أوراق

العدد 25 | نوفمبر 2025

مجلة تُعنى بشؤون الفكر والثقافة والإبداع صادرة عن رابطة الكتّاب السوريين

رابطة الكتّاب السوريين

أوراق

مجلة تُعنى بشؤون الفكر والثقافة والإبداع
صادرة عن رابطة الكتّاب السوريين

العدد (25) - نوفمبر 2025

رئيسة التحرير: سوزان خواتمي
مدير التحرير: حسين جرود
المدير الفني: محمد أ. الجبوري

هيئة التحرير:
أحمد خميس - حسين الضاهر
روعة سنبل - عبد الله الحريري
علي صقر - محمد زعل السلوم
مناهل السهوي

الهيئة الاستشارية:
أمل فارس – أنور بدر - خطيب بدلة
زويا بوستان - سلام كواكبي
عبد الرحمن مطر - فرج بيرقدار
موفق نيربية - وائل السواح

رابطة الكتّاب السوريين

www.syrianwa.net
syrianwritersassociation
syrian-writers-association

المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة أوراق:
awraq@syrianwa.net

افتتاحية العدد

من المقاهي إلى الخوارزميات:

رحلة الوعي الجمعي في العصر الرقمي

رئيسة التحرير: سوزان خواتمي

يتغير الوعي الجمعي بفعل عوامل متعددة، اجتماعية واقتصادية وسياسية، إلا أن العامل الأكثر تأثيراً في العقود الأخيرة، كان بلا شك الثورة التكنولوجية الرقمية، بعد أن دخلت في تفاصيل حياتنا اليومية.

قبل الثورة الرقمية، شكلت الصحف والمنابر الثقافية والمقاهي فضاءات حيوية لتبادل الأفكار وتكوين الرأي العام، إذ وفرت الصحف مساحة لمقالات تؤطر الحدث السياسي والثقافي وتحللها، بينما ساهمت المنابر الثقافية في ترسيخ الوعي النقدي، وكانت الحوارات والنقاشات تُدار حول طاولات المقاهي، فمتى تم اختزال كل ذلك، ليستقر في شاشات الهواتف الذكية؟

منذ مطلع العقد الثاني من القرن الحالي، ومع توسع الفضاء الرقمي، وصعود المنصات الاجتماعية، بما أتاحته من بوابات حرة للنقاش وتبادل المعرفة دون وسطاء أو قيود مؤسساتية، أصبح التعبير عن القضايا يلقى تفاعلاً واسعاً عبر تطبيقات مثل: تيك توك وإنستغرام وفيسبوك، يفوق في معظم الأحيان ما تحققه الندوات والمقالات الاكاديمية.

هذا التحول دفع بوسائل الإعلام التقليدية إلى تطوير نفسها، فالصحف الورقية اتجهت إلى تأسيس مواقع الكترونية رديفة، كما بدأت البرامج المرئية على القنوات مثل BBC وSkyNews متابعة آراء الجمهور وعرضها.

التشويش المعرفي

أتاح الفضاء الرقمي مساحات من حرية التعبير، ما خلق وعياً مشتتاً، وانفعالاً جمعياً موجهاً، يمكن تسميته «العقل الجمعي الإلكتروني» الذي يؤثر في السلوك الفردي، ويضعف قدرته على اتخاذ قرارات مستقلة. الاستنتاج السابق خلصت له إحدى الدراسات الجامعية في الجزائر عنوانها "أثر الإعلام الرقمي في تشكيل الوعي لدى فئة الشباب الجامعي»، فالبيئة الرقمية تسبب حالة من التشويش المعرفي، إذ يصعب على الشباب التمييز بين المعلومة الدقيقة والشائعة، وبين الرأي المدروس والانفعال اللحظي.

رغم ما تثيره الرقمنة من تحديات معرفية ونفسية، لا يمكننا إنكار ما أتاحته من فرص غير مسبوقة لنشر المعرفة وتوسيع دائرة المشاركة، فقد مكّنت الأفراد من الوصول إلى مصادر متنوعة، ووفرت منصات للتعبير الحر، وفتحت المجال أمام فئات كانت مهمشة في الإعلام التقليدي لتقديم رؤاها ومطالبها. كما ساهمت في تعزيز الوعي الحقوقي، وتسهيل التعلّم الذاتي، وتشكيل مجتمعات رقمية تتبادل الخبرات والمعرفة عابرة للحدود الجغرافية والثقافية.

عن أحد هذه النماذج، يبرز برنامج «**خطيرة**» الذي تقدمه الإعلامية الأردنية **روان الضامن**، وهو منصة رقمية نسوية تتناول قضايا المرأة بشكل جريء وغير مسبوق، يسهم في إعادة النظر تجاه مفاهيم الجندر والحقوق والصورة النمطية للمرأة.

أستطيع أن أضيف ما يقدمه صاحب المحتوى السوري **بشر نجار** في برنامج «**ديستوبيا**»، الذي يُبسط المفاهيم المعرفية والثقافية بأسلوب الساخر، وقد حققت حلقاته نسب مشاهدة مرتفعة تتجاوز مئات الآلاف.

السلطة الخفية والوعي الفردي

الرقمنة بخوارزمياتها المتقدمة تتحكم في مسارات الانتباه، وتعيد ترتيب أولويات العقل وفقاً لأنماط التفاعل والتفضيلات الرقمية. ورد هذا التصور في أفكار **ميشيل فوكو** حول السلطة الخفية، في كتابه «المراقبة والمعاقبة»، الذي يتوافق مع رؤية **جان بودريار** حول الواقع المُعاد إنتاجه إعلامياً، إذ تصبح الحقيقة انعكاساً لما تفرضه الوسائط من سرديات وصور موجهة.

الفضاء الأزرق رغم انفتاحه الظاهري، فإنه يحمل في الوقت ذاته خطر الانغلاق داخل فقاعات معرفية، تجعلنا كمستخدمين ننساق وراء محتوى مصطنع. لا نرى إلا ما يُراد لنا أن نراه، وفقاً لتفضيلات الخوارزميات ضمن دائرة مغلقة من التأثير المتبادل.

لكن، هل ما زال بإمكان الفرد استعادة موقعه كمُنتِج للوعي، لا كمستهلك فحسب؟

يتطلب توجيه الوعي الجمعي تعاوناً بين التشريع، والتقنية، والتعليم، والمجتمع، كي نضمن أن تبقى الخوارزميات أدوات مساعدة لا أدوات موجهة للوعي، أما على صعيد الوعي الفردي، فإن امتلاك أدوات النشر والتعبير ليس كافياً إن لم يرافقه إدراك يعيد تشكيل المحتوى من الداخل، ويعرضه للتساؤل والتشكيك. إن التفكير المستقل، يستطيع خلق محتوى يُسهم في تفكيك السرديات الموجهة، ويُعيد الاعتبار لدور الفرد في صناعة الوعي الجمعي، لا الانقياد له.

في المحصلة.. إن رحلة الوعي من المقاهي إلى الخوارزميات ليست مجرد انتقال تقني، بل تحوّل في جوهر التفكير الجمعي، يتطلب اليقظة الفردية والمجتمعية كي لا نُختزل في تفضيلات رقمية.

ملف العدد:
البلاد التي نعرف
ولا نعرف..
نصوص وانطباعات حول العودة إلى سوريا بعد سقوط الأسد
28

محتويات العدد

غلاف العدد: لوحة السوق | الفنان نصر سامي - تونس

البحث عن أورفليس 8
سحرية الرواية والقصة والقصيدة الرقّية بين الوراثتين الجينية والبيئية 16
هو الشاي.. رمّانة ميزان الدماغ 24

سوريا التي لم أظن أني سأراها مرة أخرى 29
سبع عشرة حقيبة للمنفى 32
بحر الدهشة 36
عدتُ إلى حلب.. لكنها لم تعد لي! 38

ميلود غرافي: تمثيل المرأة المهاجرة في الرواية العربية المعاصرة 84
من الشعر الإسباني 95

أحشاء الصواريخ 42
البرق 43
الفراغُ الذي يُحدّقُ بي طويلًا 44
خُذيني إلى الدُّرُوبِ البَعِيدَةِ 46
دوره في اللعبة 48
سر الجديلة المستحيل 51
طريق النسيان 53
البيت 54
قفّة 56
نصوص 58

بتول أبو علي: إجابات كثيرة لسؤال واحد 98

المسرحي محمد حسين: السوريون أبناء حضارة.. وسيعيدون للمسرح ألقه 103
المسرح بوصفه مساحة للاندماج الإنساني 107
جدلية النص والعرض في إنتاج المعنى المسرحي 112

رباعية مجزرة الحمام 119
رباعية الخنجر 122
ثبات.. 124

كتاب الخسارات 126
تمرُّد 129
البئر المسحورة 131
صندوق 133
سلك الهوى 136
ملابس مستعملة 138

جمالية الإصبع السادس في إبداع قاصات سوريات 60
آليَّات التَّلقِّي عند شعبان عبد الحكيم في «هيمنة الخطاب» 65
الصراع الداخلي للقيم الإنسانية في رواية باب السلام السماوي 69
النباتية.. سرد يتأرجح بين عوالم الخيال والواقع 72
شهادة عن الألم والنجاة 75
مقاربة نقدية في خفايا الأرواح مجموعة عبد الله النصر القصصية 79

الانحياز إلى النِّسوية بين الاختيار والمحاكمة المجتمعية 140
الكاتبات في أمريكا اللاتينية 144
الخطاب النسوي السوري بين الأصالة والحداثة 146

الحب بعد الثلاثين 154

تصميم وإخراج العدد: محمد أ. الجبوري

كتّاب العدد

حسين جرود
شاعر وصحفي سوري

أحمد خميس
كاتب سوري

عماد أحمد
كاتب سوري

زاهي رستم
كاتب سوري

إبراهيم محمود
كاتب ومترجم سوري

ساناز داودزاده فر
شاعرة ومترجمة إيرانية

علي عمار محمد
كاتب وقاص سوري

محمد زعل السلوم
كاتب وباحث سوري

ميديا عبد المجيد محمود
كاتب سوري

أحمد خضر أبو إسماعيل
روائي سوري

إسراء رفعت القرشي
قاصة وشاعرة من السودان

عامر الطيب
شاعر عراقي

محمد علوش
شاعر فلسطيني

محمد حسني عليوة
كاتب وصحفي مصري

جواد المومني
كاتب وشاعر مغربي

حسين الحضري
كاتب وشاعر مصري

جميل إبراهيم صالح
كاتب عراقي

حامد بن عقيل
شاعر سعودي

نسرين أكرم خوري
كاتبة وشاعرة سورية

د. محمد جمال طحان
كاتب ومفكر سوري

عبد الرحيم الماسخ
شاعر من مصر

فراس المحيثاوي
كاتب وروائي سوري

رحاب عمر
كاتبة مصرية

أحمد الظاهر
كاتب وقاص سوري

أحمد محمود المصطفى
قاص سوري

غفران طحّان
قاصة سورية

سمية الإسماعيل
كاتبة ومترجمة سورية

نورالدين الطويل
باحث ومخرج مسرحي مغربي

مولود داؤد
ممثل ومخرج مسرحي

لبنى ياسين
كاتبة وفنانة تشكيلية سورية

عيسى الشيخ حسن
شاعر وروائي سوري

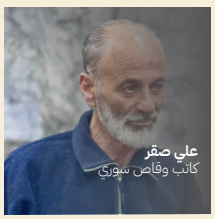
إستبرق أحمد
قاصة وروائية كويتية

نضال جوجك
ناشطة سياسية نسوية سورية

خولة برغوث
باحثة وكاتبة نسوية سورية

مضر عدس
روائي سوري

دلع المفتي
كاتبة سورية كويتية


علي صقر
كاتب وقاص سوري

منذر السليمان
كاتب سوري

د. علياء الداية
باحثة وناقدة سورية

عبد الرحمن أبو المجد
باحث وأكاديمي مصري

شهد شاهين
مترجمة مصرية

البحث عن أورفليس

زاهي رستم

ليست مدينة أورفليس مدينة مفقودة كمدينة أطلنتس[1]، أو مدينة ضائعة بين الرمال كمدينة إرم ذات العماد[2]، تحتاج إلى البحث والتنقيب عنها في الخرائط وكتب التاريخ أو تحت الرمال؛ أورفليس هي مدينة خيالية من كتاب النبي[3] لجبران خليل جبران، والبحث هنا ليس عن مكان المدينة وموقعها، بل عن معنى الاسم وما المقصود من اختيار جبران لهذا الاسم.

ولربما كان من الأسهل سؤال المؤلف جبران عن المعنى الرمزي وما الذي يقصده بهذا الاسم، أو من أين استوحاه وركّبه. ولكن يبدو أن أحداً لم يسأله عن ذلك. أضف إلى ذلك أن جبران صرح بأنه كان يقصد أن يحيط رموزه بالغموض، بل وطالب بعدم إيضاح كلماته الغامضة، كما كتب في إحدى رسائله إلى

(1) مدينة أطلنتس: وترد أيضاً بصفة جزيرة أو قارة أطلنتس. هي قارة أسطورية لم يثبت وجودها حتى الآن بدليل قاطع، ويقال إنها غرقت في المحيط؛ وقد ذكرها أفلاطون في محاورتين: طيمايوس وكريتياس. وتشير بعض الدلائل إلى وجودها في أعماق المحيط الأطلسي. وقام الكثيرون بمغامرات للبحث عنها.

(2) إرم ذات العماد: اسم بلدة قبيلة عاد التي كانت تسكن في حضرموت. وهي أيضاً عنوان أحد نصوص كتاب جبران «البدائع والطرائف» تسرد قصة كاتب شاب اسمه نجيب رحمة يسافر بحثاً عن جنية الأودية لكي يسألها عن المدينة الأسطورية.

(3) النبي: هو عنوان كتاب استغرق جبران في كتابته عشرين عاماً، وصدر في أيلول/ سبتمبر عام 1923م. وقد حقق الكتاب شهرة واسعة، بيع منه ألف وخمسمئة نسخة في الشهر الأول لصدوره، وفي 22 شباط/ فبراير 1926م ذكر جبران أن النبي بات في طبعته العاشرة، وأنه تُرجم إلى إحدى عشرة لغة أوربية من بينها الفرنسية والألمانية والنرويجية، وأيضاً إلى اليابانية والهندية. وقد بيع من الكتاب ما ينوف عن تسع ملايين نسخة منذ صدوره (حتى عام 2008م)، وتُرجم إلى أربعين لغة. وما زال ملايين القراء يقبلون سنوياً على قراءته.

ماري هاسكل[4]: "أنا أفضِّل الحقيقة الخفية على الحقيقة الظاهرة". وكما كتب إلى مي زيادة[5] في إحدى رسائله ما معناه في تنبيه الشخصية الرئيسية في كتاب النبي جمهرة المريدين الحقيقة التالية: "وإن جاءت كلماتي هذه غامضة على أفهامكم فلا تسعوا وراء إيضاحها. فإن الغموض والسديم هما بداءة كل شيء لا نهايته. وإنني بملء الرغبة أود أن تتذكروني كبداءة". وهو مقطع ورد على لسان المصطفى من الكتاب.

وفي كتاب «حديقة النبي[6]» لم يجب المصطفى عندما سأله أحد تلاميذه عن مدينة أورفليس: "أول من خاطبه، ذلك التلميذ الذي كان يدعى حافظ: «حدثنا يا معلم عن مدينة أورفليس، وعن تلك الأرض التي أقمت فيها تلك السنوات الاثني عشرة». بقي المصطفى صامتاً...".

ولربما كان جبران يخطط لتفسير رموزه في الكتاب الثالث الذي كان من المفترض أن يكون اسمه «موت النبي»، ولكن أيامه بددتها أجنحة الموت البيضاء قبل أن يبدأ في خط كتابه[7].

ورغم طلب جبران عدم تفسير رموزه، فإن هناك من حاول تفسير كلماته الغامضة ومنها اسم أورفليس، وهذا كان سبباً في وجود أكثر من تفسير لاسم المدينة، التي نستعرضها ونحللها قبل أن نقدم احتمالات لتفاسير جديدة أخرى لم ترد سابقاً مع شرحنا لها، ونترك للقارئ اختيار ما يناسبه منها ويوافق رأيه.

التفسيرات السابقة لاسم أورفليس، مع ملاحظاتنا:

ذكرت عدة مراجع أن اسم أورفليس مشتق من أورفيوس[8]، إله الموسيقى والشعر في الأساطير الإغريقية الذي كان يهدئ بعزفه على القيثارة من روع العناصر الغاضبة ويسحر كائنات الطبيعة. وربما يكون هذا صحيحاً. ويعزز ذلك أن جبران كان متأثراً بفريد هولاند داي[9] الذي كان موضوع إحدى لوحاته هو أورفيوس (موديل متنكر بثوب أورفيوس)، وأن جبران حذا حذوه ورسم أورفيوس تعبيراً عن إعجابه بهذه الشخصية الأسطورية وعلاقتها الأثيرة بالطبيعة.

ولكننا لا نعتقد بصحة ذلك تماماً، فلو كان التفسير صحيحاً، لأصبح المعنى مدينة الشعر أو مدينة الشعراء، بينما نحن نعتقد أن المصطفى في القصة ربما يكون شاعراً وربما يكون مثل أورفيوس، ولكن ليس المدينة وليس سكانها.

---

(4) **ماري إليزابيت هاسكل، MARY ELIZABETH HASKELL:** 1873- 1964م)، مربية ومعلمة أميركية وناشطة في الحركة النسوية. أنشأت بمعونة شقيقتها لويز عام 1922م مدرسة للبنات هي "هاسكلز سكول" (314 شارع مارلبورو). التقت جبران خلال معرض في «هارتكوت ستوديوز" في 10 أيار/ مايو 1904م، وأصبحت بعدها المؤتمنة على أسراره. شجعته عام 1908م على الذهاب إلى باريس لتحسين مهاراته في الرسم متولية أمور نفقته الخاصة. وكان لها دوراً كبيراً في انتقال جبران من الكتابة باللغة العربية إلى الكتابة باللغة الإنكليزية. عرض الزواج عليها، ولكن فارق السن بينهما جعل زواجهما مستحيلاً. وقد شاركته ثلاثين سنة من حياته.

(5) **مي زيادة، MAY ZIADEH:** 1886- 1941م): أديبة وكاتبة عربية من مواليد الناصرة، اسمها الأصلي ماري إلياس زيادة. كانت تتقن تسع لغات. عاشت طفولتها في لبنان، وانتقلت مع عائلتها إلى مصر عام 1908م. نشرت مجموعة من القصائد باللغة الفرنسية تحت اسم مستعار هو إيزيس كوبيا، بعنوان «أزاهير حلم، FLEURS DE RÊVE". وكان بيتها في القاهرة صالوناً أدبياً يستقبل مساء كل ثلاثاء كبار المفكرين في زمانها. تعرفت مي إلى جبران عام 1912م، من خلال مقالته "يوم مولدي"، وفي عام صدور كتاب الأجنحة المتكسرة الذي أعجبت به، كتبت إلى جبران رسالة تهنئة. ردّ جبران على رسالتها، وكانت بداية علاقة عن طريق الرسائل باللغة العربية، تحولت في النهاية إلى حب.

(6) حديقة النبي: صدر عام 4391م تتمة لكتاب النبي، بعد وفاة جبران. وهو يتحدث عن وصول المصطفى إلى جزيرته. وقد اعتبر البعض أن الناشرين تلاعبوا في إصدار هذا الكتاب، وأن جبران لم ينتهِ منه، فأضافوا إلى بعض الصفحات التي كتبها فصولاً سابقة لجبران كان قد نشرها سابقاً باللغة العربية، مثل مقاله «نفسي مثقلة بأثمارها» و«الويلات التسع». وهكذا تسنى لهم إصدار كتيب من خمسين صفحة فجاء دون كتاب النبي. واعتقدوا أن جبران لو كان حياً لما رضي بنشره.

(7) في الواقع، لقد خط جبران سطراً واحداً في كتابه كان ملخصاً للنهاية المأساوية التي توقعها للمصطفى، وكان هذا السطر: "وسوف يرجع إلى مدينة أورفليس... وسوف يُرجم في ساحة السوق حتى الموت...، وسوف يطلق على كل حجر رُجم به اسماً مباركاً».

(8) **أورفيوس، ORPHEUS:** كاتب وموسيقي أسطوري إغريقي ونبي في الديانة اليونانية القديمة، وهناك العديد من الحكايات حوله. يقال أنه تعلم العزف من أبوه أبولو، وأنه ألف عدة أغاني لأجل زوجته يوريديس بعد ذهابها إلى العالم السفلي.

(9) **فريد هولاند داي، FRED HOLLAND DAY:** 1864- 1933م)، رسام ومحرر وناشر أمريكي، وقد كان مولعاً بالكتب. أمضى الكثير من وقته بين الأطفال المهاجرين الفقراء في بوسطن، حيث كان يعلمهم القراءة ويقوم بتوجيههم، وكان أحدهم المهاجر اللبناني خليل جبران البالغ من العمر 13 عاماً حينها. واللوحة المذكورة أعلاه اسمها «THE VISION (ORPHEUS SCENE)" رسمها عام 1907م.

وقد كان لميخائيل نعيمة[10] تفسير آخر، فحسب رأيه أن كلمة أورفليس مشتقة من Orphan التي تعني يتيم. وأن مدينة أورفليس لا ترمز فقط إلى نيويورك، أي بابل أميركا والغرب حيث كان يقيم جبران في المنفى بعيداً عن وطنه، بل إلى الأرض التي انفصلت عن السماء، الأرض الأرملة أو اليتيمة. أورفليس هي إذن الحياة على هذه البسيطة فيما الجزيرة التي يتجه إليها النبي هي أرض الحياة الأخرى.

وهذا التفسير أقرب للصحة من التفسير الأول، فعليه يصبح اسم المدينة «مدينة الأيتام» أو «المدينة اليتيمة»، وهو ما ينطبق على مدينة نيويورك[11]، وعلى أميركا كلها عموماً، وربما ينطبق أيضاً على أي مدينة يسكنها البشر، باعتبارهم أيتاماً منذ أن غادر آدم الجنة. وبذلك تصبح الجزيرة التي يتجه إليها المصطفى هي العودة إلى مسقط رأسه في لبنان.

وفي دراسة وتحليل الدكتورة نازك سابا يارد[12] للكتاب، الذي أرفقت كمقدمة لنسخة جديدة لترجمة ميخائيل نعيمة كتاب النبي إلى العربية، ذكرت أن: "مدينة أورفليس هي هذه الدنيا، وسكانها هم البشر، والجزيرة التي يعود إليها النبي هي الحياة الأخرى، تنقله إليها سفينة الموت..."؛ ولكنها لم تتطرق إلى معنى الاسم أو تركيبه.

وقد تطرق عز الدين بوحسون[13] لتفسير معنى أورفليس، في فصل له بعنوان «أورفليس جبران، المدينة المثيرة» (أو مدينة الشهوات) باللغة الإنكليزية، فقال: "وينزل النبي من التل ويتجه نحو المدينة المسماة أورفليس. ورغم أن المدينة ليس لها وجود حقيقي، فإن بناء اسمها مهم للغاية. يتكون من Orph+alese. وقد يفكر أحد ما بشكل مباشر في Orpheus وales كلاحقة. ومع ذلك فإن المصطلحات تشير أيضاً إلى معنى آخر: Ur +Phallus. بُني أورفليس على الاسم العربي لمدينة القدس، وهو مستعار من الاسم الآرامي Orshalim، أو Urshalim، مدينة السلام. إنه التقاء المدينة التاريخية بالمدينة الأسطورية، نقطة التقاء أسطورة أورفيوس وقدسية المدينة الجغرافية..."، ومن الجدير ذكره أن بوحسون حاول رسم خريطة أورفليس من نص الكتاب.

وذكر ب. عبد الرشيد[14] في مقال له بعنوان «دراسة تحليلية عن كتاب النبي لجبران خليل جبران»، نقلاً عن فوزي عطوي[15]: "وقد قال بعض الكتاب عن هذا الكتاب هكذا: فالنبي هو جبران ذاته، وأورفليس، هي أمريكا، وجزيرة النبي هي لبنان. والمطرة هي ماري هاسكل. ونرى في كلام المطرة على حنين النبي إلى بلاده ما يذكرنا بحنين جبران إلى لبنان في أخريات [أواخر] أيام عمره". ولم يذكر شيئاً عن تفسير الاسم.

وإضافةً إلى ملاحظاتنا السابقة، نرى عدة أمور منها: أنه لا يصح أن تكون الجزيرة التي يعود إليها المصطفى هي الحياة الأخرى، لأن المصطفى قال: "وإني أود لو يتاح لي أن يصحبني جميع الذين ها هنا، ولكن أنى يكون لي ذلك؟". فهل يدعو نبي جبران أهل أورفليس إلى الموت والذهاب للحياة الأخرى؟! من عادة الأنبياء الدعوة والتمني أن يذهب ناسهم وأتباعهم إلى الجنة. كما أن جبران كان قد أعد كتاب «حديقة النبي» الذي نشر

---

(10) **ميخائيل نعيمة،** 1889 -1988) **:MIKHAIL NAIMY**م)، أديب ومفكر وشاعر وقاص ومسرحي وناقد وكاتب لبناني، يُعد من الجيل الذي قاد النهضة الفكرية والثقافية، وأحدث اليقظة في الأدب، وقاد تجديده. من مواليد بسكنتا في لبنان، درس بداية في دار المعلمين الروسية في الناصرة عام 1902م، ولنجاحه الباهر قررت المدرسة إرساله إلى بولتافا في روسيا عام 1906م. ثم عاد إلى لبنان عام 1911م، ليغادر مع أخيه إلى أميركا، فبدأ بدراسة الآداب والحقوق في جامعة سياتل عام 1912م. وتخرج عام 1916م حاملاً الشهادتين. التقى جبران عام 1916م في نيويورك في مكاتب مجلة الفنون، وأصبحا صديقين. وكان عضواً نشطاً في الرابطة القلمية. وعند وفاة جبران رافق جثمان صديقه من نيويورك إلى بوسطن. ثم عاد إلى لبنان عام 1932م. وله الكثير من الأعمال التي تُعد من كلاسيكيات الأدب العربي.

(11) هناك سابقة في إطلاق أسماء وألقاب مختلفة على مدينة نيويورك، مثل لقب "غوثام، GOTHAM"، وهو لقب للمدينة أصبح شائعاً لأول مرة في القرن التاسع عشر؛ وكان الكاتب الأمريكي واشنطن إيرفينغ هو أول من أطلقه عام 1907م، في دوريته سلماغندي، وهي دورية ساخرة تسخر من ثقافة نيويورك وسياستها. وقد اقتبسه من قرية غوثام الموجودة في نوتنغ هامشير بإنكلترا، حيث القرية مكان يسكنه الحمقى (أو الحكماء الذين ادعوا الحماقة) حسب الفلكلور.

(12) **نازك سابا يارد:** (1928م-_): روائية وأكاديمية فلسطينية لبنانية، من مواليد القدس. لها العديد من المؤلفات في مجال النقد الأدبي، إلى جانب بعض الروايات وقصص أدب الأطفال.

(13) **عز الدين بوحسون، AZZEDDINE BOUHASSOUN:** أستاذ جامعي ومدرس في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة عين تموشنت، في الجزائر، له العديد من الأبحاث والمقالات.

(14) حسب ما ورد في الدراسة، DR. P. ABDU RASHEED، أستاذ مساعد في الكلية الحكومية برانان.

(15) من كتابه بعنوان: جبران خليل جبران، عبقري من لبنان.

بعد وفاته، وكان يُعد كتاباً آخر كما ذكرنا سابقاً بعنوان «موت النبي»؛ فلا يستقيم أن تكون السفينة سفينة الموت والجزيرة هي العالم الآخر بسبب هذا الكتاب الذي لم يُكتب. فعليه أغلب الظن أن الجزيرة التي سيذهب إليها المصطفى ويدعو الآخرين إليها هي الجنة (وربما يقصد جنة الأرض، لا سيَّما إذا ربطنا الفكرة مع كتابه آلهة الأرض[16]، فيصبح هناك آلهة وجنة للأرض، وإله وجنة للسماء)، فهو خاطب راكبي السفينة قائلاً: "يا أبناء أمتي الأولى، أيها الراكبون متون الموج المذللون مَدَّها وجَزْرها! كم من مرة أبحرتم في أحلامي! وها قد أتيتم ورأيتكم في يقظتي التي هي أعمق أحلامي". فهو يعترف أنه كان يراهم في الأحلام وهو يراهم للمرة الأولى في الواقع؛ وربما يستقيم المعنى أكثر لو أنه كان يقصد الفينيقيين، فهم كانوا بحارة وهم كانوا من أوائل أبناء أمته. ولكننا نرجح المعنى الأفضل، وهو أنه يقصد أولئك الذين سبقوه إلى الجنة التي شاهدها في أحلامه. وليس أبناء قومه لأنه عاش في لبنان (بفرض أن المصطفى عائد إلى لبنان) ورأى قومه في الحقيقة وليس في الأحلام.

وكذلك نلاحظ أن المصطفى أمضى اثنتي عشر عاماً في أورفليس قبل عودته إلى جزيرته (حديقته)، بينما قضى جبران ثمانية وعشرون عاماً في أميركا؛ فقد وصل مع أمه وأولادها إلى آليس أيلند[17] بتاريخ 17 حزيران/ يونيو 1895م، بينما صدر النبي في أيلول/ سبتمبر عام 1923م (في شهر الحصاد حسب لغة جبران). رغم أن هذا لا ينفي احتمال أن يكون المصطفى هو جبران.

وهناك تفسير آخر إذا ما ربطنا معتقدات جبران بكتاباته ورسومه، فالموت عند جبران الذي يعتقد بالتقمص (التناسخ) هو نوم مؤقت ينتهي بالعودة إلى الحياة بالولادة ثانية وثالثة في أرحام أخرى إلى أبد الدهر. وهكذا تكون السفينة إيذاناً بنهاية إحدى حيوات المصطفى والاستعداد لحياة جديدة، وركاب السفينة هم من انتهت دورة حياتهم الحالية، والجزيرة التي سيذهب إليها هي مكان بعث الحياة الجديدة في جسد آخر. ويعزز هذا قول المصطفى: "فإن الحياة تفتش عن الحياة في أجسام الذين يخافون القبور"، وكذلك قوله في وداعهم واصفاً عملية التقمص، واعداً إياهم بالعودة مرة أخرى: "فالوداع الوداع يا أبناء أورفليس، قد غربت شمس هذا اليوم، وأغلق علينا أبوابه كما تغلق زنبقة الغور أوراقها على غدها، فكل ما أعطينا ها هنا سنحتفظ به، وإذا لم يكن كافياً لسد حاجاتنا، فإننا نأتي ثانية إلى هذا المكان، ونمد أيدينا معاً لمن أعطانا. ولا تنسوا أنني سآتي إليكم مرة أخرى؛ فلن يمر زمن قليل حتى يشرع حنيني في جمع الطين والزبد لجسد آخر. قليلاً ولا ترونني، وقليلاً وترونني؛ لأن امرأة أخرى ستلدني". وفي نهاية الوداع ونهاية الكتاب، تردد المِطرة المقطعين الأخيرين السابقين من كلماته.

الاحتمالات الأخرى والتفسيرات الجديدة:

قبل البدء بالتفسيرات علينا أن نتعرف على اللغات التي اطلع عليها جبران وأتقن بعضها. كانت اللغات التي يعرفها جبران هي العربية لغته الأم وتعلمها إلى جانب السريانية في مدرسة بشرّي[18]، ثم في معهد الحكمة. وكان يتكلم أيضاً الفرنسية التي تعلمها في مدرسة الحكمة، وعلى الأغلب مارسها عندما انتقل إلى باريس عام 1908م. وبعد هجرته إلى أمريكا تعلم اللغة الإنكليزية التي أجادها بمساعدة ماري هاسكل. وربما اطلع على

(16) آلهة الأرض: بدأ جبران بكتابته في حزيران/ يونيو عام 1915م، بالتوازي مع كتاب المجنون وكتاب النبي. كان عنوانه في البداية آلهة الأرض الثلاثة. نُشر الكتاب في 14 آذار/ مارس عام 1931م، وهو عبارة عن حوار سقراطي يدور بين ثلاثة من الآلهة. وقد وصفه جبران في رسالة له: «يرمز آلهة الأرض الثلاثة... إلى العناصر الأساسية في الإنسان، شهوة السلطة والسعي إلى إقامة حكم أكثر عدالة، والمحبة».

(17) جزيرة إيليس، ELLIS ISLAND: هي جزيرة تقع في خليج نيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية، كانت تعد بوابة لملايين المهاجرين إلى أميركا من عام 1882م وحتى 1943م (وحتى 1954م مركز توقيف للانتظار من أجل ترحيل الأجانب). وتم بناء متحف الهجرة فيها.

(18) بلدة بشّري: تقع في شمالي لبنان على ارتفاع 1600 متر، على مقربة من الأرز. سكنها الفينيقيون قديماً وتركوا فيها بعض آثارهم، ثم أطلق عليها الصليبيون اسم «بويسارة". في مدرستها مدرسة اليشاع لقنه الأب جرمانوس مبادئ العربية والسريانية. وفي مدرسة بشرّي الابتدائية لقنه الأب سمعان مبادئ القراءة والكتابة. وكان لبشرّي تأثيراً واضحاً على أعماله الأدبية وكذلك التصويرية، لا سيّما كتاب النبي حيث الرموز كلها تنبع من صورة القرية.

بعض اللغات الأخرى كاللاتينية والإغريقية والهندية[19]. وهكذا نكون قد حددنا مجال البحث اللغوي الذي سنستخدمه. فكان بحثنا عن معنى وتفسير أورفليس محصوراً بهذه اللغات، مع احتمال ضئيل أن تكون الكلمة من مصدر لغوي آخر أو مشترك من أكثر من لغة. كما اعتمدنا في ترجيح تفسيراتنا على علم يُعد حديثاً نسبياً هو علم أسماء الأماكن[20].

من الرسوم المرفقة بالكتاب:

في البداية لاحظنا أن للأجنحة[21] وجود رمزي متكرر في كتابات جبران، فهي رمز الطيران والتجرد من المادة وانعتاق النفس والفكر، إنها التعبير عن الارتقاء بالاتجاه الإلهي والاندفاعة التي تجعل الإنسان يتجاوز حدود وجوده. لذلك نجد الأجنحة وما يمت لها موجودة في الكثير من أعماله.

وأيضاً نجد الأجنحة في رسومه، ففي كتاب النبي وضع جبران اثني عشر رسماً. عشرة منها بالألوان المائية، واثنان بالرصاص، وهما رسم المصطفى في أول الكتاب و«اليد المبدعة[22]» في آخره، وهذه الأخيرة نعتقد أنها ملخص للكتاب كله، وأنها مفتاح لفك بعض رموز الكتاب.

رسم توضيحي1: اليد المبدعة، اللوحة الأخيرة في كتاب النبي، من رسوم جبران خليل جبران.

وربط الرسوم مع النصوص عند جبران هو ما أكد عليه حبيب جاماتي، في مقال له بعنوان «جبران.. هل كان غامضاً»، حيث قال: "ثم لا تقرأ الشعر أو النثر وتعرض عن النظر إلى الرسوم، فجبران كان يكتب ويرسم في آن معاً، وقد قلت لك أنه كثيراً ما يكتب بريشته ويرسم بقلمه، وأن قصائده لوحات ولوحاته قصائد. وقد لا تفهم القصائد إذا أعرضت عن الرسوم، ولن تفهم الرسوم إذا أعرضت عن القصائد!". لذلك هناك روابط بينهما، بحيث الرسوم والنصوص يتكاملان.

وقد قام ميخائيل نعيمة بوصف لوحة اليد المبدعة: "وأما «اليد المبدعة»، فيد منبسطة تكاد تلمس قوة الفن في كل أصبع من أصابعها. وفي وسط كفها عين مفتوحة تبصر كل شيء [وسوف نضيف للوصف أن اليد يمنى والعين كذلك يمنى].

---

(19) حيث يُذكر أن جبران كان معجباً بالشاعر الهندي رابندرانات طاغور، والتقى به في كانون الأول/ ديسيمبر 1916م، كما كتب إلى ماري هاسكل. وقد قام أحد الصحفيين النيويوركيين بعقد مقارنة بينهما بعد نحو ثلاث سنوات من هذا اللقاء.

(20) علم أسماء الأماكن، TOPONYMY: وله أكثر من اسم باللغة العربية، كونه علماً حديثاً مثل: علم دراسة أسماء المكان، أو علم الأسماء الطبوغرافية، أو علم أسماء البلدان، أو التسمية الموضعية... وقد ركب المصطلح من مقطعين باللغة اليونانية القديمة هما TÓPOS وتعني المكان، وONOMA وتعني الاسم، فأصبح المعنى «اسم المكان». ظهر المصطلح للمرة الأولى في اللغة الإنكليزية عام 1876م.

(21) ربما سيكون موضوع مقال لاحق: «أجنحة جبران».

(22) معظم ترجمات كتاب النبي للعربية لا تحوي رسوم جبران، وبعضها ضم الرسوم، ولكنهم أهملوا لوحة اليد المبدعة، ربما بسبب وجود عين داخل اليد. وهناك بعض المراجع أطلقت عليها اسم «العين الإلهية».

ومن حولها دائرة من الأجنحة المتلاصقة بأطرافها وكأنها في زوبعة[23] من الحركة السريعة. ومن حول الأجنحة سديم أو ضباب[24] تطوقه دائرة من الأجسام البشرية المشتبكة بعضها ببعض. هذه يد الله. في لمسها بصر. وفي بصرها خيال. تتخيل الأشكال قبل أن تكوّنها. ثم تلمس السديم فتكوّن الأشكال. ولعل جبران عندما رسم هذه اليد، عاد بالذكرى إلى «يد الله» من صنع رودين[25]. ولكنه إذا ما أخذ منها الفكرة الأساسية. فقد أعطاها من فنه كياناً استقلت به كل الاستقلال عن يد رودين".

وتفسيرنا للوحة «اليد المبدعة هو: اليد في الوسط هي يد الله المبدعة، والعين تعني أن الله يرى كل شيء إذن هو يعرف كل شيء، وهو الذي يمنح الأجنحة (التي هي أقرب لليد في اللوحة) لمن يشاء من البشر (الذين هم أبعد عن اليد) شرط أن يسعوا للارتقاء والسمو.

كما ينبغي لنا أن نلاحظ أن ورود كلمة جناح ومشتقاتها (أجنحة، مجنح، يطير...) في الأصل الإنكليزي للكتاب كان نحو ست عشرة مرة. ولا نعتقد أن ذلك من قبيل المصادفة.

مما سبق يمكننا الفرض أن معنى أورفليس قد يتعلق بالأجنحة...

وعليه نستطيع أن نلخص الكتاب الذي يمثل علاقة الإنسان بالإنسان[26] بأنه دعوة للبشر للارتقاء في كل شيء حتى في علاقاتهم العادية وتعاملاتهم وأشيائهم (ذكر بعضها في فصول الكتاب الستة والعشرون[27])، وأهمها المحبة. هذا الارتقاء هو ما يعيد إلينا أجنحتنا، حتى المتكسرة منها، ويقودنا لأن نكون في المكان الأسمى ألا وهو قلب الله (الجنة، الفردوس؛ وربما جنة الأرض لا الجنة في الآخرة).

ويعزز ذلك أننا بحثنا عن المقطعين Orph+alese، ووجدنا أن هناك ما يقترب من نطقها باللغة اللاتينية، والتي تعني أجنحة أورفيس:

Orpheus's Wings = Orphei alis (Latin)

وعليه يصبح اسم المدينة: مدينة أجنحة أورفيس، أو مدينة أجنحة الشعراء، ولا سيَّما أن في معتقدات جبران الأنبياء لا بد أن يكونوا شعراء[28].

من الاشتقاقات اللغوية والتشابهات وتقسيم المقاطع:

نلاحظ أن أورفليس باللغة الأصلية للكتاب (الإنكليزية) لم ترد لوحدها، بل سبقها دوماً كلمة مدينة أو سكان (أهل)، وردت: city of Orphalese، أو people of Orphalese. وقد وردت في كتاب النبي تسع مرات. ومرة واحدة في كتاب حديقة النبي.

وباستخدام المصطلحات اللغوية التي قد يكون جبران استخدمها في تركيب اسم المدينة.

أخذنا في البداية الكلمة كمقطع واحد وبحثنا عنها في محركات البحث والموسوعات وفهرس المدن والبلدات والمناطق في العالم، ومراجع أخرى، فلم نجدها كما توقعنا. ولكننا وجدنا أسماء قريبة منها.

---

(23) الزوبعة أو الريح لدى جبران هي رمز للحياة، بل هي كلمة الحياة. أنها صوت الله.

(24) الضباب تكرر كثيراً في أعمال جبران، فهو يغلف سفينة النبي لدى رسوها وإبحارها. إنه رمز اللامحدود واللامعروف الذي يقود إلى النهاية. كما يرمز إلى السر والأبدية.

(25) **أوغست رودين،** 1917 -1840م) **:AUGUST RODIN**، فرانسوا أوغست رينيه رودان. فنان ونحات فرنسي مشهور، يُعد أحد رواد فن النحت خلال القرن التاسع عشر. وتمثل أعماله الأنواع الانطباعية في النحت. حاصل على العديد من الجوائز والألقاب، منها الدكتوراه الفخرية من جامعة أكسفورد، وأخرى من جامعة غلاسكو، وثالثة من جامعة ييننا. وله متحف يحمل اسمه في باريس، يضم منحوتاته وبعض رسومه وتخطيطاته. ومن أشهر منحوتاته الموجودة في متحفه منحوتة "يد الله" من الرخام عام 1898م، والتي ذكرها ميخائيل نعيمة أعلاه.

(26) كتاب النبي، يمثل علاقة الإنسان بالإنسان. وكتاب حديقة النبي يمثل علاقة الإنسان بالطبيعة. وكان من المفترض لكتاب موت النبي أن يمثل علاقة الإنسان بالله.

(27) الفصول هي: المحبة، الزواج، الأبناء، العطاء، الغذاء، العمل، الفرح والترح، المساكن، الثياب، البيع والشراء، الجرائم والعقوبات، الشرائع، الحرية، العقل والعاطفة، الألم، معرفة النفس، التعليم، الصداقة، الحديث، الزمان، الخير والشر، الصلاة، اللذة، الجمال، الدين، الموت، الوداع.

(28) لجبران مقطع من كتاب «يسوع ابن الإنسان» بعنوان «رومانوس الشاعر اليوناني، يسوع الشاعر»، يصف فيه النبي يسوع قائلًا: "كان يسوع شاعراً. وكان يرى لعيوننا ويسمع لآذاننا، وكلماتنا الصامتة كانت على شفتيه، وأصابعه كانت تلامس ما لم نقدر نحن أن نحس به... نعم كان يسوع شاعراً قد أقام قلبه في مظلة تسمو على أعلى أعالينا. ومع أن ترانيمه أنشدت لآذاننا فقد أنشدت أيضاً لآذان أخرى، وسمعها الناس في بلاد أخرى... قد حسبت نفسي شاعراً فيما مضى، ولكنني عندما وقفت أمامه في بيت عنيا عرفت للحال ما مقام الضارب على آلة ذات وتر واحد أمام الذي يأمر جميع الآلات وجميع الأوتار... ولكنني عند كل شفق أصغي بجماع نفسي، لأسمع الشاعر الذي هو أمير جميع الشعراء» (فقرات متفرقة من المقطع). وفي مكان آخر من الكتاب نفسه بعنوان «رجل من لبنان، بعد تسعة عشر قرناً» خاطبه: «يا سيد الشعراء، يا سيد رغباتنا الصامتة...».

من هذه الأسماء اسم مدينة هامة هي أورفا[29] أو أورفه، ومنها اشتقاق «أورفلي» أو «أورفه لي» والتي تعني أحد سكان هذه المدينة. وهي مدينة هامة جداً تنبع أهميتها من أنها كانت أول مدينة قبلت الدعوة المسيحية على يد ملكها أبجر الأسود[30] الذي كان مصاباً بمرض عضال (على الأغلب النقرس والذي كان يوصف بأنه داء الملوك) عانى منه طويلاً، وعجز عن شفائه أي طبيب، وبعد سماعه بمعجزات يسوع بعث إليه وفداً، حمله رسالة بالسريانية يسأله فيها القدوم إليه ليشفيه من مرضه، ويعرض عليه السكن معه في مدينة الرها (أورفه). لم يلبِ يسوع طلب الأبجر، ولكنه بعث له برسالة يعده فيها بإرسال أحد تلاميذه إلى الرها. فكان أن أرسل إليه مار أدي (مار بالسريانية تعني السيد، وهناك من ذكر أن رسوله اسمه عدي) وهو أحد التلاميذ الاثنان والسبعون وفقاً للتقليد الكنسي. وهو من دعا المدينة إلى دين المسيح. ويطلق عليها لقب مدينة الأنبياء، لاعتقاد أن النبي إبراهيم عليه السلام ولد وواجه النمرود فيها، وأن النبي أيوب عاش فيها سنوات ابتلائه ومرضه، حسب ما جاء في العهد القديم. ويضاف إلى ذلك أن النبي يعقوب عاش وتزوج بها، كما يوجد ضريح في أحد كهوفها يُعتقد أنه للنبي شعيب.

كما لاحظنا أنها ليست المرة الوحيدة التي استخدم فيها جبران في أعماله اسم مدينة خيالية، فلقد استخدم اسم مدينة «كيلافيس، city of Kilafis» التي وردت مرتين في نص بعنوان «الله والآلهة العديدة» الذي ورد في كتاب له بعنوان التائه[31]. وكذلك مدينة «شواكيس، city of Shawakis» في نص «الأميرتان» في كتاب التائه. ويظهر جلياً لنا أن كل أسماء المدن تنتهي باللاحقة «يس» نطقاً، مع اختلاف كتابتهم. وخالف هذا النمط ورود اسم مدينة «زاآد، city of Zaad» التي وردت في نص «حقل زاآد» في كتاب التائه، فهي لا تنتهي بالمقطع «يس». اللاحقة يس -ese باللغة الإنكليزية و-eis بالفرنسية القديمة و-ois أو -ais بالفرنسية الحديثة؛ كلها اشتقاقات من اللاحقة اللاتينية ensem- و-ensis والتي تعني «ينتمي إلى». وهي تستخدم لتشكيل الصفات والأسماء للإشارة إلى سكان أو لغة بلد أو مدينة ما، مثل Japanese: ياباني أو لغة يابانية، وViennes: من ينتمي إلى فيينا (النمسا).

بالاعتماد على ما سبق يمكننا تقسيم كلمة أورفليس إلى Orphal+ese، أورفل من أورفلي وهي صيغة النسبة إلى مدينة أورفه باللغة العربية، وese صيغة النسبة باللغة الإنكليزية. فلربما نحت جبران اسم مدينته هكذا نظراً إلى أهمية المدينة، وهو غالباً يعلم ذلك، ولأنها أول مدينة آمنت بالمسيحية، ولأنها مدينة الأنبياء، فما المانع أن نضيف إليها نبياً جديداً هو المصطفى. فيصبح معنى الاسم مدينة الأورفاليين (الذين آمنوا بدعوة المسيح، والذين جاوروا الكثير من الأنبياء)، أو مدينة الأنبياء.

وفي تفسير آخر، لاحظنا أن العديد من المدن القديمة تبدأ بالمقطع **أور** مثل **أور**شليم، و**أور**وك، و**أور**فه (والشكل الأقدم لاسمها **أور**هاي في الآرامية)، و**أور**وم (تل عفير)، و**أور**كيش[32] (تل موزان) فيمكننا تقطيع أورفليس لمقطعين Ur+Phalese، وأور باللغة السومرية (وربما باللغة الأكادية أيضاً) تعني البلدة (المدينة الصغيرة)، ووجدنا أن فليس باللغة الهندية تعني السابق، أو قبل الوقت أو بالفعل أو المستعد. فعليه يصبح معنى أورفليس المدينة السابقة، أو مدينة السابق. والتي إذا

(29) أورفا، URFA: أو أورفه، كانت تدعى باسم إدسا، EDESSA (والبعض كتبها أوديسا) على اسم العاصمة القديمة لمقدونيا، وهي الرها القديمة ويُعتقد أنها أور الكلدانيين، وأورفه الحديثة، وأنها أول من قبل الدعوة المسيحية. فأصبحت مركزاً مبكراً مهماً للمسيحية السريانية. كان أول اسم لها أدما، ADMA في القرن السابع قبل الميلاد. أصبح اسمها أورفا ثم شانلي أورفا (أورفا العظيمة) في عهد أتاتورك (1938 -1881م).

(30) **أبجر الخامس، ABGAR V:** (حوالي القرن الأول قبل الميلاد- حوالي 50م)، بالسريانية أبْكَر حَميشويو (أوكَومو، UKKĀMĀ: وتعني بالسريانية الأسود). هو أحد ملوك مملكة الرها السريانية بين عامي -13 50م، وهو الملك الخامس عشر من الأسرة الأبجرية التي حكمت الرها نحو أربعة قرون. راسل السيد المسيح ومن ثم اعتنق المسيحية على يد مار أدي.

(31) التائه: صدر عام 1932م، بعد وفاة جبران. أي بعد كتاب النبي، وقبل كتاب حديقة النبي. كان عنوانه الأولي الدرويش. وهو يروي عبراً وأمثالاً وحكايا قصيرة عن تيهان المفكر على دروب الندم، واعتبره البعض استكمالاً لكتابيه المجنون والسابق.

(32) أوركيش: عاصمة الحوريين منذ الألف الثالث قبل الميلاد وبقي مكانها مجهولًا فترة طويلة حتى عُثر عليها عام 1988م.

ربطاها مع كتاب جبران «السابق[33]» الذي هو تمهيد لكتاب النبي، تصبح ذات معنى واضح، ولا سيَّما أن السابق هو اللقب الذي يُعرف به يوحنا المعمدان[34] عند المسيحيين لأنه سبق المسيح ومهد لمجيئه، وعندما اختار جبران اسم السابق لكتابه، فهو شاء أن يجعل كتابه هذا ممهداً لكتابه التالي النبي، كما كتب ميخائيل نعيمة في مقدمة ترجمته لكتاب النبي.

ولعل من المهم الربط بين تسلسل صدور كتب جبران، لا سيَّما إذا علمنا أن كتاب النبي - كما ذكرت بعض المراجع - قد وضع تصميمه يوم كان في السادسة عشر من عمره، وكان يسميه آنذاك «كتابي». ففي البداية كانت «روحه متمردة» ثم أصبحت «أجنحته متكسرة[35]»، ثم ظهر «المجنون» ثم جاء «السابق» ليعلن عن «النبي»، الذي دخل «حديقته» بعد أن أصبح «التائه»، وأخيراً «موت النبي» الكتاب الذي لم يستطع جبران كتابته فقد كان الموت أسرع. فقد نرى نمطاً من أن هذه العناوين هي لمشروع واحد، متكامل ومتصل.

وهناك تفسيرات أخرى أقل أهمية نذكر واحداً منها أور+فليوس - Ur+filos، حيث ذكرنا أن أور تعني مدينة، وفيلوس باللغة اليونانية تعني صديق، فيكون المعنى مدينة الصديق أو مدينة الأصدقاء.

وفي النهاية، حاولنا في مقالنا هذا إيجاد احتمالات لتفسير وتركيب كلمة أورفليس، وليس أي منها ذو أرجحية، حتى الآن، وتركنا للقارئ الخيار فيما يعتقده الأقرب للصواب، وكلنا أمل بظهور معلومات واكتشافات جديدة تساعد على ترجيح أحد الاحتمالات، أو وجود تفسير آخر.

المراجع

(n.d.). فهرس المدن والبلدات والمناطق في العالم. Retrieved from: /www.fallingrain.com/world

Bouhassoun, A. (2016). Gibran's Orphalese, the Erotic City. In R. F. Narvaez, & L. B. Malland (Eds.), Time, Space and the Human Body: An Interdisciplinary Look (pp. 21- 29). Brill.

Gibran, K. (1923). The Prophet. Gutenberg EBook.

Young, B. (1945). This Man From Lebanon- A Study of KaHlil Gibran. New York: Alfred A. Knopf.

إسكندر نجار. (2008م.). قاموس جبران خليل جبران. (ماري طوق، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الساقي.

أنيس فريحة. (1996م). معجم أسماء المدن والقرى اللبنانية (الإصدار طبعة رابعة). بيروت، لبنان: مكتبة لبنان.

جبران خليل جبران. (2013م). النبي. (ميخائيل نعيمة، المترجمون) بيروت، لبنان: نوفل.

ب. عبد الرشيد. (كانون الأول/ دبسمبر, 2014م). دراسة تحليلية عن كتاب النبي لجبران خليل جبران. Jetir، 1(7)، 1179- 1184.

جبران خليل جبران. (2017م). النبي. (أنطونيوس بشير، المترجمون) وندسور، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.

رينيه دوسو. (2013م). المسالك والبلدان في بلاد الشام في العصور القديمة والوسطى. (عصام الشحادات، المترجمون) بيروت- دمشق: المعهد الفرنسي للشرق الأدنى.

حبيب جاماتي. (1 نيسان/ أبريل, 1949م). جبران.. هل كان غامضاً؟ الهلال(4)، 59- 65.

شمس الدين العجلاني. (1 نيسان/ أبريل, 1981م). على هامش سنته العالمية، هل كان كتاب النبي أروع ما كتب جبران بالإنكليزية؟ مجلة العربي، 269، 61- 62.

موسوعة ويكيبيديا. (بلا تاريخ). تم الاسترداد من https:// wikipedia.org.

ميخائيل نعيمة. (1999م). المجموعة الكاملة (الإصدار الطبعة الخامسة، المجلد المجلد الثالث). بيروت، لبنان: دار العلم للملايين.

نذير العظمة. (1 نيسان/ أبريل, 1979م). جبران خليل جبران ووليم بليك. المعرفة(205-206)، 83- 104.

هيئة الموسوعة العربية. (2003م). الموسوعة العربية- المجلد السابع. دمشق, سورية: هيئة الموسوعة العربية.

(33) السابق: كتاب جبران الثاني بالإنكليزية، صدر عام 1920م. وكان عنوانه الأولي «المتوحد»، وهو يتألف من بعض الأمثال والحكايات المعبرة المفعمة بالحكمة والنزعة الصوفية. وقد وصفه جبران بأنه يرمز إلى النفس التي ينبغي أن تتفوق على نفسها، وأن تتحرر من شهواتها الدنيوية، في سعيها وراء المطلق.

(34) **يوحنا المعمدان، JOHN THE BAPTIST:** أو يحيى المعمداني، هو من عمّد المسيح يسوع، والده زكريا الكاهن، ووالدته أليصابات. وهو نفسه النبي يحيى بن زكريا. ولد قبل المسيح ما بين 2 إلى 6 سنوات، وتوفي نحو 31- 32م. كان له العديد من الألقاب منها: السابق، الصايغ، الشهيد، المعمدان، معمدن المسيح، الشهيد الأول، الصائم، أقرب صديق للمسيح...

(35) الأرواح المتمردة، باللغة العربية، عام 1908م. الأجنحة المتكسرة، باللغة العربية، عام 1912م. المجنون، باللغة الإنكليزية، عام 1918م. السابق، باللغة الإنكليزية، عام 1920م. النبي، باللغة الإنكليزية، عام 1923م. التائه، باللغة الإنكليزية، عام 1932م، بعد وفاته. حديقة النبي، باللغة الإنكليزية، عام 1933م، بعد وفاته. موت النبي، لم ينشر.

سحرية الروايةِ والقصة والقصيدة الرقّية بين الوراثتين الجينية والبيئية

إعداد: أحمد خميس

الصورة بعدسة: عبود حمام

التمهيد:

يمثل الأدب منتجاً إنسانياً معقداً يتشابك فيه البعد الاجتماعي مع الموروث الثقافي، وتتجلى من خلاله انعكاسات التحولات التاريخية على البنية الرمزية واللغوية للمجتمع. وانطلاقاً من هذا المنظور، تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة السحرية في الأدب الرقي، سواء في الرواية أو القصة أو القصيدة، بوصفها تجليات لوراثتين أساسيتين: الوراثة الجينية المرتبطة بالانتماء القبلي والأسري، والوراثة البيئية المتصلة بالمكان، ولا سيما نهر الفرات وما يحيط به من فضاءات اجتماعية وثقافية.

إنّ المجتمع السوري بعمومه، شهد تحولات اجتماعية وسياسية كبيرة، تمثلت في الانتقال من الأسرة الممتدة إلى الأسرة النووية، ومن الفضاءات الرحبة للقرية إلى واقع المدينة المشحون والمعقد، علاوة على مشاعر الهزيمة التي مُني بها الوجدان العربي بدءً بالنكبة مروراً بالنكسة وحرب تشرين وصولاً إلى ثورات الربيع العربي التي أفرزت واقعاً أدبياً جديداً ومختلفاً، تمثل بأدب اللجوء وأدب الثورة وشكلاً من أدب السجون لكنه أكثر إيلاماً وعنفاً وهو ما انعكس بوضوح على البنى السردية والشعرية المنتَجة في هذه البيئة. ومن هنا، تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الخصوصية التي تميّز الأدب الرقي من حيث لغته، وصوره، وبنيته العاطفية، بوصفه نموذجاً حياً للتفاعل الجدلي بين المجتمع والأدب.

الإشكالية:

كيف أثرت التحولات الاجتماعية والاقتصادية في الرقة على شكل الأدب ومضمونه؟

إلى أي مدى لعبت الوراثة البيئية (الفرات، المضافات، أو ما تعرف بالأوضات، الحكاية الشعبية) والوراثة الجينية (الانحدار العائلي الشعري والشفهي) دوراً في تشكيل الخصوصية الأدبية الرقّية؟

هل ساهم التهميش السياسي والإقصاء الثقافي في تشويه ملامح الأدب الرقي أم ساهم في تعزيز خصوصيته؟

المنهجية:

المنهج السوسيولوجي للأدب: اعتماد العلاقة بين البنية الاجتماعية (الأسرة، القبيلة، الموروثات الشعبية) والإنتاج الأدبي بصفته نشاطاً بشرياً منظماً، يخضع لمناهج علمية وقوانين ناظمة.

المنهج التحليلي للنص: دراسة نماذج من الشعر الشعبي الرقي والقصيدة الفراتية، وربطها بالميثولوجيا.

المنهج التاريخي: رصد حركة التحولات الأدبية الرقّية ضمن مراحل: ما قبل الدولة الحديثة (الحالة الطبيعية) فترة القمع السياسي، مرحلة الغمر، والتهجير.

الأهداف:

رصد واقع الحركة الثقافية في الرقة سيما النشاط الأدبي المعاصر وأبرز الأسماء التي ساهمت في دفعه قدماً.

الخوض في الأسباب التي أدت إلى تجاهل الأديب الرقي وأبعدته عن المنابر الإعلامية السورية.

تسليط الضوء على بعض الشعراء الشعبيين الذين ساهموا بخلق كيان أدبي فراتي خاص والتأكيد على أهمية منتجهم الشعري في إغناء المكتبة الرقية والسورية عامة.

تحليل الخصائص الأدبية في الأدب الفراتي.

رصد العلاقة بين التحولات الاجتماعية (الأسرة، القبيلة، القرية، المدينة، العائلات الممتدة والنووية) والأدب.

التحولات الاجتماعية وتأثيرها على الأدب الرقي

يعلم الجميع أنّ المجتمعات في حالة صيرورة مستمرة بفعل الديناميكية التاريخية، فمن المشاع إلى الرق فالإقطاع ثم البرجوازيّة وصولاً إلى الشكل الحالي الذي نعيشه والمتخبّط بين الفردية المطلقة إلى القبائل الرقمية التي تتجلى بمجموعات «فيسبوك» و «واتس آب»...

المجتمع السوري هو مجتمع قبلي انتقل من قبليته إلى مدنيته بحكم ما ذُكر سابقاً، لكن ثمّة نقطة جوهريّة ربما لم يسبق أن تطرق لها أحد سيما فيما يتعلق بالدراسات والقراءات الأدبية، وأنا لست بصدد الحديث عنها مطولاً لكن بإيجاز سأقول فيها:

إنّ الأُسر الممتدة والتي تتكون من الأجداد، والأعمام، والأحفاد، والأسباط الذين يجمعهم بيت واحد، وعائلة واحدة، ويعودون بقرارهم إلى المرجعية الكبرى في هذا الامتداد الدموي، الذي يمثله غالباً كبير العائلة قد انقرض بالتدريج بحكم تردّي الأحوال الاقتصادية؛ فهؤلاء البشر مجتمعين يحتاجون إلى الأكل والشرب والتزاوج... وإلى ما هنالك من احتياجات، وتلبية لذلك بدأ الشكل البسيط للأسرة بالتماهي بسبب الشرط الاقتصادي أولاً؛ فتحولت الأسرة من شكلها (الممتد) إلى شكلها المسمى (نوويّاً) في علوم الاجتماع فتلاشت الزعامة وأصبح الفرد كياناً مستقلاً بذاته، فتمدنت الحواضر إن صحّ استخدام مفهوم التمدّن لتوصيف حالة كهذه.

وبالعودة إلى العنوان المتعلق بالسحرية في الرواية والقصة والقصيدة الرقّية.

في الحقيقة، هذا البحث البسيط الذي أجريته على عجالة يدركه تماماً المهتمون بالأدب والأدب الرقّي على وجه خاص وما أقصده بالسحرية هنا؛ هو تلك العاطفة الدفّاقة التي امتاز بها كُتّاب الرقّة وشعراؤها عن سواهم، فالمتتبع يستطيع استشعار ذلك بكل سهولة.

فاللغة العذبة وما تحتويه من صور، وبلاغات وتشبيهات نراها فريدة في الأدب الرّقّيّ بشكل مبالغ فيه أحياناً.

النفس الطويل، والرِّقّة عنوانان رئيسان في المنتج الإبداعي الرقّي.

في هذا المقال أُشرّح وأصقل مفهوم الأدب ومعنى الحكاية وطرحها بأسلوب أناس ما تأثروا كثيراً بعجلة التاريخ التي كانت تطحن ضرورة معنى البساطة التي تحدثتُ عنها بمقدمتي؛ بحيث حافظ الرقّيون على كيان خاص بهم حتى فترة ليست ببعيدة.

يقول جان جاك روسو[1] إن القوانين التي وضعها البشر حالت بينهم وبين الحالة الطبيعية، وتشير الحالة الطبيعية إلى الشكل الأول من أشكال التآلف البشري قبل أن تتحول هذه الحالة إلى اجتماع تضبطه ضوابط، وتقيده قوانين توزعت ما بين الحقوق والواجبات: «إنّ هذه القوانين حالت بين الإنسان وبين وازعه إلى الخير». (بتصرف)

نبذة في الرواية الشفهية والشعر الشعبي: الموروث الثقافي للرقة.

الرواية والقصة ليستا مفهومين غريبين عن أهل الرقة وأعني بذلك أنهما جزء من بنية النظام والبناء المجتمعي. (فالمضافات) والأسر الممتدة التي ذكرناها سابقاً كانت أشبه بمعارض للكتب ومسابقات الشعر تُتداول فيها الأساطير، ومناقب الأولين سواء البعيد منهم والطاعن جذره عميقاً في مدى التاريخ، أو القريب إليهم كالأجداد الأقارب. ودائماً ما كانت هذه (الأوضات أو المضافات) كما ذكرنا ملتقىً ثقافياً بالمعنى الدقيق؛ تُعرض فيه الحكاية وتُمارس عليها كل قوانين النقد والسبر والتقصّي.

في هذه المنتديات (المضافات)؛ كانت الرواية الشفهية لا تتوقف عند الرواية التاريخية فحسب (الزير سالم، أبو زيد الهلالي وعنتر بن شداد) بل إنّ للعجائبية والأسطورية متسع (حكايات الجن والخرافات والأساطير) حاضرة بشكل صارخ ومن منا لم يسمع بمجالس الصوفيّة (الزوايا والتعاليل) وذلك الخيال الأخّاذ الذي كان يسلب الناس عقولهم، ويجعلهم يسبحون في فلك الأسطورة بمعناها الأصيل، فاستلهموا منها الحكمة والسكينة، وساهمت في خلق فلسفة جمعية وفردية بشكل أو بآخر.

(1) جان جاك روسو (JEAN-JACQUES ROUSSEAU): فيلسوف وكاتب ومصلح اجتماعي سويسري-فرنسي، وُلد في 28 يونيو 1712 في جنيف وتوفي في 2 يوليو 1778 في إرفيلي، فرنسا.

أما فيما يتعلق بالشعر أو شعر الأغنية (محمد الحسن - حسين الحسين - محمود الذخيرة - شلاش الحسن - عبد الرحيم الشويمي - خليل العباس) فلا أعتقد أن هنالك بقعة على وجه الأرض امتازت بشعريتها الغزيرة والدفاقة، والتي جالت وعالجت مواضيع كثيرة على رأسها الوطن والحب والرثاء والمدح والهجاء.

«كلُّ رقّيٍّ شاعرٌ على نحوٍ ما، وكل الرقيّات شاعرات» قانون لا يدركه إلا من كان رقّيّاً.

المرأة الرّقّيّة قادرة على نظم الشعر أينما حلّت؛ فتقول الرثاء في زوجها الميت، وفي أختها، وأمها، وابنها وجارها، بل تقوله حتى في كنتها وحماتها وضرتها.

في رثاء الأب مثلاً تقول اليتيمة:

(يومن نويتوا عل ممات

چان لا خلفتوا بنات)

وتقول:

(يا بويا لفني بعباتك

تراني الزغيرة من بناتك)

وتقول أيضاً:

(علواه بيت أبويا عامر

وأمي بنص البيت تامر) أي تؤمر

وتبكي أهلها مسنّة فتقول:

(علواه تجوني أربعتكم

خطّار وآني معزبتكم)

وتنعو صغيرة البيت والدها وإخوتها:

(بالبيت تبكي مدللكتم

مدري زعل، مدري فاگدتكم)

وتقول أيضاً:

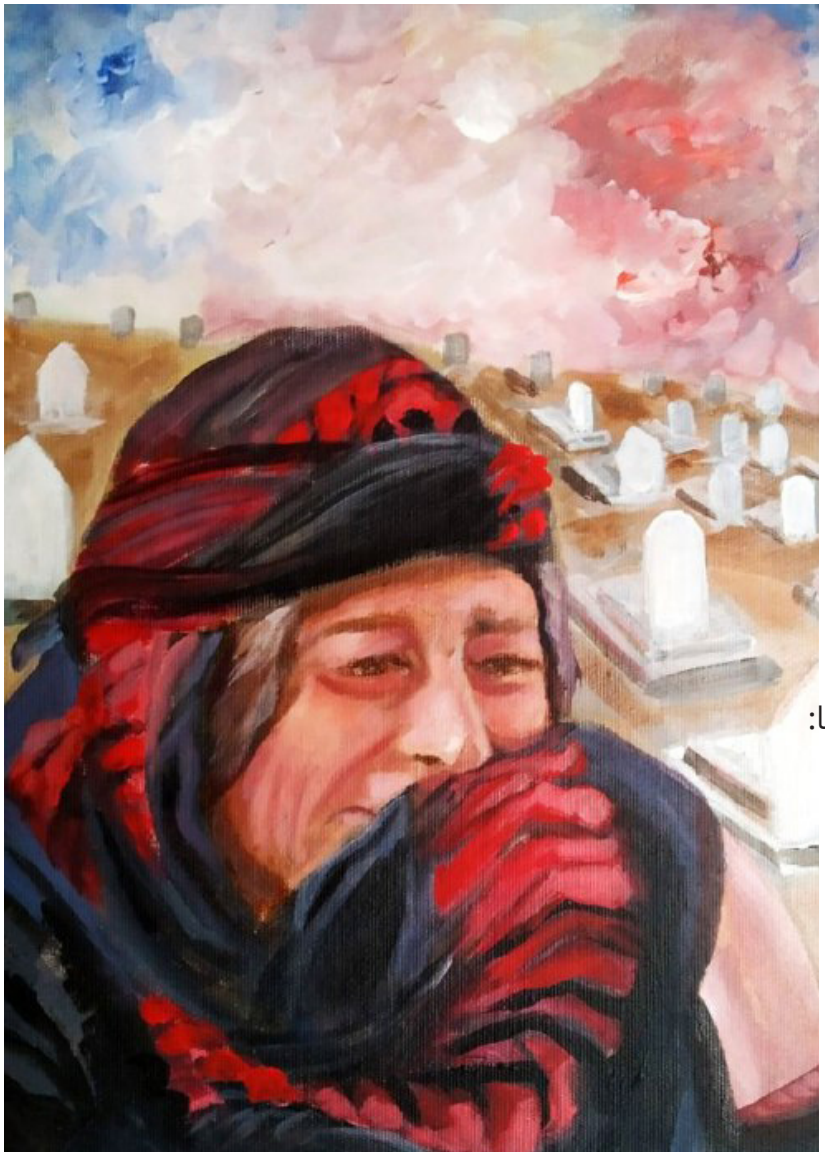
(آني الچنت مدللتكم

ولا عاش حالي من بعدكم)

والثكلى بابنها تنعوه:

(بساع يا عيني رحلتم

ولا طاح شيب ولا كبرتم)



من أعمال الكاتب والفنان التشكيلي الرقّي أحمد الظاهر

ومن هذه الأمثلة الكثير...

تقول الرقية الشعر في حصاد القمح، والقطن، والشمندر، وفي قطاف الزيتون، ورعي الغنم، وحلب أبقارها في المساء.

في رضاعة ابنها، وفي أثناء نومه وفطامه ومشيه، وقلع أسنانه اللبنية، وفي ذهابه إلى المدرسة أو التجنيد.

وفي الحرب تقول:

(الورد الأصفر بالخراب

والموت طايح بالشباب)

(شباب يا ورد الربيع

وعلواه تاجركم يبيع)

وأما عن النهر (الفرات) فكان الحاضر الشاهد الملهم الدافع في كل ما ذُكر... للفرات قدسية عند أهله وهنا تتجسد الوراثة البيئة التي تمنح المنتج الأدبي إطاراً مكانياً جليّاً بذاته فريداً عن سواه.

وأمثلة الأدب كثيرة في ذلك، فكما للأدب الروسي من طابع، وللأمريكي، والإسباني والبلغاري والتركي والمصري؛ كان للرقّي شكله وطابعه بفراته. فالعذوبة سمة وسمت المكان وأهل المكان.

السردية الرقية بين ازدهار البدايات وقمع السياسات

يقول الروائي والمفكر السوري الراحل معبد الحسون[2]:

إن القصة ابنة القرية، والرواية ابنة المدينة مستشهداً بتشيخوف الذي كتب الأولى، وبدوستويفسكي الذي كتب الثانية، مؤيداً ذلك بالتفاصيل والتعقيدات التي تتخلل المدن، وهي التي تثري خيال الروائيّ الذي يعتمد في بنائه على الجزئيات، والانتقالات الثقيلة، بطيئة الخطى.

على عكس القصة التي يُبنى هيكلها صغيراً بهيئته، غنياً بطرحه، مكثّفاً بأفكاره. (بتصرف)

ورغم أهمية هذا القول فإنني أتفق ولا أتفق معه بالمطلق، ولكن دعونا نعتمده نقطة مرجعية أُولى، وحجراً نبني عليه مقالتنا.

لا يخفى على الكثيرين منا أهمية الرقّة كمدينة على القصة كمنتج أدبي وريادتها لهذا المجال عقوداً طويلة؛ إذ تناقل أبناؤها مشعل الحكاية، والنص القصصي من (خليل الحميدي، وابراهيم الخليل[3]، وأحمد محمود المصطفى[4]، وعبد السلام العجيلي، وتركي الخليل، إلى موسى عباس، وموسى الحالول، ويوسف دعيس، ومحمد الحاج صالح، وعبد الرحمن مطر، وأيمن ناصر)

بدايةً، فعل الكتابة: هو وجهة نظر ورؤية الكاتب للأشياء، والأحداث، والمواقف من حوله، وانتقالها من الانطباع مروراً بالملاحظة فالإحساس، إلى أن تتحول إلى قضية مدوّنة تصوغها مخيلة مرتكزة على جذرها الأول.

هذه الرؤية التي تتشكل بفعل الضمير العام، وتسهم في تشكيله في الوقت نفسه فتمنحه وتضيف إليه بقدر ما تستمدُّ وتستلهم منه.

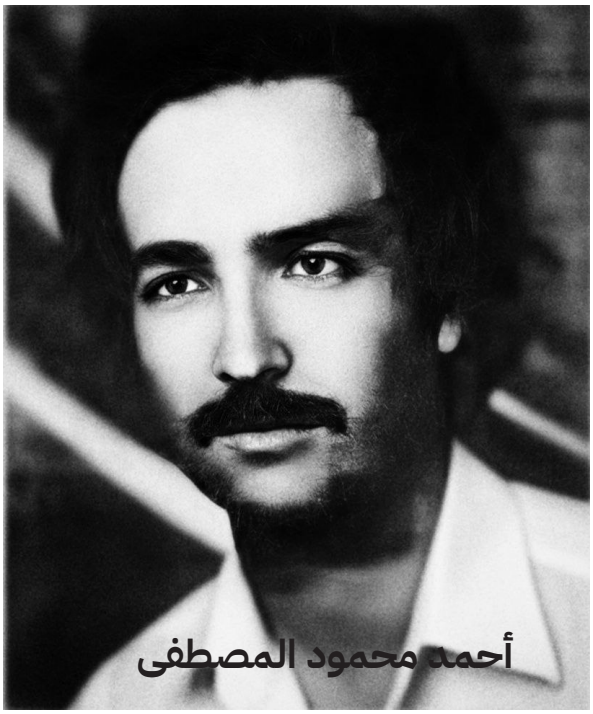
القصة الرقية كمفهوم لم تخضع لفعل الكتابة وأدواتها بالمعنى الدقيق؛ أي عبر مؤسسات نشر وتوزيع، ولا لإعادة تدوير حقيقية حيث تخرجها من الإطار الاجتماعي الضيق إلى الفضاء الأرحب؛ فضاء

معبد الحسون

(2) معبد الحسون (1957–2025): مثقف وسجين سياسي سوري من الرقة، معارض لنظام الأسد، قضى 12 عامًا في السجون، وشارك في الثورة السورية 2011، وأسس موقع «الرقة بوست». من أبرز أعماله: الرقة والثورة، قبل حلول الظلام، ومقالات سياسية.

(3) إبراهيم الخليل (مواليد 1944، الرقة، سوريا): أديب وروائي سوري، خريج جامعة دمشق، عمل في التدريس وعضو اتحاد الكتاب العرب. من أبرز أعماله: البحث عن سعدون الطيب، الضباع، حارة البدو، حارس الماعز، سودوم: سباق الإوز البري.

(4) أحمد محمود المصطفى (1952–1983، الرقة، سوريا): كاتب قصصي سوري، توفي في حادث سير بين تل أبيض والرقة، ولم يسعفه العمر إلا لنشر مجموعة قصصية يتيمة بعنوان (الخناجر).


أحمد محمود المصطفى

التعريف وتحديد الهوية العامة لهذه المنطقة الجغرافية الأمر الذي جعل ملامحها ضبابية ولن نقول مشوهة (الخناجر لأحمد محمود المصطفى مثلاً والذي يعتبر من وجهة نظري فارساً لا يشق له غبار في ساحات السرد القصصي، لكن من منا يعرف هذا الرجل حتى على صعيد الوسط الأدبي).

وذلك لأسباب عديدة لسنا بصددها، لكن قد تتقدمها الأسباب السياسية التي كانت تثخن بقبضتها على مكان ما دون سواه، وتكيل بمكيالٍ مثقوب غالباً أو لأسباب أعمّ وتتمحور حول شعور كتّابها الذين آثروا طرح وتناول القضايا والهموم الكبرى التي عاصروها وعانوا منها.

وبما أن الأدب هو الإطار الفني للجرح كما يقول د. موسى عباس[5] دأب كتّاب الرقة إلى تأطير جراحهم التي عانوا منها من النكبة إلى النكسة وحرب تشرين وصولاً إلى سياسات القمع والتكميم التي كانت تمارسها أجهزة الأمن البعثية، وما رافق تلك المرحلة من توترات عاشتها المنطقة العربية فتغيرت على إثرها الخرائط فكانت «الحب والنفس» و«بنادق لواء الجليل» (قصص) للراحل عبد السلام العجيلي إبان النكبة و«قلوب على الأسلاك» (رواية) أيام الوحدة السورية المصرية.

وتجدر الإشارة إلى جنوح أغلب كُتاب المدينة لتناول قضية الغمر، والمغمورين هذه المأساة الكبيرة التي دُونت بتاريخ المدينة، مجزرة جغرافية وتاريخية تضاف إلى سجل المذابح الكثيرة التي تعرضت لها البلاد.

فصل حافظ الأسد بحجة تطوير البنى التحتية للبلاد رأس العائلة عن جسدها.

فحالة (التكديش) التي تحدث عنها تركي رمضان في روايته (برج لينا) لم تكن مجرد حكاية فرس أحالها الحال من أصيلة لا تشرب إلا من عذب النهر إلى بغلة شُدّت على طنبر حوّاج أو بائع متجول.

إذن يمكنني القول إن هزيمة ما منيت بها السردية الرقية التي كانت تخوض حرب سرديات ضروس سيما وأن المتتبع لمعركة الأقلام آنذاك كان يدرك أنّ هزيمة الرقيين كانت قاب قوسين أو أدنى لأنها كانت تدرك أن مجرد الكلمة قد تواجه بالكثير من العنف والإذلال وحتى السجن وهذا ما حدث فعلاً.

ربما انتصرت سردية خيري الذهبي، وفارس زرزور، وجان ألكسان على حساب سرديات أدباء الغمر أنفسهم.

لم تكن الهزيمة فنية على الإطلاق، بل هزيمة إعلامية ولوجستية ومن هنا يمكننا أن نفهم أسباب التهميش والإقصاء الذي مورس بحق من حملوا رفات ذويهم بأكياس الطحين على حد وصف د. موسى رحوم عباس، ونقلوها إلى حيث منفاهم خارج أراضيهم وبيوتهم التي قررت السلطات بلحظة إعدامها غرقاً،

وعبد السلام العجيلي[6] الذي قال مهدياً روايته المغمورن:

«إلى الذين على رؤوسهم المغمورة بنيت أمجاد وازدهرت حظوظ، إلى المغمورين أهدي روايتي».

(5) موسى رحوم عباس (مواليد 1957، ريف الرقة، سوريا): كاتب وروائي وشاعر سوري مقيم في السويد منذ 1983، حاصل على الدكتوراه في علم النفس العيادي. من أبرز أعماله: بيلان (2011)، العبور إلى مدين (2020)، هداليش وقصص أخرى (2022)، الصاعدون إلى النعيم (2023).

(6) عبد السلام العجيلي (1918–2006، الرقة، سوريا): طبيب وكاتب وروائي ووزير سوري، جمع بين الطب والأدب، وكتب الرواية والقصة والشعر وأدب الرحلات. من أبرز أعماله: باسمة بين الدموع، قلوب على الأسلاك، فصول أبي البهاء، عيادة في الريف، أحاديث الطبيب، الليل والنجوم.

المحكي والفصيح في الأدب الرقّي: انصهار الذاكرة واللغة

وبالعودة إلى تحليل بنية النص الفراتي وهيكليته شعراً كان أو رواية وقصة سيلحظ القارئ ما إن يلج عالم الأدب الرقي أن أدباءه وبكل عبقرية وعفوية وظّفوا المفردة المحلية الشعبية في النسيج العام للنص الفصيح فتماهت الألفاظ وانصهرت التراكيب في وحدة أدبية رصينة وعذبة.

فيقول مثلاً عيسى الشيخ حسن[7]:

إذا «تضاضا» بما في العين من بصرٍ
خلت الدليل ينادي «بيّنت حلبُ»
شوفي العجاجَ» و»شوفينا» إذا اقتربت
منازلُ الريح، ترعى بينها السُّحبُ
«لا عاش عمركِ» إن حسّبْتِنا انكسرت
منّا «العواميد» أو أُرخِي لنا سببُ
«مجنونةٌ أنتِ؟!» ما متنا، وما دُفنت
منّا المروءات، أو أصحابها غربوا
باقٍ هنا «بيتنا المعمور» ما بقيت
شمسٌ تغيب وتُرجى حين تحتجب»

كذلك يقول الكاتب والفنان التشكيلي أحمد ظاهر[8] في موضع آخر:

ستركب بحراً
ويأخذك إلى أرض ماكنت ستبلغها
ويقودك منفى ليسلمك لمنفى آخر
وسيأتي بعدك أغراب مثل جراد أصفر
ستُمزقُ عباءة أمك
ويُسرق سيف الجد المخبوء بصندوق العرس
وأنت ستمضغ ليلاً كل كآبات الغرباء
سترى أنهاراً تشبه نهرك
لكن لا تتقن تلك الأنهار حكايا النايات
فتلك بلاد لا تنبت في الطين الزل
لا تعزف فيها الأشجار مقامات المواليا
ستجترح لروحك في عزلتها نعاوة حزنٍ ليليٍ
ستبكي وتنوح طويلاً:
يا خجلة السفّان
الـ مالگه لشاحوفو مرسى
وخجلة الروج الـ مالگه
للرمل ونسه
هي هاذي ايام عبسه
ويا بعدكم...
جفّل بروحي السوالف
أدري بمسافات البعد
ما عدها رحمه
وبيها خسّه

أحمد الظاهر

(7) عيسى الشيخ حسن (1965، أم الفرسان، سوريا): شاعر وكاتب سوري مقيم في قطر، تخرج من جامعة حلب، حاز جوائز أدبية عدة. من أبرز أعماله: خربة الشيخ أحمد، العطشانة، لعبة منقلة، سادن الريح والمواويل.

(8) أحمد الظاهر: شاعر وفنان تشكيلي سوري، صدر له ديوان شعري بعنوان عزالة الماء، وأقام معارض فنية متعددة في سوريا وتركيا واليونان وألمانيا.

الصورة بعدسة: عبود حمام

هذا التلميع الذي طال القصيدة التي كتبها شعراء الرقة بحيث مزجوا الموروث والمحكي بالفصيح ليس فضلة أو اعتباطاً أو رغبة في التلاعب بمعايير القصيدة وشكلها المألوف، بل هو إحساس عميق بالامتنان والعرفان يشعرها ابن المدينة وشاعرها تجاه مدينته، ولهجته، ورغبته في الوصول إلى قلوب جيرانه وأهله وأجداده.

قال ماركيز يوماً حينما سُئِل:

لماذا تكتب؟

فأجاب، ليحبني أهلي وأصدقائي أكثر فأكثر.

نعم نحن نكتب ليحبنا أهلنا أولاً وقبل كل شيء...

الخاتمة:

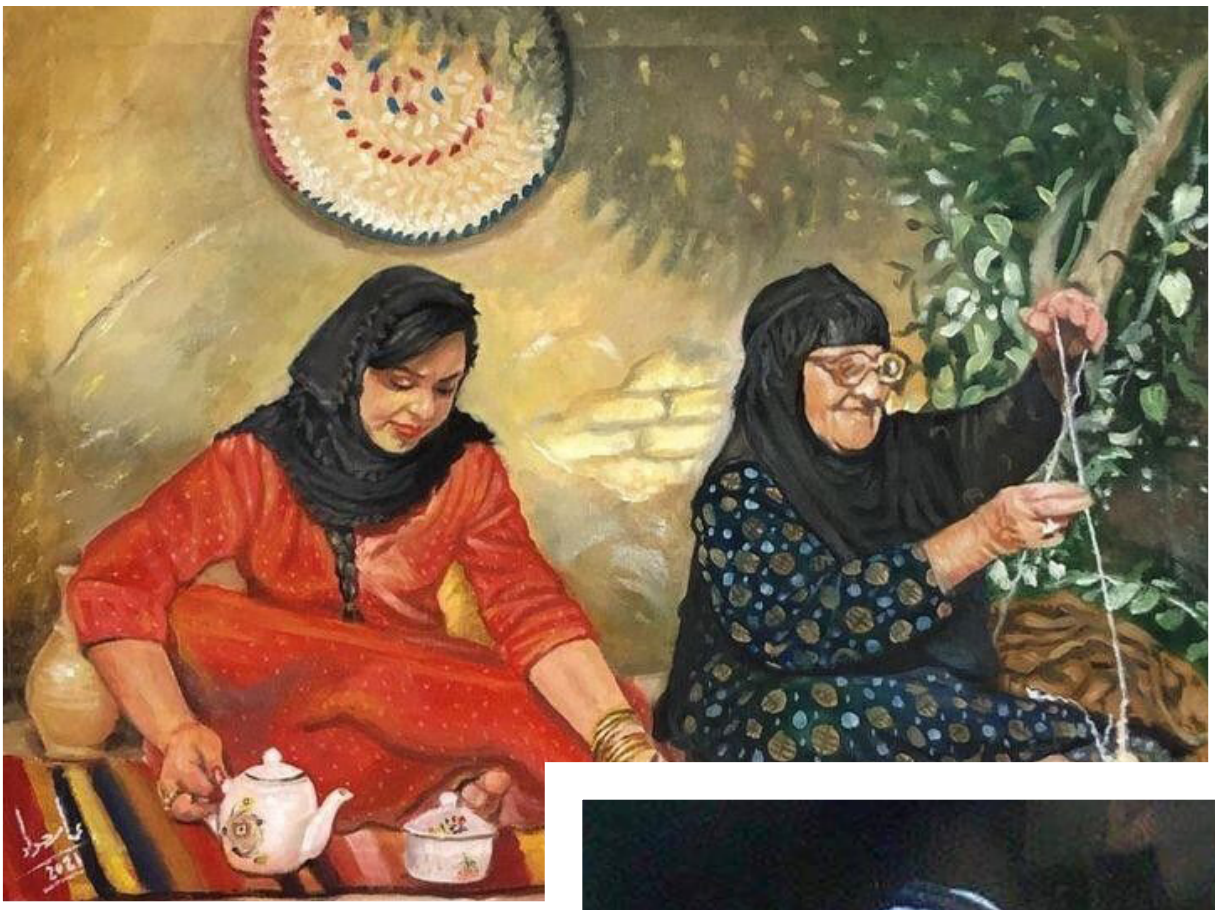
في الختام أريد القول إنني كروائي أنتمي بكلي إلى تلك البيئة ذات الطبيعة الأدبية الساحرة، غرفتُ منها ما استطعت ولكنني اكتشفت أن قِرَبي ما زالت خاوية، وروحي بعد عطشى، وإنني في ظمأ مستمر، سيما وأن الحرب نثرتنا كصوفي نثر سُبحته وأعلن ردته، ولفظتنا البلاد كبركان يلفظ جوفه، لذا فمسؤوليتنا تجاه لغتنا كبيرة، فهي الإرث الأهم، والأعظم الذي لا بد وأن نورثه لأبنائنا الذين باتت حروفهم العربية عسيرة عليهم، وثقيلة كقطع الطوب على ألسنتهم التي بدأت تستسيغ الألمانية والإنكليزية والتركية، وتلحن بالعربية لحن الأعاجم.

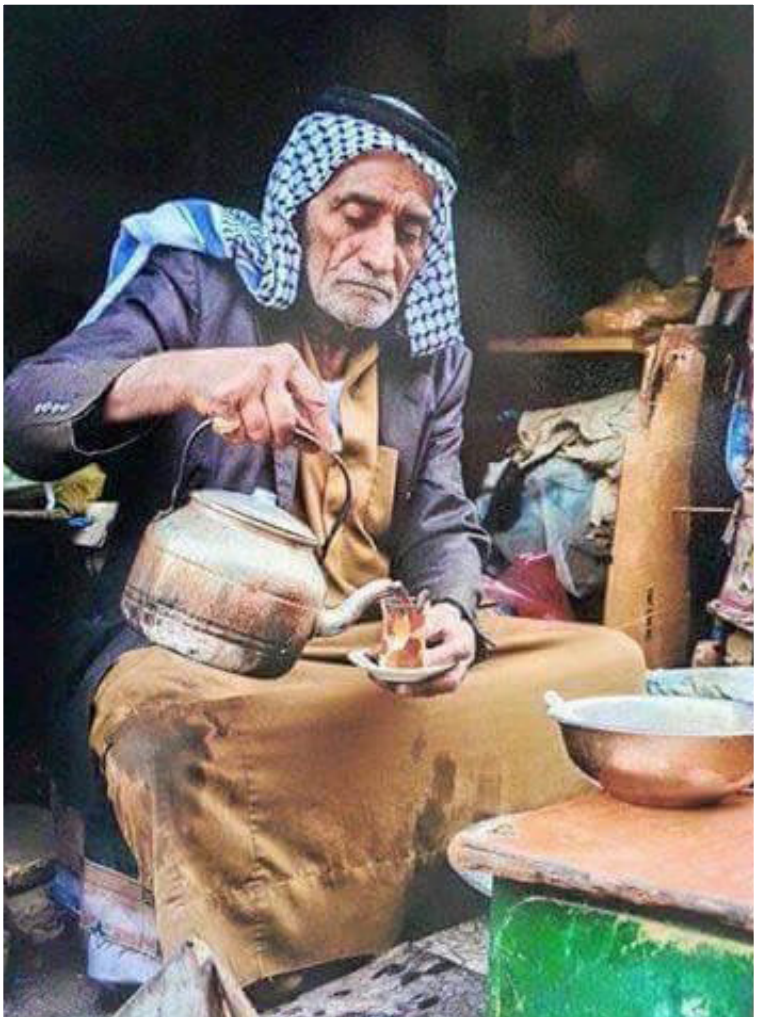
لغات الشعوب تتجاوز كونها وسيلة تواصل، إنها تاريخها وحبلها السُّرّي الذي يصلها بجذرها الأول، ويرفع من قدرها، ويكسبها احترام غيرها من أمم، يحدث ذلك فقط حينما يشعر المرء، كل مرء أنه مسؤول عن تعليم بناته، وبنيه لغتهم حتى وإن أصابه ما أصاب السوريين من هجرة ولجوء فرضت عليه أن يتحدث بلغات الأقوام التي رحبت به وفتحت له أبوابها..

مواكبة العالم لا تعني تحجيم العربية ولا الخجل منها، بل مواكبته بالحفاظ عليها وتعلم لغات أخرى تثرينا، وتساعدنا في النهوض، وإعادة إعمار بلادنا المدمرة.

المصادر

- خطاب في أصل التفاوت وفي أسسه بين البشر (1775) - جان جاك روسو
- رواية المغمورون - عبد السلام العجيلي
- رواية بيلان - لدكتور موسى رحوم عباس
- رواية برج لينا - لـ تركي محمد رمضان
- عيسى الشيخ حسن - قصيدة أبي
- أحمد الظاهر - نبوءات كاهنة الماء





هو الشاي.. رمّانة ميزان الدماغ

عماد أحمد

لأصل الشاي أساطير كثيرة، منها أن أحد أباطرة الصين اكتشفه فجأة، إثر هبوب الهواء بقوة حاملاً أوراق شجرة من حديقة قصره إلى كأسه المترع بالماء المغلي، فلما راق له طعمه آثر أن يشارك شعبه بهذا النقيع الرائع، ولا ينفرد به دون جموع دانت له بالطاعة والولاء، بينما الحقيقة الثابتة أن أول إشارة إلى الشاي وردت في معجم صيني قديم نشر عام 350 قبل الميلاد.

من لطيف قصص هذا المشروب أن إمبراطور الصين كان ذوّاقاً للشاي، وكتب بحثاً عنه، لذا خصصت طريقة لقطاف الشاي الإمبراطوري، إذ ترتدي العذارى الصغيرات قفازات، ويستخدمن مقصات ذهبية لقطف براعم الأوراق، ثم توضع في صحن ذهبي قبل أن تنقل إلى كأس الإمبراطور.

وفي إنجلترا بدأ الشاي مشروباً أرستقراطياً بعد زواج الملك تشارلز الثاني والأميرة البرتغالية كاترين عام 1662 المغرمة بالشاي حتى أشاعته في البلاط البريطاني، ثم صار المشروب الشعبي الأول عند كافة الطبقات من الأكواخ إلى القصور.

يطلق على الشاي في اليابانية اسم «تشا» وفي الإنجليزية يسمى"تي"، وبينما تختلف التهجئة والنغمة قليلاً تستخدم معظم الدول حول العالم مصطلحات قريبة من هذين الاسمين.

أسماء «تشا» المشتقة من الكانتونية انتشرت عبر طريق الحرير، بينما أسماء «تي» المشتقة من الفوجانية انتشرت عبر الطرق البحرية لذلك ستجد أسماء «تشا» في القارة الآسيوية، في حين تستخدم معظم الدول الأوربية أسماء «تي».

طبياً للشاي فوائد كثيرة، لاحتوائه على نسبة عالية من البوليفينول، وهي مركبات مضادة للأكسدة تكافح تلف خلايا الجسم الناتج عن تراكم الجذور الحرة، ومن ثم تعزز صحة القلب وتحسن الصحة والمزاج. له بعض الاستخدامات الغريبة كالتقليل من الحكة الناتجة عن لدغة الحشرات، وتهدئة الطفح الجلدي من خلال وضع ضمادات مبللة بالشاي على المنطقة المصابة، إضافة إلى التخفيف من ظهور الهالات السوداء تحت العيون، والتخفيف من آلام الرضاعة الطبيعية، وتعزيز نمو النباتات إذ إن مزج أوراق الشاي بالتربة يزيد من نمو البراعم والجذور بشكل أسرع، وهناك من يستخدمونه موضعياً كواقٍ من الشمس.

كما أسهم الشاي في الثورات، ففي عام 1773 كان سكان مدينة بوسطن الأمريكية في حالة ثورة ضد الحكم البرتغالي، وهنا ظهر حزب «حفل الشاي» الذي احتج على فرض الحكومة البريطانية ضريبة على الشاي، وفي عتمة الليل هجم ثوار أمريكيون على سفن بريطانية في مرسى ميناء بوسطن، وأغرقوا 342 حاوية شاي في المياه، وكانت هذه الاحتجاجات خطوة نحو حرب الاستقلال الأمريكية.

قد يكون الشاي أسود، ولهذا النوع الكثير من العشاق، الذين يشربونه في كل الأوقات، وهو ذابل ومؤكسد بالكامل، ومجفف، وينتج عنه مشروب شهي بلون العنبر. وقد يكون أخضر عند من يرغب في إنقاص وزنه.

وقد يجعله الصينيون يتأكسد بشكل بسيط ليصير أبيض، ويمنحك نكهة تشبه إلى حد كبير نكهة الشاي الأخضر، ولكنها أكثر دسامة وحلاوة. وقد تُجفف أوراقه ببطء لتتخذ اللون الأصفر، ويكون طعمه هنا معتدلاً بين الأبيض والأخضر، وقد يمزج مع الأعشاب والزهور والتوابل والنعناع وبعض البذور فيصير شاي الأعشاب.

دخل الشاي إلى العالم العربي في القرن السادس عشر، ومن ثم انتشر بشكل أوسع في القرون اللاحقة، ورغم هيمنة القهوة على المشهد باعتبارها عنوان الحب والكرم عند العرب، كذلك الشاي يحمل بين طياته وفي كؤوسه دفء العلاقات، وقد صار جليس المائدة ورفيق الغريب الذي يبحث عن صديق لا يخون.

هو الشاي صديق الأمزجة في الشام، يضبطها ويعدلها، ستسمعها كثيراً «كاسة شاي على الريق» كدليل واضح على ارتباطه ببدايات النهار، وقدرته على بناء يوم مليء بالهدوء والتوازن النفسي، وهو «الشاي المضبوط» أو «الكباية السادة» أو «شاي الغلابة» في مصر، ولا عجب في أي منها طالما أنه «رمانة ميزان الدماغ» المشروب الأرخص والأكثر شعبية الملازم للطبقات الكادحة، وهو «الأتاي» الشاي المغربي بالنعناع المحلى بالكثير من السكر، وهو «كوب العصرية» في الخليج بعد وجبة غداء دسمة، وفي جلسة وناسة مع الأهل والأصدقاء، وهو الذي لا يطيب في موريتانيا إلا بتطبيق قاعدة «الجيمات» الثلاثة، وهي شروط يجب أن تتوفر للحصول على جلسة شاي ممتعة، قاعدتها الأولى

أن يكون في جماعة، والثانية هي «الجر» وتعني طول التحضير، وثالثتها أن يستخدم الجمر في عملية التحضير.

في الجزيرة السورية تبدأ علاقتك اليومية بالشاي مع شروق شمس الصباح، لتكون كأسك الأولى على الريق وكأسك الأخيرة قبل أن يتسلق النعاس جفنيك، ليتأرجح بعدها عدد الكاسات التي تشربها خلال اليوم الواحد حسب الطقس واللّمّة والمناسبة والمزاج، وحسب تصنيفك وفق معايير «شاربي الشاي»، وأكثر من ذلك بكثير، فأن تكون شاوياً تعني بشكل أو بآخر أن جدَّتك على الأرجح قد شرَّبتك الشاي مخلوطاً بالخاثر أو اللبن «المرجوجة» منذ طراوة معدتك قبل أن تحبو، أو ربما قبل أن تناغي، ثم يزداد وضوح «شاويتك» حين تفضل الشاي خفيفاً وحلواً متجاهلاً نصائح الأطباء، ودعاة الإتيكيت الذين يقدمونه بلا سكر، وإن كنت تستطيع أن تضع في كأسك ملعقتين وثلاث وأكثر .

لم يكن الشاي مشروباً عابراً في حياة هؤلاء الناس، ولن يكون رغم الصرعات الغريبة التي تغزو تفاصيلها باستمرار.

هو صديق جلسات النميمة وأحاديث العتاب ومواسم الحنطة والزواج وفطور الفلاحين، واستراحة حوّاشات القطن، وإذا أردت أن تختصر الحكاية، وتكثف العبارة لتتسع الرؤيا أمامك أكثر، فما عليك إلا أن تمدح جودة ما تشرب بعبارة يتجادل أهل اللغة حول دلالتها الفنية طويلاً «هالشايات دمعة».

على مدار سنين طويلة تغزل الكثير من الشعراء والأدباء بالشاي، وخصص له بعضهم قصائد طويلة منها قصيدة الموريتاني «الشيخ سيدي» التي يقول فيها:

يقيمُ لنا مولايَ والليلُ مقمرُ

وأضواءُ مصباحِ الزجاجةِ تزهرُ

وقد نسمتْ ريحُ الشمالِ على الربى

نسيماً بأذيالِ الدجى يتعثرُ

كؤوساً من الشاي الشهيِّ شهيةً

يطيبُ بها ليلُ التمامِ فيقصرُ

وقال شاعر آخر:

وأطيبُ الشايِ ما صندوقُهُ خشبٌ

ويحتوي صنفَ أوراقٍ طويلاتِ

ذاكَ الربيعُ ربيعي يومَ أشربُهُ

فلا تغرُّكَ أكياسٌ بفتلاتِ

ويقول الشاعر السوري عيسى الشيخ حسن في رسالة حنين إلى أمه، في قرية بعيدة:

سأموتُ

إذا غابَ عن خاطري

شايُها في العصاري

ويقول ليو تولستوي «ينبغي أن أشرب الكثير من الشاي، وإلا لن أستطيع العمل. يطلق الشاي العنان لإمكاناتنا الموجودة في أعماق روحنا».

ويصفه أوسكار وايلد بأنه «المتعة البسيطة الوحيدة المتبقية لنا».

ولعل أجمل ما قيل في الشاي مقولة الشاعر الإنجليزي جورج أورويل «الشاي الجيد هو ماء الحياة، وكوب الشاي بلا شك أثمن من كل كنوز العالم».

لم يكن الشاي مجرد طقس أو مشروباً يومياً عادياً في الشرق، بل كان عقيدة خالصة ومذهباً روحانياً ومبعثاً للراحة من أعباء الحياة اليومية اللامتناهية، ولا عجب أن يقول المثل الياباني «الشخص الذي لا يشرب الشاي ليس قادراً على فهم الحقيقة والجمال».

قد لا تكون الزبدة أول ما يتبادر إلى ذهنك عندما تفكر في الشاي، ولكن أهل التيبت لا يحبون مشروباً أكثر من مخلوط الشاي مع الزبدة والملح، ويعتقدون أن هذه النسبة العالية من الدهون تساعد على رفع الطاقة، وهو مشروب مثالي للحياة في جبال الهيمالايا حيث تنخفض درجات الحرارة كثيراً.

وفي هونغ كونغ يتم مزج الشاي الأسود مع الحليب المكثف أو المبخر، ويطلق عليه اسم «شاي الحليب ذي الجوارب الطويلة» وهو اسم غريب ولكنه نشأ من طريقة تحضير الشاي في كيس قماش طويل من الخيش يستخدم لتنقية أوراق الشاي.

وفي تايوان يعتبر الشاي معشوق الجميع منذ دخل البلاد، هناك يخلط الشاي البارد مع الفاكهة أو اللبن وتوضع داخله كرات التابيوكا الخاصة، ويطلق عليه اسم» شاي اللؤلؤ باللبن» أو «شاي الفقاعات».

وفي تايلاند يشربونه بارداً وبسكر وحليب مكثف وأحياناً يمزجونه باليانسون، ويصبه الباعة في الأسواق من على ارتفاع مثل بائعي العرقسوس في مصر والشام.

وفي اليابان تعرف الطقوس التقليدية لشرب الشاي الموروثة باسم «تشادو» وتعني هذه الكلمة حرفياً «طريق الشاي»، تمتد جذور هذه المراسم لأكثر من ألف عام، وقد تأثرت كثيراً بتعاليم مذهب الزن، وتتميز أنها لا تركز فقط على شرب الشاي بحد ذاته، ولكن على عمليات الإعداد والتحضير والتقديم. كل حركة حتى البسيطة منها مصممة بعناية فائقة بما فيها ترتيب جلوس الأشخاص، وهي تتمحور في مجملها حول «الجمال الذي يمكن لمسه من أبسط الأشياء»، ويتجلى هذا النهج في غرفة الشاي الخاصة بالحفل حيث يتم التخلص من كل العناصر غير الضرورية والسعي لوجود أجواء روحانية.

وفي العراق يفضلون شرب الشاي الغامق ويطلقون عليه اسم «سنكين»، وفي اللهجة العامية العراقية يطلق على الشاي «الچاي» بالجيم ذات النقاط الثلاث، كما تلفظ في تركيا وروسيا وأوكرانيا، ويحضر الچاي العراقي بوضع أوراق الشاي الأسود في إبريق الشاي «القوري»، أو عبر تسخين الماء حد الغليان، ثم وضع أوراق الشاي فيه، وإطفاء النار بعد ثوان قليلة، ويترك الشاي ليتخدر (أو يتخمر) قبل شربه، والعراقيون مثل معظم سكان الجزيرة السورية يشربون الشاي في الصيف كما الشتاء، ولا تمنع درجات الحرارة العالية التي تصل إلى خمسين مئوية في شهر آب من شربه، ولا تقلل من الطلب عليه.

يقدم الشاي في العراق بأوعية صغيرة تعرف باسم «الأستيكان» وأصله كما يروى من الهند حيث يطلق عليه اسم» بيالة»، كان الجنود البريطانيون الموجودون في الهند خلال فترة الاستعمار يأخذون تلك الأوعية معهم كهدايا إلى بلدهم الأم، وللتمييز بين البيالة الهندية وكوب الشاي الإنجليزي التقليدي أطلق على وعاء الشاي الهندي اسم "east tea can" أي وعاء الشاي الشرقي، وحين دخل الاستعمار البريطاني إلى العراق، أدخل معه الجنود الهنود الشاي ووعاءه الشرقي، ثم دمج العراقيون الكلمات الثلاث في كلمة واحدة لسهولة الاستخدام فصارت «أستكان» لتنتشر بسرعة في المقاهي و الأحياء والبيوت.

وفي المغرب لا يكاد يخلو سوق شعبي في العاصمة الرباط من تلك اللوحة الفنية التي يرسمها بائعو «الشيبة» والنعناع وباقي أعشاب الشاي، وهم يفترشون الأرض أو دكاكين صغيرة، ويطلق المغاربة اسم «الشيبة» على الأجزاء العليا، والأوراق المزهرة لما يعرف بـ «الأفسنتين» أو» شجر مريم» ليصبح الشاي بالشيبة الشراب الذي يمد الجسم بالدفء والطاقة والهدوء لا سيما في الطقس البارد.

يحتفظ الشاي بطقوسه ومكانته الأثيرة حول العالم، فنحن على اختلافاتنا ونزاعاتنا التي لا تنتهي قد نجحنا في الاحتفاظ ببعض المسرات المشتركة التي تجمعنا بسلام كالفن والموسيقى والأدب والشاي طبعاً، ولعله كما يقول الياباني أوكاكورا كاكوزو «ينطوي على سحر خفي يجعله لا يقاوم، ومنه القدرة على إسباغ الإحساس بالمثالية، فالشاي ينأى بنفسه عن غطرسة النبيذ، وعن غرور القهوة، وعن البراءة المتكلفة في نبتة الكاكاو».

ملف العدد:

البلاد التي نعرف ولا نعرف..

نصوص وانطباعات حول العودة إلى سوريا بعد سقوط الأسد

سوريا التي لم أظن أني سأراها مرة أخرى

دلع المفتي

منذ مدة، كنت ضيفة في لقاء على تلفزيون الكويت. سألتني المذيعة الجميلة أسرار الأنصاري عن الشام.. عن سوريا.. عن البلد الذي يسكنني، فلم أجد جواباً. خانتني الكلمات، ووجدت دموعي تسبق لساني. قلت لها:

«ربما لن أرى سوريا مرة أخرى... بوجود نظام الأسد، أعتقد أنني سأموت قبل أن أراها».

وها أنا اليوم هنا، عكس توقعاتي.. أجتاز الحدود، وأقف أمام الزمن، هل أنا من تغيرت، أم أن الأمكنة ما عادت كما كانت؟

أربعة عشر عاماً من الغياب، حملتُ فيها سوريا في قلبي، في دعواتي، وفي كل لحظة حنين. لم تكن رحلتي مجرد زيارة، بل كانت عودة طفل لم تكفّ أمه يوماً عن مناداته.

عندما لامست عجلات الطائرة أرض مطار دمشق، لم أتمالك نفسي. انهمرت دموعي بصمت، كأنني أتنفّس بعد اختناق طويل. دموع لم تكن فقط للحزن أو الفقد، بل لفرحة اللقاء، للمصالحة مع الزمان والمكان، ومع شوق ظلّ ينتظر هذه اللحظة منذ سنين.

عند دخولي المطار، توقفت للحظة، فاجأني اختفاء صور وتماثيل الرئيس السابق ووالده.

كأن شيئاً من الهواء صار أنقى، والعيون أقل توجساً، والخوف تلاشى، وحل محله شعور آخر أقرب للطمأنينة. لا صور، لا تماثيل، تنفست الأمكنة، وتحررت الجدران، فلا عبارات مخلّدة ولا شعارات تغث الروح.

لا أبحث عن الشام بل عن نفسي فيها.

في الشوارع، وجدتُ سوريا التي أحب. لا تلك التي نراها في نشرات الأخبار. سوريا البسطاء الطيبين، باعة الأرصفة بأصواتهم المنهكة المليئة بالترحيب. الأمهات اللواتي ينتقين خضرتهم لغداء اليوم، العمال ينظفون الشوارع ويبتسمون للمشاة. الرجل الذي يبيع ذرة ساخنة على عربة خشبية، ابتسم لي، وقال: "نورتِ البلد". جملة واحدة كانت كفيلة بإعادة كل دفء الشام إلى صدري.

الأطفال في الأزقة والحارات القديمة، بأحذيتهم المهترئة وضحكاتهم الصاخبة، يركضون بين السيارات، كأنهم يرفضون الاستسلام. بعضهم يبيع علكة أو محارم، لكنهم لم يتخلوا عن بريق الطفولة في عيونهم. أحدهم سألني: "من وين إنتِ؟"، وحين قلت "جايتكم من الكويت"، ابتسم بثقة وقال: "عرفت، باين عليكِ بتحبينا".

المنظر ليس جميلاً بالكامل، والمكان ليس جنة، هناك الكثير مما يجب إنجازه وبسرعة، لكنني اخترت أن أنظر إلى الإيجابيات، إلى ما يسعدني، إلى الشام التي كانت.

عندما سألني سائق التاكسي إن كنت أريد رؤية المناطق المدمرة، والأحياء الممسوحة، رفضت. قلت له دعني سعيدة.

تجارة الروائح والذكريات

في أسواق الشام العتيقة، الحمدية والبزورية وسوق مدحت باشا، أنت لا تشتري ما تحتاج إليه بل ما يذكرك بمن كنت.

شعرت وكأنني أسير بين صفحات كتاب قديم حيّ، عند كل حجر قصة، وفي كل رائحة عبق من الماضي: بهارات تتمازج مع عطر القهوة المحمّصة، وروائح عطور الياسمين والفل والزنبق الدمشقي المتسلّلة من الدكاكين الصغيرة. على الجانبين، تتدلى الملابس الجاهزة المصنعة في الشام.

هنا تجد كل شيء.. كل شيء حرفياً... من ملابس

الصلاة والحجابات والبراقع، إلى بدلات الرقص المثيرة والملابس الداخلية النسائية التي لن تجد مثيلها في أي مكان في العالم، حتى أن هناك كتاب بالإنجليزية يحكي عن الملابس الداخلية المصنعة في سوريا لشدة طرافتها وغرابتها، اسمه:

«the secret life of Syrian lingerie».

نصل إلى سوق الخياطين، كل ما حولي مشبع بالحياة، ومحمل بعبق الأجداد. أثواب من الأقمشة التراثية، الأغباني والبروكار والصاية بجمالياتها الفريدة، ونقوشها وتطريزاتها الفاخرة بخيوط ذهبية أو فضية لامعة، تغري بملامستها.

دمشق بقدرتها على الحياة، وبناسها الذين يملؤون المكان بدفئهم؛ تجار ينادون بحماسة على بضائعهم، نساء يساومن مبتسمات بدهاء، وحالما يشعر البائع أنك ضيف أو «غربتلي» كما يسمي أهل سوريا سوريو الخارج، يرتفع السعر قليلاً، لكن مع الإصرار والمساومة وبلهجة شامية حقيقية تستطيع التغلب عليهم.

على باب دكانة صغيرة وجدت طفلة تستجدي المارة، وقفت تعد ما معها من مال. تفرد الورقيات بيديها الصغيرتين، وتعيد عدها مراراً وتكراراً. سألتها ماذا تفعلين؟

قالت: أرى إن كان معي ما يكفي لأشتري لأخي كيس بطاطا.

سحبتها إلى داخل الدكان وطلبت منها أن تشتري ما تريد، وبعد أن خرجت، ضحك البائع وسألني «أنتِ غربتلية موو؟»

قلت: نعم. قال لهذا استطاعت تلك النصابة الصغيرة أن تضحك عليك بتمثيليتها.

من فتة بوز الجدي إلى الكباب الحلبي

أكبر سؤال يواجهه من يزور سوريا، هو «ماذا نأكل؟». فالخيارات مهولة، والأصناف كثيرة ويمكنك أن «تأكل على كل ضرس لون»، كما يقول أهل الشام. إذن ماذا نأكل؟ هل نبدأ بفتة وتسقية من بوز الجدي، أو سندويشة شاورما «مسقسقة» من عند أبو العبد؟

هل نأكل وجبات بيتية كالمحاشي وورق العنب والفريكة وصرر القوزي من عند دامر.. أم نتجه نحو الكبب بأنواعها؛ المقلية، المشوية، السماقية، اللبنية، السفرجلية، أو بالصينية!

نتفق على الذهاب إلى مطعم دمشقي في بيت عربي قديم. ما أن تجلس إلى طاولتك حتى تشعر أنّ الطعام ليس مجرد أطباق تُقدَّم، بل هو ذاكرة بيت وعبق تاريخ. تبدأ الرحلة بالمقبلات: الحمّص،

المتبّل، التبولة، والفتوش، والمحمرة قبل أن تصل الأطباق الكبيرة. المشاوي، فهي حكاية أخرى: كباب حلبي متبّل بالبهارات الحارة، شيش طاووق يتقطر عصيراً، ولحم بعجين يزينه الرمان والصنوبر.

تلاحظ صحون الحلويات التي تنزل على الطاولة المجاورة.. يا إلهي، كيف يمكننا أن نكمل المشوار من دون قطايف، معمول، مهلبية، بقلاوة، برازق، غريبة! ثم تصل الفاكهة المقطوفة من سهل الزبداني ذاك الصباح.

عندما تقترب الجلسة من نهايتها، تهبط النغمة الأخيرة هادئة ودافئة: القهوة العربية، أو شاي يغلي على الفحم، يحمل في بخاره رائحة البيوت والذكريات. هكذا يكتمل المشهد، ليس كوليمة طعام فقط، بل كأوركسترا حية، تتناغم فيها النكهات والروائح والأصوات، وتكتب لزائر الشام لحناً لا يزول من الذاكرة.

في مقهى خان أسعد باشا في الشام العتيقة، التقيتُ سائحاً من السويد. كان يجلس مستمتعاً بالقهوة الشرقية ويحدّق بدهشة في تفاصيل المكان، كأنه يكتشف عالماً جديداً. قال لي بابتسامة دافئة:

“I’ve traveled a lot, but Syria… it’s something else. The people, the food — that’s what I love the most”.

أكثر ما أحبه، كما قال، هو الناس... طيبتهم، ترحيبهم، دفء أحاديثهم. والطعام، بتوابله وكرمه وذاكرته.

قال: “The food here has soul… like the people”

ضحكت وأجبته:

”نحن نطبخ بقلوبنا، ونستقبل الناس كما لو أنهم أهل“.

هزّ رأسه بإعجاب وقال:

Exactly… I came for history, but I found” humanity”

أتيت من أجل التاريخ فوجدت الإنسانية.

انتابني شعور غامر بالسعادة، فالشام لا تُعرّف بخرائطها، بل بقلوب ناسها.

أدهشني كيف أن عابر طريق من أقصى شمال أوروبا التقط جوهر المكان، وأدرك أن في سوريا حياة تُصرّ أن تُعاش، بطعم ومذاق ووجهٍ بشوش.

الصور : كاتبة المقال

سبع عشرة حقيبة للمنفى

خولة برغوث

رزمة ورق أبيض تستدعي ما استعصى من ذاكرة، منذ قررت المشاركة في نص مفتوح بلا قيود ضمن هذا الملف.

كتابة -خارج الشروط- تجعلُ مهمة البوح مساحة لا نستطيع سبر أغوارها قبل أن نَجُدَّ المسير إلى أركانها، لنكتشف الشعور الذي سيلتقطُ طرفَ الكلام، ليبدأ نسج الحكاية.

ها نحنُ ذا نتداعى لنتشاركَ ما يختلج في نفوسنا دونما تحضيراتٍ مسبقة سوى حقيقة أنّ دربَ الرّجوعِ إلى الوطن عاد سالكاً.

أسترقُ النظر إلى البياض الماثل أمامي، ثم أشيحُ عنه هاربة من احتمالاته،

ولأنّ هذا البوح بمثابة قارب نجاة ما زلت لا أصدّقُ تحقّقها.

كتبت بخط كبير كلمة «العودة»، أرجأت التفكير بالحقائب، فلربما سأختارُ أن أعودَ فارغة اليدين، فحينَ نتجهّز للعودة إلى بيوتنا لن نحتاج سوى إلى قلوبٍ متأهبة للارتماء في الذاكرة التي أغلقنا عليها البابَ، وغادرنا بحثاً عن أمان أخلّ الوطنُ بعهدهِ فيه.

"البحث عن الوطن في اللجوء إلى سواه»

تلكَ عبارتي الأخيرة التي أرسلتها لأصدقائي آنذاك، كانت بمثابةِ وداع واعتذار خجول لمن سيبقونَ هناك، ففرصة لقاء حياةٍ أخرى خارج الخوف لا تحدث بسهولة، فقد علّمتني واقعية أيام المنفى الأولى، أن الوطن هو «ألا يحدثَ كلَّ الذي حدث» وأن البحث عن الأمان هو درب الوطن الحقيقي حيث لا يهم أيّ اللغة تُبثُ بها أخبارِ الصباح على الراديو الوطني، لم تكن بالنسبة لي صدمة حضارية

لكنها كانت الغصة التي لم تتلاشَ من حنجرتي رغم أنّني ما عدتُ أديرُ لها بالاً.

إنّه عالمُ آخر
يفتحُ أبواباً لفرص لا تتكرر فيها اللحظة

مرتين، فهي في عبورها المستديم نحو النهاية تدوس على أحزاننا، وتعلّمنا ألّا ننظر إلى الوراء كي ننجو.

ترى ألهذا السبب لم أشعر بالنجاة؟

كنت أعبرُ دربي قُدماً وعيناي معلقتان بما تركناه وراءنا، ولسبب ما كنّا محظوظين بفرصة المغادرة لا القتل، لكن الحظ لا تكتمل له أركان، فقد يبيتُ على صيغة الفقد الذي لا دواء له. لقد كتبتُ عن ذلك الكثير في مدونتي الأولى «ترحال» التي كانت نافذتي لصباحٍ جديد يُطلُ على اشتياق دائم لم أُشفَ من نارهِ، التي وإن خمدت بقيتْ جمراً تحتَ الرماد، ففي المنفى كلّ يومٍ هو يومٌ ثانٍ في عدِّ الأيام إلى العودة.

بخط وحروف مرتبكة بقيت الكلمة أياماً مرميّةً على مكتبي، ترمقني بصمتها المضني، وأنا أتهرّبُ من ملاحقتها لأنفاسي ونوباتِ هلعي، أسترضيها بأنني عن عمدٍ أتركُ لها المساحةَ لتتدفقَ حرّةً مني، من سجونِ قلقي. كلمةٌ اعتدت أن أحتالَ على طعم مرارتها مترافقة بغصة تخنقني، كلّما حاولت ابتلاعها أخفيها، ولا أجرؤ على فتح مساري الشعوري إليها، أغلقتُ في وجهها الأبواب قسرياً منذ 2005. «قسريّاً» كما كانت مغادرتنا لدمشق تحت التهديد بالتصفية لا الاعتقال. مرت سنوات المنفى الأولى ولم يكن صوتي يصل إلى أحد، إلى أن أدركتُ فجأة أنّني قد ابتلعتهُ خوفاً على من بقي هناك تحت التهديد. ثم قامت الثورة.

الآن أقف وراء عشرين عاماً من الغربة، لم أنسَ في أيّ من صباحاتها أن أضعَ الماء للعصافير، كمن ينثر ماء قلبهِ في فراغ المسافة، ويبقى عَطِشاً لا يرتوي من الحنين.

أترون؟ مستعصية كلمة «العودة»، رغم أن الذكاء الاصطناعي يستطيع أن يؤلف حولها كتاباً مسروقاً من أحلامنا. حين نكتبُ عن المنفى نُضمِّنُ العودةَ ما بين الحروف، نخفيها بحرصٍ كأمنيةٍ نخشى عليها عين الجلاد. كتبتُ عنه نصوصاً لا يحصى عددها، فلماذا تستعصي «العودة» عن البوح؟ أهو الخوف من مواجهة الحقيقة، تلكَ التي زيَّنها المنفى بحيث يبدو الوطن في ذاكرةِ فقدهِ كاملاً؟ الوطنُ المبتور من جهةِ القلب ينزف توقاً إلى وصالٍ لم يتحقَّق بعد.

خرجنا بسبعة عشر حقيبة، وحفنة من بذور ريحان شرفتي الدمشقية، لم تناسبها التربة الجديدة فلم تزهر، لكن الحقائب التي اشتريتها من سوق «الخجا» للخروج القسري ما زالت في قبو بيتي هنا مركونة للغبار. لم أتمكّن خلال عشرين سنة من رميها، رغم أنّ العودة كانت حلماً ضائعاً. ولكن من قال إن الأحلام تموت في عتمة الأقبية! هل مات شهداؤنا؟ هل انتهت حياتهم من جوانحنا وكلماتنا وقلوبنا المفطورة ونحن نكشف الستار عن قبور ابتلعتهم أحياء، وأطبقت بجنونها على أرواحنا، في كل ما نكتبه ونحسهُ ونحن نطاردُ الزمن خارج حدود القهر، مؤمنين بحقنا بالعودة إلى رفاتهم، وركام مدننا في خرابها الممتد عبر كل منا في هذا العالم؟

العودة إلى الحلم الوفي لبناء وطنٍ يليقُ بكل هذه المقابر الجماعيّة، وشهداء ما بعدَ التعذيب، وطن يليق بالشفاء الذي نستحقه، يمتلكُ القدرة على التحليق، يليق بأجنحتنا التي لم يهزمها البُعد، ولا كسرتها المسافة، ولا تعبت من التحديق في عين الحق، تسعى إلى حرية غير منقوصة لا تشوبها شائبة.

على درب عودتي أفكُ ألغاز الانتظار، وأتهيأ بمتابعةِ كل ما يُنشر عن الشام. أراقب الشوارع المهترئة، وجوه الناس وضحكاتهم التي فقدت أسنانها من الفقر، لكنها ما زالت صافية تنبع من طيبة وفرحة أصيلة بالخلاص. أتوقف ما قبل أنفاسي لأدقق بعشوائية ارتماء الظل في زواريب الأحياء القديمة، ثم أعاود المشي مع العابرين أتحسس الجدران، ألمس كل عرق أخضر ينمو في ظل بيت مهجور، أحتضن كل طفل يسعى إلى لقمتهِ في شوارعها. عن بعدٍ أحدّقُ بكلّ الخسائر التي تعكسُ ما نال أرواحنا من تعب، وعقلي مجهدٌ من تكرار سؤال كيف يمكن تخطيها.. كيف السبيل إلى التعافي؟

أمس كنتُ وطالبي نناقشُ فكرة اللاعنف والسلام، تطرقنا إلى ما تقوم به إسرائيل وكيف أن جذور أفعالها هي اضطهاد هتلر لليهود، ليبرز سؤال مباغت: أكانت ألمانيا ستكون أعظم مما عليه الآن لو لم يوجد هتلر؟ أم أن للأقدار حتميتها، فلو لم يكن هتلر لكان سواه. تكلمنا عن كتاب مهم عنوانه Hitler's Willig Executioners حول جاهزية جلادي هتلر للقتل، قبل تغوله وبروزه كـ «هتلر» الذي نعرف عنه، وكيف أن السياقات الزمانية والمكانية والبشرية كانت تتراكم لتكرّس الأسباب التي أفضت إلى المحرقة، التي يستمر أبرياء بدفع

ثمنها حتى الآن.

كانت المدن التي دمرتها الحروب العالمية تلوح خلال نقاشنا، وأنا أشردُ وراء المدن السورية المدمرة التي احتلت رأسي، تلك التي لحقت بأخواتها الألمانيات، وجلادينا الذين كانوا متأهبين للخوض في دمائنا. ترى لو لم يكن الأسد وابنه كيف كنّا سنكون؟ سؤال لا يمكن الإجابة عن احتمالاته، ونحن ما نزال نخوض رمال الكراهية المتحركة التي صنعها عهدٌ طويل من الاستبداد وإلغاء الهوية.

الدكتاتوريات تتغذى على الكراهية، والحروب الأهلية لا تبدأ حروباً، لكنها تُرَسِّمُ أقدار البلاد بالتجهيز لقابلية قتل الآخر المختلف. هذا هو درسنا اليوم ما بعد التحرير، فهل سننجحُ بأن لا نخوض أكثر في دمائنا السائلة؟

تركتُ صفحة «غوغل دوكمنت» مفتوحة أمامي على إشارة الاستفهام كنهاية. مرت عدة أيام، أرمقها وتراقبني بينما تمكث الأوراق هادئة تنتظر عودتي إليها بما كتبتهِ بخط اليد لتتحوّل إلى وثيقة إلكترونية كشاهد أبدي. كم من وثائق تاريخية مرت على بلادنا لا نعرف عنها شيئاً، لكنها نحتت مصائرنا، أحفاد حُقبٍ لا نملك تغيير ما تركته صدماتها في جيناتنا. شعبٌ مصاب بصدمات نفسية نتوارثها مرغمين، يصعدُ وجعها عند المساس بمحفزاتها، منطلقاً من عقاله، فنواجهُ وجوه أجدادنا المحتقنة بالغضب، وتعود إلى شفاهنا ملوحة دماءهم. حقيقةٌ علينا مواجهتها اليوم.

أتذكر عندما بدأتُ مدونتي «ترحال» في بداية المنفى، كم استغرقني الاعتياد على وسيلة التعبير الإلكتروني عما يختلجُ في أعماقي ما كان له من وسيلة سوى التدوين، لسبب واحد، أن مدوناتنا كانت الطريقة الوحيدة للتواصل بشكل آمن مع من تركناهم خلفنا تحت الخوف، ومع كل من يستطيع الدخول عبر البروكسي ليعرف أخبارنا، بينما تبقى الاتصالات الهاتفية مقتضبة وحذرة، تحاشياً لأذن الرقيب المخابراتية التي كانت تعسعس في كل زاوية مستعدةً للإيذاء، the willing executioners - «الجلادون طوعاً». ذات مرّة، بعد انتهاء المكالمة، أغلقتْ أمي سماعتها في دمشق، وبقيتُ هنيهة، فسمعتُ حديثنا يتكرر على مسامعي مُسجلاً.

لقد بدأت الثورات من المدونات. الفضاء الذي خلقه الشباب خارج العقلية التقليدية، ليعبّروا من خلالها عن آمالهم عابرين أنفاقَ الظلم تواقين للحرية.

كنت أتابع مدونات النشطاء في مصر، ما زلت أتذكر كم كانت مدهشة. في 2010 أقنعني ابني أن اشترك

> نحن السوريون الذين لم يكن كرنفال الربيع العربي لنا كما كان لسوانا، فقد دخلنا عن عمدٍ وإصرارٍ نفق التاريخ المعتم لقوة الاستبداد، وجبروت المجزرة، متحدينَ أعتى آلات الإبادة الجماعية، التي استمرت تحصدنا عقوداً، فقد بدأت مع المجرم حافظ الأسد بمجازره السريّة، وطموحاته المرضية وأنانية الشعور بالنقص حين يتحول إلى مسخ متوحش.

في «الفيسبوك» قال جملةً كان يعرف أنها كفيلة بوقف ترددي: ماما تشعرين بالغربة والفيسبوك سيجعل كل أصدقائك حولك دون أن يتأذى أحدهم من المخابرات.

الفيسبوك كان أداة الثورة التي جعلت من صفحاتنا صحافة بديلة داعمة، وأساليب للمقاومة الشعبية، وتنمية مهارات جديدة لابتكار طرق الاستمرار، وعصف ذهني حول الحقوق. كم كانت ترعبهم هذه الكلمة «الحقوق»، كبندقيّة موجهةٍ إلى رؤوسهم، كانت تهمة حيازته قد تؤدي إلى القتل تحت التعذيب.

أراني أتهرب من الكتابة عن «العودة»، تهرب الأفكار، يتوقف عقلي عن اللهاث وراءها، فهي جميعها محقّة بالأولوية، مزدحمة في قلبي؛ نعم قلبي، فقد أثبتَ العلمُ مؤخراً أن القلبَ ليس مركزاً لتنظيم تدفق الدماء فحسب، بل هو عقل آخر، مكّون من آلاف الخلايا العصبية الماهرة بمعالجة المعلومات والتعلّم، بارتباطٍ مُعقد بالدماغ، يمتلكَ قدرة التأثير على الإدراك، واتخاذ القرارات من خلال إشاراته الهرمونية والعصبية، وله ذاكرته الخاصة. والأهم

أنّه قد تتقطع نياطهُ من شدة الحزن، لذلك كنت أشعر أن قلبي منكسر من وطأة الخذلان، كنّا وحدنا رغم أننا كنا نحمل هم الوطن، ذاك الذي لم يكن مبالياً بأحد. أيكون هو السبب؟

قلبي بذاكرته الحيّة، يدفعني بعيداً عن ملامسةِ بوح العودة الملتصق باختبار الأعمق من الخسائر، تلك التي تبقى فادحة مع مرور الزمن. ليست كسواها التي تتجلى عن مكاسبٍ بعد مرورٍ قليل منه عليها.

في كتابي «الأسفار.. أبعدُ من موت أقربُ من حياة» كتبتُ حول ذلك، لكنني هنا أتكلمُ عن خسارة الوطن، تلك التي تبقى طعنةً في كل شهيق، لا يبرأ الصدر من مباغتتها.

لماذا أمضي في كل هذه الجراح الآن؟ سيأتي التفسير بعبارةٍ كتبتها بعدَ سقوط نظام الفارّ، كانت الشهقة الأولى دونما توجع. باللهجة المحكية كتبتُ عن إحساس جديد، وأن كل فقدٍ لم يعد فقداً منذ استعادة الشام.

بدأت أبواب العودة حين فُتحت أبواب ذاكَ المعتقل الرهيب «صيدنايا»، وحدنا نعرف ماذا يعني فتحَ أبواب الجحيم أمام عيون العالم، خارجينَ للعراء بأجسادنا المنتهكةِ بآثار التعذيب، بالفقدان، بالانتظارات دونما أمل، بالوحشية التي من شدتها لم يصدّقها كثيرون، وظنوا أنها مجردُ هلوسات مجانين. كيف لعقلِ بشري أن يستوعبَ كل هذه الفظائع، ويستمر دون أن يصاب بالجنون؟ كثيرون آثروا أن يصدّقوا كذبة أنها مجرد توهمات خيالية، حماية لعقولهم بالإنكار.

نحن السوريون الذين لم يكن كرنفال الربيع العربي لنا كما كان لسوانا، فقد دخلنا عن عمدٍ وإصرارٍ نفق التاريخ المعتم لقوة الاستبداد، وجبروت المجزرة، متحدينَ أعتى آلات الإبادة الجماعية، التي استمرت تحصدنا عقوداً، فقد بدأت مع المجرم حافظ الأسد بمجازره السريّة، وطموحاته المرضية وأنانية الشعور بالنقص حين يتحول إلى مسخ متوحش. بإرادتنا الكاملة ودمائنا قلنا لا للاستبداد، ونقول الآن لن يتكرر، أو سيلقى نفس المصير.

إنها حتمية التاريخ الذي فقهناه، وصنعناه، لتكتمل دائرته الآن بالعودة. الدرب الذي بدأ ولن ينتهي، دربُ حقنا وواجبنا، دربُ البقاء على الأمل بالعمل.

انتصرنا، ولكن الشرخَ ما يزال في أرواحنا. لذا علينا أن ندركَ حجم الفاجعة، وأن نتوقفَ لنستوعبَ منشأ هذا الغضب، وما يثيره فينا الخوف من الآخر. وقتها سيبدأ طريقُ التعافي. شعبٌ بهذه القوةِ الروحيّة لن يتوقف حتى يحقّق ما يريد. برجاله ونسائه ما يزال يتحدى موته. إنه الفولاذ الذي سقيناهُ ونحن نحتضنُ جثث أطفالنا ونودعها حضن أرضنا، ونقسمُ أن نعود وإن اضطررنا أن نزرع الحدود بالخيام رافضينَ أن نهان، غير آسفين على رخيص.

"السوريات صانعاتُ القرار» هو العنوان العريض لحال البلادِ التي ما زلنا نحلم بتحقّقها. يقولون «الذكور يقومون بالحرب والنساء يصنعنَ السلام». تعيد السوريات رتق الجراح، وحياكة المستقبل، وجمع الشتات، ونسج الأمل، فهنَ البنّاءاتٌ المرنات القادراتٌ على خلق بداياتٍ جديدة، صنعنَ أنفسهنَّ على عين الفقد والألم، وما زلن على إيمانهنَّ بسوريا التي يردنَها مثلهنَّ قوية حرّة، جميلةِ معافاة، متسعة لتضمَ أبناءها لتصعد بهم جميعاً إلى مصافِّ البلادِ الحرة المستقرة، بعد أن اختبرنَ الشتات، وتحدينَ صعاب الغربة، وحققنَ النجاحات الباهرة، وتفوقنَ في كل مجال دخلنهُ، حين كان عليهنّ البدء من الصفر في مجتمعات غريبة وبلاد جديدة، تعلمنَ منها أن تكون القيمة للإنسان.

العودة عنوانٌ أَسطرُ تحتهُ كل ما مرّ بنا حين التفتُ إلى ما مضى، لأرى شوط الدربِ الذي قطعناهُ، ونحن لا نملكُ سوى الحلمِ الذي تجرأنا عليه، ولم نندم على الكرامة، ولم نفقد الأمل بسوريا العظيمة لا سوريا الأسد، فنلملمُ شتات ما تبقى لنعودَ إلى بلادٍ نحبّها حتى قيامتها الجديدة، لا في خرابها الأخير.

تسألني لماذا تريدينَ العودة؟ لأُتمَّ ما بدأتُ به منذ نعومة أظافري، حين رفضتُ كل استبداد، وكل محاولةِ للتطويع، كل إلغاء لإرادتي، وكل استغلالٍ وتنميط، وقررتُ أنّني امرأة حرّة فخورة بإنسانيتها، بالحزن قبل الفرح، بالإصرار قبل التعب، بالحب قبل الخذلان. ولكلِّ ما سبق ما يزال لدينا وطنٌ نبنيه كما يليق بحقيقتنا الجديدة.

حين قامت الثورة تركتُ عملي، تفرّغتُ لأكونَ ابنتها البارة، كنت أجيبُ على تعجب أصدقائي الأمريكيين بسؤالي لهم: كم مرة يتاح لإنسانٍ أن يحرّرَ نفسه، ويشارك في تحرير بلاده!

أمّا الآن عند سؤال العودة: كم مرّة في الزمان يتاحُ لبلادٍ أن تنهضَ من الرّكام لتصنع إنسانها وتاريخها!

بحر الدهشة

مضر عدس

أعود يوماً يا ترى، أو لن أعود! هكذا تدار أفكارنا في أولى سنوات المنفى. منّا من تغرقه هذه الثنائية المتناقضة ليبقى أسير ذكرياته إلى الأبد، ومنّا من ينجو بالنسيان. وإن كانت علّة حارتنا النسيان، فعلّةُ منفانا التذكّر.

نستحضر الأهل بالموائد، والأصدقاء باللقاءات، والأزقة بالسفر الكثيف والمتكرر، وفي كل مرّة نعتقد بأننا غدونا جزءً من الوطن الجديد يعيدنا السؤال الأول «هل أعود يوماً يا ترى؟» إلى منافينا، حتى تنهشنا الذكريات.

لكنّ منّا من نجا، وكسر عادة الاستحضار والتذكّر والسؤال العبثي، ثم تناسى -عن قصد أو غير قصد- إلى أن أتقن المنفى، فغدا وطناً بديلاً، وربما حقيقياً، وهنا يصير سؤال العودة تعبيراً بسيطاً نعتاد ذكره حتى يخلو من مغزاه «سقى الله!». بس «سقى الله على شو؟!».

حتى سقط النظام، فجأة!

بُنيت إحدى نظريات العقل الحديثة، وتدعى «العقل التنبؤي» على مبدأ بسيط: يخلق الإنسان نموذجاً ذهنياً عن العالم منذ لحظاته الأولى في رحم أمه، ثم يغدو هذا النموذج المرجعية الأولى في كل المدخلات الحسية إلى عقل الإنسان، فيقارن بين أيّة مدخلات وإشارات مولّدة من نموذج العالم الذهني. كل ذلك بهدفين أساسيين؛ أولاً، تفادي أيّ صرف زائد للطاقة، وهذه سمة بشرية تطورّية. وثانياً، منعاً لأي دهشة قد تصيب صاحبها بالضرر.

أمّا أنا، وعودة إلى الذكريات، والأسئلة المرافقة للمنفى، فقد كنت من النوع الثاني. نوع «سقى الله».

أذكر في عامي الثاني للمنفى أني قرأت رواية إيزابيل الليندي «باولا» التي حدّثتني فيها عن منفاها. قالت: عدت بعد خمسة عشر عاماً إلى التشيلي. هذا الرقم الذي علق في ذاكرتي، حتى وإن لم يكن دقيقاً. يومها تشاءمت، خمسة عشر عاماً في المنفى، ومضت خمس أوائل، كالعلقم طبعاً. ثم اتخذت القرار، محطماً المنفى الإجباري بآخر اختياري. صنعت بقراري هذا نموذجاً للعالم لا عودة فيه ولا أمل، لا روائح طعام سورية في الجوار، ولا مقاهٍ سورية في الأزقة. ولا أصدقاء أو أهل، إلا من خرج والتقينا، ثم نجوت بمنفاي الذهني حتى غدا المنفى الحقيقي وطناً مناسباً لي أكثر، واختفت أحلام العودة، فلا عودة أصلاً ولا مصالحة. وكنت كلّما تذكرت الليندي أبتسم وأقول «يا الله باقي خمس سنين، يا الله باقي أربع سنين». ثم مضت اثنا عشر عاماً.

وسقط النظام. فجأة!

اتصل بي عبد (مين عبد) بعد سقوط النظام بيوم واحد، صديقي الذي شاركني رحلتي إلى إسطنبول فكتبتُها رواية. قال: حجزت لي ولك رحلة إلى دمشق بعد ثلاثة أيام. وافقت على الفور، لكني في اليوم الثاني قررت أن أؤجل الرحلة شهراً على الأقل، وما أن مضى عشرون يوماً حتى حجزت رحلتي الأولى إلى دمشق.

رحلة العودة بعد اثني عشر عاماً، واثنين وعشرين يوماً، أي قبل ثلاث سنوات من الموعد المقرر. من برلين إلى دمشق عبوراً ببيروت، لمدة اثني عشر يوماً، ثم عودة إلى بيروت فبرلين. وعقلي كأي عقل آخر يعود إلى نموذجه الذهني لتوفير الطاقة، وتفادي أي دهشة غير متوقعة. وأي دهشة كانت، بل فلنقل بحر من الدهشة.

«يعني خلص، وصّلنا!»

صحت في وجه سائق الأجرة الذي تفاجأ بطريقتي. أجاب: «هيك بتقول اللافتة خيّ». بالفعل، لوحة طرق كبيرة تشير بوضوح أن سورية قريبة، وبأنها

ترحب بي.

اجتزنا الحدود، دمشق تبعد بضع كيلومترات.

فتحت النافذة، وأخذت نفساً عميقاً، ها هي إذن رائحة الطريق! أكاد أجزم أني أعرف هذه الرائحة، فكانت الدهشة الأولى.

من طريق بيروت دمشق، عبرنا إلى مشروع دمر، وما أن أعلنت عن وصولي إلى البلد، بصورة السيف الدمشقي -هي غلطة مبتدئ حذرت كل من عاد بعدي ألا يكررها-

انهال الكثير الكثير من الأصدقاء والأقارب بالاتصال والترحيب، عارضين اللقاء. لم أرفض أي لقاء، بكل صدق. لكني، مع الأسف لم أجتمع إلا مع خمسة بالمئة ممن اتفقت معهم. هؤلاء الخمسة بالمئة ممن بادر، ولم ينتظر اتصالي كما وعدت.

لم أتخيل يوماً -حتى في سنواتي الخمس الأولى- ما سأفعله حين أعود. كنت أحلم أني سأعود، ألتقي ذاك وتلك، وأتمشى هنا، وآكل هناك. تفاصيل عودتي بنيت على الذكريات. لكني قمعت تلك الذكريات، وأخرجتها من نموذجي الذهني، وهكذا ولكي أنجو من المنفى صارت عودتي ضحية للنجاة. لكني عدت وكُسر المنفى إلى الأبد.

أسير في دمشق وحيداً أو مع أحد الأصدقاء أو الأقارب، مذهولاً بما أرى وأسمع وأشم وأتذوق.

عائد إلى دمشق، أتنقل بلا ذكريات، كالتائه الذي لا يعلم إلى أين تقوده قدماه، لكنه ورغم علم اليقين ومع كل لقاء جديد لا يجد عقله أي إشارات تنبؤية، يقارن بها الإشارات الحسيّة التي يستقبلها. وفي كل مرة يسألني أحدهم: «كيف حاسس بالرجعة؟»

أجيب:

أنا غارق في بحر من الدهشة.

عدتُ إلى حلب.. لكنها لم تعد لي!

نضال جوجك

7/ 12/ 2024، هلسنكي

قومي... لك قومي تحررت حلب.

لوهلة، لم أستوعب ماذا يقصد شبح زوجي الذي بدا خفياً في العتمة، فقط كانت يده مرئية، وهي تهز كتفي، وصوته مزيجٌ من فرح وبكاء يجهش ويرنم: إي إي.. وصلوا ع حلب!

فزعتُ من مكاني، وتسمرت أمام التلفزيون مثل طفلة استيقظت من نومها لتتابع أفلام الكرتون المفضل لديها، ومثل تلك الطفلة اجتاحتني موجة بكاء مع فرح هستيري، وفي الوقت ذاته كنت أرغب بإيقاف كل تلك الانفعالات، كي أركز على الحدث المباشر والأهم على الإطلاق في نشرات التلفزيون!

دمشق صديق

قررت بسرعة، لدرجة أني لم أكلف نفسي عناء التفاصيل التي عادة ما ترهقني قبل السفر، ما يعنيني أنني سأزور سوريا فقط. لم تتوارد إلى مخيلتي المتخمة بالتصورات والخيالات، وبالناس وبالأماكن، ولم تخترق تلك السلسلة اللامتناهية من العناوين والأسماء أيّة تفصيلة لها علاقة بالصعوبات اللوجستية، أو بالميزانية التي اعتدت أن أرصدها في أسفاري الترفيهية!

لم تكن هذه الرحلة سفراً ترفيهياً، بل لم تكن رحلة بالمعنى التقليدي إطلاقاً. كانت أشبه بآلة الزمن في فيلم كرتوني، والطائرة التي أقلّتني بدت كأنها ستأخذني إلى الزمكان الماضي، إلى زمنٍ لم يعد كما كان، لكنه ما زال يسكنني. مرّ الأسبوع الذي سبق السفر إلى سوريا كأنه الأطول، مثقلاً بالتوقعات والحنين.

أتذكر دمشق التي زرتها آخر مرة في صيف 2008 برفقة أخي وأسرته، كانت زيارة سياحية لا أكثر. اكتشافاً لعاصمة لم تجذبني كما كانت تجذب قريناتي اللواتي كنّ يحلمن بالعيش فيها، لكن دمشق في 8 كانون الثاني 2025 كانت مختلفة تماماً، بدت كبيت العائلة السورية: مزدحمة، دافئة، مبتهجة، يغمرها فرح منكسر.

لم يسعني الفرح بلا دمعة تباغتني كلما نظرت إلى الأماكن التي أعرفها، وأسعدني أنها بقيت كما هي. لكن لا يمكن لأي زاوية أن تمر دون أن تروي حكاية حزينة، تختصر خمسة عشر عاماً من المأساة، وتردد صيحات الحرية التي التصقت بجدران الأبنية المدمرة وبقايا البيوت، صيحات لا يسمعها إلا السوريون والسوريات.

في ذلك اليوم، أطلقت «الحركة السياسية النسوية السورية» مؤتمرها الصحفي الأول في دمشق. التقيت زميلاتي اللواتي جمعتني بهن الغربة، وأخريات عرفتهن عبر العالم الافتراضي. لم يكن هناك فارق بين القادمات من عالمين مختلفين، سوى تلك الغبطة التي غمرت احتضاننا لبعضنا، كما لو كنا نسكن حياً واحداً من أحياء دمشق.

لكن غربة جديدة ما لبثت أن سكنتني بعد ثلاث ليالٍ في الشام. كان هناك شوق ينتزعني من دفء الصحبة مع زميلات النضال.

في صباح 11 كانون الثاني، انطلق بولمان الاتحاد من البرامكة نحو دوار الصاخور في حلب، حيث.. اللازمكان.

الطريق من دمشق إلى مدخل حلب كان مثيراً للقلق، مشوشاً، لا يخلو من التوجس والاضطراب. سمعت قصصاً لا تبعث على الاطمئنان، رغم الغبطة التي كانت تغمرني كلما اقتربنا من حلب. ربما لأنني كنت وحدي، وربما لأن الجو العام كان مختلفاً إلى حد جعلني أتحسس خطواتي، لا أرغب في لفت الانتباه إلى أنني قادمة من أقاصي العالم.

ما أثار حيرتي أن الحافلة توقفت عند حاجز قبل مدخل مدينة حمص. صعد شبان ملثمون، أكبرهم لا يتجاوز السابعة والعشرين، يرتدون بزات سوداء غير رسمية، غير متماثلة، أطلق عليهم اسم «الأمن العام». ما جمعهم كان اللون الأسود، والجعبات التي تحيط بصدورهم، والأسلحة الرشاشة المعلقة على أكتافهم. اعتلوا الحافلة دون أن يلتفتوا إلى النساء، كانوا مهذبين، طلبوا البطاقات الشخصية من الرجال فقط، ولم يمض وقت طويل حتى أعادوها، واعتذروا عن التأخير.

راقبت بقية العناصر من نافذة الحافلة، يترقبون السيارات القادمة، كانوا فتياناً أثاروا عطفي، ذلك العطف الذي كان قبل دقائق قلقاً وترقباً. تساؤلات كثيرة راودتني، مثل ازدحام الشام، حرّضت بنات أفكاري اللاتي لم تهدأ منذ وصلت إلى سوريا.

«دوار الصاخور يا شباب، مين نازل هون؟» قالها السائق، لتعلن تلك العبارة بداية فصل جديد من الرحلة، حيث الذاكرة والواقع يتعانقان في مدينة لا تشبه إلا نفسها.

هَيْ وصلْنا ع حلب!

المنطقة الصناعية.. اسمٌ ظل يتردد في أذني منذ طفولتي، حين كان أهلي يذكرونه وكأنه عنوانٌ مألوف في ذاكرة الجماعة. هناك، على أطراف الدوار الذي بدا وكأنه نجا من الدمار، وقد فقد شيئاً من ملامحه، انتصبت الأبنية بانتظام صارم، كأنها جنود في صفٍ لا يعرف الفوضى. ومن بعيد، حيث امتد بصري كمن يبحث عن أثرٍ قديم، ظهرت الهياكل الإسمنتية مصطفةً بجانب بعضها بعضاً، تشبه أحجار الدومينو التي تنتظر من يلمس أولها لتنهار الذكريات دفعةً واحدة. وفي تلك اللحظة، رنّ الهاتف.. أخي يتصل من بلدٍ أوروبي، كأنما يربط بين زمنين ومسافتين، بين من بقي ومن غادر.

«الحمد لله ع السلامة أختي.. لوين أوصلك؟»

في الطريق، كان السائق يبادر بأسئلته المعتادة، تلك التي يوجهها غالباً للعائدين بعد غياب طويل.. وكم كان غيابي طويلاً، لا يقاس بالسنوات وحدها، بل بما تراكم فيها من تغيّرات وانكسارات. كنت أستمع إليه، لكنني في الحقيقة كنت غارقة في مزيج غريب من الذهول والغبطة والابتهاج، أراقب من نافذة السيارة كل مشهد على جانبي الطريق، كمن يحاول أن يلتقط الزمن بعينيه.

بعض الأماكن بدت كما عهدتها، واقفة بثبات كأنها تتحدى النسيان، بينما أماكن أخرى بدت كأنها مساكن أشباح، خالية من الحياة، لكنها مشبعة بالذكريات. وما إن دخلنا مشارف المدينة، حتى انهمرت الذكريات كوميضٍ خاطف، من أزمنة متباينة، بعضها يعود إلى أيامٍ مراهقتي التي قضيتها متنقلة بين أحياء سيف الدولة وحلب الجديدة.

لم تكن تلك الأحياء مسكني، لكنها كانت مسرحاً لنشاطي الأول، حين كنت منتمية لاتحاد الشباب الديمقراطي، نخطط ونحلم وننظم فعالياتنا بعيداً عن أعين الرقابة، في مناطق حديثة النشأة، لم تكن بعد تحت المجهر الأمني.

عند وصولنا إلى دوار الجامعة، انفتحت أبواب الذاكرة على مصراعيها، وانتقلت بي الصور إلى تلك المرحلة التي امتزج فيها الكفاح بالدراسة، والشغف بالمعرفة. هناك، في قلب تلك السنوات، تراءت لي وجوه صديقاتي وأصدقائي، من مختلف التخصصات والصفوف، كنا كأننا فسيفساء بشرية، متنوعة المشارب والتوجهات، لكننا متآلفون في الحلم.

في الردهة المؤدية إلى كلية العلوم، التي كنا نختصرها بـ(ر-ف-ك)، كانت نقطة التقاءنا، تتوسط الكليات كأنها القلب النابض للجامعة، وهناك كنا نجتمع بمن لم نرهم صباحاً، دون الحاجة لهاتف أو رسالة. لم تكن الهواتف الجوالة قد غزت حياتنا بعد، لكننا كنا نجد بعضنا بسهولة، وكأن بيننا خريطة خفية من الود والاعتياد. رغم الزحام، كنا نلتقي أكثر، نضحك أكثر، ونحيا تلك اللحظات بكل ما فيها من دفء وانتماء.

وفي 2012 كانت آخر مظاهرة أحضرها هناك، تفاصيل هجوم عناصر الأمن وهم يخرجون من سيارة الفان البيضاء، ويطلقون النار على الحشد في المظاهرة السلمية. كانت أول مرة أشهد فيها سلاحاً يطلق رصاصاً حياً، التجأ بعضنا ممن استطاع الولوج إلى المكتبة على الشارع العام، تعاطف صاحبها معنا، فأغلق الواجهة الزجاجية لكن أحدهم صرخ فجأة (اتركوني هاد رفيقي اتصاوب... اتصاوب اللـه!!)

باغتني السائق بسؤاله/ هل أرغب بالتوقف في مكان ما؟ استغرقت لحظات لأستوعب أين وصلنا، لكن رائحة حلويات سلورة في حي الجميلية قطعت شكوكي، فطلبت منه التوقف. هناك، امتزجت صور الطفولة والدراسة الجامعية، والرائحة ذاتها ما زالت تأسرني.

مررنا بجامع الصديق، خالٍ من المصلين، تحيط به أبنية من زمن العثمانيين وأخرى ذات طراز أوربي مثل مشفى فريشو، الذي بقي على ما هو عليه لكن الكهولة نالت منه. كان حي الجميلية الذي بناه أثرياء حلب من مختلف الطوائف، طريق مدرستي وبيتي القديم، فاستيقظت ذكريات الطفولة.

في حي السبيل، لمعت قبة جامع الرحمن تحت شمس المغيب، كأنها تهمس بما مضى. اقتربنا من حي السريان، ومررنا بجسر 16 تشرين، حيث ذكريات لا تُروى. قبل الوصول إلى الأشرفية، اضطر السائق لإنزالي عند حاجز يمنع دخول غير السكان. هناك، اصطدمت الذكريات بواقع الحرب، وجوه مرهقة لنساء بزات عسكرية. إحدى النساء بدت أنها المشرفة هناك، فتّشت حقيبتي المحشوة بتوتر، وكأنها تؤدي واجباً لا يسمح لها باللين أو التراخي، لم تكمل التفتيش حين أخبرتها أنني من خارج البلد، ارتسمت على وجهها ابتسامة خجولة، بدت كمن يحاول التوفيق بين المهمة والانسانية، وكأنها توحي لي بأنها لا تملك خياراً سوى الالتزام بما فُرض عليها، حتى وإن لم يكن التعامل الطبيعي متاحاً. تلك اللحظة، على بساطتها، حملت شيئاً من التفاهم الصامت، ثم أومأت إلى أحد الفتيان الواقفين إلى جانبها أن يساعدني في حمل الحقيبة الثقيلة، وكأنها بذلك تستعيد شيئاً من هويتها الأصلية، وتمنحني عبوراً إنسانياً وسط واقع مشوه.

كان المساء مغطى بغبار رمادي، والأبنية العتيقة مثقلة بأسلاك الكهرباء، كأنها ستنهار.

الزحام يملأ الشارع، والناس يقتنصون رزقهم. أخطأت المبنى الذي تسكنه أختي، فكل الأزقة باتت متشابهة بما لحفها من دمار ولون قاتم.

الصور: كاتبة المقال

شعرت بالغربة، كما لو أنني دخيلة على حيٍ كان يوماً مألوفاً.

تحوّل الشوق إلى حلب إلى شعور بالقهر، إذ بدت الإجازة القصيرة هناك طويلة وثقيلة. كثير من الأماكن بقيت على حالها، لكن الانكسار تسلل إلى تفاصيلها، ليس فقط في الدمار الظاهر، بل في أعماقها أيضاً.

وحدهم الأطفال واليافعون والشباب كانوا النور وسط القتامة، يحملون الأمل بعزيمة لا تنكسر، جيل الحرب الذي لم يعرف غير هذا الواقع، فصار هو عالمهم الطبيعي.

صور الأحياء المدمرة بقيت عالقة، وبيتنا في الأشرفية كان من بين تلك الذكريات. كانت البيوت منفردة، لا عمارات شاهقة، لكن حين عدت وجدت الأبنية تعلو حوله حتى حجبت ضوء الشمس، والمكان بدا مظلماً ككهف مهجور، تتخلله فتحات في الجدران كشواهد على زمنٍ أثقلته الحرب.

خلال زيارتي لقبر أخي، في منطقة «حقل الرمي»، لاحظت كيف تحولت المقبرة إلى حقل زيتون تحيطه أشجار الزينة، وتساءلت: لماذا لا تُزرع مثل هذه الأشجار في المناطق السكنية أيضاً؟ الطريق الطويل إلى هناك مكتظ بالعشوائيات التي امتدت بعد 2011، والأبنية إما دمرتها البراميل أو الزلزال، تتجاور فيها أكوام الحجارة والقمامة بلا تنظيم.

في ساحة سعدالله الجابري، شعرت بالغربة بين وجوه لا أعرفها، كأن أهل حلب الذين كنت ألتقيهم قبل 2011 قد اختفوا. لم أعتد رؤية إقامة الصلاة في الساحة أمام تمثال الشهداء، ولا اللحى الطويلة التي توحد المارة بلون واحد مقلق.

الشمس في كانون الثاني كانت دافئة، وفي محطة بغداد استعدت ذكريات القاطرات ومحل البوظة بطوابيره المألوفة. مررت بمقهى النخيل، ملتقى الأدباء والنخب، فرأيت داخله رجالاً مسنين يشبهون المكان في هدوئه الكلاسيكي، فشعرت ببعض الطمأنينة.. على الأقل، هذا لم يتغير كثيراً.

في الأزقة الضيقة لشارع قسطاكي الحمصي بحي العزيزية، حيث كنيسة فرحات، والحياة التي بدت على حالها، استيقظت ذاكرتي على تفاصيل دقيقة من زمن مضى، وكأن الاستذكار كان نعمة أرحم من الحاضر.

الحاضر بصوره انفجر في داخلي دون سابق إنذار. لم أستدعه عن قصد، بل راودني من تلقاء نفسها، تسلل إلى ذهني كما لو أنه يعرف طريقه، ثم ما لبث أن تحول إلى لوحة عشوائية، غير مرتبة، زلزلت الذاكرة النائمة، وأيقظت فيها طبقة جديدة من الذكرى، لا تمت للأولى بصلة، ولا تربطها بها أي خيوط منطقية أو تسلسل زمني.

لكن ما جمع بين تلك الذكريات القديمة والجديدة كان أنا، وكانت حلب.

أنا التي احتفظت لها بكل صورها البهية في مخيلتي، بكل ما فيها من دفء وتفاصيل، وهي التي أظهرت لي وجهها الآخر، وجه الشقاء الذي لم أحتمله، رغم أنني كنت أظنني قادرة على ذلك.

لم يكن الشقاء في الأبنية المهدمة وحدها، بل في الأرواح التي تسكنها، في الشوارع التي فقدت ملامحها، وفي الأطفال الذين كانوا يلعبون بين ردهات الحطام، وكأنهم اعتادوا على هذا الواقع، وكأنهم وجدوا فيه مساحة للفرح رغم كل شيء.

أحشاء الصواريخ

ساناز داودزاده فر

في تجاويف عظامي
أخفوا جهاز طرد مركزي
أمعائي
جزء من دورة الوقود النووي
تحت قلبي
حُقِنَت مدينة صاروخية
حنجرتي منصة إطلاق صواريخ
أنا ثكنة
الجنود الموتى
يسيرون كل يوم في أحشائي
عيناي برج مراقبة
القائد
يراهن من بين رموشي
من سيسير فوق اللغم؟
كل قدمٍ مبتورة
علبة سجائر
القناصة
يختبئون خلف شفاهي الحمراء
ويُطلقون النار ليلَ نهار

عقلي
مستودع ذخيرة
قوات القمع
تُحقق مع جزيئات جسدي يوميًا
أصابعي
معتقلة
قلبي
يقضي حكمًا بالسجن
وفي رحمي
نصبوا الأسلاك الشائكة
وبويضاتي
تحولت إلى خنادق
عميلٌ
اقتلع كل أظافر قدمي
وينقط
حمضًا
على جلدي

أنا
دلفين
جنح في بيته
ولا رادار يراني
عُود كبريت
في فمي
أشعِله

البرق

جواد المومني

اَلسَّاحَةُ صَغِيرَةٌ مُسَيَّجَةٌ... تَكَادُ تَتَبَدَّى...
وَشَارَاتُ الْجَنَّةِ أَلْهَبَتْ مُرِيدِيهَا
اَلْعَارِفُونَ بِالنَّحْرِ؛ تَسَلَّلُوا مِنْ سَمِّ حِرْزٍ؛
كَانَ فَضَّلَ الإِنْفِجَارَ
هِيَ... الْعَيْنُ شَبَّكَتْ جَنُوبًا مَسْرَبَ الشُّمُوعِ
وَأَرْجَأَتْ نَقَائِضَ لِلْغَيْمِ؛ الَّذِي مَشَّطَ لَهَا أَشْفَارًا
وَدَبَّجَ فِيهَا بِدَايَةَ الاِنْشِطَارِ.
هُوَ... السُّخَامُ - أَبْيَضَ هَذِهِ الْمَرَّةِ. تَقَلَّدَ غِمَارًا
جَسُورًا،
مُذَهَّبًا فِي شُرُودِهِ، مُعْلِنًا رَخَوِيَّةَ الْكَائِنِ الْمَصْلُوبِ،
الْقَابِعِ بَيْنَ زَهْرَتَيْ لَيْمُونَةٍ... وَخَلِّ ثِمَارْ.
كَمَا الْفِرَارُ... كَمَا الْقَرَارُ... كَمَا النُّثَارُ...
مَا صَمَّمَ الشُّعَاعُ مَنْفَذَهُ، إِلَّا مِنْ ذَرِّ دُخَانٍ بَنَفْسَجِيٍّ
وَهَيُولَى مُنْجَذِبَةٍ بِقَصِيِّ الْأَرْكَانْ؛
رَشَّحَهَا سَيِّدُ اللَّعَنَاتِ لِآخِرِ الْمِسَاحَاتِ الْمَبْثُوثَةِ
بِالْمَسَارِ.
بَائِعُ الْوَهْمِ لَنْ يُغَادِرَ هَذَا الضِّيْقَ الْفَاجِرَ،
لَنْ يَحْتَلَّ أَطْرَافَ قِيَامَتِهِ غَرَقُ الْمَارِقِينَ أَمَامَهُ،
وَإِصَابَتُهُمْ بِخَبَلِ الْفَرَحِ!
هُوَ بَائِعُ الْوَهْمِ؛ قَرِينُ الصَّفْصَافِ وَالْكِينَا؛
بَابٌ حَدِيدِيٌّ مُوَارِبٌ،
تَحْرُسُهُ الرَّوَائِحُ الْمُقَدَّسَةُ؛
مِثْلَنَا -نَحْنُ كَوَاسِرَ الضِّفَافِ- يَسْتَلْقِي أَمَامَنَا،
فَلَا يُوَالِينَا مِنْ عَنَاصِرِهِ غَيْرُ جَسَدٍ،
هَدَّهُ اللَّوْنُ وَالشَّبَقُ؛
غَرَزَ فِي نَبْعِهِ نَايَ الصَّبَاحَاتِ الْحَالِمَ،
كَشَفَ عَنْ حُدُودِهِ؛ رَبِيعُ غَرَائِزِنَا،
خَطَا فِي ذِكْرَيَاتِهِ؛ كُلُّ الْحَرِيصِينَ عَلَى رَائِحَةِ الْمَطَرِ،
وَسَتَرَ عَوْرَتَهُ؛ اللَّاهُونَ بِغُبَارِ حَطَبِنَا الْبُنِّيِّ.
يَا بَالِغَ الشَّرْنَقَةِ،
يَا سَيِّدَ هَذَا الْبُسْتَانِ؛
اَلسَّمَاءُ قَلِيلَةٌ... اَلْأَرْضُ أَقَلُّ،
مَا أَرَاهُ، هُوَ نَزْلَةُ بَرْقْ.

الفراغُ الذي يُحدّقُ بي طويلًا

محمد حسني عليوة

أدخلُ البيت
ولا تتحرّج مني أُكرةُ الباب؛
وهي تتلقف يدي بارتعاشتها اللدنة
مثل عُري وردةٍ؛ تتوسل سِترَ حنينٍ لاهث؛
يتدلّى من مفاصلها الصدئة
أو مثل جفنٍ لم يعد يطيق نكهة النعاس
في محبرته.
.

أدخلُ البيت
ولا تتحرج مني آنيةُ الطبخ؛
وهي تُدندنُ مع اللهبِ أهازيجَ جوعه،
تلهثُ كحصانٍ يجرُّ عربةَ أيامه المحترقة،
تتهالكُ فوقَ موقدٍ يشيخُ،
كحارسةٍ تئنُّ تحتَ وطأةِ السفر لداخلها
وتنثرُ رائحةَ الشمس الذابلةِ في الفضاء

كدمًى مكسورةٍ تُغني لأطفال لم يعودوا
من رحلةِ المدرسة.
-
هنا، من خلفِ الستارةِ القديمةِ:
كفُّ أرملةٍ تلوّحُ للوداعِ
قصيدةٌ تُطلُّ على شرفاتٍ
تعيش دورتها الشهرية،
تحملُ صدى صوتٍ تخثّر في الهواء
أنفاسٌ تذوبُ،
بقوّةِ الحمضِ، في فجوةِ الرئتين
دمعةٌ لم تجدْ عبر مسيرتها المضنية
إلى عينينِ تبحثانِ في الأخيلةِ المشرعةِ
عن مأوى يضجّ بلعنةِ السفرِ في خيامه.

وهنا، عن يميني فُوّهةٌ
تحفر في رُكامِ الذكرياتِ
تنبشُ الوقتَ المهشّم، في ظلامِ البوحِ الأصم
تغسلُ وجهَ الفجرِ بماءٍ يقطرُ من صلاةِ الثلجِ
بماءٍ يأتي من ربوعٍ لم تمسسها الأنهارُ،
أو تفتحها كأسطورةٍ؛
تُعيد كتابتَها زنابقُ حوّاء الأولى
-
وهناك أمّي..
يزحف ثوبُها الشفيف في وحشةِ الصالةِ،
ببطنها المخروطيّ الأوجاع،
بصبرها/ المغزول على نُول دهشتها:
وهي تنتظرُ تساقطَ النجومِ بين يديها،
كما لو تُرتّبُ الخيباتِ على رفّ الخزانةِ الفارغ.
.

في كلِّ زاويةٍ من البيتِ
يقعي جبلٌ تتوسدُه المتاهةُ والسفر الضنين،
يهيم، في تشظّي المجرة المفقودة
كأنّي همسُ مكانٍ لا يراهُ المارّةُ في الظلِّ
ولا تسمعه الريشةُ في جناحِ قُبّرةٍ وديع/

كأنّي نسيمٌ قطعوه من زمنِ البراحِ..
أطرقَ الرأسَ،
واسترقَ النظرَ إلى دفءِ الغياب
إلى عُلبةِ التزيين المركونة جنب فرشاةِ الحلاقة؛
وهي تندب حظّها السيء
في الأحمرِ من دونِ اشتباهٍ في خجلِ الوردتين
والأخضرِ من دونِ النغزتين في دفقةِ الخجل.

.

في كلِّ زاويةٍ هنا،
في كلِّ زاويةٍ هناك..
أشاركُ الشهقاتِ وشوشةَ الحوائطِ
ثرثراتِ المهملين في بردِ المعاطفِ والأسرّةِ

في صدأ باب الثلاجة، أشاركُ قعقعةَ النسيان
في رنين ملعقةٍ هزيلة أصاحبُ فنجانَ قهوةٍ بائس
في انحناءةِ الضوءِ الكسيح على زجاجِ النوافذ
في خفقةِ الريحِ العالقةِ بين شقوقِ المسافاتِ
في ارتعاشةِ الظلِّ المراوغِ تحت طاولةٍ تميل بزاويةٍ حادّة
في صريرِ الأصابعِ فوق أرففِ الغُبار
في ضجيجِ الصمتِ حين يعضُّ عقاربَ الساعة،
في تمازجِ الرطوبةِ مع حُزنِ الضلوعِ المتصدّع
في نكوصِ إبرةِ الجرامافون من قُرصهِ الدوّار
في انحلالِ الوقتِ كقطرةِ زيتٍ على جلدِ قطةٍ،
مفتوحٌ بطنُها كهويسِ حربٍ ضروس،
حيث ينحتُ الموتُ سرياليته؛
وهي في الزاويةِ تبيض دُودًا يشبهني،
يُزيد من حركته فوق البلاطِ،
يتلوّى جسدٌ.. يزحفُ خارجَ البرواز،
ثم يعودُ إليهِ منكسرًا بخسارةٍ نكراء!

.

شبحٌ، لا يطيقُ الصبرَ على مثولهِ المفاجئ
يُعيدُ حياكة الروح من مسارها الأول؛
تتوهجُ، في عينيه، فوهاتٌ من ضوءٍ يألفني؛
يُنعشُ الكائنَ من حصى العظامِ
ولينِ المفاصلِ والجِلدِ والأمعاءِ
واصطكاكِ الفكين وانهزامِ القريحةْ

-

حتى الفراغُ الذي يُحدّقُ بي طويلًا
يتثاءبُ حالمًا بمائدةٍ تهبطُ سهوًا،
في قصعته الوحيدة.

-

كلُّ شيءٍ هنا يتكرّرُ دون بدايةٍ أو نهاية
كل ظلٍّ يلاحقُ ظلَّه الآخر، في المرايا

.

كلُّ شيءٍ هنا يتآكلُ دون أن يفنى
الأنفاس تتخثرُ في دربها الضيق للبلعوم
وأنا لا أقوى على استعادة عافيتي
-قبل اكتمال تشكيلي-
من هذا التّشظّي البطيء الماحق،
من هذا الجسد النافق بين ضِدّين،
مُلتفًّا على نفسي، مثل حلزونٍ أعمى
كأنّي لم أكن..
وكأنّي لن أكون!

خُذيني إلى الدُّرُوبِ البَعِيدَةِ

محمد علوش

خذيني إلى الدُّرُوبِ البَعِيدَةِ،
يا مريمَ المجدليّةَ،
حيثُ يذوبُ الصَّدى
في مياهِ الغيابِ،
وحيثُ الحِجارةُ
تخلَعُ صَمتَ القرونِ
وتُصغِي لخطايَ.

خذيني،
فإني تعِبْتُ من الأُفُقِ الضَيِّقِ،
من حائطٍ تَكْتَظُّ بِالأمنياتِ المكسَّرةِ،
من غيمةٍ لا تُمطِرُ
إلاّ رَماداً على راحَتَيَّ.

دَلِّيني على النَّبعِ،
على فَتْنَةِ الضّوءِ في عتمةِ الرُّوحِ،
على وَرْدَةٍ لا تَمُوتُ
ولو مَرَّتْ عليها
جُيوشُ الخَرابِ.

يا مريمُ،
عَلِّقِيني على خاصِرَةِ الرِّيحِ،
كي أظلَّ مُسافِراً
بينَ وَهْمِي ويقيني،
عَلِّقِيني نَجْمَةً في فَضَاءٍ
يُناجي العَدمَ.

خذيني إلى الدُّرُوبِ البَعِيدَةِ،
ففيها أُخبِّئُ هذا الظَّمأَ،
وفيها أُنَادِي اسمِي القَدِيمَ
ليعودَ طِفْلاً
ويَغفو على رُكْبَتَيْكِ.

خذيني،
إلى حيثُ يَشرَبُ الرَّمْلُ مِن دَمِ الحِفاةِ،
إلى حيثُ يَغسِلُ البَحرُ أقدامَ القَتْلى
ويُعيدُ لهم أَسماءَهُم الأُولى،
إلى حيثُ تَسكنُ عِظامُ الأنبياءِ
في قِمَمٍ من غِبارٍ مُقَدَّسٍ.

يا مريمُ،
أنا العابِرُ في نُصوصٍ لم تَكتَمِلْ،
المَصلوبُ على أَسْئِلَةٍ لا تُجيبُ،
المُحاطُ بوجُوهٍ بلا مَلامِحَ،
أبحَثُ عن قَمحٍ يَنبتُ في صَحراءِ الرُّوحِ،
وعن نَجْمَةٍ تُساعِفُنِي حينَ يَخذُلُني اللَّيلُ.

خذيني،
فأنا آخِرُ أحفادِ جِلْجامَشَ،
أبحَثُ عن عُشْبِ الخُلودِ
في بساتينٍ أحرَقَتْها الحَربُ،
أنا عابِرُ الطوفانِ،
أنتَظِرُ فُلْكاً يُنقِذُني من غَرَقِ المُدُنِ،
وأنتِ وَحْدَكِ حَمامَةُ الزَّيتُونِ.

أطلِّي عَلَيَّ كَنَّداءٍ من أُسْطُورَةٍ سَحيقَةٍ،
عَلِّقِيني على وَتَرِ النّايِ،
كي أَنامَ في موسيقى الحَنِينِ،
أو أضمِّدَ جَرحي بِدَمْعَةٍ
من نَهْرِ الأردنِ،
قبلَ أن يَسقُطَ رأسي
بينَ حِجَارَةِ الجلجلة.

خذيني إلى الدُّرُوبِ البَعِيدَةِ،
فقد تَعِبْتُ من زَنَازِينِ الضَّياعِ،
تَعِبْتُ من كِتابَةِ أَسْماءِ الشُّهَداءِ
على جُدرانِ اللَّيلِ،
تَعِبْتُ من انْتِظارِ قِيَامَةٍ
لا تأتي إلاّ بالدَّمِ.

يا مريمُ،
امسَحي بِيَدَيْكِ غِبارَ المنفى عن وجْهي،
وأعيديني إلى الطُّفُولَةِ،
إلى ظِلِّ الزيتُونِ،
إلى قُبْلَةِ أُمِّي
حينَ كانَ العالَمُ أوسعَ من سِجْنٍ،
وأبهَى من تابُوتٍ.

خذيني،
لَعَلِّي أَجِدُ في الدُّرُوبِ البَعِيدَةِ
مَعْنًى لما تَكسَّرَ في قَلبي،
لَعَلِّي أَكتُبُ إنجيلي الخاصَّ
بِمِدادِ الدّموعِ،
وأنتِ شاهِدَةٌ على صَلاتِي الأخِيرَةِ.

دوره في اللعبة

عامر الطيب

إذا كنتَ تقرأ كتاباً
فمن الجيد أن تنهيه الآن
بما أن القذائف ستدك سقف الحجرة
الجنود سيرشقون النوافذ بالرصاص
المصورون سيوثقون الغبار متطايراً
في ملاحقة الغيم
الأطباء لديهم ما يكفي من الوقت لتحليل بقع الدم على الحجر
الآثاريون لاحقاً
سينقبون لمعرفة ما إذا كنت تقرأ
الكتاب فحسب أو تصنع له الهوامش..
*

إذا كان الكتاب تاريخياً
فلم لا تستعجل بمطالعته؟ التاريخ هو ما أنت بصدد النجاة منه الآن،
إذا كان الكتاب فلسفياً
فإن حياتك لم تعد تسع التحديق فيما خلفها،
إذا كان شعرياً
فلم لا تتخلى عنه قليلاً
لأن الشعري من الأزمنة هو ما يمنع عنك الموت،
أما إذا كان كتاباً في الجغرافيا
فإن البوصلة لا تشير إلى أن هذا هو وطنك
اللائق على أية حال،
وليكن كتاباً دينياً
ما المانع من أن تكون الآلهة
قد تواطأت في ترتيب مشهد موتك الأخير،
كلا إنه كتاب بدائي عن الحياة،
«كتاب الحياة المزدوجة» هذا هو اسمه
ولا حيلة لأن تنهيه قبل موتك
أنت بمثابة الميت في منتصف الصفحة الأولى.
*

أمضيتُ دقائق
في شرح كلمة «مشرئب» لطفلتي
عمدتُ إلى تقطيعها بقسوة
لتبدو كلمة خاملة،
رفعت ميمَها
لأنها كلمة منحنية وستظل كذلك،
كلمة مثل تلك لن تزهر
في قبو
ولن تتماثل لأشعة الشمس
إلا بعد تشقق الألسن،
كلمة مثل تلك
ستموت بوضع مشدود نحو الأعلى.
*

دعني أتعلم كيف أختنق
في الريح الباردة، كيف أكون قد ارتويت كفاية من الموت الجميل
وقد أنجزتُ الرهان في حياتي
تلك هي الرسالة التي أحررها الآن
حزيناً ولاهياً.

دعني أنهي سنوات خدمتي
مساء هذا اليوم
ثم أعود إلى إنسانيتي خائباً
لأنتقي صليباً خفياً كأرواح
متشابكة
دعني أبدو مسيحياً أكثر
هذا الحد!
*

طوال الوقت
ألاحقك بعينين
صفراوين
الخوف
من
الزهور
لأنها
ستذبل
فجأة،
من
الأبواب
لأن
خشبها لن
يعود مجازاً
ذات يوم،
من وداع أبي
لأنه لن يحدثني
عن البروق وقد
أغمض عينيه..
طوال الوقت أفعل
هذا، لكنك في الظلام
تنفلتُ من محبتي لك
ذلك أن من يملك ظلك
يملك قدميك.
*

في الوضع البشري القادم
سيتم تصنيف قصائدنا إلى قصائد
صالحة للاستهلاك
وأخرى تنفع للزينة
وعلى هذا الأساس ستربط القصائد على أجهزة
نابضة من أجل فحص حرارتها
وإذا أردت التكهن بشأن قصائدي
فأنا أطمح أن تصير ساذجة
ككلمات ترحيب
ومجهولة كنجوم الشحاذين.
*

أصنف نفسي شاعراً
من أخمص القدم
إلى الرأس
ليلاً ونهاراً وفيما بينهما من وقت ضائع،
في الإقامة
وفي الرحيل.
أصنف نفسي شاعراً
عبر الكتابة وعبر محاولات طمس
الأحرف
أنا صانع خرائط زائفة
يتيح لي الشعر أن أستوطنَ
بلداناً حقيقية
بأصابع اليد.
*

أجمل شيء تهبه
لغريب هو الدم، أجمل شيء
تنتزعه من محبوب هو الدم،
حتى تلك القصيدة التي ترمق كلماتها الآن
إنها لا توجد
إذا لم تكن من دم بشري
ذلك أننا بذبح الكلمات الأخيرة
نثأر للمعنى.
*

لا تتفق معي إلا على شيء وحيد:
أنك لم تكن ملائماً لي
إلا إذا كان الجرح ملائماً للظلام
تعرف أن لا رابط بينهما
لكن دعني أفسر لك،
في الظلام تمسي الجراح مرئية
لأننا نصاب بهوس تحسسها
هل فهمت ما معنى هذا؟
يعني أنك أفرطت بإهدائي جراحاً خارقة
لأرى.
*

كان أروع وطن
أيام ما كنا صغاراً نتجول حفاة
مرددين نشيده الأليم
نهبه الدم والدموع
القمح وزرقة الجلد وخيبات النهر
نهبه وقتنا الضيق في القبو
وخوفنا على عدونا من خوفنا منه
وحبنا المؤسف الذي يبلغ الحجاب الحاجز
كان أروع وطن
لأننا كنا نلعب معه مساء العطل
نعرج بأقدام اصطناعية
ليصدق الحيلة ويسعفنا
ثم يجيء دوره في اللعبة
فينزع قدميه..

سر الجديلة المستحيل

إسراء رفعت القرشي

للقصيدة سطحان
سطح لبلور مرآتها
سطح مخاتل
مثل الذي كان يبدو لنرسيس
مهما أطال النظر
فلا تكترث
للجمالي فيه
ولا للأنا
*
وجهك
سوف تراه
صقيلًا جميلًا
حتى تكسّر تلك المرايا
فتبصر سطحًا شديد الظلام شديد الحقيقة
يقينُكَ، ما يستحيل شعورًا عميقًا
تلامس منه الحواف
كأن تأنس النار
ثم تحثَّ الخطى نحوها
كأ ن تلمس النار

عقلك يلمسها لا اليدان

يقينك
كلامك لا شيء يسمعه غير عقلك

حديث المخدات
جموح الظنون
وجرأة منتصف الليل
تصحو صباحًا فتلفظها من خيالك خوفًا
كطفل صغير يظن النصال جميعًا صديقة
لأن سكاكين مطبخ منزله ملونة أو بعيدة
حتى تجاسر
حتى جرح
فصار إذا ما اشرأب إلى حيث وجبته
يشيح النظر
لقد خبر الآن طفل صغير
غواية درج السكاكين
وكان ذكيًّا لمدة يومين
لم يقتحم فيهما غابة التجربة
وكان جبانًا
لعمر طويل
*
فأن تسكن الفكرةُ العقلَ فهذا هو اسمٌ طويل لثورة!
وها هي بذرة
فألحق بذورك بالريّ
لا تنتظر -يا صديقي- أوان المطر

للقصيدة سطحان
اكتب متى شئت
ما شئت
لكن تمهل
وجرّب
وبدّل
وقارب
وسدّد
ولا تعبد القافية
الوحي أسطورةٌ من خيال الرومانسيّ
وأوله
مثل أولى التجارب
لا فضل فيها
ولا شيءَ خاصٌ
ولكنها الذاكرة
تجمّل أول أشيائنا
بإطاراتها الدافئة

انظمْ خفيفًا
خفيفًا
مثل جديلة بنتٍ تحركها الريح
وكثّف إذا شئت معناك
تُطوَى الجديلة دومًا
على سرها المستحيل
فاغرق هنا غرقًا مشتهى
لأن القصائد كم تحتمل
وكم تحتمل

فكم يسع البحر من كائن كائن في الخيالِ
كحورية البحر
جنبًا لجنب مع واقعية قرش المحيط
رابضًا في العمق لست تراه
لكنه إذا ما رآك اندلع
مثل فكرةِ هذي القصيدة

طريق النسيان

عبد الرحيم الماسخ

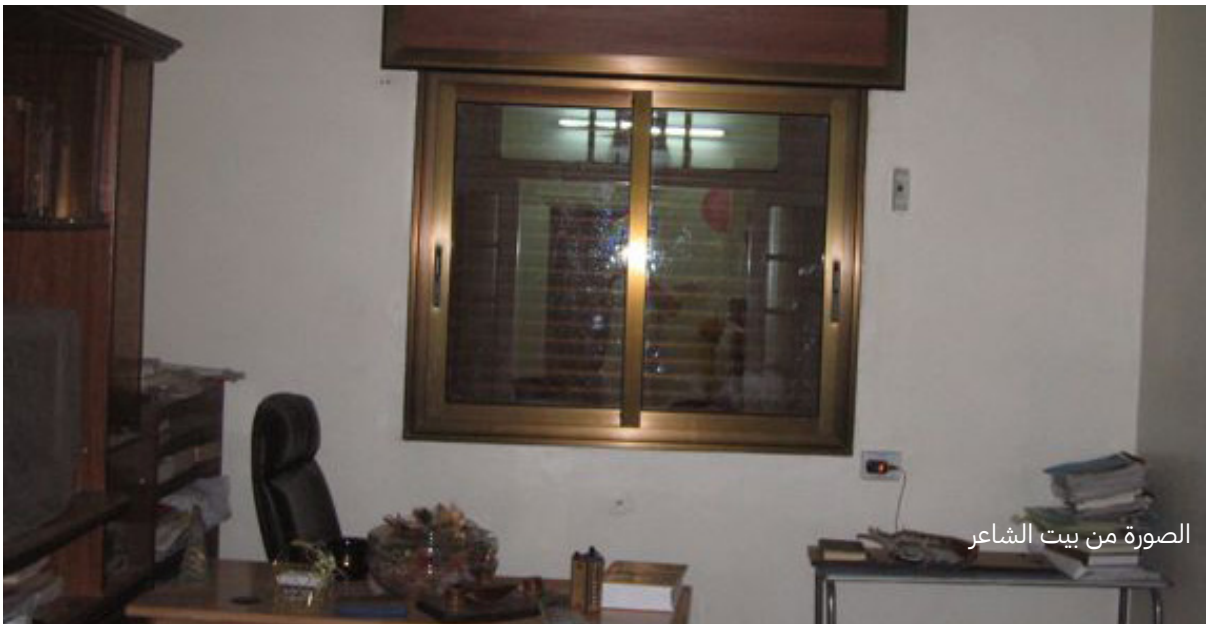
من ساعة لساعة تسير غابة الظلال
على بساطها الأخير/ الأول
الساعة لا تدق في أرواحنا
لذا نسينا أننا نمشي على أعمارنا
كي نستريح من بكاء الأرض
منذ انقبضت أجسادنا من روحها
وطار من أبراجنا طير الخلود
نعود أو نصل
الفراغ مهمل
وصرخة الميلاد في أذن الفناء لا تكل
والسكون لا يحل صياح موتانا علينا: انتبهوا
فالليل بئر فمه يستقبل الشمس بلا علامة

ميعادنا مموه
ميلاد من يجئ بعدنا وموته
يشد خيطه القضاء حلوه ومره!

البيت

د. محمد جمال طحان

لم يكنْ بيتًا...
بل اسمي حين أنسى مَن أنا،
وظلي حين يغمرني البكاءُ
فأحتاجُ مَن يُعيدُ وجهي إليّ،
وصوتي إلى صداه.
يُشبهني كأنَّه مرآتي
حين يتيه وجهي في الضباب.
يُشبهني
حين أمدُّ الليلَ فوق كتفيَّ
كعباءةِ نبيٍّ بلا معجزات.
***
كان بيتي
حينَ ضلَّ الهواءُ طريقَ المساء،
وكان يُمجّدني
كأنّي وليٌّ على الأرضِ
أمسكُ رأسَ الدعاء،
وكان يردُّ إليَّ اسمي
إذا ما تهجَّيتُ ظلي
وضيّعتُ في الليلِ خيطَ البكاء...
***
إذا ضاقَ قلبي
أمدُّ إليه النداءَ،
أغرسُ في طينِه الأمنياتِ،
ليورقَ في داخلي الكبرياء،
وكان يُربّتُ فوق يديَّ،
ويمنحني الدفءَ
في بردِ الشتاء...
***
في الليل،
كنتُ أناجي الجدارْ،
وأُصغي إليهِ،
وكان إذا ما حزنتُ،
تواطأَ ضوءُ النوافذِ معي،
وأرسلَ لي زهرةً من غمامٍ
تمرُّ على القلبِ
مثلَ الرجاء...
***
هنا
ضحكةُ الطفلِ
تجري على ركبتيهِ
كضوءِ الصباحْ،
هنا
تختبئُ الحكاياتُ
في مقعدٍ
صار من غربةِ الوقتِ نواح،
هنا
تسهرُ الأمُّ
بين الدفاترِ والأمنيات،
وتحرسُ أحلامَنا بالدعاء،
كأنّ النجاةَ أيقونةً
تُخبّئُها في الملح،
في المناديل،
في فتحةِ الباب،
أو في أنينِ المساءِ...
***
دخلوا...
بعثروا دفترَ الذكرياتِ
كأنّ القصائدَ كانتْ وباء،
وفكّوا المفارش،
سرقوا الدُمى،
ونهشوا في الجدارِ الصفاء...
كأنَّ المكانَ حرامٌ عليهم
وهم أهلُ هذا البلاءِ!
كأنّي أنا الدخيل،
وهم سادةٌ
في الخرابِ،
وفي الكبرياء...
وهل تستوي قُبلةُ البابِ
في كفّ غاصبٍ
كقبلةِ طفلٍ
ينامُ على دفءِ خصرِ العراء؟
***
نُفيتُ،
وصوتي على البابِ
صار غبار،
وبابي يُغنّي لِمن يسكنونَ
ولا يعرفونَ الجدار...
فهل من خطاياي أني بقيتُ
أُعدُّ الغياب


الصورة من بيت الشاعر

كالليل في ضوء النهار؟

***

أنا لا أعودُ إلى البيت،

أنا البيتُ حين يغيبُ الذين أحب،

وحين تُقطَعُ عنّي يدُ النافذة.

أنا لستُ أنظر من شرفتي،

أنا الشرفةُ

حينَ يشهقُ الغيابُ من جسدِ الضوء.

في البيتِ كرسيٌّ

أعرفُ أنَّه الآنَ يتكئُ على الغُرباء

كما لو كنتُ أنا.

وفيه كتابٌ

ينامُ على صفحةٍ كنتُها ذات يوم...

هل سمعتَ الجدرانَ تبكي؟

تبكي حين يمسحونَ غبارَ الأسماء

عن أزرارِ الضوء،

وحينَ يفتحونَ خزائني

كأنها ساحةٌ للعداء

حينَ كان أبي يقولُ:

«ربّما تمطرُ الليلة»،

يضحكُ الأولاد،

ويفردونَ أيديهم للسماء،

كأنّ المطرَ موعدٌ مع الياسمين

**

بيتي...

وليسَ الحجارةُ بيتًا،

ولكن إذا ما تنفّسَ فيكَ الوفاء،

إذا ما تجوهرَ فيكَ الحنينُ

وصار الجدارُ وعاء،

وصار الغيابُ عناقًا خفيًّا

كطيفِ إلهٍ

إذا مرّ في القلبِ

لا في الفضاء...

بيتي...

هل البيتُ بيتٌ

إذا لم نربِّ النوافذَ

على صدقنا،

وإذا لم نبكِ في زواياهُ

كالعارفين؟

أنا لا أملكُ مفاتيحَه الآن،

لكنني أملكهُ

كما تُملكُ الحقيقةُ

للذاهلين

***

عدتُ...

وجدتُ الحروفَ تئنُّ

على الرفِّ،

تسألُ:

متى يرجعُ الشعراء؟

فتحتُ النوافذ،

أطلقتُ ظِلِّي،

فتوارى الفناء...

أنا البيت...

وحين أعودُ إليهِ

سأمسحُ الغبارَ

عن صوته،

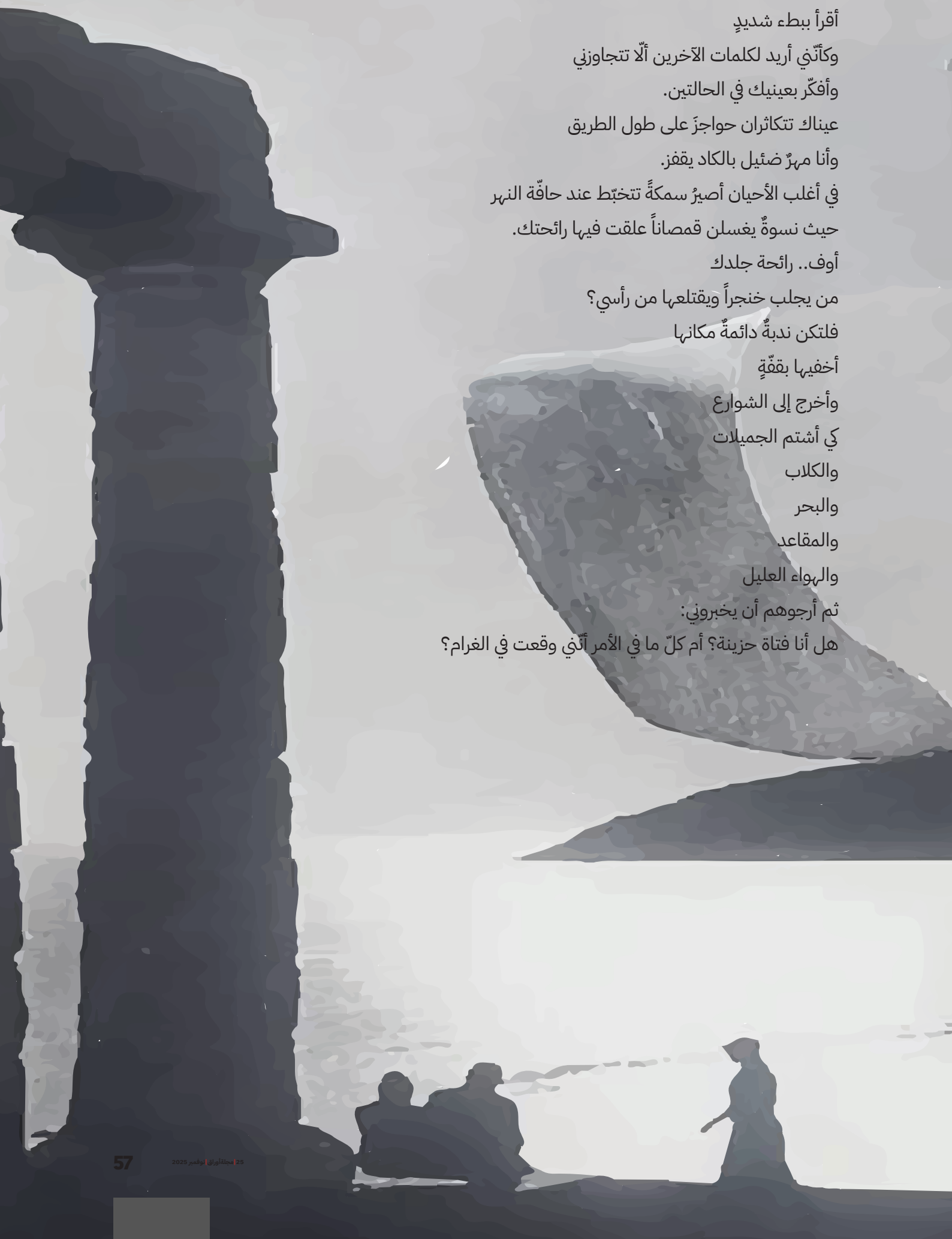
وأفتحُ شقوقَ الجدار

لتنمو فيه القصائد العصماء

قفّة

نسرين أكرم خوري

اليوم على الكورنيش اعترضتني امرأةٌ
تضع قفّةً على رأسها
شتمتني أمام المارّة وكلابهم الأليفة
رأيت في عينيها كلّ النّساء اللواتي أحببتك
وسامحتُها على الفور.
أنا يا حبيبي أشبه تلك القفّة
حملني رجالٌ كثرٌ فوق رؤوسهم
من دون غايةٍ تُدرَك
لم أصبح تاجاً
ولا قبّعةً تخفي ما تساقط من لياليهم.
درّبتُ نفسي على الوحدة
أنا التي لم أجد سحراً في أمورٍ كالعزلة والانكفاء،
لكنّني كلّما غادرتُ بيتاً
فتحت الوحشةُ لي يديها، وتركتني أبكي على صدرها بلا انقطاع.
هل أنا فتاةٌ حزينة؟ لا أعلم
أحبّ الضّحك وأرمي النّكات حولي كأوراق كوتشينة
اسحبْ واحدةً يا حبيبي
وسأحدسُ أنها «بنت الكبّة»
امسح عن عينيها الدموع
وترفّق بالقلب الذي يحبّك.
أكتبُ هذه الأيام بطريقةٍ محمومة
وكأنّني في سباقٍ لاستهلاك الكلمات



أقرأ ببطء شديدٍ
وكأنّني أريد لكلمات الآخرين ألّا تتجاوزني
وأفكّر بعينيك في الحالتين.
عيناك تتكاثران حواجزَ على طول الطريق
وأنا مهرٌ ضئيل بالكاد يقفز.
في أغلب الأحيان أصيرُ سمكةً تتخبّط عند حافّة النهر
حيث نسوةٌ يغسلن قمصاناً علقت فيها رائحتك.
أوف.. رائحة جلدك
من يجلب خنجراً ويقتلعها من رأسي؟
فلتكن ندبةٌ دائمةٌ مكانها
أخفيها بقفّةٍ
وأخرج إلى الشوارع
كي أشتم الجميلات
والكلاب
والبحر
والمقاعد
والهواء العليل
ثم أرجوهم أن يخبروني:
هل أنا فتاة حزينة؟ أم كلّ ما في الأمر أنّني وقعت في الغرام؟

نصوص

حامد بن عقيل

1

صانع سَرج
القاطرة تعبر المدينة وكأنها تفكّر
يدا الفلاح تحيكان موسماً واعداً
الحصاد أغنية
شَبَعٌ
وعلاقات حب

2

في المدن التي ستأتي لاحقاً
الحوانيتُ المخطط لها في المستقبل
الفندق الذي سيربض في مدخل البلدة
المومس التي ستولد
موضوع احتفال لجيوش قديمة

3

خذ زجاجتين
حلمك أولاً
نار مخيّم
ملعقة بلاستيكية ستكتب القصة
القضاة لا يهتمون أبداً بطريقة القتل
كل نواة تنشطر حول الأدوات
المائدة
المحراث، أداة أيضاً

4

هل تظن أنك...؟
أوه. لا أدري كيف أقولها
هل تظن أننا، أنا وأنت،
أخبرني وحسب فيما تفكر فيه بشأننا غداً حين
لا. لا. لا أريد خيبة جديدة
لا أحتمل المزيد

5

يتمرد مجنون
في اللغة لا يوجد ما يربط اللاعقل برفض كتابة شعارات غير مفهومة
نحن الآن في مكان للصلاة يقع في مرتفعات العصر الجليدي
في زمن البحيرات، أو ربما الجبال.
في اللغة
المتمرد يكره اللغة
والرصاص
والوعود

6

القطيع يدور حول فكرة العشب
العشب يستلقي على أمل السلامة
السلامة ومضة
تعيد نفسها في كلّ مرة
ثم
تنطفئ

7

القُدّاس الأخير

الزّيت

دم الـ

جسد الـ

هل كانت التراتيل ضرورية إلى هذا الحدّ؟

8

أحبُ الأبدية

ففي صدري آهات
مقدّسة للصيادين

وكتب صفراء
للأسماك المغدورة

9

"في يد القاتل دماء لا
تخصه"

كتبتُ هذا على باب
مدرستي

يومها لم تكن هناك حروب

"في المنجل الحاد وعود بالحياة"

كتبتُ هذا على جسد الحامل الغريبة عن
قريتنا

لكن

لم يحدث شيء

الجيل الجديد بقي في مرحلة ما قبل الولادة

الموتى يرفضون العودة

الأحياء يعيدون اكتشاف الحرب

ولا ينتمون

لنقل، على سبيل الدّقة

ولا ينتمون.

10

قلْ لي نصيحةً حال سكوتك

أنا أستمع إلى النوايا

مستمراً في الغناء

جماليــة الإصبع السادس في إبداع قاصات سوريات

د. علياء الداية

ثلاث قاصات سوريات تجتمع قصصهن على تضمن ظاهرة نادرة، وهي الإصبع السادس في الكف، فقد حضرت هذه الظاهرة متجسدة في شخصية من شخصيات كل قصة. وسواء أكانت هذه الشخصية رئيسية أم ثانوية، فإنها تؤدي دوراً مهماً في استجابة الشخصيات لواقعها، وفي مساءلة الظروف واستعراض أحداث ماضية، واستشراف أحداث مستقبلية. وهذه القصص هي كل من: «الإصبع السادسة» لغادة السمّان، و «امرأة ورجل» لاعتدال رافع، و«حجَر» لغفران طحّان. ومن اللافت أيضاً العقود الزمنية المديدة بين كل قصة وقصة، فالأولى في عام 1963، والثانية عام 1985، والثالثة في 2019.

دلالات اسم البطل وعنوان القصة:

تعتمد القصص الثلاث مفارقة الجمال والقبح، ففي بداية القصة لمحة من الجمال، في الدهشة أو حب المعرفة، أو الإقبال على الحياة، وفي ختامها يكون قبح المعاناة والتغيير سيد الموقف، ما عدا قصة «امرأة ورجل» إذ يتوسع الجمال ليستقر في حال من الألفة.

في قصة «حجَر» لغفران طحان، الفتاةُ التي لها إصبع سادس في كف يدها هي شخصية ثانوية، لم يصرّح السرد باسمها، ويكاد دورها ينحصر في إثارة دهشة «زينب» بطلة القصة، ولكن هذه الدهشة سرعان ما تنقلب إلى أسى يغلف جو القصة ويؤثر في المتلقي بفعل الظروف المأساوية التي تعيشها مدينة الساردة. أما «امرأة ورجل» لاعتدال رافع، فإن صاحب الإصبع السادس رجل، تصادفه امرأة في القطار، وكذلك فإن القصة لا تصرّح باسمه الحقيقي، بل إن المرأة التي ألفت وجوده إلى جانبها أطلقت عليه اسم «أبو شفيق»، ولعلّ هذا يحيل إلى إحساس الشفقة الممزوج بالحنان والعطف، الذي يصبح متبادلاً بين المسافرين.

أما «الإصبع السادسة» لغادة السمّان فهي أكثر وضوحاً، وإن كانت تصرّح على عجل باسم البطل الشاب صاحب هذه الإصبع، واسمه «خالد»، كما أنها تصرّح باسم البطلة «سها»، وسرعان ما تظهر المفارقة في اسم البطل، إذ إن إصبعه السادسة لم يكتب لها الخلود كاسمه، لأنه بادر إلى التخلص منها، طلباً للقبول في المجتمع، والانخراط فيما يظن بأنه أفضل له، فقد كان يتوارى خجلاً من إصبعه الغريب، في الجامعة، وفي كواليس التدريب على العزف الذي برع فيه، وامتزج بهذا خجله من فقره، وانعكس كل ذلك على شكل سوء الفهم بينه وبين حبيبته «سها». وبالنظر إلى اسمها «سها» فقد انطبقت صفات الاسم عليها، على خلاف «خالد»، فالسها نجم يراه ذوو البصر القوي، ويقبع شبه متوارٍ إلى جانب نجم ساطع، وكذلك كانت سها بطلة القصة، شابة عفوية لم يستطع خالد أن يرى ويتفهم عفوية سلوكها حين أهدته زرّين ماسيين، فاعتبرهما إهانة لفقره.

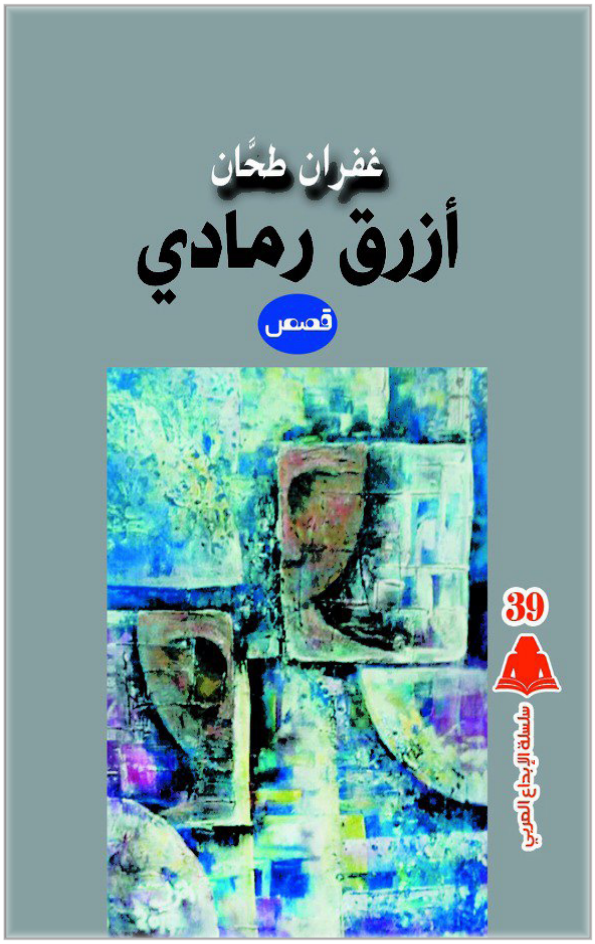
وواصلت سها لاحقاً ما يوازي معنى اسمها لأنها اتخذت قرار السفر مرتين حتى لا يراها خالد ولتبتعد عن كل شيء.

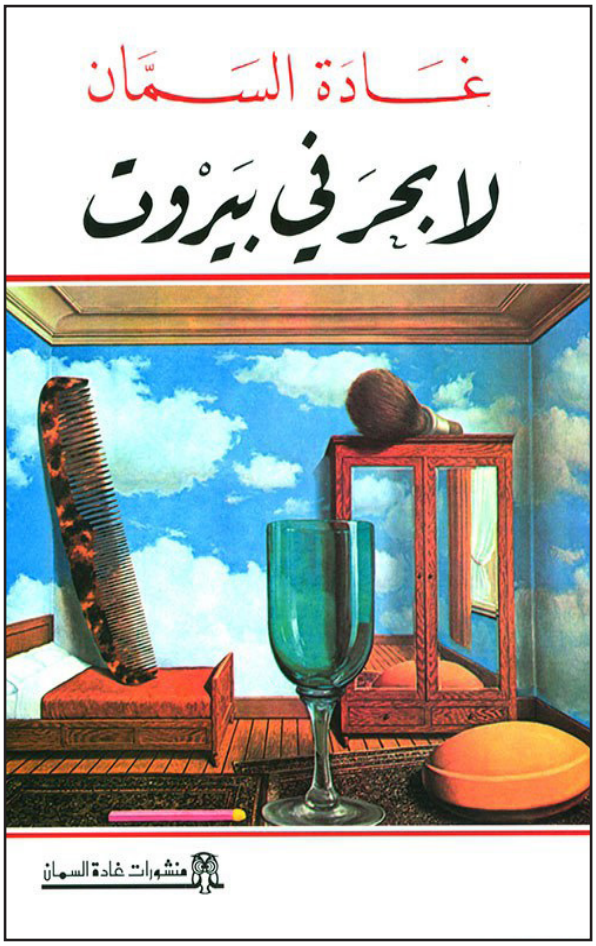
ولعل القصة بالغت في الوضوح حين اتخذت من موضوعها عنواناً «الإصبع السادسة»، أما القصتان السابقتان فإحداهما لها عنوان يوحي بخصوصية الحدث ومحدودية الشخصيات «امرأة ورجل»، في حين اتجهت القصة الأخرى إلى مزيد من التجريد في عنوانها «حجَر»، ولعل هذا التجريد من سمات زمننا المعاصر وعلى مسافة من الوضوح والمباشرة.

تفاعلية الأحداث جمالاً وقبحاً:

الأحداث في «الإصبع السادسة» لغادة السمان حافلة بالتفاعل بين كل الشخصيات، خالد وسها ووالدها ومدعوي الحفل حتى في انصرافهم إلى الحديث والتجوال في الردهة، ويزداد التفاعل مع استرجاع سها الأحداث الماضية، في مواجهة ثقل الحاضر وإبهام المستقبل. تلك الأحداث تتراوح بين البدايات الجميلة في إعجاب سها بأصابع خالد، واستغراقها في حديثها الداخلي المندهش من تغير خالد، وأخيراً اكتشافها سبب غضبه وسلوكه القبيح بطرده إياها في الماضي. ولعلّ القصة بذلك تدفع المتلقي إلى ربط خيوط الأحداث وتفسير المشاعر حتى يحاكم ما حصل، ويفهم سبب التعاسة والخيبة اللتين تسودان المكان. أما قصة «امرأة ورجل» لاعتدال رافع، فهي تبدو بسيطة ومباشرة وانسيابية في أحداثها حيث جمال البساطة والعفوية: مسافران على متن قطار، جمع بينهما منديل مشبع برائحة النباتات والأعشاب البرية، والرغبة في انضمام أحدهما إلى الآخر لإكمال طريق الحياة، فهي تحمل شيئاً من التفاؤل انطلاقاً من حالة الجمال والافتتان بالألفة، وقد انفردت هذه القصة بتقديم تفصيل حول هذه الإصبع: «عنده في كل يد سبابتان»[1]. وفي قصة «حجر» تحاول شخصية الطفلة «زينب» أن تمضي نحو هدف محدد يحقق لها جمال الإنجاز الطفولي، هو الحصول على حجر مربع الشكل كي تلعب به «الحجلة»، ولكن هذا الهدف بعيد المنال، على بعد جدار آيل إلى السقوط لأقل اهتزاز، وقد يكون من أسباب الاهتزاز أن يتعرض في أي لحظة للواقع القبيح المتمثل في رصاصة القناص المجاور، وفيما يتعلق بظاهر الإصبع السادسة فإن زينب تتفاعل

(1) اعتدال رافع، الأعمال الكاملة (القصص)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 7102، قصة «امرأة ورجل» (تاريخ كتابة القصة 5891)، ص211





دهشة من الإصبع السادسة في يد زميلتها في الصف، ثم تنقلب الدهشة إلى أسى عندما ترى هذه اليد ملقاة قريباً من الجدار؛ فالتفاعل هنا أقرب إلى الصدمة في الحالتين.

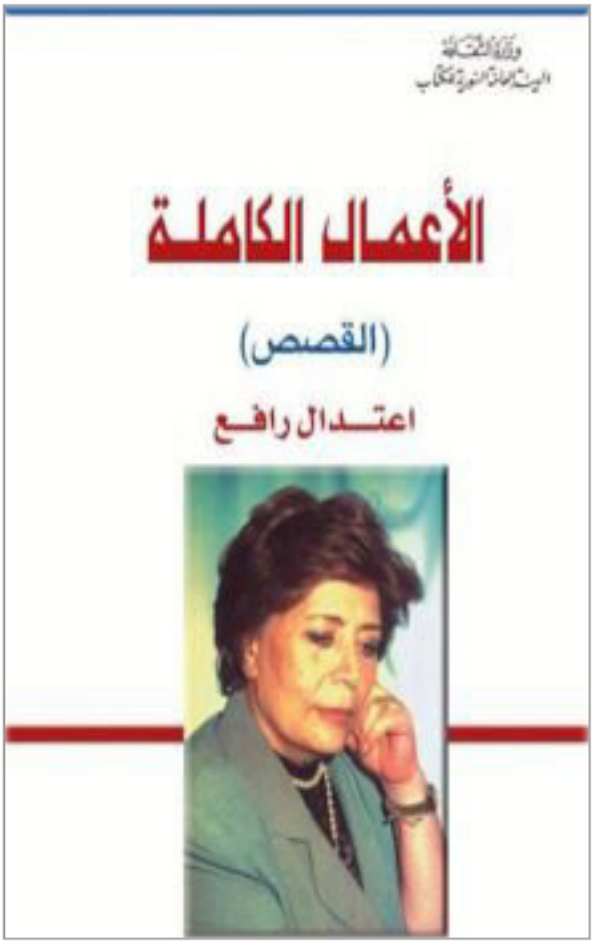
الحبكة والمصادفات:

تتركز حبكة قصة «حجر» لغفران طحان في رغبة الطفلة «زينب» في الحصول على الحجر المثالي للعبة الحجلة، ولكن تتقاطع هذه الرغبة مع خطوط أخرى مؤلمة تذكّر بواقع المدينة في قبح ظروف الحرب، منها اختفاء الطفلة ذات الأصابع الست، ومصادفة اكتشافها قرب الجدار الذي وجدت زينب عنده الحجر المربع المطلوب، ومواجهة مصيرها هناك: «خلف الجدار كان ثمّة حجر مربع الشكل، ولكنه يقف في مكان يستند إليه الجدار فإن مدّت يدها لتأخذه سينهار الجدار عليها، وإن تركته ستضطر للبحث أبعد من مكان

إصبع رفيقتها السادس!»[2] أما قصة «امرأة ورجل» لاعتدال رافع، فيكاد الحدث الرئيسي يقتصر على السفر بالقطار، لتبرز إلى السطح أكثر المشاعر الجميلة والتعاطف المتبادل بين المرأة والرجل، واعتبار هذا السفر مصادفة جمعتهما معاً. وتنفرد قصة «الإصبع السادسة» لغادة السمّان في كونها ذات حبكة درامية ممتدة وجدانياً في الشخصيتين، وكذلك تأثيرها في والد سها الذي يندهش من رغبتها في السفر مرتين، وعلى قدر عمق الحبكة كانت مفاجأة المصادفات، فالمفاجأة الأولى كانت على شكل صدمة حين قابل خالد هدية سها بالرفض والطرد وثورة غضب من دون تفسير لاحق «ثم انفجرتَ فجأة وأنت تنتحب وألقيتَ بهديتي الماسية إلى أرض كوخك المتسخة.. ثم طردتني من حياتك بوحشية»[3]، والمفاجأة الثانية كانت صدمة سها بعد عودتها من سفرها بتخلص حبيبها خالد من إصبعه السادسة، وقد صارت ألحانه التي يعزفها على البيانو بالنسبة إليها أقرب إلى القبح

(2) غفران طحّان، أزرق رمادي، سلسلة الإبداع الأدبي -الإصدار الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 9102، قصة «حجَر»، ص34

(3) غادة السمّان، لا بحر في بيروت (قصص)، منشورات غادة السمّان، بيروت، ط 9، 3991، (صدرت الطبعة الأولى عام3691)، قصة «الإصبع السادسة»، ص99



لأنها خالية من الأصالة: «إننا نحن لم نعد نحن.. هزمنا.. هزمتنا المدينة يا خالد.. جعلتنا نتخلى عن أصالتنا. عن قدرتنا على أن نحب.. على أن نكون شيئاً متميزاً.. إصبعاً سادسة»[4]، وفقد خالد ذلك الإيحاء بالتمرد والتفرد اللذين لازماه مع إصبعه.

صورة المجتمع وأثر الزمن:

يختلف أثر الزمن في الشخصيات بين بداية القصة ونهايتها، ففي قصة «حجَر» لغفران طحان تتقاذف المشاعر الطفلة «زينب» من الحذر والشك والتساؤلات في أول القصة، وصولاً إلى الهدوء والرضا في نهايتها وقد حصلت على الحجر المطلوب، ولكنه رضا مشوب بحسرة على مصير زميلتها ذات الأصابع الست: «التلفاز الذي نقل صور الأشلاء المبعثرة، ومن بينها صورة فتاة كانت معهم في المدرسة، كان لها ست أصابع في يد واحدة، وكانت تتباهى بإصبعها الزائد»[5]. أما المجتمع فيكاد يكون هلامياً محيطاً بالطفلة لأن ما يحصل يغلّف الواقع ولا يتدخل مباشرة في حصولها على ما تريد، فأساتذة المدرسة وطلابها ووالدها وزميلتها والقناص هم شخصيات محيطة تشكل الصورة العامة فحسب. أما قصة «امرأة ورجل» لاعتدال رافع، فلا يكاد أثر المجتمع يظهر فيها، لأن البطلين هما المحور، ويمثّل القطار لهما نقطة عبور من الماضي إلى المستقبل من خلال حالة جميلة من الحب والألفة والتعاطف، ولكن يتعمق دور الزمن في إشارة سرد القصة إلى استعارة المرأة شخصية الناسكة القديمة، وشخصية زوربا، «قالت المرأة لقلبها: ربما كان زوربا حصانك البري الذي أصابه خسوف في عينيه من كثرة ما حدّق في الخوف.. وعدّ النجوم»[6].

وتكاد صورة المجتمع تكون خفيّة في قصة غادة السمّان «الإصبع السادسة» أو نمطية إلى حد كبير، فقد تم تجميد المجتمع واختصاره في جموع المدعوين لحفل الترحيب بـ«سها» بعد عودتها من دراسة الماجستير في لندن، وتختلف هنا شخصية «خالد» فقد كانت سها تراه في الماضي نجماً ومبدعاً جميلاً متميزاً يليق به مستقبل باهر، ولكنه الآن في حاضر الحفل مجرد شخص من بين الجموع، حتى وإن كان نجماً يعزف ويستمع إليه الجميع، لأنه خسر تفرده في نظرها حين فقد ما يميزه، ولعلّ الصورة هنا نفسيةٌ وفكريةٌ في المقام الأول لدى «سها»، فالأمر لا يتعلق بإصبع زائد أو بمظهر خارجي، بل قد جاء دورها لتغضب لأن خالداً انصاع لمعايير المظاهر الشكلية، وبرأيها فإن الشكل ليس عائقاً أمام الإبداع، والمشكلة الحقيقية التي يُبرزها السرد هي ظهور مشكلات الحاضر والمستقبل بسبب انعدام الحوار بين الطرفين في الماضي: «لقد سقطت أقنعتنا ولم يعد بإمكاننا إلا أن نقف في الشمس كعيدان القصب.. عاريين إلا من حقيقتنا.. لقد سقطت أقنعتنا وأطل القصر من عيني قذراً بتكبره ولامبالاته، وأطل الكوخ من عينيك متزلفاً هجيناً»[7].

(4) المصدر السابق، ص401

(5) غفران طحّان، أزرق رمادي، ص24

(6) اعتدال رافع، الأعمال الكاملة (القصص)، ص111

(7) غادة السمّان، لا بحر في بيروت (قصص)، ص401

شخصية الأبطال اختلفت بين القصص الثلاث، فقد يكون صاحب الإصبع السادسة رجلاً أو امرأة، منطلقاً مندفعاً أو انهزامياً، منهم من بقي على قيد الحياة، ومنهم من رحل، أو تلاشت معاني شخصيته. وتميزت القصص بحالة الحركة والتنقل، من المسافات القصيرة في المدينة أو الحي نفسه في قصة «حجَر» لغفران طحان، إلى عربة القطار في «امرأة ورجل» لاعتدال رافع، وسفر «سها» إلى لندن وعودتها بعد سنوات في قصة «الإصبع السادسة» لغادة السمّان. واختلفت المشاعر كذلك بين الشخصيات، ما بين الحالة الجميلة المتمثلة في الرضا والإعجاب والدهشة والقبول وحالة الفقدان وقبح الخسارات في الرفض والتحسر والألم، فكانت أسئلة الوجود ومحاولات الاستمرار في الحياة على مختلف مستوياتها.

المصادر

- غادة السمّان، لا بحر في بيروت (قصص)، منشورات غادة السمّان، بيروت، ط 9، 3991، (صدرت الطبعة الأولى عام3691)، قصة «الإصبع السادسة».

- غفران طحّان، أزرق رمادي، سلسلة الإبداع الأدبي -الإصدار الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 9102، قصة «حجَر».

- اعتدال رافع، الأعمال الكاملة (القصص)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 7102، قصة «امرأة ورجل» (تاريخ كتابة القصة 5891)

آليَّات التَّلقِّي عند شعبان عبد الحكيم في «هيمنة الخطاب»

حسن الحضري

في كتابه النقدي (هيمنة الخطاب.. دراسة في الأنساق الثقافية في الرواية العربية) يقدِّم الناقد المصري الدكتور شعبان عبد الحكيم محمد رؤيته حول أنساق النص الروائي، وفقاً لدلالة الخطاب وما ينطوي عليه من رسائل معلنة أو مضمرة طيَّ أنساقه، فالمؤلف يدرك أن الكلام قد يحمل دلالة ظاهرة بشكل مباشر، بينما ينطوي في أسلوبه أو سياقه على دلالاتٍ أخرى مضمرة قد تتوافق أو تتعارض مع الدلالة الظاهرة، ولذلك قال الله تعالى: (وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ) [محمد: 30]، واللحن «هو أن يتكلم الإنسان بشيء وهو يريد غيره»[1].

والرواية جنس أدبي وشكل من أشكال الخطاب، له عناصره وخصائصه، ومِن بين عناصره: السرد الحوار والوصف، وهذه العناصر الثلاثة تحديداً تكون بؤرة ومركزاً لتوجيه الرواية إلى مسارٍ محدد أو فكرٍ معين، فالسَّرد مِن صُنع الكاتب، والحوار من تأليفه، والوصف من خياله، حتى إذا كانت الرواية تاريخية أو واقعية فإن الكاتب بإمكانه توجيه هذه العناصر كما يريد، لذلك يمكن من خلالها استنباط النسق الذي يخفيه الكاتب بين سطوره.

ويرى المؤلف أن «الهيمنة» في الرواية لها ظروفها وعواملها التي تنطلق ابتداءً من كون الرواية «فنًّا يلتحم بالحياة والواقع، فاستجاب لفكر واقعِهِ معبرًا عن صور الهيمنة، بداية من التصادم الحضاري وهيمنة الآخر، ثم هيمنة السَّجَّان على السجين في روايات السجن السياسي، ثم ظهور الهيمنة السياسية والعولمة الاقتصادية بصورة لافتة»[2]، ومما لا شك فيه أن الرواية تعمل على مجاراة الأحداث في جميع الأصعدة، فهي تعبِّر عن واقع مجتمعها تعبيراً صادقاً، إضافة إلى ما يقوم الكاتب من ممارسة إسقاطاته والتعبير عن خلجاته وإبداء ميوله ورغباته صراحةً أو ضمناً، دون أن يجد عائقاً في مقوِّمات الرواية وقواعدها يمنعه عن شيء من ذلك؛ فالكلمة التي يذكرها الروائي في جملةٍ حواريةٍ مثلاً أو سرديةٍ أو وصفيَّةٍ أو غير ذلك؛ لا يمكن القول بأنه اضطر إليها؛ بل هي من صميم قصده وتمام مراده.

وقد اعتمد المؤلف في دراسته على المنهج الوصفي التحليلي، استناداً إلى أن أنه يتعامل مع «نص أدبي له قيمته الفنية، وهذا النص يحمل نسقاً ثقافيّاً، ومقدرة الكاتب على صياغة هذا النسق تجعل منه مَعلماً فكريّاً لدراسة النص ودلالاته»[3]، وقد ذكَر توصيفاً موجزاً لكل نسق من الأنساق التي استنبطها، كاشفاً عن متعلقاته وسياقاته، فاستطاع بذلك تحقيق أهم أهداف دراسته، التي وضع من خلالها «تصوراً لمفاصل الهيمنة في النص الروائي، في صورها الأربع، من خلال الأنساق الثقافية التي تجلت في النص»[4].

ويتناول المؤلف دراسته انطلاقًا من تصوُّره المستخلص للنسق الثقافي بأنه عبارة عن «تلك العناصر المترابطة والمتفاعلة والمتميزة التي تخص المعتقدات والمعارف والفنون والأخلاق والقانون وكل المقدمات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان في مجتمع معين»[5]، ليربط هذا الكلام بنظرية الدكتور عبد الله الغذامي «أن تُقرأ النصوص والأنساق قراءة خاصة من وجهة نظر الناقد الثقافي، فالنص هنا حالة ثقافية، والدلالة النسقية فيه هي الأصل النظري للكشف والتأويل، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى؛ الصريح منها والضِّمني، وكذلك التسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية، التي تلغيها الدلالة النسقية، وليست بديلاً عنها فيه»[6]، وفي سبيل تحقيق ذلك يجب مراعاة عدد من العناصر يمكن إجمالها في:

- «الوظيفة النسقية: التي تبدو في حال تعارُض نسقين أحدهما ظاهر والآخر مضمر.
- الدلالة النسقية: التي تتعارض مع الدلالة الصريحة والضمنية.
- الجملة الثقافية: وهي الكلام الذي يعبِّر عن النَّسق.
- النسق المضمر: ويقصد به النقاد الثقافيون ذلك النسق المستتر خلف الجمال الأدبي للنص.
- المجاز الكلي: وذلك على المستوى الثقافي وليس البلاغي.
- التورية الثقافية: وهي على نمط التورية البلاغية، ولكن من خلال نسقين ثقافيَّين؛ أحدهما مضمر وهو المقصود، والآخر ظاهر وهو غير مقصود»[7].
-

ومن خلال مراعاة هذه العناصر «يكون الإبحار في النص لاستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة عبر أنساق النصوص والخطابات الجمالية والفنية والأدبية الظاهرة التي تخفي أنساقًا مضمرة»[8]، فالخطاب ليس مباشرًا؛ بل يعمل المؤلف على استنباط ما يخفيه الروائي بين ثنايا سطور روايته، وهذا يدخل في نطاق المنهج الاستنباطي، ولكن المؤلف يرى أن المنهج التحليلي فيه كفاية بجانب المنهج الوصفي.

وفي الكتاب موضوع الدراسة قسَّم شعبان عبد الحكيم الروايات العربية من حيث الموضوعات العامة التي تتناولها؛ إلى:

أولاً: (روايات التصادم الحضاري)، واستخرج منها الكاتب -وفقًا لآليات التَّلقِّي والتحليل- ثلاثة أنساق هي: الاستلاب، ورفض الآخر، وتعرية الآخر.

ثانياً: (روايات السجن السياسي)، واستخرج منها الكاتب أربعة أنساق هي: رفض الآخر، والقهر، ومواجهة الآخر من خلال قوة الإرادة، وتدمير الآخر لنفسية الأنا.

ثالثاً: (روايات الحرية في زمن العولمة)، واستخرج منها الكاتب خمسة أنساق هي: كسر تابو المقدس الديني، والإباحية والجنس المثلي، ومواجهة الأنثى للتسلط الذكوري، وابتداع علاقات جديدة، والبحث عن الحرية المطلقة.

رابعاً: (الروايات السياسية والاقتصادية)، واستخرج منها الكاتب ثلاثة أنساق هي: التسلط وإخضاع الآخر، والتضليل والكذب، ورفض المنهج الاقتصادي العولمي.

وقد تناول المؤلف موضوع دراسته من خلال تطبيق منهجه على بعض الروايات باعتبارها نماذج يناقش من خلالها نظريته وينتهي منها إلى نتائجه واستنباطاته؛ ومن هذه النماذج رواية "أديب" للروائي والأديب المصري الدكتور طه حسين [ت: 1973م]، فيتناول المؤلف قول بطل الرواية، الذي سافر من مصر إلى فرنسا: «كنت حماراً قبل أن أعبر البحر، فلمَّا دخلت هذا الفندق، وصعدت إلى هذه الغرفة، وأويت إلى هذا السرير وانغمست في فراشه الوثير، وأدركني ما أدركني من النوم العميق، وأيقظتني هذه الفتاة ذات الوجه المشرق والثغر المضيء والحديث الحلو؛ نظرتُ فإذا أنا لم أبقَ حماراً، وإذا أنا قد مُسِخت إنساناً، أو قل: صُوِّرتُ إنساناً»[9]، يستنبط شعبان عبد الحكيم من هذا الكلام نسق الاستلاب، يقول: «لقد سلبته الحضارة الغربية روحه وكيانه وتوازنه، واستولى الجمال الأنثوي على عقله، وبُهِر بجمال المكان ورقَّة الذوق في التعامل، وكانت الصدمة قاسية فزلزلت شخصيته، وفجَّرت في روعه شعور الضَّعة والمهانة، فوصف نفسه أنه كان في الشرق حماراً فأضحى في الغرب إنساناً»[10].

يطبِّق المؤلف منهجه في استنباط النسق الثقافي من خلال آليات تلقِّي النص، فلا يكتفي بالوقوف عند الجمال الأدبي والفني للنص؛ بل يبحث عن الدلالة الخفيَّة وراء كلمات النص، فيبني عليها استنتاجاته، وقد أدرج المؤلف هذه الرواية ضمن روايات التصادم الحضاري.

ومن نماذج روايات الهيمنة السياسية والاقتصادية، يتناول المؤلف رواية "عاصفة على الشرق" للروائي والناقد السعودي الدكتور نبيل المحيش، في إطار نسق التسلط وإخضاع الآخر، وقد بدأ المؤلف استنباط النسق من عنوان الرواية؛ إذ يرى أن هذه العتبة من عتبات الكتاب «تضيء النص؛ لتعبيرها عن القوة الغاشمة للمهيمن، والعاصفة تتصف بشدتها وتدميرها الباطش، وجعل الكاتب العاصفة على الشرق تعبيرًا عن فكر المهيمن في بسط النفوذ التسلطي على المنطقة كلها»[11]، ويستمر المؤلف في تتبُّع عتبات الرواية وتفسيرها وإسقاطها على النسق الثقافي، يقول عن كلمات الإهداء التي كتبها نبيل المحيش في صدر روايته: «جاءت في صورة صريحة وموضِّحة رؤية الكاتب لما يدور في المنطقة من تصدعات»[12]، وعلى هذا النمط يسير المؤلف في وصفه وتحليله، ومن خلال ما تقدَّم يمكن تحديد آليات تلقِّي النص الأدبي عند شعبان عبد الحكيم، في عدد من العناصر على النحو الآتي:

أولاً: استكشاف الدلالات الظاهرة والخفيَّة في عتبات المنتج الأدبي.

ثانياً: الإلمام بالسيرة الذاتية للكاتب؛ بهدف استكشاف الدوافع الخفيَّة وراء ما يرِد في النص.

ثالثاً: الإلمام بالواقع الفعلي للظاهرة التي يتناولها النص، والموازنة بين ذلك الواقع وبين ما ورد في النص.

رابعاً: تتبُّع الأنساق المتعارضة داخل النص.

خامساً: الربط بين نصوص المنتج الأدبي الواحد؛ بهدف تكوين رؤية عامة عن المنتج، يمكن من خلال ظاهرها استنباط باطنها في ضوء المعطيات الأخرى داخل المنتج.

الدكتور شعبان عبد الحكيم، شاعر وكاتب مصري

الهوامش

1- انظر: لسان العرب، ابن منظور (13/ 380)، طبعة: دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1414هـ.

2- انظر: هيمنة الخطاب.. دراسة في الأنساق الثقافية في الرواية العربية، شعبان عبد الحكيم محمد (ص8)، طبعة: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق- مصر، الطبعة الأولى، 2024م.

3- المصدر السابق (ص12).

4- المصدر السابق.

5 - المصدر السابق (ص47).

6- انظر: النقد الثقافي.. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي (ص87)، طبعة: المركز الثقافي العربي، لبنان- المغرب، الطبعة الثالثة، 2005م؛ هيمنة الخطاب.. دراسة في الأنساق الثقافية في الرواية العربية، شعبان عبد الحكيم محمد (ص47- 48).

7 - هيمنة الخطاب.. دراسة في الأنساق الثقافية في الرواية العربية، شعبان عبد الحكيم محمد (ص50- 51).

8 - المصدر السابق (ص51).

9- انظر: أديب، طه حسين (ص81)، طبعة: مؤسسة هنداوي، 2014م.

10- انظر: هيمنة الخطاب.. دراسة في الأنساق الثقافية في الرواية العربية، شعبان عبد الحكيم محمد (ص56).

11 - المصدر السابق (ص214).

12- المصدر السابق.

الصراع الداخلي للقيم الإنسانية في رواية باب السلام السماوي

فراس المحيثاوي

تضع الروائية الصينية «سان شا» القارئ في قلب الحدث منذ السطور الأولى لروايتها الملحمية: «باب السلام السماوي» التي ترجمها إلى العربية «إسكندر حبش» وصدرت عن منشورات «المركز الثقافي العربي» عام 2006، فالمكان يعبق برائحة الموت، معتصمون يواجهون جنوداً ورصاصاً وسلاسل دبابات، وصديق يحاول إقناع صديقته بالابتعاد عن ساحة الاعتصام ثم يسقط ميتاً برصاص الجنود، مجزرة يرتكبها الجنود في باب السلام السماوي، كل ذلك في مشهد واحد.

من مفارقات هذه الرواية أنها تحمل عنواناً يشي بالهدوء، بينما هي تعجّ بالصخب، ولكن هذا العنوان ليس بعيداً عن تجسيد المقولة النهائية للنص، فالرواية هي دعوة للسلام والمحبة ونبذ الشمولية التي لا تنتج سوى المزيد من الدماء، وهذه المقولة تتجلى واضحة في الكلمات التي وجّهها أحد الطلاب المعتصمين إلى الضابط «زاوو»:

أنت، أيها الضابط، تعال واجلس معنا! أنت المدافع عن الشعب، ونحن الشعب. ما الذي يفرّقنا؟ إننا شبان ونحب وطننا، هذه النقاط تجمعنا، إن هدف حركتنا هي دمقرطة الحكومة، وإلغاء الفساد، حان الوقت لأن تتخلّص الصين من الأشياء عديمة الفائدة التي تثقل كاهلها، وتحلّق عالياً. (ص 26)

تروي «باب السلام السماوي» أو «تيان آن مين» حسب اللفظ الصيني قصة الفتاة إيمي ونشاطها الثوري ضد دكتاتورية «ماو» الزعيم الصيني المستبد، كما تتحدث عن ملاحقة الملازم زاوو لها، فهي رواية قائمة على الصراع بين شخصيتين رئيسيتين تعيشان تحولات داخلية، تصوغ أفكارهما وتنسج مصائرهما كلاً على حدة:

الملازم زاوو المؤمن بالأفكار الماويّة عن الماركسية اللينينية، الذي يعتقد بضرورة استخدام القوة لتحقيق العدالة الاجتماعيّة

إيمي التي تؤمن بالحرية الفردية وتطبيق الديمقراطية على الجميع.

وهذا الصراع يبرز من خلال ملاحقة زاوو لإيمي، كما يبرز من خلال التحولات التي تطرأ على شخصية زاوو، عندما يصطدم بأفكار مختلفة عن أفكاره،

> «لقد أحرقتني الشهوة مثل النار. بعد موت مين، شعرت بتعاسة كبيرة لدرجة أن حي للحياة قد تحوّل إلى بغض. أفهم اليوم، أخيراً، الخطأ الذي كاد يؤدي إلى خسارتي: لقد طلبت الكثير من الحياة، ظننت أنها مدينة لي بالسعادة والطمأنينة. في الواقع، لا تهبنا الحياة، لا الشر ولا الخير. ليست السعادة سوى ثمرة نزرعها ونحصدها في نفوسنا. لا يمكن أن نحصل عليها من الخارج. لم عليّ أن أكتئب مثل طفل لم تقدّم له أية هدية؟ لا زالت أمامي سنوات بأسرها لأكون سعيدة».

ليتحول إلى صراع داخلي يعانيه بمفرده.

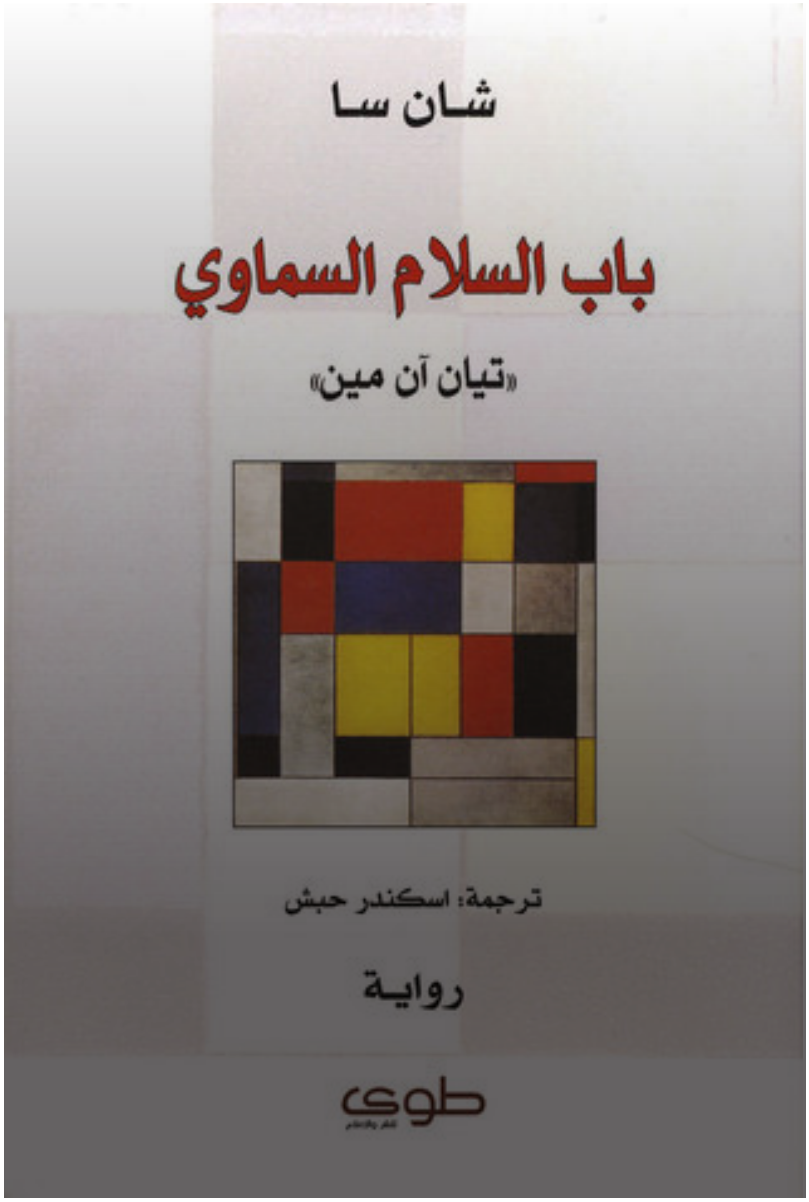
ثمة انحياز واضح في الفكرة التي تطرحها الرواية صوب الحسّ الفطري بالعدالة، فسائق الشاحنة «وانغ»، الأمّي الذي ينحدر من أسرة صيادين، الذي لا يهتم مطلقاً بالشأن السياسي، لم يحجم عن إيواء الشابّة «إيمي»، الشخصية المحورية في الرواية، في منزله. بل إنه أقنعها بالاختباء في منزل والديه القابع في ركنٍ معزول على شاطئ البحر، ولم يخفِ إعجابه بشجاعة إيمي، واستياءه من المسؤولين الذين أطلقوا النار على الأبرياء حسب تعبيره.

يبدأ الخط الدرامي في الرواية بالتصاعد بعد أن ينهي زاوو قراءة مذكرات إيمي.

اعتمدت سان شا على أسلوب السرد البسيط البعيد عن التكلف والزخرفة اللفظية، والتركيز على الحكاية بصورة تدفع القارئ إلى أن يتماهى مع عوالم القصّ بشغف.

ولكن الذروة الدرامية في الرواية تبدأ حين ينتهي زاوو من قراءة دفتر مذكرات إيمي، ليعتمل في نفسه الصراع بين ما بقي يؤمن به طويلاً، وبين ما تركته هذه المذكرات من انطباع.

تطرح الرواية أحد أعمق أسئلتها حول مفهوم الدكتاتور حين تورد إيمي في دفتر مذكراتها صوراً مختلفة من تأثير خبر موت الزعيم ماو على الناس، إذ تشعر البطلة أنّ ردود الأفعال تثير لديها الرغبة في الضحك، وبخاصة من جانبها المشهدي الكوميدي الذي لا يقوم على أبسط قواعد المنطق، ولكنها – حين تنتبه إلى



ما قد يجرّه عليها هذا الموقف من مشاكل - تلجأ إلى استحضار وتخيّل أقسى المشاهد، لتعتصر الدموع من عينيها.

في مرويات دفتر المذكرات الخاص بإيمي يشهد القارئ تفاصيل تجربتها الأولى في الحب، تلك التجربة التي عاشتها مع زميل دراستها «مين» الكائن الذي يؤمن بالخيال والفن، ويمقت العلوم المادية، الذي أقسِر على الابتعاد عن إيمي وطرِد من المدرسة، وانتحر في نهاية المطاف. وقد أثّرت هذه التجربة في تشكيل وعي إيمي فيما بعد: «للمرة الأولى، في هذه الوحدة الجديدة، فكّرت في عذابي. في الواقع، لا علاقة لانتحار مين أو لمذبحة «تيان آن مين» أو لهروبي من بكين بالأمر. إن الألم الذي ينهشني منذ سبع سنوات، ليس سوى الرغبة المستمرة في الموت». (ص 101)

يبدو الموت وكأنه سيّد الموقف في الرواية، فقد حضر بقوة عندما مات زميلا إيمي في مشهدين مختلفين: أحدهما مات منتحراً، والآخر مات برصاص الجنود وهو يحاول إبعاد إيمي عن بؤرة الخطر، كما حضر في مذبحة

ساحة «تيان آن مين»، وفي حوار زاوو الداخلي وهو يصف كيف قتل العديد من أعداء الوطن حسب تعبيره، ولكن «سان شا» تصوّر الموت بطريقة تدعو البشر جميعاً إلى نبذه، ومن ثم يبدو الموت في روايتها بمثابة دعوة إلى تمجيد الحياة، كما أن «باب السلام السماوي» ليس مجرد ميدان اعتصام، وليس مجرد معقل ثورة، بل إنه يحمل معنىً دلالياً أكثر عمقاً من ذلك بكثير؛ إنّه نافذة على السلام الإنساني، السلام القائم على نبذ العنف وقبول الآخر.

تتجلّى مقولة الرواية في خطاب إيمي عندما كانت مختبئة عند والدَي وانغ في منزلهما المنعزل قرب شاطئ البحر:

«لقد أحرقتني الشهوة مثل النار. بعد موت مين، شعرت بتعاسة كبيرة لدرجة أن حبي للحياة قد تحوّل إلى بغض. أفهم اليوم، أخيراً، الخطأ الذي كاد يؤدي إلى خسارتي: لقد طلبت الكثير من الحياة، ظننت أنها مدينة لي بالسعادة والطمأنينة. في الواقع، لا تهبنا الحياة، لا الشر ولا الخير. ليست السعادة سوى ثمرة نزرعها ونحصدها في نفوسنا. لا يمكن أن نحصل عليها من الخارج. لم عليّ أن أكتئب مثل طفل لم تقدّم له أية هدية؟ لا زالت أمامي سنوات بأسرها لأكون سعيدة». (ص 101-102)

تمزج «سان شا» في روايتها الواقع بالأسطورة، فالصيادون يروون لزاوو حكاية تراثية عن فتاة بارعة الجمال تعيش في الجبل، تمضي متنقلة على متن فهد وتصادق الحيوانات، تقع في غرام شاب كان يتلصص عليها، يغادرها واعداً إياها بالعودة، غير أنه يهجرها، تلك الفتاة ذاتها تعثر إيمي على تمثال منحوت لها حين تكون مختبئة في الجبل، ثمّ تحلم إيمي بشخص يزورها في الحلم ليخبرها عن وجود باب يصل إلى السماء، لتربط بينه وبين الساحة التي تعارف الناس على تسميتها «باب السلام السماوي»، وهي بهذا السرد – أعني الكاتبة - تطعّم روايتها بنكهة الخيال والشعر والأساطير.

تلعب الكاتبة بذكاء على دلالة العنوان، فالشخصية التي أثّرت بعمق في حياة إيمي هي «مين»، ومين باللغة الصينية تعني الباب. والحدث الذي أثّر بعمق في حياتها، إضافةً إلى انتحار مين، هي المذبحة التي جرت في باب السلام السماوي/ تيان آن مين، ولهذا التشابه بين اسم الساحة التي جرت فيها المذبحة واسم حبيبها المنتحر معنى دلالياً واضحاً، فالحدثان كانتا بوابة إيمي لتعيد صياغة شخصيتها ولتعيد صياغة تعاريفها لحياتها.

إنّ «سان شا» توظّف آليات السرد ومفهوم العنوان بمعناه الكلي: عنوان الرواية واختيار أسماء الشخصيات بصورة تشي بكاتبة مبدعة.

اللغة الشعرية واضحة في الرواية، وكذلك الوصف المشهدي لعناصر الطبيعة، والاستعارات تبعث على الدهشة، ثمة تناغم عذب بين حداثة الموضوع الذي يتقنه الكتّاب الغربيون والوصف التصويري المتجذر في تقاليد الثقافة اليابانية التي ورثتها الكاتبة من أسلافها في الكتابة: «ياسوناري كاوباتا، ويوكيو ميشيما، وكينزابورو أوي، وجونيشيرو تانيزاكي، وشوساكو إندو، وشيتشيرو فوكازاوا...» لكأني بالروائية تصوغ أنشودة مدهشة قوامها قصيدة هايكو ممزوجة بتيار الموجة الجديدة في الرواية الفرنسية، رواية عن الموت الذي يتجلّى واضحاً برغبة إيمي عبور باب السلام السماوي للوصول إلى مين، وكذلك عبور زاوو أسطورة الفتاة التي تمتطي نمراً للوصول إلى إيمي. إنها قصيدة في تمجيد الموت الشكسبيري مطعّماً بنكهة الساموراي، الموت الذي تتفتّح بين طياته أزهار الحياة.

سان شا:

كاتبة فرنسية ولدت في بكين عام 1972

النباتية.. سرد يتأرجح بين عوالم الخيال والواقع

أحمد خضر أبو إسماعيل

لعله أقصر عنوان لنص روائي، ولا يقتصر قصر هذا الوسم على عدد الحروف وحسب بل إن مجازيته أيضاً محدودة، ومن المحال أن تبتعد بخيالك كثيراً خلف هكذا عنوان. إضافةً إلى أن الكاتبة «هان كانغ" أحرقت عليك متعة الاسترسال خلف العنوان منذ الجملة الأولى في هذا العمل، ولعلك بدأت تستقطب مقاربة فلسفية عندما لمع أمامك العنوان، ولكن الجملة الأولى صادمة: "لم أكن أرى شيئاً مميزاً في زوجتي قبل أن تصبح نباتية".

عند هذه العبارة تنكشف أمامك بطلة السرد على لسان زوجها وتظن نفسك أدركت الحقيقة الكامنة وراء العنوان، ولكن هيهات فأنت لم تصب من الحقيقة مقدار ذرة، لأن النص ليس مكشوفاً بالقدر الذي ظننته بل هناك تحولات يمكن أن تسلب عقلك بالكامل، إلى درجة تصل فيها لأن تغلق الرواية وتعيد قراءتها أكثر من مرة حتى تستمع مع كل حبكة في مسالك هذا السرد الأسيوي.

*

تنقسم هذه الرحلة السردية إلى ثلاث محطات اختارت الكاتبة عناوينها بعناية شديدة، حتى أن كل عنوان يحيلك إلى شمولية تغطي الفصل كاملاً والانطلاقة الأولى جاءت تحت الوسم الرئيسي «النباتية». تنطلق الأحداث على لسان زوج الشخصية البطلة، وهنا كان الخيار محكماً لأن الفرد في جميع المجتمعات لا يكون حقيقياً وعارياً من كل تكلف أو تصنع إلا أمام شريك حياته، لذا تبدأ التحولات بعلاقة «يونغ هيه» من اللحظة التي يراها فيها تتسمر ليلاً أمام باب الثلاجة لتلقي بكل ما تحتفظ به من لحوم ومنتجات حيوانية في القمامة، في هذا المنعطف تسترسل الكاتبة على لسان زوج «يونغ هيه» بوصف المتغيرات الجسمانية والنفسية والاجتماعية التي طرأت على شخصية سردها الرئيسية، وتنقلك إلى عالم تجهله كقارئ عربي من حيث العادات الاجتماعية والأعراف في المجتمع الكوري، وتبين لك أن الفرد هناك لا يعيش إلا تحت أعين الرقباء ولا يستطيع أن يكون حراً إلا إذا اختار عزلة عن مجتمعه، فالفرد خاضع لسلطة مجتمع لا ترحم أي تغير مهما كانت مبرراته، ومن هنا نرى أن «يونغ هيه» بدأت باختيار زاويا مظلمة لنفسها في محاولة للانسلاخ عن هذه الروابط المجتمعية التي باتت تخنقها، يحيلك هذا الفصل إلى لفتة ميثيولوجية تعد المحرك الأول للحدث، فخيار «يونغ هيه» في التحول إلى امرأة نباتية يرجع إلى حلم دموي كانت قد وصفت الكاتبة أدق تفاصيله لدرجة يمكننا أن نقول أنها قادرة أن تؤثر فيك كقارئ في اتخاذ القرار نفسه والتحول إلى شخص نباتي.

ناهيك عن سلطة المجتمع تدخل الروائية إلى عمق الأسرة الكورية ونلحظ مقدار ترابط العلاقات الأسرية، وينتج عن هذا الترابط تحكم مبني على سلطة أبوية لا يمكن رفض أحكامها مهما بلغ منك التمرد، ويتوقف الفصل عند إسعاف "يونغ هيه" إلى المشفى بعد محاولة فاشلة لإطعامها اللحم عنوة بعد التحولات الجسمانية المرضية التي طرأت عليها.

*

"البقعة المنغولية"؛ ذهب خيار الكاتبة إلى عمق جسدي في تفاصيل «هونغ هيه» في الفصل الثاني لتحيلنا إلى أن البطلة تعاني من فصام معين، ليس «متلازمة داون» كما أفرز العنوان، ولكن ما ورد عن البقعة والوصف المنغولي الذي لحق بها لا يرقى إلا ليكون قرينة دالة على تحول نفسي في الشخصية،

الرواية الحائزة على جائزة مان بوكر الدولية 2016
النباتية
رواية
هان كانغ
ترجمها عن الكورية: محمود عبد الغفار
الشوير

من خلال علامة مادية وهي تلك البقعة التي تستوطن مكاناً في جسد «يونغ هيه». يتابع السرد دورانه في الفصل الثاني لنتحول إلى زوج أخت البطلة الشخصية المركبة التي أضفت على النص عمقاً آخر بالدرجة الأولى هو تتمة لمسألة «الترابط الأسري» الذي سبق وأشرنا إليه في الفصل الأول، فزوج الأخت هنا يرقى ليكون أخاً حقيقياً لأخت زوجه مما فرض عليه مسؤولية تجاهها، أما تعقيد الشخصية فكان بغريزة الصهر كوصف اجتماعي وميله الجنسي نحو شقيقة زوجته، في إطار أنه مصور مهووس بالكاميرا واللون حاول أن يصنع من جسد «يونغ هيه» لوحة فنية قوامها تلك البقعة المنغولية التي شده لونها، وهنا نلاحظ ما نسميه الترابط الحدثي فالخيار أيضاً كان موفقاً من الكاتبة لترسم لنا انحرافات اجتماعية سرية في زوايا المجتمع الكوري المظلمة، وتحولنا إلى أن غريزة البشر حول العالم تتفق على الاستغلال. فبعد طلاق «يونغ هيه» ودخولها في حالة نفسية صعبة الفهم ومعقدة في أدق تفاصيلها، بدأ الصهر يبحث عن رأس خيط يوصله إلى مبتغاه. وفعلاً ينجح في ذلك ويقع النص في محظورات اجتماعية وكوارث خفية، عادة ما يسعى كل مجتمع حول العالم لطمس معالمها.

*

"لهيب الأشجار" عنوان الفصل الذي يعتبر انفراجاً لعقدة النص، والسرد هنا يكون على لسان شقيقة «يونغ هيه» التي كشفت علاقة زوجها وأختها، وطبعاً بحكم أن الشخصية الرئيسية تعاني من حالة مرضية وقع اللوم على الزوج الذي اعتبرته هو الآخر منحرفاً جنسياً وطلبت من قوات الحماية المدنية وضعه في مشفى للأمراض النفسية، برفقة أختها أيضاً. نلاحظ أن الزوج يجد سبيلاً للخروج، وهنا تصيد لتراخي القانون أمام هكذا حالات على اعتبار أن الطرف الآخر من العلاقة ليس سوياً بما يكفي ليدافع عن نفسه. أما ما يعد تفجر النص فهو رغبة «يونغ هيه» التي لم تكن التحول إلى شخصية نباتية كما بدأت معالم النص توحي للقارئ، بل كانت رغبتها أعمق من ذلك وهو التحول إلى نبتة حقيقية، بل وأكثر من ذلك تستطيع الروائية أن تقودنا إلى أعماق النفس الإنسانية ورغباتها الدفينة منذ الطفولة لتحيلنا إلى واقع أنثوي قاسٍ منتهك جملة وتفصيلاً من قبل استبداد ذكوري خطير، فهذه الحالة النفسية التي وصلت إليها الشخصية البطلة جعلت منها بطلاً خارقاً استطاع أن يهرب خارج أسوار المشفى ليستقر على سفح جبل، ظناً منه أن هذه الأرض ليست إلا مكانه الطبيعي، مخيال الكاتبة قدم لنا حالة مرضية يمكن أن تكون موجودة في قوائم الأمراض العصبية فالنفس الإنسانية خلاقة ومعقدة، ورغبة «يونغ هيه» في التحول إلى شجرة من الصعب تفسيرها علمياً، ولكن دوافع هذه الأنثى لتدفن نفسها حية ليس إلا صرخة أنثوية في وجه جلاد ذكر يستمتع بتعنيف الإناث، وفي محاولة لتفسير ما جرى تعيدنا الكاتبة إلى طفولة «يونغ هيه» وتضعنا أمام التعنيف الأسري الذي تعرضت له، وتمنحنا تعريفاً لسلطة الأب الذي كان يفرغ شحنته السلبية ببناته، وليست «يونغ هيه» إلا ضحية لأسرة يحكمها هذا الوالد القاسي الذي كان مقاتلاً في تاريخ ما في «حرب فيتنام».

*

طبعاً نستطيع أن نقول أن فجوة سحيقة بيننا وبين نصوص الشرق الآسيوي ولعلنا لم ننجح في أن نقتنص الكثير من نصوصهم بحكم جدار اللغة العازل، ولكن في مقاربة اجتماعية نجد الكثير من الروح التي تشبهنا في هذه المعالجة الاجتماعية، وليست «يونغ هيه» التي أرادت أن تكون شجرة إلا محتجة على واقع يجب التخلص منه، سواء كان هناك في شرق آسيا أو في جغرافيتنا التعيسة من المحيط إلى الخليج. وتجدر الإشارة إلى نقاط عدة أكسبت هذا النص رونقاً جميلاً بالدرجة الأولى: الترجمة الاحترافية التي نقلتنا إلى الحدث بكل أبعاده وهنا يرجع الفضل إلى المترجم محمود عبد الغفار الذي وضع لنا ملاحظات قيمة سهلت فهمنا للنص من زوايا عدة، أما ثانياً هذا العمل حائز على جائزة البوكر الدولية للرواية عام 2016 وهذا ما أكسبه شهرة أوصلته إلى مرافئنا العربية، وأخيراً يجمع هذا النص بين خيال علمي ملهم وواقع اجتماعي كاسر مما جعله لوحة فنية تستحق القراءة عن جدارة واستحقاق.

شهادة عن الألم والنجاة

«بنصف الفم الملآن» لنادر رنتيسي بين السيرة والرواية

عماد الدين موسى

ينتمي نادر رنتيسي إلى جيل من الكتّاب الفلسطينيين الذين انفتحوا على الصحافة والأدب معاً، فمزجوا بين الدقة الإخبارية والقدرة على السرد. وُلد في الكويت عام 1979 وسط بيئة مشبعة بذاكرة اللجوء، فترسّخت في وعيه فكرة الغربة بوصفها جزءاً من التكوين الشخصي. درس الصحافة والإعلام في جامعة اليرموك الأردنيّة، وأكمل مسيرته المهنية متنقّلاً بين مؤسسات إعلامية متعددة، حتى استقر في أبو ظبي حيث يواصل الكتابة.

أصدر عدة كتب قبل «بنصف الفم الملآن – شبه سيرة»، وأثبت حضوره ككاتب يميل إلى تحويل التجربة الذاتية إلى مادة إنسانية تعكس هموم الفرد والجماعة، إذ يكتب بلغة متينة تجمع بين البساطة والعمق، بين العين الصحافية الملتقطة للتفاصيل والخيال الأدبي القادر على إعادة صياغتها.

يقدّم عنوان «بنصف الفم الملآن» مفتاحاً لقراءة النص، فكلمة «نصف» تشير إلى الخصوصيّة الذي ولِد بها الكاتب، وهو الشفة الأرنبية التي جعلت الكلام ناقصاً، بينما كلمة «الملآن» تحمل معنى الامتلاء بالذاكرة، بفائض من الحكايات التي تتدفق من هذا النقص. ليعلن النص منذ بدايته عن توتر مركزي بين نقصان الجسد وفائض اللغة، بين الكلام المبتور وامتلاء السرد. هذه المفارقة تتعلق بالوجود الفلسطيني في الشتات، حيث يعيش الفرد دائماً نصف حياة في بيت مؤقت، ويحمل ذاكرة ممتلئة بالمكان الأول. من هنا يغدو العنوان استعارة واسعة عن جيل كامل يكتب من موقع النقص، ولكنه يصرّ على صياغة الحكاية حتى آخرها.

تدور أحداث «بنصف الفم الملآن»، الصادر عن دار الأهلية في عمّان (2023)، ضمن فضاءات ممتدة من سبعينيات القرن الماضي حتى العقد الأول من الألفية الجديدة، متنقلة بين الكويت وسورية والعراق والأردن؛ تبدأ من لحظة الولادة في مستوصف بالكويت، حيث وُلد الراوي بشفة ناقصة، وتستمر عبر تفاصيل الطفولة في أحياء الجاليات، ثم تنتقل إلى مشهد أكبر هو الغزو العراقي للكويت وما ترتّب عليه من هجرة واسعة للفلسطينيين .

يتابع النص مسيرة عائلة كاملة تجرّ حقائبها بين المنافي، من بيت إلى آخر، ومن عمل إلى آخر، في

نادر رنتيسي

مواجهة خيبات السياسة وضغط الظروف؛ ثمّة مشاهد شخصية كغرف العمليات والصفوف المدرسية، ثم يتوسع ليشمل مشاهد عامة كالمخيمات والحدود والمعابر. من خلال هذا الامتداد تتحول السيرة الفردية إلى لوحة جمعية عن

الشتات الفلسطيني، إذ يتقاطع الخاص مع العام، ويتحوّل الجسد الفردي إلى مرآة للجسد الجماعي.

يصوغ الكاتب النص بوصفه «شبه سيرة»، أي أنّه يوثّق حياته الشخصية ويضمّ تفاصيلها ضمن سياق جماعي متسلسل، بدءاً من ولادته في الكويت عام 1979، وطفولته الموزّعة بين العمليات الجراحية ومشاهد العائلة، ثم انتقال الأسرة إلى الأردن بعد حرب الخليج، وكلها أحداث تتجاوز حدود الفرد لتصبح جزءاً من سردية الفلسطينيين في الشتات. في مقطع بارز يقول: «خرجتُ من المستوصف بشفة ناقصة.. لكني سأكون رقماً يرجّح كفة الذكور على البنات بين أحفاد جدّي».

يكشف هذا المقطع أنّ الفرد يُنظر إليه ضمن إطار الجماعة، طالما أنّ العيب الجسدي الشخصي يُدمج مباشرة في ميزان العائلة. الجسد الناقص هنا يتحوّل إلى دلالة على كيفية حضور الفرد داخل سياق أكبر منه، وهو ما يعكس جوهر النص: الخاص والعام متداخلان على نحو لا ينفصل.

لغة النص وبنيته السردية

تقوم لغة رنتيسي على استحضار الحواس والالتقاط الدقيق للتفاصيل؛ أصوات الممرّضات، رائحة الأطعمة، أسماء العمارات، ألوان السيارات، كلها تدخل في نسيج السرد لتبني ذاكرة مكانية ملموسة. يتقدّم النص عبر شبكة من الاستعادات، إذ يتناوب صوت الطفولة وصوت المراهقة في إعادة تأويل الماضي. يسير

الزمن كنسيج متقطع يقترب من إيقاع الذاكرة نفسها، لا كخيط مستقيم. تمنح هذه البنية النص طابع البوح الشفيف المفعم بالخيال، إذ يقترب من السيرة الذاتية ويستعير تقنيات الرواية مثل الحوار وبناء المشهد. ومن طريق هذا المزج يصوغ الكاتب نصاً هجيناً يفتح مساحات واسعة للتأويل والقراءة.

يحتل الجسد موقع البطولة في النص؛ الشفة الأرنبية والعمليات الجراحية المتكررة تجعل الجسد ساحة للمعاناة والتجربة، فيما الألم هنا يتجاوز حدود التجربة البيولوجية ليحمل دلالة استعاريّة عن الوجود الفلسطيني الممزق. في مقطع آخر يقول: «سآكل حتى تسقط الخيوط اللحمية من سقف الحلق، وأعرف أنّ العملية قد فشلت، وأني أذنبتُ حين سرقت الطعام قبل التخدير».

يربط المشهد السابق بين الألم والذنب، فيتحوّل العطب إلى عقوبة غير مفهومة. النقص الجسدي يصبح معادلاً للنقص الوطني، ومحاولات العلاج الفاشلة تشبه محاولات العودة التي تتعثر. ومع ذلك يظل

الجسد يقاوم ويعيش، كما يظل الفلسطيني يتشبث بالحياة رغم الهزائم.

يظهر الأب في النص كشخصية مأزومة، تعكس تناقضات جيل كامل؛ عمل في وظائف متواضعة بالكويت، انجذب إلى الماركسية، أحبّ ممرضة سورية ثم تزوج من ابنة قريته، عاش بين الحلم الثوري وضغط الواقع. تعكس هذه الصورة مصير جيل حمل شعارات التحرير ولكنه وجد نفسه في أزقة المنفى.

يمثّل حضور الأب الخيبة التي تترك أثرها في الأبناء، وليس حضور السلطة القوية. من خلاله يلمّح النص إلى أنّ الثورة لم تكتمل، وأنّ الأحلام الكبرى انتهت إلى تفاصيل حياة يومية شاقة.

تمثل الأم بدورها، مركزاً عاطفياً ثابتاً، ترافق الطفل في المستشفيات، تحميه من نظرات الآخرين، وتهمس دائماً أنّ «الله يحبك»، ما يمنح الطفل معنى يحميه من الانكسار، رغم أنها تفتح سؤالاً صعباً عن طبيعة المحبة الإلهية حين تقترن بالعذاب.

تحوّل الأم الألم إلى علامة نعمة، وتجعل من النقص طريقاً للتماسك. من خلال هذا الحضور تصبح رمزاً لصلابة المرأة الفلسطينية في المنافي، التي تصنع بيتاً بالكلمات حين يفتقد البيت المادي.

المنفى المتكرر والذاكرة المكانية

يتكرر المنفى في الكتاب كقدر ملازم، إذْ عاشت العائلة في فلسطين ثم استقرت في الكويت، وبعد الغزو العراقي اضطرت إلى الرحيل نحو الأردن. يعيد كل انتقال فكرة أنّ البيت مؤقت والوطن مؤجل، يستعيد النص مشاهد الطوابير على جسر الملك حسين، والتفتيش عند المعابر، ودموع الأم. هذه التفاصيل ترسم خريطة للتهجير المتواصل، حيث يصبح الفلسطيني في نصف بيت دائماً، كما يتحدث الكاتب بنصف فم.

تشكّل المدرسة مسرحاً لمواجهة الجسد المختلف مع المجتمع. الأطفال يسخرون من فم الراوي المخيط، والمعلمات يتجاوزنه في القراءة. اللغة تتحول إلى وصمة، إذ يصبح النطق علامة على النقص. حرمان الطفل من القراءة في الصف يجعله يشعر أنّ نصف صوته مسلوب. اللغة المبتورة تقابل اللغة المكبوتة سياسياً، فالنصف الآخر مسجون خلف رقابة وأحكام. بهذا يتضح أنّ «نصف الفم» يمثل رمزاً لكلام مؤجل، ولا يقتصر على وصف جسدي.

يرفض الكاتب تصنيف كتابه وحصره في جنس أدبي واحد، فهو يستند إلى وقائع حقيقية مما يجعله قريباً من السيرة الذاتية، ولكنه يستخدم تقنيات الرواية من وصف وبناء مشهد وتشخيص. هذه الكتابة الهجينة تمنحه طاقة مضاعفة، إذ تسمح له بالبوح الشخصي وإعادة تشكيل الذاكرة فنياً في آن واحد. القارئ يخرج بانطباع أنّ النص شهادة ذاتية ولكنها مشغولة بلغة روائية تحوّل الاعتراف إلى أدب.

تحضر السياسة في النص كظلّ دائم. حرب الخليج الثانية عُرضت كلحظة فارقة دفعت العائلة إلى الرحيل. الانتفاضة الأولى ترد عبر صور التلفزيون ودموع الأم على أخيها المعتقل.

السياسة هنا قوة تتحكم بمصير الأفراد: في البيت، في المدرسة، وفي فرص العمل. يقدّم الكاتب كشفاً عن أثر الخطابات السياسية في تفاصيل الحياة الصغيرة. من خلال هذا الحضور يتجسد كيف تتحول الأحداث الكبرى إلى تفاصيل يومية تشكّل وعي الفلسطيني.

الأسلوب بين التهكم والحزن

يمزج رنتيسي بين التهكم والحزن، فيوصف الأب أو الجد أو المدرسة أحياناً بنبرة ساخرة تكشف هشاشة الموقف، ولكن خلفها حزن دفين يطفو على السطح، ما يجعل النص نابضاً بالحياة، إذ يترك القارئ يتأرجح بين الضحك والأسى. الصور الحسية الكثيفة تضفي عمقاً إدراكياً، وتتحوّل القراءة إلى تجربة حسية يعيشها القارئ كما عاشها الكاتب. النص مكتوب بجسد كامل حتى وإن كان ناقصاً، وهو ما يجعل التجربة مؤثرة وعميقة.

يجمع نادر رنتيسي في «بنصف الفم الملآن» بين الحميمي والسياسي، بين الجسد الفردي والذاكرة الجمعية. النص يكتب العطب الجسدي بوصفه استعارة عن العطب الوطني، ويحيل التجربة الفردية إلى مرآة لتجربة شعب كامل.

الجسد الناقص يتحوّل إلى مساحة لإنتاج المعنى، والمنفى المتكرر إلى مادة للسرد. الأم تحضر كذاكرة أليفة تمنح للألم معنى، والأب يجسد خيبة جيل

مـأزوم. اللغـة المبتـورة ترمـز إلى الـكلام المسـكوت عنـه سياسـياً، والسياسـة تتسـرّب إلى تفاصيـل البيـت والمدرسـة.

يغـدو نصـف الفـم الـذي يتحـدث بـه الـراوي فمـاً كامـلاً في اللغـة، لأنّ الكتابـة تعـوّض النقـص بالامتـلاء، وتحـوّل النـدبـة إلى نـص. يـوازن الكاتـب بـين الاعـتراف الشـخصي وإعـادة صياغـة الذاكـرة الجمعيـة، ويؤكـد أنّ الأدب قـادر على أن يمـلأ الفـراغ الـذي يتركـه الجسـد، وأن يمنـح للذاكـرة حضـوراً يـوازي حضـور الواقـع، فيغـدو النـص شـهادة عـن الألـم والنجـاة معـاً.

مقاربة نقدية في خفايا الأرواح مجموعة عبد الله النصر القصصية

د. عبد الرحمن أبو المجد

مقدمة

الفانتازيا في الاستخدام الأدبي، تشير بشكل رئيس إلى نوع أدبي يعتمد على عناصر خارجة عن الواقع، كالجن والسحر والعناصر الخارقة للطبيعة، وذلك لخلق عوالم خيالية تثير الدهشة في قصص غير مألوفة، وهذا النوع من القصص وجد قبل ظهور الأدب المطبوع بقرون طويلة، ولا يقتصر على أمة دون أمة، إن ظل التباين في الكم لا في النوع. تزخر بها ألف ليلة وليلة، وأعمال هوميروس وفيرجيل[1]، وتتبنى هذه القصص حقيقة العوالم الأخرى، ورؤى ميتافيزيقية وأخلاقية كبيرة، وتعد جوهراً رئيساً يشكل الخيال حتى في الأعمال الحديثة[2]، كثيراً ما يجمع بين قصص الفانتازيا والخيال العلمي.

عبد الله النصر

رغم أنه يسكن مدينة الخبر، فإنه مسكون بالجبيل والأحساء، لا تفارقه الذكريات ولا الأساطير القديمة التي ظلت تسكنه، وظل يسكنها ويتكيف معها، يعايشها وتعايشه، هكذا يمضي في السرد، أو يمضي السرد به... وإذا ما تأملنا رصيده الأدبي، نجد بأنه رصيد كبير، يدلل على تحقق صاحبه، وإيمانه العميق بالسرد، فضلاً عن محاضراته ومناقشاته، ومشاركاته التي أثقلت مسيرته، تسع مجموعات قصصية، وأربع روايات، الرواية الأخيرة لا زالت في التنضيد، وإذا ما نظرنا إلى البعد الإنساني، نجده إنساناً متواضعاً ليس من النوع المتعجرف الذي لا يقبل نصحاً ولا نقداً، بل يقبل على النقد باهتمام كبير، ولا يتضايق من وجهات النظر المتباينة، حتى ولو قصرت في استيعاب مراميه ومقاصده...

هكذا النصر يعايش ويتعايش مع مسكوناته، التي تأبى أن تتخفى، بل تظهر حيناً على استحياء ظهوراً عفوياً، وأحايين كثيرة تظهر في لمحات خاطفة ترفض، ولا تشجب أو تدين بل تخطف، وأحياناً تقتل وتميت، موتاً معنوياً وحقيقياً...

أسلوب النصر

يمتاز أسلوب النصر بلغته الشعرية ووصفه الدقيق، تمثل المجموعة إضافة نوعية للأدب العربي، وتفتح آفاقاً قيمة حتى رأيتني أشجع متحمساً طلبتي في مرحلة الماجستير - مناهج البحث في الأدب الإنجليزي بأخذ نماذج منها في رسائلهم التكميلية للماجستير في الأدب المقارن.

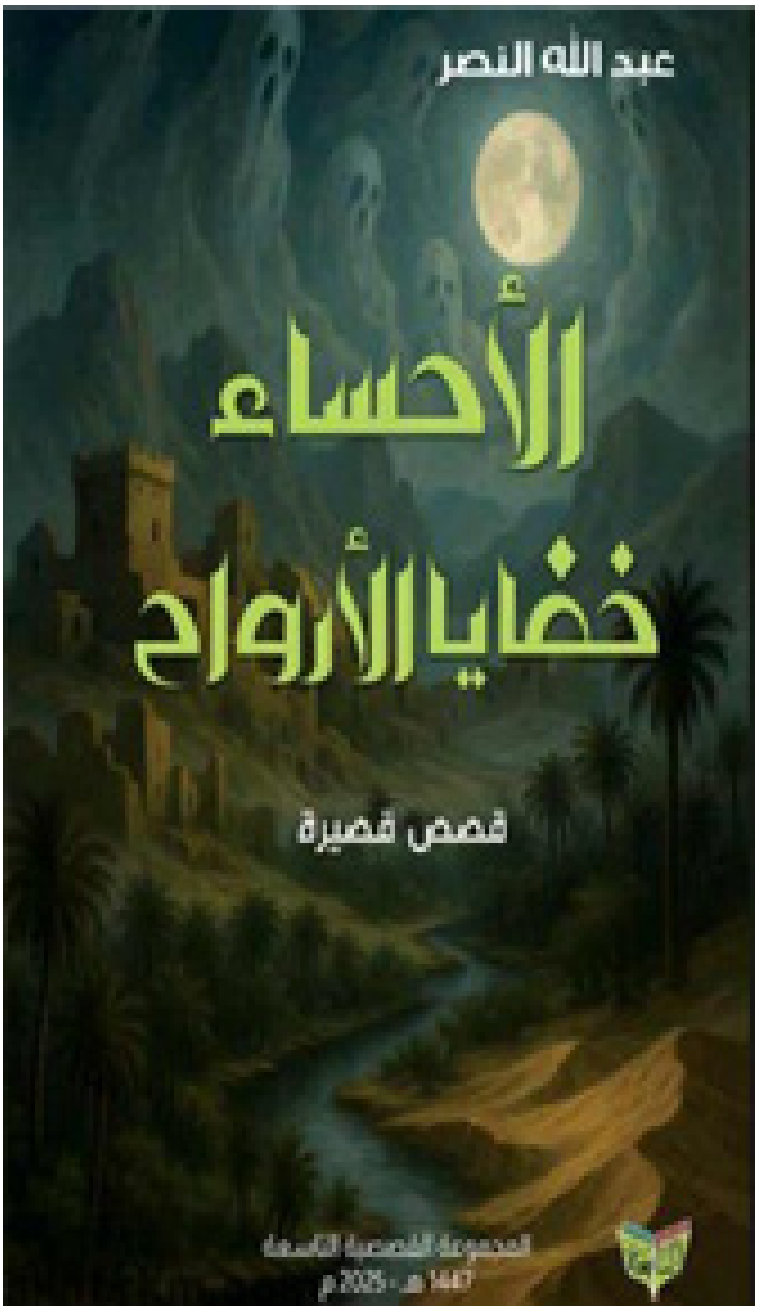
ورغم أنها مجموعة شديدة الخصوصية فيمكن أن تُقرأ في إطار عام يتجاوز الخصوصية برحابة، كما تتجاوز «جريمة قتل في حديقة أيرلندية[3]» بُعدها الأيرلندي...

النصر في هذه المجموعة لا يذكر حمارة القايلة ولا أم السعف والليف، ولا يخوف الأطفال... يتجاوز هذا، ويمضي في دروب مسكونة تتقافز فيها غير المعقوليات والمعقوليات أحياناً، ويمضي منجذباً

(1) JOHN GRANT AND JOHN CLUTE, THE ENCYCLOPEDIA OF FANTASY, "TAPROOT TEXTS", P 921

(2) PRICKETT, STEPHEN (1979). VICTORIAN FANTASY. INDIANA UNIVERSITY PRESS. P. 229

(3) CARLENE O'CONNOR, MURDER IN AN IRISH GARDEN (AN IRISH VILLAGE MYSTERY) 2025



بخيوط خفية تتجاوز وعي الحس وتندفع بقوة لتحلق عند تخوم الجبل الرابض في الأحساء، تستشرف من بعد، وأحياناً من عمق، وتمضي في صوت مكبوت تصرخ آهات تنذر وتحذر مما يفعله الناس، مما يهدد طبيعتها وخصوصيتها معاً، لا يستخدم النصرُ الأساطير اعتباطاً وإنما توظيفاً مقصوداً، يحمل رسائل مثقلة وحمولات ما أثقلها حين يئن الماء ويلزج، وتفسد كل الأسماك، وتتقافز خارجة ترفض ما اعترى البيئة من تلوثات مادية ومعنوية... هكذا مثقل النصر، وتئن المجموعة بحمل بعير أو أكثر من حمل بعير...

أتذكر الاسم نفسه تناوله الكاتب روجر تشيوتشي[4]، ليصف أحداثاً خارقة للطبيعة، والأرواح التي عناها النصر، عناها طبقاً لمفهوم الثقافة الإنسانية، واستخدمها عنواناً لمجموعته القصصية حقيقة ومجازاً، عنواناً ومضموناً لمحتوى المجموعة القصصية، ذكرتني مجموعته القصصية برواية «روح شريرة[5]»، ولعل النصر تميز إذ لا يقتصر على ما فعله النفط في حياة الأحساء... بل يتجاوز ذلك، في قصة «ذاكرة المنتزه» استنطق الطيور فنطقت وتحدثت... وتحذر سمكة تتكلم باسم السمك جميعاً... وتتكلم الحلزونات، والبحر يموت وكل شيء يموت ببطء[6]، وطبيعي الناس تموت... ولا أحد ينتبه...

بقراءة المجموعة ومراجعتها أكثر من مرة، ومن خلال فحص خفاياها التي بين السطور، وما وراء السطور، كشفت المجموعة عن الإجابة بطرق متنوعة، مباشرة وغير مباشرة، بدأت بتوضيح أفعال الأرواح في القصة الأولى «قبل أن يتمَّ كلامه، انفتحَ الماء فجأة كفكِّي وحش. دوَّامة سوداء غارت وابتلعت عزيزاً في لمحة

(4) ROGER CHIOCCHI (2002), MEAN SPIRITS

(5) هي أول رواية للكاتبة ليندا هوجان، ووصلت هذه الرواية إلى نهائيات جائزة بوليتزر للرواية عام ١٩٩١، تتناول جريمة قتل غامضة مستوحاة من جرائم قتل قبيلة أوساج بأوكلاهوما في عشرينيات القرن الماضي، فقد أدى اكتشاف النفط في ذلك الإقليم إلى إثراء السكان الأصليين، وفقد الناس صلتهم بثقافتهم وأسلوب حياتهم التقليدية، بل وصاروا أيضًا هدفًا للبيض الذين يتزوجون من القبيلة، ومات أثرياء أوساج بأمراض غامضة أو حوادث قتل، تركز الرواية على نولا الفتاة التي تشهد مقتل والدتها على يد رجال مجهولين، تتخلى نولا وآخرون عن جشعهم ويبدأون بإعادة اكتشاف علاقتهم بالأرض. HOGAN, LINDA (1990). MEAN SPIRIT

(6) عبد الله النصر، الأحساء خفايا الأرواح، دار بسطة حسن للنشر والتوزيع،1447ه/2025م، ص29

بصر» ص6، وأحياناً عُبر عنها بمقابل موضوعي، النداء الغامض كما في القصة الثانية «الأرض تهتز، فجأة. ليس بقوة الزلازل، بل وكأنها تستجيب لنداء غامض». ص8، وفي «قيصرية الأرواح» عبر السرد عنهم بالأشباح وحدد مسكنهم «أشباح تسكن البضائعَ القديمة» ص12، وفي صمت العقير عبر عن بعضها بالشبح طبقاً للسرد «يحدّق في الأمواج كما لو كان ينتظر ظهورَ شبح ما» (ص15).

وعبر عنها بالأصوات، إذ «شعروا أنَّ أصواتًا تتردد بين الريح» في الصفحة نفسها، وبالهاتف في قصة أصداء جواثا: «سمعوا صوتاً يَتردد في آذانهم: مَن يدخل جَواثا، تغلق عليه كما يغلق القبر، ويغدو سرًّا من أسراره التي لا تروى» (ص18).

يتبين أن الأرواح تظهر في كل القصص -غير القصة قبل الأخيرة- وتظهر إما بأفعالها أو أسماءها، وتظهر بأفعالها أكثر من أسماءها، كما إن أفعالها تتنوع ولا تقتصر على نمط بعينه..

سماع الأصوت شيء عادي لا غرابة فيه، تيم اوبرين في رواية «الأشياء التي كانوا يحملونها»: يحاول الشباب أن يكونوا هادئين، ينصتون ويسمعون، لن تصدق هذا أنواعٌ من الترانيم الغريبة، كل الأصوات المختلفة، ليست أصواتًا بشرية، الصخرة تتحدث/ والضباب أيضاً، والعشب، والنمس اللعين، كل شيء يتحدث، المكان يتحدث، لا يستطيع الرجال التأقلم، يفقدون أعصابهم، يتصلون بالراديو ويُبلغون عن حركة العدو – يتحرك جيش كامل، يستعينون بالمدفعية والطائرات المقاتلة، يُطلقون النابالم صعوداً وهبوطاً على التلال والقنابل الحارقة، كل شيء نار، يُشعلون تلك الجبال، لقد أنفقوا ستة تريليونات دولار على القوة النارية[7].

وفي «فك الصخور» عبر عن الأرواح ببعض أفعالها «أصوات تناجيه تأتي وتذهب، كمناجاة والده وهو يحذّره من الأماكن الضيقة المظلمة حينَ يكون فيها وحيداً» (ص32)، وإن اقتصرت الأرواح على سكنى مساكن بعينها.

بطريقة مباشرة، وضحت بعض الأرواح وحصرتهم في الجن، «لنبدأ بالشواء قبلَ أن يجوع الجن!». (ص35) قالها عطية بسخرية، وقد انتقم الجن منهم جميعاً بقتلهم، وأفصحت المجموعة عنها أيضاً بالأرواح، «كأن الأرواحَ هنا تريد الانتقامَ منّا»، قالها عباس. وفي قصة «النشاب» عبر عنها بالجن، وكأنها «وجوه شيطانية» (ص37).

وفي آخر قصة من قصص المجموعة عُبر عنهم بطريقة مباشرة: بالجن والأشباح «كأنّهم أشباح أو جن» (ص49).

المجموعة القصصية

سماها النصر «الأحساء خفايا الأرواح» ليتها اقتصرت على خفايا الأرواح لكانت أكثر إثارة وغرابة وغموضاً ودهشة، أما الأحساء -رغم عراقة الاسم وثراء تراثه وبراحة جغرافيته- فإنه لا يستقطب قراءً على نطاق واسع، وبذكر الأحساء خصص جمهوره، وهدفه وما يعنيه، ليته عمم، تضم المجموعة 18 قصة قصيرة تنتمي إلى أدب الفانتازيا يستكشف بعض عوالم الأحساء الخفية، إذ تغوص القصص في أعماق تراث الأحساء الجغرافي والروحي، تتمظهر بعض معالمها التاريخية والتراثية: تبدأ ببحيرة الأصفر، تستفتح بها، يستهل بالوصف البسيط، ويكشف المكان ليلاً ونستكشف اثنين عزيز وسعيد، سعيد معه دليل مادي مكتوب من أيام الأجداد بكنز البحيرة كما أخبره جده، وما أن يخبر بالسر إلا وترتفع الماء بسرعة خاطفة وتبتلع عزيز، ويهرول سعيد ولا يخبر أحداً أبداً عما حدث.

بعد سنوات خلت حولوا البحيرة إلى معلم سياحي، اكتشف الغواصون أشياء غريبة تحت الطين، ولكن الأغرَب كانَت الخريطةَ القديمة التي عثر عليها في مركز الزوار معلقة في زاوية معتمة دون تفسير، وقد بدت مطابقة تماماً لتلك التي حملها عزيز في ليلته الأخيرة.

ذات مساء، وبينما كان أحد العاملين يغلق الأبواب، لمحَ أثراً غريباً على الأرضية الطينية عند ضفة البحيرة، وكأن شخصاً قد خرجَ للتو من الماء، تاركاً وراءه خطاً طويلاً من آثار قدميه اللاتي بدتا عريضتين، قبل أن يختفي في القصب الطويل الكثيف... فرّ العامل كشهاب، وأغلق الأبواب بإحكام، وتَدثر في فراشه تنادمه الرعشة!

(7) TIM O'BRIEN (1990), THE THINGS THEY CARRIED, P.45-47

الشخصيات

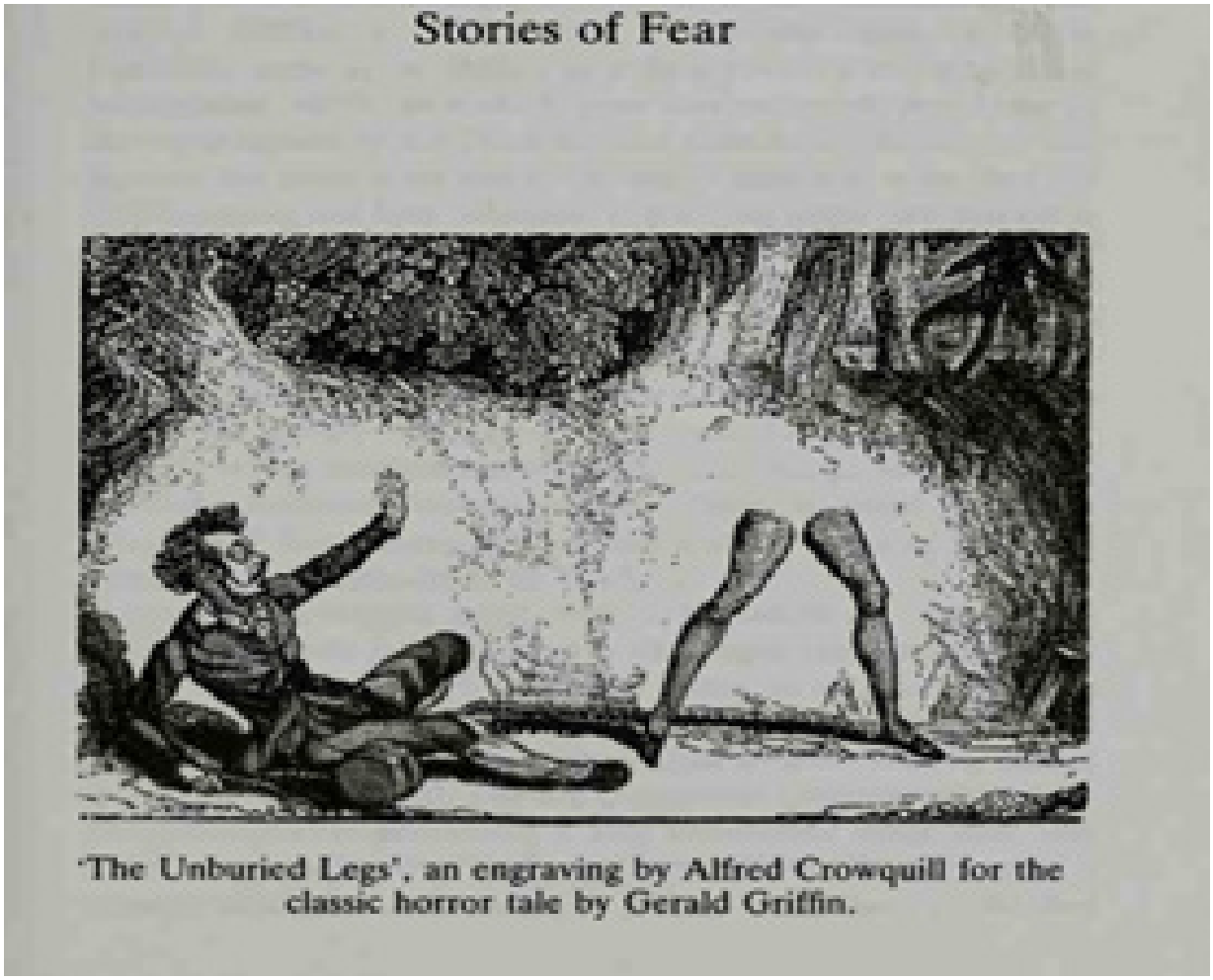
غالباً ما جاءت شخصياته متنوعة: عزيز وسعيد في بحيرة الأصفر، وكويظم وطويهر في سليسل العظيم، وعبد الله وسعيد في صمت العقير، وهكذا في «أصداء جواثا» في زاوية المسجد، حيث كانوا يَجتمعونَ كلَّ خميس كحجارة من أرضه المهملة، (علي) ومحمد، وزيد الذي يدخل فجأة... وعباس امتلأ المكان بأصوات غير مألوفة، كأن العشرات منها تتحدث في وقت واحد. خيالات رمادية طويلة تنزلق بين الأعمدة، وكأنها أشباح مصلّينَ قدامى أتوا في شكل غريب.. صرخَ زيد: ما هذا...؟!

وقبلَ أن يجيبَ أحد، رأوا أنفسَهم تحولوا إلى أشباح».

وفي القصر الأبدي حسن وعباس، إذ تبتلع الأرض الأخير، ويبرز وجهه محفوراً على الصخر، وفي بيت لن يصدأ نجد كريم، وفي قصر المحيرس سعيد ونور، وفي الجوهرية (حسن) وزينب، وعلى نحو ما قد ضاع (حسن)، وفي ذاكرة المنتزه طيور تتحدث، وفي متاهة وطاقية هاشم وأطفال، وفي جبل القارة فك الصخور، علاء يلقى حتفه، وفي النشاب محفوظ وعطية وعمران وقد اختفوا، وفي فم العريش صيغت بضمير الأنا وقد انغلق عليه الباب بإحكام، وفي غياهب المصرف عباس وحجي وقد ابتلع المكان عباس، وفي معلم العمدة يعد العمدة الشخصية الرئيسة، وكل الشخصيات الثانوية جاءت لتدعم قوته وهيبته، وهي شخصية لا تنطبق عليها الفانتازيا، وفي بيت القصاب نجد ابنة القصاب تبرز كشخصية رئيسة...

هكذا تنوعت الشخصيات، وتباينت أفكارها لتجسد القيم النبيلة التي أراد النصر أن يذكر بها، شخصيات جاءت منسجمة وبعفوية تؤدي أدوارها الممنهجة، تتأمل دور الشخصية، وعلى الفور يمكن أن تستشرف نهايتها المأساوية، تمضي الشخصيات كفراشات نحو المصباح المتوهج فتحترق بحرارته...

يذكر الراوي الأكبر «غريبان في أرض ألفاها وألفتهم، يسيران على ما كان يوماً شريانا متشعباً حيّاً، هو نهر



'The Unburied Legs', an engraving by Alfred Crowquill for the classic horror tale by Gerald Griffin.

صورة نادرة وفريدة لنهر سليسل العظيم

سليسلَ العظيم»، ونفاجأ في نهاية القصة، وبغفلة من السرد يخرج طويهر من المزرعة» يعود أدراجَه، يخرج من المزرعة» رغم أنه تجمد للحظات، كان ينبغي ألا يتغير المكان وألا يوصف بالمزرعة...

نلاحظ أن الراوي أكبر من كل الشخصيات في قصص المجموعة جميعها، مما يعطيه معرفة شاملة تتجاوز ما تعرفه أي شخصية بمفردها.

لعل أهم ما افتقدته الصور، كان على النصر أن ينتبه إلى توظيف الصورة، وليس الغلاف فقط، لا بد من وجود صور مصاحبة لكل قصة، على سبيل المثال: جاك كارترايت في «عندما تموت العاصفة[8]: لغز العوالم المميتة» (الجزء الأول من سلسلة ألغاز جرائم القتل في العوالم المميتة) 2025، استخدم غلافاً معبراً، ولا تقتصر الصور على الغلاف فحسب، بل تصطحب القصص، على سبيل المثال: قصة «الساقان غير المدفونتين»، نقش الفنان ألفريد كروكويل لقصة الرعب الكلاسيكية للكاتب جيرالد جريفين هذه الصورة للساقين غير المدفونتين (ص19).

(8) JACK CARTWRIGHT (2025), WHEN THE STORM DIES: A DEADLY WOLDS MYSTERY

ميلود غرافي: تمثيل المرأة المهاجرة في الرواية العربية المعاصرة

الترجمة عن الفرنسية:

إبراهيم محمود

مقدمة

يفترض بحثُ أساليب التمثيل الأدبي أن العمل الأدبي، مهما بلغت واقعيته، ليس محاكاةً لما يُرى في الواقع. ليس أن الأدب لا علاقة له بالواقع، بل يستلهم منه في جميع الأحوال، إنما ليس من المفترض أن يصفه بأمانة أو يحترم معاييره. ويهدف الأدب في المقام الأول إلى أن يكون خطاباً جمالياً، فينحت هويته العامة في العتبة الفاصلة بين عالم النص وعالم المرجع. وقد تكون الحدود بين المنطقتين، الواقع والخيال، هشة وضبابية أحياناً، ولكن هذه المسامية ذاتها هي التي تعزز البعد الأدبي للعمل، وتتيح لنا التفكير في التمثيل في الأدب ليس كمرآة لمواقف واقعية، بل كتحول معقد لعناصر التشابه بين الواقع والخيال. ننتقل بعد ذلك من «المعرفة بشيء (شيء، شخص، حدث)» (برنوسي وفلورين، 1995: 72) إلى وضع هذه المعرفة في خدمة الفكر والفن، دون أن تُقطع روابط التشابه بين الممثِّل والممثَّل تماماً. بعبارة أخرى، إن التمثيل الأدبي هو إعادة بناء للتشابه، وهو شكل من أشكال الخطاب[1]، الذي -بينما يرفض التقليد- يحب اللعب على الترابط الدائم بين الواقع والخيال، بين الصحيح والخطأ. حتى عندما يكون الخيال واضحاً للإدراك، فإن الأدب -الرواية على وجه الخصوص- يريد دائماً أن يعتقد الناس أن ما يقوله «حقيقي». إنه يفعل كل شيء لإنتاج تأثيرات الواقع، ويعطي الشخصيات أسماء مألوفة للقارئ، ويقدم الأخير إلى الأماكن التي يعرفها، بل ويثبت أحياناً الإطار الزمني للأفعال والأحداث بتاريخ أو وقت محدد. باختصار، إذا كان - باسم ماهيته أدباً - يرفض أن يكون مجرد وصف للواقع، فهو بامتياز موضع تمثيل قائم على التشابه، إذ يُصبح - مع احتفاظه بقدر من الواقعية - ممثلاً لخطاب جمالي وأيديولوجي أو سياسي بالمعنى الأوسع للكلمة.

لتوضيح هذا الشكل من التمثيل الأدبي، أتناول هنا شخصية المرأة المهاجرة في الرواية العربية المعاصرة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأخيرة جعلت قضية الهجرة أحد موضوعاتها المفضلة منذ النصف الأول من القرن العشرين[2]. ومع ذلك، من الواضح أن الشخصية الذكورية وحدها هي التي احتلت المكانة المركزية في هذه المعالجة. والسبب في ذلك يعود إلى أن الرواية العربية كانت ولا تزال تاريخية، أي واقعية للغاية، وفي هذه الحالة، انعكاس لواقع الهجرة الذي تحاول وصفه. ولم يزدد اهتمام الروائيين العرب بها إلا بعد أن أصبحت هجرة النساء العربيات والأفريقيات إلى الغرب وداخل العالم العربي ظاهرة اجتماعية واقتصادية. إن قصص روايات تتعلق بهذه القضية ستلفت انتباهنا هنا[3]: دقة الطبول للمصري محمد البساطي (2006)، وحبْل سرّي للسورية مها حسن (2010)، وتيتانيك أفريقية للأريتيري أبو بكر حامد كحّال (2008).

تروي الأولى الحياة اليومية للمهاجرين في الإمارات العربية المتحدة، وتركز تحديداً على إقامة رجل وامرأة مصريين. أما الثانية، فتركز حصرياً على هجرة امرأة سورية إلى فرنسا، بينما تركز الثالثة على ما يُسمى بالهجرة غير الشرعية أو «السرية»، وتتتبع رحلة المهاجرين الأفارقة، رجالاً ونساءً، عبر الصحراء نحو ليبيا ثم الساحل الإيطالي.

ميلود غرافي:
أستاذ الأدب العربي وعضو فريق معهد الدراسات اللغوية والأدبية بجامعة جان مولان ليون الثالثة. يركز عمله بشكل رئيس على رواية الهجرة العربية.

مع أن الروايات الثلاث تشترك في موضوع الهجرة، فإنها تختلف من جهة مراحلها. بينما تركز الأولى والثانية على استقرار المهاجرين وحياتهم فيما يُسمى بالبلد المضيف، في حين تركز الثالثة على تنقل المهاجرين ورحلتهم السرية بين موطنهم الأصلي ووجهتهم الأوروبية. يمكن فهم هذه السرديات بنحو مختلف، إذ يبدو أن شخصيات المهاجرين في الروايتين الأوليين قد حققت أحلامها، في حين لا يزال أولئك يكافحون في الثالثة للوصول إلى وجهتهم. ومع ذلك، تلتقي السرديات الثلاث في تصوير الهجرة فعلاً لا ينتهي أبداً. ليقع المهاجرون جميعاً في براثن المعاناة، بعضهم بسبب الظروف الخطيرة للعبور السري، وبعضهم الآخر بسبب سوء المعاملة والنبذ وفقدان الهوية في البلد المضيف.

مصادرة الجسد والكلام

تدور أحداث رواية البساطي حول امرأة تُدعى زاهية. هاجرت إلى الإمارات العربية المتحدة، تاركةً وراءها زوجها وابنتها في مصر. ولأن الهجرة الاقتصادية غالباً ما تكون مشروعاً مؤقتاً، ذهبت زاهية إلى الإمارات لكسب ما يكفي من المال للعودة إلى وطنها. ولكن الأمور لا تسير كما هو مخطط لها، ويحاصرها «فخ الهجرة»، كما وصفه فرانسوا ريكار (2003: 227)، مشيراً إلى رواية لميلان كونديرا. يُمدد عملها في الإمارات مرافقةً لعائلة ثرية إلى أجل غير مسمى، وتصبح حياتها اليومية كابوساً. تعمل زاهية في رعاية زوجة رجل إماراتي ثري، تعاني من السمنة وتقضي كل وقتها مستلقية على سريرها. تُغسل زاهية جسدها، وتُحضر لها الطعام، وتروي لها قصصاً من ألف ليلة وليلة. ولكن دور شهرزاد هذا تُضاف إليه مهمة سرية لا تكشفها المهاجرة المصرية إلا لمواطنها، الراوي، وهو نفسه سائق وخادم في عائلة ثرية أخرى. تُخبره أنها أصبحت، بتواطؤ الزوجة، عشيقة مُخدِّمها بعد أن اغتصبها وحمل منها:

"نهضتُ. نهض هو أيضاً ومدّ يده كما لو كان يُزيل شيئاً عن شعري. شعرتُ بيده على خدي. حاولتُ التهرب. دفعتُه بعيداً. توسلتُ إليه. لم يُفلتني. بذلتُ قصارى جهدي. لكن ما كان يجب أن يحدث، حدث[4]" devait arriver arriva (البساطي، 112:2006).

وهكذا حلت زاهية محل زوجة سيد القصر الكبير، مانحة إياه، رغماً عنها، ما لم تستطع زوجته الشرعية منحه إياه: متعة جنسية وطفل. وبحجة تجنب الفضيحة، عرضت الزوجة أن تأخذ الطفل وتعلن نفسها أمه البيولوجية:

"ستلدين وسنقول إنه طفل امرأة أخرى. بهذه الطريقة لن تخاطري بشيء."

وأي امرأة ستوافق؟

أنا، مثلاً. أنا الأكثر شرعية. سيحمل الطفل اسم أبيه.

«ناقشنا الأمر وقبلتُ. كان ما قالته معقولاً ويحمينا، الطفل وأنا. في اليوم نفسه، أعلنت أنها حامل [...] لم يزرنا أحد. لم نعد نغادر الغرفة. كنا هناك، هي وأنا، سجينتين»[5] (المرجع نفسه: 166-167).

في دورها كامرأةٍ موضوعية وبديلة عن الزوجة، تحمل زاهية عبءَ ذنبٍ عميق، لأنها متزوجة وأم لابنة بقيت في مصر. لقد تحطمت هويتها الفردية والاجتماعية في بلدٍ يتحول فيه صاحب العمل وزوجته، اللذان يُفترض أن يجسدا القيم الثقافية والدينية نفسها التي تُجسدها موظفتهما، إلى مغتصبٍ والأخرى إلى سارقةٍ لطفلها. تنضم خيبة أمل زاهية في هذه الرواية إلى خيبة أمل جميع المهاجرين الآخرين، وخاصةً العرب، الذين يجدون أنفسهم أمام مجتمعٍ مختلفٍ عن المجتمع الذي تُقدمه الدعاية الرسمية أو خطاب القومية العربية المُتخيل. يكتشفون أن الروابط الاجتماعية تتآكل بفعل الأكاذيب والنفاق، وأن الإماراتي، رغم كونه مسلماً وعربياً مثلهم، يُصبح آخر بحكم مكانته الاجتماعية كرجلٍ ثريٍّ للغاية. إن التمثيل السيميائي للأكاذيب، الذي يتجلى في الرواية من خلال التناقض بين الوجود المجتمعي والمظهر، يُميز إلى حد كبير سرديات الحياة الاجتماعية في بلدان شبه الجزيرة العربية بعد اكتشاف النفط[6]. من خلال الولادة غير الشرعية للطفل، تُسلّط رواية البساطي الضوء على هوية غير شرعية في مجتمعٍ تُجرّد فيه المهاجرات من إنسانيتهن، وتُختزلن إلى مجرد أجساد/ أدوات لإعادة إنتاج الثروة لصالح شركات النفط.

وهكذا، نتجاوز التمثيل كإعادة إنتاج لحدثٍ حقيقي. زاهية، بلا شك، تُمثّل النساء المهاجرات في دول الخليج، ولكنها أيضاً شخصيةٌ على الورق في خدمة الأدب؛ إنها استعارة تكشف عن طبيعة عمل جزءٍ من المجتمع العربي وتُدين عيوبه. حتى لو اختزلنا

هذا التمثيل الأدبي في قضية الهجرة فحسب، فإن رواية البساطي ليست وصفاً بسيطاً لوضع المهاجرات في شبه الجزيرة العربية، فمع المفارقة الدرامية التي نعرفها من الكاتبة والوصف الذي يتبنى طابعاً ساذجاً عمداً لإبراز أثر الواقع، فإنها تُثير مشاعر الغضب والثورة لدى القارئ. زاهية، التي اغتصبها سيدها وأجبرت على الاحتفاظ بالطفل ليصادره الزوجان الإماراتيان عند ولادته، تُجسّد المرأة المهاجرة المُحرومة من جسدها إلى الأبد. وإذا كانت المهاجرة عموماً «لا تُمثّل سوى جسده» (صياد، 1999: 301)، فإن حالة المرأة المهاجرة أكثر مأساوية. زاهية، التي يعني اسمها الروعة والإشراق، تُختزل إلى مجرد أداة جنسية وإنجابية؛ لم تعد سيدة جسدها. إنها في الوقت نفسه وصيفة، وسيدة، وأم بديلة غير راغبة. تُدرك في النهاية أن مهمتها هي «الجلوس» و«الاستماع». استُخدمت لتسلية سيدة القصر بسرد قصصها، ولكنها في النهاية تجد نفسها في دور المُستمعة. بمجرد أن تفقد دور شهرزاد وقدرتها على السرد، تشعر بأنها عديمة الفائدة. من خلال زاهية، لم تعد المهاجرة تتكلم. يُنصت:

«وقعتُ عقداً كوصيفة. أُبلغتُ بحالتها. قبل أشهر من رحلتي، كنتُ أقرأ القصص: حكايات جحا، ألف ليلة وليلة، سير الخلفاء، وقصص الجواري. اشترى لي زوجي هذه الكتب من المكتبات القديمة». شاهدتُ العديد من الأفلام المصرية القديمة، مثل أفلام عبد الفتاح القصري، وإستيفان روستي، وسراج منير، وقلّدتُ بعض حركاتهم. قرأتُ أيضاً مجلات نجوم السينما. لذا كانت لديّ قدرة كبيرة على تشتيت انتباهها قبل النوم. لكن منذ اليوم الأول لوصولي، كانت هي من بدأت تروي القصص. تروي حياتها كلها، منذ طفولتها. تروي لي عدة مرات. تتحدث عن صديقتها والأشخاص الذين تعرفهم. تروي قصتها وأنا أُنصت. من الآن فصاعداً، دوري هو الإنصات»[7] (البساطي، 2006: 157-158).

من الهجرة إلى المنفى: من الإنجاز إلى أزمة الهوية

تُسلّط رواية «الحبل السري» للكاتبة السورية مها حسن الضوء على أزمة الهوية العميقة (la profonde crise - «أزمة الهوية»، حسن،2010:120) التي تعيشها مهاجرة سورية من أصل كردي: حنيفة سليمان. وصلت إلى باريس للدراسة واستقرت هناك بنحو دائم بعد زواجها من الفرنسي آلان بيران. أصبحت صوفي بيران وعاشت حياة فرنسية خالصة. يعكس تغيير اسمها وجنسيتها هنا رغبة في القطيعة مع ماضيها. تُشبه صوفي إلى حد ما شخصية باتريك بيرسون في رواية «الموت في كندا» لإدريس شرايبي. ووفقاً لمارك غونتار (1993: 67)، فإن هذا التغيير في الجنسية «يخفي شراً عميقاً هو النسيان. نسيان الأصول، ومحو الماضي».

تتمتع صوفي بوضع مالي وعاطفي مريح. ولكن لا هذا ولا قوة شخصيتها يحميانها من شعور عدم الاستقرار الذي تشعر به باستمرار. تُبوح لدومينيك، محللتها النفسية: «هناك فراغٌ كبيرٌ في داخلي، هاويةٌ عميقةٌ ومرعبةٌ تجذبني نحو العدم، نحو رغبةٍ مُلحّةٍ في الموت وأنا خائفةٌ منه»[8] (حسن، 14:2010).

إنّ عدم الرضا الذي تُعاني منه صوفي هو تعبيرٌ عن خطابٍ مهاجرٍ منفصلٍ عن الماضي والحاضر: فهي لا تُفكّر في الماضي إلا عندما يتعلق الأمر باستحضار قريتها الكردية، التي تحتفظ بذكرياتٍ طفوليةٍ مُبهمةٍ عنها: «المرة الوحيدة في حياتي التي شعرتُ فيها بذلك، ذلك الشعور بالانتماء، وسكينة المكان، كانت في **ماتينلي**[9]، خلال زيارةٍ لعمتي»[10] (المرجع نفسه: ١٤٩). القرية الكردية، وطنها، هي ملاذها الوحيد الذي يُشعرها بالحنين عندما تكتشف في باريس أنها بحاجةٍ إلى وطن، إلى دولةٍ كردية، أكثر من أي وقتٍ مضى. عندما كان اسمها حنيفة، لم يكن لديها سوى حلم واحد: الزواج من كردي، خوفاً من فقدان أصولها العرقية. في فرنسا، تتجلى هويتها بأكملها، وتولد الإحباط وعدم الاستقرار وعدم الرضا. هذه كلها مشاعر تُحوّل مهاجرتنا إلى منفى. وبينما يُحرر المنفى الباريسي حرية التعبير، فإنه يُفاقم ألم الفقد والاقتلاع عندما تُحاول حنيفة الاندماج، ليس كغاية في حد ذاته، بل كوسيلة للهروب من ماضيها السوري.

أما الحاضر، فبالكاد يُقدّر. تكتسب صوفي ذوقاً لأي شيء. ونتيجةً لذلك، يُصبح وجود المنفى نفسه بلا معنى: «لماذا أنا هنا؟»[11] (المرجع نفسه: 14) أو مرة أخرى: «وجودي المادي هنا لا يُوفر لي العمق الروحي الذي أحتاج إليه. وجودي هنا لا يعني وجودي. الوجود ليس حالة سطحية»[12] (المرجع

نفسه: 148). تشعر صوفي بالاستياء، فتستسلم للكآبة:

«أشعر وكأنني في حزن أبدي، يسحقني الخوف. لا الحضارة الغربية، ولا جنسيتي، ولا زواجي، ولا صداقاتي، ولا حسابي المصرفي، ولا سيارتي، ولا شقة آلان الفاخرة حيث أعيش، استطاعت أن تنقذني منه»[13] (المرجع نفسه: 140).

يعكس هذا الاستياء فقدانها للوعي والبحث عن هوية وطنية، فما ينقص صوفي هو «الوطن». في نقاش مع حبيبها، تتماهى صوفي مع المنفيين الفلسطينيين وترفض فكرة الوطن العالمي الذي يجسده الإنسان لا الانتماء الإقليمي. لا تقبل ما قاله كيريل عن الوطن:

"كفى بحثاً عن الوطن»، يقول لها كيريل. «الوطن هو أنت. انظري إليّ: أنا فرنسي. ما الذي تعنيه فرنسا بالنسبة لي؟ لا شيء. الجوهر هو أنا، لا الأرض. الوطن هو الإنسان، بينما الأرض مجرد شيء، مكان، ظرف. وظيفتها تمثيلنا. أنت موجودة، في النهاية. سواءً وُجدت كردستان أم لا، فإن كردستان هي أنتِ»[14] (المرجع نفسه: 143).

فأجابت:

«تقول هذا لأنكَ فرنسي، لأن لديكَ وطناً وتعرف طعمه». قال فرنسي [جان جينيه] عن الفلسطينيين: «عندما يكون لهم وطن، يمكنهم إلقاؤه في البحر [...]. نحن الأكراد لم نذق طعم الوطن. وعندما نذقه، سنُحدد مشاعرنا بصدق. ربما سأرميه من النافذة، لكن لا يمكنني تجاهل وطن لم أمتلكه بعد»[15] (المرجع نفسه).

يمكننا أن نرى بوضوح كيف تُوسّع الرواية العربية المعاصرة للهجرة نطاق مسألة الهوية لتشمل المطالب القومية وتطلعات الأقليات في العالم العربي. هذا ليس سوى عنصر واحد من عناصر حداثتها. أما العنصر الآخر فهو تسليط الضوء على وضع المرأة المهاجرة[16]. فعلى عكس الرجل، ترى المرأة في الهجرة مهرباً، حلاً لوضعها الأنثوي المتخلف في العالم العربي. في باريس، تتحقق صوفي. تتزوج فرنسياً، وتتخذ حبيباً، وتتمتع بكل الحرية التي حلمت بها. عندما تشعر بالحنين إلى الماضي، تشعر بالخسارة تجاه عائلتها وأصدقائها. إن تحققها في باريس هو ما يسمح لها الآن بالتعبير بصوت عالٍ عن انتماءاتها العرقية وحلمها بدولة كردية. سيتخذ هذا الحلم شكل هوس مرضي، وسيتحول إلى أزمة هوية حادة ستأخذ بطلتنا إلى الأبد. هذه الأزمة لا ترتبط دائماً بشعور بالخسارة بين ثقافتين أو مكانين متباعدين. وهو أيضاً امتداد حادّ للمعاناة التي عاناها بعض المهاجرين من أقليات عرقية أو دينية في بلدانهم الأصلية.

جمالياً، يُكثّف هذا الهوس الحوار. كيرلس هو العاشق، والمؤتمن، والصوت المُستفز في آنٍ واحد: مواجهته مع صوفي تُعزز السرد. بالنسبة له، فإن عدم استقرار صوفي هو مجموعة من «العقد» الفردية (المرجع نفسه: 121) التي لا تُلخّص بأي حالٍ من الأحوال الهوية غير المستقرة والبائسة للشعوب المضطهدة. برفضه اعتبار صوفي مُتحدثةً باسم شعبٍ، في هذه الحالة الأكراد، يُتيح للرواية -ومن ثم للقارئ- تجنّب جعل البطل الخيالي نموذجاً للتمثيل الجماعي.

هكذا يُساعد صوفي بدفعها إلى إعادة التواصل مع ماضيها السوري. تُحب صوفي أن تبدو منعزلةً تماماً عن حنيفة، شخصيتها البديلة. لا تتحدث عنها أبداً. سيريل هو من يُذكّرها بها، وكأنه يُدرك مُسبقاً المخاطر التي يواجهها أي مهاجر مُنقطع عن ماضيه: «هل ما زلتِ قادرة على التعرّف على حنيفة التي تركتِها خلفكِ؟ لقد أعلنتِ عشرات المرات أنكِ أدرتِ ظهركِ لذلك العالم وأن حنيفة ماتت فيه»[17] (المرجع نفسه: 150). من الآن فصاعداً، لم تعد «من هنا» ولا «من هناك». إنها تُجسّد صورة المنفى كما عرّفها إدوارد سعيد، أي كائن «لا يشعر أبداً بأنه في مكانه» (250:2008). تكمن مأساتها في شعورها بالاقتلاع التام من جذورها. تقول إنها «فقدت الصلة» بـ «ماضيها» ولا تستطيع «التمسك بجذورها هناك»: «لم أكن هناك، وهذا «المكان» لم يكن لي [...]. أهرب من ذاكرتي. لا أستطيع العودة أو عيش اللحظة. مصيري الوحيد هو الترحال الأبدي - le nomadisme éternel[18] (حسن، 2010: 140-141).

تتفاقم الدراما عندما تُنكر صوفي وجودها: «من الآن فصاعداً، عليك [سيريل] أن تُناديني حنيفة. صوفي، لم أعد أعرفها [...]. صوفي ماتت»[19] (المرجع نفسه: 150). بعد هذه الكلمات، تُفارق صوفي الحياة في سيارتها البيجو الرمادية وهي تستمع إلى موسيقى فيلم «زمن الغجر»، في إشارة واضحة إلى «ترحالها الأبدي». موتها أشبه بالانتحار، ويُجسّد

النهاية المأساوية لمهاجر ضائع مُقتلع من جذوره، في قطيعة تامة مع الماضي والحاضر. لو سمحت باريس لحنيفة بالازدهار، لما خففت من معاناتها العميقة الناجمة عن غياب الهوية الإقليمية الكردية. يبدو أن هذا النموذج من المهاجرين، مدفوعاً برغبة لم تُلبَّ في إيجاد حل لجميع مشاكله، متضمنةً مشاكل الهوية، يُعرّض نفسه في النهاية لمواقف مؤسفة: الجنون، كما في «أديب»[20] لطه حسين، أو الموت، كما في «الحبل السري».

في كتابه الشهير «تأملات في المنفى»، يذكر إدوارد سعيد أن «التفاعل بين القومية والمنفى يُذكرنا بالجدلية الهيغلية للسيد والعبد، حيث تؤثر القيود وتُشكّل بعضها بعضاً» (سعيد، 2008: 245)، ويضيف أن القومية، باعتبارها تنتمي إلى مكان وشعب ولغة وثقافة، تُمكّن المرء من مقاومة المنفى و«منع ويلاته» (المرجع نفسه: 245). لكن هذا ليس حال صوفي. فالرابط الذي تُنشئه، من خلال صوت جان جينيه، بين وضعها ووضع المنفيين الفلسطينيين يعكس بالفعل شعور الفقد الذي يعيشه المنفي الذي جُرّد من وطنه. والأسوأ من ذلك: تعتقد صوفي أن وضعها أكثر تعقيداً من وضع الفلسطينيين. لقد «انتُزعوا من أرضهم ودُفعوا إلى المنفى». إنهم يريدون العودة إلى الأرض التي امتلكوها ذات يوم. لكنني لا أشعر بأنني مُنتزعةٌ من أرض لأني لم أكن متجذرة فيها قط [...]. سوريا ليست أرضي. «كنت أحمل أوراق هوية سورية عربية، وليس كردية»[21] (حسن، 2010: 144). وفي فرنسا، تشعر بالشعور نفسه: «بالتأكيد، أنا فرنسية، ولكن من خلال أوراقي. في أعماقي، لستُ كذلك»[22] (المرجع نفسه: 121).

صوفي تشبه رشيد حسين، المثقف الفلسطيني الذي يذكره إدوارد سعيد ضمن ضحايا «تناقضات المنفى» (سعيد، 2008:245). يتشارك مع الشخصية في رواية «الحبل السري» عدم الاستقرار وعدم الرضا اللذين يتزايدان مع انفتاح عقله على جميع الثقافات، متضمنةً ثقافة عدوه. كان مترجماً بارعاً للشعر العبري إلى العربية، و «خطيباً ووطنياً بارزاً» (المرجع نفسه). من تل أبيب، حيث كان صحفياً ناطقاً بالعبرية ومبادراً بحوار بين الكُتّاب اليهود والعرب، انتقل إلى نيويورك، حيث تزوج امرأة يهودية وعمل في مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في الأمم المتحدة. ثم عاد إلى سوريا ولبنان والقاهرة، ولكنه شعر بالتعاسة هناك، فعاد إلى الولايات المتحدة، حيث غرق في إدمان الكحول ومات وحيداً في ظروف مأساوية: «مات بعد ليلة من الشرب، عندما أشعل ناراً وهو يدخن في سريره». سيجارة انتشرت في مجموعته الصغيرة من أشرطة الكاسيت، ومعظمها تسجيلات لشعراء ينشدون أشعارهم. اختنق بالأبخرة المنبعثة من الأشرطة» (المرجع نفسه: 243-244).

موسم الهجرة إلى الجنوب

لا تنتهي رواية مها حسن بوفاة صوفي، التي تُشبه الانتحار إلى حد كبير. بل تبدأ بقصة ثانية، تتمحور أيضًا حول شخصية أنثوية: باولا، ابنة صوفي، وآلان. الحبل السري الذي يربط باولا بصوفي ليس حبل أمومياً فحسب، بل يُقصد به تمثيل استمرارية جيلية وهوية، ليس لصوفي، بل لحنيفة. فبينما تغادر منزل حبيبها للمرة الأخيرة، تأمره صوفي: «من الآن فصاعداً، عليك أن تُناديني حنيفة». «لم تعد صوفي موجودة» (حسن، 2010: 150). يُنذر موت صوفي بعودة حنيفة، التي ستؤدي دورها باولا. بعد أن أدركت باولا أزمة هوية والدتها، غادرت إلى سوريا وكأنها تُلبي رغبة والدتها في استعادة جذورها. وقعت في حب شاب كردي، تزوجته، واستقرت معه في حلب. لكن مع مرور الوقت، بدأت باولا تشعر بالغربة، وفي النهاية وصفت حياتها في سوريا بـ «الجحيم» [المرجع نفسه: 461]:

"حاولت مرارًا على مر السنين أن أنتمي إلى هذا المكان. أجبرت نفسي، ولكنني لم أنجح. فقد نشأتُ حرة. تعلمتُ الحرية وشربتُها في حليبي منذ الصغر. لستُ معتادة على الخضوع لأحد»[23] (المرجع نفسه: 462).

تُشبه هجرة باولا إلى سوريا عودة صوفي إلى وطنها الأم بفكرة البدء من جديد. ولكنها أيضاً شكل من أشكال الهجرة العكسية، حيث تهاجر باولا، المولودة في فرنسا والمُنشَأة في ظل الثقافة الغربية، إلى بلد والدتها، سوريا. وبذلك، تُجسّد باولا المهاجرة الغربية في بلد عربي، وتُعبّر عن خيبة أملها العميقة تجاه شرق لا يتوافق بأي حال من الأحوال مع الصورة التي كانت لديها عنه. تُعدّ رواية «الحبل السري» من الروايات العربية القليلة التي سلّطت الضوء على الهجرة في الاتجاه المعاكس. فالشرق، وفقاً لباولا، «ليس دائماً كالشمس. لم تعد الشمس تُشرق من أرض القسوة والطغيان».

لقد أصبح الشرق الآن بارداً، غير مبالٍ، أنانياً، وانتهازياً»[24] (المرجع نفسه: 465).

وأخيراً، تُقرّ باولا بوقوعها في فخّ الاستشراق الذي لا يرى في الشرق سوى «الدفء، والشمس، وألف ليلة وليلة، والروائح العطرة، والرجل الفحولي»[25] (المرجع نفسه):

إن نكهة الشرق، التي أضلّت الكثير منا رجالاً ونساءً، تخوننا كسراب الصحراء. نصل [إلى الشرق] متعطشين للشمس والدفء، ولا ندرك ما ينتظرنا إلا بعد فترة من الاسترخاء. نترك الزمن يقرر مصيرنا حتى نصبح فجأةً جزءاً من هذا الشرق. ثم نكتشف أننا نحوّل أنفسنا إلى ضحايا، إلى عبيد - esclaves»[26] (المرجع نفسه).

تتناول رواية «الحبل السري» بشكل أوضح، ولكن بطريقتها الخاصة، موضوعًا من رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال»[27]، يتعلق بهذه النظرة الغريبة التي يلقيها الغرب على الشرق، والشمال على الجنوب. إنها تعكس اتجاه الهجرة، وترسل امرأة وُلدت ونشأت في الغرب إلى الشرق. في قصة الطيب صالح، ينتقم مصطفى سعيد من مستعمره السابق، بريطانيا العظمى، مستخدماً الصورة ذاتها التي يرسمها الاستشراق الاستعماري عن الرجال العرب والأفارقة: النساء الإنجليزيات اللواتي يغويهن أستاذ جامعي سوداني شاب ويغريهن بسريره ثم يهجرهن بعد فترة، ينتحرن. في رواية مها حسن، تعود باولا إلى هذه النظرة الغريبة التي لا يزال بعض الغربيين يحملونها، ولكن أقل بكثير من الماضي، عن الشرق العربي. إنها تجسد الوعي الغربي بالشرق، وتعلن أن الشرق الغريب وهم. على عكس آن هاموند، زوجة مصطفى سعيد، ترفض باولا الموت من أجل حب رجل شرقي أو بسببه: «المرأة الحرة في داخلي تبدأ بالصراخ والخوف من فقدان نفسها والموت بسبب الحب»[28] (حسن، 2010: 462).

تقرر باولا، وهي حامل بابنتها، مغادرة سوريا والعودة إلى فرنسا. بمجرد وصولها إلى باريس، تحلم بوالدتها وهي تنصحها بتسمية ابنتها إلسا بيران. وهكذا تنتهي الرواية باختيار باولا الحاسم اتباع نهج صوفي لا نهج حنيفة. يُظهر هذا الاختيار أن الهوية ليست مجرد مسألة عرقية أو قومية؛ ففوق كل الانتماءات العرقية والإقليمية والدينية، وكل ما يُفرق بين الهويات، تكمن قيمة أثمن: الحرية. بين حبها لكردي والحرية، تختار باولا الأخيرة، لنفسها ولابنتها.

في عمله الشهير عن الاستشراق، يرفض إدوارد سعيد اعتبار الأخيرة «بنية من الأكاذيب أو الأساطير» عن الشرق، ويلفت الانتباه إلى أن «الشرق قد استشرقه الغرب»، «وخلقه» (سعيد، 2005: 36). لا شك أن الرواية العربية عن الهجرة قد ساهمت، بطريقة أو بأخرى، في نزع الصفة الشرقية عن الشرق، وفي تحريره من التمثيلات والصور النمطية التي بناها الغرب لأغراض أيديولوجية واستعمارية. كان هذا هو الحال مع رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، وقبلها بكثير، مع رواية «طائر الشرق»، حيث يعيش صديق محسن الروسي في وهم شرق ساحر وفاضل في مواجهة غرب مادي وبارد. ومع ذلك، فبينما تُزيل رواية الهجرة هذه الصور النمطية، فإنها لا تسعى إلى تبرئة الشرق العربي. بل على العكس، تُشير بوضوح إلى أسباب عجزه وتراجعه الاقتصادي والثقافي في مواجهة الغرب. وهذا هو الحال مع رواية «الحبل السري» أو أحدث روايات الكاتب الفرنسي التونسي الحبيب السالمي، حيث تُوجه المرأة العربية المهاجرة في باريس ضربةً قاسيةً لرجولة الرجل العربي المزعومة. يتضح هذا من كلمات مريم في رواية «عواطف وضيوفها»:

«يظن العرب أنهم يتمتعون بقوة جنسية هائلة. لا يتصورون للحظة أن «المسيحيين»، كما يسمونهم، يتمتعون بنفس القوة، أو حتى أقوى منها. لقد جربتُ كليهما: العرب والفرنسيين»[29] (السالمي، 2013: 26).

هذا التساؤل حول فحولة الرجل العربي نجده أيضاً في رواية أخرى للسالمي، حيث يُعيد البطل، وهو مهاجر تونسي في باريس، اكتشاف جاذبيته الجنسية مع شريكته الفرنسية. يعترف، عاجزًا تقريبًا أمام عروض شريكته الجنسية:

علّمتني ماري كلير أموراً سمحت لي باكتشاف أن جسدي يمتلك قدراتٍ وخصائص لم أكن أعلم بوجودها. أمورٌ لم أُعرها أي أهمية. أصبحت الآن جوهرية. عرّفتني على مناطق حساسة للغاية في جسدي. علّمتني كيف أُثيرها، وكيف أستخدم أصابعي، وكيف أحرّك لساني في فمها، وكيف ألعق ثدييها، وكيف أُداعبها. لكن أكثر ما تعلّمته خلال هذه الفترة الحاسمة من علاقتنا هو كيفية ضبط النفس قبل الوصول إلى النشوة الجنسية – l'orgasme[30] (السالمي، 2008: 52-53).

وأخيراً، من خلال شخصيات المهاجرين من الذكور والإناث، يتّخذ هذا الأدب سمةً مهمةً أخرى: بقدر ما يُجرّد الشرق من طابعه الشرقي، فإنه يُجرّد الغرب من طابعه الغربي؛ لأنه بتسليطه الضوء -هنا أيضًا- على عيوب المجتمع الغربي، كالعنصرية والتفاوت الاجتماعي، يُساعد على تحرير المهاجرين العرب الشباب من وهم الغرب، ومن الصورة الجنائزية التي لطالما كوّنوها عنه.

ملحمة أنثوية

في إطار هذا التمثيل الجديد للهجرة والآخر، تدور أحداث رواية «تيتانيك الأفريقية» للكاتب الإريتري أبو بكر حامد كحّال. لا تركز الرواية على استقرار وحياة المهاجر في -ما يُسمى- البلد المضيف، بل على تنقله، وعبوره السري بين بلده الأصلي وبلد أحلامه.

تحتل المرأة المعنية هنا محور القصة، إلى جانب الراوي. إنها جزء من مجموعة من الشباب الأفارقة الذين يعبرون الصحراء بين السودان وليبيا عائدين إلى أوروبا عبر البحر الأبيض المتوسط. إضافةً إلى «عالمية حركة الهجرة» (لوفين، 2012: 8)، والتي تُصوَّر بوضوح من خلال الأصول العرقية والإقليمية المتنوعة لهؤلاء المهاجرين الشباب، تتناول رواية حامد كحّال تنقل المهاجرين السري كرحلة أوديسية. تُسلّط الرواية الضوء على الصلة الوثيقة بين الجسد والفضاء، وكفاح المهاجر ضد البحر والصحراء والعطش والجوع والموت والأنانية وشر الإنسان. وهذا يفرض أشكالاً جمالية وسردية جديدة للتمثيل على الأدب.

يُؤخذ عبور الصحراء الذي تُركّز عليه هذه الرواية بالمعنى الحرفي والمجازي للعبارة: فهو يتضمن عبور ثلاثة وعشرين مهاجراً سراً -بمن فيهم الراوي وثلاث نساء- من السودان إلى ليبيا، على متن سيارة رانج روفر. خلال هذه الرحلة الخطرة، يخوض المهاجرون صراعاً لا يكل ضد قراصنة الصحراء. لكن أصعب صراع هو الذي يجب عليهم خوضه ضد الصحراء نفسها. الكثبان الرملية، التي «في حركة دائمة»[31] (كحّال، 2008: 29)، تُشبه إلى حد ما هؤلاء المهاجرين، تجعل الصحراء فضاءً متحركاً لا نهاية له. إنها «متاهة»[32] حيث «لا معالم ثابتة»[33] (المرجع نفسه)، كما يقول عامل العبّارة للراوي عبدار. عندما يتعرف المرء على هذه المتاهة بشكل أفضل، يُطلق عليه، على نحو متناقض، اسم «ودار» (المتجول)، مثل اسم صاحب العبارة في القصة.

هذه المتاهة عدوٌّ لدودٌ للمهاجرين. فهي لا تخون المارة فحسب، بل في بعض الأحيان، لها احتياجاتٌ مماثلةٌ لاحتياجات البشر: فكما هو الحال مع المهاجر، الصحراء عطشى. إنها منافسٌ شرسٌ في حاجتها إلى الماء: «فقدنا عدة زجاجات ماء. فرغت عندما اصطدم الجانب الأيسر من السيارة بجدارٍ رملي»[34] (المرجع نفسه: 30).

العطش هو السبب الرئيس لوفاة المهاجرين في الصحراء. يقول الراوي المهاجر: «شربتُ آخر رشفات الماء قبل يومين. كانت ساخنةً لدرجة أنها بدت وكأنها أُخرجت للتو من النار»[35] (المرجع نفسه: 33). في هذه المرحلة من الأحداث، تتدخل ترهاس، وهي مهاجرة إريترية شابة. في محاولة لإنقاذ أحد رفاقها، وهو شاب إثيوبي، تُشاركه ترهاس لعابها:

"أدخلت سبابتها عميقاً في فمه لاستخراج الرمل، ثم وضعت رأس [المهاجر الشاب] على ركبتيها، وانحنت فوقه لتسحب لعابها إلى حلقه [...]. قضت اليوم الحارق كله تُبلل فمه بلعابها - sa salive«[36] (المرجع نفسه: 34).

في الهجرة السرية، لا شيء يبقى في مكانه المعتاد. تُستبدل الأعراف الاجتماعية بالضرورة وتُنتهك. يسافر الرجال والنساء معًا في زحام ويتشاركون كل شيء. وتذهب الرواية إلى أبعد من ذلك في تسليط الضوء على التحديات التي يجب التغلب عليها للبقاء على قيد الحياة: لإنقاذ المهاجر الشاب المُحتضر، تُجبره ترهاس على شرب بولها. في هذه المساحة «المُهملة» وفي ظل الظروف المأساوية لعبور الحدود، لا مجال لأي أعراف سوى أعراف البقاء. يُصبح البول نفسه نادراً لدرجة أن الراوي يُطلق عليه لقب «الترياق» (المرجع نفسه). يقول المهرّب للراوي عن الصحراء: «أيُّ «عرف» آخر هو هراء! لا أحد يعرفه [...]. إنه يُفاجئنا كل يوم بجديد»[37] (المرجع نفسه: 29).

ولهذا السبب، تُغيّر ترهاس، المرأة التي تكسر قواعد الحياء لإنقاذ المُحتضرين، أدوار الرجال والنساء الموروثة من المجتمعات الأبوية، ورغم صغر سنها، تُصبح «وحيدة تماماً»، في نظر الراوي المهاجر، «أماً للعالم أجمع»[38] (المرجع نفسه: 31).

"ظلّت طوال اليوم الحادي عشر وصباح الثاني عشر، تُراقب لحظة ظهور مثانتها. وأثناء توقفها، على بُعد أمتار قليلة من السيارة، أنزلت بنطالها، وجمعت بضع قطرات ثمينة في كيس بلاستيكي، وأعادتها إلى السيارة»[39] (المرجع نفسه: 35).

"تُبجّل ترهاس بشدة لدرجة أن المهاجرين يتساءلون عما سيحدث لها لو ماتت هي الأخرى أثناء العبور: «هل سنرميها؟»[40] (المرجع نفسه: 38) يسأل مهاجر رفاقه في دهشة.

لا يُمكن فهم جهود المهاجرة الشابة وتضحياتها لإنقاذ حياة رفيقتها إلا بوضعها في السياق العام للرواية: فالقصة، من بدايتها إلى نهايتها، تلاقٍ للتناقضات يُفضي إلى أحداث ومواقف غير متوقعة. من جهة، هناك قصة الحب التي تتطور بين الراوي والشابة، وقصص الأساطير الأفريقية، وشعر وموسيقى المهاجر الليبيري الشاب مالوك، ومن جهة أخرى، عنف الرجال وقسوتهم. يتخذ الصراع ضد الموت الذي يخوضه هؤلاء المهاجرون بُعداً ملحمياً بطلته امرأة تُخفي أنوثتها فقط لخداع حرس الحدود.

خلعنا ملابسنا عند المعبر. كانت مبللة وممزقة في عدة مواضع. ارتدت ترهاس سترة وبنطال جينز واسعاً جداً وحذاءً رياضياً. ثم وضع مالك قبعته على شعرها المربوط، وقال لها: دعينا نخدع هذا العالم ولو مرة واحدة يا صديقتي العزيزة[41]. (المصدر نفسه: 78؛ التشديد من عندنا).

"تيتانيك أفريقية» هي في نهاية المطاف رواية لجميع القارات، حكاية عالمية تُذكّر فيها «شعرية الموت - la poétique de la mort»، على حد تعبير ناجح جغام (2016)، تدعو إلى الحياة: فالمواقف المأساوية نفسها التي تسببت في وفاة العديد من المهاجرين جمعت أجساد ترهاس والراوي في عناق مُحب. ترهاس في التاسعة عشرة من عمرها فقط، ولكن المعاناة التي تحملتها منذ طفولتها جعلتها امرأةً حساسة وقوية في آنٍ واحد. إن انخراطها الكامل في هذه «المأساة الحية»، كما يصفها مالوك Mālūk (كحّال، 58:2008)، وتكيفها مع مختلف مواقف العبور، يتسم بواقعية وعقلانية نادرة. فإصرارها وشجاعتها يثيران فضول رفاقها المهاجرين، ويتحدّيان الصور النمطية التي كان بعضهم يحملها سابقاً عن المرأة، ومن ثم يغذّيان رغبتهم في إكمال المغامرة حتى النهاية. ولكن بمواصلتها رحلتها نحو هدف غير مؤكد، تحرص ترهاس على عدم تغذية آمال كاذبة لدى رفاقها. وهكذا، بحرمانها الشاب المهاجر الذي يحتضر على ركبتيها من الابتسامة التي يريد انتزاعها منها، ترفض أن تراه يموت بسبب كذبة. بالنسبة لها، يجب أن تكون الابتسامة «نقية» وصادقة، لا «عابسة»:

«كان الموت قد حلّ مكانه في عينيه عندما حاول النظر إليها بامتنان كبير. أرادت أن تبتسم له، لكن بما أنها لم تستطع الابتسام بصدق، استسلمت. لم تُرد أن تُشبه ابتسامتها تلك العبوسات التي رأتها على الوجوه الأخرى»[42] (المرجع نفسه: 35).

الخاتمة

من الواضح أن الهجرة هي الموضوع المحوري لهذه الأعمال الثلاثة، ولكن من خلالها، تبرز آفات مجتمعية أخرى. من خلال قصة المهاجر المصري، تكشف رواية البساطي وتُدين أسلوب الحياة المتخلف في دول الخليج. أما رواية مها حسن فتُعيد ربط السؤال التقليدي في روايات الهجرة العربية، وهو سؤال الهوية، ولكن هذه المرة، من خلال تناولها لهجرة امرأة، تُقدم الرواية هجرة المرأة العربية إلى الغرب مصدراً للثراء وتحقيق الذات.

أما رواية حميد كحّال، فتجعل من عبور المهاجرين رمزاً، حيث تتحول رحلة المهاجر في النهاية إلى رحلة أوديسية جديدة: الحلم المنشود لم يتحقق - ستُطرد ترهاس والراوي إلى موطنهما الأصلي - لكن أمل مواجهة التحدي يبقى قائماً طوال رحلة العبور. إن وضع مهاجرين من بلدان مختلفة في سيارة رانج روفر أو قارب، وفي قلب هذه الرحلة امرأة، يعزز البعد الواقعي للرواية العربية دون أن يسلبها قيمتها الأدبية التي تعتمد على تنوعها: الأسطورة، والشعر، والموسيقى، والقصص الشعبية، وغيرها.

باختصار، الرواية العربية التي تتناول النساء المهاجرات تحديداً، والهجرة عموماً، تنسجم تماماً مع عصرها ومع المشكلات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تواجه العالم العربي. ولا يقتصر تصويرها لهذه المشكلات المتنوعة على سياق أدب المرأة، بل تهدف إلى أن تكون خطاباً نقدياً يُعبّر عن سخطه وإدانته للسلطة السياسية أو الأبوية والنظام الاقتصادي العالمي الجائر. كما تحتج الرواية على السلطة المهيمنة والظلم الاجتماعي

والفساد في بلد المنشأ، فضلاً عن العنصرية والعولمة واستغلال العمال المهاجرين فيما يُسمى البلد المضيف. إن القوة الاحتجاجية لهذا الأدب تكمن، من ناحية، في الكشف عن كل هذه الأسئلة - وهذا ما يسميه جان بول سارتر «الفعل من خلال الكشف» (سارتر، 1948: 30) - ومن ناحية أخرى، في أدبية هذا «الكشف»: لا ينبغي لرواية الهجرة أن تكون مجرد سرد وثائقي أو خيال محض في خدمة النقاء الجمالي - purisme esthétique (المصدر نفسه: 35).

مصادر وإشارات

كما نظّر دومينيك مينغوينو، يخضع الأدب، كخطاب، لشروط اجتماعية تاريخية، وسياقية، وتناصية، واستقبالية. لذا، فهو خطاب «لا ينفصل فيه القول عن القول، النص عن سياقه» (مينغوينو، ٢٠٠٤: ٥). وباعتباره شكلاً من أشكال التعبير، فإنه يتضمن، بطريقته الخاصة، وجهة نظر المؤلف.

نفكر خاصة في «أديب» لطه حسين، التي نُشرت لأول مرة عام 5391، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم 8391، و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي 4491.

يتم نسخ أسماء المؤلفين حسب استخدامها الحالي، وأسماء الحروف وفقاً لمعايير النقل الصوتي العربي.

ما لم يُذكر خلاف ذلك، فإن الترجمات هي لميلود غرافي.

تلدين الولد. ونقول إن أخرى ولدته. ويروح عنك الخطر والأخرى التي تمرض؟ أنا مثلاً. أنا أصلح. الولد يأخذ اسم أبيه... كلام مني وكلام منها ووافقت على ما تريدني به. كان معقولاً. ويبعد عنا الشر أنا والولد.

مدن الملح لعبد الرحمن منيف هو بلا شك العمل الذي صور بالتفصيل تناقضات هذا المجتمع في أعقاب اكتشاف الذهب الأسود في شبه الجزيرة العربية. تصف هذه الرواية، المكتوبة في خمسة مجلدات، كيف أدى اكتشاف النفط إلى «تعطيل العادات، ومعايير الحياة، والعلاقات بين الناس، وكذلك العلاقات مع المكان والزمان والآخرين واللغة» (جهاد حسن، 6002: 792).

وظيفتي التي تعاقدت معها جليسة. شرحوا لي حالتها. شهر قبل سفري وأنا أقرأ كتباً تحكي الحواديت. نوادر جحا، ألف ليلة وليلة، حكايات الخلفاء، والجواري في قصور الحكام... أصبح عندي خزينة كبيرة لأسلّيها في رقدتها. ومن أول يوم بعد مجيئي، استلمت هي لتحكي. كل ما جرى لها من صغرها حتى الآن. تحكي مرات مرات... عن صاحبتها ومن عرفتهم. تحكي وأسمع. أصبحت وظيفتي الاستماع.

تنخفض درجة حرارة الماء وتقل درجة حرارة الماء. أخرج الماء من الماء.

ماتينلي أو قرية الضحى تقع على بعد ستين كيلومتراً من حلب في جبال حوار أو الجبل الكردي (جبال الكرد).

إن الفترة الوحيدة التي خبرت فيها هذا الطعم الانتماء، أمان المكان، كانت في ماتينلي، كنت صغيرة آنذاك، وذهبت لزيارة عمتي.

لماذا إذن؟

وجودي مادي هنا لا يعطيني العمق الذي أحتاجه، أن أكون هنا لا يعني أني موجودة، الوجود ليس سطحياً.

أشعر أني في حداد أزلي، وطني يعتصرني، لم تفلح كل الحضارة الغربية في اقتلاعه، لا جنسيتي ولا زواجي ولا صداقاتي، ولا حسابي في البنك، ولا سيارتي، شقة آلان الفارهة التي أقطن فيها.

هو أنت الوطن. انظريني ها أنا فرنسي، ماذا تعني لي فرنسا؟ لا شيء، المهم هو أنا، وليس الأرض الوطن هو الإنسان، أما فهي الأرض مجرد شيء مكان ظرف مقدمنا، وها أخيراً أنت موجودة، سواء أوجدت كردستان أم لا، كردستان هي أنت.

عندما يصبح للفلسطينيين وطن سوف يرمونه في البحر (...) ربما أرميه من النافذة...

ومن الجدير بالذكر أن جميع روايات مها حسن تضع المرأة في قلب القصة.

وهل يمكنك أن تتعرفي من جديد إلى حنيفة التي تركتها هناك، لقد أعلنت عشرات المرات أنك أدرت ظهرك لذلك العالم، وأن حنيفة ماتت هناك.

لقد فقدت الرابطة مع ماضي، لا أستطيع أن أنزع هناك، لم أكن أنا هناك، ولم يكن هناك لي [...] أهرب من ذاكرتي، لا أستطيع العودة إلى الوراء، ولا العيش في الحاضر، لا مصير لي سوى الترحال الأزلي.

عليك بعد الآن مناداتي بحنيفة، أما صوفي هذه، فلم أعد أعرفها [...]. لقد ماتت صوفي الآن.

رجل من الأدباء، باللغة العربية.

انظر إلى الفلسطينيين مثلاً، لقد اقتلعوا من أرضهم، شردوا وهم يطالبون بالعودة إلى أرض كانوا فيها، أما أنا، فلا أشعر أني اقتلعت لأني لم أكن مزروعة أساساً [...] سوريا ليست لي كنت أحمل أوراق هوية سورية، عربية، لا كردية.

أنا بالنسبة لخدمة جوجل، والتقارير التي أقدمها هي الدقيقة.

لقد حاولت مراراً، وطيلة هذه السنوات أن أنتمي لهذا المكان، ولكني كنت أجبر نفسي، ولم أفلح، لأني تربيت كامرأة حرة، وتلقنت الحرية وتلقّمتها مع حليبي منذ الطفولة. لم أعتد الطاعة أو الخضوع والانضواء تحت جناح الآخر.

ليس الشرق هو الشمس دوماً، ولم تعد الشمس تشرق من أرض القسوة والاستبداد، بل أصبح الشرق بارداً، ولامبالياً، أنانياً وانتهازياً.

الله، وله، وليله، والله، والله، والله.

نكهة الشرق التي ضللت الكثيرين والكثيرات منا، هي التي تخدعنا، كسراب الصحراء، نأتي ظمآنين للشمس والدفء ولا نعرف ما ينتظرنا، إلا بعد أن نسترخي ونترك الأيام تقرر أمامنا، إلا حين نصبح بغتة، جزءاً من هذا الشرق، فنكتشف أننا بدأنا بالتحول إلى ضحايا، وإلى عبيد.

رواية عربية صدرت عام 6691. تحكي قصة مهاجر سوداني شاب يُكمل دراسته في لندن ويُصبح أستاذاً للاقتصاد فيها. بفضل كاريزمته وبشرته السوداء، يُصبح دون جوان النساء الإنجليزيات. يُقيم علاقات معهن لفترات متفاوتة، وينتهي به الأمر بقتلهن أو دفعهن إلى الانتحار. بعد قضاء عقوبته في السجن، يعود إلى وطنه، حيث يتزوج امرأةً، مُتكتمًا على ماضيه، ويزرع الأرض، ثم يختفي فجأةً، مُنتحراً على الأرجح في النيل. على خلفية موضوع الهجرة، تُطرح الرواية مُشكلة الشرق والغرب في فترة ما بعد الاستعمار. ينبغي قراءة جرائم البطل، مصطفى سعيد، على أنها تمثيل للانتقام من الغرب الاستعماري. تُجسد النساء الإنجليزيات هنا الرؤية الغريبة التي يحملها الغرب للشرق: مجموعة من الكليشيهات التي يُمنح فيها الرجال الأفارقة قوة جنسية خارقة.

اَلْيَوْمِ أَحْيَاءً وَأَنَا أَطْلُبُ وَجْهَكَ، أَسْأَلُكَ رَبِّ بِحَقِّ نَبِيِّكَ.

العرب يتصورون أنهم فحول.. لا يمكن أن يخطر ببالهم أن «النصارى» كما يقولون هم أيضاً فحول بل وأفضل منهم.. أنا جربت العرب وجربت الفرنسيين.

علمتني خلالها ماري كلير أشياء جعلتني أكتشف طاقات وخصائص في الجسد كنت أجهلها. أشياء كنت لا أوليها أية عناية، وتبدو لي الآن أساسية. دلتني على المواضع الشديدة الحساسية. علمتني كيف أستثيرها وأهيجها. علمتني كيف أستفيد من الأصابع. كيف أحرك اللسان داخل فمها. كيف ألعق صدرها. كيف أداعبها براحة يدي. ولكن أهم ما تعلمته في تلك الفترة الحاسمة في علاقتنا هو كيف أتحكم في الشهوة.

الكثبان دائمة التنقل.

إنها متاهة.

ليس هناك معالم ثابتة.

فقدنا عدداً لا يثمن من جالونات الماء، انسكبت لما ارتطم جانب السيارة الأيسر بجدار رملي.

آخر جرعات ماء نزلت عبر حلقي، وكانت حارة كأنها أنزلت تواً من على موقد...

كانت تولج سبابتها في تجويف فمه وتخرج منه الرمل. انحنت عليه واضعة رأسه على ركبتيها لتتنزل بصاقها إلى حلقه [...] ظلت طوال ذلك اليوم القائظ تبلل فمه ببصاقها.

هراء. لا أحد يعرف عاداتها... تفاجئك كل يوم بجديد.

هذه أم تكفي العالم.

لكنها ظلت طوال اليوم الحادي عشر وصباح اليوم الثاني عشر تنتظر مترقبة أن تتحرك مثانتها. وخلال إحدى وقفات السائق، أنزلت سروالها على بعد بضع أذرع من مكان وقوف العربة، واستقبلت القطرات الشحيحة التي تساقطت على كيس نايلون ثم صعدت بها إلى العربة.

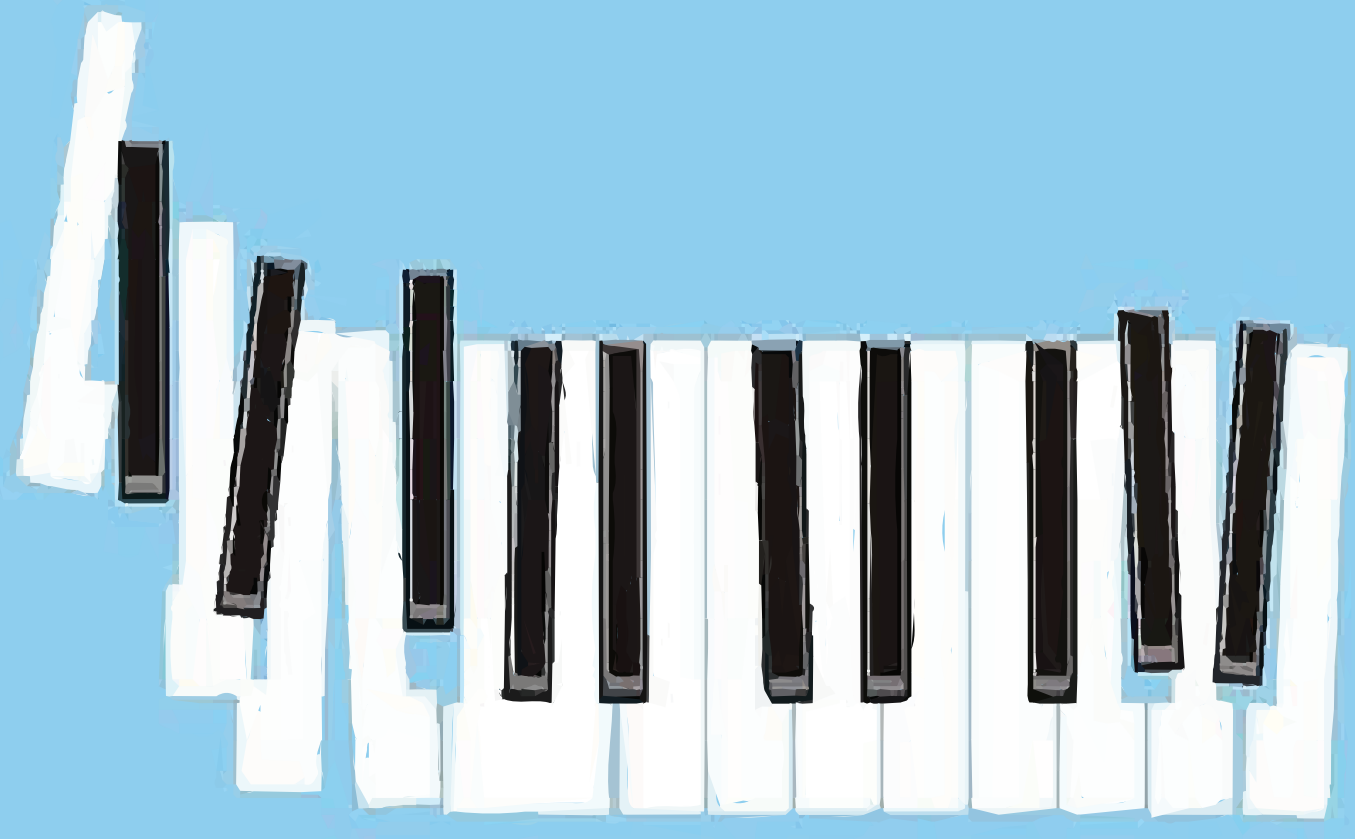
حتى هذه ستموت هل نرميها؟

تخلصنا من ملابس الرحلة المبتلة والتي تمزق بعضها في أكثر من مكان. ارتدت ترحاس سترة وبنطال جينز واسعاً وانتعلت حذاء رياضياً، ثم وضع مالوك قبعته فوق شعرها المضموم لأعلى وهو يقول لها: دعينا نخدع هذا العالم لمرة يا أختاه.

حاول أن يجعل نظراته إليها من خلال عينيه اللتين اتخذ فيهما الموت مكاناً له، محملة بالكثير من الامتنان. هي أيضا كانت تود أن تبتسم فيوجهه، لكنها أزالت من وجهها تلك الابتسامة التي ودت توليدها بصفاء. لم ترد أن تظهر مثل تلك التكشيرات التي رأتها فوق كل الوجوه التي كانت تحاول أن تبتسم.

من الشعر الإسباني

ترجمة: شهد شاهين



ستعود الطيور المُغردة

جوستابو أدولفو بيكير
(1836-1870)

ستعود الطيور المُغردة
لتُعشِّش في شرفتك،
وتدق، مرة أخرى، بجناحها على نوافذ تلك الشرفة،
بشيء من الابتهاج.

ولكن تلك الطيور التي كبحت طيرانها
لتتأمل حُسنكِ وسعادتي،
تلك التي عرفت أسماءنا..
تلك.. لن تعود

سيعود زهر العسل البديع
ليتسلق جدران حديقتكِ
وستتفتح زهوره، مرة أخرى، بشكل أكثر من رائع
في وقت الغروب.

ولكن تلك الأزهار المُزينة بالندى
التي لطالما شاهدنا قطراتها وهي تهتز وتسقط
كأنها دموع الصباح..
تلك.. لن تعود

ستعود الكلمات المتأججة بالحب،
لترن بأسماعكِ
وربما يستيقظ قلبكِ من رُقاده.

هادئ وغارق في الأفكار وراكع على ركبتيه
كما يُعبد الإله أمام محرابه،
هكذا أحببتكِ..
لا تخدعي نفسكِ،
لن يحبكِ أحد مثلما أحببتكِ أنا.

أخطأت الحمامة

رفائيل ألبيرتي
(1902-1999)

أخطأتِ الحمامة،
كانت مخطئة.

أرادت الشمال، فقصدت الجنوب،
ظنّت أن القمحَ ماءً يسيل،
كانت مخطئة.

رأت في البحر علوَّ السماء،
وفي ظلمةِ الليل نورَ الصباح،
كانت مخطئة.

حسبتِ النجومَ ندىً يتساقط،
وأن الحرَّ يُثلج الأبدان،
كانت مخطئة.
حسبتِ تنورتَك قميصَك،
وأن قلبَك عُشُّها،
كانت مخطئة.

نامت هي على الشاطئ،
ونمتِ أنتِ على قمةِ غصن.

بتول أبو علي: إجابات كثيرة لسؤال واحد

حوار: علي عمار محمد

منذ بدء الكون والقصص تُروى وتحكي عمّا هو أعمق من مجرد الحكاية والأبطال، ولكن، حين نكون أطفالاً، لا نفهم منها إلّا شيئين: ما يجعلنا نضحك، وما يجبرنا على البكاء. ولا نفهم، على الإطلاق، الأمور التي، وعلى غفلة منّا، تحولنا إلى كبار يفهمون جيداً ما الذي تخفيه الحكايات.

ما الذي تخفيه طواحين الهواء عن دون كيخوته البطل، ما الذي عناه تشيخوف بحبّوبته، ما تخفيه ليلى خلف ردائها الدمويّ، ولماذا كان على زكريا تامر أن ينتصر لهذا الفن ويهبه حياته.

في هذا الحوار مع الكاتبة السورية بتول أبو علي، نطل معها، كقاصة وشاعرة، عمّا يمكن أن تحمله الحياة للكاتب، وعمّا يمكن أن تُحمّله الحياة للكاتب.. كاتباً وإنساناً.. وصانع حكاية.

• **ما الذي تفكرين به حين تشرعين بكتابة نص جديد في القصة أو الشعر؟ هل تعتبرين أن على الكتابة دوماً حمل رسالة ما أو تبرير شيء حدث؟**

حقيقةً أنا لا أمسك القلم وفي نيتي كتابة شيء ما عن قضية ما، لم يكن الأمر كذلك قط، بل بالنسبة لي دوماً يبدأ النص خارج مساحة الكتابة، من مشهدٍ تحفر تفاصيله في نفسي، كصورة أو رائحة أو صوت.. أنا لا أختلق، بل أبدأ مما يُشعِرني به العالم، هذا الخيط الذي يجر في إثره بكرة الخيطان، والتي قد تنتهي قصة أو قصيدة، نصّ يحمل جواباً، وفي أكثر الأوقات أسئلة.

أما بالنسبة لحمل الكتابة رسالةً أو تبريراً، فلا أعتقد أن هذا شرط، وأحب أن أذكر ما يقوله الكاتب والسيناريست المصري بلال فضل في كون وظيفة الأدب الأولى تكمن في المؤانسة والإمتاع، بالنسبة لي ذلك يعني أن يقترب النص من مساحة القارئ ومشاعره وأفكاره، لتحقيق ذلك بالطبع لا بد من الصدق، ولا أقصد الصدق كما في نقل الأحداث الواقعية، لا فالخيال أجمل ما في الكتابة الأدبية، لكن أقصد صدقَ ما يحاول النص قوله وطرحه، وكيف يلمس الإنسانَ الآخر وتجربتَه دون تعالٍ أو ادعاء. الشرط الثاني هو الإمتاع، ولربما قد يسيء البعض فهم هذا الجانب ويربطونه بالترفيه سيئ السمعة الذي نشهده في عصرنا، لكن ما أقصده هو هذا الصقل المشوق للحكاية، السرد الممتع والمحير والجذاب، تحدي عقل القارئ وإثارته وإلهامه، وهذه مهمة يجب ألا يستسهلها أي كاتب.

بالطبع لا يوجد وصفةٌ لذلك، ولا سلسلةُ قضايا تحقق هذه الغاية دون غيرها، أعتقد أن الكتابة تطرح أسئلة أكثر مما تقدم إجابات، ورسالتها، إن وجدت، تكمن في تعقيدها، في قدرتها على إظهار التناقضات وجعل القارئ يشعر بأنه مفهوم، وبأن ثمة رفيقاً له يرى العالم بكل قسوته وجماله، ويجيء يحكي له عنه.

• **بالنسبة لكِ، ما الذي يعنيه حصول مشروعك الأدبي الأول على جائزة الشارقة للإبداع العربي؟ وهل تشعرين أن التكريم يمنح النص طريقه الأسرع نحو الجمهور؟**

بلا شك فالجائزة وسيلةٌ إعلامية قوية، فهي تضع اسم الكاتب وعمله في بؤرة الضوء، أمام ناشرين وقراء ونقاد ربما لم يكن ليصل إليهم العمل بهذه السرعة. جائزة الشارقة عبر السنوات الماضية كان لها وزنها وموثوقيتها في الوسط الأدبي العربي، وبالنسبة لي شخصياً كانت سبيلي للتعرف على كتّاب استثنائيين، وممتنة جداً لمنظميها والمشرفين عليها والفرصة الجميلة التي منحوني إياها.

مع ذلك أعتقد ثمة شيء من المهم أن يبقى في ذهن الكتاب الناشئين وهو أن لحظة الإعلان عن الفوز لحظةٌ واحدة، لكنّ للمحاولة عمر طويل. الحصول على جائزة بهذا الحجم للمشروع الأول هو أمر مفرح للغاية لأنه تكليل لسنوات من العمل والتجربة والتعلم، وبالطبع لأوقات كثيرة من التساؤل عما إذا كان ما أكتبه يستحق القراءة، لكني أحاول دوماً النظر إلى المسابقات على أنها مؤشر لا تقييم، شيء مشابه للوحات على الطرقات (أنت تمضين في الطريق الصحيح)، لكن الأمر لا يخلو من الحظ الجيد للفائزين، وأن هناك عدداً كبيراً من النصوص الاستثنائية التي قد تكون لم تحظ بهذه الفرصة.

• **النساء، هنّ محور مجموعتك القصصية «نساء العائلة»؛ ما الجديد الذي كشفته المجموعة عن عالم النساء من وجهة نظرك؟ وهل تعتقدين أن المرأة، بعد قرون من الاستماتة في تحصيل حقوقها، تعيش في عالمٍ ينصفها ؟**

لا أعتقد أن المجموعة ‹تكشف› شيئاً جديداً عن النساء، بقدر ما تحاول إضاءة زوايا مظللة في تجاربهن. أحب التفكير في القصص النسائية التي تطرحها المجموعة كجلسة حميمة لمجموعة نساء تحكي فيها كل منهن عن تجربتها وألمها، فمثلاً تحكي قصة نساء العائلة التي تحمل المجموعة اسمها عن العبء الذي تضعه الحروب على النساء، قصة فزاعة العصافير تحكي عن الحرمان العاطفي الذي قد يصيّر المرأة إلى اليباس، قصص أخرى تروي حكايات عن الفقد واليتم والوحدة.. في هذه القصص توجد لحظات من القوة ومن الضعف، من التحدي والاستسلام، وأعتقد أن هذه اللحظات معاً تشكل نسيج حياة النساء الحقيقي.

بالنسبة للشق الثاني، الموضوع نسبي، ثمة دول وصلت فيها النساء إلى مراحل متقدمة وحصلت على مساواتها الكاملة بالرجل، وفي دول أخرى لا يزلن بعيدات جداً عن تحصيل أبسط الحقوق. لا أريد التحدث نيابة عن العالم، ما يمكنني التحدث عنه هو ما أراه في بلدي سوريا، وهو أنه ورغم معرفتي بنساء مذهلات، لكن على المستوى العام، فإقصاء النساء لا يزال قائماً، وفي النزاعات مع الأسف تُستهدف النساء وتستخدمن كأدوات ترهيب وضغط، شهدنا ذلك عبر السنوات الماضية، وحتى اللحظة لا يزال الأمر مستمراً، مثلاً أنا اليوم أقيم في الساحل السوري، وكل يوم أعايش والنساء حولي رعب الاختطاف، في ظل صمتٍ مطبق عن الأمر، يبدو أن صراخ النساء السوريات كان ولا يزال لا يصل إلى العالم.

• بالنظر إلى أعمال كثيرة حملت في مضمونها جرأة طرح فريدة، وأخرى تعاطت مع المواضيع الحساسة بابتذال قلّل من هيبة جوهر الموضوع، برأيك.. ما الحد الفاصل بين الجرأة في الكتابة والوقاحة؟ الحرية والتّردي؟ وما معاييرك في اعتبار نص ما على أنه نص مثالي؟

في رأيي المتواضع، لا أؤمن بوجود قواعد، لكن أعتقد أن الجرأة الفنية يجب أن تنبع من ضرورة داخلية للنص، لهدف يتجاوز جذب الانتباه أو الصدمة بحد ذاتها، وإنما لتفكيك التابوهات أو استكشاف منطقة مظللة في التجربة الإنسانية ودعوة القارئ عبرها للتأمل والتفكر. وعلى الكاتب دوماً أن يسأل نفسه: ماذا يضيف هذا العنصر إلى نصي والمعنى الذي أحاول إيصاله؟

ولا، لا أعتقد بوجود «الكمال» أو «المثالية» في الأدب، حقيقةً ولا في أي مجال آخر! لكل نص خصوصيته، وما يهم هو أن يحقق غايته أو إمكاناته، وذلك يتعلق بالأسلوب والمضمون، فالأسلوب يجب أن يكون صادقاً ومكثفاً، بعيداً عن الحشو أو التكلف، وتحديداً عندما نتكلم عن جنس مثل القصة القصيرة الحديثة، وثانياً أن يكون النص قادراً على إدهاش القارئ وإمتاعه وإثارة تفكيره، ولا ينتهي أثره بمجرد الانتهاء من القراءة. إلى حد كبير فالنص الناجح يضع قوانينه الخاصة.

• بدخول سوريا في مرحلة جديدة، هل يمكننا القول بأن ثمة ما تغير في حدود الحرية الفكرية بين سوريا في عهد النظام السابق وسوريا الآن؟ وكيف تتوقعين أن يكون مستقبل الكاتب السوري الذي يعيش داخل سوريا؟

قد يكون أول مؤشر هو عدم قدرتي على الإجابة على هذا السؤال بحرية وصراحة تامة، ما يمكنني قوله إن المشهد اليوم أكثر تعقيداً عما قبل، فلم تعد المسألة فقط حول رقيب رسمي يجلس وراء مكتب ويحدد ما الكتب المسموح بها في البلاد مثلاً، بل أصبح الموضوع أكثر عشوائية وأكثر إطباقاً، يمكن اليوم بسبب رأي على السوشال ميديا أن تنهال عليك التهديدات بالتعرض لك أو لعائلتك! هذه الحالة قادت العديد للتخلي عن هذه الوسيلة للتعبير، أنا نفسي ابتعدت عن السوشال ميديا منذ أكثر من شهرين بعد فقداني الطاقة النفسية للتعامل مع كمية العنف الإلكتروني المستعر، وأعتقد النساء تحديداً يتم استهدافهن في هذه المساحة بشكل أسوأ.

مَن وراء كل هذا العنف؟ أيضاً هو جواب متعدد الطبقات، الساحة اليوم متاحة ومسهّلة للأصوات التحريضية الكارهة أكثر من الأصوات الواعية والمنفتحة. وحقيقةً كسوريين قد يكون مجتمعنا

اليوم في أسوأ مراحله من ناحية الانقسام وكره المختلف.

لا أعلم ما مستقبل الكاتب السوري، لكن واجب الكاتب السوري كما أي إنسان وسط هذه البقعة هو المقاومة، المقاومة بالكتابة شكل من أشكالها كما فعل العديد من الكتاب خلال الأعوام السابقة، مقاومة ماذا؟ بالدرجة الأولى مقاومة التشويه والسرديات الأحادية. ورغم كل عوامل التضييق وكل حالة الانهيار المادي والمعنوي في الوسط السوري، فإن الكاتب السوري نجح وسوف ينجح دوماً في إيجاد مساحاته الخاصة، وإنبات الأدب في تربة قاسية وجافة.

• على اعتبار أن الطفولة مرحلة تحدد ما سيأتي بعدها، كيف كانت طفولة بتول؟ وإلى أي حد أثرت في نظرتها وفكرها تجاه الأشياء عموماً؟

لفتني في العديد من مقابلات الكتاب امتلاكهم طفولةً مختلفة عن أقرانهم، بعضهم كانوا أطفالاً منعزلين، بعضهم أمضوا أوقاتاً برفقة الكبار دون أن يحظوا برفقة أطفال آخرين وتحملوا مسؤوليات في عمر مبكر، بعضهم ولدوا في بيوت بمكتبات كبيرة، أو كانت لديهم جدة تروي الحكايات أشعلت الفتيلة الأولى للأدب في أذهانهم، لم يكن لدي أي من ذلك، لم تكن طفولتي استثنائية، حتى عمر الثماني سنوات كانت طفولةً لبنت سورية ريفية عادية، تدور في معظمها حول اللعب، لكن بعدها، ما أنهى مرحلة الطفولة باكراً كان المرض، مرحلة المرض المستمرة حتى هذا اليوم، لأكثر من عشرين عاماً، غيرت كل شيء.

منذ الثامنة بدأت أفقد قدرتي على الحركة بشكل تدريجي، واضطررت لدراسة بعض الفصول في المنزل، عندما أعود إلى الوراء، هذا المشهد، في رؤيتي للأطفال الآخرين يمضون إلى المدرسة في الصباح بينما أنا حبيسة المنزل، نقلني إلى مكان جديد، بت أراقب العالم من نافذة ثابتة بينما يكتشفه الأخرون بالجري والقفز، والحركة الخارجية المهولة التي كانت أساساً في حياتي قبل المرض انتقلت إلى الداخل، وأعتقد هكذا هو الحال دوماً، الخيال رفيق وفيٌّ للمسجونين.

أما عن تأثير هذه التجربة، فبلا شك كان إلى أبعد حد، لقد أعادت تعريف العالم بالنسبة لي، العالم الذي بت أعيشه وأراه من الهامش.

• ما الذي يؤرقك اليوم وتعتقدين بأن على كل كاتب مناقشته في مشروعه الأدبي في المرحلة المقبلة؟ وما الذي يلهمك للشروع في الكتابة؟ هل سبق وأن وضعتِ أناساً حقيقيين في قصصكِ؟

ما يؤرقني يؤرق كثير من السوريين اليوم؛ كيف نعيش وسط هذه الدوامة من العنف والانقسام، كيف نعيد تقديم هوياتنا المتعددة والغنية في حين كل شيء حولنا يسعى لاختزالنا في هوية واحدة، كيف يمكننا وسط المأساة والعنف والقلق المستمر أن نحظى بالجمال والهناءة،

وكيف وسط كل هذا التسارع، هذا العالم المجنون الذي يريد أن يقلب الصفحات بسرعة كبيرة، نقول مهلاً نريد أن نتذكر وأن نفهم بشكل أعمق.

بالنسبة للإلهام فكما أشرت سابقاً أجده كلمة رومانسية، أنا لا ‹أستلهم›، بل أستجيب. أستجيب لما ألتقطه، بالطبع ليس بالضرورة أن يكون ذلك خارجياً، دهشةً يحرّكها العالم من حولي وحسب، بل يمكن أن يكون داخلياً كصدمة قديمة تستفيق في الكتابة هي محاولة لفهم هذا الألم أو تلك الدهشة.

أما عن وضع أناس حقيقيين في القصص فالجواب نعم ولا، نعم، لأن الأدب ينبع من مراقبة البشر ودوماً للشخصيات الأدبية جذور في الواقع، ولا، لأن الشخصية في النص هي كائن جديد تماماً، هو مزيج من لمحات من الواقع وأخرى من الخيال، ومن منظور الكاتب وأفكاره وشخصيته.

• بيئة الكاتب تنعكس في نصوصه. هل تؤمنين بهذا الأمر؟ كيف انعكست بيئتك في كتاباتك؟ وما حدود النقد الممنوحة لكاتب يعيش في مجتمع يحبه ويبغض بعضاً من تفاصيله؟

نعم، أؤمن أن البيئة بطبيعتها وظروفها تنعكس فيما نكتب، في اللغة التي نستخدمها، قسوتها وعذوبتها، في الصورة التي نستلهمها من الطبيعة حولنا، من البحر والجبل والحقول، ومن الهموم التي نحملها كأبناء للمكان. أعمل على ديوان مرتبط بالساحل السوري وما حدث فيه خلال الشهور الماضية، وأعتقد أنه سيجيب بشكل أدق عن هذا السؤال.

بالنسبة للقيود، بالطبع ثمة حدود تُفرض على الكاتب، قد تكون سياسية أو اجتماعية، ولكن ليست هذه أكثر ما يؤرقني، بل الحدود الأخلاقية التي أحاول دوماً فرضها على نفسي، بأن أكون صوتاً للضحية لا ضدها.

• ككاتبة، بمن تأثرتِ من الكتّاب العرب والأجانب؟ وكقارئة، في أي خانة تضعين القراءة بالنسبة للناس العاديين، وماذا عن القراءة كفعل ضروري على الكاتب ممارسته بشكل مستمر؟

كل مرحلة ولها مؤثروها، لكن ثمة أسماء دوماً أعود إليها، من الأسماء السورية الحبيبة إلى قلبي نزار قباني ومحمد الماغوط وهاني نديم وسعد الله ونوس وممدوح عزام... عربياً وعالمياً ثمة أسماء كثيرة كمحفوظ ودوستويفسكي وماركيز وأورويل وكافكا وإيزابيل الليندي وكونديرا وإرفين يالوم... وبالطبع دوماً مع عودة للشعر بالغ العذوبة لدى وديع سعادة وسوزان عليوان.

أحب مقولة أن على الكاتب قراءة أضعاف ما يكتب، وأؤمن بها فعلاً، وأؤمن بضرورة القراءة كفعل يومي ومتنوع، لإثراء الفكر وصقل الأدوات والأسلوب ودفع النرجسية والغرور عن الكاتب، أما بالنسبة للقارئ العادي، فأرى القراءة ضرورة أيضاً، كفعل مقاوم للجهل والتسطيح، يدفعك للارتقاء فوق مستوى العالم الترفيهي الاستهلاكي الذي نعيشه اليوم باتجاه أن تتأمل وتتعاطف وتصبح نسخة أكثر حقيقية وعمقاً من الإنسان الذي أنت عليه وتعيش تجربة حياتية أكثر غنى.

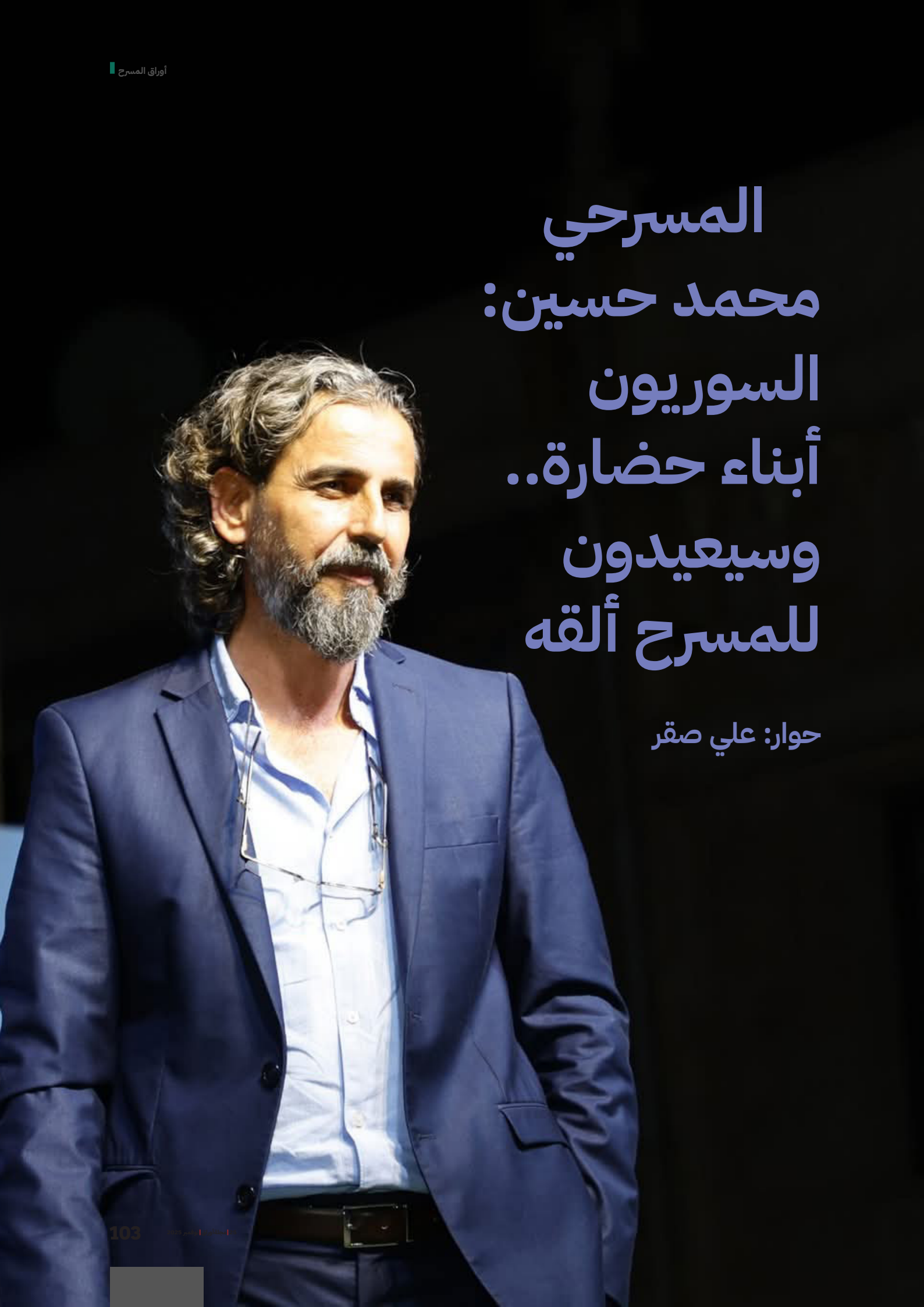
• ختاماً، ما السؤال الذي تعتقدين بأن على كل سوري أن يطرحه على نفسه في هذه المرحلة، وما هي إجابتكِ عليه؟

في هذه المرحلة الحساسة أعتقد أن سؤال الهوية هو الأهم، ولربما يمكننا أن نستعيد الكلمات التي سمعناها في واحد من أقسى المشاهد في الفترة الماضية على لسان أحد الضحايا في السويداء عندما يقول لقاتليه «أنا سوري» ليسألوه: «إيش يعني سوري»؟

قد يبدو محبطاً أنني لا أمتلك إجابة مرضية حالياً، لأنني كما كثيرين أتخبط في القلق والخوف وتبعات الصدمات العنيفة التي شهدناها، لكن أعتقد على كل منا، وبعد كل هذا العبور في النار والدم، محاولة الإجابة عن هذا السؤال، لا ناظراً إلى الماضي فقط، بل المستقبل، ومؤمناً أن كل سوري يستحق العيش بأمان وكرامة فوق أرض سوريا.

المسرحي محمد حسين: السوريون أبناء حضارة.. وسيعيدون للمسرح ألقه

حوار: علي صقر



أكثر من عشر سنوات في المسرح، كيف تقيّم تجربتك؟

أنا من مواليد سوريا منطقة صافيتا قرية بعمرة التي تشتهر بأوّل مهرجان أهلي فني ومسرحي، وكان لي شرف المشاركة في كثير من الأعمال... خريج دراسات قانونية ومعاهد مسرحية خاصة. أختصر تلك التجربة بأن المسرح هو أسلوب حياة خالية من العنف.

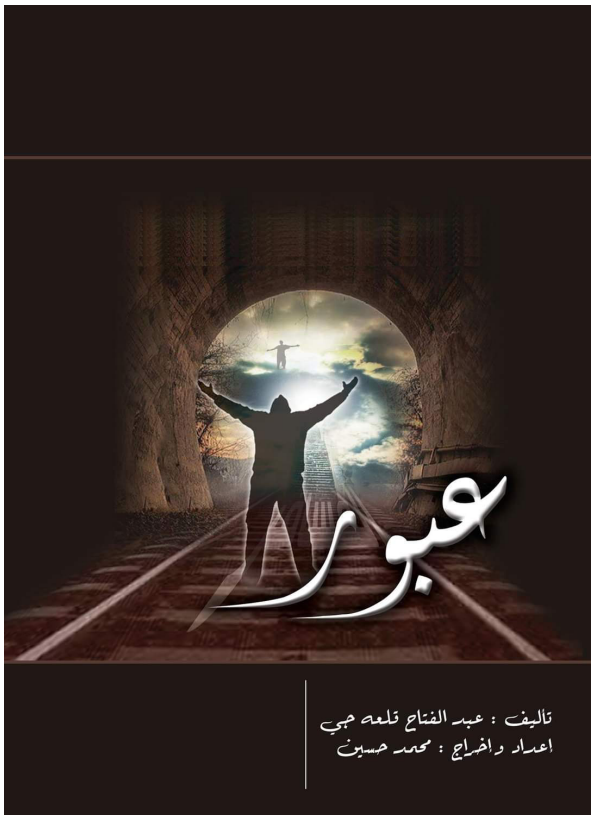
ما الفرق بين المعاهد الخاصة والمعهد العالي للفنون المسرحية؟

ببساطة الكل يساعد برفد وإنعاش الحركة المسرحية، أي التشاركية بين القطاعين الخاص والعام التي هي الآن قيد الإنعاش من خلال مبادرات فردية، وليس آخرها مبادرة الدكتور عجاج سليم لتنشيط المسرح الخاص.

يقول رسول حمزاتوف «العالم يبدأ من عتبة بيتي».

الإنسان ابن بيئته وهو امتداد طبيعي لها، يحمل إرثها الثقافي وهو مشبع بهذا الإرث، يحاول أن يكون جزءاً من حاضرها الجميل، يقدمها بصورة تليق بماضيها، وبرسم لها مستقبلاً يتمناه فكرياً وثقافياً وفنياً...

أنا ابن قرية اسمها بعمرة أنتجت مسرحاً عام 1936 على شكل جلسات مسرحية في البيوت الطينية وقتها، إذا تعذّر وجود أنثى لأداء دور مسرحي قام رجل بأداء الدور بلباس أنثى... وبعدها بعقود من الزمن حتى عام 1989 أنتجت مسرحها الخاص في وقت كان المسرح مقيداً بأصفاد حديدية محاطاً برقابة أمنيّة قادرة على إسكات عصافير الدوري عن الزقزقة، ومع ذلك قُدِّمَت عروض مسرحية منها حفلة على الخازوق ودكانة أبو نارة، وتم منع عرض مسرحية الفيل يا ملك الزمان لسعد الله ونوس، ولم ترَ النور بسبب الفيل نفسه... وفي بداية عام 2015 أنشأت فرقة بعمرة المسرحية مع مجموعة



من الأصدقاء بمساعدة المخرج المسرحي السوري ابن حمص الاستاذ بسام مطر، وكان وقتها مهجّراً من حمص بسبب الحرب الدائرة في سوريا. ولأنه يحمل الهمّ المسرحي نفسه، ولأن البيئة حاضنة للمسرح، ولأننا امتداد لها، كان المنتسبين للفرقة المسرحية أكثر من 25 شاباً وصبية من طلاب الجامعات والهواة. بدأنا بورشات إعداد ممثل وقدّمت الفرقة عروضاً مسرحية منها: بيان وضع، وآخر ليلة أول يوم، والببغاء الفصيح.

خلال هذه الفترة بدأت أمتلك مفاتيح اللعبة المسرحية وتدربت على يد أستاذي بسام مطر، وكان أول عمل مسرحي من إخراجي عام 2018 عنوانه: «الأقوى»، للكاتب أوغست ستراندبرغ، قدّمته على مسرح طرطوس القومي بيوم الثقافة السورية. أخرجت عدة أعمال مسرحية منها: كلب السفير للكاتب ممدوح عدوان، والمسافر والقطار المشارك بمهرجان الماغوط المسرحي بحماه 2021 للكاتب عبد الفتاح قلعجي، وممنوع، وعبور، وعملين للأطفال (الوزير غضبان وجنينة ورد).

كانت لي مشاركات بمهرجانات الثقافة السورية سنوياً، القلعة والوادي في حمص، وعيش سوريا في اللاذقية، وسعدالله ونوس في طرطوس، وكان آخر عمل من إخراجي بعنوان: «أرقام منتهية»، قدّمته منذ أيام في مدينتي صافيتا مسرح في الهواء الطلق ضمن مهرجان حصاد 2025.

هل تغيرت الموافقات الأمنية للنصوص المسرحية بعد سقوط النظام؟

كنا وما زلنا نعمل في هذه البقعة الجغرافية في أصعب الظروف السياسية والأمنيّة والمادية، فمن لجان القراءة إلى لجان المشاهدة إلى الموافقات الأمنية، لينقطع النفس لننتج مسرحاً بأقل الإمكانيات، فدليل تطور الشعوب والبلدان هو تطور المسرح فيها وازدهاره، ومن واجبات أي منظومة حكم في أي بلد أن تطلق العنان للمسرح والمسرحيين وتحرره من قيودها، ودعمه واحتضان الهواة والشباب وبناء المسارح مكان السجون، وضرورة وجود أشخاص مسرحيين على رأس الإدارات التي تعنى بالمسرح، فهم أكثر قدرة على تنشيط الحركة المسرحية.

هل المسرح هو الناجي الوحيد من الذكاء الصناعي؟

الذكاء الصناعي يمكن أن يكون بديلاً عن السينما والتلفزيون والموسيقا فهو أشبه بالهاكر الذي بدأ بالتهكير الفعلي، لكنه برأيي غير قادر على أن يكون بديلاً عن المسرح. ما يميز المسرح هو الروح الحاضرة والحالة الوجدانية على الخشبة وكتلة الأحاسيس والمشاعر التي يحملها الممثل ويعيشها لينقلها بصدق إلى المتلقي الحاضر... فالمسرح هو حياة يتشارك فيها المسرحي مع الجمهور تتعدى مدة العرض المسرحي إلى ما كان وما هو عليه الآن وما سيكون بطريقة تحرر العقل وتحرضه على التفكير.

عودة مهرجان محمد الماغوط في سلمية بعد توقف لأكثر من خمسة عشر عاماً، هل يعتبر بوادر انتعاش للمسرح؟

برأيي أن من يتعاطى المسرح كمن يحفر بالصخر نظراً لظروف العمل وقساوة الحياة والشح بالإمكانيات، لذلك إن عودة المهرجانات المسرحية المتوقفة أو أي نشاط مسرحي شيء جميل جداً يشعرك بأن لا يمكن للحياة أن تستمر دون مسرح، والسوريون هم أبناء حضارة امتدت لآلاف السنين سيعيدون للمسرح السوري ألقه ومكانته العربية والعالمية.

س: ما مشروعك القادم؟

ج: سنكمل ما بدأناه بمهرجان سنابل بعمرة المسرحي والفني وورشات إعداد ممثل في صافيتا مدينتي، لأكمل ما اعتبرته واجبي كمسرحي تجاه أبناء مدينتي لنشر ثقافة المسرح ودعم المواهب الشابة والهواة، والعمل على ايجاد رعاية للقيام بجولة لعرضي المسرحي الأخير «أرقام منتهية» مع البدء بالتجهيز لعملي المسرحي الجديد.

المسرح بوصفه مساحة للاندماج الإنساني

تجارب في المسرح الاندماجي

مولود داؤد

في مجتمعنا اليوم، يكتسب المسرح، وعلى وجه الخصوص المسرح الإندماجي أهميةً متزايدة؛ إذ يتيح فرصةً لخلق منصّة يلتقي فيها أشخاص من خلفيات وثقافات وقدرات متنوّعة. ومع اتساع رقعة التنوع الاجتماعي والاهتمام المتزايد بمشاركة جميع الأفراد في الحياة الثقافية، يطرح المسرح الاندماجي سؤالاً جوهرياً: إلى أي مدى يمكن أن يكون أداةً للتكامل الاجتماعي والتبادل الثقافي التفاعلي؟

المسرح، منذ بداياته مع ثيسبيس وإيبكارموس وصولاً إلى سوفوكليس، وغوته، وشكسبير وبريشت، ظلّ دائمًا مرآةً للحياة، وساحةً تُروى فيها قصص البشر بأفراحهم وأحزانهم وصراعاتهم. فهو ليس مجرد نصوص تُحفظ وتُلقى ببلاغة، بل عملية معايشة حيّة يتفاعل فيها الممثلون مع الشخصيات والقصص، ليخلقوا واقعاً جديداً، واقعاً قد يعكس حياتهم أو يبتكر بدائل عنها، ولكنه في جميع الأحوال يُحفّز على التأمل في الذات والعالم. من هنا جاء وصفه بأنه «أبُ الفنون»، لأنه ظلّ عبر العصور صورةً للتجسيد العاطفي، والترجمة الصادقة لتجارب الناس اليومية أمام الجمهور.

وعندما نتحدث عن «المسرح الاندماجي»، لا ينبغي أن ينحصر التفكير في فئة واحدة، كالأشخاص ذوي الإعاقة فقط؛ بل يشمل المفهوم جميع من يُطلب منهم الاندماج في مجتمع جديد أو مختلف، اللاجئون، المهاجرون، أو حتى الفئات المهمّشة اجتماعياً وثقافياً. هنا لا يدور الحديث عن اندماج «كيميائي» يُذيب الفوارق ليُنتج مادة جديدة، بل عن لقاءٍ إنساني يحافظ فيه كل طرف على هويته الخاصة، مع القدرة على التفاعل والتأثير المتبادل. إنها عملية تسمح بالتمييز بين الإيجابيات والسلبيات في مسار الاندماج، وتفتح المجال لإعادة تعريف الهوية عبر الفن، بدلاً من طمسها.

بهذا المعنى يصبح المسرح الاندماجي فضاءً رحباً، لا يكتفي بالعرض الفني بل يتحوّل إلى منصة للتجربة المشتركة، حيث تتلاقى الهويات المتعددة في فعل إبداعي يقرّب الناس من بعضهم، ويعيد صياغة علاقتهم بذواتهم وبالمجتمع.

ولتقريب الصورة أكثر على مصطلح الاندماج نحاول فهم هذه المفردة كما شُرحت في معاجم اللغة العربية:

من الجذر دمج، ويعني الخلط أو الإدخال أو التوحيد بحيث يصبح الشيئان شيئاً واحداً

(المعجم الوسيط – مجمع اللغة العربية في القاهرة)
وحسب لسان العرب (ابن منظور):

دمج الشيء: جمعه وضمه، واندمج الشيء بالشيء أي انطوى فيه واختلط

يُقال: اندماج المعادن أي ذوبانها في بعضها

- اندماج شركتين: أي اتحادهما في كيان واحد
- اندماج الفرد في المجتمع: أي انخراطه وتكيفه مع محيطه

الاندماج عبر المسرح - فرقة شمس

المسرح كبيئة مساعدة على الاندماج

يُعدّ المسرح فضاءً استثنائياً للتعبير والتلاقي، الأمر الذي يجعله أداة فعّالة في دعم الاندماج الاجتماعي سواء بالنسبة إلى اللاجئين والمهاجرين أو الأشخاص من ذوي الإعاقة. فالتجربة المسرحية تقوم على الحوار والتفاعل والتجسيد الجماعي، ما يمنح المشاركين فرصة فريدة لتخطي حدود اللغة والثقافة والهوية المسبقة.

أولاً، يوفّر المسرح مساحة آمنة للتعبير عن الذات، حيث يستطيع المشاركون سرد تجاربهم وأحلامهم وتحدياتهم بلغة فنية تتجاوز الإطار اليومي. وهو ما أشار إليه أوغستو بوال في مشروعه «مسرح المقهورين»، إذ تصبح الخشبة مختبراً اجتماعياً يسمح للفئات المهمشة باستعادة أصواتها ومساءلة واقعها.

ثانياً، يشكّل المسرح جسراً للتواصل العابر للغات؛ فالتعبير المسرحي لا يعتمد فقط على الكلمات، بل على الحركة والإيماءة والموسيقى والصورة. وهذا البعد غير اللفظي يمنح المهاجرين واللاجئين إمكانية المشاركة حتى في حال محدودية إتقانهم للغة البلد المضيف، ويتيح للجمهور التفاعل معهم على مستوى إنساني مباشر.

ثالثاً، يساعد المسرح على إعادة بناء الهوية والثقة بالنفس. فالأشخاص من ذوي الاحتياجات الخاصة أو من عاشوا تجارب التهجير غالباً ما يُختزلون اجتماعياً في هويتهم الهشة أو في صور نمطية مفروضة. بينما يتيح لهم المسرح أداء أدوار مُركبة تكشف إمكاناتهم وتضعهم في مركز الفعل الإبداعي. هنا لا يصبح «اللاجئ» أو «المعاق» مجرد صفة، بل إنساناً فاعلاً يشارك في صياغة المعنى.

رابعاً، يوفّر المسرح تجربة تعلّم اجتماعي وتبادل ثقافي. فالبروفات والعروض تشكّل عملية جماعية يتفاعل فيها أفراد من خلفيات متباينة، مما يخلق فرصة للتعارف وتفكيك الصور المسبقة وإعادة تشكيل

العلاقات الاجتماعية. وهو ما يتوافق مع ما أشارت إليه بيترا كوبرز في كتابها «الإعاقة والأداء المعاصر، أجساد على حافة الهاوية (2011)»، مشيرةً إلى أن المسرح يوفر فضاءً لتجربة حدود الجسد والهوية بشكل إبداعي وتفاعلي.

وأخيراً، يمتد أثر المسرح إلى المجتمع والجمهور، حيث يواجه المشاهدون قصص المهاجرين أو الأشخاص ذوي الإعاقة بشكل حيّ ومؤثر. هذا الاحتكاك المباشر يفتح المجال لتغيير الصور النمطية وتعزيز التعاطف والتضامن، ويحوّل المسرح إلى أداة ثقافية-سياسية تسهم في بناء مجتمع أكثر شمولاً وعدالة.

في تجربة فرقة شمس المسرحية التي تأسست عام 2016 من قبلي بالتعاون مع الدكتور يوهانيس بيشر في مدينة سانكت انغبرت في ولاية زارلاند/ألمانيا، هذه الفرقة التي ضمت مشاركات ومشاركين من جنسيات مختلفة ومن خلفيات ثقافية واجتماعية مختلفة، أثبتت من خلال عروضها التي امتدت حتى عام 2019 أن المسرح كان بيئة مناسبة لتعلم اللغة، إذ جرى تقديم جميع العروض باللغة الألمانية، وكذلك كان بيئة مناسبة للشفاء من آلام الحرب واللجوء، فالمواضيع المختلفة التي تناولتها العروض والتي ساعدت المشاركين على الخشبة على تجسيد جزء يسير من معاناتهم، ساعدتهم في الوقت ذاته وبحسب أرسطو على (التطهر) -أو بمعنى أوضح- على التخلص من الصدمة.

وهذا المصطلح (التطهر، كاثارسيس) يقودنا بدوره إلى أهمية المسرح الاندماجي أو الإدماجي للأشخاص من ذوي الاحتياجات الخاصة لما له من أهمية بالغة في أن يكون ومع الاستمرارية علاجاً لا دوائياً بالنسبة لهم.

المسرح وذوو الإعاقة

تُعرِّف منظمة الصحة العالمية الإعاقة بأنها نتيجة للتفاعل بين قصور بدني أو عقلي أو حسي من جهة، والعوائق البيئية أو الاجتماعية من جهة أخرى. أي أن الإعاقة ليست خاصية فردية محضة، بل هي نتاج لعلاقة غير متوازنة بين الفرد وبيئته. فشخص يستخدم كرسياً متحركاً لا يُعتبر «معاقاً» في ذاته، إلا عندما تعجز البنية التحتية عن استيعاب حركته أو المجتمع عن قبوله كجزء طبيعي منه.

من عرض انتغراما- فرقة شمس المسرحية

© jean m. laffitau art photography studio

انطلاقاً من هذا الفهم، يأتي المسرح الاندماجي ليقدّم رؤية مغايرة، فهو لا ينظر إلى الجسد أو السلوك العقلي المختلف كموضع عجز، بل كطاقة إبداعية يمكن أن تثري التجربة المسرحية. هنا يتحول «الاختلاف» إلى ميزة جمالية وفنية.

- الممثل الكفيف يعيد تعريف علاقة الجسد بالفضاء المسرحي.

- الممثل الذي يستخدم لغة الإشارة يضيف بعداً بصرياً جديداً للعرض.

- الشخص الذي يتحرك بكرسي متحرك يفتح المجال لاستكشاف إمكانيات غير مألوفة في التكوينات الجسدية.

ومن ثم على خشبة المسرح لا يعود الجسد المختلف موضوعاً للشفقة أو التهميش، بل يصبح مصدراً للتجديد الفني. فالإعاقة تُقدَّم باعتبارها تجربة إنسانية كاملة، وليست مجرد «عيب» أو «قصور». هذا التحول يتيح للممثلين ذوي الإعاقة تجاوز النظرة الاجتماعية السائدة، ويمنحهم ثقة في كونهم لا يؤدون أدواراً «مفروضة»، بل يشاركون في صياغة معنى جديد للفن والحياة.

إن مشاركة الأشخاص من ذوي الاحتياجات الخاصة في المسرح ودمجهم مع غيرهم من الممثلين على الخشبة تمنحهم الكثير من الميزات:

استعادة هويتهم بعيداً عن الصور النمطية.

بناء الثقة بالنفس عبر التجربة الجماعية والاعتراف العام.

التفاعل المتكافئ مع ممثلين غير معاقين على قدم المساواة.

التأثير في الجمهور عبر تقديم صورة جديدة عن

من عرض معاً ضد اللصوص

الجسد المختلف بوصفه طبيعيًا، بل وجمالياً.

لقد أثبتت التجارب العالمية، في أوروبا وأميركا اللاتينية، أن المسرح الاندماجي لا يضيف فقط بعداً إنسانياً للعرض، بل يثري أيضاً لغة المسرح نفسها. على سبيل المثال، في أعمال بيترا كوبرز نجد كيف

ولكن هذه البدايات تحمل إمكانية التحوّل إلى تيار مؤثر إذا ما توافر الدعم المؤسسي والرؤية الثقافية الواضحة.

في عام 2023 كتبت مشروع التخرج الذي حمل عنوان: (المسرح هو الطريق نحو الاندماج)، وقد كتبت هذا المشروع المؤلف من ثلاثين صفحة بالتزامن مع بروفات مسرحية (معاً ضد لصوص الغابة)، هذه المسرحية التي ضمت بين صفوفها أشخاصاً من ذوي الاحتياجات الخاصة وغيرهم من الممثلين غير المعوقين، وكانت النتيجة مذهلة حيث عبّر الممثلون غير المعوقين -التي كانت هذه التجربة هي الأولى بالنسبة لهم في هذا النوع من المسرح- عن رغبتهم في تكرار هذه التجربة التي جعلتهم ينظرون لموضوع الإعاقة بشكل مختلف، والأهم من ذلك الجمهور؛ وبعضهم من سألني

فرقة شمس المسرحية

تصبح الإعاقة جزءاً من البحث الجمالي عن حدود الجسد والأداء. وفي المقابل، لا تزال المبادرات العربية في هذا المجال محدودة، وغالباً ما تبقى في إطار المشاريع الصغيرة أو الأنشطة الاحتفالية.

مباشرة إذا كان هذا الممثل حقاً (معاق) أم أنه يلعب الدور فقط؟ إن رؤية الممثلين على الخشبة والنظر إليهم بوصفهم ممثلين بصرف النظر عن لونهم وشكلهم وطريقة نطقهم هو بحد ذاته

انتصار للمسرح الاندماجي وتعزيز حضوره المجتمعي.

رغم الأهمية المتزايدة للمسرح الاندماجي بوصفه فضاءً للتنوع وتمكين المهمَّشين، فإنّه يواجه في بلدان مثل سوريا عوائق تكاد تكون بنيوية. فالأزمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الممتدة منذ أكثر من عقد لم تترك أثرها على الحياة اليومية فحسب، بل طالت أيضاً الفضاءات الثقافية وأضعفت قدرتها على استيعاب أشكال الفن التجريبي والاندماجي. يُضاف إلى ذلك غياب البنية التحتية القادرة على استقبال الممثلين والجمهور من ذوي الإعاقة، حيث لا تزال معظم المسارح تفتقر إلى أبسط تجهيزات الوصول والتهيئة. أمّا من الناحية البشرية، فإن غياب الكوادر المؤهلة في مجالات التربية العلاجية والفنون الدامجة يُفاقم من صعوبة تحويل هذا النوع من المسرح إلى ممارسة مستدامة، فيما يظل التمويل والدعم المؤسسي شبه معدوم. وبذلك يصبح المسرح الاندماجي محاصراً بين واقع اجتماعي متصدّع وغياب الإرادة السياسية والثقافية، مما يحدّ من قدرته على أن يتحوّل إلى جزء أصيل من الهوية الثقافية والمجتمعية.

المسرح الاندماجي ليس «استثناءً» أو «إضافة إنسانية» على المسرح، بل هو عودة إلى جوهر المسرح نفسه، أن يكون فنًّا للجميع، بلا استثناء. فمنذ بداياته في الساحات والميادين، كان المسرح فناً شعبياً يعبّر عن قضايا الناس جميعاً. اليوم، نحن بحاجة إلى إعادة اكتشاف هذه الروح، وأن نجعل من المسرح مساحة للقاء مختلف الأجساد والهويات والأصوات. لأننا حين نرى إنساناً «مختلفاً» يبدع على الخشبة، ندرك في أعماقنا أن الاختلاف ليس عائقاً، بل مصدراً للجمال والمعنى. وهكذا يصبح المسرح، مرة أخرى، مدرسة للإنسانية، لا تكتفي بتقليد الحياة، بل تفتح لنا أفقاً أوسع لنعيشها معاً.

المصادر

أرسطو – فن الشعر

أوغستو بوال – مسرح المقهورين، 1974

بيتر بروك – المساحة الفارغة، 1968

Bruce, A. & Corker, M. (2001). Disability Discourse. Open University Press

Kuppers, Petra (2011). Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge. Routledge

Sandahl, Carrie (2005). Disability Studies in Commotion with Performance Studies

عبد الرحمن بن زيدان – المسرح والهوية. سلسلة عالم المعرفة، الكويت

عز الدين المدني – مقالات حول المسرح العربي الحديث

Moreno, J. L. (1946). Psychodrama. Beacon House

Phil Jones (1996). Drama as Therapy: Theatre as Living. Routledge

جدلية النص والعرض في إنتاج المعنى المسرحي

نورالدين الطويل

المسرح، منذ نشأته، لم يكن مجرد نقل سردي للأحداث أو حوار مكتوب، بل هو تجربة متكاملة تتفاعل فيها الكلمة المكتوبة مع الأداء الحي على الخشبة، لتشكيل تجربة جمالية حية ومباشرة. هذه الثنائية بين النص والعرض تمنح المسرح خصوصيته، حيث يصبح المعنى الفني نتيجة تفاعل معقد بين المؤلف والممثل والمخرج والجمهور، وبين التخيل والوجود الفعلي للحظة المسرحية. في العصر الحديث، لم يعد النص وحده المحرك للعمل المسرحي، بل صارت عناصر العرض – الحركة، والصوت، والإيقاع، والفضاء، والتمثيل– تشكل اللبنة الأساسية في صناعة المعنى، ما يمنح المسرح مرونة كبيرة في التعبير والابتكار. من هذا المنطلق، يظهر المسرح فناً متعدد الأبعاد، قادراً على الجمع بين الإبداع الفردي والعمل الجماعي، ويتيح للجمهور أن يكون شريكاً فاعلاً في تجربة الفرجة، ما يجعله ظاهرة فنية ديناميكية تتجدد مع كل عرض.

الخطاب المسرحي: جدلية النص والعرض

يعد الخطاب المسرحي من أكثر أشكال التعبير الفني تركيباً، إذ يقوم على ازدواجية جوهرية تجمع بين النص المكتوب والعرض الحي. فالمسرح، بخلاف باقي الأجناس الأدبية، لا يكتفي بسرد الحكاية أو نقل الحوار، بل يتجاوز ذلك إلى خلق تجربة حسية وبصرية وسمعية تتجسد أمام المتلقي في فضاء الفرجة. هذه الازدواجية تمنح الخطاب المسرحي طابعاً فريداً يجعله مجالاً لتقاطع اللغة مع الحركة، والفكر مع الصورة، فينتج بذلك معنى لا يتحقق إلا من خلال الفعل المسرحي نفسه.

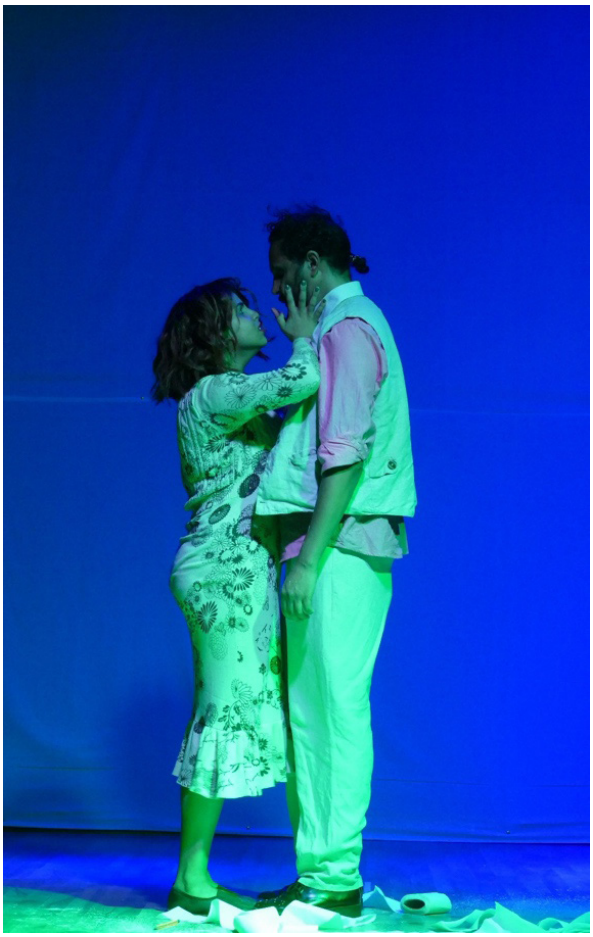
فالنص المسرحي يوفر الإطار السردي والفكري للعمل، بينما يمنح العرض الحياة لهذا الإطار، محولاً الكلمات إلى فعل درامي نابض ومحققاً تواصلاً حياً ومباشراً مع الجمهور. وهنا تتجلى خصوصية الخطاب المسرحي الذي «يكتب ليعرض»، حتى وإن بدا في ظاهره نصاً أدبياً، إذ تتضمن بنيته إشارات ضمنية إلى المكان والزمن والحركة والإيقاع، تجعل القارئ يتخيل فضاء للفرجة والأداء. **«ما ينسجم مع أصل كلمة Theatron الإغريقية، التي تعني المكان الذي تتم فيه مشاهدة الحفل أو الفرجة...»**[1]، أي فضاء المتفرجين حيث يتحقق اللقاء بين العرض والجمهور، فيحضر الفعل المسرحي كحدث جماعي متبادل التأثير.

وقد أبرزت آن أوبرسفيلد (Anne Ubersfeld) في كتابها «قراءة للمسرح» أن النص المسرحي يحمل في داخله بذور عرضه، لأنه **«نص مزدوج البنية يتضمن منذ البداية علامات وإشارات موجهة نحو الأداء فوق الخشبة. فالنص المسرحي، من هذا المنظور، لا يكتمل إلا في الفضاء المسرحي، إذ يولد بالقوة داخل الكتابة، لكنه لا يتحقق بالفعل إلا عبر العرض»**[2].

لقد عرف المسرح المعاصر تحولاً نوعياً في فهم العلاقة الجدلية بين النص والعرض؛ فلم يعد النص المكتوب هو المحدد الوحيد لهوية العمل

(1)- أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، الطبعة 2، مطبعة النجاح، الدار البيضاء .

(2)- ANNE UBERSFELD, LIRE LE THÉÂTRE, PARIS, BELIN, 1996.



المسرحي، بل أصبح العرض نفسه –بعناصره السمعية والبصرية والحركية– جزءاً لا يتجزأ من صناعة المعنى ومقوماً جمالياً أساسياً. يؤكد باتريس بافيس (Patrice Pavis) في معجم المسرح أن **«المعنى في المسرح لا ينتج فقط من خلال اللغة، بل من خلال التفاعل بين جميع العلامات المسرحية: الصوت، والحركة، والفضاء، والإضاءة، والإيقاع»**[3]. وهكذا تحولت الكتابة المسرحية إلى كتابة مفتوحة على المشهد، تبنى بتصور مسبق لكيفية تجسدها في العرض، بحيث يغدو الأداء في بعض الحالات أسبق من النص نفسه في صياغة الدلالة.

في هذا السياق، تفيد مقاربة الفيلسوف رومان إنغاردن (Roman Ingarden) في كتابه «العمل الأدبي بوصفه فناً من خلال فهم طبيعة هذا التفاعل؛ فهو يرى أن» **العمل الأدبي لا يوجد كاملاً في ذاته، بل يظل قابلاً للتحقق إلى أن يفعل عبر القراءة أو الأداء»**[4]. ويمكن إسقاط هذا المبدأ على المسرح، حيث يتحقق النص في العرض بوصفه انتقالاً من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وهو ما يشكل جوهر العلاقة الجدلية بين الكتابة والأداء.

إن هذا التفاعل الخلاق بين النص والعرض يخلق تجربة مسرحية متعددة المستويات، تتداخل فيها عناصر الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا مع اللغة المكتوبة، فينتج عنها خطاب حي وديناميي قادر على استقطاب المتفرج ومشاركته في بناء المعنى. وهو ما يعبر عنه بيتر بروك (Peter Brook) بقوله: **«المسرح الحي هو ذلك الذي يجعل من كل عرض حدثاً فريداً لا يتكرر، لأنه يتشكل من حضور الممثل والمتفرج في لحظة واحدة».**[5]

ومع تطور أشكال المسرح المعاصر، خصوصاً مع بروز ما يسميه هانس تيس ليمان «المسرح ما بعد الدرامي»، أصبح النص عنصراً من بين عناصر متعددة داخل منظومة الأداء. فالمسرح ما بعد

(3)- PATRICE PAVIS, DICTIONNAIRE DU THÉÂTRE, PARIS, DUNOD, 1996.

(4)- ROMAN INGARDEN, THE LITERARY WORK OF ART, NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS, 1973.

(5)- PETER BROOK, THE EMPTY SPACE, LONDON, PENGUIN BOOKS, 1968.

الدرامي –كما يقول ليمان– **«لا يلغي النص، بل يحرره من سطوته ليصبح أحد مكونات العرض لا مركزه»**[6]، فيتحول المعنى إلى عملية تشاركية تنتجها جميع الوسائط الركحية.

من هنا، **«لم يعد الخطاب المسرحي يختزل في النص، بل بات يشمل مختلف عناصر تحققه المشهدي، متجاوزاً البنيات الكلاسيكية في بناء الأحداث نحو كتابة جديدة تراعي التفاعل المستمر بين اللغة والأداء، وبين الخيال الأدبي والواقع الركحي»**[7]. ويؤكد رولان بارت (Roland Barthes) في المقالات النقدية أن **«العلامة المسرحية لا تكتسب معناها إلا ضمن شبكة العلاقات التي تربطها بسائر العلامات في فضاء العرض»**[8]، وهو ما يعزز فكرة أن النص والعرض وجهان لخطاب واحد لا يتحقق إلا بتكاملهما.

خلاصة القول، إن جدلية النص والعرض تمثل جوهر الخطاب المسرحي ومصدر قوته التجريبية. فالنص يولد بالقوة في الكتابة، لكنه لا يعيش إلا بالفعل في الأداء، والعرض بدوره لا يستمد شرعيته إلا من النص الذي يمنحه المعنى والاتجاه. هذه الجدلية تمنح المسرح طاقته المتجددة وقدرته على مقاومة النمطية، وتؤكد أنه ليس مجرد أدب مكتوب، بل فن حي يتأسس على المشاهدة، والمشاركة، والتحول.

المسرح فن مفارقة:

يشير التكوين المزدوج للمسرح بين النص والعرض إلى طبيعة العمل المسرحي ككيان ديناميكي متعدد الأبعاد، حيث لا يمكن فصله عن التجربة الحية للعرض. من منظور دراماتورجي، النص يمثل البنية الفكرية والإبداعية للعمل، لكنه لا يكتمل إلا عبر الأداء على الخشبة، الذي يمنح المعنى حياة ويكشف عن آليات التفاعل بين الممثل والجمهور. تولد هذه الثنائية مفارقات جوهرية: النص قائم على التخيل والتمثيل الرمزي، بينما العرض مرتبط بالآنية والوجود الفعلي في اللحظة المسرحية. وعليه، يصبح المسرح فضاء للتجريب والإبداع، يختبر الحدود بين المكتوب والمكتسب، بين ما هو

(6) - HANS-THIES LEHMANN, LE THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE, PARIS, L'ARCHE, 2002.

(7)- مشهور مصطفى، عندما يتضاءل المسرح أو ينعدم، الطبعة 1، دار الفرابي، بيروت لبنان، 2007.

(8)- ROLAND BARTHES, ESSAIS CRITIQUES, PARIS, SEUIL, 1964.

متخيّل وما هو محسوس، ويبرز كظاهرة فنية تتميز بتفاعل مستمر بين البناء الدرامي والإدراك اللحظي للجمهور، ما يعكس تعقيداته وثراءه باعتباره فناً يتجاوز النص ليصبح تجربة حية ومتعددة المستويات. كما تقول أوبيرسفلد: «التكوين المزدوج للمسرح، نص/عرض يجعل منه فن المفارقات بامتياز، فن ينسج خصوصياته، ويمتح العناصر المكونة لبنيته من مفارقات هي مرجعياته المتباينة، فهو -من جهة- نص أدبي عنصر الخيال جوهري في دراميته، ومن جهة أخرى هو -عرض أو فرجة- سمته الأساس هي آنيته لأنه مرتبط بالـ(الآن هنا) حيث يوجد الممثل والجمهور»[9].

يمتاز المسرح بجمعه بين الإنتاج الأدبي والعرض العيني المحسوس، ويتمثل بقدرته على الخلود – أي قابلية إعادة الإنتاج والتجدد– وفي الوقت نفسه بالآنية واللحظية، إذ لا يمكن إعادة إنتاج العرض المسرحي على نفس الصورة التي كان عليها من قبل. فالعرض اليوم ليس هو نفس العرض الذي يقدم غداً، وهو ما يؤكده «أنطونان أرطو: ««فن مصنوع من أجل عرض واحد ومن أجل نهاية واحدة»[10]، إنه فن الآن/هنا، يقدم بممثلين مختلفين ولجمهور مختلف، ويجمع بين النص الرفيع والشاعرية المثلى من جهة، والتطبيق والممارسة العملية من جهة أخرى. هنا تتعمق الهوة بين النص، الذي يمكن أن يكون موضوع قراءات أدبية لا منتهية، وبين العرض الذي يكون مواجهاً بقراءة ظرفية آنية، حيث تكون خاصية العرض الأساسية هي الزوال.

يمثل المسرح حالة فنية فريدة تجمع بين الإبداع الفردي والعمل الجماعي، فهو يقوم على رؤية مبتكر واحد قادر على بناء النص والشخصيات والصراع الدرامي، ومع ذلك، لا يتحقق العمل المسرحي بالكامل إلا عبر مشاركة مجموعة من الأفراد، من ممثلين ومخرجين ومصممي فضاءات وأجهزة، الذين يمنحون النص الحياة على الخشبة ويحولونه إلى تجربة حسية متكاملة. كما يلعب الجمهور دوراً حاسماً في إنضاج العمل، إذ تتحول اللحظة المسرحية إلى تجربة حقيقية عندما يتحول المتفرج من مجرد حشد إلى جمهور فاعل يشارك في إنتاج المعنى المسرحي. وفي هذا الصدد تشير آن أوبيرسفيلد أن «المفارقة هي أن يكون المسرح فناً من ابتكار فرد واحد –المبتكر الأكبر: سوفوكليس، شكسبير، موليير– لكنه يتطلب، مثله مثل السينما وأكثر، الحضور الفعال والمؤازرة الخلاقة لمجموعة من الأفراد، دون احتساب التدخل المباشر أو غير المباشر للمتفرج. إنه فن ذهني عسير، لا يحقق أغراضه إلا في اللحظة التي يتحول فيها المتفرج المتعدد من حشد إلى جمهور»[11].

وعليه، فالمسرح هو فن المفارقات بامتياز؛ قائم على جدلية النص والعرض، ومتجدد مع كل أداء، ومتعدد المستويات. فهو يتأسس على التوازن بين الخيال والواقع، الفرد والجماعة، المكتوب والممثل، ليصبح تجربة جمالية حية تتجاوز حدود النص لتتحقق في اللحظة المسرحية الفعلية، بمشاركة الممثلين والجمهور معاً في صناعة المعنى. هذا الطابع التفاعلي واللحظي هو ما يميز المسرح عن باقي الفنون، ويجعله ظاهرة حية ومتجددة مع كل عرض.

المسرح بين النص والعرض

لقد ظل النص في المسرح العالمي لفترة طويلة سيد العملية الإبداعية المسرحية، إلى أن استجدت مجموعة من العوامل التي أدت إلى تجاوز التصورات التقليدية التي تؤكد على أولوية النص، ومنها ظهور مفهوم الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر وتطوره، ووسائل الاتصال المسموعة والمرئية مثل السينما والتلفزيون، التي أدت، كما يقول جوليان هيلتون، إلى **«تغيير القاعدة التي ترتكز عليها الثقافة، من قاعدة نصية (أي الكلمة والنصوص المكتوبة) إلى قاعدة مسموعة ومرئية (أي تعتمد على الصوت والصورة)»[12].**

أدرك المسرحيون أن اللغة الأدبية ليست هي لغة المسرح وحدها، وإنما عناصر التشخيص على الخشبة هي ما يمنحه الخصوصية. وبدأت هذه الأفكار تتبلور منذ مطلع القرن العشرين في

(9) · عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001.

(10)- ARISTOTLE. POETICS. NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS, 1447A

(11)- UBERSFELD, ANNE. LIRE LE THÉÂTRE. PARIS: BELIN, 1996

(12)- جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

شكل تجارب طليعية تدعو إلى تقليص دور الكاتب والنص في المسرح، قادها في الاتحاد السوفياتي كل من ستانسلافسكي ومايرهولد، وفي أوروبا كل من رينهارت وكريج وأبيا، ومثلها في أمريكا آرثر ميلر وإدوارد ألبي وغيرهم.

تطرح دعوة مايرهولد إلى إلغاء حصانة المؤلف رؤية جذرية تعيد النظر في العلاقة بين النص والمسرح، إذ يقترح الحد من هيمنة النص الأدبي على العملية الإبداعية، ويفتح المجال أمام اعتبار عناصر العرض –مثل الإخراج، والتمثيل، والحركة، والفضاء– كعوامل أساسية في صناعة المعنى المسرحي. هذا الطرح يتجاوز حدود التقليدية التي تجعل النص المرجعية المطلقة للمسرح، وينبئ بما سماه نهاية الآداب المسرحية، أي انتقال المسرح

للممثلين والمخرجين والفنيين، بما يسمح للعرض بإعادة إنتاج النص وتطويره في اللحظة المسرحية»[13].

توفر خشبة المسرح، كما توضح رؤية بيتربروك، «مساحة فارغة»، أي فضاء يتيح للممثل التعبير عن النص والتحرك بحرية أمام الجمهور، بما يجعل **«الأداء تجربة حية ومباشرة تتفاعل مع اللحظة المسرحية»[14]**، ويرى كوردن كريج أن جوهر المسرح يكمن في الحركة والإيماءات والرقص، معتبراً أن **«العودة إلى هذه العناصر تمنح المسرح خصوصيته وتعبر عن حقيقته الجمالية، بعيداً عن النص المكتوب، وهو ما يعكس أهمية الأداء الجسدي كلغة فنية قائمة بذاتها»[15]**. كما ينتقد أدولف أبيا اعتماد المؤلفين على النصوص

من فن محصور في الكلمات والحوارات إلى تجربة ديناميكية تركز على الأداء والتجربة الحية للجمهور. ومن هذا المنظور، **«يصبح المسرح بين النص والعرض فضاء ديناميكياً متعدد المستويات، حيث تتفاعل رؤية المؤلف مع الإبداع الجماعي**

باعتبارها الهدف النهائي للمسرح، مشيراً إلى أن هذا **«النهج يقيد الممثلين ويحد من إمكانيات الحركة المسرحية والإبداع الحي»[16]**.

من خلال هذه الرؤى، يتضح أن المسرح الحديث يسعى إلى إعطاء الأولوية لعناصر العرض، وجعل

(13)- MEYERHOLD, VSEVOLOD, MEYERHOLD ON THEATRE, EDITED BY EDWARD BRAUN, METHUEN DRAMA, LONDON, 1969

(14) · بيتر بروك، المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.

(15) · غوردن كريغ، فن المسرح، ترجمة لويس عوض، دار الفكر العربي، القاهرة، 1968.

(16) · أدولف أبيا، الموسيقى والمسرح، ترجمة محي الدين عبد الحميد، دار المعارف، القاهرة، 1970.

الحركة والإيماءات والأداء الجسدي محوراً لبناء المعنى المسرحي، بينما يصبح النص أداة داعمة لا غاية مستقلة، مؤكداً على الطبيعة الديناميكية والتجريبية للعمل المسرحي.

وتبرز نظرية أرتو التجديد الجذري في المسرح الغربي، إذ اعتبر النص المكتوب عنصراً ضمن منظومة العرض، **«وركز على الإخراج والحركة والإيقاع والصوت والفضاء كعناصر أساسية لإنتاج المعنى المسرحي»**[17]. ويشير محمد الكغاط إلى أن هذا النهج يسمح **«بإبعاد الكاتب في العمل المسرحي، وتعويضه بالمخرج من أجل خلق لغة مختلفة ومتميزة عن لغة الكاتب المسرحي الذي يهتم بإنتاج المفاهيم، ويتيح القيام بتجربة الإخراج المباشر للموضوعات والوقائع والمؤلفات المعروفة»**[18].

يتضح من مجمل الطرح أن المسرح لم يعد مجرد فن يقوم على النص المكتوب، بل تحول إلى فضاء حي يتفاعل فيه النص مع عناصر العرض في علاقة تكاملية تؤكد على جماعية الإبداع وتعدد لغاته. فالتطور التاريخي للممارسة المسرحية أفرز وعياً جديداً يعتبر أن جوهر المسرح يكمن في التجربة الحية التي تجمع بين الممثل والجمهور داخل لحظة آنية وفريدة، حيث تتلاقى الكلمة مع الجسد، والصوت مع الحركة، ليغدو المسرح فناً ديناميكياً يتجاوز النص نحو الفعل الإبداعي المشترك القائم على الحضور والتجريب والتجدد المستمر.

خاتمة:

يبقى المسرح، أكثر من أي شكل فني آخر، فضاء للتجريب والتأمل، حيث تتقاطع الرؤى الفردية والجماعية لتنسج تجربة فريدة تتجاوز حدود الكلمة المكتوبة. إنه موقع للبحث عن المعنى وإعادة تشكيله باستمرار،

(17) · أنطونان أرتو، المسرح وقرينه (مسرح القسوة) ترجمة د. صلاح القصب، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1983.

(18) · محمد الكغاط، القراءة في المسرح المغربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1994.

حيث يصبح المتفرج شريكاً في صناعة الفعل الإبداعي، والممثل والمخرج أدوات لتجسيد الفكر والخيال في الزمن الحاضر. بهذا المعنى، يثبت المسرح مكانته كحاضنة للابتكار والفكر النقدي، ومختبراً حياً للغة الإنسان وإدراكه للعالم، جامعاً بين المتعة الجمالية والعمق الفلسفي، مما يجعل منه تجربة فنية حية، تتفاعل مع كل لحظة ومع كل متلقي، وتظل قادرة على إثارة التساؤل والتأمل والإعجاب.

المراجع

المراجع:

أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، الطبعة 2، مطبعة النجاح، الدار البيضاء.

Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Belin, 1996.

Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod, 1996.

Roman Ingarden, The Literary Work of Art, Northwestern University Press, 1973.

Peter Brook, The Empty Space, London, Penguin Books, 1968.

Hans-Thies Lehmann, Le Théâtre postdramatique, Paris, L'Arche, 2002.

مشهور مصطفى، عندما يتضاءل المسرح أو ينعدم، الطبعة 1، دار الفرابي، بيروت لبنان، 2007.

Roland Barthes, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964.

عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001.

Aristotle. Poetics. Northwestern University Press, 1447a.

Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. Paris - Belin, 1996.

جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

Meyerhold, Vsevolod, Meyerhold on Theatre, edited by Edward Braun, Methuen Drama, London, 1969

بيتر بروك، المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.

غوردن كريغ، فن المسرح، ترجمة لويس عوض، دار الفكر العربي، القاهرة، 1968.

أدولف أبيا، الموسيقى والمسرح، ترجمة محي الدين عبد الحميد، دار المعارف، القاهرة، 1970.

أنطونان أرتو، المسرح وقرينه (مسرح القسوة) ترجمة د. صلاح القصب، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1983.

محمد الكغاط، القراءة في المسرح المغربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1994.

*الصور من العرض المسرحي **«بورتريه»** من إخراج نورالدين الطويل

رباعية مجزرة الحمام

أحمد ظاهر

1

لليوم الثالث على التوالي تنزوي حزيناً في غرفتكَ يا حسن، ممداً كمشلولٍ على فراش الصوف الذي آثرتك به أمّك منذ دخلتَ كلية الحقوق في جامعة حلب، تشبك أصابعك العشرة على رأسك كأنك تكتم تلك الهلهولة التي انطلقت من فمها حين أخبرتها منذ أربع سنوات بقبولك في الجامعة، يومها سحبتِ الفراش الصوفي من النضيدة وقالت لك: نذرتُ أن أصوم ثلاثة أيام، وأهدّ النضيدة، وأشمط منها أعلى فراش لعيونك، اليوم صرت أم (الازداز) القاضي.

كان هدُّ النضيدة حدثاً عظيماً عند أمّك الشاوية، فالنضيدة لضيوف الفرح أو العزاء فقط، وهي رمز التفوق بين النساء فكلما علتْ علا شأن الأم بين أقرانها.

لم يُرفعْ الفراش من مكانه منذ عاد حسن وجه ذلك الصباح، بعد انتهاء امتحانات سنته الجامعية الأخيرة.

قال إنه مريض يشعر بالإرهاق بعد الجهد الذي بذله.

هدير القطار يرتفع في رأسه فيعصر فوديه بكفيه كأنه يريد من رأسه أن يلفظ تلك الحادثة التي بدأت حين ترجّل عند الفجر في محطة القطار عائداً من حلب إلى قريته التي تشاطئ الفرات من جهة الجنوب ولا تبعد عن مركز المدينة سوى بضع دقائق بالسيارة، يغادر القطار الذي وصل فجراً، يحمل رزمة الكتب التي ربطها بخيط متصالب، وعند بوابة الخروج، وقف ثلاثة رجال ضخام غلاظ يشبهون تماثيل الطاغية المنصوبة في الساحات العامة، يفتشون المسافرين، يقومون بذلك منذ حصلت تلك التفجيرات المجهولة التي استهدفت حافلات المسافرين في دمشق، توقف القطار فجراً، ترجّل منه ركاب الرقة متباطئين بعد أن نال منهم عناء السفر، حمل حسن حقيبته وكتبه متجهاً إلى بوابة الخروج، وقف في الطابور.

يا حسن المشبع بنصوص القانون الدستوري، المخدوع بعدالتها، يا حسن النزق، لماذا اعترضت على تفتيشك بينما كنت تقول للوحش الذي أمامك ساخراً:

إنها كتب، مجرد كتب لطالب جامعي وليست متفجرات، رد عليك يومها:

أنت واحد كلب.

سحبوك للسيارة مثل خروف برفقة أحد التماثيل، قادوك إلى مقرهم، صفعوك، شتموك بأمك، سخروا من مرافعتك القانونية الأولى وأنت تتلو عليهم حقوقك القانونية، ثم منّوا عليك أن أفرجوا عنك وقالوا: «احمد ربك أنها انتهت هكذا».

دخلت أم حسن الغرفة حاملة إبريق الشاي وجلست على طرف الفراش الصوفي بينما كان حسن الصامت منذ ثلاثة أيام، حسن الذي يوشك أن يتقيأ القهر وهو واجم يحدق بالسقف، أيقظه صوت أمه بعد أن صبّتْ له الشاي من شروده «مْنتَ على بعضك من جيت! خايف ما تتخرج وليدي!»

نظر حسن إلى أمه وقد طفحت روحه بطوفان من الانكسار، عيناه تغالبان دموعاً أبت النزول منذ تلك الحادثة:

- «يمااااه، وانكسرت بوابة الصمت».

- «ها وليدي...»

وارتمى رأس حسن إلى صدر أمه، تحولت رائحتها إلى فضاء واسع يستنشق منه عبق حلمٍ مكسور، يغصُّ بكلماته المخنوقة، يتقيأها كأنها حجر وهو يروي لها ما حدث له فجراً.

تحول صدرها لمأمن محروس من غيلان تطارده، ودموعها تنزل على شعره بصمت، تحيطه بذراعيها بعد أن عاد طفلاً ولا مكان يأويه غير هذا الصدر.

2

كان لا بد من رحلة صيد أخيرة قبل أن يلتحق حسن بوظيفته الجديدة كقاضٍ متدرب في حلب الهاربة حديثاً من الموت والحصار، ثلاث سنوات مرّت عقب التخرج حتى تحقق حلم أم حسن لكي تدعوه بسيادة القاضي بدلاً من /الازداز حسن/

البحيرة ساكنة والشاخوف يتهادى على لجين الماء، يجلس حسن مع صديق طفولته ابراهيم وبينهما صندوق من الخرطوش وكل منهم يضع بندقية الصيد إلى جانبه، بينما كان حمود صديقهم الثالث يجدّف نحو الحافة الصخرية العالية التي يلجأ إليها الحمام البري عند المغيب، قال حمود:

«يجب أن نصل قبل أن ترتمي الشمس، فالحمام يبدأ بالعودة إلى أعشاشه في هذا الوقت ويجب أن نكون جاهزين».

وصلوا الحافة وانتظروا أسراب الحمام العائد.

- «ليس الآن»، قال إبراهيم وهو ينظر لأعلى الحافة:

قليلاً ويجتمع الحمام.

حانت اللحظة، فتحوا النار من ثلاث بنادق صيد على أسراب الحمام الذي اتخذ من الحافة الصخرية ملاذاً، عشرات من الطيور الفضية تتساقط في الماء محولة فضية لونها إلى أحمر.

-«مجزرة»، قال حسن وتوقف عن إطلاق النار، لأول مرة يشعر أنه سفّاح وليس صياد حمام.

قاتلٌ أنت يا حسن، أيها القاضي الذي يقتل الحمام.

انتهت المجزرة، جمعوا الطيور المذبوحة في قاع المركب، قال حسن: خذوا حصتي، ويحرم علي الصيد من اليوم فصاعداً، قالها متكئاً بجسده النحيل على طرف المركب، لم يلحظ أحد دموعاً حبيسة في عيونه وهو ينظر لكومة الحمام الغارق بالدم.

3

في حلب، المدينة المكلومة حديثاً كما تقول جدرانها التي خمش الرصاص وجهها، يجلس حسن في مكتبه، ينظر بوجوه المراجعين، عيون مكسورة، وظهور محنية، وكلام كثير تكتمه الصدور، لكن ضجيجه أعلى من أن يُحتمل.

قبل انقضاء سنة التدريب الأولى تدخل سيارة جيب عسكرية إلى ساحة القصر العدلي، ينزل منها ثلاثة يشبهون التماثيل الذين يعرفهم حسن جيداً.

- «المعلم يريدك»، جملة نطقها رئيس الدورية، تختصر قصة طويلة مكررة تمتد على مساحة البلاد.

لا تسأل يا حسن عن السبب، هنا أنت تخالف لا منطق القصة، قصة آلاف قد سبقوك إلى نفس المصير، ربما كلمة خرجت منك ودوَّنها أحدهم ليثبت محبته للوطن، ورقة بيضاء يكتب بها أحدهم ما يشاء كافية لمحو اسمك من قائمة المواطنين الأخيار، أو ربما لاحظتْ عينٌ ما تعاطفك مع الرجل الذي روى لك كيف أعدموا ولده بالرصاص حين خالف منع التجول أثناء بحثه عن الخبز، في بلاد اللا يهم لا تبحث عن المهم يا حسن، النتيجة واحدة، مجرد ورقة بيضاء سوّدها أحدهم ستنقلك إلى برزخ الغياب.

4

حتى روحك انطفأت هنا كما جسدك يا حسن وأنت ملقىً منذ سنوات في زنزانة معتمة مع كومة من رجالٍ يشبهونك بشحوبهم، وقصصهم وأحلامهم المهشمة، هياكل عظمية تسترها أسمال بالية، وعيون غائرةٍ في محاجرها تبحث عن اللاشيء في أيام يستوي فيها الليل والنهار.

كنتَ تعرف الليل فقط حين يفتح الحارس الليلي نافذة السقف الحديدية التي تشبه كوةً لعنبر قذرٍ في سفينة قراصنة تائهة.

يُطلُّ بوجهه المتحجّر من تلك الفتحة، يحييكم ببصقة، كنت تسميه جلاد السقف، تقول لشركائك: تكمن مهمة هذا الكائن بجلد أرواحنا ببصاقه وشتائمه، إنّه يأخذ حصته من أرواحنا كما يأخذ غيره حصته من لحم ظهورنا.

الحسنة الوحيدة لجلاد السقف إنه حين يفتح تلك الكوة، يتظاهر حسن بالنوم، ويترك فتحة في البطانية يرى فيها جزءً من السماء بقدر ما يتيحه الفراغ في تلك الكوّة.

هذا الصباح نسيَ جلاد السقف إغلاقها فكانت نصف مفتوحة وهي تستند على عارضتي الحديد.

حدثٌ عظيم هذا اليوم، الجميع ينظر لجزء السماء الذي تسرّب لعيونهم الجائعة لتلك الزرقة، غفلة الجلاد صنعت هذه المعجزة، السماء اليوم تشبه بضاعة مهربة من تلك الكوة.

عصر ذلك اليوم استيقظ الجميع من قيلولتهم على صوت خفقان أجنحة فوق رؤوسهم، تلاقت الأعين المذهولة وهي تعاين عن يقين حمامة جاء بها القدر من نافذة السماء تلك.

قال أحدهم: معتقل جديد، ضحكوا إلا حسن وقف قائلاً: باسم الشعب العربي في سورية قررت أنا القاضي حسن إطلاق سراح ابنة السماء.

تعبتِ الحمامة، أمسك بها حسن، وطلب إلى الجميع أن يصنعوا بأجسامهم هرماً للوصول إلى فتحة السقف، تسلق حسن الهرم البشري ممسكاً بالحمامة الفضية، عبرت كفّاه النافذة، أطلق الحمامة نحو السماء.

تلك الليلة يا حسن رأيت نفسك وحيداً في باحة المعتقل ذات الجدران العالية، وسربُ حمام بريّ يحلّق فوق رأسك، طار حولك طويلاً، وهو يصنع دوامة من مئات الطيور، ثم غادرك متجهاً نحو دياره البعيدة، قرب بحيرة ذات ضفاف صخرية شاهقة.

رباعية الخنجر

أحمد محمود المصطفى

الذبح

لمع نصل الخنجر بيد عبود الطافش، رشق الوجه الحنطي بغضب، خطف البريق بصر ذهيبة، صرخت بتأوه ممطوط:

يا يما ذبحتني.

تردد صدى الصرخة في الحارة، في فناء البيت الطيني، نداوة العرق تشجر كل الأعضاء بالحركة.

كانت الطعنة الأولى سباقة إلى خاصرتها، أخفت ذهيبة عينيها بيدين مرعوبتين، الشرايين تضخ الدم، قاومت الصراخ الحاد المفجوع، المصلوب على عتبات قباب القرية الحزينة.

أما الطعنة الثانية فاستباحت أطراف قلبها الخفوق، ولولتْ.. الدم يتدفق.. يسيل.. يقطر.. يتخثر.

تحدت الطعنة الثالثة بروز الثدي فالتهمت حلمته الخمريّة، واندسّ في اللحم الطّري، تمزقت الثياب، نفرت قطرات الدم سيلاً صغيراً، تتحدد معالم الجريان على الثياب الزاهية، والخنجر يزداد عربدة وعنفاً.

العيون يفجرها الفزع، يشرط جفونها بقسوة دامية، العويل يفرقع الصمت الرابض على البيت، الطعنات تتالت هاطلة بشراسة، تزخُّ على الجسد المتكور، العيون مبهورة، تلحق كل الجهات والأشياء، والخنجر لا زال يروّض المناطق الثائرة الخصيبة من الجسد، ممزوجاً بالأنين المتزاحم في الحلق، متناغماً مع الاستعطاف.

الاستغاثات تزرع الزمن بورود مدماة، صرخ طفل.. مرّ غراب.. ثار عجاج مجللاً قرية الفاطسة.

الثور

البكاء الملفع بالخوف ينفرط في هذه اللحظة، كعقد على صدر جنية، الدم يصبح صباغاً بلون الجثة، يرسمها لوحة فنية، وذهيبة وجه معجون بالحنطة وشقائق النعمان، يتوسطه النصل المدهون بالدماء اللزجة.

ملأ عبود الطافش فمه بصاقاً، قذفه باتجاه العينين المطفأتين، وقد استحالتا إلى كرتي زجاج شفاف.

تفو.. تفو.. موتي يا نذلة.

أعصابه أطناب خيمة، مرّت عليها مزنة مطر، جسمه حقل جاف يستعر بالنيران، أنفه يفح الحقد، يهدد، الغضب يتناسل، وعيون الطافش ذئاب صغيرة، الآن هو ثور هائج يجأر، يحفر الأرض بأظلافه القوية، يثير زوبعة عجاج، يدور حول الجثة، يستشيط، ينتخي منتشياً بأهازيج التأييد، يقرفص على جرن حجر، الزبد يحفُّ فمه، حلقة صار دهليزاً معتماً.

الأوباش

الثرثرة والهمس يعطران مساءات قرية الفاطسة، عن سر دفين في حياة ذهيبة، الأوباش لا يرحمون، وقلب ذهيبة محظور عليه التفتح والتبرعم، والحب.

تردّدت في أركان رأسه الاستغاثة الهاربة: آه يا ويلي.

دفن عبود الطافش رأسه بين يديه، والشمس ماسة حمراء متوهجة، تغمر أشعتها قرية الفاطسة.

في عز الظهيرة حدث الذبح، قيل إن عبود الطافش رمى عقاله وقرر غسل عاره أو يهجر الديرة، هذا ما أكده المقربون إليه، ثم غمزوا:

يا أخي امرأة ملعونة تخون زوجها.

الله يستر على عرض الناس ما لنا ولها.

ظل الأوباش في القرية يربطون الفتيل، يحكمون الشّد، يقربون النار عليه، ولما انفجر الديناميت كانت شمس الأصيل تغسل جسد ذهيبة بأشعتها.

تضمه بحنان أبديّ، خنجر يغمد في جسد مثل كتلة الثلج، قلب كورد الزعفران يشذب.

أوباش مثل وطاويط الليل تثرثر، وكالمجنون صرخ عبود بالناس:

ألقوها للكلاب فهي زانية...

جاء الصوت منفرداً، محشرجاً:

سأقطع... فهل عجزت عن ضبطه؟

اقتحم الصوت المرعب الوجوه المعفرة بالدهشة، أخفت النسوة وجوههن بالأيدي خجلاً، فقد قال عبود عن امرأته القتيل كلاماً مقذعاً.

همس رجل مسن:

الله يسترنا من المغطيات...

دفن أحدهم رأسه كاليقطينة الهرمة بين الحشد:

يا سخام راسك يا عبود الطافش.

احتد آخر يبدو عليه أنه ذو رجال:

لماذا لم يذبح غريمه؟

وساد ذهول مطبق، ثقيل، جثم على الصدور كابوساً خرافياً.

الهروب

ذبح ذهيبة صار حديث القرية والسهرات، الطاحونة والدروب، ففي قرية الفاطسة خيّم خوف وتجمهر همسٌ، والقلوب تدق، سرت الوساوس إلى نفوس الناس، وهم يبحرون في محيطات عفنة.

النساء يحذرن الوقوف على حدّ خنجر، عبود الطافش يتحرك في دائرة مشرشة بالقيل والقال، يسترجع ماضٍ تحطّم، فانهار في دماسة ليل أخوث.

أرفض أن تركّب لي قروناً... أنا رجل.

...

امرأة حيزبون قالت: حلال على عبود برهن عن شرفه.

فرّ عبود الطافش منذ تلك اللحظة بعيداً عن أنظار الدرك، صار اسمه الفراري.

أحد الحضور رفس الوجوه بنظرة كسلى، برم شاربيه بقوة ثم تنحنح:

شوباش، عبود الطافش الآن يحق لك لبس العقال.

أردف شاب ملتحٍ:

عبود الطافش فحل.

أم عويشة، رفيقة صباها، ناجتها بغفلة من الأوباش:

العذاب يا حنونة من أجل أن نحيا حلو.

أعرف أن كثيراً من نساء قريتنا يبغضنك، لكن أن يتهموك بما أنت منه براء فهنا المصيبة.

اعترفت سارة بنت الجيران:

الله يرحمها كانت حبوبة لم تؤذِ أحداً.

قالت فطيم:

كانت المرحومة خشنة لمّت سيبة ابن طافش.

في آخر قرية الفاطسة تناثرت كلمات عجوز مربوع القد اهترأ مع الأيام، لم يسمعها أحد، وأصدر شيخ الجامع فتواه الأخيرة:

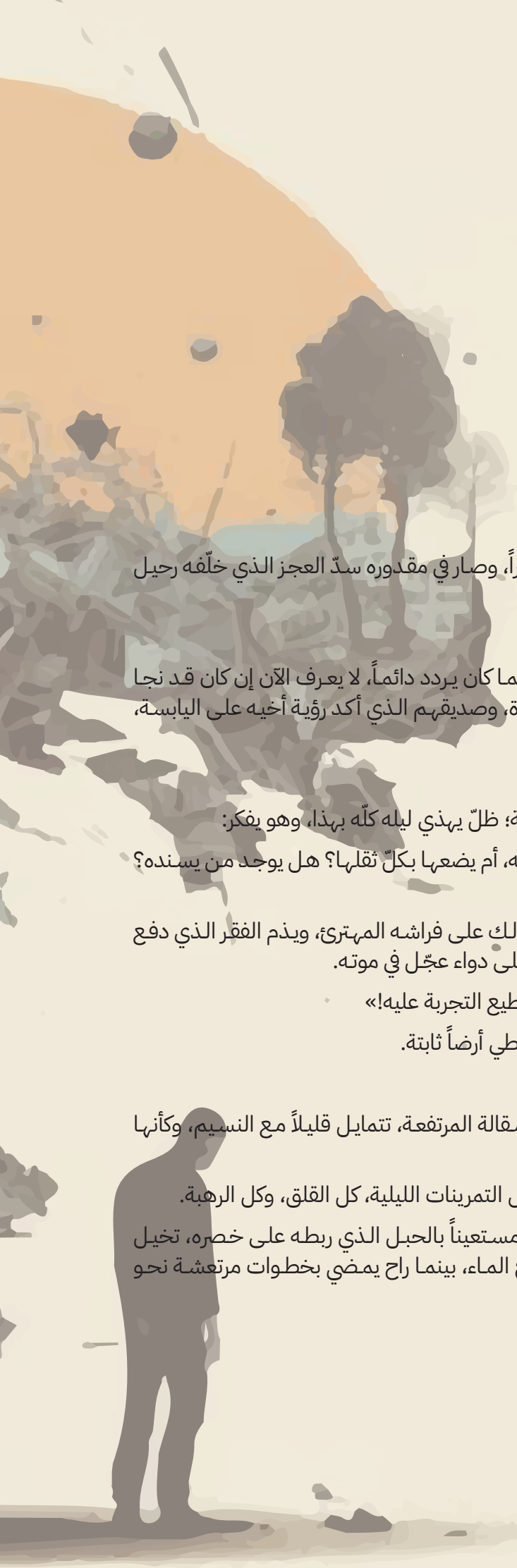
يا ناس هذه تُرجم ولا يُصلى عليها ولا تُدفن في مقبرتنا.

فزيارة قبرها إثم.

سرت فتوى الشيخ في كل الديرة، ومن يومها لم يجرؤ أحد على زيارة قبرها، وظل عبود الطافش ينفش ريشه كالديك متقبلاً التهاني بابتسامات قاسية... مرّة....

الرقة 1978

أحمد محمود المصطفى (1952–1983، الرقة، سوريا) توفي في حادث سير بين تل أبيض والرقة، ولم يسعفه العمر إلا لنشر مجموعة قصصية يتيمة بعنوان (الخناجر).



ثبات..

غفران طحان

وهل نحتاج دوماً إلى أرض ثابتة نقف عليها؟!

مع إجابته هذه، استطاع أن يحصل على ذلك العمل أخيراً، وصار في مقدوره سدّ العجز الذي خلّفه رحيل أخيه الكبير الذي كان المعيل الوحيد لهم.

اختار أخوه الهجرة غير الشرعية للنجاة من هذه البلاد، كما كان يردد دائماً، لا يعرف الآن إن كان قد نجا مع من نجَوا، فالقارب المطاطي غرق، ونجا منه ابنا الجارة، وصديقهم الذي أكد رؤية أخيه على اليابسة، بينما أكد الشابان «ابنا الجارة» أنه قد غرق.

الخطوة الأولى يجب أن تكون واثقةً ثابتةً، وإلا ستكون النهاية؛ ظلّ يهذي ليله كلّه بهذا، وهو يفكر:

هل يضع القدم اليمنى أم اليسرى أولاً؟ يهبط بأصابع قدمه، أم يضعها بكلّ ثقلها؟ هل يوجد من يسنده؟ هل يحتاج إلى أن يكون سريعًا؟

لم ينم، ظلّ مشغولاً بآليّة الوقوف على السقالة، يجرب ذلك على فراشه المهترئ، ويذم الفقر الذي دفع والده قبل وفاته إلى بيع جميع الأسرّة في المنزل ليصرفها على دواء عجّل في موته.

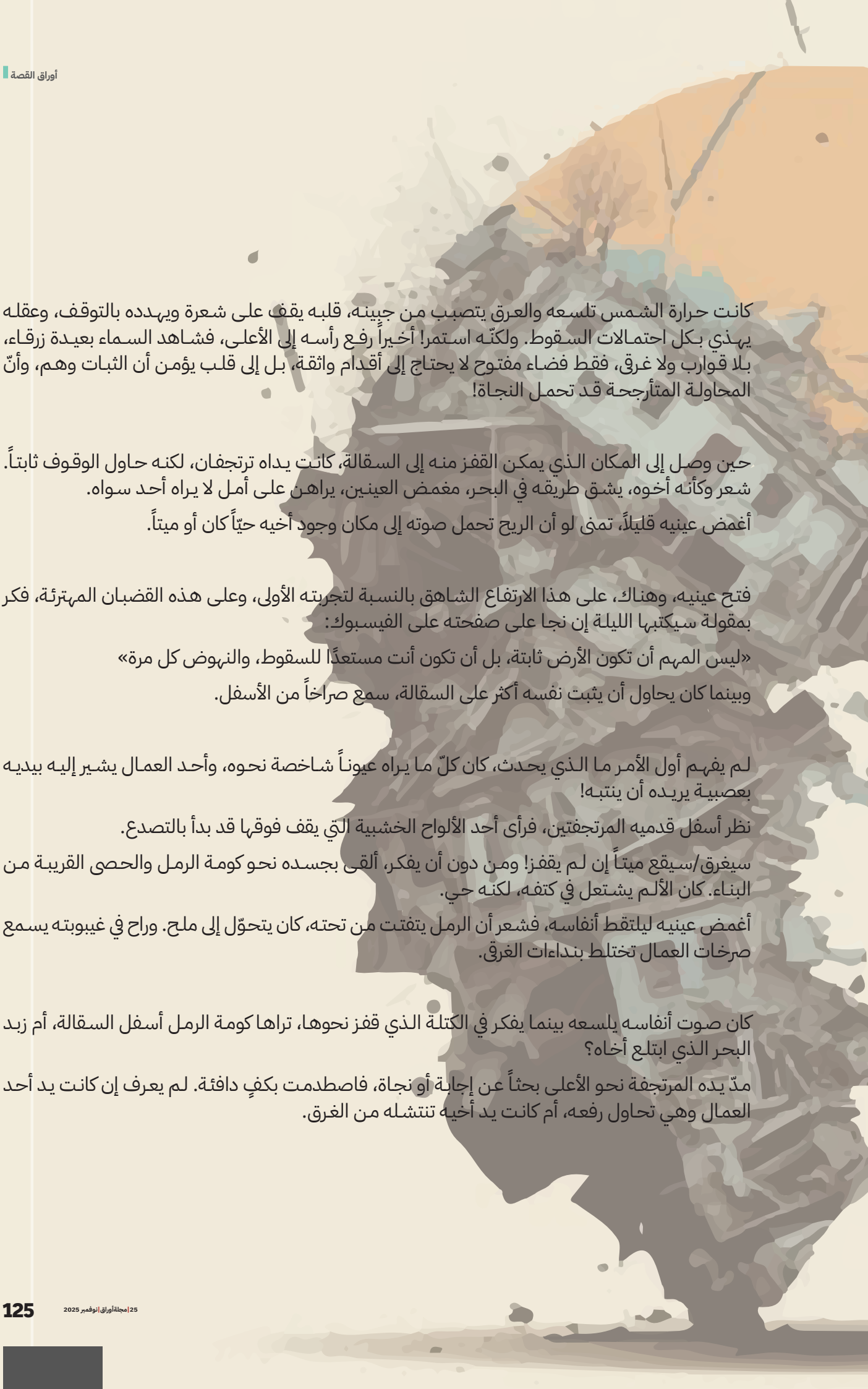
كان يردد: «لو أن هناك سريراً واحداً، أو أيّ شيء مرتفع أستطيع التجربة عليه!»

فكّر: ربما لو أن أخاه تدرب أيضاً، لكان وجد في القارب المطاطي أرضاً ثابتة.

في الصباح، كان أول الواصلين إلى الورشة. وقف يتأمل السقالة المرتفعة، تتمايل قليلاً مع النسيم، وكأنها تسأله: «هل أنت مستعد؟»

شدّ قبضته على الحبل المربوط بجانبها، وحاول أن يتذكر كل التمرينات الليلية، كل القلق، وكل الرهبة.

«القدم اليمنى أولاً» همس لنفسه، ثم راح يتسلق البناء مستعيناً بالحبل الذي ربطه على خصره، تخيل أخاه يمسك بحبل مثله ويتمسك بالقارب مقاوماً أمواج الماء، بينما راح يمضي بخطوات مرتعشة نحو السقالة.



كانت حرارة الشمس تلسعه والعرق يتصبب من جبينه، قلبه يقف على شعرة ويهدده بالتوقف، وعقله يهذي بكل احتمالات السقوط. ولكنّه استمر! أخيراً رفع رأسه إلى الأعلى، فشاهد السماء بعيدة زرقاء، بلا قوارب ولا غرقى، فقط فضاء مفتوح لا يحتاج إلى أقدام واثقة، بل إلى قلب يؤمن أن الثبات وهم، وأنّ المحاولة المتأرجحة قد تحمل النجاة!

حين وصل إلى المكان الذي يمكن القفز منه إلى السقالة، كانت يداه ترتجفان، لكنه حاول الوقوف ثابتاً. شعر وكأنه أخوه، يشق طريقه في البحر، مغمض العينين، يراهن على أمل لا يراه أحد سواه.

أغمض عينيه قليلاً، تمنى لو أن الريح تحمل صوته إلى مكان وجود أخيه حيّاً كان أو ميتاً.

فتح عينيه، وهناك، على هذا الارتفاع الشاهق بالنسبة لتجربته الأولى، وعلى هذه القضبان المهترئة، فكر بمقولة سيكتبها الليلة إن نجا على صفحته على الفيسبوك:

«ليس المهم أن تكون الأرض ثابتة، بل أن تكون أنت مستعدًا للسقوط، والنهوض كل مرة»

وبينما كان يحاول أن يثبت نفسه أكثر على السقالة، سمع صراخاً من الأسفل.

لم يفهم أول الأمر ما الذي يحدث، كان كلّ ما يراه عيوناً شاخصة نحوه، وأحد العمال يشير إليه بيديه بعصبية يريده أن ينتبه!

نظر أسفل قدميه المرتجفتين، فرأى أحد الألواح الخشبية التي يقف فوقها قد بدأ بالتصدع.

سيغرق/سيقع ميتاً إن لم يقفز! ومن دون أن يفكر، ألقى بجسده نحو كومة الرمل والحصى القريبة من البناء. كان الألم يشتعل في كتفه، لكنه حي.

أغمض عينيه ليلتقط أنفاسه، فشعر أن الرمل يتفتت من تحته، كان يتحوّل إلى ملح. وراح في غيبوبته يسمع صرخات العمال تختلط بنداءات الغرق.

كان صوت أنفاسه يلسعه بينما يفكر في الكتلة الذي قفز نحوها، تراها كومة الرمل أسفل السقالة، أم زبد البحر الذي ابتلع أخاه؟

مدّ يده المرتجفة نحو الأعلى بحثاً عن إجابة أو نجاة، فاصطدمت بكفٍ دافئة. لم يعرف إن كانت يد أحد العمال وهي تحاول رفعه، أم كانت يد أخيه تنتشله من الغرق.

كتاب الخسارات

عيسى الشيخ حسن

1

ونحن صيادو مجازات، لا نستعدي الظبي حتى يشرب الماء، ولا نستمرئ اللقمة حتى نقسم حصّة الغائبين، لنا ما لهم وليس عليهم ما علينا، ولا نربك العابر حتى يعلن اسمه، ويسمّي ضيوفه، ويحسو معنا الحسوة الأولى.

*

نشدّ وثاق الجملة الاسميّة، وننصّب كان وأمسى أميرتين، لا مبتدأ ابتدأنا به، ولا خبر جاء من الجبهة الغربيّة، والمجازات تعدو خلف الطرائد الخائفة. كلّما نبت عاشقٌ في أرض الحيلوان خطفته الحطّابات، وخبّأنه في «كاراتهنّ» والبريّة ظرف مكان، والربيع زمانها، والشوايا العاشقون أخرجوا نایاتهم، ودموعهم، ولا مراييع في الجبهة الغربية، ولا حسوة واحدة، لنملأ النايات بأحزاننا الصغيرة.

*

المجازات هناك، قال جدّي الذي تركنا وذهب إلى تلّة عالية، فهرولت إلى حيث أشار، وسمعت شجرًا ينوح، وسمعت أجراسًا لا تحملها المراييع، فخفت، ولكنّي تتبعت أصابع جدّي النحيلة، هناك ماء وعشب و«كعّوب" وراعٍ غافٍ، و«حيايا" خضراء تركض في الربيع، وقال جدّي خذ مجازاتك، فخفت، وقلت لأرض المبتدأ، لا أريد الخبر مفردًا، أريد مجازًا خفيفًا، أغمسه بالحبر، وأنشّفه بالشجر الباكي.

*

وقال لي جدّي: حين تلمّ خساراتك، فستغنم مجازًا عاليًا، وأرضًا تشبه البريّة التي تركناها هناك، وأصدقاء يتصالحون بينهم، ويتصالحون معك، وجملًا اسميّة صالحة للموت في فخاخ النواسخ، ستجد «الكمأة» بعيدة عن عيون الحطّابات، والسماء قريبة. ذلك مجازك، فلا تكن طمّاعًا، واغرف غرفة واحدة واشرب، وخذ مجازك، واسقِهِ، واذهبا معًا حيث أمّك.

*

وقال لي حين تغيّم في «أم الفرسان»، وتهبط الغيمة وتحتضنك فتلك هي، وقال لي: وأنت هناك، يجب أن تنتظر، ويجب أن تلتمس الغيمة في كلّ ريح، والنجمة في كلّ ليل. وحين تمطر فخذ مجازك والعبا تحت المطر.

2

ونحن نُجّار خسارات، تركنا الشمال على حاله، تركنا «دبس العنب" على ظهور الدوابّ، والعجاج يركض وحيدًا في الطريق إلى «ماردين". ثلاثون يومًا تغيب لنا الشمس في الحماد، ثلاثون ليلةً تشرق لنا الشمس في الحماد، نُمرّي الشوق بالنّعاوات الخالدة نشعل نار القبائل في الطريق، والطريق إلى حلب بعيد.

*

على «بير حمّود» وقفنا، غرفنا بالدّلاء ماءً موحلًا، سقينا الإبل، وشربنا أيضًا، وذبحنا غزالًا تائهًا، على «بير حمّود" قلت لجلجامش الذي فيّ: اترك الذنب هنا، ارمه في البئر، ولا تأخذه معك إلى المدينة، نساء المدن لا يحفلن بالنادمين، نساء المدن لا يحفلن بالفقراء، ادهن شعرك بالشحم، افرك عينيك بالبرق، واترك «أنكيدو" هنا، في «بير حمّود، البير الذي تغشاه الجنيّات في الليل والبدويّات في الربيع، وأنت منذور لبنات المدينة

3

ولا عرّافة نشّفت الزيت على جبيني، ولا عرّافةٌ أطرقت على الحجارة المنثورة أمامي، ولا عرّافةٌ حفَنت لي بيديها من الدلو الكبير، ولا غزلان تثب أمامي في ذلك الربيع بيادر.

السحب في السماء كامدة، ولم تمطر. الشمس «جرجرٌ كبير"، مشت قليلًا جهة الشام، ولم

تمطر. حتى السّخال التي ركضت نحو التلاع، لم تعد تفكّر بالوثب. لو أنّ المرياع تريّث قليلًا، لعاد القطيع كلّه إلى الديار، لو أنّ الراعي استلّ «زمّارته» من الخُرج، لغنّينا، وبكينا على الغائبين، الغائبين حديثًا على الأقل.

4

عيناكِ خرزتان، أرى خيط البكاء بينهما، أرى خيط الضوء. لا تنظري إليّ هكذا، أنكيدو الوغد تركني وحيدًا، أنكيدو الوغد يتركني لخلودٍ قاسٍ، وغابة من دون شجر، ولا سباع. ولا أجمة صغيرة، أبني فوقها «فيلّا» صغيرة، كمَلكٍ يقلّم الذكريات، ويسردها على «الخرابات» الخالدة، مثل شجرة شوك، مثل بركة ماء ضحلة. أترك لعينيكِ المشهد عامرًا بالأسئلة، الأسئلة التي لم يعد مجديًا الإجابة عليها.

5

ولا تغنّي لي «الميمر"، ولا «تتحسّفي» بعد كلّ «نايل" في الطريق إلى حلب.

يجب أن نعبر الفرات، نلكز الدوابّ أوّل «الغبشة»، نريحها عند «مسكنة، ودير حافر» ونتفقّد ليرات الفضّة، في «صرر العجائز" لا تغنّي لي. أخاف أن أعود إلى «بير حمّود»، وأجثو فوق أنكيدو وأقتله مرّة أخرى.

6

كيف أفلتت كلّ هذه الذئاب من دمي! كيف؟ قلتُ للموت: اتركني قليلًا، فاستجاب! كيف أقنعت الجنيّات أنّي لست أنكيدو، والحيّات تثقب جسدي في «بير حمّود»، وتشرب دمي الدافئ، كيف ذهبت إلى حلب، وخلفي ندم صغير، وخطايا جعلتني أميرًا للحرب. راياتي مدوّنة العجاج، أغنياتي «نعّاوات" حفظتها من «حبّابات» تركن أوشامهنّ الجليلة في الطريق إلى ماردين. المراييع الآن تنشقّ عن القطيع، السّخال أنجبت سخالًا، والعجاجة، ترقص «المولوية" وحيدة، في ظهيرة الأمم المتعبة، وعيناك خرزتان، وجهك قمرٌ من «حِنّاء"، والهباري الطويل، يمشي مع «العصريّة»، شمسًا بشمس، وفراتًا بفرات، والطريق إلى حلب

ب

ع

ي

د

7

ثمّ إنّك لم تُعدّي لي الفطور، ولو أنّك قدمت لي «صحن الخاثر»، لما رحلت هذا الشتاء، ولو أنّكِ صنعتِ لي «دُرم الزبدة»، لما رسمت الحنين بخيوط «القنويش»، ولو أنّك قلت لي فقط: شـ مودّيك بهالبرد، لفرحت، وانتابني دفءٌ قليل، كلّ الخاثر كان لأنكيدو، كلّ أغطية «الجودل" الباردة، و»طعمة الجيران"، و «البُرّة،" و «خرجيّة" المدرسة، أنا أنكيدو أيضًا يا أمّي، وقالت لي العرّافة

وقلت لجدّي: «ما ني غالي عليك؟" فقال مبتسمًا: الغايب حتى يعود، والمريض حتى يشفى، فغبت، ومرضت.. وأنت «تحصّصين» غيري بالفطور

8

أنا بردان يا أمّي، بردااان.. غطّيني، أنا مرضان أيضًا، المسي رأسي كما كنت تفعلين، اقرئي رُقياك البسيطة. منذ ربع قرن

وأنا أقول: «يا يمّة»

كلما:

خفت، تألّمت، استغربت، بكيت، اندهشت، تعبت، ضحكت، انتشيت، خبت، عرفت، خسرت.

أقول: «يا يمّة"

بهاء سكت قويّة

فأحسّ بك تأتين

وأعاتبك

ربع قرن، بعشرة آلاف فطور

لا شاي بالقرفة، لا زبدة، ولا خاثرك الشايط

أنا «جلجامشك" الذي هرب من الخلود

أنكيدو الذي هرب إلى البئر

وأعرف أنك تقولين «يلعن أبو الجنيّات»

ولكنّي الآن مرضان

والطريق إلى حلب بعيد

تمرُّد

سمية الاسماعيل

فتحتُ صفحات روايتي الجديدة، لم يُمهلني، قفز بهندامه الذي اختاره من بين كلِّ أرديته التي ألبسته عبر الأحداث التي مرّت.

تراجعتُ خلفاً متحاشياً حركةً مباغتةً منه تغزوني علامات الدّهشة، ثم بحركة لا إرادية مني أغلقتُ الكتاب، لكنه كان قد استقر على حرف الطّاولة مرخياً ساقيه للأسفل يؤرجحهما بطريقةٍ مستفزةٍ وقد علتْ وجهه ابتسامةٌ ساخرةٌ.

«أعرف أنكَ لم تحبّني، رغم أنني صنيعتُك. هل أنا من وُلد شرّيراً، أم أنت من جعلني أرتكب تلك الجرائم؟ ألا تخاف أن أقتلك؟»

تبدّلتْ ملامح وجهه بسرعةٍ، أحسست فعلاً أن يديه بدأت تتطاول باتجاه عنقي.. لا أعرف كيف تفاديتهما، وجدتني أقفز مبتعداً، وكأنّني على وشك تصديق ما يحدث.

عدتُ أدراجي برباطة جأشٍ ساخراً من نفسي، «لقد كنت على وشك التّصديق، يا لحماقتي». استلقيت على كرسيّ الدّوار ثانيةً، فما كان منه إلا أن بدأ بتدويره ملحّاً بسؤاله:

«لمَ خلقتني إن كنتَ ستكرهني؟ إنني نادم على كل ما فعلته، ولكن كيف سأكفّر عن ذنبي وأنت لم تعطني الفرصة لذلك. تُسيّرني كيف تشاء، ودائماً يلقون باللوم عليّ.. لقد صيّرتني مجرماً، هل كنت سأكون كذلك لولاك؟»

نهض من جلسته واقفاً، مدّ يديه إلى رفوف المكتبة، واستخرج روايةً من رواياتي القديمة، فتحها ونادى:

«إبراهيم! تعال! تعال».

وضع إبراهيم حقيبته الطّبية جانباً، خلع نظارته وفرك عينيه، محدّقاً بي تارةً وبمراد تارةً أخرى:

«عفواً، هل أعرفك؟ ناديتني باسمي وهذا يعني أنك تعرفني، ولكنني لا أتذكر أنني رأيتك سابقاً».

ثم صوّب نظرته المتسائلة إليّ:

«هلّا عرّفتني به؟»

لم يدع مراد فرصة لي لتقديمهما لبعضهما.. انحنى بحركة مسرحيّة، قائلاً:

«سيدي البروفيسور، منقذ البشرية، الرجل الصالح الأنيق». ثم اعتدل ماداً يده للمصافحة، «أنا مراد، قاتلٌ مأجور، هل سمعت به سابقاً؟»

جفل إبراهيم لدى سماعه كلمة «قاتل»، انعقد لسانه عاجزاً عن النّطق، بينما راحت عيناه تستجديان توضيحاً.

«لا، لا تخف! لن أقدم على فعلٍ جديدٍ، لكنني كنت فقط أعاتبه، لماذا لم يجعلني مثلك».

وقبل أن يعطيه فرصة للإجابة، بادره:

«حسناً، انتظِر»

قفز من جديد وأخذ روايةً أخرى، أمسك بإحدى الشخصيات يجرّها، كانت تحاول جاهدةً الإفلات منه.. لكنّه لم يدعها حتى اطمأنّ لخروجها من بين دفتي الكتاب ثم بادر بتقديمها:

«سناء، فتاة الإعلان، الجميلةُ الفاتنةُ هيفاءُ القدّ، غادة تختال كالأميرات القادمات من بلاد السحر. طبعاً.. ستكون حبيبةً لكابتن، أو طبيبٍ، أو مهندسٍ أو.. أو.. لكنها لن تكون يومًا حبيبتي، ببساطة.. لأنني قاتل. أما أنا ولأنّني من بيئةٍ وضيعةٍ، ليست لديّ الفرصة لأكون مهندساً أو طبيباً».

نظَرتْ إليه شزراً، مطّت شفتيها تبرّماً ثم فتحت حقيبةً صغيرةً، استخرجت منها مرآة وبعض المساحيق وراحت تعدّل ما بهتَ من أصباغ وجهها.

«لقد استنكَرتْ عليَّ الحبّ لأنني، كما قالت، بلا قلب؛ فكيف لمجرمٍ بلا قلبٍ أن يعرف الحبّ؟»

تهاوى أرضاً، تكوّر جسده، أسند رأسه على ركبتيه ودفن وجهه بكفّيه وبدا صوته يعلوه نشيجٌ مر:

«أحببتها بجنون، قلبي كان يرفرف كعصفور عندما ألمحها في الحي. كانت تعني لي كل شيء ولم أكن أعني لها شيئاً. كانت كل وجودي، ولم أكن موجوداً في حياتها. لقد فضّلت عليَّ ذاك المخنّث. هذه

المرة فقط أحسستُ أنّني أريد أن أكون قاتلاً!»

انتفض من جلسته، مسح دموعه، فليس لمثله أن يبكي، واتّجه إليَّ ثانيةً:

«كل شخصياتك الأخرى كانت طيّبة، كلها حازت على إعجاب القرّاء.. حتى فتحية، وعماد، كانت شرورهم قابلة لنيل الاستعطاف، وحدي أنا صرت مكروهاً، منبوذاً، أسمع عبارات اشمئزازهم واحتقارهم ولا أملك حتى حق الدفاع عن نفسي».

عيناي تجولان معه وهو يتحرك فوق طاولتي كأنّه على خشبة مسرح ينتظر تصفيقاً من الجمهور على أدائه المقنع. لقد جعلني أشفق عليه، وقد كنت فعلاً أفعل، حتى بتُّ ألوم نفسي، بادرته:

«لماذا تظنُّ أنّني أكرهك؟ أنت أكثر الشخصيات التي أحببتُها، لذلك صرتَ أكثرها إقناعاً وأكثرها وقعاً على القارئ. أتظن أنني لم أقلق عليك في كل مرّة كانت يدي تمسك اليراع لتخطّ الأحداث التي تعيشها؟ حُزنُ قلبي كحزنِك حين أحببتَ وخُذِلتَ. كم تسلّلتُ نهارًا، خلسةً من نفسي لأمسح ما سطّرتُهُ في ليلٍ خشية إرهاقك. قد عرفتُ مسبقًا أنك ستأتي يوماً نادماً على ما قلتَهُ أو اقترفته في لحظة جنون، لكن هذا ما كان. هَبْ أنكَ أصبحت شخصيّة مشهورة، ستتهافت الأقلام كتابةً عنك، لذلك هوّن عليك».

«من قال لك أنّني أهتم! كنت أريد أن أعيش معها حياةً بسيطة، كنت أريدها أن تحبني فقط»

احتدم النقاش بيننا ثانية، علا صوت اعتراضه واحتجاجه، ومن ثم نحيبه. بدأت شخصيات رواياتي تخرج من بين الصفحات تباعاً وتتجمع، أعينهم تبعث نظرات الإشفاق على مراد وتغرقني بنظرات لوم وعتاب.

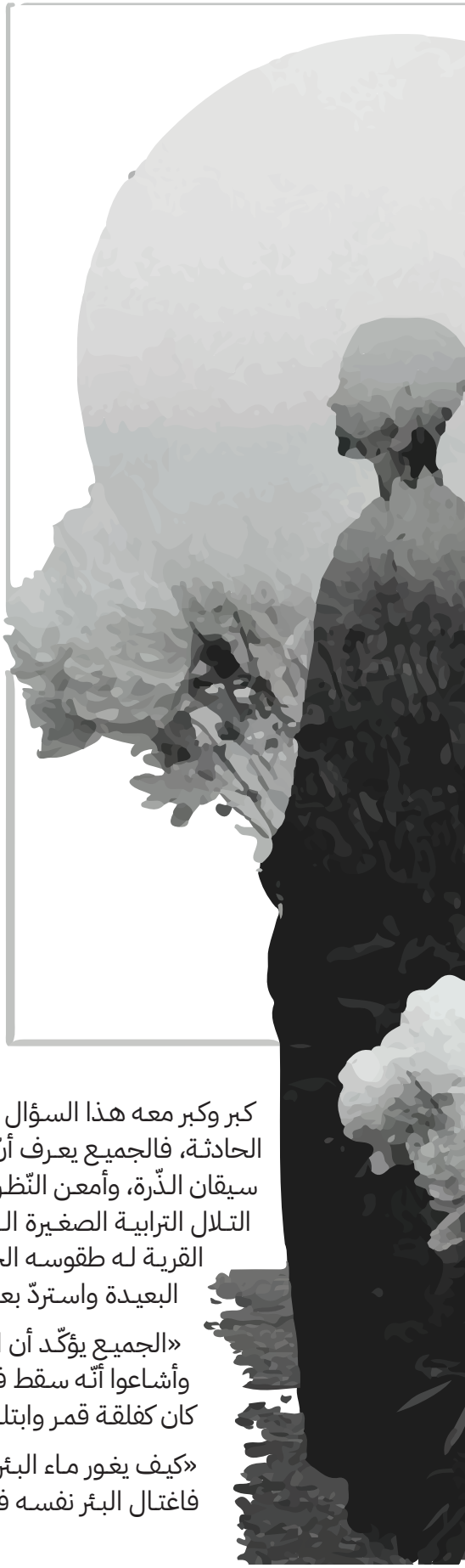
أحسست ولأول مرة أنني لم أعد أملك السيطرة على الأمور والشخوص، وأنا الذي كنت أتلاعب بهم وبوقائعهم بقلمٍ مطواعٍ بين أناملي مستسلماً لكل ما تمليه عليه بنات أفكاري.

ما بالهم يحدّقون؟

«هي، هي! ماذا.. ماذا تفعلون؟ ابتعدوا! ابتعد.. لاااااا..»

البئر المسحورة

جميل إبراهيم صالح



دعك عينيه بقوة وأقفل الباب الخشبي خلفه فبانت تباشير الصبح على البيوت الطينية القليلة والمترامية على أطراف القرية وهي تغفو بأمان في الصباحات الندية. دلف صوب الطريق المؤدية إلى الحقول فلاحت له الدروب المتربة موحشة خالية من سالكيها. تخيلَ يوم كانت القرية تعجّ بالفلاحين المغادرين إلى الحقول والملوّحين بأيديهم بالتحية كلّ صباح، مهللة وجوههم بالبشر، ينشرون الفرح حولهم، فتزدان الأرض بالخضرة والنماء تحت أيديهم، قبل الذي حدث منذ أعوام مرّت وأشغلته ودكّت مضجعه، ومذ ذاك وحال القرية يسير من سيئ إلى أسوأ.

دخل مرج الذّرة فبدتِ الأكواز ذابلة، تنحني صوب الأرض التي داهمتها الشيخوخة، فحفر الجفاف والجدب شقوقه بين أديمها، فبانت أرتال النمل طويلةً بين أخاديد الشقوق، في هذه اللحظة حنّ لوالده وتذكر كيف كان شاباً يذهب إلى الحرث وسقي الحقول من الفجر حتى المساء، وفي بعض الأحيان كان لا يراه لانشغاله الدائم. أيقن أنّ موت أبيه أبداً لم يكن حادثاً عابراً على أهل القرية، أو حتى عليه، فمذ ذاك وحال القرية لا يسُرّ، جدبٌ وقحطٌ وجفاف، وسماءٌ أمسكت مطرها، وهجرةٌ لأغلب القاطنين، فالفلاحون ينسلّون منها واحداً إثر آخر بعد أن كانت القرية تنعم في خضرة دائمة. حدّثَ نفسه كيف كان يلحُّ على أعمامه بالسؤال إثر السؤال عن سببِ موتِ أبيه وكيف سقط في أعماق البئر فجأة رغم إن إخوته جميعاً كانوا على مقربة منه، كانت إجاباتهم ضبابية وغير مفهومة بالنسبة لطفل صغير.

كبر وكبر معه هذا السؤال وأصبح ينام معه ويحدّث نفسه مراراً به، أدرك أن للبئر سطوته على تلك الحادثة، فالجميع يعرف أنّ حال القرية تكدّرَ بعد الذي حدث. جزَّ بيديه الأعشاب الضّارّة من بين سيقان الذّرة، وأمعن النّظر إلى البعيد حيث أعمدة البئر الخشبية، فبدت له متهالكة، أدار وجهه حيث التلال الترابية الصغيرة التي تعلوها البيوتات الطينية وقد انبعث منها دخان التنانير، فالصّباح في القرية له طقوسه الخاصة. همّ بالعودة ولكنّه رجع ببصره صوب الأرض الظّمأى، وتأمّلَ البئر البعيدة واستردّ بعض ما تجمّع في ثنايا دماغه مذ كان طفلاً يجالس عجائز القرية:

«الجميع يؤكّد أن الإخوة استدرجوا أخاهم إلى البئر العميقة ودفعوا به إلى الأعماق فقتلوه، وأشاعوا أنّه سقط فجأة بينما كان يشدُّ حبال القرب التي يدلّى بها الماء. مسكين ذلك الشاب كان كفلقة قمر وابتلي بإخوة شياطين!».

«كيف يغور ماء البئر في الأعماق إلا بسبب غدر الإخوة بأخيهم؟ لقد أصابت البئر لعنة الغريق فاغتال البئر نفسه فغار ماؤه وفُجِعت الأرض باليباب، وهجر الناس القرية».

«البئر ليس له ذنب، فالذنب ذنب ابنة الحطاب، كيف دفنت سحرها في البئر لتسحر الأمير فيخطفها من القرية؟ ألا تذكرنَ كيف حدث لها ذلك؟ ألا ترينَ أنّ ماء البئر تغير طعمُه، بل حتى لونه تكدّر، وكيف تخرج أفاعٍ صغيرة من القرب لحظة دلو الماء؟»

كل تلك الأصوات تنثال في رأسه فتحيله إلى صراع يجتاح كيانه، تأبط فأسه ومجرفته وإسفيناً حديدياً صدئاً واتّجه صوب البئر، اجتاز مقبرة القرية، ووصل عند التل الذي يقع أسفله البئر، اقترب منه وأمسك بأحد المحامل الخشبية التي تعلوه وقد غطاه ذرق الطيور فتغير لونه. أطلّ من فوهة البئر ليتأمل جدرانه وأعماقه الغائرة، فقد ألف تلك الجدران منذ كان طفلاً يتيماً، والأقدار وحدها التي قادته ليعرف كل صغيرة وكبيرة عن بئر معطل عاقر لا تنبض قيعانه بالماء، فالقحط يجتاح القرية والجميع يحاول الفرار من الجوع والظمأ.

وحده حمل فأسه ونزل البئر يحول قدميه بين أعشاش صغار البوم وعشرات الأعشاش المتهدلة على الجدران ومغاور الخفافيش والحشرات التي عشعشت لسنين في بئر مهجور، ينزل بحذرٍ بالغٍ بين الشقوق المحفورة منذ إنشائه فتأخذ قدميه ويديه بالارتعاش، ويكسوه عرق غزير يصبح طيناً لزجاً عند نهايات أطرافه التي تتكسر تحتها أجساد حشرات متفسخة. شيءٍ يمور في صدره لسنين يجعله يحث خطاه القليلة صوب قاع البئر الرطب، في القيعان بدا وجه الماء متكدراً لولا صفحة الضياء المنبعثة من الأعالي، وتغطيه حشرات ميتة متفسخة وريش الطيور. خاض في الماء خطواته الأولى فأحسّ بقيعانه طينية آسنة، وزكمت الروائح والعطن أنفه، أنزلَ مجرفته الصغيرة وأخذ يجوس الأرضية الرخوة، فترجع ببقايا طينٍ آسنٍ عطّلَ رئتيه، يجوس قاع البئر ويتنهد فيتردد صدى تنهده في فضاء البئر.

فجأة أحسّ بشيء يرتطم بقدميه، تحسّسه وغسله بالماء فكان خنجراً صدئاً ذا مقبض خشبي عليه شعار عرفه في الحال، بل ينتمي إليه. شعر بقلبه ينبض بسرعة ويكاد يخرج من قفصه الصدري، وصاح: «ربما هذا خنجر أبي!»، وردّدت جدران البئر صدى صوته، فوضعه عند حزام خصره الجلدي، وأكمل الحفر بعينين دامعتين ونفَسٍ يتردّد بشدّة، عند أسفل البئر ارتطمت المجرفة بحجر. مدّ يدَيه ليحمله فبدا ثقيلاً وقد زاد من ثقله أنه مربوطٌ بحبلٍ متين، أنزلَ الحجر وتتبّعَ الحبل العريض ليصل إلى نهايته وقد رُبطَ بطرفه حجرٌ آخر، وبدا الحبل مجدولاً بعناية، فكَّ طرفَ الحبلِ من الحجرين، وتأمّله فلاحظ أنّه قد جفّ بسرعة من الماء.

على الضوء الضئيل المنساب من فتحة البئر قرّرَ أن يفكّك الحبلَ المتكون من عدة ضفائر تتوسطها خصلة شعر نسائية طويلة، أخرج الخصلة وتأملها فكانت تبدو مع الحبل كتعويذة ألقاها أحدهم في قاع البئر. شعر ببرودة الماء فجأة بين قدميه، وارتفع مستواه إلى يديه، أنزلَ جسدَه وتحسّسَ مكان مصدر الماء المتدفق فلم يجد شيئاً، وصعد مستوى الماء البكر نابضاً ليغسل الجدران الصدئة من ذرق الطيور والخفافيش، وليغسل أدران القرية من جديد.

أنعش الماء البارد صدره وتهلّلَ وجهه، خارت قواه وتمنى لو يمتلك جناحين فينشر البشرى على وجوه من تبقى من أهل القرية ويفرحهم بولادة البئر من جديد.

ما زال مستوى الماء يرتفع ويكاد يغمر جسده، فيأخذ نفساً قوياً ويغطس من جديد، جاسّاً يديه بين جدران البئر باحثاً عن مصدر الماء المتدفق، ويكاد يختنق في الأعماق فيُخرج جسده بقوة عابّاً بكلّ ما أوتي من قوةٍ الهواء إلى رئتيه، ويردد في هذه الأثناء في نفسه: «هل ستفطن القرية لغيابي ويتذكرني أحدهم؟».

صندوق

إستبرق أحمد

احتارت، وجدت الصناديق أقل مما توقعت.

اتصلت تطلب المزيد..

ستغادر هذه البلاد على مضض، بلد سعيد بخيراته، والسنوات الخمس انقضت. الحظوظ ناصرتها إلّا في ورقة اليانصيب للبقاء النهائي، أو تقليل مدة الرحيل.

ضاعفت محاولاتها في الأشهر الأخيرة، لتستميل أحدهم فترتبط وتنجو.

تذللت وابتذلت إذ تنهار الخطة بسؤال الجميع عند ارتفاع موجة الإعجاب بها:

- كم بقي لكِ هنا؟

تجيبهم، يبتعدون كالملسوعين عند معرفتهم أنهم ضحايا. يرجمونها بصخر الكلمات المهينة. لم تهتم، فلم تتأجج مشاعرها إلا نحو قلة. تقهقه بألم عن انحدارها، في محاولتها اليتيمة تجاه جارتها الهادئة، عندما حاولت التقرب منها في المصعد في مشهد إغواء بائس وسخيف، فصدتها مشمئزة بنظرتها الحادة، ونهرتها بيدها.

لم تستطع الخروج عند وصولهما إلى الطابق الذي تقع فيه شقتاهما، خجلها سمّرها في مكانها، كأنها لو تحركت سريعًا لتكسرت وتناثرت على الأرض. بقيت في ركنها دون أن تضغط أي زر ليهبط المصعد، لاعنة فكرتها التي هوت بها إلى الأسفل.

مضت الأيام، وهي قابعة في شقتها تفكر بوجع مهانة لا ينحسر.

رن الجرس

مستلقية على الأريكة، بجانبها طاولة صغيرة، علبة مشروبات معدنية مكوّرة، وأوراق الإجراءات الرسمية مبعثرة. نظرت ناحية النافذة الواسعة، منذ أسابيع زاد السقوط الحر لمن هم بحالتها من أعلى المباني، أخبرتها صديقة بذلك، وباتت تعتذر، وتتصل بها كثيرًا خوفًا من أن تقدم على ذلك.

رن الجرس

لا فضول لديها يسبقُ الصناديق التي ستُرسلُ اتصالًا من وزارة النازحين.

همست:

اللعنة على قرار «رحمة وسلام 0/5» وإدراجه باتفاقات إلزامية، «كيانات متغطرسة» بررت عدم بقاء النازحين أكثر من 5 سنوات في البلاد، لتوفير فرصة إحلال غيرهم. قيل نظام منصف.

طبّقهُ عليها مرّتين، أعيدت في الأولى لموطنها الخليجي كما تنص اتفاقية الترحيل الإجباري.

شاهدت خليجًا تسكنه شهوة تدمير مدنه، هدمها وإعادة خلقها دون أن تشبهه، يقترب من التعافي فيُسقطه غاصب آخر.

بعد مغادرتها بأشهر قليلة، انفجر الوضع وابتلعت الأرض سكانها مرارًا، ولفظتهم إذ خلافاتهم المريرة لا تطاق. وأما في الثانية، فأخذها اللجوء لشمال آخر، وانقضت السنوات الخمس سراعًا.

طرق الباب..

في السنة الأولى من إقامتها، عاينت معاناة زميلتها من المستقرات/ المواطنات، من مطاردة نازح، يائس، رغب بمعجزة الارتباط، وهو في السنة الأخيرة ولم تحبه، استدان وعرض مبلغًا، توسل لفرصة البقاء أو التظاهر بأن الحب يجمعهما ليُراجَع ملفُه، فتقل مدة الإقصاء من سبع سنوات إلى ثلاث فقط. يوميًا يطرق بابها متوسلًا، هددته بالإبلاغ ونفذت، ليبُعد قبل انقضاء مدته مختومًا على بطاقته بعدم الرجوع نهائيًا.

رن الجرس..

رفعت جذعها وعدلت جلستها، لمحت لمحت «جزيرة كوكا كولا» في منتصف الورقة، همست:

أفضل بما لا يقارن من الخليج الفوار بحروبه.

تركته موطنًا، اعتادت ألاّ تفكر بأهلها فلا تتألم، ولا تشعر بالنبذ هنا في هشاشة الأواصر، إذ لا يستحق النازح دائمًا روابط الصداقة.

رن الجرس..

ارتعشت.

حذروها من زمرة التصفية، تنطلق بازدياد أرقام اللاجئين، وبتوهج نور طارئ على أسطح بيوت النازحين، يراها المواطنون فتتبعها صرخة: من أجل أبنائنا؛ يزداد التلصص عليهم، الإبلاغ عن مخالفات، مضايقتهم، ملاحقتهم وكثيرًا ما تنفلت الأمور لتصفيتهم في تعامي السلطات عن موجات العنف. وتفتح بوابات الشواطئ الفولاذية، تلقيهم وليمة للبحر بأحكام صارمة، تخترقهم رصاصات مدفوعة القيمة من ضرائبهم في حالة عدم الانصياع.

ولم يضئ الزر قط في أثناء سنواتها.

رن الجرس..

الذهاب للجزيرة المعزولة إلا من مصانع كوكا كولا ومساكنها الجماعية، لتعمل وتعمل.. وتعمل، هو عرض مُجْزٍ، فالشركات لها أراضٍ خاصة، تشتريها أو تؤسسها دولًا لها قوانينها الأشد صرامة في العمل والأكثر أمانًا.

رن الجرس..

قال لها مديرها إنها موظفة نادرة، ولم يسعَ لاستبقائها.

تعرف أن الندرة ليست سببًا للاحتفاظ بها، وإنما لخيار إقصاء مريح. وحده الارتباط وتأسيس أسرة هو الحل الوحيد، هم يريدون شعبًا يبتلع غيره ولا ينمحي.

رن الجرس..

طُرق الباب ورُفس.

قفزت، تحركت قدمها فأسقطت من الطاولة الصغيرة علبة معدنية بها ملاعق وسكاكين صناعة خليجية هدية والدتها الوحيدة، ضايقها الصوت العالي، أحالها لصيحات أخواتها الفرحة في آخر عشاء، فأغمّها.

قامت، اتجهت إلى الباب، ضغطت على زر الشفافية بانت الجارة. بُهتت.

استغربت قدومها. دَخَلت.

عاجلتْها بابتسامة قصيرة وسؤال خانق:

كم بقي لك؟

لم أفهم.!

ألست نازحة وستنتهي مدتك؟

صحيح.

إذن؟

أسبوع.

يكفي.

لم تسمع يومًا صوت الجارة إلا منخفضًا، فلم تدرك رخامته وعمقه إلاّ بقولها:

- أعرف أنك مندهشة لوجودي. حسنًا ليس أمامنا الآن سوى تقليل سنوات ترحيلك. ستكونين في جزيرة كوكا كولا؟

- نعم، كيف عرفت؟

ابتسمت، قالت:

- بحثت خلفك.

الاتفاق

لم يكن فتح الملف صعبًا، أرادت اللجنة بيانات محددة، أصدرت بعد اجتماعها قرارًا بالترحيل والعودة بعد ثلاث سنوات. بسهولة متناهية غادرت الجارة بدلًا منها، إذ من يرغب بالإبعاد حتى تعامل أوراقه باهتمام عالٍ؟ مارستْ حياتها بكل تفاصيل جارتها الوحيدة بلا أصدقاء، ولا أقارب، وهو ما سهّل الاتفاق.

تعاطفت معها لقولها:

-أبحث عن نازح أضعته بالرفض منذ سنتين، وثلاث سنوات في كوكا كولا كافية قبل العودة المؤكدة للبلد.

طرق الباب، رن الجرس، فُتح خطاب..

وقف الموظف متأسفًا، أعطاها صندوقًا فيه كل الحاجيات، مؤكدًا على تفاني الجارة في العمل وموتها بحادث مؤسف.

كانت تنتظر منذ فتحها خطاب الجارة، طالبة منها الاطلاع عليه بعد شهرين من سفرها، قرأت فيه:

لم أكذب، أردت الذهاب والموت، الرجل الذي أضعته في جزيرة كوكا كولا لم ينجُ، رجل لم أعرف أنني أحبه بعمق الهاوية، عندما بحثت ووجدتك ستذهبين هناك، أعطيتك حياتي مقابل أن أكون هناك أرى مكانه الأخير، ما واجهه وعاناه، ثم أغادر منتحرة.

سلك الهوى

رحاب عمر

سال العرق من جبينه، نهرنا زاعقاً، هددنا بأن يهدم اللعبة ويعود من حيث أتى، حين صمتنا وتوجهنا إليه بأنظارنا، بدأ يرتب أنفاسه ويمحو عرقه، وطلب منا أن نخفض أصواتنا، ثم بدأ في تنظيمنا، فقام بعمل طابورين، أحدهما للبنات وآخر للأولاد. كنت أقصر البنات طولاً، أقف في نهاية الطابور وعيناي مسلطتان على كل من يحالفهم الحظ ويفوزون بدورهم في الصعود للعبة أولاً، وألتفت بين لحظة وأخرى لألوح بكفوفي الصغيرة لجدتي وعمي الجالس في مدخل البيت يتناول البليلة الساخنة. لقد كنت أفخر أني أسكن في بيت جدي الذي يطل على الساحة الوسيعة، حتى أصحابي في المدرسة كانوا يحسدونني بسبب موقع منزلنا، حيث أستطيع رؤية كل فاعليات القرية وأنا في الشرفة أو على عتبة البيت، لكنني لم أكن أهتم كثيراً بالأفراح والأتراح، ولا حتى بزفة المولد التي تمر من أمامنا، قدر اهتمامي بالشجرة العتيقة المقابلة لنافذتنا، كل الطيور التي تسكن الشجرة رفاقي، أراقب الصغير حتى يكبر، والكبير حتى يتلاشى، أتابعهم وهم يقبّلون السماء كل صباح.

يمر الوقت وكلما اقترب دوري أشعر بالخوف، كيف أستطيع الضغط على المقبض الحديدي والتزحلق على هذا الحبل الرفيع؟ لكنها تجربة مثيرة على أية حال. أضع بين الحين والآخر يدي على جيبي لأتأكد من وجود خمسة وعشرين قرشاً أعطاني إياها جدي، ألمحه الآن قادماً من رحلته القصيرة بعد أن طاف زائراً على جيراننا وأقاربه، يمشي منحنياً وفي يده عصاه من الخيزران، يلبس «جلابية» من الصوف رغم حرارة الجو، جدي رجل طيب يأتي بعد صلاة العيد مباشرة إلى حجرتنا ويعطي كلاً منا عيديته.

بدأت أقترب من الحبل، وأنظر بشغف لكل من يؤدي اللعبة بجسارة، وبترقب لكل من يرتجف خائفاً، وبألم لكل من يبكي متراجعاً، وأتذكر أننا جلسنا أكثر من أسبوع -أنا وأسرتي الكبيرة- لا نعرف ماذا يفعلون بالألواح الخشبية، إلا بعدما انتهوا من الشكل النهائي، صنعوا سلماً خشبياً عالياً، ومنصة صغيرة، وعموداً حديدياً مربوطاً فيه حبل أسود سميك، أخبرنا عمي أن هذا الصرح يسمى «سلك الهوى» وهي لعبة تُشعر من يقوم بها كأنه يطير، من يومها وأنا أحلم أني برفقة أصدقائي الطيور.

*

تبقى أمامي أربعة، أملس على شعري المنساب خلف ظهري، أول مرة تسمح لي أمي بفك ضفائري، أذكر إصرارها على لمّه في ضفيرة، وتوصلي معها لحل معقول؛ أن تقوم بفك ضفائري في الأعياد. تراجعت صباح اليوم، لكنني ألححت في طلبي، وبكيت حتى وافقت، فدعكته بزيت الزيتون والفازلين حتى يبدو طرياً ناعماً.

ألقي نظرة على فستاني بين الحين والآخر، رمادي قصير بشريط ستان أحمر على أطرافه، أعلى من الركبة بقليل، رغم جماله، وإعجابي به فإنه يظهر أرجلي السمراء النحيفة.

*

سمعت فجأة صوت الرجل «صاحب اللعبة» يطالبني بالربع جنيه، وضعت يدي في جيبي وأخرجت طلبه وقلبي يدق بشدة، صعدت السلم الخشبي وأنا أرتجف، انتابتني مشاهد سقوطي، واحتمالات موتي، وتخيلات لقدميّ وهما في الجبس

الأبيض، صعدت وقد ضاعت فرصة التراجع، شعرت بالخجل من أن أبوح بخوفي أو أن أبكي، لقد حان دوري وانتهى الأمر، كنت أنظر حين صعودي على منزلنا، جدتي تلوح لي، وعمي وأبناؤه يراقبونني، يحدثني الرجل في الأعلى:

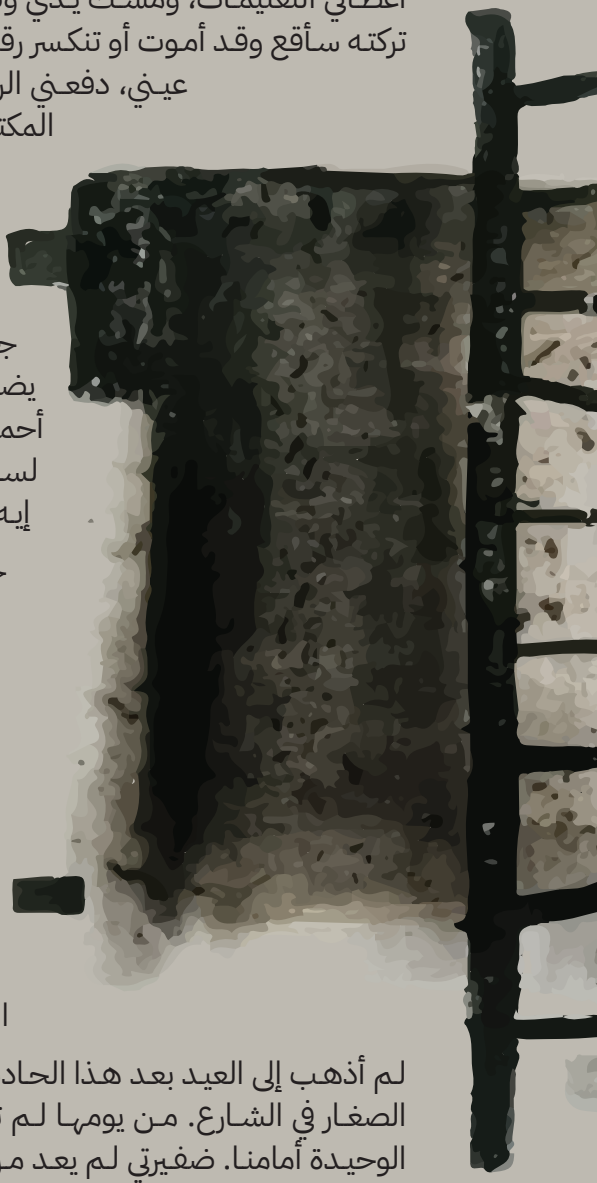
- في سنة كام يا شاطرة

- خامسة

- انت جدعة متخافيش.

أعطاني التعليمات، ومسك يدي وطالبني أن أضغط على المقبض الحديدي بكلتا يديّ، وحذرني أنى لو تركته سأقع وقد أموت أو تنكسر رقبتي، فعلت وضغطت على المقبض وكل انتباهي موجه له، أغمضت عيني، دفعني الرجل، ثوان معدودة من الحيطة والترقب وشد الأعصاب والأنفاس المكتومة وجدتني بالأسفل، لم أشعر بشيء، لكنى قمت وكلي سعادة أني اجتزت التجربة، رغم أن الحذر حدّ من استمتاعي.

*



جريت تجاه جدتي وأنا مبتسمة، وجدتهم في استقبالي، عمي متخشباً يضع يديه خلفه لا يبادلني الابتسامة، وبمجرد أن اقتربت أخرج خرطوماً أحمراً وأبرحني ضرباً، حاولت أن أهرب من قبضته لم أستطع، ما بين لسعات الخرطوم المبرحة وقف التساؤل مجروحاً في حلقي: ليه... عملت إيه؟

حولي أبناء عمومتي يضحكون، وجدتي تطالب عمي أن ينتهي:

- كفاية عليها كدا

يسب زاعقاً:

- اتعريتي قدام الناس يابنت الكلب.

جريت من إحراجي أواري نفسي وقد ظهرت علامات الضرب على قدماي، سقطت على درجات السلم مرات، عبرت الصالة الكبيرة متخطية حجرات أعمامي بحذر، وأنا لا أعرف ما الخطأ الذي ارتكبته، تساقط على وجهي دمع ساخن، استلقيت على سرير أمي وسحبت الغطاء على وجهي وظللت أبكي، نالت جدتي من أمي واتهمتها أنها السبب في دلعي.

لم أذهب إلى العيد بعد هذا الحادث مطلقاً، حُرمت من المراجيح ومن «الساقية القلابة» ومن مرافقة الصغار في الشارع. من يومها لم تعد تستهويني الطيور في السماء، حتى تلك المحلقة فوق الشجرة الوحيدة أمامنا. ضفيرتي لم يعد من حقي أن أظهرها، فلقد اشترطت جدتي على أمي أن أرتدي إيشارباً من الشيفون.

*

صرت أكتفي بالنظر من خلف الشيش، وعندما تستحيل الرؤية، أنصت إلى ضحكات الأطفال وأنا مغمضة العينين، تطالبني جدتي دوماً أن «أعصب» الإيشارب جيداً على رأسي كلما انفك، خشية أن تظهر أفخاذي النحيلة.

ملابس مستعملة

لبنى ياسين

لم تكن خزانة ملابسي يومًا مجرد غرفة خشبية بأبواب لحفظ الملابس، لكنها في الحقيقة ذاكرة مفتوحة على جميع احتمالاتي السابقة، تحمل في جوفها نسخًا كثيرة مني، نساءً ولدن بمعجزة موجعة من ثنايا جلدي.. لكنني قتلتهن بصمتي، ولهذا فأنا لا أغالي أيضًا إن قلت أيضًا إن خزانتي إياها كانت مقبرة لجثث كثيرة تساقطت مني، وانفصلت عن روحي خلال الرحلة

كان للخزانة مكانٌ ثابتٌ في زاوية من زوايا غرفة النوم في بيتي، ورغم أني -بسبب ولعي الغريب بالتغيير- معتادة على تبديل أماكن الأثاث وأشكاله وألوانه باستمرار، فإنها كانت دائمًا في كل مرحلة من حياتي الناجية الوحيدة من كل نزوات التغيير الطاغية التي تستحوذ عليّ.

أما الملابس المعلقة فيها فقد أصبحت بطريقة أو بأخرى أكفانًا ملونة لتلك النسخ المجهضة، كل قطعة منها تحكي قصة إحدى محاولاتي المتكررة لأجد صوتًا آخر أعلى من صوتي، وملامح أكثر حزمًا من ملامحي، لأهرب من ذاتي المثقلة بأسئلة لا أجد لها إجابات مقنعة أطفئ بها سعير الصراعات الذي تعتريني، وتقتل طعم العبثية التي تثقل تفاصيل هذا الكون في نظري.

في مرحلة متقدمة من جنوني بدأت أطلق أسماء على ملابسي الكثيرة، أسماء لها دلالاتها الواضحة لرؤيتي لهذه القطعة من الملابس أو تلك، الثوب الرمادي في الركن الأيسر مثلًا.. كنت أسميه «حارس الصمت»، لم يكن في وسع ذلك الفستان بأي حال أن يدرك أن الصمت الذي يجلله ما هو إلا صمت المرأة التي تحمل أعباء عالمٍ ينوء بتفاصيله، كان ضيقًا على جسدي كما يضيق القلب بصراخه حين يعييه البحث عن كلمات تسعفه.. يفصح بها عن جرحه

وعلى الجانب الآخر فستان النقوش الحمراء البارزة، أسميته «صراخي المحموم»

كنت ألجأ إليه حين يغمرني الغضب، وعندما أريد أن أصرخ دون أن تتفتت كلماتي قبل أن تخرج من فمي، أن أُعلن وجودي وسط جوقة الصمت من حولي. لكن هذا الصراخ كان مخاتلًا للغاية، فقد كنت أختبئ خلف قناع القوة، بينما قلبي يفيض هشاشة.

على الرف السفلي، صندوق يخفي أحذية ذات كعب عالٍ، وصندوق مجوهرات فيه قلادتي وخواتمي وساعتي وأساوري.

هؤلاء جميعًا أسميتهم: «أنا التي ركنتها خلفي»

كنت أرتديها لأخفي قلقي، لأبدو بكامل أناقة التحدي.. وربما الفقد أيضًا، امرأة لا تعترف بالمستحيل، ولا تبقى على حال واحد لفترة طويلة.

الكعب العالي يجعلني أدرك أنني سأظل واقفة، وأن خطاي ستترك أثرًا على الطريق مهما كان الطريق موحلًا.. أو طويلًا

العقد الكبير يلتف حول عنقي بمعدنه الأبيض كأنه جدار أختبئ خلفه.. أتقي به ما تصفعني به الحياة.

الخاتم ذو الفص الفسيفسائي الكبير يعكس وجهي في شظاياه الصغيرة، يذكرني بأنني لست كاملة بعد، فأحاول أن أجمع صورتي من الأجزاء المتناثرة في طريقي للبحث المضني عن وهم الكمال.

أما الساعة.. فقد سمحت لي بمراقبة التلاشي الذي أحياه مع كل ثانية تمر وتنهش ما تبقى في جعبتي من زمن اسمه «العمر».

بينما كل حلقة في أسورتي تذكرني بمعركة خرجت منها –رغم الندوب الظاهرة – حيّة، هي التي تقول لي: «أنت أقوى مما تظنين».

بسبب كل ذلك... كانت خزانتي بالنسبة لي ذاكرة أرتب فيها تفاصيل المشاهد المتعاقبة في حياتي، وأصفّ على رفوفها ملامح معاركي الصغيرة، انتصاراتي حينًا، وهزائمي أحيانًا كثيرة.. هي مذكرات

حية لا كلمات فيها...كل قطعة فيها تشبه امرأة كنتها: إحداهن كذبت علي، والأخرى تركتني وحيدة وسط صخب هذا العالم، أما الثالثة فقد وبختني كثيرًا.. أكثر مما كنت أستحق، لكن آخرهن احتضنتني بقوة وبكت معي.

كل صباح، أفتحها، فأجد نفسي وسط جثثهن جميعًا. ألتقط بقايا أشلائهن، أحاول أن أحيي منها ما صار رميمًا، أن أنعشه... لكن ذاكرتي تصبح أكثر إيلامًا كلما أنعشتها مع الملابس.

انحنى مشجب التعليق الذي يحمل المعاطف الشتوية تحت ثقل الأسرار الشائكة المخبأة في جيوبها، وتداعت العلاقات الودية بين الملابس وبين النساء الكثيرات اللاتي كنتهن يومًا... صارت الأقمشة بلا حياة، باهتة، شاحبة.. كما لو أنها تحاول التخفي لكي تهرب من مرمى نظري، تمامًا كما تريد مني نسختي النهائية أن أهرب من كل ما من شأنه أن يعيدني إلى أولئك النسوة.

في صباح يوم ما... استيقظت وأنا أشعر بتوعك في الحنين، لم أكن بمزاج يسمح لي بالتأنق، فلم أفتح الخزانة.

جلست إلى جانبها، سمعت الأثواب تتحدث إلى بعضها، وضعت أذني على بابها المغلق، وأصغيت إلى ما يدور في الداخل. صمتت الأثواب كلها كما لو أنها رأتني أتنصت، وبقي صوت واحد يتحدث... صوتي أنا. كنت أسمعني للمرة الأولى خارج نطاق ذاتي، كنت أعاتبني من داخل الخزانة، أقول لنفسي الواقفة خارج الخزانة: «كفى.. تعبتُ من كل شيء، ألم تتعبي بعد؟»!

في ذلك اليوم، لم أرتدِ شيئًا منها.

خرجت إلى العالم بجلدي الحقيقي، بوجهي العاري. ولدهشتي... لم يلتفت إليّ أحد.

كأنني صرت شفافة... بلا لون ولا كتلة.

ولكنني –ولدهشتي الأكبر– للمرة الأولى شعرت فعلًا بوجودي الراسخ على الأرض.

يا لها من معادلة غريبة عصية على الفهم!

عندما عدت إلى غرفتي، فتحت باب الخزانة، أخرجت كل الملابس التي كانت فيها، ورتبتها في حقيبة كبيرة، فكرت في نفسي:

سأهبها لامرأة ما زالت تخشى أن تتعرف على نفسها.

لم تكترث تجعدات أثوابي، لم تبكِ الخيوط المتشابكة للأنسجة المختلفة التي صُنعتْ منها، كذلك الألوان التي ذبلت لم يخامرها أي حزن يذكر، لكنني بكيت... بكيت الجثث الهامدة التي فقدتها في الرحلة، أنا المرأة التي خرجت أخيرًا سالمة من أنقاض أدوارٍ زائفة.

الانحياز إلى النِّسوية.. بين الاختيار والمحاكمة المجتمعية

منذر السليمان

لعل كلمة «نسوية» (Feminism) من أكثر الألفاظ التي تشرئبّ لها آذان الرجال منذرةً بالخطر عند التقاطها، ولا سيّما في عالمنا العربي، إذْ يتفجّر الأدرينالين في عروقهم، فتتسارع نبضات القلوب وتتسع العيون جاحظةً، وتتخذ الأجساد وضعية الاستعداد للهجوم تلقائياً، وكأنها بُرمجت على ذلك بشكلٍ مُسبق. والمفارقة هنا، أنَّ الأمر لا ينحصر بالرجال فحسب، فقد نجد في الصف الأول بعض النساء أيضاً وبكامل جاهزيتهن! غير أنَّ الحديث عن هؤلاء النساء يمكن تأجيله إلى مناسبة أخرى.

مما لا ريب فيه أنَّ الحركة النسوية لا تحمل أيَّ أفكارٍ معادية للرجل، وأنها ليستْ مجرد حركة تسعى لتمكين المرأة، وإنما هي في حقيقة الأمر دعوة لإنصاف الإنسان، بغضّ النظر عن جنسه، ومن ثم فإنَّ ما تقدمه من طروحات امتداد طبيعي للمبادئ الإنسانية. وأنا لست هنا لاستعراض أفكار ومراحل تطوّر الحركة النسوية، فبإمكان أيٍّ منَّا الاطلاع على كل تلك التفاصيل من خلال عشرات المقالات التي تناولتْ طروحاتها وتاريخها ونشاطاتها على شبكة الإنترنت. لكنني سأقف قليلاً عند جزئية أراها مهمة، وهي علاقة النِّسوية بالتَّطرف، التي ربما كانت سبباً في عدائية الرجال لها.

النسوية حركة ذات توجهات متطرفة

كثيرون من يحملون هذا التصور عن النسوية في أذهانهم، وهذا الانطباع غالباً ما نَشأ لدى البعض منهم عن سوء فهم لطروحاتها، لكنه في الوقت نفسه كان فعلاً مقصوداً من البعض الآخر. وكما في أي حركة فكرية أو اجتماعية، وُجدت داخل الحركة النِّسوية تيارات معتدلة وأخرى متشدّدة أو متطرفة، وقد تم تضخيم بعض الأصوات النسوية الحادة إعلامياً وكأنها تمثل الحركة برمتها.

من تلك الأصوات الكاتبة فاليري سولانس (Valerie Solanas)، التي دعت في بيانها (SCUM) عام (1967) –وهو اختصار لعبارة «المجتمع من أجل اجتثاث الرجال»– إلى إلغاء الرجل كلياً من الحياة العامة، وارتأت أنَّ وجودَ الرجل، هذه النسخة المشوَّهة بيولوجياً عن الأنثى، غير ضروري، إضافةً إلى كونه سبباً لكل الحروب والجرائم وسواها من الشرور على مرِّ التاريخ، ومن ثم يجب الاستغناء عن الرجال كلياً.

كذلك دعت كاتبات أخريات من أمثال شولاميث فايرستون (Shulamith Firestone) وكيت ميليت (Kate Millett) إلى رفض الزواج بوصفه «أداة استعباد للمرأة»، وإلى تفكيك مؤسسة الأسرة باعتبارها أداة «قمعية» صُمّمت لإبقاء المرأة تحت هيمنة الرجل وإعادة إنتاج القمع وعدم المساواة.

تلك الأصوات النشاز كان لها أثر بالغ في تشويه صورة الحركة النسوية، التي في جوهرها لم تكن حركة انتقامية تهدف إلى إلغاء الرجل أو استئصاله، ولا ترفع المرأة على حساب الرجل أو تضع كلاً منهما في مواجهة الآخر، وإنَّما تسعى إلى إلغاء الفجوات غير العادلة بينهما، وإلى المساواة في الفرص والحقوق. فالنسوي: «شخص يؤمن بالمساواة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بين الجنسين». بهذه الكلمات البسيطة والمختصرة في كتابها «لماذا يجب أن نصبح جميعاً نسويين؟» أعادت الكاتبة النيجيرية تشيماماندا نغوزي أديتشي تعريف النسوية، مشددة على أنها ليست كراهيةً للرجال، ولا رفضًا للأسرة أو الحب أو الأمومة.

وإذا كان بعض الرجال –وبحسن نية– يرفضون النَّسوية لأنهم لم يتمكنوا من فهم حقيقتها بسبب تلك الطروحات المتطرفة التي تم استغلالها وتأطيرها بها من قبل الرافضين لها، فإنَّ كثيرين منهم –وبسوء نية– لا يريدون رؤيتها والتعاطي معها إلَّا من خلال تلك الطروحات. ويمضون بكل ما أوتوا ساعين إلى شيطنتها وشيطنة الناشطات والداعيات لها وتشويه شخوصهن بشتى الوسائل، دفاعاً عن قائمة الامتيازات التي يتمتعون بها -وهنا لا حاجة بنا إلى استعراض قائمة الامتيازات التي يتمتع بها الرجل على حساب المرأة في المجتمعات الأبوية- وأما إذا ما انضم إلى صفوف النسويات صوتٌ ذكري، فسرعان ما ينهال عليه من التشويه ما يفوق نصيب النساء أنفسهن.

الرجل النسوي موصوم بالعار

أنْ يُوصم الرجل المناصر للنسوية بالعار من قبل أفراد المجتمع، ليس بالأمر المستغرب، وعلى وجه الخصوص في ثقافاتنا الشرقية التي ما زال سائداً فيها المفهوم التقليدي للرجولة. ذلك المفهوم القائم على الهيمنة والسلطوية والصلابة وكتمان المشاعر، وعلى ربط الشرف بالنساء وجعل الخشونة والفحولة مقياساً للقيمة، لا على النضج الإنساني أو المسؤولية الأخلاقية.

فالرجل الذي يتخلى عن بعض الامتيازات الموروثة، التي يرونها حقاً مسلَّماً به، يُنظر إليه باعتباره متخلياً عن «رجولته»، أو ضعيفاً أمام المرأة، أو حتَّى خائناً لمعسكره الطبيعي. وسيبدو وكأنه يهدد ركائز النظام الأبوي المتوارث منذ قرون، ويصبح هدفاً للتشكيك والطعن والسخرية. ولا يتوقف الأمر عند المجتمع العريض، بل يمتد إلى الدوائر الأكثر حميمية كالعائلة والأصدقاء. إذ كثيراً ما يُعامَل الرجل النسوي من قبل المقربين منه باعتباره شخصاً «منكسر الإرادة» أو «ضعيف الشخصية». وهو ما يجعل الانحياز إلى قيم العدالة والمساواة موقفاً شجاعاً يستلزم قوة داخلية لمواجهة هذا الرفض المتجذر، بل ومجازفة كبيرة.

وفي هذا السياق تشير الكاتبة والناشطة بيل هوكس في كتابها إرادة التغيير (The Will to Change: Men, Masculinity, and Love) بما معناه: «إنَّ الرجولة تتطلب من الرجال أن يخنقوا مشاعرهم ويقتلوا الجوانب العاطفية في أنفسهم، وإذا ما فشلوا في ذلك، فإنهم سوف يواجهون رجالاً آخرين من النظام الأبوي يهاجمون احترامهم لذواتهم».

غير أنَّ مواجهات الرجل النسوي لن تنتهي عند الرجال فحسب، وإنما ستكون مفتوحة حتى مع النساء أيضاً. ففي كثير من المجتمعات، تنظر بعض النساء إلى الرجل المؤيد للنسوية بنظرة الريبة، وكأنه خرج عن المألوف أو تخلى عن رجولته

التقليدية، ويُفهم دعمه للمرأة على أنه ضعف أو تملق أو محاولة للتماهي مع النساء، فتتولد لديهن نظرة سلبية تجاهه رغم أصالة موقفه، وأحياناً يُرى الرجل المناصر من قبل النساء كغريب في معترك الرجولة، وكأن دعمه للمرأة خيانة لنسق الحياة الذي عَرَفْنَه، وتهديد للمألوف الاجتماعي.

إذن، لماذا أنا كرجل، منحاز للنسوية؟

سؤال كانت قد طرحته عليّ صديقة عزيزة، بعدما قرأت لي عملاً أدبياً تناولتُ فيه طروحات نسوية. وقد شعرت –وربما أكون مخطئاً– أنَّ في صيغة سؤالها شيئاً من الغمز، أو لنقل مسحة من التشكيك في موقفي تجاه المرأة، وهو حق مشروع، ذلك أنَّ إحدى شخوص العمل الأدبي –وهي من النسويات– كانتْ قد ذهبتْ إلى أبعد مسافة يمكن أنْ يُصوّرها خيال في تطرفها تجاهَ الرجال.

لقد كان السؤال مباغتاً لي، فأنا حقيقة لم تخطر لي سابقاً فكرة الانحياز أو عدمه، فمن البديهي أنني كنتُ على الدوام متعاطفاً أشد التعاطف مع النساء لما تعرَّضن له من مظلومية عبر التاريخ المقروء للبشرية وما زلن... وقبل سنوات مضت، وفي يوم المرأة، بلغ بي الحماس أنْ نشرت على الفيسبوك «بوستاً» مطولاً افتتحته بهذه الكلمات:

«كان حَرِيّاً بهم أنْ يُخَصِّصوا يوماً للاعتذار وطلب الصَّفْح والسماح منها، بعد قرون طويلة أخضعوها خلالها لكل صُنوف الإذلال والامتهان وسلب الإرادة...».

واليوم، بعدما استفزّ السؤال عقلي، أرى أنَّ ما تنادي به النسوية من حقوق لا ينفصل أبداً عن قناعاتي بحقوقي الشخصية. إذْ كيف يمكنني أنْ أعتبر نفسي إنساناً حراً سوياً إذا لم أقرّ أنَّ للمرأة مثلما أرجوه لنفسي من حقوق، فأكون كمن يضع كفَّه على إحدى عينيه، فلا يرى إلا ما هو حق للرجال دون النساء.

بالنسبة لي، لم أتعاطَ مع النسوية كفكرة عابرة ولا كموقف فكري، بل كانت تجربة يومية تتجسد في علاقاتي ورؤيتي للعالم، وفي كل مرة كنتُ أرى امرأة تُقصى أو تُعامل بمعايير أدنى من الرجل، أجد نفسي منحازاً لها، ليس لأنها امرأة، بل لأنها إنسان، ولأن الدفاع عنها دفاع عن العدالة ذاتها.

خلاصة القول، وحتَّى لا أسهب، أرى أنَّه، وبعيداً عن منطق الاصطفاف والعسكرة، فإنَّ أي إنسان –رجلاً كان أو امرأة– يؤمن بالعدالة وبالكرامة هو منحاز للنسوية دون أن يقرر ذلك من عدمه، فالعدالة لا تقبل القسمة، ولا معنى لحرية أطالب بها لنفسي بينما يُحرم الآخر منها، ولا يعنيني إنْ كان هذا الآخر رجلاً أو امرأة، فإنصاف المرأة استحقاق إنساني لا يُمكن التنازل عنه.

النسوية كتحرر مشترك

لعلنا نحن الرجال، إذا ما نظرنا إلى النسوية من باب المصلحة، لوجدنا فيها أفقاً لتحررنا أيضاً، فالنظام الأبوي لا يقيّد النساء فقط، بل يفرض على الرجال أدواراً جامدة، إذْ عليهم أن يكونوا الحلقة الأقوى على الدوام، مسيطرين، صامدين أمام الانكسار العاطفي، هذه القوالب تجعل من المفهوم التقليدي للرجولة عبئاً ثقيلاً، فيما تتيح النسوية إمكانية أنْ يكون الرجل إنساناً كاملاً، متوازناً بين قوته وضعفه، قادراً على التعبير عن مشاعره دون وصم.

من هنا، يصبح دعم المساواة موقفاً عقلانياً، لا

مجرد نزعة أخلاقية، فالمجتمعات التي تنجح في تقليص الفجوة بين الجنسين تشهد استقراراً اجتماعياً واقتصادياً أوفر، وتوازناً أكبر في العلاقات الأسرية، ومشاركة أوسع في المجال العام، مما يجعل من النسوية مشروعاً إنسانياً متكاملاً ينعكس أثره على البنية الاجتماعية برمتها، والفكر النسوي لم ينحصر في الدفاع عن المرأة وحدها، وإنما كان على الدوام ذا بُعد إنساني شامل.

وفي هذا السياق ذكرتْ سيمون دي بوفوار في كتابها الجنس الآخر: «لا تُولد المرأة امرأة، بل تصبح امرأة». تشير هذه المقولة إلى أنَّ التمييز ليس قدراً بيولوجياً، بل بناءً اجتماعياً قابلاً للتفكيك وإعادة التشكيل. والرجل النسوي حين ينخرط في هذا الوعي، فإنه لا ينحاز إلى النساء ضد بني جنسه، بل يضع نفسه في صف العدالة ضد أشكال القمع أيّاً كان مصدرها.

وفي النهاية أقول: إنَّ النسوية ليست ترفاً فكرياً ولا شعاراً عابراً، بل معركة ضد منظومة نسجت تاريخها على التفاوت والهيمنة، من يرفضها لا يدافع عن قيم، بل عن امتيازات واهية صنعها العُرف وقدّسها الخوف، وهنا، ومن منطلق إنساني لا اصطفافي، لا مجال للوقوف على الحياد، فإمّا أن تكون في صف العدالة، أو أن تكون شريكاً في ترسيخ الظلم.

المصادر

فاليري سولانس. بيان سكام. 1967. (SCUM Manifesto)

شولاميث فايرستون. جدلية الجنس: من أجل ثورة نسوية (The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution). نيويورك: William Morrow، 1970.

كيت ميليت. السياسة الجنسية (Sexual Politics). نيويورك: Doubleday، 1970.

تشيماماندا نغوزي أديتشي. لماذا يجب أن نصبح جميعاً نسويين؟ (We Should All Be Feminists). نيويورك: Anchor Books، 2014.

بيل هوكس. إرادة التغيير: الرجال، الذكورة والحب (The Will to Change: Men, Masculinity, and Love). نيويورك: Atria Books، 2004.

سيمون دي بوفوار. الجنس الآخر (Le Deuxième Sexe). باريس: Gallimard، 1949.

الكاتبات في أمريكا اللاتينية: من الواقعية السحرية إلى الأدب النسوي الجديد

ترجمة: محمد زعل السلوم

منذ ستينيات القرن الماضي، ارتبطت أمريكا اللاتينية في المخيال الأدبي العالمي بما عُرف باسم «البوم الأدبي» (Boom). حينذاك، اقتحم كُتاب مثل غابرييل غارسيا ماركيز، وماريو بارغاس يوسا، وخوليو كورتاثار المشهد العالمي، وفرضوا الواقعية السحرية تياراً متفرّداً يمزج بين الواقع السياسي والاجتماعي والعجائبي الأسطوري. بفضلهم، لم تعد القارة "هامشاً»، بل أصبحت في قلب الأدب العالمي.

اليوم، وبعد أكثر من نصف قرن، لا نتحدّث عن «بوم» جديد، بل عن حركة نسوية أدبية متنامية. أصوات نسائية من الأرجنتين، والمكسيك، وكولومبيا، وتشيلي، يعدن كتابة صورة القارة بعيداً عن السحر الميثولوجي والواقعية السحرية، ليكشفن واقعية أشد قسوة: واقع العنف ضد النساء، وهشاشة الأجساد، وقسوة المدن، وذاكرة المجتمعات المهمّشة.

الواقعية السحرية: لحظة تأسيسية

للتذكير، لم تكن الواقعية السحرية مجرد لعبة جمالية. لقد عبّرت عن تجربة تاريخية عميقة في قارة مثقلة بالاستعمار، والصراع الطبقي، والأنظمة الديكتاتورية. من هنا، استحضر ماركيز في روايته «مئة عام من العزلة» أساطير القرى والأنهار والأرواح ليعكس تاريخ كولومبيا ومصيرها. وبالمثل، صنع كورتاثار عوالم عجيبة تحفر في لاوعي المدن الكبرى. ولكن هذا المشروع ظلّ إلى حد كبير ذكورياً: الأسماء الكبرى كانت للرجال، والنظرة إلى المرأة كثيراً ما ظلت أسيرة الرموز أو الهامش.

جيلٌ جديدٌ: من السحر إلى الجرح

في العقود الأخيرة، تصاعدت أصوات نسائية قلبت المعادلة. هؤلاء الكاتبات لا ينطلقن من فكرة «تمثيل القارة» أمام الغرب كما فعل الجيل السابق، بل من التجربة الفردية والجسدية للمرأة في مجتمعات مليئة بالتفاوت والعنف.

ماريانا إنريكيز (الأرجنتين): تصوغ قصص رعب يومي، إذ تتحول الأحياء الفقيرة وشوارع بوينس آيرس إلى كوابيس حقيقية. مجموعتها «الأشياء التي فقدناها في النار» تكشف عنفاً جسدياً واجتماعياً لا يقل فظاعة عن الأساطير القديمة.

سامنتا شوبلين (الأرجنتين): في روايتها الحمّى (Fever Dream)، تصنع أجواءً خانقة تمزج الرعب النفسي بموضوع التلوث البيئي، لتشير إلى كيفية تغلغل العنف حتى في الطبيعة والأطفال.

فرناندا ميلتشور (المكسيك): في موسم الأعاصير وبارادايس، تصوّر عالماً قاسياً من الجريمة والفقر والعنف الجنسي. لغتها عنيفة، مباشرة، بلا مجاز سحري، ولكنها تحمل قوة صادمة.

فاليريا لويسيللي (المكسيك): في أرشيف الأطفال المفقودين، تروي رحلة عبر الحدود الأمريكية-المكسيكية، لتكشف مأساة الهجرة والطفولة

الضائعة. نصها يربط المحلي بالكوني، والمأساة الفردية بالسياسة العالمية.

بيلار كوينتانا (كولومبيا): في رواية الكلبة (La Perra)، نرى علاقة امرأة مع كلبها على شاطئ ناءٍ تتحوّل إلى تأمل في الأمومة والحرمان.

ماذا تغيّر عن «البوم»؟

الموضوعات: بينما كان جيل الواقعية السحرية يكتب عن التاريخ والذاكرة الجماعية، يكتب الجيل النسوي الجديد عن الجسد، والأمومة، والعنف الجنسي، والهشاشة الفردية.

اللغة: الواقعية السحرية اعتمدت على أسلوب باروكي، كثيف ومليء بالصور العجائبية. الجيل الجديد يعتمد لغة مباشرة، جافة أحياناً، تُشبه طعنات السكين.

الموقف من القارئ الغربي: "البوم» لاقى احتفاءً أوروبياً لأنه قدّم صورة «غريبة وسحرية» عن القارة. أما الأدب النسوي الجديد فلا يسعى لإبهار الآخر، بل لقول الحقيقة المظلمة حتى لو كانت منفّرة.

الحضور النسوي: الأهم أن النساء انتقلن من الهامش إلى المركز. لم يعدّن مجرد رموز في روايات الرجال، بل صاحبات خطاب خاص، يعرّي المجتمع من داخله.

لماذا يهمّنا هذا الأدب عربياً؟

التجارب التي تكتبها كاتبات أمريكا اللاتينية تشبه إلى حد بعيد ما نعيشه في مجتمعاتنا: العنف المنزلي والمجتمعي، والاستبداد السياسي، والتهجير والهجرة والمنافي واللجوء، والهشاشة الاقتصادية. تماماً كما ربطت الواقعية السحرية الأسطورة بالواقع السياسي، تربط كاتبات اليوم -لكن من زاوية جديدة- الجسد الأنثوي بالمجتمع اليومي. بالنسبة للقارئ العربي، فإن قراءة هذه النصوص ليست مجرد انفتاح على أدب «بعيد»، بل هي مرآة لواقعنا: كيف يمكن أن يتحوّل الألم المحلي إلى خطاب إنساني كوني.

أمثلة مقارنة

في مئة عام من العزلة لماركيز، تُصبح قرية ماكوندو رمزاً للتاريخ اللاتيني.

في موسم الأعاصير لميلتشور، تتحوّل جريمة قتل غامضة إلى مرآة للعنف الجنسي والمجتمعي في المكسيك.

الفرق هنا ليس في حجم المأساة، بل في موقع السرد: من القرية الأسطورية إلى المرأة المهمّشة.

هل هو «بوم» جديد؟

النقاد في لوموند ديبلوماتيك يرفضون وصفه بـ «بوم»، لأن الكلمة توحي بانفجار لحظة قصيرة. ما يحدث الآن هو تحوّل بنيوي طويل الأمد: انتقال مركز الأدب من الرجال إلى النساء، ومن السحر إلى الجرح، ومن الغرائبية إلى الواقع المادي العنيف.

نحو أدب إنساني

إذا كان «البوم» الذكوري قد رسّخ أمريكا اللاتينية على خريطة الأدب العالمي، فإن هذا الأدب النسوي الجديد يعيد رسم حدود الخريطة نفسها. إنه أدب لا يقدّم القارة كأرض أساطير، بل كواقع إنساني هشّ، مليء بالأجساد المتألمة والمقاوِمة. وبينما ساعدت الواقعية السحرية القارئ الغربي على الحلم، يساعده الأدب النسوي الجديد على مواجهة العنف واللامساواة.

هنا تكمن أهميته لنا كعرب: أن نرى كيف تحوّلت الكتابة من حلم جماعي إلى جرح فردي، ومن الأسطورة إلى الحقيقة، ومن الرجال إلى النساء. وربما نستطيع أن نتعلّم كيف نرفع نحن أيضاً تجاربنا من المحلية الضيقة إلى الكونية الإنسانية.

المصدر: لوموند ديبلوماتيك

عنوان المقال الأصلي: Les écrivaines latino-américaines, entre réalisme magique et féminisme radical"

الخطاب النسوي السوري بين الأصالة والحداثة

ميديا عبد المجيد محمود

سأستهل هذا المقال بالتعريف بمعنى الخطاب وإلى ماذا يرمي مصطلح الخطاب النسوي تحديداً، فالخطاب في اللُّغة جاء من الفعل الثُّلاثيّ خَطَبَ وتعني تكلّم وتحدّث للملأ أي لمجموعةٍ من النّاس عن أمرٍ ما، أو ألقى كلاماً. أمّا اصطلاحاً فنصادف الكثير من التعريفات المُتعارف عليها للدّلالة على الخطاب ومنها أنّ الخطاب هو أيّ منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المتلقي، أو نص محكوم بوحدة كلية واضحة يتألف من صيغ تعبيرية.

يشكّل الخطاب النسوي السوري مساحة فكرية وثقافية تعكس التفاعل بين موروث اجتماعي وثقافي عريق، وبين تطلعات نحو الحداثة والتحرر والمساواة. وهو ليس مجرد تعبير عن قضايا المرأة فحسب، بل انعكاس لمسار تاريخي طويل من التحولات التي مرّ بها المجتمع السوري في الفكر والسياسة والثقافة. لقد تطور هذا الخطاب متأثراً بالظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية منذ بدايات القرن العشرين، وظلّ من جهة يواجه تحديات مركّبة تتوزع بين سلطة الأعراف والتقاليد ومحاولات النيل من المرأة وتعزيز دونيتها في السلم الاجتماعي الهيراركي، والكائن العاطفي الضعيف والمنفعل، الصادرة عن بعض علماء الدين والفلاسفة كأرسطو الذي آمن وروّج للتفوق الطبيعي للرجل، ووجد أن

مهمة المرأة هي إرضاء الرجل، وشوبنهور ونيتشه وغيرهم، ورهط من علماء دين وفقهاء، مثل:

أبو حامد الغزالي الذي ذكر في كتابه إحياء علوم الدين وغيره آراء تقلّل من مكانة المرأة الاجتماعية، منها منع خروجها من البيت. ثم ابن تيمية الذي شدّد على موضوع الطاعة وعدم خروج المرأة من بيتها إلا بإذن زوجها، مع تضييق في باب الولاية والقوامة. وهكذا بقيت المرأة في اللاوعي الجمعي للشعوب الشرقية خاصة ونظيرتها شعوب الدول المتقدمة جزئياً، الضلع المكسور الهش.

من جهة أخرى ضغوط دعوات التغيير والتجديد، إذ ساوى الميثاق الدولي لحقوق الإنسان بين الجنسين، واعتبره أساساً للمساواة بين البشر ونبذ التمييز، ومن هنا تأتي أهمية دراسة الخطاب النسوي بين الأصالة والحداثة، للبحث عن السبل التي تمكّنه من الحفاظ على قيم التراث والانفتاح على القيم العالمية المعاصرة.

أولاً: الجذور والأصالة

انبثق الخطاب النسوي السوري منذ مطلع القرن العشرين مع أصوات رائدة سعت إلى إبراز حق المرأة في التعليم والعمل والمشاركة المجتمعية. ومن أبرزهن:

نازك العابد: تنتمي إلى عائلة العابد الكردية، قائدة نسوية ووطنية، إذ كانت أول امرأة تنال رتبة شرف عسكرية، فكانت نقيباً في الجيش السوري. وهي مؤسسة جمعية النجمة الحمراء، التي أسهمت في علاج الجرحى في معركة ميسلون ١٩٢٠. وهي من أوائل السوريات اللواتي طالبن بحقوق المرأة السياسية والتعليمية.

ماري عجمي: وهي أول صحفية سورية ومؤسسة مجلة العروس، وأسست الجمعية الخيرية الإسلامية عام 1917. وبعدها تأسست **الجمعية النسائية السورية** عام 1928 في دمشق، وكان من أبرز أهدافها دعم تعليم الفتيات والمساهمة في العمل الاجتماعي والخيري. إلى جانب ذلك، ظهرت جمعيات أخرى مثل جمعية النهضة النسائية، كما لعبت الصحافة في دمشق وحلب وحمص دوراً محورياً في ترسيخ وعي نسوي ناشئ. اتسمت هذه المرحلة بالتدرج، إذ ظلّت المرأة تُقدَّم كأم ومربية وركيزة للأسرة، في إطار رؤية اجتماعية محافظة ولكنها انفتحت جزئياً على خطاب الإصلاح.

ثانياً: الحداثة والتحولات الجديدة

مع النصف الثاني من القرن العشرين، ومع اتساع دائرة الحراك الفكري والسياسي، أصبح الخطاب النسوي أكثر جرأة، مطالباً بالتمثيل السياسي، والمساواة في قوانين الأحوال الشخصية، والانخراط في الشأن العام. واقتصر هذا النشاط آنذاك على نساء الطبقة الوسطى والعليا من خلال الصالونات الثقافية والمقالات الصحفية.

ومع مطلع الألفية ظهر جيل جديد من الناشطات والكاتبات اللواتي تبنين خطاباً أكثر انفتاحاً، متأثراً بالتيارات النسوية العالمية. ركّز هذا الجيل على قضايا النوع الاجتماعي والعنف الأسري والحرية الفردية، ومن أبرز مطالبه المشاركة السياسية العادلة للمرأة، من إزالة التحفظات السورية على اتفاقية سيداو، وحق منح المرأة جنسيتها لأبنائها. ومن ثم غيّرت الحرب السورية التي اندلعت مع الثورة خلال العقد الأخير أولويات هذا الخطاب، ليتجه نحو قضايا الحماية من العنف، وزواج القاصرات، والتهجير القسري، والتحرش في المخيمات وبيئات اللجوء، حيث أصبحت المرأة أكثر عرضة للهشاشة الاجتماعية والأمنية، وقد أثبتت المرأة السورية جدارتها في تحمل مسؤولية إدارة أسرتها في هذه الحرب مع غياب الرجال في الحرب عن المنزل، وقامت الكثيرات منهن باصطحاب أولادها في طرق صعبة ووعرة إلى ملاذات آمنة، فتبلورت لهن شخصية متميزة، وارتفع صوتهن عالياً، يتحدثن عن هواجسهن واحتياجاتهن، أمالهن وأحلامهن، كما أبدت السورية صبراً وقدرة على التحمل استثنائية، بدءاً من وجع اختفاء الأبناء والأحبة حتى الموت تحت التعذيب، والخطف، والاغتصاب والابتزاز.

من أبرز الوجوه النسوية في هذه الحقبة:

مية الرحبي: طبيبة وكاتبة من مواليد روما، مؤسسة ومديرة منظمة مساواة، ولها باع طويل في النضال من أجل حقوق المرأة. صدر لها كتابين عام ٢٠١٤: "الإسلام والمرأة"، و"النسوية: مفاهيم وقضايا"، ويجمع مقالات ومحاضرات لها تتناول مفاهيم النسوية والتحديات التي تواجهها في

السياق السوري والعربي. لها حضور في فعاليات اجتماعية وثقافية، وتنشط في الحوارات عن النص الديني والسياسة والمرأة.

رزان زيتونة: ناشطة نسوية ومدافعة عن حقوق الانسان، والمعتقلين السياسيين ومعتقلي الرأي، اعتقلتها السلطات وهي ما زالت مختفية حتى تاريخ كتابة هذا المقال.

نبال زيتونة: أغنت النسوية السورية بدراساتها المختلفة، وشاركت في الثورة وتعرضت للاعتقال.

خولة يوسف: ناشطة نسوية، مؤسسة ومشاركة في إدارة منظمة ثروة، وعملت باحثة في مراكز بحثية عدة. معارضة شرسة ضد النظام البائد، ولم تتوقف عن التذكير بانتهاكاته وجرائمه. مدافعة عن حقوق النساء عبر مقالات عدة في مواقع متنوعة، وعضو الحركة السياسية النسوية السورية، وتقيم في الولايات المتحدة.

لبنى قنواتي: مديرة منظمة النساء الآن الحائزة على جائزة الحرية عام 2014 في بروكسل.

صبيحة خليل: سياسية نسوية مستقلة، شاركت في مؤتمر رياض الثاني، ولها مقالات عدة تتناول الشأن السوري والكردي السوري السياسي والنسوي.

سيفي ايزولي: الأستاذة في القانون الدولي التي حصلت على جائزة المحامين الدوليين، ولها باع طويل في الدفاع عن النساء وحقوق الإنسان في المحاكم الفرنسية حيث تقيم.

ميديا محمود: كاتبة هذا المقال، مؤسسة جمعية النساء الكرديات السوريات كما أن لها كتاباً بحثياً عن العنف ضد المرأة تناولت فيه المرأة الكردية كنموذج.

نوفين حرسان: شاركت في مؤتمر بيجين النسوي العالمي عام 1995.

هناك الكثير من الناشطات النسويات سيتم تسليط الضوء في مقال آخر، مثل: سوسن زكزك ونالين عبدو وفرحة خليل وصباح الحلاق وغيرهن...

ثالثاً: التوازن بين الأصالة والحداثة

اليوم، يقف الخطاب النسوي السوري أمام تحدٍ محوري يتمثل في قدرته على صياغة مشروع يحافظ على خصوصية المجتمع السوري الثقافية، وفي الوقت ذاته يتبنى قيم المساواة والعدالة. تحاول الجمعيات والناشطات الجمع بين خطاب الحقوق الكونية وإعادة قراءة التراث من منظور نسوي تقدمي. ولكن لا تزال هناك عوائق بارزة، مثل الصورة النمطية للمرأة في الإعلام وضعف تمثيلها في الحياة السياسية وصنع القرار.

خاتمة:

إن الخطاب النسوي السوري ليس مجرد انعكاس لواقع المرأة، بل هو مرآة لتحولات المجتمع السوري بأسره. فهو يقف اليوم عند مفترق طرق: إما أن يبقى محصوراً في جدلية الأصالة والحداثة، أو أن ينجح في بلورة مشروع نهضوي شامل يحقق المساواة والعدالة الاجتماعية. إن مستقبل هذا الخطاب يتوقف على قدرته في الموازنة بين الهوية الوطنية والانفتاح على القيم العالمية، وعلى نجاحه في إنتاج مشروع مجتمعي جامع لا ينحصر في قضايا النساء وحدهن، بل يسهم في إعادة بناء العقد الاجتماعي السوري ككل.

صدر حديثاً

الوحدة حرّية حزينة

مجموعة شعرية

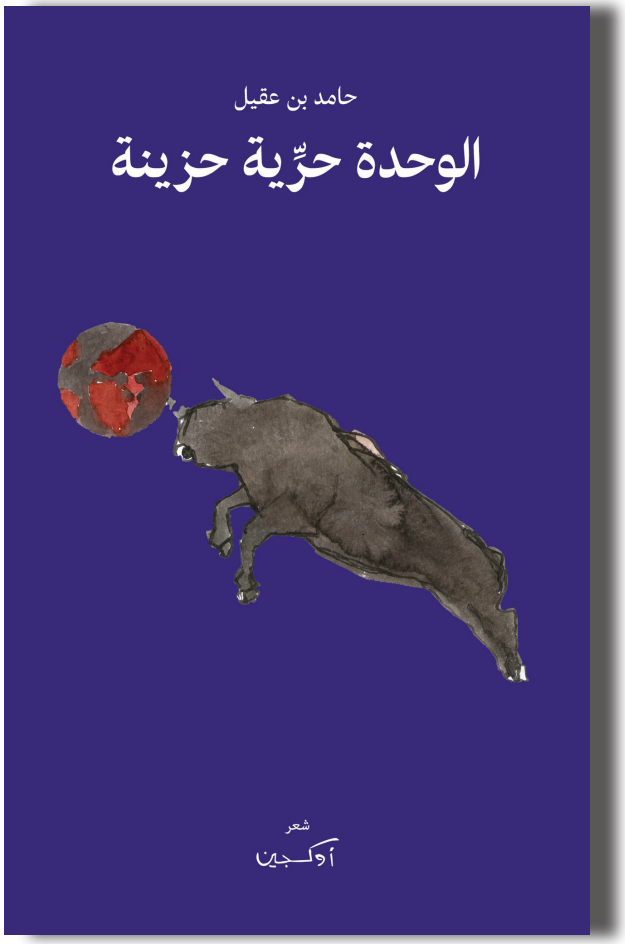
المؤلف: حامد بن عقيل

الناشر: محترف أوكسجين للنشر في كندا

عدد الصفحات: 88

لوحة الغلاف: محمود ديوب

استهلت المجموعة بإهداء إلى قراصنة العالم القديم وشعرائه كتحيةٍ من شاعرٍ يعيش خراب العالم الجديد في أدق تفاصيله، متسائلاً منذ البداية عن الشرط الإنساني وكيف تتحقق المعجزة التي هي «الحياة»، فالكلُّ هنا ينتظر، كنسخٍ حديثة من إنسان هذا العصر.



لا شكَّ أنه «عصر الويلات»، يستنجدُ فيه الشاعر بكل الأشياء المشابهة لحياةٍ يشعر أنها تطارده في المنام، بين صفحات الكتب والأساطير القديمة، وحتى في أوقات شرب القهوة بحيادٍ كل صباح، مدركاً أن الانكسار المستمرّ قد يكون سؤالاً جارحاً وحقيقياً من قبيل: «ما الذي ستضيفه قصيدتي إلى هذا العالم؟»

نقرأ في «قصيدة لحياةٍ ما»:

... لكنّني سمعتُ أحد الجالسين يدمدم:

زوجتي تُحْتَضَرُ في مدينةٍ مجهولة

لو كنتُ أستطيعُ قطعَ الربع الخالي ماشياً!

قلتُ له:

الوحدةُ حرّيَّةٌ حزينة

تلك الزوجة ماتتْ منذ عصر المغول

حتّى حزنُكَ عليها

صار أغنيةً حماسيّة في براري آسيا

سمعَها المقاتلون الأوائل.

صدر حديثاً

الحرّاني

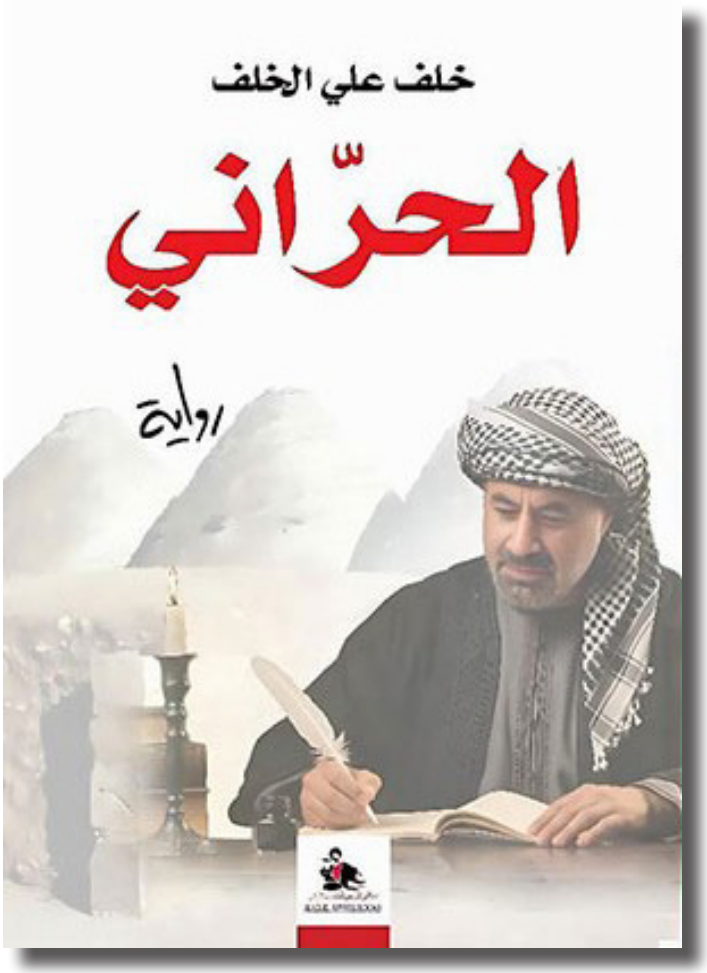
رواية

المؤلف: خلف علي الخلف

الناشر: دار رياض الريس

عدد الصفحات: 432

تصميم الغلاف: علي الحاج حسن



تأخذنا رواية «الحرّاني» في رحلة سردية بين البحث التاريخي والبناء الروائي الفني، من خلال البعد الزمني المتداخل بين الماضي والحاضر، فيستعيد الكاتب صورة مدينة حرّان (جنوب أورفا التركية حالياً) في القرن التاسع الميلادي بوصفها ملتقى الفلسفة والعلوم والأديان، إذ تبرز الرواية شرائع وطقوس العقيدة الحرّانية ضمن أجواء التسامح الديني لتلك الحقبة.

تنطلق الرواية من مشهد زيارة الخليفة المأمون إلى حرّان في أثناء حملته الأخيرة على الروم، حين التقى بأعيانها ورئيسهم قرّة بن مروان. وشكل اللقاء لحظة فارقة للجماعة الحرّانية التي واجهت اتهامات جيرانها السريان بأنها جماعة وثنية تعبد النجوم، فوجدت نفسها مضطرة للتأكيد بأنها على «ملة إبراهيم» حيث يتشعب السرد ليعكس جدلاً دينياً وفلسفياً متعدد الأصوات في قلب الخلافة العباسية، كما تبرز الرواية.

من أجواء الرواية:

«يا بني إن الموسيقى ليست أصواتاً تلهو بها، بل هي علم من علوم الحكمة والرياضيات، تسير وفق حساب محكم ونظام مضبوط. فالأوتار والنغمات تجري على قواعد العدد والتناسب، كما تسير الكواكب في أفلاكها، فلا تظنها لهواً، بل هي غذاء للروح وتهذيب للنفس، وتنقية للفكر وسكون للقلب، فاستمع إلى الموسيقى تسكن، وتأملها تثري بها نفسك وترتقي روحك. تعلّمها، تكن لك زاداً في العلم، وجسراً إلى الفهم، ومقاماً عالياً في دنيا العارفين».

صدر حديثاً

قبل النجاة بقليل

مجموعة قصصية

المؤلف: زينة حموي

الناشر: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر

عدد الصفحات: 147

تصميم الغلاف: ريتا كلزي

جاء في كلمة الغلاف:

هل انتهت الحرب حقّاً؟ هل لنا أن يهنّئ بعضنا البعض بالخلاص والسلامة؟ هل يكفي ألّا نكون بين عداد القتلى والمفقودين والمصابين والمعتقلين لنكون «ناجين»؟

أليست نجاتنا وهماً سعيداً ما لبث أن تكشّف عن حياةٍ عسيرة ونفوسٍ تنزّ تعباً وألماً وانكساراتٍ وخيبات؟

هل يمكن للحياة أن تنغلق في وجه النجاة إلى الأبد؟ أم أن نجاتنا أمامَنا، حولَنا، أو حتى أقرب بقليل؟!

من كل مناطق النزاعات في العالم، من الأوطان المُنهَكة والبيوت المتروكة والملاجئ والخيام وصولاً إلى بلاد الهجرة والمنافي، آلاف المشاعر المُغفَلة والوجوه المنسيّة والتجارب المُهمَلة، ومئات القصص هنا عن ضحايا لا مرئيين وجروح نازفة مَخفيّة.

صدر حديثاً

هذه ليست رصاصة

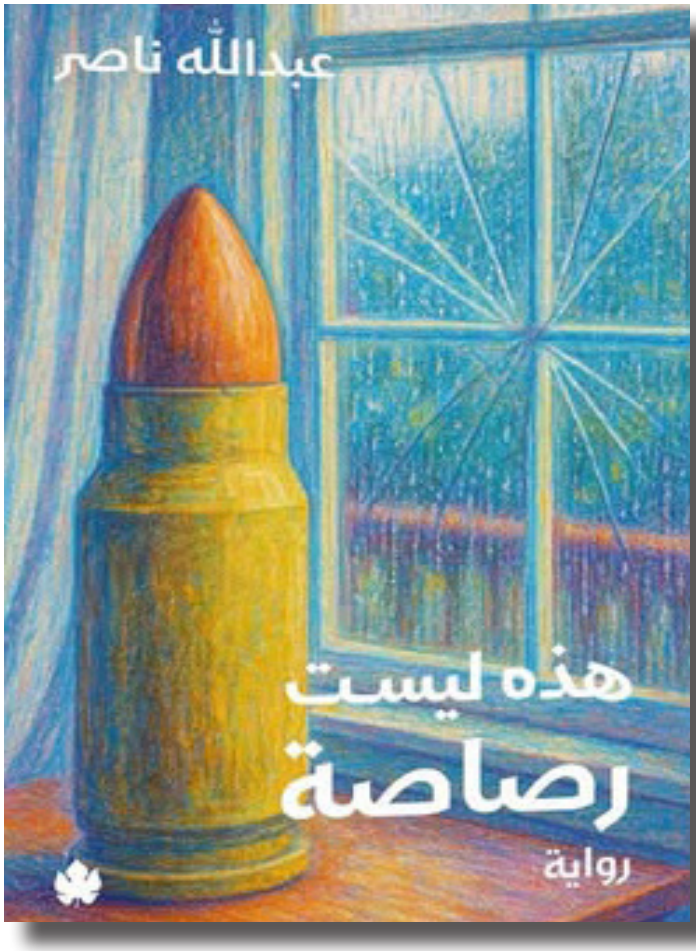
رواية

المؤلف: عبد الله ناصر

الناشر: دار الكرمة

عدد الصفحات: 176

تصميم الغلاف: إيمان النويصر



بعد مجموعتين قصصيتين اعتمدتا في الأسلوب على التكثيف والترميز والتناص، يطل علينا الكاتب عبد الله ناصر بعمله الروائي الأول «هذه ليست رصاصة».

ليس غريباً أن ينتقل الكاتب من القصة إلى الرواية أو العكس، لكن الفرق بين النوعين كبير.

يشبّه المكسيكي كارلوس فوينتس القصة بقارب يتهادى على الساحل، أما الرواية فسفينة تمخر عباب البحر وتمضي بعيداً. يذكّرنا العنوان بلوحة البلجيكي رينيه ماغريت «هذا ليس غليوناً» ولا يبدو ذلك من قبيل المصادفة، إذ تبدأ الرواية باقتباس لماغريت نفسه، ونتأكد من ذلك حين نجد في الفصل قبل الأخير قراءة لإحدى لوحاته، لكن رواية عبد الله ناصر مع ذلك أبعد ما تكون عن ماغريت.

جاءت الرواية القصيرة في ستة فصول على لسان الابن الذي يستدعي حادثة إطلاق رصاص قديمة وقعت قبل أربعين سنة في قريةٍ صغيرة. يمضي وراء الحادثة التي هزت أركان العائلة فيسائلها ويسائل ما تبقى من الأحياء الذين شهدوها. لكن الرواية ليست عن الحادثة فحسب إذ تبدو مثل تأمل طويل في فعل إطلاق الرصاص من اقتناء السلاح والحصول على الترخيص اللازم وتمارين الرماية، فالضغط على طرف الزناد، فالطلقات تخترق اللحم الحيّ ليسقط على الأرض إلى جانب الطلقات الفارغة. غير أن هذا الحديث الدامي والعنيف يرافقه سرد عائلي رهيف كأنه يمسح عن الرواية ما شابها من الدم والعنف.

صدر حديثاً

آلام برنابا وصمته

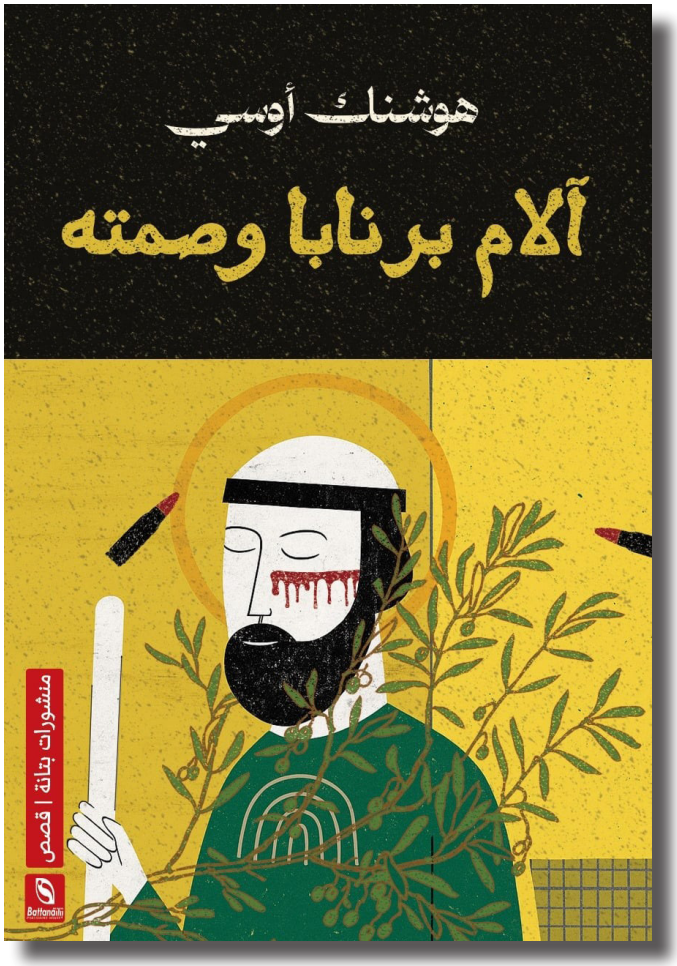
مجموعة قصصية

المؤلف: هوشنك أوسي

الناشر: بتانة الثقافية للنشر والترجمة والتوزيع

عدد الصفحات: 123

تصميم الغلاف: عبد الرحمن خلف



تضم المجموعة أربعاً وعشرين قصة، تتنوع في أمكنتها وشخصياتها ومواضيعها وأفكارها. توزّعت أحداث القصص على جغرافيا متعددة، مثل: أوستند (بلجيكا)، بروكسل، كردستان تركيا، الدرباسية (مسقط رأس الكاتب)، دمشق، فلسطين، إسطنبول، هولندا، اليونان، القاهرة...

جاء في كلمة الناشر على الغلاف الخلفي للمجموعة:

«الرسول برنابا، قرأنا عنه في السرديات والمرويات المسيحية والإسلامية ما هو مختلف عليه وما هو متفق عليه. اتخذ هوشنك أوسي "آلام برنابا وصمته" عنواناً للمتوالية القصصية الثانية التي تصدر له عن مؤسسة بتانة للثقافة والنشر، متكئاً على القيمة الروحية والرمزية والدلالية لتجربة برنابا، وفقدانه حياته تحت التعذيب والحرق. لكن المفاجأة تكمن في قصة "عودة برنابا"، حيث يميط أوسي اللثام عن سيرة مختلفة عمّا هو متداول عن برنابا في الديانتين المسيحية والإسلامية.

في هذا الكتاب القصصي، تمتزج الذكريات الحقيقية بالأحداث المتخيّلة، وتتضافر الأمكنة الواقعية مع الشخصيات المتخيّلة، وتطرح القصص أسئلة وجودية غير مباشرة تتعلق بالدين والسياسة، كما تتناول مآسي ضحايا الحروب من الأطفال والنساء، وآلام المهاجرين غير الشرعيين الهاربين من بلدانهم المنكوبة بالصراعات، وغرقهم في البحار، كما في قصة "جنازة عائمة"، إلى جانب مناهضة العنصرية كما في قصة "قطار وثلاثة غرباء"، وهجاء الإيديولوجيا ونقدها، كما في قصة "ثوري متقاعد".

الحب بعد الثلاثين

مدير التحرير: حسين جرود

قد لا تحب سوى ثلاث مرات قبل الثلاثين، ولكن بعد بلوغك الثلاثين بسنوات قليلة ستكون قد أحببت ثلاثين مرة، وبينما كنت تسخر من الشباب الذين يحبون أي فتاة يشاهدونها، تصبح منهم ولو متأخراً، وتعيش مفارقة جديدة من مفارقات جيل التسعينيات السوري التي لا تنتهي.

تتنفس الصُّعداء أحياناً بعد ذهاب إحداهن، وتكتشف أن حريتك العزيزة عادت إليك، تلك الحرية التي اعتدتها. ودافعت عنها طويلاً، بعد أن حاربت طويلاً جداً للوصول إليها.

غرفتك أيضاً، أعزّ ما تملك. أن ترتبط يعني أن تخسرها وتصبح الغرفة لشخص آخر، وتقضي وقتك في الشارع. لماذا هذا الظلم؟

في مرحلة متقدمة، قد تعيش التجارب وكأنها تجري مع شخص آخر، وتصبح النظرات الأولى والاعتراف والكلمات كأنها تحدث لشخص آخر.

نعم أنت تحبها وقد غرقت.. ولكن في الوقت نفسه لا تستطيع أن تمنع التحليل المنطقي. وتضع نسبة لجمالها وتقارنها بأخريات عرفتهن، وتكتشف حالة نزول المعايير المفاجئة التي انتابتك دون أن تدري. كأنك عاذل نفسك.

لكن تلك المعايير والأخريات تتيح لك أن تتقدم دون مجهود، وتجيب عن الأسئلة وتتصرف بذكاء، كالمطلّقة مع زوجها العاشر، أو العشرين.

تقابل إحداهنّ وتحبها، وتحار بين الاعتراف والانسحاب، وتتذكر قول الشاعر السوري الكبير نزار قباني:

«أردتُ أن أقول:

أحبيني

أو لا تحبيني..

ولكنني أضعتُ الليرة».

بعد الثلاثين أحببت «ن» و«د» و«ر» وثلاثة من «ه» واثنتين من «ف»... حتى الأسماء، حتى الأسماء باتت تتكرر، بل قد تكتشف قصصاً من قبل الثلاثين وتدعوها حباً أسوةً بالتجارب الحالية، لأنها لا تقل عنها قدراً وقيمة. مما يزيد التكرار والأسماء.

تكتشف أيضاً رقماً لا يمكن تجاوزه.. مدة معينة لا يمكنك تجاوزها.. هي أقصى مدة يمكن أن تشعر بها بالحب. مع أنها لا تزيد كثيراً عن عدّة المطلّقة.

أما أن تمشي في الشارع وترى أن جميع الفتيات أجمل من حبيبتك، وحدث هذا مرة، فهذا يعني انتحار المعايير. لماذا أحببتها جداً، إذن؟ ربما لأنه ببساطة: جميع الفتيات تستحق أن تُحب؟

يقال إن الرجل يستطيع أن يعيش بسعادة مع أي أنثى، بشرط ألا يحبها. تتذكر هذا وتردده، ولكنه لا ينفع معك. كأن التي لا تحبها لن تأخذ الغرفة مثلاً.

عندما تمضي في الطريق، تقول: إذا انقلبت هذه السيارة الآن، ما الذي سيحصل؟ في النهاية لا أحد يحبني. في تلك اللحظة قد تخلق صورة وتقارن بين الحياة معها وانقلاب الحافلة.

الأبراج أيضاً تتكرر... وتكتشف أبراجاً لا يمكنك الاقتراب منها وأبراجاً أخرى تبحث عنها. وتدعو أحدها برج البيستات، والآخر برج الكراشات.

الكراش: هي التي تنفذ ما تريد.. وأنت مبسوط، وتأثيرها يفوق قنبلة هيروشيما. والبيست: هي التي تتحدث معها بحرية، وتجدها أفضل من صديقك أحمد. حتى ينتهي الكلام ببطء، كما انتهى الحب!

تقول لك: أنت لا تحب البنات؟ وهذا من حظي

وهل يوجد بنات غيرك؟

تجري لك امتحاناً في التواريخ، وتخطئ في اليوم بين 5 و25.

على الأقل لدينا تاريخ... شهور كثيرة وكثيرة، أكثر من عدّة المطلّقة.

جميع الحقوق محفوظة

رابطة الكتّاب السوريين