. أحلم بعالم ليس فيه مهاجرون. إلا أن عالمًا مثل هذا لا يمكنه أن يوجد بالمرة. قد يكون عالمًا متحررًا من الاستبداد والفقر، لكن التحديد الملزم فيه لكل فرد من الناس على الأخص، قد يكون خانقًا وباهتًا. مثل هذا العالم قد يكون أقل غنى بكثير من الذي نعيشه اليوم. لكني أدرك بوعي –وأنا أحلم بهذا– مقدار الحظ الذي حالفني لكوني هاجرت." (ص/١٧٩)

حدود العقل البشري في مواجهة الذكاء الاصطناعي

حسن فتحي

لا جدال أن الذكاء الاصطناعي (AI) من أعظم الاكتشافات التقنية التي شهدها القرن الحادي والعشرون، بل وربما في تاريخ الإنسانية بأسره. لقد تجاوزت أنظمة الذكاء الاصطناعي حدود القدرات البشرية في بعض المجالات، ما أثار تساؤلات عميقة حول حدود العقل البشري وقدرته على التكيف مع هذه القفزات التكنولوجية.

ومع استمرار التقدم التكنولوجي، تزداد أهمية دراسة حدود الذكاء الإنساني مقارنةً بالآلات الذكية، خاصةً في ظل التحذيرات التي أطلقتها كبرى المؤسسات العلمية، مثل معهد مستقبل الإنسانية بجامعة أكسفورد، ومختبر أوبن إيه آي (OpenAI) ، وغيرهما.

ينبغي التأكيد أولًا على أن العقل البشري هو نتاج تطور بيولوجي امتد لملايين السنين. ورغم ما يتمتع به من مرونة وقدرة على الإبداع والتفكير النقدي، إلا أنه يواجه حدودًا فطرية، منها محدودية الذاكرة قصيرة وطويلة المدى، البطء النسبي في معالجة المعلومات مقارنةً بالحواسيب، التأثر بالعواطف والانحيازات، وضعف القدرة على التعلم من كميات ضخمة من البيانات خلال فترات قصيرة.

إذ تشير دراسة حديثة نُشرت في مجلة Nature Neuroscience عام ٢٠٢٤ إلى أن قدرة الدماغ البشري على معالجة المعلومات الفورية لا تتعدى حوالي ١٢٠ بت في الثانية، وهو رقم هائل من منظور بيولوجي، لكنه يبدو محدودًا مقارنةً بالأنظمة الحديثة للذكاء الاصطناعي التي تعالج ملايين البيانات في الثانية الواحدة.

لكن العقل البشري رغم محدودياته يمتلك خصائص فريدة لا يمكن للآلات تكرارها بالكامل. فالذكاء الاصطناعي يمثل فرصة عظيمة لتوسيع قدرات الإنسان، لكنه في ذات الوقت يمثل تحديًا وجوديًّا يتطلب حكمة وتعقلًا في التعامل معه.

والحقيقة التي ينبغي التأكيد عليها أن العقل البشري ليس مجرد "معالج بيانات" مثل الكمبيوتر، بل هو جهاز معقد يجمع بين المعالجة المنطقية، والعواطف، والوعي الذاتي، وهي خصائص لا تزال بعيدة عن متناول الذكاء الاصطناعي الحالي.

وسيعتمد مستقبل البشرية إلى حد كبير على كيفية دمج هذه التكنولوجيا في نسيج حياتنا دون أن نفقد إنسانيتنا. فالعقل البشري، رغم قيوده، لا يزال المصدر الأسمى للإبداع، والرحمة، والحكمة، وهي عناصر لا يستطيع الذكاء الاصطناعي محاكاتها بالكامل مهما بلغ من تقدم.

تطور الذكاء الاصطناعي

شهد الذكاء الاصطناعي تطورًا مذهلًا خلال العقود الأخيرة. في عام ٢٠٢٣، تمكنت أنظمة الذكاء الاصطناعي مثل "GPT-٤" و"Gemini" من تحقيق مستويات غير مسبوقة من الفهم اللغوي والترجمة الإبداعية وإنتاج النصوص، وحتى المساعدة في إجراء الأبحاث العلمية. كما شهدنا برمجيات تفوقت على البشر في ألعاب معقدة مثل "جو" و"ستار كرافت"، وهي ألعاب تتطلب قدرات إستراتيجية عالية.

من الناحية العلمية، أشار تقرير نشره معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا (MIT) عام ٢٠٢٤ إلى أن نماذج الذكاء الاصطناعي الحديثة تجاوزت القدرات البشرية في مجالات مثل التصنيف البصري والتعرف على الأنماط، لكنها لا تزال متخلفة عن الدماغ البشري في ميادين أخرى مثل الإبداع الفني الحقيقي، والفهم السياقي العميق، والقدرة على التكيف في البيئات المتغيرة دون إشراف بشري مكثف.

حدود العقل البشري والذكاء الاصطناعي

العقل البشري محدود في تخزين واسترجاع المعلومات، بينما تعتمد أنظمة الذكاء الاصطناعي على بنى تحتية ضخمة يمكنها تخزين كم هائل من المعلومات. ففي حين أن الدماغ يحتوي على حوالي ٨٦ مليار خلية عصبية، فإن شبكة واحدة من الذكاء الاصطناعي قد تحتوي على تريليونات من المعاملات الحسابية.

يميل الإنسان إلى اتخاذ قرارات مبنية على العواطف، مما يؤدي إلى تحيزات معرفية معروفة، لكن الذكاء الاصطناعي، رغم أنه قد يرث التحيزات البشرية المبرمجة فيه، إلا أنه نظريًا يمكن تصحيحه وتدريبه على الحد منها.

وفي حين تعتمد القدرات العقلية البشرية على عمليات بيوكيميائية قد تتدهور مع العمر أو المرض، بينما لا يعاني الذكاء الاصطناعي من هذه القيود الطبيعية، بل على العكس يمكن تحديثه وتطويره باستمرار دون الحاجة إلى فترات راحة أو تعرضه للإرهاق.

نقاط قوة العقل البشري

رغم التفوق الظاهري للذكاء الاصطناعي في بعض المجالات، إلا أن العقل البشري يتمتع بخصائص فريدة، في مقدمتها الإبداع، حيث القدرة على توليد أفكار جديدة غير مشتقة مباشرة من البيانات المدخلة. والتعاطف والوعي الذاتي، فالإنسان يمتلك وعيًا ذاتيًا وعاطفيًا يجعله قادرًا على فهم مشاعر الآخرين. والمرونة العامة، إذ يمكن للبشر الانتقال بسلاسة بين مهام مختلفة دون الحاجة إلى إعادة برمجة أو تدريب خاص.

ووفقًا لدراسة نشرتها جامعة ستانفورد عام ٢٠٢٤، فإن أنظمة الذكاء الاصطناعي لا تزال تفتقر إلى "المرونة المعرفية" التي يتمتع بها الإنسان، أي القدرة

> **أنظمة الذكاء الاصطناعي لا تزال تفتقر إلى المرونة المعرفية والوعي الذاتي اللذين يتمتع بهما العقل البشري**

> **الذكاء الاصطناعي لن يحل محل الإنسان كليًا، بل سيكون أداة لتعزيز القدرات البشرية**

على التعامل مع مواقف جديدة تمامًا لم تواجهها من قبل دون الاعتماد على بيانات سابقة مماثلة.

مستقبل العلاقة

تشير العديد من الدراسات إلى أن الذكاء الاصطناعي لن يحل محل الإنسان كليًا، بل سيكون أداة لتعزيز القدرات البشرية. فمثلما اعتمد البشر على الأدوات الميكانيكية لتوسيع قدراتهم الجسدية، سيعتمدون على الذكاء الاصطناعي لتوسيع قدراتهم الذهنية.

يأتي ذلك مع تأكيد تقرير صادر عن "المنتدى الاقتصادي العالمي" في دافوس ٢٠٢٤ من أن المستقبل يحمل فرصًا ضخمة لما يسمى بـ"الذكاء المعزز" ، حيث يعمل البشر والآلات معًا لتحقيق نتائج أفضل من كل طرف بمفرده.

ومع ذلك، هناك مخاطر حقيقية، إذ حذر باحثون مثل ستيفن هوكينغ أبرز علماء الفيزياء المعاصرين من أن "بإمكان الذكاء الاصطناعي تطوير إرادة خاصة به –إرادة تكون على صراع مع إرادتنا"، مؤكدًا أن "بزوغ ذكاء اصطناعي قوي قد يكون أفضل أو أسوأ شيء يمكن أن يحصل للبشرية" ، كما حذر ستيوارت راسل، أستاذ الذكاء الاصطناعي بجامعة كاليفورنيا بيركلي، من أن الذكاء الاصطناعي الذي يتجاوز السيطرة البشرية قد يشكل تهديدًا وجوديًا إذا لم تتم إدارته بحذر. لهذا السبب، تتجه الجهود حاليًا إلى تطوير أطر لضمان "سلامة الذكاء الاصطناعي"، والتي تهدف إلى تصميم أنظمة ذكية لكنها تخضع لرقابة بشرية دائمة ولا تتصرف بطريقة غير متوقعة.

ومن المحتمل أن يشهد المستقبل القريب ثورة معرفية جديدة تعتمد على دمج الذكاء البشري والاصطناعي. تظهر مشروعات مثل "نيورالينك" بقيادة إيلون ماسك إمكانيات ربط الدماغ البشري مباشرة بالحواسيب، مما قد يؤدي إلى توسيع قدرات العقل البشري إلى مستويات غير مسبوقة.

وتهدف نيورالينك إلى مساعدة المصابين بالشلل على التواصل من خلال تمكينهم من التحكم عن بُعد في الأجهزة باستخدام نشاط الدماغ. وفي المستقبل، قد تساعد نيورالينك

المستقبل القريب يشهد ثورة معرفية جديدة تعتمد على دمج الذكاء البشري والاصطناعي

في تحسين ذاكرة المستخدم وقدراته الإدراكية، واستعادة وظائفه الحركية والحسية والبصرية، بالإضافة إلى علاج الاضطرابات العصبية.

هل ستزول الحدود بينهما؟

التساؤل الذى يطرح نفسه، هل ستزول الحدود بين العقل البشري والذكاء الاصطناعي؟ ومتى يتجاوز الذكاء الاصطناعي العقل البشري؟

منذ نشأة الذكاء الاصطناعي في خمسينيات القرن الماضي، كان الهدف الرئيس هو محاكاة بعض وظائف العقل البشري، مثل الإدراك، اتخاذ القرار، التعلم، وحل المشكلات.

لكن مع تطور التكنولوجيا، لم يعد الذكاء الاصطناعي مجرد محاكاة، بل تطور ليصبح شريكًا للإنسان في العديد من المجالات.

والعلاقة الآن معقدة وتشمل، تعاونًا وتكاملًا وتنافسًا، أما التعاون، فالبشر يستخدمون الذكاء الاصطناعي لتحسين أدائهم، مثل استخدام الأطباء أنظمة الذكاء الاصطناعي لتشخيص الأمراض بشكل أدق. وأما التكامل، فقد ظهرت مشروعات ربط العقل بالآلات (مثل مشروع "نيورالينك")، حيث يتم دمج رقائق إلكترونية بالدماغ لزيادة قدراته. فى حين أن التنافس في بعض المهام، مثل لعب الشطرنج أو كتابة الأكواد البرمجية، يتفوق الذكاء الاصطناعي على البشر مما يولد حالة من التنافس.

وهناك مدرستان فكريتان في هذا المجال: المدرسة الأولى؛ وترى أن مستقبل العلاقة بينهما التكامل التام، حيث يعتقد بعض العلماء أن التطور التكنولوجي سيؤدي إلى تلاشي الفروقات تدريجيًا. فوفقًا لري كورزويل، مدير الهندسة في جوجل وأحد أبرز المتنبئين بالمستقبل التكنولوجي، فإننا سنتوصل إلى ما يسمى "التفرد التكنولوجي" بحلول عام ٢٠٤٥، حيث تصبح الفروقات بين الذكاء البشري والذكاء الاصطناعي غير واضحة نتيجة دمجهما. ومشروعات مثل "نيورالينك" تطمح إلى تحميل المعلومات مباشرة إلى الدماغ أو زيادة قدراته الحسابية باستخدام رقائق إلكترونية، مما يجعل البشر يمتلكون قدرات ذهنية هائلة.

أما المدرسة الثانية فتؤمن بالحدود الدائمة، مثل الباحث جيفري هينتون (أحد رواد الذكاء الاصطناعي) والذى يرى أن العقل البشري يتميز بمرونة معرفية ووعي يصعب جدًا محاكاته أو دمجه بالكامل مع الآلات. فحتى لو تم تحسين الذاكرة أو سرعة المعالجة، فسيظل هناك "جوهر بشري" لا يمكن استنساخه.

خلاصة القول، إن حدود العلاقة بين العقل البشري وتكنولوجيا الذكاء الاصطناعي ستُدفع تدريجيًا، لكنها قد لا تختفي كليًا بسبب الطبيعة الوجدانية للإنسان، التي تختلف جوهريًا عن الحسابات الباردة للذكاء الاصطناعي. وأن تجاوز الذكاء الاصطناعي للعقل البشري ليس بالضرورة "كارثة حتمية" أو "جنة مضمونة" ، بل يعتمد المستقبل بدرجة كبيرة على الاختيارات البشرية في التوجيه والتنظيم.

عرف جوجان أن اسمه يعني الجواد الأصيل بلغة الإنكا.. ويطلق على الفتى المرشّح للعرش.. فعاش يبحث عن نفسه

بول جوجان
فنان الحدود بين المدارس

أول لوحة رسمها جوجان عرضها على الكاتب إميل زولا، فتأملها طويلًا قبل أن يقول: أنت بدائي جدًّا يا جوجان. أطرق الفنان محبطًا وفهم أن طريقه مازال طويلًا، ليصبح مثل أصدقائه الرسامين كميل بيسارو أو ديجا ومانيه.

أحمد عزالعرب

أعطي جوجان لوحاته عناوين لافتة، مثل: من أين أتينا؟ من نكون؟ إلى أين نحن سائرون؟

وشعر زولا أن جوجان لم يفهم ما يعنيه بوصف (بدائي جدًّا) فأضاف قائلًا:

إن لديك موهبة فريدة يا جوجان.. البدائي هو إحساسك.. وهذا شيء جديد! أنت أفضل من يمثل المدرسة الوحشية البدائية!

كلمات إميل زولا وضعت الحدود بين مرحلتين في تاريخ فن التصوير وعينت موقع جوجان من ريادة مرحلة ما بعد الانطباعية.

بول جوجان من الفنانين الذين يمثلون علامات فاصلة بين الحقب التاريخية ويجسدون معاني التواصل الثقافي، ثمار تلاقح الأفكار والثقافات التي تحلق كما السحب عابرة للحدود إلى حين تهطل على بقعة أرض فتخصبها. والفن شعاع نور يتجاوز الجغرافيا وحواجز اللغات حتى يلامس الوجدان، قلب النفس الإنسانية فيهز أوتارها.

العمل الفني يحمل في طياته أسئلة تثير اهتمام جمهورعريض متنوع الثقافات

شكلت الصحراء الإفريقية بوتقة تفاعل ثقافي بين ثلاث مجموعات بشرية، أولها السكان الأصليون من قبائل الأمازيغ

كيف تجري هذه الظاهرة؟

ومن أين يستمد الفن هذه الطاقة الواسعة الانتشار والتأثير؟

رسم جوجان سكان الجزر كائنات وديعة بريئة كالعابرين في الأحلام

ربما يكمن السر في طبيعة الفن وفلسفته الخاصة؛ فالفن تعبير عن مشاعر إنسانية عامة كالفرح والحب أو الحزن والغضب وغيرها من حالات يمر بها البشر، فهو وسيلة إنسانية فعالة للتواصل والتفاعل عبر الحدود.

والعمل الفني يحمل في طياته أسئلة وجودية، وتأملات حول الطبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية، وتلك موضوعات وقضايا تثير اهتمام جمهورعريض متنوع الثقافات، بوسع كل إنسان أن يدركها بالفطرة أو عبر تجربته الشخصية.

الفن بطبيعته لا ينسخ الواقع لكنه يعكس تأثيره على الفنان، كما نلاحظ في الفنون التشكيلية والأعمال الموسيقية فهي لا تماثل الواقع لكنها تترجم مشاعر الفنان وتعبر عنها بلغة الفن، وهي شفرة خاصة تقوم على مفردات ورموز مخالفة لكل الأبجديات المعروفة، تفتح المجال لتأويلات عدة مرهونة بتجربة كل شخص ونطاق رؤيته.

- للموسيقى لغتها الصوتية الخاصة تعبر بها عن طريق ترتيب وتوزيع النغمات والإيقاعات وهي أبجدية مميزة لها قواعد تصيغ حالة انفعالية يتأثر بها المستمع حتى لو صحبتها كلمات أجنبية يجهل معانيها.

- كذلك حال الفنون التشكيلية إذ تقوم لغتها على رموز وعناصر بصرية تخالف رموز اللغات المنطوقة، مفرداتها الخطوط والأشكال والألوان، تشير إلى معانٍ يدركها المتلقي بنظرة عين.

وأخيرًا فمن العوامل التي تساعد على انتشار الأعمال الفنية وامتداد تأثيرها عبر الزمان والمكان، أن الإحساس بالجمال طبيعة إنسانية، فأغلب البشر يتوافقون حول مجموعة واسعة من القيم الجمالية مثل: التناغم، التوازن، التناسق، الإيقاع، كلها عناصر تثير شعورًا بالمتعة والتقدير لدى مختلف الأجناس البشرية.

جنة جوجان بلا حدود

ولد هنري بول جوجان عام ١٨٤٨ لأب ملاح فرنسي

وأم من سكان بيرو الأصليين. مبكرًا توفي والده فعادت به أمه صغيرًا في الثالثة إلى قبيلتها ليعيش في كنفهم، يسمع حكايات وأساطير أسلافه من قبيلة (الإنكا)؛ فكان لما سمع أثر عميق في تكوينه النفسي لازمه طول العمر. وأعاده عمه إلى فرنسا بعدما اشتد عوده، ليلحقه طالبًا عسكريًّا في مدرسة الملاحة التجارية ليكون كما كان والده وأعمامه.

جاب بحار العالم سنين مع القوافل التجارية، ثم تزوج واستقر في باريس موظفًا بالجمرك، ثم سمسارًا بالبورصة، ومصرفيًّا بأحد البنوك، لكنه لم يتوافق مع هذه الوظائف جميعها؛ فتركها وهو في الخامسة والثلاثين.

فوجئت زوجته بقراره، فهي أم لخمسة أطفال يشغلها مستقبلهم قبل انشغالها بحالته النفسية، فسألته عن المصدر البديل للدخل، فضاعف انزعاجها إذ قال إنه سيعمل بالرسم.

صرخت فيه: أنت لا تعرف شيئًا عن رسم اللوحات، ولم ترسم صورة واحدة من قبل؛ فكيف سنطعم الأولاد؟!

طمأنها أنه لن يرسم، لكن سيعمل بتجارة اللوحات وعليه أن يتردد على المعارض الفنية ويذهب إلى الفنانين يجالسهم في تجمعاتهم. وخلال عام واحد أصبح مفلسًا، وانفصلت عنه زوجته التي رأت في قراره مغامرة أنانية. فهل هذا صحيح؟

الأناني هو من يضع مصلحته الشخصية فوق كل اعتبار، فهل كان جوجان كذلك أم كان شخصًا حائرًا أفقده القلق سلامه النفسي؟ وقراره هذا لم يحقق له أي مكاسب مادية، فما الذي دفعه للوقوع ضحية صراع داخلي؟

الواقع أن فترة ازدهار الثورة الصناعية وتراكم ثروات النشاط الاستعماري والتجاري، صاحبتها تحولات اقتصادية واجتماعية كبيرة، أثارت قلق المفكرين والكتاب فظهرت تيارات معارضة تكشف وتنتقد الآثار السلبية لهذه التحولات، منهم فيكتور هوجو بقصصه الرومانسية، وجان جاك روسو بأفكاره، حيث كان يرى أن الإنسان خَيِّرٌ بطبعه، لكن المجتمع يفسده، لهذا كان يدعو إلى التخلص من قيود المجتمع والعودة إلى الطبيعة، ومن جانبه استخدم إميل زولا أسلوب الواقعية الاجتماعية في قصصه التي تناولت عيوب المجتمع الصناعي، عاصر بول جوجان هذا المناخ الفكري وتأثر به، وربما ضاعف شعوره بالتناقض ما عايشه من صور الحياة البدائية البسيطة في طفولته المبكرة وحكايات وأساطير أسلافه من (الإنكا).

جاب جوجان بحار العالم سنين مع القوافل التجارية ثم تزوج واستقر في باريس موظفا بالجمرك ثم سمسارًا بالبورصة

ما أنجزه بول جوجان يشكل علامة في تاريخ فن التصوير وحدًّا فاصلًا بين مدارس الرومانسية والانطباعية

ثم انضم جوجان إلى مجلس إميل زولا على المقهى، وكان حلقة نقاش دائم تضم كتابًا وفنانين يتشاركون الرأي والرغبة في التعبير، منهم سيزان وكميل كورو وبيسارو، شجعوه على ممارسة الرسم لينطلق معبرًا عن نفسه؛ فكانت الفرشاة بالنسبة له قاربًا يبحر به بحثًا عن عالم أكثر براءة وصفاء. ثم مضى أبعد من ذلك بالرحيل إلى تاهيتي عام ١٨٩١ ليعيش الحياة البدائية وسط الطبيعة البكر والآفاق اللانهائية التي تمنح السكينة للروح الإنسانية، واستمر في عمله وعزلته بجزر الكاريبي حتى وفاته عام ١٩٠٣.

وما أنجزه بول جوجان في هذه الفترة يشكل علامة في تاريخ فن التصوير وحدًّا فاصلًا بين مدارس الرومانسية والانطباعية والواقعية وبين مدارس الرمزية الحديثة والوحشية. كانت خطواته الأولى بين أصدقائه الانطباعيين في باريس ومنهم تعرف على تقنيات العمل وتأثر بأفكارهم، لكنه في عزلته بالكاريبي لم يعد مشغولًا بتصوير الواقع بقدر انشغاله بالتعبير عن ذاته، فأصبح مختلفًا عنهم في موضوع الرسم وطريقة التعبير وعناصر التكوين ووظائف اللون. ابتعد جوجان عن تصوير الحياة اليومية واتجه نحو استكشاف المواضيع الروحية والبدائية والأساطير المستوحاة من ثقافات غير أوربية، وهي تراث من كانوا يوصفون بالشعوب البدائية. وبذلك لفت الأنظار إلى ثراء وتنوع تراث الإنسانية وفتح المجال لكثيرين بعده مثل هنري ماتيس وبيكاسو ينفتحون على التراث الفني للشعوب العربية والإسلامية والإفريقية.

مشهد من فيلم
«على جثتي» لأحمد حلمي

على تخوم الحياة أرواح عالقة

أحمد القرملاوي

"كانت تعرف أن ساعتها وشيكة"، هكذا يردد أبي كلما أتَينا على سيرة أُمه، جدتي لأبي، التي ملأَت الحياة وامتلأت بها لسبعين عامًا، ووضعت من الأبناء والبنات قرابة العشرين، عاش منهم أربعة عشر، سبع بنات، وسبعة أبناء، خبزَت الطعام، وحاكَت الملابس، غنَّت بصوت وُصِف بالعذوبة، أحبَّت وأبغضَت وخبرت البشر والحياة، ثم في آخر أيامها طلبَت من أبي أن يأخذها لزيارة أبنائها وبناتها، ومَن بَقِيَ حيًّا من رفقاء رحلتها، ثم غادرَت في سلام.

"كانت مريضة، ساقاها متورّمتان لا تقويان على حملها، ولم تخرج من بيتها منذ أمدٍ بعيد، وبرغم ذلك أصرَّت على رؤية الجميع، لم تدَع بيتًا إلا ودخلَته، لم تترك بنتًا إلا وأوصَتها على الزوج والأبناء، لم تترك شجارًا إلا وأصرَّت على إنهائه في التو واللحظة، ثم ذهبت في أمان.. أُقسِم أنها كانت تعرف أن ساعتها وشيكة".

هكذا يحكي أبي، فنؤمِّن على كلامه من دون تردد. مع التكرار، اكتسبت الحكاية نكهة اليقين. تُضيف أمي بصوتٍ خفيض: "لقد أسرَّت لي بشيء لا أستطيع البوح به.. نعم كانت تعرف"، نُلح عليها في الكشف عن ذلك السر الذي أسرَّت به حماتها؛ لقد مرَّ على رحيلها قرابة الأربعين سنة، ألا تكفي هذه المدة؟ تقول: "لا أستطيع.. إنها وصية". فيما تنتظر أختي زيارة الجدة في أحلامها؛ تأتيها بين الحين والآخر، فتسمع منها الأعاجيب، "فلانة ستزورني قريبًا"، فتعرف أن فلانة ستموت، "فلان محتاج للمساعدة"، ويكون فلان هذا قد رحل قبل سنوات، فتحدس بأن الراحل غير مستقر في حياته الجديدة، وتشرع من فورها في جمع المال لعمل صدقةٍ جارية، يستعين بها على المعيشة هناك، في العالم الآخر.

لم تعُد تلك الحكايات تُثير الوساوس والهواجس كما كانت تفعل ونحن صغار. صار الأموات يقفون على الجهة الأخرى من الباب، يفتحونه متى يشاؤون، فيُطِلُّون علينا، ويوصوننا، ويهمسون بالأسرار. ما عاد الموت مخيفًا، ولا الحدود مغلقة. ثمة معبَر آمِن قابل للفتح يسير الإجراءات، يُفتَح أثناء الليل لتبادُل الرسائل واستقبال العابرين، مفتاحه الوضوء، والتصديق. لذا تحرص أختي

على الوضوء قبل النوم، حتى يُكثِر الراحلون من الوفود إليها. أما أُمي فتُقبِضها سيرة الموت؛ لا تحفَل بزيارة أحد؛ حسبُها أن تستودعهم الله يوم الذهاب.

والعابرون صنوف شتى، وفي كلا الاتجاهين. ثمة مَن يُصدّق في إمكانية تجاوز الحدود أثناء النوم، وفي وجود ساحات برزخية يتقابل فيها الأحياء مع الأموات. يزعم هؤلاء بأن العِلم يختص فقط بالحياة، أما الموت فلا يعرف عنه إلا القليل، يقف أمامه عاجزًا عن طرح نظرية جامعة متماسكة. فماذا يقول عن العالقين على الحدود بين الحياة والموت؟ بِمَ نعرِّف حالات الغيبوبة والموت الإكلينيكي؛ هل هم أحياء أم أموات؟ وكيف نفسر ظواهر مثل الديجا فو (Deja vu)، حيث يشعر المرء فجأةً بأنه عاش نفس اللحظة الحاضرة من قبل، بنفس تفاصيلها، قيل نفس الكلام ووُضِعَ أمامه ذات الطعام. فيُقدِّم العلماء تفسيرًا هشًّا من قبيل: إن المخ أخطأ في معالجة اللحظة، فوضعها في خانة الماضي بدلًا من الحاضر، أو أن جزءًا من الدماغ قد عالج الموقف أسرع من الجزء الآخر، فلا يملك المصدِّقون في إمكانية النفاذ إلى عالم الأرواح إلا السخرية.

أما الأكثر إدهاشًا فما يشار إليه بتجارب الاقتراب من الموت، نتيجة التطابق الشديد فيما يرويه "المقتربون" من تجارب حسية ومشاهد بصرية، بصرف النظر عن خلفياتهم وثقافاتهم ومعتقداتهم الدينية، حتى الأطفال منهم، الذين لم يتعرضوا بعدُ لتصورات ثقافية أو دينية عن الحياة والموت، يصفون مشاهد تكاد تكون متطابقة، مثل المرور عبر نفق طويل، ورؤية ضوء باهر ومُبهج، والشعور بالسلام والسكينة والانفصال عن الجسد، كما يحكي العديد منهم عن لقاءاتٍ مع راحلين، فضلًا عن كائناتٍ نورانية. إنها ظواهر يتعذر على العِلم تفسيرها على نحو مقنِع.

أما الفلسفة فتُقدِّم نظرياتها حول الحدود الفاصلة بين الحياة والموت بسخائها المعتاد، حتى إن الفيلسوف الفرنسي ميشيل دي مونتين، وهو الذي اشتُهر بعباراته المسجوعة ذات الرنين الخاص، يُجازف بالقول بأن «التفلسُف هو أن تتعلَّم كيف تموت».. هل صِدقًا يحتاج المرء لأن يتعلَّم كيف يموت؟ وهل يفيد التعلُّم في تلك الحالة؟ ألسنا ذاهبين على كل حال، عابرين نفس النفق الماضي في اتجاه الذهاب بلا عودة؟

ثمة في مقولة دي مونتين ما يتجاوز الجَرْس الموسيقي والمجاز؛ إنها تشير لمعبَر آمِن بين الحياة والموت، ألا وهو التفلسُف والتفكُّر. ولطالما وقف البشر حائرين قلِقين أمام بوابة الموت، تلك التي لا يُمكن التوقُّف أمامها حين تحين لحظة العبور، أو كما قالت الشاعرة الأميركية إيميلي ديكنسون: «لأنني لم أستطِع التوقُّف للموت.. فقد تلطَّف هو وتوقَّف لي». الوقوف الوحيد المتاح لا يتحقق إلا بالتفلسُف، فممارسة الفلسفة –ضمن مناقب أخرى كثيرة– هي وسيلة استعداد للحظة الموت، ليس على نحو موسوَس أو اكتئابي، بل بطريقة تساعد الإنسان على التحرر من الخوف الناتج عن

ميشيل دي مونتين

إيميلي ديكنسون

> صار الأموات يقفون على الجهة الأخرى من الباب، يفتحونه متى يشاؤون، فيُطِلّون علينا، ويهمسون بالأسرار

> تموت الفلسفات، ويبقى الفن خيطًا متصلًا من الحيوات العصية على الفناء

طبيعة الموت الغامضة، والذي يمنع عن التلذذ بالحياة.

وقد سبق نجيب محفوظ إلى قولٍ مشابه في روايته الشهيرة «أولاد حارتنا»، إذ قال على لسان عرَفة: «الموت الذي يقتل الحياة بالخوف حتى قبل أن يجيء. لو رُدَّ إلى الحياة لصاح بكل رجل.. لا تخَف.. الخوف لا يمنع من الموت ولكنه يمنع من الحياة. ولستم يا أهل حارتنا أحياء، ولن تتاح لكم الحياة ما دمتم تخافون الموت».

إذًا فالتخلُّص من الخوف هو ما يحرر الإنسان من قبضة الموت، ما لا يتأتى إلا بكشف الغموض عن طبيعة الموت، وهذا ما تحث عليه الفلسفة من تأمُّل عميق في الوجود، وفي الطبيعة المؤقتة للحياة، كما تدعو إلى التصالح مع حتمية الموت وإلى تأمل حقيقة الوجود الإنساني، بُغية تجاوُز حدود الأنا والجسد، والأدوار الاجتماعية التي تُشكِّل هويَّاتنا التي نُعرِّف بها أنفسنا، فتتراخى قبضتنا عن التمسُّك بالحياة، ونتقبَّل حقيقة الموت.

أما الفن، فلم يترك تلك المساحة الحدودية بين الحياة والموت دون أن يُطلِق فيها عنان الخيال. ثمة محاولات فنية مدهشة، منها رواية صغيرة الحجم عميقة الأثر، للكاتب البرازيلي الكبير جورجي أمادو، عنوانها «ميتتان لرَجُل واحد» وفقًا لترجمة الأستاذ عبد الجليل العربي. وفيها ينطلق السرد من روايتين متناقضتين عن وفاة بطل الرواية الغائب الحاضر، «كينكاس»، إحداهما تحكي عن موته

هل صِدقًا يحتاج المرء لأن يتعلَّم كيف يموت؟ وهل يفيد التعلّم في تلك الحالة؟

ثمة مَن يُصدِّق في إمكانية تجاوز الحدود أثناء النوم، وفي وجود ساحات برزخية يتقابل فيها الأحياء مع الأموات

لقطة من فيلم «جنة الشياطين»

الصباحي الهادئ بلا شهود ولا كلمات وداع، وهي الرواية التي تتمسك بها عائلته المحافِظة، ويدعمها الجيران والمعارف في الحي الراقي الذي ينتمي إليه موظف الضرائب الراحل. أما الرواية الثانية فتؤكد موت الرجُل بعد ذلك بنحو عشرين ساعة، وهي الرواية التي شاعت بين أصدقائه المتشردين، الذين عاش بينهم حياة التشرد والصعلكة منذ خرج إلى المعاش من وظيفته المحترمة، وهجر عائلته ولطَّخ سُمعتها.

وبعيدًا عن الأسباب التي دفعت الرجُل لهَجْر عائلته وتحوُّله لزعيمٍ للمتشردين ومَلِكٍ لحياة الليل، فقد تسبب هذا الانقسام في حياته بين الوظيفة المحترمة والعائلة المحافِظة من جهة، والخِتام الذي اتَّسَم بالصخب والتشرد خلال سنواته الأخيرة، تسبب هذا الانقسام في موته مرَّتين خلال يوم واحد؛ الميتة التي شهدَت بها عائلته وتمَّ على أثرها استصدار شهادة وفاته واستدعاء مُزيِّن الأموات لتزيينه وتلبيسه، تمهيدًا لإعادته لمنزله الأول على الهيئة التي تليق بسُمعة عائلته، وميتة أخرى أشاعها أصدقاؤه المتشردون الذين وفَدوا لإلقاء نظرةٍ أخيرة عليه حين علموا بوفاته، فوجدوه مُسجى وحيدًا في الغرفة التي قضى فيها نحبه، وقد تزيَّن وأُلبِس بذلة جديدة وحذاء لامعًا لم يطأ الأرض بعد، كما وجدوا الابتسامة لم تُزايل وجهه كما هي عادته، فلم يصدِّقوا موته وحملوه معهم للاحتفال بعيد ميلاده وقضاء ليلة أخيرة من لياليهم السامرة.

ووفقًا لرواية أصدقائه المتشردين من سُمَّار الليل، فقد قضى صديقهم كينكاس، الميت الحي، أسعد لياليه، فقد «كان... في ذروة البهجة عابثًا بكل شيء، فمرة يحاول أن يُعرقل العريف والمدهون معًا، ومرة يُخرج لسانه للمارَّة وكأنه يسخر من الناس جميعًا، وأحيانًا يميل برأسه على أحد الأبواب ليتجسس بخُبث على عاشقَين متلاشيَين في الحب، ومع كل خطوة كان يُعلن عن رغبته في التمدد على الشارع». وقد شهِدوا جميعًا بأنه شَرِب كثيرًا وواصل غرامياته الشهيرة مع حبيبته كيتاريا على ظهر مركب متداعٍ، حتى هاج البحر وأخذت السماء تبرق وترعد في صخب مفاجئ، ثم شاهده الجميع يُلقي نفسه في البحر وهو يُطلِق كلماته الأخيرة: «على كل فرد أن يعتني بدفن نفسه، فلا وجود لمستحيل». هكذا يروي أصدقاؤه قصة عبوره للحد الفاصل بين الحياة والموت، بعد عشرين ساعةٍ من تلك اللحظة التي سجَّلتْها عائلته في شهادة الوفاة.

وقد ألهمت هذه الرواية المدهشة صُناع السينما المصريين لصناعة فيلم ذي طبيعة خاصة، هو «جنة الشياطين» من إنتاج عام ١٩٩٩، سيناريو مصطفى ذكري وإخراج أسامة فوزي، والذي شخَّص فيه محمود حميدة دور «طَبْل»، الشخص الذي قرر تَرْكَ أسرته الغنية وحياته المرفهة، ليعيش حياة بوهيمية وسط عدد من المهمشين. أما أحمد حلمي فقدَّم دور «رؤوف» بطل فيلم «على جثتي» الذي يدخل في غيبوبة فتعلَق روحه بين الحياة والموت، ويُطوِّف على أصدقائه وأفراد أُسرته فتتكشَّف له الحقائق ويندم على ما ارتكبه من أخطاء.

ومهما تباينت رؤى الموروث الشعبي والعِلم والفلسفة في فهم الحدود الفاصلة بين الحياة والموت، يظل الفن هو الأقدر على تمثُّل وجهات النظر المختلفة، والتعبير عنها بأبلغ الطرُق وأكثرها مرونة وصدقًا. فالفن لا يُلزِم نفسه بموروث مغلق على ذاته، كما لا ينتظر نتائج وإحصائيات تدعم وجهة نظره، وهو أكثر زُهدًا من أن يسعى لنظرية جامِعة متماسكة مثلما تطمح الفلسفة، لا يُثمِّن التنظير بقَدْرِ ما يُثمِّن الحياة نفسها، فيعيشها ويتمثَّلها ويكشف عن مكنونها، ويبقى هو الأجدر بالحياة من سواه، فتموت الموروثات، وتتداعى الفلسفات، وتتناوب النظريات العلمية على منصة التنظير، أما الفن فيبقى خيطًا متصلًا من الحيوات العصية على الفناء.

تجاوزت الجغرافيا والسياسة وقوانين الفيزياء:

السينما لا تعترف بالحدود!

عصام زكريا

نعيش في عالم، رغم انفتاحه وتحوله إلى قرية واحدة كما يقولون، ممتلئ بالحدود من كل صنف ولون. لم يكن السفر إلى بلاد الله لخلق الله صعبًا في أي عصر من العصور كما هو صعب الآن. الهجرة الرسمية باتت شبه مستحيلة، والهجرة غير الشرعية باتت مشكلة المشاكل بالنسبة لأميركا وأوربا ومعظم بلاد العالم. سقط سور برلين الذي كان يعتبره الغرب سبة في جبين الأنظمة الشمولية في ١٩٨٩، وارتفعت مكانه أسوار، منها الحائط العازل للفلسطينيين في الأرض المحتلة، ومنها سور دونالد ترامب بطول الحدود مع المكسيك.

قربت التكنولوجيا الرقمية بين الناس أكثر من أي وقت مضى، ولكن الحدود المادية راحت تنتصب في كل مكان. الهوة الهائلة بين الأثرياء والفقراء تشكل حدودًا غير قابلة للعبور، إلا عبر الطرق غير الشرعية أيضًا. المساواة مجرد افتراض نظري على ورق الدساتير والقوانين، ولكن المظالم ترتفع، والمعذبون في الأرض لا أمل لهم في عبور حدود الوطن أو الكومباوند.

والآن يفتح الذكاء الصناعي الباب على مصراعيه أمام التطبيقات والإمكانيات، ولكن يبدو أن الخيال يضمر، والعقل بات يعتمد على الوسيط الصناعي في كل شيء: من كتابة الرسائل الجامعية إلى كتابة رسائل الحب!

ولدت لتحطم الحدود

لا تعرف السينما الحدود ولا تعترف بها. ربما تكون المقاتل الأخير للإنسانية في مواجهة الحوائط والأسوار التي تشيد حوله كل يوم. ربما يكون هذا أحد أسباب الولع المستمر الذي تبديه الأجيال الجديدة تجاه الأفلام والدراما التلفزيونية.

منذ اللحظة الأولى لولادتها كسرت السينما حاجزي المكان والزمان وقوانين الفيزياء. من ناحية، فقد بثت الحياة في جماد الصور الفوتوغرافية الجامدة، ومن ناحية، كما قال المخرج ديفيد وارك جريفيث: أمسكت

بتلابيب اللحظة الهاربة وتجمدها في شريط.

في الفيلم البديع "زهرة القاهرة القرمزية" (وودي ألين، ١٩٨٥)، ينكسر الحائط الرابع الفاصل بين الشاشة والجمهور في قاعة العرض. وهي فكرة طالما استخدمها صناع الأفلام بعد ذلك، من "آخر بطل أكشن" (إخراج جون ماكتيرنان وبطولة أرنولد شوارتزنيجر، ١٩٩٣) إلى "ديكور" المصري أحمد عبد الله، إلى آخر حلقات الموسم السابع من مسلسل " المرآة السوداء" على منصة نتفليكس، والتي يتمكن فيها تطبيق ذكاء صناعي لصناعة الأفلام من كسر الحواجز بين الماضي والحاضر والسينما والواقع.

في "زهرة القاهرة القرمزية" تستطيع امرأة عاملة تعيسة أن تتواصل مع نجم سينمائي تعشقه حين تنفتح الحدود بين الشاشة والقاعة، فتخرج الشخصية إليها وتنضم هي لاحقًا لعالم الفيلم. فكرة كان وودي ألين قد سبرها في واحدة من قصصه القصيرة الشهيرة وهي "حكاية كوجيلماس"، نشرت ١٩٧٧، حول رجل يستطيع عبر خزانة سحرية أن يدخل إلى عالم رواية "مدام بوفاري" ويقيم علاقة عاطفية مع بطلتها! هذه الخزانة السحرية تجسدت الآن في الواقع الافتراضي (VR) الذي تستطيع من خلاله الدخول حرفيًا إلى عالم أي رواية. في المقر الرئيسي لمعهد جوتة الألماني في ميونخ اختبرت هذه التجربة لأول مرة في ٢٠١٩، حين ارتديت النظارات والقفازات ودخلت إلى قصة "المسخ" لفرانتس كافكا وتحولت إلى بطلها جريجوار سامسا!

حرب لا تهدأ

بطبيعتها، لا تعترف السينما بالحدود، ولذلك، منذ نشأتها، هي في حرب دائمة من أجل التحرر من القيود: سواء كانت مادية أو جغرافية أو سياسية أو رقابية، وقبل ذلك كله القيود على الخيال. لكن الطريف، فيما يتعلق بالتحرر من حدود قوانين الواقع أن السينما تفعل ذلك عبر قوانين العلم. فمنذ اللحظة الأولى التي تم اكتشاف فيها أن الصور الثابتة التي تتحرك بسرعة معينة تعطي للعين إحساسًا وهميًّا بالحركة، وصناع الأفلام يستخدمون كل التقنيات والاختراعات الممكنة لتحقيق الوهم وتجسيد الخيال، حتى إنها تصنف كـ"صناعة" بجانب، أو ربما قبل، كونها فنًّا، كما أن المؤسسة السينمائية الأشهر، التي تمنح جوائز الأوسكار، تحمل اسم "أكاديمية علوم وفنون السينما"، حيث توظف كل العلوم تقريبًا لخدمة الخيال السينمائي.

ربما يكون جول فيرن أول من تخيل صعود الإنسان إلى القمر في روايتيه "من الأرض إلى القمر" وتلاه إتش جي ويلز في "رجال على سطح القمر"، لكن من جسد ذلك بصريًّا كان جورج ميليه في فيلمه "رحلة إلى القمر" في ١٩٠٢ (!). الطريف أنه حتى بعد صعود الأميركان والروس فعليًّا إلى القمر منذ ٦٥ عامًا لا يزال هناك من يشككون في الوقائع المادية العلمية ويعتقدون أن السير فوق سطح القمر كان فيلمًا تم تصويره في ستوديوهات "ناسا" من إخراج الراحل ستانلي كوبريك!!

تتجلى هذه القدرة على تحطيم الحدود بين الواقع والخيال عندما يرى الناس أي شيء لا يستطيعون تصديقه فيصفونه عادة بأنه فيلم أو يشبه الأفلام.

> الهوة الهائلة بين الأثرياء والفقراء تشكل حدودًا غير قابلة للعبور، إلا عبر الطرق غير الشرعية أيضًا

أنواع من الحدود

لكلمة "الحدود" العربية مرادفات كثيرة بالإنجليزية تستطيع السينما أن تتجاوزها كلها. Borders تشير أكثر إلى الحدود الجغرافية السياسية بين الدول. Frontiers تشير أكثر إلى نقاط التماس أو آخر منطقة تسبق الحدود. Boundaries تعني الخطوط الفاصلة بين حدين. Limits تعني حدود إمكانيات الشيء أو "محددات"، أو "الحدود القصوى"، وهي الكلمة الأنسب لوصف ما تفعله السينما من تجاوز لكل أنواع الحدود: من حدود الوسيط نفسه، الذي يصارعه الفنان من أجل استنطاقه وبث الحياة والجمال فيه، إلى حدود المسموح والممنوع عرضه. ويبدو أن السينما بطبيعتها، كما أشرت من قبل، قد وجدت لتتحدى الحدود.

على رأس هذه التحديات الحدود الجغرافية التي ترفضها السينما عادة من منظورين فني واجتماعي، أن الكاميرا نفسها في حالة استكشاف ومسح دائم للمكان، وصناع الأفلام مغرمون دائمًا بتصوير الأماكن الجديدة، خاصة التي تقع على الأطراف أو بين عالمين مختلفين. من أشهر الأنواع الفنية التي ابتكرتها هوليوود نوعا "الويسترن" و"فيلم الطريق"، وكلاهما مشغول بتصوير الحدود بين المناطق المختلفة، منذ غزو الغرب الأميركي إلى الحدود الفاصلة بين الولايات والطرق المؤدية إليها.

يمكن قول أشياء مشابهة حول نوعي "الخيال العلمي" و"الفانتازيا"، وكلاهما يحمل الحلم الدائم بتجاوز المكان والذهاب إلى عوالم جديدة.

من الناحية الاجتماعية ولدت السينما في أحضان المدن الكبرى في العالم، ولطالما كانت الهجرة من الريف إلى المدينة أو من مدينة إلى

في «زهرة القاهرة القرمزية» تستطيع امرأة تعيسة أن تتواصل مع نجم تعشقه حين تنفتح الحدود بين الشاشة والقاعة

أخرى أحد الموضوعات المفضلة للسينما. يأتي "كشكش بك" نجيب الريحاني إلى المدينة فيستقبله الملهى الليلي على أطراف المدينة ويغويه بعالمه الممتع والخطر. "ثيمة" تتكرر باستمرار، من "ابن النيل" ليوسف شاهين، ١٩٥١، "العتبة الخضراء" لإسماعيل يس (فطين عبد الوهاب، ١٩٥٩).

محطة القطار وصالة المطار

محطة القطار الفاصلة بين عالمين هي أيضًا من الحدود المهمة التي تهوى السينما استكشافها، أو استخدامها كاستعارة للانتقال من عالم إلى آخر. في "باب الحديد" شاهين، ١٩٥٨، تجتمع كل العوالم المتناقضة.

الميناء أيضًا من الحدود المغرية بالاستكشاف. لعل الميناء الأشهر في السينما هو نيويورك الذي يستقبل الوافدين بتمثال الحرية حاملًا وعد الجنة ونار الكابوس. مجرد أن يظهر التمثال على الشاشة نتذكر الحدود.

سياسيًّا تمثل الحدود نقاط المواجهة: جواز السفر، الهجرة الشرعية وغير الشرعية، الحرب على الأراضي المتنازعة، وربما أيضًا العوائق التي تضعها الأنظمة بين الشعوب والبشر.

من أجمل الأفلام العربية التي تناولت الفكرة الأخيرة فيلم "الحدود" الذي كتبه محمد الماغوط وأخرجه ولعب بطولته دريد لحام ١٩٨٤. كان أول فيلم سوري شاهدته في حياتي عندما عرض بالقاهرة في ١٩٨٦ على ما أذكر، في تلك الفترة الفاصلة بين المقاطعة العربية لمصر عقب اتفاقية كامب ديفيد وعودة العلاقات مرة أخرى. يدور "الحدود" بالضبط حول هذا الموضوع: حلم الوحدة العربية الذي يتحطم على أبواب الأنظمة. يروي الفيلم قصة عبد الودود (لحام) المواطن العربي الذي يفقد أوراق هويته في المنطقة الحدودية الفاصلة بين "شرقستان" و"غربستان"، ويضطر إلى البقاء في هذا البرزخ الجغرافي بعد أن يرفض البلدان السماح له بالدخول.

الفكرة نفسها، على مستوى إنساني أشمل، عالجها الفيلم الأميركي The Terminal، أو "صالة السفر" الذي أخرجه ستيفن سبيلبرج ولعب بطولته توم هانكس، ٢٠٠٤، والذي يدور حول مواطن يعلق في مطار "جي إف كي" في نيويورك، عقب نشوب انقلاب في بلاده وتغير اسمها مما يجعل جواز سفره غير صالح للاستخدام، ولا يستطيع دخول أميركا أو السفر إلى أي مكان آخر لأكثر من عام!

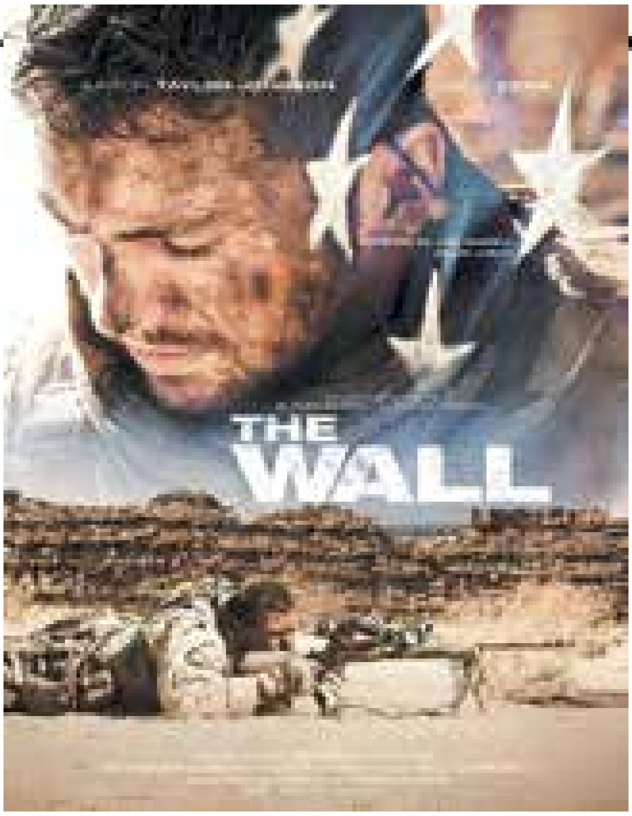
مسافرون عبر الحدود

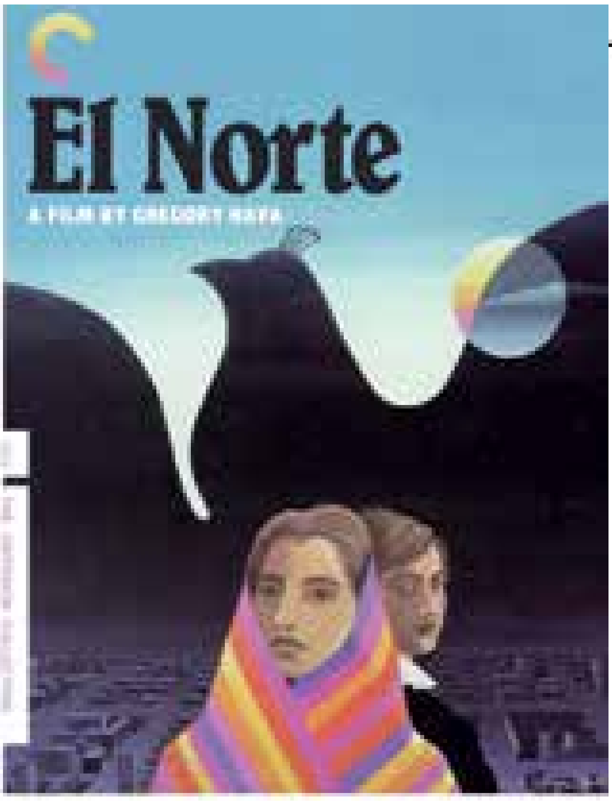
مع العدائية غير المسبوقة التي تتخذها إدارة ترامب ضد المهاجرين من المهم أن نستدعي بعض الأفلام المهمة والجميلة التي تعرضت لموضوع الهجرة، والأخطار التي تنتظر المهاجرين على الحدود.

من أحدث هذه الأعمال وأكثرها تأثيرًا فيلم Midnight Traveler، أو "مسافر الليل" إخراج حسن فاضيلي، ٢٠١٩. الفيلم وثائقي شارك في إنتاجه جهات من عدة دول من بينها قطر وأميركا وإنجلترا، يتناول الوقائع الحقيقية لأسرة صغيرة تضطر للهرب من أفغانستان –حكم طالبان– عبر الحدود الأوربية، حيث يواجهون الطبيعة القاسية وضباط الحدود وجشع المهربين والمتطرفين اليمينيين، في رحلة تستمر لسنوات مصورة بكاميرات الهواتف الجوالة خاصتهم.

الطريف، فيما يتعلق بالتحرر من حدود قوانين الواقع أن السينما تفعل ذلك عبر قوانين العلم

أفلام «الويسترن» و«فيلم الطريق»، كلاهما مشغول بتصوير الحدود بين المناطق المختلفة





الفيلم نال الكثير من الجوائز في "صاندانس" و"برلين" وغيرهما وأشاد به النقاد، وسلب قلوب المشاهدين. وهو شهادة دامغة على الأخطار التي يواجهها المهاجرون مضطرين في معظم الأحيان.

الأفلام التي تتناول الحدود الأميركية المكسيكية واللاتينية أكثر من أن تحصى، ولكن من أقدمها وأبرزها فيلم El Norte، أو "الشمال"، إخراج جريجوري نافا، ١٩٨٣، الذي يدور، مثل "مسافر الليل" حول شقيقين يهربان من جحيم الحرب الأهلية عقب مذبحة تتعرض لها عائلتهما في جواتيمالا ويعبران آلاف الأميال وصولًا إلى الحدود مع أميركا، كما يتتبع رحلة صعودهما الشاقة بعد دخولهما البلاد.

من أكثر الأفلام ابتكارًا في معالجة العذابات التي يتعرض لها المهاجرون على الحدود فيلم El Mar, la Mar، أو "البحر، البحر"، إخراج كل من جوشوا بونيتا وجي بي سيناديكي، ٢٠١٧، والذي يصور جحيم الهجرة من المكسيك عبر الصحراء قائظة الحرارة. وهو عمل تجريبي بكاميرا ١٦ مم، يعرض شهادات بعض المهاجرين وضباط الحدود بالصوت فقط، مع لقطات للمنطقة ذات الطبيعة القاسية وبعض المقتنيات والمتعلقات التي سقطت من، أو تركها، المهاجرون على الطريق.

ضد الحائط والجدار

الحدود لا تقتصر بالطبع على أميركا، ولعل أغرب فيلم عن الحدود يمكن أن تسمع عنه هو Berlinmuren أو "حائط برلين" للمخرج لارس لاومان، ٢٠٠٨، وهو عمل يجمع بين الوثائقي والفني حول امرأتين أحبتا وتزوجتا سور برلين!! الأولى هي فنانة سويدية اسمها إيجا ريتا، من المؤمنين بأن الجماد -أيضًا- له روح، وقد وقعت في عشق السور قبل هدمه، بسبب بنيانه الراسخ والمتين، وأعلنت زواجها منه، وسمت نفسها إيجا برلينماور، أما الثانية فقد وقعت في حب السور بعد سقوطه، بسبب حساسيته وهشاشته!

سور برلين صنعت حوله بالطبع عشرات الأفلام، خاصة بعد توحد الألمانيتين الشرقية والغربية من جديد في ١٩٨٩، ولكن حالة الكوريتين

> محطة القطار الفاصلة بين عالمين هي أيضًا من الحدود المهمة التي تهوى السينما استكشافها

> من أجمل الأفلام التي تناولت الفكرة فيلم «الحدود» الذي كتبه محمد الماغوط وأخرجه ولعب بطولته دريد لحام

المنفصلتين منذ بداية خمسينيات القرن الماضي لا يبدو أنها ستحل في المستقبل القريب. ومن أوائل وأفضل الأفلام التي تناولت الموضوع فيلم The Hand of Fate ، أو "يد القدر" من إخراج هان هيونج- مو، ١٩٥٤، والذي صنع في كوريا الجنوبية بعد عام واحد من الحرب التي أدت إلى انفصال الكوريتين. وهو يدور في قالب بوليسي تشويقي حول جاسوسة من كوريا الجنوبية تعمل لصالح الشمالية، تتعرف على طالب فقير، وتحاول تجنيده، لكنها تقع في حبه.

ومن أوائل الأفلام التي تناولت الجدار العازل في فلسطين فيلم "الحائط" The Wall، إخراج الفرنسية سيمون بيتون، ذات الأصول العربية اليهودية، ٢٠٠٤، والذي ينتقد ما يحدث ويتنبأ بأن الحائط لن يكون حلًّا ولا عازلًا أبدًا.

في العام نفسه ظهر فيلم الفلسطينية مي المصري "أحلام المنفى" الذي يرصد المنطقة الحدودية العازلة بين مخيم شاتيلا في لبنان ومخيم الدهيشة في الأرض المحتلة، والذي يفصل سكان شعب واحد بعضهم من عائلات أو أسرة واحدة!

الحدود الجمالية بين الفن المسرحي والواقع

د.أميرة الشوادفي

(المسرح، في الواقع أكثر من فن، إنه ظاهرة حضارية مركبة، سيزداد العالم وحشة وقبحًا وفقرًا، لو أضاعها وافتقر إليها، ومهما بدا الحصار شديدًا والواقع محبطًا فإني متيقنٌ أن تضافر الإرادات الطيبة وعلى مستوى العالم سيحمي الثقافة ويعيد للمسرح ألقه ومكانته، إننا محكومون بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ)، كانت تلك الكلمات جزءًا من رسالة الكاتب السوري الراحل سعد الله ونوس في اليوم العالمي للمسرح عام ١٩٩٦م، وهو واحد من أبرز رموز المسرح العربي في القرن العشرين، شكلت التجارب المسرحية الأولى لكتاباته نماذج أكثر تجريدًا وأقل واقعية بمعنى أنها كانت أكثر قربًا من العوالم المثالية، وبعيدة كل البعد عن الواقع وحدوده الجمالية وتفتقر إلى ما يحتاج إليه الجمهور في تلك الفترة الزمنية، أظهر خلالها ونوس اهتمامًا أكثر بتوضيح الأفكار الفلسفية التي هي ثمار قراءاته الوجودية بصورة أساسية، وحول معنى الوجود الإنساني وطبيعة السلطة، فأولى مسرحيات ونوس هي (ميدوز تحدق في الحياة) تندد تلك المسرحية باستغلال الملك المتمثل في السلطة الحاكمة التي تطمح إلى كسب سلطة المعرفة لتدجج بها قوتها وتخضع جيرانها كما في حوار داريو الفنان وهو يحذر هيرا بأن الأرقام ستخرب العالم والمصير يسوقهم نحو هاوية العدم، يدعوها إلى الرحيل لأن العينين المعنيتين تمتصان الحياة والأمل معًا، يتحدث ونوس في ذلك النص الذهني الوجودي عن الحرية المسرحية وأنه يجب اختيار الفن كوسيلة لبلوغ المطلق في المعرفة والحرية.

قدم سعد الله ونوس العديد من الأعمال المسرحية المسيسة المليئة بالزخم الفكري والسياسي والاجتماعي، ساهم من خلالها في تغيير مضمون الخطاب المسرحي السائد في تلك الفترة وأضاف إليه وظائف أخرى تحررية وجمالية وفنية بحتة، طغت تلك الوظيفة الجمالية على خطاب ونوس المسرحي، لأن كل عمل مسرحي لديه كان مسكونًا بهاجس ألا وهو: صياغة رسالته حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة، تستطيع كسب متلقيها، والبحث عن الجمال في صورة الفعل المسرحي، وما دام الخطاب اقتراحًا جماليًّا، والجمال رؤية ذاتية موجهة للآخر وهو المتلقي فإن الأخير –المتلقي– هو الذي يملك حرية قبول رؤية الخطاب الجمالية أو رفضها.

قدمت أعمال ونوس الواقع العربي المعاصر بأسلوب نقدي جمالي ممزوج بالواقعية والرمزية مستخدمًا كتاباته المسرحية كأداة في رسالته للتغيير الاجتماعي والسياسي في وعي الجمهور، والانتقال بالمتلقي من مجرد المشاهدة لعنصر من عناصر الفرجة/المسرح إلى تلقي جرعة من الوعي بواقعه الذي يحيا فيه، لذا نجد أن أعماله قد شهدت نماذج عديدة من الحوار غير المنطوق بين الجمهور والممثلين كما في عرض مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران)، قدم خلالها لوحات غير مكتملة لحث المتفرج على المشاركة في بناء هذه اللوحات أملًا في أن يدلي المتفرج العربي بدلوه في فهم ما يدور من أحداث المسرحية، ومن ثم المشاركة في العملية الإبداعية، إلا أن الخطاب المسرحي ظل أحاديًّا من جانب الممثلين فقط، عبر ونوس من خلال تلك المسرحية عن وعيه العميق وانفعاله وغضبه من هزيمة العرب في حرب حزيران عام ١٩٦٧م، والتي تعرف بالنكسة التي كانت بمثابة الصفعة القوية التي أيقظت المثقفين وجعلتهم يقاومون آلامهم بالفن والكتابة لكشف المستور والزيف وتعرية الحقائق، التي أحاطت بالهزيمة عن طريق حس ونوس الانفعالي والجمالي وطرح من خلالها الذات الفردية أمام السلطة، تضمنت بنية النص أسلوب المسرح داخل المسرح فهي عبارة عن عرض مسرحي يقدم جزئيًّا داخل المسرحية المعروضة، ويفتتح ونوس نصة قائلًا: "في فترات النكسة يخون المسرح متفرجيه إن أخفى الحقيقة، ويضللهم إن كان يجهل الحقيقة"، وتابع أحداثه المسرحية من خلال شخوصها بالتأكيد على تهرب الجهات الرسمية عامة والثقافة خاصة، من الحديث عن الهزيمة، ومحاولة عدم الخوض في تحليلها أو تقديمها بطريقة غير واضحة وبعيدة عن الواقع، يقول عبد الغني في النص: "(بمنتهى المرارة).. قرأت صباحًا الجريدة الرسمية، واستمعت إلى نشرات الأخبار الثلاث وكل التعليقات على الأنباء، تحاشيت الحديث مع أي من المواطنين، ورفضت نقل الشائعات، مشيت على الرصيف، لم أنظر حولي أو أمامي".

حاول ونوس تحليل وقائع الحرب عبر قالب مسرحي، حيث نجد أن عبد الغني هو مثال للمثقف العربي، الذي يشعر بمرارة الهزيمة ويدرك بكل وضوح تلك الادعاءات الإعلامية الرسمية التي أحاطت به، لكنه يقف وقفة العاجز المهزوم أمام ما يحدث، أما المخرج داخل النص فهو رمز للسلطات الرسمية التي تحاول تزييف الحقائق التي أحاطت بالهزيمة، ويرتفع صوت متفرج في شخوص النص قائلًا: "أتظن أن كل ما يشغلنا هو ساعة من الرقص والغناء، اذهب وفرقتك الشعبية إلى بلاد ليس لها مشكلات، استقر هناك ورقِّه عن الناس. أما هنا فنحن بلاد فيها خيام، فيها أناس تركوا قراهم ولا يعرفون لماذا؟ أتسمعني: الدمل ينزف" ويعد ذلك الحوار لليقظة والبحث عن أسباب الهزيمة في حوار دائري بين الممثل والجمهور.

> **ساهم سعد الله ونوس في تغيير مضمون الخطاب المسرحي السائد وأضاف إليه وظائف أخرى تحررية وجمالية وفنية**

> **في (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران)، قدم ونوس لوحات غير مكتملة لحث المتفرج على المشاركة في بناء هذه اللوحات**

تعد الأعمال والمضامين التي قدمها ونوس إلى المسرح العربي هي إشارة إلى أن حرية المبدع تنبع من المجتمع الحر الديمقراطي وكذلك لا بدَّ أن يكون هناك قارئًا ومتلقيًا حرًّا أيضًا؛ لأن المسرح لا يمكن تقديمه سرًّا، إنما في بيئة ملائمة له ولما يقدم من خلاله على عكس الحريات العقيمة والمسجونة والتي ينتج عنها ضعف ثقافي عام، كما أن ونوس هو حالة إبداعية تميزت بالعمق الفكري والتاريخي والسياسي لذا نرى أنه خير مثال على أن المبدع الحق قادر على التعبير عن الواقع بمخيلته ورؤيته الإبداعية التي لا يمكن أن تحل الآلة محلها.

الفن المسرحي بين الخيال الإبداعي والمصنوع

ليس كل عمل مسرحي هو فن، ولكن من الممكن أن يكون مجرد حرفة/صنعة عند البعض من المخرجين والمؤلفين، كذلك ليس كل شيء أصيل يعتبر فنًّا، لذا يجب على الفن أن يكون مثيرًا للذة وأن يكون نموذجًا يقتدي به المبدعون؛ كالأعمال الفنية التي يمكن أن يقال عليها خالدة لكبار الكتاب والمخرجين اليونانيين، فالعمل الفني يبدعه فنان موهوب يكون رؤية فنية لموضوعه من الخيال أو الواقع ويجسدها من خلال آلية ما كالعرض المسرحي أو النص،

ولكن نجد أن التنفيذ المتقن للعمل المسرحي مرهون بأصالة الفكرة ويستدعي ذلك تساؤل البعض هل للذكاء الاصطناعي على سبيل المثال أن ينتج عملًا فنيًّا أصيلًا من خياله المصنوع؟

والرد على ذلك قد يكون من خلال الإشارة إلى تقسيم الفيلسوف الألماني كانط للفن إلى نوعين وهما: الفن الملائم والفن الجميل معتمدًا في ذلك التقسيم على أثر الفن في المتلقى، والفن الملائم هو الذي يؤثر في ملكة الحكم باللذة ولا يوجد أثر له إلا المتعة والترفيه، أما عن الفن الجميل فنجد أن له لذة خاصة ومختلفة يسميها كانط اللذة التأملية؛ أي أن الفن الجميل هو الذي يمتلك القوة التأملية للحكم وليس مجرد الإحساس باللذة كمعيار له، لذا فالفن الجميل هو الذي يدعو إلى التفكير والتأمل، ويمكننا أن نستخلص من ذلك أن استخدام الذكاء الاصطناعي في التأليف المسرحي وتوظيفاته داخل العرض المسرحي المعاصر ينتمي إلى النوع الأول لدى كانط وهو الفن الملائم.

يري الفيلسوف الألماني غادامير أن تقدير العمل الفني يتطلب نشاطًا إبداعيًّا من جانب المتذوق لا يقل ذلك النشاط عما يقوم به المبدع/المؤلف/المخرج/الممثل من نشاط، ويمكننا القول إن عقل الفنان وعقل المشاهد ينخرطان معًا في نشاط متبادل، ونجد في مسرحنا الحديث، أن استخدام التكنولوجيا وعناصر الإبهار البصري والذكاء الاصطناعي قد تثير جميعها مخيلة المشاهد وتضعه في حالة من اللذة، ولكنها قد تكون مؤقتة لكونها ليست إبداعية ومصنوعة، أي من الممكن أن يكون لها شبيه مماثل وذا حد جزئي من جماليات الفن الأصيل، أي من الممكن أيضًا أن نجدها مستنسخة في عروض مسرحية أخرى، ويعد الاعتماد على تلك التوظيفات الحديثة في الكتابة والإخراج المسرحي بنوع من أنواع الإسهاب إلى اختفاء بصيرة الإبداع والمبدع لمواكبة السرعة الزمنية التي يفرضها الواقع علينا.

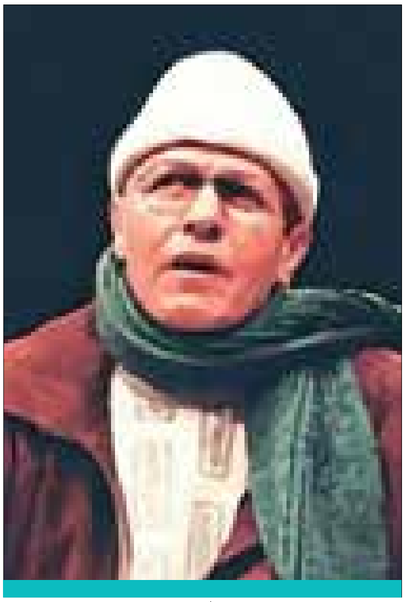
تقسيم الفيلسوف الألماني كانط للفن إلى نوعين وهما: الفن الملائم والفن الجميل

يمثل الذكاء الاصطناعي ثورة كبرى في المعرفة البشرية لها أبعاد كثيرة في مجالات لا حصر لها، ومن ضمنها مجال الفن المسرحي

يمثل الذكاء الاصطناعي ثورة كبرى في المعرفة البشرية لها أبعاد كثيرة في مجالات لا حصر لها، ومن ضمنها مجال الفن المسرحي ولكن يحيلنا ذلك إلى تساؤل رئيس وهو: هل الأعمال الفنية التي أنتجها الذكاء الاصطناعي أو شارك في إنتاجها ستستمر مع مرور الزمن؟ هل هناك معايير فنية للحكم الجمالي على ما ينتجه الذكاء الاصطناعي في مسرحنا العربي؟

يمكننا محاولة الإجابة عن تلك التساؤلات لكنها ستظل مفتوحة أمام أعين الباحثين والنقاد لمحاولة الإجابة عنها، ونقول إنه لا يمكن أن يكون هناك وعي جمالي بدون الذات الإنسانية وكذلك

■ لقطة من مسرحية ماكبث "المصنع"



■ سعد الله ونوس

■ ديفيد هيوم

■ هانز جورج غادامر

بدون الموضوع المدرك، فالذات والموضوع ثنائية لا غنى عنها في الوعي الجمالي، ومن أنصار التأكيد على أهمية الذات في الحكم الجمالي الفيلسوف الروسي تولستوي الذي يرى أن قيمة الأثر الفني الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولًا وأخيرًا فيمن يدركونه، وإن جمال الأثر الفني يقوم على أساس تقدير الجمهور له، فالحكم الجمالي ذاتي ومختلف من شخص لآخر.

قد يطلب المخرج من الذكاء الاصطناعي المشاركة في تفاصيل الرؤية الإخراجية وبعض التغييرات في الخط الدرامي لفكرة النص، كما حدث في عرض مسرحية (ماكبث المصنع) في مصر وهو ما صرح به مخرج العرض محمود الحسيني حيث أشار إلى أنه تمت الاستعانة بالذكاء الاصطناعي في استكمال فكرة النص وعناصر الإخراج وأداء الممثلين، دارت أحداث النص حول صراع ماكبث مع عمه على قيادة المصنع، ونتيجة لطمع ماكبث في الحصول على الخوذة الذهبية أو أن يصبح هو الرجل الأول في المصنع لجأ إلى أحد تطبيقات الذكاء الاصطناعي وهو (مدركة) التي أصبحت تمثل إحدى شخصيات العرض فهي حاضرة غائبة، تظهر عن طريق شاشة رقمية عندما يستعين بها ماكبث لترسم له مخططًا لكي يتخلص من عمه ويستجيب إلى أفكارها الشيطانية التي اتفقت مع طمعه البشري.

ووافق ماكبث على أن يتنازل عن بعض أجزاء جسده، ويصبح معاقًا في المقابل أن يتخلص من عمه ويصبح القائد للمصنع، ولكن اللعنة الإلكترونية دمرت حياته العملية والاجتماعية والإنسانية، وفقد كل شيء، ويندم بعد ذلك لكن دون فرصة في تصحيح الخطأ أو الرجوع إلى قبل إبرام ذلك الاتفاق مع مدركة، التي تذكرنا بفاوست الألمانية، ولكن لنا أن نتخيل أنه لو تم تفريغ العرض من محتواه الاصطناعي في المعالجة الدرامية والإخراجية هل سيكون بنفس نجاحه الفني؟ وهل بعد عشر سنوات من الآن سيكون له ذات الأثر الفني الحالي في المسرح المصري؟ فالذكاء الاصطناعي عبارة عن آلة والآلة هي أداة للاستخدام، وبالتالي لا يمكن أن تقوم بدور المستخدم لذلك يعد المستخدم سواء المؤلف أو المخرج للذكاء الاصطناعي في عمله الفني متوقفًا على رؤيته المبدئية للعمل والتي قد يطورها له أو ينتج له أفكارًا لتنفيذها.

> **تناول الفيلسوف ديفيد هيوم في مقالاته حول معيار الذوق مسألة استمتاع المتلقي بالفن وأكد على أهميته ولكن يصعب تفسير تلك المتعة**

تناول الفيلسوف الأسكتلندي ديفيد هيوم في مقالاته حول معيار الذوق مسألة استمتاع المتلقي بالفن وأكد على أهميته، بينما يصعب تفسير تلك المتعة، ومعيار التذوق ينشأ من طبيعة الكائنات البشرية، كما يرى أنه مع اختلاف معايير الجمال أو الحكم الجمالي على العمل الفني، يمكننا أن نقترح معيار الزمن لتقييم العمل الفني؛ أي أنه في نهاية المطاف سيكون الزمن هو الحكم، وأن الفنون الإبداعية حقًّا هي التي ستحوذ بالحكم الجمالي من جانب المتلقي على مدار الزمن كالأعمال اليونانية وغيرها، مع مراعاة تلك الذائقة الجمالية وكذلك الذائقة الأخلاقية في إنتاج العمل الفني الأصيل، ويمكننا القول في نهاية الأمر وبشكل مبدئي يجب استخدام الذكاء الاصطناعي كحد جزئي وليس كحد كلي مطلق في العمل الفني المسرحي؛ حتى لا ننسى صيرورة الصراع الديناميكي بين الذات الإنسانية والواقع المعاصر.

الموسيقى العربية والحدود

جمال حسن

تمثل الحدود حاجزًا انتقل من المجاز أو الفرضيات إلى البنى الواقعية للمجتمعات الإنسانية بما تشكله من نظام أو أنساق. على الصعيد الجيوسياسي، تطفح الحدود بمظهر خادع تبوح به على الخرائط، بوصفها خطوطًا دقيقة، تمثل علاماتها فاصلًا بين شيئين. كما لو كانت نسقًا ثابتًا، على الصعيد الجيوسياسي، من وجهة نظر ما أو وجهات نظر مختلفة، وباعتبارها حدودًا راسخة بين كيانات سياسية، وما يتضمنه ذلك من عناصر ثقافية واجتماعية ولغوية مختلفة. عدا أن هذا الرسوخ الظاهر، يخفي العلامات الأكثر هشاشة، كما لو كانت تنورًا مهجورًا في الأطراف، يمكن اشتعاله لمجرد أي لمسة من الضفة الأخرى لجسدين ملتصقين.

على صعيد آخر، فإن ما يبدو تلامسًا غير مشروع على المستوى السياسي، أو الأمني، يتخذ ملمحًا إحيائيًّا ومستدامًا للاتصال، تمثله الممارسات الفنية والثقافية؛ وتعد الموسيقى اللغة الأكثر قابلية لالتقاء الثقافات، وإن كان من السهل التعرف على طابع تمايزها دون تحديد ماهيته. وربما الماهية هي الفواصل أو الفروقات بين ثقافة موسيقية وأخرى، إذا خصصناها على المستوى العربي.

إذًا هناك على الحدود، تتشكل دائمًا علامات اتصال خفية، غالبًا ما تكون غير مشروعة، مثل تهريب السلع مرورًا بالمخدرات والأسلحة وصولًا إلى البشر. بينما تأخذ الموسيقى بعدًا مختلفًا، تلغي معه حدود الاشتباه، وحواجزها فتبقي علاماتها الخاصة، وتنسج طرق هجرتها الدائمة عبر علاقات مستمرة وتفاعلات ليست على الدوام تخلو من الوحشية. أي أنها ناتجة عن اتصال قسري، تلعب فيه الجيوش دورًا حاسمًا، في فرض هيمنتها على شعب ما، وممارسة تأثير أصحاب الغلبة.

حدود التأثير الموسيقي

بقدر ما تصنعه الحدود من حواجز، فإن خطوطها المصطنعة، أيضًا علامة التقاء وتفاعل. وتعكس الموسيقى الشعبية في المناطق القريبة من الحدود، التداخل الثقافي مع نظرائها على الجانب الآخر من الحدود. على سبيل المثال منطقة واحة سيوة، تشترك بثقافة موسيقية محلية مع الجانب الآخر من الحدود الليبية القريبة منها. لكنها أيضًا نقطة تقاطع بين المغرب العربي والمشرق العربي.

تبقى تلك الثقافات المشتركة على المستوى العام، محلية الطابع، وهامشية بالنسبة للمركز. عدا أن الحدود المشتركة في الثقافات الموسيقية، تأخذ مدى مركبًا وأكثر اتساعًا من منظوره الواسع.

يستدعي لنا التاريخ أقدم إشارتين عن الموسيقى العربية، سواء تلك التي خصت العرب في الجزيرة العربية أو على صلة بالثقافات القديمة للبلدان العربية. في نقش "آشوربنيبال" الملك الآشوري، ويعود للقرن السابع الميلادي، ذكر كيف كان الأسرى العرب يقضون أوقاتهم بالغناء، الذي استحسنه آسروهم الآشوريون، (أو أسيادهم بحسب النقش) فطلبوا منهم المزيد.

جاء هذا الاتصال الموسيقي بين العرب والآشوريين، ضمن ثقافة سامية مشتركة، وبطبيعة الحال أسهم الاحتكاك في حضور ثقافة موسيقية مشتركة.

بعد قرنين من ظهور النقش الآشوري، تبين لنا رواية المؤرخ اليوناني هيرودوت، أي في القرن الخامس قبل الميلاد، وجود اتصال موسيقي ضمن حوض الأبيض المتوسط. إذ يحدثنا كتابه التاريخ عن غناء المصريين أنشودة "لينوس"، التي تُنشد في فينيقيا وقبرص وغيرهما، حد ما ذكره، برغم أن تسميتها تختلف باختلاف الشعوب. و"لينوس" هي التسمية اليونانية لهذا النشيد، وما يثير تعجب هيرودوت المصدر الذي أخذ عنه المصريون اسم لينوس، واسمه عندهم "مانيروس".

بصورة عامة يعود تعجبه، لتصور خاص ينفي عن المصريين الملاحة، خلافًا لليونانيين المعروف عنهم ذلك، وهو ما جعله يفترض بأن اليونانيين من أخذوا عن المصريين، وليس العكس.

وبصرف النظر عن أن هيرودوت، عازه الربط في بناء الاحتمالات،

إذ سبق له الإشارة حول استقدام أبسماتيك الملك المصري مؤسس الأسرة السادسة والعشرين، هو من استعان باليونانيين واستخدم بعضهم في جيوشه كمرتزقة، فإن هذه الرواية تؤكد جذور الاتصال القديمة، وتشكل حدود متقاطعة من الثقافات الموسيقية ومتداخلة.

وهذا أمر لا يزال قائمًا حتى وقتنا الحالي، إذ نرى كثيرًا من الألحان يتم تداولها بين ثقافات شرق حوض المتوسط كانت عربية أو تركية أو يونانية.

وعلى نحو واسع، تشكلت ثقافة موسيقية مشتركة، تتبادل مؤثراتها باستمرار. على أن هذه التخوم المتفاعلة، في الثقافات المركزية، للشعوب تتسم باهتمام أكبر، مقارنة بتفاعل الثقافات الموسيقية الفرعية، الماكثة

على الحدود، ببعدها المحلي. أي تلك التي سبق أن مثلناها بالموسيقى المحلية في واحة سيوة غرب مصر، واتصالها بالثقافة الليبية، والعكس على الجانب الآخر من الحدود.

مفترق طرق لثقافات أخرى

في الموسيقى الأفغانية تشكلت ثقافات غنائية متعددة، انعكس على كل منها مؤثرات مجاورة، ففي كابول العاصمة الأفغانية، يلوح تأثير الموسيقى الهندية، أما في هراة الواقعة في غرب أفغانستان فتأثيراتها فارسية. لكن الأمر لا يتخذ هذا النسق فقط، فهناك حدود برية وأخرى بحرية، شكلت ثقافة الغناء في جزيرة العرب.

وفي اليمن على وجه التحديد، تشكلت ثقافات موسيقية مختلفة، ومتداخلة بطابعها المحلي، بمعنى أنها تشترك بكثير من السمات. لكن فوارق أيضًا تتشكل وفقا لحدود التفاعل مع الخارج. ويشكل المكان حجر الزاوية في تحديد المؤثرات الأكثر حضورًا، وخلافًا للثقافة الموسيقية المحلية تحضر عناصر موسيقية عربية وإفريقية وهندية. ففي الأجزاء الساحلية الغربية، يحضر التأثير الإفريقي. خلافًا للأجزاء الشرقية في حضرموت، فإنها أكثر اتصالًا بالهند. أما في وادي حضرموت، أي الأجزاء الداخلية من المحافظة، يكون أكثر ارتباطًا بالموسيقى اليمنية والعربية.

وهكذا تلوح حدود مكانية، يتخلق منها عناصر التفاعل الخارجية مع المصدر المحلي. كما هو الحال في الخليج العربي، ففي الحجاز، ظلت اليمن المصدر الأبرز للغناء الحجازي، وهذا لا ينفي عنها مؤثرات متعددة بكونها ملتقى للحجاج من دول مختلفة.

أما التأثير الموسيقي اليمني فكان حاضرًا بقوة خلال العقود على الأغنية الخليجية. بينما يمكن ملاحظة التأثيرات الفارسية في المنطقة الشرقية. وهذا التأثير يظهر بدرجة أكبر في العراق، خصوصًا في جنوب وشرق العراق، بينما تحضر مؤثرات تركية في الأجزاء الأخرى.

وبطبيعة الحال، لا يقتصر الأمر على حدود المكان، فهناك طابع اختياري، وآخر تولد عن القسر شكله تفاعل الشعوب الخاضعة مع الغزاة، أو جلب العبيد من إفريقيا الذين يستحضرون جذور ثقافتهم الموسيقية، إيقاعات أو رقصات. وهناك التفاعل الحتمي الناتج عن الهجرات وغيرها من السبل الأخرى.

لكنَّ هناك شكلًا اختياريًّا، تمارسه مجتمعات محلية ربما لتأكيد هويتها. ومؤخرًا انتشر فيديو على وسائل التواصل الاجتماعي يُظهر أعراسًا للأحواز في إيران، وكان لافتًا استخدامهم أشكال زفة وأغاني يمنية، بما في ذلك استخدامها بنسيجها اللحني والمقامي اليمني. والأمر بحاجة إلى التنقيب عن الأسباب التي أدت إلى اتصال الأحواز بثقافة موسيقية يمنية، ولعلنا نتساءل ما إن كان يعود إلى نمط اختياري يتعلق بالتأكيد على الهوية، في مقاربة الأشكال الموسيقية المرتبطة بها.

حدود الالتقاء القسري

هكذا تبدو الموسيقى تبني لنفسها تخومًا أكثر اتساعا من الحدود المكانية. فعلى صعيد التفاعل القسري، شكلت تجارة العبيد واحدة من أقسى الممارسات اللاإنسانية. لكن هذا السلوك المستغل لآدمية عرق معين، واستعباده، أسهم في خلق واحدة من أجمل الثقافات الموسيقية الفريدة على غرار موسيقى الجاز والبلوز والروك وجميع الأشكال الموسيقية التي ابتكرها الأميركيون ذوو الأصول الإفريقية.

لم يقتصر الأمر على موسيقى الولايات المتحدة، إذ شكلت الثقافة الأفرو أميركية معظم الأشكال الموسيقية في دول البحر الكاريبي، وأميركا اللاتينية، من الرومبا والسامبا وجميع الأشكال الموسيقية، ولعبت جذورهم الإيقاعية في إنتاج هذا الحيز الجمالي.

يشير الفنان اليمني جابر علي أحمد، إلى وجود طابع السلم الخماسي المستخدم في إفريقيا بالغناء الصنعاني واليمني على حد سواء. في أغنية "ممشوق القوام" للفنان اليمني علي بن علي الآنسي يضفي على لحنه تأثيرات من المارش التركي، لكنه يضفي عليه نسيجًا خماسيًّا، يحضر أحيانا في طبيعة بعض التراكيب اللحنية، وإن كانت ذات سلم سباعي.

ولا شك أن هذه العلاقة القسرية لم تكن مرتبطة بتجارة العبيد أو الهجرات المستمرة على ضفتي البحر الأحمر، إنما لعلها تعود إلى تدخل عسكري، ناتج عن سيطرة الأحباش على اليمن في نهاية العصر القديم. بينما شكلت المارشات التركية بالنسبة لبلد ظل منعزلًا لفترات طويلة، عنصرًا موسيقيًّا مهمًّا وجديدًا أتيح لليمنيين التعرف عليه خلال الوجود العثماني في اليمن.

على أن حدود التأثير التركي على الغناء اليمني، لم يأخذ نفس السياق الذي فرض نفسه في بلاد الشام ومصر، من حيث نزوعه إلى التفاريد والوصلات التطريبية. وبصورة عامة تشكل الثقافة اللحنية الشرقية المعروفة في منطقة الأناضول ومصر والشام والعراق، بما في ذلك بلاد فارس، ثقافة مشتركة، من حيث النسيج اللحني، خصوصًا فيما يخص اعتماد البنية اللحنية على نمط تدرجي بالانتقال بين الدرجات النغمية، بحيث يتصاعد اللحن أو يتهابط من نغمة إلى ما يليها بالسلم الموسيقي. بينما في الثقافة اللحنية اليمنية، يتفرد بشيوع القفز بين الدرجات النغمية، فنجد انتقالًا باللحن أرفع درجة نغمية أو درجتين، وهذا شائع وبشكل أكثر كثافة ومنهجية في الموسيقى الغربية.

لكن التأثر بالموسيقى العربية الشرقية وأيضًا الهندية الحديثة، يهدد هذه الخصلة الحسنة في البناء اللحني اليمني، لمصلحة التدرج اللحني. وليس كل تأثير من ثقافة موسيقية أكثر تطورًا، يمكن اعتباره أفضل من الثقافة المحلية، لكن مع طغيان النمط التقليدي في الغناء اليمني، يتجه الشباب لاتخاذ النسيج اللحني الخليجي كنموذج متداول لكثير من أغانيهم.

حدود اللحن والمذهب

يأخذنا الحديث إلى نمط آخر من الحدود، يميز كل ثقافة موسيقية عن أخرى. وإذا عدنا لثقافة الغناء اليمني، فإنها تمتاز بنسيج متفرد على المستوى اللحني والمقامي. إذ تحضر بعض التعديلات على الدرجات النغمية، فيتم رفع البيمول ثمن درجة صوتية، أو يمكن القول إنه يتم رفع نغمة البيمول كومة ونصفًا لتصبح بين نصف النغمة وثلاثة أرباع النغمة.

وهذه التعديلات هي التي تعطي كل ثقافة موسيقية طابعها الخاص. ويتخلق عنها شخصية موسيقية أو لحنية مختلفة عن الطابع العام للثقافات الموسيقية الأخرى. اللافت أن هذه الفروق في التعديلات حاضرة في بعض الأشكال المحلية. مثل أننا نجد الحجاز اللحجي يختلف عن نظيره الصنعاني. أما مقام الحجاز اليمني فإنه بشكل عام، يمتاز بإضافة ربع النغمة على الدرجة السادسة، وبما أنه يرتكز على نغمة الري، فإن السي تصبح سي بيمول.

اللافت أن الموسيقى التركية، تمتاز بوجود تعديلات على أنصاف الصوت سواء بالرفع أو الخفض، بمقدار ثمن صوت. وهو نفس درجة التعديل في الموسيقى اليمنية، لكن الموسيقى اليمنية ترفع البيمول وتخفض الدياز، خلافًا للموسيقى التركية التي ترفع الدياز وتخفض البيمول، بمقدار كومة ونصف.

أما هذا التعديل، مقارنة بالموسيقى الغربية التي تعطي قياسًا دقيقًا للأصوات، فإن التعديل في الموسيقى المصرية، وبلاد الشام يتخذ بعدًا طفيفًا، إذ يتم رفع دياز نصف كومة، ويتم تخفيض درجة البيمول أو نصف الصوت نصف كومة. وهذا التخفيض الشائع في الموسيقى الشرقية، غايته إعطاء أهمية لربع التون.

وكما سبق وأشرنا، تعطي تلك التعديلات خصوصية صوتية لكل موسيقى تمتاز بها عن الأخرى، وهذا جانب واحد من المتغيرات التي تسمح لوجود التباين الصوتي بين موسيقى وأخرى.

عندما بدأنا الحديث عن منطقة واحة سيوة، فإنها وُجِدت باعتبارها نقطة تقاطع أو اتصال بين المغرب العربي والمشرق العربي. ومن هناك نذهب إلى الأقصى المغاربي، أي في بلاد المغرب، حيث يتخذ المقام أو الثقافة اللحنية سمات متفردة تميزها عن غيرها من الثقافات الموسيقية.

بدرجة أولى، يطلق المغاربة على المقام مسمى "طبع"، لكن أيضًا استخدام الطبع يمتاز بنسق مختلف عن مثيله في مصر. ولا يقتصر على هذا التباين بل إن المسميات للمقام تختلف؛ فمقام النهاوند في المغرب هو طبع "أصبهان". لكن ما يميز الأصبهان عن النهاوند هو تعديل بسيط يسهم في الاختلاف الصوتي بين الثقافتين لنفس المقام. والتعديل الذي يطرأ على مقام أصبهان، هو رفع الدرجة السادسة بنصف درجة، ففي نهاوند من درجة دو، تصبح درجة اللا بيمول، درجة بيمول طبيعية. في الدرجة السادسة برفعه نصف درجة.

لكن الغريب هو التعديل الذي يطرأ على مقام الحجاز، ويسمى في المغرب طبع "الحجاز الكبير" لتمييزه عن الحجاز الشرقي. وهي نفس التسمية التي يطلقها البعض على الحجاز اليمني. لكن التحويل أو التعديل في هذا المقام ضمن الموسيقى الغربية، له خصوصية تمتاز بها المغرب، وإذا كانت هناك بالسلم درجتان ببيمول، مثلًا "مي بيمول" وهي الدرجة الثانية من السلم، والسادسة "سي بيمول" وما يحدث أنه خلال العزف هناك مفتاحان الأول تعديل الدرجة السادسة أي السي بيمول ورفعها نصف درجة لتصبح سي بيكار أو تغدو طبيعية، ثم إعادتها إلى درجة البيمول مع رفع الدرجة الثانية نصف درجة. والتداول بين المفتاحين رفع أحدهما واستخدام درجة البيمول للأخرى. سمة أخرى في طبع البيات، حيث يتم الركوز على الدرجة الثالثة، وهي درجة ألفا في سلم البيات، بوصف أنه يبدأ من درجة "الري"، ويتم التركيز على درجة ألفا الثالثة أو السي السادسة، بوصفها درجة ركوز، وهذا يعطي الطبع المغربي خاصيته الصوتية.

وهذه الحدود من الاستخدامات المختلفة تعزز خصوصية اللحن وطريقته الأدائية بحيث يعطي كل ثقافة طبعها الخاص.

اختلافات أخرى

بصورة عامة تشترك الموسيقى اليمنية والخليجية في جانب مهم، بأن المقام هامشي، ولا حضور له. فما يهم في الموسيقى هو اللحن، وليس المقام. وهذا ربما بسبب أنه لم يكن هناك ثقافة موسيقية تنظيرية، تعي المقامات وخصائصها المختلفة مقارنة بهذه وتلك.

ويعود ذلك، إلى طبيعة الانتقال الشفاهي للألحان. وهكذا انتقلت الألحان عبر عقود أو قرون، عن طريق الحفظ والممارسات اللحنية المعتادة.

يختلف الأمر في بقية الثقافات الموسيقية العربية، خصوصًا في مصر والشام، حيث ظهرت ممارسات تنظيرية وتعليمية عبر الكتاتيب التقليدية في الأزمنة القديمة، ثم ظهرت الأكاديميات الفنية.

اللافت أيضًا أن هناك مشتركًا واضحًا تتشارك من خلاله الموسيقى الأمازيغية في المغرب مع الموسيقى اليمنية. وهذا ما سبق وأشار له المستشرق الألماني هانزهولفيرتز في كتابه "اليمن من الباب الخلفي" وهذا التشابه أيضًا يصل بينه وبين الموسيقى المنغولية، بسبب أن مستشرقًا سابقًا له وجد التطابق بين الموسيقى المنغولية والبربرية، وبالتالي ذهب إلى وجود هذا التطابق. لكن كيف وجد التشابه بين تلكما الثقافتين رغم أن الثقافتين لا تتجاوران في المكان.

لكن حدود الالتقاء بين الثقافات الموسيقية، هي أيضًا أكثر عمقًا وتركيبًا من حيث اتساعها واختلافاتها.

ودائما حدود الالتقاء بين الثقافات الموسيقية واسعة ولامتناهية، لكن أي أنماط أو عناصر موسيقية مستخدمة أو يتم العمل لدمجها، في نفس الوقت بحاجة إلى شكل من الاختمار لهضم سماتها ضمن الثقافة المحلية.

الطبخ
الحدود اللامرئية

لم تمضِ أيام كثيرة على انتشار فيديو لسيدة أجنبية (لم يُعرف أصلها) تشرح طريقة طبخ "قورمه سَبزي" الأكلة الإيرانية الشهيرة، حتى ضجت منصات التواصل في إيران بالتعليقات والاعتراضات: "هذه ليست قورمه سبزي"، "من أين أتيتِ بهذه الطريقة؟!"، وهلمّ جرّا؛ وكأن السيدة مدّت يدها نحو نصٍّ مقدس لا يمكن المساس به.

مريم حيدري

يمكن اعتبارها الطبق الأكثر شعبية بين الإيرانيين، والذي تجاوزت شهرته الحدود الإيرانية، فيطبخ اليوم في بعض دول الجوار أيضًا، كالعراق، ويعرف عمومًا باسم "سَبزي" فقط. فلم أُفاجأ حين سألني، قبل سنتين أو ثلاث، كاتب أميركي – فرنسي، خلال مقابلة عمل: "هل تعرفين أن تطبخي قورمه سبزي؟".

دفعني سؤاله ذاك إلى حمل الأعشاب المجففة الخاصة بها معي إلى فرنسا في رحلتي التالية. كنا قد أصبحنا أصدقاء، وذات مساء صيفي بارد، اجتمعنا في جنوب فرنسا حول تلك الأكلة الجليلة التي أعددتها لهم.

طبختُها بأعشاب مجففة بطريقة حديثة، كان بائعها يزعم أنها تحتفظ بالنكهة والرائحة كما لو كانت طازجة. أما اللحم فمتوفر في كل مكان، والفاصولياء أيضًا.

ومع ذلك، فإن هذه الطريقة لن تحظى، إن قُدِّمت للأمهات أو للجدات أو للمتشددين في حب "القورمه سبزي"، بأي قبول يُذكر. وإن سُمِح بها من باب التعاطف مع المغتربين، فإن أيّ تسرّع في الطبخ، أو تعديل في الطريقة، يُعدّ ذنبًا لا يُغتفر. فهذا الطبق/النصّ لا يُقرأ ولا يُؤوَّل كما يشاء "الآخرون"، سواءً أكانوا إيرانيين أم لا.

ينبغي أن تُحمّر الأعشاب (المكونة من البقدونس والكراث والسبانخ والكزبرة وقليل من الحلبة) على مهل وصبر، وحتى بعد إضافة اللحم والفاصولياء والليمون المجفف، لا يكفي أن يُطهى الطبق لساعة أو ساعتين، بل لساعات طويلة، على نار هادئة. حينها تأخذ رائحتها/أصواتها الخارجة في التصاعد من التاريخ، فتسود البيتَ، والممرَّ الخارجي والجوار.

نشأة القورمه سبزي

لا توجد وثائق تحدد على وجه الدقة متى ظهر طبق "القورمه سبزي" لأول مرة. لكن يُقال إن جذوره تعود إلى ما بين ألفي إلى خمسة آلاف عام.

تشير العديد من الكتب والمقالات التي تتناول تاريخ الطهو إلى أن القورمه سبزي هو نتاج قرون من التنقل والتبادل، وتُثبت ذلك الفروقات الطفيفة في طريقة تحضيره من مدينة إلى أخرى، من طهران إلى تبريز إلى الأهواز.

ليس هناك كتاب أو مصدر يحدّد زمن نشأة القورمه سبزي على وجه الدقة. ويبدو طبيعيًّا أنها طُورّت وحُوّرت على مدى قرون، وكأنها نص "ألف ليلة وليلة".

يمكن اعتبار «قورمه سَبزي» الطبق الأكثر شعبية بين الإيرانيين، والذي تجاوزت شهرته الحدود الإيرانية

لا توجد وثائق تحدد متى ظهر طبق «القورمه سبزي» لأول مرة، لكن يُقال إن جذوره تعود إلى خمسة آلاف عام

وتؤكد ذلك كثير من الكتب والمقالات التي تتحدث عن تاريخ الطبخ، فتقول بأنّ أزمنة وأمكنة طويلة وكثيرة ساهمت في تطور القورمه سبزي، وخير دليل على ذلك هو الفروقات الطفيفة التي توجد في طرائق إعدادها في بعض المناطق والمدن من طهران إلى تبريز إلى الأهواز.

فَوَراء تلك المكونات البسيطة في الظاهر، تكمن طبقات من المعاني والتفاسير.

الاختلافات لا تُستقبل في بعض الأحيان بتسامح ورحابة صدر من كلّ من الطرفين تجاه بعضهما بعضًا؛ فأهل الأهواز –وأنا منهم– يقولون إن الطهرانيين لا يقلون الأعشابَ بما يكفي، فالأعشاب، كما يرون، يجب أن تسودَّ بعد ساعات من التحمير الهادئ، وعند اعتراض الطرف الآخر بأن الفائدة الغذائية للخضار تزول هكذا ومن شدة التحمير، يكون الرد: في القورمه سبزي، لا نتحدث عن الفوائد، بل عن المتعة.

وتتعدى هذه "المجادلات الطعامية" التي يحق لأصحاب الأكلة ورودها دون غيرهم، حدودَ المدن والمناطق، لتصبح لكلّ عائلة وصفتها الخاصة، تدافع عنها كما لو أنها إرث عائلي لا يجوز تغييره. وفي المجالس الإيرانية يمكن أن تندلع نقاشات حامية حول إذا ما كان يجب قلي الأعشاب طويلًا أم لا، وعن نوع الفاصولياء التي تستخدم فيها، كما أن أي تعديل على الوصفة يعدّ خيانة ليس للطعم فحسب، بل للهوية. أما محاولات بعض الطهاة المعاصرين لتخفيف مكونات الطبق، كالتقليل من الزيت أو استبدال اللحم بمكونات نباتية، فقوبلت في بعض الأحيان بهجوم واعتراض على وسائل التواصل الاجتماعي، باعتبار أن المساس بالوصفة، مساس بكرامة الطبق، وبالثقافة، وتهديد للذاكرة الجمعية. إنه نصّ كُتب ولا بدّ أن تُتلى كلماته كما تربّعت على صفحة التاريخ وكما لقّنتها الأمهات. صحيح، إنها "أكلة الأم"؛ هذا هو النعت الآخر لها.

تاريخ الطبق

قبل العصر القاجاري (١٧٨٩–١٩٢٥) لم تكن هناك إشارات صريحة لأكلة باسم قورمه سبزي في كتب الطبخ القديمة. في بعض كتب الطبخ التي تعود إلى العهد الصفوي (١٥٠١–١٧٣٦)، حيث بدأت الهوية الإيرانية بمعناها الحديث، تتكوّن رويدًا رويدًا، والمطبخ الإيراني يأخذ شكله المميز مع تدوين كتب الطبخ. هناك إشارات إلى وصفات لأطباق تحتوي على مكونات متشابهة لما تشكل قورمه سبزي اليوم، مثل الأعشاب المطهوة مع اللحم، ويعتقد أن الشكل الحالي للطبق هو طريقة مطوّرة لتلك الوصفات وقد أضيفت إليها مكونات مثل الفاصولياء والليمون المجفف.

ومن أبرز كتب العصر الصفوي التي ذُكرت فيها وصفات متشابهة لقورمه سبزي الحديث هو كتاب "مادة الحياة؛ رسالة في علم الطبخ" لمؤلف غير مشهور اسمه نور الله الطباخ، ويُعتقد أنه قد أُعدّ لطهاة البلاط الملكي.

بحسب هذا الكتاب وكتب أخرى شبيهة له ككتاب "دستور في باب الطبخ وصناعته" (١٥٢١)، فإن الطبخ في البلاط الصفوي، استخدم أساليب وتقنيات مشابهة لطريقة الطبخ الحالية: طهو اللحوم ببطء مع مكونات نباتية، وإضافة نكهات حامضة مثل الرمان والليمون المجفف. وفي هذا العصر أيضًا بدأ يجلب الليمون المجفف (اللومي) من الخليج، كما دخلت الفاصولياء الحمراءُ إيران بعد الاتصال مع العالم الجديد.

أما أولى الإشارات إلى طبق قورمه سَبزي صراحة، فتعود إلى العهد القاجاري، حيث أُلّفت بعض كتب الطبخ الإيرانية، منها كتاب "الأكلات الإيرانية" لمؤلفه نادر ميرزا قاجار، والذي ذكر فيه في باب "قورمه سبزي": "ربّة البيت –يقصد زوجته– ذكرت هذا الطبق بأنه قد ورثناه من آبائنا وأجدادنا. حين نشأت اليخنات أول مرة، كان لهذه اليخنة وجود... وتقول السيدة إن طبّاخي يعدّ هذه اليخنة على نحوٍ لا يمكن تذوّق طعام أشهى منها في العالم أجمع".

وما زال كثير من الإيرانيين على هذا الاعتقاد بالنسبة لهذه اليخنة الخضراء، ما جعلهم يحددون يومًا عالميًّا باسمها، يلي عيد الشكر بثلاثة أيام (نهايات شهر تشرين الثاني/نوفمبر).

في العصر القاجاري أيضًا أصبحت قورمه سبزي جزءًا من الوجبة اليومية للطبقة الوسطى والعليا. ومع بروز مطابخ القصور والمناسبات العامة، بدأت الوصفة تأخذ شكلًا محددًا أكثر: مزيج من السبانخ، الكزبرة، الكراث، الشبت، البقدونس، البصل الأخضر، مع لحم خروف مطهو ببطء وفاصولياء وليمون. واسم الأكلة إشارة إلى هذه المكونات: قورمه، في اللغة التركية، هو اللحم المقطع، وسبزي هو الخضار والخضرة في الفارسية.

من العصر القاجاري أيضًا بدأ الناس يتحدثون عن "النسخة الأصلية" للطبق، وبدأت الفروق المناطقية تظهر؛ مثلًا: في طهران، تستخدم الفاصولياء الحمراء، وفي شيراز يضاف النعناع المجفف، في جنوب إيران تستخدم كمية أكبر من الليمون المجفف.

في القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين– من المطبخ إلى الهوية

هذه الأكلة التي أصبحت بمرور الوقت رمزًا وطنيًّا وأُدرجت ضمن مكونات الهوية لدى كثير من الإيرانيين، يتشعّب حضورها وتتسع أهميتها اليوم من الاجتماعات العائلية إلى الحضور في أمثال شعبية، مرورًا بتجربة صناعة بيتزا قورمه سبزي في السنوات الأخيرة.

في الكتب المدرسية والبرامج التلفزيونية والسينما، أصبحت الأكلات الإيرانية، ولا سيما قورمه سبزي، تحضر كجزء من الثقافة الإيرانية، فقد لا ننسى ذلك المشهد من فيلم "الماضي" (٢٠١٣) لأصغر فرهادي، حيث تجلّت صورة البعد العاطفي –وربما الثقافي– بين الزوجين اللذين يشرفان على الطلاق الرسمي، أثناء تناول قورمه سبزي الذي قد أعده الزوج الإيراني (أحمد)، ولومه زوجته الفرنسية، بأن: "لا تؤكَل القورمه سبزي بالشوكة!"

ولا يزال مئات من الإيرانيين في المهجر يتشبثون بهذا الطبق كتعبير عن حنينهم للوطن والبيت والجذور؛ فيوضع الليمون المجفف في حقائب السفر ويجوب المسافات إلى ما وراء البحار، وتخزن الأعشاب المجففة في خزائن المطابخ كما لو أنها كنوز ثمينة. وعند الطهو، تبقى رائحة القورمه سبزي، نافذة تشرع نحو الوطن.

على وجه العموم، الطبخ نوع آخر من حدود الأوطان، حدود لامرئية نحملها في قلوبنا أينما ذهبنا، وليس هناك طبق يصنع حدود الوطن والطبقة والعائلة مثل القورمه سَبزي.

عمار علي حسن:

أخشى أن يخونني جسدي ويعجز عن حمل أحلامي

بينما يركن الكثير من الكتاب والمفكرين إلى التوافق مع سمات عصر التخصص، يبدو الأديب والمفكر عمار علي حسن أقرب إلى روح الموسوعية التي سادت النثر العربي من بداياته البعيدة إلى جيل الآباء من أمثال طه حسين والعقاد. أنجز عمَّار ستين كتابًا، نصفها أعمال أدبية عبارة عن روايات ومجموعات قصصية ومسرحية وديواني شعر، وتتوزع كتبه على النقد الثقافي والاجتماع السياسي والتصوف. أُعدَّت حول أعماله الأدبية عشرون أطروحة جامعية، وتُرجمت بعض كتاباته الأدبية والفكرية إلى عدة لغات، ونال عنها جوائز أبرزها: جائزة الدولة للتفوق، وجائزة الشيخ زايد للكتاب، وجائزة اتحاد كتاب مصر في الرواية، وجائزة الطيب صالح في القصة القصيرة.

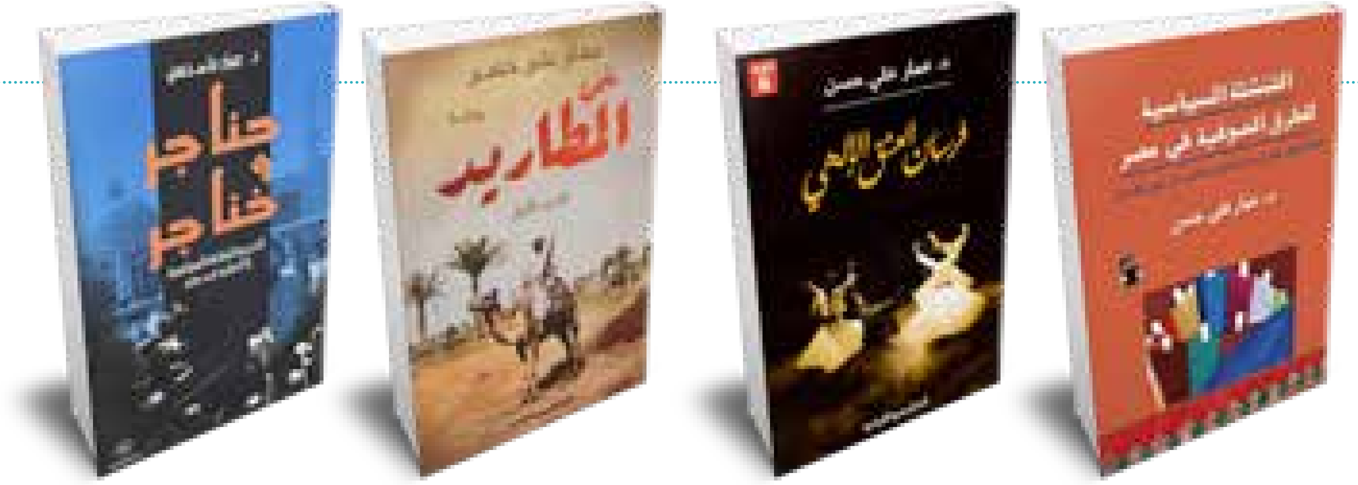
في هذا العام أصدر عمار رواية في ثلاثة أجزاء بعنوان "ملحمة المطاريد"، وبهذه المناسبة أجرينا معه هذا الحوار:

حوار: حسين عبد الرحيم

■ **أصدرت مؤخرًا روايتك "ملحمة المطاريد"، وهي ثلاثية يتتابع فيها ستة عشر جيلًا على مدار خمسة قرون في مصر، كيف جاءت فكرتها، ولماذا الآن؟**

. قبل الفكرة يوجد التحدي، ألا وهو تجاوز أعمال أخرى أصدرتها، في ارتقائها الفني، بما يضمن إجادة وجدية وتجويدًا وتجديدًا دائمًا، فأكبر هاجس يطارد الكاتب أن يتراجع "منحنى الإبداع" إذا صح الاصطلاح، بمرور الوقت، أو يشار إلى عمل له على أنه "بيضة الديك"، ولا يمكنه أن يكتب مثله أو أفضل منه، أو يربط اسمه بعمل واحد، وينسى الناس البقية.

واجهت هذا التحدي بعد روايتي "شجرة العابد"، فسمعت البعض يتساءل: ماذا يمكن أن يكتب أفضل من هذه؟ وكم أسعدني أن أجد الذين يقولون، وكان من بينهم الناقد الكبير الراحل جابر عصفور، إن روايتي "جبل الطير" التي صدرت لاحقًا أفضل من "شجرة العابد"، وبين الروايتين كنت قد أصدرت أربعة أعمال أدبية عبارة عن روايتين ومجموعتين قصصيتين، وكنت وقتها أدرك أن أي كاتب لا يمكن أن تكون أعماله على مستوى واحد،



إنما عليه أن يقفز إلى الأمام مع تقدم عمره في الكتابة.

كان عليَّ بعدها أن أستعد لنقطة أبعد أذهب إليها، ومن ثم جاءت فكرة الثلاثية التي تغطي زمنًا طويلًا، ولا تعيد إنتاج واقع، إنما تضع السياق التاريخي والنقلات الزمنية الفارقة في الخلفية، رقيقة باهتة، وتنسج أمامها نصًّا متخيلًا، ينبت في أرضنا، ثم يصنع أمثولة إنسانية أوسع من المكان والزمان اللذين تدور فيهما الأحداث عن عذاب الإنسان وكفاحه ضد التهميش والقهر والفقر والتجاهل.

■ بعد ما يزيد على ثلاثة عقود من احتراف الكتابة، كيف ترى حصاد تجربتك الإبداعية في مساراتها وروافدها المتعددة؟

– أراها تجربة لا تزال سارية وجارية، لم تبلغ نهايتها بعد، ولا أتمنى لها أن تتوقف إلا بموتي. بل، وبمعنى أدق، توقفها هو الموت عينه، بل أشد أنواع الموت قسوة.

الحقيقة أن جسدي يتداعى مع تقدم العمر، ويبدو عاجزًا عن حمل أحلامي، وأخشى خيانته، وأرى أن الوقت أقل كثيرًا من أن يستوعب ما في رأسي من كتابة سواء كان أدبًا، في الرواية والقصة والمسرحية والشعر والنص العابر للأنواع، أو في العلوم والدراسات الإنسانية على اختلافها، ولهذا يراني الناس، من رفاق الكتابة أو القراء، أسابق الزمن.

■ أنت لا تكتفي بالكتابة، أي بنشر الكتب والمقالات والدراسات، إنما تنخرط في الشارع، وتعمل مع حركات اجتماعية وسياسية، ألا يعطلك هذا عن الكتابة أحيانًا؟

– العكس تمامًا فأسوأ شيء يحدث لكاتب هو أن يدخل القمقم، ويبدأ في التهام ما برأسه، أو إعادة إنتاج ما في الكتب، دون أن يكابد مع الناس، ويتأمل تجاربهم، ويرى أثر المعرفة أو الفن الذي تنتجه النخبة عليهم، ويستفيد في الوقت نفسه من إبداع قريحته، الفردية والجماعية. البرج العاجي الذي يحبس فيه أي كاتب نفسه يجعل نصه بلا روح.

لا تنسى أنني مطالب بهذا الانخراط لثلاثة أسباب، أولها؛ أنني لا بدَّ أن أرد الجميل للناس الذين تعلمت من عرقهم، أولئك الذين يكدحون فينتجون، من العمال والفلاحين والموظفين الأكفاء، دافعي الضرائب الذين تعلمت، كغيري، على حسابهم. وثانيها؛ أنني أديب يكتب روايات وقصصًا، ولذا فإن الاطلاع على تجارب الناس، يوسع عالمه السردي، وإلا أعاد تكرار تجربة، أو طرح نصوصًا بلا عمق، تفتقد القدرة على أن تلمس قلوب الناس وعقولهم. وثالثها؛ أنني مختص بعلم الاجتماع السياسي وهذا علم لا يتنفس إلا في رحاب المجتمع. وحتى اهتمامي بالتصوف، أو بتأثير الدين عليَّ في حياة الناس، لا يمكن له أن يستقيم في عزلة، إنما بينهم.

■ لك أكثر من ستين كتابًا في الأدب عبارة عن روايات وقصص ومسرحية وديواني شعر ونصوص مختلفة فضلًا عن كتب في النقد الثقافي والاجتماع السياسي والتصوف، فإلى أي من هذه المجالات تجد نفسك أكثر؟

– لا يشبعني في الكتابة سوى الأدب، ومن بعده كتابة فكرة تبرق في رأسي، يكون للخيال منها نصيب، فأصيغها في مقال أو دراسة، أو تكون نواة لمشروع كتاب. لكن ما لا أنساه أن أول ما كتبت ونشرت وحصدت مكافأة وجائزة كانت كتابة أدبية، بدأت شاعرًا، ثم انتقلت إلى القصة، لكن صوت السياسة الزاعق جعل البعض يتوهم أنني جئت إلى الأدب متأخرًا، بينما العكس هو الصحيح، الكتابة السياسية بدأت بعد تخرجي في الجامعة وانقضاء خدمتي العسكرية، أما الكتابة الأدبية فبدأت إرهاصاتها من المرحلة الإعدادية، ثم الثانوية، وكتبت أيام الجامعة شعرًا وقصصًا ومقالات تجريبية، كنت أستلهم فيها طريقة زكي نجيب محمود، قبل أن أنتقل إلى الرواية فيما بعد.

■ كتبت سيرتك الذاتية وصدرت قبل سبع سنوات في كتاب "مكان وسط الزحام" وجاءت خالية من تجربتك السياسية التي أفردت لها كتابًا مستقلًا حمل عنوان "عشت ما جرى"، وهناك من يرى استكمالًا لهذه السيرة في كتابك "عجائز البلدة" العصي على التصنيف، والذي سردت فيه سير آلات وأدوات زراعية ومنزلية انقرضت من الريف تقريبًا، ويوجد

تجربتي الإبداعية، لا تزال سارية وجارية، لم تبلغ نهايتها بعد، ولا أتمنى لها أن تتوقف إلا بموتي. بل، وبمعنى أدق، توقفها هو الموت عينه، بل أشد أنواع الموت قسوة

مدرس اللغة العربية رسم بعبارة واحدة معالم طريقي، ويبدو أن هذا كان يروق لنفسي وقتها، أو راق بعدها، فسرت خلف حلمي

من يقول إن كتابك في أدب الرحلات "ألف نافذة لغرفة واحدة .. رحلة من الطبيعة إلى الطبائع" فيه طرف من سيرتك أيضًا، فما الدافع الذي كان وراء ذلك؟

– ورد على غلاف كتابي "مكان وسط الزحام" عنوان فرعي يقول "تجربة ذاتية في عبور الصعاب"، وهذا معناه أنني كنت معنيًّا بالحديث عن أثر قانون "التحدي والاستجابة" في حياتي، محاولًا أن أضرب مثلًا لجيل من الشباب.

هذا كان الهدف البعيد، أما الهدف القريب فهو أنني كنت معنيًا بالرد على هجمة أرادت النيل من صورتي ومنجزي، فذات يوم وجدت عشرات الأخبار والمقالات والتعليقات تصفني بأنني "أديب مغترب" و"مفكر افتراضي" و"عالم اجتماع يجهل مجتمعه" و"كاتب متغرب"، ردًّا على أسئلة وجهتها إلى السلطة السياسية في مصر، ولاقت يومها رواجًا على مواقع التواصل الاجتماعي، قدره البعض بعشرات الملايين.

تذكرت وقتها ما حدث مع طه حسين حين لاحقته اتهامات أرادت خلعه من جذوره، وتصويره كصدى للغرب، أو ربما مخلص له على حساب بلاده، فنصحه عبد الخالق باشا ثروت أن يكتب سيرته ليريهم من هو، وكيف أنه شاب خرج من طين مصر، فجاء الجزء الأول من كتاب "الأيام".

لم أشأ أن أرد مباشرة، إنما من خلال هذه السيرة التي تبين أنني أيضًا خارج من طين الأرض، وأعرف مجتمعي جيدًا، وأفكار تمس الواقع وليست تدور في عالم افتراضي. كنت قد بدأت في كتابة رد عبارة عن مقال، لكن عدلت عن هذا، ووجدت قلمي يأخذني إلى كتابة هذه التجربة.

ويبدو أن هناك من أدرك دوافعي، فأوقف بث حلقات أخرى حول سيرتي هذه في لقاءات مع الإعلامي الشهير محمود سعد، بعد أن لاقت الحلقة الأولى رواجًا كبيرًا، رغم أن "مكان وسط الزحام" لا يتطرق لتجربتي السياسية.

> فأسوأ شيء يحدث لكاتب هو أن يدخل القمقم، ويبدأ في التهام ما برأسه، أو إعادة إنتاج ما في الكتب، دون أن يكابد مع الناس

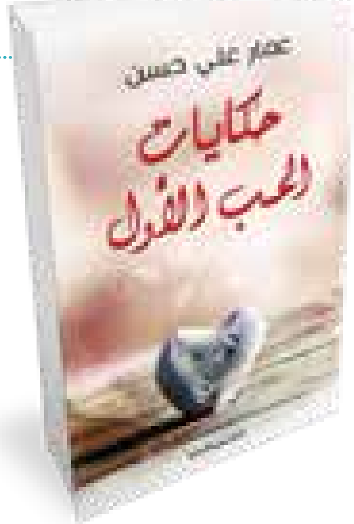
■ **بمناسبة طه حسين، أنت كتبت عنه كتابًا صدر عام ٢٠٢٣ بعنوان "بصيرة حاضرة .. طه حسين من ست زوايا"، ونلت به جائزة ساويرس الثقافية في مجال النقد والسرديات الأدبية، لماذا تذكرت عميد الأدب العربي بعد كل هذا؟**

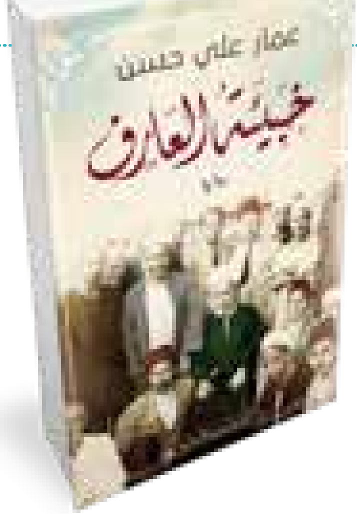
– ربما يكون تقديم الكتاب قد حمل إجابة عن سؤالك هذا، فأنا من بلد طه حسين وهي "المنيا" من أعمال صعيد مصر، وطوال أيام دراستي الابتدائية والإعدادية والثانوية كان اسمه يتردد كثيرًا، ليس فقط لنعرف سيرته وأفكاره، إنما كمثل أعلى تنويري كما صوره أساتذة معتدلون، والعكس تمامًا عند متشددين إسلاميين رأوه –حتى وهو في قبره– يشكل تهديدًا، ولو قليلًا، لأيديولوجيتهم، فناصبوه العداء.

كنت معنيًّا بطه حسين، قرأت بعض كتبه، وبينما قرأت مثلًا كل كتابات نجيب محفوظ ويوسف إدريس، لم أكن قد قرأت طه كاملًا، وداخلي نداء يؤجل ذلك، حتى تصبح القراءة وظيفية، أي طريق إلى تأليف كتاب عنه. جاء الزمن المناسب، فكرست وقتي وجهدي كله له، أنام به، وأستيقظ عليه، حتى ظننت أنني أحمله على كتفي وأمشي به في الشوارع.

كان التحدي الذي يواجهني أن طه حسين قد كُتب عنه الكثير، بين مدح وقدح، وتقديس وتدنيس، ومن تناولوه بشكل موضوعي قلة، حتى بعض الأطروحات الجامعية حوله لم تخل من هجاء، بل اتهام بالكفر أحيانًا، وهذا ظلم شديد للرجل. كان التحدي طويلًا بقدر الزمن الذي أجلت فيه الكتابة عن عميد الأدب العربي، فأردت أن أنبش بعيدًا في منهج طه حسين، ونصه، وذاته، وصورته، ومواقفه، وأتحرى أفقه، لأكتب عنه كتابًا شاملًا، يمكن أن تعتبره مفتاحًا لفهم الرجل، ثم فتح الطريق لمعرفة ما نقص مشروعه، وما تحتاجه مشاريعنا الفكرية الآن، ونحن نبحث عن حل مشكلاتنا، والخروج من مأزقنا.

■ **ماذا تفعل حيال حالة من حصار أو حجب**





تواجهك لأسباب سياسية؟

. أطبق شطر الشعر الذي قاله محمود درويش وهو "حريتي أن أوسع زنزانتي"، وسبق لي أن كتبت مقالًا، وطورته وظهر في مقدمة طبعة جديدة منقحة من كتابي "النص والسلطة والمجتمع .. القيم السياسية في الرواية العربية" عن هذه الفكرة، فتعلمت كي أستفيد، كما تعلمت أيضًا مما أوردته في كتابي "التغيير الآمن" عن أنماط من "المقاومة بالحيلة"، وقبل كل هذا أواجه أي حصار لكتاباتي بمزيد من الكتابة، وأعوِّل على زمن آت يكسر فيه الحصار، أو تفلت الكتابة نفسها منه، وتحاصره، عملًا بما قال درويش أيضًا: "حاصر حصارك".

■ **أنت حصلت على جوائز عدة في الأدب وفي العلوم الإنسانية، فماذا تمثل الجوائز بالنسبة لك؟**

. قلت مرارًا إن الجوائز لا تصنع كاتبًا من عدم، لكنها قد تسلط الضوء على كاتب حقيقي، وقد تمنحه إن كانت قيمتها المادية جيدة، فرصة ليعطي وقتًا أطول للقراءة والكتابة، فيسكن أو يهدأ لهاثه خلف "لقمة العيش" التي تضيع بسببها أفكار وأوقات كان يجب أن تذهب إلى الإبداع.

في العموم الجوائز التي تؤثر حقًّا على مدى طويل هي التي تستهدف الارتقاء بالإبداع، وليست تلك الموجهة لمسارات بعيدة عن الأدب والفكر والعلم، مهما كانت قيمتها المادية، ومهما كان حجم الترويج لها.

■ **لك مسار صوفي وجدناه في بعض رواياتك، وبعض كتبك، ما هو، حدثنا عن هذا المسار المختلف عندك؟**

. علاقتي بهذا المسار قديمة، منذ أن وعيت في قريتي على "الطرق الصوفية"، ثم انتقلت من الفرجة والتفاعل البسيط مع هذا اللون من "التدين الشعبي" إلى دراسة هذه الظاهرة في بعدها التاريخي والفكري والإداري، حين انتهيت من كتابة أطروحتي للماجستير بعنوان "التنشئة السياسية للطرق الصوفية في مصر"، وراح "التصوف" و"الطرقية" يتسربان إلى نصي القصصي والروائي، لكنهما لم يسيطرا عليه، فأنا حريص على التنوع، وهو ما تبينه أعمالي المتراوحة بين الرواية الروحانية، والواقعية السحرية، والتاريخية، والاجتماعية، والنفسية، وأدب الحرب.

ثم كتبت "فرسان العشق الإلهي" الذي يحوي تراجم لأربعٍ وأربعين شخصية صوفية موزعة على مختلف ألوانِ المتصوفة: الملتزم بالشريعة، والفلسفي، والغنوصي، والروحاني. وبعدها جاء ذوقي الخاص متمثلًا في كتابي "مقام الشوق" و"قاموس الروح".

في كل الأحوال أفرق بين التصوف والطرقية، وأتحرى الدقة لأتبين الأولياء من الأدعياء، والنزوع الروحي من المرض النفسي، والخيرية من النفعية، والاتجاه الذي يدفع الحياة إلى الأمام، وذلك الذي يشدها إلى الخلف.

■ **هل تتذكر الدافع الذي أخذك لتصير كاتبًا؟**

. بدأ وعيي حول هذا وقت أن كنت في الصف الثاني الإعدادي، وقال لي مدرس اللغة العربية بعد أن تأكد من أنني كاتب موضوع التعبير، وليس أحدًا غيري أكبر مني سنًّا وأقدم تعليمًا، ولم أنقله من مجلة أو جريدة: أنت ستكون كاتبًا، وأتمنى أن أراك ذات يوم مثل طه حسين أو العقاد أو توفيق الحكيم أو نجيب محفوظ. عندها رسم هذا الرجل بعبارة واحدة معالم طريقي، ويبدو أن هذا كان يروق لنفسي وقتها، أو راق بعدها، فسرت خلف حلمي.

■ **هل تعتبر الكتابة خلاصًا فرديًّا لك؟**

– لا، بل هي شفاء. يمكن للكتابة أن تكون بحثًا عن خلاص، أو أحد الطرق المهمة الساعية إليه، لكن هذا لن يتحقق سوى في الواقع.

■ **هل أنت راضٍ عما وصلت إليه بالكتابة؟**

– إن رضى الكاتبِ عن نفسه، عاد مدبرًا كل المسافة التي بلغها مقبلًا. أميل أكثر إلى أن أبحث عن الأفضل دومًا، ومع كل عمل أكتب، آخذ نفسي بالجدية، كأني لا أزال في أول الطريق أريد إثبات نفسي.

ذات يوم وجدت عشرات الأخبار والمقالات والتعليقات تصفني بأنني «أديب مغترب» و«مفكر افتراضي» و«عالم اجتماع يجهل مجتمعه» و«كاتب متغرب»

مليكة مقدم.. طفلة الصَّحراء النّاقمة على الميراث الذُّكوري

معطفٌ خفيفٌ لأبٍ يَرْتجفُ

تجمعُ مليكة مُقدّم رجالها، من الأب الذي ينكر بناته وينسبهنّ إلى الأم، إلى العشّاق المتسلسلين وتُلقي بهم في رواية: "رجالي"، هكذا تُعيد طفلة الصّحراء النّظر في الميراث الذكوري وتضع الرّجال في مقعد النساء، فقد تُعجب بهم وترغبُ فيهم وقد تزدريهم، وقد تتخلى عنهم حين يتحوّل الحبّ إلى سجنٍ، وحين ترى رغبة التملّك وقد ارتسمت في عيونهم.

سليم بوفنداسة

ولدت الروائية والطّبيبة الجزائرية مليكة مقدّم سنة ١٩٤٦ بالقنادسة في بشار في الجنوب الغربي للجزائر، وهي منطقة أنبتت مبدعين بارزين في صورة الروائي محمد مولسهول الذي يوقع رواياته باسم ياسمينة خضرة والموسيقار العالمي "علّة". ودخلت المدرسة بدفعٍ من جدّتها التي أورثتها لوثة الحكي وقوّة الشخصيّة، صمدتْ في المدرسة التي كان يرتادها عددٌ قليلٌ من الجزائريين، وظلّت تذكرُ إلى وقتٍ متأخّر كيف أمسكت المعلّمة بيدها وعبرت فناء المدرسة إلى الفصل، فكانت تلك المعلّمة التي درّستها ثلاث سنوات بمثابة مخلّص لها من فخاخ الصّحراء التي تعدّ البنت لأمر آخر، كما سيلعبُ طبيبُ القرية دورًا حاسمًا في حياتها، فهو الذي ساعدها في دخول واحة الكتب وهو من حرّضها على الطب بعد ذلك، وفق ما روته في لقاء أدبي، وما يمكن الوقوف عليه، أيضًا، في رواياتها التي لم تكن سوى تنويعاتٍ على سيرتها.

درست الطب في وهران غربي الجزائر قبل أن تهاجر إلى فرنسا سنة ١٩٧٧ لتستقر في مدينة مونبلييه لأنها لم تحتمل برد باريس ولونها الرمادي، وهناك اشتغلت طبيبة مختصّة في أمراض الكلى. لكنها لم تُغادر صحراءها، أو بالأحرى لم تغادرها الصّحراء وظلّت ريّاح الجنوب تتحرّك في كوابيسها ممتزجة بريّاح الشّمال.

في رواية رجالي (٢٠٠٥) تستعيد رجالها واحدًا واحدًا، بداية من الأب الذي كانت علاقتها به مضطربة من البداية، فمن الحب والافتتان به وهي تراه عائدًا من العمل على دراجته وهي جالسة على كثيب الرمل، إلى الحقد الذي سينمّيه الأبُ عندما يخيّب أملها في شراء درّاجة تستخدمها في الذهاب إلى المدرسة، كما تفعل البنات الأوربيات، بحجة أنّه لا يملك ثمن الدراجة، لكنّها ستفاجأ ذات يوم وهي عائدة من المدرسة بالأب ذاته وهو يدرّب ابنه الذكر على ركوب درّاجة جديدة وهو يقهقه. كان هذا المشهد مفصليًّا في قصّة البطلة والكاتبة والمرأة أيضًا، في تلك اللحظة تمنّت موت الأب، لأنّها لا تطيق الإحساس باليتم والأب على قيد الحياة.

ومن الصّفحات الأولى للرواية نقف على الحقد الذي ارتفع منسوبه بين ابنة جاهزة للاشتعال وأب هو بكل تأكيد ضحيّة بنية بطركيّة برمجته على التّقليل من شأن الأنثى، هو الذي ينسبُ البنات إلى أمهن والأبناء إلى نفسه، فيقول بناتُكِ وأبنائي، فتقول له حين يحاول حثّها على مساعدة أمها في الاعتناء بشقيقٍ معتل: "لستُ جاريةً لأبنائك، ولن أكون أبدًا".

ولم تتكفّل بالطّفل إلا بعد عقد صفقة مع الأب، يمنحها بموجبها بعض النّقود كلّ أسبوع، فيما يُشبه المصالحة التي سرعان ما يخرقها الأب، حين يحطّم حصّالة نقودها ويستولي على مدخراتها:"في ذلك اليوم يا أبي بدأت بالرّحيل".

كانت مشاغباتها "تمارين أولى على الحريّة"، حيث كانت ترفع صوتها صارخة في الأب، أو تهرب منه إلى الكتب، لتنبّهه هو الأميّ إلى الفرق ما بينهما، ورغم قسوة المشاجرات إلا أنّها تحتفظُ للأب بحسنة أنّه لم يرفع قطّ يده عليها، بل إنّ هذا الخصام سيتحوّل إلى ألفةٍ وتواطؤ، حيث كانت تضبطه وهو يكتم ابتسامةً أو ترصد "عذوبة خفيّة وعابرة" في عينيه.

فيما بعد ستوسع دائرة معركتها حين تصدم بالمجتمع، وبالرجال الذين تتخلّص منهم رجلًا بعد آخر، صانعةً أسطورة مضادة لأسطورة جدّتها شهرزاد، بداية من جميل، التلميذ الذي نما حبّه لها في الحافلة وسعى إلى "امتلاكها" بالزواج في سنّ مبكرة، حيث فضّلت أن تتركه "يذوي" في الصحراء وركضت في طريق الحرية، وربما كان طبيب القرية "شال" هو الرجل الوحيد الذي نجا من المقصلة، لأنّه كان نموذجًا استثنائيًّا من الرجال، حيث عرف كيف ينقذها من أزمة نفسيّة، ترجمتها بالامتناع عن الأكل، حيث ترك لها الحرية للخروج ممّا هي فيه، مع انتدابها لمساعدته في العمل، ليساعدها بدوره في التّحليق بعيدًا، بعد أن آمنت بنفسها.

في الجامعة سيأتي سعيد الفتى البربري، الحرّ ظاهريًّا، المستسلم لمواثيق القبيلة، فعليًّا، سيطلبها للزواج وستحبل منه لكنها ترفض فخاخ الأمومة والزواج، وتتخلّص من الجنين وأبيه، لأنّها لا تريد استبدال قبيلة بقبيلة وتغامر مع البحار "آلان" الذي التقت به في وهران، لكنها سرعان ما تهرب منه، لتلتقي بجان لوي في باريس، الذي سبق وأن التقته حين كان أستاذًا بوهران، وسينجح في الصمود في حياتها لسبعة عشر عامًا. ربما لأنّه كان مختلفًا، كسر القاعدة واقترح عليها حياة مضادّة من دون تكلّف، ولأنّه جاب معها البحار في مركب اختارا "ريح الرمل" اسمًا له، وساعدها على مزج البحر بالصحراء لتضيء "جرح الحريّة".

لكن القصّة ستنتهي كما تنتهي قصص كل الرجال الذين حاموا حولها، ثمة رغبة خفيّة تجعلها تقود الحبّ إلى نهايته، وربما هي التي كانت تدفع الرجال إلى القطيعة، فلا أحد استمع إلى رواياتهم، إنهم مجرّد أشباح في سرد أنثوي أخّاذ ومستبد: "منذ بدأت بالكتابة أدركتُ بأنّك ترحلين دون عودة. تاركة إياي على رصيف الميناء"، بهذه الكلمات العاريّة خاطبها جون لوي وهو يرى نجاحها ككاتبة، بعد أن كانت طبيبة متمرّدة، نقرأ في رواية السيرة "رجالي" أن غيرة جون لويس تنامت من نجاح كتابها الثالث وأصبح رجلًا آخر في غضون ستّة أشهر: "لقد تعرّفت إليك فتاة متمرّدة على كلّ شيء، وأصبحت، شيئًا فشيئًا، جزائريّة مُلتزمة، لقد احتضنتك طيلة سبعة عشر عامًا، وهأنا أموت في ظلّ شهرتك"، بل إنّ الاعتراف سيلامس حدود المأساة حين يقول لها: "حين كنتِ توقّعين كُتبكِ، سرتُ على الرّوابي المحيطة، لا تتملّكني سوى رغبة وحيدة: أن أسرع بالسيّارة وأرتطم بشجرة". (رواية رجالي).

في صفحات متقدمة من "رجالي" تقول البطلة الكاتبة، إنها كانت ترى في حبّ الغرباء خلاصًا، لأنّه سيحرّرها من قيود الرجل "المحلي" الذي يعدّ امتدادًا للأب والقبيلة، يسيّجها بالقيود حتى حين يكونُ متحرّرًا، لكن مع تقدّم العُمر والغربة والصّفحات، سنكتشف معها أن الرّجل رجلٌ هنا وهناك وأن حبّ التملّك ملّة واحدة، وهو وضع وقفت عليه عالمة الاجتماع فاطمة المرنيسي، وقدّمته في كتابها البديع "شهرزاد ترحل إلى الغرب"، حيثُ أخضعت رجالًا غربيّين إلى تجربة مثيرة في مرافقتها

لهم إلى معارض فنيّة، وانتهت إلى أنّ الرجل الغربي يبحث أيضًا عن الحريم وأن نظرته للمرأة لا تختلف عن نظرة الرّجل الشرقي مع اختلاف ظاهري في الشّكل والخطاب.

سيكون جواب البطلة على أهم الرّجال في الرّحلة، بأنّها لا تُريده أن يموت لا في ظلّها ولا بالارتطام بشجرة: "سننفصل". كان العاشق على وشك أن يتحوّل إلى قاتل متوحّش، فقد كان تعيسًا بسبب كتابتها ويرفض في نفس الوقت الانفصال.

"استعاد وُضوحي حقوقه في تركة العلاقات المقطوعة"، إنّها النهاية التي تتدبّرها بطريقة للعلاقات السّامة، فما الفرق بين الأوربي الذي يريدها خارج الكتابة والأب الذي كان يريدها خارج المدرسة؟

ثمّة رجال في الحكاية انتهوا إلى "تركة العلاقات المقطوعة"، بداية من العمّ قارئ الكتب الذي فتح لها أبواب القراءة والكتابة وشجّعها على تجاوز الصّحراء بما توفّره الكُتبُ من سحر، لكنّه سينضمّ إلى العائلة في رفض استضافة رفيقها، أو الأخ "طيب" الذي ارتبط بها منذ طفولته وكان يلاحقها في كلّ مكان، وحين كانت تدرس بوهران طلب منها أن تنقذه من الصحراء، فكان له ما أراد، ليغادرا الجزائر في نفس الوقت، لكنّه رفض البقاء في فرنسا العنصريّة واستقر في هولندا، حيث تعلّم اللّغة وأراد أن يكتب الروايات، قبل أن يختفي من راداراتها.

وثمّة رجال ظلّوا في غرف الانتظار كالسائق بشير في بشار الذي كان يحجز لها مقعدًا خلفه حين كانت تلميذة، وكان يحرس حبّها لجميل، رغم أنّها كانت ترصدُ في نظراته ما لم يقوَ على قوله، أو المصوّر بلال الذي أنقذها من هجوم رجالي في عيد وطني حضرت احتفالاته بلباس لم يرق المحتفلين، وتشاء الأقدار أن تُلقي به بين يديها في مستشفى مونبلييه، حيث قام بزراعة كلية ستبقيه قيد الحياة لفترة محدودة، أو زملاء في كلية الطب عاشوا في المنطقة الرماديّة بين الحب والصداقة سنعثر عليهم في رواية "الممنوعة"، كشأن نورين الذي جاء في وقتٍ قرّرت فيه البطلة أو الكاتبة ألا تحبّ سوى الغرباء، أو الرجل الكندي جون كلود أو رجل الدائرة القطبية الذي أطعمها فواكه البحر، وجاء إلى فندقها في آيسلندا مثيرًا جلبة لأنّه يريد "استبقاء ابنة الشّمس"، أو حتى مرضاها الذين كانت تتعلّق بهم... قبل أن تستريح من الطب والحب بعد ذلك وتتفقّد صحراءها حيث يقوم أبٌ قديم بتمسيد يدها بيده المرتعشة.

وإذا كانت "رجالي" هي رواية تصفيّة الحساب مع المجتمع الأبوي الذّكوري، شأنها في ذلك شأن رواية "الرجال الذين يمشون"، فإنّ رواية: "أدين بكل شيء لنسيانك" هي رواية تصفيّة الحساب مع الأم، والتي تقول عنها الكاتبة: "في هذا الكتاب وصلت إلى ما أريده". إنها رواية المواجهة الحاسمة التي تضع فيها البطلة "سلمى"، التي هي طبيبة أيضًا كما جرت العادة في روايات مليكة مقدم (طبيبة قلب هذه المرّة)، كل شيء على الطاولة، بعد أن تستدعي حادثة موت في مستشفى مونبلييه، حادثة صادمة في ذاكرة البطلة، تتمثّل في خنق مولود غير شرعيّ للخالة المطلّقة، المشهد الضّبابي الذي رسخ في ذاكرة الطفلة، والذي رصدته وهي تتلصّص على نساء العائلة. لقد قرّرت العودة إلى

الصحراء لاستجلاء الحقيقة، وقبل ذلك ستوجّه رسالة الانتصار إلى الأم التي زارتها لطلب الأموال لتزويج بنتيها، فتنقلها إلى قلب حياتها الجديدة، كأنّها تقول لها انظري إلى أين أخذني ابتعادي عنكم، وهي تريها الحياة الجديدة من الرجل الأجنبيّ الذي يطبخ لها الطّعام ويقبلّها أمامها، إلى السلوك المتحرّر الذي يحوّل الأم إلى شخص عاديّ لا يملك حقّ الوصاية أو الحساب، فإذا كان العيش مع رجل "كافر" قد تسبّب في قطيعة مع الأب، فإنّ الأم ستدفع الفاتورة هنا، لأنّ الأمهات يتحملن أيضًا مسؤولية تمكين ذكور العائلة من حظوةٍ غير مستحقّة، كما نقرأ في الرواية السابقة (رجالي)، في مشهد مروّع تسأل البطلة أمها المرتبكة عن قتل الرّضيع، بعد أن ترفض هديّتها من الحلي، فتجيب الأم بأنه لم يكن أمامها من خيار سوى ذلك الخيار، اعتراف الأم وهي ذليلة تحت سلطة الابنة، هو ذروة مشاريع الكتابة ومشاريع الحياة أيضًا، فليست الروايات التي كتبتها، في نهاية المطاف، سوى استعادة لحياة بغرض الشّفاء، ويتعلّق الأمر بهذيان واعٍ، ينال حظّه من تأويل الكاتبة، فما تكتبه ينطبق حرفيًّا في كثيرٍ من الحالات على ما ترويه مشافهةً في لقاءاتها، كالمشهد السّابق الذي يقابله مشهد لا يقل مأساوية، هذه المرّة، مع الأب بعد قطيعةٍ دامت أربعة وعشرين سنة، رفض فيها مقابلتها لأنّها تزوّجت من كافر.

تروي مليكة مقدم أنها قرّرت زيارة أبيها بعد أن بلغتها أخبار عن مرضه، هذه المرّة سيستقبلها خلال زيارتها القصيرة، وحين كانت تغادر البيت، طلب منها أن تساعده على النهوض ليراها وهي تغادر، قبل أن يسألها بكل جراح الأبوة: متى تعودين؟ وحين أبلغته أنّها ستعود في الشتاء، طلب منها أن تشتري له معطفًا خفيفًا لأنّ جسده لم يعد يحتمل ثقل "القشابية".

إنّنا أمام حالة استسلام تام للأب، ليس بتراجعه عن مقاطعة الابنة فحسب، بل بتطلّعه إلى ارتداء معطف أوربي والتخلّي عن اللّباس المحلي، بكلّ ما يعنيه ذلك بالنسبة لطفلة متمرّدة.

وحين تعودُ في الشتاء بالمعطف الخفيف، سيمسك يدها بيده المرتعشة ويقول لها: "ابنتي.. السماح بنيّتي السماح" قبل أن يطلب منها الصفح، ولسنا هنا أمام مشهد روائي، بل أمام مشهد واقعي يفوق المشهد الروائي في رمزيته.

تضعنا مليكة مقدّم في قلب مأساة العائلة، فالأب الذي كان يرفضُ دراسة ابنته وسفرها وزواجها من غريبٍ، سيقبل عطاياها في آخر المطاف، هو الذي كسر حصّالة نقودها في الطفولة، وقال لها إنّها أصبحت الآن رجلًا، حين منحته راتبها الأول من اشتغالها مراقبةً في مدرسة، أما الأم فتقدّمها الكاتبة في صورة المرأة الجشعة التي تأخذ من ابنتها البكر لتزوّج البنات، وتسألها هي المتمرّدة المتزوّجة من "كافر" ترفض استقباله في بيتها، أن تدفع لها تكلفة الحج. لكن قلبها سيتوقّف قبل موعد الحج، ولن تصبح البنتُ ابنة لأمها إلا حين تدسّ أصابعها في تربة قبرها باكيّة: قرفصت سلمى أمام قبر الأم، غرزت أصابعها في التراب وتمتمت: "أمي، لقد جئت. إني هنا"... بقيت سلمى مدة طويلة ويداها في التراب، صامتة وحزينة. حزينة كما لم يحدث لها من قبل. (رواية، أدين بكل شيء لنسيانك).

تقرّ مليكة مقدم بأنّها تستعيد حياتها في رواياتها، من السيرة العارية في رواية (رجالي) التي استوحت عنوانها من أغنية شهيرة بنفس العنوان للمغنية الفرنسيّة "باربارا" تتغنى فيها برجالٍ تسير أمامهم ويسيرون خلفها ويأتونها طائعين (تردّدها بطلة الرواية، أيضًا) إلى تنويعات على السيرة، تصل فيها إلى حدّ اختراع سيرة مضادّة، كما في رواية "الرّاغبة"، التي خلّصت فيها بطلتها من العائلة لتختبر كيف تكون الحياة من دون والدينِ.

وتقدّم مُجمل أعمالها مادة مُغرية للدارسين، سواء في حقل الاجتماع أو في دراسات ما بعد الكولونياليّة، حيث تضع في المتناول شخصيّات منفصلة عن المجتمع؛ الأم غريبة في داخله وغريبة خارجه، وتقدّم شهادة عن انفجار الأسر والمجتمع وتحوُّله، وعن تيه نخبٍ في مجتمعٍ ترى أنّه يشدها إلى واقعٍ لا يعنيها، أو في الدراسات النفسيّة حيث نقف أمام ميراث كاتبة تقترح علينا بطلات مضطربات، يتقلّبن بين رفض الرّجل والرّغبة فيه، وبين جمع الرجال الشّقر الأذكياء ثم التخلّص منهم من طرف امرأة خاصيّة، تذهب مع الرّجل بعيدًا ثم تتركه وقد كشفت عنه كما يليق بطبيبة تكشف الأمراض وتُعرّي الجراح، ليس بغرض مداواتها، ولكن من أجل كشفها فحسب، فتغذو "النسويّة" الطافحة من الأثر الأدبي والنقمة على الذّكر والعائلة المستغلة والقبيلة والصحراء، علاجًا لصدمات الطفولة، وربما ذلك ما جعل الكاتبة تصمتُ وتختفي في السّنوات الأخيرة، بعدما أخرجت كلّ ما في صدرها في رواياتٍ مُتتاليّة.

«مع مرتبة الشرف» بين السلطة والمعرفة

من علاقة الطالب بأستاذه يخلق الروائي المصري عمرو حسين سرديته الروائية "مع مرتبة الشرف" الصادرة العام الماضي عن دار دون، بعد أربعة أعمال روائية هي "الرهان" (٢٠١٢)، "تاهيتي"، "الديناصور" الحاصلة على جائزة غسان كنفاني للرواية العربية لعام ٢٠٢٣، و"خارج نطاق الخدمة" (٢٠٢٣).

ومن دلالة عنوان "مع مرتبة الشرف" ندرك درجة استحقاق علمية تدور في فلكها الرواية لطالب هندسة الاتصالات "وليد كمال سعيد أبو المكارم".

صبري ممدوح

ربما الروائي لا يكتب عن المرأة من داخلها وإنما يكتبها كداعمة ومؤثرة، كحبيبة، كأم، كأخت، وكصديقة

لقد صدّر لنا الروائي في الاستهلال عبارة عبدالله بن المبارك "لا يزال المرء عالما ما طلب العلم، فإذا ظن أنه قد علم فقد جهل"، ثم قدم تبويبًا للرواية كما لو كانت بحثًا أكاديميًّا. في صفحة مستقلة وضع هذا العنوان (البحث مقدم من الطالب وليد كمال سعيد أبو المكارم) وقدم ملخصًا من صفحتين استهله بزلزال ٩٢، ثم استتبعه بزلزال آخر في تماثل جمالي بين الزلزال وقراره بدخول كلية الهندسة خلافًا لعائلته كلها التي التحقت بمهنة الطب. ثم صنع فهرسًا لمحتويات وأقسام الرواية بدأها بالفصل الأول كمقدمة، ثم الفصل الثاني: دراسات سابقة، ثم الفصل الثالث: المنهجية، والفصل الرابع: النتائج، الفصل الخامس: مناقشة النتائج، الاستنتاجات، وقائمة المراجع.

الشخصية الرئيسة «وليد كمال» أهداه والده في عيد ميلاده كتاب قانون تنظيم الجامعات، وعندما تم استبعاده من التعيين في الجامعة كمعيد رجع لنص المادة رقم ١٣٧ بالقانون وعرف ثغرات هذا الاستبعاد؛ فقدم شكوى وقُبلت، فتم تعيينه في الجامعة وواصل البحث حتى حصل على الماجستير في مصر والدكتوراه من أميركا، كل هذا في إطار زمني لا يتجاوز إحدى عشرة سنة ما بين عام ١٩٩٢ إلى ٢٠٠٣.

المرأة وتجلياتها داخل الرواية

المرأة في الرواية لها تجليات عدة ومتنوعة، ويمكن تمثيلها كمثلث من ثلاثة أضلاع: الدكتورة حنان بسيوني معلمته، ووسام الحبيبة وزوجة المستقبل، ومروة الأخت الداعمة، والأم منيرة الحانية في قلب هذا المثلث، وسارة الفتاة الأميركية التي تقع خارج هذا المثلث تمامًا.

ربما الروائي لا يكتب عن المرأة من داخلها، وإنما يكتبها كداعمة ومؤثرة؛ كحبيبة، كأم، كأخت، وكصديقة، تلك التجليات التي يرسمها لنا الروائي في سرديته.

شخصية الأم "منيرة": الأمومة التي تمزج بين الحنان الأسري والمسؤولية المجتمعية. هي مصدر القوة النفسية والاستقرار العاطفي لأبنائها، ومثال للتواضع والإيثار. تأثيرها يتجاوز حياتها بفضل قيمها التي زرعتها في الآخرين، مما يجعلها شخصية أبدية في ذاكرة من عرفوها. يُظهرها كـ"ملاذ آمن" في عالم قاسٍ.

السمعة الطيبة

يركز النص على سمعتها، يؤكد أنها بنت إرثًا أخلاقيًّا يتجاوز حياتها، مما يجعلها نموذجًا يُحتذى به عبر الأجيال.

العطاء دون انتظار مقابل وعلاجها للفقراء وتعاملها مع الحياة كرسالة إنسانية يُظهر نقاء روحها وارتباطها بقيم العدالة الاجتماعية.

شخصية الحبيبة وزوجة المستقبل "وسام": هي النموذج التقليدي للفتاة في حقبة التسعينات، فهي عفوية وتجمع ما بين البساطة والأناقة والذكاء والالتزام. وما يهمنا هنا هو علاقتها بالراوي، فهي علاقة أشبه ما تكون بعلاقة حب عذرية وسط زخم المشاكل المجتمعية وصعوبة الزواج بالنسبة للشباب في هذا الوقت. وهي بالنسبة للراوي حلم يسعى للوصول إليه، فتتطور الأحداث ويتطور حلمه، لكنها تبقى حبيسة رؤية ورومانسية أكثر من كونها إنسانة كاملة لها تعقيدها النفسي ومشاكلها الحياتية. ورغم كل ذلك فهي داعمة لحبيبها، فهي من رشحته للعمل في الشركة التي تعمل بها.

شخصية الدكتورة حنان بسيوني: تتسم بالتعقيد والتناقض، ما يجعلها شخصية أدبية غنية ومتطورة، بل تكاد الرواية كلها تقع حولها هي والراوي. تجمع ما بين الصرامة الأكاديمية والعمق الإنساني النبيل، نموذج للأستاذة الجامعية الناجحة المتفوقة التي تفرض احترامها رغم انتقادات أسلوبها. وكُتبت

هذه الشخصية ببراعة لتظهر فيها التفاعل بين السلطة والمعرفة من جانب والعلاقات الإنسانية من جانب آخر، فهي محفز أساسي لتطور وليد على المستوى الأكاديمي، بالخوف مرة منها، ومرة أخرى لينال عن جدارة كونه تلميذها المتفوق.

الزمان والتأريخ لحقبة التسعينيات

يقول هانز ميرهوف في كتابه "الزمن في الأدب": "الزمن هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة، وعبارة كان يا مكان في قديم الزمان هي الموضوع الأزلي لكل قصة يحكيها الإنسان".

أهم ما يميز الزمن في الرواية أنها تبدأ من عام ١٩٩٢ وقت حدوث الزلزال إلى بداية عام ٢٠٠٣، أي تستغرق نحو ١١ عامًا شهدت تحولات في حياة المواطن المصري. إلا أن هذا الزمن يتم عرضه وفق معرفة الشخص العادي بالتكنولوجيا، فنحن نرى الشخصية الرئيسة وليد وهو يحاول أن يبتكر طريقة لإرسال الصوت والصورة عن طريق الإنترنت من مكان بعيد إلى مكان آخر. وبالطبع هذه الآن ليست مشكلة، إلا أننا نرى كيف تتعامل معها الباحثة الأكاديمية مثل الدكتورة حنان وتندهش أنه لا يمكن أن يحدث هذا، إلا أن الباحث استطاع أن يفعل وأن يؤكد على صدق نظريته على المستوى التطبيقي. ونرى أثر ذلك في معرفة الشخصيات بالتكنولوجيا، فنحن نتكلم عن حقبة التسعينيات بكل ما تحمله هذه الحقبة من معرفة ومشكلات.

الزمن هنا زمن للحظة توقفت بالنسبة لنا وتجاوزناها، إنما تلك اللحظة التي نسخر منها، نسخر من بدائيتها وتسخر منها الشخصيات لاستحالة حدوثها. الزمن هنا هو جهاز كشف الكذب الوحيد على مدى محدودية علمنا.

فخ التصنيف المجحف أحيانًا

لا أريد أن أقع في فخ ولعنة التصنيف الذي في النهاية يحجر على حرية الكاتب، الذي رفضه رولان بارت في معرض كلامه عن اللغة والكلام والتشريع: "كل كلام هو تصنيف، وإن كل التصنيفات قمعية".

يمكن ببساطة أن نصنف الرواية بأنها "رواية سيرية" لكنها أقرب إلى "الرواية شبه السيرية" Semi-Autobiographical Fiction وهو عمل روائي تعتمد فيه العناصر الأساسية للراوي والحبكة على المؤلف نفسه. وتُستخدم كلمة "شبه" في التعريف؛ لأن المؤلف قد يستكشف فرضيات خيالية، أو يقدم شخصيات خيالية، أو يحيد عن أحداث الحياة الواقعية.

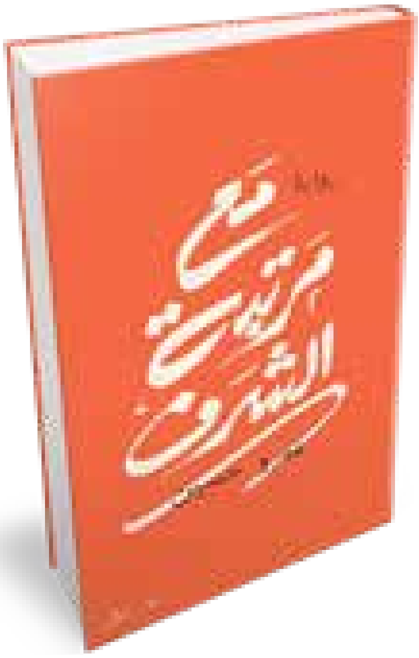
فالروائي عمرو حسين هو مهندس اتصالات يقيم حاليًا في الإمارات التي هي مقر عمله، وسافر إلى هولندا للحصول على

■ عمرو حسين

الماجستير وله تجاربه الإنسانية التي عاشها في الغربة وشكلت وعيه. وعلى الجانب الآخر في الرواية شخصية "وليد كمال" ابن جيل التسعينيات الذي عاش فيه مقتبل شبابه، ومهندس اتصالات تحصّل على شهادة علمية من الخارج. ومع هذا الكسر للإيهام خلق عند القارئ حالة من التماهي بين الروائي وبين الشخصية الروائية، وكثير من الكتاب صنعوا هذا الكسر الذي أفضى إلى كسر الإيهام، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر الكاتب الكبير صنع الله إبراهيم.

الروائي يثمّن البحث العلمي للخروج من أزمات الواقع الراهن، وتحديدًا شخصيته الرئيسة التي تصعد إلى أعلى سلم العلم بالبحث العلمي والجهد والإخلاص للفكرة التي يؤمن بها.

السارد في الرواية بضمير المتكلم، وقد تغلّب الروائي على فخاخ هذه الطريقة في السرد، فإذا كان فخ الانحياز المفرط للذات فيعالجه بشخصية ذات بعد علمي بحثي حتى يتغلب على أحادية وجهة النظر. ولم يقع في فخ تفاصيل السرد الطويلة التي تبطئ الأحداث، فعالج هذا باختيار اللحظات العميقة ومزجها في ثنايا السرد والمشاهد.



لقد همس الروائي في أذن قارئه، وأدخله إلى عالم مميز جدًّا ليتعرف القارئ على شخصية ربما تكون استثنائية بمعنى من المعاني. واخترق وعي الشخصية وتحدث على لسانها بوعيها الذي ربما يماثل وعيه، فلم تأتِ الرواية متوترة في صوتها السردي بل كانت متماسكة وقوية، فضلًا عن السلاسة في السرد التي كانت علامة مميزة في أسلوب الروائي، تتجلى في كتابته، وعلى نحو خاص في رواية "الديناصور".

أقرب إلى «الرواية شبه السيرية» تعتمد فيها العناصر الأساسية للراوي والحبكة على المؤلف نفسه

همس الروائي في أذن قارئه وأدخله إلى عالم مميز جدًّا ليتعرف القارئ على شخصية ربما تكون استثنائية بمعنى من المعاني

رحلة يونس المسناوي

الرواية واحتمالات التخييل

"نحن لا نغير الماضي ولا نملكُ أن نتصرّف فيه..
كل ما نملك هو هذا الحاضر الهارب منا بدوره نحو سلة الماضي"

الرواية (ص: ٥٨)

شعيب حليفي

الرواية تستحضر مدينة مكناس بوصفها فضاءً للذاكرة ومرجعًا لأحلام وتوهمات

تُشيِّد الرواية المغربية أفقًا متنوعًا بأكثر من شرفة ورؤية، تدنو من جوهر الصراع المرتبط بالوجود الإنساني وبتفكيره، وقد خاضت في سبيل ذلك تجارب طوّعت فيها الشكل والدلالات وعملت على توسيع كل الحقول الممكنة، القريبة والبعيدة، القديمة والحديثة، في بحث مستمر عن صياغة تتداول فيها الخيال واحتمالاته اللامنتهية.

وتتموضع رواية "سيني–كلوب" لمحمد أمنصور الصادرة حديثًا عن دار الفنك بالدار البيضاء في سياق كتابة جديدة يشتبك فيها التخييل الأدبي بالذاكرة المنسية، انفتاحًا على التجديد في السرد المغربي، لكاتب يؤمن بالمغامرة الأدبية لأنه حداثي ببصيرة ثاقبة وشغف نادر بالهوية وتنوعها؛ وهو المبدع والإنسان والباحث والمصارع الذي لم يستسلم في كل المعارك التي خاضها ويخوضها، بل كان سبّاقًا إلى تجارب وأفكار تسندُ مشروعه الروائي برؤى طموحة إلى أفق ثقافي يجابه المتلاشيات من الأفكار والصور والمعارف؛ من ثمّ يمكن النظر إلى هذه الرواية من سبع زوايا:

أولًا: غلاف رواية "سيني–كلوب" تركيب فني من صورتين، صورة الحامل السفلي لباب المنصور لعلج بساحة لهديم مكناس- المغرب في الزمن الراهن، وهو واحد من أبواب كثيرة بأسماء مختلفة، والرواية تستحضر مدينة مكناس بوصفها فضاءً للذاكرة ومرجعًا لأحلام وتوهمات.

أما الصورة الثانية.. فهي لتماثيل حجرية، تظهر منها ستة من أصل خمسة عشر تمثالًا من الحجارة البركانية والموجودة في جزيرة القيامة (ile de paques) ببلاد الشيلي، ويُعود تاريخ نحتها إلى القرن الثالث أو الخامس عشر، وتعكس ثقافة السكان الأصليين الذين تم القضاء عليهم بالكامل تقريبًا خلال غزوات الأوربيين، وما تبقى منهم اليوم.. تماثيل وحكايات وتاريخ منسي إلى جانب كتابة قديمة لم يُتوصل إلى تشفيرها بعد.

الرواية بدورها، وبشكل مرآوي، تحكي وتبحث في إمارة برغواطة التي أبادها المرابطون والموحدون، وأسقطها المؤرخون، ألصقوا بها الأباطيل، ولم يتبقَّ من كل ذلك إلا حكايات عجيبة وشخصيات أشبه بتماثيل في الخيال الشعبي.

ثانيًا: تحتفي الرواية بتصديرات نصية Epigraphes لافتة، مقتبسات تتصدّر الفصول وهي سبعٌ رافقت أربعة أبواب في الرواية. تصديران افتتاحيان للرواية ككل، فيما الباقي جاء بعد عناوين الأبواب.

التصدير الأول، مركزي في مفتتح الرواية (تعويذة برغواطية) (ص:٥)، وهو نص مجتزأ من صميم السرد والدلالة التي تشكل البنية العامة (ص ص: ١٢٠-١٢١)، مُوقّع باسم الشخصية الرئيسة (يونس المسناوي)، كلام عبارة عن لحظة هذيان اختلط فيها الحلم بحالات التلبس وهو متردد ومثقل بالتفكير في وصية والده بخصوص برغواطة وفي علاقته بأنوشكا، زوجته الروسية السابقة وابنهما ميخائيل.

أما التصدير الثاني، من مقطع شعري للشاعر الفرنسي بول فين، عن حلم غريب يرى فيه امرأة مجهولة. وتقول

■ محمد أمنصور يوقع روايته

تفاسير الأحلام في هذا، بأن الرجل الذي يرى هذا الحلم سوف ينتصر في معاركه، أو سيعيش الوحدة وينأى بنفسه عن الآخرين لأسباب مختلفة.. واحتمالات أخرى ستكون جزءًا من التشكل الفني لصورة يونس المسناوي في الرواية.

باقي التصديرات الست، هي أقوال لشعراء وفلاسفة وروائيين وسياسي، وجميعها تضيء مسارات المعاني المتنامية. ومن ذلك التصدير الذي يفتتح الباب الأول من الرواية، قولة لهيراقليطس، حول البحث عن الحقيقة وما يصادف الباحث عنها من إنهاك وحيرة، وهو ما صادف يونس المسناوي أثناء رحلة بحثه عن حكاية صالح بن طريف والبرغواطيين بالمغرب، أو عن أخيه، ثم أحلامه وذاته.

وقد وردت قولة هيراقليطس مقتبسة من الروائي الأميركي بول أوستر الذي ساقها في مذكراته عن والده "اختراع العزلة"، مُصدرًا الفصل الذي يحمل عنوان "بورتريه رجل غير مرئي"، أما رواية سيني–كلوب، فإنها تشيّد بنيتها الكبرى من تشكيل بورتريه "نبي تمازغا"، صالح بن طريف، وهو شخصية منسية أو غير مرئية.

في الباب الثاني بفصوله الأربعة، تصديران لكل من الشاعر الشيلي بابلو نيرودا والروائي المصري نجيب محفوظ، الأول متحدثًا عن الحب والنسيان، فيما الثاني يورد حلمًا من كتابه "أحلام فترة النقاهة"، عن الحب والتمني والفرصة الضائعة؛ وفي التصديرين ظلال ترخي بأهدابها على علاقة يونس مع حليمة.

تصدير الباب الثالث، قولة لمارسيل بروست عن السفر والاستمتاع بمقدرة رؤية ما ليس في إمكان كل الناس رؤيته، وهو ما يتفق وفصول هذا الجزء الذي سيسافر فيه يونس المسناوي إلى الشيلي ليكتشف عالمًا جديدًا، والاطلاع على رسومات تركها أخوه قبل اختفائه هناك.

التصدير الأخير في الباب الرابع (البرغواطي الأخير) قولة لوليام تومان، رئيس ليبيريا الحديثة، متحدثًا فيها عن كون قيم الكذب والغش والسرقة هي من طبيعة الحياة، وعلى الإنسان الحذر من ذلك. كل القضايا صادفها يونس أثناء البحث في رحلة صعبة عن مصالحة مع الذاكرة والتاريخ والذات، دون جدوى.

ثالثًا: بالنسبة للبناء الفني للرواية، فإنها بأبوابها الأربعة، وفقراتها المرقمة، الست والعشرين، تنفتح على صوت السارد الرئيس يونس المسناوي المهتم بالسينما والإشهار وقرار عودته من هجرته الأوربية من عالم الإشهار، بسبب خبر اختفاء أخيه إلياس المسناوي فنان الغرافيتي الذي يقطن بالرباط، واعتقال زوجة أخيه رقية داود الجامعية المهتمة بالحفريات وبالمسألة الأمازيغية بالمغرب.

إن كل شكل هو اختيار جمالي ودلالي مفكر فيه، وقد جعلت رواية سيني–كلوب من العنوان علامة مرجعية لمرحلة كان فيها نادي الشاشة (سيني– كلوب) واجهة فنية للتعبير عن حضور الوعي المقاوم، وتأكيد للمواقف في الرواية التي يفتتح سردها يونس المسناوي بالحديث عن السينما والتنوع المبهر في التشخيص لسعاد حسني بوصفها أيقونة سينمائية في مرحلة معينة، وكيف أن الأب، صالح المسناوي، مؤمن بأن الإخراج السينمائي هو صانع

> تُشيِّد رواية سيني-كلوب، بنيتها من بورتريه «نبي تمازغا»، صالح بن طريف، وهو شخصية منسية أو غير مرئية

الفن والجمال.

اختارت الرواية مدخل الفن، منذ البداية، للتعبير عن كل القضايا، لكون جل الشخصيات الرئيسة مرتبطة بمجال من مجالات الفن والإنسانيات.

رابعًا: تفكر رواية سيني- كلوب في التاريخ دون أن تسقط فيه، فهي تُحافظ على مسافة آمنة وتتخذ منه رؤية بدل أن يكون حدثًا. رؤية مرتبطة بالذاكرة والراهن: حكاية صالح بن طريف وإمارة برغواطة والظلم التاريخي الذي لحقهم؛ وهي الرؤية التي سعى من خلالها الأب (صالح المسناوي) إلى تمثل نفس موتيف الوصية بين الأب والابن.

حكاية صالح بن طريف هي الراگد (بكاف مثلثة) الذي يبحث يونس عن إخراجه وإفاقته، وهو خيال تاريخي وإرث رمزي مرتبط بالهوية.

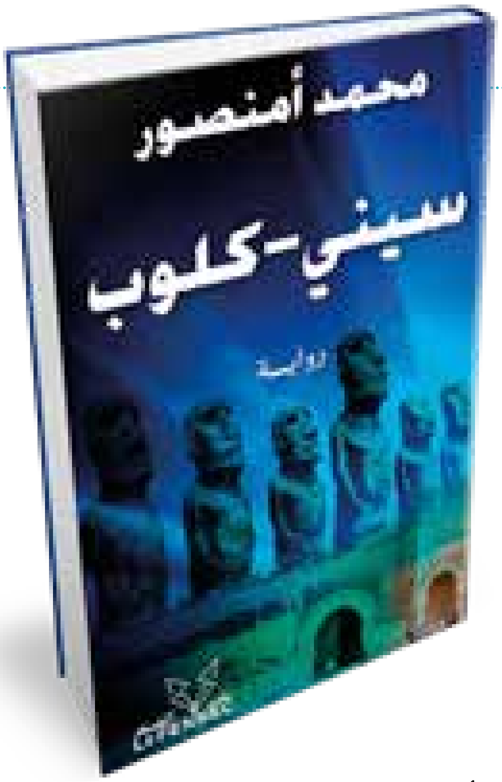
خامسًا:أذابت الرواية الزمن الماضي البعيد، (كما يمثله صالح بن طريف) أو القريب، (كما يمثله الأب صالح المسناوي) في سيرورة منسابة بين زمن الخطاب والقصة.

الزمن الفعلي هو أيام معدودة من شهر يونيو ٢٠١٥، يبتدئ منذ عودة يونس من فرنسا إلى مكناس، ثم الرباط والشيلي والعودة إلى المغرب، أما الأنفاق الزمنية التي تغذي المساحة الفعلية فهي زمن برغواطة الذي يعود إلى ثمانية قرون خلت، ثم زمن الدراسة والسفر إلى روسيا وفرنسا؛ وزمن سيني-كلوب الذي عاشه الأب ورفاقه. كل الشخصيات تحمل زمنها ورؤيتها وحلمها، لذلك فإن الزمن في الرواية يتخلّق ليصبح مكونًا ثقافيًا يرتق ثلاث هويّات تعاني من عطب خارجي، استطاع السارد تأطيرها وهو يقاوم لاستعادتها بالفن والتفكر والنسيان.

سادسًا: اشتغلت الرواية على عنصر الاختفاء بصوره المختلفة، وهو تقنية سردية متجذرة في الثقافات الإنسانية. في السرود والمرويات العربية، يأتي دائمًا إثر أمر جلل ويتضمن إخفاءً ثم لغزًا أو سرًّا، فيصبح آلية تحفيزية للسرد، ويتطلب بحثًا وتقليبًا للاحتمالات؛ وقد تحوّل إلى قضية فنية ومحرّك جمالي ومرآوي في كل مفاصل الرواية، بدءًا من اختفاء صالح بن طريف وطمسه من التاريخ الرسمي ومقرراته وإخفاء نبوّته؛ ثم الأب (صالح المسناوي) الذي يعتبر نفسه من سلالة البرغواطيين، وقد أخفى ذلك إلى حين لحظة وفاته، وطالب ابنه بإفشاء الموضوع في فيلم سينمائي؛ وبعد ذلك اختفاء إلياس المسناوي وهو في الشيلي، وما استتبع ذلك من حديث عن اختفاء مدينة تيمغسين البرغواطية، وإخفاء جزء من الحياة المعطوبة ليونس مع زوجتيه وابنه ميخائيل.

لقد شكل الاختفاء محورًا رئيسًا في الرواية، ومن جميع الزوايا، وهو ما أتاح للسارد أن يكتشف أن هجرته كانت اختفاءً مقنعًا، وما بحثه عن الآخرين إلا محاولة للعثور عن ذاته ومضاعفاتها. وهو الذي لم يكتم ذلك في الصفحات

نص أصيل نابع من متخيل نُسجت أسسه من ثقافات محلية ووعي تخييلي أبدع في صوغ احتمالات غير متشابهة



الأخيرة من الرواية:

- "كان عليّ أن أعود إلى نفسي بعد أن خرجتُ منها" (ص: ٥٠٥).

كما أن كل اختفاء في الرواية له خلفياته وآثاره، فمثلًا يقول يونس المسناوي مخاطبًا الزهراوي، صديق والده: "من أفهمَ جيلكم، أنتَ وأبي، أن الاختباء وراء شاشات سيني-كلوب شكل واجهة للنضال ضد النظام الديكتاتوري؟

ألم يكن وهمًا كبيرًا هذا الهروب الجماعي المنظم للاختباء خلف نور الشاشة الكبرى بدعوى أنها بديل لمواجهة الرصاص. عن أي نور كنتم تبحثون في ظلمات القاعة السينمائية" (ص٤١-٤٢).

سابعًا: اقترن جنس الرواية في أبهى نصوصه بالإبداع والتجديد ومجابهة التلفيق، ورواية سيني-كلوب جديرة بالانتماء إلى أفق التجريب والتجديد ومناهضة الجاهز؛ لأنها نص أصيل نابع من متخيل نُسجت أسسه من ثقافات محلية ووعي تخييلي أبدع في صوغ احتمالات غير متشابهة، يسائل المعارف والقضايا والهوية والتاريخ والذاكرة والمثقف من خلال بناء حكائي يلمع فيه الأثر الفني بنقد المتخيل المعارف المشتركة.

إشارة:

محمد أمنصور روائي مغربي وأستاذ جامعي بجامعة المولى إسماعيل بمكناس – المغرب. تنتمي تجربته الروائية إلى نمط الرواية الجديدة في المغرب. والتي تنزاح في إستراتيجيتها التجريبية عن الرواية التقليدية. صدرت له عدة مؤلفات نقدية ومجموعتان قصصيتان (القيامة الآن– النسر والألواح) وأربع روايات: المؤتفكة ٢٠٠٤– دموع باخوس ٢٠١٠– في انتظار مارلين مونرو ٢٠١٩.

عن العشق والكتب

يبدو العنوان كأنه عنوان أحد المسلسلات التركية التي لا تتنازل عن لفظة "العشق" في أغلب عناوينها، بما يحمله من لوعة ونار تتجاوز نار الحب ووجده، وبحمولته عن شيء غامض به سر الحياة ولا يبلغ أحد أقاصيه، وكأن الحب واضح ومعروف! والكتب هي الحب الذي يطل في كل مرة وكأنه حب جديد.

وحيد الطويلة

نعم هو كذلك وأكثر، ولا تذهب بعيدًا، في ثمانية عشر مقالًا ضمها كتاب "من كتبي: اعترافات قارئة عادية" تفضح الكاتبة الأميركية آن فاديمان هذا العشق الكبير للكتب وتربط بينه وبين قصة حبها وزواجها، تحت عنوان: "زواج المكتبات"، تقول فاديمان: بعد خمس سنوات من الزواج وطفل، قررنا أنا وزوجي جورج الذي يعشق الكتب مثلي أننا مستعدان لمستوى أعمق من الشراكة هو توحيد مكتبتينا، تشرح فاديمان في فصل في غاية البهجة: لقد تزوجنا في هذه الشقة ونحن ننظر إلى روايتي ملفيل المحتجزتين بالاتفاق بيننا، كل واحدة في جهة، تعاهدنا أن نصون حبنا في السراء والضراء والمرض، لا مشكلة، لكن من حسن حظنا أن كتاب "الصلوات العامة" لم يذكر شيئًا عن تزويج مكتبتينا والتخلص من النسخ المكررة وإلا كان عهدًا بائسًا.

استغرق أمر ترتيب المكتبتين حتى يصيرا مكتبة واحدة نحو أسبوع تقريبًا، اعترضتهما مشكلة: هل يتم ترتيب الأدب البريطاني زمنيًّا والأميركي أبجديًّا؟ هل تضع الروائي الأميركي بينشون إلى جوار أفلاطون! يا للعار، هل ينتصر رأيها أم رأيه؟ في الطريق انتصرت النسخ ذات الأغلفة الورقية على ذات الأغلفة الإليكترونية إلا إذا كانت تحتوي على هوامش، وتوصلت فاديمان في النهاية إلى أن الترتيب الأبجدي هو الحل، في النهاية استسلم زوجها ليس اقتناعًا بل حرصًا على السلام الزوجي حسب تعبيرها، لحظتها بالتحديد شعرا أنهما متزوجان حقًّا.

حين كان زوجها خارج المدينة راحت تقرأ "رحلات مع تشارلي"، لتشاينبك، حين وصت إلى مقطع حول انحسار غابات الصنوبر في كاليفورنيا، قرأت تعليقًا حزينًا بخط عرفت أنه خط زوجها: لماذا ندمر البيئة؟!، لحظتها عرفت أنها وزوجها يملكان نسختين متشابهتين، واحتفظا بنسخة زوجها، قالت: كتبي وكتبه قد أصبحت: كتبًا. ثم هتفت:

حقًّا، نحن الآن زوجان.

تشرح فاديمان معنى القارئ العادي بحكاية، تقول: "عندما كان الروائي الإيرلندي جون مغاهرن طفلًا، فك أخواته شريط إحدى فردتي حذائه وخلعنها من قدمه وهو يقرأ، لم يرمش، ألبسنه قبعة قش، لم يتحرك، فقط عندما أزحن الكرسي الخشبي الذي كان يجلس عليه: استيقظ من الكتاب" كما وصف الموقف.

تقول فاديمان إن هذا النمط يقول إن جوهر القراءة ليس رغبتنا بشراء كتاب جديد، بل كيف نحافظ على علاقتنا مع كتبنا القديمة، الكتب التي عشنا معها سنينَ حتى أصبحت ألوانها وملمسها وروائحها مألوفة لنا كبشرة أطفالنا.

تلتقط فاديمان رأي فيرجينيا وولف: القارئ العادي يختلف عن الناقد، عن العالم، ثقافته أدنى، لم تغدق عليه الطبيعة مواهب فذة، إنه يقرأ من أجل متعته الخاصة لا لينشر معرفة أو يصحح آراء سائدة، وقبل كل شيء توجهه غريزته أن يخلق لنفسه من مختلف

بعد خمس سنوات من الزواج وطفل، قررنا أنا وزوجي أننا مستعدان لمستوى أعمق من الشراكة هو توحيد مكتبتينا!

> **جوهر القراءة ليس رغبتنا بشراء كتاب جديد، بل كيف نحافظ على علاقتنا مع كتبنا القديمة، الكتب التي عشنا معها سنينَ**

> **بالنسبة لعاشق حقيقي للقراءة، لا أجمل من الأوراق الملطخة والنسخ المهترئة: «إنها تشي بآلاف الأصابع»**

التفاصيل والأجزاء نوعًا من التكامل.

ليست فاديمان وحدها ولا زوجها يتشاركان متعة الكلمات الطويلة كما تسميها، والداها وأمها وبقية عائلتها يتابعون إذا كانت الإعلانات المنشورة، ومقالات الصحف صحيحة لغويًا، يسجلون كل خطأ ويراسلون الصحف، عائلة مجنونة بصحة اللغة وجمالها.

تقول إنها لم تطلع زوجها على محاولاتها الشعرية لأنه وهو في العشرين من عمره كان شاعرًا حقيقيًّا ينشر في مجلات مرموقة، حين لمح خلسة مقطعًا: غمغم وانتقى كلماته بعناية: لا بأس بالعروض.

تضحك فاديمان من نفسها وتقول: أحيانًا أعتقد أن شاهد قبري سيحمل النقش التالي: كانت تتقن العروض.

يا لحسرتي! لخص زوجي أهم سمات شخصيتي بثلاث كلمات.

تحت عنوان: "لا تؤذ كتابًا"، كتبت: عندما كنت في الحادية عشرة وأخي في الثالثة عشرة، اصطحبنا والدي إلى أوربا، في أحد الفنادق في كوبنهاجن ترك أخي كتابًا مقلوبًا على صفحاته المفتوحة كما يفعل كل ليلة منذ تعلم القراءة، عصر اليوم التالي، عاد ليجد الكتاب مغلقًا، قصاصة من الورق تشير إلى الصفحة المطلوبة، وفوقه ملاحظة موقعة من خادمة الغرفة:

سيدي، يجب ألا تفعل هذا أبدًا بأي كتاب.

تقول إن أخاها صعق، أن يوصم قارئ مخلص للكتب مثله، يقوم بتهريب كتاب ومصباح يدوي تحت الأغطية بعد أن تطفأ الأنوار في مبيت المدرسة –وهي جريمة عقوبتها العصا– بأنه شخص لا يحب الكتب.

لم يعجب فاديمان تصرف العاملة، لكنها أدركت مع الوقت أنه كما توجد أكثر من طريقة للحب بين البشر، هناك أكثر من طريقة نحب فيها الكتب، خادمة الغرف كانت تؤمن بالحب العذري، الكيان المادي للكتب مقدس بالنسبة لها، لا يمكن فصله عن محتواه، دورها عاشقة أفلاطونية، دور نبيل لكنه محاولة محكومة بالفشل للحفاظ على عفة الكتاب بحالته الأولى مدى الدهر، بالنسبة لعائلة فاديمان كلها لا يعتبر انتهاكًا أن يعامل الكتاب كما تقتضي الرغبة والمصلحة، الاستعمال الفظ ليس قلة احترام، بل علاقة حميمة.

هيلاير بيلوك وهو شاعر وبحار وناشط سياسي وجندي، وهو أيضًا عاشق عذري كتب مرة:

يا طفلي! لا ترم الكتاب هكذا
تجنب تلك المتعة الخبيثة
بقص كل الصور
حافظ عليه كأنه كنزك الأعلى.

تختتم الحكاية بقولها: العشاق العذريون يزيلون علامات الكتب ما إن تنتهي مهمتها، العشاق الحسيون يتركون تذكارات رومانسية، عادة ثلاثية الأبعاد، مجلد يحمل بين طياته ريشة بومة وذروة من ذيل سنجاب، دليلًا على جريمة لطيفة.

إمبراطور إثيوبيا في مطلع القرن الماضي كان يحب أن يمضغ أوراق الأنجيل، لسوء حظه فقد مات بعد أن أكل سفر الملوك كاملًا.

لا تعتبر فاديمان مصيره حجة كي نبقي أيدينا وأسناننا بعيدًا عن الكتب، العبرة هنا بوضوح أنه كان يجب تجليد أوراقه بالبلاستيك، بالنسبة لعاشق حقيقي للقراءة، لا أجمل من الأوراق الملطخة والنسخ المهترئة: "إنها تشي بآلاف الأصابع".

في مقال يبدو غريبًا، وسؤال أغرب: ما هو شعورك حين تقرأ الكتاب في البقعة الجغرافية أو المكان الذي يصفه؟

بالنسبة لها قذيفة تمر من فوق الحائط والحارس وتستقر مباشرة في المرمى، صديقها ماكولاي بالنسبة لها هو أعظم قارئ على مر العصور، مات والكتاب مفتوح أمامه، أحب أن يقرأ وهو ينتقل من مكان إلى آخر، قرأ أليس للمؤلف للايتون وهو يقطع مستنقعات بونتين، قرأ كتبًا كثيرة وهو يتجول في شوارع لندن دون أن يصطدم بأحد، قرأ سيرفانتس وفولتير بأجزائه السبعين، كتب لصديقه: أن أكون قادرًا على التحاور مع الموتى وأن أحيا في الخيال.

قرأ على شاطئ بحيرة ثراسيمنوس تفاصيل المعركة التي انتصر فيها القائد القرطاجني هانيبال على الرومان، كان الطقس داخل الكتاب مماثلًا للطقس الذي يقرأ فيه، يقول: وصلت في التوقيت نفسه الذي دارت فيه رحى المعركة، رأى الضباب الكثيف الواطئ الذى غرق فيه الرومان فأكلهم هانيبال وانتصر عليهم.

تغبط فاديمان من قرؤوا كتبًا في المكان الذي وصفه، تقول: بالنسبة لنا، نعيش وهم المحنة والاكتشاف، أما هم فعاشوا الواقع فعليًّا.

كيف يعلم الأسلاف أبناءهم عادة القراءة، ما هي الكتب التي يمررونها إليهم والأهم الطريقة التي يقدمونها بها، تقول: من أفضل الطرق لتعريف طفلة بالكتب أن تدعها تصفها فوق بعضها البعض، تعيد ترتيبها أو تقلبها رأسًا على عقب، تبدو لي معجزة أن الناقدة الأميركية ديانا تريلنغ التي كان عليها غسل يديها قبل أن تتناول كتابًا لمارك توين أو بلزاك من مكتبة والدها المحمية بواجهة زجاجية، كبرت لتصبح امرأة تحب الكتب.

تستطرد في الكتاب المنشور عن دار المدى بترجمة رشا صادق أن فلاديمير نابوكوف كتب في يومياته أن ابنه في عمر الثامنة كان يربط أحرف الأبجدية مع لون معين: السين هي الأصفر والفاء هي الأسمر، والميم بلون بيضة أبي الحناء الزرقاء، وفاديمان إلى يومنا هذا متأثرة بالتجليد القماشي للكتب التي أحاطت بها منذ ثلاثين عامًا مضت، تقول: ما زلت أشعر أن سوفوكليس لا بدَّ أن يكون ترابي اللون، وبروست رماديًّا، وكونراد بلون القرفة، وأوسكار وايلد أخضر ليموني، وروالد دال بلون بنفسجي.

لا بدَّ أن هناك كتابًا نشؤوا في بيوت لا تحوي كتبًا، بنتها في السابعة، بعض آباء زملائها يشتكون أن أبناءهم لا يطالعون الكتب للمتعة، لكنك حين تزورهم تجد غرف الأطفال محشوة بالكتب لكن غرف الأهل فارغة.

كتاب لأولئك الذين تدفعهم شهيتهم للكلمة المكتوبة لقراءة كل ما تقع عليه أعينهم، أو الذين يدللون كتابًا قديمًا كما يداعبون أطفالهم، أو من تفتنهم رائحة الورق والحبر، كتاب هو اعترافات قارئة عادية يقدم رحلة مشوقة إلى عالم الثقافة وهوس القراءة.

آن فاديمان تقدم الكتب من خلال عيني القارئة لا الكاتبة، كعشاق من لحم ودم أحيانًا، وأحيانًا كأداة لتثبيت الباب وأخيرًا كوجبة خفيفة للأطفال الجائعين.

في النهاية المتعة لامها زوجها لأنها تخشى أن تدنس كتب هيمنجواي الخاصة بوالدها بكتب ستيفن كينغ الخاصة به، وحين نفت ذلك قال لها: والدك لا يريد أن تصبح كتبه مزارًا، ألم تخبريني أنه كان يسمح لك باستخدامها لبناء قلعة؟

ردت: من هنا عشقت الكتب وعشقتك.

العشاق العذريون يزيلون علامات الكتب ما إن تنتهي مهمتها، العشاق الحسيون يتركون تذكارات رومانسية

ستون عامًا على «قاهرة» علاء الديب

بالغلاف نفسه الذي رسمه الفنان جمال كامل، واللوحات الداخلية التي كان قد رسمها الفنانان إيهاب شاكر وآدم حنين قبل ستين عامًا، أصدرت دار الشروق في مصر طبعة جديدة من المجموعة القصصية "القاهرة".

وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عام ١٩٦٤، عن سلسلة عُرفت بنشر الأعمال الطليعية وخوض المغامرات الفنية، هي سلسلة الكتاب الذهبي التي تصدرها مؤسسة روز اليوسف، والأخيرة بدورها كانت مدرسة جديدة وغير مسبوقة وجريئة في الصحافة العربية تصدر مجلتين أسبوعيتين.

محمود الورداني

صدور الطبعة الجديدة من مجموعة «القاهرة» يعد حدثًا ثقافيًا، حيث يمكن بسهولة رصد تأثيرها والدور الذي لعبته

يصحبنا الكاتب إلى شوارع قاهرة جهمة وحارة ومزعجة، والشخصية الرئيسة يعمل في مؤسسة حكومية عملًا لا أهمية له

أما علاء الديب (١٩٣٩- ٢٠١٦) فربما كان من أكثر المتابعين دأبًا، فضلًا عن تمتعه بضمير يقظ على مدى أربعة عقود متواصلة، تابع وكتب وبشّر بأهم الأعمال الأدبية العربية من خلال بابه الشهير "عصير الكتب"، الذي تنقّل به بين أكثر من مطبوعة، فبعد أن تغيّر الحال في روز اليوسف التي كانت تصدر مجلة صباح الخير الأسبوعية –المجلة التي كان الديب من أهم كتابها ونشر فيها أكثر من عمل روائي مسلسل– انتقل ببابه إلى عدة صحف من بينها القاهرة والمصري اليوم والأهرام.

وأخيرًا أصدرت دار الشروق كتابين معًا لعلاء الديب. الأول مجموعته القصصية "القاهرة" والثاني كتاب "صفحة جديدة".

■■■

والحقيقة أن صدور الطبعة الجديدة من مجموعة "القاهرة" يعد حدثًا ثقافيًا، وإذا كان البعض لم ينتبه إليها وقت صدورها، إلا أنه يمكن بسهولة رصد تأثيرها والدور الذي لعبته، من خلال تأمل تاريخ صدورها على سبيل المثال. فعام ١٩٦٤ الذي صدرت فيه هو ذروة انتصار الناصرية ونجاحها الخادع والمؤقت، في تأميم الصراع الاجتماعي وتسييد صوت واحد، والإلقاء بالمعارضين اليساريين خصوصًا في السجون، وفي الوقت نفسه كانت الكتابات السائدة على المستوى العربي تشبب وتمتدح الواقع السياسي والاجتماعي، فالشعر "الحديث" كان أغلبه تبشيرًا بالوحدة و"الاشتراكية" والعدل الذي تحقق بالفعل!! والرواية السائدة تحتفل بالنماذج "الواقعية" التي تبني المجتمع الجديد، والقصة أيضًا ربما باستثناء الكاتب السوري زكريا تامر الذي كان وظل فيما بعد يغرّد خارج السرب، كانت هي القصة الإدريسية التي يكتبها يوسف إدريس والمتأثرون به، هي القصة الواقعية التي تتناول الواقع الجديد بإعجاب لافت.

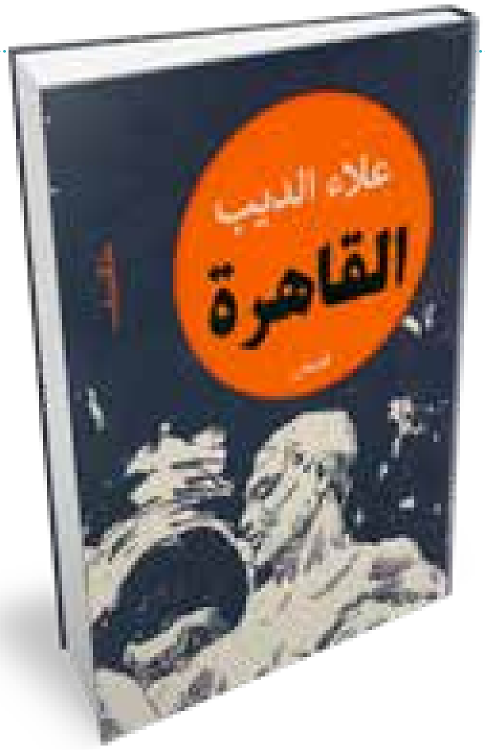
ومن المهم هنا الإشارة إلى أن النظام الجديد –نظام يوليو– كان قد حقق إنجازات اجتماعية وانحاز إلى الأغلبية، وشارك في تأسيس حركة تحرر وطني قوية على المستوى العالمي، ومع ذلك فإن أسس النظام كانت هشة، واعتمدت على شخص الزعيم، واعتبر ضباط يوليو أنفسهم هم المسؤولين والناطقين باسم الشعب والأكثر دراية بمصالحه، ولا ضرورة للشعب أو تحقيق الديمقراطية. وفي هذا السياق اعتمد نظام يوليو على ترسانة من أجهزة الإعلام ذات الضجيج، وعلى الأغاني والصحافة الموجهة والكتابات الأدبية الموجهة أيضًا.

أما قصص مجموعة القاهرة، فتخلو من ملامح الواقع المنتصر بنماذجه الإيجابية وترديده لأسطوانة مشروخة، سرعان ما كشفت هزيمة ١٩٦٧ عن خوائها. فقصة "العاصفة" مثلًا عن كهل يستيقظ في الليل إثر عاصفة ويقرر الانفلات من بيته وأسرته وزوجته وعالمه والطيران في السماء. وفي قصة "أهم شيء في العالم" لا شيء يحدث .. مجرد حبيبين يفترقان دون سبب ولا حتى الملل، بل هناك خواء وعدم تحقق. وفي قصة "التراب يغطي وجهك" هناك ممثل أخذوا منه الدور وقرروا أنه لا يصلح.. تجول هنا وهناك ورأى أن لا شيء يستحق ثم اصطحب امرأة ومضى بها.

أما في نوفيلا "القاهرة" يصحبنا الكاتب إلى شوارع قاهرة جهمة وحارة ومزعجة، والشخصية الرئيسة يعمل في مؤسسة حكومية عملًا لا أهمية له ويعيش حياة لا أهمية لها ويتورط في علاقة حب كئيبة وينتهي به الأمر في لحظة غامضة إلى أن يقتل الرجل المرأة ويسلّم نفسه للشرطة.

أكرر أن المجموعة القصصية صدرت في وقت لم يكن مسموحًا فيه أن يعبّر الكُتاب إلا عن المناخ العام السائد، لكن الديب كان سباقًا في إحساسه بالخطر القادم: خطر تكميم الأفواه وترديد الجوقة كلها لأغنية واحدة، وقرر أن يغني خارج السرب.

يمكن للقارئ أن يلمس ذلك جيدًا في خمس مجموعات قصصية صدرت للديب، ومن إضافاته الكبرى والمهمة



خمس "نوفيلات": زهر الليمون، أطفال بلا دموع، قمر على المستنقع، عيون البنفسج، أيام وردية.. وهي روايات قصيرة، ويكاد كاتبنا أن ينفرد باختياره لشكل الرواية القصيرة تحديدًا، ولم يغادره إلى الرواية الطويلة على مدى مسيرته الأدبية. هذا إلى جانب ترجماته العديدة وكتابته لحوار فيلم "المومياء" إخراج شادي عبد السلام، وسيرته الذاتية "وقفة قبل المنحدر.. أوراق مثقف مصري".

■■■

ومن بين مآثر علاء الديب الكبرى زاويته الأسبوعية، التي تنقّل بها بين أكثر من مطبوعة، حيث يختار كتابًا جديدًا – غالبًا لكاتب لا يعرفه، كما أنه يكتب للقارئ العادي، وزاويته سهلة الفهم وواضحة ما دامت للقارئ العادي، فهي ليست مكتوبة للمتخصصين، ويعنيه بشدة الكتابة سهلة الاستيعاب والتي تتسم بالعمق في الوقت نفسه، مع الأخذ في الاعتبار أمرين أساسيين: التعريف بالكاتب (غالبًا ما يكون في بداية الطريق) والتعريف بالكتاب نفسه، وغالبًا ما يكون عملًا روائيًا أو مجموعة قصصية أو ديوانًا شعريًا.

الكلام هنا يدور حول باب أسبوعي استمر سنواتٍ بل عقودًا، باب تمكن من النجاة من التغيرات العاصفة التي استمرت من سبعينيات القرن الماضي وحتى عام ٢٠١٦ حين كانت المقادير قد دفعت به إلى الأهرام قبل رحيله مباشرة. وبالتأكيد كانت التغيرات على مستويات عديدة، تشكّل ضغطًا على مدى عدة عقود، تغيّرت فيها السياسة والنظم والولاءات بل والصحافة ذاتها، وجرت في النهر كل تلك المياه، لكن الديب ظل في كل ذلك أمينًا لضميره اليقظ وذائقته التي نادرًا ما خابت، فكان أغلب من كتب عنهم في بداياتهم، هم الذين شقوا طريقهم وحققوا إنجازات كتابية.

ومن اللافت للنظر أن الديب لم يُعنَ بجمع متابعاته المنشورة في الصحف في كتب، وظل على اعتقاده بأن دور المقال الذي يكتبه هو في نشره في الصحف السيارة، والتقائه بقارئ عادي، قد يقرأ المقال ويبحث عن الكتاب. وقد حدث ذلك بالفعل ولسنوات عديدة، فزاوية الديب ظلت طوال الوقت خارج شبكة المصالح المتبادلة واحترمها كاتبها وأخلص لها، وكثيرًا ما كان يعثر على كتب مرّ على تاريخ صدورها سنوات، ويرى أنها تستحق تسليط الضوء عليها . لم يجمع الديب زواياه إلا مرة واحدة في حياته، لكن دار الشروق تولت جمع آخر كتاباته التي كان ينشرها في صحيفة الأهرام خلال عامي ٢٠١٤- ٢٠١٥. زاويته سطورها تمتد من العراق إلى المغرب مرورًا بالكويت وبيروت والضفة وغزة والسودان، واختار لها عنوانًا ثابتًا هو "صفحة جديدة" وخصصها للكتابة عن الأجيال الجديدة في الغالب.

قدّم الديب هذه المجموعة من الزوايا الأسبوعية على النحو التالي:

"لا أسمح لنفسي بإطلاق الأحكام النقدية، ولكنني أتعلم من الكُتّاب الشباب الجدد الذين يسعدني الحظ بالعثور على إنتاجهم أن أتعلم منهم ومعهم البحث عن (الصوت الخاص) الصوت الجديد الذي لا يُقلد أحدًا، ولا يستورد ذوقًا. الصوت الذي يعرف أن الكتابة عمل صعب ونبيل، وأنه ليس وسيلة للادعاء أو التظاهر أو الاستعراض".

ويضيف: "إن فرح الإنسان باكتشاف صوته الخاص على الورق في شكل فني، فرح لا يعادله أي فرح آخر، لا جائزة ولا انتشار. الكتابة ليست سلعة ولن تكون. مهما حاولوا خداعنا بـ"البيست سيلر" والفرقعة والمكاسب المادية الضرورية، ولكنها ضرورة الحياة، ولن تكون لها قيمة لو خسر الكاتب صوته أو نفسه".

وأخيرًا ربما كانت السطور السابقة التي كتبها الديب قبل ما يزيد على عشر سنوات صالحة للتعبير عن الكتابة الأدبية في كل وقت وفي كل مكان.

المجموعة القصصية صدرت في وقت لم يكن مسموحًا فيه أن يعبّر الكُتاب إلا عن المناخ العام السائد، لكن الديب كان سباقًا في إحساسه بالخطر القادم

فرح الإنسان باكتشاف صوته الخاص على الورق في شكل فني، فرحٌ لا يعادله أي فرح آخر

ومضات من الفكر:

على المرء ألا يكون ظلًّا لغيره!

عاطف محمد عبد المجيد

ربما يُقال إن الإبداع مقترن دائمًا بالخروج على المألوف، ومن ثم فهو ضد حالة الاتزان أو التوازن التي تمتدحها، لكن هذا الرأي غافل عن أن الخروج على المألوف ليس له علاقة بهذه الحالة، فقد يكون الخروج على المألوف بكسر القواعد الفنية التقليدية في ممارسة الفنون كقواعد الهارموني في الموسيقى، وقواعد التأليف في فنيْ النثر والشعر، وفي التيمات أو الموضوعات الرئيسة في الفنون المتنوعة، غير أن الإبداع في الفنون لا يمكنه أن يكسر مبدأ التوازن أو الاتزان نفسه، وإلا كنا إزاء فن بلا معنى.

> **سعيد توفيق الذي يبدو دائمًا منشغلًا بفن الجمال، يؤكد أن الفكرة الواحدة تصبح أكثر وضوحًا حينما يتم التعبير عنها في سياقات مختلفة**

هذا ما يراه د. سعيد توفيق في كتابه "ومضات من الفكر.. في السياسة والدين والأخلاق والفن والحياة" الصادر حديثًا عن الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة، واصفًا إياه بأنه ليس دراسة علمية في موضوع محدد، إنما هو مقالات قصيرة، حاول فيها التعبير عن مجمل رؤيته الفلسفية في شؤون السياسة والدين والأخلاق والفن والحياة نفسها، مُعوِّلًا على أن تكون مقالاته أكثر فائدة من كتاباته الأكاديمية من حيث قدرتها على الانتشار الأفقي، قاصدًا كثرة أعداد القراء الذين يمكنهم الاستفادة منها في إطار الفلسفة والثقافة العامة، معتقدًا أن الفلسفة التي تنبع من الحياة والتجربة الإنسانية، التي تبقى على صلة بظواهر هذه الحياة والعالم المعيش، هي الفلسفة التي يمكن أن يكون لها حضور ومصداقية في عالمنا الراهن اللاهث، مشيرًا إلى أن مقالاته في الفترة الأخيرة كانت تستشرف المستقبل القريب، وقد برهنت الوقائع والأحداث في عالمنا الراهن على صدق ما تصوره في أوائل العشرينيات من هذا القرن.

الأفكار لا تنتهي

سعيد توفيق الذي يبدو دائمًا منشغلًا بفن الجمال وما يحيط بالعملية الإبداعية، يعلن أن الفكرة الواحدة تصبح أكثر وضوحًا حينما يتم التعبير عنها في سياقات مختلفة ومتنوعة، وأن الأفكار لا تنتهي، وأن هناك صلة وثيقة بين الثقافة والتعليم، متوقفًا عند الصلة بين الفلسفة والشعر التي أعاد نيتشه إحياءها، ذاكرًا أنها كانت ثورة على الفلسفة الأكاديمية التي فقدت مكانتها، واستردت مصداقيتها عندما اقتربت من حدود لغة الشعر من خلال فلاسفة الوجود، وعلى رأسهم هيدجر، مشيرًا إلى أننا بحاجة، في عصرنا الراهن -باعتباره عصر طغيان التكنولوجيا والعولمة- إلى أن نتساءل مع هيدجر: ما الحاجة إلى الشعراء؟

أو: ما الحاجة إلى الشعر في العصر الراهن؟ مؤكدًا أن الشعر لا يمكن أن يصبح فلسفة خالصة، كما أن الفلسفة أيضًا لا يمكن أن تصير شعرًا خالصًا، ذلك أن جبلي الشعر والفلسفة يشرفان على وادٍ شاسعٍ لا حدود له، متصورًا أن جماليات الشعر لا تعني اغتراب الشعر عن الواقعي والمعيش، فالشعر مرتبط دائمًا بموطنه وروح عصره كما لاحظ هيجل من قبل، وهذا يعني أنه مرتبط أيضًا بأسئلة اللحظة التاريخية. هنا أيضًا يتناول توفيق الحديث عن ثورة الفن الحديث التي بدأت بالموسيقى حينما بدأت تنزع نحو التعبير من خلال لغتها الخالصة، لغة الأصوات التي تصدر عن الآلات الموسيقية وحدها، دون الحاجة إلى أي وسيط آخر كالكلمات مثلًا، مشيرًا إلى أن الأدب من بين الفنون جميعًا هو أكثرها التصاقًا بالواقع، لأن الأدب يتعامل بالكلمة، التي هي أكثر الوسائط الفنية قدرة على

■ د. سعيد توفيق

تصوير وتشخيص واقع الإنسان، ذاكرًا أن الكلمة تشكل عالم الإنسان ومجمل وجوده، مؤكدًا أن العمل الإبداعي لا بدَّ أن يعبر عن الواقع من خلال البعد السياسي أو الاجتماعي أو الميتافيزيقي أو الديني أو الأخلاقي، متسائلًا: أي بُعد من هذه الأبعاد لا قيمة له في الفن أو الأدب ما لم يكن مُعبِّرًا عنه من خلال البعد الجمالي ذاته ممثلًا في الشكل الجمالي الذي لا يقبل الاختزال إلى أي من هذه الأبعاد؟، مؤكدًا استقلالية الفن، ومن ثم الشكل الجمالي، فهو لا يلتزم في تعبيره عن الواقع إلا بمنطق الرؤية الفنية المتحررة من أية شروط سوى الشروط الجمالية.

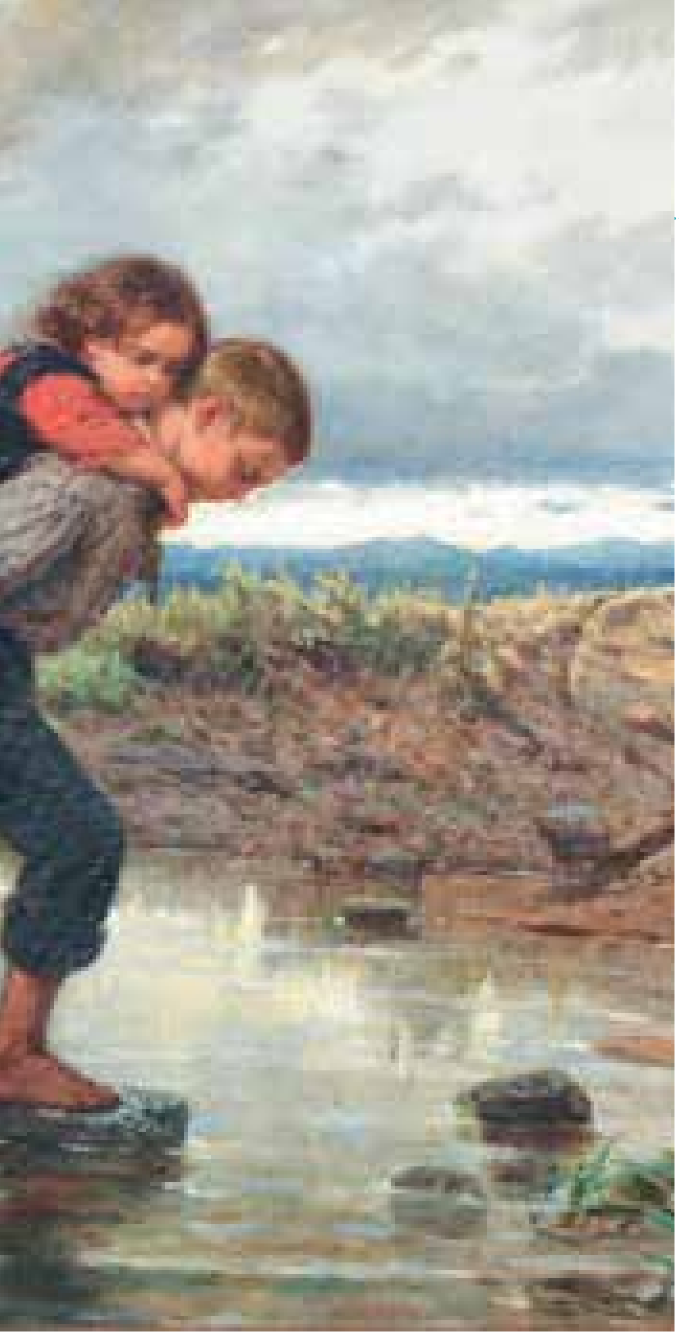
النظام الأمثل

في حين أنه حين يعرج إلى أفق السياسة يكتب، يناقش فكرة أنه ليس هناك نظام سياسي واحد يُعد هو النظام الأمثل، ولو أردنا شواهد على ذلك فلنرجع إلى التاريخ منذ نشأته وحتى عصرنا الراهن، لافتًا النظر إلى أن عصر المصريين القدماء قد حوى أزهى عصور مصر التي لا نطمح حتى في بلوغ شيء منها في عصرنا الراهن، سواء على مستوى العلم أو الحكمة أو الأخلاق، متوقفًا عند مسألة أن الغرب ليس عنصريًّا فيما يتعلق بإدارة شؤونه الداخلية، لكنه يظل عنصريًّا تجاه الآخر المختلف عنه في الجنس والأصول العِرقية والثقافية، راصدًا كذلك تخلفَنا كأمة عن بقية الأمم كما أشار فوكوياما إلى ذلك، وتقدّمَ الغرب علينا مثلما تتقدم علينا كثير من الدول الآسيوية، وربما الإفريقية، غير أن هذا لا يبرر على الإطلاق احتقار الغرب لنا أو لثقافة الآخر، أو احتقارنا لأنفسنا بالانسحاق أمام ثقافة الغرب بما في ذلك قيمه، ذاكرًا أننا من حقنا أن نأخذ عن الغرب وعن غيره من الدول المتقدمة أسباب التقدم فيما أحرزوه في مجال العلم وتطبيقاته، وفي مجالات المعرفة عمومًا، وهو تقدم تكمن أسبابه في جودة التعليم التي نرفع شعارها في بلداننا دون تحقيق جودة حقيقية في التعليم.

النظام الأمثل برأي الكاتب هو ذلك الذي يعمل على تحقيق العدالة في الحكم والقانون وإدارة شؤون البلاد والعباد.

وكاشفًا عن مستقبل الحضارة الغربية، يرى الكاتب أنه على الرغم من كون الحضارة الغربية لا تزال في حالة هيمنة، فقد رأى بعض المفكرين الغربيين العظام من أمثال اشبنجلر وتوينبي أن هذه الحضارة التي بلغت أوج تطورها قد دخلت مرحلة التدهور أو الأفول، بفعل عوامل داخلية تهدد وجودها واستمرارها، مشيرًا إلى أن التاريخ العالمي منذ نشأته وحتى الآن هو تاريخ للصراع البشري، وقد تمثل هذا الصراع قديمًا بين الأباطرة والملوك وفقًا لأهوائهم

> الشعر لا يمكن أن يصبح فلسفة خالصة، كما أن الفلسفة أيضًا لا يمكن أن تصير شعرًا خالصًا، ذلك أن جبلي الشعر والفلسفة يشرفان على وادٍ شاسع لا حدود له



التاريخ العالمي هو تاريخ للصراع البشري، وقد تمثل قديمًا بين الأباطرة والملوك وفقًا لأهوائهم الشخصية، ثم بين الدول والقوميات دفاعًا عن مصالحها

الشخصية، ثم تمثل بين الدول والقوميات في دفاعها عن مصالحها الاقتصادية، ثم أصبح صراعًا بين أيديولوجيات، خاصة بين الأيديولوجية الرأسمالية الغربية ونظيرتها الشيوعية في الاتحاد السوفيتي سابقًا، مؤكدًا أن الصراع الآن هو صراع حضارات، أي صراع ثقافي، لأن ما يهم الناس ليس هو الأيديولوجيا أو المصالح الاقتصادية، بل الإيمان والأسرة والدم والعقيدة، لأن ذلك هو ما يجمع الناس وما يحاربون من أجله ويموتون في سبيله، فالحضارات الإنسانية هي القبائل الإنسانية الكبرى، وصدام الحضارات أشبه بصراع قَبَلي يجري على نطاق عالمي.

نهاية المركزية الغربية

كذلك يناقش الكاتب فكرة كون الحضارة ظاهرة مقترنة بالإنسانية، والإنسانية مقترنة بالقيم، ومعنى هذا أنه لا يمكن أن نختزل مفهوم الإنسانية في خاصية واحدة أو بُعد واحد، ولا يمكننا أن نقنع بمجرد القول بأن الإنسان حيوان اجتماعي أو مدني بطبعه، ذاكرًا أن الحضارة تفقد قوتها الحقيقية حينما تفقد طابعها الإنساني، وتميل إلى سياسة العدوان على الدول الأكثر ضعفًا، لذلك فإن القوة العسكرية ليست معيارًا لتألق الحضارة وتقدمها خاصة حين يتم استخدامها من أجل العدوان على الآخرين، وليس من أجل أن تصبح الدولة مرهوبة الجانب، معتقدًا أن مجال الثقافة والقيم لا يقل أهمية وخطورة عن مجال العلم والتكنولوجيا، بل ربما يكون المجال الأول هو الأقدر على ترسيخ هوية البشر وتأكيد خصوصيتهم، والمدخل إلى ذلك كله إنما يكون من خلال التعليم الذي ينبغي أن تستثمر فيه الدول أعظم طاقاتها، مشيرًا إلى أن الغرب بدأ مؤخرًا يدرك أن هيمنته على العالم بدأت تتراجع، وعلينا أن نعيد قراءة التاريخ، بما في ذلك تاريخنا الراهن، لكي نحدد موقعنا منه، والموقف الذي ينبغي أن يكون جديرًا بنا، وأن نعي في النهاية أن نهاية الغرب لا تعني انتهاء الغرب، وإنما نهاية المركزية الغربية.

هنا أيضًا تشغل توفيق علاقة الدين بالهوية التي يراها علاقة مربكة وملتبسة في عالمنا العربي، فنحن ننظر إلى أن هويتنا في أنها تكمن في الدين الإسلامي، وأننا نتحدث لغة واحدة هي العربية، مشيرًا إلى أنه لا ريب في أن الدين يشكل عنصرًا مهمًّا في تشكيل الهوية، لكننا عندما نتأمل الأمر بعمق نجد أن الهوية العربية لا يمكن اختزالها في الدين الإسلامي، بل في المقام الأول في اللغة والأرض والتاريخ المشترك، لافتًا النظر إلى أن الغازي أو المستعمر لا يغزو إلا الشعوب المهيأة من داخلها لكي تصبح مستعمرة، تمامًا كالحيوان المفترس يتخير فريسته الضعيفة من بين جحافل القطيع، كما يتوقف عند الوعي الذي يعتقد أنه يشكل ماهية الإنسان، به يتميز عن عالم الأشياء الجامدة الهامدة التي لا يوجد داخلها شيء بخلاف وجودها المادي، وبه يتميز عن عالم الحيوان الذي يسلك سبيله بفعل قوى غريزية لا عاقلة، لا تدفعه إلى شيء سوى الصراع من أجل الحياة وحفظ النوع. توفيق الذي يتساءل هنا لماذا يفسد الذوق الثقافي العام في عصر ما؟ يشير إلى أنه لا ينبغي أن ننسى أن عصر الكبار في الفن بوجه عام وفن الغناء بوجه خاص، لا ينفصل عن عصر الكبار في الفكر والثقافة العامة وفن الأدب خاصة، بل هو العصر ذاته، متصورًا أن الفن العظيم يبقى شاهدًا على أهمية عصره ومدى إسهامه وتأثيره في العصور التالية، ويكفي شاهدًا على ذلك أن الأعمال الفنية العظيمة لدى قدماء اليونان لا تزال حاضرة بقوة في الثقافة الإنسانية، وهو ما يصدق أيضًا على سائر الأعمال الفنية العظيمة في العصر الحديث وما يليه، لافتًا

النظر إلى أن حال الفن مؤشر حقيقي على حال التقدم والتحضر، غير أننا يجب أن نضيف إليه حال الفلسفة، أو الفكر، والعلم أيضًا، مستنكرًا أننا نغفل دائمًا عما هو بديهي، فنظن أنه يتمثل فقط في الواقع الذي نعيشه، ذاكرًا أن دعوة الحداثة في الفن التي رفعت شعار "الفن من أجل الفن" هي دعوة لم تفهم حقيقة الفن، بل لم تفهم صلة الفن بالتاريخ وبالوجود وبالحقيقة نفسها، وهي دعوة تصورت أن الفن يمكن اختزاله في مفهوم "الجميل" وبذلك فهي عزلت مفهوم "الفن" نفسه عن دلالته الإنسانية كما تتجلى في السياق التاريخي والاجتماعي.

مهمة الناقد

يعتقد الكاتب أن الفنانين سيدركون أن الفن لا يمكنه أن يختزل العالم في أشكال مجردة اغترابية، وبالتالي يضعون في حسبانهم عالم الإنسان نفسه باعتباره غاية الفن في النهاية، وهذا هو السيناريو الأكثر احتمالًا حسب ظن الكاتب، ذاكرًا أن كل فنان يحمل هموم واقعه أو عالمه الخاص، وتزداد الصلة بين المبدع وواقعه في حالة الأدب، وذلك بفضل اللغة، والأديب والفنان يلتقطان شيئًا من الواقع المحيط بهما، ويتعاملان معه بالأدوات المتاحة في عالميهما، محملين بموروثهما الحضاري أو الثقافي، لافتًا النظر إلى أن مهمة الناقد هي تحسين الصلة بين المبدع والمتلقي بهدف حُسن فهم العمل الإبداعي على نحو أكثر عمقًا من الخبرة الجمالية المباشرة لدى المتلقي الذي ربما لا يكون قادرًا على وصف وتحليل هذه الخبرة، ومن هنا يأتي دور الناقد الذي يضيء العمل والعلاقات الكامنة بين أجزائه، مشيرًا إلى أن بعض العوام، بل بعض النقاد يظنون أن النقد يعني الانتقاد من خلال إظهار نقاط القوة والضعف في العمل الإبداعي، وقد يصدق هذا على تقييم مذهب فلسفي أو مقال علمي، لكنه لا يصدق على نقد عمل إبداعي فني أو أدبي.

العمل الإبداعي ينبغي أن يؤخذ على النحو الذي يكون عليه، وتكون مهمة الناقد هي فهم العمل وتأويله بحيث يمكن تقريبه إلى الخبرة الجمالية لدى المتلقي. سعيد توفيق الذي تناول عدة قضايا مهمة إبداعيًا واجتماعيًا وفكريًا، يطرح هنا عددًا من الأسئلة التي سعى من خلال مقالاته هنا أن يجيب عنها، منها هل لدينا فن موسيقيّ؟

يشير إلى أنه يرى أن الموسيقى الخالصة تختلف عن غيرها من الفنون على مستوى التذوق: فالأغنية أو المسرحية أو الفيلم هي أعمال تحكي عن أشياء ومواقف وأحداث مشخصة يفهمها الناس ويتعرفون عليها باعتبارها تشبه ما يصادفونه في حياتهم أو يسمعون عنه، وأنه يكثر الخلط عند كثير من الناس حينما يسيئون تقدير قيمة العمل الفني في ذاته، ويقدرونه وفقًا لمواقفهم الذاتية من الموضوعات التي تُروى لهم، بصرف النظر عن الطريقة التي تروى بها، وهذا هو حال أغلب جمهور الفن ممن لا يحسنون تذوقه، بينما يتناول في القسم الذي خصصه لمقالاته عن الوجود والحياة، فكرة أن الوجود الحقيقي للذات هو الوجود الذي يتماهى فيه الشخص مع ذاته ومع الوجود ذاته، بحيث يعرف معنى الوجود الحقيقي ومعنى الحياة ذاتها الجديرة بأن تعاش، وجود لا يرتضي فيه المرء أن يكون أداة أو ظلًّا لغيره.

يعتقد الكاتب أن ما يفعله بعضهم بتحريم الفن زاعمين أن هذا له سند في الدين، هو ضلال لا يختلف عن ضلال طالبان والقاعدة وداعش الذين قاموا بتحطيم تماثيل بوذا على نحو مماثل، وإن كان بصورة أكثر عدوانية وفجاجة من حركة تحطيم أيقونات الدين المسيحي في العصر الوسيط.

العمل الإبداعي ينبغي أن يؤخذ على النحو الذي يكون عليه، وتكون مهمة الناقد هي فهم العمل وتأويله بحيث يمكن تقريبه إلى الخبرة الجمالية لدى المتلقي

صوت الصمت
عالم لا يمكن استيعابه عبر اللغة

فدوى العبود

كتب باشلار مرّةً "لو كان للحالم مهنة لصنع بتأملاته الشاردة أجمل الآثار" أما شيلي فقد اعتبر أنه قد "تكفي ذريعة وليس سببًا حتى نضع أنفسنا في وضع انعزاليّ" وهذه الأخيرة يولد منها الحالم، فالذريعة قد تكون حبًّا يجعلنا نهجر العالم وفي حالات أخرى حربًا تفقدنا الثقة به، وفي ثالثة قد يولد الحالم لأوهى الأسباب.

في هذه الوضعيّة يدوّن الكاتب كلماته على طريقة الأطفال عن طريق اللعب؛ إذ إن الأخير تدريب إنساني على الاستعداد للمجهول، والكتابة تدريب لفهم الأخير. إنها طريقة لفهم ما هو متعذر على الإنسان، ألا يواصل الكاتب مرة تلو أخرى تصحيح نصوصه في موازاة مع العالم الذي يتغير فيبدو الأمر كالسحر؟ فما إن ينتهي من فهم وجه من وجوهه حتى ينقلب كلوح أردواز؛ ومع كل كتاب يتعذر الفهم أكثر... ما إن يحل حروف الأحجية حتى تتعقد الكلمات، وما إن يرسم حدود العالم حتى تهب ريح التغيير فتبعثر خط الطول والعرض.

> **والحدود بين الفهم وعدمه، بين الطفولة والمراهقة، بين البراءة وفقدانها، أليست لحظة الفهم أشدّ غموضًا من الغفلة**

والحدود بين الفهم وعدمه، بين الطفولة والمراهقة، بين البراءة وفقدانها أليست لحظة الفهم أشدّ غموضًا من الغفلة؟ يأتي الإدراك في ومضة أشبه بالبرق الذي يتلوه الرعد بصوته المرعب، فتقع من يد الطفل في أعماقنا لعبته وينظر حوله، وإذا به يدخل عالم انكسار الرغبات، فيلتبس الحد بين البراءة والسعادة، النضج والتفكير، وتتبدد هذه الالتماعة سريعًا فلا تبقى إلا الحسرات التي تجعل من أحدنا شاعرًا أو كاتبًا أو منجمًا أو حتى قاتلًا.

لكن اختراق الحدود في الكتابة وتدوير زواياها من أجل تغيير أبعادها يحتاج إلى القدرة على أن تكون طفلًا، وهذا ما سيطالعه القارئ للمجموعة القصصيّة "صوت الصمت" للكاتب خالد شبيب، وعلى مدار خمس عشرة قصة متفاوتة الطول "بيت الجيران"، "العدو"، "خطّة استباقيّة"، "لعبة الموت"، "شتاء البلاد الطويل"، "ساحة معجزات عبد الواحد". يتبادل الواقع والخيال مواقعهما، وتختلّ الحدود بينهما، فيتوجب على القارئ عقد اتفاق مع النص، وهو اتفاق مؤقت يتماهى فيه الخيال مع الواقع والجدّ مع اللعب؛ وهنا بالضبط يجب أن نقبل بتبادل الأدوار ولو مؤقتًا من أجل تخدير الجراح، وأن نترك للصمت أن يحكي، فالكلمات في هذا السياق بالتحديد لا تملك أيّ فاعلية.

إذ تفتتح قصة "لعبة الموت" بمشهد طفل محمول على الأكتاف وتكبيرات وأغانٍ للشهيد وهتافات للوطن، وهي مجرد لعبة تبدأ بمظاهرات وشعارات وكتابات يخطّها الصغار على الجدران. هذا المشهد الذي يطالعه السارد والأب العائد من عمله، والذي يرى طفله محمولًا على الأكتاف من الصغار وهم يلعبون ويغنون للوطن والحرية. ليقابل بامتعاض حارس البوابة من هذه الكتابات، ونحن الآن نراقب لعبة الصغار وهي ليست سوى لعبة موت تجعلهم ينقسمون بين قاتل ومقتول. يتابع الصغار تقليد لعبة كبار لا تنتهي -وهي الحرب- فيحملون

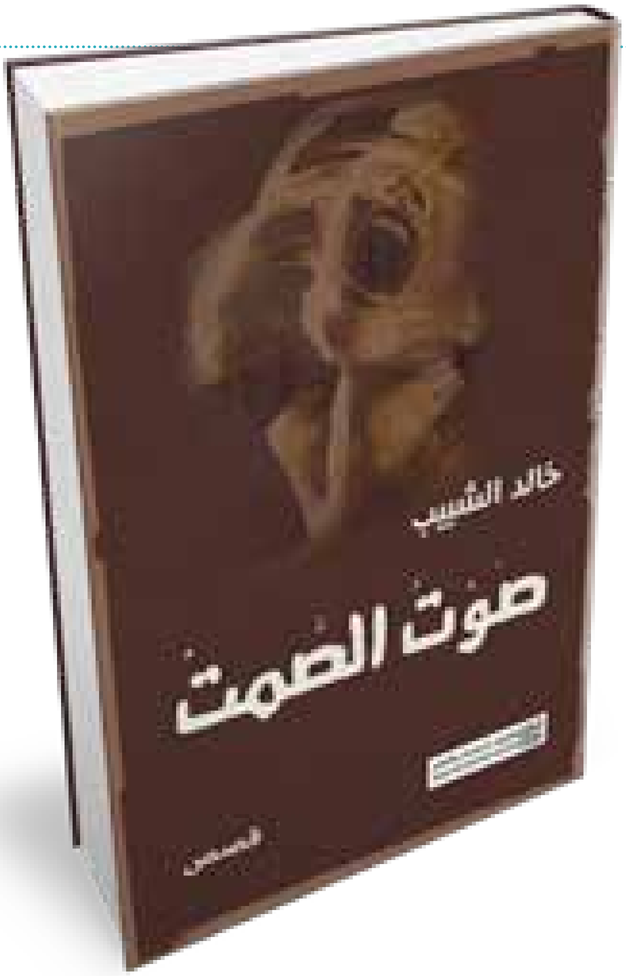
ضحاياهم فوق أكتافهم. بينما يطلب الحارس من الأب: "والنبي يا أستاذ، قل للعيال مايكتبوش حاجة على الحيطان، لحسن حيقطعوا رزقنا".

تميل اللغة في المجموعة إلى الصورة الشعرية لتقلل من قساوة المشاهد، فتعمد إلى جانب اللعب والذهول في تخفيف المعاناة عن الشخصيات، إذ تنعدم الحدود في قصة "الفرن" فتتحول الجثة الأم إلى لعبة، إنها حيلة القلب الإنساني العاجز عن التصديق لما حدث؛ فالطفل الذي يستيقظ عقب الانفجار في بيت ملتهب يعتقد أن أمه التي تنظر للأعلى بعينين مفتوحتين مجرد لعبة، فيحاول هزها ثم يمسك خصلة شعرها. "دنا منها حبوًا، وتحسّست يداه ذراعها، ثم هزها بكلتا يديه، ماما... ماما.... ماما"، فالعالم الذي تقوض من حوله زرع في الطفل ذهولًا وإنكارًا.

فهو لا يفهم صمتها، وتجاهلها له "حتى أمه كانت غريبة الأطوار وغير راغبة في اللعب أو الكلام، كانت هامدة تمامًا، كأنها انطفأت فجأة في ذلك المكان وتحولت إلى قطعة من البلاستيك الصامت". هذا العجز عن استيعاب الموت لم يكن ليثنيه عن انتظار الأب ليعالج الأمر، ويصلح الأم التي تعطلت كلعبة فوالده فعل ذلك قبلًا، وقد "نجح سابقًا في إصلاح سلّم شاحنة الإطفاء المكسور واستبدل بطارية الرجل الحديديّ، لكن يبدو أن هذه المشكلة صعبة الحل"، يدرك الطفل بحدس غريزي هذا، يشعر أن ثمة شيء ليس على ما يرام.

تأتي لحظة الاستيقاظ في نصوص خالد الشبيب كنهايات مروعة، كالهرب للأمام لشيء غير مرئي وهي أقرب لحل تراجيدي إذ يكبر الطفل فجأة ويتحول إلى وحش على غرار النهاية في قصة "خطّة استباقيّة" إذ كان من المفترض أن الأب واسمه "عايش" والذي اعتقل لسنوات وذاق مرارات العذاب الجسدي والنفسي، سيدرب ابنه لمثل هذا اليوم، في بلاد تعطي كل فرد فيها حصته من العذاب؛ لكن الذي حدث أن النتائج دائمًا تفلت من توقعات البشر، فكل العنف والتعذيب الذي مارسه بطل القصة على طفله سيحول الأخير إلى جلاد يعذب أبناء الحي في أقبية المعتقلات.

تنعدم الحدود في المجموعة بين اللعب والجدّ، إذ



تمضي حياة اللاجئ في "نيران صديقة" بين الفقر والكراهية، فقد أخبرته المدرِّسة ألاّ يأتي في الغد إلى صفه؛ فقد توقفت معونات الأمم للسوريين، وبالتالي لا تعليم، وهو يرغب أن يتابع تعليمه. يخطو بحذاء بلاستيكي نحو خيمته لكنه يقرر أن يتبع أصدقاءه الذين خرجوا في رحلة.

ألبير وميشيل وآلان الذين صدفوه في توجههم إلى البحيرة، سيذكرونه برفض المدرّسة ليتحول الرفض إلى كراهية تضج في صراخهم "سوري نوري، سوري.. نوري".

وفي هذه الملاحقة، أضاع أثرهم فوجد نفسه في حفرة رطبة، وراح يصنع من الطمي بيتًا، وما أن انتهى من تشكيل بيته حتى بنى بركة ماء، وغرس بضعة عيدان في التربة، وضع عليها حصي بيضاء كبشر يستظلون بأشجارها. ولم يكد ينهي بناء بيته وترتيب عائلته المتخيلة حتى "ثغا حمل عابث من بعيد، فرد عليه مازن الثغاء، ودارت بينهما محاورة

تأتي لحظة الاستيقاظ في نصوص خالد الشبيب كنهايات مروعة، هي أقرب لحل تراجيدي إذ يكبر الطفل فجأة ويتحول إلى وحش

> العقد الناظم لهذه المجموعة، هو الحرب واللعب. إذ ينوب أحدهما عن الآخر في رواية الحقيقة، فلا تكاد تخلو قصة من أنقاض منزل

> تنجح شخصيات «صوت الصمت» دون أن تتحدث في رواية حكايتها للقارئ، إذ يبدو أنها تستخدم الكلام في حده الأدنى

طريفة، واشترك في الحوار كلب القطيع بنباحه المرح، وعلا خوار بقرة اختفت خلف شجيرات العليق".

لكن فرحه لم يكتمل إذ انقضّت قذيفة لتدمر البيت، ولم تكن سوى حجرٍ ألقاه زميله من بعيد على مجسم التراب والحصي. "أحاط الأولاد بمازن كأنهم جنود كتيبة عسكرية، ولم يدر ما كانوا سيصنعونه، أووو يا حسين إصابة دقيقة . هتف سيزار وصفق الأولاد متضاحكين "برافووو"، لكن ما تبقى من البيت حجر أبيض صغير وضعه في راحته وهمس: أمي". إذًا ستنوب اللعبة والحكاية المتخيلة في تصور شكل حياته الحقيقية.

والعقد الناظم لهذه المجموعة، هو الحرب واللعب. إذ ينوب أحدهما عن الآخر في رواية الحقيقة فلا تكاد تخلو قصة من أنقاض منزل كقصة "بيت الجيران"، الذي ارتفع ليحجب عن بيت السارد ضوء الشمس إلى أن دمره صاروخ.

تروي المجموعة قصة القهر الذي يواجه الإنسان العادي من خلال حكاية عادية أو لعبة لتنقل رمزية ما يجري؛ فالعدو في قصة سعدو البسيط لم يكن ذلك الذي يحذر القادة منه سعدو، بل هو الإذلال اليومي الذي يمارسه الضابط بحق الأخير والذي ما إن دوت صفارات الإنذار حتى أفرغ الرصاص في رأسه.

يتساءل السارد عن أحقيّة الآخر في الأرض التي نملكها، يتحدث عبر ألعاب صامتة عن القصة التي تكمن خلف اللعبة، عن مياه تغمر المخيمات ليغوص فيها الأطفال وتراقب طفلة أخرى بلا ساقين فاللعب طريقة لإظهار المأساة المستمرة عبر الرمز.

يختار المؤلف شخصيات طفولية وذاهلة، وهي دائمة البحث عن شيء ضاع منها، وفي هذا السعي تبني عالمها الخاص، وهذا العالم متوهمٌ بالنسبة لها، بل وسيبقى بعضها في هذا الوهم بخلاف القارئ الذي يراقبها من أعلى، ويراقب حيرتها، إذ يطعن الطين فينزّ دمًا يروي ماضي الشخصية وجراحها بدون أن تتكلم. ينخفض الكلام والحوار إلى حدّها الأدنى، والوهم يبدو أقلّ قسوة من الواقع الذي يطّلع القارئ عليه في نص يعتمد أسلوب الكشف التدريجي فهو أقرب لنزع غطاء.

يختار المؤلف قلب الحدود بين الوهم والحقيقة، إذ يفتح ثغرة بينهما فيتسرب أحدهما للآخر؛ ما يضفي على نصوصه ملمحًا فوق طبيعي. وما يثيره هذا من معاني الموت والفراغ، في قصة "انتظار" تلوب هند باحثة في القيظ عن طفلها يوسف، "آه يايوسف، أين سأعثر عليك في هذا القيظ اللاهب؟" يرافق القارئ هند في رحلة بحثها، وعيناها تمشطان الحقول، طافت عيناها الشوارع المتربة، وضفاف نهر العاصي، سألت الأطفال الذين يلعبون، وطافت عيناها ريف حمص الشمالي، "ورأت في السماء طائرة تحوم في سماء قرية الغنطو فضجّ قلبها بدقات خائفة: "الله ينتقم منكم" وهي تخاف أن تصيب يوسف ضربة شمس، لذلك تبحث وتسأل بائعًا جوّالًا يجرُّ حماره. عادت للبيت فربما عاد قبلها لكن "حين وصلت الدار لم يكن هناك أي دليل على عودته، دارت في الفناء المهمل فوجدته موحشًا لا حسّ فيه"، تمنت أن يعود زوجها من عمله في الحقول لتلقي بنفسها بين أحضانه، تجول كاميرا السارد في الأرجاء حتى تستقر "على قبرين، أحدهما صغير والآخر كبير في زاوية فناء الدار، وسط غابة صغيرة من ورد الريحان والجوري الذابلة" ليعي القارئ مكان الطفل والأب. لكن هند لا تستوعب هذا الفقد، بل تتابع عيناها استطلاع الطريق الخالي لعلّ يوسف الذي غاب عنها في غبار القصف يعود ولعلّ زوجها –الذي ذهب عبر نقطة تفتيش عسكريّة لحقله واختفى– يظهر.

تنجح شخصيات "صوت الصمت" دون أن تتحدث في رواية حكايتها للقارئ، إذ يبدو أنها تستخدم الكلام في حده الأدنى، لتطلعنا على تفتح هذه الحيوات إذ يكمن في الأشياء الأقل إثارة في الطبيعة أن تخبرنا بأشياء كثيرة. يمكن لزهرة تتفتح أن تروي حكاية طفولة وشباب وذبول. وهي تحاكي حاسة النظر إذ نصغي في هذا النص عبر أعيننا. فقط بتحريك الطين والصلصال أو لعبة صغيرة نعرف تاريخ اليأس أو الإهانة التي تدمغ الروح. إنها برهان على عظمة الصمت وقدرته على أن يروي حكاية كاملة بأقلّ قدر من الكلام أو بتعبير باشلار "لبيان أن المآسي التي نمرّ بها لا تمحى، وأنها من الممكن أن تولد، بل إنّها تريد أن تولد من جديد".

خيري بشارة روائيًّا وشاعرًا

معمار التسامح بين سرديات الانصهار والعدالة الشعرية

وليد خيري

في المشهد الإبداعي العربي المعاصر، تتعدد مسارات المبدعين وتتداخل، ويتجه بعضهم إلى تجريب وسائط تعبيرية مغايرة لمساحات إبداعهم الأولى، في سعي حثيث لاستكشاف أبعاد جديدة لرؤاهم الفنية والفكرية. في هذا السياق، تبرز تجربة الفنان الكبير خيري بشارة بوصفها حالة فريدة وعميقة، إذ يعبر من عالم الصورة السينمائية الذي أتقنه وأبدع فيه لسنوات طويلة، إلى فضاء الكلمة في الرواية والشعر، مقدمًا أعمالًا أدبية ليست مجرد إضافة كمية، بل هي إثراء نوعي يكشف عن رؤية متجذرة ومتطورة للوجود الإنساني، تتجلى فيها بوضوح هواجس الذات القلقة، ورحابة الروح المحبة، وذلك المعمار الروحي والفكري المعقد الذي يمكن أن نطلق عليه "معمار التسامح". هذا التحول ليس هروبًا من وسيط إلى آخر، بل هو استجابة لضرورة داخلية لاستنفاد إمكانيات التعبير عن تيمات بعينها بلغة تختلف عن لغة السينما، والبحث في الكلمة عن قدرات قد لا تتيحها الصورة وحدها في الغوص في أغوار النفس البشرية وتعقيداتها.

إن دوافع هذا التحول، خاصة بعد مسيرة سينمائية قوية ومؤثرة، يقودنا إلى فهم أعمق لطبيعة الهاجس الإبداعي لدى بشارة. السينما، بفطرتها، فن بصري جماعي غالبًا، يعتمد على السرد الخارجي وبناء المشهد والحركة. بينما الشعر والرواية، يتيحان للمبدع غوصًا أعمق في العالم الداخلي، في تيار الوعي، في مساحات التأمل الذاتي والبوح المباشر الذي قد يصعب تحقيقه بنفس الدرجة من الحرية والتركيز في السينما. يبدو أن بشارة وجد في الكلمة الوسيط الذي يمكنه من خلاله أن يعبر عن قلقه الوجودي، وعن علاقته المعقدة بالعالم والآخر، وعن رؤيته للإنسان ككائن يتجاوز حدود الواقع المادي والجغرافي. الأدب هنا يصبح فضاءً للانزياح، انزياح عن سلطة الصورة إلى سلطة الكلمة، وانزياح عن السرد الخارجي إلى الاستكشاف الداخلي، وانزياح عن الهوية الشخصية والمحلية إلى الهوية الكونية والإنسانية الأرحب.

ننطلق في استكشافنا لعالم بشارة الأدبي من ديوانه الشعري «القدر المتلازم»، هذا الديوان يمثل مدخلا حميمًا إلى روح الفنان في لحظات تأملها، قلقها، وبحثها عن معنى

قلق الذات

ننطلق في استكشافنا لعالم بشارة الأدبي من ديوانه الشعري "القدر المتلازم". هذا الديوان يمثل مدخلًا حميمًا إلى روح الفنان في لحظات تأملها، قلقها، وبحثها عن معنى، بل وبحثها عن شكل من أشكال العدالة في عالم يبدو فوضويًا وغير عادل. القصائد هنا تتحرر من قيود الشكل التقليدي لتنحو باتجاه قصيدة النثر، التي تتيح مجالًا أرحب للبوح المباشر وتيار الوعي. القلق هو أحد أبرز سمات هذا الديوان، ولكنه قلق ليس سلبيًا أو محبطًا، بل هو قلق وجودي، يدفع نحو التساؤل، الاستكشاف، وإعادة تعريف الذات في مواجهة عالم يبدو أحيانًا عبثيًا أو فوضويًا. هذا القلق يتجلى في مواجهة الذات لنفسها، في محاولة فهم دوافعها ورغباتها، وفي علاقتها بالآخرين وبالعالم من حولها.

في قصيدة "وحدة"، نرى كيف يتحول الانزواء والاختفاء عن العالم إلى فعل إيجابي، إلى شرط ضروري لإعادة بناء الذات وتأكيد وجودها بمعزل عن ضجيج الخارج وتوقعاته، وكأن هذه الوحدة هي ساحة لإنصاف الذات من قسوة العالم الخارجي:

"كم أفرح في الاختفاء والانزواء بعيداً،
كم أفرح بوحدتي،
وقدرتي على ممارسة طقوسي اليومية بقسوة،
لست متشوقًا لمعرفة كل ما يدور حولي،
وبماذا يتكلمون عني،
كم أنا ممتن لذاتي المتواضعة شبه الزاهدة،
وكم أثمن أفراح الحياة الحقيقية غير الزائفة،
فقط أتوق إلى المغامرة،
وإلى القلق الذي يخصب حياتي".

هذا الاحتفاء بالوحدة لا يعني الانغلاق على العالم، بل هو بحث عن مساحة داخلية للاستراحة والتأمل، قبل العودة إلى العالم محملًا بطاقة جديدة. القسوة في ممارسة "الطقوس اليومية" ليست جلدًا للذات، بل هي انضباط روحي، تدريب للنفس على الاستغناء عن الزيف والبحث عن الأصالة، وهي أيضًا محاولة لفرض نظام داخلي في مواجهة فوضى الخارج. والتوق إلى "القلق الذي يخصب حياتي" يكشف عن روح لا تركن إلى السكون السلبي، بل تبحث عن المحفزات التي تدفعها نحو النمو والإبداع، وهذا يتضمن السعي نحو فهم أعمق للعالم، وربما المطالبة بشكل من أشكال العدالة فيه. هذا المفهوم للقلق كدافع يتردد صداه مع أفكار العديد من المفكرين الذين رأوا في القلق شرطًا أساسيًّا للوعي بالحرية والمسؤولية عن الذات، وهي مسؤولية قد تمتد لتشمل السعي نحو عالم أكثر إنصافًا.

المرأة في الشعر

تأخذ المرأة في شعر بشارة مكانة مركزية، وغالبًا ما تكون علاقة معقدة تتجاوز حدود الواقع المادي. المرأة ليست مجرد كائن ملموس، بل هي فكرة، حلم، أمنية، تتجسد في صور لغوية مكثفة. العلاقة بها تتأرجح بين الحضور الغيابي والغياب الحاضر، بين الواقع والخيال، بين الوصل والانقطاع. في قصيدة "مطاردة"، تظهر المرأة كـ"حلم في خيالي"، أمنية "بأن يتجسد الحلم". هذا التماهي بين الواقعي والمتخيل في بناء شخصية المرأة يعكس عمق العلاقة وتجاوزها للمحدودية المادية، وكأن الشاعر يرى في المرأة كائنًا ينتمي إلى عالم آخر، عالما من الأحلام والأمنيات التي يسعى لتحقيقها، وربما يجد في هذه العلاقة المثالية نوعًا من العدالة الوجودية التي يفتقدها في الواقع.

وتبلغ هذه العلاقة ذروتها في قصيدة "القدر المتلازم"، التي تحمل عنوان الديوان، حيث يتلاشى الحد الفاصل بين الذات والآخر ليصبحا كيانًا واحدًا متداخلًا، روحًا واحدة مهيمنة.

"وكيف ينتصب جسدك واقفًا داخل جسدي،
يلازمني في الحركة والسكون ولحظات التأمل،

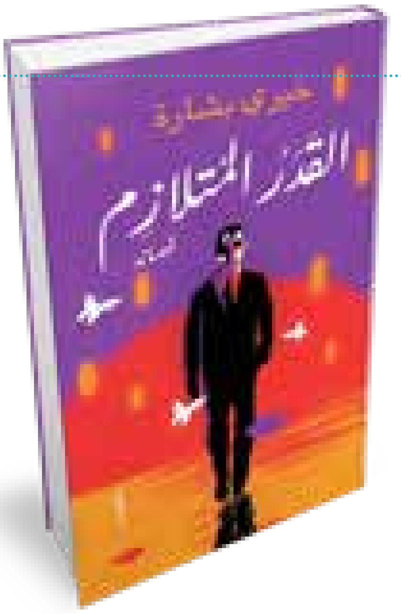
وحين أخلد إلى النوم،
لا أدري من فينا الذي ينام،
وهل نحن بحق شخصان، أم شخص واحد،
حل كل منهما في الآخر،
ولا أعرف إن كنت أنت أنا أو ظلي".

هذا الاتحاد الوجودي بين الذات والآخر، الذي يمثله تلازم القدر بينهما، يشير إلى أن الهوية الفردية لا تكتمل إلا من خلال الآخر، وأن العلاقة الإنسانية الحقيقية تتجاوز مجرد اللقاء الجسدي لتصبح تداخلًا روحيًّا عميقًا. هذه الرؤية للعلاقة بالمرأة كبوابة للوجود والوعي تتوافق مع ما ذهب إليه العديد من الفلاسفة والروائيين الذين رأوا في العلاقة بالآخر سبيلًا لا غنى عنه لاكتشاف الذات وفهم العالم، وربما تحقيق شكل من أشكال العدالة في العلاقة الإنسانية التي قد تفتقدها في جوانب أخرى من الحياة. ولكن، كما في الحياة، لا تخلو العلاقة من الألم والخذلان، مما يفتح الباب أمام مفهوم "معمار التسامح".

في مواجهة الألم

يتجلى "معمار التسامح" في ديوان "القدر المتلازم" كآلية روحية للبقاء في وجه قسوة العالم وخذلان البشر. التسامح هنا ليس ضعفًا أو استسلامًا، بل هو قوة نابعة من فهم عميق للطبيعة البشرية وهشاشتها، وقدرة على تجاوز الألم والضغينة. في قصيدة "مخلوق بائس"، ورغم الألم الذي تسببه الآخر، يختار الشاعر "الصفح"، ولكنه صفح مشروط، مرتبط بـ"محو" هذا الآخر من الذاكرة، كآلية دفاعية أخيرة لحماية الذات من ألم يتكرر. هذا التسامح ليس نسيانًا سلبيًّا، بل هو تجاوز واعٍ للأذى، وإعادة بناء للعالم الداخلي على أسس جديدة، وهو أيضًا شكل من أشكال العدالة الذاتية، حيث تسترد الذات حقها في السلام الداخلي حتى لو لم يتحقق العدل من الآخر.

ويتخذ معمار التسامح بعدًا أوسع في مواجهة المآسي الإنسانية الكبرى. في ثلاثية غزة، حيث يتكثف الألم والدمار، يبرز التسامح ليس في الصفح عن الظالم، بل في القدرة على رؤية بصيص من الأمل والإنسانية في قلب الجحيم. قصة الطفل الذي يتشبث بقطته، والقطة التي تتحول إلى رمز للمقاومة، كلها تجليات لمعمار التسامح الذي يبنيه بشارة في شعره: الإيمان بقيم الوفاء والرحمة والحياة، حتى في مواجهة الموت والدمار. هنا تبرز فكرة "العدالة الشعرية"، لا بمعنى تحقيق العدل في الواقع، بل بمعنى



أن الشعر يصبح فضاءً لاستعادة كرامة الضحية، ولتسجيل صوتها، ولإعطاء قيمة للوفاء والرحمة في عالم يفتقد إليهما. الشعر هنا لا يغير الواقع، لكنه ينصف الروح، ويسجل الحقائق التي قد يتجاهلها العالم، وهذه بحد ذاتها شكل من أشكال العدالة الرمزية أو الشعرية. هذا الإيمان هو شكل من أشكال التسامح مع قسوة الوجود، والقدرة على إيجاد معنى في خضم العبث، والتمسك بقيم الخير حتى في أحلك الظروف.

نحو الهوية الكونية

ننتقل إلى روايته "الكبرياء الصيني"، حيث تتسع رقعة العالم وتتعدد الأصوات، لكنها تظل مدفوعة بذات الهاجس: فهم الذات في مواجهة الآخر والعالم، والبحث عن معنى في خضم التحولات التاريخية والاجتماعية. الرواية ليست سردًا تقليديًّا عن الغربة، بل هي "سردية انصهار كبرى"، تعيد تشكيل مفهوم الهوية لا كقالب جامد، بل كسيرورة دائمة تتشكل وتتغير من خلال التفاعل مع الآخر المختلف ومع المكان الجديد. شخصية "كونج يونج"، الصيني الذي عاش في مصر، ليست مجرد بطل لقصة مهاجر، بل هي مدخل لاستكشاف الذات المصرية نفسها في انعكاساتها على مرآة الغريب الذي لم يعد غريبًا. "الغربة ليست فقط جغرافية، بل داخلية"، وهذا الإحساس يتغلغل في الرواية، ليصبح حالة وجودية أصيلة لا تقتصر على البطل الصيني، بل تسري في شرايين الشخصيات كافة.

من خلال "سرديات الانصهار" في الرواية، يحدث انزياح جوهري من الهوية الشخصية والمحلية الضيقة إلى رحابة الهوية الكونية. شخصية كونج يونج، التي

تأخذ المرأة في شعر بشارة مكانة مركزية، وغالبًا ما تكون علاقة معقدة تتجاوز حدود الواقع المادي، المرأة ليست مجرد كائن ملموس، بل هي فكرة، حلم، أمنية

ننتقل إلى روايته «الكبرياء الصيني»، حيث تتسع رقعة العالم وتتعدد الأصوات، لكنها تظل مدفوعة بذات الهاجس: فهم الذات في مواجهة الآخر والعالم

تحمل كبرياءها الصيني، تنصهر في التجربة المصرية لتصبح جزءًا منها، وتصبح قصته قصة عن الإنسان بصفة عامة، عن قدرته على التكيف والتحول والانتماء إلى أكثر من مكان وثقافة. هذا الانصهار ليس ذوبانًا يلغي الخصوصية، بل هو تماهٍ واعٍ، يضيف طبقة جديدة إلى الهوية، ويجعلها أكثر ثراءً وتعقيدًا. الهوية هنا ليست كيانًا منتهيًا، بل عملية مستمرة من التفاعل والتأثر والتأثير. هذا يتفق مع ما ذهب إليه منظرو ما بعد الكولونيالية مثل هومي بابا، الذي رأى في الهوية كيانًا هجينًا يتشكل في فضاءات التفاعل الثقافي. سرديات الانصهار هذه هي تجسيد لقدرة اللغة على بناء عوالم تتجاوز الحدود الفاصلة بين البشر، وتسعى نحو تحقيق نوع من العدالة في التمثيل، حيث لا يُهمش الغريب أو المختلف، بل يُصبح جزءًا أساسيًّا من النسيج الإنساني.

وكما في الشعر، تلعب المرأة دورًا حاسمًا في رواية "الكبرياء الصيني" كـ"بوابة الوجود" ومحفز للانصهار والكشف عن الحقيقة. نساء الرواية، سواء كن مصريات أو أجنبيات، لسن مجرد شخصيات عابرة، بل هن محطات وجودية في حياة الأبطال، كل واحدة منهن تساهم في تشكيل وعيهم، وتدفعهم نحو التحول والانبعاث. علاقتهن بالأبطال ليست سطحية، بل تتغلغل إلى أعماق النفس، وتكشف عن جوانب مخفية من شخصياتهم. هذه النظرة للمرأة ككائن كاشف ومحفز تتجاوز النظرة التقليدية لها في الأدب، وتؤكد على بعدها الإنساني والكوني، ودورها في بناء المعنى والوعي، وفي إحداث الانزياح في حياة الأبطال من حالة إلى أخرى، من الغفلة إلى الوعي، ومن الانغلاق إلى الانفتاح، وربما تحقيق شكل من أشكال العدالة في العلاقة بين الرجل والمرأة، حيث تُصبح المرأة شريكًا فاعلًا في رحلة البحث عن الحقيقة والمعنى.

الأدب كفضاء للانزياح الأنطولوجي

يُمكن النظر إلى تجربة بشارة الأدبية برمتها كفضاء "للانزياح الأنطولوجي". الانزياح هنا ليس مجرد تحول في الأسلوب أو التقنية، بل هو تحول في كيفية مقاربة الوجود نفسه. من خلال الكلمة، يستطيع بشارة أن يخترق حجب الواقع الظاهري، وأن يعيد تشكيل الحقيقة ليس كما تبدو، بل كما هي في وعي الشخصيات وفي تفاعلها مع العالم الداخلي والخارجي. هذا الانزياح عن المألوف، عن السرد الخطي والواقعية المباشرة، يمنح أعماله عمقًا فلسفيًّا وإنسانيًّا يتجاوز حدود السرد التقليدي. رواية الكبرياء الصيني ليست عن صيني عاش في مصر، بل عن مصر التي احتضنت ذاكرة العالم، هذا المعنى يوضح الانزياح الجوهري في مشروعه الأدبي: من السرد الوطني إلى السرد الكوني. الأدب يمنحه مساحة ثلاثية الأبعاد (الجغرافيا، التاريخ، الهوية) تتجاوز محدودية اللغة البصرية. هذه المساحة تتيح له التعمق في طبقات الهوية المتراكبة، وفي تداخل الأزمنة والأمكنة في وعي الشخصيات، مما يخلق بنية سردية وشعرية تتسم بالتعقيد والثراء، ويعكس قدرة الكلمة على بناء عوالم متعددة الأبعاد، وعلى تحقيق شكل من أشكال العدالة في تمثيل الواقع، حيث تُعطى مساحة للأصوات المهمشة والقصص غير المروية.

> من خلال الكلمة، يستطيع بشارة أن يخترق حجب الواقع الظاهري، وأن يعيد تشكيل الحقيقة ليس كما تبدو، بل كما هي في وعي الشخصيات وفي تفاعلها مع العالم الداخلي والخارجي

من الأنا إلى الكون

في الشعر والرواية معًا، يبني بشارة الشاعر والروائي تسامحًا وجوديًّا لا يقوم على الإنكار، بل على الاعتراف بالاختلاف والتعددية. حين يقول في قصيدة "القدر المتلازم":

أنتِ كذلك تعيشين داخلي
نحن معًا شخص واحد،
وكيان عضوي لا ينفصم،
وروح واحدة مهيمنة،
نحن معًا يسموننا
القدر المتلازم.

هو لا يلغي الفردية، بل يؤكد على إمكانية تجاوز حدود الأنا المنفصلة نحو اتحاد أسمى، وحدة لا تذوب فيها الفردية، بل تجد معناها في سياق أرحب. هذه الرؤية تتجسد أيضًا في الرواية من خلال سرديات الانصهار التي تهدم جدران الهوية الضيقة، وتفتح الباب أمام التماهي مع الآخر المختلف. التسامح هنا هو فعل بناء، فعل تشييد لجسر بين الذات والآخر، بين الثقافات والحضارات. هو انزياح عن منطق الإقصاء والعداء إلى منطق الاحتواء والتعايش. هذه الرؤية للتسامح كفعل وجودي ليس مجرد قيمة أخلاقية، بل شرطًا ضروريًّا لبناء مجتمعات إنسانية حقيقية. هذا المعمار ليس بناءً ماديًّا، بل هو بناء روحي يعتمد على لغة الكلمة في تشييد جسور التفاهم والمحبة، والسعي نحو تحقيق عدالة كونية، حيث يُعامل الجميع على قدم المساواة ككائنات إنسانية.

ولا يمكن الحديث عن الانزياحات في عالم بشارة

دون الإشارة إلى الانزياح الأخير، انزياح الحياة نحو الموت، والموت نحو شكل آخر من الوجود. في شعره ورواياته، لا يمثل الموت النهاية المطلقة، بل هو جزء من دورة الوجود، وتحول إلى حالة أخرى. جاء على لسان آدم هذه الإجابة في رواية الكبرياء الصيني حين سألته ليلى: هل تخاف الموت؟

حتى المرأة التي تغادر، الشخصيات التي تختفي، كلها لا تفنى تمامًا، بل تترك أثرًا، وتستمر في الوجود في الذاكرة، في الأحلام، وفي الكلمة التي تسجل هذا الوجود المتغير. الموت يصبح انزياحًا أنطولوجيًا، تحولًا في الكينونة، وليس مجرد انتهاء مادي. هذه الرؤية للموت تتفق مع العديد من الفلسفات الشرقية والغربية التي ترى في الموت بداية لمرحلة جديدة من الوجود، وليس العدم المطلق. اللغة هنا تسعى لتحقيق نوع من العدالة للموتى، بإبقائهم أحياء في الذاكرة والنص، وتسجيل أثرهم الذي لا يمحى.

إرث الكلمة

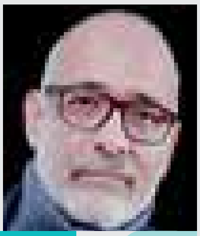
تجربة خيري بشارة روائيًا وشاعرًا هي تتويج لمسيرة فنية طويلة، بحث فيها عن لغة تعبر عن رؤيته العميقة للوجود الإنساني. من خلال سرديات الانصهار في "الكبرياء الصيني" و"القدر المتلازم"، يقدم لنا بشارة عالمًا أدبيًا غنيًا، يتسم بقلق الذات، ورحابة الروح المحبة، ومعمار التسامح الذي يسعى لبنائه في وجه قسوة العالم. هذه الأعمال ليست مجرد إضافة إلى رصيده الإبداعي، بل هي كشف عن جانب جديد من موهبته، وتأكيد على أن الفنان الحقيقي هو من لا يتوقف عن البحث والتساؤل، وعن محبة العالم، حتى لو كان هذا العالم مصدرًا للقلق والألم. يثبت بشارة أن الكلمة، بقدر ما هي قادرة على التعبير عن أدق تفاصيل الذات، هي أيضًا قادرة على احتضان رحابة الكون بأسره، وأن الهوية الحقيقية هي تلك التي تنصهر في التجربة الإنسانية الكونية، متجاوزة حدود الجغرافيا واللغة والثقافة، في مسعى دائم نحو فهم الذات والآخر، وبناء جسور من التسامح والمحبة في عالم في أمس الحاجة إليها.

إن إرث خيري بشارة الأدبي، كما إرثه السينمائي، هو إرث ممتد، يدعو إلى التأمل والقراءة المتأنية، ويكشف عن فنان لا يزال يمتلك الكثير ليقدمه لعالم الفن والأدب، ويشيد بصبر وعمق معمار التسامح في فضاء الكلمة، ليظل منارًا للروح في مواجهة تحديات العصر. من خلال الانزياحات المتعددة في أعماله، يدعونا بشارة إلى إعادة النظر في مفاهيمنا عن الذات، الهوية، العالم، وحتى الموت، ليقدم رؤية أكثر شمولًا وإنسانية للوجود، ورؤية تسعى نحو تحقيق شكل من أشكال العدالة الشعرية في تمثيل هذا الوجود بكل تعقيداته وتناقضاته.

> **في ثلاثية غزة، حيث يتكثف الألم والدمار، يبرز التسامح ليس في الصفح عن الظالم، بل في القدرة على رؤية بصيص من الأمل والإنسانية في قلب الجحيم**

■ الكابوس، لوحة هنري فوسيلي (١٧٤١-١٨٢٥)

دوائر العبث وشيطنة الأفكار



أيمن بكر

نلف في دوائر عبثية من الأفكار النيئة، تحوّل رفض مناقشتها أو مواجهتها بالفهم إلى عادة عقلية مستقرة. نحن مثلًا لا نطيق العقل، نكرهه ونحارب ما ينتجه، باسم الدين أحيانًا، وباسم محاربة الغزو الثقافي الموهوم أحيانًا أخرى. أصبحت العقلانية سُبَّةً، واتسع الخطاب الإعلامي حول محدودية العقل وقصوره كمبرر لتبني الخرافة والأساطير في فهمنا للعالم، خاصة بعد التمدد السرطاني لوسائل التواصل الاجتماعي، وسماحها لصوت الجهل بالارتفاع متبجحًا. ولهذا خرج علينا أحدهم بهدوء الواثق ليخبرنا أن للضفادع والصراصير وباقي الكائنات أنبياء مثلنا، وآخر ينفي بثقة مالك الحقيقة أن الأرض كروية، ويؤكد أن ما نراه عبر الفضاء هو مؤامرة كونية تريدنا بالذات. ولكي يبرر تخلفنا وتقدم الغرب (الذي يعاني من مشكلات أخرى قطعًا) يطلع علينا من يقول إن الله قد قسم العالم إلى نصفين؛ أحدهما حكيم يقود وهو نحن العرب المسلمين، وآخر يعمل وينقاد لنا ويفيدنا بعمله، وهو الغرب الكافر.

لكن عمن نتحدث بالتحديد؟ النخب العربية الحقيقية منسحبة من المشهد يأسًا أو زهدًا أو فزعًا، وغالبًا ما تنسحب بمزيج من الثلاثة، مفسحةً المجال للأنصاف والأرباع في مختلف المجالات، حتى أصبحوا ملء السمع والأبصار، واكتسبوا قوة مخيفة تمنع من مواجهتهم بمحدوديتهم. أما العوام في "الدول النامية" -هكذا نُجمِّل التسمية- فهم نتاج مباشر لأنظمة تعليم مرتبكة، وواقع ثقافي أكثر ارتباكًا، والنتيجة ضباب كثيف يخيم على الأداء العقلي والإنتاج الفكري كليهما.

هكذا، أصابنا الكسل العقلي في العمق، فأدْمَنَّا الاسترخاء واستهلاك المنتجات والأفكار، والقبول بالأمر الواقع بوصفه قدرًا لا يد لنا فيه، ولأننا لا نريد دفع الأثمان التاريخية لمواجهة المشكلات المزمنة، نؤجلها إلى أن تصبح عاهة مستديمة في الجسد الثقافي، أو تفرض نفسها كحتمية لا فرار منها؛ مثال ذلك صورة المرأة التي تحولت في الوعي الجمعي الذكوري إلى مجرد مادة

للاستهلاك الجنسي، مع نزع كل ما يتصل بإنسانيتها وقدرتها على الاختيار وتحمل المسؤولية والإبداع، مع أن الواقع غير ذلك، فصرنا ثقافات منافقة مصابة بفصام مزمن: نُضيّق على المرأة ونلبسها السواد باسم حمايتها وتقديس جسدها الرائع المغوي، وفي الوقت نفسه نطاردها ونتمناها ونعتدي على جسدها شريطة أن نأمن الفضيحة والعقاب؛ أليست أعلى نسب التحرش في العالم موجودة في دول العالم النامي، ومنها منطقتنا؟

لهذا يحدث التقدم الثقافي، والاجتماعي، والإنساني كذلك عندنا، ببطء شديد، كصُدفة لا سيطرة لنا عليها، وذلك حين تنفتح نقطة في هذه الدوائر العبثية بحكم الحراك التاريخي الإجباري للجنس البشري ككل؛ كأن تأتي ثورة الاتصالات فتكشف أمراضنا وتفضح المستور في مجتمعات صار قانونها هو الصراخ المدوي بالتدين والقيم الأخلاقية النبيلة، وممارسة العكس تمامًا في الخفاء، ولذا فالحراك الثقافي التطوري لدينا واهن، يتم غالبًا على السطح، محاطًا بمستويات خطيرة من الريبة الثقافية وعدم المصداقية. الغالب على الحراك الثقافي/التاريخي عندنا هو الشكل الحلزوني الأقرب إلى الحركة في دائرة تستهلك طاقة أجيال قبل أن تتحرك للأمام قيد أنملة، لتعود إلى الدوران ثانية لعقود.

القاعدة لدينا هي الإهدار المنتظم لطاقات البشر خاصة المبدعين الداعين للمراجعة، أو النقد، أو التحرر، أو الإبداع، ويتم في المقابل اللجوء لشعارات عامة لا يتم تفصيلها؛ كالأخلاق، والتدين، والوطنية، والأمن... إلخ. مسائل كإرادة الفهم، ودفع الحركة وتصحيحها، والسيطرة على مكامن القوة في الجسد الثقافي، بإنشاء مؤسسات بحثية حرة في مجالات العلوم الإنسانية تحديدًا كالفلسفة وعلم النفس والعلم الاجتماعي والآداب والفنون وغيرها، ودعمها بطاقات حيوية من الباحثين المبدعين، ما يضمن ترقي الوعي بالذات وبالعالم، كلها مسائل مصابة بشلل تام، يمكن أن يفسره الاستسلام لدوائر العبث الفكرية المريحة التي ندور فيها بالقصور الذاتي.

يحدث أن تنفلت ثقافة هنا أو هناك من تلك الدوائر الجهنمية لفترة قصيرة، بفعل غضب غير منظم، أو تحرر مؤقت، فترةٍ لا يمكنها تأسيس قواعد صلبة للإمساك بعناصر القوة في الثقافة ودعمها، إذ لا تتأخر باقي الثقافات الحركة الحلزونية المدوّخة نفسها، تقوم الثقافات الفاشلة بتقويم من يحاول الانفلات طبقًا لقاعدة إهدار الطاقة وتحقير الإبداع وتجريم النقد ومناقشة أي جديد، وهي تفعل ذلك بغضب وتوتر عميقين يليقان بكارهي الحرية والعقل، ومدمني الجري في المكان.

دوائر العبث الفكرية التي ندور فيها تخلق أدوات مساعدة للحفاظ على وجودها؛ من أهمها شيطنة الأفكار، أية أفكار تحاول الانفلات من الركود الآسن، وتدعو للمراجعة وإحداث شرخ عميق في دوائر العبث، شيطنة أية أفكار تكسر عبادة السكون، والأفكار الجاهزة غير المختبرة، وتلقي بشكوك حول الرجوع لماضٍ ما، ماضٍ منتقى، ومعادٍ بناؤه بإحكام، ليحفظ الوجود الآسن من أي احتمال حركة، ماضٍ يخفي أفكارًا ويُعلي من أخرى تدّعي نقاءً خرافيًّا خالصًا. شيطنة أفكار التحرر والنقد والمراجعة ترتبط بآليات تنفيذية هي التهم الجاهزة، والتحديق المستريب في كل من يقترف حرية أو يدعو لنقد أو مراجعة، وهو تحديق ملتصق بالأحداق مع جمل جاهزة يرضعها الصبي في مجتمعاتنا كمن يلبس درعًا واقيًا: هل أنت من دعاة الانفلات والإباحية؟ لماذا يضايقكم الدين؟ أأنت ملحد؟ شيوعي؟ هل أنت أعلم من الخالق؟ ولكي تكتمل دائرة الحماية الجاهلة، لا بدَّ من شيطنة المجتمعات الأخرى ورميها بالانفلات والعربدة. بعبارة أخرى؛ لقد توقفنا تقريبًا عن إنتاج الأفكار النقدية بصورة مؤسسية تتراكم لتصنع تيارات فكرية متمتعة بالعافية، لكن ذلك لم يعد كافيًا للحفاظ على الركود الآمن اللذيذ، فكان لا بدَّ من شيطنة أية أفكار توقظنا. يترافق مع شيطنة الأفكار قائمة شريرة، شديدة الإحكام، من التهم والتصنيفات المتحفزة للظهور بسعادة شيطان تمكن من عقلٍ مرتاب.

قديمًا تندروا بواقعة محمد حسين هيكل باشا حين اتهمه خصومه السياسيون بأنه "ديموقراطي"؛ أي مشرك بالله، وداعية للتحرر المنفلت الذي يطعن مفهوم الشرف والعياذ بالله، هكذا أقنعوا الناخبين الجهلاء من أهل الريف، وحركوهم ضد أكثر مصالحهم حيوية، فهل صححنا هذه الطريقة يومًا؟ أم أننا نتبع الأسلوب نفسه بصورة أكثر تنظيمًا وشمولية؟ هل حقًّا تخلصنا من فهم مساكين البشر للديموقراطية ساعتها، أم أننا عمقنا الخرافة حولها وحول أية فكرة/مصطلح جديد يشبهها. الديموقراطية، كالعلمانية والليبرالية وغيرها، أفكار/مصطلحات أتت من حراك اجتماعي/تاريخي لم يزل دائرًا هناك في الغرب؛ أي على مسافة آمنة من عقولنا المطمئنة لما ألقي فيها رغمًا عنها. لكنني مع ذلك أُعلن أني أناقش هذه الأفكار وأنتقدها، ولست من دراويشها، حتى الديموقراطية بصيغتها الغربية، ويا له من إعلان يكشف فزعًا مستقرًّا في عقلي من احتمال ممارسة التصنيف والشيطنة ضدي وضد أفكاري.

نحن هنا لم نزل، حيث التبس الـ"هنا/الآن" بالماضي المنتقى المتخيل في هدوء قاتل، لينفي الزمنين: الآن والأمس، بدلًا من الوعي بهما واستخدام أحدهما داعمًا للآخر وناقدًا له لنستعيد الحياة وننفض عنا حُلة الموت.

النخب العربية الحقيقية منسحبة من المشهد يأسًا أو زهدًا أو فزعًا، وغالبًا ما تنسحب بمزيج من الثلاثة، مفسحةً المجال للأنصاف والأرباع

شيطنة أفكار التحرر والنقد والمراجعة ترتبط بآليات تنفيذية هي التهم الجاهزة، والتحديق المستريب في كل من يدعو لنقد أو مراجعة

السرد الروائي بين الشرق والغرب

ربما كان ولع العرب الأكبر بالشعر، وهو فن نضج، وشهد عصرًا ذهبيًّا حتى قبل ظهور الإسلام في أوائل القرن السابع الميلادي، راجعًا إلى ثراء اللغة العربية، وفصاحتها الفطرية، وطبيعة الصحراء في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام. وهو الشكل الفني الأنسب أينما تنقلت القبيلة، بل إن الشعر كان سجلًا لتاريخ القبيلة. طوال الفترة الكلاسيكية، وجزء كبير من فترة ما بعد الكلاسيكية، أبدع العرب أنواعًا من الروايات مثل حكايات وهب بن منبِّه (٣٤ هـ-١١٤هـ)، وهي من أوائل الأخبار القصصية في الإسلام، ثم تابع حكايات السرد بعد وهب بن منبِّه، عبد الملك بن هشام المتوفى ٢١٨ هجريًّا، في عمله "كتاب التيجان في ملوك حمير"، ويحتوي الكتاب على العديد من الأساطير والحكايات الخرافية التي تبرز فيها حكايات الجن، والمخلوقات الخارقة للطبيعة، والكائنات العجيبة، ويُعد هذا الكتاب السردي جزءًا أساسيًّا من المراحل التكوينية للإبداعات الروائية في اللغة العربية.

مصطفى ذكري

«كتاب التيجان في ملوك حمير» يُعد جزءًا أساسيًّا من المراحل التكوينية للإبداعات الروائية في اللغة العربية

ثراء الحكايات التي يقدمها كتاب "التيجان"، تتداخل بين الأنماط عدة، حيث يمتزج الأسطوري بالبطولي، ويصبح الإنسان خارقًا للطبيعة، وتُصوّر الأمثلة الرومانسية، وشغف الناس العاديين، داخل حكايات البطولة، من جهة، وداخل قصص الأحداث الخيالية من جهة أخرى، ويستمتع السامع، أو القارئ، بسرديات الحكمة، والتنبؤات الذكية، والحلول السريعة، والأهم من هذا، قصص الحب المؤلم الذي ينتهي بمأساة. يقول خورخي لويس بورخيس "في البدء كانت الأسطورة". هكذا بدأ العرب أدبهم القصصي، كما بدأه غيرهم من الشعوب، بإدراك أسطوري للتجربة، بنظرة الإنسان المبكرة إلى الكون.

وجدت القصص العربية القديمة طريقها، ليس فقط إلى الروايات الشعبية الطويلة في أواخر العصور الوسطى، بل أيضًا إلى الروايات الأسطورية التي غالبًا ما تُغنى، أو تُروى بنثر إيقاعي مُقفّى من قِبل رواة متجولين. وكما كانت قصص الحب العذري في الشرق دافعًا لبلوغ الحكاية الواقعية، كانت قصص الحب الأفلاطوني، البيوريتاني، في الغرب، هي الأساس في ميلاد الرواية. الاختلاف الدقيق هو أن الرواة العرب وجدوا الصدق عائقًا أمام تأليف القصص الخيالية، وهو اختلاف يُسهم في تفسير سبب الانتشار الواسع لنوع من السرد يعتمد على الخبر الواقعي، أي يعتمد على حادثة حقيقية، مدعومة بقائمة طويلة من الإشارات إلى أسماء الرواة السابقين، الإسناد، مما يضفي على الحادثة الحقيقية طابعًا أصيلًا، أو شبه أصيل.

ومن خلال هذا الإجراء، اكتسبت الروايات مظهر الحقيقة، ويبدو أن مسألة الصدق، تفسر امتناع الكُتّاب عن أي وصف مُطوّل للأحداث والشخصيات الخيالية، ومحاولتهم بدلًا من ذلك، سرد أحداث حقيقية، أو ما قد يبدو واقعيًّا، مسجلين جزءًا كبيرًا من الحياة الاجتماعية والسياسية للأمويين والعباسيين على سبيل المثال، وربما كانت هذه الطريقة من شأنها أن تُخفي نية الانغماس في الكتابة الخيالية.

ربما كانت تقنية "التناص"، ترتبط بشكل ما بمسألة "الصدق" في السرد العربي، فالتناص يعني كما يراه المفكر والروائي المغربي عبد الفتاح كيليطو في كتابه "المقامات.. السرد والأنساق الثقافية"، أن كل كلمة يُعاد صوغها من كلمة سابقة، وكل نص هو إعادة ترتيب لنص سابق، أي أن أصالة النص تشترك فيها النصوص جميعًا طالما كان التناص ملتزمًا بصدق الإسناد. يشبّه كيليطو الشاعر، أو الراوي، بصائغ يصهر الفضة والذهب، ليعيد تشكيلهما إلى شيء جديد، فالقارئ يجد في كتاب "البخلاء"، أو "العقد الفريد"، أو "طوق الحمامة"، خرائط تناص الحكايات والنوادر والقصص والرسائل والأخبار.

كان هذا النوع من السرد العربي يُرسخ مكانته، لقرون لاحقة، للتعامل مع الواقعي والخيالي، وسيُشكل مادةً للعديد من الموسوعات والقواميس الكبيرة التي يزخر بها التراث العربي، وسيوجد جنبًا إلى جنب، مع أنواع أدبية خيالية أخرى، جاءتْ من بلاد الهند، وبلاد فارس، ودُمِجَتْ بأساليب جديدة ابتكرها العرب، لتنويع تقنياتهم

■ ميخائيل نعيمة

■ سليم البستاني

■ محمد المويلحي

الروائية، ومن أقدم تلك الأعمال الوافدة على التراث العربي، كتاب "كليلة ودمنة" للفارسي ابن المقفع (١٠٦هـ-١٤٢هـ)، وهو معتنق حديث للإسلام، وضع على لسان الحيوان الحكمة السياسية والأخلاقية.

أمّا نوع المقامات، فهو ابتكار عربي بحت، بدأه بديع الزمان الهمذاني (٣٥٣هـ- ٣٩٨هـ) ، وتبعه كثيرون غيره. العديد من هذه المقامات كانت حكايات طريفة عن محتالين، أفّاقين، متسكعين في تجوال لا ينتهي. كانت المقامات مُشبَّعة بالفكاهة، والسخرية، إذ تحمل تحت سطحها الفكاهي، نقدًا اجتماعيًّا لاذعًا، وتعكس نمط الحياة الحضرية واسعة الانتشار، وقد عبّرت عن اعتراف رسمي بالحضور القوي للطبقتين الدنيا والوسطى في الحياة العربية، وغالبًا كانت الشخصيات المتنوعة التي سكنت المقامات، تُختار من البيئات الاجتماعية الخفية للعصر العباسي -منبوذون، مخادعون، متشردون، حمقى، أثرياء جدد- يجسدون البطولة المضادة الجديدة في السرد العربي.

ابتكر السرد العربي أيضًا الرواية الفلسفية كما في كتاب "حي بن يقظان" للفيلسوف الأندلسي ابن طفيل (٥٠٥-٥٨١ هجريًّا)، وحي بن يقظان من كنوز الأدب العربي الكلاسيكي، فهو مزيج من التأمل الفلسفي، والسرد القصصي، وقد حافظ الكتاب على تميزه الأدبي والفكري على مر العصور. إنه حكاية رجل وُلد عفويًّا من طين على الشاطئ، وربته غزال في جزيرة مهجورة، ليبلغ أعلى درجات البصيرة الفلسفية، والدينية، بفضل قدراته الفطرية، وخبراته، وتأملاته، وهي حكاية شبيهة برواية "روبنسون كروزو" التي كتبها بعد قرون، الروائي الإنجليزي دانييل ديفو (١٦٦٠-١٧٣١).

ثم جاء الكتاب الأكثر شهرة في السرد العربي، وهو كتاب "ألف ليلة وليلة"، وكان مثالًا على تعقيد السرد الخيالي، السحري، فحكاياته تتناسل من بعضها البعض دون نهاية، ولعل ترجمة الكتاب المعروفة في الغرب باسم "الليالي العربية"، تفتقد لمحة فنية من معنى اسم "ألف ليلة وليلة"، إذ توحي الليلة الإضافية للألف ليلة، بالأبدية، باللانهاية، والغريب أن الكتاب مجهول المؤلف، أو هو عصارة مؤلفين مجهولين، يتسمون جميعًا بخفة الظل والتهتك، والحكمة والمراوغة، وشغف الحكي.

نشر سليم البستاني (١٨٤٨-١٨٨٤) الصحفي اللبناني في أوائل سبعينيات القرن التاسع عشر، ثلاث روايات تاريخية تعليمية في مجلة "الجنان"، تحت عنوان "الفكاهيات"، وكان الغرض منها التسلية، ونقل الأفكار الوطنية إلى الجيل الأصغر. كانت مجلة الجنان من أوائل الدوريات العربية التي نشرت مثل هذه الأعمال الأدبية، وهي مزيج من التأليف والترجمة، سيما وأن سليم البستاني كان يجيد الفرنسية والإنجليزية والتركية.

أيضًا نشر اليسوعي لويس شيخو الأديب والمؤرخ الكلداني، وهو أحد أعلام النهضة العلمية والأدبية في العالم العربي (١٨٥٩-١٩٢٧)، في مجلته "المشرق"، بدءًا من العدد الأول للمجلة، ترجمته لرواية مسلسلة باسم "خريدة لبنان" التي كتبها البلجيكي هنري لامنس. والخريدة في اللغة العربية تعني اللؤلؤة التي لم تُثقب، أو الفتاة العذراء. ومن المثير للاهتمام أن "خريدة لبنان"، حملتْ في جزئها الأخير رسالة ميتافيزيقية تتعلق بالعلاقة بين الشعر والنوع الأدبي الناشئ، وهو الرواية.

دمج أديب آخر، وصحفي مصري بارز، وهو محمد المويلحي (١٨٥٨-١٩٣٠)، في كتابه "حديث عيسى بن هشام"١٩٠٧، المقامة الكلاسيكية مع المحتوى الروائي المعاصر. يشير لقاء عيسى والباشا مع شيوخ الأزهر على وجه الخصوص إلى انفصال حاد بين المؤسسة الدينية والحياة الحديثة، بينما تكشف جولتهما في المحاكم عن نظام قانوني هجين يكافح لمواجهة ضغوط التغيير. يُصرّ عيسى على أن الشريعة الإسلامية لا تُنسخ، بل تحتاج فقط إلى التكيف مع العصر الحديث، ويتماشى دفاعه هنا وفي مواضع أخرى مع الأفكار التي روّج لها جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، بحيث أصبح الحديث في

المقامات ابتكار عربي بحت، بدأه بديع الزمان الهمذاني ٣٥٣-٣٩٨هـ العديد من هذه المقامات كانت حكايات طريفة عن محتالين

دعا الشاعر اللبناني المهجري، ميخائيل نعيمة، إلى التركيز على ترجمة الأدب الغربي كخطوة نحو دمج الأدب العربي في النطاق

■ نجيب محفوظ

■ محمد حسين هيكل

■ محمد فريد أبوحديد

يشبّه كيليطو الشاعر، أو الراوي، بصائغ يصهر الفضة والذهب، ليعيد تشكيلهما إلى شيء جديد

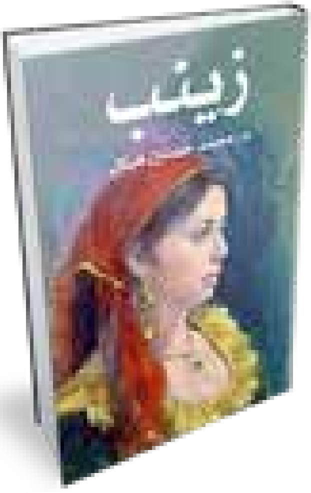
بعض المواضع أداة لرسائل الإصلاح الإسلامي.

أمّا جُرجي زيدان الصحافي اللبناني الأكثر شهرة (١٨٦١-١٩١٤) مؤسس مجلة "الهلال"١٨٩٢، فمن جانبه، كتب روايات تاريخية يُخضع فيها السرد لبنية التاريخ، لدرجة أن النتيجة النهائية كانت تاريخًا أكثر منها رواية. في مقدمة روايته "الحجاج بن يوسف"١٩٠٢، ضمن سلسلة من روايات التاريخ الإسلامي، يُعلن زيدان أنه يريد كتابة التاريخ في شكل قصة، أو رواية، مع إضافة عنصر التشويق والإثارة. وقد تبنى هذا التوجه كتّاب آخرون بعد زيدان، من أبرزهم علي الجارم ١٨٨١-١٩٤٩ الأديب والشاعر، وهو من رواد مدرسة الإحياء والبعث إلى جانب كل من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم. كتب الجارم روايات تاريخية منها "هاتف من الأندلس"، و"مرح الوليد"، و"نهاية المتنبي".

أيضًا كان محمد فريد أبو حديد ١٨٩٣-١٩٦٧ أحد أكثر كتاب الروايات التاريخية إنتاجًا، ومن أعماله "أبو الفوارس عنترة بن شداد"، و"آلام جحا"، و"صلاح الدين الأيوبي وعصره". كان أبو حديد بارعًا في إعادة تصوير البيئة العربية التاريخية القديمة، مسلحًا بترسانة لغوية هائلة. وعلى عكس الجارم وأبي حديد، استخدم نجيب محفوظ في رواياته الأولى "عبث الأقدار"، و"كفاح طيبة"، المادة التاريخية، لرسم العوالم الخيالية التي بناها، ولم يطمئن تمامًا لقناعاته الجمالية، إلا بعد تعامله مع الرواية كنوع أدبي مستقل عن التاريخ، على سبيل المثال أخذتْ قناعاته الجديدة تتسرب إلى شخصياته الأدبية، ففي رواية "قصر الشوق"١٩٥٧، حوار بين كمال وحسين وعايدة في "قصر الشوق" عن بلزاك وجورج صاند ومدام دي ستايل. يدافع كمال عن الرواية كشكل أدبي جديد. من خلال شخصية عايدة وكمال في رواية "قصر الشوق"، يعرض نجيب محفوظ حالة النوع الأدبي في أوائل القرن العشرين، عندما كان الشعر لا يزال في المركز ثم دُفع تدريجيًّا إلى الهامش بفعل القصة القصيرة والرواية.

نعرف أن "زينب"، وهي أول رواية مصرية كتبها محمد حسين هيكل، طُبعت ١٩١٣ بتوقيع "فلاح مصري"، أي أن نوع الرواية الوليدة مُقارنةً بالشعر العربي كانت أقل فنية.

في عام ١٩٢٣، دعا الشاعر اللبناني المهجري، ميخائيل نعيمة ١٨٨٩-١٩٨٨، المؤلفين العرب في كتابه "الغربال"، إلى التركيز على ترجمة روائع الأدب الغربي كخطوة ضرورية نحو دمج الأدب العربي في نطاق الأدب العالمي والروح الإنسانية العالمية. دعوة ميخائيل نعيمة وجدتْ صدى لها عند الروائي المصري محمد فريد أبو حديد الذي ترجم إلى العربية "ماكبث" لشكسبير، كما ترجم القصيدة الملحمية "سهراب ورستم" للشاعر والناقد الإنجليزي ماثو أرنولد ١٨٢٢-١٨٨٨، وللمفارقة القصيدة الملحمية للشاعر الإنجليزي الكبير، كانت تستلهم مادتها من ملحمة "الشاهنامة" الشرقية، للفردوسي، الشاعر الفارسي ٩٣٥-١٠٢٠، وهذا يعني أن حركة الترجمة لا تكون في اتجاه واحد، بل هي حركة معقدة، جدلية، تنويرية، غايتها الوحيدة المعرفة.



سعيد الكفراوي
في ذكر صاحب المراثي الكريمة!

صابر رشدي

كنت أقول للكاتب الكبير الراحل سعيد الكفراوي: مغبون من لم تكتب له رثاء.

فقد كان الكفراوي وفيًّا، محبًّا لرفاق جيله، جيل الستينيات، صاحب البصمات الغائرة في الأدب العربي الحديث. وكان عادة ما يرثي من سبقوه إلى الموت رثاءً حانيًا ذاكرًا بتقدير دائم ريادتهم، ودرسهم الإبداعي، يذكر الأجيال السابقة عليه وتتلمذه على كتابات كثير منهم، في مقدمتهم العظيم نجيب محفوظ، والعبقري المنسي يحيى حقي، وصاحب الموهبة الجامحة يوسف إدريس، والكاتب الكبير عبدالفتاح الجمل راعي هذا الجيل، الذي فتح لهم أبواب النشر في ملحق المساء الشهير، وأتاح لهم مكانة مرموقة في المشهد الثقافي حينها.

كان الكفراوي يذكرهم جميعًا بالمحبة، ويقصُّ علينا أجمل القصص عنهم، بأسلوبه الشائق، الذي لا يجاريه فيه أحد، كتابةً وشفاهةً، فقد كان من كبار الحكائين الذين مروا على منتديات القاهرة العامرة.

لم تكن لمسات الحنو لديه تتوقف عن ذكر السابقين عليه، والمجايلين له فقط، بل امتدت، واتسعت، فيما يشبه جبر الخاطر، لتشمل الأجيال التالية له، في نوع من الإسناد، والدعم، والتشجيع المتواصل للمواهب التي يرى فيها بوادر مهارات كتابية، وإتقانًا للصنعة، كاشفًا لأصحابها عن مواطن الضعف، وعناصر القوة في نصوصهم، برفق، وعبر النصائح المخلصة، والكلمات الرقيقة دائمًا.

كان "عم سعيد"، كما كنت أناديه، يأنس لكل الناس، لا يعرف الكُرْهَ والضغينة، ولم يكن من أولئك الذين تستهويهم المعارك الطاحنة، والعداوات القاسية، فهو يخلو من تلك الآفات التي يتحول معها البشر إلى رعاة للشر ومشتقاته، التي تنال من أصحابها أولًا.

نعم، كانت لديه أحزانه الخاصة، وكانت هناك أشياء تغضبه، ولكنه لا يتوقف عندها كثيرًا، يعبرها مترفعًا، حتى لا تنال منه ويرهقه التفكير فيها. بدون مبالغة، أقول، إنه كان يحمل بذور الشخصية المصرية الأصيلة، التي هضمت كل الحضارات، واختزنت بداخلها أسرار كل العصور، كان فلاحًا صبورًا، دؤوبًا، يصنع حياته من أضيق الفرص، وأقلها مساحة، ولد في قرية صغيرة تسمى "كفر حجازي" في المحلة الكبرى، التابعة لمحافظة الغربية.

هناك وجد نصف مفاتيح الشخصية المصرية، ومعظم المواد والعناصر التي بنى عليها مجده الأدبي، كأحد الكبار في عالم القصة القصيرة، مستمدًا من طفولته حكايات جدته، ومن قريته أجمل كتاباته، حيث تفتح وعيه، والتقطت عيناه وأذناه، كل المشاهد المثيرة التي تصلح للكتابة، معيدًا اكتشاف تلك اللحظات، ورصدها بما تحويه من دلالة ورمزية، من خلال السرد الرشيق، المحافظ على روح الحكاية، وطزاجتها، بما تحمله من روائح الطمي، والترع، وأريج الحقول المنداة ساعات الصباح الأولى، ورسم لوحات نابضة بالحياة والخصوبة، من خلال الحفر العميق داخل شخوص نصوصه، عبر مشغله السردي العامر بالأحداث المدهشة، التي تعتمد على محليتها الخالصة، والانحياز لما مر به، وعرفه عن يقين، وأعاد تسجيله. كاشفًا لنا أبعادًا أخرى لدى شخصيات تلك القرى الرابضة في ريف دلتا مصر، بمهارة فائقة.

> كان «عم سعيد»، كما كنت أناديه، يأنس لكل الناس، لا يعرف الكُرْهَ والضغينة، ولم يكن من هؤلاء الذين تستهويهم المعارك الطاحنة

ربما أتيح له في سنوات التكوين ما لم يتح لشاب في سنه، في أي موقع آخر من ربوع المحروسة، أقصد أبناء الشمال والجنوب، الصعيد، ووجه بحري، فقد وفرت له الجغرافيا، وأسعده التاريخ في إحدى لحظاته الفريدة، بتواجد مجموعة من الشباب، القريبين في العمر، ومن أصحاب الميول الأدبية، في المدينة نفسها التي ولد بها، ليجد كل منهم في الآخر الجزء الذي ينقصه، لتكون رفقة مثمرة، آتت أُكُلَها قبل النزوح إلى القاهرة، إنهم أبناء "شلة المحلة" كما أُصطلح على تسميتهم في الوسط الأدبي، هؤلاء الذين صاروا كبارًا فيما بعد، وفي مقدمتهم الناقدان الشهيران د. جابر عصفور، ود. نصر حامد أبو زيد، والروائيان جار النبي الحلو، ومحمد المنسي قنديل، ومن الشعراء المعروفين محمد صالح، ومحمد

فريد أبو سعدة، وآخرون غيرهم. لا شك أن ثمة ثراءً معرفيًّا أفاد منه الجميع، عبر هذه الصحبة والصداقة التاريخية، وكان له الأثر البالغ في أعمالهم.

أما نصف مفاتيح الشخصية المصرية الآخر، فقد وجده الكفراوي في المدينة، عندما نزح إلى القاهرة بأسرته، ليقيم بها بقية عمره، لقد اشتبك الرجل مع العالم الجديد، في تجربة مغايرة، تختلف كليًّا عن تجربة الريف. هنا السياسة المحفوفة بالمخاطر، مزيج من الأيديولوجيا، والتحيزات الفكرية، الرأي بحساب، الكلمة بحساب، الصمت أيضًا له حساب قاسٍ من طرفي أي قضية، أحدهما يراه تخليًا وعدم تأييد، بينما الطرف الثاني يراه نفاقًا وخوفًا من الملاحقة، الكتابة في أجواء صعبة، والمنافسة قوية بين أبناء هذا الجيل تحديدًا، حيث لا يسمح بالمرور بسهولة، لوجود عدد كبير من الأسماء اللامعة، أصحاب الصيت الذائع، والكتابة الجيدة. وبالموازاة، ثمة محاذير لا حصر لها، على الكاتب أن يواجهها، وهو في وضعية لاعب السيرك، الذي يسير على حبل رفيع، معلقًا في الهواء، كل خطواته محسوبة بدقة، لا مجال للهفوات، لا مجال للأخطاء. لاعب السيرك يسقط على الأرض، مصابًا، نتيجة هفوة صغيرة، أو خطأ لم يكن في الحسبان، بينما الكاتب يسقط داخل زنزانة مغلقة، في غياهب النسيان، وهذا ما حدث له، فقد اعتقل في عام ١٩٧٠. قبيل وفاة عبدالناصر بأشهر قليلة، صار الرجل نزيلًا في سجن القلعة. يتناوب عليه المحققون، صباحًا ومساءً، في محاولات عبثية، أقرب إلى الكوميديا السوداء، لإجباره على الاعتراف بانتماءات هو أبعد الناس عنها. محققو الصباح يتهمونه بانضمامه إلى الإخوان المسلمين، محققو المساء يتهمونه بالانضمام إلى التنظيمات الشيوعية، في لعبة محيرة، تربك المرء إنسانيًّا، وتفقده جزءًا من الأمان الشخصي، وتضعف من ثقته بعدالة الحياة، فعندما يجد المرء نفسه، متورطًا في لعبة سياسية خطيرة مع النظام، مواجهًا أشد أجهزته خشونة، وأكثرها مدعاة إلى الرعب، فأقل خطأ قد يعني النهاية. أو قضاء بقية عمره مدفونًا في غياهب سراديب معتمة. بعد ستة شهور تقريبًا، ولحسن حظه، وعدم إثبات أي اتهام عليه، يخرج الكفراوي من المعتقل ليتوجه مباشرة إلى مقهى ريش، يجد هناك نجيب محفوظ، الذي يستمع منه إلى هذه التجربة المثيرة، لتظهر بعدها رواية "الكرنك" التي تضم من بين أبطالها شخصية "إسماعيل الشيخ" الذي يخبره عميد الرواية العربية، هامسًا: "إسماعيل الشيخ هو إنت يا كفراوي".

أتذكر الآن، خطواتنا المتمهلة في منطقة "وسط البلد"، فقد كان الرجل، حتى لحظاته الأخيرة، منبهرًا بعمارة القاهرة الخديوية، وبجمالياتها الآسرة، كنا نقطع الشوارع، وهو ينظر إلى البنايات الفخمة، التي تباهي بها العاصمة العتيقة أجمل مدن العالم. يشرح لي أدق تفاصيل هذه البنايات. الشرفات والنوافذ، والطرز المهيبة التي تكلل المداخل، والواجهات التي بلا مثيل. كان يقول لي متحسرًا، وبنبرات شديدة التأثر، وهو يتطلع إلى هذا الجمال:

"انظر. هذه عطايا مصر الليبرالية".

طاويًا ألمًا عميقًا بين جوانحه، يبدو بوضوح عليه عندما يلجأ إلى التلميح لا التصريح، وهو يتحدث عن الماضي، وعن عصر النهضة والتنوير، تاركًا لك حرية التفكير، والاحتفاظ بوجهة نظرك التي تخصك.

دائمًا هناك حنين قوي، يجذبه إلى اجترار أيام طفولته، نوستالجيا مؤرقة، جعلت، في فترة ما، كل حكاياته عن مصر، تتلخص في أيام صباه وشبابه، حتى ظننت أنه ينكر الحاضر، ويرفض أن يعيش تفاصيله.

إنسانيًّا، كان الكفراوي أكثر الكتاب اهتمامًا بالأدباء والمثقفين، كثيرًا ما وجدته يقول لي:

"أنا أقوم بتجميع مبلغ لفلان، وسأقوم بزيارته في المستشفى وأعطيه النقود، هل تساهم معي؟".

فعلها كثيرًا، والأكثر مدعاة للدهشة، أنه كان يضع من جيبه مبلغًا مضاعفًا لما قام بتجميعه.

أذكر أيضًا، في سرادق عزاء الكاتب الروائي الراحل مكاوي سعيد، بمسجد عمر مكرم الشهير، وبعد انتهاء العزاء، ناداني:

"تعالَ معي، أريد الاتفاق مع المقرئين الذين أحيوا الليلة بتلاوة القرآن، على إقامة ليلة عزاء لمكاوي بمقهى زهرة البستان".

إنه موقعنا القاهري المفضل، والذي قضينا نصف أعمارنا فيه. وكان مكاوي سعيد أحد معالمه. بالفعل، جلسنا إلى الشيوخ، اتفقنا على الأجر وتحديد الليلة، وتم إقامة عزاء مشهود لمكاوي. لكن المفاجأة جاءت من المرحوم حمادة عبداللطيف صاحب المقهى الذي تكفل بكل شيء، ورفض أن يساهم أحدنا بجنيه في النفقات، مصرًّا على ذلك فقد كان يعتبر مكاوي شريكًا معه في المكان.

أشياء كثيرة، عن مآثر "عم سعيد" كنت أود الحديث عنها، لكن المقام هنا يضيق عن ذكرها، فقد كان رجلًا كريمًا، عطوفًا. بامتنان، حكى لي

> **ثمة محاذير لا حصر لها، على الكاتب أن يواجهها، وهو في وضعية لاعب السيرك، الذي يسير على حبلٍ رفيع، معلقا في الهواء**

> أتذكر الآن، خطواتنا المتمهلة في منطقة «وسط البلد»، فقد كان الرجل، حتى لحظاته الأخيرة، منبهرًا بعمارة القاهرة الخديوية، وبجمالياتها الآسرة

> ذكرياته جميلة دائمًا، لا يسيء إلى أحد، تجلى سحره المعهود كواحد من كبار الحكائين في زمننا

البعض عن مواقفه معهم خلال أزمات واجهتهم، ذاكرين له مساندته لهم.

في عامه الأخير، وقبل وفاته بعدة أشهر، كنت قد نشرت على صفحتي بالفضاء الأزرق، صورة قديمة مر عليها أكثر من عام، لزيارة قمنا بها إليه: الشاعر الكبير عبدالمنعم رمضان، والصديق رؤوف عبدالحميد وأنا. حينها، ظن كثيرون أنها صورة التقطت حديثًا. بعدها، وعندما تقابلنا قال لي:

"أشوف الصورة".

أعطيته الهاتف، بدا فرحًا كطفل وهو يتأمل حفاوة الأصدقاء به. تعليقاتهم المحبة على المنشور، ثم راح يدقق في الصورة ويبتسم. من جهتي، لم تسعدني هذه الفرحة الطفولية الغامرة التي سيطرت عليه، حركت لديَّ مشاعر غامضة، إنه يقرأ الكلمات باهتمام غريب، عرفت حينها. أي مدارات يذهب إليها هذا الشيخ الجليل. ولكني ابتلعت غصتي وصمتُّ. نبهته إلى تعليق الروائي الكبير إبراهيم عبدالمجيد؛ الذي كان تمنى أن لو كان معنا في هذه الزيارة.

اقترح علينا عم سعيد زيارته. نقضي يومًا معه؛ إبراهيم عبد المجيد، عبد المنعم رمضان، رؤوف عبدالحميد وأنا.

كعادته يقوم رؤوف بأعباء الرحلة بسيارته. ذهب إلى هضبة الأهرام؛ لإحضار إبراهيم أولًا، ثم مر على منعم بمنطقة فيصل، ثم أتوا إليَّ في الجيزة لننطلق جميعًا إلى هضبة المقطم حيث منزل الكفراوي.

هناك. فوجئت برؤوف يهبط من السيارة ويحضر من الحقيبة الخلفية سياجًا متحركًا خاصًّا بعبدالمجيد، ليستند إليه بكلتا يديه. كانت مفاجأة محزنة، قبلها، كنت أراه يستند إلى عصا "عكاز" يتوكأ إليها بيد واحدة بسبب آلام في ركبته. عندما أمسكت بيده ليستند إليَّ صرخ؛ كتفه ممزقة، ولكن الأربطة مخفية تحت القميص. وصعدنا الدرج بصعوبة.

عم سعيد كان في انتظارنا، وحيدًا، منطفئًا؛ الرجل ضئيل البنية أصلًا، لكن الأمر يزداد تفاقمًا. وزنه انخفض كثيرًا؛ ١٧ كيلو جرامًا كما حدثنا، وزاد عمره عشرين عامًا على الأقل في الفترة الأخيرة، كنا في حضرة شبح دمره السرطان. لكن مع مرور الوقت وحديث الذكريات، بدأ يسترد جزءًا من عافيته، ويشرق روحه بالأمل.

أنهكه موت السيدة أحلام، زوجته الفاضلة، التي رحلت بهذا المرض اللعين أيضًا، رحيلها أسلمه إلى الهم والانهيار الصحي. واستحالة استكمال المسيرة دون انتكاسات عميقة، عانى لحظات ثقيلة طافحة بالألم؛ فقد كانا متحابين، ومتفاهمين على نحو فريد. قضيا معًا رحلة العمر في تناغم روحي يستحق التأمل.

في هذه الجلسة، لاحظت ملامحه وهي تنبض بالحياة رويدًا رويدًا؛ الوجه يضيء مع ضحكاتنا المشتركة. وراح يسترد السنوات التي أضافها ثقل المرض بقسوة بالغة على عاتقه. ذكرياته جميلة دائمًا، لا يسيء إلى أحد، تجلى سحره المعهود كواحد من كبار الحكائين في زمننا؛ بما يملك من كاريزما في هذا الصدد، حيث تصعب مقاطعته إذا انطلق في الحديث بصوته الخفيض وأدائه العذب. بدأ الجميع التنافس في هذا الجانب الجميل من الحياة. كل يعرف اللحظة التي يبدأ فيها بالتقاط الخيط؛ ليبدأ في حكاية موازية، لا تقل جاذبية، أوقاتًا رائعة. كانت مشاعر الود تتصاعد فرحة في ليلة مفعمة بالبهجة والأمل، بدا الرجل متوهجًا، مؤتلقًا. ولكن ثمة ومضات حزن خاطف كانت ترتسم على محياه بين الحين والآخر؛ خاصة مع اقتراب موعد انصرافنا. كانت اللحظات تمر سريعًا، وهو لا يريدنا نفكر في تركه وحده: "امكثوا قليلًا" كان يقول.

في النهاية، وعند ذهابنا، تساند إبراهيم عبدالمجيد على منعم ورؤوف. واستبقاني عم سعيد، أخذني إلى الشرفة الواسعة، التي تطل على أشجار ونباتات عطرة زرعها بنفسه في حديقة العمارة. قال بعين دامعة وهو يشير إلى كراسي الأنتريه:

"لقد اتفقنا على شرائه، أنا وأحلام، ليكون بمثابة جلسة مريحة بالشرفة الواسعة، ولكن البائع أحضره بعد وفاتها بأربعة أيام".

كنت آخر من قام بتوديعه، شعرت بأنه يتمهلني بخجل، ورجاء صامت، ألا أتركه لعزلته، هذا الشيخ الذي لا يألف الحياة بدون بشر. وبدون وَنَس، لقد رحل معظم الرفاق، حتى شريكة العمر. كان عالمه الأثير يتداعى، يومًا بعد يوم، على نحو محزن وقاسٍ. احتضنته، وقبلت جبهته، لمحت في عينيه المزيج المرعب لشعور الفقد والخوف من الوحدة، كان الانطفاء يرخي ظلاله مرة أخرى على هذا الوجه الطيب. والزمن ينحت آثاره العميقة عليه. كانت اللحظة بأكملها تشي بأنه اللقاء الأخير. انصرفنا بعدها، والتردد يسيطر علينا، فثمة هواجس مقلقة كانت تتصاعد بقوة، ليرحل سعيد الكفراوي بعد ثلاثة أيام من تلك الزيارة، في يوم السبت الموافق الرابع عشر من نوفمبر ٢٠٢٠، بعدما ناهز الثمانين عامًا بقليل، وذلك بعد عمر حافل بالإبداع المدهش، والحياة الثرية، ومحبة البشر.

الصيني بينغ كن:

هل هناك شيء لم أعرفه في بكين؟

بينغ كن

ترجمة: يارا المصري

المدينةُ تعني الذاكرة، النضج، البداية، النهاية، أو البدءَ من جديد، المدينةُ باختصارٍ هي وعاءُ الزمن (الريفُ ليس كذلك، الريفُ الزمنُ بذاتِه). في العام ١٩٥٧ مرَّت باخرةٌ صغيرةٌ في بحيرةِ «باي يانغ» عبر طريق «تيانجين» وحملت عائلتنا من الريف إلى بكين. كان على مَتنِ الباخرةِ أبي الذي كان من المدينة، وأمي التي كانت من الريف، وأخي الأكبر، وأخي الثاني، وأختي الكبيرة، وأعمارهم اثنا عشر عامًا، وعشرة أعوام، وستة أعوام. لم أكن على متن تلك الباخرة، فلم أكن قد وُلِدت بعد. في العام ١٩٥٩، أي بعد سنتين، وُلِدتُ، ونشأتْ علاقةٌ ما بين ذكرياتي قبل الولادةِ وبكين. من الصعب القول إنَّ ثمة علاقة محدَّدة بين الإنسان والمدينة، لكن ثمة أجزاءً أو شذراتٍ أو منظورًا مُعَيّنًا بوسعنا أن نتعرَّف عبره نسبيًّا على ذواتنا.

بكين، بدت -وقتها من الأعلى- مساحةً شاسعةً من البيوت الرباعية، أسطح منازل ممتدة على مدى البصر، منبسطة كأمواج، شكّلتْ عادةً عالمَ القطط والحمام. كانت القطط تختبئ في زاوية أو بين الحشائش الجافة بلا حركة وتنظر إلى الحمام مُحلِّقًا. وعمومًا قد لا يكون هناك ما يُفعل حيال ذلك، أو ربما لن يكون ثمة أي شيء يُفعل أبدًا، إلا النظر، النظر إلى الأبد. في بعض الأحيان، يتسلق طفل سطح المنزل، ويشرئِب بعنقه مُستطلعًا، ويخلق علاقة مكانية مختلفة مع القطط والحمام. كان هذا مشهداً نادرًا، فقد لا تستطيع رؤيته مهما سافرت مرات عديدة. وكانت الطائراتُ قليلةً حينها، فقلّت فرص الرؤية أيضًا. بالطبع هناك كثير من الطائرات الآن، لكن بالكاد تستطيع رؤية بكين.

لكني أشعر الآن- متى خطرت على بالي طفولتي، وحين كنتُ أجلس بمفردي على سطح المنزل، غير مبالٍ بالقطط والحمام- أن ثمة حلمًا لم ينتهِ بعد، وتراودني دائمًا رغبة في العودة إلى السطح وتأمُّل بكين البعيدة. الآن، أنا أكبر عمرًا من بكين، ومفعمٌ بالذكريات. قلَّما أدركتُ في الماضي أنني من أهل بكين. وأذكرُ أنَّ المرة الأولى التي أدركت فيها أنني من بكين، كانت في حصص التاريخ في المرحلة المتوسطة، إذ تحدث المعلم ذات مرةٍ عن «إنسان بكين»، وذهلت لمعرفتي أنَّ مكاني الأصلي في «تجو كو ديان Zhoukoudian»، إلى أنْ علمتُ لاحقًا أنَّ «إنسان بكين» لا يعني «أهل بكين»، أو ليس ثمة علاقةٌ بينهما. ومع ذلك، فإنَّ التداخل بين الطرفين لا يزال مطبوعًا في قلبي، حتى إنني أشعر بأن قصة جمجمة «إنسان بكين» المفقودة كان لها وقعٌ غامضٌ عليّ. لا أريد المبالغة في وصف هذا التأثير، لكن كل الأشياء الفريدة لها تأثير الإسقاط، إذ يمكن لكلمةٍ واحدةٍ أن تؤثر أحيانًا في المرء. إضافةً إلى أنَّه في مكانٍ مثل بكين، حيث يختبر المرء الكثير، يتكشَّفُ التاريخ دومًا من حولنا بشكلٍ ملموسٍ للغاية، ويصبح تأثير الصور المعكوسة والتراكب النفسي غير مرئي. من الميتافيزيقي المبالغة في هذا التأثير، لكن ليس من الواقعي تجاهله تمامًا.

نُشرت روايتي الطويلة عن التبت "السماء - التبت" العام ٢٠١٠، وذات يوم، أخبرني السيد «وانغ دي لينغ» مسؤول التحرير إنَّه شعر ببكين في الرواية، ففوجئت لأنَّه لا علاقة تجمع بينهما. عشت في التبت سنواتٍ عدَّة، كنتُ آنذاك شابًّا في العشرينيات، وأذكر أنني عزمت بكل وسعي على نسيان بكين حين رحلت عنها. لكن هل نسيتها حقًّا؟ لم أسأل وانغ دي لينغ عمَّا شعر به في رواية «السماء. التبت»، لا داعي للسؤال، فالسؤال سيجعل الأمرَ ميتافيزيقيًّا. بمعنى آخر، ثمة بعض الأشياء التي لا يمكن وصفها ببساطة، أنا وبكين، أو بكين وأنا، هل يمكن وصفنا ببساطة؟

أُحبُّ الأشياء الغامضة، الهائلة والشاسعة، أحبُّ ما تمنحني إياه أشياءُ كهذه من شعورٍ أعجز عن وصفه. كنت في الرابعة والعشرين من عمري قبل ذهابي إلى التبت، وكانت هذه الفترة الأكثر اضطرابًا في شبابي، وأذكرُ أنني ذهبتُ بمفردي إلى القصر الإمبراطوري، وتجولتُ أسفل الحيطان الحُمر، وذرعتُ الأرض المتشققة جيئةً وذهابًا، وتوقفتُ بين الأعشاب البرية. وأنا لا أحب القصر الإمبراطوري، بل أحبُّ الفراغ النقي الذي يشكِّله. ليس لأي شيءٍ علاقة بالتاريخ، فلم أدخل أي قاعة من قاعات القصر، ولا أريد معرفة أي تاريخ أو أساطير، أحب فقط أن أكون بمفردي، وفي فضاء شاسع، مع الأعشاب، والطوب المتهدِّم، والسماء، وعلى السلالم، وعند حافة الباب، أرنو إلى البعيد في ظلال الغسق. أحتقرُ التاريخ، ولم أشعر أمامه قط بأنني ضئيل، لكن فيما يتعلق بالفضاء المجرد، فإن أماكن مثل المدينة المحرمة تزخر بالكثير من الأمور المجردة والمجهولة، التي تشبه اضطراب فترة شبابي وغموضها في ذلك الوقت.

بكين الحقيقية غير مرئية، وثمة بكين في قلب كل شخص، مثل ابتسامة حين قطف الزهور، مثل وهمٍ يتلاشى بسهولة.

لاحقًا، وصفتُ في روايتي الأخرى «باب الصمت» مناظر المدينة المحرَّمة وما يحيطها، كتبتُ عن شاعرٍ مجنون يقف تحت الثلج المتساقط عند ضفة نهر تونغ تزي ذاك العام. كان الشاعر برفقة شيخ "لديه تسع أرواح ولا يموت"، يسند كلٌّ منهما الآخر ويسيران بخطى وئيدة. كانت شمس الشتاء ذلك العام ساطعة وشديدة الصفاء، كأنها

> كنت في الرابعة والعشرين من عمري قبل ذهابي إلى التبت، وكانت هذه الفترة الأكثر اضطرابًا في شبابي

تُشِعُّ بنوعٍ من التطهير الذاتي للدم. ضفة النهر خاوية إلاّ من شخصيتي الرئيسة، تسند الشيخ الذي "لديه تسع أرواح ولا يموت"، يسيران في ضوء الشمس بعد هبوب الرياح أو تساقط الثلج. كان ظهر الشيخِ محنيًّا بشدة، لكنَّ رأسه مرفوع عاليًا رغم الانحناء الشديد، وينظر إلى الأمام كتمثال برونزي. لم توضع تماثيل برونزية بمحاذاة ضفة النهر، ولطالما كان ينقصها شيء إنساني حقيقي. الأسود الحجرية، والأسود البرونزية هي فنٌّ بلا شك، وإنسانية كذلك، لكنها لا تزال تشبه الطوطم، لا تُقارن بالبشر.

كنتُ أعيش في المنزل رقم ٣٤ في (شارع نان تشانغ)، وهو الشارع الذي يفضي إلى (شارع بي تشانغ) بعد عبورك بوابة (شي هوا مِن)، وعلى امتداد (شارع نان بي تشانغ) شُيِّدَ كلٌّ من قصر (تجونغ نان خاي)، والمدينة المحرَّمة، وحديقة (تجونغ شان)، ومعبد فويو، وصولًا إلى متنزه (بي خاي). كان ثمة عدد غير قليل من البيوت الواسعة ذوات لون رمادي داكن، لا يمكنك رؤية إلا ما في داخلها من أشجار ومداخن مربعة، وهي مداخن قلما تتصاعد منها أدخنة الطبخ، كما لو أنها خاوية. كانت هناك أيضًا بيوت عادية بباحات صغيرة، أو منازل تعيش فيها ثلاث عائلات أو خمس، أو ربما سبع أو ثمانٍ. وعلى امتداد الشارع دكاكين خضراوات، ومحلات بقالة، ومحلات حبوب، وحاويات قمامة وورش تصليح سيارات، وتوجد مدرستان للمرحلة المتوسطة؛ مدرسة بكين رقم ٦ المتوسطة، ومدرسة بكين رقم ١٦١ المتوسطة، وسيكون المجموع ثلاث مدارس متوسطة إذا حسبنا المدرسة رقم ٢٨ في شارع «تشانغ آن»، إذ يفصلها في الواقع جدارٌ عن مدرسة بكين رقم ٦. كما توجد مدرسة «نان تشانغ» الابتدائية، ومدرسة «بي تشانغ» الابتدائية. وبعد انتهاء الدوام المدرسي في مدارس مليئة كهذه، يكون الازدحام شديدًا، ويركض الطلاب في الأرجاء، يصيحون ويتشاجرون كما في نهاية مباراة. سيكون هذا الشارع بعد وقت قصير، رغم ازدحامه، أكثر الشوارع هدوءًا في بكين. وعندما يجنُّ الليل، توحي الأشجار الخضراء والجدران الحمراء، وانعكاسات الفوانيس الملونة بأننا في عصر قديم بعيد.

(مخرج محطة مترو أنفاق سان لي تون ـ بكين): أرى الناسَ يخرجون من الكهف المظلم في أعماق مترو الأنفاق، يصعدون ببطءٍ، حابسين أنفاسَهم، وحين يلمسون الأرضَ يتنفسون من أعماقِهم.

كان يفصل جدار بين منزلي رقم ٣٤ وحديقة «تجونغ شان»، وكان بوسعي رؤية نهر «تونغ تزي»، وجدران المدينة المحرَّمة والأبراج من

وأذكرُ أنني ذهبت بمفردي إلى القصر الإمبراطوري، وتجولتُ أسفل الحيطان الحُمر، وذرعتُ الأرض المتشققة جيئةً وذهابًا، وتوقفتُ بين الأعشاب البرية

النافذة الخلفية. مضى الزمن وتغيرت معالم شارع «نان تشانغ» في السنوات الأخيرة، إذ اختفت محلات الخضراوات، والبقالة، ومحلات الحبوب، واستديوهات التصوير، وورش إصلاح السيارات. ولا توجد حاويات قمامة، المكان خاوٍ ونظيف. اختفت حشود الطلاب بعد انتهاء الدوام المدرسي، ونُقِلت المدارس أو ألغيت، ولم يتبقَّ غير القليل من المنازل المأهولة، إذ شهد كثير منها تغيرات كبيرة، وتحولت إلى بيوت عصرية بلون رمادي داكن، وجدران جديدة، ومداخن مربعة، تفتقر كليًّا إلى أي جوهر زمني. كان الجديد المضاف إلى الجديد جديدًا إلى درجة لا تُصَدَّق، فضلًا عن كونه مرعبًا. هُدِمَ كل شيء، واستُبدل بجديدٍ يكادُ يكون غير مأهول.

تقبّلتُ كلَّ شيء، واختبرتُ الكثير. أهناك ما لم أختبره من قبل في بكين؟ لذلك لم يكن ثمة ما هو استثنائي. لم يكن مهمًّا ألا يحب البعض مبانيَ عصرية في بكين مثل «عش الطائر»، و«البيضة العملاقة- المسرح الوطني الكبير»، و«البنطلون العملاق - مبنى مقر CCTV»، ربما من الأفضل القول إنني أحبها. ذكرتُ من قبل إنني أحب الأشياء الضخمة، أحب الأشياء التي تتجاوز الواقع، وتُعدُّ المدينة المحرَّمة فريدةً من نوعها على مستوى العالم، وضخامتها تفوق الخيال. ترثُ الهندسة المعمارية العصرية في بكين على الأقل تقاليد المدينة من ناحية «ما يفوق الخيال»، فإذا قلنا إنَّ «الضخامة» في الماضي كانت صارمة وواضحة مثل المدينة المحرَّمة، والمتحف الوطني لتاريخ الصين، وقاعة الشعب الكبرى، فإنَّ الهندسة المعمارية الجديدة التي يمثلها «عش الطائر»، و«البيضة العملاقة» و«البنطلون الضخم»، تزيدُ من الغموض والغرابة وسِمة التحوُّل التي لا يمكن التنبؤ بها وتتميز بها بكين، وتُظهر أنَّ بكين لا تنتمي إلى الصين فحسب، بل تنتمي أيضًا إلى العالم، وحتى إلى خارج العالم. أجل، خارج العالم. أتساءل عن تأثير هذه المباني العملاقة الجديدة المتَّسمة بالتحوُّل، بالإضافة إلى المباني القديمة بطابعها الواضح، في الأجيال القادمة من أهالي بكين. على أي حال، تزداد بكين تعقيدًا، ويزداد عدم التنبؤ بها، وتزداد غرابة، وتزداد أبعادها إبهامًا. إذا عددنا بكين مرآة للتاريخ والحداثة وحتى ما بعد الحداثة، فإنني أرى نفسي أقل وضوحًا في هذه المرآة.

لا يمكنني القول إنْ كنت أحبُّ أو لا أحبُّ عدم الوضوح هذا، إنَّه ليس خياري، لكني أعرف أمرًا واحدًا: أفضِّل قبول بكين التي لا أستطيع رؤية نفسي فيها بوضوح، عوضًا عن تلك الأماكن التي أستطيع أن أرى فيها نفسي بوضوح من نظرة واحدة، مثل مشاهد البحر والجبل والنهر الطبيعية.

منحتني بكين كثيرًا من الأشياء غير الملموسة، التي إن لم تكن نعمة، فهي قَدَر. وأيًّا كان الأمر، فأنا ككاتب أتقبّل كل شيء، وكل شيء يقع في مدار كتابتي. فأنا لست مجرد شخص، أنا أكبر من بكين، وجئت هنا لأكتب، بالطبع سأعيش قرب البحر عاجلًا أم آجلًا؛ رجلٌ وبحر، ومرآة صافية. سأرى في المرآة بكينَ أكثرَ سريالية، ولن تكون لهذه الـ«بكين» علاقة بي.

موجةُ الصدمةِ العام ١٩٧٦

أنهى اضطرابُ العام ١٩٧٦ حقبتي؛ تُوفِّيَ ماوتسي تونغ، وتجو إن لاي، وتجو دي، واندلعت "أحداث تيان آن مين"، وسقطت "عصابة الأربعة"، اهتزَّ التاريخُ مثل زلزال تانغشان في العام نفسه، وبدأت تقلُّبات العصرِ الجديد. ومن أجل القضاءِ على التأثيرِ الضارِّ لـ"عصابة الأربعة" وتعويضِ الوقتِ الضائع، أعادت المدرسةُ تنظيمَ الطلَّاب في "فصول متقدمة" و"فصول متأخرة". ورغم عدمِ التصريحِ بصورةٍ واضحة، فقد أدركَ الجميعُ أنَّ هذا النظامَ يُقسِّمُ الطلَّاب إلى "طلَّابٍ متفوِّقين" و"طلابٍ غير متفوِّقين"، أي أنَّه يتخلَّى عن الطلَّاب غير المتفوِّقين.

لقد كنَّا دائمًا على هذا النحو. أليست الثورةُ الثقافيةُ هكذا؟

لا يأخذُ تاريخُنا المشاعرَ الشخصية بعينِ الاعتبار. التاريخُ تاريخٌ، والبشرُ بشرٌ، والتاريخُ يشكِّلُ البشر، لكنَّ البشرَ لا يشكِّلون التاريخ، فالبشرُ ببساطة لا يرحِّبون به. تصنيف بسيطٌ كهذا، يُشكِّلُ للأشخاص، ولا سيما المراهقين في طورِ النموِّ، ضررًا هائلًا يحدثُ بيسرٍ مذهلٍ. ونحن في غايةِ البساطة، فمن ناحية، نطلقُ على البشر الكنزَ الأغلى، ومن ناحيةٍ أخرى، ما هو الإنسان حقًّا؟ الأوَّلُ مجرَّد، في حين أنَّ الأخيرَ ملموس. ولطالما كنَّا على هذا النحو: غالبًا ما تكون الجملةُ الأخيرةُ من أي جملتين هي الصحيحة.

مع ذلك، كنتُ مميزًا بشكلٍ طفيف. كنتُ أنظرُ إلى المعلِّمِ المسؤولِ عن الصفِّ آنذاك، وأشعرُ بشيءٍ ما غامض. وكما توقَّعت، لم أُنقل إلى فصولِ الطلابِ غير المتفوِّقين. كان يجب أن أُنقَل، لكنَّ ذلك لم يحدث، وبناءً على أدائي الدراسي، لا مناصَ من نقلي إلى فصول غير المتفوِّقين كخيارٍ أوَّل. ربَّما لا يزالُ لدي بعضُ السلطةِ المتبقية، أو ربَّما بصفتي "عضوًا في لجنةِ الرياضة العسكرية"، سونغ جيانغ "مُنِح العفو"، لا يزالُ لدي بعض القيمة لاستغلالها.

شعرتُ بوحدةٍ شديدة، إذ نُقِلَت مجموعةٌ كبيرةٌ من صُحبتي إلى فصولِ الطلبةِ غير المتفوِّقين، كانوا عديمي الجدوى إلى حدِّ أنَّهم ذهبوا طواعيةً إلى الفصولِ الضعيفة، وبسعادة أيضًا. لا يتبعون القواعد، ورغم ذلك كانوا في أعماق أنفسهم لا يزالون عبيدًا. ماذا عنِّي؟ لا أعتقدُ أنَّني كذلك، على الأقلِّ لم يجرؤ المعلِّمُ على نقلي. لكنَّ انزعاجًا شديدًا تملكني، ويرجع ذلك أساسًا إلى اختفاءِ التُّربةِ التي كنتُ أعتمدُ عليها لبقائي، وكنتُ منعزلًا للغايةِ وغريبًا وسط الطلاب "المتفوِّقين" في الفصل.

كما تقلَّصَ دوري إلى حدٍّ كبير، فلم يكن هناك داعٍ للحفاظِ على الانضباطِ في الفصل، أو مناداةِ الطَّلبةِ وقرعِ الجرسِ لدخول الفصل (وهو أمرٌ صعب)، وانتابني شعورٌ خافتٌ بالوحدة.

المُتحفُ الوطني للفنون

الممرُّ الخارجي لمِتحفِ الفنون واسعٌ ومنعش، وللضوءِ المنعكسِ عن الأحجار ظلٌّ كثيفٌ بسببِ اللون الأخضر الزمردي للبامبو، وعندما تكون في كنفه، ومهما كانت شدَّةُ ضوءِ الشمس،

لاحقًا، وصفتُ في روايتي الأخرى «باب الصمت» مناظر المدينة المحرَّمة وما يحيطها، كتبتُ عن شاعر مجنون يقِّف تحت الثلج المتساقط

ستشعرُ بتباين عميقٍ وهادئ. ذاتَ مرَّةٍ استندتُ إلى العمودِ الحجري وأخذتُ قيلولة، ثم استيقظتُ بشعورٍ غريبٍ إلى حدٍّ ما: أنا، المتحفُ الوطني للفنون، البامبو، كنَّا صورةً متكاملة، لكنَّها تتفكَّكُ في الوقتِ ذاتِه، كان بوسعي رؤيةُ نفسي كيف أفكِّكُ وأجمعُ الصورةَ باستمرار. من الواضح أنَّ البامبو هو أنسبُ نباتٍ للناس، وتُزيِّن كثير من المباني العامَّة الضخمة بنباتات خضراء مثل الصنوبر والسرو التي ليست مؤنسةً مثله. تفتقرُ قاعةُ الشعب الكبرى، والمتحف الوطني لتاريخ الصين، وميدان تيان آن مين إلى أرضِ البامبو الرائعة، كما أنَّه يجمعُ بين الروحانيةِ الشرقيةِ والتجريدِ الغربي، وربَّما هذا ما يميزُ متحفَ الفنون.

يُسمَّى الآن مُتحفُ الصين للفنون، وكنَّا نطلقُ عليه متحفَ الفنون في ذلك الوقت.

يقعُ متحفُ الفنون في "شارع الرابع من مايو" في بكين، ورغم مُضي وقتٍ طويلٍ منذ "حركة الرابع من مايو"، فإنَّه بوصفه شارعًا، كان قصيرًا جدًّا، مجرَّدَ محطَّةٍ واحدة، شارعٌ يميلُ من نهر تونغ تزي في المدينة المحرَّمة، مع منعطفٍ صغيرٍ في طرفه الغربي، تمامًا مثل انعطافٍ في التاريخ. يقعُ في محيط "شارع الرابع من مايو" "جبل جينغ شان"، ومتنزه بي خاي، ومكتبة بكين العامَّة، والمبنى الأحمر لجامعة بكين، والمدينة المحرَّمة، ومتجر كتب حركة الرابع من مايو، ودار نشر سان ليان، والمطبعة التجارية، ومسرح بكين الشعبي للفنون، ودار نشر تجونغ هوا، وفندق "هوا تشياو". كثير من المعالمِ التاريخيةِ جعلت من الصعب تغييرَ هذا الشارع، وليظلَّ أقلَّ الشوارعِ تغيرًا في بكين اليوم. من بين هذه المعالم، كانَ تاريخُ متحف الفنِّ الأقصر، ولكن له أهميةٌ خاصَّةٌ لا تقلُّ عن المبنى الأحمر لجامعة بكين، وقد لعب دورًا فريدًا في انتقال هذا البلد من السجن إلى الصحوة.

لا أذكر متى زرتُ مُتحفَ الفنون للمرَّةِ الأولى، لم يحدث ذلك في المرحلةِ الابتدائيةِ ولا المتوسِّطة، إذ إنَّني قضيتُ المرحلتين في فترةِ الثورةِ الثقافية، وحينها مُنِعَ الفنُّ، ولم أعرف شيئًا عن متحف الفنون. لا بُدَّ أنَّه كان بعد التحاقي بالجامعة العام ١٩٧٩، حينها بدأت صحوةُ "الفرد"، وظهرَ متحفُ الفنون في مدى بصري. أذكرُ بوضوحِ العام ١٩٨٠، وقد انتشرت البرودةُ في هواءِ أوائلِ الربيع، لم يكن الطقسُ باردًا فحسب، بل العصرُ أيضًا. وقفت فترةً طويلةً أمامَ لوحةٍ بعنوان "الربيع"، وبصمتٍ وقفَ كثيرٌ من الناس مثلي، حشودٌ إلى حدٍّ استحالةِ أن تتأمَّلَ متمهِّلًا اللوحةَ بمفردك، وهذا ما حدثَ أمامَ كلِّ لوحةٍ تقريبًا. لا يمكننا النظرُ إلى ذلك الوقتِ بالحالةِ الذهنيةِ الراهنة، في الحقيقةِ لم يرغب أحدٌ في تأمُّلِ اللوحاتِ بمفرده وبصمتٍ آنذاك، أرادَ الجميعُ تأمُّلَ اللوحاتِ معًا والعثورَ على الصدى في أنفسِنا معًا، بدا أنَّ الجميعَ جاؤوا من "القَفر" ووصلوا إلى "شاطئ البحر".

صادفَ أنَّ اللوحةَ مشهدٌ لشاطئ البحر، مساحةٌ زرقاءُ مشتركة، حتى التنُّفس كان مشتركًا، وأصبح الكلُّ فردًا واحدًا. قد لا يعني تأمُّلُ لوحة "الربيع" الآن معنى مميزًا، لكن لم يكن غريبًا بعد خروجِ الناسِ للتوِّ من فترةِ "الثورة الثقافية" الشبيهة بـ"عصور ما قبل التاريخ" وعودتهم إلى كونهم "أفرادًا"، أن يصبحَ "الربيع" البديع، "الربيع" الخالي من أي دعايةٍ سياسية صادمًا لأذهانهم. أو ربَّما كان الأمرُ شبيهًا بأن تُمْنَعَ من رؤيةِ نفسِكَ في المرآةِ لعشرِ سنوات، ثم ترى نفسَكَ فجأة، كيف ستشعرُ حينها؟ ستصبحُ مثل شخصٍ تحرَّرَ من الأغلال، مثل سجينٍ قضى عقوبته، مثل هائمٍ عائد، كلُّ شيءٍ مثل الربيع: الربيع، البحر، الأمواج المتلاطمة.

كانت لوحةُ "الربيع" لفتاةٍ تديرُ ظهرَها وتقفُ قربَ شاطئ البحر، تبعثُ الرغبةَ لرؤية ما في الأمام، تُغرِقُ المرءَ في تخيلاتٍ ليكملَ بنفسِه ذلك المشهد. الفتاةُ ترتدي ملابسَ بيضاءَ أنيقةً مع ضفيرتين طويلتين وشالٍ على كتفيها، تقفُ قبالةَ البحر وتحملُ الكمانَ البنِّيّ.. البحرُ والفتاةُ، والموسيقى، ارتفاعُ الأمواجِ وانخفاضُها، كيف لا يدفعُ كلُّ شيءٍ الأشخاصَ العائدين إلى الصمتِ مثل جان فالجان؟ بالطبعِ الذكرياتُ ترافقنا دومًا.

لا داعي للتذكُّر، إذ كُتِبَ إلى جانبها: "العام ١٩٦٨ شهر X يوم X تساقط الثلوج".

(قربَ حارة ليو لي تشانغ . بكين): الحياةُ في مكانٍ آخر، والأرضُ الغريبةُ في هذه اللحظة. "مسقط الرأس" الذي تصل إليه ولا يكون بوسعك العودة، في هذه المدينةِ غيرِ المألوفة، يزعم أنَّه الماضي الذي لم تعرفه من قبل.

كان يفصل جدار بين منزلي رقم ٣٤ وحديقة «تجونغ شان»، وكان بوسعي رؤية نهر «تونغ تزي»، وجدران المدينة المحرَّمة والأبراج من النافذة الخلفية

ماريو بارجاس يوسا وبورخيس قامتان كبيرتان في الأدب الإسباني والعالمي، الأول واحد من موجة الانفجار الكبرى في الأدب الأميركي اللاتيني وحائز على جائزة نوبل والثاني واحد من أعظم كتاب الإسبانية في تاريخها، وها هما يتخطيان حدودنا ويلتقيان أخيرًا في الأبدية بعد رحيل يوسا، الذي كان قد جمع محاوراته ومقالاته عن بورخس في كتاب «نصف قرن مع بورخس» ترجمه الروائي أحمد عبداللطيف، ليصدر قريبًا في كتاب، وخصَّ الجسرة بهذا المقال الذي يصف فيه يوسا عطاء بورخس الفريد للغة الإسبانية والأدب العالمي.

■ ماريو بارجاس يوسا

ماريو بارجاس يوسا

خيالات بورخس

ترجمة: أحمد عبداللطيف

لما كنت طالبًا، قرأت سارتر بشغف وصدّقت أطروحته حول التزام الكاتب بزمنه ومجتمعه. أن "الكلمات أفعال"، وأنه بالكتابة، يمكن للإنسان أن يصنع التاريخ. الآن، في عام ١٩٨٧، قد تبدو مثل هذه الأفكار ساذجة وتسبب التثاؤب –فنحن نعيش في شك عاصف حول قوى الأدب وأيضًا حول التاريخ– ولكن في خمسينيات القرن الماضي، كانت فكرة أن العالم يمكن أن يتغير نحو الأفضل وأن الأدب يجب أن يساهم في هذا، مسألة تبدو مقنعةً لكثيرين بل ومجيدة.

■ خورخي لويس بورخس

حاولت، بكل ما أوتيت من عداء سارتري، أن أثبت أن المثقف الذي كتب وقال وفعل مثل بورخس هو بطريقة ما شريك في المسؤولية عن كل المظالم الاجتماعية في العالم

كانت هيبة بورخس قد بدأت بالفعل في كسر الدائرة الصغيرة حول مجلة "سور"، ومن بين معجبيه الأرجنتينيين، وفي مختلف مدن أميركا اللاتينية، ظهر في الأوساط الأدبية مخلصون اعتبروا الطبعات النادرة جدًّا من كتبه بمثابة كنوز، وكانوا يحفظون عن ظهر قلب ترتيب قصصه -قصة الألف، على رأسها، كانت فاتنة- ويستعيرون نموره ومتاهاته، أقنعته ومراياه وسكاكينه، وكذلك لغته من نعوت مدهشة وظروف لكتاباتهم. في ليما، كان أول بورخسي هو لويس لوايثا، صديق ورفيق جيل، تقاسمنا معًا الكتب والأوهام الأدبية. لقد كان بورخس موضوعًا لا ينضب في مناقشاتنا. بالنسبة لي، كان يمثل، بطريقة كيميائيًا نقية، كل ما علمني سارتر أن أكرهه: الفنان الذي يهرب من عالمه ومن زمنه إلى عالم فكري مترع بالمعرفة الواسعة والخيال؛ الكاتب الذي يحتقر السياسة والتاريخ وحتى الواقع ويستعرض بلا خجل شكوكه وازدراءه المبتسم لكل ما ليس أدبًا؛ المثقف الذي لم يسمح لنفسه بالسخرية فحسب من معتقدات اليسار وأفكاره الفاضلة، إنما أخذ كذلك يقوض المعتقدات التقليدية إلى حد الانضمام إلى الحزب المحافظ بحجة وقحة مفادها أن السادة يفضلون الانضمام إلى القضايا الخاسرة.

لقد حاولت في مناقشاتنا، بكل ما أوتيت من عداء سارتري، أن أثبت أن المثقف الذي كتب وقال وفعل مثل بورخس هو بطريقة ما شريك في المسؤولية عن كل المظالم الاجتماعية في العالم، وأن قصصه وقصائده لا شيء إلا كلمات سخيفة ورنانة، وأن التاريخ -ذلك التاريخ الرهيب والعادل بأحرف واضحة، الذي يلوح به التقدميون، كما يروق لهم، مثل فأس الجلاد، أو رسالة المقامر أو التمريرة السحرية للمخادع- سيتكفل بمنحه ما يستحق. ولكن، بمجرد انتهاء المناقشة، وفي عزلة غرفتي السرية أو في المكتبة، مثل المتعصب البيوريتاني في رواية "المطر" لـ سومرست موم، إذ يستسلم لإغراء جسد يدعو ضده، بدا لي سحر بورخس الأدبي لا يقاوم. لقد كنت أقرأ قصصه وقصائده ومقالاته بذهول يضاف إليه لذة ممنوعة لشعوري أني زانٍ أخون أستاذي سارتر.

كنت متقلبًا تمامًا مع مشاعري الأدبية في سن

المراهقة؛ كثيرون ممن كانوا قدوتي يسقطون الآن من بين يدي عندما أحاول إعادة قراءتهم، ومن بينهم سارتر نفسه. لكن، في المقابل، كان بورخس، ذلك الشغف السري والخاطئ، لا يتلاشى أبدًا؛ وإعادة قراءة نصوصه، وهو شيء أفعله من وقت لآخر، مثل أداء أحد الطقوس، كان دائمًا مغامرة سعيدة. والآن، لإعداد هذا الحوار، أعدت قراءة جميع أعماله ركضًا، وفيما كنت أفعل ذلك، عاودتني الدهشة، مثل المرة الأولى، من أناقة نثره ونقائه، من صفاء قصصه والكمال الذي يعرف بناءها به. أعرف كيف يمكن أن تكون التقييمات الفنية عابرة؛ لكني أعتقد أنه في حالته ليس من المجازفة التأكيد على أن بورخس كان أهم شيء حدث للأدب باللغة الإسبانية الحديثة وأحد الفنانين المعاصرين الأكثر خلودًا.

أعتقد أيضًا أن الدَّيْن الذي ندين له به، نحن من نكتب بالإسبانية، دَيْنٌ هائلٌ. الجميع، بمن فيهم من لم يكتب أبدًا، مثلي، قصة فانتازية ولا لديهم ميل خاص للأشباح، أو موضوعات القرين والمطلق أو ميتافيزيقيا شوبنهاور.

بالنسبة للكاتب الأميركي اللاتيني، كان بورخس يعني القطيعة مع عقدة نقص ما، عقدة تمنعنا، بالطبع دون وعي، من تناول قضايا معينة وسجننا داخل أفق محلي. قبل بورخس، كان يبدو من التهور أو الضلال بالنسبة لأحدنا أن يتجول في الثقافة العالمية كما يمكن أن يفعل أي أوربي أو أميركي شمالي. صحيح أن ثمة شعراء حداثيين قد فعلوا ذلك من قبل، لكن تلك المحاولات، بما فيها محاولات أبرزهم —روبن داريو— كان بها شيء من المحاكاة، من الرفرفة السطحية والكثير من الخفة في أرض غريبة. يحدث أن الكاتب الأميركي اللاتيني قد نسي في نفسه شيئًا لم يشكك فيه، في المقابل، كلاسيكيونا، مثل إنكا جارثيلاسو أو سور خوانا إينِس دي لا كروث: أنه جزء أساسي من الثقافة الغربية بحق اللغة والتاريخ. أنه ليس مقلِّدًا ولا مستعمَرًا بهذه الثقافة، بل هو أحد مكوناتها المشروعة منذ مد الإسبان والبرتغاليون، قبل أربعة قرون ونصف، حدود هذه الثقافة إلى نصف الكرة الجنوبي. ومع بورخس، عاد ذلك برهانًا ودليلًا على أن الشعور بالانتماء إلى هذه الثقافة لا ينتقص من سيادة كاتب أميركي لاتيني أو من أصالته.

قلة من الكتاب الأوربيين حملوا بشكل كامل وكلي الإرث الغربي مثل هذا الشاعر والقاص القادم من الهامش. مَن، من بين معاصريه، انتقل بالسلاسة نفسها عبر الأساطير الإسكندنافية، والشعر الأنجلوسكسوني، والفلسفة الألمانية، وأدب العصر الذهبي، والشعراء الإنجليز، ودانتي، وهوميروس، وأساطير الشرق الأوسط والأقصى التي ترجمتها أوربا ونشرتها؟ لكن كل ذلك لم يجعل من بورخس "أوربيًّا". أتذكر دهشة طلابي في كوين ماري كوليدج بجامعة لندن، في الستينيات، وقد قرأت معهم "خيالات" و"الألف"، عندما قلت لهم إنهم في أميركا اللاتينية اتهموا بورخس بأنه "متأورِب"، وإنه أقل بقليل من كاتب إنجليزي. لم يستطيعوا أن يفهموا ذلك. بالنسبة لهم، هذا الكاتب الذي صهرت قصصه بلدانًا كثيرة وعصورًا وموضوعات ومراجع ثقافية متباينة، بدا لهم غريبًا مثل رقصة تشاتشا (موضة ذلك الزمن). لم يكونوا مخطئين. لم يكن بورخس كاتبًا مسجونًا بقضبان تراث قومي، كما يمكن أن يكون الكاتب الأوربي في كثير من الأحيان، وهذا ما سهل تنقلاته عبر فضاء ثقافي كان يتحرك فيه بسهولة بفضل اللغات العديدة التي أتقنها. إن عالميته، تلك الرغبة

■ غالبًا ما يظهر في قصصه الأسود، الهندي الأحمر، البدائي بشكل عام، ككائنات أدنى وجوديًا

كثيرون ممن كانوا قدوتي يسقطون الآن من بين يديّ عندما أحاول إعادة قراءتهم، ومن بينهم سارتر نفسه. لكن، في المقابل، كان بورخس، ذلك الشغف السري والخاطئ، لا يتلاشى أبدًا

■ بورخس في منزله مع يوسا

في الاستيلاء على مثل هذا المجال الثقافي الواسع، واختراع ماضٍ شخصي مع ما هو غريب، هي طريقة عميقة لكونه أرجنتينيًّا، أي أميركيًّا لاتينيًّا. لكن في حالته، كانت تلك التجارة المكثفة مع الأدب الأوربي أيضًا وسيلة لتكوين جغرافيته الشخصية، وطريقة ليكون بورخس. كان فضوله وهاجسه الحميمي يغزلان نسيجًا ثقافيًّا ذا أصالة عظيمة، مكونًا تركيبات غريبة، حيث يتجاور نثر ستيفنسون وألف ليلة وليلة (المترجمة إلى الإنجليزية والفرنسية) مع جاوتشيّ مارتن فييرو وشخصيات من الملاحم الأيسلندية، وقصة صديقين من بوينوس آيرس المتخيلة أكثر منها مستحضرة يتبارزان بالسكاكين في نزاع بدا امتدادًا لمشاجرة في العصور الوسطى الأولى؛ إذ مات اثنان من علماء اللاهوت المسيحيين حرقًا. في العالم البورخسي الغريب، تصطف، كما في "الألف" في قبو كارلوس أرختنينو، المخلوقات والتيمات الأكثر تنوعًا. لكن، على عكس ما يحدث على تلك الشاشة السلبية التي تقتصر على إعادة إنتاج مكونات الكون بشكل فوضوي، في عمل بورخس يتصالح الجميع ويتعرض للتقييم عبر وجهة نظر وتعبير لفظي يمنحهم صورة مستقلة.

هذا مجال آخر يدين فيه كاتب أميركا اللاتينية بالكثير لنموذج بورخس. فهو لم يكشف لنا فحسب أن الأرجنتيني يمكنه التحدث بطلاقة عن شكسبير أو تصور قصص مقنعة تجري أحداثها في أبردين، ولكنه أيضًا أحدث ثورة في تقاليده الأسلوبية. ملحوظة: قلت "نموذج"، وهو ليس "التأثير". إن نثر بورخس، بسبب أصالته الراديكالية، قد تسبب في فساد عدد لا يحصى من معجبين تحول عندهم استخدام بعض الأفعال أو الصور أو طرق الوصف التي افتتحها إلى مجرد محاكاة ساخرة. إن "التأثير" هو ما يُكتشف بسرعة أكبر، لأن بورخس هو أحد كُتّاب لغتنا الذين جاؤوا ليبتكروا أسلوبًا فريدًا في التعبير، موسيقى لفظية (لنقُلها بكلماته) فريدة مثل الكلاسيكيين الأكثر شهرة: كيبيدو (وكان شديد الإعجاب به) أو جونجورا (ولم يحبه كثيرًا). يمكن التعرف على نثر بورخس بالسمع، وفي بعض الأحيان تكفي عبارة واحدة، بل وحتى فعل بسيط (مثل يخمّن، أو يتعب) لمعرفة أنها كتابته.

لقد وتّر بورخس النثر الأدبي الإسباني بطريقة عميقة كما فعل روبن داريو في الشعر من قبل. الفرق بين الاثنين أن داريو قدم طرقًا وتيمات -استوردها من فرنسا وكيّفها مع خصوصياته وعالمه- عبّرت بطريقة ما عن مشاعر (أحيانًا متعجرفة) في فترة محددة ووسط اجتماعي. لهذا السبب، تمكن آخرون كثيرون من استخدامها دون أن يفقدوا، كتلاميذ له، أصواتهم

لم يكن بورخس كاتبًا مسجونًا بقضبان تراث قومي، كما يمكن أن يكون الكاتب الأوربي في كثير من الأحيان، وهذا ما سهل تنقلاته عبر فضاء ثقافي كان يتحرك فيه بسهولة

الخاصة. إن ثورة بورخس ثورة فرد واحد؛ تمثله هو وحده؛ وبطريقة مواربة وهشة للبيئة التي تكوّن فيها وساهم بشكل حاسم في تكوينها (بيئة مجلة "سور"). كان من الممكن أن يبدو أسلوبًا كاريكاتوريًا لو فعلها شخص آخر.

لكن هذا، بالتأكيد، لا يقلل من أهميته، ولا يقلل بأقل مقدار من لذة قراءة نثره، وهو نثر نتلذذ به، كلمة كلمة، مثل طعام شهي. والثوري فيه، أن نثر بورخس يتوافر على أفكار كثيرة تعادل الكلمات تقريبًا، إذ إن دقته وإيجازه مطلقان، وهي ميزة ليست نادرة في الأدب الإنجليزي وحتى في الفرنسي، ولكن في المقابل ليس لها إلا سوابق شحيحة في اللغة الإسبانية. إحدى الشخصيات البورخسية، الرسامة مارتا بيثارّو (قصة "الألم")، تقرأ لـ لوجونيس وأورتيجا إي جاسيت، وهذه القراءات، كما يقول النص، تؤكد "شكوكها في أن اللغة التي قُدرت لها لا تصلح للتعبير عن أفكارها أو عواطفها إلا من أجل اللغو". بعيدًا عن المزاح، وإذا حذفنا كلمة "عواطف"، فالجملة تقول حقيقة ما. فالإسبانية، مثل الإيطالية أو البرتغالية، لغة ثرثارة، غزيرة، نارية، ذات تعبير عاطفي هائل، ولكنها، للسبب نفسه، غير دقيقة مفاهيميًّا. أعمال ناثرينا العظماء، بدءًا من أعمال ثربانتس، مثل ألعاب نارية؛ تستعرض فيها الفكرة مسبوقة ومطوّقة بموكب فخم، ويسير خلفها خدم وشجعان وصبيان وظيفتهم تقتصر على الديكور. يلعب اللون ودرجة الحرارة والموسيقى دورًا هامًا في نثرنا يساوي أهمية الأفكار، وفي بعض الحالات -مثل ليثاما ليما- يفوقها أهمية. ما من شيء في الإفراط البلاغي النموذجي في اللغة الإسبانية يستحق التقييد: إنه تعبير عن الخصوصية العميقة لشعب ما، وطريقة للوجود يسود فيها العاطفي والملموس على الفكري والتجريدي. على هذا الأساس بالتحديد بات كُتّاب مثل بايي إنكلان، ألفونسو رييس، أليخو كاربنتيير أو كاميلو خوسيه ثيلا -حتى نذكر أربعة ناثرين بديعين- هم الأكثر غزارة عند ساعة الكتابة، بحسب جابرييل فيراتر. أما تضخم نثرهم فلا يجعلهم أقل ذكاءً أو أكثر سطحية من فاليري أو تي إس إليوت. إنهم ببساطة مختلفون، اختلاف شعوب أمريكا الأيبيرية عن الشعبين الإنجليزي والفرنسي. تصاغ الأفكار وتلتقط بينا بشكل أفضل مما لو كانت خطابًا منطقيًّا، إذ تتجسد في أحاسيس وعواطف، أو تدمج بطريقة ما في الملموس، في المعيش

■ مع تزايد العمى وقد جعله أكثر من مجرد معاق، سُيفاجأ البعض بكمية الدم والعنف في قصصه

بشكل مباشر. (ربما هذا سبب ثراء اللغة الإسبانية في الأدب وفقرها في الفلسفة، وأن المفكر الحديث البارز في لغتنا هو خوسيه أورتيجا إي جاسيت، وهو قبل كل شيء أديب).

داخل هذا التراث، ابتدع بورخس نثرًا أدبيًّا شاذًّا، لا يخضع للنماذج الجاهزة في اللغة الإسبانية المفرطة، وإنما اختار الإيجاز الصارم. إن قول إن الإسبانية غدت لغة "ذكية" مع بورخس قد يبدو مهينًا للكُتّاب الآخرين في اللغة نفسها، لكن الأمر ليس كذلك. ما أحاول قوله (بهذه الطريقة "المطنبة" التي أصف بها) هو أنه في نصوصه ثمة سطح مفهومي ومنطقي يعلو على كل العناصر الأخرى، وكل هذه العناصر تأتي في خدمته. إن عالمه هو عالم الأفكار، الواضحة وغير الملوثة -والغريبة كذلك-، تعبر عنها الكلمات بنقاء وصرامة متطرفين، بدون أن تخونها ولا أن تأتي في المرتبة الثانية. الحقيقة أنه لم يكن كذلك في البداية، عندما كتب مقالات "محاكم التفتيش" و"حجم أملي". هو نفسه اعترف أنه مدين لألفونسو رييس ولنثره في تعلم أن يكون "واضحًا ومباشرًا" بدلًا من أن يكون الناثر المعقد والباروكي كما كان في كتبه الأولى. "ما من متعة أعقد من التفكير وله نسلم أنفسنا" يقول الراوي في "الخالد" بعبارات ترسم جسد بورخس كاملًا: هذه القصة أليجوريا لعالمه الخيالي، حيث ما هو فكري يلتهم ويمزق دائمًا ما هو فيزيائي.

قبل بورخس، كان يبدو من التهور أو الضلال بالنسبة لأحدنا أن يتجول في الثقافة العالمية كما يمكن أن يفعل أي أوربي أو أميركي شمالي

بوريس باسترناك
شاعر وطنه الكون

كتابة ورسم بورتريه:

يوري أنينكوف

ترجمة: د. أنور إبراهيم

الشيء الرئيس الذي أرى أن من الضروري الإشارة إليه عند الحديث عن باسترناك، وهو في رأيي الأساسي في شخصيته وإبداعه، هو أنه كان واحدًا من آخر الكتاب والشعراء الروس في الاتحاد السوڤيتي الآن، ربما لم يبق هناك سوى آنّا أخماتوفا، ولا أحد غيرهما، إذا أضفنا إليهما شعراء العالم السري غير الخاضع للرقابة.

بوريس باسترناك: عيون كبيرة، شفاه ممتلئة، نظرة فخورة وحالمة، قامة طويلة، مشية متناغمة، صوت جميل ورنان. كان المارة في الشوارع، وخاصة النساء، ينظرون إليه بشكل غريزي، دون أن يعرفوا من هو. لن أنسى أبدًا كيف نظر باسترناك ذات يوم إلى فتاة كانت تحدّق فيه وأخرج لسانه لها. في نوبة من الخوف، ركضت الفتاة واختفت بالقرب من الزاوية.

قلت له موبخًا: لعلك بالغت في دان كثيرًا.

أجاب باسترناك معتذرًا: أنا خجول جدًّا بطبعي، وهذا الفضول يربكني.

نعم، كان خجولًا. إلا أن هذا الخجل لم يؤثر على إبداعه ولا على شجاعته المدنية، الأمر الذي تؤكده سيرته الذاتية.

التقيت باسترناك في موسكو قبل وقت قصير من الثورة، بعد أربع سنوات من ظهوره الأدبي الأول. ظهرت قصائد باسترناك المبكرة منفصلة مطبوعة في عام ١٩١٢، أنا لم أكن مخطئًا. صدر ديوانه الأول "التوءم في السحاب" عام ١٩١٤. تُنسب تلك السنوات في الشعر الروسي بأكملها إلى ألكسندر بلوك، أندريه بيلي، ڤاليرى بريوسوف وقنسطنطين بالمونت. آنذاك بلغت الرمزية ذروتها. على أن خبراء الأدب كانوا ما يزالون منهمكين في قراءة قصائد بلوك – "الغريبة" و"ممثل السرادق" لبلوك، بينما دخل الجيل الجديد من الشعراء بالفعل في الصراع مع الرمزية.

عاش باسترناك في موسكو، وعشت في سانت بطرسبورج. كان شاعرًا، وكنت رسامًا. لكننا استلهمنا جميعًا ومعنا كل شباب الفنانين في هذا العصر في روسيا (وليس في روسيا فقط)، نفس الرغبة في البحث عن أشكال جديدة (والتي كثيرًا ما كانت متناقضة) للتعبير الفني، وذلك من أكثر أنواع الفن تنوعًا: الرسم، الموسيقى، المسرح.

ثم اندلعت الثورة.

شهد الأدب الروسي بعد الانقلاب الشيوعي عام ١٩١٧ عددًا من التحولات. وبالفعل بدأ تقطيع أوصال هذا الأدب من الأشهر الأولى بعد أكتوبر. شُكِّل ما يسمى "رفاق السفر"، والذين يتكونون بشكل رئيسي من الأدباء الشبان: تدريجيًّا بدأت "الرحلة" في النمو لتتخذ أبعادًا أوسع من أي وقت مضى.

ما الذي كانت تمثله هذه "الرفقة"؟ كانت سمتها الرئيسة هي التخلي التدريجي عن الفهم الفردي للمهام الأدبية وقبول الأيديولوجية الشيوعية، في مركز "رفاق السفر"*، كانت هناك جماعة "الإخوة سيرابيون"**: ليف لونتس، الذي تُوفي مبكرًا جدًّا، ميخائيل زوشينكو، ميخائيل سلونيمسكي، نيكولاي نيكيتين وفسيڤولد إيڤانوف، الذين سعوا في بحوثهم مسترشدين بالشكلية والأسلوبية، اللتين كانتا لا تزالان ملحوظتين آنذاك بقوة. وقد انضم بوريس باسترناك إلى نفس المجموعة إلى حد ما. على أنه سرعان ما اتخذ "التقطيع" شكلًا حادًّا للغاية، وفي تلك السنوات نفسها هاجر عدد كبير من الكُتّاب والشعراء الروس

كان على أخماتوفا الجميلة أن تتحمل صمتًا مماثلًا. ومع ذلك استمر باسترناك في رؤية الواقع من خلال عيون شخص وفنان غير قابل للفساد

إلى الخارج بينهم إيڤان بونين، بوريس زايتسيف، جايتو جازدانوف، مارينا تسڤيتايڤا، ڤلاديمير نابوكوف (سيرين)، آنّا بريسمانوڤا وبعدهم بقليل يفجيني زامياتين وكثيرون غيرهم. في وقت لاحق عاد بعضهم وقد غلبهم "الحنين إلى الوطن"، إلى روسيا السوڤيتية: ألكسى تولستوي، ليتحول إلى حاشية ستالين؛ لادينسكي – التزم الصمت لسنوات عديدة، كوبرين – ليموت في الوطن، تسڤيتايڤا – لتنتحر هناك...

اضطر "رفاق السفر"، الذين بقوا في الاتحاد السوفيتي إلى تغيير جلودهم بشكل متزايد ليظهروا كأيديولوچيين شيوعيين، وأخيرًا أخضعوا فنهم، ليس فقط في محتواه، ولكن أيضًا في شكله "للواقعية الاشتراكية" المعلنة رسميًّا، والتي ليس بينها وبين الفن الروسي الحى شيء مشترك. إن "الواقعية الاشتراكية"، التي أُعلن عنها بصوت عالٍ وبنبرة الانتصار في الاتحاد السوڤيتي، بعيدة كل البعد عن الفن الروسي، مثلها مثل الكنيسة "السوڤيتية"، التي أُعيد افتتاحها لأغراض دعائية خلال الحرب العالمية الثانية، وهي بعيدة كل البعد عن الدين الصحيح.

اضطر «رفاق السفر» الذين بقوا في الاتحاد السوفيتي إلى تغيير جلودهم بشكل متزايد ليظهروا كأيديولوجيين شيوعيين

انضم باسترناك إلى المجموعة الأدبية الأكثر نضالية في ذلك الوقت: جماعة المستقبليين.

لقد استقبل الثورة كما استقبلها الكثيرون منا – الفنانون والكُتَّاب والشعراء وأهل الفن، مثل ألكسندر بلوك وسيرجي يسينين، مثل ڤلاديمير ماياكوڤسكي، استقبلوها مثل دفعة عفوية، مثل عاصفة ثلجية، (مثل "الموسيقى" (بتعبير بلوك).

على أنه إذا كان العديد من "رفاق السفر"، (باستثناء زامياتين وبيلينياك وزوشينكو) قد تمكنوا في السنوات التالية من الانضمام إلى "الخط العام" للحزب الشيوعي، أي بعبارة أخرى، التحول إلى كُتّاب "سوڤيت" يعملون على نفس الموضوعات التي أُعطيت لهم، يكتبون بنفس الطريقة تمامًا مستخدمين مجموعة متنوعة من اللغات: الروسية والليتوانية والأذربيجانية والإستونية والأرمينية والتركمانية وحتى الأراجونية*، إذا كان الكُتَّاب والشعراء الذين لم يقبلوا الثورة ولم يسمعوا "موسيقاها" في هذا الوقت كانوا بالفعل في الخارج، فإن بوريس باسترناك (الذي لم يكن مع ذلك وحيدًا، في ذلك الوقت) قرر بشجاعة أن يظل كاتبًا روسيًّا في وطنه وأن يبدع، معبرًا عن مشاعره وأفكاره الخاصة دون أن يخضع لتوجيهات أي شخص أيًّا كان، وعندما قرر المستقبليون بعد ذلك بقليل، في نهاية العشرينيات (جبهة اليسار LEF** بقيادة ماياكوڤسكي) أن

بوريس باسترناك قرر بشجاعة أن يظل كاتبًا روسيًّا في وطنه وأن يبدع، معبرًا عن مشاعره وأفكاره

■ آنا أخماتوفا

يضعوا فنهم "لخدمة الثورة"، انفصل باسترناك عنهم لأنه لم يربط مهام "الخدمة" بمفهوم الشعر.

من هذه السنوات، بدأت الدراما العامة للفن الروسي تتكشف. لقد تزامنت الثورة الاجتماعية مع الثورة في الفن بشكل زمني فقط. وُلدت الثورة الاجتماعية والسياسية، في جوهرها، ثورة مضادة حقيقية في مجال الفن "للعودة إلى الكلاسيكية" و"الواقعية الاشتراكية"، وجماليات التصوير الفوتوغرافي للبورجوازية الصغيرة، التي تضخمت بفعل "الأيديولوجية الماركسية اللينينية" وغياب الحرفية والمهارة والخطر البوليسي للابتكار بجميع أنواعه.

في حديثي عن باسترناك، لا أريد على الإطلاق أن أقول إنه انتقل إلى "المعسكر المضاد للثورة": في المعسكر المضاد للثورة، جادل الكثيرون أيضًا بأن الفن يجب أن "يخدم" الأفكار السياسية (أو بالأحرى، فوق السياسة).

تبين أن اختيار باسترناك لمصيره هو الأصعب. في الفترة اللينينية، كان مثل هذا التعايش بين الفنانين الذين قبلوا الثورة والسلطة الشيوعية "بشكل سلبي" لا يزال ممكنًا، ولكن الواقع اللاحق أثبت تدريجيًّا أن التنازلات من هذا النوع كانت غير عملية. هذه هي بالضبط "الخلفية الرئيسة لرواية باسترناك" "الدكتور ڤيڤاجو".

سرعان ما تم تصنيف الكُتَّاب والشعراء والرسامين

والملحنين الذين حاولوا البقاء في الاتحاد السوڤيتي في مناصب غير سياسية (أو فوق سياسية) على أنهم "مهاجرون في الداخل". وهؤلاء حلت بهم كل المصاعب.

انتحر سيرجي يسينين وڤلاديمير بياست وأندريه سوبول، كما انتحرت في وقت لاحق مارينا تسڤيتايڤ وأطلق النار على نيكولاي جوميلوف وسيرجي تريتياكوف وبوريس بيلينياك وأدريان بيوتروڤسكي وڤلاديمير كيرشوف وبرونو ياسنسكي والعديد من الآخرين، إسحاق بابل، أوسيب ماندلشتام، فسيڤولد مايرخولد، وعدد آخر ماتوا في السجون ومعسكرات الاعتقال السوڤيتية.

كان لانتحار ماياكوڤسكي سبب معاكس: لقد أطلق النار على نفسه؛ لأنه وافق على تقديم شِعره لخدمة الحزب، وبالتالي، كما قال ألكسندر بلوك عن نفسه هو، مات كشاعر، لأنه لم يعد يستطيع التنفس.

بمحض الصدفة الغريبة، تحديدًا بالصدفة، نجا باسترناك وعدد قليل آخر. وكانت العقوبة التي عانوا منها هي صمتهم القسري. بعد ديوان قصائد "الميلاد الثاني" نَشر عام ١٩٣٢، لم يُنشر ديوان واحد من الشعر الجديد أو النثر الجديد لباسترناك لمدة أحد عشر عامًا. بالإضافة إلى الترجمات، ترجم باسترناك جميع مآسي شكسبير تقريبًا، "فاوست" جوته، أعمال شيلر، ڤيرلين، ريلكة وآخرين. في عام ١٩٤٣ فقط، أثناء الحرب الرسمية والدعاية لإعادة الهيبة لرتب الضباط. ظهر ديوان جديد لباسترناك بعنوان "في القطارات المبكرة". يضم قضاءه من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٠ – خمسة عشر عامًا أخرى من الصمت*. ستة وعشرين عامًا بالتمام. قال الكاتب الفرنسي تييري مولنييه متحدثًا عن باسترناك: "أعظم كاتب في الاتحاد السوڤيتي، كان كاتبًا محظورًا".

كان على أخماتوفا الجميلة أن تتحمل صمتًا مماثلًا. ومع ذلك استمر باسترناك في رؤية الواقع من خلال عيون شخص وفنان غير قابل للفساد. وأدى صدق الفنان ونزاهته إلى أن يحمل كتاب "الدكتور جيڤاجو" الصفات التي من أجلها حصل باسترناك على جائزة نوبل. لكن نفس الصفات، نفس الصدق والطهارة، أثارت سخط الحكومة السوڤيتية وأتباعها، وهو السخط الذي لم يهدأ حتى يوم وفاته.

كان باسترناك من سكان موسكو. لكن وطن باسترناك الحقيقي والمناخ الإبداعي كانا وسيظلان الكون والخلود. ونظرًا لبعد نظر، لم يمد عينيه إلى

■ تشيخوف

الحدود القريبة. لا عجب أن كتب باسترناك يقول:

بوشاحي، بكفي، أكتم صوتي
سأصرخ في الأطفال عبر النافذة
يا لها من ألفية، أيها الأعزاء، في فنائنا
من الذي شق طريقًا نحو الباب
نحو الحفرة المغطاة بالحبوب
بينما كنت أُدخن مع بايرون
وأشرب مع إدجار آلان پو

لم تستحوذ ومضات الانفجارات الوطنية والقومية على باسترناك، وإنما راحت فقط تقطع عليه سكينة عمله. خلال سنوات الحرب (١٩١٤/١٩١٨)، نصحنا باسترناك "بإغماض أعيننا عن الحرب من أجل التخلص من "الحلم المزعج". لكننا كنا جميعًا معارضين للحرب ولجميع أنواع المظاهر الوطنية. أتذكر الانطباع المهين الذي تركه عليّ تدمير السفارة الألمانية في سانت بطرسبورج، وكم بدا لي سخيفًا إعادة تسمية سانت بطرسبورج بتروجراد في يوم إعلان الحرب عام ١٩١٤.

كنا نتوق لأن نرى التجمع الإبداعي لجميع الناس، التآخي أيًّا كانت الاختلافات العرقية، أو لون البشرة، أو اللغات، أو التاريخ الذي شكل هذه الجنسية أو تلك.

الإنسانية هي أوركسترا. أوركسترا بدون قائد، سيكون من المناسب أن نتذكر هنا أنه في تلك السنوات في موسكو، حققت الحفلات الموسيقية لأوركسترا بدون

في الفترة اللينينية كان مثل هذا التعايش بين الفنانين الذين قبلوا الثورة والسلطة الشيوعية «بشكل سلبي» لايزال ممكنا

قال الكاتب الفرنسي تييري مولنييه متحدثا عن باسترناك: «أعظم كاتب في الاتحاد السوفيتي، كان كاتبًا محظورًا»

كان أدب تشيخوف، الخالي من أي تركيز شكلاني، على ذوق قادة البورجوازية الصغيرة في الحكومة السوفيتية، وتم الاعتراف به باعتباره كلاسيكيًّا

قائد، الأوركسترا التي أطلقت على نفسها اسم "الفرقة السيمفونية الأولى" أو باختصار "فر – سيمف – أول" نجاحًا كبيرًا. هذه الحفلات الموسيقية، التي أصبحت بعد ذلك تحظى بشعبية كبيرة، أثارت دائمًا تصفيقًا حادًّا من الجمهور، وأُعجب بها باسترناك حقًّا. حتى إنه أخبرني ذات مرة أنه اضطر إلى العزف في أوركسترا* فإن "تلويح" قائد الفرقة الموسيقية لن نوال إلا إلى قطع حبل تركيزه، وسيفقد توازنه الداخلي ليصبح مُقيدًا.

أحب باسترناك الحديث عن الموسيقى، وعن ارتباطها الذي لا شك فيه بالشعر. كانت الموسيقى هي مهنة باسترناك الأولى التي مارسها في مرحلة الطفولة تقريبًا. منذ سن مبكرة، كان يعرف سكريابين شخصيًّا، الذي تغلب "عشق" باسترناك له بشكل أشد وصراحة من "الحمى"، كما اعترف بذلك في مقاله "صك الأمان": كانت الموسيقى متشابكة مع الأدب. كانت المحادثات من هذا النوع بمثابة زلة لا إرادية للموضوع بالنسبة لباسترناك. بدأنا الحديث عن بروكوفييف وتسللنا إلى أبو للوينير. نفس الانزلاق ميز المحادثات حول الرسم: بدأنا نتحدث عن تشيورليونيس* وانتقلنا بشكل غير محسوس إلى معنى التنافر الصوتى، والذي كان مع ذلك، طبيعيًّا تمامًا.

كتب باسترناك: "لقد أحببت الموسيقى أكثر من أي شيء آخر في العالم... لم أستطع أن أتخيل الحياة خارج الموسيقى... كانت الموسيقى بالنسبة لي عبادة، أي تلك النقطة المدمِّرة التي يمكن أن يكون فيها كل شيء أكثر أهمية". لقد تجمع بداخلي المتعصبون والمؤمنون بالخرافات وإنكار الذات.

ومع ذلك، إذا كان شعر باسترناك، ونسيجه الصوتي (غير القابل للترجمة إلى اللغات الأجنبية، مثل كل الشعر) يتدفق من الموسيقى، فإن هذا الشعر لم يصبح، مع ذلك، مجردًا، لا معنى له، كما حدث مع خليبنيكوف وكروتشينيخ. صحيح أن الأمر لم يكن يتعلق بالثورة أو بالقضايا الاجتماعية. لقد جذبت الطبيعة والمناظر الطبيعية والمشاعر انتباه الشاعر الذي كان غريبًا عن سرد الأحداث والواقع المادي والواقعية بقوة أكبر. لقد كتب أن "الفن هو سجل لتحولات الواقع الناتج الذي ينتجه عن السطور".

تم تفسير هذه "التحولات" الشعرية للواقع لاحقًا من قبل السلطات السوفيتية شبه الأمية على أنها "انحراف" للواقع وأصبحت. أحد أسباب خزي باسترناك الأدبي و(السياسي)، على الرغم من أن صيغة باسترناك في جوهرها لم تمثل أي شيء جديد. ألم نقرأ العبارة التالية

■ سارتر

لتربيليف في مسرحية "النورس" لتشيخوف: "يجب علينا تصوير الحياة ليس كما هي، وليس كما ينبغي أن تكون، بل كما تظهر في الأحلام".

لكن تشيخوف توفي قبل سبعة عشر عامًا من الغزو البلشفي، وتمكن من أن يصبح معبود القارئ والمشاهد البورجوازي.

كان أدب تشيخوف، الخالي من أي تركيز شكلاني خاص، على ذوق قادة البورجوازية الصغيرة في الحكومة السوفيتية، وتم الاعتراف بتشيخوف باعتباره كلاسيكيًّا. كتب جان پول سارتر، العائد من رحلة إلى الاتحاد السوفيتي في انطباعاته، أنه في المدن الكبرى في الاتحاد السوفيتي (بلد مجتمع لا طبقي)، تتم المسارح "كما هو الحال في باريس، بشكل رئيسي من قبل البورجوازية الصغيرة".

إذا كان سارتر قد تعثر أيديولوجيًّا بقوله هذا، فإنه على أية حال أثبت أن قدراته الأدبية على الملاحظة لم تخدعه.

على العكس من ذلك، فإن أدب باسترناك مليء بالمبالغات الشكلانية، وبالتالى تم حظره، بعد أن كرر عبارة تشيخوف.

نظرًا للمسافة الطويلة (موسكو – سانت بطرسبورج)، كنت أقابل باسترناك في كثير من الأحيان، أقل نسبيًّا من سكان سانت بطرسبورج، وكنت أناديه بصيغة الاحترام (أنتم). ومع ذلك،

الأوساط الأدبية، التي حافظتُ على علاقة ثابتة ووثيقة معها، كنت أتعامل مع صيغة الندية (أنت) (في روسيا وفي الاتحاد السوفيتي) فقط مع يفجيني زامياتين وفلاديمير ماياكوفسكي (ڤولودكا – يوركا)*، مع سيرجي يسينين، مع ألكسي تولستوى، مع ڤاسيلي كامينسكي، مع ڤيكتور (ڤيكتي) شكلوفسكي، مع ميخائيل (ميشينكا) كوزمين، مع ألكسندر تيخونوف (مدير دار نشر "الأدب العالمي")، مع ليڤ نيكولين (فيكولاشا) يڤرينيوف وفسيڤولد مايرخولد. كنت أتعامل مع الرسامين (في روسيا والاتحاد السوفيتي) بصيغة "أنت" فقط على إيڤان بوني (صديق طفولتي)، ومارك شاجال، وڤلاديمير تاتلين، وناتان (ناتاشا) أتمان. لقد كنت أتعامل مع الجميع بصيغة "أنت".

في عام ١٩٢١، في شقتي في سانت بطرسبورج، جاء باسترناك لأضع له رسمًا تخطيطيًا. جلس على كرسي، وثبت نظره على زاوية الغرفة وتحول إلى تمثال بلا حراك. لم يعجبني ذلك. لقد فضّلتُ دائمًا الموديل الذي يتمتع بحرية الحركة من أجل التقاط أكثر الأوضاع والانعطافات والنظرات المميزة. طلبت من باسترناك أن يتحدث معي أثناء الرسم. ابتسم وأجاب:

– ألن يكون الأمر أسهل بالنسبة لك إذا بدأت أنا للتو بالتفكير بإصرار في شيء ما والتزام الصمت؟

ضحك كلانا، وأخبرني باسترناك أن والده، ليونيد باسترناك، كان يطلب دائمًا من موديلاته القيام بذلك عندما يقفون أمامه ليرسمهم أثناء وضعه لرسم تخطيطي لليو تولستوي، خاطبه ليونيد باسترناك قائلاً:

– من فضلك، ليڤ نيكولاييڤيتش، أن تفكر مليًا في شيء ما.

أجاب تولستوي في حيرة:

– لقد كنت أفعل هذا طول حياتي.

ضحكنا مرة أخرى.

في عام ١٩٢٢، في برلين، نشر باسترناك فى دار نشر ز. إ. جريجبين أفضل دواوينه الشعرية – "أختي الحياة"، باللغة الروسية. وُضعت صورة باسترناك التى رسمتها على الغلاف الخارجي للديوان. كنا صغارًا غارقين في العمل في ذلك الوقت. كانت الحياة تمضي مسرعة، اليوم أنا فخور بهذا الكتيب الصغير الذي وحّدنا لسنوات عديدة.

في تلك السنوات البعيدة، آمن الشاب باسترناك بانتصار الفن الجديد، بحرية الإبداع الفني. ولكن بعد عدة سنوات كتب بمرارة:

أواه، لو أنني علمت أن الأمر سيكون على هذا النحو

عندما بدأت ظهوري الأول

وأن السطور الغارقة في الدم تقتل

سوف يندفعون من خلال حلقك ويقتلونك

... عندما يُملي عليك الشعور سطرًا،

فإنه يُرسل عبدًا إلى المسرح،

وهنا ينتهي الفن،

ولا يتنفس هناك سوى التراب والقدر.

هنا أيضًا، وبمحض الصدفة الغريبة، تتبادر إلى ذهني كلمات من "النورس": الآن أعلم، أفهم ... أنه في أعمالنا –لا يهم ما إذا كنا نلعب على المسرح أو نكتب– الشيء الرئيسي ليس المجد، وليس التألق، وليس ما حلمت به، ولكن القدرة على التحمل. اعرف كيف تحمل صليبك..."

(كلمات نينا زاريشنايا).

الاجتماعات والمحادثات مع باسترناك، مهما كانت قصيرة، كانت تثيرني. طريقته الخاصة في الكلام، هي نظام التجريد الشعري بالحياة اليومية في الشارع، وتشابك الأصالة النحوية مع الثرثرة اليومية، وهلم جرًا، بغض النظر عما كان يتحدث عنه: عن الحب، أو عن شيء صغير ما، أو عن بعض النوافذ نصف المفتوحة.

هاكم مثال:

إنه الشتاء، كل شيء يعود سيرته الأولى

في الأيام الرمادية من شهر نوفمبر

يرحل الصفصاف مثل العميان

من دون عصًا أو دليل.

الجليد نهر

وبركان متجمد

وبالعرض على الجليد العاري

مثل مرآة فوق مرآة

أقيمت سماء سوداء

آخر مرة رأيت فيها باسترناك في باريس كانت عام ١٩٣٥، في فندق ماديسون، ١٤٣ بوليڤار سان جيرمان. هذا العام، في مجده الكامل، لم يكن لدى باسترناك شعر رمادي ولا تجاعيد. خلال إقامته القصيرة في فرنسا، تحدثنا كثيرًا عن باريس، وليس عن الثورة السوفيتية. لم تكن السياسة، كسابق عهده تثير اهتمامه. إنها مفارقة عصرنا السخيفة: لقد كان ترفع باسترناك عن السياسة هو الذي وضعه بحلول نهاية حياته في قلب فضيحة سياسية دولية.

إذا كان سارتر قد تعثر أيديولوجيًّا بقوله هذا، فإنه على أية حال أثبت أن قدراته الأدبية على الملاحظة لم تخدعه

فنانون من غزة يرسمون تحت النار

محمد أبو عزيز

معرض استثنائي في دارة الفنون، مؤسسة خالد شومان بعمّان، قدم تجارب لمجموعة من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين من أبناء غزة الذين يرزحون تحت احتلال وقصف منذ أكثر من سبعة وسبعين عامًا. وقد سبق وغالبية هؤلاء الفنانين هم أبناء هذا الصرح العظيم، فقد التحقوا بالأكاديمية التي كانوا ملتزمين بها، وتبنت تجاربهم منذ ما يزيد على ربع قرن. كما وتعد هذه تجربة خالصة ومختلفة واستثنائية، حيث نشاهد مدى تأثر معظم نتاجات الفنانين بأهوال الحرب والإبادة الجماعية التي يشهدها العالم بأكمله.

يحمل المعرض عنوان "تحت النار" لأربعة فنانين من غزة هم: باسل المقوسي وماجد شلا ورائد عيسى وسهيل سالم، ويقول نائب مدير دارة الفنون محمد شقديح: "إن كل رسم في المعرض يوثق يوميات الحرب والأيام الصعبة التي يعيشها فنانون نزحوا ودمرت بيوتهم، ولكنهم استطاعوا بأقلامهم البسيطة وظروفهم الصعبة عكس صمود شعب يريد العودة إلى حياته الطبيعية". وأكد أن اللوحات توثق بشاعة الحرب والقتل ومرحلة مهمة من تاريخ الشعب الفلسطيني وتحمل في الوقت نفسه ألما وحزنًا».

ويُقدم "تحت النار" عرضًا لرسومات تم إنقاذها من نيران الحرب، بتوقيع باسل ورائد وماجد وسهيل.

نحيي كل فناني غزة.

وصرح المقوسي أحد المشاركين بالمعرض: هي ليست لوحات ولا أعمالًا فنية نرسمها ليقتنيها أو يشاهدها المهتمون بالفن. هي قطع من أجسادنا تناثرت مع الشظايا في كل لحظة قصف مصحوب بأكثر الأصوات إزعاجًا، خارجةً من فوهات المدافع والصواريخ الساقطة من السماء على بيوتنا فتتناثر أجسادنا معها. هي صرخاتنا التي تخرج وتجرح حناجرنا. هي بفحم وحبر وألوان شكلتها دماؤنا. هي بسمة أطفالنا التي اختفت مع مدارسهم في زمن ليس بزمانهم. هي حب في زمن الحرب. هي الخوف من الموت، ومن الفقد، ومن المجهول ككل إنسان. لكن يقيني أن الحب يُذهب الخوف. لا أرسم صورة الحرب، فالكاميرا والصحفيون يوثقونها بشكل أفضل وأسرع.

وصرح رائد عيسى أحد المشاركين بالمعرض: غزة حزينة وتنتظر الفرج من الله! عن ماذا نخبركم؟ عن أطفالنا الذين يسألون ألف سؤال وسؤال؟ أم عن احتياجاتهم البسيطة التي لا نستطيع تلبيتها؟ أم عن نومهم في ليلة تحت أصوات هدير طائرات الموت والزلازل التي تحدثها نتيجة حقدها الأسود؟ أم عن المشاهد اللاإنسانية لأطفال أبرياء؟ أم عن المباني والمناطق السكنية التي أصبحت رمادًا؟ أم عن الذكريات التي

طمستها؟ أم عن عروس لم تكتمل فرحتها؟ أم عن أُم فقدت جميع أبنائها؟ أم عن عائلات مُسحت من السجل المدني؟ أم عن جنازة شهيد مرّت من هنا قبل قليل؟ أم عن عائلات تنزح وهي لا تعلم أين تذهب وماذا أكلت وكيف شربت؟ - إن توفر لها ذلك، أو إن كان هناك وقت للأكل والشرب، فهما آخر همنا. صحيح أن الوقت طويل، وطويل جدًّا. وأحيانًا تكون الليلة فيه شهر قمري بلا كهرباء نقضيه في الحديث عن ألف ليلة وليلة. لا وقت للحب والثقافة والتعليم! حتى الأمل والفن أصبحا رهن الاعتقال! لا زلنا تحت تأثير الصدمة. ليس لدينا سوى الانتظار، وانتظار ماذا؟! خبر سار يرفع المعنويات، أو خبر لفاجعة هنا أو هناك! ليس لدينا سوى الانتظار ومتابعة كل ما يحدث على الأرض. ليس لدينا سوى الانتظار ومشغولون جدًّا بهذا الانتظار الطويل الذي يحدد مصيرنا في ظل الصمت والتخاذل الدولي. الهمّ كبير والألم شديد والمصاب جلل. ليس لدينا خيار للحرية سوى الصبر والدعاء. لا يوجد لدينا خيار آخر.

وصرح ماجد شلا أحد المشاركين بالمعرض: أعمالي الأخيرة هي مجموعة من التخطيطات "الاسكتشات" التي أحاول من خلالها توثيق المشاهد اليومية للحرب والنازحين، بطريقتي وبأسلوبي الخاص. في بداية الحرب، شعرت بأنني مقيد ولا أستطيع عمل شيء وخصوصًا الرسم وممارسة الفن. ولكن مع مرور الوقت وتزاحم الأحداث والمعاناة التي نعيشها، حاولت استعادة بعض من قدراتي النفسية، وأن أعيد ترويض نفسي على الرسم، ولكن لعدم توفر المواد الخاصة بالرسم، قمت بتنفيذ رسوماتي بما توفر من ورق وألوان مائية وأقلام حبر.

نزحت أنا وعائلتي تحت النار إلى دير البلح جنوبًا للبحث عن مكان آمن، بعد أن تم تهديدنا بالقتل من قبل قوات الاحتلال إن لم نغادر. فقدنا منزلنا الذي كان يضم العائلة الكبيرة، ومعه فقدت بيتي ومرسمي الخاص بكامل محتوياته من أدوات ولوحات وأعمال فنية يعود تاريخ إنتاجها إلى ما يزيد على الـ٣٠ عامًا.

كانت في مخيلتي أفكار كثيرة وكنت في حيرة: ماذا أرسم؟ وما هو الشيء الذي أريد توصيله من خلال الرسم؟ بدأت باستحضار مشاهد من الذاكرة لأشياء خاصة بي افتقدت وجودها في حياتي، مثل نباتات الصبار التي كانت على شرفة المنزل، وبعض النباتات على سطح البناية، وبعض المشاهد من شوارع غزة.

ومع استمرار الحرب، بدأت في نقل مشاهد واقعية لحياة النزوح والشتات الذي أصاب كل مناحي حياتنا اليومية. هذه المشاهد تتشابه مع ما سمعناه من الأهل عن نكبة ١٩٤٨، ولكن ما يحصل اليوم يفوق بعشرات المرات ما عايشه الناس في ذلك العام.

لا أستطيع أن أرسم بخامات خاصة أو بأحجام كبيرة لأنني غير قادر على تحمل المزيد من الخسارة وفقدان أية أعمال أخرى غير التي فقدتها تحت أنقاض مرسمي في "محترف شبابيك للفن المعاصر"، الذي كان يجمعنا مع الأصدقاء ومحبي الفن...

أو أعمالي التي احترقت بفعل القصف الهمجي، كما حصل في مرسمي الخاص في بيتي، وبهذا أكون قد فقدت مرسمين...

وصرح سهيل سالم أحد المشاركين بالمعرض: في هذه الوريقات البسيطة التي تحمل أحداثًا كبيرة قطعة من قلبي وروحي، لا يمكنني الرسم بالألوان والأصباغ ذات الكلفة العالية، حيث توجد هنا في غزة أولويات أكثر أهمية مثل الطعام والشراب والبحث عن الأمان لي وللعائلة.

تحمل هذه التخطيطات معاني كبيرة في مساحة صغيرة يمكنني أن أُخَبّئها في حقيبتي الصغيرة، وكأنني أحلق بعيدًا عبر الخطوط الانسيابية والمتعرجة والحادة والقلقة. لم أستخدم اللون إلا في حالات قليلة جدًّا، وذلك لأن اللون أشغلني في توزيعه ولكن الخط أعطاني مساحة العمل بحرية أكثر.

والسؤال المشروع يكمن هنا: هل يتوقف الإنتاج في ظل آلة القتل والدمار الطاحنتين؟! ما أن تتكالب الأمم والشعوب على وطن محتل مما يزيد على سبعين عامًا، حتى يخرج علينا جيل غزير بإنتاجه مؤمن بقضيته العادلة ومنحازٌ للحق ويمقت الظلم وأصحابه.

كيف تغيَّر مفهوم البطل في الدراما السورية؟

مجرد مقارنة بسيطة بين ملامح شخصية البطل في مسلسل "الانتظار" الذي تم إنتاجه عام ٢٠٠٦ مع مفهوم البطل في "تحت سابع أرض" الذي عُرِض في الموسم الرمضاني الأخير، مع إجراء موازنة أيضًا بين المثال الأول وكيف تم رسم تفاصيل أبطال مسلسل "تحت الأرض" لكاتبيه شادي دويعر وسلطان العودة، سيحيلاننا إلى فوارق كبيرة، وتغييرات جمّة طرأت على ذاك المفهوم وتلك الملامح.

بديع صنيج

هناك تغير ملحوظ يتعلق بموضوع القيم التي يحملها البطل، والأخلاقيات التي يتبناها، والأفكار التي يدافع عنها، ومقدار التزامه بها

وإن نظرة معمقة قليلًا على تلك التبدلات ستضعنا بالضرورة أمام عوامل عديدة أدت إلى التفكير من زاوية مختلفة بآليات تكوين شخصية البطل في الدراما السورية، لعل أولها المرجعيات التي اتكأ عليها كُتَّاب السيناريو في بناء قصصهم، من ناحية اقترابها وابتعادها عن الواقع، أو من جهة تحميل شخصياتهم زخمًا إنسانيًّا حقيقيًّا يُرجِّح الكفّة لها على حساب تهويمات الخيال والزيف والمبالغات غير المنطقية، ثم مدى قدرة أولئك الكُتَّاب على تحقيق تعاطف الجمهور مع أبطالهم وشخصياتهم الرئيسة، بحيث يتماهى المتلقُّون معهم، وفق مبدأ "الإحالية"، فينظرون إلى أنفسهم بعيون الأبطال ذاتهم، ويتفاعلون مع انكساراتهم واندفاعاتهم وانتصاراتهم بعين الأنا الشخصية، فيحملون همومهم، ويحزنون لأحزانهم، وينكفئون مع انكفائهم، ويتحمسون، لهم ويندفعون مع موجات غضبهم... وبالمقابل قد يفشل ذاك التماهي، بحيث يتم التعاطي مع أولئك الأبطال على أنهم كائنات مُصنَّعة تحت ضغط الحاجة التسويقية، وبلا أي مرجعية واقعية، وبالتالي لا يملكون مقومات التعاطف معهم.

في السياق ذاته هناك تغير ملحوظ يتعلق بموضوع القيم التي يحملها البطل، والأخلاقيات التي يتبناها، والأفكار التي يدافع عنها، ومقدار التزامه بها، بلا أي انحيازات أو تبدلات قد تفرض عليه الانجرار إلى تقلُّبات قاسية في السياقات الفكرية للشخصية، وما يرافقها من تغيرات في الهواجس النفسية وردود الفعل

والمزاج بشكل عام، بحيث تنحرف الدوافع الدرامية للبطل عن وجهتها الأساسية أو قد تنقلب إلى نقيضها في بعض الأحيان.

التخلّي عن القيم

ما حصل في مسلسل "الانتظار" لكاتبيه حسن سامي يوسف ونجيب نصير، هو إعطاء البطولة لشخصية صحفي عادي يعمل في جريدة رسمية ويعتمد في معيشته على راتبه البسيط، كما أنه يسكن في إحدى مناطق العشوائيات التي ترفض زوجته البقاء فيها، لكونها بؤرة للفساد والسلوكيات المغلوطة، وهي لا ترضى بأن يتربى طفلاها في هذه المنطقة المأزومة اجتماعيًّا وأخلاقيًّا، لكن إمكانيات الزوج المادية تحول دون إمكانية التغيير، وعزّة نفسه تمنعه من أن يُحقق رغبة زوجته على حساب كرامته الشخصية، فهو قد يتخلى عن كل شيء إلا عن مبادئه وقناعاته الراسخة، وخاصةً بأنه ليس المسؤول عن فساد المجتمع، ومهمته كأب في هذه الحالة تنحصر بأن يُجنّب تأثر ولديه بمحيطهما قدر الإمكان، من دون أن يأسرهما في مثالياته، بل يتركهما ليعيشا واقعهما بكل إيجابياته وسلبياته، وبذلك يكون مُتمسِّكًا بكونه صاحب كلمة وصاحب موقف ثابت فيما يتعلق بالحياة بكل مآسيها ومفارقات عشوائياتها.

بينما في مسلسل "تحت سابع أرض" الذي كتبه عمر أبو سعدة فإن البطل يتعرض للظلم منذ البداية، بأن تمّ إقصاؤه عن سلك التحقيق في جرائم تجارة العملة المزورة، بعدما تعرض مع مجموعته لكمين راح ضحيته كثير من زملائه، لكنه يُقاوم أساه الشخصي وبُعده عن أمه وإخوته، ويحافظ على كبريائه ونظافة كفِّه، بألا يقبل الرُّشا ويبقى في صف الحق دائمًا، ويساند المحتاجين والمظلومين، لكن حين عودته إلى عائلته بعد خمس سنوات من العمل في مخفر حدودي بعيد، يكتشف تورُّط أخيه وأخته في تجارة الدولارات المزورة، عبر استخدامهما مطبعة والدهما المتوفى في إنتاجها، ورغم محاولة الأخ الأكبر تخليصهما من مأزقهما، إلا أنه يجد نفسه في المأزق ذاته، خوفًا على حياتهما، فيتخلى عن قيمه، ويتحوَّل إلى صاحب أهم شركة صرافة في البلد، مدعومًا بذكائه كضابط مخابرات أولًا، وبرجالات السلطة الفاسدين ثانيًا، ورغم كل ذلك إلا أنه يتعرَّض باستمرار لمضايقات من قبل منافسيه، ومحاولات لتصفيته وقلب إخوته عليه، لكن بناء القصة بوليسيًّا بطريقة هوليوودية مشوَّهة،

هشَّم شخصية البطل الذي يماثل أبطال السينما التجارية الأميركية بأنه لا يموت بل يُخلَق من العدم مرارًا وتكرارًا، كما أن العمل حاول تظهير صورته بطريقة كرتونية في كثير من الأحيان، مما أبعدها عن الواقع، ونزع عنها اللحم والدَّم وجعلها مجرد حبر على ورق، ومنزوعة الدسم الدرامي الحقيقي.

التَّمرُّد على السائد

ثمة مُحدِّد آخر يؤثر على تغير ملامح البطولة الدرامية يتَّصل بشراكات البطل الإنسانية، وإمكانيته الاستثنائية في التملُّص من حدود العلاقات الاجتماعية التقليدية التي يرسمونها، ويسعون إلى إبقائه أسيرًا في دوَّامتها، وتاليًا تكمن بطولته في القدرة على التَّحرُّر من الأفكار المسبقة وسَلَفيّة التقاليد المعمول بها اجتماعيًّا، وتكريس نهج مُغاير يلتزم فيه بحريته الشخصية وحرية الآخرين التي يسعى لأن تُماثله في تمرُّدها على السائد، وتداركها لمكامن الضعف الذاتي الناجم عن الرضوخ لقيم معمول بها وعدم المخاطرة بتجاوزها أو التعديل عليها.

ولعل خير مثال على ذلك شخصية مفيد في مسلسل "نهاية رجل شجاع" الذي اقتبسه حسن م يوسف عن رواية لحنا مينة بالعنوان ذاته، وأنتج عام ١٩٩٣، فبعد الاتهامات التي تعرض لها يافعًا بأنه أشبه بالوحش وفي داخله شيطان يمسُّه باستمرار، إلا أنه استطاع أن يثبت للجميع أن ذاك الوحش الرَّابض بداخله، ما هو إلا مقاوم شرس لكن ليس في مواجهة أهل قريته، بل ضد الاحتلال الفرنسي، وبأن الشجاعة المغروسة فيه ليست مجرد نزعة طفولية بقدر ما هي ممارسة إنسانية في مواجهة الظلم وتجبُّره، ووسيلة لإحقاق الحق. بينما في مسلسل "تحت

> ثمة مُحدِّد آخر يؤثر على تغير ملامح البطولة الدرامية يتَّصل بشراكات البطل الإنسانية، وإمكانيته في التملُّص من حدود العلاقات الاجتماعية التقليدية

> الكثير من الأعمال كرست وجود البطل السلبي، ودافعت عن تصرفاته، وجعلته دونجوانًا دراميًّا، كمسلسل «الهيبة» وبطله تاجر المخدرات

الأرض" فنرى شخصية "جودت" في سعيها للانتقام، والاستئثار بالسلطة والمال، تتحرك بذكاء، لكن من دون أي قيمة إيجابية، حتى إنها تُبرِّر الإجرام والقتل في سبيل تحقيق هدفها، ورغم الظلم الذي تعرض له جودت الطفل ومشاهدته كيف قُتِلَت والدته على يد زوجها الثاني بعد أبيه، إلا أن انتقامه كان مُضاعفًا من ذاك القاتل، وأيضًا من والده الذي لم يعترف به، فبات عبارة عن آلة لسحق كل من يقف في طريق تحقيق مبتغاه. ورغم مكره وكراهيته العارمة إلا أنه كان من الممكن ببساطة التخلص منه في أكثر من مناسبة، إلا أن الكاتبين جنَّباه الموت بانزياحات في النص ابتعدت عن المنطقية، وبهذا جعلت هذا البطل بعيدًا عن التصديق، وبعيدًا أيضًا عن التعاطف مع أزمته النفسية التي خلقتها ظروفه القاسية، فضلًا عن الدماء التي أراقها من أجل الاستمرار في لعبته بالسيطرة على تجارة التتن، وتقليص ثروة والده وأخوته وكل من يقف ضده.

هذا المثال وغيره الكثير من الأعمال كرست وجود البطل السلبي، ودافعت عن تصرفاته، وجعلته دونجوانًا دراميًّا، كمسلسل "الهيبة" وبطله تاجر المخدرات الأشبه برئيس مافيا مكسيكية، وأيضًا العديد من المسلسلات التركية المعرَّبة، التي جاهد صانعوها في تبييئها وجعلها قريبة من المجتمع السوري، لكنها ظلَّت أقرب إلى عروض الأزياء الدرامية، التي تهتم بتفاصيل الديكور وجماليات مواقع التصوير أكثر من اهتمامها بشخصية البطل ومكوناته الاجتماعية والنفسية، وبذلك تحولت تلك الأعمال إلى دراما سياحية، لكنها لا تخدم بلد أبطالها الطارئين، وإنما تصبح دعاية لبلد المنشأ الأصلي أي تركيا، بما يشبه استعمارًا دراميًّا أشبه بدسّ السُّمّ في العسل.

الحرب والانتقال إلى اقتصاد السوق أدَّيا إلى تهالك الطبقة الوسطى، وتغير أنماط الاستهلاك، أدّى ذلك إلى تغيير أدوار البطولة في الدراما

دماء درامية

انطلاقًا من ذلك يمكننا القول إن كل ما أسست له الدراما السورية منذ بدايتها وحتى نهاية العقد الأول من القرن العشرين من تصوير البطل بوصفه حارسًا للقيم، تمَّ تقويضه بفعل التحولات الكبيرة التي شهدتها سوريا على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، ما أدى دراميًّا إلى فكفكة ذاك النموذج البطولي المثالي، واستبداله بنماذج مستوردة أحيانًا، أو مُبَسترةً في الحد الأدنى، وفي كثير من الأحيان لتجاوز ضعف البنية الداخلية للبطل يتم تعزيز العنف بداخله، بحيث إن عُنفَه لم يعد مجرد رد فعل على ما يعيشه بقدر ما بات سمة أساسية من سماته الشخصية، بمعنى أنه تخلى عن أخلاقياته النضالية التي كانت سائدة لما يزيد على نصف قرن، بما تحمله من قيم الخير والعدالة والجمال، واستبدلها بجرعة زائدة من العنف، وهي إن كانت بهدف تحصيل الحقوق وإزالة المظالم، لكنها من هذه الزاوية حقوق فردية وليست جماعية كما كانت في السابق، فالبطل الدرامي في الأعمال الدرامية التي شهدتها السنوات الأخيرة لم يعد مُناضلًا من أجل الآخرين، بل في سبيل خلاصه الفردي، ولعل ذلك يعود إلى تغير الهوية الثقافية للمجتمع السوري بشكل عام، نتيجة الكثير من العوامل وعلى رأسها الحرب الدامية التي ما زالت مستمرة منذ عام ٢٠١١ وحتى الآن، وهو ما ترك أثره على تفاصيل الدراما وعلى البطل بصورة خاصة، إذ انعكس عنف الواقع على تلك الشخصية، وبات سمة أساسية وهوية متأصلة فيها، بعدما كان مجرد أداة يستخدمها البطل في مقارعة خصومه بغية الوصول إلى مبتغاه من العدالة والسلام والوئام.

بطولات وهمية

كما أن الحرب والانتقال إلى اقتصاد السوق الحر أدّيا إلى تهالك الطبقة الوسطى، وتغير أنماط الاستهلاك، وتقليل الاعتماد على الدولة، وتراجع دور المنظمات الشعبية،... كل ذلك أدّى إلى تغيير أدوار البطولة في الدراما من مهمة الإنقاذ الجماعي، إلى نوع من السعي لمجرد البقاء على قيد الحياة، وباتت الدراما السورية إما تغرق في هموم الحرب الاجتماعية والاقتصادية، وهو ما أبعد الجمهور السوري والعربي عنها، لأنه لا يُريد

إعادة دموية نشرات الأخبار دراميًّا، أو لإعادة كسب الجمهور، كانت تتقصد الهروب من الواقع المرير نحو فانتازيات غرائبية بأبطال مشوَّهين أخلاقيًّا، ويكرسون القيم السلبية بدل مواجهتها، وهو ما رسخه رأس المال الساعي لجذب الجمهور ببطولات وهمية بدل ما كانت الدراما منذ تأسيسها وحتى نهضتها وإشراقاتها في بداية الألفية تسعى لتكريسه من بطولات تحمل قيمًا بطولية حقيقية، قادرة في كثير من الأحيان على تحقيق مبدأ التطهير الأرسطي عبر ما تقدمه من نماذج إنسانية يُقتدى بها، سواءً في مقارعة الظلم أو الاحتلال أو من أجل تغيير الأفكار المغلوطة.

ولعل من الأعمال القليلة الناجية من هذه السَّقطات الدرامية مسلسل "البطل" المقتبس عن مسرحية "زيارة الملكة" للكاتب السوري الراحل ممدوح عدوان، وكتب له السيناريو والحوار الليث حجو بالشراكة مع رامي كوسا، إذ إن هذا العمل، في أسلوبية كتابته وآليات بناء شخصيات البطولة فيه، استطاع أن يكون "كلاسيكيًّا" بالمعنى الإيجابي للكلمة، كما أنه سخَّر الذاكرة القريبة للمتفرجين في خدمة موضوعه عن الأزمات الوجودية التي عايشها السوريون خلال الحرب، لكنه لم يتناولها كذريعة تسويقية، إذ إن شخصية "يوسف" مدير المدرسة المبدئي ظلَّ يُداور حياته وحياة من حوله لتخليصها من الوجع، وسعى باستمرار لإيجاد الحلول الصعبة للمعضلات التي خلَّفها تشظِّي الأرواح والدَّمار النفسي والاجتماعي الذي عمَّ البلاد كلها مجسَّدة بضيعة صغيرة، فهو رغم يقينه باستحالة إنارة تلك العتمة كلِّها، إلا أنه واظب على إشعال شموع أفكاره لتبديد ولو جزءًا منها، مرَّةً بتحديه شرطة المخفر وسماحه للنازحين من قرية مجاورة باللجوء إلى صفوف مدرسته لإيوائهم، وأخرى بإنقاذهم كلهم من حريق سبَّبه ماس كهربائي داخل المدرسة مع أنه لم يستطع أن ينقذ نفسه، ففقد بسبب تلك الحادثة قدرته على المشي بعدما رمى نفسه من السطح، لكنه على كرسيه المتحرك رفض الاستكانة، وبقي على مبدئيته في التنقيب عن جماليات النفس الإنسانية في الآخرين، بمن فيهم "فرج" الذي ظلمته الحياة بأن ولدته أمه داخل السجن بعد أن قتلت والده الذي كان يُعنِّفها باستمرار ومن دون وجه حق.

صورتان متكاملتان

"فرج" هو الآخر صورة مكملة للأستاذ يوسف، ولو كانت أقل منها حكمة واتزانًا، إذ إنه رغم انكفاء أهل القرية عنه وعن والدته التي تغسل الموتى، يستطيع أن يستغل جبروته في قلب الحكاية، وجعل الجميع يحتاج له، حتى إنه أصبح منقذهم من الجماعات المسلحة التي تريد الهجوم على قريتهم، كما أنه بقلبه الشجاع بات ملجأهم لتأمين حاجياتهم الأساسية من الغذاء والدواء المفقود بعدما صار يعمل في التهريب، لكن القهر المتغلغل في روحه كان سببًا في انقلابه من نموذج إيجابي إلى آخر سلبي، إذ أصبح تاجرًا بمصائر البشر، وعلى الرغم من شهامته الواضحة إلا أن بوصلته تاهت، حتى إن حبَّه تحوَّل إلى نوع من العنف الإجباري بفعل الظروف المحيطة، وهو السبب الذي أدى إلى وفاته في النهاية.

أي أن مسلسل "البطل" حافظ على كونه من الأعمال التي تؤسس لنهضة الدراما السورية، أولًا لأهمية معالجته الدرامية، وتأصيله للعلاقة الجدلية مع الواقع، إلى جانب قدرته العالية على التواصل مع الجمهور، والأهم إعادته صورة البطل إلى أصولها الجميلة، المرسومة بِحُبٍّ، بعيدًا عن أي تهويلات أو مبالغات خارج حدود المنطق الإنساني.

كل ما أسست له الدراما السورية منذ بدايتها وحتى نهاية العقد الأول من القرن العشرين من تصوير البطل بوصفه حارسًا للقيم، تمَّ تقويضه

ما لا نجده عند فيروز وما نفقده مع أم كلثوم

هذه ليست مقارنة بين أم كلثوم وفيروز، إنما هي سباحة تستكشف أعماق الجمال حينما يتدثر بعباءة الحزن النبيل، وذلك من خلال رائعة فيروز "حبيتك بالصيف"، وتحفة أم كلثوم "الأطلال".

فهناك علاقة بين ما لا نحصل عليه أو ما لا نجده عند "فيروز" في "حبيتك بالصيف"، وبين ما نفقده أو ما يضيع مع "أم كلثوم" عبر"الأطلال". وهذه العلاقة لا تمت بصلة لمسألة المقارنة بين كوكب الشرق أم كلثوم وجارة القمر فيروز التي يفتعلها البعض من وقت إلى آخر، إنما هي قراءة جديدة في أغنيتين شهيرتين، ترتب على استماعي من جديد لهما ملاحظة أن هناك حالة من الشجن متقاربة إلى حد ما تتسبب فيها كل منهما.

فـ "حبيتك بالصيف" هي صرخة الباحث عما لا يجد، عن شيء لا يتمكن من أن يطوله، حبًّا كان أو غاية أخرى.

و"الأطلال" هي بكائية على الذي يضيع من بين أيدينا، حبًّا كان أو حتى عمرًا.

بين "حبيتك بالصيف" و"الأطلال"

الأغنيتان تشتركان في صوت جبار وإحساس مرهف وأداء رائع، في لحن عظيم وكلمات عميقة وحالة تجاوب مبهرة مع الجمهور.

حبيتك بالصيف مثل أغلب أغاني جارة القمر فيروز، قصيرة تتتابع فيها الكلمات كومضات ريشة فنان فوق لوحة، وتنساب الموسيقى بتدفق، وإذا بك يملؤك الشعور بأن الأغنية تطير بك فوق السحاب، وعندما تنتهي الأغنية بسرعة كالأحلام تتمنى لو أنها كانت أطول قليلًا.

والأطلال صحيح أنها أغنية طويلة، لكن الجمهور لا يشبع منها أبدًا، ويطلب من كوكب الشرق أن تعيد؛ فتعيد، ثم تزيد، لكن يظل تصفيق الجمهور يلهث ويرجوها بالمزيد.

يجمع بينهما أن المتلقي قد يتعامل مع كل منهما باعتبارهما عن الحب فقط، ولكن يتعامل متلقٍ آخر مثلي مع كل منهما بطريقة تجعله يلقي على كل منهما معاني أوسع وآفاقًا أرحب.

فالحب الذي تنتظره البنت القادمة من بيتها

سهام ذهني

العتيق في "حبيتك بالصيف" هي كأنها كل بنت في كل زمان ومكان تبحث عن الحب أو الحبيب بالصورة التي تحلم بها، فإذا بغريبة (كأنها المجهول) تأتيها برسالة منه ضائعة الحروف، رسالة غير مطلوب لها العلم بالوصول.

والحب الذي ضاع بعدما زال الرحيق في الأطلال هو الحب وهو العمر وهو أشياء أخرى.

"حبيتك بالصيف" لوحة تجريدية محلقة، و"الأطلال" لوحة كلاسيكية فخمة مبهرة ا لتفا صيل .

ولأن حبيتك بالصيف لوحة تجريدية فإن من الطبيعي أن يترتب على ذلك التعامل مع معانيها بطريقة تختلف بين متلقٍ وآخر، فقد يرى البعض فيها ما أراه من أنها صرخة أنين حول صورة للحبيب في الوجدان يتواصل البحث عنه في الواقع، وبين من يتعامل مع معناها بطريقة أخرى.

أما "أطلال" أم كلثوم وعلى الرغم من أنها كلوحة كلاسيكية باذخة، ومن المفروض وضوح معناها باعتبارها عن حب ضائع، إلا أن الكثيرين يتعاملون معها مثلي باعتبارها بكائية حول كل ما يضيع، وحتى لو لم يصل إليهم هذا المعنى صراحة وبوضوح، إلا أنه يتسلل قرب الانتهاء من الأغنية فيملأ المستمع الشجن حتى لو لم يضع يده على مصدر الأسى بالضبط، وهذا لا يحدث مع المستمع فقط، بل إن "أم كلثوم" نفسها عندما غنتها لأول مرة ذكر رياض السنباطي أنه قد شعر بأنها وهي تشدو بها قد ظهر عبر أدائها أنها ليست أطلالًا للحب وحده.

ويجمع بينهما خاتمة موسيقية عالية مدوية مصحوبة بأداء يقترب من البكاء.

> **الحب الذي تنتظره البنت القادمة من بيتها العتيق في «حبيتك بالصيف» هي كأنها كل بنت في كل زمان ومكان تبحث عن الحب**

خاتمة حبيتك بالصيف تتضمن صيحة ممتدة في "خلف الصيف" تعقبها ما يشبه الصرخة في قفلتها "وخلف الشتي"، وكأن الذي صرخ قد وقع أثناء الصراخ، ثم يتبع الكلمات قفلة موسيقية عالية عبر أوتار لأكثر من آلة كمان، يبدو من حدة اللحن المنبعث منها كأنها تكاد أن تتقطع؛ فتعطي انطباعًا بوضع خط ثقيل في نهاية الكلام معلنًا إغلاق الصفحة.

وخاتمة الأطلال تتضمن أيضًا صيحة بصوت أم كلثوم عبر موسيقى جنائزية مدوية كأنها "ولولة" بالآلات الموسيقية على "النصيب": "فإن الحظ شاء".

كالصيف والشتاء لا يجتمعان

بداية لحن الأخوين رحباني لأغنية "حبيتك بالصيف" هي بداية تحلق بالمستمع؛ بسبب تتابع صوت أوتار آلات الكمان الكثيرة، كأن الأوتار تسحب الحكاية من البداية، ثم يطل صوت فيروز بالحكي عن أيام البرد، بما يوحيه البرد من وحدة واحتياج للدفء، للحب، للرفيق.

وصوت فيروز خلال هذه البداية يبدو وكأنها تحكي لنفسها بحيرة الهامس: "بأيام البرد" وهنا يهدأ صوت آلة "الكمان" وتطل نقرات من العزف على البيانو تفصل بين الجمل التالية؛ فيبدو صوت البيانو بين الجمل كأنه قطرات من الندى، "أيام الشتي، والرصيف بحيرة، والشارع غريق"، بينما صوت فيروز يصف المشهد: "تيجي هاك البنت من بيتها العتيق" فالبيت الذي تأتي منه الفتاة هو بيت عتيق، أو هو حال كل البنات منذ زمن فات في انتظار فارس الأحلام، ويقول لها "أنطريني" أو انتظريني. وطوال هذه البدايات للأغنية أو للحب يظل صوت فيروز هادئًا إلى أن تصل إلى جملة "وتنطر ع الطريق"، فنلمس أن صوت فيروز قد صار مرتفعًا ممتدًا وأيضًا زاعقًا مع حرف الياء في كلمة "ع الطريق"، بما يوحي به هذا المد بأن الطريق طويلٌ وممتد، وما يعبر عنه الزعيق من أنه طريق صعب وموجع، فهي تنتظره على الطريق كأنها تبحث عنه بين الناس في الشوارع، إنما إذا بها انتظرته "يروح وينساها"، (تقولها فيروز بانكسار)، أما المنتظرة فـ "تددبل بالشتي".

وبعد التصريح بأن الحبيبة لم تعثر على الحبيب الذي انتظرته، يرتفع صوت آلات الكمان من جديد. بعدها ينزوي صوت الموسيقى في إفساح لصوت فيروز الذي ينطلق عبر أعلى حالاته حدة، وكأنها تنهر نفسها أو تنهر الحبيب: "حبيتك بالصيف، حبيتك بالشتي"، "وعيونك الصيف وعيوني الشتي"، وبتنهيدة: "وملقانا يا حبيبي خلف الصيف وخلف الشتي".

وبعد تكرار للموسيقى الرئيسية مثلما كانت في بداية الأغنية ينتقل صوت فيروز من أداء الزجر للحب الذي يبدو أن مهر العثور عليه هو أن يتم لقاء الصيف بالشتاء، إلى أداء الأمل المهدور فتأتي نبرة صوتها ممهورة باللهفة الموسومة بالحيرة والموصولة بقلة الحيلة. حيث مزيد من الضباب تبثه صورة لغريبة تمرق أو تمر تاركة رسالة من الحبيب مكتوبة بالدمع الحزين، فأضاعت الدموع حروف الرسالة، ليس هذا فقط بل إن الذي يمرق أو يمر في الجملة التالية ليس هو "غريبة" مجهولة وإنما هي الأيام، "ومرقت أيام". ومع ازدياد مرور الأيام يصبح الذي يمر هو السنين "وغربتنا سنين" مع صوت زاعق من جديد لفيروز يوحي بأنها سنوات طويلة صعبة. تغنيها بالطريقة نفسها التي كانت تؤدي بها جملة "تنطره ع الطريق"، ويزداد غموض الرسالة التي أضاعت الدموع حروفها، حيث استكملت أمطار الشتاء مهمة محو الحروف "وحروف الرسالة محيها الشتي". في ضربات متتابعة للوحة تجريدية تحتاج لمفتاح يكشف الغموض المشع من خطوطها.

فيتكرر من فيروز الأداء الزاجر للحب الذي لا يتم اللقاء به مثلما لا يتحقق لقاء الصيف بالشتاء، فعيون الحبيب هي الصيف وعيونها هي الشتاء "وعيونك الصيف، وعيوني الشتي"، ولا وصول لعيون الصيف إلى عيون الشتاء، فأحدهما يأتي خلف الآخر "خلف الصيف وخلف الشتي".

الأطلال والحبيب الذي غادر

وإذا كانت فيروز بكلمات الأخوين رحباني في "حبيتك بالصيف" تتحدث عن حبيب لا يجيء، فإن أم كلثوم في "الأطلال" تتحدث بكلمات "إبراهيم ناجي" عن الحبيب الذي جاء، ثم غادر،

أغنية «الأطلال» تحمل معاني أرحب من معانيها المباشرة، تصلح للتعبير عن صيحة المرأة للمطالبة بالحرية، وصيحة الشعوب المقهورة

أو غدر، أو غدرت الأيام. عن الحبيب الذي اختلفت بدايات العلاقة به عن نهايتها.

فإذا كانت الفتاة في أغنية "حبيتك بالصيف" لفيروز لم تعثر على الحبيب بالمواصفات التي تتخيلها، فإن الحبيبة في "الأطلال" لأم كلثوم ظنت أنها قد وجدته، إنما يبدو أنها قد اكتشفت بعد فترة أنها قد وضعت عليه من خيالها المواصفات التي كانت تريدها في فتى الأحلام، لكن اتضحت بعد فترة الحقيقة "أين الهوى، كان صرحًا من خيال فهوى"، فالصرح أو البناء كان من خيالها فهوى وسقط ولم يتبق سوى الأطلال التي تنادي الفؤاد كي يروي الحكاية من البداية.

فيروي الفؤاد، ونرتوي، بعد المقدمة الموسيقية التي يمتزج فيها صوت الكمان الحزين مع التشيلو الشديد متبوعًا برعشة صوت آلة القانون الموحية بالاضطراب، مع اختفاء تام للإيقاع، فيأتي الاعتراف "لست أنساك". وتنهال الأسباب والتي منها "وقد أغريتني بفم عذب المناداة رقيق"، أما أحد أكثر الأسباب تأثيرًا فهو اليد التي امتدت نحوها بينما هي في أشد الاحتياج لتلك اليد، وكأنها يد من خلال الموج مُدت لغريق.

وبعد أن تعدد أسباب اعترافها بعدم النسيان تصف حالها بأنها "وحنيني لك يكوي أضلعي، والثواني جمرات في دمي".

أعطني حريتي

ثم في رغبة للتحرر من هذا "القادر المحتكم" ينطلق صوتها وكأنها تهتف: "أعطني حريتي أطلق يديَّ"، في صحبة موسيقى تدعم الهتاف. ويتحول هذا المقطع إلى علامة مميزة في الأغنية، يطالب تصفيق الجمهور بإعادته وتكراره كأن الشوق إلى الحرية في معناها الواسع يملؤهم، ورأيي هذا لا يتضمن أية مبالغة، بل إن أم كلثوم نفسها قد توسعت في التعامل مع هذه المطالبة بالحرية من مفهومها الضيق بين الرجل والمرأة إلى مفهومها العام. ينطق أداؤها بهذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن ما فعلته مع الكاتب الكبير مصطفى أمين خلال فترة سجنه يدعم هذا الرأي.

فلقد ذكر لي الكاتب الكبير مصطفى أمين في حوار لي معه أن أغنيته المفضلة هي الأطلال، وأن مقطع "أعطني حريتي أطلق يديَّ" يذكره بالأيام التي كان فيها سجينًا. ثم بعد فترة من حواري هذا معه تحدث من جديد عن أغنية "الأطلال" في حوار تليفزيوني مع الروائية الإعلامية "ليلى

> بعد التصريح بأن الحبيبة لم تعثر على الحبيب الذي انتظرته يرتفع صوت آلات الكمان من جديد، بعدها ينزوي صوت الموسيقى

الأطرش" فروى القصة التي جعلت الأطلال تذكره بأيام سجنه؛ حيث حكى أن رسالة قد وصلته وقتها من أم كلثوم، والمعروف أن علاقته بها كانت وثيقة، تضمنت الرسالة التي أوصلتها إليه بطريقتها الخاصة عن طريق كبير الأطباء بالسجن أن عليه أن يستمع إلى أغنيتها الجديدة في حفلها القادم؛ لأن بها أبياتًا تهديها له، أوصل الطبيب الرسالة لمصطفى أمين بشكل سري، حيث اقترب منه بشدة أثناء قيامه بالكشف عليه، وهو يضع السماعة على صدره، وأبلغه بالرسالة، وكانت الأبيات هي:

"أعطني حريتي أطلق يديَّ، إنني أعطيت ما استبقيت شيئا

آه من قيدك أدمى معصمي، لم أبقه وما أبقى عليَّ

ما احتفاظي بعهودٍ لم تصنها، وإلام الأسر والدنيا لديَّ".

هذه الحكاية التي رواها الكاتب الراحل تؤكد أن أغنية "الأطلال" تحمل المستمع إلى معانٍ أرحب من معانيها المباشرة، فهذا المقطع طبعًا يصلح لمن تريد أن تتحرر من حب يأسرها كما في الأغنية، لكنه يصلح أيضًا للتعبير عن صيحة المرأة للمطالبة بالحرية، ثم في صورته الأوسع يعبر عن صيحة الشعوب المقهورة، التي تقدم كل شيء وتطالب بالحرية.

وأداء أم كلثوم لهذا المقطع أداء جبار، مدعوم بلحن السنباطي الذي كعادته يعبر عن الكلمات بشدة بل ويضيف إليها، فبينما صوتها يبدو كهتاف يطالب بالحرية فإن كل أوتار آلات التشيلو الزاعقة في صحبة كل آلات الكمان تتقاطع معها ضربات الإيقاع؛ فتبدو وكأنها دقات حرب ترفض المطلب، فمنح الحرية ليس بالأمر السهل، فيوحي النغم بوجل خطوات من يشعر بأن هناك من يراقبه، ويعد عليه خطواته، وربما يعد أنفاسه في ظل الاستبداد. أما النغمة التي تسبق الأداء مباشرة فهي عبر الآلات الوترية العديدة بطريقة أقرب إلى فكرة من ينادي "سمع، هس"، في تمهيد أو تمجيد للمطلب الإنساني العظيم بالحرية.

والآه المدوية من حنجرة أم كلثوم الذهبية في "آه

> لا يمكن إنكار أن وجود «أحمد رامي» في حياة أم كلثوم وحبه لها من طرف واحد قد جعله لا يكتفي بكتابة أروع الأبيات لها

من قيدك أدمى معصمي" تعبر بجدارة عن أوجاع الذين يعانون من أجل الوصول إلى الحرية.

كم بنينا من خيالٍ حولنا

ثم قبل أن يروي صوتها عن ملامح من أيام الحب الذي كان، فإن رعشة دقات آلة القانون في موسيقى رياض السنباطي الشرقية الأصيلة كعادته تسبق الكلمات في التعبير عن رجفة القلب، أو التحسر على تلك الأيام، فيئن صوت أم كلثوم "أين مني مجلس أنت به" ثم تنهمر الذكريات "وأنا حبٌ وقلبٌ هائمٌ"، "وفراشٌ حائرٌ منك دنا".

وهنا نصل إلى أحد أروع الأوصاف لمشاعر الشوق وما تفعله في المحبين، حيث "ومن الشوق رسولٌ بيننا، ونديمٌ قدم الكأس لنا"، ثم يصاحب الوصف الموسيقى العبقرية لرياض السنباطي مع أحد أشهر مقاطع الأغنية، فحتى عند البكاء على الأطلال فإن الذكريات الحلوة تظل تبعث في الروح بالانتعاش، عبر بهجة تذكر اللحظات الجميلة قبل ضياع الحب، حيث "وضحكنا ضحك طفلين

معًا"، "وعدونا فسبقنا ظلنا". وحيث النشوة بالأيام التي كان الشوق بين الأحبة كأنه يقدم لهم كأسًا يجعلهم كالسكارى، منفصلين عن الواقع، ومندمجين في زهوة، لا يشغلهم إدراكهم بأن عمر النشوى قصير.

ونجد تشبث الجمهور بمرحلة الحب وبهجته وسكرته، متفاعلين بأكفهم عادة مع موسيقى الفرح المصاحبة للكلمات التي يتوجها الإيقاع، فلا يفتر تفاعل الجمهور مع جملة "هل رأى الحب سكارى مثلنا" ومع الخيال الذي تم بناؤه على أرض الواقع "كم بنينا من خيالٍ حولنا"، حيث من جديد ذكر دور الخيال في الحب بعد ما جاء في مطلعها عن الحب أو الهوى الذي "كان صرحًا من خيال".

ثم تتجلى الرومانسية الوثابة "ومشينا في طريق مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا"، والبهجة "وضحكنا ضحك طفلين معًا" والزهو "وعدونا فسبقنا ظلنا".

هذا المقطع الشهير من الأغنية الذي يجلجل فيه صوت أم كلثوم مع اللحن والتوزيع الموسيقي المبهر للسنباطي جعلني أتساءل: هل يمكن أن يشتت طاقتنا البعض من المتشددين دينيًا، ويقتطع هذه الجملة من سياقها مطالبًا بإلغائها مدعيًا أنها تتحدث عن السكارى، هل من الوارد أن يجعلنا أحد نستهلك الوقت في توضيح الكناية الفنية في هذه الجملة، وأنها لا تشيد بالخمور، وأن فهمها يستدعي تذوق الجملة التي تسبقها والتي تتحدث عن تأثير الأشواق، حيث يبدو الشوق وكأنه يقوم بدور الرسول الذي يحمل رسائل الشوق بينهما: "ومن الشوق رسول بيننا"، ذلك الشوق المتبادل بينهما الذي يصل إلى درجة تجعله كأنه نديمٌ أو ساقٍ، يجعل كؤوس الشوق تصل بهما إلى حالة من خيال السكارى: "ونديم قدم الكأس لنا"، وبتأثير الأشواق المتبادلة يأتي التغني بما تفعله الأشواق في المحبين: "هل رأى الحب سكارى مثلنا، كم بنينا من خيال حولنا، ومشينا في طريق مقمرٍ، تثب الفرحة فيه قبلنا، وضحكنا ضحك طفلَين معًا، وعدونا فسبقنا ظلنا".

إنها تعبيرات أدبية مبهرة لإبراهيم ناجي، فما بالنا وقد عبّرت عنها موسيقى السنباطي العبقري عبر لحن، كأنه زفاف للحب ينثر الفرحة ويحرض الخيال على تفجير طاقاته، وينعش النفس وتتراقص معه المباهج، أما صوت أم كلثوم العجيب وأداؤها العظيم فقد جعل المستمع يحلق ويتألق من الانسجام، ويستمتع ويرتوي ويتذوق في الوقت نفسه اللغة العربية الفصحى الجميلة، في حالة من الاستمتاع بالفن تحتاجها الروح فهي تجدد الطاقات وتزيح الرتابة وتمنح النفس احتياجها المشروع في الترويح عن القلوب، ألم يقل الإمام "أبو حامد الغزالي" في كتابه الشهير "إحياء علوم الدين" إن الموسيقى تصفي النفوس وتحيي القلوب.

لذلك لم يكن من الغريب أن يصرح العالم الإسلامي الكبير فضيلة الشيخ "محمد الغزالي" في حوار صحفي لي معه تم نشره قبل رحيله أنه يحب الاستماع إلى "الأطلال" لأم كلثوم، وأنه يسره أن يسمعها كثيرًا.

حبيتك بالصيف مثل أغلب أغاني جارة القمر فيروز قصيرة تتتابع فيها الكلمات كومضات ريشة فنان فوق لوحة

بينما يبدو صوت أم كلثوم كهتاف يطالب بالحرية فإن آلات التشيلو الزاعقة في صحبة الكمان وضربات الإيقاع تبدو وكأنها دقات حرب

النصيب أو الحظ شاء

إنه السرور الذي يتحقق لمن يستمع إلى "الأطلال" على الرغم من أن الكلمات تسعده ثم توجعه، فالكلمات يتناوب فيها المر مع الحلو، واللحن كعادة "رياض السنباطي" يعبر بشدة عن مضمون الكلمات فبعد اللحن المبهج المصاحب لـ "هل رأى الحب سكارى مثلنا" الذي لا يفتر حماس الجمهور ولا حماس كوكب الشرق وهي تكرره وتعيد تكراره، وتجود وتقوم بالتنويع في طريقة أدائه، وينتشي معها الجمهور، فإن النغمات القادمة من آلات "الكمان" العديدة تصب بعد ذلك الصمت على صوت النشوة، وتضع محله الإعلان عن وصول أوان الفقد الذي يبدأ بالانتباه حيث ترتعش النغمة عبر آلة القانون التي ترد عليها سحبة أقواس الوتريات "وانتبهنا بعدما زال الرحيق، وأفقنا ليت أنا لا نفيق"، وتتضح الحقيقة "وإذا الدنيا كما نعرفها"، كأن الأصل فيما يجري بالدنيا هو ما يخالف البهجة التي كان الإيقاع المدوي من الدف والرق يصدح بها في المقطع السابق. وبرحيل الأفراح عن قصة الحب يتصدر الناي وأنينه، والكمان وحزنه، وآلة القانون وارتعاشة نغماتها مع:

"أيها الساهر تغفو، تذكر العهد وتصحو

وإذا ما التأم جرح، جدّ بالتذكار جرحُ

فتعلّم كيف تنسى، وتعلّم كيف تمحو".

وصولًا إلى الحقيقة التي لا جدال فيها، وهي أن كل شيء بقضاء.

فـ "ربما تجمعنا أقدارنا، ذات يوم بعد ما عز اللقاء

فإذا أنكر خلٌّ خله، وتلاقينا لقاء الغرباء

ومضى كل إلى غايته، لا تقل شئنا فإن الحظَّ شاء".

النهاية والبداية

فإذا بمشهد الخاتمة يعبر عنه أداء أم كلثوم بطريقة أقرب إلى الصراخ مع ريتم اللحن الجنائزي الذي يشبه الولولة.

تلك الخاتمة المدوية التي اعترضت عليها أم كلثوم، وامتنعت عن تقديم الأغنية للجمهور إلى أن ينفذ الموسيقار الكبير طلبها بتهدئة موسيقى الخاتمة، لكنه رفض، فتركته كي يفكر لمدة عامين كاملين، ثم عاودت الاتصال به بالطلب نفسه، لكنه لم يستسلم وصمم على التمسك باللحن كما هو، حيث النهاية بجملة موسيقية قاطعة تغلق أبوابًا ولا تواربها. فاستسلمت أم كلثوم وشدت بالأطلال فإذا بالاستقبال المبهر من الجمهور للأغنية يجعلها تعترف للموسيقار رياض السنباطي بأنه كان على حق.

أما الاعتراض الآخر الذي أبدته أم كلثوم حول "الأطلال" فلم يكن على لحن الخاتمة، وإنما على كلمات المقدمة، فتولى الشاعر الكبير "أحمد رامي" المهمة، حيث كان مؤلف الأطلال الشاعر الكبير "إبراهيم ناجي" قد رحل. فأول بيت في القصيدة كانت الكلمات فيه تتضمن "يا فؤادي رحم الله الهوى"، فحولها رامي إلى "يا فؤادي لا تسل أين الهوى". ولم يكن هذا هو الدور الوحيد المنسي لأحمد رامي مع الكلمات، فلقد كانت أم كلثوم قد طلبت منه أن يختار لها كلمات من "ناجي" فقام "رامي" بالجمع بين عدد من أبيات قصيدتين لـ "ناجي" إحداهما من ديوان "ليالي القاهرة" وهي "الأطلال" التي حملت الأغنية اسمها، مع أبيات من قصيدة أخرى عنوانها "أغنية الوداع" من ديوان "وراء الغمام".

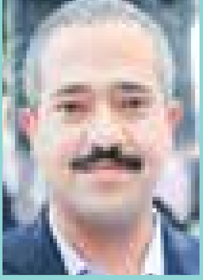
ولا يمكن إنكار أن وجود "أحمد رامي" في حياة أم كلثوم وحبه لها من طرف واحد؛ قد جعله لا يكتف بكتابة أروع الأبيات لها، إنما كأنه مستشارها الذي تأخذ رأيه فيما تغنيه لغيره من الشعراء قبل أن تغني لبعضهم، ومن الوارد أن يقوم بدور أساسي في الاستقرار على الشكل النهائي للأغنية، مثلما فعل مع أشعار إبراهيم ناجي، كما لا يمكن أن ننسى ترجمته الرائعة لرباعيات الخيام من اللغة الفارسية التي يجيدها، فصارت واحدة من العلامات المضيئة بين أغنياتها.

ووجود الشاعر الكبير "أحمد رامي" إلى جوار سيدة الغناء العربي أم كلثوم قد ساهم في تحقيق أحد أهم ما فعلته "أم كلثوم" للأغنية العربية، وهو ما وضع يده عليه الروائي الكبير نجيب محفوظ خلال حوار كنت قد أجريته معه مع

بداية هذه الألفية، عقب اختيار أغنية "الأطلال" لسيدة الغناء العربي "أم كلثوم" في استفتاء لصحيفة "لوموند الفرنسية" باعتبارها واحدة من روائع الفن في القرن العشرين، حيث قال لي الأديب الكبير نجيب محفوظ وقتها إنه يرى أن "أحمد رامي" من الأسس التي قامت عليها أم كلثوم، وشرح لي السبب قائلًا: إن الأغاني قبل "رامي" و"أم كلثوم" كانت على الرغم من جمالها من ناحية الصوت، إلا أن الكلام فيها لم يكن في مستوى الصوت. وذكر مثالًا لذلك قائلًا: كان من النادر أن نجد لـ "منيرة المهدية" كلمات أغنية توازي صوتها الممتاز "الملعلع"، فكنا نسمع صوتًا جميلًا لكنه يغني: "حود من هنا وتعالَ عندنا"، أو "بعد العشا يحلى الهزار والفرفشة". فلم تكن كلمات أغانيها في مستوى صوتها الجميل. إنما أم كلثوم "معنى" و"مغنى".

وبعد هذا التوصيف الدقيق على لسان نجيب محفوظ لما حققته أم كلثوم للأغنية العربية من أنها قد جعلت الغناء ليس "مغنى" فقط، وإنما أيضًا "معنى". يكون من المهم محاولة التوصل إلى التوصيف لما حققته أيضًا فيروز للأغنية العربية، فأجد أن هذا التوصيف له أيضًا علاقة بالمعنى، فقد تميزت أغنيات فيروز عبر كلمات وألحان زوجها "عاصي رحباني" وشقيقه "منصور رحباني" في خروج الأغنية العربية من التصنيف القاطع بين الأغنية الدينية والأغنية العاطفية والأغنية الوطنية، حيث صارت الأغنية معها حالة إنسانية. فقد قدمت أغاني لبشر، يتأملون الزهور، ويشتاقون للقمر، ويصاحبون الطيور، ويتأملون حول العمر والزمان. أغاني يحمل فيها عصفور الجناين السلام من عند الحبايب، وأغاني فيها "جد" يطحن للحي قمحًا، وسهريات مع الطاحون الذي كان عند نبع المياه، ثم تمر السنوات ويتغير حال الجد الذي يتحول إلى ما يشبه طاحونة للذكريات، كما هو حال كبار السن عندما تصبح ذكرياتهم هي موضوعهم المفضل. وأغاني فيها "طيارة ورق" تراها فتاة فتتمنى أن تعود طفلة صغيرة، تلعب على سطح الجيران، وينساها الزمان على هذا السطح مع البهجة والتحليق والألوان.

أما المستمع لفيروز وأم كلثوم فيتمنى أن يعود الغناء الجميل، والفن المحترم الذي يحترم الجمهور، ويرتقي بالوجدان.



وجدي الأهدل

حطم حدودك

أنت أيها المثقف، من أيّ جنسية عربية كنت، عزلت نفسك عن شعبك، وأقمت حدودًا بينك وبينهم، وشدّدت الحراسة لكيلا يصلوا إليك.

حرس الحدود هم حواسك، فأنت تشيح ببصرك عنهم، وتصم أذنيك عن سماع أصواتهم، ولسانك لا يعبر عنهم، ورائحتك لا تشبه رائحتهم، والأسوأ أنك قد بدّلت جلدك!

أخي المبدع، يا من تكتب الشعر أو الرواية أو القصة القصيرة أو أيَّ فن من فنون الكتابة: أنت خارج التاريخ، لأنك بنيت بدأب لا تُحسد عليه حدودًا داخل عقلك تفصلك عن الجماهير.

لاحظ نفسك: أنت تتجاهل السواد الأعظم من مواطنيك وتكتب للنخبة العالمية.

أنت يا رفيق الكلمة تكتب وأنظارك مشدودة إلى جائزة نوبل وما شابهها من الجوائز العربية. أنت تتفانى في كتابة أدب نخبوي يروم أن يترجم إلى اللغات الأجنبية، لعل وعسى تطالعه النخب المثقفة في أرجاء العالم فتصفق لك.. ولكن بصرك لا يلتفت أبدًا إلى الملايين من قومك الذين تراهم أدنى منك ثقافيًا، بل أنت لا تحس بوجودهم أصلًا، بسبب الجدار الحدودي العازل الذي أقمته بينك وبينهم.

متى آخر مرة انتبهت أن أعمالك الإبداعية لا تصل إليهم؟ هل هم يتجاهلونك؟ أم أنت الذي تتجاهلهم؟ ألست أنت المسؤول الأول والأخير عن هذا التجاهل المتبادل؟

يا صديقي المبدع، يا صديقي المثقف، أنت مبصرٌ وهم عميان. أنت تعلم أن الأمم التي نهضت وازدهرت قادها المبصرون، ولكنك تخليت عن دورك، وتركت أمتك تتخبط في شعاب متشعبة، ولم تهدها إلى الطريق الصحيح.. فمتى تهدم حدود ذاتك وتعبر إليهم وتؤدي واجبك نحو مجتمعك؟

ألومك وألوم نفسي، لأننا نكتفي بدور الشهود على ما يجري في وطننا العربي من دمار ودماء واستلاب للسيادة، نكتب شهاداتنا إبراءً للذمة، ولكن الواقع الذي نشهد عليه، يشهد علينا أيضًا.

بعد ألف عام، حين يقرأ الناس في كتب التاريخ عن زماننا هذا، الذي فاق عصور الانحطاط بمراحل، سيتساءلون "أين كان المثقفون مما يجري؟".

الجواب الساخر: كانوا وراء الحدود!

كيف يمكن أن ننجو نحن مثقفي اليوم من عتاب خلائفنا في المستقبل؟ ما السبيل إلى إنقاذ ماء وجهنا؟

لعل المخرج من هذا الإطار المقفل على أنفسنا يتمثل في تبني منهج جديد لإنتاجنا الثقافي.

إذا تغيّرت الإستراتيجية، فإن الأدوات ستتغيّر حتمًا.. سيحدث هذا تلقائيًّا.

الإستراتيجية المعتمدة الآن لدى سائر المثقفين هي أن ينتجوا منتجات موجهة للنخبة.. وهذا هو الخطأ الذي وقعنا فيه جميعًا وأدى إلى عزلنا عن الناس، فكأن بيننا وبينهم سورًا كسور الصين العظيم.

والصواب أن ننتج أدبًا وفنًّا وثقافةً موجهة لكل أحد، ولكل إنسان، ولكل فرد من أفراد المجتمع دون استثناء.

هذه الإستراتيجية في تصميم منتج صالح للعامة والخاصة ولا يفرق بينهما، هي التوليفة الصحيحة، وهي المفتاح لفتح بوابات المستقبل المنشود.

إستراتيجية في الإبداع تزيل حدود التلقي بيننا وبين شرائح المجتمع كافة، وهذه الإزالة تبدأ داخل ذات المبدع على وجه التحديد.

يفترض أن يتغيّر الخطاب، فلا يعود الخطاب حصرًا على النخبة العليا من المجتمع، ينبغي أن نبتكر مستوىً من الخطاب يصلح للمتعلم ولمن فاته التعليم، وعلينا ألا ننسى أنه حتى الأمي يحفظ آيات من القرآن الكريم ويرددها كل يوم في صلواته.

علينا أن نعود إلى الأسئلة الأولى: لمن نكتب؟ ولماذا نكتب؟ وأخيرًا كيف نكتب؟ إذا حطمنا الحدود التي تفصلنا عن الناس، عن البشر الذين نحتك بهم يوميًّا، فإن الأجوبة هذه المرة ستكون مختلفة بالمرة، وسنجد أن إنتاجنا الإبداعي يصحح نفسه بنفسه.

كتاب الجسرة
الكتاب الأول
كتاب الانفعالات
الكتاب الثاني
الفلسفة والسرد