الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 148 - فبراير 2020

بصمات

البشير خريّف

قصة اعتراف بالأب

نزار شقرون..

الباب المفقود من كليلة ودمنة

غابرييل غارسيا ماركيز

الصورة العربية

المدينة الفاسدة!

Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

الراهنُ الثقافيّ العربيّ

علاماتٌ فارقةٌ تقف في الوسط الثقافيّ العربيّ في نهاية العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، وتتمثَّل باستحقاقاتٍ وتحدّيات تَمايَز المُثقَّفون بناءً عليها وحسب الموقف منها، وبقوا في دائرة تجاذبات فكريّة واجتماعيّة، وبعيداً عن القضايا الصغرى الدقيقة، فنحن بصدد تناول القضايا الكبرى الطاغية منها، كقضايا الهويّة والثقافة والانتماء واللُّغة والعلاقة بالآخر، وإلى ما هنالك. فقد غيَّر الواقع العربيّ بعد عام 2011 مفهومها إلى حدٍّ كبير ربَّما إيجابيّاً للوهلة الأولى عند انطلاقة الجموع الشعبية وقبل أن يبدأ الجزر الناجم عن تحوُّل حركات التغيير إلى أزماتٍ داخليّة وخارجيّة، وهو ما أورث طابعاً سلبياً يلتمس فيه المُثقَّفون بعض الإيجابيّة حسب تأويل كلّ منهم، فأصبح الكثيرون يأمنون الاصطفاف وراء الهويّة القُطرية التي تحفظ شيئاً من الخصوصية الداخلية لأبناء القُطرِ الواحد أكثر ممَّا يُحبّون الذوبان في العولمة، حيث شتات الشخصيّة والشعارات الرائجة التي تنادي بها أحياناً جهاتٌ غير مرغوبةٍ اجتماعيّاً ولا ثقافيّاً ولا سياسيّاً.

ولعَلّ القضية الأساس التي هي بمثابة قلب الثقافة بصلاحه تصلح، وبفساده تفسد، هي الوعي الجمعي، فما زالت أقلامٌ عربيّة غزيرة تدور في حلقةٍ مُفرَغة من الجدالات والمُشادّات والتخندُق حسب نظام الاتِّجاه المعاكس، وكان حرياً بها أن تضفي الرأي وتتقبَّل الرأي الآخر، وتحقِّق التنوُّع والاختلاف الخلّاق، والطيف الثقافيّ المُتوائم لا المُتخاصِم، وهذا كلّه ينضوي تحت لافتة الوعي؛ فكلّما ضاقت المُقارَبات نتجت عنها نماذج معرفيّة محدودة، مكانياً وزمانياً، وغير قابلة للتعاطي العام، وكلّما اتسعت طرائق التعاطي الثقافيّ تمخَّضت عن آراء ناضجة ونظرات ثاقبة تتعدَّى المكان والزمان وتصلح للمّ الشمل الثقافيّ بدلاً من تفريقه إلى كتلٍ يهشِّم ويهمِّش بعضها بعضاً، هذا بالإضافة إلى العقبة الأساسيّة في عالمنا العربيّ، والتي تكمن في الانتقال من الوعي الفرديّ إلى الوعي الجماعيّ، فمعلوم أن هناك مقوِّمات ثقافيّة كبيرة في البلاد العربيّة، ولكنها فرديّة إبداعيّة متفرِّقة تظهر بشكل نبوغ أو براءات اختراع أو مواهب في أفراد لا جامع لهم من نقابات أو مؤسَّسات ولا استغلال جماعيّاً لهم، فيما يغيب الوعي الجمعيّ في كثيرٍ من حالاتِ الحياة المدنية، لأسبابٍ نفسيّة وماديّة وسياسيّة وغيرها.

وبالنظر إلى الواقع المعرفيّ، فإننا أمام ثغرةٍ كبيرة جدّاً لا يمكن للثقافة العربيّة بوضعها الحالي أن تسدها في زمن السرعة، حيث يتضاعف حجم المعرفة البشريّة كلّ يوم مرّة أو مرَّات، على خلاف العهود الخالية، حيث كان حجم المعرفة يتضاعف كلَّ ثلثِ قَرن، وهذا الفارق الكبير لا يمكن استدراكه إلّا بحث الخطى الثقافيّة للدول العربيّة مجتمعةً لا بجهودٍ فرديّة هنا وهناك.

ومن جانبٍ آخر فهناك قضية العلاقة مع الآخر، وقد كثرت المُقارَبات في كيفية العلاقة مع الغربِ المُتقدِّم مثلاً، أهي ذوبان فيه لتفوُّقه العلميّ والتقنيّ؟ أم انكماش عنه بدوافع قوميّة ودينيّة وثقافيّة وأخرى تعصبيّة غير واقعية؟، فالنموذج الغربيّ المُتطوِّر هو النظام التعليميّ والأكاديميّ، والذي يبصر فيه المُثقَّف العربيّ مواطن ضعفه أو مواضع عجزه ربَّما، حيث لا يمكن اللحاق بعجلةِ الغربِ المُتسارعة على أسس الشرق الجامدة إلّا بحوارٍ إنسانيٍّ فاعل وحقيقي.

هذا ربَّما بنظرة شاملة للواقع العربيّ مع مطلع العام 2020، ولم نأتِ على كثيرٍ من القضايا التي يقع حلّها على كاهل مثقّفينا، ومنها قضية اللُّغة التي تقلّ شعبيتها على حساب ارتفاع شعبية اللهجاتِ المحلّيّة، فقلّ الإقبالُ على الفُصحى طرداً مع ذلك، ولذا وجبَ على المُثقَّف تحمُّل مسؤوليّاته، وترتيب أولوياته، والعمل على تعزيز الوعي، ونشر ثقافة الاعتراف بالآخر، والحوار الإنسانيّ لتسمو ثقافتنا وترتقي أوطاننا.

رئيس التحرير

رئيس التحرير
فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي
نور الهدى سعودي

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 بردّ أصول ما لا تنشره.

الدوحة

ثـقـافـيـة شـهـريـة

العدد
148

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وثمانية وأربعون
جمادى الآخرة 1441 - فبراير 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـدوحـة - قـطـر

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

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

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

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

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

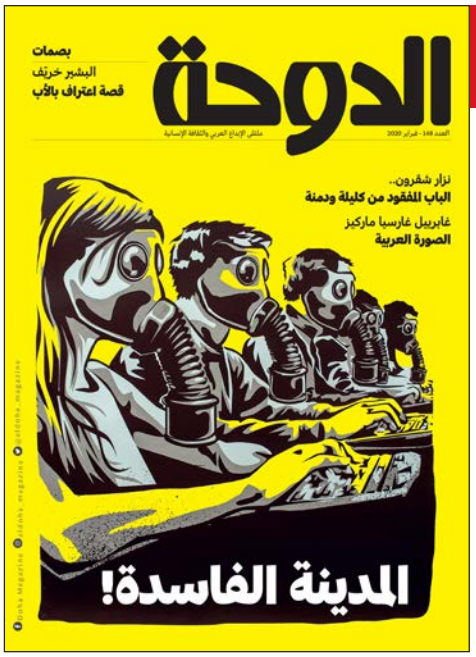
وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 009682464937 9/ 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:

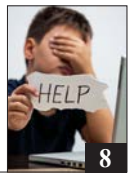


صورة الغلاف: تفصيل من (RNST) Dystopie

في هذا العدد

انتقال المركزيّات الثقافيّة.. أم عصر للناشرين؟
قطاع النشر في العالم العربيّ
(محمد الإدريسي) 4

«الستوري» في مواقع التواصل الاجتماعي
هوس الاستعراض
(عبد الرحيم العطري) 6



التنمُّر الإلكتروني وخطاب الكراهية
حين تدجّن التقنية وحشاً قاتلاً!
(محمد مروان) 8

الجوائز الأدبيّة الإفريقيّة
ثنائية الاختيار والاستبعاد
(دوسلين كيجورو - تـ : مروى بن مسعود) 12

بنية تكنولوجية هشّة ومتحوّلة باستمرار
ما هو الأدب الرقمي؟
(كزافيي مالبريل - تـ : لبنى حسـاك) 14

كوينتن تارانتينو:
أفضّل أن أختار نهايتي
(حوار: ستيفاني زاخاريك - تـ :م.ب.م) 104

20-48

الديستوبيا
أدب المدينة الفاسدة

تغيُّر الأزمنة.. ومدينة الفساد
(د. فيصل درّاج)
الحُكمُ على أدبيّة الديستوبيا
(خالد بلقاسم)
سرديّة مضادة لمدن الخراب
(د. محمد الشحات)

محاصرون في منزل المرايا!
(يوسف وقاص)
سيمفونيات العالم الجديد
(أليكسي بُرُوكا- ت : نبيل موميد)
ديستوبيا الواقع العربيّ!
(محمود فرغلي)

«الهؤلاء» لمجيد طوبيا.. الإنسان داخل مدينة غير فاضلة
(حسن المودن)
حينما يأتي الخطر من اللّغة
(لونيس بن علّي)
هل عرفت السينما المصريّة مفهوم الديستوبيا؟
(أمجد جمال)

بحثاً عن قيم «الأنوار» التائهة (محمد برادة) 18
إلياس خوري في «أولاد الغيتو» (فخري صالح) 76
أحمد هاشم الريسوني.. في «هذا البيت» (خالد الريسوني) 80
فدوى طوقان.. رسائل حبّ إلى سامي حداد (عبداللطيف الويراري) 84
«جنازة جديدة لعماد حمدي».. عوالم المسجّلين خطراً (سمير درويش) 86
غابرييل غارسيا ماركيز.. الصورة العربية (كونسويلو دي ثيسنيروس- ت : رشيد الأشقر) 88
ديفيد لورانس.. أكاذيبُ عن الحُبّ (ت: بشير رفعت) 100
ثقافة الجينات المشتركة (عبد الرحمان إكيدر) 106
لعنة «النثر الفنّي».. زكي مبارك في مواجهة طه حسين (محمد علام) 108
الساعة الثقافيّة (آدم فتحي) 110

54-65

البشير خريّف..
قصّة اعترافٍ بالأبِ

اعترافٌ.. لم يكن سريعاً ولا سهلاً
(رضا الأبيض)
«برق اللّيل».. الإنسان بجناحَين طليقَين
(أصيل الشّابي)
مشموم الفلّ.. إنشائية الأقصوصة الواقعية
(رضا بن صالح)

مصطفى الفارسي والبشير خريّف
(عبد المجيد يوسف)
«من رِزقِهْ».. صورة البخيل المعاصر!
(سمير سحيمي)
«من رِزقِهْ»
(أقصوصة: البشير خرّيف)

50
طه حسين عن قرب
ذكريات شخصية (2)
(صبري حافظ)

68
نزار شقرون:
«دم الثّور» نداءٌ للتفكير في حاضرنا
(حوار: محسن العتيقي)

72
إسماعيل كاداريه:
أبدعت أدباً طبيعياً في بلد غير طبيعي!
(حوار: فلورانس نوافيل- ت : إبراهيم أولحيان)

96
بيجَن إلهي
معلّقة القمر على حقولِ دمشق
(ت : مريم حيدري)

قطاع النشر في العالم العربيّ

انتقال في المركزيّات الثقافيّة أم عصر ذهبي للناشرين؟

مرَّت خمس سنوات على صدور كتاب «رؤى حول قطاع النشر بالعالم العربيّ» (2016) (1)، من تحرير الأنثربولوجي الفرنسي فرانك ميرميه رفقة الكاتب اللبناني شريف مجدلاني(2)، الذي يعترف بانتقال المركزيّات الثقافيّة وعواصم الجذب الثقافي العربيّة نحو مدن الخليج العربيّ الرئيسة، ويربط طردياً ثقافة القراءة والنشر بتطوُّر المدن وسيرورة التحضُّر بالعالم العربيّ. لم يحظَ الكتاب بالاهتمام المطلوب، ولم يُترجَم إلى لغة الضاد إلى اليوم، إلّا أن أطروحته المركزيّة لازالت بحاجة إلى قراءات مستعرضة في ضوء تحوُّلات التقانة والرَّقمنة خلال عصر الأنفوسفير بالمنطقة العربيّة.

أي علاقة بين المدينة وتحوُّلات قطاع النشر بالمنطقة العربيّة خلال العقد الأخير؟ هل نعيش بالفعل انتقالاً في المركزيّات الثقافيّة وعواصم الثقافة العربيّة في صالح القارئ والكاتب أم دور النشر واقتصاديّات النشر؟ وأي مستقبل للكتاب وحرفة الكاتب خلال العصر الرَّقميّ؟

يمكن التمييز بين ثلاث محطَّات أساسية ضمن مسار تطوُّر قطاع النشر الثقافيّ والأدبيّ بالعالم العربيّ خلال العقود الثلاثة الأخيرة. أوّلاً، محطّة نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات (النشأة المُؤسَّساتية). عرفت هذه الفترة الإرساء المُؤسَّساتي الفعلي لقطاع النشر بالعالم العربيّ بكلّ من مصر، سورية ولبنان عبر تأسيس دور النشر الكبرى واحتضان كبار الكُتَّاب والروائيين العرب والرهان على نشر الثقافة والمعرفة كمدخل لتعزيز الوحدة العربيّة في إطار مشروع نهضوي مُعاصِر. ثانياً، محطّة تسعينيات القرن الماضي إلى حدود سنة 2011 (المهننة). تميَّزت هذه المرحلة بانتشار واسع النطاق لدور النشر العمومية والخاصّة، بالموازاة مع تطوُّر وتيرة دمقرطة الثقافة، التعليم والمعرفة، وتركُّزها بشكلٍ كبير في محور «القاهرة - دمشق - لبنان». انتقلنا خلال هذه المرحلة من مستوى «حرف النشر والكتاب» إلى «مهن النشر والتحرير»، وأضحينا أمام اقتصاد للنشر قائم الذات يحقِّق رقم معاملات لا بأس به ويوفِّر عشرات الآلاف من الوظائف؛ لكن دون أن ينعكس ذلك على مهننة الكتابة نفسها. ثالثاً، منذ سنة 2011 إلى اليوم (انتقال المركزيّات الثقافيّة). ارتبطت هذه المرحلة بتحوُّلات ما بعد الربيع العربيّ وانخراط المجتمعات العربيّة في غمار الثورة التقنية والصناعية الجديدة. أسهمت الجوائز الأدبيّة، المعارض الدولية، دعم قطاع النشر وحركية الإبداع الوطنيّ في انتقال المركزيّات الثقافيّة نحو عواصم بلدان الخليج العربيّ (الدوحة، الكويت، المنامة...) وبُعيد انتقال المركزيّات الثقافيّة نحو عواصم دول الخليج، عزَّزت ورشات الكتابة، أندية القراءة والجوائز الأدبيّة المحلِّيّة من فرص ميلاد الروائيين والكُتَّاب المحلّيين ونشر إبداعاتهم على نطاقٍ عربيّ وترجمتها إلى لغاتٍ أجنبية متعدِّدة. وعوض الانفتاح على العواصم الكلاسيكيّة للثقافة العربيّة (القاهرة - دمشق - بيروت) من أجل نشر الأعمال الروائية واكتساب الشرعية الفنِّيّة والأدبيّة، أضحت عواصم دول الخليج تحتضن أبرز المبدعين والكُتَّاب الشبابّ بالعالم العربيّ.

استفادت عواصم الخليج العربيّ من إمكانات العصر الرَّقميّ لقيادة الحقل الثقافيّ العربيّ وربطه بالعالميّة. على سبيل المثال، تعمل قطر خلال السنوات الأخيرة على دعم المبادرات الثقافيّة والإبداعية بما يتماشى وتحوُّلات عصر التقانة والرَّقمنة. تضم مكتبة قطر الوطنية ملايين العناوين وأمّهات الكتب من مختلف اللُّغات والأجناس الإبداعية، إلّا أنها جعلت من شقها الرَّقميّ (مكتبة قطر الرَّقميّة - Qatar Digital Library) استراتيجية جديدة لاستمالة القُرَّاء والكُتَّاب والناشرين من جميع أنحاء الوطن العربيّ؛ خاصّة الشبابّ والنساء. تستند رؤية قطر الوطنية 2030 إلى الثقافة مدخلاً لتحقيق التنمية البشريّة والشاملة. منذ إعلان الدوحة عاصمة للثقافة العربيّة لسنة 2010، تم جعل الجوائز الأدبيّة (جائزة الشيخ حمد للترجمة، جائزة كتارا للرواية العربيّة، جائزة الدولة لأدب الطفل، جائزة الدوحة للإبداع الشبابي...) معارض الكتاب (معرض الدوحة الدولي للكتاب) فرصة للمصالحة بين القارئ والكاتب على أرض المدينة وثقافة المركز؛ ولَعَلّ برنامج الأعوام الثقافيّة، الذي في إطاره انطلق مؤخَّراً «العام الثقافيّ قطر - فرنسا 2020» دليل على المنحى الدولي الذي

أسهمت الجوائز الأدبيّة، المعارض الدولية، دعم قطاع النشر وحركية الإبداع الوطنيّ في انتقال المركزيّات الثقافيّة نحو عواصم بلدان الخليج العربيّ

مكتبة قطر الوطنية ▲

أخذه قطاع النشر القطريّ.

سبق لفرانك ميرميه أن أشار إلى أن سرّ ثورة قطاع النشر بعواصم دول الخليج العربيّ خلال السنوات الأخيرة يرجع إلى دعم القطاعين العامّ والخاصّ. سمح هذا التحوُّل بانتشار «المقاولين الثقافيّين» وصناعة الكتاب وتناسل دور النشر بمعظم البلدان العربيّة. صحيح أن الأمر يعزِّز من التنافسية ويجعل القارئ أمام خيارات متعدِّدة وأسعار تنافسية، إلّا أنه يرهن الإبداع الأدبيّ والثقافيّ بقوانين السوق المفتوح ولا يسهم بشكلٍ كبير في الرقي بمهنة الكتابة. على سبيل المثال، من معرض الدار البيضاء إلى معرض الدوحة، تسجل الروايات أعلى نسب المبيعات سنوياً -وأعلى الأسعار كذلك- وإقبالاً كبيراً من قبل الشباب والنساء المُتعطِّشين إلى الأدب العربيّ والخليجيّ والعالميّ، ولو على حساب مؤلَّفات العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، دون أن ينعكس ذلك على مهنة حرفة الكتابة ووضعية الكاتب العربيّ في غالب الأحيان.

خارج عواصم الثقافة بالخليج العربيّ، لا يحصل الكُتَّاب سوى على نسخ معدودة من مؤلَّفاتهم، بضع مئات من الدولارات، وفي أحسن الأحوال 10 % من حجم مبيعات الطبعة الواحدة، دون مراعاة حقوق النشر الإلكتروني أو الطبعات اللاحقة. قد تشترط بعض دور النشر على الكُتَّاب الشباب والنساء دفع مقابل التحكيم والنشر والتوزيع والتنازل عن حقوق النشر. لا يتقاضى غالب الكُتَّاب تعويضات مادية عن حضور الأمسيات الأدبيّة، حفلات توقيع الكتب أو الندوات الفكريّة. يخضع تحكيم المُؤلَّفات الأدبيّة لسلسلة طويلة من الإجراءات قد تنتهي بعد سنوات برفض الأعمال المُقدَّمة بدعوى أنها لا تتماشى مع الخط التحريري أو مع قوانين السوق الأدبي الجديدة. لهذا، تعرف العديد من الدول العربيّة خلال السنوات الخمس الأخيرة (المغرب، الجزائر، مصر...) انتشاراً كبيراً لظاهرة النشر الفرديّ في مسعى المهننة الجديدة لحرفة الكتابة وضمان الاستفادة من العائد المادي للنشر والتوزيع. بطبيعة الحال، لسنا أمام «قطاع مؤسّس للنشر الفرديّ»، كما هو الشأن في الدول الغربيّة، قائم على النشر الإلكتروني والاستثمار في مواقع التواصل الاجتماعيّ بغية الوصول إلى القارئ وتكسير العلاقة العمودية معه، ولكننا بكلّ بساطة أمام كُتَّاب ينسخون أعمالهم لدى مطبعات خاصّة ويوزِّعونها ويبيعونها مقابل عائد مادّي بسيط لا يتجاوز دولاراً إلى خمسة دولارات عن النسخة الواحدة!

بالنسبة لدُور النشر، الخاصّة بالأساس، فقد أضحت تتناسل بشكل كبير -رغم قولها بأزمة القراءة- إلى درجة عدم إمكانية التمييز اليوم بين المطبعة ودار النشر! تشتغل هذه الدُور وفق منطق اقتصاديّ مزدوج. أوّلاً، احتضان كبار الكُتَّاب، مادياً ورمزياً، وضمان الإشعاع العربيّ واعتراف آل الاختصاص بإصدارات الناشر. ثانياً، الانفتاح على الشباب والنساء المبتدئين وفتح المجال أمامهم لخوض غمار تجربة الكتابة والنشر، دون عائد مادي غالباً، والاستثمار في نسب المبيعات وفقاً لارتفاع عدد الكُتَّاب، وليس وفقاً لجودة المنتج ومصداقيته.

صحيح أن الناشر «يقتني» حقوق نشر الترجمات العربيّة لبعض المُؤلَّفات، خاصّة الروايات، بآلاف الدولارات ويحصل على دعم مادّي من الجهات المانحة والوزارات المسؤولة، إلّا أن أثمنة الأعمال الأدبيّة في ارتفاع مستمر، ويتراوح ما بين خمسة إلى أربعين دولاراً! إننا أمام تحوُّل كبير في قطاع النشر الخاصّ يسير في اتِّجاه «رأسمالية النشر» ويسلعن ويسوِّق الكتاب دون اعتبار للكاتب أو الكتاب نفسه...

فرق كبير بين حرفة الكتابة ومهنة الكتابة. فالأولى تقيس الجوانب الفنِّيّة والجماليّة والإنسانيّة لإنتاج الإبداع العربيّ، في حين أن الثانية تروم موقعة الكاتب ضمن حقل النشر، نقله من الهامش إلى المركز، وتوفير الشروط المادّية والمعنويّة لتطوُّر الإبداع الأدبيّ خلال العصر الرَّقميّ. وكما أن الكتاب يقاوم التاريخ الرَّقميّ وتحدّيات الأنفوسفير عبر التكيُّف مع شروط إنتاجه، من الواجب كذلك الاهتمام بالكاتب العربيّ وإشراكه في صياغة شروط إنتاج عالم النشر العربيّ. وكما انخرطت عواصم الخليج العربيّ في تثمين الفعل الأدبيّ، حريٌّ بدور النشر وصُنَّاع القرار بباقي دول المنطقة العربيّة إعلاء صوت الثقافة والأدب فوق السياسة والاقتصاد وجعل المشاريع المجتمعيّة مشاريع ثقافيّة بالضرورة...

■ محمد الإدريسي

كما انخرطت عواصم الخليج العربيّ في تثمين الفعل الأدبيّ، حريٌّ بدور النشر وصُنَّاع القرار بباقي دول المنطقة العربيّة إعلاء صوت الثقافة والأدب فوق السياسة والاقتصاد وجعل المشاريع المجتمعيّة مشاريع ثقافيّة بالضرورة

الهوامش:

1- Franck Mermier, Charif Majdalani (dir), Regards sur l'édition dans le monde arabe, Karthala, 2016.

2 - حول الكتاب انظر ترجمة لحوار مع فرانك ميرمييه (مجلّة «الدوحة» عدد 112 فبراير 2017).

«الستوري» في مواقع التواصل الاجتماعي

هوس الاستعراض

كيف نفهم هذا الإقبال المُكثَّف من لدن «نشطاء» السوشيال ميديا على تقنية «الستوري»؟ ما دلالة هذه الممارسة «الإيديو تقنية»؟ وما علاقتها ببناء «الهويّة الرَّقميّة» للأفراد والجماعات؟ ومتى يمكن الحديث عن درجة الهوس أو حتى «التوحُّد الإلكتروني» في شأن استعمالاتها وتوظيفاتها؟ وعلام يدل «الستوري» في سياق التحوُّلات السيوسيوثقافيّة التي تعرفها المجتمعات آنا؟

تحيل story على القصّة، وبما هي كذلك، فهي تفترض شروطاً زمكانية وشخوصاً وحبكة درامية، فضلاً عن عُقدة مركزية تستدعي الحلّ أو الإرجاء، وهي قبلاً وبعداً، توجب وجود مؤلِّف «مبدع»، ينسج خيوطها، ويبلور أحداثها، في اتِّجاه نهاية أو بداية ما، ذلكم ما يعنيه القصّ والحكي في الزمن الأدبيّ.

إلّا أنه في الحالة الرَّقميّة، فإن هذا الترتيب الأدائي لا يصدق دوماً، أو بالأحرى، لا ينطرح أصلا، فـ«الستوري» في (الفيسبوك) مثلاً، يعني تقاسماً لصورة أو فيديو أو قولة، وفق متوالية التجميع والبث الحي، في إطار حكي مختلف يروم استعراض الذات و«تحيينها» وإعادة إنتاجها، طلباً للمشاهدة والإعجاب الممهورين بتوقيع الآخر.

يتقدَّم «الستوري» في السوشيال ميديا كـ«يوميات» أو «مُذكِّرات» تُكتَب بالصوت والصورة، لتسويق الأنا وتكسير «مستورها»، خصوصاً وأن ذات اليوميات أو المُذكِّرات تتصل، وفي أحايين كثيرة، بأكثر الوقائع حميمية، سواء تعلَّق الأمر بأزمنة وأمكنة الحكي المُصوَّر، أو بموضوعاته واحتمالاته، ولو في مستوى أطراس الجسد و«حدائق الفرد السريّة». ففي «الستوري» يُعاد بناء الذات بعيداً عن مستلزمات وإكراهات الواقعي، على اعتبار أن ما يهمّ هو حصد المزيد من (اللايكات)، التي تفيد في تحقيق «تفوُّق» رمزي على الأغيار من المُتتبّعين والمُنافسين في «السوق الرَّقميّة».

يجنح «مدمنو» الستوري إلى نوع من «الكولاج» الترميقي للصور والرموز والفلاتر والأصوات والوقائع، في سبيل «كتابة» يوميّات ومذكِّرات تعوزها في الغالب، الحبكة المطلوبة، لأن المنشود من هذه «الفعلة» هو الاستعراء والاستعراض و«التمظهر الرَّقميّ»، والذي لن يدوم لأكثر من 24 ساعة، من البث والترويج. ما يوجب البحث باستمرار عن مبرّرات الاستعراضية، ويوجب أيضاً المزيد من ضخ «قناة» الستوري، بالحكايا والمواقف، والجد والهزل، والأصيل والتافه، وما إلى ذلك من تناقضات، لضمان الحضورية المستمرة في قارات الافتراضي.

كانت اليوميّات/ المُذكِّرات في زمنٍ فائت، تدل على «جنسٍ أدبيّ» يتخذ من تفاصيل اليومي أفقاً للكتابة، في سبيل إنضاج نصوص بيوغرافية قادمة، قد تُثْمِرُ سيرة حياة أو نصوصاً إبداعية أخرى عصية على التجنيس. كما كانت الصورة بالأمس القريب «لحظة» فارقة لتوثيق الذكريات وتأريخ الأحداث عبر «تأطير» الزمن المندلق. إلّا أنه في أزمنة «الستوري» و«السناب شات»، لم تعد اليوميّات ولا الصور إلّا أدوات استعراضية، بل إن الحياة اليومية صارت بدورها مناسبة للاستعراض لا غير.

فلم يعد الهدف من التقاط الصور هو التوثيق والتأريخ، وإنما بات الهدف الأثير لآل الستوري هو التقاسم و«العرض - show». لقد حوَّلتنا مواقع السوشيال ميديا إلى «ممثِّلين» بارعين راغبين في «التمشهد» و«التقنع» و«العرض»، لأجل استجداء (اللايكات) والمشاهدات، بحيث لم تسلم ممارساتنا الحزينة ولا السعيدة من لذة/لعنة الستوري.

عملنا، دراستنا، استجمامنا، سفرنا، رقصنا، أكلنا، قراءتنا، مرضنا، بكاؤنا، دعاؤنا، عبادتنا، نحيبنا، بل حتى دفننا للراحلين تباعاً، يكون موضوع الستوري، فكلّ الأفراح والأتراح، قابلة للتقاسم والحكي المُصوَّر، فلا سبيل لإثبات «هويّتنا الرَّقميّة» إلّا بتأكيد الحضور في مسالك الستوري، ولو استدعى الأمر، الاشتغال على الحميمي والمخصوص. فالظهورانية تستوجب استعراض أزمنة وأمكنة الحكي في تناقضها المثير، من السوبر ماركت، إلى المقبرة، إلى الملعب، إلى المستشفى، إلى الحمام، إلى سرير النوم.

يتحدَّد الهم الوجودي لمدمن «الستوري» في النشر والعرض المتواصل لليومي، والتقطيع والتوليف المستمرين للصور والأصوات والفعاليات والأشياء، التي يعيشها ويختبرها على درب «تفاوضه» المحتمل مع الحياة، وهو بذلك يساهم في تشكيل هويّته الرَّقميّة، ويعمل على تقوية حظوظ «وجاهته» الإلكترونية، معلناً عن اهتماماته وانهماماته، وكاشفاً في الآن ذاته عن مواقفه ورؤاه واتِّجاهاته، وحتى عن خلفياته ومرجعياته الفكريّة وانحدارته الاجتماعيّة والثقافيّة وملامحه النفسيّة.

ففي كلّ «ستوري» مستعرض ومنشور، يمكن أن نقرأ جراحاً نرجسية، وانتحارات طبقية، وآمالاً معلَّقة، ومخاوف مؤثِّرة. كما نقرأ صراعات على التميُّز والوجاهة، ورغبات في الاستعراء الجنسي، والتنفيس السيكولوجي، ويمكن أن نجد نوعاً من

سنحصد حتماً مزيداً من الفردانية السلبية، والاستعراضية المقيتة والتمشهدية الخائبة، حيث الشكل أهمّ من الجوهر، والأنا أسبق على النحن، والصورة أهمّ من الفعل

التفاخر الاجتماعي والانهزامية الهويّاتية والسطحية والتفاهة. علماً بأن ما يحدث اليوم من «ستوريات»، ما هو إلّا نتاج طبيعي لمسار طويل من «التسليع» الذي أنتجته ديناميات «مجتمع الفرجة» الذي تحدَّث عنه «غي ديبور Guy Debord» ذات زمن ستيني من القرن الفائت.

لقد أوضح «غي ديبور» بأن المجتمعات الحديثة تختزل الحياة اليومية للأفراد والجماعات في «تراكم لَا مُتَنَاهٍ من الاستعراضات»، انتقالاً بهم من نمط الوجود mode d'existence إلى نمط العرض والفرجة mode de spectacle، حيث الصورة أهمّ من الفكرة، والزائف أهمّ من الحقيقي، وهو ما يُعدُّ انتصاراً لنمط اقتصاديّ يُسَلِّعُ القيم والمشاعر ويجعل كلّ شيء قابلاً «للتقييم» والبيع والشراء، في بورصة المجتمع. فما يعتمل في الافتراضي، هو محصّلة نهائية لانتصار «الاقتصاد» على الفكر، وتعبير عن النظام القيمي السائد، الذي «يخنق» الأفراد ضمن خانة الاستعراء والخواء.

يمكن القول بأن الإقبال المتزايد على «الستوري» يدل على تراجع الأشكال التقليديّة للتقاسم الجماعيّ، فالفردانية المتواترة تمنع عن الأفراد والجماعات احتمالات الحكي والتقارب والتبادل، وتقودهم بالتالي إلى نوعٍ من «التوحُّد الإلكتروني»، الذي ينبني على تكرارية الممارسات الرَّقميّة، وينكشف أكثر فأكثر، في مسلكيات «الستوري»، التي تعمل على «الاحتفاء» بالذات وتمجيدها عبر الحكي المُصوَّر.

فالواقعي لم يعد يضمن للأفراد احتمالات اللقاء والتبادل، فيما الافتراضي يُيَسِّرُ هذا الأمر بمزيد من التفنُّن في الإخراج والتقديم. فالصورة أو الحدث المُراد تقاسمه في الستوري، يمكن «تجويده» و«تجميله» و«إخراجه» سينمائياً، عبر الإضافة و«التنقية» والتكرارية والإبطاء والتسريع، وما إلى ذلك من الإتاحات التي توفّرها مواقع التواصل الاجتماعيّ. وعليه فالفرد يمارس نوعاً من «اللجوء الاجتماعي» إلى الستوري، لإعادة كتابة «هزائمه» و«انتصاراته» و«أوهامه» التي تتواصل بصيغ متنوِّعة في رحاب الواقعي.

إنه «الاستعراض» الذي يخفي إخفاقاً حقيقيّاً في تدبير العلاقة مع الواقع، ويعلن عن هويّة رقميّة مشروخة، تعطي قيمة أكبر للشكل على حساب الجوهر، وللصورة على حساب موضوع العرض.

المثير في الستوري هو أنه يحاول «تجميل» الواقع، ويساعد كثيراً في ممارسة «الكذب الإلكتروني»، وعلى الذات أوّلاً، ففي أغلب الستوريات نجد أفراداً أنيقين، متذمرين من طغيان التفاهة، عاشقين للقراءة، محبّين لصناعة الخير، مدافعين عن حقوق الإنسان، محتفين بالمُثقَّفين، ومروِّجين لثمرات المطابع وعميق المقولات، وهي أمور لافتة للنظر ومثيرة للقلق، لأنها تستدعي السؤال عن آثار هذه الستوريات في الواقع الذي نختبره، والذي تنحدر فيه القراءة إلى أدنى المستويات، وتصل فيها أزمة القيم إلى مستوى البؤس والاحتباس، وتتفاقم فيه المشكلات الاجتماعيّة إلى درجة الإيلام والعنف والعفن، فأين هو مفعول وأثر «الستوري» في واقعنا المرتبك؟

ختاماً لا بأس أن نذكر بأننا سنحصد نهايةً ما زرعناه، أو بالأحرى ما زرعته فينا، إمبراطوريات (فيسبوك، واتساب والأنستغرام)، سنحصد حتماً مزيداً من الفردانية السلبية، والاستعراضية المقيتة والتمشهدية الخائبة، حيث الشكل أهمّ من الجوهر، والأنا أسبق على النحن، والصورة أهمّ من الفعل، سنحصد أجيالاً مصابة بالتوحُّد الإلكتروني، تختزل يوميها في «ستوريات» ولايكات ومشاهدات، تقيم في السوشيال ميديا، وتنفصل عن الجمعيّ والاجتماعيّ.

لهذا لا حقّ لنا مستقبلاً في الغضب أو الامتعاض، إن لم نبادر إلى إرساء «تربية رقميّة» تعيد ترتيب علاقتنا بالإنترنت، وتعمل على «تحيين» الروابط الاجتماعيّة، وتجاوز واقع موسوم بـ«أرضية الصمت - the silent ground»، والتي تتواصل آناً في كافة مؤسَّساتنا المجتمعية. فهل سنتمكّن من فهم وتفكيك «متحف» خيباتنا على ضفاف أودية السيليكون؟ وهل سيصير «الستوري» محكياً واقعياً لا مزيفاً؟ أم أنه سيبقى ملاذاً لكتابة المُشتهى و«متحفاً»/«ألبوماً» لكلّ الاستحالات لا المُمكنات؟

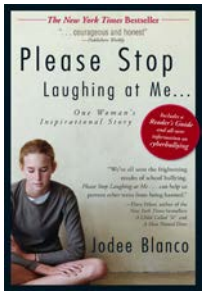
■ عبد الرحيم العطري

التنمُّر الإلكتروني وخطاب الكراهية

حين تدجن التقنية وحشاً قاتلاً!

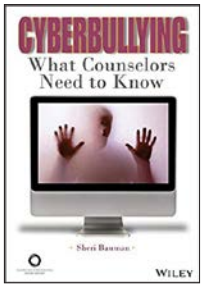
حظيتْ ظاهرةُ التنمُّر في البلدانِ الغربيّة بدراساتٍ عديدة من أجل فهمها والتصدِّي لها، وهو ما لم يحدث بعد في بلادنا العربيّة، فنحنُ متأكّدون من وجودِ الظاهرة التي قد نكون سمعنا عنها في الأخبار، أو عبر وسائل الإعلام، أو كنّا شهوداً عليها في وسائل ووسائط التواصُل الاجتماعيّ، إلّا أننا، على مستوى المقاربة العلميّة للظاهرة، لم نقمْ بعد بوصفِ الحالة، ولم نجمع المعطيات والإحصائيات، ولم نقدِّم، تبعاً لذلك، فرضيات لتفسير الظاهرة واقتراح علاج لها، وهو ما يعني أن أطفالنا وشبابنا قد يكونون لقمةً سائغةً لهذا الوحش القاتل في صمت، والذي هو التنمُّر الإلكتروني.

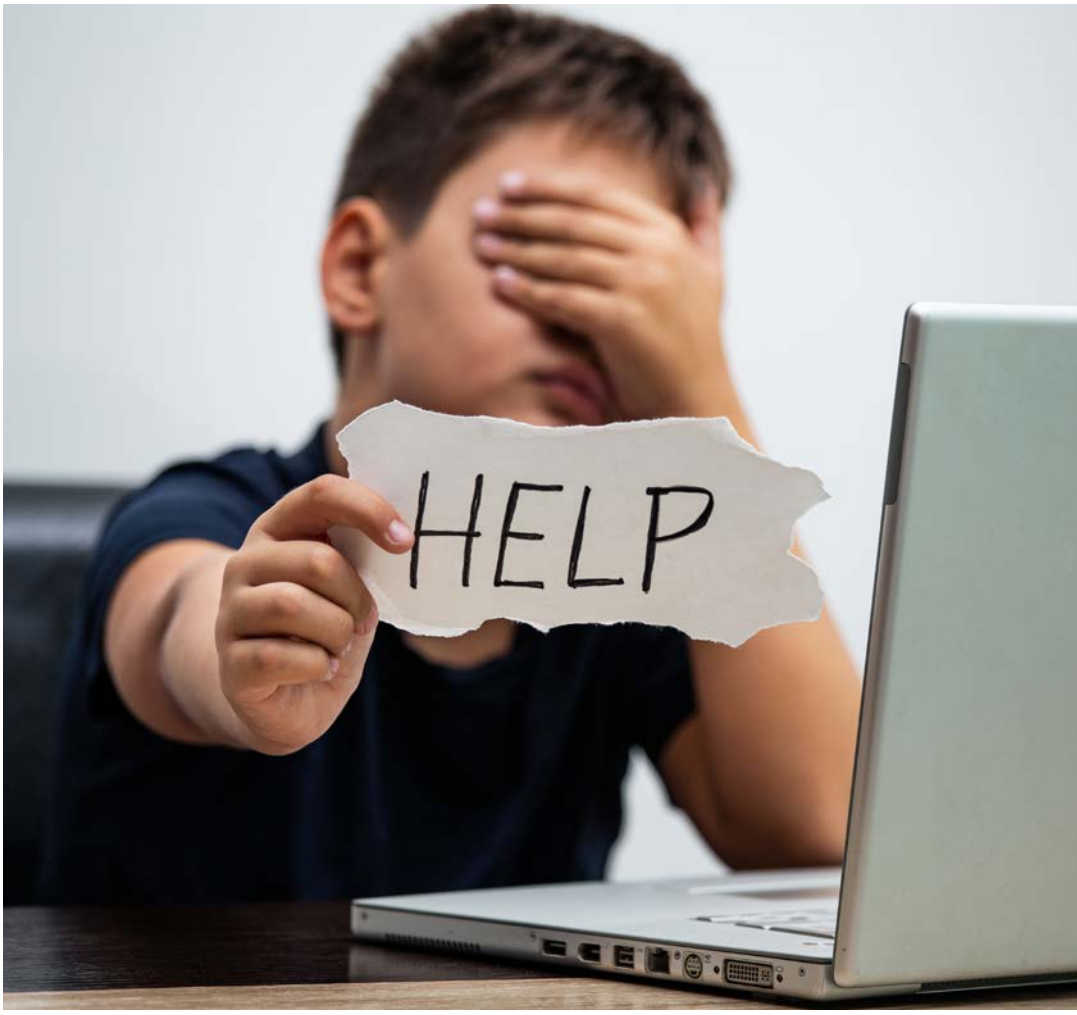
إذا كان «التنمُّر - Bullying»، ومعه خطاب الكراهية، في شكلهما التقليديّ، ظاهرة قديمة طالت مختلف الفئات والأوساط الاجتماعيّة عامّة، فإن «التنمُّر الإلكتروني - Cyber Bullying» وخطاب الكراهية على الإنترنت يرتبطان بالمنعطف التكنولوجي الذي عرفته وسائل الاتِّصال الجديدة، وكذا مواقع التواصل الاجتماعيّ وشبكة الإنترنت وتطبيقاتها؛ وهي تستحوذ، من دون شكّ، على أذهان وحياة الفتيان والشباب بشكلٍ خاص وملحوظ، بحيث يمكن القول إنها صارت جزءاً من هويّتهم وتصوُّرهم للعالم ولذواتهم وللآخرين. وإذا كان هذا المنعطف قد استطاع إحداث تغييرات جوهرية في التصوُّرات والوظائف والعلاقات، ساعدت على تسهيل التواصل وتجويد التعلُّمات ونشر المعلومات بسرعة وعلى نطاقٍ واسع، فإنها ساهمت أيضاً في ظهور أشكالٍ جديدة من الانحراف، لعلّ أبرزها ظاهرة نشر خطاب الكراهيةِ على الإنترنت وتنامي التنمُّر الإلكتروني بين مختلف أفراد وفئات المجتمع. صحيح أن عبارة «خطاب الكراهية» قد انتشرت منذ الثمانينيات من القرن الماضي في مختلف أرجاء العالم لتحسيس الناس وتحفيزهم على الحدِّ من انتشار خطاب الكراهية في المجتمعات المُعاصِرة، خاصّة على الإنترنت ومنصّات الشبكات الاجتماعية - الرَّقميّة. وشكّلت هذه الظاهرة موضوع اهتمام العديد من الدراسات في مجال العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، سواء في العالم الأنجلوسكسوني أو غيره من الدول الغربيّة الأخرى، خاصّة في فرنسا وألمانيا. ولعلّ هذا ما أدّى إلى الحديث عن «منعطف عاطفي» خلال التسعينيات من القرن الماضي، للتعبير عن الطريقة التي تعمل العواطف من خلالها على التأثير في التجارب والسلوكيات والممارسات البشريّة. ولا شكّ أن الإنترنت شكّل أرضية خصبة لظهور وتوسّع نطاق خطاب الكراهية لدى جمهور الإنترنت العاطفيّ على نحوٍ خاص، بحيث يمكن أن نشير في هذا الصدد إلى الدور الأساسي الذي لعبته الأجهزة الإلكترونية في انتشار واستفحال هذه الظاهرة، والمُتمثِّل في سهولة التعبير العاطفيّ وسرعته، وإمكانية إخفاء الهويّة وانعدام الموانع أو العوائق، إضافة إلى التحرّرية المعلوماتية والقابلية الكبيرة لانتشار المحتويات الخاصّة بالإنترنت على أوسع نطاق. فالأجهزة المغرية والجذابة المُتمثِّلة في الشبكات الاجتماعيّة - الرَّقميّة عجَّلت وعزَّزت الظهور الخطابي لرؤية مَرضية عن الواقع، أي أنها مهَّدت الطريق لما هو باثولوجي وغير سوي في وصف وفهم العالم. إن الويب (web) التشاركي يجسِّد انبثاق «الجماهير العاطفية» أو ما يمكن تسميته بـ«المجتمعات العاطفية»، بل إن بعض الباحثين في المعلوماتية والتواصل، مثل «فرانسوا جوست François Jost»، يرى في هذه الظاهرة شكلاً جديداً للصِّراع الطبقي، يستهدف النخب السياسيّة، الإعلاميّة... إلخ، والتي هي في الغالب عرضة لخطابات الكراهية. يشير خطاب الكراهية، في استخدامه الحالي، إلى مجموعة من المظاهر العاطفية غير المتجانسة إلى حدٍّ ما، والتي تتراوح بين احتقار وازدراء الأفراد والجماعات ومعاداتهم وبين التحريض على الأعمال الإجرامية. وإذا وقفنا على التركيب النحوي لعبارة «خطاب الكراهية» في اللُّغة الإنجليزية، فإننا نجدها تكشف عن ثلاثة جوانب لا تختلف كثيراً، في اللُّغة العربيّة مثلاً، عن دلالة التنمُّر، سواء في شكله التقليديّ أو الإلكتروني، وهذه الجوانب تتمثَّل في أنه خطاب ناتج عن شعور مفترض بالكراهية؛ كما أنه خطاب حامل للكراهية؛ إضافة إلى أنه خطاب إثارة الكراهية كتحريض مباشر على ممارسة العنف على الآخر وتأليب الناس عليه. بناءً على هذا، يمكن تحديد خطاب العنف على أنه خطاب خبيث، بدافع من التحيُّز، واستهداف شخص أو مجموعة لخصائصها الفطرية الحقيقيّة أو المتخيّلة. وهو يعبِّر عن مواقف تمييزية أو تخويفية وتهديدية أو مرفوضة أو معادية تجاه تلك الخصائص، ولا سيما الجنس أو العرق أو الدين أو الإثنية أو اللون أو الأصل القومي أو الإعاقة أو الميول الجنسية. وخطاب الكراهية هذا، يهدف إلى إلحاق الأذى ونزع الإنسانيّة والمضايقة والترهيب والإضعاف والإهانة في حقّ المجموعات المستهدفة والتحريض ضدهم وعدم الإحساس تجاههم. لكن، ورغم كلّ التوضيحات الممكنة، لا يوجد لحدِّ الآن تعريفٌ دقيقٌ لخطاب الكراهية



في مجال حقوق الإنسان المُتعارَف عليها دولياً، كما أن السياسات الوطنية تتباين عن بعضها البعض بتباين التقاليد الخاصّة بكلّ بلد. ولَعلّ المثال الذي يدرج في الغالب، في هذا السياق، هو أن الولايات المتَّحدة تتخذ موقفاً أكثر «تسامحاً» إزاء خطاب الكراهية مقارنةً مع الدول الأوروبية، وذلك بدعوى حماية مبدأ حرّيّة التعبير (المنصوص عليه في التعديل الأوَّل للدستور الأميركي). في مقابل ذلك، تعتبر لجنة وزراء مجلس أوروبا (المعروفة اختصاراً بلجنة الوزراء) أن خطاب الكراهية يشمل أي شكل من أشكال التعبير يبرِّر أو ينشر الكراهية العنصريّة أو كره الأجانب أو معاداة السامية أو أي شكل من أشكال الكراهية على أساس التعصُّب والتحريض عليه أو الترويج له، سواء بالوسائل التقليديّة والمُباشرة أو بالوسائل الإلكترونية على الإنترنت أو منصّات الشبكات الاجتماعيّة الرَّقميّة. وهذا الاختلاف في فهم وتحديد خطاب الكراهية وسن قوانين موحَّدة دولياً للحدِّ منه، يساهم في استفحاله كظاهرة مرضية مولدة للعنف والعنف المضاد، كما يسمح لممارسيه باللجوء إلى الدول الأكثر تسامحاً معه، هروباً من المحاكمات في بلدان أخرى.

قد لا توجد اختلافات جوهرية بين طبيعة خطاب الكراهية، كما حدّدناه، وبين ظاهرة التنمُّر الإلكتروني التي تمثِّل انحرافاً خطيراً في التعامل مع الوسائل الإلكترونية وشبكة الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعيّ وغيرها. لذلك يرتبط التنمُّر الإلكتروني بهذه الوسائل الحديثة التي يستخدمها بهدف الإيذاء والتحرُّش أو المضايقة أو التهديد أو تشويه السمعة أو تحريض الآخرين ضدّ شخص أو جماعةٍ ما بشكلٍ مقصودٍ ومتكرِّر. ومِن أخطر مظاهر هذا التنمُّر، إمكانية تنكُّر المُتنمِّر أو إخفاء هويّته حين ينشر أو يرسل رسائل أو منشورات بهدف الإيذاء والإساءة. يمكن للمُتنمِّر أن يروِّج عبارات مسيئة أو رسائل غير حقيقية عن شخص ما بشكلٍ يؤثِّر على حالته النفسيّة وعلاقاته الاجتماعيّة، خاصّة وأن الرسائل والمنشورات تصل إلى عددٍ هائل من الناس في مختلف بقاع العالم. كما يمكنه أن يتحرَّش بشخص ويضايقه من خلال الشتم والتهديد والإهانة مرَّاتٍ عديدة في اليوم الواحد أحياناً، عن طريق الحوار الإلكتروني. ولا شكّ أن التنمُّر الإلكتروني يستهدف خصوصيات الأفراد، ويسعى إلى فضحها وجعلها في متناول الآخرين، سواء تعلَّق الأمر بأمور الحياة الشخصيّة أو الاجتماعيّة أو المهنيّة أو غيرها، مثل نشر معلومات مغرضة أو رسائل زائفة أو صور غير لائقة... إلخ، وذلك إمّا بهدف إقصاء الضحية وتحريض الآخرين على حذفه من مواقع التواصل الاجتماعيّ مثلاً، أو بهدف جعل حياته عذاباً نفسيّاً قاتلاً. وعندما نتحدَّث عن التنمُّر الإلكتروني كظاهرة باثولوجية، شأنه في ذلك شأن خطاب الكراهية، فذلك يعني أنه مشكلة تطال مختلف المجتمعات والدول، وتشمل الجنسين ومختلف الفئات العمرية والطبقات الاجتماعيّة، وتتميّز بالاستمرار والتفاقم وتزايد عدد الضحايا، ممّا جعل الدارسين يهتمون بها، خاصّة في حقول علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم التربية وعلم النفس الاجتماعي مع بداية الألفية الثالثة بشكلٍ خاص. لذلك انصبَّ الاهتمام على تحديد العوامل النفسيّة والاجتماعيّة والتربويّة لهذه الظاهرة، وآثارها الماديّة والمعنويّة على الضحايا، وحجم انتشارها في مختلف الأوساط والفئات، ثم اقتراح حلول لمحاصرتها والحدِّ منها في أفقِ القضاء النهائي عليها، وهو طموح يبدو



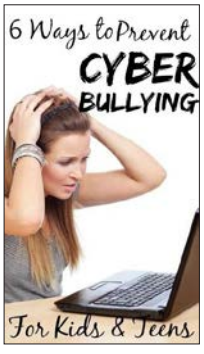


تأثيرات هذه الظاهرة تعتبر كارثية بكلّ المقاييس، سواء على المستوى النفسي أو المادّي والاجتماعيّ. فقد يتحوّل الضحية إلى شخصٍ انطوائي وانعزالي فاقد للرابطة الاجتماعيّة، وقد يتخلّى عن دراسته أو شغله، وقد تتفكّك حياته الأسرية بشكلٍ مأساوي

صعب المنال لاعتباراتٍ عديدة، منها صعوبة التحكُّم في ممارسة المُتنمِّرين الذين يستخدمون الوسائل الإلكترونية كسلاحٍ يمنحهم حرّيّة في التصرُّف وسرعةً في الإنجاز والنشر وقدرة على التنكُّر والتخفِّي، وغياب ترسانة القوانين المُوحَّدة بين جميع الدول التي تتباين مواقفها من الظاهرة، ولا تملك بالتالي تصوُّراً مشتركاً ومتفقاً عليه حول ماهية التنمُّر الإلكتروني.

يمكن أن يكون سوء التربية عاملاً أساسيّاً بالنسبة للسيكولوجيين في ظهور وتفشي هذه الظاهرة، كما يمكن أن يكون لفشل الفرد في إثبات ذاته داخل جماعة الأقران عاملٌ حاسم كذلك، يضاف إلى ذلك أن ضعف الرابطة الاجتماعيّة وعدم قدرة الفرد على الاندماج لا يخلو من أهمّية أيضاً. بعض التفسيرات تذهب إلى ضعف الوازع الأخلاقي كعامل رئيسي في هذا السياق، وبعضها الآخر يربط الظاهرة بسوء استخدام الوسائل الإلكترونية من قبل الأطفال والشباب، إمّا بسبب الجهل أو انعدام التوجيه والرقابة من طرف الآباء والمربّين. إلّا أن ما يمكن الاتفاق عليه من طرف الجميع، هو أن تأثيرات هذه الظاهرة تعتبر كارثية بكلّ المقاييس، سواء على المستوى النفسي أو المادّي والاجتماعيّ. فقد يتحوَّل الضحية إلى شخصٍ انطوائي وانعزالي فاقد للرابطة الاجتماعيّة، وقد يتخلَّى عن دراسته أو شغله، وقد تتفكّك حياته الأسرية بشكلٍ مأساوي، وقد تستحوذ عليه الأفكار السوداوية التي تؤدّي أحياناً إلى الانتحار، حيث أكَّد أحد التقارير الأممية أن واحداً من أصل عشرة ضحايا التنمُّر الإلكتروني ينتهي به المطاف منتحراً. قد لا نمتلك وصفةً جاهزة تكون بمثابة حلٍّ سحري جذري وشامل لهذه الظاهرة، لكن مع ذلك، يمكن تقديم مجموعة من المُقترحات يمكن أن تُخفِّف من وقع هذه الظاهرة على الضحايا، ومنها الوعي بالاستخدام الجيّد للوسائل التكنولوجية والحذر من إغراءاتها والعمل على التحسيس بذلك، خاصّة لدى فئة الأطفال والشباب المُراهقين، وهي مسؤولية الآباء والمربّين من مدرِّسي المعلوميات بشكلٍ خاص؛ كما يجب التحدُّث عن الموضوع مع الأشخاص القريبين والذين نثق فيهم لأن ذلك يجنِّب العزلة والانطواء والسقوط فريسة الأفكار السوداوية؛ يمكن إخطار الشرطة إذا كان البلد الذي ينتمي إليه الضحية قد شرَّع قوانين تحمي الضحايا؛ كذلك يتوجَّب على الضحية حذف كلّ شخص تنمَّر به من قوائم التواصل أو الأصدقاء وإخبار وكيل الخدمة الإلكترونية بحذفه؛ ويمكن أن يساهم المجتمع من خلال فضح كلّ متنمِّر ومحاصرته، لأن هذا من شأنه تحجيم عدد الضحايا، هذا دون نسيان الجانب الحقوقي والقانوني الذي يفرض تشديد العقوبات على المُتنمِّرين إنصافاً للضحايا وردعاً واستباقاً لتفاقم الظاهرة.

■ محمد مروان



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

الجوائز الأدبيّة الإفريقيّة

الاختيار والاستبعاد

دور الجوائز الأدبيّة يتعدَّى مجرَّد الاعتراف وتقديم المكافآت المالية للكُتَّاب ومساعدة القُرَّاء على اختيار الكتاب الأفضل. إنها تشكِّل المشهد الأدبيّ والمرجعية الأدبيّة؛ أي مجموعة الكتابات التي تحظى بتقديرٍ كبير في مجتمعٍ ما. كما أنها تساعد في تشكيل ما قد يصبح كلاسيكيات في المستقبل. لكن ماذا لو منحتَ أكبر الجوائز فيً إفريقيا من جهاتٍ أو بلدان أجنبية؟ سادة الاستعمار السابق؟ أو ماذا لو كان الكُتَّاب من إفريقيا في الشتات يتم اختيارهم بشكلٍ روتيني كفائزين على حساب الكُتَّاب الذين يعيشون ويعملون في إفريقيا؟

كانت المناقشات تدور حول هذه القضايا في السنوات الأخيرة، وخاصّة فيما يتعلّق بجائزة «كيان - Caine» للكتابة الإفريقيّة بقيمتها المالية المرموقة. الجائزة أو التتويج يأتي بعد عملية اختيار، ومَنْ يتصدَّر القائمة يُعلَن متوَّجاً. فمنح القيمة لعملٍ ما من خلال صناعة الجوائز الأدبيّة ينطوي على ثنائية الاختيار والاستبعاد. وهي العملية التي يتمُّ فيها تقديم بعض الأعمال أو المُؤلِّفين ليشكِّلوا المشهد الأدبيّ. كما تساهم الجوائز، كما يجادل الباحث جون جيلوري: «في إعادة بناء صورة تاريخيّة عن كيفية إنتاج الأعمال الأدبيّة، ونشرها، واستنساخها، وإعادة قراءتها، وإعادة تعلّمها عبر الأجيال والعصور المُتعاقبة».

القضايا معقَّدة والمشهد متغيِّر. يكشف هذا البحث عن الكيفية التي تخلق بها الجوائز الذوق والمرجعية الرئيسيّة - ولكن أيضاً الدور المُتزايد الذي تضطلع به الجمعيات الأدبيّة في إفريقيا لتشكيل تلك الجوائز، وبالتالي المشهد الأدبيّ. توفِّر جمعيات الكُتَّاب بشكل أساسي مساحة اجتماعيّة للمُؤلِّفين والمُبدعين. هناك العشرات في جميع أنحاء القارة الإفريقيّة. في بعض الأحيان، تشمل وسائل النشر وورش العمل والزمالات والمسابقات. وبشكلٍ عام، تهدف إلى سدّ الثغرات التي خلفتها الهيئات الأدبيّة الرسميّة كالناشرين والجامعات والمدارس وهيئات تسويق الكتب. ولفهم عملية الكتابة الإبداعية في القارة الإفريقيّة، من المفيد التركيز على العلاقة المتبادلة بين هيئات الجائزة وجمعيات الكُتَّاب في الإنتاج الأدبيّ المُعاصِر.

الاستثمار المتزايد لجمعيات الكُتَّاب الأفارقة في مشهد الإنتاج الأدبيّ يمكن فهمه أيضاً بالخطوة السياسيّة. إنها أيضاً محاولة للتأثير على الأدب الناشئ من القارة وتشكيل المرجعيات الأدبيّة

جوائز كاين والكومنولث وجمعيات الكتّاب

جائزة كاين للكتابة الإفريقيّة وجائزة الكومنولث للقصّة القصيرة، هما جائزتان رئيسيّتان لإفريقيا المُعاصِرة، وهما من العوامل المُهمَّة في الترويج للكُتَّاب الناشئين لشقّ طريقهم نحو الكتابة العالمية. كلاهما يركِّز على القصّة القصيرة.

جائزة الكومنولث، وهي مبادرة من وكالة الكومنولث للمجتمع المدني، تمنح لأعمال الخيال غير المنشورة. أمّا جائزة كاين، وهي مؤسَّسة خيرية تأسَّست باسم المُنظم الأدبيّ الراحل «سير مايكل كاين»، فتقبل الأعمال المنشورة في الواقع فقط. المكافأة المالية التي تُمنح للفائزين بهذه الجوائز عامل رئيسيّ في تنامي شعبيتها في القارة. لكنها مهمَّة أيضاً في تطوُّر تجربة كتابة القصّة القصيرة. لهذا السبب أنا مهتم بالشراكات التي نشأت بين هيئات الجائزة وجمعيات ومنظَّمات الكُتَّاب. إنهم يؤثِّرون معاً على نسق الإنتاج الأدبيّ بدءاً من التدريب على الكتابة الإبداعية وحتى نشر النصوص وتسويقها.

اشتركت جائزتا كاين والكومنولث في شراكة مع منظَّمات الكتابة الإفريقيّة - مثل: «FEMRITE» الأوغندية، و«KWANI» الكينية، لتنظيم ورش عمل الكتابة الإبداعية المشتركة. وتنظّم جائزة كاين ورش عمل سنوية لفائدة الكُتَّاب المُدرجين في القائمة الطويلة. معظمها يتمُّ في إفريقيا، من خلال العمل مع جمعيات الكُتَّاب المحلِّيين. وفي بعض الأحيان يتمُّ إدراج الكتابات في نهاية عمل الورشات ضمن المسابقات وبهذه الطريقة، تكون هيئة الجائزة قد ساهمت في إنتاج العمل ومنحه القيمة الأدبيّة.

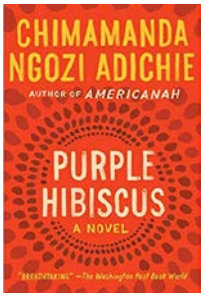
ويرأس العديد من جمعيات الكُتَّاب أشخاصٌ تمَّ تكريمهم بالجائزة الدولية، وأحياناً يكون المُدرِّبون على الكتابة وأعضاء هيئات التحكيم من الفائزين السابقين أيضاً. ومع هذه الروابط، يصبح من المُهمّ تحليل النصوص الأدبيّة المنتجة داخل هذه الشبكات مع إدراك أهمِّية السياق الاجتماعيّ والثقافيّ والسياسيّ للعمل. المنتج الأدبيّ يصبح انعكاساً لأنظمة السُّلطة المختلفة المُتدخِّلة في الإنتاج والتتويج.

دور الجهات النافذة

يمكن إيجاد مثال جيّد لدور السُّلط في القصّة القصيرة من خلال القصّة النيجيرية «Chimamanda Ngozi Adichie» الأكثر مبيعاً. تكشف القصّة تفاصيل برنامج خاصّ بالكتابة الإبداعية الخيالية للكُتَّاب الأفارقة الذي يديره المجلس

الثقافيّ البريطاني. كما تروي القصّة، التي جرت أحداثها في جنوب إفريقيا، تجارب الكُتَّاب، الذين يتوقَّع منهم جميعاً أن يكتبوا عن الواقع الإفريقيّ حتى يتسنَّى لهم نشر قصصهم على المستوى العالمي. يحضر الكُتَّاب ورشة العمل وهم على استعداد لتعلّم كيفية تحسين مهاراتهم، ولكنهم يواجهون انتكاسات بشكلٍ كبير، لأن المُدرِّب المشرف يحمل فكرة مسبقة عن القصص الإفريقيّة «المعقولة». لذلك يتعيَّن على هؤلاء الكُتَّاب فهم التحدِّي المطروح ومن ثَمَّ اتخاذ الخيار الأنسب.

وتعترف الكاتبة النيجيرية شيماماندا نجوزي أديشي في كتابها «Jumping Monkey Hill» بالدور الذي تلعبه مؤسَّسة الكتابة الإبداعية في إنتاج الأدب كسلعة يجب أن تكون مناسبة لمُتطلَّبات السوق. لهذا السبب، فإن الاستثمار المتزايد لجمعيات الكُتَّاب الأفارقة في مشهد الإنتاج الأدبيّ يمكن فهمه أيضاً بالخطوة السياسيّة. إنها أيضاً محاولة للتأثير على الأدب الناشئ من القارة وتشكيل المرجعيات الأدبيّة.



دور جمعيات الكتَّاب

تشارك جمعيات الكُتَّاب الإفريقيين المُعاصِرين بشكلٍ مقصود في تشكيل المرجعية الأدبيّة من خلال القيام بدورٍ نشط في إنتاج وتوزيع الأدب. إنهم يدركون أن التوزيع غير المتكافئ لرأس المال الاقتصاديّ والثقافيّ يؤدِّي إلى تحريف، أو نقص في التمثيل، داخل الأعمال الأدبيّة المرجعية.

لذلك نجد أن جمعيات الكُتَّاب الإفريقيّة مثل: «Femrite» و«Kwani»، و«Farafina»، و«Writivism»، و«Storymoja»، و«Short Story Day Africa»، من بين منظَّمات أخرى، تنشط في الصناعة الأدبيّة من خلال عمليّات النشر وبرامج الكتابة الإبداعية وتوفير إمكانية الوصول إلى المنظَّمات الكبرى التي تمنح الجوائز والوصول للناشرين الدوليين على حدٍّ سواء. وهمّ بذلك يساهمون في إنتاج وتشكيل الأعمال الأدبيّة للقارة. على سبيل المثال، تربط جمعية «Short Story Day Africa - يوم القصة القصيرة الإفريقيّة» مسابقاتها السنوية بوعد ترشيح القصص الفائزة آلياً لجائزة كاين. في الواقع، تمَّ نشر القصّة الفائزة بجائزة كاين لعام 2014، وقصّة أخرى قصيرة في القائمة القصيرة لنفس الجائزة في مختارات أدبيّة بعنوان «Feast, Famine and Pot-luck» سنة (2013).

وفي الأكاديمية الإفريقية، عادةً ما تُقدِّم الكتابة الإبداعية في دورة واحدة ضمن برنامج أكبر أو تكون متاحة فقط في جامعات مختارة. وقد نتج عن ذلك فجوة في السوق سرعان ما تداركتها جمعيات الكُتَّاب. هؤلاء الكُتَّاب يعملون على ردم هذه الهوة من خلال تقديم دورات قصيرة على جوانب مختلفة من الكتابة الإبداعية. وهذا، في جانب، لأن المؤسَّسة الأدبيّة المحلِّية تملك رأس المال الثقافيّ اللازم لربط الكُتَّاب بمنظَّماتِ الجائزة والناشرين، وبالتالي تقريبهم إلى المشهد العالميّ.

■ **دوسلين كيجورو**
□ **ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
The Conversation.com، 2019 ديسمبر.

بنية تكنولوجية هشّة ومتحوِّلة باستمرار

ما هو الأدب الرقمي؟

بالرجوع إلى القاموس الاشتقاقي، لاحقاً، سيتمّ إدراك أن لفظة «افتراضي - virtuel» تنحدر من الأصل اللاتيني «virtus»، و«virtulis» بمعنى الشجاعة، والقوّة البدنية، وما بعدها، «vir»، أي الرجولة، فما علاقة ذلك بكلمة «افتراضي» كما نفهمها اليوم؟ وفي منتصف الطريق بين الأصل اللاتيني وبيننا، نجد، في اللّغة الفرنسية القديمة، في القرن الثاني عشر، كلمة «الفضيلة vertu» التي تعني «الممارسة الاعتيادية للخير»، ثم بعد ذلك، في القرن الثالث عشر، «خاصّيّات مادّة معيَّنة»؛ من ثَمَّ يتَّضح، من خلال الرجوع إلى الحقيقة التاريخية لكلمة «افتراضي»، أنها تفيد معنى ما لديه خاصِّيّة مادّة، دون أن يمتلك- بالضرورة- المتعة الفورية بهذه الخاصّيّة، ولا واقعها، لكن هذا لا يعني أن ما هو افتراضي غير موجود، فالأمر أبعد ما يكون عن ذلك.

[...] للحديث عن «النصّ التشعُّبي - Hypertexte» لابدّ من العودة إلى جذوره التي تعود إلى ما قبل أن تسمح التكنولوجيا الرقمية بتحقيقه. ففي عام 1945، تصوَّرَ العالِم الأميركي «فانيفار بوش -Vannevar Bush»[1]، إمكان تسهيل العمل الفكري، إلى حَدّ كبير، بحيثُ إذا تمَّ التمكُّن من فهرسة الوثائق، بسهولة، واستشارتها عند الطلب، عبر استخدام آلةٍ تصوَّرَ «بوش» إمكان اختراعها، وأطلق عليها اسم «ميمكس Memex»[2]، إذ يستطيع هذا الجهاز- بحسب «بوش»- أن يتتبَّع نشاط العقل الإنساني الذي يعمل وفق التخاطر، وإذا تمَّ ذلك فسيمثِّل تطوُّراً تقنياً مفيداً لجميع الباحثين والقرّاء! لم

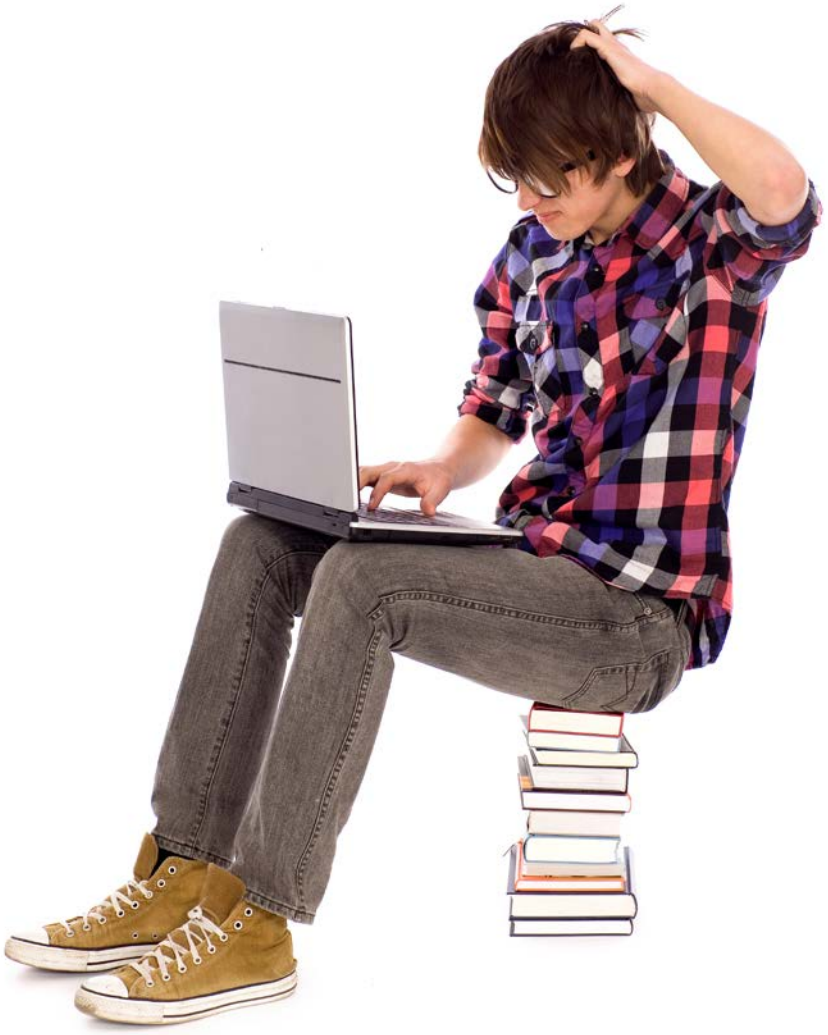
يعلم «بوش» أنه، وفي حدود إمكانات تكنولوجيا عصره، كان يقدِّم وصفاً جيّداً للرابط التشعُّبي، يعادل ما أجاد الروائي الفرنسي «مارسيل بروست» كتابته، في روايته «البحث عن الزمن المفقود»، عن تخاطر الأفكار الذي يربط بين عثرة في الشارع وبين حدث اجتماعي وقَعَ في الماضي، وأيقظ زخماً من الذكريات داخل الحاضر بسبب هذا الحدث الصغير.

وسيتمكَّن «تيد نيلسون Ted Nelson»[3]، سنة 1965، ثم «تيم بيرنرز لي Tim Berner Lee»[4]، في حوالي عام 1985، من تحقيق حلم الربط بين الوثائق، أينما كانت، وكيفما كانت، أي حلم بلوغ جميع المعارف الكونية، تقريباً، انطلاقاً من نقطة وصول واحدة. والأدب الرقمي، في جزء منه، هو هذه العملية؛ أي الربط بين مجموعة من العناصر التي يقوم العقل الإنساني بتجميعها، ثم السماح للقارئ باختيار تنشيط هذا الرابط أو عدم تنشيطه.

لنتخيَّل أن «بروست» أشار إلى أن حدث الانقلاب، في الشارع، سيكشف عن حدث آخر وقع منذ زمن بعيد، نملك حقّ معرفته أو لا نملك ذلك الحقّ، كما نملك حقّ اختيار سماع الموسيقى المرتبطة به، واختيار مشاهدة المشهد الذي تخيَّله المؤلِّف، واستنشاق الروائح المعبِّرة عن هذا المشهد. إن هذه الإمكانات، التي يمتلكها القارئ أمام النصّ، هي ما يقترح الأدب الرقمي أن يقوم به.

وبما أني ذكرتُ الموسيقى والصورة، فهذه فرصة التطرُّق لمفهوم الوسائط المتعدِّدة. ومع أن فكرة الرابط التشعُّبي قد ارتبطت، في الأصل، بمسألة تدبير الوثائق، سرعان ما اتَّضح لمستخدميه الأوائل أنه يمكِّنه، أيضاً، من أن يربط بين الصوت والصورة؛ بذلك يمكن أن يكون الأدب الرقمي متعدّد الوسائط، دون أن يكون هذا الشرط لا بدَّ منه.

يتيح لنا النصّ التشعُّبي، أيضاً، إمكان الربط بين الخطوات الإجرائية للقراءة التي يطلق عليها اسم «التفاعلية - In-



teractivité»؛ فربط ظهور الموسيقى، على سبيل المثال، بالنقر على صورة، يشكّل حدثاً، وربط فتح نافذة جديدة في المتصفّح، بتمرير مؤشّر (الفأرة) على هذه المنطقة المحدَّدة، سلفاً، في الشاشة، هو حدثٌ، أيضاً.

هكذا، يتوقّف الأدب الرقمي، في وجوده، على جهاز الحاسوب كتابةً وقراءةً، ويجمع بين الكتابة والصورة، ثم الصوت عرضاً؛ وذلك داخل إجراء للقراءة يشمل التفاعلية.

والخلاصة أن الأدب الرقمي هو أدب يشتغل ضمن ثلاثة شروط، هي: الحاسوب، والوسائط المتعدِّدة، والتفاعلية.

الكتابة، باستخدام الحاسوب، كتابة تشاركيّة

تسمح الكتابة الرقمية بتجاوز العائق الذي يشكو منه العديد من الكتاب[5]، وهو خطّيّة (أو سطريّة) الكتابة التي تُلزِم المؤلِّف بالتعبير عن موضوعه، بحسب ترتيب ثابت، أي من اليسار إلى اليمين، بالنسبة إلى الكتابة اللاتينية (ومن اليمين إلى اليسار بالنسبة إلى الكتابة العربيّة)، إذ يتيح الحاسوب تخطّي ذلك.

ففي مساحة الشاشة التي نستعملها في الوقت الحالي، لا تسمح لنا الواجهات الرسومية بوضع النصّ في المكان الذي نريد، فقط، بل بالربط بين إجراءات القراءة المتغيِّرة إلى ما لا نهاية، أيضاً؛ من ثَمَّ لم يعد النصّ شكلاً ثابتاً مطبوعاً على الصفحة بترتيب لا يتغيَّر، بل أصبح متناً متغيِّراً، تسمح برامج معلوماتية ولغات برمجة بالتصرُّف فيه، بكامل الحريّة. كما لم يعد النصّ هو هذا المتن النهائي الذي يفرض نفسه على القارئ، بل أصبح اقتراحاً يستطيع هذا المتلقّي أن يتفاعل معه؛ من ثَمَّ لم يعد القارئ متلقّياً لعمل أدبي كونيّ، فحسب، بل أصبح فاعلاً خاصّاً وفريداً في تجلٍّ متعدِّد الوسائط.

أمّا بالنسبة إلى المؤلّف، فمن الصعب جدّاً تحديد التحوُّل الذي تجريه الكتابة على الحاسوب، لأنه يغيِّر طبيعة فعل الكتابة ذاته.

إذا كان من الضروري المقارنة بين الكتابتَيْن: التقليدية، والرقمية، فسأقول إن الكتابة الأدبية باستخدام الحاسوب تتطلَّب من المهارات المعرفية أكثر بكثير ممّا تتطلَّبه الكتابة التقليدية، إذ لم تعد معرفة اللّغة هي كلّ ما نحتاج إليه لتحويل رغبة الكتابة وقصدها إلى عمل إبداعي؛ كما لم نعد نعبّئ بصرنا وفهمنا، فحسب، بل أصبحنا نوظّف سمعنا، أيضاً. لم نعد نحرّك أداة واحدة للكتابة، هي القلم أو الريشة أو الآلة الكاتبة، بل أصبحنا نتحكَّم في العديد من الأجهزة التي ننقل بها الكتابة، كما لم نعد نوجَد في ذاكرة واحدة، هي ذاكرتنا، وفي متن نصّي واحد، هو نصُّنا، بل أصبحنا منغمسين داخل وفرة وتعدُّد.

ولمّا كان الحاسوب هو أداة الكتابة الرقمية، فالحوار الذي ينخرط فيه المؤلِّف في أثناء الكتابة، يتحوَّل- فجأةً- إلى حوارات متعدِّدة. فهذه الواجهة البيضاء التي تكون أمام المرء لحظة الكتابة، والتي لم يعد يتعيَّن عليه أن يملأها بالجمل والكلمات بل بكتابات، وصور، وأصوات، يتمّ عرضها في أثناء عملية القراءة، ستصبح الواجهة الرسومية التي يعبّر، من خلالها، عن أنفسهم، كلّ الذين صمَّموا هذه الآلات، والبرامج المعلوماتية التي نستطيع، بفضلها، أن نُبدعَ أعمالنا الأدبية الرقمية.

والحال أننا نجد أنفسنا، هنا، مضطرِّين لمواجهة التصرُّفات المتهوِّرة للمصمِّم الذي يعمل على تعقيد وظائف هذا البرامج أو ذاك من البرامج المعلوماتية؛ من ثَمَّة لا يمكننا تجاهل كون الكتابة الأدبية الرقمية تحمل البصمات المميِّزة للمصمِّم المعلوماتي الذي استعملنا برنامجه.

أمام استحالة الاعتماد، فقط، على أداة بسيطة، كالقلم أو قلم الرصاص، لكتابة كلمات وجمل على حامل ورقي، وترتيبها، تضع الكتابة الرقمية، بدل ذلك، عدداً من الوسائط بين المبدع وعمله الإبداعي؛ ما يُحدِث تحوُّلاً جذريّاً داخل تجربة الكتابة التي شبَّهها الكثيرون بحوار متعدِّد الأطراف في تجربة كتابة بالتعدُّد: حوار بين ذات وذات أخرى، أو بين كاتب وقارئ، أو بين مؤلِّف وسارد، بين غريزة وأنا أعلى، وما إلى ذلك.

هذا التوظيف لكلّ من الشاشة، ولوحة المفاتيح، والبرامج المعلوماتية وما يوجد خلفها، في أثناء الكتابة الرقمية، لا يقوم، فقط، بتعقيد عمليّة الإبداع، بل يعدِّل جوهر هذا الإبداع نفسه؛ من ثَمَّ يُلزمني اشتغالي بهذه الأدوات، ولغات البرمجة الجديدَيْن، بالانسجام معها للتمكُّن من استخدامها، فهي ترشدني- جزئيّاً، بالفعل- إلى العمل الذي أكون بصدد إبداعه؛ بذلك لم أعد وحيداً مع اللّغة، بل طرفاً ضمن أطراف أخرى.

وفي حين يتعيَّن على الكاتب «التقليدي» أن يفرض نفسه على الكلمات، بشكل ديكتاتوري، تقريباً، وينازلها، ويجعل «أناه» مقاساً لكلّ شيء، يجب على الكاتب الرقمي- على العكس- أن يتحوَّل إلى شبه حرباء، فيكون مطواعاً، يبحر، بمهارة، في القبض على طاقة الآخرين، والمشي وسط الحشود بسرعة، لقراءة تحرُّكاتهم التكتونية، وتتواصل هذه تجربة المتعدِّدة إلى ما بعد الانتهاء من إبداع العمل الأدبي.

يمكن للقراءة / التصفُّح على جهاز كمبيوتر أن تتمّ بشكل فردي أو جماعي، وهذا أفضل؛ إذ عندما يقرأ الكثيرون أو

يجرّبون هذا الحدث أو ذاك، فهم يقابلون بين تجاربهم وتأويلاتهم، على الفور.

لم أعد أتحدَّث إلى شخص واحد، هو هذا القارئ المحتمَل /المتخيَّل: أخي، أو عدوّي، أو مثيلي، بل أخاطب حشداً متنافراً، جميع أفراده يتكلَّمون في وقت واحد، دون أن يحترموا أيّ شيء ممّا أردت أن أقول أو أفعل، وهذا جيِّد؛ من ثَمَّ يشبه اعتماد الحاسوب في الإبداع الأدبي جلد الماعز الذي يتجاذبه الفرسان الأفغان. هل سيمضي في هذا الاتّجاه أم ذاك؟، هل سيتمّ اقتناصه بهذه الطريقة أم بتلك، أم سيقتنصه هذا القارئ الذي يمنحه معناه الخاصّ...؟؛ من هنا، يكون هذا النصّ قريباً من اللعب؛ لذا فما أحسستُ به من تعب شديد- على سبيل المثال، بعد يوم من الإبداع، باعتباري كاتباً رقمياً - كان من طبيعة مختلفة.

الأدب الرقمي ليس مجرَّداً

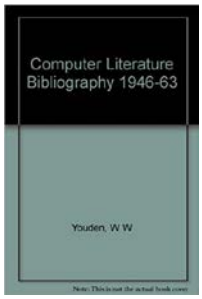
تعود صعوبة تحديد العمل الأدبي الرقمي، باعتباره موضوعاً ثقافياً، إلى أنه لا يتكوَّن من متن ثابت ومتجانس، كما هو الحال مع المخطوطة التي يمكن استنساخها، مادِّيّاً، على شكل كتاب، كما أنه لا يتكوَّن من جسم مادِّي واحد، كاللوحة أو المنحوتة، ثم لأنه ليس فنّ خشبة ولا تجهيزات، ولأنه -في النهاية- ليس ما يسمِّيه «هوسرل» «كائناً زمنياً»؛ أي معزوفة موسيقية يؤدّيها عازف، ويتحقَّق أداؤها بشكل متزامن مع الاستماع إليها، والأدب الرقمي، مع ذلك، ليس أدباً افتراضياً، ولا مجرَّداً، ولا زائفاً.

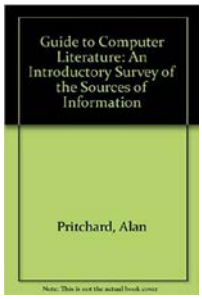
ولتوضيح كلمة «افتراضي» التي تُستخدم كثيراً للإشارة إلى كلّ ما يتعلَّق بالتكنولوجيات الجديدة، يتعيَّن علينا أن نعود إلى أصل اشتقاقها؛ إذ -لكثرة قراءتها- ينتهي بنا الأمر إلى عدم معرفة ماذا تعني.

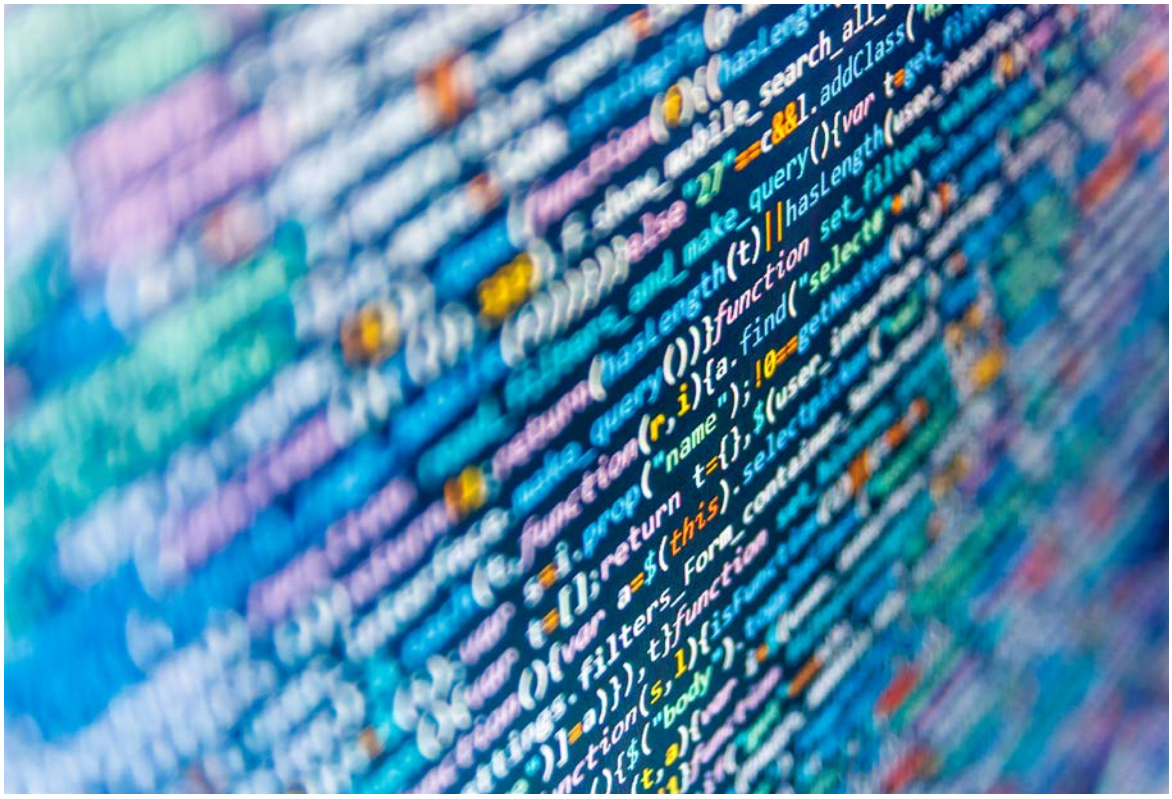
في معظم الأحيان، عندما تشير اللفظة السابقة «افتراضي» إلى التقنيات الرقمية والألعاب والعوالم المولّدة اصطناعياً، وما إلى ذلك، فهي تعني أن الأمر «ليس حقيقيّاً تماماً، ومتقلِّباً، وعابراً، وغير مستقرّ، أو حتى غير موجود»، ثم -بسبب إفلاس اقتصاد شبكة الإنترنت، في مطلع 2000 - انتهى الأمر، سريعاً، بالمفردة إلى إفادة «ما هو وهمي، وزائف، وغير حقيقي، ومثير للهلوسة»، لكن ما هو افتراضي ليس مرادفاً- بالضرورة- لغير الموجود؛ من ثمّة كان من الصعب فَهْم حقيقة ما كانت تشير إليه تلك المفردة في الواقع، فبدت تلك المفردة نفسها كما لو كانت تحمل على كاهلها عيوب العالم كلِّها.

بالرجوع إلى القاموس الاشتقاقي، لاحقاً، سيتمّ إدراك أن لفظة «افتراضي - virtuel» تنحدر من الأصل اللاتيني «-vir tus»، و«virtulis»؛ بمعنى الشجاعة، والقوّة البدنية، وما بعدها، «vir»؛ أي الرجولة، فما علاقة ذلك بكلمة «افتراضي» كما نفهمها اليوم؟ وفي منتصف الطريق بين الأصل اللاتيني وبيننا، نجد في اللّغة الفرنسية القديمة، في القرن الثاني عشر، كلمة «الفضيلة - vertu» التي تعني «الممارسة الاعتيادية للخير»، ثم بعد ذلك، في القرن الثالث عشر، «خاصّيّات مادّة معيَّنة». من ثَمَّ يتَّضح، من خلال الرجوع إلى الحقيقة التاريخية لكلمة «افتراضي»، أنها تفيد معنى ما لديه خاصية مادّة، دون أن يمتلك- بالضرورة- المتعة الفورية بهذه الخاصّية، ولا واقعها، لكن هذا لا يعني أن ما هو افتراضي غير موجود، فالأمر أبعد ما يكون عن ذلك. يمكن القول إن الافتراضي مؤكَّد و«قويّ»، للغاية، بحيث لا يحتاج إلى تقديم نفسه بتجلِّيه المادّي الكامل. هكذا، تحيل كلمة «افتراضي» إلى الحالة الاحتمالية للشيء، على عكس حالة تحقُّقه الكامل، وإلى نوع من البريق الذي أرادت اللّغة اليومية أن تجرِّدها منه، بأيّ ثمن، ربَّما بدافع الأذى المتعمَّد أو الانتقام. عندما أسمع، الآن، أحد كتّاب الأعمدة ينطق هذه الكلمة، أو يكتبها، بنبرة احتقار متلكِّئ، لا يسعني إلّا التفكير في نوع من عودة المكبوت، لاسيّما أنَّ هذه العودة تتمّ من

هذا التوظيف لكلّ من الشاشة، ولوحة المفاتيح، والبرامج المعلوماتية وما يوجد خلفها، في أثناء الكتابة الرقمية، لا يقوم، فقط، بتعقيد عمليّة الإبداع، بل يعدِّل جوهر هذا الإبداع نفسه







خلال كلمة تشير، في أصلها الأوَّل، إلى معنى «الفحولة»، وأن ما نسمعه يذبل، له معنى معاكس، تماماً، لما يعتقد. إذاً، ما أعنيه، عندما أصف الأدب الرقمي بأنه افتراضي، هو أنّ هذا الأدب، من خلال ملازمته للّحظة الهشّة التي تسبق المتعة الكاملة، سيحتفظ، من هذا التشويق، إلى أجل غير مسمّى، بنقطة قريبة جدّاً من القوّة، وهي قوّة ستتذكَّر، دائماً، هشاشته الممكنة.

أخيراً، لا يمكن لهذه «الافتراضية» أن تتجلّى بدون دعم العديد من طرفيّات الحاسوب، مادامت الافتراضية نفسها تتحقَّق عبر عدّة طبقات من لغات الكمبيوتر، يتراكم بعضها فوق بعض، كما تتداخل اللّغات الطبيعية دون أن يحجب بعضُها بعضاً حجباً كلّيّاً. والحال أن الأدب الرقمي هو فنّ يعتمد على تكنولوجيا معيَّنة. لكن، ألم ينشأ الأدب، كما نعرفه اليوم، مع اختراع الكتاب المطبوع؟

من المؤكَّد أن الشاشة هي الشكل الأكثر عرضةً للتحوُّل، في المستقبل. في الوقت الحالي، هي مستطيلة، وغير مريحة غالباً، لأنها تؤلم العينين، وألوانها شبه عشوائية، وهي، في لمعانها الشاحب، ومع الألم الذي يصيبنا منه، ومع ما يحدثه في أعيننا، ليست ممّا يثير فينا الكثير من الاهتمام، ولا الجاذبية.

بما أنه لم يعد من الممكن مزاولة العمل، في أيّامنا هذه، في جميع أنواع المكاتب، وعلى مستوى العالم، بدون هذه النافذة التي تعرض تدفُّق الأرقام والبيانات التي أصبحنا نتشكَّل منها، اليوم، أكثر ممَّا نتشكّل من أجسامنا المادِّيّة، من جهة، وبما أنني، من جهة أخرى، عندما أقرأ نصّاً أدبياً رقميّاً أجد نفسي في الوضعية ذاتها، مستغرقاً في مشاهدة الشاشة، وأصابع كفّي تنقر على لوحة المفاتيح بعصبية، ويدي تلمس (الفأرة)، أو سطحاً حسّاساً، وجسدي متدحرج إلى منتصفه، وبطني مستدير، وردفاي متضخِّمان، يمكنني إعادة اكتشاف أحد طموحات الأدب، وتتبُّع القارئ، ومحاورته بأسلوب حياته التافه والأكثر معاصرةً، وحتى بوضعه البدني الأكثر شيوعاً.

تكمن أهمِّيّة الشاشة الوحيدة في كونها تمكِّنني من الوصول إلى العمل الأدبي الرقمي؛ إذ هي التي تمنحه شكلاً مرئيّاً، وتعطيه تجلِّيه الزمني؛ أي أثره.

وبهشاشة هذا الأدب، واعتماده على بنية تحتية تكنولوجية مهمّة لا شيء يضمن دوامها، يحلينا إلى طبيعته التي يكتنفها اللايقين، وإلى وجوده في منتصف الطريق، بين فنون المسرح، والموسيقى، والتشكيل.

مع ذلك، إن الرهان على الأدب الرقمي يبقى مفتوحاً، لأنه - على شاكلة ما قام به الأدب الورقي، في كثير من الأحيان- يحاول أن يوفِّق بين هذه الحاجة للسرد التي يعتبرها «بول ريكور - Paul Ricoeur» محايثة للإنسان، ونتيجة لابتكار اللّغة، وبين مساءلة الحوامل المادّيّة التي يتجلّى من خلالها، بل إنَّ إحدى أقوى مميِّزات الأدب الرقمي هي أنه لا يكفّ عن مساءلة نفسه، ويتقدَّم من خلال إطلاق شعلة من النور أمامه؛ خوفاً من ألّا يعثر على طريقه.

■ كزافيي مالبريل

□ ترجمة: لبنى حساك

إن الرهان على الأدب الرقمي يبقى مفتوحاً، لأنه - على شاكلة ما قام به الأدب الورقي، في كثير من الأحيان- يحاول أن يوفِّق بين هذه الحاجة للسرد التي يعتبرها «بول ريكور - Paul Ricoeur» محايثة للإنسان، ونتيجة لابتكار اللّغة، وبين مساءلة الحوامل المادّيّة التي يتجلّى من خلالها

الهوامش

1 - Vannevar BUSH, Comme nous pourrions le penser, in : Connexions, recueil d'articles présenté par Annick Bureaud et Nathalie Magnan, Editions ENSBA.

2 - Memory Extender: ترجمته الحرفية: «موسِّع الذاكرة».

3 - هو مبتكر مصطلح «النصّ التشعبي»، في عام 1965، لأغراض تتعلَّق بمشروعه لإنشاء مكتبة افتراضية سماها «زانادو - Xanadu».

4 - هو مبتكر لغة توصيف النصّ التشعبي (HTML) التي تسمح بتنفيذ رابط النصّ التشعُّبي.

5 - على سبيل المثال، يرى «تيوفيل غوتي - Théophile Gautier»، في روايته «القبطان فراكاس»، أن «عمل الكاتب أقلّ من عمل الرسّام، من جهة أنه لا يستطيع أن يُظهر الأشياء إلّا تدريجياً».

العنوان الأصلي والمصدر:

Xavier Malbreil, «La littérature informatique».

http://www.0m1.com/Theories/La_litterature_informatique.doc

بحثاً عن قيم «الأنوار» التائهة

محمد برادة

يمكن اعتبار القرن الخامس قبل الميلاد في اليونان القديمة، بدايةً لِصوْغ منظومةٍ من القيم الأخلاقيّة والسياسيّة ستصبح نواةً لمنظومة إنسانيّة تكتسي طابع الكونية بهذا القَدْر أوْ ذاك. وقد ارتبطتْ هذه التجربة في أثينا بالعصر الذهبي لـ«بِركليس» الذي سهر على إيجاد نظام ديموقراطي غير مسبوق، رغم ثغراته المُتمثِّلة في قصْر ممارسة السياسة على «الأحرار»، واستبعاد العبيد والأجانب الذين لا ينتمون إلى أثينا... وهذا النظام الديموقراطي الإغريقي، على عِلّاته، مهَّدَ لبلورة حركة فلسفية عميقة، تناولتْ أسئلةً كبرى ذات طابع إنسانيّ ستمتدّ وتتبلور خلال القرن التالي، على يد سقراط وأفلاطون وأرسطو، وآخرين أسهموا في وضع اللبنات الأولى لصرح فلسفة عقلانية وارفةِ الظلال، ستستوحيها طلائع النهضة في إيطاليا وأوروبا، ثم عصر الأنوار في فرنسا، حيث استطاعت كوكبة من الفلاسفة والكُتَّاب أن تفتح الأعين على مجموعة من القيم الكونية التي تفرض نفسها في سياقِ الانتقال من العصور الوسطى إلى «الأزمنة الحديثة». وهو سياق كان يقتضي التخلّص من الإقطاعية والأرستقراطية والحُكم الفردي، حتى يُمكن معانقة حقوق الإنسان، وإقرار العدالة والحرّيّة والأخوّة، على نحو ما تجسَّد ذلك في ثورة 1789 بفرنسا. وبقدْر ما كانت رمزيّة هذه الثورة عميقة وذات أبعادٍ كونيّة، بقدْر ما كان نقْلُ مبادئها إلى حيّز التطبيق والتجسيد، تجربة عنيفة ودمويّة، مُتعثِّرة بسببِ تضارب المصالح واستحواذ الطبقة البورجوازية على السُّلطة لتُستعملها في استعمار بُلدانٍ داخل أوروبا وخارجها، بدعوى نقل مبادئ الثورة، أو بحجّة «تمدين» شعوب في آسيا وإفريقيا، غير مُتورِّعة عن استعمال العنف ونهْب موارد الأقطار المُستعمَرَة... على هذا النحو، أصبحتْ قيمُ عصر الأنوار ومبادئ ثورة 1789 في مهبّ الرياح، لأن النظام السياسيّ الخادم لمصالح البورجوازية الرأسمالية المُتحدِّر منها، سلكَ سبيلَ الاستعمار وإخضاع الشعوب بالحديد والنار، مُحوِّلاً قيم العدالة والحرّيّة والأخوّة إلى شعارات تخدم حركة الاستعمار وقُوى المال طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.لكن الصِّراع الاجتماعيّ/الأيديولوجيّ داخل المجتمعات الأوروبية لم يتوقَّف، كما أن حركات التحرُّر من الاستعمار نظَّمتْ صفوفها، وشحذت وعيَها لتصبح حاملةً لقيم إنسانيّة مُضادة للعبودية والاستغلال. مع قيام الحرب العالمية الثانية التي أشعلت نيرانَها الحركة النازية في ألمانيا، والفاشية في إيطاليا، برزتْ بقوة هشاشة الأنظمة السياسيّة في أوروبا، وانكشف زيفُ قيم البورجوازية المتهافتة على الربح والمُتنكِّرة لقيم ثورة 1789 وأهدافها التنويرية... في هذا السياق الموسوم بالعنف واختلاط القيم، وطغيان الاستعمار، ارتفعتْ أصوات جريئة لِتضع موضع تساؤل سياسة وأهداف مَنْ تخلّوا عن تراث الأنوار، ولتجْهَر بضرورة تصحيح مسار القيم الإنسانيّة على ضوء ما تكشَّفت عنه مأساة الحرب، وعلى ضوء انبثاق غول النازية والفاشية من أحشاء مجتمعاتٍ تزعم اعتمادها العقلَ وقيم العدالة والحرّيّة. ومن أهمّ تلك الأصوات، صوتُ الشاعر، المُفكِّر، إيمي سيزير، ثم صوت المُفكِّر الطبيب فرانتز فانون الذي خاض تجربة الثورة الجزائرية واعتمد عليها لإسماع صوت العالم الثالث، في آخر كتابٍ له «مُعذبو الأرض» (1961). في هذا الكتاب، أكَّد فانون أن مَحْوَ الاستعمار، عملية تاريخيّة ومُجابهة بين منظومتيْن من القيم، تقتضي اللجوء إلى العنف للتخلُّص من الاستعمار وتمهيد الطريق أمام بلورة قيم جديدة تستعيد جوهر منظومة عصر الأنوار في سياقٍ جديد... وفي الاتِّجاه نفسه، تدفقتْ إبداعات الكُتَّاب والشعراء الأفارقة والسود في أميركا وفي العالم العربيّ والآسيويّ، لتكشف عن تناقضاتِ مَنْ أعطوا لأنفسهم

حـقّ «تـمـدين» الشعوب الأخرى الـمُستـضعَفة.

لـكن السؤال الأهـمّ الـذي فـرضَ نفسه بعد فـشل الاستعمار في صورته الاحتلالية، وزوال الإمـبراطوريات التـقليدية، وانهيار المعسكر الاشتـراكي، ونهايـة الحـرب البـاردة، وانـكشاف الـغطاء عـن جشـع البورجوازيـات والرأسمالـيـات الأوروبية، هـو: مَـنْ يـرعـى قيم عـصـر الأنوار ويـحـرص على مُـكوِّناتها «الإنـسـانيّة» الكـفيلة بحماية الحضارة من معاول النازية والفاشية والدكتاتورية وشـطط اللاعـقلانـية؟

أدّى هـذا التساؤل إلى إبـراز ضـرورة ربْـطِ السـياسيّ بـالثقافيّ، والتـأكيد على دور المجتمع الـمدنيّ في تحقيق التوازن والمراقبة داخل المجتمع السياسـيّ (= أي الدولـة)، وعلـى اسـتعجال مراجعـة أواليـات النظـام الديموقراطي وتطوير مفهومـه وطـرائق تـطبيـقه. وهنا تجب الإشـارة إلى الـدور الكبيـر الـذي اضـطـلعتْ بـه الحركـة الفلسفيّة الـنقديّة في ألمانيـا، حيث انـبثـقتْ مـدرسة فـرانكـفورت في ستينيات القرن الماضي، بقـيادة هـوكـيمير، وأدورنـو، و هـابرمـاس، لتمارس النقد الجـذري لجميع المظاهـر السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة كما تـتجلّى داخل المجتمع البورجوازي، ولِتُـبرز مـا آلـتْ إليـه مـن اختـلال وخـراب وممارسات لا عقلانيـة لـدى دُولٍ تـدّعي تطبيـق العقل في التـدبـير والحُـكم...

مـن هـذا المنظـور، يمكن القول بأن الـنـظريّة الـنقديّة لمدرسـة فـرانـكفورت قد فتحت الباب على مصراعيـه، لـمُـراجعـةٍ جـذرية تشـمل ميراث عـصر الأنوار والـقـيـم الإنسانية الـكونية والـنظام الديموقراطي الذي طالـما شـكّـل محطّ آمـــال الـمُتـطلّعين إلى تشـيـيد مجتمعات تسـتـنـد إلى قـيـم تـحفظ لـلإنسان كـرامته وحـرّيّتـه، وتجعل التطلُّع إلى المستقبل أمـراً مُـمكناً... من الطبيعي، إذن، وقـد تـغـيَّـر السياق عـمّا كان عـليه في أثينا بـركليس، وفي عصر النهضـة بـإيطاليا وأوروبـا، ثـم القرن الثامن عشر بـفرنسا، أنْ تـتـغيَّر الإشـكالية وتـتـفـرَّع إلى مجالاتٍ أوسـع، خاصّة بعد الارتـداد الـفـكـــريّ والأخلاقـي والسياسـيّ الـذي أحـدثـته النازيـة والفاشـية وخـسائر الحـرب العالمية الثانية، إذْ بـدا العالـمُ وكـأنه ينطلق مـن نـقطة الصفر، مُـعيداً الـنـظر في مـوازين الـقوى والـقـيم، مُـتـلـمِّـساً الطريق لاستـعادة الثِّقة في مستقـبل حـضـــارة فـقـدتْ البوصلة والرؤية الواضحة...

وإذا انـتـقلنا إلى السياق الـراهن للـعالم، اليـوم، فإنـه يُحيلـنا على واقـع سـديميّ وأطـروحاتٍ مُـتضاربة، وتناقضات تفضح مَـنْ يـنـتـسبون قـولاً إلى عصر الأنوار والعالم الحـرّ، فـيـما هُـمْ مُـقـبلون على دوْس الحقوق والقيـم وانتـهاكها كلّما تعلَّـق الأمـر بـصفقات بيع الأسلحة لأنظمةٍ دكتاتوريـة، أو الوقـوف إلى جانب مَـنْ لا يـزالون يـعانون من الاستعمار في القرن الحادي والعشرين... فـعلاً، في ظـلّ هذه الـعولمـة الشَّرِهة، الـمُـفترسة، لم تـعد أوروبا ضمن مشـروعها الاتـحـادي، قـادرة على الانـتساب إلى قـيـم عـصر الأنوار وما تـحمله من وعـودٍ لـتحرير الـفرد من الطغيان، وتـخليص الشعـوب مـن الاحتـلال والاستـغلال والـعنف. ذلـك أن الاتِّـحاد الأوروبي أصبح عاجـزاً عن التـأثير في عـالـم يـتقاسمُه الأميركيون والصـينيون والـرّوس، على الرغم من أن هذا الاتِّحاد يـضم خمسـمئة مليون نسمة، ويـمتلـك ثـرواتٍ وتاريخاً وحضارةً عـريقة تتيـح له التـأثـيـر والاضـطلاع بـدوْرٍ تـصحيحي يحمي العالم مـن الخراب والوحشـية.

لكـنْ، لَعَـلّ الموضوعيّة تقتضي القـول بأن العـجز عن معانقة قيـم الأنوار، لا يعـود فقـط إلى تقاعس أوروبا وانسياقها مع منطق العـولمة الـرّبـحية، بـل هـي مسؤوليّة دول العالـم التي تـتـحـكَّم في الاقتصاد وتـتـشبَّـث بالـليـبرالية الجديـدة ومنطـق الاسـتـثمار الـرأسماليّ الـمؤدِّي إلى الـتـفاوت فـي الأجـور والـثـروة والامتيـازات تفاوتـاً مُجـحفاً يهـدِّد السـلم الاجتماعـيّ... وهـو وضـع أدَّى في الـعـقديـن الأخيريْن إلى فـورةٍ من الدراسات والأطـروحات والتحليلات الفلسـفيّة والسوسـيولوجيّة والسياسـيّة والاقتصاديّة التي تـــرومُ بـلورةَ نظامٍ سياسـيّ - اجتماعـيّ - ديموقراطـيّ، يُـعيد الاعتبـار للفـردِ وحقوقـه، ويجعـل المجتمـع المدني رقيبـاً عـلى الحاكمين والمُنتخَـبين. إنـه أفـق «المجتمـع المُضـادّ» حسـب تعبيـر الباحـث «روجـي سـو» الـذي يُعرّفـه بأنـه مجتمـع «أفـقـيّ»، تشـارُكي، يعتمـد شـبكات الإنترنـت والاقتصاد التعاونـيّ، والمعرفة التي لـم تعـد حِكـراً على ذوي رؤوس الأمـوال.. وهـذا التصـوُّر يلتقي مـع مـا اقترحـه الاقتصـاديّ الأميركي «إريـك رايْـت» فـي كتابـه «طوباويـات واقعيّـة»، أي أخـذ الضـروري مـن الليبرالية، واقتباس العناصـر الاجتماعيّة الـمُنقِـذة من الاشـتراكية، للحَـدِّ مـن التفـاوت وتأمـين المسـاواة الاجتماعيّـة.

الديستوبيا
أدب المدينة الفاسدة

من اللافت أن الحواضر العربيّة الكبرى قد أخذت في زمنٍ معنى صفاتٍ تُمجِّدها: قاهرةُ المعزِّ، دمشقُ الفيحاء، القدسُ مدينةُ الأنبياء، وبغدادُ مدينةُ الرشيدِ، ... مرّ الزمنُّ على هذه المدن، التي كانت جديرةً بصفةِ «المدينة الفاضلة»، واكتسح ملامحها التاريخيّة، علاها الغبارُ وضاقتْ شوارعها... ■ د. فيصل درّاج

أيتعلَّقُ الأمرُ، في خطاب الديستوبيا، بأدَبٍ ذي خَصائصَ مُميِّزة، أم بنَوع فرعيٍّ للخيال «العلميّ»، أم بظواهرَ ومُحدِّداتٍ تطبَعُ عَصراً ما وتُوَلِّدُ خَوفاً من الآتي وتوَقُّعاً كارثيّاً؟ غالباً ما يَستحضرُ الخطابُ الواصفُ للديستوبيا هذه العناصرَ الثلاثة في تأمّل الموضوع، مُغلّباً أحدَها، وغالباً ما يَستحضرُ أيضاً التقابُلَ بين الديستوبيا واليوتوبيا، باعتبار هذا التقابُل إضاءةً لحمولةِ كلٍّ منهُما. ■ خالد بلقاسم

ما عاشه المجتمع العربيّ منذ ثورات العام 2011 وانتفاضاته المتلاحقة كان بمثابة ناقوس خطرٍ دالٍ على تحوُّلات بنيوية فارقة في التركيبة السوسيوثقافيّة رصدت إجهاض حلم الإنسان العربيّ بعالمٍ مأمولٍ (يوتوبيا Utopia) استحال شيئاً فشيئاً واقعاً فاسداً (ديستوبيا Dystopia) تجري أحداثه الدموية على الأرض هنا أو هناك. ■ محمد الشحات

الأعمال الفنية في هذا الملف: frans masereel, la ville (1925)

تغيُّر الأزمنة ومدينة الفساد

من اللافت أن الحواضر العربيّة الكبرى قد أخذت في زمنٍ معنى صفات تُمجِّدها: قاهرةُ المعزِّ، دمشقُ الفيحاءِ، القدسُ مدينةُ الأنبياءِ، وبغدادُ مدينةُ الرشيدِ، ... مرّ الزمنُ على هذه المدن، التي كانت جديرةً بصفةِ «المدينة الفاضلة»، واكتسح ملامحها التاريخيّة، علاها الغبارُ وضاقتْ شوارعها...

د. فيصل درّاج

رسم الفيلسوف اليوناني القديم أفلاطون مدينة فاضلة في كتابه «الجمهورية» طرد منها الشعراء مشيراً، ضمناً، إلى مدينة فاسدة تقبل بهم. ورسم الفارابي، بعده بقرون، مدينة فاضلة أخرى مستلهماً أحكام العقل والحكمة الإسلاميّة. التي تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر. أدرج الفيلسوفان في كتابيهما، بأقساطٍ مختلفة، صور «المدينة الفاسدة» التي تترجم انزياح البشر عن مبادئ الأخلاق. ارتبط صعود المدينة الفاضلة، أدباً وسياسة وفلسفة، ببدايات عصر النهضة الأوروبية، التي تطلّعت إلى إنسان جديد يسيطر على الطبيعة وقواعد الحياة الاجتماعيّة. أعلن عن ذلك، بصوتٍ جهير، الإنجليزي توماس مور في كتابه «يوتوبيا» - 1516، حيث للعنوان دلالتان: «اللامكان من ناحية، الذي استدعى حلماً إنسانيّاً متوالداً، والمدينة الفاضلة» القابلة للتحقُّق، بفضل التقدُّم الإنساني في مجالات عِدّة. هجس مور بنموذج اجتماعيّ سياسيّ جديد، ينظم حياة الفرد والجماعة، ويؤمّن لهما العدالة والحرّيّة والمساواة. اقترح تنظيماً اجتماعيّاً يقوم على اقتصاد جماعي واعتراف متبادل بين المواطنين، يضمن سعادة الجميع، ويوزِّع عليهم الفرح والأخلاق معاً، يستجيب للطبيعة الإنسانية المُتحرِّرة من القبح والفساد. تطلّع مور إلى فردوسٍ أرضي، لا أثر فيه لعيوب المجتمع الإنجليزي الذي كان يعيش فيه، وعهد ببنائه إلى بشرٍ صالحين لهم مؤسَّسات وقوانين وأعراف وقواعد، تحتفي بخير الجميع وتحتفل بالطبيعة وحمايتها، وتفضي إلى مواطن حرّ ينصاع إلى أحكام أسهم في صوغها. انطوى حلمه، وهو الذي حُكم عليه بالموت، على عقدين اجتماعيين: ينظم أحدهما علاقات الإنسان بالمؤسَّسات الحاكمة، حيث الحاكم والمحكوم ينصاعان إلى قوانين واحدة. ويحكم الثاني علاقات المواطن بنظرائه.

وإذا كان عصر النهضة الأوروبية، الذي أراد «أن يكون أصل الإنسان هو الإنسان»، قد أطلق متخيّلاً متفائلاً متعدِّد الاتِّجاهات، فإن القرن العشرين، الذي شهد حربين عالميتين مدمّرتين، حرَّض على متخيّل عابق التشاؤم عنوانه: «المدينة الفاسدة». فكتب الإنجليزي «ألدوس هكسلي» عام 1932 روايته «أفضل العوالم»، ساخراً من مجتمعات تقنية تختصر الإنسان في جهده العضلي، وأعطى «جورج أورويل» روايته الشهيرة «1984» التي ندَّدت بأنظمة استبدادية مسحت «الديموقراطية الموعودة». أظهر النموذج الروائي لديهما صورة «اليوتوبيا النقيضة»، أو المدينة الفاضلة المقلوبة، حيث الكابوس يطرد الحلم والشمولية تلغي الديموقراطية، ويمحو الاغتراب الخانق السعادة المنتظرة. كان الإنجليزي «هـ.ج. ويلز» قد لمح حضارة القرن العشرين في روايته «آلة الزمن» 1895 التي وصفت إنساناً مبرمجاً هو امتداد للآلة، لا حرّيّة له ولا كيان. عاش العرب نهضتهم المجزوءة على طريقتهم، وكتبوا في العقود الثلاثة من القرن العشرين عن «مدن مشتهاة»، حال فرح أنطون وروايته «المدن الثلاث. العلم والمال والدين»، حيث تأخذ جماليات الفضيلة مكان الجشع والتسلُّط، وصور توفيق الحكيم في «عودة الروح» مدينة جميلة يرفع طلّابها شعار التحرُّر والاستقلال الوطنيّ، واستولد طه حسين في «دعاء الكروان» امرأة جديدة تعرَّفت على المدينة وارتادت مسارحها وحفلاتها الموسيقية. تجلّت المدينة لدى الأوّل حلماً مستقبلياً شعاره التقدُّم، يأخذ بالعلم ووسائله ويبني اقتصاداً لا جشع فيه، ويعتنق ديناً لا تعصُّب فيه ولا يحتكره أحد. بدت المدينة في رواية الحكيم فضاءً متفائلاً يصوغ إرادة جماعيّة وطنيّة، وأوغل طه حسين في تجميل المدينة حتى بدت حياة من ثقافة وحوار وفنون.

السؤال الآن: من أين تأتي أهمِّيّة المدينة؟

تصدر شكلانياً من كونها موقعاً للسُّلطة المركزية متعدِّدة

المؤسَّسات، ما يجعل منها صورةً للدولة وتعبيراً عن «هيبتها»، لكن دلالتها التاريخيّة تأتي من رمزيّتها المُتعدِّدة: فهي مجلى الهويّة الوطنيّة ومرآة للتراكم الثقافيّ الحضاريّ، والحامل الأساسيّ لوعود المستقبل، فما تقترحه إرادة الشعوب ورغباتها يتخذ له من «العاصمة»مرجعاً، كما لو كانت كتاباً تاريخيّاً يخبر عن تاريخ المدينة وهو يخبر عن إنجازات ساكنيها. ولهذا تكون المدينة عنوان الحداثة الوطنيّة التي تتجلّى في الشوارع والساحات والمتاحف والتماثيل، وفي التنظيم الهندسي، الذي يعيّن المركز والضواحي وما يصل بينهما،... ولعَلّ اتساع المدينة كما مرافقها المُتنوِّعة وعمرانها المُتوالد هو ما يؤكّدها كياناً هندسيّاً وديموغرافيّاً متعدِّداً، يحتضن الجامعات والحدائق والمتاحف ودوائر الدولة وجماعات بشريّة لا متجانسة، تجانسها عادات المدينة وأنماط حياتها اليومية، والقائمة على الحرّيّة والتنوُّع.

يُقال عادةً: المدينة هي المكان الذي يسير الإنسان فيه حرّاً، بعيداً عن عوالم القرى والبلدان الضيقة، فالإنسان المديني يتعرَّف باسمه الذاتي، بلا حاجة إلى لقبه واسم قبيلته أو عشيرته، ينتقل من زحام إلى آخر ليكون، في النهاية، علاقة في حشود وجماهير. فالمدينة تضم بشراً لهم حرف ووظائف مختلفة، يتوزَّعون على طبقات غير متساوية. ولأن المدينة فضاء للإنسان «الغُفل»، أي المجهول، تبدو، عملياً، فضاءً أليفاً متحرِّراً من القيود، المنزل فيه ينفتح على شارع، والأخير يمتد في ساحة، والشوارع جميعها متاحة للجميع، بلا قيود أو عوائق، إنها مملكة «الإنسان المجهول»، الذي تسبغ عليه «مجهوليته» حرّيّة التنقُّل والنظر. لا غرابة أن ترتبط حداثة بودلير الشعرية بشوارع باريس، وأن تبدو القاهرة مركزاً لإبداع نجيب محفوظ الروائي، وأن تكون مصانع المدينة إطاراً لفيلم تشارلي شابلن: «الأزمنة الحديثة»، وأن يقرن الفلاسفة، كما الأدباء بعامّة، وبين المدينة و«المدينة الفاضلة»،...

بيد أن التبدُّل الاجتماعيّ السلبيّ، كما الإدارة التي تسوس المدينة، يلغي بنسبٍ مختلفة دلالة المدينة وينقلها، تالياً، من وضع المدينة الفاضلة إلى وضع المدينة الفاسدة. يحضر عادةً مصطلح: ترييف المدينة، إذ التكدُّس البشريّ اللاعقلاني يُعيد تركيب أعراف المدينة، فيتراجع النظام ويسطو البناء القبيح على البناء الجميل وتتهافت اللّغة اليومية وتتداعى الأشكال الأنيقة أمام سديم الذوق المُتخلِّف، ويتراجع التجانس الاجتماعيّ، سلوكاً وتصرُّفات، أمام العادات العشوائية التي تشوِّه مظاهر المدينة، رافضة التمدُّن، أو ما يشبهه، لتنتهي إلى: ترييف المدينة، أو تحوُّلها إلى فضاء هجين لا يعرف فضائل الريف ولا يتعرَّف على مزايا المدينة.

يفصح تشوُّه المدينة السويّة وتحوُّلها إلى: مدينة فاسدة، عن إخفاق السُّلطة الحاكمة، التي تختزلها إلى مكان، تُكدِّس فيه ما شاءت من الدوائر، أو يتكدَّس فيه بشرٌ يريدون الاستمرار في الحياة. يغدو «تلوُّث المدينة»، والحال هذه، مجازاً واسعاً مُتعدِّد الطبقات، يتضمَّن تلوُّث الهواء وعشوائية السير واتساع الجريمة وامتهان القانون وتكامل الرشوة والبغاء، ونقيضاً للمدينة، التي تغنَّى بجمالها شعراء كثيرون.

وإذا كانت التعدُّدية الاجتماعيّة، كما المفرد الطليق استولدا الرواية من حيث هي فنّ الحديث، فإن هذه الرواية غدت الشاهد الأوّل، في حالاتٍ مُتعدِّدة، على مآل المدينة التي غادرتها مدنيّتها واختصرت في تراكم عمراني هجين. وآية ذلك روايات عربيّة مُتعدِّدة، مثل رواية «قهوة أميركية» لليمني أحمد الزين، التي وصفت عاصمة خنقها خرابها، ورواية صنع الله إبراهيم «بيروت.... بيروت»، حيث المدينة مجال للاقتتال الدامي والمجون، ورواية جمال الغيطاني «وقائع حارة الزعفراني»، التي وصفت مدينة استنام أهلها إلى العاداتِ المُدمِّرة. تأسى الفلسطيني عبّاد يحيى في روايته «رام الله الشقراء» على مدينة «تحت الاحتلال» انصرف شبابها إلى «إرضاء السائحات الشقراوات» كما لو كان الفلسطينيّ، الذي غادرته مدنيّته أو غادر مدينته، اكتفى بغرائزه البليدة. كان الروائي الفلسطينيّ النجيب جبرا إبراهيم جبرا قد وصف بغداد عاصمة الرشيد في روايته «صيادون في شارع ضيِّق»، حين وصل إليها عام 1948، فاصلاً بين المدينة الرثة (بغداد في ذاك الزمان)، التي هي قرية كبيرة أو عِدّة قرى، و«المدينة الحقيقية».

من اللافت أن الحواضر العربيّة الكبرى قد أخذت في زمنٍ معنى صفاتٍ تُمجِّدها: قاهرةُ المعزِّ، دمشقُ الفيحاءِ، القدسُ مدينةُ الأنبياءِ، وبغدادُ مدينةُ الرشيدِ، ... مرّ الزمنُ على هذه المدن، التي كانت جديرةً بصفةِ «المدينة الفاضلة»، واكتسح ملامحها التاريخيّة، علاها الغبارُ وضاقتْ شوارعها...

المدينة الفاضلة حُلم جميل وإرادة بشريّة حديثة قادرة على تحقيقه، ولو بشكلٍ جزئي، و«مدينة الفساد» كابوس يأتي حين يأتي، و«صناعة بشريّة قوامها بشرٌ تقوَّضت إنسانيتهم».

التبدُّل الاجتماعيّ السلبيّ، كما الإدارة التي تسوس المدينة، يلغي بنسبٍ مختلفة دلالة المدينة وينقلها، تالياً، من وضع المدينة الفاضلة إلى وضع المدينة الفاسدة. يحضر عادةً مصطلح: ترييف المدينة، إذ التكدُّس البشريّ اللاعقلاني يُعيد تركيب أعراف المدينة، فيتراجع النظام ويسطو البناء القبيح على البناء الجميل وتتهافت اللّغة اليومية وتتداعى الأشكال الأنيقة أمام سديم الذوق المُتخلِّف

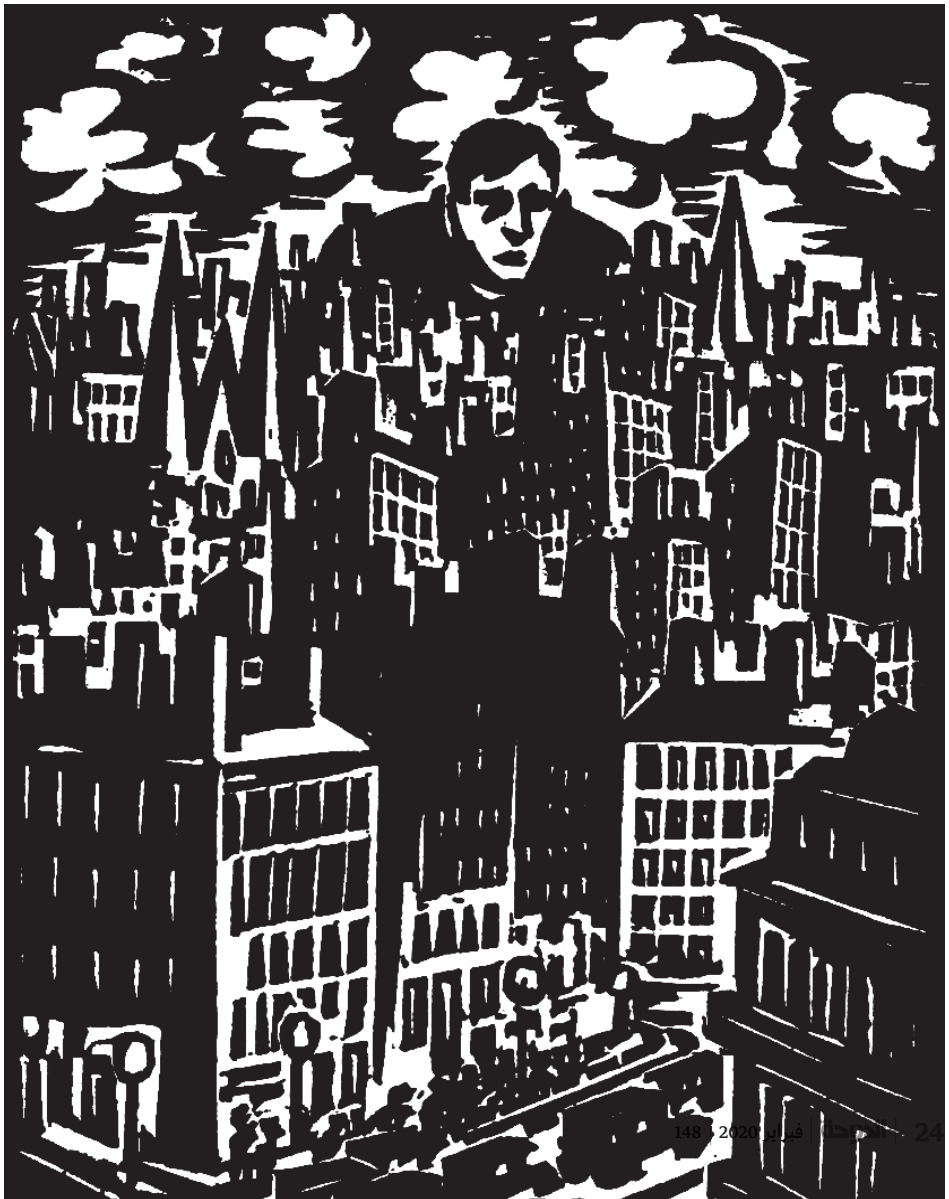
---

* عن تحوُّل المدن من الفضيلة إلى الفساد يمكن الرجوع إلى:
Darko Suvin: metamorphoses of science fiction yale university press, 1979.

الحُكمُ على أدبيّة الديستوبيا

بين الواقع والخيال

أيتعلَّقُ الأمرُ، في خطاب الديستوبيا، بأدَبٍ ذي خَصائصَ مُميِّزة، أم بنَوعٍ فَرعيّ للخيال «العلميّ»، أم بظواهرَ ومُحدِّدات تطبَعُ عَصراً ما وتُوَلّدُ خَوفاً من الآتي وتوَقُّعاً كارثيّاً؟ غالباً ما يَستحضرُ الخطابُ الواصفُ للديستوبيا هذه العناصرَ الثلاثة في تأمّل الموضوع، مُغلّباً أحدَها، وغالباً ما يَستحضرُ أيضاً التقابُلَ بين الديستوبيا واليوتوبيا، باعتبار هذا التقابُل إضاءةً لحمولةِ كلٍّ منهُما.



مِنَ الناحية الأجناسيّة، ارتبطَت الديستوبيا، بوَجْهٍ خاصّ، بالرواية والسينما، حتّى وإنْ وَجدَت امتداداتِها راهناً في ألعاب الفيديو وفي المُوسيقى، بل امتدَّت حتى إلى ما يُسمَّى «الواقع»، بحُكم ما يَحدُث مِنْ تحوُّلات في نَمط الوُجود، وفي منظومة القيَم، ومن استفحال لوُجوهِ الفساد، وهي أمورٌ، من بين أخرى عديدة، تُغذّي الخَوفَ مِنَ الآتي وتُعضِّدُ تَوَقُّعَ الأسوأ وانتظارَ ما يُقلِّصُ رُقعةَ الأمَل وفُسحتَهُ. غير أنّ ارتباطَ الديستوبيا بالرواية لم يَتحدَّد، حتى في النّصوص التي عُدّت مُمَثّلة في البَدء لهذا الارتباط، وَفق خَصائصَ أدبيّة شكليّة يُمكنُ أن تُفضيَ إلى الإقرار، مِن مَوقع المَسألة الأجناسيّة، بنَوعٍ سَرديٍّ ذي سماتٍ تمَسُّ طريقةَ الحَكي وتقنياته، إذ ظلَّت الخصائصُ، التي يتمّ استدعاؤها في الحديث عن الديستوبيا وفي تحديدِ مدلولها، أكثرَ التصاقاً برُؤيةٍ استباقيّة؛ رُؤية تقومُ على افتراض مُستقبَل مُرعب، وتوَقُّعِ الأسوأ في الآتي مِنَ الزّمن، بناءً على تطرُّف إيديولوجيّ وعلى حُكم نظام مِن الأنظمة الشموليّة. ليست الديستوبيا، وَفق هذه الإشارة المُكثّفة، خصائصُ بانيةٌ للأدبيّة ولا هي عناصرُ مُحدِّدة لشَكل كتابيّ، إذ يُمكنُ أن تتحقّقَ الديستوبيا في الأدب كما يُمكنُ أن تتحقّقَ من خارجه، حتى وإن دأبَ خطابُها الواصفُ على عدِّها أدباً. فالأدبيّة لا تُكتسَبُ من المَوضوعة الموَجِّهة للسرد في الرواية المُنتسِبة إلى الديستوبيا. ذلك أنّ الديستوبيا ليْست خصائصَ أدبيّةً مُميِّزةً،

العُنصُرُ الباني لِمَلمَحِ «الديستوبيا» مُرتبطٌ لا ببناءٍ نصّيّ، بل بمُتخيَّل يَرسُمُ مُجتمَعاً يُقلّصُ لدى أفرادهِ الحُلمَ بالسّعادة، مُتخيّلٍ قائمٌ على التخوُّف مِنَ الآتي ومُغذٍّ لهذا التخوُّف في آن، على نَحوٍ تَبدو فيه مدينةُ المُستقبل قاتمةً، وهي القتامة التي تماهَت، في بَعض روايات الديستوبيا، بالعَمى، مثلما هي الحال في رواية «العمى» لساراماغو

ولا هي عناصر شكليّة، إذ ما يُكسِبُها أدبيّتَها هو اقترانها، في الغالب العامّ، بالرِّواية. الحُكمُ على أدبيّة الديستوبيا لا يتمّ، إذاً، من داخلها، وإنّما من وُرودها داخل الرواية، أي من تقنياتِ السّرد، وبناءِ الشكل الكتابيّ. لذلك، يُمْكنُ عدُّ ما يُعرَف بأدب الديستوبيا قريباً مِنْ روايات الرُّعب، مع اختلافٍ رَئيس، هو أنّ الرّعب في الديستوبيا مُرتبطٌ بالآتي مِنَ الزّمن، استناداً إلى مُعطيات راهنة وتهديداتٍ واقعيّة. تهديداتٌ تنطَوي على ما يُفضي إلى تَرجيحِ رُعْبٍ آتٍ من المُستقبل، وتخيُّلِ امتداداتهِ في مَراحلَ زمنيّة لاحقة.

لا يتعلَّق الأمرُ، إذاً، بشَكل كتابيّ ذي خصائصَ شكليّة، حتى وإنْ تمَّت الإشارة إليه بوَصفه نَوعاً أدبيّاً، بقدر ما يتعلَّقُ برُؤيةٍ إلى الآتي مُتحكِّمةٍ في سَرْدِ الأحداث وصَوْغ مُتوالياتها. والحال أنّ العديدَ مِنَ الدراسات الحديثة ومِنَ الكُتُب الفكريّة تنطوي هي أيضاً على ما يُمْكنُ عدّهُ مَلمحاً ذا صلةٍ بالديستوبيا. كُتُبٌ عديدةٌ تكشفُ اليَوم، وهي تُفكّكُ ظاهرةً ما، عن الفسادِ القادم من امتداداتِها اللاحقة، وعن الظلام الكثيف الآتي مِن مُستقبلها. لقد عادَ الحديث بقوّة، مثلاً، عن النزوع العرقيّ والإثنيّ، الذي يُهدِّدُ انتسابَ الإنسان إلى الكونيّ، كما عادَ الحديث بقوّة عن تهديدات المناخ استناداً إلى الاستنزاف الجَشع لخَيراتِ الطبيعة وللعُنف المُمارَس على البيئة، وغير ذلك مِنَ التخوُّفات التي تَرتسِمُ في العديدِ مِنَ التحاليل الرّاهنةِ لكثيرٍ من الظواهر، وتتنامَى أيضاً مع الاكتساح الفادح للآلة وللنّزوع التقنيّ.

العُنصُرُ الباني لمَلمَحِ «الديستوبيا» مُرتبطٌ لا ببناءٍ نصّيّ، بل بمُتخيَّل يَرسُمُ مُجتمَعاً يُقلّصُ لدى أفرادهِ الحُلمَ بالسّعادة، مُتخيّلٍ قائمٍ على التخوُّف مِنَ الآتي ومُغذٍّ لهذا التخوُّف في آن، على نَحوٍ تَبدو فيه مدينةُ المُستقبل قاتمةً، وهي القتامة التي تماهَت، في بَعض روايات الديستوبيا، بالعَمى، مثلما هي الحال في رواية «العمى» لساراماغو. لعلّ ما يَتغيَّرُ في الديستوبيا، التي وإنْ اقترَنَت في البَدْء بالرُّعب المُتوَلِّد من تَسلُّط الأنظمة الشموليّة، هو مَصدَرُ الرّعب، ومَصدرُ الآتي المُظْلم. في كلِّ مرحلة تاريخيّة، يتبيّنُ أنّ الرّعبَ يُغيِّرُ مَصدَرَه وَفق ما يَمَسّ المُجتمعات مِنْ تحوُّل، وما يَمَسّ الحياةَ مِن تغيُّرات. فالجهَةُ التي منها يَنبثقُ الرّعبُ هي المادّة التي تَبْني مُتخيّلَ الديستوبيا. كُلّما هَيمنَ التخوُّفُ من ظاهرةٍ في فترة تاريخيّة مُعيَّنة، كان هذا التخوُّفُ بذرَةَ الديستوبيا، انطلاقاً من تخيُّل أثرِ هذه الظاهرة على المُستقبل وأثرِ امتداداتِها المُحتملة. إبّان الأزمات الاقتصاديّة مثلاً، يتولّدُ رُعبٌ من داخل التخوُّفات التي تُوَلّدها هذه الأزمات. في تنامي إيقاع التعصُّب والتطرُّف المُوَلِّدين للإرهاب، يتلوَّنُ الرُّعبُ من الآتي بتهديداتِ الإرهاب للتعايُش وللحَياة المُشترَكة. باكتساحِ التقنيّة للحَياة وإعادةِ صَوغ هذا الاكتساح لنَمط الوُجود الإنسانيّ، يأخَذُ الرّعبُ مَلامحَ الآلة. بارتفاعِ العلامات الدالّة على الكوارث البَيئيّة، يتنامَى الخَوفُ من دَمار الطبيعة ويغدو هذا الدّمارُ أساسَ تَخيُّل الحياة في المُستقبل. في تمزُّق المُجتمعات وطُغيان الحُروب، تأخذ الكارثةُ المُتخيَّلةُ في المُستقبل صُورةَ الانغلاق والكراهيّة والاقتتال. إنّ الثابتَ في الديستوبيا هو هذا الرّعبُ مِنَ الآتي، الذي يَحتكمُ بصُورةٍ رَئيسَة، متى تمَّ الحديث عن الديستوبيا مُقترنةً بجنس الرواية، إلى تصوُّر الروائيّ عن الحاضر، وإلى الرُؤية التي بها يتخيّلُ المُستقبل، كما يَرتهنُ هذا الرُّعبُ أيضاً بمُوَجِّهات الرّوائيّ في تحليلهِ، قبْل استشرافِ الامتدادات اللاحقة للمُرعبِ في الآتي مِنَ الزّمن.

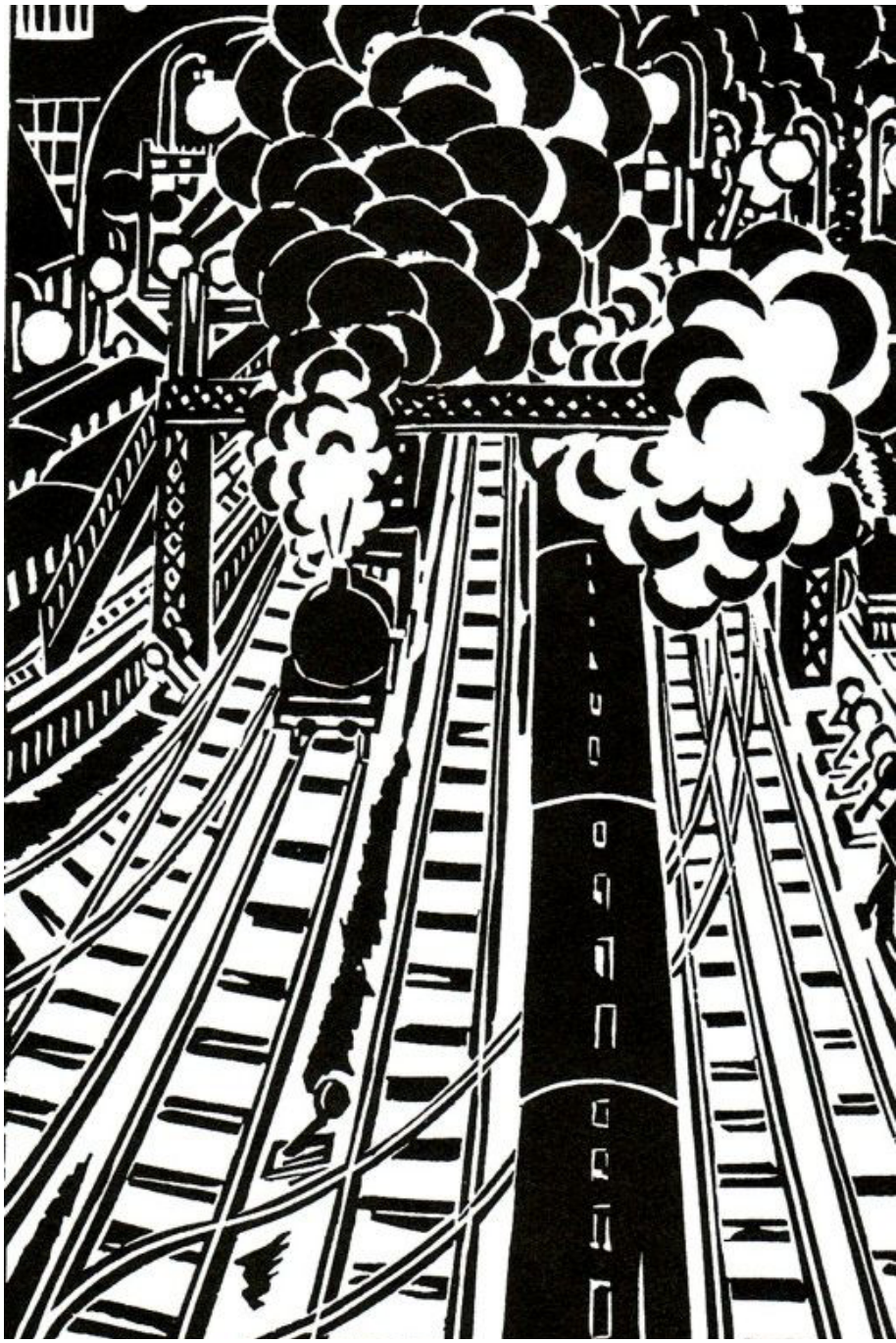
رغم أن الخطابَ الواصفَ للديستوبيا يَعزو بذورَ ظهورها إلى العَقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، فمِنَ الصّعب نفْيُ إرهاصاتها في

الكتابات القديمة، إذ يتعذّرُ حَصْرُ الرُّعب مِنَ المُستقبل وحَصْرُ مَظاهره الكتابيّة في فترة تاريخيّةٍ بعَيْنها. لقد ظلّ الرُّعبُ مِنَ الآتي مُصاحِباً دَوماً للإنسان، ومُتسلِّلاً أيضاً لكتابتهِ حتّى وإنْ لم تُصنَّف النُّصوصُ القديمة في مَنحى كتابيٍّ يَشتركُ في مَوضوعةِ الرّعب مِن الآتي، وفي مُتخيّلٍ يقومُ على رَصْدِ ما يَحرُمُ مِنَ السعادة في المُستقبل. إنَّ مظاهرَ تسلُّل هذا الرّعب إلى الكتابة عريقٌ، بل إنّهُ أسْهَمَ في ظهور أوعاءَ مُختلفةٍ عن الزّمن. ذلك أنّ الرّؤية إلى الزّمن مُحدِّدٌ مَركزيّ في الديستوبيا. فمثلما غذَّت حياةُ المَرْءِ وأوضاعُ المُجتمعات مُتخيّلَ اليوتوبيا، غذَّت أيضاً مُتخيّلَ الديستوبيا. قد تكونُ لهذا التقابُل تجلياتٌ أخرى غيرُ مُقتصرَةٍ على الأدب، إذ يُمكنُ العُثورُ على صُوَر أخرى له، وإنْ بمُوَجِّهاتٍ مُغايرة، حتى في الخطاب الدينيّ عندما يَرْسُمُ المُستقبلَ عبْر التقابُل بين الجنّة والجَحيم. عموماً، يُمكنُ رَصْدُ آليات الرّعب من الآتي في نُصوص تحتكمُ إلى تحليلٍ مُتأنٍّ لفظاعةِ الواقع، الذي أصبحَ مُنتسباً، بما يَجري فيهِ، أصْلاً إلى الديستوبيا، كما يُمْكنُ رَصْدها بصُور مُناقضةٍ لكلِّ تحليل، كما هي الحال، تمثيلاً لا حَصْراً، في النصوص القائمةِ على تهويلِ المَصير الإنسانيّ واستحضاره دَوماً عبْرَ مَشهدٍ كارثيّ.

إنَّ الرُّؤية الثاوية وراء استشرافِ المُستقبل في الديستوبيا مُرتبطةٌ أساساً بتصوُّر الرّوائيّ للزمن، إذ متى كان الخَوفُ مِنَ المُستقبل مُتولِّداً عن تحليل ظاهرةٍ مُعيّنة وعن استجلاءِ خُطورتها وامتداداتها في الآتي مِنَ الزمن، كان استشرافُ الآتي قائماً على ظواهرَ مِنْ صميم ما يَعيشهُ الإنسان وما تَعْرفُهُ المُجتمعات، بغايةِ تفكيكِ الظاهرة وتفكيكِ امتداداتِها والتحذير مِنْ تهديداتها، اعتماداً على حسٍّ نقديّ يُجسِّدُهُ الروائيّ في مُتخيّلٍ عن الآتي مِن الزمن. أمّا عندما يَطغى تقديمُ الآتي اعتماداً على تصوُّر يَنطلقُ أصلاً من عدِّ الآتي كارثيّاً، ومن عدِّ الفسادِ سِمةً لا تنفكُّ تتنامَى مع تقدُّم الزمن، فإنّ الأمرَ يَغدو وَهْماً خطيراً، ويَصيرُ هذ الوَهمُ المُتوقّعُ للمُرعب هو ذاتُهُ ما يُوَلِّدُ الرُّعب، لأنّهُ يَصيرُ خَوفاً مِن المُستقبل واحتماءً بالماضي. في هذا السياق المُتعلِّق بما يُحدِّدُ مفهوم الديستوبيا، تُعدُّ رواية «1984» لجورج أورويل من النّصوص التي اتّخذَتْها العديدُ مِنَ الدراسات نموذجاً لأدَب الديستوبيا، التي كلّما أثيرَت أسئلتُهُ إلّا وتمَّت الإحالة على هذه الرواية. أكثر مِنْ ذلك، تمَّ الاستنادُ إلى نصّ «1984»، وإلى طريقةِ صَوغه للديستوبيا وإلى الصُّورة التي بها تحقّقَت فيه، حتّى في بَلْورَة مفهومِها وتحديدِ أُسُسِ هذا المفهوم في الرواية والأدب، على نحو ما تبدَّى من بَعض التعاريف التي اقترنَ فيها الرُّعبُ من الآتي، المُحدِّدُ للديستوبيا، بإيديولوجيّةٍ مُعيَّنة، وإن لمْ يكُن هذا الاقترانُ، على نحو ما تقدَّمَت الإشارة، عُنصراً حاسماً في تعاريفَ أخرى. ذلك أنّ الكتابات المُنتسبة إلى الديستوبيا شهدَت، فيما بَعد، تحوُّلاتٍ في مَصدر الرُّعب الذي تتوَقّعُه. فرُعبُ الديستوبيا يتلوَّنُ بناءً على مَصدره، الذي قد يكونُ حُروباً نَوويّة، أو انفجاراً ديموغرافيّاً، أو استنزافاً للطبيعة، أو تحوُّلَ الفساد إلى مُؤسَّسة، أو إجهازاً على حُرّيّة التعبير، أو انهياراً سياسيّاً بسبَب اكتساح الشعبويّة للحيَاة السياسيّة، أو غيرها من الظواهر التي، وإنْ اشترَكَتْ جَميعُها، في ترجيحِ الرُّعب الآتي مِنَ المُستقبل، تحتفظُ بما يَفصلُ رُعباً عن آخَر، وبما يَرسمُ مَشهدَ كلّ رُعب على حِدَة ويتحكّمُ في تفاصيلِ مُتخيَّلِه.

لعلّ التصوُّرَ، الذي غلّبَ الرُّعبَ القادمَ مِن تصلّب الإيديولوجيا في تحديد دلالة الديستوبيا، قد اعتمدَ بوَجْهٍ رئيس على رواية «1984» لجورج أورويل. ذلك أنّ الرّعبَ الذي رَسمَتْهُ اقترنَ فيها بما يترتّبُ أساساً على حُكم الأنظمة الشموليّة، إذ يَلمسُ القارئ لهذه الرواية، التي ظهرَت عام 1949، ظلالَ الستالينيّة، ويُتابعُ آلَتَها في الاستعبادِ وخَنْق الحياة والتسلّل حتى إلى الحَميمِ فيها. ظلالٌ ساريةٌ في كلِّ تفصيلٍ من تفاصيل الحَكي، لأنّها المُوَجِّهُ لصَوْغ الرواية للمونولوغات السرديّة، ولرَسْم العلاقات بين الشخوص، ولحِرْص الانغلاق الإيديولوجيّ على إفقار اللّغة، وعلى إدماج الكراهيّة في اليَوميّ بجَعْلها تمريناً مُتواتراً، وعلى تجريم الحُبّ، وهي أيضاً المُوجِّهُ لتربيةِ الأطفال على الاستخبار والوشاية حتى بوالدَيهم بَعْد أن تسلّلَ الحزبُ إلى لَعِبهم البَريء وأفرَغَهُ من الفرَح. إنّها ظلالٌ كاشفةٌ عن إرهاب الحزب عندما يتحوَّلُ إلى مَعبد، وعندما يتسرَّبُ طُغيانُهُ حتى إلى النوايا والأحلام، عاملاً، بيَقين جامدٍ على تعويدِ الإنسان على مُعاداةِ نفسه، وعلى الالتذاذِ بالتّجهُّم كي يَحترفَ مُعاداةَ غيره بحَماس وتفانٍ، بما يُحقّقُ استفراغَ الإنسان مِنْ كلِّ حسٍّ إنسانيّ. عمِلتْ روايةُ «1984»، بناءً على ما يَصِلُ كلَّ رواياتِ الديستوبيا بمَصدرِ الرّعبِ الذي يَبني مُتخيَّلها، على صَوغ رُؤيتها بتفريعِ الرّعب المُتوَلِّد مِنْ حُكم الأنظمة الشمولية، وتشقيق صُوَرِهِ بتوَقُّع امتداداته في كَلّ تفاصيل الحياة، التي يَغدو فيها كلُّ شيء قائماً على الموت. تَضيقُ الحياة، فيما تتوَقّعهُ الروايةُ، إلى حدِّ تماهيها مع المَوت، بحيث يُمكنُ أن يُضافَ إلى شعاراتِ الحزب الثلاثة التي تُكرِّرها الرّواية، أيْ شعار «الحرب هي السِّلم» و«الحُرّيّة هي العُبوديّة» و«الجَهل هو القوّة»، شعارٌ آخَرُ ينصُّ على أنّ «الحياة هي الموت». ضِمن هذا المَنطق المقلوب، الذي عليه يَقومُ حُكمُ الأنظمة الشموليّة، كانت مهمَّةُ الشخصيّة الرّئيسَة في الرواية، شخصيّة ونستون سميث الذي يَعملُ في «وزارة الحقيقة»، هي تزوير الماضي والحاضر، وجَعْل مُحتوى كلِّ الوثائق مُزيَّفاً، على نحو يَمْحو الفَرقَ بين الزّيف والحقيقة. باسْم الحقيقة، تتخصَّصُ وزارةٌ بكاملها في نَسْج الأكاذيب. تتجاوَبُ هذه المُفارَقة المُرعبة، التي تكفُّ عن أن تكونَ مُفارَقةً في المَنطق المقلوب، مع حِرْص الحِزب على إحداثِ لغةٍ جديدة «نيوسبيك»؛ لغةٍ قائمةٍ على تقليص الكلمات وإفقارها ومُحاصَرَة المعنى، ترسيخاً لحياةٍ غدَت تُحدَّدُ بالمَوت. إنّ تضييقَ الحياة، عبْر رَقابةٍ ترصُدُ كلَّ شَيء، وتستقرئُ ملامحَ الفرد، وتتسلّلُ حتّى إلى النوايا، والحدِّ مِنَ الفكر، والاشتباهَ في كلّ ما هو جميل، أمورٌ لا تنفصلُ عن إفقار اللّغة، ومَنْعِ التأويل، وحرمانِ المَعنى مِنْ تعدُّده الباني للحياة. ليس التماهي بين الحياة والموت، الذي عنه تحكي الرواية، غريباً عن الديستوبيا، بل هو أحدُ عناصرها الأساس المُوَجِّهَة لمُتخيّلِ النهايات. على المُستوَى العربيّ، يبدو الواقعُ اليَومُ قائماً، في ذاتِه، على ما يُكرِّسُ الرّعبَ ممّا يَجري فيه، وممّا يُتوَقّعُ لهُ ومنهُ في الآتي من الزمن. إنّ مادّة الديستوبيا في الواقع العربيّ تُعزِّزُ ما يُتيحُ بناءَها على المُستويين الفكريّ والأدبيّ. واقعٌ لا يَعملُ إلّا على تعميق تمزُّقاته، على نحو صارَ يُغذّي مُتخيَّلَ النهايات الذي يُعدُّ جُزءاً من مُتخيَّل الديستوبيا.

لعلّ التصوُّرَ، الذي غلّبَ الرُّعبَ القادمَ مِن تصلّب الإيديولوجيا في تحديد دلالة الديستوبيا، قد اعتمدَ بوَجْهٍ رئيس على رواية «1984» لجورج أورويل. ذلك أنّ الرّعبَ الذي رَسمَتْهُ اقترنَ فيها بما يترتّبُ أساساً على حُكمَ الأنظمة الشموليّة، إذ يَلمسُ القارئ لهذه الرواية، التي ظهرَت عام 1949، ظلالَ الستالينيّة، ويُتابعُ آلَتَها في الاستعبادِ وخَنْق الحياة والتسلّل حتى إلى الحَميمَ فيها



لقد كان توَقُّعُ النهايات حاضراً في رواية «1984»، التي اختارَ لها أورويل في البَدء عُنوانَ «آخِر رَجُل في أوروبا»، قبْل أنْ يتمّ تغيير هذا العُنوان ليَصيرَ رَقماً مُؤشِّراً على تاريخٍ قادم. لعلّ هذا الهاجسَ القائمَ على النهايات، البانيَ لمُتخيّلِ الديستوبيا ولمفهومها، ظلَّ سارياً بقوّة، في رواية «2084 حكاية العربيّ الأخير»، لواسيني الأعرج، التي يُمْكنُ عدّها تجسيداً لهذا المَنحى الكتابيّ عربيّاً، وبناءً روائيّاً للديستوبيا. تتأتّى مُلامَسةُ هذا التجسيد من زاويتيْن على الأقلّ. الزاوية الأولى تتبدَّى من اتّخاذ واسيني الأعرج لرواية جورج أورويل نصّاً غائباً، أي جَعْلها طِرْساً كتابيّاً، على نَحو تكشّفَ لا مِنْ عتبةِ العُنوان وحسب، بل من بناء الرواية للمَعنى بوَجْهٍ عامّ. لعلّ أوّلَ مَلمح في روايةِ «2084 حكاية العربيّ الأخير» يَستحضرُ روايةَ جورج أورويل، هو مُتخيّلُ النهاية والأفول البَيِّن من العُنوان في استشرافه للآتي مِنَ الزمن. فالصّيغةُ الأولى لعُنوان رواية أورويل تمتدُّ، عبْر التحوير الذي أمْلاه اختلافُ السياق العامّ لرواية واسيني الأعرج، في العبارة المُجاورة للرّقم، التي تُشيرُ إلى «حكايةِ العربيّ الأخير». هكذا تكونُ استعادةُ المَحذوف في الطِّرْسِ آليةً من آلياتِ الكتابة فوق الكتابة، وترسيخاً، في الآن ذاته، لمُتخيَّلِ الأفُول الباني للديستوبيا، وللرُّعب المُقترنِ بها. المَلمح الثاني، يَمَسُّ صيَغَ التفاعُل الذي تُقيمهُ رواية واسيني الأعرج مع رواية جورج أورويل مِنْ مَوقع الديستوبيا، على النحو الذي يَجعلُ الثانية ساريةً في الأولى. يَصعبُ حَصرُ هذه الصّيَغ. يُمْكن التمثيل لها وحسب، اعتماداً على هذه الفقرة، التي فيها يقول السارد: «مُنذ أنْ دخلَ شهر أكتوبر والأعلام الكثيرة تُرفرفُ في أجنحةِ القلعة الأساسية، الشماليّ والجنوبيّ، والشرقيّ والغربيّ، استعداداً لاحتفال مُرور قرن على ميلاد الأخ الأكبر بيغ بروذر. اللافتاتُ الكبيرة التي رُسِمَ عليها وَجْهُ الأخ الأكبر، الذي بَعد مئة سنة لمْ يَمُت، ولم يفقِد من حدّةِ نَظره ولا مِن كثافة شَنبه الذي ظلّ أسود ولمْ يلحقه أيُّ بياض. لم يَشخ. مَلامحهُ هي هي، بل زادت قوّةً وشباباً. أصبَحَت قسماتُهُ أكثرَ وُضوحاً، وابتسامتُه الضامرة أكثرَ ظهوراً. الشعارات التي تُرفرفُ بالقرب من العَلم، والمُختزلة في الثالوث، تمَّ تطويرها: الحرب هي السلام، الحُرّيّة هي العُبوديّة، الجهلُ قوّة». تقومُ هذه الفقرة، المُجتزَأة من رواية «2084 حكاية العربيّ الأخير»، على تفاعُلٍ صريح مع رواية «1984»، لا فقط لأنّها تستعيدُ عبارةَ «الأخ الأكبر»، شديدةَ التواتُر في الرواية الثانية، ولا لأنّها تستعيدُ أيضاً شعارات الحزب الثلاثة، المُتكرِّرة في رواية أورويل، التي يُضيفُ إليها السياق الجَديد شعار «العربيّ الجيّد هو العربيّ الميّت»، بل لأنّ رواية واسيني الأعرج تُمدِّدُ ظلالَ الأنظمة الشموليّة وتُتابعُ توَغّلها في المُستقبل القاتم، كما لو أنّ الرواية تُتابعُ امتداداتِ الرّعب بَعْد مئة سنةٍ عن التاريخ الذي اعتلى رواية أورويل. ومن ثمّ، لا تستدعي الديستوبيا، في رواية «2084 حكاية العربيّ الأخير»، روايةَ «1984» بوَصفها نصّاً غائباً وحسب، بل بوَصفها أيضاً نصّاً غائباً للديستوبيا. إنّهُ الرّعبُ الذي يَتجدَّدُ بَعد مئة سنة، أي بَعْد قرن مُنذرٍ بالأفُول وبالكارثيّ. الزاوية الثانية، هو أنّ رُعب الآتي في رواية «2084 حكاية العربيّ» يكادُ يكونُ واقعاً تضيعُ الحُدودُ الفاصلةُ فيه عن المُتخيَّل، كما لو أنّ مُتخيَّل الرواية لا يقومُ إلّا بتمديدِ الواقع الذي تماهَى مع مُتخيَّل الديستوبيا، بل فاقهُ وتجاوَزَهُ. إنّهُ وَضعٌ مُرعبٌ في ذاته، أي أنْ يَصيرَ الواقعيُّ مُنافساً لرُعب المُتخيَّل ومُنذراً بتجاوُز هذا المتخيَّلِ نفسِه. وهو ما يتداخلُ في الرواية بمَشهَدِ المَوت الجارف؛ المَوت المُفضي إلى الأفُول المُرعب. هل غدَت الديستوبيا، إذاً، خَصيصَةَ واقع مُرْعب يُعْفي مِنْ توَقُّع ما يُمْكنُ أنْ يكونَ أسوأ منه؟ لقد صارَ الأسْوأ قادماً لا مِنَ الآتي، بل مِنَ الأخبارِ المُتابِعةِ للأحداث التي لا تنفكُّ تقع، ومِن وَضْع العلاقات الإنسانيّةِ بوَجهٍ عامّ، أي أنّ الديستوبيا اخترَقَت اليَوميَّ وغدَتْ جُزءاً منه.

■ خالد بلقاسم

لا تستدعي الديستوبيا، في رواية «2084 حكاية العربيّ الأخير»، روايةَ «1984» بوَصفها نصّاً غائباً وحسب، بل بوَصفها أيضاً نصّاً غائباً للديستوبيا. إنّهُ الرّعبُ الذي يَتجدَّدُ بَعد مئة سنة، أي بَعْد قرن مُنذرٍ بالأفُول وبالكارثيّ

تمثيلات «الديستوبيا» في الرواية المصريّة الجديدة

سرديّة مضادة لمدن الخراب

ما عاشه المجتمع العربيّ منذ ثورات العام 2011 وانتفاضاته المُتلاحقة كان بمثابة ناقوس خطر دالٍ على تحوُّلات بنيوية فارقة في التركيبة السوسيوثقافيّة رصدت إجهاض حلم الإنسان العربيّ بعالم مأمول (يُوتوبيا Utopia) استحال شيئاً فشيئاً واقعاً فاسداً (ديستوبيا Dystopia) تجري أحداثه الدموية على الأرض هنا أو هناك. وقد تأثَّر الأدب العربيّ المُعاصر، والرواية المصريّة على سبيل المثال، بهذه المُتغيِّرات؛ إذ أخذ الروائيون يستقون مادّتهم الروائية التخييلية من الأحداث الجارية المُتسارعة التي تُنبئ عن سنوات قادمة من أزمنة المحاق وهيمنة «اللوياثان Leviathan» (الوحش البحريّ التوراتيّ) على العالم، إذا استعرنا تعبير راوي «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر...

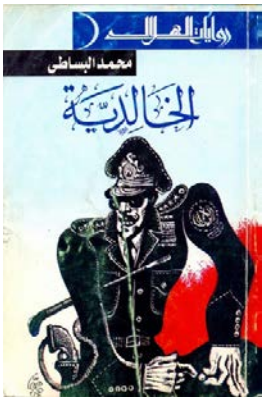
- 1 -

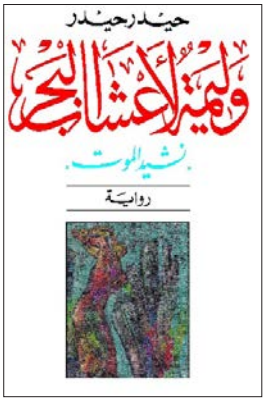
في قصيدته الشهيرة المعروفة لدى قُرَّاء العربيّة باسم «الأرض الخراب» أو «الأرض اليباب - The waste land»، والمُهداة إلى صديقه «عزرا باوند Ezra Pound» عام 1922، كان الشاعر الإنجليزي «توماس ستيرن إليوت T. S. Eliot) 1888-1956) ذا بصيرة نافذة عندما تنبّأ بصورة العالم الذي تجلَّت ملامحه القاسية بعد الحرب العالمية الأولى مُنذِراً بالخطر والخوف، فبثّ في ثنايا قصيدته مفرداتٍ وصوراً شعريّة مُتخمَة بدلالات القرف والتقزُّز، كما صوَّر عالماً بشريّاً مُثقلاً بالخيبات والمرارات، يتَّسم الإنسان العائش فيه بسيماء الذعر المختلط بالشهوات العقيمة والترقُّب الذي ينتظر لحظة خلاص بيكيتية قد تأتي وقد لا تأتي. ليس بعيداً عن هذه الصورة ما عاشه المجتمع العربيّ منذ ثورات العام 2011 وانتفاضاته المتلاحقة التي كانت بمثابة ناقوس خطر سياسيّ ومجتمعيّ يؤشّر على تعرّي الأنظمة الشمولية وتفاقم المشكلات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة وزيادة مديونيات الكثير من دول المنطقة العربيّة وصعود رغبات المجتمع الاستهلاكي في مقابل تراجع معدَّلات الإنتاجية المأمولة، فضلاً عن تفاقم المشكلات الاجتماعيّة مُمَثَّلةً في فشل المنظومة التربويّة وانهيار البنية الأسرية وارتفاع معدَّلات الجريمة والانتحار والأمراض النفسيّة، جنباً إلى جنب انتشار البطالة وقمع الحرّيّات وتراجع مفاهيم المواطنة لدى الشعوب وزيادة التطرُّف بأشكال وأساليب مختلفة. ولذا، لم يكن ثمَّة بدّ أمام الإنسان العربيّ من إشعال الثورات والانتفاضات بحثاً عن الحرّيّة والعدالة الاجتماعيّة الغائبة. وفي مقابل ذلك كلّه، أو بالتوازي أيضاً، كان ثمَّة صعود لافت للوسائط التكنولوجية ووسائل التواصل الاجتماعيّ (الافتراضي، لا الواقعي)، وغير ذلك من مؤشّرات دالة على تحوُّلات بنيوية في التركيبة السوسيوثقافيّة للمجتمع العربيّ، رغم اتساع شريحته الجغرافيّة. باختصار، كان ثمَّة تحوُّلات

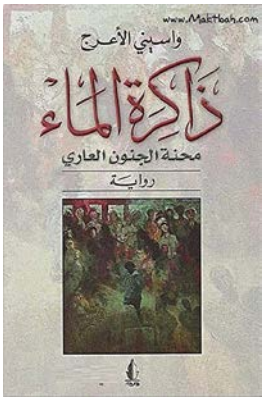
سوسيولوجيّة فارقة ترصد إجهاض حلم الإنسان العربيّ بعالم مأمول (يوتوبيا Utopia) استحال شيئاً فشيئاً واقعاً فاسداً (ديستوبيا) تجري أحداثه الدمويّة على الأرضِ هنا أو هناك.

- 2 -

من هذه الزاوية السوسيوثقافيّة، تأثّر الأدب العربيّ المُعاصِر، والرواية المصريّة على سبيل المثال، بمتغيِّرات اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة عِدّة؛ إذ أخذ الروائيون يستقون مادّتهم الروائية التخييلية من الأحداث الجارية المتسارعة التي تُنبئ عن سنواتٍ قادمة من أزمنة المحاق وهيمنة «اللوياثان -Levia than» (الوحش البحريّ التوراتيّ) على العالم، إذا استعرنا تعبير راوي «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر، وهي رواية ديستوبية بهذا المعنى الواسع، تقترب معها كثيراً رواية «ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري» لواسيني الأعرج، على سبيل المثال لا الحصر، وروايات عربيّة أخرى ليس آخرها بالطبع (حرب الكلب الثانية) لإبراهيم نصر الله. في فضاء أشباه هذه الروايات العربيّة سوف تستحيل المدن العربيّة مدناً فاسدة خبيثة تنطوي على الكثير من السوداوية التي تهدّد مصير قاطنيها الذين يواجهون مستقبلاً غامضاً محفوفاً بالخوف والقمع والتنكيل والقبح وتوحُّش النزعات المادية الذي حفّز سلوكاتهم المجنونة، وغير ذلك من صفات ترتبط بمدن «ديستوبية» قبيحة ترزح تحت وطأة أنظمة شمولية، ديكتاتورية، لا تبتعد كثيراً عن مدن ما بعد الحرب التي رسمت تمثيلاتها السينما العالمية المُعاصِرة في الكثير من أفلام «Dystopian

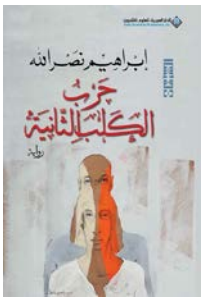






يتناول أدب المدينة الفاسدة (أو الديستوبيا) مجتمعاً متخيَّلاً، مناوئاً لقيم الفضيلة والعدل والخير والجمال والسلام، منتصراً لمثالب الشرّ المُطلق والخراب والقتل والقمع والفقر والمرض وفناء العالم على يد البشر. أو هو، باختصار، عالم يتجرَّد فيه الإنسان من إنسانيته

Movies» المعروفة في السنوات الأخيرة (نذكر منها على الأقلّ «Automata» و «Monkeys 12» و «The Book of Eli»). بيد أن عدداً كبيراً من هذه الأفلام مقتبسٌ من روايات عالمية ذات مقروئية عالية مثل روايات «1948» و«مزرعة الحيوانات» لجورج أورويل و«فهرنهايت 451» لراي برادبيري، يمكن اعتبارها، مع بعض الاحتراز، البداية الحقيقية للأدب «الديستوبي» في عالم السينما. لذا، يتناول أدب المدينة الفاسدة (أو الديستوبيا) مجتمعاً متخيَّلاً، مناوئاً لقيم الفضيلة والعدل والخير والجمال والسلام، منتصراً لمثالب الشرّ المُطلق والخراب والقتل والقمع والفقر والمرض وفناء العالم على يد البشر. أو هو، باختصار، عالم يتجرَّد فيه الإنسان من إنسانيته، ويتحوَّل المجتمع إلى قُطعان من مسوخ يناحر بعضها البعض. إذن، تتنوَّع عناصر الديستوبيا وتتراوح مصادرها بين القضايا



روايات صنع الله إبراهيم على وجه الخصوص من بين كُتّاب الستينيات تقترب كثيراً من مفهوم رواية «الديستوبيا» التي جسّدتها بدرجة عالية رواية (اللجنة- 1981) التي صاغت عالمها الروائي على خلفية من عالم كابوسي (كافكاوي) مشوب بالتجسُّس والتلصّص والقمع

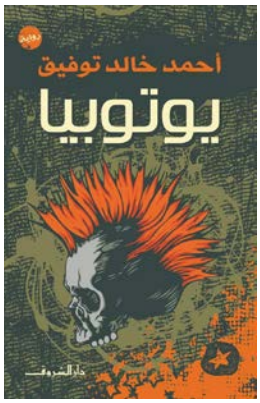
السياسيّة والاقتصاديّة أو حتى البيئية (كما هو الأمر في تداول مصطلح «الإيكوتوبيا Ecotopia» أو اليوتوبيا البيئية). وهنا، يمكن للباحث أو الناقد أن يعثر على تمثيلات المجتمعات الديستوبية في سلسلة متنوِّعة من سرديّات الخيال العلميّ التي تستخدم القصص والروايات كمادّة معرفية وتأمّلية لتسليط الضوء على قضايا موجودة في عالمنا الواقعي، وهي قضايا ذات صلة بالمجتمع والبيئة والسياسة والدين وعلم النفس والقيم الروحية أو التكنولوجيا التي تتنبّأ بمستقبل البشر؛ ولذا تتخذ «الديستوبيا» غالباً شكل السرود الاستباقية التي تتكهَّن بمظاهر القبح الذي تنتجه آلات العولمة المتوحِّشة من تلوُّث وفقر وانهيار مجتمعي.

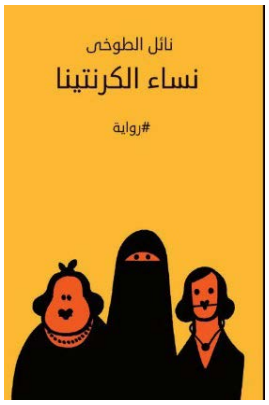
- 3 -

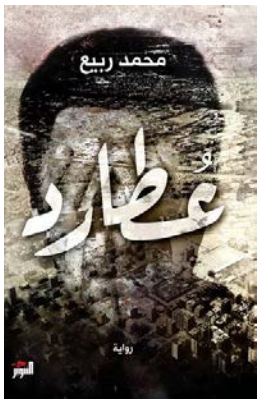
ثمَّة روايات كثيرة لكُتَّاب مصريين صدرت خلال السنوات الأخيرة. لكن الباحث أو الناقد أو المُؤرِّخ الأدبيّ المعنِي برصد بدايات «الرواية الديستوبية» في المشهد السرديّ المصريّ يمكنه تأصيل ثيمة «مدينة الخراب» -كما أفضّل أن أطلق عليها هنا- في روايات الستينيات التي اشتبكت عوالمها السرديّة مع رواية المدينة اشتباكاً ثرّاً رصده كتاب حسين حمودة (الرواية والمدينة: نماذج من كُتَّاب الستينيات في مصر- الصادر عام 2000) باستقصاء لافت للنظر، وقدَّم فيه تمثيلات سرديّة متعدِّدة ومتنوِّعة لصور المدينة المصريّة التي تتقاطع بعض فضاءاتها ومرجعياتها مع «مدينة الخراب»؛ منها على سبيل المثال لا الحصر صورة «المدينة والحرب» وصورة «المدينة الخالية» وصورة «المدينة الكابوس» وصورة «مدينة الخيال». بيد أن روايات صنع الله إبراهيم على وجه الخصوص من بين كُتَّاب الستينيات تقترب كثيراً من مفهوم رواية «الديستوبيا» التي جسّدتها بدرجة عالية رواية (اللجنة- 1981) التي صاغت عالمها الروائي على خلفية من عالم كابوسي (كافكاوي) مشوب بالتجسُّس والتلصّص والقمع. لكنّ ثمَّة اشتباكاً منهجياً يقع على مفهوم «الديستوبيا» الذي يجمع في فضائه المفاهيمي والاصطلاحي بين رواية الخيال العلميّ ورواية الخيال الحر (الفانتازيا) ورواية مدن الحرب ورواية التنبّؤ بفناء العالم البشري (أبوكاليبس Apocalypse). هذا من ناحيةٍ أولى. ومن ناحيةٍ ثانية، ثمّة اشتباك مفاهيمي آخر بين «أدب الديستوبيا» وتقنية الاستباق السرديّ، إلى الدرجة التي تجعل بعض الباحثين لا يفكِّرون في الديستوبيا ما لم تكن مقرونةً بتنبؤات مستقبلية واضحة ومباشرة. لكنني أرى حضور الديستوبيا، بأبعادها وتمثيلاتها السرديّة ومرجعياتها الثقافيّة المختلفة، حاضرةً في مرويّات مصريّة كثيرة، أفرزها تردّي الأوضاع السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة للإنسان، مثل (اللجنة) لصنع الله إبراهيم، و(الخالدية) لمحمَّد البساطي، و(عطارد) لمحمَّد ربيع، و(الطابور) لبسمة عبد العزيز، و(يوتوبيا) لأحمد خالد توفيق، و(نساء الكرنتينا) لنائل الطوخي، و(استخدام الحياة) لأحمد ناجي، و(فتاة الحلوى) لمحمَّد توفيق، وغيرها من الروايات الصادرة في السنوات الأخيرة.

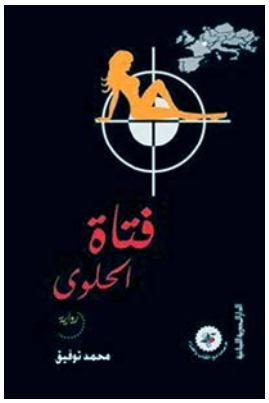
- 4 -

في فضاء (الخالدية- 2005)، وهي المدينة الفانتازية ذات الحكايات التي لا تنفد، سوف تكون براعة الراوي









الذي يخلق مدينته على عينيه ليحارب مدن الفساد التي تحيط به من كلّ صوبٍ وحدب. لكن زمام الخالدية سوف ينفلت من يديه، وينقلب الفساد المتخيّل إلى فساد ملموس يدفع ثمنه الراوي (خالق «الخالدية» من عدم)؛ لتكون نهايته موازية لنهاية اللعبة ذات الحبكة البيكيتية الواضحة. أمّا في (فتاة الحلوى- 2015) التي تشبه بنيتها الثنائية رواية البساطي، فإن أزمتها الدرامية تنهض على ثيمة المطاردة أيضاً، لكن بعد سقوط صدام حسين، حيث يقرِّر «المخّيخ» (وهو عالِم مصري عبقري متخصّص في علوم الهندسة والرياضيات) الهروب من العراق؛ لأنه توصّل إلى طريقة تشييد مبانٍ خرسانية يمكنها حفظ المحطّات النووية العراقية من أي استهداف عسكري. لذا، يهرب المخّيخ من فضاء العراق الملتهب، عائداً إلى مصر، محمّلاً بنوستالجيا جارفة؛ ليستقر في بيت قديم يقع في حيّ متواضع من أحياء الجيزة، حتى لا يتمكّن متابعوه من ملاحقته عبر شبكاتهم وأجهزة

تختلف «الديستوبيا العربيّة» في بعض وجوهها عن ديستوبيا الآداب الأخرى التي تقوم تمثيلاتها على بناء حبكة سرديّة تدور في المستقبل استلهاماً لبعض نظريّات فيزياء المستقبل أو فرضيات الخيال العلمي، فيما تنهض رواية «الديستوبيا العربيّة»، على تشغيل طاقة الفانتازيا

تلصّصهم المذهلة المتمركزة في مدينة شارلوت بكارولينا الشمالية، حيث المكان المغلق يُوحي بملامح عالم إسمنتي، كأنه «دُشْمَة» عسكرية، هو «مركز الأشباح»، أو مركز العمليّات الذي أُعِدَّ خصّيصاً لمراقبة الشخصيّات المهمَّة علمياً وسياسيّاً في دول العالم الثالث؛ وذلك لخدمة أهداف استعمارية محض، سواء بغرض المراقبة الاستخباراتية أو تصفيتهم جسدياً إذا لزم الأمر.

في سياق ليس بالبعيد عن روايات البساطي وصنع الله إبراهيم ومحمَّد توفيق، تتحرّك رواية (يوتوبيا- 2008) لأحمد خالد توفيق، رغم كون عنوانها يشير إلى المدينة الفاضلة، لكنّ محتواها يُبئّر على مدن الفساد الديستوبية، فيقدِّم الراوي صورة متخيَّلة لمصر في المستقبل القريب، صورة تتكئ ملامحها على تفاوتٍ طبقيٍّ شاسع، وانتشار للفقر المدقع والجهل والمرض، مع تحذير من ثورات قادمة للجياع لا محالة، في ظلّ المدّ العمراني الذي تقوده طبقات الأغنياء عندما يشيّدون قصورهم في الصحراء المسوّرة بالأسلاك الشائكة وبوابات الأمن الإلكتروني المُحكم. وهنا، وعند إحدى البوابات يمكننا أن نتخيَّل طابوراً ممتدّاً في جوف الصحراء، يقف فيه الجياع والمرضى والعاطلون ومَنْ لا مأوى لهم، تشيّده رواية (الطابور- 2013) لبسمة عبد العزيز. ويمكن في السياق ذاته إضافة روايات (نساء الكرنتينا- 2013) لنائل الطوخي و(عطارد- 2015) لمحمَّد ربيع و(استخدام الحياة- 2016) لأحمد ناجي. في هذه الحزمة الروائية، تُصبح مدن الخراب (الديستوبيا) جزءاً من نسيجها الفنّيّ، لا مجرَّد إطار درامي، أو عنصر من عناصر الحبكة التخييلية، بل ثمّة مساحة للتمرُّد وفضاء للتجريب السرديّ، ومفردات تنتمي إلى لغة الحياة اليومية المندغمة بالحضور الطاغي لمشاهد العنف والقتل والعنف والجنس والفساد الأخطبوطي. ففي رواية (نساء الكرنتينا) التي تدور أحداثها في مدينة الإسكندرية خلال فترة زمنية تبدأ من الزمن الحاضر وتمتدّ حتى بلوغ عام 2067، سوف يتابع القارئ من خلال رحلة بطليها «علي» و«إنجي» سرديّة صادمة لصورة «المدينة-الكابوس» التي اعتاد الناس فيها على القبح والسفك والدماء، كأنها مرويّة تمثيليّة أو سرديّة مضادة لسرديّات الإسكندرية الكوزموبوليتانية الحاضرة في المخيّلة الجمعية بوصفها المدينة الساحلية المنفتحة على ثقافات الدنيا بأسرها. وهنا، ينبغي القول إن الرواية المصريّة الجديدة، في رأيي، لم تكن مدفوعة بقوة الرغبة السرديّة في إنتاج رواية «ديستوبية» تُحاكي مدن الخراب أو مدن الفساد المعروضة في ديستوبيا الرواية والسينما الغربيّة المتداولة، بل كانت منشغلة بهموم كُتَّابها الطامحين إلى فهم طبيعة التغيُّر السوسيوثقافي أو الجيوسياسيّ اللاهث للمجتمع المصريّ المنحدر نحو مستقبل غامض ككابوس طويل الأمد، حتى ولو عن طريق إنتاج مرويّات ساخرة تجريبية فانتازية طامحة إلى تخيُّل المستقبل الآتي.

- 5 -

في رأيي، تختلف «الديستوبيا العربيّة» في بعض وجوهها عن ديستوبيا الآداب الأخرى التي تقوم تمثيلاتها على بناء حبكة سرديّة تدور في المستقبل استلهاماً لبعض نظريّات فيزياء المستقبل أو فرضيات الخيال العلمي، فيما تنهض رواية «الديستوبيا العربيّة»، إن جاز الاصطلاح غير المستقر، على تشغيل طاقة الفانتازيا بكثافة وتخييل سرديّ منفتح إلى أقصى مدى. لكنّ الجامع المشترك بين هذين المظهرين من تمثيلات الديستوبيا هو التأكيد على غياب إنسانية الإنسان وانتشار مدن الإسمنت المعزولة عن الجماهير وتفشّي الفساد وهيمنة القمع السياسيّ ووأد الحرّيّات وانتهاك الخصوصيات، وغير ذلك ممّا تفرزه الرأسماليّة المُتوحشة التي تنبّأ بها راسل جاكوبي في كتابه (نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة).

■ د. محمد الشحات

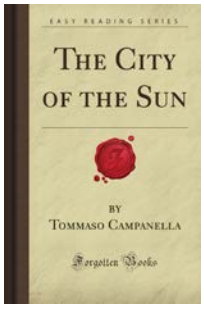
محاصرون في منزل المرايا!

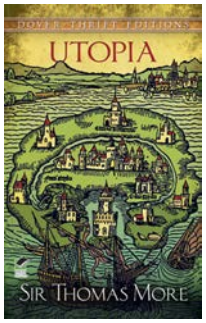
تجعل الديستوبيا صوت المرء مسموعاً، وتساهم في صياغة معارضة نقديّة تجاه الكثير من الظواهر، حتى تلك التي يبدو أننا غير قادرين على تغييرها. تقول بطلة «حكاية خادمة» في مرحلة مُعيَّنة: «في البداية كنت نائمة. هاكم كيف تركتُ كلّ هذا يحدث». بالطبع، الديستوبيا هي كتب فقط، لكنها تساعدنا على ألّا ننام، وأن نكون يقظين. ربَّما تعلّمنا شيئاً، وعلى الأرجح أنها تساعدنا على التقليل من شعورنا بالذنب إذا ما ارتكبت بحقنا وحشية جديدة ولم نتمكّن من صدِّها بوسائلنا وطاقاتنا المحدودة.

فور وصول ترمب إلى البيت الأبيض وإشارات موظفيه المستمرة إلى السياسات البديلة، ازدادت تصاعدياً مبيعات «1984» لجورج أورويل

في مقالٍ للشاعر مارك ستراند (1934 - 2014) نقرأ أنه: «لم يعد المستقبل كما كان من قبل»، أو ربَّما نعم، المستقبل هو بالضبط ما كان عليه من قبل، بمعنى أنه العودة الأزلية للأدوات المُستعمَلة، أو بالأحرى، المستقبل قد مضى وانقضى. بالنسبة لجزءٍ كبيرٍ من العالم العربيّ، فإن الانطباع السائد هو أننا محاصرون في منزل المرايا، حيث توهم المراحل المُضاعفة للانعكاس صورة العمق، لكنها ليست سوى نفس الصورة التي تكرِّر نفسها إلى ما لا نهاية، مع النتيجة الحتمية لأن نذهب ونصدم أنوفنا بالزجاج المصقول! وهكذا أصبحت حالة الطوارئ الدائمة هي القاع المستمر لليأس والكآبة. ستار شفاف للغاية لكي يتمكَّن من إخفاء غضب واستياء وإحباط أولئك الذين يشعرون بأن المستقبل قد مضى، أي بمعنى أنه مرّ أمامنا كقطارٍ لا يتوقَّف، ويبدو أننا قد فقدناه إلى الأبد وعلينا أن نتدبَّر أمورنا الآن بشتى الطرق، سواء في أوطانِ اللجوء أو بين براثن من يعتبرك جزءاً من ممتلكاته الخاصّة، ويمكنه أن يحدِّد مستقبلك بطريقةٍ ربَّما لا تخطر على بال أحد. ليس من قبيل الصدفة إذن، بعد سنوات من الأزمات الطاحنة والبؤس الفكري، أن يعود الخيال العلميّ لاستكشاف الخطّ الأمامي لهذا الصدام الدمويّ بين الشعوب والسُّلطات التي ترزح على كاهله، في مختبر خصب حيث تعالج الرمزية المخاوف والآمال الجماعيّة والرغبات التي لا يمكن البوح بها.

وللبيان فحسب، فإن كلمة يوتوبيا تنحدر من اليونانية، وتتألَّف من ou (لا) وtopos (مكان)، إشارة إلى مكان غير موجود، لا أثر له على الخريطة، وهو ما ابتدعه





توماس مور في عام 1516 في كتابه المُسمَّى «اليوتوبيا»، أطروحة تسعى إلى تتبُّع أثر الحوارات الأفلاطونية، وتتخيَّل دولة تعمل بشكل مثالي. منذ ذلك الحين، أصبحت هذه الكلمة مرادفة للعمل الأدبيّ الذي يقترح نموذجاً مثالياً وإيجابياً، ولكنه لا يزال غير قابل للتحقيق، وربَّما من المُحال تحقيقه.

مثال كلاسيكي آخر هو كتاب «مدينة الشمس» لتومّاسو كامبانيللا (1602)، المتهم بالهرطقة والتآمر على الكنيسة، لكن من المعروف أنه حيث توجد الشمس، هناك الظلّ أيضاً، فبعد قرونٍ قليلة من ولادة «المدينة الفاضلة»، خرجت إلى النور الديستوبيا أيضاً، «المدينة الفاسدة»، لكي تكتمل الصورة وليبدأ سيزيف عمله الأزلي بلا كلل. ومع انتقال الفكر الحديث نحو المُعاصَرة، لم يكن منظور المستقبل مرتبطاً بالتقدُّمية والأمل فقط، ولكن أيضاً بالإحباط والمخاوف. وإذا كان القرن العشرون، قد ابتدأ بروايات مثل «العالم الجديد» لألدوس هكسلي (1935)، «1984» لجورج أورويل (1949) أو «فهرنهايت 451» لراي برادبري (1953)، فإن السنوات الأخيرة بدأت تشهد ميلاً شديداً نحو هذا النوع الأدبيّ الجديد، لاسيما بعد السياسات العبثية للقوى العُظمى إزاء الأزمات الطارئة، وفي مقدِّمتها موضوع البيئة الذي لم يعد يحتمل أي تأجيل.

ولم يكن العالم العربيّ بمنأى عن هذه التطوُّرات، فرواية «الجليل والصعلوك» لمحمَّد سالم تتحدَّث عن قرية خيالية تعيش في طغيان مستشرٍ، ورواية «عطارد» لمحمَّد ربيع تتحدَّث عن مصر في المستقبل الذي ينتظرها. وهناك كذلك روايتا «يوتوبيا» و «في ممر الفئران» لأحمد خالد توفيق، حيث تناقشان صوراً مستقبلية سوداوية للانقسامات الطبقية الشديدة في مصر والعالم، استناداً إلى مصادر القوة والنفوذ في المجتمع. في مقالٍ نُشر في الصيف الماضي في مجلّة «نيويوركر»، تتحدَّث جيل ليبور، أستاذة التاريخ في جامعة هارفارد، عن «عصرٍ ذهبي جديد من الخيال الديستوبي»: يكفي أن نفكِّر فقط في النجاح المُتجدِّد لـ«حكاية الخادمة» لمارغريت آتوود، التي تحوَّلت إلى مسلسل تليفزيوني نال استحساناً كبيراً، ولكن أيضاً «لعبة الرغبة، اللاعب الأوّل جاهز»، حيث يُتخيَّل فيه عوالم دمّرتها الكوارث الطبيعية والحروب الأهلية. هذه الأخيرة على وجه الخصوص، موجَّهة -حسب ليبور- «للقُرَّاء الذين يشعرون بالخيانة من عالم بدا أكثر جاذبية عندما كانوا صغاراً».

ممّا لا شكّ فيه أن ازدياد العناوين الديستوبية، التي ترسم بدقة مستقبلاً، حيث تهيمن فيه الحالات الأكثر كارثية ووحشية، هو انعكاس واضح لعصرنا الذي هزته التناقضات والشكوك. تستشهد ليبور بحقيقة موضوعية لإثبات ذلك: فور وصول ترمب إلى البيت الأبيض وإشارات موظفيه المستمرة إلى السياسات البديلة، ازدادت تصاعدياً مبيعات «1984» لجورج أورويل، الرواية التي ابتدعت لغةً جديدة وابتكرت مفهوم «الأخ الأكبر»، في إشارة واضحة إلى طاعة «القائد - الفرد والمستبد» في الأنظمة الشمولية.

ولكن ما هي الديستوبيا، وما هي المواضيع التي تتطرَّق إليها اليوم؟ تتحدَّث «حكاية خادمة» لأتوود (1985) عن حكومة استبدادية تحرم المرأة من الحقوق المدنية وتقدِّمها كأدوات إنجابية بحتة، وتتخيَّل «مؤامرة ضدّ أميركا» لفيليب روث (2004) بعداً تاريخياً بديلاً (Ucronia - Alternative story) سقطت فيه الولايات المتَّحدة في أيدي النازيين، ورواية «الدائرة» لداف إيغّرز (2013) تجري فصولها في عالم تصبح فيه الشبكة الاجتماعيّة فضاء لتفشي الخنوع واليأس. وعند الحديث عن الأدب البصري، فإن «الفصول الأربعة» لـ«المرايا السوداء» (منذ 2011 إلى الوقت الحاضر) تضع أمام المشاهدين الطرق المختلفة التي تحبط بها التكنولوجيا إنسانيتنا. السياسة والتكنولوجيا والبيئة والحقوق المدنية، كلّ هذه المواضيع تشبه المرآة المشوهة لأعمق مخاوفنا، وكذلك تجاه القضايا التي ينقسم رأينا العام بشراسة حولها.

وقد ولد النوع الأدبيّ لليوتوبيا ليس فقط كتمرين جدلي وفلسفي، ولكن كاقتراح عملي للحكم (كان توماس مور نفسه، قبل أن تحلّ به المصائب، مستشاراً لملك إنجلترا هنري الثامن). وبدلاً من ذلك، ولدت الديستوبيا كأُطروحة تتجاوز، في الغالب، تقديم نوع معيَّن من الخيال العلميّ والاجتماعيّ-السياسيّ، إلى التحذير من الانحرافات المحتملة لتقدُّمنا. هناك مَنْ يجادل بأن «المدينة الفاسدة» ليست سوى طريقة متشائمة لرؤية الواقع، وبالتالي تمرين فكري يحاول إسباغ التطرُّف على المواضيع التي يعالجها. إلّا أن الواقع، والأحداث الدامية التي عصفت بمنطقتنا، تثبت دون أدنى شكّ، أن الديستوبيا وجدت موطأ قدم لها، راسخا ومدعوما بصورٍ تثير الاشمئزاز لمدى الوحشية التي يتعرَّض لها الإنسان. وتبدو الآن الخشية واضحة من أن يكون الارتداد أعنف وأقوى ممّا أقترفه لاعبو «المدينة الفاسدة»، إلّا إذا تمكَّنت الحكمة، بطريقةٍ ما، من أن ترقى على غريزة الانتقام لوضع حدٍّ لهذا العنف الذي تجاوز حتى أكثر التخيّلات جموحاً.

لا مفرّ إذن من الاعتراف بأننا نعيش حقبة كلاسيكيّة من الديستوبيا الواقعية، التي وجدت ألف مبرِّر لاستمرارها، مع ما يحيط بها من فسادٍ وبطش وانقسامات مجتمعيّة، نتيجة سياسة ما انفكت تعبث بكلّ المكتسبات...

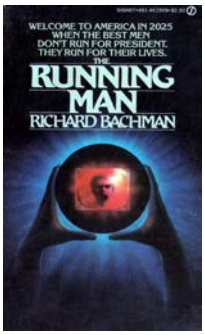
■ يوسف وقاص

FM

أدب المدينة الفاسِدة

سيمفونيات العالم الجديد

تنتمي الأعمال السردية التي تتخيّل عوالم مستقبلية قاتمة، تقاسي فيها الإنسانية بسبب سيطرة الأنظمة الاستبدادية التي لا تترك شاردةً تفرّ من مجال رقابتها على كلّ مناحي الحياة، إلى ما يُسمَّى بـ«أدب الديستوبيا» أو «نقيض اليوتوبيا» أو أيضاً «أدب المدينة الفاسِدة». ويعتبر كلّ من «ألدوس هوكسلي -Hux ley Aldous» و«جورج أورويل - George Orwell» بمثابة رائدي هذا النوع الأدبيّ؛ وذلك بالنظر إلى أنهما معاً كانت لديهما نظرة ثاقبة قادرة على اختراق حُجُب المستقبل، وتوقّع ما يمكنه أن يكون واقعاً في الغد، غير أنه بالنسبة إليهما معاً واقع كابوسي قاتم لا يُطاق.. ومثلما خرج النوع القصصي مكتملاً من قصّة المعطف للعملاق الروسي «نيكولاي غوغول Nicolas Gogol»، كذلك خرج من معطف «أورويل»، و«هوكسلي» أدب المدينة الفاسدة مكتمل الأركان. في هذا السياق، يأتي هذا المقال[1] لتسليط الضوء على الامتدادات التي عرفها هذا النوع الأدبيّ .



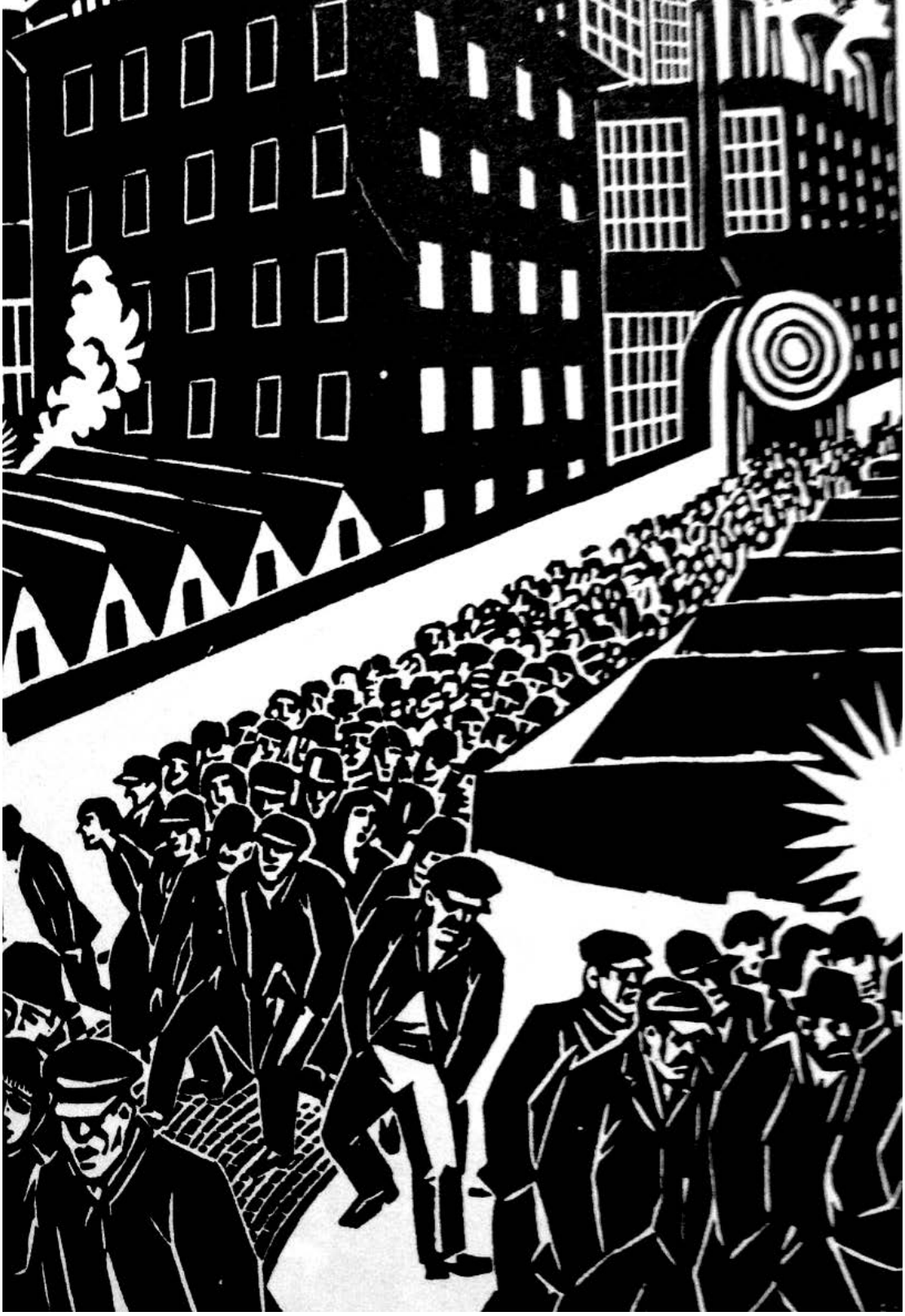
من الضروري أن نعود إلى قراءة «فهرنهايت» بعد قراءة «1984»، وذلك بالنظر إلى وضوح علاقات التأثير والتأثُّر بينهما، من خلال الحضور الطاغي للشاشات، والحكم على الأدب بعدم أهمّيته، وكذا فكرة أن الكتب العظيمة لا تفنى بتدميرها، بل تبقى خالدة في العقول

لم يبتكر «أورويل» و«هوكسلي» أدب المدينة الفاسدة، وإنما منحت (روايتاهما) أفضل العوالم[2] (الصادرة سنة 1938)، و1984 (الصادرة سنة 1948) لهذا النوع قوته وأهمّيته؛ وذلك من خلال إرساء قواعده الأساس التي تتجلّى أساساً في عالم يبدو مثالياً من الناحية الظاهرية، غير أنه يخفي كابوساً استبدادياً ممثلاً في شخص تتجاوز تطلعاته كلّ الحدود. رجل تتيح له امرأة، في غالب الأحيان، التعرُّف على قساوة العالم، قبل اعتقاله الحتمي (على يد أتباع النظام الاستبدادي). أثناء الاعتقال، يتكلَّف (محقّق) مثقَّف ومتعصِّب للنِّظام بسحق الحجج الواهية التي يسوقها البطل عبر حجج بالغة الحصافة؛ وذلك حتى يبقى كلّ شيء على ما يُرام في أحسن العوالم (على حدّ رأيهم).

نجد مثل هذه الخطاطة (السردية) في رواية فهرنهايت (451) (الصادرة سنة 1953) لـ«راي برادبوري -Ray Brad bury»، والتي درجنا على التطرُّق إلى تحليل إطارها (السردي) (المتمثِّل في عالم يحظر الكتب حظراً مطلقاً، وهو ما يسخر منه الناس الذين يدمنون على مشاهدة التلفاز)، متناسين أهمّ ما فيها؛ ونقصد بذلك لغتها الشعرية التي تُعتبر في حدّ ذاتها بياناً إنسانياً؛ بل هي أيضاً بمثابة ترياق لمعالجة الإدمان على الشاشات؛ سواء تلك المذكورة في الرواية، أو تلك الموجودة في سنوات الخمسينيات، والتي استلهم منها الكاتب موضوع روايته. وهكذا، من الضروري أن نعود إلى قراءة فهرنهايت بعد قراءة 1984؛ وذلك بالنظر إلى وضوح علاقات التأثير والتأثُّر بينهما، من خلال الحضور الطاغي للشاشات، والحكم على الأدب بعدم أهمّيته، وكذا فكرة أن الكتب العظيمة لا تفنى بتدميرها، بل تبقى خالدة في العقول.

يرفض مجتمع 1984 الحبّ والعلاقات الحميمية إذا لم يكن هدفها الوحيد هو إنجاب الأطفال. أمّا في أفضل العوالم فقد فصل المجتمع الحب، الذي أصبح ممنوعاً، عن العلاقات الحميمية؛ بحيث أصبح الحبّ مجرَّد مسرحية إيمائية. ولا مِراء في أن تأثير هذه النصوص يبدو شديد الوضوح على الأميركي «روبيرت سيلفيربيرغ Robert Silverberg» في فترة تحرير العلاقات الحميمية داخل الولايات المتحدة الأميركية؛ حيث إنه تخيَّل كابوساً مُحكماً في (مجموعته القصصية ذات الحبكة المترابطة) العالم من الداخل، يتمحور حول أن البشريّة أصبحت تقطن في أبراج عالية تمتد عمودياً لكيلومترات متعدِّدة؛ بحيث يعيش الأقوياء في الأدوار العلوية، في حين يشغل العمال الأدوار السفلية. تسود داخل هذه الأدوار السفلية حرّيّة جنسية مطلقة؛ فرغم أن الزواج قائم إلّا أن الكلّ يمكنه أن يقيم علاقة حميمية مع الكلّ، بدون أن يكون لأحد الحقّ في الاعتراض. وبسبب هذا الانحلال (الأخلاقي) الإجباري يبرز جحيمٌ استبدادي تُمنع فيه الغيرة منعاً باتاً، ويكون فيه الفرار مستحيلاً، ويعاقب فيه الخارجون عن القانون بالإعدام.

كان من الممكن للأعمال السردية التي تصوِّر المدينة الفاسدة أن تختفي مع الأنظمة النازية، والفاشية، والشيوعية، غير أن تعاظم دور تكنولوجيا المُراقبة والتقاط المعطيات، وتزايد المخاطر المناخية والبيولوجية قدَّم لها (أي لهذه الأعمال السردية) فرصة جديدة للانبعاث من جديد. وعلى هذا الأساس، تتخيل رواية المنطقة الخارجية «La Zone du dehors» لصاحبها «ألان داماسيو Alain Damasio» مجتمعاً يخضع لمراقبة مطلقة؛ بحيث يتكفَّل أفراده بتقويم بعضهم البعض. كما



كان من الممكن للأعمال السردية التي تصوِّر المدينة الفاسدة أن تختفي مع الأنظمة النازية، والفاشية، والشيوعية، غير أن تعاظم دور تكنولوجيا المُراقبة والتقاط المعطيات، وتزايد المخاطر المناخية والبيولوجية قدَّم لها فرصة جديدة للانبعاث من جديد

يمكن أن نذكر بعض الديستوبيات التي تستند إلى فكرة الزيادة في عدد المواليد؛ وذلك من قبيل أبناء الرجل (Les Fils de l'homme) للروائية «فيليس دوروتي جيمس P.D.James» التي تركّز فيها على معاناة كلّ سكّان الكرة الأرضية من العُقْم، وأيضاً (رواية) «الخادمة القرمزية - La Servante écarlate» للروائية «مارغاريت أتوود Margaret Atwood». لقد أصبح أدب المدينة الفاسدة نوعاً أدبيّاً قائماً بذاته، خاصّة بالنسبة إلى الشباب، ويرتبط ذلك بدون أدنى شكّ بإحساسهم الصبياني المزدوج بأن العالم برمّته ضدّهم من ناحيةٍ أولى، وبأنهم قادرون من ناحيةٍ ثانية على إنقاذه. لذلك نجد مجموعة من السلسلات الأدبيّة قد ركَّزت على هذا الموضوع، مثل مختلفة (Divergente)، والدليل (L'Epreuve)، والذميمات (Uglies)... وأشهرها على الإطلاق «مباريات الجوع - Hunger Games» للأميركية «سوزان كولينز Suzanne Collins»؛ حيث يتأسَّس المجتمع على العَوَز ويتسلَّى بما يشبه ألعاب السيرك التي يكون أفرادها من الشباب. والملاحظ أنَّ عدداً من القُرَّاء لاحظ تشابهات عدّة بين ملحمة مباريات الجوع والرواية اليابانية «معركة ملكية - Battle Royale» التي يتصارع فيها مجموعة من المراهقين حتى آخر الرمق. زد على ذلك أن هذه الرواية تنسج علاقات اتِّصال من نواحٍ عدّة مع رواية «الهارب - The Running Man» للأميركي «ستيفن كينغ Stephen King»؛ حيث يشارك مجموعة من الأفراد في مباريات تليفزيونية خطيرة حدَّ الموت، تحت أنظار العالم بأكمله. كذلك، تأثَّرت هذه الرواية بشكلٍ واضح بقصّة «ثمن الخطر - Prix du danger» للأميركي «روبيرت شيكلي Robert Sheckley».

وهكذا، من الجليّ أنه كما تتناسل الأنواع الأدبية من بعضها البعض، كذلك يحدث هنا مع «أدب المدينة الفاسِدة».

■ أليكسي بْرُوكا

□ **ترجمة:** نبيل موميد

الهوامش:

1 - مصدر النص الْمُعرَّب:

Alexis Brocas, «Dystopies Symphonies du nouveau monde», Le Nouveau Magazine Littéraire, N: 22, Octobre, 2019, pp: 34-35-36.

2 - تُرجمت هذه الرواية إلى العربيّة بعنوان عالم جديد شجاع، من توقيع «مروة سامي»، غير أنِّي آثرت اقتراح العنوان الجديد أعلاه؛ بالنظر إلى أن الرواية تتحدَّث بالفعل عن عالم ينظر إليه حُكامه على أساس أنه أحسن العوالم الممكنة وأفضلها.

ديستوبيا الواقع العربيّ!

ما يلاحظ على رواية الديستوبيا العربيّة أنها تشقّ طريقاً خاصّاً منفصلاً ومتَّصلاً بالديستوبيا الغربية، فهي لا ترتمي في أحضان الخيال العلميّ المحلق، كما إنها لا تكتب من باب الترفيه، إنما تتأسّس على نوعٍ من الالتزام بالواقع السياسيّ والاجتماعيّ لوطننا العربيّ، ولا تنفصل عنه، إنما تحذِّر من مَغبة استمراره وديمومة ترديه...

ظهرت رواية الديستوبيا الغربية (رواية المدن الفاسدة) في أحضان أدب الخيال العلمي من ناحيةٍ، كما ارتبطت بفترات القلاقل والحروب التي سادت الغرب إبّان القرن العشرين من ناحيةٍ أخرى، ولَعَلّ رواية جورج أورويل 1984 التي نشرت 1949 هي الرواية العمدة في هذا الصنف من الروايات الذي يعرف بأدب المدينة الفاسدة، وحين بدأ يظهر هذا النوع الروائي في أدبنا العربيّ لم يكن محطّ اهتمام النُّقّاد والدارسين الأكاديميين، اكتفاء بنسبته إلى أدب الخيال العلمي الذي هو في نظر الكثيرين أدب من الدرجة الثانية، وحين تلقفت المعاجم الأدبيّة هذا المصطلح لم تجد من النماذج العربيّة ما يفي بالغرض فاكتفت بشرح دلالته السائدة في الغرب، ففي معجم السرديات نجد هذا الجمع بين رواية الديستوبيا واليوتوبيا ورواية الخيال العلمي في بوتقة واحدة تحت مُسمَّى رواية الاستباق، بناء على البعد الزمني المفارق للزمن النصّ، ويشير إلى أنه بموازاة رواية الخيال العلمي التي تقتحم عوالم مستقبلية عجيبة، قد تقحم رواية الاستباق قارئها في عالم يسوده الخوف والكره والجريمة وتعمره كائنات غريبة تنتمي إلى كواكب أخرى... وبذلك تجمع رواية الاستباق بين منزعين متناقضين في الذات الإنسانية، لكنهما متكاملان هما: الحاجة إلى العجيب من جهةٍ والقلق من جهةٍ ثانية»[1]، ربَّما وجدت الديستوبيا الغربية في كلّ من المجتمع الرَّقميّ والواقع الخائلي رافداً إضافياً يبشّر بمزيد من الانتشار لهذا النوع من السرد التنبؤي المخاتل للواقع والمستقبل معاً، كما أن السينما تكفّلت بتعذية هذا النوع وفتح شهية الكُتَّاب لخوض غمار تجارب روائية تفتح المخيلة إلى أقصى مدى،كما أنه يتخفَّف من مؤنة الواقع وثقله دون أن ينفصل عنه .

بالنسبة لمصطلح «الديستوبيا - Dys-topia»، وهو المقابل النوعي لأدب المدينة الفاضلة (Utopia)؛ نجد أنه يوناني الأصل ويعني المكان الخبيث أو الفاسد، ورواية الديستوبيا عادة ما تعكس الواقع الاجتماعيّ، السياسيّ المُعاصِر، وتتنبأ بأسوأ سيناريوهات سواء على المستوى الاجتماعيّ أو السياسيّ أو العلميّ، فهي تعكس دائماً مخاوف البشريّة من المستقبل بناء على ركائز من الواقع، وتشكل بالسرد مجتمعاً مخيفاً تسوده الفوضى، وتحكمه آلة القمع والقهر والمراقبة المستمرة.

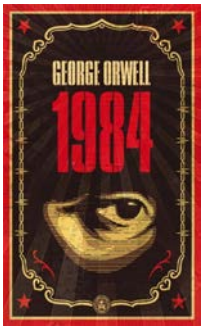
ورواية الديستوبيا العربيّة لا يزيد عمرها على عقدين من الزمان، وخلالهما ظهرت عشرات روايات الديستوبيا في دور النشر العربية، بعضها حقَّق نجاحاً كبيراً على مستوى القراءة أو الفوز بجوائز أدبية رفيعة أو دخولها إلى عالم السينما، وهناك عشرات الأسماء لروائيين كبار خاضوا هذا المضمار أمثال، أحمد خالد توفيق وعز الدين فيشر وواسيني الأعرج وإبراهيم نصر الله وسعود السعنوسي وبثينة العيسى ومحمَّد ربيع...

ومن أبرز ما يلاحظ على رواية الديستوبيا العربيّة أنها تشق طريقاً خاصّاً منفصلاً ومتَّصلاً بالديستوبيا الغربية، فهي لا ترتمي في أحضان الخيال العلمي المحلق، كما أنها لا تكتب من باب الترفيه، إنما تتأسّس على نوع من الالتزام بالواقع السياسي والاجتماعي، ولا تنفصل عنه، إنما تحذِّر من مغبة استمراره وديمومة تردّيه، لقد وُلِدَ هذا النوع في أتون الانتفاضات العربيّة المشتعلة، والتحوُّلات المتسارعة التي لم تدر بخلد أحد، والتغيُّرات متوالية تصيب العقل البشريّ بالحيرة والقلق، وتدعو المُثقَّف للتساؤل وماذا بعد؟ هذا التساؤل الحائر هو لُبُّ رواية الديستوبيا كلّ من موقعه وحاسته وهمومه، فلم يكن السعنوسي بعيداً عن تخوُّفه على مستقبله في «فئران أمي حصة»، ولم يكن خالد توفيق بعيداً عن مصر في أزماتها وتفاوتها الطبقي الشاسع في «يوتوبيا»، ولم يبتعد إبراهيم نصر الله عن فكرة المقاومة والتحوُّل ما بين ذاتين:

في هذه الرواية تتواصل الحرب ضدّ الكتب وضدّ الخيال الذي يصبح مرضاً وتهمةً على مَنْ تظهر عليه أعراض المخيلة

المقاوم والمهادن المُتطرِّف في «حرب الكلب الثانية». ولم ينفصل واسيني الأعرج عن قضية الشرق والغرب في روايته «2084 حكاية العربيّ الأخير»، وإنْ بدا للعيان أن كاتب الديستوبيا منفصل عن واقعه، ومرتم في حضن المستقبل وتهاويمه، فإنه يظلّ منغمساً في واقعه الذي يملي عليه مستقبله وتوقعاته له.

وكثيراً ما تُبنى الروايات الديستوبية على تحديد زمني ومكاني قابل للتجاوز على نحو ما قام به خالد توفيق أو محمَّد ربيع في «عطارد»، أو سعود السنعوسي في «فئران أمي حصة». حيث المدى الزمني محدود لا يتخطّى عدّة سنوات، حتى يتخطّى زمن القراءة زمن الأحداث، وهو يكشف عن إشكالية من إشكاليات هذا النوع، على مستوى القراءة والنقد، إذ إنها تظل فضاء مفتوحاً لوضع اليد على كثير من الجروح القابلة للانفجار، ويتحوَّل المدى التاريخي إلى مجرَّد إطار خادع خالٍ من الدلالة.



في رواية «حارس سطح العالم» (2019) لبثينة العيسى[2] تستوقفنا نسخة مستحدثة من الديستوبيا تقوم على التناص والحوار مع شخصيّات روائية من الروايات العالمية مثل زوربا وأليس وبينوكيو والأخ الأكبر، ومن خلال هذه الخلطة الروائية يظهر العالم في حرفيته وهجومه على المجاز من خلال حارس سطح العالم أو سطح اللُّغة، حيث نجد أن الصراع المحموم بين عالمين، قديم تمَّ محوه بكلّ آلياته وأدواته ومظاهره، وعالم جديد تم بناؤه وفق قواعد جديدة، ليست اجتماعيّة، ولكن سياسيّة وفكريّة وثقافيّة وفي القلب منها اللُّغة، حيث إن أهمّ مظاهر التغيُّر التي تؤكِّد على طبيعة العالم الجيّد هي اللُّغة والخيال والانتقال من تعدُّد المعنى إلى أحاديته أو حرفيته ولا يمتلك هذا المعنى إلّا السلطة، تلك السلطة التي تمتلك وحدها حقّ التأويل وتحجر على المعنى وتؤكِّد على أحادية العلاقة ما بين الدال والمدلول في اللُّغة السائدة مع تدجين ومحو كلّ مَنْ تظهر عليه أعراض مغايرة تخييلية أو تأويلية، ومن هنا كان الأطفال هم أكثر الفئات عرضةً للتعذيب والتهديد بدعوى العلاج من مرض اسمه الخيال.

وفي تلك الرواية التي تمثِّل انعطافة سريعة في الديستوبيا العربيّة تتجسَّد اللُّغة الأيقونة في جمودها، تلك اللُّغة التي يتطابق فيها الدال على المدلول ليصبحا شيئاً واحداً، أو سطح مستوى لا عمق له، ولا يملك ترف الاحتمالية أو إمكانية التنوُّع، حيث يتوارى الخيال وتُمحى المجازات والصور والرموز وتظهر فقط الأيقونة، وخطورة عملية الأيقنة أنها مكتفية بذاتها، معناها وتفسيرها بداخلها ولا شيء آخر، وفي دائرة أوسع يمثِّل انتزاع المعنى والقدرة على القراءة والتأويل بمثابة انتزاع لإنسانية الإنسان وقتل لأبرز خصائصه القائمة على الوعي والخيال، وهدم بنائه الحضاري لصالح نسخ مكرَّرة لا تحتمل التأويل، فتحل اللُّغة الأحادية أو الواحدية بتعبير عبد الوهاب المسيري محلّ اللُّغة المجازية، وتنقطع صلة الإنسان بما حوله من خلال عملية أيقنة

مستمرة تنتصر للآلية على حساب الأبعاد الإنسانيّة الحقّة، ومن هنا كانت محاولات العالم الجديد في السيطرة على اللُّغة وتدجينها، وتأكيد حرفيتها، حيث اللُّغة الجديدة الجامدة أحادية المعنى هي العالم، وحارسها هو حارس سطح العالم، الذي يحول دون أن يكون ثمّة عمق أو إمكانية اختيار أو تنوُّع ليبرز نوع جديد من القمع والاستبداد، ويتجلّى العنف اللُّغوي في أبشع صوره وهو السيطرة على اللُّغة وتسطيحها وامتلاك المعنى، وبالتالي امتلاك الإنسان ذاته وتدجينه، ذلك أن الخيال ينزع دائماً إلى الخروج والتمرُّد وإعادة رؤية الأشياء بمنظورٍ مختلف بما يتضمَّنه من دعوة إلى النظر إلى العالم بعين مختلفة بعيداً عن حرفية المعنى أو عرفية الدال، وكلّما ضاقت المسافة بين الدال والمدلول، ظهر التعصب والتشدُّد والانتصار لأحادية المعنى وتفريغ النصوص بشتّى أشكالها من فاعليتها الحضارية وإمكاناتها القرائية على درج التأويل. لذلك كانت الحرب داخل الرواية متواصلة ضدّ الكتب وضدّ القراءات المُغايرة وضدّ الخيال، ومن خلال حراس اللُّغة والمفتشين وغيرهم يتم تنقية وحرق الكتب المخالفة ويتم تدجين النصوص وتفريغها من محتواها أو من معانيها لصالح معنى واحد تفرضه السلطة وتؤكِّد عليه، وعليه فقد أصبح الخيال مرضاً وتهمةً على مَنْ تظهر عليه أعراض المخيلة وأن يؤخذ إلى مراكز إعادة التأهيل التي لا يخرج منها مُعافى، وإنما يخرج بلا ذاكرة أو يخرج ميتاً، وهذا هو مصير ابنة حارس اللُّغة الذي أفضى به الحال إلى الجنون والانتحار حرقاً بالنار، مثله مثل الكتب التي يتم منعها.

إن النظر بإمعان للبنة الأساسيّة للرواية القائمة على منع الخيال والدعوة إلى حرفية اللُّغة وإلغاء المسافة بين الدال والمدلول يكشف عن عمق المأساة التي يمكن أن يعيشها المجتمع وتأكيد على خطورة أحادية الصوت وتجبره، حيث تتحوَّل السلطة إلى إله ويتحوَّل المواطن فيها إلى آلة، حيث الجمود وقتل روح الاجتهاد وإمكانية التطوُّر والتجديد، ومن ثَمَّ موت القارئ والنصّ معاً .

قد يحسب البعض أن هذا الأمر هو محض ديستوبيا تخييلية ليس لها أصل في الواقع، لكنا لا نعدم في عالمنا المُعاصِر وما قبله مَنْ دعا لمثل هذا النوع من السيطرة على المعاني والتأويل، خذ مثلاً رجال الدين في كثيرٍ من الأحيان أو استمع لدعوة هوبز الذي رأى أن الدولة هي صاحبة الحقّ والسيادة على اللُّغة، وإضفاء المعاني وتنسيق العلاقة بين الدال والمدلول، بل إننا في صراعات العالم المُعاصِر نجد أن الدول الكبرى هي مَنْ تمتلك المصطلح وتأويله، وما يترتَّب عليه من حروبٍ وصراعاتٍ دامية، فالمعركة بالأساس معركة لغة، ومَنْ يمتلك حقّ القراءة والتأويل وإضفاء المعنى لعالم كاد يكون فارغاً من المعنى.

■ محمود فرغلي

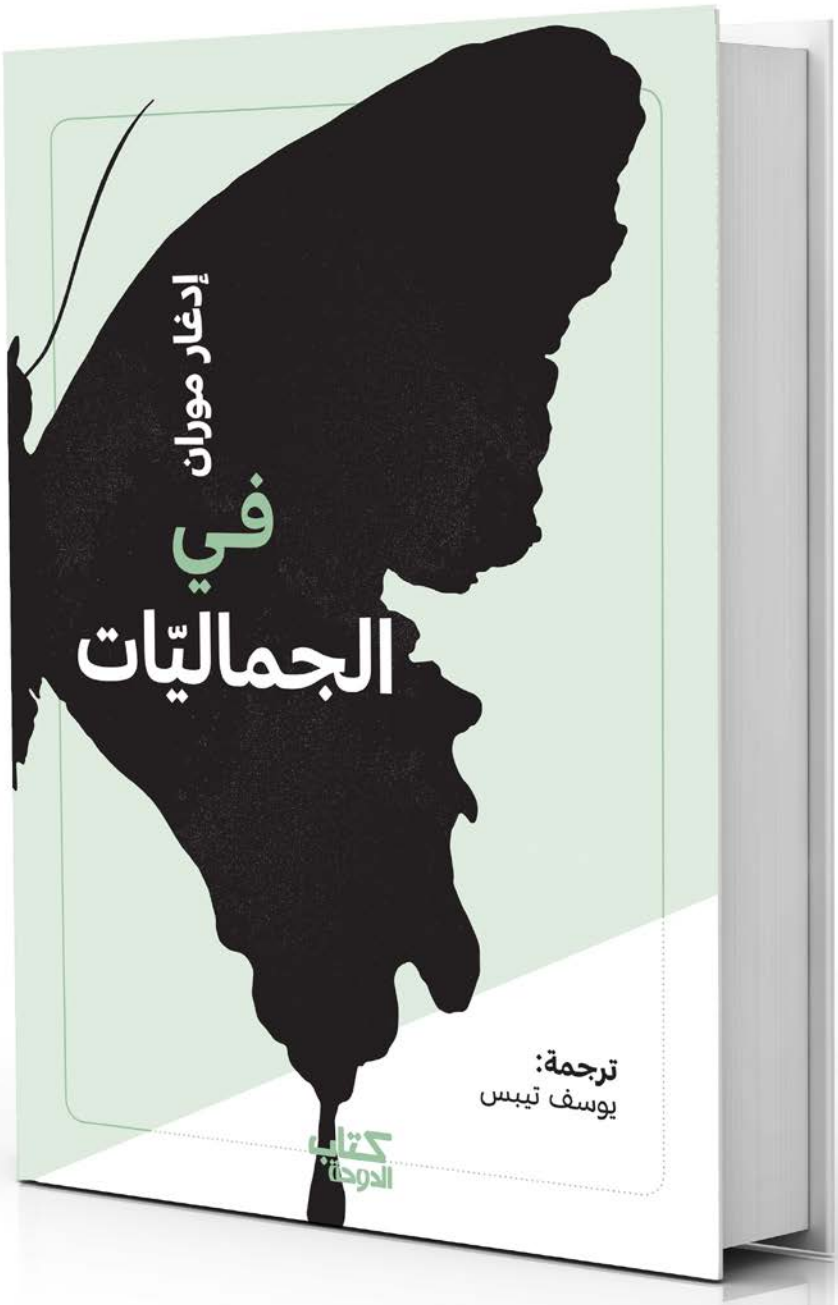
الهوامش:

1 - محمّد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس 2010، ص207.

2 - بثينة العيسى، حارس سطح العالم، الدار العربيّة ناشرون، 2019.

صدر حديثاً في

كتاب الدوحة



Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

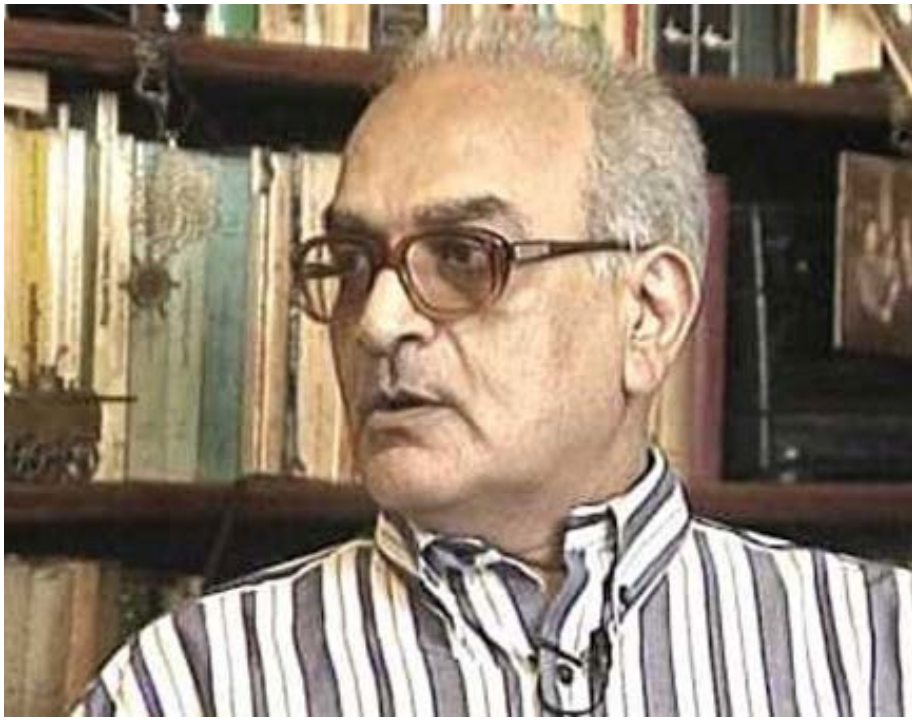
«الهؤلاء» لمجيد طوبيا

الإنسان داخل مدينة غير فاضلة

رواية «الهؤلاء» وهي تحاول أن تفسّر ما يبدو غير قابل للتفسير، وهي تقول اللامعقول الذي يبدو غير قابل للوصف والفهم العقلانيين، تكون بذلك منتمية إلى أعمال نوع من الأدب أسَّسه أدباء كبار من مثل فرانز كافكا وألبير كامو وجان بول سارتر وصامويل بيكيت وصنع الله إبراهيم... ذلك الأدب الذي لا يُحدِّثنا عن المدينة الفاضلة، بل هو يقوم برحلة في مدننا غير الفاضلة، لنكتشف ما فيها من الغرابة المقلقة، وما فيها من الأشياء اللامعقولة والمخيفة والمرعبة.. لنكتشف أن وضع الإنسان فيها هو وضع غير إنساني: هو وضع القهر والكبت والقمع...

مجيد طوبيا كاتب مصري من مواليد 1938، أصدر أعمالاً أدبيّة في الرواية والمسرحية والقصّة القصيرة؛ ومن رواياته التي تفترض أنها تنتقل بنا من اليوتوبيا إلى الديستوبيا، وتصوّر واقع الإنسان في مدينة فاسدة غير المدينة الفاضلة، روايته: الهؤلاء التي نشرها أوَّل مرّة سنة 1973. وهي رواية تتألَّف من سبعة فصول، وبعض عناوين الفصول أشبه ما تكون بعناوين الكتب العلميّة والنظريّة (من مثل عنوان الفصل الأوّل: «آلة الزمن الموسيقية»، وعنوان الفصل السادس: «نظرية جديدة في نشوء المدن وتطوُّرها»)، كأن هذه الرواية بهذا تريد أن تؤدِّي وظائف أخرى غير الوظائف المعروفة للرواية خاصّة وللسرد عموماً.

تقع الرواية في تسعين صفحة، وهي عبارة عن محكي شديد البساطة يكشف النقاب عن سيرة إنسان لم يأتِ في أقواله وأفعاله بما يدعو إلى اعتقاله وإرغامه على القيام برحلة لا يجد لها معنى: هو متهم ومشكوك في أمره إلى أن يعود من كلّ مخافر الدولة الأيبوطية بما يثبت براءته؟ لكن هذه البساطة من نوع السهل الممتنع، فالمحكي يستند إلى بلاغة الإيجاز والترميز، ويثير في عددٍ قليلٍ من الصفحات قضايا كبرى تتعلّق بوجود الإنسان ووضعه اللاإنساني. الرواية عبارة عن صرخة في وجه التسلُّط واللاإنسانية وغياب الحرّيّة في الدولة والمجتمع، وقد نجحت في الكشف عن واقع قاهر بسخرية سوداء تفضح اللامعقول الذي يقذف بالإنسان في رحلة لا متناهية أو نهايتها الموت، وهو من دون تهمة محدَّدة، أو كلّ تهمته أنه قرأ واندهش وتساءل. فقد قرأ الرجل، موضوع الرواية في كتاب صدر بالديار الأيبوطية،



مجيد طوبيا ▲

أن دوران الأرض حول نفسها يحدث في اتجاه مضاد لدوران عقارب الساعة، فاندهش كثيراً، وتساءل: لماذا تدور الأرض ضدّ الساعة وليس معها؟ وحمل سؤاله إلى صاحب الكتاب وبعض المسؤولين، وبدل أن يحصل على الجواب، صار مطارَداً من طرف «الهؤلاء»، وانتهى الأمر باعتقاله وإجباره على الإتيان بشهادات عن براءته من كلّ مخافر الديار الأيبوطية.

تتألّف الرواية من عناصر تجمع بين الواقع والغرابة، فتصف عالماً واقعياً يتكوَّن من الناس والمدن والمخافر والقطارات والصحراء والأحياء الفقيرة... لكن ما يحدث في هذا العالم يبدو غريباً، لا معقولاً، لا إنسانيّاً، من دون معنى، غير منسجم، لا يخضع للمنطق والعقل. فالإنسان في هذا العالم لا يجد معنى لما يقع، يبدو له العالم غريباً ومقلقاً ومخيفاً. والأكثر غرابة أن «الهؤلاء» وحدهم يرون العالم منسجماً، وما يحدث فيه معقولاً.

كان السفر أخيراً إلى مخفر الرمال، وهو بناية عملاقة في خلاء ممتد أجرد. وعندما سأل السارد المندوب لماذا هناك مخفر في هذا الخلاء، كان ردّه أن المدن في القدم كانت تنشأ حول منابع المياه أو حول مركز المواصلات، أمّا في العصر الحديث فالمدن تنشأ حول المخافر

ملخص الحكاية

في البداية انتبه السارد -الشخصية المحورية- إلى أن عقارب الساعة تدور عكس دوران الأرض، هذا ما قرأه في كتاب أصدره أحد علماء الديار الأيبوطية. أثارته المسألة، فبدأ يسأل عن صحّتها، زار صاحب الكتاب، فاتهمه بالتجسس والتشويش على ابتكاره فطرده، وحاول استفسار بعض المسؤولين ففشل وصار مطارداً من طرف «الهؤلاء»، يطارده الواحد منهم بأسئلته وفضوله، ويتهم أقواله بالرمزية، فالمسألة التي يثيرها لا تعني إلّا أن ديار أيبوط تسير ضدّ الزمن وليس معه، وهذا كلام في السياسة، وحاول أن يدفع الناس في ملعب الكرة إلى التفكير في المسألة، فاتُهِمَ بإثارة الفتنة.

بعد أن فشل في فهم المسألة التي شغلته ودفع الناس إلى التفكير معه في حلّها، لاذ بشقته، وأغلق الباب جيّداً، ثم راح يستحضر حبيبته إلى أن صارت حقيقة أمام عينيه.

لكن «الهؤلاء» الجاحظون سيفاجئونه في سريره، ويرغمونه على مرافقتهم، والتهمة غير محدَّدة، فلكلّ إنسان تهمة، ولكلّ تهمة أدلتها، ولابدّ أن للسارد تهمة وأدلّتها موجودة؟ حمل «الهؤلاء» الجاحظون السارد إلى غرفة الرجل المضغوط، وبعد انتظار قاتل، ظهر الرجل المضغوط. سأله السارد عن التهمة الموجهة إليه، فكان رده أنه لا يعرف تهمته بالتحديد، لكن سلوكه قد خرج عن حدود المألوف، وتبدُّل السلوك يكون في حالة أزمة عاطفية أو في حالة الشروع في عمل غير مشروع ضدّ دولة أيبوط وضدّ زعيمها الديجم. والسارد لا يشكو من أزمة عاطفية، وله حبيبة رائعة تدل على ذوقه الراقي في الجمال، ويبقى أنه متهم بالشروع في عمل مريب إلى أن تثبت براءته؟ وللتأكد من براءته، عيَّن الرجل المضغوط مندوباً عنه يأخذ صاحبنا في طوافٍ إلى جميع مخافر الشرطة المنتشرة في أنحاء أيبوط، ويتمّ له في جميع المخافر عرض قانوني للبت فيما إنْ كان مطلوباً في أحدها أم لا، وإذا لم يكن مطلوباً في أيّ منها فهو حرٌّ شريف كما ادعى لنفسه؟

ومن مخفر إلى مخفر، ومن حيّ إلى حيّ، بدأ السارد يحصل على شهادات براءته: 3، 7، 23، 39، 40،... ومع هذا الرقم الأخير سوف يترك السارد والمندوب العاصمة ليطوفا بشتّى المخافر المنتشرة فوق أراضي أيبوط المُترامية. وفي محطّة العاصمة سيلاحظ السارد أزواجاً كثيرة من الرجال وأزواجاً كثيرة من النساء، وهي أزواج تشبه الزوج الذي يشكّله هو والمندوب، أي أن كلّ زوج إلّا ويتكون من متهم أو متهمة ومندوب أو مندوبة، والسارد إذاً ليس الوحيد في هذه الحالة؟

في المخفر الأربعين سيعرض على كلاب أعجمية، فإن أفتت جميع الكلاب بأنه بريء انصرف إلى حاله؟ بعد أن حصل على براءته من الكلاب؟ انصرف والمندوب في اتّجاه مخافر أخرى، وفي الطريق إلى محطّة القطار مرّا بمدن صغيرة وأحياء فقيرة، وصادفا عدداً من المُتسكّعين والمُتسوّلين والأطفال الحفاة... ومن القطار تراءت له حبيبته في القطار المضاد وقد فقدت جمالها وروعة بهائها، أتكون هي الأخرى متهمَّة وتقوم بالطواف من أجل الحصول على البراءة؟

يحصل السارد على براءات جديدة، ويتضاعف الورق في الحقيبة التي يحملها المندوب، ويبدو الطواف كأنه لا نهائي، وفكرة الهروب مستحيلة، لأن محاولات كلّ السابقين باءت بالفشل، وكانت وبالاً عليهم.

وكان السفر أخيراً إلى مخفر الرمال، وهو بناية عملاقة في خلاء ممتد أجرد. وعندما سأل السارد المندوب لماذا هناك مخفر في هذا الخلاء، كان ردّه أن المدن في القدم كانت تنشأ حول منابع المياه أو حول مركز المواصلات، أمّا في العصر الحديث فالمدن تنشأ حول المخافر، ففي البداية يجيء المخفر فيعمّ الأمن في الخلاء المحيط به، وعندئذ تُبنى البيوت ثم تتكوَّن المدن؟

في الخطوات الأولى إلى داخل مخفر الصحراء، كان المندوب يحثّ السارد، وهو ينعته بالطيب الوديع، على أن يتبعه وسط أحجار هي شواهد قبور السابقين مثله، ولما سأل السارد عن هذه الأحجار القبور، كان جواب المندوب أن كلّ المُتهمين السابقين الذين قاموا برحلة إلى مخفر الصحراء فضَّلوا البقاء هنا عن خوض تجربة الإياب.

شخصيّة في وضعية غير قابلة للإدراك

اختار مجيد طوبيا لروايته شخصيّة تطرح أسئلة قد تبدو لا معقولة أو لها حمولة رمزيّة شديدة الخطورة؛ ووضَعها في وضعية تبدو لا معقولة من منظور السارد ـ الضحية، وتبدو طبيعيّة وضروريّة من منظور «الهؤلاء».

الشخصية المحورية في رواية «الهؤلاء»، وهي التي تتكلّف بمهمَّة السرد، شخصيّة أشبه ما تكون باللغز. هكذا تبدو على الأقلّ للهؤلاء. فهي شخصية مثقَّفة ومفكرة، لكن أسئلتها حول الأرض والزمان تبدو أسئلة لا معقولة أو شديدة الخطورة؛ وهي شخصيّة وديعة وطيبة، ولا تواجه مطارديها، لكن تنتهي كلّ مقابلة لواحد منهم بالهروب بعيداً.

وهذه الشخصيّة هي من دون اسم، وهي تعيش في الوهم أكثر ممّا تعيش في الواقع، ومن هنا كثرة الرؤى والأحلام والاستيهامات، وخاصّة عندما يتعلَّق الأمر بالحبيبة، وهي تخضع للسلطة القاهرة وتقبل الطواف اللانهائي، وتستسلم للهؤلاء وهم يقودونها في رحلة في اتِّجاه الموت. هي شخصيّة لا تستطيع أن تفهم اللامعنى الذي يسود العالم الذي يحيط بها، فتصاب نفسيتها بالاضطراب وتدخل دائرة الفراغ والتشاؤم، وهذا ما يفسّر الحضور اللافت للمحكيات النفسيّة والمونولوجات والرؤى والاستيهامات في كلام شخصية مقهورة.

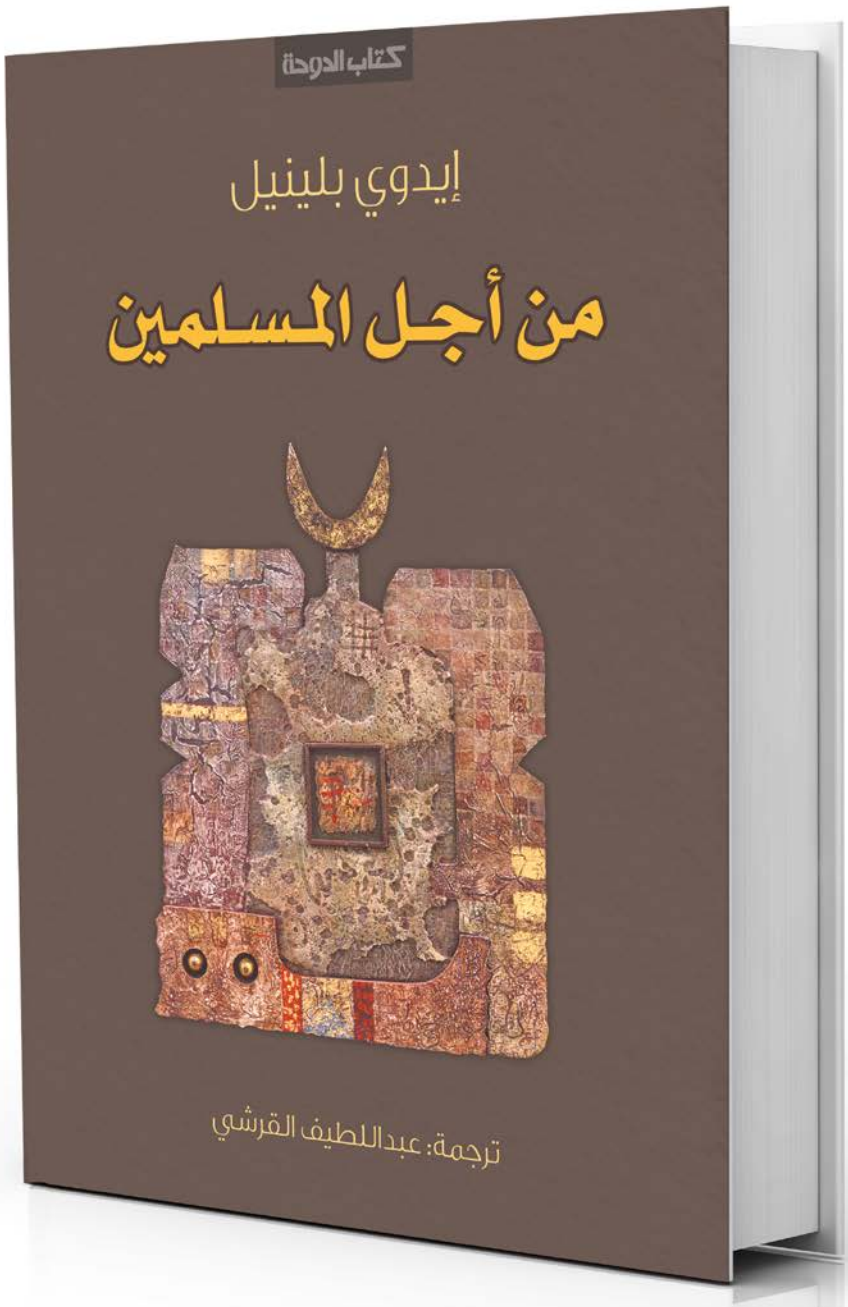
والنصّ يبدأ بتقديم الشخصيّة: رجل مُثقَّف يطرح أسئلة ويقول كلاماً هو حمّال أوجه، فيطارد من طرف «الهؤلاء» وينتهي الأمر باعتقاله، وبراءته لن تكون إلّا بعد أن يُعرَض على كلّ مخافر الدولة الأيبوطية. هكذا تبدو الوضعية عبثية ولا معقولة، وهذا ما كرَّرته الشخصيّة مِراراً وتكراراً. فمن دون تهمة محدَّدة، تجد الشخصيّة نفسها في وضعية غير عقلانية: من أجل الحصول على براءتها، على الشخصيّة أن تطوف على كلّ مخافر الشرطة بالديار الأيبوطية المُترامية، وأن تحصل من كلّ مخفرٍ على شهادة البراءة.

هذه الشخصيّة هي نفسها التي تسرد حكايتها، وهي لا تستطيع أن تفسّر ما يحدث بواسطة خطابٍ فكري عقلاني، لأن اللامعقول ينفلت من المنطق. ومع ذلك فهي تقدِّم من الملاحظات والأسئلة والأقوال الساخرة ما يدلّ على الظلم والقهر الذي يمارسه «الهؤلاء» وبراءتها من التهمة الموجهة إليها. وقد نجح السارد في إدخال القارئ إلى عالم مقلق وغريب ومظلم، ودفعه إلى مشاركته البحث عن معنى لما يَحدث، وزرع في نفسه الأمل في الحصول على البراءة الأخيرة، وتركه مع نهاية غامضة مفتوحة...

■ حسن المودن

صدر في

كتاب الدوحة

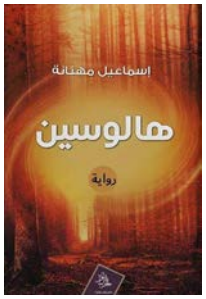


Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

حينما يأتي الخطر من اللّغة

لم يهتم الروائي الجزائري كثيراً بهذا النوع الأدبيّ، على الرغم من إرث العنف الدموي الذي عاشه في تسعينيات القرن العشرين، وهو ما أوجد وضعاً مأساوياً أنتج ما سُمّي في الجزائر بالأدب الاستعجالي، لكن الأدباء لم ينتبهوا إلى استثمار هذا الواقع لكتابة أدب خيال علمي ديستوبي. وهذه المفارقة تبرز هيمنة الرواية النفسية والواقعية على التجارب الروائية، بحيث مازالت هذه الحقبة تعود في الروايات التي تنشر اليوم في الجزائر، في شكل استرجاعات لأجل فهم ما الذي حدث.



أطلق الروائي على هذا الوباء اسم «الهالوسين»، الذي من أعراضه الخطيرة إصابة المريض بفقدان الذهن القدرة على الربط الآلي بين الوقائع والمعاني، ودخوله في حالة من الهذيان، بحيث يكون تحت تأثير صوتٍ داخلي يتحكّم في جميع أفكاره وقراراته.

لكن في السنوات الأخيرة، ظهرت بعض الروايات، وهي قليلة جدّاً، اتخذت من المستقبل موضوعاً تخييليا لها، وأذكر تحديداً رواية «الآدميون» للروائي المخضرم إبراهيم سعدي، ورواية «هالوسين» للروائي الشاب إسماعيل مهنانة. وقبل الحديث عن الروايتين تجدر الإشارة إلى أنّ من بين القواسم المشتركة بين الروائيين أنهما جاءا من أفق الفلسفة، فكلاهما درس الفلسفة ودرَّسها، وألّف فيها على غِرار إسماعيل مهنانة الذي هو في الأصل أستاذ الفلسفة الحديثة والمُعاصِرة، ومتخصّص في فلسفة هايدغر، وله مؤلّفات في حقل الفلسفة.

في رواية «الآدميون» لإبراهيم سعدي تدور الأحداث في مملكة متخيّلة تُسمَّى المأمونة، تحيط بها أراض قاحلة تُسمَّى أرض الصمت. وتروي الأساطير أنّ هذه الأرض القاحلة كانت تؤوي شخصيّات خرافيّة يُطلق عليها اسم الآدميون. في هذه المملكة السعيدة، التي يموت فيها الناس فوق أسِرَّتهم محاطين بأحبَّتهم، تقع جريمة قتل مروِّعة، كان مسرحها أرض الصمت، بحيث تُكتشف جثة إيلام طوث غارقةً في بركة دمائها.

لقد تركت هذه الجريمة أثراً عميقاً في سكّان المأمونة، لأنهم لم يعرفوا يوماً ظاهرة القتل، لهذا بدت لهم الجريمة حادثةً مرعبة، أيقظت فيهم خوفاً قديماً من شكل غير معروف من الموت. لقد اكتشفوا أن الموت ليس واحداً، بل له أشكالٌ أخرى. لقد كانت الضحية في مقتبل العمر، في حين لا يموت ناس المأمونة إلّا بعد أن يعمّروا طويلاً.

يُكلف شين هاء بالبحث عن مرتكب الجريمة، ما يورِّطه في أسئلةٍ كثيرة، تكتسي طابعاً فلسفيّاً: مَنْ هو هذا الشخص الذي ابتكر هذا النوع من الموت؟ تصوِّر لنا الرواية عالم المأمونة، ففي هذه المملكة ابتكر النظامُ نوعاً من الأسلحة التي تُطلق ريحاً قوية حاملةً دخاناً أرجوانياً، يُحدث السكينة والعياء والرغبة في النوم. فهذه الأسلحة لا تقتل، لهذا بدت لهم جريمة القتل حادثةً مخيفةً، لأنّ سكّان المملكة لا يقتِلون ولا يُقتَلون.

كان المُحقّق شين هاء يؤلِّف الخرافات حول كائنات عاشت منذ زمنٍ بعيد تُدعى (الآدميون). فهو يدافع عن فرضية أن الآدميين كانوا موجودين، لهذا اهتم بالبحث عن أدلة وجودهم، مُتسائلاً: هل سكّان المأمونة وحدهم مَنْ يقطنون في هذا الكون؟ لقد ألّف كتاباً بعنوان (صمت السنوات السبع) تحدَّث فيه عن شخصية خرافية تُدعى كوس يتنكَّر في صورة مخلوقٍ من مخلوقات المأمونة، ويحمل جرثومةً غريبة تنتقل عبر الكلام، راح يزرعها في مختلف ربوع المملكة.

وتروي الخرافة بأن كوس نفسه مات بسبب هذا الوباء. ولمّا أدرك سكّان المأمونة بأن الوباء يتنقل عبر الكلام صاموا عن الحديث لمدّة سبع سنوات، ولأجل التواصل ابتكروا لغةً جديدة تتكوَّن من الإشارات والرموز والرسومات. المُثير للاهتمام أنّ التيمة نفسها تتكرَّر في رواية «هالوسين» لإسماعيل مهنانة، أقصد الوباء المُتنقِّل عبر الكلام.

فالرواية تخيَّلت بأنّ وباءً ضرب شمال إفريقيا يتنقَّل عبر اللّغة، من آثاره المدمرة أنه يحوّل البشر إلى كائنات متعطّشة للدماء وللموت.

أطلق الروائي على هذا الوباء اسم «الهالوسين»، الذي من أعراضه الخطيرة إصابة المريض بفقدان الذهن القدرة على الربط الآلي بين الوقائع والمعاني، ودخوله في حالة من الهذيان، بحيث يكون تحت تأثير صوتٍ داخلي يتحكّم في جميع أفكاره وقراراته.

في أحد القطارات المتجهة إلى الشمال، التقى الحواس بطل الرواية بصحافي متقاعد يُدعى إيرفن غوتفريد وقد وصفه بأنه شبيه بفرويد، وكان هذا الصحافي متخصِّصاً في شؤون الشرق الأوسط، والمنطقة العربيّة بشكلٍ عام، ومراسلاً لصحف وقنوات عالميّة، مهتماً بظاهرة الإرهاب العابر للقارات. لقاء الحواس بشبيه فرويد كان مناسباً لطرح أسئلةٍ جوهرية حول الفيروس، خاصّة وأن إيرفن سأله عن علاقة الهالوسين بالإرهاب؟

يسترجع «الحواس» تاريخ ظهور هذا الوباء في الجزائر، إبان الأحداث الإرهابية، حيث كان «الجميع يتوجَّس الموت عند أوّل حاجز مزيَّف أو حقيقي» (الرواية: ص37)، وفي ذلك الزمن ظهرت أخبار عن انتشار وباء خطير يحوِّل الناس إلى إرهابيين. يقول الحواس: «ظهر الغثيان في آلجي بظهور فيروس الهالوسين، علامة صحّية أن تشعر بالغثيان، لأنها تعني أن جسدك يرفض الفيروس ويقاومه» (ص 39).

بعد بحث طويل ومؤرّق، انتهى الحواس إلى نتيجة، وهي أنّ «الفيروس هو هذا اللاشيء الذي ينخرنا جميعاً» (ص:54). إذ يرتقي موقف الحواس من الهالوسين إلى مستويات من التجريد الفلسفي، وكأنّ الوباء هو حالة ميتافيزيقية بالأساس. كما أنه اكتشف بأنّ الوباء يتنقَّل عبر الكلام، ما يجعل المجتمعات الشفويّة أكثر عرضةً له: «إنّ المجتمعات القديمة كانت أكثر عرضةً للفيروس، لأنها لم تكنْ مجتمعات فهم بقدر ما كانت مجتمعات خضوع. كانت تخضع لكلام بدون أيّة محاولة للفهم، لأنّ الكلام نفسه كان يمنع الفهم ويعتبره خطيئةً كبرى، يبدو أنّ الفهم ظاهرة حديثة انتشرت بانتشار الديموقراطية وبرامج الأمية» (ص75). إنّ التفسيرات التي قدَّمها الحواس للوباء تكشف عن أنه من طبيعة أنثروبولوجية، ونفسيّة واجتماعيّة، فالمجتمعات التي لا تُفكِّر، التي تخضع للكلام دون فحصه أو فهمه هي مجتمعات هالوسينية. لهذا يستقر الوباء في كلام المريض، ويتوغَّل في لغته.

لقد اكتشف الحواس أنّ إيمي اليهودية بدأت تهتم بالدين الإسلامي، فأصبحت تسأله كثيراً عن تاريخ الإسلام، وعن طقوس العبادة والمُعاملات التي أخذت تُثير فضولها يوماً بعد يوم. قصّة الحواس مع تحوُّلات إيمي جاءت في سياق تمثيلي لمراحل تحوُّل الذات من دينٍ إلى دينٍ، وهي الأعراض نفسها التي تصيب الإنسان المصاب بالهالوسين. في الأخير ترحل إيمي عن الحواس، بعد أن ارتدت الحجاب، والتزمت التزاماً كاملاً، ليكتشف بعدها أنّها متواجدة في سورية، في قلب الحرب السورية. لماذا يكون مآل التطرُّف هو الهجرة إلى مناطق التوتر والحرب؟ إنه صوت الهالوسين الذي يدفع بالناس نحو خيارات الموت.

إنّ من أشد أعراض الهالوسين هو أن الشخص المُصاب به ينسى ماضيه، وينسى اسمه (في حالة إيمي التي غيّر اسمها بعد إسلامها)، وينسى أسماء الأشياء، وينسى الأمكنة والأشخاص. بل إنه يطال حتى اللّغة نفسها، بحيث يؤدِّي الفيروس إلى إعادة تسمية كلّ شيء، أي إعادة تشييد العالم من جديد.

■ لونيس بن علي

هل عرفت السينما المصريّة مفهوم الديستوبيا؟

روائع مثل «دُعاء الكروان» 1959 و«الحرام» 1965 و«بداية ونهاية» 1960 و«الزوجة الثانية» 1967، كُلّها تقدِّم عوالم شديدة الفساد، وتظهر أبطالها كضحايا لمنظومة اجتماعيّة ظالمة مُتجبِّرة، لكن هل معنى ذلك تصنيفها كأفلام ديستوبية؟ ثمّة شفرة بين العديد من السينمائيين في بلادنا تجعلهم يرون فساد الواقع ليس بحاجة لتطعيمٍ من الخيال، وأنّ إظهاره على حالته يكفي جدّاً كتحذيرٍ من الخلل المُصابة به منظومتنا القيميّة...

ظلّت السينما حبيسة لصراع الإنسان المقهور ضدّ المجتمع، والفقير ضدّ الأغنياء، بشكلٍ قد يصوِّر أنها مبالغة وأحادية في تصوير هذا القهر، لكنها وبرغم زخم المظلومية المعروضة يندر العثور فيها على نماذج قاطعة عن الديستوبيا بمفهومها الثقافي الأعمق

يصعب تناول «المدينة الفاسدة» أو «الديستوبيا» كمفهوم مجرَّد يمكن إدراكه في حياتنا ببساطة، أو بقطع الصلة مع الفنّ والخيال، فهو مفهوم ثقافيّ أوّلاً، حفر منه الأدباء مصطلحاً وعرّفوه بأعمالهم الروائية، كنقيض لليوتوبيا الذي هو بالمثل مفهوم خيالي. الخبر الجيّد أننا لم ولن نعيش الديستوبيا أبداً مهما بلغ الواقع من فساد؛ لأن الديستوبيا بالضرورة تقوم على عالم أضخم في فساده ممّا عاشه كلّ كاتب ومبدع لهذه النوعية الأدبية، هي تحذّر من تفشي الفساد الموجود عن طريق تخيّل أضعاف مضاعفة منه، وتتوقّع أكثر السيناريوهات سوءاً، فمثلاً الاستبداد بأعمال الديستوبيا يجب أن يظهر أكبر ممّا عرفته ألمانيا النازية والاتّحاد السوفياتي في عصر ستالين مجتمعين، وكوارث البيئة يجب أن تكون أكثر قسوة من تفشي الطاعون في العصور الوسطى...، لا ديستوبيا إذن بدون تضخيم ومبالغة صارخة. ربَّما كانت تلك مشكلة السينما المصرية، الممتد تاريخها لمئة عام، والواضح أثرها على المواطن العربي من المحيط إلى الخليج. تركت السينما المصرية والحركة النقدية التي صاحبتها، انطباعاً عن كونها سينما لا تهتم من أمور الحياة إلّا بهموم المواطن الاجتماعيّة السياسيّة، منحازة للضعفاء والمهمَّشين، تكره الإقطاعيين والفسدة والمُتسلِّطين، حتى في الأعمال الهزلية التجارية، ظلّت السينما حبيسة لصراع الإنسان المقهور ضدّ المجتمع، والفقير ضدّ الأغنياء، بشكلٍ قد يصوِّر أنها مبالغة وأحادية في تصوير هذا القهر، لكنها وبرغم زخم المظلومية المعروضة يندر العثور فيها على نماذج قاطعة عن الديستوبيا بمفهومها الثقافي الأعمق، فلم تخترق مبالغاتها حدود الميلودراما، خاصّة والسينما العالمية سبقتها في ترجمة مفهوم الديستوبيا بأدوات السينما مراراً من قبل، سواء ما استعارته مباشرة من الأدب الغربي، أو من قبله، فالديستوبيا وجدت حتى بأفلام تشارلي تشابلن منذ فجر السينما، ومن خلال تلك الأفلام وغيرها أصبح هذا المفهوم أوضح، وبات لدينا المرجع الشامل: روائياً وبصرياً. والذي كان بعيداً بخطوات عن اهتمام التيار العام للسينما المصرية. روائع مثل «دعاء الكروان» 1959 و«الحرام» 1965 و«بداية ونهاية» 1960 و«الزوجة الثانية» 1967 كلّها تقدِّم عوالم شديدة الفساد، وتظهر أبطالها كضحايا لمنظومة اجتماعيّة ظالمة متجبِّرة، لكن هل معنى ذلك تصنيفها كأفلام ديستوبية؟ ثمّة شفرة بين العديد من السينمائيين في بلادنا تجعلهم يرون فساد الواقع ليس بحاجة لتطعيم من الخيال، وأن إظهاره على حالته يكفي جدّاً كتحذير من الخلل المصابة به منظومتنا القيمية، تلك مدرسة فنِّيّة لا يعيبها شيء وإن كانت مخالفة لجوهر الديستوبيا كما شرحنا. لكن بعض الأفلام اتخذت المسار الآخر، مثل «شيء من الخوف» 1969 للمُخرج حسين كمال، والفارق أن الأخير لم يصنع بغرض تقديم لوحة واقعية عن القهر والفساد الذي تعرَّضت له قرى في الصعيد أو الدلتا في زمن معيِّن كما يبدو ظاهرياً بأحداثه، بقدر ما يتم تقديمه للتعليق على واقع حضريّ وسياسيّ أعمّ في فترة صدور الفيلم، وفي ذلك استخدم صنَّاعه المبالغة المناسبة والمجاز البصري والروائي، مع الحفاظ على الطابع المحلّي للفيلم المصري.

أيضاً «اللص والكلاب» 1962، يعتبر واحداً من الأفلام المصرية الأقرب لتصنيف الديستوبيا، وهذا يرجع لمُخرجه كمال الشيخ الذي قام بتحويل رواية نجيب محفوظ المهمومة بفلسفة القدر والعبث ودائرة الأفعال والعواقب، إلى فيلم قاتم عن الظلم الاجتماعيّ، تلك هي الزاوية التي قرأ منها الرواية وترجمها سينمائياً. وما أنقذ تلك الرؤية من الشعبوية أن مخرجها كان مفتوناً بنوعية «الفيلم الأسود» (film noir) الهوليوودية، حاول تقليد أساليبها في عددٍ من

أفلامه، وأجادها تماماً في «اللص والكلاب»، فتناغم الأسلوب مع الرؤية وخدم المضمون الديستوبي بصرياً. والمعروف عن نوعية الفيلم الأسود أنها ظهرت بهوليوود خلال النصف الثاني من الأربعينيات، أي في فترة الصدمة النفسيّة والارتياب الذي عاشه المجتمع الأميركي في صفوف العائدين من الحرب خاسرين وظائفهم وزوجاتهم، وينتابهم اليأس المطلق والشكوك تجاه من حولهم، لذا اتّسمت أفلام تلك الفترة بصورةٍ قاتمة وكئيبة، وبأفكار بوليسية مشوقة، وتمايز واضح بين الأسود والأبيض على حساب تدرج الرمادي، الخيالات والظلال والتصوير الليلي الخارجي، دوائر العصابات والقتلة والنساء اللواعب، أجواء صاغها كمال الشيخ في حكاية سعيد مهران، اللص الذي استلهم أدبيّات الشيوعية والخطب الرنانة حول خلل توزيع الثروة من الصحافي والناشط المُثقَّف «رؤوف علوان»، يسرق سعيد «حقّه» من المجتمع فيسجن فيخرج من السجن ليجد زوجته تركته وتزوَّجت من صديقه «عليش» وتخلّى عنه ملهمه رؤوف علوان، فيدخل بعدها سعيد في مواجهات مباشرة وضمنية مع المجتمع، بمنظومته القضائية والأمنية، وبمثقَّفيه وإعلامه ورجال دينه، وحتى مع من كان يظنهم حلفائه وأحبّائه.

أفلام عديدة تناولت حقبة الاستعمار والتبعية البريطانية، يظلّ «في بيتنا رجل» 1964 واحداً من أفضل أفلام تلك النوعية، عن قصّة لإحسان عبد القدوس حول طالب جامعي يغتال أحد رموز السُّلطة المعروف بتبعيته للإنجليز، ويُجبر هذا الطالب على الاختباء بمنزل زميله بين أسرة من الطبقة المتوسّطة لا يهتم أفرادها بالسياسة وسط استنفار أمني لضبطه ورصد مكافأة مالية ضخمة لمن يبلغ الشرطة عن مكانه، فكرة قوميّة وسياسيّة أخذها المُخرج هنري بركات لمنحى اجتماعيّ ورومانسيّ، وبقدر نعومة هذا الفيلم بقدر ما أجاد في تصوير قتامة هذا العالم بسمات ديستوبية واضحة، لدرجة تجعل العالم خارج ذلك المنزل الدافئ أشبه بمستعمرة من الزومبي. فيلمان للمُخرج علي عبد الخالق تناولا الجانب اللاإنساني من التقدُّم العلميّ والطبيّ، «جري الوحوش» 1987، و«إلحقونا». والفيلمان يرصدان ظاهرة نقل الأعضاء البشريّة، سواء بالسرقة أو المقايضة. حاول الفيلم استبصار مستقبل يتحوَّل فيه الإنسان لقطع غيار من اللحم، لكن الرؤية كانت سطحية.

الكاتب «وحيد حامد» كان له النصيب الأكبر من النصوص السينمائية التي تتلامس مع مفهوم الديستوبيا، بدأت هذه النزعة عنده بفيلم «الغول» 1983 حول شاب مستهتر يرتكب جريمة قتل ويتم تبرأته منها بفضل نفوذ والده، يستدعي الفيلم فصلاً من فصول العصور الوسطى بأوروبا، حين اقترح أحد الساسة بولاية «سكسونيا» الألمانية قانون عقوبات يحاسب الفقراء على جرائمهم، أمّا النبلاء فتكتفي الدولة بعقاب ظلالهم، هذه الحكاية تروى بتفاصيلها داخل الفيلم. ويستمر وحيد حامد في تقديم هذا النوع من الحكايات في فيلم «الإرهاب والكباب» 1991، ويتعرَّض هذا الفيلم للنظام البيروقراطي الذي كان مصدر الديستوبيا في عالم الفيلم، بقصّة عن «أحمد» أحد أفراد الطبقة المتوسطة الذي يعاني من صعوبة بالغة في نقل أبنائه من مدرسة لأخرى بسبب الروتين، ويجد نفسه فجأة متورطاً في عمل يظنه من حوله إرهابياً، يحتجز بالصدفة رهائن ويفاوض بهم السُّلطة على طلبات خارج السياق والمتوقَّع. برغم استناد الفيلم على هيكل واقعي، نجح مخرجه شريف عرفة في وضع لمسات من الطرافة المُختلطة بالكابوسية، بمشاهد بعينها أظهرت «مجمع التحرير» بصورةٍ كئيبة، صفوف متعاقبة من البشر يجرون بقوة الدفع داخل المبنى العملاق، مشاهد بدت متأثِّرة بالفيلم الألماني الديستوبي «Metropolis» (1927).

يبقى فيلم «النوم في العسل» 1996 واحداً من أعمق النصوص التي كتبها وحيد حامد، وهو الفيلم المصري الأكثر تأهيلاً لتصنيف الديستوبيا بمفهومها الأشمل، عن قصّة محقِّق شرطة يتتبَّع ظاهرة اجتماعيّة غامضة ويحاول فكّ طلاسمها وكشفها للإعلام وأصحاب القرار، تلك الظاهرة تتلخّص في أن ذكور المجتمع بأكملهم فقدوا قدرتهم الجنسيّة، الفكرة التي تبدو فكاهية في بادئ الأمر تتطوَّر بنضج لتعبِّر عمّا هو أبعد: هناك مشكلة كبرى بل كارثة، وتلك الكارثة يعلم بأمرها الجميع رجالاً ونساءً، أثرياء وفقراء، حكماء ومحكومين، ورغم ذلك هي غير موجودة، لأنه غير مسموح بمناقشتها. يُعدُّ «النوم في العسل» بين أفلام مصرية نادرة اقتحمت نوعية دراما الكوارث، بفكرة خالصة المحلّيّة، وديستوبيا مكتملة التزمت بتصوير عالم موازٍ بقواعد جديدة وخارقة للطبيعة والمألوف، واستخدمت المجاز كي يُعلِّق العالم الخياليّ على العالم الفعليّ.

■ أمجد جمال

طه حسين▲

طه حسين عن قرب (2)

ذكريات شخصيَّة

ذكرت للقرّاء، في العدد الماضي، كيف انعقدت جلسة الاجتماع في بيت الدكتور طه حسين، البديع (رامتان)، وكيف استغرق الجميع الحديث في الشأن الثّقافي، وشؤون اللحظة العامّة، وقد استمتعت كثيراً بهذا الحديث. وبعد أن كنت أقلِّب نظري في رفوف الكتب، التي كان مقعدي قريباً منها، في بداية الجلسة، وأنا أنتظر، استغرقتني متابعة ما يدور أمامي من مشهد، كنت أدرك أن الدهر لن يجود بمثله، وإن كان كريماً معي، وجادَ به مرَّتَيْن، بعد ذلك. وكنت سعيداً بوجودي فيه، رغم هامشية هذا الوجود، فلم يعرني أيٌّ منهم التفاتاً، ولم يكن أيٌّ منهم يعرف عني شيئاً غير أنني الموظَّف الذي أوكلَ له المجلس كتابةَ محضر الجلسة، فبقينا، أنا والمقعد الذي أشغله، سواء.

صبري حافظ

كنت أعرف قدر كلّ منهم، وأدرك قيمته؛ لأنني كنت، كما ذكرت في الحلقة السابقة، قد عرفت، عن قرب، جلّ كُتّاب مصر الكبار، فقد كنت ابن الساحة الثّقافيّة، والأدبيّة وحراكها الديموقراطي المفتوح، برغم كلّ التضييق على الحرّيات في زمن عبد الناصر، واستبداده الذي جعل الخوف ينتشر مع الهواء في كلّ موقع، حسب تعبير نجيب محفوظ، في إحدى رواياته. لكن حراك المجتمع الثّقافي كان، بسبب الاستبداد والتضييق على الحريّات، محدوداً، فلم تتَحْ لي معرفة هذا المزيج من الأكاديميين والفاعلين في الحقل الثّقافي، الذين كانوا قد كرَّسوا وجودهم في المجالَيْن، قبل زمن عبد الناصر، وفي سنواته الأولى، ثم انسحبوا -فيما يبدو- من الحقل الثّقافي، باستثناء سهير القلماوي، التي كنت أنفر منها لجنايتها على يحيى حقّي، فقد عملت -بدأب شرّير- على «تطفيشه» من مجلّة (المجلّة)، منذ تعيينها على رأس الهيئة المصريّة العامّة للنشر؛ وحتى نجحت في دفعه للاستقالة منها عام 1970، وهو العام نفسه، الذي التقيتها فيه في بيت الدكتور العميد، وهو النفور الذي تضاعف بعد ذلك، حينما اصطفتها جيهان السادات أستاذة لها مع بداية عصر التدهور والهوان، فازدادت سهير سطوةً ونفوذاً، وتآكل، في الوقت نفسه، ما كان لها من رأسمال ثقافي رمزي محدود، باعتبارها تلميذة العميد.

لكن أكثر ما أثّر فيَّ، في تلك الجلسة، هو هذا المناخ الحميمي المترع بالودّ والتبجيل للدكتور طه حسين. كان الجميع يجلّونه، بشكل لا تخطئه عين من يراقب كيمياء التفاعل بينهم، كما كنت أفعل عن بعد. وكان هو، بدوره، يحبّهم حبّ الأستاذ لتلاميذه النابهين، ويحدب عليهم حدب الأب على أبنائه الذين كبروا، ولا يخفي اعتزازه بهم، وتقديره لأفكارهم ورؤاهم. وكان هناك نوع من التجاوب والتقارب الفكري بينهم؛ فهم جميعاً أبناء المرحلة الليبرالية في التاريخ المصري، التي ازدهرت فيها الثّقافة، بشكل ملحوظ، وكان للمثقّف بها دور وكلمة مسموعة. وكانت الموضوعات التي تهمّهم، وكنّا وقتها، في السنة الأخيرة من حكم عبد الناصر، تختلف كثيراً عن تلك التي تهمّني وتهمّ جيلي من شباب الكُتّاب وقتها، والتي كنّا قد بدأنا -بالفعل- نعبّر عنها في صفحة «المساء» الثّقافيّة، ثم على صفحات مجلّة «الآداب» البيروتية، قبل أن نطرحها في مصر نفسها، بقوّة مع (مجلّة 68). فقد كان همّهم الشاغل -على ما أذكر، في تلك الجلسة- هو تراجع دور المثقّف في الواقع، وتآكل تأثيره، وتدهور مكانته. بينما لم نعِ نحن - الشبّان- مدى العواقب الوخيمة لتآكل هذا الدور، وقتها؛ لأننا كنّا غارقين في مشاكل الحريّة المفقودة، ومتغيرّات الكتابة وحساسيَّتها الجديدة، والمختلفة. وكان جيلنا لا يزال بعيداً عن مواقع السلطة، ولا يعرف الكثير عن أساليبها الجهنَّمية في احتواء مَنْ يعملون معها.

كما كان طه حسين حريصاً على أن يسمع أخبارهم، وأن يعرف ما يدور في حياة كلّ منهم. وأكبرت قدرته على تذكُّر أسماء أبنائهم، وأحفادهم، بصورة مدهشة. وكان أكثرهم مهابة بعد طه حسين، وتأثيراً عليّ، فقد كنت أراه للمرَّة الأولى، هو الدكتور محمَّد عوض محمَّد، الذي كنت أعرف بعض ترجماته عن الأدب الألماني، فهو مترجم «فاوست»، لـ«جوته»، ثم بحثت، بعد التقائي به، عن كتابَيْه المهمَّيْن عن (النيل) و(السودان). فقد كان جغرافيًّا من طراز نادر، وأديباً متمكِّناً، وقادراً على أن يحيل الجغرافيا إلى أدب رفيع، كما فعل تلميذه النجيب جمال حمدان، من بعده. وجاء بعده في التأثير علي، لغرابة المفارقة، أيضاً، جغرافيٌّ آخر، هو سليمان حزين، فما الذي جرى للجغرافيين، بعد نهاية

تلميذهما النابه، جمال حمدان، المؤسية؟!
وشرّق بالجمع الحديث، وغرّب، ولكنه كان يعود دوماً إلى طه حسين الذي كانت له تلك (الكاريزما) الخاصّة الهادئة. وكان طه حسين يتكلّم الفصحى دوماً، فلا يبدو في حديثه أيّ أثر للعاميّة إلّا عندما يميل إلى الشؤون الشخصية لأيٍّ من الحاضرين، بينما كان حديث بقيّة الأعضاء قريباً ممّا ندعوه (عاميّة المثقّفين)، وكانت زوجة الدكتور طه حسين، فيما بدا لي، واعيةً بأهمّيّة الاجتماع، برغم عدم وجودها فيه، تدير جانبه الاجتماعي عن بعد، فقد أرسلت النادل النوبي الذي كان يرتدي زيّاً رسمياً أبيض، بحزام عريض أزرق، لكلّ مَنْ وفد إلى البيت، بالمشروبات. وما إن مضت الساعة الأولى في جدلٍ ونقاش طليّ حتى وجدناه يجيء، مرّةً أخرى، يعرض على الجميع، دوراً ثانياً من المشروبات، دون أن ينساني، بالطبع؛ وهو الأمر الذي كنت أتوقّع حدوثه كشخص ثانوي لا أهمّيّة له في تلك الجلسة. لكن تعريجه عليّ، في كلّ مرّة، بعد الفراغ من الضيوف الأساسيين، ترك أثراً في نفسي، لم ينمحِ.
أقول شرّق، بالجمع، الحديث، وغرّب، لكن طه حسين كان -فيما بدا لي- حاضر الذهن طواله، لم تجعله طلاوته الشيِّقة ينسى أنه يرأس جلسة لجنة، وأن على جدول أعمالها أكثر من أمر، عليه أن ينجزه، وهو ما قام به بيسر بارع، وفي زمن قصير، كان حريصاً فيه على استطلاع رأي أعضاء اللجنة، وعلى معرفة اقتراحاتهم المختلفة في كلّ أمر من الأمور المعروضة عليها. وبدأ الجمع في الانفضاض، حتى انصرفوا جميعاً. بعدها، التفت إليّ الدكتور طه حسين، وكأنه كان يراني طوال الوقت، قائلاً: ألم أطلب منك ألّا تدوِّن شيئاً، يا أستاذ؟ فقلت، على الفور، وكأنني أصحّح خطأي الأوّل: نعم، يا معالي الباشا!، فقال، وكأنه لا يريد التريُّث عند هفوتي، وقد وصلتني الرسالة بأنه يعرف أنني لم ألتزم، حرفيّاً، بما طلب: أعرضْ عن كلّ ما دوَّنته، واكتب!
وأخذ يملي عليّ محضر الجلسة، منذ ديباجتها: انعقدت لجنة كذا، في يوم كذا، في ساعة كذا، ببيت الدكتور طه حسين (رامتان)، وبرئاسته، وحضرها فلان وفلان (وكان يُسبِق كلّ اسم بلقبه، ويرتِّبهم ترتيباً له دلالاته من حيث الأقدميّة والمكانة، وليس ترتيباً عشوائياً أو أبجدياً كما يحدث في معظم محاضر اللجان المماثلة، واعتذر عن عدم حضورها فلان.. إلى آخر الديباجة السلسة التي أملاها عليّ، بوضوح، وبلغة ارتقت فيها لغة الدواوين إلى أفق اللّغة الأدبيّة الراقية؛ وهو الأمر الذي دفعني إلى أن أطلب من رئيس إدارة الشعب واللجان، في المجلس، بعدما عدت في اليوم التالي للعمل، اعتماد لغة تلك الديباجة البليغة الوجيزة الناصعة في كتابة كلّ المحاضر. ثم بدأ ينتقل إلى نظر اللجنة في جدول الأعمال المعروض عليها، ويملي عليّ ما كان به، نقطة بنقطة، وبالترتيب نفسه وبالأرقام نفسها التي قرأتها عليه في بداية الجلسة، وقرار اللجنة في كلّ أمر. وقد تَمَّ هذا كلّه بطريقة تزري بكلّ ما دوَّنته من نقاط لنفسي، في أثناء الجلسة؛ وكأنه يريد أن يعلّمني درساً، وأن يبلِّغني رسالة ضمنية بألّا أخالف تعليماته في المرّة القادمة. وهو ما فعلته في المرة التالية بعد أقلّ من عام؛ فلم أدوِّن شيئاً طوال الجلسة التالية، وانصبَّ تركيزي على الاستمتاع بكلّ ما في الفضاء الذي يدور فيه هذا الاجتماع النادر واستيعاب تفاصيله.
عدت، في العام التالي (1971)، إلى بيت «معالي الباشا»، وقد جعلتني الزيارة الأولى له أكثر شغفاً به، وأشدّ ثقةً بما ينتظرني فيه، فقد انقشعت توجُّسات المرّة الأولى، بعدما بلورتُ نسقاً خاصّاً من التوقُّعات. كنت، في واقع الأمر، مترعاً بالشوق إلى تكرار تلك التجربة، وإلى معرفة ما سيدور بين أعضاء تلك اللجنة من نقاش حول متغيِّرات الواقع المصري، قبل ما سيقرِّرونه في جدول الأعمال. وكانت قد جرت مياه كثيرة تحت جسوره، بعد رحيل عبد الناصر، وتخبُّطات العام الأوّل من حكم السادات. وما إن استقبلني فريد شحاته، بطريقته الرسمية المعهودة، حتى توجَّهت بنفسي، بعد السلام عليه، إلى مقعد في جانب بعيد من الغرفة، دون أن يوجِّهني هو إليه كما حدث في المرّة السابقة. فقد كان تنظيم المقاعد في الغرفة معَدّاً مسبقاً للجلسة، وهو الأمر الذي لم أدركه في المرّة الأولى؛ حيث تتحلَّق المقاعد الوثيرة حول مقعد الدكتور طه حسين الأثير والمميَّز، وكانت الغرفة -برغم ما تزدان به من مكتبات مليئة بالكتب؛ العربيّة منها والفرنسية- تغطّي معظم جدرانها، وعدد من الصور واللوحات، بها «فازتان» موزَّعتان، بعناية، على جانبي حلقة الاجتماع، وبكلّ منهما باقة جميلة، من الأزهار، تختلف عن الأخرى.
ثم جاءت السيِّدة سوزان بالدكتور طه حسين، في حلّة كاملة أنيقة، من أرقي أنواع الصوف، داكنة الزرقة، وربطة عنق حريرية لا تقلّ عنها أناقةً، فتذكَّرت أنها حلّة مغايرة لحلّة العام الماضي التي كانت من اللون البنّي الغامق، وإن لم تقلّ عنها بهاءً وأناقة. وكانت حلّة هذا العام من ثلاث قطع، أي كان يرتدي معها (الصديري) تحت الجاكتة، فقد كان في الجوّ بشائر برد خفيف. ولاحظت أنه قد تقوَّس قليلاً، وأنه يتَّكئ على زوجته أكثر، لكنه ظلّ فاره الطول، مهيب الطلعة. وما إن هلّ عليّ حتى نهضت للسلام عليه، وقدَّمت نفسي له قائلاً «معالي الباشا»، هذه المرّة، فإذا به يتذكَّرني سائلاً: ألست الموظَّف نفسه الذي جاء في العام الماضي؟ فأجبت: نعم، يا معالي الباشا! فقال: أهلاً وسهلاً! وكرَّر سؤال العام الماضي نفسه: هل قدَّمت قهوة للأستاذ، يا فريد؟ فأجابه فريد: نعم، ثم التفت إليّ، وقال: هات ما لديك، فقرأت عليه جدول الأعمال، وسألني: أتتذكَّر ما طلبت منك في الجلسة السابقة؟ قلت: نعم، يا معالي الباشا!؛ ألّا أدوِّن شيئاً، وأن أنتظر حتى تملي عليّ -معاليك- المحضر، بعد انفضاض الجلسة، فقال: جيِّد.
وأخذ أعضاء اللجنة يتوافدون، واحداً وراء الآخر، يسلِّمون عليه جميعاً، وهم ينادونه كالمرّة السابقة بـ«يا معالي الباشا»، ويقبّل بعضهم يده، بينما يكتفي البعض الآخر بالسلام عليه، دون تقبيلها. وكان يتهلَّل لمقدم كلّ منهم، ويحتفي به، ويستطلع أخباره، دون أن يغفل مَنْ سبقوه، وقد نال كلّ منهم نصيبه من اهتمامه. وبدأ الحديث بينهم، كالمرّة السابقة، بالكثير من الأمور الخاصّة والشخصية التي تتجلّى، عبرها، حميميّة علاقاتهم بطه حسين، وتفرُّد علاقته بهم. وعرَّج الحديث على آخر الأخبار الفردية، حينما أشار طه حسين إلى موت المستشرق البريطاني الشهير «هاملتون جب» (1895 - 1971)، وكان أغلبهم يعرفونه، وتحدَّث البعض منهم عن ذكريات طيِّبة عنه، وعن زياراته المتكرِّرة لجامعة القاهرة. لكن الحديث العام كان عمّا يدور في الواقع المصري، وقتها، واستشراف ما ينوي السادات فعله، استأثر بالكثير من وقتهم. فعلى العكس من اجتماع العام السابق، والذي جرى في سبتمبر، قبل موت عبد الناصر، كان هذا الاجتماع -على ما أظنّ- في أواخر أكتوبر؛ لذلك حظي الاستفتاء الأخير، على دستور 1971 الذي أعدَّه السادات، بقدر لا بأس به من تهكّمهم وسخريتهم. وكان محمَّد عوض محمَّد من أكثرهم استخفافاً به، ونقداً لتكريسه المطلق للاستبداد

العسكري، فلم يكن به أدنى أثر للفصل بين السلطات.
وقد شاقني، وقتها، أن أتعرَّف شكوكهم العميقة في سعي أنور السادات إلى تحرير مصر من قبضة الاستبداد الذي عاشته طوال فترة حكم سَلَفه، جمال عبد الناصر. ولأن عدداً منهم، وعلى رأسهم طه حسين نفسه، كانوا يعرفون أنور السادات معرفةً شخصية، واحتكّوا به في مناسبات عديدة، لم تنطلِ عليهم حيله التي كان يناور بها، وعبرها، في استخدام الدعوة للحرِّيّة، للاستئثار بالسلطة. ولم يكن أيّ منهم، وعلى رأسهم طه حسين نفسه، متفائلاً به، بأيّ حال من الأحوال، وإن لاحظت أن سهير القلماوي لم تشترك في حديثهم عنه، ولم تعبِّر عن أيّ رأي فيما كان يدور، وقتها. ولا أعرف، حتى اليوم، إذا ما كان صمتها احتراماً لاختلافها مع أستاذها أم موافقة ضمنية على ما كان يعبِّر عنه مَنْ هم أعلى منها قامة وقيمة؛ ذلك لأن طه حسين نفسه قد سرد شيئاً من تجربته الشخصية معه، من خلال عمله في جريدة «الجمهوريّة» التي رأسَ السادات تحريرها في فترة من الفترات، وكيف توقَّف بسبب خلافه معه عن النشر فيها. وقد اتَّفق معه، في الرأي السلبي فيه، محمَّد عوض محمَّد، وسليمان حزين اللذان كانا أكثر مَنْ حَمَل، مع طه حسين، على السادات، وشكَّك فيه.
ولم يفتني -رغم استغراقي في الاهتمام بحديثهم السياسي في الشأن العام، وقتها- ملاحظة براعة طه حسين في تلمُّس المداخل، دون الانصراف عن الشأن العامّ، لاستطلاع آرائهم فيما ينطوي عليه جدول أعمال اللجنة من شؤون، حتى استكمل كلّ بنوده، دون أن تفقد الجلسة شيئاً من حميميَّتها وتلقائيَّتها وسلاسة الجدل الثري فيها. وقد وطد محمَّد عوض محمَّد مكانته عندي، والتي خرجت بها من الجلسة الأولى، ودفعني، بعدها، إلى البحث عن بقيّة مؤلَّفاته لقراءتها. وما إن أوجز طه حسين لهم ما هو معروض على اللجنة، وما خرجوا به من قرارات فيها، حتى أخذ أعضاء اللجنة في الانصراف. وبعدما غادر آخرهم، أقبل فريد شحاتة على طه حسين، يسرّ له أمراً، ولم أسمع، ممّا دار بينهما، غير أمر طه حسين له: أَدْخلهما!، ثم التفتَ إليَّ، وقال: ابقَ مكانك.. سأستقبل ضيفَيْن لأمر سريع، ثم أملي عليك المحضر.
ودخل علينا كلّ من الدكتور سهيل إدريس، صاحب «الآداب»، ومعه رجاء النقّاش الذي كان -بالطبع- من أصدقاء سهيل إدريس المقرَّبين في القاهرة، فقد كان أوَّل مراسلي مجلّة «الآداب»، ويبدو أنه كان مَنْ نَظَّم موعد اللقاء بينه وبين الدكتور طه حسين. وبعد أن سلَّما على الدكتور طه حسين، التفتا إليّ، ورحَّبا بوجودي الذي فاجأهما. شعرت، في تلك اللحظة، بشيء من الاضطراب، لأنني أدركت أن معرفتهما بي لن تفوت على الدكتور العميد، و-ربَّما- ستدفعه لتقريعي. وتبيَّن أن الدكتور سهيل إدريس قد جاء يطلب التعاقد مع الدكتور طه حسين على طبعة جديدة من إسلاميّاته الشهيرة، التي أصدرتها (دار الآداب) في مجلَّد واحد، وفي طبعة بيروتية رائجة. هنا، أتاحت لي الظروف أن أتعرَّف اهتمامات طه حسين الثّقافيّة العربيّة الواسعة، وأن أشهد جانباً راقياً آخر من جوانب شخصيَّته، وهو يتفاوض على حقوقه الفكرية، مع سهيل إدريس، بطريقة ماهرة ومبتكرة، ويجبره -بحصافة متناهية- على أن ينصاع لكلّ شروطه، وهو الذي كان معروفاً بصرامته وبخله مع الكتّاب، بوصفه ناشراً؛ وهذا ما سأحكيه للقرّاء، في العدد القادم.

أتاحت لي الظروف أن أتعرّف اهتمامات طه حسين الثّقافيّة العربيّة الواسعة، وأن أشهد جانباً راقياً آخر من جوانب شخصيَّته، وهو يتفاوض على حقوقه الفكرية، مع سهيل إدريس، بطريقة ماهرة ومبتكرة، ويجبره -بحصافة متناهية- على أن ينصاع لكلّ شروطه

البشير خريِّف..

قصّة اعترافٍ بالأبِ

لم تحُلْ لغة الكاتب التونسي البشير خريِّف (1917 - 1983) دون أنْ يفهم أدبه، ويستمتع به مَنْ لم يكن من بلاد الجريد أو من تونسَ. لقد احتفى بأدبه قرّاءٌ ونقّادٌ عرب كثيرون، وترجِم إلى الفرنسية، والإنجليزيّة، والإسبانيّة، و-رغم ذلك- ما يزال خريِّف الذي مثَّل «ظاهرة أدبيّة فريدة» -بحسب- عبارة مصطفى الكيلاني -لم يلقَ العناية التي تليقُ به، خاصّةً لأنه -يضيف الكيلاني- أديبٌ طلائعيّ، وقارئٌ جيّد لتاريخ عصره، وصاحبُ أسلوبٍ في السّرد فريدٍ، لم يُسْتثمَر بعده، في كتابة السرد، إلاّ قليلاً.. والحقّ، أن ريادة خريِّف، وقيمة أدبِه لم تعودا، اليومَ، بعد ستٍّ وثلاثين سنة على وفاته، موضوعَ جدلٍ أو اختلافٍ، بفضل جهود الباحثين في الجامعة التونسية، خاصّة. فعرفت الجامعة التونسية اهتماماً أكاديميّاً بأدبه، منذ سبعينيات القرن العشرين، في شكل دروس للطلبة، أو رسائل وأطاريح جامعية، يمكن أنْ نذكر منها ما أنجزه عبد اللطيف عبيد، ومختار المصعبي، وسالم ونيس، وفوزي الزمرلي، وغيرهم كثير، إضافةً إلى ما كُتب عن أدب خريِّف، من مقالات وكتبٍ مفردة وجماعية، ومحاضرات وندوات واحتفائيات.. ثمّة إجماعٌ، اليومَ، على أن خريِّف يمثّل أحد أبوَيْ الأدبِ الرّوائي التونسيِّ الحديث (إلى جانب المسعدي)، وعلى أنه نحت أسلوباً في الكتابة، فريداً متميّزاً، بقدر ما جذّر النصّ في المحليّ، سما به إلى مرتبة الأدبِ العالمي، وإنْ ما زالتِ «العالميّة» تنتظر، فعلاً، جهوداً أكبر؛ تأليفاتٍ وترجمةً.. ولا شكّ في أنّ استعادة مجلّة «الدوحة» أدبَ البشير خريِّف في ملفّها الخاصّ (بصمات)، خير دليلٍ على المكانة التي يحظى بها الرجلُ في الوجدانِ العربيّ، وعلى القيمة الثابتة التي يمثّلها أدبُه في تاريخ الرّواية العربيّة. ■ رضا الأبيض

اعترافٌ.. لم يكن سريعاً ولا سهلاً

وُلد الكاتبُ التونسي البشير خريِّف في نفطة، في 10 أبريل، 1917. وسرعان ما انتقل إلى العاصمة، واحترف التجارة قبل أنْ يُتمّ تعليمه في المدرسة الخلدونيّة، سنة 1939، ويلتحقَ بالتدريسِ، ويتنقّل بين مدن كثيرة.

شغف خريِّف بالقراءةِ والكتابة، وانضمّ إلى النوادي الأدبيّةِ، وخالط أهلَ الأدب والفكر أمثال البشروش، ومزالي، وغازي، وبن سلامة إضافةً إلى أخيه الشاعر مصطفى خريِّف. ونشر مقالاتٍ نقديّةً ونصوصاً قصصيّة في الصحافة، وقد ساهمت «مجلّة الفكر»، التي انضم إلى أسرة تحريرِها، في التعريف به وبأدبِه.

كتب خريِّف القصّة والرواية الواقعيّة الاجتماعيّة التي تقوم على أطروحاتٍ فكريّة واختياراتٍ فنّيةٍ، أهمّها، كما يذهب إلى ذلك محمَّد الباردي، في «إنشائيةُ الخطابِ في الرّواية العربيّة الحديثة»: غِنَى الواقعِ واستقلاليتُه، وقدرةُ اللّغة على نقله، والتعويلُ على شخصياتٍ نموذجية توهم بواقعية وضْعِها ودورِها، من خلال أسمائها، وهيئاتها، وسلوكها، وعلى الالتزام بالقيم الوطنية وقضايا الإنسانية العادلة... ولقد استثمر خريِّف، في ذلك، تنقُّلاته، ومشاهداتِه، ومطالعاته كتب الأدب والتاريخ، وطبعه الميّالِ إلى الدعابة والسخرية، دون إقذاعٍ.

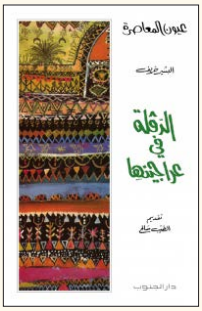
أبدع خريِّف « برق الليلِ» (رواية، نُشِرت سنة 1961) و«الدقلة في عراجينها» (رواية، نشرت سنة 1969)، و«مشموم الفلّ» (قصص، نشرت سنة 1971)، و«إفلاس أو حبّك درباني» (رواية، نُشِرت سنة 1980)، و«بلاّرة» (رواية، نشِرت سنة 1922، بعد عقد من وفاته)، فخرج بالأدبِ القصصيّ والروائي التونسيِّ من محلّيَّته إلى أفق أرحبَ، واستحقّ أنْ يكون أحدَ أعلام الأدب العربيِّ.

في «برق الليل»، وظّف خريّف التاريخَ، وكتب قصّة عشق حرّرت بطلَيْها من العبودية، وقصّةَ كفاحٍ حرّرت الوطنَ من مستعمِره. ومثّلت رائعته «الدقلة في عراجينها» -باعترافِ النقّاد- إحدى عيون الرّواية العربيّة المعاصرة؛ لما تميّزت به من تماسكٍ في البناءِ ورهافةِ حسٍّ وسلاسةِ عبارةٍ، يمتزج فيها العاميّ بالفصيحِ امتزاجاً شعريّاً، بقدر ما يلمّح يكشف، وبقدر ما يعيِّن يُخفي. وممّا يمكن ذكره أنّ الطيِّب صالح كتب تقديماً لهذه الرواية في طبعة «دار الجنوب» للنشر، سلسلة «عيون المعاصرة» (1990)، استهلّها بالإشارة إلى أنّ عبد الرحمن الأبنودي هو مَنْ دلّه على هذه «الرواية الفريدة»، ودعاه إلى قراءتها. وفي «مشموم الفلّ»، عطّرَ خريِّف حكاياتِه بشذى تونس الذي عبق في قُرَاها وواحاتها ومدنها العتيقة، وغاص في أعماقِ شخصيّاتِه، وشرَّح وضعَها النفسيّ، والاجتماعيَّ، وشرطها الإنسانيّ. وفي «حبّك درباني» كتب تناقضاتِ المجتمع، وتيه الأفرادِ، وانحطاط الذوقِ؛ آثاراً للحرب الأولى.

والواقع أن ما ذكرنا من رأي موجز حول روايات خريِّف، ليس سوى تأويلٍ تسمح به، مثلما تسمح بتأويلاتٍ أخرى، نصوصُه التي تحرّرت من الإيديولوجيا السطحية، والمباشرة، فكانت مفتوحة الدلالة، لا تلغي الاختلافَ؛ وهو ما لفت إليه الانتباهَ الصادقُ مازيع، مبكّراً، في مقال له في مجلّة «الفكر» (ع 8، مايو، 1962) حين خاطب خريِّف قائلاً: «إنّ فنّك حرٌّ، لا يمتّ بأيّة صلة أو تبعيّة لأيّ مذهب.. ومن هنا، تعدّد التأويلُ.. ذلك أنك وصفت الحياةَ كما هي، غير عابئ بتأييدِ فكرةٍ واضحة في صوغ مجتمعٍ أفضلَ، ولا متَعمِّد ترجيحَ مذهبٍ على آخر.. ويعجبني فيك هذا الإخلاصُ للواقع، وهذا الانقطاعُ الصرف للحقيقة، وذلك التحرّر من كلّ قيد، والتزام الفنّ والضمير».

على هذا النحو، يصبح قارئُ النصّ شريكاً في حوارٍ مفتوحٍ مع اللّغة ومع العالم، ومع موروثٍ من المفاهيم المتوارثة، مثل مفهوم «الواقعية» المثقل بالالتباس والغموض. فالواقعية، التي أجمع النقادُ على انتماءِ أدبِ خريِّف إليها، لم تكن غير «شكلٍ ممكنٍ» في التعامل مع الواقعِ، لا يلغي التّمايز، والفرادةَ التي منحت أدبَ خريِّف قدرةً على مقاومة عالم الواقعِ المتغيّر -من ثَمَّ- على أنْ يكون موضوعَ استجابة جمالية ثابتة.

لقد مال خريِّف، في كتابة الأدب القصصيّ، إلى تيّار تجديديٍّ، من رواده علي الدوعاجي، فناهضَ، في شجاعة، التيّار التقليديَّ، وأثرى عوالمَه القصصيّة والروائيّة بألوان من العاداتِ والمشاهدِ واللهجاتِ المحليّة، وناصرَ قضايا المرأة، واستلهم الأحداثَ التاريخية في كتابة أدبٍ ملتزم بقيم الحريّة والعدالة، في سياقِ بناءِ دولة الاستقلالِ، وتحديثها. ولعلّ قضيّة لغة الأدبِ من أبرز القضايا التي أثارتها نصوصُ



البشير خريِّف، بسببِ توظيفه اللّغة المحكيّة التي اعتبرها خصُومُه انحطاطاً بالأدبِ والفنّ، بينما رأى هو أنها مرآةً صادقة عن العصر، والنفسِ، والعقليّة. لقد وجد، في الدراسة التي أنجزها فريد غازي، المقيمُ -أنذاك- في فرنسا، حول روايته «حبّك درباني»، خيرَ سندٍ نقديٍّ للمضيِّ قدماً في تحدّي الخصوم، وتجذيرِ هذا الاختيار الأسلوبيِّ الذي حرّر الطاقة التعبيريّة للعاميّة، ومكّنه من بناءِ شخصياتٍ واقعيّة، ومن تشريحِ العلاقاتِ الاجتماعية، والتاريخيّة، بما يساهم في بناءِ وعيٍ جديد تقتضيه كلُّ بلادٍ حديثة العهد بالاستقلال. ومهما يكُن، فالناظرُ إلى رواياتِ خريِّف وقصصِه يلاحظ أنّه جعل من أدبه فضاءً لممارسة الحرّية، والثورة على القواعد الصارمة والأرواح الميّتة.

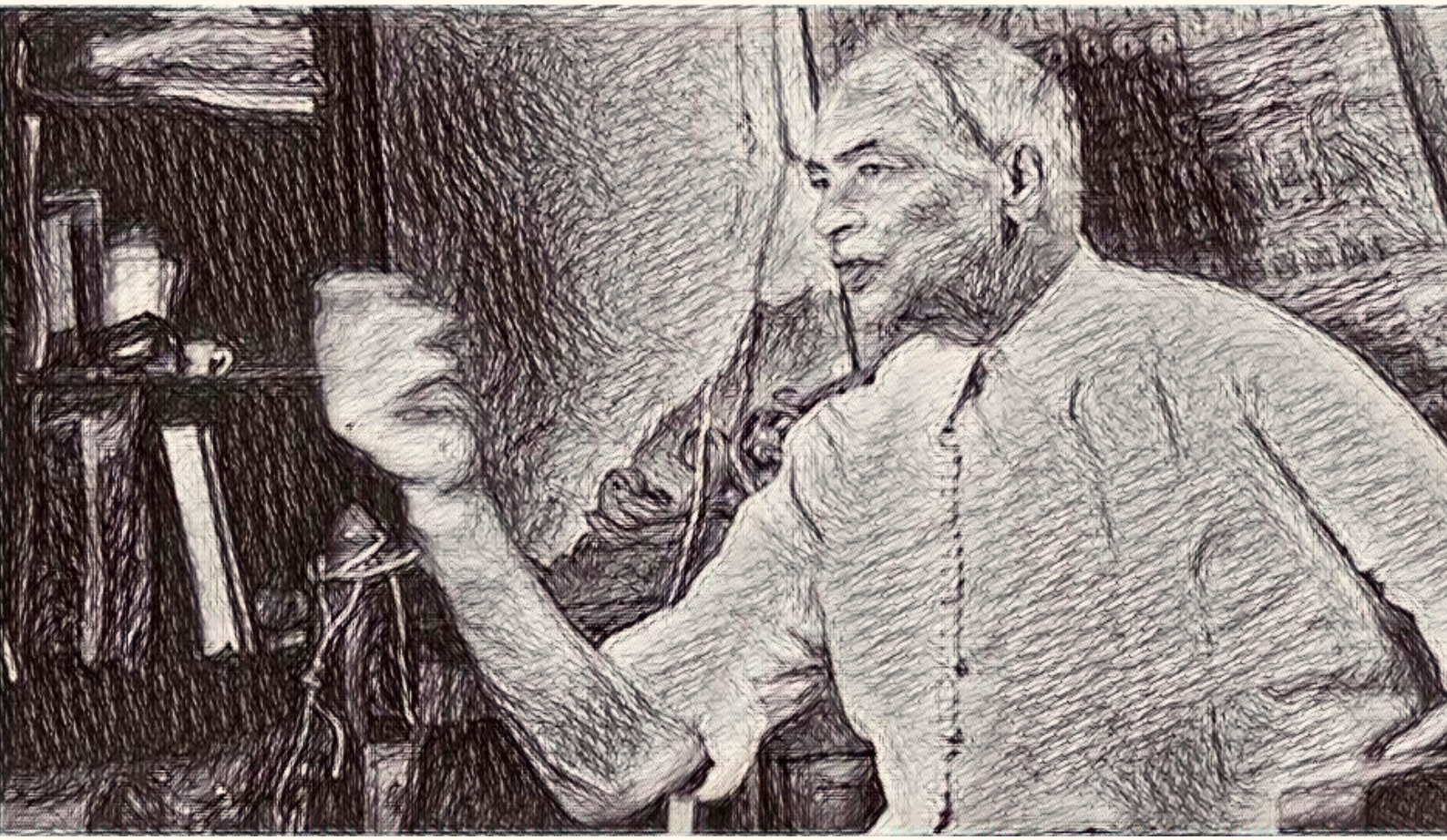
خريّف كان مبدعاً، و أدبَه «مثّل منعرجاً في تاريخ الأدبَ التونسي». غير أنّ هذا الاعترافَ، في واقع الأمر، لم يكن سريعاً ولا سهلاً؛ لأسبابٍ بعضها يتعلّق بنسق تطّور ذائقة المتلقّي الفنّيّة، وبعضُها يتّصل بوضع الأدب والأدباء في العالم العربيّ.

ومن مؤلّفات البشير خريِّف مقالات في النقد، ومسرحيَّتان (ينظر: محمود طرشونة، الوجه المجهول في شخصية البشير خريِّف، مجلّة الحياة الثّقافيّة: ع204، يونيو، 2009). كما حظيت رواية « برق الليل» و«الدقلة في عراجينها» و«مشموم الفلّ» بأكثر من طبعةٍ في أكثر من دار نشر، وحظِي أدبُ خريّف كلّه باهتمامٍ نقديّ، متزايد؛ ثقافيٍّ وجامعيّ أكاديميٍّ، تشير إليه البيبلوغرافيا النقديّة التي جمعَها بوراوي عجينة في دراسته، التي نشرها في مجلّة «الحياة الثقافية» (ع159، 2004).

كلّ ذلك يؤكِّد ما قاله البشير بن سلامة في افتتاحية مجلّة «الفكر» (ع6، مارس، 1984) من أنّ خريِّف كان مبدعاً، وأنّ أدبَه «مثّل منعرجاً في تاريخ الأدبِ التونسي». غير أنّ هذا الاعترافَ، في واقع الأمر، لم يكن سريعاً ولا سهلاً؛ لأسبابٍ بعضها يتعلّق بنسق تطّور ذائقة المتلقّي الفنّيّة، وبعضُها يتّصل بوضع الأدب والأدباء في العالم العربيّ، عامّة. ولعلّ أكبرَ الصعوباتِ التي واجهت خريِّف تلك التي تعلّقت باللّغة في سياق منظومة تربويّة، وتعليمية ترى العامّيّة خطراً على الفصحى، وعلى الهويّة، وهي الفكرةُ التي دحضَها في مقالتِه «خطر الفصحى على العربيّة». (مجلّة «الفكر،ع10، يوليو، 1959)، وفي ما كتبَ من قصصٍ وروايات، واصلَ -من خلالها- ما بدأه علي الدوعاجي (1909 - 1949) مؤلّف «سهرت منه الليالي»، و«تحت السور»، فجذّر -بذلك، مع الوقت- مدرسة في ما يمكن وصفه بالأدب العفويِّ حسّاً، والجريءِ موقفاً، والبسيط عبارةً؛ مدرسةً سارت، جنباً إلى جنبٍ، مع أخرى، مثّلها، أحسن ما يكون التمثيلُ، محمود المسعدي (2004-2011) في أدبِه، الذي كان رجعاً حديثاً للفصيح الجزلِ من اللفظ، والخفي البعيدِ من المعاني والدلالاتِ (حدّث أبو هريرة قال -السدّ- مولد النسيان..).

بعد عقودٍ من النكران حدَّ التهكّم، يكتشف الدرسُ النقديُّ مظاهرَ طرافة وثراء في أدب خريّف، مردُّها الحسُّ التنويريّ محتوًى، وتنويعُ مستوياتِ اللّغة في بناءِ الخطابِ وما نتجَ عن ذلك من ثراءٍ معجميٍّ وتصويريّ، ومن قدرة على رسمِ الشخصياتِ في تنوّعِ هوياتِها، واستنطاقِ الواقعِ في اختلافِ مستوياته وطبقاته.

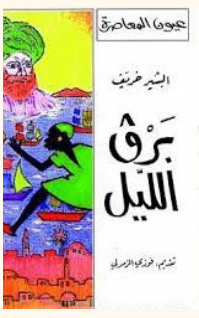
■ رضا الأبيض



«برق اللّيل»

الإنسان بجناحَيْن طليقَيْن

أحسب أنّ البشير خريّف، الذي أتمّ روايته هذه في الستّينات، قد سبق كثيرين في استلهام التاريخ، لبناء رؤية للإنسان تنهض على الحريّة؛ حريّة الوطن من المستعمر الأوروبي الغاصب، وحريّة المرأة، وحريّة البسطاء، تلك الحريّة المنسيّة في كتب التاريخ، وتلك الحريّة التى لا ينالها إلاّ عاشق مثل «برق الليل»، يُغنّي- بملء رئتيه- أغاني الحياة، يدفعه في ذلك الطموح إلى مجتمع حرّ، وإنسانيّة متسامحة، مع فجر الاستقلال.



تُعدّ رواية «برق الليل»، للروائي التونسي البشير خريّف، من أشهر الرّوايات التونسيّة، وقد صُدّرت، في طبعاتها المتتالية، بمقدّمات تضيء جوانب متعلّقة بعوالمها المتخيّلة، كما نُشرت، قبل ذلك، نماذج منها في مجلّة «الفكر» التونسيّة في سنتَيْ 1961، و1962، وأثارت، في هذا وذاك، أسئلةً تعلّقت باستخدام الدّارجة التونسيّة، وطرح التاريخ موضوعاً في جنس أدبيّ، لم يرسخ، بعدُ، عوده ليس في تونس، فحسب، بل في البلاد العربيّة، أيضاً. مثّلت الرواية علامة فارقة في الكتابة؛ نظراً لهاته الطريقة الجديدة التي يقارب بها المجتمع والتاريخ، وطرحت، على أجيال متلاحقة من القرّاء، عوالم متخيّلة جاذبة تتعلّق بهوّيتهم وذاكرتهم وثقافتهم تحتاج إلى التأمّل والتركيب، وتحتاج إلى ما يمكن تسميته بالثّقافة الرّوائيّة العميقة، لقد فُرضت تحدّيات إضافيّة على الروائي، فلم يكن مطلوباً منه، فقط، تسلية القارئ وإمتاعه، وإنّما انبثق السؤال المعرفي عن دوره الثّقافي في تشكيل وعي مجتمع جديد العهد بالاستقلال والدولة الوطنيّة، بعد معاناة من الاحتلال. كانت التربة الثقافيّة رخوة تحت الروائي والكتابة التخييليّة مغامرة، وكان يلزم الكاتب سلطة تكسبه الجرأة على تخيّل الواقع والتاريخ، والخروج عن المرجعيات الجاهزة المسطّحة.

يعود السرد في رواية «برق اللّيل» إلى أواخر العهد الحفصي، إلى مرحلة انهيار مملكتهم، ودخول خير الدّين باشا حاضرة تونس، وفرار الحسن الحفصي إلى إسبانيا، واستنجاده بملكها «شارلكان» الذي امتدّ ملكه- كما يذكر حسن حسني عبد الوهّاب- إلى ألمانيا وهولاندا وإيطاليا وأميركا، ليهجم الإسبان على تونس من حلق الوادي، ثمّ يسيطروا على حاضرتها في سنة 1553م. ويقول حسن حسني عبد الوهّاب، عن «شارلكان» إنه أمر جنوده بنهب المدينة، فاستباحوها قتلاً وأسراً وسبياً، حتّى قيل إن عدد سكّان تونس كان مئة وثمانين ألفاً، فقُتل منه الثلث، وأُسر الثلث، ونجا الثلث، ثم هجمت عساكر الإسبان على جامع الزيتونة، فبدّدت نفائس المخطوطات. وأمّا خير الدّين، فتراجع إلى الجزائر التي كانت ثغراً لعمارته البحريّة، ينطلق منها في غزواته للشواطئ الأوروبيّة. يعود البشير خريّف إلى الوقائع التاريخيّة ليشكّلها تشكيلاً روائيّاً، مخضعاً التاريخ لسلطة الرواية. ويتكوّن البرنامج السردي في «برق اللّيل» من أحداث ترتبط بالبطل «برق الليل»، وتحوُّلات حياته، عبر أطوار يضطلع فيها الرّاوي بدور رئيسي مصوّراً الظواهر والبواطن. لكنّ علاقات البطل تتطوّر وتتشابك ببقيّة الشخصيات الأخرى، وعلى رأسها شخصيّة شعشوع التونسي قائد القصبة، لمّا دخل خير الدين بربوسة تونس الحاضرة، والبطل عبد من العبيد، تتحوّل ملكيّته من مالك إلى آخر، من حامد بن النخلي إلى زوج الحسناء ريم، الذي اتّخذ «برق الليل» تيّاساً للعقد على زوجته، ثانيةً، بعد طلاقها، ثم إلى العجوز التي اشترته ليقوم على خدمة ابنها المريض، لكنّه يفرّ في كلّ مرّة، إلى أن غدا مطارداً من مالكين ثلاثة له، فيتخفّى في هيئة شيخ أسمر، وكان، في كلّ مرّة، يعرض نفسه دون قناع، فيهجم عليه مالكه، إلى أن قضى «شعشوع»، صديقه، بتخليصه من عبوديّته هذه إلى عبوديّة للزوج، وكان «برق الليل» يرضاها لأنّها- في نظره- عبوديّة لزوجته؛ المرأة التي أحبّها من المرّة

الأولى، لمّا أطلّت عليه وهو يرقص في مخبر سيّده الأوّل «النخلي»، من كوّة السقف، وقد لاحقه هواها، وطارده في الأمكنة جميعها. إنّ حبكة الرواية مرتبطة، جذريّاً، بالعشق، فهو الذي رسم محوراً، طرفاه الحياة والموت، وبينهما «برق الليل»، فقد «كان يشطح مرّة، والرّيح تعصف والثلج يريم، وكانت العتمة، وأعجبته ثورة الطبيعة، فثار في وسطها، وكان قد وُشِيَ به إلى الزوج، فأقبل عليه واصطحب معه نفراً من الصّعاليك الأشدّاء، وبينما الزنجي في ثورته أحاطوا به وقبضوه، وهو يخالهم ولداناً يهارشونه كعادتهم، ولم يستوضح أمره إلاّ بعد أن حُمل إلى أقرب دريبة، وبدؤوا يضربونه والزوج يصيح فيهم: اضربوا حتّى ينطق بكلمة الطلاق. واشتدّ غضبه، فوجأه بحديدة، فظهرت أمعاؤه، وهوى إلى الأرض حائراً، مستسلماً هامساً: أموت ولا أقول شيئاً». لقد استطاعت المرأة أن تكشف جوهر الإنسان في ذروة أزمته، وهو محاصر بالأحزان، وبالمضطهدين، لينطلق

إنّ «برق الليل» راسخ في التّاريخ، لكنّه- في المعنى الروائي- رمز إلى إنسان طليق بجناحَيْن طليقَيْن، هو هذا الإنسان التونسي الذي لا يرضى بذلّ القيود، هذا الإنسان الذي يلهج بالدارجة التونسيّة الصميمة المقرقعة، والذي يحيا هنا وهناك.

حريصاً على حرّيّته، وهو المملوك، أكثر من أيّ حرّ آخر؛ و- ربَّما- هذا ما دفع الزوج الذي ملكه، في النهاية، بعدما اشتراه من مالكيه الآخرين، إلى عتقه.

إنّ قارئ الرّواية سيلاحظ، على مداها، أنّ «برق الليل» قد اكتسب، في حلّه بالمكان، وترحاله من مكان إلى آخر، سلطةَ المعرفة، ولامس الحدث من قريب، واخترق الناس بالطول والعرض، وامتزج بهم إلى الدّرجة التي أصبح معها، في نظرهم، صاحب منقبة وبركة، وناطقاً بالحكمة، هكذا آمن به اثنان من مالكيه، ألم يبشّر باندحار الإسبان «السبنيور»، بلغة البشير خريّف؟ ألم يقل له الزوج: إنت يتحجَّب عليك!»، مخلّياً بينه وبين بيته؟. لقد ارتقى البطل مرتقًى، زال معه كلّ قيد، وحلّ محلّه التبجيل. وقد عبّر «برق اللّيل» عن فرحته بالحريّة، قائلاً للحسناء: «نلحق سيدي شعشوع نتفرّج في الدنيا. أمّ أهوكه كيف نحبّ نراك نراك».

ولولا حريّة «برق اللّيل»، ما كان في مُكنة القارئ أن ينصت إلى عامّة الناس في هرجهم ومرجهم، يسكنون مرّة، ويفرّون بجلودهم مرّة أخرى، والحاضرة تونس بين حاكم يخرج، وغازٍ يدخل، يهجم عليهم الترك مرّةً، والإسبان مرّةً، لكنّ التاريخ، في هاته الرواية، تعلّة ينطلق منها للتعبير عن قيمة الحرّيّة بالنسبة إلى الفرد والمجتمع؛ فبالحرّيّة تُدرك المعرفة، فيتأنسن العالم.

إنّ «برق الليل» راسخ في التّاريخ، لكنّه- في المعنى الروائي- رمز إلى إنسان طليق بجناحَيْن طليقَيْن، هو هذا الإنسان التونسي الذي لا يرضى بذلّ القيود، هذا الإنسان الذي يلهج بالدارجة التونسيّة الصميمة المقرقعة، والذي يحيا هنا وهناك: في حارة اليهود، وباب البحر، وباب منارة، وحومة العزّافين، والقصبة، يلقى في طريقه المنافق اللئيم مثل «بابا سعفان» صاحب الفندق، والشجاع الهمام مثل شعشوع، والجاسوس المندسّ مثل روي بن غوميز المتآمر على تونس مع «شارلكان» الغازي، وهو يلقى نفسه، في كلّ هذا، حرّاً من كلّ ضغينة، فهو المحبوب في كلّ محلّ، يُدخِل البهجة إلى القلوب، ويحرّرها من كلّ حزن وانقباض. إنّ البشير خريّف يعيد تفكيك التاريخ، ويُذيبه في عالم الرّواية، على هيئة جديدة، فالتاريخ مجعول لإعادة التركيب، وهو مرتهن بأبطال يدخلونه من باب الرواية، لإنارة الواقع، ونقده، وتأمّله، وقد أمكن لـ«برق الليل» أن يطرد، في روايتنا، الغزاة الإسبان، بتحريض من المؤلّف، ليكتمل فعله في القصّ بأعظم فعل؛ وهو تحرير الوطن من الغزاة. وبتحريض من المؤلّف، يتحوّل الشيخ مغوش مناصر (السلطان الحفصي) من منفيّ في كتب التاريخ إلى معزّز مكرَّم لدى خير الدين، يناظر العلماء ويحاججهم، وبتحريض من المؤلّف يقفز الرّاوي الحكّاء قفزات في الزمن، ذاكراً هزيمة الإسبان في تونس، وفرارهم.

■ أصيل الشابي

مشموم الفلّ

إنشائيّة الأقصوصة الواقعيّة

لم يحتفِ البشير خريِّف بالوسائل الفنّيّة والتعبيرية في أقاصيصه، رغم ما عاينّاه من نضج، واكتمال، وتوظيف للمعاييرِ التي شاعت عن الكتابة الأقصوصية، زمان الكاتب، لكنه كان محكوماً بمعايير تداولية تضع النصّ كنقطة اتّصال بين الكاتب والقارئ وبين الفرد، وبمعايير تاريخية تمثّلت في الصراعات الفكّرية، والإيديولوجية التي عرفتها تونس، منذ النصف الأوّل للقرن العشرين، بين دعاة الحداثة ودعاة القدامة والمحافظة.

تُعَدّ مجموعة «مشموم الفلّ»، للكاتب التونسي البشير خريِّف، علامة مميِّزة في تاريخ الكتابة الأقصوصية التونسية. ضمن السياق الجمالي والمعرفي لفنّ الأقصوصة، نسعى، في هذه القراءة، إلى استجلاء بلاغتها واستقراء عوالمها التخييلية من زاوية الواقعية، بما هي طريقة في بناء جمالية النصّ وأبعاده التداولية.

في الرصيد العرفاني للقارئ، لا يكون البطل بطلاً إلّا بحيازة جملة من المهارات والسمات تجعله متفوِّقاً على غيره؛ جسداً وروحاً وعقلاً. ولكن أبطال «مشموم الفلّ»، على نقيض تلك الصورة، أبطال مرضى؛ جسداً ونفساً، أبطال -إن جازت العبارة عليهم- مهمَّشون معطوبون، لا يحوزون ما يؤهِّلهم لكينونة الأبطال. أعطاب ونقائص نتبيَّنها في مستويات عدّة: أوّلها متعلّق بالهويّات؛ فأبطال البشير خريِّف معروفون بالعاهات الجسدية، والعيوب: «خليفة الأقرع»، و«مسعود بن خليفة الأعتر»، و«ضيف الله» والفاقد هويَّته موسوم بالوظيفة «المروِّض»... أبطال قبيحو الشكل (الصلع والعتر)، وأبطال مهمَّشون اجتماعياً (ضيف الله، وليس ضيف الإنسان) وأبطال محرومون من التعيين الهوويّ، كالمروِّض؛ فالتسمية تعبّر عن وظيفة /صفة، ولا تعبّر عن هويّة وهو -أي البطل- نكرة في عالم تحكمه الهويّات.

إنّ هذه الأعطاب لا تتّصل بالكُنى والأسماء، فحسب بل تمتدّ لتطول الوضعية الاجتماعية المتردِّية؛ إن مادياً، وإن مقاماً. فهذه «(صلّوحة) شخصية / بطلة موزَّعة بين الحرمان والانفصام» أرملة تحاول تعويض تهميشها بالسيطرة على زوجة أخيها، ويدَّعي السارد تلقِّيها عروض زواج: «ترمَّلت منذ عشر سنين عن زوج، لم تلبث تحته إلا عامَيْن... ورفضت عدّة عروض للزواج وفاءً للراحل العزيز، وكانت تشغل وقتها بالسيطرة على بيت أخيها. بيدها مفتاح بيت المونة، وتقوم بدور الحماة لفاطمة امرأة أخيها» (ص17). إنها أرملة منبوذة عائليًّا، بحكم قسوة مقام الحموات؛ مقام ارتأته لنفسها دون مبرِّرات جسدية، وتعيش انفصاماً نفسياً عندما تؤدّي دور الحماة، والحال أنها ليست كذلك.

أمّا بطل الأقصوصة الأولى «خليفة الأقرع»، (حوَّلها المخرج التونسي حمودة بن حليمة إلى شريط سينمائي)، فهو شخصية تراجيكوميدية، تشكو عاهة جسدية، مثلما أشرنا سابقاً، هي الصلع، ولكنها مهمَّشة اجتماعياً، وتنتمي إلى مرتبة الإنسان الناقص، الذي يؤدّي أعمالاً مهينة، ولا يعامَل معاملة تليق بسنّه أو جنسه، فهو رسول بين العشّاق... كما تطالعنا صورة البطل المعطوب ذاتها، بما هي تعبير عن صورة الشخصية، في الواقع المعيش لا في تخيُّل السارد، مع شخصية «مسعود بن خليفة الأعتر» يضبط السارد بورتريهاً جسدياً محدِّداً السنّ: «مسعود بن خليفة الأعتر، رجل حمّال، في الخمسين من العمر، يُمسك في يديه برويطة مُكوّمة» (ص9). كان هذا شأن خليفة الأقرع، ومسعود الأعتر، وسيكون شأن نفيسة، المرأة الجميلة الفاتنة التي تنضح حياةً وحيويَّة، أو هكذا كانت، والتي سيرسمها السارد في لحظتَيْن متباعدتَيْن، ستكون الثانية مناقضة للأولى، فتبدو أشبه بميِّت: «شتان ما بين ما عرف وهذه. فماذا تفعل العلّة بالورود؟ ذبلتْ وارتخت بشرتها،

أبطال «مشموم الفلّ»، على نقيض تلك الصورة، أبطال مرضى؛ جسداً ونفساً، أبطال -إن جازت العبارة عليهم- مهمَّشون معطوبون، لا يحوزون ما يؤهِّلهم لكينونة الأبطال.

واستحال بياضها الأزهر إلى بياض سوسني باهت» (ص57).
وضمن هذا السياق، يطالع الباحث في «مشموم الفلّ» بطولة «صادق»، بطل موسوم بكونه نصف رجل؛ فلا هو من النساء ولا هو من الرجال. ويخاتلنا الخطاب الأقصوصي منفلتاً من المفرد إلى الجمع، فتأتينا صور الناقصين على لسان شخصيّات أخرى. تقول نفيسة: «الراجل اللي باش يعجبْ نفيسة مازال ما هبطش من السماء... الله غالب بنيّتي. نفيسة ماعجبْها حدّ. واحد خشمو كبير، ولاخر لحيتو معوجة، ولاخر دقنونتو مدبّبة» (ص49 - 50).
يختار السارد أن يبني بلاغة نصّه منطلقاً من اليومي، ومن المعطوب، حافراً فيه، باحثاً عن الاستثناء، وهو تمشٍّ جماليّ محكوم بقواعد المدرسة الواقعية.

الأعمال الفنية: (يحيى التركي 1903 - 1969) ▲

تمتدّ الأقاصيص، زمنياً، من نهاية العقد الثالث إلى نهاية العقد السابع من القرن العشرين. حيِّزٌ، هيمن عليه المعطى السياسي، فقد تشكَّلت أحداث المتخيَّل القصصي بين الدعوة إلى تأسيس برلمان تونسي، وما أدَّى إليه من شهداء وضحايا وعذابات في العام (1938)، وبين تجربة اقتصادية سياسية خاضتها تونس زمن الاستقلال مع حكومة أحمد بن صالح، الذي فرض منوال التعاضد (1962 - 1969) على التونسيين: «ياخي جاتكم التعاضضية لغادي» (ص13)، وهي تجربة، كانت لها إيجابيّاتها، وسلبيّاتها، وعانى منها الكثير من التونسيين، واعتبرها الكثيرون ضرباً من السرقة القانونية والنهب المنظَّم من قِبَل الحكومة؛ لهذا نجد التعبير العامّي يجعل التعاضد تعاضضاً، أي عضّاً متبادلاً، بما فيه من وحشية وألم. أمّا في مستوى المكان /التوبو، فقد تحرَّك المتخيَّل السردي في تونس العاصمة، بأحيائها وضواحيها الفقيرة: «ينزل بقدم ثابتة، وقلب جذلان، من الجبل الأحمر» (ص29). «خرجت امرأة تتحامل من باب سيدي قاسم إلى السيِّدة المنوبية... سلكت الطريق المنحدرة إلى سبخة السيجومي» (ص47). هي العاصمة الحاضرة أو المركز، ومع ذلك تعجّ بالبؤساء والفقراء، وحال الناس فيها لا يختلف عن أحوال الناس الموجودين في المدن الداخلية والقرى. فالواقعية سمحت للكاتب باستقراء الألم والقسوة المتفشِّيَيْن في المعيش، بسبب السلطة القمعية، سواء أكانت سلطة حكومة الاحتلال أم كانت سلطة حكومة الاستقلال.
توزَّعت لغة الأقاصيص، في مجموعة «مشموم الفلّ»، بين الفصيح الوارد تعبيراً من السارد، وبين العامّي المحمول على ألسنة الشخصيات. أمّا الملاحظة الثانية، فنردِّها إلى تعلّق العامِّيّة بنمط الحوار: «هكة توا ربي يهديك يا ميمتي/ - سامحني وليدي هاني ماشية» (ص82) و في سياق التحفيز على السكن في العاصمة، والانتقال إليها، يورد الكاتب: «المحمصة تلقاها عند العطّار حاضر باش. مولى الحليب يجيك لباب الدار. يدق يعطيك ليترا.واش تحبّ» (ص32) . وهاتان الملاحظتان لا تمثِّلان صفة مائزة للمجموعة، باعتبار أن كلّ النصوص السردية العربيّة تنهض على هذا الثنائية، بدرجات متفاوتة. والحوار بالعامِّيّة، من المسائل التي حُسمت منذ بدايات القرن العشرين، في نطاق البحث عن مبدأ التطابق بين الشخصية وبين الخطاب. ولكن ما يشدّ الانتباه في مجموعة البشير خريِّف، هو غلبة اللهجة الدارجة في مواطن عديدة من الأقاصيص؛ غلبة تتجاوز المبرِّرات الفنّيّة والمبرِّرات التاريخية إلى مبرِّرات إيديولوجية، نردّها إلى علاقة الكاتب بشيوخ الزيتونة الرافضين الكتابة بالعامِّيّة، وهو ما عاشه علي الدوعاجي من قبل. يبقى أن هذه العامِّيّة رسخت؛ باعتبارها وسيلة تعبير البعد الواقعي المحلّي في النصوص، وعاضدت سمات الشخصيات لتكون العناصر السردية متناسقة.

■ رضا بن صالح

تناسُخ النصوص

مصطفى الفارسي والبشير خريِّف

تتمثَّل إعادة الكتابة في تقديم صياغة جديدة لنصّ مكتوب منشور شائع، مع التّنصيص عليه بشكلٍ من الأشكال، وإقامةٍ صلة القرابة بين النّصّين عن طريق مظاهر المطابقة والمشابهة والمفارقة. ويوجد بين المنظّرين الغربيّين، حالياً، خلاف حول إقرار إعادة الكتابة نظريّةً خاصّةً، لها حدُّها المانع الجامع، أو اعتبارها مظهراً من مظاهر التّعالق النّصيّ، أي مظهراً من مظاهر التّناصّ. بيد أنّ الجدل الأصولي القائم- ربّما- أجّل إحداث نظام إجرائيٍّ قابل للاعتماد في مقاربة النّصوص المعادة...
وما نقدِّمه في هذه القراءة هو محاولة لتلمُّس هذا الجهاز، ومحاولة الإبانة عن مراحل ممكنة له، تظلّ محلّ اختبار ومقارنة ومراجعة.

إعادة الكتابة ممارسة أدبيّة تتمثَّل في أن يعمد الكاتب، بوعي مسبق، وبشكل معلن، إلى إعادة عمل لغيره أو لنفسه إعادةً ينتج عنها نصّ جديد قويّ الصّلة بالنّصّ الأصل، واضحُ الاشتراك معه في مكوّناته، ومفارقٌ له في أشياء تحقّق تمايزه عنه.

ومن هنا، تختلف إعادة الكتابة عن التّضمين، لأنّ التّضمين قد يتسرّب خلال النّصّ المنتَج من الذّاكرة، بشكل غير واعٍ، نتيجة لتراكم القراءات وانصهارها في المخزون المعرفيّ للكاتب.

وإذا كان التّضمين بنيةً سرديّة أو غير سرديّة محدودة، لا تشغل من المناصّ (النّصّ المنتَج) إلاّ حيّزاً محدوداً، فإنّ إعادة الكتابة تشمل البنية برمّتها، وتنبسط على كامل الفضاء، وتشغله بمظاهر المطابقة وبالمفارقات، أيضاً.

والموضوع الذي نريد أن نتقدّم به، في هذه القراءة، لم يقع الاهتمام به، بحسب علمنا، ولم يصادف أن قرأنا اهتماماً للنّقّاد به، رغم وفرة الأعمال التي أُنجزت حول البشير خريِّف... ولكنّ هذه الممارسة ليست غريبة عن كاتبنا، فقد أعاد الكتابة لإحدى مقامات الهمذاني؛ هي «المقامة المضيرية»، في شكل أقصوصته «النّقرة مسدودة» (ضمن مجموعه القصصيّ «مشموم الفلّ»).

أمّا في قصّة «الحال»، فقد أشار خريِّف إلى مرجعه، فقال في الهامش: «انظر قصّة «القنطرة هي الحياة» لمصطفى الفارسي.

من النّاحية الإجرائيّة، تمثِّل هذه الإشارة توجيهاً للقراءة، تربطها بإعادة الكتابة، وتنأى بها عن السّرق والتّضمين معاً، وتمثّل ركناً من الأركان النّظريّة لهذه الممارسة.

ونتدرّج إلى الجانب التّطبيقيّ من المسألة، ونقترح تنميطاً إجرائيّاً، هو لدينا موضع اختبار، و- ربّما- وقع تعديله أو الثبات عليه أو العدول عنه بالتّجريب، أوّلاً، وبما وصلت إليه جهود الدّارسين، ثانياً. هذا التّنميط المقترح من ثلاث مراحل: مظهر المطابقة، ومظهر المشابهة، ومظهر المفارقة.

مظهر المطابقة

هو أهمّ مظهر مؤسّس لإعادة الكتابة؛ لأنّه هو المُحيل على المرجعيّة، فنجد في قصّة خريِّف مظاهر المطابقة الآتية (نكتفي منها بثلاثة فقط):

أوّلاً، المستوى البنيوي: تقوم القصّتان على بنية واحدة متطابقة المراحل هي:

-التوجُّه من الجبل الأحمر إلى الشاطئ.

-اختراق المدينة، من شمالها إلى جنوبها، بعربة يجرّها الحمّال أو يدفعها، محمّلة؛ إمّا بالأشخاص أو بالأغراض الضّرورية للإقامة في الشاطئ، وما يعترض السّبيل من صعوبات ومشاكل مروريّة.

-الوصول إلى باب عليوة، حيث القنطرة التي ينتهي بها شارع قرطاج، وحيث تصبح القنطرة موضوعاً رمزيّاً.

-الوصول إلى الشاطئ، واحتلال الكوخ، والملامسة الصّادمة بين الصّحراء والماء.

-الرّفض والنّفور المتمثّل في ظهور العون البلديّ، والأمر بالإخلاء الفوريّ للكوخ ورفع مكوّناته.

-العودة بأخشاب الكوخ إلى الجبل الأحمر، للاصطلاء بها في ليالي الشّتاء الباردة.

ثانياً، المستوى الاستبداليّ: نقصد بالمستوى الاستبداليّ المفردات القصصيّة الموظّفة في نسيج السّرد، والتي يمثّل تطابُقُها مظهراً مهمّاً من مظاهر التّعالق والإعادة.. من هذه المفردات: الحمّال، والعربة، والجبل الأحمر، والمدينة، والقنطرة، والقطار، والكوخ... وتمثّل كلّ مفردة من هذا الاستبدال قيمة رمزيّة ولَبِنة من لَبنات الدّلالة العامّة للقصّتين مؤدّيةً مضامين سوسيولوجيّة، وفلسفيّة، وأسطوريّة.

ثالثاً، المظهر الدّلاليّ: يبرز المظهر الدّلالي، في القصّتين، مظهراً مهمّاً من مظاهر إعادة الكتابة... والتطابق، في هذا الباب، ينأى بهذه الممارسة الأدبية عن (البلارودیا) أو المحاكاة السّاخرة التي تحوّل الدّلالة من صنف نفيس إلى صنف خسيس. وفي القصّتين كان الصّراع الطّبقيّ (باعتباره مظهراً تراجيديّاً بمقاييس حديثة) تيمة مستعادة، وسيلتها ظاهرة النّزوح من الرّيف إلى المدينة، وصراع الفرد في الحصول على موقع قدم في تركيبتها، ومنها- أيضاً- تطلّع الطبقات الدّنيا في مجتمع صاعد آخذ بالحداثة والتّحضّر إلى نصيب من الرّفاه، في ظلّ الدّولة الوطنيّة النّاشئة.

في القصّتين كان الصّراع الطّبقيّ (باعتباره مظهراً تراجيديّاً بمقاييس حديثة) تيمة مستعادة، وسيلتها ظاهرة النّزوح من الرّيف إلى المدينة، وصراع الفرد في الحصول على موقع قدم في تركيبتها، ومنها- أيضاً- تطلّع الطبقات الدّنيا في مجتمع صاعد آخذ بالحداثة والتّحضّر إلى نصيب من الرّفاه، في ظلّ الدّولة الوطنيّة النّاشئة

مظهر المشابهة

المشابهة دون المطابقة؛ والقصد هو الاشتراك في أمر، ومخالطة مظاهر اختلاف لما كان متطابقاً، فنُزِل بمظاهر المطابقة درجة. ومن مظاهر التشابه بين القصَّتَيْن:

أوّلاً، الأسلوب: المعروف أنّ الأسلوب من أمر الكاتب وحدِه، لا يشبهه فيه مشابه... لكن هناك من الوحدات الأسلوبيّة أو من مظاهر التّلفّظ ما يمكن أن يؤسّس مظهراً من مظاهر الإعادة؛ من ذلك وفرة الاستطرادات المتعلّقة برسم الشّخوص، ونحت نماذج اجتماعيّة تخدم المحمول الأيديولوجيّ، كوصف العجوزَيْن: عيشة وعيشة، أو وصف الحمّالَيْن: مفتاح، ومسعود، وأحوالهما في مكابدة العربة ومقاومة الجاذبية؛ إن صعوداً أو نزولاً، وتصوير الرّكب المتوجّه إلى الشاطئ، والعدولِ عن صورة المدينة إلى استحضار صورة الصّحراء. ومن ذلك- أيضاً- استعادة بعض الوحدات المعجميّة المجسّمة لمشهد الرّحلة كالعربة والكلب والقطار والجبل الأحمر والشاطئ والكوخ والقنطرة ورسكلة الأخشاب، أو استعادة بعض الوحدات التّركيبيّة مثل «إن لهم مع البحر موعداً» هنا، و «إن لهم موعداً مع البحر» هناك...أو «رشم الماء» هنا وهناك.

ثانياً، التهكُّم: وهو الطابع الذي وسم القصّتين. ويعرِّف المنظرون التّهكّم أو السّخرية بأنّه ملفوظ غير حرفيّ، حامل لمعنًى مناقض للمعنى الحرفيّ، معنًى غير ملائم للسّياق... وتشترك القصّتان في كثير منه، من ذلك قول الفارسي: «وهو اليوم، وذلك القوم الذي يتبعه في مسيرة تاريخية... إنهم يقصدون الشاطئ» (ص 119). وقول خريِّف: «وحدّثه عن النعيم الذي يتخبَّط فيه، وأن العِيْش ملقًى في الطريق. ما عليك إلا مشقّة التقاطه» (ص 35). أو الحديث عن القنطرة: «معلَّقة؛ لا هي متزوِّجة ولا هي مطلَّقة» (ص 125) عند الفارسي، و(ص 41) عند خريِّف.

ثالثاً، الغنائيّة: وهي من مظاهر الاستعادة- أيضاً- حيث تعطى المساحة للذات، للتعبير عن دواخلها متحرّرة من موضوعية الواقع...، وهي في القصّتين مرتبطة بالتّداعي والتّذكار، والوصف المبالغ - Hyperbole، ووسائل البلاغة التقليدية، خاصّة ما قام منها على المشابهة.

مظهر المفارقة

لا غنى عن المفارقة، باعتبارها اختلافاً عن الأصل في إعادة الكتابة للاختلاف عن السّرق والانتحال... والكاتب المستعيد ينبغي أن يترك، في النّصّ الجديد (المناصّ)، ما يميز عمله عن المتناصّ، وينبغي أن نتذكّر أن إعادة الكتابة هي قول على قول، ونصّ على نصّ، وذات منشئة تنطلق من ذات غيرها، تختلف عنها أنطولوجيّاً وثقافياً.

ومظاهر المفارقة بائنة- أيضاً- في النّصّ الوليد، منها ما هو مرتبط بذاتَيّ المؤلِّفَيْن...فالسّخرية في «القنطرة» هي الحياة متحفّظة، وربَّما- باهتة قاتمة ذات صلة بشخصيّة صاحبها الصّارم المتحفّظ. والخطاب يلتحق بما عرف عن الفارسي من رغبة في الجزالة اللغويّة، وكثافة المعجم، وانتقائه (انظر رواية «المنعرج»، مثلاً)، في حين انطبعت قصّة «رحّالة الصيف» بمرح البشير خريِّف ودعابته. ومن مظاهر ذلك أن الخاتمة، عند الفارسي، كانت من الشعر الجادّ المتفائل المتسلّي عن عدم الوصول إلى البحر، بسبب المنع البلديّ، كانت عند خريِّف دعابة وعزفاً على الدّفّ، وانتهت بحضور ضيف، وباستدعاء لنصّ تراثيّ هو نصّ الحطيئة الذي مطلعه:

وطاوي ثلاثٍ عاصب البطن مرمل
ببيداء لم يَعرف بها ساكنٌ رسما

ولا يسمح لنا المقام باستعراض جميع المظاهر المتعالقة، ولا المخالفة، وإنما سقنا نماذج منها.

■ **عبد المجيد يوسف**

«من رِزْقِهْ»

صورة البخيل المعاصر!

بأسلوب ممتع ومفيد، يمزج بين الواقعي والتخييلي، تقاطعت، في أقصوصة «مِنْ رِزْقِهْ» لبشير خريِّف، صورة البخيل في السرد العربي القديم بصورة الواقع في تونس، في النصف الأول من القرن العشرين...

من النصوص التي برع فيها بشير خريّف أقصوصة «مِنْ رِزْقِه» (نشرت في مجلّة «الفكر» التونسية العدد 9، يونيو، 1962). حكاية تمتعك، وأنت تهمّ بقراءتها، بطرافة شخصيّة «عبدالحفيظ بن سالم»، ولقبه المشهور «حَفَّهْ» مالك الغابة، وشخصيّة «حمَّهْ الصالح» خمّاس جاره، وبصورة المكان الجنّة نعتاً دارجاً للغابة يضفي عليها بعضاً من القداسة لما فيها من ماء جارٍ، ونخيل، وأعناب واقعية يقتات منها أهل الجريد، وبشخصية «حَفَّهْ» وعاداته اليوميّة، كما تفتنك الأقصوصة بتقنيات الإيهام والمخاتلة، من ناحية، والمفارقات في بناء الأحداث، من ناحية ثانية، وبالكشف عن سرّ العنوان، عنوان الأقصوصة في نهايتها، من ناحية ثالثة، وبالحوار الباطنيّ يعلن عن كوامن الذات في شخصية البطل «حَفَّهْ» كأنه يعيد لنا صورة البخيل في التراث القصصي العربيّ القديم، بطريقة مخالفة.

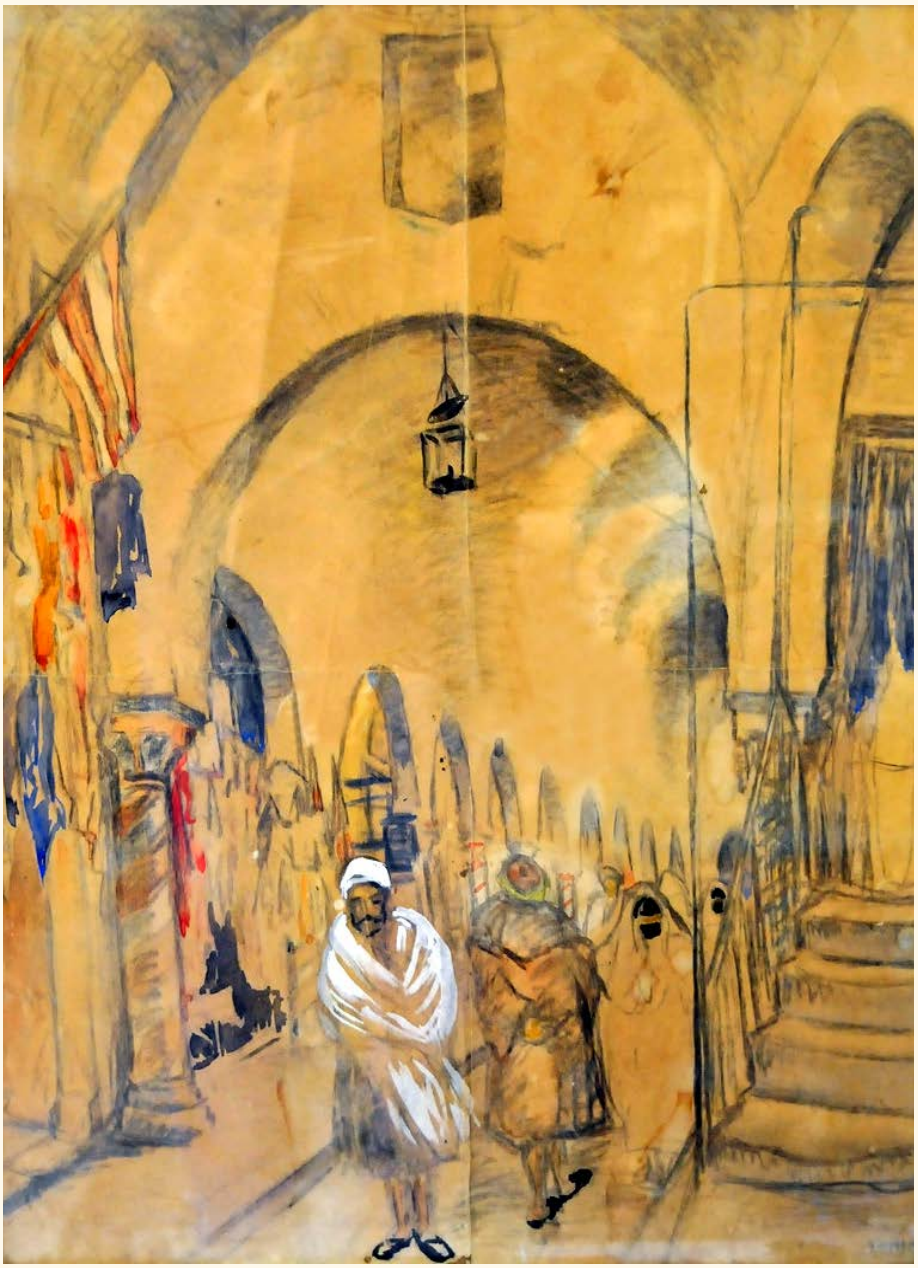
الحكاية، منطلقها دخول الجنّة الواقعية: «عَبَرَ عبد الحفيظ بن سالم الوادَ ليدخلَ الجنّةَ، فمرّ بجنّة جاره»، الجنّة هي غابة النخيل؛ لاكتمال أسباب الحياة فيها: ماءً، وهواءً، وغذاءً. وفعل الدخول في المكان، دخول في عالم القصّ بين العادة والاستثناء، عادة «حَفَّهْ» أن يراقب ما يملك، ويختبر عمل خمّاسِهِ، والخمّاس هو العامل في الأرض مقابل خُمس محصولها، واسمه «القنب»، ويقارن غابته بغابة جاره مقارنة حاسدٍ: «وقعت عيناه على طلوعٍ تُقابل غَرسَه وتفرّع جريدُه كفوارة خضراء تدلّت منها عراجين ذهبيّة ممتلئة، نكّس رأسه وتابع طريقه يلوم الطبيعة التي تعطي الخير لمن لا يستحقّه، ودخل جنّته (ص 35). كيف سيكون لهذا الموقف دور في بناء الأحداث والإيقاع بـ«حَفَّهْ»، في نهاية الأقصوصة، لاسيّما أنّ الراوي تدخل مستبقاً الأحداث بقوله: «ثمّ طاف بنخلات بَدْريّةٍ (في ولادتها

الأولى) بجانب البئر، كانت لا تقلّ حُسناً عن نخلات جاره»؟.
يمتدّ تسلسل الأحداث بما يستدعي طلباً يقدّمه الخمّاس «حمّه الصالح» من «حَفَّهْ» مالك الغابة، مفاده إذْنُ الثاني للأوّل بإمكانية العبور؛ تيسيراً لعمل يقوم به، فيرفض الخمّاس، في البداية، بحجّة أنه سيفسد العرجون عندما ينتقي منه أحسن ما فيه من تمر، ثم يقبل، إثر ذلك، لمّا استمرَّ شرط الملاّك، لكنّ الطرافة تكمن في طريقة الاستجابة، وبأيّ ثمن كانت!.
لقد اكتشف الملاّك «حفَّهْ»، بعد أن أكل فاكهة التمر الذهبية، ووارى العَلَفَ (النواة) في حفرة، أنه ما أكل إلّا من تمر غابته هو، دون أن يعلم، وأنّ الخمّاس تحيَّلَ عليه، واستفاد بالمرور من مسرب الغابة، من ناحية، ولم يعطِ «حَفَّهْ» ما طلبه...

تكمن طرافة الحكاية في انقلاب السحر على السّاحر، عبر فعل الإيهام، إذ وقع المتحيّل في شرِّ حيلته، دون أن يعلم، فحَسِب أنه يأكل من فاكهة غابة جاره، لكنه كان يأكل من فاكهة غابته، ولم يعلم إلّا بعد ما وقع الأمر، الذي لم يقف عند هذا الحدّ، بل زاد على ذلك، كما سنتبيّن لاحقاً.
بُخل «حفَّهْ»، رغم ثرائه، جعل صورته النموذجيّة تذكِّرنا بصورة البخيل والمكدّي في السرد العربي القديم؛ فقد وظَّف البشير خريِّف تدخُّل الراوي ليدقِّق صورة «حَفَّهْ»، فهو يعرف مواعيد الزرد كلّها في البلد، فيتظاهر بتفانٍ في حبّ (الزوايا) والتبرُّك بها والاستشفاء بتذوُّق سماعها، فلا يتخلّف عن واحدة» ثم إنه -إلى ذلك- ينهض في الثلث الأخير من الليل، يترصَّد من فوق صومعة الجامع ما قد يَسْمَعُ من العويل الدالّ على وفاة مريض «فينزل من الصومعة، ويخطو خطوات أخرى سريعة، وينصت حتى يقوم نواح النائحة فيعرف وجهته..»، حتى إذا عرف سبيله غدا مطمئنّاً على وجبة الغذاء. إنها صورة نموذجية لبطل قصصي طريف يحمل في ملامحه مفارقات عديدة بين الغنى الشديد، من ناحية، وبين الحرص والإمساك والبخل، من ناحية أخرى، وبين الشدّة والتذاكي والتحيُّل من جهة، وبين السذاجة والوقوع في شرّ أعماله، من ناحية ثانية.
ولعلّ طرافة شخصية «حفّهْ» موصولة بلطافة الحوار الذي دار بينه وبين «حمَّهْ الصالح» وما فيه من حجاج وتدرُّج في الخطاب، بعامّيّة مخصوصة، هي عامية أهل الجريد التونسي، وما تتميّز من تلقائيّة وبداهة... فاعتماد المزاوجة بين الفصحى والعامّيّة المحلّيّة كشف طرافة الشخصيات، وبَيَّنَ ثنائية الواقعي والتخييلي.
ولا شكّ في أنّ اعتماد تقنية الإيهام حدّ بلوغ كشف الحقيقة، في ختام الأقصوصة، ممّا يحقّق الإمتاع في، فالراوي أوهمنا -في المقام الأوّل- بأنّها من غابة علي الزبيدي جار «حفَّهْ»، ثم اكتشفنا مع «حَفَّهْ» أنها «من رِزْقِه»، أي من غابته، مثلما يعلن العنوان عن ذلك، لكننا نعلم، في نهاية الأقصوصة، أنها لن تستقرّ في معدته، بل سيلفظها: «سار حتى وصل إلى المباني. اختلطت أمعاؤه، وانعقدت في صدره، فانحنى على الحائط وتقيّأ ما في جوفه» لكن ما يثير مزيداً من الغرابة، ذلك السؤال الذي طرحه «حفّهْ» على نفسه، غير مبال بحالته الصحّيّة، ولا بما حصل له، فكانت حيرته الشديدة مقتصرةً على سبب خروج رزق غيره من أمعائه! يقول: «فطفق يتساءل، فيما بينه وبين نفسه، وهو يجرّ رجليه على داره: «ذلك رزقي، أفهم أنّ أمعائي لفظته، ولكن ما للعيش الذي يخرج، وقد أصبته من فدوة في الصباح؟». فليس أعجب من تعجُّب الإنسان من أمعائه، حين تلفظ ما دَخَلها من طعام في مأدبة نُظّمت في سياق (فدية) أحد الموتى.

■ **سمير سحيمي**

من رِزْقِهْ



عَبَر عبدالحفيظ بن سالم الواد ليدخل جنَّته، فمرَّ بجنّة جاره علي الزبيدي، فرفع رأسه يتأمَّل النخل، ويقارنه بنخله. هذا غالبه سحوق، ضعيف، جريده يضرب إلى الصفرة، والأرض خراب عطشى، والعشب طاغٍ عليها. شتّان ما بينها وبين جنَّته الريّى الظليلة ذات الغروس الفتيّة التي تفتح جريدها فارعاً كأنه يشكر السماء عن خضرته التي تضرب إلى زرقة. لكن، انطفأ زهوّه لمّا وقعت عيناه على «طلوع» تقابل غرسه، وتفرّع جريده كفوّارة خضراء تدلَّت منها عراجين ذهبية ممتلئة. نكَّس رأسه، وتابع طريقه يلوم الطبيعة التي تعطي الخير لمن لا يستحقّه، ودخل جنَّته.

****

بادر إلى الساقية، فحفر رملها بإصبعه؛ ليرى مقدار البلل، فيعرف مقدار خدمة «القنب» خمّاسه، ثم أزال أعشاباً ضارّة من حوض الكرنب، ثم طاف بنخلات بدرية بجانب البئر، كانت لا تقلّ حُسناً عن نخلات جاره، لكن همّه أن: هل مسَّتها يدٌ أم هي سالمة كاملة؟

****

دوّى صوت حمّة الصالح، خمّاس جاره، قائلاً على بعد:

- صباح الخير، حفّة.

- صباح الخير.

دخل حمّة الصالح، واقترب من الملّاك، وقال له:

- وراسك تكلَّم «القنب» احفة يخلينا نعقب من المسرب، ها الصباح جينا ع نجرّ القتب ما خلاناش.

- أنا وصّيته. ما تعقبوش.

- واش ع تخسر حفّة؟ أمّا خير وإلّا ندورو على الكاف الكلّ.

- وفاش مطلوب فيكم.

- تعمل معروف على جارك.

- كان بشرط.

- قول.

- تنقي لي شبعة من هاك المشخب.

- ترضى نفسد عرجون على كمشه؟ هاو عيب من ربي.

- ما أقبحك!، وما صح عينك! ما تفسدش العرجون، وما تعقبش على غابتي.

واشاح عنه بوجهه، وهو يحاكي صوته في مبالغة وازدراء: «عيب من ربّي».
وكان على حمه الصالح أن يجر عدّة اجذاع ليقتب حاشية جنَّته من ناحية الوادي، والسبيل إلى ذلك طريقان.

****

أن تعرج الدواب على رؤوس العيون، فتصعد كثيباً رملياً، ثم تنزل فتدخل الجنّة أو أن تخترق الوادي فتمرّ على مسرب في جنّة عبدالحفيظ، وتدخل مباشرةً. والفرق بين الطريقين أن الأوَّل أطْول من الثاني، وأشقّ بعشرة أضعاف.

****

لكن سلوك الطريق الثاني يتوقَّف على إذن حفّة، وحفّة عنيد مشاكس، لا يعرف الجميل، ولا يسديه حتى إلى نفسه؛ فرغم ثرائه المفرط لا ينفق من رزقه شيئاً، وله في ذلك طرائف، قَلَّ من يتفطَّن إليها:

****

من ذلك أنه يعرف مواعيد الزرد كلّها، في البلد، فيتظاهر بتفانٍ في حبّ الزوايا، والتبرُّك بها، الاستشفاء بتذوُّق سماطها، فلا يتخلَّف عن واحدة.
نهوضه، دائماً، في الثلث الأخير من الليل، فيطلع إلى الصومعة ويبقى في إنصات، فإذا سمع العويل عرف أن مريضاً قد انتهى مرضه، فيجري الريق في فمه كمثل صيّاد آنسَ حركة حجلة، فينزل من الصومعة، ويخطو خطوات، وينصت حتى يقوم نواح النائحة، ويعرف وجهته، فيخطو خطوات أخرى سريعة. وكلَّما اشتبهت عليه الطرق وقف وأنصت؛ حتى يعرف الدار، فيمضي في حال سبيله مطمئنّاً على وجبة الغد. سوف يكون من أوَّل المعزين... وآخر القائمين عن قصعة الفدوة.
وحتى مشقّته، فإنه يتحيَّل عليها، ينشق النفة، لكن من حُقَق غيره. فلم يره أحد يشترى من حانوت القمرق.

****

على أنهم رأوه يجفِّف محرمته في الشمس، قبل أن يغسلها في الواد، ثم يحكّها على ورق فيتحتحت منها مسحوق التبغ، فيجمعه ويصبّه في حقته. ولمّا قيل له في ذلك، أجاب:
- هذاكه مكرّر، كيف الحمّص المكرَّر. يجي أطيب من الآخر.

****

ما كان لحمّة الصالح إلّا أن يذعن، فوعده بشبعة من المشخب، فسمح له بالمرور، ولما كان العصر حدَّر، فرأي جرّة الدواب في مسربه، فصاح بحمّة الصالح:
- هاك القضية.
فأجابه:
- هاويني «العلاقة» في العريش.
أزال السعف عن العلاقة، فوجد شماريخ كالذهب الخالص، فجعل يصلّي على النبي ويلومه، بينه وبين نفسه، على أن تكون مثل هذه الفاكهة عند غيره.

****

يأخذ الكعبة بين أصابعه فينظر إلى صفرتها الكرهبانية، ويحدفها في فمه، ويخرج، بنفس الحركة علفة التي سبقت. فعل ذلك مراراً وتكراراً، حتى فرغت العلاقة، وامتلأ كفّه علفاً، فتنهَّد وتمطَّق.

****

وارى ذلك العلف في حفرة، وقام عائداً عوداً بطيئاً. رآه حمّة الصالح، فصاح به:
- سماح التميرات حفّة؟
-لذّة للآكلين. يعطيك الصحّة. يبارك في الإيديات اللي خدمتها.
- راهم إيدياتك، أحفة. هذاكه رزيقك حلالك.
- واش تقول؟
- هاذوكم من الجبارة اللي حذاء البير من قبلة.
رمى ببصره إلى حيث قال حمّة الصالح، فرأى- بفزع- العرجون مشوّشاً.
فالتفت إليه وقال له:
- الله ينعل والديك، يا ابن الكلب.
- ولاه حفّة! ربّي يهديك، تنعل فيّ.
- عاد أنا قلت لك من جبارتكم، وألّا من جبارتي أنا؟
- ما بيَّنت ليش؟ قلت لعود يكيدك رقى النخل.
- يكيدني رقى النخل! برة ماك هزبتني ها المرّة.

****

سار حتى وصل إلى المباني. اختلطت أمعاؤه، وانعقدت في صدره، فانحنى على الحائط وتقيَّأ ما في جوفه. تنفَّس قليلاً، ثم بربش قيئه، وانصرف آسفاً.

****

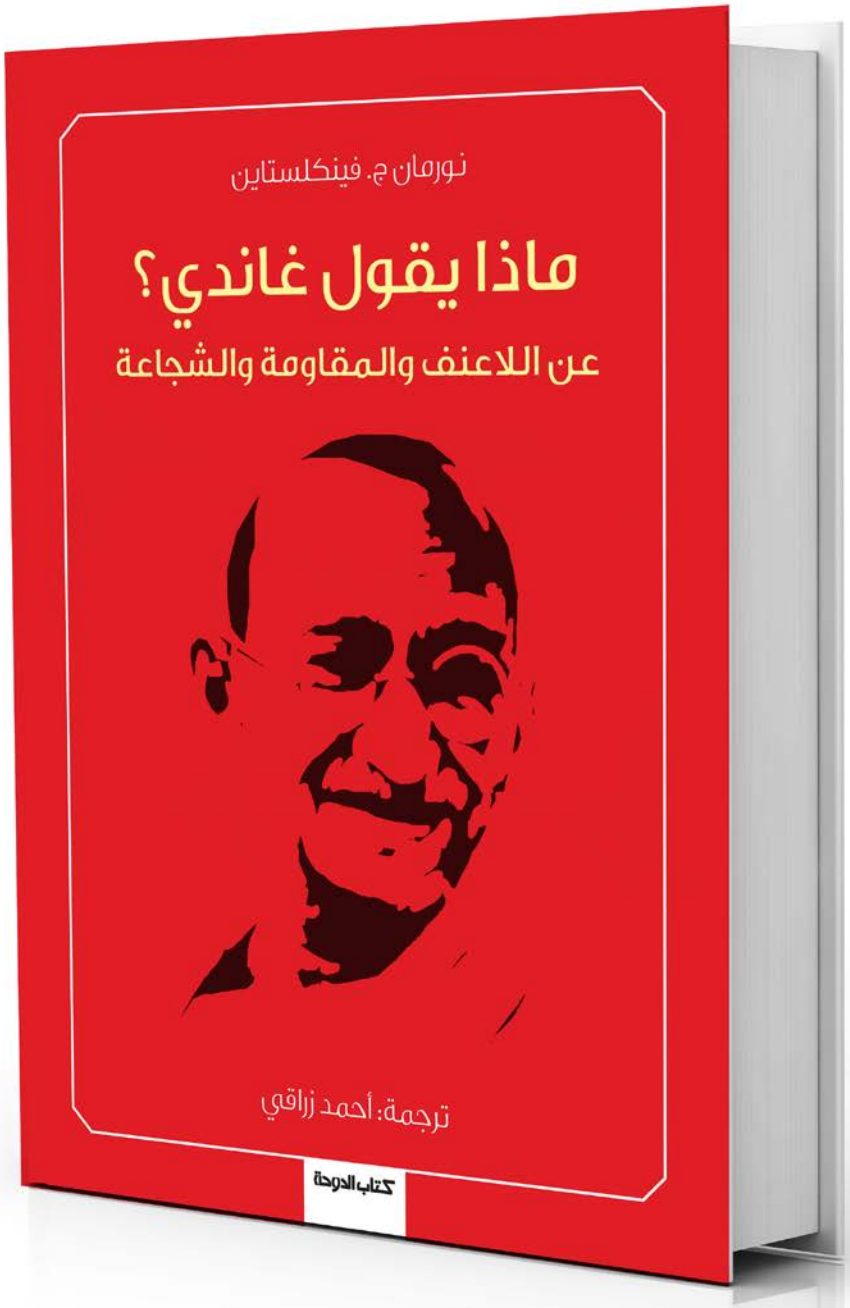
فإنه وجد مع خليط التمر شيئاً من العيش، فطفق يتساءل فيما بنيه وبين نفسه، وهو يجر رجليه إلى داره: «ذلك رزقي، أفهم أن أمعائي لفظته، ولكن ما للعيش يخرج، وقد أصبته من فدوة، في الصباح؟».

■ **البشير خرّيف**

المصدر: مجلّة «الفكر»، العدد 9، يونيو، 1962.

صدر في

كتاب الدوحة



Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

نزار شقرون (عدسة: عمر دياب) ▲

نزار شقرون:

«دم الثّور» نداءٌ للتفكير في كرامتنا، ووجودنا الحاضر

في أواخر تسعينيات القرن الماضي، سافر ثلاثة آثاريِّين عرب إلى العراق، لتعرُّف آثاره الخالدة، ترافقهم فوتوغرافية إسبانية لها شخصية غامضة. ومع توالي الأحداث، تتحوَّل الرحلة إلى بحث عن الباب المفقود من كتاب «كليلة ودمنة»، وفي سياق هذا البحث تنكشف عوالم الشخصيات، من خلال استحضار ثقافتهم وأفكارهم وآرائهم بشأن الحياة والإنسان والحبّ والحرب، إلى أن تصطدم هذه العوالم المختلفة بمشكلة أمانة التاريخ، وكيفية قراءته من جديد، وهو السؤال الذي يشكِّل قطب الرحى في رواية «دم الثَّور» (دار الوتد - الفارابي، 2020)، للكاتب التونسي نزار شقرون، انطلاقاً من الدعوة إلى التفكير، مرّةً أخرى، في مقاصد كتاب عبد الله بن المقفع، ومناقشة التداعيات والتأويلات التي يمكن استخلاصها من فرضية نقصان النسخة المعروفة من باب أساسيّ وحاسم.

بعد «بنت سيدي الرايس» (2010)، و«الناقوس والمئذنة» (2017)، تأتي رواية «دم الثّور» مستأنفة لعملية تفكيك البنية النفسية والثّقافيّة المترسبة داخل الذهنية الفردية والمجتمعية التونسية، خاصّة، والعربيّة، بشكل عامّ، وهو الرهان الذي لا يحيد عنه شقرون في أعماله الشعرية، منذ دواوينه: «هوامش الفردوس» (1990)، و«إشراقات الولي الأغلبي» (1997)، و«ضريح الأمكنة» (2002). وكذلك في كتبه النقدية: «نظريّة الفنّ العربي» (2010)، و«معاداة الصّورة» (2008)، و«مكاشفات الصورة في اللوحة والكاريكاتير» (2009)، و«رهانات الفنّ الغربي المعاصر» (2013)، و«الحداثة المعماريّة من الطّراز إلى التّعبير الحرّ» (2013)، و«نشأة اللّوحة في الوطن العربي» (2017).

يأتي كتابك السردي الجديد بعنوان «دم الثور»، وهو، كما يحيل العنوان الفرعي على ظهر الغلاف، متعلّق بالباب المفقود من «كليلة ودمنة». بداية، كيف نشأت فكرة هذه الرواية؟

- انشغلت، قبل سنوات، بتدريس كتاب «كليلة ودمنة» لعبد الله بن المقفّع، حين كنتُ أدرّس الأدب العربي، وكثيراً ما داهمني إحساس غريب بأنّ هذا الكتاب ملغِز، وبين ثناياه أسرار كثيرة؛ فبالإضافة إلى خطاب الظاهر والباطن المتلبّس به، وإجراء القول على ألسنة الحيوانات، واختفاء الحكمة السياسيّة خلفه، حدستُ أنّ مفكّراً في قيمة ابن المقفّع لا يمكنه أن يكتفي بالترجمة، فقط، أو بإضافة باب واحد (باب الفحص عن أمر دمنة)، بل إنّه تعامل مع أصل الكتاب المترجَم، بطريقة تنسجم مع قناعاته الفكريّة، والملابسات الحياتيّة التي عاشها، وقد خلق هذا الحدس، في داخلي، فرضيّات تخييليّة كثيرة، حفّزتني للعودة إلى الكتاب في نسخته العربيّة، والرّجوع إلى عصر ابن مقفّع، وحياته؛ لعلّني أهتدي إلى ما يؤكّد فرضيّاتي أو ينفيها. بالطبع، حين نظرت في الكتاب، من جديد، وأقمت حفريّات معرفيّة بشأنه، نما لديّ تصوُّر سردي، سريعاً ما حوّل الفرضيّة إلى مطيّة بناء عالم روائي، لم أقم فيه بالتصريح بفرضيّة الشّكّ في حقيقة النسخة المتداولة من «كليلة ودمنة»، فقط، بل خلقت، أيضاً، عوالم لشخصيّات تدور حول هذه الفرضيّة، ليكون البناء السردي والتقنية هدفاً في حدّ ذاته، دون إلغاء الهاجس الفكري، والرسالة التي أردت تمريرها، ووجدت أنّ الرواية تهبُ الفكرةَ ألقها، ثمّ إنني لم أبنِ هذا العالم في حدود المدار التاريخي لابن المقفّع، بل بنيته في التاريخ المعاصر، واصطنعت شخصيّات معاصرة، لها حيوات مختلفة وأفكار متباينة، ونابعة من بيئات متفرّقة، وإن تقارب بعضها في المهاد العربي. وإن كان الأمر متعلّقاً بالكتاب نفسه، فإنّ العالم الرّوائي له موجباته، وطرافة فكرة وجود باب مفقود من «كليلة ودمنة»، هي جزء من نار الرّواية التي تبعثُ حرقة السّؤال، وتحثّ على إعمال الخيال والتفكير، فهناك طاقات تخييليّة وذهنيّة مهدورة لدى الإنسان العربي، وهو لا يستخدم هذه الطاقات للفعل في الحاضر، ولا في بناء المستقبل. الرّواية دعوة للاستكشاف، فالماضي يحتاج إلى إعادة اكتشاف، والحاضر كذلك، والمستقبل يحتاج إلى الاستشراف القائم، في جزء كبير منه، على الخيال، حتّى أنّ ما يقود شخصيّات الرواية هو البحث عن الأثر، و- فجأةً- تُقادُ إلى وجهات جديدة. هكذا هي الحياة؛ مغامرة دائمة في الوجود.

في «الناقوس والمئذنة» تمجيد لقيم الحوار والتعايش واقتسام الحقيقة، من خلال شخصيات حائرة، لها قناعات ومذاهب فكرية وعقدية مختلفة، تأثرت بالمخاض السياسي في الزمن البورقيبي. وفي «دم الثّور»، انتصار للعقل والمعرفة التي يتمّ طمسها في التاريخ العربي، والإنساني، وما يترتّب على ذلك من مآسٍ. مرّة أخرى، يبدو الزمن السياسي حاسماً في تشكيل الوعي لدى شخوصك؛ من الزمن البورقيبي في «الناقوس والمئذنة» إلى زمن صدام حسين في «دم الثّور»!

- بين «الناقوس والمئذنة» و«دم الثّور» وشائج قُربى، لاشكّ. وكلاهما يلامس أسئلة المعرفة في سياقات سياسيّة مختلفة، دون أن يكون العامل السياسي هو الهدف أو المحرّك للأحداث أو المحدّد للشّخصيّات. ربّما، هناك ترسيم دقيق لزمن سياسي واحد دون غيره؛ زمن بورقيبة، وزمن صدّام حسين، دون مساءلة الزّمنَيْن، بالمعنى النقدي المباشر، فالغاية ليست إدانة أنظمة أو فترات سياسيّة، لأنّ الزمن السياسي- على اختلافه- يبقى في الروايتَيْن، يلعب دور السياق التاريخي، أوّلاً، ثمّ دور المحفّز على استقراء فترات سياسيّة سابقة شبيهة، علماً بأنّني أرى أنّ الزّمن السياسي العربي مغلق، مثله مثل الزّمن المعرفي العربي. وإذا كانت رواية «الناقوس والمئذنة» تطرح أسئلة التسامح وحوار الثقافات وقبول الآخر وحقّ الإنسان في اختيار مبادئه ومصيره بنفسه، فإنّ منطلقها عقليّ، وهو المنطلق ذاته الذي تنهض عليه رواية «دم الثّور». إنّني أضاعف من القول بأنّ العقل غائب في مجتمعاتنا المعاصرة. هناك من ذهب إلى أنّه في سبات، وغيابه له علامات واضحة، منها شيوع الفكر التّسليمي والخرافي والذّرائعي، وغياب النّقد، ولا أعني، هنا، كلّ ما يتعلّق بالشأن السياسي، بل أعني غياب التفكير النقدي في كلّ الظّواهر؛ لذلك، حين أفترض أنّ كتاب «كليلة ودمنة» منقوص فإنّني أحرّض على النقد، ومنه مراجعة المسلّمات الفكريّة حول جزء كبير من تراثنا الذي صنعه «كتاب السّلاطين»،وحين يغيب النّقد تحت أيّة ذريعة، تمتدّ مساحات الجهل. إنّنا أمام أنواع جديدة من الجهل، والمشكلة الكبرى أنّ عدداً كبيراً من المثقّفين، أو- لنقُلْ- جزءاً مهمّاً من النخبة، تساهم في بناء كهوف الجهل، من خلال تصنيم المعارف السّابقة، واعتبار الماضي- بكلّ منتجاته- مقدّساً لايمكن المساس به. من هنا، يأتي مشروع استعادة التعقّل، وهذا يلتقي مع مشروع ابن المقفّع نفسه، الذي دافع عن العقل، وقُتِلَ بسبب العقل.

سياقات السرد، وتداخلها، تضعنا أمام مرجعيَّتَيْن متنافرتَيْن، والغرض واحد: الخلفية الصوفية لـ(سعدي) في مقابل الخلفية الاستقصائية لـ(كارمن)، وكلاهما يبحثان عن شيء واحد، وفي النهاية،

«دم الثّور» نداءٌ للتفكير في كرامتنا، ووجودنا الحاضر، من خلال مراجعات لتاريخنا الثقافي، وتنمية نقدنا لمظاهر الحاضر؛ حتّى لا يعيد التاريخ نفسه. ولاشكّ في أنّ الرواية تطرح جدلاً بشأن كيفيّة مقاومة الظلم، وطرق تطبيق العدل، وفي ذلك تجارب واقعيّة مختلفة

(كارمن)، بخلفيَّتها- هي التي وجدت المخطوط عند شخصية الواسطي الذي هَرَّبَ المخطوط من قرطبة إلى بغداد. (سعدي)، هنا، لم يكن حاسماً، على الرغم من إعادة القراءة، التي قام بها لحكايات «كليلة ودمنة» كالمتحرّي، يبحث عن الجانبِ الناقصِ من الحكاية.

- كانت شخصيّة (السّعدي) منقادة إلى الاكتشاف، باتّباع الصّوت الدّاخلي الذي ظهر مع «الوليّ الصّالح» في رؤيا غريبة، بدت شيفراتها تنكشف، شيئاً فشيئاً، بتنامي أحداث الرواية، وكانت «كارمن» تقود البحث، بقناعة غريبة وثابتة، عن وجود الباب المفقود، دون أن نتجاهل أنّها مستأنسة بوصيّة جدّها، أيضاً، وهذا صوت داخلي في حدّ ذاته. ربّما، يجد القارئ بينهما صلات أخرى، سواء في التاريخ الثقافي المشترك أو في الإحساس الغامض بأنّ الحياة تجعل الإنسان يعيش على حافّة اللامتوقَّع، و- ربّما- تبدو شخصيّة «سعدي» الرّجل، في مقابل «كارمن» المرأة، أقلّ انجذابا إلى المغامرة، وهذا مبحث تأويليّ واسع، قد يستحقّ العناية النقديّة، إذا ما توافرت معطيات سرديّة أخرى تدعمه، وهو ليس- بالضّرورة- عمليّة مفاضلة جنسانيّة، ولكن قد يفيد بأنّ المرأة متشوّفة للمعرفة أكثر. في كلّ الحالات، إنّها تبدو، في الرّواية، أكثر حبّاً للمغامرة من جميع الشخصيّات/الرّجال!؛ وهذا أمر يدعو للتفحُّص، حقّاً.

يجوز أن أذهب، في فرضيّة أنّ (سعدي) يتبع نداء المجهول، بينما تتبع (كارمن) نداء المعلوم، وقد يكون هناك نوع من التّكامل بين الشّخصيّتين، في أبعاد كثيرة. ولا ننسى أنّ الشّخصيّات لا تتطابق، أيّاً كان اشتراكها في الهدف، فلكلّ شخصيّة عالمها وأطوارها، (سعدي) يبحث عن فكّ شيفرة أحجية الوليّ، ويحوّل تتبّعه إلى مسار تفكيكي للرّموز، و(كارمن) تقتفي أثراً كما لو كانت تتبع علامات خريطة، بذلك يلتقيان في النسيج الرمزي، رغم اختلاف المنطلقات، ولعلّهما ينشئان، سويّاً، البعد الترميزي للرواية، وعلى شاكلة خطاب ابن المقفّع، يساهمان في خلق مستويات، للقراءة، بين القرّاء.

بالعودة إلى الإحالات الفكرية التي يعكسها حضور المرأة في «الناقوس والمئذنة»، من خلال شخصية (ماريّا)، نجد الإحالة تتكرَّر مع شخصية (كارمن) في «دم الثّور»، فكلاهما يرمزان للحرِّية والحداثة والذكاء والاستقلالية. الزوجة العربية في مقابل المرأة الأجنبية، عنوان يبدو بارزاً لذلك البرزخ بين المحافظة والتحديث، بين الخوف والجرأة...، بصورة تجعل المسار السردي للبطل الرئيسي، لا تنقصه الحيرة ونقد الذات والبحث عنها، مجدَّداً؟

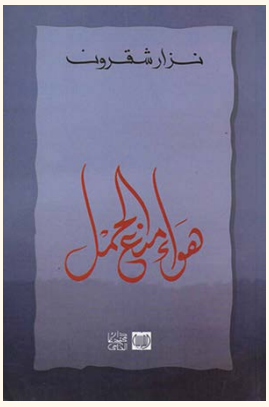
- سؤال دقيق، ولبيب حقّاً! في «الناقوس والمئذنة» و«دم الثّور»، أنموذج المرأة الأجنبيّة، وهنا أفضّل تسميته بـ«المرأة المختلفة»، هذا الأنموذج لا يصنّف المرأة- بالضّرورة- في خانة الفضاء المعرفي الغربي، بل أعني به كلّ امرأة مغايرة، تتباين مع النمط المألوف للمرأة، في المجتمع العربي. قد تعبّر (كارمن) عن هذه المغايرة كما عبّرت عنها (ماريّا) في «الناقوس والمئذنة»، وهما أنموذجان للمرأة الغربيّة، ولا يُستبعَد وجود نساء في المجتمع العربي، لهنّ ما يعادلهنّ من قيمة طلائعيّة، وفكر تحديثي قائم على قيم إنسانيّة رفيعة، حيثُ لا تتنافى الحداثة، لديَّ، مع القيم، وهذا ما حاولتُ تأكيدهُ في نحت هذه الشّخصيّات النسائيّة. لتنظر في شخصيّة (زينة): هي بنت الواقع العربي، وهي مغايرة لشخصيّة «زينب»، ومع ذلك هي متمسّكة بقيم نبيلة. ولكن حين تومئ إلى علاقة البطل/المثقّف العربي بـ«الزوجة»، فأنت تشير إلى ما هو شائك ومسكوت عنه في بيت النخبة العربيّة، وقد حاولتُ أنْ ألامس هذا البعد بجرأة، دون أن يكون هدفي إيجاد مفاضلة بين المرأة الغربيّة والزوجة العربيّة. الشّخصيّة النسائيّة، في رواياتي، لها مكانة مهمّة. أنت تعلم أنّ روايتي الأولى «بنت سيدي الرايس» تدور على شخصيّة امرأة، بحثاً في عوالمها النفسيّة، والفكريّة، وصدامها بالواقع المديني، وهي بنت القرية الحالمة. فالمرأة، في عالمي الروائي، مبحث مفتوح، وإن قضيّة التحديث والمحافظة ليست هي المعنيّة في شخصيّتها، بشكل عميق، فالمعنيّ هو قدرتها على إدراك تحوّلات الواقع، وتحفيز «الرّجل» على المغامرة، وكأنّها أصل المغامرة نفسها. بالإضافة إلى ذلك، إنّ «المرأة الأجنبيّة» تُطرَح في سياق كيفيّة بَلْوَرة نظرتنا إلى الآخر، فهي في «دم الثّور» أو في «الناقوس والمئذنة» شخصيّة ثقافيّة، وليست متاعاً أو غرضاً جسديّاً.

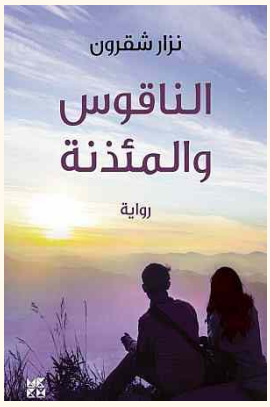
بصورة ما، تضعنا المشاهد في زمن السرد. لكن، في الصورة المقابلة، لدينا نداء ليلي يقود (سعدي) إلى

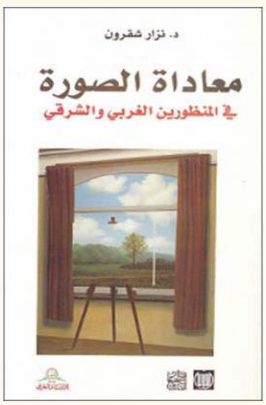
في الرّواية إشارات مقصودة للقضيّة الموريسكيّة، ولا أخفي أنّ الموضوع حميمي بالنسبة إليّ، لأنني أعتبر نفسي امتداداً لأجدادي الموريسكيين، واستعادتي لزمنهم لا تأتي في شكل مضيّق، بل إنّني أقاوم، في كتاباتي، كلّ أشكال الاضطهاد والتنكيل بالمثقّفين وبالشّعوب، في أيّة لحظة تاريخيّة، وتاريخنا شاهد على ذلك

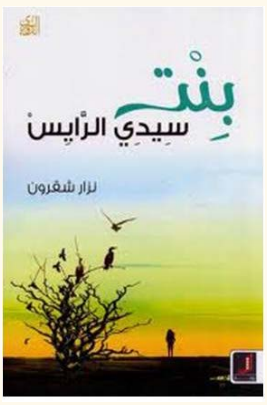
البحث عن القبر الذي دُفِن في العقل العربي منذ العباسيين!، وهناك، أيضاً، (كارمن رودريغيز) الأندلسية الأخيرة التي تعترف بالتاريخ الأسود المخلّد في متحف محاكم التفتيش في مركز قرطبة التاريخي، وبحثها عن كتاب ابن المقفَّع، هو بحث عن ذلك الخيط الذي كان يربط بين بغداد والأندلس، هو بحث في سبب سقوط غرناطة. صورتان بِمثابة مِرآةٌ سَفرٌ نحو كنز المعرفة والحكمة، وهما معمار أيّ حضارة خالدة. نستحضر، هنا، تاريخ التنكيل. ولكن، بالنسبة إلى القضية الموريسكية التي تحملها (كارمن) في منعرجات الرواية، كيف يمكن أن ننظر إليها، بكونها مرآة راهنية؟

- في الرّواية إشارات مقصودة للقضيّة الموريسكيّة، ولا أخفي أنّ الموضوع حميمي بالنسبة إليَّ، لأنني أعتبر نفسي امتداداً لأجدادي الموريسكيين، واستعادتي لزمنهم لا تأتي في شكل مضيّق، بل إنّني أقاوم، في كتاباتي، كلّ أشكال الاضطهاد والتنكيل بالمثقّفين وبالشّعوب، في أيّة لحظة تاريخيّة، وتاريخنا شاهد على ذلك. إنّ معرفة أهل المشرق، خاصّة، بالحضارة الأندلسيّة، ما يزال محدوداً، وأعتقد أنّ الثراء الذي تلقّفه الغرب منذ سقوط غرناطة إلى الآن، لم يستفد منه العرب المسلمون في الآفاق الأخرى للمنطقة العربيّة، كما أنّ أسفار التاريخ الأندلسي الذي يروي قصّة حضارة عربيّة لها مآثرها الفكريّة والعلميّة والفنيّة، ما تزال مجهولة، ويُنظَر إليها بشكل مركزي، في إطار ثنائيّة مستهلَكة(مركز/هامش،مشرق/مغرب). وقد حاولت أن أبيّن أنّ قضيّة العقل مبثوثة، مشرقاً ومغرباً، ولا جدوى من البقاء في دائرة مشرق وجداني، ومغرب عقلي، أو العكس؛









لم أبنَ هذا العالم في حدود المدار التاريخي لابن المقفّع، بل بنيته في التاريخ المعاصر، واصطنعت شخصيّات معاصرة، لها حيوات مختلفة وأفكار متباينة، ونابعة من بيئات متفرّقة، وإن تقارب بعضها في المهاد العربي.

لأنّ الاهتمام بالعقل هو شأن إنساني مثلما أنّ اضطهاد العقل شأن معمّم لدى المستبدّين، في كلّ مكان وكلّ زمان. إنّني حاولت الإشارة إلى ضرورة التفكير في المعارف المشتركة في الفضاء المعرفي الذي نعيش فيه، وهو فضاء يغلب فيه المشترك على المختلف، لكني لا أنكر أنّ الحضارة الأندلسيّة ما تزال مجهولة لدى الكثيرين، وأنّ مشاريع فكريّة كثيرة، أُهمل التفكير فيها، ولعلَّ الأدب يضع الأندلس، من جديد، موضع السّؤال والتفكير. والمهمّ أن نعقل أنّ التجربة الإنسانيّة العربيّة الإسلاميّة، تحتاج إلى مقاربات جديدة من زاوية المسكوت عنه، والمهمل.

باستحضار قول الواسطي: «المخطوط الأصلي لا وجود له إلا في مخيّلاتنا وأمانينا!»، تنتهي الرواية بفصل «باب ثأر بندبة» يطابق، بشكل مثير، أسلوب ابن المقفّع، وقد جعلت النمر يساعد (بندبة) في الثأر من الأسد، قاتل الثور (شتربة). تحيلنا هذه النهاية، بالمآلات الأخيرة والراهنية، إلى انتقال السلطة في بعض الدول العربية. هناك جدل فيما يخصّ العدالة الانتقالية. بواقع الحال، ألَسْنا في حاجة إلى الصفح والغفران من أجل انتقال ديمقراطي يطوي صفحة الماضي، في حين أن الثأر للثور يخالف هذا المنحى؟

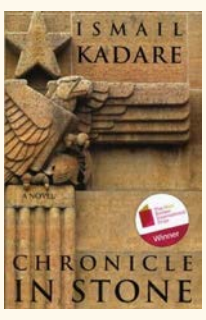
- قمت بصياغة سرديّة للحدث التاريخي من زاوية الحاضر، وهذا ما استتبع ملامستك لإشكاليّة العلاقة بين الماضي والحاضر، بين استبداد السّلاطين القدامى، واستبداد الأحفاد من الحكّام العرب. والقول بأنّ مآلات «الأسد»، في الباب المفقود، مختلفة عن مآلات الأحداث ما بعد الربيع العربي، هو تأويل؛ لأنّ الخاتمة- وإن كانت تميل إلى تأكيده- مفتوحة، في الآن نفسه، على خيارات كثيرة ، ومنها تراجع «النمر» عن تنفيذ الخطّة، وغيرها من تأويلات، وقد تعمَّدت ذلك لأنني أعتقد أنّ الربيع العربي فتح المنطقة العربيّة كلّها على مجهول التوقّعات في كلّ شيء. وما أشرتَ إليه، في مسألة العدل، هو رئيسيّ، والرواية تطرح هذه المسألة بقوّة؛ فلا معنى للكرامة الإنسانيّة دون شرطَيْن أساسيَّيْن: الحريّة والعدل. ورواية «دم الثّور» نداءٌ للتفكير في كرامتنا، ووجودنا الحاضر، من خلال مراجعات لتاريخنا الثقافي، وتنمية نقدنا لمظاهر الحاضر؛ حتّى لا يعيد التاريخ نفسه. ولاشكّ في أنّ الرواية تطرح جدلاً بشأن كيفيّة مقاومة الظلم، وطرق تطبيق العدل، وفي ذلك تجارب واقعيّة مختلفة، وإن كانت تسمية الباب بـ«ثأر بندبة» فإنّ الثّأر لم يتحقّق علانيّةً، بل ذهب الباب إلى وضع سيرورته كدعوة واضحة لكفاح المظلومين في العالم، من أجل التغيير، دون أن ينتهي إلى حكم مطلق، لأنّ نسبيّة العقل تحتّم الإنصات إلى نسبيّة الحلول، وتنوّعها، فالتجربة البشريّة- على اشتراكها في القيم العليا- تختلف في انتزاع الحقّ، والثّورات- رغم تشابهها في المنطلقات- تختلف في النهايات. لننظر إلى الثّورة الفرنسيّة والثورة الرومانيّة، وسننصت، حينها، إلى صوت المقاصل والرصاص، و- في الآن نفسه- لدينا أمثلة عن عدالة انتقاليّة في جنوب إفريقيا، وغيرها؛ وذلك يعني أنّ لكلّ ثورة منوالها التحرُّري.

■ **حوار:** محسن العتيقي

الروائي الألباني إسماعيل كاداريه:

أبدعت أدباً طبيعياً في بلد غير طبيعي!

ولد الروائي الألباني «إسماعيل كاداريه» سنة 1936. انتقل إلى باريس سنة (1990)، لاجئاً سياسياً، بعدما ذاق ويلات القبضة الحديدية لبلاده، تحت سيطرة الحزب الشيوعي الألباني، لسنوات طويلة. وعلى عكس ما فعل كثير من الكتّاب الذين هاجروا من أوطانهم، لم يغيِّر «كاداريه» لغة كتابته الألبانية. ارتكزت إنتاجاته، بشكل خاصّ، على الفترة الديكتاتورية في بلاده. تُرجمت رواياته إلى أربعين لغة، منها اللّغة العربيّة، التي تُرجِمت إليها: (حصان طروادة يلقى حتفه - جنرال الجيش الميِّت - العرس - الحصن - لجنة الاحتفال - حوليّات مدينة الحجر - قصر الأحلام - من أعاد دورنتين - الجسر - الشاعر والطاغية - الوحش).
في هذا الحوار، لقاء مع روائي كبير، استطاع -بلغته السردية التاريخية، والأسطورية- أن يلفت العالم إلى ذاكرة الشعب الألباني، وطموحاته.



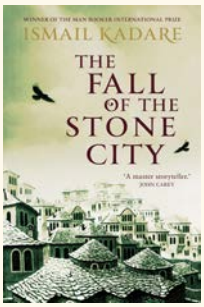
تردَّدتم في المجيء لأجل إجراء هذا الحوار... ما السبب؟

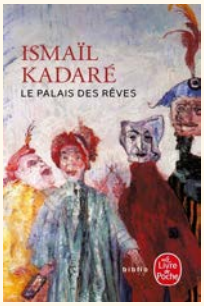
هناك أسطورة ألبانية تروي الحكاية الآتية: شاب قروي، يستقبل، كلّ ليلة جنِّيّة، ولكي تُسعده، وضعت شرطاً لذلك، هو أنه لا ينبغي عليه أن يبوح بالسرّ، وإلّا سيفقد قدرته على الكلام. إلّا أن الشابّ استسلم، ذات يوم، متخلِّياً عن المحاولة، وانتهى به الأمر إلى كشف السرّ، فأصابه الخرس، في حينه. في جوانب معيَّنة، إن قدر هذا الشابّ يشبه قدر الكاتب، أيضاً؛ هو الآخر «تزوره ملهمته»، كما نقول، رغم أن هذه الأخيرة قد تأتيه، في بعض الحالات، بالألم، أكثر ممّا تقدِّم له البهجة. الكاتب، أيضاً، ممزَّق بين الرغبة في الكلام وبين الكتمان، وإذا صادف أن اخترق العقد، وكشف عمّا ينبغي أن يظلّ طيّ الكتمان، فإنه يجازف، إن لم يكن بفقدان القدرة على الكلام، فبشيء منه، على الأقلّ. ناهيك عن أن شرح ألغاز الإلهام هي مسألة لا طائل تحتها؛ إنها مثل الجلوس على حافّة بئر، ومحاولة إضاءة عمقه بمرآة.

رغم ذلك، عنونتم أحد كتبكم بـ «دعوة إلى محترف الكاتب»، الذي تحدَّثتم فيه، بضمير الغائب، عنكم، وأيضاً عن الكاتب بشكل عامّ، إلامَ يرمز محترفكم هذا؟

- مكان مهجور وراء معمل، للإصلاح الميكانيكي، نجد فيه- بشكل عشوائي- قطاع غيار، وأجزاء خردة، ومسامير... عناصر كثيرة متنافرة استُعمِلت لحظة إنجاز العمل أو صقله. كلّ كاتب يعرف أن جزءاً من هذه اللوازم، التي أنتجها هو نفسه، ستكون مفيدة له، ويدرك أن جزءاً آخر سيصيبه التلف، وسينتهي إلى موضع النفايات. هنا، يكمن الإحساس بالضياع، الذي هو قلق مستمرّ.

كثيراً ما أقول إنني محظوظ، لأنني ولدت في هذا المكان، ولأنني سمعت أوّل تعليق على العالم من أفواه أولئك النسوة العجائز، نافذات البصر، وكلّهن بلباس أسود. لقد جعلتني أحسّ بأنني أمام جوقة قديمة؛ فهن لا يعرفن القراءة ولا الكتابة، لكنهن يتوفّرن على أسلوب





ألّا يتمّ التعويض عن هذا القلق بالرضى عن النتائج؟

- رغم الاستحسان الذي يلقاه الكاتب، فإنه غير راض تماماً؛ لأنه هو الوحيد الذي يدرك ما كان يرغب في قوله، دون الوصول إليه. مثلما أنه الوحيد الذي كتم في قلبه الألم الذي يحسّه نحو ما لم يتمكّن من إخراجه إلى الوجود. كما يعرف أن ما كتبه ليس سوى شذرة بسيطة؛ شذرة لما كان يتمنّى إنتاجه. ويدرك، أيضاً، أن شيئاً ما قد فقده، وسيبقى، دائماً، مفقوداً، دون الحديث عن أيّام حياته المعدودة.

تحدَّثوا لنا عن حياتكم، و-بالضبط- عن السنوات الأولى. ما طبيعة طفولتكم؟

- طفولة غنيّة بالأحداث. كان عمري خمس سنوات، حين اندلعت الحرب العالمية الثانية. كنت أعيش في «جيروكاستير» (جنوب ألبانيا)، كلّ الجيوش الأجنبية (الإيطالية، واليونانية، والألمانية) التي قامت بتفجير المدينة، كانت تمرّ منها... أمّا أنا، فقد كنت في فرجة؛ فرجة مستمرّة. كانت «جيروكاستير» تمرّ من يد إلى يد، وكان كلّ ذلك -بالنسبة إلى طفل- مثيراً بشكل لا يُصَدَّق.

من «حوليّات مدينة الحجر»، و«الدمية»، بقيت «جيروكاستير» حاضرة، بقوّة، في أعمالكم...

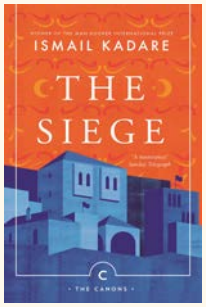
- إنها مدينة متفرّدة. المدينة الأكثر انحناءً في العالم. كثيراً ما وصفت الطريقة التي تلمس بها، أحياناً، قمّةُ منزل قاعدةَ منزلٍ آخر. كيف ذلك؟ عندما تنزلق في زقاق، تجازف بأن تسقط على سقف منزل، أو بالإمكان أن تعلّق قبّعة على رأس مئذنة. وأنا طفل، كنت أعيش في منزل كبير، بغرف كثيرة فارغة (وهذه الغرف مثالية للّعب)، وعلى أريكة الغرفة الكبيرة، غالباً ما توجد مجموعة من النساء العجائز، جالسات في صفّ واحد؛ جئن لشرب القهوة، و-في الوقت ذاته- لمراقبة المشهد الخارجي بمنظار صغير. إن أحاديثهنّ، بشكلٍ من الأشكال، هي التي غذّت رغبتي في الكتابة.

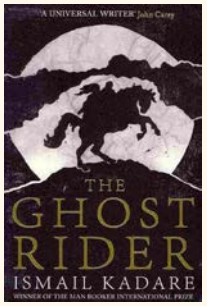
كيف ذلك؟

- كان عند هؤلاء العجائز (أدركت ذلك فيما بعد) شيء خالد: رزانة في أحاديثهنّ، العلاقة بين الواقعي واللاواقعي، هذه الطبقة من الأسطورة المودعة في الأحاديث...، سيادة في الأحكام التي يتبنَّينها عن العالم أيضاً. وهناك -أيضاً- الجمهوريات، الإنجليزية، الألمانية... أعجبت بقدراتهنّ على رؤية الأشياء من الأعلى؛ حكماً وقياساً. كثيراً ما أقول إنني محظوظ، لأنني ولدت في هذا المكان، ولأنني سمعت أوّل تعليق على العالم من أفواه أولئك النسوة العجائز، نافذات البصر، وكلّهن بلباس أسود. لقد جعلتني أحسّ بأنني أمام جوقة قديمة؛ فهن لا يعرفن القراءة ولا الكتابة، لكنهن يتوفّرن على أسلوب.

«جيروكاستير»، هي -أيضاً- مدينة مسقط رأس «أنور خوجا» (1908 - 1985)، مؤسِّس الحزب الشيوعي في ألبانيا، ومنشئ ديكتاتورية دامية.

- بالضبط. ثلاثون سنة فرق، تقريباً. وُلِدنا، أنا و«خوجا»، في المدينة نفسها، بل في الزقاق ذاته، ويسمّى «زقاق المجانين»، و«خوجا» كان كذلك، بلا شكّ. أرى في عينيه اللامعتين رغبة في الشرّ؛ لقد تخيَّل هذا السيناريو الهذياني،





كنت في الواقع محصَّناً؛ لأنني قرأت، ولا شيء يستطيع أن يستولي على عقلي؛ لذلك قضيت ثلاث سنوات وأنا أقول: عليَّ أن أقوم بعكس ما يلقّنونه لنا في معهد غوركي

الذي ستُهاجَم ألبانيا الصغيرة جدّاً، بسببه، من لدن القوى العظمى في تلك المرحلة، تخيَّل أنه سينجح في الانتصار عليها. بالنسبة إلي، كنت أسبح، مثل كلّ الألبان، في هذه الإشاعة الوهمية والبشعة، وكنت، دائماً، أتساءل: كيف تمكَّنت من النجاة من الجنون؟.

حين حلَّت الديكتاتورية، لم يكن سنّكم يتجاوز العشر سنوات. ما ذكرياتكم عن هذه المرحلة؟

- لقد كانت أمّي معارضة، بشكل كبير، للشيوعية، مثلها مثل أبي الآتي من وسط متواضع. بالنسبة إلى أمّي، هي تنتمي إلى عائلة غنيّة. في المدرسة، لم أكن أنتمي إلى أيٍّ من الطرفين. أعرف الطرفين، وتعلَّمت، بسرعة، كيف أكون مستقلّاً. قرأت «مكبث» في سنّ الحادية عشرة، وكان الأمر مبهراً. وقد خَطَطت المسرحية، كاملةً، بيدي. بعد «شكسبير»، اكتشفت «إيشيل»، الذي سيلهمني، فيما بعد، «إيشيل، الخاسر الأبدي». لقد ذهلت بالتوازيات الكثيرة بين عالم التراجيديا اليونانية (سلسلة الاغتيالات، والانتقامات، والانتقامات المضادّة، في صراع بدون أيّة رحمة، من أجل السلطة) وبين عالم الديكتاتورية. ومن بين كلّ المؤلّفين التراجيديين، اشتغل «إيشيل»، في القرن السادس قبل الميلاد، بشكل حصري ودقيق، على وصف كلّ أشكال العنف والعقاب، وتصنيفها. رغم ذلك، نحن لا نعرف إلّا جزءاً ضعيفاً من عمله؛ لأنه لم تصلنا سوى سبع مسرحيّات من بين تسعين مسرحية، كتبها. أترون أنني -بسبب الأدب العظيم- محظوظ جدّاً في أن أكون حيّاً في مملكة الموتى؟.

منذ شبابكم، «حصَّنَتكم» هذه القراءات، كما تؤكِّدون. حصَّنَتكم ضدّ ماذا، بالضبط؟

- بعد دراساتي الأدب في «تيرانا»، أُرسِلت إلى «موسكو»، معهد غوركي. إلى هذا المعهد، كانوا يرسلون «حشود النخبة الواقعية الاشتراكية» لصناعة الكتّاب الرسميين للنظام. ثلاث سنوات، هي المدّة الكافية لقتل أيّة ذبذبة إبداعية فيك، وأيّة بذرة أصالة ابتكارية. فيما يخصّني، كنت في الواقع محصَّناً؛ لأنني قرأت، ولا شيء يستطيع أن يستولي على عقلي؛ لذلك قضيت ثلاث سنوات وأنا أقول: عليَّ أن أقوم بعكس ما يلقّنونه لنا في معهد غوركي. إن «شكسبير»، و«إيشيل» أنقذاني من المذهبية.

هل تتذكَّرون كتاباتكم الأولى؟

- في السابعة عشرة، ألَّفت قصيدة بعنوان «باريس». مدير دار النشر الذي قدَّمتها له، كان يريد نشرها، لكنه كان متردِّداً: لقد كتبت عن عاصمة بورجوازية بدون أن أنقدها، فاقترح عليَّ أن أضيف شيئاً آخر لنصّي؛ شعراً عن موسكو، مثلاً، أو مراسلة مع فتاة من الاتِّحاد السوفياتي. في تلك السنوات، كانت المراسلات مع سوفياتيِّين موضة، وتراسلت مع إحداهنّ، اسمها «لودميلا»، وهي من «موسكو»، حيث كنت مغرماً بها إلى حَدٍّ كبير، وهذا هو الذي حَلَّ المسألة. وأكَّد لي

الناشر أنه سينشر ذلك، من غير أن «أتحمَّس» للموضوع. كنت أجهل، آنذاك، أنني سأعيش، ذات يوم، في باريس.

باريس، التي طلبتم فيها اللجوء السياسي، عقوداً بعد ذلك؟ لماذا اختياركم فرنسا؟

- أمر طبيعي. كانت فرنسا البلد الأجنبي، الذي يوجد به أكثر عدد من أصدقائي، وهو البلد الأوّل التي تُرجِمَت فيه كتبي. فبدعوة من ناشري «كلود دوران»؛ مدير دار النشر «فايار»، كنت أتردَّد على باريس مرّات عديدة، في الوقت الذي كان من الصعب فيه -بالنسبة إلى الألباني- أن يغادر بلده.

تماماً، كنتم دائماً تُسألون عن الطريقة التي تمكَّنتم بها من التحالف مع النظام في تلك المرحلة. في جريدة «لوموند» (2001)، لم تخفوا ضجركم من الردّ، دائماً، على هذه الشكوك. وختمتم كلامكم: «في العمق، فما يطلبونه مني هو: لماذا خرجت حيّاً، من النظام»؟

- يمكن للإنسان أن يُعدَم بالرصاص، بسبب أشياء صغيرة جدّاً. لماذا كان عليَّ أن أضحّي؟ أصحاب النصائح يقولون لي: «لم تكن صادقاً مع الديكتاتوريِّين»! لكن، هل ينبغي أن تكون صادقاً مع عصابات، ومع متوحِّشين؟

لنعد إلى أعمالكم. ألم تفكِّروا، أبداً، بتغيير لغة كتاباتكم، كما فعل، قبلاً، كلّ من كونراد، ونابوكوف، وكونديرا، فتكتبون بالفرنسية؟

- أبداً. مثل هذا الاختيار يبدو لي ضدّ ما هو طبيعي. لم تكن الألبانية مدروسة أو مُقدَّرة إلّا نادراً، لكنها تعتَبر -إلى جانب اليونانية، واللاتينية، والأرمينية- من اللّغات القديمة في أوروبا. بالنسبة إلى كاتب، يُعتبَر هذا مكسباً؛ لأنها أكثر دقّةً من الألمانية، وقادرة على أن تقول، في بضع كلمات، ما يتطلَّب صفحات كثيرة في الفرنسية. أنا -الفضولي- قمت بمقارنة ترجمات كثيرة لـ«مكبث»، واكتشفت أن النسخة الألبانية هي الأفضل، وهو ما لا يجادل فيه المتخصِّصون في«شكسبير». إنها لغة تجمع كنوز اللاتينية مع كنوز السلتية، وهذا هو سرُّها. أوّل من اهتمَّ بها، بشكل حقيقي، في القرن السابع عشر، هو الفيلسوف الألماني «غونفريد فيلهيلم لا يبنتز».

ما إحساسكم حين افتُتح «منزلكم/محترفكم»؟

- أرى نفسي جالساً أمام موقد النار، بإحساس كوني «كاتباً حرّاً»، بشكل مفارق. زوجتي «إلينا»، تشتغل في دار النشر؛ لذلك، كلّ صباح، أحسّ بأنني وحيد، وأكتب. هل هناك شيء أكثر روعةً من هذا؟ في بعض الأحيان، أحسّ بأن جملة ما جميلة، حتى وإن لم تحتوِ على أيّ منطق! أحسّ جمالها الخفي؛ لأني أختبرها حسّيّاً. بالنسبة إليَّ، أجد عزائي الوحيد، دائماً، داخل الأدب، بالإضافة إلى أن أكون مفهوماً، ولو عند قلّة من الناس.

هل تعتبرون أنفسكم محظوظين؟

- هل تعرفون المثال الألباني الذي يقول: (vivere mili-tare est)؟ حسناً. إذا كانت «ممارسة الحياة» تشبه «ممارسة الحرب» فينبغي لنا أن نكون سعداء، لأننا لم نقتَل. بالنسبة إليّ، أن أعيش يعني أن أبدع الأدب، والتخلّي عن هذا الواجب، كان سيعني عدم العيش. لقد قمت بما ينبغي أن أقوم به. وفيما يخصّ الكتابة، لم يكن أيّ شيء يعيقني. إذن، نعم، لقد كنت محظوظاً. غالباً ما كانوا يقولون لي، في ألبانيا: «آه، لو كنت تعيش في بلد حرّ...» ولكن من يدري؟ ربَّما كان الأمر مختلفاً!.

اليوم، حين تعودون إلى أعمالكم، ما الإنجازات الأكثر فخراً، بالنسبة إليكم؟

- مرت عقود كثيرة على كتابتكم عن الدكتاتورية الأكثر قساوةً في أوروبا، ما بعد الحرب. اليوم، سنوات، فيما بعد، بقيت كتاباتي كما هي، ولم تتغيَّر. فإذا لم تلاحظوا تاريخ صدور كتاب ما، فلن تستطيعوا تحديد إلى أيّ سنة يعود. في عام 2017، مثلاً، حُزت، في المملكة المتَّحدة، على جائزة «مان بوكر» الدولية، عن روايتي «محراب العار»، وهو نصّ كتبته سنة 1978؛ أي أربعين سنة بعد ذلك. وبهجتي الكبرى أن لجنة التحكيم منحتني الجائزة، لأن قراءته كانت، دائماً، راهنية تماماً؛ لذلك أنا سعيد. لقد أبدعت أدباً طبيعياً في بلد غير طبيعي.

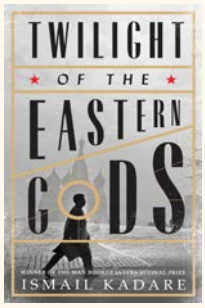
■ **حوار:** فلورانس نوافيل

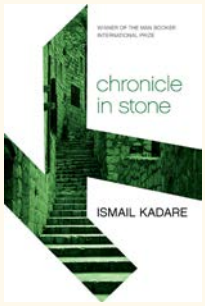
□ **ترجمة:** إبراهيم أولحيان

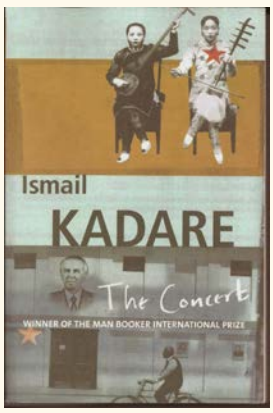
المصدر:

www.lemonde.fr

8 أغسطس، 2019.







إلياس خوري في «أولاد الغيتو»:

سرديّات الهولوكوست والنكبة

على الرغم من أن إلياس خوري يحاول، من خلال السرد، إثبات أن دخولَ الضحيّة في جلد الجلّاد، أو تشبُّهَ المغلوب بالغالب، (بلغة ابن خلدون)، أو ارتداءَ المستعمَر قناعَ المستعمِر، (بلغة فرانز فانون)، هو أمرٌ مستحيل، فإن وضع الحكايتَيْن متجاورتَيْن، أو التوازي المقام بين التراجيديا اليهودية والتراجيديا الفلسطينية، يثير بعض الالتباس...

فخري صالح

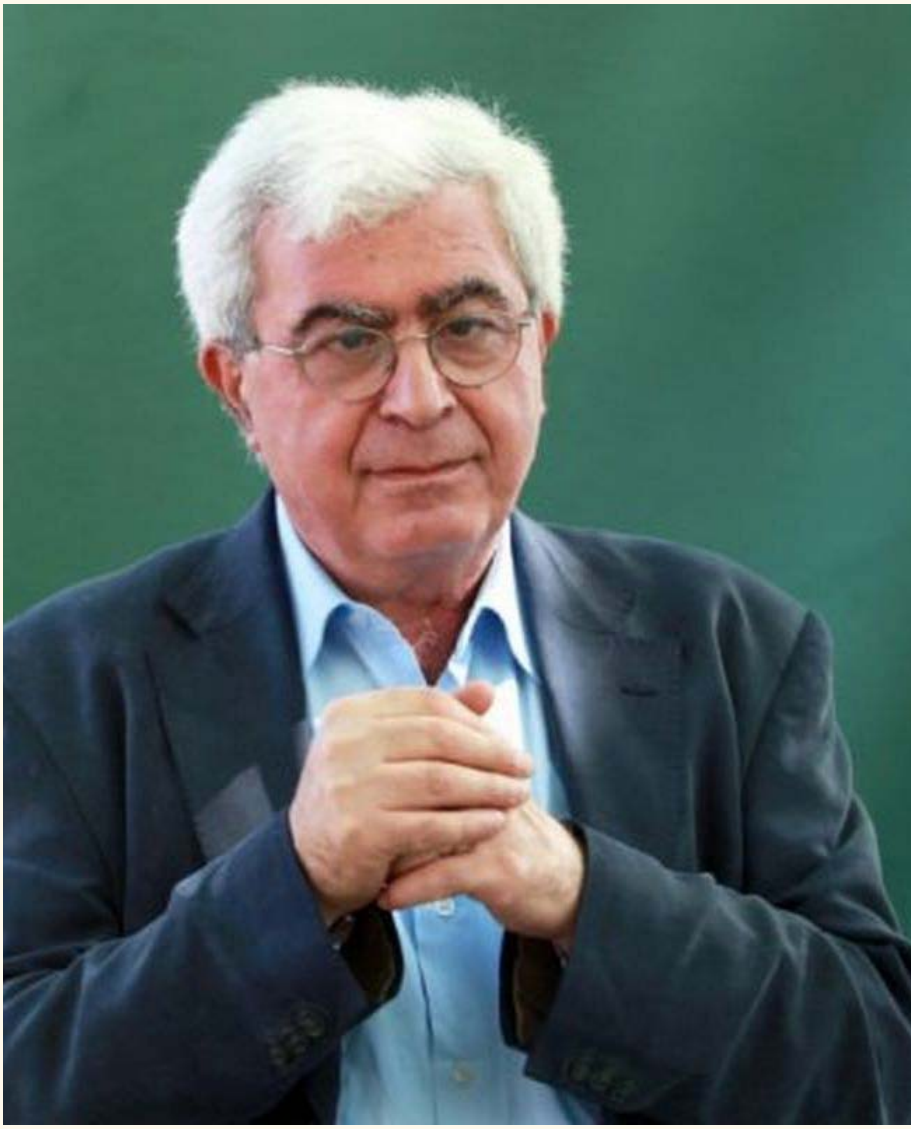
1

يواصل إلياس خوري، في ثلاثيَّته «أولاد الغيتو»[1]، بما صدر منها، أي الجزء الأوّل: «اسمي آدم»[2]، والجزء الثاني: «نجمة البحر»[3]، كتابة النكبة الفلسطينية، مُذكِّراً، في مواضع عديدة، بروايته «باب الشمس»[4] التي كتب فيها سيرة فلسطين، من النكبة عام 1948 وصولاً إلى مذبحة صبرا وشاتيلا. فهو، في تلك الرواية، التي تقرأ سؤال النكبة، بخاصَّة، كما سؤال فلسطين، بعامَّة، يسعى إلى الوقوع على معنى التاريخ والذاكرة والنسيان والحبّ في ضوء التراجيديا الفلسطينية المستمرّة منذ سقوط فلسطين عام 1948، وإنشاء الدولة العبرية على أنقاضها، وحلول اسم إسرائيل محلّ اسم فلسطين، وتشرُّد معظم أبناء الشعب الفلسطيني وبناته، في جهات الأرض الأربع.

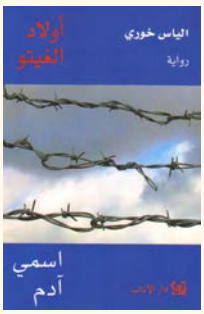
إن «باب الشمس»، وهي واحدة من الروايات العربية الكبرى التي عملت على كتابة سردية اللجوء والشتات الفلسطينيين، تتحرك- جيئةً وذهاباً- بين جغرافيَّتَي الوطن والشتات، من خلال حكاية يونس الأسدي الذي يتسلَّل من لبنان، عابراً الحدود والأسلاك الشائكة وخطر الموت، لكي يلتقي حبيبته نهيلة، التي ينجب منها الأولاد والبنات، مكرّراً ذلك على مدار ما يزيد على ثلاثين عاماً. وبهذا، تتحوَّل حكايةُ العشق العاصف الذي يجمع المتسلِّلَ المشرَّدَ بحبيبته المقيمة، إلى شكلٍ من أشكال المقاومة الديموغرافية، وإلى دليل دامغ على وَصلِ الداخل بالخارج الفلسطينيَّيْن.

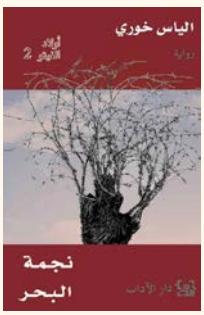
أمَّا «اسمي آدم»، و«نجمة البحر»، فهما عملان، تصعب قراءة الواحد منهما بمعزل عن الآخر (إذا أردنا فهم الاستعارة الكبرى التي يسعى الكاتب إلى بنائها، وتوسيع فضاء عملها للوصول إلى معنى الذاكرة ومفهوم الإنسانيَّة، من خلال النكبة الفلسطينية المستمرّة)، فإن إلياس خوري يقوم فيهما بسرد تجربة الفلسطينيين الذين أصرّوا على البقاء في وطنهم، بعد نكبة 1948، ليتحوَّلوا إلى حاضرين-غائبين على أرضهم، في إشارة ضمنية إلى كون هذه التجربة المقاومة؛ حافظَ الهُوِيَّة الفلسطينية ومستقبلَها، رغم كلِّ الالتباسات والتعارضات والتناقضات والانشقاقات التي تشوبُ الهويّة والوجود الفلسطينيين على أرض فلسطين التاريخية؛ ورغم التوترِ المشدود الذي يقوم بين الهويّتين: الفلسطينية، والإسرائيلية على رقعة الأرض التي سعت الحركة الصهيونية إلى تعميم سرديتَّها حولها، مدَّعيةً أنها «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض»، عبر استخدام الوسائل المختلفة للتطهير العرقي والثقافي، ومحو البشر والجغرافيا والتاريخ.

يحاول خوري إقامة نوعٍ من التوازي، أو- ربَّما- التجاور بين السرديَّتَيْن: اليهودية، والفلسطينية، بين الهولوكوست والنكبة، عبر استعادة حكايات غيتو اللد، وغيتو وارسو، من خلال تجربة آدم المولود سنة 1948 في أثناء النكبة، والذي يسعى إلى التخلُّص من ذاكرته الفلسطينية، والتحوُّل إلى يهودي، عبر تحوير اسمه (تطهير الاسم ذاتيّاً وإراديّاً)، وتعلُّقه بدراسة اللغة والأدب العبريَّيْن (التطهير الثقافي الذاتي)، في محاولةٍ يائسة للتخلُّص من عبء المهزومين،



إلياس خوري ▲





وذاكرتهم التي تَحولُ بينهم والعيش في الحاضر، غائبين حاضرين، كما صنَّفتهم الدولة الإسرائيلية بعد النكبة؛ حاضرين يستحقّون حمل الجنسية الإسرائيلية، وغائبين لا حقَّ لهم في أرضهم التي أصبحت ملكَ الدولة الإسرائيلية. يولد آدم دنّون ابناً لحسن دَنّون، المناضل الفلسطيني الذي يموت دفاعاً عن مدينته، ومنال المسيحية الديانة ابنة قرية عيلبون، التي سحرها المناضل الشابّ الذي كان عضواً في جماعة «الجهاد المقدَّس»، في أثناء مذبحة اللد التي قامت بها قوّات البالماخ الصهيونية، وراح ضحيَّتها مئات من الرجال والنساء والأطفال، تمَّ إعدامهم بعد أن لجأوا إلى مسجد دهمش في مدينة اللد، من أجل دفع السكّان إلى الرحيل عن مدينتهم. ثم يرتحلُ آدم إلى حيفا، مع أمه التي تزوَّجت من المتسلِّل عبد الله الأشهل الذي فقدَ زوجته وابنتَيْه بعد النكبة واللجوء إلى لبنان، في حكاية موازية تربط ثلاثيَّة «أولاد الغيتو» برواية «باب الشمس» التي قامت على ثيمة التسلُّل والعودة إلى الوطن. لكن آدم- بسبب الحصار المحكم الذي تفرضه إسرائيل على مواطنيها الفلسطينيين الباقين، الذين جرَّدتهم من هويّتهم الوطنية، وألحقتهم بلغتهم (عرب إسرائيل)- يقرِّر التحرُّر من هويّته الأصليَّة، وتحوير اسمه، ليصبح «آدم دانون»، ملفِّقاً اسماً وهويّة وسرديَّةً يهودية تنقله من غيتو اللد، الذي وُلِد فيه، إلى غيتو وارسو، الذي انتحل هويّته.

يتأرجح السرد في «اسمي آدم» و«نجمة البحر»، مثل بندول الساعة، ليحكي حكاية تخفّي آدم في هويّته الجديدة المخترعة، واكتشافه عدمَ قدرة طاقيَّة الإخفاء، التي قرَّر ارتداءها، على طمس معالم هويّته الأصلية؛ فهو ابن غيتو اللد، وليس غيتو وارسو، وهو ابن شجرة الزيتون الذي عثر عليه مأمون الأعمى، وسمّاه «ناجي» لأنه نجا من الموت بعد لجوء والده البيولوجي، أو قتله على أيدي القوات الصهيونية، وموت أمّه التي عثروا عليها معه وهو يصارعُ الموت رضيعاً فوق جثَّتها، في أثناء الخروج الفلسطيني، عام 1948. ومع أن آدم دنون (في أوراقه التي كتبها، وتسلَّمها الكاتبُ إلياس خوري من تلميذته في جامعة نيويورك، الكوريَّة «سارانغ لي»، وقام بنشرها كما هي، دون تحوير، كما يقول) يدَّعي أنه ليس رمزاً أو استعارة، أو حكاية من الحكايات المجازية للفلسطينيِّين، فإنه يتحوَّل، في النهاية، إلى استعارة للفلسطينيين الباقين على أرضهم، إلى رمزٍ يختزل الصراع المعقَّد على أرض فلسطين، والاشتباك المستمرّ حول الأرض والتاريخ والهويّة والحقوق الإنسانية.

2

على الرغم من أن إلياس خوري يحاول، من خلال السرد، إثبات أن دخولَ الضحيّة في جلد الجلّاد، أو تشبُّهَ المغلوب بالغالب، بلغة خلدونيَّة (نسبةً إلى المؤرِّخ وعالم الاجتماع العربي عبد الرحمن بن خلدون)، أو ارتداءَ المستعمَر قناعَ المستعمِر، (بلغة فرانز فانون، في كتابه «بشرة سوداء وأقنعة بيضاء»)، هو أمرٌ مستحيل، إلّا أن وضع الحكايتَيْن متجاورتَيْن، أو التوازي المقام بين التراجيديا اليهودية والتراجيديا الفلسطينية، يثير بعض الالتباس. صحيحٌ أن الراوي يعلّق المسألة ويتأمَّلها، ويتدخَّل، أحياناً، قاطعاً سياق السرد، ليشير إلى أن توازي الحكايتَيْن قد يعني تبرير تحوُّل الضحيّة إلى جلّاد، وهو ما حصل- بالفعل- في أرض

يمكن القول إن «أولاد الغيتو» هي نوعٌ من إعادة الكتابة، والتأمُّل في عدد كبير من الأعمال الروائية التي كُتبت حول المسألة الفلسطينية، حول النكبة والعلاقة مع الآخر الإسرائيلي، وتجربة الحاضرين الغائبين، ومآل هذه النكبة الفلسطينية التي ما تَنِي تتجدَّد، وتضاف إليها فصولٌ أكثر قسوةً ممّا سبقها. من هنا، يتكرَّر ذكر «المتشائل» لإميل حبيبي، و«رجال في الشمس» و«عائد إلى حيفا» لغسّان كنفاني، و«أرابيسك» لأنطون شماس، بوصفها أعمالاً طرحت الأسئلة نفسها، التي يطرحها إلياس خوري هنا، كما فعل هو نفسه في «باب الشمس».

الواقع (حيث أقامت الضحيّة غيتوات للفلسطينيين شبيهة بغيتوات اليهود في أوروبا، كما مارست الضحيّة عمليّات إبادة جماعية بحقّ أصحاب الأرض الأصليين)، إلّا أن هذا النفي لا يصمد كثيراً أمام التركيز الكبير، (خصوصاً في «نجمة البحر») على الألم اليهودي وتجربة الهولوكوست المروِّعة، في ضوء محاولة آدم الدخول في الجلد اليهودي، والتخلُّص من ذاكرته الفلسطينية، بكلّ ما تحمله من تروما، وألم، ورغبة في النسيان، وفي العيش في الحاضر.

3

يمكن فهم محاولة آدم، الذي يكرّر كثيراً، وعلى مدار صفحات الروايتَيْن، أنه لا يريد التحوُّل إلى رمز، أو استعارة، رغم أنه يحاول كتابة رواية هي بمنزلة استعارة أو رمز موارب لحال الفلسطينيين بعد هزيمة 1948، ورغبتهم في إدارة الظهر للذاكرة، ونسيان ما حصل، والبدء، من جديد، في إطار الدولة الجديدة التي تتعامل معهم بوصفهم أشباحاً، لا مرئيَّيْن، من منظور ما بعد كولونيالي، حيث تتمثَّل المقاومة، مقاومة الامّحاء، في الهُجنة والتمويه والتماهي مع هويّة المستعمِر، بلغة «هومي بابا»، ونقّاد ما بعد الكولونيالية. لكن هذا الميكانيزم الدفاعي، أو المسعى الوجودي للمغلوب، يصطدم في الحالة الفلسطينية بكون الاحتلال الإسرائيلي إحلالاً لشعب محلّ شعب؛ إنه تطهير عرقي ثقافي، يستبدل البشر بالبشر، ويقوم بمحو الأسماء ليُحِلّ محلَّها أسماء أخرى، كما يُحِلّ تاريخاً محلّ تاريخ، ويحلُّ رواية أسطورية توراتية مستعادة محلَّ الرواية الفلسطينية. وهو ما يجعل مسعى آدم إلى الاندماج في هويّته اليهودية الملفَّقة محكوماً بالفشل، كما يكتشف هو بنفسه، في نهاية الأمر، وكما تقول له حبيبته اليهودية «داليا»، في ذروة العلاقة بينهما، أن ذلك شيءٌ مستحيل؛ وكما يخبره أستاذه اليهودي العراقي، حزقيل قصَّاب، الذي يحنُّ إلى بلده الأصلي (العراق)، ويشعر بالغربة واستلاب الهويّة في الدولة الجديدة. فالأخير يناور، مثله مثل آدم، فيقاوم من خلال استخدام لغة المستعمِر، وثقافته، غيرَ قادرٍ على نسيان أنه يهوديٌّ عراقيٌّ، عربيُّ اللّغة والثقافة.

4

يمكن القول إن «أولاد الغيتو» هي نوعٌ من إعادة الكتابة، والتأمُّل في عدد كبير من الأعمال الروائية التي كُتبت حول المسألة الفلسطينية، حول النكبة والعلاقة مع الآخر الإسرائيلي، وتجربة الحاضرين الغائبين، ومآل هذه النكبة الفلسطينية التي ما تَنِي تتجدَّد، وتضاف إليها فصولٌ أكثر قسوةً ممّا سبقها. من هنا، يتكرَّر ذكر «المتشائل» لإميل حبيبي، و«رجال في الشمس» و«عائد إلى حيفا» لغسّان كنفاني، و«أرابيسك» لأنطون شماس، بوصفها أعمالاً طرحت الأسئلة نفسها، التي يطرحها إلياس خوري هنا، كما فعل هو نفسه في «باب الشمس».

في هذا السياق من البناء على أعمال روائية وأدبية سابقة، في لعبة تناصيَّة تعمل على توسيع أفق الأسئلة التي

طرحتها تلك الأعمال، يناقش الكاتب استراتيجية التمويه، والتماهي - (mimicry) في صورة الآخر: العدوّ. يفعل خوري ذلك من خلال تكرار الإشارة إلى تلك الروايات الفلسطينية الكبرى، التي انشغلت بمحاولة الإجابة على الأسئلة الفلسطينية الملتاعة، وعبر مناقشة رسالتها، ومعناها الضمني، ورمزيَّتها في مسار صراع السرديَّات، وتصادم الحكايات. لكنه يميِّز أسئلته، وكذلك أجوبته، عن أسئلة غسان كنفاني، وإميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا، مقترباً- بصورة موارِبة- من الأسئلة التي طرحها محمود درويش في شعره، الذي طمح إلى كتابة حكاية فلسطين، وإدراجها ضمن التراجيديات الكبرى في تاريخ الإنسانيَّة، لأنَّ (... من يكتب حكايته يرثْ/ أرض الكلام، ويملك المعنى تماماً!)»[5]؛ وربَّما من كتابات إدوارد سعيد حول الكولونيالية، وسجالِه حول دور الخطاب الاستشراقي والكولونيالي في طمس هويّة فلسطين، وعدم إعطائها الإذن بالكلام، وفرضِ الصمت عليها، وعدم السَماح لها بتمثيل نفسها، وتبريرِ احتلالها، في المخَيال الغربي الحديث والمعاصر.

5

هناك، أيضاً، إشارات متكرّرة لعدد من النصوص السردية الإسرائيلية: «خربة خزعة» ليزهار سميلانسكي، و«ميخائيلي» لعاموس عوز، و«أمام الغابات» لأبراهام يهوشواع، وهي نصوص تصوِّر الفلسطيني أخرسَ، عاجزاً عن الكلام، مقطوعَ اللسان؛ إنها تمحو الفلسطيني، وتتعامل معه بوصفه حاضراً غائباً، تماماً، كما فعلت الدولة الإسرائيلية في قانون الحاضر الغائب. ويسعى إلياس من خلال الإشارة إلى هذه الأعمال، واقتباسه من بعضها، ونقده لها، وتأمّله المعانيَ الضمنيةَ فيها، إلى تقديم «قراءة طباقيَّة - Contrapuntal Reading» (بحسب إدوارد سعيد) للسرديَّتيْن: الفلسطينية، والإسرائيلية، وكذلك إلى الإضاءة على حالة آدم، ومحاولته النسيان، والتخلُّص من ذاكرته، ومحو نفسه؛ لذلك إن حلمَ المحو، الذي يحلمه آدم، وظلّ يحمله ممحاةً في جيبه، إلى آخر العمر، شديدُ الدلالة، وهو رمزٌ يلقي ضوءاً شديدَ السطوع على التجربة، ويفسِّر العمل الروائي من داخله. إن قراءة روايتَيْ إلياس، دون أخذ هذه الإشارات الدالَّة إلى هذه النصوص الإسرائيلية، في الحسبان، سوف يعمينا عن الدلالة المركزيَّة التي يعمل الكاتب على بنائها.

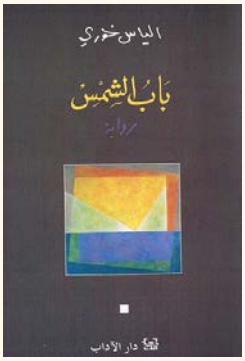
6

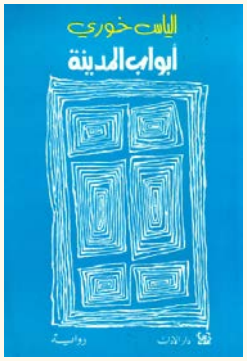
يقيم خوري توازياً بين الواقع والمتخيَّل؛ بأن يجعل من موت آدم شبيهاً بموت الشاعر الفلسطيني راشد حسين، في بداية سبعينيات القرن الماضي، محترقاً، في شقَّته الصغيرة في نيويورك، مذكّراً بقصيدة محمود درويش عنه «كان ما سوف يكون»[6]، في محاولة واضحة لمَفصَلةِ وتظهيرِ هذه العلاقة التي يقيمها بين الشخصية المتخيَّلة والشخصية الواقعية؛ وهو ما يشدِّدُ على الاستعارة الكبرى للتراجيديا الفلسطينية، ويشحنها بالدلالة، ويشبك هاتَيْن الروايتَيْن بالسرديَّة التاريخيَّة الفلسطينيَّة، وكذلك بالمتخيَّل، والمنجز الثقافي للفلسطينيِّين.

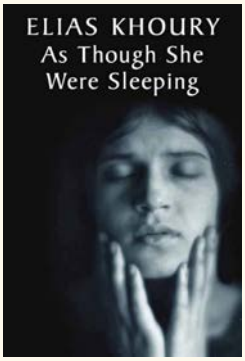
7

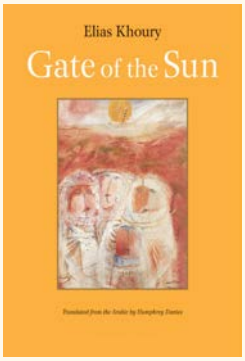
ثمّة إشارات عديدة إلى رواية «باب الشمس»، وشخصيّاتها (يونس، ونهيلة، وأمّ حسن، وخليل أيوب)، وبعض أحداثها، بوصفها طباقَ هذيْن النصَّيْن الروائيَّيْن، أو- ربَّما- جذرهما المُستعاد، أو استئنافَ الكاتب على الحكاية، ومآلِ الشخصيات، والتراجيديا الفلسطينية، أو الاستعارة الكبرى للفلسطينيين، في اشتباكها مع الحكاية الأخرى للشعب الذي حاول محوَ شعب آخر، والحلولَ محلَّه، ودفْعَه نحو أرضِ الصمت، والخرسِ التامّ. لكن، إذا كانت «باب الشمس» تركّز على دور الحكاية في الإحياء والبعث من أرض الكوما، أو الموت، فإن هاتَيْن الروايتَيْن تسعيان إلى تصوير ذهاب آدم، بملء إرادته، إلى أرض الصمت والخرس، بلسان مقطوع، متماهياً مع المحتلّ، ومتَّخذاً اسمَه وصورتَه؛ وقد تجلَّى ذلك في محاولته كتابة حكاية رمزية، أو استعارة، تتمثَّل في صمت الشاعر «وضّاح اليمن» الذي مات في صندوقه، دون أن يصرخ، حفاظاً على سرِّ حبِّه، لكن آدم يفشل في التخفّي خلف وضّاح اليمن، فيتخلّى عن استكمال مشروعه الروائي حول العاشق الذي دُفن مع سرِّه، في الصندوق؛ فتلك- أيضاً- محاولةٌ مستحيلة.

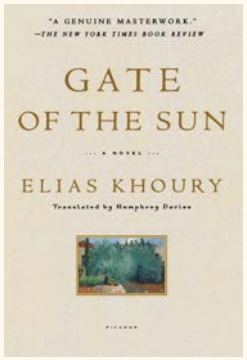
ثمّة إشارات عديدة إلى رواية «باب الشمس»، وشخصيّاتها (يونس، ونهيلة، وأمّ حسن، وخليل أيوب)، وبعض أحداثها، بوصفها طباقَ هذيْن النصَّيْن الروائيَّيْن، أو- ربَّما- جذرهما المُستعاد، أو استئنافَ الكاتب على الحكاية، ومآلِ الشخصيات، والتراجيديا الفلسطينية، أو الاستعارة الكبرى للفلسطينيين، في اشتباكها مع الحكاية الأخرى للشعب الذي حاول محوَ شعب آخر











هوامش:

1 - يعمل إلياس خوري على كتابة الجزء الثالث من هذه الثلاثيَّة، كما أخبرني بنفسه.

2 - إلياس خوري، أولاد الغيتو، اسمي آدم، دار الآداب ، بيروت، 2016.

3 - إلياس خوري، أولاد الغيتو، نجمة البحر، دار الآداب، بيروت، 2019.

4 - إلياس خوري، باب الشمس، دار الآداب ، بيروت، 1998.

5 - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995.

6 - محمود درويش، أعراس، دار العودة، بيروت، 1977.

أحمد هاشم الريسوني

في «هذا البيت»

بين استعادات المكان والذات، وإشراقاتهما الطافحة، يأتي ديوان «هذا البيتُ» ليرسِّخ، من جديد، القصيدة الأتوبيوغرافيّة، أو -لنقل- قصيدة التخييل الذاتي، بصوره الشعرية التي تستلهم دلالات الأمكنة، والتفاصيل اليومية الحياتية، والرموز التاريخية، والأسماء الشخصية، والأنا المرجعية التي تحيلُ على ذات الشاعر.

الذات، وهي تؤانس اللحظة الراهنة، سرعان ما ستجد، أيضاً، في التاريخ وفي أمكنة أخرى، أسطرة للاسم الشخصي، وسيعرف مسار الكتابة، عند الشاعر، بدايةَ تحوُّل جذريّ، سيرسمه عبر مجموعته «الجبل الأخضر» الذي يعتبر -بشكل ما- استعادةً لصفحات ملحمية من تاريخ الجَدّ، في عصيانه وتمرُّده على سلطة الاستعمار الإسباني

السير ذاتي مزعج، بحسب قول مكين لـ«فليب لوجون»؛ فقد تسبَّب في مُضايقة الدرس الأدبي في فرنسا، خلال أكثر من قرن، على المستوى الفكري، والمستوى الجمالي، والمستوى الانفعالي. ويرى «دافني بودوان» أن السير الذاتية للكُتَّابِ هي -بالضرورة- ميثولوجيات، تنطلقُ بشكل مستقيم، من خارج قاموس الأفكار التي يتمّ تلقّيها...»، وقد أبانَ «لوجون»، في مغامرته النقدية، عن إمكاناته التأويلية الحيوية في مقاربة السردي، في هذا الجنس الأدبي، على نحو ما تبدّى من تنظيراته، لكنه تنبَّه، بعد ذلك، إلى فجوة تخلَّلت إرساءاته الأولى؛ تجسَّدت في نسيانه أو إغفاله للسير ذاتي في الشعر، وهو ما سيتداركه لاحقاً؛ وهو تدراك سيسعفنا لإضاءة جوانب من تجربة الشاعر أحمد هاشم الريسوني، بالاعتماد على هذا الموقع القرائي، فالمدخل السير ذاتي يمكن أن يقودنا، بسهولة، إلى تتبُّع مسار وفاء الشاعر لكتابة القصيدة؛ مسار يوازيه، أيضاً، انشغال بقديم الشعر، وحديثه، وقد أثمر مجموعته الشعرية الأولى «مرتيليات» عام 1997، تلك المجموعة أخضعها للانتقاء، بما يترتَّبُ عليه من تعديل، وتخلٍّ، وتشذيب، وعياً من الشاعر بحيويّة التضحية في الكتابة الشعرية، وبحيويّة الصرامة، وعدم التردُّد في حذف ما لا يحقِّق للتجربة إضافةً وإغناءً...

لقد تبدّى، منذ المجموعة الأولى، انجذاب الكتابة، لدى الشاعر، إلى بناء المعنى، اعتماداً على التفاعل مع أمكنة حيّة؛ أمكنة مادِّيّة ملموسة لا متخيَّلة، لكنها محمَّلة برؤية الشاعر إلى الأشياء وإلى الحياة، وبطريقته في توليد المعنى؛ أي محمَّلة بما يبني حساسية الشاعر المحددة لنبرته، لربَّما الأمكنة التي تحكَّمت في صوغ المعنى في «مرتيليات» هي التي ظلَّت تتَّسع لاستيعاب البناء الشعري في المجاميع الشعرية التي ستليها، بل تتَّسع لتصوُّره الشعري، ولنماء المعنى في المسار الكتابي، هذا الاتِّساع في الاستيعاب الشعري -ربَّما- كان يوازيه، على مستوى التعامل مع الأمكنة، تكثيف يجعل هذه الأمكنة جميعها تنمو كي تتحوَّل إلى بيت، أو كي تتجمَّع فيه، كما لو أن مسار العلاقة مع الأمكنة التي تسري في كلّ ما كتبه الشاعر، كان يقودها لتصير «هذا البيت»، الذي تشير إليه المجموعة الأخيرة الحاملة للعنوان ذاته.

ففي «مرتيليات»، استعاد أحمد هاشم لحظات منفلتة من زمن ينغرس عميقاً في وجدانه، كذات تتلمَّسُ الطريق نحو الضوء، ولعلَّ الإحالة المكانية على مدينة (مرتيل) تشي بالبعد الأتوبيوغرافي للنصّ، باعتباره شاهداً على تاريخ شخصيّ لذاتٍ، في عنفوانها وقمّة توُّهجها، بل إن الشاعر، في ديوانه، لا يكتفي، فقط، بالإحالة المكانية، بل يقرنها بإحالات على الذات، بضمير المتكلِّم، بل الإحالة، بأسماء العلم، على الرفقة والخلّان الذين صاحبوا الذات، في متاهتها الوجودية، وهي ترسم خرائط طريقها. لكن هذه الذات، وهي تؤانس اللحظة الراهنة، سرعان ما ستجد، أيضاً، في التاريخ وفي أمكنة أخرى، أسطرة للاسم الشخصي، وسيعرف مسار الكتابة، عند الشاعر، بدايةَ تحوُّل جذريّ، سيرسمه عبر مجموعته «الجبل الأخضر» الذي يعتبر -بشكل ما- استعادةً لصفحات ملحمية من تاريخ الجَدّ، في عصيانه وتمرُّده على سلطة الاستعمار الإسباني، هو الذي لم يقبل أن يخضع لتحالف القوى الاستعمارية المتمركزة في طنجة، والتي ضغطت، بكلّ قواها، لإبعاده عن محيطها الدبلوماسي المليء بالدسائس والمؤامرات، وطنٌ تواطأت فيه مصالح الاستعمار، لتقوده إلى المسلخ، وتفتّته، وبذلك تكون مجموعة «الجبل الأخضر» استعادة لصورة الجَدّ-الرمز الثائر، ولجوئه الملحمي إلى جبل بوهاشم، معلناً تمرُّده وثورته؛ صورة سيعمِّقها الشاعر في أعمال لاحقة، علماً أن المجموعة الثانية، «النور»، تعتبر تجربة شعرية برزخية بين ديوانَيْن،

أحمد هاشم الريسوني ▲

تستشرفُ أفقاً ذاتياً ينبض بمعاني الحبِّ الصوفي الذي يمزج بين الرُّؤيا وسموّ الروح في الأعالي، وهيامها في أرجاء الكون، بحثاً عن معنى للوجود والإشراق الذاتي، يقف فيها الشاعر متأمِّلاً الحياة بمعناها الدنيوي الآفل، والمتلاشي...

عبر متوالية شعرية مكثَّفة، تصير صورة الجدّ امتداداً لصورة الذات، عبر لغة تستمدّ طاقتها من الاستعارات، متَّخذة من السير ذاتي، في لحظاته التاريخية، والواقعية، السند القوي، يحيلنا «الجبل الأخضر» على معنى المقاومة والتمرُّد، وعلى العطاء والخصب.. عودة دائمة للجذور لإعادة صياغة حاضرٍ آفلٍ يكتب صفحاته الخوَنة والمهرولون، وهم يوثِّقون الماضي بحبر الأكذوبة والزيف.

والشاعر -وهو يؤسطر صورة الجَدّ- يجعل من السير ذاتي كتاباً شعرياً مفتوحاً ومزعجاً، كما يقول «فليب لوجون»، لأنه يرفع الصورة إلى مرتبة الرمز الأسطوري الشامخ... لكن الشاعر، في مجموعتَيْه الأخيرتَيْن: «لا» (2012)، و«هذا البيت» (2019)، يمضي عميقاً في نسج خيوط قصيدته من

بين استعادات المكان والذات، وإشراقاتهما الطافحة، يأتي ديوان «هذا البيتُ» ليرسِّخ، من جديد، القصيدة الأتوبيوغرافيّة، أو -لنقل- قصيدة التخييل الذاتي، بصوره الشعرية التي تستلهم دلالات الأمكنة، والتفاصيل اليومية

حيث تيماتها، إذ تغدو أكثر تعقيداً ومزجاً، في علاقتها بالإنساني وبالعميق من مشاعر الذات في تنويعاتها على تيمات الحبّ، والصحبة المباركة، والذكرى، والحزن، والبعد المأساوي للزمن والصور التي يرسِّخها الرمز في فتونه وتألُّقه... هكذا، يستكملُ الشاعرُ الصورة التي يربط فيها الحاضر بنُتَفٍ ملتمعة من ذكريات الماضي...

بين استعادات المكان والذات، وإشراقاتهما الطافحة، يأتي ديوان «هذا البيتُ» ليرسِّخ، من جديد، القصيدة الأتوبيوغرافيّة، أو -لنقل- قصيدة التخييل الذاتي، بصوره الشعرية التي تستلهم دلالات الأمكنة، والتفاصيل اليومية الحياتية، والرموز التاريخية، والأسماء الشخصية، والأنا المرجعية التي تحيلُ على ذات الشاعر.

يقول الشاعر في قصيدة «أريج»:

أيُّها الناسُ...
أيَّتُها الناسُ...
خذوا حِذركم
فانفروا مثنى وثلاث
وسباع...
ثم اقضموا غسق النعيم
هاكمو غبق الحياةْ.
ولا تشربوا غير أريج
البلاغة
أو كأسَ روحٍ
طفحتْ بينَ القبيلة
والصلاةْ.

إنه خصبٌ يستنفر الآخر، ويحذِّره من التفريط في غسق النعيم أو غبق الحياة، كلاهما يختزله الأريج العجيب، أريج البلاغة، أو كأس الروح الطافحة في (الما بين)... وتستمرّ الأمكنة في ممارسة سطوة سحرها وفتنتها على القارئ، من الارتفاع المُشْرِفِ على شموخ البحر، وعلى المدينة الجاثية في الهضبةَ، حيث يختلط الشروق والمحيط بالذاكرة، أو بصور الذكريات الطفولة الولهانة للشاعر، هضبة الأبدية التي تقترن في ذهن الشاعر بذكرى افتتان الجدِّ بمرغوبته؛ تلك الأرض الخالدة، التي سيخصُّها الشاعر بثلاثية شعرية:

تسكبُ طفولتي الولهانة
آهٍ يا مرغوبة...!
يا هضبة العيون السفليّة
المفعمة بالشموخ البحري
مرغوبة جدّي
أحفرُ الآن في تاريخك المَسْبِيّ
رويداً... رويدا.
أزرعُ السواقي حواليك
أزرعُ الحنين...
والريحُ تأتيني...
خفيفة مبلَّلةً...
الأغصانُ في ظلالي مُخضَوضرةٌ
دائماً...

كما يستحضر الشاعر، في «هذا البيت»، صورة الأمّ في قصيدة تحملُ العنوان نفسه، تضيء سماء الذات بومضات إشراقاتها التي تبتغي إقامة قياس لا يستقيم إلّا في منطق الشاعر:

الأم والبحر قطعتان من سماء.

البحر معبدي.
الأمُّ غابة مآذن
أو مساءٌ قبلةٍ، لها بقيَّة الزَّمان...
أمام البحر، أَجلِسُ،
كما العشيَّة الفرحانةْ...
أمُدُّ خاطري...
ألامِسُ الحنَان...

ولعلّ القصيدتَيْن المعنونتين بـ «هذا البيت»، و«كتاب الأثر» تشكِّلان العمود الفقري لهذا الديوان الشعري، إذ لديهما امتداد نسبي مقارنةً بالقصائد الأخرى، وتضطلعان بدور أساسي في استلهام السير ذاتي الذي ينتظم المتخيَّل الشعري، فالتخييل الذاتي يهيمنُ على امتداد القصيدتَيْن، وتتخلَّله التماعات من سيرة الجَدّ، على شكل ومضات، يستلهمها الشاعر من إيحاءات المكان، ومن إحالاته على التاريخ والجذور، يحضر التاريخ الشخصي، من خلال الجَدّ، باستحضار صورة «إيون بيرديكاريس»، الشخصية الأميركية اليونانية الأصل، والتي اختطفها جَدّ الشاعر، للضغط على الأميركيين كقوّة صاعدة، وإثارة انتباههم إلى ما يحدث في المغرب من دسائس ومؤامرات استعمارية لغزوه بذريعة الحماية، وهو ما شهد به الأسير نفسه، حين قال: « أنا أذهب أبعد من ذلك، إلى حَدّ القول إنني لست نادماً على أني كنت أسيراً لديه (أي لدى الريسوني) بعض الوقت ... إنه ليس قاطع طريق، وليس قاتلاً، إنه وطنيٌّ أُجبر على ارتكاب أعمال قطّاع الطريق لإنقاذ الأرض التي شهدتْ مولده، ولإنقاذ شعبه من نير الطغيان والجبروت»، في ثلاثة مقاطع متتالية تستعيد قصيدة «هذا البيت» صورة «بيرديكاريس»:

12

نسيرُ الهوينى
نشمُّ الغابة...
إيُّونُ... يا إيُّونُ...
آهٍ يا عشق
بيرديكاريس!
لو كنتَ هناك...
طنجة في يدي.

13

أرقبُ الجَسَد الذي
أشعلَ الميدان...
إيُّونُ... يا إيُّونُ!
هذا الفِناءُ السَّماوي...
الأزلُ الهاربُ...
صمتُ النَّعيم...
هو ذا قصرُ الرَميلات
دونه السَّماوات.

14

إيونُ... يا إيُّون!
عشقٌ في ضيافة الجبل
أقطفُ: الأخضرَ
الأزرقَ
الأصفرَ
في ظلال
طنجة ها هُنا...»

هكذا، يستعيد الشاعر، في حضرة طنجة، صفحات من تاريخ جدّه، في علاقته بحادثة «بريديكاريس»، فكلّ مظاهر الجمال في طنجة تحيل على «بيرديكاريس»، القصر، والمتنزَّه، والغابة (غابة الرميلات)؛ ولهذا يصير مقام الشاعر مرتهناً بملاحم الجَدّ وتحدّياته، لكن «بيرديكاريس» يلحُّ، أيضاً، على الذاكرة كلَّما يمَّمَ الشاعر قصيدة ارتحاله إلى الجبل: إلى غابة بوهاشم، أو تازروت، أو خميس العروس. يقول الشاعر في قصيدة «كتاب الأثر»:

قمرٌ وحيدٌ في غابة بوهاشم
والصخرة لمّا تزل،
مذ أقام بها بيرديكاريس،
تنفثُ آهات غابة الرميلات
آهٍ، وأنا أقبضُ أثرَ العشق
فوق تلك النافذة!

[...]

نحنُ قبض ماء
ليس فيه أثر..
ولا بدَّ أن نعودَ لهذا الأثر.
هو البيتُ المعلَّقُ في الجبل
رأيتُ الشَّريف
يضعُ الوسام على صدر
بيرديكاريس،
ويقول له:
تمتَّع بهذا العشق هنا.
جبلُ طنجة خانَ عهدك.
فجئت هائماً ترتجي رعشة
من جبل تازروت.
هو العشق، يا صاحبي!
والعشق لا بيت له.

■ خالد الريسوني

Fenêtre à Tanger, 1912 par Henri Matisse (1869-1954)

فدوى طوقان

رسائل حبّ إلى سامي حداد

بعد «رسائل فدوى طوقان مع ثريّا حدّاد» (دار طباق- رام الله، 2018)؛ صدرت -حديثاً، عن دار «أزمنة» في عمان- رسائل تنشر، لأوّل مرّة، في كتاب بعنوان «رسائل حبّ إلى سامي حدّاد» أعدّها للنشر سمير حدّاد، وقدّم لها كاتب هذا المقال.

بدت فدوى طوقان، وهي تودع أسرار عاطفتها في هذه الرسائل، كأنّها تُبعَث من جديد، وكأنّ هذه الرسائل: «تُرجع لي ذكرى الزمن الضائع من أيّام العمر»؛ فقد عاشت قصّة حُبّ حقيقية، غير التي كانت بينها وبين أنور المعداوي، عن طريق الرسائل فحسب، وذلك على غرار رسائل جبران ومي زيادة ذائعة الصيت. فهما - كما يقول رجاء النقّاش- «لم يلتقيا على الإطلاق، وإنما اكتفيا بتبادل الرسائل وكتابة الأشعار حول هذا الحبّ»، ولو أنّ فدوى تعترف - فيما بعد- بأنّه «كان هناك حبّ حقيقي، وعبَّرت عنه بأكثر من قصيدة». بيد أنّ الحبّ الذي تعالجه، في هذه الرسائل، وتكتب عنه ببهجة وحرقة، في آن، هو حبٌّ حقيقيٌّ، متعيّن، ومعيش بالحواس كُلّها، بينها وبين الأديب والإعلامي الفلسطيني- الأردني سامي حدّاد.

بدأت قصّة هذا الحُبّ في العام 1975؛ وذلك بعد أن زارت فدوى إنكلترا، والتقت بسامي، وسعدت بالتعرُّف إليه، كما تذكر في رسالتها الأولى، ثم توطّدت العلاقة بينهما أكثر، عندما بادرت فدوى إلى مساعدة سامي في أثناء إعداده رسالة جامعية عن شاعر العامّية الأردني المعروف نمر العدوان، إذ توسّطت له عند عائلة الشاعر من أجل جمع قصائده المُدوّنة. وكتبت فدوى: «سأكون سعيدة جدّاً لو استطعت أن أفعل من أجلك أيّ شيء يمكن أن يساعدك بهذا الخصوص».

وبعد أن وثقت الشاعرة بهذه العلاقة، وأحكم الحُبّ وثاقه عليها، لم تتورّع عن البوح والاعتراف بما كانت تشعر به، كسائر أبناء شعبها، من عقابٍ جماعيٍّ مثل إغلاق الجسر، حيث تحكي فدوى طوقان، في إحدى رسائلها، أنّه في طريق عودتها من رحلة صيف، أخذ المحتلّ الرقيب على الجسر إحدى قصائدها، وقرأها بفضول، وكتبت: «خرجت من الغرفة وأنا ألعن هذا الزمان الرديء، وأتساءل بمرارة: «ترى هل خُلق الإنسان ليقع في فخّ عالم يحكمه الشرّ والعبث؟». كانت الأيّامَ تتشابه، ولا ترى في الأشياء التي حولها إلّا وجهها المظلم، وكان الطّوفانُ «الكاكيُّ» يهجم على طرق الإسفلت، في كلّ يوم من أيّامَ السبت، الذي هو يوم العطلة في إسرائيل، حيث يتدفّق فيه الإسرائيليون على بلدها المُحتلّ ويجوبون الشوارع بحماية جنود الاحتلال، على نحو يُكثّف عندها الشعور بغربتها في الوطن المحتلّ، وفي إحدى الرسائل، نسمعها تصرخ بملء فيها، شعراً: «ها أنا أغرف، يا سامي، من نهر الوقت/ مَنْ ينقذني؟ من ينقذني من هذا الموت؟».

لكنّ الحبّ الوليد، والضروري إلى واحدةٍ في مثل سنّها وحظّها العاثر، سرعان ما لان واغتنى بالشعر والفنّ والموسيقى، سواء عبر ما يتبادلانه من رسائل وبطائق بريديّة، ومن كتب وأشعار جديدة، أو أغانٍ وتسجيلات شعرية عبر إذاعة (بي بي سي)، عن بعد، بما في ذلك (خاطرة الصباح) التي كانت تقدّمها فدوى شعراً، لمدّة شهر، أو -كذلك- عبر ما يحضرانه من عروض مسرحية وفنّيّة في أثناء وصالهما، في لندن: «بالنسبة إليّ، ليس هناك شيء أجمل من أن ألتقي، في درب الحياة، بإنسان يحمل في أعماقه روح شاعر، وقد اكتشفْتُ هذا الشاعر فيك وأنت تقرأ لي من أشعارك في تلك الأمسية من أماسيّ الصيف المضيئة، في لندن».

من نابلس إلى لندن، أو العكس، كانت الرسائل التي يتبادلها المُحبّان ترياقاً، وجسراً من العواطف الحيّة؛ فهذه فدوى تتلقّى الرسالة بذراعَيْن مفتوحتَيْن، وتستكين روحها إلى دفء المشاعر المتدفّقة فيها، وتنهض للردّ، في الغد أو بعده: «حيث أكون قد لملمتُ بعض الأجزاء من نفسي المبعثرة هنا وهناك». فرسائل فدوى - كما يظهر- لا تكتبها تحت طائلة الردّ السريع، بل على مزاجها وتوقيت قلبها؛ لهذا نظفر، من رسائلها، بأبعاد فكرية وفنّية لا تخلو من صدق وإمضاء شخصي...

عدا هذا الجسر الذي تمدُّه مع من تُحبّ، وتُبادله شجون مخدعها الخاصّ، تجد الشاعرة في راديو (بي بي سي) الذي ينقل إليها صوت المحبوب ترياقاً آخر، إذ دأبت على الصّحْو مبكّراً لتصغي إلى البرامج التي يقدّمها منذ (هذا الصباح)، ويسافر بها، من خلالها، في أروقة المتاحف وقاعات المحاضرات والحفلات الموسيقية الشرقيّة، كأنّه نوع من الحضور الأثيري الذي يُشعرها بالفرح، وتحاول أن تستجمعه من رعشة الموجات. تقول: «في حلقة «هذا الصباح» التي قدّمْتَها اليوم (...) أحسستُ بك إحساساً بعيد الغور. حقّاً، إنّ إحساسي بك يتّخذ عندي صفة

رسائل فدوى - كما يظهر- لا تكتبها تحت طائلة الردّ السريع، بل على مزاجها وتوقيت قلبها؛ لهذا نظفر، من رسائلها، بأبعاد فكرية وفنّية لا تخلو من صدق وإمضاء شخصي

هذه الرسائل هي شرط كينونة، ودليل شهادة حيّة على قصّة وجود شاعرة إنسانيّة مؤثِّرة مثل فدوى طوقان، وعلى قصّة حُبّها الصادق الذي يجمع في ثناياه، جمال الأنثى إلى هشاشتها الشفيفة، ورؤيتها الحسّاسة، ثُمّ محيطها وعصرها المصطخب بالأحداث

الديمومة، لكنّه، في بعض الأحيان، يشتدُّ بشكل تسلُّطيّ ومسيطر»...

كانت فدوى صادقةً في حبِّها، ومن أجل حُبّها؛ الحُبّ الذي نعتته بأنّه على «توقيت الديمومة»، ولم تنبس بكلمة تعكّر صفاءه، وتكدّر ماء بحيرته التي تتماوج بأجمل الأقمار، وأنقى البجع، إلى أن انفتح -بصورة مفاجئة- «جُرْحٌ ملمومٌ»، وتراءى لها أنّ كلَّ الأشياء الجميلة أخذت تتعذّب، بل «يتشوّهُ وجه العالم». لقد ظهر «الشخص الثالث»، المُسمّى (ياجو)، على المسرح، وأخذ يؤذي تلك الأشياء في الصميم.

تولّد في نفس الشاعرة تردُّد، فكانت تشكّ حيناً، وتسخر حيناً آخر، غير مبالية بعالم غريب مليء بالتناقضات. ومنذ هذه اللحظة، توقَّفت عن تعرية روحها على أوراق المراسلات، بعدما ساءت علاقتها برسائل الحبّ، وبالمرسَل إليه.. وقد ترك الغياب في نفسها أذىً ونزيفاً داخليّاً، ظلّتْ حريصة على إخفائه. لكن قصّة الحُبّ الحالمة تحوّلتْ إلى مأساة حكمت على كلّ شيء بالانتهاء: «كان مبعث حزني الصورة الكئيبة التي انتهت إليها صداقتنا الجميلة، دون مُبرّر أو سبب. فقد كان كلُّ شيء على أكمل وجه من الوئام والتفاهم المتبادل. ثم، وبدون مقدّمات، توقّفتْ حركة الحياة بيننا».

في رسالة، هي الأطول بين الرسائل، تنتهي فدوى إلى هذا الدرس البليغ، هو «القدرة على أن نُحبّ !». تستحضر، في الرسالة، حكاية رفيقة ترجع الصُّحبة بها إلى أيّام الطفولة. لكن هذه الرفيقة لم تكن إلّا فدوى نفسها، فدوى الصدق والعفويّة، وفدوى القول الذي لا يصدر إلّا عن إحساس حقيقي عميق، وفدوى العاشقة التي كانت تملك ديناميكية عاطفية عجيبة إلى ما قبل حرب حزيران (1967)، وكانت تنشغل بالحبّ انشغالاً أبديّاً، وذلك قبل أن تصبح واحدةً من شخصيّات «تشيخوف»، التي يعجُّ باطنها بالمشاعر المتلاطمة وغير القابلة للفهم. وقبل أن تتحوّل إلى (ميديا) الأسطورية، وإلى الفتاة النابلسيّة التي تلتمع على وجهها دراميّة الدمعة؛ الدمعة التي تزخر بعنفوان التيّار وهو يجري تحت الماء، والشاعرة التي تنقطع عن العالم الخارجي بأخيلتها وانفعالاتها، تحاول أن تتعلّم من شرط كينونتها الخاصّ، وأن تحافظ على جدارة الحبّ واستحقاق الحياة، رغم مصاعبها الجمّة: «القدرة على أن نُحبّ !»؛ هذا كلّ شيء، وما تبقّى مجرَّد تفاصيل في صميم الحكاية الإنسانية.

ضمّنت فدوى طوقان رسائلها جوانب مهمّة من سيرة حياتها، وشعرها، ومواقفها من الأشياء والوجود، فبالنظر إلى تاريخ الرسائل؛ أي أواسط السبعينيّات (75، و76، و77)، كانت تشعر بـ«الدوار» الذي أخذ يلفُّ حياتها على الصعيدين: الخاصّ، والعامّ. فهي تدين الاحتلال الإسرائيلي وما يفرضه من عوامل القهر والاستلاب، وتدين الزمن العربي الرديء والمتخاذل وسط مؤامرات لا نهاية لها، تعمل دائبةً على سحب عصب القوّة من أُمّتها العربيّة، ولكنّها تقف مشدوهة بما يجري وتحاول أن تبحث عن معناه.

لقد كان الواقع السياسيّ أو الصعيد العامّ يؤثّر في حياتها الخاصّة، ويؤذيها أيّما إيذاء، كما تُؤثّر فيها هموم الناس من أهلها القريبين: «ولماذا أحملُ هموم النّاس؟ وهل يحمل أحدٌ همومي؟ لقد عشتُ حياتي كلّها أتألّم وحدي، وأشقى وحدي، وأبكي وحدي، دون أن يشاركني القريب أو البعيد في حمل شيء من همومي. ولكن، ماذا أصنع بهذه الرُّوح التي يُعذِّبها، دائماً، شقاء الآخرين؟»

تحاول أن تجد سبيلاً للتصالح مع النفس، وأن تختار ما يمليه عليها نزوعُها الشّخصي، وأن تستعيد الانسجام والتناغم، ولكن هيهات؛ فالصراع مع النفس لن يهدأ إلّا في لحظة الموت، وهي التي تصدع في لحظة تجَلٍّ مهيبة: «يا له من بَرْقٍ ضربَ غابات النفس بالصاعقة، فأشعلها!»

هذه الرسائل هي شرط كينونة، ودليل شهادة حيّة على قصّة وجود شاعرة إنسانيّة مؤثِّرة مثل فدوى طوقان، وعلى قصّة حُبّها الصادق الذي يجمع في ثناياه، جمال الأنثى إلى هشاشتها الشفيفة، ورؤيتها الحسّاسة، ثُمّ محيطها وعصرها المصطخب بالأحداث والأكاذيب والخسارات الجماعية؛ ولهذا من غير المقبول أن تبقى «طيّ الكتمان» في أدراج النسيان، أو في عداد السجلّات المحروقة.

■ عبد اللطيف الوراري

«جنازة جديدة لعماد حمدي»

عوالم المسجّلين خطراً

تبدأ رواية «جنازة جديدة لعماد حمدي» للروائي المصري وحيد الطويلة، الصادرة عن دار الشروق 2019، بسؤال وجَّهه الضابط/ الراوي لنفسه: «إلى أين أنت ذاهب؟»، وتنتهي بإجابة: «ربَّما يعرف، الآن، جيّداً، إلى أين هو ذاهب»، وبينهما يستعرض خلال ثلاثين فصلاً، عالم المجرمين الأشدّ إجراماً، المسجّلين خطراً، هذا العالم الغامض الجريء المغلق على نفسه، والذي تحكمه قوانين صارمة، لا يستطيع أحد الخروج عليها، وإن خرج فالثمن حياته نفسها.

لماذا اختار المؤلِّف اسم الفَنَّان الراحل عماد حمدي؛ ليكون ضمن تركيبة عنوان رواية تستعرض عالم المجرمين؟ ما علاقة عماد حمدي بهذا العالم؟ وكيف يخدم الرسالة التي أرادها؟

ذُكِر اسم (عماد حمدي) في الرواية عشر مرَّات: ثلاثاً منها متتابعة، حين كُلِّف الضابط/ الراوي بتأمين جنازته: «أنت واقف هنا منذ ثلاث ساعات، أمام جامع عمر مكرم، في انتظار وصول جثمان الفَنَّان الكبير عماد حمدي»، «تفاجئك، على الحائط، صورة عماد حمدي وهو يحمل الجوزة، يدخِّن بشراهة، والدخان يندفع من أنفه في فيلم «ثرثرة فوق النيل»، «أنت تعرف أن ابنك فنَّان، نسي نفسه، وربَّما نسي مهمّته، وذهب خلف جثمان عماد حمدي ليدفنه بنفسه».

الرابعة، حين استدعته حبيبته لأن قطّها أصاب قطَّتها بنصف عمى، حين خمشها بأظافره من شدّة الوله، فأشرفت على الموت: «كدت أقول لها إن هذا هو ما حدث لعماد حمدي في آخر أيّامه، مع اختلاف الأسباب، لكنني تراجعت»، في المرَّتَيْن: الخامسة، والسادسة، ضمن حكاية الظروف التي قادت الضابط المزيّف إلى انتحال الشخصية: «عاش يكره عبدالحليم حافظ الذي استجدى الناس بصفعة عماد حمدي، كان الضعف والاستجداء يصيبه بالقيء، ويصيب أقرانه بالدموع. قرَّر أن يكون بلا دموع وأن يتركها للآخرين. موقع عماد حمدي أفضل، رغم خشونته».

والمرَّات الأربعة الباقية، كانت إشارات إلى صورة عماد حمدي على جدار المقهى الذي يجلس فيه، في انتظار (عبقرينو)، ليذهبا- معاً- إلى سرادق العزاء، صورته وهو يدخّن المعسّل، في فيلم «ثرثرة فوق النيل»، بجلباب مقلَّم فقير، جالساً تحت أرجل مرتادي العوّامة.

لكن المرّة العاشرة والأخيرة، التي أتى فيها تركيب العنوان نفسه، كان يتذكَّر أن (ناجح)، كبير المسجّلين خطراً، وكبير المرشدين- كذلك- قصَدَه في خدمة كبيرة. في البداية، تصوّر أنه أراد أن يناسب ضابط شرطة، فيزوّج ابنه (هوجان)- المسجّل- من ابنة ضابط، لكنه فوجئ بما هو أكبر، حين قال (ناجح): «أريد ان تتوسَّط لنا ليدخل هوجان كلّيّة الشرطة». في هذه اللحظة يقول الراوي شارحاً ردّة فعل الضابط: «تتذكّر ذلك الآن، أنت من يحتاج أن يهرش. تقوم من مقعدك ثانية، تقف أمام صورة عماد حمدي، وتقول بصوت تكاد تسمعه: لا بدّ من جنازة أخرى لعماد حمدي».

أتصوَّر أن حضور «عماد حمدي»، في الرواية، يستند إلى تاريخه، فقد التحق بالتمثيل في عمر متقدِّم، نسبيّاً، مقارنة بزملائه، وملامح وجهه عاديّة كسائر المصريين، وليس كنجوم عصره، و- مع ذلك- لعب أدواراً مهمَّة، لن تنساها ذاكرة السينما، أهمَّها دوره في فيلم «ثرثرة فوق النيل» الذي يفضح فساد مجتمع الستينات الخفي، المضادّ لخطاب القومية والاشتراكية والتقدّم الاقتصادي والعدالة الاجتماعية والشفافية...، ودوره في فيلم «الخطايا» مع عبد الحليم حافظ، حين صارحه بأنه لقيط، وصفعه تلك الصفعة الشهيرة، يضاف إلى ذلك أنه مات فقيراً، لا يجد ثمن علاجه ودوائه.

«عماد حمدي»، هنا، هو (المعادل السينمائي) للواقع الذي تصوّره الرواية؛ واقع عالم الجريمة، باعتبار أن شخصية الضابط قريبة منه، ومن إحباطه وانكساره وافتقاده للحبّ والبيت والأسرة؛ لهذا تأتي دلالة جملة العنوان «جنازة جديدة لعماد حمدي»- ربَّما- لتشير إلى موت القيم، مرّة جديدة، حيث بلغ الفساد مدًى لم يبلغه من قبل، عندما يفكّر المجرم العتيد أن يصير ضابط شرطة!.

شُيِّدَ البناء الفنّي للرواية على عدّة مفارقات: الأولى أن ضابط المباحث/ الراوي، لم يحب وظيفته يوماً، ومع ذلك كان متفوّقاً فيها. والثانية أن أقرب شخص لهذا الضابط هو المجرم المسجّل خطراً (ناجح)، زعيم

المجرمين، وهو- في الوقت ذاته- المرشد الذي يشي بصبيانه، إن استلزم الأمر، كما يشي بمنافسيه. هذه العلاقة الملتبسة انتقلت من شكلها الوظيفي الإجرائي المعتاد، إلى شكل من أشكال الصداقة. والثالثة أن الضابط فنَّان تشكيلي، في الأصل، وكان حلمه أن يلتحق بكلّية الفنون الجميلة، لكن أباه الضابط أجبره على دخول كلّيّة الشرطة، لنكون أمام حكايات عن عالم المجرمين، تُحكى بذهن الفَنَّان وأحاسيسه. وفي المرّة الأخيرة أن المجرم/ المرشد/ الواشي هو من وشى بالضابط، صديقه المفترض، وتسبَّب في خروجه من الخدمة مبكّراً. وقد أتاحت هذه الخلفيّات، للكاتب، سرد عوالم المجرمين بعين فنَّان يتعاطف مع الظروف التي قادت المجرم إلى مصيره.

صحيح أن الضابط هو السارد الرئيسي في معظم فصول الرواية، لكن ثمّة رواة آخرين، منهم، وأهمَّهم (ناجح)، ومنهم الكاتب بنفسه وصفته، الذي يقتحم السرد ويخاطب القارئ بشكل مباشر. من بداية الرواية وحتى آخرها، يدور صراع داخل الضابط/ الراوي حول سؤال يحيِّره: هل من الأنسَب أن يذهب إلى سرادق العزاء الفخم الذي أقامه (ناجح) لولده الشابّ، الذي قُتِل غدراً، دون أن يعرف مَنْ قتله؟ هل ينسى أنه من وشى به، ويعلو فوق هذا الموقف، ويشاركه لحظة حزنه؟ هو يعلم أنه- ربَّما- يحتاجه لحلّ لغز القضية، فهل يذهب وحده، أم يصطحب معه المحامي «عبقرينو»؛ ثالث ثلاثتهم الذي كان يعيش دور ضابط المباحث، رغم أنه لم يتمكَّن من دخول كلّيّة الشرطة. هذه الحيرة في مواجهة السؤال الرئيسي، مكَّنت الروائي من الحكي، فيترك العنان لذاكرته التي تلتقط المسجّلين، واحداً وراء الآخر، ولكلّ منهم حكاية، لنجد أنفسنا أمام بناء فسيفسائي ضخم يتكوَّن من جُمَّاع تلك الحكايات المتناثرة، التي- ربَّما- لا يربطها سوى هذا العالم الخفيّ الإجرامي وشخصية (ناجح)، الذي يبدأ الراوي بتقديمه: «(ناجح) كبير مسجّلي خطر البلاد، وربَّما البلاد العربيّة، الذي اعتزل، وتحوَّل إلى كبير مرشدي البرّ كلّه (...) الدكتور هو لقبه الذي يقدِّم نفسه به، المسجّلون أطلقوا عليه لقب الفيلسوف (...) لم يعد يدخل بيده في أيّة عملية، بل يكتفي بوضع الخطّة السنوية، ويراقب التنفيذ، ولا يتدخَّل إلّا في الحالات المتعسّرة، فقط».

لا يقتصر هذا التقديم للمجرمين على (ناجح)، فحين قدَّم الروائي ابنه المقتول (كلابش)، فعل الشيء نفسه، يقول: «منذ نعومته- إن كانت له نعومة- وهو يلعب بالقيود الحديدية، يفكّها ويربط بها أيدي غرمائه، (ولا أجدع ضابط). لكن مع الزمن، ومع تغيُّر الجريمة، ووصول برامج المصارعة وإذاعتها في التليفزيون الوطني، بدأ اسم (كلابش) يتلاشى، لم يعد يليق بالمرحلة الجديدة، أطلقوا عليه (هوجان)». هنا، نحن أمام مجرم تليفزيوني، استفاد من أدوات عصره، فصبغت شخصيَّته وأداءه معاً، ويمكن تصوُّر أن ابن (هوجان) سيصير مجرماً، أيضاً، لكنه سيستخدم الوسائط التكنولوجية ليكون له أسلوبه المميَّز، وقدرة على جني ثمار المرحلة، بأدواتها!.

■ سمير درويش

نحن أمام مجرم تليفزيوني، استفاد من أدوات عصره، فصبغت شخصيَّته وأداءه معاً، ويمكن تصوُّر أن ابن (هوجان) سيصير مجرماً، أيضاً، لكنه سيستخدم الوسائط التكنولوجية ليكون له أسلوبه المميَّز، وقدرة على جني ثمار المرحلة، بأدواتها!

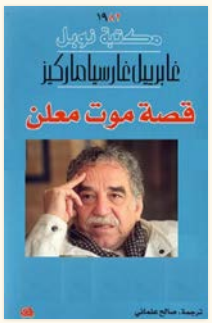
@aldoha_magazine
aldoha_magazine
Doha Magazine

غابرييل غارسيا ماركيز ▲

غابرييل غارسيا ماركيز

الصورة العربيّة

تشكّل دول أميركا اللاتينية بوتقة، ينصهر داخلها مزيج من الثّقافات المختلفة، من بينها الثّقافة العربيّة التي تغذّي هذه البؤرة بشتّى تنويعاتها: الإقليمية، والجغرافية (لبنانية، سورية، مصريّة، مغربيّة وغيرها). ولربّما لا نحتاج إلى الاستدلال على أهمّيّة المساهمة الاجتماعية، والاقتصادية، والثّقافيّة لهذا الحضور، العربي في دول أميركا اللاتينية، إذ تكفي الإشارة إلى الوجه الأكثر شعبيّةً لهذا الحضور، والمتمثّل في بعض المشاهير ذوي الأصول العربيّة، الذين سطع نجمهم في عدد من المجالات، من المغنّية الحسناء «شاكيرا»، إلى الكاتب الأديب «لويس فايد» [1]، وكلاهما كولومبي مثل «غابرييل غارسيا ماركيز». هذا الأخير (وإن لم تكن له أيّة جذور عربيّة)، أصول زوجته «ميرسديس بارشا باردو»، تنحدر من عائلة مصريّة مهاجرة.



أفلحت رواية «قصّة موت معلن»، لـ «غابرييل غارسيا ماركيز»، في تصوير المكانة التي بلغها بعض التجّار العرب، وقدرتهم على الاندماج في الحياة الاقتصادية لساكنة المناطق التي استوطنوها

يُحكى، قديماً، إبّان اكتشاف أميركا، أن القوارب الكولومبية كانت تحمل غرباء من أصل عربي، من بينهم الموريسكي «رودريغو دي تريانا»، وهو أوّل مَنْ صاح عند وصوله: (أرض، أرض!)، واليهودي المستعرب «لويس دي توريس» الذي كان يحاول، عبثاً، عندما التقى بالسكّان الأصليين، مخاطبتهم باللّغة العربيّة. ومع تدفّق الهجرات على الأراضي القابعة وراء المحيط الأطلسي، كان للأندلسيين حضور وازن ضمن هذه الهجرات الاستكشافية، وكان أغلبهم ذوي أصول وثقافة عربيَّيْن، حملوا إلى «العالم الجديد» تقاليد وممارسات جديدة، كمعمار المنازل المغلقة من الخارج، والمنفتحة على أفنية داخلية، وغيرها من العادات التي تتأقلم، تماماً، مع طبيعة البيئة والمناخ الجديدَيْن، ومنها الحمّامات العمومية التي غدت موضوعة مطّردة في أعمال «غابرييل غارسيا ماركيز» [2].

تلكم الهجرات الأولى، التي شاركت فيها أقوام متعدّدة ومختلفة الأعراق والثقافات، من بينهم العرب، كانت -أساساً- بدافع الرغبة الجامحة في المغامرة والاكتشاف، أو من أجل تحسين ظروف العيش، غير أن دوافع الهجرة، سرعان ما تحوّلت، على امتداد القرن العشرين، إلى حركات قسرية بفعل ضغوطات الحرب وحدّة النزاعات الإقليمية المختلفة. وقد تَمَّ في هذا الصدد، إحصاء 400 ألف مهاجر عربي حلّوا بأراضي دول أميركا اللاتينية، خلال الثلث الأول من القرن العشرين. ولنا أن نتخيّل كيف تضاعفت هذه الأعداد في السنوات اللاحقة.

وقد أفلحت رواية «قصّة موت معلن»، لـ «غابرييل غارسيا ماركيز»، في تصوير المكانة التي بلغها بعض التجّار العرب، وقدرتهم على الاندماج في الحياة الاقتصادية لساكنة المناطق التي استوطنوها. فبطل الرواية، «سانتياغو ناصر» الذي مات ضحيّة جريمة قتل جائرة، هو شابّ من أب عربي كما توحي كنيته العائلية، ومن أمّ مسيحية كما يتّضح من اسمه الشخصي، تقدّمه أولى المقاطع الوصفية من الرواية كما يأتي: «أكمل عامه الواحد والعشرين في الأسبوع الأول من كانون الثاني. كان فتى نحيل البدن، شاحب اللون، بجفون عربيّة، وشعر مجعَّد مثل أبيه .. تعلّم من والده، منذ الصغر، استعمال السلاح الناري وحبّ الخيل، كما تعلّم منه الحذر وكلّ فنّ رفيع. كانا يتواصلان فيما بينهما، باللّغة العربيّة، لكنهما يتحاشيان ذلك في حضرة «بلاثيدا لينيرو»، أمّ «سانتياغو»، حتى لا تشعر بالاستبعاد». (ص 83). وبفضل خلقه المستقيم وشخصيَّته الجذّابة، كان «سانتياغو ناصر» محطّ احترام وتقدير من الجميع الذين كانوا يحاولون، بلا جدوى، تحذيره من نهايته المحتومة وغير المرغوب فيها، إذ يسقط «سانتياغو» قتيلاً، ضحيّة إثم لم يقترفه. ولعلّ هذه المسحة «الجبرية» التي تلفّ أحداث الرواية، لا تخلو من دلالات تحيلنا على أعمال «لوركا»، المتجذّرة في خلفيّاتها

العربيّة، كما تحيلنا على فكرة «القدر المحتوم» التي يتردّد صداها في كثير من الحكايات ذات الأصول العربيّة، خاصّة منها قصص وروايات أدب أميركا اللاتينية.

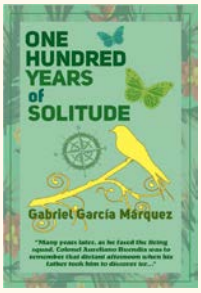
وعلى الرغم من تركيزنا، في هذا المقال، على تحليل العناصر العربيّة في رواية «مائة عام من العزلة»، لا بأس من الإشارة إلى أنّ الملامح العربيّة نفسها، الحاضرة في الرواية قيد المعالجة، يمكن ملاحظتها في أعمال روائية أخرى للكاتب نفسه، كما لو أن «غابرييل غارسيا ماركيز» قد كتب رواية عظيمة واحدة، تمّ نثرها إلى روايات عدّة، بعضها طويل، وبعضها الآخر وجيز، لكنها تتقاسم جميعها، في النهاية، المنظور نفسه، والكونية نفسها التي تميّز الهوية الأميركو - لاتينية، الأصيلة تارةً، والمتجدّدة تارةً أخرى، والتي يقدّمها ماركيز بطريقة وأسلوب، هما غاية في الإمتاع والإدهاش.

ففيما يخصّ رواية «ليس لدى الكولونيل مَنْ يكاتبه»، هناك من يقول إن «ماركيز» إنما كتب «مائة عام من العزلة» ليعلّل فحوى هذه الرواية القصيرة الصادمة التي نواجه فيها شخصية عربيّة سورية، تحمل اسم «موسى». ويصفها السارد، متلاعباً بالدلالة التوراتية لاسمها: «كان على السوري «موسى» أن يبذل مجهوداً حتى يترجم الفكرة إلى عربيّته المنسيّة. كان رجلاً شرقياً هادئاً، تكسوه بشرة ناعمة مشدودة حتى الجمجمة. وبفضل حركات الغريق المكثّفة، التي كان يقوم بها، يبدو وكأنه ينجو -فعلاً- من الماء» (ص 82).

بعد ذلك، بصفحات قليلة، تصف الرواية شخصية «موسى» بأنه «يتكلّم خليطاً من العربيّة والإسبانية». (ص 88). ومن الواضح أن هذه الشخصية هي من التجّار العرب، الذين تحفل بهم روايات «غابرييل غارسيا ماركيز»؛ ففي هذه الرواية، كما في رواية «مائة سنة من العزلة»، يتمّ التلميح، في أكثر من موضع، إلى الحيّ التجاري العربي (حيّ الأتراك)، وإلى البضائع المعروضة في مخازن السوريين (ص 74). وهي الإشارات نفسها المذكورة في روايات أخرى (رواية «جنازة الأمّ الكبيرة» مثلاً)، حيث يدفع الخصاص وقلّة ما في اليد، بالكولونيل إلى بيع كلّ ما تملك يداه، فيبوح لزوجته «بأنه قصد حتى حيّ الأتراك». (ص 67)، طمعاً في بيع تلك اللوحة التي لم يرغب أحد في شرائها. ومن التلميحات الأخرى التي نجدها في رواية «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» والتي تتكرَّر في رواية «مائة سنة من العزلة»، تلك الإحالات المستمرّة على «بساط الريح». (ص 35) وعلى «البابوجات القماشية» (ص 26).

وقبل ختام هذا المدخل، لا بدّ من الإشارة إلى رواية تلفت انتباه القارئ، بحضور العناصر العربيّة فيها، على الرغم من حجمها القصير؛ ويتعلّق الأمر برواية «عن الحبّ وشياطين أخرى». في هذه الرواية، نلاحظ وجود عالمين يتعايشان داخل بلدان أميركا اللاتينية: عالم المسيحيين، وعالم المسلمين، ويُرمز إليهما، في الرواية بالجلباب الإسلامي، وبالقبّعة النصرانية (ص 142). وبما أنّ الرواية مسرودة من وجهة نظر مسيحية، فهي لا تخلو من أحكام متحيّزة، كنعتها اليهود والمسلمين بـ «المارقين» (ص 172)، وعقدها لبعض التشبيهات السلبية، من قَبيل «كأرض المسلمين»، (ص 103). المسألة تتعلّق، في نهاية الأمر، بالمنظور الروائي، فكما أن اليهود والمسلمين «مارقون»، في نظر المسيحيين، كذلك المسيحيون هم «مارقون» في نظر المؤمنين المسلمين.

إذن، كلّ هذه التلميحات المتنوّعة: «الإشارات العربيّة المتواترة، والعادات ذات المرجعية الإسلامية كالحمّامات العمومية، والألبسة الشعبية كالجلباب القروي» (ص 18)، تبيّن الأثر العربي في حياة الشخصيات، وسلوكاتها وتفكيرها، داخل العوالم الروائية لـ«ماركيز»، بل إنّ نصوصه الروائية تتضمَّن إحالات جغرافية، وأخرى تاريخية، على العالم العربي، كتلك التي تحكي عن شخصية الراهب العاشق، الذي كان حامل لواء الحرب في المغرب، فكان لتجربته أثرها البالغ في ممارسته الدينية (ص: 74 - 75).



«ماركيز» ورواية «مائة عام من العزلة»

لندخل، الآن، إلى صلب النصّ الذي يشكّل محور تحليلنا للعناصر العربيّة في محكيّات «غابرييل غارسيا ماركيز»؛ يتعلّق الأمر برواية «مائة عام من العزلة» التي يحيط بها كثير من السحر والافتتان. إنها رواية تبدو عظيمة بدءاً من عنوانها، وهي -في تقديري الشخصي- أفضل رواية مكتوبة باللّغة الإسبانية، بعد «الكيخوتي» لـ«سيرفانتيس». وكان «بابلو نيرودا» الحاصل على جائزة «نوبل» للآداب، سنة 1971، يُطلق عليها - هكذا - اسم (دون كيخوتي هذا الزمان). ولم يتورّع كبار الكتّاب المعاصرين ممَّن هم بقامة «ماريو باغاس لوسا» و«ماريو بينيديتي»، عن اعتبارها (عملاً سردياً رائداً). عموماً، تعَدّ الرواية من الأعمال الأدبية الأكثر أهميّةً من بين كلّ ما كتبه روائيّو أميركا اللاتينية.

وفضلاً عن الاحتفاء النقدي بالرواية، حقَّقت «مائة عام من العزلة»، منذ ظهورها، نجاحاً جماهيرياً منقطع النظير؛ فما إن صدرت عن إحدى دور النشر الأرجنتينية، بالعاصمة «بوينوس آيريس»، في شهر يونيو/ حزيران، من عام 1962، حتى بيعَ منها 8000 نسخة في الأسبوع الأوَّل، فقط، ليرتفع هذا الرقم، خلال السنوات الثلاثة اللاحقة، إلى نصف مليون نسخة. بعدها، سوف تُترجَم الرواية إلى عشرات اللّغات، وتحصل -بعد ذلك- على أربع جوائز أدبية دولية رفيعة. آخر الإحصائيات تتحدَّث عن رقم ثلاثين مليون نسخة، قد بيعت داخل حوالي أربعين لغة، تُرجمت إليها الرواية.

هذه الرواية، التي كتبها «ماركيز» في مدينة «ميكسيكو»، بإمكانات متواضعة، وبدعم شخصي من زوجته، لم تكن بداية شهرة الكاتب، فحسب، بل كانت -أيضاً- بداية تكريس لنوع أدبي، أو -بالأحرى- لأسلوب أدبي هو، في نهاية المطاف، جامع لأساليب متعدّدة. أسلوب أدبي يُحاكي ولا يُحاكى، أطلق عليه المتخصِّصون اسماً لا يخلو من مفارقة: (الواقعية السحرية)، وهو الاتِّجاه الأدبي الذي غيّر مجرى الرواية المكتوبة بالإسبانية، في القرن العشرين، وفتح أمام الروائيين مساراً لابتكار ظاهرة أدبية جديدة استأثرت باهتمام عالميّ كبير، كما تُوّج مبتكرها «ماركيز»، بحصوله على جائزة «نوبل» للآداب، عام 1982. وكانت العشرون سنة، الفاصلة بين نشر الرواية وبين حصولها على «نوبل»، مساحة زمنية رحبة أمام «ماركيز» ليدوّن، خلالها، أروع الصفحات، وأكثرها التماعاً في السرد الأدبي المعاصر المكتوب بالإسبانية.

هذه بعض المبرّرات التي دفعتنا إلى قصر الاختيار على «مائة عام من العزلة»؛ الرواية المركزية بين الأعمال السردية لـ «ماركيز».

الحضور العربي في «مائة عام من العزلة»

عندما نعيد قراءة «مائة عام من العزلة»، نلاحظ أن الحضور العربي يتجلّى على ثلاث واجهات:

- الشخصيات الروائية، سواء منها الشخصية الجماعية كالتجار العرب، أم الشخصيات الفردية، أمثال «خوسي

أركاديـو سـيغوندو» و«بيتـرا كوتيـس».
- الإحـالات الأدبيـة المتعـدّدة، خاصّـة منهـا مـا يشـير إلى «ألف ليلـة وليلة».
- المعجـم اللغـوي الـذي يحيـل على أشـياء وأدوات مـن الحياة اليومية.

«العربي» بوصفه شخصية جماعية

إلـى جانـب السـكّان المؤسّسـين لـ «ماكونـدو»، تحضـر، فـي الروايـة، أصنـاف مـن الشـخصيات الدخيلـة علـى المدينـة، كـ«الغجـر»، و«اليانكـي»، و«العـرب». ويمتـاز «العـرب»، عـن غيرهـم مـن الغربـاء، بامتلاكهـم لمسـاكن قـارّة بـ «ماكوندو»، فـي حيـن يكتفـي «الغجـر» بزيـارة المدينة من حيـن لآخر؛ بغية ترويـج بضائعهـم وتقديـم عروضهـم الفرجويـة. أمّـا «اليانكـي» فيظهـرون، في الرواية، كمجموعة مهمَّشة تقطن «ماكوندو»، فـي انفصـال تامّ عن بقيّة السـكّان، وقد ارتبط وجودهم بنشـاط شـركة جَنـي المـوز التـي حلّـت بالمدينـة. يمثّـل «العـرب»، فـي الروايـة، جـزءاً لا يتجـزّأ مـن سـاكنة «ماكونـدو»، ويعكسـون، بصـدق، كلّ نجاحـات المدينـة، وإخفاقاتهـا، كمـا سـنرى فـي النصـوص المستشـهَد بهـا؛ وعليه يكون «العـرب» هم الجماعة غيـر الأصليـة الوحيـدة التـي تسـجِّل حضـوراً ثابتـاً ومسـتمرّاً بـ«ماكونـدو»، وعلـى الرغـم من أنها تقطن أحياء سـكنية خاصّة بهـا، فهـي منخرطـة، تمامـاً، فـي الحيـاة العامـة للمدينـة.

وصل «العرب» إلى «ماكوندو» منذ السـنوات الأولى لتأسيسـها ونشـأتها، وكانـوا، دائمـاً، عنصـراً فاعـلاً في التطـوُّر الاقتصادي، والتطـوُّر الاجتماعـي للمسـتوطنة، وهذا ما تؤكِّـده الفقرة الآتية

النشاط الاقتصادي الرئيسي، الذي كان شائعاً بين العرب، هو التجارة، وبهذه الصورة يحضرون في رواية «مائة عام من العزلة»، إذ كانوا يتجمّعون داخل أحياء وأزقّة تؤلّف أسواقاً حقيقية، كما تذكر الرواية في أكثر من فقرة

مـن الروايـة: «القرية التي كانـت صغيرة، ذات يوم، قد أضحت، اليـوم، بلـدة نشـيطة، تحفـل بالمتاجـر وبِوَرْشـات الصناعـات التقليديـة. كمـا تتوفَّـر علـى طريـق تجـاريّ قـارّ، قدمـت منـه طلائـع العـرب وهـم ينتعلـون الأخفـاف، ويعلّقـون أقراطـاً فـي آذانهـم. كان العـرب يقايضـون الببغـاوات بقلائد مـن الزجاج». (ص 127). ونلاحـظ مـن خـلال هـذا الوصـف للتجّـار العـرب، أنـه يركـز علـى ألبسـتهم ومجوهراتهـم (الأخفـاف والأقـراط)، وعلـى أولـى عمليّاتهـم التجاريـة القائمة على المقايضـة (كانوا يعرضـون قلائـد زجاجيـة مقابـل الببغاوات)، في إشـارة إلى هذا النمـط مـن التبادل الاقتصادي البدائي الذي كان سـائداً، وقتها، فـي «ماكونـدو». بعدهـا، سـتتطوَّر عمليـة مقايضـة الببغـاوات لتصيـر مقابـل «سـاعات رائعـة مـن الخشـب المنقـوش». (ص 128)، وهـي سـاعات كان يقـوم بصنعهـا، وضبـط عقاربهـا، أحد أبطـال الروايـة الرئيسـيين، ويُدعـى «أركاديـو بويـن ديبّا». هـذه المبـادلات، تعكـس فـي النهايـة، كمـا يؤكِّـد «جـاك جوزيـت»، ناشـر إحدى طبعات الرواية[3]، التطوُّر والنموّ اللذين شـهدتهما مدينـة «ماكونـدو». وهنـاك أكثـر مـن إحالـة، فـي الروايـة، على النشـاط التجاري الذي كان يمارسـه العرب، إذ نقرأ، في النصّ، أنّ «خوسـي أركاديـو» كان يرتـدي لباسـاً اقتنـاه مـن المتاجـر العربيّة» (ص 494).

هكـذا، يتبيّـن لنـا أن النشـاط الاقتصـادي الرئيسـي، الـذي كان شـائعاً بيـن العـرب، هـو التجـارة، وبهـذه الصـورة يحضـرون فـي روايـة «مائـة عـام مـن العزلـة»، إذ كانـوا يتجمّعـون داخـل أحيـاء وأزقّـة تؤلّـف أسـواقاً حقيقية، كمـا تذكر الروايـة في أكثر مـن فقـرة. ومـع الازدهـار الطـارئ الـذي شـهدته «ماكونـدو»، بوصـول الغربـاء ومعهم شـركة جَنـي الموز، ظلّ الحـيّ العربي

مركزاً لهذه الحيوية الاقتصادية التي تشهدها المدينة، بل إنه تحوّل إلى فضاء للمتعة والتسلية، أيضاً: «حيّ الأتراك، المزدحم بالمخازن المضيئة والمليئة بالبضائع القادمة من وراء البحار، والتي حلّت محلّ متاجر «الكولورين» العتيقة، يكسّر رتابة السكون بحشود المغامرين وهم يتدافعون بين طاولات ألعاب الحظّ، ومنصّات الرماية، وأزقّة التنجيم وتفسير الأحلام، وموائد الأكل والشراب».(ص: 337، 338)

ولم يقتصر امتهان العرب على التجارة، فحسب، بل كانوا يمارسون الفندقة أيضاً؛ فعند وصول عمدة «ماكوندو»، الدون «أبولينار موسكوطي»، «سوف ينزل بفندق يعقوب» الذي أقامه أحد أقدم العرب النازلين في البلدة، بحثاً عن الببغاوات مقابل الحلويات». (ص148). وعلى الرغم من أن الفندق يحمل اسماً بإيحاءات عبرية، إلّا أن «يعقوب»، كغيره من الأسماء العبرية، شائع الاستعمال بين العرب المسلمين، كإبراهيم وإسماعيل وموسى، وغيرها.

وفي اللحظة التي تصنع فيها الشخصية العربيّة الجماعية حدث البطولة، في الرواية، تحلّ بـ «ماكوندو» كارثة الفيضان التي أعقبت المذبحة التي اقترفتها شركة جَني الموز. وهكذا تصف الرواية ما حلّ بالحيّ التجاري العربي بعد الفيضان، كما يأتي: «عاد حيّ الأتراك إلى سالف عهده؛ إلى زمن العرب القادمين بالأخفاف المنتعَلة، والأقراط المعلّقة في الآذان، وهم يجوبون الأرض مقايضين الببغاوات بالحلويات، ليجدوا، في «ماكوندو»، خير مأوى يتحلّلون فيه من عناء مصير الهجرة الطويل. كانت الأمطار الطوفانية قد أتلفت البضائع داخل المتاجر، الأبواب المفتوحة تعلوها طبقات الطحالب، المكاتب يمخرها النمل الأبيض، الحيطان تأكلها الرطوبة .. لكن عرب الجيل الثالث لا زالوا يقتعدون المكان نفسه، كما هم آباؤهم وأجدادهم، صامتين مطرقين، رابطي الجأش، صامدين ضدّ الزمن، وضدّ الكارثة» (ص: 448، 449)

هذا الاستشهاد الطويل يوضِّح كيف أن غريزة البقاء، لدى الشخصيات العربيّة، تكمن في الإصرار والصبر اللذين اتَّخذوهما فضيلتَيْن في حياتهم. كما يشير السارد، في الأسطر اللاحقة، إلى (شدّة بأس) هؤلاء العرب في مواجهة النكبات. وعندما سألهم «أوريليانو سيغوندو»، منبهراً ببسالتهم، كيف استطاعوا النجاة من هول العواصف والطوفان، أجمعوا على الإجابة نفسها: «واحداً تلو الآخر، ومن باب إلى باب، كانوا يبادلونه نفس الابتسامة الماكرة، والنظرة الحالمة، ويردّون عليه، دون سابق اتِّفاق بينهم، بنفس الإجابة: «بفضل السباحة» (ص 449).

هكذا، كانت الشخصيات العربيّة، في الرواية، خير شاهد على انهيار «ماكوندو»، وقد قاومت هذا الانهيار بفضل فلسفتها الخاصّة في الحياة: (حيّ الأتراك قد صار ركناً مهجوراً، حيث لازال أواخر العرب الفارّين من الموت، متشبّثين بعادة الجلوس عند الأبواب، وهي عادة متجذِّرة في تقاليدهم، رغم أن سنين طويلة قد مرّت على بيعهم لآخر قطعة قماش، فلم يعد بواجهات محلّات العرض غير دمى معوّقة» (ص 532).

في هذا النصّ، نلاحظ الإحالة على صفة الصبر والتجلّد

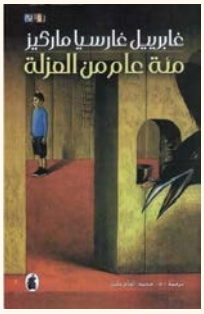
تجدر الإشارة إلى بعض نقاط الالتقاء بين «ألف ليلة وليلة» وبين «مائة عام من العزلة»: أوّلها المبالغة الزمنية في عنوان كلا العملَيْن الأدبيَّيْن: «ألف ليلة وليلة» من جهة، و(مائة عام)، من جهة أخرى. وثانيها الأثر البارز للثقافة الشفوية في الحبكة السردية لكلا النصَّيْن. وثالثها المزج السلس بين الواقعي والسحري، دون حاجة إلى تقديم تعليلات منطقية. كما تجدر الإشارة، أيضاً، إلى أنّ عدداً من الرموز الواردة في «ألف ليلة وليلة»، كبساط الريح، مثلاً، يتواتر ذكرها، كذلك، في رواية «غابرييل غارسيا ماركيز».

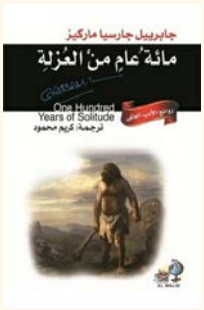
التي يعكسها المثل العربي: «الزم باب دكانك، وانتظر مرور جثّة عدوّك»، كما نلاحظ هذا الإصرار، مرّة أخرى، من لدن التجّار العرب، على بيع (آخر قطعة قماش)، لذلك لم يبقَ للمحلّات التجارية ما تعرضه.

الحيّ العربي، الذي يسمّى، في الرواية، (حيّ الأتراك)؛ ما يولّد نوعاً من اللبس لدى القارئ، يُذكَر مرّتين في واحد من أكثر مواقف الرواية دراميّةً: الموت الغامض لـ«خوسي أركاديو» (زوج «ريبيكا»): «فخيط الدم الذي اندلق من تحت باب بيته، يسير في طريقه غير المؤكَّد، عبر (حَيّ الأتراك)، ليرسم السبيل الذي سوف تسلكه «أورسولا» في الاتّجاه المعاكس، إلى أن تصل إلى مكان القتيل.

ويبدو غريباً هذا الخلط بين «العرب» و«الأتراك»، ذلك أن الرواية تسمّي الحيّ الذي تقطنه الشخصيات العربيّة، داخل مدينة «ماكوندو»، بـ (حيّ الأتراك)؛ ففي الواقع، وخارج مجال الأدب، نعلم أن كلمة «أتراك»، تُطلَق، في دول أميركا الجنوبية، على التجّار العرب القادمين من سوريا ولبنان، وهذا الخلط بين «العرب» وبين «الأتراك»، مردّه إلى عدّة عوامل تاريخية، وأخرى اجتماعية ترتبط بتدفُّق الهجرات التركية على القارة الجديدة إبّان القرنين: التاسع عشر والعشرين، خاصّة بعد انهيار الإمبراطورية العثمانية ونهاية الحرب العالمية الأولى. سنوات بعد ذلك، أعقبت هذه الهجرات التركية موجات أخرى عربيّة، سميّت بـ «التركية»؛ نظراً لتشابهها مع سابقاتها. ومن باب الطرافة، الرئيس الأرجنتيني السابق ذو الأصل السوري «كارلوس منعم»، كان يُلقّب هناك بـ «التركي».

ولم يكن الحَيّ العربي مقتصراً على التجّار العرب، فحسب، بل يستقرّ فيه كلّ من يحترف التجارة، أمثال الإيطالي «بييترو كريسبي» الذي يقول عنه سارد الرواية: «أقام متجراً لبيع الآلات الموسيقية بنفس المنطقة التي يعيش فيها العرب الذين جاؤوا، قديماً، يقايضون الببغاوات بحليّ زهيدة، وهو الحيّ الذي اشتهر باسم «حيّ الأتراك» (ص 167)، كما نجد في الرواية، شخصيات تمتهن حِرَفاً عربيّة أصيلة، منها -مثلاً- صياغة الفضّة التي تعاطها «أوريليانو»، وهي من الصناعات التقليدة العربيّة الصرفة.





«العربي»، بوصفه شخصية فردية

لا يقتصر الحضور العربي، في الرواية، على الشخصية الجماعية، إذ نجد بعض الشخصيات الفردية التي لها صلة وطيدة بالصفات العربيّة، خاصّة منها «خوسي أركاديو سيغوندو»، و«بيترا كوتيس».

يعتبر «خوسي أركاديو سيغوندو» من أكثر شخصيات الرواية شفافيَّة ورصانةً وحكمةً. إنه ابن السيِّد «أركاديو» والسيِّدة «سانتا صوفيا دي لا بيداد»، والأخ التوأم لـ«أوريليانو سيكوندو». هذه التوأمة، كانت تثير حفيظة الجدّة «أورسولا» التي تفترض أن التباساً ما قد حدث بين التوأمين، منذ الطفولة، وأن «خوسي أركاديو» هو -في الحقيقة- «أوريليانو»، بحجّة طبعه المتأمّل الكتوم. ولابدّ من التذكير بأن «خوسي أركاديو» كان الناجي الوحيد من المذبحة التي اقترفتها شركة جَنْي الموز في حقّ العمال الذين نفذوا ضدّها إضراباً احتجاجيّاً. بعد هذا الحادث المهول، الذي لم يكن «خوسي أركاديو» قادراً على تقاسم أسراره مع أحد، ما داموا لن يصدّقوه، ومادامت الشركة قد أذاعت بين الناس خبراً ملفّقاً عن الحادث، سوف يقرّر «خوسي أركاديو» تكريس ما تبقّى من أيّامه، معتكفاً على دراسة مخطوطات «مالكياديس»، وتربية الصغير «أوريليانو» (ابن «ميمي» و«موريسيو بابيلونيا»). وعند موته، تزامناً مع موت شقيقه التوأم، سوف يؤكّد «خوسي أركاديو» موقفه بوصفه شاهداً على الفاجعة، بقوله: «تذكّر أنّ عددنا كان يفوق الثلاثة آلاف، لكنّهم ألقوا بهم جميعاً إلى البحر» (ص 475).

يوصَف «خوسي أركاديو»، في الرواية، بأنه شخصية «متأمّلة تعلوها مسحة من حزن المسلمين» (ص 347)، ولعل مردّ هذا الحزن العربي إلى الفقد المأساوي للأندلس، في أواخر القرون الوسطى، وهي المأساة التي وجدت لها صدًى واسعاً في العديد من الأغاني والأشعار والنصوص الأدبية التي تؤرِّخ لزمن الأسى والحنين والضياع. كما يمكن تفسير هذا الحزن بنوعية الطباع العربيّة التي يوحي هدوءُها وتأمُّلها المجرَّد، في الحياة، بما يشبه الحزن والحسرة.

يصرّ السارد على وصف الملامح العربيّة لشخصية «خوسي أركاديو سيغوندو»، إذ يشير، في بعض مقاطع الرواية، إلى «عيونه العربيّة» (ص 428)، ويَرِد هذا الوصف في أثناء إحدى اللحظات الأكثر توتُّراً في الرواية؛ فعند مطاردتهم لـ«خوسي أركاديو»، بغرض قتله، يجد المسلَّحون أنفسهم أمامه، دون أن يستطيعوا رؤيته. ولعلّ لرباطة جأشه وهدوئه العربي صلة ما بقدرته السحرية على الاختفاء من أمام أعين المسلَّحين الذين أهدروا دمه.

أمّا «بيترا كوتيس»، فهي الشخصية الروائية الثانية التي تعكس الأثر العربي في «مائة عام من العزلة». وهي بمنزلة (الصهر) لـ«خوسي أركاديو سيغوندو»؛ نظراً للعلاقة الوطيدة التي كانت تربط شقيقه «أوريليانو سيغوندو» بهذه المرأة؛ على الرغم من زواجه الرسمي بـ«فرناندا ديلكاربيو». كانت «بيترا» امرأة، شديدة الحيوية والخصوبة، إلى درجة أنّ كلّ شيء من حولها يزهر ويثمر بسرعة مذهلة: الحيوانات تتناسل بكثافة، وعشيقها «أوريليانو سيغوندو» يبلغ حدّاً من الغنى يجعله قادراً على كساء جدارن منزله بأوراق نقدية. وعندما حلّ الخراب بـ«ماكوندو»، ظلّت «بيترا» تقاوم الانهيار، وهكذا يصفها السارد بقوله: «لعلّ بيترا كوتيس» كانت الوحيدة، من بين سكّان البلدة، من يملك قلباً عربياً. لقد عاينت، عن كثب، ما تبقى من حطام إسطبلاتها التي جرفتها سيول العاصفة، لكنها استطاعت أن تحافظ على بقاء منزلها» (ص 449).

الإحالات الثّقافة والأدبية على «العرب» / «ألف ليلة وليلة» بين الحضور والغياب

تقدّم لنا «مائة عام من العزلة»، على امتداد صفحاتها، بعض الإحالات الثّقافيّة العربيّة التي تزكي الحضور العربي في النصّ، وأهمِّيَّته في حياة شخصيّات الرواية. وتتنوَّع هذه الإحالات بين أدبية وفنِّيّة، وسنيمائية. ولعل أبرزها تلك الإحالة على كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي ألهم عدداً من الكتاب والفنّانين، بمختلف بقاع العالم، ومن بينهم -على وجه الخصوص- كتّاب وأدباء أميركا اللاتينية [4].

في البداية، تجدر الإشارة إلى بعض نقاط الالتقاء بين «ألف ليلة وليلة» وبين «مائة عام من العزلة»: أوّلها المبالغة الزمنية في عنوان كلا العملَيْن الأدبيَّيْن: «ألف ليلة وليلة» من جهة، و(مائة عام)، من جهة أخرى. وثانيها الأثر البارز للثقافة الشفوية في الحبكة السردية لكلا النصَّيْن. وثالثها

المزج السلس بين الواقعي والسحري، دون حاجة إلى تقديم تعليلات منطقية. كما تجدر الإشارة، أيضاً، إلى أنّ عدداً من الرموز الواردة في «ألف ليلة وليلة»، كبساط الريح، مثلاً، يتواتر ذكرها، كذلك، في رواية «غابرييل غارسيا ماركيز».

إن الكتاب المبتور الدفَّتيْن، الذي قرأه «أورليانو سيغوندو»، عندما كان طفلاً، لم يكن شيئاً آخر غير «ألف ليلة وليلة»[5]. وتصفه رواية «ماركيز» كما يأتي: «رغم أنه بلا دفَّتَيْن، ولا يحمل أيّ عنوان، إلّا أن الطفل كان يستمتع بحكاية المرأة التي تجلس إلى المائدة، ولا تأكل غير حبات أرز تلتقطها بالدبابيس. وحكاية الصيّاد الذي اقترض شبكة صيد من جاره، ثم يردّ له الجميل بسمكة تحمل، في أحشائها، قطعة من الماس. وحكاية المصباح الذي يحقّق الرغبات والمتمنَّيات، والبُسط الطائرة، وغيرها». (ص 290).

سنوات بعد ذلك، وقد صار «أورليانو سيغوندو» رجلاً محنَّكاً بالتجارب، ترد على لسانه عبارة «بساط الريح» في أثناء استحضار ذكريات قراءاته لكتاب «ألف ليلة وليلة»، إذ يقول: «في زمن كنت أقرأ داخل غرفة «مالكياديس» حكايات مدهشة حول بساط الريح».

ويتجلّى التداخل بين الواقعي والعجائبي في الحوار الذي يدور بين الطفل المندهش بما يقرأ، وبين «أورسولا» التي تحاول إقناعه بأن ما يقرؤه حقيقي، لكنها حقيقة تنتمي إلى الماضي. ولا صلة لها بالواقع الحاضر، فالماضي والذكريات لا يمكن اعتبارهما إلّا معطيات غير واقعية. ويتأكّد هذا المنحى، في الرواية، عندما نقرأ كيف تعمد «أورسولا»، بخيالها الفانتازي، إلى تحويل بعض المبتكرات البدائية لشعب الغجر (قطع معدنية ممنغطة، وصفائح جليدية، وغيرها)، إلى ما تحفل به «ألف ليلة وليلة» من أدوات سحرية عجيبة، كالبساط الطائر والمصباح السحري. إن عالم المستقبل، كما تؤكّد «أورسولا»، يمشي في اتّجاه الدمار، والقضاء على كلّ ما هو عجائبي: «سأل أوريليانو سيغوندو» عمّا إذا كان كلّ ذلك حقيقة واقعية، فأجابته «أورسولا»: نعم؛ إذ كان الغجر، في غابر الأزمان، يحملون إلى «ماكوندو» مصابيح سحرية وزرابي تحلّق في السماء. ثمّ أردفت -متنهّدة- أنّ العالم، اليوم يمضي -شيئاً فشيئاً- إلى الزوال، لذلك لم نعد نرى مثل هذه الأشياء» (ص 290).

يظهر «بساط الريح» في مواضع أخرى من الرواية، كمقابل لـ«المنطاد الهوائي»، إلى درجة أن سكّان «ماكوندو» كانوا يفضّلون البُسط الطائرة على المنطادات الهوائية. ويؤكّد الراوي، بلمسة من الواقعية السحرية، أن سكّان «ماكوندو» ما كان لهم أن يفضّلوا البُسط الطائرة، ويرفضوا المنطادات الهوائية إلّا لسهولة استعمالها (بعد أن رأوا وخبروا البُسط الطائرة التي استقدمها الغجر» (ص 335).

وهكذا، يشكّل «بساط الريح» جزءاً من هذا العالم السريالي، الجامع بين الواقع والخيال، الذي تستعرضه «مائة عام من العزلة»، بكامل السلاسة والبداهة. وعلاوة على الزرابي المحلّقة في الهواء، نواجه في الرواية القسّ الذي يطير في الفراغ كلّما التهم قطعة الشوكولاتة (الراهب «نيكانور ريينا»)، والفتاة التي تعلو من تلقاء نفسها إلى السماء (كما تدّعي «ريميديو لا بيلا»).

فيما يتعلّق بالأدوات والمصنوعات ذات الأصل العربي (سنقف على نماذج منها، عند تحليلنا للحقل المعجمي في الرواية)، تكفي الإشارة، هنا، إلى «القلادات العربيّة» التي تحضر في الرواية من بين الحليّ والمجوهرات، التي كان الأطفال، في أثناء لعبهم الشقي، يتسلّون بتعليقها على جسد العجوز «أورسولا» (ص 451).

أمّا بخصوص التلميحات السينمائية، فإن الكاتب لا يتردَّد في إحالة قارئه إلى واحد من أشهر الأفلام السينمائية ذات العلاقة بالعالم العربي، والذي تَمَّ عرضه -لأوَّل مرّة- سنة 1962، خمس سنوات، فقط، بعد صدور رواية «مائة علم من العزلة»؛ إنه فيلم «لورانس العرب» الذي قام بدور البطولة فيه «بيتر أوتول»، وهو الممثّل الذي سبق أن لعب دور (شخصية ميّتة ومدفونة في فيلم سابق، أسالت -بمحنتها- كثيراً من دموع الأسى، ليعود إلى الظهور حيّاً، من جديد، في الفيلم اللاحق» (ص 333).

بالفعل، لو ألقينا نظرة على قائمة الأعمال السينمائية السابقة التي شارك فيها «بيتر أوتول»، نجد أنّ دوره في فيلم «لورانس العرب» هو ما رفعه إلى مرتبة الشهرة العالمية. التلميحات إلى العالم العربي تغدو، كذلك، جزءاً من بلاغة «مائة عام من العزلة»؛ فعند وصف منزل «أوريليانو سيغوندو» وقد غلّفته الأوراق المالية، يقول الراوي: «اكتسى هيئة ملتبسة شبيهة بمسجد». (ص 333). ولا يمكن استيعاب هذه الصورة البلاغية إلّا بالعودة إلى طبيعة الزخرفة العربيّة التي تكره الفراغ، وتعمد إلى سدّ كلّ فجوة تبدو على جدران المعمار؛ ولعل هذا ما يرمي إليه الكاتب بهذا التشبيه.

المعجم العربي في «مائة عام من العزلة»

من المعلوم أن اللّغة الإسبانية تحتوي على عدد كبير من المفردات العربيّة، يقدّرها البعض بخمسة آلاف كلمة (كما يرى رافاييل لابيسا)[6]. هذا المعجم العربي، نراه مبثوثاً

في كلّ الأعمال السردية لـ«غابرييل غارسيا ماركيز». ورغم تركيزنا على رواية «مائة عام من العزلة»، لا بأس من ذكر بعض النماذج من هذا الحضور للمعجم العربي، في روايات أخرى لـ «ماركيز»، مثل كلمة (المجبّنات -Almojá banas) الواردة في رواية «جنازة الأمّ الكبيرة»، في الصفحة (117). وكلمات (التنوّر - Atanor)، و(القرطبان Cordobán)، و(الجلابة Chilaba) في رواية «عن الحبّ وشياطين أخرى». أمّا «مائة عام من العزلة»، فهي تحتوي على ذخيرة متنوِّعة من المفردات العربيّة، بما فيها المفردات القليلة الاستعمال، نظراً لارتباطها بمجالات خاصّة كالفلاحة والعمارة والأشغال المنزلية، والمفردات المهجورة التي تشير إلى أدوات وعادات منقرضة. وهذه، فقط، بعض النماذج من هذه الكلمات[7]، في انتظار إنجاز بحث مفصَّل ومتكامل حول الموضوع:

- النفيخ - Anafe: فرن صغير من الطين أو المعدن. خفيف ومتنقل. يُستعمل، عادةً، لطهي الأطعمة، وتسخينها. يرد ذكره في أوَّل صفحات الرواية (ص 82)، في أثناء تعداد الأواني المعدنية التي تتزحزح عن مواضعها، بفعل التأثير القوي للقطع الممغنطة التي كان يمتلكها «مالكياديس». وقد أشار أحد الكتّاب، وهو «مورينو فييّا»[8]، إلى وجود «النفيخ»، الأداة المنزلية في التقاليد العربيّة، في بيوت أكثر الشعوب عزلةً، داخل غابات أميركا الوسطى: تبدو مسألة هجرة المفردات عجيبة ومبهرة؛ فكلمات من قبيل «النفيخ - Anafe» و«البندقة - Albóndiga»، قد قطعت سواحل الشمال الإفريقي في اتّجاه أوربا، لتستقرّ في إسبانيا، وتدخل اللّغة القشتالية. وبعد تمسيحها، تبحر تلك المفردات في اتّجاه أميركا الجنوبية، عابرةً مياه المحيط، لتنتشر في ربوع ووديان هذه القارّة».

- التنّور - Atanor: (ص: 110 و167): أنابيب وقنوات من الطّين المتحجِّر، تُستعمل لتوصيل المياه، وهي تعكس اهتمام العرب بالزراعات المسقية، وتفوقهم في ابتكار تقنياتها ومصطلحاتها الخاصّة.

- البابوج - Babucha: صنف من الأحذية والأخفاف المنزلية، التي يمكن استعمالها خارج البيت، أيضاً، وتشير الرواية إلى هذه الكلمة في أكثر من مناسبة؛ فعندما تعقّبت «أورسولا» آثار الدماء التي قادتها إلى جثّة ابنها، لم تنتبه إلى أنها كانت «لاتزال ترتدي مئزر المطبخ، والبابوج المنزلي». (ص 233). إن صفة (المنزلي) تلمّح إلى التمييز بين الأخفاف المستعملة داخل المنازل، والنعال المستعملة خارجها. عند موت «أمارانتا»، كانت (بابوجات القماش البسيطة) ضمن جهاز جنازتها المعدّ سلفاً؛ نظراً لانشغالها، قبل الوفاة، بمسألة الحذاء الذي سوف تنتعله وهي تشرف على وداع عالم الأحياء. وكان الكولونيل «أوريليانو بوينديّا» قد وعدها (بشراء أحذية جديدة». (ص 395)

«البابوجات القماشية» و«أحذية القرطبان» (هذه الأخيرة تشير إلى مدينة قرطبة، حيث تُصنع هذه الأحذية من الجلد الطبيعي)، كانت -أيضاً- من بين الأمتعة التي تسافر بها «أمارانتا أورسولا» في رحلاتها التعليمية إلى أوروبا. (ص 473)

- البدو - Bedouinos (العرب رُحّل): «(يتقنّع الغرباء بلباس البدو». (ص 309)؛ يتعلَّق الأمر، في هذا الاستشهاد، بحفل تنكُّري فانتازي لا يقلّ عجائبيّةً عن جلّ الأحداث التي تتألّف منها الرواية؛ فارتداء اللباس العربي غدا، في مثل هذه المناسبات، قناعاً شائعاً يوحي بالترف الباذخ، ويطلق العنان لخيال مغرق في الغرابة. من جهة أخرى، لا بدّ من استحضار المعنى المعجمي الذي يقدّمه قاموس أكاديمية اللّغة الإسبانية لكلمة (بدوي - beduino): إنه (شخص فظّ ومندفع)، وهذا يتوافق مع أجواء المبالغة التي تتولّد عن الحفل الموصوف في الرواية، والذي ينتهي بـ «طلقات البنادق».

- البنج - Benjuí : ويعني، حسب قاموس أكاديمية اللّغة الإسبانية: «بلسم عطريّ يُستخرج عن طريق شقّ لحاء الشجر». ومن غريب الصدف أن هذه الكلمة الرنّانة ذات الوقع الموسيقي، ترد في نهاية واحدة من أكثر المقاطع مأساويَّة في الرواية؛ انتحار «بييترو كريسبي»: «معصماه مقطوعتان بالموسى، وكلا يديه غامستان داخل طست من البنج» (ص 208).

إلى هنا، تنتهي جولتنا في أدب «غابرييل غارسيا ماركيز» الذي حاولنا مقاربته من منظور العلاقة بينه وبين الثّقافة العربيّة. نخلص إلى أنه يمكن الحكم بأن المكوّن العربي، في كثير من تمظهراته، يشكّل عنصراً أساسيّاً داخل فسيفساء رواية «مائة عام كم العزلة»، فضلاً عن حضوره في روايات أخرى للروائي الكولومبي. وفيما يخصّ أسلوب الكتابة لدى «ماركيز»، يثري المعجم العربي صفحات نصوصه الروائية ليضفي على سرده نكهة خاصّة، كما عاينا ذلك في الأمثلة التي أوردناها في سياق هذا المقال.

■ كونسويلو خيمنيس دي ثيسنيروس (*)
□ **ترجمة:** رشيد الأشقر

المكوّن العربي، في كثير من تمظهراته، يشكّل عنصراً أساسيّاً داخل فسيفساء رواية «مائة عام كم العزلة»، فضلاً عن حضوره في روايات أخرى للروائي الكولومبي

هوامش

1 - لويس فايد Luis Fayad (بوغوتا 1945): كاتب وصحافي ومترجم. يعتبر، حاليّاً، من أبرز الأدباء الكولومبيين المعاصرين.

2 - في «مائة عام من العزلة»، يمثّل الحمَّام مكان اللقاء الغرامي بين «ميمي» و«ماوريسيو بابيلونيا». بينما، في الرواية القصيرة التي تحمل عنوان «القصّة الحزينة التي لا تُصدّق لإريندير البريئة وجدتها القاسية»، يتحوّل الحمّام إلى مسرح للجريمة. أمّا رواية «عن الحبّ وشياطين أخرى»، فهي -أيضاً- لا تخلو من إشارات مغالية في ذكر الحمّام: «كانت المرّة السادسة التي يستحمّ فيها بماء ساخن وصابون معطّر». (ص 87)

3 - وهي الطبعة التي تحيل الكاتبة على صفحاتها، في أثناء الاستشهادات النصّيّة الواردة في هذا المقال:

Cien años de soledad. García Márquez, Gabriel, Edición de Jacques Joset, Editorial: Cátedra, Madrid, 2007.

4 - يمكن الاطّلاع على مقالنا «امتداد الزمن الإسلامي لدى خورخي لويس بورخيس»، المنشور في العدد (22) من مجلّة (العجمية - Aljamía)، ص: 11 ، 22. وخلاله، نقارب العلاقة بين الكاتب الأرجنتيني «بورخيس» وبين «ألف ليلة وليلة».

5 - لقد أكّد «غابرييل غاريا ماركيز»، في أحد حواراته، أن الأمر يتعلَّق، فعلاً، بـ«ألف ليلة وليلة».

6 - «رافاييل لابيسا» (1908 - 2001): من أهمّ علماء اللّغة الإسبانية في القرن العشرين. وكان عضواً بارزاً بالأكاديمية الملكية للّغة، والأكاديمية الملكية للتاريخ، في إسبانيا.

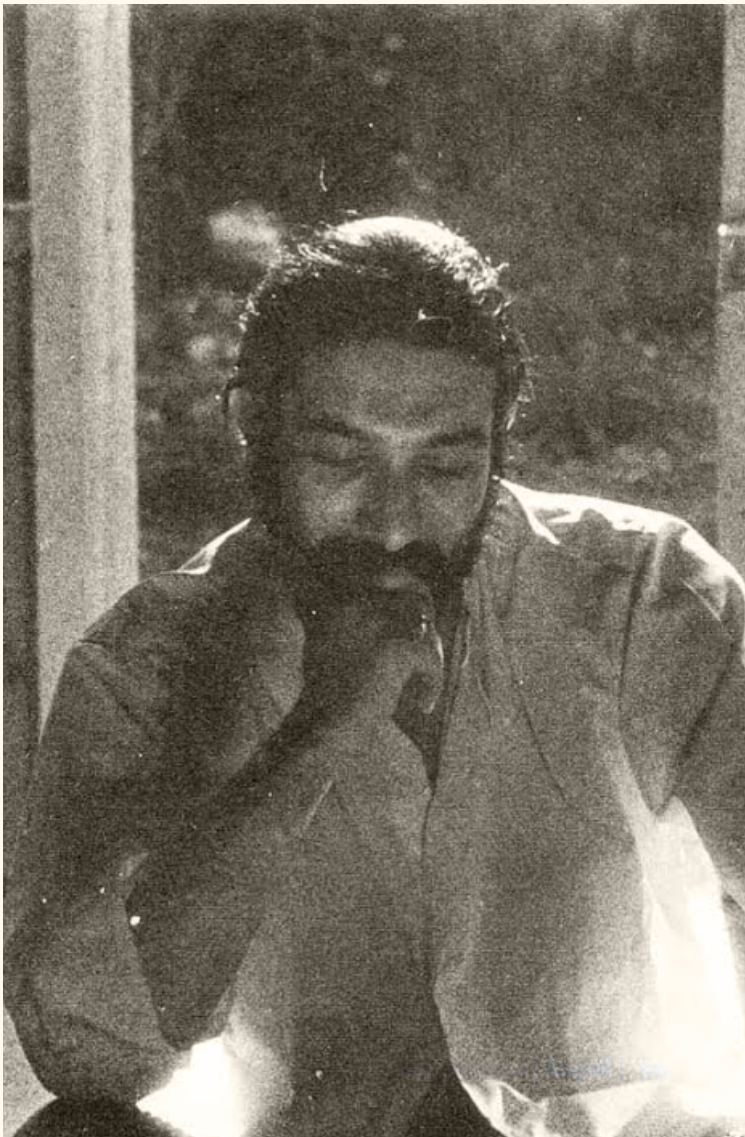
7 - بعض هذه الكلمات التي تستشهد بها الكاتبة ليست من أصل عربي، ولكن يبدو أن انتقالها إلى أميركا الجنوبية، جاء عن طريق العرب والعربيّة.

8 - «خوسي مورينو فييّا» (1887 - 1955): من ألمع أدباء ومثقّفي جيل الـ (27) في إسبانيا. والفقرة التي تستشهد بها الكاتبة، مقتبسة من كتابه الشهير الذي يحمل عنوان (التنوّع المكسيكي - Cornucopia de México)، وهو منشور في عدد من المواقع الألكترونية، منها المكتبة الافتراضية «ميغيل سيرفانتيس»: http://www.cervantesvirtual.com

* - كونسويلو خيمنيس دي ثيسنيروس - Consuelo Jiménez de Cisneros: كاتبة إسبانية معاصرة. لها عدد من الأعمال الأدبية (مقالات، شعر، روايات الأطفال والشباب)، أشهرها رواية «لازال هناك قراصنة بشاطئ الموت» الذي نالت به جائزة «ألاديلتا» لأدب الشباب. والمقالة قيد الترجمة، منشورة في مجلّة (العجمية - Aljamía) التي تصدرها مستشارية التربية بالرباط التابع للسفارة الإسبانية في المغرب- وزارة التربية والثّقافة الإسبانية، العدد (26) - أكتوبر 2019 - ص: 35 - 44.

بِيجَن إلهي
معلّقة القمرِ على حقولِ دمشق

بأسلوبه الفريد والبديع، في الشّعر والترجمة معاً، يمكن القول: لولا وجود «بيجن إلهي»، لكان الشّعر الفارسي في حاجة إلى تجربته، وإنتاجه الأدبي. ولد «إلهي» عام 1945، في طهران. تعّرف، منذ مراهقته، إلى أعمال أهمّ الفنّانين الغربيِّين الحداثيِّين، لاسيّما الرّسامين منهم. كشف عن عالمه الشعري، لأوّل مرّة، في مجلّة «جُزوِه شعر» (كرّاس الشعر) في بدايات ستِّينيات القرن المنصرم، وشبّه النقّاد تأثيرَ «إلهي» في شعراء تلك المرحلة، بتأثير «عزرا باوند» على السورياليِّين. يُعَدّ «إلهي» من مؤسّسي تيّارَيْ «الشّعر الآخَر»، و«شعر الحجم»، وهما من أهمّ التيّارات الشعرية المؤثِّرة في تاريخ الشعر الإيراني الحديث، وقد أسّسا على الجهة المقابلة للّغة واللهجة الشعرية الرسميَّتَيْن والطاغيتَيْن في إيران. وبموازاة ترجماته المهمّة والممتازة للشّعراء الغربيِّين، من أمثال رامبو، وهنري ميشو، وهولديرلين، وكافكا، ولوركا، حاول «إلهي» أن يفتح طريقاً مختلفاً للتفكير في ساحة الشعر الفارسي، وقد استمرَّ على هذه الطريق، إلى أن وافته المنيّة عام 2000، في طهران.



بيجَن إلهي ◄

الطائرة الورقية

بعوضةٌ كانت لديّ، قرَصتْني.
عند نهاية تلك المشاهد، كان خيطٌ في يدي.. وذاك، أيضاً، انقطع:
يا للمشاهد التي امتلأتْ بالشمس!
يا للمشاهد التي
طارتْ!

أنا...
لكنّني بلا جدوى أطير
أعلى من هذه البعوضة،
وعالقٌ بطرفِ العُمر.

اليراعة

أين أبي؟ أين أمّي؟
لا أستطيع النوم من فرط ما أنا نديّة.

لماذا لا أحترق من هذا الضوء
الذي نسجتُه؟
ولكن، ذات ليلة،
سوف تجدني الأمّهاتُ بين الأعشاب
متعافية.

عندما حلّ العصر

وألّا تأخذي قطعةَ سكّرٍ
سيكون لي، أن تضحكي
في وجه العشب الأبيض، خلف السّياج. والنافورة الدائرة التي
في هذا الجانب من السياج،
تصلُ رذاذاً.

حين حلّ العصر،
تحت النافورة المغبشة،
على الرواق الأمامي،
أعمى من شعاع برعمٍ، أعمى
مثل برعمٍ سينفتح.

الثلج

مرّة واحدة، فقط،
كانت بالإمكان
أن يحضنوها،
وكانت تعرف، بعد ذلك،
أنها سوف تنهار
مثل الجليد..
وكانت تريد
أن تأوي إلى حضني!

كان اسمُها الثّلج.
جسدها، ثلجيٌّ
وقلبُها من الثّلج
وخفقانُها
صوتُ هطولِ الثّلج
على سطوح من طينٍ وقشّ...

وأنا..
كنت أحبّها
مثل غصنٍ
مكسورٍ
تحت انهيارِ الجليد.

الطائر نحو الأسفل

من يصطدم بالجدار
ليسقطَ، ليعرفَ،
لا يرى.

من يمدّ يدَ الودّ، وحيداً،
نحو من يقضي عليه:

سوف يسير
بيدٍ تلمس الجدار. أبداً، بيدٍ تلمس الجدار؛
وقد يزيح ستارةً
دون أن يعرفَ ما الستارةُ،
ويضيء كلّ، كلّ من يتقدّم
سوى نفسِه.

آ. ر.

الرّياحُ عتبٌ دائماً،
لكنني
بشَعرٍ طويلٍ
أُدفَن؛
Car je Est un autre [1].
هنا،
تغيبُ نجمةٌ
لها خمسة آفاق
ونافذة
لتطلّ على أفولِ نفسِها.

ليلاً

بصمتٍ بليغ يمسك
نبضَ غَصّة صغيرةٍ
لا تكسرها أيُّ نجمة،
فيك، صورةُ النّمرِ،
جميلة، كصورةٍ فلكية.
كاللّيل أنتِ..
وإن شئتُ،
أشدّ حلكةً!

عشبة الأيّام

(1)

يا لطفولاتٍ لم تعِشْها...!
أردتَ ألّا يرى النهرُ أسرارك،
النهرُ المظلم الذي يمرّ، ويترُكُك.

ماذا فعلت، ماذا فعلت
«ألف ليلة وليلة»، دون قمر؟
سمعتَ كثيراً من القصص.

في الليلة المقمرة،
إن لم ترَ ضوءَ القمر
فلا ضوءَ في عينك.

(2)

وأنت الإنسانُ
لأنك تنسى.

ولا تشيخ، ولا يشيخ
أبناؤكَ
تحت ظلّ الدّلب.

تحدّث معي، أيّها الإنسان!
أنا، أيضاً، واحدٌ من أبنائك.

أنا الذي، تصبح حوضاً، عنقي المكسورةُ
لصورةِ الشجرةِ الهرمة.

التي تنسى،
ألّا تجعلنا نشيخ.

وأنت تروي لي
قصّة عن شجرة الدّلب
تشبه النَّوم.

(3)

إذاً، ذات ليلة، يولَد
- يا لَها من ليلة! - حين تغمض عينيك:

لستَ معقّماً أنت.
نَم..
ونَم أكثر!
لن تُلام.

النور، النورُ المسافرُ دائماً،
الذي عليك أن تزيلَ التعبَ عنه..
أنت.

الأعمال الفنية: Nasser Ovissi (إيران) ▲

معلّقة القمرِ على حقولِ دمشق

والحقول التي تخضرّ بالعُشب
لتُنسى،
ولكن الذكرى تذهب نحو عشبِ الحقول.
أيّها الفتى، الحقول الخالية من العشب!

لماذا تظنّ دائماً،
كلّ هذه الحُرقة؟ -يا قمرَ دمشق!
وليس إلّا النور
من يخمد النّارَ في
حريق الغابات... الحبّ.

نجمةُ الفجر
تعرف إلى أين تؤول.
تعرف، ولا تعرف.

(1)
تشرئبّ من كلّ حقلِ قصبٍ،
رغم أنك لستَ قمراً.

وأعرف حشراتٍ سوداء
تتحوّل إلى قمرٍ،
لفرط ما تخشى القمر.

(2)
ومع ذلك، لا نومَ يأتيك!
ليل طويل أنت، ولا نومَ لك!
نهارٌ، وليس لك شمس.

الغنيُّ
كنتَ أنت
ضوءَ العين!
في الشموس..

ومع ذلك، لابدّ أنك،
مرّةً واحدةً، كنتَ
ارفاً بالعطش. مرّةً واحدة،
قد صنعتَ سراباً
وسطَ البحر.

(3)
بغتةً، اعتراني الخوفُ
من أن تكوني سقطتِ من الجدار.
انحنيت لأمسكك فرأيتُك
معلّقةً؛ عنقوداً
عنقوداً.

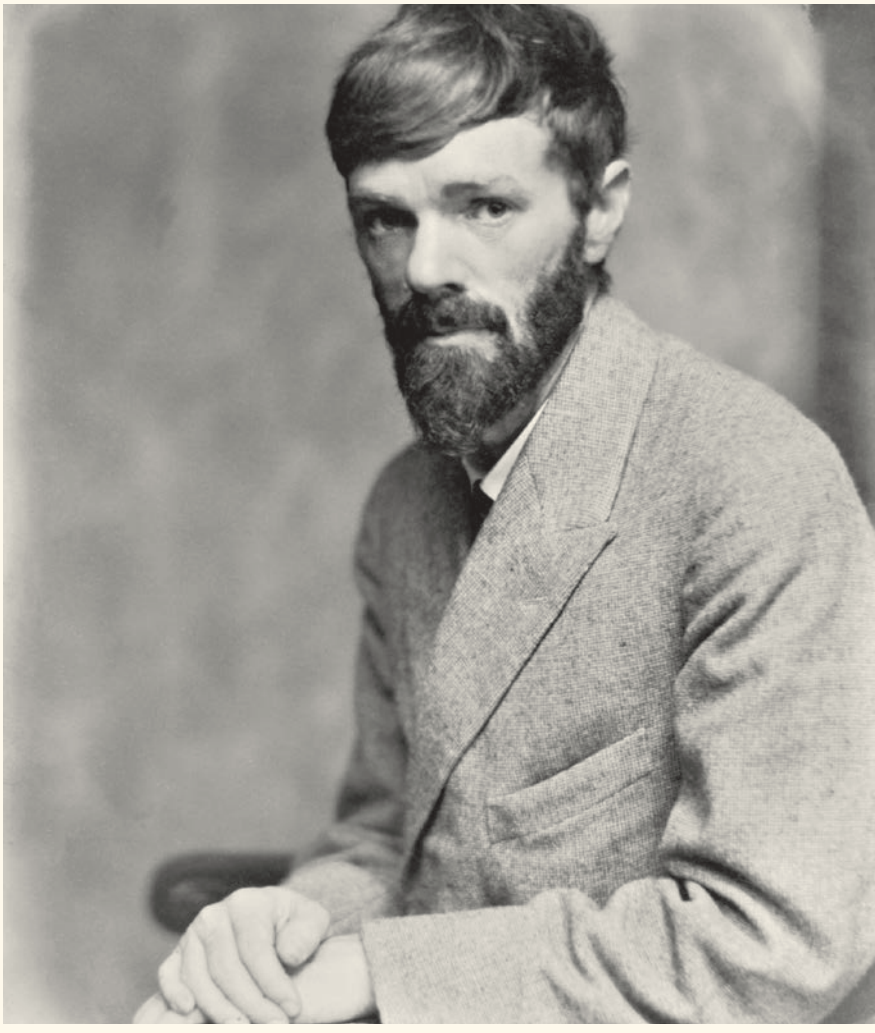
الربيع القديم
اخضوضب، جافّاً،
مع النّوار
الذي بقي في الستائر القديمة
والمتّسخة قليلاً.

□ **ترجمة:** مريم حيدري

هامش
1 - عبارة «أنا هو الآخر»، من رسائل «آرثر رامبو».

ديفيد لورانس
أكاذيبُ عن الحُـبّ

كثير مِنْ أعمالِ «ديفيد لورانس» لم تَصْدُرْ في حياته؛ إذ لم يتَّسع عُمرُه القصير لنشر إبداعاته المتنوّعة التي استمرَّ نشرُها، تباعاً، لعدّة عقود، بعد وفاته. ورغم ترحاله الدائم بين منافيه الاختيارية، تعقد بلدة «إيستوود»، مسقطَ رأسه، مهرجاناً سنويّاً، منذ عام 2008م، للاحتفاء بسيرته وإبداعاته.



«ديفيد هربرت لورانس - David Herbert Lawrence» (1885- 1930م)، شاعر وروائي ومسرحيٌّ وناقد بريطاني. وُلِدَ في بلدة «إيستوود - Eastwood» في مقاطعة «نوتنجام - Nottingham»، في أسرة فقيرة، لأبٍ عاملٍ في منجم فحم، وأُمٍّ عاملة في مصنع، لكنها كانت متعلِّمةً وعاشقة للأدب، فغرستْ في ابنها حُبَّ المعرفة والاطّلاع. تخرج في جامعة «نوتنجام»، عام 1908م، وعمل بالتدريس حتى عام 1912م، حيث غادر الوظيفة ليحترفَ الكتابة. في العام نفسه، أَحَبَّ «فريدا فون ريشتوفن - Rich-thofen Frieda Von» (1879- 1956م)، وهي- حينئذٍ- زوجة «إرنست ويكلي» أستاذ «لورانس» في المرحلة الجامعية. كانت «فريدا» تكبر «لورانس» بستّة أعوام، ولديها ثلاثة أطفال، لكنها بادلتْه الحُبَّ، وهربتْ معه إلى منزل أسرتها في «ميتس - Metz» بألمانيا، وهي بلدة قريبة من النقطة الحدودية المتنازَع عليها مع فرنسا. وقد تزامنتْ إقامتهما، هناك، مع بدء التوتُّر بين الدولتين، فقُبِضَ على «لورانس» بتهمة التجسُّس لصالح بريطانيا، ثم أُطْلِقَ سراحُه على أثر تدخُّل والد «فريدا». بعد ذلك، سافر «لورانس» و«فريدا» إلى إيطاليا، وبعد حصولها على الطلاق من «إرنست»، تزوجها لورانس في بريطانيا عام 1914م.

في أثناء الحرب العالمية الأولى، بقي «لورانس» وزوجه قيدَ الإقامة والمعاناة المادّيّة في مقاطعة «كورنوال»، وواجها شكوكاً من الجيران، بسبب جنسية «فريدا»، ومعارضة «لورانس» للحرب، إلى أنْ طُردا من المقاطعة، عام 1917م، بتهمة إرسال إشاراتٍ إلى الغوّاصات الألمانية. وقد أقاما بقية فترة الحرب في لندن، وداربيشاير.

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، غادر «لورانس» بريطانيا إلى غير رجعةٍ (باستثناء زيارتين خاطفتين) ليقضي بقيّة حياته في منفًى اختياريّ، وترحالٍ دائم، أطلَق عليه رحلة «الحَجِّ الوحشيِّ - Savage Pilgrim-»

ديفيد لورانس مع زوجته فرايدا ▲

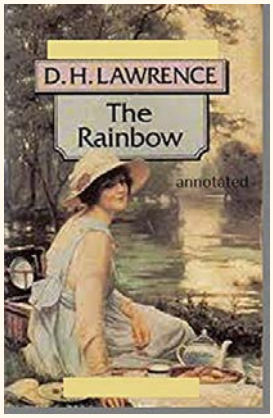
age»، فانتقل إلى إيطاليا عام1919م، ثم إلى ألمانيا، ومنها إلى سيلان، ثم أستراليا، ونيوزيلاند، وتاهيتي، وفرنسا، وأميركا، باحثاً عن وطن. وبعد معاناةٍ طويلةٍ مع مرض السلّ، توفّي «لورانس» في مدينة «فِنْس»، بفرنسا في الثاني من مارس/آذار، عام 1930م، عن عُمرٍ يناهز أربعة وأربعين عاماً.

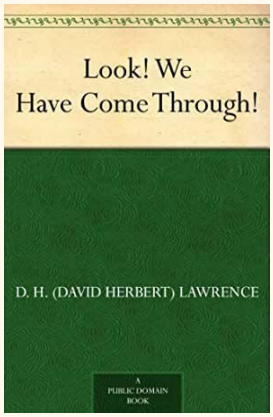
رغم عمره القصير، نسبياً، كان «لورانس» غزير الإنتاج في مجالات الإبداع المختلفة. صدرتْ له أربع عشرة مجموعة شعرية، واثنتا عشرة رواية، واثنتا عشرة مجموعة قصصية، وثماني مسرحيات، وأربعة كتب في أدب الرحلات، وأحد عشر كتاباً ضمَّت مقالاته النقدية وتأمُّلاته الفكرية، وكتابٌ يضمُّ لوحاته الفنِّية. تَرجم، إلى الإنجليزية، ستَّ كتب، معظمها عن الإيطالية، كما صدرتْ خطاباته في سبعة أجزاء.

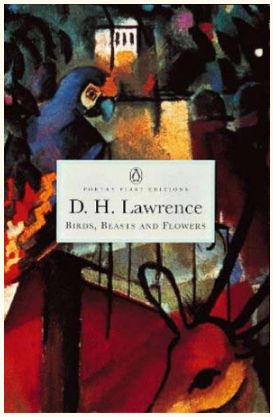
اتَّسمت بعضُ أعماله الروائية بالجرأة الحسِّية؛ ما جعل روايته الرابعة «قوس قزح - The Rainbow»، المنشورة عام1915 م، تُحاكَم، وتُصادَر، ثم تُحرَق، استمرَّ منعها أحد عشر عاماً، في إنجلترا، بينما كانت متاحة في أميركا. أمَّا روايته الحادية عشرة «عشيق الليدي تشاترلي - Lady Chatterley's Lover» التي نُشِرتْ في إيطاليا، عام 1928م، فقد ظلَّت محظورة، في أميركا، حتى عام 1959م، وفي بريطانيا حتى عام 1960م.

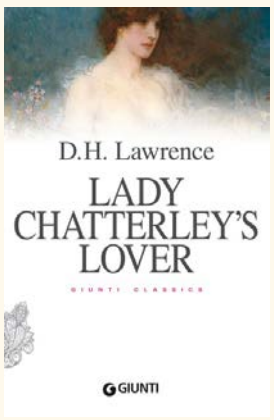
لم يكن «لورانس» روائياً يتسلّى بكتابة الشِّعر، بل كان شاعراً متميِّزاً يسعى لتطوير نفسه. كانت قصائده الأولى غير دالّةٍ على بصمته الخاصّة، وكان بها أثرٌ من صوت «عزرا باوند - Ezra Pound» (1885 -1972م)، كما كان شِعرُه أقلّ انطلاقاً؛ لالتزامه القافية. لكنه تمكَّن من تطوير قصيدته، على نحوٍ لافت، وقد ساعده على الانطلاق مواكبته لحركة الشِّعر الحُرّ. وكما كان لـ«لورانس» تجارب روائية تشير إلى سيرته الذاتية (مثل رواية «الكَنْغَر - Kangaroo» (1922))، كتب- بالمثل- مجموعته الشعرية «انظري! لقد تخطَّينا الصعاب - Look! We have come through» (1917م)، وهي قصائد حُبٍّ موجَّهة إلى «فريدا».

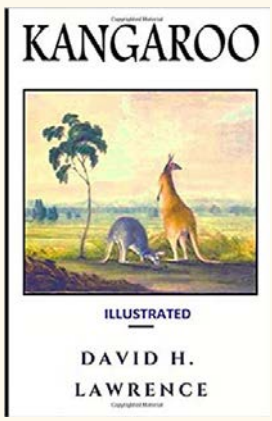
كَتَبَ «لورانس» حوالي ثمانمئة قصيدة موزَّعة على أربع عشرة مجموعة شعرية، لكن مجموعته «الطيرُ والوحْشُ والأزهار - Birds,Beasts and Flowers» (1923م) تظلّ علامةً شِعريةً غيرَ مسبوقةٍ في شِعر الطبيعة، وقد استوحاها من مشاهداته في منطقة البحر المتوسِّط، وجنوب غرب أميركا. وكما تعرَّضتْ بعضُ أعماله الروائية للملاحقة والحظر، تعرضتْ مجموعته الشعرية «أزهارُ الثالوث - Pansies» (1923م) للمصير نفسه، وصودرتْ فور طباعتها في بريطانيا.











طفلٌ يَجري حافياً

أقدامُ الطفلِ العارية
وهي تتقافزُ في مساحاتِ العشب،
تخفقُ مثل زهورٍ بيضاء تتمايلُ في الريح
ترفرفُ، تجري مثل الموج على صفحة الماء.
مَنظرُ لعبهما الساطعِ عبر العشب،
مُبهجٌ كتغريدِ أبي الحنَّاء.
كأنَّ القدمينِ فَراشتان بيضاوان
تحطّانِ على تاجِ الزهرة
ثم تطيران، وأجنحتهما ترفرف.

أكاذيبُ عن الحُبّ

كُلُّنا كاذبون
لأنَّ ما كان حقيقةً، بالأمس،
سيصبحُ كذبةً غداً
بينما الكلماتُ كما هي،
ونحن تُحيينا الحقيقة
إنَّ حُبي لصديقٍ، هذا العام،
لا يشبه الحُبَّ الذي شعرتُ به العام الماضي!
لو لم يَسِر الأمرُ على هذا النحو،
فإنه محضُ كذب.
ما أكثر ما نتشدَّق بلفظ «الحُبّ»
كما لو كان عملةً معدنية قيمتها ثابتة،
بينما هو زهرةٌ تموت
ليتفتحَ برعمٌ جديد.

نحنُ حياةُ الحياة

نحنُ حياةُ الحياة
وهي تحيا بنا إذ نعيش.
وعندما نفشل في العبور بها،
تتيبَّسُ في داخلنا.
...
إنه تدفُّقُ الحياة.

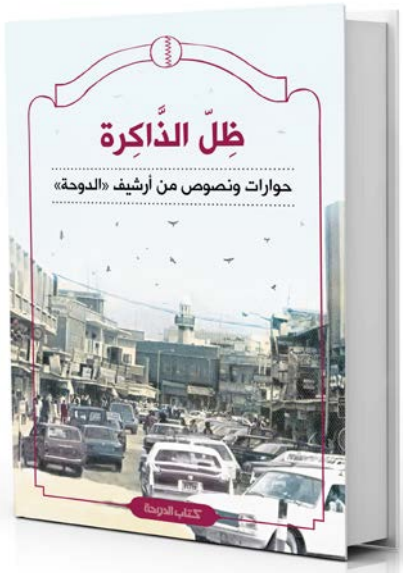
المخنَّثون لا يبعثون شيئاً.
ولو أننا حين نعمل،
نبثُّ الحياةَ في العمل،
لأسرعتْ الحياةُ تكافئنا،
وصرنا نموجُ بها عبر أيّامنا.
المرأةُ التي تصنع فطيرة التفاح
والرجُلُ الذي يصنعُ مقعداً للمرضى،
لو سَرَت الحياةُ فيهما
ستَلَذُّ الفطيرة
ويَجْمُلُ المقعد
غنيّةٌ هي المرأةُ، بالحياة الطازجة
التي تموجُ فيها.
غنيٌّ هو الرجُل.
«أعْطِ حتى تُعطَى»،
هذه حقيقة الحياة.
أعرفُ أنَّ العطاءَ ليس سهلاً..
أنا لا أعني المَنْحَ للحقيرِ الأحمق
أو أنْ تدعَ الأحياء الموتى يقتاتون عليك،
بل أعني أن تُذكي روعة الحياة حيث تُفتَقَد،
حتى لو تَجَسَّدتْ في نصاعة
منديل جيبٍ مغسول.

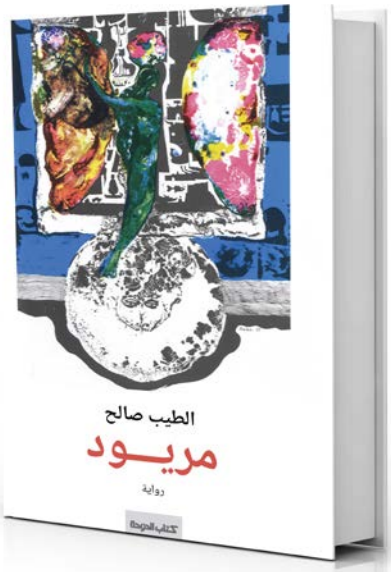
الأحـــلام

يَحْلُمُ الناسُ كلُّهم، لكنهم لا يستوون؛
فالذين يحلمون بالليل،
في تجاويف العقل المعتمة،
يستيقظون صباحاً
وأحلامهم هباءً.
لكنَّ الحالمين نهاراً هم الخطِرون؛
إنهم يحلمون وعيونهم مفتوحة،
ويجعلون أحلامهم تتحقَّق.

■ **ترجمة وتقديم: بشير رفعت**

صدر في
كتاب الدوحة





Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

كوينتن تارانتينو:

أفضّل أن أختار نهايتي

حاز المُخرج الأميركي الشهير كوينتن تارانتينو جائزة «غولدن غلوب» لأفضل سيناريو عن فيلم الكوميديا «Once Upon a Time in Hollywood» (ذات مرّة في هوليوود) الذي يتغنَّى فيه بهوليوود الستينيات، وبسينما طفولته. في هذه المقابلة يستحضر حبّه لمدينة لوس أنجلوس، حيث قضى طفولته، وتحدّيات منح شارون تيت حياة جديدة على الشاشة، وما إذا كانت تقارير اعتزاله الوشيك مبالغاً فيها - أم لا؟

كوينتن تارانتينو▲

أحدث أعمالك (ذات مرّة في هوليوود)، على غِرار فيلمك السابق (جاكي براون)، يحمل الكثير من الحنين للشخصيّات ولمدينة لوس أنجلوس. هل من رابط بين الفيلمين؟

- في كلتا الحالتين كنت أستحضر مدينة لوس أنجلوس من ذاكرتي. في هذا الفيلم، أصوِّر لوس أنجلوس عندما كان عمري 6 أو 7 سنوات. كان من السهل تذكُّر كلّ هذه الأشياء. أفكِّر في والدي كارمان غيا، واللوحات الإعلانية، وما كان يُذاع على الراديو. أتذكَّر البرامج التي كنت أشاهدها، والرسوم المُتحرِّكة. كانت رواية «جاكي براون» تستند إلى قصّة واقعية بولاية فلوريدا. لقد اخترت منطقة «ساوث باي» مسرحاً لها، حيث كبرت في الثمانينيات، وأردت التعبير عنها.

الفيلم يعود للعام 1969، الفترة الرائعة لهوليوود، ولكنه أيضاً حدث مميّز للغاية. هل أثار ذلك مخاوفكم من توظيف جرائم القتل كخلفية؟

- فكَّرت مليّاً. يمكنك تجربة ذلك، وربَّما لن تستطيع التوقُّف. ربَّما يقع ذلك في خانة الذوق السيئ، يبدو الأمر قبيحاً وانتهازياً. كنت على علم بكلّ هذه الأشياء. لكن هذا لا يعني أنني لا أريد المحاولة. كنت أعلم أنه إذا كنت سأقوم بذلك، كان يتعيَّن عليّ اكتساب الحقّ في القيام بذلك في مرحلةٍ ما. لذلك خاطرت بالتجربة. لأخبرك بالحقيقة، ربَّما كنت أنهيت هذا الفيلم قبل خمس سنوات. وضعته جانباً، وتساءلت ما إذا كنت أرغب في السماح لعائلة مانسون بأن تسكن أفكاري بهذا القدر. كنت على وشك التخلِّي عن المشروع بأكمله، لأنني لم أكن أعرف إنْ كنت أرغب في ذلك في حياتي أم لا.

هل تعني بأنك وجدت طريقك إلى القصّة عبر شارون تيت؟

- هذا ما حدث تحديداً. أعتقد أن السبب وراء تراجعي من قبل هو أنك لا تعرف كلّ شيء في البداية. أنت لا تعرف

كيف ستسير الأمور. كنت أعلم أنني أردت سرد قصّة ريك وكليف، وأدركت أنني أرغب في سرد قصّة شارون، لكنني كنت بحاجة إلى القيام بكلّ الأبحاث لمعرفة السبيل إلى ذلك.

قدَّمت شارون تيت عدداً قليلاً من الأفلام قبل وفاتها. يعرفها معظم الأشخاص فقط على أنها «ضحية مانسون»، لكن عملك يمنحها حياةً جديدة على الشاشة، رغم بعض الانتقادات بأن روبي لا يتحدَّث إلّا قليلاً. ما طبيعة الحوار الذي تحتاجه الشخصيّة لتعيش الفيلم؟

- كان من السهل التوصّل إلى قصّة من نوعٍ ما لشارون، بالنسبة لهذا الفيلم، حيث سيكون هناكَ المزيد من الشخصيّات الضرورية لتحريك القصّة والدفع بها إلى الأمام. والشيء نفسه بالنسبة لريك وكليف، لكنني مررت بموقف فكَّرت فيه، لسنا بحاجة إلى قصّة. الشخصيّات تصنع القصّة. لنعش يوماً واحداً في حياة تلك الشخصيّات. وبالتالي فإن الفكرة تكمن في أنك تتابع الأشخاص الثلاثة وهم يعيشون يومهم. في حالة شارون، اعتقدت أنه كان هناك شيء رائع حول هذا الشخص الذي عاش لفترةٍ معيَّنة، وتم تعريفها لاحقاً بمأساة وفاتها. مجرَّد فكرة أنها تتجوَّل وتقوم بمهامها، وتنهي الأشياء التي قد يقوم بها شخصٌ ما في لوس أنجلوس تجعلها تعيش حياتها، كما لم يتسنَ لها ذلك في الواقع.

هل كان من الصعب التقاط جوهر الشخص الذي اختفى بهذه الطريقة المأساوية؟

- في الفيلم، إنها شخصيّة حقيقيّة، وحاضرة أيضاً. إنها لحم ودم، لكنها فكرة أيضاً. الكثير من صفات الشخصيّة تعلّمتها من خلال التحدُّث إلى أشخاصٍ عرفوها.

مثل مَنْ؟

- لقد تحدَّثت مع وارن بيتي. وتحدَّثت إلى أختها ديبرا. تحدَّثت إلى ثلاث ممثِّلات كن جزءاً من مجموعتها وعرفنها جيّداً. قابلت أشخاصاً عرفوها، وكذلك رومان وجاي سيبرينج. الجميع يتحدَّث عنها كحضور جميل بشكل لا يُصدَّق، وهذا جيّد جدّاً لهذا العالم.

لم أتزوَّج ولم أنجب أطفالاً. أمضيت كلّ وقتي في إنتاج الأفلام. أنا محظوظ جدّاً لأنني تمكَّنت من العمل بمستوى عالٍ من الفرص، لأن معظم منتجي الأفلام -على الأقلّ في هوليوود-، لا يتمتعون بترف العمل الذي عشته، وأنا سعيد بذلك

لقد تغيَّرت صناعة الأفلام والسينما كثيراً منذ أن بدأت. هل تشعر بالقلق من أن المشاهدين الصغار لن يحصلوا على جميع مراجع ثقافة البوب الخاصّة بك؟

- من ناحيةٍ، الحقيقة بأنهم لا يعرفون أكثر ممّا يعرفون تزعجني. ومن ناحيةٍ أخرى، إنهم سريعون - سريعون جدّاً تقريباً للبحث عن كلّ شيء. عندما أطلب من شخص من جيل الألفية -على سبيل المثال-، قراءة كتاب لأحد أفلامي، لن يتمكَّن من ذلك، لأنه سيرمي إلى غوغل بكلّ اسم أذكره. أعني، ليس عليك أن تعرف كلّ شخص أتحدَّث عنه هنا. كلّ كتاب فيلم قرأته، توقَّعت أن يعرفه الآخرون أكثر مني. أنا أبحث عن الأشياء باستمرار، وأشاهد الأشياء. مثل البحث عن عملٍ سينمائي مُحدَّد، وأي فيلم سبق الآخر؟ ولكن بالعودة إلى الماضي عندما كنت أستخدم «موسوعة أفرايم كاتز للأفلام»، كنت أعرف أكثر، لأنه كان عليك أن تعرف. لم يكنْ الأمر سهلاً بمجرَّد نقرة على الزر. موسوعة أفرايم كاتز- لم يقوموا بتحديثها باستمرار، لقد قاموا بتحديثها في أواخر التسعينيات فقط. كان يعجبني ذلك، في موسوعة أفرايم كاتز، البحث عن شيء ما أشبه بالبحث عن اسم على ألواح موسى.

قلت في إحدى المناسبات إنك ستتوقَّف عند فيلمك العاشر، وقد أنتجت للتو الفيلم التاسع. لماذا تفكِّر في التقاعد؟

- ربَّما ألمحت إلى ذلك عندما قلت إنني أريد أن أنتج 10 أفلام فقط. ولكن الآن، الجميع يسأل عن ذلك. أنا أجيب عن السؤال فحسب ورغم ذلك يلومونني كوني أتحدَّث عن الموضوع أكثر من اللازم، ولم أكنْ الشخص الذي بادر بذلك. ليس لديّ إجابة رائعة للغاية. أعتقد أن الفكرة لا تدوم إلى الأبد. لقد أنتجت الأفلام بأسلوبٍ معيَّن لفترةٍ من الزمن. وكرَّست حياتي للقيام بذلك. لم أتزوَّج ولم أنجب أطفالاً. أمضيت كلّ وقتي في إنتاج الأفلام. أنا محظوظ جدّاً لأنني تمكَّنت من العمل بمستوى عالٍ من الفرص، لأن معظم منتجي الأفلام -على الأقلّ في هوليوود-، لا يتمتعون بترف العمل الذي عشته، وأنا سعيد بذلك.

اليوم اقتربت نهاية البداية. أريد أن أكون قادراً على فعل أشياءٍ أخرى، وألّا أضطر للعيش كما كنت خلال السنوات الـ 28 الماضية. لا أشعر بالأسف على ذلك. معظم المنتجين ليست لديهم مسيرة 30 عاماً. لقد أعطيت ما يجب أن أعطيه في هذا المستوى. والعمل على مستوى آخر ليس مثيراً للاهتمام بالنسبة لي. مستوى آخر سيكون، جيّداً، أنا لا أحاول الآن أن أجعل كلّ فيلم تحفةً في كلّ العصور. سيكون من الممتع العمل مع هذا أو ذاك، سأقوم بعمل فيلم معه. أو، هذا كتاب جيّد، من شأنه أن ينتج فيلماً جيّداً، لذلك سأقوم بذلك. هذا ما يحدث في النهاية في كثير من المسيرات المهنية للمنتجين، وأود ألّا أكون مثلهم. أفضِّل أن أختار نهايتي.

■ حوار: ستيفاني زاخاريك
□ ترجمة:مروى بن مسعود

المصدر:
مجلّة «بروميير» العدد 499.

ثقافة الجينات المشتركة

لا يتوقَّف البشر، طوال حياتهم، عن التعلُّم، بعضهم من بعض؛ فهم يقلِّدون، ويتكاثرون، ويعيدون الارتباط، ويتناقلون أفكاراً ومعارف مختلفة.

شهدت عملية تطوُّر الجنس البشري مرحلة طويلة جدّاً، بدءاً بالصيادين الأوائل، ومروراً بالمزارعين، ووصولاً إلى مستعملي الإنترنت، وهي عمليّة لا يمكن تفسيرها إلّا في ضوء هذه الخصوصية التي نسمِّيها «الذكاء الجمعي»، أو- ببساطة أكثر- «ثقافة»، وبدون الوصول إلى هذا المصدر من المعارف المتراكمة على مَرّ الأجيال، والتكيُّف مع البيئات المحلّيّة، لن يتمكَّن البشر من البقاء على قيد الحياة.

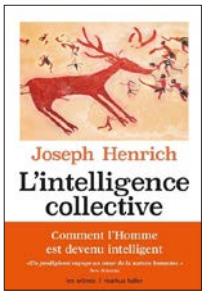
يقول «جوزيف هنريش - Joseph Henrich»، مدير قسم البيولوجيا التطوّرية البشرية بجامعة «هارفارد - Harvard»، في كتابه «الذكاء الجمعي - L'Intelligence collective»، الصادر عن دار النشر (les Arènes) سنة (2019): «إن السمة الرئيسة المميّزة لنا عن بقيّة الحيوانات الأخرى، هي قدرتنا على تجميع المعلومات، ونقلها من خلال مشاركتها مع الآخرين». إن إثبات هذه الأطروحة تطلَّب سنوات من العمل والبحث لعدد من علماء الأنثروبولوجيا وعلماء النفس وغيرهم من ذوي التخصّصات المختلفة. يتتبّع المؤلِّف، في هذا الكتاب، تطوُّر الجنس البشري من خلال أحدث الاكتشافات في علم الأعصاب وعلم الوراثة وعلم الحفريات، معتبراً أن الثقافة هي القوة الدافعة والمحرِّك الرئيس لأنها تؤثِّر في الجسم والعقل والتراث الجيني، ومؤكِّداً أن نقل المعرفة والقدرة على التعلُّم من الآخرين خاصّيَّتان للتطوّر البشري، موضِّحاً ذلك بطريقة بارعة ومقنعة، من خلال الإجابة عن التساؤل الآتي : لماذا يُعَدّ الكائن البشري هو النوع الوحيد، من بين الكائنات الأخرى، الذي وصل إلى هذه الدرجة من التطوّر؟

يشير المؤلِّف إلى عدد من الأمثال من ثقافات متنوّعة تبرز السمة الجماعية المميّزة للكائن البشري:« ومن الصيغ المتداولة صيغة للمثل الإفريقي «نحن وحدنا نمضي أسرع، ومعاً نذهب إلى أبعد من ذلك»، ومن ذلك قول الشاعر الياباني «ريونوسوكي ساتورو - Ryunosuke Satoro»: «فرادى، نحن مجرَّد قطرة ماء، ومعاً نكوّن محيطاً». أمّا الفيلسوف «بيير غرافيل - Pierre Gravel» فيعبّر عن ذلك بصيغة مغايرة: «أن تعتمد على نفسك، فقط، فهذا يعني بأنك تخاطر بأن تكون مخطئاً».

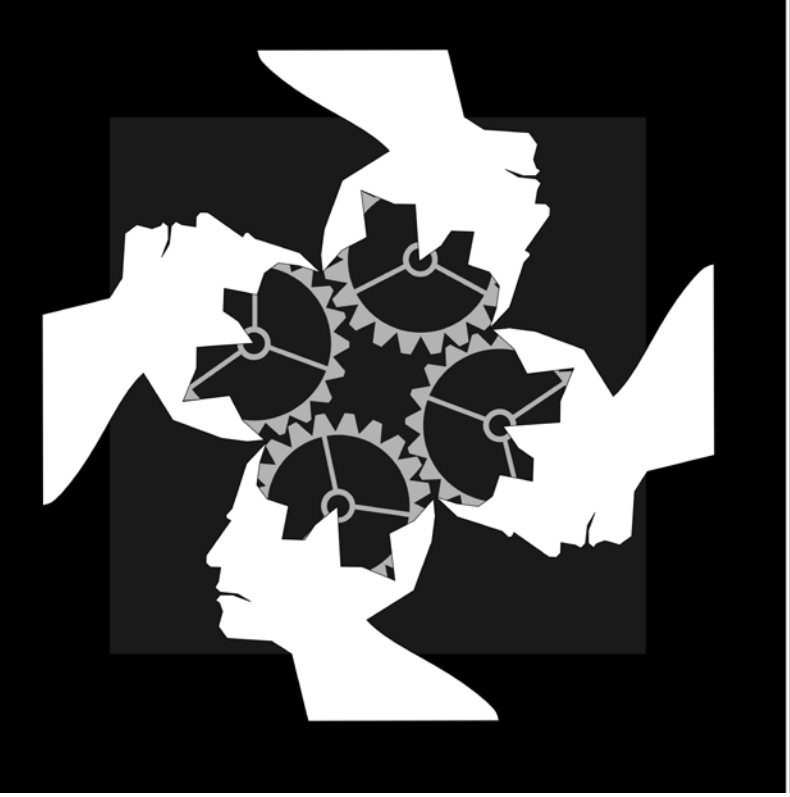
إن هذه الأمثال وغيرها، تجد لها موطئ قدم في خطاب التدبير الإداري، وذلك لتوضيح موضوع أصبح لا مفرّ منه في السنوات الأخيرة، ألا وهو (الذكاء الجمعي)، ولا أحد يشكّ في ما لهذا الذكاء من فضائل. إضافة إلى ذلك، يدعو هذا الذكاء إلى إسقاط الأبراج العالية، وحفز الاستماع على جميع المستويات. لقد فرض الذكاء الجمعي نفسه على أنه وسيلة ضرورية للتنفيذ في أي شركة حريصة على تحقيق كامل إمكاناتها. وفوق كلّ ذلك، وفي سياق أوسع، سيتيح ذلك لمجتمعاتنا، التي تعاني، بشدّة، من الحداثة القاسية، استعادة الشعور بالتماسك والتقدُّم.

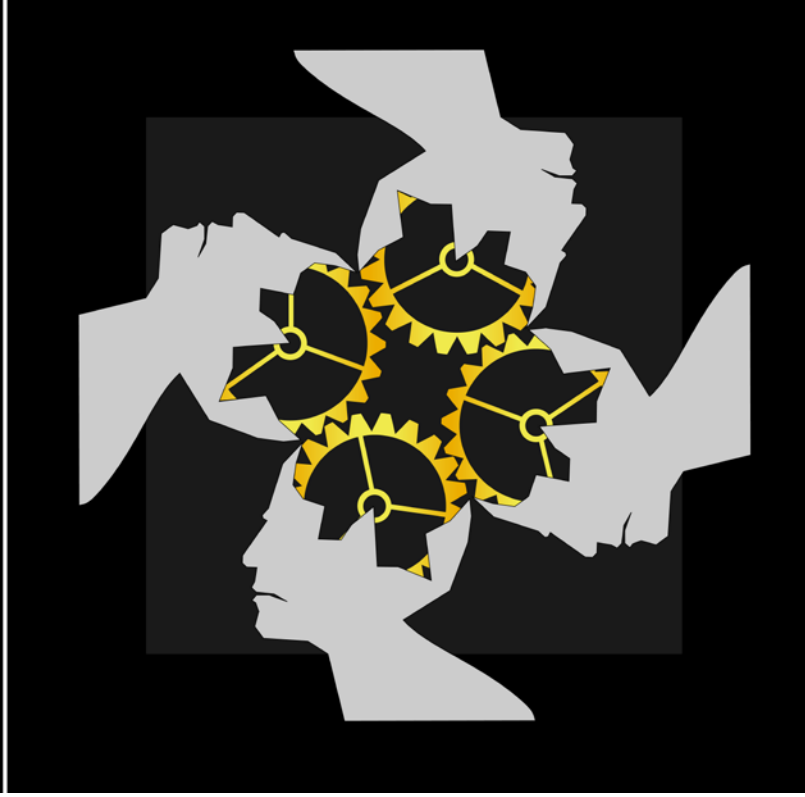
قبل بداية الزراعة بفترة طويلة، أو حتى ظهور المدن الأولى أو التقنيات الصناعية، كان أسلافنا منتشرين في جميع أنحاء العالم، من الصحاري القاحلة في أستراليا إلى السهوب المتجمّدة في سيبيريا، وأصبحوا، في النهاية، موطن معظم النظم الإيكولوجية الأرضية الكبيرة. لم يستثمر أيّ حيوان ثديي آخر قدراته في مثل هذه البيئات المتنوّعة. والغريب، أن جنسنا ضعيف جسديّاً، وبطيء، بل لا يقوى على مجاراة العديد من الحيوانات، فعندما يتعلَّق الأمر بتسلّق الأشجار، فإن أوَّل قرد عظيم سيتغلَّب علينا في ذلك، وأن أوَّل حيوان مفترس يصادفنا سينقضّ علينا في بضع خطوات. ومن ناحية أخرى، نحن جيّدون بما يكفي للجري مسافة طويلة، ورمي المقذوفات بدقّة كبيرة. وبينما تصارع أمعاؤنا للقضاء على السموم من النباتات السامّة، يواجه معظمنا مشكلة في التمييز بينها وبين النباتات الصالحة للأكل. وإذا كنا مجبَّرين، تقريباً، على تناول الطعام المطبوخ، فإننا نأتي إلى العالم دون معرفة كيفية إشعال النار أو الطهي. ومقارنةً بالثدييّات الأخرى القريبة منّا، من حيث الحجم والنظام الغذائي، فإننا نتميّز عنها بصغر حجم القولون والمعدّة والأسنان. كما يولّد أطفالنا سابقين لأوانهم، بشكل خطير، حتى أن أجزاء جمجماهتم لم تلتحم بعد، ذلك على عكس القرود، مثلاً. كما تظلّ الإناث، من جنسنا متقلِّبة هرمونيّاً، طوال دورة الحيض، ويتوقَّفن عن الإنجاب في سنّ اليأس قبل موتهنّ بفترة طويلة. والأكثر إثارة للدهشة: أننا- على الرغم من عقولنا المتطوّرة- لسنا أذكياء للغاية، وذكاؤنا وحده، في جميع الأحوال، لا يمكن أن يفسِّر النجاح المذهل الذي حقّقته البشرية مع مرور السنين.

يدعونا المؤلِّف إلى متابعة نزال، نكون فيه طرفاً، فيقول: «تخيَّل أن يُعرض عليك وعلى تسعة وأربعين من زملائك في العمل، إجراء لعبة البقاء على قيد الحياة في بيئة معادية، وسيكون خصومك: خمسون قرداً من فصيلة «كابوتشين - Capucins» الكوستاريكية. سيتمّ إنزال هذين الفريقين من الرئيسات في وسط إفريقيا، هناك في بعض الغابات الاستوائية البعيدة، وفي غضون عامين، سيتمّ عدّ الناجين من كلّ مجموعة، وسيكون الفريق الفائز هو الأكثر عدداً،



يتتبّع المؤلِّف، في هذا الكتاب، تطوُّر الجنس البشري من خلال أحدث الاكتشافات في علم الأعصاب وعلم الوراثة وعلم الحفريات، معتبراً أن الثقافة هي القوة الدافعة والمحرّك الرئيس لأنها تؤثِّر في الجسم والعقل والتراث الجيني





على أن أهمّ قواعد هذا النزال حظر جميع المعدَّات، و- بالطبع- لا يمكن للّاعبين إحضار الولّاعات أو العلب أو السكاكين أو الأحذية أو النظّارات أو المضادّات الحيوية أو الأواني أو البنادق أو الحبال... ولدواعٍ إنسانية خالصة، يُسمح للبشر (دون القرود) بارتداء الملابس. سيتعيَّن، إذن، على الفريقين، البقاء على قيد الحياة، لسنوات، في بيئة غير معروفة، دون أن يكون بمقدورهما الاعتماد على أيّ شيء آخر غير ذكائهم، والتفاهم بين الشركاء.

يقول «هنريش»: «إذا كان عليك المراهنة، فهل سيكون اختيارك على القرود، أم عليك وعلى زملائك؟ فكّر مليّاً، قبل أن تجيب ... وتساءل إن كنت فعلاً تعرف كيف تصنع القوس والشبكة والمأوى، وكيف تتعرَّف على العديد من النباتات والحشرات السامة، وكيف تعالج نفسك إذا لزم الأمر، وكيف تشعل النار بدون عيدان ثقاب وتطبخ بدون أوانٍ، وهل يمكنك التعرُّف على الثعابين السامة، وكيف تحمي نفسك من الحيوانات المفترسة بمجرَّد حلول الظلام، و- أخيراً- كيف تؤمِّن حاجاتك اليوميّة من الماء. يجب الاعتراف أن نسبة خسارة البشر لهذه اللعبة ستكون مرتفعة، وبأضرار فادحة، وذلك على الرغم من جمجماتهم المتطوّرة، وثقتهم الكبيرة. ولكن، ما فائدة هذه العقول الهائلة التي - ومع ذلك - لا تسمح لنا بلعب دور الصيّادين في هذه الأدغال الإفريقية، وفي هذه القارّة التي شهدت جنسنا البشري؟ وكيف تمكّنا من الانتشار في مثل هذه البيئات المتنوّعة، في جميع أنحاء العالم؟».

يشير المؤلِّف إلى أن الجنس البشري قد تطوّر بمرور الوقت، معتمداً، في ذلك، اعتماداً حقيقياً على الثقافة. ويعني بكلمة (الثقافة) مجموعة واسعة من الممارسات والتقنيات والأساليب والأدوات والدوافع والقيم والمعتقدات التي نكتسبها مع تقدُّمنا، في أغلب الأحيان، عن طريق التعلُّم من الآخرين. وهكذا، «فإن الأمل الوحيد لفريقك هو أن يجتمع ويتواصل مع واحدة من مجموعات الصيادين أو من جامعي الثمار الذين يعيشون في غابات وسط إفريقيا، مثل الأقزام، فهذه المجموعات- على الرغم من صغر حجمها- كانت مزدهرة في هذه البيئة لفترة طويلة جدّاً؛ ذلك لأن الأجيال السابقة قد اكتسبت مجموعة من التقنيات والمهارات التي سمحت لهم بالعيش في الغابة».

إن سرّ نجاح جنسنا لا يكمن في ذكائنا الفطري الخام، ولا في أيّة كفاية عقلية متخصّصة، من شأنها أن تنطلق في وجه الصعوبات المحدّدة التي واجهها أسلافنا من صيّادي الجياد. إن ذكاءنا الفردي يسمح لنا بحلّ المشكلات المعقَّدة نتيجة لقدراتنا العقلية ومعرفتنا المكتسبة ثقافياً.

لقد شهد التاريخ العديد من المنافسين للبشر، طيلة تجربتنا وصراعنا المرير من أجل البقاء؛ فعلى سبيل المثال: إن المستكشفين الأوروبيين كافحوا من أجل البقاء في بيئات معادية، من القطب الشمالي الكندي إلى سواحل خليج المكسيك، وغالباً ما تنتهي الأمور بالطريقة نفسها في مثل هذه الحالات: إمّا أن يصارع المستكشفون من أجل البقاء على قيد الحياة، إلى آخر رمق، أو أن بعضهم يلقى ترحيباً من قِبَل السكّان الأصليين. ولقرون أو حتى آلاف السنين، عاش البشر في هذه (البيئات المعادية)، دون صعوبة.

إذا كنّا نريد أن نفهم كيف تطوّر البشر، ولماذا نحن مختلفون تماماً عن الحيوانات الأخرى، فيجب علينا- أوّلاً، وقبل كلّ شيء أن ندرك أننا نوع ثقافي. لقد بدأت مجموعات من سلالتنا التطوّرية، منذ أكثر من مليون عام، في التعلُّم، بعضهم من بعض، بحيث أصبحت ثقافتهم تراكمية. وبفضل هذا التبادل بين الأفراد، تَمَّ تجميع المعارف المتعلِّقة بالصيد، وصنع الأدوات، وتتبُّع النباتات الصالحة للأكل... حتى يتمكَّن كلّ جيل من استعادة المهارات وصقلها واكتساب الدراية الفنِّيّة المنقولة من قِبل الأجيال السابقة، لدرجة تصبح معها هذه العملية تنتج مجموعة من الممارسات والتقنيات الغنيّة والمعقَّدة بحيث لا يستطيع أحد تطويرها بمفرده، حتى لو كرَّس لها حياته كلّها، أو اعتمد- كلّيّاً- على تجربته وذكائه. لا تزال هناك الآلاف من الأمثلة على هذه المجموعات الثقافية المعقَّدة، التي نرى بعض مظاهرها عند شعوب السورما الإفريقية، وهنود حوض الأمازون، والآندرمان في البنغال، والأستراليون الأبورجين...

وبمجرَّد أن تبدأ هذه الممارسات والمهارات القيِّمة في التراكم والتحسُّن، على مرّ الأجيال، فإن الانتقاء الطبيعي يرجِّح كفّة الأفراد الأكثر موهبةً للتعلُّم الثقافي، أي الذين هم الأكثر فاعليّةً في استغلال مجموعة الموادّ المتاحة بشكلٍ متزايد، والتكيف معها. لقد أحدث البشر مجموعة من المنتجات التي تكشف عن هذا التطوّر الثقافي، مثل استغلال المياه والنار والطبخ والأدوات الحادّة والملابس، ولغة بسيطة مصنوعة من علامات... كلّ هذا قد يصبح مصدراً كبيراً في اختيار الضغوط التي شكَّلت، وراثياً، عقولنا وأجسامنا. إن هذا التفاعل بين الجينات والثقافة، والذي يصطلح عليه «هنريش» (ثقافة الجينات المشتركة)، أطلقت جنسنا على مسار جديد من التطوّر، وفي فضاء رحب، لم يسبق له مثيل في الطبيعة، وهذا ما يجعلنا متفرِّدين، ومختلفين جدّاً عن الأنواع الأخرى.

■ **عبد الرحمان إكيدر**

زكي مبارك في مواجهة طه حسين

لعنة «النثر الفنّي»

«لقد أصبح طه حسين ممّن يملكون سلطة إجاعة البطون، وإشباعها». هكذا كتب إبراهيم عبد القادر المازني، تعليقاً على رفض طه حسين تجديدَ تعاقد الجامعة المصرية مع زكي مبارك، وغاية زعم طه حسين في ذلك أن «مُبارك» تمَّ تعيينه في فترة تقاعده الجبري والتعسُّفي، الذي فرضته عليه حكومة إسماعيل صدقي، فقال بعد عودته إلى الجامعة: «أنا لم أستشَر في تعيينه، فلا أستشارُ في تجديد عقده». وسرعان ما أثار فصل زكي مبارك زوبعةً في الوسط الثقافي، خاصّة بعد أن كتب «مبارك» في إحدى مقالاته: «لو جاع أولادي لشويتُ طه حسين، وأطعمتهم لحمه».

نشر طه حسين في مجلّة «المقتطف»، سنة 1926، مقالاً عن النثر في القرن التاسع عشر، وتحدَّث عن بداية النثر العربي، وعن ابن المقفَّع، وكيف كان يَلحَن ويحرِّف الكَلِم عن مواضعه؛ لأنه- في ظنّه- كان أوَّل الثائرين. ولما ذهب زكي مبارك إلى باريس، سنة 1927، وجد هذا الرأي مسيطراً على آراء المستشرقين، خاصّةً المسيو مرسيه صاحب الرأي القائل إن العرب أخذوا مناهج النثر عن الفرس؛ لأن أوَّل ثائر عند العرب هو ابن المقفَّع، وكان فارسيّ الأصل، لكن «مبارك» اهتدى إلى أن للنثر العربي أصولاً أخرى.

أصدر زكي مبارك كِتابَ «النثر الفنّي» عام 1934م، واستقبلته جميع الصُحف العربيّة بالترحيب، ولم يقف ضدَّه في البداية، سوى طه حسين وأحمد أمين، ثم تلاهما عددٌ ليس بقليل من الفطاحل. وقد حمل الكتاب في مقدِّمته هجوماً ضارياً على آراء طه حسين لإرجاعه فضل نشأة النثر الفنّي إلى الحضارة اليونانية، حيث يقول زكي مبارك في الفصل الأوّل من كتابه: «وهناك رأي مثقل بأوزار الخطأ والضلال... يقضي بأن العرب في الجاهلية كانوا يعيشون (Primitif) عيشةً أوَّلية، والحياة الأوّلية لا توجب النثر الفنّي؛ لأنه لغة العقل، وقد تسمح بالشعر؛ لأنه لغة العواطف والخيال، وهذا الرأي، أعلنه المسيو «مرسيه» منذ أعوام... وقد اختطف طه حسين هذا الرأي، وأذاعه في دروسه بالجامعة المصرية، ثم أثبته في كتاب «المجمل» الذي اشترك في وضعه للمدارس الثانوية. في ذلك العصر، كان النثر الفنّي موجوداً عند أكثر الأمم التي جاورت العرب، أو عرفوها؛ كالفرس والهنود والمصريين واليونانيين، وليس بمعقول أن يكون لتلك الأمم نثر فنّي قبل الميلاد بأكثر من خمسة قرون، ثم لا يكون للعرب نثر فنّي بعد الميلاد بخمسة قرون، كأن العرب انفردوا، في التاريخ القديم، بالتخلّف في ميادين العقل والمنطق والخيال.

وكانت حجّة المسيو مرسيه أنه لو كانت هناك مؤلَّفات نثرية لدوِّنت وحُفِظت ونُقِلت إلينا كلّها أو بعضها كما هو الشأن في آثار الهند والفرس والروم، وقد أجبته، يومذاك، بأن فقدان تلك الآثار لا يكفي لإنكار أنه كان لها نصيب من الوجود... وخلاصة ما أراه أنه كان للعرب، قبل الإسلام، نثر فنّي يتناسب مع صفاء أذهانهم، وسلامة طباعهم، لكنه ضاع لأسباب، أهمَّها شيوع الأمّية، وقلّة التدوين، وبُعدُ ذلك النثر عن الحياة الجديدة التي جاء بها الإسلام، ودوَّنها القرآن».

تضمَّن كتابُ «النثر الفنّي» هجوماً على آراء طه حسين، فكثيراً ما كان زكي مُبارك يرى أن طه حسين مغالٍ في انحيازه لبلاد اليونان وثقافتها، خاصّة أنه اعتبر، بكتابه «قادة الفكر»، أن الثقافة اليونانية القديمة مصدرُ حضارات الشرق والغرب

تضمَّن كتابُ «النثر الفنّي» هجوماً على آراء طه حسين، فكثيراً ما كان زكي مُبارك يرى أن طه حسين مغالٍ في انحيازه لبلاد اليونان وثقافتها، خاصّة أنه اعتبر، بكتابه «قادة الفكر»، أن الثقافة اليونانية القديمة مصدرُ حضارات الشرق والغرب، ولم يكن يروق لـ«مبارك» هذا الأمر، وقد علَّق على ذلك قائلاً: «ولو ترَيَّثَ طه حسين لعرف أن هناك كتباً أجدر بالتلخيص، وهي التي ترى أن الثقافة اليونانية منقولة عن المعارف المصرية، وأن فلاسفة اليونان لم يكونوا إلّا تلاميذ لفلاسفة مصر القدماء. وأنا لا أسوق هذه المؤاخذة تعصُّباً لبلادي، فاليونانيون أنفسهم يعترفون بأنهم تلاميذ المصريين، وكانت زيارة مصر واجبة على كلّ يوناني يريد التفقُّه في درس أسرار الوجود».

وكانت أبرز آراء زكي مبارك، التي أثارت ضدّه أحمد أمين، ومعروف الرصافي، ومحمَّد فريد وجدي، وغيرهم كُثُر، هي: أن العرب كانوا على قدر من الحضارة والعلم، فلمّا جاء الإسلام، ودفعهم إلى الأمام اندفعوا، وأن النثر الفنّي كان موجوداً عند العرب قبل الإسلام... أمّا إبراهيم عبد القادر المازني، فقد وقف ضدّ طه حسين ورفاقه متحدِّياً أن يأتوا بكتابٍ مثله، إن كانوا صادقين. ووفقاً للصحافي محمَّد محمود رضوان، في كتابه «صفحات مجهولة من حياة زكي مبارك»؛ أن «المازني» كتب في موضع آخر، يقول: «إني لأحدِّثُ نفسي، أحياناً، بأني لو كنتُ أقول الشعر، في هذه الأيّام، لرثيتُ طه حسين، فإنه يُخيَّل إليّ أنه قد مات طه حسين الذي عرفته، وأحببته، وأكبرته، وجاء غيره الذي أُنكره».

كان مثل هذا الصراع طبيعيّاً في تلك الفترة التي تتشكَّل فيها ثقافة الأمّة، ويتمّ التمهيد لطريقها الحضاري، ورويداً رويداً، صارت آراء زكي مُبارك تجد طريقها إلى فرع الدراسات الأدبية، وأصبح يُعتَدّ بدراسة المُخاطبات كجزء من النثر الفنّي، وهي النظرة التي حاول المستشرقون تعديلها لتصنِّف الكلام العربي في ثلاثة أقسام: شعر، ونثر، ومخاطبات؛ وهو ما وضع النثر الجاهلي في مأزق تأريخي، كما يقول زكي مُبارك، بأننا حين

ننكر أن المخاطبات أحد ألوان النثر، ننكر على أمّة، بأسرها، أن تكون لها مكانة تستحقّها بين مثيلاتها في الرقيّ والازدهار الفكري، وإن كانت لهذا الازدهار روحٌ خاصّة ومختلفة.

جوع، وموت، وخراب ديار

لم يجلب كتاب «النثر الفنّي» الضررَ على زكي مبارك، فحسب، بل على أسرته أيضاً؛ فسرعان ما فقدَ وظيفته في الجامعة، ثم تمّ التعتيم على كتابه، كما ذكرَ مُتَّهماً وزارة المعارف، فتمَّ فصله من الوزارة، وما هي إلّا سنوات قليلة حتى لفظ أنفاسه الأخيرة، ليترك أولاده في مهبّ معاناة حقيقية، من أجل الحصول على لقمة العيش، وقد أثارت رسالة نجله، فهمي زكي مبارك، هذه المأساة في مجلّة «الرسالة الجديدة»، عام 1954م:

«حتى وزارة المعارف ضنَّت على أولاد زكي مبارك بالقليل من العون.. ورفضت أن تقرِّر كتاباً أو اثنين من مؤلّفاتها على مدارسها.. فجميع مَنْ في الوزارة خصوم لنا، يرهبهم أن نشبع، ويسعدهم أن نجوع! إننا- يا سيِّدي- نعيش في مأساة.. فمن العسير أن أقنعك بأن لا معاش لنا، ونحن أبناء رجل خدم اللّغة العربيّة، وأضاع شبابه في دراسة الأدب وإعلاء شأنه. من العسير أن أقنعك بأن أحد أبناء زكي مبارك يعمل، بلا أجر، في دار الكتب، منذ ثمانية شهور! مات زكي مبارك، فحاول بعض ذوي النفوس المريضة أن يحطموا ذكراه، ويجعلوا اسمه في طيّ النسيان، فتجاهلته الإذاعة المصرية، كما تجاهلت الصحف كلّها يوم ذكراه!».

كما أشار نجل زكي مبارك، إلى أن خصوم أبيه الذين خاض ضدَّهم معارك فكرية، وأدبية، خاضوا ضدَّ أسرته معارك مادِّية وحياتية، هدَّدت حاضرَ ومستقبل أبناء رجل رهنَ حياته برقيّ ثقافة أمّته، وتقدُّمها.

لم يترك زكي مبارك لأبنائه سوى بيت، اكتشفوا، بعد وفاته، أنه مرهونٌ بمبلغ 400 جنيه، وهو رقمٌ كبيرٌ، للغاية، آنذاك. وكتب يوسف السباعي مُعلِّقاً على تلك الرسالة:

«أكادُ أنشر على الناس نصيحة كبرى: إيّاكم واحتراف الأدب.. إيّاكم والاحتراق في سبيل الأدب.. فإن من يحترف الأدب في مصر.. يحترق!!».

لطمات ولثمات

برعَ زكي مبارك في لون نادر، للغاية، في العربيّة، وهو الأدب الوجداني، وهو يمكن اعتباره امتداداً لجبران خليل جبران في العصر الحديث، مع اختلاف غلَبة النزعة السير ذاتية على كتابات «مبارك»، خاصّة كتابه الأشهر «ليلى المريضة في العراق».

لقد أحدث زكي مبارك زخماً وحراكاً في الحياة الثقافية، لطرقه على أبواب مهجورة، وأمور طواها الدهر، منذ زمن بعيد، فجاء كتابه «عبقريّة الشريف الرضي» كأوّل إصدار من نوعه في العصر الحديث يوفّي هذه الشخصية حقّها. أمّا ما كتبه في «التصوُّف الإسلامي» فيظلّ قنبلة من نور، أُلقيت في وقت انجرفت فيه بعض العقول العربيّة إلى تيّارات مادِّيّة وعدمية مُستمَدّة من الغرب، ومع ذلك يظلّ لكتاباته الوجدانية وهج لا يضاهى.

كان مثل هذا الصراع طبيعيّاً في تلك الفترة التي تتشكّل فيها ثقافة الأمّة، ويتمّ التمهيد لطريقها الحضاري، ورويداً رويداً، صارت آراء زكي مُبارك تجد طريقها إلى فرع الدراسات الأدبية، وأصبح يُعتَدّ بدراسة المُخاطبات كجزء من النثر الفنّي

وقد أصدر، في ذلك، كتاب «ذكريات باريس»، الذي مثَّل قيمة أدبية، وقيمة اجتماعية مهمَّتَيْن، آنذاك، خاصّة للإصدارات التي تناولت، بعد ذلك، وصفَ باريس، ولكن أحد الكُتَّاب اختصره في أنه مُجرَّد سجَّل لغراميّات «الأديب الفلّاح» مستنكراً أن زكي مبارك كانت له غراميّات في باريس، من الأساس؛ لأن «زكي مبارك دميم الوجه، فلا يعقل أن تكون له غراميّات».

ولعلّ مقالات زكي مبارك، التي كان ينشرها من العراق في مجلّة «الرسالة»، في أواخر الثلاثينيات، تناولت تلك الآراء بسخرية لاذعة، وما كان يشغله في تلك الكتابات التي جُمعت، فيما بعد، في كتاب «وحي بغداد»، هو أن يفلسف مفهوماً وجدانياً للحبّ.

لقد كان المُقاتل الأدبي كثيرَ السقوط في الحبّ، فصار كفراشة سقطت في بحر من العسل، فلا هي غرقت، ولا هي استطاعت أن تُحلّقَ، مرّة أخرى! خاصّة أنه دُنجوان الأدباء الذي اتَّخذ في كلّ مدينة «ليلى»؛ في باريس وبغداد والقاهرة، فلُقِّبَ بـ«سُلطان العاشقين»، ولكن تظلّ أكثرهن تأثيراً في قلبه؛ هي (ليلى المريضة في الزمالك)، التي جرفت مداده ليكتب لنا كُلَّ تلك النثريات الرائعة، هي النجمة السينمائية زوزو حمدي الحكيم، وقيل إنه عشقها عشقاً عُذرياً تماماً، قبل أن تتركه لتتزوَّج من الكاتب الصحافي محمَّد التابعي، وقد ألهمته- بما تركته في نفسه من وقائع وهواجس وحقائق وأكاذيب- بواحد من أهمّ كتبه، هو «ليلى المريضة في العراق».

«سيِّدتي، أقدّم إلى قلبك النبيل أطيب التحيّات وأشرف العواطف، وأشكر لك تلك الكلمة الرقيقة التي خطّتها أناملك اللطاف على صفحات الصباح، فقد شرحت بها صدري، وأقنعتني بأن مصر لا تزال- بحمد الله- معدن الذوق... إن همّك كلّه انصرف إلى إقناعي بأنك موجودة، وأنني زرتك، بالفعل، مع محمَّد وسعيد، لكنك لم تذكري العنوان لأعرف، بالضبط، من تكونين، فقد اشتغلت بطبّ القلوب سنين عدداً، وتشرّفت بعيادة نحو سبعين مليحة من ملاح الزمالك، ويسرّني أن أسجِّل أني كنت، دائماً، بلسماً شافياً، وأن البهجة كانت تحل حيث حللت، وأن الأفراح كانت تُقام في الأفئدة والقلوب، حيث توجَّهت.. فيا سيِّدتي: من أنت في أولئك المِلاح؟ فقد تكونين أجمل من عرفت، وأشرف من عرفت، وأكون نسيت! وهل يستحيل النسيان على رجل مثلي؟ لقد عشت دهري أتقرَّب إلى الله بتدليل المِلاح. ولا أدري ماذا أنفقت من مالي، ومن شبابي، وكلّ ما أذكر من تفاصيل الحساب أنني كنت فتًى كريماً، فلم أعرف الخيانة ولا الغدر ولا النميمة، ولو شئت لقلت إنني لم أعصِ الله، قطّ. ولكن، من يصدقني؟ وهل من معصية الله أن نتغنّى بالوسامة والصباحة والجمال؟ ومعاذ الأدب أن أقول إنني رجل صالح، فالرجل الصالح هو الذي لا يؤذي أحداً أبداً، وأنا قد آذيت الأدباء (لعنة الله عليهم)، ولكن يعزِّيني أنني راعيت الأدب مع الله، فلم أقدِّم أيّة إساءة إلى وجه جميل. أمّا الأدباء فهم شياطين، ودمهم مُباح».

■ **محمّد علّام**

هوامش:

1 - راجع: جريدة «البلاغ»، 29 سبتمبر، 1931م. أنور الجندي: المعارك الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983م.

2 - زكي مبارك: النثر الفنّي في القرن الرابع، ص37.

من أجل تحويل الأمنيات إلى غايات

الساعة الثقافيّة

نتمنَّى أن ننظر إلى الشارع بوصفه مُثقَّفاً مُبدِعاً هو أيضاً، في سبيل تفاعليّة جديدة، أفقيّة لا عموديّة، تتيح للمُثقَّف أن يجعل من جذوره أجنحةً تطير به أعلى وأبعد ولا تشدّه إلى الخلف. أجنحة تمكّنه من إبداع ثقافة وطنيّة فوق أرض خصبة بالحرّيّة وتحت سماءٍ مفتوحة، يحاور في فضائهما ثقافات العالَم من موقع النديّة لا التبعيّة، ومن موقع التميُّز لا الذوبان، ومن موقع الإضافة لا المُحاكاة.

آدم فتحي

«يرى الصينيّون الساعة في عيون القطط». هكذا يقول لنا بودلير في قصيدة «الساعة الحائطيّة»، حيث نرى مُبَشِّراً يسأل طفلاً: كم الساعة الآن؟ فيحدِّقُ الطفلُ في عيني قِطٍّ بين ذراعيه، قبل أن يُجيبَ المبشّرَ: إنّها ليست الظهيرة تماماً..

أمّا نحن، فالأرجح أنّنا نرى «ساعتنا» في عيون أطفالِنا لذلك نتمنَّى لهم دائماً وقتاً أجمل من وقتنا! خاصّةً حين نكون منسوبين إلى الشأن الثقافيّ، وفي مناسبات معيَّنة، مثل نهاية سنة أو بداية أخرى.

*

ما هي «أمنياتك الثقافيّة»؟ سؤال يُعاد علينا ويُستعاد باستمرار في مثل هذه المناسبات، بما يُشبه ضربات المطرقة على أبواب الصحف والإذاعات والفضائيّات العربيّة: بينما الإجابة تتعدَّد في ظاهرها وتتنوَّع، لكنّها في جوهرها ثابتة لا تتغيّر:

نتمنَّى بُنًى تحتيّة ومنظومات تشريعيّة وإمكانات ماديّة تكفل للمُثقَّف حرّيّته وكرامته وتتيح له تحرير طاقاته الإبداعيّة بما تعنيه من فكرٍ نقديّ وحسٍّ جماليّ ووعيٍ إيطيقيّ.

نتمنَّى أن يتمَّ الكفّ عن اختزال الثقافة في هياكلها ومنتجاتها على الرغم من أهمّيتها، كي تحتلّ مكانها الطبيعيّ في المركز من الدورة السياسيّة الاقتصاديّة الاجتماعيّة، باعتبارها جبهة الجبهات، حيث تتغيَّر الذهنيّات وتنتصر القِيَم.

نتمنَّى أن يتمّ النظر إلى الثقافة في صلةٍ بالتربية باعتبارهما وجهين لعملةٍ واحدة، وأن يتمّ ردم الفجوة الفاصلة بين الثقافة والتربية من جهةٍ، وبينهما وبين الإعلام من جهةٍ ثانية، بما يتيح بناء مواطن قادر على الموازنة بين الحقّ والواجب، والحرّيّة والمسؤوليّة.

نتمنَّى أن نستنبط لناشئتنا الجديدَ من الموادّ والبرامج، كي يتدرَّبوا على التعامل النقديّ مع التليفزيون والإنترنت وفضاءات التواصُل الاجتماعيّ، حيث تتدافع ثقافات العالَم بغثّها وسمينها. ولن يحصل شيءٌ من هذا إذا لم تتمّ إعادة نظر جذريّة في المضامين والطرق البيداغوجيّة وجداول الأوقات والموادّ المُقتَرَحة وضوابِطها المُستندة إلى منطقٍ تفاضُليّ يرسّخ في الأذهان صورةً خاطئة لسلّم الأولويّات.

نتمنَّى أن نجعل من الثقافة خبز الروح حقّاً، بما يتيح التواصل والحوار المباشر بين مكوّنات المجتمع، على أساس أنّ الشيء الثقافيّ عماد الأمن القوميّ، وجوهرُ المواطنة، وضرورةٌ لا ترف.

نتمنَّى أن نعقد صُلحاً حقيقيّاً بين أجنحة المُثقَّف وجُذوره الحضاريّة، التاريخيّة والجغرافيّة. هذا الصلْحُ التي تمّ الالتفاف عليه بفعل «فَلْكَرَةِ» الإبداعات الشعبيّة، والنظر إليها بتعالٍ وفوقيّة. ممّا شوّه العلاقة بين المُثقَّف وعمقه الشعبيّ، ورسَّخ في الوجدان ثنائيّات مزيّفة من نوع «ثقافة الصالونات» مُقابل «ثقافة المهرجانات»، و«الثقافة الشعبيّة» مقابل «الثقافة النخبويّة».

نتمنَّى أن ننظر إلى الشارع بوصفه مُثقَّفاً مُبدِعاً هو أيضاً، في سبيل تفاعليّة جديدة، أفقيّة لا عموديّة، تتيح للمُثقَّف أن يجعل من جذوره أجنحةً تطير به أعلى وأبعد ولا تشدّه إلى الخلف. أجنحةً تمكّنه من إبداع ثقافةٍ وطنيّة فوق أرض خصبة بالحرّيّة وتحت سماءٍ مفتوحة، يحاور في فضائهما ثقافات العالَم من موقع النديّة لا التبعيّة، ومن موقع التميُّز لا الذوبان، ومن موقع الإضافة لا المُحاكاة.

تلك عيّنة من «الأمنيات» التي ما انفكّت تراودنا من سنةٍ إلى أخرى. والغريب أنّها أمنيات السنة المنقضية، والسنة التي سبقتها، والسنة التي قبلها، إلى آخر السلسلة. كأنّنا

وحدنا نحن معشر المُثقَّفين العرب، «محلّك سر»، لا شيء في أمنياتنا يتغيّر ولا شيء منها يتحقَّق. بل لعَلّ بعضنا ما انفكّ يقلّص من منسوب «التفاؤل»، مكتفياً بتمنّي «الحدّ الأدنى»، وكأنّ قدَرَ أمنياتنا العربيّة أن تكون شبيهة بعصافير جميلة، تظهَرُ إلى الوجود مكتملة الريش، ثمّ يشرع بعضُنا (باسم الواقعيّة أو بدعوى البراغماتيّة) في تجريدها من ريشها، الواحدة بعد الأخرى، فإذا نحن نعيش على الحَدِّ الأدنى من الأحلام منتوفة الريش.

وإذا كان هذا شأننا مع الحَدِّ الأدنى من أمنياتنا (أو أحلامنا) الثقافيّة، فماذا عن شأننا مع أمنياتنا الأخرى، السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة التي يشترك فيها الجميع؟

هل تتحقَّق هذه الأمنيات في السنة الجديدة، أو في السنة التي تليها؟ أتمنّى ذلك. إلّا أن تحقّقها ليس بالأمر الهيّن. فضلاً عن كونه متوقّفاً على عددٍ من الشروط. وعلى رأس تلك الشروط: أن تتوفَّر لدى الجميع إرادة قويّة في تحويل الأمنيات إلى غايات، بما تعنيه من خياراتٍ كبرى، توفّر المناخ المناسب لتحديد «حلم جماعيّ» يعمل الجميع على تحقيقه.

لكنّ تحويل الأمنيات إلى غايات ليس بالأمر السهل.

إنّه «نقلة نوعيّة» تتطلَّب اختلافاً جذريّا في النظر إلى الثقافة. وهذا يعني اقتناعاً حقيقيّاً بضرورة القفز بالإنسان العربيّ، ثقافيّاً، من مرحلة الساعات المتخاصمة، إلى مرحلة الساعات المتناغمة:

لقد كان من نتائج تهميش الثقافة في مجتمعاتنا، أن انفصلت الساعة المدرسيّة عن الساعة الأُسَريّة، وانفصلت الساعة الأُسَريّة عن الساعة المهنيّة، وانفصلت الساعة المهنيّة عن الساعة الاجتماعيّة، فإذا نحن أمام ساعات متنافرة، تعملُ كلّ واحدة لحسابها الخاصّ، وتدور عقاربها في الاتِّجاه المعاكس للأخرى، ولا تنتج إلّا غرباء يزدادون كلّ يوم غربةً، عن أنفُسهم ومكانهم وزمانهم وواقعهم أيضاً.

شيئاً فشيئاً اكتشفنا أنّنا في شبْهِ حربٍ مع الشارع والأثير والفضاء الرَّقميّ، وأنّ السلطة المعنويّة والرمزيّة انتُزعت ممّن يستحقّها. شيئاً فشيئاً بدا فضاءُ التعليم في نظر الناشئة شبيهاً بمغارةٍ خارج الزمان والمكان لا علاقة لها بتعاليم الشارع والإعلام والحياة على أرض الواقع.

شيئاً فشيئاً أخذ المُربّون يشعرون بأنّ تضحياتهم تذهب سُدًى، وأنّ كلامهم «في النافخات زمراً»، وأنّهم يُدافعون عن قِيَم تُكذِّبُها السياسة ويخونها الاقتصاد ويُفنِّدُها الإعلام وتنقُضها الأسرةُ.

ليس من تحقُّقٍ لأمنياتنا إذن، ما لم نجعل منها غايات نسعى إلى بلوغها في كلّ «ساعةٍ» من ساعات المجتمع: في الأسرة، في الفضاء الدراسيّ والمهنيّ والسياسيّ، في جمعيّات العمل المدنيّ، في فضاءات الإعلام، إلخ. علينا أن نجعل الساعة الثقافيّة «أُمّ الساعات» كلّها، وعلينا أن نعمل على تعديل هذه «الساعات» كي تتصالح وتتكامل، وتكفّ كلّ واحدةٍ منها عن إحداث ثقبٍ في الزمن الجماعيّ، من ناحيتها، وكأنْ لا غايةً لها إلّا أن تنسف جهد الأخرى.

*

«يرى الصينيّون الساعة في عيون القطط». هكذا يقول لنا بودلير في قصيدة «الساعة الحائطيّة»...

أمّا نحن فالأرجح أنّنا نرى «ساعتنا» في عيون أطفالِنا لذلك نتمنّى لهم دائماً وقتاً أجمل من وقتنا! لكنْ هل ظلّ في وسعنا أن ننظر في الساعة أصلاً، ونحن نُرجئ الحياة ريثما نتعلَّم ثمّ ريثما نعمل وكأنّنا نُطارد السراب نكاد لا نرى أطفالنا يكبرون ولا نرانا نعيش؟!

في وسع الساعات المُتَخيَّلةِ في الزمن الشعريّ أن «تتراسل» على طريقة بودلير، وأن «تتجاوب» على طريقة رامبو، وأن تكون «رخوة» على طريقة سلفادور دالي، لكنْ ماذا عن ساعاتنا الواقعيّة في هذا الزمن «اللا شعريّ» بامتياز؟

لن تصبح أمنياتنا غايات، ولن يتحقَّق من غاياتنا شيء، ولن يتغيَّر واقعُنا جذريّاً، ما لم نعرف كيف نصبح سادة ساعاتنا، وما لم نجعل ساعة الثقافة «مرجعيّة زمننا القيميّ»، بما يُغلّبُ الكيفَ على الكمّ، كي لا نكتفي من الحياة بقِلّة الموت!

صدر في
كتاب الدوحة

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

(إسبانيا) Adrià Fruitós

605546182007