العدد 26 | فبراير 2026

أوراق

مجلة تُعنى بشؤون الفكر والثقافة والإبداع

صادرة عن رابطة الكتّاب السوريين

أوراق

مجلة تُعنى بشؤون الفكر والثقافة والإبداع
صادرة عن رابطة الكتّاب السوريين

العدد (26) - فبراير 2026

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

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

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

لوحة الغلاف: الفنان باسم صبّاغ

رابطة الكتّاب السوريين

www.syrianwa.net
syrianwritersassociation
syrian-writers-association
t.m/Syrian_Writeres_Association

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

افتتاحية العدد

النص بين رؤية الكاتب وسلطة القارئ

شاهدت مؤخراً فيلم الخيال العلمي الكوري «الطوفان العظيم» والذي يصور كارثة فيضان هائل يحاصر مجموعة من الناس في أبراج سكنية، ويضعهم أمام صراع قاس من أجل البقاء. على الرغم من الإبهار البصري والمؤثرات المتقدمة التي تشد الأنظار، فإن ما أثار اهتمامي حقاً كان النقاش الذي تلا العرض؛ بين من رأى في الفيلم دلائل رمزية لانهيار القيم الإنسانية، ومن اعتبره إنذاراً بانتهاء كوكب الأرض، بينما وجد فيه آخرون تجربة نفسية وبصرية تكشف الصراع الأزلي للإنسان من أجل النجاة.

تلك الرؤى المتعددة لا تتعلق بالفيلم نفسه، بل باختلاف تفسيرنا لرسالته الضمنية، وكما هو الحال في السينما التي تُضاعف إمكانات التأويل عبر الصورة، فإن الأدب يفتح فضاءه عبر اللغة والرمز، وكلاهما يفتحان فضاء التأويل أمام قراء ينتجون المعنى وفق خبراتهم ورؤاهم.

راوٍ متمكن أم قارئ حصيف؟

رئيسة التحرير: سوزان خواتمي

قبل ظهور المدارس الأدبية الحديثة، كانت النصوص الأدبية الكلاسيكية تُقرأ بوصفها سلطة مغلقة، يكون فيها المؤلف هو الشخص الوحيد المخوّل بتفسيرها، لكن مع تطور النقد، ووفق ما طرحه رولان بارت، مات المؤلف وتسلّط القارئ، ليصبح شريكاً في صناعة المعنى، ولتصبح القراءة بحد ذاتها فعلاً إبداعياً موازياً للكتابة.

هذا الجدل يفتح أيضاً بعداً فلسفياً حول الحقيقة في النص: هل يملكها المؤلف وحده أم تتعدد بتعدد القراءات؟

هذا التعدد لا ينبع فقط من خلفيات ثقافية أو سياقات نقدية، بل يتأثر أيضاً بالبعد النفسي، حيث يُسقط القارئ مخاوفه أو رغباته على النص، فيحوّله إلى مرآة لذاته بقدر ما هو عمل إبداعي مستقل.

ومع دخولنا العصر الرقمي، لم يعد هذا التحول مجرد فكرة نقدية، بل أصبح ممارسة يومية يشارك فيها القراء بشكل مباشر، وتعتبر التجربة الأخيرة للروائي المغربي عبد الواحد أستيتو مثالاً على تدخل القراء في صناعة النصوص، حيث أطلق أستيتو روايته التفاعلية «الحقيبة» مستهدفاً شريحة الشبان واليافعين، متيحاً لهم متابعة العمل والمساهمة في رسم الشخصيات من خلال اقتراحات يضعونها في التعليقات.

تلك التجربة تكشف الوجه الإيجابي لسلطة القارئ بعد أن تحولت إلى مشاركة خلاقة في صناعة النصوص.

غير أن هذه السلطة قد تنقلب أحياناً لتصبح أداة ضغط أو إدانة، كما حدث مع رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» التي واجهت قراءات دينية متشددة حمّلتها دلالات لم يقصدها الكاتب، فحوّلتها إلى نص مدان وأشعلت جدلاً واسعاً انتقل من أروقة النقاد إلى الجمهور العام، حتى بلغ حد محاولة اغتيال محفوظ عام 1994.

هنا بدا النص وكأنه ساحة صراع بين حرية الإبداع وسلطة التأويل الديني.

صوت المؤلف وحماية النص

لا يمكن إغفال حاجة المؤلف إلى قدر من السلطة يحمي بها نصه؛ فهو من يصوغ هيكله ويختار مفرداته ويحدد مستوى رمزيته. ورغم ذلك يبقى النص فضاءً مفتوحاً لتفاعل خفي بين سلطة الكاتب وحرية القارئ، وبين قصد المؤلف وتأويل المتلقي. بعض الكتّاب يرحبون بهذا التعدد ويعتبرونه دليلاً على حيوية النص، فيما يعارض آخرون توظيف أعمالهم في سياقات بعيدة عن غاياتهم الأصلية.

وهذا ما حدث مع رواية «تفصيل ثانوي» للكاتبة الفلسطينية عدنية شبلي، التي أثارت جدلاً واسعاً واتُّهمت بمعاداة السامية، رغم أن موضوعها يستند إلى حادثة تاريخية موثقة وقعت عام 1949 تناولتها الصحافة الإسرائيلية، بل وحوكم الجنود المتورطون فيها. ومع ذلك، قرأها بعض النقاد باعتبارها إدانة سياسية مباشرة، في حين أوضحت شبلي أن عملها نص أدبي يطرح أسئلة عن العنف والذاكرة أكثر مما يقدم خطاباً سياسياً.

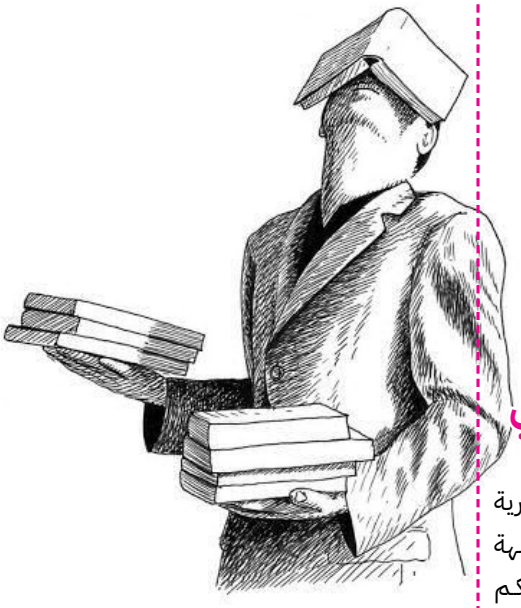
هنا لم يكن الخلاف حول قصد ديني، بل حول حدود الأدب في مواجهة السياسة والذاكرة الجماعية.

> **تتحول التأويلات إلى نوع من المحاكمة الأخلاقية أو السياسية، حيث يُنظر إلى النصوص بوصفها امتداداً لمواقف أصحابها أكثر من كونها إبداعاً مستقلاً بذاته.**

الأدب والجدل السوري

كذلك تشهد الساحة الثقافية السورية بعد سقوط النظام جدالات متشابهة بشأن تقييم الأعمال الأدبية والحكم عليها بعيداً عن سويتها الإبداعية، فكثير من الكتب التي صدرت في زمن الأسد تُحاكم اليوم لا بما تحمله من جماليات أو ابتكارات فنية، بل بما يُنسب إلى مؤلفيها من انتماء سياسي أو تقرب من السلطة السابقة، لتتحول التأويلات إلى نوع من المحاكمة الأخلاقية أو السياسية، حيث يُنظر إلى النصوص بوصفها امتداداً لمواقف أصحابها أكثر من كونها إبداعاً مستقلاً بذاته.

هذا التوتر يبدو أكثر وضوحاً في وسائل التواصل الاجتماعي التي منحت الجمهور سلطة جديدة على النصوص، فأصبح بإمكان القراء أن يرفعوا كتاباً إلى مرتبة الأيقونة أو أن يسقطوه إلى مرتبة الإدانة بمجرد ربطه بسياق سياسي محدد، الأمر الذي يعكس الصراع بين الرغبة في الإبداع الحر وبين محاولات تقييد المعنى أو توجيهه، وبين النظر إلى الأدب كفن مستقل أو كوثيقة سياسية تُستخدم في تصفية الحسابات، كما أن البعد الاجتماعي يضاعف أثر القراءة حين تتحول إلى فعل جماعي عبر وسائل التواصل، فتغدو النصوص جزءاً من النقاش العام لا مجرد تجربة فردية.



الإبداع حوار متجدد

رغم كل ما سبق، تبقى القيمة الإبداعية للنص الموضوع الأكثر إثارة للجدل، حتى بعد أن يُطوى الكتاب أو يُسدل الستار على الفيلم بكلمة النهاية. وبهذا المعنى يغدو النص الإبداعي كائناً حياً حين يتجاوز حدود لحظة كتابته، ويظل حاضراً في الذاكرة الجمعية لا باعتباره مخزناً للإجابات الجاهزة، بل منبعاً للأسئلة التي تتجدد مع كل قراءة وتأويل، بحيث يصبح المعنى رحلة مشتركة بين الكاتب والمتلقي، وبين النص وزمنه، وبين الثقافة التي أنتجته والقراءات التي تعيد صياغته.

في العدد

أوراق الدراسات

الإنسان الممكن: نحو وعي جديد يتجاوز القطيعة والهوية المغلقة 10
تصنيف العلوم والمعارف في التراث العربي الإسلامي 14
ذاكرة الجمال المفقود ؛ كيف غيرت الحرب ذائقة السوريين الفنية؟ 18

سوق اليقين 8

أوراق الملف

العالم.. هو ما فيه من كتب المكتبة التي كبرت معي 22
كارما الكتب: عن سرقة طاغور وفئران الذاكرة 25
خواطر مكتبية دون ضوابط 28

أوراق النسوية

فدوى طوقان.. سؤال الهوية وجذور الوعي النسوي 82
من الطائفة إلى النجومية: رحلة مقاومة نسويةكتاب عن الهوية والحرية 87

أوراق الشعر

المغنّي والبنادق 33
يا غوطة المجد 35
ضبـــع الطلياني 36
مِثْلَ قُرْصِ الشَّمْسِ... 38
نصوص 41

النص بين رؤية الكاتب وسلطة القارئ 3

أوراق الحوار

رائد الجندالي: المسرحيون في ظل الأنظمة الشمولية "حفاة في حقل ألغام" 78

أوراق النقد

طبقات البناء الفني والمزاوجة بين تناول الذات في الحلم والحقيقة في رواية «بهجة الغواية» 44
جمالية القفلة «عزف منفرد» للمغربي أحمد رزيق أنموذجاً 49
ابتسام تريسي.. حين يحكي الخيال الحقيقة كاملةً 52
قلم النجار: بين شعرية المسرود وغنائية القسوة 57
أسفار مدينة الطين.. بين غواية الحكي والتمرد على القوالب السردية 61
محمد الماغوط.. أسرار عبقريته وريادته 65

أوراق التشكيل

الفنون في النقد التشكيلي العربي 70

أوراق المسرح

لقاء خاص مع المخرج المسرحي السوري الألماني أحمد الشيخ 113

أوراق القصة

أرشيف الوجع الأخضر 90
الفَرُّ مِن... وَعَن... 94
روبابيكيا 98
ظل الرئيس 100
قبل الصفر 102
دخان 104
الرصاصة العاشرة 105
النافذة 107
المصيدة 110

أوراق الترجمة

سأخدع نفسي إذا كنتُ أستطيع 118
نساءٌ يحترقن الشعر بين المنفى والاعتراف 122
المجلس الإسكندنافي والديمقراطية اليونانية 124

ترند هذه الأيام 133

كتّاب العدد

عماد دعبول
كاتب سوري

د. فاطمة شيخو أحمد
كاتبة سورية

د. أحمد سليم عوض
كاتب مصري

رحاب عمر
قاصة مصرية

عبد الله المتقي
كاتب وناقد مغربي

غفران طحان
قاصة سورية

فراس المحيثاوي
شاعر وروائي سوري

نجوان ماهر مجاهد
كاتبة مصرية

وفيق صفوت مختار
ناقد مصري

علي صقر
قاص ومسرحي سوري

نضال جوجك
ناشطة سياسية نسوية سورية

د. عباس عبد الحليم عباس
باحث أردني

أحمد خميس
روائي سوري

عماد يحيى عبيد
قاص وشاعر سوري

أشرف رضى
كاتب مغربي

مصطفى كليب
كاتب سوري

سعيد اتليلي
كاتب مغربي

حسام المقدم
كاتب مصري

هند العيتي
كاتبة سورية

ريما إبراهيم حمود
قاصة أردنية

أفراح الهندال
كاتبة كويتية

عبد الله أبو شميس
شاعر من الأردن

عمر سبيكة
شاعر من تونس

أميرة جاسم النادر
شاعرة سورية

علي سفر
كاتب ومخرج سوري

نادر عبد قشرة
شاعر سوري

سوزان خواتمي
قاصة وروائية سورية

إبراهيم الزيدي
كاتب وشاعر سوري

حسين جرود
كاتب وشاعر سوري

محمد زعل السلوم
صحفي وكاتب سوري

تقوى العبيدي
مترجمة سورية

نافذ سمان
كاتب سوري

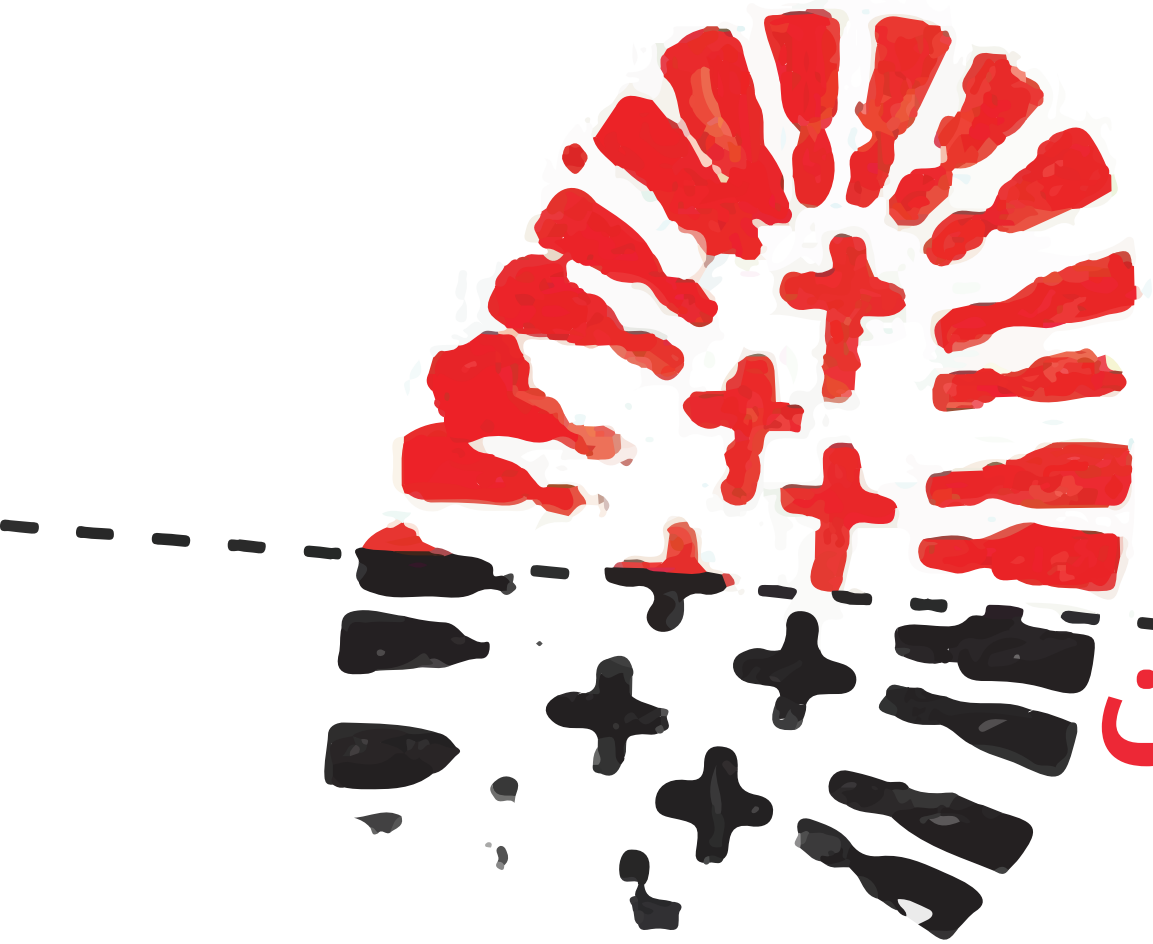
أحمد خضر أبو إسماعيل
روائي سوري

رزان نعيم المغربي
كاتبة ليبية

د. جوزيف عوض
كاتب سوري

د.نزار خليل العاني
كاتب سوري

رفاه إبراهيم
كاتبة سورية



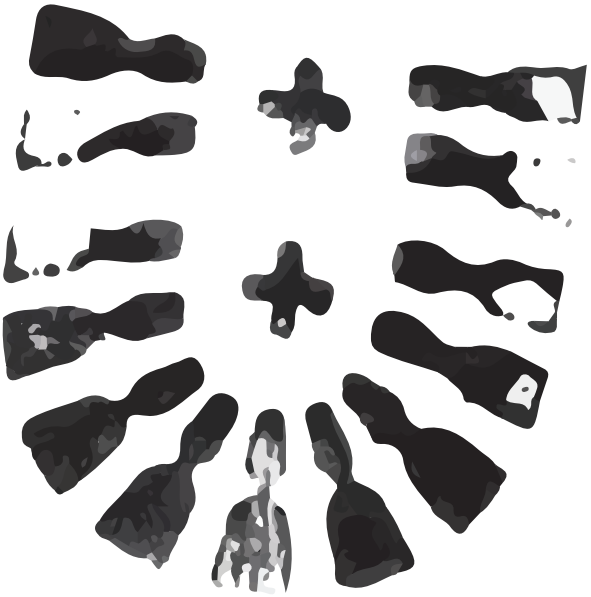
سوق اليقين

إبراهيم الزيدي

سألت أحد الأصدقاء؛ ما الفرق بين الليل والظلام؟ فنظر إليّ؛ وكأنه قد تفاجأ. ليس لأنه لا يعرف الجواب، بل لأنه -كحال غالبية الناس- وضع مسلماته بمنأى عن مساءلتها. فالأسئلة «البسيطة منها، والمركبة» ليست من أسس الثقافة العربية السائدة.

لذلك يمكن القول: إن إثارة العقل المستكين للمسلمات تمرّ بمراحل، أولها الموافقة والقبول، وآخرها المحاكمة. في كثير من الأحيان تتم الموافقة، وتنعقد جلسات حوارية بين طرفين متناقضين، ويتعذر القبول. إذ إن كل طرف يعتبر أسئلة الطرف الآخر فيها انتهاك

لمسلماته التي أصبحت بمثابة هوية، فيثور على السائل، ويتحول الحوار من خلاف فكري إلى خلاف شخصي! وقد رأينا ذلك في الكثير من الحوارات على الشاشات العربية، وخاصة الحوارات السياسية، والدينية. بالنسبة للحوارات السياسية غالباً ما يكون الحوار بين تابع ومناهض، لذلك يرى التابع في المناهض عدواً، ويدفع باتجاه المخاصمة، بدل المحاورة! أما في الحوارات الدينية فإن رجل الدين يدعي امتلاك الحقيقة، مغلباً الاعتقاد على التفكير، متجاهلاً الانشقاقات



التي تعرض لها الدين عبر تاريخه، والملل والنحل والطوائف! فالمسلمات -مع الزمن- تتكلس وتتصلب وتتحول إلى مصادات تحمي خمول الأدمغة من أيّ تثاؤب قد يضاعف كمية الأوكسجين الداخلة على الدماغ، فتتغير إعدادات المدخلات والمخرجات. ومع الزمن أصبحت حماية تلك المدخلات، والحفاظ عليها كما وردت في كتب السلف هي الشغل الشاغل لرجال الدين، الذين لم يعد يقال عنهم رجال دين أو فقهاء، أو خطباء مساجد، بل علماء!

في كتاب «العدوى المقدسة» يقول بارون دي هولباخ: إن كل فكرة تريد أن تكون مقدسة، تحمل دائماً رغبة في أن تكون فوق النقد. وفي العالم العربي ليست الأفكار فوق النقد، بل ومن قالها أيضاً! وأي محاولة لتفكيك تلك الأفكار، ونزع صفة القداسة عن قائلها، هي بمثابة الخوض في حقل ألغام. ومن عادة الدول المحكومة بأنظمة استبدادية أن تكون حاضنة لتلك المسلمات، فهي تعرف أنها إذا فتحت الطريق أمام العقل النقدي، فإنه لن يتوقف عند التراث وحسب، بل سيتطاول على طبيعة تلك الأنظمة، وطريقتها في إدارة البلاد.

في الشارع الإعلامي الموازي يمكننا ملاحظة تجليات تلك العقول المغلقة، ونتاجها المعرفي من خلال جولة بسيطة في سوق المعرفة العربي، ومراقبة «بسطاته» التي تملأ الشوارع في مواقع التواصل الاجتماعي.

إذ إن غالبيتها العظمى من إنتاج ثقافة «المسلمات»، وممهورة بختم «اليقين»!

فالقائمون على ذلك السوق -إمعانا بالحيطة- قد تواضعوا على مقاطعة بضاعة الأسئلة!

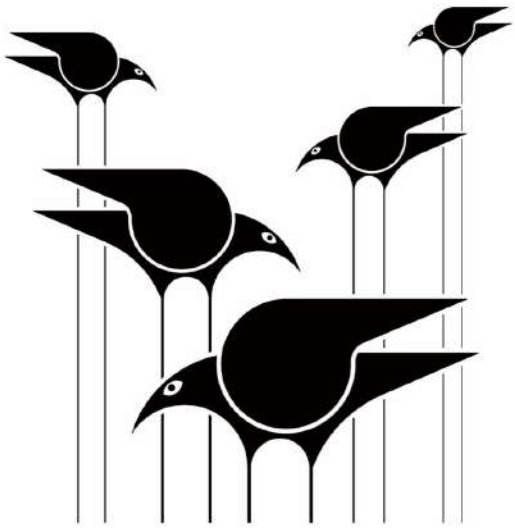
وكأن السؤال غير صالح للاستعمال سوى مرة واحدة، وقد استعمل منذ زمن بعيد، وتمت الإجابة عليه، وهذه الإجابة موجودة في مستودعات التراث العربي.

وتلك المستودعات مفتوحة لطلاب المعرفة، وهناك سيجدون الأسئلة؛ وأجوبتها التي توصل إليها العقل العربي.

لذلك يصبح الاستعراض بديلاً عن الإنجاز، دون الأخذ بعين الاعتبار أن طبيعة تلك الأسئلة؛ وأجوبتها تنتمي -على المستوى المعرفي- لزمنها؛ وليس لهذا الزمن، فالعلم المستقر، جهل مستقر حسب تعبير «النفّري». فما بالكم بالجهل المقدس؟!

لذلك ترانا -كعرب- نمجد انعكاس صورتنا في مرآة الماضي، «لأنها تفعّل نظام المكافأة في الدماغ، فيتدفق دوبامين المتعة الآنية» ونشيح أبصارنا عن صورتنا في مرآة الحاضر، علماً أن هذا الإرث لم يعد يشبهنا، ومحاكمته لا تلغيه، بل هي إحدى مراحل تحريرنا من تقديسه، ومنعه من التحكم بمستقبلنا. وهذا ما يسمى بلغة نيتشه: «ميتافيزيقيا الإنسان الأعلى» أي الكائن الذي يصنع نفسه باستمرار.

لذلك ترانا -كعرب- نمجد انعكاس صورتنا في مرآة الماضي، «لأنها تفعّل نظام المكافأة في الدماغ، فيتدفق دوبامين المتعة الآنية» ونشيح أبصارنا عن صورتنا في مرآة الحاضر، علماً أن هذا الإرث لم يعد يشبهنا، ومحاكمته لا تلغيه



الإنسان الممكن:

نحو وعيٍ جديد يتجاوز القطيعة والهوية المغلقة

عماد دعبول

مقدمة: ولادة وعيٍ خارج الأسوار

حين تتصدّع البنى القديمة التي عاش فيها الإنسان طويلاً، يصبح من الضروري البحث عن منظور يتجاوز الانقسامات التي صنعت قروناً من القطيعة. لم تعد الهويات المغلقة قادرة على حمل الوعي في عالم تتداخل فيه الأزمنة واللغات والأفكار، ولم تعد القوالب التي صاغتها الحداثة —من الفردانية إلى النفعية— قادرة على حماية الإنسان من هشاشته الوجودية. وفي اللحظة التي بات فيها الإنسان معلّقاً بين الانتماء والضياع، وبين الحاجة إلى المعنى والخوف من الحرية، يظهر مفهوم «الإنسان الممكن» كرهانٍ فلسفي جديد، يسعى إلى إعادة تشكيل الذات بوصفها مشروعاً مفتوحاً يتطوّر عبر الوعي والمسؤولية، لا عبر التقاليد أو الهرب أو التمركز حول الذات.

إنّ «الإنسان الممكن» ليس إنساناً مثالياً ولا نسخة محسّنة من الإنسان الحديث، بل هو محاولة لاكتشاف مساحة ثالثة بين الانغلاق والتفلّت؛ بين التكرار والقطيعة؛ بين العودة إلى الماضي والاستسلام للفوضى. إنّه الإنسان القادر على الخروج من الحتميات النفسية والاجتماعية دون أن يفقد جذوره، والواقف على حافة العالم دون أن يقطع آخر خيط مع أرضه الأولى. هو مشروع يطمح إلى بناء وعي يسمح للفرد أن يشارك العالم دون أن يذوب فيه، وأن يعود إلى ذاته دون أن يسجنها. ومن هذه الزاوية، يمكن لهذه الدراسة أن تُقدّم قراءة معمقة لهذا المفهوم الجديد، بوصفه إجابة فلسفية على أزمة الهوية الحديثة، وطريقاً لبعث الذات في زمن يتهدد فيه الإنسان من كل الجهات.

1. الإنسان المعلّب: نقد الوعي المحاصر

لم تكن أزمة الإنسان الحديث وليدة التكنولوجيا وحدها، ولا نتيجة التحول الرأسمالي فقط، بل هي حصيلة تراكم طويل من السرديات التي جعلت الفرد يعيش داخل قوالب جاهزة: قوالب الانتماء، وقوالب الاستهلاك، وقوالب النجاح والفشل، بل وقوالب الروح نفسها. لقد تحوّل الإنسان إلى «كائن معلّب» يقتات على ما يُقدَّم له من معانٍ معدّة مسبقاً، ويعيد إنتاج الهواجس ذاتها بطرائق تتغيّر في الشكل فقط. ولهذا تبدو أزمته اليوم أعمق من كونها أزمة أخلاقية أو اقتصادية؛ إنها أزمة معنى، وأزمة حرية، وأزمة قدرة على رؤية الذات خارج الصورة التي شكّلتها الجماعة عن نفسها.

في هذا السياق يتجلى «الإنسان المعلّب» بوصفه نموذجاً يختصر التناقضات الحديثة: فرد يظن نفسه حُراً بينما يخضع لكل المعايير التي فرضتها السوق وثقافة الجماعة؛ فرد يظن نفسه مستقلاً بينما يعيد تكرار سرديات الهوية القديمة؛ فرد يظن نفسه عقلانياً بينما يسيره خوفه العميق من الاختلاف. ولعلّ أهم ما يكشف هشاشة هذا الإنسان هو عجزه عن العبور من التفكير الدائري إلى التفكير الاحتمالي، ومن إعادة إنتاج الماضي إلى مواجهة الذات، ومن العيش داخل «قوالب الحماية» إلى الانفتاح على احتمالاته الداخلية.

وهنا يظهر «الإنسان الممكن» كتجاوز لهذا الوعي المحاصر، لا كبديل عدمي أو قطيعي، بل كخطوة نحو الذات التي لم تُخلق بعد.

2. إعادة تعريف الهوية: من الجدار إلى الباب

يقدّم مفهوم «الإنسان الممكن» قراءة جديدة للهوية، لا بوصفها حدوداً ثقافية أو دينية أو لغوية، بل باعتبارها قدرة على الاتساع والاستقبال، وجسراً بين الذات والعالم. فالهويات الضيقة، مهما بدت متماسكة، تتحوّل سريعاً إلى جدران تَحجب الإنسان عن الآخر وعن ذاته في آن واحد. أما الهوية الممكنة فهي التي ترى العالم من دون خوف، وتحتفظ بجذورها من دون أن تجعل منها أسواراً. إنها هوية تتيح للفرد أن يعبر من ذاته إلى غيره، وأن يحافظ على كيانه دون أن ينغلق في هاجس الأصالة أو النقاء أو التميز المرضي.

وإذا كان الماضي قد رسّخ فينا فكرة الهوية بوصفها منطاداً مغلقاً، فإنّ «الإنسان الممكن» يُعيد تشكيلها كباب مفتوح على احتمالات لا تنتهي. الباب لا يلغيك، بل يجعلك أكبر. الباب لا يهدد ذاتك، بل يوسّعها. وهكذا ينتقل الإنسان من منطق الدفاع إلى منطق الاكتشاف، ومن منطق التبرير إلى منطق الحوار، ومن منطق الحماية إلى منطق المعنى. إن إعادة تعريف الهوية بهذا الشكل لا تعني تذويب الفرد في العالم، بل تعني قدرته على الاحتفاظ بمركزيته دون أن تتحول هذه المركزية إلى طغيان.

> **بالمعنى الصوفي، الإنسان الممكن هو الكائن الذي أدرك أن المعرفة ليست مجرد تجميع للمعلومات، بل بناء للمعنى، وأن الحقيقة لا تظهر في الخارج إلا إذا وُلد نورها في الداخل. هو الإنسان الذي عبَر من القلق إلى السكينة، لا لأنه امتلك العالم، بل لأنه امتلك القدرة على رؤية العالم من دون تشويش.**

3. بين الإنسان الممكن والعلم: وعي الاحتمال واللايقين

يستمد «الإنسان الممكن» أحد أهم أسسه من تحول عميق في العلم الحديث، خصوصاً في علوم الأعصاب ونظريات الوعي والفيزياء الكوانتية. فالإنسان الذي كان يُنظر إليه بوصفه كائناً حتمياً تحكمه الغرائز والبنى الصلبة، بات مفهوماً اليوم باعتباره شبكة مفتوحة من الاحتمالات التي تتغير بالخبرة والتعلم والوعي. لقد قدّمت علوم الدماغ أدلة واسعة على قدرة الوعي على إعادة تشكيل ذاته، وعلى إمكانية تغيير المسارات العصبية عبر التجربة والتفكير والتأمل، وهذا ما يفتح أفقاً جديداً لفهم الإنسان خارج ثنائية الجبر والاختيار.

كما أن الفيزياء الحديثة —من اللاتماثل الزمني إلى مبدأ عدم اليقين— قد كشفت أن الوجود نفسه ليس حتمياً كما كانت تتصوره الفلسفات الكلاسيكية. إن العالم، على مستوى البنية العميقة، ليس آلة مغلقة بل شبكة من الاحتمالات، وأن العقل الإنساني جزء من هذه الشبكة. ومن هنا تأتي فكرة «الإنسان الممكن» باعتباره الإنسان الذي ينسجم مع بنية الكون لا مع سرديات الخوف. هو الإنسان الذي يقبل اللايقين دون أن يسقط في الفوضى، ويستثمر الاحتمال دون أن يقع في الوهم، ويعيد تشكيل ذاته عبر وعي يوازن بين الصلابة والانفتاح، بين العلم والتجربة، بين المعرفة والحضور.

4. بين الإنسان الممكن والتصوف: من الذات المنقسمة إلى الوحدة الداخليّة

لا يكتمل مفهوم «الإنسان الممكن» من دون المرور عبر التجربة الصوفية، لأن هذه التجربة تكشف عن طبقات عميقة من الوعي لا يمكن للعلم وحده أن يفسرها. بالمعنى الصوفي، الإنسان الممكن هو الكائن الذي أدرك أن المعرفة ليست مجرد تجميع للمعلومات، بل بناء للمعنى، وأن الحقيقة لا تظهر في الخارج إلا إذا وُلد نورها في الداخل. هو الإنسان الذي عبَر من القلق إلى السكينة، لا لأنه امتلك العالم، بل لأنه امتلك القدرة على رؤية العالم من دون تشويش.

في التصوف القديم، كما في فلسفة ابن عربي وإخوان الصفا، كان الإنسان يُفهم بوصفه مرآة الكون، وكلما تشوّهت هذه المرآة اختفى المعنى. أما «الإنسان الممكن» فهو الذي يعيد صقل مراياه الداخلية، حتى يرى ذاته والعالم كامتداد واحد للحقيقة. ليس هذا الوحدة الذائبة التي تلغي الفرد، ولا العزلة التي تُفقده العالم، بل وحدة توازن بين الحضور والفعل، بين الذات والعلاقة، بين الداخل والخارج. ومن هنا يصبح التصوف ليس هروباً من الواقع، بل طريقاً لإعادة بناء الوعي على قاعدة المعنى.

5. الحرية كمسؤولية لا كهروب

لا توجد «إمكانات» دون حرية، لكن الحرية في هذا المشروع ليست تفلّتاً ولا رفضاً، بل هي المسؤولية عن الذات قبل كل شيء. الإنسان الممكن هو الذي يتحمل نتائج اختياراته، ويعي أن حياته ليست نتيجة صدفة ولا قدر، بل نتيجة طريق اختاره بإرادته. أي أنه ينتقل من لعب دور الضحية —الذي ترسّخ طويلاً في المجتمعات التقليدية— إلى لعب دور الفاعل الذي يُعيد تشكيل مصيره.

لحرية هنا ليست شعاراً اجتماعياً، بل فعلاً داخلياً يبدأ من مواجهة النفس وتحمّل تبعاتها.

وهكذا يصبح الإنسان قادراً على اختبار إمكاناته عبر الفعل، لا عبر التمنّي، وعبر الحضور، لا عبر التبرير. وهذه النقلة من الحرية السلبية إلى الحرية المسؤولة هي ما يمكّن الإنسان من الخروج من التكرار إلى الاكتمال، ومن القلق إلى المعنى، ومن الضياع إلى القدرة على صياغة ذاته.

> **الإنسان الممكن ليس بديلاً عن الإنسان الحديث، بل هو تطوره الطبيعي حين يبلغ الوعي مرحلة من النضج تسمح له بالتحرّر من التكلّس دون أن يقع في العدم.**

6. الإنسان الممكن: مشروعٌ لإعادة بناء الوعي

في عالم تزدحم فيه الأصوات والصور، ويكاد يختفي فيه المعنى تحت ضغط السرعة والتشتت، يأتي مفهوم «الإنسان الممكن» كمشروع يعيد ترتيب الأولويات:

أن تُولد الذات من جديد، لا عبر قطيعة مع الماضي، ولا عبر ذوبان في الحداثة، بل عبر نقطة ثالثة تُعيد للإنسان قدرته على الفعل والمعنى. هذا المشروع ليس دعوة إلى اليوتوبيا، ولا محاولة لتقديم نموذج نهائي للإنسان، بل هو مساحة للبحث المستمر عن الذات التي يمكن أن تكون، لا الذات التي فُرضت عليه. إنه مشروع يربط بين الحرية والمعرفة، وبين العلم والروح، وبين الفرد والجماعة، ليقدّم رؤية تُنقذ الإنسان من الوقوع بين فكّي الانغلاق والفوضى.

الإنسان الممكن ليس بديلاً عن الإنسان الحديث، بل هو تطوره الطبيعي حين يبلغ الوعي مرحلة من النضج تسمح له بالتحرّر من التكلّس دون أن يقع في العدم. هو الإنسان الذي يدرك أن كل معرفة لا تُعيده إلى جوهره الأول لا قيمة لها، وأن كل هوية لا تتسع للآخر ليست سوى قيد جديد، وأن كل حرية لا تُترجم إلى مسؤولية ليست سوى وهم إضافي. بهذا المعنى، يصبح الإنسان الممكن مشروعاً مفتوحاً لا يكتمل إلا بالفعل، ولا يتحقق إلا في المسافة التي يعبرها الإنسان من نفسه إلى نفسه.

خاتمة

ليس الإنسان الممكن فكرة تجريدية ولا حلماً طوباوياً، بل هو دعوة لإعادة النظر في الإنسان ذاته، في قدرته على التجدّد، وفي إمكان ولادة وعيٍ يوازن بين التقنية والحكمة، بين المعنى والحرية، بين الذات والعالم. هو محاولة لفتح نافذة داخل هذا العصر، تُطل منها الذات على احتمالاتها دون خوف، وتشارك العالم دون أن تفقد صوتها. وفي هذا الانفتاح، يمكن للإنسان أن يستعيد حقه في أن يكون أكثر مما أُتيح له، وأن يرى نفسه لا من خلال قوالب الجماعة ولا من خلال مرايا السوق، بل من خلال وعيه الداخلي الذي لم يُخلق بعد.

تصنيف العلوم والمعارف في التراث العربي الإسلامي

• انفرد العلماء المسلمين بتقسيم خاص لعلومهم إذ سبقوا غيرهم من أصحاب التصانيف المعاصرة.

• تصنيف جابر بن حيان هو أقدم تصنيف، أهمله المؤرخون، ورد في كتابَي «الحدود» و«إخراج ما في القوة إلى الفعل»، وهما ضمن المختارات من رسائل جابر بن حيان التي نشرها بول كراوس.

•• الكندي هو أول مصنف للعلوم عند العرب، وهو صاحب قسمة العلوم.

• «فهرست» ابن النديم هو أول عمل ببليوغرافي كامل في اللغة العربية.

د. أحمد سليم عوض

كان للعرب المسلمون دور حضاري في مجال تقسيم العلوم أو تصنيف العلوم والمعارف في الإسلام، لا شك في أن العلوم والمعارف في الإسلام هي التي دفعت علماء المسلمين إلى وضع النظريات والفلسفات نحو تقسيم العلوم، حيث عندما أرادوا تحديد فلسفة تقسيم العلوم رجعوا إلى فكر اليونان، واستفادوا من النظم اليونانية في مجال تقسيم العلوم، ولكن هناك إضافات أضافها العرب، وخاصة العلوم التي تتصل بالتراث الإسلامي كعلوم القرآن والحديث والفقه وعلم الكلام والتوحيد وعلوم اللغة والنحو والأدب.

ويراد بكلمة تصنيف – Classification معنيان:

أولهما: أنه «العملية الذهنية التي يتم من خلالها إدراك التشابه أو الوحدة وهذا هو المعنى المنطقي.

وثانيهما: أنه «عملية ترتيب الأشياء الفعلية الواقعية بحيث تمثل الترتيب المجرد وهذا هو المعنى العملي.

تفهم من ذلك أن نظام التصنيف الفلسفي عبارة عن تصور للمعرفة البشرية يوضع لشرح وتوضيح علاقات أجزاء المعرفة ببعضها، وهذا الفهم يصدق على المعنى الأول وهو المعنى المنطقي، أما الثاني فالمراد به ترتيب العلوم من حيث الخصوص والعموم وليس من شك في أن تصنيف العلوم يتصل اتصالاً وثيقاً بالمنهج العلمي، ذلك أن الغاية من تصنيف العلوم هي بيان حدودها والعلاقات القائمة بينها، وقد أوضح الفارابي 339هـ، هذا المعنى في مقدمة كتابه «إحصاء العلوم» وذلك في قوله: «قصدنا أن نحصى العلوم المشهورة علماً علماً، ونعرف جُل ما يشتمل عليه كل واحد منها، وأجزاء ما له من أجزاء، وجُل ما في كل واحد من أجزائه».

ومن أهم نظم تصنيف العلوم والمعارف في الإسلام: تصنيف جابر بن حيان وهو أقدم تصنيف، أهمله المؤرخون، ذلك التصنيف الوارد في كتابي «الحدود» و«إخراج ما في القوة إلى الفعل» وهما ضمن المختارات من رسائل جابر بن حيان التي نشرها بول كراوس.

أول نظام وصل إلينا هو ذلك الذي ينسب إلى أفلاطون فيما يقوله ريتشاد سون Richardson في كتابه عن التصنيف النظري والعملي إذ انفرد المسلمين بتقسيم خاص لعلومهم بحيث تستطيع أن تقرر أن علماء المسلمين سبقوا غيرهم من أصحاب التصانيف المعاصرة مثل: تصنيف ديوي العشري، وتصنيف مكتبة الكونجرس الأمريكي، وتصنيف بليس، وتصنيف كولون، التصنيف العشري العالمي، وسوف تلاحظ أن نظم تصنيف العلوم والمعارف في الإسلام كانت كذلك نظماً فلسفية كما كانت أيضاً نظماً بيليوجرافية عملية، كما كانت أيضاً نظماً تربوية، ومن أهم نظم تصنيف العلوم والمعارف في الإسلام: تصنيف جابر بن حيان وهو أقدم تصنيف، أهمله المؤرخون، ذلك التصنيف الوارد في كتابي «الحدود» و«إخراج ما في القوة إلى الفعل» وهما ضمن المختارات من رسائل جابر بن حيان التي نشرها بول كراوس. أما الكندي فهو أول مصنف للعلوم عند العرب، وهو صاحب قسمة العلوم إلى قسمين: دينية وفلسفية أو دينية ودنيوية أو علوم إلهية وعلوم إنسانية، وهو ابتكار جديد له، دفعه إليه أن الاسلام جاء بعلوم لا غنى له عنها وجاء تصنيفه للعلوم تصنيفاً عملياً جاء أثناء ترتيبه لكتب أرسطو في رسالته التي أسماها «كتب أرسطو طاليس وما يحتاج اليه في تحصيل الفلسفة، أما الفارابي فقد أجمع الباحثون على أن للفارابي كتابين هما إحصاء العلوم، والتنبيه على سبيل السعادة من بين كتبه الكثيرة، إذ نجد في كتابه الأول يقسمه إلى خمسة فصول تحتوي على عدة علوم هي: علم اللسان، وعلم المنطق، وعلم التعاليم، والعلم الطبيعي، والعلم الإلهي،

والعلم المدني، وعلم الفقه وعلم الكلام، أما كتابه الثاني فقد قسم العلوم إلى قسمين كبيرين: قسم تحصل به معرفه الموجودات التي ليس للإنسان فعلها وهو العلوم النظرية وهي العلم الرياضي، والعلم الطبيعي، والعلم الإلهي أو علم ما بعد الطبيعة، وقسم تحصل به معرفه الأشياء التي شأنها أن تفعل، والقوة على فعل الجميل منها وهي العلوم العملية، والفلسفة المدنية وهي صنفان (الصناعة الخلقية أو علم الأخلاق) و(الفلسفة السياسية أو علم السياسة)، أما أخوان الصفا فقد ظهرت في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي جماعة سياسية دينية اتخذت البصرة مقراً لها، وأطلقوا على أنفسهم أخوان الصفا، حيث قدمت سلسلة من الرسائل نحو 52 رسالة رتبت ترتيباً جامعاً لشتات العلوم، تماشياً مع أغراضهم الجزء الأول من هذه الرسائل تحتوي على 14 رسالة تعالج مبادئ الرياضيات والمنطق، بينما يعالج الجزء الثاني الذي يحتوي على 17 رسالة في العلوم الطبيعية فتبحث فيما بعد الطبيعة، وتتناول الرسائل الأحد عشر الأخيرة التصوف والتنجيم والسحر، وهذا يمثل تقسيماً، رباعياً للعلوم، كما قدموا تقسيماً آخر لثلاثيات في قولهم إن العلوم التي يتعاطاها البشر ثلاثة أجناس، فمنها الرياضية، ومنها الشرعية الوضعية ومنها الفلسفة الحقيقية. أما «فهرست» ابن النديم فهو أول عمل ببليوغرافي كامل في اللغة العربية، وعلى حد وصف الدكتور عبد الستار الحلوجي، أستاذ علم المكتبات في جامعة القاهرة في بحثه القيم عن كتاب فهرست ابن النديم «إنه إذا كانت الأعمال الببليوغرافية السابقة بمثابة الفصل التمهيدي لقصة الببليوغرافيا عند المسلمين، فإن فهرست ابن النديم كان بحثه هو الفصل الأول من فصول هذه القصة الطويلة التي امتدت وقائعها على مدى زمن يجاوز الألف عام».

والآن يبقى لنا الحديث عن كتاب «الفهرست» ذاته الذي احتل هذه الشهرة الواسعة بين أوساط الباحثين والمهتمين بالتراث العربي. يبدأ الكتاب بمقدمة موجزة يحدد فيها المؤلف مجال بحثه، فيقول: «هذا فهرست جميع الأمم من العرب والعجم، الموجود منها بلغة العرب وقلمها في أصناف العلوم وأخبار مصنفيها وطبقات مؤلفيها وأنسابها وتاريخ مولدهم ومبلغ أعمارهم وأوقات وفاتهم وأماكن بلدانهم ومنافعهم ومثالبهم منذ ابتداء كل علم اخترع الى عصرنا هذا». وبعد تحديد الإطار العام للكتاب، يقدم ابن النديم قائمة محتويات من عشر مقالات تختص كل منها بموضوع معين، فهناك مقالة للنحويين واللغويين، وأخرى للشعر والشعراء، وثالثة للكلام والمتكلمين، ورابعة للفقهاء والمحدثين، وخامسة للفلسفة والعلوم وهكذا... تتفرع المقالات العشر الرئيسية بدورها إلى فنون يتفاوت عددها من مقالة إلى أخرى، وفي كل فن يذكر ابن النديم أصحاب المؤلفات فيه، وتحت كل مؤلف يكتب ما صنّفه من الكتب من دون أن يخضع المؤلفين أو المؤلفات لأي نوع من الترتيب هجائياً كان أو زمنياً، فكان المبدأ العام الذي يحكم هذا الترتيب هو الشهرة، فنراه يبدأ بالأشهر فالأقل شهرة. وتتجلى الرؤية الببليوغرافية عند ابن النديم في مظاهر عدة، منها حرصه على تحرير الكتب التي رآها بنفسه، والكتب التي سمع -أو قرأ- عنها. وكان ابن النديم يحدد أحجام الكتب التي رآها، مع إعطاء أوصافها وملامحها البارزة، ويضيف إليها أحياناً تقويماً موضوعياً ويحدد أصيلها من منحولها. وفضلاً عن ذلك كان يستعمل ما يعرف الآن بالإحالات، فهو حين يذكر كتاباً أو شخصاً ما في موضعين من الكتاب، يشير في أحد الموضعين الى أن ذكره ورد في موضع سابق أو لاحق تجنباً للحشو والتكرار. ورغم أن هذا الكتاب لم يصلنا كاملاً، فإنه يظل عملاً ببليوغرافياً عملاقاً ورائداً في تراثنا العربي، وحسبه أنه أول منارة تلقانا على طريق الأعمال الببليوغرافية في اللغة العربية، وأشمل وثيقة تبين لنا ما وصل إليه المسلمون في حياتهم العلمية في عصر من أزهى عصور حضارتهم، ولولاه لضاعت منا أسماء الكتب وأوصافها كما ضاعت الكتب نفسها. أما الخوارزمي فإن كتابه مفاتيح العلوم يعتبر إضافة جديدة إلى التصنيفات التي عرضنا لها، فهو ميز بين العلوم العربية الصرفة والعلوم الأجنبية، إذ رتب مادته وفقاً لتصنيف مسبق للمعرفة البشرية، إذ جعل كتابه الذي لا يزيد عن خمسمئة صفحة على مقالتين: الأولى في العلوم الشرعية وما يقترن بها من العلوم العربية، والثانية في علوم العجم من اليونانيين وغيرهم من الأمم، الأولى في ستة أبواب وتحتوى على علوم الشريعة وما يتصل بها من العلوم العربية (الفقه والكلام والنحو والكتابة والشعر والقروض والأخبار)، والثانية في تسعة أبواب، وتتناول علوم العجم من اليونانيين وغيرهم من الأمم (الفلسفة والمنطق والطب وعلم العدد والهندسة وعلم النجوم والموسيقى والحيل والكيمياء) ويكون الخوارزمي بذلك أول من حاول التمييز بين علوم العرب وعلوم اليونان، كما أنه أول من أضاف من الفلاسفة العرب إلى تقسيم المعرفة علمي الطب والكيمياء، ولم يكن الخوارزمي يقصد بكتابه تقسيماً للمعرفة، فهو كما يقول في مقدمته: «دعتني نفسي إلى تصنيف كتاب يكون جامعاً لمفاتيح العلوم وأوائل الصناعات، متضمناً ما بين كل طبقة من العلماء من المواصفات والاصطلاحات التي خلت منها أو من جلها الكتب الحاضرة لعلم

اللغة، حتى أن اللغوي المبرز في الأدب، إذا تأمل كتاباً من الكتب التي صنفت في أبواب العلم والحكمة، ولم يكن قد شد صوراً من الصناعة، لم يفهم شيئا منه وكان كالأمي الأعتم عند نظره فيه». فهو كتاب لغة في ألفاظ سائر العلوم كما يشاء به صاحبه، ولو أنه يكتب على ظاهر كتابه أنه مدخل للعلوم والفنون جامع لأوائلها ومصطلحاتها، ولكنه يعود فيستدرك قائلاً إنه شرح الأسماء والتعاريف للعلوم اللسانية، والصنائع اليدوية والمواصفات العامة... من أجل ذلك فنحن نعتبر الخوارزمي في كتابه مفاتيح العلوم صاحب فضل مضيفاً الجديد في مجال تقاسيم أو تصانيف العلوم والمعارف في الإسلام رغم أنه كتاب لغة شارحاً لألفاظها. أما ابن سينا فهو ممن تأثروا بنظرية الفارابي في تقسيمه لعلوم عصره في رسالته في أقسام العلوم العقلية «وهي أدخل في موضوعها من كتابه الشفاء» الذي جعله موسوعة تتناول العلوم جميعها وصنف ابن سينا في هذا العلم رسالة السالفة الذكر وذلك في قوله: «لطيفة عظيمة المنفع في هذا الباب»، حيث قسم العلوم إلى قسمين رئيسين نظرية وعملية: النظرية وتشمل المنطق والعلم الطبيعي والرياضي والأهلي والعلم الكلي، والعملية وتشمل علم الأخلاق وتدبير المنزل وتدبير المدنية. أما الغزالي فإنه يقسم العلوم إلى قسمين علم المكاشفة وعلم المعاملة (وهو يبحث في الأعمال أي فيما ينبغي على المرء أن يفعله ليكون سلوكه موافقاً لروح الشريعة، وقد ألف في ذلك كتابه (إحياء علم الدين)، وأما علم الكلام فقد حدده الغزالي تحديداً دقيقاً وافياً في كتابه الاقتصاد في الاعتقاد.

أما ابن الأكفاني فقد ذكر في رسالته: «إرشاد القاصد إلى أسنى المقاصد، طائفة كبيرة من العلوم، وأساس التصنيف عند الأكفاني، هو التصنيف إلى علوم آلية وغير آلية والعلوم الحكم آلية، فتصنيف الأكفاني للعلوم يمكن أن تعرفه من ثلاثة رؤوس الموضوعات هي القول في حصر العلوم أولاً، والعلوم الحكمية النظرية ثانياً، الحكمية العملية ثالثاً. أما ابن خلدون فقد قدم في «مقدمته» المشهورة لكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فصلاً مستفيضاً في العلوم وأنواعها وسائر طرقها وأنحائها، فتكلم على طائفة كبيرة من علوم الحضارة في عهده، كعلوم القرآن والإلهيات والسحر والكلمات، وقد قام ابن خلدون بتصنيف العلوم المتداولة في عصره إلى علوم يهتدي إليها الإنسان بطبيعة فكره وهي العلوم الحكمية الفلسفية، وإلى علوم نقلية وضعية مستندة إلى الخبر عن الواضع الشرعي والعلوم الأولى تشترك فيها كل الأمم، أما الثانية فهي مختصة بالملة الإسلامية وأهلها وإن شاركتها من بعيد أمم أخرى وفي أمور مجملة.

أما طاش كبرى زاده (أحمد بن مصطفى) الشهير بطاش كبرى زاده في كتابه مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم من أكمل التصنيفات العربية فهو الذي جعل التصنيف علماً مستقلاً، إذ يعرفه بقوله «هو علم بحث عن التدرج من أعم الموضوعات إلى أخصها ليحصل بذلك موضوع العلوم المتدرجة تحت ذلك الأعم، ويمكن التدرج فيه من الأخص إلى الأعم كذلك» ومعنى ذلك أن التعريف من المقدمات إلى النتائج، ومن العموميات إلى الخصوصيات ويقابله منهج آخر صاعد من أسفل إلى أعلى أي من الجزئيات إلى المبدأ أو القانون وهو المنهج الاستقرائي الذي أدركه كذلك طاش زاده، وهو أحدث مناهج التصنيف الحالية. إذن هما طريقتا التحليل والتركيب أو الاستنباط أو الاستقراء جمع بينهما طاش زاده في تصنيفه العلوم عصره، وللتعرف على منهج طاش زاده في التصنيف نضع أمامنا مقدمته في بيان حصر العلوم في الإجمال وقد جاء فيها «اعلم أن للأشياء وجوداً في أربع مراتب: في الكتابة والعبارة والأذهان والأعيان وكل سابق منها وسيلة إلى اللاحق» وقد قسم طاش زاده كتابه إلى سبع شعب وهو تقسيم العلوم عصره إذ يخبرنا في مقدمته إلى أنه لم يسجل في نظامه إلا العلوم التي كتبت عنها مؤلفات مستقلة وذلك في قوله: «هذه هي الأصول السبعة، ولكل منها أنواع، ولأنواعها فروع يبلغ الكل على ما اجتهدنا في الفحص».

المراجع

1. جلال محمد موسى: منهج البحث العلمي عند العرب في مجال العلوم الطبيعية والكونية.
2. الفارابي: إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين.
3. خالد الحديدي: فلسفة علم تصنيف الكتب كمدخل الفلسفة للعلوم.
4. جابر بن حيان: كتاب الحدود - مختارت بول كراوس.
5. الكندي: الرسائل تحقيق الدكتور محمد عبد الهادي أبو ريده.
6. صلاح الدين المنجد، معجم المخطوطات المطبوعة.
7. عبد الستار الحلوجي مدخل لدراسة المراجع.
8. محمد فتحي عبد الهادي، دراسات في الضبط الببليوجرافي.
9. حمد شوقي بنين، دراسات في علم المخطوطات والبحث الببليوغرافي
10. ليلى عبد الواحد الفرحان، الببليوغرافيا وتطورها.

ذاكرة الجمال المفقود

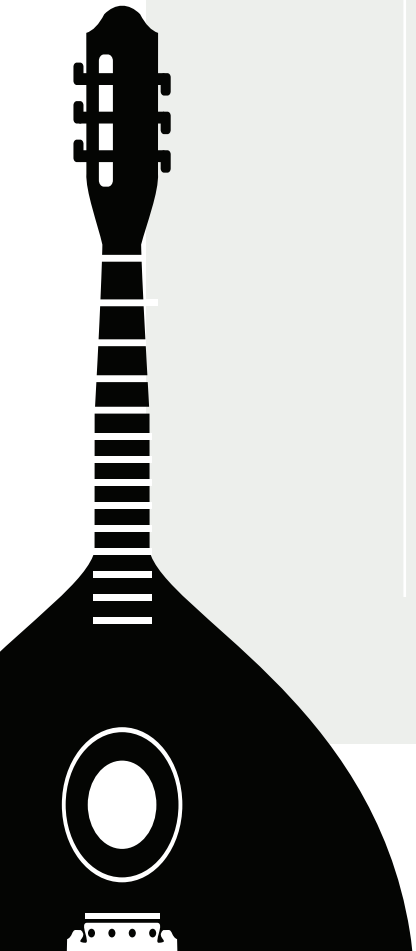
كيف غيرت الحرب ذائقة السوريين الفنية؟

د. فاطمة شيخو أحمد

هل يمكن لجمالٍ عاش في الذاكرة أن ينجو من الحرب؟

سؤالٌ يبدو بسيطًا، لكنه يمسّ جوهر التجربة السورية المعاصرة، إذ تراجع الجمال بوصفه وعدًا بالبهجة ليصبح أداةً للبقاء. فإذا عدنا إلى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية سنجد أن الجمال يشكّل ركيزة أصيلة في بناء الوعي الإنساني؛ إذ رأى الشعراء والخطباء في الجمال طريقاً للفهم والعيش معاً، يقول الجاحظ في البيان والتبيين: «الجمال في الأشياء أصدق من الكلام، وإذا خَسِر الإنسان إحساسه به، فقد خسر نصف حياته». بهذا المعنى، لم يقتصر الجمال على المظاهر الخارجية، أو الهيئة وحدها، وإنما كان إحساساً عميقاً متجذراً في التجربة والذاكرة.

واليوم، وبعد أكثر من عقد على الثورة السورية وما تلاها من حرب قاسية، طرأت تغيرات واسعة على معنى الجمال في الوعي السوري، إذ تحوّل الجمال، في كثير من الأحيان، من بشارةٍ بالسعادة إلى درعٍ خفيٍّ في وجه الفقد. نعم! في بلدٍ تكسّرت ملامحه وتحوّلت مدنه إلى خرائط من الغبار، صارت الألوان تُرى بحذر، كأنها تستدعي وجعاً أكثر مما تبعث على السرور. كما تغيّر معنى الذوق الفني، وأصبحت الحساسية الجمالية انعكاساً مباشراً للجرح الجمعي.



من الورد إلى الرّماد: انقلاب في الذوق

في طفولتنا نحن أبناء وبنات الثمانينات والتسعينيات كانت البيوت السورية تتباهى بتفاصيلها الصغيرة: جدران دافئة الألوان، وستائر بنقوش زخرفية، وشرفات تتدلّى منها أزهار الياسمين، فالامتلاء والبهجة لم ينفصلا عن حياتنا اليومية، وكأن الجمال في كل زاوية. لكن المشهد تغير بعد معاناة دامت أكثر من 14 سنة، إذ بات الرمادي يغلب على الجدران، والأثاث صار بسيطاً إلى حد التقشف، حتى لدى من يملكون القدرة على الزينة، فالرغبة نفسها غابت عند الكثيرين، وكأن الحواس أنهكتها الكثرة والفقد. وهو تحول تدعمه الإحصاءات غير المباشرة، إذ تشير تقديرات التكلفة إلى أن نسبة إنفاق الأسرة السورية على الكماليات الفنية والمنزلية انخفضت بما يزيد عن 70% بين عامي 2011 2024- (وفقاً لدراسات محلية غير رسمية)، ما يجعل البساطة استجابة اضطرارية تلبس ثوب الاختيار الجمالي في كثير من الأحيان. أو كما يقول الفنان التشكيلي إبراهيم الدندل: «العين تعبت من الزحمة. ولم نعد نحتمل الألوان القوية، فكأنها تذكّرنا بالضجيج الذي لا يتوقف».

ولعل لسان حال المنطق يقول بأن: الميل إلى الرمادي هو استجابة طبيعية لجراحٍ ممتدة. وعندما تمرّ جماعةٌ بصدمة طويلة، تبحث الحواس عن التوازن. ويتحول الجَمَال إلى علاجٍ صامت، لا إلى استعراضٍ بصري. فالرمادي، في هذا السياق، يجسّد مساحة محايدة لا تُؤذي الذاكرة أو تُثير المقارنة.

ربما لن تعود المدن كما كانت، وربما لا يجب أن تعود، لأن الحسّ الجمالي الجديد الذي يولد اليوم أكثر وعياً، وأكثر صدقاً، وأقل خضوعاً للزخرفة.

الذّوق الجمالي بين الألم والذاكرة الجماعية

لا يمكن فصل الذوق الجمالي عن التجربة الإنسانية في لحظات الانكسار، لأن كل حرب تعيد صياغة الحواس، وتمنح الأشياء معان جديدة.

عبر التاريخ، وُلدت أكثر الرؤى الجمالية صدقاً في قلب المأساة، لذلك كان الألم صديقاً للجمال، بدلاً من أن يكون رديفاً للمأساة وحدها. وأصبحت البساطة لغةً جديدة، وصار التوازن قيمةً أخلاقية قبل أن يكون بصرية.

وهكذا، تنشأ من تحت الركام حساسيّة مختلفة، ترى في الندبة أثراً للنجاة، وداخل الصمت نغمةً موازية للأمل. هذا التحول هو ما يصفه علماء الجمال بـ «جمالية البقاء» (Aesthetics of alSurviv)، حيث يصبح الجمال أداة وظيفية تتجاوز الزينة لتؤدي دوراً نفسياً في الترميم المعنوي، فلا ينحسر الجمال في لحظات الحرب، إنما يتحول إلى ذاكرةٍ حارسةٍ للإنسانية، تحفظ ما تبقّى من القدرة على الحلم.

لقد شهد التاريخ مراراً هذا التحوّل في الذائقة الجمالية، إذ بعد حروب أوروبا الكبرى، خرجت حركات فنية كـ «الانطباعية» و«الدادائية» و«السريالية» لتعبّر عن الندوبات الجمعية، وتعيد تعريف الجمال بوصفه احتجاجاً على العبث. وفي اليابان، وُلدت فلسفة الـ «وابي سابي» من رماد الزلازل والحروب، لتُقدّس الناقص والمكسور وتمنح الندبة معنى الكمال. وحتى في الحضارة العربية الإسلامية، تحولت قصائد الرثاء ومآسي الأندلس إلى ذرى من الجمال المأساوي الذي صاغ هوية الذوق المسلم لقرون. إنها الشواهد التي تؤكد أن الذوق الجمالي لا يموت في الأزمات، إنما يعيد اكتشاف نفسه من خلال الألم، كزهرةٍ تنبت في حجرٍ متصدّع.

بين الداخل والمنفى:

هوية جمالية منقسمة

يُلاحظ أن هذا الانقسام لم يقتصر على الجغرافيا فحسب، إنما شمل مستويات التعبير، فبينما اتجهت الذائقة الفردية والجماعية نحو التقشف (الرمادي)، استمرت المؤسسات الفنية والجهات الحكومية في بعض المدن في دعم أعمال فنية تميل نحو الكلاسيكية والتجريد المُنظم، ما خلق ذائقة «مؤسساتية» رسمية لا تعكس بالضرورة جرح الشارع، وبفجوة تزداد اتساعاً بين «جمالية الرسميات» و«جمالية البقاء» الشعبية.

منذ عام 2011، انقسمت التجربة الجمالية السورية كماً وانقسمت الجغرافيا نفسها. في الداخل، تَشكَّلت حساسيةٌ جمالية تحت ضغط الخوف ونقص الموارد، بينما في المنفى، وُلدت حساسية أخرى تحاول ربط الماضي بالحاضر. وبين الاثنين، تنوعت الذائقة السورية، وأعادت اختراع نفسها. وفي المدن التي نجت نسبياً، يميل الناس إلى المألوف، من خلال: المقاهي القديمة، والأغاني القديمة، وبرامج التلفزيون التي لم تتغير منذ عقود. حيث يمنحهم التكرار إحساساً بالأمان بدلاً من المتعة.

فكل ما يذكرهم بالاستقرار يحمل الآن معنى رمزياً، لأن الزمن نفسه بات هشاً.

أما الفنانون في المنافي —من برلين إلى باريس إلى إسطنبول— فقد جعلوا من الذاكرة مادة خاماً لأعمالهم. إذ نجد كيف تتكرر في لوحاتهم رموز المدن القديمة، والأبواب الخشبية، والمفاتيح، والوجوه التي فقدت ملامحها. ولعلها لا تمثل نزعة حنين، بقدر ما هي محاولة لترميم هويةٍ انشطرت بين مكانين.

الجمال فعل مقاومة

رغم القسوة، لم ينتهِ حضور الجمال في الحياة السورية. بالعكس، صار أداة مقاومة ناعمة، واستعادة رمزية للحق في الإحساس، فالصور القديمة التي يتشاركها السوريون على وسائل التواصل —شوارع نظيفة في حمص، أو حفلات مدرسية في دير الزور— ليست حالات نوستالجية، إنما تذكير بأن البلاد لم تكن دائماً خراباً.

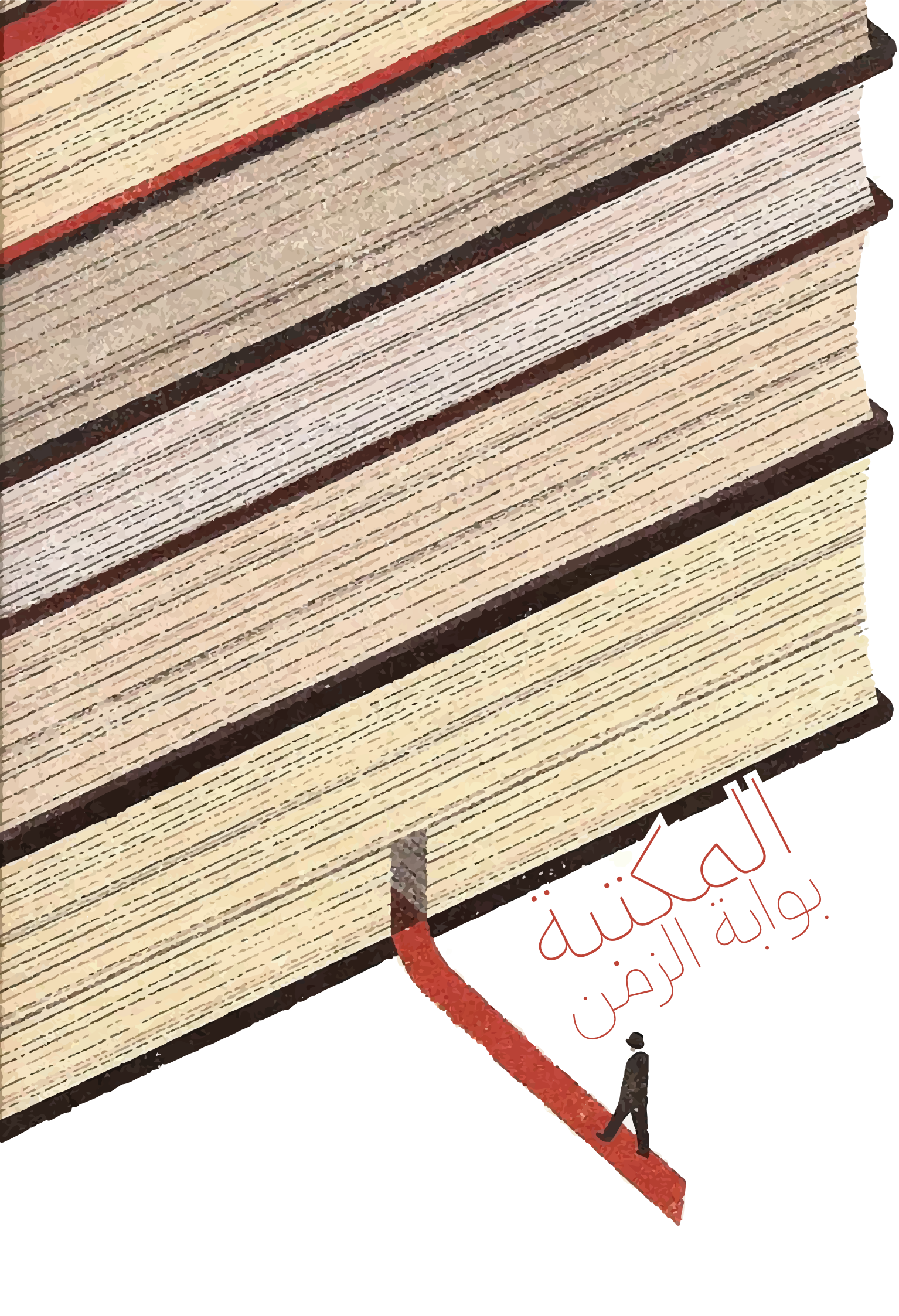
كما أن مشاريع مثل «سوريا اليومية» التي يوثّقها مصورون شباب في دمشق وريفها، تُعيد الحياة إلى التفاصيل: بدءاً من الأسواق، مروراً بحفلات الزفاف البسيطة، وانتهاءً بفعاليات الأطفال. وهذا التوثيق البصري على المنصات الرقمية يكشف عن تحول في جماليات المشهد؛ فبينما كانت الصور قبل الحرب تعتمد على العمق والزخرفة، تسيطر اليوم «جمالية الصدمة» و«جمالية البقاء»، إذ تشير تحليلات المحتوى إلى أن الصور التي تحقق أعلى تفاعل هي تلك التي تجمع بين العادية والإنسانية في قلب الدمار، محوّلةً الركام إلى خلفية درامية للحياة اليومية. كلها مبادرات تبحث عن الإحساس الجمالي. إنّها محاولات لبناء ذاكرة جديدة، تحفظ ما تبقّى من الضوء.

وفي مدنٍ تضررت بشدة، ينبت الجمال من تحت الركام من خلال شباب يرسمون على الجدران المهدمة، ونساء يزرعن الورود في بيوتٍ فقدت سقوفها، ومهرجانات صغيرة تعيد الموسيقى إلى الساحات. لعل هذه الممارسات لا تغيّر الواقع، لكنها تذكّر الناس بأنهم ما زالوا أحياء، وتؤكد بأن الجمال هنا فعل جماعي للشفاء.

ما بعد الخراب:

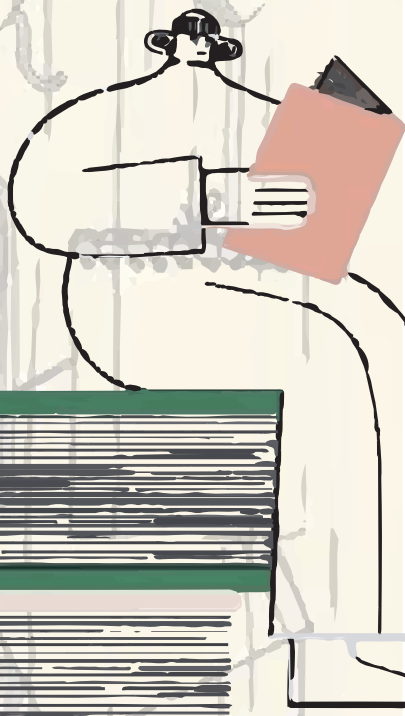
نحو حسّ جمالي جديد

ربما لن تعود المدن كما كانت، وربما لا يجب أن تعود، لأن الحسّ الجمالي الجديد الذي يولد اليوم أكثر وعياً، وأكثر صدقاً، وأقل خضوعاً للزخرفة. هو جمالٌ يعرف هشاشته، ويجد في النقص معنى، وفي الندبة ذاكرة. إن الجمال الذي فقده السوريون لم يمت، ولكنه غيّر شكله. فهو يعيش في الظل، ورائحة الخبز الساخن، ولحنٍ حزين لا يزال يُغنّى، ولوحة رمادية صادقة. وحين يهدأ الغبار، سيعود هذا الجمال من جديد —لا كما كان- إنما كما صار: ناضجاً، ومجروحاً، ومؤمناً بأنّ الحياة، رغم كل شيء، تستحق أن تُرى.


المكتبة
بوابة الزمن

د. جوزيف عوض

العالم.. هو ما فيه من كتب
المكتبة التي كبرت معي



عدت إلى سوريا طفلاً لأن «صدام حسين» قرر أن يغزو الكويت. في خيالي، قبل العودة، ذكرى عميقة لأمي تضعني في حضنها وتقرأ لي كتاب أطفال يُعلّم الكلمات من خلال الصور، وذكريات مجلات أطفال مثل ماجد وسعد، وقاموس تقني عملاق مصوّر، وكتابين اشتراهما لي أبي قبل أن تحلّ الحرب، أذكر إلى اليوم قراءتهما ممدداً إلى جواره عندما كان يأخذ قيلولته بعد العمل، وإن لم أفهم منهما الكثير، لكنها الطقوس التي تصنع الذكريات الجميلة.

العودة إلى الوطن هي أول غربة لطفل لم يعرف من البلد إلا بعض الذكريات المبهمة. كانت قريتنا كبيرة في حساب القرى منذ ذلك الزمن، لكنها وإن اشتهرت بأشياء عدة، فليس من بينها المكتبات. ومع ذلك لم يمنع هذا من اكتشاف جميل تمثّل في قصص أطفال بديعة الرسوم مترجمة عن الروسية، مليئة بالثلوج والغابات وأجواء قروية أليفة ومحببة، اشتريتها من محل بسيط ليس بعيداً عن البيت، غير محدد الهوية بين بقالة وبائع قرطاسية في بناء خارج عن الزمن مشيّد من الحجر الأسود، لا يقل قروية عن ذكريات القصص الروسية القادمة من الاتحاد السوفييتي لتبشر بقيم البساطة الريفية لطفل في قرية من الريف السوري.

خلال العام التالي تعرفت إلى أمرين؛ الكثير جداً من الأقارب، وحمص المدينة. كلاهما عرّفني الكثير من الكتب.

غياب مدننا

كانت مكتبتي تكبر باطراد، لكن هناك مفاصل في القراءة لا بدّ منها لكل قارئ، إحدى هذه المفاصل ألغاز محمود سالم؛ المغامرون الخمسة. قريبة أكبر سناً مدت يدها عميقاً في خزانة قديمة وأخرجتها مع كتيّب صغير -من ذلك الحجم الذي يسمّى كتيِّب الجيب- ومعه بدأت رحلة تعلق ممتدة. يعرف أبناء جيلي مجموعات عدة من المغامرين، لكن المغامرين الخمسة لمحمود سالم كانوا الأشهر بلا منازع. لغز وراء لغز، غدت المعادي، ذاك الحي القاهري الراقي كما كان يوصف في تلك القصص، مكاناً مألوفاً ومتخيَّلاً. بل غدت مصر بلداً ضمن نطاق المتخيّل. كنت وما زلت أتساءل، أين «ألغاز» مدننا؟ فغياب الألغاز لهذه المدن عنى غيابها من الخيال. أين خيال حمص أو دمشق؟ أين خيال قريتي؟ هي موجودة هناك في ألعابنا لكن أين هي في مخيالنا المكتوب؟ أفكّر اليوم أنها لو كانت موجودة في قصص يقرؤها الأطفال لكانت قد بنت صورة مشتركة في خيالهم لمكان يدعونه وطناً، صورة أجمل بكثير من أناشيد الطلائع.

أي مستقبل هو؟

أول دار نشر حفظت اسمها كانت «دار العلم للملايين» اللبنانية، من خلال مجموعتها الرائعة (الناجحون) التي عرّفت جيلاً كاملاً على توماس أديسون وباستور وليوناردو دافنشي وبتهوفن ونابليون بونابارت. بل أزعم أن هذه المجموعة طبعت نظرتي للحياة وحبي للعلم، وشكّلت فكرتي عن النجاح. كانت تلك الكتب موجودة عند كل بائع كتب، وفي كثير من البيوت، حتى لتظن أن هذا البلد لن يرضى منك أن تكون في المستقبل أقل من عالم أو مخترع. لكن الكبار كانوا يتحدثون عن أمور مختلفة، عن بلد لا يطعم الفن فيه خبزاً، وعن أجر العامل الذي يفوق أجر المهندس والمدرّس معاً.

فضلت الاستماع إلى الكتب لأنها بدت أجمل، لكنك تدرك في قرارة نفسك ما يحدث.

المجلات.. ذاكرة الطفولة

قبل عودتي إلى سوريا كنت قد عرفت مجلة (ماجد) الإماراتية و(سعد) الكويتية -التي توقفت عن الصدور لاحقاً- لكن في محل القرطاسية القريب من المدرسة وجدت مجلة أسامة. هكذا اكتملت الصورة، لكل بلد مجلته الخاصة بالأطفال، الكويت أصدرت بعد سعد مجلة (العربي الصغير)، والسعودية قدمت مجلة باسم، ولبنان وصلت منه لفترة مجلة تدعى (هزار). أما مصر فكان لديها (علاء الدين) الصادرة عن الأهرام، وكانت محلية بحق، موجهة للطفل المصري تحديداً مع صفحة بريد قراء نشطة.

ماجد كان لديها بريد قراء فعّال أيضاً، لكنها تميزت أكثر بتوجهها للقراء العرب عموماً، مع مسابقات وجوائز شيقّة. هاتان المجلتان شجعتاني في وقت من الأوقات على أن أجمع فريقاً من الأطفال أمثالي وقتها لنصدر مجلة أطفال، وعلى سذاجة تجربتنا، فما إن أعددنا العدد الثاني حتى حذرّنا الكبار من أن هذا الأمر قد يؤدي بنا إلى المخابرات حتماً. فتوقفنا.

على كل لم نترك الساحة فارغة، فقد كان للطفل السوري المجلة العريقة أسامة، التي كانت تبدو لي في ذلك الوقت من تسعينيات القرن الماضي كئيبة مقارنة ببقية المجلات العربية، بشكل لا يفسّره إلا جزئياً ضعف الإمكانات المتاحة.

الكتب بين الساعتين

في حمص المدينة تعرفت على عالم أوسع من الكتب. فبالإضافة إلى المكتبات كانت هناك بسطات الكتب المستعملة، ذلك التقليد العظيم الذي يعطي القارئ نظرة على المسافة التي يبتعد فيها سوق النشر عن أذواق القراء وميزانياتهم، فيلبيها الكتاب المستعمل. لكن الأهم من ذلك أنه تقليد لسوق كتاب مفتوح على الشارع مباشرة، لا يحتاج إلى تكلّف دخول باب المكتبة، ولا إلى تحمّل نظرة البائع المتبرّم بزبائنه الذين ينظرون أكثر ما يشترون.

ومن التقاليد الحمصية الأخرى معرض مقهى الروضة، الذي كان مشرعاً لسنوات بشكل مستمر. وعند التفكير في أن أشهر بسطات الكتب المستعملة ومعرض مقهى الروضة كانت تقع في تلك المسافة بين الساعتين القديمة والجديدة، أذكر كم كان التمشي في تلك المسافة متعة لا تُضاهى.

موسوعات يتيمة

قبل الكتب، أسرتني الموسوعات، ابتداءً بموسوعات الناشئة المترجمة رائعة الرسوم التي غالباً ما كانت تأتينا ممهورة باسم «مكتبة لبنان». لكن بين المكتبات وباعة الكتب المستعملة، كان عالم الموسوعات يرسم خارطة أوسع للنشر العربي، فعلى عكس الموسوعات الحديثة الخاصة بالناشئة التي تباع في المكتبات، كانت هناك موسوعات أخرى تُعرض لدى باعة الكتب المستعملة، وترسم خريطة نشر متقلبة تبدأ من أعداد موسوعة المعرفة المصوّرة الصادرة في مصر في أوائل السبعينات، والتي اعتاد باعة الكتب المستعملة التفنن في جمعها، ثم مجلدات موسوعة بهجة المعرفة الليبية في أواخر السبعينات.

تلك الموسوعات ظلّت تُتداول بشغف بين روّاد بسطات الكتب المستعملة، لكنها بقيت علامات فارقة يتيمة في تاريخ النشر العربي.

المجلات والدوريات

في ذاكرة المراهقة السورية

في المراهقة غدت المجلات عندي أهم من الكتب، إذ بدت لي أكثر تنوعاً وحيوية. لا أعلم إذا ما كان للموضوع دلالة، لكنها كانت في معظمها كويتية، فأهم تلك المجلات التي طبعت مراهقتي كانت مجلة العلوم، وهي ترجمة للمجلة العلمية Scientific American كما كان غلافها يشير بفخر. بعدها تعرفت إلى مجلة العربي، فأصبحت رفيقة درب محببة لفترة طويلة.

لكن الغذاء الشهري بقي يتمثل في الإصدارات الدورية عن المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، وبالذات سلسلة عالم المعرفة في المقام الأول، ثم تليها بقية الإصدارات الأخرى، وعلى عكس مجلات الأطفال، كانت المجلات السورية قليلة جداً، وأقل منها المجلات العربية التي تدخل السوق السورية. ويبدو أن المجلات كما الصحف كانت خطاً أحمر في ذلك الزمن.

الوفرة والمحدودية

درستُ المرحلة الجامعية في دمشق مع بداية الألفية الجديدة، وكطالب جامعي اتسعت ذائقتي وأصبح للكتب في حياتي مكان أوسع من الموسوعات والمجلات. لكن ملاحظة كانت دائماً حاضرة في بالي، بأن هناك الكثير من دور النشر السورية والكثير من الترجمات، لكن القليل من الكتب السورية بالمقارنة. لطالما بدت لي الثقافة السورية منفتحة على ما يتاح لها من الخارج، لا حباً بالاطلاع بقدر ما هو نتيجة فقر في سوق النشر الداخلي للمنتج الثقافي السوري، بكل ما في ذلك من دلالات على شكل الرقابة والنشاط الثقافي في تلك الحقبة وما قبلها.

على نفس المنوال، لم تكن هناك كتب إشكالية في الشارع السوري، على الأقل ليس فوق الطاولة. حتى أن كتاب صراع الحضارات لم يسمح لي باستعارته من مكتبة الأسد الوطنية.

كانت دور النشر تصدر الكثير من الكلاسيكيات والروايات وإلى حد ما الكتب العلمية، لكن القليل جداً حول القضايا الراهنة، خصوصاً مجال السياسة والاجتماع.

وكان الانطباع الدائم أن سوق النشر السوري يعيش في واقعه القائم على أن الكثير من القراءة تحدث هنا، لكن القليل من العالم الخارجي مسموح له بالدخول.

قد لا تكون رؤيتي مسحاً دقيقاً شاملاً لمشهد القراءة في سوريا آنذاك، إلا أن الغاية من هذا السرد لم تكن تقديم «نوستالجيا» لكتب التسعينات وأوائل الألفية، بل القول إن ثقافة تأسيسية كهذه لم يكن لها أن تصنع حساً وطنياً مستقلاً عن التربية المدرسية المشوهة والمشبعة بالأيديولوجيا.

كارما الكتب: عن سرقة طاغور وفئران الذاكرة

رزان نعيم المغربي

لا تُبنى المكتبة في الفراغ. المكتبة حصيلة تجارب وخبرات وذاكرة؛ والجدران التي تحتضنها هي نفسها الجدران التي ستحملنا سنوات طويلة. فالمكتبة في نهاية المطاف ليست مجرد أثاث، إنها جغرافيا الروح المتعبة التي نحملها معنا. وسأحدثكم عن تلك الطفلة التي ولدت وتربت في سوريا لأب ليبي من تلك الأسر التي هاجرت إلى دمشق بعد الاحتلال الإيطالي. والدي، المثقف الذي كان يعمل مديراً لمركز البريد، حتم عليه عمله الانتقال بين مدن كثيرة كل عامين أو ثلاثة. وبما أنني الابنة البكر، وعيتُ مبكراً على فقدان البيوت، وعلى وداع زملاء المدرسة، وعلى ضياع حقائب تحتوي ألعابي أولاً، ثم كتبي.

عندما صرتُ أملك ركناً في مكتبة معلقة على الجدار، راكمتُ قصص الأطفال، ثم لحقتها بروايات ذات طابع بوليسي ومجلات «سمير» الأسبوعية.. حدث ذلك وأنا في الصف الخامس الابتدائي. الكتب لم تخفف من نشاطي في العطلات؛ حيث اعتدتُ الذهاب إلى بيت الجدة في «حي المهاجرين» بدمشق. هناك، قريباً من بيت عمي الذي يملك مكتبة «ممنوع الاقتراب منها»، بدأتُ أبحث عن منافذ أخرى.

أتذكر جيداً حين دعتني زميلتي وجارتي لرؤية الطابق السفلي لبيتهم الواسع الجديد. كانت الحماسة تنطلق من نبرة صوتها لأنها اكتشفت في ذلك المخزن ما تركه عمها المخرج التلفزيوني أمانةً

لديهم قبل سفره. حكت لي عن رسائل عاطفية وصور فنانات، ودخلتُ برفقتها إلى القبو شحيح الإضاءة إلا من ضوء قادم من نافذة علوية. وقفتُ مذهولة من أكوام الكتب المرمية على الأرض كتلال صغيرة متناثرة. وبينما ذهبت هي لتفتش في الأوراق والرسائل، انشغلتُ بكنز مغارة علي بابا رحت أتفقد عناوين الكتب ووضعها جانباً. نادتني لرؤية الرسائل، فأخبرتها بأني أرجوها السماح لي باستعارة الكتب. لم تحرص على توصيتي بردها، فقط نبهتني أن أخرج من الباب الخلفي. وهكذا حصلتُ على كثير من روايات الأدب الكلاسيكي؛ من الروسي إلى الأمريكي والفرنسي، لكن كتاباً صغير الحجم وقعتُ في غرامه.. وهنا قررتُ الاحتفاظ به. قمتُ بإعادة الكتب الضخمة واكتشفتُ أنها لا تعلم ما استعرت،

> **حصلتُ على الكتب بطرق شرعية وغير شرعية بعد ذلك. دعتني قريبتي التي تعمل في «دار الكتب الوطنية» لرؤية مخزن صغير فيه الكتب المصادرة من المطار أو المعارض. ذهبتُ لزيارتها في جولات انتقيتُ فيها عناوين مهمة لكتب نادرة، على صفحاتها وأغلفتها ختم «ممنوع من التداول».**

فسجلتُ في ذاكرتي أول سرقة شبه مشروعة لكتاب كان لـ «طاغور». يومها أيقنتُ أن الكتب كائنات ماكرة، تعرف كيف تختار أصحابها الحقيقيين، حتى لو اضطرت لسلوك طرق ملتوية. فالخطيئة الوحيدة التي تغفرها المعرفة هي سرقة كتاب؛ لأنها سرقة بدافع الجوع لبناء ذاكرة معرفية، بدل ضياعها في العتمة وتصبح بعد وقت رطبة يأكلها العث في مكان لا يليق بها.

بدأت علاقتي بالكتب وهوس أن يصبح لي مكتبة خاصة يزداد، لكن عدم الاستقرار استمر حتى قرر والدي العودة النهائية إلى ليبيا. رأيته يوزع ما تبقى من مكتبته على الأصدقاء لثقل الحمل، وشعرتُ بالانهيار لمكتبة تنقلت في صناديق وضاع بعضها، تفاؤلي يدفعني كل مرة للفرح ببداية تأثيث مكتبة أعيد تعليقها على جدار بيت جديد.

في طرابلس، صار لي بيت الزوجية، وصار شريكي مهووساً مثلي بالكتب، ننتهز فرص المعارض لشراء المزيد. أتذكر أن قريباً لزوجي زارنا أثناء معرض الكتاب، وصار يرافقنا للتجوال فيه كل مساء. فجأة، اكتشفنا أنه يعود بأكياس ممتلئة بكتب مختلفة الأحجام ولا رابط بينها؛ تاريخي، سياسي، وإبداعي. وحين كان على وشك العودة لمدينته، قال متحسراً: «هذه الكتب لكم.. سرقتُ بعضها والباقي اشتريته من أجلكم». أردف قائلاً إنه أتى لزيارتنا متوقعاً أن يتجول في العاصمة ويرى معالمها، لكنه اكتشف أن زيارته ليست إلا سياحة «ثقافية» قسراً! بعد انتهاء المعرض، قرأتُ في الأخبار معاناة الناشرين من السرقات، يعني لست وحدي من امتلك كتباً مسروقة رغم أنها لم تكن بيدي، مما خفف داخلي تأنيب الضمير لاحتفاظي بما تركه لنا.

حصلتُ على الكتب بطرق شرعية وغير شرعية بعد ذلك. دعتني قريبتي التي تعمل في «دار الكتب الوطنية» لرؤية مخزن صغير فيه الكتب المصادرة من المطار أو المعارض. ذهبتُ لزيارتها في جولات انتقيتُ فيها عناوين مهمة لكتب نادرة، على صفحاتها وأغلفتها ختم «ممنوع من التداول». كنت كلما خرجت بتلك الحمولة، تردد قائلة: سوف يتم إعدام الكتب قريباً، مما يضفي راحة على النفس بإنقاذ المعرفة من الحرائق.

صارت مكتبتنا تكبر، لكن لاحقتني لمدة طويلة لعنة تغيير البيوت. تنقلتُ كثيراً، واشتريتُ مكتبات مختلفة حرصتُ دوماً أن يكون جزؤها الأسفل بأبواب خشبية مغلقة؛ لتكون مخبأً لدفاتري ومذكراتي وأوراقي، ولكل

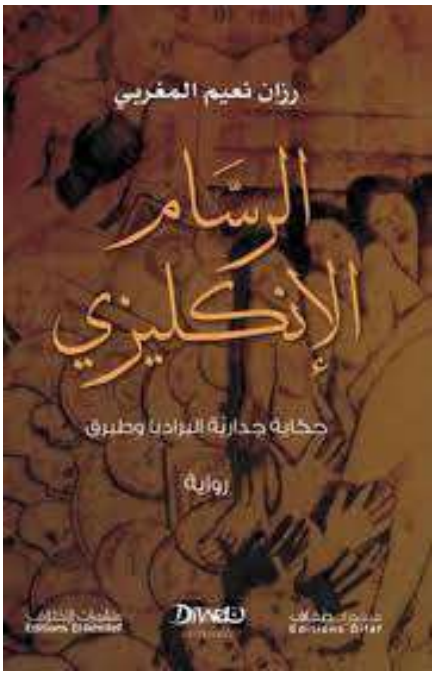
الصحف والمجلات التي نشرتُ فيها.

في السنوات الأربع الأخيرة قبل مغادرتي ليبيا، سكنتُ في شقة لا تتسع لمكتبتي الكبيرة، مما اضطرني لوضعها في صناديق وإرسالها لبيت شقيقتي حيث المخزن الواسع فوق السطح. كنتُ أودعها هناك وأنا أشعر بغصة؛ فالكتاب المسجون في صندوق يشبه الرسالة التي ضلت طريقها؛ كلاهما ميت سريرياً حتى تلمسه عين قارئ. المكتبات لا تموت بالنيران فقط، بل تموت بالهجر والعتمة.

في تلك الشقة الضيقة، اشتريتُ أرففاً جميلة من «إيكيا» ووجدت الكتب لها مكاناً في غرفة نومي قريبة من يدي. حتى عام 2014، عندما بدأت الكهرباء تنقطع كثيراً، والقراءة على ضوء شحيح باتت متعبة، مما جعلني أتعلق بجهاز «الآيباد» للقراءة الإلكترونية. وأتذكر قبلها بعام صادف في 2013 إقامة مهرجان للكتب المستعملة طلبوا تبرعات، فوجدتُ فيها فرصة للتكفير عما احتفظتُ به من كتب مسروقة. وهذا لا يعني أن «كارما الكتب» (Book Karma)، وهذا مصطلح نحته بنفسي، لم تقتص من مكتبتي؛ فلطالما تعرضتُ للسرقة من الأهل والأصدقاء عن طريق «الاستعارة» التي تحول كلمة «مؤقتة» إلى «دائمة».

ثم جاءت حرب «فجر ليبيا» في 2014، وما سبقها من مخاطر شخصية دفعتني إلى سفر الخروج. في سيارتنا حملنا ما طالته أيدينا، أودعتُ حقيبة أوراق ومستندات رسمية في بيت قريبتي، وعبرتُ الحدود إلى تونس. هناك كان عليّ الانتظار 6 أشهر. أمضيتُ الوقت في التشافي؛ أستيقظ صباحاً وأذهب باتجاه شاطئ المرسى، أحمل كتاباً أقرأه لساعتين ثم أعود. بعد أشهر، اكتشفتُ أن حصيلتي بلغت 10 كتب، وضعتها في صندوق وقدمتها هدية لصديقة هناك، ودخلتُ هولندا بحقائب خالية من إرث الورق، وبذاكرة ثقيلة من التوهان.

في هولندا، بدأتُ أعيد إنتاج نفسي من الصفر. حينما تأملت صالة بيتي الواسعة، سألتُ: ما الذي ينقصها؟ مكتبة. من «إيكيا» اشتريتُ مكتبة مكونة من أجزاء بعرض يقارب 5 أمتار. كانت رفوفها فارغة مع اعتراض ابنتي أنها «ليست أولوية»، في داخلي كنتُ واثقة أنني أضع حجر الأساس. فأن تؤسس مكتبة في المنفى يعني أنك تحاول دقّ وتدٍ في أرض رخوة؛ إنها محاولة يائسة ومجيدة لقول: أنا هنا، وهذا جذري الجديد. نحن نشتري الكتب لنقرأها ولنؤثث بها غربتنا وهذه غايتها في البلاد البعيدة.



وصلتني نسخ من روايتي «الرسام الإنجليزي» مترجمة للهولندية فاحتلت رفاً كاملاً، ثم هدايا الأصدقاء، وزياراتي لمعارض صغيرة. حتى في المطارات، حين ينظر موظف الجمارك مندهشاً لحقيبتي، أخبره أنني كاتبة فيغض الطرف.

عشرة أعوام مرت، ولم تملأ المكتبة الكبيرة إلا إلى النصف. ملأت الفراغات بالتحف وسلال القش، وبقي الحنين إلى «صندوق الأسرار» في طرابلس؛ الكنز الذي يحوي كراساتي، يومياتي، ومخطوطات رواياتي. قررتُ أن أتصل بشقيقتي العام الماضي للبحث عنه، وهنا كانت «الكارما» تأخذ حقها للمرة الأخيرة. بصوت خافت ومرتبك أخبرتني أنهم اكتشفوا فئران في الغرفة، ونظفوها وأخرجوا الصناديق.. بقيت الإجابة معلقة حول مصير صندوق الأسرار بكلمة: «لا أدري، ربما راح ضحية الهجوم».

في رأسي سمعتُ صوتاً يقول: توقفي هنا. دعي الأمل معقوداً بأنها نجت من الانقراض، كما نجت من حرب 2019 حين كان البيت بجوار محور قتال. ربما هنا يخذلنا الورق وتصمد الذاكرة.

اكتشفتُ متأخرة أننا لا نملك الكتب حقاً، نحن مجرد حراس مؤقتين لها قبل أن تستعيدها الطبيعة أو الفوضى. ما يبقى في الرأس هو المكتبة الوحيدة التي لن تتمكن الفئران من قضمها ولا للجمارك مصادرتها. في النهاية، سلامة الأهل أغلى. التفتُّ إلى مكتبتي الجديدة واستقراري هنا، وشعرتُ بالامتنان.. وكأنه الخلاص الأخير من ذنب سرقة كتاب طاغور في آخر المطاف.

خواطر مكتبية دون ضوابط

د. نزار خليل العاني

الثابت في سلالة الإنسان، أو الهومو Homo، وأحدثهم سلفنا وجدّنا العاقل Homo sapiens أنه رسم على جدار كهفه، وخاطب الآخرين بالحركات، وكان قلمه حجرة صوان حادة يؤشر بها على جذوع الأشجار بضربات وأشكال ذات دلائل، كي لا يضيع في الغابة وهو يلاحق طرائده! وبهذه اللغة الشجرية كما شرحها «أرنست فيشر» كانوا يتواصلون.

بعد ملايين السنين تحورت خامة الصوت إلى تعبيرات مرموزة، ومن ثمّ إلى محكية، وبالمسمار والإزميل نقش «العاقل» وكتب.

عملية تطورية لا نعرف أمدها من آبدها؛ خربشات على عظام وقشور وطين ونباتات وبرديات وصحف وورق، انتهت إلى لغات ومخطوطات ومكتبات عامرة منذ آلاف مؤلفة من السنين.

مكتبة أهلي:

في جدار وصدر غرفة منعزلة، حفرتان وطاقتان مليئتان بالرفوف تحتويان على حوالي مئتي كتاب ومجلة، وستة أو سبعة أشقاء وشقيقات، هم الذين اقتنوا محتويات مكتبة أهلي البدائية. بقي في ذاكرتي، بمطالع خمسينيات القرن الماضي، وأنا في العاشرة من العمر، والصف الثالث الابتدائي، وفضولي في تقليب الورق والتدرب على قراءة العناوين، مجلة المختار (الريدرز دايجست) المنوعة الشهيرة، ومجلة الفصول ومروياتها عن تاريخ الحرب العالمية الثانية، ومجلة حواء المصرية.

ومن الكتب روايات إحسان عبد القدوس، وديوان رباعيات الخيام لأحمد رامي، واعترافات جان جاك روسو، وكتاب عن مهارة عمر الخيام بالرياضيات لعبد الحق فاضل (آقاي فاضل) ويبدو لي أنه فارسي!

وأهم كتابين مدرسيين وجدتهما في مكتبة أهلي، ولعلهما كانا لأحد أشقائي الذي توفي مبكراً بمرض السل آنذاك، وترك دفتراً ينم عن موهبة كتابية واضحة وثقافة غزيرة،

وقد رافقت هذين الكتابين زمناً طويلاً، وهما «الزاد» و«الرائد»، وهما كتابان في تاريخ الأدب والشعر.

وكان من أبناء جيراننا طفلة جميلة من عمري اسمها «بثينة»، وفي بيتنا تتردد كلمة الحب ورسائل الحب وأسمعها ولا أعي مؤداها، وفي أحد هذين الكتابين المذكورين أعلاه، لمحت اسم الشاعر «جميل بثينة»، ونسخت من مطلع قصيدة له صدر بيت الشعر القائل:

أبُثَينَ إنّكِ قَد مَلِكتِ فَأَسجِحي ....

وسلمتُ الورقة بخط يدي لبثينة فسألتني: شكون هاي؟ وأجبتها: مدري!

وإلى اليوم لا أدري ولا أعرف معنى

بقايا مكتبة نزار العاني بعد الحرب

كلمة (أسجحي) ولا أستسيغها، ولا يهمني أن أعرف ما يعرفه غوغل والقواميس عن معناها، وأغلب الظن أن حب جميل لبثينة قد تعطل بسبب هذه الكلمة السمجة!

وللعلم، لم يكن هناك مكتبة في مدرسة عبد الرحمن الغافقي الابتدائية في دير الزور، وكيف يكون فيها مكتبة وسقوفها الخشبية ملأى بالأفاعي. وفرحنا ذات يوم حين قرر مديرنا «محتشم بقجه جي» أن نأخذ عطلة ونذهب إلى البرّية القريبة من المدرسة للعب كرة القدم، ريثما يخرجون الثعبان الكبير الذي كان يتلقى العلم والمعرفة معنا، وفي صفوفنا! لكن من حسن الحظ كان هناك مكتبة عامة تعير الكتب. وكنت أستعير الكتب التي ينصحني بها المسؤول عن المكتبة، وهو الذي اقترح عليّ قراءة الأوديسة، إذ قال لي يومها أنها قصة بوليسية فيها حروب، وأنها أجمل من قصص أرسين لوبين التي كنا نستأجرها من مكتبة «الركّاض» الخاصة بفرنكين.

نعم، قرأت الأوديسة وأنا في الصف الخامس، وكانت وزارة المعارف توظف حامل السرتفيكا الابتدائية للتدريس في الصفوف الابتدائية! فلم يكن هناك بلاي ستايشن وأتاري!

سنوات «الهوسات والسينمات»:

مثل كل العادات غير المتأصلة في النفس، انطفأت جذوة اهتمامي بمكتبة أهلي ومثيلاتها بعد حصولي على الشهادة الابتدائية، وانتقالي إلى دمشق لظروف عائلية خاصة، لإكمال تعليمي الإعدادي والثانوي في التجهيز الأولى، وهي الأرقى في سوريا.

في دمشق عشت في بيت عربي من طابقين تملكه عائلة عمّي، وعدد أفراد العائلة عشرة، وأنا الحادي عشر، حيث لا مكان لمكتبة في بيت مكتظ في السكان.

نسي قارئ الأوديسة تاريخه المعرفي الريفي، وانصرف إلى الملاهي بأنواعها، وعلى رأسها السينما. كنتُ كل يوم أشاهد فيلماً، وأصبحت دور السينما ملاذي المكتبي، وفيها انتبهت نفسي لقراءة الدراما والروايات والقصص عَبرَ الصورة فحسب. ولأن التجهيز كانت أهم مدرسة في دمشق، أصبحت المظاهرات اليومية في أواسط الخمسينيات تنطلق منها. وفي أحضان السينما كفن، والهوسات والمظاهرات والإضرابات، ولعب كرة السلة ومتابعة كرة القدم، اكتفيت بقراءة الكتب المدرسية والنجاح من صف إلى صف.

وبعد هجر قسري للكتب والمكتبات استمر لأعوام، انتقلت أسرتنا من الدير إلى دمشق، ولحقتني مكتبة أهلي الأليفة إلى بيتنا الجديد، واختار أهلي أن يكون مكان المكتبة في غرفة نومي وقبالة سريري. يا للعظمة! وبدأت خطواتي الأولى في (تكويعي) من اللهو إلى اقتناء الكتب والقراءة الجادة دون إرشاد من أحد.

وآنذاك، صدر كتاب كولن ويلسون الشهير وعنوانه (اللامنتمي)، وقرأت مقالات عن سيرته الانفجارية في عالم الكتب والقراءة والكتابة والفكر. لقد أشعل هذا الكتاب شغفي بعالم الكتب. وكنت أتخيل نفسي في بيته الواسع الطبقات، والمزدحم بمكتبات موزعة بكل الغرف والأدراج والشرفات والزوايا، وهو يتنقل فيه وبيده مايكروفون ليؤلف كتبه بالصوت، لا بالنقر على أزرار الآلة الكاتبة، ومراجعه ومصادره مبثوثة في أرجاء المنزل كله. وهناك جدلية دائمة بين سعة المكتبة وقلم صاحبها، ومكتبة كولن ويلسون الحاوية لآلاف الكتب، أثمرت عن حوالي أكثر من مئة كتاب، وقرأت لأحدهم أن عددها 118 كتاباً.

وهكذا فعلتُ حين كبرت وتزوجت وغادرت بيت أهلي. لم اكتفِ بمكتبة واحدة في دمشق، بل بمكتبات عديدة صغيرة متفرقة في كل أرجاء وزوايا المنزل، ومحتويات كل مكتبة متخصصة: علوم، أدب، فكر، تاريخ، ثقافة عامة، نقد وترجمات. وفي مطبخنا مكتبة للشيف زوجتي!

وخلال إقامتي داخل شقق سكنية صغيرة كما في الرياض وفرنسا والكويت، أكتفي بمكتبة واحدة، وكراتين تخزين للكتب المقروءة والمبوبة. ومحاصراً بشكوى زوجتي خلال 57 سنة: ألم تشبع من الكتب؟

مكتبات بين الخيال والواقع:

للمكتبات روح وتاريخ. تعيش وتنهض، وتموت وتُغتال. حيث استشهد البطل الإغريقي «أكاديموس» بنى «أفلاطون» مدرسته الأكاديمية ومكتبتها، ولم يكن يقبل في تلك الأكاديمية سوى المتفوقين في الرياضيات.

ومثل كل الظواهر العظيمة في تاريخ البشر، تحولت سيرة المكتبة تاريخياً إلى أساطير، وهي لقيمتها الخيالية الرفيعة في الذاكرة الإنسانية، تستحق تلك البطولة.

فمن أعجوبة الإسكوريال الملكية ونوادر مخطوطاتها، إلى حريق مكتبة الاسكندرية الذي تكرر بين مخيالين ليوليوس قيصر وعمر ابن العاص، إلى تحول لون مياه دجلة والفرات إلى زرقة أحبار مئات آلاف الكتب التي أغرقها المغول في مياه النهرين، واختلطت بحمرة دماء الناس، إلى وفاة «الجاحظ» تحت أكداس كتبه ومخطوطاته، إذ تحولت المكتبة إلى أداةٍ قاتلة لئيمة. وفي مصر حريق مكتبة محمد حسنين هيكل الهائل!

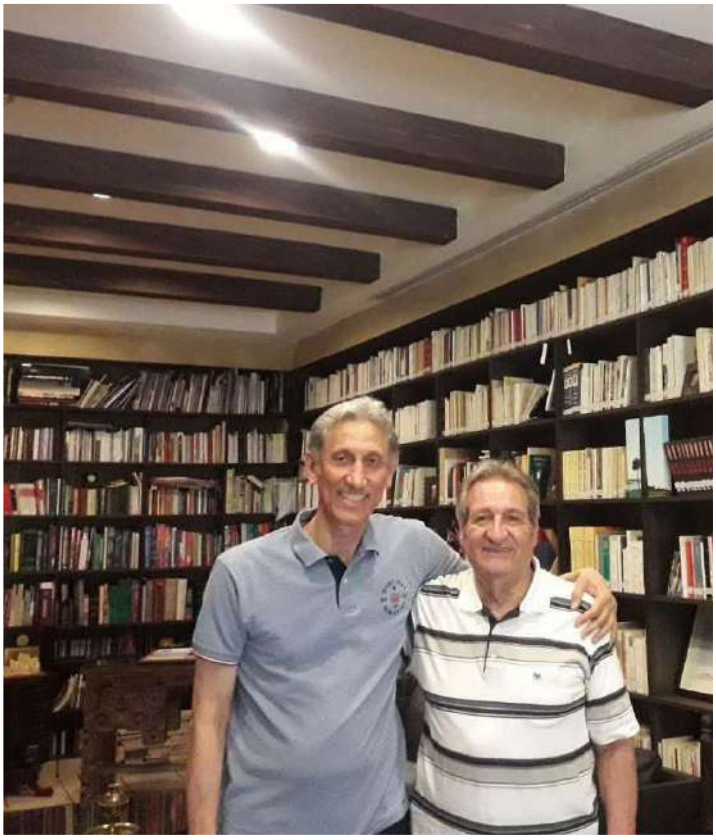
لنترك المخيال البشري القابل لأكثر من تأويل، لأحدثكم باختزال عن المكتبات الشخصية لبعض أصدقائي الحميمين والجديرة بالذكر.

تعتبر مكتبة الأديب والروائي الكويتي «طالب الرفاعي» العامرة هي الأكثر تنظيماً وترتيباً وتبويباً، لأنه استعان بمتخصصين في علم المكتبات

والأرشفة لتنضيد كتبها، وفي فضاء دارته الواسعة، كنا نختار المكتبة للجلوس والحوار، مستأنسين برائحة الكتب الزاخرة بالمعاني.

أما المكتبة الأكثر اتساعاً في المساحة والامتداد التي وطأتها قدماي، فهي مكتبة الأستاذ «عبد العزيز السرّيّع». طابق تحت أرضي كامل من مساحة الفيلا التي يسكنها، مليئة بالرفوف المتناسقة والممرات المحددة، يحتاج المرء فيها إلى ساعات للنظر فحسب على مصفوفات الكتب بعناية. إنها على طراز المكاتب العامة في بيت أديب وكاتب وأحد رواد الحركة المسرحية في الكويت.

وحديثي عن مكتبة الروائية والأديبة الكويتية الشهيرة «ليلى العثمان» مجبول بواقع أرفع صداقة ربطتني مع كاتبة في تاريخي الشخصي والأدبي، فالسيدة «ليلى العثمان» حرصت



صورة تجمع الكاتب مع الروائي الكويتي طالب الرفاعي

في دارتها العصرية أن تحتل مكتبتها ركناً أصيلاً مكشوفاً من صالون بيتها الفسيح. ومكتبها الأنيق الصغير الذي جلست خلفه لكتابة خاطرة لإحدى الصحف الكويتية شغلني عن التركيز الذهني. ولا أبالغ إن قلت عن أناقة وجمال مكتبتها أنها مرآة صادقة لإحدى أكثر السيدات أناقة وحضوراً في الكويت. وكنت أستعير من هذه المكتبة الروايات العربية المبكرة التي لم تتكرر طباعتها.

أما الحديث عن مكتبة أحد أصدقائي فذي شؤون. فهاجس اقتناء الكتب وصل عنده إلى حدود الهَوَس. لا حصر لعدد الكتب، ولا حصر على الإطلاق لمساحة مكتبته. وليس هناك مكان للجلوس في بيته، لأن كامل البيت صار مكتبة. بقي مكان لشخصين في الشرفة المكتظة في الكتب أيضاً، ومنضدة صغيرة لوضع فنجان القهوة الألمانية التي يجلبها معه من ألمانيا في زياراته السنوية المعتادة لدمشق.

ومنذ ثلاث او أربع سنوات قرر إخلاء البيت من آلاف الكتب ويقدمها هدية للمكتبة الوطنية المركزية بدمشق، على شرط أن تكون في جناحٍ خاص يحمل اسمه، ويبدو أن قبول الهدية يحتاج إلى إجراءات. لكن في هذا البيت/ المكتبة، يصعب جداً الحصول

مكتبة الأديبة الكويتية ليلى العثمان

على كتاب في هذا الركام من الكتب الذي احتاج إلى سبعين سنة متواصلة ليحتل بيتاً من الباب للمحراب. ومن المكتبات الشخصية الفاخرة كيفاً وكماً لمسؤول ديري كبير (لا ضرورة لذكر الاسم) دعانا بعد إقصائه من منصبه الرفيع إلى فنجان قهوة، وبدا لنا جميعاً أن لا أحد لمس نافذة من نوافذ المكتبة الزجاجية اللامعة في الغرفة التي جلسنا فيها، والتي لا تحتوي إلا على مجلدات كتب بألوان براقة، وبحروف مذهبة للعناوين وأسماء المؤلفين، وأحجام المجلدات متناسقة، وأن المكتبة للفرجة والديكور في بيوت الأثرياء، وأصحاب المناصب.

وسمحت لي الظروف لزيارة مكتبات بسيطة لقامات فكرية عالية الشأن غير التي ذكرتها أعلاه، ففي زيارة لبيت المفكر الكبير «د. طيب تيزيني» برفقة الشاعر

السوري علي كنعان، طلبت من أستاذنا كتاباً لعبد الرحمن بدوي برسم الإعارة، فغادر الجلسة ووضع سلّماً وصعد إلى سقيفة للبحث عن الكتاب. بعض كتب المفكر الكبير مخزنة في السقيفة!

ومكتبة المؤرخ الكبير (د. شاكر مصطفى) على شرفة بيته الواسعة، وهناك السلّم الصغير لتناول الكتب في الرفوف العالية، وأحد أحفاده هو القيّم على المكتبة لخدمة جدّه. وتفحصت العديد من المكتبات لأدباء من أصدقائي مُحاطة بالاهتمام، لكن أقلام أصحابها عززت مكتبات آلاف القراء.

خاتمة:

بعد فقداني لكثير من المكتبات التي تعبت وشقيت لإنشائها، ومنها فقداني لمكتبتي في فرنسا الحاوية على كثير من الكتب الممنوعة في الدخول إلى سوريا في الثمانينيات، وفقداني لمكتبتي الكبيرة في مزرعتنا بسبب الحرب، وفقداني لمكتبتي الكويتية التي تبرعت بكل كتبها لمدارس البصرة، لأن مكتبات من أعرف بالكويت متخمة بالكتب.

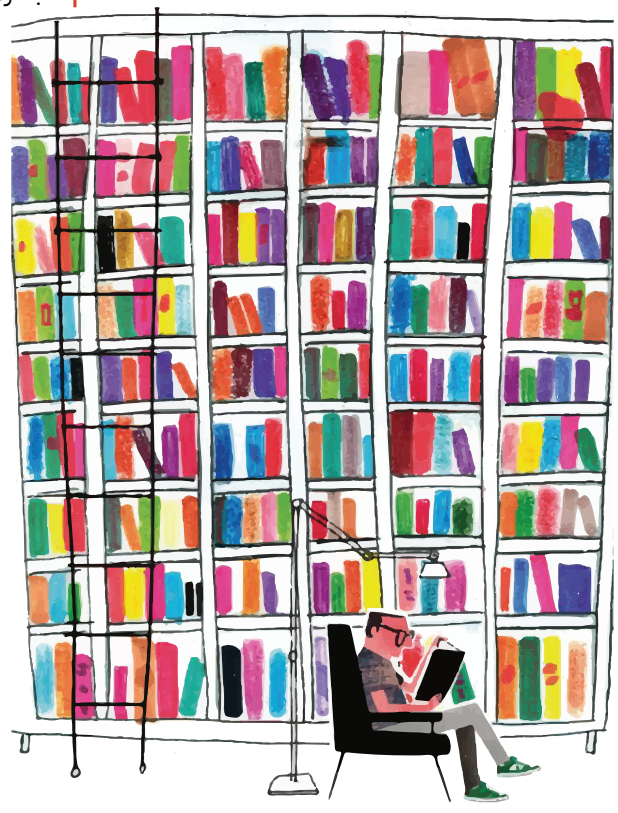
وفي رؤية مستقبلية أوشكت على التحقق، يبدو جلياً أن الكتاب المسموع، والمقروء إلكترونياً، سيحفران القبر للكتاب المطبوع، وبالتالي سيشارك العالم في جنازة المكتبات.

لقد أرسل لي صديق حميم من السعودية يعمل في مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية، هدية ثمينة هي مكتبة عربية متكاملة في شكل قرص صلب Hard Disk يحتوي على 45 ألف كتاب متنوع.

كما أهداني الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت الأستاذ «بدر الرفاعي» قرصاً سي دي CD يحتوي على نصف

إصدارات سلسلة عالم المعرفة، ويعتبر القرص المحمول بالجيب مكتبة كاملة مكملة. وصار القرص فيما بعد متاحاً للتحميل المجاني من شبكة الإنترنت.

صحيح أن جيلي ما يزال يعشق الكتاب الورقي مع سبق الإصرار، ويتباهى بالمكتبة وعلو شأنها، لكن مكتبات أحفادي الجامعيين هذه الأيام في حواسيبهم المحمولة! وقصص الخيال العلمي ترى بعين الطموح العلمي الثوري انتهاء عصر القراءة، وأن الغد البعيد قد يتيح حقن نص كتاب كامل أثناء نوم المرء خلال لحظات قليلة في الشريحة النانوية المزروعة في الدماغ. وعصور الغد البعيد ستحمل نظرية استزراع الفكر والثقافة، وولادة (السوبر مان) الذي بشّر به «نيتشه» دون تحصيل مدرسي معرفي!



الزُّهورُ معبّأةٌ بالنّدى
والفراشاتُ محبوسةٌ
في الشَّرانِقْ

المغنّي والبنادق

إلى عبد الباسط الساروت

واستدارَ الزّمانُ
إلى خلفِهِ
خمسَمَائةِ عامٍ
وحطَّ الجنودُ
على (مرجِ دابقْ)

يصعَدونَ إلى
حلبٍ
والعيونُ دمشقُ..
وتجري الفيالِقُ
بعد الفيالقْ

من هنا
ابتدَأَ الدَّمُ
ينسِجُ رايتَهُ
بلداً بلداً..
لترفرفَ
حمراءَ
فوق
السَّناجقْ

(أيّها العربيُّ
ستُربطُ في بغلةٍ
إنْ أطعْتَ..
وإنْ لم تُطِعْ
فستُرفعُ فوق المشانقْ)

واستدارَ الزّمانُ
إلى خلفهِ
تسعَمَائةِ عامٍ
وصاحَ الجنودُ
وهُمْ يرفعونَ المصاحفَ
فوق البارقْ:

«الخلاصَ..
الخلاصْ»
يطلقون اللّحى والرّصاصْ

ويَسُوقونَ
نحوَ دمشقَ
قطيعَ الحرائقْ

كلُّ حزنٍ
يذكّرُني بدمشقَ
وكلُّ جمالٍ
يذكّرُني بحلبْ

يا فَتاتَيْنِ
من فتيات العربْ

حَدِّثاني عن الأمراءِ:
مَنِ اغتصبَ العرشَ غدراً
ومَنْ قد هربْ

حَدِّثاني عن الفقهاءِ:
وفي يدِ كلِّ فقيهٍ مِقصّ
يشُقُّ قميصَ النُّصوصِ
ويرقعُ ثوبَ الخُطَبْ

حَدِّثاني عن الشّعراءِ:
أما زال حسّانُ
يصدحُ بين نداماهُ
في حِلّقٍ؟
وأبو الطيّبِ المتنبّي
تُحمحِمُ أفراسُهُ
في حلبْ؟

هل تبقّى
على رُقعةِ الشَّطرنْجِ
ملوكٌ وأحصنةٌ وقلاعٌ
أم انتثروا في الغبارِ
ولم يبقَ غيرُ البيادقْ؟

حدّثاني عن الماءِ
يا فتياتِ الزّنابقْ

عن مُغنّي البلادِ
الّذي ماتَ
وَهُوَ يُدندِنُ أغنيةً
وَيصدُّ القنابلَ عنكِ

ويحرسُ مرماكِ
بين الخنادقْ
ماتَ من أجلِ أن تتفتّحَ
زنبقةٌ في الصّباحِ..
وتخرُجَ للضّوءِ شرنقةٌ
دون أنْ تتهاوى عليها
كُعوبُ البنادقْ

الزّهورُ معبّأةٌ بالنّدى
والفراشاتُ محبوسةٌ
في الشَّرانقْ

فمتى يا دمشقَ الحرائقِ
تأتي دمشقُ الحدائقْ؟

عبد الله أبو شميس

يا غوطة المجد

أميرة جاسم النادر

بردى أتسمع في الصباح أنيني
أو تلمسّ مع النسيم حنيني

بردى أتذكر مرتعاً في ربوةٍ
بين التلال الخضر حلوَ سنيني

سمر الليالي يا دمشق مضيتها
ما بين أسرار الهموم وبيني

جودي عليّ ببعض ذكراك التي
في القلب بين بطينةٍ وأذينِ

زيدي بعشقك فالعيون أسيرةٌ
ذاك الجمال العذب من يسبيني

يا غوطةَ المجدِ التي في عطرها
من كلِّ عذقٍ طيب التزيينِ

تزهو خدودك بالثمارِ جميلها
عنبٍ وخوخٍ مشمشٍ أو تينِ

رمانك النارنج يصدح فوقه
ويقول للدوار لا تخفيني

قومي دمشق وفضفضي لا تقنطي
إما ضممت أحبة ضميني

يحلو رضابك في شفاه همومنا
مهما الحياة من الأسى تسقيني

فلقاسيون المجد بات مخضباً
بالعز منه وسامة يهديني

ضمي إليك بنات قلبك واهنئي
حلباً وحمص حماة ولتهنيني

من إدلب الخضرا وشرق سهولها
من جنة الدير إلى عَفرينِ

ومن الشمال تلفتت في تيهها
شمس الفرات ودجلة يرويني

إني أرى الجبل الكبير ملثماً
بالسحر والإجلال والتكوينِ

يا شام درعا في المصائب سيفكم
وإلى القنيطرة الهوى يغويني

أما السويداء التي في بوحها
والصمت منها للهوى يسبيني

طرطوس تطرب همسها ناعورة
تغفو بأحلام الهنا تدفيني

وحراسة الله الكريم لتدمر
من عهد (زنوبيا) ليوم الدينِ

لا تنفثي يا شام حزناً وابسمي
فالله نأمل منه في التحسينِ

لا تظهري سخطاً حزيناً بل ثقي
ما غير حسن بهائكم يغريني

فترابك التبر العتيق مكانة
فله ومنه إليه كل حنيني

يا باقة الحب الأنيق وغيمة
إني بحبك هائم فدعيني

ضَبـــع الطلياني

أكفان

بيديَّ المتعبتين رتبتُ صناديق
غريبة
لأقمشةٍ بيضاءَ وسوداءَ
ثم لصقتُ عليها رسوماتٍ
وإشاراتٍ تدلُّ الموتى إليها
والأكفانُ تذهب إلى بلادٍ بعيدة
ينجو بعض الميتين فيها من
مصائر غامضة
فيعرفُ أهلوهم قبورَهم
ويكسونهم قبل التراب،
ويأمل المكفِّنون بسندسٍ واستبرقٍ
في جنةٍ أبعد بكثيرٍ من حيث
يعيشون!

ضبع الطلياني

كان في الغرفة الأخرى يخبرها
أنني من سرقتُ دفتر مواعديها مع
زبائنها وأرقامهم.
وأنا كنتُ أنتظر أن يأتيني الضبعُ
لينهش قلبي!
لم يؤنِّبني شيء على ما فعلته،
فبعد عاصفةٍ جارفةٍ من الحبِّ
الغامر،
اكتشفت أن
البراعة ليست سوى بعضاً من
تمارينها مع عشّاقها
فانتقمتُ منها وجرحت يدي بمشرطٍ
حادٍّ ترك ندبةً ما زالت، رغم السنين
تلّوح تحت الضوء الشديد.
قال لي أن هذا سيحدث ولم أصدّقه
رغم حكاياته عن تلقيه دروساً في
النبوءات حول أمور قريبته
ورغم القصص الغريبة التي جاء
بها ذلك الصيف!

الشهاب الغريب

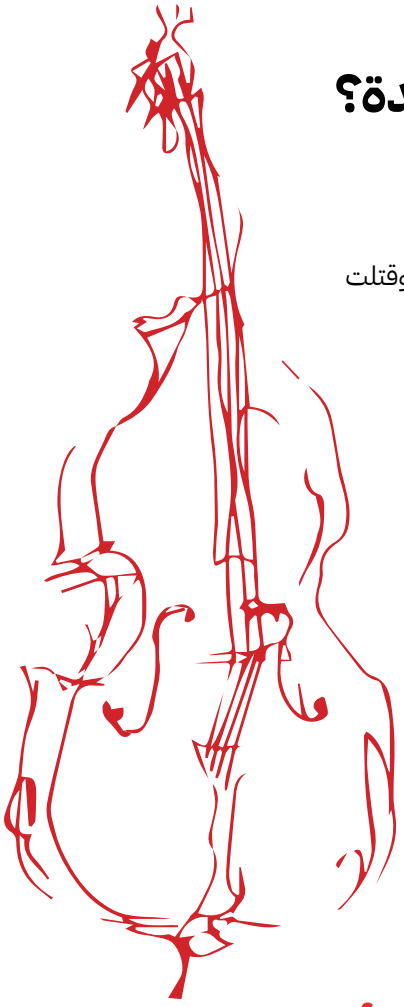
كان للحبِّ أن يبدأ بعلامةٍ سماويةٍ
كشهاب يمرّ، ولكنه يبقى في
السماء
كي يذكرني بأنّ الحظوظ
مطروحةٌ في الدروب
وكان له أن ينتهي
الحب الذي غلّفته الخيانات
والسذاجة
بعلامةٍ أرضيةٍ
كذبابة تسقط في فنجان القهوة
في زيارتي الوحيدة إلى بيتها!

ألف ليلة وليلة

العنوان لا يحكي ألفَ حكايةٍ تقولها
شهرزاد
بل أغنية غنّتها أم كلثوم
و»اصطهج» بها الجلّاد في قبو
الـ 215
وهو يطحن عظامَ السجين
ويطلب من زميله أن يرفع الصوتَ
أعلى فأعلى
كي يسمع وحشُ المهاجرين
وألا ينسى الناجي -إن نجا-
تلك الليلة
وأن تعلق في الذاكرة إن مات
فهي ليست سوى ليلة..

هل تكفي القصيدة؟

هل تكفي القصيدة لأشرح عن
شجرةٍ ماتت حيث سقطت القنبلة، وقتلت
ثلاثة أطفالٍ وقطة؟
كانت هرمة، لكنها ستعيش عمرين
وأثاث بيتٍ لو لم تتكفّل الشظايا
بتفتيت نسغها، وبعثرةِ أطراف
أحمد وجورج وقاسم، والقطة التي
بلا اسمٍ صادف أنها مرّت ولم
تكمل الطريق.
صوت الانفجار كان أعلى من
اهتزازات التشظّي وصرخاتِ
الأجسادِ والمواء الغريب.
وقد سبقه حفيفٌ هادئٌ يترقّب أن
يأتي الليل
وصراخُ الألعاب
ودبيبٌ..
لا شيء يكفي للحديث عن
مجزرةٍ
وشجرةٍ
وقطةٍ



تأخرنا ولم نندم

أجملُ الأشياءِ كان نصف عقلِنا
الذي جعلناه علبةَ الغد
بينما أودعنا الكوارثَ والحروبَ
فيما بقي.
نحلم ببلادٍ
مكسوّةٍ بغاباتٍ متخيّلة
أشجارُها مرويةٌ بالحزن
والأملُ يطعنك وأنت تطبع قبلةً
على جبينه!

مِثْلَ قُرْصِ الشَّمْسِ...

عمر سبيكة

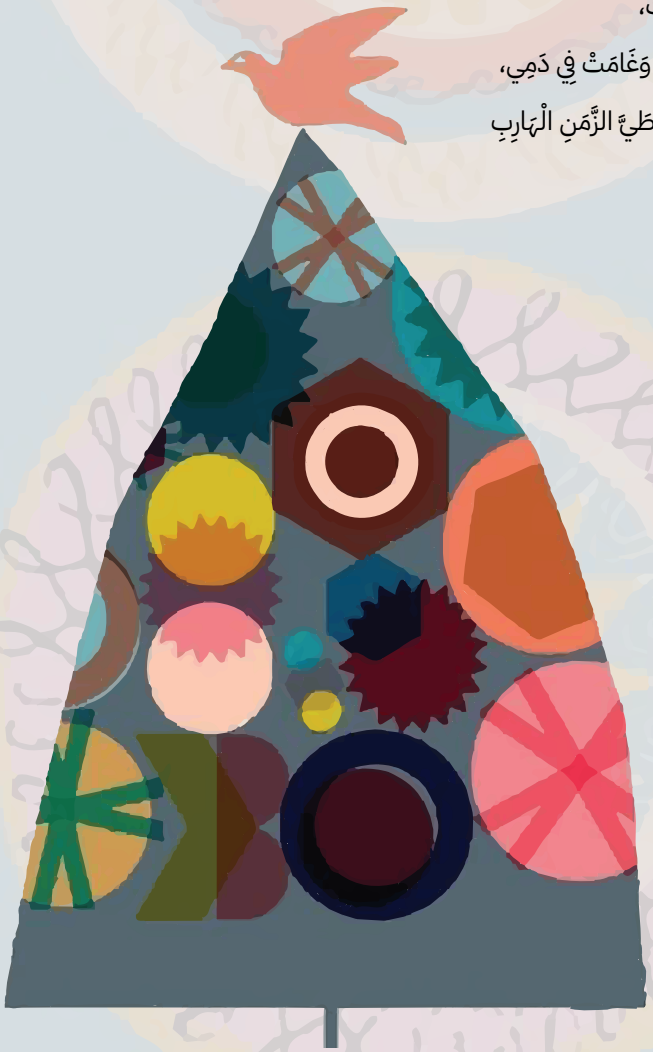
تَسْأَلُنِي عَنْ مَوْطِنِي،
عَنْ تُرْبَةٍ
بَلَّلَهَا الْغِيَابُ
لَمَّا بَلَّنِي،
تَسْأَلُنِي
عَنْ شَجَرٍ ارْتَحَلَ،
ارْتَجَلَ المَغِيبَ،
شَبَّ ثُمَّ غَابَ كَالسَّرَابِ،
رُبَّمَا تَفَاقَمَ السَّرَابُ،
رُبَّمَا تَبَيَّنَ الْغِيَابُ،
لَمَّا انْسَكَبَ عَلَى التُّرَابِ،
رُبَّمَا تَشَاءَلَ،
وَرُبَّمَا تَفَاءَمَ،
وَرُبَّمَا وَرُبَّمَا
وَرُبَّمَا وَمَى،
ورُبَّمَا تَفَهَّمَ
الْمَقَاصِدَ
فَحَرَّمَ،
تَبَيَّنَ الطَّرِيقُ مَغَبَّةَ
السِّيَاقِ،
سَاقَهُ الْعَبَقُ
فَانْزَاحَ يُصَارِحُ
الصُّرَاحَ،
كُلَّمَا اسْتَفَاقَ،
شَقَّهُ الْوِفَاقُ،
تَفَرَّقَ الرِّفَاقُ،
رُبَّمَا تَفَرَّقُوا لِأَنَّهُمْ
وَإِنَّهُمْ رِفَاقْ...
اسْتَبَقَ الشَّجَرُ مَا شَجَرَ
بِالْحَدِيقَةِ مِنْ شَبَقٍ،
وَمِنْ عَبَقٍ اخْضَرَّ،
مَارَى مَا تَمَارَى مِنْ خِطَابٍ،
شَجَرٌ لَا يَنْتَهِي،
يَكْتُبُ إِذْ أَكْتُبُ،
بَيْنَ الْكَلِمَاتِ
نَلْتَقِي وَنَرْتَقِي إِلَى سَمَاوَةِ
التُّرَابِ،
كُلَّمَا دَنَوْتُ مِنْ شَفَا الْوَادِي،
تَبَلَّلَتْ خُطَايَ وَالطَّرِيقُ،
انْدَفَقَ الطَّرِيقُ،
شَقَّهُ الْوِفَاقْ،
تَسْأَلُنِي عَنْ شَجَرٍ أَوْرَقَ لَمَّا
اشْتَاقَ،
لَمَّا شَقَّنَا الوِفَاقُ،
صَدَّقَ الشُّقُوقَ،
لَمَّا بَثَقَتْ أَشْوَاقُهُ تَأَنَّقَ
وَصَدَّقَ مَا قَالَهُ الْبَوَّاقُ،
لَمَّا شَبِقَ،
ابْتَسَمَ الْخَلِيفَةُ،
ظَنَّ وَرُبَّمَا تَمَنَّى،
أَنَّ...
قَدْ تَخْضَرُّ فِي رَغْبَتِهِ الْأَوْرَاقُ إِذْ
يَشْتَاقُ،
إِذْ تَسْأَلُنِي،
أَنْسَاقُ فِي مَا فَاتَنِي،
تَسْأَلُنِي عَنْ شَجَرٍ يَحْتَرِقُ،
يَنْبَثِقُ الظِّلُّ مِنَ الْأَغْصَانِ
كَامِناً،
وَإِذْ يَنبَثِقُ الظِّلُّ مِنَ الحُرْقَةِ
قَارِناً،
وَمِنْ مَدَاخِنِ الْحَرِيقِ رَاهِناً،
وَإِذْ تَحَرَّقَ الْأَنَا،
أَنَى وَأَنَّ ثُمَّ أَنّنَ،
اخْضَرَّ ثُمَّ انْبَثَقَ مِنْ خُضْرَةٍ
اكْتَمَلَتْ،
غَامَتْ،
تَكَثَّفَتْ،
وَأَسْفَرَتْ كَمَا الْقَصِيدُ
لَاحَ بَائِناً فِي مَا نَرَى
فَرُبَّمَا أَبْيَاتُهُ اسْتَوْطَنَتْ
بِالْحُنْجُرَهْ
اخْتَرَقَ الْقَلْبُ بَدَاهَةَ الْجِرَاحْ،

وَجَاهَرَ الْعَسَاكِرَ،
انْبَثَقَ الضَّوْءُ مِنَ الصَّخْرِ،
وَحِينَ أَطْفَأَ الرَّصَاصُ شَمْعَةَ الصَّبَاحْ،
وَجَدْتُنِي أَسْأَلُنِي،
تَسْأَلُنِي عَنْ سَكَنِي،
تَسْأَلُنِي عَنْ سَكَنٍ أَسْكُنُهُ،
يَسْكُنُنِي،
تَسْأَلُنِي عَنْ شَجَنٍ سَيَّبَهُ السَّجَّانُ فِي ذَاكِرَةِ الْجَسَدِ،
لَمَّا اسْتَبَقَ الْقَلْبُ نَشِيدِي،
هَا أَنَا مُنْبَثِقٌ مِنْ عَبَثٍ يَسْأَلُنِي،
تَسْأَلُنِي
مَنْ أَحْزَنَ الْوَرْدَةَ؟
مَنْ أَلْبَسَهَا الْبُرْجُدَ؟
مَنْ جَرَّدَهَا مِنْ بَلَدٍ،
مِنْ أَبَدٍ أَبَّدَهُ الْجُنُودُ؟
إِذْ تَسْأَلُنِي عَنْ وَرْدَةٍ أَلْبَسْتُهَا رُوحِي فَلَاحَتْ
ثُمَّ بَاحَتْ كَالْمِدَادِ شَاجِنَهْ،
تَسْأَلُنِي عَنْ وَطَنِي يَطَّرِدُ،
تَسْأَلُنِي عَنْ قَلَمِي يَعْتَقِدُ،
أَعْتَقِدُ أَنَّ طَرِيقِي مُقْفَلٌ،
اَعْتَقِدُ أَنَّ ضَرِيحِي غَائِلٌ،
سَأَعْبُرُ الْجِدَارَ،
أَعْبُرُ الْحِجَارَ جَاهِراً،
سَأَعْبُرُ الْبِنَاءَ،
أَعْبُرُ السَّمَاءَ،
حَامِلاً جُثْمَانِي الْكَافِرَ،
لَا أَرَى الْقُصُورَ،
لَا أَرَاهَا
كُلَّمَا أَرَى دَمِي،
أُكَابِرُ،
فَالدَّمُ شَوْقُ الْأَرْضِ يُشَرِّقُ الْجَدَاوِلَ،
حَمْرَاءُ مِثْلَ رَايَتِي
حَمْرَاءُ مِثْلَ فِكْرَتِي،
حَمْرَاءُ مِثْلَ وَرْدَتِي،
يَنْبَثِقُ الشُّرُوقُ مِنْ دَمِي بِمَا خَفَاهُ دَافِقاً،
وَيَنْبَثِقُ الطَّرِيقُ مِنْ خُطَاهُ وَاثِقاً،
رُبَّمَا أَشْتَاقُ،
رُبَّمَا أَتُوقُ لِوَرْدَةٍ كَافِرَةٍ،
مِثْلِي تَمَاماً
تَسَاَلُ،
تَفَاءَلَ الرَّبِيعُ ثُمَّ ثَابَ عَابِقاً
كَالذَّاكِرَهْ،
أَدْمَى الْعَسَاكِرُ الْجَدَاوِلَ،
وَبَانَ طَيْفُهَا
يُحَاوِلُ،
يُحَاوِلُ،
وَلَا يَكَادُ يَزْفُلُ،
اكْتَمَلَ الْكِتَابُ
لَمَّا انْطَفَأَتْ أُنْشُودَةُ الطِّفْلِ،
بِمَا أَرَاقَهُ مِنَ الشَّجَنِ،
لَسْتُ وَاثِقاً مِمَّا يُبَيِّنُ الْخِطَابُ،
مُنْبَثِقاً مِنْ وَطَنٍ،
مِنْ غُرْبَةٍ ضَاقَتْ وَمَا ضَاقَ الْمَدَى وَمَا شَدَا
وَمَا تَعَنَّى أَوْ تَغَنَّى أَوْ نَدَا،
مُنْبَثِقاً مِنْ جُوعِيَ الكَافِرِ،
عُدْتُ مِثْلَ قُرْصِ الشَّمْسِ،
عُدْتُ دُونَمَا تَأْشِيرَةٍ،
تَسْأَلُنِي عَنْ بَلَدِي
عَنْ وَتَدٍ مُوتَّدٍ فِي جَسَدِي
وَرُبَّمَا تَسْأَلُنِي عَنْ جَسَدِي،
عَنْ أَبَدٍ تَضَاءَلَ،
تَجَعَّدَ الْأَدِيمُ
فِي خَرِيفٍ لَا أَرَاهُ،
رُبَّمَا تَأَسَّسَتْ شَيْخُوخَتِي
شَيْخُوخَةُ الْأَرْضِ،
تَجَاعِيدُ الْحَيَاةْ،
بِدَايَةُ النِّهَايَةِ،
فَرُبَّمَا سَنَلْتَقِي بَعْدَ الْحَيَاةْ،
وَرُبَّمَا تُوقِظُنَا أُغْنِيَةُ الشِّيخِ إِمَامْ
شَيِّدْ قُصُورَكْ عَالْمَزَارِعْ مِنْ كَدِّنَا وَعَرَقْ إِيدِينَا
اغْتَالَهَا الْحُرَّاسُ لَيْلاً،
رُبَّمَا يَنْهَمِرُ الدَّمْعُ،
وَيَصْعَدُ الْمَطَرْ،
وَرُبَّمَا غَداً يَحْتَفِلُ الْقَمَرْ،
وَرُبَّمَا غَداً يَحْتَفِلُ الْبَشَرْ

مُنْهَمِراً كَمَا الْمَطَرْ،
اَلْوَتَرُ الغَامِرُ بَلَّلَ التُّرَابْ،
تَفَاءَلَ
وَرُبَّمَا تَأَلَّمَ،
وَرُبَّمَا تَوَهَّمَ،
وَغَمْغَمَ فَغَمَّهُ الْغِيَابْ،
وَرُبَّمَا تَرَنَّمَ،
اخْتَرَقَ الْجِدَارَ ثُمَّ رَنَّمَ،
أَوْ أَجْهَرَ
وَرُبَّمَا أَشَارَ أَوْ أَثَارَ أَوْ وَمَى
فَهَلْ يَسْمَعُهُ مَنْ طَاعَ،
رُبَّمَا رَآهُ مَنْ يَرَى،
وَرُبَّمَا شَرَّدَهُ الحُرَّاسُ،
إِذْ تَسْأَلُنِي عَنْ غُرْبَةٍ تَسْكُنُنِي
تُعَاقِرُ الْكَأْسَ وَلَا تَنْسَى،
أَرَى فِي آخِرِ اللَّيْلِ،
أَنَايَ لَا يَرَى

أَرَاهُ قَادِماً
أَرَاهُ هَائِماً،
أَهِيمُ بِالْقِفَارِ ظَامِئاً
الْمَاءُ يَرْكُضُ
إِلَى مَجْرَاهُ
حَائِراً يُذَلِّلُ الْمَجْرَى بِلَا أُغْنِيَةٍ،
تَسْأَلُنِي عَنْ نَجْمَةٍ لَا تَأْفَلُ
تَسْأَلُنِي عَنْ وَرْدَةٍ لَا تَذْبُلُ،
تَسْأَلُنِي عَنْ نَظَرَةٍ هَلْ تَسْأَلُ؟
يَعْتَقِلُ الْيَقِينُ مَا قَدْ سَفَرَ مِنْ حَيْرَتِي،
أَسْئِلَةُ الْيَقِينِ بَائِنَهْ
وَيَغْلُبُ الْغِيَابُ،
أَكْتُبُ الْغِيَابَ،
أَسْتَنْطِقُ الَّذِي وَقَبَ،
إِذْ حَابَّ السَّحَابَ
قَادِماً مِنَ الْهُنَا وَذَاهِباً،
أَنَا هُنَا وَلَيْسَ لِي تَأْشِيرَةٌ
هَلْ أُقْتَلُ؟
قَدْ أُقْتَلُ،
وَلَيْسَ لِي هُنَاكَ شَاهِداً
هَلْ أَسْأَلُ؟
مَنْ أَسْأَلُ؟
هَلْ أُكْمِلُ الرَّسْمَ وَأَلْوَانِيَ تُعْقَلُ؟
تُعَنْوِنُ الْعَنَانَ دُونَمَا سَنَا،
أَعْتَلِي صَوَمَعَةً تَصَوْمَعَتْ،
وَأَذْعَنَتْ لِلشَّجَنِ،

فَأَسْمَعَتْ مَا انْعَتَقَ،
مَا صَدَقَ،
تَسْأَلُنِي عَنْ فَصِيلَتِي وَعَنْ قَبِيلَتِي،
تَسْأَلُنِي عَنْ عَلَمِي
مَا لَوْنُهُ،
هَذَا دَمِي يُتَرْجِرُ كَالْحُبِّ كَالْغَبِّ إِذَا غَبَّ الْحَنِينُ،
الْحُبُّ مَسَافَاتٌ،
رُفَاةٌ
أَرْهَقَتْ سُكَانَهَا،
تَسْأَلُنِي عَنْ حَزَنِي،
تَسْأَلُنِي عَنْ دَمْعَةٍ تَبَسَّمَتْ
تَفَاءَمَتْ،
هَامَتْ وَغَامَتْ فِي دَمِي،
مَا زَالَ طَيَّ الزَّمَنِ الْهَارِبِ
مَوْعِدٌ
وَعِيدُ



نصوص

نادر عبد قشرة

النمر

النمر وحشٌ مفترس
يخافه الناس الذين يجمعون الفطر في الغابة
النّمر قطٌ كبيرٌ له جلدٌ جميل
ينتظره الصيادون بفارغ الصبر!

تدريب

أتدرّب لأعضّ الأشياء التي تغيظني
فأعضّ لساني
أتدرّب على السكينة في حضرة الجمال
أنظر إلى صورتك
أتدرّب على الحياة كلّ يومٍ من جديد
فأمشي على الخيط بين نافذتين شاهقتين
لا أقطع الخيط
ولا أسقط!

مُتَحرّش القلق

لأنّني أحبّك جداً
لا أريد أن ألتقي بك
فأنا أبعث القلق في الأشياء
في الأرقام
في الأرواح
حين تكون الأشياءُ وديعةً مسترخية مطمئنة
حيث تكون الأشياءُ تتشمّس
أطرح عليها الأسئلة وينهض القلق
أحبّك جداً
وليس من الحب لقاؤك
فأنا أبعث في الأشياء القلق!

طبعُ الورد

ينهض الورد في الشرفات
ينهض الورد في الحقول
ينهض الورد على شفاه الطيبين
ينهض...!
لا يسأل إن كان الوقت سلاماً أم حرباً
لا يُغيّرُ الورد طباعه
ينهض الورد في كلّ الأحوال.

كأنني

كأنني دخانٌ مفكّر
لا أجتمع مع نفسي أبداً
دائماً منتثر ومنتشر
كأنّني جزءان
جزء يحترق
وجزء كدخان لا يجد نفعاً من الكلام
في هذا المكان.

طريقة حياة

أتكئ على الجملة حتى لا أهوي
أرمي نفسي على حرف الجر: إلى
وأنفق على نفسي ب: من
وأركب وأسافر على: على
وأنام على وسادة: رُبَّ.

البحر المسكين

يُفكّر البحر ويسأل:
هل هو سجين الشّواطئ البعيدة
هل الشّاطئ مُخبر لئيم
لماذا يستخدم الطّغاة البحر كقاتل وضيع
لماذا يستخدمونه كمقبرة جماعية
ألا يكفي الطغاة كلّ اليابسة
يتألم البحر ولا يعرف كيف ينظّف أسنانه
كيف يأخذ إجازة من جبروته
كيف يمشي بقدمين جافّتين ويزور حقل الورد
ويستحمّ في الجبل
كيف يغسل وجهه بماء البئر الحلو
يُفكّر البحر ويسأل:
كم أنا مسكين؟!

كيف

وضعوا قدميك في الإسمنت
وربطوا يديك في الحديد والحجر
كيف تمشي إليهم بوردة البحر؟

مِنْحة

السّلام كائن من ذوي الاحتياجات الخاصّة
على كرسي بعجلتين
بعد أن ينتهي القتل
وفي استراحة القاتل
يأتي محمولاً إلى الإجتماع
ويمنحونه كرسياً بثلاث عجلات.

أنا طبيعي

أنا طبيعيٌّ جداً
لا أشكو من مشاكل نفسيّة مطلقاً
أرى الأشياء من خارجها كما هي تبدو
وأرى الأشياء من داخلها كما تنطوي عليه
أنا طبيعيٌّ جداً
لذلك
أنا حزينٌ جداً.. جداً

رحاب عمر

طبقات البناء الفني والمزاوجة

بين تناول الذات في الحلم والحقيقة في رواية «بهجة الغواية»

ماذا لو اقتفى الأدب أثر الذات؟ ماذا لو دلنا على الرسائل الوجودية؟ وماذا لو طرق على قلوبنا وسلمها لنا تسليماً حانياً لطيفاً؟ وكيف حال الأدب إن لَوّن الواقع، أو عدّل في الصور، أو أخرج الحلم في إطار فني مذهب؟

في «بهجة الغواية» طرق الفن باب الواقع، محبة لكل التجارب الإنسانية على اختلافها، لإظهار نتاج معاناة البشر وثورة المشاعر، وغصة الفقد... من خلال رحلة أستاذ جامعي مع طالبة لديه، تستغل أنوثتها واغترابه النفسي للوصول إلى غايتها. فتتحول التجربة العاطفية النفسية للأستاذ إلى خذلان وكسر مضاعف للقلب.

العنوان ربما يشعر القارئ للوهلة الأولى أنه أمام مفردتين بينهما تعارض ما: «البهجة والغواية».

حيث تُعرف الغواية دائماً على أنها «مداهنة، تملق، تزييف، تضليل»... وغالباً ما تحمل معنى الاستغلال. أما البهجة فهي استجابة طيبة لذكرى أو لموقف معين، هي انشراح الصدر وانفتاح الروح على الحياة. وللبهجة أسبابها ودعائمها التي قد تكون جينية أو نفسية.

لماذا لم يستخدم الكاتب مصطلح «فرحة» أو «انتشاء» أو «سعادة» بدلاً من بهجة؟ بما أن أثر الغواية على النفس أثراً مؤقتاً، والبهجة أكثر ثباتاً واستقراراً وترسخاً في النفس، مع العلم أن السعادة من دلالات البهجة... فكيف تكون الغواية مبهجة؟

عندما طرق البطل باب الجسد، طرقه من باب الفطرة والاشتهاء، لكنه كان كلما اخترق حصناً، وكلما فك طلاسم خرائط الجسد، كلما سعى للوصول إلى ما هو أبعد من الرغبة الجسدية، ربما قصد السكينة والسمو الروحي، وربما أراد الوصول لذاته التي يلاحقها منذ زمن... فتحولت الغواية من غاية إلى مجرد وسيلة للوصول للبهجة.

كان يستطيع الخروج من دائرة الغواية والحصول على الإشباع الجسدي، وجاءت له فرص متعددة، لكنه استعذبها... وبذلك تحول من الانتشاء الذي يحدث عند الغواية، إلى بهجة متأصلة دائمة بدوام الغواية. \\\

الدليل على ذلك: أن البطلة عرضت عليه الزواج لكنه رفض (الفصل الخامس).

على هامش «بهجة الغواية»

فيما يقرب من 630 صفحة، كتب فتحي إمباي رواية إنسانية تغور في قلب الاغتراب والوحدة الذاتية، والبحث عن الذات والملاذ، محاولاً تفسير ما هو الحب، وكيف يكون الوطن، إبحاراً في المخرجات الفنية كنتاج إنساني: من كلمة... شعر... قصة... رواية... ومن صورة («صور الدمى»). كان دائماً يخبرنا أنه في منطقة برزخية وسطى بين الحياة والموت الأبدي...

حوت الرواية أجناساً أدبية مختلفة، كالشعر والمقال والنظريات الأدبية، والأفكار البحثية، والتقاطات قصصية قصيرة، واستخدمت تقنيات كثيرة مثل تقنية الحلم لوصف الحيرة الذاتية. وهنا تمحور واضح لاستخدام الكولاج الأدبي.

من واقع الفقد، بدأت حيرة الذات تظهر في المنامات الطويلة، وقد بدأ الراوي بالحلم («الكابوس»)، وكأنه يكشف عن قناعاته قبل الولوج في التفاصيل، ويصور لنا دواخله قبل الإعلان عن تفاصيله الشكلية الظاهرية (ص10). مع تتبع مجرى الأحداث، نجد أن الكاتب شكل عجينته الروائية مستخلصاً نهاية واقعية، تحمل كل الخزي من البشر. الخذلان كان قاسماً لظهر البطل، لأن مذاق الونس والعشق كان أشهى مما تصور. في صفحة 270 يتساءل البطل عن الوحدة وعن سبب خلق حواء لآدم، وقد اعتمل داخله سحر الصحبة والونس.

كان الكاتب يخيط من مشاعره وأفكاره المتعارضة ثوباً من الحقائق والمستجدات الفكرية.

فيما يقرب من 630 صفحة، كتب فتحي إمباي رواية إنسانية تغور في قلب الاغتراب والوحدة الذاتية، والبحث عن الذات والملاذ، محاولاً تفسير ما هو الحب، وكيف يكون الوطن، إبحاراً في المخرجات الفنية كنتاج إنساني: من كلمة... شعر... قصة... رواية... ومن صورة («صور الدمى»).

من أشكال التعارض الفكري:

1. الدخول عبر الجسد للوصول إلى التصوف والزهد (ص256).

2. فكرة زج الأحداث الواقعية في مخيلة الكاتب، في نوع من التسامي الفردي، والوصول إلى عوالم من اختلاقه.

3. تعارض داخل الذات الواحدة: البطلة تعيش معه بحرية وتتعرى وهي متزوجة، ثم تقوم للصلاة... البطل يبحث عن الله ويرجوه (ص372).

4. استخدام الدمى رغم الرغبة المشتعلة داخل البطل للدفء والاندماج والبعد عن ممارسة الإشباع البارد.

المزاوجة بين الحلم والواقع:

1. المزاوجة بين العلاقة الفكرية والحسية، كأن يتفاعل مع الجسد ويتعاطى الدراسة الأكاديمية عقلياً (ص 107).

2. التطور الفكري ملازماً لتنقله عبر خرائط الجسد في تطور ملحوظ لوصوله عبر الجسد لمشارف الروح.

3. مزاوجة بين الصورة والكلمة.

4. مزاوجة بين شخصيات من الواقع واستدعاء شخصيات مختلقة من الخيال (جنيات، حوريات)، ثم مزاوجة بين البشر والدمى.

5. مزاوجة بين العمل الفني والدراسة الأكاديمية.

تصنيف الرواية: كيان زمني استشرافي (رواية مستقبلية قصيرة المدى)

تضع تخيلاً للحياة بعد فترة بسيطة من الآن. صاغ الكاتب تصوراً منطقياً للمستقبل، توقع فيه حدوث نسخة ثانية من الثورة المغدورة. لم يضف تطورات كبيرة على الواقع، بل توقع أن علاقة الدولة بالمواطن تتجه من سيء إلى أسوأ، وكأن هناك عقد إذعان بين الوطن والمواطن. طور منظومة الدمى وجعلها تتفاعل مع الإنسان بشكل يستند على معطيات الواقع.

يعود الفضل لهربرت جورج ويلز في وضع علم المستقبل، وجاءت معظم رواياته وأعماله الأخرى تحمل تنبؤات علمية، منها: «آلة الزمن» و«جزيرة الدكتور مورو» (1896).

بدأت الرواية العربية بالقيام بدورها في التنبؤ لتحل محل الشعر الذي كان يتنبأ بما سيحدث. وبرز دور الرواية العربية الاستشرافي بالتخوف من المستقبل بتصوير ما في الواقع العربي من مظالم ومفاسد وتخلف. ومن النماذج للروايات التي حاولت استشراف المستقبل: رواية عبد الرحمن منيف «مدن الملح» بأجزائها الخمس.

البناء الفني

تُعرف الرواية على أنها فن كتابي له القدرة على التفتح على كل الأشكال الفنية والكيفيات الكتابية... فنحن أمام بناء فني كبير شمل تعدد أجناس أدبية باقتدار.

زمن الأحداث في الرواية أربع سنوات، تخلله استرجاع لأحداث قديمة كانت مهمة للبناء الفني. البناء اعتمد على مشاهد من الحلم ومشاهد من الواقع، وبينهما فقرات سردية مع فقرات أخرى نظرية، تخللته عناصر حوارية: حوار داخلي ممتد وخارجي مقنن.

طبقات البناء الفني («الشكلية»)

تكون النص من عدة أجزاء:

1. نوة الحسوم
2. الربع الخالي
3. الرواية هذا الفن العظيم
4. خرائط الجسد
5. تجليات الحقيقة
6. الجحيم
7. بهجة الغواية

تلك الأجزاء، على اختلافها، حوت داخلها فصولاً، الفصول كانت ممتدة عددياً. أي أن الكاتب لم يخص كل جزء بفصول محددة، وفي ذلك دلالة على أنه مجرد تقسيم ضمني للأجزاء والترابط كان ممتداً بامتداد السرد. واختيار اسم كل جزء بدا كأنه فكرة مركزية للمحتوى. سميت الأجزاء بأسماء ذات دلالة على الحالة الدرامية، فسمى الجزء الأول «نوة الحسوم» في إشارة إلى الدخول الأول للبطلة حياة البطل. البناء كان شاهقاً يتناسب مع تطور الأحداث الداخلية وتفاقم الصراع الخارجي، والتصوير الإيروتيكي لعلاقة سوزي بأستاذها.

فتحي إمبابي

البناء الفني من حيث المضمون

ارتكز الكاتب على تقنية الحلم، وصفاً لصراعه وركضه بحثاً عن ذاته، ثم بدأ في سرد القصة عبر راوٍ عليم، ثم أدخل مشاهد وصوراً ودمج بين الصورة والكلمة، والفقرات الجانبية المشوقة. دخول الحوار كان لطيفاً. ثم اعتمد على إبراز النظريات الأكاديمية. دمج بين الخيال والواقع حتى وصل إلى عدم القدرة على التمييز بينهما في النهاية التي جاءت تلقائية خفيفة.

ركز المضمون على الخذلان، وإنكار المعروف، وزيف المشاعر، وإعلاء المصلحة الخاصة على القيم والأخلاق، تأصيلاً لخللٍ مجتمعي أكد على تلك المستجدات اللاأخلاقية.

الحبكة

لم تنفلت الحبكة من النص الروائي بالرغم من تداخل أجناس أدبية أخرى، وإن كان النسق الأكاديمي بغى بعض الشيء على الدراما.

الشخصيات

يمكن تقسيم الشخصيات إلى متطورة نامية، وأخرى غير نامية. جاءت شخصيات الرواية قليلة، أخذ البطل والبطلة منها مساحة كبيرة، وذلك دلالة على أنهما محور الفكرة. البطل والبطلة عانوا من صراع نفسي وازدواجية في المعايير:

- البطلة ترتدي النقاب، وتغوي الأستاذ للحصول على دراسة أكاديمية جيدة، تخفي وجهها وتخلع ملابسها بدون أي توتر، تسمح له بالتجاوز والعبث في جسدها، ويعيش حيرة: «من يغوي من؟».

- البطل يعيش حالة من الفصام ما بين صراعه مع الكوابيس، وحياته الواقعية التي تبدو مرتبة.

جاءت الشخصيات تبعاً للضرورة الدرامية:

- الدكتور المشرف على الرسالة: رسم بوجهة نظر البطلة، لم نسمع له صوت رفض داخل العمل.

- والدتها كانت شخصية ثانوية غير مؤثرة، لا هي ولا زوج سوزي («البطلة»). ظهر الزوج بدور غير متنامٍ غير مؤثر حتى تكتمل علاقة سوزي بالأستاذ وتكتمل معالم رسالة الدكتوراه.

- الأبناء: بُنيت شخصياتهم الدرامية لتتناسب مع خط سير الأحداث.

- «أدم»: متجاوز سريعاً، مغامر، يشجع أباه على الحرية.

- «الابنة»: غيورة من وجود علاقة لأبيها بامرأة أخرى، وقد صنعت فجوة («أزمة») حركت الدراما... تعتبر من الشخصيات المؤثرة.

حدث نوع من الاستدعاء لشخصيات مثل:

- الأم، التي كانت سبباً في الحالة التي يمر بها البطل.

- الحديث عن العائلة والمرور البسيط على بعض العلاقات الاجتماعية السريعة.

- دخول مباغت لشخصية هلامية: طالبة أخرى تحتاج المساعدة.

- الحوريات، الجنيات، وعالم الكوابيس.

- الدمى: حدث تنامي في شخصيات الدمى، وبدأوا يحركون الأحداث عندما أعادوا سوزي لأستاذهم رحمةً به.

المكان

اختيار المكان الملائم للقصة («الإسكندرية، بيئة مناسبة»):

1. النوة: كانت طرفاً مشاركاً ذات دلالة عن حالته النفسية.

2. المطر، السماء، السحب التي ساعدته على الولوج لعوالم مختلقة.

3. فكرة «أريكة الغواية الصيفية»، وحجرة النوم الشتوية.

4. السفينة الكبيرة التي خرج منها جنود البنك الدولي...

5. التقلبات الجوية في الأحلام.

الصوت السردي

كتبت الرواية بوجهة نظر الراوي العليم المتماهي مع البطل، الذي يتحول أحياناً لراوٍ عليم متماوٍ مع البطلة (ظهر ذلك في الفصل الخامس، ص290).

- صوت الكاتب ظهر في العديد من الفقرات، خاصة ما يخص الآراء السياسية، والدراسة الأكاديمية، وأحياناً حين كان يدلّي بدلوه في مجريات الأمور.

- في روايات محبوكة بإطار درامي وأحداث متواترة، قد يكون ظهور صوت الكاتب عيباً فنياً، لكن في «بهجة الغواية»، ليس من الإنصاف وصف صوت الكاتب بالضعف؛ لأننا أمام عمل تتماثل فيه القيمة الفنية مع القيمة الفكرية والفلسفية مع تداخلات من مخيلة الكاتب.

- من بداية النص كان الصوت السردي مراوغاً، ضالاً شارداً مرات، ومرات بدا واثقاً معتزاً بذاته، ومرات كان خاضعاً حزيناً.

- تغير الصوت السردي بتغير الموقف، وعلى امتداد التجربة، لكنه حافظ على نوع من الاعتزاز بالذات التي تكاد تصل إلى العنجهية... حتى انهزم في النهاية.

- تناول الذات بين الحلم والحقيقة

- مزج بين الواقع والخيال وصور مشاعره على أنها حقيقة.

- ذاته ضالة تائهة في الحلم، لكنه في الحقيقة كان واثقاً من نفسه، من خبراته، ومن ثقافته.

- ذاته في الحلم، كانت مع بشر غرباء، كانت تركض ولا تصل مطلقاً، أما في الواقع كانت تعتز بعلاقات العمل وتواجه المصاعب بثقة.

المآخذ على الرواية

- في المشاهد الإيروتيكية كان هناك تكرار لنفس المشاهد والكلمات.

- الإغراق والتماهي في الوصف في بعض الأجزاء.

- نقل النظريات ووجهات النظر حرفياً مما تسبب في الإضرار بالسرد الفني أحياناً.

- استخدام نظريات تحتاج قارئاً على مستوى معين.

الجسد في الرواية

- الجسد كان حقيقةً ورمزاً:

الحقيقة: جسد الأنثى التي خاض معها البطل رحلة بحث عن الطمأنينة، وأقر أنه دليل لوجود الروح.

الرمز: جسد الوطن المتمثل في رحلة الثورة، الثورة ضد الظلم، تمزيق عقد الإذعان، الثورة ضد البيروقراطية... جسد الوطن معتلاً بالنفاق الاجتماعي والوساطة والرشاوى، حتى أنه رأى جنوداً من «البنك الدولي» جاءت تمارس دوراً سلطوياً على الشعوب.

الحوار

كان الحوار طبيعياً، تلقائياً، انسيابياً، على مستويات عدة:

1. عامي فطري مع البطلة.

2. عامي مهذب مع الجار والأبناء.

3. فصيح بسيط مدمج مع العامية في النصائح أو الأفكار مع الأبناء والبطلة.

4. اتسم الحوار بالثقة في الذات وفي الفكرة، عكس ما عكسته الأحلام عن البطل.

نقد المجتمع

1. نقد الأفكار المجتمعية: عقد الإذعان بين الوطن والفرد، المجاملة، التمجيد المزيف، الاستغلال الوظيفي، الخداع... (هو نفسه وقع في أحد تلك الخصائص المجتمعية الزائفة في تعرضه للاستغلال والخذلان).

2. نقد جوائز الدولة.

3. نقد فكرة الإشباع التي فرضها التطور (إشباع الاحتياجات بطريقة باردة).

4. نقد النقد الأدبي، وكثير من النظريات.

5. نقد الخدمات والمبالغة والمغالاة.

6. علو شأن المتسلقين وعديمي الموهبة.

7. التحدث عن قضايا فلسفية: غموض الحدود بين الصواب والخطأ.

الثورة على كل الأشياء

على الوحدة، على الوطن، على النظريات، على الذات، الثورة على الجسد.

بعض الخصائص الفنية والسردية

- التناول الإسلامي والعقائدي لبعض القضايا الدينية: مثال الفتنة الكبرة، قضايا الفكر الوهابي.

- فكرة الإسلام السياسي وأثرها على المرأة والمجتمع في الملبس وفي التفكير، ويعتبره سبباً مباشراً للتناقض الحاصل في الفكر العقائدي.

- العبث السياسي في العهد المباركي وابن مبارك المدلل.

- استخدام اللغة الإنجليزية.

- استخدام اللقطة الساخرة.

- الفكرة الجانبية.

- الصورة ركن ركين من الخط الدرامي.

اللغة

استخدم لغة وسطى:

1. أكاديمية في عرض النظريات والأفكار.

2. ثورية نقدية.

3. عاطفية إيروتيكية.

4. نفسية في التعبير عن الذات.

النهاية

جاءت بمثابة بداية جديدة، وهي ذات دلالة على أن الحياة تستمر رغم الخذلان والوجع. مع ضمور الأمل، والهزيمة أمام الخذلان، أقول: يبقى الأدب الإنساني محملاً بعبق الحياة، واضطرابات الواقع، وثقل تشظي الأفكار وحيرة النفس.

ختاماً:

أتمنى أن أكون مهدت الطريق بين النص والقارئ، لكي يصبح أكثر استهلاكاً، وألا تكون قراءتي خطاباً معاقاً.

جمالية القفلة

«عزف منفرد» للمغربي أحمد رزيق أنموذجاً

عبد الله المتقي

ضمن منشورات مكتبة سلمى الثقافية بتطوان، صدرت في طبعة ثانية مجموعة قصص قصيرة جداً لأحمد رزيق، اختار لها من الأسماء «عزف منفرد 1»، تشتمل على إحدى وستين قصيصة، على امتداد إحدى وثمانين صفحة من القطع المتوسط، وبإهداء دال جاء كالتالي: «إلى شخصيات هذه المجموعة شرارها وخيارها".

والمقبل على هذه الأضمومة يثير انتباهه جمالية قفلاتها، وهذا ما نلمسه بجلاء في جماع متنها القصصي الذي يميل إلى الإيجاز والقصر والتكثيف، الذي فرضه الإيقاع السريع، وإفرازات العصر الذي نعيش فيه، حيث «أضحى التخييل الذري والأقصوصة الذرية ظاهرة أدبية لافتة".

فإلى أي حد ساهمت قفلات قصيصات «عزف منفرد» في تحقيق جماليتها النصية؟ وبأية طريقة؟

بداية، دعونا نتفق على «أن القفلة مصطلح مناسب للقصة القصيرة جداً، أكثر من مصطلح النهاية لأسباب عدة، لعل أهمها أن النهاية تشغل في العمل القصصي حيزاً أكبر لا تتسع له القصة القصيرة جداً»، بينما القفلة هي جملة الختم الموجزة والسريعة والمكثفة، وذات أهمية قصوى، حتى إن البعض لا يرى قصة قصيرة جداً من دون «قفلة». وهذا ما يجعل لها مكانة هامة لدى مبدعيها، واهتمام النقد بشعريتها ودهشتها، وتحديد خصائصها وتنوع أشكالها.

وعليه، تتعدد أنواع القفلات في مجموعة «عزف منفرد»، وتحضر بكل فتونها ومتعتها الدالة، ولا يمكن أن تكون متاحة إلا لقاصّ محترف، وخبير بأسرارها وشباكها. وهذا ما سنلمسه بجلاء في هذا التمرين النقدي، وكما يلي:

القفلة المفارقة:

هي تصوير لتناقضٍ ظاهري، وخاتمة محيِّرة تهدف إلى «التأثير في القارئ بطريقة مباشرة ومكثفة، وتبحث عن تغيير نظرته وتدعوه إلى إعادة الاعتبار للكائنات والأشياء واكتساب الوعي[4]».

نقرأ في قصة «نضال»: «تصدر المنصة وتحدث بإسهاب عن حقوق المرأة والمناصفة والمجتمع الحداثي، وفجأة علقت الحروف بمخارجها وكأنها تمارس عصياناً نبيلاً، كانت زوجته حينها تقتحم القاعة في صمت القديسات، ورائحة العنف الذي يسكن حناياها تستفز حواس المشدوهات بخطاب المناضل..». (ص74)

تنحو هذه القفلة المفارقة «رائحة العنف الذي يسكن حناياها تستفز حواس المشدوهات بخطاب المناضل»، منحى يعمّق التناقض بقلب الوضعية وإعادة إخراجها، حيث تحوّل خطاب المناضل الشفوي المنتصر لحقوق المرأة ومساواتها مع الرجل إلى نقيضه، بحضور تعنيفه الجسدي لزوجته في واقعهما المعيش، مما يجعل خطابه مفارقاً، وقائماً على التناقض في المواقف، ولا يعدو أن يكون شبيهاً بالفجل: ظاهره أحمر، وباطنه أبيض ناصع.

القفلة التناصية:

ونعني بها الختم الذي يحيل إلى نصوص أخرى، سواء شعراً، حديثاً، أغنية، أو قرآناً.

في قصة «قتل» يقول السارد: «قتلت أباها في الوهم مراراً وهي تنتقل بين أسلاك التعليم الإعدادي والثانوي، لكنها عزمت على قتله حقيقة، وهي تلملم شعث القصيدة، فوجئت به يطلع تارة من حروف قافية، وأخرى من عينين كشرفتي نخيل راح ينأى عنهما القمر» ص70. تتناص القفلة أعلاه «وأخرى من عينين كشرفتي نخيل راح ينأى عنهما القمر» مع مطلع قصيدة «أنشودة المطر» للسياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

حيث اختراق السرد النمطي والتقليدي، وانفتاح وتحرر النص القصصي، والرقي به نحو التميز والتفرد، وهذا يحيل على شساعة الخلفية الثقافية للقاص، واتساع أفقه المعرفي لخلق الجديد، ومن ثم شعرنته للمسرود وارتياد التجريب.

القفلة الحوارية:

تعددت القفلة الحوارية في المجموعة، لتحتل المساحة الأكبر، كما في القصص التالية: «مفارقات (2)»، «مفارقات (3)»، «القاعدة»، «مبدئي حق الموت»، «رؤساء»، وقصيصة «تصفيق». يقول السارد: «وأنا أقرأ في الحضور الذي كان يُعَدّ على رؤوس الأصابع قصيدتي الأخيرة، كنت ألاحظ التصفيق يبدأ من شاب يجلس في الصف الأمامي، ثم يسري إلى الأكف الأخرى على تثاقل... وأنا ألملم أوراقي وأهمّ بالخروج من القاعة بعد انتهاء الأمسية، همست في أذن الشاب بعدما انفردت به: أراك تفاعلت مع قصائدي بشكل كبير. أجابني بعفوية المجانين: تلك هي مهمتي التي كلفني بها رئيس الجمعية، فهل وفقت فيها؟». (ص 77)

في هذه القصة تبادلٌ للحوار بين شخصيتين: «سارد شاعر ومتلقي»، بطريقة مباشرة، وبصورة مكثفة دون إطالة لا تتناسب وطبيعة القصة القصيرة جداً، مما يتيح للقارئ التعرف على متلقٍ مأجور، ومن ثم توضيح وتعرية ما يحفل به الشأن الثقافي الجمعوي من تشويه لجمالية التلقي، واستبداله بثقافة التهريج والتتفيه، التي تعلن عنها القفلة: «تلك هي مهمتي التي كلفني بها رئيس الجمعية، فهل وفقت فيها؟".

القفلة الساخرة:

لا شك أن السخرية في «عزف منفرد» تمت بصلة إلى التهكم، بيد أنها سخرية هادفة ومعقلنة، صيغت في سرد قصصي ينقد ويتهكم. نقرأ في قصة «جماهير»: «تابع بشغف خطاب زعيم الحزب العتيد، لم يشك، وهو يجلس في الصف الأول، أن جماهير الشعب كانت تملأ القاعة، خاصة والشعارات تصم أذنيه بين الفينة والأخرى. ولما عنت له منه التفاتة إلى الخلف، كانت جماهير الشعب بالكاد تقارب عدد أصابع يد زعيم الحزب العتيد». (ص 69)

استناداً إلى ما سبق، اختارت ختم قصتها بقفلة ساخرة: «كانت جماهير

الشعب بالكاد تقارب عدد أصابع يد زعيم الحزب العتيد»، لتلمز إلى ظاهرة العزوف السياسي، لكن بطريقة ساخرة ومتهكمة من ثقافة الشيخ والمريد في المجال السوسيو-سياسي، التي يجسدها الزعيم وأبوته الحزبية المطلقة.

القفلة المضمرة:

نعني بها تلك الخاتمة القائمة على خاصيتي المحو والحذف، وفتح شهية المتلقي وتشغيله لملء البياض، مثلما نجده في قصيصة «جحود» (طوحت به بعيداً، بعيداً...)، وقصيصة «رسالة» (يملي على السائق الفرنسي عنوانه بالمغرب...)، وقصيصة «سياسة» (تحت النظرات الشامتة لأصحاب الكتاب والجرار والتفاحة والسيارة...). (ص9)

وعليه، تتحقق تقنية الإضمار عن طريق الحذف الدلالي بتوظيف النقاط الثلاثة، واختيار (قصة البياض والمحو والنخل وتجنب التفاصيل، أو ما يسميه عبد الله المتقي «الكتابة الكوليسترولية»). وهي لذلك تعوّل على القارئ لملء بياضاتها ولملمة تفاصيلها، مهتدية بالمبدأ البلاغي «خير الكلام ما قل ودل»، وبالمبدأ البلاغي الهندي «خير الكلام ما استُغني فيه عن الكلام»[6]. وبهذه الكيفية يندمج ويشارك المتلقي في صناعة النص مشاركة إيجابية.

القفلة الفانتاستيكية:

تعتمد هذه القفلة على مفاجأة القارئ وإدهاشه من خلال تكسير الواقعي وأحياناً المرجعي، لتحيله على عالم عجيب وخارق لقوانين الواقع المألوف والمتداول، مثلما في قصيصة «احتراق» (وأخذت أجزاء جسمه تتناثر شلوا شلوا، إلى أن تلاشى واندثر)، وقصيصة «مقايضة» (قرار الحاكم مقايضة شعبه بشعب آخر من الدمى).

وهذا من شأنه توظيف العجيب كطاقة رمزية ودلالية، لبث أعلى درجات الاندهاش، والإعجاب، والتفرد، والاستثنائية، ومن ثم اختيار القفلات مسار التجديد، والدعوة إلى الثورة على طقوس الكتابة القديمة.

ومسك الختام، يمكن أن نخلص إلى أن هذا العزف القصصي المنفرد لأحمد رزيق حرص على تنويع القفلات، وسعى إلى تحقيق الإدهاش من خلال تجويع اللفظ وإشباع المعنى، وبعين متلصصة تترصد بخفة لواقع الحال والمحال، مما ساهم في استيعاب تبدلات المجتمع السريعة، الموسومة بالمفارقات واختلاط القيم، وملاحقة الأحلام وتحويلها إلى قصص موجزة متوغلة في أسئلتها بعيداً عن التكرار والاجترار.

إحالات وهوامش:

1. أحمد رزيق، «عزف منفرد»، مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، ط2.
2. CristinaAlvares Nouveaux genres litteraires urbaines p1
3. شفيع بازين، أشكال القفلة ودورها في شعرية القصة القصيرة جداً، رقصة النار لفتحية دبش أنموذجاً، القصة القصيرة جداً في تونس تصورات ومقاربات، إعداد وتنسيق: هاجر ريدان وعبد الله المتقي، دار خريف ط1، ماي 2025.
4. تياري أوزوالد، الأقصوصة، ترجمة محمد آيت ميهوب، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، ط1، 2013، ص16.
5. - جميل حمداوي، القصة القصيرة جداً «قضايا ومشاكل وعوائق»، مجلة مجرة، عدد 13، خريف 2008.
6. نجيب العوفي، كأن الحياة، قصة قصيرة مقاربات، مكتبة المدارس، ص249.

ابتسام تريسي..

حين يحكي الخيال الحقيقة كاملةً

غفران طحان

حين تعجز كتب التاريخ عن سرد خبايا الأحداث الكبرى كلها، ينجح الأدب في ذلك، ويغوص عميقاً في التفاصيل، يمسك بالنبض الإنساني، بالقصص الصغيرة التي تقدم الحقيقة كاملةً عاريةً واضحة، ليكون صوت الإنسان المقهور الذي يرغب في أذن تسمعه لتدرك فداحة ما مر به.

هنا يظهر صوت الروائية السورية ابتسام تريسي، ابنة أريحا، التي اختارت أن تكون شاهدة على ثورة وطنها، موثقةً الألم والأمل معاً في صفحات رواياتها.

وعلى الرغم من محاولات التهميش والتعتيم، ومحاولات التجاهل الحقيقي لصوتها، لم تنحنِ ابتسام تريسي أمام الضغوط، بل واصلت الكتابة بعزم لا يتزعزع، مؤمنة بأن الصمت لم يعد خياراً. وكما تقول: **لا أكتب لكي أرضي أحداً، بل لأنني لا أستطيع الصمت.**

في ورقتي هذه سأقدم بانوراما لروايات الأستاذة ابتسام تريسي خلال فترة الثورة السورية، وسأحاول في عجالة أن أتحدث عن أهم القضايا التي طرحتها تلك الروايات، والتي سأحاول تلخيصها في ثلاثة محاور: **(الواقع وتجليات المأساة خلال الثورة السورية، الفانتازيا التاريخية في خدمة الواقع، المرأة السورية وتفاصيل الثورة والجمال).**

أولاً: الواقع وتجليات المأساة في الثورة السورية

لا ريب في أنّ الأدب ينطلق من الواقع ويؤسس لرؤيته من خلال تفاصيله، وحين يكون الحديث عن واقع مرعب كالذي مرت به سوريا سيكون للمأساة حضورها اليومي في تفاصيل الإنسان السوري، ومن ثم الشخصيات الروائية التي تمثله ضمن يومياتها. ولأن عين الأديب تكون واعية ثاقبة مستشرفة لأحداث عظيمة، فقد أسست ابتسام تريسي لصوتها الثوري قبل انطلاق الثورة السورية، حين أصدرت رواية «عين الشمس» (2010) فقدمت فيها تأسيساً لواقع تكرر بشكل أكثر تجلياً خلال الثورة، إذ عادت من خلال قصة الحب الجميلة التي رسمتها بين نسمة وشمس إلى أحداث الثمانينيات، ورسمت كيف تجرأ الأسد الأب على افتعال المجازر وهدم البيوت وتهجير الناس وزرع الخوف في قلوبهم؛ مقدمةً من خلال القصة وأحداثها التاريخية تمهيداً روائياً لانفجار الثورة بعد عقود من الانتظار.

ومع اندلاع الثورة، صدرت رواية «**مدن اليمام**» (2014)، لتكون من أوائل الروايات السورية التي وثقت بداية الاحتجاجات السلمية، وأحلام الشباب بالحرية، قبل أن تتحول الثورة سريعاً إلى دائرة الدم والاعتقال. استطاعت تريسي في هذه الرواية أن تدمج بين ما هو خاص -وهو اعتقال ابنها نور- وما هو عام –وهو الثورة السورية- لتقدم شهادة إنسانية نادرة عن أهم ما حدث في بدايات الثورة والتحولات الكبرى التي حدثت فيها.

في «**لعنة الكادميوم**» (2016) استعارت الكاتبة عنصر الكادميوم السام رمزاً للتلوث السياسي والاجتماعي، لتصوير الخراب الذي حل بسوريا تحت وطأة الاستبداد. وقد تناولت في هذه الرواية الجانب الآخر من أوجاع الإنسان السوري الذي وجد نفسه ضحية أطراف تتصارع وتقامر بدمه، فقدمت في هذه الرواية قصة حقيقية عن اختطاف تنظيم داعش لناشطتين إيطاليتين مع صحفي في الشمال السوري.

وفي رواية (**الشارع 24 شمالاً**) (2019) ركزت الرواية على حياة النساء في اللاذقية، ورصدت تاريخ الحياة في تلك المدينة ضمن حقبة تمتد لقرن من الزمن وصولاً إلى الثورة السورية حيث حكت عن حركة النزوح والهجرة للجدة وحفيدتها، ورصدت تفاصيل الوجع الآخَر للحرب؛ الذي تجلى في الهرب واللجوء والنزوح والخوف الذي كان يظهر في جميع التفاصيل اليومية في رحلة بحث الإنسان السوري عن أي خلاص.

وفي (**سلّم إلى السماء**) (2020) تحدثت عن عودة الحب القديم واستعادة الأمل في ظل الحرب على الرغم من الظروف القاسية والغربة النفسية والجسدية.

أما رواية (**بنات لحلوحة**) الصادرة عام 2021 التي وصفتها بـ «الرواية القاتلة»، فقد فضحت فيها عناصر المخابرات المتورطين في الانتهاكات، مقدمة شهادة أدبية نادرة بالجرأة والمباشرة.

كما أظهرت جرائم داعش ضد المدنيين واستلاب الدين كغطاء للقتل، بشكل خاص في (**ليلاف الثلج الجاف**) صدرت عام 2023، حيث رسمت صورة مأساوية لضحايا التنظيم من النساء والأطفال، وربطت ذلك بانهيار النسيج الاجتماعي السوري.

رسمت الروائية في هذه الروايات بانوراما يومية للحياة في الثورة: شوارع تتحول إلى مسارح للدم، بيوت مدمرة، خوف وقلق ومحاولات للخلاص، خلافات بين الفصائل، خيبات وآمال تموت، معتقلون وصرخات مكتومة، وسرد لتجارب التعذيب والصمود الروحي.

> لا يخفى على أي قارئ لروايات ابتسام تريسي أنها تعتني بشخصياتها النسائية عناية خاصة، فلن يخرج من أي رواية منها إلا وقد تربعت في ذاكرته صورة بطلة الرواية بكل تجليات الحضور الخاص ضمن مسارات العمل.

ثانياً: الفنتازيا التاريخية في خدمة الواقع

لا ريب في أن الأديب غالباً ما يلجأ إلى الخيال لخدمة عمله وتقديم الواقع برؤيا استشرافية جديدة، وقد يلجأ إلى التاريخ ليحكي تجدده وإعادة خلقه في الحاضر. ولكن الروائية ابتسام تريسي لجأت إلى التاريخ بطريقة مختلفة، فجعلت من الفنتازيا التاريخية وسيلة لتقديم رؤيتها لما حدث ولما يمكن أن يحدث.

في روايتها (لمار) (2015) قدمت سيرة ذاتية لعائلة الأسد ونشأتها المريبة، العائلة التي بدأت من الصفر وراحت تتوغل وتنمو من خلال تربية الحقد والسعي للانتقام. ربما تستطيع أن تحيل جميع الشخصيات التي تتعرف إليها في الرواية إلى شخصيات واقعية حقيقة فتبدو أمام سيرة واضحة لا لبس فيها، ولكنك ستجد الفانتازيا متجلية في شخصية لمار، العمة التي استطاعت أن تؤسس لمفهوم الانتهازية واللؤم والحقد بتجلياته القبيحة، شخصية مثيرة قدمتها الروائية بطريقة مدهشة أحالت إليها كل السوء الذي بدأ يظهر في شخصية صخر/ حافظ الأسد الذي كان الظل البارز والأكثر تفوقاً وجدارة بتمثل الحقد وتمثيله كما ينبغي للشر الذي ربته العمة لمار عليه.

شخصية لمار لا نجد لها مكافئاً في عائلة الأسد، ولكننا نجدها تتبدى في جميعهم حقداً ولؤماً وشراً.

ولم تقدم الرواية أحداثها ضمن مسميات المدن السورية بل استعاضت عنها بدار ميساك مثلاً بدلاً من دمشق، وتل الجرب بدلاً من القرداحة.

أمّا في رواية (كاليجولا في دمشق) عام 2022 استعارت الروائية شخصية الإمبراطور الروماني الطاغية (كاليجولا) لتقدّم رؤيتها لمستقبل سوريا إذا استمر العبث السياسي فيها. قدمت في الرواية فانتازيا تاريخية أعادت فيها تشكيل الواقع السوري المحكوم من عصابة تتشهى الدم وتعيش عليه. مرت ضمن شخصيات متخيلة بدءاً بكاليجولا الذي وصف داخل الرواية بالهجين، أي نسخة مشوهة عن الإمبراطور العظيم، وشخصية (الملكة الحمراء) الأم التي اختارت ابنها الهجين الذي كان والده يرفضه ليكون هو الحاكم الوحيد للبلاد، وشخصية (إيما) وهي زوجة كاليجولا، وهذا الاسم يحيل لصاحبته التي لم يخف على سوريّ من تكون.

قدمت الرواية أحداثاً غرائبية تليق بأجواء الفنتازيا التي وضعتنا فيه الروائية ببراعة لافتة، وجعلت قارئها يحيل كل حدث فيها على غرابته إلى واقع عاشه وانتمى إليه وناله من قسوته الكثير.

ثالثاً: المرأة وتفاصيل الثورة والجمال

لا يخفى على أي قارئ لروايات ابتسام تريسي أنها تعتني بشخصياتها النسائية عناية خاصة، فلن يخرج من أي رواية منها إلا وقد تربعت في ذاكرته صورة بطلة الرواية بكل تجليات الحضور الخاص ضمن مسارات العمل.

غالباً ما قدمت لنا شخصيات نسائية قوية وصانعة للقرار، شخصيات قيادية عاشقة مجنونة وقادرة على قلب الأحداث وإحداث التغيير المطلوب.

من شخصية نسمة القوية التي لم تتهاون في كرامتها على الرغم من الحب، إلى شخصية وداد التي ما زالت تخزن تاريخها ضمن صندوق يحمل أفراح وأحدث الماضي، إلى شخصية لمار التي أسست لحقد عائلة كاملة، إلى شخصية إيما التي حاولت الهرب من زوج مستبد مجنون، إلى لحلوحة التي صنعت تاريخ بنات الهوى وأسست لفضائح المخابرات.

ومن الروايات التي كانت تحمل أكثر من بطلة في أحداثها رواية «**القمصان البيضاء**» (2020)، إذ حكت الروائية عن مجموعة من النساء اللواتي أصبن بسرطان الثدي وقد عشن الثورة بكل تفاصيلها بما فيها الاعتقال والتنكيل، فكانت لهن قصصهن الخاصة. ومن خلال نافذة التوعية النفسية ضد المرض كانت زوجة الرئيس تمد رأسها بوصفها مصابة أيضاً، ففضحت من خلال الرواية الزيف والكذب الإعلامي، وتطرقت إلى تفاصيل يومية نسائية ضمن الحرب.

واستعادت في (سلّم إلى السماء) حكاية الحب الذي تهرب إليه الأنثى التي تتمرد أخيراً على واقعها لتعيد تشكيله كما تريد، متحدية المجتمع وتفاصيل الحرب معاً.

ووسط هذا السيل من الأعمال التي تناولت وحشية الواقع السوري في ظل الاستبداد والطغيان والقتل والظلم وسرقة الأمل، ووسط شخصيات نسائية عانت الكثير، قدمت لنا الروائية روايتها «**كتاب الظل**» (2020)، لتكون متنفساً إنسانياً وجمالياً نادراً في زمن الثورة، يعكس قدرة الكاتبة على الموازنة بين الالتزام بالقضية والبحث عن الجمال، ويفتح نافذة للبوح الحر خارج ضغوط السياسة. فالنساء المعذبات الحزينات اللواتي عانين أنواع القهر والخوف والخيبة والاستلاب كلها، كنّ في هذا العمل زهرات ينسجن روائح الجمال ويحكين حكايات كل زهرة وكل نبتة بشكل أسطوري آسر وخاص.

ختاماً:

إنّ روايات الأديبة ابتسام تريسي تتميز بقدرتها على مزج التوثيق الفني بالتحليل الاجتماعي والنفسي، فهي لم تكتف برصد بطش النظام أو انتهاكات المعتقلات، بل فضحت أيضاً انحراف الفصائل المسلحة وجرائم داعش، مقدمة صورة بانورامية لتعقيدات المشهد السوري. بل كانت تلك الروايات وثيقة أكثر تاريخية من كل ما يمكن أن تجده في كتب التاريخ مستقبلاً؛ لأنها دائماً ما تنطلق من وقائع وقصص حقيقية وتنسج من الحقيقة خيالاً ممتزجاً بكل ما يمكن أن يجعله عصياً على التصديق لشدة واقعيته بالنسبة لمن عاشه.

بهذا الصمود والإبداع، رسخت ابتسام تريسي مكانتها كإحدى أصوات الرواية السورية التي لن يُمحى صداها من ذاكرة الثورة. قراءة أعمالها اليوم ليست مجرد متابعة لمصائر شخصيات نحبها ونتعلق بها، بل هي عودة إلى تاريخ حي لم يُكتب بعد بالكامل.

قلم النجار: بين شعرية المسرود وغنائية القسوة

فراس المحيثاوي

يُعد الكاتب الإسباني «مانويل ريفاس»، المولود في «غاليسيا» عام 1957، أحد ألمع ممثلي تيار الموجة الجديدة في الرواية الإسبانية. كما أن هناك شبهَ إجماعٍ على اعتبار رائعته المعنونة (قلم النجار)، التي صدرت بطبعتها العربية الأولى عن دار «نينوى» عام 2001، نموذجاً بارعاً في تمثيل خصائص هذا التيار.

فالرواية، التي قامت على سردٍ رشيقٍ يأخذ القارئ إلى عوالم الحكاية بسلاسة موسيقية مدهشة، وجعلت من الحرب الأهلية الإسبانية مسرحاً لأحداثها، تروي تفاصيل المصائر المتداخلة للدكتور «دانييل دا لا باركا» الجمهوري الذي يتحدى الموت باستمرار وينجو منه في كل مرة داخل سجون الجنرال فرانكو، و«هيربال» الكتائبي الأمّي الذي يتبع لا باركا مثل ظله، و«الرسام» الذي يبقى أداة ربط بينهما في حياته ومماته.

يجري سرد معظم أحداث الرواية على لسان «هيربال»، وهو يقص ذكرياته على «ماريا دا فيسيتاساو»، ويتخذ الكاتب من هذه الجزئية محطةً يعود إليها كلما أراد الانتقال بالحدث أو الزمن، وهو بذلك يحاكي أسلوب «أنطونيو تابوكي» في روايته «بيريرا يدّعي».

تبدأ الحكاية من زيارةٍ يقوم بها الصحفي «كارلوس سوسا» إلى منزل الدكتور «دانييل دا باركا» لإجراء حوار صحفي معه، قبل أن (يسبق سيفُ الموت العذل) كما يقال. فالدكتور في ذلك الوقت كان قد بلغ من العمر عتيّاً، غير أن الصحفي يفاجأ برجلٍ صلبٍ لا يزال قادراً على القيام بثورة جديدة، كما أن شغفه بزوجته (الفاتنة رغم كهولتها) «ماريسا ماللو» لا يزال متقداً. لم يكن هذا الغرام المتقد والمتبادل خافياً على الصحفي الذي افتتح حواره بسؤال الزوجين عن قصة بداية الحب بينهما.

بعد ذلك يرسم الكاتب الخطوط العريضة لشخصيات ثلاث:

هيربال: الذي يدير نزلاً تتصدّره لافتة مضاءة تحمل صورة إحدى «الفالكيريّات»، ويقدم الأطعمة والمشروبات غطاءً لأقدم مهنة في التاريخ: «الدعارة».

مانيلا: التي تعيش معه، وتتقاسم وإياه العمل والنوم في حجرة واحدة، من دون أن يعلم أحد طبيعة العلاقة بينهما.

ماريّا دا فيستياساو: القادمة حديثاً من إحدى جزر الأطلسي الأفريقية، من غير أوراق ثبوتية، للعمل في النزل بائعةً هوى بعد أن بيعتْ لمانيلا.

وسيلاحظ القارئ حضور شخصية هيربال في معظم فصول الرواية، على عكس الشخصيتين الباقيتين اللتين يكاد يكون حضورهما معدوماً لاحقاً.

تُبرز الرواية تداخلات الحرب الأهلية الإسبانية من خلال وصف الصراع بين الجمهوريين والكتائبيين من جهة، وبين الماركسيين والفوضويين من جهة أخرى. كما تصف وسائل التعذيب التي شاعت في عهد نظام الجنرال فرانكو بحسّ مأساوي ساخر؛ فقد كان يُطلق على الحملات التي يقوم بها الحراس لاعتقال الثوار اسم "رحلات الصيد"، كما كان يُطلق على الحراس الذين يأخذون المحكوم عليهم بالإعدام إلى حتفهم اسم "المنزّهين».

ويبدأ التنامي الدرامي للحدث الروائي عندما يسرد هيربال على ماريّا تفاصيل قيامه بـ «تنزيه" الرسّام، حيث أطلق النار عليه حين كان يعتذر منه بنظرة عينيه، مستحضراً عمّه الذي كان يفعل الشيء نفسه في أثناء ممارسته صيد الثعالب.

بعد ذلك يشرع في سرد ذكرياته حين كان حارساً في سجن «الفالكونا» بمدينة سانتياجو، مستحضراً حواراتِ المعتقلين حول السياسة والقضايا الأنثروبولوجية المرتبطة بنظريات نشوء الإنسان وتطوره، إضافةً إلى رواية فولكلورية (شعبية) عن أختين: إحداهما تُدعى «حياة»، والأخرى تُدعى «موت»، في مناخ ساخر يتسم بمرارة اللحظة والتحايل على المأساة لتبديد الوقت الذي لا ينتهي،

إلى أن يصرخ أحد المعتقلين:

«أنتم هناك تثرثرون وتثرثرون، مرددين حكايات العجائز، ولا تدركون أنّهم سيقتلوننا جميعاً، سيقتلوننا جميعاً! جميعاً». (ص33) وبهذه الصرخة يوقظهم من حلمهم على واقع قاس.

رحلة القلم ورمزيته:

يتداخل السرد بين ما هو مسرود على لسان هيربال، الذي يوجّه خطابه إلى ماريا دا فيسيتاساو، وبين ما هو مسرود على لسان راوٍ عليم يستعين به الكاتب عندما يريد أن يحيّد هيربال عن مسرح الأحداث.

وعندما يريد الكاتب وصف رحلة الحج التي مرّ بها "قلم النجار» إلى أن حطّ رحاله بين يدي الرسام، فإنه يلجأ إلى القص بلسان راوٍ عليم. أما القلم فإنه يتجاوز وظيفته العادية متحولاً إلى رمزٍ للثورة ورفض الدكتاتورية؛ فهو ينتقل من يد ثائر إلى يد آخرَ ليستقر أخيراً في يد الرسام، الذي يقوم برسم حكاية الثورة من خلال تجسيد "بوّابة المجد في كاتدرائية سانتياغو دي كومبوستيلا» تارة، وتصوير وجوه رفاق الثورة تارة أخرى، في شغفٍ محموم يعصف به التوق إلى الحرية.

الرسام، الذي يعتقد أن أفضل سيناريو لخلق العالم هو ما ورد في الكتاب المقدس، يعمد إلى إعادة تشكيله من خلال رسوماته؛ فيُطوّب "كاسال"، الذي كان عمدة كومبوستيلا قبل اعتقاله، باسم "موسى" حامل ألواح الشريعة. و»كاسين"، المنتسب إلى نقابة سكك الحديد، يصبح "يوحنا الإنجيلي". والملازم مارتينيث يغدو "القديس بطرس». والمعتقلان العجوزان يصبحان مرافقَي عازف الأرغن في جوقة القيامة. أما "دومبودان» فإنه يغدو الملاك الذي ينفخ في البوق. وأخيراً فإن دا باركا يصبح "النبي دانيال».

يستمر السرد على لسان الراوي العليم في وصف المصادفة التي جمعت بين الدكتور دا باركا والرسام، عندما كان هذا الأخير في زيارة إلى مستشفى الأمراض العقلية في «كونسكو» ليرسم الأثر الذي يُحدثه الألم النفسي في الوجوه. وبعد ذلك يحاول المغادرة متأخراً نصف ساعة عن الوقت الممنوح له، ليفاجأ بالبوابة موصدة. ويخرج الدكتور دا باركا على نداء استغاثته، ويحاول إخافته وكان قد أوهمه بأنه نزيل هذا المستشفى منذ سنتين نتيجة ظرف شبيه بظرف الرسام الذي كان قد تعرض له فيما مضى. غير أنه يكشف عن دعابته وهويته الحقيقية حين يستبد الخوف بالرسام، لتنشأ بينهما بعد تلك المصادفة علاقة وطيدة. ثم يعود الكاتب إلى السرد على لسان هيربال ليصف الحدث الذي دفعه إلى مراقبة الدكتور دا باركا والالتصاق به كظله.

ولا يلبث أن يقدم للقارئ جوانب من شخصية الدكتور دا باركا من خلال مراقبة هيربال له وكتابة تقرير مفصل عن تحركاته، يقوم بتقديمه إلى الرقيب «لانديسا». ولا يغفل مانويل ريفاس عن الإيحاء للقارئ بالحب الذي

يكنّه هيربال لماريسّا، خطيبة الدكتور دا باركا، ليمنح الأول مسوغاً يجعله يكره الثاني، برغم ادعائه أمام الرقيب أنه لا شيء شخصياً دفعه إلى قبول مهمة المراقبة.

تتجلى الضغينة بصورة واضحة في شخصية هيربال حين يقوم مع مجموعة من الحراس باعتقال الدكتور دا باركا، الذي كان يتمتع بشعبية دفعت عاملاتِ مشغل الخياطة إلى شتم الحراس والصراخ في وجوههم احتجاجاً على اعتقاله:

"كان بإمكاني تفهّم صراخ أمه، أما صراخهن فقد كان يخرجني عن طوري. وعندئذٍ بحت بما كان ينهشني من الداخل: ما الذي ترينه في هذا القواد؟ ما الذي يعطيكن إياه؟ إنكن عاهرات، جميعكن عاهرات». (ص60)

ثمّ يرجع الكاتب بالزمن إلى الوراء ليسرد جوانب من الطفولة البائسة التي عاشها هيربال، تلك الطفولة التي أرهصت كائناً يمور بالحقد والحسد.

غير أن براعة المخيال الأدبي عند مانويل ريفاس راحت تتجسد في أبهى صورها في الفصول التي جاءت بعد قيام هيربال بتنزيه الرسام (قيادته إلى حتفه)، إذ يتحول شبح الرسام إلى صورة عن ضمير هيربال، صورة تحركه على ما تبقّى من جسد الرواية بخصوصية سيكولوجية تبرز تقلبات النفس البشرية التي يتصارع داخلها الخير والشر. ويزداد هذا الصراع حدة عندما يرفض الدكتور دا باركا الموت بعد أن قام الحراس بتنزيهه في المرة الأولى، إذ كان من حسن طالعه أن يحظى جسده بالطلقة الخلبية التي يضمنها الحراس في حفلات قتلهم إمعاناً في التسلية. ومن هذا التفصيل جاء عنوان الرواية: "قلم النجار"، إذ إن هيربال عندما استولى على القلم من الرسام الميّت راح يكتسب صفاته من دون أن يشعر؛ فقد امتنع عن احتساء

الكحول، وتحسن قاموس مفرداته، وغدا صوته هادئاً، وكأن من يرث قلم النجار يرث كذلك صفاتِ مالك القلم السابق.

مقاومة السجن: لعبة العقل والرمز

يمكن تصنيف رواية "قلم النجار" ضمن أدب السجون في سياقٍ ما، فالكاتب لم يحجم عن وصف السجن والمعتقلين مشهدياً وسيكولوجياً:

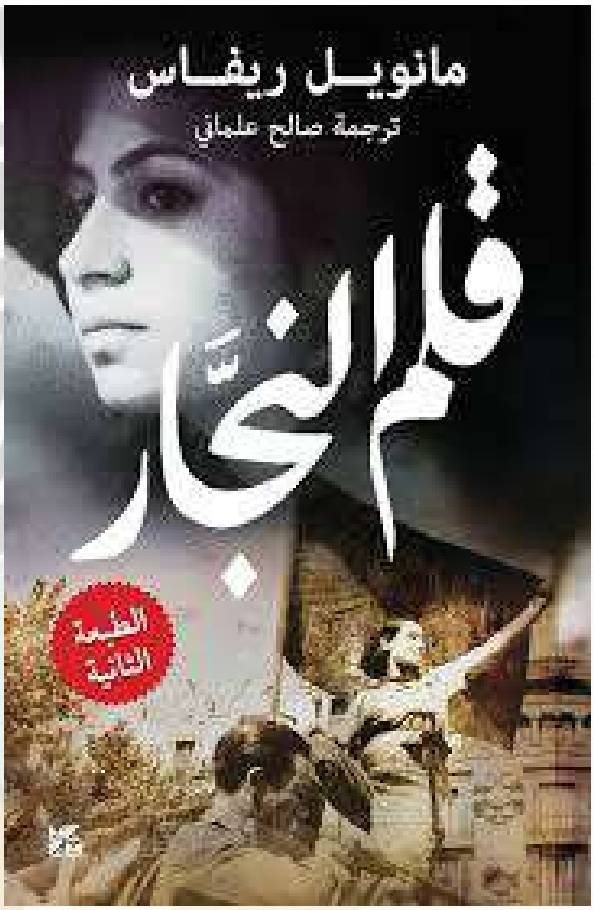
"خير دليلٍ على إظهار الصداقة في السجن هو المساعدة في التفلية من القمل، مثلما تفعل الأمهات لأبنائهن. كان الحصول على الصابون مستحيلاً، وكانت الملابس تُغسل بالماء وحده، وبمقادير شحيحة جداً منه. فكان لا بد من الأيدي الصبورة لانتزاع الطفيليات وقمل العانة."

غير أن الرواية لم تكتفِ بالصورة النمطية لأدب السجون، بل تعدت ذلك إلى إظهار انعكاس أثر السجن على خطاب الشخصيات داخل الرواية، وقد بدا ذلك جلياً في حوار أحد المعتقلين مع الدكتور دا باركا داخل الزنزانة. (ص69)

يتنامى حسّ السخرية في الرواية خلال وقائع محاكمة الدكتور دا باركا؛ فعندما يطلب القاضي منه أن يدلي بأقواله، يشرع المتّهم في سرد وقائع علمية وتاريخية لا تمت إلى الاتهامات الموجهة إليه بصلة. ولا تجدي محاولات القاضي إرغامه على الالتزام بمضمون القضية أو حتى إسكاته. وهو -ظاهريّاً- يوحي بأنه ليس سوياً من الجانب الذهني، ولكن القارئ الحصيف سيكتشف في قرارة نفسه أن دانييل دا باركا يسخر بصورة مبطنة من المحاكمة الصورية التي تُجرى معه.

وفي نهاية خطابه يدعي أن اسمه الحقيقي هو «دومبودان»، والتي تعني «الطفل». وسيكتشف القارئ بعد قليل أن «دومبودان» الحقيقي قد أعدم مسبقاً، بل إنهم نزّهوه بدلاً من الدكتور دا باركا عندما انتحل شخصيته ليفتديه. وهذا يعكس براعة لافتة عند «ريفاس» في الإمساك بخيوط الشخصيات وخيوط السرد والحبكة، وتوظيفها بذكاء في جسد النص.

لا تبدو الأمانة السردية، التي يروي بها هيربال الوقائع الخاصة بدانييل دا باركا لماريا دا فيسيتاساو، منسجمةً مع طبعه الشرير، وكأن الكاتب لا يريد أن يسمَ أياً من شخصياته بالشر المطلق. فهو، عندما يتكلم عن الأمل الذي يبعثه سلوك الدكتور دا باركا مع زملائه المعتقلين، يبدو معجباً به، خاصةً عندما روى كيف تمكن الدكتور من تنويم النزيل «جنكيز خان» مغناطيسياً ليحوّل وجبته التقليدية، التي يطلق عليها النزلاء اسم «ماء غسيل اللحم» على سبيل السخرية، إلى مائدة عامرة مترافقة مع النبيذ والحلوى. فالكاتب يطعّم عناصر الحكاية بالنكهة الشعرية للارتجالات التي يبتكرها النزيل مقاوماً ظروف اعتقاله القاسية.



ويصف الكاتب ذكاء الدكتور دا باركا حين يدير ثورة من داخل المعتقل برسائل مشفرة تتحدث عن كرة القدم. وهذه الرسائل، التي يفتحها هيربال خلسة من دون أن يكتشف ما تخفيه بين طياتها، تجعله يستهجن اهتمام الدكتور دا باركا بكرة القدم، وهو اهتمام ليس له جذورٌ سابقة في حياة الدكتور حسبما يعرف هيربال:

«لقد كان أسطورة في صفوف المقاومة. فترتيب اللاعبين الذي كان يقترحه في رسائله، وتعليقاته حول تكتيكات كرة القدم، كانت في الواقع معلومات مشفرة للتنظيم السري». (ص170)

وهو بذلك يقوم بربط عناصر الحكاية شيئاً فشيئاً ببراعة حكّاء وباحترافية كاتب مهجوس ينسج عوالم نصّه بصبر وأناة.

تداخل الأصوات:

ولكن قلم النجار لم يُدفن مع الرسام حين قتله هيربال، بل بقي مع القاتل. ويمكن تخيل ما الذي يمكن للقلم فعله في يد نجار أو ثائر أو رسام، غير أن أحد أكثر أسئلة الرواية إلحاحاً هو:

ماذا يمكن أن يقول القلم حين يقع بين يدي قاتل؟

مانويل ريفاس يجيب عن هذا السؤال من خلال وصف التحولات الحادة في شخصية هيربال؛ تلك التحولات التي تتناوبه بدءاً من صوت الرسام في رأسه، وصولاً إلى صوت «الرجل الحديدي» الذي يسيطر على أفكاره في فترات غياب الرسام بحثاً عن ابنه. وعلى هذا فإن رواية قلم النجار لا تندرج تحت أدب السجون فحسب، بل إنها كذلك تنتمي إلى روايات «القرين». فالأصوات التي يسمعها هيربال في رأسه؛ صوت الرسام الذي يوقظ فيه الحس الإنساني التواق إلى الجمال في البداية، ثم صوت الرجل الحديدي الذي يعيده إلى نزعة السيطرة والحس السلطوي لاحقاً، توضّح بصورة جليّة أن هيربال يتحدث إلى قرينه، بل إلى أقرانه.

وهناك أمثلة كثيرة في الأدب على هذا النموذج من الكتابة، مثل رواية "كل الأسماء» لخوسيه ساراماغو، ورواية "مذكرات بقرة" لبرناردو أتشاغا، والقائمة تطول.

ينثر الكاتب استعاراته على جسد الرواية بطريقة تتناغم مع لغة المسرود الشعري، وتحيلنا إلى رواية أخرى تتقاطع معها في الفكرة والمضمون: «ساعي بريد نيرودا"، خاصةً في حوار هيربال مع عمه «نان» النجار، ويقترب هو نفسه من قطعة الحور، ويشم بعمق، مغمضاً عينيه: رائحة أنثى مستحمّة في النهر. (ص 95)

الطبيب دانييل دا باركا يدعو التدرّن الرئوي الجمال السلّي، والرسام يجسد حكايته مع أصدقائه الثوار برسم كنيسة سانتياغو دي كومبوستيلا.

والكتائبيون يطلقون على عمليات الاعتقال «رحلات صيد»، والحراس يدعون عمليات إعدام المعتقلين «النزهة». والكاتب يخلق شخوصاً تخترع أبجديتها الخاصة. إنها رواية عن طبيب يعيد تسمية الأمراض ليمنح المرضى الأمل، ورسام يصنع ثورة بقلم نجار.

إنها إحدى أجمل الروايات التي كُتبت عن الحرب الأهلية الإسبانية، لذا لم يكن ثمة غرابةٌ في أن يصرّح المترجم المرحوم صالح علماني بأن هذه الرواية هي أكثر عمل أدبي وجد متعة في ترجمته. ولا غرابة كذلك في أن يقول عنها الروائي الألماني غونتر غراس: "عرّفتني رواية قلم النجار بالحرب الأهلية الإسبانية أكثر من أي كتابٍ تاريخيّ قرأته."

أسفار مدينة الطين..

بين غواية الحكي والتمرد على القوالب السردية

نجوان ماهر مجاهد

نشأنا أفراداً في بقاع مختلفة ومتعددة، تواريخ تمشي على الأرض، نوثق الأحداث من خلال أحاديثنا العابرة، نسرد تاريخاً آخر موازياً عما نجده في كتابات متنوعة ممتلئين بذكرياتنا، فلا يجب أن تستند أحكامنا على طول الفترة التاريخية وقصرها لمكان ما لأن له تاريخه الخاص وتفرده بخصائصه التي تستحق أن تكتشف لتكتمل الصورة في وعينا وينتج عنها عدالة وشفافية في الرأي.

الدول العربية عرفت الكثير عن الحارة المصرية القديمة تفاصيل الأماكن وتنوع الشخصيات من أدب نجيب محفوظ، ولكن ماذا وصلنا من الاتجاه الآخر (شرق العالم العربي وغربه)؟

معلومات سطحية قُرئت في بعض الكتب والجرائد والمجلات يمكن أن تعود بنا إلى أربعين سنة مضت، وإذا كان أقدم قليلاً تصبح خمسين عاماً، ولكن ماذا نعرف قبلها عن تلك المجتمعات، تاريخها، تراثها، عاداتها، تقاليدها، لهجاتها المحلية... وهل لدينا القدرة على تقبلها وفهمها أم سوف يتم إدراجها في قائمة الأعمال الأكثر صعوبة في القراءة؟

القارئ الحصيف المخضرم هو الذي يسعى لبذل الجهد لفهم طبيعة المكان محل القراءة، أن يكون دؤوباً في البحث والمعرفة، مشاء بين الصفحات متريثاً في استقبال المعلومة، التي يقدمها كاتب يرفض «ضغوطات العولمة» ويخلص لمجتمعه الأم، مستخدماً حقه في أن يعرفنا بأصالة جذوره من جهة، لتصل تلك «الأصالة» إلى خارج حدود هذا الوطن من جهة أخرى، وهذا ما فعله بالضبط الكويتي سعود السنعوسي في «أسفار مدينة الطين».

ثمن غواية الحكي

قراءة **الجزء الأول «سفر العباءة»** جاءت وكأنني في مضمار للسباق أهرول فيه وأنا أحاول تخيل شخوصها في عقلي، وكلما أتممت بناء شخصية ما أجد شخصية أخرى تقحم نفسها بأحداثها فلا أستطيع استكمال بناء الشخصية الأولى، ثم ألهث وراء كل شخصية لأمسكها حتى لا تفلت مني وتثبت في عقلي، وكأنني في لعبة كبيرة أراد الكاتب من خلالها للقارئ ألا يظل حبيساً في مكانه من أجل قراءة سهلة للنص، بل استخدم السنعوسي «غواية الحكي» لجذب القارئ مطالباً إياه في الوقت نفسه بدفع «الثمن» وهو التركيز الشديد في التفاصيل والحيرة بين الشخصيات.

عندما انتهيت من القراءة تذكرت جملة أحد أبطال الرواية عزوز الهذار مفرق الجماعات ومفسد الاجتماعات «شيء

عجيب غريب والله»

عزوز شخصية مزعجة وددت الهروب منها ولكن جملته كانت هي الأصدق للحديث عن النص وكنت كلما تعمقت أكثر في الأحداث تمثلت الصاجة أم حدب أمامي في صورة الفنانة زوزو نبيل في مسلسل ألف ليلة «ريما ومشكاح» وكأنها المعادل المصري للصاجة.

من تمام جمال العمل أن يتمكن النص الروائي من قارئه ليتغلل فيه ويتدفق خيال القارئ معه، حيث التفاصيل منحوتة رائعة تخلد حقبة زمنية بكل ما فيها من أحداث بين البر والبحر، الأساطير والأفكار، الخرافات والاسقاطات، فيما الشخصيات متنوعة حية، ليجعلنا كل ذلك نعتبر النص ملحمة توثيقية لفترة بعيدة جداً عن نشأة الكويت بشكلها الحالي ما يثير فضول القارئ لحقبة تاريخية يمكن أن تكون مجهولة ولم يصله منها إلا النزر اليسر وأحياناً لا شيء.

نص عصي على التصنيف

سؤال التصنيف محير بشدة، في أي فئة يمكنني وضع الرواية، هل نعتبرها رواية تاريخية، اجتماعية، أجيال، فانتازيا، تراثية، أم قصة من قصص ألف ليلة وليلة أم كلها مجتمعة؟ أنا لا أستطيع الإمساك بتلابيب المسمى للرواية كأنما مقصوده التلاعب بالقارئ

اسم الرواية: أسفار مدينة الطين «ثلاثة أجزاء»

الجزء الأول: سفر العباءة، ٤٧٢ صفحة (٢٠٢٣)

الجزء الثاني: سفر التبة، ٣٩٢ صفحة (٢٠٢٣)

ولكن سوف أعطيها صفة «سيرة الأقدار والمآلات».

نلهث ما بين أفكار الصاجات «العرافات» ومقابلها الملالي ورأي كل منهما معاكس للآخر في التلاعب بأقدار أهل الديرة الواقعين بين فكي رحى الطرفين...

أيهما الأصدق ومن تمكن من الابتعاد معتقداً أنه نجي بنفسه إما متخبطاً مثل «ساطور»، أو عرفت مسارها وحاولت التحكم في أقدارها مثل «مبروكة»، أو من كان متبصراً ك «سعدون» الذي وجد شدة المعارضة من الجميع فأصبح بالنسبة لهم عائقاً للكل هو في نظرهم فاسد ومفسد وضال وعاق ولكنه كان يبحث عن الحقيقة والإجابة الشافية.

القراءة على جمر

كل ما سبق حدث في السفر الأول، لأدخل إلى الجزء «السفر الثاني» وعنوانه «سفر التبة» بالعديد من علامات الاستفهام، حول ما يمكن أن يقدمه السارد جديداً عن وثيقة «سفر العباءة».

في هذا الجزء يجعلك المؤلف تقرأ على جمر بأن لا تترك صفحاتها ولا تفوت كلمة أو جملة أو حدث لكل منها مغزاها الخاص إذ تجد نفسك ضمن نسيج الرواية ترى طقس التسليم وتسمع أصوات الصاجات (العرافات) كأنك تقف في ركن من المكان تعقد ساعديك وتعقد حاجبيك في دهشة لهذا الجنون.

بنعومة ينقلنا السارد من الخيال إلى الواقع حيث خروج الشيخ سالم الصباح لمواجهة الإخوان.. والحصار في قصر الجهراء.. تعود مرة أخرى إلى جزيرة فيلكا مع الصاجة «أم صنقور» وقبلها كنت مذعوراً ممسكاً برأسك في واقعة احتراق منزل أم البنات وتكتشف الخديعة وأنها من تدابير الصاجة «أم حدب» و«شريفة» و«أم البنات» لإخفاء «سيف بن سليمان».

الجزء الثالث: سفر العنفوز، ٤٢٢ صفحة (٢٠٢٤)

الكاتب: سعود السنعوسي - الكويت

دار النشر: نشر مشترك بين دار مولاف ودار كلمات

نعود سوية إلى «سعدون» أعقل مجنون وصدمة موته ومشهد جنازته في غابة الصوف تقف في حيرة فجأة لأنك لم تكن تريد هذا الشخص بالذات أن يموت، ولكن أحسب أنه غزل أقداره بيده ورآها رؤي العين ونفذها بسرعة وكأنه يحتاج إلى مبرر لفعله... ثم عودة للإرسالية الأمريكية وبعدها عودة الغائب ويحكي عن أم زمزم التي ذكرتنى بحصة في رواية «فئران أمي حصة».

وصولاً إلى الجزء الثالث «**سفر العنفوز**» تستمر تلك الملحمة كثيفة الجمال والعذوبة، واضحة الجرأة والقوة، واسعة النقد والتحليل، إذ يبدو للبعض أن المسألة مجرد انبهار وبريق سيأخذ وقته بسبب طبيعة الحكاية مع اختلاف اللهجات والتاريخ، عادات وتقاليد كل بلد فما لا تعرفه وتجهله يشدك نوره.

لكن بمرور الأحداث نكتشف بجلاء فكرة عبور الزمن والأكوان المتوازية، وهنا أصبح لك الحرية المطلقة للاختيار وتغيير الحدث ليتغير المآل ويتغير قدر الأشخاص، تلك التركيبة تمت مسبقاً في أكثر من رواية وعمل سينمائي، ولا زالت محط جذب لما لها من رؤية فلسفية خالصة سواء العودة إلى الماضي أو التقدم إلى المستقبل.

هذا ما حدث مع «صنقور»، «سليمان»، «غايب» وكل منهم له طبيعة خاصة هناك من يتقبل حياة عن حياة ومن يقبل بالاثنتين معاً، وهو المستفيد. وهذا من ترك حاضره وتقبل ماضٍ لا يعرفه بسبب الشعور بعاطفة المكان ومدى الارتباط به، وهل بمرور السنوات يصبح هذا المكان الملاذ الآمن أم مجرد تقبل وضع أجبرنا عليه لنعيش إحساس مزيفاً بالموائمة والسلام... هذا التكنيك السردي يتضافر مع تكنيك آخر وهو المقارنات حيث الكويت الآن والكويت الأمس، هل التقدم التكنولوجي والاقتصادي والحياة المرفهة امتداد للأصالة والبساطة والترابط الاجتماعي والإنساني وتقبل الآخر في مصلحة المجتمع مثل أمس ولنا في مجموعة الأصدقاء «سعدون، وسركيس، وشاؤول، وخليفوه، وسليمان» مثال، أم أن المجتمع تغير تغيراً جذرياً مبتعداً عن تلك الروابط الحميدة.

نصل إلى ظهور مذكرات الطبيبة «إلينور» الإنجليزية والتي اعتبرت نفسها مؤرخة لتاريخ لا يخصها وتفرض عليه معاييرها الخاصة فهي تذكرني بالمستشرقين الذين أتى بهم الاحتلال يزعمون أنهم الأكثر فهماً وتحليلاً منطقياً وعقلياً للتراث الشعبي وعادات أهل البلد ويضعونه تحت بند الخرافة وأن هذه العادات نابعة من جهلاء يجب الحد منها ومحوها.

المقصود هنا من وجهة نظري

إن الموروث الشعبي لأي بلد حتى لو ملئ بالخرافة والخيال، وأهل البلد يعلمون بذلك، لكن الحكايات الشعبية هي التي تعطي روحاً وحياة للمكان وهي التي بتميزه وبتميز أهلها... لكن إن يجي محتل ويفرض نفسه ويمحو كل هذا وفقاً لاتجاهاته وأفكاره كنوع من السيطرة وفرضها على اعتبار أنه الأصح فهو غير مقبول.

أما عن الكتابة باللهجة المحلية القديمة وهذا يدفعنا للسؤال: هل الكاتب العربي مجبر أن يوازن في كتابته وطبيعة سرد النص لتصل بسهولة إلى خارج بلده ويستقبله جمهور القراء بقبول حسن ويسهل الاحتفاء به؟

ولكن في رأيي الشخصي أحياناً تلك السهولة المفرطة لاكتساب مساحة كبيرة من القراء خارج الحدود تفقد النص متعته ويصبح عائماً بلا طعم أو بمعنى فاقد لتفرده ليصبح شبيه لنصوص كثيرة منتشرة ويتحول لعمل يقرأ مرة واحدة وينسى كأنه لم يكن.

لكن العمل الروائي الملهم مثل أسفار مدينة الطين حتى بعد قراءته وتحليله أحسب أنه لا زال متخماً بالأسرار والتجليات، فلكل سردية سرها الخاص وإنسانيتها البحتة وأن يتمكن النص الروائي أن ينفرد بتميز توصيف الأمكنة وغرابة الشخوص وجاذبية طبائعهم.. فلكل مكان تاريخه الخاص لو نطقت الشوارع والجدران لحكت لنا من التاريخ ما يتجاوز آلاف الأعوام.

كانت الأسفار شاهداً على العصر متنقلاً بين خريف ١٩٢٠ وصيف ١٩٩٠ سبعون عاماً دراسة تشريحية لواقع متأزم يحتضنها خيال خصب يحاول التخفيف من وطأة الآلام والمعاناة.

الرواية إجمالاً ساحرة وساخرة، ناقدة وذكية مدهشة أمتعتني بقدر كبير من غير الشعور بأي ملل إلى جانب حميمية اللهجة العامية القديمة للكويت على الرغم من صعوبتها ولكن بفضل الهوامش كانت عامل مهم للتفسير، النص فعلاً ثقيل ومتشعب ويحتاج إلى تركيز لأنه فتح قضايا كثيرة مربكة ومهمة على المستوى المحلي والإقليمي.

محمد الماغوط.. أسرار عبقريته وريادته

وفيق صفوت مختار

منذ ظهور أول قصيدة نشرها «محمد الماغوط» في مجلة «شعر» في أواخر الستينيات من القرن المنصرم، أثار الاهتمام. فقد لاحظ الوسط الشعري آنذاك أنه أمام صياغة طريفة جديدة، بخلاف كافة المحاولات التي كانت تتبارى في التجديد والإبهار. فبينما كان آخرون ينهلون تجاربهم من معين الثقافات على أنواعها وبكل مؤثراتها، منح «الماغوط» من واقعه المتردي صوراً حسية مباشرة جذابة ترتكز على التشبيه الذي يلمع على سطح اللغة. وهذا التسطيح الشعري الذي تخلى عن سحر العمق ورؤاه، لو لم يؤتَ موهبة كموهبة «الماغوط» النادرة، لما استطاع أن يقف إلى جانب مواهب مجلة «شعر» التي كانت تعتمد على مدخراتها من مدارس الغرب.

وما زاد في جاذبية «الماغوط»، أن القُرَّاء وجدوا أنفسهم أمام ظاهرة كان النقاش حولها يشتد بين حين وآخر: هل يمكن اعتبار هذا النمط النثري شعراً؟ إن ما يقرؤونه مدهش، ولكنَّه غير موزون. وقد اقتضى هذا المعطى ساعات طويلة من الترويض للأذهان حتى استحق هذا النمط أن يحظى بالقبول والتقدير في العالم العربي.

سار في طريقه من دون الاكتراث بالانتقادات:

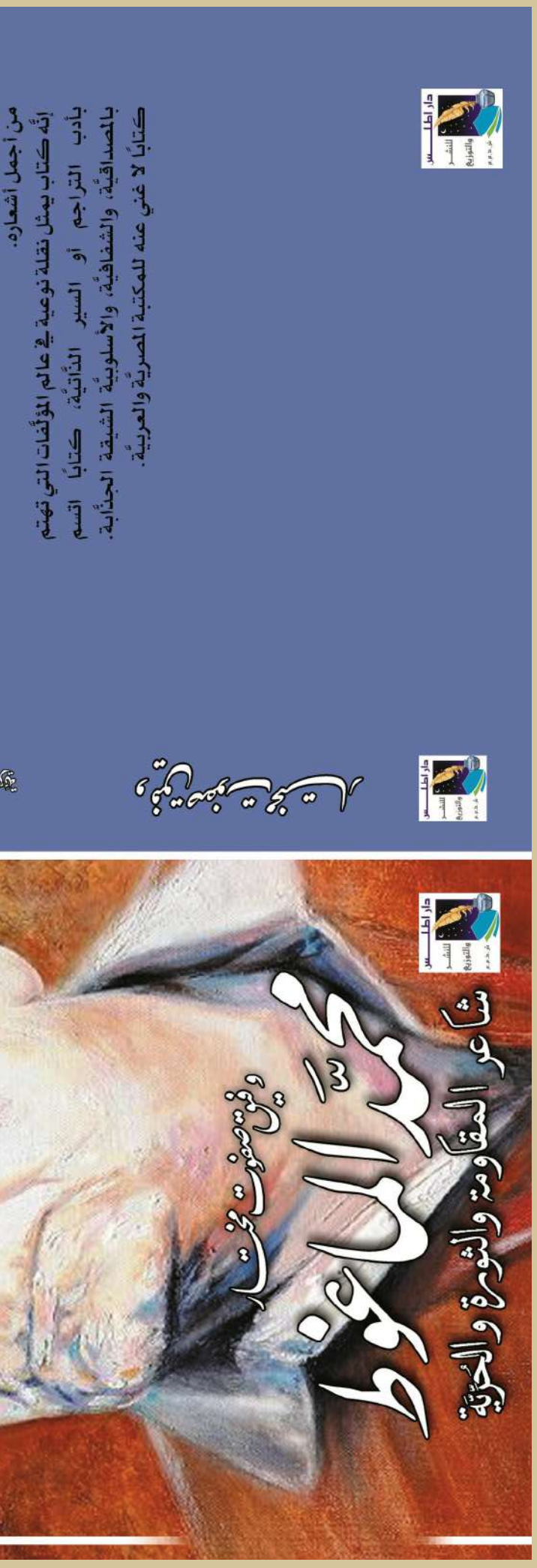
لقد واجهت قصيدة النثر انتقادات كثيرة وواسعة وخاصة من لدن شعراء القصيدة التقليدية ونظرائهم في الشعر الحُر الذين قللوا من قيمتها الإبداعية وحكموا عليها بالنقصان والضعف والموت، وقللوا أيضاً من شأن شعرائها وكُتَّابها وجعلوهم من الذين يجرون وراء وهم اسمه: (الشعر الحديث).

لم يتأثر «الماغوط» بكل تلك الانتقادات التي كانت تحكم على قصيدة النثر وكُتَّابها دون دراسة وتحليل عميقين قادرين على وضع سكة النقد في طريقه السليم. ورغم أن شعر «الماغوط» كان فيه الكثير من سمات الشعر الحر، بل كان قادراً على كتابته والتفوق فيه، ولكنه آثر أن يبدع على طريقته وأسلوبه الخاص ووفق رؤية أدبية وشعرية يتقنها ويقتنع بها، خاصة وأنه لم يلجأ إلى أي نظرية شعرية أو نقدية ترسم له منهجه الشعري الذي ارتأى التفوق فيه.

عبقرية «الماغوط» في مضمار قصيدة النثر:

بقصيدة «الماغوط» النثرية المتجسدة بالصورة البدائية، والملتصقة بالحياة حتى التوحد، ما ساهم في صورةٍ جذريةٍ في تأسيس القصيدة النثرية في التربة العربية، وفي تحريرها من القيود الحديدية الخانقة.

لقد صاغ «الماغوط» قصيدة النثر بإيقاعها الخاص والتي وضعها في موازاة قصيدة التفعيلة، وكان لقدرته على بناء الإيقاع بما يتكامل مع لُغته وصوره الجريئة الجسورة أول مَنْ أسس شعرية النثر في القصيدة العربية، وتظل إنجازاته تؤكد على عبقرية الإبداعية التي حولت قصيدة النثر إلى وعي



طبيعي في الخيال العربي.. ذلك الخيال الذي طالما رفض الاعتراف بها.

واستطاع «الماغوط» أن يقنعنا بأن قصيدة النثر لها شرعية تبرر كتابتها وقراءتها. وهو لم يكن في قصيدته تلك مدفوعاً بتجريب شكل سبقه إليه الشعراء الغربيون كما نجد الكثيرين ممن كتبوا قصيدة النثر، إنما كتب ما رأى أنه يحتاج إلى كتابته، ووجد شكلاً -ربما على نحوٍ عفوي- استطاع من خلاله أن يقول فيه ما يتمنى أي شاعر حقيقي أن يقوله في القصيدة الموزونة. لقد تفوق على كثيرين ممن كتبوا هذه القصيدة لأنه كان بسيطاً، عفوياً، ولكنه يُقدر ما يكون عميقاً وصادقاً.

وقد قال «الماغوط» عن قصيدة النثر: «الشعر نوع من الحيوان البري، الوزن والقافية والتفعيلة تدجنه، وأنا رفضت تدجين الشعر، وتركته كما هو حُراً، ولذلك يخافه البعض. وأعتقد أن قصيدة النثر هي أول بادرة حنان وتواضع في مضمار الشعر العربي الذي كان قائماً على القسوة والغطرسة اللفظية، كما أن هذه القصيدة مرنة، وتستوعب التجارب المعاصرة بكل غزارتها وتعقيداتها، كما أنها تضع الشاعر وجهاً لوجه أمام التجربة وتضطره إلى مواجهة الأشياء دون لف وراء البحور، أو دوران على القوافي».

رفض الاستبداد، وآمن بالقومية العربية:

في شعر «محمد الماغوط» نجد رفضه الاستبداد، والإيمان بالقومية العربية، والوحدة، والتكافل، والصمود، والدعوة إلى احترام المقومات الحضارية للأمة، يقول في قصيدة «حصار»:

دموعي زرقاء

من كثرةِ ما نظرتُ إلى السماءِ

وبكيتُ

دموعي صفراءُ

من طولِ ما حلمتُ بالسنابلِ الذهبيةِ

وبكيتُ

فليذهبْ القادةُ إلى الحروبِ

والعشاقُ إلى الغاباتِ

والعلماءُ إلى المختبراتِ

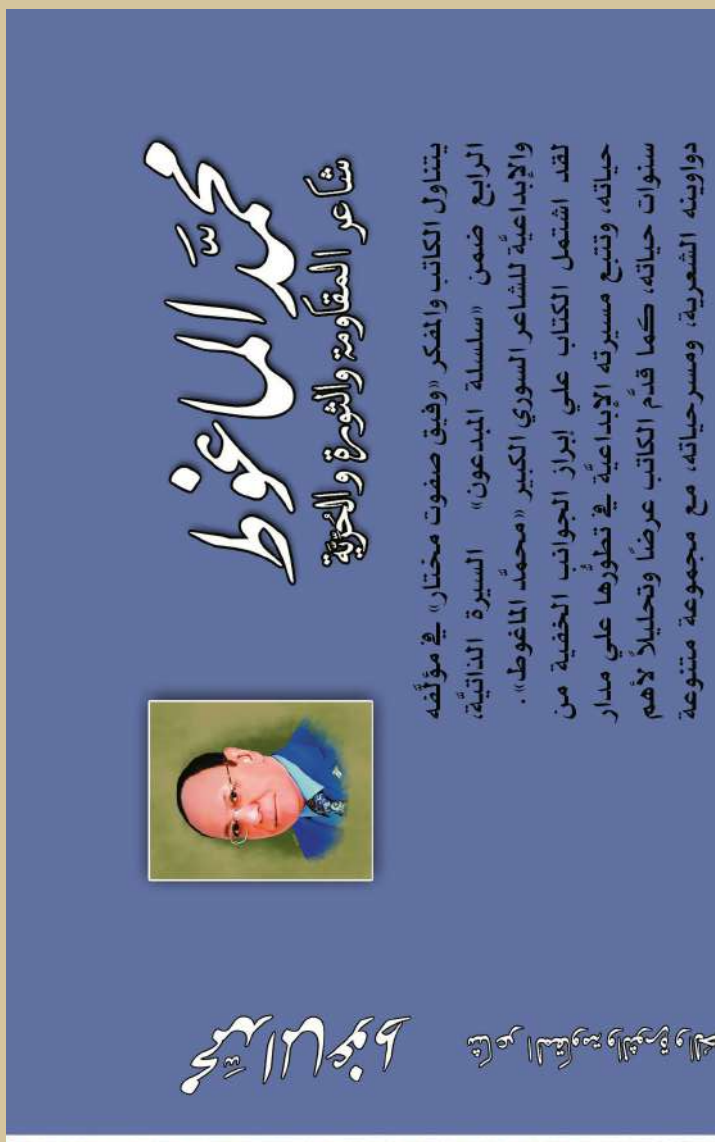
أمَّا أنا سأبحثُ عن مسبحةٍ

وكرسيٍ عتيقٍ

لأعودَ كما كنتُ

حاجباً قديماً على بابِ الحزنْ.

يرفض الشاعر في هذه الأبيات الشعرية الاستبداد، وتأليه



الحُكام، وفرض الأمر الواقع على الشعوب الضعيفة ودفعها إلى الحروب للموت والبكاء وإنتاج الأحزان، وازدياد أعداد الثكالى والأرامل والأيتام والفقراء والضعفاء الذين لا قيمة لهم في مجتمعاتهم، بل يتمنى أن يعيش الكل في سلامٍ وطمأنينةٍ، وأن يكون لكل فرد دوره الخاص به، فالقادة للحروب، والعُشاق للحب، والعلماء لأبحاثهم.

واستطاع «الماغوط» بقصائده وتجربته الشعرية الصادقة والثاقبة أن يواكب تطورات المجتمع العربي عامة، والسوري خاصة من الناحية السياسية والاجتماعية والثقافية تأثُّراً وتأثيراً. وأصبحت للشاعر القدرة على التحكم في إنتاج قصائده التي صارت صنيعاً بين يديه من لحمٍ ودمٍ.

وعند تتبعنا لمسار الكتابة في كل قصيدة من قصائد «الماغوط» سوف نجده مساراً مبنياً على سرد تفاصيل مختلفة قادرة على إيصال فكرة بعينها قد اقتنع تماماً بجدوى الكتابة عنها وحولها، فيكتب عن: الدموع، والحزن، والألم، والاستبداد، والبغض.. وهي عناوين واقعنا العربي المُتردِّي على مختلف الأصعدة. وهذه جرأة كبيرة يُقدم عليها الشاعر ليفضح عوراتنا ويعري وقعنا المهترئ.

انحيازه للشقاء الإنساني بكافة أشكاله:

كان «محمد الماغوط» منحازاً للشقاء الإنساني الذي يلون حياة الطبقات المتدنية، فيجد الإنسان يده خالية من أي شيء يمكن أن يقدمه لمعشوقته، لأن الآخرين سلبوه حقوقه، ولأن الشقاء مصيره، فيتساءل: هل كان ذلك الشقاء جبراً؟

يتضح هذا الانحياز في قصيدة «حوار الأمواج»، وهي قصيدة بالغة التأثير، وبالغة الغوص في ارتباك وحيرة الإنسان، والتي قال فيها:

لا أريد أن أكون قذراً ولا معقماً
فلكُلّ من الحالتين تبعاتها
في القرى يدعو الأهل على الولد المشاكس أو قليل الهمة:
لتركض ورغيفك يركض
ولم أكن أعرف أنَّ رغيفي
قد يدخل في سباق «دربي» الشهير
أحيانًا الصَّمت أجمل موسيقا في العالم
أية أغنية تريدين؟
وعلى أي إيقاع؟
وليس عندي سوى نقرات أصابعي
على قفا الصحون الفارغة
وخوذ الشهداء المجهولين.

ورغم إعلان «الماغوط» أن الفرح ليس مهنته، وأن غرفة نومه بملايين الجدران، فهو بارع في اقتناص السَّعادة والاحتفاظ بها زمناً طويلاً، لكنها سعادة نابعة من رحم، الشقاء الإنساني، والقهر، والسجن، والخيبة، والتشرد، ورحيل الأحبة.. ذكرياته التي تتحول المرارة فيها إلى سخرية تارة، وحكمة تارة أخرى، وإضاءات يطل من خلالها على ذاته المكدودة في أحيانٍ كثيرةٍ.

أعلن ثورته، شاهراً سلاح الجوع والدم والدموع:

إن شاعرية «الماغوط» المُتفرِّدة خلقت من مفردات بيئته المحلية لوحة شعرية بروح مُتمرِّدة وخيال ثوري منقطع النظير، ورؤى تنبؤية نقية، رافعاً سلاح الجوع وأنهار الدم والدموع بوجه الجرائم البشرية، معلناً ثورته إلى كل العالم وكأنه نبي، وهذا ما نقرأه في قصيدة «الغجري المعلب»، التي يقول فيها:

بدون النظر إلى ساعة الحائط
أو مفكرةِ الجيب
أعرف مواعيد صراخي.
وأنا هائمٌ في الطرقات
أصافح هذا وأودعُ ذاك
أنظر خلسةً إلى الشرفاتِ العالية
إلى الأماكن التي ستبلغها أظافري وأسناني
في الثوراتِ المقبلة
فأنا لم أجعْ صدفة
ولم أتشرَّد ترفاً أو اعتباطاً
«ما من سنبلةٍ في التاريخ
إلَّا وعليها قطرةٌ من لُعابي».

حقاً لديه الأداء الشعري، تجربة متواصلة مع الذات والعالم كشف لنا فيه أنه ذلك السهل الممتنع، وهو يعمد إلى الاشتغال على المفارقة في الصورة الشعرية وببساطة متناهية، وتلقائية متفرِّدة، يقول في قصيدة «خريف الأقنعة»:

أيها المارة
أخلو الشوارع من العذارى
والنساء المحجبات..
سأخرج من بيتي عارياً
وأعود إلى غابتي
*
محال.. محال
أن أتخيل نفسي
إلَّا نهراً في صحراء
أو سفينة في بحر
أو.. قرداً في غابة
يقطف الثمار الفجة
ويلقي بها على رؤوس المارة
وهو يقفز ضاحكاً مصفقاً
من غصنٍ إلى غصن.
*

أنا لا أحمل هوية في جيبي
ولا موعداً في ذاكرتي
انا لم أجلس في مقهى
ولم أتسكع على رصيف
أنا طفل
ها أنا أمد جسدي بصعوبة
لأدفن أسناني اللبنية في شقوق الجدران
أنا شيخ
ها ظهري ينحني
والمارة يأخذون بيدي
أنا أمير
ها سيفي يتدلى
وجوادي يصهل على التلال
أنا متسول
ها أنا أشحذ أسناني على الأرصفة
وألحق المارة من شارع إلى شارع
أنا بطل.. أين شعبي؟
أنا خائن.. أين مشنقتي؟
أنا حذاء.. أين طريقي؟

كشف زيف النفاق، وحطم أصنام التزمت:

كان للشاعر «محمَّد الماغوط» قدرة هائلة على تفتيق اللغة عن جراحها التي يحاول البعض تضميدها لتظهر في أتم عافية بينما الخلايا تتفسخ وتمرض، لكنه كان دائماً مُستفزاً من حالة النفاق التي كنا نعيشها، وكان قادراً نكأ الجراح وهز صخور القناعة، وتوضيح المفارقات الساخرة في عالمنا.

لقد كان «الماغوط» ديمقراطياً في عالم ديكتاتوري، وكان حداثياً في ثقافةٍ كلاسيكيةٍ، وكان تقدُّمياً في مجتمعاتٍ رجعيةٍ، وكان وطنياً في مزايدات الخيانة، وكان ثورياً في أوقات الاستسلام... كان «الماغوط» مبشراً ورائياً في كُلِّ شيء، وكان ثورياً بينما القطيع يصفق لذبح الغد بدمٍ باردٍ لكنه كان في الجوهر أكثر انتماء لثقافته وأمته وبلاده المتناحرة والمتلاطمة والمحتلة ولم يستسلم رغم تزيين الهزائم، وتبرير الخذلان، وتكثيف العصي والهراوات، وازدياد عدد الزنازين والسجون.

لم يتراجع «الماغوط» ولم يصمت بينما حفلات الترويج تولد الفشل، وتُكرس الكذب والادعاء والخوف، كان قادراً على تحرير الشعر من نقصانه، والكلام من ارتباكه، والعقل من حكمة البلاهة والسخف. وفي كل ما كتب من شعرٍ ونثرٍ ومسرحٍ ومقالاتٍ ومقابلاتٍ لم يكن إلَّا صوته الخاص وعقيدته الخاصة وضميره الحي والنقي.

حطم «الماغوط» حذر اللُّغويين وأصنام التزمت، وكتب بوحشية ذئب فر من شرك الهلاك، ولم يُحرِّر القصيدة من حبال التقاليد فقط بل حرَّر يد المُتلقي في تذوق الجبن الفاسد، والشعر الكاسد، والألاعيب اللفظية السقيمة.

ما زال الجرح الذي أبصره ونكأه «الماغوط» ماثلاً أمامنا، ولم يكن يعنيه أكثر من كشف طرائق تعذيبنا، وسُبُل ذبحنا، ووأد أحلامنا وقام الرجل بواجبه خير قيام فلم يكن يبتغي لنفسه أكثر مما كان شاعراً مبدعاً وساخراً كبيراً في كل ما عاش، وكل ما كتب لكل مَنْ عرف وأحب أو كره لكنه تسامح وسامح، وسطعت شاعريته المرهفة حتى بعدما ودع الشام، وودع تلك الأزقة التي أحبّها والعيون التي عشقته.

أهم المراجع:

خليل موسي: شعرية الانتهاك عند الماغوط (قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سوريا)، دمشق: منشورات الهيئة العامة السوريَّة للكتاب، وزارة الثقافة، 2012م.

محمد الماغوط: غرفة بملايين الجدران، بيروت: دار مجلة شعر،1960م.

محمد الماغوط: سياف الزهور، دمشق: دار المدى،2001م.

محمد الماغوط: البدوي الأحمر (نصوص جديدة)، دمشق: دار المدى ط1، 2002م.

محمد علي شمس الدين: محمد الماغوط.. قصيدة طويلة كعواء ذئب، مجلة العربي، الكويت، العدد: 573، أغسطس 2006م.

وفيق صفوت مختار: محمد الماغوط.. شاعر المقاومة والثورة والحرية، (سلسلة المبدعون)، القاهرة: دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، 2021.

الفنون في النقد التشكيلي العربي

فُطرت النفس البشرية منذ بدء وجودها على حبِّ الجمال والانجذاب نحوه، فهو جزء لا يتجزأ من هذا الكون الذي أبدع الخالق جل وعلا في تصويره ونسج تفاصيله، وهو أحد ثالوث القيم (الحق، الخير، والجمال) التي لطالما أخذت حيزاً من تفكير الفلاسفة والمفكرين عبر العصور. والفن هو أحد أوجه التعبير عن الجمال، وقد عرّفه الكاتب محمد قطب بأنه محاولة البشر أن يصوّروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهم في صور موحية جميلة، وأن مكان الفنان والفن يتحدد بمدى المساحة التي تشملها الحقيقة التي يشير إليها العمل الفني أو يرمز لها كيان الكون. ولو أمعنّا النظر في كلامه لوجدنا الفن التشكيلي العربي يتماشى مع ما ذكره، فهو يعطي تصوراً شاملاً عن الحياة والإنسان، بالتفاصيل المادية والمعنوية والروحانية. وبناءً على هذا، فهو فن يحقق معادلة الحق والجمال، فالجمال هو الحقيقة المطلقة التي لا يمكننا إغفالها، إذ أشاد به القرآن الكريم في مواضع عدة، ولم يرد أي نص قرآني صريح مناوئ للفن. وبناءً على هذا، فالإسلام لا يحرمه ولا يعاديه، وكيف له أن يحرمه والله تعالى هو الجميل الذي يحب الجمال.

علاوة على ذلك، فإن الفن التشكيلي العربي، جراء تعمقه في كافة جوانب الحياة، تمخضت عنه رؤية بفكر خاص اعتمدت على تجريد الواقع وتبسيطه قدر الإمكان، والبعد عن التجسيد بأسلوب يعكس مفهوماً جمالياً خاصاً يميز روح الحضارة العربية والإسلامية.

ولا يُعتبر الفن عاملاً أساسياً مساهِماً في النمو الثقافي والفكري والاجتماعي فحسب، بل هو أيضاً توثيق لحقبة تاريخية معينة. لذلك اتجه الفنانون العرب إلى محاولة التخلي عن التقليد الغربي قدر الإمكان، وإعادة صياغة هوية ثقافية وذهنية ووجدانية بدأت أكثر تأثراً بالفلكلور والأطروحات الوطنية، لا سيما بعد استقلال الدول التي كانت رازحة تحت الاستعمار الغربي. ومما زادهم عزيمة، ملاحظة أن الغرب أنفسهم نزَعوا إلى اعتماد الشرق مرجعيةً لهم في العديد من الفنون، وكان ذلك من خلال المستشرقين خلال ترحالهم إلى الدول العربية كمصر وسوريا وغيرها آنذاك.

وفي هذا البحث نسلط الضوء على بعض المصطلحات المتداولة في النقد التشكيلي العربي، لعلّه يكون بمثابة مركب نبحر عبره في بحور الفن التشكيلي العربي وعناصره.

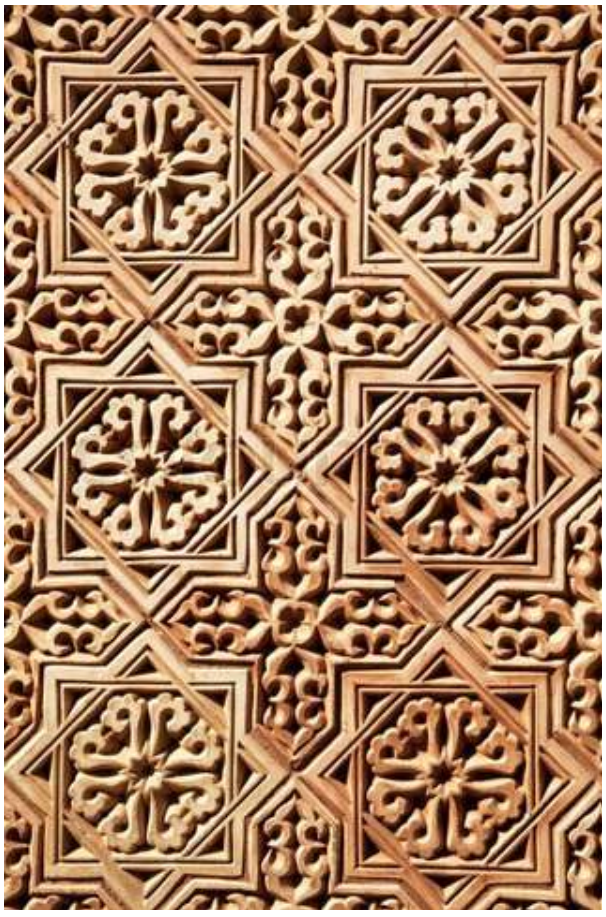
> الجمال إحساس عقلي... شعور وجداني
>
> عادل صادق

رفاه إبراهيم

الفنون التشبيهية في التشكيل العربي:

وهي فنون تقوم على تشكيلات إنسانية أو حيوانية أو نباتية لا تتطابق تماماً مع الواقع. ومن هنا يخطر في أذهاننا سؤال: استناداً إلى ماذا كان هذا التحريف في تشكيل الواقع؟ إن الجواب على هذا السؤال يتم على ضوء الفنون المعاصرة التي تقوم على تحريف الواقع، بدءاً من الانطباعية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر في فرنسا، مروراً بالوحشية والسريالية.

ويعتمد سبب هذا التحريف على رغبة الفنان في إقحام ذاته في الموضوع، وتغليب موقفه من الواقع على الواقع المألوف، لخلق شيء جديد لا وجود له في الطبيعة. والفن العربي والإسلامي كان سبّاقاً في مجال تقديم واقع مختلف عن الواقع الحقيقي. ومن هنا نفهم أن مهمة الفنان المسلم هي تقديم رموز الأشكال ومحاكاتها، وهو يختار من الواقع ما يراه أكثر جدوى في بناء العمل الفني. ومع أن الهدف من التصوير التشبيهي هو التعبير عن مضمون معيّن، فإن الفنان كان يشير إلى عناصر الموضوع بملامح تحمل صفة الإطلاق، وتترك للمشاهد حرية التحديد على اختلاف الأذواق والإحساس والاستنتاج.



الرقش (Arabesque):

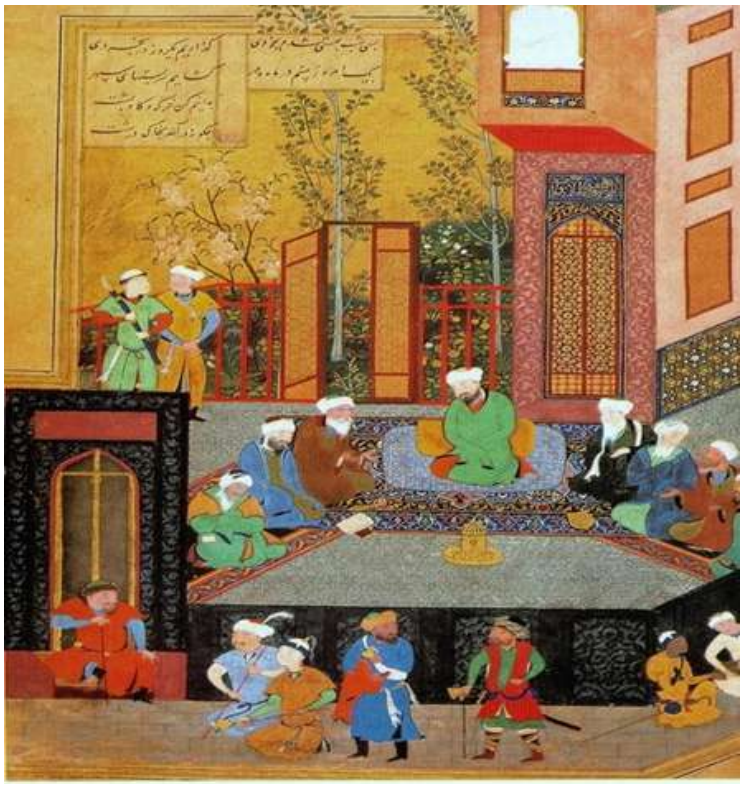
هو التصوير الذي يحاول، عن طريق الخط الهندسي أو الخط اللين النباتي، التعبير عن معنى الخالق في أشكال نجمية جاذبة نابذة، أو في صورة أشرطة نباتية لا بداية لها ولا نهاية. وهي، من كلا النوعين: الرقش الهندسي والنباتي المورق، أشكال تنسجم مع صفات الخالق التي وردت في القرآن الكريم.

هذا الفن يميز الفن الإسلامي، وقد ظهر في تزيين السيراميك في العمارة الإسلامية، وهناك نوع آخر من الرقش يُطلق عليه اسم «الخيط»، يعتمد على الأساس التشكيلي للأشياء، وهو في الأساس يبدو رياضياً لاعتماده على الأشكال الهندسية: المثلث، والمربع، والمخمس. ولكن هذه الأشكال تصير في الرقش العربي أوعية لمضامين رمزية لا تخلو من معانٍ قدسية أو صوفية أو وجودية.

المنمنات أو المرقنات:

هي أحد أهم الفنون التصويرية التي عالجت العديد من المواضيع الأدبية والعلمية وحتى الدينية، وساهمت في عكس صور الحِقَب السالفة وتوثيق الكثير من التفاصيل التاريخية، فهي تُعتبر بحد ذاتها مرجعاً لكثير من الأحداث والمناسبات لما تحمله في طياتها من شخوص وعادات وتقاليد وأزياء وفنون وهندسة معمارية، لربما لم يرد ذكر بعضها في كتب التاريخ. بيد أن لها دوراً بصرياً لا يقل شأناً عن الدور السمعي، بل وقد يتفوق عليه في مجتمع شفوي يخاطب الشريحة الأمية، فيكفي تأمل الرسومات ذات الألوان الجذابة والتفاصيل الدقيقة لتوفّر بذلك عناءً على الراوي والمتلقي في توضيح مضمون الكتاب.

تزخر المنمنمات بألوان زاهية موزعة بإتقان شديد، أكسبتها قدرة على التعبير من خلال تحكمها المتزن في الربط بين عناصر الرسومات ومزاوجتها مع النصوص، إضافةً إلى اكتفائها بالمسطحات والبعدين الطولي والعرضي وخلوها من البعد الثالث (المنظور)، وذلك بقصد البعد عن التجسيم. كما يُلاحظ عدم التقيد بالظل والنور والقواعد المعتادة التي تتبعها المدارس الفنية كالانطباعية والتجريدية والواقعية، مع الاهتمام بالإنسان في المقام الأول، يليه الحيوان والنبات والعمران. فعلى سبيل المثال، نجد بعض المنمنمات تُصوّر الحكام والأعيان في القصور، وبعضها يُجسّد الحفلات والعزف فيها على الآلات الموسيقية كالناي والبزق، وبعضها الآخر يُصوّر الشخوص بأزياء فاخرة تتجول

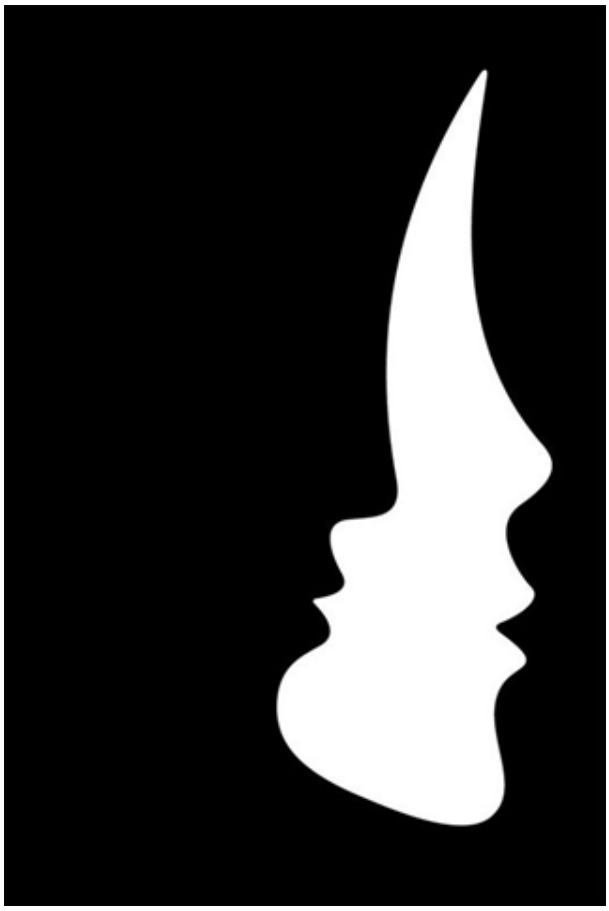


في بساتين تشبه جنان الفردوس بأزهارها وثمارها التي ورد ذكرها في القرآن الكريم. ولا ننسى المنمنمات التي تُظهر الشخوص في المعارك ورحلات الصيد بصحبة الحيوانات كالخيول والكلاب، إضافةً إلى أن بعضها أظهر كائنات خرافية كطائر العنقاء أو «السيمرغ» كما يُسمى في الصوفية، وقد اشتهر هذا الطائر بألوانه التسعة الزاهية ومنقار يشبه منقار النسر، والتنين الذي كان على هيئة ثعبان ضخم له زوجان من الأرجل وينفث النار من فمه، إضافةً إلى حوريات البحر وتصاوير الجن الأبيض والأحمر تبعاً للهيئة التي أتت على ذكرها الأساطير القديمة.

المتعمق في الفن الإسلامي عموماً، والمنمنمات خاصة، يجد أن مضامينها مترابطة ومتسلسلة، ولها أبعاد مختارة بعناية، فعناصرها تخلو من العشوائية وتميل نحو الميتافيزيقية والرمزية المستمدة من الكون، والتي حوّلها الرسامون بعد دراسة تمحيصية إلى مفاهيم بصرية غاية في الدقة والجمال.

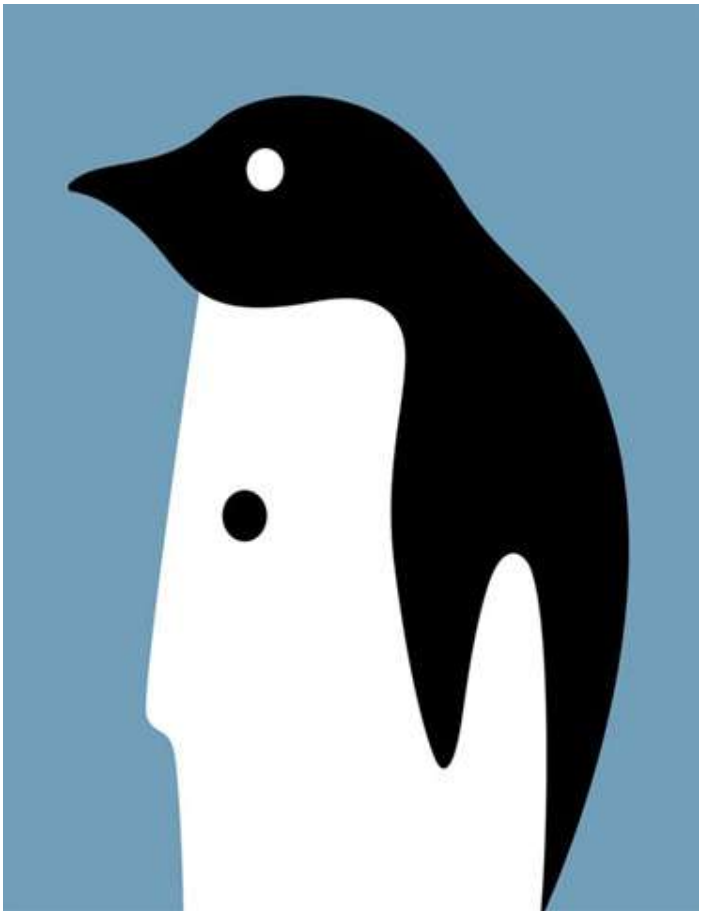
الفراغ:

هو أحد أساسيات الفن المعماري، وهو نتاج تجمع ثلاثة عناصر: الخطوط، المساحات، الكتل. وفي الفراغ ينشأ تجمع الكتل أو المسطحات لتصبح في النهاية مكاناً يمكن أن يكون مأهولاً أو مناسباً لمزاولة الأنشطة المختلفة.



واختلفت آراء العلماء والمفكرين منذ القدم بين مؤيد ومناف لوجود الفراغ فوضع الفن التشكيلي مشكلة البحث في الفراغ موضع اهتمام بينما تضاءل اهتمامه ولم يعد يهتم كثيراً بتأكيد الصلابة كصفة أساسية في بناء الأعمال الفنية ويستخدم مفهوم الفراغ في المجالات التشكيلية المختلفة ويكتسب معناه بالتالي حسب المجال الذي يستخدم فيه، ولقد ظهر في مجال الأشغال الفنية المعاصرة باتجاهات لتشكيل الفراغ في أثناء التخطيط للعمل الفني، استخدمت في إظهار تكامل أو توازن أو ترديد او التناسب والحركة.

يقوم الفراغ بمجموعة من الوظائف الجوهرية في العمل الفني، فعلى المستوى الوجودي، لا يمكن الحديث عن تصميم في غياب الفراغ، هو سابق وجودياً لعناصر التصميم الأخرى، على الرغم من أنه يصبح تلقائيا تابعا لها، لأن هذه العناصر هي التالي التي تحدد شكله النهائي بعد أن تتموضع وتحتل الحيز المخصص لها.



<u>هناك مجموعة من الوظائف التي يقوم بها الفراغ، أبرزها:</u>

- تحقيق الوضوح بين عناصر العمل الفني.
- خلق شعور بالرقي والأناقة كتلك التي في العلامات التجارية الراقية، خاصة في تصميم الإعلانات.
- يقوم الفراغ قبل البدء في عملية التصميم باستفزازالفنان وحثه على الخلق والابداع.
- الدلالة على الملامح الأولى للتكوين.
- تزداد أهمية الفراغ في المطبوعات التي تنشد جودة عالية، ومن ثم تتوجه عناصر لطبقة معينة من المتلقين.
- خلق روابط بين عناصر العمل الفني.
- إبراز عناصر العمل الفني.

أنواع الفراغ:

هناك أربعة أنواع من الفراغ في التصميم:

الفراغ الإيجابي:

يعتبر الفراغ الإيجابي أحد مطلوبات التصميم اللامتماثل، لأنه جزء لا يتجزأ من إدراكنا للعناصر الإيجابية في التصميم.

اي شكل مفرغ يتم تكوينه في التصميم بكيفية مقصودة، فهو بياض إيجابي، كما يمكن أن يصبح الفراغ إيجابياً بإدماجه في عناصر التصميم الإيجابية ضمن مفهوم الإغلاق الإدراكي القائل بأن دماغ الإنسان يسعى لإغلاق أو إكمال الخطوط والأشكال الناقصة وهو الأمر الذي يستفاد منه في تحجيم الصور والأشكال.

الفراغ السلبي:

الفراغ السلبي هو الخلفية ومن المهم معرفة أن الفضاء السلبي يعمل على تدعيم الصورة، لذا لا يمكن تركه ينمو من تلقاء نفسه ويعرف الفراغ السلبي من خلال حدود الفراغ الإيجابي، لذلك فهو يرسم لنا حدود التكوين للتصميم ويعتبر مهما للتصميم لأنه يعطي العين فرصة للاستراحة، وهو أحد عناصر التصميم الجيد. ويسود الفراغ السلبي في التصميمات المتماثلة لأنه لا يشكل جزء من إدراكنا للعناصر الإيجابية في التكوين، إلا باعتبارها كخلفية وتتحدد ابعادها بالمواقع التي تحتلها عناصر التصميم، وغالباً ما لا ينتج عن البياض السلبي شكل منافسة الأشكال التي تتخذها العناصر الإيجابية.

الفراغ ثنائي الأبعاد:

يوجد الفراغ ثنائي الابعاد في فضاءات التصميم ثنائية الأبعاد الشائعة في مجال التصميم وهو يفتقر إلى العمق.

الفراغ الثلاثي الأبعاد:

وهو الفراغ الذي له عرض وارتفاع وعمق. إن البياض ثلاثي الابعاد في مجال التصميم، وهمي لأن فضاء التصميم مسطح ثنائي الأبعاد.

هناك مجموعة من الأدوات التي يحتاجها المصمم حتى يوحي بالبياض ثلاثي الابعاد.

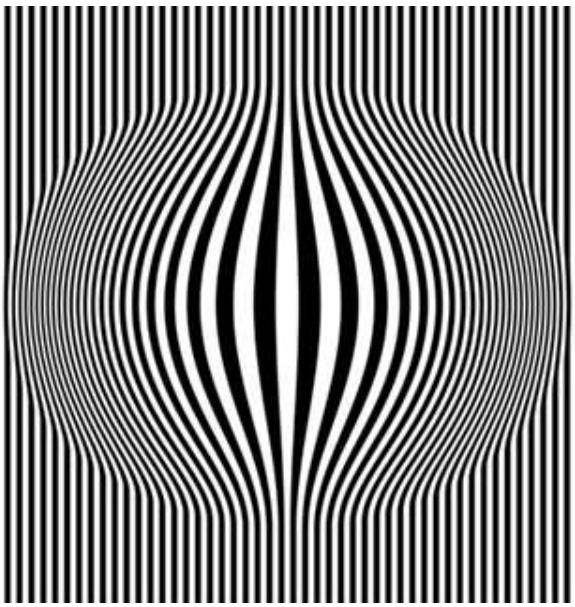
- أجسام متداخلة.
- تغيير أحجام الأجسام ومواقعها.
- منظور خطي.
- تناسب في الألوان ودرجة إشراقها.
- منظور جوي.

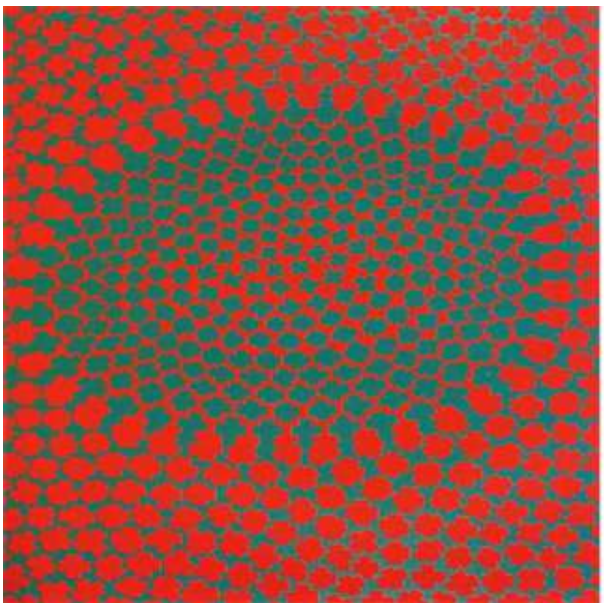
وهنالك على الأقل تسعة أشكال للفراغ، وهي: الفراغ بين العناصر، الفراغ حول العناصر، والفراغ داخل العناصر، والمسافة بين الحروف، والمسافة بين الكلمات، والمسافة بين السطور، بداية الفقرة، المسافة بين الأعمدة، والهامش.

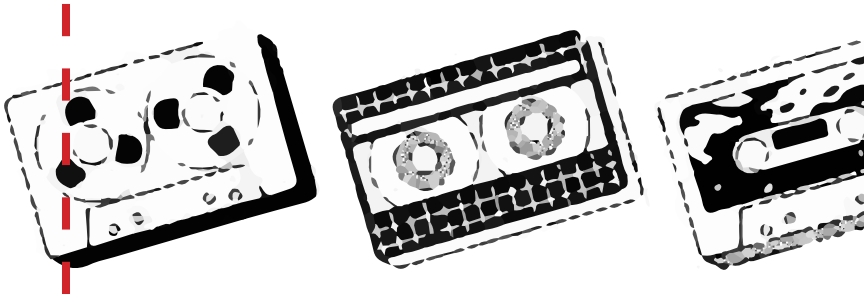
المغايرة (التضاد):

يعتبر التضاد من أسهل مبادىء التصميم وأسهل الطرق لمنح المتلقي متعة بصرية ولفت نظره للتصميم. ويستخدم هذا المبدأ التوكيد لتجنيب العناصر الظهور بمظهر المتشابهة، ولحمل الراية عن التوكيد عندما يتوقف عن القيام بمهمة التنظيم البصري للتصميم، ويعرف التضاد بأنه «الاختلاف في الخصائص البصرية التي تجعل الشيء مختلفاً عن أشياء أخرى عن خلفيته».

وباعتباره أحد مبادىء التصميم، يعرف التضاد، بأنه: «يعود إلى ترتيب العناصر المتضادة (كالضوء مقابل الظلام في مجال الألوان، والخشن مقابل الناعم في مجال الملمس، والكبير مقابل الصغر في مجال الأشكال) ضمن عمل فني لخلق اهتمام بصري وإثارة ودراما».



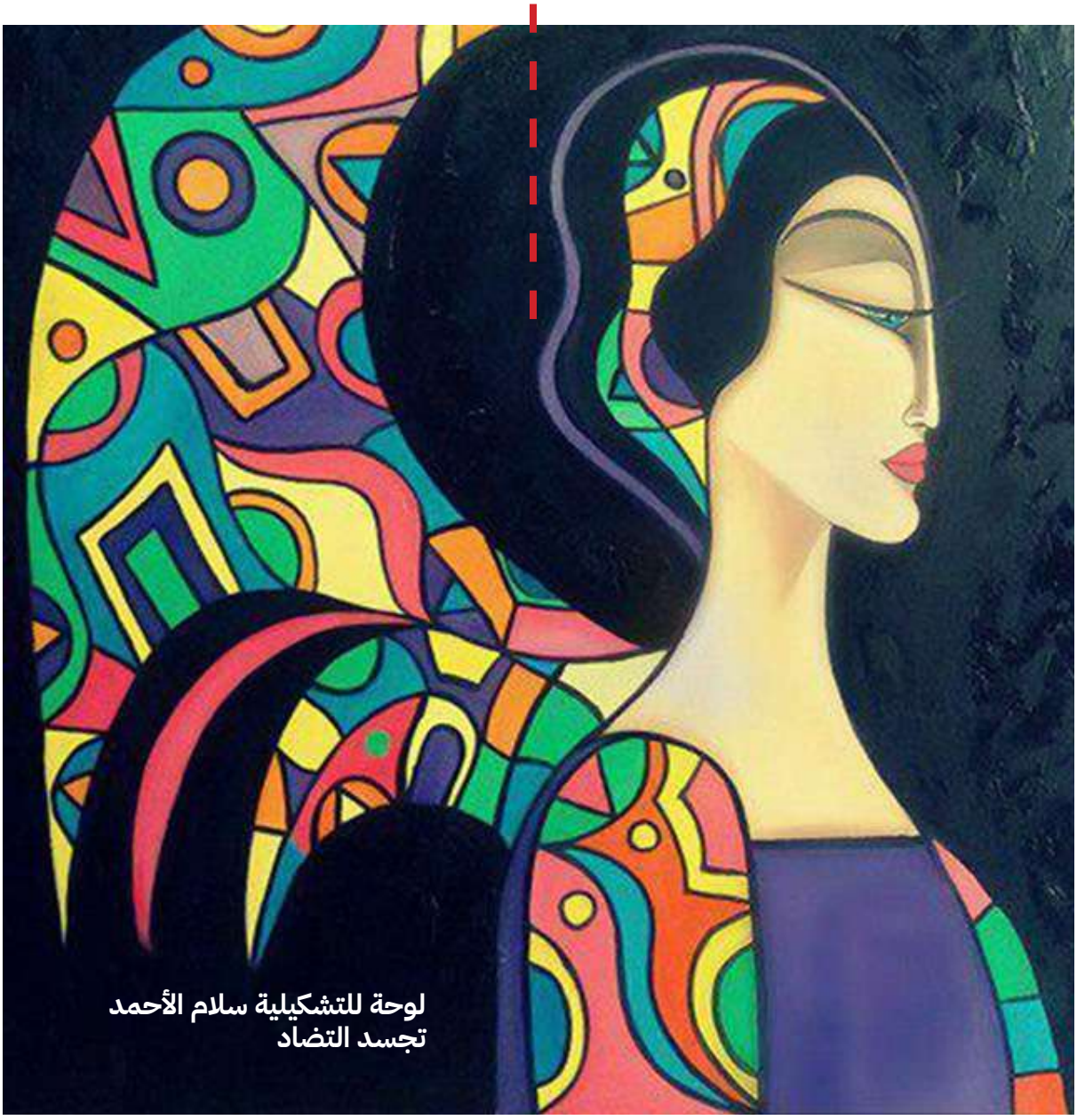




إن التضاد يقوم على الاختلاف وهكذا يمكننا تعريف باعتبارها أحد أهم مبادىء العمل الفني، كما يلي:

«وهو مجاورة عناصر التصميم التي تختلف اختلافاً واضحاً فيما بينها يضعها في طرفي نقيض، في الخصائص كالشكل والحجم واللون، بحيث يشكل هذا الاختلاف تكاملاً يبرز طرفي التضاد ويضفي وحدة على التصميم، ويجعله لافتاً لنظر المتلقي».

يؤدي التضاد الوظائف التالية: منح تصميم جاذبية بصرية، ولفت الانتباه إلى المعلومات المهمة وخلق تسلسل يساعد المتلقي على إدراك المعلومات التي يتضمنها التصميم، وتمكين عناصر التصميم من التعبير عن جماليتها وخصائصها المميزة وإعطاء المزيد من الأهمية للخلفية في التصميم والمساهمة في خلق وحدة التصميم.



لوحة للتشكيلية سلام الأحمد
تجسد التضاد

رائد الجندالي: المسرحيون في ظل الأنظمة الشمولية "حفاة في حقل ألغام"

«في مسرح الحياة، حيث تتلاقى الأفكار وتتصارع الشخصيات، يقف المسرحي على الخشبة كمن يرسم لوحة الواقع بكل تعقيداتها».

في هذا الحوار تستضيف مجلة أوراق المخرج والكاتب المسرحي رائد الجندالي، الذي أثرى المشهد المسرحي بجرأته في الطرح وعمق رؤيته.

نستكشف معه عوالم المسرح، ونتحدث عن أبرز القضايا التي تشغله، وعن أهم المحطات التي عاينها وعايشها بعد اندلاع الثورة السورية وانتصارها.

حاورهُ: أحمد خضر أبو إسماعيل

• بداية أستاذ رائد نريد أن نرتحل معك في الذاكرة البعيدة نسبياً، نعود إلى البدايات الأولى، متى اختار رائد الجندالي أن يرفع الستار ويعلن انتمائه إلى الخشبة؟

في البداية أنا ممتن لمجلة أوراق الثقافية وأتشرف بلقائكم وحواركم في هذه المساحة الراقية.

بالنسبة لبدايات المسرح والخشبة.. حقيقةً لستُ أجزم أيُّنا اختار الآخر، فأنتَ تستطيعُ أن تؤدي مشهداً مسرحياً أمامَ جمهورٍ ما في صغرك، وسيغفرُ لكَ الجمهور هنّاتكِ وأخطاءكَ الصغيرة والكبيرة لصغرِ سنِّك وتجربتك، وقد تخرجُ مزهواً بما اقترفت قريحتك وأداؤك، لكنَّكَ أمامَ طريقين.. فإما أن تهبكَ الخشبة بعضَ التَّسلية وكثيراً من الزهوّ أمامَ أقرانك، وسينقضي الأمر بوجودِ تسليةٍ أخرى، أو ستقودكَ من أنفك لتصبحَ عبداً ذليلاً لها ولن تشعرَ بحريَّتكَ «الحقيقية».. إلا باعتلائِها.

وهذا ما حدث معي منذُ أولِ تجربةٍ لي في الصف الرابع الابتدائي حيثُ كانت المناسبات القومية بالنسبةِ لي لا تعني إلا مشهداً مسرحياً «تهريجياً» أو مناجاة تراجيدية عبثية للقضية الفلسطينية، ومع ذلك كُنتُ أُحقنُ بلوثةِ المسرح بغيرِ إرادتي.

• لكل مُبدع تجربة قاسية، خيبة أمل أو رفض أو ربما فرصة ضائعة، ماهي التجربة التي تركت أثراً سلبياً في مسيرتك الإبداعية لكنها منحتك القوة لمتابعة الطريق؟

لأكونَ منصفاً.. لم يكن لي تجربة قاسية في مسيرتي المسرحية بالمعنى الحرفي، لكنَّ هزائمي كانت داخلية بحتة، فبعدَ كُلِّ عرضٍ مسرحي، حيثُ لن يشفعَ لي تصفيقُ الجمهور أو ثناءُ المسرحيين المخضرمين.. من جلد ذاتي لأنني لم أصل إلى حالة الرضى الداخلي التي ما زلت أحلم بها إلى هذهِ اللحظة. وهذهِ الحالة تفعلُ فعلها في التحريض التَّرق لاقترافِ العملِ القادم.

• في ظل عزوف الجمهور عن المسرح والتوجه إلى الدراما والسينما، كيف استطاع رائد الجندالي أن يُعيد جمهور الشباب إلى المسرح؟ وما أهم المواضيع التي تراها من وجهة نظرك قادرة فعلاً على إحياء شباك التذاكر؟

في الحقيقة المسرح هو فن تراكمي، لن تقطفَ ثمارهُ إلا بعدَ الخوض في تجارب كثيرة لتَسبرَ ذاتكَ ومن ثمَّ الذائقة العامة للجمهور والتي تتبدل كل يوم بفعل التسارع اليومي لتقنيات العرض المرئي في السينما والتلفزيون ووسائل التواصل الاجتماعي التي بدورها أثَّرت سلباً على جمهور المسرح من ناحية الكمّ ولم تؤثر من وجهة نظري «الشخصية» من ناحية الكيف لأنَّ المتعة الروحية المباشرة بينَ الجمهور والممثل لا يمكن لأي نوع من التسلية أن يعوِّضها أو يكونَ بديلاً عنها، بالنسبة لي لا أستطيعُ أن أدَّعي بأن لديَّ المقدرة على إعادة جمهور الشباب للمسرح، لكنني أستطيع أن أجزم بأنَّ التراكم الذي حققناه كانَ كفيلاً بلفتِ انتباه فئة واسعة من الشباب خصوصاً العدد الكبير ممن خاضوا التدريبات المسرحية مع فرقة أدونيا ومن لفَّ لفيفهم، وأيضاً روَّاد المسرح العنيدين.

• «فرقة أدونيا المسرحية» استطاعت أن تتصدر المشهد المسرحي في مدينة سلمية، حدثنا عن الشرارة الأولى ولحظة الانطلاق؟

الشرارة الأولى لفرقة أدونيا كانت مع مجموعة من الفنانين الموهوبين العاشقين للمسرح، اجتمعنا وقررنا أن نخوض التجربة بشكلٍ جماعي مهما بلغَ بذلُ الجهد لذلك، كنا نريدُ تقديمَ أقصى ما لدينا وكنَّا متفقين على أننا يجبُ أن نفعلَ شيئاً في خضمّ كل ذاكَ البؤس الذي كان، إذ كانت البداية في النصف الثاني من عام 2011 وأنت تعرف ما كانت الحال على جميع الأصعدة، ومع ذلك كانت التدريبات يومية كما التهديدات، كُنتُ مع مجموعة من الشغوفين الذينَ كان لهم الفضل الكبير في إنجاح الفكرة: أيهم عيشة، باسمة ناصر، علي اليازجي، رغد صافية، غيث ديبة، مي الخطيب، ياسين المسلخ، ديما الجندي، نابغ المير أحمد، فرح المير أحمد، هلا زينو، راتب جعفر.. وأول منجز للفرقة كان «نزهة في ميدان المعركة» بعدَ وقتٍ طويل من التدريب والمثابرة.

• «الآخر» من العروض المسرحية التي تركت أثراً عظيماً في داخلي كمتلقي، وأعادنا العرض إلى الزمن الكلاسيكي لكن من منظور معاصر، هل لا تزال الكوميديا السوداء هي الأداة الأكثر تأثيراً في صناعة النص المسرحي؟

الكوميديا السوداء هي أحد أنواع المشارب المسرحية وتتقاسم أهميتَها بالنسبة للمتلقي مع أنواع أخرى لا تقل منزلةً عنها، فكما تكون الكوميديا فناً جاذباً للجمهور، كذلك التراجيديا هي من أهم الأطر المسرحية التي تمسك بيدهِ وتقودهُ إلى الغاية العليا من الفن.. وهيَ «المتعة».

على المتاح، بالنسبةِ لي لم يكن لديَّ مشكلة مع رقيبِ السُّلطة، لأنَّ التحايلَ عليه والفرار من ألغامهِ كانَ عادة تمرَّن عليها الفنان السوري عبرَ عقود، مشكلتي الحقيقية كانت مع رقيب الرعب الذي سكنَ دماغي ولا يزال.

• اليوم أصبحت مجتمعاتنا تحت رحمة السوشال ميديا، كيف يتم توظيف وسائل التواصل الاجتماعي في خدمة الصناعة المسرحية...؟

من وجهة نظري تأثير السوشال ميديا على المجتمعات بشكل عام هو تأثير مرحلي ومؤقت، وأعتقد جازماً بأننا سنشهد ثورة مضادة عندما سيهجر الجمهور وسائل التواصل «اللا اجتماعي» وميديا الإسفاف والانحدار بالذوق العام، مقابل العودة لكل ما هو حقيقي وأصيل، والمسرح من أهمها.

• في العهد البائد كانت الخطوط الرقابية والقراءات القبلية للنصوص تعرقل صناعة أي مادة إبداعية، كيف استطاع رائد الجندالي أن يمرر أفكاره لتصل إلى الجمهور من خلال رموز دقيقة يستطيع المُتلقي أن يفهمها، وهل تعرضت بعض النصوص للحذف أو المنع...؟

خُلقَ المسرح ليكونَ مساحةً من الحرية، والمسرحيون في ظلّ الأنظمة الشمولية الديكتاتورية كانوا ولا يزالون «حفاةً في حقلِ ألغام» وهذهِ الأنظمة إن لم تلاحقهم بمخبريها وفروعها وأدواتِ تعذيبها، فإنها زرعت في دماغِ كلِّ مبدع.. مخبراً ورقيباً سرياً، يلجمُ إبداعهُ إن مسَّ بأحدِ الخطوط الحمراء، أو تجرَّأ

• عودة مهرجان محمد الماغوط، أعادت الروح إلى جمهور المسرح في سلمية، ما انطباعاتكم حول المهرجان؟

شهدَ مهرجان الماغوط المسرحي بدورته الخامسة عودة خجولة من جوانب عدَّة منها التنظيم ومستوى العروض المقدمة في المهرجان وتكرار أخطاء تعود بنا إلى زمن البعث ومفرزاته، ومن وجهة نظري كان اسم الماغوط فضفاضاً على المهرجان في هذهِ الدورة، لكنني لا أستطيع إلا أن أثمّن شجاعة القائمين على المهرجان وأيضاً الشغف الكبير لدى جمهور سلمية المتعطش دائماً وأبداً لكل ما هو حقيقي.

• دائماً هناك عمل مُحبب إلى قلب صُناعه، قصيدة مؤثرة للشاعر ورواية تُعبر عما يجول في خلد الروائي، ما النص المسرحي الأقرب إلى قلبك من أعمالك، وما الأسباب التي جعلته قريباً من رائد دون غيره؟

أقرب الأعمال التي قدمتها إلى قلبي هو عرض «اختلاج» لأنهُ بنيَ على اختلاجاتنا وهواجسنا كسوريين أولاً وكفرقة أدونيا ثانياً، كنا عائلة بكل ما تحمل الكلمة من معنى لم يكن دوري كمؤلف ومخرج للعرض أهم شأناً من أي فردٍ من أفراد «العائلة» الكل يبذل أقصى ما لديه، كانت مجموعة استثنائية قبل أن يفتت شملها الاغتراب وهجرة معظم أفرادها هرباً من بلدٍ لم تكن لهم.

• اليافعين مرحلة عمرية حساسة، حدثنا عن تجربة مسرحية «فكرة» مع اليافعين، وما الصعوبات التي تواجهها كمخرج مع الطاقات الشبابية اليافعة؟

تجربة العمل مع اليافعين كانت بمثابة رافعة جديدة في مسيرة الفرقة لأنها جعلت دماءً جديدة تتدفق لها ممن لديهم شغف المسرح وقد أصبحوا الآن زملاء لنا وفنانين مهمين، بعد سلسلة من الأعمال المسرحية التي شاركوا بها وأيضاً الورشات المسرحية المستمرة، أكبر المصاعب كانت هي دراسة النفسية لليافع وكيفية دعمه بكل الوسائل، خصوصاً أنَّ مرحلة بناء شخصيَّتهِ ترافقت مع مرحلة الحرب وما رافقها من ويلاتٍ ورعب.

• «فوتوشوب» نقلة نوعية من الخشبة إلى شاشة السينما، حدثنا عن أسباب هذه النقلة النوعية في مسيرتك الإبداعية، إضافةً إلى مشاركتكم في أفلام فنون اليوبيل 2025 الذي أُقيم في دبي مؤخراً، وهل هناك أي نية للتوجه نحو الكتابة أو الإخراج في الدراما التلفزيونية في مستقبل قريب؟

أنا أكتب للسينما والتلفزيون منذ زمن ليسَ بالقليل ولديّ العديد من المحاولات بهذا الإطار، لكنني لا أدعي شغفاً وتمسكاً وممارسةً لهذهِ الأنواع من الفنون بسبب الضغط الذي يمارسهُ عليَّ بشكل «نبضيّ» عشقي للمسرح. وبصراحة قد أمتلك موهبة الكتابة للدراما وقد لا أمتلك منها الشغف.

مشاركتي في فنون اليوبيل للأفلام القصيرة في دبي بفلم «فوتوشوب» كانت خطوة مهمة لي ولفريقي وقد تتكرر في أي وقت.

• رائد الجندالي مسيرة خاضت غمار صعوبات عديدة في ظل قبضة أمنية ورقابية، إضافةً إلى إهمال واضح من قبل نظام الأسد للعمل الإبداعي، لكن اليوم سوريا بعد انتصار الثورة، ما رسالتكم إلى الجهات المعنية بما فيها وزارة الثقافة، وما الأعمال التي تحضرون لها في المستقبل القريب؟

رسالتي إلى الجهات المعنية بالشأن الثقافي في بلدي الحبيب سوريا..

الفن هو مرآة لأي مجتمع على وجه البسيطة، وقد يكونُ أكثر من ذلك بكثير، فإن أنتَ أطلقتَ يدَ الفنّ «الحقيقي» ووسَّعتَ مساحةَ حرَّيتهِ، وبذلتَ لهُ بقدر بسيط مما قد تبذل لسلاحٍ أو غيرَ ذلك، فإنكَ ستجدُ دوراً رقابياً ونهضوياً وتعليمياً وأخلاقياً وبيئياً وترفيهياً واقتصادياً واجتماعياً وحتى دينياً.. منقطع النظير. فرسالتي واضحة للمعنيين بالشأن الثقافي.. لا تبدلوا أغلالنا بأخرى، وأنا هنا لا أنكر مخاوف الفنانين عموماً من هذهِ الفكرة، في هذهِ الفترة بالذات، لذلك أطلب من المعنيين أن يكونوا شركاءَ «حقيقيين» للفن وللفنانين في قادم الأيام.

بالنسبةِ لنا في /تجمع أدونيا الفني/ لدينا العديد من الأعمال على طاولة النقاش، بعضها بدأنا به بشكلٍ حثيث ومحموم وبعضها الآخر ينتظر فرصة أفضل من ناحية الدعم اللوجستي والمادي والمعنوي.

لكننا مستمرون.. أياً تكن الظروف.

في النهاية.. لا يسعني إلا أن أشكر مجلة «أوراق» على هذهِ المساحة الراقية من البوح.

في الختام نتمنى لكم أستاذ رائد مزيداً من التألق والنجاح، ونشكر سعة صدرك وصبرك وكلنا أمل بأن المسرح السوري سينفض رماد الحرب ويعود إلى الصدارة بهمة صُناع المسرح السوري الأحرار.

فدوى طوقان.. سؤال الهوية وجذور الوعي النسوي

السيرة الذاتية لفدوى طوقان: (رحلة جبلية) و(الرحلة الأصعب)

د.عباس عبد الحليم عباس

> تقول فرجينيا وولف: «الحرية الفكرية تتوقف على الأشياء المادية. لقد كانت النساء دائماً فقيرات، لا لمدة مئتي عام فقط، بل منذ بداية الخليقة، وكنّ أقل حرية فكرية من أبناء العبيد في أثينا. النساء إذن لم تكن لديهن أدنى فرصة لكتابة الشعر. وهذا هو السبب الذي جعلني أؤكد كل هذا التأكيد على ضرورة النقود والغرفة الخاصة».

وهذا بطبيعة الحال يشير إلى أن التنظيرات التي بين أيدينا حول وضع النساء تؤكد مدى السوء الذي تعرضن له عبر التاريخ، وحجم الحرمان الذي عانينه في كثير من المجتمعات، الأمر الذي صبغ هذه التنظيرات بصبغة واحدة. ولعل مراجعتنا للإطار النظري لمثل الدراسة الحالية تفصح عن هذا الوضع كما ورد في دراسات نسوية متعددة. فنسويات ما بعد الحداثة -على سبيل المثال- تتأسس على النظرة النقدية تجاه كل شي، بما في ذلك الأفكار المحددة والممارسات الاجتماعية غير العادلة، إضافةً إلى التشكيلة البنائية التي يوجدن بها، واللغة التي يفكرن بها، والنظام الذي يحتمين به.

وهو ما تتفق عليه كل الاتجاهات النسوية، وحتى اتجاهات ما بعد النسوية، وهي ظاهرة متطورة تمثل توجهاً بعيداً عن ثقافة الضحية التي نقتها الموجة السابقة من الحركة

النسوية، بحيث تصبح مقاومتها مقاومة غير معادية، وكل ما تطمح إليه هو الوصول إلى نمط من التوازن الاجتماعي بين الذكور والإناث، تنتزع فيه المرأة من الرجل اعترافاً بذاتها المستقلة وهويتها وكينونتها، وتدفع به نحو الاعتراف بالذنب جرّاء ممارسات ذكورية قاسية ألحقت الكثير من الضرر بجنس النساء – مادياً ونفسياً-عبر التاريخ.

لم يكن من السهل على فدوى طوقان أن تكتب سيرتها الذاتية بكثير من الانطلاق والجرأة والحرية، فمع أنه حق من حقوقها أن تكون ذاتاً/امرأة تعبّر عن مشاعرها ومواقفها، لكنها في الوقت نفسه ابنة وطن سليب شغلت قضيته فضاء العالم، لا أبناءه فحسب. كما أن اشتراطات الكتابة السير– ذاتية النظرية لا تترك لأي كاتب سيرة –رجلاً كان أم امرأة– أن يتخلص من إرث الميثاق الذي يفرض على الكاتب أو الكاتبة الالتزام بدلالة «سيرة ذاتية» التي يتم تثبيتها على غلاف الكتاب، مما يعطي انطباعاً بوجود اتفاق موقع عليه بين الطرفين على حد تعبير الفرنسي فيليب لوجون، أحد أبرز المنظّرين لأدب السيرة الذاتية.

وهذا بحدّ ذاته يمثل عقبة ليست بالسهلة أمام كاتبة السيرة الذاتية تحديداً، فالحلم لا تحده حدود، ولا يقف عند حواجز وأسوار، لكن الذات تصطدم بواقع الموضوع: المجتمع، الموروث، الممانعة، الأهل، خبرات الطفولة وجراحها، جراح الوطن... إلخ. أما القارئ فهو دائماً يمنح نفسه حق القراءة والتأويل، وقد أشار فيليب لوجون نفسه، وهو يتأمل إشكالية الميثاق في أدب السيرة الذاتية، إلى أن هذا الميثاق «لا يمنع القارئ الواقعي من اختيار صيغ قراءة مختلفة عن الصيغ المقترحة عليه.»

تمثل سيرة فدوى طوقان الذاتية سيرة الحزن بأبعاده الذاتية والموضوعية، الحزن المتراكم المتداخل نتيجة عدم رضا عمّا يحياه مجتمع الحريم في مدينة هي كالقرية لا أكثر ولا أقل، فضلاً عن كونه حزناً ناجماً عن إحساس إنساني بالنقص أو الحاجة إلى الآخر. لقد اعترفت فدوى طوقان بأنها عاشت لسنوات على حافة وعي الآخرين الطيبين، مثل شقيقها إبراهيم طوقان وصحبه، ولم تجد بأساً في الإفصاح عن نموذج تراثي تلبّسها أو تلبّسته، فمثّل في لا وعيها آنذاك صيغة ترضي الجانب الطيب في المجتمع الذكوري من جهة، ولا تهدد بخدش كبرياء الجانب الشرير في هذا المجتمع من جهة ثانية. إنه نموذج «دنانير» جارية يحيى البرمكي. تقول فدوى طوقان: كنت أوقّع قصائدي الغزلية باسم دنانير وأبعث بها إلى مجلة «الأمالي»

حيناً وإلى مجلة «الرسالة» القاهرية حيناً آخر. كانت كلمة الحب تقترن في ذهني بصورة الفضيحة والعار، فهذه هي الصورة التي طبعتها في نفسي البيئة المحيطة منذ الصغر.

ومن هذه الأرض، أرض الرفض والانتقاد، أرض المعركة، كما تسميها فدوى، تنطلق الإرادة وينطلق الحلم. الإرادة التي تدفع بالمرأة إلى أن تكون هي، والحلم الذي يقودها إلى آفق آخر، أفق مغاير في بيئة زمانية ومكانية تحجب كل أفق! الأفق الذي كانت تبحث عنه فدوى، وربما ملايين النساء العربيات.

وكما يحدث في نطاق المجتمع، حيث تكون الرقابة المستبدة والقمع والقهر سبباً في خلق بنية تتركب من ثنائية الخضوع والتمرد معاً. كذلك يحدث ضمن نطاق الأفراد، فالفرد الذي ينمو في مناخ الشرطة السرية والسلطة العائلية المستبدة ينشأ بتركيب نفسي.

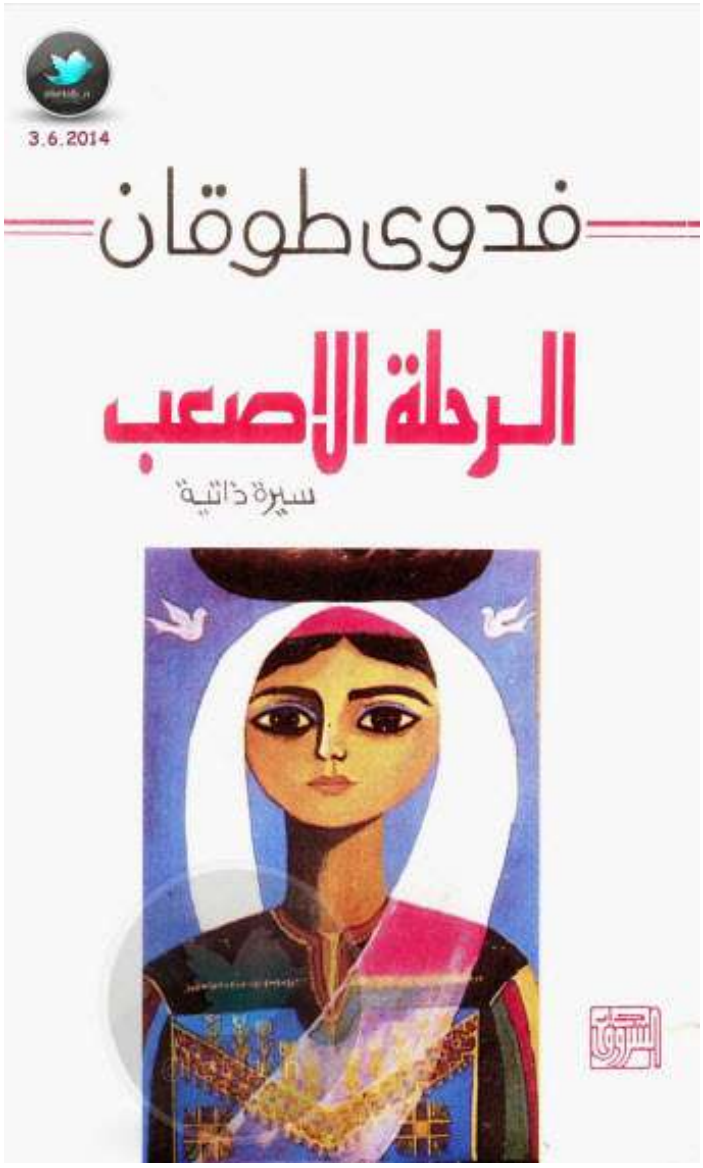
غير أنّ بوسع كاتب السيرة في حالات معينة يتفق فيها اختياره مع مزاجه، أن يعبّر عن بعض مشاعره دون تشويه مشاعر بطله. وفي مثل هذه الحالات يلجأ الكاتب إلى التلويح والتلميح، وإخفاء هوية أبطاله في أحايين كثيرة، والاكتفاء بالرمز لهم بحروف معينة، فعلى سبيل المثال نقرأ عند فدوى شيئاً من هذا الترميز: «وكان شقيق الروح AG جنة لقيت في ظلها الهدوء والسلام، والراحة والسكينة. إنسان مؤنس، وديع بجانبه كان يغيب شعوري الدائم بأني قد أُلقي بي في عالم أقوى مني».

ويمكن أن يكون هذا الحسّ الذي يُعلي من موقع الشعور، ويرق بالعاطفة وتجلياتها عند فدوى طوقان، انعكاساً واضحاً لطاقتها الشعرية، وما تتضمنه هذه الطاقة من إشراقات ذاتية، تستعين بها الشاعرة للتعبير

إرباكات القهر الاجتماعي والنفسي والأسري. حيث تلجأ المرأة إلى الطاقة الشعرية الكامنة فيها – في حال كونها شاعرة كفدوى– لتغرف منها في كتابتها السيرة الذاتية، وقد مرّت فدوى بالكثير من ظروف القهر النفسي والاجتماعي التي يمكن تلخيصها اعتماداً على ما كتبه صبحي حديدي في دراسته المعنونة بـ:

(الحداثة العاطفية: فدوى طوقان والريادة النسوية في الشعر العربي الحديث) وفيها يرصد جملة من الشروط التي خضعت لها طفولتها ويفاعتها، وكان لذلك أثرٌ عميق سوف يلازم معظم محطات حياتها اللاحقة، ويتكفّل بتكييف ميولها الحياتية إجمالاً، والإبداعية بصفة خاصة. فإلى جانب واقعة منعها من الذهاب إلى المدرسة بسبب استلامها رسالة غرامية من فتى مراهق، واصلت تعليمها –وخصوصاً في جانب التتلمذ الشعري– على يد شقيقها إبراهيم طوقان، داخل أسوار البيت العتيق المحافظ، الذي كانت ترى فيه «حظيرةً كبيرةً تملؤها الطيور الداجنة». وتقف هذه السيرة على سلسلة من السياقات الاجتماعية والعائلية والنفسية التي تشخّصها طوقان كما يلي:

- خرجتُ من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعدّ لتقبّلي. حاولت أمّي التخلّص مني في الشهور الأولى من حملها بي، كرّرت المحاولة، ولكنها فشلت.



- لم تكن الظروف الحياتية التي عاشتها طفولتي مع الأسرة لتلبّي حاجاتي النفسية، كما أنّ حاجاتي المادية لم تعرف في تلك المرحلة الرضا والارتياح.

- للتندّر والفكاهة وإطلاق النعوت الجارحة عليّ: «تعالي يا صفراء، روحي يا خضراء».

- تُرى، هل ربطت أمّي مقدمي إلى العائلة بالنحس الذي طرأ عليها، أعني إبعاد الإنكليز لأبي إلى مصر منفياً عن عائلته ووطنه؟

- كان التصاقي بخالتي أكبر وأعمق من التصاقي بأمّي؛ كنت أتمنى دائماً لو أنني ابنة لخالتي وزوجها، وظللت أكره انتمائي إلى العائلة التي جعلني سوء الحظ واحدةً من أفرادها. لقد كنت أفضّل دائماً الانتماء إلى عائلة أقلّ غنى وأكثر حرية.

- وإذا كنت قد التصقت بخالتي أكثر من التصاقي بأمّي، فقد كان التصاقي بعمّي الحاج حافظ أشدّ وأعمق من التصاقي

بأبي.

- البيت أثريّ كبير من بيوت نابلس القديمة، يذكّرك بقصور الحريم والحرمان، وقد هُندِس بحيث يتلاءم وضرورات النظام الإقطاعي. في هذا البيت، وبين جدرانه العالية التي تحجب العالم الخارجي عن جماعة «الحريم» الموءودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي.

- وبدأ يتكثّف لديّ الشعور الساحق بالظلم. كان الانتحار هو الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أمارس من خلاله حريتي. أمّا من الناحية الأخرى، فقد تعوّدت على الانكفاء على النفس والغياب داخل الذات. رحت أتحصن بالعزلة. كان لي عالمي الخاص الذي لا يمكنهم اقتحامه، ولقد ظلّ هذا العالم موصداً أمامهم ولم أسمح لأحد باكتشافه.

_ ثم أصبح أنا نفسي غريبة عن نفسي، وأغرق في حالة غريبة جداً من اللاحضور واللاشيئية»(24)

وأصبت بمرض بغض السياسة، إذ لم أكن متحررة اجتماعياً، فكيف أستطيع أن أكافح بقلمي من أجل التحرر السياسي أو العقائدي أو الوطني؟

إنّ الكتب وحدها لا تكفي كمصدر لمعرفة الحياة، وما في العلاقات البشرية من تعقيد وتصادم.. علينا أن نحيا في الحياة ذاتها، فتجاربنا الخاصة تظل هي الينبوع الأصلي لتلك المعرفة.

وحتى تكتمل الصورة، أعود إلى نص سابق في رحلة طوقان، يضعنا أمام أبشع صور القسوة والتعسف الأسري والاجتماعي الذي يمارسه المجتمع الذكوري على الفتاة/ المرأة. تقول فدوى:

«في عام 1939 حانت لي الفرصة لتعلم اللغة الإنجليزية وسمح أبي لي ولشقيقتي بأخذ دروس خصوصية

لدى فتاة مسيحية تخرجت حديثاً من مدرسة «الفرندز» في رام الله. أخذنا الدرس الأول، ثم صدر قرار بالتوقف، فقد اعترض بعض أرباب العائلة على هذا الأمر الناشر، وكان أبي حريصاً على إرضائهم.

لقد كانوا يرتدون الزي الأوروبي، ويتكلمون التركية والفرنسية والإنجليزية، ويأكلون بالشوكة والسكين، ويقعون في الحب، ثم يقفون بالمرصاد كلما حاولت إحدانا تحقيق إنسانيتها عن طريق التطور الطبيعي أو التطلع إلى الأفضل والأحسن، كانوا يمثلون –خير تمثيل– جمود الإنسان العربي وعجزه الكلي عن الاحتفاظ بشخصية واحدة غير مشطورة، كنت أقف دائماً موقفاً سلبياً مستسلماً، فما ملكت يوماً الصوت الجريء لأرفعه أمامهم بالاحتجاج. وهذا ما ينطبق على ملايين الفتيات والنساء الأخريات ممن قضين حياتهن بمثل هذا العجز والخوف واللا إرادة».

إنّ مثل هذه المشاهد واللقطات في السيرة الذاتية للمرأة العربية تدلل على وعي حضاري وثقافي بدأ يتأسس لدى المرأة، ويكوّن ثقافة مغايرة، بل يعيد صياغة «الخطاب» وشكله، حيث يوضح الناقد والمفكر الفرنسي ميشيل فوكو «أنه ليس لدينا الحق في أن

نقول كل شيء، وهذه المنظومة الراسخة المتجذرة لا يمكن تفكيكها إلا بدخول الهوامش بخطاب أصيل، يأخذ مواقعه إلى حيز المنظومة المركزية هذه»، حيث تعد الكتابة الإبداعية النسوية، شعراً، وسيرة ذاتية، ورواية، ومسرحاً، وغير ذلك، أبرز مكونات هذا الخطاب ومؤثثاته التي بدأت تأخذ مكانها، وشرعيتها، في جسد هذه المنظومة.

«لم يُسمح لنا بتغيير ملابسنا، خطفنا معاطفنا من الخزانة بسرعة، ووضعنا أغطية رؤوسنا كيفما اتفق، وخرجنا إلى السوق مع بقية الرجال والأطفال في حيّنا «حي الياسمينة» وبحسب أوامر الجيش سار الرجال في طريق، وسارت النساء في طريق آخر، كان بين النساء نفساء في يومها العاشر، تسكن بجوارنا، رأيتها وهي ترفع وجهها المحجب إلى أعلى فيبدو عنقها الأبيض، وبعض خصل سالفيها الحمراء، قالت وهم يتحسسون لفائف المولود الجديد: (ربي يكسر جاهكم ويرمل نسوانكم) قالتها بلهجة نابلسية أصلية، ناطقة الميم نوناً كما في اللهجة العامية، أما عمتي الشيخة فكانت تحت وطأة نزلة صدرية حادة، ولا تقدر على السير، فحملها جارنا الدحدوح؛ بائع الخضار على ظهره ومشى في موكب النسوة، إن منظر الشيوخ والطاعنين في السن في مثل هذه المواقف، يثير في النفس من المشاعر المرّة والحزينة ما لا يثيره الفتية والشبّان.. ورأيت في صف الرجال رجالاً عُرفوا بالشدة والنزق والعنجهية، فشعرت بتناقض وجودهم في المشهد الذليل».

يشير المشهد الذي تتذكره فدوى لسنوات عديدة، إلى عمق إحساسها، وحساسيتها الفائقة لما يحدث حولها، إذ لم يمر ذاك المشهد، وما تعلق به مروراً عابراً، بل حفر في أعماقها علامة قاتمة لا يمكن أن تنمحي على مر الأيام.

وكما مثّلت «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» سيرة الذات والروح، مثّلت أيضاً الحكايات البطولية، وأخبار العنف والموت والاعتقالات والنفي والخيانات والمظاهرات. وكانت تعلق مؤكدة أنّ بكاءها مردّه عجزها عن الاندماج في هذه المظاهرات، والمشاركة الفعلية في الالتحام بالجماهير الثائرة.

وربما كانت المسألة الإبداعية النضالية هي «غرفة فدوى طوقان» في هذه السيرة، على حدّ تعبير فرجينيا وولف: إذا أرادت امرأة الكتابة فعليها أن تمتلك غرفة تخصّها وحدها.

«كان وجه القاص توفيق فيّاض من أوائل الوجوه التي هلّت عليّ في ذلك الحين، وانعقدت بيني وبينه صلة مودة وصداقة. وكان حينئذ يقاسم محمود درويش وسميح القاسم السكنى في البيت نفسه، وكان ثلاثتهم يتقاسمون الجوع والحياة الصعبة. وكان توفيق يوافيني بجريدة الاتحاد، وبمجلتي الجديد والغد، وكانت هذه الصحف السياسية التقدمية محظوراً توزيعها في الضفة والقطاع. ومن خلال هذه الصحف تعرفت على إميل حبيبي، والدكتور إميل توما، والأستاذ صليبا خميس، وعلي عاشور، وسواهم من رسل القوة وأعداء الضعف والانهيار».

مثّلت «المعرفة» منقذاً يشدّها وينتشلها من مرارتين: مرارة قمع الاحتلال، ومرارة سلطة المجتمع الأبوي الذكوري التقليدي بأعرافه وأفكاره. زد على ذلك كله أنّ فدوى كانت تتلوى بمرارة أخرى إضافية، هي مرارة المسؤولية الأدبية تجاه وطنها وجمهورها الشعري. حتى الصهاينة واليهود أنفسهم كانوا يقرؤونها ويتابعون أشعارها؛ ففي خطابه في قصر الثقافة قرأ وزير الدفاع الإسرائيلي «دايان» بعض أشعارها، واقترح إقامة أمسية شعرية لها في المكان نفسه. وكتبت الصحافة الإسرائيلية عن كل حركات فدوى وسكناتها، وكانت وكالة «عتيم» تنشر في كل مرة خبر عبورها الجسر. نُشرت قصائدها في الصفحة الأدبية في جريدة هآرتس، ونُشر عن وساطتها لأجل السجناء، وضد نسف البيوت. أوقفوها عند الجسر، وأجروا تفتيشاً في دارها.

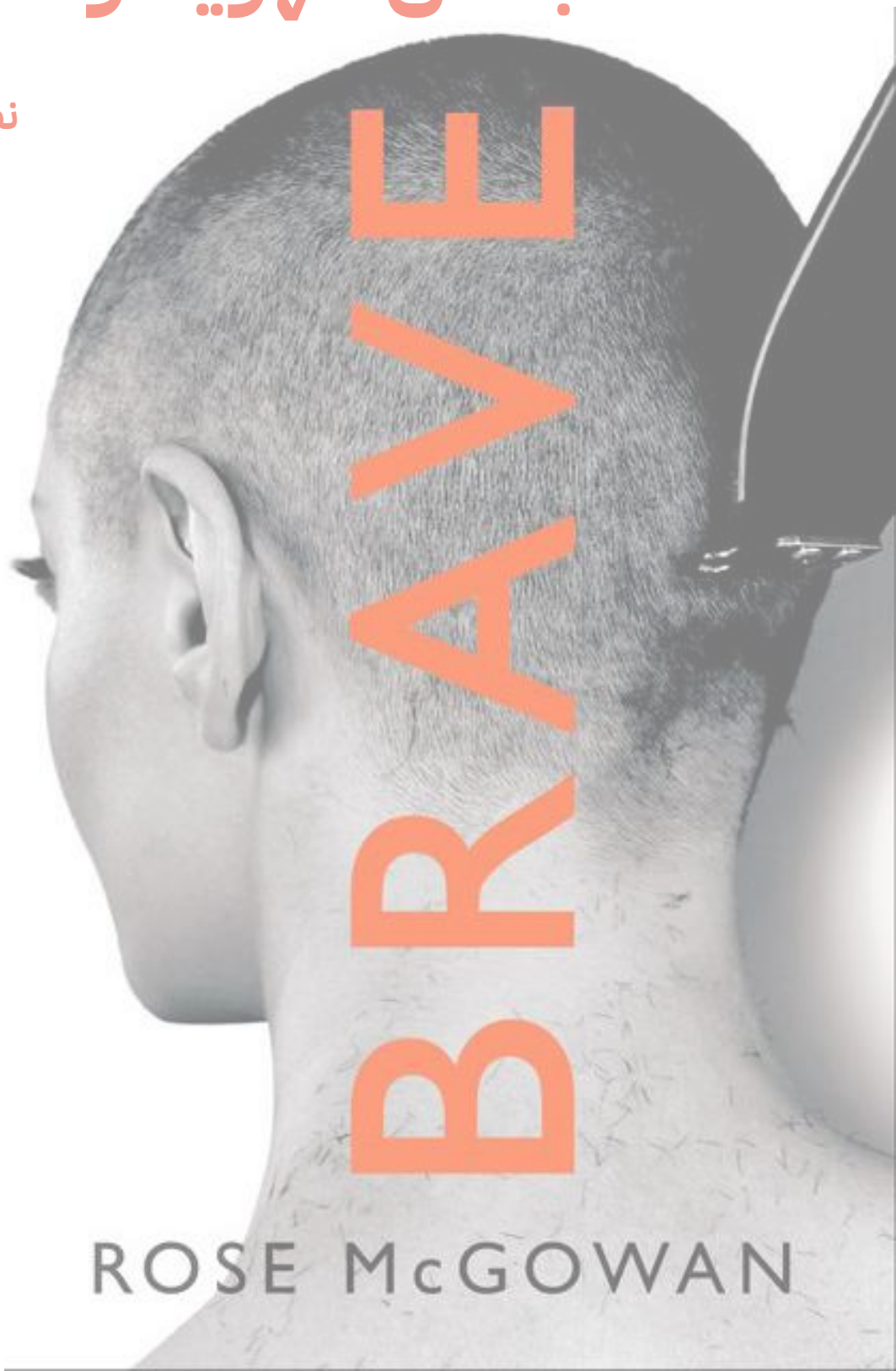
وهذا يؤكد ما ذهب إليه العرب والمستشرقون، من أنّ فدوى طوقان كانت مثالاً للمرأة المستقلة التي حققت خصوصيتها في الأدب العربي، وشكّلت نبراساً لنساء العرب اللاتي جئن بعدها أو عاصرنها في تجربتها النسوية التي مكنتها جاهدة أن تحقق وجودها، وكينونتها شعراً وسرداً.

فمثلما حققت فدوى طوقان حضوراً فكريّاً وأدبيّاً محلّيّاً وعربيّاً، حققت أيضاً حضوراً عالميّاً، جلب لها جماهير وصداقات من أرجاء العالم، اعترافاً بحسّها الوطنيّ والإنسانيّ الكامن في أدبها، أو بالأحرى في شعرها الذي انسجم مع ما أسماه صلاح فضل في كلامه عنها، بأنّها حققت «مفهوم الشعر الحديث الذي يتأسّس على قطبي التعبير والتوصيل، وهما جانبا الفن والفكر باتساقهما وتلازمهما بما يشبه تلازم وجهي العملة الواحدة، بل شكلت أحياناً معادلاً فنياً لما يضطرب في داخلها من مشاعر لا تستطيع التصريح بها بسبب الحياء الذي تربت عليه الفتاة الشرقية، لهذا بدت لغة الحب لديها لغة علوية مسّيجة بالحياء الشرقي.

فبالرغم من أنّها في «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» سجّلت الكثير من المؤاخذات والإدانات والاعتراضات على واقع المرأة العربية الشرقية، ابنة المجتمع الفلسطيني أو المجتمع العربي على وجه العموم، فإنّها، برغم هذا كله، لم تتمكّن من تسجيل درجة عالية من البوح عن حياتها العاطفية والشخصية بسبب قيود كثيرة. وآثرت في الرحلة الأصعب أن تتحدّث عن إبداعها وتجربتها الأدبية وما أحاط بها، حتى ذهب بعض الباحثين إلى تسميتها «سيرة الأدب والمقاومة والصمود».

من الطائفة إلى النجومية: رحلة مقاومة نسوية كتاب عن الهوية والحرية

نضال جوجك



> نحن الحصان الأبيض، ولا يجب أن ننتظر أحداً سوى أنفسنا.»

تُقدَّم مذكرات روز ماكجوان «شجاعة» بوصفها شهادة شخصية وبياناً نسوياً في آن واحد، فهي تكشف عن الكراهية المتجذرة تجاه النساء في هوليوود وتروي قصة نجاتها من الاعتداء الجنسي، كما تدعو إلى مقاومة جماعية ضد البنى الأبوية التي تحكم صناعة السينما العالمية. تكمن أهمية المذكرات في الفكر النسوي في قدرتها على الربط بين الصدمات الفردية وأنماط أوسع من القمع الجندري مع إصرارها على المساءلة والتضامن، وقد صدر الكتاب عام 2018 ليشكل رواية صريحة عن تجربتها مع كبرى شركات الإنتاج السينمائي في العالم، وفي أهم فضاءات الفعاليات الفنية المرتبطة بأسلوب الحياة البراقة والنجوم والشهرة!

وُلدت ماكجوان وقضت طفولتها المبكرة في فلورنسا بإيطاليا حيث كان والداها عضوين في طائفة «أبناء الله»، وهي طائفة دينية مثيرة للجدل اشتهرت بقواعدها الصارمة وتلاعبها واستغلالها للأفراد، وقد تميزت طفولتها هناك بتشكّل الهوية والميول الجنسية والحرية، وهي مواضيع ربطتها لاحقاً بنقدها النسوي، وفي نهاية المطاف تمكنت من الفرار مع عائلتها لتستقر في مدينة صاخبة مثل لوس أنجلوس، حيث تركت تلك التجربة لديها وعياً عميقاً بكيفية تجريد الأنظمة للأفراد من حريتهم، وهو الوعي الذي شكّل لاحقاً أساس خطابها النسوي في مذكراتها، إذ يتحول السرد إلى أداة مقاومة تربط بين التجربة الفردية والبعد البنيوي للقمع، وتُظهر كيف يمكن للذاكرة الشخصية أن تتحول إلى فعل سياسي يطالب بالتحرر وإعادة تشكيل العلاقات الاجتماعية.

«قد تظنون أن ما يحدث في هوليوود لا يؤثر عليكم. أنتن مخطئات. يا عزيزاتي، من برأيكن يُشكّل واقعكن؟»

أثناء مسيرتها المهنية في هوليوود وصفت ماكجوان الاعتداء الجنسي الذي تعرضت له من هارفي واينستين*، كاسرةً بذلك عقوداً من الصمت! والذي يمثل رمزية للانتهاكات الممنهجة في شخصية هارفي واينستين أحد رجالات هياكل السلطة الأبوية التي تنتقدها ماكجوان، حيث يستغل الرجال ذوو السلطة المطلقة النساء، ويُسكتون أصواتهن.

رغم ما عانته ماكجوان من صعوبات وتحديات أثناء رحلتها تلك، لكنها تُصوّرها على أنها هروب من طائفة (دينية) إلى أخرى (هوليوود)، قبل ان تتعرض للاستغلال، كانت تلك النقلة النوعية من فلورنسا إلى لوس أنجلس بمثابة الاصرار على البقاء والمقاومة وإثبات الذات رغم أن كلا السياقين يعملان وفق منطق الطائفة، حيث تُفرض الطاعة وتُقمع الذات الفردية، سواء عبر الدين أو عبر صناعة الترفيه.

هذا الربط يُظهر أن البنية الأبوية ليست حكراً على مجال بعينه، بل هي منظومة شاملة تتكرر عبر مؤسسات مختلفة، من الطائفة الدينية إلى الاستوديو السينمائي، وإذ تُسلّط الضوء على كيفية اختزال هوليوود للمرأة إلى

سلعة جنسية، وتجريدها من حريتها وقدرتها على التعبير عن رأيها، وبذلك تُصبح المذكرات Brave نصاً مزدوجاً، وتتحول الكتابة من صمت إلى كلام، ونموذج الضحية إلى النضال مؤكدةً أن صدمتها ليست حالة معزولة، بل جزءاً من نضال جماعي.

«كل ما يُميّزكن هو ما يجعلكن رائعات. سيحاول الآخرون تنميطكن لراحتهم... لا تُغيّرن من أنفسكن لتجعلوا الآخرين يشعرون بأنهم أفضل»

من خلال سرديتها تكشف ماكجوان كيف تُزعزع السلطة الأبوية استقرار المرأة، ثم تُشوّه سمعتها بسبب عدم استقرارها، وهي حلقة مفرغة لطالما حلّلتها النسويات ما يعني أن مذكراتها ليست نظرية مجردة، بل تجربة معيشية، تُظهر كيف تنبثق النسوية من الألم الشخصي والمقاومة، والتي هي بمثابة دعوة للعمل ضد الإساءة الممنهجة، وحث القراء على مواجهة التواطؤ والمطالبة بالمساءلة.

هنا تكمن أهمية كتاب «شجاعة» في ربطه بين الشخصي والسياسي، وهي سمة مميزة للفكر النسوي منذ سبعينيات القرن الماضي.

إنّ نبرة الكتاب الصريحة، التي تُوصف أحياناً بأنها «غاضبة» أو «غير اعتذارية»، تُعدّ بحدّ ذاتها موقفاً نسوياً، رافضةً فكرة أن تروي النساء تجاربهنّ المؤلمة بأسلوبٍ مهذّب ما يميز كتاب «شجاعة» كونه سيرةً ذاتيةً وبياناً في آنٍ واحد من جهة هو نصٌّ نسويٌّ يُصرّ على قول الحقيقة والمساءلة، ومن جهة أخرى يدعو للمقاومة الجماعية ضدّ الأنظمة الأبوية.

«منذ أن كشفتُ أنا والعديد من الناجيات الشجاعات عن تجاربنا، سقطت عمالقة كل الصناعات. لقد استعدنا نحن الناجيات قوتنا.. كلنا مهمات. كلنا ذوات قيمة. فلنحتفل بالحرية، حريتنا وحريتك. انطلقن الآن.»

تؤكد ماكجوان على ضرورة استعادة النساء لحريتهن، رافضةً انتظار «منقذين» كما تنتقد ماكجوان الإعلام والتأثير الثقافي، موضحةً كيف يتم تعزيز النظام الأبوي من خلال الاستهلاك اليومي. كما أن دعوتها للناجيات «لإطلاق العنان لقوتهن» هي بمثابة بيان تمكين شخصي وصرخة حشد نسوية جماعية كانت حافزاً لحركة #MeToo التي أطلقتها تارانا بيرك** في 2017 كوسيلة لدعم النساء الناجيات من الاعتداء الجنسي، لتقول لهن إنهن لسن وحدهن.

بعد نشر تحقيقات صحفية عن هارفي وينستين، كتبت الممثلة أليسا ميلانو تغريدة دعت فيها النساء إلى استخدام الوسم#MeToo ومشاركة تجاربهن. خلال أسابيع، استُخدم الوسم أكثر من 12 مليون مرة على منصات التواصل الاجتماعي، مما جعله حركة عالمية.

كان الهدف من حركة#MeToo كسر الصمت حول الاعتداءات والتحرش الجنسي وتمكين الناجيات من التعبير عن تجاربهن دون خوف مع المطالبة بالمحاسبة والمساءلة للمتهمين حتى لو كانوا شخصيات نافذة، ونتج عنها سقوط العديد من الشخصيات البارزة في مجالات الفن والسياسة والإعلام بعد كشف تورطهم في قضايا الاعتداءات. كما تم فتح نقاش عالمي حول ثقافة الصمت و«ثقافة الاغتصاب» في أماكن العمل بالإضافة إلى تعزيز التشريعات والسياسات في بعض الدول لحماية النساء من التحرش.

رغم ظهور بعض الأصوات التي رأت أن الحركة مرتبطة بـ «ثقافة الإلغاء» أو أنها قد تؤدي إلى أحكام متسرعة، لكن الدراسات أظهرت فيما بعد أن نسبة البلاغات الكاذبة عن الاعتداء الجنسي لا تتجاوز 2–10%، ما يعزز أهمية الإصغاء للناجيات.

ساهمت اتهامات ماكجوان ضد واينستين جاعلةً من مذكراتها عملاً سياسياً لا شخصياً فحسب إذ لولا مواجهة انتهاكات واينستين، لكانت مذكرات ماكجوان تفتقر إلى جوهرها النسوي حيث تتميز المذكرات بأنها مكتوبة بأسلوب غير منقح، وبإلحاح وغضب، لتعكس أصالة معاناة الكاتبة وبنفس الوقت هي مساحة النضال.

***هارفي واينستين هو منتج أفلام أمريكي سابق أصبح رمزاً للفضائح الجنسية في هوليوود بعد إدانته بجرائم اغتصاب واعتداء جنسي.**

****تارنا بيرك ناشطة أمريكية وقائدة رأي ساهمت في إعادة تشكيل النقاش العالمي حول العدالة والمساواة.**

أرشيف الوجع الأخضر

أحمد خميس

أنهى (ديميتري) نجار الموبيليا الجورجي تصميمه الثالث لمخطط المكتبة التي قررتْ زوجتي إهداءها لي بمناسبة عيد ميلادي التاسع والثلاثين.

الطريف في هذه الهدية هو أنني من دفع لديميتري مبلغ ١٥٠٠ يورو لقاء أتعابه رغم إصراري على (لبنى) بأنني راضٍ بمكتبتي؛ وسعيدٌ بها لاسيما بعد أن عثرتُ على صورةٍ قديمةٍ لأبي أرسلتها إلى (ياسر) صديقي الذي

كان يعملُ في إحدى الصحف السويديّة، بحيث تمكّنَ من رفعِ جودتها، وتكبيرها ووضعها في إطارٍ نحاسيّ راقٍ جداً زيّنتُ بها المكتبة، وأفردتُ لها الطرف المقابل مباشرةً لروايتَيَّ الاثنتين.

كل ما فعلتْه السّيدة لبنى أنّها رفضتِ التّصميمين الأول والثاني، ووافقتْ على الثالث وبذلك أصبحتِ الهدية سارية المفعول، وسأظَلُّ ملزماً بدفعِ ضرائب امتناني وعرفاني لها إلى السنة القادمة.

في الواقع لا أعلم السبب الذي دفعني لوضع صورة والدي قبالة روايتَيّ ربما لأني اشتقتُ إليه وأنا الذي بالكاد أذكرُ ملامحه الخشنة، وسحنته السمراء المهيبة، أو لأنني كنتُ واثقاً من أنه يراني حينما أكتب، ويقرأ اسمَينا على كتبي ومقالاتي.

إحساسي تجاه ذاك الرجل الذي رحلَ باكراً غريبٌ حقاً، غريبٌ لدرجةِ أنّي لطالما اختلقتُ ذكريات غير حقيقية معه، ابتكرتُ ماضياً وتاريخاً لم يكن.

الآباء مجاديفُ حياتنا وقواربنا دونهم تائهة...

في الثالثة بعد ظهر الأول من «حزيران» اليوم السابق ليومِ مولدي؛ أجبرتني لبنى على اصطحابها، وولدينا إلى مطعم «تابولي» القريب من بيتنا في «إستكهولم»

كانتْ على غير عادتها، مضطربة، قلقة، تشي تقاطيع وجهها، وردود أفعالها بشيء لم أتمكّن من تخمينه البتة.

- لمَ نحنُ هنا يا لبنى؟

- ولماذا يقصد الناسُ المطاعمَ يا رجل!

- لكي يأكلوا..

أجبتُها وأردفتُ:

- لكننا لم نعتد الأكل في أوقات كهذه.

- استمتِع يا حسام؛ استمتع؛ ألم تشتق روحك إلى أجواء عربية كهذه.

وراحتْ تتحدث عن التّبولة، والمحاشي، والكبب التي يقدمها هذا المطعم اللبناني بلا مبالاة زائفة ومصطنعة.

- لبنى أنت لستِ على ما يرام.. أكاد أجزم.

صمتتْ قليلاً –لبنى لا تجيد الكذب إنها ماهرة بصنع السعادة وإعداد الأمل– ترددتْ، شربتْ كأس ماءٍ على عجل، وأشارتْ إلى هارون ابننا الأكبر أن يذهب، وأخاه إلى صالة الألعاب التابعة للمطعم.

- حسام.. قالتْ وقد أخذتْ نفساً عميقاً:

في الحقيقة لقد دخلتْ (عمتي) والدتك المستشفى صباح اليوم وهي في حالة غير مستقرة.

متى ماتت! وكيف! أجبتها بعزيمة مصارع في جولته الأخيرة.

إنها في المستشـ...

متى ماتتْ أمّي يا لبنى! كانت المرّة الأولى التي أرفع صوتي في وجهها. وكأنني أقي نفسي الطعنة العظمى، والمصيبة التي لن تضاهيها مصيبة أخرى.

ظهر اليوم، ظهر اليوم حسام. قالتْ وغطّتْ وجهها بكلتا يديها..

لا أعرفُ في الحقيقة كيف يستطيعُ الناس التعامل مع فجائعَ كهذه!

هل الدمعُ وحده من يتكفّل بحلّ مسائل معقدة إلى هذا الحد!

الصراخ!

الركض في الشوارع كالمجانين!

كنتُ واثقاً من أنّ أمّي لن تموت! كلُّ الخلائقِ تموت إلا أمّي، لكنها ماتتْ ببساطة، غادرتْ كلها دفعة واحدة.

الروح التي كانت حياتي تتمحورُ حولها فقط، كنتُ أركض في الحياة ركضاً، أصارعُ الوقت لكي ترى نجاحاتي بأمّ عينها.

دعينا نعودُ إلى البيت، قلتُ بيأسِ محاربٍ خسر كلّ شيء.

عدنا... مشياً أو بالسيارة، لستُ أعي.

فتحتُ هاتفي الذي اعتدتُ إغلاقه فور دخولي إلى مكتبي ومباشرتي الكتابة، ثمّة رسائل صوتية وردتْ من إخوتي وأخواتي.

كانوا يبكون... إلا أنا، وقفتُ على شفيرِ صدمتي وذهولي، تحجّرتْ دموعي، وتجمّدت عواطفي فشعرتُ بالبرد.

للمرّةِ الأولى مُذ وطئتْ أقدامي ثلوجَ هذه البلاد أشعرُ ببردٍ مختلفٍ عما ألِفته قبلُ، أحشائي ترتجف وقلبي، ظلمة دهماء تلفّ عالمي.

كانت لبنى بالقرب منّي قابضةً برفق على يدي، محاولةً الصمود قدر استطاعتها كونها تدرك أنها جسرَيَ الوحيد، وأول خطوط دفاعاتي في هذه البلاد الشاحبة الكئيبة.

لا بد وأن نبكي يا حسام، الدمع يبللُ صحارى الروح فيمنح رمالها ندى يعيد إلينا حياتنا مرة أخرى.

هززتُ رأسي ببلاهةٍ.. ونظرتُ إلى مكتبتي الجديدة، يبدو أن (ديمتري) انتهى منها في الوقت الذي كنّا فيه بالمطعم، لم يكنْ تصميمها غريباً عليَّ، مألوفاً أكثر من أيّ شيءٍ آخر، جميلاً أعادني من حيث جئت.

كان أبي ورغم التحديث الذي طرأ على المكتبة، في مكانه الذي وضعتُه فيه.. اقتربتُ منه، تمنيتُ لو أنه يمتلك القدرة على احتضاني، لو أنه يفعل ذلك الآن، الآن فقط.

أطفأتْ لبنى أضواء البيت كلّها باستثناء ضوء أزرق خفيف قبالة أبي، صوتٌ مرتعش رحتُ أسمعه من مكبر الصوت المدفون في الجدار المقابل للمكتبة.

رسالة أمي الأخيرة... كان صوتها دافئاً رقيقاً رغم السنين، شجياً كبوح العاشقات:

«كلُّ الأشجارِ قد كبُرت في غيابكم عدا شجرةِ الزيزفون التي اقتلعوها من جذورها بالأمس في غارةٍ أخطأتني وأصابتْ «أم جمال» تلك المسكينة التي لطالما أسقتكم من حليب بقرتها يوم كنتُم خرانقاً غِضاضاً، والنهرُ لا زال يجري يا حبيبي، وكعادته في الربيع يغزو كتفيه، فيُغرِقُ السنابلَ التي كانتْ تعتقد أنَّ الماءَ منقذُها.

هكذا نحنُ الأمهات يا حسام كالسنابلِ... نغرقُ دائماً.

والطريق، آهٍ منها تلك الطريق أتَذْكُرُها!

كم قبّلت خُمصَ أقدامكم!

كم حرثتم حافتَيها!

وركضتم عليها والمطر يغسلكم وأنتم تلعبون وتغنون..

«مطر مطر عاصي

الله يطول راسي

راسي بالمدينة

ياكل حبّة تينة»

مشتاقةٌ مثلي هاتيك الدروب، مشتاقة والشوق يثقبها فتنزف، تنزف كديسم جريح تحاصره الثلوج.

أوه يا حسام، يا يمة..

كم طويلة تلك الدروب!

طويلة تصل شرق الأرض بغربها، هكذا هي الطرقات لا تملّ ولا تكل، لكنها بالنسبة لي أقصر من تلك الشريطة الخضراء التي أحضرتها من مقام الشيخ «عيسى» وعقدتها على عنقك؛ خشية عليك من الحسد.

بالمناسبة لم أعد أخاف عليكم عيون النسوة أبداً، لأن الحرب تلاعبت جداً بنا وبمعايير خوفنا.

قد تظنون يا ولدي أنّ كثيراً من الأشياء قد تغيّرتْ.

نعم! صحيح، لقد تغيّر الكثير والكثير.

«مقبرة التلّ» ضاقت بموتاها، ولم تعد تحتمل زواراً جُدُداً.

كذلك مقبرة «الضيعة». لكن خالك أبو أحمد قد تبرّع بجزء من أرضه المحاذية لها قبيل وفاته، مفسحاً المجال لمزيد من الأموات الذين راحت تتقيؤهم أرضهم.

بلادٌ تنتهك عذرية شبابها وترسلهم إلى الجحيم بقوارب مطاطية لن تتوانى في رجم شيوخها وصفع وجوههم العتيقة المتعبة.

ربما تنبّأ خالك أنه لن يجد مترين يحتويانه، فأقدم على ذلك رحمه الله.

بني...

لا أريد لكم أن تجزعوا في الغياب، ولا أن تندموا على رحيلكم؛ فالأرض حتى الأرض ضاقت بموتاها هنا، غيومنا مثلنا بائسة، وشقائق النعمان في التّلة التي لطالما كنتم تلوذون بها مني إذا ما أغضبتموني لم تعد تنمو مذ وطئت سلاسل الدبابات تربتها.

ودُورُكم آه من دوركم يا صغيري مهجورة، مهجورة حقاً. لكنني لم أكن أراها مهجورة يوماً.

أراكم وأولادكم، وزوجاتكم كلّ يوم، كنتُ أصنع من

كم طويلة تلك الدروب!

طويلة تصل شرق الأرض بغربها، هكذا هي الطرقات لا تملّ ولا تكل، لكنها بالنسبة لي أقصر من تلك الشريطة الخضراء التي أحضرتها من مقام الشيخ «عيسى» وعقدتها على عنقك؛ خشية عليك من الحسد.

بالمناسبة لم أعد أخاف عليكم عيون النسوة أبداً، لأن الحرب تلاعبت جداً بنا وبمعايير خوفنا.

غيابكم أملاً وأراهن نفسي وأكسب الرهان.

هناك أنت على السطح كعادتك برفقة صَحْبك تلعبون النرد وتدخنون الشيشة، يعلو صوتك الجميل على أصواتهم، تغضب، فتطردهم وتأتي إلي، تقبلني وتشتمهم ثم لا تلبث أن تناديهم مرة أخرى، وغير بعيد عنك... هناك أخوك وأطفاله يزرعون الفجل والحشائش.

ترى أما زال يحبها؟!

أظن أن «الأجانب أولئك الشقر الباهتين» لا يحبون الفجل، أليس كذلك يا حسام؟!

أتدري؟!

ما ذخّرتُ روحي بعيونكم كما ينبغي، ولم أُكحل جفوني برؤية شيب الشباب في نواصيكم، كنتُ واثقة بأني في الصباح سألتقيكم، ستعودون لاعنينَ تلك الغربةَ المُرّةَ، ستعودون وقد شحبتْ وجوهكم من الثلج والبرد، وفي كلّ مَرّة يخيّب ظنّي، فأنتظر الصباح التالي ليخيّب ظنّي مرّة أخرى.

ربّيتكم شبراً بنذرٍ وحينما اشتددتم رحلتم.

أوه يا كبدي..

أعرف أنك لا تحبّ حديث العجائز، لكنني سأخبرك على عجل بأن من بقيت من حبيباتك هنا يسألنَني عنك بين الحين والآخر، وفي عيونهن دمع يحرق كماء النار عظامي، فأسارع إلى الهاتف الذي أرسلتَ لي ثمنه السنة الماضية، أريهُنّ صوراً لك وخلفك مبانٍ شاهقة تناطح السحاب لكنني أقسمُ لهن في كلّ مرة بأنك تضاهي تلكم الناطحات طولاً، يضحكن في البداية وسرعان ما يبكين بعدها.

على فكرة سأخبرك سراً يا يما، سراً يعلمه الجميع هنا حولي.

لقد كنتَ تزورني كلما أطبقتُ أجفاني أنت وكلّ أخوتك، ليلي مزدحم بكم مذ تجاوزتموها تلك الحدود.

لا أعرف لماذا كنتُ أشعر بالسعادة إذ أراهُنّ؛ ربما لأنني أعرف أنهُنّ يحببنَك أيضاً لكنّهن لن يحببنك مثلي على الإطلاق.

آهٍ صحيح! ولكي لا أنسى، لقد اشتريت بالمال الذي أرسلته لي هاتفاً مستعملاً رغم إصرارك على أن أبتاع جديداً لكنني ادخرت بعضه واشتريتُ تلفازاً صغيراً لبنات أختك، لو تعلم كم دعت لك أختك!

حسام... يا عيون أمك.

لطالما قلتُ في نفسي ترى لأيّ سببٍ أنجبتكم؟

أظلَمتُكم إذ فعلت هذا، أم جنيتُ بنفسي على نفسي؟

ولماذا سمحتُ للحرب أن تبعثركم كسبحة صوفيّ أعلن ردّته؟

أتصدّق؟

ربما لن تصدّقني إن قلت لك أنني جمعتُ حريم القرية مرّةً وكنتُ على وشك تشكيل كتيبة للأمّهات اللواتي هاجر أبناؤهُنّ؛ لأنهنّ لا يمتلكْنَ القدرة على قتل أحد.

الأمّهات يُقتَلْنَ لأجل صغارهِنَّ، يتحوّلنَ إلى سنداوات يعوين في المدى، باحثات عن أطياف جرائهن.

وقد يَمُتن شوقاً حينما يفقدن الأمل بعودتهم.

يوم كفنتني عمتك ووضعتني رفقة نسوة حارتنا في تابوت الجامع الكبير هربتُ منه دون أن يراني أحد من المشيعين وجئتكم أطوف عليكم واحداً واحداً.

أعلم أنكم تكرهون الأغطية مذ كنتم صغاراً، دثرتكم، وقبّلتُ راحات أيديكم ومضيتُ خلسةً خشية إيقاظكم»

قصدتُ مكتبتي الجديدة بعد أن استمعتُ لرسالة أمي الأخيرة، بكيتُها وسرّني رغم ذلك احتفاظ لبنى بحديثها هذا.

اقترب مني هارون ابني البكر كان مليحاً حسن الوجه كجدته حاملاً بيده صندوقاً صغيراً، تعلّقت روحي به قبيل أن أرى ما بداخله.

بابا لسوء حظنا أنْ توفيت جدتي قبيل عيد ميلادك بيوم واحد.

قال هارون وهو ينظر في عيوني.

لقد تحدثنا إليها منذ شهر تقريباً، كانت تنتظر هذا اليوم أكثر منا يا أبي، بعد أسبوع من مكالمتنا لها وردنا بريدٌ من «بيروت» يحمل اسم جدتي مكتوب على ظهره هذا التحذير.

تناولتُ العلبة من هارون..

«لا تفتح الصندوق إلا بعد أن تدخل عامك التاسع والثلاثين..

سأظل بجانبك سواء أكنتُ على قيد الحياة أو بانتظار حياتي الأخرى.

أمك»

كانت ضفيرة أمي المعقودة بحريرتها الخضراء التي لطالما عصبتْ رأسها بها راقدة داخل الصندوق، زكيةً عَطِرةً كنسمة لفحتْ عالمي قادمةً من سماوات الله، لتستقر كطمأنينة صوفيّ في روحي، وفي خلدي، محنّاة كلون الشفق البعيد.

احتضنتُ جديلتها، قبلتُها، ووضعتُها بالقرب من صورة والدي جانب رواياتي في مكتبتنا الجديدة.

لم تختر لبنى تصميماً من تلك التصاميم الثلاثة. بل أعادتْ إليّ مكتبتي في بيتنا هناك حيث السماءُ أكبر، وأكثر زرقةً، والأرضُ غير هذه الأرض، إلا أنها مليئة بالقبور.

الفَرُّ مِن... وَعَن...

أشرف رضى

«وكان برغم معرفته أو ربما لِفَرط معرفته مصاباً بِلَوثة في عقله؛ فقد كان يقترح طُرقاً للمساعدة وفِعل الخير تختلف بل وتُناقض تماماً ما يراه المجتمع والناس الصالحون.»

ـ من تلك الرواية التي لم يكتبها خورخي لويس بورخيس ـ

فَرَّ من المدينة إلى القرية هَرباً من رجال الشرطة الذين كانوا يَبحثون عنه ويُطاردونه بِتُهَم الاختطاف والاحتجاز والاغتصاب.

ماذا أقول في المنسوب إلَيّ؟

حسناً، لا شيء ثَمَّ من الاختطاف، فقد ذَهبَت مَعي بِملء إرادتها. أما الاحتجاز، فَ.. نَعَم؛ كنتُ أقفل عليها البيت من الخارج لِئلّا تهرب أو تفعل شيئاً بنفسها؛ فقد كانت لديها ميول انتحارية، وقد صَرَّحَت لي أكثر من مرة بأنها تودّ لو تلقي بنفسها أمام قطار سريع. من أجلها إذن، من أجل مصلحتها كنت أقفِل عليها، كما أنني كنت أخفي عنها السكاكين والأدوات الحادة والحبال في البيت، كنتُ أُراعي ميولها الانتحارية وحقّها في الحياة.

وبخصوص الاغتصاب، امم... كنّا نمارس الجنس بطقوسنا الخاصة: آتي بلترين مِن الشراب الأحمر في الليلة ونعبّها من القنّينة مباشرة بعدَ بَلْعنا لبعض الحبوب المهلوسة.. ولا أتذكّر حين أستيقظ فأجدني محاطاً بالمَذيّ والقَيء والدم إلّا بعض الصُّوَر واللّمحات الخاطفة الممتزجةِ بمذاق اللّذّة والثّمالة وهما في طريقهما نحو الأفول.. أجِدُ على جسدينا خدوشاً وكدمات هنا وهناك، وإذا كان يمكن أن يُسمّى هذا اغتصاباً، فَلْيُسَمَّى. غير أنني لستُ مستعداً للدخول إلى السجن من أجل تُهَمٍ كهذه.

ولهذا فرَّ إلى القرية ولَجَأَ إلى خالته التي وفَّرَت له «برّاكَة» صغيرة بجانب الحظيرة يُدَبِّرُ بها أموره. في الصباح يعمل في أي شيءٍ متاح عَطَشَ يومه... أما اللّيل فيصرف معظمه مع السُّكارى؛ يأتون ببضع لترات من ماء الحياة ويتحلّقون حولها وسط الحقول أو قربها حتى وقت متأخر من الليل.

معظَم الرجال الذين هم هنا يشْبهونني، فهم أصحاب كأس ولذّة أيضاً، كما أنهم مجانين حقاً؛ ما إن يتعاطى أحدهم حتى يَفْتَرّ لسانه عن قصص وحكايات عجيبة وغريبة عن نفسه: أحدهم أخبرنا مرّةً بأن المنجل قد بتَرَ طَرفاً صغيراً أمامياً من الأصبع الكبير لقدَمه أيّامَ الحصاد، ومع توالي الأيام وإهماله اللا مُتعمَّد للجرح؛ نظر إليه صدفة في إحدى المرات فوجَده ثقباً أسود فقط، لم يستطع أن يتبيّن اللّحمَ ولا العظم، فقط لون أسود حالك صدَّ عنه مشمئزاً وأخَذَ يشرب كوباً من الحليب، وبينما هو كذلك فإذا بالحليب الذي يشربه من فمه يخرج من ذلك الثقب الأسود في أصبعه في دفعات قصيرة منقذفة تارةً ومنزلقة تارات أخرى... و قَد ختَم كلامه بأنْ أَظهرَ لنا أثَر الثّقب دليلاً على كلامه.

آخَر أخبرنا في إحدى الجلسات بأن هناك ذبابةً كانت تعيش في بيته، وَلَم يكن يطردها أو يُبعدها حين كانت تقترب منه، بل كان يناديها لتقتات من الطعام الساقط على المائدة، وكانت تُقْبِل! وفي أحد الأيام دخلَت بعوضة إلى البيت فأزعَجَته ولم تَتْركه يَقِيل بسَبَب طنينها، ولأنه كان متعَباً فقد أمر عفوياً الذبابةَ بأن تتكفّل بها؛ وإذ ذاك – وبشكل لا يصدّق- هَجَمت الذبابة على البعوضة وَطَرَدَتها من البيت. بعد ذلك، أضْحَت الذبابةُ تهاجم جميع الحشرات الطائرة التي تدخل أو تحاول الدخول إلى البيت.. إلى أن لَسَعَتها نحلة في إحدى المرات فهَلَكَت.

متى ماتتْ أمّي يا لبنى! كانت المرّة الأولى التي أرفع صوتي في وجهها. وكأنني ألقي نفسي الطعنة العظمى، والمصيبة التي لن تضاهيها مصيبة أخرى.

ظهر اليوم، ظهر اليوم حسام. قالتْ وغطّتْ وجهها بكلتا يديها..

لا أعرفُ في الحقيقة كيف يستطيعُ الناس التعامل مع فجائعَ كهذه!

هل الدمعُ وحده من يتكفّل بحلّ مسائل معقدة إلى هذا الحد!

أمّا رجال القرية الآخرون، أولئك الوَرعون الذين يعفّون عن الخمر ويعافونها ويُصَلُّون ويُحَوْقلون ويطلبون العفو عند رؤيتنا نشرب، فهم أكثر جِنّة في حكاياهم؛ وأكثر حكيهم عن الجن والشياطين التي تبرز لهم أو تعترضهم أو تفرّ منهم ساعةَ الفجر وهم في طريقهم صوب المسجد، وشهودهم على ذلك الكلاب والحمير: «لَو كان هذا الكلب أو هذا الحمار ينطق لقال كل شيء».

ما قبل البارحة فقط، وبينما هو وثلاثة من الندماء جلُوسٌ يشربون وسط بعض الأشجار، إذا بصوتٍ يشبه وَقع أقدام متسلّلة تخطو نحوهم، صمتوا جميعاً، أصاخوا السمع

جيداً.. أسرَعَت الأقدام فَفَرّوا أشتاتاً ظانّين بأنهم رجال الدَّرَك.

عادةً عندما يداهمنا رجال الدّرك أو نَلحظ وجودهم فإننا نفرّ ونركض دون أن نُعَقّب، غير أن ظلام تلك الليلة حرَّضني على الوقوف وتَبيُّن الأمر، فقد شعرتُ به كما لو كان غطاءً أو ستاراً حقيقياً، كان قوّاداً بحق كما تقول العرب. ولذلك فقد اختبأتُ خلف إحدى الأشجار ألْتقط أنفاسي وأترصَّدُ الوَضع، ولولا ضوء البدر لَمَا رأيتُ شيئاً..

لكنه نَظرَ خلسة من خلف الشجرة فأبْصَرَ خيال فتاة تمشي بِخُطىً متوَجّسة وخائفة في الظلام. انتظرَ قليلاً، ركّزَ السَّمع والبصر ليرى هل معها أحد أو تَلحقها خطوات أخرى؛ ولَمَّا اطْمَأنَّ إلى ألّا أحَد في الجوار، خرَجَ إلى الفتاة ولحقها قائلاً:

ـ لقد أفزعتِنا، مَن أنتِ؟

مرتعبةً التفتَت الفتاةُ -التي بَدَت في مقتَبَل العشرينات من عمرها- إليه

ـ لا تؤذِني أرجوك.

ـ لن أؤذيكِ، من أنتِ؟

ـ أنا سليمة بنت سي عبّاس رحمَه الله.

ـ وما الذي تفعلينه هنا؟

ـ لا شيء. لقد هربتُ من زوجة أبي التي تريد أن تُوقِعَني مع أخيها الهرِم وتُزَوِّجني به...

أريد الذهاب إلى المدينة. عمّتي تعيش هناك.. فقط لا أعرف بالضبط أين.

ـ المدينة؟! ليس فيها شيء. لقد كبرتُ فيها، انظري إلَيّ! انتظري هنا، أنا آتٍ حالاً، لا تبرحي..

ذهبَ وجاء بسرعة بالقنّينة التي تَركوها ووَلّوا هاربين، ثم جاء بحجرتين كبيرتين؛ جلس على إحداهما ودعا الفتاة إلى الجلوس على الأخرى دون أن يبالي كثيراً باضطرابها وتردّدها.

ـ المدينة ليس فيها شيء. سيستغلونكِ فقط أنتِ القادمة إليهم من القرية في النظافة والطبخ والأعمال الشاقة... أتشربين؟

رفضَت القنّينة التي عَرضها عليها بإشارة خجولة من رأسها.

ـ المدينة تعجّ بالجشعين والمحتالين والطّمّاعين، انظري إلَيّ.. لن تطعمي الخبز معهم، ثقي بي. شيء واحد فقط تستطيع فتاة شابّة ويافعة مثلك أن تُدَبّر وتعيل به نفسها في المدينة، بل وتعيش به بترَف هناك، شيء واحد فقط.. لكن يجب مساعدتكِ فيه أولاً، يجب أن أمَهّد لكِ الطّريق حتى تمضين فيه دون خوف ودون تردّد وَبإقدام، يجب أن أساعدكِ، لن يكون الأمر سهلاً ولطيفاً؛ لكنه حتما سيُساعدكِ وسيفتح عينيك قُدُماً عليه. انتظري قليلاً حتى أصبح في مزاج ملائم.

سَكَتَ وأخَذَ يعبّ الشراب حتى بات جوف القنّينة في جوفه، انتظرَ قليلاً يستشعر حلاوة الشراب ويتلمَّظ مرارته. أشعَلَ سيجارة جَعَلَ يرتشفها بِبُطءٍ وشِبه تدبّر، ولَمّا انتهى منها رماها ودعس عقبها بحذائه ثم وَقف قائلاً:

ـ الجنس. هذا هو الشيء الذي يمكن أن تفعليه وتجني منه الكثير من النقود في المدينة وبِسرعة. لكن يبدو أن خبرتكِ قليلة في هذا المجال، ولهذا فسأُساعدكِ، سأُمَهّد لك الطريق حتى تستطيعي الممارسة فيما بعد بدون أي مركّب نقص. سأفتحُ لكِ الطريق الذي ستجنين منه –إذا عرفتِ كيف تتعاملين معه- أكثر ممّا جَنَته الأندلس من فتح طارق بن زياد لها.

ـ لستُ أفهم (قالت الفتاة مرتعبةً)

ـ ليس عليكِ أن تفهمي الآن. ستفهمين فيما بعد، ولَعلَّك قد تَشكريني أو تَلعنيني حينها، لا يهم...

خَلَعَ قميصه الخفيف ثمَّ تقَدّم نحوها، أرادَت أن تقف لكنّه أمسكها من شعرها، كَوَّم القميص وَحشَرَه في فمها ثم نزَع عنها ملابسها واغتصَبها.

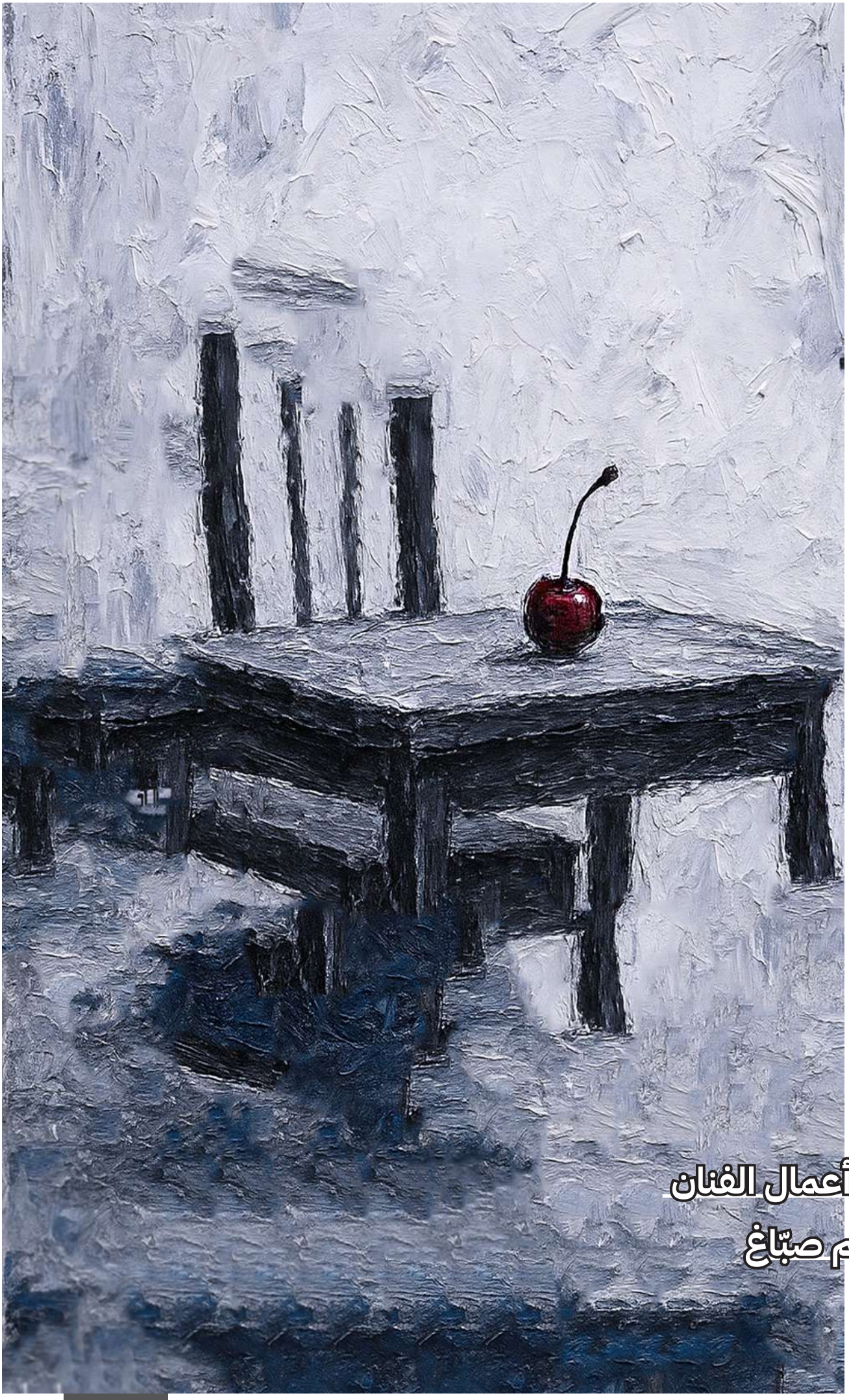
كانت -كما توقّع- بكراً، وكانت تبكي وتنشج وهي تحاول أن تقاوم حين كان يغتصبها، لكن عندما انتهى كل شيء التصَقَت خائرة القوى بالأرض كما تَرَكَها، أسقَطَ هو أيضا نفسه جنبها يلتقط أنفاسه. وفي غضون ذلك جعَل يتدبّر الحزنَ والصَّدمة المرسومَين على وجهها، كاد أن يهم بمسح دموعها، لكنه أحجَم... وَفي الأخير نَهض، سَلَّ بلطفٍ قميصه من فمها، أخرَجَ كل ما في جيبه من نقود وَوَضَعها عند رأسها ثُمَّ مَضى.

****

فَرَّ من القرية هذا الصباح لأن رجال الدرك كانوا يبحثون فيها عن مغتصب فتاة.

في ماذا أفكر الآن...؟

في الهجرة إلى خارج البلاد. لا أدري كيف سأفعلها، فالطريق أمامي طويل وينقصني المال، كما أن هناك الشرطة والدرك... لكن مُدَبّرها حكيم كما يقولون، كما أنَّ فِعل الخير يعود بالنفع دائماً على صاحبه طال الزمان أو قَصُر؛ وَمَن يدري فقد أُصادف في الطريق بعض الناس الطيبين الذين سَيُراعون حالتي ويساعدونني مثلما فعلتُ مع تلكما الفتاتين.



من أعمال الفنان

باسم صبّاغ

روبابيكيا

أفراح الهندال

يمشي
كمن يعدّ أيامه التي
انفرطت هنا، أوراق الشجر الجافة متوالية إلى البوابة، يدوسها على مهل، عادةٌ لم يتخلص منها.. أو هي لعبته الأثيرة.

لا يبعث فيه اليُباس إلا رغبة سَحقه، تأكد من قفل الباب، ومن الصدأ الذي أحكم عليه، من كان يناديه؟ صرير الريح والأحمر المُفتّت والأوراق المتطايرة في الساحة، تمتم: خرج عمال الصيانة، سيجيئون مجدداً بآلاتهم، غداً أو بعد غد.

يعود متفقداً مدينة الملاهي، تركوا فيها أوامر الإزالة والتجديد، ملفات عمل متروكة ومعدات جديدة، ولغة لا تفهم سوى الأوامر، وكتاب الإنذار الذي حدد موعد رحيله.

- ما الذي سيحلّ بمدينتنا؟

يتأمل الشجرة المتهاوية ويتمتم: تماسكي قبل أن يفترسك القلق.

- والألعاب؟

- سأخبرها أنا، ربما تزهو بالخبر الجديد، وتستعد للافتتاح معهم!

يمرّ بين الألعاب الكبيرة، يفكّ شريطة معقودة حول الأراجيح الدوارة، قفز آخر طفلين ركباها إلى ذاكرته، أحدهما كان قادراً على إيقاف كل الألعاب بصراخه، أما الثاني فكان مرعوباً إلى درجة التحنط، وحين نزل من الأرجوحة كان يشكو ألماً في فمه ويمسك ضرسه المُدمّى بيده المرتجفة.

يومها، دخل غرفته ليغسل يديه، كان يلمح الدم في المياه، لم تغسل الدماء المحقونة في الذاكرة.

كراسي الأراجيح الدوارة لا تسعه، تدير طاحونة المشاهد التي ظلت عالقة بذهنه، تقلب أوراق يوميّاته وملابسه. ارتدى زيّ حارس الألعاب بألوانه المبهجة لفترة طويلة، ربما عشرة أعوام، ويقيناً كانت سيرة الوجه المتغضّن، وخرائط الملح التي وشمتها الشمس على خديه.

حين قرروا إيقاف اللعب في المدينة منذ سنتين، ارتدى لباسه الشعبي الواسع، صار بوّاب المدينة، القادم من بساتين القرية البعيدة، يتكئ على أعمدة المصابيح القصيرة وبوابات الألعاب ويجالس ما تبقى من أغصان يابسة امتدت في طرقاتها الضيقة.

أما الليالي الموحشة، فكانت قادرة على تحريك مقابض معلقة في جوانبها، يعرف جيداً صوت التآكل وتفكك الصواميل وتساقط الأعمدة فوق بعضها، الصخب الذي يضجّ كل ليلة كان يواري صراخاً محتشداً تحت ركام سكة حديدية في بلده، هرب منها إلى البلد الجديد، الحارّ كسخونة تلك السكك،

المتخمة بالدخان كقطاراتها، المكتظة بالبشر الهاربين مثله من حكايات غرق المراكب البحرية والفيضانات والثارات ومساكن المقابر والخرائب وأرصفة المشردين، كل وجه يراه بين الوافدين من دياره له قصة شبيهة، وكان يتلمس بقايا وجهه بينهم.

لا يعرف كيف استعاد حمولة القطع التي كان يبيعها بعد أن ترك عمله الأول؛ ملابس مستعملة وأدوات مطبخ طال جوع أهلها، وقطع أثاث صغيرة يلهج باسمها ويهتف: بيكيا.. روبابيكيا.. انهالت جميعاً على ظهره.

أدعية أمه التي ما زالت تنتظر عودته مع كل عجينة «فطير» تدخلها إلى الفرن الطيني، «يا رب، رجعه سالم.. وناسي»! شتائم الناس وزجرهم، وكراهية العالم الذي نبذه حتى وصل إلى مدينة ملاهٍ تمد ألسنتها من كل لعبة ولا تتوقف عن الضحك، هيستيريا الألعاب التي تجرّ عرباتها وتذكره بصوت آلات فرم اللحم، يستعيدها بحجم قطار!

توجه إلى لعبة أخرى، أزال الشريطة، شغلها ليرى إن كانت ما تزال قادرة على الطيران، تنفث كل طائرة الوقت المتجمد في الهَجْر وتحلق، كان كل طفل يعانق السماء ويقسم أنه «طار» حين يعود إلى والديه، يتابع بنظره آخر طائرة حلقت قبل أن تتباطأ حركتها تدريجياً للهبوط، احتضن جسده كعصفور سقط من العش للتو، مرتعشاً، لا يجد فتات «فطير» إلى جانبه.

«طار».. تمالك نفسه حين ركب الطائرة أول مرة، شغل الكابتن دعاء الركوب ولكنه عجز عن ترديده، تسارعت نبضات قلبه، ازرق وجهه، اختنق، كان يتوقع تعطل الطائرة في تسارع عجلاتها، تخيل أشلاءه المبعثرة، لم يعرف كيف سيلملمها تحت ثقل جناح الطائرة، تقيأ، عينا الطفل اللتان كانتا ترصدانه عرفها في كل العيون التي ركبت الألعاب منذ استلم عمله الجديد، كانت تسخر من خوفه، وكلما سمع صوت محركات تجرّ العربات.. تقيأ.

نفض المشهد العالق، مضى بين الألعاب يفتح شرائط الحظر واحدة تلو الأخرى، انطلقت أهزوجة «افتح يا سمسم أبوابك نحن الأطفال»، يلمح تدافع الأطفال من فصول المدارس قادمين إلى المدينة، يراهم حين يغلق عينيه ويسمعهم حين يفتحهما، شغل الألعاب التي مر بها، ستنير المصابيح موعد حضورهم، رغم هدوء المدينة والباب المتآكل ورغم وقت الغروب، سيصلون متعبين، لكنهم سيحلقون، وربما يلمح صغاره قادمين ويسعفه الاحتفال لتعويض سنوات غيابه ليعود بهم إلى القرية، معه حزمة الأموال التي جمعها، لأثواب العيد وجلباب جديد وفرن غاز و«عربية»، وأموال قد تُنسي الجيران تلك الليلة السوداء قبل سنوات من اغترابه.

لكن الموتى لن يشفعوا له، ولن ينسوا، سيمشي بمواكبهم التي هرب منها في رحلة عودته، مدخل القرية والسكة الحديدية والأرصفة المنهارة والمقبرة، والأطفال الذين يركضون مسايرين لـ«قطر» حتى يبهتون بوقوفه، المشهد الناقص لا ينزل بينهم حقائب الإياب.

يقطع تصورات عودته باستكمال الجولة، يتوجه إلى لعبة القطار، مَلِك المدينة، هتف به: سيجيء الأطفال قريباً، فاستعد للرحلة..

خلع رداءه ليمسح مقدمته، كشط الغبار بأظافره، ظل يمسح مستغرقاً ويحاول تلميعه «اصح، قم من غفوتك».

يحدق به: كيف يستأمنون أطفالهم في «قطار الموت»؟

ردد اسمه بنبرة حزتها سكين الذكرى، مالت شفتاه إلى الأسفل، قاوم رغبة البكاء، تذكر حطام القطارين المتصادمين آخر يوم له في وظيفته، الضحايا الذين حاول إنقاذهم، كان يجمع أعضاءهم المتناثرة ويكومها حول كل جسد، والنداءات التي تستجديه على السكة، خفتت في الظلام، لونت الفجر بدمائهم، أما وسام البطولة فتركه مع البيكيا، متوسطاً دُمى المولد، معقوداً بعفونة الليلة، احتفلت به «الحكومة»، لكن قذفته أهالي الضحايا بشتائم «عملته»، متشفية بكتاب إنهاء الخدمة التكريمي، حينها قرر الرحيل.

زاحفاً بخدره.. توجه إلى المقصورة الصغيرة ليشغل القطار، أضاءت المصابيح المعلقة عليه تباعاً، حدد الدقائق التي سينطلق بعدها، ثم توجه إلى الكرسي الأول ليختبر عنفوانه، أغاني الأطفال تضج في المدينة كلها، القطار يجر أذيال هذيانه، سيبحثون عن حارس المدينة الذي ترك البوابة مشرعة، يحملون كتاب الإنذار ليُجهزوا عليه بالطرد، سيعثرون على صبية تسللوا إلى الألعاب خلسةً، وشاهدوا قائد القطار الذي أقسم أنه لن يترك كابينة القيادة لتوديع قريته مجدداً، سيسجلون اسمه ضحية وحيدة وتقام احتفالية ثأر في القرية.

ظل الرئيس

ريما إبراهيم حمود

كان نهاراً لم ينسه أحد، ظل الناس يحكون لأبنائهم وأحفادهم عنه لسنين طويلة.

الناس الذين وقفوا تحت البناية، محاولين السيطرة بالصراخ غالباً على الحريق الذي اندلع فجأة في شقة الأستاذ أحمد، ذيوله تتسلق الشرفات الأخرى متسللة من نوافذ غرفة الضيوف والمطبخ، يقضم البناية صعوداً فيتآكل الحجر الأبيض الذي لم يمض على تكحيله وتنظيفه ثلاثة شهور.

النساء اللاتي اختبأن وراء الستائر، بعد أن أغلقن النوافذ، مراقبات الحادثة وهنّ يكشفن عن وجوههن فقط من شقيّ الستارة.

الأطفال الذي جعلوا الحريق عاصفة كبيرة ابتلعت كل شيء ولمست الأرض تحت أقدامهم قبل أن يهربوا إلى آخر الشارع.

الجَدّات تذكرن حوادث قديمة بدمعة، وهزة رأس، وحوقلة خافتة، ولم يتوقفن عن تنقيل حبّات المسابح بين أصابعهن مستغفرات وداعيات.

خرج بعض الرجال المحاصرين إلى شرفاتهم، صرخوا يطلبون النجدة، ولولت النساء وراءهم، وتعلق الأطفال بالحاجز الحديدي.

بين الجمهور الذي لم يتجرأ بعضه على الدخول إلى البناية، ولم يخلع أحد منهم قميصه ليلفّ رأسه به، تقدم رجل وصفه البعض بالحكمة، أشار للحبال المعلقة فوق رؤوسهم، والتي تمتد عبر الشارع حاملة لافتات التأييد لشخصه العظيم، قبل عشرة أيام من الانتخابات الجديدة.

قال الحكيم:

- لفوا اللافتات حبالاً، وأنزلوهم.

تراجع الواقفون وراءه، تلفّت بعضهم إلى بعض، بدا على وجوههم الارتباك، ابتعدوا عن الحكيم أمتاراً مُشكِّلين دائرة فارغة هو مركزها.

همس أحدهم:

- لافتات الرئيس؟

همس آخر مطأطئاً رأسه وعينيه مغروزتين في الأرض:

- هششش.

تنحنح المخبر الغبي الذي تعرفه الحارة كلها وتقدم مقترباً من الحكيم:

- أتريدهم أن يمزقوا لافتات الرئيس؟

كان الحكيم ضعيف السمع، وضع كفه وراء أذنه وصرخ في أذن المخبر:

- ماذا تقول؟

أعاد المخبر سؤاله.

نفض الحكيم ما وصل إليه من السؤال قريباً من أذنه حين حرك كفه كأنه (يكشّ) ذبابة.

ثمّ صرخ مشيراً إلى الأستاذ أحمد:

- اسحب حبل اللافتة واربطه، حاول النزول.

اتسعت الدائرة الفارغة حول الحكيم أكثر، وبدأت أعداد المتجمهرين تقل.

أمّا الأستاذ أحمد فكان يقف ملاصقاً لسور الشرفة في الطابق الثالث، يحاول أن يتفادى هجمات الدخان الأسود الذي تبتلع ناره بنهم كتبه الكثيرة وفرش شقته الرثّ.

حين سمع صراخ الحكيم، أطلّ بنصف جسمه عن السور، صرخ راداً عليه:

- أيّة لافتة؟

أشار الحكيم:

- لافتة الرئيس.

تراجع الأستاذ أحمد إلى الوراء، تأمل لثوانٍ اللافتة التي ربط طرفها مختار الحارة بحديد سور شرفته والطرف الآخر بعمود حديدي للغسيل في سطح البناية المقابلة.

مدّ يده يحاول فك الحبل، كان مشدوداً، راقبه الناس وهم يفتحون أفواههم للهواء والتعجب، أمّا المخبر الأحمق فقد اقترب من باب البناية رافعاً رأسه مراقباً، وعلى وجهه نظرة تحدٍّ بلهاء.

بدأت النار تتجاوز باب الشرفة ونافذتها، حين تمكّن الأستاذ أحمد من فكّ الحبل، اكتشف بعدها أنه -ما زال- مربوطاً من الطرف الآخر، أشار للناس صارخاً:

- فكوا الحبل.

تجاهله الجمع الذي بدأ يبتعد شيئاً فشيئاً عن البناية المشتعلة، تاركين النساء والرجال الذين استطاعوا الهروب من منازلهم بوجوه وثياب لوثها الدخان الأسود، يندبون بيوتهم التي تحترق.

أداروا ظهورهم متظاهرين بالانشغال في الحديث، وبقي الحكيم واقفاً يراقب الأستاذ أحمد، ويصرخ في الجموع، مشيراً إلى اللافتات:

- فكوا الحبال، أنقذوا الرجل.

ظلّ أحمد عالقاً في الشرفة، يمسك بطرف الحبل الذي علقت اللافتة به لساعة كاملة، كانت النار قد أكلت ما تقدر عليه كله، والدخان الأسود صار أكثر كثافة، راقب الحكيم يد أحمد ممدودة من الشرفة، تمسك الحبل، على حين اختفى جسمه، والهواء والدخان يلاعبان اللافتات، ظلّ المخبر الأحمق واقفاً يسجل في دفتره ما يتجاوز همس الناس، وبتحدٍ سمعه البعض يقول:

- لافتات الرئيس بخير.

تجاوز الحريق أسوار الشرفات، وبدأ يقضم حبال اللافتات، حينها بدا الذعر على وجه المخبر، أخذ يتلفّت حوله، يأمر الناس بإنقاذ اللافتات، ويركض في دوائر مشوهة كدجاجة مقطوعة الرأس، يجذب الرجال من قمصانهم، ثم يدفعهم للوراء وهو يشير للافتات التي اشتعلت كلها، ويلطم كأرملة جديدة.

بدا الارتياح على وجوه الناس، متناسين أن يد الأستاذ أحمد ممدودة من الشرفة، معلقة في الهواء، وجسمه يحترق.

قبل الصفر

حسام المقدم

أصحو وفي رأسي ضباب، دُوارٌ خفيف يلفُّ بي: هل اليوم خميس أم جمعة؟ إنه يوم إجازة بالتأكيد، استرخاء ممتد لا يكون في يوم عمل. أحس أنني أتزحلق، أترك نفسي للمنحدر الأملس يأخذني في اتجاه الخميس، ثم يعود للجمعة بلا حسم. هذا مُحرج لانتباهي ووعيي.. أنا أحمد محمد رشاد، موظف بمهام محددة، وإجازة أسبوعية يومي الخميس والجمعة. يمكنني بكل بساطة أن أنظر في تليفوني، وأهش دخان الشك بقراءة اليوم والتاريخ، رغم ذلك لن أفعل، سأتركه على الوضع الصامت، إلى أن يموت بالسكتة بعد نفاد الشحن.

ملاءة سريري مكرمشة تحتي، بطانيتي الخفيفة انسلّت وسقطت على البلاط. رأيتُ مكتبي الصغير مائلاً بزاوية بعيداً عن الحائط، والكرسي الجلدي موضوعاً بالعكس بجانب الدولاب.

فوضى غرفتي تصرخ: إجازة.. إجازة، ورأسي عائم في شَبّورة كثيفة.

**

يخرج من الحمّام ماسكاً رأسه..

آه يا أحمد يا رشاد، في أول الإجازة تكون طائراً على بساط الريح، استجمام، وشعور بأن الدنيا ورقة بيضاء غير مُسطّرة. الخميس الواعد بسهرة ممتدة للفجر مع أصدقاء، كلام في كل شيء، جِدٌّ ومسخرة، أكل وشُرب ودخان، وضحك عال يقلب البطن.

لكنك لستَ طائراً.

تشعر بإجهاد مَن مشى ربع الطريق أو نصفه. بدأتَ تميل إلى الجمعة، مزاجك بطعم ورائحة الجمعة، روحك مسطحة بلا أبعاد، غير مُتعلقة بشيء، أمامك وقت حتى المغرب، بعد ذلك تبدأ القَفْلة بلون رمادي غامق، يصبغ الوجود من الغد حتى نهاية الأسبوع.

**

لا أنام، أدخن بشكل متواصل.

وكيف ينام مُخرج يُجهّز لفيلمه الأول؟

أُصرُّ على الجمع بين الكتابة والإخراج، أراهما توأمين ملتصقين، فلا أحد يقدر على إخراج مشهد كما ينبغي إلا خيال كاتبه. أُوشك أن أُنهي السيناريو، بطلي شاب يقوم من نومه برأس ثقيل بعد كسل، ينهض، يدخل الحمام، يغسل جسده، يُغرقه بالصابون. يُدندن أغنية حزينة تحت وشيش الماء: «في يوم من الأيام، كان ليّا قلب..»، يطيل ويمط الكلمات: في يووووم. يضحك فجأة: يا ترى كان يوم خميس أم جمعة!

نهار خارجي:

في الشارع، زحمةٌ وحَرّ، ورجلان يتكلمان:

- موعدنا مع الدكتور يوم الاثنين؟ أنتَ متأكد؟
- الحجز الساعة خمسة على ما أذكر
- طيب، اتصل بي يومها، لا تنس
- ربنا يسهل

**

سيناريو مجنون مثل كاتبه ومُخرجه المبتدئ.

ما الذي يهم المُشاهد في فيلم مثل هذا؟ ملعونة كل الأيام، جمعة، وسبت، وعفريت أزرق.

لن أُضيع فلوسي في الهواء، أي مُنتج عنده رائحة عقل لا يفعل هذا مع فيلم ملخبط، ومُخرج عائش في عالم آخر.

**

في داخلي حماس لسيناريو «قبل الصّفْر» مهما تخلّى عنه المنتجون، حدسي يستشرف أن أحمد رشاد سيكون جواز مروري إلى الكتابة والإخراج، أحلم بسينما فيها جمال الصورة وحضور الكادر، كل مشهد يأخذ حقه، أكره الإيقاع السريع في أفلام ومسلسلات هذه الأيام. أريد للكاميرا أن تقف على وجوه الممثلين، أن تستنطق التعبيرات والانفعالات؛ لتظل مطبوعة وباقية في عين وذاكرة المُشاهد بعد انتهاء الفيلم.

**

يمشي أحمد رشاد في شارعه الصغير، ينحرف إلى شارع أكبر متجهاً نحو الميدان الواسع، عربات بلا نهاية تنهب الأسفلت، يقف منتظراً فرصة للعبور:

(هذه الوجوه الملهوفة المارّة بجوارك، هؤلاء الواقفون جنب عربة الفول، والقاعدون حول الترابيزات في محل الكُشري؛ لكل واحد منهم حال وأحوال، وفي المدينة عشرون مليوناً! المدينة التي تهضم الزلط، وتطالبهم كل صباح أن يُثبتوا أنهم على درجة ما من الصلابة تُمكّنهم من البقاء ليوم آخر، والمعافرة لإيجاد مكان في معدة ممتلئة بما يزيد عن طاقتها البشرية).

يسمع النداء باسمه، يتفاجأ برؤية ياسمين، وجهها مستبشر دائماً كأنها لا تحيا في هذا العالم.

«أهلا يا أحمد، ما لكَ؟»

صوت داخلي: لهذه الدرجة يظهر كل شيء على وجهي!

«لا أبداً، ياسمين: آخر مرة شُفنا بعضنا كانت يوم الأحد أم الاثنين؟»

- الأحد تقريباً، في حاجة؟
- مصدّع ودماغي واقع.
- امسح شَعرك، عليه تُراب.

ينفض شَعره بعصبيّة..

- تُراب؟ من أين جاء؟
- حاول ترتاح يا أحمد
- ماشي، سلام.

**

صالة بيت، البنت أمام التليفزيون تشاهد فيلماً، تأتي الأم بالإبر والخيوط وتجلس لتكمل مَفرشها.

تقول البنت: فيلم عجيب يا ماما، شاب لا يعرف يومه، والمُخرج يظهر بنفسه، حتى المُنتج يسب ويلعن، والبطل وصاحبته في التوهان. عارفة يا ماما.. لو رأيت هذا الشخص سأزعق في وجهه: خميس أو أسبوع أو حتى سنة.. يا أخ كلنا أصلاً خارج الزمن!

لم ترد الأم، اكتفت بنظرة من فوق نظارتها وتنهيدة حارة، بينما أصابعها تواصل عملها.

**

كافيتريا عامرة بالشباب، طرقعات دومينو وأنفاس دخان بنكهات الفواكه، ضحكات وشتائم وحلف بالغالي والرخيص. الفيلم المعروض على الشاشة يتابعه اثنان أو ثلاثة:

فيلم غريب وحلو، لكن ما لزوم البنت وأُمها في النهاية؟

ممكن كمشهد مألوف، مثل قَعدتنا هنا.

مُمكن.

سعيد اتليلي

دخان

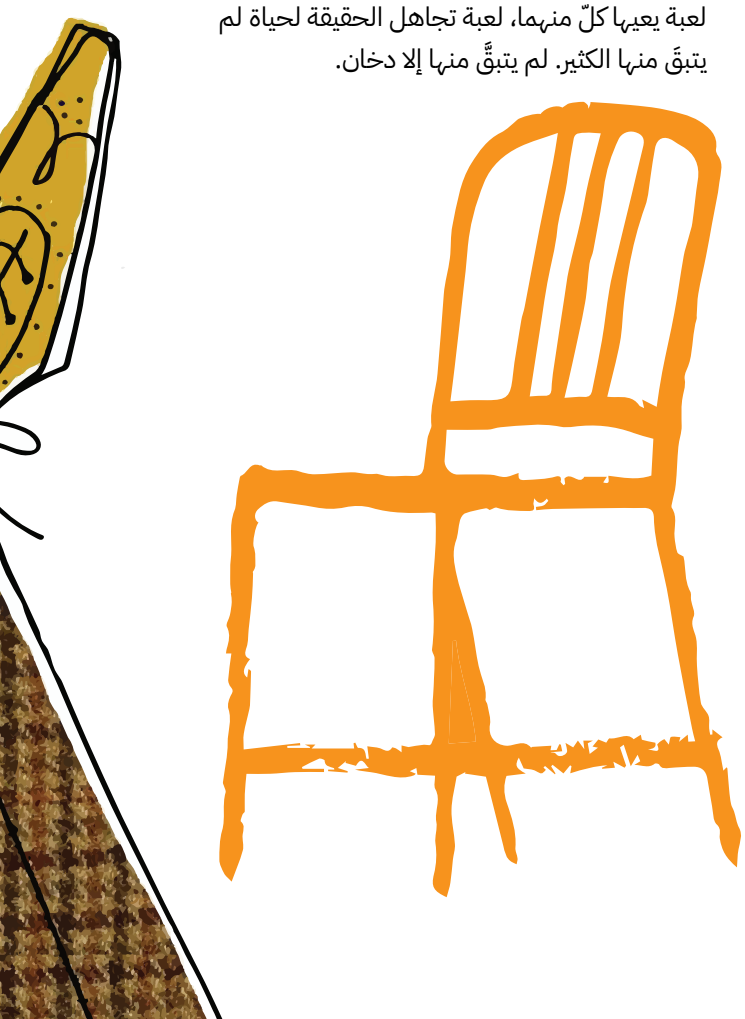
استلم سالم مغلّف نتائج تحاليله الطبية من المختبر. لم يفتحه على الفور كما يفعل المرضى الآخرون للتأكّد من سلامتهم.. من السّرطان. ربّما هو على يقين من إصابته به، كيف لا وسيجارته لا تفارق فمه منذ أزيد من خمسين عاماً؟ أمّا صدره المنهك فيحسّ به سالم ليلاً كأنّه يعزف سمفونيته المليونية، أصبح منذ سنوات يسمع أصواتاً تصدح بداخله ولا يعطيها تفسيراً إلا بعشيقته الأزلية التي لا تزال تحرقه بقدر ما يحرقها، فتلتهب رئتاه بدخان أسود وسموم لا حصر لها.

المغلّف بيده. لا يدري سالم كيف سيسلّمه لزوجته ربيعة، ولا كيف سيسلم من لسانها هذه المرّة وهي تقرأ تلك الأرقام الكارثية. لطالما اتّفقت مع زوجها على ضرورة فطمه كما يُفطَم الرضيع، لكنّه يعود فتتكرّر خيبات أملها ويزداد ألمها خوفاً على صحّة زوجها الذي يترصّده شرٌّ مستطير.

بضع خطواتٍ تفصل سالم عنها. ولج الحي الذي يعرفه فيه الكل، قابله حارس العمارة فسأله: «لمَ وجهك شاحب أيها العم سالم؟»، ردّ عليه الرجل دون أن تتوقف رجلاه البطيئتان: «يجب أن تنظر في المرآة يا سيد عمران، ربما تجد وجهاً أكثر شحوباً». لم تُعجب الحارسَ مزحةُ سالم، لطالما كان فضوله يصل إلى أبعد مدى لكنّ سالم قد كسر هذا الفضول، لم يستسغ الحارس تلك الحركة التي لم يكن يتوقّعها من العم المسالم، فكان حنقه كبيراً بعد أن تركه سالم مختنقاً بفضوله وصعد إلى العمارة.

دخل صامتاً إلى بيته فوجد ربيعة جالسة على أريكة قبالة الباب، كان يبدو أنها تشاهد التلفاز، ما إن رأته حتى هبّت واقفة وهي تتفحّص بعينيها عينيه، لا بدّ أنّها قد قرأت كلّ شيء من خلالهما، لا يمكن لها أن تحيد عن التعرّف على أحوال زوجها بمجرّد النّظر إليه فقد أصبح كتاباً مفتوحاً بالنّسبة لها بحكم العشرة الطويلة بينهما. سألته رغم ذلك: «هل كلّ شيء على ما يرام؟»، أجابها مبتسماً: «الحمد لله، أنا بخير».

رمقت المغلف بيده فناولها إيّاه، فتحته وقرأت اللتين بداخله وتيقّنتْ وهدأ بالها، نظرت إلى زوجها وهي تمزّق الورقتين، قالت بنبرة فيها ارتياح: «الحمد لله، كما قلتَ يا سالم، أنت بألف خير». احتضنت زوجها ولفّت ساعدها حول ساعده وهي تدخل به إلى الغرفة. هي لعبة يعيها كلّ منهما، لعبة تجاهل الحقيقة لحياة لم يتبقَ منها الكثير. لم يتبقَّ منها إلا دخان.



الرصاصة العاشرة

عماد يحيى عبيد

سحبَ المسدّس من جرابه الجلدي المتدلّي من حزامه العريض، الشبيه بما كان يتمنطقه أبطال أفلام (الكاو بوي)، وأطلق تسع رصاصات على الأشخاص الثلاثة المكبّلين والممدّدين أمامه، خصّ كلّ واحدٍ منهم بثلاث رصاصات: الأولى في الرأس، والثانية في القلب، والثالثة في جهازه التناسلي. ثمّ نفخ في فوهة المسدّس ليطرد الدّخان المتبقّي في السّبطانة –تماماً كأبطال الكاو بوي– وأعاده إلى جرابه دون أن تصدر منه أيّة علائم ظفر أو زهو أو استهجان أو توجّس. أفرغ في أجسادهم تسع رصاصات، وبقيت واحدة في المخزن.

غادر مسرح الجريمة وركب فرساً شقراء، تركها تسير الخبب، تقطع السهول الراكضة تحته، وذهنه شارد يسترجع ذكريات من أيّام خلت: كيف كان يسرج عباب الريح ويحلّق فوق الغيوم السّكرى، يقبض على أمراس الرغبة ويطارد أوسمة المجد، يفترس غضة الندى، يباغت غفوة الزهور، يمجّ عطر الغوى، يتبختر في معبد الكبرياء، ساهماً إلى لقاء موعود معها، عيناه تبثّان وميض الشغف، وقلبه يرفس أضلاعه اشتياقاً وهياماً، وما أن يتقابلا حتّى يذوبا في العناق، وجهها يطفح بالتورّد والابتهاج، ولسانه يطلق مواويل الغرام.

يذكرُ كيف انتزعها من لوحة الجدار وألبسها حلّة الحياة، فاكتست لحماً ودماً يفور بضجيج الأنوثة. سافرا معاً إلى مجرّة الفرح، هناك عقد قرانه عليها، وطارحها الهوى فوق بساط اللّذة، واستولد منها ذريّة صالحة تحمل اسمه، وتوخّى أن تبرَّ به يوم يحزنون. صيّرته خزّافاً للمعاني ونسّاجاً للجمال، فصبَّ خلاصة إبداعه في بناته الفاتنات الرؤومات الحالمات.

ويذكر يوم اقتادوه ذات ليلة ليلاء، حين سحبوه من سريرها وهما شبه عاريين، لطموها على وجهها فبصقت دماً، وسط عويل بناته النائمات في مخادع أوراقه، أو اللواتي ما زلن خدّجاً لم يفطمن عن ثدي محبرته.

.....

هذا ما رواه لكم يا سادتي الرّاوي العليم، لكنّه لا يعرف لماذا قتل ثلاثة رجال تلك القتلة القاسية، فأنا سأروي لكم السبب. هؤلاء الرّجال، بل الجلادون، هم سجّانيّ الذين تمرّسوا على تعذيبي في السّجن.

طلبوني إلى حفلة تعذيب ليتسلّوا بي في سهرتهم تلك. أدخلني الحاجب إلى غرفة واسعة وركّعني في منتصفها، ثم تركني بينهم وأغلق الباب. كان الشراب قد أخذ منهم مأخذاً، والحشيش أكمل على ما تبقى لهم من همم. وبينما كانوا يشتمونني ويضحكون، قام أحدهم مترنّحاً وركلني، ثم عاد الآخر ليكمل ما فعل الأول. يتناوبون عليّ تناوب الوحوش الضّارية على طريدة فائضة عن حاجتهم، يطلبون مني أن ألقي عليهم قصائد من أشعاري، فيسخرون مني ويسخّفونني ويقلّدونني بألسنتهم المتراخية، يحومون حولي ويطفئون سجائرهم في صدري. وأنا أتأمّلهم، عرفت أنّ قواهم أضحت خائرة، ومقاومتهم متلاشية، ولمحت مسدّساتهم على الطاولة. وفي غفلة لهوهم انتفضتُ بسرعة وأمسكتُ بمسدّس وغدٍ منهم، (فخرطشته) وطلبت منهم الانبطاح. خرسوا، امتقعت وجوههم، وانذهلوا من هول المفاجأة. أفهمتهم أن أي صوت أو كلمة سيكون مصيرهم الموت السريع، وطلبتُ من أحدهم أن يوثق الاثنين الآخرين ويكمّمهما ويبطحهما بحالة استلقاءٍ على ظهريهما، بينما تركته يستلقي على ظهره ويداه تحته. وفوراً عاجلته بطلقة في الرأس فأسلم لباريه حداء الروح، ثم تبعتُ الثاني به، فالثالث. وبعدها أطلقتُ على كل جثّة طلقتين: واحدة في القلب، والثانية في جهازه التناسلي. تسع رصاصات كانت كافية لأشفي غليلي من هؤلاء الجلادين، وبقيت رصاصة واحدة في المخزن ربما أحتاجها لمرة قادمة.

فاتني أن أقول لكم: إن هذه الجرأة لم تواتني صدفة، فقد سبق لهم أن استدعوني إلى مثل هذا الاحتفال أكثر من مرة، وكنت ألحظ أنّهم دائماً مخمورون ومخدَّرون، فعقدت الرأي على فعلتي هذه. وزاد من إصراري أنّ أحد مسدساتهم التي يضعونها على الطاولة أثناء استرخائهم من نوع «براوننغ»، الذي خبرت استعماله جيداً أثناء خدمتي العسكرية، وأقفلت في رأسي أية نية للعدول عما عزمت عليه.

وستسألون أيضاً لماذا أطلقت على كل شخص ثلاث رصاصات في الأماكن التي أشار إليها الراوي العليم وذكرتها أنا.

تقصدت أن أعطب أجهزتهم التناسلية لأنهم اغتصبوني، نعم اغتصبوني ولا أخجل من ذكر هذا، لأفضح فعائلهم الحيوانية. لم يكن جسدي مثيراً لهم، ولست وسيماً كما تظنون، ولم يكونوا محرومين جنسياً، فسطوتهم توفر لهم أجساداً أنثوية فاتنة متى أرادوا. ولم يكونوا شاذين، لأن الشذوذ يفترض الشهوة، والشاذ لا يمارس الاغتصاب لأنه سيفتقد للذة المنشودة من شذوذه. فعلوا ذلك لإذلالي وكسري وإهانتي، ولإثبات فحولتهم المتوحشة، وفرض فجورهم وجبروتهم.

أطلقت النار على قلوبهم لأنها ميتة أصلاً فهؤلاء بلا قلوب ولا يعرفون الحب ولا الرأفة ولا الإنسانية ولا أي نوع من الإحساس. فقد استدرجوني ذات مرة إلى مسرحية نسجوها ببراعة وانطلت عليّ، حيث دعوني إلى غرفتهم وطلب مني اثنان منهم أن أكتب رسالة بلسان زميلهم الثالث الممدد على السرير ويدّعي الكآبة والحزن، أن أكتبها إلى زوجته التي وصمها بالخائنة، ويريد منها الابتعاد عن حياته وتركه وشأنه ونسيانه. وطلب مني أن أوبّخها وأصفها بأقذع الصفات من خلال الرسالة، وردد عليّ كلمات سوقية خجلت من ذكرها، فاكتفيت بوصفها بالمومس والعاهرة والساقطة والنجسة. ومن مساوئ الصدف كان اسمها سعاد، نفس اسم زوجتي. يا لسذاجتي، فقد كتبت تلك الرسالة بخط يدي، وطمعت وقتها أن يحسنوا معاملتي.

علمت لاحقاً من السّيد الراوي العليم أنهم استبقوا هذه التمثيلية بشهور بمنع زوجتي سعاد التي كانت تأتي لزيارتي من مقابلتي، قائلين لها: لا يود رؤيتك. وأخبرني الراوي العليم أنهم أوصلوا تلك الرسالة المكتوبة بخط يدي إلى زوجتي، التي لم تتحمل الخبر حين تأكدت من الخط واللغة والأسلوب، فأقدمت على الانتحار بعد أن ابتلعت علبة دواء المهدئات دفعة واحدة.

أما لماذا أطلقت النار على رؤوسهم أولاً، فلأنني جبان، نعم جبان، فلا أستطيع أن أتحمل رؤيتهم يتخبطون بدمائهم ويصرخون وينتفضون إن لم أصبهم مقتلاً سريعاً، مقتلاً يخمد حركتهم ويشلهم. فلم تستغرق عملية التسديد والرمي إلى رؤوسهم ثوانٍ معدودة.

بلى، خططت لتلك الفعلة بعد تردد وخوف ومراجعة، ثم حسمت أمري ونجحت.

وأُنوِّه إلى أن امتشاقي للمسدس من جراب الحزام ثم النفخ في فوهته بعد إنهاء مهمتي هو محض خيال السيد الراوي العليم، ربما ليزيد التشويق لقصته ويجعلها أكثر غرائبية.

.....

مع الصباح الباكر ازداد الطرق على باب الزنزانة. استيقظ من نومه المستغرق هلعاً بعد حلم كاد أن يؤمّن له فرصة حياة جديدة، ويفرحه بشهوة الانتقام. أحس بصقيع يجتاحه من الداخل، وسرى في أوردته ماء مثلج، هطلت عليه سحابة خيبة غمرته بركامها الأسود، وانطفأت في قلبه فوانيس الأمل، وازداد الضجيج في أحشائه الهائجة النازعة لكسر قضبان صدره، لم

يعد لرشده إلا بعد أن انفتحت طاقة صغيرة في باب الزنزانة الحديدي المخصصة لإدخال الطعام، قذف الحارس منها صحناً معدنياً يحوي ملعقة من اللبنة الزرقاء المتعفّنة، وبضع حبات من الزيتون المجعد تدحرجت على الأرض بعد أن انقلب الصحن، وقطعة خبز جافة كوجه عجوز نسيه الموت. عاد إلى نومه وغمر رأسه بحرام كالح تفوح منه رائحة العطن، حاول الرجوع إلى حلمه، ولم يعد يتذكر ما حدث.

.....

نعم.. أنا الراوي العليم سأخبركم ما جرى:

لقد نجح بطلنا في العودة إلى حلمه، وأول ما تذكر أنه مازال يحتفظ بالمسدس الذي انتهبه من سجانيه، ويتذكر تماماً أنه مازال في المخزن طلقة واحدة، رفع المسدس وركّز فوهته على منتصف صدغه، وضع يده على الزناد.

لا أعلم بدقة إن كان قد ضغط على الزناد أم تراجع، أنا أيضا خرجت من كادر هذه الحكاية، الخيار لكم أن تضغطوا على الزناد، أم تتركوه يتعارك مع أحلامه إلى أن يقضي الله أمراً كان مفعولاً.

النافذة

مصطفى كليب

علبةُ كبريت؛ هذا أبلغ وصفٍ للمكان الذي حُشرنا فيه لوقتٍ غير معلوم تماماً.

كنّا نحيلين جداً، متراصّين، لا تحتاج رؤوسنا للاحتكاك بالجدران حتى تشتعل. كنّا نحترق من الداخل بسبب ما آل إليه حالنا، ونحترق من الخارج بسبب الحرّ الشديد المتولّد عن ضيق المكان، الذي لم يكن يصلح أساساً لاستخدامه كقنٍّ دجاج أو كزريبة للحيوانات.

كنا تسعة عشر كائناً حياً، عيداناً، بشراً لا نشبه البشر، تغطّي الدّمامل أجسادنا، والقمل رؤوسَنا. نقضي حياة لا يتخيّلها ولا يعرفها إلا من مرّ من علبة كبريت تشبه هذه.

لم يحدث أن تغيّر معنا شيء عندما نزيد عوداً أو ننقص، مجرّد أننا نبدّل ورديات نومنا، ذلك أنّ المساحة الضّيّقة تتطلب تقاسماً في هذا الشأن.

ومع ذلك كان العود رقم عشرين الذي أتوا به مؤخّراً إلى علبتنا مشكلة بالنسبة لنا، فقد كان ضخماً وطويلاً كفاية ليزيد مآسينا مأساة جديدة، وعلامة فارقة جعلت ما تلا وجوده مختلفاً عمّا سبقه.

كنّا مجموعة من الخائفين في مكان مرعب، لا نعرف سبباً لتواجدنا فيه سوى صوتنا الذي ارتفع مرة. نخضع لتحقيقات دوريّة عنيفة توحي لنا بأنّ هناك أسباباً أخرى نجهلها.

كان الرقم عشرين مختلفاً عنّا، دخل مبتسماً مع أنّ الدّماء كانت تسيل من رأسه وأنحاء متفرقة من جسده، مبتسماً في مكان لا تنقطع أصوات الضرب وحشرجات المقبلين على الموت عن جدرانه.

استطاع بعد أن وصل إلى زاوية العلبة أن يأخذ موقعاً ويتمدّد فيه حتّى الصّباح مخترقاً نظام ورديات النوم الذي كنّا نعمل به.

لم نسأله عن شيء حينها، وكنّا نظنّ أنّ الكلام، مهما كان لزومه، فإنّه لن يفعل فعل الماء في نبتة عطشى.

ولأنّ الداخلين كثر، ويتبدّلون بشكل مستمر، فإنّه بدا لوهلة عابراً لا أكثر.

كان عليّ أن أنتظر مع آخرين حتى يحين دورنا بالنّوم، ومع ذلك فقد سرقتني غفوة، وأنا جالس ويلتصق صدري بركبتي. لا أعرف المدّة التي بقيت فيها على تلك الحال، إلا أنّني أجزم أنّها كانت ستستمر لمدّة أطول لولا تلك الدندنة العذبة الغريبة، التي انبعثتْ من الزاوية، حيث تربّع الوافد الجديد وأخذ يرفق دندنته مع صوت مزعج، خلّفَه حكُّه لحجر صغير بالجدار.

عندما استدار فجأة وضحكة واسعة ترتسم على وجهه، كنّا نحن المشاهدين المشدوهين نتابع بصمت. لقد اعتدنا بشكل عام على حالات الجنون المفاجئ التي أصابت الكثيرين، والتي يمكن تبريرها بسهولة تامة. لاحظ أنّ الجميع يراقبه بانزعاج وارتياب، ابتسم وألقى التّحيّة من دون أن يحصل على ردود واضحة، بينما ظهر خلفه شكلٌ هندسي أقرب ما يكون للمربع، بأضلاع غير متناسقة تماماً، كان قد رسمها بالحجر، وبالدم الذي كان يسيل من جرحه.

أخبرَنا بصوت مرتجف يقطعه السّعال بأنها نافذة تطلّ على بلادنا الحلوة، وأنّنا بحاجتها هنا، كون المكان يبعث على الاختناق.

حاول أن يكمل شرحه قبل أن يُفتَح الباب ويجرّوه بعنف ويُخرجوه، ثمّ بدأ

بالصّراخ، صراخ لا يتوقّف. خلال ذلك كان أغلبنا يبكي على حاله وحالنا، وأخذنا نتأمّل نافذته المطلة على بلد جميل وحلو، كان يمكن لنا أن نحيا فيه بسلام على حدّ قوله.

عندما أعادوه مرة أخرى، وألقوه بيننا كما لو أنّه أضحية غارقة بدمائها، هرعنا جميعنا إليه وحاولنا أن نكفكف دماءه بقصاصات قماشية مزّقناها ممّا تبقّى على أجسادنا من ملابس.

لكنّه مجدّداً، وبابتسامة أرغم شفتيه على افتعالها، أشار إلى نافذته بطريقة أوحى لنا بها أن نأخذه إليها.

كالسّمكة التي تعاد إلى الماء بعد لحظات من إخراجها منه؛ استعاد الحياة وأخذ يتنفس بعمق، ويتأمّل نافذته متغزلاً بعذوبة النّسمات التي تعبرها ولم نكن نشعر بها، ثمّ ضحك مسبباً ذلك برؤيته ضحكة الأطفال في الخارج، وكأنّ قلوبهم مغمورة بالسعادة.

كان يضحك وكنّا مستمرين في البكاء.

تكرّرت الحالة أياماً عدّة، يعيدونه وهو مشرفٌ على الموت، فتردّه نسمات النّافذة والمناظر التي لا يراها سواه إلى الحياة.

ممّا صنع تلك العادة الغريبة في سلوكنا، فصرنا نجعل العائد من حفلة التعذيب يقضي ليلته كاملة بجوار النافذة.

تلك النافذة الغريبة التي كان كلّ واحد منّا يتخيّل عالماً مختلفاً خلفها.

والتي جعلتنا في كل صباح، الصباح الذي لم نكن نميزه عن الليل إلا من خلال ازدياد الحركة خلف الباب المقفل، وبينما نسمع دندنة الرقم عشرين، التي صارت تخفف عنا آلامنا؛ نفكّر في ضوء شمس النهار وحِدّتها، بالنّسمات العليلة التي يستشعرها من يذهب إلى عمله، بالمناسبة التي يمكن أن تكون في هذا اليوم والتي يجتمع فيها شمل الأسر..

نفكّر في الحياة والحرية التي تجعل البشر يقولون ما يريدون من دون أن يوضعوا في أقفاص ضيقة أو يخشونها.

عندما أخذوا مخترع النافذة كما تعارفنا على تسميته، آخر مرة، أخبرَنا أنّه إذا لم يعد، لن يكونَ علينا انتظاره، إنّما يجب أن نثبّت أعيننا إلى الخارج من النافذة، لأنه سيلوّح لنا بكل تأكيد.

لم نسمع صراخه في تلك الليلة، ولم ننم على دموعنا التي كانت أوجاعه تتسبّب بها عادة، إلا أنّه لم يعد بعدها أبداً.

أياماً وشهوراً وسنوات لا نعرف عددها تماماً، قضيناها ونحن نتنفس من النافذة، ونتشاجر على المكوث قربها، باحثين عن تلويحة، سيما تلك التي وعدنا بها.

كنّا عيداناً مسحوقة، مسجونة في زنزانة في قبو تحت الأرض، وكان عندنا نافذة تطلّ على كلّ العالم. كان حلمنا أن نقفز منها في يوم ما، واستمرَّ ذلك الحلم لوقت طويل، حتى أكّد لنا تزايد الصرخات من حولنا، وفقدان أثر التلويحات في الخارج؛ أنّ بلادنا الحلوة كما كان يراها مخترع النافذة، ونتخيلها نحن، لم تنتظرنا أن نصل إليها، وقفزت بمن فيها إلى الداخل.

عندما أخذوا مخترع النافذة كما تعارفنا على تسميته، آخر مرة، أخبرَنا أنّه إذا لم يعد، لن يكونَ علينا انتظاره، إنّما يجب أن نثبّت أعيننا إلى الخارج من النافذة، لأنه سيلوّح لنا بكل تأكيد.

لم نسمع صراخه في تلك الليلة، ولم ننم على دموعنا التي كانت أوجاعه تتسبّب بها عادة، إلا أنّه لم يعد بعدها أبداً.

هند العيتي

المصيدة

رغم سنواته التي تقترب من الستين، وخطوط الشيب العريضة التي تملأ رأسه، وشيء من الانحناء طال قامته الطويلة، والكثير من الهمّ الذي يسكن ملامحه، إلا أنّ تجارة ما زالت رائجة رغم الحرب، وبيتٍ في ضاحية راقية، وسيارة حديثة، كلُّ هذا لا بد أن يجعل منه صيداً ثميناً لفتاة طموحة جاوزت الثلاثين، أو هذا ما ظنّته زوجته.

مضى على زواجهما أكثر من ثلاثين عاماً، لم يكن يوماً ضمن أولوياتها، كان شخصاً غير متطلّب، وكان جُلُّ وقتها لأولادها وعملها وكانت مطمئنة إلى أنه دائماً هنا.

سافر أولادها، تركت عملها بقرار تقاعد مبكّر، وأصبح عالمها خاوياً إلا منه.

كمن استفاق من غيبوبة تكتشف كم هو جميل أن يكون لها زوج، تلك نعمةٌ تحسدها عليها الكثيرات.

استفاقت في الصباح الباكر، أعدّت له القهوة، تبسّم باستغراب وجرع فنجانه واقفاً، استمهلته بنظرة، ربّتَ على خدّها بلطف:

«تأخرتُ، تعلمين.. الموظّفة الجديدة لا أستطيع الاعتماد عليها».

سحب من فوقها غلالة عطره ومضى، تمنّت لو تستبقيه دقائق أخرى، تمنّت لو تسدُّ المنافذ على رائحة عطره فلا يشمُّه أحد غيرها.

الموظّفة الجديدة! تذكرُ أنّه أخبرها شيئاً عنها، منذ متى؟ لا تذكر.

وفاء الأزهري... أمسكت هاتفها الذكي، وكأفضل مُخبر سرّي جاءها بكل التفاصيل.

خريجة معهد تجاري، ناشطة في جمعيات العمل المدني، مواليد التسعينات، عازبة، تسكن مع أبيها في بيت في ضاحية هادئة، لم يبخل عليها مُخبرها الذكي بأيّ تفصيل، وجاءها بصورة البيت المسوّر بحديقة صغيرة، وأخبرها أنّ أباها توفي منذ شهرين.

مسحت بإصبعها الشاشة الذكية، أصبحت وجهاً لوجه أمام الشابة الثلاثينية، كانت متأنّقة بصورة مبالغ فيها، وكان جمالها بائساً إلى درجة تثير الشفقة، تنهّدت بغير ارتياح، أحسّت بثقلٍ بوزن ريشة يهبط على قلبها، فالشفقة مكانها القلب.

قفز في صدرها فأرٌ صغير أبيض، أولتْه ظهرها وتركته يلعب، كيف لها ألا تفعل وهو فأرٌ بريء ينظر إليها بعينين حائرتين.

في الأيام القادمة بدأت تلاحظ ما لم تكن تُعِره اهتماماً، وباتت على يقين بأنّ لزوجها عالماً سرّياً، يقيم فيه أفراح روحه بعيداً عنها.

قفز لها الفأر أصبح رمادياً بأسنان حادة، بدل أن تقتله جرَّها إلى مجاريره العتمة، أومأ إلى هاتف زوجها الذي بات لا يفارقه، فتَحتْه، قرأتْ رسائلَهما، أصغتْ إلى فحيحِ الرغبة بين الكلمات المتحفّظة وأحسّت بالفجيعة.

باتت تتعمدُ ذكرَها، تسأله عن تفاصيل العمل، تزقُبُ غمامةَ الهمّ التي تعبر وجهه عند ذكر اسمها، الحبّ يورث الهمّ، أخبرها فأرها الرمادي.

الفأر أصبح فئراناً، تعبث بأدراج أمنها واطمئنانها، تقفز على السرير بينها وبينه، تتركها في شكّ وحيرة، أقبلَ أم أدبرَ.

تغضب، تصرخ في فئرانها:

«الأخرى مجرد شبح».

تطردُ فئرانها وتتوعّدها بأنّها ستصطادها فأراً فأراً، تسخر منها الفئران وتظلّ قابعةً في الزوايا.

لم تتأكّد من أنَّ الأخرى من لحم ودم وليست شبح، إلا يوم جاء صوتها على الهاتف تطلبُ زوجها معتذرةً عن الإزعاج، ناولتْه السماعة وتخيّلت كيف سينسكب الصوت في أذنه هادئاً واثقاً ودافئاً، علا صوتُه مخاطباً محدّثَته وأرغدَ وأزبد، عندها أدركتْ أن الشجار المفتعل على الهاتف لم يكن إلا رقصة تانغو يؤدّيانها ويستمتعان بألمِ دهسِ الأصابع.

استسلمتْ واعترفتْ لفئرانها بأن الأخرى لم تكن لتخطرَ على بالها، لولا أنها رأتها تعْبرُ في عينيه عندما تلعثم وهو يذكر اسمها، ولمّا أشاح بنظره، قفزت من عينيه وأخذت ترقص على الطاولة بينهما، يومها أدركت كم كانت غافلة وأنّها ربما فقدته من زمن بعيد، أمّنَت الفئران على كلامها وأكّدت لها أنّها شاهدت الرّقصة أيضاً.

تساءلت هل يمكن أن يقوده بؤسه ليمضي في علاقة بائسة؟

تعلم كم غدَوا -هي وهو- كائنين بائسين، يتربّع كلّ منهما بعيداً عن الآخر، على ضفاف صمتٍ يهدرُ بينهما، يهدم جسوراً ويبني قلاعاً خاوية.

هل كان انشغالها الدائم عنه ثم فراغ البيت من الأولاد سبباً في بؤسه، أم أنّها الحرب والأفق المسدود لكلّ شيء.

لم تتوقف طويلاً لتجيب عن السّؤال، وأنشأ عقلها ينبش في التفاصيل، كم مضى على هذا الأمر؟ منذ متى وهذه العشبة الضارة تنمو في بيتها؟

فَطنت إلى الأعشاب الضارة التي تتعانق مع نباتاتها؟ لم تقتلع عشبة منها يوماً، دأبت تسقيها وترعاها، كانت لها فلسفتها الخاصة في الأمر، أليست خضراء؟ أليست تتنفس وتنمو وتُزهر؟ كيف لها أن تسلبها حقّها في الحياة!

ما يحدث بين زوجها وتلك الفتاة عشبة ضارة ضربت جذورها عميقاً في غفلة منها، تطاولت وأورقت وأزهرت، وها هي خطاطيفها تمسك بتلابيب روحها وتكاد تخنقها، هل ستقتلعها؟ أم ستتعايش معها كما روّضت نباتاتها أن تفعل!

هل ستدخل في منافسة مع ثلاثينية وهي التي تقترب من الخمسين؟ نظرت إلى جمالها الذّاوي وأيقنت أنّها منافسة خاسرة.

كم كان يبدو الغمُّ الذي هي فيه بعيداً عنها، حتى نكتة الزواج الثاني التي يتسلّى بها الأزواج، كانت عند زوجها نكتة سمجة لا يستسيغها.

«لكن ظروف الحرب خلقت معادلاتٍ جديدة، بات مقبولاً أن تقبَل الشابة بالكهل، وأن يعدّد من كان مكتفياً».

تَذكرُ أن هذا كان نقاشاً دار بينهما يوماً على قلّة تحادثهما وأنها وافقته، يومها ظنّت أنّ الأمر يمكن أن يعني الأخريات فقط، ربما القابعات في كوكب آخر، أو على أرض لن تطأها.

فكّرت.. الأمر ليس خيانة لها فقط، بل خيانة لأفكاره ومبادئه، أخرجها تفكيرها من خانة الغضب والحسرة إلى خانة التعاطف ربما! كيف سيتدبّر أمره؟

تصرّفت كنبتة أصيلة تتعايش مع أعشابها الضارة.

في الأيام والأسابيع القادمة لاحظت أنه بات مشغولاً جداً وكثرت اتصالاته مع محاميه، كانت تشعر بأنه يرتّب لأمر ما.

«طبعاً شابةٌ طموحة مثلها لن ترضى به قبل أن تؤمّن مستقبلها».

تحاصرها فئرانها تضعها في دائرة وترقص حولها.

لكن فئرانها سقطت في مصيدة واحدة، عندما جاءها ذلك المساء واضعاً بين يديها أوراق تنازله عن كل أملاكه لها وللأولاد.

ذُهلت:

«لماذا؟»

بعينين مُحِبّتين أوضح لها أن الأمر هكذا أفضل:

«إذا متُّ لن تحصل الضرائب على شي».

«بعيد الشّر عنك»

بكت.. بكت طويلاً، شتمت نفسها في سرّها مئة شتيمة، كم هي تافهة وخائنة، لتظنّ بزوجها الحاني أسوأ الظنون!

في الليل جلست تفكّر، على أيّ شيءٍ بنَتْ وهمَها، لم يتغيّر معها يوماً، لم يطرأ أيّ شيء على وتيرة حياتهما، ما الذي جرى لتغرق في هذا الوهم؟

تلفتت حولها تبحث عن فئرانها، لم يبقَ فأر واحد يدعم ظنّها، اختفت كلها كأنها لم تكن.

نامت ليلتها كأسعد ليلة، وفي الصباح تودعا كعروسين، أخبرها أنه سيغيب يومين لتخليص بضاعة في المرفأ، ولن يتأخر.. وعدها.

في المساء جاءها الخبر، شاحنة تدهورت على صفٍّ سياراتٍ أمامها، لم ينجُ أحد من الحادث.

سودٌ.. سودٌ أيامها ولياليها، حزنها مضاعف، هل كان يشعر بدنوّ أجله عندما فعل ما فعل؟ تشعر أنّها فقدته قبل موته عندما أضاعت آخر أيامهما معاً بوهمٍ كاذب، تعضُّ الحسرة

قلبها وتتركه كثمرة عفنة.

تلوكُها الأيام والأسابيع كلقمة غير مستساغة، تتمنى لو يقذفها زمانها من فمه وتستريح.

يتصل بها المحامي:

«آسف على الإزعاج سيدتي.. لا بد من حضورك إلى المحكمة لإنهاء إجراءات الإرث»

مسربلةً بالحسرة:

«أيّ إرثٍ أستاذ؟ تعلم أنّ المرحوم نقلَ كلّ أملاكه لي وللأولاد».

«أعلم سيدتي.. ولكن هناك تفصيل صغير».

يتنحنح:

«الطبيب الشرعي أثبت أن السيدة وفاء الأزهري توفيت بعد الحادث مباشرة، المرحوم توفي بعدها بنصف ساعة، وعليه فإنه يرث نصف البيت الذي تملكه ويؤول الإرث لكم سيدتي».

أغمضت عينيها وسقطت كفأر أطبقت عليه مصيدة.

لقاء خاص مع المخرج المسرحي السوري الألماني أحمد الشيخ

حاورهُ: علي صقر

تحت وطأة كَم هائل مِن تقنيات السينما والفعاليات الرقمية العالمية، ماذا عن الدهشة التي يَختَبِرُها المتلقي للنتاج المسرحي؟

الدهشة بابُ مدينة الجَمال الذي نُقَدِّمُهُ كَصُنَّاع مسرح، والعروة الوثقى التي تجمعنا بالمتلقِّي على نِيَّةِ الارتقاء المُشتَرَك حيث نلتقي لِنَرتَقِي سواء على خشبة مسرح العلبة الإيطالية السوداء أو في الشارع والنفق والحديقة... الدهشة بِتَصَوُّرِي منتوج إنساني إبداعي صَرف، لا تحتمل تكثيفَها سينما رقميَّة ولا تُضاهِي تَوصِيفَها فعاليات عالمية، فهي المحسوس الذي لا يَرقَى إليه الملموس. ولولا التواصل الإنساني المباشر ما كانت الدهشة ولا كنا اجتمعنا ولا تَعَلَّمنا ولا أنتَجنا. الدهشة مَعبَد ونحن مُريدُون في مِحرابِها.

هل سينجو المسرح من الذكاء الاصطناعي؟

إن كان هناك نِيَّة عند صُنَّاع القرار. لكن تكرار سيناريو فيلم / الأزمنة الحديثة/ لِتشارلي شابلن غير مُستَبعَد في الوقت عينه! شخصياً أرجو مِن أعماق قلبي أن ينجو المسرح أبو الفنون وألَّا يُجبِرَنا أرباب المال والتكنولوجيا على الشرب مِن نهر الجنون.

المعروف عنك أنك ابن بطوطة المسرحي، انتقلتَ مِن دمشق إلى ألمانيا وفرنسا وسويسرا... والآن أنت في زيارة لسوريا. حدثنا عن تَنَقُّلاتِك المحلية والإقليمية والعالمية.

حوار الحضارات وجُسُورُ الثقافات واكتشاف الآخَر كانت وما زالت دوافعي لمتابعة رحلَتِي المسرحية البطوطيَّة حتى اللحظة باستمتاع ودهشة وتَشَاؤُل، بحسب تعبير الروائي الفلسطيني الراحل إميل حبيبي، فتعَرَّفتُ بادئ ذي بدء على نظيري السوري / زميلاً و مُشاهِداً/ في مسارح وطني الأم في المسرح الجامعي والعمالي والقومي ومسرح البيت ودار الأوبرا والمسرح المَوقِعي وفي الوقت نفسه كنتُ شَغُوفاً بمسارح المراكز الثقافية الأجنبية في دمشق فكانت تلك التجارب كمحصلة قوة دافعة لابن بطوطة المسرحي السوري ليصبح سفيراً إنسانياً وثقافياً وفنياً لدى مسارح ومدارس واستديوهات ألمانيا بلدي الثاني التي أحمل جنسيَّتَها، ثم فرنسا وسويسرا حيث أُقِيمُ وأعمل حالياً في جينيف. التعليم والتعلُّم مستمرّان. الاكتشاف والدهشة مُستَعِرَان.

ماذا عن الورشات المسرحية التربوية التطوعية التي أقمتها في سوريا؟ وكيف كان التفاعل؟ وهل هي تجربتك الأولى هنا؟

سُرِرتُ بالعودة الى مُعتَرَكِ العمل المسرحي خلال زيارتي السادسة لوطني خلال 13 عاماً مِنَ الاغتراب المُنتِج في أوروبا. لكن مِن باب مختلف اليوم، حيث تُعتَبَر تلك المرة الأولى في سوريا التي تُقامُ فيها ورشات من هذا النوع وبهذا المستوى الذي ينحى إلى ولوج أعماق النَّفسِ البَشَرِيَّة مع تمارين تعاونيَّة جَمعيَّة عميقة أقومُ بها مع المشاركين في كُلِّ / مجموعة هَدَف/ عُمرِيَّة أو اجتماعيَّة أقومُ بتدريبها وتَنشِيطِها ضمن دائرة كراسي الثقة سواء في المسرح القومي أو دائرة الأنشطة الفنيّة بالتعاون مع أصدقاء المسرح والمجتمع المدني والجمعيات الأهلية الذين قدّموا لي الكثير من الحب والضروري من الدعم اللوجستي واحتفوا بي. سعادتي غامِرَة بِجَلبِ ثقافة ومنهاج تدريب المدربين المسرحيين البيداغوجيين/ التربويين معي إلى بلدي. التفاعل كان أكثر مِن رائع مِن كافة الشرائح والمجموعات التي عَمِلتُ بكل سرور ومحبة معها، فَعَلَّمت وتَعَلَّمت، دُهِشتُ وأَدهَشت! تلك كانت البذرة وننتظر الثمرة بلهفة، أنا وأحبائي المتدربين الذين أصبحوا مدربين سَيُدَرِّبُون مدربين بَعدَهُم ليحملوا الشعلة المسرحية التربوية.

كيف وجدت أصداء الأجواء وطقوس الاشارات والتحولات الجديدة كتأثير على المسرح السوري عن قرب؟

نحتاج في سوريا الجديدة برأيي الشخصي إلى تقديم أساليب فنيّة تربويّة وإدارة ورشات عمل جديدة ومُجَدِّدَة في إطار تعزيز التواصل اللاعُنفِي، ضمن فِرَق مشاريع متكاملة ثقافياً ولوجستياً للعمل يَداً بِيَد على وقف انتشار ثقافة العنف والانتقام الطائفي والتحريض العِرقي المُستَشرِيَة حالياً تحت وطأة تَدَخُّل وتَوَرُّط أطراف داخلية وإقليمية وأقطاب عالمية في الشأن السوري. وعلينا العمل على تعزيز ثقافة الحوار بِالفَن والتربية ضمن هيئات ومؤسسات مجتمعية مدنية، رسمية وشعبية باتِّبَاع أساليب احترافيّة توفيقيّة تُعِيدُ تأهيل واستيعاب الشباب السوري /مُقِيماً أو عائداً أو مهاجراً/ الذي يعيش ظروفاً حياتية صعبة، بما أنَّ غالبية المجتمع السوري هي من الشباب. ولا ننسى أفكار ومبادرات ومشاريع رعاية الشباب في سياق التغيير الأسري والاجتماعي البَنَّاء وتفعيل طرائق ومنهجيات الوساطة بين الشرائح الاجتماعية السورية المختلفة لِتَمكِين ثقافة العيش المُشتَرَك في الدائرة البيداغوجية التربوية الصغرى التي ننطلق منها إلى الدائرة الاجتماعية الكبرى.

هل مات المسرح في سوريا تبعاً لندرة العروض وعدم مشاركة سوريا في أي مهرجان مسرحي عربي أو عالمي حالياً.. وما هي خطوات إنقاذ المسرح برأيك؟

برأيي الشخصي.. المسرح والحريّة مِن مشكاة واحدة.. المسرح فكرة والفكرة لا تموت.. بحسب تعبير السير /توماس مور/ حين كان ذاهباً إلى منصة الإعدام، طَالَبَ جَلَّادَه بحلاقة ذقنه لتتطاير شعراتها فِكراً وحُرِّيَّةً في الهواء. لذلك أؤمن بقدرة الشعب السوري العظيم، الذي ينتمي الى أعرَق حضارة في العالَم، على النهوض مِن الرماد والتحليق كطائر الفينيق المنبعث مِن ضميرنا الجمعي وميراثنا الفكري التعددي العريق وإعادة الخَلق الإبداعي الوَثَّاب مسرحياً وتربوياً واقتصادياً وصناعياً، مهما طال الزمن ومهما تعاظَمَتِ الخُطُوب. مَهدُ أبي خليل القبَّاني يحتاج اليوم إلى الصبر الإيجابي وإلى العمل الجَماعي وإلى السِّلم الأهلي والوحدة المجتمعية كأساس لِبُنيةٍ تحتيّة وطنية تساعد على تحويل سوريا الجريحة إلى ساحة ورشات عمل مُنتِجَة، يَتِمُّ مِن خلالها وبَينَ ظَهرانَيها تعزيز الثقة بالنفس وتطوير القدرات العقلية شِيباً وشباباً مِن خلال أنشطة فنية ونفسية تربوية هادفة مثل التدريب على ثقافة الحوار والاستماع للآخَرين دونَ مقاطَعة أو إلغاء، التدريب على الخطابة والارتجال والتأمل وممارسة رياضة الميكانيكا الحيوية كامتداد لأشكال الحركة في التعليم المسرحي، وكخدمة في رعاية الأطفال والشباب، كبداية مثلاً.. عداك عن الحاجة إلى تفعيل قطاع مُشتَرَك بين الدولة والمجتمع المدني والجمعيات غير الحكومية، بغاية الوقوف على احتياجات المرحلة التأسيسية للنهضة الفنية عامَّةً والنهضة المسرحية التربويَّة خاصَّةً، فالمسرح التربوي بهذا المعنى خيرُ تربةٍ لِخيرِ زرع.

حدثنا عن تجربتك في المسرح التربوي، وبماذا تختلف عن التجربة السورية القائمة منذ عقود؟

تعودُ تجربتي في هذا المضمار إلى 25 سنة خَلَت، أي منذ المَشاهِد الفنية التربوية العفوية البسيطة التي كنتُ أقومُ بكتابتها وإخراجها وتقديمها أيام حفلات التعارف والرحلات والمُلتَقَيَات الجامعية والأنشطة الخيرية مع المسرح الكَنَسِي وشبكة الأغا خان في سوريا، كمُساهَمة فنية شبابية فعّالة في اندماج السوريين مع بعضهم قبلَ الاندماج مع الآخَر، عداك عن القِيَمِ التي عملتُ عليها مع زملائي وجمهورنا بكافة طبقاته ومَدَارِكه بهدف تقوية شعور المواطنين والوافدين بالانتماء للإنسانية أولاً، وللمجتمع الذي يعيشون فيه سويَّةً ثانياً، ونحو بَشَرِيَّةٍ أفضل ثالثاً، من خلال التفاعلات الإيجابية. الشيء الذي ساعدنا على تسهيل التّكيُّف الثقافي البَيني مِن خلال جلسات التقييم بعد تقديم المَشاهِد أو المسرحيات...

على سبيل المِثال، أجريتُ جلسات علاج أُسَرِي منهجية لحل النزاعات داخل الأُسَر (التواصل اللاعنفي) مع مجلس الشباب الألماني ولجنة اعادة تأهيل الشباب الجانح في مجلس شيوخ برلين في ألمانيا ومع هيئة المُصالَحة والتحكيم التابعة لشبكة الأغا خان في سوريا وسويسرا وفرنسا، بالاعتماد على قدرتي الشخصية على التواصل وبناء الصِّلات وتعزيز الأواصر أوَّلاً، وبالارتكاز على مناهج العمل الاجتماعي والمسرح التربوي التي درستُها وطَوَّرتُها في ألمانيا ثانياً.. فكانت النتائج المَرجُوَّة في أغلب الحالات والقضايا مثمرة وإيجابية، بحيث نجحنا / أنا وزملائي وطلابي وكافَّة مُشارِكي دائرتي التربوية/ في تمكين الأطفال والبالغين الذين يعانون مشاكل أُسَرِيَّة مِنَ التغلب على صعوباتهم وإثبات أنفسهم، وجَهِدنا في تنظيم دورات وتدريبات مسرحية ذات بُعد تعليمي تربوي وبقصد إبداعي تعاوني ضمن فِرَق متعاضدة جَسَّدَت جُلَّ أفكارنا وأمانينا المجتمعية التربوية بنجاح، عداك عن العمل الدَّؤوب مع طلاب المدارس والمعاهد مِن أعمار وفئات شَتَّى على تفعيل وإغناء البناء النفسي والتفاعل الاجتماعي للشخصية المسرحية التربوية، نظرياً وعملياً، ضمن بيئة تسودها الثقة.

ما الفرق بين المسرح التفاعلي والمسرح التربوي؟

المسرح التفاعلي (أو التحفيزيّ) هو مسرحٌ ملتزم داخلَ المجتمع، ظهرَ تِبعاً لِعواملَ عِدَّة، كالحركات المعارضة في أوروبا وأمريكا مع اندلاع ثورات الطلاب عام 1968، وتطوَّرَ مع تطوُّر شكل العالم الحالي والصراعات التي تحكُمه وبالتوازي مع تَفاقُم المشكلات التي تعاني منها الدول على اختلاف سياساتها،)كالصراعات أو الحروب الاقتصادية ومواضيع الهجرة والمهاجرين والحروب الإثنية... إلخ(، ولكنَّ أهم تأثير مباشر أدَّى إلى ظهور المسرح التفاعلي كان ظهور المجتمعات

المدنية والبحث عن أفق أو سبل موازية لمكافحة مشكلات العالَم والتعامل مع القضايا التي خَلَقَتْها العولمة.

كان المسرح التفاعلي من الناحية الفنيّة وليد صِيَغ مسرحية سبقتْهُ، كالمسرح التحفيزي الشعبي والمسرح الوثائقي ومسرح الشارع، وكلها صيغ مسرحية ظهرت في بدايات القرن الماضي وتطوَّرت مع كُتَّاب ومُخرجين ومُنَظِّرين ومسرحيين بارزين أَثْرُوا في الحركة المسرحية العالمية (مثل بريشت، بينيدتو، بيتر فايس وغيرهم).

وهنا لا بد من التوقف عند أعمال مسرحي برازيلي شهير هو /أوغستو بوال/ الذي ابتدع صيغة مسرح المُضَّطَهَدِين وأطلقها على تجربته المسرحية التي قام بها خلال سبعينيَّات القرن الماضي، وقَدَّمَ معالجةً نظرية لتجربته في عدة كُتُب منها "مسرح المُضَّطَهَدِين"، "قف إنه ساحر"، "قوس قزح الرغبة" و"ألعاب للممثلين وغير الممثلين." في هذه النصوص، التي استوحى منها أغلبُ العاملين في مجال المسرح التفاعلي فيما بعد الكثير من الأسس المُلهِمة والتقنيّات الفعَّالة، يضع /بوال/ أُسُساً لِسَردِيَّة جَمالِيَّة مُغايِرَة ولوظيفة جديدة للمسرح، كما اقترح أشكالاً مسرحية جديدة منها المسرح الخفي، ومسرح الجريدة وغيرها.

يختلف المسرح التفاعلي جذرياً عن المسرح التقليدي مِن حيث – توجُّهه.. فهو مسرح مُوجَّه بطبيعته (سياسياً واجتماعياً). علاقته بالمتفرِّج بطريقة مختلفة، عندما يُحَدِّدُ سلفاً نوعية مُتَلَقِّيه، ويتوجه إليه مباشرة مدركاً لِمَا يريده منه النزعة إلى الخروج من المسرح من قالبه التقليدي وعلى مستويات عدة: المكان، والجمهور، والوظيفة، والموضوعات التي تُقَدَّمُ ترتبطُ أساساً بالأمور الحيوية التي يعيشها المتلقي.

انطلاقاً من هذه الأسس الأولية تعدَّدَت صيغ هذا المسرح وأشكاله باختلاف الزمان والمكان... في المقابل تطورت بعض المفاهيم كلعبة وبَدَأَ هذا التطور يدخل على مفهوم التعليم وبناء الشخصية، وارتبط أكثر jeu (dramatique اللعب الدرامي) الأدوار ومفهوم اللعب بأكثر بالتوجه إلى المتلقي الفرد وصولاً إلى فرديته (ضمن الجماعة بالتأكيد). وهو يُستَخْدَمُ في المجالات التربوية والنفسية والاجتماعية والسياسية في المدارس والإصلاحيات وغيرها.

أما المسرح البيداغوجي التربوي فهو أداة تعليمية نوعية ووسيط تثقيفي جَمالي هام، يحفز الأستاذ/ المَنَشِّط/ المُوَجِّه على تعليم السلوكيّات الإيجابية لخدمة المجتمع ويجعل المُشارِكين معه في دائرة كراسي الثقة أكثر إدراكاً ووعياً.

المسرح البيداغوجي التربوي بأنماطه الثلاثة (مسرح الأطفال والدراما التعليمية والمسرح في التعليم) يؤكد على أهمية التَّلَقِّي كعملية تواصلية تسهم في إنجاز بنية عرض مسرحي في حال أمكنَ ذلك وفي النهوض بنفوس وقدرات المشاركين إن لم يمكن ذلك، فالتمثيل أو التشخيص /كوميديا ديلارتي/ ليس هدفاً بِقَدرِ ما هو أداة بين أدوات تثقيفيّة تَوعَوِيَّة جَمالِيَّة وعلاجية أُخرى تُكمِّلُ معنى التَّلَقِّي مِن خلال التفاعل مع فحوى الورشة أو خطاب العرض وفك مَجَاهِيلِهِمَا مِن قِبَلِ المتلقي)الطفل والطالب خاصَّةً والمُشارِك عامَّةً(، جَمالِيَّة التَّلَقِّي لدى الأطفال والكبار، أنماط التلقي في مسرح الأطفال والدراما التعليمية والمسرح التعليمي، التي تتطلب مهارات فنية وتربوية ونفسية وثقافية لإدراك خصوصية المُشارِك وبنائه المعرفي والنفسي ولكي تتفق مهام الأستاذ أو الموجِّه أو المُنَشِّط مع قدرات مُشارِكيه وطُلَّابِه صغاراً وكباراً، فالمُتَلَقِّي في (الدراما التعليمية والمسرح في التعليم)، هو مُرسِل ومُستَقبِل للرسالة في الوقت نفسه، أي أنه لا شيء يفصل بين الأستاذ والمُشارِك والطالب والمُؤَدِّي والمُتَلَقِّي، لأن الجميع جزء لا يتجزأ مِن عملية التمرين التربوي أو العرض المسرحي أو الموقف الدرامي المُرتَجَل.

هل لاحظت آثار الحرب على وجوه وأفعال من تعامَلت معهم في ورشاتك وعلى أصدقاء لم تلتق بهم منذ عقود التقيت بهم مؤخراً؟

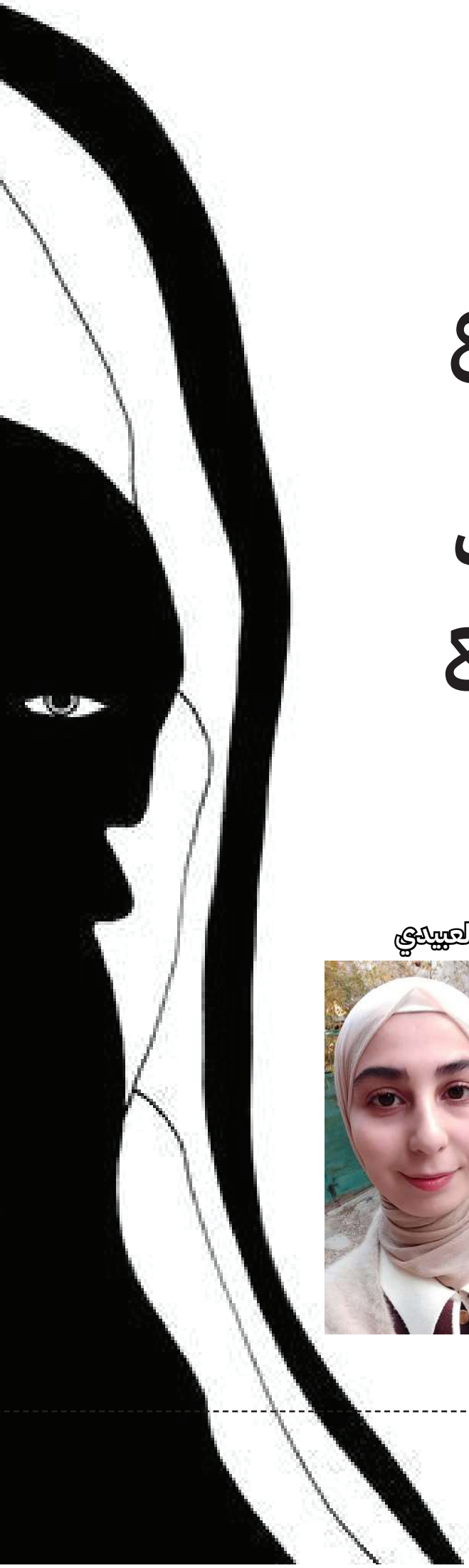
بالتأكيد، فنحن مجتمع مَهِيضُ الجناح، مُثخَنٌ بالجِراح، فعلى أقل تقدير، يعاني مُواطِنٌ سوري بين كل 5 مواطنين شَهِدُوا نزاعاً مسلحاً مِن اضطرابات ما بعد الصدمة، ومن ضعف في مؤشرات الصحة لدى ملايين السوريين الذين عانوا مِن ويلات الحرب والإبادة الجَماعِيَّة والتهجير على مدار عقد ونصف من الزمان خلال الثورة السورية وعلى مدى 61 عاماً من الديكتاتورية.. يجب أن نُقِرَّ ونعترف بوجود فجوة ضخمة في خدمة الطب النفسي، عداك عن عدم وجود المسرح البيداغوجي التربوي أساساً...! لا يغطي التأمين الصحي المرض النفسي أو الأدوية أو أي نوع آخر من العلاج النفسي ولا المداواة الفنية التربوية الجَماليّة، وهذا يعني أن المرضى النفسيين والمحتاجين لإعادة التأهيل، يتعين عليهم تحمل التكلفة الإجمالية للعلاج، حتى لو كان لديهم تأمين صحي في بلدٍ نصفُ مساحته مُدَمَّر ومليونان من سكانه شهداء ونصفُ مواطنيه مُهَجَّر، عداك عن عدم وجود بحوث شاملة حول الاضطرابات النفسية التي خلفتها الحرب على الصعيد الوطني، في وقت طالت الإصابات فيه ملايين السوريين الذين يعانون من اضطرابات نفسية شديدة الى جانب العَوَز والفاقة تحت وطأة اقتصاد وصناعة وعملة منهارين وبنى تحتية مسحوقة.. لذلك ولغير ذلك لم تكن مشاهداتي مفرحة ولكنها كانت وما زالت مُحَفِّزة لإعطاء المزيد والمزيد من الورشات المسرحية التربوية الطوعية في وطنٍ مريض يحتاجُ جُلُّ سكانه إلى إعادة تربية على أسس انسانية تعددية مدنية تنهض بهم مِنَ الرُّكام لتعود سوريا زينة البلدان ويعودَ السوريون المنتصرون على الظلم، مِن جديد خيرَ الأنام.

هل حدث معك أي طارئ خلال ورشاتك مثل تفجير أو إطلاق نار بالقرب منكم؟ وكيف تعاملت مع الحدث في حال وقوعه؟

خلال إحدى الورشات المسرحية التربوية التأهيلية مع مجموعة من السيدات، فجأة قامت مظاهرة طائفية ضخمة لأحد المكونات السورية وبدأ المتظاهرون بالهتاف فيما بدأت قوات الأمن العام التابعة للحكومة الانتقالية بمواجهتهم بهتافات مضادة.. لم يحدث ولله الحمد أي أعمال عنف بين الطرفين رغم التوتر الشديد الذي ساد المدينة حينها.. وخافت السيدات المُشارِكات في دائرتي ولكنني لم أَهِن ولم أخَف، فالعمر واحد والمكتوب عالجبين لازم تشوفو العين.. فقمتُ بتهدئَتِهن وتشجيعهن بطرائقي التربوية الناجعة وبِحِسِّي الفطري الساخر ولو في أوجِ الفاجِعة، وتابعنا العمل الإيجابي حتى النهاية.. يجب أن تبقى الشعلة مُتَّقِدَة.

ماذا عن مشروع مسرح العميان؟

دَرَستُ ومارستُ مسرح العميان في برلين خلال فترة دراستي الماجستير المسرحي التربوي هناك منذ عقدٍّ من الزمان. إن هذا المسرح الخَلَّاق البسيط والعميق والمُعَبِّر بآنٍّ واحد، يجمع أيضاً مجتمعاً إنسانياً بلا اسم أو تصنيف عرقي أو طائفي محدد ولكنه مُجَسَّدٌ وحاضرٌ بقوة، مِن خلال جمهور معصوب العينين، ومُؤَدِّين مُبصِرين، يروون قصصاً ويستخدمون أدوات بسيطة كالكؤوس والأكياس الورقية وغيرها لتنشيط مُخَيِّلَة وبصيرة المُتَلَقِّي المعصوب العينين، إنه مسرح تربوي فريدٌ من نوعه، ليس فيه ممثلون، وإنما شخصيات وأصوات وأفكار وتَخَيُّلات. والوسيلة الوحيدة المتاحة للمُشاهدين هي قدراتهم التخيلية: عملياً هو بلا حركة، وبلا إخراج، وبلا لعب ممثلين، ولكن فيه قوة ذهنية، ودماغٌ نشط ويَقِظ، يأخذان بعين الاعتبار بكل كلمة، وكل صوت مصطنع. وكل لحظة صمت، في إطار إيقاع جماعي، وقدرة ارتجالية خاصَّة على انتاج واقِعِيَّةٌ نَنسُجُهَا وإعادة سرد قصصٍ عالميَّة نعرفها.



اعتراف

ألكسندر بوشكين: شاعر ومسرحي روسي 1799-1837

"سأخدع نفسي إذا كنتُ أستطيع"

أحبُّكِ، أحبُّكِ، حتّى وأنا
غاضبٌ من نفسي لأجل هذا الهوس
حتّى وأنا أقدّم اعترافيَ المُخزي
يائساً عند قدميكِ أستلقي.
أعلمُ، أعلمُ أنّني سأصبحُ مريضاً
أنا مسنٌّ جداً، قد حان الوقتُ لأكونَ حكيماً
لكن كيف؟ هذا الحبُّ يغلبُني
مرضٌ على هيئةِ عشقٍ.
حينما تكونين قريبة، يملؤني الحزنُ،
وحينما تكونين بعيدة، أتثاءبُ من ضجرِ الحياة.
يجب أن أعبّر عن هذا الحبّ، هذا الجنون،
لا يوجد شيء أتوق لأجله أكثر من ذلك!
عندما يُحدث قميصكِ حفيفاً، عندما يا ملاكي
أسمعُ صوتَكِ الأنثويّ، وعندما أسمعُ خطواتكِ الخفيفة في الرّدهة، بطريقةٍ غريبةٍ
أصبحُ حائراً، مرتبكاً، متردداً.
تعبسين، وأنا أتألمُ، أذبلُ؛
تبتسمين، والفرح يهزمُ الوجعَ؛
مكافأتي الوحيدة على عذابِ يومي
أنالُها عندما أقبّل يا حبّي يدكِ الشّاحبة.

عندما تجلسين، منحنية فوق الخياطة،
عيناكِ مطرقتان وشعركِ المجعّد الجميل يتطايرُ.
أمّا عن وجهكِ، بحنانٍ
أحبّ أن أتأمّل فيه كطفلٍ، فقلبي يفيضُ
بالحبّ، وفي نظرتي لكِ عناقٌ.

ترجمة: تقوى العبيدي

هل لي أن أصفَ غيرتي وشوقي، مرارتي ومعاناتي،
عندما تنطلقين وحدكِ في صباحٍ كئيبٍ
وتذهبين في نزهةٍ بعيدة،
أو عندما تمضين أمسيتكِ مع شخصٍ آخر
وبالقرب منه تعزفين البيانو،
أو لمغادرة أوبوشكا، أو وأنتِ تبكين
بحزنٍ وفي صمتٍ، يمرّ اليوم؟
ألينا دعِ الله يرحم!
لا أجرؤ على طلب الحبّ، مع كلّ
خطاياي الكثيرة، الصغيرة والكبيرة،
لربّما أنا لا أستحقّ الحبَّ!
ولكن إذا زيّفتِ الحبَّ، إذا كنتِ
ستتظاهرين، ستخدعينني بسهولة،
لحسن الحظّ صدّقيني،
سأخدعُ نفسي إذا كنتُ أستطيع!

مجيء النور

مارك ستراند

حتى في هذا الوقت المتأخر يحدث ذلك
يأتي الحب ويأتي النور.
تستيقظ وتُضاء الشموع وكأنها أضاءت من تلقاء نفسها،
تتجمع النجوم، وتتدفق الأحلام إلى وسائدك،
حاملةً للأعلى باقات هواء دافئة.
حتى في هذا الوقت المتأخر تلمعُ عظام الجسم
ويشتعل غبار الغد في الأنفاس.

في مأزق وعار

ديفيد هربرت لوران: شاعر وناقد انجليزي 1885-1930

أنظرُ إلى غروبِ الشّمس المتلألئ،

وأتمنى لو كنتُ أستطيعُ الرحيلَ أيضاً

عبرَ الأبوابِ الحمراءِ

خلفَ الشّعاعِ الأسودِ الأرجوانيّ.

أتمنى لو كنت أستطيعُ الرّحيلَ

عبرَ الأبوابِ الحمراءِ حيثُ يمكنني أن أتخلص

من عاري، كما أخلعُ حذاءً عند المدخل،

وأتخلص من ألمي، كما أخلعُ الثّيابَ،

وأترك جسدي مُلقىً مُهملاً،

مثل أمتعة بعض المسافرين المغادرين

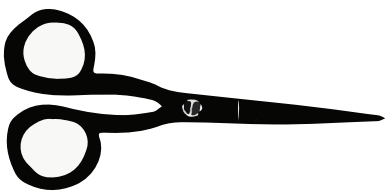
الذين رحلَوا ولا يعلمُ أحدٌ إلى أين.

بعد ذلك سألتفُّ

وسأراقبُ جسدي المنبوذ ممددًا

مثل خشبٍ مقطوعٍ،

وسأضحكُ بمرحٍ.



لقد أحبَّ

آنا أخماتوفا: شاعرة روسية 1889–1966

لقد أحبَّ ثلاثةَ أشياءٍ في هذا العالم:

أناشيد الجوقةِ في صلواتِ المساء،

والطواويس البيضاء،

وخرائط أمريكا البالية والمتآكلة.

ولم يحبَّ بكاءَ الأطفال،

أو الشّاي المقدَّم مع التّوت،

أو جنون النّساء.

وأنا كنتُ زوجتَهُ.

نوعٌ من الخسارة

إنجيبورج باخمان: شاعرة وكاتبة نمساوية 1926-1973

تشاركنا معاً: الفصولَ، الكتبَ، معزوفةً موسيقيةً، أكوابَ الشاي، وسلةَ الخبزِ، ملاءةً وسرير

صندوقَ أملٍ مليئاً بالكلماتِ والإيماءاتِ، تمّ إعادة استخدامه واستنفاده

كان لدينا نظام منزلي حافظنا عليه، كما قلتَ قد حصل

وكان هناك دائماً قائد

لقد وقعتُ في حب الشتاءِ، في سباعية فيينا، وفي الصيفِ، في خرائطِ القريةِ، وعشٍ جبلي، والشاطئ والسرير

احتفظتُ بمكان التقويم وأعلنتُ أن الوعود لا رجعة فيها

انحنيتُ أمام شيء لم أكن تقية تجاهه

سواء كان صحيفة مطوية، أو رماداً بارداً، أو ورقةً مخربشةً

لم أكن خائفةً من الدين، لأن سريرنا كان بمثابة الكنيسة

من إطلالتي على البحيرة، نشأتْ لوحتي التي لا تنضب

من شرفتي، كنتُ أُحيي جميعَ الناس وجيراني،

وبجوار نار المدخنة بأمانٍ، أخذَ شعري لونه الداكن

كان طرق الباب بمثابة إنذار لبهجتي

فلم تكن أنتَ ما خسرتُ،

بل كان العالم.

زمنٌ مضى

دينيس ليفرتوف: شاعرة أمريكية من أصل بريطاني 1923-1997

تلك الدرجات الخشبية القديمة التي
تؤدي إلى الباب الأمامي
حيث كنتُ جالسَة في ذلك الصباح
الخريفي،
عندما نزلتَ إلى الأسفل، مستيقظاً للتو،
وسروري لرؤيتكَ (ينبثق يوم ذهبي
والندى يكاد يكون صقيعاً)
دفعني لأقف على قدمي لأخبركَ
كم أحبكَ!

تلك الدرجات الخشبية
لقد اختفت الآن، تحللت
وأُستبدلت بالغرانيت
الرمادي الصلب والجميل.
أما الدرجات القديمة فهي تعيش
فقط بداخلي؛
تتذكرها قدماي وساقاي، ولا تزال يداي
تشعر بتشققاتها.

كل شي آخر عن هذا المنزل وحوله
يجلب ذكرياتٍ عن الآخرين، عن زواج
ابني.
والدرجات تجلب لي الذكريات أيضاً؛
أتذكر
جلوسي هناك مع صديقتي وابنها الذي
مات،
أم كان هو الابن الثاني الذي عاش وكبر؟
وأتذكر جلوسي هناك «في حياتي» غالباً
وحدي أو مع زوجي.

مع ذلك، في تلك اللحظة
أنت مبتهج وغير خائف وفتي
«أحبكِ أيضاً»
الهدوء الذي لا يخترقه صوت أيّ طائر أو
صرصار، والأوراق الذهبية
التي تدور في صمتٍ دون
أن يلفحها أي نسيم،
هو ما يتشابك مع نفسه
في رأسي وجسدي عبر تلك الألواح
الخشبية
التي كانت دافئة وقديمة، ولكنها الآن
تنتظرُ في مكانٍ ما لتحترق.

بعد الزلزال

إيريكا جونغ

بعد الاندفاع الأول المذهل
بعد الأسابيع التي قضيناها
عند البحيرة
قطع الجليد البلورية
والسُحب والماء الذي
يلامس الصخور
الثلج الذي يتكسر تحت
أحذيتنا مثل القشور
والصباحات الطويلة معاً في
السرير
بعد رقصة التانغو في المطبخ
وأعيننا ثابتة على بعضنا
البعض أثناء العشاء
كما لو كنا سنأكل بأجفاننا
كما لو كنا سنلتهم بعضنا
البعض

ما زلت أجدك
هنا بجانبي على السرير
(بينما يخدش قلمي
الوسادة يتوهج جلدك أثناء
القراءة)
حياتي بأكملها تغيرت
وأصبحت هادئة
في بعض الأحيان لا يمكنني
أن أتذكر
الطريق الملتوي في قلبي
الذي أوصلني إليك
ألم الزواج يشبه الوجع
القديم
والزوج مثل مفصل مصاب
بالتهاب المفاصل
هنا، أعيش معك
لا يزال الحب هو الموضوع
الوحيد الذي يهم
أصارحك مثل جرحٍ مزهر
أو حوض في البحر مليء
بالأسماك الحالمة
أو فجوة في الأرض يتصاعد
منها البخار
انقسمت بسبب زلزال كبير
لقد غيّرتَ تضاريس الأرض
حيث كانت الوديان
يوجد الآن جبال
وحيث كانت الصحارى
يوجد الآن بحار
نصقل بعضنا بعضاً
لكننا لا نتبعثر
يصبح الرمل أنعم
ويتحول جلدنا إلى حرير.

نساءٌ يحترقن: الشعر بين المنفى والاعتراف

ترجمة: محمد زعل السلّوم

في ملحق الشعر لجريدة لوموند ديبلوماتيك، كتبت مارينا دا سيلفا مقالة بعنوان «Femmes qui brûlent» (نساء يحترقن)، حيث جمعت بين شاعرتين تفصل بينهما قارة وزمن، ولكن يجمعهما الجرح والاحتراق: إلسه لاسكر-شولر الألمانية، وآن سكستون الأميركية. تأملتُ المقالة بعمق، ووجدت أن توازي التجربتين يفتح باباً واسعاً للنقاش، خصوصاً فيما يتعلّق بمفارقات المنفى والسياق السياسي.

إلسه لاسكر-شولر (Else Lasker-Schüler)

ولدت عام 1869 في ألمانيا، وصارت من أبرز وجوه الطليعة التعبيرية. كانت لغتها الشعرية حرة، متدفقة، تمزج الموسيقى بالصورة والخيال، وتتمرّد على القوالب الكلاسيكية. في ديوانها قصائد الحب بدا أن الحب عندها ليس عاطفة شخصية، بل رؤية كونية تنفتح على الغيب والدين والأسطورة.

غير أن حياتها انقلبت رأساً على عقب مع صعود النازية. كيهودية، وجدت نفسها مطاردة، فهربت أولاً إلى سويسرا، ثم استقرّت في القدس في ثلاثينيات القرن الماضي. هناك عاشت فقيرة، أقامت صالوناً أدبياً صغيراً، وكتبت ديوانها الأخير البيانو الأزرق (1943).

وهنا يبرز التناقض: لاسكر-شولر كانت ضحية عنف عنصري وإبادة محتملة، لكنها في هروبها وجدت ملجأً في فلسطين، في لحظة تاريخية كانت الهجرات اليهودية تتقاطع مع مشروع استعماري–استيطاني على حساب الفلسطينيين. لم تكن سياسية ولا ناشطة، بل شاعرة تبحث عن مأوى، لكن لا يمكن عزل تجربتها عن هذا السياق. إنها مأساة الإنسان الممزق: ضحية في مكان، وجزء من مأساة أخرى في مكان ثانٍ، من دون قصد مباشر.

آن سكستون (Anne Sexton)

على الضفة الأخرى من الأطلسي، وُلدت آن سكستون سنة 1928. كانت صوتاً بارزاً فيما سُمّي بـ «الشعر الاعترافي»، وهو تيار شعري جعل من التجربة الشخصية موضوعاً للقصيدة، فصار الشعر مرآة للألم النفسي والجسدي.

سكستون كتبت عن المرض العقلي، الجسد، الجنس، الدين، الموت، بل وحتى الانتحار. فازت بجائزة بوليتزر عام 1967 عن كتابها عِش أو مُت (Live or Die). لكن مسيرتها انتهت بانتحارها عام 1974.

قصائدها المتأخرة مثل كتاب «الجنون والتجديف نحو الله» ليست مجرد نصوص شعرية، بل صرخات وجودية، توازن بين الرغبة في النجاة والاستسلام لجاذبية العدم.

نساء يحترقن:

ما يجمع بين لاسكر-شولر وسكستون هو الاحتراق:

- الأولى احترقت بنار المنفى والاضطهاد والحرمان.
- الثانية احترقت بلهيب الداخل، في مواجهة نفسها وجسدها وأعماقها المظلمة.

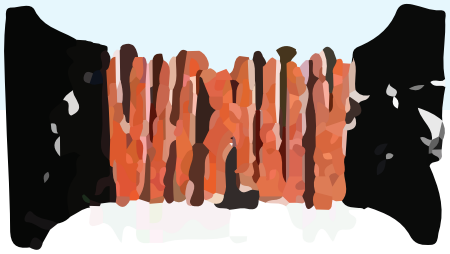
لكن شعرهما معاً يُظهر كيف أن الكلمة قد تكون خلاصاً ومقاومة، حتى حين تفشل في إنقاذ الجسد. قصيدتهما تظل شاهداً على قدرة المرأة على تحويل الألم إلى خطاب جمالي يهز القارئ ويفتح أفقاً جديداً للفهم.

التناقض والقراءة النقدية:

لا يمكننا اليوم أن نقرأ لاسكر-شولر من دون أن نضع في الحسبان أن استقرارها في القدس تم في سياق استيطاني. لكنها أيضاً لم تكن «مستوطِنة» بالمعنى السياسي أو العسكري، بل لاجئة هاربة من الموت.

هذا التناقض لا يُلغي قيمتها الشعرية، ولكنه يذكّرنا بأن الأدب لا ينفصل عن التاريخ. يمكن للشاعر أن يكون عظيماً في النص، وأن يعيش في واقع ملتبس أو ظالم في الوقت نفسه.

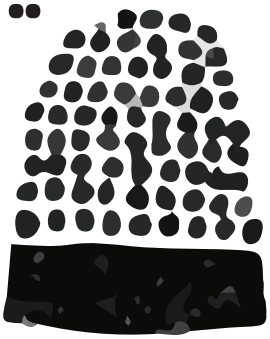
بين «البيانو الأزرق» للاسكر-شولر و«التجديف نحو الله» لسكستون، نسمع أصداء احتراق نساء لم يجدن مكاناً آمناً في العالم، ولكنهن وجدن في الشعر وسيلة للبقاء. الشعر هنا ليس ترفاً جمالياً، بل شهادة وجود، مقاومة للعدم، ونافذة مفتوحة على التناقض الإنساني بأبعاده كلها.



المجلس الإسكندنافي والديمقراطية اليونانية

إن نظام المجالس الذي كان مُتّبعاً في الشمال الغربي الأوروبي، لم يكن لينبثق فجأة من التاريخ من دون مقدمات، بل هي ظاهرة تطورية استهلكت ما يقارب ألف عام لتصل إلى صورتها في ذلك الوقت، وهي لا تزال تحتفظ بجذورها في المجتمعات الإسكندنافية الحديثة، حسب البروفيسور النرويجي تورغريم تيتلستاد والذي سنعتمد على خلاصة بحوثه غير المترجمة إلى العربية بعد، فيما يلي من مناقشة.

ترجمة: نافذ سمان



إنه لمن المجحف القول بداية: إن الديمقراطية كانت اختراعاً ولد في التوّ واللحظة. وحقيقة الأمر أن الديمقراطية، وككل المعارف البشرية ومراحل تطور التفكير البشري الباحث عن الحلول، كانت ردة فعل، وحل لمشكلة أوجدها عصر التغطرس والاستبداد اليوناني خلال العصر القديم (700-480 ق. م)[1].

بعد دعوات عديدة لمشاركة أكبر عدد ممكن من المواطنين في الحكم والإدارة، جمعت أثينا عام 508 ق. م نحو ستة آلاف رجل في ساحة عامة لاتخاذ القرارات المهمة حينها وعلى أساس التصويت والإدلاء بالرأي وتقديم المقترحات[2].

على المنقلب الآخر، يكاد لا يعلم أحد شيئاً عن نظام المجالس المحلية السيادية[3] الإسكندنافية، والتي نجد أقدم ذكر لها في أعمال المؤرخ الروماني تاسيتوس منذ عام 98م، إذ كانت نظاماً جدَّ قديمٍ لترتيب العلاقات بين الأفراد الأحرار في المجتمع على المستوى السياسي في شمال غرب أوروبا.

إن نظام المجالس الذي كان مُتّبعاً في الشمال الغربي الأوروبي، لم يكن لينبثق فجأة من التاريخ من دون مقدمات، بل هي ظاهرة تطورية استهلكت ما يقارب ألف عام لتصل إلى صورتها في ذلك الوقت، وهي لا تزال تحتفظ بجذورها في المجتمعات الإسكندنافية الحديثة، حسب البروفيسور النرويجي تورغريم تيتلستاد[4] والذي سنعتمد على خلاصة بحوثه غير المترجمة إلى العربية بعد، فيما يلي من مناقشة.

(1) الطغاة في «البيلوبونيز» ESENNOPOLEP و«أثينا» SNEHTA و«جزر بحر إيجه» SDNALSI NAEGEA و«إيونيا» AINOI و«صقلية» YLICIS.
حسب حسن العاصي في مقاله في اليوم الثامن 51 يوليو 4202 (الاستبداد في العصور القديمة).
(2) بعد فترة استبداد ايزاغورس.
(3) سنعتمد من الآن وصاعداً تسمية المجالس المحلية السيادية في ترجمتنا لكلمة (GNIT) النرويجية والتي تعني في مدلولها الأشمل (البرلمان) كون أجهزة الحكم المعنية هنا كانت في طور التطور ولم تأخذ مسمى البرلمان والذي تطلب مئات السنين من التطور ليصبح ما نعرفه الآن.
(4) تسائل تيتلستاد في كتابه القيم (النرويج في عصر الفايكينغ) الصادر عن دار ساغا بوك عام 1102: هل كانت الديمقراطية اختراع يوناني؟ وهل كانت أثينا بحق هي أم الديمقراطية؟

يرى تيتلستاد أن نظام المجالس صمد منذ وقت الهجرات الإسكندنافية إلى الداخل الأوروبي، منذ عصور الفايكنغ، وحتى دولة العصور الوسطى وفترة التوسع الدنماركي وما بعدها، وحتى أيامنا هذه.

على منقلب آخر، يقول تيتلستاد: إن نظام الديمقراطية اليونانية كان يتمتع بلمسة ثورية، فقد نشأ في عهد كلايسثينس[5] سنة 508 ق.م بعد سقوط نظام الطغيان اليوناني. ذلك النظام الديمقراطي استمر بعدها إلى نحو المئة وخمسين عاماً، ثم اختفى بعدها ولم يظهر مرة أخرى إلا بشكله الجديد في القرن التاسع عشر.

يقارن تيتلستاد نظام المجالس الإسكندنافي بالديمقراطية المباشرة اليونانية من حيث إن كل منهما نظام يتعلق بتمثيل الناس في العصور القديمة جداً، وبرغم أن النظامين قد حُرِم من مزاياهما كلّ من العبيد والأقنان، إذ كان الرجال الأحرار فقط من يعنيهم كلا النظامين، كان للنساء بعض التأثير في نظام المجالس الإسكندنافي مقارنة بالنساء تحت ظل نظام الديمقراطية اليوناني. علاوة على ذلك، كان نظام المجالس الإسكندنافي ذو استمرارية فريدة من نوعها، ففي حين جمع الأثينيون نحو ستة آلاف رجل في تجمعهم الديمقراطي في ساحة بنيكس[6] فقد كان نظام المجالس الإسكندنافي هو عبارة عن تجمّعات صغيرة للمعنيين بالأمر.

إن هذا يُظهر أن نظام المجالس الإسكندنافي أعطى خيارات أوسع وأشمل للممارسة الديمقراطية. إن وجود ستة آلاف شخص في تجمّع واحد يؤدي بهؤلاء للوقوع بسهولة في فخاخ الديموغوجيين والمتفوهين البليغين من السياسيين، في حين أن تجمّع ما لا يزيد في الأغلب عن مئة رجل، يعطي الفرصة الأكبر لممارسة كلّ منهم حقه في إبداء الرأي والدفاع عنه، هنا نرفع صوتنا ونؤكد أنه بحق أن أول ديمقراطية مباشرة قد تم تطبيقها بنحو دائم، وُجدت في الدول الإسكندنافية.

أصبحت كلّ من «غولاتنغن[7]» و«فروستاتنجن[8]» و«آيدسيفاتنغن[9]» فيما بعد من أهم التجمعات الديمقراطية. لم يكن النرويج قد أصبح مركزي الحكم بعد، إذ لم يكن هناك لوجود ملك واحد يوحّد تحت سيطرته كلَّ البلاد، لذا كان أقسى ما وصل إليه نظام المجالس الديمقراطي هو التجمعات السنوية في كل منطقة على حدة، ربما إلى حدود القرن التاسع.

تم حفظ القوانين في الذاكرة ودون تسجيل أو توثيق إلى حدود القرن الحادي عشر.

لحفظ القوانين ومراقبتها، كان يتم تلاوة ثُلث القوانين كلّ عام أمام مترأس المجلس لمراجعتها ومراقبتها. عندما تم تدوين القوانين في القرن الحادي عشر، أدى ذلك إلى تقليص صلاحيات مترأس المجلس في مراقبة القوانين، وذلك لتوفرها مكتوبة، فانتقل الامتياز، من مترأس المجلس الذي يحفظ ويراجع القوانين، إلى ذلك الذي يُحسن القراءة وذلك تحت إشراف الملك والكنيسة، ومن المثير أن نذكر هنا، أن بعض القوانين الإسكندنافية تُشكّل بعضاً من أقدم مجموعات القوانين في أوربا المسيحية[10].

لم تكن مهمة الكتابة الوحيدة هي الحفاظ على المعرفة فحسب، بل كان وسيلة الملكية المسيحية للقضاء على الثقافة السياسية الوثنية القديمة القائمة على الشفهية.

من غير المعروف تأكيداً إلى أيّ مدى كان نظام الشفهية يعمل في الماضي، ربما لم يتم تطوير هذا النظام بعد موسم الهجرات بشكل أكبر مما كان التطوير بعد بداية عصر الفايكنغ في القرن

(5) كليسثنيس (اليونانية: ΚΛΕΙΣΘΕΝΗΣ) كان أحد النبلاء الأثينيين من عائلة الكميونيدية. وهو معروف بإصلاح دستور أثينا القديمة وإدخال الديمقراطية عام 805 قبل الميلاد. لهذه الإنجازات، أشار إليه المؤرخون بصوت عالٍ إلى حد ما على أنه «أبو الديمقراطية الأثينية». كان حفيد الطاغية كليسثنيس من سيكيون وهو الابن الأصغر لابنته أجاريست وزوجها ميغاكليس. كما كان له الفضل في زيادة قوة مجلس الشعب وتفكيك سلطة النبلاء في أثينا.

(6) بنيكس (/ˈsknɪks/, ΠΝΥΞ [ˈskýːnp]; اليونانية القديمة: ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ, AKYNP, اليونانية: ΑΚΡΟΠΟΛΗ) هو تل أو منحدر تل في وسط أثينا، عاصمة اليونان. ابتداءً من عام 705 قبل الميلاد (أثينا القرن الخامس)، تجمع الأثينيون على نهر بنيكس لاستضافة تجمعاتهم الشعبية، مما جعل التل واحداً من أقدم وأهم المواقع في خلق الديمقراطية.

يقع بنيكس على بعد أقل من كيلومتر واحد (0.26 ميل) غرب الأكروبوليس وحوالي 2 كم جنوب غرب ميدان سينتاجما في وسط أثينا. استُخدم «الجوف الطبيعي بشكل أساسي» لأول مرة قبل عام 005 قبل الميلاد وربما عام 404 قبل الميلاد، عندما تم تغيير الترتيب بإضافة جدار احتياطي أسفل منصة مكبرات الصوت، مع امتلاء المساحة بينهما بالأرض.

ربما كان بنيكس هو النموذج الأولي لقاعة المسرح اليوناني، وربما يعكس الشكل المتأخر التغييرات في تصميم المسرح.

(7) تعد غولاتينغت (بالنورديةː GǪLSDETALUG) إحدى أهم المؤسسات في التاريخ النرويجي القديم. لا يمكن القول على وجه اليقين متى تم عقد أول جولات غولنغيت، إذ من المفترض أن تاريخ النرويج المكتوب لا يعود إلى هذا الحد من الزمن.

(8) TEGNITATSORF (الإسكندنافية: GĪLSGNIÞUTSORF) كان اسم نطاق ولاية ترونديلاجن (GĀLADNŒRÞ)، حيث تم تطبيق قانون فروستا. كان مقر الجمعية المشتركة في NO NUTGOL ATSORF في GALEDNØRT. تغطي محكمة الاستئناف المتجمدة اليوم مقاطعات ترونديلاغ ومور وورومسدال، ويقع مقرها في ترونديهايم.

(9) أقيم مهرجان TEGNITAVISDIE (الإسكندنافية: GNIÞSIVÆSÐIEH) في LLOVSDIE.

ويقال إن TEGNITAVISDIE قد تم تأسيسها من قبل الملك أولاف هارالدسون (القديس)، الذي كان ملك النرويج من 5101 إلى 8201. نقلَت الأشياء المحلية التي كانت في السابق تحت حكم أولاف إلى إيدسفول، وهو الذي أعطى المنطقة الحدود التي كانت عليها لاحقاً. وشملت المتأخرة المرتفعات، أي المناطق الداخلية من شرق النرويج.

كان قانون GNITAVISDIE هو القانون المستخدم في TEGNITAVISDIE. ترتيبات الربط النرويجية الشرقية (TEGNITAVISDIE وTEGNITRAGROB) أقل شهرة من الربط النرويجي الغربي (TEGNITLUG)، لأن معظم النصوص القانونية قد فقدت. ولم يتم الحفاظ إلا على الحقوق المسيحية. ومع ذلك، فمن المفترض أن بعض أقسام قانون الأراضي الذي وضعه ماغنوس لاغابوت من عام 4721 كان أصلها في كتاب قانون شرق النرويج، والذي ربما كان قانون العيد. توقفت التجمعات المتأخرة في إيدسفول في الأعوام 9161-0261، عندما أجريت انتخابات جديدة في أوسلو وهامار.

(10) S. EGGAB ,MORF GNIKLIV GNIRTSORHC OT DLOHGNORTS GNITAMROF ENAS-MODGNIK NAITSIRHC NI NOITAMROF ENAS-MODGNIK NAITSIRHC OT DLOHGNORTS GNIKLIV MORF ,EGGAB .S. 0531-009 حسب تيتلستاد.

التاسع، ومع ذلك فمن الغريب أنّ نظام الملكية الإسكندنافي لم يجذب حتى الآن ذلك الاهتمام من العالم، وربما يعود ذلك إلى عدم ترك الإسكندناف وراءهم أيّ مبانٍ ضخمة أو أيّ أوابد أثرية، كما فعل المصريين القدماء واليونانيين أو حتى حضارة المايا، علاوة على أن الدول الإسكندنافية لطالما كانت على هامش الحضارة، متطرفة في البُعد، قليلة إن لم تكن نادرة التعداد السكاني، مما سمح للعلماء الأوربيين ومن بعدهم أيضاً العلماء الإسكندناف الانجذاب إلى تلك المباني والتماثيل المثيرة للإعجاب التي شوهدت في أوروبا، مما أدى لانتشار معتقد يقول بأنك إن لم تبنِ مثل هذه المباني، فلن يكن لك أيّ أهمية في عملية التطوير الحضارية التاريخية، وقد كان لدى الاحثين الإسكندنافيين القليل من الثقة بالنفس والمعرفة للادعاء بخلاف ذلك.

إنّ جوهر نظام المجالس الديمقراطية الإسكندنافي، أثبت أنه يتمتع بحيوية أكبر بكثير من الديمقراطية الأثينية، ومع مرور الوقت، بدأ علماء الآثار باكتشاف ما يفترض وبدرجة عالية من اليقين أنها مواقع لإقامة محاكم، أيّ الآثار المادية الباقية الدالة على الديمقراطية الإسكندنافية، ونحن نتحدث هنا عما يُسمى بهياكل الحدائق ذات الشكل الدائري والتي يمكن العثور عليها في كل أرجاء النرويج من زمن الهجرات الكبرى.

تم رسم خرائط لما مجموعه سبع وعشرون مكاناً مشابهاً لهذا، تواجدت بشكل ملحوظ في جنوب منطقة روجالاند حيث وُجدت ثمانية أماكن من هذا القبيل[11]، وقد تم اكتشاف أحدث المواقع في صيف عام 2011م[12].

تناقل الإسكندنافيون من جيل إلى جيل الأفكار الجرمانية القديمة حول القانون والحكومة الشعبية، وهو النظام الذي أشاد به الروماني تاسيتوس، وسوف نستمر في متابعة هذا المسار في عصر الفايكنغ، ولكن الاستنتاج الأكثر أهمية فيما يتعلق بتفشّي عصر الفايكنغ قرابة عام 793م هو أنّ القارة لم تكن مجهولة لدى دول الشمال الإسكندنافية، فلقد زاروها منذ فترة طويلة، بل وأقاموا بها أيضاً، وقاموا بممارسة التجارة بها ومعها واقترفوا الحروب أيضاً.

لقد طوّر الإسكندنافيون أشكالاً سياسية وعسكرية فعّالة من التنظيم جعلتهم خطرين، وكان النشاط البحري والسفن أساس لإقامة اتصال بينهم وبين العالم الخارجي. على هذه الخلفية، نفهم أن فترة الهجرة وضعت الأساس لانتشار عصر الفايكنغ في أوروبا وغيرها، ابتداءً من الدول الإسكندنافية.

---

(11) حسب تيتلستاد. 81 ,8002 REGNAVATS ,87 KKYRTÅMS-SMA ,TEGALS ,ERHYM NRØJB GO NEHCAL DNORT

(12) حسب تيتلستاد. TDLEFNHUG OTAC DEV LEKKITRA ,SSOV ÅP NNUF .1102.7.22 ,NETSOPNETFA

صدر حديثاً

ظل يتيم في حقيبة يدي

(شعر)

أفين حمو

الناشر: دار زمكان (لبنان)
عدد الصفحات: 193

عن دار زمكان في بيروت، وضمن الجزء الثاني من سلسلة إشراقات، صدر ديوان «ظل يتيم في حقيبة يدي» للشاعرة أفين حمو، وهو الكتاب الثالث للشاعرة بعد «عن الذنب الذي في قلبي» و«غناء في الطريق إلى المقبرة».

من أجواء المجموعة:

في العاشرة
رأيتُ النساءَ يقدنَ إلى الأقفاص
ينتظرن أن يُسمَّينَ
بأسماءٍ أخرى
أن يُحملنَ كحقائبَ
إلى جهاتٍ لم يختَرنَها
رأيتُهنَّ يخترعنَ قصائدَ
عن الحبِّ
كي يغطين بها آثارَ السلاسل
بينما كنتُ أُدرّب شفتيَّ
على الصمتِ
كآخرِ جدارٍ
لم تُعلَّق عليه لافتةُ البيع.

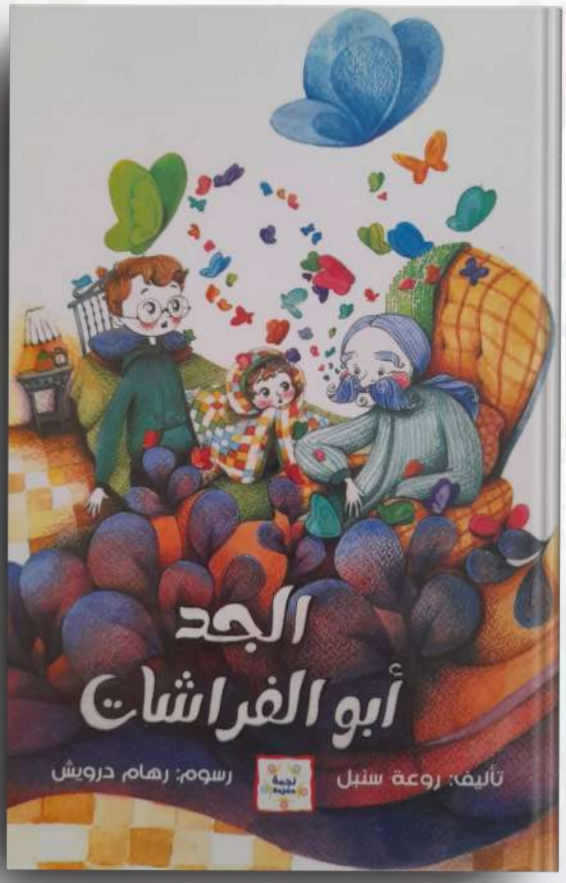
في العشرين
كنتُ أمارس الفقدَ كرياضةٍ يومية
أفتشُ في جسدي عن اسمٍ
لم يُنقَشْ بعدُ
أتحسّسُ نهديَّ
كما يفعلُ نحاتٌ خائفٌ
من أن يُفسدَ الحجر
كنتُ أراقبُ المرآةَ
كمن تترقّبُ رسالةً
لن تصلَ
وأدركتُ أنني بقيتُ
قصيدةً بلا هامش
حكايةً لم يقتحمْها الراوي.

صدر حديثاً

الجدّ أبو الفراشات

(رواية للطفولة المتوسطة)

روعة سنبل



ماذا لو اختفت الحكايات؟ ماذا لو مُسحت من صفحات الكتب ومن ذاكرة الأجداد والجدات؟

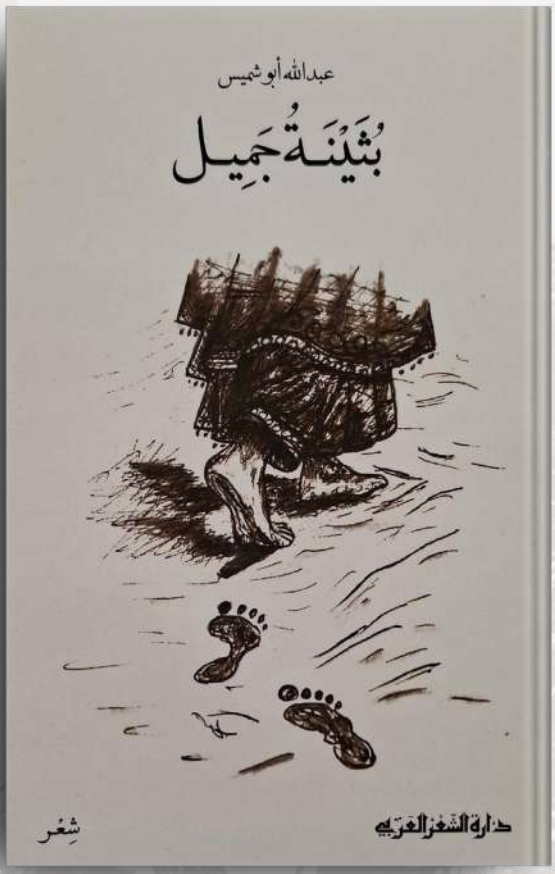
على هذا السؤال بّنيت رواية «الجد أبو الفراشات»، وهي رواية خياليّة موجّهة للقرّاء بعمر الطفولة المتوسّطة، أبطالها: طفلة ذكية بشعر أشقر مجعّد، وطفل مشاكس بساقين طويلتين، وعجوز غريب بشعر أزرق طويل، تخرج الفراشات الملونة من فمه كلما تكلّم!

تتناول الرواية بشكل أساسي ضرورة بناء علاقات سليمة مع المسنّين، والتفكير بهم وبمشاعرهم، وتتناول كذلك أهمية الحكايات في حياتنا.

الناشر: دار نجمة.
عدد الصفحات: 96 صفحة
رسوم: رهام درويش

صدر حديثاً

بثينة جميل (ديوان شعر)
عبد الله أبو شميس

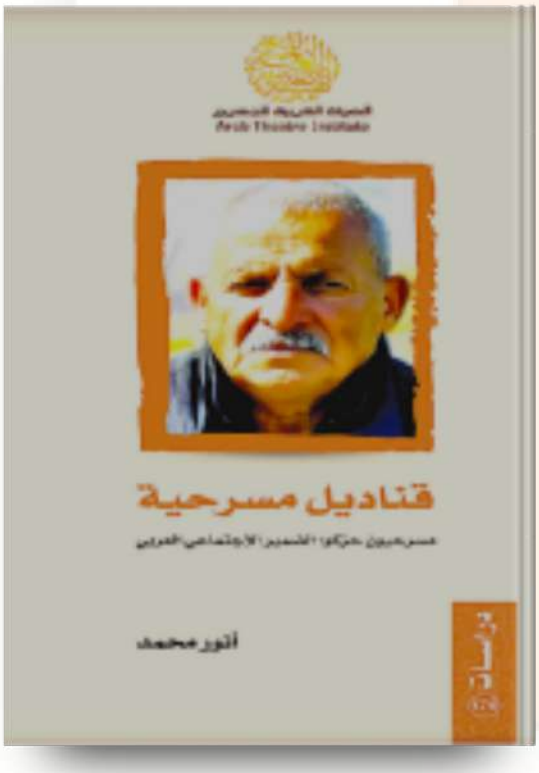


ديوان شعري للشاعر الأردني عبد الله أبو شميس، ويعيد فيه قصة العاشقين لكن بمنظور معاصر، ليمنح بثينة صوتاً شعرياً خاصاً بها، في مواجهة السرد التاريخي الذي ركّز على جميل وحده.

الديوان يأتي على لسان بثينة ليروي زاوية نظرها المتخيلة لعلاقتها مع جميل بن معمر المعروف بجميل بثينة، ويضم 12 قصيدة من شعر التفعيلة، ويحاول فيه الشاعر إعادة الرواية مع التركيز على تجربة المرأة في هذه العلاقة.

الناشر: دارة الشعر العربي في الفجيرة
عدد الصفحات: 108

صدر حديثاً



كتاب قناديل مسرحية للناقد السوري أنور محمد يستعرض بالنقد والتحليل المسيرة الفكرية لأكثر من أربعين مسرحي عربي من سائر البلاد العربية، حركوا الضمير الاجتماعي. ومن خلال عروضهم بدا المسرح العربي فعلاً ديناميكياً اجتماعياً ثقافياً حقيقياً، كما يفتح الكتاب نقاشاً حول علاقة المسرح بالثقافة والاقتصاد والسياسة، فأن تمتلك المسرح يعني أنَّك حسب أثينا تستردُّ مُلكية خاصة بِك، وهي وُلِدَتْ يومَ وُلِدْتَ أنت، لأنَّها ذاتُ جذور عميقة في كيانكَ الإنساني، لأنَّها ممارسة لفعل (الود) وليس لفعل (النقد) المالي الذي يُجسّد القهر الاقتصادي. فالمسرح وليس «السوق» هو ما يُوثِّق العلاقة الاجتماعية بين الناس، لأنَّها علاقة بين إنسان وإنسان، وليس علاقة بين مُستَغِلٍ ومُستَغَل؛ علاقة هيمنةٍ وإخضاع. المسرح كما الثقافة يُشيعُ الحنان والود الاجتماعي وليس الوحشية والتوحش والاستغلال الفظ والقاسي للإنسان، وحتى نُدرك أنَّ أثينا في ثقافتها التي كانت تستند إلى ملكية العبيد كانت تُرفِههم، وخلقت ذاك الحب الأفلاطوني. لأنَّ أثينا كانت ترى وبشخص «بركليس» وفلاسفتها ومسرحييها أنَّ الفرد: مواطناً، أجنبياً، عبداً... وهذا الأخير؛ ليسَ حَشَرَةً أو خلايا جسدية. بل هو كائنٌ إنساني يُعطي للحياة قوَّتها المُحرِّكة، فالموتُ الذي هو نفيٌ للحياة إنَّما هو الذي يولِّدُ الحياة.

قناديل مسرحية

أنور محمد

الناشر: الهيئة العربية للمسرح في الشارقة

عدد الصفحات: 222

الإخراج الفني: أبو بكر هارون

صدر حديثاً

فوق غيمة

بسمة شيخو

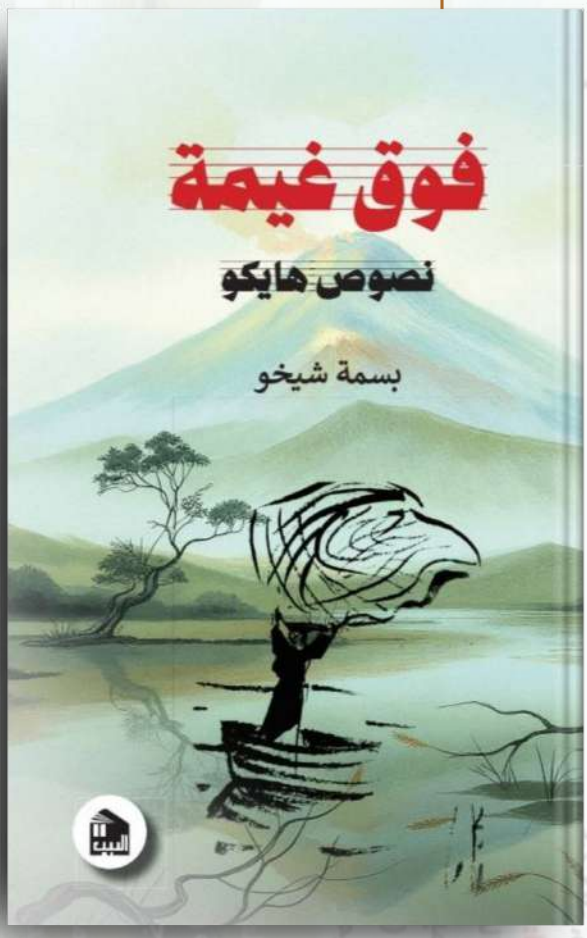
يجمع الكتاب بين النصوص الشعرية المكثفة والرسومات ما يجعله تجربة حسية متكاملة. وفيه تفتح الكاتبة نافذة على عالم الهايكو، حيث تختزل اللحظة في كلمات قليلة، وترافقها رسومات الهايغا التي تمنح النصوص بُعداً بصرياً يضاعف أثرها، ويضم نصوص هايكو مع عدد من رسومات الهايغا.

يبدأ الكتاب بمقدمة تتحدث فيها الكاتبة عن تجربتها مع الهايكو، وذلك وفق التقليد الياباني الذي ينتهجه بعض الهايكست في اليابان.

تتوزّع مواضيع نصوص الهايكو بين الطبيعة بعناصرها المنوّعة، ونصوص تنتمي للهايكو الاجتماعي.

الناشر: البيت

عدد الصفحات: 82 صفحة



صدر حديثاً

سيرة الدبور (مجموعة قصصية)

محمد سرور

يستخدم الكاتب الأردني محمد سرور شخصية «الدبور» كرمز للتمرّد والرفض؛ ما يعكس اهتمام سرور بالرمزية واللغة المكثفة.

هذه المجموعة ميدان رماية، يقف الكاتب في منتصفه، ويطلق طلقاته. كلّ نصّ طلقة، تخترق لحم العالم وتستقر في موضع لا يمكن التنبؤ به؛ طلقة في الذاكرة، وأخرى في الأسطورة، وثالثة في الجسد، ورابعة يجهل القارئ موضعها... لكنه يشعر بروحه تنزف.

بتقنيات سردية حداثية، يكشف الكاتب أزمات الإنسان مع العالم: أب يضيع تحت ثقل رؤيا، وحياة تقفز فوق الظهر كحيوان جامح، وصراع مفتوح مع المجهول. تنهض القصص على حافة شيء يوشك أن ينهار، وتلتقط العالم من زاوية تجعل كل مشهد كأنه آخر لقطة قبل الانفجار.

كل طلقة تحمل حكايتها الخاصة، لكن الطنين يظل عالقاً في أذن القارئ... حتى بعد إغلاق الكتاب.

الناشر: بيت الحكمة للثقافة

عدد الصفحات: 110

عاوي جداً

ترند هذه الأيام

حسين جرود

اللافت أن التفاؤل والتشاؤم لا يتصارعان في الشارع السوري، بل يعيشان في الشخص نفسه بانسجام غريب. شكوى طويلة، يتبعها حديث عن الغد. تذمر واضح، ثم مساعدة عفوية، أو ضحكة صادقة. هذا ليس تناقضاً، بل خبرة!!

الانفراجة التي حدثت في سوريا بعد سنوات طويلة من انسداد الأفق تشبه منح فرصة أخيرة لمريض بالسرطان، أو فرحة أم بالإنجاب بعد أن أقنعها الجميع أنها عاقر. لم تعد مجرد فكرة نتداولها بحذر،

خوفاً من السخرية أو الخيبة، بل تحولت إلى شعور يتسلل ببطء إلى التفاصيل اليومية. فرحٌ غير مكتمل، ولكنه يُصرّ على الظهور.

مزاج الشارع السوري اليوم لا يحتاج إلى استطلاع رأي أو دراسة اجتماعية. يكفي الإصغاء إلى حديث عابر في حافلة، أو نكتة تُقال عند بائع الخضار، أو تعليق سريع على سعر سلعة ما، يُقال هذه المرة مع جملة إضافية: "ماشي الحال أحسن من قبل". في هذه المساحات الصغيرة يتعايش التفاؤل والتشاؤم؛ صار الكلام أقل حدّة، وكأن الناس قررت أن تمنح نفسها استراحة نفسية.

التشاؤم ما زال حاضراً، يأتي غالباً على شكل سخرية. السوري لا يقول إنه يائس، بل يضحك. يطلق نكتة سوداء، يبالغ في النقد، يسخر من حظه، من التعب، والانتظار، والمستقبل المجهول. هذه السخرية ليست ترفاً لغوياً، بل آلية دفاع قديمة. الفرق أن النكتة فقدت بعض سمّيتها، وكأنها تعبت من حمل كل هذا السواد في داخلها.

في المقابل، أصبح التفاؤل أكثر وضوحاً وحيوية. يظهر في جملة دارجة مثل: "بتهون.."، وفي خطط صغيرة تُقال بلا ثقة كاملة، لكنها تُقال دون اعتذار. في قصص العودة والبدايات الجديدة، في فيديوهات قصيرة لناس يضحكون بلا سبب واضح، وفي مقاطع لأغنية قديمة أو "صحاك الشوق" تعود فجأة إلى الواجهة. حتى منشورات "أيام زمان" تُشارك اليوم بنبرة أخفّ، بينما يظهر أشخاص ظننا أنهم اختفوا، ليعلنوا عودتهم الرمزية إلى الحياة!

هذا الفرح لا يخلو من التعب. أحياناً يبدو كأنه لامبالاة، وأحياناً كأنه محاولة لإقناع الذات بأن الأمور أفضل فعلاً. كثيرون يفرحون وفي القلب حرقة، لأنهم أرادوا للأمور أن تكون على صورة أخرى، أسرع أو أقل تكلفة. لكن الفارق أن هذه الحرقة لم تعد تلغي الفرح، بل ترافقه. صار ممكناً أن تفرح وأنت قلق، وأن تضحك وأنت تعرف أن الطريق ما زال طويلاً.

اللافت أن التفاؤل والتشاؤم لا يتصارعان في الشارع السوري، بل يعيشان في الشخص نفسه بانسجام غريب. شكوى طويلة، يتبعها حديث عن الغد. تذمر واضح، ثم مساعدة عفوية، أو ضحكة صادقة. هذا ليس تناقضاً، بل خبرة!!

الثقافة الشعبية تعكس هذا التحوّل بوضوح. الأغاني الرائجة، العبارات المتداولة، والتريندات اليومية، تميل اليوم أكثر نحو الضوء، دون أن تنكر العتمة. لا أحد يعد بنهاية سعيدة، لكن كثيرين باتوا يؤمنون ببداية جديدة.

التفاؤل في الشارع السوري لم يعد فكرة مؤجلة، بل ممارسة يومية، مهما بدت متعبة. والتشاؤم لم يعد قدراً، بل تعليقاً عابراً. نعم، عاد السوريون إلى الواجهة، وبصورة مختلفة عن التوقعات. وتستمر الحياة... هذه المرة، بإيقاع أسرع، ونفس أطول.

جميع الحقوق محفوظة

رابطة الكتّاب السوريين