شحنات المكان

ياسين النصير

شحنات المكان

ياسين النصير

الطبعة الأولى ٢٠١٠

الناشر : وزارة الثقافة والفنون والتراث

إدارة البحوث والدراسات الثقافية

قسم الدراسات والبحوث

هاتف : ٤٦٧٥٥٣٨ (٩٧٤+)

فاكس : ٤٦٧٥٢٢٠ (٩٧٤+)

ص.ب: ٣٣٣٢

الدوحة – قطر

المراجعة والمتابعة : د. باسم عبود الياسري

الطباعة : مطبعة الدوحة الحديثة

جميع الحقوق محفوظة

(لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر).

شحنات المكان

ياسين النصيِّر

تقديم

تهتم وزارة الثقافة والفنون والتراث في قطر بالثقافة بشكل عام، فهي تحرص على إصدار المطبوعات التي تتناول أوجهها التراثية والحداثوية بتنويعاتها المختلفة، ومناهلها المتعددة، فالثقافة ببعدها الإنساني واحدة لا وطن لها.

وتقدم الوزارة هذه المرة كتاب (شحنات المكان) للناقد العراقي ياسين النصير، وهو أحد أهم النقاد الذين يتميزون بغزارة ورصانة نتاجهم الأدبي ، وقد رفد المكتبة العربية بالكثير من الدراسات النقدية التي تناولت الأدب والمسرح، والمثيولوجية العربية، وقد ركز في عدد من بحوثه على المكان في النصوص الأدبية، فأثمرت هذه الدراسة التي نضعها بين يدي القارئ الكريم، وقد تناول فيها تأثيرات المكان في العمل الأدبي التي تجعلنا نتأمل الأماكن التي عشنا أو مررنا بها، وما تثيره فينا من شحنات من خلال الزمان والمكان والحوار وسائر المكونات الأخرى .

وقد مازج الباحث بين العمارة والأدب من خلال تتبعه كتابين لاثنين من المعماريين الكبار، فنبهنا إلى قيمة الأشياء اليومية المألوفة لدينا، الظل، المكنسة، الرصيف، الستائر، والزقاق، وغرف السجون، ومرايا المقاهي، وغيرها، ولكن سنتأمل برؤية جديدة.

إن الكاتب يلتمس طريقه في النقد من خلال بحث دؤوب عن مسارات نقدية جديدة فيقول "عندما نطلق على هذه اللغة / الشحنة، صفة تكوينية، نؤلف سياقاً جديداً لم يكن متوفراً في نقدنا سابقاً، هو الشحنة المكانية بوصفها طاقة مولدة لصور ينطقها المكان، قد يتوفر كاتب ما عليها، عندما يدرس مكوناته، وقد تفلت من كاتب آخر عندما لا يبحث عن غير الأدبي فيه. وعندي أن قراءة المكونات الأولى للأشياء وحدها هي التي تقود لاكتشاف تلك الشحنة المضمرة في المكان"، من ستصبح وظيفة الأدب فهماً جديداً للأشياء مقروناً بالمتعة الواعية .

إدارة البحوث والدراسات الثقافية
وزارة الثقافة والفنون والتراث

المقـدمة

في بنية أي مكان ثمة ظاهرة قلما نلتفت إليها تلك، هي الصورة الشعرية التي يستحضرها المكان لرواده، وأعني بالصورة الشعرية هنا الشحنة التي يولدها المكان في بنيته، بحيث نجدها تستديم كلما تبصرها كاتب، وللشحنة المكانية حالات وأشكال تتمظهر زمنيا مع تاريخها، فهي بالإضافة إلى قدمها ولا تظهر إلا لمن يجيد التعامل الفني مع الأمكنة الحاوية لها، نجدها تتجدد بالكتابة، فهي صورة غائرة تستنهضها الكلمات فعندما يتعامل الروائي مثلا مع مكان ذي طبيعة تراثية مثل الأهرام أو آثار بابل، عليه أن يدرك أن هذه الأمكنة ليست أحجاراً، وإنما هي لغة ولا شيء غير هذه الصورة اللغوية، وقد تحولت إلى كيانات من الحجر والبناء والفراغ والمساحة، فشكلت ما نسميه الشحنة المكانية، فالشحنة المكانية هي حضور لتاريخ المكان خلال اللغة.

وقد وجدت أن من طبيعة السياق السردي أو الشعري أن المكان يفكر بلغته المضمرة أي بالشحنة الكامنة فيه، وقد يشكل هذا جزءاً من وعي لغة المكان، لكن الوعي الكلي للشحنة هو أن ننصت بوجدان شعري لتلك اللغة التي تكتسب حضورا من تاريخ وخصوصية الأمكنة، ومن هنا يفرض المكان على النص سياقا تأليفياً، قد لا يكون المؤلف قد فكربه. وهنا يقترب المكان عندي من حال التقديس فلا يجوز أن تستعمل لغة مكان آخر في مكان غير مشحون به، للماء لغته ولكن للماء لغات عدة عندما يسمى بأسماء، ماء البحر أو ماء النهر، أو ماء المطر، أو ماء المستنقع، أو ماء الشواطئ، أو الماء العذب، أو الماء المالح، أو الماء الكدر... وهكذا، فلكل ماء شحنته/لغته ولكن للماء كله لغة أخرى مختلفة عن لغات/شحنات أصنافه.. للصحراء لغتها/شحنتها الجمعية، ولكن لكل صحراء لغتها/شحنتها الخاصة بها، ولكل مفازة منها لغتها/شحنتها المحددة، وقل ذلك بشأن أي مكان يمتلك من التراث قليلا، الأهوار، البساتين، الموانئ، السجون، المراقص، ملاعب الكرة...الخ.

عندما نطلق على هذه اللغة / الشحنة، صفة تكوينية، نؤلف سياقا جديدا لم يكن متوفرا في نقدنا سابقا، هو، الشحنة المكانية بوصفها طاقة مولدة لصور ينطقها المكان. وقد يتوفر كاتب ما عليها، عندما يدرس مكوناته، وقد تفلت من كاتب آخر عندما لا يبحث عن غير الأدبي فيه. وعندي أن قراءة المكونات الأولى للأشياء وحدها، هي التي تقود لاكتشاف تلك الشحنة المضمرة في المكان، وأعني بالمكونات الأولى أن نقرأ عن مادة ومكون وتاريخ وعناصر وثقافة

واستعمال ومدونات وعلاقات "الماء والنار والتراب والهواء" لوحدها أو مجتمعة، فخيال المادة يستقر في أعماقها وليس على سطوحها في تلك الثقافة التي ولدها عبر الاستعمال البشري، فهي المصادر التي توفر لنا الشحنة المكانية لما تمتلكه من نصوص ومعلومات ورياضيات غير أدبية. غير الأدبي هو الذي يوفر لنا لغة/ شحنة مكانية نوظفها في النص الأدبي. فلغة رواية موبي ديك لهرمان ملفيل مثلا مشحونة بما هو غير أدبي وقد أتى بها الروائي من مصادر علمية وتراثية تتحدث عن البحر والحيتان والماء والأنواء والشعر والناس، والملاحة والنجوم والشمس والأقمار، والمدونات القديمة وتاريخ البحر وتاريخ الصيد، ولكنها تحولت في النص إلى لغة/ شحنة أدبية.وأن راوية العطر ليست الجريمة بل تاريخ وأنواع واستعمال العطر بحيث هيمنت قواه الذاتية على مستخدمها. أن حجم غير الأدبي في النص الأدبي، هو الذي يوفر لنا ما نعنيه بشحنة المكان. فعندما يكتب الروائي نصا عن الصحراء وهو يجهل لغة الصحراء وتراثها وخصوصيتها وثقافة الرمل فيها وطبيعة السكن والريح والتراب، لا يمكنه أن يوفر لنا نصا فيه حياة أدبية، وعندما يكتب الروائي نصا عن السجون ولا يعرف لغة السجون ليس بمقدوره أن يمنحنا جزءً من النضال الإنساني ضد الطغيان، فالطغيان والعسف والقتل، ليست مفردات بل هي تاريخ لأشياء مختبرة..

في سياق البحث عن خصوصية المكان تنمحي الجغرافيا الخاصة بالبلدان، فالشحنة عالمية اللغة ومادتها من تلك التي تملك شيفرة إنسانية عامة، وقد نجح ماركيز ونجيب محفوظ في تحويل أمكنة محلية إلى أمكنة عالمية، عندما اكتشفا أن الأمكنة تمتلك شحنات إنسانية عامة بلغة لا يكتشفها إلا روائي متمرس، هكذا تقرأ القاهرة في الأدب عالميا، فهي ليست مدينة للفاطميين أو للعرب المعاصرين، بل هي لغة مكانية توفرت على شحنات أدبية مكنت نجيب محفوظ من أن يوصلها للعالم.وهكذا تجد زوربا حيا ليس في جغرافية كريت وبحرها ومشكلاتها التراجيدية، بل في إنسانية الأمكنة وهي تشحن نصه بكل ما هو إنساني.

ياسين النصير

هولندا – لاهاي

٢٧ فبراير ٢٠٠٨

الفصل الأول

شحنات البؤر المكانية

الفصل الأول

١

شحنات البؤر المكانية

لم يدر بذهني وأنا أتعامل مع مفهوم نقدي مثل البؤرة المكانية، لمعاينة النصوص الأدبية، أن هذا المفهوم ما يزال غير مستقر على تأسيس فكري أو فلسفي أو نقدي بعد. وكانت ملامستي النقدية له مبكرة جدا، قبل أكثر من عشرين سنة، إلى الحد الذي ولّد داخل معالجتي النقدية الكثير من اللعب النقدي الذي أسهم إلى حد ما في معاينة النص الإبداعي بطريقة مغايرة لما عرفناه من معالجات نقدية مألوفة. ومع إني لم أضع مواصفات لمفهوم البؤرة المكانية، ولم أسع للبحث عنها في كتب النقد الأدبي، أو في كتب الفلسفة والفكر، لكنه بمرور الممارسات فيه وجدته من أكثر المفاهيم النقدية لبسا وغموضا، فهو مفهوم مبتكر أولا، بمعنى إنه لم تجر أي تعاملات نقدية عربية معه، وثانيا أنه مفترض لأن يتسع مداه ليصبح بنية قارة في كل نص مهما كان نوع هذا النص أو طبيعته. وفي عدد من المقالات لي حول الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرحية وحتى اللوحة الفنية- التشكيلية، وجدت أن البؤرة المكانية مفهوم ملازم لكل نص، وإنه شيء حتمي لابد من نشوئه حتى لو لم يسعَ الكاتب إليه. ونزيد في الأمر شمولا عندما نقول إنه المفهوم الذي يلازم كل نص فلسفي وفكري واجتماعي، لا بل وأصبح عندي لاحقا مثل الاستهلال في النص الأدبي - ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال-، ومثل النهاية في النص- ما من شيء حادث في النص إلا ويسهم في صيرورتها. وإذا كنا قد فصلنا موضوع الاستهلال بكتاب، وأصبح مادة للدرس والاجتهاد، نحاول هنا، بحث مفهوم - البؤرة المكانية في النص.

٢
البؤرة النــواة

إن البُؤرَةُ، مقولة لغوية – فضائية تعني – موقد النار –[١] والفعل منها كالفعل في حقيقة أمره: موقد النار، ونار الموقد، وعلى النص أن يتغذى من الاسم والفعل معا بدلالة الإيقاد المستمر.

أما البؤرة المكانية، فهي مفهوم نقدي – مكاني، يعتمد استعارة المجال، بمعنى إنها مكمن النار المولّدة، أو النار المكانية المولّدة، وكلتاهما متعلق باستعارة التوليد، والنص بوصفه جنسا بحاجة دائمة إلى موقد نار، يوقد ويتقد. أو إلى نار موقد تتقد وتوقد، كلاهما يمدانه بالديمومة والاشتعال، فلا نار بلا موقد يديم اشتعالها، ولا موقد بلا نار دائمة الاشتعال، فالموقد هو وعاء النار، هو بيت النار، واستعارة الوعاء – البيت – تعطينا تصورا أوليا لكمون النار داخل الموقد. وأن هذا الموقد غير محدد مكانيا، فقد يكون صغيرا كعلب الكبريت وأعوادها أو القداحات الصغيرة، وقد تكون كمواقد الشتاء ومواقد الطهي ومواقد التدفئة، وقد تكون مواقد الصلب والحديد ومواقد آبار الغاز والنفط، وقد تكون البراكين والزلازل والآبار والمناجم، وقد يكون الموقد الكوني ضمن مجرتنا الفضائية –الشمس –...الخ. كما تكون النار نار التدفئة، أو نار المواقد الكهربائية، أو نار الزلازل والبراكين أو نار الشتاء الطاهية أو النار الآتية من مصادر كونية أو النار الضياء، أو نار الحب .....الخ، فكل هذه الأمكنة الموقدية والنارية هي بؤر مولدة، مانحة، وهي في العرف، أنثى لا تعرف إلا العطاء والإدامة. الموقد والنار متلازمان، فلا يسمى الموقد موقدا إلا بوجود النار فيه، ولا تسمى النار نارا إلا وهي في مكان ما. فالموقد ليس حفرة أو وجارا أو كهفا أو مثوى أو حجرة أو دارا ...الخ، إن كان ثمة استعارات وضعية تقرب بين هذه الأمكنة المتباينة لغويا. ولا تسمى النار نارا إلا بوجود الوعاء أو البيت لها وهو الموقد، مهما كان شكل النار أو شكل الوعاء. وهذا التلازم بينهما يمنحنا تصورا إستعاريا هائلا لأفعال

(١) لسان العرب مادة بار ص ٣٧ ابن منظور.

الخيال الشعري للمادة، وفي القرآن الكريم الكثير من الآيات التي تتحدث عن النار.. و ناتج هذا التفاعل المستمر بين الموقد والنار هو، النص بمفهومه العام.

استعارة النص لموقد النار كبؤرة مكانية، تعطينا تصورا جيدا عن التجربة الإبداعية ككل، ولك أن تتسع في استعارة النار والموقد في تشكيلاتهما الزمانية - المكانية وعلاقتهما بالإبداع، فتجد نفسك دائما في توليد صور حياتية تصاحبنا في كل أفعالنا اليومية، بل وتستقر في لا وعينا لتمنح خيالنا الشعري صورا لم يكن بمقدورنا أن نتعايش معها بدون هذه الاستعارة، كنار الحب ونار الكره ونار البغضاء ونار الحقد ونار الثورة...الخ. فالشجاعة نار، و العلاقة العاطفية نار وحرارة، السفر لوعة وحرقة، والثورة نار، والانتفاضة نار. ..الخ، و تستطيع أن تمد خيالك لحالات اجتماعية وفكرية عديدة، فللموقد صوره الإستعارية الكثيرة، التي ما أن تدخلها في علاقة مع غيرها حتى تولد خيالات لا حد لها.

فالموقد في مفهومه العام، مكان يمنح ويفقد، يستقبل وينضج، هو القلب، الذي يستقبل الدم ويفرزه، وما بين العمليتين تكتمل دورة النص. في حال الحب، البغضاء، الحقد، العاطفة، الشجاعة، الفقدان، الخسارة، الربح والصداقة، نحصل على تصور من تصورات نار الموقد الكامنة فينا كبشر فنحن فيها- كموقد فيه نار، لا يعرف الانطفاء -.

أما النار فهي موقدةٌ ومتقدةٌ. .. موقدة عندما يدخل فيها شيء أو يخرج منها شيء.. ومتقدة عندما ترتبط بفعل مستمر. وما صورة الجحيم في الديانات السماوية إلا من قبيل الامتزاج بين النار المستديمة والموقد القلب - إنها عليهم موصدة في عمد ممدة -.

تمنحنا استعارة الموقد والنار تصورا إتجاهيا يربط بين موقعي الداخل /الخارج، الأسفل/ الأعلى (العلو)، من /إلى، هنا /هناك /هنالك. وهذه المواقع الاتجاهية زمانية كما هي مكانية، أي أنها ماضية ومستقبلية وحاضرة، ما كان منها في السماء - الشمس – "مستقبل" يصبح في الأعماق - جوف الأرض "ماض" وما بينهما على الأرض "حاضر" والتبادلية في المواقع هي سمة الأفعال المكانية المتداخلة. لقد سرق بروميثوس نار الآلهة من – السماء- ليجلبها إلى البشر

- الأرض - فيؤسس بعمله فعلا كونيا يشمل السماء والأرض والموقد قعر وعمق ومَحْمَل ومكمن وحال مضمرة في الباطن، تحتضن وتكمم، وتكتم، وتخبئ، وتديم، هي رحم أرضي - إنساني - سمائي الخ.

أما النار فهي الشعلة - الديمومة - الانبثاق - القدرة — التوليد- العمل. ..الخ والفضاء الإتجاهي الذي يولده الموقد والنار فضاء دائري ليس له أمام أو خلف كله أمام وكله خلف، يأتي من الباطن إلى الظاهر ليستقر فيه ثم يعود ثانية إليه، و يأتي من الماضي إلى المستقبل بعد أن يوجد مستمرا في الحاضر ثم يصبح ماضيا. و يأتي من العدم إلى الوجود ثم ليستمر سائرا إلى العدم ثانية - جهنم - و يأتي من الأعماق إلى السطح مرورا بكل المسافات، ليعود ثانية إلى الأعماق وهذا الخط الدائري التصاعدي المستمر، جريان لا يعرف التوقف. ولشدة الملازمة بين النار والموقد، والناتج منهما، تنشأ اللازمنية للنص[1].

٣

النواة الصلبة

كما إن البؤرة المكانية ليست هي الأخرى النواة الصلبة التي تدور عليها أفلاك النص وأقماره، فالنواة جزء من أجزاء البؤرة، ولا يتعدى عملها لما يحيط بها، في حين أن البؤرة المكانية تولّد نوى عدة من أجل أن توسع دائرة وجودها الفاعل في سياقات النص. وعندئذ يصح القول: إن البؤرة المكانية تخلق نواتها الخاصة المتولدة منها، وليس من أية بؤرة أخرى. وإن حدث واحتوى النص على بؤر مكانية عدة، فذلك يعود إلى بنية أسلوبية مغايرة لما ألفناه. وقد يكون من السابق لأوانه الحديث عن مثل هذا البناء. وقد تلجأ الرواية مثلا إلى اعتماد بؤر مكانية عدة تبعا لحاجة بنية فصولها، وهذه البؤر تولد هي الأخرى نوى عدة داخل الفصول إلا إن هذه البؤر وهذه النوى الفرعية يربطها محور مكاني واحد، وإن اختلفت سياقات السرد فيها، ذلك هو "البؤرة المكانية الأساسية" وسنعود لهذه الثيمة في موقع آخر.

---

(١) لمزيد من الفهم حول الاستعارة الفضائية والاتجاهية يراجع كتاب «الاستعارة التي نحيا بها» لمؤلفيه جورج لايكوف ومارك جونسون، ترجمة عبد المجيد جحفة ط١، منشورات دار توبقال١٩٩٦.

إلا إن الصلابة المكانية تمدنا بتصور آخر عن البؤرة، فما عناه رولان بارت بالوحدات الصلبة والوحدات المحايدة في المدينة المعاصرة قد يسعفنا في تلمس الخطوط الأولى لمفهوم البؤرة والصلابة.. قصد بارت بالوحدات الصلبة تلك الأماكن القيادية التي تصدر القرار السياسي وترتبط بها الصناعة والأسواق والبنوك والتجارة والاقتصاد والزراعة والجيش والأمن، والنقد. بمعنى آخر هي التي تؤلف صيغ الاستعارة الكبرى كالحرب والسلم والعمل والأيديولوجية والتصنيع والتسويق والاستيراد ...الخ، في حين تكون الوحدات المحايدة من البني الاستهلاكية والمنتجة الصغيرة، وغالبا ما تكون مواقعها في حواف المدن، أو في المواقع التي تحيط بالمركز. والعلاقة بين الوحدات الصلبة والوحدات المحايدة تتأسس على العمل والتبادل والاستهلاك. وثمة خطوط اتصال مستمرة بين المركز والضواحي هي مجمل العملية الحياتية التي نمارسها يوميا.

في روايات نجيب محفوظ مثلاً نجد الفعل يتقرر في مركز الوحدات الصلبة، ويتأسس داخل مراكز السلطة، في حين تكون تطبيقات الفعل في المواقع الحواف الوحدات المحايدة- الضواحي- حسب تعبير سمير أمين، كما في رواية القاهرة الجديدة والثلاثية وميرمار وغيرها، أننا بصدد عدد كبير من الروايات العربية التي تبني بيوتها الروائية في المدينة العربية التي خضعت كياناتها إلى فاعلية القوى السياسية المنفذة. وسيجد الدارس والناقد مادة خصبة في الربط بين بنية الرواية العربية وبنية المدينة العربية فيما لو تعامل وفق تصور المبدأ الترابطي بين الثقافة والمكان. فالقاهرة هي الفضاء الكلي للمراكز الصلبة وللوحدات المحايدة معا، وتتوزع مكانيا حسب الصلات التي تربط المركز بالضواحي من خلال العلاقة بين الشخوص والأحداث، ثم انعكاس التطبيقات ثانية على المراكز، ومن خلال هذه العملية التبادلية بين الاثنين تتضح العلاقة المنهجية لما نعنيه بالنواة الصلبة كوحدة مكانية مولدة للإبداع.

إلا إن النواة الصلبة ومناطقها المحايدة وغير المحايدة ما هي في حقيقة أمرها إلا التصور الاستعاري للبؤرة المكانية، فنحن نعتقد أن البؤرة المكانية تحتوي على بنية الصلابة والحيادية معاً، فليس كل أمكنة الصلابة تصدر قرارا أو تفعل الفعل نفسه بالدرجة ذاتها، ولا كل المواقع الحيادية مستقبلة ومستهلكه، فثمة مناطق موقعة فيها صلابة كالمواقع التراثية ومواقع القرار السياسي في السلطة، ومواقع التوليد الاقتصادي أو الاجتماعي ومراكز القوى الثقافية، وغيرها مما تمكنها من بث رسائلها داخل النص وتغير من مسار السرد فيه، وفي الوقت نفسه تفرز

داخلها مواقع حيادية. وثمة مواقع محايدة تستلم القرار وتعيشه، ثم تفرزه صيغا تعبيرية متباينة المستوى لتعيد ثانية إنتاج المقولات الآتية من الوحدات الصلبة من جديد. ولكنها أيضا تحتوي على مراكز صلبة ولو مضمرة، ضمن هذه الديمومة الفاعلة ينبني النص وفق جدلية البؤرة المكانية، فالبؤرة المكانية صلبة ومحايدة، نار وموقد، موصدة ومنطلقة.

٤

القيمة المهيمنة

كذلك يمكننا القول إن البؤرة المكانية ليست هي الأخرى «القيمة المهيمنة» التي أطلقها في أوليات هذا القرن ر.جاكوبسون في النقد الشكلاني والبنيوي. وقد عنى بها - من أنها إحدى مراحل ثلاث للبحث الشكلاني، وخص موقعها في المرتبة الثالثة من النقد والتي تقوم على إدماج الصوت والمعنى في رحم كلٍّ غير منسجم. وخلال هذه المرحلة الأخيرة كان مفهوم "المهيمنة "جد مثمر: لقد كان مفهوما من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانية جوهرية وصياغة وإنتاجا. ويمكننا تعريف - المهيمنة - باعتبارها عنصرا بؤريا للأثر الأدبي إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية[1] ولننتبه إلى الخصائص المهيمنة التي حددها ر.جاكوبسون :

١- تحكم العناصر الأخرى.

٢- تحدد العناصر الأخرى.

٣- تغير العناصر الأخرى.

٤- وضمان تلاحم البنية.

والأفعال التي احتكم إليها جاكوبسون هي: تحكم، تحدد، تغير، وتضمن. و ليس بين هذه الأفعال فعل تولّد وهذا يعني إن المهيمنة عنده تقوم على فاعلية العلاقة بين الصوت والمعنى، وإدماجهما معا في وحدة لغوية تسهل عملية معاينة النصوص نقدياً. ولذلك فهي بنية داخلية - خارجية موجودة في النص. وهذا ما تكفل هو بشرحها لاحقا بقوله "إن كل نظام قيم يتوفر

(١) نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١ نشر مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ص٨١.

على سلميّة خاصة لقيمه العليا والدنيا، ومن بين هذه القيم، قيمة رئيسة هي المهيمنة". وإن هذه المهيمنة تظهر - في إطار حقبة أدبية معينة، واتجاه فني معين لذا- لا يمكن للشعر - مثلا-أن يفهم أو يحاكم باعتباره شعرا [1]. ويضرب بأمثلة القافية، كقيمة مهيمنة على شعر حقبة ما، أو الشعر بلا قافية، بعد أن اعتمد النبرة في مرحلة أخرى، واعتباره النبرة لاحقا، والقافية والمقطعية سابقا، قيمّا مهيمنة، وتطبع نتاج مرحلة بطابع مفهومي خاص. ويتوسع جاكوبسون، فيرى أن فن عصر النهضة مثلا كانت القيمة المهيمنة فيه هي "الفنون البصرية"[2].

ويتسع مدى البحث عند جاكوبسون عن المهيمنة ليشمل مدى أوسع خاصة إذا أخذ مفهوم المهيمنة كوحدة انطلاق كبرى في القول الفني والفكري والأدبي. فإن فنون وفكر وفلسفة ذلك العصر تتأثر بها، وإن هذه المهيمنة تتعرض في كل عصر إلى انزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام، بعبارة أخرى، بتبدل في المهيمنة -[3]. فقد تتحول عناصر ثانوية فيها في مرحلة ما، إلى عناصر أساسية في مرحلة أخرى، وهذا ما شهدته القصيدة العربية الحديثة، بعدما كانت نواها التجديدية موجودة في بنية القصيدة القديمة - وفي إيقاعها الداخلي ووزنها، فقد كان الدوبيت على رأي الشاعرة نازك الملائكة، أحد أسس التحديث، ثم أصبح هذا العنصر في المرحلة الحاضرة كليا فأزاح العمود من بنية القصيدة، معتمدا إيقاعا داخليا أكثر حرية، ليصبح هذا الذي اعتمدته القصيدة الحديثة - أعني إيقاع التفعيلة - قيمة مهيمنة تسعى قصيدة النثر حاليا كجزء من الإنزياحات الداخلية للمهيمنة الكبرى التي سعت إلى تغيره وتبديله وتطويره، ثم تعرضت بنية التفعيلة وبنية النبرة إلى انكسارات جديدة فسحت المجال أمام مهيمنة أخرى هي إيقاع الصورة، أو إيقاع الجملة، بعدما أردفت بعناصر بنائية مصدرها تطورات العصر وآلياته المعرفية، وتداخل الفنون وغيرها، والتي من خصائصها عدم الثبات على شكل قار للقول الشعري. هكذا نجد أنفسنا أمام تحولات في عناصر المهيمنة الواحدة ولكن ليس على طريقة جاكوبسون في ما يخص العلاقة بين الصوت والمعنى.بل وفق سياق خاص بالبؤرة المكانية.

---

(١) م ن ص٨١.

(٢) م ن ص ٨١.

(٣) م ن ص ٨٢.

من الواضح أن مفهوم القيمة المهيمنة عند ر.جاكوبسون، مفهوم كلي لا يشمل النص الأدبي وحده، بل يشمل ثقافة حقبة ومرحلة كاملة. لقد استفادت البنيوية التكوينية من المهيمنة الكثير حينما جعلتها تعاين أدبا ما ضمن مرحلته وفي ضوء قيمها المهيمنة. وهو منهج آتى بالكثير في حقل الدراسات الأدبية الذي اتسع مداه على يد غولدمان، ليتجاوز النص الأدبي كذات مغلقة إلى النص الأدبي بوصفه فاعلية اجتماعية –فكرية، تتوسل بأدوات أدبية لحمل مفهومات كبيرة هذا المنهج ما يزال طريا في نقدنا العربي، لم يؤخذ بما يفيد منه في الدراسات النقدية والأدبية إلا القليل.

في ضوء هذا التبدل المستمر في دور المهيمنة وفاعليتها، وفي دور البؤرة المكانية وقيمها. لا تصبح البؤرة المكانية بؤرة مهيمنة قارة، بل يشترط توافرها في كل نص إبداعي، بوصفها بنية مولدة سواء أصابها انزياح ما في مهماتها ووظائفها، أو في بنية عناصرها الفنية، أو لم يصبها. في رأينا أن استعارة مفهوم المهيمنة للبؤرة المكانية هو وجود عناصر ما في هذه المهيمنة قريبة من عناصر البؤرة المكانية.

فمفهوم المهيمنة خارج بنية البؤرة المكانية غير مستقر في نقدنا، ولا في تصورنا الثقافي عنها.

١- إنها قيمة قد تنشأ أولا خارج النص الأدبي، تنشأ في المجتمع، في الثقافة الشفهية، في المؤسسات الميدانية للتوجيه، أومن خلال التأثير بثقافات شعوب أخرى أو في ثقافة التراث والمثيولوجيا ...الخ، ثم تطبع نتيجة التعامل معها مرحلة ما بطابعها الخاص، ثم تتسرب إلى النص الأدبي من خلال الأفكار أو خلال الشكل..عندئذ يصبح الأدب انعكاسا لتلك المرحلة، متبنيا قيمة المهيمنة، ثم تدخل هذه المهيمنة في بنية عناصر النص. خلاصة القول: إنها تأتي من الخارج لتستقر في الداخل، ثم يخرجها النقد الأدبي ثانية إلى الخارج من خلال الربط بين القيمة المهيمنة في مضامينها الأولى، وبين القيمة المهيمنة في استخدامها إبداعيا. وعندئذ قد لا يوفق نص ما في تبني هذه القيمة، فيعد شاذا، أو خارجا على مألوف الإبداع. وفي هذا الذي لا يسير مع الركب تكمن حقيقة :إن أية قيمة مهيمنة ليست قيمة قارة – وهو ما يؤكد عليه جاكوبسون – كما حدث لشعر الصعاليك بخروجه على التقاليد المهيمنة في القصيدة الجاهلية بعدما أكدوا خروجهم فكرا وممارسة على تقاليد المجتمع

وسياقاته المألوفة في الحب والأطلال والفقر وطبيعة استهلال القصيدة، فعد شعرهم خارج القيم المهيمنة اجتماعيا وفنيا كما يؤكد الدكتور يوسف خليف.

٢- إن القيمة المهيمنة قيمة مرحلية، بمعنى أنها لا تستقر على ثوابت قارة، بل سمتها المتحركة هي ديمومتها، سواء ضمن بنيتها الذاتية أو بما يفرض عليها. وعليه يشكل مبدأ العودة إليها أمرا ممكنا حتى لو واضمحلت تاريخيا. وبذلك فأية استعارة لها تعد تخلفا في الإبداع، والعودة لتاريخ الأفكار القديمة لا تعني بعثا لتلك القيم المهيمنة، بل استخداما متخلفا لها.ضمن هذا السياق تصبح القيمة المهيمنة مرحلية وتخضع لمعايير خارجية، كما يحدث الآن في مجتمعنا العربي من عودة بائسة لنمط من الشعر الحماسي والدعائي القديم ليؤكد قائلوه هوية حكم أو مرحلة معاصرة – قديمة لنظام سياسي – ثقافي معاصر.

٣- يصلح مفهوم القيمة المهيمنة للأدب المقارن، كأن ترى تشابها أو اختلافا بين أدب وثقافة الشعوب المتباعدة، بحثا عن المغاير والمختلف فيها، وقد استفادت البحوث الأنثروبولوجية من هذا الميدان كثيرا، فالإنسان واحد، وفي كل مرحلة من مراحل تطوره المعرفي والعلمي ينتج المتشابهات، وإن لم تلتق الشعوب فيما بينها. ثمة نظرية غريزية كامنة في النوع البشري، لعل هذا ما خلص إليه ليفي شتراوس في الانثروبولوجيا البنيوية من وجود منتجات ثقافية متشابهة لشعوب لم تلتق أبدا. ويمكن لدارس الأدب أن يجد صلة، لا بل صلات عدة بين المعلقات والشعر اليوناني، أو بين سوناتات شكسبير والغزليات العربية أو بين الشعر السريالي والصوفية ...الخ. ففاعلية القوة المهيمنة لعصر ما لا تقف عند شعب دون آخر، ولا عند ثقافة دون أخرى، وهذه نقطة جوهرية تحسب لصالح المهيمنة بوصفها بنية شاملة لشعوب عدة، وإن لم تلتق، فهي ليست إنشاء فرديا كما يلوح أصحاب النظريات المتعلقة بالموهبة الفردية، شريطة أن يتم ذلك كله ضمن الأدب المقارن.

٤- إن القيمة المهيمنة في أدبنا العربي متغيرة وغير مستقرة، ثمة قوة أيديولوجية تمارس ضغطا خارجيا على القوة المهيمنة لفرض مفردات منهجية خاصة بهذه الإيديولوجيات، تأكيدا لمنهجيتها، وتمهيدا لفرض مهيمن لتمارس حضورها أدبيا وفلسفيا وفكريا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا على هذا الأدب بعض هذا التأثير الأيديولوجي تقدمي بمعنى أنه يضع المستقبل أمامه في ضوء متطلبات الحاضر كما حدث للفكر الماركسي وبعض تيارات

التحديث القومية من خلال نظرتها إلى تحديث المجتمعات العربية، ففرضت أيديولوجيا بعض تصوراتها عن المستقبل لتجعل منها قوى مهيمنة على أنشطة اجتماعية مختلفة بما فيها الأدب، وبعض التأثير الأيديولوجي ارتكاسي يعود بنا إلى ما مضى من أشكال لمهيمنات معرفية سابقة كانت تمارس حضورا تقدميا في مراحلها الماضية، لكنها ما عادت بمثل ما كانت عليه يوم ذاك بفعل متغيرات الزمن والممارسة، كما يفعل الفكر الديني - التراثي في العودة إلى قوى غيبية ومقولات سلفية وجعلها أفكارا مهيمنة على مجالات الحياة المعاصرة، بما فيها الإبداع الثقافي، وهذه الظاهرة المزدوجة الحضور في حياتنا وثقافتنا العربية هي التي تجعل من ثقافتنا متأرجحة بين الحالات القصوى المتوازنة ضمن زمنها، و حالات النكوص إلى الوراء، كحالات التشبث بالتراث كله دون فحص نقدي معاصر له، إذ ما يزال الجامع يمارس دوره القوي والفاعل في الثقافة وفي الحياة بالرغم من وجود قوى فكرية معاصرة وتحديثية في تأليف نسق ثقافي حياتي معاصرإلى جانبه كدور الجامعات. كلا النسقين: التقدمي والسلفي، يمارسان حضورا فاعلا في حياة المجتمع العربي، ويفرضان قيمهما المهيمنة على التفكير الأدبي والثقافي والحياتي، ولذلك لا تجد قيمة مهيمنة قارة تستمر لفترة طويلة من الزمن بحيث تستقر تصوراتها على شيء من الإنتاج الثقافي المتميز، وبحيث يتاح لها ممارسة دورها الكامل على الإبداع الثقافي والاجتماعي.

٤

الخلاف المنهجي

نخلص إلى القول: إن مفهوم البؤرة المكانية ليس مفهوما للقيمة المهيمنة، فالقيمة المهيمنة تصلح لان تكون كلية وشاملة ضمن استقرارها على تركيبة معرفية واحدة، مثل القافية، ولفترة زمنية طويلة، وقد تأتي من الماضي لتستقر في الزمن الحاضر، كما هو شأن العامود في الشعر. وقد تتزاوج مع قيم ومهيمنات أخرى ترى فيها ما بلائمها، كما جرى للقصيدة الحديثة التي حملت مهيمنات ثقافة أوربية، وقد تحمل شيئا من الإيديولوجية حتى لو جاءت ضمن نص شعري صغير، كما هو شأن الشعر الذي يحاكي الطبقات الاجتماعية، فالقافية مثلا و في مرحلة ما : هي مفهوم اجتماعي شكلي فرضت وجودها داخل القصيدة كجزء من وجودها في المجتمع بصيغ الثبات والعادة والتقليد، وربما طبيعة الإيقاع والوزن كذلك. فمفهوم القيمة المهيمنة

مفهوم كلى، يأتي من الخارج ليستقر في النص، في حين أنّ ما نسعى إليه هو مختلف وإن تشابه من حيث الدلالة.

نحن نسعى بالبحث عن البؤرة المكانية في بنية كل نص إبداعي، لتشكيل مفهوم شامل عن مرحلة ما من مراحل تطور الأدب. ليس بالضرورة أن يكون للبؤرة المكانية مقابل اجتماعي أو ثقافي أو تراثي، وإن كان ذلك ضروريا، فهي ليست نفسها في كل نص، إنما مختلفة من نص إلى آخر، ولكن من خلال عدد من البؤر المكانية، وفي عدد من النصوص المتميزة التي تقوم عليها ثقافة مرحلة ما من المراحل، يمكننا وضع ترسيمة منهجية للمهيمنة المكانية الكلية التي تطبع ثقافة تلك المرحلة. وعندئذ لا يمكن أن نقول جيل الخمسينات أو الستينات...الخ إلا بعد أن نجد المهيمنة المكانية المشتركة التي تحمل خصائص الإنتاج الثقافي المتميزة به عن مراحل سابقة ولاحقة. وعندئذ يمكننا معاينة النصوص الأدبية وغير الأدبية من خلال دراسات رابطة بين نتاج وأنشطة معرفية واجتماعية مختلفة لرسم الطابع الثقافي لمجتمع ما، وفي مرحلة ما. إن حدود دراستنا هي البؤرة المكانية التي يبني النص الإبداعي عليها سياقاته المُبَنْيَنَةُ داخل حقل الكلمات. إننا نتعامل مع فضاء النص الداخلي، ذلك الفضاء الذي تبنيه اللغة.

شحنة البؤر المكانية والتبئير

١

يتحدد مفهوم التبئير في النقد الأدبي بـ "زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية -النص- أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث[١]. في هذه البنية التصورية لتعريف التبئير نعثر على العناصر التالية :

- فالتعريف نفسه بوصفه نصا مغلقا، هو وعاء لفضاء وعناصر مفهوم التبئير.

- زاوية الرؤية: هي التي يتم من خلالها تقديم تصورات العناصر للقارئ، فهيَ تموقعٌ مكاني في فضاء النص.

المصدر المحدد:

١- شخصية ما لها علاقة بالأحداث – داخلي-.

٢- راو مفترض لا علاقة له بالأحداث - خارجي -.

وكلاهما (الشخصية الداخلية، والراوي الخارجي)، يحددان الكيفية التي يتم بها تقديم البنية التصورية، أي أن هناك تموقعا مكانيا خاصا تتخذه الشخصية، والشخصية الراوية في فضاء النص.

- المؤلف وهو ما يمثل المرجعية للحركة في المواقع كلها.

-القارئ وهو ما يمثل إعادة بناء التصورات الموقعية السابقة ثانية، وفق ما يتمثل لنفسه من تموقع خاص به يتخذه لنفسه في فضاء النص-داخلا كان أم خارجا -ويشمل القارئ الناقد.

٢

وإذا استخدمنا مفاهيم الاستعارة المكانية لهذه المفردات نجد أنفسنا ضمن تصور مكاني متموقع محدد يحيل إلى موضوع أشمل ألا وهو النص بمعناه القار : ويمكن تلخيص ذلك بالصيغ الآتية:

---

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د حميد لحميداني. هامش ص ٤٦ منشورات المركز الثقافي العربي ١٩٩٣ بيروت.

- النص، فضاء مكاني، لذا فهو استعاري: وعاء ومجرى، وما الكلمات فيه إلا بمثابة الماء الذي يجري في هذا الوعاء - المجرى.

- زاوية الرؤية: هي تموقع محدد داخل النص -الفضاء- وهي ما يمثل توجيه حركة لما يجري داخل الوعاء - المجرى.

- المصدر المحدد: كيان مكاني لجسدِ مؤلف من الكلمات. فإذا كانت له علاقة بالأحداث فهو متموقع ضمن فضاء النص - المجرى -أما إذا كان مفترضا، فهو يتموقع خارج/ داخل فضاء النص- المجرى - و كلاهما يفعّل تأثيره بأدواته اللسانية على مسار مجرى الأحداث كلها.

- المؤلف: هو خالق هذه الجغرافيات المكانية - الفضائية كلها، فهو داخل / خارج المواقع، أي في موقع" العتبة"التي تمر من خلالها كل زوايا الرؤية"، اللا داخل واللا خارج".

- القارئ: هو الذي يعيد تركيب المشاهد ليبني بيتا لنص جديد، يجاور به بيت النص السابق، أي أن القارئ هو جامع النص مكانيا، كما يشير إلى ذلك جينيت.

٣

التبئير...الاتجاهية

لنعد قراءة الجملة ثانية، فنجد أنّ التعريف يتضمن وضعا اتجاهيا يحدد وجهة النظر التي يتم بوساطتها تحديد رؤية السارد، وموقعية هذه الاتجاهية تتم من الأمام إلى الخلف، وقد حددت بين أول كلمة وأخر كلمة في النص. ويمكننا استعارة هذا الاتجاه لتحديد موقع الراوي -الشخصية، ونجد موقعهما- في النص، في لغته وسياقاته حتى أنهما لغة وكلمات ولهجة وسياق وفن وليسوا أشخاصاً، في حين يكون موقع الراوي - المؤلف - خارج النص، أي في الواقع يمكن أن تراه أو تتعرف عليه. في حين يكون موقع القارئ خارج الاثنين معا: النص والواقع، فالقارئ في لا واقع محدد ولا زمن محدد. وهذه الإتجاهيه تبين لنا كم هي معقدة موقعية البؤرة التي يمكنها أن تكون في موقع قادرة فيه على التفعيل. نخلص إلى القول: إن موقع البؤرة المكانية ليس شرطا أن يكون داخل النص دائما، فقد يخلق النص بالتوجيه الإشاري والقول الخارجي دون أن نجد للقائل وجودا دالا عليه في النص، خاصة إذا كانت الشخصية الساردة هي المؤلف، وبالطبع

فلكل من الشخصية التي تتولى السرد والمؤلف الذي يستنطقها أغراضه الخاصة التي يريد أن يتضمنها النص، وهذه الغرضية تظهر على هيئة عبارات وجمل وسياقات يفترضها لزاوية رؤيته، وعلينا نقديا أن نعاين عملية تبادل وتداخل المواقع بدقة، لأنها هي التي تحدد لنا الكيفية التي يصل النص بها إلينا، فلكل راوٍ في النص هدف ما، وهذا الهدف يترجمه بصيغ تعبيرية دالة عليه. من هنا تبدأ الممارسة النقدية للقارئ عند فرز الأشياء التي سلط الراوي عليها الضوء دون سواها، أي أن القارئ يُبئِر الرؤية من خلال مقولات الراوي التي يستعملها، ومن خلال هذا الفعل التبئيري للمقولات نحصل على المحددات الموقعية التي اختارتها الشخصية الراوية كي تقول لنا وجهة نظرها. وفي عموم التجربة التبئيرية للنص – تجربة الراوي وتجربة القارئ - نجد المكان في النص يمارس دوره في تحديد وجهات النظر البؤرية تلك، فكما أن الراوي /الشخصية يختار موقعه ليقول، كذلك يفرض المكان وجهة نظره الموقعية على القارئ ليقول أيضاً، علما بأن الفعل التبئيري في كلا الفعلين موضوعي دائما، حتى لو كان النص خياليا بحتاً، وهذا ما يتيح للنقد أن يكون محددا بالتعامل مع أشكال تعبيرية يستخدمها الراوي والقارئ معاً.

لا تصلح البؤرة المكانية لان تكون كلها استعارة أو مفترضة، فهي واقع أسلوبي كامن في كل نص إبداعي وغير إبداعي، حتى لو كان النص كله مبنيا على المخيلة، كما لا تصلح البؤرة المكانية لأن تكون كلها موضوعية حتى وإن كان النص يتعلق بواقع موضوعي معاش ومحدد ومعروف. إنما هناك ضرورة أسلوبية تفرضها سياقات السرد الحديث، هي المزاوجة بين الذاتية المطلقة، و الموضوعية التي لا تشد الخيال إلى واقع منغلق، وضمن هذا السياق يمكننا وضع تصور نقدي أولي للمكان البؤري في النص. ومفاده يتلخص في إمكانياته اللا محدودة في توليد الصور الاستعمارية المبنية على احتمالية الإشارة إلى واقع ما خارج النص حتى لو كان مفترضا. فالنار واقع وخيال، والموقد حاضنة وجهنم، والناس في كلا الموقعين خارج وداخل الموقد- النار.إننا نحيا في المنطقة الوسطى من الخيال الذاتي / الموضوعي. .المنطقة التي يتأرجح الخيال فيها بين الحالات غير المحسومة، و ميدان النقد هنا.

٤
نواة وسياق

في ضوء ذلك يضعنا التبئير أمام تساؤل منهجي مهم، وهو إلى أي حد يسعفنا في فهم النص الأدبي نقديا ؟.. فما دام التبئير يحدد لنا وجهات النظر في النص كلها ومن مواقعها المتباينة، بغض النظر فيما إذا كان هذا التحديد ملائما لمسار النقد أم لا، يعني أنه يمتلك تصورا ما، وعليه فمهمة بناء منهجيته النقدية الخاصة به تنطلق من تبَنَيْنهِ للنص نفسه ومن ثم تموقعه المكاني فيه.

وبدءاً نقول: أن التبئير قار في النص، ولا يتم أي سرد أو قول لوجهات النظر إلا من خلاله. وهذه الميزة الفكرية –الأسلوبية التي عليها وحدها بوصفة قوة مولدّة في العمل وفي القول الفني تجعل منه قضية منهجية.

ما من شئ في الحياة يخلو من تُبَئِّرُ له سياقاته، وتمنهج له رؤيته وعلاقاته مع الآخرين، ثم تجعل منه كيانا قابلا لإنتاج مقولات أخر. إنها إذ تدخل في التأسيس الفكري للإنتاج الاجتماعي تصبح خاضعة للتداول إلا أنّ الأمر لا يبدو سهلا على النقد الأدبي لأن يستوعب مثل هذه الشمولية التي عليها التبئير إذا لم تكن له مفهومات شاملة وواضحة سابقة تمنهج له أدواته وتوضح سبل التعامل نقديا معه، ومع ذلك يمكننا التعامل معه بحدود التوصيف العام لظاهرة التموقع في المكان، ونعني بها أنّ التبئير أساس مولّد لكل بنية مهما كان لونها أو هيئتها. وهذا الأساس يقودنا إلى أن نجعل من النص الأدبي محتويا للحياة، وأن نتعامل معه كما لو كان كائنا حيا يعيش بيننا، يولد ليموت، ثم يولد ثانية ليدخل في بناء كيانات أخر.

نخلص إلى القول: أنّ موقع الفعل التبئيري للشخصية الساردة يولّد جزءاً من البؤرة المكانية، وهو "التموقع الفاعل" وإن هذا التموقع الفاعل للشخصية الساردة يشبه الحصن، حيث يرى كل ما حوله ولا يُرى. له قدرة رؤيوية احتوائية لأن يشمل بها فضاء النص وأمكنته الداخلية وفضاء المعرفة والمرجعية الخارجية كلها، وبالتالي فهو اللغة التي ينطقها: فللشخصية الساردة، راوية كانت أم مؤلفة، عين في داخل النص، وعين أخرى في خارجه. إنني هنا بهذا التوصيف لا ألغي فاعلية ترتيب الجمل، ولا الفواصل، ولا تعاقب الضمائر الساردة، ولا التداخل

بين الرؤية الموضوعية والرؤية الذاتية للراوي أو الشخصية، ولا حجم الكتاب، و لا نوع وطريقة حروف طباعته، ولا الفراغات الداخلية. .. لأضمن الفعل الذي يخلقه لي التموقع المكاني الفاعل للشخصية الساردة في بنية النص.

٥
تموقع القارئ - الناقد

أن التبئير لا يخص السارد وحده، بل يخص القارئ - الناقد الذي سيصبح ساردا آخر للأحداث. وهنا تبدأ لعبة النقد ؛ فهو إما أن يتبنى ما تقوله الشخصيات الساردة كلها، وعندئذ يتموقع في المواقع التي تموقعت الشخصيات فيها، وهذا شبه مستحيل على أي تيار نقدي معاصر ، وإما أن يتبنى موقع إحدى هذه الشخصيات فقط، عندئذ يكون نقده منحازا لجهة دون أخرى وعندي أن القارئ - الناقد غير حيادي في الرأي، عليه أن يتبنى كل الآراء دون أن ينتمي إليها، بمعنى أنه الفيصل الذي تركن إليه النتائج وفق تموقعها البؤري داخل النص، وعندئذ يأتي رفضه أو قبوله موقفا نقديا. ولكن كيف يتم له ذلك ؟

لو افترضنا أن النص يحتوي ثلاث شخصيات هي: أ- ب-ج-. وإن الناقد –القارئ هو؛ ن، تصبح المعادلة هكذا : ن = أ + ب + ج. وليس ن = أ وحدها أو ب وحدها أو ج وحدها. كما أنه ليس ن هي أ + ب أو ب +ج، أو أ + ج، أو أن هي أنصاف مواقف ومواقع أ، و ب، و ج. على القارئ- الناقد إعادة صياغة النص من جديد وفق المنطق الذي يفرضه موقعه الفاعل للجماعة الساردة كلها أولا، ووفق منطق المعاصرة المنفتحة ثانيا. وعندئذ يكون موقع الناقد في كل البؤر المكانية. ومن هنا فموقعية الناقد- القارئ هي احتواء المواقع كلها دون أن يكون في إحداها. وقد يبدو مثل هذه الموقف صعبا في مرحلة الهيمنة الأيديولوجية على الناقد والنقد، أو هيمنة إحدى القيم الكبيرة كالقيمة الماركسية أو القومية أو التراثية أو المدرسية أو علم النفس ...الخ على تيارات النقد. ولكن هل يستطيع الناقد التجرد من المؤثرات وقواها المهيمنة ؟ هذا ما لم يصرح به نقديا حتى الآن.

النظرة الجدلية للنقد وحدها القادرة على صوغ فكرة التبئير ثانية من خلال تموقع الناقد.

هذا لا يعني أن على الناقد أن يعيش موت الآخرين، كي يكتب النص نقديا، كما لا يعني أن يكون بديلا لموقعية الشخصيات الساردة كي يأخذ دورها، وإلا ما معنى حركة الزمن وتغيرات المكان والتقادم في الخبرات، فموقع الناقد موقع جدلي بالضرورة ليس من خلال تعامله المنفتح على التجارب كلها وفق صياغة معاصرة للمقولات فقط، بل ولأن موقعه غير مفرد. وتتم هذه الفاعلية النقدية من خلال التضافر بين الناقد والشخصيات في صياغة النص النقدي. فالنص لا يكون مكتملا في موقعية واحدة مهما كانت قيمة هذه الموقعية تاريخيا وإيديولوجيا، وإنما اكتماله يتم وفق التداخلات الجدلية بين مواقع التبئير كلها.

٦
تموقعات عدة

في العلوم العسكرية يعمل العسكريون لوضع مخطط كامل للمواقع التي سيشن العدو هجوما منها وللمواقع التي سيشن هجوما عليها، أي هي المواقع نفسها التي من المحتمل سيهاجمونها أو التي سيدافعون عنها. وفي ضوء المعلومات السابقة لخطط المهاجمين، يمكن للمدافعين أن يتصوروا النتائج المحتملة وخطط الدفاع والهجوم المحتملة التي سيواجهونها. الخطة تقتضي عملا متداخلا بين موقعين: أحدهما مفترض / واقعي من قبل المرسل/ العدو، والآخر واقعي - مفترض- من قبل المرسل إليه -العسكريون المدافعون -: المواقع المفترضة واقعية - معاشة من قبل كلا الطرفين.

كلا المخططين هم من عمل المرسل والمرسل إليه، أما عمل الناقد ما زال مبهما، أنه لا يبدأ العمل إلا بعد أن تتضح حيثيات الرسالة. وبدءا فعليه أن يكون في وضع المُرسل والمُخاطَب معا. إنه الشيطان الذي يتموقع في تفاصيل المجالين. و لكنه ينطق بلسان، هو جدل اللسانين: لسان من يَرسل ولسان من يُرسل إليه. أما لسان الرسالة نفسها فهو لسان البؤرة المكانية الكائن بين فهم المُهاجِم، وفهم المُهاجَم لما يتعلق بمحتوى الرسالة- الهجوم والدفاع. وبلغة بسيطة نقول إن المُهاجِم يتموقع ضمن مخططه الهجومي، وإن المُهاجَم يتموقع ضمن مخططه الدفاعي، في حين يكون للرسالة نفسها تموقعها الخاص الذي هو غائب - حاضر عن الاثنين. وضمن تموقع الرسالة يكون عمل الناقد الذي سيضع احتمالات التداخل بين فهمين مفترقين، لان

الرسالة تتميز بطريقة ما ترسله من إشارات متناقضة أو متوافقة من قبل الطرفين، و قد لا تكون واضحة لهما معا.ثمة لغة ثالثة مضمرة وغير مفهومة في لغة المرسل والمرسل إليه، وفي لغة المرسل إليه التي تصبح لغة مرسل، ولغة المرسل التي ستصبح لغة المرسل إليه، وإلا ما معنى أن تنشب معركة ؟ وفي ضوء هذه اللغة الثالثة يكون عمل الناقد.إنه يُبَئِّرُ الرسالة بمواقع مختلفة عن المواقع المُبَئَرةُ من قبل المرسل والمرسل إليه. وهنا تبدأ فاعلية البؤرة المكانية، التي ستكون محتوية للبؤر الباثة، و للبؤر المستقبلة، ولبؤر النص بوصفها بنية لغوية ذات لسان مستقل عن الألسن الأخرى كلها.

الفصل الثاني
شحنة المكان الروائي

شحنة الفضاء - شحنة المنطقة - شحنة الموقع

١

قد يبدو العنوان غريبا على النقد العربي" شحنة الفضاء، شحنة المنطقة، شحنة الموقع" فقد تعودنا أن نقرأ النص، إما بلا مفهوم نقدي دال، وإما بأن نضعه مسبقا ضمن سياق مفهوم نقدي ما.. وكلتا الطريقتين لا تعاين النص من داخل بنيته. وهو ما نحتاج إلى تدقيقه، بل تعاينه وفق سياقات أخرى. والسؤال المنهجي الذي يلازم بحثنا، هل يفرض المكان طبيعته ولغته وخصوصيته على العمل الروائي؟، هذا السؤال يقودنا إلى البحث عن أنواع الأمكنة التي تتعامل معها الرواية، وضمن تصورنا أنها ثلاثة أمكنة رئيسة يمكن أن تتفرع منها عشرات الأمكنة الأخرى وهذه الأمكنة الثلاثة الرئيسية هي : أمكنة الفضاء، وأمكنة المناطق، وأمكنة المواقع. بدءاً نحاول أن نوضح جملة نقاط أساسية كإطار عام يحدد سياق بحثنا.ما نعنيه بالمكانية هنا هو المفهوم الذي يعين الفضاء، المنطقة، الموقع.أو كما قال الكندي "هو إلتقاء أفقي المحيط والمحاط به"[١]..

ضمن السياق الفلسفي الذي يحيط ببحثنا، فالمكانية: كيان يرتبط بمفهوم فلسفي إسلامي شامل هو الصيانية والتدميرية.. ونعني بالصيانية تأكيد مبدأ الواحدة المطلقة التي لا يمكن تغييرها إلا بحركة في داخلها، ونعني بالتدميرية تأكيد مبدأ التعددية التي تعتمد على الحركة والفعل.الصيانية كلية، شبه ثابتة، تمتزج فيها الغيبية بالمادية، بينما التدميرية حركة اجتماعية فاعلة في التغيير، ولذا هي من صنع القوى الاجتماعية. تقترن الصيانية بالثبات، بينما تقترن التدميرية بالحركة والفعل. والاثنان في سياقهما الفلسفي محتويان ضمن الكل والجزء معا. نعني بالفضاء هو الواحدة الكونية، كالسماء، والصحراء، والبحار، والنار، والتراب، والأشجار، وفضاء الكتابة... الخ أمكنة كونية شاملة وموجودة خارج إرادة البشر.في حين تكون المنطقة هي البقعة الجغرافية الأصغر من الفضاء، كالبلاد، والمدن، والغابات، والأنهار، والمساحات، والسفن

(١) رسالة "في حدود الاشياء لابي يوسف يعقوب بن اسحاق الكندي" - تحقيق محمد عبد الهادي ابو ريدة، ١٩٨٢ القاهرة، ص ٣من الرسالة.وفي الهامش ثمة زيادة لتاكيد التعريف ورد عند ابن الهيثم حيث يقول" مكان الجسم هو أبعاد الجسم التي إذا جردت في التخيل كانت خيالاً لا مادة فيه مساوية لجسم شبيه الشكل بشكل الجسم"، ص ١٥٤ الجرجاني، وص ٨٣ الخوارزمي – الهامش منقول عن تحقيق أبي ريدة لرسالة الكندي.

وهي التي تجتمع فيها صفات الفضاء الكلية بصفات المنطقة الجزئية. وفيها يتم صياغة الأفكار التي تعيد تشكيلاً وعينا بالواحدة وبالتعددية.

وما نعنية بالمواقع هي الأمكنة المتفرعة من المناطق، وغالبا ما تكون ميدان الفعل الإنساني اليوم،. كالمقهى والبيت والسوق والشارع والمحلة والسجون والقرى وغيرها، وهي الميدان العملي للصراع اليومي بين القوى الصيانية والقوى التدميرية اجتماعيا وفكريا.

غاية هذا التصنيف، هي لتسهيل عملنا النقدي في تبيان مفهوم الشحنة في كل مكان منها، فشحنة الفضاء تستمد قوتها من الصيانية الكونية الكبرى، أي من الروح والغيب والمجهول والغرائبية الكونية ومن الله، بينما شحنة المنطقة تتداخل فيها الأنظمة الوضعية بالأنظمة الدينية، الصيانية بالتدميرية على شكل مؤسسات، التي تعيد تشكيل وعينا عن طريق الممارسة السياسية والقانونية، في حين تكون شحنة المواقع هي النتاج اليومي لأفعال الناس وفيها ما يشكل الفعل التدميري الذي يغير من تركيبة وبنية المنطقة والفضاء، أي الصيانية والتدميرية.

هذا التوصيف النقدي يسهل لنا رؤية كل الأعمال الروائية وأمكنة إحداثها، فقد تكون روايات كلها في الصحراء أو الجو أو البحار، عندئذ تكون شحنتها كبيرة وشاملة وكونية وفيها من الغموض ما يكفي لان تعيدها إلى الله أو الواحدة، وأفعالها ترتبط دلاليا بما يفرضه الفضاء على اللغة والأحداث والأسلوب والرؤية. وقد تجري أحداث روايات في البلد والمدن والمناطق فتكون لها شحنتها التي هي خليط، بين السماوي والأرضي.. البشري والإلهي.. الغيبي والواقعي..الخيالي والاحتمالي، ومجملها هي الأفعال التي تخلخل بنية الثابت، وتمهد لبنية التغيير، وثمة روايات تجري أحداثها في المواقع كالمحلات والبيوت والأسواق وغيرها ولها شحنتها البشرية اليومية التي تشكل بما نسميه بالبنية التدميرية التي تعيد تصوراتنا القديمة لسياقات بحث جديدة، وتقترب من الفعل السياسي والاجتماعي التغييري.وثمة من يرى وهو كذلك التداخل بين أمكنة الفضاء وأمكنة المناطق وأمكنة المواقع، فتجد الغيبي في الموقع والمادي اليومي في الفضائي وكلاهما في المناطق، وهذا يعني أن التشابك والتداخل بين الأمكنة هو في صلب العملية الجدلية التي تتداخل فيها الرؤى الكونية بالممارسة الاجتماعية، لذا لن يكون ثمة فواصل بين الأمكنة بالطريقة التي

تحدد أن الرواية التي تجري أحداثها في المدينة لا تتعامل مع السماوي والأرضي أو البحري أو الصحراوي والعكس صحيح أيضاً، هذا التداخل هو البنية الكلية الشاملة للمكان الذي تنصهر وتتفاعل فيه كل الرؤى الفكرية والإنسانية للأمكنة، عندئذ تكون الشحنات متداخلة وفي صراع جدلي عميق يكشف عن مستوى فاعلية النص وأفكاره.

٢

هذه الورقة هي محاولة لإعادة ترتيب الكتابة، قبل أن نبدأ بأي نص، محاولة ترتبط بالتخطيط المسبق للكتابة.ونخص المكان بها تحديدا، إذ لا يمكن أن تكتب نصا دونما التفكير بالمكان الذي تجري فيه أحداث النص، هذه ليست مسلمة فقط، بل هي آلية عمل ممنهجة، فالكتابة، هي جعل المكان مفكراً، بمعنى أن المكان يشترك في اختيار- إن لم يفرض- اللغة والشكل الفني والشخوص والأحداث، لأن النص نتاج لهذا التفكير المشترك بين المؤلف وأمكنة نصه، هذه خطوة أولى تعقبها خطوات، كأن نحدد المناخ العام لأمكنة النص، هل هي أمكنة في المدينة كما يفعل نجيب محفوظ وصنع الله إبراهيم، أم هي في الصحراء كما يفعل إبراهيم الكوني، أم هي في البحار كما فعل هيرمان ملفيل، أم هي في الجو كما فعل اوكزوبري، وتحديد الفضاء محاولة إشراك المكان بالتفكير، لتحديد أسلوب النص، هل يتم بطريقة سردية كما يفعل الكثير من الروائيين، أم حوارية وتعددية أصوات كما يفعل غائب طعمة فرمان، أم رسائل كما فعل تولستوي، أو تدوين وثائق يومية كما يفعل صنع الله إبراهيم، أم خليط من هذا وذاك بصياغات شعرية، كما يفعل جيل الحداثة في الرواية العربية. ثم نكسو كل ذلك باللغة التي تنبثق من المناخ والأسلوب وبالحدث الذي يجري فيه، وبالشخصيات التي تجسد النص، فالمكان جسد حي متفاعل فيه تتجمع الأزمنة ومنه تنطلق كل شرارات النص وإشاراته، وهو إذ يوصل الجملة بالجملة، وفق سياقاته، لا وفق سياقات الملفوظ أو المكتوب أو المصور فلكي يؤكد هيمنته على النص وقيادته الوجهة التي ينتهي إليها. من هنا تبدأ محاولتنا النقدية بتوصيف ثلاثة أمكنة يحتويها أي نص، مهما كان هذا النص طويلاً أم قصيراً، من شخصية واحدة أم من شخصيات، معاصرا أم قديما، قصة أم قصيدة، مسرحية أم فيلماً.

٣
الرؤية المنهجية

دُرس الشعر العربي الحديث، من خلال مفاهيم معروفة في النقد الغربي: الإيقاع، الصورة، الزمن، الأسطورة، العلاقة بالواقع، البطولة، الخلود، الموت...الخ وكلها منهجيات خارجية أبقتنا متعلقين بما هو خارج النص، والإشارة إلى العلاقة بين النص والآخر تبقى مؤطرة بما نعرفه أو نجهله عن الجذور، ولم يدرس النص من داخل تركيبته المكانية، بوصفه نتاج لعلاقة ما بين المبدع ومكونات المكان الشعرية، إلا في المنهجية البنيوية وبعد ظهور مفاهيم جديدة من قبيل الشعرية والتكوينية وهي اطر معرفية لا تعالج الأدب كأدب بل الخطاب كله ويكون النص الشعري ضمن بنية وتركيب هذا الخطاب.هذه التركيبة المكانية التي ما أن انفتح النص الحديث عليها، حتى بدأ لنا الموقف النقدي من الحداثة الشعرية أقرب إلى توصيفها نقدياً، وعندما لا نجد في نقودنا مفهوما ما يتلاءم وسياق النص الحديث، نتركه وكأنه نص غريب، هذا ما دأب عليه نقادنا عندما يهربون من نصوص لا تنسجم ومفاهيمهم النقدية الجاهزة، كما هو حادث مع قصيدة الحركة الثالثة للحداثة الشعرية، واعني بها قصيدة النثر..نجدهم يعيدون تركيب مقالاتهم عنها وفق سياقات نقدية لا تخص قصيدة النثر، فعندما لا يجدون فيها ما يتلاءم ومنطق قصيدة الحركة الأولى والثانية للحداثة، يستعيرون ما تقوله سارة برنارد عنها، أننتظر حتى يقول لنا النقد الغربي عنها شيئاً، هكذا تعامل نقدنا العربي مع البنيوية والتفكيكية، والنقد الأسطوري، والنقد اللغوي وحتى مع نقد الواقعية الاشتراكية بالرغم من قربه من أفكارنا وتصوراتنا عن العلاقة بين الأدب والواقع من منظوره الثوري. فالنص وفق هذه المدارس يُدرس وكأنه هو الواقع وهو التعبير الكلي عن الحدث وهو اللغة وهو النحو وهو المكان والزمان ويمكن أن يصبح وثيقة يحال صاحبه للمحاكم إذا ما عالج قضية أخلاقية أو دينية، وعندما يعتبر الأدب جرما أو شهادة يفقد أدبيته ويصبح وثيقة تعبر عن واقع وبهذه الطريقة نفقد كونه أدبا يملك شعرية تتجاوز الزمان والمكان إلى المستقبل. الأدب لا وطن ولا منتج مفرد له، هو طاقة مكانية متعالية عن الرؤية الأيديولوجية النفعية، هو هناك في التركيبة الإنسانية التي تمنهج

صياغة قبولنا أو رفضنا، القراءة وحدها تجعلنا نعيش في الشعرية من عدمها، أما ما يقال فهو صياغة أخرى اقل شعرية من النص، النقد العربي يقيم مقارباته على متشابهات عندئذ أقمنا بيوت نقودنا عليها، متناسين أن تجارب كثيرة تتشابه دون أن تلتقي، من هنا تبدو محاولات النقد العربي الحديث الجديدة غريبة، وهي تبحث عن مكونات الحداثة في النص بمعاول وتربة جديدتين، ومنها النقد المكاني.

٤

منذ الثمانينات بدأت مفردة المكان والمكانية تدخل ميادين النقد الأدبي الحديث، وحققت حضوراً في دراسات عدة، كانت نتائجها تطويراً لمفهوم الواقعية تارة، وتطويراً لمفهوم فينومينولوجي العلاقة بين الأشياء واللغة الشعرية تارة أخرى. وكانت حصيلة المحاولات النقدية التطبيقية منها والنظرية، أن بدأ حقل نقدي جديد في الثقافة العربية، مارسه عدد من النقاد على النصوص الإبداعية، لم يكن مسبوقاً إلا في أطر التعاريف العامة للزمان والمكان. وبعد أن شب مصطلح المكانية عن الطوق والتجربة، بدأ عدد من النقاد دراسة مكوناته الجمالية والفكرية والفلسفية، وأضيف للنقد منها ما يجعل معاينة النصوص الأدبية أكثر دقة وأقرب إلى الكشف عن مكوناتها الحديثة، ولا تكاد محاولة نقدية تخلو اليوم من العروج على المكان في النص.وبالطبع اغتنت محاولات النقاد العرب تلك بما وجد من تصورات فلسفية خاصة في الفلسفة الظاهراتية ما يغنيها ويحلق بها إلى منطقة الخيال الشعري، ثم وجدت في تصورات جوليا كرستيفيا وكتابات مترجمين عرب ما يسند تصوراتها ومنهجيتها الجديدة، وطوال عشرين سنة الماضية توالت الترجمات في الحقل المكاني، حتى بتنا لا نجد ترجمة في حقل النقد، دون العروج على المكانية.

الآن نعيد إلى الأذهان بعض ما يمكن أن نجده في المكانية من مفردات يمكنها فيما لو درست دراسة، بعد توصيفها النقدي- أن تعطي للنص المدروس إمكانية أن نراها من جوانب لم تستطع المفاهيم النقدية القديمة الإتيان بها، حتى تلك التي ترجمت. ونعني بذلك العلاقة الأسلوبية بين النص والمكانية، أي الهوية والقدرة التي تمنحها المكانية للنص فيما لو فهمت

فهما جدليا وفق العلاقة بين شحناتها الثلاث، والتي تقوم على العلاقة بين الكلام والمكانية. فعندما نقرأ نصاً روائياً أو شعرياً، أو نشاهد فيلماً سينمائياً، أو لوحة تشكيلية حديثة، يتبادر إلى أذهاننا أننا بصدد شحنات جمالية نستشعرها في النص تبثها المكانية، وقد تكون هذه الشحنات متصلة أو متقطعة متجاورة أو مفترقة، واقعية أم موحى بها، ولأننا لم نتعرف عليها بسهولة لأن النص بأسلوبيته، قد دثرها بأغطية بصرية ولونية ولغوية، فبدت غائرة في أعماق النص، في حين أنها مثل النار الأزلية كامنة في الأعماق ولم يظهر منها إلا اللهب، تلك هي: شحنة الفضاء، شحنة المنطقة، وشحنة المكان.وللحديث عن بنية هذه الشحنات نقديا علينا أن نعيد صياغة مفاهيمنا للأدب من جديد، وان نلغي اعتباره مُعبّرا عنه باللغة المكتوبة فقط، بل يمكن أن تكون اللغة المكتوبة ليست إلا شفرة واحدة من شفرات كثيرة لم يستطع النقد الآلي الكشف عنها، لذا فالشعرية المكانية لا يعبر عنها باللغة، وإنما بالتماهي الصوفي بين المتلقي / المؤلف وما يبثه المكان من شفرات عبر التأمل فيه.وفي سياق هذا التأمل لا نجد شكلا تعبيريا واحدا يحتويه أو يمكن القول انه كفاية، لذا لن يقف التأليف عند نتاج واحد ولا عند كاتب واحد ولا في عصر أو زمن أو مدرسة وتيار، انه سيل يكبر بجريان التجريب فيه، المكان لوحده من يحتفظ بكل هذه الشفرات وعلينا أن نتعمق في الحفريات داخله وفي مكوناته وإحالاته وتأويلاته والكتابات والصور عنه كي يمكننا أن نقف على تعبير مجازي آخر غير ما.

٥

الشحنة / الروح / الشعرية

نقرأ في لسان العرب أن كلمة "شحن" تأتي بمعنى (ملأ) شحن المكان.. ملأه، والشحنة هنا هي المادة المرئية أو غير المرئية التي تنبني في فراغ الفضاء/ المنطقة / الموقع. فقد تشحن بمادة تملأها كله، فتبدو للعيان مرئية ومحسوسة...الخ.مثل البحيرة، وقد تشحن بروح لا ترى، مثل الكهرباء في الأسلاك، أو الروح في الجسد الحي. والشيء المشحون قد يكون صلبا ليس فيه فراغ ظاهر كالحجر، وقد يكون كله فراغ كالخلاء. ومن هنا فالفراغ الذي نعنيه هنا هو

امتلاء أيضاً، وكيان عضوي مادي. وكل فرِاغ - بكسر الراء- عند العرب بمعنى إناء. – لسان العرب- فالفارغ لا يعني أنه غير مشحون بشيء ما، بل يعني أنه ممتلئ بمادة تحركه وتجعله حيا بين الأحياء. يقال في التنزيل (وأصبح فؤاد أم موسى فارغاً، أي خالياً من الصبر) بمعنى انه ممتلئ بالحزن. والفؤاد بموقع الإناء وفرَّغ – بتشديد الراء- المكان.. أخلاه. وقد يكون التفريغ من مادة محسوسة أو من روحه، وفرَغ – بفتح الراء.. مات، أي خلا من روحه، الروح هي امتلاء للجسد. الفراغ في كل هذا ليس إلا إناء لشحنة مادية تستوطن فضاءه ومنطقته وموقعه. وبالضرورة ستتبع الشحنة الإناء الذي توضع فيه.. المكان هو المولد لكل عمل لذا فهو يقترب من مفهوم الشعرية عند تودروف حينما يقول الشعرية هي "معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل..." أنها تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه" فليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازاً من انجازاته الممكنة، لذلك، فالشحنة تعني وفق وجهة نظرنا الشعرية، ونجد ذلك واضحاً في أن شحنة الفضاءات ك : البحر، والصحراء، والهواء، والخلاء، والبلاد، والمدينة،. .الخ، تولد قوانين خاصة بها، جزء منها هو مكونها البنيوي، "الباطني" وجزءها الأخر أنها "تجريد" كما لو كانت مشتركة بين كل الأمكنة الفضائية الكبيرة، اللغة المتولدة عبر هذه الفضائيات تتسم باللا شخصية، ولذا يمكن استعارتها من المصادر والمعارف العامة، ومن كتابات الآخرين، ومن السير الذاتية للأدباء، ومن أحلام يقظة الشعراء، ومن المذكرات، وهي لا تشبه شحنة الأمكنة المناطقية : ك : البلدة، المحلة، القرية ،،. وهذه بدورها تمتلك شحنتها -شعريتها -الأتية من خصوصيتها الباطنية / الذاتية، ولكن الأكثر شيوعاً ومن التجريد الذي هي عليه، ولكن الأكثر تحديدا، ولا تشبه الشحنتان، شحنة موقع ك: البيت، المقهى، الدائرة، الشارع، الحقل..الخ. وهي التي تندمج فيها الباطنية بالتجريد. ومن هنا نبدأ في التفريق الأولي بين الفضاء والمنطقة والموقع، ويبدو أن الموقع أصغر الوحدات، بينما المنطقة هي الحلقة الوسطى بين الفضاء والموقع، في حين يكون الفضاء هو المدينة أو البلاد، ولذا فالشحنة الكبرى لا تتوالد لذاتها دائما بل تستمد وجودها من شحنات أصغر منها أو تكون هي المجموع للشحنات الأصغر، ومن ثم توظف الشحنات تبعا للموقع في المنطقة وللمنطقة في الفضاء.

ويبقى في جوهر توالد الشعرية / الشحنة أهمية الفعل الإنساني فيها، وهو ما يجعل أي نص يمتلك إحالات إلى قضايا وأفكار وله مرجعيات وتحدده أيديولوجيات، وهذه نقطة مهمة وهي أن الشحنات ليست بعيدة عن أفعال الإنسان وقضاياه في اللحظة التي يراها ويعيشها..

هناك ثلاثة حقول علينا أن نفهمها قبل بدء الكتابة، ولا تجري صياغتها والتعامل معها إلا بلغة تكشف عن مستويات التعبير الفني للمكان، ومن هناك يمكن مزج الواقع بالخيال، الخاص بالعام، التاريخي بالشعري، فاللغة طاقة قادرة على دمج المتفرقات لتولد منها تيارا وسياقاً داخليا يغذي مفاصل النص ويعلو به..من هنا ندرك أن الكتابة ليست فعلاً اعتباطياً، بل هي تنظيم مدرك، وفاعلية حسية مباشرة.

٦

بم نميز شحنة الفضاء عن شحنتي المنطقة والموقع؟، في البداية نحدد أن مفهوم الشحنة ليس واحدا، فقد تعطيك أمكنة ما شحنات عاطفية – المراقص والملاهي ودور الرفاهية والنوادي الليلية مثلاً، و تعطيك أمكنة أخرى شحنات نرجسية- مقر العمل الخاص والبيت وأماكن التملك- وتعطيك أمكنة شحنات للحرب القواعد العسكرية وجبهات القتال وساحات المعارك وطابور الأسلحة والمتاحف العسكرية-، وتعطيك أمكنة أخرى شحنات للموت، مثل المقابر الأثرية والمدافن الحديثة وعنابر المستشفيات والكهوف، بينما تمنحك أمكنة مثل حفلات الأعراس - الفرح والنشوة- وتعطيك السجون العزلَة والتفرد ،، و تمنحك مراقد الأولياء الرهبة والحزن والدعاء والبكاء والأمل، وتجسد لك الأهرامات والكنائس والجوامع والقصور الكبيرة - العظمة والقوة والتاريخ والأديان...الخ كما أن للبحر وللصحراء شحناتهما في السفر والغربة والمتاهة. وللمدن المهمة شحناتها: للقاهرة ولبغداد ولدمشق ولبيروت شحناتها التراثية العربية الإسلامية، وهي غيرها الشحنات التي تمنحك إياها روما أو باريس أو لندن، وغيرها كتلك التي تمنحك إياها مكة أو القدس أو الفاتيكان...الخ. وهذه الشحنات ليست على سياق واحد، فبعضها يستمد حضوره من التراث، وبعضها من المعاصرة وقسم ثالث مما يجمع بين هذا وذاك؛ ولذلك فلكل من الشحنات الثلاث ميزات سيكولوجية وتاريخية وواقعية، ولكن ما يجعل موضوعنا أقرب للوضوح أن نحدد بدءا أن شحنة الفضاء تعتمد الرؤية الكونية، الكلية، الشامل، لذلك فهي شحنة صيانية، يلجأ إليها الناس كلما داهمهم خطب عظيم. وكل شحنة

حديثة يعتمدها فضاء معاصر ما إن تخلو من الروح الكوني حتى تزول، بما فيها الإيديولوجيات الكبيرة. وأن شحنة المنطقة تعتمد رؤية الجماعة التي تسكنها، أي أنها مزيج من الروح الكوني –الصياني والعمل الحياتي الجماعي الذي في نموه واستمراره ينشأ جدل المعارضة أي الفعل التدميري، وأن شحنة الموقع تعتمد الرؤية الفردية كليا، أي الرؤية اليومية العملية وهي أيضاً رؤية تدميرية لاعتمادها التغيير المستمر.كما أن شحنة الفضاء أزلية، قديمة تعتمد التواريخ القديمة، ومشبعة بروح الأولين، والتعامل معها فيه شيء من القدسية، في حين أن شحنة المنطقة تتجاور وتتداخل فيها الأزمنة، والتعامل معها يتم وفق سياقات محسوسة، في حين أن شحنة الموقع أغلبها في الحاضر والتعامل معها يومي ومألوف.

قد يكون مثل هذه التمايز البسيط بين الشحنات الثلاث مفيداً لنا، لأننا سنسعى في هذه المقالة إلى التعليق العملي – النقدي، على نماذج روائية، نعتقد أنها كافية للتدليل على بعض النقاط المهمة في التفرقة بين الشحنات الثلاث.

٧
نماذج لقراءة الأمكنة

إذا أردنا أن نقرب الصورة بمثال من الأدب الروائي العربي. نأخذ رواية الحرافيش لنجيب محفوظ، وهي واحدة من الروايات التي جمعت بين شحنة أمكنة الفضاء وشحنة أمكنة المناطق وشحنة أمكنة المواقع، ولم تغلب شحنة على آخري، ولذا ندرسها بعمومية هنا للتدليل على أن الروايات العظيمة هي التي تتوازن في بنيتها أفعال الآلهة بأفعال البشر، ولذا نجدها قد جمعت بين فنون قول عدة: الحكاية والملحمة والقص، وفيها أمكنة الفضاء الديني، والمنطقة التي تجري إحداثها فيها، والمواقع (بيت الناجي على وجه الخصوص)، كما تجمع في أحشائها الوثيقة التاريخية والرؤية المعاصرة المتجددة، وتتجاور الشخصيات المفترقة زمنيا مع الشخصيات المتسلسلة أسريا؛ وهي تعيد تشكيل ذاتها بطريقة التوالد، وفيها من الماضي موضوع، ومن المعاصرة مواضيع، وأحداثها تتتابع في حقب ودهور وأمكنة أرضية وسماوية، وتتدرج على صفحاتها الأقوال والمنابر والمفاهيم والصور والأفكار والفلسفة، وتتنوع على أرضيتها كل الممارسات، فنجد فيها السهولة والوعورة، الوضوح والغموض، القول المبهم والقول البسيط،

الأمل والحرمان، التشبث بالقدر والركون إلى أفعال يومية، الممارسة بالعطالة، فلم يعد مكان أو زمان لم تتطرق إليه، ولم يعد مفهوم لم تستعمله، ولذا فهي رواية وملحمة، وسيرة، قول في السرد، وقول في الشعر، قول في ما يعاش الآن، وقول في ما كان معاشاً.. ولأنها تحكي قصة العلاقة بين الإنسان والمكان.. علاقة من يستنطقه المكانُ، وعلاقة من يستنطق المكانَ، فإن أي جزء منها يحمل أفكار كل الأجزاء.

فضاؤها الكبير هو الفضاء المفترض القديم، ذلك الذي أنشأه آدم على الأرض، فضاء مشحون بالقدم وبالبدء، وقوضه صراع الأبناء، فأحاله إلى مناطق ومواقع موزعة على شعوب وأقوام، وإلى أمكنة ممتلئة بالمدن والمقاطعات، والشحنة التي تملأ هذا الفضاء الكلي /البدائي هي الروح القديم ؛ البراءة الأولى، التكوين الأول، الخلق البدء، ونطلق عليها الشحنة الصيانية، شحنة فيها من القداسة ما يجعلها غير منتمية لزمن معين ولا لقوم معينين، بل هي تاريخ للأديان كلها، وتاريخ للأقوال الآتية إلى البشر كلهم، وفيها من المعاصرة ما يجعلها منتمية لزماننا هذا ولكل الأقوام، بحيث يمكنك أن تقرن ما حدث بما يحدث اليوم، وكأن الكرة المدورة مدورة الأحداث أيضاً، فشحنة الفضاء تصون الأرض والناس، الأحياء منهم والأموات.. عمادها الأديان والموروث القديم ومادتها نثار من عادات وأقوال وتواريخ، ومصنفات و..و... ومكوناتها بقايا مكتوبة تداولها الناس على لسان أولياء و أوصياء، تُسمع حكاياتهم وتروى، وتعايش لتصبح أساطير وحكايات، كما لو كانت قصص الأولين، بعضها يخترق المنام فيأتي في الأحلام ناصحا ومرشدا بما يمتلكه من قوى غيبية قادرة على فك ألغاز الحاضر..وبعضها تفرزه الحياة اليومية فتعيشه الشخصيات كما لو كان هو النتاج العملي لجدل اليومية... بمثل هذه الشحنة جعلنا نجيب محفوظ نحيا في فضاء الأزمنة الغابرة، وكأنها آتية للأرض من فضاء كوني أوسع. وأن ما يسرد أمامنا من أحداث ليس من صنع بشر نعرفهم وإن سمُّوا بأسماء، ولا من تكوينات اجتماعية معروفة وإن قيل أنها تحدث في الأرض. بل ثمة قدرية روحية تشحن كل الفضاء بما فيه البشر الأحياء بفكرة من يصونهم ومن يحميهم ويديم وجودهم.. هذه الشحنة ليس لها مفردات محددة، ولا قاموس لغوي يصفها، ولا أمكنة يمكن أن تأوي إليها رغم أن موطن هذه الشحنة ومقابر الأولياء، تلك المواقع الصغيرة التي تشكل كما يقول مارسيل ألباد "سرة الأرض"

أي المواقع التي تخضع لفاعلية الروح فتحولها من العادي إلى المقدس، وميزة هذه الشحنة أنها لا تستحدث ولا تفنى، فهي روح كوني صياني يملأ كل الفضاء. نجدها في الأماكن والمواقع القديمة والحديثة معا، ولذلك لا مناص لأي نص حديث من التعامل معها، فهي الأرضية التي يشيد النص عليها عمارته الفنية، إلا أن هذه الشحنة الكونية الكبرى والصيانية ما أن تنتقل إلى المواقع وتبدأ الممارسة الحياتية معها حتى تنشأ من داخلها قوى تدميرية جديدة وباسمها وبكل مفرداتها.. في الموقع تبدأ هذه الشحنة الكونية بما هو حياتي ومن ثم تبدأ بالتغيير، فيتحول الإلهي إلى حياتي يومي، وتصبح أفعال الله أفعالا بشرية، وتسود تلك العلاقات التي نجد فيها بعدا حياتيا - دينيا.. من هنا نجد شحنة الموقع، في رواية الحرافيش، تستمد وجودها من شحنة الفضاء الأزلية، من ذلك الإرث القديم الذي يحيط بكل المواقع التي تتحرك بين الشخصيات، وفي الوقت نفسه تخضع لجدل الحياة اليومية، هذا الذي يغيرها ويبدل من سياقاتها ويجعلها مغايرة لأهدافها الروحية القديمة، إنها جزء من فعل البشر، فثمة من يجعلها متغيرة متبدلة تبعا للأفعال والمواقف، وخاضعة لقوى الواقع المادية لتتحول شحنة الفضاء الكلية السابقة إلى شحنة موقع قابلة للتدمير المستمر لارتباطها بالواقع اليومي للناس: كعلاقات العمل، علاقات الأسرة، علاقات الجيران...الخ. ونطلق على هذه الشحنات المغيّرة (الشحنات التدميرية).

فعندما يحدث مرض الكوليرا في أحد مواقع الرواية، وهو فعل تدميري، تنهض القوى الصيانية القديمة المرتبطة بالفضاء الكلي والروحي محذرة الناجي من البقاء في الموقع، بل وترسم له خطط النجاة بالذهاب إلى الصحراء موطن الروح القديم، وسيجد هناك بئرا وكهفا وعليه أن يأخذ زوجته وأبنه –البنية الثلاثية للاستمرار كي ينجيا معه. فالتدمير الذي يصيب الموقع، وهو من أفعال الحياة يمكن تلافيه أو تغيير مساره عندما تنهض القوى الصيانية في الفضاء الكلي. بمثل شحنة الموقع هذه تتغير مسارات الحدث المركزي، وينبني نص جديد، فيغادر الناجي الموقع، ولم يغادر أمكنته القديمة، بدليل أنه عاد إليها، بعد أن تغيرت الروح التدميرية في الموقع، فالموقع الآن بشحنة جديدة، بعد أن فرغ من مرض الكوليرا.

بعيد عودة الناجي من الصحراء، وبعد أن انتهى مرض الكوليرا من المدينة/ الموقع وجد البيوت ممتلئة بروح الأشياء القديمة الميتة، أي روح فضاء المدن والناس الأولين، وفي الوقت

نفسه ممتلئة بشحنة جديدة مهيأة لميلاد جيل جديد من البشر والعلاقات، فما كان منه إلا أن أعاد الحياة لها بالتعامل الجديد قبولا أو رفضا، وجعلها منسجمة وحياة الموقع الجديد رغم أنها محصورة بالباقي من الأشياء، فشحنة الموقع تتغير و تفنى، وقد تستحدث، وقد يعاد تشكيلها ولكن ليس بالأسلوب القديم، لكنها وهي تستمر بالحياة تنمو في أمكنتها شحنة صيانية جديدة تهدد القوى الروحية الكونية بالفناء، فتنشأ من داخلها قوى تدميرية جديدة تغير من مسارها أو تبدله كليا، وهذه القوى التدميرية الجديدة هي شحنة المكان، وهي الأكثر تغيرا وتبدلا، فهي جدل الشحنتين (الصيانية- شحنة الفضاء التدميرية -الصيانية شحنة الموقع) إن خصائص شحنة المكان بشرية ويومية وترتبط بالأفعال المتحركة، لذا فهي عرضة للحياة والموت اليومي، وتغيراتها المستمرة تمنح الحكاية مجالات سرد منفتحة، هي جزء من اللعب الفني- الحياتي.. في رواية الحرافيش نجد شحنة المكان ممثلة بحركة الشخوص وحياتهم اليومية وأفعالهم المتعلقة بمسارهم الحياتي المتدفق، وإن لم تختف من سلوك الناس واعتقاداتهم، فكل شيء فيها عرضة للتبدل والتغيير، زمنها الآني هو المتحكم بها، رغم بقاء الماضي ثوابت في السياق، فشحنة المكان المتغيرة تنفتح على كل الرياح، مادتها هذا الذي نتنفس ونهوى ونغير ونبدل..هي اليومية المنفتحة، التي تحدث ثم تنسى ليس فيها روح مثيولوجية أو بواقٍ أو آثار قارة إلا بأن تعيد ما يحدث لما سبق، وليس فيها انفتاح على فراغ لأن ما سوف يحدث يؤسس لما يأتي فشحنة المكان هي شحنة جدلية الفعل اليومي.

ثلاث شحنات نجدها في هذه الرواية: شحنة الفضاء القديم، الشحنة الصيانية المطلقة، الروح الأسطورية التي كانت تتحكم بأقدار البشر، وهي روح تتوالد تاريخيا وتنمو في فضاء آخر كلما داهم المواقع وأمكنة الفضاء خطر أو مرض. وشحنة المنطقة تلك التي تتحد مساراتها وملامحها بمن يشغلها من المتنافسين وبمن يجعل منها مناطق ذات حكايات وقصص وأحداث وأفعال، وقد تكون المنطقة بلدا، وقد تكون بقعة ما في هذا الفضاء هي الحاملة والمولدة للحدث. وهي الشحنة التي تتحول إلى قوى صيانية أخرى ثم تتهدم بفعل داخلي لها. ثم هناك شحنة الموقع وهي أقل الثلاثة حدودا وأكثرها وضوحا لأنها من أفعال البشر، فقد يكون محلة أو بيتاً أو مجموعة من الأبنية، وفيه تبني الأحداث وتقص وتفعل وتنمو وتتجسد، ثم تهرم وتموت، ومن ثم تحيى من جديد ولكن بشكل آخر وأكثر تقدما.. إنها شحنة الجدل اليومي للمكان.

٨

سنعالج هنا عددا من شحنات الأمكنة الروائية العربية، التي تتوزع بين شحنة الفضاء وشحنة المنطقة وشحنة الموقع..

نماذج من رواية أمكنة الفضاء

في رواية إبراهيم الكوني "نزيف الحجر "نجد شحنات أخرى هي شحنة الصحراء وقواها المادية وغرائبيتها هي الصحراء المترامية الأطراف، الكون المتسع المتكرر والذي يهمين على الرؤية والفكر ويعيد تكوينات الميثولوجيا القديمة كما يدخلها في الغرابة المعاصرة. والصحراء التي بني الروائي علّم، فيها بيته تمتد إلى بلدان مجاورة أخرى جوار ليبيا، مما يعني أنها أكبر مفهوما من البلد نفسه وإن انتمت إليه، فالصحراء شأنها شأن أي فضاء كلي، كالمحيطات وطبقات الجو والجبال، والبلدان، لا يمكن احتواؤها أو توصيفها من خلال موقع ما منها، لذا فهي ليست مكانا محددا، ولا مساحة معلمة تستطيع أن تؤشر إليها أو أن تحتويها، إنما هي خلاء واسع مشغول بالفراغ، كما تسمى في المفهوم الشهرستاني للمكان، والخلاء فضاء لا يحد أو يعلّم، كما انه لا يصنع تماسا مع محتوى آخر، ولذا فالانطلاقية المكانية سمة من سماتها الأساسية، وتولد شحنات متناقضة بعضها جبلي والأخر رملي والثالث آت من الأحياء التي تُسكن.. وهكذا نجد أنفسنا في سرد غني بالمحتملات فجعلتها الرواية منفتحة على تكوينات بيئية مختلفة وغير متجانسة : حبة الرمل اللا متناهية في العدد، إلى جوار صخور الجبال، وغالبا ما نجد تداخلا مخلا بين تكوينات هذا الفضاء الواسع، حتى ليبدو أن اللا تناسق هو الغالب على حياة الناس والأحياء الموجودة فيها. وإذ تنبسط الصحراء أمام العين فضاء لا حدود لها، إنما لتنشئ أفقا سرديا لاحدَّ لقدراته الذاتية، وعليه لازمان فيها معين و لا مكان، زمانها ومكانها محكومان بالتناقض الحاد :الموت والحياة رواياته السحرة والمجوس والتبر. الصحراء -عنده هي المكان المضاد لمفهوم الحصن، أو المدينة المسيجة، أو البقعة المعلمة والمحددة والمسيجة، ولأنها كذلك فأي تصور عن المفاهيم التي تطرح حول الأماكن المحددة لا تنطبق نقديا على مكان مثل الصحراء، لأنها لا تشغل إلا بتغيرات جذرية كامنة في تركيبتها الذاتية، وبالتالي فان هذه التغيرات لا تحدث تطورا أو نقلة ما فيها، إنما تحاول أن تجعل من الصراع هويتها الذاتية المضمرة فيها، ولأنها كذلك فقد عمد الروائي في معظم أعماله إلى

المزاوجة بين الإنسان والحيوان مزاوجة بنيوية. أي انه أحل روح الإنسان في الحيوان كما أحل روح الحيوان في الإنسان..في هذه النمطية من الأمكنة الكبيرة تضمحل الأمكنة الأخرى وتقل قيمتها فلا مناطق تحدد سياقات السرد ولا مواقع يمكنه إن ينشئ عليها بيته الروائي، لكنها وهي الكونية كشفت عن قدرة تأليفية للروائي تمهد لان يكون نصه قريبا من الميثولوجيا.

ويعيد فاضل العزاوي في روايته المهمة "آخر الملائكة" بنية المدينة الإشكالية، وهي كركوك التي تعايشت فيها أقوام مختلفة وعاصرت إحداثا مختلفة، سياسية واجتماعية واقتصادية، لذلك فهي مشحونة بتاريخ العراق كله.وخلال تعامله سرديا مع فضاء المدينة منحنا افقاً إشكاليا عاما، وان اختصت به، ذلك هو توصيفاتها الجغرافية والديموغرافية، فاستخلصنا نتيجة مفادها إن المدينة – الفضاء – مدينة الهويات المتعددة، والأصوات المتجاورة، والأفكار الرأسية في أعماقها، تولد شحنات مختلفة، ولكن عندما تتجاور تولد طاقة جماعية. لعل هذه الثيمة الكلية، هي التي تقربنا مع فضاءات عالمية أخري.. بإمكانك إن تستعير أجواء القاهرة، أو بيروت أو باريس أو أية مدينة أخري، فتجد فيها ما يتلاءم وفضاءات المدن العراقية، لكنك لا تستطيع استعارة أمكنة قرية ماكاندو، ولا خان الخليلي، ولا حارة الزعفران، ولا أزقة دمشق أو بيروت، ولا بيوت الخرطوم أو الجزائر. في مدينة كركوك ترى الله والنفط والعمال والشيوعيين والإسلاميين والكفرة والملائكة كما ترى الزهد والثراء، الفقر والغنى، الدراويش والأئمة، ترى الموتى وهم ينهضون، والأحياء وهم يدفنون وترى تقارب السماوي بالأرضي، الأجنبي بابن البلد، الشيوعي بالإسلامي الديني بالساحر، هذه الميثولوجيا الواقعية والخيالية كلها تحط في المنطقة – كركوك- لتنصهر في بوتقتها الفضاءات الدينية، بالفضاءات الأيديولوجية، بالوقائع اليومية لأناس يناضلون ويسجنون ويعدمون من اجل وطنهم القادم.

في رواية إسماعيل فهد إسماعيل "الكائن الظل" لجأ الكاتب فيها إلى مكان احتمالي وهو المكتبة في البيت الصغير، والمكتبة واحدة من الأمكنة الإشكالية الكبيرة التي تشبه الفضاء، والتي تعطيك تصورا أوليا عن صاحبها، وثانيا عن المدينة، وثالثا عما تحتويه من فكر ونماذج، وكل هذه المفردات تؤسس سياقا معرفيا مهما في حركة التغيير، بمعنى أن بيتها ثقافي ومكان السرد فيها يكتسب بعدا أيديولوجيا واضحا، حيث مهمة الكاتب المعاصر ليست تأليف الكتب

فقط، بل تغيير المجتمع، من هنا يصبح المكان لا يبعث على الطمأنينة والاستقرار رغم أنه بيت، خاصة وان رواية حمدان بن حمدي لا توحي بالاطمئنان في زمنه، وهو يسرق التجار ويقدم الريع للسلطان، وبعد أن اتفق التجار مع السلطان في زج ابن حمدي السجن، وقيده للمقصلة وشق جسده نصفين. وما يجعل الرواية مجسا للمدينة وللثقافة المعاصرة، هو أن المؤلف وبدعوة من حمدان بن حمدي اصطحب حمدان إلى لحظة إعدامه بوصفه جسدا يتلبس أثيرا، بمعنى أن المؤلف إذ يعود لذلك الزمن القديم يعيش في زمن المدينة الحديثة، وهذا ما يجعل النص أكثر حداثة ونقدا للمجتمع الذي يتحكم ماضيه برقاب حاضره. فالكويت ليست إلا دولة البرجوازية الكبيرة، وثمة رأسمالية تتحكم بأنشطتها كلها، لاسيما وأن اقتصادها كله معتمد على النفط وأسواقه العالمية والمؤسسات التي نشأت تبعا لذلك، بمعنى أن المدينة حديثة، وان مكوناتها الثقافية تتبع هذا التحديث ومن داخلها ينمو التناقض الفكري، فالشخصيات ليست من الفئة الشعبية، كما أنها ليست من الطبقة البرجوازية الكبيرة ولا من الرأسمالية المتحكمة، ولكنها أيضا لا تحمل أيديولوجيا سياسية، بل كل ما عرفناه عنها أنها شخصيات تنتمي لفئة المثقفين المتنورين الذين يريدون تغيير النظرة إلى القديم خلال البحث والتقصي، وليس خلال التسليم بالمرجعيات الثابت، فقد كشف اللص حمدان بن حمدي عن أن كل الكتب التراثية ناقصة، وأنها غير دقيقة لكثرة النساخ والناقلين لها، كما كان في مخطوطة ابن الخياط عن اللصوص، وهي غير معروفة، وكما حدث مع قصيدة مالك بن الريب، وهي بستمائة بيت لم يصل منها إلا عدد قليل، وقل ذلك بمخطوطات الجاحظ.. فالرؤية النقدية لا تأتي إلا من حاجة المدينة لتغيير ثقافتها، وليس من حاجة فرد لدرس أكاديمي جدي.. فالروائي ببنائه مسرحاً في جدران بيته الخيالي، إنما يبني مسرحا حقيقيا في شوارع المدينة الحديثة وبيوتها ومؤسساتها ليقدم عليها التاريخ القديم والحديث ويشخص ويمثل ويناقش ويحاور، فالحداثة لم تعد تسليما بما كان بل حواراً معه وتغييراً في سياقاته..والحداثة كما يقول مارشال بيرمان وهو يشرح ما ذهب إليه ماركس وبودلير في وصف علاقة الثقافة بالمجتمعات المتقدمة من أنها علاقة واضحة، بينما علاقتها بالمجتمعات النامية علاقة وهمية. لذا تتطلب الحداثة في المجتمعات النامية العودة إلى الميثولوجيا والتراث والخيال كما أسلفنا" ..أما في المجتمعات المتخلفة نسبيا، حيث لا تكون عملية التحديث قد رسخت أقدامها، فإن الحداثة حينما تنشأ تتخذ لنفسها طابعا خياليا وهمياً لأنها

مضطرة لأن تستمد قوتها لا من الواقع الاجتماعي بل من الأوهام، من السراب، من الأحلام.. في هذه الرواية تمتزج الأمكنة الكبيرة عن طريق المكتبة والخيال بالأمكنة المنطقية وهي الكويت بالأمكنة الموقعية هي البيت وعن طريق المكتبة التي تتداخل في هذه الأمكنة كلها يمزج القاص بين رؤى صيانية مثبتة بالكتب ورؤى تدميرية مؤولة بالشك ورؤى تغييرية مجسدة بالفعل.

وفي رواية محمد الأسعد "شجرة المسرات" والعنوان يفصح عن أمكنتها وشحناتها هي شجرة بفروعها وأغصانها وجذورها، ففيها يجتمع التاريخ والتراث والمعاصرة وعلى سطحها تتجاور شخصيات الماضي مع الحاضر، وجغرافية قديمة مع جغرافية جديدة، وما بينها سوى المخطوطات والسفر والترحال والسر، فجعل المؤلف المدونة التاريخية كلها مدونة واحدة ولكن بطبقات، وعلينا أن نلجأ للحفر في هذه الطبقات كي نجد المشترك، فغيب تواريخها وفصولها وتدرجاتها وتنوعها وأمكنتها وشخصياتها، وكأنها كتاب مفتوح على كل الأزمنة والأمكنة وليجعل منها عجينة سحرية تفرز في كل مفازة لغتها وتصورها عما يجري.. وتغييبه للتواريخ وللمصادر يأتي من تغييبه المتعمد للشخصيات الواقعية، تلك الشخصيات التي تحدد بعمر وبنسب وبمكان. وفعل الغياب يشكل فعل الحضور أيضاً، كي يتيح الغياب للشخصية أن تخلع حجابها، وأن تجوس في مدن لا تعرفها من قبل، وأن تصبح كوميدية مادامت على مسرح بلا جمهور، أو مأساوية ما دامت تكتب سيرة مدن وتواريخ اندرست في الصحراء المغربية، ولم يبق منها غير مرابطيات يتلذذن بفراش لم يوجد أو بمدونة في تابوت في روسيا مع امرأة من الفايكنج، أو صندوق سحري يلقى في البحر. هذا النمط من الرواية يمزج هو الآخر بين أمكنة كونية بأمكنة واقعية بطريقة فنتازيا الخيال في البحث عن طبقات الأثر والتراث في رحلة لمدن مجهولة وأخرى معلومة، وتقف خلف كل هذا البحث الرؤية الواقعية التي عليها المدينة العربية اليوم وإنسانها الإشكالي الذي يعيش في الماضي بينما عينه عن حركة الحداثة في العالم، مثل هذه الروايات أسئلة منفتحة على الشك الوجودي الذي يغلف حياتنا.

نماذج من رواية أمكنة المناطق

في رواية القاص غائب طعمة فرمان "ظلال على النافذة"، نجد أن الحاج عبد الواحد، وبعد أن اغتنت يداه جراء عملة نجارا ماهرا، انتقل من محلة الو شاش القديمة، إلى محلة جديدة في الرصافة كل بناءاتها جديدة، وكل أسرها متباينة، وكل مكوناتها مختلفة وفي مثل هذه المحلة الجديدة، تعرف فاضل على حسيبة، فشكل الانتقال من البيت القديم إلى البيت الجديد إحدى السمات التحويلية في مسار الحدث والشخصيات وهذه القيمة التي توارثتها الرواية من الحكاية الشعبية، تؤكد لنا أن الأمكنة الجديدة مهيأة لأن تولد شحنات جديدة هي نتاج لها، وان هذه الشحنات نشأت في أمكنه صيانية سابقة، وانتقلت مع الأسرة لكنها تكتسب خصوصية جديدة هي عدم ألفة الأمكنة الجديدة للأفعال القديمة، وفي هذه الأمكنة الجديدة تجري إحداث الرواية، وهي بسياقاتها القديمة، ومن هنا نشأ الصراع. ويعني هذا إن قوى السرد تحتاج إلى شحنات تغير من مسار الحياة الأليفة القديمة لتدخلها في سياقات جديدة وهو ما حدث أن بنى الأستاذ غائب كل عمله على هذه الأمكنة المتغيرة، فهو قاص المحلة البغدادية بامتياز، ومنها انطلقت الرواية العراقية الواقعية الحديثة لكي تقيس تحولات الإنسان والمكان.. ولأن الأمكنة الجديدة لم تختبر بعد تاريخيا أو حياتيا فقد جعلها غائب منفتحة على الاحتمالات، فكان غياب حسيبة واختفاؤها هو المدار الذي تعرفنا به على تحولات بغداد في الستينات.في جوهر الرواية نجد تشابكا بين ما هو مناطقي وما هو موقعي وما هو قدري وسياسي، تختلط فيها رؤى المدينة التي تريد المحافظة على ثورة تموز بسياقاتها ورؤى المناطق الحديثة المتغيرة العمل التي تتداخل فيها رؤى وممارسات أبناء ينحدرون من صلب عراقي واحد لكنهم يختلفون في رؤيتهم لإبعاد ثورة تموز التي رمز لها المؤلف بحسيبة "الحسبة" العراقية فغيرت من تفكيرهم ومن ممارساتهم، وهم الأبناء لأبوين عراقيين، ومن داخل هذه التركيبة نجد الكوني ممتزجا بالمدينة الواقعية ومتداخلا مع الموقع الذي اختاره القاص لروايته.

وفي رواية صبري هاشم نجد شحنات شعرية تفرضها أمكنة الهجرة، فالأمان سمة أخرى من سمات الهجرة، حيث الاستعاضة بأمكنة جديدة لتحل مكان الأمكنة القديمة ضربا من المستحيل بتجربة لا تتجاوز سنوات، لاسيما وأن الروائي لم يستقر في بلد سواء في الجزائر

وسوريا ولبنان أم في أي مكان آخر، ثم يلجأ إلى ألمانيا وبفترة قصيرة يدخل في سياق عادات المقاطعات فيستل منها شعيرة يقدمها كركيزة في بداية روايته علّه يربط ما يقوله بمكان معين، ولذلك لا تجد في الرواية أية صورة محلية إذ لا تصوير فيها، كذلك لا زمان محددا فيها، فزمنها هو زمن القص نفسه وعندي أن هذه نقطة مهمة عندما لا يكون للنص زمنية خارجية تحدده. ويكاد القارئ أن يعرف لما في تجربة المهاجرين من تشابه كبير، حيث يوجد من يخاطبنا نحن القراء فيشتت فينا الوطنية والهجرة وأسبابها وما عاناه المهاجرون في رحلتهم التي تشبه رحلة موسى في التيه، ولذا وجب وجود القاريء الذي هو أنت أو أنا من يستمع لهذه الحكاية، يعني أن ثمة دائرة قد تكتمل بوجود راو يتحدث وسامع ينصت، ولكن هذا المستوى هو الغالب في خطاب الراوي. وغالبا ما يكون الخطاب بين الراوي و الشخصيات مهيئا ليكون خطابا عاطفيا رومانسيا يصل أحيانا حد المباشرة.

نماذج من رواية أمكنة المواقع

في راية عائد خصباك "سوق هرج" نجد تجاورا وتضافرا بين شحنة المدينة وشحنة السوق، فالسوق شيخ الأمكنة في المدينة ومولدها، فهو جامعة للناس، وموطئ لكل الأقدام ولسان لكل المقيمين والمارين، يميت القديم وينشئ الجديد، وما بين الموت والحياة تباع آلاف الأشياء وتشترى، ومن الصعوبة بمكان أن تحتويه رواية أو قصيدة ما لم تحمل أسئلة جدلية تبحث عما تحت السوق من علاقات. وفي القراءة المكانية للسوق نجده من الأمكنة الاسفنجة التي تمتلئ بماء الاحتمالات.. عنوان الرواية "سوق هرج" مؤلف من مفردتين مبهمتين هما: المساحة"المكانية وفيها نجد" السوق" والصوت "أما المفردة الثانية وهي "الهرج" فهي صوت المكان. فالصوت يوسع من دلالة المساحة بتراكمه. والمساحة تدون ما يدور فيها بمعرفة ما يستدل عليها بالصوت/ الحال، تحرك كلتا المفردتين أسئلة الناس في مواقعها القديمة والجديدة، فالمعروض للبيع معروض للشراء أيضا، والبائع مشتر، وما بين البيع والشراء تعمق إحساسك بالدوران حول أزمنة وأمكنة أخرى تندرج في البقعة المشغولة بين السوق - البيت - المحلة، والسوق- المدينة- الدولة.. بين محلات الناس وبيوتهم وأشغالهم، بين حياتهم القديمة وما أتى

عليها من تغيير، بين ما كانوا قد خبروه من حيوات القدامى، وما يفعلوه اليوم لحياتهم التي لم تكن على وتيرة واحدة، بين تداول الأجيال وتعاقبها، وظهور أجيال جديدة من الشباب في المهن ذاتها وفي مواقع الآباء نفسها واختفائها. فالسوق أسئلة مفتوحة على المكان والزمان، كي تصبح مشحونا بالماضي وبأحاسيس الغرابة في الحاضر عليك أن تجاور في السرد بين أجيال عدة لتضع على ألسنتها أقوالا عدة لرؤية حال واحدة مشتركة ومتدرجة. والسؤال لماذا تحتاج الأمكنة القديمة وأشياؤها من المهمل والمتروك والثانوي إلى مساحة مشاعة ونداء يروج لها، بينما لا تحتاج الأمكنة الجديدة والبضاعة الجديدة لمثل هذا الترويج ؟ هل ترتبط الأمكنة القديمة وأشياؤها بذلك الأفول الذي يجمد الزمن، بينما الأمكنة الجديدة وأشياؤها ترتبط بتقنيات الإعلان والحداثة التي تحسسنا بجريان الزمن.. ربما سيكون من المفارقة أن ما يضع جدل المدينة الحديثة في موضع تساؤل مبهم هو هذه المزاوجة في الحداثة أن لا جديد بدون قديم يموت أمامنا، فالحداثة تكثف الرؤية للماضي لتعزله، والأدب في مجمل تصوراته هو في مثل هذه الأسئلة عين استعبادية لما مضى، وأخرى أكثر اتساعا لما يأتي، والجريان بين الاثنين هو في صلب عملية الإبداع. وخلف هذا السرد الواقعي تتراى للقارئ صورة الفضاءات الكونية المضمرة، غياب الله، انعدام الحرية، فقدان الثقة بالآخرين البحث عن ملاذات جديدة تبعد الناس عن قسريات الحياة، هذا البحث المؤمل هو نوع من العودة إلى الثوابت التي غيبتها المدينة بسوقها وبصفتها التهريجية.

٩

في معالجتنا النقدية هذه نفترض أننا في سياق الانسجام المفترق بين الشحنات الثلاث، وعندئذ يكون أمامنا الواقع غير المفترض، بل الواقع الحقيقي المعطى والمرئي. والنص المكتوب هو معطى واقعي، وفيه ضمنا كل الشحنات الثلاث التي تؤلفه، فعلى المؤلف أن يعي تماما أن أية كتابة مهما كانت لا تنمو إلا في مناخ هذه الشحنات، حتى لو كانت كلها بأفعال الحاضر. من هنا نبدأ في معاينة النص في ضوء شحناته الثلاث: شحنته القديمة المضمرة فيه، التي تؤلف سياقات روحية أو مادية قديمة تسند أعمدته من الداخل رغم أن ظهورها أو عدمه ليس مهما في

النص الحاضر، كشحنة الصحراء في القصيدة الجاهلية، وفي روايات إبراهيم الكوني وشحنة الأغراض في قصيدة العمود وشحنة السحر في رواية مائة عام من العزلة، وشحنة الموت في رواية الرجع البعيد لفؤاد التكرلي، وشحنة الموقع الفاعلة والمبنية من داخل الصراع بين مكونات النص، كشحنة العلاقة بين الغزل والفروسية في المعلقات، أو شحنة الأندلس، وغرناطة، ونيسابور...الخ في القصيدة الحديثة، أو شحنة المناطق في نتاج نجيب محفوظ، وهذه الشحنة هي المتغيرة والقادرة على تجسيد هوية النص، وهوية الكلام وتحدد نوعه وسياقاته الفنية، أوشحنه الموقع تلك التي تمدنا بالتصور الآني للفعل اليومي.. الأولى تسند النص بروح الماضي، والثانية تنمي النص بروح العلاقة، والثالثة تغني النص بروح المعاصرة.

لا شك أن العلاقة المكانية مع أي نص تفرض معاينة للفنون كلها، فالمكان في النص الأدبي لا يختلف التعامل معه في حال المهندس المعماري، أو الفنان التشكيلي أو مصمم الديكور أو الموسيقي...الخ، وهذه الشمولية تؤسس لنا منهجية واسعة للتباين أيضا رغم وجود قاسم مشترك بين الفنون والمكان..المهندس المعماري مثلاً إن أستعمل الشحنات الثلاث، في تحديد الكيفية التي يتعامل بها، ثلاث مرات: مرة مع الموروث القديم الذي يشكل هوية عمارته، وهذه الهوية تأتي من أن أي بلد لا بد له من إرث ما في بنية العمارة، ففي أشبيلية مثلا صمم الفنان جاودي بنايات عدة مستلهما مخيلة ألف ليلة وليلة لاعتماده على ثيمة، أن الثقافة الإسلامية قد رسخت هوية فنية وأسلوبية في ثقافة الأندلس..هذه الهوية هي الشحنة الكونية البدائية التي لا تغيب عن مشاهدة أي من عمارات جاودي وفنونه، ومرة ثانية مع هوية المنطقة التي سيبني فيها عمارته المدينة - المنطقة، وهنا لا بد له من أن يبحث عن الانسجام الكلي لها وفق إيقاع مخطط لها مسبقاً، هذا ما فعله المهندس المصري حسن حنفي في تصميمه للعمارة الشعبية في مصر تلك الروح المحلية التي أشبعت بها تصميماته الفنية لعمارة الفلاحين الذين يجدون فيها هويتهم وفي الوقت نفسه سكنهم المريح والعصري، ومرة ثالثة مع البناء نفسه وفق إيقاعه المصمم له في العلاقة بين أجزائه ووظيفته ومنفعته وجماله.. وهذا ما يسعى إليه كل معماري حديث يستفيد من تقنيات العمارة الحديثة، وفي الوقت نفسه يشحنها بالبيئة المحلية التي يحملها المكان كجزء من قواه الذاتية المغايرة أو المتفقة مع سياقات الفضاء أو الموقع؛ ففي التصميمات التي عملها المهندسون العراقيون لعدد من البيوت والدوائر نجد تجديدا في بنية

العمارة وفنية محلية مشبعة بروح معاصرة حديثة تنبئ بتطور تقني يخالف بها السياق الشعبي والإسلامي القديم.. بناية مديرية الطابو في الكرخ، وبناية الهلال الأحمر في الباب المعظم، وبناية الضمان الاجتماعي في شارع الجمهورية، وغيرها.. و ضمن هذا السياق نفترض معادلة قد تبدو طبيعية جدا، وهي: الموازنة بين الرغبة الجمالية والشعرية التي تفرضها شحنتا المنطقة والموقع، وهما منطلقتان من شحنة الفضاء، وبين الرغبة النفعية والوظيفية للبناء كله. إن المكان الذي يشيد عليه عمارته، ومن ثم يشغلها بالتوزيع الهرموني الداخلي لها، لا بد وان يجسد المعماري فيه شحنته النفسية والعاطفية والسوسيولوجي على هيئة تكوينات لتوظفها توظيفا اقتصاديا وجماليا، وإن هذه الشحنة تكون في انسجام مع شحنة المنطقة المحيطة بالعمارة و متوافقة معها، وعندئذ يبدو أن التعامل مع الموقع لا يتم بمعزل عن التعامل مع المنطقة، ولذا تنشأ مفارقات بين المواقع والمناطق، وهنا تتدخل عوامل أخرى في تغيير أحدهما على حساب الآخر. كما يحدث عندما يأتي حاكم مستبد فيفرض على موقع ما خصوصيته، وعلى المهندسين أن يستجيبوا لرغباته، كما حدث في تغيير البنية التراثية لأسوار بابل، عندما وضع صدام حسين اسمه على جدرانها وغير من بنية الشحنة التاريخية للمكان وللمنطقة مما دفع باليونسكو أن تخرج بابل من الآثار المشمولة بالصيانة.

شحنة البلدة الصغيرة

١

في إطار تحديد العلاقة بين النص والمكان نقدياً، وجدت من خلال قراءاتي للعديد من النصوص الأدبية، الشعرية منها والقصصية بوجه خاص، أنها لا تفرق أسلوباً ولغة وحدثا بين المدينة والبلدة، وبين البلدة والقرية في بنية النص الواحد، فالعلاقة بين المدينة والبلدة في أي نص حديث تنحو منحى الحداثة والمعاصرة، ويكون فعل الحاضر فيها هو الغالب، ولذلك تقترب لغة البلدة من لغة المدينة، ويصبح النص من النصوص المتحولة والمنفتحة على احتمالية تأويلية وأسلوبية. وفي الإطار نفسه نجد العلاقة بين القرية والبلدة في النصوص التي تكتب عنهما، وقد هيمن عليها الماضي بثقله، الميثولوجي والفلكلوري والغرائبية.. وتصبح النصوص التي تكتب عنهما حاملة لجذور الحداثة أيضا، ولكن من خلال بنية قارة دفينة في الوعي الجمعي. وكلا النصين يحملان بذرة التجديد، في حين أن فارقا بيناً في النص الذي يتخذ من المدينة الحديثة – المتحركة وحدها مكانا، وبين النص الذي يتخذ من القرية الساكنة وحدها مكاناً أيضا، والفرق يكمن أن أسلوبهما إما حديث جدا بحيث لا تجد له جذور، وإما قديم جدا بحيث لا تجد له تحولا. ففي الشعر الحديث مثلاً نجد مكان تطبيق الحداثة الأولى القرية المتحولة، : قصائد أنشودة المطر، النهر والموت، جيكور أمي، رؤيا فوكاي وغيرها من أشعار السياب، ومثلها الكوليرا لنازك الملائكة، والسوق القديم للبياتي وغيرها من القصائد، قرى مشبعة بروح البلدة، وبلدات مشبعة بروح القرية.. في حين أن الحداثة الثانية للشعر وجدناها متشعبة تأخذ من مألوف حياة المدنية ومن مثيولوجيا التاريخ ومن شخصياته مادتها، ومن روح البلدة المتحولة: قصائد أدونيس والماغوط وسعدي يوسف وصلاح عبد الصبور ومحمود البريكان وغيرهم، وفي الوقت نفسه نجد تيار التحديث في الرواية العربية نما بتطوير العلاقة بين القرية المتحولة والمدينة- البلدة :رواية زينب لهيكل، وجلال خالد لمحمود أحمد السيد، ومن ثم أقام نجيب محفوظ صرح عمارته الفنية على التداخل بين القرية بميثيولجيتها والمدينة بتطلعات شخصياتها المتحول، فجعل من تاريخ مصر فضاء معرفيا عاما، ومن بنية القاهرة وبلداتها فضاء مكانيا تتصاهر فيه كل تيارات التحديث، وقل ذلك بشأن الرواية التي يكتبها غائب طعمة فرمان، في "النخلة والجيران"، و"المركب"، وعبد الرحمن منيف، "في مدن الملح"، و"شرق المتوسط"، والطيب

صالح، "في موسم الهجرة" و"عرس الزين"، وصولا إلى جيل الحداثة من الروائيين العرب: جمال ألغيطاني في "الزيني بركات"، وصنع الله إبراهيم في "نجمة أغسطس" و"بيروت بيروت" و"اللجنة"، وعبد الخالق ألركابي في "الراووق"، وفؤاد التكرلي في "الرجع البعيد" ورؤوف مسعد في "بيضة النعامة" وإبراهيم عبد الجليل في "البلدة "... وغيرهم.

إلا أن النقد لم يشخص ظاهرة دور المكان في تعيين بنية النص وأسلوبه، وهل له دور ما في هذا التحول، أم أن التحول في بنية الرواية نشأ نتيجة قراءات وتأثر بالآخرين؟ شأن ذلك ما قيل بصدد الحداثة الشعرية، فعد الإنجاز الثقافي التحديثي إنجازا غربيا بلغة وبأحداث وشخوص عربية.

في هذه المقالة نحاول أن نعطي توصيفا عاما لموضوع ثقافة البلدات، على أمل أن يرفق لاحقا بنماذج تحليلية مسندة بشواهد من نصوص روائية وشعرية عن التباين في الأسلوب واللغة والحدث وبنية الشخصية بين نص يتخذ من المدينة / البلدة مكانا، ونص يتخذ من القرية /البلدة مكانا، وبين نص يتخذ من المدينة لوحدها وآخر يتخذ من القرية وحدها مكانا له، إضافة إلى نصوص تداخل بين المواقع مرتحلة بلغتها وشخصياتها وأحداثها، لأنها تتعامل مع تركيبة مجتمع متحول- ثابت في آن واحد.. المسألة النقدية التي أنا بصدد الحديث عنها ليست هينة، ولذا فستقتصر هذه المحاولة على توصيف منهجي فقط.

٢

نحصل على الصورة المصغرة لمفهوم "البلدة "من المقارنة المكانية المفارقة بين المدينة والقرية، فهي البقعة التي ترمق المدينة بعين منفتحة، لتحتوي ما يمكن احتواءه منها، بينما أقدامها ما تزال مشدودة إلى القرية لتثبت ما تراه مناسبا لغده، فهي لغة مكانية بين حاضر بصيغة الماضي وماض بصيغة المستقبل، وقد تكون مثل هذه الصورة التجريدية لنا مفيدة في بداية الموضوع، كي نحدد مكانيا موقع البلدة، لكنها لن تفي بالغرض الذي خطط لهذه المقالة، وهو البحث عن الخصائص الفنية والأسلوبية التي تطبع حياة البلدة وأحداثها وسكانها، بحيث يكون التمييز بينها وبين ما يحدث في المدينة أو القرية محسوسا تاريخيا وسلوكيا وأسلوبيا، الأمر الذي يجعل من الحلقات الوسطى المكانية في بقعة ما منطقة تشكيل لبنية مغايرة؛ فهي

منطقة لتوليد حكايات جديدة وليست منطقة ساكنة تنتمي للحكاية القديمة / الحديثة. فلا ليل لها مكتمل، ولانهار.. كل وقتها منصرف لصياغة جديدة لهويتها.

في مثل هذه البقعة المتأرجحة ثقافيا، نجد أنفسنا منساقين إلى تتبع العلاقة الجدلية بين تطور مفهوم المكان الحضري بما فيه من تجدد ونمو وتفاعل، وبين المكان الريفي بما فيه من ثبات وجمود وتقاليد. ثقافتا البادية والريف تجتمعان في تركيبة البلدة مكانيا / سكانيا، ولكن بانسحاب إلى الوراء.. قديمها يدخل في ثوب المعاصرة فيتغير منه ما يمكن أن يتغير، وحديثها يجد له في القديم امتدادا ولكن لا يعود لأشكاله القديمة، الأمر الذي يدفع بمخيلة نقدية إلى البحث عن العلاقة بين علم اجتماع المكان المتحول، و علم اجتماع الناس المتحولين باستحضار أمثلة من الأمكنة التي عشنا فيها، دون أن ننظر إلى العملية التاريخية التي كانت تجري من حولنا بهدوء.

٣
تحولات أولية

تشهد في بداية حياتك القروية أنه ثمة من يذهب باحثا عن العمل في المدينة، تاركا قريته وأرضه الزراعية التي لم توفر له المعيشة. بعد فترة تلمح تغيرات جذرية واضحة على أسرته وملابسه وسلوكه ولسانه، ثم تجد بعد ذلك قافلة من الشبان تبحث عن عمل ما خارج القرية محتذية حذو من سبقها..بعد سنوات قليلة تنمو القرية بثياب جديدة ثمة بيوت من حجر أو آجر تستبدل بيوت القصب والطين، وثمة رائحة تشمها من نساء القرية غير تلك التي كانت تأتي بها من أسواق العتبات المقدسة، وثمة ملابس جديدة وعباءات جديدة تستبدل القديم، وثمة أحاديث عن شراء أرض وفتح محلات تجارية وعن سفرات يومية للمدينة وأحاديث أخرى عن بضاعة وتجارة ومقاولات صغيرة. وعن بيع بالجملة وآخر بالمفرد، وثمة سيارات بدأت تسمع القرية أصوات منبهها، وتجد المقهى وقد فتحت أبوابها في أطراف القرية، مبدلة لعادات المضيف ومجانية الخدمة، بخدمة مدفوعة الثمن، وثمة مدرسة صغيرة دخل إليها أقرانك تسمعهم يقرأون الأناشيد في حضرة الآباء والمعلمين، بعد سنتين ستجد مركزا للشرطة في وسط البيوت الحجرية وقد غطى القرية – المكان بأعين من رقباء وجواسيس، وفيه عناصر بلباس مدني

يقال لهم "الأمن" ثم تجد مستوصفا صحيا، يكون الموظف الصحي فيه سيد المعلومات عن النساء والرجال، طبيبهم وقارئ مستقبلهم، ومن المدينة يأتي أنبوب ماء نقي يخترق مستقيم القرية، معلنا عن صحة وطعم ونظافة لا ليبعد كوز ماء القرية وحبابها فقط، بل يجعل منهما منزوين في زوايا البيوت، ثم تجد مكانا لتصليح السيارات وطريقا محفورا بوشر برش الماء عليه تمهيدا لتبليطه، ثم تجد أن المقهى قد شهد تجمعات فئوية ليصبح مكانا لتبادل العمل والاتفاق معوضة المضيف عن دوره السابق، ثم نما من داخله مقهى أخرى لفئة أخرى، وهكذا تجد القرية التي كانت تجتمع في مضيف المختار تؤم المقهى بدلا منه، ثم دخلت الكهرباء معلنة عن تبديد ليل القرية وأصبح الطلاب يقرأون تحت ضوء مصابيح الشارع، وإلى جوار ذلك كله تغيرت سحنات الناس وأزياؤهم ومأكلهم وشرابهم وأحاديثهم ولباسهم وطريق حوارهم، وبدا الناس يتحدثون عن أخبار العالم التي يتناقلها الراديو، ومن ثم التلفزيون، ويسمعون مثل ما يرون الحروب والأسلحة والكلام المبهم الذي يقال عن الوطن من أفواه مختلفة..وفي عتمة ليل القرية المضيء هذا يتسلل المخبرون واللصوص ورجال الأمن والشيوعيون والسحرة وفاتحو الفال والمتسولون.. والناس من كثرة ما حملت جيوبها ومخازنها من قوت ونقد بحاجة لمن يحميهم ليس من اللصوص فقط، بل من المضاربين والمدعين ليصبح بعد ذلك حديث الناس حديثا عن الأمان فيبرز دور الشرطة.. وبدت الأراضي ترتفع أسعارها، والمقاولون يسعون لضمان محصول البساتين، وبدا لنا أن الشاب الذي يقضي سنوات عمره يخدم في الجيش براتب قليل، قد هيَّأ له الفرصة لأن ينال ما يحب من بنات القرية، وأن يبني لها بيتا، وأن يملك قطعة أرض بعد أن أخذت الدولة على عاتقها تسليف الفلاحين بالنقد وشراء البذور وضمان تسويق المحصول. ثم تبدأ المدينة تقترب من المكان لتشمله بهوائها ورائحة بنيها، بعد أن فتح بارا للخمر ومكانا سريا يأتي إليه طالبو اللذة بعد أن وجدت إحداهن من هيَّأ لها بيتا في الضواحي..ومن هناك ترى القرية المضيئة بضوء السيارات صاخبة الحركة، ومن بطن الليل يأتيك إطلاق نار يقال أنها تطرد الكلاب السائبة أو تغتال أحدا وجد طريقه إلى قلب فتاة، أو أن الشرطة تلجأ إلى إشعار الناس بالخوف كي تظهر بموقع من يحميهم. ..الخ، فالبلدة مختبر المدينة اليومي، على أرضها ما يمكن أن يتطور وأن يموت معاً.

٤
معنى البلدة

تحدد لنا الكلمة اليونانية TOPOS التي تعني "الموقع" أولى التحديدات المكانية التي تسعفنا في فهم طبيعة البلدة مكانيا، فهي ليست موقعا قديما، كي نقول عنها أنها "مطوية" بتاريخ أو شاهد أو اثر أو دين أو إرث، إنما هي "موقع" جديد فرضته الحاجة للانتقال من القرية إلى المدينة..موقع نشأ في أرض "مشاع" على العكس من موقع القرية الذي كان خاضعا لتخطيط قبلي قديم ومتوارث، فالبلدة جنين كامن في أحشاء القرية، وطفل ينمو في المدينة لذلك لا وريث لها بينما ترث الآخرين.. ويحدثنا ليفي شتراوس عن قرى البوروروا في أمريكا اللاتينية من أن القرية عبارة عن "أكواخ تتجمع في زمر ثلاثية منضدة رصفا في المكان حول محيط دائرة واحدة يقوم في مركزها كوخ أكبر حجما ويطلق عليه بيت الرجال، وثمة محوران وهميان: الشمال / الجنوب، والشرق / الغرب، يقسمان المساحة المركزية مرتين إلى شطرين لكل منهما اسم خاص به، وهذه العناصر المختلفة (كوخ، بيت، جزء من المساحة المركزية) "تولف منظومة" وهذه البنية القارة لكل قرى البوروروا تتجدد كل ثلاث سنوات عندما تنتقل القرية أو تهدم أو يأتي عليها عمران ما، لذا فهي بنية تتصل بتركيبة لا شعورية "لا تزيد عن أنها تتيح عمل المؤسسات بصورة مرهفة، فهي تلخص، وتكفل علاقات الإنسان بالكون، وعلاقة المجتمع بعالم ما فوق الطبيعة وعلاقة الأحياء بالأموات، وبكلمة وجيزة أنها تتناول جملة أحوال السلوك الاجتماعي، وأن المنظومة المبنية مشبعة بالدلالات" ومبعث ذلك كله هو أن كل القرى تنشأ حول مركز واحد، إما أن يكون جامعا أو كنيسة أو بيتا لزعيم، ثم تتفرع من هذا المركز فروع إلى أطراف القرية وكأنها أنهار صغيرة تنبع من المركز "البؤرة" وتصب في الأطراف.. وأتحدث هنا عن بنية قرية "الشرش" في قضاء القرنة مثلا، تلك القرية المؤلفة من ثماني قرى صغيرة نشأت في أوائل القرن العشرين نتيجة العمل الزراعي ونزوح الناس من مناطق البصرة والناصرية إليها، ثم استقرت على بنية قريبة من بنية قرى البوروروا دون أن يكون ثمة اتصال مباشر بين الثقافتين أو الشعبين، مما يعني أن بنية القرية – مكان السكن الاجتماعي- ذات تركيبة تتصل بعقلية بدائية عامة، وهو ما يؤكده ليفي شتراوس في الأشكال الفنية المتشابهة لدى شعوب لم تلتق حضاريا ومكانيا.

نخلص من هذين المثالين إلى أن "الموقع" ليس إلا المكان الذي يحافظ على تركيبة بنائية قديمة يمكنها أن تنتقل دون تغيير ما في بنية العلاقات؛ ولذلك فالقرية لا تصلح أن تكون بلدة إلا متى ما تغيرت بنيتها والعلاقات التي تنظم سلوك الجماعة فيها؛لذلك لا تجديد في أسلوب حياتها ولا تطور في تقاليدها، وفي الوقت نفسه لا سكون فيها.ولذا عندما يتعامل الروائي معها، يتعامل بعد أن يغمر كليا في لغتها وتشكيلاتها وأسلوب حياتها، ومن هناك يرى ما نراه من حركة نحو الأمام، هكذا فعل ماركيز في ماكندو، عندما وجد فيها ما يمكن أن يتحول إلى بنية مكانية مغايرة، فعمها بتاريخ الحروب وبتاريخ المثيولوجيا وبتاريخ الشكل الفني /الروائي. ليصنع نصا يقوم على تحولات المكان، خذ السد في "نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم، المحلة في "النخلة والجيران"، لغائب طعمة فرمان..القرية في "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، البقعة المجهولة في "مخلفات الزوابع الأخيرة" لجمال ناجي.. القرية/ البلدة في "الحرافيش" لنجيب محفوظ.. الصحراء في" نزيف الحجر" الكوني.. وغيرها في أدبنا العربي الكثير.

٥
بنية البلدة

فالبلدة تعني وفق هذا السياق، المكان الذي يجمع بين تشكيلات اقتصادية نامية تحمل عناصر من بنى قديمة آيلة للزوال وآفلة من سياقات الحداثة، وبين تشكيلات مكانية حديثة قابلة للتحول..ففي البلدة تجتمع أدوات العمل الزراعية القديمة، إلى جوار التراكتور، الحرفة اليدوية للإنتاج إلى جوار المعمل الصغير والدكان الصغير للبيع إلى السوق الاستهلاكي المحلي، والكوخ الصغير إلى جوار البيت الواسع، والأسرة الصغيرة المؤلفة من شخصين إلى جوار الأسرة الكبيرة التي تجمع عدة أجيال.. الشارع الطيني وهو الأكثر حضورا إلى جوار الشارع الرئيس المبلط، تربية الدواجن البيتية إلى جوار حقل الدواجن الكبير..سيارة الحمل الصغيرة إلى جوار سيارات النقل الكبيرة. المرأة المستهلكة إلى جوار المرأة المنتجة، المدرسة الصغيرة التي تستوعب الصغار إلى جوار مدرسة مكافحة الأمية، التجمع من أجل العمل إلى جوار التجمع العشائري الصغير، الاعتماد على النفط والغاز في الإنارة إلى جوار خطوط الكهرباء والماء النقي، تجفيف الأغذية في الشمس إلى جوار اعتماد البرادات، جرار الماء للتبريد إلى جوار

الثلاجات، المهفات في التبريد إلى جوار المبردات ومكيفات الهواء، الذهاب إلى جامع البلدة للصلاة إلى جوار الخمر البيتية وجلسات السكر في الحقول.. مركز للشرطة إلى جوار دوريات عسكرية.. البيت الصغير إلى جوار البيت الكبير الذي يجمع في وظائفه بين السكن الجماعي والضيافة والمخزن والسوق الصغيرة والغرف الواسعة.

الاعتماد في البناء على مكونات البيئة الزراعية الطينية وعلى مكونات البيئة المدنية؛ الطابوق والآجر، المقهى الصغير إلى جوار الكازينو، والزورق إلى جوار السيارة، والتلفزيون إلى جوار الحكاية، وعدة القهوة القديمة إلى جوار مكائن القهوة الحديثة، وعربة النفط التي يجرها الحمار إلى جوار سيارة النفط الحديثة، وحطب المواقد القديمة إلى جوار "قناني" الغاز الحديثة، ومواقد الطبخ الطينية والحجرية إلى جوار المطابخ الغازية الحديثة، وشواء الدجاج وخبز التنور إلى جوار الأفران الحديثة ...الخ ضمن هذه البيئة المتناقضة /المنسجمة التي تحاكي الروح المستقرة والمتطلعة تنمو لغة سردية /شعرية تجمع بين مقامات الثقافة الشعبية وتطلعات اللسان الحديثة، وليس غريبا أن تسمع مغني المقامات العراقية، القبانجي وحسن خيوكه والقندرجي وناظم الغزالي ومعهم المغني الشعبي ناصر حكيم وحضيري أبو عزيز وصديقة الملاية وزهور حسين، ومعهم تسمع فيروز وأم كلثوم وعبد الوهاب وفريد الأطرش وعزيز علي، ومن داخل هذه البنية هناك من يقصد المدينة ليرى أفلاما في السينما، وهناك من يشتري "الفيديو" ليرى الأفلام في بيته، وقد يتسرب إليه أفلام الجنس. وثمة حديث عن تعدد الحاجات وتنوعها ومن ثم فتح محلات تجارية كبيرة وصغيرة لبيع ما تضخه المدينة من تقنية حديثة وسط تنامي لرغبات الناس الحديثة، تلك التي تتبادل أسماء السلع ومصادرها بنوع من الأخطاء اللفظية.

٦
الشخصية /البلدة

للبلدة شخصيتها وهويتها، وللساكن فيها شخصيته وهويته، وعمليا فهما في صراع دائم : البلدة تشده إلى القديم والحديث معا، فهي مكان تجاور لثقافات، في حين أن الشخصية تتمرد على القديم لحركة ما في فكرها كجزء من روح التمرد على السكون، ومن داخل هذا

الصراع تنمو تاريخية الاثنين..عمليا نعرف أن تاريخ تطور المكان هو جزء فاعل من تاريخ تطور الشخصية، خاصة عندما يتحول المكان إلى أداة منتجة تدخل في تركيبة اقتصادية إنتاجية تفيض حاجات المنتج الزراعي /الصناعي/الحيواني عن متطلبات الناس المحلية، فيبحث المنتج له عن سوق جديدة، وعن ناس جدد، وعن تصريف وتنمية جديدة، وبذلك تنشأ في البلدة عملية تطورية سريعة، تفرض سياقا ثقافيا جديدا يتلاءم وسياق العمل والتسويق، وأن تاريخ تطور الشخصية لا يسير باتجاه مستقيم، بل باتجاهات متعرجة صعوداً ونزولاً، خاصة عندما يجري تبدل مكاني سريع على الشخصية عملا وإنتاجا واستهلاكا وثقافة، نشأت في القرى حاجة كبيرة ومهمة للآباء لأن يعلموا أبناءهم القراءة والكتابة بعد أن فاتهم هم مثل هذا التعليم، لأن ما حولهم كان يجري بطريقة جعلت من يتعلم القراءة والكتابة يدخل ميادين الوظيفة والجيش والشرطة والعمل الإداري وربما أصبح معلما أو موظفا وتخلص نهائيا من عمل الفلاحة، وما يتبعها من تخلف وتأخر في العلاقات الاجتماعية والثقافية؛ فالكتابة والقراءة بالنسبة لسكان القرية هي التي مهدت لأن تكون النقلة إلى البلدة سكنا ومفهوما وعلاقات، قادرة إلى حد ما على استيعاب الجديد فيها... المنحنيات المكانية /والزمانية التي تصيب المكان، والشخصية ما هي إلا عملية صراع متشعبة ويومية يقوم المكان فيها بدور الحاضنة المولدة لها. وتقوم الشخصية بدور المخترق لسكون الحالات القديمة وجمودها، ولا تأتي عملية التطور هذه دائما بنتائج إيجابية، فقد يأتي التطور على حلقات تقدمية أضعف من أهدافها، فيسحقها، خاصة في تحولات القرى إلى البلدات، والعمل اليدوي إلى العمل الصناعي.. لقد سحق فرن الخبز الآلي فاعلية خبز التنور اليدوي.. عندئذ تبقى الشخصية والمكان يحملان أرث تلك الحلقات القروية المتأرجحة بين الظهور والاختفاء، وتستعيدها الشخصية كلما مر بها متشابه.. فالبلدة ليست إلا مجموعة حلقات تقدمية قديمة، وحلقات جديدة أكثر تقدما، وكلتا الحلقتين تتجاوران في سياق حياتي / تاريخي، تحاول المدينة في هذا السياق سحق القديم فيها كي تستبدله بالجديد، بينما تصارع القرية الكامنة في أحشاء البلدة للمحافظة على قديمها كي تبقيه شواهد.. الصراع هنا بين ثوابت دينية/سوسيولوجي، ترى في القديم وجودها، وبين تطلعات سكان البلدة للحداثة ومقوماتها الثقافية والفكرية.. والعملية تلك التي تحمل في أحشائها بذرة نموها تحمل بذرة تدميرها أيضاً.

٧
البلدة والحداثة

إن الصورة التي ابتدأ بها المقال عن البلدة، ستتغير لاحقا تبعا لتطور مفهوم "البلدة" ديموغرافيا وسوسيولوجي وثقافيا.. وتشخيصا لدلالة البلدة مكانيا، نقول: هي تلك التي تحمل نوى الحداثة دون أن تستطيع تكملة إنضاجها. فهي الموقع الجدلي لمحصلة الصراع بين مكانين وشخصيتين وثقافتين: مكان وثقافة القرية الثابتة المستقرة والنابعة من طرق العمل والزراعة والإنتاج ومهمات السوق البسيطة، ومكان وثقافة المدينة المتحركة المتمثلة ببنية السوق والعمل المنظم؛ الوظيفي والتجاري والتقني والفكري.أما سكان البلدة فهم من الذين يتمسكون بعادات الأماكن المحددة بالبيئة القروية، وفي الوقت نفسه يتطلعون بأعينهم صوب مدينة مبهمة مجهولة، ويمكن اعتبار البلدة الجنين الأنثى الذي ينمو في أحشاء القرية دون أن ينتمي لها كليا، وهي الرحم الذي ينمو ويتطور ويتغير في أحشائه جنين المدينة القادمة دون أن يدعي أمومته لها بالكامل ، فما بعد القرية تأتي البلدة، ولكن القرية لا تموت، بل تتجدد في البلدة، أما ما بعد البلدة فتأتي المدينة، دون أن تموت البلدة أو تنحل أو تتجدد في المدينة، في حين أن ما بعد المدينة ليس إلا مدينة مبهمة متطلعة وجديدة وغائبة.

هذه الصورة التجريدية بحاجة إلى من يكسو جسدها كي تصبح مقبولة في عصرنا الحاضر كنموذج لتطور غير ذي منهج؛ فظاهرة البلدة التي نستشعرها موجودة وقائمة في أدبنا القصصي والروائي والشعري، لا بل وتؤسس في الفنون رؤية لها بنيات تعبيرية وسردية خاصة لا تشبه أساليب التعبير التي تنشأ أحداثها في القرية أو المدينة..هذه المفارقة بين الواقع وبين ما تفرضه البلدات من أساليب سرد على المؤلفين، يجعلنا نقول إن النتاج الروائي العربي كله قائم على ثقافة البلدات. بحكم أن معظم المؤلفين ينحدرون إما من أصول ريفية أو من أصول البلدات الصغيرة، ولم تدخل المدينة العربية في الرواية إلاّ متأخرة، عندما أقامت علاقات السرد فيها على تناقض العمل والسلطة والرأسمال والعلاقات الاقتصادية والأسواق الكبيرة، ولم نقرأ لحد الآن رواية تقيم صرح بنائها على بنية مدينة عربية برؤية المدينة الحديثة، بل كل ما نقرأه – وروايات نجيب محفوظ شاهد شعبي على ما نريد توصيله- أنها تقيم بنيتها على المدينة المكان في حين تبقي علاقات السرد فيها على بنية البلدات والقرية، صانعة من مصر

فضاء روائياً. وهذه ليست مفارقة مكانية أو أسلوبية بل هي جزء أساس من بنية الثقافة العربية التي لا تجد فواصل كبيرة بين البلدة والقرية والمدينة، على العكس من ريف باريس ومدينة باريس الأمر الذي كان فيه رواية القرن التاسع عشر التاريخية مختلفة عن الرواية الجديدة في القرن العشرين. والأمر نفسه نجده في روايات ديستيفسكي ومدينة بطرسبورغ، في القرن التاسع عشر والرواية الروسية القائمة في مراكز العمل والمصانع.في القرن العشرين.

في هذه المحاولة النقدية، نرسم صورة مصغرة لما نعنيه بالبلدة أولاً، ثم بثقافة هذه البلدة ثانيا، وصولا إلى وضع توصيف نقدي عن الكيفية التي تعامل بها الأدب السردي العربي – الروائي منه بوجه خاص- مع البلدة ثالثاً.

٨
الوظيفة الجمالية والمنفعة

بالطبع سيكون ذلك سهلا على المشتغلين بالهندسة المعمارية، وعمران المدن، والتخطيط، ومفاهيم مثل الحواضر والبادية والوحدات الحيادية، كما يشير إلى ذلك رولان بارت، حيث إن علم العمران يشخص لنا الحاجة الاجتماعية للسكن أولا، ثم توظيف هذه الحاجة عن طريق السكن والخدمات والمنشآت الأخرى ثانيا، ومن داخلها يوظف المعماري تركيبة لهوية السكان بما يفيد تطور هذه البقعة أو تلك ثالثا، بمعنى أن العمران ليس نقلة من حياة بدائية – أولية- إلى حياة أفضل أو أكثر تطورا، إنما هو ملء المكان المحيط بالمدينة، وجعله حلقة وصل جدلية بين طرفين يتنازعان حمل هوية المجتمع – قد يبقى الناس على ثقافة وتربية ومفاهيم قديمة، ولكنهم يعيشون في مكان حديث - بما يجعل المكان المحيط بالمدينة والمنفصل عن القرية مؤهلا للنقلة النوعية لأن يصبح مدينة ويتخلى عن القرية والبلدة معاً، وهذه مفارقة سوسيولوجي تعطينا صورة عن عمق الصراع بين مكان ينمو ويتطور، وسكان ما زالوا في واقع ثقافي متأخر. ولكن مع ذلك لا نعدم أن المصلحة الاجتماعية وتطور بنية الاقتصاد في البلدة يحتمان على المعمار أن يتوجه إلى عقل الناس قبل حاجاتهم.. ومن الصعوبة أن يكون الأمر بالسهولة نفسها على الأدباء والمفكرين والفنانين، أولئك الذين لا يتعاملون مع الأمكنة إلا متى ما استعاروا لها أو منها شخصية، ولا يتعاملون مع القرية وفق ثقافة القرية ولا مع البلدة وفق ثقافة البلدة، بل

يتعاملون مع الكل وفق ثقافة المدينة، لأن فن الرواية هو نفسه في إشكالية سردية فيما يخص توظيف المكان توظيفا فنيا يتلاءم ومعطيات السرد المتغير لا السرد الثابت، فيتحدثون بغموض عن أفكار بسيطة، أو إذا تطلب الحدث نقلة ما في سياقه المكاني فنراهم يستعيرونه مكانا خارج المدينة للنزهة يلفه الغموض رغم ضوء الشمس فيه، أو للهرب منه طلبا لمكان أكثر قلقا، ولكن يبقى مشدودا إليه..أو مكانا مفترقا وبحس بوليسي كي يقولوا فيه عن الشخصية ماذا فعلت هناك، وبماذا فكرت، وكأن كل مكان خارج البيت هو غار حراء آخر.. وغالبا ما تكون مثل هذه الأمكنة فسحة للراحة ونزهة في خرائب الروح، وموردا للشخصيات الثانوية.

٩
ثقافة البلدة

في السياق الثقافي لا نجد وعيا مسبقا بالبلدة عندما يبدأ المؤلف عملية الكتابة، هذا افتراض قد يخالفنا البعض به، ولكنه افتراض قائم على نقص ما بثقافة العلاقة بين لغة النص ولغة المكان، وأول ملاحظة تقال في هذا الصدد أن النص الذي يحتوي على تاريخية بلد ما لا بد له من أن يبني تصوراته الأسلوبية على ثقافة الموقع.النص الذي يعايش البناء الحديث في المدينة يتطلب لغة حديثة تتلاءم وسياق العمل، وكذلك النص الذي يعايش الريف والنص الذي يعايش المصانع والنص الذي يعايش المواقع العسكرية والنص الذي يعايش الأمكنة المتحولة من ... وإلى، مثل البلدة. بمثل هذا الوعي ينبت المؤلف لغته السردية على شيء من أفعال العقل، لكنه وهو يفعل ذلك يتطلب معرفة بجدل التحولات التي ترتبط بسياق الأفعال وصيرورتها الداخلية، لا بسياق التبدل الخارجي وتحولاته البصرية فقط ،، فالبلدة ليست لها ثقافة مستقرة، كما أنها ليست بلا ثقافة، لغتها تجمع بين لغتي القرية والمدينة، وسياقها الاجتماعي / الاقتصادي يجمع بين العمل اليدوي والعمل الآلي مما يعني أن الحكاية التي تنشأ لها سياقان معرفيان، أحدهما يرتبط بجذور الوضع القائم وماضيه ومعارفه القديمة وسياقات إنشائه السابقة، والآخر يتطلع لأن يستوعب الوضع المتحول الجديد، وهو ينشئ سياقاته ولغته وطرق سرده ونغمته الخفية –المعلنة.. وفي مثل هذه الحال لا تنشأ حكاية مستقرة يمكن تداولها والإتيان بمثلها، بل تنشأ عدة حكايات، وبسياقات عدة ومختلفة، لقضية واحدة.

لا تصيب هذه التشخيصات البلدة الصغيرة وحدها، تلك التي تختفي بعد الابتعاد عنها مسافة كيلومترات، ولا تلك التي يخفيها مرتفع أو منخفض، إنما تصيب البلدان الحديثة التحول أيضاً، تلك التي انتقلت بين يوم وليلة من ثقافة المدن الصغيرة والقبلية العشائرية وطبيعة علاقات الديوان وثقافة المضيف، إلى مدن عصرية بأسواق تجارية، ومضاربات في الأسعار ومراكز تحديث سريع التداخل بينها وبين الأسواق العالمية. بمثل هذا الفهم تكون الكثير من البلدان العربية التي تحولت بسرعة خلال السنوات الثلاثين الأخيرة، من بنية القرية والقبيلة إلى بنية الدولة الحديثة، مشمولة ببنية ثقافة البلدة لأنها غير قادرة على تكوين آلية مقوماتها الداخلية المستقلة، التي تحميها من هزات السوق ومضاربات المصارف والاقتصاد العالمي، ولن تحمي نفسها من المتغيرات المسلحة المتعلقة بالمعلومات وتكنولوجيا الاتصال والنقل فهي عرضة للاختراق المستمر، فليس من السهولة أن تنشأ في مثل هذه البلدان ثقافة متقدمة أيضاً، فالثقافة الحديثة تتطلب استقرارا، ونشاطا عقليا، وتجارب راسخة وحركة فكر على أرضية متينة، وأول ما يجب تغييره، كي تكون تلك الدول حديثة هو؛ الفكرة العقائدية الجامد تلك التي تقنن الفكر والاجتهاد وتضع سياقات المستقبل مرهونة بما مضى. وهنا ندرك مسألة غاية في الخطورة وهي أن السلفية العقائدية مهما كانت إيديولوجيتها، تؤدي إلى إرتكاس المتجمع وليس إلى تطوره، وقد يتولد عن هذه النظرة تراجع بالإبداع الثقافي كله.. البلدات الصغيرة مهيئاة واقعا وموقعا وثقافة لأن تبقى ضمن أطر العقائد الجامدة.

حديث المكان، أم الحديث عن المكان

في سياق البحث عن حداثة النص، تبدو الحاجة ماسة إلى فهم مكونات النص وأرضيته التي شيد عليها المؤلف حدثه وأسلوبه، ومثل هذه الأرضية ما كانت متاحة للنظرية النقدية القديمة للكشف عنها، ومن ثم التعامل معها. ومن هذه المكونات الأساسية جدلية المكان، وألخص الجدلية المكانية هنا بكلمتين قد تعيننا على تلمس أوليات هذه الجدلية وهما أن: المكان لا يعرف إلا متى ما اغتربت عنه، أي جعلت فاصلا بينك وبينه، فما دمت تعيش فيه لا يمكنك معرفته إلا من خارجه.عندما يصبح المكان المغترب مكشوفا بالمكان الآخر.. بمثل هذه البساطة يمكنك أن تستوعب جدلية الأمكنة عندما تكون في بنية المتشابه أو المتغاير.. فقد كنا نفهم المكان على أساس أنه الوعاء الذي يحتوي الحدث ضمن سياق زمني معين، وكنا نفهمه على أساس أنه الواقع المعطى خارجيا، وأنه هذا الوعاء الواسع الذي يحملنا ويستوعبنا، أو انه البقعة التي نعيش فيها. وفي أفضل الحالات هي "المنزل الأول "كما يقول أبو تمام.

ونعني بجدلية المكان هنا تحولاته الزمنية والوظيفية والجمالية، بين أن يكون فاعلا في النص، كجزء من عناصره البنائية وعندئذ يكون كله داخلا، وأن يكون مفعولا به، يبني المؤلف فيه نصه، كمشارك في البنية الكلية وعندئذ يكون كله خارجيا. . والمحصلة هي هذا الجدل بين ما هو داخل في بنية النص، وما هو خارجي يستعيره النص، وفي كلا الحالين يضفي من تكويناته على سياق النص مفاهيم قد تفرض متغيرات على هذا السياق، فيوسعه ويغير من مساراته، وقد تكون ملائمة للسياق فيجعله منسجما والتخطيط الواقعي له..

الرؤية النقدية الحديثة للمكان تجعله شخصية تخضع كغيرها من مكونات النص لكل مجريات الجدل، وفي هذه الحال يتحرر المكان من كونه جمادا غير فاعل، إلى شخصية حية فاعلة، فلم يعد المكان البابلي والفرعوني وغيره الآن بمثل ما كان عليه، سابقا كان يجري توظيفه لاغراض وأفعال ضمن سياق إعلامي /دعائي، في حين أننا نوظفه هنا توظيفا جماليا فاعلا في بنية النص وفي مفاهيمه.. الوظيفة الجديدة له تتلخص في أنه يمتلك لغة تفاهم دائمة لم يجر الكشف بأدوات النقد القديمة. وتتلخص هذه اللغة في قدرته على البقاء طوال هذه الفترة، وهو في تصاعد القيمة الجمالية مما يعني أن المكان – مهما كان تاريخه – يمتلك مقومات فنية وفكرية تمكنه من أن يستوعب جدل النظريات النقدية الحديثة.

ومنها أن المتغيرات البلاستيكية داخل بنية المكان تضفي عليه قيمة نفعية وفق سياقات جمالية ووظيفية خاصة به، فإذا كانت هذه القيمة آتية من تراثه وقدمه، أصبحت لغتها مختلفة عن لغة المكان المعاصر، في الأقل أن ذلك المكان مبني من الآجر والقير، في حين أن المكان المعاصر.. مبني من الكونكريت والحديد، مما يعني توليد لغة بصرية جديدة لم تكن بفعل التقنيات الحديثة متاحة في السابق، ثم التباين في المتغيرات الأسلوبية عند التعامل معه أدبيا، فلغة الرواية معه غير لغة الشعر، وغيرهما لغة المسرح أو الفن السينمائي.. كل هذه وغيرها جعل من المكان مفردة جديدة في منظور الرؤية النقدية للحداثة لم تكن متاحة للنقاد سابقا لمعالجة حداثة النص..

٢

الآن لم يعد بمقدورنا تصديق المقولات النقدية القديمة والركون إلى تحليلاتها، خاصة تلك التي تضع النص تحت عباءة المفهوم النقدي مسبقاً، دون فهم حياته وتنوعها، ودون التجديد الحاصل فيه وتطوره.. في حين أن النظرية النقدية الحديثة، وبعد بدء التفكيكية بمعاينة النص من خلال زوايا لم تكن مكتشفة يوم ذاك، أصبح من الضروري إعادة الاعتبار للعلاقة بين المكان والنص، وفق سياق تبادل التأثير بعد ما كان المكان معطى خارجيا لا حياة فيه، تلك العلاقة التي تكشف باستمرار عن مستويات قول ما كانت مدركة قبل اليوم. فلم يعد النص الحديث يتكلم عن المكان ثم يتخذ الرواية أو القصيدة، ثوبا له، ولم يعد المكان وعاء يستوعب حركة الشخوص ونوايا المؤلف كي يقول كلاما على ألسنتهم فيه، كما لم تعد الشخصية مجرد مبلغ عن موقع المكان "نلتقي في المقهى وأزورك في البيت، وغدا نلتقي في الدائرة، وهيا نذهب للحديقة ...الخ من الأقوال" الممتلئة بالخطاب الفردي، بل أصبح الحديث حديث المكان نفسه عندما يحتوي حدثا يستنطقه. للمقهى لغتها الخاصة في النص، وهي مختلفة عن لغة البيت، ولغة الدائرة، فهي مكان عابر مستقر ومتغير.. وللسجن لغته الزمنية والمكانية الخاصة به، وهي جزء من لغة المنع والمخفي والمبهم والممنوع والمسكوت عنه..وللحديقة لغتها التي هي جزء من لغة الإضاءة والنور والخضرة والرياح واللقاءات العابرة، وللشارع لغته المرتبطة بحركتها وتغيراته وعموميته، فالمكان يشحن اللغة بدلالة ما يقال فيه، لا بدلالة القائل فيه، ويشحن القائل فيه

بلغته الخاصة، وهذه التبادلية بين لغتي المتحدث والمكان هو من مفردات النص الحديث، فاللغة التي تقال في هذا المكان أو ذاك تحمل نبرته وشفرته الخاصة، كما أن كل حديث في المكان يضفي على المكان هوية المتحدث، فلكل مكان شفرة لغوية تميزه عن الآخر، حتى لو كان يحمل الاسم نفسه.. وعلم الجريمة والتحقيق يعتمد باستمرار على المقارنة بين الكلمة والمكان الذي قيلت فيه، وهكذا تجد في لحظة واحدة عدة لغات على لسان شخصية واحدة، عندما تتغير أمكنتها.. فلغة النهر غير لغة الصحراء، ولغة النوم غير لغة اليقظة، ولغة المضيف والديوانية غير لغة المطاعم والصالات...الخ، مع أن هذه اللغات كلها أو بعضها تقال في برهة زمنية محددة، وحتى تلك اللحظات المستدعاة بفعل التداعي والتأويل تمتلك اللغة المقترنة بمكان خصوصيتها في الأداء، أي خصوصية المكان الحاوي لها إما عبر تاريخها، أو عبر محتوياته، فطالما تحسسنا أن الأمكنة تتحدث إلينا أحياناً، ألم يتحدث الجبل إلى موسى، والمهد إلى عيسى، وغار حراء إلى النبي محمد، والقلعة إلى هملت، والبحر إلى هرمان ملفيل، والجدار إلى سارتر والثقب إلى باربوس، والرأس في جواكان موريتا إلى بابلو نيرودا، وموكاندو إلى ماركيز، وجيكور إلى السياب، ونيسابور إلى البياتي، والمحلة إلى غائب طعمة فرمان، والبيت البغدادي العريق إلى فؤاد التكرلي، والنار إلى عبد الملك نوري والعوامة إلى نجيب محفوظ والسد إلى صنع الله إبراهيم، والصحراء إلى محمد خضير، والقلعة إلى محمود جنداري، والغرفة إلى موسى كريدي والضريح إلى خضير عبد الأمير والمغارة والسهل إلى زهير الجزائري والدوبة إلى كريم كاصد والسجن إلى فاضل العزاوي ويوسف الصائغ والجدار إلى محي الدين زنكنه ...الخ ؟؟، وهناك مئات الأماكن التي تستنطق كتابها، بلغة غير اللغة المفترضة عنها. ما زلنا نقرأ الكهوف بما تحتويها من لغات، لا بما فيها من حجر وصخر ونبات وظلمة، وما زلنا نقرأ البحر بما فيه من مثيولوجيا وعواصف وأمواج وسفن غارقة وأخرى ناجية وملاحين وصيادين وحيتان ونبات وجزر مختفية وأخرى معلمة وأشرعة تبحث عن مرافئ ومرافئ تبحث عن سفن.. وقد يكون الحديث لها حديثا فيها، فالجسد مكان، له لغة واسعة الدلالة يستنطق صاحبه كلما مرّ بتجربة، والبعض يكتب روايات وقصص عن الجسد بكل معانية الجسد المنتهَك والجسد المُنتَهِك، والجسد الكتلة والجسد التجريد، والجسد التشريح والجسد اللوحة...الخ، وكل هذه المسميات وغيرها لها لغات عندما توضع في سياق معرفي يفجر مكنوناته المختفية..وحديث النص عن المكان فيها، هو حديث المكان عن نفسه في لحظة دخوله تجربة ما.

٣

ما طبيعة حديث المكان؟ قد يبدو السؤال غريباً، وغير مألوف، إذ كيف يتحدث المكان، لا نعود هنا إلى الميثولوجيا الدينية، تلك التي بنت تصوراتها على الحوار بين المكان والإنسان، إنما نتأمل الصورة المجازية للمكان الذي يحمل تجربة معلمة عليه، فالكهوف التي تحتوي رسوم الإنسان القديم بقيت تتكلم منذ ذلك الزمن عن الرسوم، من خلال قدرتها على الاحتواء، بينما صمت لسان الفنان. . فحديث المكان ينطلق من مفردات خاصة به. منها:

الجمالية التي عليها المكان نفسه، ونعني بالجمالية التكوين الكرافيكي له، وقد تكون هذه الجمالية طبيعية كحال الكهوف والمغارة والمدن القديمة، وقد يكون مضافا إليها بفعل تقنيات الضوء والإنارة، وفي كلتا الحالين يمتلك المكان لغة فنية خاصة به تختلف عن لغة مكان آخر، لغة البارات والمراقص تختلف عن لغة السجون وأماكن العزل، ولغة سكن العجائز تختلف عن لغة سكن طالبات الجامعة..هذه الجمالية تتجلى في التركيبة الخاصة وفي الألفة التي يصنعها المكان لساكنيه، وهي لغات ومشاعر وتكوينات وصور وعلاقة إنتاج أحاسيس.

ومن المفردات الخاصة بلغة المكان: الحس الاجتماعي له، فالمكان أنثى، يحس وينفعل ويشارك ويحمل ويحتوي ويحافظ على ما فيه، ويتضمن أفعالاً لا تؤرخ إلا به. ففي العلم العسكري لا يجري الحديث عن خسارة أو انتصار ما في المعركة بدون الحديث عن الموقع الذي دارت فيه تلك المعركة، وسنجد أن للموقع حسا اجتماعيا وتقنيا فاعلا في الموقف النهائي لتلك المعركة.

ومنها أن المكان يتحول إلى جسد حي تطوّبه باسمك وتتوارثه لأبنائك، وتعلق عليه علاماتك، ويحفظ أسرارك.. جسد يشبه الشاشة تنعكس عليها أفعالك، فهو ستر كي تحتمي به من المحيط، لا يقيك أفعال المناخ فقط، بل ويقتنص بقعة من الأرض والسماء معا ليجلسها على الأرض، أنه يعيد تكوين الخلق الأول.. البيت منه لا يكون إلا مظلما، فمادام الفضاء مضيئا فأي مكان فيه لا يكون إلا مظلما، الناس وحدهم من اصطنعوا الإضاءة له.. في داخله تتعرى كي تتحد معه لأنه يرتديك وترتديه، يلبسك وتلبسه. ومن خلاله تقارن بين أزمنة وأمكنة، وفيه تقرأ سفر أيامك، لذلك فهو جسد للحالم ولليقظان، وفي لحظات تحقق الوجود لا تجد فواصل بينك وبينه.

ومنها أن للمكان سجلا وهوية وشخصية وتاريخا وعلاقات ومعارف، أي أن له نغمة شعبية تستوطنه.

في ضوء هذه الأحاديث المتشعبة والكثيرة هل يصلح "حديث" المكان لنص أدبي دون آخر؟ بمعنى هل له في الشعر خصوصية لا نجدها في القصة أو المسرحية أو اللوحة التشكيلية؟ ربما يخطر على تفكيرنا المعاصر من أن كل الأمكنة القديمة ومن خلال تخثر الزمن فيها قادرة إذا ما أجيدت زاوية الرؤية لها أن تمنح النص حداثة، هذا ما فكرت به الحداثة الشعرية الأولى، عندما ركزت على الاستعارة الخارجية لأسماء أماكن وشخصيات من الميثولوجيا الدينية واليونانية، كما هو حاصل في شعر السياب والبياتي فارتبطت عشتار بالمدن القديمة، تموز بالمنح والخضرة والربيع، كلكامش بأوروك، برسفون بالقيود، يا جوج وما جوج بالبحث عما وراء الواقع، هرقل بالقوة، إيكاروس بالحرية. وربما العكس كلما اتصلت الحداثة بما هو يومي ومألوف ومعاش مع تنغيم تراثي معاصر، كانت أقرب إلى تصوراتنا عن التحديث، وهذا ما طورته الحركة الثانية في هذه الحداثة، عندما أغنته بتجارب الشخصيات التاريخية النموذجية، تلك التي حملت أراء وأفكارا قارة ارتبطت بتطورات، مكانية أو فكرية، كما هو حاصل في شعر أدونيس وصلاح عبد الصبور وسعدي يوسف، فاقترنت غرناطة بعبد الرحمن الداخل، المتنبي بالمعرة، الرشيد ببغداد، الحلاج بالصلب، السهروردي بنيسابور، عائشة بالمدينة الحديثة، أبن عربي بالتصوف، الحسين بن علي بكربلاء، السياب بجيكور، ...الخ. بمثل هذه الرؤية الحداثوية، تحرك النص من استلهام تراث إلى استعارة التراث، وكان المكان هو والشخصية بطلين في رؤية معاصرة تجد في تلك المتكئات التراثية مادة قول وأسلوب، ولغة ورؤية، جعلت من النص متحركا في أزمنة عدة، ومن اللغة الشعرية تحولا من مألوف الكلام إلى غريبه، ومن الرؤية عما حولنا إلى تفسير وإدراك ما حدث في عالم الأمس، والذي يقف وراء ذلك كله هو هذا النزوع التحرري والقومي الذي كان يجد في الثوابت مواد قادرة على الحركة، إلا إن هذه النزعة التحريرية في اللغة وفي الموضوع بقيت حبيسة تصورات سلفية الصورة وسلفية التفكير، بل وأصبحت قائمة على حاجة النص لأن يغير من رؤيته فيجمع في سلة واحدة أزمنة عدة ويعرضها على النقد كما لو كانت بضاعة معاصرة، وهو ما فعلته الحداثة الأوربية في أول عهدها، وتنقلها الآن الحركة الثالثة في الحداثة ممثلة بقصيدة النثر، في حين أن ممكنات النص العربي فيما لو جعلنا المكان هو الذي يتحدث، بغض النظر عن النوايا المسبقة لإيديولوجية المؤلف، لكان في الشعر ما هو أبعد من

متطلبات مرحلة ونوايا تأليف وأغراض أيديولوجية آنية، وللأسف ما أن تغادر تلك الإيديولوجية مرابعها الطفولية، حتى تشيخ لغتها وتهرم وتشحب الصورة وتموت، ولنتذكر الباقي من حداثة السياب الشعرية وغيره لتجده قصائد عدة وتصورات قليلة، المكان فيها هو المتحدث: قصائد جيكور أمي، النهر والموت، دار الجد، منزل الأقنان، أنشودة المطر، رؤيا فوكاي وغيرها. .

٤

والمسألة التي نحن بصدد معالجتها هنا، هي أن لا تخطيط مسبقاً لاختيار المكان، بل يختار المكان كاتبه. كل الآثار القديمة تستدعي كتابها..الأهرامات، البتراء، بابل، الآثار الرومانية. ..الخ وبالطبع يختفي المؤلف وراء المكان، وليس العكس، فيستحضر ثقافته كلها كي يوازي حديث المكان. هناك في أحشاء التراث يختبئ المؤلف، ويتخذ له موقعا للرؤية، ويغيرها كلما تطلب الموقف زاوية جديدة للرؤية، قد تكون هذه الحال استبصارا حقيقيا لقدرة المكان للتأثير على أدوات السرد، فيغير من موقع الراوي ومن صوت وهوية الشخصية. وقد تكون تأويلات القارئ هي التي تجعل حديث المكان عن نفسه حديث الشخصية وحديث المواقف، وحديث الأزمنة.. ألم نجد مثل هذا في الأديان السماوية!! وقد يكون تاريخ المكان هو الذي يتحدث عندما يوضع في سياق آخر، ما تزال الآثار القديمة فاعلة عندما تستنسخ في بلدان أخرى: الآثار الرومانية القديمة في الشرق، ما أن ترى وتعيش حتى تستحضر كل ثقافة الرومان وحضارتهم، واللعب كله في هذا المعالجة الشعرية المكانية، ينصب في تغير أمكنة الراوي والمروي له في النص، وما كان يتاح للراوي والمروي له مثل هذا التغيير لو لم يكن للمكان طاقة تعبيرية تمكن في تنوع سرد المكان عن نفسه. كل الأمكنة الميثيولوجي والتراثية المقدسة منها وغير المقدسة تتحدث عن نفسها حديثا لم يلتقط الشعراء منه إلا القليل. وهذه الطاقة الروحية الباثة وحدها التي تجعل تلك الأمكنة حية ومستمرة ومرئية. لنتذكر منهجية نورثوم فراي والجذور الأسطورية الأولى للثقافة التي ترتبط بفصول الطبيعة ورموز الإنسان القديمة. .هذه العلاقة بين النص والطبيعة علاقة بنائية، فما يحدث للطبيعة يحدث للحضارة كما نوه شبنغلر، وأعاد صياغتها فراي في النظرية النقدية الأسطورية.. هذه الجذور كامنة في المكان مثلما هي في الإنسان والطبيعة واللغة والأقوال الشفهية والمكتوبة، ولذلك عبثا نقول عن هذا الكلام أنه من صنع المؤلف وآخر من صنع القارئ، إلا إذا فرقنا بين كلام من صنع البشر العاديين وهو يقترب من كلام الأمكنة

الميثيولوجي، ومثل هذا الكلام لا يؤلف بل يعاش، وبين اللغة التي لا علاقة لها بالتأليف والإبداع. . فأي مكان يمتلك حضورا ما في ذاكرة التاريخ له قدرة على أن يغني النص بكلام مؤلف مضمر فيه سيجد بالضرورة الآن أو في زمن آخر من يستنطقه في نص.. ضمن هذا السياق لحديث المكان لا الحديث عن المكان نفترق عما كانت الحداثة الأولى في الشعر تفعله عندما تستعير مكانا فنجدها تتحدث عنه، من خلال عقل وثقافة مؤلف قرأ شيئا عن هذا المكان أو تصوره تصورا خياليا جديدا، أو استعاره استعارة شعرية فغير من بعض ملامحه لينسجم وسياق النص، وفي كل الأحوال كانت حداثة الشعر الأولى تضع المكان خارج النص لا فيه.

شحنة السيرة المكانية
محمد خضير نموذجاً

١

شأننا جميعا، لا يُذكر أحدنا إلا واقترن فعل التذكر بالمكان، هذا ابن البصرة وذاك ابن بغداد أو النجف وهذا ابن القاهرة أو دمشق أو بيروت أو عمان أو القدس، فالجغرافية تمارس دورا انمحاء ثقافيا مقصودا على الانتماء النسبي الآخر: العشيرة، الأسرة، الأبوة أحيانا. وهذه البادرة السوسيولوجي لها دور في تأسيس ثقافة جديدة لم يكن للزمن أو التاريخ فيها فعل قار مثلما فعل المكان. الانتماء إلى المكان انتماء إلى الشجر والماء والتراب والنهر والزقاق والسباخ وإلى عشيرة الهوية العاملة في الحقل نفسه، أعني حقل الثقافة. هل يحمل المكان كروموسومات وراثية ليفرضها على سكنته بحيث تفرز من خلال نتاج أبنائه خصوصية سلوكية وإبداعية؟ لا شك أن التساؤل افتراضي، قد لا يكون مشروعا، لكنه قد يستحث ما هو بيولوجي لأن يستوعب ما هو ثقافي وكلاهما بحاجة إلى رؤية خاصة بعلم نفس المكان الذي يتعامل به مع المبدعين والمجانين على حد سواء، حيث التغييب المشروط بالإبداع يستدعي الاندماج الكلي بين الشخص وجسده المكاني.

٢

القاص محمد خضيّر، الذي يحضر في ذاكرة هذا المقال نقديا هو ابن مدينة البصرة، هذا الذي نعرفه وقد دونه سجل النفوس الذي مورس عليه فعل إمحاء قسري أثناء الحرب وما بعد الحرب عن طريق الحرق والنهب والتمزيق بحيث أصبحت سجلات نفوسنا - نحن البصريين- موضع شك مدير النفوس الذي يعرفنا جيدا لأنه كان ملتزما بالإمحاء المقصود، فما كان منا إلا العودة إلى الذاكرة والإنتاج لنعّرف بهما هويتنا الممحاة بفعل حرب لسنا طرفا في صياغتها، وقد يكون للزمن القادم فعل إمحاء آخر عندما تأتي عواصف كونية عاتية لتزيل بقايا المدن والأنهار، لذلك لم يبق لنا نحن الذين لا هوية لنا إلا المكان/ القول بأننا نمتلك ذاكرة للجسد وقد انحلت في مدينة البصرة أو بغداد. من هنا أقول ليس في تركيبة محمد

خضير أو سواه من المبدعين، ما يميزه كانسان عن الآخرين، لكنه وكأي مبدع حقيقي يستحضر المكان كتابة -البصرة- وتستحضره البصرة وجودا/جسدا، وهذه السيرة المزدوجة للاثنين متضايفة، فالمسألة هي التوحد بين التاريخ الشخصي وتاريخ المكان. .المبدعون الكبار يلغون الهوة والمسافات بينهما ويؤكد ذلك النقد والذاكرة الجمعية معا: لقد تحولت جيكور القرية الصغيرة المهملة إلى عراق وهي بصرية النشأة والتكوين وتحولت البصرة من خلال جيكور إلى جسد سيابي عليل وعيناه مصوبتان إلى فنار في بحر الجسد/المدينة، وحملت قرية ماكاندو أمريكا اللاتينية وماركيز معا كما أصبحت أمريكا اللاتينية وماركيز هما مادوّن في ماكاندو... وهل نعيد تركيب مقولة مارشال بيرمان في حداثة التخلف ودور شارع نفيسكي في رواية القرن التاسع عشر وإبداع دستويفسكي منها بالذات، حيث الحداثة لا تحاكي المتحولات بل الراكد المنبئ عن تحول لم يحن زمنه بعد "كل ما هو صلب يتبدد ويغدو أثيرا" كما يقول ماركس..هل نعيد تركيبة حي مونبارت في الرواية، وأمكنة النفايات في الولايات المتحدة الأمريكية وكيفية تحولها إلى أوستراد الحداثة؟.ولنا في قاهرة نجيب محفوظ أمثولة أن تصبح المدينة هوية كاتب ويصبح الكاتب هوية المدينة ...للبياتي مدنه المنفية وملوكها الخصيان، ولسعدي يوسف بلاده التي (...) ولادونيس أقانيم الليل واللغة والتراث والنهار، ولنزار، نهد صبية الرابعة عشرة المغتصبة من قبل ملوك الساسة والجان، ولحسب الشيخ جعفر قارة الجسد السابعة، وهفي دوران الأفلاك قمرا، قصباؤه اهوار العمارة والجنوب، ولكل مبدع حقيقي مكانه الذي تماهى معه، ولكل مكان مبدعه الذي تماهى معه أيضا.

٣

إلا أن هذا بالتماهي بين الكاتب والمكان لا يفرض تحديدا للهوية الإبداعية ولا للهوية الجسدية، إنما يعني أن المعرفة الحقيقية هي الرؤية في موضع القدمين -المكان الخاص - التي تعين البصيرة على التحول لاستيعاب المكان العام.هنا تبدأ أولى مراحل التداخل بين ما هو جسدي وما هو مكاني، وكأننا ونحن نتعامل مع بقع مكانية، تضمنها -إن لم تكن موجودة فيها أصلا -كل البقاع/ الأمكنة في العالم، فالمكان شأنه شأن الإنسان لابد له من رحمية كونية تطبعه بخصوصيتها وتضمنّه هويتها فليس المكان مكانا مجردا من هوية ساكنيه وهذه الهوية، هي

التبادلية بينهما في صياغة اللغة المشتركة للقول، فثمة تركيبة بيولوجية جيولوجية يعرفها علماء طبقات الأرض تفرض حضورها المكاني على ساكنيها من البشر، وما لغة الأحاسيس والعادات وميثولوجيا العيش والجنس والطعام والسلوك إلا مفردات في هذه البايولوجيا /الجيولوجية الخفية، لكن المكان وإنسانه أو الإنسان ومكانه عالميان، أعني مكاننا العالمي نحمله جسدا وبقعة حتى لو كان نهير بويب الصغير.

لا تعني الكتابة عند القاص محمد خضير إلا استحضارا لفعل المكان من خلال الإنسان، ولم ينهض المكان/البصرة، إلا من خلال كتابات عدة ومن بينها كتاباته القصصية-في حدود ما أنجزه هو - وهي تتحدث عن كائن مفرد معزول ما يعيش هذه البقاع المعروفة -المجهولة. وابتداء من "وجوه عراقية" وحتى آخر قصة له في "رؤيا خريف "لم يخرج عن البصرة /الجسد المكاني، ولم يخرج عن إنسانها العالمي.

ما يميز مجموعاته القصصية الأربع (المملكة السوداء عام ١٩٧٢ -في درجة ٤٥ مئوي عام ١٩٧٨-بصرياثا -صورة مدينة عام ١٩٩٣ -رؤيا خريف عام ١٩٩٥)، أنها جميعا تتحدث عن إنسان ما يسكن بقاع البصرة، وقد يكون هذا الإنسان المؤلف أو شخصية ما تحمل خصوصياته وقد تماهى بـ(إنا الجماعة) فاختفت أناه، وقد يكون إنسانا عالميا ملامحه المحلية قادرة على صياغة رؤية، حدثنا عما جرى له في هذه البقاع، وفي كلتا الحالين ثمة تماه يرسمه الاثنان : الشخصية والمكان.

لم يكن هذا التماهي عند محمد خضير على شاكلة واحدة، فقد استغرق أربع مجموعات قصصية وعدداً من القصص التي لم تحوها مجموعاته الأربع كي يوضح لنا الكيفية التي يكون عليها هذا التماهي سرديا، ولنتابع ذلك من خلال المجموعات القصصية الأربع.

٤
السيرة والملفوظ

ليس للملفوظ المكاني مفهوم نقدي محدد يمكن التعامل معه في معاينة النص الأدبي، كما تفعل المفردات النقدية الأخرى التي تعيننا على تلمس الطريق إلى مستويات النص، فما زال مثل هذا المفهوم قليل التداول وإن أختص الملفوظ القار دون المكان في مراحل بحثية سابقة على المفردات المهيمنة تارة، والمفردات الجاهزة تارة أخرى، من قبيل المفردات التي تشتهر وتسيطر على النتاج في مراحل معينة مثلما هيمنت مفردة "اللا منتمي "في مرحلة الستينات، ومفردة الحرب ومشتقاتها على النتاج الثقافي بعد حزيران ٦٧ وأثناء الحرب العراقية الإيرانية، أو ألفاظ متداولة مثل" من قبل ومن بعد" و" بالرغم من و"أليس كذلك "و" العراق بلد شرق أوسطي"و" قناة السويس تقع في مصر" إلا إن معاينة جديدة لدور المكان في النص الإبداعي جعلنا نفرز له مكونات تسهم في تحديد مسار النص وتفاعل مستوياته بعضها مع بعض بطريقة تمكننا من تحديد خصائص جديدة للنص الإبداعي تتصل بالمحلية، حيث أن لكل ملفوظ محلي عن المكان دلالة لغوية تختلف عن ملفوظ آخر للمكان نفسه، فـ (عوجاية) في لهجة أهل الموصل تدل على شارع فرعي بينما في لهجة البصرة يقال عنها (دربونة) وكذلك في لهجات مدن أخرى، والفرق الصوتي بين الاثنين لا يعني أن الاستعمال للشارع الفرعي متشابه.. وبالموقع، ففي الموقع نجد تباينا أكثر عندما يكون البيت في موقع ما على النهر مثلا لا يعني أن الملفوظ المتعلق به والمنتج من قبل ساكنيه هو نفسه الملفوظ الذي ينتج في بيت على جبل أوفي الأهوار. .وبالفضاء الذي يتعامل معه، فالبيت في فضاء المدينة له ملفوظات غيرها للبيت في فضاء القرية، وان تشابهت أدوات بنائه وهندسته وحتى لو سكنه الناس أنفسهم، هذه المفردات الجديدة وجدت طريقها إلى النقد من خلال هيمنة المكان الفكرية والأسلوبية على النص، أي أن ثمة لا وعي يتحكم بملفوظ النص عندما يكون هذا النص منتجا في مكان ما له هوية معينة ومحددة. فالمكان الأثري مثلاً له هوية تاريخية ومكانية معلمة، وله شواهد دالة على أزمنة معروفة، لذلك فاللغة التي يتوفر عليها هذا المكان لغة تهيمن على أي حديث عنه، وعندما يدخل المكان الأثري في النص الأدبي الحديث تتفاعل اللغة المكانية القديمة مع الكلام الأدبي الحديث، فتنشأ لغة أدبية ثالثة تحتوي على ميزات اللغتين دون أن تكون إحداهما، والنقد البنيوي يسعفنا في توصيف

مفردة قريبة من مفردة الملفوظ المكاني وإن لم تكن هي بالطبع فنلاحظ "توماشيفسكي "يقول عن ملفوظات معينة بأنها "المتكرر المستقر" أي تلك الألفاظ التي استقرت نتيجة الممارسة والخبرة على نغمة صوتية ودلالية محددة، وعلى بنية شبه ثابتة، بحيث يمكن تداولها والتعامل معها في ميادين معرفية عدة، وعلى مستويات من الأداء مختلفة.. ولكن توماشيفسكي لا يقصد بها العلاقة بين الملفوظ والمكان، وإن لم تخل من مثل هذه العلاقة بوصفها إحدى نتاج التفاعل بين البيئة والكتابة، ويسميها بارت "مُعلمات" وتارة "مؤشرات" أي أنها ملفوظات تحولت جراء الممارسة إلى علامة، ومن ثم تحولت إلى مؤشر لما سيأتي شبيها لها لاحقا، وهو أيضا لم يخص العلاقة بينها وبين المكان، وإن كانت تبني تلك العلامة على متحقق كائن في مكان وزمان، فالمتكرر المستقر، أو العلامة، أو الإشارة، ليست ملفوظات خارج فاعلية المكان، بل هي مُبَنْيَنّةٌ فيه ولا توجد إلا بوجوده، لذا نطلق عليها "الملفوظ المكاني "تميزا عن "المتكرر المستقر وعن العلامة والإشارة". أي تلك الألفاظ التي لا تقال إلا وللمكان له فيها حق، وهي من السعة ما يجعلها التعامل الأدبي والفني موجودة حتى في الأماكن الحديثة بالقوة نفسها الموجودة فيه في الأماكن القديمة، وهذا يعني أن الملفوظ المكاني له علاقة كبيرة بالتاريخ القديم، لأنها مفردة تنشأ من طبيعة ونوعية العلاقة مع المكان، تميزا لها عن الملفوظ الزماني، أي تلك الألفاظ التي تقال في لحظة زمنية معينة وفي فضاء أو مكان عام، وكلاهما: الملفوظ المكاني والملفوظ الزماني يشكلان جوهر السردية كلها، فالملفوظ المكاني مقولة لحالات لا تتحول إلى لغة إلا في مكان خاص بها، في حين أن الملفوظ الزماني يمكن أن يكون في مكان خاص به وفي فضاء عام... وهكذا نجد أن الآثار القديمة حية إلى اليوم ليس بشواهدها ولا بما قيل عنها سابقا فقط، بل بما تفرضه هي على القول المعاصر من جديد، أو بما يكشفه القول الجديد فيها عن قيم جمالية لم تكن معروفة، وعندئذ سيتحول هذا القول إلى ملفوظ مكاني حديث يمكن تداوله والاستدلال به على قرائن مكانية أخرى. فالقول الحديث عن تلك الأماكن لا يكسبها جدة فقط، بل ويكشف عن ما هو مختبئ فيها.. أي تتحول الملفوظات المكانية من "علامة لما كان "إلى "مؤشر لما سيكون" كما يقول بارت.. ففي حياتنا اليومية- ابتداء من جلسة إفطار الصباح، وحتى العودة للنوم في آخر الليل، وهو ما يشكل اليومي والمألوف- ثمة ملفوظ مكاني مستقر في كل فترة من فترات هذه اليومية، فلجلسة الصباح بعد النهوض من النوم ملفوظات مستقرة تتداولها الأسرة قبل أن يذهب كل فرد منها إلى عمله، وكل ملفوظ منها له من طبيعة العلاقة بين أفراد الأسرة ومن

هوية البيت- المكان- خصوصية، وفي الطريق إلى العمل ثمة ملفوظات مكانية أخرى يفرضها فضاء الشارع والمدينة والعلاقة بين أشخاص ليسوا من أسرة واحدة، ومفردات الملفوظ المكاني في هذا الفضاء لها طابعها المميز عن الملفوظات المكانية التي تتبادل بين العاملين في مكان العمل حيث تهيمن مفردات ذات خصوصية معينة ومحددة تفرضها طبيعة العمل، وعند العودة إلى البيت ثانية بعد انتهاء العمل ثمة ملفوظات مكانية أخرى يفرضها فضاء الشارع والمدينة والناس، وهي لا تشبه الملفوظات المكانية أثناء رحلة الصباح إلى العمل، وبعد الاستقرار في البيت ثمة ملفوظات مكانية مشبعة بخبرة الممارسة اليومية تفرض نفسها من جديد، يكون لمكان العمل وفضاء الشارع دور في صياغتها، وعند الخروج من البيت إلى مكان الترفيه أو الهواية ثمة ملفوظات جديدة تفرضها أمكنة الهواية والرغبة المفردة..هذه الملفوظات المتكررة يوميا هي النسيج العام لما يسمى باليومي والمألوف في حياتنا، ولأنها متداولة يوميا أصبحت من "المتكرر المستقر" ويمكن تحويلها إلى "علامة" لفظية و "إشارة" على قائل معين.

٢

إلا إن هذا التوصيف الأولي لا يبدو مقنعا عندما ننتج أدبا، فالإنتاج الأدبي في مثل هذه الحال ليس مكانا معينا وذا هوية ومؤلفا يجلس ويتأمل ثم تأتي الكتابة من خلال التفاعل البصري والتذكري بين المكان والشخوص اللاعبين فيه. فمثل هذه الوصفات نجدها في الطب الشعبي لظواهر مرضية عامة، بينما يتطلب علاجها معاينة لتفاصيل أكثر دقة قد لا توجد في الجسد نفسه ولا في الحال المرضية نفسها، فقد نجد بعض هذه التفاصيل المهمة من خلال تاريخ المتشابه وإن تباعد بين الزمن أولاً، ثم في التجربة الذاتية للممارسة ثانياً؛فعندما نقرأ جملة "التراث قديم "وهي مبتدأ وخبر أو مسند ومسند إليه، فأول ما تعنيه في بنية السلم الدلالي أن المبتدأ "التراث" ثابت، وأن الخبر "قديم" متحرك ؛ فالقديم تعني من جملة ما تعنيه نتاجا لزمن سابق وأنه يقع في أسفل أو تحت حلقات التسلسل الزمني، و تعني كلمة أسفل موقعا ما في قاعدة السلم المتصاعد، ولا يمكن تحديد هذا المواقع الزمني الأسفل دون تعين وتحديد مواقع الزمن العليا.هذه الحركة بين أسفل وأعلى لا يولدها التراث بل تسلسل القدم، فقد يكون القديم غائرا جداً في الزمنية، إلى حد أن نجري التحريات لمعرفته وتحديد زمنه، وقد يكون نتاج قرون

مضت معروفة ومدونه، وقد يكون اقرب إلينا زمنيا من غيره. وهكذا فحركة القديم هي التي تولد لنا سياقا جديدا قائما على المتشابه، وعلى تجربتنا الذاتية في وعي العلاقة بين الملفوظ المكاني والتراث، فاللغة الأدبية لا تنبني فيه إلا بزمنية الماضي، حتى لو كانت أفعالها كلها في الحاضر، وهكذا نجد أنفسنا في عملية مط السلم بين أسفله وأعلاه كلما تعاملنا مع مكان قديم واكتشفنا أن فيه ملفوظا لم يبحث، وأن هذا الملفوظ سيكون جزءاً من التراكم لتحديد مراحل الصعود أو النزول في سلم مفردة "القديم".

أما إذا قرأنا جملة "التراث القديم يستمر" فالأمر يختلف جذريا عن سياقات الجملة الأولى، فالاستمرارية تعني ديمومة الحركة سواء فعلناها أم لم نفعلها، وسواء أنتجنا أدبا أم لم ننتجه، ومع بقاء كل تشخيصات الجملة السابقة قائمة في السياق نفسه، نجد أن فاعلية الاستمرار قد تكون بفعل قوى أخرى غير أدبية، وعندئذ تكتسب الملفوظات المكانية صفات أخرى قد نتفق معها أو نختلف؛ فقد عمد حاكم عربي إلى نبش جدران بابل القديمة وكتابة اسمه على أحجارها ثم أعاد دفنها في التراب/ التاريخ معتقدا أن في هذه العملية تأكيدا على استمرارية الحضور التاريخي القديم في المعاصرة، في حين أنه بهذه الطريقة الفجة أخرج التراث من المعاصرة وجعله مجرد مكان مغلق على ممارسة غير إبداعية، وأي ملفوظ مكاني يستعير هذه الحادثة ويربطها بجذر المكان التراثي إنما يفتعل نصا وملفوظا غير مستقر

الفصل الثالث
شحنـــات العمـــارة

١- جدلية العمارة دراسة في قصر الأخيضر

للدكتور المهندس رفعت الجادرجي

لولا السجن لما كانت الفرصة متاحة لرفعة الجادرجي أن يكتب كتابه المهم"الأخيضر والقصر البلوري" هذا ما نوه عنه في مقدمة الكتاب، في حين أن الفترات السابقة شهدت هي الأخرى ملاحقة له، وخضع إلى عدد من لجان التحقيق وتعرض للفصل والتجميد، وكان في كل مرة منها ينصرف إلى العمل والقراءة والتأمل والبدء في التخطيط لمشاريع أخرى، إلا أنه في سجن أبي غريب، وفي فترة صعبة من تاريخ العراق، حيث يصبح السجن طريقا إلى الإعدام أو الموت البطيء، تحفز رفعة الجادرجي ليكتب كتابه الوثيقة، الكتاب الذي يفصح عن بنية عقلية جدلية تجعل من مجال العمارة مدخلا آمنا لدراسة المجتمع العراقي وتركيبته الاجتماعية والنفسية.

١

وكأن رفعة في كتابته للأخضير والقصر البلوري قد جعل من السجن مكانا للاستعادة، ومجالا لتجميع الذاكرة وإنهاضا لما هو يومي في عمله المتسع وتحويله إلى لغة حسية- ثقافية. فكانت الكتابة تحرر للذاكرة والجسد معا، من هنا اصبح الاشتغال بالعمارة وفنونها مدخلا لرؤية التحولات السيكولوجية للسلطات وللناس معا، وحاول عبر الخبرات المحلية للبناءين والنجارين والفلاحين أن يؤلف طريقة فنية تجمع فيها الخبرة الآنية لهؤلاء مع خبرة الماضي في بنية الشكل المكاني للعمارة أو لأجزاء من تراكيبها المعقدة والصعبة، وإذا كانت الكتابة فعلا لتحرير الذات وتحديا للسجان. فأن الكاتب نفسه يصبح أحد أهم الشواهد المعمارية في فن التجربة العملية لمهندس ينحدر من أسرة وطنية، ومارس عبر تواريخ عدة مهنته بوضوح ودقة، وكأنه يقول لنا ضمنا أن التاريخ الحقيقي لمكونات المجتمع العراقي لا يكتب إلا من خلال الخبرة الميدانية في أنشطته العملية، وقارئ الكتاب يشعر أن ما يعنيه بالنظرية الجدلية للعمارة ليست إلا الرؤية الميدانية المشغولة بالتطبيق المخطئ والمصيب، مع الانتباه العميق لحركة المجتمع وهو ينمو في اتجاهات مختلفة دون أن يلغي كلية فعل التأثير بالتيارات الحديثة في العمارة الأوربية

مع محاولة نقد منهجي للموروث في أشكال العمارة التراثية وأخذ الجانب العلمي والمتقدم منه وإخضاعه تقنيا إلى السياق المعماري الحديث. أن هذه النظرية التي تحولت إلى مجال تطبيقي واضح تفصح عن رؤيا فكرية أشمل، تلك التي تتعلق بالجانب الاقتصادي، فالمهندس المعماري الحديث الذي يستفيد من بنية البيئة مناخيا وجغرافيا وأداة وخبرة، إنما يحاول أن يجعل من هذه المواد الخام والأولية أرضية يشيد من خلالها وفوقها تكوينات معمارية جمالية ونفعية معا، ومستطلع إنجازات رفعة وعدد من المهندسين المعماريين العراقيين يجدها قد استنطقت المكونات المحلية إلى الحد الذي بدأت خصوصيته في هذا الإنجاز أو ذاك هي الهواية الفنية والفكرية لهم. وهذه الميزة الثقافية الكبيرة واحدة من تحويل فعل الهندسة المعمارية في العراق إلى رافد ثقافي كبير، ليس على مستوى الشكل وجماليات البناء، وإنما في استخدام المادة الخام وفي وضع المفهومات والآراء الشخصية موضع تطبيق يوازنون به بين الدراسة والخبرة المعملية المحلية. وهكذا يدخل فن المعمار في إطاره التكويني- العياني والكتلي إلى إطار اللغة الأدبية والجمالية، ويصبح هذا الفن رافداً لكل ذي توجه أدبي. أقول ذلك، وأعتبر أن العمارة هي "المكين" في المكان، كما ينوه الفلاسفة عن "أشغال المكان". ولأن العمارة العراقية المنحدرة من التراث والحاضر معا قد رافقت نموا حضاريا معينا، وأعني به" ثقافة المدن" و" الارتباط بين التطور والسلطة". فقد جعلها المعنيون واحدة من الشواهد الحضارية التي نقيس في ضوئها ليس تطورها الذاتي فقط، وإنما بناء الإنسان العراقي نفسيا واجتماعيا، وأعني بالبناء هنا، هو مجالية تطور العمارة في العالم، وفي الوقت نفسه تجديد رؤيتنا إلى التراث العربي- الإسلامي مع المحافظة إلى أغراضها النفعية والجمالية.

٢

جدلية البيت

ليس من الهين أن تلم بطروحات رفعة الجادرجي العملية والجمالية، ففي الكتاب الكثير والكثير من الموضوعات التي تستحق وقفات تأمل ودراسة، منها مفهومه للبيت البغدادي وعلاقة هذا المفهوم بالموروث، فهو قد أعاد اكتشاف قيمة الحوش في ألف ليلة وليلة، ثم استفاد من البيت المغربي خاصة في تراكيبه: الأسلاك والقضبان، ثم معاينة الواقع العراقي محليا

وخصوصية الرواق والباحة والمشبك. كل هذه المفردات قد وضعت في سياق معاصر لحل مشكلة البيئة المحلية أي استعمال مواد جديدة - عن معرفة - تتلاءم واستحداث الحلول التطويرية لمتطلبات البيئة اجتماعيا ووظيفيا، إضافة إلى تنمية إحساسنا الشعبي بألفة مكانية تعيد للساكن أحلام يقظة دائمية من خلال الارتباط بالماضي، بيت الأجداد ومن ثم نقل أهم مكوناته إلى البيت المعاصر- ثم التطلع إلى المعاصرة- التكوين الجمالي لمدينة ناهضة، وهذا ما دفعه لأن يعمل توازنا هندسيا وجماليا بين باطن الدار، بوصفه موروثا عن الباحة القديمة كجزء من بناء ديني يرتبط بالجنة والنار، وبين خارج الدار بوصفه تكوينا يخضع لقيم الفضاء والبيئة والعيانية، وكان من خلال هذا التوازن المنهجي أن جعل مفهوم الاجتماعية ينمو في باطن الدار كما ينمو في خارجها، ولعل هذه الظاهرة الجدلية في التوازن بين موقعين آتية إليه من المحاورة السياسية والفكرية التي كانت تضع مجمل أفكارها حيز التطبيق ليس على مستوى العمارة وإنما على مستوى الفن التشكيلي والفن المسرحي لذلك نجده يقول"للفن وظيفة اجتماعية لا يمكن تجنبها وعلى الفنان أن يكون مدركا ليتخذ الموقف المناسب شريطة إلا ينزلق وينجرف ويتناسى التقنية" ويقول أيضا "ضرورة استحداث فن عراقي حديث متأثر بالمجتمع العراقي "(ص٤٥) ومن الواضح أن محمود صبري الفنان أحد أهم الفنانين الذين توافقت رؤيتهم مع ما أنجزه رفعة الجادرجي في هذا المجال. وهذا مدخل للمصاهرة بين فن التشكيل والعمارة.

والبيت البغدادي لدى رفعة هو التكوين الجمالي- الاجتماعي، والذي من خلاله استطاع أن يدمج في بنائه النقوش الإسلامية. وهذا يعني أن المعرفة بزخارفها تعني معرفة بأصولها الدينية والمثيولوجية، كمحاولة لتجديد الشكل الإسلامي للعمارة. ثم إضفاء الطابع الذاتي على كل ذلك من خلال الخطوط والأحياز الجديدة التي يتطلبها التصميم الجديد المنطلق من ضرورة وجود الحلول الكفيلة بتوليد عمارة ذات طابع عراقي. (ص٤٧)

ويستمر البيت حضورا، وفاعلية مع رفعة الجادرجي، سواء انشغل بتصميم عمارة كبيرة أو نصب تذكاري، فالبيت البغدادي كوحدة معمارية كان أشبه بالثيمة المركزية، والبؤرة المعمارية التي أدخلها كلها أو أجزاء منها في أي تشكيل أو تصميم معماري آخر، فعندما اكتشف الرؤية الجديدة الخاصة به في بناء الجامع وبخاصة في مجال الزخرفة، توصل إلى موقف يوحد بين "العملي الواقعي" و" الفني الجمالي" (ص٦٤). وهنا بدأت أولى خطواته في الابتعاد عن المؤثر الأجنبي والدخول في التراث الإسلامي من خلال فن التجريد الحديث والزخرفة الإسلامية. أي

الدمج بين ما هو محلي وعالمي. من خلال توظيف الأشكال الشعبية= الهلال عند جواد سليم- والمربع عند موندريان، وجمعها في إطار تراكمي غير محسوس ينم عن معرفة جمالية بالتشكيل عبر مفردات متنافرة تاريخيا، منسجمة، جماليا، ومن هنا نراه عندما يعود لتصميم العمارة لاحقا يعتمد الجوامع والأزقة كخلفية بغدادية- ولننتبه إلى مفردات بغدادية- لأعماله ص٦٥. الجوامع والأزقة: الدين والحياة الشعبية. الجامع كمكان للعبادة والبيت كمكان للألفة والهناءة والسكن، ومعهما سوية بنية الزقاق الطولي الذي تتجاور في أعلاه البيوت لتتحاور بشناشيلها وكأنها أجهزة اتصال سمعية – بصرية تسمح بمرور الضوء العازل لأجزاء من الشارع الضيق، وبمثل هذا التكوين الجمالي الفائر بالشعبية والتجريدية معا. يستخلص تكوينا جماليا لبيت عراقي عام وليس لبيت عراقي خاص. ولعل تجارب المهندسين المعماريين العرب والأجانب- حسن فتحي- مثلا، واحدة من الشواهد الثقافية المبنية على الاقتصاد بالمادة والوظيفة، لعل بيت منير عباس أحد الأمثلة التي يكثر رفعة من الاستشهاد بها، وبملاحظة بسيطة يوضح رفعة أن إنزال الشكل المائل فوق التكوين الأفقي الشاقولي يعني مزاوجة بين موروث إسلامي، وخبرة موندريان، وبالفعل نراه في الفصل الرابع من الكتاب يكثر الاستشهاد بنماذج من المهندسين المعماريين الأوربيين: دستيل- بيتر فان دررو- جيوبونتي- إضافة إلى فنانين تشكيليين.

٣

لم يقف تصور رفعة الجادرجي عند بناء جزئيات : بيت- عمارة- محل- سوق- نصب، فالتعامل مع الجزئيات يجعل المعماري أو أي فنان مشتغل جزئيا وخاصا، قد يكون متميزا وذا خيال ونظرة، وإنما التعامل مع الجزئيات هو مدخل للتعامل مع بنية اجتماعية اشمل، وهو هدف أي معماري يمتلك نظرة متقدمة، وهذا ما فعله رفعة عندما زاوج بين مفهومي "العراق لابد وأن يتطور، والعمارة لابد وأن تتطور أيضا، لذلك لا تكون بنية المعارة الجديدة إلا من خلال بنية المجتمع الجديد" إلا أن هذا المفهوم الكلي والشامل نراه يصطدم بتقلبات سياسية ومعمارية مختلفة، تؤدي بالتالي إلى التهدم وقلب المفاهيم، وهذا ما حدث كما يروي في الكتاب أكثر من مرة، ومن الأفكار الجميلة في هذا الصدد، الكيفية التي تتحول بها الرسوم إلى واقع معماري، هنا يعيد رفعة تركيب المفاهيم الأدبية والفنية لصياغة تجسيد مكاني، ومن خلال

هذه المصاهرة المعمارية الفنية، ينهض المهندس ليس بسبب رؤيته لمفهوم التطور، وإنما ليجعل من المشاريع الشخصية والمحددة بقطعة قماش مثلا، كيانا معماريا والمعروف أن الفن التشكيلي العراقي، إذا ما درس من خلال علاقته بفن العمارة سيجد مجالات لرؤية نقدية أكثر دقة من تلك التي تعتمد مقولات نقدية تشكيلية بحتة، لعل نصب الحرية لجواد سليم، أحد الشواهد التي يتزاوج بها المعماري بالتشكيلي عبر مصاهرة حضارية بين الموروث والمعاصر. ولما كان إنساننا لم يتطور بما فيه الكفاية، أي لم تصبح التنمية الثقافية والفكرية متسعة لقطاعات واسعة من المجتمع، لاقى المهندس المعماري مشكلة الاستيعاب للجديد حتى لدى المثقفين، وهذا ما جعل رفعة يتنصل من إنجازاته في بعض البيوت التي بناها لأصدقائه، فكيف إذا كان الأمر يتصل بالمجتمع ككل، والبغدادي- بوصفه سرة العراق- بوجه خاص. من هنا جاء اهتمامه المتزايد بالحاجة النفعية، أي تلك الحاجة التي تتوالد من العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وبما أن الفن، والفن بوجه عام، والفن المعماري- التشكيلي بوجه خاص لا يتطور خارج هذا الإطار النفعي، فأنه يمثل الموقف "اللا نفعي" (ص٨٤). والموقف اللا نفعي هو الموقف الجمالي الخالص حسب تعبير هيجل.

يتطلع رفعة الجادرجي إلى البيت العراقي تطلعه إلى الوطن ويريد من هذا البيت أن يحمل هويته، وأن يصبح الساكنون فيه قوما لهم وجود فاعل ليس من خلال تراثهم فقط، وإنما من خلال حاضرهم، لذلك يشعر القارئ بالنغمة المتحمسة في ثنايا الكتاب لأن يجعل من البيت وطنا معاصرا. وبالطبع فالجادرجي ليس فيلسوفا ظاهراتيا يريد تجريد المكان- البيت —من ماضيه ومن صوره المترائية يوميا والمتجددة، وإنما هو مهندس معماري بحس وطني، وتراث قومي يمتد عبر العصور وبأفق معاصر، لذلك كان البيت عنده نقطة تحول كبرى في توظيفه للمفهومات المعمارية الحديثة، وفي الوقت نفسه ليجعل منه أفقا حداثويا غير مقلد. لذلك نجده وهو يجوب في آفاق المعرفة المعمارية والفنية يقتنص كل مفردات ذات معنى، فبالإضافة إلى جوامع بغداد وأزقتها وأسواقها وحاناتها ودورها التقليدية كان هناك دوكسيا دس اليوناني، وجواد سليم ومحمود صبري، وقحطان وغيرهم، قد دخلوا جميعا معترك البحث عن هويه للبيت- الوطن من خلال فن العمارة. قد يكون قولنا من هذا القبيل تحصيل حاصل للقراءة الخارجية لإنتاج ثقافي أكثر منه لمعايشة واقع وشواهد مقامة على الأرض، فمثل هذا الاستنتاج صحيح، لاسيما وأن رفعة حاول في كتابته أن ينتمي إلى لغة معمارية وليس إلى لغة أدبية، وهذا

ما جعل كتابته تتحول من التوصيف إلى التجسيد وقد اغتنت بالوثائقية والمرجعية، وتعمقت في اشتقاق المصطلحات، وفي ترجمة الأخرى الأجنبية، وإيجاد معادل لغوي أو لساني لها، فالهوامش وهي كثيرة وغنية كانت دليلا آخر على تشييد كيان كتابي موثق يشابه إلى حد بعيد الاستعارات الصورية التي وظفها في العمارة. ومن هنا فالجادرجي في الكتابة مبدع كما هو شأنه في البناء ولعل الكتاب بقسميه، سياحة منهجية، قد تكون إطلالتنا هذه قائمة على العلاقة بين المكان والعمارة.

٤

ثمة تصاهر جدلي في عمل رفعة الجادرجي بين ما هو حضري، وما هو لا حضري، فالحوش بناء لا حضري" الحوش ليس سوى وضع اجتماعي معين" ص١٤٩، لأن الحوش جزء من بنية القرية الزراعية ويتصل عيانيا بالراحة بعد التعب، لذلك لابد من مسافة للنظر فيه، وهذا ما جعل الحيطان- الخصاص وأسيجة القصب والطين- إما أن تكون واطئة أو بعيدة. الحوش ما هو إلا مكان يرتبط بحرية الحركة خارج الدار- مكان المنام – وعندما أتى به البناء الحضري أصطدم بالكلفة أولا وبالمساحة ثانيا، وبالانتقال من الجلسة القعدية- من القعود- إلى الجلسة الأرائكية- وهذا الانتقال أستغرق وقتا طويلا كي يبدأ التآلف مع الوضع الحضري مع الوضع الحضري، ثم أن العراق كله بما فيه البادية كان يعتمد مفهوم الحوش والديوان، وهما مفهومان قديمان، لذلك فالبنية المعمارية للمدن العراقية تعتمدها كجزء من تكوين ثقافي – اجتماعي، أما بعد أن أصبحت بغداد والمدن مرتبطة بتطور العمل والتقنية الحديثة لفعالية الشارع والمسكن، التوزيع الوظيفي للخدمات أو العمل المتنوع والمجاورة بين سكان لا ينحدرون من جذر واحد. مضافا أليها طرق الماء والكهرباء والمواصلات والأزياء وتطور المطبخ، والاهتمام بالزينة و.. الخ، جعل من المدينة العراقية حلقة وصل متقدمة بين الجذر الزراعي، والمدينة الحضرية الناهضة.. لذلك شكل الحوش والباحة والرواق والمجاز، روافد نفسية أكثر مما هي بنى اجتماعية واقتصادية، ومع الحوش المحلي كان مفهوم الجدار المعاكس (ص١٥٢)، واحدا من القيم المعمارية الجديدة، وفائدة هذا التصميم هو احتواء قدر من الضياء الداخل إلى الدار مع تكوين بصري خارجي جميل. حاول الجادرجي أن يجعل من الجدار العاكس مرآة

للضوء الداخلي بنسبة هندسية. هذه القيمة حضرية وجديدة، لكنها تلاءمت مع بنية الحوش. ومن خلال هذين المفهومين : الحوش والجدار طور الجادرجي ثيمات عدة: الجدار الناتئ، الحيز المضيء والداكن، والجدار المرتد والمترس، وأدخل ذلك كله إلى التفاصيل الداخلية للبيت: الموقد والستارة الجدارية المواجهة للمدخل، ثم إلى خارج الدار: الحديقة وملحقاتها. والإضاءة والأوجار، وكل ما يتصل بالتكوين الجمالي الداخلي والخارجي للبيت. وفي العمق من هذا التأثير نجد موندريان يطل علينا من خلال مربعاته ومساحاته الملونة، ومع موندريان رؤية محمود صبري الخفية المتسمة بالواقعية: واقعية اللون وواقعية المساحة. إضافة إلى فنانين ومعماريين آخرين.

النظرة الجدلية التي وظفها الجادرجي في مفهوم البيت البغدادي الذي يجمع بين الحضري - اللا حضري، هي النظرة الاختلاسية، ومفادها أن الناظر إلى الحوش حيث السعة المكانية تتم من موقع حصين. وغالبا ما يكون هذا الموقع غرفة النوم أو المكان المرتفع" الكفشكان، أو الكدى، أو الجدار المرتفع" والنظرة الاختلاسية لا تتحدد بأغراض ذاتية ومؤقتة، وإنما يرتبط بالخمار والبرقع، وبأقنعة الوجه القديمة، وبالخيمة، وذلك من خلال تأكيد مبدأ "تضييق الاتساع" الذي اتسمت به الخيمة في الصحراء الواسعة. فالخيمة موزعة إلى خانات تفصلها ستائر وحواجز، وجعل للنساء مكانا وللرجال مكانا والمراسلة بين الاثنين تتم من خلال فتحات أو من خلال الصوت.. هذه البنية اللا حضرية جاء بها لا وعي المهندس المعماري، وهو ينقل خصوصية البيت الأليف المرتبط بفعالية العيش والجنس إلى البيت المعاصر. وعندي أن مسعاه هذا جاء من تداخل بين حضارة الشرق، حيث فعالية الحرارة والسعة المكانية، وحضارة الغرب حيث الاقتصاد والعمل الوظيفي المركز، ومن خلال هذه المجاورة نمت روحية الإنسان العراقي المتطلع بعين إلى الأمام، وفي الوقت نفسه مشدود بوتد مكاني وزماني إلى التراث.

في محاولته لتطوير البيت لم يقف الجادرجي على تيم معينه، حيث نراه بعد أن استكمل مفهوم الحوش والنظرة الاختلاسية- الحريمية في الأساس- يعود هذه المرة للتقويس المكاني، فنراه يستعير الطاق. وهو إرث عربي- فارسي أنجز فيه أهم نصب للجندي المجهول في بغداد، وعلى مشارف العاصمة العراقية يقبع طاق كسرى بكل موروثة، وفي العمق من هذا كله تستعاد موروثات الحضارة الإسلامية في بناء الجوامع والأسواق والخانات والمحلات.. فالطاق ليس إلا احتواء للفضاء وجعله دائريا، ليشبه في أبعاده اقتناص لحظة زمنية- مكانية من السماء على

الأرض، ولذلك أعتمد سابقا كجزء من السدود، سدود الري وتنظيم الزراعة فكان معبرا، ثم أرتفع به ليصبح معبرا آخر ولكن من تحته هذه المرة، وينظم الطاق إذا ما استخدم بنية محورية في البيت فعالية الستائر والأضواء الداخلية والخارجية. وفعالية الموقد والباحة. والديوان. ويعطينا انطباعا بأنه ليس ثقبا في جدار، ولا نافذة يطل منها أو فيها، وإنما هو تركيب روحي أشبه بالتأمل في الحواجز النفسية وخلال تاريخ استعمال الطاق، تحول من ثقب-" الحضارة البابلية والإسلامية" ص١٨٧. إلى معنى آخر، هو المعنى الديني، ويعني به احتواء قطعة من السماء- الأعلى- وتحديده بإطار تشدها إلى الأرض، وقد يكون ذلك جزء من التقديس، لعل القبة بمعناها الديني ليست إلا طاقاً مغلقا.

في كتاب مرسيليا الياد "المقدس والعادي" عثر على صور كثيرة للمكان المقدس بوصفه المكان الذي يحقق غرضا آخر غير الأغراض الاجتماعية، وغالبا ما يكون الغرض دينيا. ولما كان الإنسان الديني لا يستطيع أن يحيا إلا في جو مشبع بالمقدس، فما كان منه إلا أن نقل الكثير من التقنيات التي ساعدته على تقديس المكان الواقعي وهكذا تضمن البيت جزءا من بنية الجامع وبنية المعبد، وبنية الإلهي على الأرض، ونجد مفهوم المقدس عند الجادرجي ينتقل ليس إلى البيت فقط، وإنما إلى العمارة، خاصة عندما وجد كوربوزيه ثيمات الشبابيك والأحياز المقوسة، فعاد بجذورها إلى كنيسة نوتردام دو أو رونشام. وقد طور الجادرجي هذه المفاهيم النحتية بطريقة "تمويه المقاسات" أي أن التكوين العام للكتلة لا يدل على المقياس الحقيقي لمكونات الكتلة المادية. والخلفية لهذه الفكرة جاءت للجادرجي من فنية أزقة بغداد التي تميزت بصفة نحتية تعتمد علاقات تكوينية مبسطة وقليلة العدد (ص٢٠٣) ومتكررة وثابتة، ولكن هذه التكوينات مختلفة من بيت لآخر، بمجموعها تتألف للزقاق وحدة عضوية كما لو كان هذا الزقاق هو الإنسان، أما ما عدا ذلك، فالأشياء بما فيها المارة فيه لا تشكل له أية إضافة. بنية الزقاق البغدادي لها خصوصية محددة وتكمن في أن البيوت تشكل وحدة مترابطة برغم انفراط أجزائها، ويعود الجادرجي بهذه البنية إلى الحكاية الشعبية" أن الزقاق البغدادي ليس عقدا متسلسل في تكوين موحد، أنه منفرط الخرزات، لكنه في عين الوقت كالأقاصيص المتفرقة والمتوالية التي تتألف منها مسلسلة ألف ليلة وليلة لكل منها لونها ومذاقها، لكنها كلها مرتبطة بسلسلة التصور ومحصورة باستمرارية الحديث المتشوق للاستمرارية (ص٢٠٤). وهنا ينقل الجادرجي مبدأ "الحكي" لا الحكاية إلى فن العمارة. هل نعيد مقولة أرسطو في المحاكاة "أن

لذة المحاكاة هي نوع من لذة المعرفة" "فن الشعر". وبما أن الزقاق البغدادي ذو تاريخ طويل فهو يمتلك عناصر مليئة "بالقوة الدافعة" ذات بنية حركية سواء ضمن الوحدة الصغيرة "البيت" أو ضمن الوحدة الكبيرة "الزقاق"، وقد عالج الجادرجي هذه الديناميكية في بناء العمارة كما في بناء البيت. وهذا الاختلاط بين نموذجين أحدهما وظيفي والآخر نفعي، أمكنه أن يولد لنا بنية عراقية معاصرة لنمط البيت، إلا أن هذه البنية كانت غير شعبية، وذات تكلفة عالية، إن نماذج البيوت التي بناها هي لأثرياء بغداد، بمعنى أنه لم يستطيع تطوير مفهوم سكني شعبي للناس، وإنما كان هدفه ينصب على تكوين عمارة ذات بنية حضارية متقدمة تعتمد الموروث الشعبي. الأزقة البغدادية وأن امتلكت خصوصية حركية وفعالية ديناميكية، إنما كانت تنقل إليها ثلاث خصائص: الأولى إن سكنت هذه الأزقة هم الناس المنحدر ون من الريف ولذلك كانت أشياؤهم الخاصة معلنة إلى الخارج. تعريض الملابس للحرارة الشمسية، المخاطبة من الشرفات، طريقة لعب الأطفال، المطبخ المفتوح الشبابيك، وغرف النوم المتحجبة والسرية. الخصيصة الثانية : إن الإنسان الشعبي لا يفصل كثيرا- وبدون وعي- بين المكان المقدس- الجامع- وبين البيت. فكلاهما بؤرة مكانية للعبادة: الأول متجه إلى الله والثاني متجه إلى الأسرة والذات. وعليه فالخصوصية البغدادية للزقاق خصوصية دينية مكثفة البناء متجاورة اللغة والتكوين متحركة وديناميكية. الخصيصة الثالثة للزقاق: هي احتواؤه على نغمة تطويرية تتجه إلى المدينة القادمة، لذلك كانت مفردات البناء من الحجر والطابوق والخشب والحديد. لكنها تحتوي على بنية داخلية ريفية.. هذه النقلة المراوحة بين الريف والمدينة جعلت ما هو شعبي ومقدس قابلا لأن يفجر رؤى وأشكالا جديدة، والجادرجي بحسه المرهف، ونظرته الثاقبة كان يستطلع الأفق المستقبلي من المكونات الشعبية للعمارة العراقية البدائية والشعبية.

مرة أخرى لم تغب عن الجادرجي النظرة الاختلاسية من الزقاق. ولم يغب عنه العمق الديني للبيت. ولم يغب عنه كذلك الإرث الحضاري الإسلامي والإنساني المعاصر. كل هذه الروافد تداخلت مع بعضها البعض الآخر لتصوغ نظرية جدلية خاصة بتركيبة البيت داخليا وخارجيا. وكأنه يبني من خلاله وطنا لأناس شبه متشابهين. وهو أن ركز جهده "البيتي" على بغداد وحدها لم نجده يعمق هذا الجهد بطرز خاصة في البيوت التي تبنى من الحجر – بيوت المنطقة الكردية والموصل، ولا البيوت التي تبنى من الطين والقصب كما في بيوت المنطقة الجنوبية، كما لم يطور نظرته إلى البيوت التي بناها الإنكليز، وبخاصة مناطق شركات النفط

ومحطات السكك والموانئ، والتي اتسمت بتهوية خاصة وبناء أرضية وجدران ذات طبيعة معمارية خاصة بها. خاصة بيوت المعقل في البصرة.

في القسم الثاني من الكتاب، يوضح الجادرجي مسائل أخرى ذات صلة بالعمارة، وبالتركيبة الاجتماعية والنفسية، وهو الجزء الذي احتوى على تسعة فصول، كانت في معظمها تتناول أفكارا قارة مثل" الحيز- الأرائك- التصادفية- الجدار الملتف- الممارسة والتجربة- الكلاسيكية والأسير- الأخيضر وهدريان- الاستشارة".

ما يلفت النظر في هذا الجزء أن الجادرجي أعطى لمواقع مهمة من بغداد أهمية استثنائية، مثل شارع الرشيد، الذي أعطى أهمية استثنائية ليس لبغداد كلها، وإنما لأي عمل معماري ينشأ بالقرب منه وهكذا جرى التعامل الحذر مع منشآت شارع النهر، وشارع البنوك، ومن ثم السوق العربي، إضافة إلى التجديدات التي لحقت بساحة الميدان، وبباب المعظم، وما احتوته ساحة التحرير، ثم التكوين المعماري لشارع الجمهورية الموازي لشارع الرشيد، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل أن شارع السعدون الذي يعتبر امتدادا وحيدا لشارعي الرشيد والجمهورية قد أخذ هو الآخر هوية شارع الرشيد. لذلك كان على أي مهندس معماري مكلف ببناء وزارة أو مؤسسة بالقرب من هذه البؤرة المكانية الخلاقة، أن يأخذ بالحسبان أهمية شارع الرشيد المعمارية والاعتبارية- سنفصل رؤيتنا لشارع الرشيد في مقال مستقل -.

النتيجة التي استخلصها الجادرجي من التعامل مع شارع الرشيد هي : اعتماد التيجان للأعمدة والبالقون الذي يبرز إلى فضاء الشارع، وقد تداخلت معهما: الحواش واسيجته الخارجية والطاق وفعالية الأقواس، والمشبك الحديدي للشبابيك، إضافة إلى المقرنصات الخشبية- ولكل مفردة من هذه المفردات جذور تاريخية وتصميميه، وما احتواه شارع الرشيد من بيوت قديمة" بيت لينج، وبناية دار كرابيت، ومديرية النفوس، ودار ياسين الخضيري، وسينما الزوراء، والبناية التي سكنها المندوب السامي البريطاني(مسز بيل)- تحولت الآن إلى منتدى المسرح، التابع لمؤسسة المسرح والسينما- والفندق المركزي في حافظ القاضي، إضافة إلى عدد كبير من المقاهي- الزهاوي والبلدية وعدد من الفنادق. أمكنه القول أن العمارة التي احتواها شارع الرشيد كانت الرافد المعاش لتطوير العمارة العراقية لاحقا. ومستقرئ إنجازات الجادرجي والمعماريين العراقيين يجد أن المسعى كان ينصب على الجمع بين "المطلب

الاجتماعي والوضع التقني" وقد فصل الجادرجي جذور هذه الفلسفة في إنجازات مهندسين عالميين منهم "تلفورد وباكستون و ايفل الذين يرون أن الشكل يتبع الوظيفة، وهناك من يرى أن الشكل يجب أن يتوافق مع متطلبات الإنتاجية أي التكنولوجيا المتقدمة لعصر ما، والمنادون بهذا الاتجاه الفرنسي أوجن ايمانويل فيولي الذي بشر بمبدأ العقلانية، والذي كان حصيلته التأثير المباشر بكوربوزيه إلا أن الجادرجي لا يقف عند أعتاب المقولات لينقلها عمليا، بل ليخضعها إلى مخبرية خاصة يغير منها وفيها كلما قادته العملياتية إلى بروز ظاهرة جديدة، وهكذا نشأت لديه ظاهرة الجدار الملتف، وهو خلاصة العمارة الشعبية من أزقة بغداد وللعمارة الإسلامية – المدرسة المستنصرية – ، واستطاع في "الجدار الملتف" أن يصوغ رؤيا جمالية ذات إيقاع بصري وفني وزع بموجبهما الجدار إلى ثلاثة أجزاء، وقد أختص كل جزء بإيقاع فني خاص فيما يخص الشرفات والشبابيك والقطع البارزة والفتحات، ولو دققنا النظر في المؤثرات التي جمعت هذا السياق العراقي لوجدناها، مؤثرات دينية وفلكلورية وأوربية ويونانية، وكنسية ونحتية، ولها من التقسيم الجغرافي، خط الموصل / حلب، وخط بغداد/ البصرة، وخط البحرين الخليج وجود هندسي وتراث غني.

يتحول فصل الممارسة والتجربة عند الجادرجي إلى فعل بحث وتقص وتدقيق، فقد ألغى الكثير من طروحاته القديمة فيما يخص الشكل والنفعية والوظيفية التي جعلها موزعة على أكتاف العنصر التكويني، فلكل عنصر شكله ووظيفته، وليس شرطا أن يكون مجموع الأشكال والوظائف منسجمة، هنا تحولت فعالية التصادفية التي اعتمدها في الجدار الملتف في بحث ماهية الشكل الفني، لعل اهتمامه بالفن التشكيلي أتاح له رؤيا متعددة لمعنى الشكل الفني الذي يتغير تبعا للمساحة، وللمحيط، ولم ينس وهو يمارس المطلب الاجتماعي والتقني مضافا أليه الخبرة والممارسة، وخلص إلى القول أن العمارة في العراق لا يمكن ممارستها إلا كعمل تجريبي (ص٣٠٩). وهذه نتيجة مؤلمة حقا لاسيما وأن الكثير من الخبرات الميدانية قد ذهبت سدى، ولعل دور السلطات القامعة والغبية أحد أهم الأسباب وراء ذلك، إضافة إلى أن مبدأ التراكم في مجال المعمار بقى فرديا ومحددا بإطار إنتاجية هي الأخرى فردية :وزارة، متحف، نصب، بناية..الخ. ولم تأخذ الدوائر المعنية هذه الخبرة المتراكمة لحصيلة فكرية وفنية واسعة للتطوير. ولم يخف الجادرجي مخاوفه من أن يصبح الشكل مهنة لغير المتدربين، خاصة إذا ما أعتمد كتقنية حكومية، أو كمفهوم شائع، لما جرى التعامل لا حقا مع الأقواس

بشكل عشوائي، وفي بلد مثل العراق، المتغيرات فيه أكثر من الثوابت، والأمزجة لها دور قيادي يصبح التعامل مع الأشكال المتداولة سمة اجتماعية، تغذي من جانب جماعية الطابع الوظيفي العام للمبنى، وتصبح من جانب آخر لغة اعتبارية للوجاهة. ولذلك يصف الجادرجي أعماله بأنها "أجراء تجارب على الشكل بقصد صهر التراث صهراً بدمجه في الشكل المخلوق وعلى نحو يتصاهر التراث فيه مع المفاهيم الحديثة"(ص٣١٣). وعاد ثانية ليؤكد أن على الشكل أن يصاهر التراث، والمسألة كما يبدو أن الثقافة الغربية في مجال المعمار هي الفعل الضاغط على كل اجتهادات المعماريين العراقيين، وهذا ما جعلهم يبحثون عن هويتين : هوية ذاتية، وهوية وطنية، وكانت تجربة اليابان وإيطاليا (كيكو تاكي..سكاربا)، واحدة من النماذج التي خرجت على المألوف الغربي في العمارة. ولم يقف الأمر عند فاعلية التأثير العشوائي، بل أن أبنية عربية قد نقلت تصميماتها إلى أبنية دينية في بغداد، بحيث أصبحت أبواب الجوامع قطعا من بلدان أخرى، وخلال فصل الممارسة الذاتية والجماعية، شخص الجادرجي عدة اتجاهات تجريبية سادت العمارة في العراق، أبرزها الاتجاه الغروتسكي، الذي يستعمل خليطا من العناصر التراثية والشعبية بصورة عشوائية (ص ٣١٦). وقد بنى فيه الكثير من البيوت والدوائر. ومارسه عدد من المهندسين الثانويين بطريقة لا تدل على ثقافة أو خصوصية. جامع الإمام الأعظم، أو "الاتجاه العادي" وجامع أبو يوسف، وإلى جانب ذلك شخص الجادرجي اتجاهات التحديث في العمارة العراقية وسماها بـ" الاتجاه المؤذي والاتجاه التجريبي المحلي، والاتجاه الدولي البارع". ويعكس هذا التعدد في الاتجاهات مدى التخبط الذي تعيشه العمارة العراقية في العقود الماضية التي سمحت بالتداخلات اللامنهجية من قبل بعض المتنفذين في السلطة، أو من قبل بعض المنفذين من المعماريين، إضافة إلى الاتجاه الشعبي الذي يفرض ذوقه وتوجهاته.

في مجال التراث والالتزام، وهو من أمتع فصول الكتاب، يعالج الجدرجي، ليس التداخل بين الموروث والحديث في العمارة، وإنما يعالج الموقف الفكري والثقافي وراء كل دعوة.سواء كانت تغلب المعاصرة، أو تلك التي تغلب التراث. ووقف الجادرجي موقفاً نقديا من كل الاتجاهات التي وضّح خطوطها كما وقف موقفا نقديا من التراث نفسه، ونادى بالأخذ المدروس منه، فالمجتمع الذي لا يتفاعل مع التراث لا يجيد تحديد زاوية الاستفادة، وكانت نظرته إلى التراث نظرة فاحصة ولكنها ليست انتقائية، بل موقف اجتماعي (ص٣٦٥). لما كان المخزون التراثي للعراق

يعتمد على سلسلة من المضمارات : السومرية والأكدية والبابلية والأشورية، من العهود القديمة، والساسانية والسجلوقية والفرثية والحضرية والعباسية والصوفية وأخيرا العثمانية من العهود الحديثة(ص٣٦٥). ولذلك يتعين على المعماري أن يتقن وقف مبدأ فني، جمالي، الكيفية التي يدخل فيها المعالم التراثية في العملية الإنتاجية.ولن يكون الموقف سهلا للمعماري لا سيما في بلد تتضارب فيه الأهواء والمشارب وتصبح المحلية أحياناً سيفا أمام التقدم، أو أن تصبح المعاصرة فيه إلغاء للمحلية، فالمحلية عليها أن "تغير موقعها في توازن التطور" (ص ٣٧٨). إلا إن هذا التغير قد يكون شبه مفروض بحكم الآلية الاقتصادية والمادية والمعمارية التي تمارس خططها دوليا، حيث أن تقدم العالم التقني لا ينتبه دائما إلى متطلبات المحلية. من هنا توجب على المعنيين بالمحليات والخصوصيات القومية إيجاد الحلول المناسبة للتماسك بين المحلية المتطورة والعالمية، وإذا كانت المحلية يرافقها دائما هاجس التفرد والخصوصية الذاتية للمعمار، فإن العالمية توفر هاجس الحس الجمالي المتطور والمستفيد من التقنيات الحديثة في المعمار وفي التخطيط. وفي بلد مثل العراق الذي شهد تقلبات سياسية واقتصادية كبيرة وسريعة، ليس من السهل الثبات على تيار واحد، هذا ما عالجه المؤلف بوضوح في فصل الكلاسيكية والأسير، وفي فصل الاستشارة، حيث وجدنا فاعلية المهندس المعماري الفرد في إطار من التداخل بين ما هو سياسي وما هو معماري كما حدث في فترة الاحتلال الإنكليزي للعراق، عندما ساد مفهوم "لويد" في العمارة، فبنى عدة بيوت ومؤسسات لم تتح لغيره في الفترات اللاحقة. كما كان دور الأسطوات المحليين – الاسطى حمودي- مثلا واضحا في العمارة، ولهذا الرجل أكثر من شاهد معماري ما يزال قائما دلل فيه بوضوح على إن الذاتية والخبرة المعملية الميدانية، قد يفوقان التصور الهندسي أحياناً، إلا إن الأسطى حمودي وسواه كانوا إذ يخططون وينشئون البنايات يحدوهم هاجس توظيف التراث فيما يتلاءم والبيئة العراقية بطريقة ذوقية عامة. وهذا ما جعل الجادرجي يفرد لهذا المهندس الشعبي حضورا ليس في ذاكرته، وإنما في ذاكرة التاريخ المعماري لعراق.

٢- شحنة التراث والمعاصرة في العمارة
قراءة في رؤى معمارية
للدكتور المهندس خالد السلطاني

الإنسان عمارة أيضاً

العمارة بناء مادي يحط كالطائر، ليتغذى بروح الإنسان

١

قد تكون الكتابة عن العمارة في بلداننا العربية ضربا من هوس تحديث الثقافة التي تجد في فن العمارة ما يغذي البصر والفنون، وهما جانبان مهمان في تحديث الفكر العربي المعاصر كله. فقد تكون ثمة مدينة مبنية على احدث الطرز المعمارية، ولكن إنسانها ما يزال يعيش في القرون الوسطى القديمة رغم أنه يعيش في منزل حديث، ويتعامل مع مدينة حديثة ويركب عربة حديثة وسيتعمل ادوات اتصال حديثة. اما ما يلقن كل هذه الامكنة من فعل فهو نتاج عقل قديم.. من هنا قد تصبح الكتابة عن فنون العمارة في صلب الحداثة وفي جوهرها، وقد تكون مجرد تعريف قد لا يرقى إلى مهمة التنويه باهميتها في بلداننا العربية. فالانسان بلا منزل حديث حتى ولو كان بسيطا، يعيش لا شعوريا في مناخ الكهف- الرحم. ولك بعد ذلك ان تعيد تركيب هذا الكائن، فلا تجد فيه شيئا معاصرا يمكنه ان ينمو طبيعيا. من هنا لا تكون عمارة البيوت مجردة من تغذية أحاسيس الفرد وحياته فقط، بل وتمارس دورا فاعلا في تنمية قدراته الإبداعية والإنسانية وأولها تخفيف ظاهر العداء للغير.

إنساننا العربي ما زال تحت هيمنة مفردات التحديث الظاهر للحياة الاجتماعية دون أن يبادر لصياغة وجوده الحديث بنفسه. فهو يسمح للآخرين بأن يخترقوه. فكل ما هو غربي في عرفه جيد، وكل ما هو غير ذلك ردئ ومتخلف. حتى في وعينا الثقافي وممارسة النخبة المثقفة لدورها السياسي في الحياة، فقد تركت الساحة للعسكري ورجال الأمن وللمال ولمن هو من العشيرة لان يتحكموا فيه.

هنا في معالجتنا لكتاب الدكتور خالد سلطاني وهو من المثقفين القلائل الذين جمعوا الثقافة إلى جانب الاختصاص العلمي في الهندسة المعمارية، نجد أنفسنا أمام ظاهرة الكشف عن قيم معمارية وثقافية كائنة في تلك البنى المعمارية القديمة يمكنها أن تصوغ نوعا من وعينا الجديد وفي عصر جديد دون أن نتكئ كليا على ثقافة الغير، ودون أن نعتبر كل ما هو عربي – إسلامي كاملا وخاليا من العيوب والنواقص. ففي هذا الكتاب الذي شيد بيته الفني على فهم الظاهرة المعمارية المعاصرة في شرقنا العربي من خلال تلك المساهمات المعمارية التي أسسها الفكر العربي – الإسلامي ضمن منطقه الاجتماعي – السياسي – الثقافي البسيط فأنتج نماذج حية ومثيرة ولها مديات تأسيسية في الوعي الجمعي يمكنها أن تنهض من جديد إذا ما اختبرت بتقنية حديثة. أن الكتاب "رؤى معمارية" ابتداءا يصب في تحديث الإنسان العربي، قبل تحديث المكان العربي. ومن هنا تتحول معالجتنا لبعض ما ورد فيه اتفاقا او اختلافا هو في صلب تحديث الرؤية قبل تحديث الرؤى.

٢

فالكتابة عن العمارة العراقية والعربية واحدة من المهمات الثقافية الجديدة التي بدأ بكتابتها مهندسون معماريون جمعوا بين الثقافة الأدبية – النقدية، وبين الشعر والفن التشكيلي. وقد قرأنا في هذا الصدد عددا من الكتب التي شكلت محور اهتمام الثقافة في الفترة الأخيرة من بينها كتب المهندس رفعت الجادرجي" الأخيضر والقصر البلوري" و" معنى المدينة" لعدد من المؤلفين الفرنسيين "و" والحرية والتنظيم في عالم اليوم" لمجموعة من المثقفين والكتاب الفرنسيين. و" حي الميدان في العصر العثماني" د.بريجيت مارينو وترجمه د.ماهر شريف.، تخطيط المدن" للدكتور احمد الغفري. و" المدينة العربية" للدكتور جمال حمدان. و" التقاء العمارة العربية بالشعر" للدكتور عبدة بدوي. و" المدينة الموقوفة "لوضاح شرارة. و "المدينة العربية الإسلامية "لصلح الهذلول. وكتاب المهندس خالد السلطاني" رؤى معمارية" وغيرها من الكتب. وبصدد "رؤى معمارية" الذي يعد بحق فتحا في الثقافة المعمارية الحديثة وجدته من الكتب الأساس التي يمكنها ان تعلمنا : فن الكتابة عن العمارة وفن الثقافة المعمارية. والذي يمكن ان يكون رافدا للعديد من الكتابات الشعرية والنثرية والنقدية لما يمتلكه من حس غني

بالموروث، دقيق في الربط والتصور وواضح في تبنى العلاقة بين الموروث والمعاصرة.فهو يمتلك مبادئ معمارية معقدة ولكنها كتبت بعبارة شعبية ممتلئة بالمعلومات الواضحة والسهلة مما يعني ان الكتابة عن العمارة التي عدها أرسطو" ليست فنا، وإنما هي بناء صرف" فأخرجت من سياق كتابه فن الشعر أو كما يقول الفيلسوف بايكون وهو ذو نظرة مادية "ان المنزل يبنى لكي يعيش الناس فيه لا ليتأملوه" تتحول هنا إلى فن جديد يمزج فيه بين فنون عدة يمكنها ان تؤلف سياقا معرفيا جديدا للكثير من الكتابات. ولعل هذه النقطة المهمة في سياق وبنية السرد الحديثة لم تكن بمثل هذه القدرة لو لم يكتشف المكان، بوصفه لغة فنية ومعمارية بما يمتلكه من قيم جمالية وثقافية خاصة المكان المشغول، سواء اكان بيتا صغيرا، أم جامعا، ام مدينة، ام عمارة مصرف. فالمكان هو اللغة المعاصرة المولدة لطرائق سرد لم تكن معروفة في الأنواع الأدبية قبل اليوم.. والدكتور خالد السلطاني خريج موسكو، كأي طالب تفتحت قريحته على الدهشة من المدينة الحديثة ذات الأفق الثوري مقرونة بثقافة ريفية قديمة مادتها الرمل والماء وثقافتها بضعة تصورات عن الثقافة الإسلامية في ميادين تمتزج فيها لغة السيف والغزو بلغة الشعر والترحل. وبعد أن يتخرج من مدينة الأحلام التي كانت ستجهض لاحقا بحكم الأثقال العالمية عليها، يعين في جامعة بغداد أستاذا، وصديقا للثقافة وللمعرفة الشعبية. وكان من الحكمة أن يكون بيننا دون ان يدعي وهو القدير على تحويل حفنة من تراب الفراتين إلى تكوين شعري يلقن أجيالا قادمة من القراء ما معنى الثقافة المعمارية والشعرية. ويقول لنا عبر مئات الصفحات الممتلئة دقة ومعلومة ما معنى ان يكون ثمة عمارة في الأندلس ما زالت تؤثر في مبان مدننا وثقافتنا إلى اليوم، وما قيمة تلك العمارة عالميا وما موقعها في سياق التصور الحديث للعمارة رغم أنها الخلاصة لرؤية توسعية قامت عليها الدولة الأموية. وما معنى المبادئ التي يقوم عليها الدين الإسلامي وهي تتجسد في حجر وفناء وديوان وأعمدة وزخرفة.، وما معنى أن تولد الثقافة من الخطوط والتقاطعات والمقرنصات وزوايا البناء وسمكه والسقوف والأيوان والأعمدة والفراغات، تقول الشعر وهي من الحجر، وتقول الرواية وهي ممتلئة بالفراغات، وتقول عن الدين لمجرد أنها تطل بفتحة على السماء، وتقول اللغة المعمارية لمجرد انها تمتلك أرقاما ومعادلات، وتمتلك تراثا متداخلا لمجرد ان مهندسا اجنبيا حل على أرضنا وأعطي صلاحيات للعمل والتصميم، وتمتلك سياسة لمجرد ان الموافقات على اقامة بناء او صرح او جامعة يمر عبر بوابات المجالس والوزرات والسياسات والإيديولوجيات. انه بحق كتاب يولد

فينا معرفة لتواريخنا المجهولة. والتاريخ لا يكتب إلا متى ما أصبح الثانوي والهامشي وغير الثقافي، في صلب عملية تحديث المجتمع.

فالدكتور السلطاني من الأساتذة الذين رفدوا الدرس الأكاديمي في جامعة بغداد بما يمكن أن يؤسس لقاعدة معمارية غنية وجديدة. وقد تخرج على يديه طلبة يعدون اليوم أساتذة وأدباء. لذا فالكتاب لم يوضع للمهندسين فقط ،، بل للأدباء وللمثقفين الذين يجدون في العمارة واحدة من روافد المعرفة الابتداء لكل تعامل مع المكان ومع الزمان. ومع خصائص البيئة المحلية ومع مكوناتها التي تسبغ على البناء خصوصيات ذاتية كجزء من سيكولوجية اجتماعية ترى في البناء توافقا أو تعارضا مع الثقافة القديمة واصطدامها بحاجات المدينة الحديثة الامر الذي يتطلب أحيانا كسرا متعمدا للذائقة القديمة من اجل الاستجابة لمتطلبات الحداثة، وهذا ما حدث في كل مدننا العربية الحديثة التي أرادت ان تلحق بركب العمارة العالمية وأسواقها واحتياجاتها المعرفية والتسويقية والاقتصادية، وفي الوقت نفسه المحافظة على طرز ومكونات بنائها القديم بوصفه حاملا لقيم دينية ومعمارية المهندسين الإسلاميين الذي ابتدأ بفن العمارة، يوم كان العالم يعد الكوخ والمأوى الحجري والريفي عمارته الكبرى. ضمن هذا السياق يضع الدكتور السلطاني كل المعارف المفترقة والمتوفقة في سياق المجتمعات العربية الحديثة فيصد قلمه عن الربط المباشر والسطحي بين القديم والجديد ضمن الموضوع الواحد، لذا نجده يعمد إلى تفصيل جسد كتابه إلى فصول وأقسام يعالج فيها في تقنية متفردة كل فصل بتاريخ، وكل فصل بمهمة وشاهد، وكل فصل بثيمة نقدية ومعرفية واحدة. ثم يجمع الكل في سياق زمني محدد. لينتقل بذلك إلى سياق زمني آخر، وفصول بمواد أخرى مفترقة زمنية وتاريخية، وبعيدة مكانية عن بعضها البعض. ليمهد ذلك كله للدخول إلى العمارة الحديثة دون أن يحدث في منهجيته أي شرخ، أو يوحي الكتاب أن المؤلف يعتمد بنية المقال المفرد المختلف ليجمعه في عنوان واحد هو "رؤى". بل ان هذه الفصول التي شكلت العمارة الأموية والأندلسية والعربية والشامية والعراقية القديمة مادته الأولى، خاصة في القسم الأول من الكتاب، كانت موضوعة تحت هيمنة مفردة واحدة هي الثقافة الإسلامية بكل فروعها وشعبها ومللها ونحلها وأرائها وأمكنتها وقادتها وأيديولوجيتها. ليخلص في هذه الفصول التي تقترب من الدرس الأكاديمي التفصيلي لمفردات جزئية وإنشائية

في المعمار، إلى الحديث عن المهدات للحداثة المعمارية اللاحقة. ثم ما بعد هذه المهدات آخذا بعين الاعتبار القيمة العملية للمهندسين العراقيين والعرب والأجانب في صياغة العمارة العربية في الأزمنة والمراحل التي تبعت انهيار الدولة العباسية في العراق.

ومع قدرات المهندسين على صهر النماذج العالمية في بوتقة المهمات الوطنية، تلك التي تجسد خيالاتها على ارض الواقع بطريقة فنية معمارية تقربنا من تحويل المكان المشغول والوظيفي إلى بنية معرفية محسوسة بجمالية تراثية أو بجمالية فنية تمتزج بها الخبرة بالموروث، المعرفة بالتجربة، القديم بالجديد.

هي كتابة عن معماريين عراقيين متميزين أيضاً كما هي كتابة عن عمارة عراقية وعربية متميزة، ولذا فهي ليست كتابة عن مدرسة عراقية معمارية وإن لم تخل الكتابة عنهما معا من البحث عن نواة لمدرسة عراقية تلمسنا أولياتها في كتابات ومفاهيم وابنية المهندس رفعت الجادرجي واحسان فتحي ومحمد مكية وغيرهم. ولكن مع ذلك لا نجد تميزات كبيرة لهذه العمارة، ولا ملامح قارة لمدرسة عراقية في العمارة. بل رؤى حديثة كما يسميها بحق الدكتور خالد السلطاني وافكار مؤسسة لعمارة لم تغفل خصوصيات العراق وفي الوقت نفسه تحاذي الإنجاز العالمي وتحاوره. واخرى قديمة تجمعت كلها في بوتقة الحداثة والتجديد لتنصهر على يد مختبرين بالمجهود المعماري الذي يتصل في جوانب كثيرة منه بالشعر والتشكيل أكثر منه بالبناء الجامد وبالمخيلة المسطرة على الورق.. وقد يعود سبب عدم وجود مدرسة عراقية معمارية، بالمعنى الكبير لهذه المفردة، بالرغم من وجود خصائص لاتجاه معماري عراقي متميز سنأتي عليه في مقالة أخرى، إلى جملة عوامل منها أن المهندسين العراقيين لا يمكنهم أن يطوروا دراساتهم وتصميماتهم باتجاه الحداثة وخلفهم تكمن سلطة تاريخية للمدرسة الإسلامية في العمارة، مهيمنة على تفكير الساسة المعماريين أو المرتبطين بالرغم من أن تلك المدرسة الإسلامية لم نقرأ عنها ما يفيد إمكانياتها أن تواكب الحداثة في الشرق بقدر ما وجدنا تأثيرها واضحا في الدراسات الغربية وفي عمارتها، ومثالنا على ذلك ما بقي من آثار الأندلس كما يفصل ذلك بشعرية جميلة الدكتور خالد السلطاني في بحثه رؤى معمارية، وكما هو قائم على أرض الأندلس للمعماري الخيالي والواقعي معا كاودي بعمارته التي استلهمت تراثنا الإسلامي ومخيلة ألف ليلة الشعرية. هذه السلطة المهيمنة التي تمارس دائما ضغوطا قاهرة على التحديث،

لا نجدها إلا جزء من العقلية التي تقف بوجه أي تطور في البحث وفي التحديث. رغم عدم موافقة الدكتور السلطاني على ذلك، شأنها شأن المفكرين الإسلاميين الكبار الذين يمارسون بنصوصهم القديمة ضغوطا على الدرس النقدي والفلسفي الحديث، ولأي اجتهاد فقهي أو ديني أو فني أو معماري. وهذه إشكالية كبيرة قد لا تظهر بوادرها مباشرة بين المهندسين، وعلاقتهم بالمدينة الحديثة ولا بين الدرس ومصممي العمارة ومتطلبات المناخ والبيئة والمنفعة والجمالية. بل تظهر عندما تصطدم بقيم تراثية قديمة لا نجد لها قبولا في عمارة اليوم مثل الفراغ والكتلة والوظيفة الدينية التي يتوفر عليها البناء مهما كانت أغراضه وأهدافه، مما اضطر الكثير من المهندسين العراقيين تلافيا لهذه الإشكالية إلى أن يلصقوا بواجهات العمارة نتفا من ثيم إسلامية كالأقواس والدوائر والفراغات السماوية وبعض الزخارف والأربسك العربي القديم وشيء من قيم البداوة في تصميمات البادية كالخيمة والبيت العربي ،الخط العربي وكلها ملصقات تزينية تجعل من عمارة العراق مثلا خليطا مشوها من ثقافات عدة، ومن مدارس مختلفة. هذه الخلفية الضاغطة هي جزء من بنية السلطة العربية – الإسلامية الحاكمة حتى لو لم تعلن ذلك رسميا. فالبنية الدينية القديمة كائن صياني يستثمره الحكام لتثبيت وجودهم في بنية السلطة نفسها. وعبثا نطمئن إلى الأفكار العامة التي تنادي بالحرية والتطوير. فثمة قوى غير معلنة تمارس دورا قياديا على كل تطور وتقدم ومنها العمارة.

وفي العراق وبقدر ما قوبلت به فنون العمارة على مستوى البناء والدرس الأكاديمي من تطور وتقدم لافت للنظر، ومن ثم ترحيب من قبل المعنيين، ثمة قوى خفية كانت تمارس دورا مضادا لكل تطور، ناعتة إياه بالتقليد والنقل واحتذاء تجارب مستوردة. وتطرح العمارة الإسلامية القديمة بديلا لكل تحديث، واقفة بالضد من التيار الأستشراقي الذي رافق نهاية الدولة العربية في الأندلس تلك الرؤية التي كانت جزء من ثقافة استعمارية رغم أن هذه الرؤية الأستشراقية لم تثبت تاريخيا بعد أن تصدى لها مفكرون أوربيون ملمحين إلى دور الثقافة العربية والعمارة الإسلامية في نهضة الكثير من الفنون في أوربا، أما مفكرونا العرب فقد لزموا رأيا أحاديا فبقدر ما كانت للعمارة الإسلامية من خصائص نفعية وجمالية ضمن فترتها ووظائفها القديمة بحاجة لأن تتغذى بتيارات الحداثة ومواكبة الجديد في التصميم والتنفيذ لاسيما وان الحاجة المدنية للمعمار الحديث تفرض نوعا من الانفتاح على تجارب قريبة منا. فالمتخلفون يربطون تصوراتهم ببنية الجوامع والأسواق والمدن القديمة، وهي بنية لا تركن إلى

اي تصور حديث بقدر ما تركن إلى تصور واحد هو طبيعة المنطقة وهوية الناس الاقتصادية والقبلية والزراعية. ومن هنا فالعمارة العراقية لا تملك مدرسة ولا اتجاها قارا، بل هي عمارة حديثة ومتطورة نتيجة رغبات مهندسيها وإصرارهم على التطوير والتقدم رغم ما يواجهونه من موانع معلنة وغير معلنة.

الثانية هي أن معظم المهندسين العراقيين هم من خريجي الجامعات الأوربية، وهذه ميزة تحسب لهم لا عليهم، وفي هذه الجامعات تدربوا على ثقافات أوربية تستفيد من العمارة الإسلامية كتراث معماري لكنها تدير وجهها لها بحكم الاكتشافات العلمية الهائلة في ميدان الحديد والصلب والصناعة والتقنية المعمارية والدرس الأكاديمي التطبيقي والنظري ومن ثم خضوع النظرية والتطبيقات المختلفة لها في ميدان اختباري معاصر. من هنا يمتلك المهندسون العراقيون خبرة دراسية ونظرية وثقافية تمكنهم من أن يطبقوا ما تعلموه على تجارب خاصة أولا، حيث أن كل المهندسين تقريبا بداوا في تجربة بناء البيت العراقي – الأوربي ونقول بمثل هذه الازدواجية لعلمنا أن هذه الخبرات كانت تزاوج بين متطلبات بيئة ومتطلبات تقنية وإدارة عمل محلية معظمهم من الأسطوات ذوي الخبرات العملية الفردية.

الثالثة أنه لا توجد في اي بلد من بلدان الجوار مدرسة معمارية متميزة لا في البلدان العربية ولا في البلدان الإسلامية كإيران وتركيا. مما يعني أن ما نذهب إليه بشأن العمارة العراقية ينطبق على كل العمارة في البلاد الإسلامية. وهذا الأمر يدفعنا إلى وضع تصور لا يخرج عن كل مفردات بنية الكيان السياسي والثقافي لهذه البلدان من أنها تخضع لمعايير غير ثقافية وغير معاصرة، هناك قوى ماضية مهيمنة، وهناك قوى فردية مفردة تحاول أن تصنع شيئا مغايرا وهناك إمكانيات مالية كبيرة، ولكنها خاضعة لتصورات غير محلية في بنية العمارة، فهي تعتقد ان بنية بنك مركزي للدولة لا بد وان يكون مشابها لبنية بنك ما في أوربا ، بمثل هذه التصورات لا نجد ملامح لمدرسة عراقية في العمارة، مثلما لا نجد ملامح معاصرة لمدرسة عربية في العمارة ولا لمدرسة واضحة ومعاصرة لمدرسة معمارية إسلامية في العمارة.

٢

يأتي الدكتور خالد السلطاني وهو مهندس معماري وأستاذ أكاديمي معروف ليؤلف كتابا في العمارة يسميه "رؤى معمارية" والتسمية دالة على ان ما سنقرأه في هذا الكتاب هو "رؤى"

مهندس مختص والتسمية جد متواضعة لا تتلاءم ومحتوى مادة الكتاب ٧١٠ صفحة وجهد مؤلفه الهندسي ولكنه التواضع الكبير الذي يمتلكه هذا الأستاذ القيادي في مجال الدرس والعمل والثقافة. فيكشف لنا بحس المهندس الميداني أن تصورنا عن العمارة الإسلامية في الأندلس وبلاد الشام – سوريا والأردن ولبنان وفلسطين- أي في فترة حكم الأمويين لها أنها تمتلك قيما جمالية وتصميمية جديدة مكنت القدرات المحلية من ان تصوغ أشكالا فنية غاية في المتانة والجمال، لتتحول إلى قيم حضارية شاهدة على تقدم علمي وثقافي.

والدكتور السلطاني يسلط الضوء التفصيلي على البنية الداخلية للجوامع والكنائس والبيوت القديمة متتبعا أثرها الثقافي والبنائي بما يجعله مكونا نظرية جديدة مفادها أننا في كل تصوراتنا الحديثة عن العمارة لا يمكن ان ننفصل عن ذلك الإرث القديم الذي أسسه المعماريون العرب الأوائل، وهو ارث فيما لو درس دراسة ميدانية جديدة لأمكنه ان يظهر لنا مستويات من القدرة المعرفية الكامنة في وظائفه وجمالياته لم توجد في نظريات المعماريين الحديثة. ولكن نتيجة لتطور المادة المستخدمة في العمارة والخبرة المعملية لفن وتقنية الهندسة المعمارية ومن ثم ودخولها ميادين معرفة جديدة، غيرت من كون العمارة كتلة ومكانا إلى كونها فكرة معاصرة عن المدنية وتحمل ضمن بنيتها وظائف ومتطلبات معاصرة توجب على المهندسين العرب والإسلاميين أن يقفوا على إنجازات العمارة المعاصرة دون ان يفقدوا الصلة المنهجية والمعمارية في بنية وتشكيلات العمارة الإسلامية القديمة، خاصة في بلاد الشام اولا، ثم في بلاد الأندلس ثانيا، وصولا إلى ما أضافه المعماريون الغربيون في البلاد العربية والعراق منها بوجه خاص من منجزات جديدة تمكنهم من استيعاب متطلبات الحياة المعاصرة ثالثا. وفي الوقت نفسه ربطها بالقديم بوصفها إحدى البنى الصيانية للفلسفة العربية الإسلامية، وبالجديد بنظرية بوصف مجتمعاتنا تتطلع إلى تجديد ذاتها دون الانغلاق على الجديد في العالم الذي قد لا تكون موافقة لمتطلبات الحياة العربية، ومناخ الأرض العربية وتربتها، وسجايا الناس وقيمهم الثقافية. فالتحديث الذي ينشده الدكتور خالد السلطاني خاصة في فصول الكتاب الأخيرة التي تتحدث عن الحداثة في العمارة لا يفرض حداثة ما معينة أن لم تكن الحداثة مبتدئة بالإنسان أولا. فالذي حدث في مجتمعاتنا العربية هو أننا نقلنا تكنلوجية التحديث دون أن ننقل مقومات الحداثة لان الغاية كانت تحديث آليات المجتمع، من بناء واليات ومعدات، بينما بقي إنسان هذا المجتمع يرزح تحت قيم البداوة والريف والثقافة الناقصة والمدنية المعطلة. بمثل هذه

الصدمة المعرفية المكانية كان الفرد منا ينظر للإنجاز المعماري بشيء من الدهشة والانبهار ولكن استخدامنا له كان قاصرا عن المجارات العملية له بما ينفع تطور أحاسيسنا وقدراتنا العقلية والثقافية، لذلك نجد انفصالا بين ان تكون البنوك بمعمار حديث وضخم دالا بها على قيمة ومتانة الاقتصاد وبين ان يتحول الفرد عند استعماله النقد إلى قيمة ثانوية، لانه غير قادر على ردم الهوة الفاصلة بين اقتصاد الدولة ومدخولاته. لذلك يصبح البناء معاديا، وإن كان جميلا ويصبح العمران مضادا، وأن كان خطوة للحداثة. فالمفارقة لا تصنعها الإيديولوجية المعمارية الغربية في المجتمعات الشرقية فقط، بل وتصنعها الطريقة التي يتم بها إلغاء الناس من المشاركة العملية في صياغة هذا الوجود المعماري.

الدكتور خالد السلطاني في رؤاه المعمارية يدخلنا في صلب الحداثة والتحديث للمجتمعات العربية المعاصرة من خلال

١- التاريخي للعمارة الإسلامية وهو ميدان بحثه ومحتواه هو القدرة المعمارية للإسلام كدين مجتمع على التعامل مع حاجات الناس اليومية معماريا، بما يجعل الدين قيمة حضارية تنتشر وتتسع. وهو استعمال جمالي وظيفي له إمكانية أن يستبطن التراث الديني دون ان يظهره علانية لواجهة دعائية.

٢- يعالج المعمار المعاصر من خلال شريحتين الأولى هي الخبرات المحلية التي زاوجت بين التجربة والدرس والثانية هي المحصلة لدور الاستعمار في الشرق ومع رعيل من المعماريين الأكفاء الذين أسسوا لفن عمارة يزاوج بين موروثات عالمية دون أن يخدشوا تراثا لنا أو قيم أو مفاهيم إلا بحدود الجمالية غير النفعية مثل جعل الواجهات الزجاجية منتشر في بعض التصاميم في مناخ كله شمس، وهي ثيمة غربية لحاجة الغرب إلى مزيد من الشمس فيصنعون واجهات العمارة ومداخلها من الزجاج.

الفصل الرابع
شحنـــات الأشـــياء

شحنة المصطبة والظل

١

استثارتني في أحدى الليالي قطة سوداء وأنا أنظر إليها من نافذتي المطلة على منطقة جميلة خضراء، فيها مصاطب وأعمدة كهرباء، وأعمدة لإشارات المرور، وأشجار متناسقة، وأرصفة جميلة، وممرات، وحدائق، وانهار صغيرة، وطيور بحركتها الهادئة وتمعنها النظر في المصطبة وعمود الإنارة وظله، ثم دورانها حول نفسها قافزة ماشية وكأنها تؤدي دورا في مسرحية مجهولة، فشكلت عندي حركتها الرشيقة نوعا من اللعب الذي لن يتكرر.وقلت في وقتها أن لاشيء يجعل هذا الجمال البصري متحققا غير أن يكون مكان يلم شتات الصورة. شكّل سواد القطة نقطة مضيئة في منطقة تشع ضياء، هذه مفارقة بصرية أولى قد تكون بداية لتكوين أولي أشبه ما يكون بالمسرح، وبدا لي ثانية أنه يمكنك أن تحيل بقعة ما بفعل أي فاعل إلى قراءة في العلاقة بين الأشياء، فاللون الأسود حافز على التراجيديا، لم تكن القطة تعي ما أفعله بنظرتي المقصودة إليها، فتمادت باللعب وكأنها تستثيرني أولتجلب انتباهي، فقد تعتقد أنها ليست الوحيدة التي تلعب، بل عمود الإنارة والظل والمصطبة وأنا والرصيف، هذه اشياء مقتصدة لتأليف دراما يومية معاشة لا تجد يقظتها إلا بالحركة. وأنا الرائي أيضا كنت مشاركا ليس كمتفرج، بل عنصرا في البناء الدراميّ، هذه أشياء بمجاوراتها تستدعي التفكير في اللحظة التي صنعت القطة منها ملعباً/ مسرحا، فقد كنا جميعا ضمن إطار اللهب.

نصبت كاميرتي البصرية، وأخترت عبر نافذتي الهولندية زاوية للرؤية، – ربما لو كانت نافذة أنجليزية أو دنماركية أو أردنية لاختلفت الرؤية باختلاف العناصر المكونة– بحيث تكون القطة تحت نظري أينما تذهب، وقد تكون القطة على وعي بما سأفعله، هذا نوع من اختيارات الراوي لبؤرة مكانية يرى من خلالها المشهد المسرحي كاملاً.وهذا ما يشير إليه التفاتاتها للنافذة بين حين وآخر، فبدت تتماهي معي كما لو كانت تدعوني لمشاركتها اللعب. لكننا معا كنا لا ندرك أن كل واحد منا يمارس لعبته مع الآخر.

فعندما وضعتها في محور عدستي الليلية كي اراقب لعبتها الحياتية، التي تبدو بالنسبة لي لعبة اعتباطية لاختياري لها دون بقية الالعاب، وجدت في القطة علامة تشير إلى موضوع يتشكل الآن أمامي وبدون مقدمات، وهو العلاقة التي تشكلها المصطبة والظل، والرصيف والشارع

والإنارة والنافذة، وهي امكنة مجزأة من المنطقة التي هي بدورها جزء من المدينة، هل تشكل هذه الأمكنة الصغيرة علامات اولاً، وهل ثمة علاقات ما بينها وبين الأشياء الاخرى بما فيهم أنا ثانياً؟ في جوهر العلاقة بين هذه الاشياء يبرز المكان كطاقة جامعة للأشياء المفترقة، تلك المختلفة مادياً ووظيفيا، وعندئذ ثمة لغات ستنشأ من هذا المفترق. في الفلسفة ثمة قول نجده عصياً على الفهم من أنها غير قادرة على أن تكون مفسرة لمرحلة معينة بالرغم من أنها نتيجة لها، ما تفسره هو العمق التاريخي والمستقبلي للأشياء التي تشكل سياقات تلك المرحلة، في هذه الجيرة المفترقة التي آراها الآن تتشكل أمامي ثمة ما هو ماض، عادات القطط وتلصص الناس. وفيها ما هو حاضر، البنية المكانية للمدينة. وفيها ما هو مستقبلي يتشكل عبر علاقات مبهمة في المكان ذلك هو النص، والنص موضوع خيالي بالرغم من واقعيته ويوميته ومألوفيته. لذا يمكن اعتبار النص نتاجاً طبيعيا للحياة دون أن يصنعه مصمم الإنارة أو مهندس الأرصفة والطرق، أو لعب القطط أو الرؤية عبر النافذة. لا بل أن تكوينات من هذا النوع يمكنها أن تمنعنا عن التأمل إذا ما سلمنا بواقعيتها اليومية الكثيفة وانشغالنا اللا محدود بها ونحن نعيش أو يفترض أننا نعيش معها في شارع المدينة ومكوناته. لذا فالمشهد الذي أنوي الحديث عنه هنا، ليس مفتعلاً ولا هو خيالي بحت، بل هو مزيج من واقع متخيل، وخيال متوقع وكلاهما من صنع المكان. مشهد تشترك في صناعته الأشياء والقطة وأنا وحداثة المدينة، وثمة مشترك آخر متكون من الفلسفة، أي لعب بالكلمات والجمل لتصوير المحتمل والواقعي.

قبل أن يحل القط الأسود في ساحة اللعب ليلاً، كانت الأشياء تستحم في ضوء المصابيح والفراغ، ثمة ما هو سديمي وسط شارع عادي، تدل عليه علاقة تصاهر غير مفتعلة، يفترض أن فعل التصاهر يشير إلى وجود مشترك يجمع الأحياء والجماد معاً، ولكن في تلك اللحظة حاولت أن افصل بين الأشياء وأزمنتها، وهو ما يحدث بالفعل، حيث الجميع في حال من التوحد ضمن سياق الرؤية لا يؤلف جملة. ونستطيع أن نأتي بمئات الأمثلة التي تتصاهر بها الأشياء المادية بالرغم من اختلافها، الاختلاف هو الذي يبني النص، والاختلاف لا تجده في اللغة بل في الأمكنة. لذا فالشارع حاضنة الأشياء المفترقة يؤلفها مشهد سينمي جرى توليفه بطريقة تداخل الأزمنة، إن ما يوحد بيننا وبين الأشياء الآن، ويعطيها صياغة بصرية/ أدبية، هو وضعها في إطار جمالي مختلف.عندئذ بإمكانك أن تمنحها تاريخاً ومدونة توثقها بسجلات: أعمار الأشجار المزروعة بالمنطقة، تنوع المساحات الخضراء، قدم وحداثة الممرات، نوع المسالك

الجانبية، ثم عدد الطابوق المصفوف، وعدد أمتار الطول والعرض والارتفاع، وتنوع أعمدة الكهرباء، واشكال لافتات تنظيم السير...الخ كل هذه المدونات تعني بانسجام المساحات بينها وبين البيوت، وتتيح للساكنين أن يتجولوا حركة وبصراً بحرية مطلقة دون أن تصبح أي منهما عائقاً. أنهم في مسرح، ثمة تخطيط للعلاقة بين الأشياء تنسحب على كل من يستعملها، لذا وضعت المماشي، للراجلة، والعربات للصغار وللعجزة، وصيغت الأرصفة بطريقة حياتية تسهل مهمة حركة أعمار كل الناس، وجُعل الناس يعيشون في المدينة براحة تامة تتفاعل فيها جمالية الفراغ بجمالية المباني، ويتحول هاجس الحرية إلى فعل متضامن، هو فعل أن تكون الحياة جميلة.فالحديقة ليست أشجاراً ومصطبات وأرضاً خضراء، بل هي التوزيع الهارموني للرؤية غير المتقاطعة في المدينة. وإذا كان ماركس يحلم بأن تعم المدينة الحديقة تصورات العالم كجزء من الحداثة، يعتقد أن دراسة الفراغ في المستقبل ستكون أكثر تعقيداً من دراسة الأمكنة الممتلئة. فالمكان اليوم ذو صيغة شاملة ينظم الحياة الاجتماعية قبل ان يكون فيزيقيا أو جيولوجيا، وهذا التنظيم يكمن أحيانا او في بعض صوره في البنى اللا واعية لدى الإنسان والحيوان، عندما يكون في لحظة ما منطلقا بتصوراته الخيالية عن كيفية استخدام مكان مألوف للعيش أو للعب. أنه المسرح الذي يعاد تشكله كلما تغير لاعبوه. إن الخبرة وحدها تمكننا من أن نكوّن معارف من أمكنة معاشة. تقترن حركة لاعبي كرة القدم دائما بمساحة الملعب، وهذا الاقتران يعطي للعبة كرة القدم وللمساحة المكانية قيمة جمالية عندما تكون حركة اللاعب منسجمة ومساحة الملعب. فالخطوط الخارجية للملعب لا تؤطر مساحة الملعب، فقط بل وحركة اللاعبين أيضاً، وكلتاهما المساحة والحركة تحددان القيمة الجمالية لحركة الاختلاف بين الفريقين. إنه المسرح الحياتي الذي يشكلنا أيضا كلما فهمنا أصول اللعب فيه.

٢

يأتي القط ليتقاطع مع هذه العلاقة الجمالية كلها، علاقة تصاهر الأشياء في لحظة إمكانية، ليشكل بعدا ثالثا لهما، الذي يكون في تلك اللحظة ظلا وجسدا في آن معا، ولكنهما ظل وجسد متحركان- لاحظ أن القط الأبيض لا يختلف كثيرا عن القط الأسود، في الأداء، فالأداء الفني جزء منه يعود لبايولوجية الكائن الحي، فاللون قيمة قد تبدد أو تؤكد بعض هواجس

الظلمة أو الضوء، وهو ما قد يسبب لنا رؤية غير دقيقة إذا كان القط أبيض. لذا كان القط اسود بالصدفة، وليس قصدا كي تتوحد حركته بجسده وظله الأسودين- تدخل القطة الآن مسرح الحدث اعتباطيا لأنها كانت تسير، وهذا يكفي أنها خارج بيتها، ربما ثمة عوامل بايولوجية دفعتها لذلك الخروج في مثل هذا الوقت المتأخر من الليل.

ظل عمود الكهرباء الذي لا يتحرك والمصطبة النائمة فوق أسفلت الرصيف محوران متقاطعان: محور عمودي على محور أفقي، يقطع ظل العمود المصطبة الرمادية إلى نصفين، في حين تظلل الأشجار بقية المصطبة، فبدا المكان للقطة حالة من الانسجام لها، لاسيما أن ظلال الأشجار ولونها الأخضر القاتم يشكل ظلمة كونية أخرى. إنه المسرح الذي يحيا في تنوع الإنارة الغامقة والبيضاء، وثمة جمهور يرى المشهد من النافذة، بينما القط بطل هذه الملهاة الليلية يلعب مع الجميع فيشكل وجودا كونيا لتلك البقعة التي صنعها تداخل الألوان: الأسود والرمادي والأبيض. نرى القط بحركته وهو يتقافز بين الظلال المتحركة والمصطبة النائمة، تستجلب أفعالا نادرة، ربما هي من أفعال الحرية الكائنة في لا وعي كل الأحياء. فاللعب المنفلت من قواعده، ظاهرة فنية وجمالية مشتركة بين الأشياء. اي قلق ينتاب القط في لحظة لو أن شخصا ما جاء ليجلس على المصطبة ويبدد حرية لعبها ؟ بالتأكيد ستهرب، ولكن ستسحب خلفها قطعة من الظل مقتطعة من مصطبة الليل وعمود الإنارة وظله والمساحة والأشجار المؤتلفة، وستسحب النافذة والكاميرا البصرية لتؤثثها في بقعة أخرى، وسيبقى المسرح فارغاً.

عندما تستولي على مكان ما بقوة أو برغبة خاصة تكون قد أبطلت فعلاً وأنشأت فعلاً آخراً، وعلى المسرح أن لا يستجيب لهذه الحال إلا بعد ان يتغير النص والديكور والإضاءة والجمهور. نحن في صلب ظاهرة تعميق الإحساس بالفن عندما لا يكون ثمة "احتلال" للأمكنة القديمة، -أعني بالاحتلال الحال الإمبريالية تحديداً- ذلك الإحساس الذي لا يولد لحظة القراءة أو المشاهدة فقط، بل بالخبرة والاستمرار، يولد بالتركيز على الكيفية التي يتشكل بها الفعل. هل ندرك أن التأويل في النقد هو أن تضع تصورات كثيرة ومختلفة للصورة "البؤرة" التي تختزن كل الاحتمالات؟. إن فعل الهرمونيطيقيا هو أن لا تجرجر حبلا ما إليه بعير؟.

لكن القطة لم تترك الملعب/ المسرح لان أحدا لم يأت. لذا بقيت تحت منظار عدستي، وكأنها تبحث عن مكامن الجمال في الأشياء، تلك المكامن التي تختزن كل ما هو مجهول وغير مرئي،

هذا ما تراءى لي وأنا أعيد تركيب المشهد بأشيائه البسيطة، والتي أمر عليها يوميا عندما يكون ثمة ضوء النهار قد غطى كل الأشياء فلا أجد فيه غير بقعة مثل بقع المدينة الجميلة، لكني الآن أراه مختلفا، ثمة مسرح يتكون ويتغير كلما حاولت القطة أداء حركة. فالفن ليس بما أراه بصريا فقط، بل بما يفعله الآخر، وهو شيء غير مرئي بالنسبة لي" الفن يتألف مما هو غير ملحوظ أو غير مرئي" كما يقول أوفيد، إن لحظة الوجود في المكان ليست هي لحظة الخلق دائما، ثمة فرق كبير بين أن تسكن وأن تعيش، بين أن تتأمل وأن تفعل، ليست الأمكنة أسرارا فقط، بل هي كواكب مجهولة لا ترى إلا بعيون الفلكيين. وأنت عندما تعايش مكانا كما لو أنك تقرأ كتابا لا يعني أنك فهمتهما، فالقراءة كما يقول غوته مشقة "قراءة كتاب جيد تضاهي مشقة كتابته" (ص ٤٥) من كتاب النحت في الزمن لأندريه تاركوفسكي ترجمة أمين صالح كذلك الأمكنة ففهم المكان يعني أن تشترك في صياغة روحه.. نحن نفتح صفحات في كتاب اللعب/ الفن لنقرأ، ولكن ثمة من يصنع منا ونحن نقرأ أو نعيش المكان ألعابا تباع في الأسواق، فعلى المؤلف أن يجد القاسم المشترك بين المشاهد / القارئ والفن.

بعد نصف ساعة، وكأي حيوان لا يعي بطولته، خرجت القطة من دائرة الضوء/ المسرح، وتركت كل شيء في مكانه، ومشت وكأنها لم تدخل المسرح من قبل، أو أنها أكملت لعبتها/ دورها، ثم غادرت، في حين أبقت لي كلمات هذه المقالة.

٣

أحيانا نجد أنفسنا في حالات فقر ثقافي عندما لا نستطيع تصور أي شيء خارج اللغة الأدبية، ففهمنا للأشياء وهي في حركة أو جمود يعني أننا نخرج من سياق الأدب إلى حكاية الأشياء. وهو في نظري قصور معرفي، فالأدب يأتي لاحقا، ولغته ليست إلا واحدة من لغة العلاقات المشتبكة بين الإنسان والأشياء. فبعد خروج القطة من دائرة الضوء بفعل لا بطولي حيث تتبع حواسها، لم يعد للظل وللمصطبة أية قيمة سوى أنهما ينتظران قادم أو متحرك جديد، المكان الفارغ يؤلف دائما قصصا مبهمة. وعندئذ ستبدأ جولة أخرى بين الظل والمصطبة وبيني أنا الذي نصبت كاميرتي الليلية عند أعتاب النافذة الهولندية. العلاقة هي وحدة ترابط خفية بيني وبين الأشياء، علاقة قد لا نمسكها من أول نظرة، وقد نكون في تعامل معها، ولكن تنقصنا الأداة لمعرفتها، وكل ثقافة هي ممارسة حذرة وصعبة مع الأشياء.

كنت في سنوات مضت أجمع المتشابه بين أشياء مفترقة، وقد تكون هذه الحالة جزء من سيرة ذاتية غير معلنة بعد، كنت اجمع بصريا بين النخلة والعمارة، بين القبر والبئر، بين الخيمة وبيوت القصب، بين الهور والفراغ المائي، بين النهر والمطر، بين عود القصب ودخان نار الموقد، بين السراب والصحراء، بين العربة والخنفساء، بين الكلب والضفدعة، بين السلاطة والمدينة، لا أدري ما القيمة التي جنيتها من وراء ذلك، ولكني بعد سنوات، بدأت اجمع بين متناقضين : الحدبة والحفرة، العمود والنهر، شباك الصيد وعباءة الأم، النير والقمر، المطر والنهر، ابي والطنطل، الفتاة التي أحببتها والسجن، ثم وجدت هذا الخزين القروي ينهض في المدن الغربية، لا ليقارن نفسه بغيره بل ليقول: أن كل الأفكار ظهرت من رحم الأشياء. فوجود مصطبة فارغة يعني أن الشارع يعاني من انقطاع مميت في الحركة، وهو ما يؤذن بصمت الأشياء بانتظار من يستنطقها لتفصح عما في قلبها من خزين.المكان هو اللغة المشحونة بالنار. نحن نحيا في لغة قافزة وغير مستقر لم تحوها القواميس، ولم تعرفها الأماكن غير المشغولة، هي لغة الحداثة التي تتقافز بيننا بفعل مكونات المدينة الحديثة، كالقطة أمام بصرنا الآن، لتداعبنا في الخيالي والمحتمل، وعلينا أن نطعّم هذه اللغة بما نعرفه لا بما نقرأه. وهنا لم أجد فرقا بين نخلة البصرة القروية وعمارة لكوربوزيه في فرنسا أو مسجد في المدينة العربية، ولم أجد فرقا بين سرد دستيويفسكي الثر وبين حكايات الأنبياء القرويين الذين كانوا يتنبأون بما يحدث في مساء اليوم عندما يرون غيمة، أو سوادا داهم بصرهم، أو طائرا مر في سماء القرية. ولم أجد فرقا بين صمت صيادي السمك وهم يترقبون صيدهم في ليالي الأهوار وغناء المحبين في بساتين ابي الخصيب، عندما تمتزج الظلمة بصوت الخشابة. ما شأن كل هذا الذي يحدث بالأدب، ثمة لعبة نصنعها، المصطبة الآن فارغة، والقطة خرجت من دائرة البطولة، والظل بقي ساكنا، والضوء ينتظر الفجر ليطفأ، وثمة حركة ما هناك في عمق الشارع آتية لتخلخل كل هذا التوازن، هل شربت كثيرا يا ياسين هذه الليلة ؟ ام أنك ممسوس بالرؤية التي استمرت معك أشهرا كي تكتب هذا النص؟.لا أعتقد ثمة سكر، غير سكر اقتحام الأشياء لمخيلتك لتفعل فعلها في كل حواسك ولتستنطقك العلاقات القديمة مع الأشياء، بما تراه جديدا فيها. إنه المكان الذي نشغله، بأشيائنا، ذلك الذي نبني فيه قلاعنا ثم نهدمها.

٤

وجود قطة خارج البيت يعني أن تمردا ما قد حدث، كيف تهجر الكائنات أعشاشها، ثمة لغز في ذلك، ثم كيف تعود الكائنات لأعشاشها، أيضا ثمة لغز في ذلك، ربما ثمة إشارات دفينة في الأمكنة تشد أبناءها إليها، هل هو المنزل الأول بيت الرحم والطفولة؟ كل القطط لها بيوت وسجلات ومالكين، ولها بعد ذلك أصدقاء ولغة مشتركه تحفظها عن ظهر قلب. اذكر القطة في قصة "حيرة السيدة العجوز" للقاص الكبير مهدي عيسى الصقر، حينما جعلها الشخص الثالث الذي يقتسم المكان واللغة معه ومع السيدة، وعندما تموت القطة ثمة عالم يتشكل في الفراغ. الفراغ والغرفة يشكلان عالم الصمت والكلام.أو ذلك الكلب الذي صوره فؤاد التكرلي في الرجع البعيد أمام عيني مدحت الوجودي المسرع في شارع خال من المارة يوم مقتل عبد الكريم قاسم، ليرى أن الموت نهاية مفجعة للأشياء كلها بما فيها الإنسان.الشارع بفسحته الواسعة كان ضيقا لان ثمة حرب وموت وقصف وجمهورية تنهار. ثمة من يجعلنا نعيد تصوراتنا النقدية عن أدبنا كلما أوغلنا في فهم الأشياء ودورة حياتها مكانياً. ربما تكون الحيوانات أكثر من غيرها قدرة على ترجمة أحاسيسها، ترى ماذا يفكر الشجر عندما يقطع أو يقصف، هل نعيد تركيب الصورة قبل أن يجسمها جواد سليم في "الشجرة القتيلة" كألم يفرح المحتفين بالعيد ؟اللغة الفنية تتجاوز المألوف دائما لتصنع عالما بديلا للواقع أو مجاورا له ينغص هدوءه. لا يعمد فان كوخ مثلا إلى رسم الظلال معزولة عن الأشياء، بل يرسم الظل كامتداد للأشياء بحيث لا تجد متنا أو ظلا. ليس ثمة فرق بين المتن والظل عدا لوحتين أو ثلاثة أظهر فيها فان كوخ ظلالا للفلاحين وبعض الزوارق المائية، فالظل عنده يكمن في العمق في ذلك البئر النفسي للمكان، بالرغم من وجود شمس وقمر وتباينات المناخ.

٥

تمثل المصطبة كل كراسي الحكم، وكل منصات التماثيل، وكل المرتفعات الأرضية التي تستخدمها الجيوش كنقاط استطلاع. في حين يمثل الظل كل المتربصين بالحكام القابعين في الظل وفي المناصب الثانوية بانتظار أن يكونوا على المصطبة، وتمثل القطة كل المتجولين صعودا على المنصات ونزولا عند حواف الظلال. ويمثل النزاع بين الأشياء كلها جوهر العلاقة المتجددة

بين الحداثة والقدم، بين أن يتجدد الوضع بتدمير ما كان واستبداله، وبين ان يصون القديم منصته ويرممها، كلما كان هناك تجديد أو تحديث. هذا الصراع الجدلي يحتاج دائما لأن يرى بعين أخرى، إذ ليس من خطوط مستقيمة تجمع الصيانية مع التدمير إلا في لحظة أن تعي قوى التدمير أنها قادرة على صياغة رؤية جديدة، وأن تعي قوى الصيانية أنها غير قادرة على البقاء ضمن سياقاتها القديمة.هذه هي جدلية الأمكنة الحية، وهذا مبدأ لينيني اكتشفه ماركس في البيان الشيوعي ١٨٤٨ وطوره لينين في الثورة، لكنه في سياق الثقافة يبقى المشهد مفتوحا، إذ يمكن أن نجد طرفي الصراع وعلى الطريقة التراجيدية اليونانية يتقاسمان المشهد ويطرحان معا وبالقوة نفسها صوتهما المشترك ليصل إلى الجمهور صوتا واحدا. وهذه هي النغمة التي يجب ان نتعامل معها في الحداثة، وهي عدم إلغاء ما كان، دون أن نغلق الطريق على ما سيكون.

ما الذي حدث وكسر هذا القانون الأوربي للاعتناء بالحيوان الليلة عندما خرجت قطة من بيت الطاعة لتمارس طقوسها المدفونة في لا وعيها أمامنا بحرية الحاجة نفسها للإعلان؟. هذه العلاقة المؤثثة بين الكائنات والأشياء تعكس جملة تصورات غير منسجمة، وهي أن لدينا أفكارا مسبقة عن تصرف الآخرين. ولكن آنى لي أن افهم هذه الفوضى لو لم يكن ثمة بقعة وقد شحنت بأفعال القط والضوء والمصطبة وأنا؟ ولم تكن مثل هذه العلاقة مجرد صورة رأيتها وأعجبت بها، بل هي خلاصة لموضوع فكري طويل رافقني منذ عشرين سنة، وهو كيف يتسنى لمن يقف في الظل أن يعتلي عرش هملت مثلا، كما كان هوارشيو يرغب؟ فيتقاطع من كل الأعراف المدنية الحديثة؟. وكيف يكون نكرة ما ملكا في روما، وهو يتحول من مجرد قائد إلى بديل ليوليوس قيصر، فتحول رجل مهمل في حياتنا السياسية إلى دكتاتور قاد بلاده لحروب تدميرية شيء طبيعي ثم يستمر هذا التحول بعد الانهيار فنجد من كانوا.... أصبحوا.....، هي لعبة لها جذورها، لعبة أن تتسلل قطة من منامها لتحتل موقعا في الشارع، لم تجرؤ يوما المشي به إلا بصحبة صاحبها، القطة الآن تتمرد حتى على تقاليد القبيلة القططية في العالم، فتنبئ لي بإشارات أنها أكثر تقدمية مني عندما لا تلتزم بحريته مصنوعة لها، حريتها ان تسلح نفسها بقواعد لعبة وجودها معنا وحرية ان تنطق بعد إن كان الصمت لغتها. نطق من يتفوه بكلمات القيامة والموت والمهدي المنتظر وحساب الغد بحساب اليوم. قد يكون موضوع القطة التي لعبت على ظل منعكس على مصطبة في الشارع مجرد حركة في فضاء، هي أبعد من قدرتنا على تصور أن ظاهرة اللعب يمكنها أن تؤسس لرؤية فلسفية غير مألوفة، كما يشير إلى ذلك زولتان فارجا

في مقالة رائعة عن ألعاب النظرية ونظرية الألعاب – مفهوم اللعبة في النظرية الأدبية-ترجمة أنور مغيث. فاللعب ليس على شاكلة واحدة، وألعاب الأطفال مثل ألعاب الحيوانات وحدها تفرز لنا آلاف الحالات المتغايرة لتصورنا عن كيف "نلعب" وقد نخلق تراجيديا جديدة خارج سياقاتها الأرسطية، ولكنها تراجيديا محملة بما هو واقعي. وقد نخفق في ذلك فنعيد أنفسنا وثقافتنا إلى تلك الرؤى الجامدة والقديمة. إن تحولات المدارس الفنية هي تحولات في الممارسة، وهذا يعني أن مواضيع جديدة علينا أن نستنبطها من القدرة القديمة التي كمنت في الأشياء بعد أن نستعمل مبضع المعرفة. كانت القطة فرحة وهي ترى الظل على جسدها فتحاول الإمساك به لكنه لم يتحرك، بينما هي تلعب بفنية رياضية عالية مكنتها من أن تؤسس رؤية لطاقة مختفية في الكائن عن رغبة في الاستحواذ على الظل الهارب منها.

٦

الفصل هذه الأيام شتاء وقبل ساعات قليلة سقط الثلج على الأرصفة والشوارع والأشجار ولكن الظل ما زال موجودا على المصطبة الذي يقطعها إلى نصفين وبجواره ظلال أخرى لأعمدة حتى تبدو المساحة التي أراها جملة من ظلال متقاطعة : ظلال الأشجار، وظلال أعمدة الكهرباء، وظلال أعمدة المرور، وظلال السيارات المارة، وظلال الناس، وظلال الكلاب بصحبة أصحابها، بينما القطة التي استثارتني ليلة أمس لم تعد اليوم للعبتها، ربما سحب ظلالها واختفت، وربما استوعبت حاجتها ضمن إطار معين من الزمن، وربما أن الثلج الأشيب العجوز الذي يغطي هامات النواصي والمساحات لم يعد قادرا على تكوين مساحة لحركة مريحة لها، بينما الظل بقي كما هو يعلو كل مرتفع جديد؛ تراه الآن فوق الثلج، وفوق كل الأشياء التي غطيت به بفعل سقوطه. بينما لا يوجد من يحرك فضاء المصطبة بشيء. السكون الذي حركته القطة ليلة امس عاد اليوم قويا وصارما ملقيا ظله على المكان، عدا ظل الأعمدة الذي لا يقصر ولا يطول.

النقطة الجوهرية التي نقيمها بعد ذلك كله، هي أين نضع أفعال القط والمصطبة والظل؟ هل نضعها في خانة السياسة أم في خانة هموم البيت؟ أم في خانة البحث عن الجمالي في الأشياء؟ وهذه الآخيرة قد تكون اقرب إلينا من الاثنتين. لكن حقيقة ما يجري أننا كبشر موضوعين ضمن سياقات قد تكون كلها باختيارنا. نحن في وضع معين نمارس السياسة بأفكارها

الكبيرة وتناقضاتها، وما يدور حولنا وما الذي يجب علينا أن نفعله إزاء ما يحدث في عالم اليوم الذي تحولت حضارته إلى أسلحة، أو أن جزءً من قيمة الحضارة يتطلب جيوشا وغزوا وأسلحة واحتلالا. فالعالم القديم كامن في اي تطور، هذا ما تفرضه الحضارة الجديدة علينا. ولكننا عندما نعود للبيت، نجد أنفسنا في إطار آخر من علاقتنا بالأشياء، ثمة لغة أخرى تفرضها سلطة البيت على الإنسان، لغة ما يجب أن تعيشه كي تستمر فيه وحوله، وهي لغة لا تخلو من السياسة ولكنها بإطار جماعي مشترك وغير فاعل. في حين أن ما يحدث في الشارع يقع تحت سلطة أخرى هي سلطة المدينة والشارع وسنتحدث في مقال آخر عن أثر هذه السلطة الكبيرة على الأفراد والمجموعات، إن ما يحدث تحت سلطة الشارع لهو جدير بان لا يكون سياسة، ولا ألفة بيت، بل هو الثقافة غير المدركة وتقع خارج أي نص مكتوب أو مشاهد، أنها الحركة الكونية التي تهبط من علياء الملكات على الأرصفة لتتجول بين الناس وتدخل بيوتهم. ومن يوقظها من صمتها الأبدي يحيل جزء منها إلى تكوين ثقافي لا تصنفه المدارس ولا تحده اللغة.

ثمة أربع سلطات رئيسة تتوزع الكائن البشري: سلطة الأسرة، سلطة الشارع والمدينة، سلطة الوظيفة، وسلطة الاختيار. وقد كتبت موضوعا طويلا عن هذه السلطات قبل عشرين سنة مضت يوم كنت في العراق، لكنني أجده بعد هجرتي من أكثر المواضيع حاجة للرؤية من جديد، بعد ان انتقلت من مجتمع يكوّن لهذه السلطات حدودها الواضحة، إلى مجتمع تتداخل فيه السلطات وتضعف الحدود.فالحداثة التي ننوي تأكيدها في مجتمعاتنا الجديدة ليست أفكارا فقط، بل ممارسات وتبدأ أول ما تبدأ في فهم الآلية التي يتحرك بها الفرد روحيا وماديا، ومن ضمن هذه الآلية هو معرفة حدوده الشخصية ضمن المجموع، ثم الكيفية إلي تكون الأشياء فيها قادرة على منحنا رؤية حديثة عن العوالم المضمرة فينا، ثم العمل الذي يجعلنا خلاقين، وأخيرا كيف نختار أن نكون مؤثرين وفاعلين. وفي المثال الذي أسس هذا المقال كانت القطة السوداء نموذجا للفرد خارج سلطة البيت وقوانين الملكية، وكان الظل الساكن طريقة لأن يرينا كم نحن قابعين فيه، ما لم تكن هناك حركة قوية للخروج منه. وترينا المصطبة أن فعل الكراسي في مسرحية يونسكو ما يزال قادرا على منحنا قدرة على اللعب. ربما لا ندرك كثيرا أننا نضع أنفسنا أحيانا في مأزق الحداثة دون أن نعتمد آلية لفهمها، هنا العالم يسير وهو يؤكد في مسيرته انه حديث بل ويمتن علاقته بالحداثة خلال تصرفاته، وكيف يفكر وماذا يعمل، فليس هناك قوى مجهولة تفكر دائما عوضا عنه، إنه مشترك في الأمن وحماية المدينة وتأسيس علاقات جديدة ومن ثم تطوير بنى الحداثة بالممارسة اليومية له.

شحنة المكنسة والرصيف

١

لا تؤسس المدينة إلا بناسها وشوارعها.
ولا تعلم الشوارع إلا بأرصفتها.
أما من يبني المدينة الجديدة على الأنقاض فهي المكنسة.

٢

وفي الميثولوجية: المدينة هي: السلطة
والشوارع هي: المجتمع
والأرصفة هي: المحاورة
في حين لا تكون المكنسة إلا الجدل الذي يظهر من تفاعل الجميع..

٣

وفي الحياة اليومية : المدينة هي الكائن الحي - الميت
والشوارع هي الفسحة التي تتجمع فيها فضلات حياة المدينة وموتها
والأرصفة هي التابوت الذي يحمل نفايات الحياة إلى المقبرة
أما المكنسة فهي الأداة التي تعيد للمدينة والشوارع حياتها الكامنة في أحشائها.

٤

وفي الأدب المدينة شجرة حية تنفض أوراقها الميتة عند حلول الخريف
الشارع يحتضن الأوراق الميتة كتابوت ملقى على الزمن
الأرصفة تراقب ما يحدث للشجرة وللشارع من خلال عيني الماشين فيها
أما المكنسة فتقف منتصبة بانتظار أن تلغي الخريف من الشجر، والمقبرة من الشوارع.
والغبار من الرصيف.

٥

الرأس: هو المدينة
الجسد: هو الشارع
القدمان: هما الأرصفة
أما اليدان: فهما المكنسة

٦

كي نقف على ما في الحياة اليومية لعلاقة المكنسة بالشوارع والأرصفة من معنى ومن مكانة وقيمة فكرية وجمالية، علينا أن نحدد معناها أولا: فالمكنسة لغويا هي "ما كنس به، والجمع مكانس" أما الكنس فهو "كسح القمامة عن وجه الأرض" اللسان. ومن ثم نبحث عن علاقتها بما يحيطها من السواكن ومن المتحرك ثانيا، وصولا إلى توصيف دلالتها في موقع الشارع ثالثا، ثم في موقع المدينة رابعا، ثم في الموقع الثقافي خامسا. ولكي تكون مثل هذه الترسيمة واضحة لنا علينا أن نبدأ أول ما نبدأ في الكيفية التي نرى فيها الأرصفة. فلا تتعامل أعيننا معها إلا في وضع الرؤية لها من الأعلى الواطئ إلى الأسفل المرتفع قليلا... وطوال تاريخ الأرصفة لم يكن السير عليها إلا بطيئا قياسا بالسير على الشوارع. ولذلك ليس من ثقافة مسرعة تنشأ بينك وبين الأرصفة، بل ثقافتها ناشئة من تلك الأداة التي تجدد لنا الأرصفة وأعني بها المكنسة. التي تبقى تحيى بالحركة الدائمة دون أن تتغير وظيفتها. في اللغة البصرية الأولى لفعل مشاهدة الرصيف نجد خصوصيته بأنه يترفع خجلا عن بحر الشارع. تميزا له عن النهر والمجرى، وافتراقا له عن الحائط والمبنى. فهو مضطجع يقظ، ونائم لا يسبل العينين، هادئ بانتظار أن تلامسه المكنسة أو الأقدام. وفي كل ممارسة فيه هي ممارسة له. وعليك كي تعيده ثانية للوجود هو أن تمعن النظر به كثيرا، وأن تتعرف على مكوناته المنسحبة تحت قدميك لتسنده من الخارج وتجعله مقبولا ومعروفا وجميلاً.

في الإطار اللغوي يجري فهم الوظائف الحديثة للعلاقة بين هذا المثلث- الشارع- الرصيف – المكنسة-.والممارسة اليومية لنا وحدها هي التي تحدد معناها. فالشارع قافية القوم

ومستودع أفكارهم، والرصيف حال لأقدام الماشين وتأملاتهم. أما المكنسة فهي الرقيب الذي يقف بانتظار الليل كي يزيح كل الآثار.أما إذا بحثت عن الدلالة المختفية تحت سطح الكلمات فستجد أن المكنسة هي التاريخ. التي لا تأتي إلا على ماض. فالشارع الذي تتراكم فيه أحداث الماضي، بحاجة دائما إلى مكنسة بشرية، أو علمية، أو تقنية، أو فكرية كي تعيده حديثا أو تغيره لتبني مكانه الجديد.. وعندئذ لا بد للمكنسة من أن تطال المدن والشوارع والأرصفة والناس أيضا وكل الكائنات التي تكون بحر الطريق وما يحيط به. فالمكنسة في فعلها التاريخي لا تزيح القديم والمتروك والمهمل فقط، بل وتزيح الحديث الذي يقف عن التطور فغبار القدمين، وصوت الأحذية على الرصيف إيقاعات زمنية تؤبن تاريخ الشخص وتعلم على المكان لغة مبهمة لا يقرأها أحد. فيستدعي الزمن مكنسة كي تزيله من سجلات الرصيف. فحركة الناس اليومية هي قراءة في مفردات نصنعها ولا نتابع، نتركها ملقاة على الرصيف، وقد تعشوشب ليلا عندما تسقى بأخرى. عندئذ تولد علامة دالة على خصوبة منطقة دون غيرها فيؤمها الناس. هكذا تصبح الأسواق والمقاهي وبعض زوايا الشوارع ومنعطفاتها ملتقيات ومنتديات. ليس لأن جمعا من الناس يقصدها، وإنما لأن ما يكنس من أفكارها يتجدد في اليوم التالي، عندئذ تبقى المكنسة في يقظة دائمة. واسألوا كناسي المقاهي والمطاعم وبعض زوايا الشوارع المكتظة. أن ما يكنسوه سبق وان كنسوه منذ زمن بعيد. وتبقى المكنسة راكضة وراء الأفواه الجديدة.

فالكيفية التي نمشي بها على الأرصفة واحدة من الممارسات الحياتية التي لا نستشعرها. ولكنها عندما تتراكم تصبح كائنا منذرا، إما بالعمران أو بالخراب.. واللغة التي يتعامل بها المشاءوون العرب الأوائل الذين لا يفكرون إلا إذا مشوا في طرقات بعيدة عن جوف المنازل والبقع المألوفة، هي اللغة التي تحتال على المكنسة فتختفي في المؤلفات. والمشاءوون في التراث العربي لهم باع طويل في دبلجة أفكارهم الكبيرة، وهم سائرون والجاحظ أحدهم. وفي أدبنا الحديث نجد الكاتب الكبير نجيب محفوظ من المشائين الكبار وكذلك الكاتب جبرا إبراهيم جبرا. ولك أن تتسع بمخيلتك فتنظر إلى الوراء وأنت على أي رصيف تسير تجد أن تاريخ هذا الرصيف والشارع منسحب خلفك باستمرار وكلما مضيت فيه زاد بعدك عن ما مضى، بينما أنت تسير إلى الأمام. فحجم التاريخ المنسحب وراءك كبير. وكل مؤلفاتنا الأدبية هي من مهملات المكنسة.

٧

وأبدا بالقول أن الرصيف ليس حائطا تلمسه وأنت واقف. ولا هو عمارة مشيدة يمكنك أن تعتليها أو تسكنها. بل هو جسد مرصوف يمتد طوليا على الأرض، ووجهه مصوب نحو السماء. في حين لا يكون ظهره إلا غائرا في الأعماق الروحية للأرض. جسد يحمل حركة الناس والمجتمع والمدينة ولا يمتلئ إلا بالسكون في آخر المطاف مستعيدا أنفاسه للغد. لذا فالمكنسة كائنة في بنيته. لا توجد إلا بوجوده. ليس لرؤوس الأرصفة ولا لأطرافها نهاية أو بداية، بل أن بدايتها ونهايتها تحددها العلاقة بينها وبين الأمكنة الأخرى. ولذلك لا يقال رصيفا إلا إذا كان تحت القدمين، وفي وضع أفقي دائماً وله مكنسة. الرصيف في لغة الموانئ البحرية لا يفترق عن الرصيف في لغة المدينة، كلاهما: متكأ وملجأ ومسار.

هذه الصورة التي تكونها المدينة للرصيف هي جزء من الحداثة. صورة لا ترى إلا من الأعلى فثمة من يرانا وهو فوقنا. فتكوين الرؤية من الأعالي أي الرؤية بعين الطائر. لها مفهومات حداثوية. كل رؤيتنا لأحداثنا وقيمنا وحياتنا وفنوننا وإنتاجنا تتم من الأسفل. أو من المستوى الذي يطابق قامة الإنسان. أما أن نرى من الأعلى، فذلك شيء غريب، فالأعلى هو جزء من المستقبل. لذا لا تكون الرؤية للأرصفة والمدينة والشوارع من فوق إلا ارتباطا بالمكنسة.

ولكن الطائر هذه المرة يحط بقدميه على أحجار الرصيف المتراصفة. وسيجد نفسه في ألفة مكانية صنعتها القدمين في المدينة. وهذه الحقيقة المكانية لوحدها تحدد معنى اللغة التي تتعامل معها سواكن المدينة وحركاتها. فهي من حيث الظاهرة تعد الأرصفة والمكنسة أكثر الأفعال المتناقضة احتواء لحداثة المدينة. رصيف يحتوي النفايات ويدافع عنها، ومكنسة تعانده وتزيل غبار الأيام عنه.. فمن خلال مشهد عياني واحد فقط تجد أن الأرصفة حاملة لصورتي الحداثة والتدمير. السرعة والإبطاء. لذلك احتاجت إلى المكنسة يوميا كي تعيد التوازن المفقود، ومن ثم لتزيل ما علق فيها. لعلنا نعيد هنا الصورة التي رسمها غوغول في قصته شارع نيفسكي وهو يحدد لنا عناصر تحديث مدينة بطرسبورغ وتدميرها من خلال المجاورة بين بسطال الجندي المهترئ، والمسرح لتوه من الجيش، وأحذية حاملي السيوف من الأرستقراطية الروسية العسكرية، وهي تؤكد وجودها القمعي اليومي على الناس. كلاهما يسير متجاورا ومتحاورا على رصيف المدينة الحديثة. ليرسم صورة لروسيا كلها وهي في بداية بحثها عن وجودها الذاتي.

هذه الصورة الجدلية تستدعي المكنسة التي هي حاجة أيديولوجية لإزاحة ما تحمله أرصفة شوارع بطرسبرغ في نهاية القرن التاسع عشر لتدخل على أصوات الحركات التحريرية عام ١٨٤٨ ومن عام ١٩٠٥ وعام ١٩١٧ إلى القرن العشرين... كما يؤكد ذلك مارشال بيرمان في كتابة حداثة التخلف.

ولأننا في مدن شرقية وغربية لا نعرف تواريخها إلا إذا فتحنا كتابا مدونا عنها، لا نستطيع أن نفتح ألسنتنا إلا بما قاله المؤرخون. في حين أن التاريخ الحقيقي لأي مدينة أو إنسان هو في حركته اليومية التي تجمع في نقلة قدم واحدة الماضي والحاضر معا.. فالصورة التي تكونها شوارعنا وأرصفتنا ليست مفرداتها تلك التي تجمعها الكاميرا، ولا هي تلك التي نراها في الجوار من بيوتنا، بل هي حركة القدمين واليدين وهي تلوح في فضاء الأرصفة والشوارع لتشكل الإيديولوجيا اليومية للحداثة. بمثل هذه البانورامية ننظر إلى مكونات الحداثة في المدينة المعاصرة.

٨

كي نرسم الصورة التقريبية للعلاقة بين المكنسة والرصيف، علينا أن نبدأ مع المدينة الحديثة، ونعني بالحداثة تلك المدينة التي تجمع بين المنفعة والجمال. ويسميها ماركس المدينة الحديقة. التي تجتمع فيها الراحة والسكن والوظيفة والفسحة الواسعة والرؤية المنفتحة. وفي شرقنا العربي تتحول المدينة الحديثة إلى غول من الكونكريت دون أن يحسب المعنيون حسابات البنية الشرقية لمدينة قائمة على العلاقة بين الريف والبادية. وبين البحر والصحراء، وبين قطرة المطر وحبة الرمل. مهما كان موقع هذه المدينة في الإمارات أم في دمشق أم في القاهرة أم في بغداد أم في الكويت. فالطابع الشرقي في العمارة المدنية، عندما يستبعد البحر والنهر والصحراء والرمل والنخل والسماء والأعماق والشجر من المدينة الحديثة، يحتاج إلى مكنسة كبيرة.- فالحدائق ليست هي الشجر، بل هي جزء من الخضرة- والنافورات ليست هي البحر بل مياه للزينة، والتلال ليست هي الكثبان بل أشياء مستعارة وهكذا، فمدينتنا تعيش في المستعار عندما تبعد عن قصد مكوناتها البيئية... ففي جوهر العلاقة بين التقدم والحداثة تكمن جدلية الحديث و المتروك. أي الإنتاج والمكنسة. وفي شرقنا لا نجد إلا بناء فوق بناء، تاركين كل التواريخ

تعيش في أسرتنا وحقائبنا وذاكرتنا، بينما تقمع المكنسة من ممارسة دورها التاريخي في إزالة هذا التخلف. فمجتمعاتنا العربية تعتمد التحديث ولا تعتمد الحداثة، والفرق كبير بين أن ننقل آلات التحديث إلى المجتمع وبين أن نبقي عقولنا متخلفة.

أن أوسترادات مدينة نيويورك الحديثة مثلاً، قامت على بقع النفايات، كما يقول مارشال بيرمان عنها. وفي الوقت نفسه ولدت نفايات من نوع جديد، هو أنها قتلت الألفة في الشوارع والفسحات والأمل والرومانسية الرعوية، تلك التي تتغنى بالقديم. والتي يجد الناس فيها متعهم اليومية.هذا الخلل في العلاقة بين الناس والمدينة هو أحد أهم عوامل العلاقة مع الحياتي والمتجدد والمندثر.. فقد زرع المهندس فيها خوفا من نوع معاصر هو ما يجعل البحث عن أمان فيها شيئاً من المستحيل. فقد أحالت هذه الأوسترادات البقع المهملة إلى أمكنة مقطوعة عن المجتمع لتتركز فيها وظيفة التوصيل التي هي من صلب عملية توسيع منفعة الأغنياء. في حين إن الفئات الفقيرة انسحبت ثانية إلى أمكنة مهملة لتصنع منها أمكنة مشبعة بنفاياتها. فالحداثة كما يقول ماركس تحمل خللها أيضاً، فهي إذ تكون نفيا لجدل المدينة القديمة. فالمدينة الحديثة سرعان ما تبني في داخلها جرثومة موتها من أجل نفيها ثانية للبحث عن مدينة أكثر حداثة فيها. والعملية لا تتم إلا بفعل المكنسة..

في ضوء هذه الحقيقة الجدلية ليس من مدينة متكاملة، ولا من شارع قار فيها، ولا من أرصفة تمنع سيلان الناس خارجها. بل كل شيء فيها يحمل وجوده و نفيه. وإلى أن تتكامل العملية لا بد من مكنسة تاريخية تمارس دور التنظيف الإيديولوجي والعملي للمدينة وللمجتمع. ولا تشاهد هذا النفي إلا على الرصيف الذي يجمع على أحجاره حوار الأجيال المختلفة. فقد لا تكون الحداثة دائما صانعة للأمن، ففي المدن الكبيرة تنمو الجريمة مع الحداثة رغم أن كل مرحلة من مراحل تطور المدن ثمة آمان وجريمة.

تقول جاكوبز وهي مؤلفة أمريكية عن المدن القديمة" تحت الفوضى الظاهرية للمدينة القديمة يكمن نظام مدهش يوفر الحفاظ على أمن الشوارع وعلى حرية المدينة. إنه نظام معقد. يكمن جوهره في تعقيد استخدام الرصيف مما يجلب موكبا متصلاً من العيون. وهذا النظام كله قائم على الحركة والتغيير.وهو، على الرغم من أنه حياة وليس فنا، فأننا قد نتمكن بشيء من الخيال، من أن نطلق عليه أسم شكل فن المدينة. ونجده أشبه برقصة؟ (ص ٢٩٧)

من كتاب حداثة التخلف. فالرصيف إذن مسرح المدينة وسيركها المتحرك، وعلى خشبته اليومية تعرض حياة الناس بملاهيها ومآسيها. فتأتي المكنسة في أخر الحفل مبتسمة لتزيل من على الرصيف ما حكي على هذا المسرح وما قيل. إنها لعبة الحياة، هذه التي نمارسها ونحن يقظى سائرين نحو وجهة لا نعلم أين. وخلال سيرنا نولد نفايات الزمن الذي نعيش.

ضمن هذا الفهم تصبح المكنسة حاملة لمفهومي السرعة والتوقف. فهي كائن يلهو ويبتسم ويرقص في فضاء المكان، ويستعير الزمن كي يذكرنا أننا في كل لحظة: وجود ونفي. فالمكنسة امتداد شعري لليد. إنها لعبة مسلية تلك التي تمارسها اليد على الذات.. ولا بد من صوت غنائي رومانسي يرافق هذه الشعرية اليدوية. فالشحطة التي نسمعها أثناء عملها مع الأرض، هي تاريخ من العلاقة بين الإنسان ومكان هناءته. – للآن أفضل مكنسة الخوص والليف والخيش على المكنسة الكهربائية، كم هي ملتصقة باليد تلك التي عملتها يد أمي، كالروح تماما عندما تنظف مكانا فيه بقايا الأمس. في حين لا تكون المكنسة الكهربائية إلا امتدادا لسلك ليس لك فيه ناقة ولا جمل. – وفي صلب الوظيفة الشعرية للمكنسة تتحول ممارستها مع الآخر إلى علامة ورمز للتجديد. في أفلام سينمائية كثيرة تلعب المكنسة دورا اجتماعيا عندما تمارس بعد كل جريمة قتل، مسح آثار الدماء من شارع الحياة اليومية للناس.. وكأنها سلطة تمارس دورا في تنظيم العلاقة بين الحرية والنظافة. دائما ثمة علاقة جدلية توفرها المكنسة بين نظافة المدينة ونظافة الفكر.. فوجود المكنسة هو وجود لسلطة متحركة إلى الأمام. – ترى كم من الأفكار القديمة في الأحزاب والثقافة والمجتمع بحاجة إلى مكنسة جروتوفسكية وكاريكتورية كبيرة – على طريقة مسرح العبث- كي تزيل من أمام أعيننا ونحن في القرن الواحد والعشرين الكثير من الديناصورات المتحجرة- فوجودها بينا وفي حقائبنا وفي بيوتنا وفي عرباتنا هو نتيجة لفاعلية العلاقة بين حركة مسرعة وقدم مبطئة. بين أن نكون في المستقبل، أو نبقى في الماضي.

٩

كي تتجذر بنية المكنسة في حياتنا، يمكننا أن نرى ذلك في مقطع أفقي من المدينة يمثل نقطة في شارع مهم. لنعاين من خلاله العلاقة الداخلية بين مكوناته.

فالصورة التي أنوي تقديمها رسما بالكلمات هي لدور المكنسة في أرصفة المدن العربية

القديمة والحديثة: شارع الرشيد، في بغداد، شارع محمد علي في القاهرة، شارع الكورنيش في بيروت شارع الجاردنز في عمان..الخ وفي بقعة جغرافية محددة منه وهي "المدخل" أو استهلال الشارع. نحن في بؤرة المدخل- الاستهلال. هذا المكان الذي تتجمع فيه كل الخيوط والتقاطعات. الدخول إليه هو خروج منه، اشتباك الأقدام هو الحياة. كل اتجاه يعني كل الاتجاهات. لذلك ليس ثمة وجه لك أو قفا. كلك في أن واحد أمام وخلف، يمين وشمال، فوق وتحت. ولكن الجميع يرسو على الأرض. بنية هذا المكان هو في حكم تكوين الدائرة. وهو ما يتلاءم وتركيبة فكر ما بعد الحداثة. حيث الخطوط المشتبكة تعيد توازن الحياة. إذ ليس من خطوط مستقيمة دائما للوصول إلى موقع ما، ثمة من يدير بك العجلة إلى اتجاهات مختلفة رغم انك تقودها. وعندما تستوي بك المسيرة على اتجاه تقول أنه هو الصحيح. والديمقراطية في موقع الدائرة دائماً. وشوارعنا المحددة بالأرصفة وممارسة المكنسة عليها غنية بالديمقراطية، لو عرفنا الكيفية التي ننتظم فيها. لأننا لا نستعير مفاهيمنا من الحياة والممارسة بل من الكتب. وهذا شأن أدبائنا في كتابة القصة والشعر. على العكس من أدباء الغرب الذين لا يقرأون الأدب وهم في طور التأليف بل يقرءون مكونات الأدب ونعني به: الحياتي والمألوف واليومي ومن يكوّن البحر والصخر والهواء والغابات والجسد. والمسرح الجدلي لكل هذه الأفعال والتأملات هو الشارع ورصيفه ومكنسته اليومية. وتعلمنا قسوة البضاعة ومضارباتها والعلاقة بين السوق والناس الكيفية التي يجب أن تكون عليها حياة المدينة: ففي هذه البقعة – البؤرة – الاستهلال- تمر كل الأقدام، وعندما تعبرها تستقيم مسارب الجميع. كل يذهب حيث يجب أن يكون.

في الصباح الباكر تشهد الأرصفة أحذية الباعة آتية عبر ضوء صباح المدينة، كي يفتحوا دكاكينهم.أحذية لم تحمل إلا آثار الليل الفائت، ثمة بقايا تترسب الآن منها على الرصيف كما لو أنها تتحرر منها.في هذه البقعة الرصيف، ثمة من هو قادم ومغادر، البعض يدير وجهه للبعض، والآخر يتقدم في اتجاه يقاطعه الآخر، هذا المشهد تنبه له غوغول في إحدى قصصه عن شارع نفيسكي وعده مارشال بيرمان من "مشاهد اجتماعية الشارع" وفي نظرة بسيطة نجد أن الرصيف الذي يحمل الآن أحذية العابرين والمتسوقين والباعة والمشترين، هو من قبيل المشهد اليومي الذي يتجدد بالتكرار. بل أن الحركة عليه هي فاعليته. وفي أيام المحن والأزمات ترى أرصفة مداخل أسواق المدن عارية بلا كساء، يملأها فراغ المدينة وكأنها تعلن انسحابها منها. فالعيش في الهدوء موت لها، ولا تعرف حياتها إلا من خلال تصادم الناس فيها. في

هذه البقعة المشهد ترى ما لم تره من قبل. وبعد كل يوم عمل ترى على الرصيف بقايا الناس: أوراق ومتروكات وصناديق خشب وكارتونات وأكياس نايلون ومتسولون يقعدون على دكات الرصيف. ووسط صيحات الباعة وترغيبهم وتدافع الآلاف ترتسم لنا صورة ممزقة عن ناس المدن الحديثة. نحن بحاجة الآن إلى رسام سريالي يرسم لنا صور الناس في مدخل الأسواق الكبيرة، وهم موزعون على أرصفتها دون أي ملامح خاصة تذكرنا بهم. فقد حولتهم الأنظمة الدكتاتورية إلى كتلة جرداء من الملامح تتحرك و تجوب الشوارع ذاهبة آيبة وعيناها مصوبة نحو مجهول. تنتظر مكنسة السلطة القامعة كي تستبدلهم بغيرهم. إنها الصورة المأساوية التي ترسمها حداثة المدن - السوق – العسكر. ولكن هذه الجموع الغفيرة وحدها من تصنع حداثة مدنها القادمة عندما تستعمل مكنستها التاريخية الخاصة بها... و عندئذ لا ملجأ للهرب ثانية، فقد جنت على أهلها براقش.كما يقال.

عمارة الأرصفة
بين تنظيم المدينة .... وحرية المواطن

١

يسمى الشارع في الثقافة الشعبية نهر المدينة، والأرصفة ضفتا النهر، أما وسط الشارع فيسمى بحر الشارع. وفي قواميس اللغة يجيء الشارع بمعنى "الطريق الأعظم الذي يشرعُ فيه الناس عامةٌ، وهو على هذا المعنى ذو شرعٍ من الخلقِ يشرعون فيه. ودور شارعةٌ إذا كانت أبوابها شارعةً في الطريق. وشرع المنزل إذا كان على طريق نافذ" "لسان العرب" ويعني أن الشارع هنا ليس الطريق بل هو المسلك الديني أو القانوني للناس، وتستعار مفردته إذا كانت ثمة دور شارعة على الطريق. أما مفهوم الرصيف فيأتي من التراصف أي "تنضيد الحجارة وصفُّ بعضها إلى بعض. و"الرصف صفا طويل يتصل بعضه ببعض" لسان العرب". وما يهمنا هنا هو رصف الحجارة بضعها إلى بعض، وهو مسلك مكاني يوضع على جانبي الطريق لا يشابه الشارع، ولا يستعير وظائفه. فالشارع مجازا تعني الطريق والشريعة والقافية وهو دلالة لمنحى فقهي –فلسفي. ولذا فهو في المدينة بمثابة الشريعة والسنة والممر الذي على الناس سلوكه باعتباره عرفا أو تقليداً. في حين يأتي الرصيف بمعنى الهامش لهذه الشرعة الفقهية إذا فهمنا العلاقة الجدلية بين الشريعة والرصيف.

في عرف محاولتنا النقدية هذه يكون الرصيف والشارع معا في بنية جدلية عندما يتعلق الأمر بمن يسلكهم. فنحن لا يهمنا أي تعريف للمكان إلا إذا شغله حيٌّ. في هذه المعالجة نخرج من سياق اللغة إلى سياق الحياة الاجتماعية. فنجد أن من يسلك الطريق من السابلة والدواب والعربات له حكم مغاير لمن يسلك الرصيف. في ضوء ذلك ارتبط الشارع بقانون لا يجوز عبوره إلا من نقاط معينة، بينما حمي الرصيف من عبث المركبات والدواب.

٢

تتحد العلاقة بين الرصيف والشارع والناس في المدينة الحديثة بعلاقات "الحداثة" أي أن المدنية الزاحفة على البقع الصحراوية والخضراء تحمل معها نوى تدميرها. فإذا كانت هذه التقدمية نظيفة وتحمل معنى التطور أصبحت العلاقة بين الإنسان والمدينة محكومة بوجه نظر واحدة، وهي أن الإنسان فيها لا يعود إلى الوراء بل تكون وجهة نظره إلى الأمام دائما ويعني هذا وانه قادر على أن يصوغ حياته إلا وفق ما تفرزه المدينة الحديثة، وليس وفق ما يتطلبه مسار حياته الخاص. هذه الصدمة الأولية لمعنى العلاقة مع الحداثة قد لا نراها مباشرة مفرزة بقيم ولكننا نعيشها يوميا من خلال مفردات من بينها علاقة الإنسان مع الرصيف ومع الشارع وهي علاقة القدم بالطريق والرأس بالحرية وكلاهما بمعنى التقدم والمدنية.فقد تتقدم المدينة بسرعة لا يجاريها تقدم الإنسان في هذه المدينة، فأنت تستطيع أن تنشئ مدنا بعشر بسنوات ولكن لا تستطيع أن تطور مجموعة من الناس بالفترة نفسها. هذه المفارقة نجدها مفرزة بالعلاقات مع الشارع والرصيف.فالسيارة تغزو الشوارع بقوة المدنية والحداثة هذا ما تنبه له مفكرون كبار مثل لكربوزيه عام ١٩٢٤، وأصبح من مسلمات الحداثة عندما نستجيب لمنطق أن يحاصر الإنسان برصيف ضيق بينما تسرح العربة الحديثة وتمرح في مساحة أكبر مما يعني أن للآلة حرية أكبر من الإنسان الماشي رغم أنه في استخدامها يتحول إلى عبد مقيد لها وتصبح هي مهيمنة فردية بقوة اللغة المعاصرة للحداثة، تمارس على الإنسان قمعا باسم المدنية. هذا الواقع نراه ونعيشه حتى في مدن الغرب التي ردمت الهوة بين تقدم المدينة وتقدم الإنسان، منذ السنوات الأولى يجري تعليم الأطفال بالمداس والرياض كيفية استخدام الشوارع ووسائط النقل من خلال خرائط ومعلومات، وما أن يشب الطفل حتى تكون العلاقة مع مدينته علاقة من يستوعب الجديد فيها دون تعقيد ، في حين أن مدننا الشرقية تقدمت بفعل التحديث السريع بينما بقي إنساننا يجر حسرات كبيرة على هناءة بيت الطين والقصب والخيمة معيدا علاقة البراءة مع الطبيعة الأم الرؤوم التي تعتني بأبنائها. هذه المفارقة نعدها ممارسة عندما يتحول تخطيط المدن إلى فكرة سياسية، وتصبح أدوات القمع السلطوية متشربة في كل ممارسة معمارية حتى لو كانت مسارب مياه وسابلة للناس وللدواب. "يقول لوكربوزييه في مقارنة بين الشارع والمدينة وكان ذلك في صيف عام ١٩٢٤ في باريس وفي غسق المساء وهو يتجول بالقرب من الشانزيليزية عندما وجد نفسه مقذوفا في زحمة الشارع "أعود بذاكرتي عشرين سنة إلى الوراء، إلى شبابي

أيام الدراسة: كان الشارع ملكا لنا كنا نغني فيه؛ كنا نتجادل فيه، فيما كانت حافلة الجياد تمر منسابة بنعومة ورقة" يعبر الرجل يقول مارشال بيرمان صاحب كتاب حداثة التخلف" عن حزن ومرارة كئيبين قديمين قدم الثقافة نفسها، ويشكلان إحدى الموضوعات الخالدة الأبدية الأزلية للشعر – إلى أين طار ألق الحلم؟" فقد بدا العالم قد جن فجأة" فالشارع يحمل كل يوم تناميا جديدا للغضب. والمسألة تتعلق في جانب منها بين إنسان يسير على الرصيف ويبقى متخلفا، وبين إنسان يسير بسيارة مسرعة ويدعي التقدم؟ أين الخلل؟ ربما يعيدنا الرصيف إلى مثل هذا التوازن المفقود بين المدينة الحديثة والإنسان الذي يتلبس الحداثة الخارجية. فالرصيف لوحده قادر على قلب الموازنة، وقد تعامل المهندس الغربي معه تعامل الشارع مع المركبة. وفي معاينة يومية ودقيقة له نجده قد استل من مهمات الشارع أجزاء كبيرة وصيرها في خدمة سالكيه. منها أنه اصبح مبلطا تبليطا لا يخدش الأقدام المحتذية أو العارية. وليس فيه نتوءات أو عقد أو مطبات كبيرة، وهذه أولى العقبات التي مهدت بإزالتها للناس أن يسيروا مطمئنين. ومنها أنه جرى تبليطه بحجر ملون أحمر قان أو ابيض مشرب بالصفرة، ومخطط بإشارات أرضية تهديك إلى مساربه المختلفة. وهذا يعني بصريا ثمة راحة لا تخدش النظر. ومنها أن في كل منعطف له ينحني للشارع بمنخفض بسيط يسهل انسياب الدراجة وكرسي العاطلين وعربات الأطفال لتنزلق إلى الشارع بسهول وبدون تعقيد. ومنها أن الرصيف لم يعد مكانا لمشي السابلة والعربات فقط، فقد جرى توزيع الرصيف إلى جزء للدراجات وآخر مماشي للناس، فأصبح مساويا في بعض مناطقه لمساحة الشارع. ثم وهذا جزء مهم من بنية ثقافة الرصيف أن زينت مناطقه بأشجار وظلال ووضعت لافتات ترشد من يضيع في حين أن الشارع قد خفت سلطته من خلال الممارسة القامعة من قبل البوليس لكل مخالفة فيه، ومنها أن لا مياه أمطار تقف ولا مجاري تنفجر ولا أتربة تترك بعد العمل ولا أوراق تتراكم فوقه ولا أوساخ تمنع جريان القدم والمياه.. كل ذلك جرى لحساب أن يأخذ الرصيف مكانته الحقيقية في حداثة المدن وأن يكسر الهوة بين عربات تهدد خطر الماشين ورصيف يحمي الماشين. إلا أن ذلك لا يمنع من أن تنظر بعين غاضبة إلى أن هذه القدرية التي تفرضها الحداثة ستمارس قمعا مشروعا لكل نزوع قروي بقي من الماضي، صحيح أن المدينة الحديثة كما أرادها ماركس أن تكون المدينة – الحديقة، أي أن تتلبس العمران والتقنية الخضرة، وأن يوقف زحف البناء على المساحة الخضراء، ولكن بحكم التطور ثمة الكثير من حلقات التقدم الضعيفة تسحق بفعله، ربما نجد هنا أن الطرق الكبيرة

الاوستراد مثلا ليست بحاجة إلى أرصفة للماشين ولكنها بحاجة إلى أرصفة للعربات المعطلة وللسيارات المشغولة بحماية الناس. مما يعني أن المدن عندما تخترق بطرق سريعة وطويلة لا تضع في حسابها هناءة البسطاء، بل تعمل وفق إيقاع المدينة الحديثة وحاجاتها للمواصلات كي تقف على سد احتياجاتها اليومية من كل الأشياء. هنا لا مجال للحديث، عن الأرصفة إلا بوصفها جزء من التحديث في حين إن أواسط المدن – الأسواق، والمدن- الحدائق تتعايش قيم الماضي والتحديث بطريقة أن يتحول الرصيف إلى هناءة بيتية أو قريبة من ذلك.

٣

نعود للعلاقة بين مفهوم الرصيف والشارع في الثقافة القاموسية، وبين مفهومهما في الممارسة الشعبية العربية. وقد لا تكون هذه الناحية الغرض منها إيضاح الفرق بين ما عندنا وما موجود منهما في العالم الغربي، فتلك ليس مقارنة مقصودة وإن لم تخل من دلالة. ما أردت الحديث عنه هنا هو الكيفية التي تتنقل بها السلطة إلى الشارع والرصيف، وتحولهما إلى أدوات قمع باسم المدنية والحداثة. قد يكون من قبيل ذكر الأمثلة السيئة في عالمنا العربي ما يحدث في العراق مثلا. ما أن يراد تحديث منطقة إلا وربطت باسم صدام حسين، ثم قننت على البعض من رجالات الدولة وحرم المجتمع منها والأمثلة كثيرة جداً. هذه أبنية تتحول فيها الإدارة المدنية إلى تابعة للسلطة العسكرية.وجعلها خاضعة لمسار قمعي باسم الحداثة. ليس من خلال حملها للاسم فقط، بل من وربط ذلك بدلالة الممارسة فيها. ومن يرى بغداد في التسعينات يجدها جميلة كلما كانت هناك بيوت لرؤساء دوائر أو وزراء، أو مناطق يسكنها هؤلاء، وقبيحة كلما كانت لسكن الناس العاديين.- عندما أريد تحديث مدينة الثورة في بغداد، أطلقوا عليها مدينة صدام، وجرى تحديثها، ليس لأجل الحداثة بل لأن تكون مضاءة خوفا من أي عبث تعتقده السلطة ضدها، ولكن الناس فيها لم يجر تحديثهم بل كانت محاولة لتسيسهم بما يجعلهم تابعين من خلال تحديث الشوارع والأرصفة للسلطة القامعة لحريتهم. التحديث هنا هو أن تتحول مناطق كبيرة من المدينة بما فيها بيوتها وشوارعها ومحلاتها إلى رصيف واسع لشوارع لا يسير عليها أحد. سيروا على مناطق مبلطة ولا تقتربوا من مراكز السلطة، هذه مفارقة لا تصنعها المدن الغربية الحديثة، بل تصنعها الأنظمة الدكتاتورية في العالم الثالث. وبالعودة إلى

لغة القاموس نجد تحريفا مهما لمفهوم الشريعة والشارع وما أريد به من أن يكون قافية للناس في دينها وفي حياتها. المدنية الحديثة تتحول إلى سلاح ضد التقدم إذا ما أجيز استعمالها لرديف لقمع السلطة للناس. وفي بغداد أمثلة كثيرة مثل أرصفة كثيرة لا يسير عليها الناس لأن الشوارع تحاذي مؤسسات عسكرية وإدارية. هذا التحول ليس في صلب المعاصرة والحداثة وإن استعار تقنيته، بل هو تحريف لأبسط حقوق اللغة علينا في أن تكون عونا لا منعا.

٤

سبق لي أن عالجت هذا الموضوع معالجة أولية بالحديث عن نماذج من أرصفة دمشق والقاهرة وبيروت وبغداد وعمان، مقارنة ببعض المدن الأوربية، فرصيف شوارع دمشق مثلا عبارة عن حواجز في الطرق أمام أقدام السابلة، ومن يفكر بتقييد القدمين يحرف الرأس عن مساره. لاسيما وأن بحر الشارع كان هابطا، وكأنه نهر عميق يذكرك بالهاوية الصلبة، وعليك كي تتعود المشي عليها أن تنتبه إلى مخاطر تقودك قدماك إليها بعد أن انسحب مصمم الرصيف إلى عرينه يراقب المرور المرتبك. في حين أن بحر الشارع فوضى من مرور العربات ليس من تخطيط معين، ولا من التزام محدد بمسار للسائقين. هنا تبدو العملية معقدة عندما نربط بين ثمن الأجرة وحداثة العربة. فالوضع الاقتصادي يفرض شروطه على علاقة المركبة بالشارع وبالناس، من خلال الإخلال بمبدأ التوازن بين المنفعة التي تجنيها العربة، والوظيفة التي يؤديها الشارع. وهناك عدم قدرة أيضاً للشارع على تعميق مبدأ التوازن بين حاجات الناس المعيشية وحاجات المدينة للتنظيم المريح. ثمة خلل ما في التركيبة المهنية لدور الشوارع الحديث في حياة الناس. فالحداثة لا تعني أن نقضي على وحل المدينة بالتبليط، ولا أن نستغل الفراغ ونبني فيها حواجز مانعة، ومن ثم نحدد ممرات السابلة بمناطق ضيقة. وعندما لا تتوازن ثقافة المواطن مع ما تتطلبه المدينة الحديثة، تحدث مصادمات بين عقليتين وثقافتين: ثقافة التحديث غير الممارسة شعبيا، وثقافة الماضي التي لم يتركها الناس من أن المدينة بعرباتها يمكن السيطرة عليها بقرار فوقي، وبوضع حواجز وأرصفة قاهرة أمام حرية القدمين والرأس.. مما يجعل الشارع حرا لمن يتعامل معه بعنف والرصيف حاجزا مرتفعا يحد من هذا العنف. ولكن كما يبدو أن المسالة لا تبدو بسيطة إلى هذا الحد، فهناك بون شاسع بين أن تحتوي المدينة حداثة العربة وأن تبقي في الوقت نفسه على موانع بأرصفة ومطبات أمام حرية الناس.

في أرصفة لبنان التي ما تزال تحمل آثار حروبها الداخلية، اندمجت الرؤية بالممارسة، فما زالت عليها موانع وأسلاك توحي بالقوة والمتانة، التي تدل على تحويل الشارع وأرصفته إلى متاريس دفاعية. هذه الثيمة الكامنة في كل مبنى وشريحة سكنية جرى استثمارها في الحروب الحديثة، عندما اكتشف الناس أن للبيوت آلية دفاع موضعية ما كانت تخطر على بال المهندس المعماري الذي يتوخى من الحداثة أن تكون أكثر ألفة مع الساكنين. لكن الظروف قد تكشف عن مستويات تعامل مع المكان فتجد فيه وظائف جديدة عندئذ يجري استثمارها. – تحولت بيوت لبنان والعراق في حروبهما إلى متاريس وملاجئ وأقبية-. هذا ما توصلت إليه موانع الأرصفة في شوارع بيروت في تحولها إلى استر وحواجز مانعة، وليست طرقا لهناءة القدمين وانسيابية المماشي واللغة الهادئة على الألسن. فرغم أنها قليلة الارتفاع. كانت مسحوبة من حروبها مع إسرائيل إلى حياة المواطن العادي، والمواطن يتقبلها بوصفها جزء من ممارسة شاذة في حياة بلد تعود أن تقوم مؤسساته على الحرية المنتجة. أما أرصفة عمان فهي جزء من الشارع الجبلي، الذي يحمل صلابته في أحشائه والفسحة المتاحة لحرية السير عليها جزء من الموانع القامعة المحتمية بالجبل. مما يعني أن الناس أكثر تساهلا مع بعضها في الطريق أمام سلطة الجبل الصخري. هذا في وسط البلد وبعض جبالها. أما مناطق عمان الحديثة الشميساني والجاردنز مثلا ما أن تستوي على فسحة من الحرية المكانية حتى تباشر في منحك هوية المدينة المعاصرة.. أما أرصفة بغداد فهي من الحداثة ما يجعلها هوية لمدينة معاصرة، أرصفة رخوة سهلة غير مرتفعة وشعرية بألوانها وزهورها في الربيع، لكنها استعانت بحرس مدجج بالسلاح يقمع حرية المواطن في السير، وكأن السلطة نفسها تحولت من مواقعها إلى أرصفة قامعة للحرية هذا جزء من بعد أيديولوجي ممارس بالقوة.. ففي دمشق مثلا لا تصوب نظرك إلا إلى الرصيف العالي، بينما في بغداد تطمئن لقدميك من أن لا تعثر لكن عينيك مصوبتان لمن يترصد حركات سيرك. وأرصفة القاهرة تعج بفوضى المدينة المزدحمة لا رصيف لشوارعها يسلم من الثلم والهدم. لا رصيف يحدد مساحة الشارع، ولا رصيف ناج من خرق الناس، المدينة المزدحمة تصنع حريتها الفوضى. وللقاهرة حقها في أقدام عشرين مليون يوميا يسيرون مسرعين على شوارعها. فقد تبدو الفوضى الاقتصادية عاملا مهما في فوضى المرور، هذا ما تلمسه، عندئذ لا تجد حدا للرصيف الذي يتحول في حال الفوضى إلى فسحة مكانية غير محببة للكثيرين ما دام

بحر الشارع متاحا للماشين، التقاطعات بين العربة والماشي هي تقاطعات في ثقافة الحداثة وفي تحديث الثقافة المرورية للناس. وإلى وقت قريب كنا نجهل تماما فائدة أن يكون ثمة برنامج تلفزيوني عن المرور وتنظيمه، في حين أن الغرب يحول هذه القناة الإعلامية إلى مادة لتعميق الحداثة في المدينة وفي الثقافة.

٥

في ضوء هذه الملاحظات أجريت مقارنة بين الأرصفة العربية وبين بعض الأرصفة في أوربا. هولندا فرنسا، إنجلترا بلجيكا. وكانت معالجتي معالجة من تنبه إلى جدلية العلاقة بين الرصيف والتنظيم في هذه البلدان، ثم الكيفية التي يفهم المهندس المعماري بها العلاقة غير المعلنة بين الرصيف والحرية. ولأن الموضوع يتصل في جوانب عدة منه بطبيعة الشارع وهوية سالكيه والثقافة المعمارية له، نجده من المواضيع المهملة في الثقافة العامة. فقارئ المدينة الحديثة لا يجد أن العلاقة بين الشارع والرصيف وبينهما معا وسالكي الشارع والرصيف هي من صلب اهتمام التخطيط الثقافي الحديث. ليس بالدعوة لكتابة مواضيع عن هذه العلاقة، إنما في أن العلاقة بين الشارع والأرصفة وبين من يسلكها تخلق تصادما يوميا يحسم الأمر لجلية تبادلية يستجيب الشارع وأرصفته باستمرار لحاجات الناس، ويتنازل الناس أحيانا لمتطلبات المرور. من هنا توجد باستمرار لغة سردية – شعرية جديدة. وأفقا منفتحا على التصالح والانسجام. وبإمكانك أن تقرأ شعر المدينة ونثرها من خلال تنظيم شوارعها وخاصة الأرصفة فيها. شخصيا لا أتصور لغة سرد فنية لا ترتبط بمكان. وعندما يسمي بودلير الشارع في المدينة بأنه "شعر المدينة" ويدعو ضمنا الرسامين إلى معايشة الحياة اليومية للمدينة، يتلاءم كما يقول نورمان مع فكر ماركس الذي يرى أن التقدم باستمرار يحذف طبقات مستغلة من هالتها العليا إلى تنزل للسوق لتبيع وتشتري، فالسلعة لا تعرف طبقة وناسا بطبقات بل تسحق في حضورها اليومي كل الرغبات البرجوازية الصغيرة، وتحول الناس إلى منفذين بائعين لها. هذا التحول في طبائع الناس وانتماءاتهم ووظائفهم يتطلب من الشارع والرصيف أن يستوعبا الحداثة، وان يكونا حاميين لها من خلال قدرته على استيعاب انسيابية السلع بالعربات إلى المدن والنواحي البعيدة. فبودلير يعني دلالة ما يشهد من تحول أن اليوم حاضر وغدا حاضر أيضا. وعندئذ

يكون الرصيف هو الإيقاع لهذا الحضور المستديم، عليه أن يقرأ لغة المدينة الحديثة وأن يكون في الوقت نفسه طريقة لقول الشعر. يذكر جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات أنه في مشيه اليومي كان يكتب معظم رواياته.، فالرصيف هو المسلك الذي يرتبط بالهدوء وبالتفكير العميق، وينتمي أيضا لحرية الرأس والقدمين معاً. قد لا نجد هنا تفسيرا غير أن الرصيف ينتمي في جزء من بنيته الفكرية إلى البيت المشاع للجميع، إنه مقهى القدمين، وموطن الهمس ومنخفض الكلام، وربما كان في جوهرة جزء مسلوخا للهدوء من فوضى المدينة. عندئذ يمكننا التعامل مع هذه المفردة – الأرصفة- بوصفها المنظم لمسار الشارع والناس معاً. ومنها تبدأ حرية المواطن وحرية المركبات.. المهم في معالجتنا هو أن البنية الشعرية في المدينة الحديثة، تلك التي يفرزها تركيب الرصيف على الناس ثقافيا، أو الكيفية التي يتعامل الناس بها مع هذا الرصيف، مهما كانت أعمارهم وطرق السير فيه، وقبل أن نحدث الشارع بنوع الجير الجديد أو البلاط الملائم له. هي في موضع التحديث المستمر.

٦

في سياق ما ذهبنا إليه من تصورات منهجية لعلاقة الرصيف والشارع بالحداثة، كيف تكون بنية عمارة الأرصفة أو المماشي الصلبة من خلال وظيفتيها الجمالية والنفعية؟. قد يبدو أن مفهوما قديما للعمارة يسود تصورنا، وهو أن العمارة تعني البناء الذي يقف على أقدام كونكريتية فقط. وأنه يرتفع إلى الأعلى دائماً. وقديما أنشأ أبن خلدون مفهوما للعمران ما زال سائدا لحد اليوم، وهو بناء الناس والمكان من خلال الاقتصاد والثقافة والفكر. بمعنى أن عمارة الأرصفة مفهوم له خصوصية مغايرة بصريا وجماليا ووظيفيا عن عمارة الأبنية المرتفعة. وهي أنها الجزء الظاهر والعلوي من عمارة الآبار والكهوف والأنفاق والممرات الخفية والأقبية ومحطات المترو والقطارات. ويختص مكانيا بالسطح فقط. أي بتلك البقعة الملامسة لمستوى النظر الظاهري. وفي الوقت نفسه جزء من بنية الشارع والبناء المرتفع. لذا فعمارتها تنتمي رغم أنها تقف على أعمدة كونكريتية إلى بنية الثقب وبنية الحدبة معا. وهي بنية تتصل بأن تجعل القدمين تفكران بالعلو وبالمنخفض من خلال الملامسة الشعرية بالقدمين والبصر للمكان. فقد جرى توصيف أولي لخصوصية الرصيف في الفقرة ٢ من هذه المقالة، ونعيد هنا

تصورا آخر عن هذه العمارة خاصا بالمسافة والخطوط المستقيمة والمعلمة بإشارات المرور تلك التي أصبحت الإضاءة فيها علامة مميزة للحرية وللمنع. فمن أجل الوصول إلى رصيف آخر عليك أن تفهم أن الأحمر قف، الأصفر انتظر، الأخضر سرّ. كل ذلك من أجل اتصال مستقيمين على ضفتي الشارع وأن تسير أنت بخطوط مستقية للعبور. الاستقامة هنا ليست إلا وجها لتنظيم استقبال الحداثة. مما يجعل للشارع سلطة تفرضها الآلة والمركبة والسرعة وعلى الأرصفة الاستجابة لها مجبرة. فالسير على الأرصفة يعني الاتصال المستمر مع الذات، مع داخل النفس على عكس السير في شوارع لا تستجيب لحاجة ما غير الحاجة الخارجية عن طريق التنظيم بوصول الناس إلى مناطق عملهم والأسواق ومراكز الترفيه. إن حوار الشوارع دائما مع الآخر. على العكس من حوار الأرصفة الذي يكون دائما مع النفس، وارتباط الأرصفة بحياة الناس ارتباط جمالي حيث تتعلق الممارسة فيها بقدرة الجسد الذاتية على الفعل الموضعي، على حرية الجسد لا تقييده بالآلة، وهو ما يتطلبه موقف تحديث الرؤية للمعايشة مع صخب الحداثة.وفي أرصفة أوربية يرتفع هذا الصخب أحياناً ليشمل كل مفردات الشارع: المقهى، البار، المحلات، الرصيف، والناس، فقد يسحب الهوس الإعلاني له عن طريق الصورة، صخب السوق. في أن يجعل سالكي الأرصفة جزء من الإعلان وهو ما يتلاءم وسياق الإعلان الذي يتطلب اليوم سرعة بصرية لقراءته،. المدينة الحديثة تدخل في سياق هذه المهمة المزدوجة للحداثة من أنها سلعة ومنفعة في آن واحد لتتحول كلها إلى سوق.. ولأن الأرصفة تحاذي الشوارع دائما ولا تكون في بحرها حولت العلاقة بين المركبة والسير على القدم واحدة من ثيمات التحديث للمدينة ككل. وعلى المرء أن يدركها.. أي أن يتعايش ضمن جدلية السرعة والإبطاء في مدينة تستجيب لمتطلبات الاثنين.. يكون الشارع في إحدى مهماته جزء من حداثة الفوضى. بينما يكون الرصيف جزء من تأمل هذه الفوضى ومراقبتها. فالمستقيم الهادي أكثر تأملا في المستقيم المتحرك. ولذلك توضع الدوائر في تقاطعات بعض الطرق لكسر حدة الصراع بين المستقيمين. وأحيانا لإعادة التوازن لها بعدما يكون تطور المدينة على حساب الشارع أكثر من حسابات الرصيف- الهامش..الآن يجري فصل بطيء لإلغاء هيمنة المركبة في الشارع على مفهوم الحداثة، عندما بدأت وسائط نقل فردية وآلية صغيرة لنقل ذاتي للكثير من الناس، بدأت أول الأمر على شكل ألعاب رياضية ثم تحولت إلى مصادر نقل لمسافات، يبقى الجسد فيها حرا ونشطا في الوقت نفسه تقلصت المسافة فهناك الآن: دراجات القدمين السريعة والدراجة ذات القدم الواحدة

إضافة للدراجات العادية والمركبات الخاصة بالمعوقين، كل هذه تستخدم الأرصفة ومعفاة من الضرائب. مما يعني أن التحديث بدأ يدخل ميادين المساحات الفردية في السير بعدما كان مقتصرا على الشارع ومركباته.

بقي أن نشير في ختام هذه المحاولة التي أراها ترتبط بالنقد و بـ سوسيولوجيا الحداثة، أن السلطة في الدول الغربية تتعامل مع الشارع والأرصفة تعاملا ديمقراطيا، فهناك فرق عمل كثيرة تجمل الاثنين وتمنحهما مرونة أن يكونا بصريا مقبولين، وأن ينظفا من أدران الشجر والمطر، وان يرتبطا بحرية الناس لا بقمعهم ومنعهم. تسهيل مهمة الوصول إلى ... يعني أن تكون الحرية قد نزلت من الألفاظ إلى الممارسة. وهو ما يجعل مفهوم الديمقراطية محسوسا ومعاشا.وأن تكون المدينة وحداثتها مثلما يكون الإنسان متطلعا دائما إلى أمام. وبرغم من وجود أكثر من ألف إشارة وعلامة مرور في امتحان لنيل رخصة السوق في هولندا، مثلا نجد أن رخصة السوق فيها من مهمات تحديث العلاقة مع المدينة المتطورة. أي أنك كي تجاز عليك أن تؤدي امتحانات كثيرة قد تستمر اشهرا.

المدينة والرصيف

تحدثوا كثيرا عن المدينة في عالم متغير، عالم اليوم المعيش وعالم الغد المخطط له. واكتسب هذا الحديث طابعا جديا في مراحل تحديث المجتمعات كما حدث في أوربا بعد الحرب العالمية الثانية، ويكتسب طابعا فنيا جماليا كما يحدث الآن في التكوينات الهارمونية التي تولدها العمارة من علاقة فنية وجمالية مع بقية أجزاء المدينة ككل من جهة، ومع ما يحيطها من تكوينات بنائية من جهة أخرى.

هذا العالم الذي أصبحت الحركة بكل ما تعنيه من معان فيه، جزءا من تكوينه المعرفي والمكاني بحيث لا تجد تصورا في أي قطاع من قطاعاته إلا وللحركة فيه وجودا. أصبحت المدينة فيها متغيرة. بعدما كانت السكونية جزءا من بنية المدينة -القرية التي هيمنت على زمن القرن الثامن عشر. وأحسب أن هذه الحركة الفاعلة الآن هي حركة القرن العشرين كاملا. أما حركة القرن الواحد والعشرين، فستزداد سرعة وغموضا وتنوعا وجمالية غير مألوفة، واضطرابا في التصميمات الهندسية إلى الحد الذي تتطابق فيه نظرية الفوضى، ونظرية التنظيم معا. ويصبح الإنسان في هذه المدينة القلقة -المستقرة مرتبكا وقلقا. وتصبح المدينة بمفهومها المكاني هي المهيمن على كل البني الاقتصادية و المعرفية والنفسية والاجتماعية. بحكم أنها الشكل الهندسي الذي ينظم الإنسان وأفعاله داخليا وخارجيا، بعدما كان الإنسان هو الذي ينظم ذلك الفعل. نحن الآن إذن مقيدين للمدينة لكل بناءاتها ومسالكها واحتياجاتها بناءاتها وتنظيمها، والكيفية التي تتحول فيها من السكن إلى السوق، ومن السوق إلى الإنسان، ومن الإنسان إلى المعرفة.كل هذه المفترقات، تضخها لك المدينة الحديثة بسبل أدائي لا تعرف مصادرها أو مكوناتها. هي المدينة إذن التي يصبح الغموض فيها هو الوضوح الذي يستعصي على الفهم العادي ويصبح ما هو مجهول فيها هو المعلوم، وما كان بعيدا عنا، أصبحنا الآن نحيط أنفسنا به يوميا.

لم يصب التغير البناء المعماري للمدينة فقط، إنما أصاب الشارع والرصيف قبل أن يصيب البناء المعماري للعمارة نفسها. فمدينة العالم المتغير:هي مدينة البحث المستمر عن الاتصالات فيما بين القواطع المختلفة وبين الناس. هي مدينة التي تسهل فيها عملية التنقل والوصول والبحث في آن واحد. وكأنها متاهة لا يعرفها البوليس فقط لحاجاته، إنما يعرفها الساكن

العادي الذي يروم التنقل بيسر من وإلى لذا يصبح الشارع والرصيف هما المسلك الفاعل في العملية التحديثية للمدينة في عالم اليوم.

الشارع والرصيف هما البعدان اللذان نجهلهما في مدننا العربية اليوم، لا بل في أي عملية تخطيط عصرية. بل هما لدى مهندسينا ليسا إلا تحصيل حاصل البناءات الأخرى. ملحقان بالمكان وليسا مكانا. ولذلك تجد الشارع متعرجا هنا، مستقيما هناك، منقطعا عن التوصيل في مكان، سائبا في مكان آخر، يملك هوية للساكنين هنا، ولا يملكها هناك. انه شارع الفوضى السياسية للفكر الهندسي المعاصر.

٢

يصف بودلير الشارع بأنه شعر المدينة، ونقول عنه هو النهر اليومي للمدينة. فيه تجري كل سفائن الناس، ومراكبهم، وأقدامهم، أعينهم، وفيه تتحاور ألسنتهم. وحوله تتجمهر كل الأسواق ومحلاتها. وفيه تصبح إشارات المرور للسابلة والمركبات علامة من علامات المعاصرة في التنظيم، وفيه ينمو ذلك الإحساس الخفي بالزمن اليومي للعمل. -كلنا نذهب إلى العمل اليومي، لكن لا أحدا يشعر وهو يمر إلى مكان عملة ألا بضغط الشارع عليه-...نهر زمني يومي يجري بلا انقطاع، وتيار عابر للأجيال وللأفكار. لا أحد يستطيع وقف جريانه، بل إن الإصلاحات التي تتم فيه، هي من اجل إدامة جريانه وتعديله، بل وجعله مقبولا للسير مقبولا للقول إنه شارع في مدينة يولد الثقافة :شعرها ونثرها وخطابها ولغتها البصرية. وفي الشارع لا يقف أحدا ليقول عنه، بل إن القول فيه جريان، والملامسة له لغة منفتحة، والموعد نية يكسب خصوصية نفسية.

٣

هي ملاحظة بصرية ليس إلا. .تلك التي استخلصتها عبر سنوات عدة من سفر وتجوال في مدن عربية وأوربية. عن الأرصفة والشوارع عن ما يحيط بقدمي وآنا أسير أو أقف، ما يقول السائر في الشارع غير ما يفعله في بيته. عما يفكر به أحدنا وهو يلاحظ ظاهرة عابرة من كلام

ولا يستطيع إن يدونه. عما نسمعه من الناس في لحظات الخفاء من رقيب يخشونه، عما نراه من تقاطعات الأعين بين الناس: الفتية منهم والكبار وهم يعزلون أنفسهم عن بيوتهم في لحظات تكون النفس منطلقة لرؤية شيء جميل. عما يقول البائع للمشتري من النساء إذا ما وجد فرصة للبوح بما هو مخفي عن الأعين والألسن. هو الشارع وأرصفته تحت ناظري عبر سنوات طوال كنت افتح نافذتي الحسية كي أراه، وقد أصبح جزءا من تكوين سري خاص بي.وعندما كنت أحدث أصدقائي عما أراه من تشابه كبير بين الأشياء والناس في لحظة معينة، أقول لهم: أيها الأصدقاء ثمة وحدة كونية خفية تجمع بين هذه الكائنات عندما تكون في موقع واحد، كانوا يقولون أنها تخريفات بصرية. هي إذن ملاحظة بصرية عن الشوارع التي تستدعي أرصفتها وعن الأرصفة التي تحيط نهر الشارع والناس. وكأنما الاثنان في حوار وعناق دائمين. إذا لم يحدد الشارع بالرصيف، انثال وسال بين السبة والأحياء وتداخل في حوارات لا معنى لها مع الآخرين، وإذا لم توجد الأرصفة كأنما لا مانع من استمرار الحديث بلا انقطاع، وكأنما لا حارس لمدينة الشارع ولسكانها وللعابرين فيها والساكنين، وكأنما لا وجود لفلسفة تحدد معنى أن يكون للمجتمع أسيجة فكرية تنظم مساره اليومي :هي الأرصفة التي تستدعي الشوارع. والشوارع التي تستدعي الأرصفة واللغة بين الاثنين لا انقطاع لها :يقف أحدهما يقظا باستمرار، كي لا يتجاوزه أحد، ذلكم هو الرصيف، بينما يفتح الأخر جسده النهري للمارة وللسابلة باستمرار وكأنه لا يرتاح إلا إذا شغّل بالناس والسابلة الذين يزرعون فيه بذراتهم، وكأنه أنثى لا يمل من الممارسة الجنسية الدائمة. هذه الصرامة في الرصيف وهذه الأنوثة في الشارع هي فلسفة المدينة الحية في عالم اليوم والتي تثير تساؤلا مهما :كيف نجعل من مدينتنا المعاصر ة حية ولود دونما خوف عليها من موت زمني ومكاني. ؟تلك هي جدلية المدينة المعاصرة الحية اليوم.

في الرصيف تستقر علامات المرور لتنظم زمنية الشارع النهرية، وفيه علامات الإنارة لتنظم سياقات الليل والنهار، وفيه علامات الإعلان لتجلب السابلة لواجهة مدينة معاصرة هي بين الدعاية لتجارة والدعاية لتحول بلد ما إلى طرق اقتصادية جديدة، وفيه أيضا العلامات المستقرة والأسلاك الممتدة إلى زوايا المدينة وأحيائها، وفي وعيه تقع علامات للمحلات والدكاكين والمقاهي والدوائر الحكومية والملاهي وأماكن خاصة وعامة. . زهو الرصيف الحامل لكل معاناة المدينة وحياتها ومع هذا وذاك تنمو وتكثر حركة الأقدام السائرة والواقفة والمراقبة والمتطلعة. هو الرصيف الذي يؤلف اللغة الأخرى المكملة للغة الشارع. ففي الوقت الذي يرتاح الرصيف فيه

إلى الامتلاء نجد الشارع يضيق بالامتلاء الأول يستوعب، بينما الشارع يفرّغ ويقذف ما فيه انه أنثى تولد في كل لحظة مواليد جديدة بينما يقف الرصيف لينظم عملية التوليد.

اكتسب الحديث عن الشارع صفة الحديث عن الحرية وعن السياسة. حديث عن التنظيم والضبط في عالم مضطرب مخيف النمو وفي مدينة تعرف إلى أين تتجه اليوم إما مدننا العربية المضطربة البناء والتنظيم تحاول أن تؤكد هويتها من خلال قدمها التراثي، ثم تحاول أن تصوغ لها هوية معاصرة عندما تفاجأ بتغيرات بنيوية في علاقاتها مع السوق والناس، فتبدو متمثلة لقيم العصر وتقنياته في حين أنها ما تزال قابعة في أروقة الزمن الماضي. لذلك هي في ازدواجية مميتة تريد قطع جذورها مع التراث كما تفعل دول الخليج في عمارتها الحديثة الملائمة لتطورات العصر، ولا هي منتمية إلى التراث العربي القديم لتبني إلى جواره مدينة معاصرة كما تفعل بعض الدول الأوربية في الحفاظ على تراثها المعماري القديم.لذلك تجد بغداد والقاهرة ودمشق مدنا مزدوجة البناء وبالتالي مزدوجة التطلعات.

٤

لا أنوي هنا أن اعقد بين شارع في بغداد وأخر في عمان أو دمشق او بيروت أو القاهرة ولا اعقد مقارنة بين شوارعنا العربية والشوارع في مدن أوربية أخرى. إنما أحاول أن اجعل من هذه الشوارع علامات دالة على البنية الفكرية التي يفكر بها المعماري العربي -المدني وهو يؤسس تكويناته الأرضية كمجال للعلاقة بين المدينة والناس. ومعني كذلك بان أعاين التركيبة اللاشعورية للسابلة وهي تمارس نشاطها اليومي من خلال العلاقة بين أقدامها والطريق وصولا من خلال البحثين إلى النوى التكوينية للمدينة. فقد وجدت في السياقات العامة التي تفرضها روح المدينة على شوارعها والناس ثمة لغة تكوينية مرتبكة، متحولة، متغيرة، وغير مستقرة. فهي بين أن تتعامل بها مع الناس بروح سمحة، منفتحة، وبين أن تجعل من عينيك مشدودتين إلى الأرض وما يحيط بك من موانع تظهر فجأة، بدلا من أن تتطلع إلى الحياة التي تفرزها المدينة في كل لحظة أمامك فهي كائن حي ينمو من خلال حركة الناس والأشياء فيها. هي إذن لغة مكانية، فيها من البعد السوسيولوجي والسايكولوجي. ما يغني الدارس من آراء وأفكار حول تخطيط المدن العربية العشوائي. أما الكيفية التي يتم التعامل بها بين الناس والمدينة من خلال

الشارع والرصيف، خاصة أولئك الذين يحتذون قافية الشارع يوميا :ذاهبين إلى عملهم أو إلى بيتهم. فقد جاءت هنا كملاحظات جمعتها خلال تجوالي الطويل في الشوارع وعلى الأرصفة في مدننا العربية الحديثة -القديمة.

والملاحظة الأولى التي كونتها عن المدينة العربية هي بقعة معمارية تطورت عن القرية فاحتوت في تركيبتها بنية القرية دون أن تتطور سيكولوجيا عن أخلاق القرية وهذا ما جعل بنيتها الاجتماعية -الاقتصادية مشوهة لأنها تحمل في داخلها تركيبة لرؤية فكرية للبرجوازية المنحدره من القرية =في بعض المدن العراقية خاصة مدن البادية لا يلحقون بالبيت مستراحا، بل ما زال الخلاء هو مستراح الآسرة كلها =وهذا ما خلق نوعا من التصادم بين القيم الحديثة التي تفرضها قيم الحضارة والعمل، وبين القيم الموروثة التي ترتبط ببنية القرية والعشيرة. وبالتالي فإن أي تصور لاحق عن نهوض محتمل لهذه المدينة، ومن ثم تتحول إلى ما يشبه المدينة الحديثة في عالم اليوم تصور بحاجة إلى تغيرات جذرية في فهم دور المدينة ولواحقها في عالم اليوم. حتى ولو استعاروا التكنولوجيا الحديثة في البناء. فثمة فرق جوهري بين الحداثة التي هي عليها المدينة الأوربية وملحقاتها من شوارع وأرصفة، وبين الحداثة في المدينة العربية وما يلحقها من تحديث في الهياكل دون الإنسان. كما يقول محمد أركون إن الفرق كبير بين الحداثة وبين التحديث : الحداثة =هي موقف للروح أمام مشكلة المعرفة. أما التحديث فهو مجرد إدخال للتقنية والمخترعات الحديثة (بالمعنى الزمني للكلمة) إلى الساحة العربية أو الإسلامية. إن العلاقة بين الإنسان والشارع مثلا في مدينتنا العربية لوحدها مشكلة لا حل لها ضمن بنية المدينة العربية القائمة الآن. فكيف بنا أمام تغييرات جذرية في الشارع وفي الرصيف ونحن ندخل القرن الواحد والعشرين ؟.

الأرصفة والقمع

في زيارتي الأخيرة لمدينة دمشق تولدت لدي ملاحظات عدة عن العلاقة بين الرصيف والشارع و بين الناس في مدينة عريقة كدمشق. منها أنها مدينة لا تحاول العيش في فراغ من آليات السوق الحديثة، وهذا لوحده يتطلب تنظيما عاليا بين السابلة والبضاعة، بين الرصيف والشارع، بين المحل التجاري والرصيف، بين المركبة والمواطن، بين التقاطعات وإشارات المرور والحركة الحديثة السريعة للمدينة وهي في تطلعها نحو المستقبل. الكثير من التساؤلات نشأت عندي، وان أتابع سيري يوميا على الأقدام أو راجلا ملفتا حاستي البصرية إلى أن دمشق تتعامل مع السابلة الماشية بقسوة لا مثيل لها، قسوة حادة ومريرة سببها الرصيف الذي ينتصب أمام القدمين بعلوه المخيف والقاسي. لم اشهد مدينة في العالم الذي رأيت بعض مدنه قسوة مثل التي يمارسها الرصيف في دمشق مع المدينة والناس. رصيف عال يصل في بعض مواقعه المزدحمة إلى علو ٥٠ سم –منطقة الكراجات وسوق الحميدية وبعض أحياء زينب –رصيف يفرض قسوته بعنف الحياة اليومية. أما الشارع فبدا لي مضغوطا بالرصيف بحيث لا يدع مجالا للممارسة الحرية بين السابلة وبحره. قلت لأصدقاء كانوا معي وهم من الفنانين التشكيليين والأدباء؛ ألم تلاحظوا كم هي قسوة الرصيف على المارة ؟ ألم تروا هذا الارتفاع المخيف الذي يصبح حاجزا قاسيا أمام حركة الناس والأشياء ؟ألم تجدوا ثمة مفارقة بين مدينة تسمح للمركبات الحركة الحرة –لا توجد تخطيطات لسير المركبات في بحر الشارع– في حين إنها تقمع حركة الناس والأشياء قمعا قاسيا من خلال الارتفاع غير المعقول للرصيف.

قال صديقي الفنان التشكيلي جبر علوان وهو يبتسم :أن الشباب لا يحسون، وهم يسيرون متنقلين بين الأرصفة والشارع بمثل ما تحس أنت به وقد طرقتك الخمسين بقسوتها. قلت ليس هذا هو الموضوع وإن كان لا بد من أن يحسب له حساب أيضا، فالمدينة ليست لفئة عمرية دون أخرى، إنما هي للناس وللدواب وللسيارات وللراجلة والمقعدة للطفل كما هي للشيخ المسن والمريض العاجز عن الحركة مثلما هي للبائع والمتسوق والعابر والمقيم للراجل وللراكب للسائح ولابن البلد هي هذا التركيب المجتمع يوميا في حضرة المدينة. هذا إذا ما عرفنا أن الأقدام في كل الأحوال هي نفسها، بينا الرصيف يتغير من ملامسة قدم لأخرى، احكي عن العلاقة المستمرة وليس عن العلاقة العابرة. اعني هنا الحواف التي تعزل السابلة عن بحر الشارع. هذه الحواف الحادة والمرتفعة هي التي تعيق الانتقال السريع من مكان إلى آخر لاسيما في مدينة

يريد أن تكون العلامة فيها معاصرة. وقد يعي السائر أم لم يع انه في كل الأحوال قد وضع أمام عينيه وذاكرته، انه إزاء حاجز غير طبيعي في المدينة يمنعه من ممارسة الحرية لقدميه ولذاكرته وبصره.

ألانها دمشق، الشارع المضطرب المسير، والعربات المضطربة الحضور، والصوت. -شأنها شأن أي مدينة عربية أخرى -. وكأنك في عالم غريب، تعّودك شئت ذلك أم أبيت على الصخب والانتظام، وربما الفوضى الكلامية أحيانا التصرفات اللّامسئولة التي ترافق السنة الشباب. لماذا يحدث كل هذا والأمر لا يتعدى أن يكون مجرد السعي لتنظيم العلاقة بين الناس ومدينتهم. بين الناس وحاجاتها، بين الناس والسوق، بين الناس والناس أنفسهم ؟ أقول ثمة خلل ما في بنية الشارع العربي آت بالضرورة من الخلل في البناء الأيديولوجي للمعمار الفني الذي يربط بين المدينة والمجتمع في مراحل لم تؤخذ عمليا في الحسبان. وبالتالي انه يحمل ضمنا التكوين النفسي – الاجتماعي للعربي نفسه، تكوين آت إليه من البادية والقرية ليس من السهولة إلغاؤه أو إبعاده ولو مؤقتا، إنه تأصيل كامن في النفس وفي الممارسة الحياتية اليومية الممتدة من: البيت إلى الشارع ومن الشارع إلى البيت.هي جزء من هذا الاضطراب الكبير الذي تعمق من خلال وجودنا غير المتأصل في المدينة ونحن نحمل ارثنا الزراعي القديم يلازمنا كالظل وكالعشيرة وكالإرث وكالعمل الزراعي. من هنا انسحبت صرامة العراقة على الشارع، وحولته إلى جزء من المكونات الصلبة في مدينة ذات تكوين نفسي واجتماعي سمح، أو فيها ما يمكن أن يقال إن ثقل التاريخ فيها قد فرض نوعا من الدماثة والسماحة، برغم من أن كل زاوية في هذه المدينة تضع في حسابها مسألة الربح اليومي للعمل والخسارة. من هنا تتداخل خروقات الناس في مطلب الرزق غير المنظم بخروقات المدينة التي سمحت من خلال اضطراب تنظيم الشارع وأرصفته. وألانها دمشق ليست مثلها مدينة أخرى في سوريا، فقد احتوت كل التصورات الممكنة للحداثة في عقل مفكريها المعماريين. لذلك تبقى الملاحظة محددة في مكانية الشارع الدمشقي دون سواها من مدن الشام الأخرى، وان حدث ثمة تشابه فالأمر لا يعدو أن يكون إلا ظاهرة معمارية عامة.

ليس هذا الذي أقوله عن الأرصفة الحادة والقامعة لحرية الحركة في الشارع وفي الناس إلا دلالة على اللا نظام الذي يطبع حياتنا خارج البيت، هل هو غياب أخر للأب أو ولي الأمر.؟ وما ارتباط الجنوح والجرائم بالمنعزلات من الشوارع وبالأماكن المخفية المنزوية، إلا بسبب من

غياب سلطة الأب هذه. الشارع والرصيف القامع أحدهما للآخر وللناس معا، ما هي إلا سلطة أخرى غير غائبة عن العيان اليومي تمارس حضورها الفاعل - القمعي على الناس دون تفريق، وكأنها سلطة الأب المطلقة في البيت المديني.

والسؤال، هل ثمة قمع مقصود يمارس الشارع والرصيف ضد حرية الناس والسابلة والمركبات ؟أم أن بنية عقلية ما خفية تفرضها طبيعة الأرض الصلبة التي هي عليها دمشق مثلا = تقع دمشق في غوطة تحيطها الجبال = هي التي تمارس مثل هذا القمع. وهذا يعني ثمة تناغم مكاني بين الصلابة المحيطة بالمدينة والصلابة الكامنة في السهل والمنخفض. هناك دائما ثمة تجاوب لا معروف بين المتناقضات في الأمكنة المتجاور -المختلفة. كل واحد منها يحمل خصائص الأخر ضمنا وان لم يظهره عيانا .... العليّة تحمل القبو، البرودة تحمل الحرارة، الصلابة تحمل السيولة ...الخ. دمشق السهلية تستعير الصلابة مما يحيطها من ارتفاع صخري لتفرضه على منخفضها السهلي. هي مدينة تحيا في المتناقضات. بمثل هذه البنية المتوازنة بين سهل يمارس الصلابة، وصلابة تفرض سهولتها تعيش المدينة - دمشق-بكل تفاصيلها في إطار هذه الجدلية يوميا. ولما كنا لا نملك إلا المعاينة البصرية العامة لما هو موجود تحت بصرنا وأقدامنا، ولما هو موجود في الشارع وضفافه، فليس علينا حرج من القول أن هذه الأرصفة لا تتلاءم وطبيعة مدينة متطلعة، ونامية ولها أفق معرفي قديم مثل دمشق - أحيانا يصبح الحفاظ على التراث القديم عائقا ابستمولوجيا يفرض حضوره المرفوض قوة معرفية للرفض، دونما إعلان مباشر وعلني عن مثل هذا الرفض -.

في المساء يختفي القمع، تختفي أسلحة الشارع والأرصفة تختفي كل العوائق في المشي وفي الحديث، وقد يختفي الحوار اليومي الصاخب بين الرصيف وشارعه أو بين الشارع ورصيفه. وربما بين المارة، وربما لان ثمة تصالح خفي بين بحر الشارع الإنسان. ليس من شان أحد أن يتساءل لماذا ؟لكن العربات وحدها تعرف ذلك. لأنها حرة طليقة تنطلق في كل الاتجاهات دون ضابط لمسيرها أو وازع من حساب. بينما هي في النهار أسيرة قوى اجتماعية تحدد حركتها وتحولها إلى أدوات قامعة لحركة الآخرين، مما يفرض حضورها المميت على السابلة أن يسلكوا الأرصفة والممرات الضيقة كي يسيروا في مسارات تتلامس فيها حتى الأجساد.

لا أتحدث هنا عن نظافة الشارع التي هي هوية المدينة المعاصرة، فتلك مسألة نسبية. كل

المدن العربية لا تحسب لنظافة الرصيف حسابا. عدم النظافة يرتبط بقمع لا شعوري تمارسه المدينة الوسخة على الناس. ثمة قناعة مبطنة، وهي إن كل ما هو تراثي، قديم، أثري، أو حضاري لا يمس بالتنظيف، بمثل هذه الحصانة تجعل إي محاورة مع الأمكنة القديمة انتهاكا لحرمتها ومسها بتكوينها القديم. ومدننا العربية تتمنطق بالتراث، بل وتجعل منه سدا أمام أي تحديث، خاصة في موضوع الأرصفة التي تفرضها طبيعة المدينة التراثي.

شحنة الستائر

العلاقة بين البيت والستائر علاقة مصاهرة ووجود، إذ لا يمكن للبيت أن يكون عاريا كما لا يمكن للستائر أن تكون في الفضاء معلقة لوحدها. من هنا ندرك ما لمعنى البيت من ودلالة أعمق من كونه مكانا للسكن. فهو العش الرحم الذي يُحمى من داخله من خطر العالم الخارجي، خطر الفضاء – الفراغ. وما للستائر من معنى من كونها معلقات على نوافذ وأبواب. فهي الإطار الذي يغلف الروح وهي في هناءتها اليومية. بدءً نقول أن البيوت تستعير من الفضاء جزء من فراغه الكبيرة وتقتطعه لتستوطنه في العش ولكنها تفتح فيه نوافذ وأبواب، لتوصل باطنه بالفضاء الخارجي ولتوصل الفضاء الخارجي به. ثم تأتي الستائر لتوضع على الموصلات بين الاثنين: النوافذ والأبواب لا لتغلقها ولا لتفتحها، بل لتؤشر إلى أن ثمة تكوين ما على الأرض يسكنه الإنسان. فالستائر إذن جدل البيت، أي جزء من الإنسان في عمله، أو في وجوده. وبما أن للبيت مهما كان شكل بنائه وهندسته هيأة القبو وفيه قطع من الفضاء. فأن الستائر فيه لها لغة درامية بين فضاءين يتصارعان معا في داخل وخارج البيت. ومادة صراعهما الإنسان في يقظته الحالمة –فضاءه الذاتي– وفي نومه القبوي.– فضاء الجسد الداخلي–. ففي المثيولوجيا لا يكون البيت إلا مظلما فهو جزء من تكوين: العالم السفلي، الكهوف، المغارة، الأقبية، المنعزلات والسجون..الخ. لذا ليس فيه نور كما يشير باشلار. وهذا يعني انه كيان رحمي، سري، غائر في الذاتية ومكون لها. له طابع الأنا وهي تبحث عن وجودها بين أنوات أخرى وله بعد ذلك طريقة القول الخاص لأنه يحمل سمات ساكنيه المتميزة عن الآخرين. ففيه تتوالد كل الكائنات الأجنة وتنمو ثم تموت إنه كون صغير تكتمل فيه دورة الحياة والطبيعة. وعندما تخرج كائناته للعالم، للنور. تكون على أتم الاستعداد لأن تواجه أضواءه ومشكلاته وقضاياه. لذا فالبيت يولد مظلما على بقعة من أرض الروح الفسيحة فيقتطع في داخله أجزاء من الفضاء ويوطنها فيه. ثم يبدأ محاورته معها. وفي جدلية الداخل – الخارج نكتب قصائد الحياة اليومية التي هي، جدل العلاقة التي تمنحها لنا ستائر من قماش أو ستائر من الكلمات.– تتوازن في الحياة الشعبية كلمة الترحيب أو الرفض بالضيف وطبيعة الستارة المسدلة عندما تفتح للضيف أو تغلق – كل مشاعر وأسباب وجودنا اليومي خلف الستائر تتجسد على هيأة أفعال وممارسات.لها علاقة ما بالخارج.

ولأن البيت مظلم وروحي ورحمي، فقد مارست المدنية عليه عنفها وحداثتها. فجعلته بأضواء ومفروشات وهيأة بصرية دالة على مركز وجاه ومال وقوة. ولكنه في كل مواجهة له مع الذات يستدعي الظلمة والنور الخافت، واللون الهادي، والحياة الهمس، والرحبة المتسعة، والفسحة العلنية للعب، والمستراح المفرغ، والبعد النفسي للقيلولة، والتأمل بجوار موقد الشتاء، والتهنئة الجسدية وهي تستقبل حرارة الجو، والتعود على القبول فيه حتى لو كان صغيراً. من هنا نجد الخارج المضيء، والقوي بشمسه، وأضوائه وعنفه الفضائي، وسلطته الكبيرة، وخيمته السماء. يمارس على البيت عنفا آخرا بجوار عنف المدينة والحداثة. تأتي الستائر لتمنع دخول جزء من هذا العنف الفضائي والمديني، فهي الأخرى لا تحيا ولا تتجدد إلا في المنطقة الرمادية من العلاقة بين فضاء البيت الداخلي والخارج. هي أشبة بالخادمة التي تحفظ أسرار سيدتها، فتجعل من البيت محطة شبه مضيئة للروح كي تعيد بها رحميتها المستباحة.وفي الوقت نفسه على استعداد لأن تفضح كل شيء. ومن هنا أصبحت الستائر جزء من المرأة ومن ثوبها الستر، ومن مادتها الأمومة، ومن لغتها المنغلقة على بيتها، ومن حبها للرحمية والولادة الجديدة، ومن أنها ذات بنية عقلية غير خارجية. العالم بالنسبة لها بيتها بساكنيه المخمليي المشاعر وبأرائكه الدالة على الراحة الدائمة، وفي العادات الشعبية المنسابة. وما انثناءات الستائر وهي مسدلة من الأعلى إلى الأسفل إلا أنثى بثياب أرستقراطية في عرض مسرحي جميل يذكرك بالأنوثة والشعر معاً. من هنا لا توّلد الستائر إلا شعرية فضائية بيتية ببنية أنثوية قادرة على المنح والعطاء والديمومة والولادة ،، وطاردة للموت وللغربة ومحتوية على مناخ يجمع بين الظلمة الخفيفة والإضاءة الخفيفة.

٢

البيت كون وسط في عالم متناقض وجبروتي النغمة.- هنا نتحدث عن البيت بمعناه الواسع الشرقي منه والغربي رغم التباين في الوظائف بين الاثنين- تأتي الستائر لتجمل العالم الداخلي، ولتجعله قطعة من بناء روحي جميل بشاعرية ألفة يومية غير مملة لا يتسرب إليها الرفض ولا الممتنع عن الممارسة الحياتية. وفي الوقت نفسه تمنع العالم الخارجي والغرباء من الدخول إلى بيوتنا دون مصاهرة حقيقية. فالستائر جزء من مبدأ القبول والرفض، ومادة

مانعة منفتحة ولغة مهفهفة في فضاء مشتبك العلاقة. وبما إن البيت كما تقول المثيولوجيا قطعة مجتزئة من الكون ترسو على الأرض. ففيه كل ما في الكون من: ضوء وظلمة، علانية ومجهول. إبهام وإعلان.. والبيت سديم واسع الأرجاء فيه كواكب ونجوم، بعضها يختفي بالموت أو بالسفر، فتبقى أشياؤه ذكريات، وبعضها يظهر متأخرا، فيجلب أشياءه الجديدة. البيت مقبرة وحاضنة فيه تجتمع الأشياء القديمة الموروثة فيحمل متحفية الناس ولغتهم القديمة وغالبا ما تلجا النسوة العجائز إلى الاحتفاظ بصرار قديمة تستوطنها زاويتها الخاصة جامعة لها في بضع كلمات خاصة لا تفتحها إلا بعد أن تسمي بالرحمن عليها، إنها موروثها الروحي الخفي الذي يديم لها الاتصال بمن فقدت.، وفيه أيضاً تجتمع الأشياء الجديدة: جديد أعمال الساكنين ورغباتهم.. له من لغة الشتاء: المدفأة والموقد والحطب والستائر ودفئ الفراش، وله من لغة الصيف: المراوح والتبريد ونور الشمس ولعب الأطفال، وله من لغة الربيع اخضرار النفوس ونمو العلاقات، والسفر والمفسحات وهفهفة الثياب. وله من لغة الخريف ظهور الشيب وملامح الكبر والقول المبهم ومخزن يفسد فيه بعض الطعام. وعندما يرسو البيت على تلة أو بقعة منخفضة على الأرض يقتطع جزء من الضوء الخارجي لأنه مكون من مكونات الكون، كما يقول باشلار عنه. يمثل هذه العلاقة بضوء داخلي فقط توفره ستائره وتحجبه في الوقت نفسه. فالبيت مثل الكون تماما لا يضاء إلا من داخله.

٣

في هذا الإطار تصبح الستائر قوة للمعرفة، ومرآة للمرأة ولكنها مرآة لا تفتح صفحتها إلا لها. فمن خلالها تتحسس المرأة ضوء روحها وشخصيتها وظلمتها. المطر والصواعق، الرياح والعواصف، الثلج وأعين الناس.، الغبار ورمال الصحراء.، الحرارة وهواء المكيفات، كلها تبني علاقتها بالستائر من خلال أنها مفردات تعويض عن هناءة الطبيعة الغائبة عن البيت. لذا تكون الستائر بوجهين: وجهها الخارجي مختلف النقشة والتصميم وهو معلن للأعين الخارجية وتحمل رفضا للدخول من النوافذ فالطل على عالم الشارع والناس والفضاء الخارجي من داخل البيت هو أشبة بالبحث عن الضياء الكوني ودعوة مبهمة بمنع الدخول المشاع إلى البيت، ولغته وجه الستائر الخارجي تدل على غموض بهوية السكان وبمكانتهم وطراز حياتهم وتمنح في

الوقت نفسه رؤية تأويلية لتسلل لصوص الأعين إلى الداخل. أما وجه الستائر الداخلي فهو جزء من عالم أنثى البيت ويكون بنقشة مختلفة وبطبيعة تطريز مختلفة أيضا، ولا يجوز أن تتشابه تصميمات الستائر من الداخل والخارج فهذا يعني أن لا فاصل بين داخل البيت وخارجه. لكل ظاهرة وجه وقفا. فالستائر أنثى بشخصيتها وجمالها الروحي، وأنثى ممتنعة بوجهها للعالم الخارجي، وبأنوثتها وبوجودها المعشش في ثنايا البيت تمنح الستائر قيمة جمالية دالة على الرصانة والانفتاح معا.. فتشبهها بالمرأة وتشبه المرأة بها هو من قبيل أنهما معا يكونان البيت.. تأخذ الستائر من ثياب الأنثى طياتها وشكلها وموقدها ونارها وحميميتها، ولغتها الأنثوية وحنانها على الموجود، وسياقها الذي يتوالد بالممارسة اليومية للأيدي، ومن طول قامتها واستقامتها حضورها في البيت وغض الأعين عما يحدث والحفاظ على المكنون، ومن ألوانها طبيعة روحها المتطلعة لأن تُعشق من الناظرين. ومن طبيعة خياطتها طرقات الدخول إلى قلوب الناس. فالستائر حكايات النساء المترقبات المديح، ولون العواطف المتطلعة للبوح من أستار مختفية وراء اللسان. ما أن ترى ستائر جميلة حتى تعرف أن ما وراءها امرأة تعشق دون بوح علني، بل أن ما تطرحه للعالم كي يراها وهي في أبهى حلة من ضياء المكان هو جزء من بنيتها كأنثى بأسرار ورحم. تستعير الستائر كل لغات المكان. طبيعة المساحة ورحابتها، نظافة المكان وهواؤه، طراز الأرائك الجميلة، تناسق ألوانها مع البيت، بساطة وعمق المفروشات الصغيرة، ودقة زوايا ومسطحات ديكور المنزل. وعبثا لا نرى في الستائر كل ماضي الأسرة وحكاياتها الليلية ومناقع الهمس، وبساتين الألفة المزروعة. فالستائر من أكثر حراس الزمان سلطة في المكان. وخلفها لا يقع إلا الغرباء – حتى الأبناء يصبحون في عرف الستائر غرباء قبل أن تنفتح الأبواب لهم.. أما أمامها فلا يحدث إلا المعلن بين اثنين. لها من لغة الزمن حرزها للأحداث الجديدة هي أشبه بالمستودع الذي لا يشبع من طبيعة الخزن، ولها من لغة المكان إضفاء جمالٍ على جمال، حيث تجدد الحوار يسعدها بالممارسة الدائمة له. ولها من ثقافة الأشياء الصغيرة أنها تضفي على مألوفية الحياة تجديدا مستمرا لا تمل من حديث ولا ترفض النقائض، ولا تستمع لنداء آخر كل ما تستجيب له هو يد الأنثى وهي تقلب صفحاتها، فتغسلها من المتراكم عليها لتعيد به تجديد بيتها – روحها-. فلها من طابع العلاقة المستديمة أنها لا تقطع وصلا، ولا تؤسس عداوة، ولا تبعث على السأم، ولا تفرخ الأحزان. إذا أردت لها الاستدامة طويتها بالبقاء، وإذا أردت لها النهاية طويتها بالإهمال. لا تنفع الستائر للناس إلا إذا كانت على علاقة بمشاعرهم ومواقفهم

وهوية رؤيتهم للحياة. فهي أثواب لغة الأنثى المعلنة في البيت، التي ترتديها على جسد الأسرة كلها كي يقال عنها، أنها وذات ذوق واختيار وعشق لا ينقطع للألوان.

٤

للستائر مع الأشياء علاقات مختلفة فهي توضع في كل مكان لها معه علاقة المصاهرة. فالبيت بالنسبة لها ذكوري فهي أنثى لا تنسجم مع الآخر إلا متى ما أكملت بالآخر ما ينقصها. فالستائر الطويلة دالة على قدم البيت وعراقته التاريخية، فتكتسب منه هويتها الكنائسية والأرستقراطية فتسبغ على نفسها هيئة الوقار والعراقة والأبهة، ولها من الألوان الداكنة ما يستدل بها على قدم الزمان، وقوة الحضور ومكانة الأسرة.فالدكنة ظلمة مضيئة في فضاء البيوت، لغتها بنية الأسرار وطبيعة خطوطها وتصميماتها لغة أخرى في المخزون غير المعلن من هويتها. اللون الداكن سري وخفي وغامض وثقيل يخشاه الرسامون كما تخشاه الأحياء الفرحة.- ليس في الأعياد ألواناً داكنة، بل في التعازي والملمات والمصابات- وبالتالي يلجأ المصممون إلى اعتماد طبيعة الأقمشة المختلفة بين ستائر البيوت وأمكنة الوظائف. ولها تكوين العمارة البيتية طريقها في الجمع بين الوظيفتين: الجمالية والنفعية. ولم تقف حدود علاقتها بالحجم فتجدها تسبغ روحها على كل ممتلكات الشخصية مانحة لنفسها حرية أن تصبح جزء منها.. وعندما تتدلى من أمكنة مرتفعة توحي للمكان أنه كان مسرحا لأحداث مرت على زمن الأسرة وعلى مكانتها في التاريخ. كل قصور الخلفاء والوزراء القدامى المرتفعة السقوف دالة على ارتفاع المكانة، ونوافذها مغطاة بستائر مرتفعة عالية ومتدلية تحمل في طياتها أتربة الزمن القديم والماضي والعراقة المؤثر في التاريخ.. والستائر القليلة الارتفاع تخضع للاقتصاد الحديث:اقتصاد المكانة واقتصاد السلعة، واقتصاد التغيير المستمر لتتجاوب مع إيقاع العصر السريع. وبذلك أسهمت الستائر المنخفضة بسقوفها المنخفضة في تقريب الفجوة بين الأغنياء والفقراء، بين علية القوم ووسطائهم. وهي كأي فاعلية حديثة حاولت أن تولد انطباعا بأن ما تستره في البيت الصغير مساويا لما تستره في البيوت الكبيرة والعريقة.

٥

تطل الستائر على عالم بتاريخ سري لتحفظ مكونات الساكنين القدامى، وكأنها وديعة توصلها لأجيال قادمة، فهي غشاء يغذي نسيج الأسرة اليومي وحياتها بما تحفظه. وعندما تمنح الضوء بتسريبه وبمنعه، تقوم بذلك خشية أن يتداخل العالم الخارجي بالعالم الداخلي، فالضوء خارجي، بينما الإنارة داخلية والإنارة ضوء.. في اللغة تعني الستائر "الستر".كما تعني الحجر "بكسر الحاء" والحجر تعني العقل. فالستائر دالة على العقل. وفي بنيتها الاحتشام والمحافظة. وفي هيئتها الحراسة وصد المعتدين. وفي قوامها أنثى البيت المتطلعة أعينها إلى مفردات جسدها وعقلها. ومنها تنمو أحاسيس التملك الخاص والتفرد. فهي كائن يولد حياة، وكائن يحافظ على جوع وغنى في آن واحد. وفي عمقها البيئي مرتحلة من حواجز الخيمة إلى المتدليات، ومن حواجز الحدود إلى الفضاء الخاص، ومن التعميم إلى الخصوصية. عندما شاهدت بيروت بعد الحرب الأهلية، وجدت أن الآلاف من بيوتها تضع البسط والحصران والبطانيات ستائر على نوافذ بلا زجاج. فكانت الصورة تعكس ليس مدى الدمار الذي حل بتركيبة الأسرة، بل المدى الذي تنطلق نحوه الروح وهي تحاول بناء نفسها تخلصا من هيمنة وعدوانية الخارج. وعندما نشبت حرب الخليج الثانية احتمت ملايين الناس في بيوتها بإغلاق نوافذها بالستائر خشية القنابل والرصاص بينما احتمى الجلادون بالملاجئ والكهوف الكونكريتية!! فالستائر صنو البساطة. فهي تحمي مخاوف الساكنين ما أن يداهمهم خطر حتى يغلقون الستائر وكأن الخطر لا يتجه إلا إلى ذلك المكان المبهم من الإنسان. المكان الذي نجهله فتقوم الستائر بحجزه في داخلنا من اضطراب القيم وعنف المجهول. وعندما تستوي الستائر على روح الأمومة في بنية بيتنا الصغير- رحم الأسرة- نكون قد حملنا كل الأشياء المحتواة في المكان روح الحرص والحرز والصندوق. فيتحول البيت كله بفعل الستائر إلى صندوق نحيا مطمئنين في داخلة من أية مخاوف خارجية. كانت الخيمة العربية تقوم بوظائف كاملة لما يقوم به البيت المعاصر بعد أن جرى تقسيم لأجزائها الداخلية. لا تفصل بين جزء وآخر غير ستارة أريد لها أن تكون حاجزا غير مانع للصوت. الرؤية فقط هي مدار الاختراق، وكأن البصر لوحده ما يستحق المنع. ولها بعد ذلك في لغة الألفة والمودة وطيب الإقامة والملامسة بالأيدي والوجوه والأعين، مفردات تتداولها الأعين والأيدي. فالعلاقة بين الستائر والمسكن علاقة بين حياة وموت،. كلاهما يتناغم حركة ووجدوا فيما يحدث بينهما من أفعال. فالستائر تعيش بين:

أن يكون العالم من حولك ممتلئا بها، ففي مثل هذه الحال تكون عيناها متجهتين للخارج لصد الآخرين، وبين أن تكون أنت مركزا في عالمك البيت المستقل وقد ملأته بها. الستائر للإنسان مثل هذه الفسحة من شاعرية الروح. تكون في لحظة جزء من كون كبير مستقل وله إرادة في أن يحقق ما يريد داخل بنية صغيرة على حاشية من طريق أو زاوية من زقاق. وبين أن تستقيم في تركيبة لوحدها فتجعل البيت عالما منعزلا عن الآخرين. في كل البيوت الحديثة في الغرب ثمة ستارتين: إحداهما للخارج وغالبا ما تكون بيضاء لا تغلق دائما، بل تبقى معلنة وفي هذا النوع من الستائر البيضاء يجد الرائي من الخارج إعلانا عن ثقافة الساكنين في البيت، الثانية خاصة بداخل البيت وكأنها للسكان وللضيوف وهي الهوية الأكثر قربا للمرأة من الستارة الخارجية: يعرف الهولنديون ثقافة الجيران وهويتهم من نوع الستائر الأولى المعلقة على نوافذهم – أما الستارة الداخلية فلأنها أنثى محرمة عليه لا تراها إلا إذا عتبت باب الدار، فهي تكوين من تكوينات البيت وغناه. لا يعرف جمال المرأة الروحي إلا من أشيائها، والستائر إحدى أهم هذه الأشياء. إن لم تكن في العين منها.

٦

هنا ندرك ما للأشياء من قيمة كبرى في توليد الأدب والفنون، حكايات مواقد الشتاء خلف ستارة، قصص الغرام وألوان الكراسي ودفئ الأرائك، وثمة قط يرقد بالقرب من مدفأة، يرقب حكايات النساء في ليلنا المقمر والممطر والمترب معاً. ففيها نجد صورة أخرى للمجتمع وللروح التي تتشكل يوميا من خلال شعرية الممارسة الحياتية. وعندما نفتح أعيننا على البيوت نجدها كونا صغيرا نؤثثه بالعواطف، ونسيجه بالرغبات، ونزرعه بالأمنيات. ونولد فيه. وعندما تكون بيوتنا من السعة الروحية لعالم نتشكل فيه لا نرغب مغادرته، تكون الحياة فيه واحدة من المفردات التي تؤنسن كل أفعالنا.

المرأة هذا التكوين المبهم والجميل والغائر في الإنسانية، لا نجدها في هيئتها أو لباسها أو ما تقوله، فقد تشتري كل هذه الأشياء من أي مخزن. بل هي هذا وشيء آخر لا نعرفه يمكن تجميعه من حياتها البيتية التي لا يمكن أن تحملها معها أينما ذهبت. فللمرأة أشياؤها المدونة على قرطاس البيوت. تلك الأشياء التي تحمل يوميا ثقافتها وشخصيتها وما لم تقله بلسانها أو

ترتديه. الستائر وغرف النوم والمطبخ وطريقة تكوين المتعة البصرية للبيت، هي مكونات المرأة و شخصيتها دون أن نغفل أنها بوظيفتها هذه تسهم في بناء المجتمع دون أن تكون مقيدة كليا في البيت. فميدانها مثل ميادين الرجل ولكنها في دوامة فعل حياتي أعم : أمومة وأنوثة وبيت.. وهنا في الغرب لا تجد مثل هذه الأفعال إلا في صلب تحديث المجتمع. تبتدئ الحياة الحديثة مع الطفل قبل واثناء المدرسة ولا تغادره طرق التعليم مهما كان عمره.

الستائر عمومية مفردة شعبية، بل غارقة في الشعبية إلى الحد لا تجد طفلا لا يفكر بها. وعندما تصل أشياء من هذا النوع إلى كل لسان تكون من الأشياء التي لا يستغني عنها أحد. وفي الوقت نفسه من الأشياء التي لا تستحضر إلا إذا كان ذوق الجميع على مختلف أعمارهم موافق عليها. لذا نقول أن الستائر مفردة شعبية، ومتداولة بين الناس، وتكتسب في التعميم خصائص البلدان وشعوبها. والهولنديون يحبون الستائر الشفافة لطبيعتهم الإنسانية المنفتحة وللجذر الفلاحي حيث الحقول والطبيعة الخضراء مكشوفة للريح وللحياة. ولحاجتهم المستمرة للضوء تجدهم يضعون الستائر ولا يغلقون الرؤية من داخل البيوت إلى خارجها.ولا من الخارج إلى الداخل كل عالم البيتي الهولندي مكشوف إلا الأسرار فلديهم منها ما يؤلف نسيجا عنكبوتيا مغلقا وغير واه. فأشياؤهم المعروضة للرؤية كأنها أرواحهم التي تراها وتعيش معها وتصادفك بالتحية والابتسامة دون أن يكون بينك وبينها معرفة سابقة. ولأن الستائر جزء من بنية الريح والفضاء المكشوف تراها بألوانها الزاهية والبيضاء والمضيئة. على العكس من البلجيك والألمان وشعوب أخرى لا تضع الستائر على النوافذ إلا كي تغلق الرؤية من الخارج إلى الداخل لتصبح الستائر حواجز صارمة وجزء من بينة الإحراز والصناديق المقفلة. ومن تلك التي لا ترى ما خلفها.

في موضوع الستائر نجد الكثير الذي يتجاوز مقالة أريد لها أن تنبه لما في الأشياء الصغيرة في بيوتنا وحياتنا من ثقافة كبيرة ومتسعة.وميزة وجود الإنسان على الأرض أنه ما أن أصبح إنسانا بهيئته وقوامه ولسانه وعقله فقط، حتى استوطن الأرض بهيئته فأضفى على كل أشيائه جزء من إنسانيته فحملت هذه الأشياء كل تصوراته الصغيرة والكبيرة عن الحياة والوجود عن الموت والفكر. مقالتنا هذه ملامسة خجلة لما في أشيائنا الصغيرة من الإنسانية وقيم الجمال الكثير الذي لم يقل بعد.

شحنة الأشياء المهملة

١

لا يغيب الإنسان البدائي عنا- ذلك الجد المملوء بالخرافة- حتى لو تغيرت عقولنا وأفكارنا وسحنة وجوهنا ولغتنا ومواقعنا الجغرافية، وكل ما يتصل بتركيبة الكائن الذي نحمله. فالإنسان الذي "كناهُ" هو تاريخ العلاقة بين الجسد والمكان، روحه خليط من الحجارة والريح، وجسده خليط من الطين والماء، وعمله خليط من فعل اليدين والعينين. وعبثا نقول عن أنفسنا أننا لسنا أبناء الأجداد، ولا ورثة لتلك الخرافات التي تحولت إلى أعمال ومدونات سميت لاحقا بـ الميثولوجيا. فنحن أبناء لهم ولكن في زمان ومكان مملوءين بخرافات العلم الحديث. – نحن أبناء موتى كما يقول المتنبي- هذه حقيقة لم يجب عنها بالكامل لا علم النفس ولا علم الاجتماع، وإن أجابا عنها عزي الأمر إلى القوى الخفية التي تتحكم باللاوعي الفردي والجمعي فينا. في حين أن ابسط تعامل حضاري مع الواقع المعاصر يجد أن الإنسان ما هو إلا جمع بين المتناقضات المتباينة المراحل والسلوك، تتجاور وتتحاور في جسد وفكر ووعي وممارسة وسلوك يومي، فيبدو الإنسان المعاصر وكأنه كائن خرافي يسير على قدمين، وهو مفتوح العينين مشدود إلى تلك القوى التاريخية المجهولة التي تقوده ليل نهار إلى مصير لم يحسمه موت الجسد منه. وقد يبدو الطرح هنا شبه غريب ونحن في أواخر القرن العشرين، وفي أوج التطور العلمي والتقني، والعالم كله يقع تحت سيطرة أساليب العولمة وتقنياتها الهائلة. إلا أنني فوجئت بالكثير منا في لحظات من أحلام يقظتنا الشعرية نمارس طقوسا علنية ومشروعة لنا ولغيرنا، نعيد بها توازننا المفقود مع مفردات الحياة المعاصرة وكأن العودة إلى تلك الأشياء الروحية هو عودة إلى بقع منسية من لا وعينا، بقع تراكم عليها الزمن وتكاثرت عليها المتشابهات حتى عدت منسية أو مهملة أو متروكة. ولكن ما أن نهدأ ونعود بتفكيرنا إلى القديم حتى تبرز تلك البقع المهملة ثانية متحدية الزمن والبلى، لتكشف عن حاجتنا الحياتية للتسلية العقلية، وكأنها قوى للتوازن مع ما يستجد من تقدم. هذه البنية المتحكمة بجزء من حياتنا المعاصرة لا يمكنها أن تغيب أو أن تلغى بعادات جديدة أفرزتها الحياة المعاصرة. وإنما هناك تجاور بين ما هو قديم فينا، وإن كان قليلاً، وبين ما هو جديد فينا وإن كان كثيراً. لا بل أن أجهزة الإعلام والصحافة تجد في ذلك المهمل والمتروك مادتها السياحية المثيرة، فتشغل فراغ الناس فيها، وتحولها إلى قضية تتصل بملء

العطل والراحة والمناسبات، وكأنها وجدت أصلا لتكون في هذا الموقع المنزوي والمتروك من حياة الإنسان المعاصر. والمسألة التي نحن بصددها هنا لا تبدو سهلة في حين أن ممارستها ليست كذلك، بحيث أتاحت لك المواصلات وأساليب السياحة المعاصرة أن تلتقي بخرافات الأجداد عبر آلاف السنين، ليس جسدا، بل خبرة وتراثا وحضورا مرئيا وتقاليد متداولة ومعروفة كما لو كانت مزروعة في أجسادنا.

٢

ما الذي يجعل كائنا بشريا وهو في عز السكن المريح والمدينة المكفولة الحياة والمواصلات والحاجات أن يبني بيتا صغيرا أشبه بالكهف وفي وسط الحي السكني بعد أن أخذ موافقة الجهات المعنية.؟ وما الذي يجعل سائحا أوربيا أن يقطع آلاف الكليومترات كي يأتي إلى مدينة القرنة بالبصرة ويزور جذع شجرة مرمي على الأرض يقال أنه بقايا لشجرة آدم "عليه السلام" كانت موجودة قبل الطوفان. ويمسح يده ووجه فيها، ويلتقط الصور وسط دهشتنا نحن الذين تحلقّنا حولهم لنرى ما يفعلون؟. في أن هذه الشجرة موجودة أمامنا ليل نهار، نمر بها وتمر بنا، ندخل باحتها وتدخل أعيننا. ولم نفكر يوما أن تكون محط أنظار العالم، أو موردا سياحيا، ومكانا مقدسا يقع بالقرب من مساكننا ومدارسنا؟. وما الذي يجعل سائحا مسكينا مثلي في أحد أعوام الغربة المفترضة أن يلقي بنقوده في حوض مائي في ستالينغراد قيل أنه من يلقي فيه نقودا يعود إلى المدينة ثانية وبصحبته هذه المرة فتاة من أهلها!!؟ صدقت الخبر وألقيت بنقود ولم أزرها منذ عام ١٩٧٤ وما أدري إن كان ثمة فتاة تنتظرني إلى الآن أم لا!!؟. وما الذي يجعل الشافعي في مصر مكانا لتلقي الآلاف من رسائل المصريين وغير المصريين لحل مشكلاتهم المالية والزوجية والحياتية؟ وما الذي يجعل ملايين الناس وهم يزورون العتبات المقدسة للتوسط لله سبحانه وتعالى كي يحل عنهم مشكلاتهم المستعصية؟ وما الذي يجعل عشرات النسوة وهن يجلسن على شاطئ النهر والبحر وهن يودعن المياه الجارية فيهما سفينة من كرب النخيل بشراع من خرق بالية وعليها شمعة مضيئة وهي تسير مع المد بانتظار الغائب من أهلها؟ وما الذي يجعل الناس في أعياد نوروز أن يجلبوا الحناء ويلطخوا بها جذع النخلة، ثم في أخر الاحتفال يقتلعون نخلة ما ويقشرونها من سعفها كي يأكلوا جمارها" قلبها"؟

هذا الشيء المجهول الذي نحمله، متى يظهر ؟ وما هي الكيفية التي نشبعه فيها كي لا يعود إلا في أوقات معينة.؟

٣

هل هو فراغ هذا الذي يحاول الناس هنا أن يملؤه؟ أم هو امتلاء مثله مثل العمل لا يجد حضوره إلا في ضغط العمل على الناس فيجدون فيه فرصة للترويح؟ أم أن الناس تؤجل إظهار الكامن والمؤجل فيهم والآتي من عهد الطفولة إلى وقت الصيف، حيث يكون الجو مريحا والسياحة ممكنة والتعبير عن الذات ممكنا بطاقات الفرد؟ أم أن الأمر لا هذا ولا ذاك، بل هو نوع من الطقس لا يمارس إلا في حضرة العودة إلى النفس والطبيعة والخلوة وبين جمع مختلف من الناس. هذه الطقوس الفردية والجماعية لا ينظمها دين ولا يؤلفها نظام ولا تصنعها جهة، بل هي رغبات فردية قد تجد لها مواقع عند هذه الجماعة الدينية أو تلك وقد لا تجد، لكنها في المحصلة هي من تلك التي تلازم الراحة والهدوء، وترتبط بتجديد العمل، وكأنها بانسحابها من موقعها التراثي القديم يوم كانت تمارسها مجموعات كبيرة من الناس وتحولها إلى تقاليد فلم تعد الآن قادرة على مجاراة الزمن، فاحتلت زاوية من شارع ما كما نرى في هذه الصورة التي تتوسط أهم ساحة في بروكسل وأمامها جمع يرفع يديه ليمس الحجر المعلق، ولتصبح لقى وأشياء صغيرة متروكة. أو أن تبقى كتراتيل مكانية تتردد كلما جاءها زوار جدد. في هذه الصورة وفي غيرها تبدو الحال الدينية متأصلة في الحياة المعاصرة، ولكن بطريقة غير طريقة العبادة، واستطاع العالم الحديث أن يقرب وجهات النظر بين الأديان كلها من خلال جعله أي بقية أو أثار دينية قديمة ذات مسحة إنسانية عامة، هذا ما شاهدناه ونحن نقبل على التبرك بهذه القطع رغم أننا مسلمون. والمنظر نفسه نجده في شجرة آدم في مدينة القرنة في البصرة، عندما نتبرك نحن المسلمين بها بمثل ما يتبرك المسيحي القادم من أصقاع العالم الغربي. هذه الحال توفرها صياغة المشاعر الدينية – الروحية وليست اللغة التي تتلى ولا التعاليم التي تتوفر. إن الفرد هنا يتجرد أحيانا، بل وفي أوقات كثيرة من أي انتماء للآخر البعيد. ويتمسك بالحاضر الذي هو فيه. أن شكل الحياة المعاصرة يدفعه لأن يقول ما في قلبه وبوضوح دون أن يحتاج لوسيط. وهذه الحال جعلت المفاهيم الروحية والمادية متجاورة وعلى أرضية واحدة من

الوضوح. وعندما رفعت الستائر فيما بينها حقق المبدأ الروحي حضوره وفاعليته في أنه يدخل كل بيت ويمس كل إنسان دون أن يقول عن نفسه أنه مسيحي أو مسلم.

٤

على المستوى الفني والثقافي، وهو ميدان مادتنا هنا، نجد هذه الآثار المهملة والمتروكة والثانوية والنادرة والهامشية تصبح في عالم الفن وفي عالم الاقتصاد موادا ذات قيمة مادية وسوقية كبيرة. ونعجب لهذا التحول في الذائقة البصرية والثقافية للأجيال الجديدة من الشباب، هذا يعني أن أوربا لم يأفل تاريخها، ولكنها تعاني من عقدة نقص كبيرة، هي أنها لا تملك تراثا كالذي يملكه الشرق العربي ولا اليابان والصين وأمريكا اللاتينية. ومسعاها وهي تؤكد حضور الثانوي في حياة أبنائها، رغم وجود الأصلي والتكنولوجي والفاعل، يعني أنها بصدد وضع ترسيمة لتاريخ قادم، هو تاريخ الروح الشعبي الذي نجده يقفز بين آونة وأخرى ليدخل الفن التشكيلي والعمارة والموسيقى والرقص والديكور. ونعجب عندما نعيش وسط هذا التراكم الكبير من الثانوي والمتروك أن ثقافة الغرب كلها ليست إلا إعادة إنتاج الثقافة القديمة ولكن دون أن يكون ذلك تمسكا بالماضي. وهذه مفارقة فكرية. مما جعل لغتها تنفتح على الجديد والمستحدث ففتحت قواميسها للمصطلحات الجديدة وللغات الأجنبية إذا ما وجدت لذلك ضرورة اصطلاحية وثقافية، ليس لأنها لا تجد نحتا لغويا للمفردة الجديدة، وإنما لأن اللغة الأوربية بتشعباتها قادرة على استيعاب الجديد دون خوف من طبيعة اللفظ أو دلالات المفردة المستحدثة. وهذا الأمر جعلها منفتحة على تراث الشعوب المهمل من قبل أهله، وعلى مدارك ومعارف قديمة ما فتأوا يواصلون البحث في أعماقها وأبعادها. وللمفاجأة أنني وجدت في أمستردام شخصا هولنديا يواصل رحلاته للعراق وباستمرار رغم ظروف الحرب من أجل أن يجمع الأغاني العراقية القديمة، مثله مثل رجل في سوريا لكن الفرق بين هذا وذاك أن الهولندي إذ يحافظ على تراث الأغنية العراقية القديمة يخضع مادته للدراسة والبحث من اجل أن يكون ثمة ما يغني الأغنية الأوربية وله مسعى جيد في هذا. في حين ان الرجل السوري جعلها بضاعة للبيع وللاستنساخ. هذا المهمل المتروك من ثقافتنا يجد صداه، وفي الوقت نفسه، فهو ينبه الغربيين إلى أشيائهم الصغيرة ولقاهم وتراثهم المهمل بعد أن شيدوا القاعات والمتاحف لثقافة العالم وأثاره. وفي الوقت نفسه يؤسس لنا نحن الذين نعيد إنتاج ثقافتنا بالرؤية لها من جديد نظرة لطبيعة العلاقة بين إنسان متقدم ومتحضر وبين ثقافة مهملة ومتروكة.

شحنة السوق /والممر

١

السوق هو موضع البياعات كما يقول ابن سيده: السوق التي يُتعامل بها تذكر وتؤنث، والجمع أسواق وفي التنزيل" إلا أنهم ليأكلون الطعام ويمشون في الأسواق" والسُّوقة لغة فيه، وتسَّوق القوم إذا باعوا واشتروا، والسويقة تجارة وهي تصغير من السوق" لسان العرب.

في هذا الإطار اللغوي تتحرك فاعلية الرؤية اليومية للحداثة، فالسوق محمل للحداثة. فهي ضمن مجال التعامل والحركة تكشف عن مستويات متباينة بين ان تكون السوق موضع رخاء أو ان تكون موضع شحة، ويعني ذلك ان سمة التحديث تتعرض هي الأخرى للوفرة وللشحة أي أن ارتباطها بالمال يجعلها بيد من يملكه. وللحداثة تكوينات معاشة تتجسد في: ان ترى بلدك منتجا او أو تراه مستوردا. فالسوق مكان يتبادل الناس به رغباتهم وحاجاتهم وثقافتهم وحكاياتهم الحياتية، وله لغة في الاقتصاد و لغة في السياسة دالة ومباشرة، وله بعد ذلك لغة في طبقات الناس وفئاتهم. . والناس الذاهبين إليه او الغادين منه. وكل هذه المفردات إذا ما أجيد التعامل معها تكون مظاهر تحديث أو مظاهر ارتكاس. فالسوق مرآة المدينة ترى فيها كل أوجهها المعلنة والمختفية وعن طريقه تتحكم الدولة ببطون الناس وعقولهم وثقافتهم، وتشدهم إليها في الأزمات وتفرج عنهم في الراحة والهدوء. لعل العامة أكثر الناس عرضة لان يحملوا مظاهر التحديث او ان يرفضوها، لذلك تلجا مؤسسات التحديث إلى نشر بضائعها وثقافتها بصيغ مقبولة شعبيا. فمن خلال مفردات يومية تتصل بحياة الناس وثقافتهم تستطيع ان تكون صورة عن تقدم البلد فالإنسان البسيط ما إن يرى البضائع الجديدة نازلة للسوق وبأسعار عالية حتى يصرخ معلنا أن" السوق شاب نار اليوم"أي أن الأسعار مرتفعة. وارتفاع الأسعار لا يعني وجود أزمة دائما بل هناك فرض ما تمارسه التجارة على الناس ومن خلال ذلك يمكنك ان تستدل على مدى التحكم في معاش الناس لباسهم وثقافتهم. أن وجه المدينة الذي تعكسة المرآة – السوق- يوميا بحاجة إلى عدم الثبات وعدم الثبات هو احد أهم أوجه الحداثة.

أما "المَمَرُّ" فهو موضع المرور" لسان العرب" ولا نحتاج هنا لدليل على انه المجرى في للشارع، ولكن المجرى في السوق التجارية يأخذ هوية أخرى جزء منه هو امتداد للدكان، وجزء آخر هو وصلة من الشارع، وجزء ثالث هو رصيف أيضاً. وفي هذه الأجزاء نجده يكتسب صفة

السوق ويحمل دلالاته، فهو قطعة منه يمتد بامتداد الحاجة إلى استخدامها، ويتقلص عندما لا يجد موضعا له. ما يهمنا هنا أن الممر له لغة متحركة وغير ثابتة، هو الوجه الضاحك من حياة المدينة واللاعب على رؤى الناس وأفكارهم، وبالتالي فهو المسرح الذي يخفي وراءه الممثلين الفاعلين الذين يحركون سيرك التجارة اليومي. ومن خلال سالكيه نجد التنوع هدفه، فهو ممر لكل الأقدام العابرة والثابتة، ومسرح يتبادل الممثلون فيه أمام الناس أدوارهم دون ان تكون الشخصية واضحة الملامح.

٢

فبعد أن رسخت أسواق أورزدي باك وحسو أخوان مبدأ المجاورة بين الإنتاج الأجنبي والإنتاج المحلي في السوق العراقية من خلال عرض البضائع الأجنبية الجديدة إلى جوار العراقية المتميزة، والتي يطل من خلالها المشتري على الحياة الغربية دون ان يسافر، وفي الوقت نفسه يقارن ما ينتج في بلده، وجد المواطن نفسه ضمن ظاهرة تحديث السوق. ومن يتتبع هذه الظاهرة يجد أن الصناعة الوطنية كانت تجاري إلى حد كبير ما ينتج في الخارج، ولكنها لم تكن تمتلك القدرات التقنية على تنويع الصناعة. ففي مجال الموبليات والصناعات الخشبية مثلا كان ما ينتج محليا كله او أكثره من الأخشاب. ولم يعرفوا الخشب المضغوط إلا من خلال ما استورد من الدول الأوربية. وعندئذ بدأت الحياة المنزلية تتغير تبعا للإمكانية المالية للكثير من الناس بعد التغير الكبير على دخل المواطن خاصة في السبعينات. حيث أن التقاليد العريقة للأسر العراقية المنحدرة من الأرستقراطية العثمانية والعربية القديمة تجعل من خلال اقتنائها البضائع الغربية على صلة ما بثقافة الغرب فمن الأزياء والمقتنيات الحديثة ونوعيتها وأسمائها تبقي تلك الأسر على شيء من الصلة بعالم متقدم بل وتتباهى به.. فبغداد في الأربعينات مهيأة تماما لان تكون النافذة الشرقية الحديثة على اوربا لما كانت تمتلكه من مكونات السوق الاقتصادية الكبيرة، وقدرة الفئات الأرستقراطية المتميزة والتجارة المنفتحة على شرق العالم وغربه ونواة البيوت العراقية الجديدة من الطبقة الوسطى التجارية والصناعية والتعليمية والعسكرية الصاعدة، أن تسهم في رسم صورة لبغداد غير الصورة التي يرسمها العامة. فبغداد التي بدأت تتفتح على جديد الغرب وتقنياته، وعلى ثقافة الغرب وتقليعاته. مهدت أرضية لهذه

الثقافة من خلال ما أصدرته من تشريعات تجيز التجارة والاستيراد. لذلك كانت أسواق العراق نافذة مشرقة على الجديد والتجديد معا.، فنشأت عند الكثير من الناس خاصة الموسرين منهم حاسة اقتناء الجديد. أولاً من أجل ترسيخ مبدأ التمايز الفئوي والطبقي بامتلاك السلع الأجنبية في بيوتهم. وثانيا من أجل ترسيخ مبدأ التنافس تجاريا في السوق العراقية الوليدة بين فئات بدأت تمتلك المال والمناصب. مما يعني أن السوق العراقية تتبع توجها اقتصاديا حراً. وثالثا تشجيع الرأسمال الوطني في الاستثمار في ميدان الاستيراد والتصدير خاصة في ميادين الاستهلاك المحلي.. فتحولت بغداد نتيجة ذلك إلى سوق تجارية كبيرة، لم يكن تأثيرها على منطقة بغداد فقط، بل على العراق كله. فترى فيها البضائع من مناشيء مختلفة، والمشترون من مدن عراقية مختلفة. وكأنك ترى بغداد، وقد احتلت دونما حرب من قبل الآخر. الأمر الذي خلق نوعا من حركة المجاورة بين ثقافتين داخل الفرد الواحد. ومن يستقرئ ما كانت تفعله المكتبات الاجنبية "مكنزي" في بغداد بتطوير قراءة المثقفين العراقيين، نجد ان الثقافة الغربية لا تقتصر على الكتاب بلغات اخرى، بل على تكوين مفردات غربية في الحياة العراقية لحاجة المجتمع إلى تنوير وتطور وتجديد. وهذا ما حدث. وكان له فعل نهضوي لمسناه في الكثير من مفردات التحديث الفكري والسياسي والثقافي والاجتماعي والاقتصادي. حيث أن نهضة التصنيع التي بدأت في الخمسينات من خلال مجلس الأعمار وغيره هي نقلة في جوهر تحديث المجتمع وحداثته أظهرت أن مجاورة السلع في السوق و داخل بنية البيت العراقي نفسه هي جزء من جوهر التحديث. واستمر هذا الحال إلى ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨. ولكن السبعينات شهدت تحولات جذرية مهمة في معنى وتكوين السوق عندما تحول السوق إلى قطاع الدولة ليس ببعده الاشتراكي، كما يفترض ذلك، بل ببعده الفئوي والعشائري والعسكري والمديني. هذا يعني إن توسعا في دائرة الاستيراد والتسويق فرض ذلك، ويعني كذلك أن العراق أتبع سياسة تجارية جديدة ففتح أسواقه للسوق العالمية على مختلف مناشئها، ويعني في جوهر عملية التحديث أن توجها اقتصاديا مغايرا لنهج الاقتصاد الحر، كان يجري تطبيقه على أرض الواقع. فما نجده من بضاعة جديدة خاصة في السيارات والكماليات والكهربائيات هو من أسواق غربية وأمريكية وسوفيتية، في حين يكون السلاح من أسواق اشتراكية. الأمر الذي يعني أن السياسة الاقتصادية للدولة لا تسمح بالاستيراد من دول غربية إلا بما يغذي حاجات الإنسان البيتية، في حين أن ما يسند مشروعات الدولة وسياساتها العسكرية كان من الدول الاشتراكية. ومن

شهدت فترة الثمانينات أيام ما كانت الحرب قائمة مع إيران، كيف أن السوق العراقية كانت ممتلئة بالحاجات الغربية من كل صنف ولون، خاصة في أجهزة الخزن والتجميد والكماليات. الأمر الذي يعني إن تنافسا عالميا في ميدان الأسواق التجارية كان يطبق في العراق، وهذا يدل على إن الدولة كانت في حال تهيئة ما لوضع عسكري - اقتصادي معين يمكنها من تلافي النقص في مصادر التموين. إلا إن التغييرات السياسية التي حدثت بعد منتصف السبعينات، عندما اتسعت سوق استيراد النفط، وزاد سعر برميل النفط متجاوزا الثلاثين دولاراً، فرض على العراق أن يفتح أسواقه للمنتجات الأوربية واليابانية والسوفيتية والبرازيلية والتركية والعربية والأمريكية دون حساب. ولما تغيرت العلاقة في أواسط الثمانينات مع الاتحاد السوفيتي اتجه العراق كليا في السوق إلى الدول الغربية فأغرقت أسواقنا بالبضائع الغربية من كل صنف، فبدت التجارة هجينا من سياسات مختلطة الهوية مما شجع شركات متعددة الجنسيات لأن تستثمر في العراق وتدخل في عمليات تنقيب وتوريد أسلحة وبضائع. ومن يراقب حركة بناء أسواق الدولة المركزية في مختلف أنحاء العراق في تلك الفترة، يجد أن السوق العراقية كانت تتوازن باستيراد البضائع مع انتعاش سوق السلاح التي انفتحت على الصين والهند وباكستان البرازيل وتشيلي واستراليا وأميركا وألمانيا وكندا وإنكلترا وفرنسا والبرتغال إضافة إلى السوق الاشتراكية والعربية.

وما دمنا لا نتحدث هنا عن السياسة الاقتصادية للعراق بشقيها العسكري والمدني في هذه المرحلة، وهذا بعيد عن اهتمام هذا الكتاب وإن جاوره، إنما نتحدث عن السوق التي شهدت نتيجة هذه السياسة المتأرجحة تغيرات متذبذبة بين أن تتجه في علاقتها بالمجتمع توجها عسكريا، أو أن تتجه وجهة مدنية، فما كان منها إلا أن دمجت بين الاثنين لتجعل من الأسواق المركزية في فترة الحرب مع إيران بيد السلطات العسكرية ومنظمات حزب البعث، بل وفضلت أسر العسكريين في التسوق ونوعية البضائع على الأسر المدنية، وأصبح مرتدو البذلة العسكرية مهما كانت رتبته مفضلا على أستاذ الجامعة والمهندس والمثقف والطبيب وكل الشرائح الاجتماعية المدنية، الأمر الذي حدا بهيئة الأسواق المركزية أن تفتح أسواقها لهذه الفئات في يوم معين من أيام الأسبوع وفق هويات معتمدة بينما تترك بقية الأيام للجند وأسرهم. الأمر الذي لا يمكن تجاهله في معاينة السوق وهي تتجه وجهة فئوية. ويعني ذلك أن الفئة العسكرية ونتيجة احتضان الدولة لها تتمتع بامتيازات معاشية ورواتب وقطع أراض للسكن وللزراعة مكنها من ان تثرى وبالتالي تكون

لها الأفضلية في الشراء والبيع ومن ثم الفئة المتنفذه في المجتمع. مما يعني أن السوق بمعناها العام، لم تكن سوقا نقية المقاصد، بل أصبحت سوقا تمارس فيها من دون تخطيط مسبق، السياسة البراغماتية للدولة. مثل هذا الواقع المفروض على السوق غير من توجهات الناس اليومية، كما غير من مواقع السوق نفسها، فبعد إن كانت في مراكز معينة وتحت إشراف الدولة وقطاع التجارة المركزي ويؤمها جميع الناس دون حساب لهوية عسكرية او مدنية، فرزت الحال الشائهة هذه أن اصطنع العامة لهم أسواقا شعبية مجاورة لتلك الأسواق المركزية وبدأت عملية تبادل سرية بين الأسواق المركزية والأسواق الشعبية يقوم بها موظفون وعسكريون وسماسرة وتجار. وكانت المرأة هي الغطاء الخارجي لعملية التهريب بين الاثنين تحت اسم "الدلالات" ومن هنا تجد أن مفهوم السوق قد تغير جذريا، وأصبح بمفهوم البسطة الشعبية. ومن يتتبع هذه الظاهرة يجدها قد أثرت على تركيبة مفهوم السوق. فقد أقفلت الأسواق المركزية أبوابها وفرغت مكاتبها من البضائع. ومن يحتاج سلعة جديدة يذهب إلى سوق مريدي في مدينة الثورة وإلى حواف الشورجة وغيرها أو المدن البلدات التي تحولت إلى مخازن مثل المحمودية في جوار بغداد ومن هناك يشتريها رغم أنها مستوردة من قبل الدولة.

النقطة الجوهرية في هذه العلاقة المشوهة بين البضاعة والناس وبينهما وبين السوق "مكانا" خاصا تكمن في المتغيرات التي أحدثها الوضع الشائه في تركيبة وبنية السوق نفسه. في هذه المرحلة يصبح الممر داخل السوق سوقا، ويصبح الخان مفهوما شعبيا عندما تحولت بيوت عدة إلى خانات تختزن فيها البضاعة، دون اية شروط تخزينية او صحية ويفرغ الدكان من بضاعته.هنا نجد أن التشويه لا يتبع البضاعة بل الحياة العامة، وتبعا لذلك تغير مفهوم الممر والخان والدكان وبالتالي السوق كله.

٣

ليس السوق بضاعة فقط بل هو تكوين حضاري معماري وله في تاريخ المجتمع أشكال وممارسات ومكونات هي من صلب تحديث المجتمع. فمنذ القدم كانت لبغداد أسواق معروفة، ومن داخل هذه الأسواق كان المجتمع ينمو بل وتتضح هويته وعالمه وثقافته.فالسوق هو المكان الذي يتصاهر فيه مفهوما الوفرة والشحة وهما مفهومان اقتصاديان تبنى عليهما فلسفة الدولة

وتاريخه. والسوق أيضا هو مكان الثقافة الشعبية بأزيائها وتنوع بضاعتها وطرز البناء فيها، والحكايات التي تقال فيها وتنشا في أمكنتها، ومن يستقرئ تاريخ الأسواق العربية يستقرئ أيضا تاريخ العرب في أوسع نقطة فيه. ومن بين الخصائص التي تميزت بها أسواق العراق هي طرز العمارة الفنية الذي كانت تبنى به. وهو طراز خاص ليس مثله طراز البيوت ولا طراز الجوامع والمدارس مما يعني ان تركيبة أسواق بغداد تفصح عن العلاقة بين فن العمارة وفن البضاعة. والمراقب للحركة المستجدة فيها يوميا يشعر بالتداخل بين القديم والحديث. فعلى مستوى العمارة نجد أن فن المعمار الشرقي القائم على فضاء مسقف وعال، تتوزع جانبية دكاكين متتابعة، هو نوع من طراز قديم شبه ثابت في جميع الأسواق، بل ونجد هذا الطراز في أسواق اسطنبول وإيران ومصر وغيرها. وعلى مستوى البضائع المتباينة المصادر فرضت على تركيبة السوق المكانية أن تتغير تبعا لها، فما كان سوقا للرز والسكر والشاي، أصبح للمخللات ولحاجات البيت الصغيرة، وما كان لتجارة الجملة أصبح لتجارة المفرد، وما كان لبيع الأغنام تحول إلى مطاعم شعبية، وما كان ساحة لمقدمة السوق توزعتها عربات الباعة الصغار والكبار.. الخ. وما كان بيتا بجوار السوق تحول إلى مخزن تعرض صاحبة البيت على عتبة دارها بضاعة لم تعرف حتى اسمها. ولم يقف الأمر عند حدود هذه الظاهرة المشوهة، بل أن الدكاكين تمددت إلى ممرات السابلة، وإلى حواف البيوت والأزقة. والمراقب لحركة السوق في الثلاثين سنة الأخيرة في العراق يجدها غير ثابتة، لا في التخصص بنوع البضاعة ولا في تركيبتها المعمارية. فالتسارع في استيراد الجديد، يتبعه تسارع في تغيير المواقع وفي تبديل مهمة الدكان نفسه. وعندما يجد السوق نفسه عاجزا عن استيعاب الجديد يضطر إلى خلق أسواق وهمية وجانبية تمكنه من أن يكون حاضرا أمام الناس، فحاجة البائع إلى النقد التداولي اليومي كانت وراء توسيع رقعة السوق وتبديل مهماته.

٤

سوق الشورجة، السوق العربي، سوق حنون الكبير والصغير، وسوق البزازين، وسوق المرادية الصغير والكبير، وسوق هرج، وسوق الصفافير وسوق العطارين. وخان مرجان وخان دلة وخان جغان وخان دانيال وغيرها. هذه أهم الأسواق والخانات التي تتوزع شارع الرشيد

والمناطق المجاورة له، وكل سوق منها يتألف من عشرات الممرات الصغيرة والكبيرة بحيث تبدو وكأنها متاهة من الممرات الممتلئة بالبضائع والناس، ما أن تدخل هذه الدرابين المتفرعة الملتوية حتى تشعر بأنك في بغداد القديمة، تلك التي أوصلتها إليك كتب التراث وحكايات العيارين. ففي كل متر مربع منها يقف بائع مبتسم، وبعينين متسائلتين عن حاجتك. لكنك ما أن تخرج من هذه المتاهة المضيئة، حتى تشعر أن قيمة البضاعة هي قيمة التعامل. ففي السوق تتعرف على عادات وتقاليد البضائع، فكما أن لكل بضاعة طريقة للعرض، لها أيضا طريقة للتعامل. وثمة صوت قديم تسمعه في كل منعطف أن: بضاعة اليوم قد لا تكون موجودة في الغد.

الميزة الأساسية لبنية أسواق بغداد، تتلخص بالخصائص التالية:

أولاً : أنها بنيت على هيئة الممرات الممتدة طولاً، والتي تصطف على جانبيها الدكاكين الكبيرة، بمقدمات مزينة فنيا ببضائعها، بينما يكون سقف الدكان مرتفعا ومزينا بمتدليات الشموع، وبأضواء تكشف عن محتوياته، تتوسطه مروحة هوائية تغير من هواء المكان.

يبدو الدكان وكأنه قطعة فنية جمالية بمقدمة تحتل جزء من الرصيف، وقد عرضت فيها أجزاء من البضائع. أما البضاعة الكبيرة فمكانها الخانات والمخازن. أما سقف السوق فيمتاز بالارتفاع المعقود على هيئة رقم سبعة، وقد سقف بصفائح الألمنيوم، وغالبا ما تكون مخرمة يتسرب منها الضوء والمطر وتحدث صوتا أثناء المطر الأمر الذي يجعل أرضية الأسواق طينية، وصعبة المسير في موسم الشتاء. وإلى وقت قريب بوشر بتبليط أرضية الأسواق بعد أن سقفت بموانع لا يتسرب منها المطر، فأصبحت أكثر حماية للمتسوقين وللباعة الصغار الذين يفترشون أرضية السوق.

في أيام الحروب التي مر العراق بها، كانت أرضية الأسواق طينية، إلى الحد الذي لا يمكنك المسير بها، ثمة تجاور مضحك بين الدواب والسيارات والبشر وعربات النقل والبضائع، إنها صورة طينية لبغداد الحرب والفاقة والعوز والصواريخ والنساء والحرس والتجار الصغار والجيش الشعبي.

ثانياً : تعطينا السقوف العالية تصورا أوليا عن أبهة برجوازية، وعن هيبة لرأسمال السوق، خاصة أسواق الجملة، ومن ثم لتمنح البضاعة المباعة حضورا قوياً في أعين المشترين،

الذين بدأ البائعون يتعرفون على خطواتهم بين المحلات، حتى إن اتفاقا شبه مقدس بين المشترين والباعة قد تم عقده. يوفر البائع بضاعة لمشتر يصرفها في الأسواق الصغيرة.

كما تدل السقوف العالية للأسواق على أرستقراطية تجارة الجملة، فتشعرك أن لها ارتباطا بما هو سمائي، مانحة العلاقة بين البائع والمشتري الثقة بالمتانة الاقتصادية للبلد، على العكس من السقوف الواطئة والأرضية، تلك التي تشعرك بعادية البضاعة وقلتها.

ثالثا: إن السوق العراقية ذات جذر تاريخي عريق، فقد عرفت بغداد الأسواق منذ زمن طويل، وأماكنها معروفة لدى المؤرخين، منها سوق الثلاثاء في الرصافة، وكانت ترتبط بمفهوم اقتصادي إسلامي معروف هو مبدأ "الوفرة والشحة" هذا المبدأ الذي كان مقياسا للعلاقة بين الرعية والسلطان، وكان مثار أحاديث للأغنياء وللفقراء، ومنه يقاس ظلم الحاكم وسماحته، وفيه يقاس دجل التاجر وصدقه. وفي هذه الأسواق كانت تتجاور البضائع من مختلف أنحاء العالم دليلا على تجاور الديانات والأقوام والأجناس، وهي تشكل نسيجا من ثقافات مشتركة توصل ما أنقطع بما هو في الحاضر، وفي هذا السوق كان يتجول الفقير والغني، أبن البلد والغريب، المرأة الباحثة عن حب، والرجل الباحث عن تجارة أو عمل. وفيه عقدت الجلسات والندوات الثقافية ودونت الأحاديث والأشعار، ومنه وفيه نشأت الحكاية الشعبية، فظهر العيارون والشطار والقصخون، ومنه انطلقت التجارة إلى خارج الأمصار العربية باحثة عن أسواق جديدة، وعن تواريخ تكتب عن الإنسان قبل الجغرافيا، فكان السندباد بطلاً للذاكرة الشعبية ورمزا لتجارة لا تنضب مواردها، وحكاية عن أقوام وشعوب لم تر، ومجالا لأن يتسع خيال الأرستقراطية العربية وهي تبحث عن أصقاع جغرافية جديدة، الأمر الذي يعكس انطباعا أن توفر الأسواق على مواد غذائية ومعاشية كثيرة يعني أن اقتصاد الدولة والمجتمع بخير، وهذا الأمر كان أكثر بروزا في أيام الحرب مع إيران، حيث كانت الأسواق مكانا لصراعات اقتصادية كبيرة، ومكانا لأن ترى فيه ما لا يمكن أن تراه في العادي من الأيام، وفيها برزت على سطح الحياة اليومية للناس أمور ما كان أن تظهر في أيام السلم والرخاء. فأصبحت الأسواق الإطار الذي تحكم بكل مفاصل المجتمع. ولما وجدت السلطات الحاكمة أن

السوق هو معدة الناس، وأن التحكم فيها يعني تحكما في قدر الشعب ومصائره، أنزلت رجالاتها وأموالهم للسيطرة على السوق، فسيطرت على مصادر توريد الغذاء لتمسك برقبة المواطن ومعدته، وفي الوقت نفسه لتتحكم بالأسعار بالكميات المعروضة منها، وخلال أشهر الأحتراب بين العراق ودول الحلفاء كانت أسواق الشورجة وأسواق جميلة من الأماكن التي لم تقصف من قبل طائرات الحلفاء، بل كنا نرى الطائرات تحوم فوقها وهي واطئة وكأنها تسهل مهمة أن يتسوق الناس بالبضاعة. وفي الوقت نفسه كانت الطرق الموصلة إلى الشمال العراقي ممهدة كي توصل قوافل البضائع التركية والإيرانية واللبنانية والسورية إلى العراق، كشرايين للأسواق العالمية الكبيرة التي وجدت فرصة في غياب السوق الاقتصادي المنظم، لتسويق بضاعتها الكاسدة. وقد شهدنا أنواعا من البضائع خاصة السكائر والتبوغ والحلويات مختلفة المنشأ بما فيها المنشأ الإسرائيلي.

٥

إن السوق بما ملك من قوة وضعف، يعكس حال الدولة واضطرابها، الأمر الذي دفع بفئات من الطبقة الحاكمة لأن تمسك برقاب المواطنين، وتسخر لها فئات طفيلية كي تتسلق التجارة والنقد وأن تصبح من أغنياء الحروب، وبالتالي لتتحكم بأمور السوق والمجتمع، إلى الحد الذي كانت الناس تشعر بوجودهم في أماكن مهمة كوزارة التجارة ووزارة النقل والمواصلات، وهي تمسك برقاب خطوط النقل ومصادر التمويل. بل أن الكثير من سجناء السرقات والمهربين قد أطلق سراحهم كي يجلبوا للأسواق العراقية البضائع من دول الجوار عن طريق الصحراء والبحر والجبال. ولما استقامت الأمور بعد الانتفاضة في آذار ١٩٩١ جرى للسوق وللتجار تطويقا سياسياً، ومن ثم محاسبة بعضهم بحجج واهية أو صادقة وقد تم إعدام بعضهم. الأمر الذي يجعل حركة السوق اليومية ذات صلة ليس بمعدة المواطن، بل بعقله وسياسته ومستقبله. وبالتالي فأن السوق إذا خرجت من مكانها، ومن هوية المحل الذي تنمو فيه طبيعيا، أصبحت في عرف اللا سوق، الأمر الذي يجعل الملاحقة القانونية للخلل الحادث فيها صعبة وغير منطقية. فقد أقفرت الأسواق خلال الحربين من البضائع المتصلة بحياة الناس البسطاء، وحلت محلها البضائع الاستهلاكية ومن تجارها، وتحولت أسواقها الكبيرة إلى البيوت البعيدة

والمحلات الثانوية، والبسطات الشعبية، أي أن السوق بفقدانه لمكانه المحدد- للأسواق حدود كحدود القانون- فقد هويته. وعندما يفقد السوق التاجر بهويته الاقتصادية المرتبطة باقتصاد البلاد ويحل محله تاجر قليل المعرفة والخبرة بحالات المواطن واحتياجاته يفقد التاجر هويته أيضا. وهذا ما حدث للأسواق العراقية الكبيرة عندما غيرت أمكنتها واستبدل تجارها بمن يمتلك نقودا بلا خبرة وبلا هوية. في هذا الظرف تم شراء الدينار العراقي الأصلي- طبع سويسرا- وتهريبه إلى شمال العراق والأردن والخليج.- كما فعل العمال المصريون في تهريب قطع النقود الفضية ١٠٠ فلس قبل ان تتحول إلى قطع برونزية وذلك في السبعينات وحولوها إلى أسواق الذهب المصرية - ومن ثم بدء بعملية تسويق العملة الاستنساخ للدينار العراقي، وكانت هذه المضاربات واحدة من المضاربات الكبيرة، التي كانت تتم أمام أعين الدولة وفي مصارفها الرسمية وبرضاها. وكأن تقسيم العراق- كما تسعى الدوائر الغربية - يبدأ بتسويق الدينار السويسري الأصلي إلى الشمال، في حين يبقى الدينار المستنسخ في بقية أنحاء العراق كي يعاد استنساخه وتزويره من قبل النظام العراقي نفسه وإيران- ضبطت ملايين الدنانير المزورة على الحدود الإيرانية – العراقية وهي في طريقها إلى العراق- ومن ثم المتاجرة به وبالناس وبالبضائع.

ضمن هذا الإطار غير المستقر للبضائع ولطبائع الناس، تحولت الأسواق إلى بنية مضطربة، فما عادت الناس تتسوق منها كما كان في السابق. كما لم تعد البضاعة مثلما كانت قبل اليوم فقد جرى تغيير متعمد و متكافل من قبل أجهزة داخلية وخارجية على المشتري الذي بدأ يركض وراء البهرجة والإعلان عن البضاعة التي تلائم رغبة المستهلك السريعة. فسياسة الهمبركر او الوجبات السريعة هي الثقافة التي سادت المرحلة رغم عدم وجود همبركر أجنبي في الأسواق.. في هذا الإطار تتحول النزعة الاستهلاكية إلى إيديولوجيا مهيمنة ليس على السوق فقط بل على الحياة السياسية والثقافية والفكرية. ومن يستقرئ المنتج الثقافي في السنوات اللاحقة من شعر وقصة وصحافة ومقالات، أي سنوات الحرب يجد أن هذه النزعة كانت جزءا من مهمات إعلام وثقافة الحرب حيث خطط لها أن تواكب الحدث العسكري وأن تلحق به، وأن تعكسه للناس بطريقة الطبخ السريع والوجبات الصغيرة كجرعة ثقافية مسكنة لآلام الناس اليومية، تاركة الإبداع والتأني والتخطيط إلى وقت آخر. وفي مجال السوق والبضاعة وجد المعنيون أن إغراق السوق بالبضاعة الأجنبية خاصة المهربة من دول الجوار طريقة في سد لسان المواطن من النقص

في الحاجات الاستهلاكية. فقد شهدنا تنوعا في السجائر والحلويات والملابس وأنواع اللعب لم يكن أي مجتمع عربي مستقر وموفور الصحة والمال بقادر على احتوائها والتعامل بها. كما وجدنا تطورا سلبيا على التعامل مع هذه الحاجات على مستوى ثقافة المواطن العادي من أنه لم يستطع تقبل هذه النقلة المنفلتة في السلعة دون أن يسعى بأي الطرق لجلب الأموال للحصول عليها، وهذا ما جعل الكثيرين يغيرون وظائفهم ومسالكهم المعاشية ويتحولون إلى تجار صغار وباعة متجولين في سيارات تطرق المدن العراقية وأسواقها القروية. بمثل هذه السياسة النامية المتخلفة إلى حد التخمة جرى بعد أن توقفت الحرب وبدء الحصار منع كل هذه البضائع الاستهلاكية من التداول أو تخزينها. والأمر ليس إلا نغمة أخرى من نغمات استهلاكية السوق واللعب بعقل ونقد المواطن العادي، ثم تأثير ذلك كله على حركة السوق التي هي حركة الحداثة المتخلفة وأوجهها التي تعكس كمرآة مقعرة حركة الحداثة والتخلف في المرحلة.ونتيجة ذلك نشأت على حواف الأسواق الكبيرة أسواقا شعبية صغيرة وفاعلة، أبرزها سوق مريدي الشعبي في مدينة الثورة الذي تحول أثناء حرب الكويت، وبعدها الى ظاهرة شعبية تباع فيه كل أنواع البضائع بما فيها الأسلحة وقطع غيارها. وأصبحت ظاهرة المرأة الدلالة التي نشأت في أواسط السبعينات بتشجيع من موظفي الأسواق المركزية الذين وجدوا فيها تسويقا لبضاعة مهربة من هذه الأسواق، ظاهرة اجتماعية منتشرة ليس في بغداد وحدها، بل في العراق كله.، وقد انتشرت هذه الظاهرة إلى الحد الذي فقد السوق معناه القديم ليصبح السوق اتفاقات خارج السوق نفسه. فما عدنا نذهب كالسابق للأسواق الكبيرة كي نجد بضاعتنا، بل إلى حواف الأسواق والأزقة الملتوية والبيوت، شأنها شأن ظواهر كثيرة نشأت بفعل الحرب: مثل ظاهرة الطب الشعبي، والسحرة، وفتاحي الفال، إلى جوار المستشفيات وأبواب السجون ومراكز الشرطة ومقدمات مقرات الجيش في عموم الأرض العراقية للسؤال عن الأبناء المفقودين في الحرب. فالحرب تنشئ أسواقها وأمكنتها المضطربة، كما تنشئ النفوس الضعيفة أيضاً.

شحنة الزقاق

١

للأشياء الصغيرة في حياتنا اليومية دور مهم في تركيبنا الثقافي، عندما تنقل الأشياء الصغيرة ثقافة صناعها ومنتجيها، كي تجعلنا قادرين على قراءة التواريخ عندما تصبح هذه الأشياء وثائق ومدونات وأيقونات وشواهد وأمثلة.وتفتح مجالا للذاكرة البصرية لاعتماد المبدأ الجمالي في التقييم. كما تسهم الأشياء الصغيرة في خلق مثيولوجية خاصة بكل فرد منا. فالمثال الذي ننشده ونحن نعيش في الزقاق مثلاً – وهو من المكونات الصغيرة في المدينة وما يحتويه من خبرة المعماريين المهرة ولما يحتويه من عشرات الأشياء الصغيرة التي تكون هويته ثم العلاقة التي يمنحها للساكنين في بيوته وللمارين خلاله- هو محاولة منا لخلق ميثولوجيات خاصة بنا نتداولها ونحمل خصائصها. وكل ما نطلبه هو أن تجد هذه الميثولوجيا طريقها للتدوين أو للتداول لتدخل في تاريخ أكبر للمدينة.. فهل تحول الزقاق من بنية مكانية خارج وعينا وإدراكنا إلى بنية سلوكية ونفسية داخلية لنا ؟ أم انه وهو يعبر أزمنته القديمة ويجاهد كي يبقى" في" أزمنة جديدة يرسخ نفسه ثقافيا وفكريا فيتحول إلى أيقونة تلازم- نا- فنستحضره حتى لو عشنا خارجه؟. أم أن الزقاق شأنه شأن الأمكنة الآفلة ليس له قدرة على الاستمرار فبقي في مدونات الذاكرة لا ينهض إلا متى ما كانت هناك حاجة ثقافية.أسئلة قد تبدو أكبر من الزقاق نفسه، حينما نضعها في سياق أكبر ونحن في مرحلة البحث عن مثيولوجيا عراقية غالبا ما غيبت في أدبنا وثقافتنا.

فزقاق المدينة كيان لغوي - مادي لا يتكامل تاريخيا وممارسة إلا لوحده، لأنه لم يتطور عن سابق له، ولم يفض إلى مغاير له. فهو في اللغة مذكر ومؤنث. لم يلد من أبوين وليس له أعضاء جنسية كي يخلف أبناً. لذا فهو متكرر. فالزقاق في اللغة هو الطريق النافذ وغير النافذ الضيق دون سكة، وهو يذكر ويؤنث. فأهل الحجاز يؤنثون، وبنو تميم يذكرون، ولكنه رغم ذلك تحسبه نتيجة منطقية لمفهوم التداخل بين وظيفة العمل ووظيفة السكن، وهما مذكر" عمل" ومؤنث" بيت" أيضا وهما وظيفتان إذا ما تجاورتا في مكان واحد أنتجتا جمالية الثبات والتردد

أن تبقى فيه ولا تغادره أو أن تبحث عن غيره وتوطنه فيه.. ومثل هذه الجمالية لا توجد إلا في الأمكنة التي تتصاهر فيها ثقافة الريف وثقافة المدينة، وفي مراحل البنية الوسطية من حياة المجتمعات النامية لا تجد إلا مثل هذه المجاورة. لذا فالزقاق جزء من بنية الأمكنة الحيادية تلك التي تبتعد عن المركز حتى لو كانت فيه، وجزء من بنية الأمكنة الصلبة تلك التي توفر رافداً إنتاجيا واستهلاكيا حتى لو كانت في الحواف. ولذلك لا شيء يجعلنا نصدق أن هذه الأزقة قد بنيت وتكونت لحاجة حضرية أو عصرية تفرضها طبيعة الناس التقدمية ونموهم الحضاري والثقافي فقط، بل هي في كل الأحوال وجدت كحاجة اقتصادية أولا، ثم كحاجة لتجميع المتشابهين في المهن ثانيا ثم كحاجة للمصاهرة الثقافية التي تفرضها الفئات الوسطية في المجتمعات النامية ثالثا، ثم كحاجة رابعة تفرضها طبيعة العمارة السكنية لبيوته تماشيا مع الدخل المتواضع للمواطن. ما أن ترى الزقاق وهو يمتد وعلى جانبيه البيوت حتى ترى الخبرة المختزنة فيه، وما أن تمر في نهره اليومي، حتى كأنك تمر في أزمنة مختلفة. فهو الممر إلى التواريخ الصغيرة والتي تتجمع عندما يتوفر لها مظهر ثقافي يحمل الممر ما قدم وما استحدث وله بعد ذلك لغة في الحوار الواحد لسكان بيوته، فهم وحدهم يعرفون أنهم قد كونوا المثيولوجيا المدفونة بين أحجارة وزواياه. أما العابرون فيه فلا يرون فيه إلا التكرار لما سلف.. تنشئه المحلة لحاجة التواصل بين أجزائها، وتغلقه المحلة لحاجة الحفاظ على خصوصيتها. وحده الذي يحمل ملامح البيوت الحديثة والمهدمة، فهو موطن الكبار والصغار، النسوة والفتيات، ولأنه لغة مشتركة تتشابه مفرداته في كل منعطفاته. الجديد فيه يختصر، والقديم فيه يشمل الجديد بعدواه، قامته امتداد متعرج، وبطنه احتواء لغسيل البيوت، ورأسه مشتبك مع الريح والضوء والمطر، عيناه مداخله، وأقدامه عتبات البيوت، وأيديه نوافذ مغلقة. ولأنه أتي إلى المدينة حاملا تاريخه الطويل متوكئاً على عصا البيوت والجدران لا يتجدد إلا في التغيير الشامل للمحلة، فقد أحتوى ثقافة المحلة كلها ألوان شبابيك البيوت وشناشيلها البنية والزرقاء، وحجارته المتآكلة وحوافه الطينية الملساء، وصياح الصبية اللاعبين.. أما جوفه فهو مجرى زمني للتواريخ التي تصنعها البيوت. ومن حيث البنية لا ينتمي للشوارع بمواصفاتها المعروفة، لانقطاعه أحيانا عن المواصلة، ولخصوصية الماشين فيه، وللتقارب الذي تصنعه البيوت في مجاورة الأقدام، ومن حيث التركيب لا يشبه السابلة الضيقة أو الممر بين مفازيتن كما لا يسمح بمرور العربات الكبيرة، مساحته مصممة للباعة المتجولين وللصغار الذين يروجون لبضائعهم وللدكاكين

الملتصقة بالجدران. وهو من حيث العمارة لا تبنيه خصائص خاصة، بل يكتسب خصائصه مما يحيط به، فقد يكون مستقيما أو معوجا تبعا لاستقامة هندسة بناء البيوت، ثم أنه ليس بعرض أو طول معين فتراه ضيقا في مكان متسعا في آخر، وتراه مفضيا إلى غيره وتراه مغلقا. كما أن سماءه ليست متسقة الضوء والنور، فقد تحجب شرفات البيوت المتقاربة من الأعلى الضوء عنه وقد تفسح المجال للشمس بأن تصل للبيوت، كما أنه لا يشكل مع الأزقة الأخرى وحدة بنائية كل زقاق له خصوصيته وهيئته وتقاليده.

فالأزقة ميدان فاعل من ميادين الثقافة اليومية، وإن أي إنسان يمتلك أدنى حساسية عن أشيائه الصغيرة باستطاعته أن يبني علاقة مثيولوجية سرية معها. ولأننا جئنا جميعا للأدب وللثقافة من ممارسة القراءة والتأثيرات السياسية وبعض من مناخ البيوت والمدرسة، نسينا دور وثقافة الأشياء الصغيرة وفي أحيان كثيرة نهملها ونجعل منها مجرد إطار يغلف أفعالنا في المحيط. كما نسينا أثرنا المباشر عليها عندما نوطنها لعبنا وحكايتنا وثقافتنا الشعبية، فتبدو وكأنها حاضنة تحوي أفعالنا وتحتفظ بها. الروائي نجيب محفوظ مثلا في رواياته يجعل من الزقاق وأشيائه كونا صغيرا مشحوناً بالحياتي والسري والغرائبي والثانوي، فهو خميرة ناضجة لتواريخ الشخصيات وأمكنتها وأسرارها والتي هي جزء من تاريخ مصر: زقاق المدق، ميرمار، الحرافيش، القاهرة الجديدة، الثلاثية وغيرها من الروايات. فالواقع المعيش في الزقاق وفي غيره يفرز في كل مرحلة أشياء لها تأثير ثقافي مباشر على تغيير رؤية الشخصيات في الرواية فينقلها الموقف لحدث جديد ولطريقة سرد جديدة من شأنها أن تغير الكثير مما تعلمناه سابقا عن أن الواقع يبقى دائما خارج وعينا، وأننا نحن الذين نؤثر فيه ونغيره. ولكن لم نتجرأ يوما لنقول لأنفسنا لماذا لا نفهم الواقع الذي يحيط بنا بمعزل عن أي فكرة مسبقة عنه؟ دعونا إذن نمارس فعل الحياة فيه، أي الفعل في "الآن" ثم نكتشف قدرته وقدرتنا معا، على صياغة رؤية ثقافية يمكنها أن تبني لغتها بمعزل عن ما سبقها..

ما الذي يكونه زقاق المدينة من ثقافة؟ سؤال طالما فاجأني وأنا اكتب عن شارع الرشيد فهل للزقاق دور في بنية الثقافة العراقية؟ وهل للزقاق من حضور مكاني في الثقافة مثل ما للمقهى والساحة والمحلة والمدينة والقرية والبلدة؟ وهل للزقاق من خصوصية تفرده عن أقرانه بحيث يمكننا أن نفرز له حيزا جماليا خاصاً؟. فالزقاق عندي أحد أهم الأمكنة الذي تجتمع فيه: ثقافة القرية وثقافة البلدة و ثقافة المدينة، كما تتجمع فيه؛ ثقافة الطريق في القافية، ودلالة

السراط في الوضوح، ومعنى السبيل في السفر، وموقع السوق في البياعات و فائدة الكَلاّء. " لسان العرب" أسئلة كثيرة تواجهني وأنا أتجاوزه إلى الشارع وإلى المحلة وإلى الجامع وإلى السوق. لكنه وبعد أن أنهيت كتابي عن شارع الرشيد بدا يضايقني ثانية وكأنه يعتب لإهمالي له، وهو الأكثر حضورا من خلال وظيفة الاتصال بين الأمكنة والثقافة. وبدا السؤال هكذا: من أين تبدأ علاقتك بزقاق المدينة وأنت الذي اعتمدت لرؤيته نقديا له الأقدام العابرة والعين المتجولة ؟ فهل تختصر العلاقة بينك وبينه على المرأى اليومي المعيش الذي يلتصق بالعابر أم تتجاوزها إلى ما خلف العتبات والأبواب والستائر والجدران والشرفات والغسيل المعلق في الفضاء، لتتحسس فيه الحيوات النابضة؛ تلك التي تمنحك رؤية أكثر جذرية للعلاقات المتكونة عبره؟. أم لا هذه ولا تلك فتستعين بثنائية الإنتاج – الاستهلاك وهما من مفردات الحداثة كي تحدد وظيفته في مجتمع تختلط فيه المدينة بالقرية بالبلدة؟ أم تستعين باللغة والقصائد والقصص كي تتعرف عليه عن طريق ما يحكى عنه لا عن طريق ما يحكيه هو عن نفسه، وهو لا ينتمي كليا لأي من الحكايتين ولا يغادرهما ؟ وفي أدبنا العراق لم يكن للزقاق حضور فاعل إلا في روايات قليلة، وقصائد اقل.

٢

كي نرسم صورة واقعية عن زقاق المدينة، علينا أن نكتشف المتشابه له وأقرب التشكيلات المكانية والسكانية المشابهة له هي المنعزلات السكانية لأصحاب الوظائف المهنية. كمجمعات بيوت عمال السكك والنفط والسجائر والأسمدة، والزيوت. .الخ. وخصائص مثل هذه المجمعات أنها تستعير من مركزية السوق ومن مركزية المحلة والقرية والبلدة هويتها، وما يفرقها عنها أن هذه المجمعات تجمعها هوية العمل الواحد.

على مستوى العلاقات المكانية بين سكنتها ثمة تقارب واضح، فهناك ثقافة متقاربة ودخل متقارب واهتمامات متقاربة ونسيج اجتماعي متشابه، في حين أن ميزة الزقاق تبدو أكثر صلة هذا في جانب منها في الجانب الآخر ثمة تركيبة سكانية مغايرة في الزقاق، وهي أن سكانها ليسو بهوية عمل واحدة، لكنهم في الجانب الثالث من التشابه أنهم من فئة المهن الاقتصادية الوسطية. مما يعني أن تركيبة بيوت الزقاق ومنشأها وثقافتها تنحو منحى الاستقرار، وإن بدت

من الأمكنة الآفلة. وعلى المستوى الثقافي تصبح مثل هذه الأمكنة موطنا لتوالد الموثيولوجيا القديمة مصحوبة بتطوير لها إن لم نقل ثمة تجديد خاصة في جوانبها الدينية والحياتية.

ولأن الزقاق مكان غير متخيل فهو شديد الحضور في الكلام وفي الممارسة نستعين به لإعادة مثيولوجيتنا الهاربة منا، ونوطنه ثقافتنا الصغيرة كما لو كان اللوح الذي يشترك الجميع بالكتابة نفسها فيه. فنحن نعود إليه كلما ابتعدنا عنه لنقرأ صفحات حياتنا الماضية فيه، ونعيش فيه حتى لو كان ذلك في المخيلة لأن لغته القديمة لم تمت بعد. فهو من الأرحام الملتصقة بما فيها رغم سعينا لأن ننفصل عنها. وقد لا يخالجني الأمر إن قلت إن أي فرد منا هو أبن زقاق سواء أكان ذلك في القرية أم في البلدة أم في المدينة.بمعنى ابن لمكان رحمي.. والزقاق الذي هو بدون سكة يعطي للقدمين أهمية استثنائية، فليس فيه أي امتداد لها كالسيارة أو العربة الكبيرة، بل ما يدخل فيه من وسائط سير قريب من القدمين، لذلك قويت فيه حاستا البصر والسمع، بل أنه لا يعيش إلا بهما، فهما المجستان اللتان تحولان الإشارات المرسلة إلى مفاهيم فيتساوى فيهما الأعمى والبصير.

ليست مهمتنا أن نبحث في دلالة الكلمة رغم جودة ما نصل إليه، المهم أن نخرج من التعريف إلى الواقع، فهو عندي ميدان الفعل واللغة معا. وفي معالجتنا هذه لا نبغي وضع تصور جديد للزقاق مغاير لما سبق وأن عرفناه من أنه دربونة المحلة والطريق الضيق الموصل بين البيوت، بل نريد التحقق من شيء غامض في بنيته، وهو لماذا يذكرنا الزقاق من أنه ممر مظلم نزداد فرادة كلما أوغلنا فيه؟. فبدايته تبعدك عن اجتماعية المدينة بفتحته الملتصقة بالشارع العام، وكأنه يسلخك منه ليعيدك إلى رحمية الأمكنة القديمة. فالدخول فيه سفر إلى مكان مجهول. ونهايته المغلقة أو غير المغلقة توصلك إلى حالة من رومانسية الأمكنة الأليفة كما لو كانت جزء من بقايا القرية أو البلدة وقد حط في المدينة. و قبل أن تدخل بيتك تشعر أنك قد تركت خلفك الكثير مما لا يستحق اصطحابه، وأنت تسير فيه لابد من الرؤية للخلف، أو الرؤية الأكثر نفاذا لما خلف الستائر علّ كائنا ما يشعرك بوجوده، وقد يطل بعد أن تجاوزته على الزقاق فيرسل لك رسالة. من هنا تصبح البيوت وأزقتها في بنية شعورية واحدة، ما هو داخلها يمكن أن يسيل إلى زقاقها، وما هو خارجها يمكن أن تصطحبه معك لبواطنها، والعلاقة بين الداخل والخارج توصله عتبة مليئة بالحركة. كل البيوت في النصوص تستعير أزقتها وكل الأزقة تعلّم بيوتها. وعندما نقرأ عنها في رواية أو قصيدة نشعر أن اللغة هي الأمكنة، فالكيفية التي يستخدمها الكتاب عندما

يستعيرون مفردة الزقاق مثلا في كتاباتهم تجعلنا نفكر أن النص ذاتي وتجربة خاصة. بمثل هذه البنية الغامضة نعيش في الأمكنة الأليفة دون أن نقصد العيش القار فيها، والذي يعود مثل هذا الإحساس في أحيان كثيرة إلى أن استعمال مفردة مثل الزقاق لا يعني المعرفة المسبقة بدلالاتها دائما، يكفيك أن تعيش فيها لتكتشف أنها أقل من اللغة. أعني أنها ليست لغة المدينة المتوهجة الحارة ولا لغة القرية الساكنة الباردة، فلغة الزقاق وسط بين اثنتين تحملّها فتعطيك وتتركها فتقف عند القديم، الحركة في الزقاق تغيير وثبات الأقدام المارة فيه سكون، الغريب مكشوف واللغة الجديدة نشاز، والكاتب حر في تغيير المعاني لها ما دامت الاستعارة تعينه على تلمس طرق تجتمع فيها الكلمة التي تشحن فيها الأبعاد النفسية والاجتماعية معاً، فيختلط الواقعي فيها بالخيالي، وتتداخل المفردات والمفاهيم دون معنى كبير، عندئذ تصبح المفردة حقلا تعود ملكيته لمن يستثمره.

ما ابحث عنه في مثل هذه المواضيع هو الروح البدائي الذي تحتويه الأزقة. ذلك الروح الذي ما يزال يغذي حياة الزقاق باللغة والوظيفة والجمالية المعمارية، الروح الذي لا تستطيع أن تمسكه ولا أن تغادره، شأنه شأن وجوده في الأمكنة الباردة مثل المحلة والمقهى والمقبرة وبيوت العبادة، فهي قديمة وجديدة في آن واحد. فالمدينة تحتاجها لأنها لا تستطيع تجديد كل شيء خاصة المدينة الشرقية، والقرية تحتاجها لأنها أكثر تقدما منها في بنية العلاقات العملية. ولذا فهي تعيش بمقوماتها القديمة ما دامت الهوة قائمة بين المدينة والقرية.. فالزقاق يبقي الروح البدائي حيا في المدن الحديثة يتحسسه المارون فيه ويعيشه الساكنون فلا يحسبونها غريبة أو طارئة، ويحمله معه من سكنه ثم غادره. روح الزقاق كائن مؤلف من ظلمة ورطوبة ومياه وسخة وفضلات وعتبات تطل كمقدمة اللسان على الخارج وستائر تهفهف كلما فتح باب، ودرفات لأبواب بأقفال كبيرة، وجدران مشبعة بالقدم، وحيوات نابضة ملتفة بعباءات سوداء تجلس لتبادل الأحاديث عن الأولين والأبناء، وثمة هفهفة لأكياس يحملها العائدون، ومواقيت يومية ثابتة لمن يرتبط بعمل أو مكان، ونداءات الباعة وأصوات الصغار ومعاركهم وصياح النسوة وملاعب للأقدام الصغيرة وثمة من يحملها بداية للأمكنة السرية تلك التي شهدت نموا في السياسة واختفاء عن أعين البوليس. وهناك خلف هذا وذاك ثمة رغبات دفينة توطنها الفتيات والفتيان لأرواح الطرق والشرفات المتقاربة كما لو أنها رسائل تعمق وجود الأسلاك المتدلية الموصلة وهي تنقل أحاسيس الناس والطير والمطر.

ثمة لغة اجتماعية عالية يفرضها الزقاق على الساكنين فيه وهي لغة تجمع بين الفردية والجماعية، فمن حيث العلاقة ثمة فردية محصورة في البيوت، ومن حيث الجماعية تفرض العلاقة بين البيوت المتقاربة والزقاق الضيق وكبار السن لغة مشتركة، ولكن أيا من اللغتين لا ترتفع إلى مستوى الاستقلال أو التكامل، فللمدينة تأثير في اعتماد الفردية بينما يشد الجذر الريفي اللغة للجماعية. ونتيجة هذه المصاهرة المتأرجحة هو خلق نوع من التقارب غير الأسري فتنشأ علاقات على مستوى البنية الاجتماعية العامة وليس على مستوى البنية الفردية. في حين إن حركة المدينة الدؤوبة لا تترك للتقاليد القديمة ولا للغة الجماعية أن تستقر، ففي كل مرحلة ثمة متغيرات تحرك الأمكنة الآفلة لتغيرها.

في إطار البنية الثقافية للزقاق نجد الطابع الفردي هو الغالب، وقد شهد مسرحنا العراقي نموا عندما حول ثقافة الزقاق إلى أعمال جماعية، فالطابع الثقافي يميل إلى الفردية، ولكنها الفردية المتميزة لأن التركيب الوجداني للناس يميل إلى تأسيس ثقافة مشتركة ولكن للتسلية وليس لبناء مؤسساتي. كل روايات الروائي العراقي غائب طعمة فرمان بنت علاقاتها على ثقافة المحلة والأزقة. ومن الأجيال اللاحقة لم نجد إلا عبد الملك نوري ونزار عباس ونزار سليم وغازي العبادي وخضير عبد الأمير يتعاملون مع الأزقة كأمكنة بانية وليست كأمكنة أوعية، في حين لم تتطرق القصائد إلا ما ندر للزقاق بل تطرقت للأمكنة الشعبية الأكثر حضورا في المدينة مثل المقهى والبار والحارة والمحلة والسوق والشارع.

لاشك أن للزقاق هيمنة ثقافية على كل الساكنين فيه هيمنة متأتية من هيمنة أكبر هي هيمنة المحلة. فالزقاق هو الساحة التي تتكشف فيه كل الرغبات، رغبات تصميم الملابس الشعبية حيث الأعياد والمناسبات أوقاتا ملائمة لإظهار هذه الجمالية الفردية – الجماعية، ورغبات القول واللعب الرياضي، ورغبات الأفعال الفنية المشتركة، ورغبات الأعمال الصغيرة.

لاشك أننا نعيد لأنفسنا جزء من تشبثنا بالقرية عندما حللنا في المدينة، وهو الجزء الخاص برومانسية المكان القديم، هذه الرغبة الدفينة التي تنقلنا متجاوزة المظاهر الحديثة إلى مكوناتها الميثيولوجية، لتقذفنا في البقعة الخفية التي نستحضرها للمكان القديم ثم نعيد تشكيلها كي نرضي أنفسنا عما نبحث عنه في أمكنتنا الجديدة. البعض ينقل ما ورثه من أدوات وحاجات في القرية إلى سكن المدينة فيتأملها ويشبع حاجته النفسية فيها، البعض الآخر يغمر

في رواية حكايات القرية القديمة ليعيد تشكيها من جديد كما لو كانت مثيولوجيته الخاصة فيجد نفسه فيها. البعض الآخر يحاول أن يبني صورة أخرى للقرية في المدينة ولكن خارج بيته، فيوطن الحقل والمزرعة والدكان بعض ملامح القرية، ومن بينها ملامح بيته ولكن بخفاء غير ظاهر. البعض الآخر يجعل من البيت في المدينة صورة مغايرة للبيت في القرية فيشغله بما لا يجده في القرية من أثاث وزينة ومظاهر في حين انه في حال اختلائه مع نفسه يشعر بأنها كابوسه الذي يضغط عليه.

زقاق القرية طريق يؤدي إلى فراغ، يخرجك من حضرة البيوت إلى فضاء و يكون الخروج باتجاه غير محدد. أي أن الزقاق في القرية غير مغلق النهاية، هو طريق ملتو ومتعرج وطيني وتحيطه أسوار منخفضة وعالية وبيوت وفراغات لكنه في كل الأحوال يوصل بين نقطتين. في حين أن الفضاء في القرية اثنان أحدهما داخلي حيث تصنعه البيوت، وهو فضاء محسوس وضيق وثابت، والآخر خارجي حيث تصنعه البرية ومحيط القرية وهو فضاء واسع وغير محسوس، أما الزقاق فيوصل بينهم وكأنه جزء من فضاء القرية ينسلخ منه ليضيع في الفضاء الأكبر، ولذا فالزقاق في القرية ضيق البداية واسع النهاية، في حين أن زقاق المدينة يأتي من فضاء المدينة الواسع ليضيق في النهاية ليغلق مساره على نفسه

شحنات غرف السجون

ليس مهما ان تكون في غرفة مظلمة ليقال أنك في سجن، فالسجن مفهوم نسبي. فقد تكون مسجونا في فضاء او بحر أو بيت. وقد لا تكون في هذه الأمكنة ولكنك مسجون أيضاً. وأشد أنواع السجن هي الأراء الثابتة التي لا تقبل الجدل والتحول والتغيير. ونشخص ابتداء أن السجن مفهوم مكاني سواء كان مكانا أو كلمة. وإن المكان أنثى فـ" المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه" كما يقول أبن عربي. لذا فالسجن مفردة مولدة ودالة على العلاقة المتأرجحة بين الإنسان والمجتمع. ولأنه أنثى لقربة من الكهف والمغارة والرحم والبئر، فهو محمل بما فيه ويرتبط وجوده في الرؤية المشتركة للإنسان وللنظام لهذه العلاقة، وكلاهما يفسرها وفقا لأيديولوجيته الخاصة. فمن يكون مسجونا قد يكون سجانا أحيانا. لأن الإيديولوجية المعلنة تطرد بقوة إعلانها لنفسها أيديولوجيات آخر معارضة لها.. وعندما يتحول مفهوم السجن إلى ظاهرة سوف تستدعي مكانها. لذا فالسجن جسد لظاهرة قارة في المجتمعات شئنا ذلك أم أبينا.جسد يفكر ويعيش ويتنفس وينمو ويموت. له رأس واقدام ومعدة ودماغ، وتمنحه الممارسة أفعالا وخبرات تتراكم فيه وتنتقل إلى غيره.

لم تبن السجون لنمط معين من العقوبات خاصة في المجتمعات النامية، بل تبنى كجزء من العمران، شأنها شأن المستشفيات والملاهي والمعامل والمدارس ومركز الدولة والجيش. ولذلك ثمة تأهيل مسبق لها. ولأنها كذلك فهي من نمط الظواهر المتغيرة تبعا لتغير الثقافة المتولدة عنها. فهل تحمل جدرانها هذا التنوع الثقافي؟ وهل يكون سجانها على دراية بمثل هذا التنوع وإمكاناته؟. سنجد أنفسنا ضمن نمطين من الثقافة فيها: النمط الأول هو ثقافة تفرضها غرف السجن نفسها على ساكنيها دون ان تعي هذه الغرف بأهداف المسجون ولا بهدف السجان. وغالبا ما تكون هذه الثقافة شكلا من أشكال التعبير لتأكيد القمع يتمثل بضوء قليل لا تميز ليلك فيه من نهارك، وجدران كابية صلبه وقضبان حديد متينة وسلوك يومي قاس وفواعل متجددة للمنع ورائحة كريهة وحرمان جسدي وأجهزة تعذيب وشكل محدد من العلاقات مع الآخر وإشباع المسافة بالضيق، وإحساس مقموع بالخارجي واستدعاء لقوى غائبة وإلغاء المقصود للمهمل الحياتي والثانوي ولغة أوامر تجمع بين صرامة القانون واحتمالية الشعر. أما

النمط الثاني من ثقافة السجون فهو نمط تفرضه أيديولوجية القمع على من فيها دون أن يغير من نمط تعامله بتغيير من فيها. وهذه الثقافة لا تتبع إيدولوجية معينة بل هي جزء من كل الإيديولوجيات. النمطان يؤكدان مفهوما واحدا هو أن "غرفة السجن تتحول في الممارسة إلى غرفة السجان" ولكن هذه الغرفة كائنة في وعي السجان الخارجي، فهي نوع من الممارسة الوظيفية وعندما تتحول هذه الممارسة إلى أيديولوجية للسجان نجده لا يمارس حريته إلا فيها عندئذ تتحول غرفة السجن إلى غرفة السجان وليس غرفة المسجون. أما المسجون فالغرفة ليست له وإن عاش فيها. هي الرفض الداخلي له. جسده وفكره في صراع حاد بين أن يستجيب الجسد للفكر فيرفض السجن ويتحداه، وبين أن يستجيب الفكر للجسد فيسقط السجين. والسجان وأيدلوجيته يمارسان الضغط على الفكر من خلال تعذيب الجسد. تعذيب الجسد هو تعذيب لوعاء الفكر وتمرير الممارسة القمعية بقانونية يومية صارمة تدفع الفكر لأن يتحرر من جسده بلغة الرفض أو بلغة الاستجابة.

في الإطار الثقافي لمثل هذه المفردة نجد ان الأدب يتعامل مع السجن تعاملا خارجيا دون أن يعي عمق ظاهرة السجن في المجتمعات بوصفها جزء من فلسفة القمع والعقوبة. تنشأ الحكومات القمعية والدكتاتورية من بطون السجون وليس من ثقافة السجون، والبطون هنا دالة على الولادة المشوهة للقمع. كما يشير امبرتو إيكو. وبما أن غرف السجن لا مكان محدد لها، فهي فوق الأرض كما هي تحتها، وهي معلقة في الفضاء كما هي قابعة في جوف المياه. وتكون بين البيوت كما تكون في المعامل والمصانع ودوائر الدولة، في أمكنة معلومة أو في أقبية سرية. لذلك هي في سياق المفردة الاجتماعية الثابتة الدلالة وإن تغيرت أشكالها وأمكنتها. بل أن ثقافتها المنعكسة في الأدب تستمد قوتها من الخبرة التاريخية المتراكمة فيها حتى لو لم يعرفها نزيلها..سجن قصر النهاية مثلاً كان بيتا ملكيا، وديوانا رسمياً للدولة، ولد بطراز معماري فريد. وعندما تحول إلى سجن لم يكن تحوله بفعل خصائصه المكانية ولا بعمارته، بل بقوة الإيديولوجية القمعية والروح الدكتاتورية التي حولته من قصر ملكي، إلى سجن. من صرح معماري أبيض إلى معتقل اسود. لذا لا شكل للسجن ثابتا ولا معنى له إلا من خلال الممارسة فيه. الكثير من سجون أوروبا بعد أن انتهت القوى الدكتاتورية الحاكمة فيها تحولت إلى نوادي ومرافق ترفيهية وكازينوات. فالوظيفة الشاغلة له هي هويته المعلنة، ولذلك فكل مكان مغلق يحتمل لغات ووظائف جديدة، وكل مكان محجور يحتمل ان يحوي على لغة مؤولة، وكل مكان مبهم وسري وغائب تتوالد فيه

مفردات مغايرة لسياقه السابق. والسجن هو:يغلق ويحجر ويبهم ويغيب.وعلى الأدب أن يجعل من هذه المفردات وغيرها مولدات لسياقاته الثقافية.

في الأدب العراقي الكثير من الأعمال التي بنت بيتها الفني في السجون أو في الطريق إلى السجون، ونعني هنا بالسجون تلك الأماكن التي تحجر فيها الشخصية كجزء من العقاب أو التغييب. ونستل هنا أربعة نماذج شائعة تناولها عدد من الشعراء والروائيين.

١- المفهوم المطلق. ونجده في قصيدة عبد الكريم كاصد "غرف" فبنية هذه القصيدة قائمة على ثلاث مفردات: الضيق والعزلة والقمع. فاستعارت مقولات هوياتها من وظائفها. هناك غرف عزل وغرف سجن وغرف ملاجئ وغرف للغرف وغرف عائمة وأخرى في الرأس.. ألخ. ومثل هذه الغرف لا تحمل إلا الظاهرة. فهي تكوين ثقافي واسع. مفردتها مستقاة من قاموس القمع الاجتماعي وباستعارة الـ" غرف" شعريا وبأل التعريف هو تحويل بيت الشعر المفرد إلى قصيدة الجملة: كل بيت فيها قصيدة مختزلة بكلمات قليلة. وما القصيدة الأم إلا تجميعا لقصائد الجمل المفردة والمتمايزة فيما بينها. في هذه المعالجة التي تشف من مفرداتها النقد والتشخيص والسعة نلمس الطريقة الفنية التي تنمو بها القصيدة حيث الابتداء بالمبهم والانتهاء بالمعلن يحوي في داخل السياق تعريفات بالغرف وباشكالها وأنواعها ومسمياتها. وتبدو قراءة القصيدة قراءة ذاتية كل قارئ يؤلف غرفه الخاصة.

إمكانية مثل هذه الغرف تكمن في محمولاتها الماضية، في الخبرة المتولدة فيها، في ما حوته وما دونته في الذاكرة. هنا يصبح الزمن- الماضي- جزء من بنيتها المعاصرة. وكلما كثرت الفواصل بين زمن غرفة وأخرى في القصيدة وهذا ما عمله عبد الكريم كاصد تعمق وجود مفهوم "الغرفة" في الثقافة بوصفها مكانا للقعود الطويل ومن ثم لتتحول لاحقا إلى بنية ثقافية كجزء من الذاكرة وليست مجرد أمكنة مستعارة مورس فيها القمع والحجز والاعتقال. فالمفهوم الثقافي عندما يصبح مفهوما سياسيا تتجرد الغرف من تكويناتها البلاستيكية وتتحول إلى ثيمة في مسيرة الإنسان أو المجتمع. كلنا يتذكر سجون نقرة السلمان والحلة والكوت والبصرة، فهي ليست مجموعة غرف فقط بل ذاكرة أيديولوجية تحولت إلى أجزاء متحركة من التاريخ الشخصي للمسجون ومن التاريخ الثقافي – السياسي للمجتمع. وفي رواية المبعدون للقاص هشام الركابي تتحول مدينة بدرة إلى سجن كبير بحريته ومساحاته وبيوته وغرفه.

٢- البقعة الصغيرة ونعني بها غرفة الحبس في مكان كبير هو السجن. وقد استعملها يوسف الصائغ في رواية" المسافة" فما كان منه إلا أن جعلها محطة بين عالمي الداخل والخارج.. لذا فهي مكان يحوي صراعا بين ذات مقموعة، وبين ذات ترغب بقمع فكرة القمع نفسها.. لذا فهي مكان يشهد تحولا في مفهومي القمع والحرية. فيتم التحول بقلب سافلها أعلى. وذلك بحفر ممر بينها وبين العالم الخارجي ممر هو بمثابة الحبل السري بين جسد حامل ومقموع، وبين فراغ مجهول. قد يستوعب هذا الفراغ الحمل ويحميه وقد لا يحميه فيعيده ثانية من حيث أتى ولكن بولادة مشوهة. المكان السجن يحوي بنية النفق والممر، كما يحوي مفهومي القمع والحرية مثلما يحوي أفعال الحاضر وأفكار الماضي. ويحوي كذلك فكرة الاحتمالات المنفتحة والمغلقة معا. ومثل هذه الأمكنة أشبه ما تكون بالطفل الوليد في هيئة شيخ كبير تجاور الخبرة القديمة واحتمالات الحاضر معا. ولأنها كذلك ستجد نفسها قديمة ومتجددة كلما مر عليها سجين آخر وبفعل آخر وبمعايشة أخرى. لذا فمثل هذه الغرف هي الثيمة الشائعة في الثقافة العراقية التي تعتمد تجزئة المشهد الكلي لمرحلة وتختصره في غرفة. كل الذين هربوا من سجن الحلة تحدثوا عن الغرف الضيقة، ولم يتحدثوا عن السجن، فالسجن عندهم الفسحة المكانية التي يمارسون فيها الرياضة وتحريك الجسد وتبادل الكلام. السجن هنا هو الغرفة وظلام الليل والحائط الفاصل والجدار المشبك والأسمنت القوي والأرضية الرطبة وتنكة البول وألعاب الشطرنج العجين والدومينو والعودة إلى الحزورات لرجال كبار خبروا الحرية والقمع معا. يالللطفولة التي تزور السجين وهو يرزح في القيود.

٣- المكان العلامة ونعني به السجن بمفهومه الرمزي كالذي استخدمه فاضل العزاوي في روايته "القلعة الخامسة". وهومكان علامة معطى من خارج الوعي به. فيجد البطل نفسه مقذوفا إليه لإنتمائية عامة دون أي هوية سياسية. وهي طريقة وجد الكاتب فيها إمكانية التعميم لفكرة السجن الكبيرة، فاقتيد إليه صدفة كما تقول الرواية. ومن هناك بدأ يمارس البطل حريته بإرادة فردية. فنجده يتآلف مع الغرف أول الأمر ثم مع الموقع كله، ثم يجعل منه موطنا يمارس فيه الإبداع والسيرورة الذاتية له وكأنه بيته الآخر. ثم يجعل منه مكانا لقيادة الآخرين ومكانا لكشف الخونة والمتقلبين، ومكانا لفعل سياسي مؤجل. بحيث عندما يخرج من السجن نجد الشخصية متحولةً عما كانت عليه قبل دخولها إليه.. هذا التحول في

مفهوم السجين هو بنية كامنة في المكان نفسه وفي شخصية السجين معا. فما كان لها أن تظهر لولا تضافر قوتي المكان العلامة والشخصية المستعدة للتغيير. ولكن من يرغب في أن يجعل من نفسه غير مكتمل إلا في السجن؟ فتلك هوية جدلية لا تنمو إلا متى ما وجدت الشخصية نفسها خاضعة لقوى ضاغطة أكبر من قدراتها..

٤- السجن الفضاء وقد المح إليه هشام توفيق الركابي في روايته "المبعدون" وهو نمط وجد في الأمكنة المنفى حيث يتحول الفضاء الخارجي ببيوته وشوارعه وغرفه ومقاهيه إلى مفهوم السجن الضيق وهو من أكثر الأمكنة قربا من ظاهرة السجن الظاهرة. ويرتبط بمفهومين الأول هو البعد المكاني حيث الغربة جزء من المسافة البعيدة عن المدن. والثاني هو الحرية المحدودة فيه رغم عدم وجود قيود صارمة. وميزة هذا المكان الفضاء أنه قابل لأن يتجزأ من خلال الممارسة فيه فيتحول إلى غرف عدة، وأمكنة متباعدة نسبيا وإلى أمكنة جلوس وتبادل أحاديث وزيارات، كما يصبح الحوار فيها نوعا من تباين الشخصيات.. فهو لا يضيق الخناق كليا ولا يمنح الحرية كاملة. ودائما ثمة فرصة للهرب منه أو العيش فيه كما في رواية الفراشة.. وفي الأدب العراقي الكثير من هذه السجون الفضاء خاصة في الشعر حيث تحمل الكلمة الصورة الكلية للسجن، فالاختزال في القصيدة لا يدع مجالا لقراءة مفردة السجن ثقافيا. عندئذ تحول المذكرات إلى فعل سارد خارج الكتابة، وهو فعل قلما يتعامل المثقف العراقي معه.

جوهر المعالجة هذه تكمن في أن ثقافتنا يعوزها فهم الواقع العراقي، ولن يتم هذا الفهم إلا من خلال دراسة أمكنته المولدة فالسجن في العراق سواء كان مكانا للحجر أو مستشفى أو قمعا سياسيا واحدة من المفردات الكبيرة التي إن أغفلها الكتاب وخاصة كتاب الرواية ابتعدوا عن الفنية وعن البناء الأساس للثقافة. صحيح أن لا احد منا يستطيع توصيف الأفكار ما لم يكن هناك استعداد خاص بالكاتب لقبول الرأي الآخر لها. فلكل مجتمع ولكل بلد ثمة مفردات قارة في تكوينه وفي بنيته الثقافية والفكرية والمكانية يتخثر فيها جزء كبير من هويته الثقافية وإذا تجاوزها الإبداع واختار غيرها بدت الكتابة غير مرتبطة بسياق يمنحها ديمومة حياتية. شخصيا لا أوصف لأحد مادة ولا فكرة ولكني امني نفسي بأن يكون أدبنا القصصي قد بنى بيته الفني على ارضية مشبعة بما هو محلي وواقعي وإنساني. والسجن من اكثر الأمكنة صلة بالثقافة والمثقفين ولكن الثقافة والمثقفين العراقيين من أكثر الكتاب ابتعادا عن معالجة جوهر السجن وليس أمكنته وغرفه فقط.

شحنات مرايا المقهى

١

ثمة رغبة حقيقة لدى الكثير من المثقفين وغير المثقفين العراقيين لأن يقال لهم أنكم موجودون في الشارع العراقي أينما كان هذا الشارع وفي أي زمان يكون، وهي رغبة ترتبط بهاجس الوطنية كي لا يقال أن فلانا قد نسي المنزل الأول على قول أبي تمام. وترتبط أكثر بفقدان الذات لجزء مهم منها، وهو أنا الآخر الذي يشكلها، وكان هذا الآخر في الوطن هم ممن يتكلمون لغته ويشتركون معه في همومه وأفكاره ثم فجأة تغير هذا الآخر ليصبح كائنا جديدا مختلف الثقافة والفكر وعلى العراقي أن يكيف نفسه كي يجعل الآخر الغربي قريبا منه أو يكمل ما فقده من غياب الآخر الوطني. وهذه النقلة بين الاثنين هي ما تشكل غياب الأنا الجديدة وضياعها بين أن تتمسك بما كانت عليه فتعيش على الذكريات، أو ان تنفتح على الجديد فتتطور. وتحتاج هنا إلى لغة أخرى مختلفة ووقت ليس بالقصير. إن تشكيل مرايا الذات يتطلب تشكيل مرايا للآخر معها إن لم يكن في داخلها، حتى لو أنك نظرت في المرآة العادية لوجهك بالطبع ستضع تصورا له قائماً منذ القدم فيه مع تغيرات تتلاءم وسياق الحياة الغربية، إنك أدخلت ثقافة الآخر في مرآتك لتنعكس على ذاتك. فكيف إذا كنت ممن يمتهن الكتابة في مجتمع كله آخر وأنك فيه متجحفل داخليا وغير قادر على استيعاب الجديد في الآخر المتنوع والمتعدد؟ هنا تبدأ مشكلة البحث عن الهوية فهل فقدت الهوية السابقة التي تحملها على ظهرك صورتها في مرآة أوربا أم أنك ستجملها وتحشوها بما هو أوروبي لا يطغى على محلي قابل للتغير ؟ المشكلة تبدأ عندما نفكر في كوننا حداثويين أم لا وعندئذ نبدأ بالبحث عن أفق يصور لنا القدرة الذاتية على الاندماج والاستمرار والأفق الذي اعنيه هنا هو وجود مرايا قائمة أمامنا باستمرار كي لا نجعل أنفسنا غائبين عن أنفسنا، إن مشكلة الإنسان غير المندمج هو شعوره بان هويته هي شخصيته الجديدة والقديمة معا وأن هذه الهوية مشكلة بعوامل غير قابلة للتغيير وهو ما يؤدي إلى العنف أحيانا عندما يصطدم بهويات لآخرين من التصور نفسه، في حين أن قدرته على تحريك المرايا في كل الاتجاهات وحدها التي تجعله في بؤرة الحدث دون أن يفقد هويته.

فالشارع العراقي على المستوى الرمزي والعاطفي هو تعويذة تصاحب أي عراقي مهما تنقل أو استقر. شارع لا نذير له ظهرنا لنستعير مفرداته من مرايا تقبع في جوف مقهى. بل هو خارج

المرايا كلها، كائن في ذلك الهاجس المتحرك بين الأسواق والدوائر والساحات والمدن والتواريخ والجبهات يقع في البيت و المدرسة والجامع، يصحبنا للدرس وللعمل وللنزهة وللحرب، يعوم في النهرين، منشدا المقامات العراقية ويتسلق الجبال ويسافر على جمل صحرائنا الصبور. فالبحر في محيط استراليا المائي كان شارعا عراقيا للمهاجرين الذين غرقوا فيه هؤلاء الذين تركوا مرايا الشارع العراقي خلفهم وجاءوا لينشغلوا بالتحرر من القيد، مثله لندن أو أمستردام أو باريس التي تُغرق المهاجرن يوميا بالعادي الثانوي. فالشارع العراقي هو من يحقق وجودنا في ابسط فعل نمارسه. شخصيا أنتمي لشوارع الكرادة والسعدون والثورة والبياع وكورنيش البصرة وأزقتها لأن الناس هي التي أسستها، ولا انتمي لشوارع المنصور وكرادة مريم و١٤ رمضان لأن السلطة هي التي اسستها، وقد يكون ذلك من قبيل التأكيد على البعد النفسي/ الثقافي عندما تتحول الشوارع إلى بؤر استقطاب مختلفة للقوى الإنسانية. فتصبح مقبولة حينما تشعر أن الناس قد بنتها وصيرتها علامة في حياتهم ومرفوضة عندما ترتبط بمؤسسات الدولة ورجالاتها. من يُقبل منها يتحول الإنسان فيها إلى مرآة بذاته، ومن يرفض منها تتحول هي إلى مرايا في جوف مقهى ليس فيها رواد. اليوم ٢٢-١٠-٢٠٠٥شاهدت معرضا للفنان التشكيلي فاضل نعمة في متحف مدينة رايزافيك الهولندية، وهو من جيل الشباب الذين تدربوا في العراق ومدارسه وغادر مع جحافل المثقفين للخارج ليستقر في هولندا، المعرض أكثر من جديد وجميل وفيه وجدت إنساننا العراقي وهو مكبل بيوميات الشارع الهولندي :إعلانات ورسائل يومية وأوراق البلدية وقوائم الكهرباء والماء و الضريبة ورسائل الصحف وإعلانات الأسواق والبضائع وأمكنة السياحة والمتاحف والحدائق والقطارات، إنسان مضغوط تحت هالة كبيرة من الحياة اليومية للشارع الهولندي وقد توزعت هذه الورقيات على مساحات سوداء وبنية وخضراء ورمادية وزرقاء مع تعاويذ عراقية لمزارات قديمة – الفنان من مواليد كربلاء- يرددها إنسانه المجرد الملامح لعلها تنجية من مخاطر الهالة الغربية، وثمة ضغوط هائلة تمارس على الجسد الإنساني بحيث بدا لنا أنه محاصر بين أطر قلما يفلت من اسرها فضاعت ملامحه وتفاصيل وجهه وجسده ولم يظهر منه إلا تلك الورقيات. هذا هو حال العراقي في الشارع الغربي، وجوده محكوم بمفردات أخرى غير تلك المفردات التي رأيناها في لوحات شاكر حسن آل سعيد ومحمد مهر الدين وغيرهم يذكرني معرض فاضل نعمة بالكثير من تفاصيل الفن العراقي بعد الثمانينات يوم عمت الورقيات والارقام والحروف والخطوط الحادة النازلة من فضاء مبهم على سطح اللوحة

وهي تحيل الكائن العراقي إلى رقم في سلسلة من المباحث اليومية لسلطات البحث عن وجوده. هذا التجاور بين الشارعين العراقي والهولندي في معرض الفنان فاضل نعمة يتحول هنا إلى معادلات رياضية تتداخل فيها كل مفردات الحداثة الأوربية، نحن في مرحلة التخلص من قيود زمن مضى ولكن العيش دون رقابة صارمة في شارع آخر كله حداثة قد يولد لنا صدمة هذا ما خلصت إليه من معرض الفنان فاضل نعمة.

٢

هذا على المستوى السطحي للمعاينة الرمزية للعلاقة بين الإنسان ومكانه، وهو مستوى غير دقيق للحديث النقدي المتماسك بعد أن أصبح المكان مأوى يختصر تاريخا طويلا من العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وفي هذا المعنى المباشر ثمة مزالق توهمنا أننا نكتب أدبا عراقيا، ونحن بعيدون عن العراق، ولكن في حالة المزاوجة كما فعل فاضل نعمة نصل إلى حقيقة أخرى وهي أننا نستطيع أن نتخلص من مكبلات الشارع العراقي دون أن ننغمر كليا في حداثة الشارع الأوربي. فأنت لا تستطيع أن ترفض الشارع العراقي لمجرد أنك تعيش في شارع أوربي آخر هنا لا مران في جوف المكان، المرآة هي أنت وأنت فقط الذي يقرر مدى الكيفية التي يرفض بها أو ينسجم. وفي الوقت نفسه لا يمكنك أن تنتمي كليا للشارع الأوربي دون أن يكون الشارع العراقي موجودا فيك، فما زال جزء من المرآة يرحل معنا، ثمة معادلة نستعيرها دائما من الأدب المغترب الأوربي ونقول أن الأدباء الأوربيين الذين هاجروا من ألمانيا الفاشية أو روسيا وجدوا مجالا لأن يبدعوا في بلدان أخرى، والسبب هو أن ثقافة البلدان المهاجر إليها لا تختلف ثقافتها كثيرا عن ثقافة البلدان التي هاجروا منها، لذا فالهجرة تجديد، في حين أن حقيقة ما جرى لنا غير ذلك فنحن هاجرنا من ثقافة متخلفة قياسا للثقافة الأوربية. ليس ثمة فواصل ثقافية أو حداثوية كبيرة بين ألمانيا والنمسا وأمريكا أو روسيا أو الجيك، في حين ثمة فواصل كبيرة بين العراق ودول الغرب. فالهجرة دائما ليست مكانية بل ثقافية وهذا ما جعل برشت مثلا يكتب أفضل مسرحياته وهو مهاجر في حين أن هجرة المثقفين العراقيين هي هجرة مفارقة بين ثقافة مشدودة إلى تراث ديني وقومي تتحكم به حتى لو كان متمردا عليها، وثقافة غربية منطلقة ومتحررة من التراث الديني والقومي، المفاجأة المرتقبة لنا تظهر عندما نعرف كيف استوعب هذا الشارع الحداثة

الغربية ولم يستوعب شارعنا العراقي ما حدث في العراق. لذا فمن الصعوبة أن ينتقل الفنان نقلة نوعية دون أن يمر بمرحلة المزاوجة التقنية والفكرية بين الشارعين، الشرط هو الإبداع مقياسا لوجود الفنان في الشارع الغربي/ العراقي أينما كان شريطة أن يكون خارج المرايا.

٣

لمعنى الوجود في المكان العراقي هنا أو في الداخل أبعاد أعمق بكثير من الوجود الجسدي. وهذا ما يمكن أن يفرق بين مثقف منغمر كليا بحركة الشارع العراقي وبين مثقف يراقب حركة الشارع العراقي من نافذة زمنية، كان قد مر بها قبل ثلاثين عاما، وها هو يستعيدها من نافذته الأوربية التي يغبشها الضباب، فلا يجد ملامح بغدادية أو بصرية بل ربما ملامح حضرمية قديمة.. إن حركة المرور مثلا وهي شكل من أشكال الحداثة لأي إنسان يعي دور الشارع في حياة المدينة الحديثة، تلقن من يعشها الحذر والخوف والترقب والتي بإمكانها ان تمنحه الحرية أو عدمها، فإذا تجول في بغداد ولقي صعوبة في المرور بين السيارات وتقاطع الطرق في ساحة التحرير والباب الشرقي مثلا، عندئذ سيجد نفسه في حرية تامة للحركة في مدينة مثل البصرة أو السماوة أو أربيل حيث تقل زحمة المرور "هذا ما يشير لها لكوربوزيه وهو يعبر شارع الشانزيليزيه ذات ليلة صيفية هندية في باريس ١٩٢٤ ليكتب بعدها بيان الحداثة". معلنا أن حركة السيارات الصاخبة مشكلة تعارض حرية القدمين. لوكوربوزيه يشير هنا إلى قصيدة لبودلير قبل نصف قرن تتحدث عن هالة الشوارع. نحن المهاجرين نبني تصورنا عن حركة الشارع في أمكنة مختلفة، هناك حيث الفوضى، وهنا حيث التنظيم، ونجاورهما معا في كتابة قصيدة، وهذا ما لم يتح لمثقف يعيش منذ ثلاثين سنة في شارع غربي له قوانينه الأخرى لان يفهم أن استعارة الحركة خلال مرآة نافذته العراقية القديمة حماسة، قد لا تؤدي دائما لكتابة قصيدة عن العراق، في حين أن القصيدة عن العراق منبثقة من حركة الوجود نفسه في المكان العراقي. وهذا ما يجعل شاعرا يكتب عن أمريكا مثلا بوصفها دولة محتلة للعراق، فيشتمها ويذمها ويلعن كل تاريخها، لأنها قيدت الشارع العراقي لعرباتها المدرعة وشاعرا آخر يكتب عن العراق بوصفه بلدا ناهضا من جديد بالرغم من وجود البسطال الأمريكي على ارضه. في حين ان كلتيهما: أمريكا والعراق في حركة تجاذب متناقضة ومبهمة في الشارع العراقي. فقد

يعود الجندي الأمريكي من العراق بعد عام ليكتب رواية انطباعات - علما أن المثقف العراقي المغترب عن حركة الشارع العراقي لن يكتب حتى الانطباعات، الكاميرا وحدها تصور ما يجري وهذا سر نشاط السينما الوثائقية العراقية قبل وبعد سقوط النظام- فالجندي الأمريكي يهمه اكتشاف نفسه في المكان العراقي ليعيد بالكتابة تصوره عن المكان الأمريكي، هنا تبدأ المفارقة بين إنسان يشترك وآخر يراقب، نحن في الخارج مراقبون ما زلنا نعيش في مرايا مقاهينا القديمة. ثمة رغبة حقيقية لدى الإنسان العراقي المثقف لان يقال انه يشارك جموع ملايين الناس وهم يتحركون في وجودهم اليومي، آه كم هي عظيمة حركة الناس في الصباح وأنت تشاهدهم يتحركون في كل اتجاه دون أن تعرف وجهتهم غير أنهم موجودون في الشارع العراقي، وثمة رغبة لدى البعض في أن يقمعوا مثل هذه الحركة مادامت قوات الاحتلال موجودة. لا أعني الإرهابيين والمفخخين فقط، بل جموع أخرى جالسة ترى حركة الشارع العراقي في مرايا المقهى القديم. لا تنفعنا المواقف الثقافية المستعارة من الآخر في مثل هذه المقارنات، قد يكون هارولرد بنتر الحائز على جائزة نوبل لهذا العام مهما وكبيرا وهو كذلك، لأنه يكتب وفق قناعاته التي وفرها له الشارع الإنجليزي عن الحرب ودور بريطانيا، لكنه لم ير ما يحدث في الشارع العراقي إلا ما تعكسه مرايا الواقع الإنجليزي عنا، قد نفكر معه حيث يفكر وفق ما تمليه عليه مواقفه وبقي علينا نحن أن لا نستعير مواقف غيرنا لنسند بها أخطاءنا عن الشارع العراقي. كل من يكتب عن العراق من نافذته الغربية ويشتم أمريكا أدنى وجودا في العراق من شاعر يكتب عن أمريكا بالقسوة نفسها وهو موثق إلى الشارع العراقي. أستميح عذرا أن ألمحت للبعض من أدبائنا العراقيين في الخارج، ولكني أجد أن كبرياء المثقف العراقي لا تلتصق بجلد أي هارب من الشارع العراقي. نحن نسعى لوجود نوع من النصوص تعكس طريقة وجودنا فيها، همنا الأساس هو أن لا نقول ما لم يحدث، بل أن نراقب ما يحدث، وان نثمن ما يحدث، وان ننتقد ما يحدث، وان نرفض أو نقبل ما يحدث. نحن في مرحلة عراقية ليس فيها مستقر ثابت أو متحرك بلا ثوابت، أننا في دوامة من حركة السلب والجذب التي تمنحها لنا ارادات الناس وهم في حركتهم اليومية.

أنني استعيد الآن المشهد المأساوي الذي مر على بغداد في ٩ نيسان ٢٠٠٣ وهي تسقط دون مقاومة فأجد الشارع فارغا من معناه عندما، كان ممهدا ومنذ فترة طويلة من قبل النظام الفاشي لأن يكون ممرا لدبابات المحتل وأقدام اللصوص والسّراق والمهربين والإرهابيين.

نحن هنا نشاهد كل المشهد المركب الذي يمر أمامنا عبر الشاشات على مسرح الشارع الذي تعرضه كاميرات الفضائيات العربية المتحجرة وصور لدبابات تتحرك في بطء فوق جسور الروح العراقي، وثمة حركة للكتل المكانية وهي تستعيد وجودها بعد أن غيبها الحكام وكأنها تحارب عوضا عن جيش انهزم، لأول مرة نرى أننا في مدينة عارية تخلو من العراق، مدينة تصلح أن تكون ساحة للعبة كارتونية لأطفال القرن القادم، أشباح وحكام منهزمون ودبابات أمريكية وشارع فارغ ومعارضة منعت من المشاركة. عندما انعدم الفعل الذاتي للمعارضة فقد الشارع معناه وأصبح الناس في فراغ بوجود قوى أخرى مبهمة تهيمن على الشارع. هنا يبدو أن ثقافة المعارضة خاصة تلك التي ادعت بوجود جيوش لها على الحدود مع إيران وفي الداخل فارغة تماما من محتوى القدرة على بث اي نوع من الفعل المشارك حتى لو كان على المستوى الذاتي، واستعارت لنفسها ثقافة الفوضى التي انتقلت لاحقا إلى سلطة الفوضى، وبدا لنا ذلك الانتصار واهيا عندما تأكد لاحقا في المحاصصة السياسية التي تعمقت اكثر في تبادل مراتب النهب وتوزيع أدوار السرقة والفساد.

شحنة المكان الغربي

١

سأصف لك يا صديقي القارئ المكان الغربي الذي أراه في أيام الخريف، واخترت الخريف لأنه عندي من أجمل الفصول، وأكثرها تحديا للطبيعة وأجملها موقفا عندما يتحدث مع موت الأشياء، عندئذ سيكون اختياري للمكان الغربي متوافقا مع غروب الفصول، وإن أضفت إليه ما نحن عليه من غروب العمر تجد الثلاثة على توافق تام: الغرب والغروب والخريف. والثلاثة أمكنة تتجدد عندما تتحرك، وتتبدد عندما تسكن، فكل واحد منها ذات لا تنشطر في اللغة إلا إلى نصفين: "ذاتُ- كَ" و"ذاتُ- هُ". ذاتٌ تراها وذاتٌ تراك. وما بين الذاتين ثمة ذاتٌ ثالثة هي الجمال/ الإبداع.

المكان الغربي إشكالية معرفية قبل أن يكون معطى خارجيا لك، فهو وليد ثقافة متراكمة يضاف إليها كل يوم حصيلة تجارب بعضها غير مكتمل أنك لا تجد نفسك دائما فيها لسرعة تحولاتها فكل أمكنة الغرب تستنسخ روح محطة القطار أو موقف الحافلة تتغير بتغير الركاب وتتبدل عندما لا تجد تحريكا أنه في حركة لولبية تحفر في المكان الشامل كما تحفر في الذات. ولكي تستبطن الأشياء لحاستك النقدية عليك أن تصغي لروح الشجر والرصيف، فهما روحان متجاورتان ومتحاورتان دائما لينتجا نصا بصريا هو القدرة على ضح الحياة في الأشياء الجامدة، كل الأمكنة الغربية لا ترى خلال قشرتها الخارجية عليك كي تعرفها ان تنقب فيها فهي تراكم معرفي غارق في الخيال وبعيدة جدا عن الممارسة القصدية بل هي في أفضل حالاتها تبدو أنها غير مشاكسة واعتيادية وأليفة ومرغوب بها، لكنها تضمر حاسة الاختباء عنك وعن قدرتك كلما كشفت عن مستوياته الخفية.البحث فيها إضافة لها ومعاينتها بعين الكاميرا لا تكشف لك عن أبعادها إذ لا بد من كاميرا ومسحاة كي تحفر لتصور.

٢

يتيح المساء لي أن أمعن التأمل فينا نحن الثلاثة: الخريف والمكان الغربي والعمر. فنافذة مكتبتي تطل على تقاطع لشوارع خضراء مضيئة، تطل هي الأخرى علي عبر نافذتي عندما تزحف باصفرارها لتحتل كرسيي وطاولتي وكأسي، ويتيح لي النهر الذي بجواري أن أراه وهو خال من الطير الذي هاجر إلى مناطق أخرى فأبقى لي أعشاشه ببيوضها المتكسرة. ويتيح لي الضوء والظل المتكسر ليلا أن أتأمل حركة الناس وهم قلة وقد اختلطت بحركة القطط والعشاق، لذا فأنا في تكوين رمادي خليط من: كلام، ولغة، وممارسة، ورؤية، ولون. هذا الخليط يفرض علي متابعة من نوع آخر وهي أن لا تترك مسافة بينك وبين الأشياء التي تراها. فعند الاقتراب منها تمنحك فرصة أن ترى ذاتك وهي تحلق في أبعاد الثقافة التي أنتجت كل هذه الرؤى، وقد تخفق عندما لا تمعن جيدا في حركة هذه المفترقات. لذا ومن طبيعة المكان الغربي أن يفرض تعاملك معه بطريقة مغايرة لما كنا قد تعودنا عليه عندما نرى أمكنتنا الشرقية، هنا عليك أن تدرك أن كل الأمكنة هي عمارة بعضها يقف على أقدام وبعضها يضطجع على فراش الأرض وبعضها يجمع بين الاثنين وعليك بعد ذلك أن تجد في هذا التداخل تركيبة من لغات مختلفة. الغريب في الأمر أن وجود وجمالية هذه الأمكنة لم تلغ بتبدل الليل بالنهار، فهي في كل أوقاتها مانحة للجمال. وهو ما يجعل هيمنة غير اعتيادية على معطيات طبيعية - الشمس والقمر- كونت في شرقنا القاسم المشترك لفاعلية الألوان في اللوحة. ربما يقودنا هذا للحديث عن بنية جمالية غير معروفة في لوحات الكثير من الفنانين الغربيين وهي الرؤية الرمادية أو المضببة، قد يعزو البعض سبب ذلك للمناخ، بما فيه من غيوم ومطر وبرودة وتلج، ولكني اعزوها للتقارب بين رؤيتين للأمكنة نفسها لتصبح رؤية واحدة، وهي أن هذه الأمكنة واحدة وهي في ضوء النهار الذي لا يختلف كثيرا عنها وهي تحت أنوار الليل. لقد أوصلت حضارة المدينة الحديثة الفنون إلى طريق مسدود عندما تحولت الأمكنة الغربية إلى لوحة فنية، وهو ما يجعل التحولات سريعة وجذرية وعميقة في اللوحة الغربية.

٣

هو الخريف يا صديقي، يطرق جسدي و يطرق المدينة الغربية والناس، يطرقني أنا المرئي واطرقه أنا الرائي، خريف في لوحة لفان كوخ مشبع بضربات الأصفر المثمر، وفي أعماقه ثمة بقع خضراء مختفية وراء كتل العشب والقمح والأرض، بينما يبدو الأفق ببيوت من قش وناس منحنين على الأرض، وثمة امل في كل هذا الاصفرار المثمر هو غيمة تزحف نحونا، وثمة من يتوسد الطريق: حذاء الفلاح الذي ظهر بهيأة مختلفة وبوضع كما لو كان لحظة وجود أبدية حذاء قيل عنه الكثير أنه يمثل الحداثة وما بعد الحداثة، هكذا يصفون حذاء فان كوخ.

٤

في لوحات فان كوخ يمثل الأصفر ثراء الحقول، خريف المدن ليس مثل خريف الحقول، خريف الحقول كثرة فهو نفي للربيع، في حين خريف المدن تجسيد للعزلة، خريف المدينة محكوم بعادة الطبيعة: الربيع أخضر والشتاء أبيض، والصيف سمائي. أما الخريف الآن فهو عجوز منتصب القامة يمشي على عكازين اثنين أنا والمكان: أوراق الشجر الأصفر المتساقط فوق الشوارع والأرصفة، تنبئ عن لغة الأفول، وأنا الذي أراه ويراني ننبئ معا عن لغة دوران الفصول. كلانا يزحف على المدينة والمكان زحف من يحمل أثقال ماضيه. خريف المدينة الغربية مصحوب ببكاء السماء: غيوم ومطر وضياع هالة الشمس وغربة للروح وابتداء لارتداء الملابس الغامقة ولغة تغيِّب الضوء ولغة تغيِّب حديث الأخضر، لتصبح الحدائق فيه عجائز غارقة في عزلتها. وقتها ستتحول البنايات والأشجار إلى أعمدة تضاء بمصابيح الغياب. خريف بوجود مادي وروحي يسحب معه كل المباهج ملقيا بك في شرنقتك معوضاً بتدفئة الأعين. هذا الموت الخريفي الذي يهيمن على الشارع الغربي مبعثه حياة كامنة فيه، حياةً أن تتغذى منه كي تنهض ثانية. وبمثل هذه الدورة نعيد ترتيب ذاوتنا، فنمد أعناقنا للسماء حينا ونخفضها للأرض حينا أخر، هذه الدوامة تتجسد وجودا في حركة أجسادنا، حيث الزمن يفرد للعمر مكانا فيه، دوران تراه ممثلا في اخضرار ثم اصفرار ثم بياض فغياب فنهوض. فمن كان وجهته الشمس في الربيع ينزل في الخريف للأرض وللظلمة، ومن كان وجهته سماء وبحر في الصيف يغادر لبياض الثلج، فالأوراق المتساقطة أعمار بانتظار المكنسة التاريخية لتزيحها عن أرواحنا كي نواصل والشارع تاريخنا المشترك. أما نحن فتنمو على أجسادنا ندب الفصول لنتشبث بالحياة.

٥

لا أحد يفترض أن هذه الأوراق الصفراء التي يمتلئ بها الشارع بينما الأشجار تنتصب واقفة عارية منها أنها ستذهب للمصانع، هذه صورة ليس بمقدورنا تخيلها رغم واقعيتها، كأن يكون المبرر من سقوطها على الأرصفة والشوارع والأرض الخضراء هو قولنا أنها جزء من الصناعة والحداثة، ربما ثمة توافق بين فصل الخريف وجوع آلات المصانع للورق او للأعلاف، جوع الحداثة الغربية، هذه افتراضية أخرى أن يتحول مكاننا الغربي إلى منفعة جمالية أو وظيفية، ولكننا نقول خلال المشاهدة التي بالضرورة لن تكون حيادية أن شيئا مثل هذا يحدث دائما، ثمة موتى يذهبون لتغذية الأرض. الخريف صفرة تنخفض عن مستوى الرؤية فهو صديق لأعماق الأرض، بينما الربيع اخضرار يصعد للسماء الخضرة ترتفع. وأنت تتجول ببصرك في المكان الغربي بين هذه الثنائية الأزلية، يتحول السقوط أو الارتفاع إلى نص، عندئذ يكون اللعب في الثنائية نتاجا فنيا. لذلك يميل الفلاسفة إلى خلق ثلاثية بين ذبول الشجر ونموه هو البعد ثالث أي الجمال. فالنص الإبداعي لا يلتزم بحرفية الواقع لأنه ليس نتاجا للواقع، بل يلتزم بقدرة المؤلف على صياغة جمالية من مفردات الواقع، وهذه الصياغة الجمالية يجب أن لا تكون مطابقة للواقع وإلا خلقنا جمالا لا قيمة له. المطابقة موت لا حياة بعدها في حين المفارقة تفّرد في النسب وصياغة لإرادة حرة في أن ترى الواقع غير ما يراه الإنسان العادي. هذا هو البعد الثالث الكامن في ثنائية الطبيعة الموت / الحياة. ووحدها هذه الثنائية تجعل لوحة فان كوخ عن الحقول مليئة باللون الأصفر ليس لأن لون القمح أصفرا، بل لأنه يعامل اللون بطاقة الخريف والربيع معا بطاقة المنح والموت، وهي طاقة منبثقة من مخيلة المعايشة اليومية لحقول هولندا الخضراء الممتلئة بصفار الثمر.

٦

بالطبع ليس كل ما نشاهده في المكان الغربي حقيقة، ولكنه ليس وهما على الإطلاق. فثمة ما هو فني مفترض يغطي ما هو واقعي محسوس. الكثير مما يمكن أن نصدقه كواقع هو ليس واقعا بالضرورة.هنا بدأ دمج المخيلة بالواقع عن طريق الارتفاع بحساسية الفرد لمستوى أن يعيش المفترض الواقعي. خذ ثورة الإعلانات وأهمية الأغلفة في السوق، بينما البضاعة تركن

في جوف الغلاف لا تراها ثمنها هو قيمة ما يعلن عنها. على العكس من بضاعتنا مكشوفة لا تراها العين بل المعدة. أي أن الغلاف المصمم بخبرة الفن والمقدم بطاقة مخيلة السوق والعولمة هو الذي يستحوذ عليك. نحن نعيش هنا في أغلفة حياتية تبدو جميلة من الخارج لكنها قاسية لمن لا يحسن التعامل معها، البيت الجميل غلاف، الشارع الأخضر غلاف، الترام غلاف، السوق غلاف، الصحافة غلاف، الإعلان غلاف، الرفاهية غلاف... الخ فالمكان الغربي يخفي تراجيديته لانه لم يتقدم بسهولة، ثمة صراع جذري وعريق استغرق مئات السنين كي يوفروا للناس عيشة ليس فيها تراجع او فقر. فلا مجال هنا لتركيب ذهنية مفترضة أن كل الأشياء تتدحرج أمامك للقبر بقدر ما يمكن القول أن كل الأشياء تعيد لك زمنك المفقود.. فالشارع القيري المبلط أمامك، نهر من جريان الأشياء. فعلى مرتفع الأرصفة الواطئ والشعري والمنساب بهدوء إلى بحر الشارع وإلى خارجه، تنمو أحاسيس لم تجد يوما أنها بعيدة عن حاجتك المضمرة، ولم تستطع بغير هذا أن تتحسس الحياة رغم أن العمر يتقد بك، ثمة طفولة دائمة تراهن عليها أشياء الحياة الغربية. نحن هنا لا نقرا بل نكتب لغة المكان بشحنته اليومية وهو يفرز لك آلاف الصور الجديدة بسكونه المطبق أو بحركته البصرية الكبيرة المنفتحة. هنا لا شيء يحدث إطلاقا ما تفعله أنت بفعل الحركة هنا هو فن بحد ذاته، الفن لعب واللاعب عندما لا يجد لعبة لا يخلق فنا. نحن عندما نسير أو نقعد اونتأمل أو نلعب نؤلف جزء من طاقة المكان. كل مفردة لوحدها يمكن أن تكتب نصا، ولكن المكان نفسه يكتب نصه. وبذلك تكون حركتنا غير مستقرة شأنها شأن تلك الأوراق المتساقطة من الشجر، وهي تتحرك بفعل الريح على الشارع مطرودة من عليائها لتحط في الشارع وعلى الارصفة وبين أقدام العجلات والمارة بانتظار مكنسة العامل كي تزيحها إلى مكان المعامل والإنتاج.

٧

في العالم الغربي الذي لا يحتفي بطقوس موت البشر بقدر ما يحتفي بحركته هو نحو الحياة، على العكس من عالمنا الشرقي نحتفي بالموت فيه، يتحول الخريف فيه إلى فصل نمو ولكن باتجاه الأعماق، ويتحول الربيع إلى فصل نمو أيضا ولكن باتجاه الأعالي، بينما الشتاء مراوحة بين بين: يقظة ودفء، أما الخريف فاستعادة للبحر الأشيب العطوف. وأنت في خريف

العمر بين غاد ورائح لا تعرف وجهة معينة كما لا تعرفك الجهات. وإلا ما سبب هذه المثيولوجيا الكربلائية المختزنة فينا منذ قرون، وهي تتسيد أجسامنا وعقولنا دون اخضرار ودون أن نصنع منها ولو نتاجا للمستقبل؟ كل ما فيها يشدنا لذلك التطهير الذي يشعرنا بقصورنا نحو المأساة وكأننا ولدنا بذنوب لم تغتفر، في حين أن طاقة الحياة تولد رفضا دائما لكل طقوس التكبيل والحرمان والقمع والمنع للبحث عن الحياة حتى في اصفرار الشجر.

في موثيولوجيا القرى العراقية لا يعيش إلا الحزن وهذه كارثة سيكولوجية - اجتماعية، على الحداثة العراقية بعد انهيار الفاشست أن تعيد تركيبها من جديد لا لتلغي تلك التراجيديا المركبة بل لتوظفها من أجل أن لا يكون ثمة خريف دائم يمارس طقوسه على ذاكرتنا ووجودنا. وإلا فالشبح موجود حتى لو كنا حديثين. نحن حركة دائبة بين الأعالي والأعماق، ومرواحة من سفرة هدأت إلى سفرة لم تهدأ علنا نجد محطة لقطارنا الذي انفلت صمام الأمان فيه.

٨

المكان الغربي يدخر تاريخا من الحروب قد لا نجد لها مثيلا في أي مكان من العالم هذه الدول التي تبدو الآن صغيرة مثل بلجيكا وهولندا والنمسا وبلغاريا ولوكسمبيورغ والمجر والدنمارك والنروج والسويد وغيرها كانت مسرحا لحروب دامية طويلة. في الحياة اليومية للمدينة الغربية لا تشعر بتلك الحروب بل تشعر بإرثها الذي ولد أنماطا مغايرةً للحروب، هذه المغايرة تستقر الآن في البنية المدينية للناس، كل فرد هنا مدينة، وكل سوق مدينة، وكل شارع مدينة وكل منطقة مدينة. والإرث الذي أعنيه هنا هو هذا الذي جئناه نحن هربا من حروبنا لنجد فيه طمأنينة في ما بعد حروبهم. فالمدينة التي تنهض بعد حروب تكون حاضنة للقلقين، ستكون مدن العراق كذلك. المدينة التي أعيش فيها وهي "لاهاي" المحتضنة لمحكمة العدل الدولية مرت عليها عجلات كل الحروب الأسبانية والفرنسية والألمانية فكانت درعا متقدما للأرض المنخفضة، وفيها عسكر النازيون واتخذوا من بناية "كورن هوس "في شخيفيننك التي تطل على المانش يتطلع النازيون منها لإنجلترا. البناء ما يزال شامخا، بينما البحر العجوز بقي كما هو يحمل سفن كل الحروب دون ان ينتمي لحرب. في حين أن النازية انهزمت ومدينة لاهاي تختزن كل هولندا.

٩

لا تجد مكانا في المكان الغربي لا ينشئ علاقة ما مع بقية الأمكنة، وكأنه وحدة هندسية جمالية تعتمد الترابط بين كل مكونات المنطقة، سأتحدث لك عن ثلاث حالات أجدها مترابطة:

الأولى حال الترابط :علبة نفايات الورق وبجوارها علبة نفايات القناني الفارغة موضوعة في الحديقة الممر بين البيوت مكانها يتناسب وحجم المسافة التي تقطعها إليها بحيث لا تجد صعوبة في أن تلقي الجرائد والإعلانات الزائدة عن حاجتك وأنت في الطريق إلى السوق أو إلى منطقة الترام أو إلى المقهى الخاص بالحي، بمعنى أنك لا تقصد أيا من هذه الأماكن إلاّ وتكون الأمكنة الأخرى في مسارك العام.

الحال الثانية موقف الترام الذي يكون قريبا بمسافات محددة عن مكان سكنك بالطبع ان هذا الموقع يحتل المرتبة الأهم لكل سكان الحي الذين لا يملكون وسائط نقل أخرى، فهو يقع في منتصف الحي والمسافة بينه وبين سكنك مهما تكون لا تزيد عن خمس دقائق أو أقل لذا عليك إن كنت ممن يستخدم الترام يوميا أن تحصل على جدول حركة الترامات وهي متوفرة في كل الأمكنة وفي الانترنيت، لذا سيكون خروجك ووصولك للترام ومن ثم وصولك للعمل أو للموعد محددا بالدقة، فتحسب أن العلاقة بين منطقة الترام وبيتك ترتبط بقدرتك على حساب الوقت الكافي وإكمال تجهيز نفسك للخروج المضبوط. وهذا يعني أن تنظيما هندسيا يدخلك في عصر التنظيم الأعم للحياة يمارس وجوده عليك بتنظيم أدق تفاصيل حياتك اليومية، فتشعر أن يومك مثمر وان بمقدورك بتنظيم الوقت أن تحصل على فائض زمني يمكنك أن تستثمره في أنشطة أخرى.

الحال الثالثة هي تنظيم الأرصفة وصفوف الأشجار والممرات الخاصة بالمشاة والدراجات والسيارات والمماشي الجانبية من الشارع العام إلى بيتك، ففي هذه الحزمة من التنظيمات الصغيرة والكبيرة تتضح المدينة على حقيقتها العمرانية، ليس هناك من يستطيع أن يحجب عنك طريقا أو رؤية أو ممرا، فالكل يستطيع وبوضوح أن يستعمل كل الممرات مهما كانت دون أن يعني ذلك ملكية لأحد دون آخر. هل اقتربنا من المدينة الحديقة كما يطالب ماركس للمدن الحديثة أن تكون؟ ولكن ماركس نفسه يقر بوجود عوامل كامنة في كل نقلة تقدم، قد تفضي هذه

النواة التدميرية إلى تهديم وإذابة كل النوى التقدمية ما نحسن التفكير الجلي الذي يقودنا دائما إلى مراقبة لطرفي العملية : الأمكنة وهي في تحولاتها اليومية والناس وهم في استعمالاتهم اليومية لهذه الأماكن وعلى الاثنين : المكان ومستخدمه أن يعيا أن التحول من – إلى هو الأفضل تصورا عن قدرة التطور على الاستمرار دون ثورات فاصلة.

١٠

وأنت يا خريف العمر أين تجد ضالتك؟ في كاس نبيذ لم يفرغ بعد؟ أم في جلسة بمقهى الرصيف الذي لا تجيد الكلام فيه، أم في تلك الصور المنبعثة من الذاكرة والمتجهة نحوك وأنت تعيش الخريف على الأرض وتراه وهو يقضم الحياة ويحيلها إلى حطام ؟ أم أنك ستجد في الشتاء بعض سلوتك حينما يعوض الموقد لك بعض ما افتقدت أنت متدثر بعباءة الريح البيتي؟ شتان أن تبقى هكذا أو أن تزحف، فالأمر لم يعد ان تكون ساكنا والشيب كل الشيب يزحف عليك.

المكان الغربي وهو يعيش سلوته اليومية قاس وعنيف وله لغة لا نفهمهما نحن الطارئين عليه ولذا أعجب من شاعر يكتب قصيدة عن حمامة تطل على نافذته فيجعل منها رسولا لأرضه، أهو البعد عن البلاد التي...!! أتعجب من كاتب آخر يقيس ما يراه هنا بما مضى في بلاده فلا يجد لما مضى معنى في الذي يعيشه، فينكفئ لائذا بالصمت أو الشتيمة.. وأعجب من كاتب لا يتعامل كليا مع المكان الغربي خوفا من أن يقضي على النوستالجيا الدفينة فيه، وأخشى على ثقافة لا تجد لغتها إلا في تلك البقع الآفلة والمنسية في زوايا الذاكرة وأمامه هذا الفيض من الحب والألوان، ولكن خشيتي ليست كلها في محلها ما دمنا لا نعرف الحلم في الطيران من أرضنا لسماوات أخرى، هذا الاغتراب المضني يقود إلى العدم.

الفهـرست

الفصل الاول

شحنات البؤر المكانية ١١

شحنة البؤرالمكانية والتبئير ٢٢

الفصل الثاني

شحنة المكان الروائي ٢٩

شحنة الفضاء، شحنة المنطقة، شحنة الموقع ٣١

شحنة البلدة الصغيرة ٥٢

حديث المكان أم الحديث عن المكان ٦٤

شحنات السيرة المكانية ٧١

الفصل الثالث

شحنات العمارة ٧٩

جدلية العمارة : دراسة في قصر الأخيضر للدكتور المهندس رفعت الجادرجي ٨١

شحنة التراث والمعاصرة :قراءة في رؤى معمارية للدكتور المهندس خالد السلطاني ٩٤

الفصل الرابع

شحنات الأشياء	١٠٣
شحنة المصطبة والظل	١٠٥
شحنة المكنسة والرصيف	١١٥
عمارة الأرصفة بين تنظيم المدينة وحرية المواطن	١٢٤
المدينة والرصيف	١٣٤
الأرصفة والقمع	١٣٩
شحنة الستائر	١٤٣
شحنة الأشياء المهملة	١٥١
شحنة السوق / الممر	١٥٥
شحنة الزقاق	١٦٦
شحنات غرف السجون	١٧٤
شحنة مرايا المقهى	١٧٩
شحنة المكان الغربي	١٨٥

إصدارات وزارة الثقافة والفنون والتراث
إدارة البحوث والدراسات الثقافية

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
١	البدء من جديد	حصة العوضي	٢٠٠٠
٢	بداية أخرى	فاطمة الكواري	٢٠٠٠
٣	أصوات من القصة القصيرة في قطر	د. حسن رشيد	٢٠٠٠
٤	دنيانا .... مهرجان الأيام والليالي	دلال خليفة	٢٠٠٠
٥	قالت ستأتي	جاسم صفر	٢٠٠٠
٦	غنج الأميرة النائمة	فاروق يوسف	٢٠٠١
٧	وريثة الصحراء	سعاد الكواري	٢٠٠١
٨	ويخضر غصن الأمل	أحمد الصديقي	٢٠٠١
٩	بستان الشعر	حمد محسن النعيمي	٢٠٠١
١٠	رومانوف وجوليت	ترجمة/ النور عثمان	٢٠٠١
١١	الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة	د. حسام الخطيب	٢٠٠١
١٢	الحضن البارد	د. حسن رشيد	٢٠٠١
١٣	سحابة صيف شتوية	خالد عبيدان	٢٠٠١
١٤	سيرة الوجع	أمير تاج السر	٢٠٠١
١٥	وجوه خلف أشرعة الزمن	حصة العوضي	٢٠٠١
١٦	حافة الموسيقى	غازي الذيبة	٢٠٠١
١٧	قصص أطفال	د. هيا الكواري	٢٠٠١
١٨	أوراق نسائية	د. أحمد عبد الملك	٢٠٠١
١٩	الفريج	إسماعيل ثامر	٢٠٠١
٢٠	الأعمال الشعرية الكاملة ج١ ذ ج٢	د. أحمد الدوسري	٢٠٠٢
٢١	علمني كيف أحبك	معروف رفيق	٢٠٠٢
٢٢	قصص وحكايات شعبية	خليفة السيد	٢٠٠٢
٢٣	رحلة أيامي	صدى الحرمان	٢٠٠٢
٢٤	جرح وملح	عبد الرحيم الصديقي	٢٠٠٢
٢٥	خلف كل طلاق حكاية	وداد الكواري	٢٠٠٢

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
٢٦	دراسات في الإعلام والثقافة والتربية	د. أحمد عبد الملك	٢٠٠٢
٢٧	النثر العربي القديم	د. عبد الله إبراهيم	٢٠٠٢
٢٨	كأن الأشياء لم تكن	جاسم صفر	٢٠٠٢
٢٩	نعاس المغني	عبد السلام جاد الله	٢٠٠٢
٣٠	مدى	د. زكية مال الله	٢٠٠٢
٣١	قال المعنى	خليل الفزيع	٢٠٠٢
٣٢	المسرح الألماني المعاصر	د. عوني كرومي	٢٠٠٢
٣٣	المسرح في بريطانيا	محمد رياض عصمت	٢٠٠٢
٣٤	إبراهيم ناجي - الأعمال الشعرية المختارة	حسن توفيق	٢٠٠٢
٣٥	مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق	د. صلاح القصب	٢٠٠٣
٣٦	النوافذ السبع	صيتة العذبة	٢٠٠٣
٣٧	الرحيل والميلاد	جمال فايز	٢٠٠٣
٣٨	أوراق ثقافية	د. كلثم جبر	٢٠٠٣
٣٩	بدائع الشعر الشعبي القطري	علي الفياض/ علي المناعي	٢٠٠٣
٤٠	شبابيك المدينة	ظافر الهاجري	٢٠٠٣
٤١	حضارة العصر الحديث	د. شعاع اليوسف	٢٠٠٣
٤٢	المتراشقون امسرحيةب	غانم السليطي	٢٠٠٣
٤٣	معاناة الداء والعذاب في أشعار السياب	د. حجر أحمد حجر	٢٠٠٣
٤٤	سحائب الروح	سنان المسلماني	٢٠٠٣
٤٥	أصوات قطرية في القصة القصيرة	د. عبد الله إبراهيم	٢٠٠٣
٤٦	ذاكرة الإنسان والمكان	خالد البغدادي	٢٠٠٣
٤٧	إبراهيم العريض شاعراً	عبد الله فرج المرزوقي	٢٠٠٣
٤٨	الصحافة العربية في قطر	إبراهيم إسماعيل	٢٠٠٤
٤٩	أم الفواجع	علي ميرزا	٢٠٠٤
٥٠	صباح الخير أيها الحب	وداد عبداللطيف الكواري	٢٠٠٤
٥١	الصحافة العربية في قطر « مترجم إلى الإنجليزية »	إبراهيم إسماعيل ترجمة / النور عثمان	٢٠٠٤
٥٢	لآلئ قطرية	علي عبد الله الفياض	٢٠٠٥

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
٥٣	الأعمال الشعرية الكاملة	مبارك بن سيف آل ثاني	٢٠٠٥
٥٤	التفاحة تصرخ.. الخبز يتعرى	دلال خليفة	٢٠٠٥
٥٥	إدارة التغيير	عبد العزيز العسيري	٢٠٠٥
٥٦	الشعر الحديث في قطر	د. عبد الله فرج المرزوقي	٢٠٠٥
٥٧	الشرح المختصر في أمثال قطر	خليفة السيد	٢٠٠٥
٥٨	لؤلؤ الخليج ذاكرة القرن العشرين	خالد زيارة	٢٠٠٥
٥٩	على رمل الخليج	محمد إبراهيم السادة	٢٠٠٥
٦٠	إبداعات خليجية	(مسابقة القصة القصيرة لدول مجلس التعاون)	٢٠٠٥
٦١	الأدب المقارن وصبوة العالمية	د. حسام الخطيب	٢٠٠٥
٦٢	مهارات الإرشاد النفسي وتطبيقاته	د. موزة المالكي	٢٠٠٥
٦٣	تجريبية عبد الرحمن منيف في مدن الملح	نورة محمد آل سعد	٢٠٠٥
٦٤	المعري يعود بصيراً	د. أحمد عبد الملك	٢٠٠٥
٦٥	وردة الإشراق	حسن توفيق	٢٠٠٥
٦٦	مجاديفي	حصة العوضي	٢٠٠٥
٦٧	الأعمال الشعرية الكاملة ج١	د. زكية مال الله	٢٠٠٥
٦٨	أسباب للانتماء	رانجيت هوسكوتي ترجمة/ ظبية خميس	٢٠٠٥
٦٩	تباريح النوارس	بشرى ناصر	٢٠٠٥
٧٠	المرأة في المسرح الخليجي	د. حسن رشيد	٢٠٠٥
٧١	أبو حيان .. ورقة حب منسية	حمد الرميحي	٢٠٠٥
٧٢	تطور التأليف في علمي العروض والقوافي	د. أنور أبو سويلم د. مريم النعيمي	٢٠٠٥
٧٣	أحزان كبيرة	أمير تاج السر	٢٠٠٥
٧٤	الديوان الشعبي	عيد بن صلهام الكبيسي	٢٠٠٥
٧٥	ذاكرة الذخيرة	علي بن خميس المهندي	٢٠٠٦
٧٦	تجليات القص مع دراسة تطبيقية في القصة القطرية	باسم عبود الياسري	٢٠٠٦
٧٧	سمط الدهر « قراءة في ضوء نظرية النظم »	د. أحمد سعد	٢٠٠٦

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
٧٨	كان يا ما كان	خولة المناعي	٢٠٠٦
٧٩	الظل والهجير « نصوص مسرحية »	د. حسن رشيد	٢٠٠٦
٨٠	الرواية والتاريخ	مجموعة مؤلفين	٢٠٠٦
٨١	وجوه متشابهة « قصص قصيرة »	خليفة عبد الله الهزاع	٢٠٠٦
٨٢	المسرح والمدينة	د. يونس لوليدي	٢٠٠٦
٨٣	الأعمال الشعرية الكاملة ج٢	د. زكية مال الله	٢٠٠٦
٨٤	الدفتر الملون الأوراق	حصة العوضي	٢٠٠٦
٨٥	الظل وأنا	نسرين قفة	٢٠٠٦
٨٦	حقيبة سفر	صفاء العبد	٢٠٠٦
٨٧	مسرحيات قطرية (أمجاد يا عرب - هلو Gulf)	غانم السليطي	٢٠٠٦
٨٨	العالم وتحولاته (التاريخ ذ الهوية - العولمة)	د. إسماعيل الربيعي	٢٠٠٦
٨٩	موال الفرح والحزن والفيلة « نصان مسرحيان »	حمد الرميحي	٢٠٠٦
٩٠	حكاية جدتي	مريم النعيمي	٢٠٠٦
٩١	صورة المرأة في مسرح عبدالرحمن المناعي	إمام مصطفى	٢٠٠٦
٩٢	ديوان ابن فرحان	حسن حمد الفرحان	٢٠٠٧
٩٣	موال الفرح والحزن والفيلة « مترجم إلى الفرنسية »	حمد الرميحي	٢٠٠٧
٩٤	الفن التشكيلي القطري.. تتابع الأجيال	خالد البغدادي	٢٠٠٧
٩٥	دراسة في الشعر النبطي	حمد الفرحان النعيمي	٢٠٠٧
٩٦	بداية أخرى « مترجم إلى الفرنسية »	فاطمة الكواري	٢٠٠٧
٩٧	وجع امرأة عربية « مترجم إلى الفرنسية »	د. كلثم جبر	٢٠٠٧
٩٨	الخيل.. رياضة الآباء والأجداد	صلاح الجيدة	٢٠٠٧
٩٩	النقد بين الفن والأخلاق، حتى نهاية القرن الرابع الهجري	د. مريم النعيمي	٢٠٠٨
١٠٠	وداع العشاق	حسين أبو بكر المحضار	٢٠٠٨
١٠١	الوزة الكسولة	د. لطيفة السليطي	٢٠٠٨
١٠٢	المهن والحرف والصناعات الشعبية في قطر	خليفة السيد محمد المالكي	٢٠٠٨
١٠٣	العشر الأوائل.. رائدات الفن التشكيلي في قطر	خولة المناعي	٢٠٠٨
١٠٤	الرواية العربية.. رحلة بحث عن المعنى	عماد البليك	٢٠٠٨

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
١٠٥	دراسات في تاريخ الخليج العربي الحديث والمعاصر	د. عبد القادر حمود القحطاني	٢٠٠٨
١٠٦	السلاحف البحرية في دولة قطر	د. جاسم عبد الله الخياطد. محسن عبد الله العنسي	٢٠٠٨
١٠٧	تجليات اللون في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين	د. ماجد فارس قاروط	٢٠٠٨
١٠٨	الموسوعة الصيدلانية	د. زكية مال الله	٢٠٠٩
١٠٩	المدارس المسرحية منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر	أ. د. جمعة أحمد قاجة	٢٠٠٩
١١٠	من أفواه الرواة	علي عبد الله الفياض	٢٠٠٩
١١١	صورة الأسرة العربية في الدراما التلفزيونية	د. إبراهيم إسماعيل	٢٠٠٩
١١٢	دور الدراما القطرية في معالجة مشكلات المجتمع	د. ربيعة الكواري د. سمية متولي عرفات	٢٠٠٩
١١٣	ديوان الغربة	إسماعيل تامر	٢٠٠٩
١١٤	الحب والعبودية في مسرح حمد الرميحي	خالد سالم الكباني	٢٠٠٩
١١٥	قصة حب طبل وطارة « مترجم إلى الفرنسية»	حمد الرميحي	٢٠١٠
١١٦	التراث والسرد	د. حسن علي المخلف	٢٠١٠
١١٧	ديوان الأعشى الكبير (جزءان)	تحقيق د. محمود إبراهيم محمد الرضواني	٢٠١٠
١١٨	توظيف التراث في شعر سميح القاسم	لولوة حسن العبد الله	٢٠١٠
١١٩	إساءة الوالدين الى الابناء وفاعلية برنامج إرشادي لعلاجها	أمل المسلماني	٢٠١٠

السيرة الذاتية

ياسين النصير

- ولد عام ١٩٤١ بمدينة القرنة التابعة لمحافظة البصرة
- انتقل إلى بغداد عام ١٩٧٠
- حلَّ في هولندا لاجئاً في كانون الثاني ١٩٩٥

المؤلفات النقدية

١ - قصص عراقية معاصرة مشترك مع الناقد فاضل ثامر- دار الرواد بغداد ١٩٧١

٢ - القاص والواقع دراسات في الرواية والقصة بغداد ١٩٧٥

٣ - وجهاً لوجه دراسات في المسرح - اتحاد الأدباء في العراق بغداد ١٩٧٦

٤ - الرواية والمكان الجزء الأول دراسة نظرية تطبيقية الموسوعة الصغيرة رقم ٥٧ بغداد ١٩٨٠

٥ - الرواية والمكان الجزء الثاني دراسة نظرية تطبيقية، طبعة أولى :مجلة آفاق عربية عدد ٨ حزيران بغداد ١٩٨٠. طبعة ثانية دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦

٦ - دلالة المكان في قصص الأطفال دراسة نظرية تطبيقية، الطبعة الأولى دار ثقافة الأطفال بغداد ١٩٨٥، الطبعة الثانية ٢٠٠٠ دمشق - مجلة المدى

٧ - إشكالية المكان في النص الأدبي دراسات في الشعر والرواية بغداد. دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦

٨ - المسرح العراقي مشترك نشر اليونسكو ١٩٨٨ نشر على ورق الاستنساخ

٩ - بقعة ضوء بقعة ظل دراسات في المسرح بغداد دار الشؤون الثقافية ١٩٨٩.

١٠- الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي- يتناول الشعر والرواية والقصة والملاحم والحكايات، الطبعة الأولى: — الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٣، الطبعة الثانية: الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية عدد ٥٧ القاهرة يونيه عام ١٩٩٨

١١- التجربة والوعي دراسة في الأدب الأردني الفلسطيني- دار الكرمل- عمان- ١٩٩٤

١٢- المساحة المختفية دراسة في الميثولوجيا الشعبية المركز العربي-- بيروت- ١٩٩٥

١٣- جماليات المكان في شعر السياب – دار المدى - دمشق-١٩٩٦
١٤- في المسرح العراقي المعاصر دراسات ونقد في المسرح العربي صحراء ٩٣ - بروكسل- ١٩٩٧
١٥- مختارات من القصة العراقية - القاهرة - ١٩٩٨
١٦- سعد علي وفن العلاقة دراسة في الفن التشكيلي دمشق دار المدى عام ١٩٩٩
١٧- شارع الرشيد – عين المدينة وناظم النص- دار المدى دمشق ٢٠٠٣
١٨-عنف الفرشاة – مقالات في الفن التشكيلي- دار دون كيشوت- دمشق ٢٠٠٣.
١٩- الارجوانة الحمراء– مقال في المسرح الكردي المعاصر- الطبعة الأولى إصدار جمعية رهفه للثقافة الكردية في برلين ٢٠٠٣، صدر بطبعة ثانية، عن دار سردم – السيلمانية، عام ٢٠٠٨.
٢٠- شعرية الماء-- مقالات في الشعر – افاق النقد مصر القاهرة ٢٠٠٤ العدد ١٤٦
٢١- مقتل الحلم الثالث، مسرحية، بالاشتراك مع الدكتور عوني كرومي –الاسكندرية ٢٠٠٧.
٢٢- الرؤية بعين الطائر رؤية بصرية للمكان الأردني – دمشق -٢٠٠٧
٢٣- ما تُخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، بيروت ٢٠٠٨، من إصدارات المجلس العراقي للثقافة.
٢٤- أسئلة الحداثة في المسرح، من إصدارات مجلة المسرح، ع ١٠، الناشر فرقة مسرح سالار – العراق / السليمانية ٢٠٠٨.
وصدر فصل أسئلة الحداثة في المسرح ضمن مجلد "حصاد القرن" المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين. من قبل مؤسسة شومان عمان ٢٠٠٨.
٢٥- حجر الحروب، مقالات في الحداثة الشعرية، منشورات المدى عام ٢٠٠٩ سوريا دمشق.

المؤلفات المسرحية

١- قصة أوبريت بيادر خير «أول أوبريت عراقي» البصرة ١٩٦٩
٢- القضية - مسرحية البصرة ١٩٦٩
٣- القربان مسرحية معدة عن رواية غائب طعمة فرمان ١٩٧٥
٤- قصة وسيناريو أوبريت السابلة بغداد ١٩٧٤

٥- شارع النهر - مسرحية بغداد ١٩٨٧
٦- الحقيبة- مسرحية - هولندا عام ٢٠٠٢
٧- الحكاية الجديدة –أوبريت- قصة وسيناريو وحوار - هولندا ٢٠٠٦
٨- مسرحية مقتل الحلم الثالث مشترك مع الدكتور عوني كرومي إصدار مكتبة الإسكندرية عام ٢٠٠٧

كتب صدرت عن الناقد ياسين النصير

١- المكانية في الفكر والفلسفة والنقد تاليف زهير الجبوري دار نينوى – دمشق عام ٢٠٠٨

كتب جاهزة للطبع

١- الحروفية والحداثة المقيدة
٢- الخصوبة والنار دراسة في نصب الحرية لجواد سليم
٣- شحنات المكان دراسات نقدية مكانية.
٤- حوار الناس- يوميات حرب
٥- يوميات سائق تكسي تجربتي مع الشارع الليلي في بغداد
٦- وعي المشاهدة – كتابات في الصحافة.

أنشطة مختلفة

- عضو الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء في العراق بين عامي ١٩٧٣- ١٩٧٨
- سكرتير رابطة نقاد الأدب في العراق منذ تأسيها وإلى عام ١٩٨٩
- عضو هيئة تحكيم المسرح في العراق منذ ١٩٧٦ وإلى عام ١٩٨٩
- عضو هيئة تحرير المجلات التالية: الأديب المعاصر، ١٩٧٣- ١٩٧٨ الثقافة الجديدة، ١٩٧٢- ١٩٧٨ مجلة التراث الشعبي ١٩٨٥-١٩٨٨ مجلة السينما والمسرح.
- عضو هيئة تحرير الصحف الآتية : طريق الشعب، الفكر الجديد،

- رئيس تحرير جريدة ثقافة ١١التي تصدر في هولندا منذ عام ١٩٩٨- توقفت عن الصدور بعد التغيير في ٩/نيسان/٢٠٠٣
- اعتمدت الانسكلوبيديا البريطانية كتابات النصير في التعريف بالمسرح العراقي المعاصر.
- ترجمت دراسته عن البنية المكانية في القصيدة إلى اللغة الإنجليزية.
- ترجمت بعض دراساته في المسرح إلى اللغة الألمانية والروسية والهنغارية والهولندية.
- يرأس مؤسسة "ثقافة ١١" التي أسست في المنفى عام ١٩٩٨ ثم واصل برنامجها السنوي في بلجيكا.إلى أن توقفت بعد التغيير في العراق، عام ٢٠٠٣.
- يرأس مؤسسة أكد للثقافة والفنون والنشر في هولندا التي أُسست في ٥-٦ – ٢٠٠٠ وما زالت تقدم برامجها السنوية.
- يرأس مهرجان السينما الوثائقية العراقية في هولندا الذي ابتدأ نشاطه عام ٢٠٠٣ واستمر لثلاث دورات عام ٢٠٠٥ وعام ٢٠٠٧
- أنتخب عضواً في الأمانة العامة للمجلس الثقافي العراقي ٢٠٠٧.
- قدم ندوات شهرية ثقافية لمختلف التيارات الأدبية والنقدية تحت اسم صالون ثقافة ١١ وقد حاضر فيها عدد كبير من المثقفين والمفكرين العرب والمستشرقين في أوروبا.وقد بلغت محاضرات الصالون لوحده أكثر من خمسين محاضرة لغاية ٢٠٠١
- حاضر في عدد كبير من المنتديات الثقافية والمهرجانات الأدبية والمؤتمرات في عموم البلدان العربية والأوروبية بينها: القاهرة بيروت- عمان – دمشق- الكويت- الأمارات–لبنان ألمانيا إنكلترا فرنسا بلجيكا- السويد- الدنمارك- هولندا.
- يكتب في الصحف العربية والمجلات الدورية مقالات نقدية وفكرية.
- نشرت له أمهات المجلات الأدبية المتخصصة مقالات في النقد والفكر.
- ما بين عامي ١٩٥٩ -١٩٨٥ كان لفترات متقطعة نزيل مخافر الشرطة السرية ومقرات الحرس القومي والأمن العامة العراقية في البصرة وبغداد.
- أحيل إلى المحاكم الخاصة مرات عدة لانتمائه السياسي