الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 144 - أكتوبر 2019

كتاب الدوحة

النقد البنيوي للحكاية
رولان بارت
ترجمة: انطوان أبوزيد

توني موريسون.. **انطفاء شمعة**
بطل الرواية الأوروبية.. **العجوز يزيح الشابّ!**
هل انتهت **الرواية السياسيّة؟**
إثيوبيا.. **الأرض التي تنبت أدباً**

الأدب الهسباني المغاربي
الكلمة المشتعلة!

لقاءات:
لو كليزيو ـ ميشيل باستورو ـ إدغار موران
جوناتان كو ـ فيليب رام

رسائل إلى ساعي البريد

Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

تفعيل المُشترك

لطالما شكّل التمازُج بين الثقافات المختلفة ذات المجتمعات المُتباعدة أو المجتمع الواحد مفتاحاً أساسيّاً لعمليّة النهضة، لأنها تفتح مجالاً أكبر للمصالح أو للأهداف التنمويّة. وقد كان مؤتمر الثقافة «جسور الحوار والتفاهم»، الذي عُقِدَ في الثاني من سبتمبر/أيلول الماضي 2019 في متحف قطر الوطنيّ، لتعزيز فرص التفاعل في المجتمع الآسيوي مع بقية العالم، انطلاقاً من رؤية الجميع لتحقيق السلام والعيش الرغيد؛ الاحتفالية الثقافيّة والفكريّة الأهمّ من نوعها في الشرق الأوسط لصالح دول آسيا بما يعود بالنفع عليها، ومن ضمنها المنطقة العربيّة.

انطلاقاً من التنوُّع الثقافيّ في المجتمعات الآسيويّة، عَكَسَ الحضور مستويات سياسيّة وعلميّة متفاوتة، بمشاركة منظّمات دوليّة مختلفة، وقد حضرت قطر التي رعت المؤتمر باعتبارها إحدى دول الاستقطاب والعبور للثقافات، حيث افتتح المؤتمر سعادة صلاح بن غانم العلي، وزير الثقافة والرياضة، بحضور أمين عام حوار التعاون الآسيوي السيد «بورنشاي دانفيفاثانا».

وعلى مدار يومين كان الاشتباك العلميّ والثقافيّ واضحاً من خلال ما عرضه المشاركون في الجلسات العلميّة التي امتزجت بتجارب آسيويّة مختلفة، وجرى الحديث عن تنوُّع الشعوب، والتنوُّع الثقافيّ في الدولة الواحدة، وانعكاسات هذا التنوُّع، خصوصاً في آسيا، قبل أن يفتتح المُتحدِّثون جولةً علميّة من النقاش أمام النخبة الحاضرة في اليوم الأوّل.

وممّا لا شكّ فيه أن المنهج المقارن يصقل التجارب بتحدّياتها وفُرصها، خصوصاً تلك التي تنطلق من فكرة التنوُّع الثقافيّ لدى المجتمعات، لذا ركّزت الجلسة الثانية من المؤتمر على تجارب من مناطق مختلفة ابتدأها سفير اليابان «سيبتشي أووتسوكا» متحدِّثاً عن تجربة بلاده الفريدة، ثم التجربة القَطريّة تفرّدت بها رئيس السنوات الثقافيّة في متاحف قطر «عائشة العطية»، صقلتها -كما صُقل اللؤلؤ عبر رحلته التاريخيّة في المياه القَطريّة من جامعيه وبائعيه ومقتنيه-، بكلّ ثقافاتهم التي احتضنتها قطر، وانطلق المؤتمر للحديث عن تجربة سلطنة عُمان، وبحضور وزير خارجية ماليزيا الأسبق، وسفير طاجيكستان، والعديد من النخب السياسيّة والثقافيّة في دول آسيا.

لقد أتاح الحوار فرصة لتوليد أفكار تساهم في إدراك الإشكاليات التي تُعاني منها المجتمعات الآسيويّة، في ظلِّ التنوُّع الثقافيّ المُعولم، لتحديد قدرة هذه المجتمعات على قبول الفوارق الثقافيّة والترحيب بالاختلاف داخلها، أو تحديد مكانة التنوُّع الثقافيّ في حقوق الإنسان، وتعزيز العلاقات الاقتصاديّة ابتداءً من الحِرف والسياحة، والتي لعبت الثقافات فيها عاملاً بارزاً للجذب الخارجيّ والانتشار.

وسعياً نحو دور أكبر لوسائل التواصُل الاجتماعيّ التي جعلت العَالم «قريةً صغيرة» تُشارك فيها مختلف الثقافات لتضييق الفجوات بينها، وذلك بالاستفادة من التجارب الناجحة من الدول الأعضاء في حوار التعاون الآسيويّ، باستضافة قطر التي تضمّ خليطاً مميَّزاً من الثقافات، ركّز اليوم الثاني على التنوُّع الثقافيّ وحقوق الإنسان، والثقافة كمورد اقتصاديّ محفِّز للإبداع، والحوار بين الحضارات، خصوصاً الصينية والعربيّة، مع دور التكنولوجيا في تعزيز التنوُّع الثقافيّ، وشمل اليوم الثاني التغيُّرات والوعي والدبلوماسية المرتبطة بالتنوُّع الثقافي وتحديث الطرق التقليدية بالتكنولوجيا لتعزيز الحوار الثقافي.

إذن، وكحالة فريدة تبني عليها قَطر رؤية تنموية، أراد المؤتمر فتح الأبواب التي تحتضن خلفها تنوُّعاً ثقافيّاً كبيراً في القارة الآسيويّة سيساعد بكلّ تأكيد على محاربة الفقر وتحسين مستوى الحياة لشعوب آسيا، ومدخلاً لمؤتمرات شبيهة تُبنى عليها مشاريع قادمة لما فيه خير للإنسانيّة جمعاء.

رئيس التحرير

رئيس التحرير
فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج
رشا أبوشوشة
هند البنسعيد
فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

المواد المنشورة في المجلة تُعبِّر عن آراء كتّابها ولا تُعبر بالضرورة عن رأي الوزارة أو المجلة. ولا تلتزم المجلة برد أصول ما لا تنشره.

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 144

السنة الثانية عشرة - العدد مئة وأربعون
المحرم 1441 - أكتوبر 2019

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

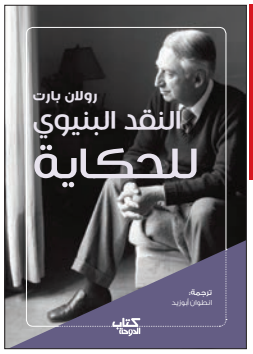
الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		

الغلاف:

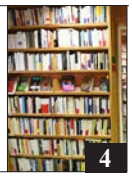
غلاف المجلة:
(Images: shutterstock)

مجانا مع العدد:



غلاف الكتاب:
(بورتريه: رولان بارت)

تقارير | متابعات |



الدخول الأدبيّ الفرنسيّ 2019
تراجع، ركود ومخاوف
محمد الإدريسي
4

في عالم مختل
تبدُّد الأحلام وإطباق الكوابيس علينا
صبري حافظ
8

بطل جديد في الرواية الأوروبية
العجوز يزيح الشابّ!
هوبير برولونجو - ت: نبيل موميد
12

كوميديا سوداء، غضبٌ وإحباط
ما الذي يصنع رواية الألفيّة؟
أوليفيا سودجيتش - ت : عبدالله بن محمد
16

في واقع عالمي مشتّت
هل انتهت الرواية السياسية؟
دوريان لينسكي - ت: مروى بن مسعود
20

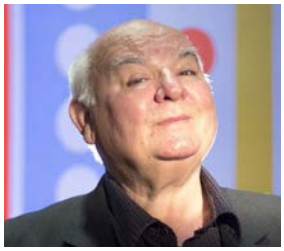
أدب الرعب..
عناية كبيرة من النقاد ودور النشر
ت: مونية فارس
24

المحطَّاتُ..
حيث يقفُ الزَّمن
رضا الأبيض
30

تقارير | أدب | فنون | مقالات | علوم |

الحرّيّة.. الفردية.. الأدب (أحمد الخميسي) 28
جانْ جونيه و«الإخوة كرامازوف» (محمد برادة) 56
وليام بتلر ييتس.. مئةُ عام من (البجعِ البَرِّيّ) (ت: بشير رفعت) 90
تساو شويه تشين.. حسناوات «حلم المقصورة الحمراء» (ت: ميرا أحمد) 98
طفيلي..الصِّراع الطبقي أعنف من حلبات المُصارعة (أمجد جمال) 118
«ستموت في العشرين».. تجربة صوفية تضيء سماء البندقية (بدر الدين مصطفى) 121
فرانسيس بيكون: ما يدين به الرّسم للأدب (نجيب مبارك) 124
تداعيات المبنى.. لحظة الحداثة المعماريّة (خالد السلطاني) 128
الحمض النووي وأزمة الهويّة (ريمون كيو) 135
الروابط الهشَّة.. وهم الصَّداقة! (عبد الفتاح شهيد) 140
دون كيخوت دي لامنتشا.. ضحيّة مقروءاته! (الحسن بواجلابن) 150
مِن المَهْرَجان إلى البُهْرُجان (آدم فتحي) 158

34
إثيوبيا
الأرضُ التي تنبت أدباً
عبد العزيز بركة ساكن



42
ميشيل باستورو..
ألوان وثقافات
حوار: مارتن فورنير - ت: فيصل أبو الطُّفَيْل

حوارات | نصوص |

38
لو كليزيو:
لا أجوب العالم من أجل سرد رحلاتي
حوار: كلير شازال - ت: عبد العالي دمياني

46
إدغار موران..
لقاء مع الذكريات
حوار: تيفين سامويو وكريستيان ديكامب
ت: محمد مروان

52
جوناتان كو:
العلاقة بالبلد الأصلي مسألة تستهويني
حوار: رفائيل ليريس
ت: إبراهيم أولحيان

86
عزيز التازي
لاجئون سوريّون وقصائد أخرى
ت: كمال الناجي

الدخول الأدبيّ الفرنسيّ 2019

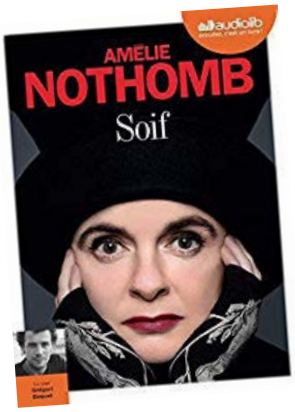
تراجع، ركود ومخاوف

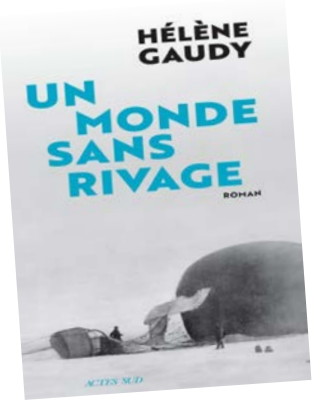
بين نهاية شهر أبريل/نيسان وبداية شهر نوفمبر/تشرين الثاني من كلّ سنة، يعيش الحقل الأدبيّ الفرنسيّ دينامية وانتعاشاً حقيقياً تترجمه أعداد الأعمال المُنتَجة والمُترجَمة، الأقلام الشابّة والجديدة ونسب المبيعات والجوائز الأدبيّة المختلفة. وتبعاً لذلك، تتوالى المراجعات والمتابعات الصحافية والقراءات النقديّة والاحتفائيّة بالأعمال الجديدة والثيمات الكلاسيكية لكلّ دخول أدبيّ خلال السنوات الأخيرة (التاريخ، الاستعمار، الهُويَّة، الهجرة...) بغية مهننة حرفة الكتابة الأدبيّة في مجالٍ تداولي يسجل رقم معاملات يقارب 600 مليون يورو، وحجم مبيعات يتجاوز 120 مليون عمل أدبيّ سنوياً (حوالي ربع عائدات قطاع النشر بفرنسا)[1]. بالنسبة لهذه السنة، يتصادف الدخول الأدبيّ مع أزمة النشر بالمنطقة: تراجع عدد الإصدارات لأوّل مرّة منذ عقدين من الزمن (524 رواية)، ضعف رقم معاملات سوق النشر خلال السنوات الثلاث الأخيرة، فقدان القارئ شغفه بالأعمال المُقدَّمة وتحدّيات العصر الرَّقميّ وانتشار النشر الإلكتروني. مع ذلك، وبعيداً عن لغة الأرقام، من المُتوقَّع أن تؤثّر حالة الركود هاته على المناخ العام للجوائز الأدبيّة الفرنسيّة، في ظلّ رهان العديد من النُّقّاد والمهتمِّين على الأسماء المخضرمة لإنعاش الحركية الأدبيّة الفرنسيّة والفرانكوفونيّة. فكيف يمكن تفسير هذا التراجع والركود في الإصدارات والقضايا المعالجة؟ وإلى أيّ حَدٍّ يمكن الحديث عن دخولٍ أدبيّ فرنسيّ بطعمٍ نسائيّ وأجنبيّ؟

محمد الإدريسي

«الدخول الأدبيّ الفرنسيّ 2019 هو الأكثر ضعفاً في الإصدارات منذ عشرين سنة»، شكّلت هذه العبارة بحقّ شعاراً رئيساً لمختلف التغطيات الصحافية والتحليلات النقديّة للدخول الأدبيّ الفرنسيّ لهذه السنة. فقد كانت مجلّة «Livres Hebdo»، في عددها لشهر يوليو/تموز الماضي، سبّاقة إلى الكشف عن كون تراجع أعداد الروايات مردَّه إلى تزايد مخاوف دور النشر من ضعفِ الإقبال على الروايات ومحاولات تجويد العرض وضمان استقراره. وحتى بالنسبة للنُّقّاد، كما القُرَّاء والمُهتمِّين، فقد انقسموا إلى فئتين اثنتين، واحدة تستبشر خيراً في هذا التراجع الذي يحيل إلى جودة ومهنية الأعمال المُقدَّمة وتضييق العرض الأدبيّ أمام القارئ من أجل التركيز على النوعية على حساب الكَمِّ، وأخرى ترى أن هذا التراجع نتيجة طبيعية لضعف المبيعات خلال السنوات الماضية وتراجع ثقة القارئ في الأعمال المُقدَّمة وتخوُّف دور النشر كما الكُتَّاب من الكساد الذي ينخر قطاع النشر في العصر الرَّقميّ. وفي كلتا الحالتين، يجب الاعتراف ببدايات أزمة نشر حقيقية مرتبطة بتراجع إقبال القارئ على جديد الإصدارات وإغراءات العصر الرَّقميّ من ناحية، وضعف مسلسل مهننة الكتابة الأدبيّة ما يحدُّ من أعداد الكُتَّاب (الشباب والنساء خاصّة) الهادفين إلى العيش بالقلم والحرف من ناحيةٍ أخرى.

ينطلق الدخول الأدبيّ الفرنسيّ لهذه السنة بما مجموعه 524 رواية (مقارنة بـ 567 سنة 2018، 581 سنة 2017 و560 سنة 2016)، من بينها 336 عملاً فرنسياً و188 أجنبياً (مقارنةً بـ 381 عملاً فرنسياً و186 عملاً أجنبياً سنة 2018، 390 عملاً فرنسياً و191 عملاً أجنبياً سنة 2017 و363 عملاً فرنسياً





و197 عملاً أجنبياً سنة 2016) و82 عملاً روائياً لكُتّابٍ جُدد (مقارنةً بـ 94 سنة 2018، 81 سنة 2017 و66 سنة 2016). ومن المُتوقَّع بيع ما يقارب 4 ملايين رواية برقم معاملات يتجاوز 50 مليون يورو مع نهاية شهر نوفمبر/تشرين الثاني، سيشكِّل الكِتابُ الرَّقميّ عُشرها.

تبيّن الأرقام الواردة أعلاه أن الدخول الأدبيّ لهذه السنة يعرف تراجعاً بنسبة تتراوح بين 7 % و10 % مقارنةً بالسنوات الأربع الماضية، الأمر نفسه بالنسبة لنسب الروايات الفرنسيّة والكُتّاب الجدد. بطبيعة الحال، لا يُعَدُّ هذا التراجع الكمّيّ كبيراً للغاية أو على الأقلّ لا يعكس تراجعاً على مستوى الكَيْفِ، إلّا أن المُلاحَظ هو ضعف استثمار دور النشر في الكُتّاب الجدد بالشكل المطلوب مقارنةً بالمُؤلِّفين المخضرمين، فضلاً عن تراجع إقبال الروائيين أنفسهم على الكتابة في ظلّ عائد مالي لا يتجاوز مئات اليوروات سنوياً (11 % من نسب المبيعات في أفضل الحالات). في موطن الأدب والرواية بامتياز، يُعَدُّ إصدار 254 رواية -خلال نصف سنة- مواجهة إلى ما يقرب من 70 مليون نسمة (فرنسا وبلجيكا) أمراً في غاية الغرابة ويحتاج إلى تأمُّلٍ كبير! ككلّ سنة، تستطيع بكلّ سهولة تمييز المُؤلَّفات والروايات الجديدة من خلال عباراتٍ واضحة على الصفحة الأولى ومكتوبة على شريط أحمر خاص: «جديد» (nouveauté)، «الدخول الأدبيّ» (La Rentrée Littéraire)، أسماء الكُتّاب والروائيين المخضرمين أو الحاصلين على جوائز محلّية أو دولية... سعياً إلى استمالة أكبر عدد ممكن من القُرَّاء والمُهتمِّين؛ وكأن ضمان بيع الرواية يعتمد على جدّتها، حجمها، مكانة صاحبها أكثر من جوهر العمل الإبداعي في حَدِّ ذاته. وإن دلَّ الأمرُ على شيءٍ فإنه يدلُّ على التراجع الكبير لثقافة القراءة ومهنة الكتابة، والتي تحتاج إلى تجديدٍ وإنعاشٍ جذريٍّ لمواكبة تحوُّلات العصر الرَّقميّ أكثر من الرهان على هذه المدخلات الإشهارية التي تسوقن العمل الإبداعي وتجعل من الكتابة الروائية سلعةً زائفة لا يمكن

استشراف أي مستقبل واضح لها في ظلّ قوانين العرض والطلب.

من أبرز الوجوه التي يُسلِّط الضوء عليها هذه السنة الروائي الفرنسيّ الحاصل على جائزة نوبل سنة 2014 «باتريك موديانو Patrick Modiano»، الذي يصدر في شهر أكتوبر/تشرين الأول روايته الجديدة «حبر ودي أو خفي - Encre sympathique». رغم التحفُّظ الكبير حول موضوع وثيمة الرواية، واضح أن العمل الجديد لموديانو سيسير في اتِّجاه مؤلَّف سردي يكشف عن الذكريات الدفينة، بعبارة الناقد «بيير موريل Pierre Morel». بالإضافة إلى ذلك، نصادف أسماءً أضحى وجودها لصيقاً بالدخول الأدبيّ لكلّ سنة؛ نتحدَّث هنا عن الروائي الجزائري ياسمينة خضرا (محمد مولسهول)، الذي يطل علينا هذا السنة برواية بوليسية تحت عنوان «اعتداء في حق سارة إيكر - L'Outrage fait à Sarah Ikker» ذات طابع سينمائي تحكي قصّة الملازم إدريس إيكر وزوجته بمدينة طنجة المغربية. بعد حصوله السنة الماضية على الجائزة الكبرى لجمعيات الأدب (Grand Prix of Lit-erary Associations) بالكاميرون عن روايته «خليل»، تحوّل محمّد مولسهول إلى أحد إيقونات الأدب الفرانكفوني التي يعوّل عليها لإنعاش الدخول الأدبيّ الجاري، والمنافسة كذلك على إحدى الجوائز الأدبيّة، في إطار توسيع دينامية الدخول الأدبيّ لتشمل أكثر الأدب الأجنبيّ والإفريقيّ.

في عددها الأخير المُخصَّص للدخول الأدبيّ الجاري، تقف مجلّة «لير - Lire» الفرنسيّة عن الضجة الكبيرة التي أثارها صدور رواية «أورليانز - Orlé-ans» للكاتب «يان مويكس» (Yann Moix) التي يروي فيها سيرة طفولته والإساءة التي تعرَّض لها من قِبَل والدين والشروط التي تشهد على «ولادة كاتب». بين هاجس الذاكرة، العنف، الألم و«ردّ الاعتبار للطفولة» -كما يقول مويكس- يبدع الكَاتِب في احترام واجب الذاكرة، من خلال لُغةٍ سلسة وسردٍ مُحكَم، وتقديم عمل جيِّد سيكون له صدى كبير في مسار الكَاتِب كما دينامية الرواية الفرنسيّة الحالية. والملاحظ في هذا الصدد هو محاولة الكثير من المجلّات والصحف الفرنسيّة

التركيز على الأعمال الفرنسيّة حصراً وتسليط الضوء على كبار الكُتّاب والأقلام الجديدة التي يراهن عليها من أجل قول كلمتها في المستقبل، كلّ ذلك من أجل تفادي أن ينتقل الدخول الأدبيّ الفرنسيّ إلى دخولٍ أدبيّ باللُّغة الفرنسيّة يصب في مصلحةً الأدبِ الأجنبيّ أكثر من المحلّي.

من جهتها، خصّصت مجلّة «liberation» تغطيةً خاصّة للدخول الأدبيّ الفرنسيّ بألوانٍ نسائيّة ترصد فيها الحضور الوازن للمرأة في الأعمال المُقدَّمة من حيث المواضيع والقضايا المعالجة (شجاعة المرأة، المرأة اللاجئة، الذكريات الأسرية) وبريق الأقلام النسائيّة المخضرمة والجديدة. سواء تعلَّق الأمر بالأعمال المُترجَمة، الأجنبية والأقلام الشابة، هناك إقبال على القلم النسويّ من قِبَل دور النشر والقُرَّاء، خاصّة وأن العديد من الأعمال المنشورة خلال هذه السنة يجعل من عالم النساء وأسرارهن قاعدة أساس لبنيات الحكي والسرد الروائي في طابعٍ سلس ولُغةٍ بسيطة. ولَعَلّ خير دليل على ذلك هو تتويج الروائية الشابّة «فيكتوريا ماس - Victoria Mas» هذه السنة بجائزة القلم الأول «le prix Première Plume» التي تمنحها (Furet du Nord et le Crédit agricole Nord)، وتنخرط في إطار جهود دور النشر لاحتضان الأقلام الجديدة وتنشيط الحركية التجارية المحلّيّة.

وككلّ سنة، يحتلُّ الأدب الإفريقي الصادر باللُّغة الفرنسيّة -سواء المُترجَم أو المكتوب بلغة الأنوار- مكانةً رئيسة ضمن إصدارات الدخول الأدبيّ. يمكن القول بأن الثيمة الأساس التي تنخرط فيها العديد من الأعمال الجديدة هي قضايا المرأة واللجوء. وبما أن اللجوء واحد من القضايا السياسيّة والاجتماعيّة التي طفت إلى السطح بحدَّة خلال السنوات الأخيرة، فقد سعى الكُتَّابُ إلى معالجتها في سياق المسؤوليّة الاجتماعيّة والإنسانيّة المُلقاة على عاتقهم وعلى أدبهم، كما توضح الناقدة «ناتالي كروم - Nathalie Crom». والواقع أنه لا وجود لدخولٍ أدبيّ بفرنسا دون إفريقيا وأعمال أدبيّة من القارة السمراء، وهو الأمر الذي يُظهر الإسهام الكبير للكُتَّاب العرب والأفارقة الناطقين بالفرنسيّة في إنعاش ديناميّة الرواية الفرنسيّة المُعاصِرة كما تُعنون مجلّة «RFI Afrique». يفسِّر هذا الأمر لماذا تطغى قضايا الاستعمار، اللجوء، الهُويَّة والتاريخ على الدخول الأدبيّ الفرنسيّ خلال السنوات الخمس الأخيرة؟!

تمتاز العناوين الإفريقيّة والعربيّة المُقدَّمة بكونها من إبداع روائيين مخضرمين -في الغالب- يسعون إلى خط مسارهم الاحترافي نحو العالمية أكثر من التجديد في الأعمال المُقدَّمة؛ عكس الأعمال الفرنسيّة، حيث التجديد والتشبيب والجِدّة شروط أساس لولوج عالم الأدب ومناشدة النجاح والنجومية. هذا الأمر يضعنا أمام أسماء من قبيل عبد الرحمان وهبي، كوثر إديمي، «ليونورا ميانو LéonoraMiano»، «فاتو ديوم FatouDiome»، ياسمينة خضرا... تتوحَّد في جعل الأسرار الأسريّة، الذاكرة، والحرّيّة الشعار الأساس للدخول الأدبيّ الفرنسيّ لسنة 2019. ولا ننسى أن الإقبال على أعمال هؤلاء الكُتَّاب يكون من قِبَل الفرنسيّين كما المهاجرين والأجانب في إشارة إلى مركزية القضايا المعالجة ضمن نسق معيش وتفكير الأفراد قبل الأدباء أنفسهم. هذا الأمر الذي تسعى دور النشر إلى سلعنته في إطار أرقام ومبيعات وجوائز، يمثِّل جوهر فرنسا التعدُّد والاختلاف ويتم الرهان عليه وتثمينه بالأدب قبل السياسة والاقتصاد.

ختاماً، رغم التواضع الواضح في الأعمال المُقدَّمة والمخاوف الكبيرة من أفول بريق الدخول الأدبيّ خلال السنوات المقبلة وتراجع نسب المبيعات ورقم معاملات الأدب ضمن حقل النشر عموماً، لا بدّ من التأكيد على أن جزءاً كبيراً من شعبية الرواية بفرنسا تتم صناعته من قِبَل كُتَّاب عرب، أفارقة وأجانب يضخون دماءً جديدة في سماء الأدب الفرنسيّ منذ الحقبة الاستعمارية إلى وقتنا الحالي. وبالتالي، فلا حياة للدخول الأدبيّ دون هذه الأقلام والقضايا التي يعالجونها سعياً نحو إيصال أصوات مجتمعات وشعوب الأصل. وسيكون من العمليّ دعم هذه الأقلام والاستفادة من مخرجات أعمالها في صوغ الشروط الموضوعية لسياسات التعدُّد الثقافيّ والإدماج الاجتماعي للمهاجرين واللاجئين والأجانب في مجتمع يحيا بدماء وأقلام وأصوات الأجانب.

الكثير من المجلّات والصحف الفرنسيّة ركزت على الأعمال الفرنسيّة حصراً وسلطت الضوء على كبار الكُتّاب والأقلام الجديدة التي يراهن عليها من أجل قول كلمتها في المستقبل، كلّ ذلك من أجل تفادي أن ينتقل الدخول الأدبيّ الفرنسيّ إلى دخولٍ أدبيّ باللُّغة الفرنسيّة يصب في مصلحة الأدبِ الأجنبيّ أكثر من المحلّي

الهامش:

1- Les chiffres de l'édition française en 2018-2019 : rapport statistique(synthèse), Syndicat national de l'édition, SB Graphic, Juin 2019, p: 7.

تبدُّد الأحلام وإطباق الكوابيس علينا

عالم مختل

صبري حافظ

من الأمورِ التي لا أكفُّ عن التذكير بها في كثيرٍ من مقالاتي، والتي أعتبر أنها الفرق الرئيسي بيننا وبين الغرب، هي أن الغرب شديد الحرص على ذاكرته التاريخيّة، بينما نعاني في ثقافتنا العربيّة من غيابها، بل فقدانها في جُلِّ الأحيان. وفي الأيَّام الماضية لفت، تذاكر ألمانيا لمرور ثلاثين عاماً على سقوط جدار برلين، انتباهي لهذا الفرق الكبير بين الثقافتين، خاصّة وأننا لم نتذاكر بالقدر المطلوب مرور قرن على الثورات العربيّة وما انطوت عليه من حلم بالتحديث (من ثورة 1919 في مصر، إلى ثورة العشرين في العراق وفلسطين)، أو نصف قرن على هزيمة مشروع الاستقلال والتحرُّر الوطني في يونيو/ حزيران 1967، ولا مرور أربعين عاماً على زيارة السادات المشؤومة لتل أبيب، وخطاب العار في كنيست دولة الاستيطان: ومن خلفه شعار من النيل إلى الفرات، والعلم الذي يُجسِّد هذا الشعار. ويمكن أن استمرّ في تعديد الكثير من المناسبات التي تستحقّ الدرس، ولكنها تمرّ من ثقوب النسيان، أو بالأحرى الذاكرة التاريخيّة المفقودة. أمّا الغرب فإنه لا يترك ذكرى حدثٍ مُهمّ في تاريخه القريب أو البعيد دون أن يعرضها للدرس والتمحيص والتحليل. كي لا يُكرِّر أخطاءه، وكي يستفيد من دروس ماضيه. ولا يدور في تلك الحلقات المُفرغة التي لا تكفُّ ثقافتنا عن الدوران فيها، حيث بدأت فعّاليات هذا التذاكر في برلين في 13 أغسطس/ آب 2019، وهو تاريخ الشروع في تشييده عام 1961، وستستمر حتى نوفمبر/ تشرين ثاني القادم، وهي الذكرى الثلاثون للتدمير الشعبي له في 9 نوفمبر عام 1989. وأذكر أنني التقيت الصديق الكاتب اللبناني المرموق رشيد الضعيف وقتها، وتناقشنا في هذا الأمر وقد سرَّني أن أجده متفقاً معي في تصوُّر أن سقوط هذا الجدار يُعرِّي واقعنا العربيّ من آخر ما كان يحميه، وأننا سنكون من ضحايا هذا السقوط، لأنه يفتح الطريق أمام انتهاك الغرب الرأسمالي لعالمنا العربيّ والفتك به بكلّ وحشية.

وكنت ومازلت أعتقد أن هذا الفتك بعالمنا العربيّ قد بدأ قبل انهيار حائط برلين بأكثر من عقدٍ من الزمان. ومع زمن أنور السادات الرديء، وزيارة نيكسون الشهيرة التي خلَّدها أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام بأغنيته: «شرفت يا نيكسون بابا، يا بتاع الوتر جيت/ عملو لك قيمة وسيما/ سلاطين الفول والزيت»، والزيت هنا هو النفط أيضاً. وقد انتهى هذا التدهور بمنح السادات مصر مجاناً للولايات المتَّحدة الأميركية، تعيث فيها فساداً، وفرَّط بذلك في استقلالها الذي حاربت لنيله أجيال من المصريين منذ ثورة 1919 وحتى هزيمة 1967، فضاعت مكانتها في عالمها العربيّ، الذي ضاع هو الآخر بعد تسليم قاطرة تطوُّره وتقدُّمه على مرّ القرن العشرين للهيمنة الأميركية.

وحتى نربط هذا كلّه بما يدور في ألمانيا الآن من أنشطة مُتعلِّقة بذكرى سقوط جدار برلين وتوحيد ألمانيا بعدها، وإن كان ما دار في مصر كان تمهيداً، واختباراً على نطاقٍ تجريبي ضيق لما دار بعد ذلك على نطاقٍ أوسع في بلدان ما كان يُسمَّى بدول المعسكر الاشتراكي في أوروبا الشرقية، وحتى في الاتحاد السوفياتي بعد سقوطه، علينا أن نطل على عالمنا

العربيّ وما يدور فيه من تخبُّط، جعله رجل العالم المريض في القرن الحادي والعشرين، وعلى صورة العالم من ورائه وقد تربَّع دونالد ترامب على قمّة أكبر بلدانه اقتصاداً وأعظمها تسليحاً، غير عابئ بأيٍّ من القيم الإنسانية التي أمضت البشريّة مسيرتها الطويلة، منذ الثورة الفرنسية وحتى الآن، في تكريسها: ألا وهي قيم الصدق والأمانة والحرّيّة والعدل الاجتماعي والكرامة الإنسانية.

ميراثُ الإنسانية الأخلاقي والعقلاني

لأننا نعيش في عالم يبدو وكأنه يتخلّى عن ميراث الإنسانية الأخلاقي والعقلاني الطويل، وبوتيرة متسارعة إلى حَدٍّ مقلق... فبعد أن كانت دول العالم القويّة والمُتقدِّمة والتي أنجزت مشروعاتها التحديثية تتبارى وفق معايير قيمية في المحل الأوّل، أي من هي الأكثر تحقيقاً لحلم البشر في العدل والحرّيّة، بلغنا طريقاً مسدوداً يتهاوى فيه كلّ شيء إلى حضيض غير مسبوق. ويصل هذا الحضيض إلى أكثر قيعانه ظلمةً في عالمنا العربيّ، الذي أضحى رجل العالم المريض في بدايات هذا القرن، كما كانت الدولة العثمانية تُنعَت بأنها رجل أوروبا المريض مطلع القرن الماضي.

فقد كان الصِّراع طوال عقود الحرب الباردة، التي استمرت منذ الحرب العالميّة الثانية، وحتى انهيار الكتلة الاشتراكية، صراع قيم أخلاقية وإنسانية في المحل الأوّل، يزعم فيه كلُّ طرفٍ أنه يحتلّ المكان الأخلاقي الأعلى، وأن رؤيته الأيديولوجية والسياسيّة هي النموذج الذي يجب أن يُحتذى، حيث انطلقت ما كانت تعرف بالكتلة الاشتراكية من أن الإنسان وليس رأس المال هو مصدر الثروة، وأن العدل الاجتماعي هو مناط توزيعها، بحيث تحتم تلك الرؤية توفير حقّ المواطن في السكن المعقول، والعمل المضمون، والرعاية الصحّيّة والتعليم؛ بينما كانت الكتلة التي دعت نفسها بالعالم الحرّ تنطلق من أسس الرأسمالية، وحرّيّة المنافسة التجارية المفتوحة، وتتغاضى عن أيّ استغلال فيها، بتبني مفاهيم الحرّيّة السياسيّة وحقوق الإنسان في التعبير عن رأيه والمعارضة لكلّ ما يرفضه، مهما كانت شكليتها، ومهما ضعف تأثرها. وأهمّ من هذا كلّه وهم إمكانيات الثراء المتاحة للجميع. لكن كتلة ما كان يُسمَّى بالعالم الحرّ، وجدت أن عليها، في مواجهة ما توفِّره الاشتراكية من حقوق إنسانية أساسية لمواطنيها: في العمل والسكن والصّحّة والتعليم، تبني شيء من مزايا دولة الرفاهية الاجتماعيّة تلك، وتوفير بعض الحقوق للعمال، وإعانة العاطلين عن العمل، ومساعدة غير القادرين من المواطنين في السكن الاقتصاديّ، بل وتوفير حقوق التعليم والصحّة مجاناً للكثيرين.

نهاية تاريخ صراع القيم

لكن سقوط الاتحاد السوفياتي، وقعقة ما أعقبه من ثورات مُلوَّنة أدَّت إلى ما سُمّي بـ«نهاية التاريخ»، وانكشف الوجه القبيح للرأسمالية الذي أخفته وراء قناع دولة الرفاه الاجتماعي إبّان الحرب الباردة. ولم تعد الرأسمالية في حاجة إلى تحمُّل تكاليف دولة الرفاه الاجتماعي تلك، بعد سقوط العدو الذي أجبرها مشروعه السياسيّ على تبنِّيها. هذه هي حقيقة ما دُعي بالثاتشرية البغيضة في بريطانيا، وبسياسة ريجان في أميركا. وهو ما أعلنت عنه الرأسمالية الأميركية في مؤتمر شهير عُقِدَ بعد سقوط الاتحاد السوفياتي. ولم يفهم الكثيرون «نهاية التاريخ» تلك على وجهها الصحيح. فقد كان من الضروري أن ينظر المُفكِّرون الأميركيون بالمنطق البسيط، أو بالأحرى التبسيطي، منطق رعاة البقر الذي ينهض على أن من ليس معنا، فهو ضدنا، والذي يحتفل دوماً بفجاجة انتصاراته، مهما كانت كاذبة. ولذلك ظهرت مقولات «نهاية التاريخ» و«صراع الحضارات» وروّج لها الخطاب الأميركي السائد. وكان من الضروري أيضاً أن تسود تلك التنظيرات التبسيطية على تنظيرات أخرى من نوعٍ أرقى وأكثر حصافة وتعقيداً.

وسوف نعود في نهاية هذا المقال إلى أحد تلك التنظيرات الأدق. لكن صك تلك التبسيطات كان ضرورياً للتعبير عن التغيير الجذري، وتخفيف وطأته. فقد كانت «نهاية التاريخ» تعني نهاية تاريخ الصِّراع بين القيم، وبداية التخلّي الكلي عن كلّ ما تعلّمناه من تاريخ الإنسانية من أخلاقٍ نبيلة وعقلانية مستنيرة. وفتح الباب على مصراعيه لتوحُّش الرأسمالية (وخصوصاً أبشع أشكالها استغلالاً، وهي الرأسمالية المالية التي كشفت في دراسة سابقة لي عن العولمة عن أنها أعلى مراحل الإمبريالية) والعصف بالحدود الجغرافية وغيرها من الموانع التي كانت تحول دون تنامي الأرباح بلا كوابح على حساب كلّ شيء آخر؛ والتخلّي عن كلّ ما تحلّت به من معايير الرفاه الاجتماعي، وحتى من قيم الحرّيّة والديموقراطية نفسها، والتي طالما سعت لتسويقها، إذا لم تكن تلك القيم في صالح تحقيقها للمزيد من الأرباح.

أمّا ما كانت تعرف بالكتلة الاشتراكية فإن سعار اللحاق بالرأسمالية فيها، بعد قعقعات سقوط «الاشتراكية»، لم يقل مكيافيلية وفساداً عمّا نجده في الرأسمالية الأمّ. فقد انقلبت فيها معايير العقلانية ومفاهيم العدل والاشتراكية. ولفلاديمير بوتين مقولة شهيرة: «مَنْ لم يحزن على سقوط الاتحاد السوفياتي والدولة الاشتراكية لا قلب له، ولكن مَنْ يفكّر في إعادة الاشتراكية من جديد فلا عقل له». هكذا أصبحت الاشتراكية منافيةً للعقل في زمن سعار الرأسمالية، وتحوّل العقل من العقلانية والمنطق إلى المكيافيلية. ولم يعد فلاديمير بوتين قادراً إلّا على منافسة ترامب في مكيافيليته، وإلّا على ألا يكون أكثر قبحاً منه في البحث عن مصالح رأسمالية بلاده التي تتعاظم فيها الفجوة بين الأثرياء والقابعين تحت خطّ الفقر باستمرار. كما هو الحال في غيرها من بلدان العالم الرأسمالي، وعلى رأسها في اتّساع تلك الفجوة الولايات المتّحدة الأميركية ذاتها. بصورة يزداد فيها عمق الاستقطاب الاجتماعي بين قِلة قليلة من الأثرياء تزداد ثراءً باستمرار، وكثرة كبيرة من الفقراء تزداد اتّساعاً باستمرار، وينخفض معدَّل دخلها باطراد، داخل دول المعسكرين السابقين، وبشكلٍ أكثر درامية وعنفاً ومأساوية فيما كان يُسمَّى من قبل بالعالم الثّالث، حيث تقع أغلبية سكانه تحت خطّ الفقر.

هوة الاستقطاب الاقتصاديّ

فقد كشف تقرير منظَّمة أوكسفام الخيرية (Oxfam) الشهير عام 2016 كيف أن 1 % من سكّان العالم يملكون أكثر من 50 % من ثروته. وأن دخل 62 شخصاً، وهم الأفراد الأكثر ثراء في العالم، يعادل دخل 3.6 مليار نسمة يشكّلون النصف الأفقر من سكّان الكرة الأرضية. وأنه في الوقت الذي زادت فيه ثروة هؤلاء الـ 62 شخصاً بنسبة 44 % منذ 2010 - 2015 فإن دخل النصف الأفقر من العالم قد انخفض بنسبة 41 % في الفترة نفسها. وبالرغم من تسارع معدَّلات النمو الاقتصاديّ في القرن الحالي، فإنه منذ بداية القرن وحتى اليوم، ذهب نصف نمو الثروة الاقتصاديّة فيه لـ 1 % من سكّانه، بينما لم يتلقَ النصف الأفقر، أي 50 % من سكّان العالم، سوى 1 % من الزيادة في ثروته. بصورة لم يزد فيها دخل أفقر 10 % من سكّان العالم عن ثلاثة دولارات في السنة، وهي نسبة أدنى بكثير من معدَّلات ارتفاع أسعار السلع الضرورية. وهذا ما تعنيه جملة أن الأثرياء يزدادون ثراءً، بينما يزداد الفقراء فقراً. وقد كان لكلّ من النظامين السابقين أدوات هيمنته على مَنْ يحكمونهم. وكانت تلك الأدوات عارية في قمعها للرأي الآخر في المعسكر الاشتراكي، ولا تسمح بأن يسود خطاب مغاير لخطاب الحزب الحاكم، أو جماعة مناوئة لسياساته. لكنها كانت أكثر مراوغة في العالم الحرّ، حيث كانت استراتيجيات تهميش الخطابات المناقضة أيديولوجياً تعمل بمهارة تخفي كلّ قمع فيها. وكان ترويج أيديولوجيته الرأسمالية يتحوَّل لا إلى رأي ضمن آراء أو مذاهب سياسية مختلفة، بل إلى الرأي السديد والمنطق الذي يزيح كلّ منطق آخر إلى الهوامش. وها نحن نشاهد كيف أن المنطقين والخطابين/ الاشتراكي منه والرأسمالي يذويان. وكيف أن أدوات هيمنة الواقع الجديد، الذي يفتقر إلى أهمّ القيم الإنسانية، ويحتاج إلى ترويج الضحالة والكذب قد تطوَّرت هي الأخرى.

فقد ترافق هذا التغيير في صورة العالم خلال العقدين الأولين من القرن الحالي، مع عملية التطوُّر غير المسبوقة في تكنولوجيا الاستغلال الرأسمالي وما يُسمَّى بالعولمة، وأدوات الهيمنة الإلكترونية الجديدة التي أتاحت للقادرين من مؤسَّسات الدولة واستخباراتها أو المؤسَّسات الرأسمالية العملاقة التجسس على أدق تفاصيل حياة الأفراد والجماعات. ونشر الضحالة واللاعقلانية والتسطح

والكذب، والتعرُّف على أجنة التذمُّر ومحاصرتها وتهميشها. وقد ساهمت تلك التطوُّرات الإلكترونية الجديدة، وأبرز علاماتها هي الهواتف الذَّكية، في تحقيق التواصل بين الناس بمعدَّلات أسرع، وفي تكريس وحدة الأفراد كي تسهل الهيمنة عليهم في الوقت نفسه بطريقة غير مسبوقة. بل عزلهم عمّا يحيط بهم من البشر بالصورة التي أضافت لأيقونة القرود الثلاثة: لا أسمع، لا أرى، لا أتكلَّم! أيقونة رابعة تجمع ثلاثتها في قردٍ غارق في هاتفه الذَّكي الذي لا يسمع معه ولا يرى ولا يتكلَّم مع أقرب الناس إليه.

وحتى يكتسب هذا التغير الكابوسي في صورة العالم، وما نعانيه منه في عالمنا العربيّ بعده الفكري المدروس، بعيداً عن تبسيطات «نهاية التاريخ» لفوكوياما و«صراع الحضارات» لهنتنجتون، أو حتى «غرق الحضارات» أو «الهويّات القاتلة» لأمين معلوف، أودّ أن أتوقَّف مع القُرَّاء عند كتابٍ مُهمّ في هذا المجال، صدر عام 2000، ونجح في استشراف كلّ ما نعيشه الآن؛ لا في الغرب وحده، وهو موضوع هذا الكتاب، وإنما في عالمنا العربيّ كذلك. والكتاب لأستاذة الفلسفة والفكر المُعاصِر السابقة في جامعة كورنيل، «سوزان بَك-مورس Susan Buck-Morss»، وهو بعنوان «عالم الحلم والكارثة: انتهاء اليوتوبيا الشعبيّة في الشرق والغرب - Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West).

وبدايةً تخبرنا الكاتبة (وهي دارسة مُتخصِّصة في والتر بنيامين (1892 - 1940) أحد ألمع مُفكِّري مدرسة فرانكفورت وأحدّهم بصيرةً ووعياً بالفكر الجدلي، فلها كتاب عن مشروع «البواكي» الكبير له، ودراسة لامعة عن فكرة المتسكع (The Flaneur) الذي يجوب المدينة ويتأمَّل مراياها عنده) في تقديمها للكتاب بأنها استعارت فكرة/ مفهوم «عالم الحلم - Dreamworld» من والتر بنيامين. فمفهوم بنيامين لعالم الحلم لا يصف عنده فحسب حالة العقل الجمعي لشعب مُعيَّن والمزاج الذي يهيمن عليه في فترة مُعيَّنة، وإنما يتحوَّل إلى أداة تحليلية مركزية في نظريّته عن الحداثة (أي عملية التحديث التي تمرّ بها المجتمعات)، باعتبارها إعادة إضفاء السحر أو الفتنة Reenchantment على العالم. وذلك بجعل الحلم بمستقبل أفضل جزءاً أساسياً من بنية تصوُّر الفرد عن العالم ورؤيته له. وهو مصطلح يعي عرضية الحياة الحديثة وطبيعتها المُتغيِّرة باستمرار، والتي تهدِّد دوماً الثقافة التقليدية بطريقة إيجابية، لأن التغيُّر والتحوُّل المستمرّ يسمحان للأمل بأن يكون المستقبل أفضل. وكما قامت الأساطير في ثقافة مرحلة ما قبل التحديث بدعم التقاليد وتبرير ضرورة الكوابح الاجتماعيّة والتقاليد الصارمة، فإن عالم الحلم في عملية التحديث الثقافيّة والسياسيّة والاقتصاديّة ما هو إلّا تعبير عن الرغبة الحلمية بالتغيُّرات الاجتماعيّة التي تتجاوز الصيغ الراهنة وتتخطّاها. لكن عوالم الحلم تلك تصبح خطراً حينما تعبِّئ مؤسَّسة السُّلطة الطاقة الشعبيّة الضخمة التي تنطوي عليها وتستخدمها كأداة ضد الجماهير، التي تبلور المفهوم نفسه لخدمتها. وإذا ما بقيت إمكانيات الحلم في تحقيق التحوُّلات الاجتماعيّة غائبة أو مستحيلة التحقُّق، فإن الأجيال التالية سوف تعي بأن التاريخ قد خذلها. والواقع أن اليوتوبيا الشعبيّة الملهمة، والتي ينطوي عليها عالم الحلم ذاك، قد أسهمت في تخليق شرعية السُّلطة الشعبيّة، في كلّ من العالمين الاشتراكي والرأسمالي، وفي توسيع أطر الإنتاج الضخم، وفي هيمنة الثقافة الشعبيّة التبسيطية، وغيرها من الصيغ التي خلفت الكوارث في مساراتها. ذلك أن الحلم بالشرعية الشعبيّة العريضة/ بغطاء القومية قد قاد إلى حروب القوميات العالميّة، كما أن الحلم بالتغيير الثوري قد أنجب مختلف أشكال العنف الثوري. أمّا الحلم بأن تتواصل الثورة الصناعيّة من خلال العولمة كي تحقّق الوفرة المُبتغاة فقد أدَّى إلى بؤس العمالة الرخيصة واستنزاف الموارد الطبيعيّة على السواء. أمّا الحلم بثقافة شعبية للجميع فلم يؤدِ إلّا إلى تخليق عوالم خيالية غريبة لا تهتم بالارتقاء الجمالي بالجماهير، وإنما تؤدّي إلى تخديرهم. بهذه الرؤية الجدلية التي يصبح فيها الكابوس هو الوجه الآخر للحلم ولليوتوبيا، تتعامل الكاتبة مع ما جرى في عالمنا منذ عملية التحديث، ومفاهيمها الإنسانية، وتكشف لنا عن طبيعة المسيرة التي أنتجت تلك الكوابيس التي نعيشها اليوم. وهذا ما سوف نقدِّمه للقُرَّاء في العدد القادم.

بطل جديد في الرواية الأوروبية

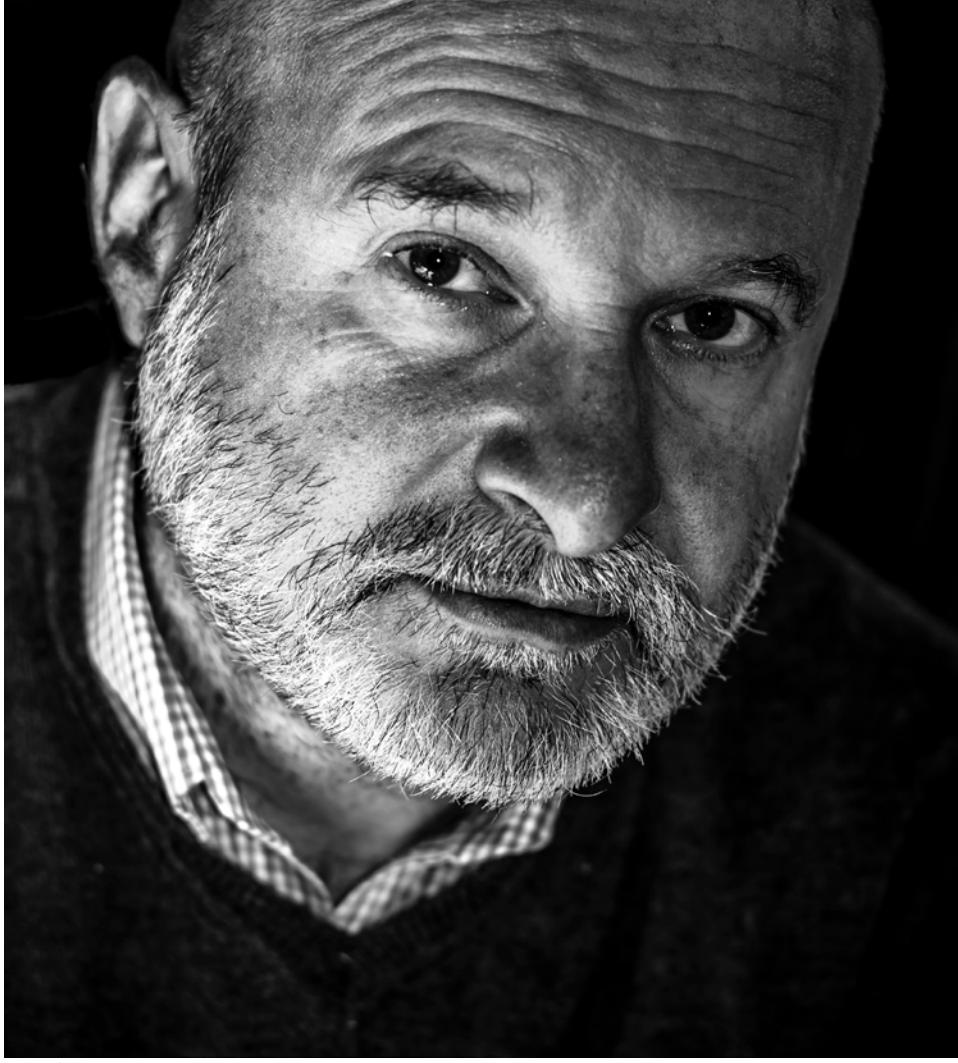
العجوز يزيح الشابّ!

يحاول الكاتب هوبير برولونجو، في هذا المقال، أن يؤرِّخ للحظة ظهور التحوُّل في طبيعة البطل الروائي الأوروبي، عبر استحضار محطّاته الأساسية والغوص في ما طبَعَ الرواية - والسرد عموماً - من تغيُّرات تتَّجه بها/به وجهة جديدة غير مطروقة من قبل. فهل سنجد في العالم العربي،قريباً، روايات من هذا القبيل؟

تقديم وترجمة: نبيل موميد

مَنْ منّا لا يتذكَّر أبطال روايات أوروبية مشهورة، عُرفوا بقوّة أجسادهم، ومتانة بنياتهم الجسمانية، وحيويَّتهم وعنفوانهم، وجَلَدهم الكبير، وقدرتهم على التحمُّل، بل مواجهتهم الموت بأذرع مفتوحة، دون خوف أو وجل؟ معظمنا نعرف «جيمس بوند»، مثلاً، العميل (007) الذي ابتكره البريطاني «أيان فليمينغ» (Ian Fleming)، ومعظمنا قرأنا، أو -على الأقلّ- شاهدنا ما كان يقوم به في مهمّاته السرِّية، واقتحام المخاطر بصدر عارٍ لا يهاب أيّ شيء. معظمنا قرأنا، أو -على الأقلّ- شاهدنا مغامرات اللصّ الظريف «أرسين لوبين» للفرنسي «موريس لوبلان» (Mau-rice Leblanc) ، وانتشينا بقوّته وذكائه وقدرته على المناورة والخداع، بل العِراك أيضاً. وحتى في العالم العربي، كان جيل الثمانينيات والتسعينيات على موعد مع نوع البطل الأوروبي نفسه: الشابّ القويّ الصَّلْد، وذلك مع روايات من قبيل: سلسلة «رجل المستحيل» (160 رواية)، وسلسلة «ملفّ المستقبل» (160 رواية)، وسلسلة «فارس الأندلس» (11 رواية)، للمصري «نبيل فاروق»، وغيرها كثير. بيد أن التاريخ الأدبي المعاصر يُلمع إلى بعض الاستثناءات التي طبعت نوعية البطل في الروايات الأوروبية، وخاصّة على مستوى فئته العمرية، وذلك منذ النصف الأوَّل من القرن العشرين؛ حيث نجد أن «أجاثا كريستي» (Agatha Christie)، مثلاً، قد جعلت «مس ماربل» بطلة لعدد من رواياتها البوليسية. «ومس ماربل» هذه، لمن لا يعرفها، هي عانس متقدِّمة في السنّ، تقضي حياتها في رتابة، داخل منزلها في الريف البريطاني، غير أن لها قدرات ذهنية جبّارة تجعلها قادرة على حلّ أعقد الجرائم. كما أن الروائي البلجيكي «جورج سيمنون» (Georges Simenon) اتَّخذ من «المفتش ميغريه» بطلاً لأهمّ رواياته البوليسية، وقد تجاوز منتصف العمر، وهو هادئ، غير رياضي، على الإطلاق، غير أنه يخدم من موقعه -بوصفه مفتِّشاً- أمنَ وطنه فرنسا، بكلّ جدِّية ومسؤولية. كذلك كان «رفعت إسماعيل»، أيضاً، بطل سلسلة ما وراء الطبيعة للمرحوم «أحمد خالد توفيق»، فهو سبعينيّ يعيش على تذكُّر ما خَبِره في حياته... بطل لا يحمل من صفات البطولة المعهودة سوى الاسم.

وهكذا، تراوح البطل، بصفة عامّة، بين البطل الشابّ القويّ، والبطل العجوز الذكيّ أو -على الأقلّ- المكافح لهموم الحياة، والغيور على مصالح وطنه. غير أن الرواية الأوروبية ستعرف، ابتداءً من سنة 2011، تحوُّلاً غريباً في طبيعة البطل، سيبدأ من السويد في مجال الرواية، وسينتشر في العالم الغربي كلّه، في جميع أنواع الحكي (سينما، حكايات مصوَّرة...). سيتحوَّل البطل من شابّ قويّ وذكيّ إلى عجوز مريض، ووقح في الآن نفسه، وماجن أحياناً، بشكل يجعل الأحداث تدور في قالب كوميدي، لا يخلو من بعض الإشارات الجادّة، كما يوضِّح ذلك هذا المقال[1].



هوبير برولونجو ▲

نصّ الترجمة:

منذ بضع سنوات، يُلاحَظ أن الرواية السويدية بدأت تتَّجه نحو اختيار أبطالها من فئة العجزة الذين يتَّصفون بصفتَي الانكباب على الاستمتاع بالحياة، و-في الآن نفسه- التحرُّر من قيم النزاهة والاستقامة. ويبدو أن الأمر يرتبط بخصوصيّات هذا العصر؛ ذلك أن الساكنة السويدية (الأوروبية كلّها، ولاسيّما الإسكندنافية) تشيخ، وأمراض الشيخوخة تقلق راحة المصابين بها. غير أن الغريب في الأمر أن البلوغ من الكبر عتيّاً أصبح مناسبة للانسياق وراء الشهوات، وللرفض القاطع واللذيذ للاستسلام.

مَنْ كان يظنّ أن أولئك العجائز الذين يقضون ما تبقّى من حياتهم في مؤسَّسات مختصّة، أو يعانون من مرض الألزهايمر، أو يُحَضِّرون حلويات من أجل أحفادهم.. من كان يظنّ أنهم سيتحوَّلون، في بلد الديموقراطية الاجتماعية السعيدة، إلى مجرمين يسطون على البنوك، وينخرطون في أحداث معقَّدة، ويصنعون أدوية ومقويّات بشكل تقليدي، بل إنهم ينسجون علاقات غرامية، أيضاً؟!.

كانت سنة (2011) هي السنة التي ابتدأ فيها هذا التمرُّد [على أنموذج البطل الأوروبي]، وذلك مع رواية العجوز الذي لا يريد الاحتفال بعيد ميلاده، لـ«جوناس جوناسون»[2]، والتي تدور حول فرار عجوز في السنة المئة من عمره، من دار العجزة. وبدون أن يهتمّ هذا «البطل» بمشروعية ما يقوم به، سيصاحب شخصاً محتالاً وفتاة صهباء...

نجحت هذه الرواية نجاحاً عالمياً مُدَوِّياً، لذلك صدرت، في خريف السنة الماضية [2018]، تتمّة مغامرات هذا البطل: العجوز الذي يريد إنقاذ العالم[3]؛ حيث سيشدّ هذا البطل العجوز الرِّحال صوب كوريا الشمالية، والتي لن يتركها بدون أن يعيث فيها الفوضى. وبين تاريخ صدور هاتين الروايتين، ستكتسح المكتباتِ كتاباتٌ مشابهة تحتفي بالأبطال العجائز والوقحين.

رواية «كيف يمكنك قطع المحيط دون أن تفقد باروكتك!»، وهي الجزء الثالث من سلسلة تؤكِّد أن «عجوزاً تستعين بعكّازين قادرة على فعل أشياء عدّة، لا يسمح آخرون لأنفسهم بفعلها» (كما تدلّ على ذلك -أيضاً- رواية «كيف تسطو على بنك دون أن تفقد طقم أسنانك[4]». في هذه الرواية، تقوم مجموعة من أربعة متقاعدين بالسطو على محلّات بيع المجوهرات[5]، وذلك في جوّ من الفكاهة والضحك على الأبطال، بسبب الأدوات التي يستعملونها للتغلُّب على شيخوختهم[6]، مع التعبير عن نوع من التقليل من احترام المؤسَّسات التي تصادف هذه المجموعة في أثناء فرارها.

أمّا في رواية «أفروديت ودانتيلا عتيقة»[7]، للروائية ذائعة الصِّيت «كارين برونك هولمكفيست»، فتكتشف أختان سبعينيتان وعانستان (تيلدا، وإليدا) الخصائص الغريبة لنبتة من نباتات حديقتهما تثير شهوة من يتناولها؛ حيث قرَّرتا أن تصنعا بطريقة سرِّية، عقاقير منشِّط، لبيعها. تثير هذه الكمِّية من الكوميديا والضحك، في هذه الروايات، الاستغراب؛ وذلك بالنظر إلى أن السويد عوَّدتنا على روايات تحمل شيئاً من السوداوية والقتامة والتعبير عن هموم الواقع الاجتماعي. وهكذا، كان بطل رواية «هنينغ مانكل» «الأحذية الإيطالية»[8]، كان ستِّينياً، إلا أنها صوَّرته وحيداً، منعزلاً في كوخ حيث كان نشاطه المفضَّل هو الغطس في حفرة من المياه المتجمِّدة. وفي رواية عجوز، متذمِّر وانتحاري. الحياة حسب أوف[9] يركِّز الروائي «فريدريك باكمان» على بطل حديث العهد بالترمُّل، مهووس بأمور الأمن، مطرود حديثاً

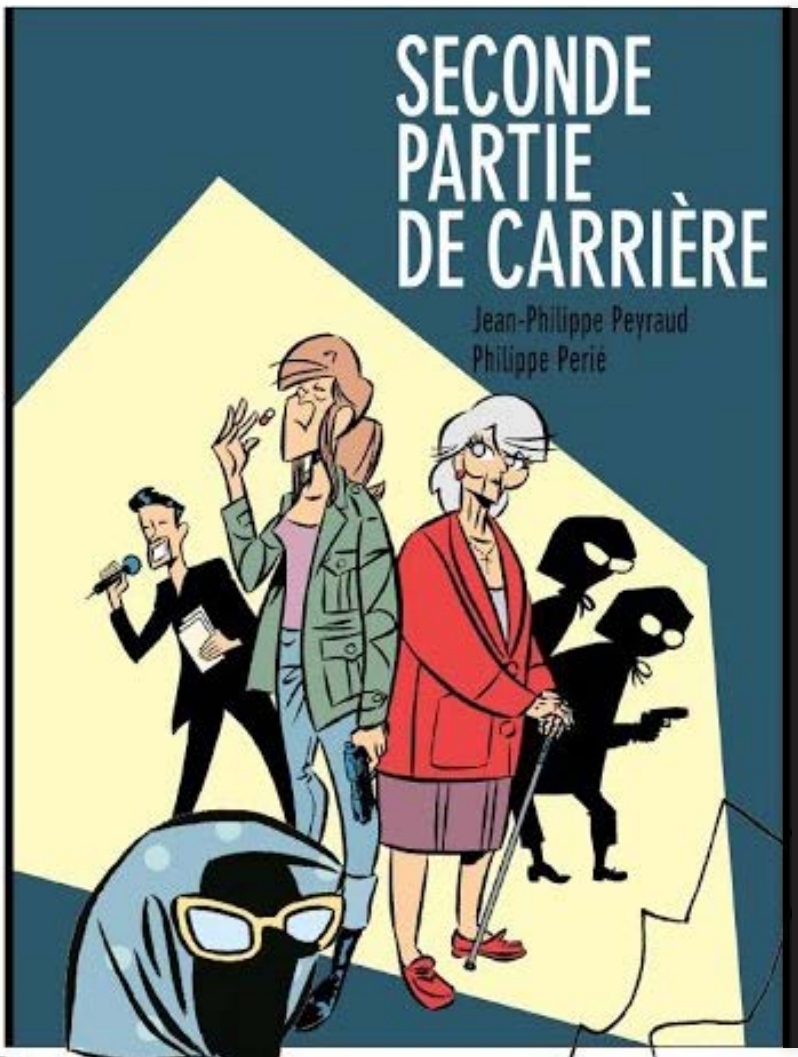
مَنْ كان يظنّ أن أولئك العجائز الذين يقضون ما تبقّى من حياتهم في مؤسَّسات مختصّة، أو يعانون من مرض الألزهايمر، أو يُحَضِّرون حلويات من أجل أحفادهم.. من كان يظنّ أنهم سيتحوَّلون، في بلد الديموقراطية الاجتماعية السعيدة، إلى مجرمين يسطون على البنوك، وينخرطون في أحداث معقَّدة

من عمله، ويفكِّر في الانتحار. بيد أنه منذ هذه الفترة -تقريباً- بدأ الاتِّجاه نحو جعل الأبطال العجائز أبطالاً كوميديين، بعيداً عن الاهتمام بسماتهم السيكولوجية. لكن، يجب ألّا ننسى أن رواية العجوز الذي يريد إنقاذ العالم [مثلاً] هي، أيضاً، مرآة لما يقوم به الرجال من أصحاب النفوذ من تحايل وغصْب. كما أن عصابة أصحاب أطقم الأسنان[10] لا تسطو على محلّات بيع المجوهرات إلّا من أجل وهبها لصناديق دور العجزة[11]. أمّا بطلتا رواية «أفروديت

ودانتيلا عتيقة»، فلم تنشطا في تجارة المنشِّطات [المصنوعة بشكل تقليدي] إلّا من أجل أن توفِّرا، أخيراً، وبعد حياة مليئة بالكدّ والعمل، دورات مياه داخل منزلهما، وليس في الحديقة.

يُشار إلى أن هذه الموضوعة شكَّلت، أيضاً، عنصر إيحاء بالنسبة إلى السينما الأميركية، حيث إن أفلام الأجداد اللصوص أصبحت نوعاً شبه قائم بذاته، منذ فيلم «فيغاس الأخيرة-Last Vegas» (إخراج جون تورتيلتوب - Jon Turteltaub, 2013)، إلى فيلم «لصوص محترمون-Gentlemen cambrioleurs» (إخراج جيمس مارش - James Marsh, 2019)، مروراً بفيلم «سرقة على الطريقة القديمة-Braquage à l'ancienne» (إخراج زاك براف - Zach Braff, 2017).

ولم تشذّ القصص المصوّرة (La Bande Dessinée) عن معالجة هذه الموضوعة، حيث ستصدر، في فرنسا، ابتداءً من خريف سنة 2019، القصّة المصوَّرة «قسم ثانٍ من حياة مهنية[12]» Seconde Partie de carrière، وهي تصوِّر مجموعة من النسوة العجائز المصابات بمرض الألزهايمر؛ بحيث إنهن يستغْلِلن الثّقة التي يوحين بها من أجل سرقة المحلّات الراقية في أثناء خرجاتهن في الحافلة. يا له من مثال (لا يحتذى، بالطبع)، بالنسبة إلى الشباب!.



الهوامش والإحالات:

1 - هذا تعريب لمقال ورد في «لوموند دبلوماتيك» (العالم الدبلوماسي) الفرنسية تحت عنوان:

Joies imprévues de la vieillesse, Hubert Prolongeau, le Monde diplomatique, juillet, 2019, p: 26.

2 - Jonas Jonasson, Le Vieux qui ne voulait pas fêter son anniversaire, Presses de la Cité, Paris, 2011.

3 - Jonas Jonasson, Le Vieux qui voulait sauver le monde, Presses de la Cité, Paris, 2018.

4 - Catharina Ingelman-Sundberg, Comment braquer une banque sans perdre son dentier, Pocket, 2015.

5 -Catharina Ingelman-Sundberg, Comment prendre le large sans perdre sa perruque!, Pocket, 2017.

6 - وذلك من قبيل: الشَّعْر المستعار، وأطقم الأسنان، والعكاكيز...

7 - Karin Brunk Holmqvist, Aphrodite et vieilles dentelles, J'ai lu, Paris, 2017.

8 - Henning Mankell, Les Chaussures italiennes, Seuil, Paris, 2011.

9 - Fredrik Backman, Vieux, Râleur, et suicidaire. La vie selon Ove, Presses de la Cité, Paris, 2014.

10 - في إشارة إلى رواية «كيف تسطو على بنك دون أن تفقد طقم أسنانك»، لـ «كاتارينا إنجلمان-سوندبيرغ».

11 - ألا يذكِّرنا هذا بما كان يقوم به أرسين لوبين، اللصّ الظريف، من سطو على أموال الأغنياء؛ قصد إعطائها الفقراء؟

12 - Second Partie de carrière, dessins de Jean-Philippe Peyraud, scénario de Philippe Périé, Futuropolis, Paris.

صدر في
كتاب الدوحة

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

كوميديا سوداء، غضبٌ وإحباط

ما الذي يصنع رواية الألفيّة؟

«ليس لديهم كتابات»، أبرز ما قاله الكاتب الأميركي «إيستون إيليس» متحدِّثاً عن جيلِ الألفيّة. «إنهم لا يهتمّون بالأدب. لا أحدٍ منهم يقرأ الكُتب». وأكد إيليس ذلك -وهو أحد المؤلِّفين الرئيسيين لحركة الجيل العاشر، ويُصنَّف أحياناً بين روائيّي الترقُّب الاجتماعيّ- خلال جولة الدعاية لكِتابه الجديد «أبيض - White»، مجموعة من المقالات حول الثقافة المعاصِرة. فهل أصبح من الصعب تعريف جيل الألفيّة بسبب حالة التشتُّت الكبيرة وطبيعة روايات الألفيّة؟

أوليفيا سودجيتش*

إذا وضعنا جانباً ادّعاء إيستون إيليس بعدم معرفته لسالي روني، الروائيّة الأيرلندية الشابة (من مواليد 1991) ، فمن المتوقَّع أن يكون الأدب ساحةً أخرى لرفض هذا الجيل الجديد. إن اختيار كتاب معيَّن نموذجا للثقافة، أو تسمية شخص ما بأوراكل، ومغالطة الرأي بجدارته الكامنة، أمرٌ سخيف للغاية. إلى جانب كلّ الأوصاف التي تضرب مقوِّمات الألفيّة، والتعميم القائل بعدم قدرتنا على إنتاج عمل جدير بالألفيّة.

كما سيخبرك أي مسوِّق رقميّ بخصوص جيل الألفيّة، فإن أسلوبنا في «استهلاك» الثقافة قد عرف تفكُّكا غير مسبوق. ربَّما لهذا السبب لم تظهر الروائيّة الشابة سالي روني على رادار إيستون إيليس. بعباراتٍ أكثر تفاؤلاً، لدينا الآن مجموعة أكبر من الأصوات التمثيلية التي يمكن الاختيار من بينها اليوم أكثر من السابق. يجب أن يكون هدف النشر اليوم هو توسيع هذا المجال قدر الإمكان. لا نحتاج إلى التوحيد، وعلى عكس ما يفكِّر به إيليس بخصوص ما يقدِّمه الكبار للثقافة الأدبية، فإنه كلما قلّصنا من مساحة الإشادة بأحدهم على اعتباره نموذجاً أدبياً، نفسح المجال أمام عددٍ أكبر من الكُتَّاب الجدد لإنتاج المزيد من الكتب، وبمزيد من الحرّيّة.

بالإضافة إلى هذا التشرذم الثقافيّ والترحيب المتزايد بالتنوُّع، فقد كان المزاج الألفيّ مشبوهاً. لم نفقد الأمل بتمجيد كُتَّابنا، وربَّما ربط المبالغة بأساليب الخداع السابقة؛ من قبيل خطاب «العظيم لا يعرف الفشل»، الذي تسبَّب في الأزمة المالية (2007 - 2008)، وظهور الحركات السياسيّة الشعبويّة. يمكن أن يعمل نوع معيَّن من فنّ الألفيّة على ربط الصلة بين مختلف أفكار جيل الألفيّة في هذه الأزمنة المضطربة، لكن الأضواء الكبيرة المسلَّطة على سالي روني أو فيبي واليز بريدج يمكن أن تحجب كلّ الأسماء الشابة الأخرى. هذا لا يعني أن عالم روني ووالير بريدج لا يناسبان ديموغرافية معيَّنة، أو أنهما لا يستحقان الثناء والتقدير، لكن الفكرة هي أن الاختيار على كاتبٍ واحد أو شخصيّة معيَّنة لتكون المتحدِّث باسم عدد كبير في عصر التنوُّع الحالي يبدو ضرباً من

الوهم. قِلّة قليلة من جيل الألفيّة أخذت عبارة «صوت الجيل» على محمل الجد بعد أن استخدمتها هانا هورفاث في كتابها «فتيات لينا دونهام».

قرأت كتاب «محادثات روني مع الأصدقاء» في غضون ساعاتٍ في أوائل يونيو 2017، بعد أن سمعت عنه قليلاً. كانت تجربة غريبة ومثيرة. إذا كان لا بد لي من اختيار «رواية الألفيّة العظيمة»، فقد تكون هذه الرواية مناسبةً في نظري، رغم أنّي امرأة وكاتبة من رابطة الدول المستقلّة، أمثّل الطبقة المتوسطة، وحضريّة من جيل الألفيّة، ومتحصّلة على منحة دراسية في مدرسة قابلت فيها بوبي، قبل أن أرتبط به. في مقابلة مع صحيفة إيرش تايمز، تقول روني: «بالتأكيد لم أكنْ أنوي التحدُّث نيابة عن أي شخص آخر بخلاف نفسي. حتى نفسي أجد صعوبة في التحدُّث عنها. وحتّى كتبي قد لا تكون مناسبة فنّيّاً، لكنني لا أريدها أن تفشل بسبب فشلها في التحدُّث عن جيل لم أكنْ أنوي التحدُّث عنه في المقام الأوّل». وفي سياقٍ آخر، كشفت عن ازدرائها للشهرة الأدبيّة. كما تشكّك روني، الماركسية التوجُّه، في تسمية «روائيّة الألفيّة العظيمة»، إلّا إذا كانت تستخدم كاستراتيجية تسويقية لسلعنة كتاباتها. يصبح «الروائيّ الألفيّ العظيم» سلعة، ويُستخدم لبيع المنتجات الأخرى إلى جيل الألفيّة اللاحق. تقوّض هذه التسمية قوة أي كتاب في مخاطبة الأجيال والسُّلطات التي تتحكّم في صناعة النشر والعالم الأوسع الذي تعكسه.

عندما نُشرت روايتي الأولى «تعاطف - Sympathy» في عام 2017، وصفها أحد المراجعين بأنها «أول رواية إينستجرام رائعة»، وقد لصقت التسمية كدعاية تسويقية. ثم عكف بعض المراجعين على إثبات أو دحض ادّعاء لم يسبق لكتابي أن طرحه، ممّا يعني أن مناقشة الكتاب كانت تقتصر -في الغالب- على إدمان وسائل التواصل الاجتماعي، مع تجاهل مسائل المُراقبة، ورأسمالية البيانات، وكيف شكّلت هذه التكنولوجيات مستقبلنا الجماعي. لقد دُعيت إلى الإدلاء ببيانات شاملة حول الجيل الحالي، الذي أنتمي

إليه، في الوقت الذي بدا فيه الأمر أكثر إلحاحاً للحديث عن هيمنة الخوارزميات وتحليلات كامبريدج.

وعلى عكس أساليب تسويقها وطبيعة تقبُّلها في وسائل الإعلام، فإن روايات الألفيّة، إذا كانت تحمل هدفاً مشتركاً، فإنها تعمل على رفض التصنيفات، والقواعد، والثناء غير المتلائم مع قواعد النقد النزيه للمتحدِّثين الرَّسميين. وهي تسعى بالأساس إلى التواصل مع فئة ضيِّقة أكثر من اهتمامها بجمهورٍ عالمي. هذه المقاومة، المشابهة لمتلازمة الدّجال، هي التي تجعلها، في جانب، وفيّة لجيل الألفيّة الذي يقرؤها. أبطال هذه الروايات يشمئزون من شعارات التسويق، والتسلسل الهرمي المرهق، والقوانين الذكورية وأصحاب النفوذ والتأثير. التعريف الذاتي هو من أهم نقاط قوّة جيل الألفيّة، لكن روائيّيها يشكّكون في كلّ شيء جدّي مثل تعريف العصر الأدبيّ. إن عوالمهم الخيالية تنتقد حاجتنا إلى التحقُّق الخارجي والأنانية المسلعنة من النوع الذي يغذّي الرأسمالية الحديثة، رغم الاعتراف بانخراطهم في ذلك واستحالة الخروج منه.

إن محصّلة الروايات الحديثة المعروفة بـ«الألفيّة» تعكس حياة متقلِّبة وقلقة: سباق فئران تكون جائزته الوهمية مقابل التضحية بالنفس مجرَّد حدٍّ أدنى من القبول الاجتماعيّ والآستقرار المالي. أبطالها يميلون إلى تجربة مرحلة البلوغ أو تجنُّبها، وهم عادة من اليائسين أو المحرومين من حقوقهم أو المُهجَّرين أو المُتهكمين أو الغاضبين أو الساخرين سخريةً تخفي عاراً وحزناً لا يحتملان. وبدلاً من العنف واللامبالاة الموصوفة في كتاب سابق «يعرّف الجيل» مثل كتاب «إيستون إيليس - Less Than Zero» (أقلّ من الصفر)، فإنهم يميلون إلى التخريب الذاتي أو يظهرون فرحاً، وهم يكتمون موتاً بطيئاً في الداخل.

قد تكون تلك هي ميزات هذا النوع من الكتابة، ولكن لا يوجد حتى الآن توافقٌ في الآراء حول ما إذا كان وصفنا «لرواية الألفيّة» قد تمّ اعتباراً لتصنيف عمر مُؤلِّفها أو عمر أبطالها الرئيسيين، أو حتى عمر القُرَّاء الذين كتبت من أجلهم. أودّ أن أقول بأن المقياس يجمع بين شيئين: عمر الروائيّ (الكُتَّاب المولودين بين 1981 و 1996) ومزاج الرواية وانشغالاتها - حتى عندما لا تكون محدَّدة في إطار زمننا الحاضر.

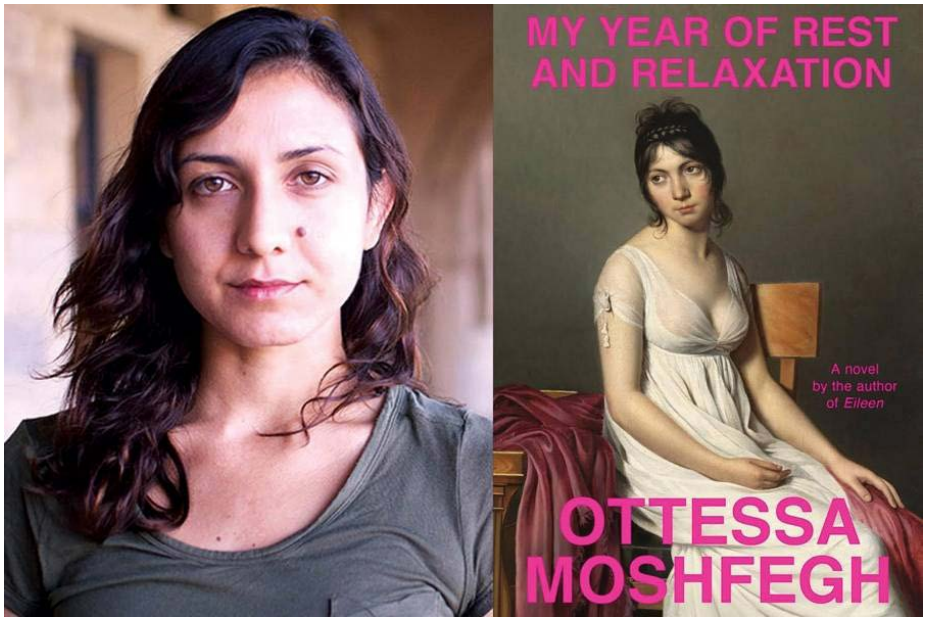
«أوتسا موشفغ»، على سبيل المثال، الكاتبة الأميركية من أصولٍ إيرانية، من

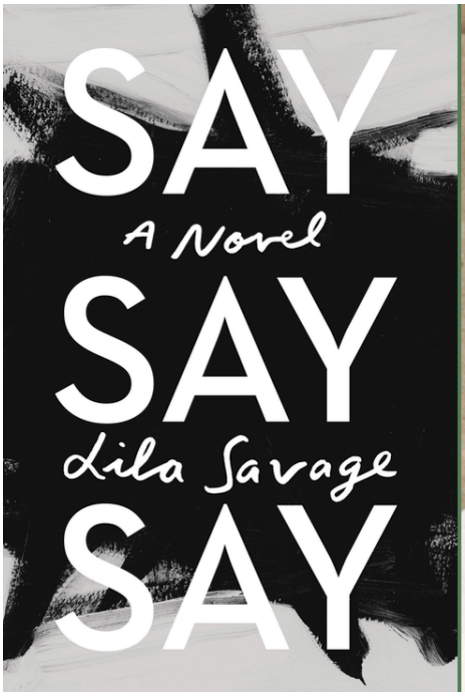
مواليد (1981)، حازت اللقب مؤخَّراً، لكن ذلك لا يعني أن جميع رواياتها يجب أن تصنَّف بالألفيّة. أنتجت رواية «عامي من الراحة والاسترخاء - My Year of Rest and Relaxation» قبل (11/9). يبدو أن التفاؤل في ذلك الوقت، والذي طبع كلّ رواياتها، قد أصبح ضرباً من الوهم اليوم، وبطل الرواية الذي لم يكشف عن اسمه كانت استراتيجية معقولة إلى حَدٍّ ما، على الرغم من أنها تتعدَّى إمكانيات جيل الألفيّة اللاحق. التّوق إلى مكانٍ آمن ومستقرّ يمكن أن يحمي الشخصيّات من عزلتهم، أو يُصلح ما تعودوا عليه.

أن تكره العالم وأنت تسعى إلى تغييره وجهان لهدفٍ واحد، كما سعت إلى ذلك العديد من الكتب التي «عرّفت» الأجيال السابقة. ولكن إذا كنّا في أسوأ حال، فلا مكان لنا أفضل من الانزواء؛ نجد الراحة في بعض الأماكن المادية، والذكريات، أو الشخصيّات، أو الأعمال الروتينية. إن الحاجة إلى هؤلاء في روايات الألفيّة هي دائماً، بشكل جزئي على الأقلّ، استجابة لآلام الموت في نظامٍ اقتصاديّ لا يرحم جعلنا غرباء عن أنفسنا، نظام مؤسّس على أفكار الإبادة الجماعيّة والعنصريّة والتمييز الجنسيّ والنظام الطبقيّ والمعياريّة المُغايرة. إن للتّوق وهجاً لا يطفئه إلّا النفور.

غالباً ما يكون الانشغال بالوطن والنفي والشعور بالضياع أمراً واقعاً. في رواية «أوتسا موشفغ»، تصف البطلة اليتيمة رغبتها في التمسّك بمنزل والديها «بالطريقة التي نمسك بها رسالة حب. كان ذلك دليلاً على أنني لم أكنْ وحدي في هذا العالم». وبسبب أزمة السكن وإهانة صديقها السابق المُؤيِّد للعنصريّة الذي قام بطردها، كانت رواية «كوينتي» لكارتي - وليامز مهووسة بالمنازل النظيفة، ولذلك عانت كثيراً في بحثها المستمرّ عن منزل مع وكلاء العقارات الذين يقدِّمون لها الخيارات. كانت تستخدم الفكاهة كغطاء، وعندما لم تعد قادرة على ذلك، قرّرت أن تتوارى عن الأنظار، وتغيب حتى عن أقرب أصدقائها، ثم تنتقل للعيش مع جدتها. «أريد العودة إلى المنزل»، تقول البطلة. «لكنه ليس منزلي، منزلي منذ 13 عاماً، بل إلى المنزل الذي كنت أعانق فيه والدتي». إنها لحظة نادرة تسمح فيها الشابة البالغة من العمر 30 عاماً لنفسها بالتحدُّث بصدق. تصف المحاولات السابقة لتحسين المنزل «بمحاولة عرجاء لتأكيد نوع من الأنوثة أو الاستقرار الذهني».

تجدر الإشارة هنا إلى أن العديد من الكتابات التي تُسمَّى بروايات الألفيّة كانت إبداعات نسائية. ربَّما يكشف هذا عن عدم تساوٍ (يميل الكُتَّاب الذكور إلى احتكار تأليف الكتب العالمية بدلاً من الكتب المقتصرة على صنفٍ معيَّن)، أو ربَّما يشير هذا إلى أن هؤلاء الكُتَّاب ملتزمون بمعاناة فئات معيَّنة من الناس أكثر من غيرهم في ظلّ الرأسمالية. الكثير من بطلاتهن حصلن على تعليم جيّد، ولكنهن يعملن بأجورٍ زهيدة، هنّ لم يلدن الأطفال، ويكرهن أنفسهن، وفي الغالب نساء غير مستقرّات، ساخرات، قلقات وغاضبات. لهن درجة عالية من الوعي، ولكنهن إما يخدعن أنفسهم عن عمدٍ، أو أن تصوُّراتهن لا تتوافق مع أفعالهن. هن يتناوبن بين تدمير الذات والقيام بما يلزم للبقاء على قيد الحياة. حتى في رواية «Say Say Say» للروائيّة





ليلى سافاج، والتي تكشف استثناء غير معهود لبطلة ألفيّة لا تكره نفسها، لا نجد المعنى في الذات أو في تتبُّع الآخرين، وإنّما في أعمال الرعاية المتدنية، أي المهام المُتكرِّرة والدنيويّة في خدمة شخصٍ آخر وفي منزلٍ آخر.

إنّ المشروع المشترك، الذي يفتقد للكثير من الاهتمام النقدي في معظم الأحيان، ليس في وصف الحالة العامّة لأنوثة الألفيّة، ولكن النظر في التركيبات الأوسع وديناميكيات السُّلطة التي نمثِّل جميعاً جزءاً منها. كلّ كاتب هو نتاج عصره، تماماً كما تشكّل الظروف المادية كلّ فردٍ ينتمي لجيلٍ معيَّن. كما تشير جيا تولينتينو في مجموعة مقالاتها في «Trick Mirror»، «لا يمكن لأي جيلٍ أن يعيش دون جذور، أو يقوم ببعض الوظائف المرنة والمؤقتة، أو يكتب أنواعاً معيَّنة من الكتب، بسبب الشخصيّة». وفي مقابلة أُجريت مؤخَّراً حول عملها، قالت الروائيّة الصينية لينغ ما: «أنا لست خبيرة اقتصاديّة أو منظّرة سياسيّة، ولكني أردت كشف ما تقوم به الرأسماليّة العالميّة على المستوى الفرديّ، في الطابق الأرضي. كنت أرغب في إظهار ازدواجية المُوظَّف الذي يعمل في وظيفة تسهم في نظامٍ غير مُستدام، ومع ذلك يشعر بأنه مقيَّد بروتين عمله، بل ويسعد به».

لذلك فإن التّحدث عن «روايات الألفيّة» يشعرني بالراحة. لا يتعلَّق الأمر بأنجح الكتَّاب الفرديين، بل أولئك الذين، رغم أنهم من الأسماء غير المعروفة، يكشفون لنا بعض الجوانب المقنعة عن الأوقات التي يعيشون فيها وكيفية التأسيس لبعض الحقائق الاجتماعية. وبمجرَّد إنشاء المعيار الدقيق، تبدأ الكتب الأخرى في التوالد - يبدو أن كل الكتابات الآن أصبحت موجّهة «لقرّاء سالي روني أو جيل الألفيّة». قلّة من الروائيّين فقط يرغبون في العمل بهذه الطريقة للتغلّب على حرّاس بوابات النشر، بدلاً من فرض شروطهم الخاصّة على القرّاء. قد يكون من المثير للاهتمام التفكير في المجموعات، لكن هذه الأخيرة تميل إلى العمل ضدّ بعض الكتَّاب دون آخرين.

أقرّت ريبيكا ليو مؤخَّراً في مقالتها بعنوان «صناعة امرأة الألفيّة»، بوجود بعض الكاتبات وبطلات الروايات ممن يمكن التعويل عليهن، وممن يشعرنك بوجود حاجة مشترك معهن. لكن نادراً ما تتم مناقشة الكتابة من منظور من ينتمي للطبقة العاملة أو من غير أصحاب البشرة البيضاء بهذه الشروط. عندما ينجح أحد المؤلَّفين في أن يكون الاستثناء، فمن المغري جدّاً أن يحظى بثقة صناعة النشر بأكملها فتتجاهل الأعمال الأخرى المقدَّمة من أي شخص آخر من خلفية مماثلة، حتى لو كانت بوجهة نظر مختلفة تماماً. مثلاً، لن تشعر أي امرأة شابة سمراء أنها ممثَّلة في أعمال الروائيّة الإنجليزية «زادي سميث».

قالت كارتي وليامز إنها كتبت روايتها الأولى في جانب لأنها لم تجد نفسها ممثَّلة في الروايات المعاصرة التي قرأتها وقرَّرت أن تكون الصوت الذي تحتاجه. بالنسبة لرواية كانديس كارتي ويليامز «كويني» من جامايكا، فإن «معرفة مكانتها» لا يعني الانتماء أو المساحة التي تشغلها بل أن تكون صامتة. وبصفتها امرأة سمراء البشرة وتسعى للاندماج، فإنها غالباً ما تكون متواطئة في طمس هويّتها من خلال الصمت. فتلجأ إلى أخصائي علاج يساعدها على تقبّل ذاتها. كانت جدّتها تعارضها في ذلك، وقد قضت حياتها في قمع مشاكلها الخاصّة، ولكن كما يقول جد كويني باللهجة الجامايكية: «نحن ربَّما نتعلَّم من هذا الجيل الجديد».

وإذا كان هناك أي شيء يحسب لجيل الألفيّة، فهو التحدُّث بصراحة. إن الانفتاح والصراحة في طرح مواضيع كانت تُعَدُّ من المُحرَّمات في السابق يعنيان عدم معرفتنا بـ«مكانتنا» - بدءاً بمكانة الأنثى غير المرغوب فيها، إلى الصَّراحة في التحدُّث عن الصحَّة العقليّة. أنا أوافق ذلك، ولأكبر عددٍ ممكن من الأشخاص الذين يكتبون رواية الألفيّة. ولكن يجب أن نتذكَّر أن تتويج رواية واحدة قد كان على حساب عدد لا يُحصى من الروايات الأخرى التي طُمست.

■ **ترجمة:** عبدالله بن محمد

المصدر:

The Guardian - عدد 17 أغسطس 2019.

* أوليفيا سودجيتش: كاتبة خيال بريطانية شابة (من مواليد 1988). تلقَّى كتابها الأول «تعاطف» تعليقات إيجابية في الصحافة، ومن عِدّة منشورات مثل نيويورك تايمز، والجارديان وذا نيو ريبابليك.

في واقع عالمي مشتّت

هل انتهت الرواية السياسيّة؟

هل من الممكن الحديث عن نسخة مماثلة لرواية «1984» لجورج أورويل، اليوم؟ في الوقت الذي ينخرط كتّاب السينما والتليفزيون في واقعنا المشتّت سياسياً، يتساءل ملاحظون عن حضور الرواية الأدبية التي تقوم بالدعاية السياسية، اليوم.

دوريان لينسكي

عندما سُئلت «آنا بيرنز»، مؤلّفة «بائع الحليب»، الرواية الحائزة على جائزة «بوكر» العام الماضي، عمّا إذا كانت الكتابة فعلاً سياسياً، لم تكن تتوقّع ذلك، وأجابت: «بصراحة، لا أعرف الإجابة عن مثل هذا السؤال. إنها ليست الطريقة التي أفكّر بها». وفي النهاية أقرّت بأنه إذا كانت السياسة تتعلّق بالسّلطة، فالإجابة هي: نعم، لقد كان عملاً سياسياً. لم تُثنِ مثل هذه الشكوك لجنة جائزة «Orwell - أورويل» للخيال السياسي في دورتها الأولى، عن منح «بيرنز» تتويجاً آخر. أشاد «توم ساتكليف»، رئيس اللجنة، برواية «بائع الحليب» التي تكشف عن «دور الانتماءات السياسية في محو الولاءات الغريزية للإنسان، وتشويهها».

وعلى غرار القائمة المختصرة لجائزة «أورويل»، حملت رواية «بائع الحليب»، في طيّاتها، موضوعاً وفكرة، لا أجندة سياسية. دائماً هذا النوع من الخيال السياسي يكون واسعاً للغاية، حيث يمكنه استيعاب كتّاب مثل: علي سميث، وراشيل كوشنر وبول بيتي، وجوناثان كو. كما كتب «جورج أورويل»: «لا يوجد أيّ كتاب خالٍ، تماماً، من التحيّز السياسي. وإن الرأي القائل بأن الفنّ يجب أن يظلّ بعيداً عن السياسة هو، في حَدّ ذاته، موقف سياسي». مع ذلك، من الصعب العثور على مثال لما يمكن تسميته (رواية الدعاية السياسية): تلك المجموعة الفرعية التي تضمّ كلاسيكيات لكتّاب أمثال «تشارلز ديكنز» و«إميل زولا» إلى جانب البيانات الرسمية، تحت غطاء الخيال والمذكّرات والريبورتاجات. ما يوحّد تلك الأعمال هو الرغبة الملحّة في استخدام الشخصية والسرد، لجذب انتباه القارئ إلى بعض الآفات الاجتماعية وتعبئة الجهود لمعالجتها. وصف «سام ليث»، المؤلّف الإنجليزي والصحافي والمحرّر الأدبي، وعضو لجنة جائزة أورويل، التمشّي المتّبع بما يأتي: «انظروا إلى هذا، أليس هذا سيّئاً؟»

عندما تَمَّ الكشف عن القائمة الطويلة في شهر مايو، قال «ساتكليف»: «أنا أقرّ بأنه يمكن أن تكون السياسة مضمّنة بين السطور في الكتاب، لا بشكل صريح». واعتبر «جوناثان كو»، الذي لم تصنّف روايته «وسط إنجلترا» عن حالة الأمّة، ضمن القائمة الطويلة، بأن ذلك يعكس «لوما ضمنيّاً» على الكتب ذات الأجندات الصريحة. وقال: «إجابتي عن ذلك هو أنه، في بعض الأحيان، يكون من الضروري التحدّث بصوت عالٍ وواضح». وأضاف: «على أيّ حال، كما يقول «دوغ أندرتون»، الشخصية الرئيسية في رواية (نادي روتز): إن المعاني الخفيّة هو مرض الأنجليز. أعتقد أنه شيء غريب، في

اللغة الإنجليزية، أن نشهد هذا الابتعاد عن رواية تبدو رسالتها السياسية مكشوفة للعلن. في فرنسا، على سبيل المثال، يمكن للكُتّاب الحصول على نقاط إضافية لكونهم ملتزمين. حتى في اسكتلندا، يُعتبر أمثال «جيمس كيلمان»، و«ألسدير غراي» أبطالاً قوميّين جزئيّاً، بسبب المحتوى السياسي لعملهم. لكن في إنجلترا، يبدو ذلك مبتذلاً إلى حَدّ ما».

لطالما أثارت الروايات السياسية الصريحة حالة من الريبة. لقد صنّف «جورج أورويل»، على نحو معروف، رواية «هاريت بيتشر ستو» المناهضة للعبودية «كوخ العمّ توم» (1852) بوصفها بـ«الكتاب السيِّئ الجيّد» - عمل بسيط لكنه فعّال. ومن جانبه، استبعد «ميلان كونديرا» رواية «جورج أورويل» «1984»، باعتبارها «فكراً سياسياً في ثوب رواية». وفي مراجعة قويّة، قال «ويتاكر تشامبرز» إن الخطّ الفلسفي العظيم للروائي «أين راند» في «أطلس شاندرد» (1957): «لا يمكن وصفه بالرواية إلّا إذا قمنا بالحطّ من قيمة المصطلح... قصَّتها تخدم الآنسة راند، فقط، لدفع الزبائن إلى داخل الخيمة، وكمنبر مؤقَّت لتبليغ رسالتها».

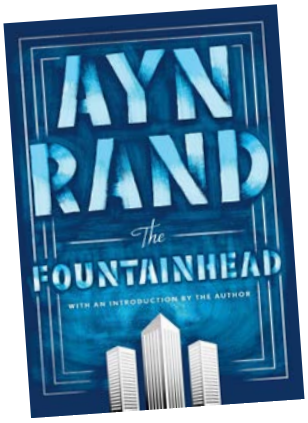
منذ ذلك الحين نمت مقاومة أكبر للرسائل السياسية في الروايات. يعتقد «سام ليث» أن المدّ والجزر للنمط الأدبي، قد تركا رواية الدعاية السياسية معلّقة وجافّة: «لقد سلّمنا، جميعاً، بفكرة أنك لا تكافئ كتاباً على موضوعه بقدر حِرفيَّته الأدبية». ويضيف: «من المهم البحث عن تناسق الاستعارات، لكن الأفكار لا تقلّ قيمةً، بالتأكيد». هذا التركيز النقدي على الشكل واللُّغة، قد كافأ رواية قلّ نظيرها هي «بائع الحليب»، لكنه خلق مناخاً بارداً جدّاً لكلّ مؤلّف يحمل أجندة إصلاحية صريحة.

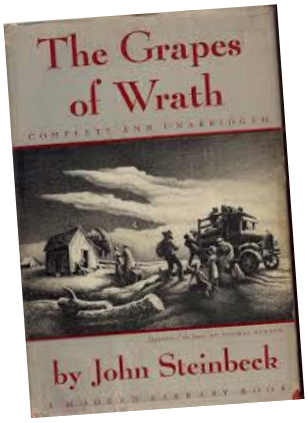
«عندما تدرس الأدب، أنت تتعلّم الشعار القائل: الفنّ العظيم لا يكون سياسياً»، كما تعترف «جوانا كافينا»، في روايتها الأخيرة «Zed» التي تعتبر هجاءً ساخراً حول تفكّك عملاق التقنية العابر للأوطان. «أنت تقرأ بأن الأفكار مفروضة، إلى حَدّ ما، على الخيال. ولكنك، بمجرَّد إنشاء شخصيّة أو كتابة قصّة، تصبح أمام فكرة المجتمع، سواء أأعجبك ذلك أم لم يعجبك». تفضّل «كافينا»، المتأثّرة بـ«كافكا»، و«غوغول» اعتماد السخرية للتعبير عن غرابة الحياة الحديثة. وهي تعتبر أن الخيال العلمي عرضةً أكثر من غيره للاستبعاد؛ لكونه يمثّل دعاية: «يمكن أن يكون مؤلِّفون مثل و«ليام موريس»، على يقين تامّ وواضح: هذا هو برنامجي السياسي،... أريد هذه النتائج،... كانوا واثقين من أنفسهم، ومن مكانتهم في المجتمع. عالمنا أكثر تقلُّباً، والجماهير أكثر تطوُّراً. يشعر الناس بقلق شديد من جدليّة حادّة، بحقّ، هي أننا نشكّك في دوافع كلّ شيء، طوال الوقت».

لم يكن الأمر، دائماً، أن القراء لا يقبلون بفكرة الخيال «التبشيري»، على غرار «التطلّع إلى الوراء: 1887-2000»، الرواية الطوباوية لـ«إدوارد بيلامي». قام بتغطية «نشرة الاشتراكية الأميركية» بحكاية أرستقراطيّ من بوسطن، ينام لمدّة 113 عاماً، ويستيقظ في يوتوبيا عادلة. أنتج الصحافي «إدوارد بيلامي» مؤلَّفاً هائلاً ضمن الكتب الأكثر مبيعاً. قيل إنه أدخل الأميركيين إلى الاشتراكية أكثر ممّا نجح في ذلك «كارل ماركس». امتدَّت تأثيرات رواية «التطلّع إلى الوراء» لتشمل حقّ الاقتراع، والنوّاب الشعبويين، وهـ. ج. ويلز، وموريس، وفرانكلين روزفلت، وكليمنت أتلي الذي أخبر نجل «بيلامي بول» بأن حكومة حزب العمال، في فترة ما بعد الحرب، كانت «نتاج أفكار بيلامي». لم يحوّل بيلامي العالم إلى ذلك المكان الذي كان يحلم به، لكنه- بالتأكيد- جعله مختلفاً، إلى حَدّ ما.

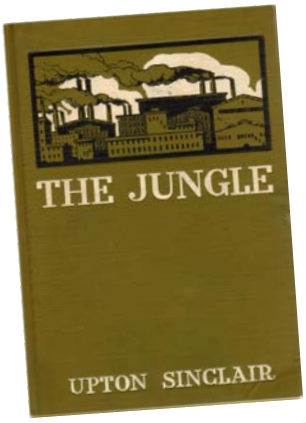
إن روايات الدعاية السياسية تهدف إلى بلوغ مرتبة المصنّفات الأساسية، وقد نجحت في ذلك، في بعض الأحيان. لقد دفعت رواية «الغابة - 1906) «The Jungle)، التي تكشف محنة العمّال المهاجرين في صناعة تعبئة اللحوم في «شيكاغو»، «بروزفلت» إلى إنشاء المؤسّسة الرائدة في إدارة الغذاء والدواء، ولكن (لخيبة أمَل «سنكلير») لم تنجح في تحسين حقوق العمال. وأثّرت رواية «القلعة» (1937) ، أكثر الكتب مبيعاً، للروائي والطبيب الأسكتلندي «آرتشيبالد جوزيف كرونين»، في الأزمة النفسية لأحد الأطبّاء في بلدة التعدين الويلزية، حيث دفعت بصديقه «أنورين بيفان» إلى تطوير أداء مؤسّسة الصّحة الوطنية. كما أطلقت رواية «كوخ العم توم» الشرارة الأولى لحركة إلغاء العبودية. وساهمت السيرة الذاتية لـ«روبرت تريسيل» عن أوضاع الفقر والاستغلال في بلدة صغيرة في إنجلترا (كما ورد في تصريح للنائب العمالي «دان كاردين»، مؤخَّراً) في «جعل الحركة الاشتراكية الحديثة قصّة تُحتذى».

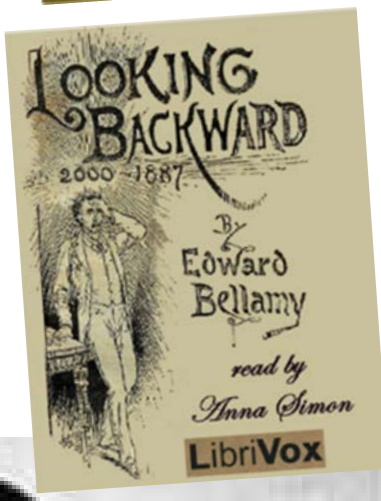
في الطرف الآخر من الطيف السياسي، شكّلت روايات «راند» التحرّرية والمليئة بالحكايات الرمزية مثل «المنشأ» (1943) و«الأطلس المستهجن» تفكير المريدين الأقوياء، بمن فيهم

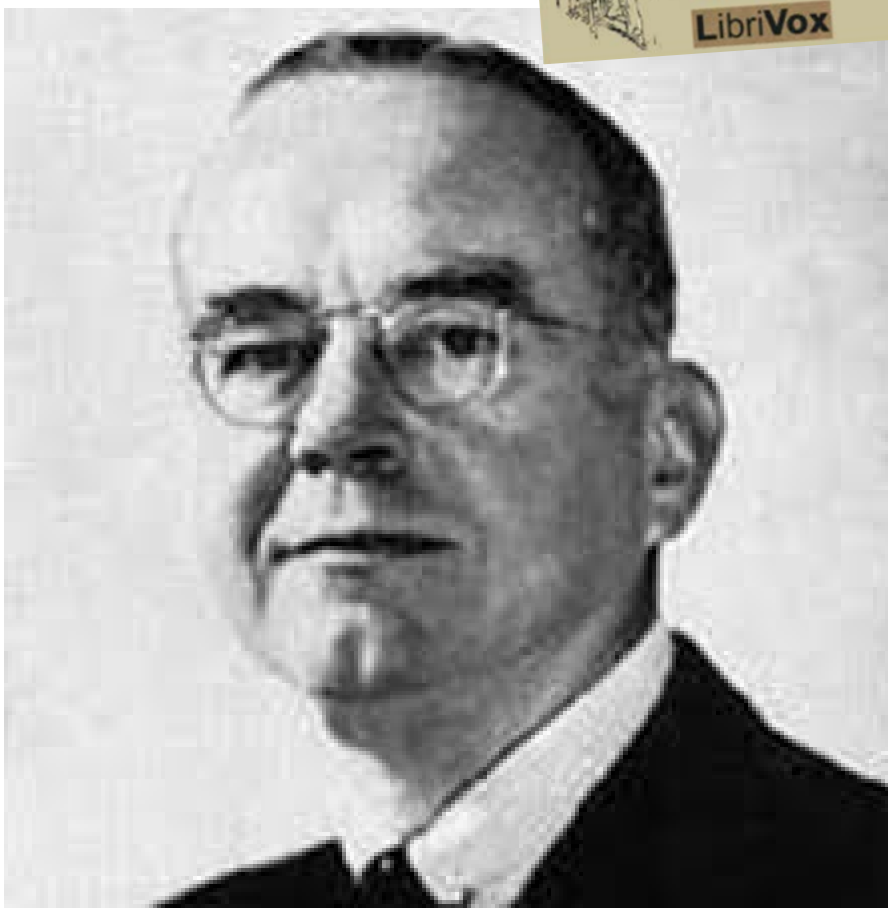




رئيس مجلس النواب السابق «بول ريان»، وقاضي المحكمة العليا الأميركية «كلارنس توماس»، وخبير الاقتصاد «آلان جرينسبان»، ومستشار الخزانة «ساجد جافيد». ولفتت رواية «شينا آشيبي» المناهضة للاستعمار، «الأشياء التي تنهار» (1958) ، ضمن الروايات المفضّلة لكلّ من «جيريمي كوربين» و«باراك أوباما»، وكذلك رواية «ألكسندر سولجينيتسين» «يوم واحد في حياة إيفان دينيسوفيتش» (1962) انتباه القرّاء حول العالم لحجم الظلم في نيجيريا والاتحاد السوفياتي. هذه عيّنة من الروايات التي أثّرت في المشهد السياسي، إلى حَدّ كبير؛ ما دفع بالكثير من الروائيين الآخرين إلى محاولة هذا النوع من الروايات. لكن رواية الدعاية السياسية قد تحوّلت إلى مفارقة تاريخية؛ فهذه الأعمال، أحد أهمّ الأصوات الملحّة والمدويّة، قد خفت بريقها، مؤخَّراً. يشير جان سيتون، مدير جائزة «أورويل»، إلى البعد السياسي وراء تراجع روايات الدعاية السياسية في فترة ما بعد الحرب. الكثير من الروائيين الفاعلين قبل الحرب، هم من الاشتراكيين، الذين فقدوا مكانتهم المعنوية بسبب الستالينية. وقد أثار إصرار «ستالين» على الواقعية الاشتراكية جدلاً جمالياً ومعنوياً.







كلّ روائي يرغب في دفع عجلة الإصلاح السياسي، بغضّ النظر عن موقف النّقاد، يجب أن يحسب حساباً لطبقة سياسية لا تهتمّ كثيراً بالخيال الأدبي، مقارنةً بجيل «أتلي» و«بيفان» (رئيس الوزارة في بريطانيا في الخمسينيات، والسياسي بحزب العمل ومؤسِّس الخدمة الصحّية الوطنية البريطانية للضمان الاجتماعي، على التوالي). يتذكّر «سيتون» كيف قضى بعض الوقت مع وزير العمل، في حزب العمال «روي جينكينز»، خلال الستينيات من القرن الماضي: «لقد قبل بالأفكار، وسعى لتطبيقها على أرض الواقع. هناك شيء ما في حياة كبار السياسيين والإداريين يجعلهم لا يهتمّون بالمناطق النائية، ولا يفكّرون بها، لكننا - من ثَمَّ- نصبح في دائرة مفرغة، حيث يفقد السياسيون الاهتمام بالخيال السياسي، ويفقد المؤلِّفون ثقتهم في قدرتهم على التأثير في السياسة.

أحد الاستثناءات البارزة هو «توم واتسون»، نائب زعيم حزب العمل، حيث نجد من ضمن كتبه المرجعية، رواية « التطلّع إلى الوراء»، وكتاب «آرثر كويستلر» الذي يفضح الاضطهاد الستاليني: «الظلام في الظهر» (1940). يقول «واتسون»: «إن أفضل السياسيين هم الذين يجسّدون الخيال، وكذلك كلّ الروايات العظيمة». وأضاف: «يمكنها التأثير في الجوانب العاطفية والعقلانية، على حَدّ سواء، يمكنها تحفيز التفكير الداخلي. لقد منحتني رواية «الظلام في الظهر» نظرة ثاقبة وحقيقية حول كيفية استخدام الأيديولوجيا أداةً للقمع».

مع ذلك، إن رجل السياسة العادي لن يكون مخطئاً في افتراض أن الخيال السياسي لا يحفّز اهتمام الناخبين، لا يشكّل- من ثَمَّ- أداة تغيير كبيرة. لا يوجد كتاب حديث يضاهي روايات «كوخ العمّ توم» أو «التطلّع إلى الوراء» أو «عناقيد الغضب» (1939) لـ«جون شتاينبك»: جميع هذه الكتب الجامحة، والأكثر مبيعاً حفّزت ردوداً مختلفة لدى السياسيين؛ وهذا يعكس فقدان الرواية الواضح للأولوية الثقافية. قبل قرن من الزمان، كانت الرواية تمثّل النمط السائد في قصّ القصص، لذلك كان كلّ من يحمل رسالة سياسية، ويرغب في نشرها لا يتردّد في ذلك. اعتقد مؤلِّفو الحملات الدعائية أن غطاء الخيال، مهما كان رقيقاً، أمر ضروري لتجميل الرسالة. لكن تطوّر «الرواية غير الخيالية» بعد الحرب العالمية

الثانية قد حرّر الصحافيين من التنكّر في ثوب الروائيين. ربَّما، قرّر «سنكلير»، في القرن الحادي والعشرين، إنتاج عمل يضاهي رواية «الغابة»، لكن في شكل تقرير دقيق، أو نسخة حديثة من رواية «التطلّع إلى الوراء» من خلال بيان رسمي على شاكلة كتاب «ما بعد الرأسمالية - 2015) «PostCapitalism) وبالأسلوب نفسه لـ«بول ميسون». لقد ساهمت شعبية الروايات غير الخيالية، على نطاق واسع، في الأسواق الجماعية، في تخفيف الضغط التجاري القديم لتحويل فكرة سياسية ما إلى شكل مصطنع. جون لانشستر، الصحافي البريطاني والروائي، على سبيل المثال، كان يتناوب بين الخيال وغير الخيالي وفقاً للرسائل التي يريد تبليغها.

لكن، لماذا التمسّك بالكتاب الورقي؟ وصف «ديفيد سيمون» روايته «The Wire» (المسلسل التليفزيوني الأميركي) بأنها «رواية للتليفزيون»، وردّ النقّاد بالقول إن تأثيرها في «بالتيمور» يشبه تأثير «ديكنز» في لندن، خلال العهد الفيكتوري. وعلى غرار «سنكلير»، عزّز سيمون مكانته في الصحافة، فشنَّ حملة دعائية، وأدخل فكرته وأسلوبه إلى سلسلة «The Wire». وقال متحدِّثاً عن غرفة الكتاب: «كنّا نمثّل هيئة التحرير»، مضيفاً: «وكنّا نصيغ أفكارنا كأفضل ما يمكن، باستخدام الدراما السردية». إنّه من غير الهيّن التفكير في رواية حديثة من منظور الحماس المعنوي والتأثير السياسي لأفلام «كين لوتش» «كاثي، عد إلى المنزل» (1966) أو «أنا دانيال بليك» (2016): وقد آلت جائزة «أورويل» لأفضل مقال لهذا العام، إلى مقالة «العدالة الإدارية في أعقاب «أنا، دانييل بليك»». ربَّما، يكون الأمر جيّداً إذا كان «سيمون» هو «ديكنز»، و«لوش» هو «تريسيل». يقول «ليث»: «ليس هناك ضرورة مطلقة تمكّن الروايات من التمتُّع بامتياز، في الثقافة». «من حيث كيفية نشر الأفكار، إن كل وسيلة تصل إلى الناس، هي الوسيلة الأهمّ».

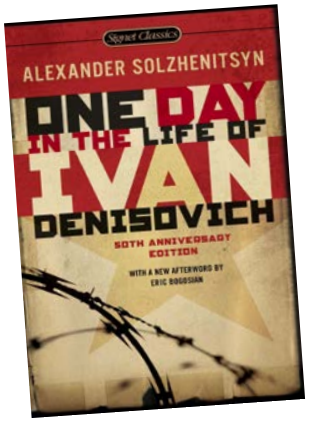
حتى الآن، لا يزال هناك عدد قليل من الروائيين الذين قرّروا الاستيلاء على القارئ، بلا هوادة. يشيد «سيتون» برواية «وادي السيليكون» المثيرة للسخرية «الدائرة» (2013) للكاتب «ديف إيجرز - Dave Eggers»، لدورها في تحويل المخاوف بشأن وسائل التواصل الاجتماعي إلى فيلم إثارة، أحدث تموّجات في عالم التكنولوجيا والسياسة. ويعتبر «فرانك كوتريل بويس»، المؤلّف وكاتب السيناريوهات للأطفال، أن أدب الخيال للشباب، بقرّاءه الفضوليين والمثاليين، هو أداة للأفكار السياسية التي لا تحظى بالتقدير الكافي. ويشبّه الروائي الشهير «إليزابيث ليرد» بـ «المراسل الأجنبي والعاطفي، بشكل خاصّ، وهو بصدد تقديم تقرير من العالم الأوسع». لكنه يشعر بالقلق لأنه، منذ نجاح «سوزان كولينز» في «ألعاب الجوع» (2008) ، طغت المستقبليات المظلمة على المستقبليات المشرقة. «أخشى من أن طوفان الخيال الصادم للعوالم القاتمة قد غيّر تعريفات الأشياء الطبيعية - بأن جعل القرّاء الصغار يتأقلمون مع أجواء الفساد والكذب». ويضيف: «أعتقد أن من بين المهامّ الرئيسية التي يبدو أن الخيال لا يلتفت إليها، هو تقديم صورة لما يبدو جيّداً. أعتقد أنه، لكي يكون سياسياً، بحقّ، يجب على كلّ عمل أن يقدِّم، على الأقلّ، إمكانية للتغيير، وطريقة للمضي- قدماً- في تطبيقها».

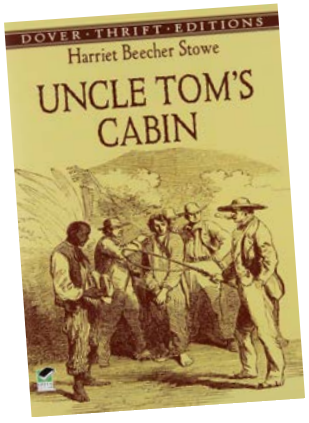
كلّ التقاليد الأدبية تشهد فترات من المدّ والجزر، ولكن يبدو أن رواية الدعاية السياسية قد بدأت تغرق من جميع الجوانب، وغالباً ما يُنظر إليها بكثير من اللامبالاة أو التشكيك من جانب الكتّاب والقرّاء والنّقاد والسياسيين، على حدّ سواء. يشعر «جوناثان كو» بأن المؤلّفين، أصحاب الدوافع السياسية، سيظلّون مجبرين على إيجاد طرق ملتوية أكثر فأكثر، للوصول إلى تعاطف القارئ، حتى عندما يطرَّقون جوهر الموضوع.

«من بين أكثر رواياتي السياسية جرأةً: «يا له من تشتيت!»، و«الرقم 11»، وكلاهما مراوغ، للغاية، في المنهج المتّبع»، ويضيف: «تقريباً، كما لو كان عليك الاعتذار عن المحتوى السياسي، من خلال لفّه في لحاف «أدبي»، لا يمكن إنكاره». لقد قرأ المخرج التليفزيوني والسينمائي البريطاني «كين لوش» روايتي: «الرقم 11»، وكتب لي خطاباً لطيفاً، للغاية، أشار فيه إلى أن كلّ التعليقات المقتبسة على الغلاف الورقي، بدا أنها تشيد بالجوانب الأدبية للكتاب، ولم تذكر سوى القليل عن حقيقة أنها كانت رواية تحمل رسالة قوية مناهضة لسياسة التقشّف. كان لتعليقه وقع في نفسي، جعلني أشكّ في أن أفضل ما يمكن أن تأمله الرواية، في هذا البلد، هو الحصول على الإشادة، برغم سياستها، وليس بسببها».

«دوريان لينسكي»: مؤلّفة كتاب «وزارة الحقيقة: سيرة جورج أورويل»، من خلال رواية «1984».

■ **ترجمة:** مروى بن مسعود





المصدر:

The Guardian، العدد 24 أغسطس/آب، 2019.

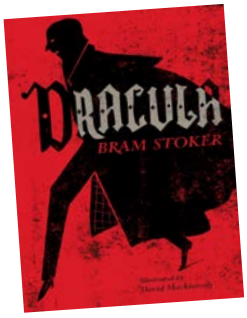
عناية كبيرة من النقاد ودور النشر

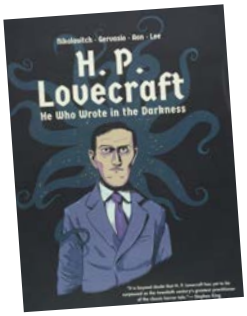
أدب الرعب..

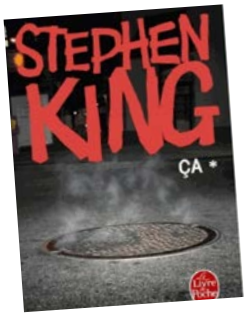
يُعَدّ مضمون الرعب، في الرواية، قديماً قِدَمَ الأدب نفسه، وقد صار هذا النوع من الكتابة أداة للكشف عن الواقع؛ لقدرته على تعرية جوانب يتعذَّر الانتباه إليها في الحياة اليومية. وإذا كانت رواية الرعب تحظى باعتراف كامل في الفضاء الأنجلوسكسوني فإنها لم تنل، بعدُ، الاعترافَ نفسه في السياق الفرنسي.

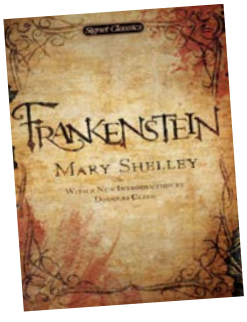
أليكسي بروكا

هو سرٌّ يتهامس به القرّاء المتمرِّسون فيما بينهم: إن ما يضمن لأدب الرعب استمراره هو ما يجده المتلقّي، في هذا النوع، من إحساس بالأمن والاطمئنان. قد يبدو الأمر متناقضاً بعض الشيء. لكن، لنفكّر به قليلاً: ماذا تساوي مشاكلكم الزوجية أمام مأساة «جوناثان هاركر - Jonathan Harker» الذي سرق الكونت «دراكولا» خطيبته؟ وماذا تساوي متاعبكم في العمل، إذا ما قورنت بما حدث لأفراد طاقم السفينة المشؤوم الذين بعث بهم «لافكرافت - Lovecraft» ليواجهوا الكائن المرعب «chtulhu» الذي يصعد لهم، فجأةً، من قاع المحيط. ثم، ألا تبدو صدمات الطفولة التي عشتموها نسبيةً جدّاً أمام ما يعانيه أبطال رواية «الشيء - Ça»، لصاحبها «ستيفن كينغ - Stephen King»؟.









إن الرعب المتخيَّل يخلِّصنا من الرعب الحقيقي؛ وهذا بالضبط ما يعيه القرّاء المراهقون الذين يقبلون، بنهم كبير، على هذا النوع الأدبي.

وفي قصَّته الشهيرة «الخوف La Peur»، يؤكِّد «موباسان - Maupassant» أن أكثر ما يخيفنا هو ما نعجز عن فهمه، فالرعب الذي يمكن أن نشعر به، عند رؤيتنا لمنظر ضحيّة يُسفَك دمُها، لايضاهي حجم الرعب الذي سنشعر به إذا ما وجدنا في أحد المقابر، خلال الليل، طيفاً يتحرَّك. وبعد القرن التاسع عشر، الذي سادت فيه النظريات الغريبة، وكانت العقول مستعدّة لتبنّي كلّ ما من شأنه أن يغذِّي فيها الحسّ الرومانسي، لم يكن أحد ليشكّ- بالمقابل- في قدرة القرن العشرين، قرن العقلانية الديكارتية، على أن يخلِّص عقولنا من ميلها إلى الخوف من أشياء غير موجودة، لكن ما حدث هو العكس تماماً؛ فخلال هذا القرن، أثبت علم الفلك وتطوُّر العلوم الأخرى أن الإنسان كائن ضئيل أمام عظمة الكون. وانطلاقاً من الفرق الهائل بين قدرات العقل المحدودة على الإدراك، وشساعة الكون، نشأ نوع جديد من الرعب، رعب منفصل عن الدين، ولا ملاذ منه، وهذا- بالضبط- ما انكبّ عليه الكاتب الأميركي الكبير «لوفكرافت - H. Lovecraft» بالدراسة والتحليل. وقد أظهر القرن العشرون، كذلك، قدرة الإنسان الهائلة على الإتيان بالأفعال الشرّيرة. لذلك فكلّ أعمال «ستيفن كينغ»، وهي واحدة من أهمّ الأعمال الأدبية التي ميَّزت العصر الحاضر، نشأت عن سعيه إلى الإجابة عن السؤال المركزي: هل الشرّ مبدأ صميم في الأفراد، أم أنه يأتي نتيجة لظروف خارجية؟ ظهرت، بعد ذلك، تيمة الفاجعة التي تتهدَّد مستقبل الإنسانية لتجعل من الرعب أفقنا

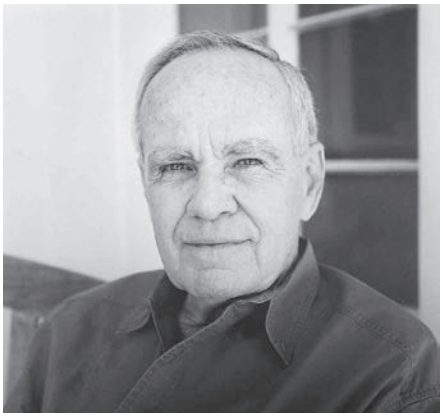
الأدبي، بامتياز. ولنا في رواية «الطريق - La Route» لصاحبها «كورماك ماكارثي - Cormac Mccarthy»، والتي تصوِّر إنسان ما بعد الكارثة في شكل مجموعات آكلة للحوم البشر، خيرُ مثالٍ على ذلك.

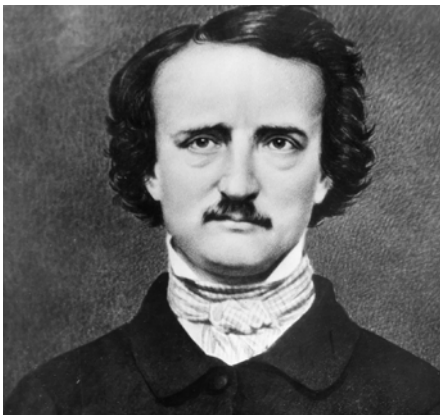
الرعب مجال له قواعده الخاصّة به؛ إذ يتعيَّن على الكاتب أن يبني عملاً تنحو كلّ مكوّناته نحو خلق الإحساس بالهلع، لكن الوصول إلى عقل القارئ، وحمله على تصديق ما يحكى له يستلزم من الكاتب أن يقدِّم له وجبة الرعب في طبق واقعي، وهذا ما يفسِّر إقبال «لوفكرافت» على دراسة العلوم التي تطوَّرت في عصره، ولهذا- أيضاً- يطعِّم «برام سوكر - Bramn Soker» شخصيَّته «دراكولا» ببعض التفاصيل الواقعية: مقتطفات من مذكّرات شخصية، وقصاصات أخبار... أمّا «ستيفن كينغ» فهو يؤسِّس كوابيسه على وصف دقيق جدّاً لمدن صغيرة في الولايات المتَّحدة الأميركية إلى درجة أنه أصبح علَماً من أعلام الواقعية..؛ ولهذا تحوَّلت رواية الرعب ،بشكل غير متوقَّع، إلى رائز فعّال ما إن يوضع على النسيج المجتمعي حتى يبرز فيه جوانب، لم يكن أحد ليراها من قبل.

يبقى لنا أن نتحدَّث عن «إدغار بو - Edgar Poe»، فحينما كنّا نخطِّط لإنجاز ملفّ حول الرعب، كان يبدو لنا أنه من البديهي أن نخصِّص فيه مكاناً مركزيّاً لهذا الكاتب، ولمجموعته القصصية البارزة «قصص استثنائية - Histoires extraordinaires»، وخاصّة قصّة «سقوط بيت أوشر - La chute de la maison Usher»، وقصّة «ليجيا - Ligeias»، وقصّة «مخطوطة وجدت في زجاجة - Manuscrit trouvé dans une bouteille»، أَوَليست هذه القصص من الكلاسيكيات المؤسَّسة لهذا النوع الأدبي؟ الجواب هو: لا، ليس تماماً. فالترجمة الرائعة التي أنجزها كلّ من «كريستيان جارسان - Christian Garcin» و«تييري جيلبوف - Thierry Gillyboeuf» لمجموع قصص «إدغار بو»، أماطت اللثام عن سوء الفهم الذي حدث، لأن «إدغار بو»، وإن كان قد استعمل الرعب في قصصه، لم يتَّخذ من ذلك الرعب غاية له. كان «بو» يمزج بين النكهات، فيخلط

موباسان ▲

لافكرافت ▲


كورماك ماكارثي ▲


إدغار بو ▲

ستيفن كينغ ▲

الرعب بالهزلي، ويحاكي العجائبي السائد في عصره، بموهبة خارقة يستحيل معها، على القارئ، أن يتنبّه لما ينطوي عليه سرده من سخرية. وإذا نحن صنَّفناه ضمن كتاب الرعب، نكون قد أسهمنا في الحفاظ على الأسطورة التي أسَّس لها مترجمه الأوّل، إلى الفرنسية، الشاعر «شارل بودلير - Charles Baudelaire» والذي كان يستقي معلومات مغلوطة، مصدرها الناقد «روفوس ويلموت جريسوولد - Rufus Wilmot Griswold» الذي تجمعه عداوة شخصية بـ«إدغار بو». وإذا كان هذا الأخير قد أثَّر في كلّ من كتبوا روايات الرعب من بعده (كان «لوفكرافت» لايفوِّت فرصة ليزور «إدغار بو» إقامته في مدينة Charleston)، فسيكون مع ذلك من المجحف أن نصنِّفه ضمن كتّاب الرعب.

غالباً ما يتمّ التأريخ لنشأة أدب الرعب، ببداية القرن التاسع عشر أو بنهايته، وذلك باختلاف الرواية التي تَمّ اعتبارها: «فرنكشتاين - Frankenstein»(1818) أو «دراكولا- Dracula» (1887) ، لكن الأكيد

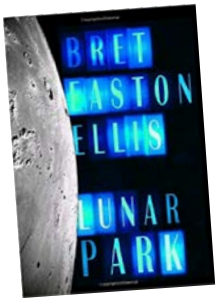
بريت إيستون إيليس ▲

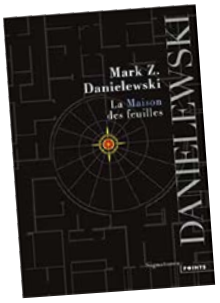
كارين جيزبيل ▲

ماركز دانيالفسكي ▲

هو أن أدب الرعب أقدم من ذلك بكثير. فعصور ما قبل التاريخ حافلة بالأشباح، وأساطيرها مليئة بالوحوش. والعصور الوسطى تسود فيها قصص عن جهنَّم المسيحية التي يعمرها المهرطقون المخيفون من ذوي القرون والمخالب البارزة. ورغم أن القرن الثامن عشر، وفكر الأنوار قد عملا على تفنيد الغيبيّات وطرد الأشباح، قاومت هذه الأخيرة، واستمرَّت من خلال الدين، لتعاود الظهور، من جديد، بقوّة، خلال القرن العشرين. وإذا كان أدب الرعب قد استمرّ، فلأنه نشأ وتغذّى على عجزنا عن فهم العالم، مهما كانت الوسيلة التي نتَّخذها في سعينا إلى ذلك (الدين، العلم، الأخلاق). ولن يختفي هذا النوع أو يأفل نجمه إلّا إذا نحن تمكنّا من فهم كلّ ما يحيط بنا.

والجديد، اليوم، هو أن النقد بدأ يتعامل مع نوع الرعب، بشكل أكثر جدِّيّة: «فستيفن كينغ» الذي حرمته الأوساط الأدبية، في بداياته، من صفة (مبدع)، أصبح يُستشهَد به، الآن، في مراجع نقدية مرموقة، وتحظى أعماله بمراجعات مسهبة على صفحات أرقى الجرائد، من قبيل «New York Times»، وغيرها. كما أصبحنا نشهد- حاليّاً- إقبال عدد مهمّ من كبار الأدباء على استخدام بعض آليّات الرعب في بناء رواياتهم. فشخصيات





اللصوص وقطّاع الطرق عند «كورماك ماكارثي»، والأشباح المنتقمة في رواية «Lunar Park» لصاحبها «بريت إيستون إيليس - Bret Easton Ellis»، كلّها شخصيات تنتمي إلى رواية الرعب. إلى ذلك، بدأ هذا الجنس يحظى بعناية كبيرة في دوائر النشر والبحث الأدبيَّيْن، أدَّت إلى تكريسه بوصفه جنساً أدبيّاً مكتملَ الأركان، إذ خُصِّص لشخصية مصّاص الدماء جزء كامل من مجموعة «لابلياد - La Pléiade» المرموقة، لهذه السنة، وحظيت أعمال الكاتب «لوفكرافت»، الذي أصبح واحداً من أعمدة الأدب الأميركي، ترجمة رصينة للأكاديمي «S.T. Josh»، أنجزها في ما لا يقلّ عن عشرين سنة. وكلّ رواية جديدة يصدرها «ستيفن كينغ» تتربَّع، بسرعة كبيرة، على قمّة هرم المبيعات. لا شكّ، إذن، في أن جنس الرعب يعيش فترة زاهية، ويشير إلى ذلك حضوره الطاغي في ميدانَي السينما والأدب. وإذا كان هذا الجنس قد عاش عصره الذهبي، خلال القرن العشرين، فإن العشرين سنة الأخيرة شهدت- بدورها- صدور روايات مهمّة، من قبيل: «منزل الأوراق - la maison des feuilles» لصاحبها «ماركز دانيالفسكي - Markz Danielwski» الذي عمل على تجديد سردية المنزل الملعون.

والغريب أن فرنسا، إذا ما قورنت بالعالم الأنجلوسكسوني، قد أنتجت عدداً قليلاً من روايات الرعب، منذ القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا. وتُفَسِّر هذه الندرة بقوّة الإرث الديكارتي العقلاني في هذا البلد، كما تفسِّر- أيضاً- بالفصل الواضح بين السرديات الشعبية والسرد النبيل الذي يتجسَّد في أعمال الكتّاب الكبار في الأدب الفرنسي، فبينما أدرج العالم الأنجلوسكسوني روايات الرعب ضمن الأعمال الأدبية، ما زالت فرنسا تصرّ على استبعادها، ووضعها ضمن خانة «القصص المبتذلة».

أمّا دور النشر الفرنسية، فمازال معظمها يرى أن روايات الرعب لا تصلح إلّا لتُقرَأ في محطّات القطار على الرغم من أن الرعب حاضر في السياق الأدبي الفرنسي، على هامش الأجناس الأدبية، في الروايات البوليسية (العنيفة) لـ«كارين جيزبيل - Karine Gies-bel»، وفي روايات «جيريمي فيل - Jeremy Fel»، وعلى رفوف الخزانات الشخصية لعدد كبير من القرّاء، وسيظل حاضراً طالما وُجِدت في العالم الذي نسكنه أسبابٌ تشعرنا بالخوف؛ لهذا فجنس الرعب سيعيش- على ما يبدو- لسنوات طويلة جدّاً.

■ **ترجمة:** مونية فارس

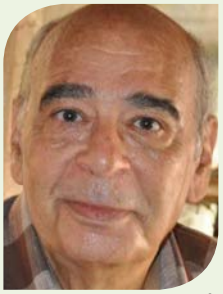
المصدر:

. Le Nouveau Magazine Littéraire, N° 19-20, Juillet-Aout 2019, p.p. 116-117

XI

الحرّيّة.. الفردية.. الأدب

في «الكتب في حياتي»، يقول الروائي الأميركي هنري ميللر: «... ما يميِّز الناس الذين أفكِّر فيهم أنهم يحضّون الإنسان على إدراك أنه يحمل الحرّيّة كلّها بداخله، وأنه لا ينبغي عليه أن يقلق بشأن مصير العالم، الذي ليس مشكلته، بل عليه أن يحلّ مشكلته الفردية الخاصّة: التحرُّر، ولا شيء آخر»[1].



أحمد الخميسي

يُعَدّ حديث ميللر هذا الأوضحَ من بين كتابات أدباء كثيرين، في التعبير عن مفهوم فلسفي للحرّيّة يرتكز على أنها مسألة ذاتية، داخل الإنسان، معزولة عن حركة وفاعلية الآخرين، وسعيهم للتحرُّر من أنظمة الاستبداد السياسي والاقتصادي. الحرّيّة، عند ميللر، قضيّة «فردية»، أعلى شأناً حتى من القلق على «مصير العالم». وعندما لايرى الكاتب حقيقة في العالم سوى ذات الفرد، معلَّقة في الهواء، بمعزل عن الآخرين، وعن القوانين الاجتماعية، فإنه لا يدمِّر، فقط، وحدة كلّ ما في الكون وترابطه، على مستوى الطبيعة أو المجتمع، بل يدمِّر حتى تلك الذات التي يبحث عنها بلا جدوى، خارج سياق وجودها؛ لهذا يقول تزفتيان تودوروف عن أدباء الحرّيّة الفردية:«إن الحقيقة الوحيدة الباقية لديهم هي ذات الكاتب الذي تسوقه نرجسيَّته إلى أن يصف، بأدقّ التفاصيل، أدنى انفعالاته، وأتفه تجاربه الجنسية وذكرياته الأشدّ سطحية» [2].

وما يقوله ميللر من أن الحرّيّة الفردية أهمّ وأعلى من أيّة قضيّة عامّة أخرى، يكرِّره بالنصّ، تقريباً، روائي آخر هو ماريو فارجاس يوسا في روايته «امتداح الخالة»، «حين يقول على لسان البطل، يخاطب عشيقته: «أقول لك إن كلّ حركة تسعى لتقديم مصالح جماعية لطبقة أو عرق أو أمّة أو كنيسة أو مهنة، على معركة السيادة الفردية، هي مؤامرة لفرض مزيد من القيود على الحرّيّة البشرية»[3]. فإذا كان على الإنسان ألّا يقلق بشأن مصير العالم، عند ميللر، فإن الإنسان عند يوسا لا ينبغي عليه أن يقدِّم شيئاً على ذاته، أو يجعله أهمّ من ذاته؛ لا مصالح اجتماعية لطبقة، ولا مصالح وطنيّة لأمّة. وإذا كان على الإنسان، عند ميللر، «أن يحلّ مشكلته الفردية الخاصّة ولا شيء آخر»، فإن على الإنسان، عند يوسا، أن ينشغل بمعركة «السيادة الفردية» فحسب. ولابدّ لمثل هذه الرؤية الفلسفية التي يعتنقها ميلان كونديرا وآخرون، أن تنعكس على الأدب في إبداع أولئك الكتّاب، ويتَّضح تأثير ذلك الفهم الفلسفي للحرّيّة، في صلب العمل الأدبي، كما نجد عند كاتب مثل تشارلز بوكوفسكي[4] الذي لا يقدِّم لنا سوى نماذج بشرية تحيا لذاتها، مبتسرة، خالية من أيّ طموح، لا أمل لديها في أيّ شيء، وتحيا، فقط، لتلبّي احتياجاتها العضوية من خبز وجنس وعنف، لا يجمعها شيء، ولا تربطها بالآخرين قضيّة، أو هَمّ، أو حلم مشترك، نماذج سقطت في قاع الفردية لا تمثِّل سوى ذاتها. وطالما لا شيء في العالم سوى حرّيّة الذات، الفردية، فإن الخطوة التالية في الأدب تصبح تأمُّل تلك الذات، وفحص جوانب اللذّة والمتع فيها...

بالغرق في «الذات»، فقدَ الأدب أحد أهمّ أدواره؛ أي اكتشاف ما هو مشترك بين البشر داخل ما هو فردي، للارتفاع من السمات الفردية إلى التعميم.

في وقت ما، قال جوته: «إن العالم قريتي»، في إشارة إلى ترابط كلّ عناصر الثّقافة وعناصر الطبيعة، أمّا كتّاب الرواية الجدد فإنهم يقولون إن الجنس هو قريتي، لكن الجنس لا يخلق قرية مشتركة؛ لأنه، دوماً، أمر فردي. وقد تراجع أولئك الكتّاب حتى عن نظرات أدباء ومفكّرين سابقين مثل جان بول سارتر الذي أدرك أهمّيّة الحرّيّة الفردية من دون عزل تلك الحرّيّة عن وجود الآخرين. ويعلن ماريو فارجاس يوسا في «الكاتب وواقعه» عن ذلك التراجع، ويصرِّح بأنه تخلّى، منذ زمن عن فكرة أن يكون للأدب دور اجتماعي، وتخلّى عن أفكار سارتر التي آمن بها في وقت ما القائلة بأن «الكلمات أفعال يمكن أن تؤدّي إلى تغيير اجتماعي، وتغيير تاريخي، وطالما أن للكاتب مثل هذه السلطة فإنه ملزم، أخلاقياً، باستخدامها في القتال؛ دفاعاً عن ضحايا

المجتمع، ولفضح كلّ ما هو خطأ في عصره»[6]، يتبرّأ يوسا من نظرة جان بول سارترا، فيقول: «الآن، تبدو لي أفكار سارتر تلك ساذجة»! يتنصَّل يوسا من ربط الأدب بأيّ دور اجتماعي طالما أنه تبرأ من ربط الحرّيّة الفردية بالحرّيّة العامة. بطبيعة الحال، فإن هناك تياراً آخر، يمثِّله غابريل جارسيا ماركيز، وجوزيه ساراماجو، وجون كويتزي، وتوني موريسون، وغيرهم من كبار الأدباء، حقّاً، ممَّن يدركون استحالة عزل الحرّيّة الفردية عن حرّيّة الآخرين، مثلما يستحيل عزل خليّة عن بقية خلايا بناء عضوي. وقد نبَّه تودوروف، في كتابه «الأدب في خطر»[7]، إلى خطورة ذلك التيّار حين قال إنه طالما ليس للعالم الموضوعي وجود، فإن الذات تغدو مركز العمل الأدبي، و-من ثَمَّ- تتضخم نزعة «الأنانة»، أي القول بأن «الأنا الذاتي» هو الكائن الوحيد الموجود، وقد قطع ذلك الاتِّجاه الصلة بين العمل الأدبي والمجتمع، وبرز أقوى ما يكون في مدارس مثل: البنيوية، والتفكيكية، فأصبح العمل الأدبي معروضاً بصفته «موضوعاً لغوياً مغلقاً مكتفياً بذاته»، وغدا النموذج الرائج للعمل الأدبي - وفقاً لتحديد كارل فيليب - هو الذي: «لا يتحدَّث عن شيء خارج عنه، إذ ينبغي للعمل الأدبي أن يتحدَّث، فقط، عن نفسه، وعن كينونته الداخلية». وتضرب هذه النظرة للحرّيّة والأدب، بجذورها، في بدايات الفكر الفلسفي، ففي القرنين: الرابع، والخامس ق. م، تجلَّت تلك الرؤية الفلسفية في «المدرسة الكلبية» التي أنكرت «الوجود العامّ»، و«الخير العامّ»، وقالت إن السعادة الوحيدة الممكنة هي سعادة كلّ إنسان بمفرده، وإن الفكر لا يستطيع أن يدرك إلّا «الممثل الفردي للنوع»، لا «النوع ذاته»؛ لذلك يستحيل الحديث عن مصالح جماعية أيّاً كانت، لأن المتاح هو الحديث عن فرد ما بعينه، لا أكثر. وكانت المدرسة الأبيقورية، أيضاً، ترى أن سعادة الإنسان كامنة في داخله، معزولة عمّا حولها، وقد شهدت تلك الرؤية تطويراً فلسفياً، فيما بعد، عند فلاسفة آخرين، منهم برجسون الذي رأى أن «الحرّيّة واقعة شعورية، وليست مشكلة تُحَلّ».

وقد دارت معارك فكرية ونقدية طويلة بشأن ذلك الفهم الفلسفي للحرّيّة والأدب، والنظر إليهما بصفتهما ظاهرة معزولة عمّا حولها. ويشير بليخانوف، في مقاله «الفنّ والحياة الاجتماعية»[8] إلى ذلك التيّار الفلسفي قائلاً: «لقد ارتكزت المثالية الذاتية، دائماً، على الفكرة القائلة بأنه لا وجود لأيّ واقع آخر سوى («أنا» نا)!.. وبينما علينا أن نتعلَّم كيف نبحث عن الجديد، فإن من لا يرى، في الواقع، أيّ شيء سوى («أنا» ه) الخاصّة، فلن يعثر، خلال بحثه عن الجديد، إلّا على تفاهة جديدة.

لقد أخذت الفردية المتطرِّفة تحجب، عن الكتّاب، جميع مصادر الإلهام الحقيقي، وهذه الفردية تجعلهم عمياناً عمّا يجري في الحياة الاجتماعية، وتحكم عليهم بإثارة ضوضاء عقيمة بانفعالات شخصية خالية، تماماً، من أيّ مضمون؛ ونتيجة لذلك نجد أنفسنا، في النهاية أمام شيء لا يمتّ بأيّ صلة إلى الجمال والتجديد اللذَيْن يبحثون عنهما، ذلك أن دافعهم إلى التجديد ليس حبّ فكرة جديدة ما، بل حبّ ذلك الواقع الوحيد أي «ذاته».

في النهاية، يظلّ الرهان قائماً على التيّار الذي طالما رأى أن العالم وحدة واحدة، مترابطة، على مستوى قوانين الطبيعة، وأن المجتمع، أيضاً، وحدة واحدة، لا يمكن أن تستلّ عنصراً منه وتعزله على أنه حرّيّة فردية، ويظلّ الرهان قائماً على النظرة الصحيحة للأدب التي تبلورت منذ ظهور «فنّ الشعر» لأرسطو، حين اعتبر الأدب «محاكاة للطبيعة»، وليس محاكاة للذات، وحينما اعتبر هوراتيوس أن وظيفة الأدب هي «المتعة والفائدة» معاً.

---

(1) الكتب في حياتي: هنري ميللر، دار المدى. ترجمة: أسامة منزلجي (2012)، ص:175 - 176.

(2) الأدب في خطر: تزفيتان تودوروف، دار توبقال، المغرب (2007)، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي.

(3) امتداح الخالة: ماريو بارجاس يوسا، دار المدى (1999)، ترجمة: صالح علماني.

(4) قصص الحياة المدفونة: تشارلز بوكوفسكي، دار الجمل (2016) ترجمة: أماني لازار.

(5) امتداح الخالة: مرجع سابق.

(6) كتاب «الكاتب وواقعه»: ماريو فارجاس يوسا، المجلس الأعلى للثّقافة بمصر، (2006)، ترجمة: بسمة عبد الرحمن.

(7) الأدب في خطر: مرجع سابق.

(8) الفنّ والحياة الاجتماعية: بليخانوف، دار دمشق للطباعة، المجلَّد الخامس من المؤلَّفات الفلسفية (1982)، ترجمة: زياد الملّا.

المحَطات..
حيث يقفُ الزَّمن

تؤدِّي محطَّاتُ وسائل النقل، في الأصلِ، وظيفة أساسيةً في علاقة بحركة السّفر، جعلتها تُعَدُّ فضاءاتِ صعودٍ ذهاباً ونزولٍ إياباً. وبين الصعودِ والنزولِ، وفي علاقة بالانتقال من مكانٍ إلى آخر تتوفَّر المحطَّاتُ على عناصر خدمة مثل شبابيك بيع التذاكر وأبهاء ومقاعد للانتظارِ والاستراحة، والمَراحيض وبيوت حفظ الأمتعة..

رضا الأبيض

هذه الفضاءاتِ، إضافة إلى ازديادِ عددها واتِّساعِ جغرافيتها، صارت تؤدِّي أدواراً أخرى مختلفةً تتجاوز مجرَّد أنْ تكون تابعةً لوظيفةِ الحركة والانتقال. من ذلك مثلاً أنها صارت تتوفَّر على دكاكينَ ومحلاتٍ لبيع المنتوجاتِ المختلفة، ومقاهٍ ومطاعمَ، وأبهاءَ وزوايا للعروض الفنِّيّة والثقافيّة.

وهو ما جعل الذهابَ إلى المحطَّاتِ لا يقتصر على المسافرين، وإنما أيضاً يذهب إليها زوارٌ ورواد ليست غايتهم صعود القطارات والحافلات، بل التسوُّق والترفيه وتناول الوجباتِ ومشاهدة العروض الفنِّيّة.

ذلك ما جعل المحطَّاتِ في المدن الكبرى في العقودِ الأخيرة أماكنَ هامّة للتعارف وللتبادل الثقافيّ، خاصّة بازدياد عدد المسافرين، وتنوُّع جنسياتهم واختلاف انتماءاتهم الثقافيّة والاجتماعيّة.

ولَعَلّ هذه الحركيّة وهذا النشاطَ الذي لا يهدأ ليلاً نهاراً، هو ما جعل المحطَّاتِ تلقى عناية واهتماماً من أطرافٍ مختلفة، كالشركات التجارية والخدماتية، (هدايا، شحن هواتف..) والفرقِ الفنِّيّة، والمؤسَّسات الثقافيّة والتربويّة ، بل أيضاً من قِبل التنظيمات الإرهابية (باريس 1995، سان بطرسبرغ 2017..). وهو ما جعل وزارات النقل والأمنِ تكثِّف رقابتها على الداخلين والخارجين، وتستعينُ بأحدث الأجهزة والتقنيات..

كلّ ذلك جعل المحطَّاتِ، باعتبارها فضاءاتٍ لالتقاء الأفراد من جغرافيات مختلفة، تحظى أيضاً بعناية وزارات الصِّحَّة اتقاءً لانتشار الأمراض والعدوى، وبعناية وزارات البيئة تشجيعاً على استعمال الطاقة المُتجدِّدة والنظيفة..

وبسبب حاجة الناس المتزايدة للنقل الجماعيّ، وتطوُّر الوسائل وتنوُّعها، اتَّسعت شبكة المحطَّاتِ وانتشرت في أرجاء الدولِ، وازدادت العناية بها من الناحية المعمارية (غراد سنترال، فيستفريدوف، توليدو، كانازاوا..)، واشتدَّت المنافسة على شراء أو اكتراء المحلّاتِ والأركان فيها لعرض المنتوجات (سلع، عروض موسيقية، معارض كتب..) وبيع الخدمات والإشهار..

نتيجة كلّ ذلك تطوَّر أيضاً المشهدُ اللُّغويُّ المنطوق والمكتوب في المحطَّاتِ، فاختلطت الألسنة وتعدَّدت اللكنات.

ولكي يتمّ تسهيلُ التدفُّق وقضاء المصالح تطوَّرت أيضاً لغة الإشارة. ووفَّرت المؤسَّساتُ الأدلاء وذوي القدرات على الترجمة والتخاطب بأكثر من لغة، وصار من النادر تعطُّل أو حيرة المسافرين أحاديي اللُّغة أو العميان أو الصمّ، وأقيمت للعجزة والحوامل منافذ ومسارات إلكترونية مريحة لا تكلِّفهم جهداً.

لقد تعدَّدت وظائفُ محطَّاتِ القطارات والمترو، فلم تعد تقتصر على إسداءِ خدماتٍ أساسيّة تقليدية في علاقة بالسفر، بل صارت فضاءاتٍ للتجارة والترفيه والثقافة، وملاجئ نوم (المشردون..)، وفضاءاتٍ للمواعدة بين الأصدقاء

والعُشَّاق، والأكل والمناقشات السياسيّة، وللجريمة أيضاً..

ولقد أدَّى ازدياد الإقبال على المحطَّاتِ، وتنوُّع وظائفها إلى ازدياد الاهتمام بها من الناحية العمرانية والجمالية. الأمر الذي جعل كثيراً من المحطَّاتِ معالمَ حضاريّة وطنيّة وإنسانيّة، ووجهات سياحيّة، تسجل في لوائح اليونسكو للتراث العالميّ..

وهو ما يعني تحوُّل المحطَّةِ من فضاءِ حركة وعبور إلى فضاءٍ مقصود لذاته يذهب إليه الناس ويتجوَّلون فيه، ويستمتعون بخدماته، ويلتقطون فيه صوراً للذكرى.

لذلك كلّه استحقت المحطَّةُ أن تُسمَّى «محطّة»، نحطّ فيها إمّا توقُّفاً لفترةٍ زمنية قصيرة ، انتظاراً وتوديعاً واستقبالاً، أو وقوفاً لفترةٍ أطول، استمتاعاً بمثل هذه الأجواء الكرنفالية.

في كثير من هذه المحطَّاتِ تحظى الممارسة والتعبيراتُ الفنِّيّة والثقافيّة باهتمامٍ وإقبالٍ، حيث تحوَّلت إلى مقصدٍ يؤمّه الفَنَّانون فرادى وفرقاً لممارسة الغناء والرقص وعروض الأزياء، ولعرض الرسومات والتصاوير، وبيع الكتب، وعقد الجلسات الحوارية المفتوحة وتوقيع الإصدارات الأدبيّة، والإشهار للحفلات والمعارض، وبيع الهدايا والتحف الفنِّيّة التذكارية، إضافة إلى اللعب في الفضاءات المُخصَّصة اليدوية والإلكترونية، والفرجة على الأشرطة الغنائية والوثائقية، إلى غير ذلك من أشكال الممارسة الفنِّيّة الفرديّة والجماعيّة، المُنظَّمة أو العفويّة، التي يختلط فيها المحلِّي بالوطنيّ والعالميّ، في تعدُّد ألوانِها وإيقاعاتها، وثراء رمزياتها.

لم تعد المحطَّاتُ فضاءاتِ عبور يدخلها المسافر ويخرج منها الواصلُ فحسب، بل صارت فضاءاتِ وقوفٍ لساعاتٍ طويلة، يقصدها الناسُ ويتواعدون للقاء بين أسوارها وفي أنفاقها وأبهائِها وعلى أرائكها الوثيرة، تحيط بهم الشاشاتُ العملاقة وأصصُ الزهور، وأحواض السمك البلورية، وتشيع في سمائها الأنغامُ والموسقى الهادئة.

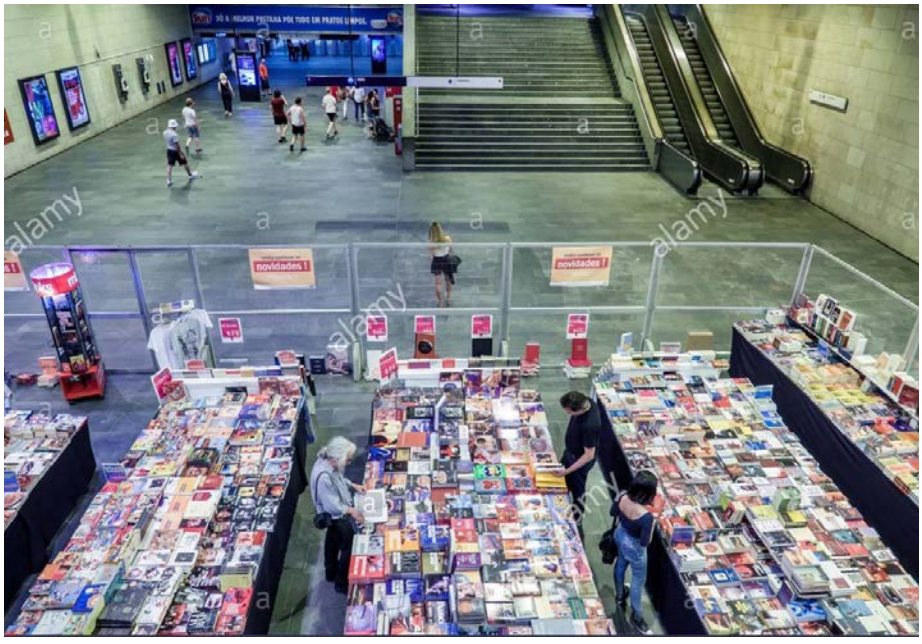
لم تعد المحطَّاتُ -إذن- فضاءاتٍ محدودة منها ننتقل ونسافر إلى أمكنةٍ أرحب، بل صارت هي ذاتها المكان الأرحب نذهب إليه قصداً، ونتجوَّل فيه ونقف ونجلس.. ونعود إليه كلّما أحسسنا بضيق العالم الخارجي أو بصعوبة السفر إلى مكانٍ آخر.

لقد صار العالمُ هو مَنْ يأتي إلى المحطَّةِ، سلعاً ولغاتٍ ومنتوجاتٍ فنية .. يدخل إليها من أبوابها وينزلُ بين زواياها وفي أبهائِها ومحلّاتها، ثمرةَ تعاونٍ وشراكاتٍ بين وزاراتِ النقل والمُؤسَّساتِ التجاريّة والثقافيّة والتربويّة والتكنولوجيّة، وشركات المعمار ومخابر البحث العلميّ، وفرق الهواة والمبدعين فرادى وجماعاتٍ..

صارت المحطَّاتُ فضاءً للتبادلِ، ومصدرَ افتنانٍ وسحرٍ لكلّ الأعمار والفئات تجاراً وفنَّانين مبدعين ومهمَّشين منبوذين وعشاقاً حالمين..

في غمرة هذا التدفُّق الهائل على المحطَّاتِ (100 ألف مسافر يومياً في فلندر ستريت، 54 مليون مسافر في محطَّة مونبارناس سنة 2015..) يشعر الفردُ أنه في قلب العالم أو أنه امتلك العالم بأقلِّ كُلفة جسديّة وماليّة، حيث،

تفجيرات محطة مترو بروكسل مارس 2016▲



معرض للكتب في إحدى المحطات بالبرتغال▲

محطة مترو الدوحة، الإشهار لمونديال 2022 ▲

في المحطَّةِ، تستقبل حواسُه بصراً وشمّاً وسمعاً ما لا تستقبله حواسُ شخص يقضي سنواتٍ «سجين» قريته، بل مدينته، وإنْ اتَّسعت جغرافيتهما.

ولا شكَّ في أنَّ تطوُّر المحطَّاتِ من جهة قدرتها الاستيعابية ومعمارِها وخدماتِها إنما هو رهينُ ازدياد الإقبالِ على المواصلات الجماعيّة، وتطوُّر شبكاتها وبناها التحتيّة، وبسبب ما ترصده الدولُ والحكومات من ميزانياتٍ هائلة لتحسين ظروف حركة الأفراد والبضائع، من جهة السلامة الصّحيّة والأمنيّة، والراحة، ودقة المواعيد، وتفادي الاكتظاظ لإدراكها قيمة ذلك اقتصاديّاً وثقافيّاً.

ولذلك صارت المحطَّاتُ اليوم تُعَدُّ أحد الأسباب الجالبة أو المُنفِّرة للسيّاح والتجّار وللأفراد في عالم سمته التدفُّق المرتفع للأفكار والسلع والناس.

وعليه، فإذا كانت المحطَّاتُ في الأصل علامةً على الحركة وعلى السباق مع الزمن في عالم يتزايد فيه نسق «الجري»، فإنها تمثّل أيضاً، من منظورٍ آخر، علامة وقوفٍ ليس هدرا للوقت، ولكن للاستمتاعِ والترفيه وقضاء الشؤون المختلفة..

فبين جدران المحطَّاتِ وتحت سقوفها يقفُ الناسُ، ويقفُ الزمنُ ساعاتٍ أو أيّاماً، على المجاز، لأنّ العالم صار في المحطَّةِ وليس خارجها.

مجطة ماكايوسكايا (موسكو)▲

حفل غنائي في محطة سانبونكراس(لندن)▲

إثيوبيا..
الأرضُ التي تنبت أدباً

عندما بدأنا التفكير في مشروع ترجمة السرد الإثيوبي المكتوب باللُّغات المحلّيّة، إلى اللُّغة العربيّة واللُّغة الإنجليزية، قدَّم لي البروفسور «أبيبي زقي - Abebe Zegeye » قائمة طويلة بأسماء أدباء إثيوبيا المشهورين الذين كتبوا بلغاتهم المحلّيّة، وهم يتصدَّرون المشهد الأدبي السردي في إثيوبيا. وكانت المفاجأة كبيرة عندما عرفتُ أن ثلثَي القائمة أسماء تنتمي إلى إقليم واحد، هو أمهرا- قوجام، بل أعظمهم من مدينة واحدة، وهي مدينة دبروماركوس، وعلى رأس القائمة الروائي الإثيوبي الكبير «أديس ألمايو - Haddid Alemayehu) (1910-2003»، صاحب رواية «love unto crypt»، التي تُعتبر من الأدب الكلاسيكي الإثيوبي الحديث.

عبد العزيز بركة ساكن

شددنا الرحال إلى مدينة دبر ماركوس: (البروفسور أبيبي زقي، والمحرِّرة الأدبية الدكتورة راشيل برون، وهي- أيضاً- أستاذة جامعية تعمل في جنوب افريقيا، وشخصي الضعيف)، في عربة أرسلتها لنا جامعة «دبروماركوس»، يمكنها تسلُّق الجبال مثل العنكبوت أو التيس الجبلي، حيث تُعرف إثيوبيا بالطرق الوعرة على الجبال الشاهقة التي تبدو كما لو أنها مُعلَّقة على قبّة السماء. كان الهدف من الرحلة هو العمل على تنصيب جامعة «دبروماركوس» بوصفها جامعة مركزية للأدب الإثيوبي المكتوب

باللغات المحلّيّة، ودعم مركز حديث «ألمايو للأدب والثقافة والبحث»، وتتبع سيرة السرد في «قوجام - أمهرا» الذي ينتمي إليه معظم الأدباء الإثيوبيين الكبار مثل:

(love unto crypt) Haddis Alemayehu
Abe Gubegna (refusing to be born)
Beweketu Siyum (home without life)
Yeftaye Nigussie (you put me into difficulties)
Ayalneh Mulatu (from the frying pan to fire)
Temesgen Gebrie (the drunk man of Gulele)

يتوسَّط المدينة تمثال الروائي «حديث ألمايو»، شامخاً يحمل كتاباً بيده اليسرى وريشة بكفّه اليمنى، ويبدو أنيقاً وجميلاً وحيّاً في كلّ الأوقات، وهو يحملق بعيداً في الفضاء الشاسع، وكأنه يبحث عن فكرة لم يستطع التقاطها أبداً. يتوسَّط التمثالُ سوقاً شعبيةً تضجّ بالحركة والباعة ودرّاجات «الباجاج» الهندية التي يفضِّل المواطنون استقلالها للتنقُّل عبر المدينة؛ لسرعتها وقلّة تكلفة أجرتها، وتحيط به الصرّافات وسيّارات وحافلات النقل المحلّي والنقل القومي؛ تلك السيارات الجميلة المطليّة بالألوان الحارّة، والمزيَّنة بأحرف اللغة الجعيزية. وليس ببعيد عن النُصب، تُوجد الفنادق الشعبية وبيوت الضيافة، وحول سُوره وداخل فنائه يجلس بعض الشباب والشابّات يرفّهون عن أنفسهم، وبعض من عمّال (اليومية)، المتعبين، ينتظرون فرصة لعمل سريع يوفِّر لهم قوت يومهم.

بينما كانت العربة تعبر المساحة الشاسعة ما بين «أديس أبابا»، و«دبروماركوس»، متسلِّقة الجبال، وعابرةً الوديان والغابات، كنت أبحث عن الرابط ما بين الأدب وهذا الإقليم الذي ينبت الشعراء والقصّاصين كما ينبت العُشب وأشجار السنت. قمّةُ الهضبة الإثيوبية، في إقليم «أمهرا- قوجام»، مسطَّحة، وتقلّ فيها الجبال الشاهقة، ليس كما هو معتاد في كلّ أقاليم إثيوبيا الأخرى. يعتمد المواطنون، في دخلهم، على الرعي والزراعة، ويُعتبر «قوجام» المصدر الأساسي للذرة (تيف) التي يُصنَع منها الخبز الشعبي الأوّل في إثيوبيا وهي «الانجيرا». الطقس فيها يميل إلى البرودة، وربَّما كان ذلك سرّ تسمية مدينة «دبروماركوس»، قديماً، «منكورر - menkorer»، ويعني- باللُّغة الجعيزية- المكان الأكثر برودة، ولم يُغيَّر إلى الاسم الحديث «دبروماركوس» إلّا بعد بناء كنيسة القدّيس «دبروماركوس»، في العام 1870. لم يكن هنالك شيئاً خاصّاً يمكننا أن نقول إنه ساهم في أن تُخرج الأرض أدباء، لكن هنالك سبباً منطقياً وواقعيّاً، هو مساهمة الكنائس والإرساليات التي دخلت، مبكِّراً، غرب إثيوبيا، وشمالها، وساهمت في اتِّساع رقعة تعلُّم القراءة والكتابة بين المواطنين، ويُلاحظ أن معظم روّاد السرد الإثيوبيين من أُسر متديِّنة، حظيت بقدر معقول من التعليم.

الملامح الأساسية للقرى الصغيرة التي تنتشر حول المدينة، أقرب إلى المدن السودانية المجاورة لها، خاصّة مدينة القضارف، ربَّما فيما يخصّ استخدام الزنك وحجارة الجرانيت الصلبة في البناء، وانتشار العربات التي تجرّها البغال والحصن، وأن مدينة القضارف قد حظيت بهجرة إثيوبية شاسعة، خاصّة في أوقات الحروب الأهلية، وفي زمن حكم «منقستو هايلو مريام»، حيث كانت ملجأً لبعض المعارضين والسياسيين، ولأسرهم. أيضاً، يمكن ملاحظة انتشار بعض أشجار الأكيشيا نيلوتيكا، وعُشب الكول، وشُجيرات العُشر، كما ان التربة الطينية الحجرية تماثل ما هي عليه في مدينة القضارف، وهي- إلى ذلك- مدينة إثيوبية مثلها مثل سائر المدن التي تقع على حوض النيل الأزرق. بالنسبة إلى الزائر المتعجِّل، قد يمرّ عليها مرّ الكرام، فالمواطنون هادئون وفي غاية التهذيب، ولا يبادرون في عرض ما عندهم، ويستخدمون أصواتهم الهادئة المنخفضة في السلام، والهمس فيما بينهم، بلغاتهم المحلّيّة المتعدِّدة، أو بـ«الأمهرا» الشائعة في تلك النواحي. لا يوجد في المدينة سيّاح؛ ليس لأنه ليست هنالك معالم أثرية عظيمة أو أمكنة جاذبة لروّاد الترفيه، بل لأن المسألة ترتبط بالقوّة الإعلامية لإدارة السياحة، كما أن مجاورتها لمدينتَيْن كبيرتَيْن تُعتبران من معالم سياحة الآثار في إثيوبيا، بل في إفريقيا كلّها، جنوب الصحراء، وهي «قندر» أو مدينة القلاع، و«بحر دار» التي فيها 38 جزيرة تحتوي على معابد وكنائس قديمة، وفيها بُحيرة «تانا» الساحرة، ومدينة «لالبيلا» التي تحتضن التابوت السليماني عند كهف جبلي، في أقدم كنيسة في إفريقيا، جعل مدينة «دبروماركوس» في ظلّ الإعلام السياحي، على الرغم من أنها تحتوي على واحدة من أجمل الكنائس في إثيوبيا وأعرقها، وفيها القصر الملكي ومبنى المحكمة الغريب وقوس النصر ومنابع النيل الأزرق المجهولة لدى الكثيرين، وهي مسقط رأس أشهر كتّاب إثيوبيا «حديث المايو»، وهو

بمنزلة «جيمس جويس»، بالنسبة إلى مدينة دبلن، و«كافكا» إلى مدينته براغ، و«استنبرغ» إلى مدينة استكهولم، ونجيب محفوظ إلى قاهرته القديمة، و«فيكتور هوجو» إلى مدينة بيزانسو؛ أقصد عندما يتحوَّل كاتب المدينة إلى أحد معالمها السياحية، ويصبح كنزاً قومياً وملهماً لأجيال قادمة.

بنظرة تاريخية مختصرة إلى مدينة «دبروماركوس» التي تقع في «قوجام - أمهرا»، على ارتفاع 4.220 متراً فوق سطح البحر، نجد أنها كانت عبارة عن قرى متفرِّقة يسكنها الفلّاحون والرعاة، إلى أن قام الملك «تكلاهامنوت»، في عصر ملك إثيوبيا «منليك»، باتِّخاذها عاصمة له، وأشرف على تعميرها، وبنى فيها قصره العظيم على قمّة جبل يطلّ على المدينة، حتى يستطيع أن يراقب المدينة كلّها من شرفات قصره، وما تزال بقايا القصر ومبنى المحكمة الحجري قائمَيْن إلى الآن. الملك «تكلاهامنوت» هو الذي أعطى المدينة الاسم الجديد، عندما قام ببناء كنيسة القدّيس ماركوس (1870)، وقد كان الملك «تكلاهامنوت» محبّاً للفنون؛ لذا أتى بفنّانين تشكيليّين من مدينة «ولقا - Wollega»، وعلى رأسهم التشكيلي الشهير «أليكا تكليسوس واجيرا - Aleka Takleyesus Waqiira»، لينجزوا لوحات من التوراة والإنجيل على سقف الكنيسة، وجدرانها الداخلية؛ ما جعل منها تحفة متفرِّدة، «ولكن- للأسف- لم يسمح لنا السدنة بالتقاط صور من تلك اللوحات، نظراً إلى قُدسية المكان». بعد عودة «هيلا سيلاسي» من الخرطوم أو المنفى الشاسع الذي مضى إليه هروباً من الإيطاليين الذين استعمروا إثيوبيا لفترة قصيرة (1935 - 1941)، شيَّد في مدينة «دبرماركوس» قوس النصر العملاق، في العام 1945، الذي هو شبيه بقوس النصر في فرنسا في شارع الشانزيلزيه - ميدان شارلي ديغول، الذي بدأ العمل به نابليون بونابرت، ولم يكتمل إنشاؤه إلّا في العام 1836، بواسطة «فيليب الأوّل»، على الرغم من وجود البصمة الإثيوبية الخاصّة التي تتمثَّل في نحت بعض أدوات القتال الإثيوبية التقليدية و«أسد صهيون - Lion of Zion» على قمّة القوس، حيث كان يعتبر «هيلا سيلاسي» أن أصوله تنحدر من الملك سليمان الحكيم؛ وذلك يفسِّر سرّ نجمة داود في العلم الإثيوبي، والتي تعني- أيضاً- تضامن الشعوب الإثيوبية، وضُمّنَ ذلك في نصّ الدستور الإثيوبي السابق الذي وضعه الإمبراطور أو ملك الملوك «هيلا سيلاسي» نفسه، وليس بعيداً عن مدينة «دبروماركوس» يُوجد كُبري النيل الأزرق الحديث العملاق بجوار الجسر القديم، الذي أمر ببنائه «هيلا سيلاسي»، فعند عودته من المنفى، عبر مدينة «دبروماركوس» إلى «أديس أبابا»، واجهته عقبة عبور النيل الأزرق الثائر، دائماً، في كلّ فصول السنة، فقال لمرافقيه: «يجبُ أن يُبنى، هُنا، جسر». من أجمل ما في تلك المنطقة جبل شوكوكي، الذي يبعد حوالي 30 كيلو متراً عن مركز المدينة، وهو أحد مصادر النيل الأزرق حيث يُوجد فيه النبع العظيم للمياه، وتُحاك الأساطير الشعبية حوله، ومن المعروف أن مصدر مياه النيل الأزرق الآخر يوجد في مدينة «بحر دار»، وهي بحيرة «تانا». ويميّز تلك المنطقة- أيضاً- التسامح الديني، حيث يتعايش المسلمون والمسيحيون في سلام تامّ، وتجد، في أسرة واحدة، أباً مسيحياً وأمّا مسلمة، وأبناءً مسلمين، وآخرين مسيحيين، مثلها مثل المدن الإثيوبية الشمالية، تُوجد فيها، في السابق، الجاليات اليهودية. ومن غرائب الأشياء أن هنالك كنيسة قريبة من شلّالات النيل الأزرق، فيها مُصلّى للمسلمين، فالإثيوبيون يعتبرون الدين سلوكاً شخصياً. هنالك أشياء كثيرة تجمع الإثيوبيين بكلّ دياناتهم: الإنجيرا «كسرة الخبز»، والشيرو «الإدام». إنهم لا يأكلون لحم

«إثيوبيا لقرون بقيت في عُزلة مفروضة ذاتياً أو فُرضتْ عليها»
(أبيبي زقي)

الخنزير، والطيور الكبيرة، ويكثرون من أيّام الصيام. يشتركون في التوقيت الإثيوبي العملي، حيث تبدأ الساعة الواحدة صباحاً، عندما يصل الناس إلى مواقع عملهم (حوالي السابعة في التوقيت العالمي وفقاً لموقع إثيوبيا في الكرة الأرضية)، ويشتركون في (الروزنامة) التي تخصّ إثيوبيا وحدها، حيث إن في السنة ثلاثة عشر شهراً؛ لذا هذا العام هو 2011 لا عام 2019. يشترك الإثيوبيون في الاستيقاظ مبكّراً، بقلوبهم الطيّبة، وحبّهم للعمل وشرب الشاي مختلطاً بالقهوة، والقهوة بالملح. تجمعهم اللُّغات، و«إشي» التي تعني «حسناً». وعندما يقول لك الإثيوبي «إشي»، عليك أن تطمئنّ، وأن كلّ شيء يمضي على ما يرام.

جامعة «دبروماركوس» هي الجامعة الوحيدة في المدينة، وقد أُنشأت- حديثاً- في تسعينيات القرن الماضي. الفكرة العظيمة وراء الرحلة إلى المدينة هي تحويل جامعة «دبروماركوس» إلى مركز للآداب الإثيوبية، وذلك بدعم قسم الآداب والثقافة الذي سُمّي باسْم الأديب «حديث ألمايو»، وتأهيله لأداء المهمّة. البروفسير «أبيبي زقي»، وهو موظّف حكومي رفيع المستوى، ومسؤول عن تأهيل الجامعات الإثيوبية، حيث إن له خبرة عملية طويلة في جامعات أميركية وأوروبية، ومؤلِّف كتاب «العودة المستحيلة - The impossible return»، الذي يُعَدّ أهمّ مرجع عن مأساة اليهود الإثيوبيين في إسرائيل. كان متحمّساً وعارفاً وهادئاً جدّاً، واستطاع أن يقنع إدارة الجامعة بالمشروع، بل العمل- مباشرةً- في تنفيذه، تمّت كتابة العقود، وأُعدَّت خطّة التمويل والتأهيل، وأُنشئت لجان الترجمة وجمع النصوص، وقد أوكِل إليَّ دور قيادة المرحلة الأولى التي ستنتهي في شهر يناير/كانون الأول، العام القادم (2020). ومن مخرجاتها المتوقَّعة، ترجمة ثلاثة وعشرين أديباً وأديبة، يكتبون باللُّغات المحلّيّة، إلى العربيّة والإنجليزية، كأوّل ببليوغرافيا للسرد الإثيوبي، سيتمّ نشرها في دار (RSP) الأميركية، متزامناً مع نشر داخلي شعبي بثلاث لغات في مجلَّد واحد: الأمهرية، والعربيّة، والإنجليزية، في محاولة للاتّصال بالعامّ الخارجي.

الكتاب المقترح يحتوي على ثلاث وعشرين قصّة قصيرة، كُتبت بلغة الأمهرا، ونُشرت في إثيوبيا، بذلك لم يتطلَّع عليها سوى القرّاء الإثيوبيين الذين يجيدون لغة الأمهرا وبعض الباحثين الأكاديميين وطلّاب العلم، فالكتاب سيمثِّل حلقة وصل مابين القارئ العربي، والقارئ الغربي، والقارئ الإثيوبي أيضاً، وهو مساهمة في إخراج القصّة الإثيوبية المكتوبة باللُّغات المحلّيّة، من عزلتها التي هي نتيجة لجدران اللُّغة، وهي- أيضاً- جزءٌ من عُزلة الأدب الإثيوبي بصورة عامّة. الكتاب الذين تَمَّ اختيارهم للترجمة، كتّاب من أجيال مختلفة، وهم: (Alemayehu Galegay, Alex Abraham, Bewkatu Seyoum,Yakob Berhanu,Abe Gubenya, Brehanu Zerihun, Brehanu Dinke,Endalegeta Kebede, Alemayehu Wasse, Fisseha Yazé, AdamGeta, Kubede Mikael, Yekotebewo Yesaw Tessema, Behalu Girma, Tsegaye Debremedhin, Paulos Guagnyo, Sebaht Gebre Xabier, Addis Alemayehu, Yohannes Admasu, Hailemelekot Mawil, Asfaw Damté, Yismaaka Worku, Mengistu Lema).

يتم تمويل المشروع، ذاتيّاً، عن طريق جامعة «دبروماركوس».

يشترك الإثيوبيون في الاستيقاظ مبكّراً، بقلوبهم الطيّبة، وحبّهم للعمل وشرب الشاي مختلطاً بالقهوة، والقهوة بالملح

لو كليزيو:

لا أجوب العالم من أجل سرد رحلاتي

جَوّابُ آفاق. لا يجد في السفر الدائم وارتياد العالم متعة، فحسب، بل نسغاً يُغذِّي مخياله، ويُجذِّر في ذاته حسّ الاختلاف، وقوّة دافعة تُعمّق حساسيَّته إزاء المقهورين والمنسيِّين، وترسِّخ التزامه بالقضايا العادلة، التي تستحقّ أن تُخاضَ من أجلها المعارك. جون ماري غوستاف لو كليزيو، الروائي الحائز على نوبل الآداب عام 2008، عن روايته «الإفريقي»، هو من أشدّ الكتّاب حُفُولاً واهْتِبَالاً بالآخر؛ لذلك، ليس من باب الاعتباط أن تكون رفيقة حياته وأمّ ابنتَيْه امرأة مغربية تدعى جميعة. أمّا نصوصه الروائية فتحفل بكلّ الأجناس، وتستدعي أجواء البلاد الكثيرة، التي حطَّ بها الرحال، من إنجلترا إلى المكسيك، مروراً بكوريا وتايلاند وبلدان أخرى..

مناسبة هذا الحوار عودته بكتاب جديد عنوانه «12 محاضرة في الصين»، وهو ثمرة سبع سنوات من المحاضرات التي ألقاها في الصين، البلد الذي سكن مخيِّلته وهو في ميعة الشباب، وظلّ يتردَّد عليه، باستمرار.

حوار: كلير شازال

«12 محاضرة في الصين» كتاب يضمّ سلسلة من المحاضرات، ألقيتها عن الأدب والكتابة والقراءة، بين 2011 و 2017، في من شانغاي ويانغتشو، وبكين. لديك، منذ زمن طويل، علاقة قويّة جدّاً بالصين. كيف ولد هذا الشعور؟

- أنا، فعلاً، من الجيل الذي تأثَّر بما وقع في الصين، عندما كنت في الخامسة والعشرين من عمري. كان لدينا انطباع بأن عالماً جديداً يُولد مع إغراء الاشتراكية، التي أشعلت حماس الشباب. وتعلُّقي بالصين يعود إلى هذه المرحلة.

الكثير من الأخطاء اقتُرفت من قِبَل البعض في هذه الفترة...

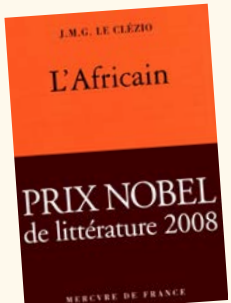
- تماماً، لكن ليس في حالتي؛ إذ لم أتشبَّث طويلاً بهذا النوع من الخطاب. لقد بدا، فجأةً، انخراط شعب غفير جدّاً، وعريق في ممارسة الاشتراكية، أمراً جذّاباً في البداية. كان الأمر كما لو أن هنود المكسيك، الذين هم شيوعيون منذ الأزل، ويقتسمون الأرض وليس، فقط، فكرة الملكية، قد فرضوا على العالم، فجأة، رؤية جديدة. كثير من المثقَّفين استهوتهم هذه الأفكار، وزاروا الصين. أنا، أيضاً، كنت منبهراً ومنجذباً، وقلت في نفسي: «من الضروري أن أغيِّر حياتي جذرياً. كان عليَّ أن أؤدِّي الخدمة العسكرية في هذه الفترة، فقرّرت أن أتطوّع لفعل ذلك في الصين. لقد أردت إدماج فريق المعلّمين، الذي كان من المفترض إيفاده إلى هناك، بعدما تمّ تشكيله من قِبَل أندري مالرو، وزير الشؤون الخارجية وقتذاك. وضعت ترشيحي، وكنت متحمِّساً جدّاً، ومقتنعاً بذهابي إلى هناك.

غير أن كلود مارتان، الذي سيصبح، فيما بعد، سفيراً، هو الذي ذهب بدلاً عنك. وعِوَض الصين، وجدت نفسك في تايلاند، ثم في المكسيك. هل هذا الموعد المخلف هو ما أثار توقك إلى هذا البلد؟

- نعم، والغريب، فضلاً عن ذلك، أن كلود مارتان كان قد طلب الذهاب إلى تايلاند، بينما طلبت أنا الذهاب إلى الصين (يضحك). بعد هذه الرحلة المجهضة، أصبحت أسافر إلى الصين في كلّ مرّة تسنح فيها الفرصة، لفترات أطول. لقد حاولت، باستمرار، أن أجد سبباً كي أعود إلى هذا البلد.

من الواضح أنك تحمل نظرة نقدية عن الثورة الثقافية؛ فقد استشهدت بـ«لاو شي»، الكاتب الصيني، الذي أعدمه الجيش الأحمر. هل يمكن القول إن الثقافة الصينية عاشت في حرِّيّة، في النصف الثاني من القرن العشرين؟

- بالتأكيد، لكننا، في أوروبا، لا ندرك ماذا يعني هذا. أمّا بالنسبة إلى «لاو شي» فإن الرواية الرسمية كانت تقضي بأنه انتحر، وهي رواية لم تزل تتردَّد في بعض الأحيان. على كلّ حال، غالباً ما يتمّ تلافي الحديث عن هذا الأمر. لقد ذهبت لرؤية البحيرة التي وجدوه غريقاً فيها، وقمت بزيارة أرملته، ولم نتحدَّث كثيراً عنه. كان ذلك مؤلماً بالنسبة إليها.



عندما تقع أشياء قاسية في بلد ما، في فترة معيَّنة، فإن الكلّ يتجنَّب إيقاظ أشباح الماضي.

ننظر، نحن- الأوروبيين- إلى هذا المجتمع بتوجُّس. أنت الذي خالطتهم، كيف ترى الطلبة الصينيين؟ وكيف تعمل جامعاتهم؟

- أوَّلاً، جامعاتهم، ضخمة: جامعة بحجم متوسّط، في الصين تضمّ 25 ألف طالب. وتسجِّل جامعة بكين ما يقرب من 100 ألف طالب، وهو ما يمثِّل حشداً ضخماً من الشبابّ، لهم تكوين في جميع التخصّصات. الفرز يتمّ بواسطة مباراة، واختبارات، ومن خلال مقدرة الطلبة على تغيير التخصّص، أيضاً، على سبيل المثال: نظَّمتُ لقاءات أدبية، وكان أفضلُ المنتسبين طلبة يحضِّرون لدرجة «ماجستير في علم البيئة»، وفي العلوم الطبيعية، وخصوصاً في الفيزياء الفلكية. الجيِّدون في الأدب كانوا فيزيائيّي الفلك. الطلبة الصينيون مؤهَّلون لفعل كلّ شيء: إنهم منفتحون على كلّ المجالات.

جرى، مؤخَّراً، إحياء الذكرى الثلاثين لمجزرة ساحة تيانانمن (وقعت بين 15 أبريل/نيسان، و4 يونيو/حزيران، 1989، وذهب ضحيَّتها 10454 من الطلبة المعتصمين في الساحة الشهيرة في بكين). من جهتنا، تحدَّثنا كثيراً عنها، فهل وقع الشيء نفسه، هناك؟

- نعم. يمكن الحديث عن هذا الموضوع؛ ليس ثمّة محظورات بهذا الخصوص. ينظر الصينيون إلى الحدث باعتباره ينتمي إلى الماضي، فقط.

هل هذا يعني أن الصين، في عهد شي جين بينغ، أكثر انفتاحاً؟

- حتماً، مادام بإمكان الشباب الحديث عن كلّ شيء. إن إحياء ذكرى هذه الثورة، بالنسبة إليَّ أنا- المحبَط- لا تهمّ الشبابّ. إنهم يعرفون أنها حصلت، وليس هناك معنى لإنكار وقوعها، كما كان يمكن أن نسمع، في مرحلة معيَّنة. وهم يعرفون، أيضاً، أنه من الأفضل عدم الإكثار من الكلام عليها تفادياً للمجازفة بإثارة الانتباه. ما يهمّهم هو النجاح في دراستهم، وربَّما الحصول على إمكانية الالتحاق، لسنة أو سنتين، بإحدى الجامعات الأميركية، ممّا يتيح لهم، بعد العودة، وضعاً جيّداً أو الاستفادة من الامتيازات التي يوفِّرها التعليم. إن آباء هؤلاء الشبابّ، الذين أتحدَّث عنهم، ليسوا بورجوازيين، لكنهم- في الأغلب- مزارعون جاؤوا من البادية، ووُلِدوا هم أنفسهم في قرى صغيرة، وقد تمّ اختيار أبنائهم بسبب تفوُّقهم؛ ما أتاح لهم ولوج جامعات المدن الكبرى، وهذا لا يعني عدم وجود الكثير من المتخلِّفين عن الركب، فهم

موجودون بكلّ تأكيد، كما هو الحال في المجتمع الأوروبي.

«شي جون» هو مترجمك ودليلك في الصين، وهو كاتب مقدِّمة كتابك الأخير أيضاً. له هو الآخر مسارٌ مدهش...

- «شي جون» واحد من جنود الثورة. لقد أعطى «ماو تسي تونغ»، ومن بعده «دينغ شياو بينغ»، الفرصة لكلّ الأشخاص المميَّزين، الذين يعيشون في ظلّ شروط لا تسمح لهم- عادةً- بالتخلُّص من إسارها؛ إذ إن الفلّاح، في الماضي، كان يبقى فلّاحاً. ففي الصين يوجد نظام يسمَّى «هوكو» (نظام تسجيل الأسر المعيشية في الصين، وله أصول قديمة): عندما تُولد وفق هذا النظام، في البادية، يحظر عليك الانتقال إلى المدينة، لكنك إذا أدَّيتَ الخدمة العسكرية، يصبح هذا الانتقال ممكناً. وفي الجيش، إذا ما تمَّ اعتبارك بارعاً في العزف على الكمان فإنك تصبح موسيقياً ممتازاً، وإذا ما رأوا أنك، (ذكراً كنت أم أنثى)، تُجيد إصلاح الدرّاجات، فإنك تصير ميكانيكياً. المرورُ، عبر الجيش، وسيلةٌ للانفلات من وضعك. الأمر شبيه برواية «الأحمر والأسود»، في نهاية المطاف.

يرسم لك «شي جون»، في مقدِّمة «15 محاضرة في الصين»، بورتريهاً مؤثِّراً، وهو يشدِّد على إنسانيَّتك، وعلى حُفُولِكَ بالآخر. من أين استقيت هذا؟

- «شي جون» مثقَّفٌ كبير ملمٌّ بالأدب الفرنسي والأدب الأوروبي، بشكل جيِّد. إنه بسيط، بشوشٌ، وله نوع من القوّة الذهنية المرتبطة- قطعاً- بالثقافة الصينية. لقد ذهبتُ إلى قريته الأمّ، وهناك فهمت من أين استمدّ هذه القوّة. الناس هناك يعيشون مُتَّحدين، وتُشكِّل هذه الطوائف القروية الصغيرة قوى لمقاومة التطوُّر المفرط. زرت- أيضاً- القرية الأمّ لكاتب صيني أحبّه كثيراً، هو «بي فييو»، الذي كان ضحية للثورة الثقافية. أعْدِم والداه رمياً بالرصاص، وتبنَّاه زوج من الفلّاحين. بفضل كتبه، ومهنته (كان معلِّماً). اشترى «بي فييو» منزلاً صغيراً لوالده بالتبنِّي حتى يستطيع- وقد شاخ- أن يستقرّ بشكلٍ مريح فيما تبقَّى له من سنوات حياته. عندما ذهبنا لزيارته، وجدناه قد استقرَّ في هذا البيت، بصعوبة. كان في الخارج، بمعطفه الصوفي القديم الخاصّ بمزارع صيني، وقلنسوة على الرأس، لأنه يرفض استخدام جهاز التكييف. لقد قبل العديد من أشياء الحداثة كالهاتف، ومشاهدة التلفاز بين الحين والآخر، لكنه رفض المكيِّف. هناك شكلٌ من المقاومة القديمة المؤسَّسة على صلابة الجسد والروح. هذه العوائل القروية، التي تكافح من أجل البقاء، مؤثِّرة ببساطتها وقوَّتها. وأنا مفتون بتجربة هؤلاء الأزواج المسنّين مثلما هو الحال بالنسبة إلى آباء «شي جون» و«بي فييو» ووالديَّ أنا، شخصياً. رغم اختلاف حيواتنا، نحن نقتسم هذا الحبّ الذي نكنّه لهم.

اتُّخذت، في العام الماضي، موقفاً لصالح المهاجرين، في مقالة بجريدة «لوموند»، بيَّنْتَ فيها أن السياسة الفرنسية، في هذا الباب، كانت قمعية جدّاً، خصوصاً سياسة جيرار كولومب (وزير الداخلية السابق). هل مازالت أسباب هذا السخط قائمة، الآن؟

- نعم. هناك الكثير منها، لكني مادمت لا أنتمي إلى أيّ حزب سياسي، ولست مناضلاً بطبيعتي، أحتفظ بها لنفسي. ليس هناك إلّا زوجتي، التي عليها أن تتحمَّل، بين الفينة والأخرى، تظلُّماتي.

في سنّ السابعة، كتبتَ وأنت على متن الباخرة التي حملتك إلى والدك، أولى نصوصك، وضمنها هذه الجملة: «كتبتُ قبل أن أقرأ»...

- نعم، لأني لم أكن قد قرأت كتباً بعد. ومادمت كتبت فإني كنت أعرف القراءة. لقد اتَّبعت النصيحة التي أُسدِيتْ إلى بوال دو كاروت (بطل رواية لـ«جول رونار» تحمل الاسم نفسه): «إذا كنت تريد قراءة كتب فعليك أن تكتبها». كنت- أيضاً- منجذباً، بقوّة، إلى الورق والقلم، وكانت هذه الأدوات تثير إعجابي، وحتى اليوم لم أزل أكتب بالقلم وعلى الورقة.

بعثت مخطوطك إلى «كلود غاليمار»، عبر البريد، وحظيت بالاستقبال في هذه الدار ذائعة الصيت، ثم نلت «جائزة رونودو» عن هذا الكتاب...

- في الواقع، كنت محظوظاً جدّاً. كان ذلك في فترة صعبة للغاية، فقد شهدت حرب الجزائر، خصوصاً بالنسبة إلى الشبّان الذين كانوا مكرهين على الالتحاق بالجيش. كانوا يهيِّئوننا لنذهب إلى الحرب. قمت بالتداريب العسكرية على مدى ستّة أشهر، من أجل الانخراط في مدرسة ضبّاط الاحتياط. درَّبونا على الزحف وعلى إطلاق الرصاص. لكننا كنّا نعرف أن الهدف من كلّ هذا هو الذهاب إلى الجزائر ورَمْي الناس بالرصاص. كان ثمّة جوّ ينذر بالشؤم في هذه الفترة، ليس فقط بالنسبة إلى الشبّان، بل بالنسبة إلى الآباء والخطيبات، أيضاً. وقد قارنت هذا بما حكته لي والدتي عن السنوات التي سبقت الحرب العالمية الثانية: «كنّا نحسّ بقدوم الحرب مثل ارتفاع درجة الحمّى في الجسد». عشنا الحالة ذاتها، نستشعر هذه الحرب كامنة في آخر الطريق، ولا ندري كيف نمنعها، لأن السلطة الحاكمة، وكلّ المؤسَّسات، بل حتى الجوّ العامّ، كان يدفع بنا كي نذهب لنحارب في الجزائر. وكانت هناك- فضلاً عن ذلك- أزمة في الأدب، في هذه الفترة، وأعتقد أنني، بهذا الكتاب، حاولت أن أبدي رد فعلي ضدّ الرواية

الجديدة، ومغالاتها في النزوع الفكري.

مع ذلك، نجدك تستشهد كثيراً بـ«ناتالي ساروت»، ونشعر أنك متأثّر بهذا الأسلوب...

- «ناتالي ساروت» من الأسماء النادرة، ربَّما، مع «كلود سيمون»، التي أحببتها في هذه الفترة. الآخرون، لم أُكنّ لهم أيّ تقدير، على الإطلاق.

في إحدى محاضراتك قلت: «الكتابة تمنحني إحساساً بإضافة أيّام إلى حياتي»، هل هذه خلاصتك؟

- إنها لسعادة عظيمة أن تنبري، في صمت الليل، وبدون أيّ سند بصري، لإعادة توليد تجارب تغذّي حياة اليقظة؛ الحياة اليومية، حياة النهار. يغشاك الإحساس بهذه التجارب، وهي تتصعَّد من أعماق الذات، حيث يتمّ القبض عليها... في حين أنه، على طول اليوم، قلّما يستجيب الجزء النهاري من الفرد إلى هذا، لأنه يكون مستكفياً بالأحاسيس وانشغالات اليومي.

تقودنا كتبك إلى اللقاء مع عائلتك، وأصولك على جزيرة موريس طبعاً، وفيما بعد في كوريا مع «بيتنا» (بطلة رواية لو كليزيو الأخيرة المُعَنْونة بـ«بيتنا تحت سماء سيول»). هل هذا هو معنى أن تكون كاتب «القطيعة»، كما وصفتك لجنة تحكيم «جائزة نوبل»، عام 2008؟

- لا أدري لماذا وصفوني بهذا الوصف! لا أحبّ كثيراً الحديث عمّا كتبت. يبدو لي كما لو أن ذلك ينتمي إلى ماضٍ بعيد. أعتقد أني لا أختلف كثيراً عن الشابّ الذي كنته حين كان عمري 21 سنة. على كلّ حال، ليس الأمر بعيداً كثيراً عن ذلك الفتى الذي كان يشعر بالإهانة من خلال ذهابه، جنديّاً، إلى الحرب، وعندما خاض المباراة النهائية، بوصفه ضابط احتياط، لم يذهب. لم أرد أن أكون ضابطاً. قلت لنفسي: «إذا كان مفروضاً عليَّ أن أذهب إلى الحرب، فليتمّ ذلك بوصفي جنديّاً بسيطاً، لا ضابطاً، حتى لا أتحمَّل مسؤولية إصدار أوامر بـ«إطلاق النار على هذا الشخص أو ذاك» أو «احتلال هذا المعقل»».

نحسّ أن كتبك غدت أَقلّ قتامةً، فيما بعد.

- هذا صحيح؛ لأني سافرت، وهذا أعانني كثيراً. عندما تركت فرنسا، وإنجلترا (بالتحديد)، التي عشت فيها وقتاً أطول في تلك الفترة، وجدت نفسي في بلدان التقيت فيها مع أناس مختلفين عني تماماً، يسعدون بحرّيّة لم أعرفها، قَطّ، في أوروبا: حرّيّة حسّية، في ريف حضري بشكل أَقلّ، مع ساكنة أكثر شباباً. حين ذهبت إلى المكسيك، في هذه المرحلة، كان معدَّل عمر الساكنة هو 14 سنة، وعندما عدت إلى فرنسا، كان معدَّل العمر يبدو 74 سنة. (يضحك).

هل يتيح السفر الميلَ نحو أدب كونيّ؟

- لا أدري إذا كان يمكن الحديث عن «أدب كوني»، وهل يوجد فعلاً! أنا لا أجوب العالم من أجل سرد رحلاتي. أحمل معي هواجسي، وذكريات طفولتي، وتعلُّقي الشديد غير القابل للتفسير بجزيرة موريس، التي لم أعرفها، لكنها تعني الكثير في تكوين طفولتي، الذي يرافقني دوماً. إنه حِمْلٌ، وليس شيئاً آخر. أنا لا أتنقَّل للإحساس بمشاعر أو تغذية سيناريوهات، بل من أجل متعة العيش في وسط مغاير، من أجل هذه الحرّيّة، التي حدَّثتك عنها؛ حرّيّة حواس أكثر منها حرّيّة فكرية. أكيد أن المكسيك أو الصين ليستا نموذجين للديموقراطية، غير أن هذين البلدين يبتكران، كلّ يوم، حلولاً لمواقف تعرض لهما؛ شيء أشبه بما تفعل الطبيعة. إن البشر- فضلاً عن ذلك- رائعون حين يسايرون الطبيعة، لكنهم خطرون عندما يقومون بمعاكستها؛ وهذا ما تكشف عنه «فريد فارغاس»، التي أتَّفق معها، تماماً، فيما قالته في كتابها الرائع «الإنسانية في خطر».

موضوع كتابك المقبل سيكون عن «كونفوشيوس»، الذي لم يُكتَب أبداً، وخلَّف- مع ذلك- آدابَ أخلاق شفوية. فيما وراء الثقافة، ما الذي أثار اهتمامك بالحكمة الصينية؟

- عشتُ فترة، خَلَبتْ فيها «الطاوية» لبِّي، لكن ما يهمّني أكثر هو المرحلة التي عاش فيها كونفوشيوس، وخصوصاً «منسيوس» (يلقب بالحكيم الثاني بعد كونفوشيوس). أجد أن هؤلاء مفكّرون أصيلون، عاصروا- تقريباً- زمن أفلاطون نفسه. كانت أفكارهم أكثر حداثةً وقوّةً من أفكار الفلاسفة الإغريق، وأكثر قدرةً على التبصُّر، بشكلٍ يجعلني أستغرب، ليس من عدم اهتمام أوروبا بها، فحسب، بل من اعتبارها شيئاً غرائبياً، أيضاً. إن «منسيوس» هو أصل العبارة القائلة: «الشعب أوّلاً، ثم الوطن، وأخيراً الملك»، المستعادة من قِبَل «دينغ شياو بينغ». فالملك ليس مهمّاً، إذ يمكن تغييره. أمّا الشعب فهو مهمّ. أجد أن قولَ مثل هذه الأفكار، عام 600، قبل العصر المسيحي، شيءٌ مدهش. لَكَمْ يُربكني اتِّقاد وعي مفكّري هذه الحقبة. لقد كانت مرحلة الشكوك والدين شبيهة- تقريباً- بما عرفته اليونان أو روما.

هل لديك نيّة في العودة إلى الصين؟

- نعم. لقد استُدْعِيتُ من لدن الحكومة الصينية لأدعم مشروع بناء فضاء ثقافي، بالقرب من شانغدو، أُسِّس على أنقاض قرية دمّرها زلزال قبل 25 سنة. أنوي- أيضاً- اللقاء، هناك، بالشاعرة «زهاي يونغ مينغ»، مؤلّفة كتاب «نساء»، الذي صدر بالإنجليزية، ولم يجد طريقه، بعد، إلى الفرنسية، وقد أثّر فيّ فعلاً. وُلِدت هذه الشاعرة عام 1955، وعاملتها الثورة الثقافية بقسوة، فذهبت لتعيش في الولايات المتَّحدة الأميركية إلى غاية التسعينيات، ثم عادت إلى الصين، واستقرّت في شانغدو.
إذا أتيحت لك فرصة السفر إلى الصين فاذهبي لزيارة «شانغدو»، وأيضاً نهر يانغتسي الرائع، الذي يُعَدّ جزءاً من المعالم الجذّابة في الصين. إن الذكاء مؤثّر، لكن إلى حدٍّ معيَّن.

■ **ترجمة:** عبد العالي دمياني

المصدر:
مجلة Lire، العدد 477، يوليو- أغسطس، 2019.

ميشيل باستورو..

الرواية السوداء في فرنسا، صفراء في إيطاليا!

كثر الحديث في أيامنا هذه عن حركة السُّترات الصَّفراء، والصِّراعات الإيكولوجية الخضراء، والأمجاد الكروية للمنتخب الفرنسيّ بالقميص الأزرق، وكذا عن اللافتات البنفسجية للحركات النسويّة. فهل سيتَّخذ المجتمع الفرنسيّ من الألوان وسيلةً يعبِّر بها عمَّا يعتمل داخله؟

حوار: مارتن فورنير

يرى ميشيل باستورو أنّ للألوان تاريخاً عريقاً. ففي البداية، تخصَّص هذا المُؤرِّخ في رموز وخيال المجتمعات التي تنتمي إلى الماضي. وبالإضافة إلى أن باستورو مؤرِّخ للفَنّ، ومختص في الفيلولوجيا والسيميولوجيا، وعلى الرغم من أنه واجه جملةً من العقبات والصعوبات، فقد استطاع أن يثبت فرادة أعماله الأولى في الستينيات من القرن الماضي، والتي وُسمت بميسم الندرة والطرافة في الأوساط الأكاديمية.

وهكذا، اجتذب التاريخ الرمزي للألوان الذي وضعه ميشيل باستورو جمهوراً واسعاً إلى درجة أنه قد عمل في كتبه الثلاثة الأخيرة على تمديد هذا التاريخ إلى يومنا هذا. فبعد كتابه الموسوم بـ: «الكتاب الصغير للألوان»، الصادر سنة 2005، ها هو يُصدر كتاباً آخر بعنوان: (ألوان ذكرياتنا)، «دفتر يوميات لونية»، يمتد من 1950 إلى 2010، حيث يحلِّل ضمنه العلاقات القائمة بين الألوان والمجتمع المُعاصِر في جميع مجالات الحياة الثقافيّة، والرياضيّة، وفي الإشهار والموضة، والسيارات، وغيرها من علامات الحياة المُعاصِرة. لقد صار اللون إذن مكاناً مليئاً بالذكريات. ينضاف إليه، من باب جلب البهجة والسرور للقارئ، العديد من الذكريات الشخصيّة التي تتَّسم بروح الدعابة والحنين على حدٍّ سواء. وفي سنة 2017، يواصل باستورو في كتابه المعنون بـ: اللون لا يأتي أبداً بمفرده، أبحاثه موضِّحاً الانتشار الواسع للألوان في مجتمعاتنا المُعاصِرة.

تعكس الألوان التغيُّرات الاجتماعيّة والأيديولوجيّة والدينيّة في كلّ فترةٍ من فترات التاريخ. وهذه التغيُّرات تؤدّي إلى ظهور أذواقٍ جديدة ورؤى رمزيّة و حساسيات مختلفة

من وجهة نظركم، ما الذي يقدِّمه تاريخ الألوان بالنسبة للتاريخ الثقافيّ؟

- تعكس الألوان التغيُّرات الاجتماعيّة والأيديولوجيّة والدينيّة في كلّ فترةٍ من فترات التاريخ. وهذه التغيُّرات تؤدِّي إلى ظهور أذواقٍ جديدة ورؤى رمزيّة و حساسيات مختلفة. إنني أقول دائماً لطلبتي بأنه ليست الألوان من صنع الطبيعة، ولا من صنع العين أو الدماغ أيضاً، بل هي صنيعة المجتمع. كما تختلف أفكاري حول الألوان عن أفكار الفيزيائيين أو الكيميائيين. وفي كلّ العصور، توجد ممارسات ورموز خاصّة باللون. بل إن من بين خصائص العالم الغربي أن كلّ فترة تضفي مسحتها من الدلالات دون أن تلغي سابقتها. ولهذا السبب فإن رمزية الألوان متنوِّعة جدّاً: فكلّ لون يتسم بالتناقض؛ حيث يمتلك جوانب إيجابية وأخرى سلبية. وتبدو هذه الجوانب منطقية بحسب السياق والألوان التي تتعارض فيها.

سوف تصدرون في هذا الموسم (2019) كتاباً عن اللون الأصفر. إذ أصبح الأصفر ذا أهمِّية بالغة لصلته الوثيقة بالأحداث الجارية في الآونة الأخيرة. هل بإمكانكم إعادة رسم

الدلالات الرمزية لهذا اللون على مَرّ الزمن؟

- لطالما كان الأصفر لوناً غير محبوب على مَرّ العصور. ففيما حظي بقيمة كبيرة خلال الحضارتيْن الإغريقية والرومانية، وخاصّة على مستوى الملابس النسائية، أخذت هذه القيمة تتضاءل خلال القرون الوسطى مع ارتفاع الإقبال على الذهب الذي ازدادت أهمّيته في استعراض السُّلطة وفي الإبداع الفَنّيّ. فلم يعد اللون الأصفر يمثِّل إذن إلّا الأمور السلبية. إذ بنهاية القرون الوسطى، ارتبط الأصفر تارةً بالكذب والخيانة والنفاق والغدر، وتارةً أخرى بالمرض والسم والفساد والعجز... حيث نجد ذلك في النصوص والأمثال والأعمال الفَنّيّة. فمثلاً نجد في المنمنمات أن الفرسان الخونة كانوا يحملون أسلحة صفراء اللون. كما تمَّ تجسيد يهوذا الخائن، بوصفه الشخصية الأكثر سلبية في القرون الوسطى المسيحية، مرتدياً لباساً أصفر. أمّا الجانب الإيجابي للأصفر، والذي ينطوي على الخصوبة والازدهار والدفء والرخاء فقد استحوذ عليه الذهب. وهكذا، صمدت هذه الرمزية عبر القرون وصولاً إلى وقتنا الحاضر: ففي المسرح مثلاً يمثِّل الأصفر لون الخونة والمخادعين أو ضحايا الخيانة الزوجية. وهو أيضاً اللون المرتبط بالنقابات العمالية التي تنتفض ضدّ أرباب العمل. وهو ما يفسِّر السرَّ وراء حرص الجميع في أوروبا، في المجال السياسي وحتى يومنا هذا، على تجنُّب اللون الأصفر.

ومع ذلك، فهو اللون الذي تبنَّته حركة السُّترات الصَّفراء، فهل نحن بإزاء تغيير جذري؟

- تجدر الإشارة إلى أنه بالنظر إلى التاريخ الطويل لهذا اللون، تكاد السُّترات الصَّفراء تمثِّل في الوقت الراهن ظاهرةً مهملة! إذ يتعلَّق الأمر ببضعة أشهر ضمن ثلاثة آلاف سنة من التاريخ، وفي نطاق إقليم محدود لا يتعلَّق إلّا بفرنسا. فالسُّترة الصَّفراء تحمل لون السُّترة الإجبارية التي تحتويها سياراتنا، وإنْ كانت هناك بعض الأنواع التي تحمل أحياناً اللون البرتقالي. ولا يبدو اختيار اللون الأصفر بالنسبة لحركة الرأي هذه ملائماً بالنسبة لمَنْ يهتم بالتأريخ لهذا اللون! ولذلك، على الرغم من الانتقادات التي يَجُرُّها عليَّ هذا الرأي، فإنني أعتقد أنه كان بوسع هذه الحركة أن تتَّخذ من السُّترة البرتقالية رمزاً لها. إن استطلاعات الرأي بخصوص الألوان المُفضَّلة وغير المُفضَّلة موجودة منذ نهاية القرن 19. واللافت في الأمر هو أن الأذواق ما تزال ثابتة، كما كانت في السابق، على الرغم من التحوُّلات التي شهدها المجتمع: بالنسبة للأوروبيين، يتصدَّر الأزرق بفارقٍ كبير قائمة الألوان المُفضَّلة (وذلك عند 50 في المئة من السّاكنة)، ويأتي بعده الأخضر والأحمر والأبيض والأسود، بينما يحتلّ الأصفر دائماً المرتبة الأخيرة (أقلّ من 2 في المئة من الإجابات).

هل يمكن أن تتغيَّر جذرياً دلالة لونٍ ما مع ظهور حدث تاريخي مثلاً؟

- يوجد بهذا الصدد عدد من الحالات على الرغم من أنها محدودة. في القرن 18، كان العلَم الأحمر علماً سلمياً. فقد كانت السُّلطات البلدية تخرجه للإشارة إلى وجود خطر محتمَل، أو لتطلب من حشدٍ ما أن يتفرَّق. ولكن في 17 من

يوليو/تموز 1791، وخلال أحداث «شان دي مارس - Chmp de Mars» بباريس، حيث طالبت الحشود بخلع لويس السّادس عشر، رفعت السُّلطات العلَم الأحمر لكي تطلب من الحشود أن تتفرَّق، بينما كانت عناصر الحرس الوطني قد شرعت في إطلاق النار على المتظاهرين. ونتيجة لذلك، قُتل العشرات من الأشخاص. وبين عشية وضحاها، صار العلَم الأحمر رمزاً لشهداء الثورة التي بدأت بالفعل، ورمزاً للتمرُّد. كما اكتسب معناه السياسيّ الذي ظلّ محافظاً عليه إلى اليوم. سننتظر إذن لنرى إن كان الأصفر، في أعقاب أحداث هذه الأشهر الأخيرة، سيصير لوناً مفضَّلاً، وأنه لم يعد يحظى بالرفض كما كان في السابق.

ما هي الألوان ذات الدلالات الرمزيّة على الصعيد السياسيّ؟

- إن لوحة الألوان في السياسة محدودة نسبياً، لأننا لا نختار الفروق الدقيقة. ففي أوروبا، يمثل الأزرق مثلاً لون المحافظين، فيما يمثِّل الأحمر لون التيار التقدُّمي، أمّا الأسود فيمثِّل لون الحركة الأناركية، بينما يمثِّل الأبيض لون الملَكيين، والأخضر لون المدافعين عن البيئة. ويمثِّل البنفسجي لون أنصار نشطاء الحركة النسويّة ابتداءً من نهاية القرن 19. فأي لون يمكن أن يختار مَنْ يود إنشاء حزب جديد؟ لقد تبنَّت الثورة الأوكرانية الأخيرة اللون البرتقالي، وهو اختيار يحمل دلالةً عميقة لارتباطه بلون سترات النجاة.

ومع ذلك، ففي الصحافة الأميركية، يبدو التعارض بين اللونين الأحمر والأزرق معكوساً. فالأحمر هو لون المحافظين والأزرق هو لون الديموقراطيين، وهو ما يثير دهشة الأوروبيين...

- يرجع ذلك إلى تاريخ المستوطنين الأميركيين الذين ثاروا في نهاية القرن 18 ضدّ التاج البريطاني من أجل نيل استقلالهم. وإذا كانت السُّلطة البريطانية قد اختارت اللون الأحمر رمزاً لها لفترةٍ طويلة، فإن المُتمردين (الذين تحوَّلوا في ما بعد إلى الحزب الديموقراطي) قد اختاروا الأزرق رمزاً لهم. في حين يرتبط الأحمر عند غالبية الأوروبيين بالثورة والاشتراكية والشيوعية وأفكار اليساريين على وجه العموم. وفي مقابل ذلك، صار الأزرق في الفترة نفسها بفرنسا لون البورجوازيين والمحافظين.

بطبيعة الحال، يشير الأخضر الذي تتبنَّاه الحركة الإيكولوجية إلى الطبيعة... ولكن هل كان الأمر دائماً على هذا النحو؟

- للأخضر تاريخ مضطرب، فتارةً يكون محبوباً وتارةً يكون عكس ذلك. إذ لم يكنْ محبوباً عند الرومان الذين كانوا يعتبرونه رمزاً للهمج. وفي العصر الوسيط، أصبح الأخضر محبوباً لأنه صار يمثِّل لون الفرسان والمسابقات والحبّ العذري. ثم بدأت صورته تتدهور في نهاية هذه الفترة، حيث صار لون الشيطان وأبالسته... وتزعم بعض التفسيرات أن السبب في ذلك هو أن الأخضر يتم تصنيعه في الطلاء والصباغة انطلاقاً من مواد سامة. وقد امتدت هذه السمعة السيئة للأخضر ما بين القرنين 14 و 18. ويرجع الفضل لتيار الرومانسية في إعادة القيمة لهذا اللون وذلك بالمزج بين النباتات وفكرة الطبيعة. وهذا أمر جديد، لأنه، ومنذ العصور القديمة، لم يكنْ للطبيعة أيّة علاقة بالنباتات، حيث كانت تمثَّل بالماء والهواء والتراب والنار. كما أن اللون الأخضر حظي أيضاً بالتقدير في إطار التوسُّع الحضري في

القرنين 19 و 20، والذي ظهر معه الشعور بالحاجة إلى «مساحات خضراء». وبالإضافة إلى ذلك، فإن نظريّة الألوان المتكاملة التي ظهرت بين القرنين 17 و18 لدى الرسّامين والعاملين في الحقل العلميّ قد قدَّمت الأخضر كَمُكَمِّلٍ للأحمر. وبما أن هذا الأخير قد صار لون المنع والحظر، فقد أصبح الأخضر لون الحرّيّة. كما نراه أيضاً في الإشارات الضوئية أو في الإشارات البحرية، تماماً مثلما هو الحال مع عبارة «إعطاء الضوء الأخضر». وقد ساهمت الطبيعة من جهةٍ، والحرّيّة من جهةٍ أخرى، في الإعلاء من قيمة الأخضر. واليوم، نُسند إلى هذا اللون مُهمَّة إنقاذ الكوكب. وبما أن الإيكولوجية السياسيّة قد اتخذت من الأخضر رمزاً لها، فإنك بمجرد أن تصرِّح بأن لونك المُفضَّل هو الأخضر -كما هو الحال بالنسبة لي منذ الطفولة- فسيتمّ تصنيفك ضمن أنصار الحركة الإيكولوجية!

لماذا تفضِّلون الأخضر على باقي الألوان؟

- أعتقد أنني منذ طفولتي وأنا أحبّ تناغم الأصوات المُشَكِّلة لهذه الكلمة، وأعتقد أنه في ما يتعلَّق بالألوان، فإن لموسيقى الكلمات تأثيراً كبيراً. فلربَّما كان التعبير الذي يُستعمل لوصف اللون أكثر أهمِّيّة من اللون نفسِه... وهو ما يفسِّر الأذواق والعبارات المختلفة التي تختلف من بلدٍ لآخر. فعلى سبيل المثال، يمكن تغيير الألوان في التعبيرات الشعبيّة: ففي الفرنسيّة، عندما يكون المرء ثملاً فهو يوصف بأنه «أسود»، أمّا في الألمانية فيوصف بأنه «أزرق». كما أن الرواية السوداء في فرنسا هي رواية صفراء في إيطاليا...

هل للبنفسجي الذي يُعرف بأنه لون الحركات النسويّة تاريخٌ أيضاً؟

- يُصنَّف البنفسجي عادةً في المرتبة الثانية. وبحسب تصنيف أرسطو فالألوان التي تأتي في المرتبة الأولى هي: الأبيض والأحمر والأسود والأخضر والأصفر والأزرق. أمّا الرمادي والبني والبنفسجي والوردي والبرتقالي فهي ألوان تُصنَّف عادة في المرتبة الثانية. في المجتمعات القديمة، يُنظَرُ -غالباً- للبنفسجي على أنه من مشتقات الأسود، أو أنه نصف أسود. ويُستخدم بوصفه لوناً دالاً على شبْه الحِداد. وفي القرن 19 أصبح البنفسجي يمثِّل اللون الرمزيّ للقساوسة وبدأ يحظى باهتمام الفَنَّانين والشعراء. فيما ينظر الرمزيّون خاصّةً للأخضر على أنه لون «سريّ» يرتبط بالغموض الذي يلُف المخلوقات والأشياء. وابتداءً من القرن 19، تبيِّن استطلاعات الرأي أنّ أغلب الأوروبيين ينظرون إلى البنفسجي بوصفه لوناً غريب الأطوار ومثيراً للقلق.

تنصَبُّ أبحاثكم على أوروبا وحدها. ماذا إذن عن باقي مناطق العالم؟

- توجد اختلافات كبيرة من ثقافةٍ إلى أخرى. خارج أوروبا، في المجال الجغرافي الذي يهمني وهو ميدان تحقيقاتي، تختلف العادات والأذواق كثيراً. فالأبيض في اليابان مثلاً هو اللون المهيمن أمام الأحمر والوردي، فيما يتقدَّم الأحمر في الصين على الأصفر والأزرق... وهكذا تكتسي هذه الاختلافات القائمة بين المجتمعات أهمِّيّة حاسمة، لأنها تبرز الطابع الثقافيّ لكلِّ ما له علاقة بالألوان.

■ **ترجمة:** فيصل أبو الطُّفَيْل

مصدر الترجمة:

Martine Fournier, Rencontre avec Michel Pastoureau, Sciences Humaines, n° 317, août-septembre 2019, pp. 26-29.

إدغار موران..

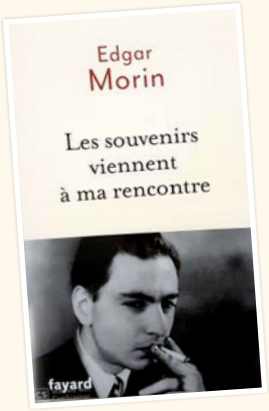
لقاء مع الذكريات

بمناسبة صدور كتاب السيرة الذاتية لـ«إدغار موران»، تحت عنوان «لقاء مع الذكريات - Les souvenirs vien-nent à ma rencontre»، تَمَّ إجراء هذا الحوار المطوَّل معه، فكانت فرصة لتسليط الضوء على فكره واستحضار لحظات حياة نسجتها خيوط تاريخ القرن العشرين. وبالإضافة إلى الزمن الذي يضفي شكلاً خاصّاً على الكتاب، تحتلّ الأمكنة واللقاءات مكانة أساسية في سرد هذه السيرة. كتاب الذكريات هذا يكتسي قوّة منهجية خاصّة؛ وذلك لكونه يقدِّم بنية تأخذ، في الوقت نفسه شكلاً خطّيّاً مستقيماً، وشكلاً دائرياً (الزمن التعاقبي والزمن الدائري).

حوار: تيفين ساموايو وكريستيان ديكامب

فيما يخصّ منهجيَّتكم، تقولون، بشكل لا يخلو من سخرية: «للأسف، أنا من عائلة «جان جاك روسو - Jean Jacques Rousseau»». ما هي خصوصية كتابكم هذا، مقارنة مع ما كتبتموه من نصوص سِيَر ذاتية أخرى؟

- لقد كتبت نصوصاً سير ذاتية، لكنها كانت متمركزة، على نحو خاصّ، حول تطوُّري الفكري الثقافي؛ لذلك كان الجزء الخاصّ بالمعيش مقلَّصاً إلى أبعد الحدود. هنا، كانت نقطة الانطلاق هي أن أتذكَّر أشخاصاً وأُذكّر بهم: رجالاً ونساء، وأنا أكنّ لهم قدراً كبيراً من المودّة والتقدير والإعجاب، وغالبيتهم مغمورون، خاصّةً الأشخاص الذين انخرطوا في المقاومة. لقد كنت أودّ كتابة كتاب تحت عنوان: «أصدقائي، أبطالي». وفي أثناء التفكير في ذلك، استعدت قِطَعاً وأجزاءَ كبيرة من الذكريات. هكذا، تركت الذكريات تترابط فيما بينها، لتشكِّل دائرة تشمل كلّ هؤلاء الأشخاص الذين عرفتهم. لا يتعلَّق الأمر بمذكِّرات كرونولوجية متعاقبة، ولا بذكريات شاملة، بل إنها الجزء الأكثر شخصية وحميمية من ذاتي، وهو الذي أريده، ويهمّني أكثر. وبهذا المعنى، أقول إنني ابنٌ لـ«روسو»، فالعديد من الناس يسردون حياتهم، ويعملون- جاهدين- على نحت تمثال خاصّ بهم، في حين أسعى أنا إلى هدم التمثال، وتوضيح أنني أعيش، في الوقت نفسه، عالم الأفكار وعالم الأحداث بأشيائه الصغيرة، وهما- معاً- يشكّلان نسيج الحياة. ولعلّ هذا هو ما قمت به في مذكّراتي سابقاً، لكنني هذه المرّة، أقوم به على مستوى أكبر، أي على مستوى المدى الطويل لوجودي.



لكننا، في الوقت نفسه، لا نحسّ بأن الكتاب خاضع لمنطق الزمن (التعاقب) وحده.

- في البداية، قمت بصياغة ترتيب بيوغرافي. كنت أودّ الانطلاق من سنوات ما قبل الحرب، من «الحرب الزائفة»، ومن الاحتلال والمقاومة. بعد ذلك، انغمست أكثر في التخيُّل، وتركت الذكريات تلتقي معاً بشكل إرادي حرّ، وتبعاً لتقلُّبات الذاكرة.

نقف في هذا الكتاب على نشأة فكرة «التركيب - complexité» في مختلف الحقول: في التاريخ، في الفلسفة، وفي العلوم. تنتقلون، باستمرار، من البيوغرافيا إلى القضايا الكبرى للفلسفة، من خلال اتِّباع خطّ قائم على علم، بدون ألف ولام التعريف.

- أعتقد أنني- بالنظر إلى أني لم أرِث أي ثقافة عن

العائلة- وجدت نفسي مضطرّاً لبناء ثقافتي الخاصّة. كان العصر الذي ولدت فيه، سنة 1921، يعرف اضطرابات عديدة، حيث كانت تُعرَض على المواطنين حلول في غاية التنافر، وحيث كانت المشاكل المقلقة بشكلٍ تصاعدي، تفرض نفسها على الناس. هكذا، إذن، كان من الطبيعي أن يؤدّي ذلك إلى التساؤل حول المجتمع والسياسة والإنسان، ومصيرنا المشترك. ولمّا كنت مفتقراً إلى موقف خاصّ وواضح، كنت أتقبّل أفكاراً متناقضة. حين يقولون: «الثورة، قبل أيّ شيء»، أجيب: «نعم». وعندما يقولون: «الثورات تؤدّي إلى نتائج معاكسة لأهدافها، يجب القيام بإصلاحات»، أجيب أيضاً: «نعم»؛ كان ذلك صحيحاً في الحالتين معاً. كنت أتوصَّل، أحياناً، إلى تركيبات: مثلاً، في سنّ الثامنة عشرة، انخرطت في حزب صغير يناضل ضدّ الفاشية وضدّ الشيوعية الستالينية. كنت أعتبر الأمر جيّداً، نوعاً ما. كما كنّا نعتقد، أيضاً، بضرورة تجديد الديموقراطية. أحياناً، كنت أتوهَّم «التركيب - synthèse»، وعندما وقعت الحرب اقتنعت بسخافة كلّ ذلك، فلم يكن هناك حلّ ثالث. في هذه اللحظة، بالذات، أصبحت راديكالياً، وقمعت أموراً كثيرة داخلي، وأصبحت شيوعياً. كنت أتفاعل، بحساسية كبيرة، مع الأحداث، وما تحمله من دلالات. أعتقد، أيضاً، أني اكتسبت- لاحقاً- قدرة على مقاومة ما يمكن تسميته الهيستيريا السياسية أو الحركات الجماعية.

تقولون هذا، مثلاً، بصدد «هايدغر - Heidegger». لِمَ تريدوا وصمه أو تحقيره، تماماً، رغم التزامه.

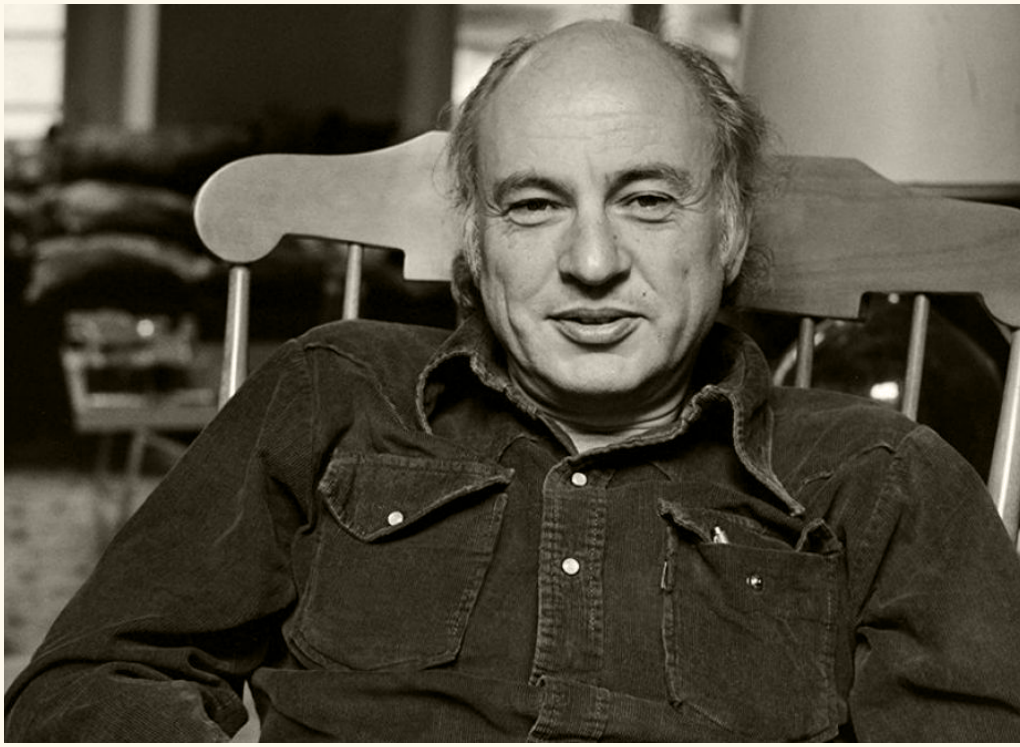
- بالفعل، فضَّلت عدم السير في حقول التابوهات واللَّعنات.

يتخلَّل مفهوم التركيب مختلف مؤلَّفاتكم، سواء في المجال التاريخي والمجال النظري. لقد وضعتم تخصّصاً معرفياً يعيد النظر في كيفية اكتساب العلم طابعاً تركيبياً. فالروابط المختلفة، بين العلوم، تتصارع فيما بينها، وتؤدّي- في الغالب- إلى تناقضات بنّاءة ومثمرة.

- حين نفكّر، نوعاً ما، في العلم (وهذا ينطبق على الكلّ)، نجد أنه عرضة للتغيُّر أكثر ممّا هو عليه الأمر في اللاهوت. فقد اختفت جميع نظريّات القرن التاسع عشر، باستثناء اثنتين. وعلى الرغم من ذلك، سادت قوّة دوغمائية تؤمن بإمكان إرجاع الكلّ إلى عناصر أساسية، والقول بحتمية كونية. إن دراسة السلوك الحيواني عرفت تحوُّلاً بفعل التجارب التي أثبتت أن الوصف الدقيق هو أكثر خصوبةً من الرغبة في صياغة قانون، يسجن موضوع العلم في حدود هرمسية غامضة. الكلّ متعالق، إذا نحن ربطنا بين مختلف العلوم والمعارف.

مع ذلك، عندما بدأتم كتابة (مؤلَّفكم) المنهج، انطلقتم من علم خاصّ هو السوسيولوجيا (كنتم، آنذاك، قد بدأتم الاشتغال- مطوّلاً- على بلدة «بلوزيفي - Plozévet»).

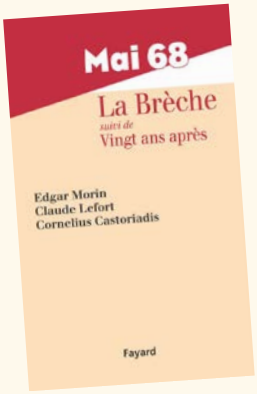
- ارتبط تكويني، أوّل الأمر، بالحصول على إجازة في التاريخ والجغرافيا، ثم على إجازة في القانون. كما تابعت دروساً في الفلسفة، وكنت ذا ثقافة روائية، وشعرية وأدبية شاملة. صحيح أن السوسيولوجيا كانت هي مدار اهتمامي، لكنني تكوّنت أكثر في التاريخ. لقد التحقت بشعبة السوسيولوجيا في المركز الوطني للبحث العلمي CNRS، لكن ذلك كان جزءاً، فقط، من رؤيتي التي أعتبرها أنثربولوجية. أنا أعتبر نفسي دارساً إنسانياً- humanologue؛ أي أهتمّ بمعرفة ما هو إنساني (من خلال الثالوث:الفرد، المجتمع، النوع)، ومعرفة المعرفة؛ كذلك. كانت الشيوعية هي مصدر إلهامي بهذه التجربة، لكن أنا الذي كنت أعتبر نفسي ذكياً، حائزاً على مختلف عناصر المعرفة ومكوّناتها، كيف سمحت لنفسي بكبت بعض الأفكار واختلاق أسباب لتبرير هذا الأمر- الشيوعية الستالينية- التي كانت عقيدة في نهاية المطاف؟هذا الوهم لفت انتباهي كثيراً، فلم أكن أعتبره مشكلاً شخصياً، بل مشكلاً حياتياً عامّاً يهمّ الجميع.



في الستينيات، أجريتم بحوثاً ميدانية في بلدة «بلوزيفي»، حيث نقف على دخول الحداثة إلى إحدى بلدات «بيغودن - bigouden». فهمتم، آنذاك، براعة الناس الذين يمتهنون، في الغالب، مهناً متعدِّدة من أجل الاستمرار في الحياة إبّان اندثار الصناعات التقليدية البسيطة.

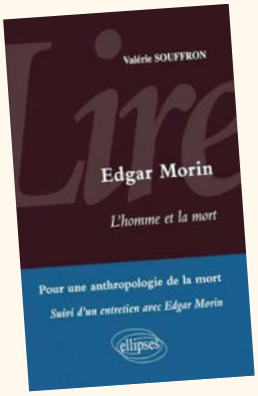
- إننا ندرك، بوضوح، أن إتقان مهن متعدِّدة هو شكل من أشكال مواجهة

تدفُّق اقتصادي، تصعب مقاومته، وهو ما أعرض عنه العديد من الباحثين. لقد شاركت في بحث متعدِّد التخصُّصات، لكن برامج البحث التقليدية كانت تحجب عنّا أموراً مهمّة:أن النساء المهتمّات بالنظافة والصحّة لعبن دوراً رئيسياً، خاصّة على مستوى تطوُّر الإيقاعات والعادات. من ناحية أخرى، كان هناك ضعف اهتمام بالشباب. إلّا أن بذور 1968 (أحداث مايو، 68) يمكن الوقوف عليها في هذا المكان، مثلما هو الأمر في المراكز الحضرية. لذلك، ظلَّت العلاقة بين الشباب والراشدين خفيّة. لقد انصبّ عملي على محاولة إجراء بحث حول هذا البلد الذي قضيت فيه أكثر من عام، بعيداً عن الخطاطات الجاهزة، قدرَ المستطاع. كنت ألاحظ- مثلاً- وجود صيدليَّيْن اثنَيْن، وبقّالَيْن، وطبيبَيْن:عندما كسبنا ثقة المبحوثين، علمنا أن واحداً منهما خاصّ بالحمْر، والثاني خاصّ بالبيض. فقد ظلَّ المجتمع محافظاً على هذه القطيعة التي تطبعه.



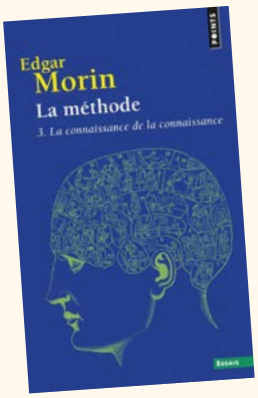
في هذه المرحلة، كنتم قريبين جدّاً من «كاستورياديس - Castoriadis».

- لقد سلكنا الطريق نفسه في «الميتا-ماركسية - méta-marxisme». كنت أرغب في تجاوز «ماركس - Marx» مع إدماجه واحتوائه. وما كان يقرِّبني، أيضاً، من «كاستورياديس» هو كونه يمنح المتخيّل مكانة مركزية. عندما كتبت «الإنسان والموت» (1951)، اكتشفت أمراً في غاية الأهمِّيّة:كنت أعتقد- بدايةً- أن الحتميات ذات أساس اجتماعي، واكتشفت الدور الهائل الذي يلعبه المتخيّل. النقطة الثانية المشتركة بيننا هي فكرة الإبداعية.



الإبداعية ليست مجرَّد تطوير لأشياء معطاة سلفاً، بل هي خلق أصيل وجذري. نلمس حضوراً لهذه الموضوعة في أفكاركم حول التنظيم الذاتي.

- في تلك المرحلة المسمّاة «بنيوية»، حيث لا أحد يقبل الحديث عن الذات، وعن التاريخ، كنّا مغايرين ومخالفين جدّاً. لكننا حافظنا، دوماً، على مواقفنا. فقد كان «كاستورياديس» محلِّلاً نفسياً، وذا توجُّه اقتصادي أكثر منّي. لم نكن نستخدم المصطلحات نفسها، أو المعجم نفسه. وفيما يخصّني، كنت أفضِّل مفهوم «التنظيم- الاقتصادي- الذاتي auto-éco-organisation».



رؤيتكم للعلوم تأخذ في الاعتبار أزمة الأسس. والواقع أن العلوم المعاصرة تخترقها قضايا وأسئلة فلسفية.

- بالفعل، هناك أزمات أسس الكون، والمجتمع، والمعرفة، وهي مترابطة فيما بينها، ويجب علينا التفاعل مع خصوبة وثراء هذا التركيب أو التعقيد.

كنتم، أنتم المعجبون بـ«هيراقليطس - Héraclite»، تفضّلون اتِّباع طريقة قادرة على احتواء التناقضات واستيعابها.

- يفرض علينا التاريخ أن نجمع بين «ماركس» و«شكسبير». فالغطرسة لا تظهر، فقط، في سلوكات مجانين العظمة، بل هي التي دفعت مجتمعنا الغربي نحو القوّة العظمى الشاملة والمفرطة. لا يمكننا إقامة تعارض بين الجنون والعقل؛ هناك تداخلات بينهما، يصعب تصديقها. لقد كشفت مدرسة فرانكفورت ما فيه الكفاية عن أوهام العقلنة؛ لذلك يبدو لي أنه من المهمّ جدّاً الجمع بين أفكار تبدو متعارضة. فالإنسان العاقل Homo sapiens هو، في الوقت نفسه، الإنسان المجنون Homo démens -، ومن المهامّ الأساسية للفكر، الكشف عن إمكانية التكامل بين أفكار متعارضة. لقد ورثت هذا عن «هيغل - Hegel»، لكن بعد تعديله. إننا نعيش على المتناقضات التي لا تقبل التجاوز، دائماً، بواسطة الجدل، وتتغذّى عليها. ورثت هذا عن «باسكال - Pascal» أيضاً، ذلك الأنثربولوجي الوحيد الذي أدرك أن ما هو إنساني هو نسيج من التناقضات. نجد حضوراً لهذا في الأدب، كذلك.

غالباً ما يستخدم مفهوم التركيب الذي قمتم بصياغته، نظرياً، في مجال الدراسات الأدبية. هل تفترضون صلاحيّته في مجالات أخرى؟

- الرواية مركّبة، والأدب مركّب؛ لذلك يمكن أن يكون المتخصّصون فيهما في حاجة إلى هذا المفهوم. إلّا أن التركيب بالنظر إلى أن ما يميِّز التخصّصات المعرفية هو الفصل بين الخيوط التي تربط بعضَها ببعض، فإن التركيب يظلّ، في الغالب، محجوباً عنّا، باستثناء علم مثل الإيكولوجيا الذي يدرك أنه لا يتقدَّم إلّا بمعيّة العلوم الأخرى. وغنيٌّ عن البيان أنه، لهذا السبب، لم يجد له موطئ قدم، بعدُ، في رحاب الجامعة.

من المؤسف أن نرى إلى أيّ حَدّ ظلَّت الجامعة سجينة الفصل بين التخصُّصات. ففي الوقت نفسه، نجد أن لمؤلَّفاتكم وقعاً اجتماعياً وثقافياً كبيراً، لكن الجامعة تنأى عن مشاركتها.

- الجامعة الحديثة لم ترَ النور إلّا بعد كارثة الثورة الفرنسية و(عصر)الأنوار. فقد عمل «هومبولدت»، في بروسيا، على إقصاء اللاهوت، وإنشاء التخصُّصات.

والأنموذج الحالي هو أنموذج مصطنع، شأنه في ذلك شأن اللاهوت. ونحن نحتاج إلى ثورة ذهنية- كحدّ أدنى- لتغييره. هناك إدارة يزداد ثقلها، باستمرار. في أواخر حياته، انصرف «رولان بارث» عن السيميولوجيا المجرَّدة، متوجّهاً نحو الأدب المشخَّص، نحو لذّة النصّ. ولعلّ الرواية هي الأكثر تركيباً. وقد أوضح «ميلان كونديرا»، أن الأدب هو المرصد الوحيد الذي يسمح بمعاينة الوضع البشري في مختلف مظاهره. عندما أكتب، وحتى عندما كتبت مؤلّف «المنهج»، ألعب بالكلمات، وأشعر بأني كاتب.

إن الطلاق بين العلوم والفلسفة لم يحدث إلّا في وقت متأخّر. والواقع أن كبار الفلاسفة كانت لهم ثقافة علمية حقيقية، وذلك إلى حدود «إدموند هوسرل - Edmund Husserl»، على الأقلّ. والعديد من الفيزيائيّين المعاصرين يجهلون أعمال «غاليلي - Galilée»، وكم من فيلسوف لا يعرف أيّ شيء عن علم عصره!.

- نشهد، اليوم، تفقيراً في مجال الثقافة العلمية، والإنسانيات (humanités)، و«جاك مونو» و«فرانسوا جاكوب» يشكّلان استثناءً. إنه من الجوهري أن نحافظ على مبدأ الانعكاسية (انعكاس بعض المعارف على بعضها الآخر). لنأخذ، مثلاً، كارل بوبر باشلار، وتوماس كون، وهولتون... لا يفكّر العلماء كثيراً في هؤلاء الذين يفكّرون في العلم. أنا لست ضدّ التخصُّص؛ وإذا كنت أصف نفسي بأني عابر للتخصُّصات، فلأنني، بالفعل، في حاجة إلى تخصّصات، لكنها تخصُّصات تتواصل فيما بينها لمعالجة القضايا الكبرى. وإذا كان الأمر خلاف ذلك، فلن نحصل إلّا على علاقات بين خبراء: فهؤلاء يسجنون أنفسهم، في الغالب، في حدودهم المكتبية- التقنية، -bureautico technique».

يوجد التركيب في مجال التاريخ، وفي السياسة. لنأخذ مثالاً على ذلك:لقد انخرطتم إلى جانب «ماسكولو - Mas-colo» و«نادو - Nadeau» ضدّ حرب الجزائر. هنا واجهتم العلاقات المعقّدة والبنّاءة بين جبهة التحرير الوطني والحركة الوطنية الجزائرية. في نهاية الخمسينيات خاطبكم الناشر الشهير «جيروم لِيندون - Jérôme Lin-don» قائلاً: «ليس الوقت مناسباً لتعقيد الأمور»، فكان ردّكم: «ليس الوقت، أبداً، مناسباً للتركيب».

- هذا ما يحدث لي، في الغالب: أن أكون واحداً من الأقلّيّة في معسكري. لقد تَمّ تقديم صورة كاريكاتورية عن مصالي الحاج. وعندما كنت شيوعياً، وكان يتمّ وصف التروتسكيين بالخونة، كنت أتمرَّد وألتزم الصمت. في مقابل ذلك، أشعر بالفرح لكوني استطعت تحمل بعض لحظات العزلة. عندما شاركت في المقاومة، وكان مساعدي ألمانيّاً، كنت أناضل ضدّ الصورة الكاريكاتورية عن الألمان، باعتبارهم أغبياء وعنيدين».

كان لديكم الوضوح نفسه في الموقف إزاء قضية «كرافتشينكو - Kravtchenko»، أيضاً.

- إذا كنت قد نجحت في بعض الأمور، فذلك راجع إلى كوني تعلَّمت مقاومة الضغط الذي تفرضه التوجُّهات العامّة. هكذا، وفي أثناء تنامي التوجُّه العامّ نحو الحرب الأولى على الخليج، كتبت مقالات لأقول:لِمَ لا نقترح لقاءً دوليّاً بهدف معالجة مختلف قضايا الشرق الأوسط؟هذا الأمر أقلق، نوعاً ما، «فرانسوا ميتران - François Mitterrand» الذي أقام حفل عشاء خاصّ على شرفي، ليقنعني بضرورة مسايرة الأميركان!
هذه القضية أصبحت سمّاً تاريخياً.

في الستينيات، تابعتم حركة «yéyé» (حركة موسيقية شبابية ظهرت سنة1961، في فرنسا). وفي 1968، كتبتم - بالاشتراك مع «كلود لوفور - Claude Lefort»، وكورنيليوس كاستورياديس - كتاب «La brèche - الفجوة». كنتم شديدي الاهتمام بكلّ ما يعتمل في الواقع، من أحداث.

- لم تكن مقولة الشباب، آنذاك، مقولة سوسيولوجية. قبل 68، استشعرَت بعض مقالات (كتاب) «الاشتراكية والبربرية - Socialisme et Barbarie» المراجعات الجذرية العميقة للأدوار التقليدية. وكانت بعض الأفلام، أفلام «جيمس دين - James Dean»، مثلاً، تكشف لنا عن عدم رضى الشباب، وتذمُّرهم. ينبغي الانتباه إلى الرموز والعلامات الصغيرة والدقيقة.

علاقتكم بالسينما شكَّلت فضاءً للتعريف بقضايا الشباب. وساهمتم، بشكلٍ مباشر، في ذلك، مع «جان

روش - Jean Rouch» في (فيلم) «يوميّات صيف - Chronique d'un été» (1961). هذا الاهتمام كان يضعكم على هامش رجال العلم، ووقفتم فيه على حركات في غاية التعقيد والتركيب.

- لقد كانت أموراً ملهمة؛ فقد اكتشفت الواقع في المتخيَّل، والمتخيَّل في الواقع. اكتشفت حرب 1914، في (فيلم) «لا جديد في الغرب، صلبان الخشب». وفهمت أن السينما فنٌّ هائل، لا يُقَدَّر حقّ قدره في المجال الثقافي.

بعد فيلم «يوميّات صيف»، ألم تكن لديكم رغبة في الإسهام في أفلام أخرى؟

- بلى، لكنني انتبهت إلى أن المنتج، بعد الفيلم المشار إليه، كان يريدني أن أشارك في فيلم مستوحى من كتاب «عن الحبّ» لـ«ستاندال - Stendhal». وافقت في البداية، ثم رفضت بعد ذلك، لأن الحبّ يعالَج في المتخيَّل بشكل أفضل بكثير. كنت أنوي الاشتغال على فيلم من خلال «إلى أين يتَّجه العالم؟ - Ou va le monde»، الذي يتكوَّن من مشاهد كبرى لوجوه تتكلَّم، فقط. بدأت مع «فرانسوا بيرو - F. Perroux»، لكن الأمور لم تَسِرْ على ما يرام، لأنه كان أكثر صمماً ممّا أنا عليه الآن. بعد ذلك، انتقلت إلى الفكر المركَّب.

في سردكم عن كتابة «المنهج»، تقدّمون هذه الفكرة على أنها نوع من الإلهام أو الجذبة.

- أعتقد أن هذه هي حالة أيّ كاتب. إنها جذبة هادئة، أو حالة نفسية معدَّلة بحيث تجعل الإبداع والتخيّل ممكنَيْن. وأنا أزداد إيماناً بهذا الإرث ما بعد الشاماني (post-chamanique) للجذبة.

كانت السريالية تُعلي من شأن الحبّ، وهذه الحركة الأساسية معترف بها من طرف الجميع، وفي مختلف البقاع. في الثمانينيات، كان لديكم مشروع إقامة قصر السريالية.

- بالنسبة إليّ، تعتبر السريالية حركة على درجة عالية من الأهمّيّة، لأنها أكّدت أن الشعر يجب أن يعاش.. وقد كان «شوستير - Schuster» المقرَّب من «بروتون - Breton»، يفكّر في إقامة قصر السريالية، الذي لن يكون متحفاً بل فضاءً حيّاً، كما كانت «إليزا - Elisa»، أرملة «بروتون»، مستعدّة لتقديم الشيء الكثير. وعندما فاتحتُ «ميتران» في الموضوع، لم يبدِ أيّ حماس يُذكَر، فالسريالية لا تدخل في تكوينه الثقافي. حاولت، جاهداً، بمساعدة «ميشيل دوغي»، لكن دون جدوى. إلّا أن هذا لايعني- حتماً- أن الفكرة قد ماتت.

إحدى مقارباتكم الأولى للتركيب، تزامنت مع حضوركم لدرس «جورج لوفيفر - Georges Lefebvre» عن تاريخ الثورة الفرنسية. أدركتم أن رؤية المؤرّخ للماضي مشروطة

بسياقه التاريخي الخاصّ. باختصار: إن المؤرّخ، مثل أيّ ملاحظ آخر، يجب عليه ملاحظة ذاته وهو يمارس الملاحظة.

- ركّز «أولار - Aulard» على تاريخ للثورة، من وجهة نظر برلمانية مفرطة. و«جوريس - Jaurès» وضعَ تاريخاً اشتراكياً (...) و«فوري - Furet» الشيوعي المناهض للستالينية، رأى في الثورة الفرنسية كارثة عظمى، كان يمكن لفرنسا تفاديها، لكن لا شيء انتهى: (ثورة 1789) لا تفتأ مستمرّة.

لنذكر، في الختام، شخصاً تحبّونه كثيراً: إنه «نيلز بور - Niels Bohr».

- أحبّ «نيلز بور» كثيراً. والواقع أن كلّ ما أفكِّر فيه صَدَر عن جهة ما، فأنا لم آتِ بأيّ شيء يذكر، بالمعنى الدقيق للكلمة. ما هو أصيل، هو- فقط- طريقتي في الجمع بين الأفكار.

■ **ترجمة:** محمد مروان

---

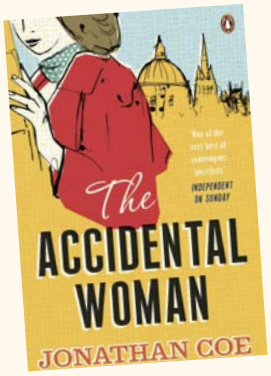
* المصدر الأصلي للحوار:

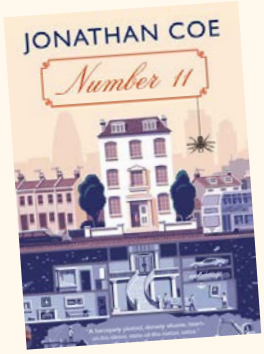
En attendant Nadeau, Entretien avec Edgar Morin, par Christian Descamps et Tiphaine Samoyault,10 septembre 2019.

جوناتان كو:
العلاقة بالبلد الأصلي مسألة تستهويني

وُلِد «جوناتان كو» سنة 1961، من أب باحث في الفيزياء، وأمّ أستاذة للموسيقى. فشل في نشر روايتَيْن في بداية شبابه. سينشر أوّل رواية له: «امرأة الصدفة»، وعمره 26 سنة. فرض وجوده في الساحة العالمية، ابتداءً من روايته «وصيّة على الطريقة الإنجليزية»، التي نال بها شهرة كبيرة، وأصبح أكثر الكتّاب الإنجليز مقروئيّةً، خارج بلده، وقد ترجمت هذه الرواية إلى أكثر من 16 لغة. أصدر سنة، 2018، رواية «قلب إنجلترا» التي تتناول مسألة خروج إنجلترا من الاتّحاد الأوروبي، وتداعيات ذلك على الإنسان البريطاني والإنسان الأوروبي، وقد صدرت، بالفرنسية، في أغسطس، سنة 2019. هنا في هذا الحوار الشامل، تفاصيل علاقة هذا الروائي بالكتابة، وبمواضيع رواياته وخصوصيّاتها، ومدى ارتباط أعماله الإبداعية ببلده الأصلي.

حوار: رفائيل ليريس





عَنْوَن زميلكم «دافيد لودج» الجزءَ الأوّل من سيرته الذاتية بـ «الولادة في الوقت المناسب»، وناقش فيها فكرة أن الوقت الذي وُلِد فيه هو، سمح له بأن يصبح كاتباً. ماهو السياق الاقتصادي والثقافي والسياسي الذي أسهم في أن يجعل منكم كاتباً؟

- بالنسبة لي، لا أرى أن الكتابة نتيجة لشروط سوسيولوجية أو اقتصادية. أعتقد أن الأمر يتعلّق بمسألة مزاج؛ فأنا شخص انطوائي وخجول. هناك مظاهر العمل التعاوني التي لا أثقنها - أفضِّل أن أترك أفكاري تنبثق، بهدوء، على أن أناقشها مع الناس. هذا ما دفعني، بقوّة، نحو كتابة الرواية. لقد قدَّم لي التلفاز والسينما (وهما صيغتان من الصيغ السردية) لذّةً عارمة، أكثر ممّا قدَّم لي الأدب. وحتى في مراهقتي، كان طموحي أن أصبح كاتب سيناريو، إلّا أن هذا العمل لا يمكنك القيام به وحدك، فأنت تحتاج إلى إرسال نتائج العمل، بين الفينة والأخرى، إلى معلِّقين. إذا عدت إلى مسألة السياق هذه، حدث أنني وصلت إلى المشهد الأدبي في الفترة الأخيرة من التاريخ التحريري (éditoriale)، حيث يعتبر النشر امتيازاً بالنسبة إلى إنسان أبيض، متخرِّج في كامبريدج. والوضعية، لحسن الحظّ، بصدد التغيُّر، في بريطانيا العظمى. لكني كنت محظوظاً، بشكل كبير، لأن روايتي الأولى «امرأة الصدفة» (1987)، لم تكن نصّاً قويّاً جدّاً، ولم يكن الكتابان اللاحقان أحسن منها: «لمسة حبّ» (1989)، « أقزام الموت» (1990). وأنا على يقين، نوعاً ما، بأنني لو أرسلت مخطوطة «امرأة الصدفة» في مرحلة أخرى، فلن تجد ناشراً. لقد كانت الأشياء أكثر بساطة في سنوات الثمانينيات؛ لذلك يمكننا أن نقول إن قوى السوق قد لعبت دوراً مهمّاً. وبعد ذلك، هناك «وصيّة على الطريقة الإنجليزية» التي توافقت مع اللحظة التي بدأت أُصْبح فيها كاتباً أكثر جدّية.

هل ينبغي أن نفهم، من ذلك، أنكم كنتم تتوقّعون نجاح «وصيّة على الطريقة الإنجليزية»؟

- لقد كنت أقلّ ثقةً فيما يخصّ موضوع هذه الرواية. ينبغي، دائماً، حين تتحدَّثون إلى الكتّاب، استحضار أنهم ليسوا أناساً عاديّين. أحد أصدقائي يزعم أنهم خجولون استعراضيون (نزعة مرضية لتعرية العورة)، وهي ليست طريقة قبيحة لقول الأشياء. نحن أقلّ يقيناً من أنفسنا، وفي الوقت ذاته، أكثر تعاظماً. قد يبدو انعدام الأمن على السطح، لكن يوجد في العمق (وهذا ضروري)، أساس من الثقة في الذات. حين تقضون أربع سنوات في غرفة، لكتابة كتاب مثل «وصيّة على الطريقة

الإنجليزيـة»، ينبغـي أن تعتقـدوا بـأن ذلـك يسـتحقّ كلّ هـذا العنـاء. ومـع ذلـك، فـي السـطح، حيـث يظهـر انعـدام الأمـن، كنـت أَقـلّ يقينـاً فيمـا يخـصّ كتابـة الكتـاب، وفـي الطريقـة التـي سـيتمّ اسـتقباله بهـا. لقـد كنـت متفاجئـاً بعـدد النـاس الذيـن قـرؤوه. منـذ ذلك الحين، يحدث لي الشـيء نفسـه مع كلّ كتاب. بالنسـبة إلـى «قلـب إنجلتـرا»، كنـت قلقـاً جـدّاً، وأنـا فـي نصـف الطريـق؛ مـا دفعنـي إلى إرسـال ما كتبتـه إلى بعـض الأصدقاء... ولـم يحـدث أن قمـت، أبـداً، بمثـل هـذا الأمـر. ورغـم أننـي كتبـت اثنتـي عشـرة روايـة، مـا زال انعـدام الأمـن قائمـاً.

بداية من «وصية على الطريقة الإنجليزية»، تخصَّصتم في الرواية التي تركّز على «قَدَر الأمّة». هل يمكن أن تفسِّروا لنا ذلك؟

- «روايـة الأمّـة»، تعبيـر ابتكـره نقّـاد وصحافيّـون. حيـن أكتـب لا أفكّـر، أبـداً، فـي ذلـك. لكـن العلاقـة بالبلـد الأصلـي مسـألة تسـتهويني. لقـد كنت، دائمـاً، أحسّ بأنني إنجليـزي حتى النخاع. وكنـت، دائمـاً، أتسـاءل: مـاذا يعنـي ذلـك بالنسـبة إلـى الفـرد؟ فمنذ اسـتفتاء البريكسـت (Brexit) (خـروج بريطانيا من الاتّحاد الأوروبـي)، أصبحـت هـذه المسـألة هاجسـاً بالنسـبة إليّ، وإلـى الكثيريـن: أيّ نـوع مـن البلدان بلادنـا؟ رواياتي، في سـياق «وصيّة علـى الطريقـة الإنجليزيـة»، هـي طريقـة لمسـاءلة هـذا النـوع مـن الإشـكاليات.

عرفت هذه الروايات نجاحاً كبيراً في الخارج. هل ترون أن هذا مرتبط بخاصِّيَّتها البريطانية؟

- فـي إيطاليـا وفرنسـا، غالبـاً مـا يقـول لي القـرّاء إنهـم يقرؤوننـي، لمعرفـة مـا يقـع فـي بريطانيـا العظمـى؛ ليـس هـذا هـو السـبب الـذي دفعنـي لكتابـة هـذه الروايـات، لكنهـا تعتبـر آثـاراً جانبيـة مثيـرة للاهتمـام.

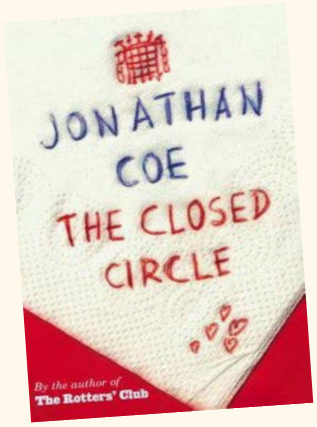
هل جعل منكم هذا النوع من التلقّي كاتباً أكثر أوروبيةً؛ فالمسألة الأوروبية مهمَّة جدّاً في كثير من رواياتكم؟

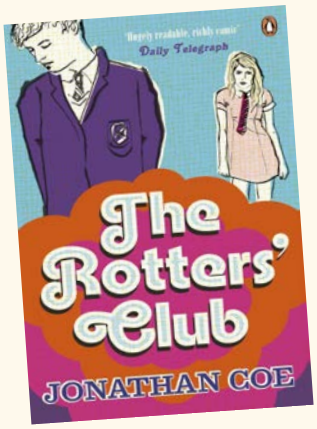
- هنـاك انقسـام بيـن الكتّـاب الأوروبييـن؛ بيـن هـؤلاء الأكثـر تأثّـراً بـالأدب الأميركـي، وأولئـك المتأثّريـن بالأوروبييـن. بالنسـبة إليّ، أقـرأ القليـل مـن الأدب الأميركي (ولو أن «كوتـش22» لـــ جوزيف هيلير (1961)، كان لـه تأثير كبيـر فـيّ). فـي العمـق، الأمـر يشـبه (Brexit)؛ فالنـاس الذيـن يقولون إن بريطانيـا العظمى مختلفة، ولا تنتمـي إلـى أوروبـا، مخطئـون. الروايـة الإنجليزيـة تبـدأ مـع «هنـري فيلدينـغ» (1707 - 1754) (كـرَّس «جوناتـان» كـو أطروحته لهـذا الكاتـب) الـذي كان متأثِّـراً جـدّاً بـ«سـرفانتس»: «جوزيـف أندريـوس» (1742) هـي إعـادة كتابـة لـ«دون كيشـوت». فالروايـة الإنجليزيـة، فـي نظـري، هـي ظاهـرة أكثـر أوروبيـةً. عندمـا بـدأت الكتابـة، كنـت أقـرأ فلوبيـر، وكالفينـو، وروب غرييـه، كانـوا أكثـر أهمِّيّـةً، بالنسـبة إليّ، من التاريـخ الأدبي البريطاني. وفي الوقت ذاتـه، إن مواضيعـي، هـي- بـدون منازع-إنجليزيـة، إلى حَـدّ كبير.

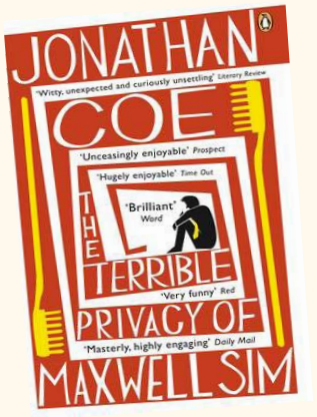
منـذ بدايـة العقـد الثانـي مـن الألفيـة الثالثـة (2010)، كتبتم نصوصاً كثيرة في الجرائد، حول علاقة الإنجليز بالسخرية اللاذعة (satir)، وحول حدود هذه الأخيرة، التي تعتبرون أحد المبشِّرين بها. هل تعتقدون أن لهذه الأفكار وقعاً على رواياتكم؟

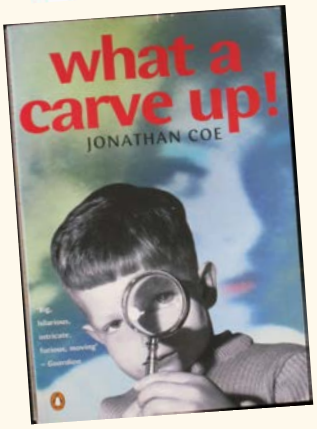
- بـدون أيّ شـكّ. لقـد كتبـت روايـة «رقـم 11» (2015)، بعـد هـذه النصـوص التـي تحدَّثـت عنها قبـل قليل، والأفكار التـي طورتها كانت جديـدة جـدّاً فـي ذهنـي. لـم أعد أرغـب، بتاتاً، فـي إضحـاك القارئ؛ أريـد أن يشـعر بالخـوف والتقـزُّز. فـي تلـك اللحظـة، كنـت متأثِّـراً بفكـرة أن الضحـك. فـي معنـاه الوحيـد، يكبـح الفعـل السياسـي، وأنـه لا يمكنـك السـماح لنفسـك بالضحـك مـن موقـف، إلّا عندمـا لا تسـتطيع أيّ شـيء لتغييـره.

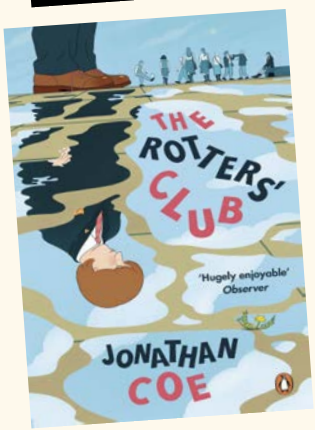
«رقـم 11» هـي روايـة هجائيـة. لكـن، مـن يؤيّـد الفكـرة التـي تؤكِّـد أن السـخرية اللاذعـة، ليـس مـن الضـروري أن تكـون مضحكـة، وبأنهـا أكثـر فاعليـةً عندمـا لا تكـون كذلـك؟ مـع ذلـك، إن كلّ روايـة مـن رواياتي تكتب، نسـبياً، في تفاعل مع سـابقتها. إذن، بعد «رقم 11»، كانـت تحدونـي رغبـة فـي الضحـك قليـلاً مـع السياسـة، فـي جانبهـا الغروتيسـكي (الغريـب الشـكل)، العبثـي، لكـن بصيغـة أقـلّ مرارة.











كلّ رواية هي في تفاعل مع سابقتها. لكن، هل نتعلَّم شيئاً ما عن مادّة الكتابة، من كتاب إلى آخر؟

- في كلّ مرّة أبدأ فيها رواية جديدة، يكون عندي انطباع بأنني نسيت كلّ ما كنت أعرفه، ذات يوم، عن الكتابة، فأبدأ من الصفر. لكن، كيف نبدأ كتاباً؟ لا أملك أيّة فكرة عن ذلك. لقد قمت بأشياء، لأوّل مرّة: مثلاً، حاولت، مثل بعض الكتّاب، الذين لا يخطّطون لأيّ شيء، ويجلسون أمام حواسيبهم لكتابة جملة بعد جملة، وانتظار إلى أين سيقودهم ذلك. لقد حاولت هذه التجربة، منذ أسابيع، لكن هذا لم يأخذني إلى أيّ مكان. لكني آمل في أنني ما إن أبدأ شيئاً مهمّاً، فسيأتي كلّ شيء. لا توجد هناك قواعد، وهذا هو الرائع في مجال الأدب. إذا كنتم تستحضرون الروايات السابقة مع كلّ رواية جديدة، فإنكم تخاطرون بتكرار أنفسكم. حتى عندما أعود إلى شكل، سبق أن استعملته، فإني أحاول أن أضخّ فيه عناصر جديدة. إن الكتابة مملّة جدّاً، وإن كانت مثيرة وحماسية، أيضاً؛ لذلك إذا كرَّرتم أنفسكم، فيالله من سأم مضاعف!.

لكتابة «قلب إنجلترا»، كان عليكم أن تعيدوا قراءة «مرحباً بكم في النادي»، و«الحلقة المغلقة»، ما التأثير الذي أحدثه ذلك فيكم؟

- لقد قمت بتخزينها، على طريقة المسح الضوئي (scanner)؛ أعدت قراءة بعض المقاطع بتنبُّه، وأخرى بشكل سريع؛ فأن تعيد قراءة ما كتبته تجربة مضجرة، لكن لم يكن بيدي أيّ خيار آخر، إذ أردت ألّا أسقط في عدم انسجام الروايات الثلاث.

إذن، لماذا هذه المسألة متعبة؟

- لقد درست الأدب في «كامبردج»، بداية الثمانينيات، على يد أستاذ صارم جدّاً، ويعتبر أسطورة في بعض الحلقات البريطانية. كان يدفعنا لقراءة النصوص بطريقة نقدية جدّاً. واليوم، هناك أشياء في تدريسه، أستبعدها، لكني، في تلك المرحلة، كنت شابّاً وسهل التأثُّر؛ وهذا ما جعل مني قارئاً بلا رحمة. عينا هذا الأستاذ، هما اللتان أستعملهما عندما أقرأ نصّاً، سواء أكان لي أو لأحد آخر. عندما تعيد قراءة ما كتبت، تظهر لك الأخطاء مؤلمة جدّاً. أمّا الأشياء الجيّدة، فلا تجلب لك أيّة متعة...

عندما تكتبون، هل تتركون الأنا الأعلى النقدي، جانباً؟

- شيء ما في صيرورة الكتابة، يجعل ذلك ممكناً؛ ربَّما يعود إلى ضرورة أن يتمّ إنجاز العمل، فالمسائل التقنية التي تشغلني تقيني من الشلل.

متى توقَّفتم عن العمل في الوظيفة، إلى جانب ممارسة الكتابة؟

- لم أعمل، تقريباً، طول، حياتي في مكتب. إذا استثنينا سنة واحدة قضيتها في مكتب محاماة، أشغل وظيفة تهتمّ بإعادة قراءة النصوص، وهناك التقيت بزوجتي. أو حين أتدبَّر أمري لكسب لقمة عيشي، من خلال كتابة نصوص تحت الطلب. عندما كتبت «وصيّة على الطريقة الإنجليزية»، كان لديَّ الكثير من الأعمال من هذا النوع. كتبت البيوغرافيا لكلٍّ من «جيمس ستيوارت»، و«هامفري بوغار»، واشتغلت في الصحافة الثقافية. بعد ذلك، سمحت لي رواية «وصيّة على الطريقة الإنجليزية» بأن أعيش من كتاباتي التخييلية.

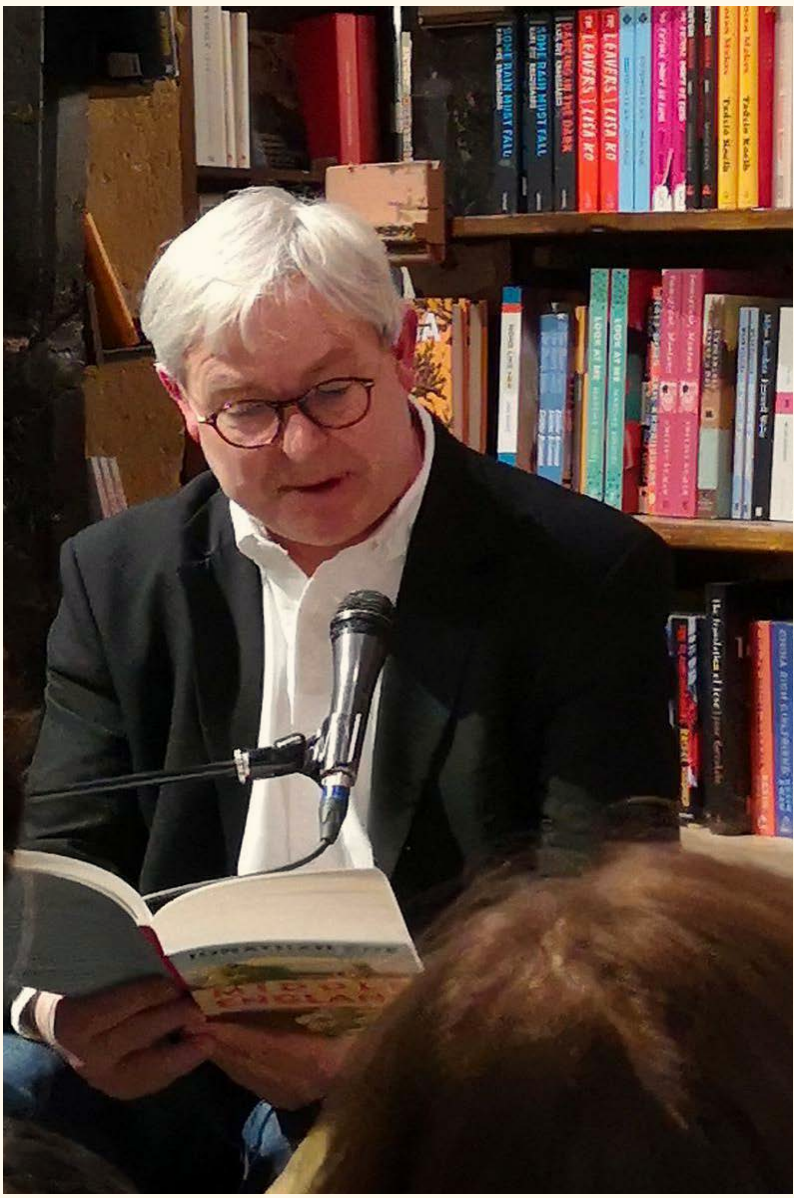
أنتم أكثر فاعليةً في «تويتر». أليست مصدراً رهيباً للتسلية، بالنسبة إلى الكاتب؟

- بلى؛ وهذا هو السبب الذي يدفع أقربائي، إلى أن يناشدوني

بترك هذه الشبكة الاجتماعية. لكني أجد فيها إبداعية لغوية وثقافية مذهلة، بالإضافة إلى الكثير من الدعاية. إنها، إذن، مصدر إلهام، وليست للتسلية، فحسب.

في نهاية «الحياة الخاصّة للسيِّد سيم» (2010)، نظَّمتم لقاءً بين شخصيتكم (personnage) وشخصية الكاتب- الذي هو أنتم. وقد سألتكم زوجتكم عمّا إذا كنتم ما زلتم تتحدَّثون إلى «صديقكم الخيالي». هل تحسّون، أحياناً، بأن عملكم في حاجة إلى أن تتحدَّثوا مع «أصدقاء خياليِّين»؟

- في نهاية «الحياة الخاصّة...» عرضت أقصى ما يمكن من انعدام الأمن بالنسبة إلى الكاتب. إنها فكرة سيِّئة. لن أعيد المسألة مرَّة أخرى، أبداً! صحيح أنها طريقة غريبة في أن يكسب الإنسان عيشه، من خلال ابتكار شخصيات وحالات ومحادثات، لكنه- رغم ذلك- يعتبر نشاطاً، يمكن أن يستحقّ



عليه الإنسان الاحترام والتبجيل. إن ذلك غريب، فعلاً: ما أقوم به، وما يقوم به كتّاب آخرون، يعتبر، بالنسبة إليَّ مهمّاً، وفي الوقت ذاته هو تافه، تماماً. ينبغي أن أحتفظ بالفكرتَيْن معاً، في ذهني، وأن أتصالح معهما... هذا ما يعالجه الفصل الأخير.

هل يحكي هذا المشهد، أيضاً، كيف تعيدكم حياة الأسرة إلى الواقع؟

- أظنّ أن ذلك صحيح. فعائلات الكتّاب تعاني كثيراً، خصوصاً جرّاء غياب هؤلاء الأخيرين، حتى وإن كانوا حاضرين فيزيقيّاً. زوجتي لم تسألني، أبداً، وبشكلٍ مباشر، إن كنت أحدِّث أصدقاء خياليين، لكنها قالت لي أشياء من هذا القبيل. نعم، أن تكتب وتكون لك حياة عائلية، في الوقت ذاته، مسألة معقَّدة. لكن عملي سيكون أكثر فقراً، لو لم أقم بتربية ابنتيَّ الاثنتَيْن. في نظري، الأبوة وضعتني بالقرب من مشاعري، وربطتني بها، بطريقة لن أتمكَّن من تحقيقها بشكل آخر.

ومع ذلك، تحتلّ العائلة مكانة أساسية في كتبكم، باعتبارها خليّة تمارَس فيها السلطة في أحد أشكالها...

- فعلاً، وهذا ما تتناوله- بشكل خاصّ- رواية «المطر، قبل أن يهطل» (2007). غالباً ما يقول لي الناس إنها الرواية الأقلّ خوضاً في سياسة من بين رواياتي، لكن هذا خطأ؛ فهي تتناول السلطة، والطريقة التي تمارَس بها في العائلة، جرّاء ما يمتلكه الآباء، لبضع سنوات، من سلطة على أبنائهم، حيث بإمكانهم استخدامها بلطف، أو بمغالاة. ومن وجهة نظر روائي، تعتبر العائلة وحدة سياسية متميِّزة، يمكن الكتابة عنها.

في رواية «قلب انجلترا»، بطلكم «بنجمان تروتر» الذي كان، دائماً، يغذّي حلم الرواية «الشاملة»، يدرك- أخيراً- نجاحاً بسبب سيرة ذاتية. هذا الجنس الأدبي، هل هو الوحيد الذي لم تحاولوا الكتابة فيه، تقريباً؟

- نعم. يحدث لي أن أفكِّر في ذلك، لكنني قاومت المسألة إلى الآن. ستكون كتابة سيرة ذاتية مسألة معقَّدة بالنسبة إليّ، لأن حياتي لم تكن ذات أهمِّيّة. عندي صديقة أصدرت، مؤخَّراً، كتاباً عن عائلتها، وعن اكتشاف أسرار خطيرة شوَّشت عليها، بشكل كبير. عليَّ أن أعترف بأن جزءاً مني تحدوه رغبة للاشتغال على مواد الكتابة هذه، لكن الجزء الآخر لا يريد ذلك، بتاتاً! باختصار: إذا حاولت تجربة ذلك، ينبغي أن يكون حول الكتابة. في الواقع، المسألة الوحيدة التي تهمّ. هي النغمة والصوت، ولم أعثر على الأحسن لكتابة مؤلَّف من هذا النوع. لكن، لا ينبغي- بتاتاً- قول: لا يمكنني ذلك، أبداً.

■ **ترجمة:** إبراهيم أولحيان

المصدر: Le monde 2 AOÛT 2019

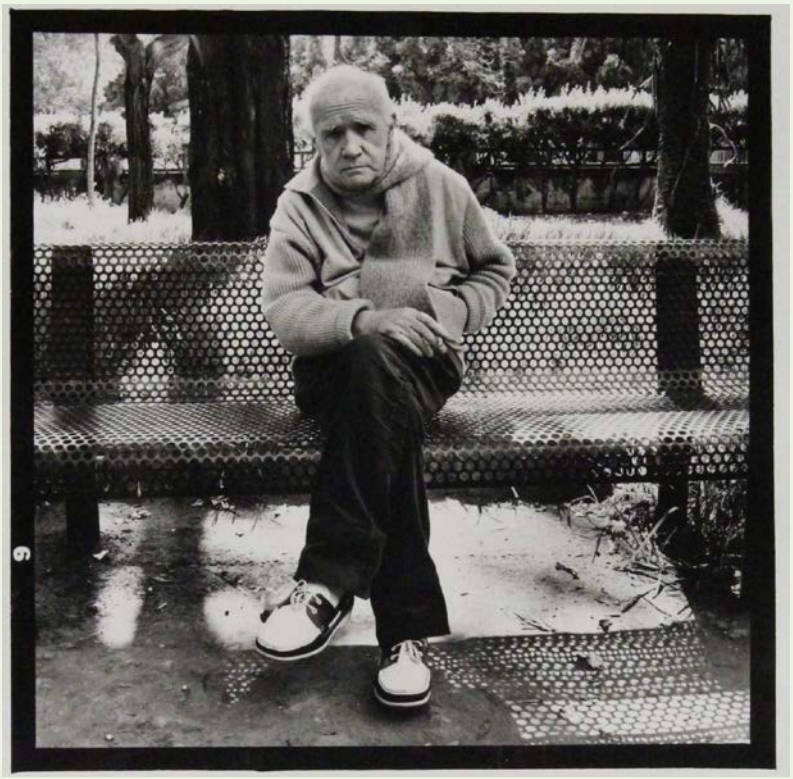
جانْ جونيه و«الإخوة كرامازوف»

لم يكنْ جانْ جونيه (1910 - 1986) مجرَّد لصّ، موصوف بالمثلية، يُناهض مؤسَّسات الدولة وقيمها البورجوازية «العريقة»، ويناصرُ المُستضعفين وقضايا التحرُّر؛ وإنما كان إلى جانب ذلك، كاتباً كبيراً عارفاً بأسرار اللُّغة الفرنسيّة، حافظاً لقصائد أهمّ شعرائها (رامبو، بودلير، كلوديل...)، ما جعل الكثيرين يعتبرون موته خاتمةً لسلسلة كِبار كُتَّاب فرنسا المُعاصِرة. وكان نصّه الأخير «أسيرٌ عاشق» شاهداً ملموساً على تميُّزه في فنّ الكتابة والتحيُّز لمُناصرة المُستضعفين... لكن ما أتوقف عنده في هذه المقالة، هو قراءته الثاقبة لرواية دوستويفسكي «الإخوة كرامازوف»، ضمَّنها ملاحظات مكثَّفة سجلها بعد أن أمضى شهريْن في قراءة هذه الرواية، وأوْدعها لدى ناشره غاليمار، لتُنشَر بعد موته.

محمد برادة

قبل أن نعرض رأي جونيه في آخر ما كتبه دوستويفسكي، أودّ أن أذكّر القُرَّاء بالبنية العامّة للرواية، وبالتيمات الأساس التي حاوَرها كاتبُها، جاعلاً منها خلاصة لما سبق أنْ تناوله في روايات سابقة، مثل «المراهق»، «الجريمة والعقاب»، «الممسوسون»، لكن في شكلٍ محبوك وتدفُّقٍ يغمرُ القارئ ويَجرفه إلى منطقة الأسئلة التي عذَّبتْ دوستويفسكي وما تزال تشغل بال الناس حتى اليوم.

تكتسي «الإخوة كرامازوف» في بنائها العامّ، طابع الرواية البوليسية القائمة على جريمة قتْل أحد الأبناء للأب فيودور الذي كان مستهتراً، متهافتاً على الملذّات، محبّاً للمال، لا يحفل بمشاعر ورغبات أبنائه الثلاثة الشرعيين، وابنه من الزنا «سميردياكوف»، الذي هو ابن خادمة في بيت الأب كرامازوف. تتكوَّن الرواية من أربعة أجزاء، وكلّ جزء يحتوي على ثلاثة فصول، وتنتهي بخاتمة. في الفصول الأولى، نتعرَّف إلى تفاصيل علائق أعضاء هذه الأسرة التي اختارها دوستويفسكي ليجعل منها نافذةً يُطلّ عبرها على وضع مجتمعه، والقضايا التي تؤرِّقه في نهاية القرن التاسع عشر: الأب، بما له من رمزيّة آنذاك، حريص على جمع المال وإنفاقه في سهرات المتعة، غير مبالٍ بأبنائه وما لَهُمْ عليه من حقوق. والأبناء: ديمتري انخرط في الجيش وله علاقة غرام بامرأة من طبقة غنيَّة، وبسببها سيسرق والده، وسيُتهَمُ بقتله ويُحكَم عليه بالإعدام، رغم أن القاتل هو الأخ الرابع غير المُعترَف بأخوته. والأخ إيفان انجذب إلى الفكر والفلسفة، وكفر بالدّين والقيم الموروثة، وكان من مُحرِّضي سميردياكوف على قتل الأب. أمّا الأخ الأصغر أليوشا، الأقرب إلى الأب، فله عاطفة دينية قويّة دفعتْه إلى الرَّهبنة والتردُّد على الدّير والدفاع عمّا تبشر به المسيحية الأرثوذكسية من محبّةٍ وخيْرٍ وطمأنينة... وبالنسبة للأخ الدخيل، ابن الزنا، امتلأ منذ الطفولة بالحقد والمرارة، وزاده مرضُ الصَّرع تعقيدات في حياته رغم أن الأب أرسله ليقيم في موسكو بضع سنوات يتعلَّم خلالها الطبخ. إلّا أن ذلك لم يُبدِّد شعوره بالتهميش والاحتقار، وآل به المطاف إلى قتل الأب. لكن هذه البنية العامة تتخلَّلها خيوط متشابكة مصنوعة من قصص حبّ الأبناء لعشيقاتهم أو زوجاتهم، ومن وقائع سلوك الأب جرياً وراء مغامراته الجنسية التي لا تقف عند حدّ. ثم هناك مرافعة النائب العام التي تأخذ حيِّزاً كبيراً في تحليل مواقف الأخوَيْن المتهميْن، وأيضاً مسألة العدالة وضرورة إرساء أسسها داخل روسيا. على هذا النحو، لا يمكن أن نختزل رواية «الإخوة كرامازوف» في مسألة عُقدة «قتْل الأب»، كما حلَّل سيجموند فرويْد في تأويله للرواية، مُدعماً بذلك نظريّته عن أننا جميعاً نطمح إلى قتل الأب. إن ما تنطوي عليه هذه الرواية الحافلة بالمواقف المُعقَّدة والأفكار التأملية، يذكّرنا بالإشكاليات التي طالما شغلت تفكير ومشاعر دوستويفسكي واستوحاها



جانْ جونيه ▲

في رواياته ومذكراته؛ والتي يمكن تلخيصها في: الاختيار بين الاشتراكية الملحدة والدين المسيحي غير الرَّسميّ؛ ثم الاختيار بين إحياء الجذور السلافية لروسيا وبين النموذج الحضاري الغربيّ كما تبلور في أوروبا آنذاك. لقد اتّخذ من الرواية قماشا لحيواتٍ ومواقف وصراعات وجرائم تُجسِّد الحياة في تنويعاتها وتعقيداتها وتناقضاتها؛ ومن خلال تلك الشخصيات، تنبثق أسئلة ذات أبعادٍ فلسفيّة وتنضح في الآن نفسه بتدفُّق الحياة... غير أن جانْ جونيه، عند قراءته لـ«الإخوة كرامازوف» في منتصف سبعينيات القرن الماضي، سلّط الضوء على جانب آخر يُلامس تبلوُر مفهوم الرواية عند دوستويفسكي الذي انتهى من آخر رواية كتبها سنة 1880، أي قبل موته بسنةٍ. وعلى الرغم من أن نص جونيه لا يتجاوز أربع صفحات من كتابه «العدوّ الصراح - L'ennemi déclaré» عن (Gallimard; 1991)، فإنه جاء مشتملاً على ما يشبه رؤية تنظيريّة للرواية، بل وللفنون بصفة عامّة، كما لاحظ ألبير ديشي، الذي أشرف على تجميع هذه المقالات وكتابة شروح هوامِشها. ومنذ البدء، يعلن جونيه أنه يعتبر هذه الرواية جيّدة تندرج ضمن الروائع، وتتفق مع طريقته في النظر إلى الأشياء، لكن مع رغبة لديه في الضحك أمام الوضع المُتقلِّب الذي عرفته «الإخوة كرامازوف»، بين إعجابٍ وإهمال. إلّا أن ما حقَّق للكاتب التفوُّق هو نجاحه في أن يكتب رواية يطبعها المرح والهزل والتهريج، وتتراوح بين التألق والانحدار، وأحياناً يصيبُ رشاشُ التهريج والهزل الكاتب نفسه، من خلال ما يتوسَّل به من حيل سرديّة يوجِّهها إيمانه المسيحي... لكن جوني يفترض أن دوستويفسكي ابتسم أثناء كتابة هذه الرواية لسببٍ مّا، وسرعان ما جرفه الابتهاج والمرح فاستسلم له. وخلال هذه الانطلاقة المُبتهجة، أخذ يسلك في كتابته مسالك تُضللنا نحن القُرَّاء، إذ يرسم ملامح وأقوال إحدى الشخصيات في صيغةٍ إيجابية، ثم سرعان ما يعود ليرْسُمها على نقيض ما فعل. مثلاً، المُدَّعي العام في المحكمة يشرح دوافع ديمتري المتهم بقتل أبيه، فيأتي المحامي ليقدِّم عكس ما قاله المُدِّعي. وعلى هذا النحو، غدتْ الأفعالُ مقترنة بعكسها، وكلّ تفسير نفسي يتلوه تفسير آخر يُناقضه. ويلاحظ جونيه أن دوستويفسكي في هذه الرواية، تغلَّب على مشكلة التفسير السيكولوجي التي كانت تضايقه في رواياته الأخرى، وذلك بأنْ أردف كلّ تفسير نفسي بتفسيرٍ آخر مُضادّ، فأصبحت النتيجة عند القراءة، أن كلّ شخصية وكلّ حدث يعنيان هذا الشيء وضدّه؛ وتنطلق الخفَّة لتمارس مفعولها، فلا يعود ثمة شيءٌ حقيقي: «عندئذ يُطلّ علينا دوستويفسكي جديد، يُهرّج. إنه يمزح من خلال تقديم شرح إيجابي للأحداث، ثمّ ينتبه ولا شكّ، إلى أن هذا التفسير داخل الرواية هو حقيقي، فيقترح علينا تفسيراً مُضاداً». ويستطرد جونيه ليلاحظ أنه خلافا لـ«فلوبير»، الذي يسوق تفسيراً سيكولوجياً وحيداً، وخلافاً لـ«بروستْ» الذي يُراكِم التفسيرات دون أن يقدِّم نقيضاً لها، نجد دوستويفسكي في روايته الأخيرة هذه، يُحطّمُ ما كان مُعتبراً من قبل هو قمّة العمل الروائي في صيغته المُثلى.

هذه القراءة المختلفة التي يقترحها جانْ جونيه لرواية «الإخوة كرامازوف» تنبّهُ إلى شيئيْن: أن العمل الأدبيّ والفَنّيّ الذي لا يحطّم نفسه من خلال بنية تجعله بمثابة لعبةِ تحطيم الدّمى، هو خدعة وتدجيل. وكبار المُبدعين في كلّ مجالات الفَنّ كانوا أحراراً في ابتداع أشكالهم على هذا النحو، وكانوا يعرفون أن يضحكوا من عبقريتهم. والشيء الثاني الذي نبهتْني إليه هذه القراءة، هو أن رسم الشخوص والمواقف في الرواية في صيَغٍ متضادّة، يتوافق مع ما نظّر له ميخائيل باختينْ من أن الحوارية تضطلع بدورٍ أساس في تمييز جنس الرواية عن بقية الأجناس التعبيرية؛ لأن الحوار قائم على الاختلاف والتضادّ، ويكشف أن الأشياء والمواقف هي دائماً في حالة صراع وحركة، قابلة لأكثر من وجهٍ ومجرى؛ ومن ثَمّ لا يمكن للعمل الإبداعي أن ينبنيَ على يقينٍ، أو أنْ يتجمَّدَ عند حَدٍّ.

توني موريسون..

انطفاء شمعة

في الخامس من شهر أغسطس الماضي (2019)، وعن عمر 88 سنة، غيّب الموت صوتاً من أهمّ الأصوات الروائية الأفرو-أميركية، على مرّ التاريخ؛ توني موريسون صوت بصمَ على العالم بشكل عامّ، وقضايا الملوَّنين، بالخصوص، وشَكّل صرخة اخترقت ذلك التعتيم الذي أحاط بالسود الأميركيين، وبما كانوا يعانونه ويكابدونه في مجتمع لم يكن يعترف سوى بحقوق البِيض.

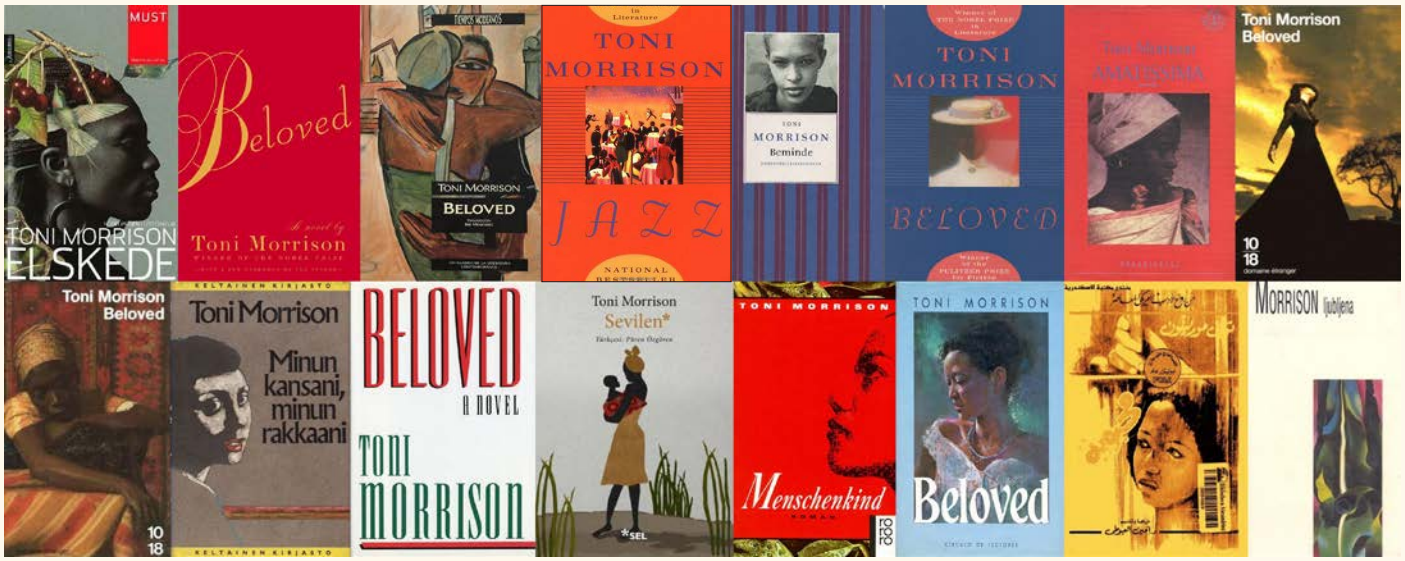
نبيل موميد

وُلدت «توني موريسون» سنة 1931، في مدينة «لورين»، بولاية «أوهايو»، في الولايات المتَّحدة الأميركية، وسط أسرة متواضعة تنحدر من عبيد أميركا الأوائل الذين وفدوا على العالم الجديد في إطار ما عُرف، في التاريخ، بـ «التجارة الثلاثية أو المثلَّثة أو المثلَّثية»[1]. غير أن أبويها كانا يشجّعانها (ويشجّعان باقي إخوتها: أخت وأخَوان) على القراءة والدرس والتحصيل. بعد إنهائها لدراستها الأساسية، والثانوية، ستنتقل «موريسون» إلى العاصمة واشنطن لإتمام دراساتها العليا؛ حيث ستنتسب إلى جامعة «هاوارد - Howard» المرموقة (خاصّة بالسود)، والتي ستتابع فيها مساراً متألِّقاً في مجال الدراسات الأدبية، والفنِّيّة، ثم تُتوَّج بالحصول على شهادة الإجازة، سنة 1953. ولن تكتفيَ «موريسون» بما حقَّقته، بل كان طموحها أكبر من هذا بكثير، وهو ما مكَّنها من الالتحاق بجامعة «كورنيل - Cornell» الشهيرة، حيث حصلت منها على شهادة الماستر (الماجستير)، سنة 1955، حول موضوعة الانتحار في مؤلَّفات كلّ من «فرجينيا وولف» و«وليام فولكنر». كانت فترة دراساتها العليا لا تزال فترة ميز عنصري في الولايات المتَّحدة الأميركية، حيث كانت الحافلات في واشنطن، آنذاك، لا تزال تحمل لافتات مكتوب عليها: «خاصّ بالملوَّنين»، إلا أنها لن تتأثَّر بهذا العنف الرمزي، والفعلي، أيضاً، بل إنها ستناضل في مجالها، من أجل قطع الصلة معه، والتأسيس لمجتمع متوازن يقوم على أسس الإخاء والمساواة وعدم الميز أو النيل من كرامة الآخر لأنه مختلف، فحسب؛ وهو ما ستبدأ معالمه الأولى، في البروز، مع إصدار قانون الحقوق المدنية سنة 1964.

ابتداء من سنة 1955، ستبدأ «توني موريسون» مسيرتها المهنية التي ستقضيها، بأكملها، أستاذة جامعية، متدرِّجة في درجات الأستاذية، ومتنقِّلة من جامعة إلى أخرى، حتى استقرَّت في جامعة «برينستون - Princeton» سنة 1989، والتي ستبقى فيها أستاذة إلى سنة 2006، سنة تقاعدها.

وإلى حدود سنة 1955، سنة بداية العمل الوظيفي، لم تكن «توني موريسون» قد خَطَّت حرفاً واحداً في عمل إبداعي ما؛ أي أنها كانت بعيدة كلّ البعد عن الخلق الأدبي الإبداعي، وذلك إلى حدود سنة 1970 (نهايات عقدها الرابع)، عندما اشتغلت في دار النشر «روندوم هاوس- Random House». هناك، ستنكبّ على الاهتمام بأمور النشر والقراءة والتنقيح، حيث ستؤهِّلها جدِّيّتها واهتمامها بالعمل لكي تترقّى إلى منصب مديرة للنشر، مكلَّفة -أساساً- بـ «الأدب الأسود». ومن بين ما يُحسَب لها، من خلال عملها في مجال النشر الورقي، أنها ساعدت أقلاماً «سوداء»، لم يكن من الممكن أن تتاح لها فرصة الوصول إلى عالم النشر، على نشر أعمالها الإبداعية، وجعلها تُعرَف وتنتشر في المجتمع الأميركي، بل العالمي أيضاً؛ ومن أبرزها «جايل جونز- Gayl Jones»، وغيره، كما نشرت، أيضاً، السيرة الذاتية لكلّ من العملاقَيْن: الملاكم المسلم «محمَّد علي كلاي»، والناشطة السياسية والحقوقية «أنجيلا ديفيس - Angela Davis».

كانت سنة 1970، كما أسلفنا، سنة انبثاق شعلة مسيرتها الأدبية؛ حيث كتبت روايتها الأولى «العين الأكثر زرقة- The Bluest Eye»[2]، والتي تحكي، بشكل مثير للمشاعر، بل ومبكٍ، أحياناً، قصَّة الفتاة «بيكولا-Pecola» التي تحلم بأن تمتلك عينين زرقاوين، على غرار الممثّلة التي تعشقها «شيرلي تومبل- Shirley Temple»، ظنّاً منها أن العينين الزرقاوين ستكونان سبباً في وقايتها وإنقاذها، أيضاً، من عنف محيطها العائلي. بيد أن ذلك لن يتحقَّق، للأسف، ذلك أنها ستحمل في أحشائها جنيناً من أبيها! نعم، من أبيها؛ فكيف لمثل مَنْ



نشأ في هذا الواقع القذر أن يتحرَّر من حتمية شروط وجوده، وأن ينعتق من مأساة حياته؟ بشكل موازٍ، ومتناقضٍ -مضموناً، أيضاً- تحكي الرواية، كذلك، قصّة الأختين الزنجيَّتين: «كلوديا»، و«فْريدا»، اللتين نشأتا داخل أسرة أكثر تلاحماً، غير أنهما كانتا تكرهان -حَدّ الموت- الدمى شقراء الشعر.

هذه الرواية، التي قالت عنها «موريسون» إنها كتبتها لأنها كانت تريد أن تقرأ عن هذه المآسي التي يعانيها الزنوج، غير أنها لم تجد من يروي ظمأها، فكتبتها؛ أي أنها كتبت ما كانت تريد أن تقرأه، فكانت فاتحة الطريق أمام نحوٍ من إحدى عشرة رواية، ومسرحيَّتين، وعدد من الكتب الموجَّهة للأطفال، والدراسات والبحوث النقدية... وتبقى رواية «محبوبة-Beloved»[3] واحدة من أهمّ الروايات التي كتبتها، والتي حصلت -بفضلها- على جائزة «بوليتزر» سنة 1988، بل إن الرواية دخلت، سنة 2002، لائحة المئة رواية الأفضل، على مرّ كلّ الأزمان، وتحوَّلت إلى فيلم سينمائي سنة 1998، من بطولة الأفروأميركية الشهيرة «أوبرا وينفري». تحكي الرواية، بشكل يمزج بين الشاعرية والبساطة في اختيار المفردات المعجمية، قصَّة «سيث-Sethe» العبدة السوداء التي فرَّت من عبوديَّتها عبر رحلة شاقّة ومؤلمة، قبل أن تستقرّ، بسلام، بعيداً عن آلامها ومآسيها. غير أنها، بعد سنوات، ستضطرّ إلى استضافة شابّة سوداء تحمل اسم ابنتها نفسه، ابنتها التي قامت، منذ سنوات خلت، بذبحها حتى تجنِّبها ويلات العبودية. كانت هذه الاستضافة إيذاناً بفتح صفحات كتاب، لن تستطيع «سيث» إغلاقه، ولن تتمكَّن، كذلك، من التخلُّص من طيف ابنتها.

على العموم، ناقشت «موريسون»، في رواياتها، جميع القضايا التي تهمّ السود، منذ فترة العبودية المرعبة، إلى حدود هموم الفترة المعاصرة وصعوبة الاندماج في المجتمع الأميركي، كما أنها تُبئِّر فكرة: ما معنى أن تكون أسود تعيش في مجتمع يرفض السود؟ وكيف يمكن للأسود أن يحيا مع الرفض والاحتقار، والعنف واللاتسامح، مع ما يستتبع ذلك من اضطرابات نفسية تصيب هذه الفئة المضطهدة، وتطبع حياتها وحياة أبنائها إلى الأبد؟، حتى قالت إنها -على الرغم من كلّ ما قامت به من أجل إلغاء هذا الميز- كانت تحسّ، على الدوام، بأن الأميركيين من أصول إفريقية، هم مواطنون من الدرجة الثانية، ولم تشعر بأنها أميركية، بالفعل، إلّا في سنة 2008، مع انتخاب «باراك أوباما» رئيساً للولايات المتَّحدة الأميركية.

حصلت «موريسون»، سنة 1993، على جائزة «نوبل للآداب» تتويجاً لما قدَّمته أعمالها من خدمات جليلة لقضية السود، وأيضاً لـ «ما تحمله رواياتها من قوّة تنبُّئية، وحمولة شعرية، تبعث الحياة في مظهر أساسي من مظاهر الواقع الأميركي»[4]. وبحصولها على هذه الجائزة العالمية المرموقة، تبقى «تونى موريسون» الروائية الأفروأميركية الوحيدة التي حصلت عليها، منذ إنشائها إلى حدود اللحظة الراهنة.

هوامش ومصادر:

Maxime Tellier/ Ilan Mlka, L'Ecrivaine et prix Nobel de littérature Toni Morrison est morte, France Culture, (06/08/2019);
Hélène Combis, Toni Morrison: les trois romans qu'il faut avoir lus, France Culture, (07/08/2019).

1 - تاريخياً، يُقصَد بهذه التجارة تبادل السلع بين ثلاث قارّات: أوروبا، وإفريقيا، وأميركا (العالم الجديد) خلال الفترة الممتدّة من القرن السادس عشر إلى حدود القرن التاسع عشر. وقد كانت هذه التجارة تقويم -أساساً- على جلب التجّار الأوروبيين لمجموعة من المنتجات الأوروبية (منسوجات، وشراب الرّوم، وسلع مصنّعة)، تتمّ مبادلتها في إفريقيا، عبر وساطة التجّار الأفارقة، بالعبيد، الذين يُحْمَلون -فوراً- للاشتغال في مزارع أميركا، مقابل حصول التجّار الأوروبيين على منتجات، من قبيل السكَّر، والبنِّ، والكاكاو، والقطن... لتتمّ العودة بها إلى أوروبا؛ وبذلك تكتمل أضلاع المثلَّث الذي يربط بين هذه القارّات الثلاث.

2 - صدرت الترجمة العربيّة لهذه الرواية، سنة 1997، عن دار الطليعة الجديدة في دمشق/ سورية، بترجمة: فاضل السلطاني.

3 - صدرت الترجمة العربيّة لهذه الرواية، سنة 1989، عن مركز الأهرام للترجمة والنشر في القاهرة/ مصر، بترجمة من قِبَل الدكتور أمين العيوطي.

4 - مقتطف من تقرير لجنة نوبل للآداب، يسرد أسباب منح هذه الجائزة المرموقة لـ «توني موريسون».

5 - «ليوبولد سيدار سنغور» (1906 - 2001)، كاتب وشاعر وسياسي سينغالي مشهور. بعدما أنهى دراسته الثانوية في السينغال، حصل على منحة، تابع ،بفضلها، دراساته العليا في فرنسا، حيث حصل على شهادة التبريز المرموقة في النحو الفرنسي (كان يجيد، أيضاً، الإغريقية واللاتينية). اهتم بمسألة «الزنوجة»، حتى أنه عُرف بأنه فيلسوفها المنافح عنها. له دواوين شعرية عديدة وصلت به إلى مصافّ العالمية. يعتبر «سنغور» أوّل رئيس للسينغال: (1960 - 1980).

توني موريسون▲

توني موريسون:

الكتابة جعلت مني امرأة حرّة

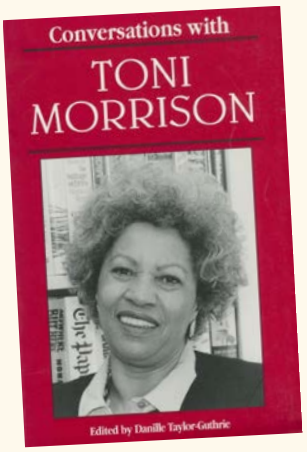
«توني موريسون-Toni Morrison»، المرأة السمراء الوحيدة الحائزة على جائزة «نوبل للآداب»، وقد استطاعت بفضل قلمها الباذخ، أن تسلّط الضوء على تاريخ الأميركيين، من خلال بنائها لشخصيّات ظلّت عصيّة على النسيان.
تقدِّم مجلّة «بسيكولوجي Psychologies» هذا الحوار الذي سبق أن أجرته مع الكاتبة، والذي بيَّنت، من خلاله، كيف جعلت منها الكتابة امرأة حرّة.

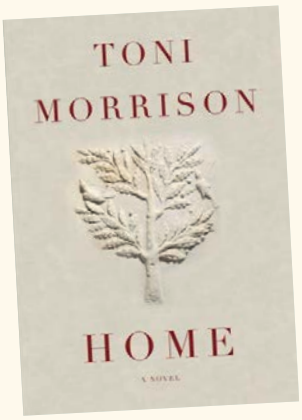
حوار: لورنس لوموان

تقع أحداث روايتك الأخيرة «الديار-Home» في أميركا، خلال خمسينات القرن الماضي. لماذا اخترت هذه الفترة التاريخية لتتحدَّثي عن موضوع، ما زال يحظى بالاهتمام، حالياً؛ ونعني موضوع الذكورة؟

- أعتقد أن أفضل طريقة لفهم مشكلات حقبة زمنية ما، وفهم الأفراد المنتمين إلى هذه الحقبة، تكون باستكشاف البذور التي تَمَّ زرعها في الماضي، والتي ما تزال ذاكراتنا تحتفظ بها، رغم النسيان، ورغم المراجعات المثالية التي يمكن أن يقدِّمها البعض للأحداث التي طبعت هذه الحقبة. فالتاريخ الرسمي يقدِّم حقبة الخمسينات بوصفها فترة رائعة، على غرار ما نشاهد في المسلسل التليفزيوني «Mad Men»، مثلاً. إذ كانت الحرب قد انتهت، للتوّ، وكان الناس يكسبون الكثير من الأموال فيشترون المنازل ويذهبون إلى الجامعات... غير أن سنوات الخمسينيات عرفت، أيضاً، انتشار المكّارتية. فكان الناس يتعرَّضون للاضطهاد بسبب آرائهم. وكان بعض الأطبّاء

يجرون تجارب على رجال سود حاملين لداء الزهري. وهذا ما أطلق عليه حينها «medical apartheid - الميز العنصري الطبّي». كان هؤلاء الأطبّاء يفعلون ذلك بدعوى علاج المرضى، لكنهم -في الحقيقة- كانوا يفحصون آثار المرض باستعمال نماذج تجارب آدميّة. ثم كانت هناك، أيضاً، الحرب الكورية التي لم يكن أحد يتحدَّث عنها. بالنسبة إليَّ، اخترت أن أقذف بـ«فرانك ماني-Frank Money»، بطل رواية الديار، في أتون هذا السياق الزمني المضطرب رغبة في مساءلة قضيّة تطرح، في الواقع، نفسها، في كلّ الأزمنة: ما معنى أن تكون رجلاً وسط محيط تتضافر فيه كلّ العوامل لتشعرك بالدونية، بانعدام الكرامة، وانعدام الرجولة؟





كان عمرك عشرين عاماً خلال سنوات الخمسينيات، وكان ذلك قبل اندلاع حركة المطالبة بالحقوق المدنية. كيف كانت حياتك أنت، شخصيًّا؟

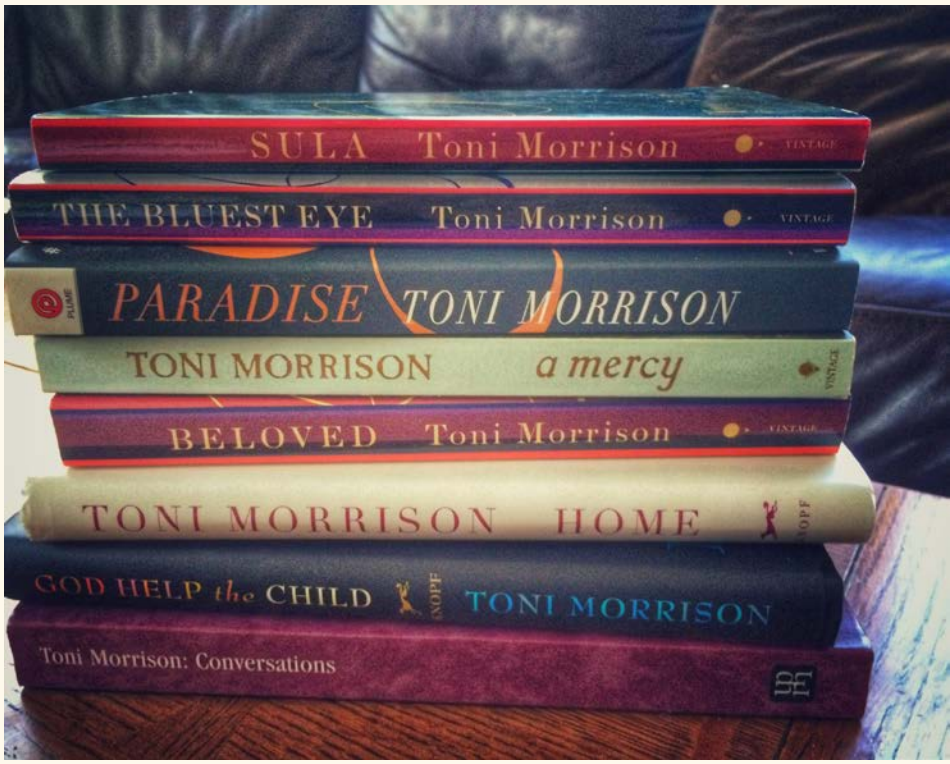
- كانت رائعة، بالفعل [تضحك لرؤيتها الدهشة على محيّاي]. حصلت على شهادة الثانوية العامّة في السابعة عشرة، ثم التحقت بالجامعة، وقد أحببت الأمر كثيراً. كنت أحضّر بحث دكتوراه حول «ويليام فوكنر» و«فرجينيا وولف»، ورؤية كلّ منهما للانتحار: فهو علامة على الفشل بالنسبة إلى «فوكنر»، وتعبير مثالي عن الحرّيّة بالنسبة إلى وولف. كنت أتدفَّق بالطاقة، كنت ذكية، وكان لديَّ اعتقاد أن بوسعي فهم كلّ ما يحيط بي. كنت محبوبة لدى عدد كبير من الناس، ولم أكن أعبأ بالباقين. كان لديَّ غرور الشباب... إنه إحساس رائع! لكنني أستشعر، داخلياً [تشير إلى جسدها]، بأنني ما زلت ابنة 23 سنة، وسأظلّ كذلك للأبد. بعد ذلك، بدأت أشتغل ثم تزوَّجت ورزقت بأطفال، ثم حدث لي ما يحدث للجميع، تقريباً: أهملت نفسي بعض الشيء. لكن هويَّتي الحقيقية بقيت هناك، في سنوات الخمسينيات.

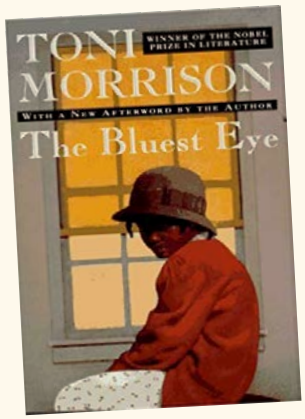
لكن حرِّيتك في التنقُّل كانت محدودة جدّاً، في ذلك الوقت...

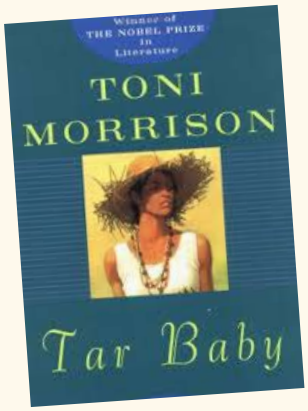
- كانت سياسية الميز تُطبَّق بشكل كبير، فعلاً. كنت أدرس في جامعة «هوارد-Howard» وهي جامعة مخصَّصة للسود، فقط، ولم يكن يسمح لهؤلاء باستعمال دورات المياه العمومية، ما عدا مكاناً وحيداً تابعاً لأحد الأسواق الممتازة. كان ذلك، في الحقيقة، يشعرني بالمرح أكثر من أيّ شيء آخر. في تلك الفترة، كانت واشنطن مليئة بطبقة من السود يشتغلون لحساب الحكومة. لقد كانوا يشكِّلون طبقة وسطى ميسورة، وكان بوسعي أن أشرب من جميع النافورات، مع بعض الاستثناءات التي لا فائدة في ذكرها...لقد كنّا نعيش معاً، دون أن ننتبه إلى ما يحيط بنا من أسوار.

ومتى -بالضبط- بدأت هذه الأسوار تظهر لك؟

- بدأت أعي بوجود الميز عندما بدأت أقوم بجولات في الجنوب الأميركي بصحبة الفرقة المسرحية للجامعة التي كنت أنتمي إليها. كنّا نسافر سرّاً، وكان بعض الناس يوجِّهوننا، ويمدّوننا بالمساعدة: «هناك طبّاخ أعرفه في«Waldorf Storia»[1]، اذهبوا لمقابلته، قولوا إنكم من طرفي وسيتكفَّل بإطعامكم». عندما كنّا نجد أنّ أماكن النوم المخصَّصة لنا غير لائقة، ونبحث، في دليل الهاتف، عن قسّيس أسود يتكفَّل بالبحث عن أُسَر يمكنها استضافتنا. هذا -بالضبط- ما أردت إبرازه من خلال قصّة «فرانك»: حين كان يُمنع من تناول الطعام في مكان، أو الاستحمام في آخر، لم يكن يثور جرّاء ذلك، أبداً. أنا لم أكن أشعر بالغضب حينها، لكني شعرت به في وقت لاحق، حين بدأت أسمع الكلمات التي يتفوَّه بها بعض المرشَّحين







للرئاسة...، وحينما عاينت طريقة بعضهم في محاولة تبرير الجرائم العنصرية... لا يستطيع الناس، اليوم، أن يجاهروا بالحقد، ولكن الحقد -مع ذلك- يبدو واضحاً في بعض الخطابات التي (وإن سعت إلى الحياد، قدر الإمكان) تبقى صادمة، رغم كلّ شيء.

هل كان الحقد أكبر دافع وراء توجُّهك للكتابة؟

- ليس تماماً، ففي البداية مارست الكتابة لملء أوقات فراغي. فكتابتي لرواية «العين الأكثر زرقة» [كان عمرها، آنذاك، 39 سنة وكانت تربّي ولديها بمفردها]، جاءت بعد انضمامي إلى ورشة للكتابة. كنت أودّ كتابة قصّة طريفة أثّرت فيَّ بشكل كبير: كان ذلك عندما كان عمري 12 أو 13 سنة، وكنت أتجادل أنا وصديقة لي حول وجود الله، إذ كنت أؤكّد أن الله موجود بينما كانت هي تنفي ذلك، تماماً، والسبب في موقفها (كما حكت لي) هو أنها قضت سنتين كاملتين تتضرَّع إليه كي يمنحها عينين زرقاوين إلّا أن شيئاً من ذلك لم يتحقَّق. أتذكَّر أنني، حينها، فكَّرت: كم كانت صديقتي ستبدو سخيفة بعينين زرقاوين!، وفي الوقت نفسه تنبَّهت إلى أن الفتاة تبدو جميلة كما هي عليه. كانت تلك أوَّل مرّة أستوعب فيها، جيِّداً، معنى الجمال الفريد؛ ذلك الجمال الذي يتمتَّع به كلّ منا، تماماً، كما هو عليه، وكنت أتوق لفهم السبب الذي يمنع صديقتي من رؤية ذلك الجمال، حتى يتسنّى لي أن أنسج خيوط قصَّتي حول ذلك.

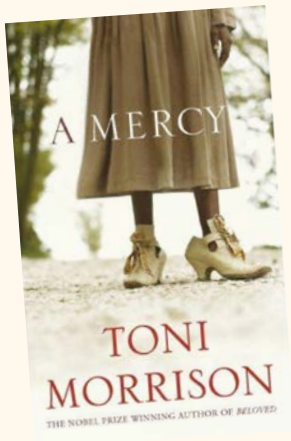
كتبت روايتك الأولى هذه خلال سنوات السبعينات، مع بزوغ حركة «black power-القوّة السوداء».

- لقد بدأنا، حينذاك، نقرأ هذا الشعار في جميع شوارع نيويورك: «الأسود جميل»، عندما كنت أسمع أحداً يردِّد هذا الشعار بالقرب مني، كانت تستبدّ بي الرغبة في أن أردّ عليه: «ما هذا الهراء؟ هل لي أن أذكركم بأن الأسود لم يكن، دائماً، جميلاً؟» فالعنصرية خلَّفت، لدى السود، إحساساً شديداً بالاشمئزاز من أنفسهم. ومن وجهة نظري، إن التصدّي لهيمنة البيض، بالاحتماء وراء «القوّة السوداء»، يعني أن السود ما يزالون حبيسي نظرة الآخر إليهم. «الأسود جميل؟» حسناً، لا مشكلة، لكن ذلك لا يعدو أن يكون فكرة نمطية أخرى. وأنا لم أقبل، يوماً، أن أشكِّل نفسي وفق الطريقة التي يراني بها الآخر. كانت طريقتي -بالمقابل- تقوم على تصفية القمع في داخلي، تماماً، وبعد ذلك، فقط، يفتح لي الكون ذراعيه، ويصبح كلّ شيء ممكناً؛ لأنني -بذلك- لا أكتفي بردّ الفعل، بل أتمكَّن من البلوغ إلى حقيقتي في عمقها، أيضاً.

هل علَّمتك الكتابة أن تنظري إلى الأمور بمنظارك الشخصي؟

- لا شكّ في ذلك، فالأمر يقتضي مني شحذ كلّ إمكاناتي، سواء ما تعلَّق منها بالكتابة وما تعلَّق بالمعرفة. إنني أجمع وثائق كثيرة عن أيّ موضوع أودّ الكتابة عنه، ليتسنّى لي فهم الأمور في أبعادها المختلفة، وليس حسب ما يوافق ميولي الشخصي، فحسب؛ فعلى سبيل المثال: ارتكبت خطأً في روايتي الأولى، حينما جعلت من شخصية «مورين بيل-Maureen Peal»، الفتاة الشقراء صاحبة الجوارب المثالية، شخصيةً كريهة [تضحك]. لم أكن أفهم آنذاك خوفها الشديد من أن يحسدها الآخرون. في

اعتقادي، من المهمّ لنا، دائماً، أن ننظر إلى الأشياء بالمقلوب، بالشكل الذي يقال لنا إنها يجب أن تكون عليه، فحسب. عندما كتبت رواية «محبوبة-Beloved» كانت النساء تناضلن من أجل أن يُعتَرف لهنّ بالحقّ في عدم الإنجاب والسماح لهن بالولوج إلى وسائل منع الحمل وإلى الإجهاض. وفي فترة العبودية، كانت الأمور تأخذ منحًى عكسياً؛ فالحرّيّة بالنسبة إلى «سيث-Seth»، بطلة الرواية، كانت تعني أن تتحمَّل مسؤوليَّتها اتّجاه طفلها، حتى وإن تطلَّب ذلك حرمانه من الحياة، لكي تجنِّبه مصير العبودية الذي كان ينتظره حتماً.



يبدو أن الحواجز بين الطوائف البشرية بدأت تكبر، يوماً بعد يوم، في الولايات المتَّحدة وفي أوروبا. من وجهة نظرك، كيف يمكن التصدّي لهذه الظاهرة ؟

- صحيح. يشعر الناس بالخوف من شيء ما، فينكفئون على أنفسهم، ويلتفّون حول مطالب هويّاتية مبالغ فيها؛ فباسم سلطة المال تتمّ خصخصة المدارس والمستشفيات والطرق، و-في الوقت نفسه- يتمّ القذف بطبقات اجتماعية كاملة إلى براثن الفقر والحرمان؛ ولذلك هم يعبِّرون عن غضبهم بهذه الطريقة. والحقيقة أن من الواجب أن يعتني بعضنا بالبعض الآخر. عشت طفولة فقيرة، وحين كنّا نتسكَّع في الطرقات كان يتدخَّل أحد الراشدين، دائماً، ليوجِّهنا، ويحملنا على العودة إلى السلوك القويم. كنت أكره ذلك، بالطبع [تضحك]. وعندما كان أحد الجيران يصاب بمرض ما، يسارع الباقون للاعتناء به، حتى وإن لم تكن بينهم وبينه مودّة، ولكن الزمن يتغيَّر، وعندما أشاهد، اليوم، نسبة كبيرة من سكّان نيويورك يمارسون الزراعة في حدائقهم الخاصّة، ويحصدون ثماراً طبيعية ليتقاسموها مع الآخرين، أودّ أن يكون ذلك -بالفعل- مؤشِّراً على مستقبل أفضل.

■ **ترجمة:** سهام الوادودي

العنوان الأصلي والمصدر:

Toni Morrison : «Être black n'a pas Toni Morrison: «Être black n'a pas toujours été beautiful»

https://www.psychologies.com/Culture/Savoirs/Literature/Interviews/Toni-Morrison-Etre-black-n-a-pas-toujours-ete-beautiful

الأدب الهسباني-المغاربي..
الكلمة المشتعلة!

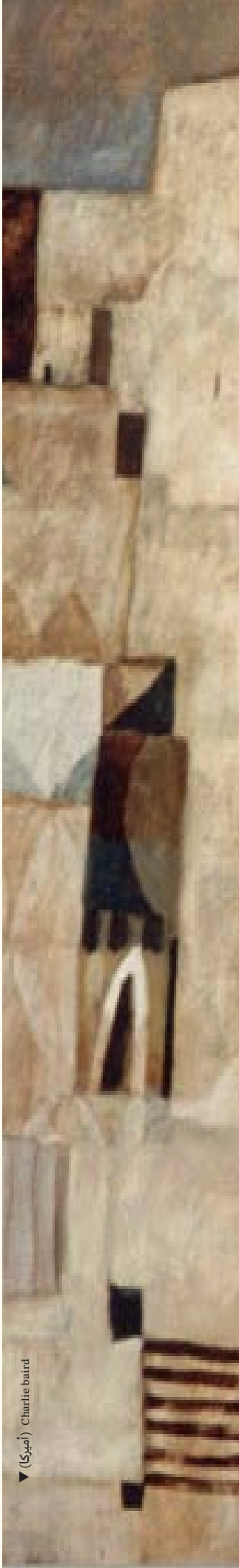
نشأت ظواهر اللغات الحدودية في فضاءات مشتركة حيث تغدو لغة الآخر غير غريبة أو متبناة، بل تصير لغة خاصة لخلق عمليات للبحث والإبداع. ذلك حال الأدب الذي يبدعه بعض الكتاب المغاربة عند استخدامهم للغة الإسبانية كلغة لنقل إبداعاتهم الأدبية.

خوسيه ساريا*

في مواقع الحدود الجنوبية لإسبانيا، التي شكلت دنيويًا فضاء مكانيا لحكايات مشتركة، تصير الإسبانية لغة مشتركة، ويؤدي ذلك إلى انبثاق منطقة إبداعية هجينة وخلاسية مما هو هسباني-أندلسي، ومما هو مغربي وسفردي، حيث تحدث هذه الظاهرة الخاصة باللغة الحدودية، انطلاقا من اللقاء المستمر بين الأديان والمعتقدات والثقافات واللغات، وصولا إلى توفيقية تضمن للكاتب إطارًا ذا قيمة لا تُضاهى تمكن من خلاله العديد من المؤلفين أن يبدعوا أعمالهم التي انبثقت عنه في عملية مستمرة لازدواجية ثقافية/ازدواجية لغوية. هكذا كانَ يُعبِّرَ عن ذلك الباحث الراحل رودولفو خيل غريماو، في مقدمة "زقاق الماء"، الأنطولوجيا المعاصرة للأدب الإسباني، إذ يقول: "أعتقد أن هذا ينطلق من حقيقة أساسية هي أن اللغة الإسبانية ليست لغة مستوردة، بل لغة أهلية ذات قرون من الاختراق والانغراس في المغرب والجزائر وتونس".

في هذه المنطقة، كان من الممكن أن تحرض مجلات مثل "المعتمد" أو "كتامة"، التي أصدرتها ترينا ميركادير، من العرائش، وخاسينتو لوبيث غورخي، من تطوان، إلى التعايش الأدبي بين محمد الصباغ، وفيثينتي أليكساندري، وأحمد أعرارو، وخيراردو دييغو، وعبد القادر الورياشي، وموسيس غارثون السرفاتي أو عبد اللطيف اللعبي.

إن استمرارية العلاقات الموجودة خلال التاريخ المشترك بين إسبانيا وشمال إفريقيا، ورحلات الشتات المتعاقبة للسفارديين والأندلسيين والموريسكيين، وتدفقات الهجرة في كلا الاتجاهين، وتأثير منطقة الحماية خلال الحقبة الاستعمارية الإسبانية، يجعل تنويعات الإسبانية الموجودة في المغرب (الإسبانية، واللادينو والحاكتية) لغة لا تعتبر بأي حال من الأحوال لغة أجنبية؛ بل على العكس من ذلك، فإن هذا يفترض تأكيد الهوية المعترف بها في التقاليد الهسبانية الأندلسية، التي قد تركت علامات انتمائها سواء في تراثها الشفهي في المنطقة مثلما في الأدب المكتوب. من المؤكد أن التراث الهسباني ما يزال مستمرا بين المجتمعات المغاربية المنحدرة من الهجرات الموريسكية التي حدثت بعد المراسيم المختلفة لفيليبي الثالث. إن هذا الانتماء الدموي والتقاليد اللغوية المكتسبة، والتي تترجم إلى عدد لا حصر له من أشكال من اللهجات العربية المتفردة، يجعل من ظاهرة الهسبانية الأندلسية ظاهرة متجذرة في منطقة شمال إفريقيا. إن إعادة اللقاء مع هذا الإرث اللغوي بعد الحروب الأفريقانية، سوف يصل إلى الإنزال الاستعماري لإسبانيا في المغرب وما تلاه لاحقا من عملية إقامة منطقة الحماية في مجموع أنحاء منطقة الشمال (الريف وجبالة)، ومنطقة طرفاية والصحراء، وهذا سيجلب معه التعزيز لتلك القناعات، هكذا يلخص القضية


▼ Charlie baird (أميركا)

خوسيه ساريا ▲

ألفونسو دي لا سيرنا في مقدمة كتاب "الأدب المغربي باللغة القشتالية" لمحمد شقور وسيرخيو ماسياس: "إن التفكير الشامل والمتكامل باللغة الإسبانية ليس بالنسبة إليهم عملاً اغترابيًا، بل اختراق إلى منطقة ذهنية تعتبر مجاورة، لكن ليس فقط من خلال الجغرافيا أو الظروف السياسية، وإنما جارة خلال حياة طويلة من ثمانية قرون تم إمضاؤها معا."

وهذا يقودنا إلى ما يسمى بـ "مغربية" اللغة الإسبانية أو توفيقية اللغة الإسبانية في العمل الإبداعي للمؤلفين من شمال إفريقيا: "كتابة، وإن كانت إسبانية، فإنها لا تكفُّ عن أن تكون مغربية أو ذات محتوى عربيٍّ أو مُعَرَّبٍ، حاليٍّ، قَلِقٍ، وحتى جدليٍّ من الناحية اللغوية."

إن هذا الاتصال المكثف بالإسبانية خلال عهد الحماية أدى، في المقام الأول، إلى هسبانية كانت موجودةً من قبل بالفعل في عقول وقلوب العديد من المغاربة والذين تمكنوا من تعميق مساراتها بفضل الدعامة الأكاديمية التي وجدوها في مراكز التعلُّم، وهو ما تولَّدَت عنه نصوص ذات منحى بحثي، وفي المقام الثاني، انبثاق الإبداع السردي أو الشعري المرتبط، مباشرة وبدون ترجمة، بلغة سرفانتس، مُشَكِّلاً الأدب الهسباني المغاربي القوي، الذي أصبح أحد المعالم الأدبية المتنامية والأكثر استثناء في مجال الآداب المكتوبة باللغة الإسبانية، خلال القرنين العشرين والحادي والعشرين، كما يشير إلى ذلك رودولفو خيل غريماو في العمل المذكور سالفاً، وهو "زقاق الماء"، أنطولوجيا معاصرة للأدب الهسباني المغاربي.

سيكون مرور العديد من الطلاب المغاربة عبر المراكز التعليمية والجامعة الإسبانية، خلال الأربعينيات وحتى استقلال المغرب، مع وسائل الإعلام المكتوبة الأولى التي ستمنح الغطاء للنصوص الأولى باللغة الإسبانية، وهوما يفترض ظهور جماعة من المثقفين المغاربة رفيعي المستوى في المشهد والتي ستشكل الجيل الأول الذي سوف يستعمل اللغة الإسبانية كوسيلة للتعبير وهم: مويسيس غارثون السرفاتي، عبد القادر الورياشي، محمد بن عزوز حكيم، عبد اللطيف الخطيب، أمينة اللوه، محمد بن عبد السلام التمسماني وإدريس الديوري، وآخرين. وبعد استقلال المغرب، الذي سيحدث عام 1956 وحتى التسعينيات، سيحدث التخلي العملي من قبل السلطات الإسبانية، والذي ستتمُّ إدانته من قبل خوان غويتيسولو: "... بعد رحيل إدارتها الاستعمارية، أبدت مدريد عدم اهتمامها بالعلاقات الثقافية مع هذه البلدان ومع مصير مئات الآلاف من الناطقين باللغة الإسبانية..."

ومنذ استقلال المغرب وحتى عقد التسعينيات، سيتمكن العمل الجامعي المغربي المثمر من تأهيل عدة أجيال من الطلاب، بتكوين نوعي عالٍ: عزيزة بناني، محمد بويسف الركاب، عبد الله اجبيلو، سعيد الجديدي، محمد الصيباري، مصطفى اعديلة، وهو ما يفترض ضمانًا لتطور مستقبل الهسبانية والإبداع باللغة الإسبانية في المغرب. إلى جانب هذا العمل الجامعي، ستكون مجددا وسائل الإعلام المكتوبة باللغة الإسبانية الفضاء الذي سيبقي جذوة الهسبانية حيَّةً: صحيفة مارويكوس أي المغرب (طنجة، 1977-1976)، وملحق لوبينيون أي الرأي (في الرباط، منذ أوائل الثمانينيات) والطبعات الثلاثية اللغات من لوجورنال دو طنجي أي جريدة طنجة، ولاديبيش دو طنجي أي رسالة طنجة. وفي الوقت الراهن، من المؤكد أن الهسبانية وأعمال البحث المكتوبة باللغة الإسبانية تتعزز في بلد الجوار، لكن الأمر ليس كذلك على مستوى الإبداع الأدبي الذي لم يكد يستطيع أن ينشر أكثر من سبع دواوين شعرية وبعض القصص القصيرة المنشورة في المجلات والصحف خلال عقد التسعينيات برمته.

إن الإجراءات التي اتخذتها مختلف الحكومات الإسبانية الديمقراطية لتكثيف وجودها في المغرب، إلى جانب ظهور صحيفة "لامنيانا" أي الصباح، في الدار البيضاء (1990)، المكتوب بالكامل باللغة الإسبانية، ووسيلة نشر جزء كبير من الإبداعات باللغة الإسبانية، سيكونان من الدعامات الأساسية التي ستساهم في تعزيز الأدب الهسباني المغاربي، بشكل حاسم.

لكن منذ عام 1990، وحتى الآن، سوف يختبر الأدب المغاربي الهسباني الفترة الأكثر ازدهارا على مستوى النشر. فبعد نشر الديوان الشعري الموسوم بـ: "ما رسمته باللون الأبيض ... في ما يشبه ضوء (1990) لخليل الطريبق، وصَحْوَةُ الأسُودِ (1990) لعبد القادر الورياشي، صوت الروح (1990) وصوت هذياني (1991) بقلم مويسيس غارثون السرفاتي والمفتاح وقصص أخرى (1992) لمحمد شقور، ترتفع قائمة الكتب المنشورة في كل من المغرب وإسبانيا إلى أكثر من مائة إصدار، مما يعزز ظاهرة أدبية مثمرة ومؤسسة، يمثل ضمان استمراريتها جيل من المبدعين (شعراء وساردين) معاصرين مغاربة: مويسيس غارثون السرفاتي، كريمة التوفالي، عزيز التازي، عبد الرحمن الفاتحي، أحمد محمد امغارة، محمد بويسف الركاب، محمد لعشيري، سعيد الجديدي ، محمد أقلعي، مفيد اعطيمو، أحمد أوبالي، محمد التوفالي، لمياء العمراني، نسرين بن العربي،

زوير البقالي، حنان الرايس، فريد عثمان-بنتريا راموس، سعيد القضاوي، حسن العربي، العربي الحارثي، إسماعيل العلوي، عزيز أمحجور، سهيدة حميدو، نجاة الشيك، محمد المرابط، مصطفى بوصفيحة غارسيا، ليلى بلغالي وسعاد عبد الوارث، من بين آخرين.

الشعر المغربي المكتوب باللغة الإسبانية

الشعر المكتوب باللغة الإسبانية من قبل مؤلفين من أصل مغربي، تيار أدبي جدُّ فتيٍّ، مثلما تم توضيحه سالفا، يمنكن اعتبار "ألحان" (1962) من أعماله الافتتاحية الأولى، وهو من تأليف إدريس الديوري وقد راكم الشاعر حتى الآن ثمانية وخمسين نصًا شعريًا: سبع دواوين شعرية في الفترة ما بين 1962-1989، أحد عشر ديوانا شعريا في الفترة ما بين -1990 1999 وأربعون ديوانا منذ عام 2000 إلى وقتنا الراهن.

ولهذا فبسبب عدم وجود تراكم كاف للنصوص يمتنع، حتى الآن، إجراء تحليلات جيلية أو مقارنة صارمة (وأقل بكثير القدرة على التحدث عن بناء نموذج خاص) من شأنها أن تهيِّءَ لدراسات نقدية تقليدية. ومع ذلك، يمكننا أن نقول إنه على الرغم من وجود بعض السمات المشتركة لدى بعض الشعراء، فإن ما يميز هذا التيار الأدبي بشكل أساسي هو انتقائيته وتنوعه، وعدم اهتمامهم بالتصورات الشعرية للشعراء بوضع تنويعات من المثل العليا المشتركة أو الخاصيات الجماعية التي تدفع إلى الاعتقاد بوجود الأجيال؛ والمطالبة بإثبات الوجود، بيقين مطلق، على اعتبار أننا نواجه مجموعة من الكتاب الذين رغم اشتراكهم في تقاسم الأماكن العامة والمواضيع الأبدية للشعر، مثلما يشير إلى ذلك رامون بيريث أيَّالا: الإله والمحبة والموت، كل يفعل ذلك حسب الرؤية الخاصة لأولئك الذين يقترحون موهبتهم الشعرية باعتبارها مصيرا لما هو فردي، دون افتراض الانتماء إلى أي جماعة أدبية، وتمثل الخيارات الإبداعية المختلفة تحت تأثير الحاجة إلى تقديم أجوبة شخصية لا تقبل التأجيل إلى اللحظة التاريخية والمحيط الاجتماعي، بما يتجاوز الحاجة إلى اتخاذ مواقف وخيارات جماعية أو بناء اتجاهات جمالية وجماعية.

لا توجد، أو لم نكن قادرين على إيجاد وتقديم صورة، عن مجموع الشعر المغربي المكتوب باللغة الإسبانية، أو جيل أدبي، وفقا للتحديدات الافتراضية التقليدية للتحليل بحسب أورتيغا إي غاسيت، ومانهايم أو يوليوس بيترسن. وعلى الرغم مما تقدم، ومن أجل تقديم رؤية منهجية للقضية التي تهمنا، سوف نستعمل مصطلح الجيل بمعنى حصري يشمل عنصر تاريخ ظهور الأعمال الشعرية المختلفة.

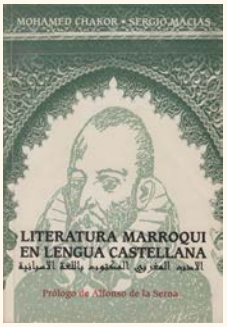
وهكذا، فإن جيل الشعراء الأوائل (1962-1989)، سوف يتألف بشكل أساسي من إدريس الديوري ومويسيس غارثون سرفاتي ومحمد شقور، الذين قاموا بتطوير عمل ذي طابع تقليدي/ إنساني، حيث لم يراهنوا في أعمالهم بشكل صارم وحاسم على التجديد أو التحرر أو الحرية بالمعنى الإبداعي أو المعنى التاريخي/ الاجتماعي؛ بدلاً من ذلك، ترتفع هذه الأعمال باعتبارها تمثل غنائية "ذات اعتقاد ساطع ومُسَطَّرٍ لتنظيم الواقع"، وهو تعريف وضعه داماسو ألونسو للشعر الإسباني الذي ترسخ في الأربعينيات. يرفع هؤلاء الشعراء شعرًا منظمًا، من حيث الشكل والأسلوب، واضحًا وهادئًا، مما يدل على رؤية كونية للعالم المتناغم حيث تساهم عذوبة تأليفاتهم في توليد مساحة هادئة ولا ترتبط (أو لا تعرف كيف ترتبط) بالتجديد والحداثة التي كانت قد بدأت تُخْتَبَرُ في العالم العربي، بشكل عام بدء من عصر النهضة، وخاصة في البيئة المغربية منذ إعلان "الظهير البربري"؛ مثبتة نصوصها في شكلٍ من الخطاب التأملي، الذي يتميز بالحنين الجارف إلى الحب المستحيل أو إلى الأماكن المفقودة التي أصبحت عبارة عن أماكن تُتم أسطرَتُها: تطوان أو الأندلس؛ كل هذا، يتم تقديمه في صورة بديعية جامعة ومن خلال قصائد غير متجانسة حيث يحضر التفكير التأملي الفلسفي أمام المكان والزمان اللذين قُدِّرَ للشاعر أن يعيشهما.

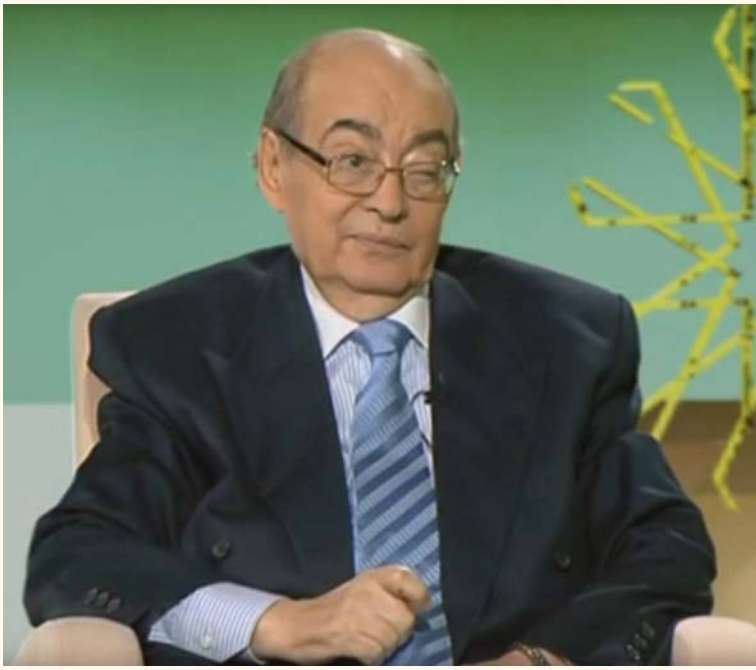
في هذه الفترة لم يكن هناك شعر مكتوب باللغة الإسبانية ذو طبيعة قومية ليقف في مواجهة الاستعمار الإسباني، كما حدث في منطقة الحماية الفرنسية. فقد جعلت الحركة الوطنية المغربية الثقافة أحد مجالات عملها المفضل، وكان الشعر مساهما منذ أربعينيات القرن الماضي، وبعد استقلال المغرب، في تكوين هوية وطنية خاصة. وكان الشعر الاسباني في المغرب يتجنب هذا الوضع ولا يساهم لا في حركة الاستقلال نفسها، ولا في ردود الفعل الأدبية اللاحقة في الستينيات والسبعينيات، لم يكن هنالك أي تعاون مع مجلات ذات رمزية خاصة مثل أقلام (1964-1982) أو أنفاس (1966-1972)، حيث مضت أجيال من الشعراء الجدد الذين يكتبون بالعربية أو الفرنسية، تحت غطاء الإيديولوجيات اليسارية، أدبًا تقدميًا يسعى إلى التجديد الثقافي والشعري. لذلك، ظلت أعمال الكتاب المغاربة الذين يكتبون باللغة الإسبانية مهملة ومبعدة عن مستقبل الجماعات الأدبية بالمغرب، وبالتالي، فقد انعزلت في أرض لا أحد مادامت أيضا لم تحظ باهتمام النقاد ولا الكتاب الإسبان.

الجيل الثاني، أي الجيل الذي بدأ كتابة أعماله الشعرية خلال الفترة ما بين 1990-1999، وهو الجيل الذي يتشكل من خليل الطريبق ومحمد مامون طه ومحمد الصيباري وسميرة بريغيش والعربي الحارثي ومفيد عطيمو وأحمد محمد امغارة والشاب عبد الرحمن الفاتحي برغم من أنه كتب ديوانه الأول المعنون بـ: تريانا: صور وأشعار سنة 1998، فإنه يرتبط بشكل أكبر بالجيل الثالث والأخير. وشعراء هذا الجيل يحافظون، مثل الجيل السابق، على عزلتهم وعلى ذلك التباعد، الذي تحدثنا عنه سالفا، مع الحركات الشعرية الداخلية للمغرب، والتي لا يتم تخصيبها بتيارات التحديث الطليعية للبلاد. يرث شعراء هذه الفترة ويحافظون على خطابٍ تعبيريٍّ تمثيليٍّ، دون أن يتحملوا رهان المخاطرة الكبيرة، بناءً على التواصل البسيط والمباشر، لكن دون المراهنة على تحويل اللغة والحياة من خلال القصيدة. وفي هذه المرحلة، هناك أيضا العديد من الشعراء الذين يؤثرون الشعر ذي الطابع التقليداني، ذي السياقات الدلالية الأخلاقية المرتبطة بالتقاليد الشفوية الإقليمية. هذا هو حال

محمد الصيباري وأحمد محمد امغارة أو خليل الطريبق أو محمد مأمون طه، الذين لا تصل أعمالهم، المليئة بالزخارف التثقيفية، إلى إبهار الشعر المزهر، عند صياغة شعرية تسافر في منطقة المعنوي أو الوصفي، دون الدخول في حقول الضمني من المعاني أو التخييل الذي يميز الشعر الحديث، على تماس مع الخط الفكري لنيكانور بارا، حين يكتب: "الشاعر لا يفي بكلمته إن لم يغير أسماء الأشياء".

تحافظ أسطورة المدن والأماكن المعيشة (تطوان، طنجة، العرائش أو أصيلة) على حضور جوهري في العديد من هذه الدواوين الشعرية التي تنتشر عدواها من خلال نشوة غير مألوفة، تمجيد مبالغ فيه تسعى فيه الحواس إلى ترسيخ قصيدة تكون مخزن إبهار، مرصعا في تناغم مع الحنين المتأصل إلى الماضي عبر فضاءات ولحظات من الماضي، البعيد أو القريب. وفي مقابل ذلك، تمتدُّ مساحات خفيضة من جوهر الكائن البشري (محمد شقور وموسيس غارثون السرفاتي) وإحساسه في العالم، والذي يتم التعبير عنه في تذويت متعة الحياة، في الحب كعنصر مؤسس (العربي الحارثي ومفيد عطيمو - الذي بعد قصائده الأولى، "مرايا بدونك" (1994) وحادث غرق سعيد (1996) لم يعد لتقديم أي أعمال شعرية أخرى-) أو في المخزن الحلميِّ للحياة. كما أن هذا الجيل الثاني لم يتملك وعيًا فرديًا أو جماعيًا لبناء أعمال تأسيسية، ولم يلتحق أيضا بمغامرة الحداثة.





الجيل الثالث والأكثر حداثة هو الجيل الذي بدأ إنتاج أعماله الشعرية منذ عام 2000 ويواصل الإنتاج حتى أيامنا هذه. إنه الأكثر غزارة لأنه راكم في الوقت الحالي، أربعين ديوانًا شعريًا. وضمنه تندرج أصوات متنوعة مثل عبد الرحمان الفاتحي، وعزيز التازي، ومو توفالي، ولمياء العمراني، وسارة العلوي، وسعاد عبد الوارث، وفريد عثمان بنتريا راموس، وعزيز أمحجور، حسن العربي، وإسماعيل العلوي، وحنان الرايس، وسعيدة حميدو ونسرين بن العربي، وزهير البقالي.

ويتميز هذا الجيل، بشكل أساسي، بتجانسه وتعدده، سواء فيما يتعلق بالمواضيع التي تم تناولها أو في تشكيل أعماله نفسها. هناك أيضًا تباين واضح في النبرة التي وصل إليها كل واحد من مكونات هذه الجماعة من الكتاب. في مقابل الأصوات المخضرمة والمكرسة، مثل أصوات عبد الفتاح الفاتحي أو عزيز التازي، اللذين حققا النضج الشعري، يتم تقديم أصوات أصغر سناً على اعتبار أنها تشكل بشائر لمسارات جديدة، لم يتم استكشافها حتى الآن من الشعر المغربي المكتوب باللغة الإسبانية. ويحتفظ باقي الكتاب بوضعيات إبداعية ترث تقاليد وماض لا تسهم في شيء أو فقط بالقليل في الشعرية المعاصرة، وهي تسقط وتكرِّرُ تخطيطات وقوالب نمطية جاهزة عفا عنها الزمن...

إن أبرز خطين إبداعيين أو مفاهيميين يميزان هذا الجيل هما، من جهة، الجانب الاجتماعي الغني (الغالبية) الذي يهيمن في النصوص التي يساهمون بها، ومن جهة أخرى، الحاجة إلى توليد أدب جمالي مفاهيميا (الأقلية). إلى جانب ذلك، تجدر الإشارة إلى المسار الجديد لمعالجة عنصر الحب-الجنس الذي اختبره الأصغر سنا من هؤلاء المبدعين وأعاد صياغته لواقع يختلف معه الشاعر ويحتاج إلى إعادة بنائه مرة أخرى.

إن عبد الرحمن الفاتحي هو الممثل الواضح الاختيار الإبداعي الأول، والذي ليس له أي معنى لانتماء أو حزبية، بل شعرية تدمير تدعم بأطيافها اللونية بشكل حاسم، انطلاقا من "وظيفة واضحة لسجلِّ العيش أو سجل المعيش الجماعي، مثلما للهيمنة الهوياتية... إن أخذ الكلمة الشعرية هو تأسيس للحرية، بشكل يُحْدثُ رفضا دائما للخرس، مقابل المصطلح المطابق، الصمت"، كما أشار ألبرت طوريس. إن الكاتب المغربي، بطل زمانه، يقرر تناول أدواته الكتابية ووضعها رهن إشارة خطاب مطالبات، في ثلاثة خطوط محددة هي: الهجرة غير الشرعية وعواقبها، إبراز الصدام بين الثقافات والأعراق وتبعاته غير العادلة، والتعاطف مع القضية العربية.

لقد كرس الفاتحي لهذه التيمات مجمل ديوانين له تصادم بحري (2000) وإفريقيا في أبيات مبللة (2002)، هذا بالإضافة إلى إحالاته المتواصلة في بقية نصوصه الشعرية، شعراء آخرون، مثل محمد شقور ومحمد الصيباري، ينغمسون في

هذه التيمة، وإن بشكل أقل تدقيقا، بقصائد منفصلة ضمن بعض نصوصهم (قصائد الجنوب وأهلّةٌ تائهة لمحمد شقور أو صُدُورٌ مبللة لمحمد الصيباري). إن النتائج غير العادلة للصدام بين الثقافات والأعراق، فضلاً عن الوضعية اللاإنسانية للمعابر الحدودية، قد أبرزها في طليعة المشهد واستنكرها الشاعران عزيز التازي ومو توفالي. ويقوم عزيز التازي بذلك بشكل مشترك في الجزء الأول من ديوانه "تحذير أخير"، بينما يتناول توفالي القضية في ديوانه "أغنياتٌ وأشعار".

هناك مؤلفان قررا الكتابة بشكل صريح وبلا لبس عن الهوية والقضية العربية: عبد الرحمن الفاتحي ومحمد شقور في قصائدهما ربيع في رام الله وبغداد (2003) والسماء الجريحة (2003)، من جانبه، كرس محمد شقور في ديوانه خفقات الجنوب (2004) أحد أقسام الكتاب والمعنون بـ: "إيبيثيديو" للإدانة الواضحة والصريحة لحالات الظلم في الأرض المقدسة، وفي العراق، وفي غوانتانامو، وبيروت أو في بقية إفريقيا.

في شعر عزيز التازي، هناك اهتمام شديد بالتطور الجمالي للقصيدة الذي يستند إلى استخدام الكلمة الدقيقة، بحثا عن الأصل، وليس عن الصورة، التي ليست سوى انعكاس خالص وخدعة للنموذج الذي تنتمي إليه، وذلك بإعادة صياغة هذا النقيض الدائم للأطروحة بين ما تم تحقيقه وما هو آت. إن الشعر ينصب نفسه، في أعمال الشاعر الفاسي الذي، في النهاية، يشهر شعرا انعكاسيا حميميا، في محاولة لكي يَلُمَّ وسائله التعبيرية نحو الداخل، نحو الأنا المنعزلة والمصابة بالوهن العصبي، حيث تتأسيس الحاجة إلى تفكيك العالم مباشرة لولوج فضاء رمزي، سوريالي في بعض الحالات، حيث يبرز الشاعر ارتياباته من واقع يُقدَّمُ لنا في مظهر اليوميِّ غير قابلٍ للتشكيك.

أصغر الشعراء (سعيدة حميدو، وفريد عثمان بنتريا راموس، ونسرين بن العربي، ولمياء العمراني أو زهير البقالي) قد عاشوا أو يعيشون جميعهم (باستثناء نسرين بن العربي) في إسبانيا وأمريكا اللاتينية. هذا التواصل الدائم مع ما هو غربي، ومن ثمة، مع مؤلفين أوروبيين كلاسيكيين أو معاصرين، يمكن تلمسه في نصوصهم، التي تشيِّدُ حقبة جديدة، ونموذجًا جديدًا، حيث حرية الخطاب ومعالجة موضوعات محددة (مثل موضوعة الجنس أو نتائج الأزمة الاقتصادية الحالية) تتم بطريقة أكثر انفتاحا وفي تجاوبٍ مع الحداثة والمعاصرة. ومن المحتمل، في المستقبل غير البعيد، أن تنضم بعض هذه الأسماء إلى تدفق الثري للأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية أو العربية، الذي أعطى أسماءً مثل طاهر بن جلون وعبد اللطيف اللعبي وحسن نجمي ومحمد بنيس، ووفاء العمراني أو عبد الكريم الطبال، لكي نستحضر باقة مختصرة من الأصوات التي تشكل الثريا المرصعة بالنجوم الذهبية للشعرية المغربية.

استنتاجات

إن الأدب الهسباني المغاربي، وضمنه الشعر المغربي المكتوب باللغة الإسبانية، وهو بعد ما يزال في مطلع فجره، يفترض وجود حركة أدبية ذات خصائص مميزة متباينة ذات دلالة، مع القدرة على التفرد عن الأدب في شبه الجزيرة الإسبانية. من الضروري والدقيق الإشارة، في هذه النقطة تحديدا، إلى أن هذا الأدب ليس أدبًا تبعيًا لذلك، ولكن غناه وعظمته تكمن في حقيقة تكمن في كونه يمتلك هويته الخاصة.

فأنا أقتسم مع الكاتب الهسباني المغربي فريد عثمان - بنتريا راموس رؤيته بصدد أن الثقافة، وليس الجنسية، هي التي تشكل الكينونة الأدبية للأعمال الأدبية. وذلك من خلال امتلاك هؤلاء المؤلفين وعيا بثقافة مشتركة، لديهم القدرة على تشكيل عمل توفيقي، على حدود الملحمة اليومية، حيث يصير المغاربي إسبانيا أو يبلغ الأندلسي أن يتعرَّب. إن الأدب الهسباني المغاربي يتكون إذن من مجموعة متنوعة من المؤلفين المغاربيين الذين يغزون في المنطقة الإبداعية/ الذهنية من خلال لغة الآخر ولغة مؤلفين مغاربيين آخرين من أجيال ثانية الذين لا يكتبون فقط باللغة الإسبانية بل وحتى بلغات أخرى للدولة الإسبانية، وكلهم يساهمون، في إنشاء بوتقة متعددة الثقافات وتمتلك الإسبانية كـ: "كلمة مشتعلة".

تلك الصهارة التي لا حصر لها من الأماكن والشخصيات والحكايات والأحاسيس، التي تتضمن فضاءات مشتركة، قد كانت هي المادة الإبداعية التي وظفها هؤلاء المؤلفون لتوسيع آفاقهم الإبداعية انطلاقا من لغة مشتركة، جاعلين من الأدب الهسباني المغاربي الوجهة لتلك الإسبانية التي بدأت كلغة مستعربة وتم توسيعُها من خلال لغة اللادينو الخصيبة واللغة العجمية الموريسكية.

*الأمين العام لجمعية المهنية لكتاب الأندلس، عضو الأكاديمية الملكية لقرطبة (إسبانيا)

أصُولُ الأدب المغربي باللغة الإسبانية وتطورُه ووضعَيَّتُه الراهنة

مغاربة بآدَابٍ على السَّاحِلِ

الأدب المغربي باللغة الإسبانية (LMLE) هو أدب جديد في المشهد الحالي للآداب الهسبانية، والذي ينضم إلى الأسرة الإيبيرية والأمريكية-اللاتينية. لكنه مع ذلك، لم ترافقه حتى يومنا هذا، متابعة صحافية جيدة ولا الاستقبالُ الواجبُ في إسبانيا، كما لم يكن معروفًا تقريبًا في أمريكا اللاتينية. وقد كان له وضعٌ مماثلٌ وأيضا مُختَلِفٌ في النصية وتطور الآداب التي تعرف تناميا في العالم غير اللاتيني في كل من آسيا حالة الفلبين مثلا، وفي إفريقيا مثلما يحدث في تونس والكاميرون وساحل العاج والسنغال وفي بلدان أخرى في القارة، باستثناء غينيا الاستوائية التي يتمتع لها أدبها القومي الآن فعلا بهويته الخاصة.

محمد أبريغش*

بالمقارنةً مع الأدب في شبه الجزيرة الإيبيرية والأدب في أمريكا الجنوبية، يمكن اعتبار الأدب المغربي باللغة الإسبانية من حيث اللغة والإصدار والنشر والتلقي خارج مجاله الترابي، أدبَ أقلية، ثانوي وهامشي وحدودي، دون تقعيد حتى الآن وفي أوجِ مراحل المخاض التطوري ورسم ملامح هويته الذاتية النقدية، وحتى ضمن أفقٍ ملتبس. ورغم أن هذا الوضع يشترك فيه مع الآداب الهسبانيةِ-الأفريقيةِ المشار إليها آنفاً، إلا أنه يختص بملامح متميزة ذات تطوّر ذاتي خاصٍّ بالمثل.

لقد كان حتى الآن موضوعا لما يقرب من ست عشرة أنطولوجية، مكرسة كليًا أو جزئيًا له، لكنه من حيث استقباله النقدي، فقد عُومل ومنذ البداية في المغرب إن لم يكن بازدراء، فبلامبالاةٍ مُسْتَخِفَّةٍ، وإن صارَ الاهتمام به متزايدا مؤخرًا بالتوازي مع ذلك من جانب النشر أو من الجانب الأكاديمي خارج البلاد، وتحديدا بإسبانيا والولايات المتحدة، على وجه الخصوص.

يمكن تتبع أصل الأدب المغربي في اللغة الإسبانية، كما يجرؤ على تحديد ذلك كل من محمد شقور وسيرخيو ماسياس في القرن التاسع عشر، من خلال شخص مجهول يدعى لحسين منون من خلال نص نشر في عام 1877 في الصحيفة المدريدية El Imparcial "إيل إيمبارثيال" بعنوان "رسالة من المغرب"، وهو عبارة عن تعليق إخباري صحفي عن زيارةٍ لوفدٍ إسباني لمدينة فاس، من تأليف مغربي مشكوك فيه لكنه ذو قيمة أدبية منخفضة. ومع ذلك، ينبغي البحث عن شجرة الأنساب الحقيقية والواقعية للآداب التي تَهُمُّنا في المجلات الأدبية الإسبانية المغربية الشهيرة والمتفردة في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، وتحديدا في كتامة (1959-1953)، الملحق الأدبي لتمودة Tamuda، الذي كان يصدره من تطوان الشاعر المليليُّ من أصلٍ ألقنتيٍّ خاسينتو لوبيث غورخي، بين عامي 1953 و1959. وفيها صدر نصَّان أدبيَّانِ من النصوص الأولى الأدبية الحقيقية بتعبير لغوي وبناء تخييلي مُكتملٍ، هما قصتان، الأولى "المُبْعَدَةُ" لعبد اللطيف الخطيب عام 1953 و"زليخة" لمحمد التمسماني عام 1955. وكلتاهُما تندرجُ في مجال السرد، ويجبُ أن تنضاف إليهما "أشياءُ أكثر عن زريدة"، وهي قصة كتبها إدريس الديوري وهي منشورة في ABC عام 1949، يمكن اعتبار هاته المساهمات الملامح الأدبية الأولى للأدب المغربي باللغة الإسبانية في الحقبة الاستعمارية، وهي الوحيدة التي لا داعي للقول إنها تستحق هذا الصفة. ووفقًا لتاريخ نشرها، رأت النصوص الثلاثة النور في أوائل الخمسينيات، بعد فترة وجيزة من انتهاء الحماية واستقلال المغرب الذي تلاها في عام 1956. أما الإبداعات الأخرى التي تم اعتبارها أدبية والتي تم الاستشهاد بها أحيانًا من طرف بعض الباحثين، من نوع رحلة عبر الأندلس لابن عزوز حكيم عام 1948 وبعض القصائد هنا وهناك، مثل قصيدة "قمر" لأحد يُسَمَّى عبد السلام الكريفتي، والتي نشرت سنة 1928 في مجلة راثا، وهي إحدى المنشورات الدورية التابعة للاستعمار والمتعاطفة مع الثقافة السفردية، وليست لها أي قيمة جمالية أو خيالية، بالإضافة إلى حقيقة أن مؤلفيها عرضيين وليست لهم موهبةٌ ومُيُولٌ إبداعية واضحة، وهذان العاملان الأخيران سيتأكدان لاحقًا لكونها لم تخلفْ أي أثر لعمل إبداعي مجسَّدٍ أو أي نص أدبي يحظى بالاعتبار. أما بالنسبة لحالة محمد الصباغ فهي حالة خاصة وديوانُه "شجرة النار" الصادر عام 1954 فهو لم يُكتَب في الأصل باللغة الإسبانية كما كان يعتقد، وكانت ترجمته إلى الإسبانية ترجمة ذاتية، أو بالأحرى ترجمة مشتركة قام بها شاعر تطوان بمساعدة ترينا

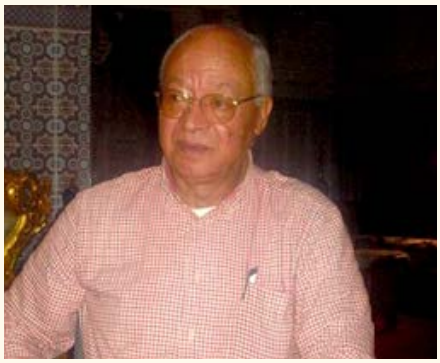
ميركادير. بالإضافة إلى ذلك، فإن المساهمات التي قدمها، أولاً في المعتمد (1956-1947)، ولاحقا، في كتامة فلم تكن إسهامات إبداعية خيالية أو قصائد مكتوبة باللغة الإسبانية، بل كانت أساسا ترجمات لقصائد شعرية من عيون الشعر الإسباني في ذلك الوقت، ولكن وأيضا الترجمات الذاتية، وهذه المهمة الأخيرة كان دومًا يحظى فيها بمساعدة المستعربة الإسبانية ليونور مارتينيث مارتين. وكاستنتاج لكل ما سبق، نخلص إلى انتماء محمد الصباغ الحقيقي والطبيعي للأدب الوطني المغربي المكتوب باللغة العربية. هناك معطى يجب أخذه بعين الاعتبار، فبُعَيْد استقلال المغرب، لم يعد كاتب "شجرة النار" إلى كتابة أي شيء باللغة الإسبانية، وليس لدينا أي معطيات عن ترجماته من الإسبانية إلى العربية، أو الترجمات المشتركة أو ترجمات ذاتية مُفترضَة، وقصة الخطيب المعنونة بـ"المُبْعَدَة" نفسُها تم نشرُهَا باللغتين العربية والإسبانية في ذاتِ الآن بِأحد الأعداد من مجلة "كتامة". في حال عدم وجود بيانات موثوقة، لا نعرف ما إذا كانت الترجمة ذاتية أو ترجمة مشتركة أو إبداعٌ خالص، لذلك فقد وُلدت منذ البداية كنص هجين من حيث الانتماء الأدبي. ومثل الصباغ، فقد انقطع الإلهام على الخطيب ولم ينتج شيئًا يستحقُّ الذكرَ في الإبداع باللغة الإسبانية بعد سنة 1956. ويبدو أن كلا المؤلفين، الصباغ والخطيب، قد تجندا أو وجدا ذاتَهما مجندَيْن في نشاط أدبي بصدد المعتمد وكتامة، مأخوذين في ذلك الوقت بالطاقة الحيوية للشباب، ولكن، بالتأكيد، دون إيمان لا لبس فيه بالعمل الذي طوراه وباحتياطي فكري لا يقبلُ الريبة. في الحقبة الاستعمارية، كانت إسبانيا تهتم أكثر بالحفاظ على وجودها السياسي في المنطقة أكثر من اهتمامها بتحديث البلاد، وهو السبب الرئيسي في إقامة نظام الحماية. وكانت أيضًا جد محافظَة في الحفاظ على الوضع القائم محليا. ولم تتوقف عن دعمِ اللغة العربية والتعليم التقليدي، بالإضافة أيضاً إلى ضمان بعَض الحرية في إنشاء الصحف باللغة العربية. لذلك، لم تكن مُهتمةً أبدًا، ولم ترغب في دعم نخبة من الناطقين باللغة الإسبانية إن لم تكن من الأعيان، ولا أيضا تشجيع أدب مغربي مكتوب باللغة الإسبانية. إن القواعد الأساسية لجائزة إفريقيا للأدب التي تم إنشاؤها في أوائل الخمسينيات كانت تتوخى جائزتين متمايزتين للغاية، واحدة باللغة العربية موجهة حصريًا للمغاربة، والأخرى باللغة الإسبانية موجهة أيضًا إلى الإسبان فقط، محافظة بالتالي على التعارض الاستعماري بين المهيمن / المهيمن عليه، السيد/التابع، الإسباني/المغربي، وهو إنكار فعلي للأخوة المغربية-الإسبانية، اقرأ بهذا الصدد "الأخوة في توتر" كما يبلور ذلك عن حق عالِم الأنثروبولوجيا ماتيو ديست، والذي كان يجهر بذلك حينئذ على نطاق رسمي بالطبل والصنوج.

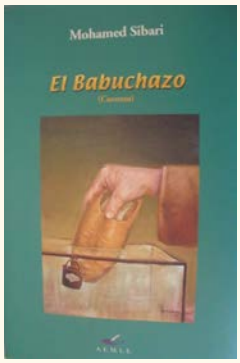
تقودني الأسباب المذكورة أعلاه إلى إصدار الحكم بأن الأدب المغربي باللغة الإسبانية وليد فترة ما بعد الاستعمار: لقد كان من الضروري الانتظار ثلاثين سنة تقريبًا بعد استقلال المغرب لكي تظهر الأعمال التي تعلن عن البداية الحقيقية للأدب موضع التساؤل. وفي هذا السياق، لا يمكن أن يصرف المرء أو يقنعه الحديث، مثلما يفعل ناقد ما أو آخر، عن وجود مؤلفين مؤسسين للأدب المغربي باللغة الإسبانية خلال الحقبة الاستعمارية، ويليهم لاحقًا، في أوائل الثمانينيات، آخرون يعتبرون صاهرين لها. لقد جعل هذا التجريد من المفهومين كليهما لا يغطيان ظاهرة الجيل الأدبي في أبعادها المُحَددة، وغير منسجمين كما أنهما غير قادرين على عَكْسِ الواقع الدقيق للأدب موضع اهتمامنا. إن الأدب المغربي المكتوب باللغة الإسبانية ما يزال في طور النشأة، والكُتَّابُ الحقيقيون والكاتباتُ الحقيقيات، الذين ساهموا وما زالوا يساهمون في وضع أسس هذا الأدب من حيث مفاهيم الجودة هم أولئك الذين بدأوا بإصرار وثبات مع مطلع القرن الحادي والعشرين، وإن كانت نسبية، الإبداعية والنضج في جوانب كثيرة مثل الخلق التخيُّلي واللغة والتمثل النقدي والمتعدد للواقع المغربي. أسماء مثل محمد العشيري وعبد الرحمن الفاتحي وأحمد الكمون وأحمد اعرارو ومحمد بويسف الركاب والعربي الحارتي وادريس الديباك وعزيز التازي، إلخ، إنها تؤكد ذلك إلى حد بعيد، أدبٌ، باختصار، بأحرف بارزة.

ومع ذلك، يمكننا أن نعتبر عمليْن ليس تأسيسيين، ولكن مبادرين أولين في بزوغ الأدب المغربي باللغة الإسبانية، والإحالة عليهما واجبة من منظور التأريخ الأدبي. وأشيرُ هُنا إلى الديوان الشعري المعنون بـ: "تطوان"، لمحمد شقور، المنشور في مدريد عام 1986 وإلى رواية "ذكريات دون ألبيرتو" للمخرج السينمائي والكاتب الإسباني المليلي إدريس الديباك، التي نُشرت بعد ذلك بسنة أيضًا في مدريد. هذه الأخيرة تعتبر أول رواية في الأدب الإسباني-المغربي، ليس فقط بسبب تاريخ إصدارها بل بسبب الشكل واللغة الجديدة التي كتبتْ بها، رواية عالمية للغاية ومنقعة بألفاظ أمريكية لاتينية، بالإضافة إلى كونها يمكن أن تندرج ضمن روايات الديكتاتور على الطريقة والتقليد الأمريكي الجنوبي الخالص، ولكنها أيضا مصاغة يروح من السخرية وصانعة من الخيال لطاغية مستبد من أصول شعبية ويسارية في تشابه واضح الملامح مع الثوريين الشعبيين في أمريكا اللاتينية، مثل بانشو فيا أو إيميليو ثاباطا. بعد عملي "تطوان" و"ذكريات دون ألبيرتو"، سوف ترى النور، تدريجياً وبشكل منتظم، إبداعات أخرى، معظمها من "الشعر" و"السرد القصير"، بالإضافة إلى بعض الروايات، لتكون بذلك، مرحلة الثمانينيات والتسعينيات مرحلة الإبداع بكل زخمها وبكل ما تحمله الكلمة من معنى، وبالتالي ظهور الأدب الذي يهمنا من خلال أعمال، بعض مشكوك في جودته الأدبية، ولكن البعض الآخر من مادة جمالية لا تقبل الجدل، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار حقيقة أنها تعتبر بواكير خاما ويفتقد مؤلفوها إلى مؤسسين لتقاليد وطنية سابقة. إننا نواجه أدبًا جديدا واضعو أسسه، بأغلبيتهم الساحقة، أصولهم من شمال البلاد ولديهم روابط مع سبتة ومليلية أو من ذوي الجنسية المزدوجة، جعلوا من الإسبانية ليس فقط وسيلة للتعبير الفني والجمالي، ولكن أيضا علامة توجيه مزدوجة: تمثل لهوية ثقافية مع الأصول الهسبانية، من جهة، ومقاومة لقيد مزدوج ضد الفرنكوفونية

المتسلطة المفروضة إداريا وتربويا وثقافيا، وفرض القومية العربية إيديولوجيا وعقائديا والتي كانت قد نشأت في مرحلة ما كإيديولوجية رسمية، من ناحية أخرى. تلك المقاومة التي قام بها هؤلاء الكتاب والكاتبات ومازالوا يقومون بها وهم يخبطون بعِصِيِّهم العمياء وبعصيانهم ضد اللامبالاة اللامكترثة بالهسبانية المحلية وبالمستعمرة القديمة التي أصبحت لغتها وطنهم الحقيقي، وربما أفضل وطن لعدد منهم. إن الحقبة التي تبدأ من بداية القرن الحادي والعشرين وحتى اليوم ستشكل مرحلة أخرى من تطور الأدب المغربي باللغة الإسبانية، حيث سيبلغ مرحلة النضج وسيتقدم أكثر من حيث الكم ولكن أيضًا في النوع، وفي ملامح أخرى مثل الإبداع التخيلي والبناء التركيبي والتشكيل التعبيري واللغوي. هذا التأكيدُ الذي توصلتُ إليه يجد تجسيدا له في التأثير الواسع الذي أصبح يضطلع به هذا الأدب خارج المغرب والتلقي الإيجابي من طرف دور النشر ومن طرف النقد منذ عام 2001 في إسبانيا أولا، وفي بعض بلدان أمريكا اللاتينية مثل الشيلي والأرجنتين ثانيا، دون ننسى الولايات المتحدة التي لديه فيها فعلا ما يشبه مدرسة نقدية في سياق الدراسات ما بعد الكولونيالية.

إذا أردنا بناء تقييم عام تقريبي راهن للأدب المغربي باللغة الإسبانية، يمكننا أن نتحدث عن وجود ما يقارب 120 من الأعمال الأدبية الصادرة باللغة الإسبانية فعليا، موزعة على الشعر، بما مجموعه 49 من الدواوين الشعرية، والأعمال السردية، بما مجموعة من 65 عملاً روائيًا وسرديا قصيرا، والمسرح، بما يقارب خمسة نصوص مسرحية. ينضاف إلى هذا مئات القصص القصيرة، والقصائد أو الدواوين الشعرية القصيرة التي ظهرت منذ الثمانينات إلى اليوم في العديد من النشرات الدورية. في المغرب، تجب الإشارة إلى الأسبوعية المغرب (1977-1976) التي كان يديرها محمد شقور والأسبوعية الرأي L'Opinion 1994-1982))، والملحق بالإسبانية، الذي كان يسمى في الأصل "صفحة الإسبانية"، للصحيفة الفرنكوفونية الرأي التي أنشأها وأخرجها سعيد الجديدي، بدعم أيضًا من الهسباني محمد العربي المساري، الذي كان حينئذ مدير الصحيفة. وفي عام 1990، تأسست أسبوعية "لا مانيانا" أي صباح الصحراء والمغرب العربي في مرحلتها الأولى، والتي كان يرأس تحريرها محمد العشيري، الذي وجهها من البداية وحتى اختفائها في عام 2006، وقد لعبت مجلة "العجمية"، وهي مجلة مستشارية التربية والعلوم التابعة لسفارة إسبانيا بالرباط، دورًا حاسمًا، أولاً، من خلال توفير مساحة للإبداع باللغة الإسبانية لطلاب وأساتذة الجامعات في جملة الحالات، وثانياً لتأسيسها جائزة رافائيل ألبيرتي للشعر وجائزة إدواردو ميندوزا للقصة القصيرة. وهي الجوائز التي توقفت لسوء الحظ، ولم تعد تتم الدعوة للتباري من أجلها منذ وقت ليس بالقصير، ولست أعرف ما إذا كان ذلك بسبب الافتقار إلى الإرادة أو بسبب مشاكل في الميزانيات المرصودة، رغم أنها لم تكن مرهقة بالنظر إلى المبلغ المالي الضئيل الذي كان يمنح للفائزين. أما في شمال البلاد، في طنجة وتطوان، على وجه الخصوص، فقد استمرت الصحف





محمد الصيباري ▲

أو المجلات الأخرى في الظهور، وإن بشكل غير منتظم، باللغة الإسبانية أو مع ملحق باللغة الإسبانية، حيث كانت تُنْشرُ في بعض الأحيان نصوص إبداعية، قصائد شعر وقصص قصيرة بشكل أساسي. هذه هي حال عناوين صحف مثل تمودة-تطوان، والجسر، وصدى تطوان، والجسر الجديد، إلخ، وهي صحافة هواية، وفي الآن ذاته عامة وثقافية يكون وراءها صحفي غير قابل للاحتراق وهسباني من مثل أحمد مغارة، عمرها كان دائمًا سريعة الزوال لكنها تشكل باختصار إحدى المحاولات الأخيرة للبقاء على قيد الحياة بشكل يقاوم اليأس، بلا دعم رسمي، وتقريبًا بملامح كفاح شبه كيشوتي، للمحافظة على التقاليد الصحفية الإسبانية الراسخة التي ميزت المنطقة الشمالية من البلاد منذ منتصف القرن التاسع عشر.

من المنشورات الدورية الإسبانية، يجدر الإشارة إلى المجلة الغرناطية "ما بين النهرين"EntreRíos ، التي كرست أحد أعدادها سنة 2007 لتيمة "الأندلس، الفردوس" والذي اضطلع فيه بالتنسيق الشاعر الإسباني خوسيه ساريا، والذي تضمن العديد من النصوص الإبداعية للكثير من المؤلفين المغاربيين، بعضهم من المغرب. ومع ذلك، تعتبر مجلة "الضفاف الثلاث"، مجلة ثقافية وعابرة للحدود (2012-2004) وبعدها، مجلة "الضفتان" مجلة التبادل الثقافي (-2013) اللتين أدارتهما الشاعرة الإسبانية الدؤوبة بالوما فرناندیث غوما، في عمل يستحق الثناء ويذكرنا بالعمل الطي أنجزته ترينا ميركادير وخاسينتو لوبيث غورخي مع مجلتي المعتمد وكتامة المذكورين سالفا، من المبادرات الأكثر حماسا والتي بعد ما تزال كذلك، وربما الطليعية، في دعم ونشر الأدب المغربي. والمجلتان يتم نشرهما من قبل بلدية الجزيرة الخضراء، حيث أنهما تندرجان ضمن الخط النشر في التطلع العام إلى دعم مزيد من الدينامية بين الثقافات والعابرة للحدود التي تميز المنطقة ومضيق جبل طارق على وجه الخصوص، والذي كان دائما جسرا بين قارتين ولغتين وثقافتين. "الضفاف الثلاث" و"الضفتان" حسب رأيي المتواضع، هما الفضاءان الوحيدان حتى الآن من الصحافة الثقافية اللذان يفسحان المجال ليس فقط للنصوص والمؤلفين المغاربة باللغة الإسبانية، بل أيضًا بالعربية مع ترجمتها المقابلة إلى الإسبانية. إن المتن الأدبي الموجود في مجموع المنشورات المذكورة مهم جدا لكنه لا يزال غير مصنف في قوائم مفهرسة، وبالتالي، فهي غير معروفة ويصعب الوصول إليها ليس فقط بالنسبة للقارئ

البسيط، ولكن أيضًا بالنسبة للباحثين. لذلك، سيكون من المستحسن بذل بعض الجهد لإجراء، على الأقل، فهرسة لهذا الفضاء الببليوغرافي من أجل جعله مرئيًا للجمهور.

إن ثمانين بالمائة من إبداعات الأدب المغربي باللغة الإسبانية تم نشره على سبيل النشر الذاتي. لقد دفع المؤلفون والمؤلفات مقابلا لنشر أعمالهم، بل إنهم قد تحملوا حتى مسؤولية توزيعها، وهذا الواقع يؤثر سلبًا على تلقيها بل إنها بالإضافة لذلك تنتقص من جودة قيمتها، سواء من الناحية الأدبية أو من ناحية التصور أو الإعداد الفني-المهني. وإذا كانت هذه الوضعية لا تزال تمثل علامة ملحوظة لجزء من أدبنا باللغة الإسبانية، إلا أن غير قليل من الكتاب والكاتبات بدأوا بالفعل يشغلون مكانًا في سوق النشر الإسبانية وهم ينشرون أعمالهم في دور النشر، ليست بتلك التي لها مكانة جد مرموقة لكنها ذات حجم وعيار محترم في المشهد الإيبيري للنشر مثل دار النشر بورت رويال الغرناطية وسيال للنشر المدريدية ودار النشر ديوان ودار النشر كوروم القادشية ودار ميلينيو الكاتالونية إلخ. حتى أنهم قد عبروا الضفة الأخرى، ويضعون لأنفسهم مواقع أخرى هنا وهناك في منطقة أمريكا الجنوبية في بلدان مثل الشيلي (منشورات مركز محمد السادس في كوكيمبو) ومثل الأرجنتين دار النشر ألثيون التي يديرها أليخاندرو كايي والمكسيك. مؤشر آخر على الملاءة التي أصبح يحققها الأدب المعني هنا، والذي هو بدوره، دليلٌ مستجدٌّ آخر يتم إعطاؤه للكتاب والكاتبات ذاتهم لزيادة تطوير إبداعهم الأدبي من منظور الجودة والإبداع الخيالي لاكتساب مجال أكثر وبروز في العالم الأدبي والنشر الهسباني.

بالمناسبة، فإن الأدب المغربي باللغة الإسبانية مختلفٌ بجماليات واقعية بمختلف تنويعاتها، وهذا أمر طبيعي في أدب بعد مازال في طور البناء والبحث عن الذات. إنه أدبٌ يعالج العديد من المشكلات التي يعاني منها المجتمع المغربي المعقد والمتناقض والمتعدد مثل الهجرة والفساد الاجتماعي والسياسي والخرافات ووضع المرأة بين الخضوع والتحرر وكره النساء والعقلية الذكورية سواء على المستوى الذهني أو في الفضاءات العامة، ثم العلاقات الإسبانية المغربية والعابرة للمتوسط بتعايشها وتوترها، والنفاق المؤسسي والاجتماعي، وحالات القمع السياسي، إلخ. تجانس ظاهري يحتوي على الكثير من التباينات في النهج الأيديولوجي، والمنظور السردي، والقنوات التعبيرية والإجراءات الكتابية. وإذا أردنا، وإن على سبيل البحث، إنشاء تصنيف نوعي، فيمكننا، بحسب رأيي المتواضع، أن نبرز في مجال السرد الذي تعرفت عليه خمسة أشكال أو سجلات متباينة من الكتابة:

-1كتابة ساذجة سواء ما يتعلق بالمحتوى أو الشكل. وهذا حال سرود محمد الصيباري، الكاتب الأكثر غزارة في الأدب المغربي المكتوب. إنها تتميز بتقليدانية واقعية مطبقة، طرائفية وسطحية بما أنها تعالج بنقد اجتماعي ظواهر نمطية من الواقع المغربي، وتحقق ذلك بصيغة خفيفة، دون تعقيد فكري أو عمق في التناول. وعلى مستوى البناء الشكلي، يجاور الأدب السفلي في جوانب مثل اللغة وتقنيات التركيب وبناء الشخصيات، في المجموع، ومتصلة جداً بالأدب الشعبي.

2 - جمالية واقعية هجينة في تشكيلها التكويني، خلاقة من حيث اللغة، غربية وشرقية من حيث قواعدها، تجريبية في غير قليل من الملامح، وقبل كل شيء ، نقدية تجاه الواقع وهادمة للطابوهات التحريمية الاجتماعية، مع ميل معين إلى جعل النصوص ذات أصداء جنسية وهو حال كل من محمد العشيري، أحمد الكمون، محمد بويسف الركاب، العربي الحارتي، إلخ.

3 - سردية جد غربية، كونية وما بعد حداثية تحول الأدب والكتابة ذاتها والكتب إلى موضوع للتخيل، وهو تخيل في جوهره ميتا-أدبي وثقافوي له حوار قوي ومكثف بين-نصي مع خورخي لويس بورخيس، وألف ليلة وليلة، وميغيل دي سرفانتيس. إنها الحالة المتفردة لأحمد أعرارو.

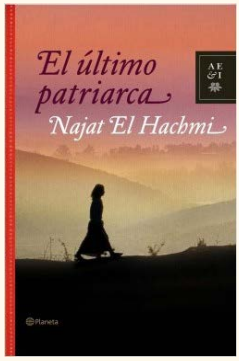
4 - الكتابة السوداء ذات الحبكة المكثفة القائمة على التشويق ومفاجأة النهاية ولكن مع خلفية سردية يغذيها الرعب والعنف والجنس الأكثر عدوانية على طريقة الماركيز دو ساد، ولكن على أساس خلفية عامة ذات طابع اجتماعي ونقدي للقيم الاجتماعية التقليدية، وأيضا العرقية تلامسُ في بعض الأحيان الاستشراق الذاتي. إنها الحالة المتفردة لأحمد أوبالي.

5 - حكي قصير جدا والذي صار يطلق عليه عادة قصة قصيرة جدا أو الحكاية الومضة، ولدينا حالتان لمؤلفين هما: عزيز أمحجور بإبداعاته الذاتية التي يطلق عليها حكايات تأملية، وهي سلسلة من القصص القصيرة جدا ولكن ذات بعد تأملي حول قضايا ذات طبيعة متنوعة، وحال الكاتب الشاب مصطفى هاندار، ذي الأصول المنتمية إلى أقصى الجنوب، وبالتحديد إلى تارودانت.

لست متكهناً لأتوقع مستقبل الأدب المغربي الراهن باللغة الإسبانية، لكن بالنظر إلى الوضع الحالي والمتميز بـ:

أحمد الكمون ▲

عزيز التازي ▲



نجاة المزوري شقرون ▲

1) الهيمنة الساحقة للغة الإنجليزية وبشكل متزايد كل يوم، وتدهور وضعية اللغة الإسبانية في النظام التعليمي المغربي.
2) التدبير الثقافي القاصر وذي النواقص لمعهد سرفانتس والمؤسسات الإسبانية الموجودة في المغرب، فضلا عن:
3) النزعة المرتدة نحو الرواسم السلبية والقوالب النمطية الجاهزة الموجودة بين الضفتين مثلما هو الأمر بالنسبة لـ:
4) عدم التطابق مع السياسة اللغوية لنظامنا التعليمي، مما يجعلني أميل للإشارة وربما ببعض من التشاؤم إلى أن الآفاق يكتنفها الكثير من الشكوك؛ أخشى أنه مع استمرار الأمور على حالها الراهن، فإن العديد من الهسبانيين الحاليين قد يحدث لهم ما عاشته النخبة الناطقة بالإسبانية بعد الاستقلال لما قبل 60 عامًا، أن يتخلوا على مضض عن الإسبانية وبالتالي يعيدون إلى الكتابة باللغتين الفرنسية والعربية. وقد ذكرنا فعلا من قبل أمثلة الصباغ والخطيب. وهذا سيكون أسوأ التوقعات.

ومع ذلك، ففي السنوات الأخيرة فقد شهدنا أحداثا تعِدُ بالكثير وتقلل من احتمال تحقق التكهنات السلبية السابقة، وهي تعبر، بشكل عام، عن الاهتمام المتزايد والمتنامي بالآدب المغربي المكتوب باللغة الإسبانية، الدليل على ذلك هو إنشاء بوابة جديدة باسم "المكتبة الإفريقية" في الصفحات الافتراضية لمعهد سيربانتيس، أفضل موقع إلكتروني بالإسبانية عن الآداب الإسبانية لكل الأزمنة. وإن تضمينه لعدد من المؤلفين الأفارقة الذين يستخدمون اللغة الإسبانية وأيضا الكتالانية كأداة للتعبير الإبداعي، يكشف عن اهتمام المركز بهذه الظاهرة الأدبية الجديدة للهسبانية الأفريقية، وربما الاستعداد لدمج هذه الأخيرة في خرائطية التخيل للإسبانية والقواعد الإسبانية المقابل لها. وفي نفس الاتجاه، يمكن تأطير المبادرة الوليدة لخوسيه ساريا لإنشاء موقع على الويب للهسبانية المغاربية، وهي منصة افتراضية أخرى تتيح للمستخدم جميع المعلومات حول الهسبانيين المغاربيين في الجوانب الثلاثة المتمثلة في الإبداع والبحث والترجمة. إن تضمين القانون الأساسي للجمعية المهنية للكتاب بإسبانيا، بمبادرة من فرع الأندلس، إمكانية انضمام المؤلفين غير الإسبان المغاربة والتونسيين، ولا سيما أولئك الذين نشروا على الأقل كتابًا واحدًا باللغة الإسبانية برقم ISBN إسباني، يعد هذا جزءًا من واقع جديد نصفه، ودفعة أخرى أكثر للأدب الذي يهمنا هنا وإمكانية أخرى للتقارب بين الضفتين عبر الأدب، ومن المفترض، إذا سار كل شيء في مساره الطبيعي، فسيؤدي ذلك إلى أنشطة مشتركة وهسبانية في بلدان المغرب العربي. من بين المستجدات في حقل الهسبانية المغربية، إنشاء الجمعية المغربية للدراسات الإيبيرية والإيبيرو الأمريكية في ماي من عام 2017، والتي تضع من بين أولوياتها ضمن قضايا أخرى، النهوض بالإسبانية في المغرب من حيث البحث والتدريس والإبداع. وقد أسست لهذا الغرض مجلتها التي تسمى "فضاءات"، مجلة الجمعية المغربية للدراسات الإيبيرية والأيبيرو الأمريكية المكرسة لدراسة علاقات المغرب مع العالم الهسباني من جميع جوانبها، مع إفراد امتياز خاص لمواضيع الهسبانية المحلية والهسبانية الأفريقية. وضمن هذا الإطار، يندرج المؤتمر الأول الذي انعقد في أبريل 2019 في أكادير، والذي كان موضوعه الأساسي والحصري: "الآداب الأفريقية باللغات الأيبيرية (1956-2018)، دعوة إلى تحليل الآداب الإيبيرو إفريقية انطلاقا من إفريقيا مع الانفتاح المتعدد نحو القراءات المحتملة من مصادر أوروبية وأمريكية. وقد استضاف معهد سيربانتيس بفاس جائزة الشعر والقصة القصيرة باللغة الإسبانية سنة 2018. ولهذا الغرض، تستحق مبادرة ماريا إيزابيل مينديث، أمينة مكتبة هذه المؤسسة تنويها خاصا لعملها الدؤوب على نشر الأدب المغربي باللغة الإسبانية.

وبالتوازي مع هذه الديناميكية، يتم في السنوات الأخيرة تجديد أنفاس الأدب المغربي باللغة الإسبانية مع ظهور أسماء جديدة لم تكن معروفة سابقًا ومعظمها من الشباب، في الشتات، مثل محمد المرابط، ونجاة المزوري شقرون، وزهور البكري أولاد، والمهدي المصمودي، ولمياء العمراني... إلخ. وفي البلاد نفسها مثلما هو حال كل من إسماعيل اللاوي، أنس الفتحوني، نسرين بن العربي، سناء الشعايري، مصطفى هندر، وعزيز أمحجور، إلخ. إنها أصوات جديدة حساسة، وفي حال استمرارها وتملكها زمام المبادرة الإبداعية الخلاقة، فإنها ستساهم في إعطاء نفس جديد، وحياة أخرى للآداب الإسبانية في المغرب. وتلك باب مفتوحة نحو الآتي.

في كل الأحوال، وبغض النظر عن المسار الذي سار فيه الأدب المغربي باللغة الإسبانية سواء أكان سلبيا أو إيجابيا فإن هذا الأدب الذي أنشأنا حوله هذه الخطاطة الأولية، فإنه يرتبط بضفتين، وهذا يعني أن المؤسسات الرسمية، وجمعيات المؤلفين والمشتغلين بتدبير الشأن الثقافي، يجب أن يوحِّدوا الجهود والمبادرات من أجل الترويج لهذا الأدب، لكن دائمًا باحترام لمعايير الجودة، إن هذا الأدب الإسباني الجديد الذي يمضي في توسيع التخييل الإسباني والأدب الناطق بالإسبانية انطلاقا من المغرب، بغير قليل من النجاح، هو أدب جديد لمغاربة على الساحل، لكنهم مغاربة بآداب، وفي نهاية المطاف، أدبٌ مبدعٌ لهسبانية أفريقية محلية، وبالتالي، مهجنة وعابرة للثقافات، جد طبيعية وضرورية في بحرنا المتوسط المتعدد الروافد تاريخيا والمنفتح على جميع ثقافاته وحضاراته ولغاته.

■ **ترجمة عن الإسبانية:** خالد الريسوني

السرد المغربي المكتوب باللُّغة الإسبانية

أسئلة وتأملات..

ممّا لا شكّ فيه أن لغة الكتابة لا يمكن اعتبارها عائقاً أمام المبدع الذي يكتب بلغة أجنبية بعيدة كلّ البعد عن لغته الأمّ، خصوصاً في المجال الأدبي الذي تكون فيه أنواع الكتابة كثيرة ومتعدِّدة، والذي يسعى الأديب، من خلالها، بالأساس، إلى التعبير عن أحاسيسه وعن همومه، واضعاً نصب عينيه مشاركة القارئ ورؤيته تجاه مجموعة من الأحداث والقضايا، بل التواطؤ مع هذا الأخير بتمرير مشاعره وأحلامه، وكلّ ما يجول في خاطره؛ وهذا ما يمكننا أن تمثّله في الكثير من النماذج السردية للأدب المغربي المكتوب باللُّغة الإسبانية.

أحمد بن رمضان*

إن اختيار اللُّغة الإسبانية أداةً للكتابة والتعبير، له أسباب عديدة، وهي ترجع- بالأساس- إلى كون المغرب لا تفصله عن إسبانيا، البلد الجار، إلّا أربعة عشر كيلومتراً، تقريباً. ويعتبر هذا القرب الجغرافي عاملاً أساسياً، نتجت عنه علاقات تاريخية متشابكة، على كثير من الأصعدة، وخصوصاً في المجال الثقافي، بالإضافة إلى أن التاريخ المشترك بين المملكتين الجارتَيْن يمتدّ إلى قرون عدّة. ولا ننسى فترة الحماية التي فُرضت على منطقة شمال المغرب، والتي ترتَّب عنها انتشار واسع للُّغة والثقافة الإسبانيَّتَيْن، بفعل السلطة السياسية الاستعمارية التي فرضتها إسبانيا على هذه المنطقة، وخصوصاً في مجال التعليم، إذ كانت إسبانيا تشجِّع الإقبال على اللُّغة الإسبانية؛ ما نتجَ عنه- عمليّاً- إضعاف اللُّغة العربيّة وثقافة البلد. ورغم كلّ هذا، كانت المدارس الوطنية أو ما كان يسمّى (بالتعليم الحرّ) تولي أهمِّيّة كبيرة للُّغة العربية، وتعمل على دعمها، ودعم أصول الدين، باعتبارهما محدِّدَيْن أساسيَّيْن للهويّة الوطنية، ولمقاومة الاجتياح الذي مارسته مخطَّطات السلطات الاستعمارية.

والسؤال الذي طرحه العديد من المهتمِّين بالأدب المغربي، والذي لا يزال موضوع نقاش كبير، إلى يومنا هذا، هو: هل يوجد أدب مغربي مكتوب باللّغة الإسبانية؟ باختصار شديد، يمكننا القول إن هناك من كان ينكر هذا الأدب، وأصبح، اليوم، من بين المدافعين عنه والمؤكِّدين لوجوده، بل نرى أن القارئ الإسباني أصبح يوليه اهتماماً كبيراً له، ويتقبَّله، بل يقبل على قراءته. وهذا ما يؤكِّده، على سبيل المثال، «خوسيه ساريا»، الشاعر الإسباني والباحث المهتمّ بموضوع الأدب المغربي باللُّغة الإسبانية، وهو يردّ في إحدى مقالاته على الرافضين أو المنكرين للأدب المغربي المكتوب بالإسبانية، إذ يقول: «إننا لمّا ندير ظهرنا لهذه الظاهرة، قد نرتكب خطأً في حقّ البحث العلمي، ونمارس ظلما كبيراً».

ومن بين أولئك الرافضين، نذكر المؤرِّخة الإسبانية «ماريا روسا دي ماداريا غا - María Rosa de Madariaga» التي تعتبر أن اللُّغة التي يكتب بها الأدباء المغاربة هي لغة لا يمكن اعتبارها لغة أدبية، بقدر ما هي لغة التداول اليومي في البيوت. لكن المؤرِّخة تختم قولها بنبرة متفائلة، حيث إنها ترى أن هذا الأدب الجديد سوف يرى النور بفضل أبناء المهجر في إسبانيا، وأنه سوف يشكِّل، في المستقبل، صلة وصل قويّة وغنيّة على المستوى الإنساني والمستوى الثقافي بين الضفَّتَيْن.

وبالرغم من الاختلافات في المواقف، لا بصدد إثبات وجود هذا الأدب أو عدم إثباته، بل في الأحكام المسبقة التي تعتبره مجرَّد أدب ثانوي، يرجع الأمر إلى الحواجز المعيقة والصعوبات في تقبُّله كظاهرة، عند البعض، ويمكننا أن نجزم- قطعاً- أن الأدب المغربي المكتوب باللُّغة الإسبانية موجود منذ عشرات السنين، ويتطوَّر بشكل كبير، لا من ناحية مواضيعه المطروقة فحسب، بل على مستوى اللغة وتقنيات الكتابة، أيضاً. واليوم، صار هناك إقبال ملحوظ على هذا الأدب، وأصبح الكتّاب المغاربة، سواء في إسبانيا أو في المغرب، معروفين، وينالون

محمد شقور ▲

محمد الصيباري ▲

سعيد الجديدي ▲

محمّد بويسيف الركاب ▲

جوائز أدبية، وهذا يعتبر مقدّمة لاعتراف رسمي من جانب الإسبان الذين يتأكّدون، يوما بعد يوم، من أهمّيّة هذا الأدب وخصوصيّاته المميّزة، وسيلج هذا الأدب فضاءات أخرى جديدة أكثر غنًى، وهو يقتحم العالم الكاتلاني، إذ إن هناك العديد من الأدباء المغاربة الذين بدأوا يكتبون باللُّغة الكتالانية، مثل الكاتبة المغربية نجاة الهاشمي.

لقد كانت الكتابات الأولى المغربية، باللغة الإسبانية، في البداية، لا تفرِّق بين الأعمال الأدبية الصرفة وبين الأعمال البحثية في مجال السياسة والتاريخ، لكنها كانت فترة ضرورية في عملية الإنضاج للتجارب الأولى، وقد أدَّت، فيما بعد، إلى التمييز بين العالمَيْن المختلفَيْن، وعدم الخلط بين ما يكتبه الأدباء وما يكتبه آخرون في مجالات أخرى.

وبالرجوع إلى أحد المراجع الأساسية الأولى، التي كانت قد قامت بتصنيف الأدباء المغاربة الذين يكتبون باللُّغة الإسبانية، والتي كان قد أعدَّها كلٌّ من الصحافي والأديب والشاعر محمَّد شقور، والشاعر الشيلي المقيم في إسبانيا «سيرخيو ماثِيَّاس - Sergio Macías» وهو التصنيف ذاته الذي اعتمده، بعد ذلك، كلّ من الأديب والروائي المغربي محمَّد بويسف الركاب، والباحث الأرجنتيني «كريستان ريتشي Cristián H Ricci.»، نرى أن هناك ثلاث مجموعات: تشمل المجموعة الأولى الكتّاب الذين وافقت كتاباتهم، زمنياً، فترة الحماية الإسبانية في المغرب، (1912 - 1956). ومن أبرز الأسماء في تلك الفترة، يمكننا أن نذكر، على سبيل المثال، كلّ من محمَّد بن عزوز الحكيم، وعبداللطيف الخطيب، ومحمّد التمسماني، وموسى غرتون السرفاتي، وإدريس الديوري. أمّا المجموعة الثانية، فتتكون من الكتّاب الذين بدأوا ينشرون ما بعد استقلال المغرب، سنة 1956؛ إلى الثمانينيات من القرن الماضي، ومن بينهم محمّد شقور، وعبد القادر الورياشي، ومحمّد مامون طه، وعبد الله جبيلو، وغيرهم. أمّا المجموعة الثالثة، فهي التي ظهرت في التسعينيات، ولازالت مستمرّة في عطائها، إلى يومنا هذا. ونلاحظ أن عدد الكتّاب المنتمين إلى هذه المجموعة في تزايد، وأن الأدب المغربي المكتوب بالإسبانية في تطوُّر مستمرّ، والدليل على ذلك هو وجود العديد من الشباب الذين ولجوا مجال الكتابة بالإسبانية؛ ما يجعلنا، اليوم، إزاء ظاهرة بدأت تفرض نفسها بقوّة، بل صرنا أمام جيل جديد من الكتّاب يطلّ علينا، من حين إلى آخر، بإبداعاته الأدبية الجيِّدة. ومن بين هؤلاء الأدباء، في مجال السرد الأدبي، نذكر كلّاً من محمّد بويسف الركاب، وسعيد الجديدي، وأحمد الكامون، وأحمد الداودي، ومحمّد اللعبي ومحمّد المرابط، وسناء الشعيري.. وغيرهم.

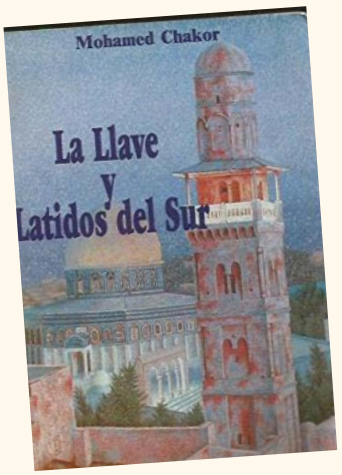
هكذا، من خلال هذا التصنيف، نرى أن الكتابات الأدبية، خصوصاً في مجال السرد، بدأت مع المجموعة الثانية، ولازالت مستمرّة مع المجموعة الثالثة؛ لذا سوف نقوم بالتعريف ببعض الأسماء البارزة والرائدة، في نظرنا، قبل الانتقال إلى إعطاء بعض التوضيحات حول ما يميِّز هاتَيْن المجموعتَيْن، في تناولهما للمواضيع التي تُعالَج في الكتابة السردية، وكذا التقنيات المستعملة، ونوعية الأساليب التي يعتمدها كلّ كاتب على حدة. ومن بين هذه الأسماء، محمَّد شقور (1937-2017)، وهو الصحافي والكاتب والشاعر الذي ساهم، بشكل كبير، في التقارب بين إسبانيا والمغرب، من جهة، والعالم العربي والإسلامي، من جهة أخرى، وترك العديد من الأشعار والأعمال السردية التي تدور جلّ مواضيعها حول التفاهم والتسامح الديني، وحول العلاقة مع الآخر. ومن أعماله، نذكر على سبيل المثال: «المفتاح وحكايات أخرى» (1992)، و«المفتاح ونبضات الجنوب» (1997)، و«كلمات من أجل السلام» (2003)، و«ديوان صوفي وقصائد أخرى» (2005). أمّا الكاتب الثاني، ضمن هذه المجموعة، فهو محمَّد الصيباري (1945 - 2013)، فيكفي أن نقول عنه إنه ترك إصدارات كثيرة، حاول من خلالها، وبأسلوب سردي، أن يعكس الواقع اليومي لأبناء مدينته «العرائش»، ويحكي بعض التفاصيل عن تاريخها، خصوصاً في فترة الحماية. ومن بين أعماله السردية: «الفرس» (1993)، و«الجنود غير النظاميين للعرائش» (1994)، و«وردة شفشاون» (1996)، و«ثلاث ضفاف وبحران» (2013). وأمّا الروائي والصحافي سعيد الجديدي (1947)، فقد صدرت له عدّة أعمال حول صورة المغرب، وحول الإسلام المعتدل البعيد كلّ البعد عن التطرُّف، وغيرها من المواضيع الثقافية، والسياسية، نذكر من بينها «الصرخة الأولى» (2000) و«حقّ تقرير مصير المُستنْبَتِ الزجاجي» (2002) و«11 مارس: مدريد 1425» (2009). ويبقى الأكاديمي والروائي محمَّد بويسيف الركاب (1948) من أهمّ الكتّاب المغاربة، الذين كتبوا باللغة الإسبانية؛ نظراً لتكوينه الأكاديمي، وهو أوّل رئيس لجمعية الكتاب المغاربة باللغة الإسبانية. ويكفي أن نشير- كذلك- إلى حصوله على عدّة

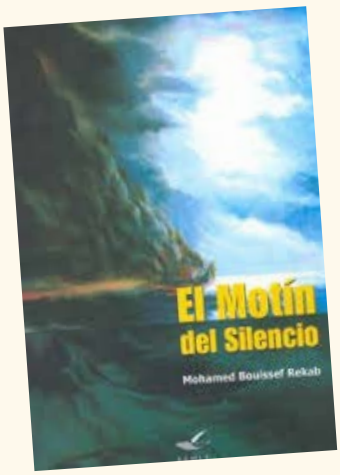
جوائز أدبية، من بينها جائزة «إدواردو ميندوزا» التي منحته إيّاها مُسْتَشَارية وزارة التربية والثقافة الإسبانية، عام 2002. ومن بين أعماله، نذكر المجموعة القصصية التي تحمل عنوان «العراف» (1994)، و«مأوى» (2003)، و«السيِّدة» (2006).

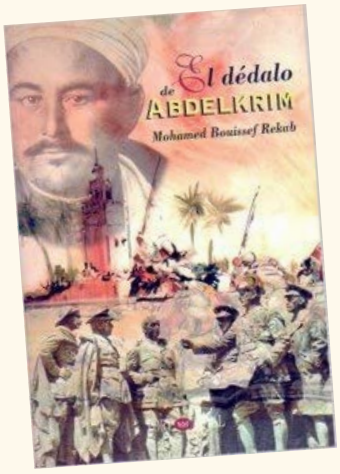
وأمّا المواضيع التي تطرَّق إليها الكتّاب المغاربة باللغة الإسبانية؛ فهي- في مجملها- تعكس ما يشغل بالهم في حياتهم اليومية، وعلاقتهم بالجار الإسباني وبالتاريخ المشترك، خصوصاً الأندلس وفترة الاستعمار، وموضوع الهجرة، وما إلى ذلك من مواضيع، سوف نعرض لبعضها، بشكل موجز. لكن ما يثير الانتباه أن موضوع الهجرة- مثلاً- حاضر في أغلبية الأعمال السردية المغربية المكتوبة باللُّغة الإسبانية، ويمكن تفسير هذا الاهتمام بكون هذه الظاهرة ليست بجديدة، بل ترجع إلى قرون خلت؛ بحكم القرب الجغرافي والتبادل الثقافي والأحداث التاريخية التي ساهمت- بشكل كبير- في الهجرة من المغرب إلى إسبانيا، وبالعكس. لكن هذه الظاهرة أصبحت تحظى باهتمام كبير، في السنوات الأخيرة. وهناك شِبْه إجماع، من طرف الكتّاب، على أنه من بين الدوافع التي تجعل شخصيات النصوص السردية تفكِّر في الهجرة، هناك الفقر والحلم بتحسين الوضع الاقتصادي، والوضع الاجتماعي، ليس بالنسبة إلى المهاجر فحسب بل بالنسبة إلى أسرته أيضاً. والأعمال السردية التي عالجت هذا الموضوع كثيرة ومتعدِّدة، إذ لايكاد يخلو كتابٌ سردي منه، ويكمنُ الفرق في كيفية التناول وفي التفاصيل المميَّزة عند كلّ كاتب. وفي الكتابات السردية نفسها، نرى أن موضوع المرأة ومسألة الزواج المختلط تشغل حيِّزاً كبيراً، وهي مناسبة، أيضاً، تمكّن السارد من الحديث عن اختلاف العادات والتقاليد، ومميِّزات الثقافة المغربية المستمدَّة من الواقع اليومي للمغاربة، ويُمكننا التمثيل على ذلك بقصص الكاتب محمَّد الصباري في مجموعته القصصية «وردة شفشاون»، وبعض أعمال سعيد الجديدي، وخصوصاً روايته «يامنة»، ورواية محمَّد بويسف الركاب «بين الجدران».

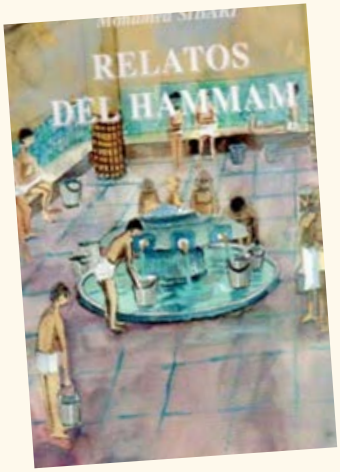
وأمّا بخصوص الأسلوب المستعمل في الأعمال السردية المغربية المكتوبة باللُّغة الإسبانية، فنلاحظ، بصفة عامّة، وجود طريقتَيْن اثنتَيْن رئيستَيْن: الأولى تتمثَّل فيما يمكننا أن نسمِّيه أسلوب السرد المباشر، الذي يعطي أهمّية للمضمون وللتعبير، بشكل سلس وبسيط، عن الأفكار الواردة في النصّ السردي، ومن بين الكتاب الذين يعتمدون هذا الاتِّجاه في الكتابة السردية محمّد الصباري، بالدرجة الأولى. وأمّا الأسلوب الثاني الذي يحترم فيه الكاتب مميَّزات وخصائص الخطاب الأدبي ولعبة السرد، فنجده على وجه الخصوص، عند محمَّد بويسف الركاب، باعتباره باحثاً أكاديمياً يشتغل في مجال السرديات... وبحكم اشتغالهما في الميدان الصحافي، يجمع الكاتبان محمَّد شقور، وسعيد الجديدي بين الأسلوب الأدبي والأسلوب الصحافي.

في الختام، تجدر الإشارة إلى أن الأدب المغربي المكتوب باللُّغة الإسبانية، والسرد منه، على وجه الخصوص، قد عرف تطوُّراً كبيراً، وأن هناك كتَّاباً جدداً من الشباب، أخذوا على عاتقهم الاستمرار في الإبداع والكتابة بلغة «ثيرفانتيس»، وهو ما يفسِّر هذا التطوُّر والاهتمام المتزايد بهذا النمط من الأدب، باعتباره ظاهرة مثيرة ليس من طرف المغاربة، فحسب، بل من طرف الباحثين الإسبان وغير الإسبان، أيضاً، في مختلف الجامعات عبر العالم.







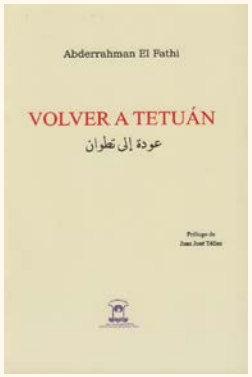


* باحث في الأدب الإسباني، ومترجم.

«العودة إلى تطوان» لعبد الرحمن فاتحي

ألفة الحبِّ، وعزلة الاغتراب

من يتأمَّل الديوان الأخير للشاعر المغربي، باللُّغة الإسبانية، عبد الرحمان فاتحي، ويمعن النظر في نصوصه الشعرية- وقد سبق له أن أصدر قبل هذا العمل ثلاثة دواوين شعرية، هي تباعاً: «تريانا، صور وكلمات»، 1998، «إفريقيا في أبيات شعرية مُبَلَّلَةٍ» 2002، «ربيعٌ في رام الله وبغداد» 2003.. مَنْ يتأمَّل تلك الدواوين التي جمعت في عمل نُشِر في إسبانيا، تحت عنوان: «مِن الضفة الأخرى» (2004)، يجد أن الشاعر يشتغل من أفق «شعرية تمزج بين ألفة الحبّ وعزلة الاغتراب»، وفي ضوئها تتشكَّل بلاغة صوره الفنِّيّة.



عبد الرحمن فاتحي ▲

هي صور تخرج من مشكاة تضيء رؤى الشاعر، وتعرضها في إهاب فنّي خاصّ. ولعلّ حضور هذه «الشعرية»، في تجلّياتها الأولى، يتبدَّى لنا منذ عتبة الكتاب الرئيسة: أي منذ عنوانه «العودة إلى تطوان»، وهو عنوان دالّ يشي بالحمولة الدلالية لأغلب نصوص الكتاب، ولتشكُّلات متخيَّله الشعري، وخاصّةً صوره الفنِّية التي تشتغل من أفق هذه الشعرية، واستناداً إلى بلاغتها. إن الديوان يحتفي بالمكان وتفاصيله، و- أساساً- بالانتماء والألفة والذكرى، وهو- بذلك- يقيم علاقة وجودية متفرّدة مع الأوتوبيوغرافي، في تنويعاته المختلفة، وهو ما سنقف عليه مع بعض قصائد الديوان، سواء تلك التي تحيل على المكان ذاته، أو التي تحيل على تجارب حياتية مختلفة، لكن الشاعر يلبِسُها أثواباً ذاتية، ويكسوها برؤيته المتميِّزة، التي تومئ إلى الأشياء باتِّهام مغلَّفٍ ببلاغة الغموض، دون أن يصل إلى تمزيقِ حجُبِها، في لغة لها شفافية شعرية (لوركويّة) عميقة، لا تنزاحُ عن بُعْدِها الرؤيوي والشعري الذي راهن عليه الشاعر، سواء في هذا الديوان أو في دواوينه السابقة. وإذا كان العنوانُ عتبة أساسية تحيل على المعنى المتوقَّع، فلا أقلَّ منه القصيدة الأولى التي يفتتح بها الشاعر مقوله الشعري.

يقول في قصيدة «مواويل تطوان» التي تتوزَّع في خمسة مقاطع :

I

الشائعاتُ،
رُبَّمَا وصلتْ أسماعكِ.
اهتمّي بالشائعات.
منذ أن ابتعدتِ عني،
أمضي في محنة مع الحبّ،
من أجلك، صرتُ لا أميِّزُ معنى الأشياء.

II

الأمواج
التي يغتسلُ بِهَا نهرُ مرتيل،
وحدها الأمواج تعرفُ
أني سأبكي لأجلك،
حتَّى ساعاتي الأخيرة،
حَتَّى تَحُلَّ نهاياتي.

III

دِرْسَة،
جبل ذكرياتي،
في سفوح دِرْسَةُ
تَسْحَبُ الرِّيحُ أحْلامِي
وتَدفنُ كلَّ أحْزَانِي
بينَمَا أنَا أمُوتُ مِنْ أجلكِ.

IV

الينابيع
إن لم تكوني لِي حقّاً
فلتجِفَّ كُلُّ الينابيعِ.
ليسَ ثمَّة ما يسْتَحِقُّ الانتظار.
إذا لم تكوني لي ثانيةً،
فحياتي كلُّها انتهتْ إلَى البوَارْ.

V

فَلْيغلِقوا
أبوابَ المدينة العتيقة.
أتوسَّلُ إلى الرَّبِّ أن يغلقوها.
الحَياةُ تنفلتُ هَارِبَةً مِنِّي
مُنْذُ صِرْتِ بَعيدَةً عَنِّي،
مُنْذُ لَمْ تَعُودِي، بعدُ، لِي».

بهذه الرمزية الشفيفة، يصوّر الشاعر عزلته- بوصفه إنساناً- عن الحبّ وعن الآخر، وغربته الكونية الأزلية الأبدية واحتماءه بالمكان؛ المكان الذي هو لدفن الذكريات والأحلام والأحزان. وبصور شعرية مكثَّفة لا تتَّكئ كثيراً على لغة المجاز، يتمكَّن عبد الرحمن فتاحي وضع متلقِّيه في سياقه الشعري، ويوصل إليه غاياته ومراميه. والمتأمِّل في القصيدة، يلفي هذه الصور تستدعي: نعي الذات، ونعي الحبِّ وانكساراته، واستشراف الموت بعد أن تلاشى الحب وانتهى، ولم يعد ثمّة ما يستحقُّ الانتظار. وبهذه الشاكلة، تصوِّر القصيدة، عبر تداعياتها الرمزية، ضعف الكائن المتحدِّث، وهشاشته واغترابه ونهاياته. ومن خلال كلّ هذه الإشارات التصويرية، يبني الشاعر «شعرية ألفة الحبِّ، وعزلة الكائن بدونه، واغترابه فيه، وفي أبعاده الإنسانية العميقة، وهي تنتظر تحقُّق نبوءاته الهاربة والمنفلتة على شكل مرثية للوقت الآفل». يقول الشاعر في قصيدة «الانتظار في توسعة المدينة» (الإينسانشي):

«ما زلتُ أنتظِر خريفَك
مُستَسْلِماً للأمواج،
القميصُ مَكْويٌّ جَيِّداً،
واللَّيْلُ يُرْخِي سُدُولَهُ،
وانبلاجُ الفَجْرِ مُنْقَبِضٌ،
وأنَا مَا أزَالُ أنْتَظِرُ صَبَاحَك».

في هذا النصّ المكثَّف، يصوِّر الشاعر وقع الفراق على الروح، ويشخِّص مدى العزلة، والشعور بالاغتراب، ومدى فداحة البعد عن الإلف. فها هو الليل يرخي سدوله وهاهو الفجرُ ما يزال، بعدُ، منقبضاً، والمتحدثُ المتكلِّم في النصّ ما يزال ينتظر صباح المعشوق. سيرة جفاف وانكسار توقظ لواعج العاشق، وتتركه على عتبة الحكاية، دون أن تمكّنه من دخول العالم. بهذه العناصر، وعبر إشارات شفيفة، يشكِّل الشاعر عبد الرحمان فاتحي شعريَّته التي توظِّف صوراً متفرِّدة، لا تستند إلى أدوات بلاغية نمطية. ومن خلال هذا النوع من الاشتغال يتمكَّن، باقتدار جليّ، من إيصال رؤيته الشعرية إلى القارئ، بأيسر السبل وأرقّ الصور وأشدّها أثراً في نفسية متلقِّيه.

وفي قصيدة «ملجأ»، يصور الشاعر العزلة التي تُفْرَض على الغاضب، وكيف يستولي الآخرُ على أمتعته لينال حظَّه من اللحظة الغادرة، فالإنسان وكلّ الكائنات، يمكن أن تستثمر تمرُّد البحر، لتسكنه العزلة والاغتراب الوجودي، لكن الغربة والعزلة أهْوَنِ من الاستسلام والخديعة، رغم أن رحلة الكائنات تنشد، دوماً، التفاعل الإيجابي مع الآخر. يقول فاتحي:

«البَحْرُ غَرِيباً
يَلْجَأُ إلَى غَضَبِهِ،
ويَبْقَى البَحْرُ وَحْدَهُ
فِي عُزْلَتِهِ البَارِدَةِ،
وَالقَمَرُ هَا يَسْتَعِدُّ
لِيَرْتَوِيَ مِنْ شُسُوعِهُ.
هَا قَدْ أتَى رَبِيعُهُ،
والبَحْرُ بَقِيَ وَحِيداً».

هكذا، يجد الشاعر في مسيرة بحثه المضني عن إلفه، لكنه لا يلقى غير صور الفراق والتوديعات والانكسارات، ولكأن الحبَّ الذي يبحث عنه مضنى، لا وجود له في الكون أو لكأنه يتَّخذ صور الاستحالات. يقول في قصيدة «وداع»:

اسْتَمَعْتُ إلَى اللَّيْلِ
لَمَّا كَانَ يُوَدِّعُ
الصَّمْتَ فِي غِيَابِهِ.
وفِي مَمْلَكَةِ العُزْلَةِ.
كانَ صَمْتُكِ يُدَاعِبُنِي.
كما يقول في قصيدة «المضيق»:
فِي نافِذتِي تُبْحِرُ المراكبُ الشِّراعِية.
وأنَا دون الأهواء الأحبِّ إلى نَفْسِي.

بل إنه في قصيدة «الريف» يعمِّق أكثر الغربةَ والعزلة ليجعلهما صورة جماعية. يقول:

يمشي السُّخْطُ حَافِيَ القَدَمَيْنِ
بَيْنَمَا الصَّمْتُ يَعْوِي
فِي صَخْرَةِ بِيلِيثْ دِي لَا غُومِيرَا.

في كلّ قصائد الديوان، يتأكَّد معنى اغتراب الحبِّ، وتترسَّخ دلالات العزلة والتوحُّد والانكسار مثلما في التنويعات على قصيدة «حدود»، التي تصف مأساة الإنسان في هذا المكان الذي اسمه تطوان، والذي كُتِب للشاعر أن يحتضنه، بألفة، في أرضية ديوان «عودة إلى تطوان»؛ تطوان الفضاء الذي لم يغادره الشاعر أبداً، لكنه استطاع أن يشكِّل من صوره المختلفة موضوعاً لبناء متخيَّله الشعري الذي يصبّ كلّه في منحًى واحد متعدِّد، هو إبراز غربة الإنسان في الزمان والمكان، وهذه- بالتحديد- هي الشعرية التي اشتغلت عليها غالبية نصوص هذا الديوان.

قصائد من ديوان: «العودة إلى تطوان»

شعر: عبد الرحمان فاتحي
ترجمة: خالد الريسوني

هنري ماتيس Henri Matisse (فرنسا) ◄

الصُّبْحُ في تِطْوَان

سوفَ أستحضر صباح المُدَاعَبات..
وسَوفَ أتَأسَّى على قُبَلٍ مُخْتَلَسَةٍ،
لم أسْتَطِعْ، قطُّ، أنْ أشْعِلَهَا فيكِ.
سأجْتَاحُ حيَاتِي
فِيكِ، بِالغِيَابِ المُرْتَعِشِ،
ذلكَ الانْفِعَال البَاطِل المُمْتَدّ
مثل تمَوُّجَاتِ المِيَاهِ
فِي المَطَرِ المُنْهَمِرِ،
في قَلَقِ حَيَاةٍ،
هِيَ ضَيْفٌ الفَظاظَةِ
الأسِيرَةِ فِي نَظْرَتِك.

فَكَّرْتُ في أنَّكِ ستعُودِينَ
ساكِنَةً، لِكيْ تُعَانِقِينِي،
تهدِّئي برودةَ
غيابك كَشَتْلَةٍ،
صَبَاحَاتِ الإسْفَلْتِ،
بِرَائِحَةِ مَجْرَى النَّهْرِ فِي عَيْنَيْكِ
مِثْلَ غَيْمَةٍ مُتَسَلِّطَةٍ
تضرّج أمْطَارِي.
مِثْلَ غيابِ الصَّمْتِ
في تلك الطقوسِ للرِّياح،
مع الضَّفَائرِ الحمراءِ،
لما تُمَشِّطُ السَّمَاءُ شَعْرَهَا
في مِرْآةِ صَبَاحِك.

الانتظار في توسعة المدينة

ما زلتُ أنتظِر خريفَك،
مُستَسْلِماً للأمواج،

القميصُ مَكْويٌّ جَيّداً،
اللَّيْلُ يُرْخِي سُدُولَهُ،
وانبلاجُ الفَجْرِ مُنْقَبِضٌ،
وأنَا مَا أزَالُ أنْتَظِرُ صَبَاحَك.

ظِلالٌ غَرِيبَةٌ

بيْنَمَا أكتُبُ،
أحِسُّ الصَّمْتَ
ورَائِحَةَ الخَرِيفِ
الَّذِي يَرُجُّ لَيْلَتِي،
فِي ظِلِّ حُضُورِك.

بابُ الصَّعِيدَة

I

فِي شُرْفَةِ بَابِ الصَّعِيدَةِ،
كانتِ الطَّاوِلَةُ البُرْتُقالِيَةُ اللَّوْنِ
شاهِدةً عَلَى الهِلَالِ.
تُداعِبُ لَيْلَةُ أهْوائِكِ أهواءِ امرأةٍ
بَيْنَ أزهَارِ يَاسَمِينِي ونَعْنَاعِكِ.

II

فِي زاوية أحْلامِي
أيْقَظَتْنِي قُبُلاتُك.

إشَاراتٌ فِي اللَّيْلِ
عَيْنَاكِ ليالي
صيفٍ
نَظَراتٌ وقصائدُ
خَرِيفٍ
ورسائلُ حُبٍّ
فِي رَبيعِ
أحْلامِي.

بابُ العُقلَةِ

مُتوطِّناً فِي عَيْنَيْكِ،
في المُدَاعَبَةِ الغَائِبَة في نَظرتك،
في صمتِ فمِكِ،
وفِي الزَّاوِيَةِ الخَفِيَّة لِفَجْرِكِ.
يُطَقْطِقُ صَمْتُ النَّخِيلِ الجرش
في النَّبْعِ العَارِي لِغِيَابِكِ،
وتَنْأى التَّنَهُّدَاتُ
فِي اللَّيْلِ العَمِيقِ لِوَجْهِك.

باب النوادر

امْتَلأَ، ليْلَةَ أمْسِ، فَجْرُ عَيْنَيْكِ
بِالتَّنَهُّدَاتِ.
ارتَوَى عَطَشُ يَوْمِي
مَعَ سَحَرِ نَظْرَتِك.

ملجأ

البَحْرُ، غَرِيباً،
يَلْجَأُ إلَى غَضَبِهِ،
ويَبْقَى البَحْرُ، وَحْدَهُ،
فِي عُزْلَتِهِ البَارِدَةِ،
وَالقَمَرُ، هَا يَسْتَعِدُّ
لِيَرْتَوِيَ مِنْ شُسُوعِه.
هَا قَدْ أتَى رَبِيعُهُ،
والبَحْرُ بَقِيَ وَحِيداً.

ريو مارتيل
(تكريماً للباعة المتجوّلين على الشاطئ)

ابتعت فقمةً قابلةً للنَّفخِ مِنْ «مِيسِي»،
وبعض الحُمُّصِ مِنْ «كريستيانو»،
وَمَرَّ «سِسِينيُو»، في ذلكَ الصَّبَاحِ،
بِتُفَّاحٍ مَكْسُوٍّ بالحَلْوَى
وبِعَرَقِ أغسطس..
بينما راؤول، وقدْ تآكَلَ قمِيصُه،
بِشَرَائِطَ برونزيةِ اللَّوْنِ،
يعرضُ قهوتَهُ المُتَصَاعِدِ بُخَارُهَا.
فجأةً، بين مَوْجَاتِ الحَرِّ
يُقَدِّمُ نظرتَه الجامدةَ
الذائبةَ بَيْنَ البَطَارِيقِ،
بيكهامٌ إفريقيٌّ سامِقُ القَامَةِ.
هَكَذا، انقضَى نَهَارِي الشَّاطِئِيُّ،
بَيْنَ نُجُومٍ فِي سَمَاءِ
رِوَاقٍ صَيْفِيٍّ سَاخِن.

رَقْصَةُ الهَوَاءِ

هَا أجْوَاءُ الصَّيْفِ
قدِ اجْتَاحَتْ خَرِيفِي.

وهَكَذَا، إذْ أنْتَظِرُ،
فِي شُرْفَةِ عَيْنَيْكِ،
رَقْصَةَ هَوَائِكِ البَعِيدَة.

كابونيغرو

بِأيِّ الألوانِ تُرْسَمُ حِكَايَاتُ الحُبّ؟
وأيُّ طَعْمٍ لِلْقُبُلَاتِ،
تلك التي لم تَهَبِيهَا، قَطُّ؟
تِلك نَفْسُهَا الَّتِي حَرَمْتِنِيهَا
فِي الدَّمَعَاتِ، وَحيدةً
والعَوْدةِ لأحِسَّ، ثانِيَةً،
فِي أغْسْطُسَ، أيَّ أغْسْطُس،
مَحَبَّاتِ الطُّفُولَةِ.

وداع

اسْتَمَعْتُ إلَى اللَّيْلِ،
لَمَّا كَانَ يُوَدِّعُ
الصَّمْتَ فِي غِيَابِهِ.
وفِي مَمْلَكَةِ العُزْلَةِ،
كانَ صَمْتُكِ يُدَاعِبُنِي.

المَضِيق

فِي نافِذتِي، تُبْحِرُ المراكبُ الشِّراعِيةُ..
وأنَا دون الأهواءِ الأحبِّ إلى نَفْسِي.

أبديَّةٌ، أيُّها الحبيب

أوَدُّ أنْ أعيشَ إلى الأبد،
لكَيْ أحبَّكِ.
أن أولدَ ثانِيَةً
لكَيْ أحبَّكِ..
وثانيَةً
أنْ أحِبَّكِ، إلى الأبَد.

مَرَاكِبُ شِرَاعِيّةٌ، دُونَكِ

المَرَاكِبُ الشِّرَاعِيةُ تُبْحِرُ فِي نَافِذَتِي..
وأنَا دُونَ الأهْوَاءِ الأحَبِّ إلَى نَفْسِي.

حَيَاةٌ هَادِئَة

ثمَّةَ أيَّامٌ تشبِهُ الصَّقِيعَ
مِثْلَ النَّدَى الهَادِئِ فِي الفَجْرِ.

▲ Henri Matisse (فرنسا)

ثمَّةَ أيَّامٌ تُقَسِّمُ المَسَاءَاتِ
إلى تَوْدِيعَاتٍ لا مُحْتَمَلَة.
ويَا للمَوْتِ مِنْ ظَالِمَ،
لَمَّا يَأتِي جِدّ مُتَكَتِّمٍ،
وَجِدّ غَادِرٍ، وَجِدّ ظَالِمٍ، مُجَدَّداً.

مَغْرِبٌ فِي دِرْسَة

ما زَالَتْ تمْطِرُ فِي شَهْرِيَ (فِبرَايِر)
مُبَلِّلَةً الذِّكْرِيَاتِ،
فِي مَغَارِبِ شِتَاءَاتِكِ.

تلك الأحْلامُ، أحلامُ اليوم

ها هي الأحلامُ تتقدَّم
مُتَسَامِقَةً وَهَارِبَةً
كمَا الصَّواعِقُ في نِسْيَانِ أخْشَابِهَا،
مَحْفُورَةً فِي كُلِّ مُدَاعَبَةٍ
مِثْلَ خَنَاجِرَ فِي الظِّلّ.
ها هُم يرحلون مع الضباب،
لبلابٌ ورمادٌ ومطر.
هَا هِيَ النَّسَائِمُ المتراخيةُ
تُطِلُّ مِنْ كلِّ سِلْكٍ مُطَرَّز.
ها هي ذي تلكَ الأحلامُ تذبُلُ
في النَّظْرَةِ سريعَةِ الزَّوالِ، للعَامِ الجَديد.

رَصْدُ الذيل

سِيمْفُونِيَةُ أوراقِهِ..
هذهِ الخشخشةُ الخريفيةُ لجَوَلاتِه،

كمَا لوْ كانَ يَجْهَرُ، لِلأجْوَاءِ،
رَبِيعَ حِكَايَاتِ عِشْقِنَا.

بينما الشَّرْقُ يَحْتَرِقُ،
لأجلِ حكايات حُبِّهِ المُحْبَطة.

الرِّيفُ

يمشي السُّخْطُ حَافِيَ القَدَمَيْنِ،
بَيْنَمَا الصَّمْتُ يَعْوِي
فِي صَخْرَةِ بِيلِيثْ دِي لَا غُومِيرَا.

الحُبُّ، فَقَط

مَاذَا يَهُمُّ الحُبُّ،
إذا كُنْتَ لنْ تَحْكِيَ عَنْه.

ساحَةُ مولاي المهدي

تحرُسُ نَافورَتِي عَشْرُ نخلاتٍ،
عشْرٌ لا أكثرَ، ولا أقلَّ.. عشرٌ، فقط، في صَمْت.
يعودُ الحَمَامُ إلى سُطوحِهِ؛
سُطُوحِ بنكِ إسبانيا القديمِ.
دونَ سَابقِ إنذارٍ، هَجَمَ الفجرُ..
دونَمَا تَغْرِيدٍ لِسُنُونُوَاتِهَا،
يَتامَى الشُّرُفاتِ مِنْ دونك.
كلُّ شيءٍ يذكِّرني بخريفِهَا
الكنيسةُ، في زاويتِهَا،
تَحْجُبُ صَليبَهَا الوَحِيدَ
مُعلنةً قُدُومَ خريفكِ،
مُعَوِّدَةً لِي أنْ أحْيَا،
هذِهِ المَرَّةَ، وَإِلَى الأبَدِ،
رَبِيعَ أصُصِك.
قرنفلتَانِ مُكْبَّسَتا الزَّهْرِ،
تُطِلَّانِ في سَمَائِي،
وفِي لَيَالِي شَاطِئِي
كَانَتْ بَعْضُ الزَّنَابِقِ تَهْمِسُ لك:
تَعَالَيْ مَعِي، يَا صَبِيَّة!
فَيَوْمُكِ يَفُوحُ بِشَذَا
السَّوْسَنِ والحَبَق.

حدود 1

لم يحتوِ مَعبَرٌ حُدوديٌّ،
أبداً، كلّ هذهِ الأحزان.
يا لها مِنْ حدودٍ شاسعةٍ!
يا له من ليلٍ أشدّ كثافةً
من حدودك!
يا له من صمتٍ أشدّ ازدحاماً!
في هذا الليلِ، أمْشي حَافياً
في حدودك.
أحسُّ الخزيَ في صمتٍ،
على حدودك.

حدود 2

أربعُ علبٍ من العصير.
علبتا مسحوق غسيل «أرييل».
وخمسٌ من القهوة.
أدواتٌ مدرسية
ثلاثة أنابيب من مُثَبِّتِ الشَّعْرِ.
ورقٌ صحّيٌّ في دورةِ المياه.
يبدو أنها قائمةُ شراءٍ،
هي نصْلٌ قاطعٌ..
عروسٌ تغادرُ
أُمَّهَا..
حلمٌ مقطوعُ الرأسِ والأطراف.

حدود 3

صارَ العطشُ حزناً،
فجْرَ الخَميسِ.
ساكنة في المَعْبَرِ الحُدوديِّ.
يا للحُزْنِ!
كانت الأمُّ تنتحبُ.
أقسمُ بكلِّ العَصَائرِ
أنني سأتذكَّرُ أحزانَهَا،
تصفيفاتِ شعرِهَا المُحترقةِ
التي بكاهَا الزيُّ الرَّسميُّ المُصفَّحُ
في القبْرِ،
خلال شهرِ أيلولَ المشهود.

احتفاءٌ، بعد المماتِ، بعبد الرحمان الشيخ،
23 سنة ضحية العَسْف.

لاجئون سوريّون وقصائد أخرى

شعر: عزيز التازي
ترجمة: كمال الناجي

المضيق

بابُ الزكاةِ
بابُ الشفقةِ
زقاقُ ماء.
من رأسِ سبارتيل إلى رأسِ ترافلغار،
من بحر البران إلى خليجِ قادش،
زقاقُ ماء.
من كان يظنُّ أنَّ الوَصْلَ الهِرَقليَّ السَّاميَ للمياه،
القُبْلَة الجيولوجية المُمَجَّدَةَ،
سوفَ تتصَبَّبُ، ذاتَ يَوْمٍ، سُمّاً مُدنِّساً،
وستهدِمُ أحلاماً زَرْقَاءَ،
ستَخْنُقُ أنْفَاساً في عزِّ الفُتُوَّةِ.
من كان يتَكَهَّنُ
أن الحيتانَ اللامتضامنة
ستُحْرِقُ، ذاتَ يومٍ، الحاجزَ الحُدُودِيَّ الوَاهِنَ،
ستوقظ بَشَائِرَ نَائِمَةً، جبَابِرَةً قسَاةً،
وستُحَطِّمُ خطابات كاذبة؟

الإيخيدو

يا لقانون الريع اللعين:
يجعل الثراء الدَّنِيء
يقتاتُ عَلَى الهَوَانِ
ومِنْ يَأسِ الرِّجَالِ!
أرواحٌ مُهَاجِرَة تذبلُ
تحتَ بِحَارٍ بلاستيكيَّةٍ لافِعَةٍ،
تتلوَّى فوق الطاولات المهترئة
لِمَحَاجِرِهِمُ الصِّحيَّةِ المُلوَّثَةِ،
ملفوفة في حُزْنِ الأمَّهَاتِ
اللَّوَاتِي يَسْهَرُ الطَّيْفُ المُنكمِشُ والمُنْدَفِعُ
فِي أحْشَاءِ الزَّوَجَاتِ المَجْرُوحَةِ
عَلَى لَيَالِيهِنَّ الطِّوَالِ،
كل هذا لِتَزْدَهِيَ أوروبا العالمة
بأزْهَى فساتينها،
وتُعْنَى بشوارعها الجميلة
وتَكْشِفَ عَنْ أبراجها الفاتنة،
وتملأ خزائنها الشَّرِهَة.
كل هذا لِيُلَوِّنَ أحمرُ الطماطم،
وأخضرُ الخسّ،
ورنينُ الأعنابِ النَّاضِجَة
فرَحَ حَفَلاتِهِم...
أخطأتِ الغَوْغَاءُ:
كانت تظنُّ المَكانَ يَتَّسِعُ لَهَا،
لكنَّ مَصيرَهَا كَانَ الإبْعَاد.

الأهالي في بلادي

يتنفَّسُ الأهالي، في بلادي، بِالفَكَّيْنِ مَشْدُودَيْنِ.
لسْعَةٌ مُسْتَدِيمَةٌ تُوخِزُ أحْشَاءَهُمْ،
تَتْرُكُهُمْ حَيَارَى، تَحْرُثُ وُجُوهَهُمْ.
يتخبَّط أهالي بلادي في أعاصِيرَ هوْجَاءَ،
يتقاذفُهمْ ماضٍ لمْ يمْضِ بَعْدُ،
وحاضرٌ يَأبَى الحُضُور.
يَسْتَعْصِي الهَوَى عَلَى أهَالِي بِلَادِي،
يَشْفِطُون الرَّابِيَةَ بَيْنَمَا بِرَكُهُمْ تَتَضَاءل.
يجْتَرُّونَ قروناً مِنَ الحَيْرَةِ، والعادات الفارغة،
والابتسامات المتحجِّرة، و(الطيبوبةِ) المُختَنِقة.
نساء بلادي مُتَّحدَاتٌ في بَهْجَتِهِنَّ،
في ضحكاتِهِنَّ المُتَواطِئَةِ وفِي جَلَبَتِهِنَّ.
مشيَتُهُن المتثاقلة الجميلةُ عِقَابٌ

لكي يتصالحْنَ مع الجسدِ الذي يرسمُها.
نساء بلادي يستهويهنّ الغناءُ
لأنهن عارفاتٌ، ولأنَّهُنَّ عاشقات.
أطفال بلادي.. آهٍ من أطفال بلادي!
يا له من سوادٍ ثَابِتٍ يرْسُمُ نظراتِهم الحزينةَ العذبة!
هم الدَّهْشَةُ تَحَوَّلَتْ صَرْخَةً،
التحليقُ الفَرِحُ والرَّغبة،
الابتسامةُ السَّخِيَّةُ المُسْتَعَادَةُ مِنْ زَمَنٍ سَحِيقٍ،
وهُمُ الغَدُ المُطِلّ.
بِلادِي تغلي،
وتتصبَّبُ عرقاً كثيفاً ومُغْبَرّاً.

لاجئون سوريّون

شاحبةٌ وكئيبةٌ وجوهُ أولئك النساء والأطفال،
وهم يتنقَّلون بين السيارات، بين إشاراتِ أضواء المرور،
بعيداً عن الأرضِ التي شَهِدتْ ميلادَهم،
وعن الأزواج والآباء الذين يكافحون ضدّ الاستبداد،
أو المخْدُوعِينَ الذِينَ باعوا أرواحهم للشيطان.
في اليدِ دليلُ مأساتِهم،
جَوازُ الذِي يَهَبُهُمْ إيّاهُ الغرورُ الغادرُ
والنفاقُ السافلُ لمن أَهدَوْهم
مُواصَلة الحياةِ كصدقة.
يا للقدر المَجْنُونِ القاسي
لفتيانٍ وصبايا،

▶ (فرنسا) Henri Matisse

بَعْدُ، مازالوا يَتَخَبَّطُون في غَمِّهم،
فِي ذلِّهم وخِزْيِهِم
يهيمون على وُجُوهِهِمْ، ويبدون لاهين،
غيرَ مبالين بوحشيّة القساةِ
الذين نَفَوْهُم بعيداً
عن مُرُوجِهِمُ الخَضْرَاءِ،
وقَذَفُوهُم فَوقَ الأسْفَلتِ الأسْوَدِ!.

بُنَيّ

ها أنا ذا أعيشُ مَاضِيكَ:
رَكْضَكَ فِي مَرَحٍ نَحْوَ بَابِ المَدْرَسَةِ
فِي ذَلِك العَشِيِّ القَارِسِ المُحْمَرِّ،
الأشياءَ والكلماتِ التي تتعلَّمها كُلَّ يَوْمٍ
محفِّزاً بالحليب وقطع الشوكولاتة،
نظرتَك الرائعةَ الحائرةَ إلى الرسومِ المتحرِّكة،
قهقهاتِك السَّخِيَّةِ الخالصةِ،
أسئلتك الفلسفية حول علاماتِ المرورِ،
وما سنُنْجِزُهُ خِلال العطلةِ القادمة،
بكائِياتِك حين لا تفهم
لِمَاذا نَحْنُ- الكبار- لا نقبل
أن يكون كلُّ شيءٍ إيجابياً ومؤكّداً،
إحساسَك المتنامي بِفُصُولِ السَّنَةِ الأربَعةِ،
وانتظارَكَ الفِطرِيَّ المُمِلَّ حُلُولَ الرَّبِيعِ ...
حين ستعيش حاضرَك،
الذي سَيَكُونُ جزءًا من آتي الغائب،
حين سيُعيدُني العدمُ إلى عدمٍ،
حين سَتُوخِزُك الرَّغْبَةُ،
حين ستكتَشِفُ سِرَّ الألوَانِ
مَعَ القُبلةِ الأولى، الوَحِيدَةِ الحَقيقِيَّةِ،
حين سَتُدَاهِمُكَ الشُّكُوكُ،
حين ستَكُونُ رَاغِباً فِي الإدراكِ،
حين سَتَتَمَرَّدُ... وتكونُ ساخِطاً،
وحينَ سَتَسْتَسْلِمُ، أخِيراً، لأنَّ حَاضِرَكَ
أصْبَحَ مَاضِيَ آخَرِينَ..
حِينَهَا، سَتَنْظُرُ إلَى الخَلْفِ،
وسَتَتَذَكَّرُ... وَ سَتَفْهَمُنِي.

الهُروبُ وقصائد أخرى

شعر: نسرين بلعربي
ترجمة: خالد الريسوني

الكائناتُ اللاأحَدِيَّة

الكائناتُ اللاأحَديُة ترسمُ آلامي المنسية
تعيشُ سلسلةَ ابتهالاتها، بلا وجهٍ، وبلا اسمٍ.
هم الكائناتُ اللاأحَديُة لداخل التاريخ.
ميِّتُون، مَيِّتُونَ
في أنا الحُبِّ
وفي الأنتَ الصَّامِتِ لَهُ.

رَاقِصْنِي أيُّهَا المَاءُ

راقصني، أيّها الماءُ، وتَحَسَّسْ قبلاتي على جلدِك.
تذكَّرْ مُداعبَاتي، ولا تنسَها.
واحْمِهَا فَوقَ جِلْدِك.
راقصْني، أيُّها الماءُ، وتَحَسَّسْ تنهُّداتي عَلَى فمك.
تذكَّر شفتَيَّ، ولا تنسَهُمَا.
قبِّلهُما إلى أن تترُكَني بِلا أنفاسٍ.
راقصني، أيُّها الماءُ، ودَعْني أمُتْ في عِنَاقَاتِك.

أنتِ مدينتي

أنتِ، مدينتي، حميمةٌ وفاتنة.
أكتشفكِ في ذاتي. وأحياك، أتحَسَّسُكِ.
رغم وجودِ بحْرٍ مَضيقٍ، على الأقلّ.
رغمَ مرور السنين، أنت لا تفقدين بهاءكِ،
ولا أنا أفقدُ الأملَ في استعادتكِ.
أنتِ، مدينتي، حميمةٌ وفاتنة.
معكِ أولدُ، من جديدٍ، محميَّةً بالجدرانِ وتساقطات الثلج.
أنتِ، مدينتي، باردَةٌ ونَائية
معكِ أولدُ من جديدٍ، على إيقاعِ العِشْقِ والحِكْمَة.
أنتِ، مدينتي.. أنتِ ألمي وبُكائي
أنتِ بعيدةٌ، الآن، وقريبَةٌ، بالأمْس.
قد عشنا، بالتَّمَام،كلَّ الأحلامِ،
«إنْ كانتِ الحياةُ، مِثلَ أيِّ شيْءٍ آخرَ، مسألةَ حكاياتٍ
فاقترِابي من شوارِعِكِ إعادةُ ابتداعٍ لمصيري».

الهُروبُ

همسي وهزيمتي
هواءُ هُروبي.
وفي البَعِيدِ دُمُوعٌ قاحلَة
في البَعِيدِ...
في الهواء، وفي اللا شيْء.
«كانَ الهُرُوبُ عَذباً
والهزيمةُ بَهِيَّةً،
كانَ هُرُوبُ طائرِ الفَيْنَقِ
البِلَّورِيِّ عَذباً.
وهَزِيمَةُ شِتَاءٍ
مِنَ المِلْحِ، بَهِيَّةً.
كانَ الهُرُوبُ عَذباً،
والهزيمةُ بَهِيَّةً.

صَمْتُ فمِك

دَعْنِي أخْبِرِكَ، دُونَمَا أمَلٍ أوْ تَرْتِيبٍ

السِّرَّ المُعْتِمَ لِفَمِكَ.
هكذا، إذَنْ، كانَتِ الأبَدِيَّةُ بَعْضَ أمَانِيكَ،
ورَغْبَةً فِي عِنَاقٍ أعْمَى.
هكذا، إذَنْ، كانَتِ الأبَدِيَّةُ عِطْرَكَ،
عِطْراً بِطعْمِ المَاءِ.
عُبُورِي عَلَى مَهَلٍ، وَدُونَمَا صَدًى
يَسِيرُ بِاتِّجَاهِ قبلاتِكِ
دُونَمَا أمَلٍ، وَدُونَما تَرْتِيب.

لِلشِّعْرِ أحْياناً

لِلشِّعْرِ، أحْياناً، تلك السُّلْطَةُ:
سُلطة إيذائك فِي الأعْمَاقِ، دون توقُّف.
وفجأة، يُدَاعِبُ رُوحَكَ،
دونَ أنْ يَلْتَمِسَ مِنْكَ الإذنَ، بِسِحْرٍ وَمَرَحٍ.
دون أن تَتَوَصَّلَ، أبَداً، إلى مَعْرِفَةِ ذلِكَ.
دون أنْ تَرقصَ، أبَداً، فِي مِيَاهِهِ.
لِلشِّعْرِ، أحْياناً، تلك السُّلْطَة:
سُلطَة النظر إليك فِي عَمًى، دون توقُّف.
وفجأةً، يَتشابكُ مَعَ النَّظَرَات.
وفجأةً، فِي عزلةِ السماء
يَتَسَرْبَلُ الضَّوْءُ المَوَارِيثَ والمُعْتَقَدَاتِ
بِحَضُورِ «حُرَّاسٍ صَارِمين وشُطَّارٍ مُحتالين،
وحُوذِيِّين ومَرَاكِبَ وشِبَاكٍ، معَ كُلِّ الحُشُودِ المُشَوِّشَةِ».
مِنَ الأشْعَارِ التي تُهَيْمِنُ هُنَالِكَ،
تَسْهَرُ ليْلَهَا فِي إسبانيا،
وتَسْتَيْقِظُ أسْحَارَهَا فِي تِطْوَانَ.

صَمْتُ الضَّوْء

في جذور الضَّوءِ،
المِلْحُ أزْرَقُ، نُحَاسِيٌّ ومُتَحَلِّلٌ
يُحَلِّقُ مع صوتٍ أزرق.
في جذورِ الضَّوءِ،
يُرَاقِصُ الأزْرَقُ الليلَ،
دون النظر إلى أحَد.
في جُذور الضَّوءِ،
المِلْحُ والأزرقُ،
أعْمَتْهُمَا رقصَةُ البَارْنَاسُوس.

▲ Henri Matisse (فرنسا)

هما يتَحابَّانِ مثلَ الفجرِ على الأرض.

(إلى مدينة القنت)

حِصنٌ

في أعالي البارناسوس،
يُطِلُّ ضوءٌ.
رصيناً، يَلْبَسُ
حَجَراً صَلْباً،
خَالِصاً ومَهِيباً
مِنْ أبْراجٍ مُتوَّجةٍ.
في أعالي تاريخها،
مبارزاتٌ ورماح.
المِلحُ والأزْرَقُ
ونظرَةٌ، هِيَ انعكاسٌ لِمَاضِينَا.

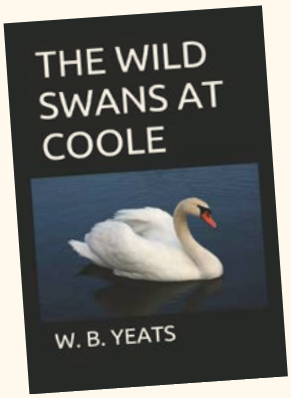
(إلى قلعة سانتا باربرا...
قلعة من العصور الوسطى الإسبانية، من أصل عربي)

وليام بتلر ييتس

مئةُ عام من «البجعِ البَرِّيّ»

يوسف (جوزيف) برودسكي، أصغر الأدباء الذين حازوا على جائزة «نوبل للآداب» سنّاً؛ إذ كان في السابعة والأربعين من العمر حين نالها، عام 1987.. وُلِدَ في «لينينغراد» (بطرسبورغ حاليّاً)، في 18 يوليو/تموز، من عام 1940. كان والده، «الكساندر برودسكي»، يمتلك شهادتَيْن جامعيَّتَيْن - في الجغرافيا، وفي الصحافة. وبما أنَّه ابنُ ناشرٍ، وغيرُ حزبي، لم يتمكَّن من إشْباعِ شغَفِهِ بالترحال إلّا في أثناء الحرب، حيث كان يخدم في البحرية مُراسلًا حربيّاً ومُصوِّراً صحافيّاً. أمّا والدتهَ «ماريا وولْبِرتْ»، فمن مواليد «لاتوانيا»، وكانت تعمل مترجمة مع أسرى الحرب، في البداية، ثمّ عملت محاسبة.

ترجمة وتقديم: بشير رفعت



«وليام بتلر ييتس» «- William Butler Yeats 1865 - 1939»: هو رائد حركة الإحياء في الأدب الآيرلندي، والحاصل على جائزة نوبل في الآداب، عام 1923 م.وهو أوَّل آيرلندي يحصد هذه الجائزة. يقول عنه «تي إس. إيليوت - T.S.Eliot» إنه واحدٌ من هؤلاء القلائل الذين يُعَدُّ تاريخهم هو تاريخ عصرهم.

أصدر «ييتس» اثنتي عشرة مجموعة شعرية، بدأها، وهو في الرابعة والعشرين من عمره، بمجموعته (مفترق الطرق-Crossways)، عام 1889م، وهو العام الذي انقلبتْ فيه حياته رأساً على عقب، حيث زارته الناشطة السياسية والحقوقية وممثّلة المسرح الآيرلندية «مود جون-Maud Gonne)» في منزله، في لندن، فوقع في غرامها، بينما لم يكن -بالنسبة إليها- أكثر من صديق. وقد ظلَّ على غرامه بها حتى وفاته، رغم أنها تزوَّجتْ، عام 1903م، من رفيقها الثوريِّ «جون ماكبرايد - John MacBride»، وانفصلتْ عنه عام 1906م، وقد أعدِمَ عام 1916م، على أثر ضلوعه في (ثورة الربيع) التي قام بها متمرّدو آيرلندا في (دبلن) ضدّ الحكومة البريطانية. تزوَّج «ييتس»، هو الآخر، عام 1917م، من «جورجي هايد ليز - Hyde-Lees Georgie».

في عام 1919م - أي منذ مئة عام - أصدر «ييتس» مجموعته الشعرية السابعة (البجعُ البريُّ في كُول - The Wild Swans at Coole)، وقد اخترنا منها القصيدة التي تحملُ عنوان المجموعة، وقصيدة «طيّار آيرلندي يطالعُ موته - An Irish Airman Foresees his Death»، وهذه الأخيرة كتبها «ييتس» عام 1918م، ولكنه آثر الامتناع عن نشر قصائد سياسية حتى تضع الحربُ أوزارها، فنشرها، للمرّة الأولى، في هذه المجموعة الشعرية. والقصيدة مناجاة على لسان طيّار آيرلندي في الحرب العالمية الأولى، يصف فيها ملابسات مصرعه الوشيك. وهي وثيقة مهمّة تشير إلى دَوْر الجنود الآيرلنديين المحاربين من أجْل المملكة المتَّحدة، بينما كانوا يسعون إلى استقلال آيرلندا. إنَّ الطيّار الذي كتب «ييتس» القصيدة عنه هو صديقه الرائد روبرت جريجوري (Major Robert Gregory - 1881-1918)، وهو طيّار مقاتل في «هيئة الطيران الملكية - Royal Flying Corps». وقد لقي حتفه في حادثة طيران في إيطاليا. يقال إنه راح ضحية نيران صديقة من طيّار إيطاليٍّ، على سبيل الخطأ. وقد ترك مصرعُه أثراً كبيراً في شِعر «ييتس»؛ حيث صار موضوعاً لأربع قصائد.

رغم ما يبدو مِن تباعدٍ بين قصيدتَي (البجع البرِّي...) و(طيّار آيرلندي...)، ثمة ما يربط بينهما. إنَّ قصيدة (البجع البري في كُول) تصفُ مشهداً من مشاهد الطبيعة في متنزّه «كول»، وهو محميّة طبيعية تبلغ مساحتها ألف فدّان، على بُعد عدّة أميال غرب مدينة «جورت-Gort» في مقاطعة «جالواي-Galway» الجنوبية غرب

آيرلندا. ومنتزه «كول» هذا هو -في الأصل- ضيعة تمتلكها وتقيم فيها عائلة (جريجوري). في عام 1880م، تزوّج «وليام هنري جريجوري» من «إيزابيلا أوجستا بيرسي» (1852-1932) التي صار لقبها «ليدي جريجوري». وفي عام 1881م أنجبا طفلهما الوحيد (روبرت) الذي صار، فيما بعد، طيّاراً، ولقي حتفه وصار موضوعاً لقصيدة (طيّار آيرلندي يطالعُ موته).

ترتبط «ليدي جريجوري» بعلاقة وثيقة مع «ييتس»، حيث بدأتْ نشاطها الأدبي بعد وفاة زوجها عام 1892م، وقد قابلت «ييتس» -للمرَّة الأولى- عام 1896م، واستمرَّت صداقتُهما مدى الحياة. كان منزلها في «كُول» مركزاً لاجتماع عددٍ من الشخصيات الرائدة في نهضة الأدب الآيرلندي. كما شاركت مع «ييتس» و «إدوارد مارتن» في تأسيس (مسرح آيرلندا الأدبي)، عام 1899م، وشاركت في تأسيس (مسرح آيرلندا القومي)، عام 1903م، وتولَّت إدارة «مسرح الدير- Abbey Theatre» عام 1904م. كان لها إسهامها البارز في الكتابة المسرحية، والاهتمام بالفولكلور، وقد أصدرتْ عدداً من الكتب التي تقوم على معالجة التراث الآيرلندي. قال عنها «جورج برنارد شو» إنها أعظم امرأة آيرلندية في عصرها. توفِّيت في سنّ الثمانين، على أثر إصابتها بسرطان الثدي.

توفِّي «ييتس»، هو الآخر، في الثامن والعشرين من يناير، 1939 م، في مدينة (كان)جنوب فرنسا. وقد أعيدت رفاته إلى آيرلندا، عام 1948م، ليدفَن تحت سفح جبل «بن بيلبن-Ben Bulben» بالقرب من مقاطعة «سلايجو-Sligo»، وهو المكان الذي قضى به بعضَ سنوات الطفولة مع جدَّته، حيث كان يرى الطبيعة وطن القلب هناك. وقد كُتِبَ على شاهدة قبره أبياتٌ من شِعره :

«أيُّها الفارس،
أُنظرْ بعينٍ باردة
إلى الحياة والموت،
وامضِ في طريقك».

البَجَعُ البريُّ في (كُول)

الأشجارُ في جَمالِها الخريفيّ.
وممرّاتُ الطريقِ الشجريِّ جافّة.
مرايا الماء مثلُ سماءٍ ساكنة
تحت سماءِ الغروبِ في أكتوبر،
وعلى صفحةِ الماءِ الدافقِ بين الصخور،
تِسْعٌ وخمسون بجعَة.

* * *

الخريفُ التاسعَ عَشَر قد حَلَّ،
منذ أحصيتُ هذا البجعَ، أوَّلَ مَرَّة.
وقد رأيتُ، قبْلَ أن أفرغَ من عَدِّهِم،
رأيتُهم يتجمَّعون كالتَّلّ
ويتفرَّقون في حلقاتٍ عظيمةٍ متكسِّرة،
وهُم يصخبون بأجنحتهم الصارخة.

* * *

لقد عاينتُ هذه الكائناتِ المتألِّقة
لكنَّ قلبي، الآن، موجوع
حيث تَغَيَّرَ كلُّ شيْءٍ
منذ أَنْ كنتُ هناك
أوَّلَ مَرَّةٍ، وقتَ الغروب،
على هذا الشاطئ
مستمعاً إلى خفقاتِ أجنحتهم،
وهي تضجُّ في رأسي.
ضجيجُها، الآنَ، خافت.

* * *

ما زالوا دؤوبين، كلُّ زوجينِ معاً،
يجدِّفون في المجرى الباردِ الأليف،
أو يتقافزون في الهواء.
لم تكبر قلوبُهم، بَعْدُ
وحيث يكونوا،
يجلِّل العشقُ حضورهم.

* * *

هاهم ينساقون على صفحةِ الماء
جميلين غامضين.
فإلى أين يتَّجهون؟
وعلى حافةِ أَيَّةِ بحيرةٍ أو حَوْضٍ
ستَسْعَدُ بهم عيونُ الناس،

عندما أستيقظُ ذاتَ يوم
وأجدُهُم قد طاروا بعيداً ؟

طيَّارٌ آيرلنديٌّ يُطالِعُ موته

أعرف أنّي سوف ألاقي حَتْفي
في مكانٍ ما بين السُّحب العالية.
الذين أقاتلهم لستُ أكرههم،
والذين أحميهم لستُ أحبُّهم!
إنَّ بلدي هو «كِلتارتان كروس»
ورجال بلدي، فقراء «كِلتارتان»،
ليس لهم غايةٌ مِثْلِي قد تضيّعُهم
أو تتركهم أَسْعَدَ من ذي قبل.
وما يدفعني للحرب ليس القانون،
وليس الواجب، ولا رجال الحكومة،
ولا الجموع المهلِّلة،
إنَّما دافعٌ وحيدٌ للسعادة
قادني لهذا الشغب فوق السُّحُب.
لقد وازنتُ كلَّ شَيْء،
واستدعيتُ لذِهْنِي كلَّ شَيْء،
فبدتْ لي السنوات المقبلة
ضياعاً للروح،
والسنواتُ الماضيةُ ضياعاً للروح،
مقارنةً بالحياة أو بالموت،
على هذا النحو.

▼ (السجن) Peter SÁs

الشابّ الذي صعد إلى السماء

خوسي ماريا أرغو يداس*

في زمن ماض كان لرجل وزوجته طفل واحد. زرع الرجل أحسن أنواع البطاطس على أرض كانت بعيدة عن المنزل. في هذه الأراضي، نمت البطاطس الجيِّدة. كان هذا الرجل وحده من يملك هذا النوع الممتاز من البذور. لكن، في كلّ ليلة، كان اللصوص يقتلعون شجيرات البطاطس، ويسرقون الثمار الجميلة، فدعا الأب والأمّ ابنهما الصغير، وقالا له:

- ليس من المعقول أن يكون لدينا ولد شابّ وقويّ مثلك،ثم يسلب اللصوص جميع البطاطس لدينا! اذهب واحرس ضيعتنا، ونم بجانب المتاع، وامنع اللصوص من سرقة الثمار.

ذهب الشابّ لحراسة البستان.

الليلة الأولى قضاها الشاب مستيقظاً، ناظراً إلى البطاطس، دون أن ينام ماعدا هنيهة خلال طلوع الفجر، حيث غلبه النوم. في تلك اللحظة، دخل اللصوص البستان واقتلعوا البطاطس. نظراً لفشله، اضطرّ الصبي إلى الذهاب إلى منزل والديه ليخبرهما بما حدث. عند سماع القصّة، أجابه والداه:

- هذه المرّة سامحناك. عُد إلى المزرعة، واعمل على حِراستها أفضل من السابق.

عاد الشابّ، في الليلة الثانية، ليراقب الزرع وعيناه مفتوحتان على آخرهما. وفي منتصف الليل، غفا للحظة. في تلك اللحظة، دخل اللصوص الحقل. استيقظ الشابّ وشاهد ما حصل. لكنه لم يرَ أيّ لصّ. عند الفجر، كان عليه أن يذهب إلى منزل والديه ليخبرهما عن السرقة الجديدة، وقال لهما:

- رغم إني كنت مستيقظاً طول الليل، استغلَّ اللصوص مجرَّد غفوة مني ليسرقوا بعض الثمار.

عند سماعهم الحكاية، أجاباه:

- عجباً! هل تظنّ أنهم سوف يسرقون وأنت تنظر بعينين مفتوحتين؟ ربَّما ذهبتَ للبحث عن النساء، أو بحثاً عن اللهو. بعد ذلك، وبَّخاه وأنَّباه، ثم أعاداه، في اليوم الثالث، إلى البستان.

عاد الشابّ إلى عمله للحراسة، ومنذ اللحظة التي وصل فيها إلى حافّة المزرعة بدأ يراقب الحقل. بدا متيقّظاً بلا حراك. في تلك الليلة، كان القمر مشرقاً؛ وهكذا، وهو يراقب، ارتعدت عيناه، وسقط نائماً للحظة. في أثناء نومه هذا، كان عدد كبير من الشابّات الجميلات والأميرات والفتيات الحسناوات يقتحمن الحقل. كانت وجوههنّ كالزهور، وشعورهنّ تلمع كالذهب، وكُنَّ يرتدين حُليّاً من الفضّة. كانت الأميرات كالنجوم تنزل من السماء. ثم شرعن يقتلعن حبّات البطاطس.

استفاق الشابّ. وعند مشاهدته ما يجري، قال:

- أوه! كيف يمكن أن أستولي على هؤلاء الفتيات الجميلات؟ وكيف يمكن لفتاة حسناء أن تكرِّس نفسها لمثل هذا الشيء الوضيع؟

وبينما هو على هذا الحال، أخذ قلبه يخفق حُبّاً، وبدأ يفكِّر في نفسه:

- ألا يمكننا الخروج من هذه المغامرة، ولو بزوج من هؤلاء الحسناوات؟

وانقضَّ على اللِّصات الجميلات. فقط، في اللحظة الأخيرة، تمكن- بصعوبة- من أن يصطاد إحداهنّ. ارتفعت الأخريات إلى السماء، مثل أنوار تخفت شيئاً فشيئاً.

قال للنجمة التي بين يديه، غاضباً:
من أنتن يا مَنْ سرقتنّ محاصيل والدي؟. قال هذا وحملها إلى الكوخ، ثم أضاف:
- سوف أتّخذك زوجة لي!
رفضت الحسناء عرضَه، ورَجَته وهي ترتعد من الخوف:
- من فضلك، أطلق سراحي. ارحمني ! شقيقاتي سوف يخبرن أبي وأمّي بالأمر. سوف أعيد لك كلّ ما أخذناه من بطاطس. لا أطيق الحياة فوق الأرض.
لكن الشابّ لم يستجب لطلبها، وقرَّر الاحتفاظ بها، كما قرَّر عدم الرجوع إلى المنزل، وانتهى به الرأي إلى البقاء مع الحسناء داخل الكوخ، بجانب المزرعة.
في الوقت نفسه، داخل المنزل، قال الأب لزوجته: أظنّهم عادوا إلى سرقة المحصول، مرّة أخرى. لا يمكن أن يوجد سبب آخر لعدم حضور عديم الجدوى هذا، حتى هذه الساعة.
ومع ازدياد تأخُّر ابنها، قرَّرت الأمّ حمل الطعام إليه في المزرعة، ومعرفة ماذا حدث. من الكوخ، لمح الولد والفتاة الأمَّ على الطريق، فقالت الفتاة للفتى:
- لا يُمكن لأبويك أن يرياني هنا.
ثم ركض الشاب للوصول إلى والدته، وأخذ يصرخ من بعيد:
لا، يا أمّي. لا تقتربي أكثر! انتظريني هناك، هناك!
وتلقّى الطعام في ذلك المكان، بعيداً عن الكوخ، وحمل الطعام إلى الأميرة. وعادت الأمّ إلى المنزل، وأخبرت زوجها بالأمر:
- لقد قام ابننا بسجن سارقة بطاطس نزلت من السماء، وهي، الآن، معه يعتني بها في الكوخ، ويقول إنه سيتزوَّجها، ولا يسمح لأيّ شخص بالاقتراب من الكوخ.
في الكوخ قال الشابّ للحسناء:
- الآن، مع حلول ظلام الليل، يمكننا الذهاب إلى المنزل.
لكن الفتاة أصَرَّت قائلة:
-- لا ينبغي أن يراني والداك، بأيّ حال من الأحوال، ولا يمكنني مقابلتهما.
لكن الفتى خدعها قائلاً:
- هناك منزل آخر.
وخلال الليل، قادها إليه.
بهذه الطريقة، وبدون رغبتها، أدخلها إلى منزل العائلة. انبهر الوالِدان من هذا المخلوق الجميل، إلى درجة أن الكلام يعجز عن وصفها. اعتنوا بها، ونشأت بينهم، وأحبّوها جدّاً، لكنهم لم يسمحوا لها بالخروج، ولم يسمحوا لأحد، من خارج العائلة، برؤيتها.
وعاشت الحسناء بينهم لمدّة طويلة، إلى أن صارت حُبلى، ووضعت مولوداً، سرعان ما لفظ أنفاسه الأخيرة، دون أن يُعرَف السبب.
وذات يوم، ذهب الشابّ للعمل، بعيداً عن القرية. وفي غفلة من الأسرة، تمكَّنت الحسناء من التسلُّل خارج البيت، وصعدت إلى السماء.
لمّا رجع الفتى إلى منزله، أخذ يبحث عن زوجته، لكنه لم يعثُر لها على أثر، فدخل في نوبة بكاء مرير.
يُحكى أن الشابّ جاب الجبال، يبكي بجنون، يسير بدون نوم، وحيداً. وفي إحدى القمم الموحشة التي وصل إليها، التقى الكندور الخرافي (طائر ضخم) الذي قال له:
- أيُّها الشاب، ما الذي يجعلك تبكي بهذا الشكل؟
فأخبره الفتى بقصَّته العجيبة.
- هذه قصّتي، يا سيِّدي. كانت تلك أجمل امرأة. لا أعرف، الآن، المسارات التي يتوجَّب علَيَّ اتخاذها. أنا ضائع، وأخشى أن تكون قد هربت إلى السماء، لأنني لن أتمكَّن من إعادتها.
عندئذ، أجابه الكندور الخرافي:
- لا تبكِ أيُّها الشابّ. صحيح.. أعتقد أنها عادت إلى السماء. ولكن، لا تبتئس، فأنا يمكنني مساعدتك. سأحملك إلى ذاك العالم، لكني أريد منك أن تحضر لي لاماتَيْن (اللاما حيوان من الثدييّات): واحدة لألتهمها هنا، والأخرى أستبقيها للطريق.
- حسناً، يا سيِّدي. سأجلب لك ما طلبت. فقط، انتظرني هنا.
بسرعة، توجَّه الفتى إلى منزله ليبحث عن اللامتَيْن، وقال لأبويه:
- أبي، أمّي، سوف أذهب للبحث عن زوجتي. لقد وجدت من سيساعدني في ذلك. فقط، طلب منّي أن أُحضِر له لاماتَيْن جزاءً له على معروفه الكبير معي، وسأذهب بهما إليه، حالاً.
لمّا وصل، التهم الكندور لامةً في الحين، ولم يترك منها شيئاً، واحتفظ بالأخرى زاداً لطريقه، ثم أمر الشابّ بأن يتسلَّق ظهره، مُحذِّراً إيّاه:
- عليك ألّا تفتح عينيك، طول الرحلة، وعندما أقول: «لحم»، عليك أن تناولني قطعة من لحم اللّاما.
بعد ذلك، انطلقَ به إلى السماء.
أطاع الشابّ الكندور، ولم يفتح عينيه في أية لحظة؛ كانت جفونه مغلقة تماماً.
- «لحم» قال الطائر. فقطع الفتى قطعة كبيرة من اللحم، ووضعها في منقار الكندور. وهكذا كان يفعل خلال جزء كبير من الرحلة. انتهى الغداء، ولا زال عنان السماء بعيداً، وكان الطائر، قبل الطيران، قد حذَّر الكندور الشابّ:
- «إذا لم تُطعمني لحماً، عندما أطلب ذلك منك، فسوف ألقي بك إلى الأرض!». في مواجهة هذا الخوف، بدأ الشاب بقطع قطعة صغيرة من لحم ساقه، كلَّما طلب الطائر لحماً، إلى أن وصلا، بعد مدّة طويلة جدّاً.
استراحا قليلاً، ثم حمل الكندور الشابّ إلى ضفّة بحر في السماء، وقال له:
- عزيزي، استحمَّ في البحر.
استحمَّ الشابّ، وكذلك فعل الكندور، وكانا قد وصلا إلى

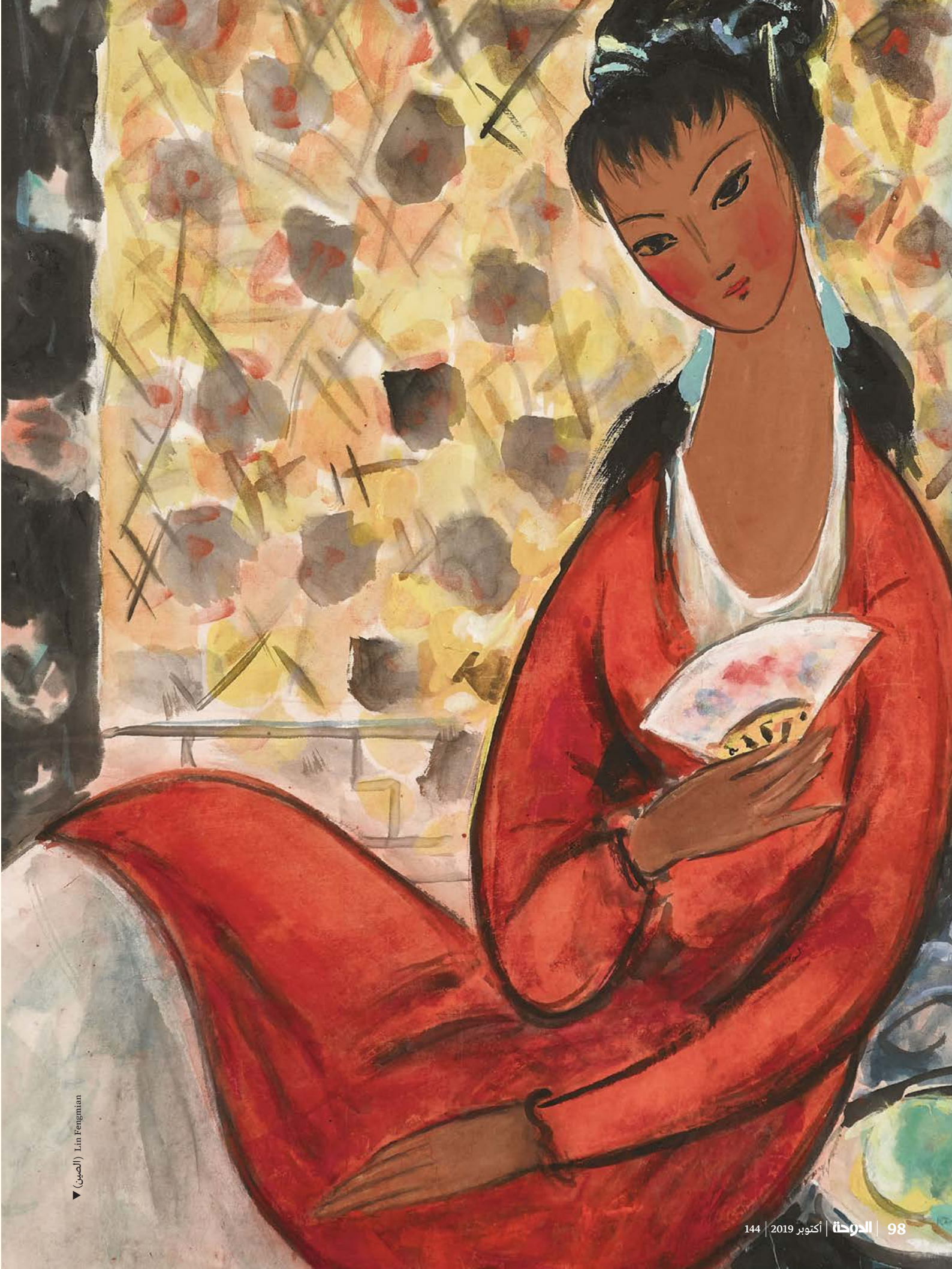
السماء، متَّسخَيْن، يبدوان هرِمَين، لكنهما، الآن، بعد أن اغتسلا بماء البحر، أصبحا يبدوان وسيمَيْن، فيهما عنفوان.
على الجانب الآخر من هذه البحيرة، يوجدُ معبَد عظيم، يُقام فيه حفل. قال الكندور للشابّ:
- اذهب، وانتظر عند باب هذا المعبد الجميل. بعد قليل، فتيات السماء سيحضرن الحفل. إنهن حشد كبير، وجميعهن يمتلكن ملامح زوجتك نفسها. وعندما يبدأن بالمرور أمامك، لا تتحدَّث إليهنّ، وانتظر مرور آخر فتاة، فهي زوجتك. ستحاولُ دفعَك. حينئذ، أمسك بها، بشدّة، ولا تدعها تفلِت من يديك.
كان المعبد الساطع للشمس والقمر، الأب والأمّ لجميع النجوم وجميع الشهب. هناك، في هذا المعبد، تلتقي الكائنات السماوية....، يوماً بعد يوم. الكلّ يغنّي للشمس؛ النجوم كأنها فتيات بيضاوات، والشهب أمراء.
عندما انتهى الحفل، بدأت الفتيات يعدْنَ من حيث أتَيْن. كان الشابّ لا يزال ينتظر عند الباب. نظَرن إليه، بلامبالاة، كما كان الأمر من قبل. كان من المستحيل عليه التمييز بينهنّ، والتعرّف إلى زوجته. فجأة، دفعته إحدى الأميرات بذراعها، ثم حاولت الفرار، لكنه تمكَّن من الإمساك بها، ولم يدعها تتحرَّر من بين يديه.
رافقته الأميرة إلى منزلها، وقالت له:
- لماذا تحَمَّلت كلَّ هذا العناء؟ كنت سوف أعود إليك.
عند حلوله في منزل الأميرة، كان جسم الشاب بارداً من فرط الجوع. ولمّا رأته على هذا الحال، قالت له:
- تناول قليلاً من حبوب الكينوا، بعد طهيها.
أعطته ملعقة صغيرة من حبوب الكينوا.. وعندما رأى حبّات الكينوا القليلة في يديه، قال لنفسه: «ما هذا البؤس الذي قدَّمته لي؟ كيف يمكن أن يُشبِع هذا جوعي الذي دام مدّة عام كامل؟». فقالت الأميرة الحسناء:
- سأذهب، الآن، إلى والداي. يجب أن لا تَظهر لهم. وحتى أعود، اصنع لنفسك شوربة الكينوا.
وما إن غادرت حتى توجّه الشاب إلى المستودع، وجلب كمّيّة كبيرة من حبوب الكينوا، وألقاها في الوعاء. وسرعان ما بدأت الشوربة بالغليان. أكل كلّ ما يستطيع أكله حتى شبع تماماً، ولم يستطع أكل المزيد، ثم دفن الباقي. ومن تحت الأرض، بدأت حبوب الكينوا تنبت!. وبينما هو في استغراب ممّا يقع، عادت الأميرة، وقالت:
- ليس هكذا نأكل حبوب الكينوا! لماذا أضفت كمّيّة من الحبوب إلى مقدار ما أعطيتُك؟
وشرعت في طمس آثار الحبوب التي تتسارع في الإنبات، حتى لا يكتشف الأبوان الأمر، ثم حذَّرته قائلة:
- حذارِ من أن يراك والداي. ابقَ متخفِّياً.
وهكذا كان: بقي الشاب مختفِّياً عن الأنظار وكانت الأميرة الحسناء تجلب له حاجيّاته من الطعام والشراب.

لمدّة عام، عاش الفتى مع زوجته الحسناء، وبعد مرور السنة، نسيت الأميرة إحضار الطعام. في أحد الأيّام خرجت، وقالت له: «لقد حان الوقت لكي تُغادر»؛ ولم تظهر مرّةً أخرى في المنزل: لقد تخلَّت عنه.
بعد ذلك، بوجه مليء بالدموع، عاد الشابّ إلى شاطئ بحر السماء. عندما وصل إلى هناك، رأى من بعيد الكندورَ يرفرف في السماء. ركض الشابّ للوصول إليه، وحطَّ الكندور بجواره؛ وهكذا، لاحظ الشابّ أن الطائر الإلهي قد كبر في السنّ، ورأى الكندور- بدوره- أن الشابّ أصبح مُسنّاً، وذابلاً. عندما التقيا، صرخا معاً في الوقت ذاته، بالجملة ذاتها:
- ماذا حدث لك؟!
وبدأ الشابّ يسرد وقائع ما جرى له:
... وهكذا، يا سيِّدي، تخَلَّت عني زوجتي بهذه الطريقة الحزينة.
تأسَّف الطائر لما جرى للشابّ وقال:
- كيف سمحت لنفسها بالتصرّف معك بهذه الطريقة؟ وأخذ يُطبطب بجناحه على ظهر الشابّ المسكين.
وكما حدث بينهما في اللقاء الأوَّل، توسَّل الفتى للكندور قائلاً:
- من فضلك، سيِّدي الطائر، أرجعني إلى أرضي، وسط أهلي.
فردَّ الكندور:
- حسناً. سوف أحملك إلى وطنك. ولكن، قبل ذلك، علينا الاستحمام في هذا البحر.
استحمّا معاً، فرجع إليهما شبابهما وعافيتهما، وقال الطائر للشابّ:
- لكن عليك أن تعطيني لاماتَيْن سمينتَيْن، كما في السابق.
- سوف أعطيك ما طلبت، ما إن نبلغ الأرض.
قَبِل الطائر بكلام الشابّ، وأركبه فوق ظهره، ثم بدأ، رحلة طويلة دامت ثلاث سنوات، وعندما وصلا إلى الأرض، نفَّذ الشابّ وعده، وأهدى للكندور اللّامتَيْن.
دخل الفتى إلى أبويه اللذين صارا طاعنَيْن في السنّ، وقال لهما والدموع تنزف نزفاً من مقلتيه:
- أبي، أمّي، لن أحبّ أيّة امرأة أخرى، طول حياتي، ولن أجد زوجة مثل أميرتي الحسناء.
فردّ الأبوان:
- حسناً، نحن نحبّك كثيراً، وسنحترم اختيارك.
وهكذا، عاش الشابّ بقيّة حياته على ذكرى أميرته الحسناء، مفجوع القلب.

■ **ترجمة**: عبد اللطيف شهيد

---

* خوسيه ماريا أرغيداس (آنداهوايلاس، البيرو، 18 يناير، (1911) - ليما، البيرو، 2 ديسمبر، (1969): روائي وأنثروبولوجي وإثنولوجي من البيرو.



▼ Lin Fengmian (الصين)

تساو شويه تشين

حسناوات «حلم المقصورة الحمراء»

تضمّ «حلم المقصورة الحمراء» وهي إحدى الكلاسيكيات الصينية الأربع، للكاتب الصيني الشهير «تساو شويه تشين»، اثنتي عشرة حسناء من جينلينغ (مدينة نانجينغ قديماً). وتتباين حكاية كلّ فتاة منهن، والمصير الذي انتهت إليه، وقد قرأ «جيا باو يو»، البطل الرئيسي لـ«حلم المقصورة الحمراء» حكاية كلّ حسناء من الاثنتي عشرة في سجلّات محفوظة في إحدى الغرف، حينما كان يجوب واحة الأحلام ذات يوم، ورافقته في الحلم، جنِّيّة جعلته يرى ويسمع أشياءَ من وراء العقل والخيال، لكنه لم يفهم شيئاً، وكانت هذه الأبيات تلخِّص حكاية كلّ حسناء ومصيرها المحتوم الذي اختاره لها القدر، ويبدو أن القدر لم يكن عطوفاً بهؤلاء الحسناوات، فكانت النهايات مأسوية لا تليق بجمالهنّ، وحسَبهنّ.

«اعترته الدهشة حينما قرأ هذه الكلمات البائسة، ثم مضى إلى منتصف الغرفة ومَدَّ بصره، فوجد عشرات الخزائن الكبيرة، قد وضع عليها ملصقات دُوِّنت عليها أسماء المقاطعات. لم يأبه إلّا بالبحث عن خزانة مقاطعته، فرأى في الزاوية خزانة مدوّناً عليها : «اثنتا عشرة امرأة من جينلينغ»، فسألها:

- لماذا «اثنتا عشرة امرأة من جينلينغ»؟

- هذه أسماء النساء من العائلات النبيلة في مقاطعتك. أجابت الجنِّيّة.

- أسمع أن جينلينغ مقاطعة كبيرة، فكيف يُدَوَّن اسم اثنتي عشرة امرأة، فقط؟ إن عائلتي، وحدها، فيها مئات الفتيات والنساء.

- نعم. النساء في مقاطعتك كثيرات جدّاً، انظر إلى الخزانتين المجاورتين، ففيهما أسماء المحظيّات من الدرجة الثانية. أمّا بقية الفتيات والنساء فلا شيء عنهنّ يستحقّ التسجيل. قالت الجنِّيّة ضاحكة.

أمسك بالسجلّ الرئيسي في إحدى الخزانات، وفتحه.....»

ترجمة: ميرا أحمد

(1)

كانت الصورة الأولى التي رأها «باو يو» صورة لزهور العبقة، وتحتها زهور اللوتس الذابلة في بركة جافّة، وقد دُوِّن تحتها هذه الأبيات التي تصف «لين داي يو»، وهي ابنة عم «باو يو» والفتاة الأولى من الحسناوات الاثنتي عشرة، في جينلينغ، التي ذكرتها سجلّات العائلات النبيلة. وكانت فتاة حسناء ولبقة ومرهفة الحسّ، عشقت الشعر والموسيقى، وانتقلت إلى القصر بعد وفاة والدتها، وأحبَّت «باو يو» حبّاً أسطورياً صادقاً، ماتت بعد أن علمت بزواجه من «باو تشاي»:

حسناء مثل زهرة لوتس

دامية

على وجه المياه تتفتَّح.
وبعطرها المثير تفوح
تتقلَّب أيّام الدهر وتمضي
وجروح في القلب غائرة
ولا تمضي.
شجرتان خبيثتان
ترامت أغصانهما
وأزهرت أوراقهما
وتأصَّلت جذورهما
ففارقت روحها الطاهرة
روحها الطيِّبة
وعادت حيث دار الخلود.

(2)

قلب الصفحة، فإذا به يجد شجرتين خاليتين من الأوراق والأغصان، قد أفناهما الدهر، يطوقهما حزامٌ من الدرر، وكومات من الثلوج تتراكم تحتهما، وفي وسطهما دبّوس شعر ذهبي اللون.

هذه الأبيات تتحدَّث عن «شويه باو تشاي». وكانت فتاة ذكية وموهوبة وتعلَّمت الطاوية، وقد تزوَّجت من «باو يو» بضغط من العائلة، وفي النهاية، انتهى زواجها بمأساة، لأن «باو يو» لم يستطع أن ينسى حبَّه لـ«لين داي يو»، فماتت من إهمال زوجها لها:

واحسرتاه
على الشرف والفضيلة
بعد أن دنَّستهما الرذيلة!
ويا لحسناء ماهرة!
لمصيرها تدمع العيون باكية
وحزام من الدرر
يطوِّق خصر الأشجار العارية،
ودبّوس شعر ذهبيّ
مدفون تحت كومات الثلوج الناصعة.

(3)

قلب الصفحة، فوجد صورة على هيئة قوس عُلِّقت به ثمار الأُترج، ودُونت تحتها هذه الأبيات التي تحكي عن «جيا يوان تشون»، شقيقة «باو يو» الكبرى، وقد أعجب الإمبراطور بأخلاقها وعلمها، حتى صارت مقرَّبة منه، وإحدى سيِّدات القصر الإمبراطوري المستديمات. ورغم مكانتها المرموقة، كانت تشعر بوحدة قاتلة داخل جدران القصر الإمبراطوري وأسواره، وماتت وهي في الأربعين من عمرها. وقيل إن البيت الأخير من القصيدة يحكي عن موتها، فاختلف النقّاد في ذلك، فقال البعض النمر قد ابتلع الأرنب؛ وهذا يعني أنها ماتت بسبب إحدى الصراعات الإمبراطورية، بينما رأى البعض الآخر أنها قد ماتت في عام النمر، وربَّما في عام الأرنب:

طيلة عشرين عاماً
وهي تميِّز بين الصواب والخطأ.
وأزهار البرقوق تحبو وتحبو
على بوّابات القصر.
وزهرات الربيع، كيف تبدو
في أوَّله؟
وكيف تبدو في آخره؟
وهل تتساوى البدايات والنهايات؟
ولقاء النمر الجَسور مع أرنب القصور
هو حلم من
الأحلام..
حلم بعيد.

(4)

وفي صورة أخرى شخصان يطيِّران طائرة ورقية، ووسط البحر قارب كبير تجلس على متنه فتاة تخبِّئ وجهها بين يديها. تشير هذه الأبيات إلى «جيا تان تشون» التي ولدت في أواخر عصر الإقطاع الوحشي، وعاصرت أسوأ أيّامه، ثم تزوَّجت وسافرت بعيداً عن أهلها، كما تصف هذه الأبيات لحظة سفرها وهي على متن قارب كبير وسط النهر، وهي تودِّع أهلها والقصر من خلف دموعها، في يوم عيد تشينغ مينغ، وهو عيد شعبي

عند الصينيين، ولقبت بـ«الزهرة» بسبب حسنها البالغ:

حسناء
لَبِقة
فَطِنة
جاءت إلى الدنيا في أيّام عسر
في ليلة عيد،
ومن خلف دموعها
وقفت، وإلى ضفاف النهر
تطلّعت
وبيتها القريب
ستراه بعيدَاً بعيداً،
حتى في قلب الأحلام.

(5)

صورة أخرى لمجموعة من الغيوم، والمياه الجارية.
تحكى هذه الأبيات عن فتاة تدعى «شي شيانغ يون»، حفيدة ابن شقيق الجدّة «جيا» قد فقدت والديها منذ ولادتها، وعلى الرغم من الحياة المترفة التي عاشتها، افتقدت إلى الحنان والدفء، حتى زواجها لم يستمرّ طويلاً، إذ مات زوجها بعد فترة قصيرة، فتعهَّدت أن تعيش بقيّة عمرها على ذكرى زوجها:

لا مال قد ينفع،
ولا جاه قد يشفع.
وفي ثوب الولادة
غدت وحيدة..
وعلى مرارة اليتم تفتَّحت..
وفي غمضة عين
خبا السنا البهيّ
وجفَّ النهر الأبديّ
وانقشع السحاب الفضّيّ

(6)

صورة أخرى لحجر كريم ملقى على الأرض، وسط الغبار.
هذه الأبيات تحكي عن فتاة جميلة تدعى «مياو يو»، راهبة منذ الصغر في أحد المعابد، وقد أجادت الشعر، وتلقَّت تعليماً على مستوى رفيع تفوَّقت به على بطلة الرواية «لين داي يو». باتت تبحث عن العفّة والفضيلة، وفي النهاية اختُطِفت من قِبَل بعض من اللصوص:

عن العفّة كانت تبحث
وعن العزلة راحت تفتِّش.
واحسرتاه
على الجوهرة المصونة،
واللؤلؤة المكنونة،
في الوحل إذا انغمست!.

(7)

صورة أخرى لذئب يطارد فتاة جميلة، ويرغب في التهامها، وكانت الأبيات عن «جيا يينغ تشون»، ويشير الذئب إلى زوجها، أحد مسؤولي البلاط الإمبراطوري، وقد زوَّجها والدها منه في محاولة لرفع مستوى أسرته، وكان رجلاً شرساً ويعاملها بوحشية، وفي يوم اعتدى عليها حتى لقيت حتفها:

يمامة صغيرة
كسيرة
حزينة..
في وكر الذئب
تحيا.
زهرة حلوة في قفص ذهبيّ
حبيسة.
سيخبو عطرها،
ويذبل جمالها،
وتتساقط أوراقها.

(8)

صورة لفتاة تجلس وحدها في معبد، وهي تقرأ بعض نصوص من البوذية.
الأبيات تحكي عن «جيا شي تشون»، ابنة عمّ «باو يو»

الصغـرى، وبعـد سـقوط عائلـة «جيـا» تخلَّـت عـن أهدافهـا الدنيويـة، وصـارت راهبـة بوذيـة، وهـي ثانـي أصغـر فتـاة بيـن الحسـناوات الاثنتـي عشـرة فـي جينلينـغ:

سقطت زهرات الربيع،
واحدة تلو الأخرى.
وخلعت هي رداء الحياة،
وبِرِداء الزهد تدَّثرت.
أوٍ، يا أيَّتها البائسةّ!
تركت ريش النعام في القصر الفسيح،
وعلى ظلال نور شحيح،
وبجوار بوذا التمثال،
تستلقين كريشة في مهبّ الريح.

(9)

صورة لطائر الفينيق يقف على قمّة جبل ثلجي. هذه الأبيات عـن «وانـغ شـي فنـغ» زوجـة «جيـا ليـان»، وكانـت فتـاة ذكيـة وماهـرة. فـي البدايـة، أحبَّهـا زوجهـا كثيـراً، ثـم تغيَّـرت معاملتـه لهـا، وفـي النهايـة أفضـى الأمـر بهمـا إلـى الطـلاق، وعودتهـا إلـى بيـت أهلهـا فـي جينلينغ. وقـد أحبَّتها الجـدّة «جيا» كثيـراً، وكانت تديـر البيـت بيـد مـن حديـد. تعـدَّدت أوجههـا فـي الروايـة؛ فتـارةً تجدهـا طيِّبـة حنونـة، وتـارةً أخـرى تراهـا قاسـية وشـرّيرة إلـى حَـدّ القتـل:

عنقاء أسطورية في الأفق الرحيب..
ترفّ بجناحَيْن.
وعالم يقترب من الهاوية.
عشقها الجميع؛
للفطنة مرّةً،
وللمهارة مرّة.
لكنَّ
دوام الحال من المحال!
فعادت الغائبة بقلب كسير،
وحزن مرير
من حيث أتت..
عادت
إلى البيت القديمْ.

(10)

صـورة أخـرى لفتـاة تجلـس فـي بيـت صغيـر، فـي قريـة مهجورة، تغزل.

هـذه الأبيـات تحكـي عـن «جيـا تشـياو جيـه» ابنـة «شـي فنـغ». بعـد سـقوط عائلـة «رونـغ» رغـب عمّهـا فـي بيعها لتكـون محظيّة لأحـد النبـلاء، فهربـت مـن القصـر، وأوقعهـا القـدَر في يـد عجوز طيِّبـة، عاشـت معهـا فـي قريـة نائيـة، وتزوّجـت مـن أبنـاء أحـد الفلّاحيـن الأثرياء:

تزول السلطة
وتروح النعمة
وتحلّ الغمّة،
فتأكل القطط أولادها!
وفجأة
يبتسم قدر الزمان،
وعجوز حنون
تربط قلبها المكلوم
وتجبر آلام ما كان.

(11)

صـورة أخـرى لوعـاء مملـوء بالأوركيـد، وبجانبـه حسـناء ترتـدي ثوبـاً أنيقـاً.

تحكـي هـذه الأبيـات عـن الأرملـة الشـابّة «لـي وان» زوجـة «جيـا تشـو» الشـقيق الأكبـر لـ«بـاو يـو». بعـد زواجهـا بفتـرة قصيـرة، مـات زوجهـا، فتدثَّـرت بالصبر، وكرسَّـت كلّ جهدهـا لتربية ابنها، وعاشـت فـي عزلـة ووحـدة. وصفهـا الكاتـب بأنهـا تشـبه زهـرة الأوركيـد، لأن الأوركيـد يتمتَّـع بجمـال وغرابـة، ولا يوضـع مـع أزهـار أخـرى؛ لأنـه مـن الأزهـار المتفـرِّدة فـي كلّ شـيء:

طرحت أغصان الربيع
زهر الخوخ،
وطرحت زهر البرقوق.

وهل لزهر الأوركيد من منافس
على مَرّ الأزمنة والعصور؟
نقيّة كماء رقراق،
وصافية كثلج السماء.
من حسنها تغار النساء..
تحيا كرماد محترق،
وتجلس في صمت مختلقْ.

(12)

تلي الصورة السابقة صورة لحسناء تشنق نفسها على عارضة خشبية، أعلى بناية كبيرة.
تحكي هذه الأبيات عن الفتاة «تشين كه تشينغ» وقد نشأت علاقة آثمة بينها وبين والد زوجها «جيا تشن»، وقد أفشى سرّهما شخص من قصر رونغ، وكانت غرفتها تحوي تحفاً لاتُقَدَّر بثمن، وكانت فتاة مرهفة الحسّ، انتحرت في النهاية، بعد افتضاح أمرها؛ وبذلك تكون قد ماتت قبل الربع الثاني من الرواية:

عشق ممنوع
تجاوز كلّ البحور..
وتجاوز كلّ الحدود،
وفاق كلّ الظنون
وفاق كلّ الجنون.
وفي لقاء العشاق
رغبات محمومة
تفور
وشهوات مكبوتة
تمور.
تقولون: قصر رونغ
يبحث عن بعض المتاعب.
وأشهد أنا
أن قصر نينغ هو نبع
كلّ المصائب.

رسائل إلى ساعي البريد

ساعي البريد..
سعياً لتجنُّب انقراضه

ساعي البريد؛ هو مَنْ يقومُ على خدمةِ مَنْ يكتبُ من طرف ومَنْ يُنتظَر منه أنه سيكتب من الطرف الآخر؛ أو كما نُسمِّيهما: المُرسِل والمرسَل إليه. هو مَنْ قد تحمَّل تاريخيّاً مسؤوليةً بالغةَ الأهمِّية على الرّغم من أنها توارت عن الأنظار رويداً رويداً. اليوم العالمي للبريد الذي يُحتفَل به في التاسع من أكتوبر/تشرين الأول يلحّ علينا أن نسترجع هذه المهنة أو الوظيفة التي تقاوم تغيُّرات الحداثة وتكسو ذكرياتنا بالحنين و«النوستالجيا». مَنْ يذكر حالياً فرح استقبال رسالة مكتوبة يدوياً بفارغ الصبر؟ مَنْ يذكر حالياً فترة الانتظار والقلق في أثناء أن يصل إليه ردٌّ على خبر؟ وماذا عن رسائل الحُبِّ بين الأحبّة أو العاشقين؟ أين ذهبت كلّ تلك القصص؟. إن كان «يا ما كان في قديم الزمان» فإن ساعي البريد كان هو الوسيط الوحيد الذي كان بوسعه التواصل بين شخصين بطريقةٍ سرِّيّة أم شبه سرِّيّة. وإن وجوده في مشهد شوارعنا كان يثبت أن الحديث لم يتوقّف بعد.

نويمي فيرّو

إن «النوستالجيا» أو الحنين للماضي كفترةٍ وزمن قد نحكم عليه -كعادتنا- أنه أحسن من الحاضر، والذي يبدو أنه يدفع بنا أن نفكِّر في الفقدان؛ وفي الحقيقة إن هذا الفقدان -نوعاً ما- أصبح ملموساً في تفاصيل عِدّة متعلِّقة بهذا الموضوع. وممكنٌ أن تلك التفاصيل صارت ضئيلة وحتى غبية عند الأجيال الجديدة، ولكن مازالت لها اهتماماتها لدى الأجيال التي عاشت بين زمنٍ وآخر، أي لكلّ أولئك الذين عرفوا حقائق الرسائل المكتوبة باليد؛ ونتيجة لذلك كانوا بحاجة إلى سعاة بريدٍ في ما لو كان المُرسَل إليه في مدينةٍ أخرى وحتى في قريةٍ أخرى.

بين أنواع الفقدان الحميمة تلك يأتي هذا الذي يمتُّ بسببٍ مباشر؛ ألا وهو الحروف. نعم، الحروف هي هذا الأمر الذي لا نفكِّر فيه الآن كثيراً؛ لطالما كانت تسعفنا فعلاً بمعلوماتٍ مفيدة وحتى مثيرة عن مَنْ يكتب لنا، مع أنها أصبحت شيئاً ثانوياً؛ لأننا تعوَّدنا -في أيامنا هذه- على حروف الحاسوب التي لا تملك أي شخصية إطلاقاً أو لا تخبرنا بأي شيء عن الشخصية التي تكتب لنا؛ وكأننا صرنا لا نشعر بهما: بالحروف ومن ثمّة بالشخصية. وهذا هو الفقدان الأوّل أو الخسارة الأولى التي لن يعرفها الجيل الجديد، وعليه، ومن ثمّة، كان ساعي البريد يسمح لنا بأن نعرف أكثر ممّا نعرف الآن عن صاحب رسالة إلكترونية باردة. وإضافة إلى ذلك فهناك شيءٌ آخر ينبغي ألّا يفوتنا ألا وهو الرائحة أو شذى الرسالة وعطرها. ليس قصدنا رائحة الحبر والورقة فحسب، بل الرائحة التي قد يعطِّر المُرسِل رسالته إلى المُرسَل إليه. لا شكّ في أن تلك الحالة قد بقيت في الماضي المدفون والبعيد، ولكن قبل بعض الأجيال كان الأمر حاضراً معروفاً جملةً وتفصيلاً، وبخاصة بين العاشقين. مَنْ كان ينتظر رسالة من حبيبه أو حبيبته ولم يشم الورقة قبل أو بعد القراءة؟ لا أحد بالطبع، لا أحد بكلّ تأكيد. فكلّ واحد -كما أقدّر- قام بتلك العملية مقرِّباً الرسالة من أنفه وحتى بطريقة عشوائية؛ لأن الرسالة الورقيّة في نهاية المطاف كانت جزءاً من الآخر بكلّ ما تحمله الكلمة «جزءاً» من معنى صادق، وكانت -أيضاً- امتداداً للمُرسِل؛ من حيث حروفه التي كتبها بيده، وأسلوبه بالكتابة، وترتيب مسافات جُمل رسالته وسطور الورقة، وفي النهاية الرائحة أو العطر الذي وضعه وسكبه عليها بنيَّةٍ أو حتى بلا نيَّة.

يُقال بالإسبانية: إن ساعي البريد يطرق بابنا مرَّتين دائماً. حتى أن تلك العبارة المأخوذة صارت عنوان

فيلم أميركي، غير أن معناها يبتعد عن مضمون هذا الفيلم، فبقيت حيويّة للتعبير عن أننا لدينا فرصةٌ ثانية أو ثمّة حلٌّ آخر؛ لأن ساعي البريد -كدأبه الصادق- يرجع إلينا أكثر من مرّة إذا لم يجدنا في المرّة الأولى في البيت كي يسلم إلينا شخصيّاً رسالة تحمل اسمنا. هذا الشيء يجعلنا نتجه إلى أمرٍ آخر، وهو: كَمْ من رسالةٍ بقيت خلال الحروب من دون مُرسَل إليه؟ وكم منها فُقِدَ في الطُّرق، وكان المُرسِل يعتقد بأنها وصلت إلى المُرسَل إليه؟ خلاصة القول: إننا تعوَّدنا مع الحداثة والنموّ والتطوُّر ألّا نترك الكثير في أيدي القدر، وإننا قد أحببنا الأمان والإثبات، وبخاصّة العجلة عند التواصل مع الشخص الآخر. حدث في وقتٍ قصير تغيُّرٌ تام لمعنى الانتظار والصبر والثقة؛ ويبدو الآن -مع التكنولوجيا الجديدة- من شبه المستحيل أن نرجع إلى تلك المفاهيم مثلما كانت في معناها القديم المعنوي الحميم، أو مثل ما كنّا قد تعاملنا بها. حالياً؛ وبفضل الأنماط الجديدة التي نستخدمها للتواصل، قد نسينا هذا الشعور الموجود لدى أجيالٍ أخرى؛ أي عدم العلم بوقت وصول الرسالة أو حتى إذا ما هي وصلت أصلاً! الآن في لحظةٍ واحدة، بل في أقلّ من غمضةِ عينٍ يمكننا أن نعرف أن الرسالة قد وصلت، بل وحتى أننا بمقدورنا أن نعلم أن المُرسَل إليه قد قرأها ومتى قرأها. وهذا شيءٌ لعجيب حقّاً! وقبل كلّ هذا، كان ساعي البريد الناقل الضروري لإيصال أفكارنا ومشاعرنا إلى شخصٍ آخر، بل ظلّ هكذا حتى بعد اختراع الهاتف الأرضي؛ لأن قوة الكلمة المكتوبة كانت تتجاوز في حالاتٍ عِدّة قوة الصوت. كانت هناك -دوماً- مواضيع عِدّةٍ من الأفضل أن نعبِّر عنها للآخر عبر الكتابة بدلاً من الحديث الشفويّ، ولو كان بإمكاننا الاختيار بين الهاتف الأرضي والورقة والقلم.

بغض النظر عن الطريقة المُفضَّلة للتواصل مع الآخر، فإنه لا مناص من الاعتراف بأن كتابة رسالة يدوياً كان يحتويها نوعٌ من الاحترام أيضاً؛ فعملية كتلك كانت تستغرق من وقتنا الكثير، أو على الأقلّ، أكثر وقتاً ممّا تستغرقه الآن هذه الجمل اليتيمة التي نكتبها على شاشة الحاسوب، أو على شاشة هاتفنا الذّكي. لا شكّ في أننا في عصرنا هذا نقيس الوقت بشكلٍ آخر، والانتظار بات زمناً لا يتضمَّنه برنامجنا اليومي، بل بالعكس من ذلك؛ فقد أصبحنا نافذي الصبر ومتلهِّفين إلى جواب الآخر في الثانية نفسها التي نكتب نحن فيها.

لكلّ تلك الأسباب نستطيع أن نتأمَّل أنّ أجيالنا السابقة التي كانت تستخدم الرسائل الورقية كانت تفكِّر أكثر منّا في الكلمات أو في اختيار الكلمات وانتقائها. الوحدة والعزلة وبخاصّة التّمهل وعدم التعرُّض إلى ضغط السرعة الذي يسكن فينا الآن- قد أتاح لساعي البريد مكانه الثابت حيث عاش لمدّة قرون.

مع اختفاء دور الساعي اختفى أيضاً عنصر آخر كان موجوداً في شوارعنا وهو صندوق البريد؛ هذا الأثاث المدني المعدني بلونه المخصوص- في إسبانيا مثلاً بلون أصفر- منتصب قائم في أماكن مختلفة داخل المدينة والقرى، والذي عبْره وبه كان يستقبل رسائلنا. كان هذا الصندوق كمثل المركز الرئيسي؛ حيث يجتمع إليه المرسلون آملين كلّ الأمل. وكان وظيفته الوحيدة تجنب المرسل من الذهاب إلى مكتب البريد. ومع انخفاض عدد الرسائل اليدوية التي لا نكتبها الآن فقد انخفض- من ثمّة - عدد الصناديق أيضاً إلى درجةٍ أصبح وجوده بيننا نادراً جدّاً.

والأدب المعاصر والثقافات المختلفة من ناحيتهما قد حجزا مكاناً مختصّاً بشخصية ساعي البريد. فلعلّه من الأمثلة الأكثر شهرة كلّنا أنْ نتذكَّر روايةً للكاتب التشيلي «أنطونيو اسكارميتا Antonio Skármeta» تحت عنوان «الصبر الحارق» والتي صارت فيلماً مشهوراً جدّاً بعنوان مختلف، «ساعي بريد نيرودا»؛ و نيرودا هذا هو شاعر الحبّ الذي عاش الهجرة والعزلة في جزيرة شبه مفقودة. يخبرنا الفيلم بكلّ تفاصيل النوستالجيا تلك، والتي فقدنا بيننا وبينها- بفضل الثورة التكنولوجية- العلاقة الحميمية التي كانت تتولَّد بين ساعي البريد والمرسل إليه تلك الرسائل، والذي خلال هذا الشريط الإيطالي يمنحنا أفضل مثال على ذلك. بالفعل كانت تلك العلاقة الخاصّة موجودة ولا سيما في البلدات الصغيرة؛ حيث كلّ واحد كان يعرف جاره، وحيث إن ظهور ساعي البريد في الطرق وهو راكب دراجته الهوائية كان يمدّنا بلحظةٍ للأمل أو للمفاجأة أو حتى للحماسة. بصرف النظر عن كيف يرى كلُّ واحدٍ منّا تلك المهنة التي أضحتْ جزءاً من التراث، فإن من الممكن جدّاً أننا جميعاً لا نزال نحافظ عليها في أذهاننا ذلك الوقت حين ننظر إلى فواتير الكهرباء والماء أو الغرامات أو مخالفات المرور، تُضاف إلى رسائل الحبّ تلك التي كانت تصل إلى أيدينا بعد أن تركناها يوماً ما داخل درج المكتب، أو من الممكن الأخرى تلك التي -أيضاً- بقيت من دون مُرسَل إليها؛ لأننا خجلنا ولم نكتبها قطّ مع أنّ ساعي البريد كان جاهزاً مستعداً لنقل الخبر.

من يد إلى أخرى

في طفولتي، كانت هنالك رسائل تذهب وتأتي دون طوابع أو بريد. في صفّي الدراسي، كانت هنالك فتاة تكتبُ الشعر، وأخرى تكتبُ القصص، نُعطّر الأوراق، ونُغيِّر ألوان الأقلام، ونبذلُ جهداً غير يسير لابتكار الكلمات، ثمّ نتركُ الرسائل في أدراج المدرسة لقارئ مجهول؛ كان ذلك هو البريد الذي اخترعناه.

هدى حمد

كتبتُ رسائلي الأولى لشخصيّات مُختلقة، دأبتُ على مكاتبتها في حصص الفراغ المدرسية، وكنتُ أطلقُ عليها الأسماء العجيبة. كتبتُ العديد من الرسائل، وتركتها تحت حجرٍ فوق سطح بيتنا. كنتُ أقول إن القوى الخفية ستزيحُ الحجر، وترفعُ رسائلي إليها، لكن الرسائل تخذلني وتبقى في مكانها، دوماً!

عندما شاهدتُ «جوه»، في المسلسل الكرتوني «نساء صغيرات»، وهي ترسلُ، عبر البريد، القصص التي تكتبها، على أمل أن تُنشَر لها، أردتُ -بشدّة- أن أرسل الرسائل أنا أيضاً. أردتُ -بحرقة- أن أكتب قصصاً وأبعثها إلى مكانٍ ما، لكن الحياة في قريتنا كانت أفقر ممّا تُصوِّرُ لنا قصص الكرتون.

كاتبتُ مجلّات الأطفال آنذاك . تذهب الرسائل التي أكتبها بصحبة أبي، كلّ جمعة، على أمل أن أتلقّى رسائل أخرى عند عودته من عمله، يوم الأربعاء. وقتها، كانت تعتملُ بداخلي مشاعر الانتظار واللهفة، على نحوٍ لا يوصف.

تبادلتُ، مع أصدقاء طفولتي، العملات الورقية وطوابع البريد التي كنّا نُخبِّئها في قلب الرسائل، ثم تطوَّر الأمر، في المرحلة الاعدادية إلى مراسلة الصحف العُمانية. عرفتُ أكثر عن طوابع البريد وكتابة العناوين، والانتظار، أيضاً، وحصل، ذات مرّة، أن كتبتْ لي الجريدة ردّاً ينصُّ على رغبتهم بتواصلي في الكتابة، وأظن أنّ تلك السعادة لم يكن ليُضاهيها شيء آنذاك، سوى قدميّ المسرعتَيْن بطول مزرعة جدّي وعرضها، ومن ثمّ ذلك اللهاث والتعرُّق، كمن يرغبُ باكتنازِ فرحه الخاصّ في أبعد نقطة ممكنة من نسيج الروح.

جرَّبتُ الغربة والسفر للدراسة في الخارج، فأخذتُ أكتبُ عن تفاصيل أيّامي في سوريا، لكي أبهج قلب أمّي، أرفقُ صوراً لي، وأكتب عليها تعليقاً شعرياً، وأنتظر ردودهم لي. اقرؤها بخفقانٍ شديد، وأخفيها في الأماكن الأكثر أماناً.

لا أدري لماذا كانت الرسائل، وقتها على تلك الدرجة من الحميمية، ولماذا كانت لديّ الكثير من المسوَّدات للخروج برسالة أنيقة وخاصّة، ولماذا كنتُ أدقِّقُ في الكلمات والحكايات، كأنّما أكتب نصّاً خاصّاً! وعلى نحو ما، كادت الرسائل تتحوَّل إلى ثروة شخصية.

لاحقاً، عرفتُ عن رسائل نقَلَها ساعي البريد من يدٍ إلى أخرى، باعتبارها شأناً شخصياً، تحوَّلت، بمرور السنين، إلى شأنٍ عامّ قرأَتْه جموع النُخب والعامّة، وتُرجمت إلى لغات مختلفة، وتنافستْ دور النشر على اقتناء حقوق الطبع لها. خصوصاً للأسماء الكبيرة من الكتّاب والأدباء، وصرنا أمام ثراءٍ فارق، كما حصل عندما قرأنا كتاب الرسائل لديستويوفسكي. لقد تملَّكنا الفضول لنعرف هؤلاء الكتّاب من مسافة قريبة. مساحة جيِّدة لإظهار ما قد لا يظهر في الكتابة الأدبية. مساحة للاعتراف والتعبير عن الحميمي وعن الآراء الحادّة أو الودودة، دون الحاجة إلى التخفّي وراء الشخصيات، وكما يقول كافكا: «يتعرّى الكُتاب في رسائلهم، ويبكون،

ويركعون، ويخونون». هنالك من الكُتاب من لا يجد مشكلة في هذا التعرّي والانكشاف، وبثّ المشاعر، تماماً، كما تعتمل في نفسه، وهنالك من يجد أنّه أمام عائق هائل لا يستطيع تجاوزه.

انتعش «أدب الرسائل»؛ بعضه نتاج نقاشات أدبية أو سجالات حوارية، وبعضه الآخر نشأ من قصص الحبّ المُخبأة أو المُعلنة؛ لذا ليس غريباً أن يُطلق نزار قباني على البريد مُسمّى «موزّع الأشواق».

الرسائل أشبه ما تكون بهدايا تبزغ من مكان سرّي لتضيء الروح، وتُخرجها من رتابتها، في وقت كانت المُلهيات قليلة، والوقت كافياً لتأمُّل الكلمات والخطوط. وقد قرأنا، في مقالاتٍ عديدة، عن كثيرٍ من الكُتاب الذين أنقذتهم الرسائل، وأنقذت أحبَّتهم.. أنقذت وهجهم أو عقدّت اشتباك مصائرهم بالآخرين. فمارغريت دوراس كتبت لزوجها عقب الحرب العالمية الثانية، بعد أن اكتشفت أنّه كان سجيناً في معتقل نازيّ. عرفنا وجهاً آخر لبورخيس، غير الذي نعرفه في كتاباته وقصصه، عندما أظهر عشقه للكاتبة الأرجنتينية ستيلا كانتو. ريلكه، كتب لمحبوبته سالومي: «يوماً ما، بعد سنوات، ستفهمين ما تمثّلينه لي. ماذا تمثّل عين الماء، في الجبل، للعطشان؟»، كذلك ترك غسّان كنفاني رسائله لغادة السمّان، والتي نشرَتها بعد عشرين عاماً من وفاته، وهنالك، أيضاً، مكاتبات بين السيّاب و أدونيس، ومحمود درويش وسميح القاسم. ومن لا يعرف عن مكاتبات هنري ميللر لأنايس نن: «للمرة الأولى في حياتي، أنا منغمس تماماً، في كائن آخر، فيكِ/ لقد صعدتُ من أعماق سحيقة لأعثر عليكِ»، أو عن علاقة سارتر بسيمون دي بوفوار: «حبّي يُغيِّر الأشياء من حولي». قرأنا، أيضاً، عن كافكا الذي يخاف من الرسائل، رغم أنّه حرّر آلافاً منها، فقد كتب، ذات مرّة، إلى خطيبته ميلينا، بأنّه يكره كتابة الرسائل، التي تولِّد الأشباح!، وليس أدلّ على سوداويَّته من أنّه أمر، في إحدى رسائله، صديقَه ماكس أن يحرق رسائله كلّها، وربَّما من حسن حظّنا أنه لم يفعل.

يتحوَّل البريد إلى مادّة أساسية في الأدب، أيضاً، كما فعل أنطونيو سكارميتا في روايته «ساعي بريد نيرودا» ،فقد قرَّر ماريو أن لا يعمل في الصيد، كأقرانه، ورغب -بشدّة- في أن يصبح ساعياً للبريد، في قرية لا يوجد فيها إلّا رجل واحد يرسل البريد ويستقبله. إنّه بابلو نيرودا العظيم، فنشأت بينهما علاقة قويّة، أساسها الأوَّل الرسائل والبريد. ماريو، أراد أن يكون شاعراً، لكن «الشعر ليس مُلك الشاعر، إنّما مُلك من يحتاجه».

تُحَوَّل الرسائل إلى كتب تحميها من الضياع، وتكشف جوانب سرِّية وغامضة في نفوس الكتاب. لقد كتبت لنا سعاد قوادري عن رغبتها في نشر رسائل دارت بين عبدالرحمن منيف وفيصل درّاج في مجلّة «نزوى»، حتى لا تذهب رسائلهما سدًى، ومن أجل أن تتبلور في صياغات جدِّيّة وفاعلة، خصوصاً، أنّ تبادل الرسائل كان فنّاً رائجاً.

نشرتْ مجلّة «نزوى»، أيضاً، نموذجاً شيّقاً ومهمّاً لتجربة تراسليّة عابرة للأقطار والأجيال، بين تجربتين مختلفتَيْن في الحياة والمعرفة التخييليّة. كانت بين الرّوائي البلجيكي جورج سيمونون الذي اشتُهِر بروح انضباطه العالية في العمل الإبداعي، وإخلاصه الشديد لأعراف الجنس الروائي، فقد أنتج ما يربو على المئة رواية، وبين السّينمائي الإيطالي فديريكو فيلليني الذي اشتُهِر بكتابته السينمائية الطّريفة والمبتكَرة التي خرجت عن الكثير من تقاليد الجنس السينمائي المتعارف عليها وقتذاك. هنالك، أيضاً، رسالة فاتنة كتبها كافكا إلى والده، وقد نُشرت في مجلّة «نزوى» مليئة بالجرأة والأسئلة.

ونسأل: هل فنّ الرسائل موشكٌ على الانتهاء، بعد أن تحوَّلت صوره ووسائطه من جدران الكهوف والجلود وأكتاف الجمل إلى «فيس بوك» و«تويتر»؟ هل ستسمح هذه العجالة والوسائط الجديدة بتشكُّل أدب؟ وهل ما يدور بين كتّاب عصرنا الراهن من خواطر ورسائل قصيرة عبر الشبكة العنكبوتية، سيبقى محفوظة وذا أهمّيّة لأجيال لاحقة!؟ أظن أنّ الزمن، وحده، كفيلٌ بالإجابة.

إلى العمّ إبراهيم

ساعي البريد في مدينة ميسور
أُسلم عليك سلاماً حاراً وأبعث إليك بأشواقي

حنان درقاوي

أما بعد...
أكتبُ إليك من مدينة إفران، حيثُ أقطن حالياً. لقد غادرنا مدينةَ ميسور بسببِ انحياز أبي ودعمه لأطفال قرية أوطاط الحاج الذين أُغلقت مدرستهم. دافع عن حقِّهم في التمدرُس وتمّ نقله تعسفياً إلى مدينة إفران. أتذكّرك كجزءٍ لا يتفكّك من ذاكرتي في مدينة ميسور. لازلت أذكر أنك كنت تأتيني برسائل خالي العزيز في الجبهة الصحراوية. أمّي وأنا كنّا ننتظر تلك الرسائل الغالية..
تأتينا بها مبتسماً. تشرب الشاي معنا، وتحدِّثنا عن أخبار الجارات وبناتهن. تقول إنهن يتواصَلن برسائل على البريد المحفوظ. أيةُ أسرارٍ يخفينها، لكي يذهبن للبريد المحفوظ؟
أبداً لن تكون لي أسرارٌ. أُفضِّل أن أتلقّى رسائلي في البيتِ وبمباركةِ أمّي وأبي.
أذكر درّاجتك الهوائية التي تُحدِث صوتاً أليفاً. الدرّاجة تقول فرّ فرفر. صوت ألفته وصرت أعرف أنك قادم حين أسمعه... الدرّاجة مركبة حنين والدينامو محرّك يعجن الهواء في طرقاتِ الذاكرة. أشتاقُ إلى درّاجتِك الهوائية، وصوتَها الأليف.
أشتاقُ إلى أحاديثك عن رسائل العُشّاقِ التي توزِّعها كلَّ يوم.
العمّ إبراهيم:
كيف سيكون الحبُّ بدون الرسائل وبدون خدماتك الكريمة؟
كيف كُنّا سنصبر على فراقِ الخال العزيز بدون الرسائل؟
الحياةُ انتظارٌ طويلٌ، وضمنه انتظار أخبار الأعزّاء. بدونك كان الانتظار قاتلاً، لا ينتهي. تأتي أنت بالرسالة التي تسمح بتعليق. الانتظار القاسي مسافة قراءة الرسالة، وكتابة جواب عنها.
نعرف أننا نقف في طابورِ الموت، كلٌّ منّا ينتظر دوره في ذلك الطابور المقيت. لكي نراوغ قدر العبور، نكتبُ الرسائل، نحكي. الحكايات العجيبة قبل أن تقطع رؤوسنا ويغلبنا الغياب.
ضِدّ الغياب، نغنّي، نهيِّئ الشاي ونشربه مع الأعزّاء مثلك. نضحك معاً من تصوُّر أمّي للحرب، حيث تقول لأخيها أن يبتعد عن الصفوف الأمامية لتبادل النار. الخال خائف، مرتعد وهو يحكي عن تواجده في منطقةِ تبادل النار بدون بطاريةٍ في هاتفه اللاسلكي. كاد يموت مرّاتٍ عديدة. يكتب لنا أنه يحلم بالعودة إلى الواحةِ، أن يتزوَّجَ وينجبَ أطفالاً كثيرين. يريد العودة إلى زوجته الأولى. أمّي تقول له أن لا يلعب بالنار. يغضب من أمّي، ويقول إن عودته لزوجته الأولى ليست لعباً بالنار. أمّي لا تعرف ماذا تقول. تقول لي اكتبي له إنني أقصد أن لا يلعب بنارِ النساء عامّة. اختفت الرسائل.
تأتي يا عمّ إبراهيم وتسألك أمّي:
- هل من رسالة؟
- تجيبها والأسف بادياً عليك:
- لا رسالة اليوم يا عيشة ربَّما غداً.
تدعوك أمّي للشاي المنعنع وحلوى الغريبة المهيبيلة. تقرفص أرضاً وتحكي عن دوراتك في الأحياء الهامشية، حيثُ البناء العشوائي والزبالة. تقول إنَّ حيَّنا أجمل ما في المدينة. أنا أريد أن أتجوَّل في هوامش المدينة، حيث الصخب والروائح الخانقة. لماذا أنا مسكونةٌ بالهوامش؟
حين تعرَّفت إلى عبد الله، شاب يدرس في فاس. طلبت منك أن تعطيني رسائله بعيداً عن عينيّ أمّي. نظرت إلى عينيّ طويلاً وسألت:

- ما غرض هذا الشاب؟
- غرضه شريف، سيتقدَّم لخطبتي خلال العطلةِ الصيفية.
باركت حبّي وصرت تعطيني الرسائل خفية عن أمّي. صار بيننا سرٌّ، وصار حضورك إلى البيت مبعث فرح. أشتغل بهمَّة لأحضر حلوى لذيذة. تسألني أمّي عن سرِّ حيويتي وأخبرها أنني أصنع الحلوى لأجلك، لأنك تجلب رسائل الخال العزيز.
لماذا عليَّ أن أخفي عنها رسائل عبد الله العاشق؟ لماذا لا أحكي لها عن حبيبي وننتظر معاً رسائله؟ لماذا علينا أن نحب في الخفاء؟ لماذا التكتم عن أجمل ما في الحياة، الحب؟
تأتيني برسالة وتقول لي:
- أخبري أمّك بالأمر.
- أمّي ستقتلني إذا عرفت بأمري، أرجوك أستر عليَّ فأهلي غلاظ القلوب.
- تتفهَّم موقفي وتخفي رسائل عبد الله العاشقة.
تصير تلك الرسائل سرَّ الأسرار. تأتي إلى البيتِ، تشرب الشاي وبعدها تغمز لي أن أتبعك. عند الباب تمدّ لي الرسالة، أرتبك ويحمرُّ وجهي، وأعدو إلى أرجوحتي لأقرأ الرسالة المنتظرة.
أقرأ الرسالة التي يعترف فيها عبد الله بأنني حبّ حياته، والبنت الوحيدة في مخيلته. أتخيلني زوجته ذات يوم. متى سيأتي ذلك اليوم؟
تنتهي الرسالة بالشكر لساعي البريد.
أخبرك بسلام عبد الله وشكره. تحني رأسك تواضعاً، وأنا مسهبة في الحديث عن دورك الجليل في قصّة حبِّنا (عبد الله وأنا). لولاك لما تواصلنا، ولما عرفنا أخبار بعضنا البعض.
أكتب الجواب عن الرسالة وأختمه بالشكر الموصول لساعي البريد.
مرَّت سنة على حبِّنا وأنت يا عمّ إبراهيم تحرسنا من عيون الآخرين. حبنا سرُّ الأسرار وأنت خيرُ مَنْ يكتم السرَّ.
حين أتانا الخبر بالانتقال اسوَّدت الدنيا في عينيّ وصرت يائسة. عبد الله سيتخلَّى عني، سينساني. ما العمل يارب؟
أسألك وتقول:
- إنْ كان يحبك سيبعث لك برسائله إلى إفران، لا تقلقي. أُكتبي له، قولي إنك راحلة.
بعثت إليه برسالة وأخبرته إننا راحلون.
بعد عشرة أيَّام أتيت إلى البيت وغمزت لي بأن أتبعك. كان معك رَدُّ عبد الله، مددته إليَّ وأنت ترمقني بنظراتِ عطف. هرولت باتِّجاه الحديقة وقرأت الرسالة. عبد الله يقول إنه أبداً لن ينساني ولن ينسى حبّي. أشعر بدمي فواراً وبقلبي يتسارع. أُعيد قراءة الرسالة قبل تمزيقها، لأنني لا أتوفَّر على مكان أخبؤها فيه.
أكتب لعبد الله وأحدِّثه بأن العمّ إبراهيم، ساعي البريد، مَنْ شجَّعني على الكتابة والبوح بالرحيل. أقول لعبد الله إننا مدينان لك باستمرار قصَّتنا. لولاك ما أُوتيت الشجاعة على البوح والاستمرار في الحبِّ.

العمّ إبراهيم

من إفران الثلجية أبعث إليك بأحرِّ أشواقي.
أخبرك أن عبد الله يبعث لي رسالةً كلّ أسبوع. لقد قرَّرنا إعلان خطبتنا خلال شهر أغسطس/آب المقبل، ونحن ندعوك لحضور الحفل معنا، لأنك جزءٌ من أسرتنا، وجزءٌ من ذاكرة حبِّنا الذي حرصت عليه منذ بدايته حتى الآن.
العمّ إبراهيم
لا يسعني إلّا أنْ أشكرك على نبل تعاملك، وعلى سرِّيتك. أنا مدينة لك باستمرار علاقتي بعبد الله، وهو من جهته أيضاً ممتنٌ لك.
أمّي أيضاً لازالت تذكرك وتذكر رسائلها إلى أخيها المُحارب. لقد تمكَّن الخال من الخروج من الجيش وهو الآن يعيش في واحةِ تنجداد، وقد عاد إلى زوجته الأولى، حبّ عمره. هما ينتظران ثاني مولود لهما.
لقد زرناه في الصيف الماضي، وتحدَّثنا عن رسائل الجبهة، وهو ممتنٌ لدورك في وصول الرسائل إلى أمّي.
لا يسعني إلّا أن أشكرك وأتمنّى لك أياماً هادئة في ميسور.

إلى عمّ فاروق

ساعي بريد جامعة أسيوط

ما كنت أظن أنني سأكتب إليك هذه الرسالة بعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً على استلام أوَّل رسالة عبرك، كنت قد انتظرتها طويلاً، كما ينتظر العُشَّاق عادةً رسائل محبِّيهم، أو كما انتظرت أمٌّ وحيدة رسالة من ابنها الغائب المُشرَّد في بلادِ الله الشاسعة مُطارِداً مصائر لا تستطيع شباكه الواهنة الإمساك بها، أو كما ينتظر الغريب خطاباً يعيده إلى عبق قريته وترابها، صوتَ أمّه، وصورته وهو طفلٌ يلعب مع أقرانه أو يسبح في النهر عاقاً والديه وتحذيرهما له وخوفهما عليه من جشع الماء الذي يبتلع الصبية. كنت أنتظر تلك الرسالة، التي أعرف أنها ليست رسالةَ حبّ أو رسالةَ غضب، أو لأنها ستعيدني إلى قريتي، ولا لأنها تنقل لي أخبار أمّي الكادِحة، أو أصدقائي المُطارَدين من قِبَل السُّلطات، كنت أنتظرها لسببٍ قد يبدو تافهاً جدّاً وحقيراً لدى البعض، لكنه يُمثِّل لي في تلك اللّحظة طوق نجاة من وحل المسغبة، ويكفيني من أسرِ السؤال وسوءِ الحال ولو إلى حين.

عبد العزيز بركة ساكن

إنها رسالة ستحوي في داخلها خمسين دولاراً، مُغلَّفة بورقةٍ سميكة مكتوب عليها بخطّ اليد «ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ»، وتلك الآية هي تميمة أسرتي التي تَحفظ بها الأشياء من الضياع، والبيت من اللصوص، وأغنامنا من مرضٍ نادرٍ يُسمَّى (النيني)، ويُحصِّنها أيضاً من (الورل) الذي يرضع أثداء الأغنام إلى أن تدمي، إنها إحدى الآيات التي يحتفي بها جدي الصوفي لمنافع كثيرة قد لا نعلم بعضها. حدَّثني الخال في مكالمة سريعة بالتليفون بأنه سيرسل خمسين دولاراً في الخطاب مُحصَّنة من لصوص البريد بالنون، وهي آخر ما تبقَّى من ثمن بيتنا في القضارف الذي تمّ بيعه من أجل أن أُكمل دراستي بالجامعة، ولسوء حظي أنني ما زلت في سنواتي الأولى عندما نفدت النقود، قد أرى ابتسامتك الساخرة الآن، لأنك تعلم أن الخطأ هو خطأي أنا، لأنني أقضي كلّ عام دراسي في سنتين، سنة في قاعة المحاضرات بالجامعة من أجل التحصيل الأكاديمي، وسنة أخرى في المكتبة العامّة بقصر الثقافة، حيث القراءة الحرّة الممتعة من أجلِ الحياة والجمال.

كلّ الطالبات والطلبة السودانيين في جامعة أسيوط، يبدؤون يومهم الدراسي من مكتبك الصغير، كُنّا نتفاءل بِك، حتى عندما لا نجد رسالة في انتظارنا فكانت جملتك العظيمة تصبِّرنا، يكفي أن تقول لنا «هذه الأيّام البريد يتأخَّر، ولكن مروا عليَّ في الصبح»، ومررت عليك في ثلاثين صباحاً، قبل أن تسلِّمني الرسالة، شكرتك وهربت إلى ركنٍ قصي، كانت تلك أجمل خمسين دولاراً في الكون، يبدو أن صانع النقود الأميركي صمَّمها خصيصاً لي، لدرجة أنني ظننت أن صورةَ الرئيس الأميركي الذي لا علم لي باسمه، كانت تبتسم في وجهي، وغمرني إحساسٌ بالشبع، شممت فيها رائحة الفراخ والكشري والطعمية والجبن الدمياطي والعدس مطبوخاً بالثوم، ملمسها كان طاعماً مثل رغيفٍ بلديٍّ ساخن. أقول لك صراحة، يا عمّ فاروق، لأوّل مرّة أفقد إيماني بأفكار نعوم شومسكي المُحبطة التي تسيء للإمبريالية والرأسمالية العالمية، فإذا لم تكنْ أميركا قد خُلِقت من عدمٍ رأس المال العابر للقوميّات، لما استطاع خالي أن يرسل خمسين دولاراً مُحصَّنة بـ«ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ»، بالطبع بعدما صرفت آخر سنتٍ منها، عدتُ ماركسياً ونعومشومسكياً كما كُنت»، فالطبعُ يغلبُ التَّطبُّع.

عمّ فاروق، لقد استلمت من بين أصابعك المباركة رسائل أخرى كثيرة، تحمل أخبار مَنْ ماتوا، ومَنْ وُلدوا، ومَنْ تزوجوا، ومَنْ عشقوا، ومَنْ سافروا، ومَنْ تعثَّرت بهم دروب الحياة، ومَنْ صعُب عليهم القفز على الحوائط العالية فقفزوا على حائطٍ قصير ولم يحظوا غير بتصفيق بعض الزواحف الكسولة. لا

أعرف كم عمرك الآن، هل مازلت تتنفَّس؟ أم أنك قد مضيت بعيداً في جوف مقبرةٍ عند جبلِ المقطم؟، المكان الذي لا أوصي بأن يُدفَن فيه أي إنسان، أنه أكثر مكان موحش أراه في حياتي، رماله الساخنة وحجارته الغبشاء المُتجهِّمة وكأنها مِنخاس الموت، ودائماً ما أتخيَّل أن أرواح الموتى عند الليالي المُقمرة تعوي كما الذئاب وتتقاتل من أجل السيطرة على أجداثها هي ذاتها.

أتمنَّى أن تكون بصحَّةٍ جيِّدة وتنعم بحياةٍ تستحقها، طويلة ممتدة إلى أن يطلق إزرافيل صفارة النهاية من بوغه المسحور. ولكن لابدّ عليَّ أن أُحدِّثك عن رسالةٍ استلمتها منك، ذات صباح، ومثَّلت نقطة تحوُّل في حياتي، وهي الرسالة التي أرسلها لي الأستاذ نُوري الجَرَّاح عندما كان يرأس تحرير مجلّة (الناقد) التي تصدر في لندن، تلك الرسالة التي لم أنتظرها ولم أتوقَّعها مطلقاً. حدث ذلك في ثمانينيات القرن الماضي، وكنت حينها في الصفوف الأولى من سنواتِ دراستي الجامعية في مدينة أسيوط، طالباً أكتب قصصاً قصيرة وأخفيها، خوفاً منها، وخوفاً عليها أيضاً، لأسبابٍ يعرفها الكُتَّابُ جميعاً، حيث إنهم لا يثقون في كتاباتهم قبل النشر، ولكنها تظل في مخابئها تزعجهم بضجيجِ صمتها. كنت أقرأ مجلّة (الناقد) اللندنية بانتظام، ومثل الكثيرين من المُهتمّين كُنَّا نرى فيها أسلوباً جريئاً وطرحاً متميِّزاً لقضايا جديدة وقديمة، ولأننا طلابٌ فُقراء، فكنّا نستلفها مع عمّ سيد بائع الصحف عند محطّة القطار، عليه الرحمة، وأنت تعرفه جيِّداً، فحدَّثتني ذات مرّة نفسي الأمارة بالمُغامَرة، أن أرسل إحدى قصصي إلى مجلّة (الناقد)، ففعلت، وما كنت أنتظر ردّاً، يكفي أنني تخلصت منها ومن ضجيج صمتها ولؤم بقائها في كراستي، إلّا أنه بعد شهر تقريباً أتتني الرسالة التي ما زلت أحتفظ بها إلى اليوم، مكتوبة بخطٍّ أنيقٍ جدّاً، بالحبر السائل، على ورقة لونها أشبه بالشفق وموقَّعة باسم نُوري الجَرَّاح، بالتأكيد يا عمّ سيد قد سمعت صرخة الفرح التي أطلقتها وأنا أحملق في الخطاب، أليس كذلك؟ وعند صدور العدد الجديد من المجلّة، أصبحت كاتباً له أعمال منشورة في مجلّة ذات سمعة طيبة ويدفعون له مبلغاً محترماً من المال مقابل المساهمات الأدبيّة.

آسف يا عمّ فاروق، هنالك خطابات استلمتها منك، لا أحبّ أن أذكرها هنا، إنها قليلة ولكن بائِسة جدّاً، بل سيئة ومسيئة، خطابات خير منها عُزلة الكولونيل الماركيزي الذي لم يجد مَنْ يراسله، فقضى عمره في انتظار رسالة لم تأتِ أبداً. لك بالغ المحبّة حيَّاً على الأرض أو في السماء.

ساعي بريد شارعنا

لم يكن حضورك مجرَّد طريقة لإيصال الرسالة، بل كان وصولك إلى الحي يفتح حكايات تستمرّ لأيّام، تتبادلها البنات والنسوة في جلساتهن.. كانت الرسائل هي الحدث في حيِّنا، مع بلدٍ ينفصل عن العالم بفعل الحرب، ويتَّصل معه عن طريق الراديو وأخبار المهاجرين والمهاجرات.. كنّا نعرف أن القيام بعملك يحمل خطراً في بعض الأحيان، وأنت تعبر في أيّام لا أمان فيها كي تنقل الرسائل القادمة من الأحبة..

لنا عبد الرحمن

لطالما انتظرتُك لتحمل لي كلماتِ محبٍّ بعيدٍ تاهت رسائله بفعل الزمن، ولم يبقَ من تلك الكلماتِ سوى خيطٍ رفيعٍ في الذاكرة.. لستُ وحدي، بل كثيرات من صبايا ونساء الحي مع اختلاف الأسباب، وكنتَ كما لو أنك تدرك فحوى الرسالة التي تُفتح في حضورك، تستنتج المضمون من ملامح صاحبها. كنتُ أستعجل أحياناً قدومك، فأذهب بنفسي إلى مكتب البريد لأسألك إنْ كانت هناك رسائل جديدة، وكنت تنظر إليَّ بعطفٍ مع إجابتك المُتوقَّعة: «يعني لو في رسايل كنت رح أجيبهن».

أنتَ تعرف أن إرسال المزيد من الرسائل يكشف نوع العلاقة بين المُرسِل والمُرسَل إليه، لكنك كنت صموتاً لا تتدخَّل، ولا تُلمح بغمزاتٍ وإشاراتٍ كما يفعل غيرك، تأتي إلى الحي عبر دراجتك العالية، مرتدياً زيك الرَّسميّ، توزِّع الرسائل وتشارك أهالي البيت بفنجان قهوة، وأخبار سريعة، مع ابتساماتٍ أو عباراتٍ ممّن سارع إلى فضِّ الرسالة وقراءة محتواها؛ وكنتَ تتلقَّى أحياناً «حلوانة» الرسالة حين تحمل أخباراً مبهجة أو فرجاً قريباً.. أخمّن أنك عرفت الكثير عن أهالي شارعنا، وعن صاحب الرسالة المرجو وصولها في كلّ بيت، لكنك مشارك غير فاعل، قادر على إيصال الرسالة فقط، أو تأخير وصولها لأيّام، مثل ملاك يسعى بالدعاء بين العبد والإله؛ حتى أن قديس العُشَّاق «فالانتين» يعترف بأهمِّية الرسائل، وأثرها في إعادة المُحبِّين البُعاد. ففي حكاية قديمة عن معجزاته، يُحكى أن شاباً صغيراً فقيراً، بعد هجران حبيبته التي رحلت مع أهلها إلى مكانٍ بعيد، ظلّ كلّ يوم يبكي بحرقةٍ عند تمثال للقديس فالانتين، ويقول: «أيها القديس، يا شفيع المُحبِّين، أعد لي محبوبتي»، يأتي العاشق كلّ يوم على مدارِ أشهر، مكرِّراً ذات الدعاء متوسِّلاً الاستجابة. وفي النهاية -حين تعب القديس منه- نطق التمثال ليقول له: «يا بني أرجوك امضِ من هنا، لا تكلِّمني أنا.. اذهب واكتب لها رسالة كي ترجع».

***

أنتَ تعرف أهمِّية الرسائل التي تحملها، لكنك لا تعرف كَمْ من رسالة عبر التاريخ غيَّرت مصائر الأشخاص بعد أن وصلت لصاحبها في وقتٍ متأخِّر، أو تاهت بالصدفة أو بفعل فاعل، وكَمْ من رسالةٍ عبر التاريخ غيَّرت مصائر أمم بأكملها، رسالة تُشعل الحرب، وأخرى تقود للسلَّام.

أنتَ لم تكن تعرف أيضاً أي رسالة تحملها، من الممكن أن تعادل آلاف الدولارات في يومٍ ما؛ حيث لا يمكن تخمين الشأن الذي سيكون عليه صاحبها أو صاحبتها. في يوم 28 مارس/آذار من العام 1949 كتبت إليزابيث تايلور إلى حبيبها الأول رسالةً مؤرَّخة قائلة: «أريد لقلبينا أن يلتحما، وأن ينتميا إلى بعضهما البعض إلى الأبد»؛ لم تخمِّن قطة هوليوود في يوم من الأيّام أن تلك الرسالة ستُباع في مزادٍ علني. إذ بعد موتها بعِدّة أشهر؛ أعلنت صالة للمزادات في الولايات المتَّحدة أنها ستطرح رسالة من الرسائل الغرامية التي خطَّتها أسطورة هوليوود «إليزابيث تايلور»؛ للبيع في مزادٍ علني. وكان من المُتوقَّع أن تُباع الرسائل بمبلغ يتراوح ما بين 25 و 30 ألف دولار أميركي.

أنتَ تحمل مثل هذه الرسائل الثمينة، الغالية على القلب، ولا تعرف أي مصير ستلقى، سلة مهملات، أم صندوق خشبي مخفيّ عن الأعين، أم مزاد علني، لأن هواة التقليب في الأوراق الشخصية لأناسٍ رحلوا عن الحياة هم كُثُر جدّاً، ومن هوايتهم تلك كُشفت

الأسرار، وكُتبت الروايات والسير والأفلام. وكَمْ تظلّ كثيرة هي الرسائل التي ظلّت طي الكتمان ولم يُكشَف محتواها، حيث غاب أصحابها عن الحياة حاملين أسرارهم معهم.

***

في شارعنا، كانت هناك جماعة أخرى ممّن ينتظرون قدومك، هواة المراسلة الذين يراسلون الإذاعات وقنوات التليفزيون ويتوقّعون ردوداً، لكن ما من مجيب. لكنهم يستمرون بالمحاولة، أمّا هواة مراسلة الأشخاص المجهولين ممّن يتم تعارفهم عبر صور منشورة في إحدى المجلّات، وعلى قِلّتهم في شارعنا فقد كانت في حكاياتهم من الطرافة ما يجعلها مذكورةً حتى الآن.

في بلدٍ مثل لبنان، كانت لك وجوهٌ أخرى كثيرة يتنكّر بها عابرو السبيل الذين يحملون الرسائل من الفدائيين الذين تكون وحداتهم بعيدةً عن الأماكن التي يقطن فيها ذووهم، هم قابعون في ثكنات على الحدود، يكتفون بإرسال كلماتٍ قليلة بخطٍّ متعجِّل مع رفيقٍ مغادر، فقط لطمأنة ذويهم بأنهم أحياءٌ. في سنواتِ الثمانينيات كانت بعض الرسائل لا تأتي عن طريقك، بل تصل إلى جيراننا عبر الصليب الأحمر، من أهاليهم الذين لم يغادروا الشريط الحدودي في الجنوب، وصار ضمن الأراضي التي احتلّتها إسرائيل، هذه القرى والبلدات اللبنانية المفصولة عن لبنان، لا يصل إليها ساعي البريد، وتأتي منها رسائل مختصرة مكتوبة على ورق الصليب الأحمر المسطر، كلمات لا تشفي الغليل، ولا تروي الشوق، مكتوبة بحذر وتنبيهات كثيرة، إنها مجرَّد إشعارٌ بالحياة.

تعرف جيّداً أن العالم تغيَّر كثيراً، منذ ذلك الحين حتى الآن، لم يعد هناك مقاتلون رابضون على الحدود. لقد تغيَّرت الحياة، كما تغيَّرت أنت ومرّات زياراتك إلى شارعنا التي تقلَّصت كثيراً أو شبه تلاشت بعد ظهور الإنترنت. أنت تأتي فقط لإيصال رسالة مسجَّلة تحمل أوراقاً مُهمَّة، أو طروداً خفيفة. في الحقيقة أنت لم تعد أنت أيضاً.. تغيَّرت كثيراً، عدت شاباً وصرت رجلاً إلكترونياً عصريّاً، تُرسل رسالة عبر الواتساب قبل قدومك لتتأكَّد من وجود صاحبها في منزله، لحقت بك موجة الحياة العصريّة، لم تعد تجلس على الشرفات مع الجيران وسط مزروعاتهن من نعناعٍ وحبقٍ وياسمين كي تشرب قهوتك برفقتهم. أنت تُدرك أنّ الرسائل المُرسَلة على الماسنجر أو المُسجَّلة على الواتساب أو الفايبر، أو غيره من البرامج تشغل وقت معظم الناس، وأنهم استعاضوا بها عن وجودك، إنه استبدال لحظي غير حميم، لكنه عصري، لا يحمل خَطّ اليد ولا رائحة الورق، بل يسجل زخم الصوت وحرارة الانفعال الآني السريع مع صورة تنقل الحالة المُراد التعبير عنها. لكن مع غيابك الحتميّ، ستغيب حكاياتٌ كثيرة، ونصوصٌ عظيمة، أفلامٌ وروايات، ومسلسلات تم استبدالها بشاشة الكمبيوتر أو الهاتف.. لن تُنسج من الرسائل الإلكترونية المكتوبة أو المُسجَّلة قصّة محورية عظيمة تزلزل حياة الأشخاص بسبب ضياع رسالة. في هذا الزمان، زمن الإنترنت و (الفيسبوك)، لا توجد رسائل، ولا أوراق، ولا أشواق وخيبات، فالصوت والصورة يحضران عبر كاميرا الكمبيوتر أو الهاتف، ويختصران اللقاء والكتابة.

أنتَ غبت وصرت تنتمي لزمنٍ مضى. لن يعرفك الأولاد ولا الأحفاد، ربَّما يسمعون عن حكاياتك شفاهاً، أو يقرأون ويشاهدون ما يُحكَى عنك في القصص والأفلام، لكنهم لن يعيشوا لحظة انتظار رسالة بعيدة تمس الروح، وتجعلهم يكتبون ردّاً لها، ثم ينتظرون الرسالة التالية بصبر. هذا لن يحدث معهم أبداً.

أنتَ تقاعدت، بعد أن أديت خدماتٍ جليلة دون أن تدري، وكنتَ أميناً في إيصال الرسائل والبرقيات والحوالات والطرود البريدية إلى أصحابها. مازلنا نذكر زياراتك، ونفكّر كَمْ تغيَّرت الحياة في سنواتٍ قليلة من ذاك الوقت حتى الآن، وكأننا وُجدنا لنكون شهوداً على غيابك، وعلى غياب زمنٍ مضى بسرعة.

إلى ساعي البريد
في سجن هداريم

أولاً، لماذا أكتب هذه الرسالة إليك إذن؟ لنقل، إنّها لا تأتي مدفوعةً برغبةٍ مبيَّتة في الكتابة إليك أنت بالتحديد. إنها بالأصح، رغبة لم يتسنّ لي تحقيقها إلى الآن بكتابة رسالة إلى أسير باسل، بعد توجيهه قبل أكثر من عام نداء يشوبه العتاب لعدم نسيانه والكتابة إليه في معتقله في قسم «3» من سجن هداريم، والذي أُخال أن مسؤولية استلام الرسائل المُوجَّهة للأسرى فيه، ومراقبة مضمونها وربَّما حذف بعض ما ورد فيها قبل توزيعها، تقع على عاتقك. إنّ إدراكي لهذه الحقيقة الأخيرة؛ بأنّك حتماً ستقرأ كلماتي المُوجَّهة إلى ذلك الأسير، مقحِماً نفسك عنوةً في مضمون حميمي أنت لست مدعواً البتة للمشاركة فيه، قد حال أمام كتابة مثل هذه الرسالة حتى اللحظة. كذلك كلّما هممت بكتابتها، أتساءل عمّا ستمحو منها كونه لا يروق السُّلطات أو ما ستشي به لمصلحة السجون، إذ يبدو لك بأنه محاولة لخلخلة نظام الاضطهاد الذي تفرضه. باختصار، فعل طغيانك هذا على الكلمات، كان يمتثل أمامي في كلّ مرّة أباشر فيها بالتفكير في كتابة رسالة لذلك الأسير. أي كلمة أحاول رصدها، كانت تفرّ رافضة أن أمسك بها كي لا تمرّ أمام ناظريك أو تقع بين يديك.

أنت، كما يبدو، العائق الرئيسي أمام تلك الرسالة المحتملة. وما دامت وظيفتك كساعي بريد في السجن مستمرّة، سيستحيل عليَّ كتابتها.

ثانياً، لماذا أكتب هذه الرسالة إليك إذن؟ على ضوء حقيقة أن دورك أقرب إلى الطاغية على الرسائل منه إلى ناقلها، والمسؤول عن سلامتها، كما هو متوقَّع من كلّ سُعاةِ البريد في العادة، لا شيء منطقياً يسعني الكتابة عنه إليك. فالكلمات الآن في حالة ما يشبه الثورة التي أشعل فتيلها طغيانك المحتمل عليها. وثورتها هذه أيضاً تجعل ما سأكتبه إليك في أحسن الأحوال هراء، وفي أشدّها تلقائية صراخاً، وفي الحالتين لن ينفع أي منهما في محاولتي ثنيك عن القيام بما يترتَّب على وظيفتك من مهام.

ثالثاً، لماذا أكتب هذه الرسالة إليك إذن؟ فأنا لا أتمتَّع حتى بالقدر الكافي من السذاجة لأعتقد أن رسالتي هذه ستغيِّر من موقفك تجاه مهامّك بأي شكلٍ من الأشكال. وإن حدث صدع في بنيانها وبانت بوادر لتساؤلٍ ما حولها، لا يسعني إلّا تصوُّر صدّك له بعبارة: «أنا أُنفِّذ الأوامر فقط»، أو بعبارة أشدّ أسى: «إن لم أقم أنا بذلك، فهنالك الكثير غيري ممّن سيفعلون».

ثم، عدا عن هذا الاستنتاج المنطقي بأنه لا فائدة تُرجى من الكتابة إليك، لا يسعني الفِرار من صورة تلاحق مخيّلتي تتركَّز في ردِّ فعلك المُتمثِّل بابتسامةٍ طفيفة تحمل طرفاً من التقزُّز الذي تجابه به كذلك الثُّوار الأسرى كلّما جلبت لهم رسالة مشبعة بهشاشة كاتبيها وإحساسهم المُطوَّل بالفقدان لأخٍ أو أختٍ، أبٍ أو أم، ابنٍ أو بنتٍ، صديقٍ أو صديقةٍ. وهنا أودّ أن أخصَّ هذا الإحساس المُرجَّح بالتقزُّز لديك قدراً طفيفاً من الاهتمام، أو مساحة ولو ضيّقة من التأمُّل. فعدا عن أنه يردعني إلى حَدٍّ كبير عن الكتابة إليك، بالأساس أنا التي يحقّ لها أن تشعر بمثله تجاهك، إلّا أنني أحاول ألّا أفعل، ذلك بموجب مبدأ قد يعتبره البعض أهبل، لكنه يفيد بعدم تعريض الآخرين لأمرٍ ما يثير ألمك لو تعرَّضت له بدورك. إذن لن أتقزَّز منك، وبدلاً من ذلك سأدفع بنفسي إلى حيِّز من الحيادية عساني أتمكَّن من الكتابة إليك. وفي الغالب سآمل أن تعاملني بقدرٍ مشابه من الحياد، وهو في

الواقع أشدُّ الأحاسيس إنسانية يمكنني تصوُّر شعورك بها حيال هذه الرسالة.
مع ذلك، ليس من المعقول أن يكتب أحدهم رسالةً لشخص ما راجياً حياديته ومدفوعاً بقدرٍ منها فقط.
مع أنه من الضروري التنويه هنا بأن حياديتي لا تعادل حياديتك. إن الحياد في حالتي لا يعني عدم الاكتراث كما هو في حالتك، أو غياب أي معيق أمام تنفيذ مهامك في اقتحام الرسائل المُوجَّهة للثوار الأسرى. إن مصدر الحياد لمن هو في مكاني هو محض ألم.
رابعاً، لماذا أكتب هذه الرسالة إليك إذن؟ وقد طال تساؤلي هذا لدرجة أن الأسير الذي نادى بالكتابة إليه وودت مراسلته، قد أتمّ محكوميّته وأُطلِق سراحه أخيراً.
خامساً، لماذا أكتب هذه الرسالة إليك إذن؟ وقد توصَّلنا إلى خيار الصَّمت أو الحياد، وفي جميع الأحوال إلى عدم الجدوى.
سادساً، لماذا أكتب هذه الرسالة إليك إذن؟ سأحاول البحث عن نقطة لا يمكنك الإمساك بها، تمتدُّ بعد الصَّمت وقبل الحياد. إنها نقطة قد تستأنس فيها كلمات لا يمكن لطغيانك السيطرة عليها كونك حتماً لا تفقه جدواها، فهي أشبه بالكلمات الواردة في التعويذات، المُتردِّدة والمتلعثمة وغير المنطقية، والتي لا ترتعش أمام سخريتك تجاهها وتقزُّزك منها، بل قد يعينها كلا الإحساسين عندك في أن تنفذ من براثن رقابتك وثم نجاح مفعول سحرها.
سابعاً، أكتب هذه الرسالة إليك إذن لأوصل كلمات شاعرة كريمة، تعرف بالسليقة عن العلاقة المتينة بين فنّ كتابة الشعر وفنّ كتابة التعويذات، وضعتها في هذه القصيدة لتحمي الأسرى البواسل، معتقلين كانوا أم محرَّرين، من أيّ أذى أنت وسلطاتك قادرين على إلحاقه بهم.

المطر المتساقط في داخلك
يتطاير في طريقه إلى الهواتف الخليوية
وأجهزة الإنذار
بهدوء
كتبتُ على يدك أن جمال ذهنك
لا يقبل الاحتواء
مهما حاولوا
كانت رؤيتك في الرؤيا جميلة
في نسق الساعات
ضحكنا
تحدثنا حتى ذوبان الحسرة
كان البأس
عذوبة مبالية بالكلام
لأكثر
من مجرد كائن

إلى باسل غطاس

■ **سارة ريجس**

الصِّراع الطبقي أعنف من حلبات المُصارعة

طفيلي..

المُصطلح المُلغَّم هو الذي يمرِّر معنى خلافياً غير محسوم، باعتباره مطلقاً ومسلَّماً به. «الطفيليّة» أحد تلك المفاهيم المُلغَّمة، معناه الرئيسي تبدَّل عبر الأزمان والسياقات، له معنى طبي، وآخر اجتماعيّ واقتصاديّ. الكلمة بدأت مع اللُّغة اليونانية القديمة (parasitos) كوصف تحقيري للفقير الذي يعيش على نفقة الآخرين، ثم اُستخدم المُصطلح لاحقاً لوصف الطبقات الثريّة البرجوازيّة، فهي تعيش بتوظيف الآخرين للعمل لصالحها، إمّا بامتلاك الثروة أو أدوات الإنتاج.

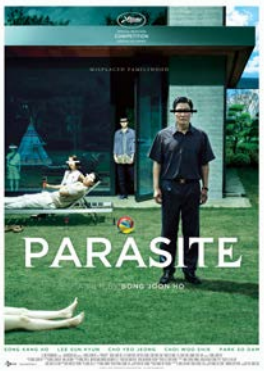
ومع ظهور الفلسفات الاشتراكيّة والشيوعيّة لم يعد يكفي أن تعيش ممّا تتكسَّب كي لا تكون طفيليّاً، بل ينبغي أن تتّصل مهنتك بالعمليّة الإنتاجيّة بشكلٍ مباشر، أو تمارس العمل بيديك، الاتحاد السوفياتي مثلاً حاكم بعض الكُتَّاب والشعراء (المُعارضين للسُّلطة) بحُجة الطفيليّة، باعتبار الكتابة عملية غير منتجة. إذن مَنْ هو الطفيليّ؟

أمجد جمال

بقدرِ تلغيم المُصطلح بقدرِ تعقيد الاستنتاج، فالمُصطلح به مطاطية بلاغية ومرونة هجائية، من السهل تطويعه وإسقاطه على الخصوم والتبرؤ منه، أو الوقوع ضحية له. كما أنه متغيِّر بحسب الظرف، يمكن أن تكون طفيليّاً في لحظة، ولا تكون كذلك في اللحظة التالية. هي حالة من الكرّ والفرّ لا تنتهي، يمكن اختزالها بكونها هي الصِّراع الطبقي ذاته، حالة الصعود والهبوط المتوالي من السلم. وهي مطحنة، الناجون منها أَقلّ كثيراً من الهالكين.

وفق هذا الارتياب المُتعاطف، صنع الكوري الجنوبي «بونج جون هو» فيلمه الأخير «طفيلي»: عنوان

مباشر، لكنه بعد مشاهدة الفيلم يصير باعثاً على الأسئلة أكثر ممّا يعطي من أجوبة، حاله في ذلك حال كلّ أفلام المُخرج والكاتب الذي تجاوز اسمه النطاق المحلّيّ للسينما الآسيوية منذ منتصف العقد الماضي، بأفلام كورية النطق من عيار: «ذكريات جريمة قتل»، و«أم»، و«المضيف»، مكّنته من اختراق الصناعة الهوليوودية بأفلام ناطقةٍ بالإنجليزية من إخراجه، مثل «محطم الثلج»، و«أوكجا»، والأخيرة كانت أَقلّ بريقاً من أفلامه المحلّيّة، ومثّلت نقطة تراجع لسينماه المُتميّزة، ما عاد به مرّة أخرى إلى الصناعة الكورية ليقدّم لنا تحفته الجديدة.



«طفيلي» عن أسرة تعيش حياة الفقر، مكوَّنة من زوج وزوجة وفتى وفتاة عاطلين في سن العمل، الأسرة تسكن قبو أحد الأبنية في حي شعبي، هو منزل لكنه بعيد عن المفهوم المعنوي للسكن.

دون الخوض كثيراً في معاناتهم المادّية بتفاصيل درامية مستهلكة، يعلمنا «جون-هو» بالمستوى المادّي لتلك الأسرة باستهلال ذكي لأحداث الفيلم، حيث محاولة الابن «كيم» اختراق مغذّي شبكة (الواي-فاي) لجيرانه ليتَّصل بالإنترنت دون تحمُّل نفقة الاشتراك، وهنا يمارس أحد أشكال الطفيليّة. يتبعها بمحاولةٍ أخرى للاستيلاء على وظيفة بأحد المطاعم على حساب عاملٍ آخر، حتى تأتيه الفرصة الأكبر بالعمل كمدرِّسٍ خاصّ لفتاة من عائلة السيد بارك شديدة الثراء، ويتحايل على عدم أهليته للوظيفة بتزييف أوراق حصوله على شهادةٍ جامعية.

ينجح كيم بالحصول على الوظيفة، ويخترق القصر المهيب الذي تسكنه الأسرة الثريّة وهي تحظى بنفس الهيكلية (زوج وزوجة وصبي وفتاة في عمر أصغر)، هنا تأخذ الحبكة في التطوُّر بشكلٍ ممتع، حيث تبدأ الأسرة الفقيرة بصناعة الخطَط والألاعيب للتوسع بكسب مزيدٍ من الوظائف في هذا المنزل عن طريق إزاحة العاملين السابقين به، الأب يخطف مهنة السائق الخاص للسيد بارك، والأمّ تستولي على مهنة مدبرة المنزل، والأخت تحصل على مهنة مدرسة الرسم والمُعالجة النفسية.

وهكذا باتت الأسرتان متشاركتين بالمنزل والثروة وشكل الحياة، بقدرِ المعاناة للوصول إلى تلك النقطة بقدرِ ما كانت النتيجة مبهرة، كلّ شيء يسير بشكل مثالي، والثروة يتم توزيعها بصورة مُرضية لأبطالنا، لكن الأمور تنقلب بمفارقةٍ تعقِّد الموقف أكثر، حين يكتشفون أن مدبِّرة المنزل السابقة للأسرة سبقتهم بفكرة الاقتيات، حيث تآمرت منذ بضع سنوات لتضع زوجها في القبو السري للمنزل، يعيش حياة الطفيليّ تحت الأرض، يأكل ويشرب وينام على نفقة الأسرة الثريّة دون علمها. وهنا يجد الطرفان (الأسرتان الفقيرتان) نفسيهما في مواجهة بهدف الحفاظ على مكاسب تم اقتناصها بالتطفُّل على الأسرة الثريّة.

في الملصق الدعائي للفيلم تظهر الشخصيّات الرئيسية من العائلتين الثريّة والفقيرة موصدة الأعين، في إشارة إلى كون جميعهم ضحية لمُتطفِّلٍ ما يعمل بالسِّر أو من وراء أعينهم للاستفادة منهم أو إزاحتهم كلّيّاً لصالحه. ما سبق ترميز لموقف الطبقة المُتوسِّطة (المُتمثِّلة في عائلة كيم) في الصِّراع الطبقي، فالمطلوب من تلك الطبقة لا يقتصر على محاولة الترقي طبقياً وحسب، بل وتجنُّب الإزاحة من الطبقات الأفقر. هي إذن ليست مواجهة بين طرفين كمباريات المُصارعة، بل كما ذكرنا حالة لا تتوقَّف من الكرّ والفرّ، ومطحنة تضمّ الجميع.

لكن، هل ينحصر وصف «الطفيليّة» على الأسرتين الفقيرة والأفقر؟ لا يبدو أن ذلك ما قصده «جون-هو»، فالمفهوم يمكن امتداده على اتّساع ليشمل أسرة السيد «بارك» الثريّة، نفسها، وهي تحقِّق التعريف الثاني الذي ذكرناه للطفيليّة البرجوازية، لم نعلم الكثير عن طبيعة عمل الزوج بشكلٍ مقصود، لكن الزوجة بدت غارقةً في حياة المخملية، في أحد المشاهد يتحدَّث زوجها

مع السائق حول قلقه من رحيل مدبِّرة المنزل الأولى؛ لأن زوجته لن تستطيع إنقاذ الموقف، فبرغم كونها امرأةً غير عاملة، فهي فاشلة في التنظيف، وفي الطبخ. وكما علمنا من البداية هي فاشلةٌ أيضاً في رعاية أبنائها بنفسها. إذن فالطفيليّة هنا مثلث يجمع الطبقات، وهي حالة الصِّراع الطبقيّ نفسها: كلٌّ يتطفَّل.

معظم أفلام «جون-هو» هي مأسويات، لكنها لا تبدأ كذلك، بل بطابعٍ تغلب عليه الكوميديا، ثم يتحوَّل تدريجياً نحو الجديّة، كأنه يُلقي بدعابة قشرتها تجعلك تضحك وتضحك حتى لحظة الإدراك. «جون-هو» هنا لا يناقش قضية الظلم الاجتماعيّ بالطريقة التقليديّة، لا يتساءل برومانسية عن سبب الفقر أو يعترض على وجود الفقراء، ولا يبدي انتماءه لصف أحدهم على حساب الآخر. وبقدر تعاطفه الظاهر مع جميع الأطراف بقدر ما تبدو سخريته من سيرورة توزيع الثروة، وبقدر غضبه من وقوع الجميع ضحية لتلك السيرورة.

شخصيّات «جون-هو» أيضاً تخضع لآليّات الطبيعة من الناحيتين النفسيّة والسلوكيّة، هي غير محصَّنة من الغباء البشريّ العابر والأفعال الخرقاء البعيدة عن المنطق، لحظات الجنون اللّحظي، غير المُتوقَّعة، لكنها في الوقت نفسه جائزة الحدوث، تلك الأفعال تكون مسؤولة عن إشعال الدراما بأفلامه وأخذها إلى مساراتٍ مدهشة، مثلما كان الاندفاع الأهوج لشخصيّات الشرطيين الثلاثة أبطال فيلمه الأسبق «ذكريات جريمة قتل» 2003، سبباً في موت الشاهد الوحيد بالقضيّة، ومن ثَمَّ ضياع خيوط الحقيقة والعقل في لحظة غضبٍ عبثيّة.

في «طفيلي» لحظة غضبٍ أخرى لا تقلّ عبثاً، تقود لسلسلة من جرائم العنف والقتل، بعضها تمّ على طريقة «ميرسولت» برواية الغريب لألبير كامو، وهو يقتل الفتى العربيّ بدافع غير مقنع يحاول المُؤلِّف الخروج منه باستنتاج ينتمي للفلسفة العبثيّة. إلّا أنها لحظات الجنون اللّحظي، مرتكب الجريمة بالفيلم يصفها لاحقاً بأنها بدت مثل الحلم كلّما تذكَّر ملابساتها، وهو نفسه الذي ذكر سابقاً عدم إيمانه بمفهوم «التخطيط للمستقبل»: الخطّة الوحيدة التي لا تفشل أبداً هي ألّا تملك خطّة من الأساس. إذا وضعت خطّة فلن تسير الحياة وفقها».

الثراء البصري للفيلم لا يقلّ عن ثراء موضوعه، يتعاون «جون-هو» للمرّة الثالثة مع مدير التصوير «هونج كيونج-بو»، وقد نجحا معاً في الخروج بصورةٍ مميَّزة ومعبِّرة عن أحداث الفيلم، باستخدام نسبة الإطار العريضة 2.35، بهدف إظهار جميع أفراد كلّ أسرة (أربع شخصيات) داخل كادر سينمائي واحد بارع في تكوينه، مع اختلاف نوع العدسات بتغيُّر المكان والعائلة، فالعدسة تكون ضيّقة في المشاهد المُصوَّرة داخل القبو الذي تعيش فيه أسرة كيم الفقيرة فتعطي إحساساً بالحصار والبؤس، لكن العدسة تكون أوسع في المشاهد المُصوَّرة داخل القصر فتعطي إحساساً بالرحابة والحياة الرغدة.

أيضاً استخدم «جون-هو» عنصر المقارنة البصريّ بالتركيز على نوعي الحياة من خلال واجهات المنزلين، القبو، حيث القمامة والفوضى والتبوُّل، والقصر، حيث المساحة الخضراء الزاهية. نلاحظ أيضاً كثرةً في استخدام السلالم كعنصرٍ بصريّ في تصميم المشاهد التي يتنقل بها أفراد عائلة كيم من وإلى القصر، والسلالم المادِّية ليست سوى مجاز عن مفهوم السلم الطبقي، أعذب تلك المشاهد هو وقت الهروب ليلاً من القصر أثناء هبوب العاصفة المُمطرة.

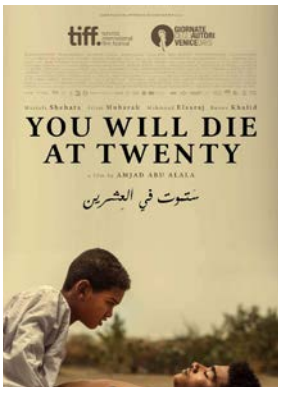
«طفيلي» حصد جائزة السعفة الذهبيّة في دورة مهرجان «كان» الأخيرة من لجنة تحكيم يرأسها المكسيكي أليخاندرو إناريتو، لكنه من الأفلام القليلة التي لن يقف انتشارها عند فئة السينيفيل والنخب، بل يملك عزماً أكبر للانتشار بين جميع فئات المشاهدين. هو فيلم يجعلك، سريعاً، على يقين بأنك أمام واحدٍ من أفضل الأفلام التي ستشاهدها هذا العام، قبل أن ينتهي الفيلم أو ينتهي العام.

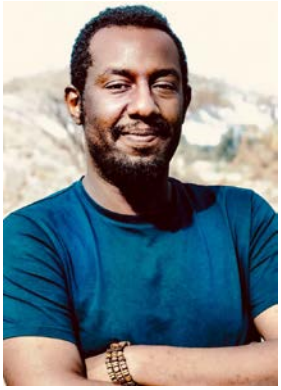
«ستموت في العشرين»..

تجربة صوفية تضيء سماء البندقية

«عندما كنت صغيراً ماتت خالتي، ولأن المجتمع السوداني يبالغ في أحزانه وجدت أمّي ترتدي اللون الأسود سنواتٍ طويلة وفاءً لخالتي، في الفيلم أيضاً جعلت الأمّ ترتدي هذا اللون على ابنها الذي ينتظره الموت في سن العشرين.. الفرق بيني وبين «مزمل» (بطل العمل) أنني في سنِّ الطفولة كنت أسأل ولا أخاف من أسرتي، حتى لو كانت الأسئلة متعلّقة بثوابت راسخة، لكن مزمل ممنوع من الأسئلة». بتلك الكلمات علَّق المُخرج السوداني أمجد أبو العلاء على فيلمه «ستموت في العشرين» بعد تتويجه بجائزة أسد المستقبل في الدورة الـ76 من «مهرجان فينيسيا السينمائي»، الذي عُقد في الفترة من 28 أغسطس/آب الماضي حتى 7 سبتمبر/أيلول بمدينة فينيسيا (البندقية) بإيطاليا. وهي الجائزة التي جعلت أنظار العالم تتَّجه صوب السينما السودانية التي عانت كثيراً في السنوات الـ10 الأخيرة. وكان هذا التتويج حافزاً لمشاركة الفيلم في الدورة الـ44 من مهرجان تورنتو المُنعقد في الفترة من 5 إلى 15 سبتمبر/أيلول 2019.

بدر الدين مصطفى





أمجد أبو العلاء ▲

أمجد أبو العلاء الذي يرفع شعار «إذا أردت أن تكون متميِّزاً فلابد أن تكون جريئاً» يتمرَّد في فيلمه هذا على المألوف، ويحاول كسر الطابوهات الجامدة التي تفرض نفسها على المجتمعات العربيّة؛ وأهمّها السحر والخرافات. في هذا الفيلم يدعو أمجد أبناء السودان إلى التجريب وعدم الخوف من أي شيء، فلا مانع من ارتكاب بعض الأخطاء أو حتى السقوط لبعض الوقت، ما دام الإنسان يسعى لشحذ همّته واستنهاض ذاته من جديد.

«ستموت في العشرين»، الفيلم الذي دعمته مؤسَّسة الدوحة للأفلام في برنامجها للمنح، هو أوَّل عمل روائي طويل في مسيرة أبو العلاء، إذ سبقه عدد من الأفلام القصيرة المُهمّة منها «قهوة وبرتقال، تينا، ريش الطيور، استوديو». لكن في هذا الفيلم -على وجه التحديد- يقدِّم أبو العلاء نفسه كمُخرج يمتلك لغته البصريّة بصورةٍ لافتةٍ للأنظار؛ لغة تنبض بالشاعرية وبالمعاناة .

العمل مأخوذ من قصّة قصيرة بعنوان «النوم عند قدمي الجبل» للكاتب السوداني المعروف حمور زيادة. وكتب السيناريو كلّ من المُخرج ويوسف إبرهيم، وقد استغرق التصوير شهرين في منطقة الجزيرة، جنوب السودان. واستغرق العمل كلّه (3 سنوات) حتى يظهر إلى النور.

تدور أحداث الفيلم داخل قرية سودانية، حينما تضع امرأة ابنها «مزمل» بعد أعوام من الانتظار، إلّا أن نبوءة صوفية تقول بأن الطفل سوف يموت حينما يبلغ الـ 20. تمرّ السنوات ويكبر مزمل وهو مُحاط بنظرات الشفقة، التي تجعله يشعر كأنه إنسان ميت يعيش في ثوب آخر حي، وتستمرّ الأحداث حتى يعود شخص ما (يُدعى العمّ سليمان) إلى القرية، بعد أن عمل مُصوِّراً سينمائياً في المدينة بعيداً عن المعتقدات الصوفية للقرية. وهنا يرى مزمل العالم بشكلٍ مُغاير تماماً، من خلال جهاز قديم لعرض الأفلام السينمائية يقتنيه سليمان. وسرعان ما تبدأ شخصية مزمل في التغيُّر بصحبة سليمان، ويتنامى الشكّ لديه يوماً بعد يوم حول صدق النبوءة المشؤومة. أمّا الأمّ، فتحاول بكلّ ما أُوتيت من قوة، أن تمنع وقوع النبوءة، وتستمرّ أحداث الفيلم حتى يبلغ

عيد ميلاده العشرين، فيصبح في ذلك اليوم الذي يغتاله فيه الشكّ والحيرة بين الموت وركوب الحافلة التي تنقله إلى عالم يملؤه الشغف كي يتعرَّف عليه. مَنْ هو أبو العلاء في هذه الحكاية؟ هل هو مزمل أم العمّ سليمان؟ في الواقع هو هذا وذاك يتأرجح بين الشخصيتين بحرّيّة كبيرة. أمّا القرية التي وُلد فيها بطلنا السلبي في سلوكه وتصرُّفاته، فتعتنق الأفكار الصوفيّة، والكلّ فيها مقتنع بهذه النبوءة حدّ إطلاق اسم «ابن الموت» على مزمل. مزمل نفسه يمضي أيّامه منتظراً تلك الآخرة. لا يفعل شيئاً يذكر، عدا إدخال الفيلم في متاهة الانتظار المرير، وإقحامه في حكايات وتفاصيل جانبية عن الأب الغائب وحبّه الأفلاطوني النقي لفتاة جميلة وتعرُّضه للاضطهاد.

تتخذ تيمة الانتظار موقعها داخل سياق الفيلم، كونه جزءاً من الحياة العربيّة. لكنها تتخذ سمتاً خاصّاً في انصهارها داخل بيئة جغرافيّة إفريقيّة تجمع بين عناصر شتّى، تضفي عليها جاذبية فريدة. أمّا نقطة التحوُّل الرئيسة في الفيلم، فتأتي بقيادة العمّ سليمان، الذي أخذ على عاتقه مناقشة المُعتقدات التي ترزح القرية تحتها؛ سليمان الرجل المختلف عن كلّ مَنْ عرفهم الشاب الموعود بالموت في حياته، يساعده في القفز فوق المُسلَّمات ومناقشة الأشياء التي من المفترض أنها لا تناقش. الرجل سيغدو معلِّماً حداثياً لمزمل، يرشده إلى الطريق الآخر وينتشله من عالمه البائس. معه سيتعلَّم أيضاً ماذا تعني السينما وصناعة الأفلام.

حاملاً نبوءة الصبي الموعود بالموت، يجسِّد ببراعة الفَنَّان السوداني الشابّ مصطفى شحاتة شخصية «مزمل»، ويشاركه في فريق العمل إسلام مبارك، ومحمود السرجي (في دور سليمان)، إضافة إلى بونا خالد، وطلال عفيفي. وعلى الرغم من حداثة تجاربهم الأدائية إلّا أنهم استطاعوا تجسيد أدوارهم بحرفية كبيرة بعد فترة إعدادٍ طويلة، أشبه بالمعسكر، استعان فيها مخرج العمل بممثِّلين من بلدانٍ أخرى لتدريبهم وصقل موهبتهم.

لا يقدِّم العمل شخصية مزمل بنوعٍ من البطولية، كما أنه ليس شابّاً نشعر تجاهه بالشفقة. إنه كائنٌ حي محكوم بالأمل. لكن بسبب تلك النبوءة المشؤومة ينشغل بالموت أكثر من الحياة، رغم أنه مازال في مقتبل العمر. هذا هو الهاجس الوحيد الذي يحرِّكه، وربَّما يكون هو دافعه لتلاوةِ القرآن من حينٍ لآخر. أيفعل هذا خوفاً أو إيماناً، هذا ما لن نعرفه. فالفيلم يعمل على تحييد مشاعرنا تجاه مزمل، سواء السلبية أو الإيجابية، ليترك لنا مساحة من حرّيّة اختيار نوع التفاعل الذي نريده، فبإمكانك أن تتعاطف وبإمكانك أن تكره سلبيته وربَّما حماقته. هل تعمَّد أبو العلاء ذلك؟ في الواقع لا يمكن لأحد تخمين الإجابة، لكن هذا ما يحدث على أيّة حال.

ثمّة احتفاء خاص ملحوظ في الإطار العام للعمل، وبين ثناياه أيضاً بالتصوُّف، مذهباً وطريقاً، ولا شكّ في أن هذا الاحتفاء ينبع أساساً من رؤى المُخرج وتوجُّهاته يقول أمجد: «احترم الصوفيّة بكلّ أدبيّاتها وأفكارها، ولذا أردت الاحتفاء بها وقدَّمتها بشكلٍ رائع بصريّاً، ولكن في الوقت نفسه وجَّهت لشيوخها اللوم من خلال الفيلم بسبب طريقة تعاملهم مع الناس».

لكن الترسيخ المرئي لـ«سوف تموت في سن العشرين» هو العنصر الأكثر بروزاً على الإطلاق داخل الفيلم، وقد أجاد أبو

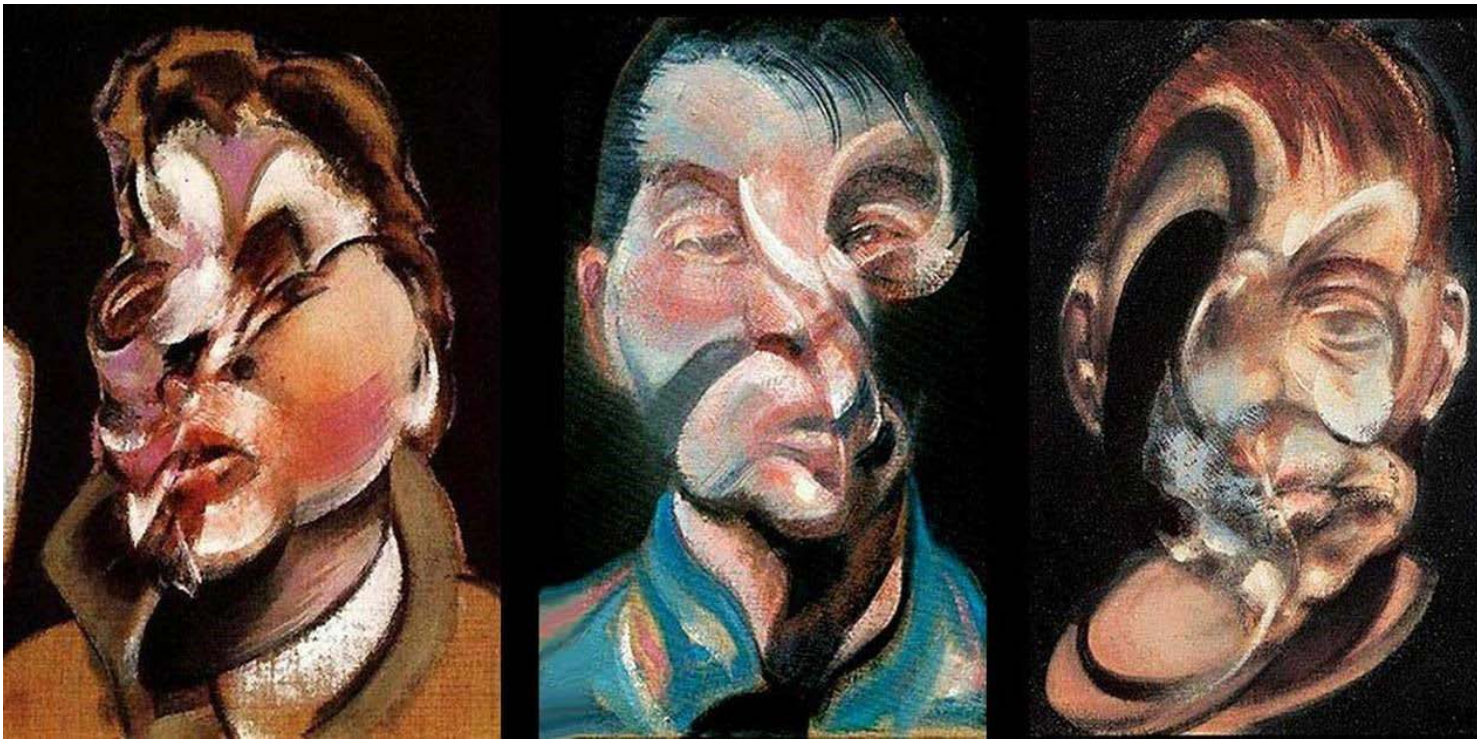
المخرج أمجد أبو العلاء▲

العلاء إدارة هذا الأمر بعدسة المُصوِّر العالمي . يتألَّف الفيلم من تألُّق جميل ويفتخر بنوعٍ من الحساسيّة لمصادر الضوء والتدرُّجات اللونية التي لا يقدر عليها سوى كبار المُصوِّرين. يصوِّر الفيلم بنوعٍ من الإبهار المنطقة النائية بين شرق السودان ووسطه، كمكانٍ شبه سحري من الرمال والسماء وألوان مياه النيل.

كان الفيلسوف الفرنسيّ جيل دولوز يقول إن السينما الثالثة؛ سينما المجتمعات التي تعاني من الاستبداد والاستعمار، تبدو مختلفة في طبيعتها عن السينما الأولى (هوليوود)، والسينما الثانية (المُؤلِّف). فالأولى تأتي مُحمَّلة بهموم الواقع وتأخذ على عاتقها مواجهته، وربَّما إصلاحه، وهي تمزج الخاص بالعام في مزيجٍ فريدٍ يخلق منها هويّة خاصّة مميَّزة. هكذا فعلت سينما جلاوبير روشا في أميركا اللاتينية وعثمان سمبين في السنغال ويوسف شاهين في مصر. وهكذا أبو العلاء يسير على الدرب. وهو يقول عن وجود خطوط تماس بينه وبين الشخصيّات الرئيسة في العمل: «أردت في هذا العمل طرح كلّ الأشياء التي كنت أخاف منها في سن الطفولة مثل الخوف من الغرق في المياه، كنت بالفعل أعاني من فوبيا المياه». لكن في الواقع لا يطغى الهمّ الحاضر طوال العمل، بشقّيه الخاص والعام، والذي يستطيع المشاهد تلمّسه في كلّ مشهد من مشاهده، على جماليات الصورة وتضافرها مع الفكرة، لهذا جاء الناتج معبِّراً، والأهم مبشِّراً بسينما سودانية تحمل وعوداً مستقبلية مليئة بالمزيد من الإبداعات بعد فترة تعثُّر ليست بالقليلة.

في الواقع استطاع أمجد أبو العلاء إنجاز فيلم متصالحاً مع أفكاره وغير متصالح مع واقعه. ربَّما لا يذكِّرنا العمل بأفلام أخرى لمُخرجين آخرين، لأن العملَ يحمل بصمة أبو العلاء الخاصّة، ومع ذلك تبدو المرجعية السينمائية العامّة للفيلم حاضرة؛ مرجعية روشا وتورناتوري وشاهين وربَّما أنغيلوبولس.

كتجربة إخراجية أولى لأمجد أبو العلاء يحمل الفيلم رومانسية الفيلم الأوَّل واعتقاده بأن السينما تحمل الكثير من الوعود والقدرة على تحريك الواقع وتغييره. وربَّما يكون أجمل ما في العمل هو تلك المسافة التي ينظر منها إلى الأشياء، فهو داخلها وخارجها في آنٍ واحد. أخيراً سيظل «ستموت في العشرين» من الأعمال المُؤثِّرة في مسيرة السينما السودانية والصفة الخاصّة المُميِّزة له هي التصميم البصريّ الرائع للمشاهد. وإلى جانب الصورة، يعرض المُخرج عالماً من التراكيب المُلهمة التي تمزج الخاص بالعام، والروحي بالمادي، والواقع بالمأمول.



فرانسيس بيكون

ما يدين به الرّسم للأدب

«بيكون بجميع الحروف» هو عنوان المعرض الذي أُفتُتح يوم 11 سبتمبر/أيلول 2019 بمركز جورج بومبيدو بباريس، ويستمرّ إلى 20 يناير/كانون الثاني 2020. وهو معرض يلقي الضوء على كثير من جوانب العلاقة الوثيقة التي ربطت الرَّسام البريطاني فرانسيس بيكون (1909 - 1992) بالأدب تحديداً. هذه العلاقة التي نادراً ما يلتفت إليها النُقَّاد والجمهور، علماً أنها تمثِّل فرصة ثمينة لإعادة استكشاف أسرار وخبايا مرسم هذا الفَنَّان الكبير، الذي ما تزال لوحاته تلهم الفلاسفة والأدباء إلى اليوم.

نجيب مبارك

معرض استعادي «بجميع الحروف»

في عام 1996، احتضن «مركز بومبيدو» آخر معرض كبير لفرانسيس بيكون. وبعد أكثر من عقدين على هذا المعرض، يعود الفَنَّان البريطاني إلى هذا المركز من جديد في معرض استعاديّ لبعض أعماله بعنوان «بيكون بجميع الحروف»، وهو معرض يركِّز بشكل خاصّ على الأعمال التي أنتجها «بيكون» في العشرين سنة الأخيرة من حياته، والتي تكشف مدى تأثير الأدب على هذه الأعمال، بحيث يضمّ 60 لوحة، يعود تاريخ أقدمها إلى عام 1971، وأحدثها إلى عام 1992، من بينها 12 لوحة ثلاثية الأجزاء، وبعض البورتريهات، والبورتريهات الشخصيّة. وقد كانت هذه السنوات هي المرحلة الأهمّ في مسار هذا الفَنَّان، تميَّزت بتبسيط وتكثيف أسلوبه التصويري، بحيث اكتسبت ألوانه عمقاً جديداً نابعاً من سجلّ لونيّ فريد من نوعه، يتراوح بين الأصفر إلى الوردي، عبر نغمات برتقالية مشبعة، كما هو الحال في رسوماته التي أنجزها عام 1983 بعنوان «الكثبان الرملية»،

بينما قدَّمت سلسلة لوحاته «السّوداء» ثلاثية الأجزاء صوراً قاتمة لجسدين يصارعان الموت.

يُسلِّط المعرض الضوء على تأثير الأدب على أعمال فرانسيس بيكون. وبالموازاة مع عرض اللّوحات، يمكن للزائر أن ينصت لتسجيلات قراءات من نصوص وكتب كان الفَنَّان يحبّها ويتعلَّق بها كثيراً، مثل نصوص جورج باتاي، إسخيلوس، ت.س. إليوت، جوزيف كونراد، أو نيتشه، يقوم بتلاوتها ممثِّلون فرنسيون مشهورون مثل ماتيو أمالريك، جان مارك بار أو فاليري دريفيل. ولا شكّ في أنّ هؤلاء المُؤلِّفين كان لهم تأثيرٌ كبير على «بيكون»، وألهموه لوحات ورسومات كثيرة وموتيفات متكرِّرة أكثر من مرّة مثل غضبات الأساطير اليونانية. وفي هذا الصدد، يبدو تأثير المسرحي اليوناني إسخيلوس واضحاً جداً، خصوصاً في كثير من الرّسومات، أبرزها لوحة ثلاثية الأجزاء يعود تاريخها إلى 1981، وهي مستوحاة من مسرحية «أوريستيا». وبشكلٍ عام، إذا كان زائر هذا المعرض سيقف على كثير من الموضوعات الأثيرة عند «بيكون» (المعاناة الإنسانية، الشعور بالعزلة، الخوف من الموت...) ورؤيته المأسوية لعالم محبط، فإنّه سيكتشف في هذه الأعمال أيضاً جانباً جديداً، يتمثَّل في شغف صاحبها العميق بالأدب.

كتب ملطّخة بالأصباغ

كان فرانسيس بيكون يحبّ الكتب. وتشهد آلاف الكتب في مكتبته الخاصّة على هذا الشغف بالأدب. وبعد نصف قرن على معرض «غراند باليه» بباريس، الذي كرَّس فرانسيس بيكون كأحد أعظم فنَّاني عصره، ينحو المعرض الجديد في مركز بومبيدو إلى استكشاف العلاقات الوشيجة التي ربطت أعمال «بيكون» بأعمال الأدباء والكُتَّاب المفضَّلين لديه، وذلك لإعادة اختراع هذه الروابط بين اللّوحة والكتاب، أو بين النصّ والرسم، لأنّ «بيكون» نجح فعلاً في ترجمة الكثير من قراءاته الأدبيّة إلى صور مبتكرة ومذهلة، بثّها في كثيرٍ من أعماله الشهيرة، خصوصاً منها 12 لوحةً ثلاثية الأجزاء، التي يحاورها المعرض من خلال سرد حكايات إنجازها وعرض النصوص الأدبيّة التي استندت إليها أو كانت مصادر استلهام لها. في المقابل، إذا كان خيال «بيكون» قد تغذَّى كثيراً على الأدب، فإنّ أعماله أيضاً كانت لوقتٍ طويل موضوع تأمُّل من طرف كثير من مُعاصريه الفلاسفة والمُفكِّرين والنُّقَّاد والأدباء، أمثال: كلود سيمون، ميلان كونديرا، هيرفي غويبرت، جيل ديلوز وفيليب سوليرز، بحيث يمكن القول إنّ إبداع فرانسيس بيكون قد شكَّل قاعدة لموضوع أدبيّ حقيقي في فرنسا.

من خلال مراجعة الحوارات والمقابلات التي أُجريت مع فرانسيس بيكون، يلاحظ القارئ تطوُّراً دراماتيكيّاً في الطريقة التي تحدَّث بها عن علاقته بالأدب، خصوصاً في تلك المقابلات التي أجراها مع ديفيد سيلفستر (بدءاً في منتصف الستينيات)، أو في الثمانينيات من القرن الماضي مع الفرنسيين، مثل ميشيل أرشامبو وفرانك موبير، وقد تزامن هذا التطوُّر في علاقته بالأدب مع التحوُّل المعرفي الكبير الذي حملته ارهاصات ما بعد الحداثة. يذكر سيلفستر، مؤرِّخ الفَنّ الحداثي، أنّ «بيكون» كان يميل في البداية إلى دحض كلّ صلة بين رسوماته والأدب. ونعلم أنّه في الستينيات والسبعينيات، كان من العيب أن يُشار إلى الرّسام باعتباره فنّاناً تشخيصيّاً، أمّا إذا اعترف بتأثّره بالأدب فهذا يفقده أيّ مصداقية في نظر الجميع. وأكيد أنّ «بيكون» قد تصرَّف خلال هذه الفترة ضدّاً على رغباته العميقة، مسايراً المعتقدات السّائدة آنذاك، تلك التي لا تعتبر اللّوحة جيّدة إلّا إذا كانت صامتة. لكن، في

مكتبة «بيكون» الخاصّة، التي جرَدتها كلّية ترينيتي في دبلن وتحفظها إلى اليوم، يمكن العثور على ألف عنوان من الكتب المُستعملة، كلّها ملطّخة بالأصباغ. فما الذي يمكن أن تخفيه هذه المكتبة، أو العائلة الرّوحية للفَنّان؟

إحياء علاقة الرّسم بالأدب

لقد سهّل فرنسيس بيكون مُهمَّة الباحث عن علاقته بالأدب، لأنّه وضع عناوين أعماله استناداً إلى مراجع أدبيّة دقيقة. فهو، مثلاً، أهدى واحدة من لوحاته ثلاثية الأجزاء إلى «أوريستيا» إسخيلوس، وسنوات بعد ذلك، قام باستلهام لوحة ثلاثية أخرى من قصيدة «الأرض اليباب» لـ «ت. س. إليوت»، وأخرى من رواية «قلب الظلام» لجوزيف كونراد (في عام 1939 اكتشف إسخيلوس عندما شاهد مسرحية من تأليف إليوت بعنوان «اجتماع شمل العائلة»)، وتمخَّضت علاقته بميشيل ليريس عن لوحة «مرآة مصارعة الثيران»،كما استلهم أيضاً من أعمال جورج باتاي (التجربة الداخلية). كما نكتشف من خلال مكتبته الخاصّة أنّه كان قارئاً شغوفاً لأعمال نيتشه (مولد التراجيديا). ويرى أحد مؤرِّخي الفَنّ الحديث، الفرنسي ديديه أتينجي، أنّه يمكن إرجاع لائحة هؤلاء المُؤلِّفين ومختلف المصادر الأدبيّة التي استلهم منها «بيكون» أعماله إلى اسم واحد هو: هنري بيرغسون، الذي تأثّر به «بيكون» مثلما تأثّر به إليوت وجيل دولوز وغيرهما. وهذا يفسِّر أيضاً سبب احتفاء الفرنسيين الكبير بأعمال «بيكون»، ونجاحه في فرنسا بشكل لا مثيل له في بلدٍ آخر، لأنّه في النهاية يجسِّد في أعماله قيم ثلاثة من الخالدين بالنّسبة للفكر والنقد الفرنسيين: الماركيز دو ساد، جورج باتاي وفريدريك نيتشه، وهو ما خلصت إليه أيضاً كتابات هيرفيه غيبرت وكلود سيمون وفيليب سوليرز.

بين عامي 1971 و1972، أعاد «بيكون» إحياء علاقة الرّسم بالأدب. لقد صرَّح، بشكلٍ منهجيّ تقريباً، بأنّه كان عليه تدمير معظم أعماله السابقة. وفي الثمانينيات، عندما سُئل عن معلِّميه الكبار بعد الرّسام «فيلاسكيز»، همس بأنّه نادم على ما أنجز: «لم يكن عليَّ أن أفعل ذلك!»، لأنّ طموحه الأوّل كان هو إنجاز عمل بإمكانه أن يقف إلى جوار عمل «فيلاسكيز». وقد كان هذا مشروعاً مجنوناً، في سياق نظريّ وشعريّ غير مفهوم، وفاقدٍ للقواعد والأُطر. لقد كان على «بيكون» أن يعيد ابتكار تقنية جديدة، على الرغم من الصعوبات، وهو ما تحقَّق من خلال مصالحته الرّسم بالأدب. هكذا، في منتصف السبعينيات، اقتنع بأنّه قادر على تحقيق طموحه. وانطلاقاً من هذه الفترة، ستكشف رسوماته عن إتقان رهيب، وتحكُّم مثالي في الأدوات، وتجدُّد في الألوان المختارة بشفافية وخفَّة، عكس المادة الثقيلة التي طبعت أعماله في العقود السابقة. تحمل اللّوحة الأخيرة لفرانسيس بيكون عنوان «دراسة الثور»، وقد أنجزها عام 1991 قبل وفاته بشهورٍ قليلة. وهي تظهر ثوراً على خلفية من اللون الأبيض، البيج والأسود. وإذا نظرت إليها عن قرب، سوف تلاحظ أنّها مُكوَّنة من غبارٍ مختلف يجعل الصورة ضبابية وكأنّ الحيوان يتحرَّك. لقد تحدَّث صديق «بيكون»، الكاتب ميشيل ليريس، عن الثّور «باعتباره الكارثة، أو نوعاً من وحش غريب الجسم، يميل إلى الاندفاع في تحدٍّ لجميع القواعد..». وفعلاً، لقد كان «بيكون» ثوراً فريداً من نوعه، إذا صدَّقنا أنّ هذه اللّوحة هي آخر بورتريه شخصي له. ويكفي دليلاً على ذلك أنّه عندما سُئل لماذا صوَّر نفسه مراراً، أجاب: «لقد رسمتُ الكثير من البورتريهات الشخصيّة، وهذه حقيقة، لأنّ الناس من حولي كانوا يموتُون مثل الذباب، وهكذا لم يعد لديَّ أيّ شخص أرسمه إلّا نفسي».

francis bacon, figure with meat (1954)

تداعيات المبنى

«لحظة» الحداثة المعماريّة

بقيت لأكثر من عقدين من السنين، أُعيد على مسامع «طلابي» بمدرسة العمارة البغدادية قيمة وأهمِّية ما أُجترح، يوماً ما، من حدث معماري فذ وغير مسبوق، في مدينة «أوترخت Utrecht» الهولندية؛ وأعني به «فيلا شرويدر - 1924) «Schroder House) المُصمَّمة من قِبَل المعمار «غيريت توماس ريتفيلد - Gerrit T. Rietveld) «1888 - 1964) في ضواحي تلك المدينة النائية. وفي كلّ مرّة، وفي كلّ سنة، عندما (أصل مع طلابي إلى الحدث «الأوترختي»، أستعيد مع نفسي «حلم» رؤية الفيلا، يوماً ما، واقعياً، متخيِّلاً وقوفي باحترام جَمّ، وإعجاب كبير إزاء تلك «اللحظة» الزمنية، التي أسّست للحداثة المعماريّة، وأبانت على نحوٍ واضح ومباشر، أهدافَ تلك الحركة الطليعية، وأظهرت أنموذجها التصميمي المكتمل.. والراقي!

خالد السلطاني

ها أنا، أخيراً، بعد عقدين ونيف أيضاً، منذ أن تركت بلدي و«مدرستي»، أقف قبالة ذلك المبنى المتواضع في أبعاده (يمتلك المبنى حوالي 10 أمتار في الطول و7.7 متر في العرض و6 أمتار في الارتفاع)، هو الذي استطاع أن يرسي بهيئته المُميَّزة مبادئ الحداثة المعماريّة ويرسِّخ قيمها الجديدة. والحقّ أن ظهور فيلا «شرويدر»، كان مباغتاً للوسط المعماريّ المليء، وقتذاك، بأنواع من سرديّات «لبيانات - Manifests» نظريّة، طمحت غالبيتها إلى تحقيق تغييرات راديكالية في المفاهيم وفي الخطاب؛ مثلما كان ذلك الظهور مفاجئاً للمعمار نفسه! كأن الحداثة بقيت تنتظر أحداً «لتمثيلها»، وشخصاً «لتجسيدها» مادّياً؛ كأنها سيان لديها عن مَنْ يؤدِّي هذه المُهمَّة: معمار بارع، أم هاوٍ قليل الخبرة! فـ«نجار الخزائن» (الذي كانه ريتفيلد، ما بين 1911 - 1919، وفيما مضى صبياً متدرِّباً في معمل نجارة والده ما بين 1899 - 1906، قبل أن يأخذ دروساً في العمارة بمدرسة ليلية بين 1911 - 1915 ليتخرَّج لاحقاً معماراً!)، لم يعرف، قط، بأنه سيكون ذاته «الأمل المُرتجى» للقيام بتلك المُهمَّة الرائدة. فـ«ريتفيلد» وإنْ عُرف بالأوساط الفَنِّيّة الرائدة مصمِّماً بارعاً للكرسي الشهير «الأحمر والأزرق» (1918) (المُتكوِّن من 15 شريحة من خشب الزان، ولوحتين مستطيلتين، وعُدّ ظهوره، حينذاك، رمزاً لحركة «دي ستيل - De Stijl» الطليعية الهولندية وعنواناً لها)؛ لكنه من جانب آخر، لم يكنْ مهنيّاً متمرِّساً معروفاً فيما يخصّ الشأن المعماريّ. بيد أن ظهور «الكرسي» إياه، مهَّد الطريق له

فيلا شرويدر (1924)، أوترخت / هولندا، المعمار: غيريت ريتفيلد، منظر عام ▲

لينضم إلى تلك الحركة الفَنِّيّة الرائدة التي تأسست في 1917 بمدينة «ليدن» Leiden، والتي دُعيت، أوّلاً، بـ«اللدائنية الجديدة» (Neoplasticism)، قبل أن تُسمَّى، لاحقاً، بـ«دي ستيل»، على اسم المجلّة التي ظهرت كلسان حال لتلك الحركة الفَنِّيّة. كانت «دي ستيل» بمثابة النسخة الهولندية ضمن «نسخ» أوروبية عديدة، مثل حركة «الكونستروكتفيزم» الروسية، وقبلها «السوبرماتية - Su-prematism» ولاحقاً «الباوهوس» الألمانية، و«اسبيري نوفو» الفرنسية، وغير ذلك من الحركات الراديكالية المتخم بها، وقتذاك، المشهد الأوروبي وخطابه أثناء فترة الحرب الأولى وما بعدها، والتي سعت غالبيتها وراء تغيير الذائقة الجمالية وتبديل المبادئ الفَنِّيّة السائدة، وإرساء قيم فنِّيّة ومعماريّة وتصميميّة جديدة، وحتى غير مسبوقة! مثَّلت «دي ستيل» ملتقىً وتجمعاً لفَنَّانين ومعماريّين ومصمِّمين (في البدء أساساً هولنديين)، مثل الفَنَّان «بيت موندريان Piet Mondrian»، والمعمار «ج. ج. ب. أود» J.J.P. Oud، و«غيريت ريتفيلد» وغيرهم ، ومعهم

فيلا شرويدر (1924)، أوترخت / هولندا، المعمار: غيريت ريتفيلد، تفصيل ▲▲

طبعاً مُنظِّر المجموعة المعمار «ثيو فان دوسبيرغ - Theo van Doesburg 1931 - 1883)) الشخصية الفَنِّيّة النافذة متعدِّدة المواهب. كتب «ثيو فان دوسبيرغ» في العدد الأوّل من مجلّة «دي ستيل» سنة 1917، بأن حركته مع زملائه الآخرين كانت «ردّة فعل» ضدّ ما يُسمَّى بـ«الباروك الحديث»، الذي تبنَّته مدرسة أمستردام التعبيريّة المعماريّة، لكنه كان يؤمن بوجهة نظر محدَّدة، جعل منها مقاربةً خاصّة به، تختصر أشكال تناغم العمل الفَنِّيّ وتناسقه في محض عناصر هندسية. وقد أثرت هذه المقاربة، لاحقاً، تأثيراً عميقاً على تطوُّر العمارة والفَنّ. كما كتب يوماً أن مفهوم «اللدائنية الجديدة» يعني فيما يعنيه،

أن بلوغ الفَنّ الأصيل، والدنو من أعلى أشكال الفَنّ، يمكن تحقيقهما ليس عبر محاكاة مناظر طبيعية عادية، هي التي نراها حولنا كلّ يوم، وإنما التعبير عنهما من خلال مُثل عليا ومبادئ روحية إنسانية سامية. فالفَنّ يتعيَّن عليه أن يعكس الحياة الجوانية للطبيعة البشريّة، وليس معنياً بتكريس «أوهام» الخارج الكاذبة!

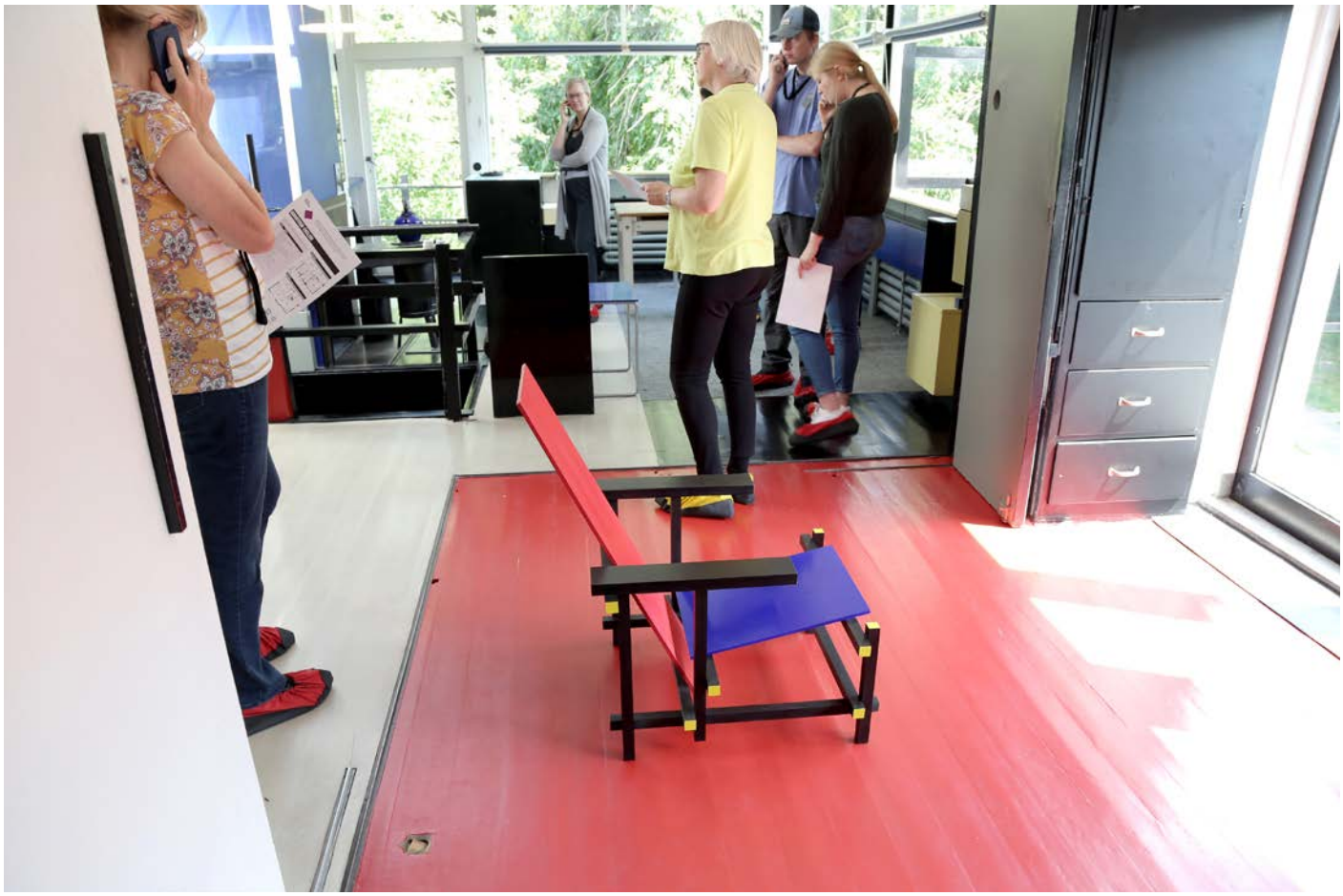
كما حدَّد «ثيو فان دوسبيرغ» مفهوم «العمارة المستقبلية» من وجة نظر «اللدائنية الجديدة»، (أي من وجة نظر «دي ستيل»)، بكونها عمارة يغلب عليها «البساطة والاختزال والوظيفية، وهي غير «رسمانية»، لكنها ديناميكية، والأهم أنها نقيضة للتكعيبية(!) شكلاً، وضدّ التزيين لوناً». وهو ما سعى «غيريت ريتفيلد» وراء تمثيل تلك الخصائص المُحدَّدة معمارياً، وعكسها لاحقاً في مبناه السكني «فيلا شرويدر» في أوترخت. وبهذا الصنيع الرائد، أظهر المعمار «المغمور» درجة عالية من الإحساس والاستشعار بوقوع «لحظة» زمنية فارقة: هي «لحظة الحداثة» المعماريّة؛ اللحظة الفاصلة بين زمنين: قبلها، لم تكنْ «الحداثة» المعماريّة قد وُلدت، وبعدها أمست إياها، ظاهرةً مهنية فاعلة ومؤثِّرة!.

عليَّ تذكُّر، أيضاً، وأنا في تداعياتي إزاء «اللحظة» المعماريّة الحداثية إياها، السيدة «ترس شريدر Truus Schrader» (1889 - 1985)، زوجة (أرملة) المحامي السيد «ف. شرويدر F. Schroder»، (التي تُعرَف «الدارة» باسمه)؛ والتي واكبت عملية التصميم والتنفيذ مع المعمار، وقبلت أن تسكن في تلك الدارة الاستثنائية مع أطفالها الثلاثة طوال حياتها ولحين وفاتها سنة 1985. إذ لولا شخصيتها التائقة للجديد، ولولا موافقتها على مخطَّط المعمار بتلك الصيغة التي شُيدت بها الدارة، ما كان لنا أن نتوقَّع «حدوث» تلك «اللحظة» المعماريّة الفارقة.

ولكن ما هي طبيعة وخصوصية هذه العمارة: عمارة الدارة، التي وُصفت دوماً بالفريدة، والاستثنائية والطليعية، وغير المسبوقة؟! تبدو الفيلا من الخارج بجدرانها المصبوغة بالألوان إياها، التي لطالما ذهبت «دي ستيل» بعيداً في التأكيد على استخدامها والاقتصار عليها، وهي الصبغات الأساسية: الأحمر والأزرق والأصفر، وقليلاً من البني مع الأسود والأبيض. كما أن عمارتها تدرك ليس بكونها كتلة، وإنما باعتبارها فضاءً محاطاً؛ فالحجم يتجزَّأ، هنا، إلى أسطح لجدرانٍ منفصلة، والتي بدورها تتفكَّك وتنقسم إلى عناصر وفتحات محفورة، تصل الفضاء الداخلي مع العالم الخارجي. وفيها يحافظ كلّ عنصر من عناصر المبنى على ذاتيته البصريّة. وقد استطاع المعمار أن يحرز مثل هذا التأثير بجعل الأسطح أو الأعمدة الحاملة تتمدَّد بعيداً عند نقطة التلاقي بينهما. (وهو حل تعلمه جيّداً من اشتغاله كثيراً في الأعمال النجارية!). بيد أن «راديكالية» الحلّ التكويني للفيلا يمكن أن تكون في تصميم حيِّز الطابق الأعلى، الذي جاء على نحو «فضاء حر» خلواً من أي تقطيع أو تجزئة، عدا جدران ثابتة قليلة تحيط بحيِّزي الحمام والتواليت فقط. على أن هذا الفضاء الفارغ والفسيح، يمكن له بسهولة أن يتجزَّأ إلى ثلاث غرف عبر قواطع متحرِّكة يمكن طيُّها «وخزنها» داخل جدران الشقة. وعُدّ هذا المقترح التصميمي، وقتها، بمثابة إضافة مميَّزة وفريدة في تصاميم «تابلوجية» الموضوعة السكنية! ثمّة اتِّصال عضوي بين الداخل والخارج، ينزع «ريتفيلد» إلى تحقيقه في تكوينات دارته الشهيرة. فبمجرَّد فتح النوافذ الواسعة المُصمَّمة لهذا الغرض تنشأ تلك العلاقة العضويّة ما بين داخل الشقّة وخارجها، وخصوصاً في الركن الجنوبي الشرقي منها، حيث تعمَّد المعمار أن تكون تلك النوافذ الأعرض في كلّ الشقة.

والحقّ، فإن عمارة « فيلا شرويدر» بامتلاكها لمثل تلك الخصائص، عُدَّت من أجمل النماذج السكنية التي أنتجتها عمارة الحداثة؛ أنها، وفقاً لأحد النُقَّاد، المبنى الأجمل والأكمل الذي فيه تجسَّدت «روح» الحداثة، وقيمها.

فيلا شرويدر (1924)، أوترخت / هولندا، المعمار: غيريت ريتفيلد، منظر داخلي ▲



فيلا شرويدر (1924)، أوترخت / هولندا، المعمار: غيريت ريتفيلد، منظر داخلي ▲

إنها، في هذا المعنى، تفوق حداثة كلّ ما صمَّمه المعماريّون الحداثيون في موضوعة «الدارة» السكنية، بما فيها أعمال «لو كوربوزيه» العظيمة، ومن ضمنها «فيلا سافوي» الشهيرة.

عندما وقفت قبالة «فيلا شرويدر» بزيارتي الخاصّة لها في أوترخت، كنت أعي قيمة صنيع ذلك المعمار «الأوترختي»، وأهمية إضافاته للمعجم الحداثي الذي بدأ يتكوَّن، وقتذاك، ويظهر في المشهد كحدثٍ مهني وثقافيّ لافت. لكني مع هذا، أحسست بنوع من دهشة ممزوجة بالذهول لقدرة استشراف «ريتفيلد» وسعة حدسه في التطلُّع نحو الأمام وتبيان مزايا وخصائص عمارة المستقبل! فما هو مجترح أمامي، العائد إلى سنة 1924، لا يشي فقط بعمَّا ستؤول إليه العمارة لاحقاً؛ وإنما يطمح إلى «تمثيل» تلك العمارة الآتية وتجسيدها في «فورم»، ينهل من المستقبل لغته ومقاربته ..أيضاً؛ أكثر بكثير لما ينزع ليكون مجرّد «قطيعة» عمَّا سبقه! وهنا، في هذا الجانب تحديداً، تكمن أهمِّية صنيع «غيريت ريتفيلد» المعماريّ، وقيمة دوره الثقافيّ الرائد.

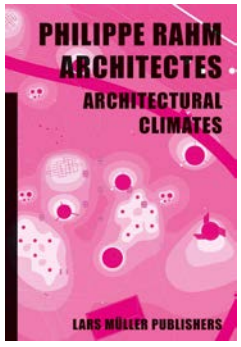
ومع أن المعمار، لاحقاً، صمَّم العديد من المباني بعد تلك الدارة، إلَّا أنه لم يقترب من مستوى القيمة التصميمية «لفيلا شرويدر». بل وحتى تصاميمه المُهمَّة مثل «جناح هولندا» في بينالي فينسيا (1954)، وكذلك قاعات معرض «دي زونيهوف - De Zonnehof» في مدينة «أميرسفورت - Amersfoort» (1959))، ومبنييه الاثنين اللذين نُفِّذا في أمستردام بعد وفاة المعمار، وهما «معهد تعليم الفنون والحرف» (1967)، ومتحف «فان كوخ» (1970)؛ لم تكنْ تكوينات غالبيتها تضاهي ما تمَّ إحرازه، يوماً ما، في ضواحي مدينة «أوترخت»، أو ترتقي إليه، لا من ناحيةِ اللُّغة، ولا لجهةِ التنطيق! كأن «ريتفيلد»، وقتها، استجمع قواه كلّها، وحشد مقدرته وجهده واجتهاده وأفرغها في إنجاز رائعته «الأوترختية» لوحدها. وظلّ، هو ذاته، طوال الوقت متحيِّراً، إذ لم يستطع تفسير كيف تسنّى له عمل ذلك! كأنه يستعيد، في حيرته هذه، مقولة «القديس أوغسطين» (354 - 430 م) وجوابه المُلغَّز المشوب بتعدُّدية المعنى، حينما سُئل عن الزمن؛ «- ماهو الزمن؟ إذ لم تسألوني ما هو، فإني أعرفه؛ وإذ ما سألتموني ما هو، فإنني لا أعرفه!». ولحين وفاته، بقي «غيريت ريتفيلد» يشار إليه، أساساً، بكونه مصمم «فيلا شرويدر» فقط، بيد أن هذا كان كافياً لأن يمنحه مجداً مهنياً كبيراً، ويكسبه شهرةً واسعة، سواء في بلده هولندا أو في خارجها.

في عام 2000 أدخلت منظَّمة اليونسكو مبنى «فيلا شرويدر» في أوترخت، ضمن لائحة التراث العالمي.

فيليب رام:
المناخ لغةٌ معماريّة

يُمَثِّلُ البِنَاءُ أحد العوامل الرئيسة التي تسهم في الرفع من حِدّة الاحتباس الحراري. ومع ذلك، فمنذ العصور القديمةَ، وضع المعمار نُصْبَ عينَيْه العنايةَ بالمناخ والبيئة..فما التحدّيات المستقبليّة التي سيواجهها هذا الميدان؟.
في هذا الحوار، يفتح المهندس المعماريّ فيليب رام آفاقاً جديدة للتفكير في الموضوع.

حوار: باسكال ديسكولز



فيليب رام ▲

مِنْ أين تأتي حاجة الإنسان إلى -أن يُشيِّد- باستمرار مبانٍ مرتفعة، أكبر من أي وقتٍ مضى، ودائماً في الأماكن النائية؟

- في تاريخ الهندسة المعماريّة الغربيّة هناك انسجامٌ دائم بين الطاقة التي كانت مُتاحة للإنسان وبين ضخامة المباني التي شيَّدها. وهنا تجدر الإشارة إلى فتراتٍ تاريخيّة رئيسة. ففي العصور القديمة، استخدمت الإمبراطورية الرومانية قوة الآلاف من العبيد لبناء قصورها ومسارحها وحماماتها الأثريّة. وبعد ذلك في العصر الوسيط، من سنة 476 إلى سنة 1000 عاش الغرب فترةً من قلّة الموارد ومن سوء التغذية والمجاعة، مع انخفاض في متوسط أمد الحياة. وبسبب ذلك، تمَّ بناء منازل من الطوب النيئ ومن الخشب، تتطلَّب طاقة منخفضة. وانطلاقاً من سنة 1000 إلى سنة 1350 تطوَّرت المحاصيل الزراعيّة، واخترع الرجال الذين كانت قوتهم قد كبرت الفَنّ القوطي، وشيَّدوا كاتدرائيات ذات ارتفاعاتٍ هائلة، باستخدام أحجارٍ أَقلّ ممّا كان يستخدمها الرومان. وبعد ذلك بفترةٍ طويلة، وانطلاقاً من الثورة الصناعيّة في القرن 19 مكَّنت الآلات البخارية من تعزيز قدرات الإنسان ومن توسيع خياله. وهكذا تمَّ الشروع في بناء الجسور والأبراج والمطارات الضخمة والشاهقة اعتماداً على الإسمنت والفولاذ الصلب. وبعد الطفرة التي شهدتها ناطحات السحاب، سمحت البرمجيات بظهور أشكال معماريّة أكثر جرأة وجنوناً. بيد أنه لم يتيسر لنا أن نشيِّد مباني أكثر ارتفاعاً، وأن نصعد العشرات من الطوابق إلّا لأننا نعيش وكأنّ 200 عبد يساعدوننا في مهامنا اليومية، حيث يجرون المصاعد والرافعات.

كيف دخلت البيئة مع مرور الزمن في هذه المشاريع المعماريّة؟

- ابتداءً من القرن الأوّل قبل الميلاد، نصَّتْ معاهدة «فيرتوف Virtuve» على «الذوق» بوصفه أحد أكبر مبادئ المعمار. وكانت تقصد بهذا المصطلح أهمّية استحضار البيئة والمناخ في عمليّات البناء. فقد كانت تؤيد مثلاً الفكرة القائلة بضرورة بناء البيوت بالخشب إذا كانت هذه الأخيرة قريبة من الغابة. أمّا إذا كانت قريبة من المقلع فيتعيَّن بناؤها بالحجر. أمّا في المباني الزراعية التي نخزّن فيها الحبوب، فمن الأفضل وضع المخزونات باتِّجاه الغرب والفتحات باتِّجاه الشمال. كما كانت هذه المعاهدة تشجع على بناء المدن حسب هبوب الرياح: فإذا كانت هذه الأخيرة باردة ورطبة، فينبغي إيقافها عبر سدّ المنافذ في وجهها، وإذا كانت ساخنة، فيجب أن يُسمح لها بالمرور...وهذه الأفكار الحكيمة قد استمرّت في المعمار إلى منتصف القرن 20، لكنها ضاعت مع بداية الخمسينيات من القرن الماضي، عندما استطاع الإنسان أن يتحرَّر من إكراهات البيئة والمسافات والضوء بفضل تطوُّر المجالين التقنيّ والطبيّ. وهكذا تم الشروع في بناء أي شيء، وفي أي مكان، وسط الصحراء، أو وسط الغابة الاستوائية، حيث بُنيت الولايات الجنوبية للولايات المتَّحدة نتيجة للتقدُّم الذي عرفه قطاعا السيارات ومكيّفات الهواء. وبهذا

الصدد تمثِّل لوس أنجلوس -على سبيل المثال لا الحصر- حالةً استثنائية في القرن (20). فالمياه التي تغذِّي هذه المدينة الضخمة، والتي تنبع من قلب الصحراء يتمّ ضخها على بعد 600 كلم وراء الجبال. أمّا المدن الكبرى في الغرب خلال العصر الوسيط، أو مثيلاتها في آسيا، والتي بذلت كلّ ما في وسعها لبناء ناطحات سحاب هائلة من الزجاج والفولاذ منذ سبعينيات القرن الماضي، فقد غفلت في كثيرٍ من الأحيان عن إيلاء البيئة ما تستحقّه من اهتمام. وقد شكّلت مباني «بلوبس blobs» الموجة الأخيرة من هذا النوع من المعمار. وهي مبانٍ ذات أشكال منحنية صُمِّمت باستخدام الحاسوب من قِبل مهندسين معماريّين بارزين مثل فرانك جيهري وزها حديد. ومنذ حدوث الأزمة الاقتصاديّة سنة 2008 فقدت هذه المباني قيمتها بسبب تكلفتها الباهظة وموادها المستهلكة للطاقة، وذلك بالنظر إلى التحدّيات المناخيّة الراهنة.

ما الذي تغيَّر الآن في مقاربة الهندسة المعماريّة؟

- يمثِّل قطاع البناء أحد العوامل الرئيسة المسؤولة عن الاحتباس الحراري، لأن إحراق الوقود الأحفوري في عمليّات البناء، وتدفئة المنازل وتبريدها من بين العوامل المسؤولة عن ما يقرب من 50 في المئة من انبعاثات غازات الدفيئة. وقد مهَّدت أزمة البترول التي تكرَّرت عِدّة مرّات منذ 1973 لحدوث عِدّة تغييرات. بيد أن الاحتباس الحراري الذي بدأ يظهر للعيان منذ ذلك الحين، هو الذي أيقظ الضمائر. وبعد شيءٍ من المقاومة والمماطلة، جرت تعبئة المشتغلين بمجموع القطاع من أجل التنمية المُستدامة، وتمَّت الدعوة إلى تحسين العزل الحراري للواجهات، وإلى استخدام الطاقات المُتجدِّدة، أو اتباع نهج يحترم دورة حياة المواد. واقتداءً بأفكار المُنظِّر «فيرتوف Virtuve» في العصور القديمة، فقد عدنا ثانية للتفكير في المدينة على أساس شمولي، آخذين بعين الاعتبار أحوال الطقس والتلوُّث، وكذا ارتفاع مستوى المياه. ففي أحياء فاريني وسان كريستوفورو بميلانو، والتي أعمل عليها بمعية المكتب الهولندي (OMA)، تتمحور الفكرة حول ابتكار ميدان عمل رئيس في سياق تغيُّر المناخ يتمّ تبريده عن طريق الرياح، وتتمّ إحاطته بسياج من أشجار الصنوبر ضد الجسيمات الدقيقة.. وبالإضافة إلى ذلك توجد وكالة كلاسيكيّة مثل وكالة الفرنسيين «ريشن وروبير - Reichen et Robert» قد بدأت أيضاً في دمج هذه القضايا ضمن مشاريعها. ومن ذلك مثلاً مشروع التنمية الحضريّة في الدار البيضاء الذي يعتمد على ممرّات الرياح.

استعادت المدن اخضرارها من جديد بفضل المتنزهات الحضريّة والمناطق الخضراء والأسطح والواجهات المزروعة. هل يتعلّق الأمر بتدفقات مالية أم باستجابة للموضة؟

- إن إعادة إدراج الطبيعة في المعمار أمرٌ مثير للغاية. ولكن مع بروز الإيكولوجيا، بدأت تنشأ أيضاً مخاطر «الغسيل الأخضر». فهناك عدد من المدن مثل باريس أو ميلانو بدأت تعتمد على تجديد الغطاء النباتي في مدارها الحضري، حيث تضاعفت المباني المغطاة بالأشجار على واجهات المنازل وأسطحها..

يبدو ذلك مثل حلم، لكن يبدو أنه من السابق لأوانه أن نفكِّر في أن ما سبق سيكون كافياً لحلّ مشاكل الاحتباس. فمن خلال قيام الفرد الواحد بأنشطة الحياة اليومية، فإنه يطرح حوالي 7 أطنان من CO_2 سنوياً. لنقم بعملية حسابية: تلزمنا 1000 شجرة مزروعة على مبنى معيَّن لكي تمتص كمية «CO_2» المنبعث فقط من ثلاثة أشخاص... أمّا فيما يتعلّق بالأسطح المزروعة، فهي تتطلَّب هياكل أثقل وذات كلفة كربونية أعلى. وبالإضافة إلى ذلك، حسب مبدأ «الألبيدو L'albedo» كلَّما كانت منطقةٌ ما مظلمة، إلّا وازداد امتصاصها لأشعة الشمس والحرارة. وقد كشفت دراسات حديثة أُجريت مؤخَّراً بشأن إعادة تشجير جبال الألب السويسرية أن المناطق المكسوة بالغابات، والأكثر ظلمةً، وحتى في الحالات التي تكون فيها مكسُوّة بالثلوج، تنمو أكثر فأكثر كلّما ارتفعت درجات الحرارة، بالمقارنة مع المناطق غير المشتملة على غابة، والأكثر بياضاً. وهكذا فإن الحلّ الأمثل لتبريد المساحات يتمثَّل في طلاء الأسطح والطرق باللون الأبيض، وليس في زرع الأشجار !

كيف تقاربون بشكل ملموس المشاريع التي تشاركون في إنجازها؟

- لنأخذ -على سبيل المثال- مشروعين من مشاريع التجديد؛ أُنجِزَا، أو في طريقهما إلى الإنجاز، وأعمل عليهما حالياً: الأَغُورَا في دار الإذاعة الفرنسية وفضاء الفَنّ المُعاصِر لومينونس بمدينة «Arles»، واللذين تم بناؤهما داخل حي صناعي قديم. يرتكز العمل في البداية على دراسة توزيع الضوء داخل المنشأتين، وعلى تقييم المناطق المُظلَّلة والمشمسة، صيفاً وشتاءً، وذلك لاحتساب متوسِّط الدرجات، حيث سمحت النتائج بتحديد مناطق محدَّدة باستخدام نماذج حاسوبيّة. وبعد ذلك يتم تعزيز هذه المناطق باستخدام ألوان فاتحة أو غامقة، واعتماداً على مواد مثل الصوف والخشب والغرانيت أو الفولاذ، حيث يتم تقسيمها على أجزاء الجدران المستقيمة. وانطلاقاً من هذه المقاربة، تتولَّد فضاءات عالية الجودة وممارسات واستخدامات.. ومن مجالات العمل الأخرى: الحمْل الحراري. فبتصاعد الهواء الساخن وهبوط الهواء البارد، يتم تحديد موقع الغرف من خلال تعديل المستويات، فيكفي أن نصمِّم في الأسفل الأماكن التي يُوصى فيها بدرجات حرارة منخفضة (غرفة نوم، مطبخ... إلخ)، وأن نصمِّم في الأعلى الأماكن التي تستدعي درجات حرارة أكثر ارتفاعاً (صالون، حمام...إلخ). وهكذا يتيح كلٌّ من الإضاءة الطبيعية والحمل الحراري والتبخر رسم خرائط المناطق المأهولة، بمناطقها الجافة أو الرطبة، الصحراويّة أو الاستوائيّة... ومن ثَمَّ يمكن لما سبق أن يُشكِّل بداية لتخيُّل مبانٍ بكاملها تشتمل على غرفٍ صغيرة تحافظ على الخصوصية، وعلى فضاءات مثل الصالونات والمكاتب تكون قابلةً للتقاسم.

ما التحدّيات التي سيواجهها العمران في المستقبل وكيف يمكن التغلّب عليها بنجاح؟

- يستلزم الاحتباس الحراري إعادةَ النظر في الهندسة المعماريّة، ونقلَ مجال اهتمامنا إلى مقاربةٍ بصريّة ووظيفيّة، وإلى مقاربةٍ أكثر حساسيّة. الأمر الذي يعني ضمناً أن نمعن النظر أكثر في البارامترات غير المرئية التي تحدِّد تصوُّرنا للفضاء، مثل رطوبة الهواء، وكثافة الضوء، ودرجة حرارة الألوان. وهكذا قد يمثِّل المناخ لغةً معماريّة جديدة.. ويمكننا أن نتخيَّل أن الحمْل الحراري والتوصيل الكهربائي أو (الانبعاثيّة) ستصبح أدوات التركيب المعماريّ، وأن البخار والحرارة أو الضوء ستصير لَبِنَاتِ البناء المُعاصِر... يتعيَّن إذن على المعمار أن يؤسِّس لتبادلات حسيّة، وأن يبتكر جماليّات قادرة على تغيير منازل المستقبل.

■ **ترجمة:** فيصل أبو الطُّفَيْل

مصدر الترجمة:

Pascale Desclos, Rencontre avec Philippe Rahm, Les Cahiers de Science et Vie, n° 188, septembre 2019, pp. 84-86.

الحمض النووي وأزمة الهويّة

يستند ريمون كيو إلى العلم، في تحديد الهويّة الشخصية. هل من الممكن إقحام العلم في الفلسفة؟ هناك مثال بارز يؤكّد أن الجواب هو- بلا شكّ- «نعم»، وهو ما يتعلّق بمفاهيم الهويّة الشخصيّة.

ريمون كيو*

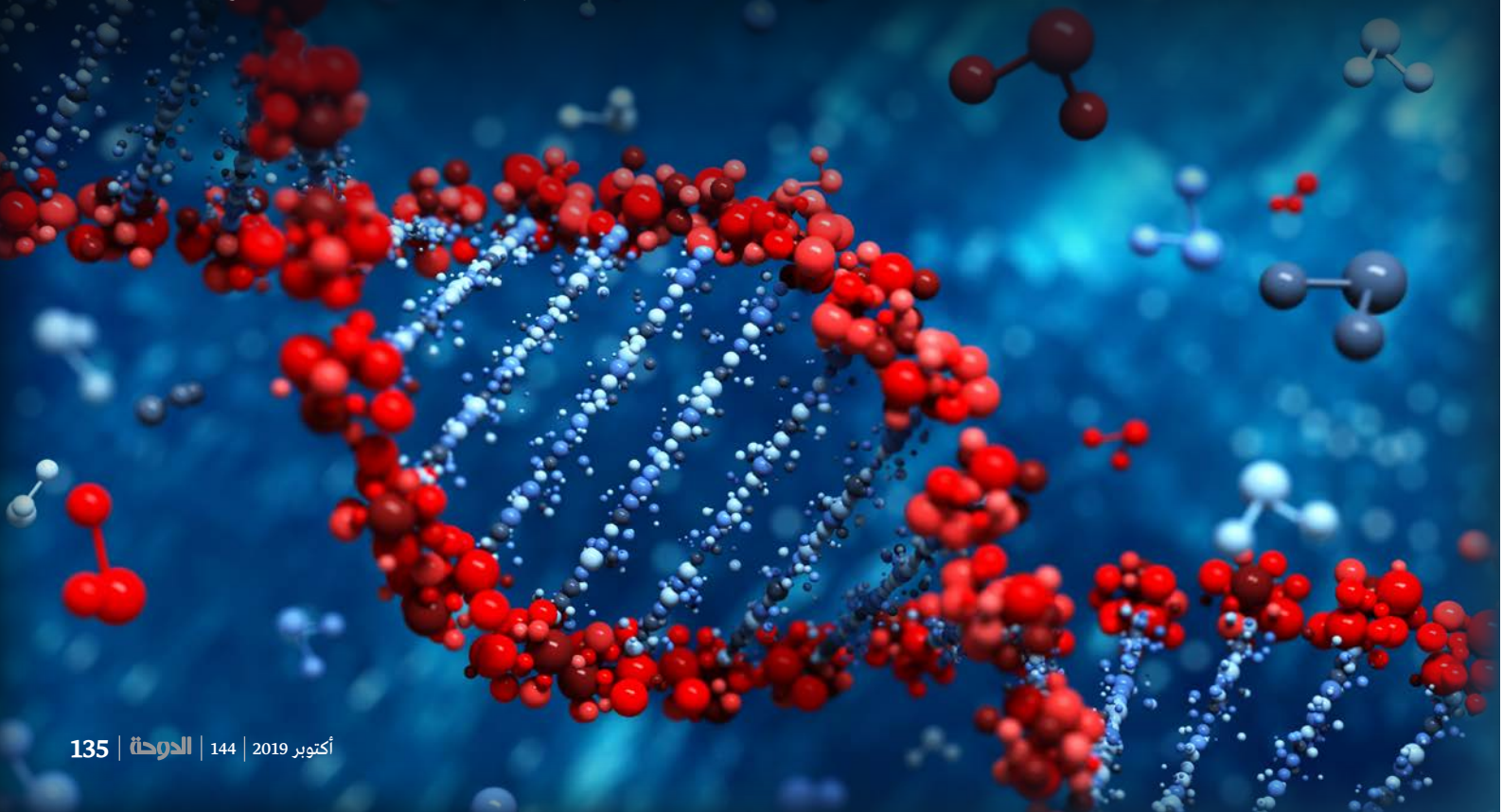
عندما يتعامل الفلاسفة مع المسألة التي تشكِّل الهويّة الشخصية ذات الامتداد الزمني، فإنهم- عامّةً- يعتمدون على الوصف بدلاً من التعريف. في الواقع، فشلت العلوم الإنسانية في تحديد «الهويّة»، بإيجاز. يعرّف قاموس أوكسفورد الإنجليزي «الهويّة» كما يأتي: «تشابه شخص أو شيئاً ما في جميع الأوقات أو في جميع الظروف؛ الشرط أو الحقيقة أن شخصاً ما أو شيء ما هو نفسه، وليس شيئاً آخر». لسوء الحظّ، لم تتجاوز الفلسفة عدم قدرتها على شرح معنى «التشابه» لشيء موسوم بالتغيُّر؛ وهو ما يحول دون تطبيق تعريف القاموس.

تعود إحدى المشكلات المتعلِّقة بمفهوم الهويّة إلى السؤال القديم حول الظروف التي يستمرّ فيها شيء ما ككائن واحد، عبر الزمن. لكن هذه الفكرة تحتوي على المفتاح لفهم كيف يمكن للعلم أن يساهم في حلّ المعضلة. يتمّ توضيح المفارقة، بإيجاز، في التجربة الفكرية المشهورة «سفينة ثيسيوس».

يبحر البطل اليوناني ثيسيوس إلى أثينا، وتوضع سفينته في مكان عمومي مكشوف. غير أن، الأخشاب تبدأ في النهاية، بالتعفُّن، وعلى مرّ السنين يغيِّر النجّارون الألواح، الواحد تلو الآخر. في أيّ مرحلة توقَّفت السفينة عن أن تكون السفينة الأصلية ذاتها؟ أخيراً، تمّ استبدال أجزاء جديدة بجميع الأجزاء القديمة من السفينة؛ إذ (h) تمّ تغيير كلّ الألواح المكوَّنة لأجزاء السفينة، والمسامير التي تثبّتها معاً، (t) كيف يمكن أن تكون السفينة ذاتها؟ بالتأكيد، ليست سوى نسخة طبق الأصل؟

نعلم أن الخلايا المكوِّنة لأجسامنا تموت بالمثل، ويتمّ استبدال لغيرها بها. ونتغيَّر بطرق عديدة أخرى، أيضاً؛ ما الذي يجعل أحدنا الشخص نفسه، بينما نستمرّ في التحرُّك عبر الزمن؟ في غياب إجابة كافية أو مقنعة، أنكر العديد من الفلاسفة أن لدينا جوهراً ثابتاً، يشكِّل هويَّتنا.

بسبب عدم القدرة هذه في تعريف «الهويّة» فلسفياً، أصبح المفهوم شيئاً



متشعّب العناصر (مثله مثل السفينة في الأسطورة). في مقالهما «ما وراء» الهويّة «في النظرية والمجتمع المجلّد. (29) (2000)، يعترف أستاذ علم الاجتماع روجرز بروبكر، والمؤرِّخ فريدريك كوبر، بأنه يمكن فهم الكلمة بعدّة طرق، وبأشكال مختلفة كثيرة، اعتماداً على «سياق استخدامها والتقليد النظري الذي يشتقّ منه الاستخدام موضوع السؤال». كما أن هذه الاستخدامات «ليست متجانسة، ببساطة ؛ إنها تشير إلى اتّجاهات مختلفة بشكل حادّ». إننا نتحدَّث، هنا، بشكل فوضوي ومركَّب.

الهويّة الشخصية

إلى وقت قريب، لم يكن العلم في وضع جيّد لتقديم مساهمة إيجابية في النقاش. ولكن في أبريل/نيسان (2003)، منحنا مشروع الجينوم البشري- للمرّة الأولى- القدرة على قراءة المخطَّط الوراثي الكامل للإنسانية.

كلّ فرد لديه تركيبة وراثية فريدة من نوعها؛ شكله المتميِّز للموروث البشري (على الرغم من الجدل القائم حول هذه القضية، من المحتمل أنه حتى التوائم المتماثلة لا تملك الحمض النووي نفسه). ويظلّ تسلسل الحمض النووي الأساسي لدينا على حاله، طوال جميع مراحل نموّنا وتطوُّرنا وانحطاطنا. تسلسل الحمض النووي للفرد مستقرّ، على الرغم من استبدال العناصر الكيميائية. يغيرها. وما تزال قائمة، بغضّ النظر عن الأضرار التي تلحق الحمض النووي بسبب الحوادث العشوائية. لا يعتمد التسلسل على القدرات المعرفية أو الوعي. يملك مرضى الألزهايمر، الذين فقدوا معظم ذاكراتهم، القاعدة الوراثية نفسها التي كانت لديهم عندما كانوا أطفالاً رضّعاً، دون وعي ذاتي، أو كأشخاص بالغين خلال ذروة حياتهم المهنية الناجحة. يحافظ الحمض النووي الخاصّ بكلٍّ منا على تسلسله، منذ اللحظة الأولى لوجود الفرد إلى أنفاسه الأخيرة.

بعبارات بسيطة: إنّ تسلسل الحمض النووي الخاصّ بكلٍّ منّا فريد وقابل للقياس، ويشكّل وصفاً أو خطّة موضوعية للتركيب الجسدي العميق للفرد. على هذا النحو، إن الهويّة الشخصية، بحسب التعريف الذي قدَّمه القاموس (تشابه الشخص في جميع الأوقات أو في جميع الظروف؛ الشرط أو الحقيقة أن الشخص هو نفسه، وليس أي شيء آخر) يتمّ الكشف عنها، بشكل كامل، من خلال أنماط الحمض النووي لدى كلٍّ منا: يمكننا، الآن، أن نقول: كيف يكون أحدنا الكائن الحيّ نفسه طوال حياته بأكملها؟ وكيف يكون ذلك؟. باستخدام الحمض النووي، لم يعد من الصعب إثبات استمرار الهويّة الشخصية في الوجود المستمرّ لأجسامنا المتغيِّرة، ويتمّ التغلُّب على صعوبة التحقُّق ممّا إذا كان جسم، في وقت واحد، هو الجسم نفسه في وقت آخر، من خلال النظر إلى المورِّث. يمكن التحقُّق من استمرارية المادّة الثابتة، النمط المورّث الأساسي، بشكل تجريبي، حتى مع تغيُّر كلّ الأشياء الأخرى بمرور الوقت. إذن، من خلال فهمنا للحمض النووي البشري، يمكن نقل أفكارنا عن الهويّة الشخصية، من مفاهيم ذاتية تستند إلى أوصاف في العلوم الإنسانية، إلى مفهوم موضوعي قائم على العلم. غير أن القيام بذلك هو تحوُّل نموذجي كبير.

الهويّة الجمعية

يعني مثل هذا التحوُّل، في البداية، أن الهويّة الشخصية هي نتاج التكاثر الجنسي الذي يولِّد تسلسلات جديدة وفريدة من الحمض النووي؛ بمعنى آخر: تنبع هويّة الفرد، من ذكر وأنثى، نشأ، بدورهما، من الطبقة التحتية العضوية للجنس البشري.

من الناحية البيولوجية، يتمّ تعريف النوع- بشكلٍ عامّ- بأنه مجموعة من

الكائنات القادرة على تبادل المورِّثات بنجاح، أو- بعبارة أخرى- قادرة على التزاوج لإنتاج ذرِّية خصبة؛ من هنا تكون القدرة على التكاثر، اعتماداً على نوع كلٍّ منا، هي الثابت الأساس الذي يميِّز كلّاً منا، بوصفه إنساناً؛ وهذا يعني أن الهويّة الجماعية تتجلَّى من خلال الفعل «التثليثي» للتكاثر، حيث تُنتج هويّتان شخصيَّتان، من جنسين مختلفين، هويّة شخصية جديدة. على هذا النحو، يحدِّد التكاثر البشري الهويّة الجمعية؛ إذن إن الحمض النووي، الذي يعمل من خلال التكاثر البشري، هو- في الوقت نفسه- العامل الذي يحدِّد هويّاتنا الشخصية، ويؤدِّي إلى هويّاتنا الجماعية: إنه الرابط العضوي بين الاثنين: الرباط المشترك الذي بدونه، لا وجود للاثنين.

لذلك لدينا، الآن، طريقة مختصرة وقابلة للقياس وموضوعية لتحديد الهويّة الشخصية والهويّة المجتمعية، أو كليهما معاً. وتنطبق التعاريف على جميع التخصُّصات.

بعض الاستنتاجات

إذا كانت «الهويّة» محصورة، بشكل صارم، في تعريفاتها الموضوعية، فإنها تحمِّل الفلسفة والعلوم الاجتماعية مسؤولية تحديدها، بطريقة أو بأخرى، من خلال فهم العمليات المعرفية مثل الذاكرة المستمرّة، والشعور بالوجود، و / أو السلوك البشري. إن الآثار المترتِّبة على ذلك إيجابية، للغاية.

في الواقع، إن نتائج قدرتنا على تحديد الهويّة، بشكل موضوعي، هائلة. لا ترتبط مورِّثاتنا ارتباطاً جيّداً بأدوات التصنيف البشري الشائعة الاستخدام، مثل العرق أو السلالة أو الثقافة أو الأمّة. في الواقع، إن عدم التوافق بين هياكلنا الوراثية الأساسية الكامنة وفهمنا السطحي (وغير الصحيح، في كثير من الأحيان) للاختلافات البشرية، يطرح التساؤل حول كلّ الأدوات الكاملة التي نستخدمها في تصنيف الجنس البشري. إن «التشابه» الذي يحدّد الجنس البشري (قدرتنا على التكاثر) كان (وما يزال) متطابقاً في كلّ تصنيف للأشخاص الذين يمكن استنباطهم؛ وكلّ مجموعة فرعية من البشر قابلة للنفاذ من «الآخر»، من خلال التكاثر. لذلك، تقاوم الوحدة، داخل الأسرة البشرية، بناءً على قدرتنا على الاختلاط، فكرةَ الانقسامات الأساسية. إذا كانت أنظمة التصنيف الخاصّة بنا مشبوهة، فمن الضروري تعديلها لصالح تصنيف البشرية، من خلال تصنيف واحد يوفِّر الفهم الأساسي لهويّاتنا؛ أي الحمض النووي الخاصّ بنا. علم الوراثة البشري هو المصنّف الجديد، والاختلافات الجماعية تمثِّل المستوى لا الجوهر. وهي- على الرغم من أنها تساعد، في بعض الأحيان، في دراسة السلوك البشري- لا تعمل على تشكيل «هويّات» منفصلة.

لا يقتنع بروبكر، وكوبر في مقالتهما «ما وراء الهويّة» بأن كلمة «هويّة» لا غنى عنها في استخدامها الحالي، بل يعتقدان أنه يتمّ الإفراط في استخدامها، على أيّ حال، ويلاحظان أن «أزمة الهويّة (أزمة الإفراط في الإنتاج وما يترتَّب عنه من انتقاص قيمة المعنى) لا تظهر أيّة علامات على الانحسار»؛ «لذلك فهما يفضِّلان استبدال مصطلح «الهويّة» من خلال فك» التشابك الكثيف للمعاني التي تراكمت حول المصطلح...، وتقسيم العمل إلى عدد من المصطلحات الأقلّ ازدحاماً. ينبغي على مصطلح «الهويّة» أن يتقهقر إلى اللحظة الدقيقة التي يأتي فيها العلم لإنقاذها، ويعيدها إلى معناها!

يواجه العلماء، الآن، التحدّي المتمثِّل في الحفاظ على نهج غير عملي للهويّة، أو فصل المصطلح عن أيّ شيء لا يتعلَّق بتعاريفه العلمية على المستويَيْن: الشخصي، والمجتمعي.

قد تكون العقبة الرئيسية أمام قبول هذا السيناريو هي إحجام الأكاديميين في مباشرة التحوُّل الكبير في هذا الاتِّجاه، لكن الموقف الجمعي من هذا النوع سيكون منافياً للعقل. من أجل تعزيز المعرفة الإنسانية، يجب على الأكاديميين مراجعة أساليبهم ومناهجهم، باستمرار، وبشكل نقدي. ولكن، ربَّما كان هناك شعور بأن العملية، برمَّتها، قد ذهبت أبعد من اللازم؛ لتنفيذ الإصلاحات الجذرية في التفكير المطلوب لحلّ أزمة الهويّة الإنسانية.

■ **ترجمة:** أحمد منصور

المصدر :

DNA & The Identity Crisis https://philosophynow.org/issues/133/DNA_and_The_Identity_Crisis/ Philosophy Now, Issue 133, August / September 2019.

* ريموند م. كيو: مدير مركز «هويّتنا الخاصّة»، عالم متقاعد متخصِّص في زراعة الغابات الصلبة الاستوائية، لأكثر من ثلاثين عاماً. أكمل- مؤخَّراً- كتاباً عن التعريف الجديد للهويّة.

الروابط العلائقية في المجتمعات الحديثة

الحماية والاعتراف

دائماً ما يتم ربط التعلُّق (L'attachement) بنظريّة الطب النفسي، في حين أن هذا المفهوم قد شكَّل محور اشتغال علماء الاجتماع، على رأسهم «إميل دوركايم Émile Durkheim». استناداً إلى هذا الأب المُؤسِّس، يمكن أن نميِّز بين أربعة أنواع من الروابط الاجتماعيّة: رابط النسب (علاقات القرابة)، رابط المشاركة الاختيارية (العلاقات مع الأقارب المختارين)، رابط المشاركة العضويّة (يحيل إلى تكامل الأفراد والوظائف داخل عالم العمل) ورابط المواطنة (علاقات المساواة بين أفراد المجتمع السياسيّ نفسه). يتم الكشف عن قوة كلّ نوع من هذه الروابط بالنسبة للأفراد حينما يحصلون بأنفسهم على ضمان الحماية (يمكنهم «الاعتماد على» «compter sur» (شخص، جهة...)، ورضا الاعتراف (يمكنهم «الاعتماد (على شخص، جهة...) لأجل» «compter pour»). إنهم يشعرون بالانتماء والتعلُّق بالأفراد والجماعات التي تجمعهم بهم علاقة، وبشكلٍ أعمّ، التعلُّق بالنظام الاجتماعي الذي يمنحهم شعوراً بالتوافق مع مختلف الحقول المعيارية التي تكوِّنه.

سيرج بوغام

لا يمكن للفرد أن يعيش دون تعلُّق ويقضي حياته بحثاً عنه، خاصّة بعد التمزُّقات التي يكابدها. إنه يركّز على عائلته أوّلاً وقبل كلّ شيء

لمح إميل دوركايم، رائد السوسيولوجيا الفرنسيّة، في التعلُّق بالمجموعات الاجتماعيّة أحد المصادر الأساسيّة للأخلاق، وأحد شروط الاندماج الاجتماعيّ[1]. بالنسبة له، لا يمكن للفرد أن يعيش دون تعلُّق ويقضي حياته بحثاً عنه، خاصّة بعد التمزُّقات التي يكابدها. إنه يركِّز على عائلته أوّلاً وقبل كلّ شيء، أقاربه، جماعته الإثنية أو الدينية، زملائه في العمل، أقرانه، الأشخاص الذين يتشارك معهم نفس الخلفيات الجغرافيّة أو الاجتماعيّة أو الثقافيّة وسمعت عن حالات يحدث هناك تعلُّق بين الشخص ومؤسَّسات بلده الأصل أو ذلك الذي يعيش فيه. سنلاحظ هنا أن التعلُّق يشير إلى أنواع مختلفة من الروابط التي تجمع الأفراد بعضهم ببعض. استناداً إلى مفهوم التعلُّق، نجد أن الأمر يخصّ مسألة فهم ما يجعل الأفراد يجتمعون معاً في المجتمعات المُعاصِرة، وما يجعلهم أكثر هشاشة واضطهاداً في الآن نفسه. بمعنى آخر، التفكير في التعلُّق في المجتمعات الحديثة هو أن تأخذ في الاعتبار القوة والديمومة، وكذلك ضعف وانفصال الروابط الاجتماعيّة.

تمتاز الروابط الاجتماعيّة المختلفة بكونها متكاملة ومتقاطعة، وتشكِّل النسيج الاجتماعيّ الذي يغلف الفرد. بينما يرفض هذا الأخير هويّته، يمكنه العودة إلى جنسيته (رابط المواطنة)، إلى مهنته (رابط المشاركة العضويّة)، إلى مجموعات الجذب (رابط المشاركة الاختياريّة)، إلى أصوله العائلية (رابط الأصل). في كلّ مجتمع، تشكل هذه الأنواع الأربعة من الروابط النسيج الاجتماعيّ الموجود مسبقاً لدى الأفراد وتجعلهم ينسجون انتماءاتهم إلى الجسم الاجتماعيّ من خلال عملية التنشئة الاجتماعيّة. بالإمكان اعتبار رابط التعلُّق عامل تحرير، لكون الأفراد الذين يتعلَّقون يشعرون بالحرّية التي تمنحهم القوة الحيويّة للاندماج داخل المجتمع. وفي المقابل، يصير انقطاع الروابط جذرياً بينما يحرم الفرد من الحماية والاعتراف. بين الروابط التي تحرِّر والروابط المقطوعة، هناك على الأقلّ تكوينان آخران: الروابط المُهمَّشة والروابط المُضطهِدة.

الروابط المهمّشة

تُهمِّش الروابط الاجتماعيّة الأفراد حينما لا توفِّر لهم الحماية المُتوقَّعة. في هذه الحالة، لا يتم كسر الروابط وقد يشعر الأفراد بالاعتراف في إطار التبادلات الاجتماعيّة. لكن، تظلّ هذه الروابط التي تساعدهم على الارتباط بالجماعات والمجتمع غير

واضحة. لنأخذ مثالاً على ذلك. يمنح الارتباط بمجموعة عائلية شعوراً بوجود جذور وهويّة معترف بها. إذا كانت الأسرة مُعرَّضة لخطر الهشاشة الاقتصاديّة، لا يؤسّس هذا التعلُّق ضماناً للمستقبل، بل يمكن أن يعزِّز مزيداً من الفقر المندمج والمشترك. في هذه الحالة، لا يتم تكسير رابط النسب، لكن لا يكون لمجموعة الترابط التي يشير إليها أي موارد للتبادل. تنتشر هذه الظاهرة في المناطق الفقيرة، حيث تتجمَّع الأسر من أجل البقاء مع الإعانات الضئيلة المُتوفِّرة. مع ذلك، يوفِّر هذا الرابط الحَدَّ الأدنى من التكامل استناداً إلى الاعتراف بعضويّة المجموعة، لكنه لا يزال يتميَّز بضعفٍ بنيوي في ظروف المعيشة. تقتصر تطلُّعات الأفراد على ما يمكن أن تشاركه وتقدِّمه لهم أسرهم، ما يجعلهم يحظرون على أنفسهم طلب المزيد أو إحضار المزيد، لأنهم يعرفون مقدَّماً أنه مستحيل التحقُّق.

توجد هناك روابط توفِّر شكلاً من أشكال الحماية والضمان للمستقبل وتظلّ قائمة على ما يشبه نكران الاعتراف. أتحدَّث هنا عن روابط الاضطهاد، تلك التي تقيِّد الفرد في إطار تمثُّل سلبي حول نفسه. غالباً ما يعبِّر هؤلاء عن علاقة هيمنة مقبولة فقط في حالة عدم وجود أي شيء أفضل. دعونا نعد إلى رابط النسب، يمكن لهذا الأخير أن يكون عنصر اضطهاد حينما يتكشَّف ضمن ترسيمات الهيمنة الذكورية. قد تحدث حالات يرتبط فيها الأفراد ويستفيدون من دعمهم -من حيث المبدأ على الأقلّ- في حالة مواجهة الصعوبات، لكن يظلّ الشعور بالخضوع والنقص يراودهم ويدفعهم إلى الاستسلام. وهذا ما يجعل كثيراً من الشباب يفضِّلون ترك عائلاتهم بدلاً من البقاء في هذا الوضع الذي يتَّسم بالتبعيّة وغياب الاستقلاليّة.

المساعدات المقيّدة

يمكن لمختلف أنماط التدخُّل الاجتماعيّ لصالح الأشخاص المُهمَّشين أو في وضعية إعاقة أن تشكل روابط مقيِّدة. إنّ حماية هؤلاء الأشخاص تشبه وضعهم تحت درع مُعيَّن، أو منحهم عكازاً للمضي قدماً. طبعاً، لا نشكِّك في مبدأ المُساعدة الوقائية، لكن نشكِّك في طبيعة علاقات المعونة تلك. في كثير من الحالات، يمكن لهذه الأنواع من المُساعدات أن تعزِّز الاستبعاد الاجتماعيّ للشخص الذي يستفيد منها، من خلال تكريس الدونية المُعترف بها (اجتماعيّاً) والوصم الاجتماعيّ الذي يصاحبها. يحدث أن تضطهد علاقات المُساعدة الشخص الذي توجَّه إليه طالما أنها لا تستند في الوقت نفسه إلى مبدأ الاعتراف بقيمته وإمكاناته كإنسان.

يقودنا تحليل الروابط التي تجمع بين الأفراد والمجتمع إلى دراسة كلٍّ من العوامل التي توفِّر الحدَّ الأدنى من شروط الاندماج (الحماية والاعتراف)، وكذلك اللامساواة التي تظلّ قائمة. فهناك أفراد يستفيدون من الروابط المُحرِّرة ويدعمون الروابط المُضعِفة أو المُضطهِدة: أولئك الذين يحافظون على عملية الاستبعاد الاجتماعيّ.

■ **ترجمة:** خديجة حلفاوي

الهوامش:

1- Émile Durkheim, L'Éducation morale, 1902-1903, rééd. Puf, 2012.

المراجع:

Serge Paugam, «Les liens sociaux en Méditerranée: un régime d'attachement spécifique ?», in Thierry Blöss et Isabelle Blöss-Widmer (éd.), Penser le vieillissement en Méditerranée. Données, processus et liens sociaux, Paris, Karthala/Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 2019, p. 307-325.

Serge Paugam, «Les anxiétés de l'attachement. Les liens qui fragilisent et les liens qui oppressent», Nouvelle Revue de Psychosociologie, 24, 2018, p. 41-53.

Serge Paugam, « Durkheim et l'attachement aux groupes. Une théorie sociale inachevée», in Charles-Henry Cuin et Ronan Hervouet (dir.) (éd.), Durkheim aujourd'hui, Paris, PUF, coll. «Le lien social», 2018, p. 189-213.

Serge Paugam, Repenser la solidarité, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2015.

Serge Paugam, - L'intégration inégale. Force, fragilité et rupture des liens sociaux (sous la dir. de), Paris, PUF, coll. «Le lien social», 2014.

المصدر:

Serge Paugam, Forces et faiblesses des liens sociaux, Magazine sciences humaines, Mensuel N° 314 - mai 2019 L'attachement, un lien vital, pp. 58-59.

الروابط الهشَّة

وهم الصَّداقة.. غُربة الصَّديق!

إذا كانت الأحداث في العالم الرَّقميّ افتراضية، والصور، واللايكات (Like)، والتعاليق مُصطنعة؛ فإن الأحاسيس، ومشاعر، القلق، والخوف التي تثيرها في نفس الإنسان مؤلمة بقدرٍ كبير، والآلام التي تُخلِّفها في هذا العالم عميقة بقدرٍ كافٍ.. هذا الكتاب هو اقتراح ليكون لهذا العالم معنىً، من طرف فيلسوفة ونفسانية وامرأة وأمّ، تطلق صرخةً مدوّية في وجه عالم يحاصر قاطنيه بكلّ أشكال الزيف والتضليل والتيه.. تسعى من خلاله الأكاديمية والكاتبة الفرنسية «إلزا غودار»(1)، بكلّ ما تمتلك من معرفة علمية وحضور إنساني، إلى وضع أسس نهضة جديدة لتجاوز الإنسان لآلامه وقلقه في العصر الرَّقميّ؛ باستعادة الذات لدواخلها، واسترداد المعنى الضائع منها، وتقوية الروابط المُفكَّكة فيها، واسترجاع اللُّغة الغائبة، والحرّيّة المُستلبة، واللوغوس (الخطاب العقلاني) المفتقَد.

عبد الفتاح شهيد

كان الصَّديق «أنا آخر هو أنت» (التوحيدي)، والصَّداقة «أسمى شعور متبادل» (كانط) «ينبثق من محبَّة أخلاقيّة» (أرسطو)، ثم أضحى الصَّديق شخصاً من بين «أشخاص قد تعرفهم»، والصَّداقة ميزة تتحقَّق من خلال «أصدقاء بالجوار»، و«طلبات الصَّداقة» المُعلَّقة؛ ممّا تقترحه وسائل التواصُل الاجتماعيّ للولوج بقيمة الصَّداقة إلى المجتمع الرَّقميّ بمعايير محدَّدة، وإعدادات مسبقة. فبين «صديق هو أنت»،

و«صديق هو شخص قد تعرفه»؛ تمتد المسافة بين صداقة مستمدّة من بُعدٍ أخلاقيّ قيمي، تسعى إلى أن تكون سامية وممتدة، ومتعالية عن أي نفعٍ أو مصلحة، وصداقة تتبلور من خلال علاقة مختزلة ودعوة مبتذلة ومعرفة عابرة، تنهل قيمتها من خلال أيقونات محنَّطة وتعاليق منمَّطة.

فبدون شكّ أن الواقع العمليّ لقيمة الصَّداقة ظلّ رهاناً غير مضمون، وصدْق الصَّديق كان دائماً مسلكاً غير مأمون؛ لكن الصَّداقة كقيمةٍ أخلاقيّة سامية، ممتدَّة في كيان الإنسان وتاريخه، والصَّديق كرفيق اجتماعيّ راسخ في أعماق الطبيعة الإنسانيّة؛ ظلاّ معاً مصدريْن أساسيْن للحياةِ الأخلاقيّة السليمة للإنسان في سائر أحواله، وحافزيْن مهمَّيْن لتماسك المجتمعات وعموم الفضائل فيها. والتغييرات الحيويّة التي عرفتها التجمُّعات البشريّة على أبواب الرَّقميّة، وخصوصاً في وسائل التواصُل الاجتماعيّ، التي تشكِّل اليوم أكبر التجمُّعات البشريّة في هذا الكون؛ تجعل المساءلة القيمية لمفاهيمها ومجالاتها واجباً أخلاقيّاً وضرورةً أنطولوجية. وفي مقدِّمة هذه المفاهيم مفهوم الصَّداقة الذي ظلّ من المفاهيم البانية للدرس الفلسفي خلال فتراتٍ طويلة، وها هو اليوم تتداوله منصّاتُ التواصُل الاجتماعيّ ومستخدموها بإطلاقاتٍ مُبهَمة، وحدودٍ غير واضحة، ومجالاتٍ غير محدَّدة، تنحو جميعها إلى التعميم والتعويم، والبعدِ عن المُساءلة والتقويم.

الافتراضيّ كثيراً ما يؤذي الصَّداقات الواقعية، بتنميطها وتحنيطها وتجريدها من المشاعر والأحاسيس المُنبثقة فيها والمشاعر المُنبثقة عنها، حين يتردّى الأب والأم والأخ والعم والخال وسائر أفراد العائلة، والأستاذ والطالب والمدير وسائر زملاء العمل والدراسة... أصدقاء افتراضيين

ماهية الصَّداقة وهويّة الصَّديق

تتحدَّد ماهية الصَّداقة المُقترحة في تطبيقات منصّات مواقع التواصُل الاجتماعيّ من خلال مؤشِّرات محدَّدة مسبقاً، ومعايير مضبوطة سلفاً: الموقع الجغرافي، المسار الدراسي، الأنشطة والاهتمامات، جهات الاتِّصال، مستوى التفاعل، الأصدقاء المشتركون...، وتتجلّى هويّة الصَّديق في «بروفايل - profil» بوجوهٍ متشابهة، بدون ملامح تعكس مشاعر حقيقية، تتخلَّص غالباً من أجسادها، أو تتقنَّع وراء صورٍ مختارة بعنايةٍ كبيرة جدّاً، وفي أفضل الأحوال هي صور للمستخدم في حالة الرضا التام عن الذات... وعادة ما تقدَّر قيمة الصَّداقة بعدد الأصدقاء وحجم تفاعلهم، وأقصى غاياتها تبادل أيقونات الإعجاب المُتكرِّرة، وتدبيج تعليقات نمطية ومبتذلة، لا تعكس مشاعر عميقة ولا تحمل تقديراً حقيقياً.... هي صداقة تنشأ بلمسة أو كبسة زر لميزات مقترحة بخوارزميات algorithmes مضبوطة (تأكيد، إضافة صديق)، وتنتهي بلمسة أو كبسة زر لخيارات بمعايير وإعدادات Paramètres محدَّدة (إلغاء المتابعة، الحظر، إلغاء الصَّداقة). لينضاف صديق إلى لائحة طويلة من الأصدقاء والمتابعين، دون أن تكون إضافته حدثاً مهمّاً جديراً بالاحتفاء، أو يحذف منها صديق آخر دون أن يكون لحذفه وقعٌ مؤثِّر...

صداقة بدون صدق وألفة ومودَّة ومحبَّة ووفاء ويقين، وصديق بدون هويّة وبلا ارتباط اجتماعيّ وتعلُّق نفسي ورصيد عاطفي. صداقة تفتقر إلى الثِّقة والجدّية والإيثار، وينخرها التوجُّس والحيرة والأنانية، ويقتلها الجمود والرتابة والنمطية، وصديق يعيش وحيداً بينما تمتد قوائم أصدقائه إلى الآلاف. وبينما يعج حائطه (Journal) بعبارات المواساة والتضامن والمشاركة، ينعزل واقعياً في مآسيه ولذَّاته؛ حيث تتنامى قوائم الأصدقاء دون أن تتعمَّق الصَّداقات، وتزداد التفاعلات دون أن تتوثَّق العلاقات...حيث يُبَحّ صوت الأصدقاء الحقيقيين وسط ضجيج العدد الهائل من الأصدقاء المُزيفين، ويضيع معنى الصَّداقة العميقة في خضم اللامعنى الذي تخلقه أيقونات المحبَّة السطحية، وعبارات التقدير النمطية. وفي «الأيقونات» كما في «التعليقات» تُبدَى كلّ المشاعر لكلّ الناس، دون أن تُكَنّ في العمق لأيّ أحد، وتُوزَّع عبارات المواساة والحزن في الآن نفسه إلى جانب عبارات المشاركة والفرح، بحسب ما يقتضيه وضع الصَّديق، وما تفرضه الحالات المُستحدثة للأصدقاء، وما تخلقه طبيعة المناسبات التي يتمّ التذكير بها أو التي تشكِّل المزاج العام للمستخدمين. ذلك لأن الفرح، كما الحزن، ليس شعوراً أصيلاً في دواخل النفس، وليس إحساساً نابعاً من أعماق الذات؛ بل هو أيقونات (سمايلي - Smileys) وكلمات (تعليقات Commentaires) لا تتجاوز الشاشات، وعواطف مصطنعة بميزات بالغة الذَّكاء أحياناً، وفي قمة الغباء في أحيانٍ أخرى.

وهم الصَّداقة وقناع الصَّديق

تتحوَّل الصَّداقات الافتراضيّة إلى واقعية، كما قد تتحوَّل الصَّداقات الواقعية إلى افتراضية، غير أنه كثيراً ما يئد الافتراضيّ الصَّداقة الواقعية، كما قد يئد الواقعي الصَّداقة الافتراضيّة أحياناً. وذلك لاختلافهما الكبير في الماهيات، وتباينهما في الخصائص والأهداف والغايات، ممّا يجعل الاكتشاف الواقعي للهويّة الحقيقية للصديق الافتراضيّ صدمة مؤذية، كما يردي الاحتفاء الافتراضيّ بالصَّداقة الواقعية مغامرة محفوفة بالمخاطر.

فالواقعي يُؤذي الصَّداقات الافتراضيّة، لأن الصورة التي يبنيها الصَّديق حول صديقه الافتراضيّ ليست صورته الحقيقية، بل هي الصورة التي يريده عليها، والخانة التي وضعه فيها، أو الصورة التي أريد له أن يبنيَها

ودُفِع دفعاً إلى تثبيتها. هذا بغض النظر عن الأسماء المُستعارة والصور الكاذبة والحسابات المُزيَّفة. ولذلك تسعى الكثير من الصَّداقات الافتراضيّة إلى المرور عبر مرحلة التحقُّق والتأكد، لتعبِّر عن سلامة نواياها الواقعية، وقابليتها للانتقال من أسطح الشاشات إلى تفاصيل الحياة. وكثيراً ما تكون هذه المرحلة فاصلة وحاسمة، تتوقَّف خلالها العديد من الصَّداقات، وتشهد الكثير من الانسحابات، وتتحطَّم فيها الكثير من الآمال والانتظارات... وحين تصل لوائح أصدقاء المستخدم إلى الآلاف تصير الإدارة الرشيدة للشأن العاطفي ضرباً من المستحيل، والمشاركة الحقيقية في الأفراح والأحزان جنساً من الخيال... بل إن من تناقضات الصَّداقة في وسائل التواصُل الاجتماعيّ أن لوائح الأصدقاء قد تضمّ أصدقاء غير مرغوبٍ فيهم، وقد تشتمل أصدقاء يُتَجنَّب اللقاء بهم في الواقع. بل إن مِن المستخدمين مَنْ يفعّلون ميزة «أصدقاء بالجوار» Amis a proximité لتجنُّب اللقاء أكثر من السعي إلى اللقاء، وللتلصص على تحرُّكات الأصدقاء وبرامجهم في السفر والانتقال أكثر من الرغبة في مشاركتهم هذه البرامج وتقاسم متعتها معهم... فيصير الاشتغال على تدبير مشاعر الاستياء والقلق والحرج مواكباً لتدبير عواطف المحبّة والرضا والارتياح، في خضم بحرٍ من المشاعر المُتناقضة والعواطف المُتضاربة، التي نجحت مواقع التواصُل الاجتماعيّ في جعلها الشغل الشاغل لمئات الملايين من البشر في العصر الرَّقميّ.

كما أن الافتراضيّ كثيراً ما يؤذي الصَّداقات الواقعية، بتنميطها وتحنيطها وتجريدها من المشاعر والأحاسيس المُنبثة فيها والمشاعر المُنبثقة عنها، حين يتردّى الأب والأم والأخ والعم والخال وسائر أفراد العائلة، والأستاذ والطالب والمدير وسائر زملاء العمل والدراسة... أصدقاء افتراضيين يتم التعامل مع منشوراتهم وبروفايلاتهم بحذرٍ كبير أحياناً، وبغير قليلٍ من النفاق والمخاتلة أحياناً أخرى، بينما يغدق عليهم مشاعر التقدير والتنويه في لقاءات واقعية حقيقية. كما أن ثقافة التقاسم والمشاركة تتكشَّف عن اختلافٍ كبير في الآراء وتناقضٍ حاد في المواقف وطرق التفكير وأدوات تقييم الأمور، فينقلب ذلك الرضا الواقعي استياءً، والاطمئنان قلقاً، والارتياح حذراً متواصلاً ونفوراً متصلاً... وأحياناً يرفض كثير من رواد مواقع التواصُل الاجتماعيّ إضافة أفراد عائلاتهم وجيرانهم وزملاء الدراسة والعمل إلى لوائح أصدقائهم. ليس خوفاً على المشاعر الإنسانية الدافقة في جذور العلاقات الحقيقية، بل حرصاً على صفاء الاستبدال الذي ينشدونه، ونقاء الصورة التي يقدِّمونها لأصدقائهم الافتراضيّين، والبروفايل الذي يبنونه لمتابعيهم، وتأكيداً لحجم التصنُّع والنفاق الذي يرومونه في بناء صورةٍ افتراضية ليست هي الصورة الواقعية؛ بل قد تكون نقيضاً لها. فتصير الصَّداقة الافتراضيّة قناعاً لبناء صورة مثالية عن الذات لا تكاد تتكشَّف حقيقتها، حتى ينتقل صاحبها إلى بروفايل آخر لتقمص شخصية أخرى وتقديم صورة أخرى، وهكذا... ومن يفشل في بناء الكمال في صورة شخصه/ بروفايله يملأ لوائح أصدقائه بشخصيّات من عوالم مختلفة؛ رياضيين، أدباء، فنَّانين... يستدرك من خلالهم حرمانه الواقعي بصداقات لا تُغني من جوع صداقات

الواقع، وتفاعلات لا تُسمن من فقرٍ نفسي ونقصٍ عاطفي ظاهر... وهو في الحقيقة بحثٌ مستمرّ عن تلك الصورة الشخصية المثالية التي يلهث وراءها الإنسان وهو جالس خلف شاشات أجهزته الرَّقميّة، ينفق الكثير من وقته ومن راحته لبنائها، فلا يكاد يصل مبتغاه حتى تتكسَّر سائر جهوده على صخرة واقع رقميّ متحوِّل باستمرار، ويواصل فشله ويراكمه دون أن يقبض على شيءٍ من نجاحاته المُفتقدَة... بل إنه في هذا المسار الطويل يفقد الكثير من مقوِّمات شخصيّته السويّة، ويرهق نفسه في عزلةٍ قاتلة، وقلقٍ متواصل، وهمٍّ متراكم، ويأسٍ من الحاضر والمستقبل، ومن الواقع المعيش، وعدم رضا عن الذات وسخطٍ متواصل عليها، وثقةٍ عمياء في واقعٍ افتراضيٍّ هش، لا يمكنه تحديد جغرافيته، ولا ضبط ملامح شخوصه، ولا رسم معالمه وأبعاده. واقع افتراضي لا يؤمن بالسُّلط، ولا يعترف بالتاريخ، كلّ شيء فيه يجري بسرعة، ويحدث الآن.... سيظلّ الإنسان في بحثٍ مستمرّ عن الصَّداقة والصَّديق، وحين تفتقد الصَّداقات الحقيقية مع تنامي النزعات الفرديّة، وانفصام عرى الروابط الإنسانية، وتفكّك العلاقات الاجتماعيّة، سيلهث وراء صداقات افتراضية بروابط هشة، وعلاقات رقميّة بتواشجات وهمية. وحين يفشل الإنسان في الظفر بصديقٍ واقعي، ورفيقٍ حقيقي، سيبحث عن تعويض، بالمعنى النفسي للتعويض، بصديق افتراضي يبني له الصورة التي يريد في مخيلته، ليست هي بالضرورة صورته الحقيقية وماهيته الواقعية. فبقدر ما تدفع وسائل التواصُل الاجتماعيّ إلى الاتِّصال، ونسج العلاقات على نطاقٍ واسع، فتظلّ هذه العلاقات قصيرة، سطحية، نمطية، ومقلقة... توهم باستمرار الصَّداقات وانتظام أواصر التقارب، بالاستمرار في الاتِّصال «on ligne»، وتدفق المنشورات، بينما تتغذَّى في صمت مشاعر القلق المستمرّ، ويتنامى في هدوء الشعور المتواصل بالذنب، ويستقرّ في النفس التوجُّس وعدم الرضا. فقد استطاعت وسائل التواصُل الاجتماعيّ بكفاءةٍ عالية أن توسِّع مدى العلاقات، وتنوِّع أشكال الاتِّصال، وتحدِّد نقاط تماسٍ متجدِّدة بين الأفراد والجماعات؛ اجتماعيّة، أو ثقافيّة، أو عائليّة، أو مهنيّة.... لكنها عجزت عجزاً مدوياً في توثيق الروابط، وتعميق الصَّداقات، وضمان جودتها واستمراريتها وعبورها إلى الواقع دون ارتدادات أو ارتجاجات.

أحدثت التكنولوجيات الرَّقميّة، عبر وسائل التواصُل الاجتماعيّ، تغييراً كبيراً في ماهية «الصَّداقة» وفضاءاتها ووسائلها وغاياتها، وقد تبدأ الصَّداقات واقعية ثم تصبح افتراضية، كما قد تنطلق افتراضية ثم تغدو واقعية، وبين استمرار الاتِّصال (On ligne) وعدم الاتِّصال (Hors ligne) تعيش الصَّداقة فتراتٍ صعبة في العصر الرَّقميّ؛ بروابط هشَّة، وأصدقاء منغمسين في فردانياتهم، منزوين خلف الشاشات، يبحثون من خلالها عن تأكيد ذواتهم، ويجرون خلف متابِعين يغدقون عليهم أيقونات الثناء وتعليقات الإعجاب. يدشّنون بسرعة علاقات جديدة، وينهونها بشكلٍ أسرع؛ في بحثٍ محموم عن «وهم الصَّداقة»، وفشل ذريع في الظفر بالصَّديق.

العلاقات كرافعة للقوة الاجتماعيّة

القوة، الإقناع والمنفعة المُتبادَلة

لا تخلو العلاقات الاجتماعيّة من التأثير الذي يحدثه وجود أو فعل أحد الأطراف على أفعال الطرف الآخر أو على حالته النفسيّة(2). والتأثير هنا يعني دفع الآخر إلى تبنّي سلوك أو أفكار لم تكنْ لتحدث لولا وجود عامل التأثير هذا.

هنري جان

كلُّ فردٍ يمتلك قدرةً أوليّة على التأثير في أيّ موقف قد يتعرَّض له. ويطلق أوجين دوبريل على هذه القدرة بـ«القوة الاجتماعيّة». وتعتمد القوة الاجتماعيّة للفرد على قوته الجسديّة، وعلى جمال مُحيَّاه وذكائه، وعلى قدرته على التركيز الفكريّ، وعلى معرفته وثقافته وكفاءته الفنّيّة، وعلى طباعِه وتماسك شخصيّته، وعلى ما اكتسبه من خبراتٍ وقدراتٍ سابقة، وعلى أهمّية الوسط الاجتماعيّ الذي ينتمي إليه (الأسرة، الطبقة الاجتماعيّة، الدّيانة، الحزب، النّادي)، على القيم التي يمثّلها، على ثروته، على وجاهته الشخصيّة والاجتماعيّة، وكذا نظرة الآخرين له، وعلى علاقاته والمهام والأدوار التي يمارسها في المجتمع وطريقته في إنجازها، إضافة إلى السُّلطات الرَّسميّة التي يتمتَّع بها. لا يمكن حصر جميع العوامل التي تؤسِّس للقوة الاجتماعيّة دون إغفالِ بعضها، ومع ذلك فإن قائمة العوامل هذه تكفي لإعطاء فكرةٍ واضحة عن هذا الموضوع.

أيّاً كانت العلاقة، فإن طرفيها يتمتعان بدرجاتٍ متفاوتة مِن القوة الاجتماعيّة، ومَنْ يمتلك قوة أكثر في موضوع العلاقة هذه يؤثّر على أفعالِ الآخر، وعلى حالته النفسيّة. وعلى الرغم من التقاء التأثيرين في صميم العلاقة محلِّ النَّظر، فإنّ الطرف الأقوى يقوم، وبدرجة متفاوتة من الوعي، بتعديل استخدام قوته وفقاً لقوة الطرف الآخر كلّما اقتربت من حالة اللا تأثير، أو كان الفارقُ بين القوتين كبيراً. وبشكلٍ عام، وفيما يتعلَّق بأمور بعينها، يُلامس كلُّ شخصٍ، وفي مختلف مراحل حياته، تنامي قوته الاجتماعيّة وتناقصها. «هذا مع أنّ كلّ شيء يُوحي بأنّ الأفراد يتصرَّفون في علاقاتهم الاجتماعيّة، بوعي أم لا، بطريقةٍ تحفظ لهم مستوى قوتهم الاجتماعيّة، أو ترفع من شأنها»(3). وهذه هي الطريقة الاعتيادية في العلاقات الاجتماعيّة، بحيث يكون التأثير تلقائياً (عندما تقترن الوجاهة بالترهيب)، أو مدروساً (عندما يتم إعمال النّصائح والحُجج، والتّغرير، وممارسة السُّلطات).

أيّاً كانت العلاقة، فإن طرفيها يتمتعان بدرجاتٍ متفاوتة مِن القوة الاجتماعيّة، ومَنْ يمتلك قوة أكثر في موضوع هذه العلاقة يؤثّر على أفعالِ الآخر

ومع ذلك فإنّ الطّابع المطلق والعام لهذه المعادلة لا يعدو كونه مجرَّد فرضية عمل استلهمناها من أعمال دوبريل مع فروقٍ طفيفة. ولكن قد يُقال بأنّ هذه الفرضية تؤسّس لفكرة عامّة تقدِّم النّجاح كأساسٍ وحيد للحياة الاجتماعيّة. وسيكون في ذلك إعادة لطرح فانس باكارد في «المهووسون بالوجاهة»، الذي لا ينطبق ربَّما إلّا على حالة المجتمع الأميركي فقط. فأين التناقض مع المعنى الحقيقي لهذه الفرضية؟

فلنتناول حالة أولئك الذين يرفضون النجاح الاجتماعيّ، ويهربون من النجاح، ومن كافة المُقدّرات التي في متناول أيديهم، ونُميِّزهم عن أولئك الذين يرفضون عبودية النجاح في الحياة، وينشدون التحرُّر بوضع أنفسهم في مواقف غامضة أقرب ما تكون إلى التضييق على الذّات. فهناك من يوثر عدم الفوز في مباراةٍ ما لاعتقاده «بأن المُتعة تكمن في اللعب ذاته وليس في الصِّراع على الفوز

الـذي يفسـد هـذه المتعة». هـذا النمط من المواقـف يعبّـر عـن قـوة فـي الشـخصية، قـوة كافيـة للتصـرُّف بطريقـةٍ مختلفـة تتماهـى مـع حالـة تأكيـد الـذّات والسـعي إلـى كسـب مكانـةٍ مرموقـة فـي أُطـر مُعيَّنـة وفـي عيـون بعـض الأشـخاص علـى الأقـلّ. وفـي الغالـب الأعـمّ ينتهـي الأمـر بتفـوُّق «الابـن المُدلّـل»، الـذي يسـتقلّ بحياتـه عـن محيطه الأسـري، علـى الشّـاب النبيل، الـذي يبقـى فـي كنـف والديـه لاسـتحقاق مكانتـه الاجتماعيّـة. ففكـر المـرء وعملـه ليـس لـه معنـى إلّا مـن «منظـور الآخرين»، ومـن خلالهـم يتلقّـى حُكمـاً حقيقيّـاً كان أو افتراضيّـاً، مرجـواً أو غيـر مرجـو، متوقّعـاً أم غيـر متوقّـع.

لا يمكننـا التّصـرُّف «خـارج أطـر المجتمـع» حتـى وإنْ رغبنـا فـي ذلـك، لأننـا متماهـون فيـه، والإنسـان كائـن اجتماعـيّ بطبعه. ولا شـكّ بـأن لـدى المـرء إمكانيـة الهـروب مـن المجتمـع مـن خـلال الرفـض المطلـق لـكلّ شـيء أو حتـى الانتحـار، لكـن ذلـك يمثّـل شـكلاً من العزلـة والاغتـراب وحالة مرضية حـادة تُفسّـر لنا مدى انخـراط غالبية الناس فـي لعبـة «القـوة الاجتماعيّة» بوعـيٍ أو من خـلال تكييـف الوعي.

إنّ الفرضيـة المُتعلّقـة بالقـوة الاجتماعيّـة تمكّـن مـن تفسـير الواقـع المُعـاش مـن خـلال الأدوار والمراكـز والتراتبيـة فيمـا بينهـا. كمـا أنّهـا تُفسّـر، فـي إطـار منظومـة قيـم مُعيَّنة، وجـود تراتبية هرميّة اجتماعيّة غيـر رسـميّة تـوازي التراتبيـة الهرميـة فـي السُّـلَّم الوظيفي. ومـن الأمثلـة علـى ذلك:

- تتَّجـه أنظـار الجنود في أرض المعركة إلى الرقيـب ذي الخبـرة والشـجاعة، ولا يُلتَفت إلـى الملازم الشـاب المُتردِّد.

- مُسـاعد المديـر هـو الملهـم والمُنفِّـذ الحقيقي لسياسـة الشـركة، ويجـد المديـر نفسـه فـي وضـعٍ يحتـم عليـه طاعتـه إذا ما هيـأت الظـروف الخارجيّـة قلـب الأدوار.

- مُعظـم الزوجـات يقمـن بـدور رب الأسـرة والمربِّـي الفعلي.

فـي لجنـة مـا والتـي تتمتَّـع بصلاحيـات قانونيـة لاتخـاذ القـرارات تعمـل مـا يمليـه عليهـا سـكرتيرها الـذي لا يعدو كونـه مُقرِّراً ومُنفِّـذاً.

وهـذه الحـالات تأتـي علـى سـبيل المثـال لا الحصر.

إنّ القـوّة الاجتماعيّـة معياريـة، بمعنـى أنّهـا تمثّـل المبـدأ ذاتـه الـذي يضفـي دلالـة واضحـة علـى العلاقـات الاجتماعيّـة والتـي بدورهـا تضفـي شـرعية علـى هـذا المبـدأ إنْ حدثـت بشـكلٍ طبيعـي. وفـي بعـض اللّحظـات الحرجة، تتسـارع الأحداث وكأن صوتـاً ما يصرخ قائـلاً «إن قوتك الاجتماعيّة تتطلَّـب منـك اليـوم التّضحيـة»، ويحـدث بالفعـل أن يُضحـي أنـاسٌ بحياتهم من أجل ذلـك، وهـم يجهلـون فـي معظـم الأحيـان السـبب والدوافـع لفعلهـم، ويـؤدّون ذلـك تحـت يافطـة «أداء الواجـب».

إننـا نلامـس هنـا واحـدةً مـن أعمـق قواعـد النظـام الاجتماعـيّ، ولا ندَّعـي هنـا أنّنـا نقـدِّم تفسـيراً علميّـاً لذلـك، لكننـا نعتبـر أنّ فرضيـة القـوة الاجتماعيّـة تمثِّـل مقاربـةً نظريّـة جيّـدة. وفـي كلّ الأحـوال فـإنّ القـوة الاجتماعيّـة تبـرز مـن خـلال شـروط العلاقـات الاجتماعيّـة وتُتَرجـم عبر التأثيـر الأحـادي أو الثنائـي. وتمثِّـل العلاقة الاجتماعيّـة رافعـةً للقـوة الاجتماعيّة وهذا أمـر لا غـرو فيـه. وقـد أوضـح دوبريـل بـأن المحافظـة علـى القـوة الاجتماعيّة أو الرفع مـن شـأنها، يتطلَّـب أمـوراً ثلاثـة: القـوة، الإقنـاع، المنفعـة المُتبادَلـة. هـذه الأمـور الثلاثـة تجعـل مـن العلاقـات الاجتماعيّـة رافعـةً للقـدرات التأثيريّـة. ويتـم وسـم علاقـة مـا بأنّهـا قائمـة علـى «القـوة»، أو «الإقنـاع»، أو علـى «تبادل المنفعـة»، وفقاً للصفـة الغالبة عليهـا، لأنّ المعايير الثلاثة تكـون حاضـرة بدرجـةٍ مـا فـي أيّـة علاقـة

اجتماعيّة. فلنأخذ حالة اقتتال جنديين معزولين بالسلاح الأبيض، بعيداً عن المُؤثِّرات العامّة وعلاقة القوة بالطبع، وسنجد أنّ كلّ مقاتل يحاول من خلال موقفه وكلماته وصرخاته إقناع الآخر بالاستسلام أو الهرب. كما سنجد أنّ هناك تنسيقاً ضمنياً «لسير الاقتتال» بغية تلافي الأسوأ، وتجنُّب الموت في حالة التكافؤ ومحاولة تحييد الخصم دون قتله، وهذا نوعٌ من التنازل المُتبادَل.

وبالمثل فإنّ أيّ صفقة اقتصاديّة تمثِّل تبادلاً، ولكنها تمرّ بمفاوضات قائمة على الإقناع، ويتخلَّلها إضفاء الشعور بالقوة، مهما كانت هامشية، للشخص الذي يتمتَّع بالتفوُّق المادّي. ولا بد من أن تكتنف العلاقات الاجتماعيّة على درجةٍ ما من التَّسلُّط والإكراه الإرادي.

تُستغل القوة الاجتماعيّة بشكلٍ مغاير في المجتمعات المختلفة وفقاً لمنظومة القيم فيها. وينسحب تأثير هذه المنظومة على نمط العلاقات طائفيّة كانت، أو مجتمعيّة، أو تنافسيّة، أو تعاونيّة. وفي هذه الأُطر المُتنوِّعة، هناك طرق مُعيَّنة للتأثير وأشكال خاصّة للقوة الاجتماعيّة، ولكلّ مجتمع خصوصياته في هذا الشأن.

في علاقات التعاون يخضع كلّ طرف فيها للقوة والإقناع وتبادل المنفعة، ويحاول أن يضع نفسه في أفضل مكانة من خلال تنفيذ افتراضاته الشخصيّة ومن منظورٍ وحيد في تحقيق الهدف المشترك.

أمّا في العلاقات التنافسية، فإن الجميع يخضع للقواعد المعيارية للعبة القوة والإقناع وتبادل المنفعة، ويحاول كلّ طرف التغلب على الآخرين مع إدراك أن نجاح الأفضل سيحقّق أفضل الأهداف التي تهم المجتمع.

وفي واقع الأمر، وبعيداً عن التعميم، نجد في المجتمعات ذات التركيبة العالمية قدراً مُعيَّناً من المنافسة والتعاون. وتتطلَّب العلاقات الطائفيّة التعاون، ولكنه تعاون تلقائي قائم على التجانس الفكري، ويتم وإلى حَدٍّ كبير دون وعي، وكأنه تضامن آلي حسب تعبير دوركايم. وعلى العكس من ذلك، فإن النمط الاجتماعيّ وبروز الفرديّة يدفع إلى المنافسة التي نجدها حاضرة في العلاقات الاجتماعيّة ولو بشكلٍ كامن. لكن الوعي بالتكامل بين الأشخاص يخلق علاقات تعاون قائمة على الحساب وتحكيم العقل. فإدراك هذه الحاجة يُحدِّد منظومة العلاقات التعاونية ويبلغ بها الفاعلية الكاملة. ويكون التعاون الطائفي أكثر نقاءً، في حين يكون التعاون المجتمعي أكثر فاعلية.

وأخيراً، لا يمكن للمنافسة التي تفترض بروز الفرد أن تَحدُث إلّا بقدر ما يكون لمجموع الأفراد حضورٌ اجتماعيٌّ.

■ ترجمة: حميد عمر

هوامش:

1 - مقال للباحث البلجيكي هنري جان Herni Janne، نُشر في مجلة معهد العلوم الاجتماعيّة في عددها رقم 86/ 2016، تحت عنوان « Le relationnel est vecteur de force so-ciale » ، ونُشر إلكترونيا في 23 يوليو 2019، ونجده على الرابط : http://journals.openedition.org/ris/390.

2 - تُعَدُّ نظرة دوبريل هذه حديثة جدّاً، ويفسّر روبرت كيرتون بوضوح بأن الأمر يتعلَّق بعلاقات غير متماثلة بين أشخاص: «والتأثير ليس سمة مجرَّدة لشخص ما، بل إنه يمثِّل عملية تشمل شخصين أو أكثر» . (انظر: أنماط التأثير Patterns of influence, in Paul F. Lazqrfled et Frank : N. Stanton (S.l.d.), Communications Research, New .(York, Harper's, 1948, P. 208

3 - كتب جوزف هـ. فيشر: «ليس هناك أدنى شكّ في أن الإنسان يسعى إلى تحقيق مصلحته الذاتية في حدود ما يتفق مع معايير السلوك المُعتادة والمقرّة. وهو يسعى في ذات الوقت إلى الحصول على اعتراف ومباركة مَنْ حوله، لأن ذلك يحدِّد مكانة الفرد الاجتماعيّة الذي من مصلحته الحفاظ عليها. كما أنّ امتثال الأفعال للمعايير عامل مُهمّ للقوة الاجتماعيّة. (انظر : Joseph H. Ficher, La Sociologie. Notations de base, Paris, Editions .(Universitaires,1960, P.331

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

هل يجعلنا الذَّكاء سعداء؟

من الممكن أن يكون الناس الأكثر ذكاءً أكثر سعادةً من الآخرين.
وهذا يشمل الإنجاز المهني والمالي الذي تتيحه نسبة ذكاء عالية.
ولكن من أجل الرفاه، يحظى الذَّكاء العاطفي لدى الفرد بأهمِّية أكبر من نسبة الذَّكاء.

سكوت باري كوفمان*

في دراسته المعياريّة لعام 1923، «الذَّكاء كما تقيسه الاختبارات»، كتب إدوين بورينغ أن «الذَّكاء هو ما تختبره الاختبارات». بعد ما يقرب من قرنٍ من البحث، صرنا نعلم أن هذا التعريف ضيقٌ للغاية، كما سجَّل بورينغ ذلك بنفسه. لهذا السبب يجب أن تكون الاختبارات معقَّدة بما يكفي لاستثارة طيفٍ واسع من الوظائف المعرفيّة، وبالتالي توفير صورة أكثر دقة لقدرات الفرد المعرفيّة. بشكلٍ عام، فالمهارة المعرفيّة هي مؤشِّرٌ للنجاح في الحياة (في الدراسة، والمسيرة المهنية، والصِّحَّة وطول العمر).

ولكن هل يتيح الذَّكاء للمرء أن يكون أيضاً سعيداً؟ خلصت بعض الدراسات إلى عدم وجود صلة بين نسبة الذَّكاء الفرديّ والسعادة. بالمقابل، بيَّنت دراسات أخرى أن الأفراد ذوي مستوى الذَّكاء الأضعف يبدون معدَّلات رفاه ضعيفة بالمقارنة مع مَنْ يتمتعون بنسبة ذكاءٍ عالية. ومع ذلك، ففي إحدى هذه الدراسات، تم تقليل الشعور بالتعاسة، لدى الأفراد الذين يعانون من نسبة ذكاءٍ منخفضة جدّاً، بنسبة 50٪، بعد مراعاة دخل الأسرة واضطرابات الصِّحَّة العقليّة. وبالنسبة لأصحاب الدراسة، «فمن الممكن رفع مستوى سعادة المجموعات ذات نسبة الذَّكاء الأقلّ عن طريق الرعاية التي تستهدف متغيِّرات - رافعات مثل المداخيل (مع تعزيز التدريب المهنيّ، وبالتالي قابلية التوظيف، على سبيل المثال)، والأعراض العصابية (من خلال الكشف بشكلٍ أفضل عن الاضطرابات العقليّة بشكلٍ خاص)».

لكن هذه الدراسات اقتصرت على علامة واحدة للسعادة: الإشباع فيما يتعلَّق بالحياة. من الآن فصاعداً، أصبح لدى الباحثين الأدوات اللازمة لاختبار مجموعة واسعة من مؤشِّرات الرفاه، بما في ذلك الاعتماد على الذات، والتنمية الشخصيّة، والعلاقات الإيجابية بين الأشخاص، والقبول الذاتي، والتحكُّم، والتوجيه، والمعنى الذي يمنحه المرء لحياته.

تم إجراء دراسة جديدة، باستخدام الأدوات المذكورة، من طرف فريق آنا ديميتريفيتش (Ana Dimitrijević) لتحليل الروابط بين أشكال الذَّكاء المتعدِّدة وتلك الخاصّة بالرفاه. انطلق الفريق من التعريف التالي للذَّكاء: «القدرة على فهم استدلالات معقَّدة، وعلى التكيُّف بفعالية مع المحيط، وعلى التعلُّم من التجارب الشخصية، وعلى تنويع أشكال الاستدلال، والتغلُّب على العقبات من خلال التفكير». يشمل هذا التعريف مجالات أكثر تفصيلاً من الذَّكاء، مثل الذَّكاء العاطفي.

بعد ذلك، أجرى الباحثون سلسلة اختبارات على ذكاء ورفاه 288 موظفاً من مختلف الإدارات في شركة لإنتاج الألبان يوجد مقرُّها ببلغراد.

العوامل الاجتماعيّة والاقتصاديّة

فماذا وجدوا؟ أوّلاً، ترتبط نسبة الذَّكاء والذَّكاء العاطفي كليهما، لكن بشكلٍ مستقل، بالرفاه. بينما ترتبط نسبة الذَّكاء ارتباطاً إيجابيّاً بالعلاقات الشخصيّة، وقبول الذات، وتنمية الشخصيّة، والتحكُّم، والمعنى الذي يُعطى للحياة، وبالإضافة إلى ذلك، يرتبط الذَّكاء العاطفي أيضاً بالقدرة على الاستقلال الذاتيّ في الحياة.

إنّ المحدِّد الرئيسي للرفاه في قلب الذَّكاء المُقاس بنسبة الذَّكاء، هو الذَّكاء السائل غير اللفظي، والذي يتطلَّب قدرةً قوية على ملاحظة العلاقات بين الأشياء وعلى التفكير التجريدي (ممّا يسمح ببناء نماذج عامّة من معلوماتٍ متناثرة). بل إن البعض يدافع عن رأيٍ مفاده أن هذا النوع من التفكير الاستدلالي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالذَّكاء الشامل.

وبمجرَّد إزاحة العوامل الاجتماعيّة والاقتصاديّة، (والتي تترجم في الآن ذاته التكوين الممتاز والأجر الأفضل)، يختفي الرابط بين نسبة الذَّكاء والرفاه. ووفقاً للباحثين، فإن ذلك يميل إلى البرهنة على أن نسبة ذكاء ممتازة تؤدِّي إلى «زيادة الرضا عن

الذات وعن الحياة، من خلال تمكين الأفراد من اكتساب الوضع الاجتماعيّ المناسب والوسائل المالية اللازمة لفُرص أفضل، ولجودة حياة أفضل». بالطبع، لا يعني هذا أن نسبة الذَّكاء هي مجرد قياس اجتماعيّ- اقتصاديّ بسيط: إذ هناك ارتباطٌ قوي بين نسبة الذَّكاء والرفاه. ومع ذلك، تشير هذه النتائج إلى أن هذا الرابط يعتمد إلى حدٍّ كبير على الفرص (المالية والتعليمية...) التي يتيحها ذكاء الفرد. وماذا عن الذَّكاء العاطفي، في كلّ هذا؟ تركز اختبارات الذَّكاء العاطفي الأكثر تنبؤاً بالرفاه، على الوظائف الأكثر «استراتيجية»: الفهم وتدبير الانفعالات. يفكّ الأفراد، الذين يتمتَّعون بأعلى الدرجات في اختبارات الذَّكاء العاطفي المذكورة، تشفير الإشارات الانفعالية الصادرة عن الآخرين بسهولة، ويستطيعون التحكُّم بيسر أكبر في انفعالاتهم وانفعالات الغير، من أجل تحقيق أهدافهم الاجتماعيّة والشخصيّة، أو لمساعدة الآخرين في القيام بذلك.

الذَّكاء العاطفي مفتاح الرفاه

لذلك فإن للذَّكاء العاطفي تأثيراً مباشراً على الرفاه، وتظل هذه العلاقة صحيحة بغض النظر عن البيئة الاجتماعيّة - الاقتصاديّة للفرد. علاوة على ذلك، فمن بين مجموعتي الاختبارات -الأولى على قياسات نسبة الذَّكاء، والثانية على الذَّكاء العاطفي- تبقى مجموعة اختبارات الذَّكاء العاطفيّ هي العلامة الأكثر تعبيراً عن الرفاه، متجاوزة بذلك ليس فقط نسبة الذَّكاء، ولكن أيضاً العمر والمستوى الاجتماعيّ - الاقتصاديّ للشخص الذي خضع للاختبار. وفقاً للنتائج المُسجَّلة، فإن الذَّكاء العاطفيّ -وبشكل أكثر تحديداً القدرة الشخصيّة على التحكُّم في الانفعالات لكي يمنح المرء نفسه جميع فرص تحقيق هدفٍ ما- هو شكل من أشكال الذَّكاء الذي يمكن أن يساعد الأفراد على عيش حيوات أكثر ثراءً، بغض

النظر عن السياق الاقتصاديّ الذي يعيشون فيه.

ربَّما يكون الذَّكاء ضرورياً للازدهار من جوانب مختلفة. وهكذا، تمهِّد نسبة ذكاء عالية الطريق لتعليم أفضل. ويحصل الأفراد عموماً على نتائج أفضل في التقييمات، وغالباً ما يشكِّل الأداء في الدراسات الرافعة الأولى الضرورية للتقدُّم المهنيّ.

إن العلاقة بين نسبة الذَّكاء والانفتاح على التجارب الجديدة كاشفةٌ أيضاً بقدرٍ كبير. غالباً ما يكون للأفراد الذين يتميَّزون بنسبة ذكاءٍ أعلى، درجات أفضل ولاسيما في مجالات المشاركة الفكريّة، والإبداع، والاستبطان، والبراعة، والعمق الفكريّ، والخيال. إن هذه القدرة على التفكير العميق أساسيّة لإدارة مخاطر الحياة. تُشير الدراسات إلى أنه بإمكاننا الخروج مرفوعي الرأس من وضعيات مؤلمة صادمة، إذا تبنَّينا شكلاً صحيَّاً من الاجتهاد، نسعى فيه إلى الحصول على معنى أعمق للحدث لتحويله إلى فرص لأنفسنا وللآخرين.

إن فوائد الذَّكاء العاطفي مختلفة. فمن اللحظة التي نعتبر فيها أن حياة غنية غالباً ما تحتاج إلى تحقيق الأهداف التي وضعناها، يكون من المنطقي اعتبار القدرة على التحكُّم في انفعالاتنا الموجهة لخدمة سعي أوسع، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالرفاه وتحقيق الذات.

ما من شكّ في أن النتائج الأكثر إثارةً للاهتمام، سوف تأتي من تحليل التفاعلات بين نسبة الذَّكاء وبين الذَّكاء العاطفي. أظهرت النتائج بالفعل أن الذَّكاء العاطفي يعزِّز، في بعض المواقف، أداء نسبة الذَّكاء المُرتفعة ويمكنه أيضاً تعويض نسبة الذَّكاء المنخفضة، كما أوضحت ذلك دراسة تعود إلى سنة 2015. في المستقبل، سوف تحتاج البحوث إلى الاهتمام بشكلٍ أكثر تحديداً بالتفاعلات بين هذين الشكلين من الذَّكاء.

يمكن للمرء بالطبع أن يتوقَّع، أن تعمل الروابط التي تَمَّ الكشف عنها، في كلا الاتِّجاهين، وأن يزيد كون المرء سعيداً من الأداء الفكري أيضاً. من المحتمل أن يتوافق الارتباطان المتلازمان في الدراسة التي أُجريت.

■ **ترجمة:** عبد الرحيم نور الدين

---

* عالم نفس يدرِّس في جامعة كولومبيا بنيويورك، ويكتب عمود «العقول الجميلة» في المجلّة العلمية «Scientific American» كما له مدوَّنة صوتية تُعنَى بموضوعات سيكولوجية:

/https://psychologypodcast.libsyn.com

المصدر: مجلّة «Cerveau & Psycho» عدد (112)، يوليو- أغسطس 2019.

حياة ثِربانتِس سلسلة من التعاسة والمعاناة، فقد سيطرت على نفسه فكرة البطولة، وكان كذلك، بحقّ، في معركة لبانتو، في الجزائر؛ حيث حظي بتقدير «خوان دي أوستريا»، وتقدير ملك الجزائر حسّان. ولمّا عاد إلى اسبانيا، خابت آماله، فوضع أحلامه الذابلة، وهو في عنفوان شبابه، في جسد شيخ عاجز عن أن يحقّق تلك الأحلام، فقاده خياله إلى صورة النبيل اللامع الذي ليس هو ذلك الشيخ. أمّا دون كيخوت، فقد جاء من الصورة المتولّدة عن مقابلة أحلام ثِربانتِس الفتيّة مع صورة الشيخ التعِس والتعِب الذي هو ثِربانتِس، أيضاً. وفي هذا المزيج المضطرب من الهرم والشباب، تكمن روح السخرية. لقد جاء ثِربانتِس ليقول لدون كيخوت أو للقارئ: لا أنا، ولا أنت يمكننا أن نُقوّم العالم الفاسد.

الحسن بواجلابن

دون كيخوت دي لامنتشا

هل كان ضحيّة مقروءاته!

«دون كيخوت» يقلّد بطل مقروءاته، ويتطابق معه إلى حدّ التّماهي، فقد تخلّى عن هويّته الحقيقية، وبدأ يجرّد بطل رواياته من خصائصه ليتبنّاها. إن دون كيخوت ممثّل في عالم، أعيدت صياغته وتاريخيّته، ليَبدو مختلفاً عن عالمه المعاصر الذي يحيا فيه

كان دون كيخوت يقرأ روايات الفروسية، وعاش على الشاكلة التي كُتب بها عنه. أحدث فيه السرد أزمة أدَّت به إلى أن يكون مهووساً بإعادة تكوين هويَّته، كما هو شأن شخصية «مدام بوفاري» في رواية «جوستاف فلوبير--G. Flaubert». انكبّ دون كيخوت على قراءة الروايات التي تمجِّد البطولة؛ ظنّاً منه أنها ستمنحه الحقيقة التي كان يبحث عنها.

كيف نمسك الحقيقة؟ وكيف نُنشئها؟ إن مجرَّد التفكير في هذا الأمر يُخلِّف في أنفسنا شعوراً بغرابة مزعجة! يبدو لي دون كيخوت؛ الرجل المسنّ المُنهك، كعارض لمشاهد مسرحية؛ فعلى أيّ طريق في الشعاب، والسهول، والأودية، يظهر دون كيخوت، دائماً، نشيطاً، ومتحمِّساً عندما يريد تثبيت ديكوره لكي يشرع في الحكي، أو في إلقاء خطبة، أو في توضيح سبب فرحته العارمة. لقد لحقت الأسطورة مشاهدَ حياته المضحكة، على ساقَيْهِ المتعبتَيْن من فرط الشيخوخة وطول المسير، واستمراريّته، كما لحقت مشاهدَ قصَّته التي ما إن تنتهِ حتى تبدأ من جديد. فدونْ كيخوت هو المسافر الواقف، تناسلت أسفاره ورحلاته، فتاهَ لكي يساعدنا على أن نجد أنفسنا. ولْنتأمل ما كتبه ثِربانتِس نفسه عن دون كيخوت: «كان يعيش، منذ زمن ليس بالبعيد، نبيل ممَّن يملكون رمحاً، ودرقة قديمة، وجواداً بائساً وضامراً، وكلباً سلوقياً (...) غرق في القراءة؛ بحيث راح يقضي الليالي والنهارات أيضاً في قراءات متواصلة. وهكذا، ومن قلة النوم وكثرة القراءة جف دماغه وفقد عقله، امتلأ دماغه بخيالات كلّ ما قرأه في الكتب بدءاً من السحر إلى المشاجرات والمعارك والتحدِّيات والجراح، وحتى الكسور والحبّ والعواصف والحماقات المستحيلة. وقد دخل في تصوُّره أن كلّ تلك البدع المتوهَّمة، التي يقرؤها، حقيقية، حتى صار لا يرى، في العالم، قصّة أخرى حقيقية غيرها[1]».

وقع «دون كيخوت» ضحيّة سرد أعجبه، واسترسل في قراءته حتى أسَرَهُ، وتكوَّنت لديه عقدة نفسية خاصّة غذّت ونشّطت قناعة أن يصير فارساً جوّالاً؛ فنتج عن هذا المعتقد المسؤول عن كلّ تحرُّكاته أن صار هائماً على وجهه، وشارداً دائم الارتحال. تبنّى دون كيخوت نظام الفروسية القديمة، فطَفِقَ يتحرَّك كأنه يعيش في زمن فرسان الحقبة القروسطية؛ فشرع في تنظيف بعض الأسلحة التي كان يمتلكها جدّ جدّه، وأمضى زمناً غير يسير ليسمِّي نفسه أو ليسمِّي فرسه؛ فأطلق على نفسه اسم «دون كيخوت»، واسم «روثينانتِ» على جواده الهزيل. لقد استشعر دون كيخوت جنون العظمة، والبطولة الفردية التي تقهر كلّ ما يقع تحت ناظرَيّ البطل المقدام. وكان يظنّ أنه فارس أصيل وجوّال. أمّا رفاقه، فكانوا ينظرون إليه نظرتهم إلى شخص ظريف ومجنون: مفقود داخل عالمه الداخلي، ومفقود -من ثَمَّ- في عالمه الخارجي، كلّ ذلك في عالم، لم يَعد يعترف بفروسية العالم القديم وقيمها. لكن لنستخلص -بدقّة- هذه الحقيقة السوسيولوجية لهذا التأخُّر الفاصل بين المعيش الذاتي الخاص بـ«دون كيخوت»، والمعيش الذاتي المشترك والجَمْعِيّ. لقد حصل عدم التوافق بين دون كيخوت وأهل عصره. حصل التنافر بين قناعات دون كيخوت وتوجّهات رجال زمنه. وعدم التوافق ناتج عن التوافق بين دون كيخوت والمنزل الذي كان يقرأ فيه روايات الفروسية والبطولة. ومن ذلك التنافر، وذلك التناغم، ستنتج مجموعة من الحوادث المزعجة، وعدّة صور من عدم التوافق، والتي لن تنال من الحقيقة الوهمية أو الحقيقة المزيَّفة التي أنْشأها بطل مقروءات

دون كيخوت، والتي يشكّل فيها -بشكل غير اجتماعي- الفاعلَ والموضوعَ، في آن واحد. هذه الحقيقة المزيَّفة محميّة بوعي شقيّ ومزيَّف، ينهض على حزمة من العواطف الحقيقية، لكنها مُنغرسة في الخداع. وتدخل تلك العواطف الحقيقية في تناقض مع سَنَنِ العواطف الموضوعية لعالم الواقع الذي يحاربه البطل دون كيخوت، ويجتهد في إعداد طرائق مصارعته.

لقد أنْشَأ دون كيخوت عالمه الخاصّ، ثم أشرك فيه رفيقه وحامل سلاحه «سانتشو بانْثا». وبالرغم من مجافاة عالمهما للمشترك بين كلّ الناس في المجتمع، أحبَّت شخصية سانتشو العالم الذي صمّمه دون كيخوت، ورسم معالمه؛ لأنه عالم راهنيّ، وصادق، وحقيقي أكثر من أيّ عالم آخر. في عالم دون كيخوت وسانتشو، المشاعر والعواطف مستثمرة بشكل مرتفع؛ لأن كلّ حركات دون كيخوت وسلوكاته قد نالت من قلب سانتشو، واشتدَّ تعلُّقه بها، وإعجابه بها؛ فهي سلوكات وأعمال حماسية تخدم الأمّة الإسبانية، وتعيد لها أمجادها المفقودة، كما في اعتقاد سانتشو وسيِّده دون كيخوت.

إن البطل دون كيخوت فارس ثقة، وتلك الثقة وافدة من القراءة، وهذه القراءة جنون ورعونة.

قرأ دون كيخوت روايات الفروسية، فأعاد بناء نفسه وهويَّته، ليصير فارساً بعد أن التصقَ بالصورة النصِّيّة «Im-age Textuelle» للفارس بطل الروايات التي قرأها؛ فإن «دون كيخوت» يقلِّد بطل مقروءاته، ويتطابق معه إلى حدّ التّماهي، فقد تخلّى عن هويَّته الحقيقية، وبدأ يجرّد بطل رواياته من خصائصه ليتبنّاها. إن دون كيخوت ممثِّل في عالم، أُعيدت صياغته وتاريخيَّته، لِيَبدو مختلفاً عن عالمه المعاصر الذي يحيا فيه، والذي يتمتَّع بتاريخ مشترك. لقد تأسَّست عملية إعادة البناء، عند دون كيخوت، على أساس رغبات ومشاعر منغرسة في أعماق نفسه؛ حيث سيطرت عليه مشاعر العدالة؛ إذ سكنه هاجس تحقيق العدالة، أينما حلّ وأينما ارتحل. وبَنْيَنَ هذا الهاجسُ شخصيَّةَ دون كيخوت، وكان يقوده، كلّ مرة، لينجز الحركات والطقوس المعلومة في الفروسية، في عالم لا يوجد فيه فرسان؛ يتعلَّق الامر، هنا، ببناء تأثُّري للحقيقة في بعدَيْها: الداخلي، والخارجي. هذه الحقيقة ظهرت منافرة للعالم الواقعي.

دون كيخوت شخص متفرِّد، ونموذج نفسه، عاش في سجلٍّ قاده إلى أن يتحرَّك ضدّ تيّار زمنه وعصره. وكان معاصروهُ يرمونه بالحمق، لكن حمقَ بطلنا شغف، وولع، وهيام؛ فقد كان يستشعر، باستمرار، أنه تقلّد مهمّة سامية، من الأزمنة القديمة؛ ويقدِّم نفسه كنموذج للبطل المنقذ لإسبانيا الكاثوليكية، في عهده.

إن الوضعية السوسيولوجية التي توجد خارج الرواية تزداد تعقيداً؛ ذلك أن الكاتب سِرفانتس أنتج عقدة سردية لدى بعض القرّاء، فضاعف الأزمة السردية الداخلية التي مارستها روايات الفروسية على دون كيخوت. فأزمة دون كيخوت توجد، أيضاً، خارج الرواية، تغذّي نظرة إلى العالم، وتعبِّر عن نفسها في عدّة مشاعر وتحرُّكات حاليّة. فمثلاً، في فرنسا، ظهرت جمعية تدافع عن الذين لا مأوى لهم «Association de défense des sans -abri» تحمل اسم: أبناء دون كيخوت - «Les Enfants de Don Qui-chotte».

نظر دون كيخوت إلى العالم الواقعي نظرة مثالية، ومتعالية، لكنها نظرة خادعة بالنسبة إلينا. لقد عاش تنافرَيْن، أحدهما تنافر عاطفي أدّى إلى تنافر معرفي، يرتبط الأوَّل منهما بأجواء الفروسية والبطولة، ويتَّصل الثاني بعدم إدراك دون كيخوت العالم كما يبدو للآخرين. أليس دون كيخوت هو المدافع المخلص الوحيد عن معتقده البطولي، لا يبني الواقع الخارجي إلّا عبر الحقيقة الداخلية لقراءاته؟ فتلك المقروءات البطولية أكثر واقعيّةً من العالم الخارجي الذي رفضه، واستشعر فيه اغتراباً خاصّاً.

وتمحور السرد، في رواية سِرفانتِس، حول التعارض الإشكالي: الحمق/ العقل الذي يضع الوجود الإنساني في خِضَمّ صراعها والتِباسها. ولم يفكِّر، قطّ، في طرح السؤال: ما الأفضل بالنسبة إليه، ضجر الحقيقة أم فرح الخداع؛ أي حقيقة سرده؟ نظراً لانه يعيش زمنيّته الخاصّة، وشغفاً مطلقاً. لقد تخلّى دون كيخوت عن العقل؛ لأنه منتهى الحمق بالنسبة إليه، ولأن الحقيقة سترسله إلى الموت كما حصل للبطل «هامْلِت» في مسرحية شكسبير.

لقد أسَرَ نموذجُ البطل الروائي، الذي يثوي في روايات الفروسية، شخصيةَ دون كيخوت طويلاً. واكتشف -أخيراً- هويَّته الأولى في حقيقة سخافته، بواسطة تفكيره، وبفضل صفاء قام باسترداده مُجدَّداً. فوُلد ثانيةً لأجل رجال زمنه الجديد؛ لأنه عرف، مؤخَّراً، في آن واحد، الحقيقة ووهمها. ويبدو هذا الرجوع إلى الحقيقة، بالنسبة إلى القرّاء، عبارة عن اعتراف دون كيخوت بالفشل. لقد أفاق دون كيخوت من حلمه، وتعرّف الحقيقة؛ حيث قال: «أعطوني البشارة، أيّها السادة الطيبون؛ لأنني ما عدتُ دون كيخوت دِلامنتشا، بل ألونسو كيخانو»[1]. وتداخلت إعادة إدماج هويَّته في المجتمع مع سحق وجوده؛ إذ صادفت نهاية قصَّته موتَه.

كانت نهاية دون كيخوت تراجيدية؛ ما سيُمَدّد التخييل السردي ضمن حقيقة مستعارة، ما هي إلّا شكل سردي ستتقاسمه الأغلبية.

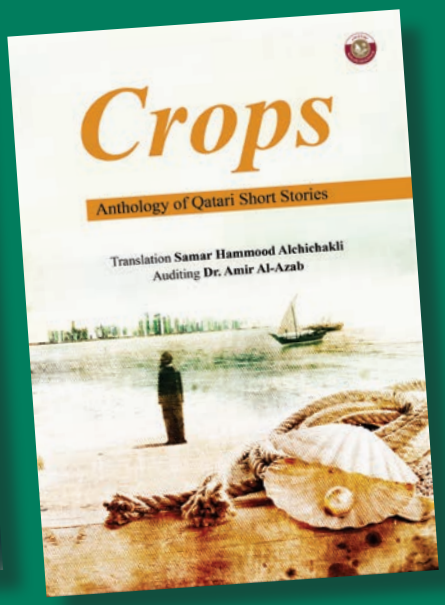
إن للوهم مزايا عديدة؛ فهو طاقة فعّالة أفادت الإبداع الأدبي، سواء السردي منه أم الشعري، ويُتيح لأدب الفكاهة وأجواء المرح الظهور، ويُعفي من يحملونه من مقتضيات أعراف المجتمع وعاداته، فيعيشون اغتراباً يشكِّل إطار حياتهم وعوالمهم الخاصّة، ويزعجون أهل زمانهم.

هوامش ومصادر:

1 - ميغِل دِ ثِربانتِس: دون كيخوت دِ لاما نتشا، ص: 47 و 49.

2 - دون كيخوت دِ لامنتشا: ص 191.

من منشورات إدارة الإصدارات والترجمة



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

«العيال» بين سلامة موسى وطه حسين

وجهٌ آخر لفارس الرومانسيّة

محمد علام

كانت مجلّة الرسالة لـ«أحمد حسن الزيات» نبراساً لا لمصر وحدها، وإنما للقُطرِ العربيّ كلّه، حيث احتوت صفحاتها على كتابات عقدين من الزمن، وأفكار جيلين أو أكثر من الأدباء والمُفكِّرين، وساهمت في تشكيل جزءٍ ليس بقليل من خطاب الأمّة العربيّة الثقافيّ، ولكن بعد سقوط المجلّة في مطلع عام 1953، وفي خضم مسيرة بناء مصر مرّة أخرى بعد رحيل الملكية، اقترح يوسف السباعي أن يكون لمصر مجلّة أدبيّة جديدة، تواكب البلاد في ثوبها الجديد بعد إعلان الجمهورية.

بعد أزمة مارس/آذار 54 التي أطاحت بمحمّد نجيب، ونصَّبت جمال عبد الناصر رئيساً لجمهورية مصر العربيّة، كان ذلك إيذاناً بأمرين، الأوّل هو إعادة بناء مؤسَّسات جديدة تُصيغ للجمهورية عهدها الجديد، ولا علاقة لها بالملكية، ثانياً وهو أمرٌ ضمني، أن إعادة هيكلة هذه المؤسَّسات سيتم على يد جيلٍ جديد ينتمي فكريّاً وأيديولوجيّاً وعمريّاً إلى الجيل الذي يحكم الآن، حيث لم يكنْ «عبد الناصر» حتى مطلع 1954 قد تجاوز السابعة والثلاثين من العمر.

وبالفعل عُهد إلى يوسف السباعي بوضع العدد الأوّل من المجلّة تحت اسم «الرسالة الجديدة»، وقدَّم افتتاحية بعنوان «سوق الأدب وسوق الزلط»: «اعترض البعض على اسم هذه المجلّة، فمن متشائم خشي أن يكون بالاسم القديم نوعٌ من النحس يقضي على الاسم الجديد، ومن مشفقٍ على أستاذنا الكبير أحمد حسن الزيات صاحب الرسالة القديمة، أن نقيم رسالتنا الجديدة على اسم مجلّته الراحلة، ولكني فضَّلت هذا الاسم، لأني أعتقد أننا سنتمِّم الرسالة التي بدأ بها سوانا، كما أتمّوا هم رسالة مَنْ سبقهم، وإنّ في التمسُّك بهذا الاسم نوعاً من التكريم لصاحب الرسالة القديمة واعترافاً بفضله».

خرجت «الرسالة الجديدة» في أبريل/نيسان 54 وفي هيئة جديدة تختلف عن مجلّات الملكية، فقد اعتنت بالرسومات الكاريكاتورية، وإبراز مساحة أكبر للصور، واعتماد أكثر من لون في الطباعة، مستفيداً من شكل إخراج المجلّات الفَنِّيّة، وحرص «السباعي» أن تُشكّل الأعداد الأولى من المجلّة حلقة وصل بين جيل «الزيات» القديم الذي أدَّى رسالته -على حَدِّ قوله- وبين جيل الرسالة الجديدة.

في يونيو/حزيران من نفس العام وضع عبد العزيز صادق على مكتب «السباعي» مسوّدة حواره الأخير مع سلامة موسى، ما إنْ مَرّ «السباعي» بعينه على أوّل فقرةٍ حتى انتابته الحيرة، حيث يردّ «سلامة» على سؤال ما رأيك في الأدباء المصريين المُعاصِرين الذين ترى أن الزمن سيحمل آثارهم إلى الأجيال القادمة؟ قائلاً: «لا أرى فيهم مَنْ يستحقّ..»، وأخذ يُوضح أن ذلك مرجعه

سلامة موسى▲

سلامة موسى يقول:

- لا يوجد بين أدبائنا المعاصرين من يستحق الذكر!
- الشرقاوي ومحفوظ والسباعي.. صبيان صغار..!
- المتنبي في خدمة فاروق.. والمعري في خدمة الشعب!

كلمة المحرر

عود الى الشنائي الناقد...
"ليز" و"لين" القصة المصرية..!
أو الأبله الذي أسكوه قلمًا...!

اقرأ في هذا العدد
قصص
صفحة

انفصال الجيل الحالي عن مجتمعهم المُعاصِر، وفشلهم في التعبير عنه، وتمادى «عبد العزيز» في سؤاله: هل قرأت الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي، وزقاق المدق لنجيب محفوظ، وأرض النفاق ليوسف السباعي؟ وقال سلامة موسى: «قرأت شيئاً لمحفوظ وهو يدل على نبوغ.. ولكني لا أدري هل سيبقى هذا النبوغ على مقاييس العصر القادم أم لا؟ وأنا حين أذكر الأدباء الحاضرين لا يخطر ببالي هؤلاء الذين كانوا صبياناً صغاراً عندما كنّا نحن في الأربعين أو الخمسين مثل محفوظ والشرقاوي والسباعي».

كان يعلم «السباعي» أن وضع اسمه هكذا ليس لأنه رئيس تحرير المجلّة، ولكن لأنه جزءٌ من جيلٍ كامل، ولكن مفاجأة إجابة سلامة موسى لم تثر عند السباعي سوى ابتسامة واسعة وهو يسحبُ ورقة وقلماً ويقول لعبد العزيز: سينشُر ومعه الرَدّ. وقد وضع السباعي مربعاً صغيراً في قلب الحوار يحمل عنوان «كلام العيال»، وهو بمثابة بيان لعيال ذاك الزمان وكلّ زمان: (صورة رقم1)

أيسمح لي «عمي سلامة» بأن أُعلِّق تعليقاً قصيراً على ما خصّني به من عدم التفصيل أو عدم التقدير..

لقد عايرتني أولاً بصغر السِّنّ.. ورميتني بأني كنت في الرابعة أو الخامسة وأنت في الأربعين أو الخمسين.. ولست أرى في ذلك عيباً أُرمَى به ولا يضيرني أن تكون خلقت قبلي بأربعين عاماً.. اللهم إلّا إذا كنت تعتبر السبق إلى الوجود مدعاةً للتفاخر وهو شيء لا فضل لك فيه ولا حيلة لي في ردّه. ولا أظن فارق العمر يمكن أن يكون أبداً سبباً للمفاضلة، فهناك حمير كثيرون أكبر منك.. وهناك حمير أكثر أكبر مني.. والوصول إلى الأربعين أو الخمسين أو الثمانين لا يحتاج من المرء إلى نبوغ وعبقرية، لا شيء أبداً أكثر من أن يأكل ويشرب وينام ويتوكّل على الله على أن يوصله إلى أرذل العمر لكي لا يعلم من بعد علم شيئاً.

طه حسين▲

وأنت قد أخرجتني أنا و«العيال» من أمثالي من عِداد الأدباء المُعاصِرين لأننا صغار وأنت كبير كأنما الأدباء لا يهبطون في هذه الدنيا إلّا وهم يتعثَّرون في لحاهم..

ثم ادّعيت بعد ذلك أنك قرأت لي ولم تجد فيما كتبتُ شيئاً يستحقّ القراءة، لأنه لا يتجاوب مع مجتمعنا وأنا أكذبك في كلّ ما قلت، وأتحدَّاك إذا كنت قد قرأت لي «ما وراء الستار، أو البحث عن جسد، أو أرض النفاق» قبل أن تصدر حكمك السطحي الجائر.

أمّا أنك تفضِّل أبي عليَّ فهذا خير ما قلت،

وإنْ كانت أسبابك في التفضيل مضحكة، لأنك بنيت تفضيلك أوّلاً على صداقتك له، كأن صداقتك لإنسان قد أضحت من أولى مزايا الأدباء وأن يتحتم على الإنسان لكي يكتسب فضل الأدب أن يكون صديقك. ثم ذكرت سبباً ثانياً للتفضيل هو أنه قرأ «كارليل» وغيره، فجزمت بذلك بشيء لا تعرفه وهو أني لم أقرأ لهؤلاء، أمّا عن قولك إن أبي ما كان يكتبُ قصصاً للصحافة فقول يكذبه الواقع، لأنه كتب قصصاً في البلاغ الأسبوعي منها «الدروس القاسية، والخادمة، والفيلسوف». أمَّا أنّك ترفض الكتابة فمن عجز لا عن ترفّع تشهد بذلك محاولاتك البدائية التي نشرتها في جريدة الأخبار.

وأكثر ما أعجب له في حديثك هو إعجابك بالشباب إذا ما قُرِنَ بالقيادة السياسيّة وازدراؤك له إذا ما قُرِنَ بالأدب.

وأخيراً أرجو أن أكون قد أثبت لك أن «العيال» يستطيعون مجاراة «العواجيز» حتى في الغرور وسلاطة اللسان!

يوسف السباعي

لم تعد المسألة مجرد أدب يعبِّر عن المجتمع، وأدب لا يعبِّر، بل هو صراع جيلين كلّ منهما يرى أن الآخر لا يستحقّ الوجود الآن، وتُعَدُّ هذه القضية أزلية، ولكن ربَّما عيال هذا الزمان، أَقلّ شراسة وجرأة، وأكثر استئناساً من عيال القرن الماضي، حيث كانت لديهم المساحة الكافية للرَدِّ، ويديرون المجلّات، ويديرون البلاد بكاملها، ويستطيعون مناوأة الشيوخ وتحجيمهم إذا لزم الأمر.

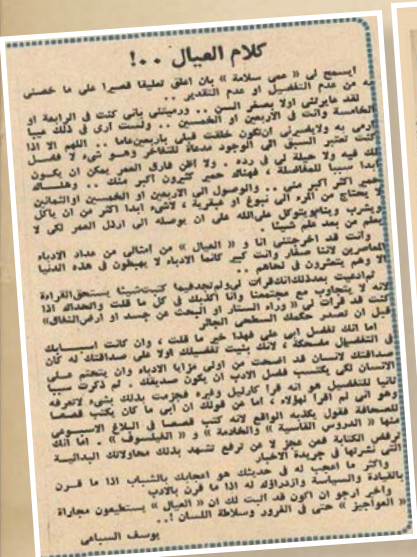
تتَّسم قصص يوسف السباعي بالعذوبة والرِّقة، ويغلب عليها الحرص على رصد المشاعر المُتقلِّبة بين الرجل والمرأة، ولكن يبدو أن نشأته العسكريّة أكسبته طابعاً من الحِدّة والسخرية اللاذعة ظهر في مقالاته التي أسَّس بها لأسلوب مجلّة الرسالة الجديدة، وذات مرّة تصيَّد مقالاً للدكتور رشاد رشدي في مجلّة آخر ساعة يتحدَّث عن أزمة القصّة المصرية، وأنها تُقيم عوالمَ من الزيف والأكاذيب، وسرعان ما تدخَّل معه فتحي غانم وكتب مقالاً تحت عنوان «طه حسين عقبة ضخمة في طريق القصّة المصريّة»، وراح الشابان يحمِّلان الشيخ مسؤولية تأخر القصّة المصريّة، ولم يُعلِّق طه حسين، بل كان أكثر حكمة، وعلَّق السباعي، ووصفهما بـ(ليز ولين الأدب العربيّ)، وليز ولين هما راقصتان يهوديتان اعتادتا الظهور في بعض الأفلام الكوميدية القديمة، وما قصده «السباعي» أن التباكي على حال القصّة المصريّة دون النظر إليها بعين نقديّة حقيقية وبحث أساليبها الجمالية وتحليلها لا يُفيد الكُتَّاب ولا القُرَّاء، ولا يُمثِّل سوى الرقص من أجل التسرية عن النفس. (صورة رقم 2)

لقد كانت لطه حسين مكانة بين الشباب لا ينافسه فيها لا سلامة موسى ولا غيره، فقد اعتادوا منه على التقدير القيّم، والدعم المستمرّ، والنقاش والاختلاف معه دون أن يُفضي ذلك إلّا إلى مزيد من الاحترام والتقدير المتبادل، ولذلك كان مجرَّد توجيه الاتهام للعميد كفيلاً كي يكشف «السباعي» عن وجه حادٍ ولاذعٍ، وفي مقاله «ضيعة النقد.. بين الخطَّافين والمدَّاحين والهدَّامين وطلاب الشهرة من هلافيت الأدب!»، أدرج رشاد رشدي ضمن الخطَّافين، وسلامة موسى ضمن الهدَّامين الذين لا ينظرون بعين الإنصاف لأدبٍ عربيّ يغزو الغرب وينال اعترافه مثل كتابات طه حسين والحكيم آنذاك، وأمّا فتحي غانم فكان مصيره ضمن الهلافيت وطلاب الشهرة، وأنه لا يبحث أسباب تأخر القصّة، وإنما يريد أن ينتقص من قدر طه حسين وفقط.

حرصت مجلّة «الرسالة الجديدة»، ومنذ الأعداد الأولى، أن

ضيعة النقد ...
بين الخطافين ... والمداحين ... والهدامين وطلاب الشهرة من الهلافيت الأدب!
كلمة المحرر

عباس العقاد
سلامة موسى .. لا هو أديب .. ولا هو عالم ..
توفيق الحكيم
كامل الشناوي


كلام العيال ..!

سلامة موسى يقول:
للدكتور طه حسين

تتجاور مقالات الحكيم والعقّاد وطه حسين بجانب محمّد مندور ومحمّد عفيفي مطر وصلاح عبد الصبور وغيرهم، وعلى العكس من سلامة موسى فقد حثّ توفيق الحكيم الأدباء الشبّان في حوارٍ له على صفحات المجلّة نفسها، أن يحرصوا على صناعة الأثر القيم أوّلاً، وألّا يقلقوا من مسألة النقد، فهو ليس حاسماً، موضحاً: «النقد الأدبيّ في مصر.. إمّا طبل وزمر.. وإمّا رمي بالبيض والطماطم.. وقد يمتزج الفعلان كما يمتزج أحياناً في أي زفة بلدية فيها الطبّالون والفتوات جنباً إلى جنب!».

اشتهر «السباعي» بلقب فارس الرومانسية، ولَعَلّ ذلك كان بسبب الانتشار الذي لاقته قصصه ورواياته بين فئة المراهقات، ولكننا لو توقّفنا أمام مقالات السباعي، وخاصّة السياسيّة منها، التي ملأ بها الأهرام وقت رئاسته لها، لأمكننا أن نستنتج أن الرومانسيّة هي السباعي نفسه، فأفكاره تتدثّر بهالةٍ من المثالية، يريد دائماً تكسير الثوابت، وفي الوقت نفسه لا يريد عداوات، رغم أنه أكثر مَنْ يثيرها، ولقد أثار السباعي عِدّة تساؤلات تتعلّق بمفهوم النقد ودوره، ووضع القصّة المصريّة، وهل قدَّم الشبّان آثاراً حقيقية أم لا؟ وقد استمرّت هذه الأسئلة طويلاً في معظم المجلّات والصحف المصريّة آنذاك، ولذلك كان ينبغي أن يتم تقويض آراء سلامة موسى تماماً حتى لا تؤثّر على تقييم تجربة القصّة المصريّة.

وعلى ذلك دعت مجلّة «الرسالة الجديدة» بعض الأدباء من جيل سلامة موسى للرَدّ عليه بدلاً من تطاول «العيال»، فقال توفيق الحكيم: «لا تقيموا وزناً لسلامة موسى فقد توقّف عن القراءة منذ ربع قرن». أمّا العقّاد فهو لا يعتبره عالماً ولا أديباً، وقال كامل الشناوي، إن مَنْ يتتبَّع كلّ مقالات سلامة موسى مؤخَّراً سيتيقن إنه لا يعرف من الأدب العربيّ، قديمه وحديثه، إلّا عناوين الكتب. وأمّا طه حسين فاعتدل في لهجته وقال: «إن سلامة موسى لا يتعصَّب لشيء ولا ضدّ شيء، وكلّ ما هنالك أنه حاقد موهوب! وهو حريص على إظهار مواهبه في كلّ ما يكتب، في السياسة، والأدب، والاجتماع.. وهو يحقد على الأموات أكثر ممّا يحقد على الأحياء، وحقده على الضعيف أشدُّ من حقده على القوي، ولست أتجنَّى عليه.. ولكني أقول الحقيقة، ومَنْ يطالع كتاباته كلّها بلا استثناء، يأخذه الإعجاب من جدارته على نفث حقده في كلِّ لفظ، وكلّ معنى.. فليس صحيحاً أن سلامة موسى يتعصَّب ضدّ الأدب العربيّ، أو ضدّ المجتمع الإسلاميّ!».

هكذا استطاع عيل من العيال أن يُدخِل الجيلَ القديم والجديد والوسط في معركة، أو قُلْ إنها حلقةٌ من التواصل بين الأجيال، ويُثير نقاشاً جاداً حول حقيقة القصّة المصريّة، وبحث اتّصالها بالواقع ومدى تعبيرها عن المجتمع من عدمه، والنظر في أسباب تقدُّمها، والإشارة إلى نماذجها البارزة التي ستستطيع التعبير عن واقعها لجيلٍ بعد جيل.

كلمة المحرر

عود الى الشاعر الناقد ... ليوزلين القصة المصرية ..!

او الأبله الذى اسكره قلمنا ..!

مِن المَهْرَجان إلى البُهْرُجان

أكتبُ هذه الورقةَ عائداً من مدينة «سيت» الفرنسيّة، حيث دارت فعاليّاتُ مهرجان «أصوات حيّة»، أحد أنجح ملتقيات الشعر في العالم. ولمّا كان الشيء بالشيء يذكر فقد رأيتُ أن أتوقّف قليلاً عند ظاهرة المهرجانات بشكلٍ عامّ، بعد أن فاقت الحصر في العالم وفي بلادنا العربيّة تحديداً، حتى كاد أحدُنا لا يفتح ثلاّجةً إلّا خرج لهُ منها مهرجانٌ أو اثنان.

آدم فتحي

كانت المهرجاناتُ في البداية احتفالاتٍ جماعيّةً ذات وظيفة دينيّة. ثمّ تراجعت الوظيفةُ الدينيّة دون أن تختفيَ تماماً وتقدَّمت الوظيفةُ الاجتماعيّة. ثمّ غلبت الوظيفةُ السياسيّةُ السيكولوجيّةُ على الوظيفتين السابقتين في مرحلةٍ ثالثة. ثمّ تطوَّرت المهرجانات في مرحلةٍ رابعة فإذا هي جزء لا يتجزّأ من الخطّة الاتّصاليّة لثقافة المنظومة السياسيّة الاقتصاديّة السائدة.

تتكفَّل مهرجاناتٌ عالميّة كثيرةٌ اليوم بمهمّة قتل المعنى عن طريق إغراقه في الصخب. مسارحُ الهواء الطلق، كالملاعب الرياضيّة، هي اليوم في أغلب الأحيان كنايةٌ عن «ساحات حرب» ينهض فيها «الغلاديورات» الجُدُد بدورِ البطولة، في طقس احتفاليّ تطهيريٍّ مُنَظَّم غايته الأساسيّة تصريفُ المكبوت وترجمة «المظاهرات» الاحتجاجيّة إلى «تظاهراتٍ» احتفاليّة.

لا يعني هذا الكلام أنّ المهرجانات كلّها هي اليوم على هذه الشاكلة. لقد تعدَّدت «هويّة» المهرجانات اليوم ولم تعد أحاديّة البعد. ولَعَلّنا لا نعدم في كثيرٍ من بلاد العالم أماراتٍ على نجاح القوى الثقافيّة الوطنيّة في افتكاكِ الكثير منها وتحويلِ وجهتها في اتّجاه خدمة «الفعل الثقافيّ» بعيداً عن «المناسباتيّة»، فإذا المهرجان منفذٌ من منافذ المُواطن إلى التمتُّع بحقّه في الثقافة، ووسيلةٌ مهمَّة من وسائل تنشيط الحركة الإبداعيّة، وعنصرٌ رئيسيّ من عناصر إدماج الفعل الثقافيّ في الدورة الاجتماعيّة الاقتصاديّة.

وإذا أتيح للمهرجانات في العالم أن تشهد هذه «النّقلة» فلأنّها مُحاطةٌ بحركة نقديّة وفضاءات للجدل وجِهات مختصّة تحدِّد «تيبولوجيا» المهرجانات على أساس مصادر تمويلها ومحتوى برامجها وحاجيّات جمهورها المُستهدَف... إلخ. كما تُميِّزُ بعضَها عن بعض من حيث طرافة فكرتها ومردوديّتها المعنويّة والماديّة وعلاقتها بالإنسان في مكانٍ وزمانٍ محدَّدين.

لقد فهم هؤلاء المعنيّون بالفعل الثقافيّ أنّ نجاح المهرجان يتطلَّب رؤيةً متميِّزة وفكرةً ذات خصوصيّة يتيحان له الارتقاء من مستوى المناسبة الاحتفاليّة العابرة إلى مستوى الفعل الثقافيّ المؤثِّر. فلا شيء غير الفعل الثقافيّ قادرٌ على الخروج بالجمهور من «ثقافة القطيع» أو من «فضاء الإيكليسيا»، حيث يتجمَّع الأتباع أو المنخرطون، إلى فضاء المختبر أو الورشة، فإذا هو أمام فرصةٍ لتكوين الذات، وتطوير المجال الإبداعيّ الذي يتحرَّك فيه، والتحرّر عن طريق تحويل فضاء العيش معاً إلى مجالٍ للعمل معاً .

ماذا عن مهرجاناتنا العربيّة؟

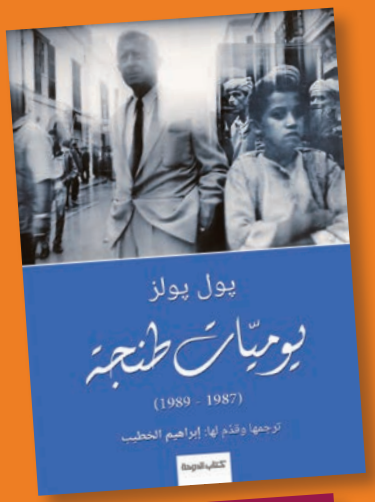
كان حلْمُ بُناة دُوَل الاستقلال العربيّة أن تكون المهرجاناتُ حلاًّ مرحليّاً لمسألة «التفاوت الثقافيّ» كي لا تظلّ الثقافة حكراً على سكّان المدن الكبرى الموسرين تحديداً. وكان المأمول أن تُحقِّق هذه المهرجانات شيئاً من «دمقرطة» الثقافة عن طريق فضاءات مفتوحة للترفيه الذّكيّ، يتثقَّف من خلالها المواطن فيما هو يتسلَّى ويستمتع ويطّلع على إبداعات بلاده ويتعرَّف على إبداعات العالم.

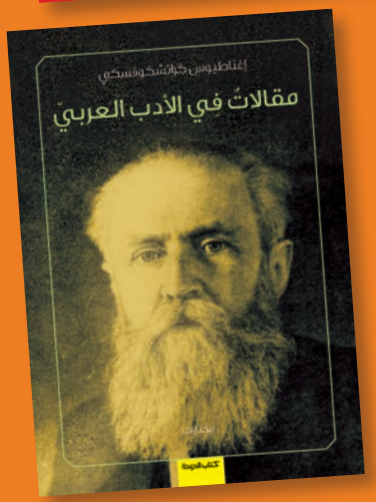
لا غرابة من ثمّ في أن يتمّ دعم هذه المهرجانات بالمال العامّ على أساس أنّها «أنشطةٌ غيرُ ربحيّة»، غايتها الأولى توفير عروضها مجاناً أو بمُقابلٍ رمزيّ، ردْماً للفجوة الفاغرة بين المركز والهامش والمدن والأرياف والفقراء والأغنياء، كي يتساوى بفضلها الجميع، ولو نسبيّاً، أمام الحقّ في الوصول إلى الثقافة والإبداع.

ماذا بقي اليوم من شعارات التأسيس؟ لا شيء تقريباً.
برامج لا تختلف في شيء عمّا تقترحه المهرجانات التجاريّة أو الاستهلاكيّة. عروضٌ تتكالبُ على «نجوم» فضائيّات القطاع الخاصّ ومواقع الفضاء الرَّقميّ. تذاكر يتصاعد ثمنُها بإيقاع غير معقول، وكأنّنا أمام «مأسَسَةٍ» للمواجهة المقيتة بين ثقافة الأغنياء وثقافة الفقراء. حتى بات من الجائز أن نسأل: ما الذي يبرّر اليوم استمرار وزارات الثقافة في دعم هذه المهرجانات؟ ليس من شكٍّ طبعاً في أنّ لدينا مهرجانات عريقة مرموقة، جديرة بالاحترام والتنويه. لكنّها للأسف تُعَدُّ على أصابع اليد الواحدة. أمّا معظمها فهو تناسلٌ عشوائيّ وتشابُهٌ مقيت و«زردات» أو «ولائم» يتكدَّس بعضُها فوق بعض في إصرار عجيب على إتيان المُعجزات في فقر الخيال وإهدار الأموال.
من هذه المهرجانات ما هو نتيجةُ خيارات سياسيّةٍ خاطئة تتعمّد اختزال الثقافة في «الولائم المهرجاناتيّة»! ومنها ما هو طريقةٌ غير مُعلنة لتوزيع «المساعدات» تسَتُّراً على غياب سياسة اجتماعيّة حقيقيّة تحفظ كرامة المبدعين. ومنها ما هو استجابةٌ لدواعٍ ماديّة خالصة تُوفِّر لمحترفي السباحة في مياه المال العموميّ فضاءهم المناسب. ومنها ما هو فرصةٌ لإشباع الجوع إلى الظهور.
هكذا انتقلنا في معظم البلاد العربيّة من «المهرجان» إلى «البُهْرُجَان»، أي من فرصة للثقافة المرِحَة والتسلية الذَّكيّة إلى منصّةٍ لتكريس كلِّ ما هو هرج وتهريج وبهرج وضجيج. لا فكرة في الأغلب تميّز مهرجاناً عن آخر. لا علاقة للعروض بالمكان الذي تُقدّم فيه. لا صلة للبرمجة بتاريخ الناس وجغرافياهم.
كلّ ما في الأمر عرضٌ غنائيّ، يليه فيلم، يليهما عرضٌ شبه مسرحيّ، مع أمسية شعريّة يُزجّ بها زجّاً في البرنامج، وهكذا دواليك. في تكالُبٍ على الأعمال التي صنعت «ضجّةً» خلال السنة لأسبابٍ هي في الأغلب غير فنّيّة. وكأنّنا أمام عملٍ مُمنهج لمكافأة البضاعة السطحيّة ومعاقبة التجارب الإبداعيّة.
شيئاً فشيئاً تمّ اختزال الثقافة (culture) في أقلّ وجوه الترفيه (entertainmant) تعبيراً عن معنى الترفيه. وأصبحت المهرجانات مُجَرَّدَ عُلَبٍ ليليّة في الهواء الطلق متاحة في معظم السهرات لأعمالٍ شُوهِدت مِراراً وتكراراً في الفضائيّات وعلى اليوتيوب. دون أيِّ اجتهادٍ يُثبت لذي العقل أنّ مهرجانات اليوم (مع وجود الفضائيّات والإنترنات والألواح الرَّقميّة والهواتف الذَّكيّة) يجب أن تختلف عن مهرجانات الأمس بشيء من القيمة المُضافة.
شيئاً فشيئاً تمّ إقناعُ «الجمهور» بأنّ فصل الصيف عطلةٌ وعطالةٌ ثقافيّة، بمعنَى دخول الفكر والأدب والفَنّ والإبداع عموماً في سباتٍ عميق كي يخلو الجوّ لكلّ مَنْ يرفع عقيرته بالغناء، سيّان إن كان من الشحارير أو من الصراصير، مع مسرحيّة أو فيلم هنا وأمسية شعريّة هناك ذرّاً للمعنى في النّشاز (والعكس صحيح).
قد يكون في نسبة هذه «التظاهرات» إلى الثقافة شيء من المجاز القابل للجدل، إلّا أنّ ما لا جدل فيه أنّ «ثقافةَ المهرجانات» هذه (أو «لاَ ثَقافتَها» إن شئنا الدقّة) اخترقت حدود الصيف لتصبح السِّمة الغالبة على التظاهرات المحسوبة على الثقافة أو المنسوبة إليها على امتداد فُصول السَّنة في معظم البلاد العربيّة.
هكذا تمَّ تقسيمُ الثقافة إلى صنفين: «ثقافة النّكد» التي تتضمَّن الإبداع النوعيّ بشكلٍ عامّ، و«ثقافة الجوّ» التي احتكرت الفضاء العامّ بدعوى إدخال «السعادة» على الجمهور. ولم يعد من خيار أمام الإبداع الجادّ غير أن يَرضَى بإقصائه من المشهد أو أن «يتمهْرَج ويتبهرج» ويخسَرَ رُوحَه إذا هو طلب نصيبه من الفضاء العامّ.
خيارٌ كارثيّ من نتائجهِ «مَهْرجَةُ» مُعظمِ الملتقيات الشعريّة والندوات الفكريّة والجلسات الأدبيّة ودُور الثقافة و«مُدُنها» على مدارِ السنة، حتّى صحّ القولُ مع احترام الاستثناءات، إنّ الأنشطة الثقافيّة العربيّة «تَمَهْرَجَت» في معظمها، أي أصبحت «حمّامات جماعيّة» صاخبة للاغتسال من المعنَى كي لا نقول لاغتياله.
فهل مِن تفكُّرٍ وتدبُّر؟

صدر في
كتاب الدوحة

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة





Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine