الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 23 آب 2023 العدد 5759 Wed. 23 . Aug. 2023 Issue No. 5759

صداقة الأمكنة تودعنا إلى غير رجعة 02

أن نتعلّم كيف نعيش 04

الخيمة الأولى للتحديث الإبداعي 07

الماء في «تغريبة القافر» 10

دائرة الأحلام في رواية (آرام) 12

إلى أين أيتها القصيدة؟ 14

ch.editor@alsabaah.iq

أن نتعلّم كيف نعيش

بين غلق مكتبات بيروت ومقهى زرياب في دمشق

صداقة الأمكنة تودعنا إلى غير رجعة

غفران حداد

لم يكن المكان يوما مجرد تضاريس وحجارة وجغرافيا، بل هو أحد مكونات وأركان الوجود في هذا العالم، ويتشكل وجوده بحضور الزمن والشخصيات، وفي أحيانٍ كثيرة يتعلق الإنسان بالمكان ارتباطاً وجودياً وفلسفياً يصعب تفسيره، وفاة معظم المكتبات في بيروت مثل مكتبة (واي ان) التي تحولت إلى متجر لبيع الأحذية، وقبلها أقفلت مكتبة (البرج) و(خياط) في وسط بيروت ومكتبه (راس بيروت)،

جانب من المقاهي والمكتبات الي اغلقت ابوابها

وتحولت مكتبة (النهار) قرب مصرف لبنان في الحمرا إلى نوع من الذكرى تبيع ما تبقى من كتب في المستودعات، وأقفلت مكتبة (ناشرون) في مبنى ريبيز ومكتبة (النجمة) في شارع المقدسي، هكذا حال الأمكنة الثقافية في بيروت، سائرة نحو التأزم وباتت في طريق الانقراض، فمنذ الأزمة الاقتصادية في عام 2019 وأمكنة المثقفين وعشاق الكتب تحولت إلى محال تجارية ولم يعد باستطاعة الكثير من دور النشر عرض كتبها.

قبل أيام قليلة أعلن إغلاق مقهى زرياب في دمشق القديمة وخيّم الحزن على مرتاديه ومحبي المقهى بعد إعلان صاحب المقهى (برنار جمعة) في أسطر رثاء عبر صفحة المقهى الرسمية جاء فيه: (بعد 13 سنة من الذكريات والمشاعر المختلفة التي حاول زرياب أن يحتضنها ويقدمها كمساحة حملت الكثير من النجاحات والخيبات ولأن لكل رحلة نقطة نهاية نحو بداية أفضل، نأسف بأن نبلغكم أن يوم الأحد 27 من عام 2023 سيكون اليوم الأخير لمقهى زرياب على أمل اللقاء في رحلة جديدة ووقت قادم).

من لم يدخل مقهى زرياب يظن أن مشاعر الحزن والفراق إزاء جدران صماء بكماء وطاولات قدمت عليها وجبات مطبوخة منزلية كل يوم، فيها شيء من المبالغة، ولكن التعلق بالمكان لا يأتي من فراغ، كل سائح زار دمشق لأول مرة، يحثه أصدقائه على ارتياد مقهى زرياب. بعد مشاوير كثيرة وعناء يوم طويل، تكون لديك رغبة جامحة بارتشاف أكثر من فنجان قهوة وتدخن بشراهة، يلفت حواسك ليس فقط طعم المأكولات الدمشقية، بل كيف أن الكتابة لدى المثقفين تنبثق من الكراسي وسقف الخشب والحجارة البيضاء الناتئة، رفوف هنا وهناك تلقي عليك التحية لتقترب منها، كاميرات قديمة، فوانيس ملونة وشرائط كاسيت لمطربين يعود صنعها للزمن الجميل الذي انتهى قبل عقود، وأعواد موسيقى قديمة تعزف لكَ ألحاناً طربية، وكتب قيّمة ضمن رف حجري داخل أحد الجدران تجذبك كالمغناطيس لتتصفحها، عشق المرء للمكان ليس ما يلمسه ويعيشه في الواقع، بل يتعلق حتى بالأمكنة التي يقرأها في رواية، فالروائي هو من يرسم ويصنع في كتاباته مدناً وأمكنة من خياله ليقدمها للقارئ في سطور بعيدة عن الواقع يتعلق بها

هيأة التحرير
مدير التحرير
نزار عبد الستار
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq
التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq
IMN PRESS

ويشد الرحال معها.

ماذا نفعل اليوم في صداقة الأمكنة التي تودعنا إلى غير رجعه، خبر إغلاق مقهى زرياب في دمشق، جعل مشاعرنا خليطا بين الألم والغربة والحنين، هي ذاتها التي اجتاحتني عندما سمعت بخبر إغلاق مقهى (الويمبي)، إنها ليست أسماء عادية يا سادة، إنها جزء من ذاكرة دمشق وبيروت الثقافية السياحية السياسية، إنها جزء من كياناك، من ذكرياتك، لقاءاتك بصداقات تبقى في الوجدان، المسألة ليست فراق الحجر وليست نوستالجيا حالمة مفصولة عن الواقع الاقتصادي المنهار، دمشق وبيروت تتشاركان في الكثير من الهموم اليوم، فهل علينا نسيان ذكرياتنا في مقهى زرياب ونبدأ في نسج ذكريات جديدة مع مقهى جديد لو زرنا دمشق في المرة المقبلة، وربما ستتغير ملامح المكان ونفتش على جميع الأزقة المؤدية إليه ولا نجدها، مثل حال مكتبة (نوبل السورية) الواقعة مقابل فندق الشام وسط العاصمة دمشق، هذه المكتبة التي ولدت في سبعينيات القرن الماضي وكانت معلماً ثقافياً ولها فضل على ملايين الناس الذين اقتنوا من كتبها، التي زادت من جمالية بيوتهم ومن معرفتهم ومعرفة أولادهم بعدهم، لكن ملامح المكان تغيرت وأضيفت إلى سلسلة من المكتبات الشهيرة التي أغلقت في دمشق مثل مكتبة (ميسلون) المجاورة لمكتبه نوبل ومكتبة (اليقظة) عند مقهى الكمال التي تحولت إلى محل لبيع الأحذية أو مكتبة (الذهبي) التي تحولت لمحل شعبي لبيع سندويشات الفلافل، مكتباتنا العربية رويدا رويدا تتحول من قِبلة للكتّاب والناشرين إلى معقل للنراجيل، ومقاهينا العريقة التي كانت مكاناً أثرياً وتراثياً وملتقى للمغتربين العرب والأجانب تتحول إلى مكان مهجور مغلق لا حياة فيه.

في أيام الحرب العالمية الثانية أصدرت الحكومة البريطانية تعليمات بضرورة إبقاء جميع المسارح والسينمات والمكتبات والمقاهي مفتوحة أمام الناس لكي يحافظ الشعب اللندني، على توازنه النفسي والفكري في ظل تساقط القنابل الألمانية اليومية عليهم، واليوم في ظل الحرب الاقتصادية والإقليمية والوضع الأمني الهش في بعض عواصمنا العربية، هل من أحد مهتم بالحفاظ على توازننا النفسي والفكري ؟.

مقهى زرياب في دمشق

في مديح المراهقة

أحمد عبد الحسين

إذا تحدثتُ عن شاعر ينشر نتاجه البكر، يصدر مجموعته الشعرية الأولى ويسميها "قصائد أخيرة"، فأنا أتحدث عن شاعر أدرك النهايات ونفضَ يديه منها وها هو منشغل بالطريق المؤدية إليها بعد أن عرف ما ينتظره. وليس ذلك نتاج يأس ولا انشغال بالموت كما قد يظنّ ناقد محبّ للكيليشيهات "وأغلب النقّاد هم من هذا الصنف". بل نتاج واقعية الحدس، واقعية لا تأتي بها الخبرات ولا التجارب، واقعية ممزوجة بالعاطفة المشبوبة التي تتخلق في فترة المراهقة وأوائل الصبا. ففي ذروة التفتح الجسدي وانبثاق الغرائز، تتفتح أيضاً وبشكل سريّ أزاهيرُ الحكمة التي لا تحتاج إلى حياة طويلة من الرعاية لتنمو، بل تكفي ضربة واحدة من برق الحدس لتبدو.

المراهقُ أكثر حكمة من الشيوخ، لأنّ ما يأتي به الحسّ في أوج توهجه هو أصفى وأصدق وأدقّ مما تأتي به ركامات خبرة السنين، وحيث يتهدم الجسد تتهدم بوارق الكشوف أيضاً، وإذا حدث أنْ استمعتَ إلى شيخ يتكلّم وظننتَ أنّ عمره الطويل أورثه حكمة إضافية فأنت تساير الشائعة التي أدمنها الإنسان وكذب بها على نفسه واستمرأها، ومؤداها أنّ الحكمة تأتي في آخر الطريق لا في أوّله. وهذا عين الخطأ.

لا شيء يأتي مع انحطاط الجسد سوى تأكيد ما عرفناه أولاً في بادئ الأمر، وغاية تقصّينا كلّه أنْ نعود إلى اللقى التي عثرنا عليها في أوّل بلوغنا، فهناك تكمن النبوءات العظيمة التي طمرناها بالخبرات والتجارب وإعمال النظر والتدقيق والتحقيق.

تنبهتُ منذ فترة بعيدة إلى أن أكثر مَنْ أحبّهم من الشعراء قالوا كلمتهم منذ البداية. مع أوّل اكتشافهم لجسدهم اكتشفوا الحكمة المخبوءة فيه. لم ينتظروا أرذل العمر ليبصروا ذواتهم والعالمَ بعين الحقيقة.

"قصائد أخيرة" هو عنوان أوّل كتاب أصدره الشاعر الفلسطيني زكريا محمد الذي رحل عن عالمنا قبل أيام. أضاء له البرق عن حقيقة بيضاء قبل أن يبيضّ شعر رأسه بوقت طويل. عرف أنّ الأخير يأتي مبكراً، وأن النهاية في بداية البدايات، وأن ضربة القلب الأولى هي "ضربة المسمار الذي يخترق عنق الثور" بتعبير لوكليزيو "وأن التي ولدتنا في العالم قتلتنا أيضاً".

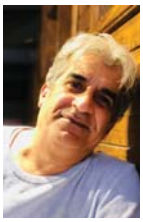
شبيهٌ هذا الشاعر بإليوت القائل: "في بدايتي نهايتي"، وإذا أمعنتُ النظر في حياتي أنا، فسأجد نفسي هناك أيضاً في هذه الزمرة التي، لفرط واقعيتها، انتهتْ من حيث بدأتْ. أولى قصائدي التي نشرتُها كان عنوانها "الهواء الأخير"، كأني حين تنفستُ أوّل أنفاسي كنت مشدوداً إلى آخر هواء سأتنفسه على هذه الأرض.

مَنْ لم يلتقط خلاصة العالم في بواكيره لن تسعفه مقاديره في التقاطها آخر الشوط.

هناك قولٌ أوّل في الشعر هو ذاته القولُ الأخير، وفي كلّ ما نكتبه فنحن لا نفعل شيئاً سوى محاولة أن لا نقول شيئاً. يكتب الراحل زكريا محمد: "الشعر طريقة موفقة جداً لعدم قول أيّ شيء". لأنّ ما يريد قوله سبق له أن قاله في البداية. النهاية. وسائر كتبه التي أتتْ إنما هي مجرد شرح لتلك الصرخة التي أطلقها أوّل البلوغ. يكتب ساخراً تلك السخرية العميقة: "لديّ تسعُ مجموعات شعرية وأريد الوصول إلى الرقم عشرة. أريد أن أحصل على الرقمين صفر وواحد معاً، كي أضعهما أمامي مثل ماكينة خياطة أرفو بها الكون جاعلا منه قطعة واحدة".

الرقم 10 هو ما نريد أن نصل إليه، وهو مكوّن من رقمين: الواحد الذي بدأنا به، والرقم صفر الذي هو خبراتنا ومعارفنا كلها.

هذه الكتابة ليست عن اليأس ولا عن الأمل. هي كلام شيخ في مديح المراهقة.



حينما نكون نحن بؤرة العالم

أن نتعلّم كيف نعيش

(غير نفسك كي تغيّر مجتمعك)

ربّما تكون هذه المقولة هي الأكثر تداولاً في مواقع التواصل الاجتماعي منذ سنوات، هادفةً إلى أن تكون أنت مركز التغيير، ومن ثمَّ مع هذا التغيير الخاص، تبدأ المجتمعات بالتغير نحو الأفضل.. إذاً أن تبدأ بنفسك هذا هو الأهم دائماً.

البصرة: صفاء ذياب

الحياة دائماً

بعد افتراق لشهور قليلة، التقيت بأحد الأصدقاء، لأشاهد تغيّره تماماً، من رجل نحيف جداً، يحتار بالملابس التي برتديها، إلى جسم متناسق وذي حيوية كبيرة، يمشي وكأنه رياضي متدرب منذ سنوات طويلة، وحينما سألته عن هذا التغيّر قال جملةً بسيطة: لقد قرّرت أن أغير حياتي بذهابي إلى نادٍ رياضي لمدة ساعة واحدة يومياً، وبعد أقل من شهرين لاحظت التغيّر عليّ بشكلٍ ملحوظ، في طبيعة الأكل، والطاقة، والنشاط الذهني، حتى أنّني أحسست بأنّني إنسان آخر.

كلام صديقي هذا أعادني لسنوات سابقة حينما كنّا نعيش في أوروبا، ففي النرويج مثلاً، نسبة الشيوخ هي الغالبة سكانياً، لهذا لا يمكن أن تجد من جيرانك إلا شاباً أو شابة، في حين يكون الأغلبية من الشيوخ؛ رجالاً ونساءً.

بتجربةٍ بسيطة، لاحظنا، نحن الذين عشنا في أوروبا لسنوات، أنّ هناك تغييراً دائماً ما يبدأ بعد سنِ الخمسين، ففي هذه المرحلة يبدأ هؤلاء من هم بهذا العمر بالاشتراك بالنوادي الرياضية، أو ما يعرف بـ(الجم)، لاسيّما وأنّ هذا الاشتراك سيساعدهم بالسيطرة على الأمراض المزمنة، مثل السكّري وارتفاع ضغط الدم وضعف عضلة القلب، والعديد من أمراض الشيخوخة. فحين كنّا نذهب للجم، نلاحظ أنّ أكثر من نصف عدد المشاركين من كبار السن، ممّن تجاوز الستين عاماً، يذهبون مرّتين أو ثلاث مرّات في الأسبوع، وبهذا يتمكّنون من المساهمة في علاج أمراضهم، فضلاً عن الأدوية التي يتناولونها بالتأكيد، التي سيقلّلون كمياتها بعد مدة قصيرة إذا واضبوا على التمرينات الرياضية.

غير أنّنا، بزيارة واحدة لأي (جم) في العراق، من النادر أن نرى شخصاً تجاوز عمره الأربعين عاماً، فأغلب من يذهبون لهذه الأماكن من المراهقين والشباب، وهدفهم واحد في أغلب الأحيان، وهو بناء عضلات تنتفخ بها أجسامهم، من أجل التباهي بها في مجتمعهم الخاص.

ذهنية الخوف

نعيش حياتنا مع كل لحظة تمرُّ كما أنّها أخذت ثلمة من أيّامنا التي لا تعود، غير أنّنا في الوقت نفسه نواجه تنمّراً قاسياً مع كل عام يمرُّ علينا، تنمر من الشباب الذين يصغروننا في العمر، ومن ثمَّ يأتي جيل جديد يتنمّر على الجيل السابق، وهكذا نمضي في حياتنا وكأننا أجيال تنتهي لا تبني أو تضيف شيئاً جديداً للسابق، وتقدّم مفاهيم جديدة للقادم.

يشير الفيلسوف كيفين أهو في كتابه (نبضة إضافية أخرى.. الوجودية وهبة الموت)، إلى أنّه في العصور السابقة، لم يتم نبذ كبار السن بعدّهم تجسيداً للمعاناة والمرض والموت. في الواقع، كان يُنظَر إلى التقدّم في السن على أنّه علامة على النعمة، وكانت الوفيات مرتبطة بشكل أكثر شيوعاً بالشباب، أو الموت في أثناء الولادة، أو الإصابات الناجمة عن المعارك، أو الإعدام، أو بمخاطر مهنيّة مختلفة. كان يُنظَر إلى كبار السن بوصفهم ينابيع الحيوية والحكمة. كانت أصواتهم مهمّة لأنّها جسّدت فهماً عميقاً للعادات والأساطير والطقوس التي كانت تربط مجتمعاتهم معاً. يساعدنا هذا الإحساس بالاحترام والتبجيل على فهم كلمات الفيلسوف الرواقي سينيكا (4 ق.م-65م) في سياقها الثقافي المناسب: "دعونا نعتز بالشيخوخة ونحبّها، لأنّها تكون مليئة بالسرور إذا عرف المرء كيفية استخدامها... إذا كان الله مسروراً بإضافة يوم آخر في حياتنا، فينبغي أن نرحّب به بقلوب سعيدة". قارن تأمّلات سينيكا مع الآراء اللاإنسانية التي لدينا اليوم، عندما يتمُّ ازدراء كبار السن وإبعادهم وظيفياً

هناك تغييراً دائماً ما يبدأ بعد سنِ الخمسين

أوّل خطوة للنجاح هي التغيير

عن المجتمع المنتج، ويتمُّ "تخزينهم" في دور رعاية المسنّين ومجتمعات التقاعد. تشير بوفوار إلى هذه الظاهرة على أنّها ليست أقل من "فشل حضارتنا بأكملها"، لكنَّ الفشل ليس مجرّد نتيجة ثانوية للقوى الاجتماعية التاريخية الفريدة للرأسمالية الحديثة. يفهم الوجودي أنَّ فصل وعزل كبار السن والتمييز البنيوي للتفرقة العمرية ينبعان من شيء أكثر غدراً وبدائية: من خوفنا الجماعي من الموت.

لكنَّ التجربة الغريبة التي مرَّ بها كيفين أهو بعد إصابته بجلطة في القلب أدخلته إلى الطوارئ، غيّرت من تفكيره تماماً، فمع تواصله لأيام طويلة مع كبار السن الذي كانوا يرقدون معه في الطوارئ، قدّم رؤيته الجديدة عن كيفية التعامل مع كبار السن، إذ لم يكن هؤلاء المسنّون يفكّرون في خسائرهم أو الفرص الضائعة، ولم يكونوا قلقين للغاية بشأن اقتراب موتهم. في الواقع، بدا أنَّهم جميعاً يحطّمون الصور النمطية عن كبار السن التي اعتدت عليها. كان هناك على سبيل مثال شخص يُدعى فريد، وهو أمريكي من أصل أفريقي يبلغ من العمر سبعة وثمانين عاماً ومحارب قديم في الحرب العالمية الثانية مصاب بأمراض القلب المنهكة. كان ليلاند مُعجباً به بشكل خاص في سياق بحثه، فقد قَبِل فريد حدوده الجسدية وقُربه من الموت بنوع من السهولة ورباطة الجأش. لقد تقبّل عمره واستمتع بكلّ لحظة لأنَّها كانت توضّح له أنَّ أيّامه المتبقية معدودة.

اندهش ليلاند من الطريقة التي لم ينظر بها فريد إلى الوراء بأسف أو إلى الأمام بترقّب. كان موجوداً في الوقت الحاضر. عندما سأله متى كانت أسعد فترة في حياته، أجاب فريد من دون تردّد: "الآن"!

وهو ما علينا أن نفهمه من كلام أهو، وهو أنَّ علينا أن نعيش اللحظة، ونبدأ مع كل مرحلة من حياتنا بدايةً جديدة، من دون الالتفات للماضي. مؤكّداً أنَّه غالباً ما يكون من الأسهل أن نكون غير أصيلين وأن نعيش في حالة من خداع الذات عندما نكون صفاراً وبصحّة جيدة. إذ نكون ممتلئين بالقوّة والحيوية ونواجه مستقبلاً مفتوحاً على مصراعيه أمام الاحتمالات، ونشعر بالأمان والحصانة، كما لو أنَّ الموت لن يطالنا. ولكن مع تقدّمنا في السن، يصبح من الصعب بشكل متزايد العيش في حالة إنكار. إنَّ واقع زوالنا يضغط علينا كلّ يوم إذ تضعف أجسادنا، ويعيقنا المرض، ويموت الأصدقاء وأفراد الأسرة. بالنسبة لكبار السن، كما تُذكّرنا بوفوار: "لم يعد الموت مصيراً عاماً مجرّداً: إنَّه حدث شخصي، حدث قريب". لذا يقترح كيفين أنَّ التقدّم في السن قد يدفعنا في الواقع نحو الأصالة، ومواجهة ضعف وجودنا وقبوله، وبهذه الطريقة يجعل من الممكن التعايش مع إحساس متجدّد بالمغزى.

هل نبدأ دائماً؟

في إحصائيات عدّة، أكدّت أن الاستمرار بالتعليم ليست من أولويات الطالب في أوروبا، يُلزم الطفل والمراهق على الدراسة في المرحلتين الابتدائية والمتوسّطة، غير أنَّ المرحلة الإعدادية غالباً ما تكون ثانوية، فالفتى حين ينتهي من المرحلة المتوسّطة، يختار المدارس المهنيّة ليبدأ بالعمل مبكّراً، وبهذا يتمكّن من الحصول على خدمة توّهله للحصول على مرتب جيّد بعد تراكم السنوات. لهذا نرى أن المرحلة الإعدادية والجامعية تأتي بعد سنوات من العمل، حينها يبدأ هذا الفتى أو الشاب بتغيير حياته بعد أن يستقر ماديّاً.

وحتّى في مجال العمل، وبسبب النظام المنضبط لسوق العمل في أوروبا، ينتقل العامل من وظيفة لأخرى، وربّما لا يستقر على وظيفة واحدة، لأن سنوات الخدمة تحسب حتى في الانتقال من عمل لآخر ما دام هذا العام يدفع ضريبة للدولة.

غير أنَّ نظام العمل في العراق يختلف كُلّياً عن أية دول أخرى، فالموظف يبقى في مكانه شاء أم أبى، وفي حال تغيير مكان عمله، بفقده أو استقالته أو أي تحوّلات أخرى، حينها يبدأ الموظف بحساب سنوات وظيفته من جديد من دون الحفاظ على سنوات خدمته السابقة. لهذا يكون التغيير صعباً، إلا على المستوى الخاص، حينما نحاول أن نغيّر يومنا، وصداقاتنا وطريقة عيشنا. وبحسب الباحثة مروة جميل، فالتغيير له ثمن، إمّا أن ندفع ثمن التغيير أو ندفع ثمن ثباتنا في زاوية مُغلقة، لا تغيير من غير مرونة كأن نلجأ إلى سياسة إمّا.... وإلّا. أي إمّا أن نقبل العملية التغييرية وإلّا فلا تغيير. عوّد نفسك على التغيير، بما أنَّك تستيقظ صباحاً وتبدأ تُحرّك يديك وأرجلك في خطوة للنهوض، فأنت تستطيع أن تُغيّر من نفسك وتنظر للأشياء بنظرة مختلفة عن سابقتها، نظرة فيها عزيمة وإيمان بكل ما سيأتي من جديد.

وتضيف: تخيّل نفسك وأنت تقوم بأشياء لم تعتد عن القيام بها في السابق، كالنهوض باكراً وشرب فنجان قهوة وقراءة كتاب جديد أو مشاهدة الأخبار، أو أن تخرج في نزهة مع الأصدقاء لتخرج من دائرة العزلة التي وضعتها بنفسك، أو القيام بالرياضة وسماع الأغاني.. نحن لا نُغيّر من أنفسنا ونلوم مجتمعاتنا، فكن أنت التغيير الذي تريد رؤيته في كلّ شيء من حولك. أعظم التحوّلات تأتي من أصغر التغييرات، تغيير بسيط في عاداتك يمكن أن يغيّر عالمك ويعيد تشكيل مستقبلك من جديد.

الجميع يفكّر في تغيير العالم ولكن لا أحد يُفكّر في تغيير نفسه، أوّل خطوة للنجاح هي التغيير. اصنع من نفسك شيئاً تستحق التفاخر به أمام الملأ وحافظ على الشيء الذي غيّر حياتك. تقبّلك للرأي الآخر هو تغيير في حدّ ذاته، التخلّي عن الأفكار السلبية والتفكير بإيجابية بنظرة كلّها تفاؤل بمستقبل جميل برغم الصعاب الذي تطاردك من الزوايا كلّها، يجب أن تغيّر من نفسك وحياتك وتنسى الماضي كلّه وتبدأ بنفس جديد.

أفكار جديدة

إنَّنا نعيش في عالم متغيّر، ينقلنا كل يوم من حالة إلى أخرى، فالتطور الذي يشهده العالم في مجالات عدّة، ليس أولها اجتماعية وثقافية، وليس آخرها تكنولوجياً وتقنياً، يجعلنا نبحث عن تطوير أفكارنا بعدة اتجاهات. وترى تيسير الناشف أنَّ إحدى طرق توليد الأفكار الجديدة هي الجمع بين الأفكار القائمة أو تعديلها. ثمّة طريق أخرى وهي أن يركّز الفرد على أن يختار أدوات أو نُهُجاً تساعد على ولوج صعيد مختلف تماماً. تدفع هذه النهج العقلَ إلى صياغة روابط جديدة وإلى التفكير على نحوٍ مختلف وإلى النظر في منظورات جديدة.

ولتحقيق فعّالية هذه النهج يجب دعمها بمعرفة المجال المعنيّ، ويجب أن يكون المرء على استعداد لامتلاك معلومات وافية عن المسألة المعنية. من غير المحتمل أن يتوصّل المرء إلى أفكار عظيمة وبارعة ومفاجئة إن لم يكن على استعداد لامتلاك المعلومات الوافية. هذه النهج أو الطرائق يمكن أن تستعمل أو تطبق من أجل إيقاد شعلة الابتكار في محيط الجماعات واللقاءات التي تحفز على الابتكار والإبداع.

لهذا علينا أن نفترض ونتصدى للافتراضات كلّها، فالافتراض معنى غير متحقق من صحّته. ولكلّ حالة مجموعة من الافتراضات. التصدي لهذه الافتراضات أو تناولها أو إخضاعها للدراسة يتيح مجموعة جديدة من الإمكانيات أو الاحتمالات الفكرية.

لهذا الحياة دائماً مفتوحة على الاحتمالات كلّها، احتمالات غير محددة، يمكننا الخوض فيها، من أجل البدء دائماً.

ما بعد الرومانسيَّة

من نظريَّة الحب إلى الجماليَّة الجديدة

ظاهرة الـ(ما بعد) في الفلسفة الغربية المعاصرة كما بعد الحداثة، ما بعد التنويرية، ما بعد البنيوية، إلخ، بالتأكيد هي لم تأت من فراغ مصطلحي إشكالي، إنما خرجت من اتفاق مفاهيمي يؤشر للصراع المحتدم بين الأفكار المتناقضة، والنظريات المتعارضة التي تترك أثرها الجدلي عقب ذلك الصراع، إذ هي التي تعطي انطباعاً بما يطلق عليه هابرماس بالتواصلية،

عبد الغفار العطوي

الفعل التواصلي هو الذي أوجد الظاهرة الرومانسية

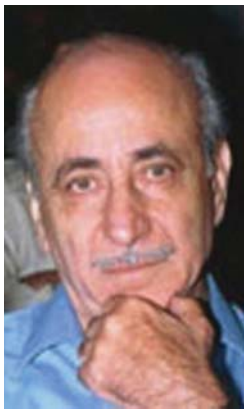
فرفض العقل الأدائي وقبول العقل التواصلي، هو الذي نظر هابرماس له في إدراكه للقصر النقدي الذي أنتجته النظرية النقدية الغربية التي أرسى لها مع زميله كارل آتو آبل بعض القواعد التداولية النقدية، وكان كتابه الشهير (نظرية الفعل التواصلي)، وقام بتغيير قواعد النظرية النقدية التي كانت قد اعتمدت العقلانية النقدية انطلاقاً من مدرسة فرانكفورت، وربطه بين المعرفة والأخلاق (الأخلاق التواصلية)، وكان يدعو إلى التحاور مع الآخر في فضاء يتيح المساواة بين الأطراف، لكنه انتقد العقلانية والتنوير لما تسببا به من نتائج باهظة في فكر عالمنا الحديث، وفتح الباب لفكرة التناقضات النظرية بين المعرفة والقيم، التي ورثها العصر الحديث من العصر اليوناني، الصراع بين الإيروس والأخلاق في المعرفة، فلو نظرنا إلى مفهوم الحب والجدال الدائر بينهما، وقيام ظاهرة الحب من كونها نظرية ابتدأت بالعصر الرومانسي في مجال الإيروس وصراعه مع الأخلاق، بأن فضلت إعادة المفهوم الإيروسي كما كان شائعاً عند اليونان، وقامت المثالية الألمانية على يد إيمانويل كانت بإخراج الحب المثالي من مبادئ الأخلاق المجردة، من حيث ظل ذلك الحب يتناول منظومة المقولات الأخلاقية، أي أن الحب مبدأ أخلاقي، لتقف في حقبة ما بعد الحداثة، وما بعد النظرية، في الاتجاهات الجديدة التي أعقبت الحركة المضادة لما بعد الحداثة، وعودة النظرية والمنهج كما عبر عن ذلك تيري إيغلتون، وانتهاء بـ(الجمالية الجديدة) التي صاغ اسمها جون جوفلين وسيمون ماليساس، وكون ظاهرة الحب نظرية قائمة على الصراع بين الإيروسية والأخلاق، على اعتبار أن الفعل التواصلي هو الذي أوجد الظاهرة الرومانسية، وتجمع التنافس بين الإيروس والأخلاق في الثقافة، فقد استطاع الفيلسوف الألماني المثالي الذي كانت تخليص الحب من قبضة الأخلاق لأنه برأيه يرتبط بالإلزام والإرغام، واعتبره قضية إحساس وإرادة، وهو غير ملزم للإنسان بقوله: يمكنني أن أحب ليس لأنني أريد، وبدرجة أقل ليس لأن واجبي يلزمني أن أحب، لأن كانت رد الأخلاق للواجب، وبما أن الحب ليس واجباً ولا معنى له في نطاق تلك المنظومة، لذا برزت نظرية الحب المثالي بحلتها الرومانسية في القرن الثامن عشر مغيرة من نمط النظرية الجمالية في منظور الحب وفلسفة الحب في الفن الأوربي، لأن أصل الصراع الجمالي بين الإيروسي والأخلاقي ظل يتناوب النظرية الجمالية عبر التاريخ، وكان النصف الأول من القرن التاسع عشر قد احتلته الرومانسية بأكمله من الناحية الفلسفية والجمالية، واتسمت تأثيراته بالفردية ومحاولة تقليد فلسفة اليونان، فالرومانسية كانت قوية لدرجة غيرت من مفهوم الحب حيث اتجه للناحية الإيروسية، بعد أن ساد المفهوم الأخلاقي للحب قبل ذلك القرن بفعل المثالية الفلسفية الألمانية التي فرضت ذلك الفهم للحب. لقد ساهمت بقسط معين في فهم ظاهرة الحب عن إنشاء النموذج المثالي فيه بمزيد من التأطير الأخلاقي، إلا أن في المنحنى الثاني من ذلك القرن، ظهرت تيارات منافسة للنزعة الرومانسية، وقد تمخضت هذه العدائية عن بلورة فلسفة السخرية التي ميزت الفيلسوف الدانماركي سورن كيركجارد في موقفه النقدي من الرومانسية، في ما طرحه في كتابه (أو - أو) 1843 فقد قام بصورة نقدية بتحديد معالم ما بعد الرومانسية، حيث أعاد بصورة جوهرية تفسير ظاهرة السخرية الرومانسية، ووضع نظرية جديدة في الحب، من خلال ميله للنزعة الإيروسية، لأنه كان يعي أنها النزعة التي تمثل أنسب أشكال الوعي المطابق للنزعة الجمالية التي كانت منتشرة عند اليونان. قال كيركجارد: في الثقافة الإغريقية كان الحب الإيروتي منتشراً في كل مكان، وكان حاضرا باعتباره عنصراً ضرورياً من عناصر النزعة الفردية الحياتية، وأراد الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار اعتبار عودة الرومانسية في حقبة ما بعد الحداثة أمرا طبيعيا تفرضه حالة أو ظرف الحقبة التي شهدت الافتقار للمنهجية والعقلانية، فقد طور ليوتار في أوائل السبعينيات من القرن العشرين فلسفة مستندة إلى نظرية الليبيدو (الشهوة الجنسية) لسيجموند فرويد، فالطاقة الشهوانية لدى ليوتار يمكن أن تستخدم كخيال نظري لوصف التحولات الواقعة في المجتمع، وشكل ليوتار مع فوكو وبوديار حلقة فكرية تؤيد الممارسة الرومانسية على الصعيد التأويلي بعد أن ذوت في عصر الحداثة، وأقروا بأن حقبة النظرية التي انتهت قد دشنت بعدها عناوين جديدة انسجمت مع ذاك الشعور الجامح القائم على نطاق واسع لدى جمهور عريض من منظري ما بعد النظرية، مع مقالات متعددة حررها مارتن ماكويلان التي دفعت نحو تأسيس اتجاهات جديدة في النقد (1999)، مما أدى إلى شيوع مصطلح (ما بعد النظرية) الذي روج له تيري إيغلتون وتوماس دوهراتي في عام 2003، لتبدو فكرة العودة نحو التحليل المطول للنصوص الأدبية هي المحاولة الصائبة في العودة نحو النظرية من جديد، ولو بتشكيل نقدي مغاير، كما في جهد جوناثان كلر في مقال له بعنوان: ما بقي من النظرية 2002 من خلال إعادة قراءة النصوص الأدبية قراءة تحليلية تقليدية، وقد أصبح الاختلاف بين من يؤيد عودة قيام النظرية، ومن ينادي بانتهاء دورها شعوراً يحث الكثير من المنظرين على السعي وراء إيجاد عناوين ثقافية تردم هوة الاختلاف، والجمالية الجديدة يمكن أن تكون أحد الاتجاهات المبتكرة التي تمخضت عن جدال المنظرين، في أن التطورات في النظرية الثقافية قد عملت على سوء فهم للعمل الفني، وأن يفقد مفهوم العمل الفني لدى النقاد احترامه بفقدانه لخصوصيته من كونه قابلاً للتحليل، مع أن أصحاب هذه المدرسة ظلوا يؤكدون على أن الجماليات الجديدة لن تعود إلى نهج الفن للفن، بل هم يمضون في تأكيداتهم على ربط الإحساس الجديد بالشكل الجمالي مع وعي السياق الاجتماعي .

الخيمة الأولى للتحديث الإبداعي

فكّر عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي في تجاوز التصحّر السردي في العشرة الأخيرة من مرحلة السرديات البريطانيّة "1921-1958" من خلال إضفاء بصمة حقيقيّة على تلك النصوص، وإكساب النصّ حياةً جديدةً فاعلة تختلف اختلافًا كليًا عن صورة الحياة الواقعيّة الجامدة، وقف الاثنان على مشارف تلك الصحراء، وتفحّصا المنجز الكتابي والحياتي، ورأيا ما رأيا من تناقضات وضعف في مستوى جماليات النصّ، ورصدا ضعف التقانات السرديّة التي لا تتعدى في الكثير من الأحيان شكليات الصور القلميّة عن البؤس الحياتي الذي يعيشه الإنسان المحلّي في الريف أو المدينة.

محمد جبير

عبد الملك نوري



فؤاد التكرلي

فقد كانت الإطارات الإيديولوجيّة للكتّاب هي التي تخلق نسيجها الدرامي في حوارات متبادلة بين الشخصيات، أو تداعيات ذاتيّة بين أشخاص يتحرّكون في مخيلة الكاتب، ولا تجد لهم أثرًا في الواقع، حيث كانت تلك الإطارات الإيديولوجيّة بعيدة أو منفصلة عن الواقع الحياتي، أو أنّها لم تتقرّب منه للتعرف على مشكلاته الحقيقيّة، أو أنّ المقاييس الإيديولوجيّة الوافدة المتبناة لا يمكن زرعها وإنباتها في أرض صحراويّة لم تفكّر شعوبها في التغيير، أو لم تتوفّر لهم الفرصة المناسبة لذلك، وهو الأمر الذي أكّد الفجوة الفكريّة والإبداعيّة بين المنجز الكتابي والواقع الحياتي المعاش، فالمجتمعات أو المكونات أو المجموعات وجدت نفسها في طور التشكّل البدائي بعد خروجها من طور السرديات العثمانيّة في المرحلة المظلمة، والتي امتدت لقرون في هيمنتها على البيئة الاجتماعيّة العراقيّة وأذابتها في المسار الآخر.

كلّ تلك المظاهر المتراكمة من التخلّف المهيمن على الحياة العامة، حفّز وأثار النخب المتعلّمة حديثًا، لا سيّما ممّن ولدوا مع العقد الأول من مرحلة هذه السرديات، أن يفكّروا بجد وصرامة علميّة على التأسيس أو التمهيد لمشروعهم الحضاري الحداثي الذي يتقاطع مع السرديات العثمانيّة التي كانت متجذّرة لدى بعض النخب العراقيّة، وإزاحة السرديات البريطانيّة المحتلّة للذاكرة الشعبيّة العراقيّة، هذه الخطوة الجريئة في المغايرة والاختلاف هي التي شكّلت الخيمة الأولى للتحديث الفكري والإبداعي في العراق، وضمّت بين جنباتها كلّ الشرائح المثقفة التي تطمح للتغيير في الفنون الإبداعيّة المختلفة، ولم تقتصر على كتّاب السرد، وإنّما كانت حركة تحديث رياديّة منظّمة مهّدت لظهور سرديات الاستقلال للفترة من "1958-2003".

من منظور التحديث السردي اكتشف نوري والتكرلي هشاشة تلك التجارب السرديّة، وأنّها تريد أن تثبت وجودها في رمال متحركة لا تكاد تهب الريح حتى تختفي تلك الألواح الهلاميّة، إذ لم تتمكّن تلك الكتابات من خلق أرضيّة صلبة تمكّنها من الوقوف بثبات مقابل المتغيرات، إمّا بسبب الطغيان المباشر للإيديولوجيا التي تجعل من النصّ السردي أشبه بالمنشور الحزبي، أو هيمنة تقنيات التصوير الواقعي التي لا تضيف للنصّ السردي خيطًا من جماليّة الحياة بما يمنحها حريّة التحليق في الفضاء الإبداعي.

وقفة الكاتبين المبدعين، ورصدهما كثبان الرمال المتحرّكة في صحراء السرد، لم تكن وقفة بطر أو اعتباطيّة، وإنّما لدراسة الظاهرة وتأشير إخفاقاتها وانفصالها عن الواقع، وانقطاعها عن حركة التطور الإبداعي في العالم، ترشح ذلك جرّاء رصد حركة المنجز للاندثار أو المجهول أو الأرشيف التاريخي للذاكرة النصيّة أو صندوق تحفيات المرحلة.

كانت دراسة وفحص وتأمّل منجز ما سبق محفّزًا أساسيًا لإيجاد تفكير سردي مغاير عمّا كان سائدًا ومسايرًا لما هو سائد في بلدان العالم الحديث، هذه النقلة الجريئة في التفكير وضعت الكتّاب أمام مسؤوليات كبيرة في كسر الجمود الفكري وخلخلة الوعي الراكد، فقد نقلت هذه الرؤية الجديدة للنصّ الإبداعي على مستوى القصّة أو الرواية أو القصيدة أو اللوحة أو المسرحيّة والسينما والتلفزيون والأغنية والعادات والسلوكيات الاجتماعيّة من واقع راكد متخلّف إلى واقع حيوي يسعى إلى رسم حياة جديدة خارج أطر المهيمنات البريطانيّة والعثمانيّة.

ففي الجانب السردي انتقلت الرؤية من الانعكاس والتصوير الفوتوغرافي للواقع، إلى النصّ الحياة أو الباثّ للحياة للجماليّة التي تروم تحريك الواقع السكوني المتخلّف، وتجعل منه أكثر انشغالًا واهتمامًا بمجريات الحياة الجديدة المختلفة عن حياته الآنيّة عن طريق خلخلة القناعات السائدة في النظرة للواقع وللحياة بشكل عام، وتسهم في تشكيل قناعات جديدة تحفّز على تغيير المنظور للكثير من الموضوعات الاجتماعيّة بعيدًا عن المحدّدات الإطاريّة الإيديولوجية، وإنّما متبنية لرؤى جماليّة تعيد للنصّ السردي وظيفته الأساسيّة في الحثّ على فعل التغيير، وتعيد رسم البهجة للحياة الجديدة وفق منهج التحديث الحضاري للواقع الاجتماعي.

أنتجت هذه الوقفة الرياديّة ضمن الخيمة الأولى نصوصًا سرديّة متميّزة لعدد من كتّاب القصّة، ما زالت تمتلك حيويتها الإبداعيّة على الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على ظهورها في صفحات الصحف آنذاك، وما زالت أيضًا مرجعيات إبداعيّة في دراسة التحديث السردي لا يمكن تجاوزها، أو غضّ النظر عنها، فإنّ مراجعة سريعة لمنجز عبد الملك أو التكرلي أو الدبّاغ أو الصقر أو جيان تكشف لنا عن الجهد الريادي الحقيقي في التمهيد لحداثة النصّ السردي، فقد كانت على سبيل المثال قصّة "فطومة والرجل الضئيل" لعبد الملك نوري و"المجرى والعيون الخضر" لفؤاد التكرلي، و"تلك الليلة" لغانم الدبّاغ، و"السيف" لنزار عباس.. وقصص أخرى لكتّاب آخرين، علامات سرديّة أحدثت تغييرًا في شكل وطريقة الكتابة السرديّة، وبشّرت بكتابة واقعيّة جديدة تختلف عن كتابات ما سبق.

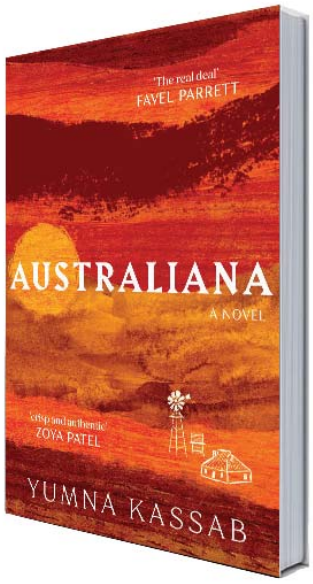
هذا الحرث في صحراء السرد أثار فضول كتّاب شباب آخرين ممّن اطّلعوا على التجارب العالميّة بلغاتها الأصليّة، وقام بعضٌ منهم بترجمتها، وأدّت هذه الخطوة إلى التعرّف على التقنيات السرديّة، وكيفيّة التفكير والبناء والشكل السردي في القصّة والرواية، وهو ما حدّ من الفجوة الإبداعيّة الفاصلة بين ما يُكتب هناك، وما يُكتب هنا.

كانت هذه الفجوة الإبداعيّة من الاتّساع من الصعب تصور ردمها، ولا يمكن أن تُردَم بانجاز فرد أو قلّة قليلة من الشجعان أو فرسان السرد الحديث، إذ لا بدّ لتلك التجارب الإبداعيّة من خلق بيئة تلقٍّ ملائمة تستوعب الجديد وتدعمه.

هذه المواءمة بين المنجز الإبداعي والبيئة الثقافيّة ليس من السهل تحقّقها مقابل هيمنة مركزيات لا تؤمن بالتحديث، ولا تزال تعيش على صيحة الشاعر الجاهلي "هل غادر الشعراء"، فالمغادرة والخروج على السائد مجتمعيًا لا يمكن تحققها بالإنتاج السردي وحده، وإنّما بتضافر الجهد الإبداعي في قطاعاته المختلفة، فقد كانت هناك مجاميع من الشباب في مجالات إبداعيّة عملت، وتعمل على إحداث تغيير ثقافي في بنية المجتمع العراقي، لا سيّما بعد أن نشطت البعثات الدراسيّة إلى الخارج، واطّلع المبعوثون على المدارس والتجارب الحديثة في الفنّ والإبداع، وعادوا بمشاريع ورؤى وأحلام إبداعيّة تبعث الحياة في الواقع الساكن.

التقت هذه الكفاءات العائدة، مع كفاءات الداخل، وأسهمت في تشكيل اتجاهات حديثة في الفنّ التشكيلي والشعر والسرد والموسيقى والمسرح والسينما والتصوير والغناء، فقد تمّ كسر هيمنة العمود الشعري بيد الشعراء الروّاد، السياب والملائكة والبياتي والحيدري ومَن تبعهم من أجيال، أمثال رشدي العامل وسعدي يوسف وعبدالرحمن طهمازي وخالد يوسف وسركون بولس ونبيل ياسين وفاضل العزاوي وسامي مهدي وحميد سعيد وآخرين، وكذلك ساهم روحي الخماش وسلمان شكر وسالم حسين وحسين قدوري في تغيير الذائقة الموسيقيّة، ولم تختلف التجمّعات التشكيليّة عن التجمّعات الإبداعيّة الأخرى، فما أسّس ومهّد له جواد سليم وفائق حسن طوّر من قِبَل شباب مبدع، واتّبع مدارس حداثيّة في الفنّ التشكيلي، ليخلق بيئة جديدة تتقبّل كلّ ما هو إبداعي ومتجدّد، فقد اجتمعت كلّ هذه الكيانات الإبداعيّة بمختلف توجّهاتها إلى خلق مجتمع ثقافي مغاير وقادر على خلق التحديث الإبداعي ورسم آفاق إبداعيّة جديدة.

هذه الخيمة الإبداعيّة الأولى التي تشكّلت في مرحلة ضمور السرديات البريطانيّة، استطاعت أن تزهر ثمراتها في أرض جديدة تمتاز بخصبها الإبداعي، وتلقٍ إيجابي متفاعل من الأجيال اللاحقة، إلّا أنّها في الجانب السردي وجدت معارضة ومقاطعة من كتّاب السرد في العشريّة الأولى من سرديات الاستقلال، أو ما أُطلِق عليه بجيل الستينات، فقد ذهب معظم كتّاب هذه العشريّة إلى الفلسفات الوجوديّة والعدميّة جرّاء خيبات الواقع السياسيّة التي أدّت إلى خسارات وخيبات انعكست بشكل مباشر في معظم نصوص تلك الفترة الزمنيّة، والتي تحتاج إلى إعادة فحص ومعاينة دقيقة لتأمّل ذلك المنجز الإبداعي.



إن الأدب الأسترالي في جزء مهم منه، روائياً وقصصياً، خصوصاً الذي يجعل من الريف مسرحاً لأحداثه، يتميز بكون البيئة فيه شخصية من الشخصيات الرئيسية الفاعلة وهي مهيمنة حتى على تصميم أغلفة الكتب بصورها ورسومها المعبرة كما نرى في غلاف الرواية الثانية للكاتبة يمنى كساب لبنانية الأصل (أستراليانا) 2022، وهي تشكل أسلوبياً، كما في روايتها الأولى (بيت يوسف) 2019، نسيجاً من النصوص المركزة القصيرة، موضوعاً وصياغةً بجُمَل تميل إلى الشعرية في مواضع كثيرة، ويمكننا عدها قصصاً مستقلة بعناوين مستقلة، والكتاب مكون من خمسة أجزاء. غير أن قصص يمنى كقصص آخرين من الأدباء الأستراليين لا يمكن لقارئ من قرائنا أن يندمج معها ويتفاعل، إن لم تكن لديه فكرة عن خصوصية البيئة الأسترالية.

جودت جالي

أستراليانا

قد لا تجذب هذه القصص اهتمام البعض لأن الموضوع العام لا يهمه، ويترك الكتاب قبل أن يتمه فيرتكب خطأ لا يغتفر لأنه بمجموع قصصه يتشكل الكيان الروائي ويكتمل نصاً وموضوعاً، وإذا ما قرأها كلها يتبين له تكاملها من خلال الترابط فقصة لاحقة مثلاً تستكمل صورة شخصية من قصة سابقة أو تبرز ما كان ثانوياً غير بارز فيها، وقد لا تخضع لتسلسل زمني كما في قصة (السد) وقصة (الكنزة) ففي الأولى يكون جويل ميتاً بينما يذكره السارد في الثانية بوصفه حيا.

إن العبارة التالية الخاصة بهذه الرواية تنطبق على تأكيدات النقاد بصيغ مختلفة على روايات وقصص أسترالية كثيرة (إن المحيط، مناخه، ميله الطبيعي للكارثة، قدرته على منح الأمل وانتزاعه متى شاء، هو شخصية أستراليانا الأكثر أهمية) ونضيف بأن هذه البيئة إن لم تكن تصوغ العلاقات البشرية فإنها في الأقل تؤثر فيها تأثيراً لا يخفى ولا ينكر. إن الشخصيات تواجه الحقول المضروبة بالجفاف حيناً وبالفيضان الكاسح حيناً آخر، وليس لها سوى الدعاء والأمل بأن تجد لها مكاناً للعيش بين الاثنين، الجفاف والفيضان.

إن قوة أستراليانا تكمن في كيفية سرد الراوي للقصة نفسها بطرق مختلفة وبنصوص متعددة، والمأساة لا يمكن نكرانها إذ، كما علق بعض النقاد الأستراليين، يتكشف بها زيف جاذبية الأسطورة الأسترالية والصورة المزوّقة في القصص التجارية والرومانسية، إذ تواجه الشخصيات المجهول والخوف والقلق والصعوبات المالية والعزلة حيث تجرنا يمنى لتفصل الأسطورة عن الحقيقة، كما في روايتها الأولى (بيت يوسف) التي تتناول موضوعة العوائل اللبنانية المهاجرة حيث تلعب الهوية والشكل دوراً في قصصها المترابطة.

يركز كل قسم من الأقسام الخمسة على جانب من حياة الريف (وبالمناسبة فإن الكثير من سكنة الريف الأستراليين ليسوا بالضرورة فلاحين بل هم مدينيون تضطرهم صعوبات العيش والسكن المالية في المدينة إلى البحث عن مسكن في الضواحي الريفية والبلدات). يستكشف قسم (البلدة) الوسائل التي تترابط فيها حيوات جماعة صغيرة، سلسلة من الصور القلمية تعرض في كل نص وجها مختلفاً تماماً من وجوه الحياة في البلدة، أما قسم (وجهي لا إسم له) فيلقي الضوء على صعوبات الحياة الريفية.. الجفاف، الوحدة، التقاليد، ولكن أيضاً، التغلب عليها من خلال الثبات والاعتماد على تضامن الجماعة، وعنوان القسم هو عنوان واحدة من أقصر القصص ومرتبة كالقصائد:

كانت تمسك بالمقود وكانت عازمة على أن يكون متأثراً بسياقتها

أسرعت. حثها هو.

قلبت السيارة واصطدما بشجرة.

لم تؤثر فيه كما لن يتأثر الآن أحد آخر.

نقرأ في قسم (الجانب الظلامي) الذي يضم قصة واحدة، هي أطول قصص الكتاب، تتناول النتائج الخطيرة لتجاهل الفرد لجماعته. في قسم (بيليجا) وهو اسم منطقة فيها حديقة وطنية ينصب اهتمام يمنى على الريف والاحترام الذي يستحقه حيث مجموعة من المراهقين المخيمين هناك يواجهون الحر الذي لا يلين وأنفسهم وأشباح الذين فُقدوا إلى الأبد في البرية، وأخيراً قسم (كابتن ثندربولت) الذي يكمل المختارات بتفحص الدور الذي تلعبه أسطورة لص الأدغال في فهم الأستراليين للجماعات المحلية.

نقول، مع التذكير بأن أشد البيئات تضرراً بالتغير المناخي هي الأرياف وساكنيها، أن الطقس عنصر مهم في رواية (أستراليانا) فهو ليس خلفية ما يجري من أحداث بل هو قوة الأحداث التي يصارعها الناس فيما يسعون إلى معرفة كيفية العيش معها والعيش مع ما هو لا مفر منه.

******

خزان الماء

كان يعول على يوم يمر خفيفاً. مشهد بديل. لحظة، رجاء. دعونا نرتب المشهد. العمر سبعة وعشرون عاماً، قوي البنية، البعض همس قائلاً بأنه كان وسيماً أيضاً. له بدن كجذع شجرة، اعتاد على رفع الأشياء الثقيلة. قام بجز صوف الغنم، وحفر حفراً في أرض صلبة، ورفع بالات لتحميلها في شاحنات كبيرة. يعرف الزبائن بأسمائهم الأولى، ويسألهم عن أحوال أطفالهم وأهلهم، وقد درّب واحداً من الفرق المحلية.

كان يساعد السيدة جونز وهي متقاعدة تعيش على مبعدة ثلاثين كيلومتراً من البلدة حين نادته: "جاك، أحتاج مساعدتك لدقيقة". كانت هادئة، غير متعجلة. لا بد أنها نادته لأن أحداً يحتاج المساعدة بأحد الأجهزة. لا يمكن أن تكون الرافعة هي الجهاز المقصود، فكل رجل وحتى كلبه يستطيع سياقة الرافعة حول المكان هنا. قادته عبر السقيفة وخارجاً إلى خلف البناء. كانا وحيدين. قالت: "توجد جثة في الخزان". ردد: "جثة في الخزان". سمع في حياته عن جثث كثيرة في خزانات المياه. زميله في المدرسة، عمره سبعة عشر عاماً وأمامه حياة بكاملها. الزوجان اللذان قادا سيارتهما وأسقطاها في خزان بتهور. طفل بعمر السنتين لاحظ جار أنه مفقود. خزانات كثيرة وماء قليل جداً في أغلبها. إن كان يوجد ما يميز موسم الجفاف فهو تلك الغرقات، ناهيك عن زيادة العنف المنزلي، والرمي بالرصاص، والانتحار.

لم يسألها أي خزان. كان يوجد هناك واحد لا يزيد عمقه عن عمق بركة. أخذ الشاحنة وانطلق بها وهو يقول لها بأن تتصل بثلاثة أصفار. تجمع مسبقاً حشد بجوار السقيفة. حاول أن يزيحهم من تفكيره ولكنه كان يمكنه رؤيتهم بمرآة السيارة للرؤية الخلفية. ما أن وصلت الشرطة تم تفريق الحشد. فكر فيما كان يتجه نحو الخزان باليوم الذي حُفر فيه ذلك الخزان. تطلب العمل يوماً كاملاً لجعله من العمق بحيث يكفي لجمع ما يأتي من الماء من التلال الجنوبية. لم يكن بقعة سيئة للتبرد في الصيف إن صادف أنك كنت داخل ذلك الشيء، ولكن الفريق لم يكن فيه للسباحة بما أن كيلي ذكرت الأفعى التي رأتها. من السهولة تجاهل رؤية أفعى واحدة في اليوم ولكن ليس أربعاً. أحسب أني سأفوت السباحة، شكراً لا أريدها. لكن باستثناء اليوم لأن جويل هناك على وجهه، بنطاله الجينز ازداد لونه قتامة بالماء. لقد رأى هو جويل قبلاً ذلك الصباح وبدا طبيعياً، متفائلاً. تساءل جاك وهو يترجل من الشاحنة إن كان الأمر حادثاً. تصور بضعة سيناريوهات ولكن كلاً منها ينتهي بجويل يسير إلى داخل الخزان بملء إرادته. لقد فقد جويل الوصاية على طفله ولكن هذا كان في العام الماضي، وحتى هو نفسه أقر بأنه نتيجة خطأه، "يمكنك القول بأني كنت أحمقا". كان سيختار جويل اعتيادياً كلمات أكثر وقاحة ولكن كان يوجد أطفال في المكان وقتها، والآن هو في الخزان. راقب جويل — الميت حديثاً- وتساءل كم من الظلام يدخل عقل الإنسان، كيف يمكن أن يعذب القلب. تذكر مساء في الصيف الماضي عندما ذهبا للشرب. لم يتحدث جويل عن همومه حتى تداعى إلى الأرض، والنادل، وهو صاحبهما رفض أن يعطيه المزيد من الشراب. بدأ جويل يبكي على الأرضية ولم يعرف أي

منهما ماذا يفعل له. استطاعا رفعه ووضعه في كرسي، ولكـن ماذا عـن دموعه ؟ تظاهرا بأنهما لا يسـتطيعان رؤيته، وأن جويل مجرد فراغ عند أقدامهما.
جويـل على وجهـه في المـاء، جويل يبكـي، جويل يقر بأنه أحمق. كان الوقت هو وسـط موسم الجفاف. الخزانـات فـي المسـتويات الأدنى المسـجلة في كل البلد. لم يستطع جاك أن يفكر بأن الماء غير منخفض بمـا يكفي. لو لم يكـن هناك ماء علـى الإطلاق لكان لصاحبه فرص في أن يظل حيا.
******

بانتظار موت الجدة

كان عمـر إدنـا، أو الجـدة كما تسـمى غالبـاً، ثماني وتسـعين سـنة، وعائلتها تنتظـر موتها. وقـع مؤخراً حادثان أثـارا ذعرهم، إصابة في الـورك وأزمة قلبية، ولكـن الجـدة تجاوزتهمـا عبـر إقامـات طويلـة فـي المستشـفى، وقبلهما حـدث ما لم يكونـوا يتصورون أنهـا تفعلـه، فقـد تعرضـت للكثيـر من الخسـارات التـي لم يكـن لها إلا معنى واحد هو أن الجدة مشـرفة علـى النهايـة، إذ فقدت قدرتهـا على اسـتخدام يدها اليسرى، ولم تسـتطع التحرك في البيت إلا بمساعدة عصـا أو هيكل بعجـلات، كان نظرها ضعيفاً حتى مع العوينات، ولا تسـتطيع سـماعهم إلا بالصياح. أحبوا أن يركنوها تحت الشمس على كرسي بذراعين وبطانية فوق ركبتيها. لم يتحدثوا إليها ولم تحاول هي التحدث اليهـم. تعقبت عيناهـا جزيئات لا يسـتطيعون رؤيتها فيما قال الزائرون أن الجدة محظوظة لأنها تمتلكهما :" شـيء جيد جداً أنها تستطيع أن ترى أيامها الأخيرة في البيـت". أيامها الأخيرة. كانوا يحصـون أيامها الأخيرة لسـنوات. إنهارت، انهارت ثم ثابرت كالمد. لقد دُفنت نساء أخريات أصغر منها خلال هذه المدة ولا زالت هي مسـتمرة على النهوض كل يوم. لقد مرت خمس سنين على ما ظنوه التنظيف النهائي، وما أسـموه التخطيط المسـتقبلي قائلين " أنهم بهذا لن يكون أمامهم عمل كثير عندمـا تموت"، فوزعوا أثاثهـا للصدقات، ورموا ملابسـها في المخـزن، وأعادوا تدوير الصـور القديمة والرسـائل، أمسـكت بهـم متلبسـين بتنظيفهم وقد وعدوها بأنهم سـيحتفظون ببعض التذكارات، ولكنهم لم يفعلوا أبدا. لو أنهم استسـلموا لرغباتها لكان البيت متخمـاً بالمقتنيـات التي لم تعد تحتـاج إلى أن تكون بينها. شـيء جيد جداً أنها تستطيع رؤية أيامها الأخيرة في البيت. عندما سـمعوا خبر الفيضانات في الأخدود في ملكيتها جـاء أفراد العائلة كلهم إلى المكان وراقبوا من التلة المجاورة بيت الجدة يطفو مع مياه الفيضان، وصدمهم أن الأمر قـد حدث أخيراً، وأن اليوم قد حل أخيراً. ثـم تذكروا أن اليوم هو الأربعـاء، وفي الأربعاء خرجـت مع مجموعتهـا في نزهة. أنظـر إلى الوقت في سـاعتك. لا يمكـن أن تكـون قد عادت منذ سـاعة أو نحو ذلك. في هذه الحالة يكون نوح قد طفا بسـفينته وستكون الجدة في الأنحاء لتقابله حياً هو وحيواناته.

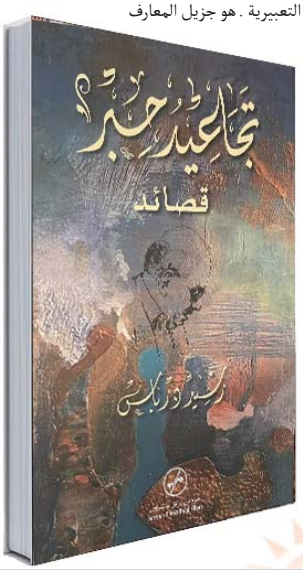
رشيد درباس يجذبك إلى جواره في الأفكار التي يتداولها وطريقة طرحه لها. وهو يشبه النص المفتوح وخاض مختلف الأنواع الأدبية والحقوقية السياسية بلغة لها نكهتها الكلاسيكية الجميلة .
يقرض الشعر ويكتب المقالة ويقارب القصائد الموزونة والخواطر والحكم العربية ويصيب في متن الكلمات والجمل ومجازاتها ، يقترب كثيراً من الزمن الجميل بتركيب اللغة ورقيها وإيماءاتها ورمزيتها، ونجد عنده ملامح رمزية ورومنطيقية وغنائية وبالتماعات قصائد حية الإيقاعات في كتبه الشعرية.

رشيد درباس

يقظان التقي

«تجاعيد حبر» لرشيد درباس والتداعي إلى النواة الشعريَّة

يأتي ديوانه الجديد " تجاعيد حبر " عن دار " جروس برس ' بيروت ، بعد سلسلة حيوية من الإصدارات ، من دون جذرية تعديلات على مبادئه كتعبير داخلي حساس عن أفكاره وهواجسـه، وعن قضايا القلب(ضربة قلب) ، والطبيعة والطفولة (عكار) ،والمرأة (اللغة والحياة) ، وبيروت(الفلك ، وظرف الزمان، والنار) ، وقضايا وطنية وقومية. انطولوجيا شـعرية تمـزج بيـن الطبيعة والتـراث والحنبيـن بين زمنين ، والمدينـة ، والتاريـخ. قدم للإصدار عبـد الكريم شنينة وشـوقي ساسين، وبتوقيع الشاعر شوقي بزيع على الغلاف الأخيـر (الرقص مع القيود) ، وتبادلوا معه أنخاب القوافي والتفاعل، ولسـان الحير والثورة والسكينة مثل علاقة الرمز بالمرموز والنبيذ بالدالِيّة ، مشيران (شنينة وساسين) إلى تطور تعاطيه المعرفي وهو الحقوقي والسياسي مع قضية الشعر منذ قصيدته " عيناك الشط الأفريقي " ، التي كانت بطاقة انتسابه إلى منتدى طرابلس الشعري، وخضوعه لمعايير النقد الصارمة، وديونه الجديد امتداد للخط البياني نفسـه للوصـول إلى البعد الجمالي وتفاهمات الأشـياء ، إذ تتوجه شطر قيمه ومثله العليا . .
رشـيد درباس إذ يكتب، يكتـب بجماليـة عالية، كموضـوع وانتماء وخبـرة وحرفة منحـازاً إلى الكلمة الفصحى المحترمة ، وبلغة متينة، وجماليات يحرص دائماً على إبرازها
مجموعة شـعرية فيها دفـق عاطفي غنائـي ورمزي ، وعناوين وأمكنـة وصداقات وقصص جميلة مسـتلة مـن الزمن الجميـل وزواياه، يشـعر بهـا، فيصيرها شـعراً، ويدعوهـا إلى مائـدة الكلمـة، وهـو العبور الشـعري الثمانينـي الـذي يحمـل ذكرياتـه وخزائنه ومودات ـه ، وحاويـات الإنـاء الذي لا ينضـب بالوفاء المسـتديم لبيـروت وللهواء الشـمالي الـذي طبعه أديباً وشاعراً ومحامياً ونقيباً للمحامين ووزيراً سياسيا ، شـعر من هواء مـن غابـات الصنوبروالصفصاف . غناء القلب الرومنسـي والشـاعري والحب المتقابل الذي يدفق من أضواء شـخصية فيها ما لذّ وطاب من فاكهـة الكلمـات والكتابات في مناسـبات ومواضيع مختلفة في السياسـة والأخلاق والوجـدان ونفحات من الوطنية ، وعابقة بالحس الغنائي العربي العميق والخواطر والمعادلات على الطريقة اللبنانية ، والتي فيهـا الكثير من المؤانسـة والتألـق. واللمعات. ما يشبه مطالعة عاطفية من زمن جميل .
يقف درباس ناحية الأدب والشعر والسياسة والبلاغة التعبيرية . هو جزيل المعارف والعـوارف وصديق موثوق تماماً، وأتى الحياة مناقبياً يعـرف كيف يلمـع ويتألـق وبأخلاقيات عاليـة. أكثر من رشـيد واحد، لمدجة بالتاريخ والعلم والقانون والأدب والانفتاح والتلاقي والود والتسامح.
غنائيـة سـردية عند رشـيد درباس تسـتخدم النص كوظيفة مفتوحة، ممكن أن تكون قصيدة وممكن أن تكون حكاية ورواية، والشعر موجود في كل مكان، في الجوهر ، المعنى ، بأسلوب ما وآخر بلون وطرب عاطفي ويغلب عليه عنصر «المرافعة»..
حالة غنائية بأسلوب رقيق ، وبمقاييس اللغة والكتابة والـوزن الـذي يمتد إلـى جميـل الذائقة، شـعرية ليسـت سـهلة في التعامل مع اللغة والبنية وانجاز المبنى الكلامي والذاكرة والقصـة العميقة، والخيال الخـلاّق والدفـق العاطفي الذي يجـري بلطائف من المثاقفـة ومتعة الكتابـة ، والحكمـة، والحنكة ، وأدب الحياة .
لـه العديد من المؤلفـات : " الكتابة بحبر الضوء " ، "همزة وصل "، " من إلى .. حبيبة " ، " وزاريات " ، "طفواتي شعر " ، " الرمل ديوان النخيل ".



من من قصيدة " كوخ في جوار اليقين "
" ترجمتني نجمة عن لغتي الملتبسة
أي نص بات مرعى الأحرف المستأنسة
انه الروح الذي يملي علينا.. حدسه
جددّتني لغة من فرعها مقتبسة
كل حرف من كلامي .. أنثى مضمرة " .

" نحن لم نسمع حديث الشمس في أذن القمر
فازدرينا القوانين وأدمنّا الغررّ
فاذا لاح ربيع عنّا وانحسر
وإذا حل شتاء أنكلر الأصل الأثر "

الماء في «تغريبة القافر»

يضعنا العنوان في قلب الرواية مباشرةً، وذلك من خلال التلميح إلى معاناة من اقتفى صوت الماء. أمّا لوحة الغلاف للفنان "حسين المحروس"، فإنها توشوشنا عن الجمال المحليّ المُعبَّر عنه بالصخرة الكتيمة مع مغزليّ الصوف المعلقين عليها بخيط مشدود لا نرى طرفيه، بالإضافة إلى كُبتيّ الصوف المغزولتين على ساعد كلّ مغزل باللونين الأبيض والأزرق كلوني الماء والسماء، وخيطانهما المتدلية والممتدة. ويطل اسم الكاتب العُماني كدعوة حميميّة للقراءة عن عُمان وشعبها العريق.

شوكت غرز الدين

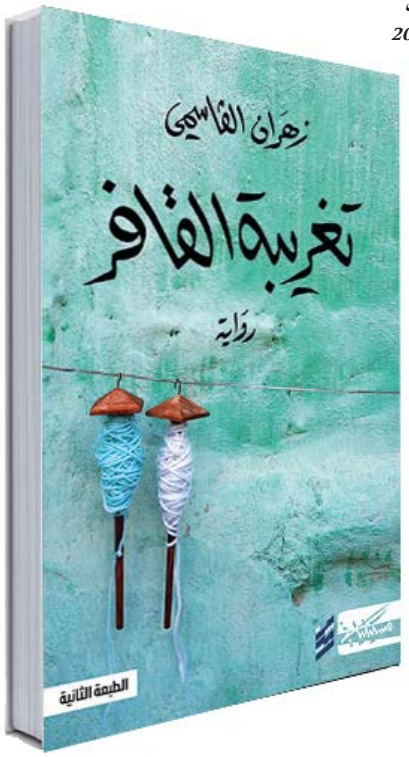
ملخص لا بدّ منه

تبدأ الرواية بغرق امرأة حامل اسمها "مريم" في بئر؛ لشدة الآلام في رأسها والتي لا يخفف من حدّتها سوى الماء. ولكن بعد انتشال الجثة، يلحظ الجمع الغفير حول البئر، حركة في بطن الغريقة، فتقوم عمتها "كاذية" بدور القابلة وتشق البطن لاستخراج الجنين برغم تضارب الآراء واعتراض شيخ بلدتهم، وهي تردد: "يُخرج الحيّ من الميّت". ثم تتكفل "آسيا" التي فقدت ابنتها الرضيعة منذ يومين بإرضاعه. وهذا الجنين هو "القافر" (من يتتبع صوت الماء ويقتفي أثره بواسطة السمع)، وهذه الرواية عن تغريبته أو معاناته مع الماء لتعكس معاناة شعب بأكمله كما يعكس ماء الغدير الصور. فالرواية تقوم أساسًا على حاسة السمع، وفكرتها تشبه فكرة رواية العطر التي تقوم على حاسة الشم.

وهكذا، تدور الأحداث بين الأفلاج (نظام قديم للري في عُمان)، وتتفاعل الشخصيات حول موضوع الماء، على سطحه تارة وفي عمقه تارة أخرى، ومن ثم، لتسير الرواية عمومًا، على إيقاع خرير الماء أو انقطاعه أو هديره الماء واندعاجه. فعلى مقربة من أصوات الماء وأسرارها، انبثقت "تغريبة القافر"، وطاب لها العيش على ضفاف الماء وفي ظلال سواقيها وأفلاجها أو في أعماقها المظلمة حيث تقبع الأساطير والأوهام التي تغري القارئ ليغوص فيها ويسبح ويتمرى (من مرآة). وكأنَّ الشعب العُماني مثل نرجس يتأمل ذاته في ماء الأفلاج، إلا أنه بخلاف نرجس لم تعجبه صورته فقرّر الابتعاد عنها لا الاندماج فيها كما فعل نرجس في الأسطورة. فمشكلة الإنسان مع الماء قديمة قدم الطوفان. إلّا أنها في رواية "تغريبة القافر" اتسمت بطابع محليّ وهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالبيئة العُمانيّة ومنفتح على العالمي في الوقت نفسه.

ففي بيئة قرويّة عُمانيّة كقرى المسفاة والمسيلة والغافتين والرفيعة... وبألفاظ محليّة مثل الطارش والأفلاج والبيدار (من يوزع الماء على الحقول) والمناجير (بكرة خشبيّة ضخمة لسحب الماء من البئر وتصدر صوتًا باحتكاك الحبل بالخشب ويجرها ثور أو حمار) ... وبوعي قروي بسيط، يحاكم المختلف وينعته بالجنون أو بالجن، ويعالج بالكي والتعاويذ ضد الحسد وإصابة العين والجنون والسحر... يكبر القافر من دون أن ينال حقه بالاعتراف. وتمرّ عليه خمسة عشر عامًا وكلام أهالي القرية الساخر وعيونهم المرتابة يلاحقانه من محل (فلج) إلى آخر، مرّة كابن الغريقة أو ابنٍ للجن، وأخرى كمجنون، وخصوصًا بعد أن لاحظ الأهالي إنصاته لصوت الماء تحت الأرض وإعلانه المتكرر عن وجود الماء في هذه البقعة أو تلك. غير أنه تم الاعتراف به أول مرة كقافر عندما أصاب القحط وندرة الماء المنطقة. فاضطر الأهالي إلى نبش الأفلاج العتيقة والمردومة. وإذ ذاك من غير القافر باستطاعته تحديد مكان الماء بالفلج؟ لا أحد حتى أصحاب الخبرة وكبار السن. ثم اشتغل خمس سنوات في سبر الماء في القرى المجاورة بعد أن ذاع صيته كقافر. وفي قرية المسيلة عثر على حب حياته وتزوج منها، إلّا أنه فقد والده في اليوم التالي وقرّر ألّا يعمل في هذ العمل مجددًا. وبعد أن استقر وزوجته في قرية المسفاة اشترى لها بعض الأغنام وبقرة ولم يشترِ قطعة أرض ليزرعها بالنخيل؛ لأنَّ الأهالي لا يبيعون أرضهم وحسبهم رهنها إلى أن يتوفر لديهم المال فيستردونها. ومرت الأيام وعاد القافر إلى سماع صوت الماء من جديد في أعلى الجبل المجاور لبيته وبدأ بالحفر تحت لسع ألسنة السخرية وتهمتي الجنون والجن. واستمر بعمله من دون جدوى إلى أن أتى أحدهم وطلب منه أن يُنقِّب له عن الماء، متفقًا معه على أن يهبه نصف القرية في حال طلع الماء، وفي حال لم يطلع يتقاضى قرشين ونصف القرش عن كل يوم عمل. وقد حنّه بالقول: لا تستطيع تغيير فساد الناس المنكرين لجميلك ولكنك تستطيع الابتعاد عنهم. فـ"الناس يأكلوا بعضهم بعض فهذي البلاد، لسانهم ما تشبع" حسب الرواية. ولهذا ذهب القافر بدافع المصلحة للمرة الأولى، وليس بدافع الشغف والرغبة في اقتفاء أثر الماء كما اعتاد من قبل. وهناك، اندعجت الماء فجأة وهو وحيد، فحاصرته في الفلج بين الخاتم الصخري الذي يمر منه الماء ولا يستطيع هو المرور منه وبين الفتحة التي تطل على قناة الفلج من الأعلى ولا يستطيع الوصول إليها. وعلق حينها بالظلام والماء والجوع. فلا صوت سوى صوت الماء من حوله. ثم أمضى أكثر من سنة وهو يحاول أن يخرج ويعود إلى زوجته... وكانت زوجته في هذه الأثناء تنتظره بوفاء، وتحتال على أهلها كيلا يزوجوها من جديد، بحجة الانتهاء من غزل الصوف الذي جمعته بعد أن قصّت صوف أغنامها، وصارت تسمي كل خيط باسم فلج من الأفلاج التي قفرها زوجها. وأخيرًا، حطم القافر الخاتم، ولكن الماء المندفع عندئذٍ جرف كل شيء. لقد غدر الفلج بالقافر وجرف كل شيء من آلام وفقر وذكريات وآمال... بما فيها القافر ذاته.

الرواية: تغريبة القافر
الكاتب: زهران القاسمي
الناشر: دار رشم للنشر والتوزيع
مكان النشر: تونس
الطبعة الأولى 2022



نقد

1 - مشكلة السرد بضمير الغائب

لا نعرف كيف عرف السارد كل هذه الأشياء عن شخصياته ولا عن الأحداث وهو غير مشارك بالحدث ولا متفاعل مع الشخصيات. واضطر إلى إضافة شروحات وتعليقات وإيضاحات بغير محلها وقد أثقلت على القارئ. ومثال ذلك الشرح المطول عن الطارش وكيف كان في قرية أخرى لجلب بذور البطيخ... ص8 وهذا كله غير موظف في الرواية. والشرح عن الشايب وحدة بصره مع أنه لم يتعرف إن كان الغارق رجلاً أو امرأة... ص9. وورود جمل نافلة كجملة "الجبال تردد صدى صوت طبل ضخم" من دون مناسبة ص7. مع العلم أنَّ إحدى الشخصيات الثانويَّة ظلت تدق على الطبل إلى أن اختفت ولكن السرد عنها يأتي لاحقًا وغير مرتبط بترديد الجبال المحيطة بالبئر لصدى الطبل في لحظة الغرق تلك. ولنأخذ مثالًا عن تدخل السارد العليم: "لكن الموت لا تمنعه الطلاسم عندما يجيء، فلا الاحتراز ولا الطب يقيان منه، ولا الأسماء الشائنة تبعده عن ضحيته" ص54. وأخذت بعض الشخصيات حيزًا كبيرًا ولكنها رغم هذا لم يتم توظيفها جيدًا في الرواية ومثال ذلك شخصيَّة آسيا المرضعة التي لم نعرف مصيرها مع زوجها الملاق. والكثير من الشخصيات الثانويَّة ظهرت في بداية الرواية من دون داعٍ كالشايب والطارش وخالة مريم... ومع أنَّ البداية كانت بالفريقة وشق بطنها لاستخراج القافر وهذه صورة مبهرة ومائيَّة غير أنها لم ترتبط بالنهاية ارتباطًا عضويًا.

2 - تناقض في الحبكة

الجملة الافتتاحيَّة هي صوت يصيح "غريقة.. غريقة..". ونحن القراء نعرف الجنس ولا نعرف الهويَّة بالضبط. فكيف عرف الشايب "حميد بو عيون" أنَّ الغريق في البئر هو امرأة؟ ثم طلب من الطارش "حمدان بن عاشور" أن يطرش الخبر في القرية، مع أنه "لم يستطع معرفة هويَّة الغريق بسبب عمق البئر وعتمتها" حسب ما ورد في الرواية على لسان السارد ص9. ثم يؤكد السارد أنَّ في القعر شخصاً، "شخص لا يتهكن أحد من تبين ملامحه ولا جنسه" ص10. مع العلم أنَّ السارد جهد في تأسيس حدة البصر عند الشايب ليبرر تعرفه على جنس المرأة. كما أنَّ الأسئلة التي يتساءلها الناس حول البئر تفيد السؤال عن رجل لا عن امرأة ص10، على الرغم من أنَّ الطارش كان يصيح غريقة.

وردت جملة تصف قدرة القافر على تحديد النجوم بالسماء: "تعلمها طفلًا من أبيه وأمه، وبها تفوق على أقرانه في القرية" ص223. والسؤال هنا كيف تعلمها من أمه وقد وُلد بعد موتها؟ وإن كان المقصود بأمه "كاذية" التي ربته فيجب الإشارة إلى أمه الثانية التي لم تلده ولكنها ربته.

لم يراع السارد الحبال المتدلية من الفتحات المطلة على قناة الفلج. فحين حوصر القافر بالفلج، "حدق في فوهة الفرضة باحثًا عن طريقة لصعودها" ص198، ولكن السارد العليم نسي أنَّ ثمة حبالاً متدلية من الفرضة لصعود العاملين من الفلج ونزولهم إليه. فالقافر محاصر بين الخاتم الذي يخرج منه الماء ولا يتسع لمرور جسمه وبين الفرضة أو الفتحة الثانية والعشرين، ولكنه اكتفى بالبحث عن مطرقته وإزميله لتوسيع الخاتم ولم يستخدم الحبال للخروج من الفلج. في الحصار أيضًا لم يراع السارد هزال الجسم. فالحصار دام أكثر من سنة مع انعدام الطعام تقريبًا، إلّا من بعض أسماك وهوام وعناكب، ألم يهزل جسم القافر وينحف ليستطيع العبور من الخاتم؟ بلى بالطبع ولكن السارد أغفل هذه المسألة.

3 - قيمة الوفاء الأخلاقية

تجسّدت قيمة الوفاء في جميع الشخصيات الرئيسة. فبالنسبة للوفاء للزوج تضرب نصرا زوجة القافر المثل الأعلى في الوفاء لزوجها بعد غيابه، وهو وفاء يماثل وفاء بينلوبي لأدوسيوس في أسطورة الأوديسة، وسرّ التماثل هو استخدام المغزل لغزل الصوف وتقديمه كحجة أمام أهلها لتأجيل الزواج من غير زوجها. والقافر كان وفيًا لحبه منذ الصغر ولما التقى نصرا حب حياته تزوجها وظل يحبها على الرغم من علاقتهما العادية.

وكذلك نجد آسيا مرضعة القافر بوفائها لزوجها الملاق رغم هجرانه، وعندما وصلها خبر مرضه ارتحلت إليه وظلت معه حتى تعافى، بينما هو لم يتذكرها إلا عندما مرض ولا نعلم عن وفائه في غيبته الطويلة.

وأيضًا وفاء مريم الغريقة لزوجها عبد الله بن جميل قبل غرقها، وقد قابلها زوجها بالوفاء حتى بعد غرقها، فقد مات ولم يتزوج عليها أو حتى يفكر بالزواج من سواها.

أمّا الوفاء للحبيب والحبيبة فجسدته كاذية القابلة والمربية للقافر لحبيب طفولتها الوعري، كما جسد الوعري الوفاء لحبيبته كاذية حتى بعد مماتها وملازمته لقبرها. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الشخصيات تكره وتحتقر القيل والقال واغتياب الناس وعدم تقدير الجميل المتفشي في القرية.

4 - صور الماء المحليَّة عند الشخصيات

للماء صور كونيَّة. إنه أصل الأشياء عند طاليس. وصيرورة أو تغير عند هيراقليط. وهو مرآة عند نرجس قادته إلى الغرق بالنرجسيَّة. وموت عند هاملت/ شكسبير عندما غرقت أوفيليا. وفي تغريبة القافر ثمة صور محليَّة للماء ولكنها متعالقة مع الصور الكونيَّة ما عدا صورة التغير.

عند مريم: "تصحو ممسكةً برأسها الثقيل وكأنه حصاة كبيرة يكاد الماء بداخله ينفجر" ص23. "الغريقة تشوف كلتني عيونها" ص11. الماء كدواء عند مريم فقد لاحظتْ أنَّ الصداع يذهب كلما أدخلت رأسها في عمق الحوض أو الدلو أو البئر أو تحت شلال الفلج. صوت يناديها من بئر عميقة لا قرار لها تهبط بالحبل إلى قعر البئر. الحلم يدعوها إلى الغرق والراحة من صداعها ص25 وما بعدها.

عند كاذية: "غسلت المولود بالماء ذاته الذي غسلت به جسد والدته المتوفاة".

عند الملاق بقوله لآسيا: "كل حد يسقيه الله فهالدنيا من روح إنسان ثاني، كل حد عطشان اليين يلقى الماه". ويضيف: "أنتِ عطشي وأنت لماي" ص33. "تشبث (الملاق) بصورة زوجته كتشبث الغريق بحافة متهدمة من الفلج" ص63.

آسيا: "إن مطرًا آخر من الحب هطل في قلب آسيا على ذلك الرضيع". "الصمت يخيم لولا ذلك الحوار الطويل الذي لا يخفت للمياه المتدفقة". حوض تتراقص في قعره أسماك الصد الصغيرة. وتخط على صفحته حشرات دائريَّة الشكل خطوطًا تشبه كتابة ملحمة طويلة رأت انعكاس وجهها المتورم وغسلته وهي تتشهد مرة بعد مرة ثم ركنت لصوت الوادي العميق. وسال حليبها ينبوعًا بين شفتيه. "بكت بحرقة، كفلج نشيط رفع الصوار عن قنواته، فسال بلا رادع" ص49. الماء لرد العين: وزارت عيون الماء حيث تُرمى قطع الحلوى حول المنبع وهي تقول: يا عين زولي...

أما عند القافر فإنَّ صوت الماء تحت الأرض هو من اقتاد تغريبة القافر، في حين أنَّ صوت كلبسو الفاتن والساحر اقتاد أودسيوس إلى المجهول في الأوديسة.

خاتمة

الشخصيات لا تتغير كما يتغير الماء. وبخلاف مقولة هيراقليط فإنها تسبح في ماء النهر مرتين، ولا تتخذ شكل الإناء الموجودة فيه، بل تظل كتيمة وعصيَّة على التحول كصخر البازلت في الأفلاج. وعلى الرغم من صلابتها إلّا أنَّ الماء يخترقها في النهاية غصبًا عنها. وما يتغير لحظيًا فحسب هو ردة فعل الناس على شخصيَّة القافر: من السخرية والتهكم إلى الاحترام والمهابة لتعود إلى السخرية والتهكم من جديد. فالرواية عن الماء ولكن الشخصيات غير مائية. صحيح أنه تعتريها مشاعر مائيَّة أحيانًا غير أنها من دون تغيّر.

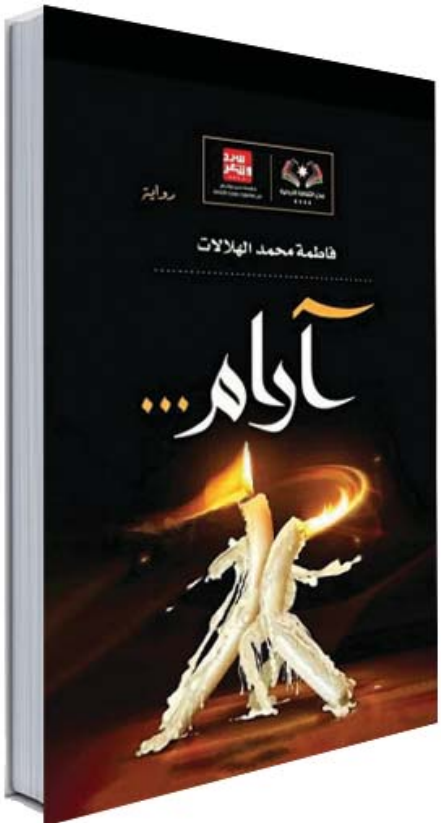
فالمحليّ كونيّ والكونيّ محليّ. ولهذا نجد الماء كأصل للأشياء والماء كمرآة والماء كموت وكحياة وكطهارة وعمق وسطح وظلمة وانعكاس... مما يجعلنا نتذوق التناص الخفي مع رواية العطر ووفاء بينلوبي وصورة الموت عند شكسبير...

وأخيرًا لو أنَّ الرواية تجاوزت ثغرات السرد والحبكة والشخصيات لانفتحت محليتها، التي تميزها، أكثر بكثير، على العالميَّة والكونيَّة.

زهران القاسمي

دائرة الأحلام في رواية (آرام)

د. فاضل عبود التميمي



تريد هذه المقالة أن تقرأ ظاهرة (الحُلم) في رواية (آرام) للروائيّة الأردنيّة فاطمة محمد الهلالات الصادرة عن وزارة الثقافة الأردنيّة: 2022، منطلقة من اللغة التي تتحكّم بمدلول الحلم، وطرائق صوغ الخطاب، بوصفها نسيج الدلالة السرديّة المهيمنة على المتن الروائي، ورواية (آرام) في بنائها، وحضور تلفظاتها سرد منفتح على سيرة (يوسف) العامرة بالبؤس، والشقاء، والترحال، الباحثة عن شيء مفقود اسمه الحياة.

فيها هو يغادر وطنه نحو بلد خليجيّ بعد أن طلّق زوجته (سمر)، ثم غادر إلى روما، وسويسرا، والبوسنة والهرسك، ليقفل عائدا إلى بلد خليجي آخر فتكتمل دائرة الأحلام من خلال الأمكنة التي ما إن يعيش فيها حتى يكتشف زيفها، وأنها ليست له، لينتهيَ السردُ مقبوضا على (يوسف) وموظفة التصوير (آرام مؤمن) بفعل وشاية كاذبة، ومحكمة لا تفرّق بين الصادق، ومدعي الصدق، ليكونا في الحُلم الأخير، وقد رمّز لهما بتمثالين وضعا تحت ظلّ شجرة تخليدا لهما، وللقيم الإنسانية الساطعة مثل النور التي عاش يوسف وآرام من أجلها، فكأن الحلم في النهاية كان درسا سرديًا لمن يتلقى الرواية، ويفكّك مضمونها، وقد انفتحت نهايتها على تأويل حار المؤولون في تفسيره.

بُنيت الرواية على وفق سرد متقطّع اعتمد على خاصيّة عدم التسلسل المنطقي للأحداث، وقد برّز هيمنة الحلم بما امتلك من مرجعيّات ثقافيّة، واستعاريّة، لها صلة بوجود السرد، وتكرار دلالاته، والحلم في الأساس لحظة زمنيّة ليست عابرة، تقع خارج وعي الحالم تهدف إلى تحويل الرغبات إلى أفكار لغرض إشباع ما هو مكبوت، وغائر في النفس، وقد خضعت الرواية لهيمنة الحُلم بدءا من عنوانها؛ (آرام) المرأة الحُلم الأكبر في المتن، والبوتوبيا التي تنتظر من يفتح مغاليقها، وقد أدركها يوسف طيفا متجدّدا يستحق الاسترجاع، ومرورا بمقدمة الرواية التي نصّت على أن أحلامنا ليست من الوهم والخيال الدائم، وليست أضغاثا مجردة، فإن كنتَ - والخطابُ للمتلقي- مؤمنا بحُلمك فاتّبعه، والإهداء الذي خصّ الحُلم الموؤود، والتائه، والحذر، وللقلب الذي دفن حُلمه قبل أن يولد، ومن ينتظر، وفي متن الرواية الذي سنكشف عن أحلامه، وانتهاء بحضور الحُلم في خاتمتها، وقد توهّج فيه تمثالان بوصفهما رمزين ينزفان الحُلم على أكتاف الأمل.

اقترن الحُلم أولا بالشخصيّة الرئيسة في الرواية (يوسف عمران)، وهو اسم يحال على مرجعيّة إسلاميّة اقترنت سرديّتها الأولى برؤية نبي الله يوسف(ع)، وقد تحقّق ما فيها بعد تأويل :{يا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ}، وإذا كان (يعقوب) قد أوصى (يوسف) في النصّ القرآني الكريم بأن {لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا}، فإن نصّ الرواية غاير في طبيعة النسق لتكون الوصيّة من أم يوسف، وهي تنصح ابنها كلما سرد لها رؤيا أو حُلما: (يا بني لا تحدّث أحدا برؤياك، ولا تفسرها، ولا تلتفت إليها، ومن الأفضل أن تنساها)، والهاء المتكررة تحيل على الأحلام بلا شكّ.

وكان ليوسف، وهو في وعثاء السفر أن رأى الحلم نفسه المنفتح على وجود (آرام) من دون أن يتأكد أهو اسم لرجل، أم امرأة، أم مكان عليه أن يقصده، فهو في حيرة حقًا، ولاسيّما أنّ سلسلة الكوابيس تطارد راحته، وتقضّ مضجعه، وهو لا يدري أن (آرام) في النهاية شعور الخائف بأمانها، وهي تنسل من حقب التاريخ مدينة عمّرها الآراميون وهي تشيّد استقرارها الاجتماعي، حيث الصحراء، والأوتاد، والحجارة، ويوسف كما تخبرنا الرواية نسيج وحده في الأحلام، غالبا ما يصحو على حلم، أو اثنين، أو ثلاثة، أو مجموعة غير متجانسة؛ تركيب مختلف لأحلام تجتمع في حُلم أكبر واحد يأخذه على محمل الجدّ نحو التأويل.

تتكرر الأحلام في رأس يوسف فينشرح لها أملا في التواصل الدائم معها، في أحدها عاش في فضاء أخضر، كناية عن وصوله إلى بلاد (الآخر) البعيد، لكنّ الانشراح لم يدم طويلا، فها هي زوجته توقظه صباحا لغرض العمل، كأنها أخرجته من الجنّة، في إشارة خفيّة إلى ما فعلته حواء في آدم، هل كان يوسف يقارب بين المرأتين؟ تطارده الأحلام، وهي ممتلئة بحقائب السفر، الصورة المتهناة لمشكلة يوسف، وهو راض بها، فالأحلام ليست قرارا اتخذه قبل النوم ليكون بها سعيدا، إنّما هي سلطة مسلّطة على لا وعيه اتخذت مكانا مهمّا في وعيه، ولهذا كان قد آمن بضرورة اتّباعها، والتعايش معها من خلال شعاره المتكرّر في متن الرواية "اتّبع حلمك"، وهذا ما كان له حتى تعب الحُلمُ منه.

تشبّعت نفسُ يوسف بالأحلام، وما فيها من هوس آخذا إياه نحو الراحة، وقد قدّر لها أن تصبح خطابه المعتاد، وأن يضمرها أحيانا في سياقاته الموجزة تاركا للمتلقي فرصة إكمالها من خلال تأويل يملأ الفراغ تحقيقا لرغبة يريد التشبث بها، هذا هو الحال في مظان مهمّة ليست قليلة في سرد الرواية، مثالها؛ كان يوسف في سفره الأول باتجاه المدينة الخليجيّة، يقول: "الجو بارد علّنا نتمكّن من الإغفاء ولو قليلا"، وللمتلقي أن يقترح بعد (قليلا): بانتظار الحلم بالتأكيد، ولك أن تقرأ في الرواية: "له أن يتمتم ببضعة كلمات، فكرّر من ورائه جميع الراكبين

فاطمة هلالات

(الحمد لله) وسكن غضبهم حتى غفوا"، وللمتلقي أن يقدّر بعد لفظ (غفوا)؛ وهم ينتظرون الأحلام، وكان ليوسف أن عكس تصوّراته عن الأحلام وهو يراقب زميله بلال الذي جلس جواره في الحافلة فقد وجده "يقلب رأسه يمينا وشمالا " ربما بانتظار الحلم، وليوسف ليلة قضاها متعبا على الحدود الرابضة بين بلد المغادرة، وبلد الاستقبال قال عنها: "هكذا مضت ليلتنا الحدودية المقيتة...، فبعد لفظ المقيتة تولّت النقاط السود ملء الفراغ بعبارة مقترحة مؤدّاها: بلا حلم، وهكذا تجد يوسف يسرد ما يعانيه في السفر، ولكن بانتظار الحلم، "أغمضَ عينيه على أنين حديثها، وهي تنثر وردا من الحب فوق تراب أبيها الذي لم تعرفه"، فإغماض العينين إشارة سردية لتلقي الحلم لا غير، وتقرأ في الرواية : "وجاء الليل محملا بها...، ويستطيع المتلقي أن يملأ حيّز النقاط بعبارة؛ من خلال الحلم.

كان يوسف ضجرا من القرية التي عاش فيها، والقرية هنا رمز لكلّ بلاد تضيق بأهلها، فهي بحسب تعبيره المتناص مع القرآن الكريم: ظالم أهلها، وقد دفع الظلم في كثافته غير (الأخلاقيّة) حلم يوسف لأن يكون فجيعته حين رأى ذات حُلمٍ تلك القرية تغرق في ماء عميق كأنه البحر ليختفي الناس والبيوت، ولم يبق غيره جالسا على قمّة جبل، هل كان يوسف يستعيد النسق القرآني لصورة طوفان نوح ؟ جاء تفسير الحُلم من زميلة أبي قيس: لقد وقعت قريتك في الفتنة، فنجوت، وربما أراد أن يقول كما نجا نوح، كانت قريته مثالا صارخا لنصرة الظالم على المظلوم، يبيع أهلها الثمين ليشتروا به أرخص الرخيص، في إشارات كنائية ثقافيّة تفكّك أخلاق الناس، وتحاول أن تقرّب طوفان نوح من طوفان قريته التي ابتليت بما ليس لها.

إذا كانت الأحلام متنفّسا جميلا لحال يوسف كما مرّ، فان الكوابيس فعلت فعلها الخطير في حياته من خلال سردها، وتكرارها، نحو: حُلم البحث عن فردة حذائه المفقود في مكان لا يعرفه، وفي الحُلم الآخر؛ ارتداء ثوب مشوّه عليه أن يخلعه، فضلا عن الحُلم الخاص بمركبته التي تهوي به وبزوجته إلى منحدر، رؤى غريبة كانت تحضر في رأسه لترعبه، وهي تتكرّر؛ رؤيا العقرب، والأفاعي المختلفة الحجم، والوجوه البيضاء وقد اسودّت، كان في حيرة من كوابيسه، حتى صمم مرّة على أن يسافر درءا لتلك الكوابيس علّه يفارقها، ويفارق الفتنة، والجوع، والإملاق، ليبدأ من جديد سلسلة أحلامه.

في الطريق إلى البلاد الأخرى رأى حُلما جديدا؛ يمشي في طريق طويل لبستان أخضر تحفّه ورود الجوري؛ زهري، وارجواني لم يرَ مثله في الواقع، فبعث في روحه الأمل، وهو ينتظر جميل المجهول الذي سافر من أجله، قال مساعد السائق للراكبين: أمامكم ثلاث ساعات للتسوّق في هذه المدينة التي اسمها (حلمياهور)، لندقّق في اسم هذه المدينة، ومقدار ارتباطه بالحُلم، فقد تخيّرته الرواية من ثقافة مجاورة، فـ(لاهور) اسم مدينة باكستانية دلّ لفظها على (القلعة)، وهذا يعني أن (حلمياهور) هو (قلعة الحلم) التي ستكون مدينة يوسف الفاضلة، فقد نزل فيها، وتبعه رجل خمسيني، وفتاة بدأ يسترق النظر إليها، قال: "كأني رأيتها ذات حلم"، في إشارة إلى أنّها قد تكون آرام.

كان يوسف قد رأى من الأحلام، والرؤى، والكوابيس، والأطياف المختلفة الدالة على حالة واحدة أو متغيرة تخصّه، لكنّ ما رآه بحسب سرد الرواية كان تعبيرا دقيقا عن المحنة التي عاشها، ويعيشها بوصفه إنسانا مجرّدا من الخبث، والأنانيّة، والرذيلة، والضغينة، وهذا ما يتمثّل في قلوب الملايين التي تعيش محنة الحياة بين فكي المحيط والخليج، وليس لها أمل سوى الهجرة مسبوقة بالأحلام التي تتّجه نحو المكبوتات، وهي تهذي ليلا بفعل تراجع الوعي والشعور، وغلبة المشاعر، والتحرّر من القيود للدخول في حالة التمتّع النفسي ظنّا أنها منطقة الحلّ الأمثل، ولو لثوان معدودات يتمنى الحالم استمرارها كي يتيح لروحه حريّة التفريغ، وهو يمور بين سندان الحلم، ومطرقة الحقيقة، ليبقى السؤال المهم: هل الهجرة هي الحل ؟ ليكون الجواب لا.

في الحُلم الأخير، رمّز لهما بتمثالين وضعا تحت ظلّ شجرة تخليدا لهما

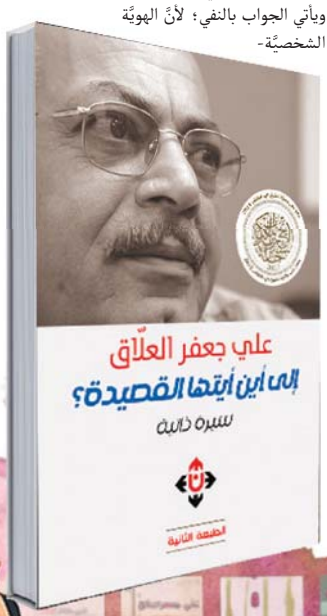
وبعد: فإن رواية (آرام) استطاعت أن تمثّل مكبوتات الرجل العربي من خلال قلم امرأة نذرت لغتها الجميلة المنفتحة على شعرية التناص، والسرد المنظّم كي تقول ما على لسانها بعيدا عن تنظيرات النسويّة، ومقولاتها، وأيديولوجياتها التي تفصل بين أدب المرأة، وأدب الرجل. لقد انفتحت الرواية على نفسها، ومجتمعها غير المحدّد زمانا ومكانا، وقدّر لها أنْ تكون مثالا عابرا للحقيقة نحو زاوية الحلم؛ ذلك الذي ظلّ يداعب مشاعر الإنسان المتعب، وهو يعتزم الرحيل نحو بلاد الآخر.

إلى أين أيتها القصيدة؟

د. جاسم خلف الياس

بلغة سرديّة مسكونة بالطراوة، وحالات شعريّة ساحرة، وذاكرة جبوريّة ذات طقوس حسيّة مذهلة، ومخيّلة مؤثثة بلذة التفاصيل الصغيرة وآلامها، وأحاسيس جيّاشة ومتزاحمة، يأخذنا الشاعر والناقد علي جعفر العلاق إلى مملكة الدهشة، ليخبرنا بعد أن يطوف بنا في أرض، ما تزال حجارتها زلقة الملمس بفعل ما علق بها من دم وأنين، بأنّ كلّ شيء سيحدث في عوالمه التي لم تعد مغلقة أمام اعترافاته النبيلة، وأنّ كلّ شيء سيجيء في صياغات ومواقف وانتماءات مسكونة بالفرح والفجيعة في الآن نفسه، فهل شكّل التضاد المفترض في عنوان مجموعته الشعريّة الأولى نبوءة للآتي في قابل الأيام؟ وأقصد بالتضاد المفترض (كل شيء يحدث / كل شيء يجيء)؟.

ما أثارني في هذه السيرة هو تزاحم الاسترجاعات المرصّعة بالحيويّة في سرد ذاتي، رشقنا العلاق برذاذه في هذا الصيف اللاهب، فعشنا معه بكلّ تفاصيله الموجعة، ومراراته العصيّة على النسيان، ونكهاته الفواحة بالمسرات، وعبق روائحه الخاصة بالحاوي) والتشكّلات المائيّة التي أصبحت فيما بعد وطناً للطيور، حتى أصبح عنوان مجموعته الثانية (وطن لطيور الماء) و(للماء عليّ سطوة لا تخفى؛ فهو يضعني دائماً في مناخات وجدانيّة بالغة القسوة والعذوبة، تتمثل ربما في الحزن المندفع كالغيوم الأولى). ودعوات للتأمل في طبيعة قرويّة تكتظ بالبراءة والقسوة وإغراء الحواس في ضجّتها الخضراء. كما أخذتني مباهج اللغة وهي تصوغ حالاته الشعريّة التي تعاضدت مع السرد لتمنحنا دفئاً نعتّقه لشتاء قارس وفيضانات شرسة، وجنون طيني مفاجئ، وتقمص شره لحواس طفل ربط لغته إلى الماء، فضلاً عن تشكلاتها السيرذاتيّة التي استطاعت أن تجرّنا عنوة للعيش مع تواصل أزمنتها التي علّمته (الإصغاء إلى الريح الشتويّة وهي تردد نواحها الليلي البارد في الحقول المجاورة)، وحنين أمكنتها التي علّمته ألفة (طيور الحصاد، والفجر القادمين من وراء الظنّ: يصنعون في النهار حليّ النساء وخناجر القتلة، ويبيعون الطرب والملذات في الليل)، والاقتراب بحميميّة من شخوصها الذين تناسلوا بهدوء على الرغم من الصخب الخلّاق الذي كان يمخر عباب الذاكرة، بدءًا بـ(الحجاج بن يوسف الثقفي)، وانتهاءً بـ(شابة في مقتبل نضجها الأثير)، و(شيخ يدبّ على عكازين من ضجر)، وحركيّة أحداثها التي يتعالق فيها الواقعي بالمتخيّل، ولا يمكنني أن أقتطف لذلك أي مقطع يناسب هذا التشخيص؛ فالقصيدة / الحلم / العمر / المسرات / الأوجاع..... كلها جاءت ضمن هذه المكونات السيريّة. والآن نتساءل: هل يمكن فصل هويّة المرء المرتبطة بتفسير الماضي الشخصي عن الأفكار المعياريّة في الواقع عند كتابة السيرة الذاتيّة؟ ويأتي الجواب بالنفي؛ لأنّ الهويّة الشخصيّة-



حسب بول ريكور- مسار تكويني يصاغ بفن سردي، وحركة تفاعليّة بين الأنا والآخر، فتشكل حسب هذا المفهوم انخراط الإنسان في السرد وهو يسعى للتعرف على مناطق ملغزة في حياته بذات الأهميّة حين تكشف عن مجالها المرئي والبسيط إلى الآخر.

وإذا كان في السيرة الذاتيّة يأتي حديث السارد المشارك في الأحداث عن نفسه بوصفه كائنًا متميزًا في هذا السرد، له بصمته التي لا تعني إلا هو، وهواجسه التي تشكل انفعالاته وتطلعاته، وأفكاره التي تجعل منه هذا السارد ذاته، فقد جاء السارد هنا (علي جعفر العلاق) بضميرين للمتكلم، الأول ضمير الـ(أنا) الذي يطغى في السيرة الذاتيّة، والثاني ضمير الـ(نحن) الذي يأتي حسب حاجة السرد إليه، وفي الأغلب يأتي عندما يحاول السارد أن يسرد معلومة ما، كما في سرده عن الفجر (كنّا نظنهم معروفين في قريتنا والقرى المجاورة فقط، فمن أين لنا، نحن الأطفال، أن ندرك أنّ هذه المجاميع من البشر كانت تجوب العالم كله تائهة مشتتة منذ زمن طويل، مواطنون عالميون، يمتهنون التشرد أو الغناء أو الرقص، وبيع اللذة، واللوصيّة أحياناً). وهنا تتضافر قصص الذات مع قصص الآخر، ولا يكون تذكر الماضي إلا ضئيل القيمة فيما لو انفصل ولم ينصهر مع المعرفة، وعلى هذا الأساس لا يصف كتاب (إلى أين أيتها القصيدة) بوصفه السيرة الذاتيّة لحياة (العلاق) وهو يستدعي أحداث الماضي في لحظات التذكر بثراء وعمق، بل يبتكر حياة نصيّة جديدة له عندما تنصهر خبرته الكتابيّة في سرد لحظات الماضي مع سرد قصص أخرى تعضّد وتؤازر مداخل ومخارج تلك اللحظات. ونادرًا ما تلتفت السيرة الذاتيّة إلى ضمير الغائب (هو) أو (هم) كما في حديثه عن زملائه المشاكسين له بطريقة استفزازيّة: (حدث ذات مساء أن مرّ عليّ ثلاثة منهم، كانوا في لحظة من عبثهم المرّ، أو تعبيرهم المشين عن شبق الشباب وضغوطاته.....).

ولأنّ الكاتب لا ينشغل في السيرة الذاتيّة بما هو موضوعي إلا نادراً، نراه يوغل في الذاتيّة التي هي ميدانه الخاص، فيتجاذبه فعلان سيريان، الأول: انتقاء المواقف الشخصيّة المؤثرة في الماضي، والثاني: تبرير تلك المواقف، وكأنّ مهمة السيرة حسب جسدروف في المقام الأول هي مهمة الخلاص الشخصي، مهمة إعادة تجميع العناصر المتناثرة لمصير يبدو أنه كان جديرًا بعناء المعيشة. ويبدو أيضًا أنّ هذا الفعل الكتابي هو ما دعا علي جعفر العلاق (الشاعر) إلى عدم مغادرة الواقع النصي الشعري على الرغم من ثراء سيرته الذاتيّة، بل كان يعزز كثيرًا من أسرارها المتشابكة بمقاطع شعريّة تبرر ذلك الحدث أو الموقف الذي أتت في سياقه، (أراد أن يجعل شعره نابضًا في قلب السيرة، بل يمنحه حياة جديدة وتلقّيًا جديدًا).

وختامًا نقول: إنّ الشاعر والناقد علي جعفر العلاق استدعى في سيرته الذاتيّة (إلى أين أيتها القصيدة) ذكريات طفولته في قرية من قرى واسط، تلك الطفولة التي تفتّحت على عاقول البراري ونكهة الحقول الفوّاحة. كما استدعى ذكريات نزوحه من تلك القرية إلى العاصمة (بغداد) التي شكّلت فيما بعد كتاباته الشعريّة، وثقافته الشخصيّة وجعلته شاعرًا من جيل الستينات، ولم يكن منه في اللحظة نفسها كما يقول: (كنت أنمو بعيدًا عنه ولكني في المناخ ذاته، أحاول كتابة قصيدتي بطريقتي الخاصة). واستدعى منعطفًا جذريًا في حياته، جعله يحس بالهرم فجأة، هو موت أبيه، ومن ثم تعلّقه الوجداني بأمه، والتوغل أعمق في مظان الكتابات الشعريّة والنقديّة، والانفتاح على العالم العربي عبر النشر في الصحف والمجلات العربيّة. ثم طبع مجموعاته الشعريّة وكتبه النقديّة في عواصم عربيّة لها ثقلها الثقافي (بغداد، بيروت، القاهرة، دمشق، صنعاء.....).

في ماكبث تمثل الساحرات تهديداً واضحا ومزعزعاً لنظام السلطة الذكورية. إنهنّ يخلقن الفوضى والاضطراب، ويعشن بشكل مستقل عن الرجال، ويبدو أن قواهنّ السحرية تنبع من أنوثتهن. ومع ذلك، يبدو وكأنهنّ من عالم آخر، وبحلول نهاية الفصل الأول، تجسد الليدي ماكبث قوة مدمرة تسعى إلى تقويض الأمومة وتحدي سلطة الرجال. إنها تُظهر خصائص تُنسب بشكل متكرر إلى السحرة في أوائل العصر الحديث، فهي تدعو الأرواح الشريرة إلى قمع غرائز الأمهات، بما في ذلك قدرتها على تربية الأطفال. يعكس هذا الارتباط الضمني بين الليدي ماكبث والسحرة طموحات مبكرة لاكتساب النساء للسلطة السياسية والجسدية.

مشهد الساحرات على خشبة المسرح في أحد عروض مسرحية (ماكبث)

تخريب السلطة وثنائيات النوع الاجتماعي في ماكبث

إعداد أحمد الشطري

ومن خلال شخصيات السيدة ماكبث والساحرات، يصور شكسبير كل شخص لا يمكن تصنيفه بسهولة على أنه بصفته الجنوسية مصدر للقوة المدمرة وتهديد للسلطة الذكورية، فمنذ ظهورهن لأول مرة في المسرحية، تشير الساحرات إلى انعكاس النظام الاجتماعي والأخلاقي. ويظهر ذلك من خلال الاستخدام الخفي للغة إذ يحاولن تقويض مصداقية اللغة. في نهاية المشهد الافتتاحي يقولهن: "أصبح الباطل صحيحا، والعدل خطأ"، وهذه الكلمات تنذر بالأفعال غير الأخلاقية للشخصيات في وقت لاحق من المسرحية. تتحدى الساحرات أيضًا النظام الاجتماعي المتوقع، لأنه من المستحيل تصنيفهنّ على أنهنّ ذكور أم أناث. وعندما التقى بانكو بالساحرات لأول مرة، قال: "هيئتكن هيئة نساء، غير أن لحى وجوهكن تمنعني من تصديق ذلك". ومنظر الساحرات الخارج عن طبيعة التصنيفات الجنسانية، يوحي على الفور بتهديد النظام الاجتماعي، ومن المفارقات أن الساحرات يسيطرن على ماكبث من خلال مناشدة ذكوريته ورغبته في السلطة. فيسلمنَ عليه قائلات: "تحية لك يا ماكبث، تحية لك يا من ستصبح ملكا على البلاد". ومن خلال تحية ماكبث باستخدام ألقاب لم يصل إليها بعد، تثير الساحرات فيه الفضول والرغبة في السلطة. ومن خلال حديث النفس الخفي، تجعل الساحرات ماكبث يشعر بعدم الأمان ولكن أيضًا تزداد رغبته وتوقه إلى السلطة. وفي بدايات أوروبا الحديثة تبرز ثلاثة من أكثر المعايير شيوعًا تعكس طبيعة الحواضن للسحر والسحرة: هي "الإناث، وكبار السن، والفقراء". النساء اللاتي اتّهمن بالسحر كن في كثير من الأحيان أرامل وغير متزوجات أو مستقلات عن سلطة الرجل بطريقة أو بأخرى. والسحر باعتباره نتاج حرمان المرأة القانوني والاجتماعي. والضعف الجسدي الملحوظ للمرأة، وكذلك وضعها الاجتماعي المتدني، جعلها أكثر عرضة للاهتمام بالسحر.

وغالبًا ما ارتبطت النساء، وخاصة الساحرات، بإثارة الفوضى، بالإضافة إلى رفض دورهن الاجتماعي المحدد مسبقًا، فلجأن إلى استخدام السحر لتخريب الإنجاب والأمومة. ويعتقد الكثير من الناس بأن ممارسات السحرة كانت بمثابة إفساد لواجبات المرأة التقليدية. نظرًا لأن النساء يعتنين بالأطفال وكبار السن والحيوانات، وغالبًا ما يتم اتهامهنّ بإلقاء تعويذات قاتلة على أولئك الذين يمكن أن يموتوا بشكل غير متوقع. ومن المفارقات أن دور المرأة في صناعة وبيع الملابس ساهم في ترسيخ الانطباع بأنهن ساحرات خطيرات.

وقد هاجمت تعويذات السحرة الأمومة والخصوبة بشكل مباشر، فقد تسببت في تخثر اللبن وتوقف الدورة الشهرية، وصنع جرعات عشبية كان من المفترض أن تحث على الإجهاض. استمدت الساحرات القوة من اختلافاتهن البيولوجية عن الرجال المتوافقين مع الجنس - الذي من المفترض أنه جعلهم ضعفاء - لخلق تعاويذ مدمرة.

تحاول السيدة ماكبث إخضاع قدرات جسدها. عندما تقنع زوجها بقتل الملك دانكان، فهي تعبر عن رغبتها في "التخلص من الجنس"، ومحاولة ممارسة القمع النفسي لصفاتها الأمومية الفطرية من خلال ندائها: تعالي، أيتها الأرواح التي تميل إلى أفكار الفناء، وجردني من أنوثتي، واملئيني من أعلى الرأس إلى أخمص القدمين بالقسوة. وأحيلي ما في عروقي إلى دم غليظ، وأغلقي كل منافذ الندم، حتى لا توقف مشاعر الرحمة رغباتي".

رغبة ليدي ماكبث في إيقاف "الوصول والمرور للندم"، جنبًا إلى جنب مع تحولات دمها، تذكر بتعويذات الساحرات التي تفترض أن إيقاف الدورة الشهرية، يعني تغييرا في البنية الاجتماعية، لأنّ صفات كالندم واللطف متأصلة في تكوينها البيولوجي. تخلط عبارة "الزيارات الحثيثة للطبيعة" بين دورتها الإنجابية وأوجاع الضمير، مما يعني أن كليهما تخريبي وبيولوجي. تستحضر الأرواح الشريرة لإثبات هذه الصفات، لكن هذا يتطلب منها إفساد طبيعتها وتدميرها. وصف أدلمان خطاب الليدي ماكبث بأنه "هجوم على الممرات التناسلية في جسدها، على ما يجعلها أنثى على وجه التحديد"، يقدم أدلمان احتمالين لخطاب الليدي ماكبث: "خذي حليب الرقة وأبديه بعصارة المرارة والقسوة"، ففي خطابها هذا تستدعي الأرواح الشيطانية لاستبدال حليبها بالمرارة، أو تطلب منهم استخدامه لأنه في الواقع ممزوج بالمرارة. وإذا نظرنا في الاحتمال الثاني، فسنجد أنه من غير الضروري بالنسبة لليدي ماكبث أن تطلب من الأرواح تغيير حليبها لأن جسدها هو بالفعل سام للأمومة. كما أن ليدي ماكبث تفسد غرائزها الأمومية عندما تتحدث افتراضيًا عن قتل طفلها: "إني على استعداد لأن انتزع حلمة ثديي من فم طفلي الذي لا أسنان فيه، حتى إذا كان يبتسم في وجهي، بل وأن أهشم رأسه لو أني أقسمت على ذلك كما أقسمت أنت"، هذا الخطاب مثير بشكل خاص لأنها المرة الوحيدة التي تذكر فيها المسرحية أن ماكبث كان لديه أطفال. على الرغم من أن الجمهور لا يعرف ما إذا كان هؤلاء الأطفال قد ماتوا أو لم يتم ذكرهم ببساطة، ولكن يبدو أن السيدة ماكبث لم تلد ولا مرة واحدة في الأقل، نظرًا لأنها تحاول إقناع ماكبث بإثبات رجولته بقتل دنكان، وهذا قد يجعل حديثها استفزازيا. ومع ذلك، فهي ترسم صورة تخيلية لقتل طفلها، سواء أكانت قادرة على فعل ذلك أم لا. وتخيلها المتسم بحالة وأد الأطفال يتناقض مع اعتقادات المجتمع الأوروبي في بواكير حداثته بأن المرأة مصممة جسديًا لتحب أطفالها وتحميهم.

تؤكد الساحرات في نبوءتهن أن " لا أحد مولودا من النساء قادرٌ على إيذاء ماكبث". مما يمنح ماكبث إحساسًا غير مبرر بالأمان. هذا أيضًا أحد أكثر الأمثلة أهمية في المسرحية للطريقة التي يتعامل بها السحرة مع اللغة.

إذ يفترض ماكبث أن كل شخص هو "مولود من امرأة"، وبالتالي فإن النبوءة تعني أنه لن يقهر. ولكن في نهاية المسرحية، قبل أن يقتله ماكدوف مباشرة، يقول ماكبث: "لن أستسلم برغم أن عدوي لم تلده امرأة".

عن غريس لابوانت

How to become a Logician.
The Art of Reasoning
By Bertrand Russell
Logic may be defined as the art of drawing inferences. Everybody draws inferences; in an important sense, even animals do so. But most people's inferences are rash & hasty; subsequent experience shows them to be wrong. Logic aims at avoiding such unreliable kinds of inference; it is analogous to the rules of evidence in law. Often the inference is incapable of giving certainty, but can give a degree of probability sufficiently high for a reasonable man to act on it. The rules of probable inference are the most difficult part of Logic, but also the most useful.
Logic was practically invented by Aristotle. For nearly two thousand years, his authority in Logic was unquestioned. To this day, teachers in Catholic educational institutions are not allowed to admit that his Logic has defects, & any non-Catholic who criticizes it incurs the bitter hostility of the Roman Church. I once ventured to do so on the radio, & the organizers who had invited me were inundated with protests against the broadcasting of such heretical doctrine. Undue respect for Aristotle, however, is not confined to Catholic institutions. The
in Logic is still taught the doctrine of
& complicated, & an obstacle to a
If you wish to become a Logician,
drawing
Cobgrigils, 1942,
Hubbenfudin Copy
Let us begin with a few words as to what philosophy is. It is not definite knowledge, for that is science. Nor is it groundless credulity, such as that of swaggers. It is something between these two extremes; perhaps it might be called "the art of rational conjecture". According to this definition, philosophy tells us how to proceed when we want to find out what may be true, or is most likely to be true, when it is impossible to know with certainty what is true. The art of rational conjecture is very useful in two different ways. First: often the most difficult step in the discovery of what is true is thinking of a hypothesis which may be true; when once the hypothesis has been thought of, it can be tested, but it may require a man of genius to think of it. Second: we often have to act in spite of uncertainty, because delay would be dangerous or fatal; in such a case, it is useful to possess an art by which we can judge what is probable. This art, so far as very general hypotheses are concerned, is philosophy. Particular questions, such as "will it rain tomorrow?" do not belong to philosophy; philosophy is concerned with general questions, such as: "Is the world governed by mechanical laws, or has it a cosmic purpose, or has it both characteristics at once?" Philosophy examines whether anything can be said on such general questions.
University of Missouri Libraries

أوراق من إحدى محاضرات برتراند رسل بعنوان (كيف تصبح فيلسوفا) والتي جمعها فيما بعد بمجلد واحد