لؤي عبد الإله

حين تغيرنا عتبات البيوت

الأعمال الكاملة

٨

مقالات

ألف ياء
Alf Yaa

حين تغيرنا عتبات البيوت

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المؤلف: لؤي عبدالإله

الكتاب:حين تغيرنا عتبات البيوت (مقالات مختارة) ـ

الأعمال الكاملة 8

صدرت النسخة الرقمية: كانون الثاني/ يناير 2026

الطبعة الأولى: عام 2021، عن دار دلمون الجديدة، دمشق ـ سوريا

- **الناشر: "ألف ياء AlfYaa"**
- **الموقع الإلكتروني:** www.alfyaa.net
- جميع حقوق توزيع النسخة الرقمية بكل التنسيقات (PDF، ePubوMobiو/أو أي تنسيق رقمي آخر محفوظة لـ**"ألف ياءAlfYaa"**
- جميع الحقوق الفكرية محفوظة للمؤلف
- يعبّر محتوى الكتاب عن آراء مؤلفه.

"ألف ياء AlfYaa"ناشرة للكتاب فقط.

- **تصميم الغلاف والإخراج: طالب الداوود**

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لؤي عبدالاله

حين تغيرنا
عتبات البيوت

مقالات مختارة
1990- 2020

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الفهرست

نصوص 9

الحوار كتاب الوجود 11

"مدن لا مرئية": الخيط الرابط بين حلمنا المشترك 15

خط الاستواء 19

الجواهري: ماذا تفعل الجبال في عصر كعصرنا؟ 23

حين تغيرنا عتبات البيوت 27

مكر التاريخ 33

رسالة الغفران بين جحيم الذاكرة ونعمة النسيان 39

من يصوغ مسار التاريخ؟ 43

الفرح عبر المعاناة: ثلاثة نماذج 49

فؤاد التكرلي: الإصغاء إلى روح الجماعة 59

شكراً لساعي البريد: العصر الرقمي يقتل المراسلة الشخصية 67

الأعشاب "الضارة" مجازاً 79

في تقريظ الصداقة 85

الصراع بين البلدوزر والذاكرة 91

الأفكار المستنسخة كالجينات 97

دوستويفسكي عرافاً: شخصيات عابرة للقرون 103

ماركس ونيتشه وما يجمعهما 111

البناء الموسيقي للرواية: ميلان كونديرا مثالا 117

نجيب المانع: الصوت المزدوج 125

شمعون بلاص: البحث عن أشباح الماضي 133

دوستويفسكي وباختين: مَن أنقذ مَن؟ 139

العود الأبدي لدى نيتشه: "اِعشق قدرك الشخصي" 147

منشورات «ألف باء AlfYaa»

فان غوخ: الطريق إلى زهرة عبّاد الشمس 155
الفردوس الذي لم يتحقق 161
مقاربات نقدية 169
البعد الميتافيزيقي للتاريخ في رواية "الحرب والسلم"..... 171
مداعبة ظلال العتمة..... 181
غائب طعمة فرمان : استرجاع عوالم زائلة 189
هو الذي رأى: ثيمة العنف في قصص فؤاد التكرلي..... 199
"نهار بطيء": الإنسان داخل الإنسان..... 213
حجر الضحك أو الذكورة المنتصرة..... 219
المرأة: الطريق إلى السماء 225
رواية فرانكشتاين وعصرنا: حين يخرج الجني من القارورة 237
إرث العبودية وعبودية الإرث في "بقايا اليوم"..... 245
انطباعات بصرية..... 255
البدء من جديد: إحراق السفن وراءنا..... 257
عوالم متوازية..... 263
طقوس العبور: حقيقتنا وحقيقة العالم تفلتان من أيدينا 269

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الإهداء:

إلى

فؤاد التكرلي

.. الحاضر دائماً

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

نصوص

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الحوار كتاب الوجود

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يقول الشاعر الألماني غوته: لا شيء أكثر لمعانا من الذهب إلا الضوء، ولا شيء المع من الاثنين إلّا الحوار

الحوار بمعناه الأوسع لا يقتصر على ما يدور بين إنسانين تجمعهما شبكة قناعات يضيئها الحوار فيحولها واقعا ملموسا في وجدانهما بل هو قابل لان يشمل كل شيء: الأشجار التي غيرت ألوانها الخضراء إلى صفراء ترميها على الأرض دون مبالاة، تدعونا إلى تقليدها في التحرر من أسر الأشياء وتخفيف ثقلها عنا أقصى ما نستطيع إلى الحد الذي لا تبقى فينا سوى أغصان عارية متحررة من جاذبيتها الأرضية... غير أن هذه الأشجار نفسها تتحاور معنا بطريقة أخرى، في فصل آخر، حين تبدأ تلك الأغصان بكسر صمتها، فتنطلق بدأب وبطء شديد غير منظور بارتداء خضرتها ثانية. قد نتعلم منها أن لكل صنف منها موعده الخاص للتفتح؛ فبعضه في آذار وآخر في نيسان، وثالث في ماي...

كأنها في تعددها هذا تقول لنا محاورة : لكل إنسان نقطة تفتح تختلف عن غيرها، فالبعض يتفتح في العشرين من العمر؛والبعض الآخر في الخمسين، والثالث في الستين أو السبعين...

وفي فصل آخر ستبدأ هذه الأشجار برمي فاكهتها على العابرين دون مقابل ومد ظلالها الرؤوم فوق رؤوسهم لتحميهم من شمس حارقة ... وقد يثير هذا النوع من العطاء فينا قناعة بان السعادة الوحيدة الممكنة هي بتقليد الأشجار بعطائها.

الحوار يتسع لكل شيء حولنا : الكلاب وعيونها الوديعة التي تنظر إلينا بانكسار كأن كل منها يقول لك أنا خُلقت من

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أجل خدمتك وإسعادك، أو عيون القطط الضجرة النافرة وهي تتطلع فيك، لكنها في لحظة ما تسكنها عاطفة غريبة، فتتقرب منك باستحياء شديد قبل أن تمسح رأسها بحافة ثوبك معبرة عن سعادتها بوجودك قريبا منها، بقرقرة دفينة في صدرها.

كم من الأشياء حولنا تدعونا للتحاور معها ... وكم هي سعيدة تلك الأقوام التي تؤمن مثل الأطفال بوجود حياة في كل الجمادات حولها.

كأننا بفضل الحوار الذي اعتبره غوته ألمع من الضوء والذهب نعيش الحياة كفردوس يظهر ويختفي بين لحظة وأخرى، ومن دونه سيكون وجودنا جحيما حقيقيا...

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

"مدن لا مرئية": الخيط الرابط بين حلمنا المشترك

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يُعدّ هذا الكراس الصغير الذي ألفه الكاتب الإيطالي الراحل إيتالو كالفينو أجمل ما أنجزه، وفيه يختلق لقاءات منتظمة تجري بين الرحالة الإيطالي الشهير ماركو بولو والإمبراطور التتاري قبلاي خان الذي كان قصره الملكي آنذاك في الصين.

تدور أحداث "مدن لا مرئية" عن رحلات كان ماركو بولو يقوم بها إلى مدن تنتمي إلى إمبراطورية قبلاي خان المترامية الحدود تنفيذا لأوامره، ليعود بعد ذلك واصفا إياها له: لكن ما ينقله بولو هو مزيج من أحلام وانطباعات وتوجسات تلبستها الأمكنة. وإذا كان قبلاي خان حريصا على توسيع إمبراطوريته ويعرف مدنها من خلال الأطلس فقط فإن ماركو بولو كان يرى في ذلك العالم الساحر اختفاء متواصلا عبر التفسخ المتواصل الذي تتركه بصمات الزمن على مدنها.

يحتج الإمبراطور ذات مرة غاضبا على أحاديث ماركو بولو، فما كان يسمعه من مفتشيه عن إمبراطوريته شيئا آخر تماما لا يمت بصلة لما ظل الرحالة الإيطالي يردده: إن إمبراطوريته تتفسخ تدريجيا. يقول بولو مدافعا عن نفسه: أنا أعرف ذلك ولكن عملي مختلف عن عمل موظفيك. إنه السعي لمسك هذا الجمال الذي في طوره للانقراض ونقله إليك.

لكن كالفينو في كتابه لم يفعل شيئا سوى نقل مدينة واحدة تتلبسها مدن كثيرة: إنها فينيسيا التي ينتمي إليها ماركو بولو وكالفينو نفسه. في هذا المدينة يكتشف الكاتب مدنا كثيرة وفي كل منها هناك سر غامض يجب كشفه وعن طريق تكسير الفصول إلى شذرات صغيرة تحت عناوين باهرة من نوع:

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المدن والرغبات، المدن والذاكرة، المدن والإشارات، المدن التجارية، المدن المخفية، المدن المستمرة، المدن والسماء، المدن والموتى، المدن والأسماء... يظهر أمامنا عالم محفوف بالسحر وتتضح الأواصر اللا متناهية بيننا وبين المدن التي نعيش فيها. وكأن كالفينو يمنح القارئ دليلا يساعده هو الآخر على استقصاء محيطه الخاص بطريقة سحرية. يقول كالفينو على لسان بطله الفينيسي إن المدن على قناعة بأنها نتاج للعقل أو الصدفة لكن لا أحد من هذين العاملين كاف لوحده لتشييد جدرانها. أنت تستمتع لا بعجائب المدينة السبع أو السبعين بل في الإجابة التي تقدمها لك المدينة عن سؤال ما من أسئلتك. أو السؤال الذي تسألك إياه لتجبرك على تقديم إجابة له مثلما هو الحال مع مدينة طيبة التي سألت أوديب على لسان وحشها أبي الهول.

في إحدى الصفحات يتحدث ماركو بولو للإمبراطور قبلاي خان عن كيفية نشوء تلك المدينة التي زارها قبل فترة قصيرة من عودته إلى البلاط الملكي. "من هناك وبعد ستة أيام وسبع ليال تصل إلى زبيدة المدينة البيضاء المتشربة بضوء القمر بشوارعها التي تلتف حول نفسها كخصلة من الخيوط."

يمضي بولو في نقل تاريخ مدينة زبيدة: "شاهد رجال ينتمون إلى بلدان مختلفة حلما واحدا: كانت هناك امرأة تركض ليلا وسط مدينة مجهولة. كانوا يرونها من الخلف بشعر طويل. وكانت عارية. فراحوا يطاردونها. وبعد استدارات والتواءات عديدة فقد كل منهم أثرها... بعد الحلم انطلقوا بحثا عن تلك المدينة لكنهم لم يعثروا عليها أبدا. بدلا من ذلك وجد أحدهم الآخر؛ قرروا أن يبنوا مدينة تشبه تلك التي شاهدوها في الحلم. قام كل منهم بفتح طريق شبيه بذلك الذي اتبعه في تعقب تلك

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المرأة خلال حلمه، ثم راح يسير فيه. وفي نقطة فقدانهم للمرأة نصبوا فراغات وجدرانا مختلفة عن الحلم لقطع الطريق عليها كي تهرب ثانية."

هذه هي مدينة زبيدة التي استقر هؤلاء الرجال فيها منتظرين تكرر المشهد، إذ لم يتمكن أي منهم النوم منذ مشاهدته للحلم. وكل ما قام به كل منهم هو الذهاب اليومي إلى الطريق الذي ظهرت له المرأة فيه، وهناك أصبح الطريق هو موقع عمله حتى بعد نسيانه للحلم بفترة طويلة.

"رجال آخرون جاءوا إلى زبيدة بعد أن شاهدوا نفس الحلم، وفي هذه المدينة اكتشفوا شيئا يمت بصلة للمكان الذي ظهرت فيه المرأة له. لكنهم قاموا بتغيير القناطر والسلالم في مدينة زبيدة بجعلها تشبه الطريق الذي اتبعوه عند تعقبهم لها كي يضمنوا أنها في موقع مشاهدتهم لها لن يكون هناك أي مجال للهرب أمامها."

من يأتي الآن إلى مدينة زبيدة "لا يستطيع أن يفهم سبب قدوم كل هؤلاء الرجال إليها... هذه المدينة القبيحة؛ هذه المدينة الفخ".

كتاب "مدن لا مرئية" هو ديوان شعري تحكمه مخيلة جامحة وكل المدن هي ذات صلة بأحوال نفسية وأحوال تاريخية، بإمكانيات مفتوحة وتحولات أزلية. إنه سفر مكثف لعالم محيط لكنه يمتد أيضا إلى ذواتنا. وكأن جملة غوته تتحقق فيه: ما نراه في الخارج هو قائم أساسا في دواخلنا.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

خط الاستواء

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في الكثير من الأحيان، حياة الإنسان تتكون من نصفين متناقضين، وخط الاستواء فيهما منتصف العمر: سن الأربعين.

وفيها يسعى نصفها الثاني للانتقام من نصفها الأول: إذا كان المرء في النصف الأول انطوائيا يصبح انبساطيا في نصف حياته الثاني؛ وإذا كان مؤمنا يصبح ملحداً، أو بالعكس، وإذا كان طهرانيا يصبح شهوانيا.

وعلى ضوء ذلك يتحول الأعزب إلى زوج ملتزم، والزوج الملتزم إلى مطلَّق غير ملتزم؛ الفوضوي يصبح شديد الانتظام؛ والمنتظم شديد الفوضوية؛الحذِر في خطواته يصبح متهورا؛ والعكس صحيح؛المتكتم يصبح منفتحا والعكس صحيح؛الجبان يصبح شجاعا، والشجاع جبانا.

قد يعتبر البعض أن ذلك دليل على التطور أو الانحطاط، ولكن في حقيقة الأمر هو نوع من اكتمال دورة الحياة، كأن ضوء الشمس يصل إلى النصف المخفي من القمر بعد أن تغمر العتمة نصفه الأول، فيكشف لنا تضاريس وأسرارا ظلت مخفية عن أعيننا طويلا.

وأما هذا الانتقال من تحت خط الاستواء إلى أعلاه فهو نقطة التحول التي لا عودة بعدها.

وخط الاستواء هو أزمة منتصف العمر كما يسميها البعض.

في منتصف العمر بدأ دانتي رحلته الطويلة عبر الجحيم والمطهر والفردوس، لينشغل كل سنوات النصف الثاني من حياته في نقلها على الورق.

وفي منتصف العمر بدأ ابن عربي رحلته على القدمين من

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أشبيلية إلى مكة، دون أن يعود ثانية إلى موطنه الأصلي.

وفي منتصف العمر استيقظ غوتاما من تأمله الطويل، على معرفة السبب وراء آلام الحياة وكيف التحرر منها.

هل هناك سن محدَّد لخط الاستواء الشخصي: أزمة منتصف العمر؟

لا، هي متغيرة من شخص إلى آخر؛أغلبنا يعبرها دون أن ينتبه إليها مثل عبور حدود لا حراس عليها.

غير أن أهم علاماتها هي الندم؛ الندم على فعل هذا الشيء لا ذاك، الندم على عدم فعل هذا الشيء لا ذاك.

لكن الوهم السائد هو أننا نحمّل مسؤوليات كل تلك القرارات التي اتخذها الآخر المقيم في الطابق الأول باعتباره هو نفسه الذي يسكن الآن في الطابق الثاني؛ فنشعر بالندم مما قمنا به أو مما لم نقم به.

كان علي أن أصحح تقسيمي هذا وأضعه في ثلاثة أجزاء مثلما فعل دانتي، دون أخذ تقسيماته بالاعتبار:

التقسيمات هي كالتالي: الجزء الأول، والثاني، والثالث.

الجزء الثاني هو النقيض للجزء الأول، وهما في صراع دائم. والجزء الثالث هو حين يتعاطف هذا الشخص مع الشخصين السابقين، ويحتضنهما معا، مخففا من عذاباتهما.

وفي هذه الجزء يصبح العالم مسرة صافية خالية من الندم؛ إنه الفردوس الأرضي:

نوع من الصحو الشبيه بصحو غوتاما الذي تحول بفضله

منشورات «ألف باء AlfYaa»

إلى بوذا: تحقيق الكمال العقلي والأخلاقي معا.

لكن هذا الجزء هو الأقصر، وفيه يتلمس المرء لا شعوريا تلك الوحدة التي تشده إلى الوجود حولـه، دون أن يجد الكلمـات التي يعبّر فيها عن حالته.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الجواهري: ماذا تفعل الجبال في عصر كعصرنا؟

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بعد سبعة أو ثمانية قرون، لو أراد ناقد أدبي، إعداد دراسة جديدة عن الشعر العربي الكلاسيكي، فإنه سيكتشف ظاهرة غريبة تتمثل بظهور شاعر في أوائل القرن العشرين، يمتلك نتاجه الشعري الضخم كل سمات ما أبدعه شعراء الطبقة الأولى في العصر العباسي، ولعله يتفوق على بعضهم. هذه الطبقة التي ظهر شعراؤها خلال عمر الدولة العباسية الذي امتد إلى خمسة قرون تقريبا، ما بين منتصفي القرنين الثامن والثالث عشر، وأغلبهم عاش في بغداد. من بين هؤلاء هناك المتنبي والبحتري وأبو تمام الذين اعتبرهم المعري أعظم شعراء ذلك العصر، وبين هؤلاء يقف شاعر القرن العشرين، محمد مهدي الجواهري، بصوره ومجازاته وقاموسه وبحوره وسلاسته أقرب للبحتري من غيره. ولعل الحيرة التي ستصيب ذلك الناقد القادم من المستقبل تكمن في الفجوة الزمنية التي تفصل بين شاعرنا وشعراء العصر العباسي: هناك سبعة قرون تفصل بين العهدين، وهناك عصور مظلمة سادت خلالها مع سقوط بغداد على يد المغول عام 1258، فما عاد هناك فلاسفة وأدباء وعلماء يجولون شوارع عاصمة الرشيد، وما عاد هناك سوق حافل للوراقين والمترجمين. ولم تعد بغداد باريس ذلك العصر بآدابها وفلسفتها ولم تعد لندنَ العصر الفيكتوري بعلومها الطبيعية وابتكاراتها.

مع ذلك، يظهر شاعرنا كاسرا قوانين المكان والزمان، بتلبسه عبقرية شاعرين من ذلك العصر الذهبي البعيد: المتنبي بحكمِه والبحتري بصوره وجزالته وانسيابيته. أتوقف عند هذين البيتين من قصيدة يخاطب الجواهري فيها، ابن الكوفة، شاغل نحويي ولغويي عصره، المتنبي. يقول الجواهري

منشورات «ألف باء AlfYaa»

مخاطباً ابن بلده:

فيا "ابن الرافدين" ونِعمَ فخرٌ بأن فتى بني الدنيا فتانا

حبتك النفس أعظم ما تحلت به نفس مع المِحَن امتحانا

وكأن شاعرينا اشتركا بقَدَر واحد رغم فاصلة الزمن الكبيرة: كلاهما عاشا الجزء الأكبر من حياتهما بعيدا عن وطنهما العراق، وكلاهما ماتا في أرض غريبة.

في قصيدة عنوانها "ساعة مع البحتري في سامراء"، يقارع الجواهري فيها أستاذه وندّه في الوصف والجزالة والجريان الطلق:

ووقفتُ حيث البحتري ترقرقت

أنفاسه فشفعتُهُنَّ دموعا

ولئن تشابهت المَناسبُ، أو حكى

مطبوع شعري شعره المطبوعا

فكم تخالَف في المسير جداولٌ فاضت معاً وتفجرت ينبوعا

لعلي أتساءل هنا: هل جاء شاعرنا الجواهري في القرن الخطأ، في قرن يشبه ذلك الذي عاشه الناس فيه قبل سقوط بغداد بيد المغول حيث الانقلابات والمؤامرات والفظائع تشبه ما جرى ويجري اليوم في العراق، فانشغلنا عنه بالسياسة والتحزبات؟

أم إنه بيتهوفن آخر ولد في عصر خطأ حيث الموسيقى السائدة هي البوب والروك والراب، وحيث لا مكان فيه

منشورات «ألف باء AlfYaa»

للموسيقيين العباقرة.

في زمن سيادة ما هو عادي ومتوسط واستهلاكي ماذا تفعل الجبال قبل أن تعيدها البحار إلى أعماقها؟

منشورات «ألف باء AlfYaa»

حين تغيرنا عتبات البيوت

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لم يُكتب على حد علمي شيء عن «عتبة» الباب في البيت البغدادي، تلك الدكة الواقعة بين عالمين منفصلين لكنهما متكاملان معا: الداخل والخارج، حياة الأسرة وراء جدران البيت وحياة الشارع عبر باعته المتجولين وأطفاله وعابريه. تقودني الذاكرة من وقت إلى آخر، إلى تلك العتبة الملاصقة لباب خشبي سميك تعج فوقه حفريات الماضي العريق، وعليها يجلس ذلك الطفل باطمئنان كامل: إنه هنا ضمن البيت وخارجه، متمتعا بشعور الحماية الناجم عن موقع العتبة نفسها، ومن موقعه كان يراقب المارة في رواحهم ومجيئهم، فتظل عيناه تتابعان أقدامهم المبتعدة عنه.

ما الذي كان يدور في ذهن البنّاء، وهو يضع آخر جزء من البيت: ما دور هذه العتبة التي ليست سوى درجة واحدة ملصقة بالباب الخارجي؟ وهل يمكن اعتبارها برزخا يتم عبره الانتقال إلى الشارع أو إلى البيت؟ أو بصيغة أخرى، التهيؤ النفسي للانتقال إلى أحد العالمين عبر ملامسة العتبة؟ ولا أستطيع أن استبعد افتراض الدور الرمزي الذي تحمله هذه الدكة لحرمة الحياة الخاصة لساكني هذا البيت، لكنها في الوقت نفسه تؤكد حقيقة العالم الخارجي كوسط ضروري وحميم لهم. فبغياب العتبة يصبح القطع الحاد واضحا بين العالمين; فبدلا من الانتقال المفاجئ من عالم إلى آخر تحول العتبة الانتقال إلى فعل تدريجي. فهي وإن كانت جزءا من البيت، لكنها في الوقت

منشورات «ألف باء AlfYaa»

نفسه، جزء من الشارع. إنها الخيط الفاصل بين الأسرة والمجموعة، لكنها الخيط الرابط بينهما أيضا. في «الكوميديا الإلهية» يخصص دانتي الجزء الثاني للمطهر، وهي تلك المنطقة الواقعة بين الفردوس والجحيم. ووفق رؤيته ينتقل المذنبون بعد أن يقضوا فترة العقوبة في الجحيم إلى هذا البرزخ قبل أن تشملهم الرحمة الإلهية ليدخلوا إلى الفردوس السماوي. ما يميز المطهر عن الجحيم لدى دانتي هو أنه جبل شاهق يبلغ ارتفاعه 3000 ميل فوق الأرض وفيه أفاريز تدور حوله. وإذا كان الجحيم المبني تحت الأرض محكوما بالظلمة، فإن المطهر محكوم بالضوء الطبيعي، لكن أهم ما يميزه عن الجحيم هو حضور الأمل في نفوس ساكنيه من أنهم في طريقهم إلى الفردوس حتى لو يلحقهم العذاب هناك، بينما يطرح الفرد لحظة دخوله الجحيم جانبا أي أمل بالخلاص.

كم يبدو مبدأ الرحمة الإلهية لدى دانتي شبيها بما يطرحه ابن عربي الذي توفي قبل حوالي ثلاثين سنة من ولادة دانتي. لكن المفكر الإسلامي يشمل الجميع بالرحمة الإلهية فأولئك الذين يُعاقبون أولا ستشملهم المغفرة أخيرا، انطلاقا من الحديث القدسي الذي يستشهد به ابن عربي مرارا: «كُتبت على ربكم الرحمة».

وإذا كانت «العتبة» تستقي حضورا رمزيا في «الكوميديا الإلهية» فهي حاضرة بأشكال كثيرة في حياتنا اليومية: لننظر إلى فكرة السحور في رمضان; اللحظة التي يجب التوقف فيها عن الأكل والبدء بالصيام: إنها عتبة تقع بين الليل والنهار، يمكن فيها للمرء أن يميز بين الخيطين الأسود والأبيض على الرغم من أن بزوغ الشمس لم يحدث بعد.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

في الإسراء والمعراج ينتقل الرسول محمد من العالم الأرضي إلى العالم السماوي، لكن الانتقال يمر بمرحلتين: الإسراء أولا: الانتقال من مكة إلى المسجد الأقصى، ثم من قبة الصخرة يتم المعراج: الانتقال إلى السماء. وكأن قبة الصخرة هي العتبة الفاصلة بين العالمين.

في كتابه «طقوس العبور» يكتب الانثروبولوجي الهولندي أرنولد فان غنِب عما يمكن اعتباره باللحظات الحرجة في حياة الفرد لدى بعض الشعوب البدائية والمراسم التي ترافقها. هذه الطقوس تتحرك حسب رأيه عبر ثلاث مراحل: الانفصال، التحول، والاندماج. وفي فترة التحول يكون الفرد موجودا في منطقة «حدودية»، وعادة يُنتزع الصبي الذي دخل توا سن المراهقة من وسط الآخرين ليدخل هذه المرحلة، حيث يتعرض إلى صدمات حادة تؤول أحيانا إلى موته أو إلحاق الأذى الجسدي به، وضمن هذه العتبة يحدث التحول ليغادر ذلك الصبي نهائيا عالم طفولته صوب عالم الكبار حيث تبدأ طقوس دمجه بالمجموعة مرة أخرى.

في رواية تولستوي: «الحرب والسلم» تتحول الشخصيات الرئيسية وجوديا عبر مرورها بالعتبة. فالبطل اندريه المتميز ببروده وأنانيته وعجرفته يتحول إلى شخص آخر بعد اجتيازه ذلك البرزخ الملهم. ويتم ذلك حينما استرجع وعيه تدريجيا بعد إصابته بجرح أثناء معركة «اوسترليتز»، إذ حال فتحه لعينيه تواجهه السماء الزرقاء وقافلة متحركة من الغيم الأبيض. في تلك اللحظة يندهش اندريه لمرأى تلك السماء التي بدت لامتناهية، وكأنه في تلك اللحظة بالذات يكتشف أواصره

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بالكون كله. عند عودته من الأسر، يُظهر للناس شخصية أخرى لا تمت بصلة لشخصيته الأولى. هذا الشيء يحصل للكونت بيير الذي كان ملحدا في شبابه، وميالا للحفلات واللقاءات الاجتماعية. لكن بيير يقع بعد تجربة زواج مريرة تحت وطأة شعور عميق بالإحباط واليأس. وفي رحلة يقوم بها إلى موسكو يلتقي في فندق على الطريق، بأحد الوجوه الماسونية البارزة، وتحت وطأة ذلك اللقاء يحصل التغيير الجذري ليصبح بيير في اليوم اللاحق إنسانا مؤمنا ومتحمسا للمشاركة في التغيير الاجتماعي. كأن لقاءه بالشخص الغريب الذي نظمته المصادفة له، عتبة، عليه أن يمر بها، قبل أن يتم التغيير.

لعلنا نستطيع تلمس التغير التدريجي في شخصيتي بيير واندريه عبر تراكمات صغيرة تتداخل فيها حتى تلك الأحداث الضئيلة التي تنساها الذاكرة، مثل حالة الطقس في هذا الصباح أو ذاك، شكل أوراق الشجر عند مرورنا به، بعد لقاء عابر بشخص ما ...الخ. مع ذلك يظل اتخاذ القرارات الحاسمة في حياة المرء وفق رؤية تولستوي محكوما بالمرور بتلك «العتبة». فجأة ينساق الفرد في طريق كان يعتبره قبل يوم واحد حماقة كبرى.. كأن ما يحكم الفرد، في نهاية المطاف، في خياراته الحاسمة قبضة اللاعقلانية: هناك في تلك «العتبة» يحصل التحول، ما كان برعما غير مرئي يصبح شجرة ظاهرة للعيان...

بين العتبة المادية الساكنة جنب الباب الخشبي العتيق، والعتبة الزمنية التي تتم فيها النقلة النوعية على مستوى

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المصير الفردي أو الجمعي، هناك بعد أسطوري لها. باقترابنا من الرموز التي تحملها في طياتها نكتشف أن وجودها قبل أن يتم بناؤها فعليا كان قائما هناك، في الجوهر الإنساني أو في الروح نفسها.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

مكر التاريخ

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في سنة 1815 نجح ولنغتون بإلحاق الهزيمة الحاسمة بنابليون وجيشه في معركة واترلو. وإذا كان هذا القائد الإنجليزي قد فتح الطريق لبريطانيا كي تمد بأساطيلها إلى الشرق فإن انتصاره ساعد في الوقت نفسه على تعمق روح العزلة داخل الجزيرة البريطانية التي ظلت في منأى عن العاصفة النابليونية التي اندفعت عبر النمسا والمقاطعات الألمانية وانتهاء بروسيا القيصرية. وعلى الرغم من انتهاء نابليون مدحورا في جزيرة هيلانة لكن الحلم الذي أخذه معه إلى القبر بدأ بالتحقق على الأرض بعد مرور ما يقرب من 130 سنة. هذا الحلم هو ظهور أوروبا المتحدة. فبعد خوض بلدان أوروبا فيما بينها حربين عالميتين خلال القرن العشرين، بزغت إلى الوجود تلك الفكرة التي كانت وراء الحروب النابليونية، وإذا كانت قوانين الثورة الفرنسية ومبادئها قد انتشرت عبر أداة استبدادية تجسدت بنابليون بونابرت (الذي أعلن نفسه امبراطورا وفقد بذلك حب الفئات المستنيرة بأوروبا) فهي من جانب آخر استفزت تلك الإقطاعيات المتفرقة التي كانت تسود أوروبا للسعي إلى تحقيق الدولة القومية. قال هيغل بعد مشاهدته لنابليون في مدينته بينا وهو على صهوة جواده بعد احتلاله للمدينة الألمانية: أرى التاريخ يسير على ظهر حصان. بل قام هو وزملاؤه بزرع شجرة الحرية، ابتهاجا بهذا الاحتلال.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

من هنا نصل إلى النتيجة التالية: على الرغم من الهزيمة التي لحقت بنابليون عام 1815 فان ذلك لم يمنع من انتصاره بعد انقضاء فترة طويلة على وفاته مدحورا.

لعلنا نستطيع أن ننظر إلى حدث آخر مماثل في تأثيره: فعند حدوث كومونة باريس سنة 1870 بعد الهزيمة التي لحقت فرنسا على يد جيش بسمارك البروسي، لم تستطع أن تقاوم تلك التجربة الشيوعية الأولى طويلا قبل أن تُسحق ويتم إعدام قادتها عند جدار ما زال يشكل مزارا لليسار الشاب في العالم.

مع ذلك، كانت تلك التجربة مخططا أوليا لثورة أكتوبر التي ستحدث بعد أقل من خمسين عاما، في بلد مغرق في تخلفه صناعيا. فما بدا خطأ عميقا في التسرع بالاستيلاء على باريس وتشكيل الكومونات من وجهة نظر كارل ماركس، كان ضروريا لوقوع ثورة أكتوبر.

يقول ميلان كونديرا إننا نعيش الحاضر مغمضي العيون ولن يمكننا أن نفهم ما نقع فيه من خيارات وتخبطات إلا عند انقضاء الحاضر: أي حينما يصبح ماضيا. نحن لا نفهم أهمية هذا القرار أو ذاك إلا بعد انقضاء زمن طويل عن حدوثه. نستطيع أن نفهم كيف لعب ذلك القرار الاعتباطي في تشكيل سلسلة طويلة من القرارات ضمن مبدأ السبب والنتيجة، ولن يتاح لنا فهمه إلا بعد فوات الأوان. بعد أن يكون ذلك القرار قد صاغ وجودنا كليا. كذلك هي الحال بالنسبة لمسارات الشعوب. فقد لا يبدو هذا القرار التاريخي الذي يتخذه هذا القائد أو ذاك إلا حماقة محض لكن لن تظهر آثاره التي قد تكون إيجابية وحاسمة في حياة الشعوب إلا بعد مضي قرن أو قرنين. من

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كان يعتقد أن تخبطات هنري الثامن في علاقاته الزوجية المتعددة التي دفعته إلى الانفصال عن الكنيسة الكاثوليكية وراء المسار الذي اتخذته بريطانيا بعد مرور أقل من مائة عام عن وفاته ، حينما بدأت الإصلاحات العميقة بالتحقق في الجزيرة البريطانية ضمن المناخ البروتستانتي، ولتفتتح عصر النهضة الذي جسده نيوتن في وقت كانت بلدان كاثوليكية أخرى تعيش تحت ظلال محاكم التفتيش. كل ذلك كان تراكما نجم عن نزوات الملك هنري الثامن الجنونية بعد مرور قرن واحد على وفاته.

كذلك هي الحال الآن ونحن نشاهد اختفاء التجربة الاشتراكية على المستوى العالمي مع سقوط المعسكر الاشتراكي على الرغم من استمرارها لفترة تزيد عن نصف قرن. فإذا كنا نتكلم عن خطأها اليوم، فقد يتكلم أحفادنا عنها بطريقة أخرى. قد تكون أساسا لتغيير جذري للمسار البشري بعد انطوائنا نحن الأحياء مع أجيال الموتى الذين سبقونا.

نحن الآن وبعد مرور عقد واحد فقط على انهيار الاتحاد السوفياتي نشهد كم أصبح العالم مكانا أقل أمنا عما كان عليه تحت التهديد النووي المستمر. أو كيف شهد اقتصاد تلك البلدان التي عُرفت بالنمور الآسيوية انهيارا دراميا رافق تصاعد الهيمنة الأميركية عالميا. فبلدان مثل كوريا الجنوبية التي كانت نموذجا للنهضة الصناعية خارج المعسكر الاشتراكي أصبحت تعيش مأزقا اقتصاديا عميقا. كذلك نستطيع تلمس النتائج السيئة التي بدأت تنعكس على الولايات المتحدة نتيجة استراتيجيتها التي استهدفت هزيمة الاتحاد السوفياتي عن طريق دعم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

التطرف الأصولي. كأن كل تلك الجهود التي تبذلها معاهد الدراسات الاستراتيجية داخل واشنطن لا تستطيع أن تصل إلى كشف تلك الأهداف الخفية التي يحملها التاريخ ضمن طياته. يقول تولستوي في روايته "الحرب والسلم" تعليقا على ما كان يريد نابليون تحقيقه وما آلت إليه نتائج حملته الضخمة على روسيا القيصرية: "الأفراد ليسوا سوى أدوات غير طوعية في يد التاريخ، ينفذون الأهداف المخفية عنهم"، ليضيف بعد ذلك بسطور قليلة: "تدفع العناية الإلهية هؤلاء الناس ، كلا لوحده، كي يصلوا إلى غاياتهم الشخصية، لكن هذه الغايات المتفرقة تجتمع مع بعضها كي تحقق غاية جد عظيمة، وتختلف عن كل توقعاتهم، وهذا ينطبق على نابليون والإسكندر والقادة العسكريين الذين خاضوا المعارك". ويعلق تولستوي على الحروب الصليبية التي بدت محكومة بنزوات هذا الملك الغربي أو ذاك أن تأثيرها اتضح بعد انتهائها بعدة قرون حينما اتضح أنها كانت عاملا حاسما في صياغة أوروبا ككيان حضاري واحد.

وفق هذه النظرة يصبح أي قرار تاريخي خاطئا أو صائبا حسب زاوية اللحظة الزمنية التي يُنظر منها إليه. فما هو كارثة قد يتضح أنه إنجاز مهم بعد اختفاء أبطال المسرحية أنفسهم، وما يبدو إنجازا إيجابيا قد يكون كارثة على الأحفاد.

حينما يزور المرء مدنا ساحرة بناها المستعمرون مثل الجزائر العاصمة قد يحضره هذا السؤال: هل سيوافق أولئك القادة الفرنسيون المنتشون بحماسة الانتصار على بناء تلك المدن بهذا الإتقان العجيب لو راودهم شك ضئيل بأن وجودهم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في هذه البلدان المستعمَرة سيكون لفترة قصيرة فقط، ولعل نتائج الاستعمار ستكون كارثة على أحفادهم حينما تصبح مدنهم غارقة بأحفاد ضحايا الأمس وأعني المستعمَرين!

التاريخ مليء بدعاباته السوداء على الرغم من تحكم قانون السببية في حركته لكن قصر حياة الناس كأفراد لا تمكنهم على الأغلب من مشاهدة نتائج قراراتهم وأفعالهم على مدى أبعد. بدلا من ذلك، هم إما في بداية سلسلة الأحداث، فلا يشاهدون نتائج أفعالهم التي قد لا تظهر إلا بعد مرور عدة قرون، أو هم وسطها فيكونون ضحية لبصمات أسلافهم حينما يطل التاريخ فجأة ليخترق بلا رحمة حياتهم.

نحن في مسرح يتبادل المتفرجون والممثلون مواقعهم داخله باستمرار بدون أن يعرفوا ما هي نهاية المسرحية أو إن كان لها حقا أي نهاية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

رسالة الغفران
بين جحيم الذاكرة ونعمة النسيان

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لم يكن السبب وراء دخول اللغوي ابن القارح إلى الفردوس إلا اعترافه بخطأ ارتكبه تجاه رجل أحسن إليه، لكنه بعد أن دارت بالأخير الدوائر وتعرض لتنكيل الحاكم وفقدان ثروته، لم يردّ ابن القارح الفضل إليه بل وقف مع الحاكم ضد ذلك المحسن. ولذلك جاء فعل الاعتراف بعضّ اليد التي مدت إليه كافيا ليُمنَح صكّ المغفرة الإلهية انطلاقا من الحديث القدسي: كتِبت على ربكم الرحمة.

في الفردوس، يمارس ابن القارح حرفته على أحسن وجه، فهو لا يكف عن التواصل مع كل الشعراء المحظوظين، باحثا عن أجوبة عما تركوه من أحاجي أثارت بين أجيال لاحقة من النحويين واللغويين خلافات واجتهادات متباينة.

لكن ابن القارح يفاجأ بأن كل أولئك الذين أعجب بهم في الدنيا قد نسوا تماما ما أنجزوه من أعمال أدبية خالدة. ففي لقائه بالشاعر المخضرم(الذي عاش فترتي الجاهلية والإسلام) الشماخ بن ضرار الذي اعتبر الأصمعي قصيدته التي مطلعها: عفا من سليمى بطنُ قوٍّ فعالزُ أجود ما نظم على الزاي في ديوان العرب أجمع، يطلب منه إنشادها فيجيبه الشماخ معتذرا بأنه لا يتذكر أي بيت منها، مبررا ذلك النسيان: "لقد شغلني عنهما النعيم الدائم، فما أذكر منهما بيتا واحداً".

هذا الجواب يتكرر على ابن القارح بصيغ مختلفة في شتى أنحاء الجنة. فحين يعثر اللغوي السوري على شاعر مخضرم آخر يدعى تميم بن أبيّ، يسأله عما يعنيه بكلمة "المرانة" في بيته: يا دار سلمى خلاء لا أكلفها إلا المرانة حتى تسأم الدنيا هل هو اسم امرأة أم ناقة، فيقول تميم: والله ما دخلت من باب

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الفردوس ومعي كلمة من الشعر ولا الرجز.

ستتكرر حالة النسيان بين كل ساكني الفردوس حسب كتاب "رسالة الغفران" سواء كانوا شعراء أم نحويين أم لغويين، ابتداء من الخليل بن أحمد الفراهيدي وانتهاء بالشاعر المخضرم لبيد بن ربيعة، والسبب يعود إلى ترف العيش والقدرة على إشباع كل الرغبات الحسية حال بروزها في أنفسهم وبأفضل شكل ممكن دون أن يبذلوا لتحقيقها أي جهد.

بالمقابل، يجد ابن القارح حال أولئك الشعراء الكبار الذين لم يحظوا بالمغفرة الإلهية عكس نظرائهم الساكنين في جنائن الفردوس. إنهم هنا في الجحيم يتلظون بعذاب النار. وإذا كان دانتي قد صور الجحيم في "الكوميديا الإلهية" على شكل منخفض يمتد دوائر تحت دوائر كالحلزون وكل طبقة فيه نوع خاص من العذاب، فإن جحيم "رسالة الغفران" الذي سبق جحيم دانتي بثلاثة قرون قائم جنبا إلى جنب مع الفردوس ويفصلهما حاجز، وهذا ما ساعد ابن القارح على التحاور مع بعض ساكنيه البارزين من عل دون الحاجة إلى العبور إليهم. وما يثير الانتباه، أن أولئك الشعراء الذين حاورهم كانوا يملكون ذاكرة قوية عما أنجزوه من أعمال شعرية عرفت الخلود بعد موتهم لعدة أجيال.

ها نحن نسمع ابن القارح يسأل الشاعر الضليل، امرؤ القيس عن صدر بيته: "كبكر المقاناة البياض بصُفرةٍ" كيف يجب إنشاد البياض؟ البياضِ، أم البياضَ أم البياضُ، فيجيبه امرؤ القيس: كل ذلك حسنٌ واختار البياضِ".

كذلك، يعترض امرؤ القيس على الرواة البغداديين الذين

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كانوا ينشدون بعض أبيات معلقته "قفا نبك" بزيادة الواو في أولها مثل: "وكأن ذرى رأس المجيمر غدوةً" أو "وكأنَّ مكاكيَّ الجواء" فيقول لابن القارح: "أبعد الله أولئك لقد أساءوا الرواية، وإذا فعلوا ذلك فأي فرق يقع بين النظم والنثر؟ وإنما ذلك فعله من لا غريزة له في معرفة وزن القريض، فظنه المتأخرون أصلا في المنظوم، وهيهات هيهات!"

وكأن صفة التذكر الحاد تجمع كل الشعراء التعساء الذين وجدهم ابن القارح في الجحيم. فها نحن نتابع حوارات العالم اللغوي مع عنترة ابن شداد وطرفة بن العبد وعمرو بن كلثوم والحارث اليشكري، ومعهم ينجح في إدارة حوارات شيقة حتى حين تكون إجاباتهم الصمت، لأنهم كانوا يتذكرون بدقة ما أبدعوه من قصائد.

ما الذي أراد المعري قوله في كتابه الذي فتح الآفاق لأدب ما وراء الحياة للغرب؟ هل ان اختفاء الذاكرة شرط للسعادة أم ان السعادة المطلقة تؤول إلى اختفاء الذاكرة، وهل ان شرط العذاب الحقيقي هو الحفاظ على ذاكرة قوية؟

وما أعنيه بالذاكرة هو القدرة على استرجاع الماضي؟ نحن دائما بفضل الذاكرة ننقي الماضي البعيد ونحوله إلى فردوس، بينما نجد أن النعيم الحقيقي هو اللحظة المعاشة والقدرة على تحقيق الرغبة تحقيقا فوريا فيها، شرط أن تكون الذاكرة قد دثرت الماضي.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

من يصوغ مسار التاريخ؟

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تظل هذه الجملة الكليشهة تتكرر كلما سقط طاغية هنا وهناك أو حلت هزيمة بحركة سياسية ما : إلى مزبلة التاريخ، وكأن التاريخ مزوّد بزبالين وعربات ضخمة لنقل الفضلات وتدويرها بنظام صحي لتعود إلينا بشكل أنقى، وهنا يكمن خطر هذا النوع من المزابل ، فإدخال هتلر اليوم إلى مزبلة التاريخ سيعود بعد أربعين سنة بشكل آخر ربما بول بوت أو عيدي أمين وإدخال الطاغية نيرون الذي احرق روما وهو يعزف على قيثارته يعود على شكل صدام حسين وهو يدفع باتجاه حرق بغداد بصواريخ عابرة للقارات وقنابل اليورانيوم المنضب بعد احتلاله الكويت عام 1991 بينما هو مشغول بكتابة الروايات أو إعادة تدوير هولاكو الذي على يده دمرت بغداد بسكانها وعلومها وكتبها على هيئة زعيم داعش ابو بكر البغدادي.

لكنني لا أؤمن بوجود تدوير من هذا النوع داخل مزبلة التاريخ العملاقة، بل قد يكون سكانها جنس آخر غير الشريرين الذين على قلتهم فانهم بشكل أو بآخر حرفوا مسار التاريخ أو في حقيقة الأمر هم صاغوا التاريخ.

لنأخذ أمثلة لبعض الطغاة الكبار المشهورين بفظائعهم: انظروا إلى الملك الانجليزي هنري الثامن الذي قتل اكثر من زوجة كي يضمن الزواج من امرأة تنجب له وريثا للحكم،

منشورات «ألف باء AlfYaa»

والذي تخلى عن الكاثوليكية لتحقيق رغبته بالزواج فقط وما ترتب عليه من قسر المجتمع على تبديل مذهبهم وتدمير الكثير من الكنائس والأيقونات والتماثيل للتماشي مع الكنيسة الانجليكية التي أسسها هذا الطاغية. وما قام به هنري الثامن من حرف لمسار بريطانيا قد صب دون ان يدري لاحقا بانفتاح فكري واسع ساعد على تحقيق ثورة علمية وصناعية لاحقة فهل يمكن ادخال هذا الطاغية إلى مزبلة التاريخ بعد كل ما ترتبت عليه جرائمه وحماقاته من تطور لم يؤثر على بريطانيا فحسب بل أوروبا وربما العالم أجمع.

لنأخذ طاغية آخر مثل نابليون. ما الذي كان يريده من الذهاب إلى الإمبراطورية الروسية التي تتجاوز مساحتها آنذاك مساحة قارة؟ في معركة بورودين قُتل اكثر من ربع مليون جندي فرنسي ولم يكن أمام الجيش الروسي سوى اختيار الانسحاب وترك نابليون يتعقبهم بانتظار قدوم موسم الشتاء والصقيع القاتل لجيش انهكته التنقلات، فهم جُلِبوا من باريس وليون وتولوز إلى جحيم طقس جليدي قاتل تصل درجة الحرارة فيه إلى ٣٠ تحت الصفر..مع ذلك فان كل حروبه الدونكيشوتية حفزت تلك الإمارات الإقطاعية على أن تتحد وأن تتبنى النظام الديمقراطي، فبفضل نابليون ظهر المد القومي العارم ومعه تشكلت ألمانيا وإيطاليا ودول قومية أخرى من ركام الإقطاعيات المفككة .

أستطيع ان أجزم بأن مزبلة التاريخ ان وجِدت فهي ستضم تلك الأغلبيات الصامتة التي يأتي المغامرون الطموحون ذوو الإرادة الحديدية ليدّعوا بانهم يمثلونها لكنهم حال استلامهم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

للسلطة يبدأون باستخدام هذه الأغلبية الصامتة وقودا لحروبهم ومعاركهم الداخلية. هؤلاء المغامرون الثوريون قد وضعوا أمام أنفسهم خيارين: اما الموت أو المجد، والمجد لا يتحقق الا باستعباد الأغلبية الصامتة التي بفضلها تدور ماكنة الحياة والابتكار وتحسين ظروف الحياة. لكن أفرادها الان ليسوا سوى عبيد للسادة القساة. ..

إنهم أولئك الذين نظنهم دائماً يقيمون في مزبلة التاريخ من صنع التاريخ، وهم الذين قرروا مصير من كانوا معاصرين لهم وخطوا الطريق الذي ستسير الأجيال فيها عبر التاريخ.

لم تبنِ الجمهوريات الديمقراطية إرثا كبيرا في بناء الامم وبناء دولها بل هم الطغاة من قاموا بهذه المهمة: لويس الرابع عشر من كان وراء إقامة البيروقراطية الفرنسية التي ظلت أساسا لكل الجمهوريات التي أعقبتها في تسيير الخدمات العامة وفي تنفيذ القرارات الحكومية. انه جنكيز خان الذي جاءت منه كل الجحافل المغولية التي قوضت دول القرن الثالث عشر والرابع عشر في العراق وإيران والهند والصين وكان هولاكو في طريقه إلى أوروبا لولا صد الجيش المملوكي له بقيادة الظاهر بيبرس في عين جالوت بفلسطين.

حتى القرن الثامن عشر لم تعرف البشرية الا ثلاث فترات قصيرة من سيادة الحكم الديمقراطي غير الليبرالي: في اثينا القرن الخامس قبل الميلاد ولمدة تقل عن القرن، وفي جمهوريات بعض المدن الإيطالية في القرن الثالث عشر، ولفترة قصيرة، ثم بروز الديمقراطية الملكية في بريطانيا مع ظهور المصانع الكبيرة وتحول المجتمع إلى الرأسمالية: انه

منشورات «ألف باء AlfYaa»

القرن الثامن عشر لكن النظام الديمقراطي ظل حكرا على الملاكين واصحاب الثروات الكبيرة ولم تبدأ عاصفة التغيير الا بعد وقوع الثورة الفرنسية وبعد أخذ الإمبراطور الصاعد نابليون رسالتها إلى أوروبا لتبدأ تلك الإقطاعيات بالتحول إلى دول قومية والبدء بتطبيق المبادئ التي طرحتها الثورة الفرنسية بطرق سلمية .. لعل جملة هيغل حين رأى الإمبراطور الفرنسي الصاعد وهو يدخل إلى مدينة يينا الألمانية تجعلنا نفكر بالتاريخ ومزابله : ارى التاريخ راكبا على حصان !

لقد ولِدت الأنظمة الديمقراطية الليبرالية وفي فمها ملعقة ذهب .. لقد أقام الطغاة أسس دولهم عبر القمع والظلم والاستبداد إلى الحد الذي أصبحت دولهم قادرة على السير وحدها مثلما تتحرك كواكب المنظومة الشمسية وفق قوانين نيوتن. وإذا كان الخوف وراء سير الدول التي أسسها الطغاة فان العادة التي فرزها الخوف مكن من التخلي عن الطغاة في آخر الامر بعد ان انتفت الحاجة اليهم وأصبح بالإمكان لهذه الدول ان تسير كالمجموعة الشمسية ولن يكون الحاكم سوى موظف تنتهي صلاحية حكمه بعد اربع أو خمس سنين..

فهل دخل أولئك الطغاة مزبلة التأريخ حقاً؟

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الفرح عبر المعاناة: ثلاثة نماذج

منشورات «ألف باء AlfYaa»

(1)

يعزو بعض النقاد الموسيقيين تأليف بيتهوفن للسيمفونية التاسعة، إلى صممه الكامل، الذي ظل يتعمق يوما بعد يوم، فحينها أصبح يعيش في شبه عزلة عن الناس، وفي مكتبه كان محاطا بعشرات الدفاتر التي استعملها للتواصل مع زواره، إذ كانوا على قلتهم يجيبون عن أسئلته بالكتابة على دفتر أعده بيتهوفن لهذا الغرض. لكن هذه القطيعة المفروضة عليه، دفعته أكثر فأكثر للاستسلام لإلهة الإلهام. عبر الحركات الأربع نتابع كل تلك المساحات العاطفية المتعارضة، جنبا إلى جنبا، من غضب كاسح، إلى استسلام كامل، من لحظات تأمل مهيبة تأخذنا إلى عنان السماء إلى هبوط مفاجئ يزعزع أعماقنا ويقودنا عبر طرق ضيقة تنتهي بأخرى أضيق، هناك أمل على الطريق، وسط هذه المعاناة المستمرة، يجعلنا نتواصل مع هذه المتاهة المتقلبة المزاج بانتظار قدوم لحظة الانفراج؛ لحظة البهجة والانتشاء. نحن واقعون في شبكة لا تسمح لنا بالخروج منها، لكنها تبقينا بين خيوط شرنقتها، عاجزين تماما عن الخروج منها.

(2)

لا بد لنا من تذكر حقيقة أن أسلوب التأليف الموسيقي لدى

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بيتهوفن قد شكل قطيعة مع من سبقه في ثلاث خصائص: أولها هو أنه إذا كانت أعمال أهم موسيقيِّين سبقاه، هايدن وموزارت، تتميز بالانسجام والتجانس في نسيجها، فإن سيمفونيات بيتهوفن يتخللها ذلك التعارض الشديد في صوتياتها، وهذا ما جعل الكثيرين من المتلقين والعازفين يرفضونها في البدء. يكتب الناقد المعاصر له، غيوسيب كامبيني:

"الآن هو يأخذنا في طيران نسر مهيب: ثم يزحف فجأة في طرق بشعة. فبعد تغلغله في النفس عبر لحن حزين عذب، يبادر بعد قليل إلى تمزيقه بكتلة هائلة من النغمات البربرية. ويبدو كأنه يخفي في جعبته، في وقت واحد، حماما وتماسيح".

ثانيا: تحولت الموسيقى على يد بيتهوفن إلى عمل يصف العالم الداخلي للإنسان، بما يحمله من أحاسيس ومشاعر تتقلب كل لحظة مثل تقلب لون البحر؛ فإذا كانت موسيقى أسلافه حريصة على إمتاع المتلقي وإبهاجه ورفعه إلى أعلى، فإن موسيقى بيتهوفن أصبحت تقلد عالم الإنسان الداخلي موسيقيا، وبذلك فتحت الباب واسعا لنشوء المدرسة الرومانتيكية التي ستسود حتى أواخر القرن التاسع عشر.

الخاصية الثالثة هو رفض بيتهوفن ما اعتاد عليه الموسيقيون الكبار قبله، من تأليف موسيقاهم لراعٍ ما. فباخ الذي سبق بيتهوفن بأكثر من نصف قرن ظل متعاقداً مع كنيسة حتى وفاته بتفديم قطع موسيقية تعزف في تواريخ محددة مسبقا، وهايدن كان يؤلف لصالح أميرمقاطعة كي تعزف أعماله في مناسبات عامة. على العكس من ذلك، أدخل بيتهوفن

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منذ شبابه مبدأ: أنا أكتب متى أشاء وكيفما أرغب.

في احدى لوحات الفنان يوجين لويس لامي، التي تحمل عنوان، "عند سماع سيمفونية بيتهوفن" والتي رسمها عام 1840، قد يبدو المستمعون في اللوحة جالسين داخل غرفة واحدة ، إلا أن كل واحد منهم متلفع بعالم مختلف، خاص به، فموسيقى بيتهوفن أخذتهم بعيدا خارج عالم البشر والأشياء.

لكن الصمم بدأ يتغلغل إليه، شيئا فشيئا، ومع كل عمل جديد كان عليه استخدام تقنيات جديدة كي يتمكن من سماع ما يضعه على الورق، من إلصاق أذنه على سطح البيانو، إلى استخدام أبواق الاذن، إلى الضرب العنيف على مفاتيح البيانو، ومع كل تدهور تزداد موسيقاه تعقيدا.

يسأله أحد عازفي الكمان محتجاً على صعوبة عزف موسيقاه: "لمن أنت تؤلف الموسيقى؟" وكان جواب بيتهوفن حادا: "أنا أؤلف لعازف المستقبل".

(3)

هكذا تأتي الحركة الخامسة في السيمفونية التاسعة كاسرة تقليدا ظل سائدا بالنسبة إلى الموسيقى الآلية (بدون غناء) بإدخال كورال ضخم، ينطلق بترديد عال على صدى كتلة هائلة من الأبواق والطبول، مقاطع من قصيدة كتبها الشاعر الألماني شيلر عام 1794، وأطلق عليها اسم "نشيد الفرح"، وها هو بيتهوفن يستعيدها بعد أكثر من 30 عاما، ليقحمها في

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هذا العمل الملحمي، هازما ذلك الخراب الجسدي المتعزز فيه يوما بعد يوم بعزيمة فولاذية لا تفل:

دعونا من هذه الألحان أيها الخلان

ولننشد معا من الاغاني أحلاها وأصفاها

إنه الانفراج الذي ظل يراوغ المستمع، في الحركات الاربع السابقة، مشوقا إياه هنا وهناك، بأخذه شمالا أو جنوبا، أعلى أو أسفل، لتنفتح أمامه البوابة أخيرا: إنه الفردوس الذي انتقل إليه دانتي بعد رحلتين شاقتين بين الجحيم والمطهر في الكوميديا الإلهية.

(4)

يحضرني فينسنت فان غوخ الذي ولد عام 1853، أي بعد 25 عاما على وفاة بيتهوفن. إنه هو الآخر، عانى من داء خفيّ ظل يسري في دمائه وكان عليه أن يصارعه طوال حياته القصيرة: غرابة الأطوار التي تضمر في لبها نواة الجنون.

في شبابه المبكر، أراد فان غوخ أن يصبح قساً، وقد عيّن في منطقة مناجم ببلجيكا، لكن نكرانه المتطرف للذات وإفراطه في خدمة عمال المناجم، بتوزيع أجره عليهم وتوظيف كل جهوده لمساعدتهم، أخاف الكنيسة منه، فطردته منها.

وكأن الرسم هو الحقل الوحيد الذي فتح له أبوابه، فبدأ، وهو في سن السابعة والعشرين، بأخذ دروس فيه على يد رسام

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

محترف. وفي عام 1888 انتقل إلى منطقة آرل في جنوب فرنسا، وهناك بدأت ألوانه تتخلى عن برودتها البلجيكية لترتدي حرارة الشمس وضوءها الساطع. وهناك اكتشف أسلوبه المميز عن غيره، ها هي الأشجار، والنجوم، والحقول، والمراعي تكتسي ألوانا زاهية أخرى تجعلها وكانها متلبسة بأرواح حية. يكتب في رسالة أخيه وراعيه، ثيو، تاجر الفنون: "كان بودي رسم بورتريت لصديق فنان، أشقر الشعر، رجل ذو أحلام كبيرة، يعمل مثلما يغني العندليب... أردت نقل إعجابي به إلى اللوحة، لذلك رسمته كما هو على أعلى درجة من الصدق. للبدء بالرسم: اللوحة لم تكتمل بعد، سألوّنها عشوائيا. بالغت في شقرة الشعر للحصول على درجات عديدة من اللون البرتقالي والكُروم، والأصفر الليموني الشاحب. بالنسبة إلى خلفية اللوحة، بدلا من طلي الجدار بلون الغرفة العادي، سأستخدم اللون الأزرق العميق تعبيرا عن الأزلية. بهذه الطريقة البسيطة، سيخلق الرأس المتألق على الخلفية الزرقاء تأثيرا غامضا، مثل نجمة في السماء اللازوردية".

في حالة انتشائه تلك، عاش فان غوخ مهرجان الطبيعة حوله، بقدرته على رؤية ما يدور خلف سطح الأشياء، بقدرته على رؤية النسغ الطالع من الأسفل إلى أعلى، إلى كيف تتفاعل شجرة السرو مع الريح والشمس في حركتها وتشكلها.

لذلك جاءت لوحتا أزهار عباد الشمس تتويجا لذلك الكدح الجنوني وتراكم خبرات في زمن قصير جدا. إنهما سيمفونية فان غوخ التاسعة والأخيرة. إنه الفرح عبر المعاناة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

(5)

أخيرا، هناك عالِم كبير، توفي عام 2017: إنه ستيفن هوكينغ، أستاذ الفيزياء الرياضية الذي شغل كرسي نيوتن في جامعة كمبريدج ثلاثة عقود.

ولد هوكينغ عام 1942 في أكسفورد بإنجلترا، وسارت حياته بشكل طبيعي، إذ درس الرياضيات في أكسفورد، وفي بدء تحضيره أطروحة الدكتوراه أصيب بداء العصبون المتحرك، حيث أصيبت أجزاء من جسده بالشلل التام، وفقدان القدرة على النطق الواضح. جاءت هذه الفاجعة كالصاعقة ، على الشاب هوكينغ حين كان في سن الواحدة والعشرين فقط، ولم يعطه الاطباء أكثر من عامين أمامه للبقاء حيا.

هل هناك، إذن، أي مبرر للاستمرار في إكمال أطروحة الدكتوراه؟

لكن بقاء خطيبته إلى جانبه أعطاه دافعا لتجاوز الكآبة التي أحاقت به. يقول هوكينغ، إن تباطؤ تفكيره ساعده على قضاء ساعات الليل وهو مستلق على ظهره، ليتابع تطور أفكاره، التي أثمرت في تقديم اطروحة عنوانها "الحالات المتفردة وهندسة الفراغ – الزمان" ومنح عليها دكتوراه شرف.

لعب هوكينغ دورا أساسيا في تطوير العديد من البحوث المعنية بآليات تشكل الكون وبرهنة وجود الثقوب السوداء رياضيا، ومثلما هو الحال مع بيتهوفن وفان غوخ ، كانت أنياب المرض تمضي أكثر فأكثر في جسده. ففي أواخر

منشورات «ألف باء AlfYaa»

السبعينات، اصيب بالتهاب رئوي، اضطر الأطباء معه قلع حنجرته. لكن النجاح في توفير صوت اصطناعي له يعمل على كمبيوتر مركب فوق كرسيه المتحرك مكنته من استخدام ما تبقى له من عضلات في وجهه لتحويل الذبذبات إلى كلمات بصوت غير صوته.

وإذا كان هوكينغ قد أصبح أبرز عالم فضاء حي في عصرنا، فإنه ساهم بتأليف كتب مبسطة للجمهور غير المتخصص، كسبت شعبية هائلة وأبرزها "تاريخ مختصر للزمن"، الصادر عام 1988.

لقد أثبت هوكينغ وهو الآن في الثانية والسبعين من عمره خطأ تقدير الأطباء الذين أعطوه عامين فقط حين كان في سن الحادية والعشرين.

وأثبت أنه قادر على تأليف سيمفونيته التاسعة والحلم بأخرى على الطريق.

(6)

الفرح عبر المعاناة: عام 1972 ، اختار البرلمان الأوروبي نشيده الوطني: إنه نشيد الفرح من السيمفونية التاسعة التي أكملها بيتهوفن قبل 150 سنة:

"دعونا من هذه الألحان أيها الخلان

ولننشد معا من الاغاني أحلاها وأصفاها

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يا جذوة الفرح أيها القبس الإلهي الجميل
يا بنت وادي الهناء
يا أيها الفرح ضمّ شمل النازحين
ومن فرقتهم صروف الحدثان
فالناس جميعاً إخوان تظللهم بجناحك
أيها الفرح العلوي
وليحتضن البشر بعضهم بعضاً
وهذه قبلة أرسلها للناس جميعاً
عبق الكلمات"

(7)

في المعاناة بذرة الخلود.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

فؤاد التكرلي: الإصغاء إلى روح الجماعة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تطلّب وصول نسخة من رواية "الرجْع البعيد" إلى الغرب الجزائري مرور أكثر من عام على صدورها في بيروت. كنت أعيش آنذاك في وهران، حيث بدأت جالية عراقية تتكاثر مع بدء حملة الاعتقالات والمطاردات ضد اليساريين في العراق. كذلك حصل البعض منهم على وظائف في مدن قريبة من وهران مثل سيدي بلعباس وتلمسان وعين تيموشنت. وتدريجاً أصبحت هذه المدن نقاط التقائنا في عطل نهاية الأسبوع.

حينما وصل دوري أخيراً لقراءة الرواية كان اللغط قد بدأ بين الأصدقاء حولها. كأنها جاءت لتوقظ ذلك الخيط الذي ضعف فيما بينهم بسبب الخلافات السياسية أو البعد عن الوطن أو اليأس. هل أسميه خيط الانتماء إلى المنبع الواحد؟ وأمام السحر الذي أحدثته الرواية فيهم، كان بإمكاني التعرف إلى شخصياتها بنبراتها المختلفة، بهرجها وأفراحها وأتراحها المتقلبة. هل أستطيع اعتبار حالة الجذل التي أصابت الاصدقاء آنذاك ناجمة عن ذلك الكشف الغامض للوحدة التي تربط بعضهم ببعض، في بلد ظلت الانتماءات السياسية والآيديولوجية تطغى فيه على الانتماء إلى الوطن؟

منذ الصفحات الأولى تسرب ذلك الاكسير الساحر في عروقي باثاً ثمالة غريبة. أنا أقرأ عملاً عراقياً لم يسبقه مثيل: هنا تتجاور لغتان مختلفتان لكنهما متكاملتان: لغة الوصف المكثفة المملوءة بالإيحاءات، ولغة الحوار المكتوبة بالعامية العراقية. لكن هذا الحوار يدخل كعنصر محدد لملامح الشخصية يندمج ضمن أساليب أخرى يستخدمها التكرلي في روايته ابتداءً بأسلوب تيار الوعي ومروراً بأساليب كتابة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

اليوميات والمونولوج الداخلي وغيرها.

اكتشفتُ في تلك الرواية لأول مرة شعرية العامية البغدادية وكم هي محملة بشفرات تعبير عن الروح الجماعية نفسها، وكم هي محملة بذلك الزخم من طبقات لا شعورية تعود إلى تاريخ أجيال كثيرة تعاقبت في العيش والتعايش بنفس المدينة منذ مئات السنوات. وكل جيل ترك بصماته على الأحياء بطريقة ما. شارك بشكل ما بصيغة ذلك الكيان غير المرئي وغير الملموس: روح الشعب.

وفي "الرجع البعيد" نجد تماثلا لهذا التراكم: ففي بيت بغدادي قديم يعيش أفراد عائلة ينتمون إلى أربعة أجيال. هناك الأطفال والمراهقون والشباب والكهول والشيوخ من كلا الجنسين. ولكل واحد منهم، أصغى التكرلي بأناة ومحبة لكن من دون عاطفية مبهرجة.

هنا نستمع إلى الطفلة سناء ومشاكلها مع أختها وما يتطلبه جهدها المتواصل من أجل كسب اهتمام الكبار بها؛ هنا نستمع إلى عبد الكريم في يومياته وأسئلته المتعلقة بالوجود ومشاعره المضطربة تجاه قريبته منيرة؛ هنا نتابع صهر العائلة حسين المنفصل عن زوجته، وهو يلتقي بأصدقائه في ركن محل صغير ليحتسي الكحول معهم، وفي غمرة ثرثرتهم يلتقط التكرلي صوته الداخلي المحمل باحتقار لأحد ندمائه الذي يتظاهر في العلن تعلقه به.

لأول مرة، ربما، عبر تاريخ الرواية العربية، يبرز ما عُرف لاحقا، بفضل باختين، بمفهوم "البوليفوني" أو تعدد الأصوات. ففي "الرجع البعيد"، نتابع هذا الأسلوب بأشكال

منشورات «ألف باء AlfYaa»

متعددة: على صعيد طرائق السرد المتعددة، وعلى صعيد انشطار الشخصية وتوجهاتها المختلفة. فمدحت الذي اكتشف عدم عذرية عروسه منيرة ظل مدفوعاً بقوتي النفور منها والتعلق بها حتى لحظة مقتله برصاصة طائشة بعد انقلاب 8 شباط 1963، وصهره حسين ظل مسكونا بين إغراء العزوبية وبين زوجته وطفلتيه، بين نزق الحياة اليومية والتزاماتها الصارمة. وعلى ضوء ذلك نتابع شبكة من الأصوات المتنافرة والمتناغمة، تتصاعد هارمونياً ضمن كورال واسع هو مرآة لمدينة وبلد، لعائلة أو لشعب. لا بد أن كل العراقيين الذين قرأوا الرواية آنذاك تلمسوا في الجدة أم حسن جداتهم الحقيقيات، وفي المراهق عبد الكريم تلك الأسئلة الوجودية الأزلية التي هي أسئلتهم في ذلك السن.

لكن العمل يقدم حساً عميقاً بالدعابة السوداء التي تدفعك في الكثير من اللحظات إلى حافة البكاء والضحك الصاخب.

روح الدعابة الصافية هذه وظفها التكرلي لاحقاً في الفصل الأول من روايته الأوجاع والمسرات، حينما تحدث عن طفولة البطل وكيف أنه كان قفزة وراثية على مستوى الملامح في عائلة تتميز بقبح متأصل جعل جيرانهم يطلقون عليهم اسم القردة، بل حتى مع تكاثرهم وانغلاقهم في زقاق صغير، أطلق الآخرون على مكانهم إسم حارة القردة. إنها واقعية سحرية على طريقة التكرلي.

يكتب ميلان كونديرا في "خيانة الوصايا" ما معناه أن الرواية الأوروبية لعبت دوراً مهماً في تحقق الديمقراطية بالغرب. فروائيون مثل تولستوي ودوستويفسكي وبلزاك

منشورات «ألف باء AlfYaa»

وستاندال شاركوا في نقل عالم الآخر للقارئ، عبر أعمالهم الروائية، وهذا ما ساعده على قبول الآخر، وفي الوقت نفسه ساعد على اكتشاف ما يجمعه به من خصائص ورغبات خفية وجوانب ضعف وقوة كثيرة، فالرواية هي المكان الوحيد الذي تكف الأحكام فيه ضد الآخرين ويصبح الجميع ممنوحين فرصة متكافئة لإيصال صوتهم الداخلي وكشف دوافعهم الحقيقية وراء أفعالهم.

في الرواية نحن لا نحاكم بل نحاول أن نفهم.

لعلنا هناك في الغرب الجزائري النائي اكتشفنا شيئا شبيها بذلك عند قراءتنا لرواية "الرجع البعيد". ها هي تصبح مرآة أمامنا، يكتشف كل منا فيها عبر صورته المنعكسة صور الآخرين الذين تجمعه بهم غابة من الخيوط والاواصر الخفية. وعبرهم يغمره إحساس عميق بكسر حاجز الموت الفردي عبر حياة الجماعة المتواصل.

كان التكرلي يقيم في تونس حينما وصلته أخبار الأثر الصاخب الذي تركته روايته على عدد كبير من المنفيين العراقيين في الجزائر. ذكر لي صديق، التقى به في تونس لقاء قصيراً، أن وجهه فاض ببهجة طفولية دفعته لفرك يديه إحداهما بالأخرى بنشوة منتصرة، كأن مارداً فتح له كنوز الأرض قبل أن يعود إلى صفحات ألف ليلة وليلة.

وهل هناك أكبر من هذه المكافأة، لرجل ظل بعيداً عن الأحزاب السياسية وما تمنحه لفنانيها وأدبائها من أوسمة وامتيازات؟ بدلا من ذلك ظل فؤاد التكرلي مثلما هو الحال مع نجيب محفوظ، موظفا حكوميا لأكثر من ثلاثين عاما. إذ عمل

منشورات «ألف باء AlifYaa»

منذ أوائل الخمسينات حاكم تحقيق أولاً ثم قاضيا فرئيس قضاة قبل تقاعده عام 1985 وتفرغه للكتابة. لكن هذا العمل في قلب العتمة ساعده على التماسّ مع أولئك المتهمين بمختلف الجرائم . ولعل جرائم الشرف وما تحمله من إمكانيات وقوع اعتداءات داخل عوائل الضحايا كسبب لها وراء اهتمام التكرلي بموضوع العلاقات المحرمة في قصصه القصيرة ورواياته. هل يمكن القول إن مهنتيه المتعارضتين والمتفاعلتين ساعدتاه على الغور في هذا المختبر البشري؟ وعبره اكتشف بعدا محليا وإنسانيا معا. ولعل ذلك كان وراء لمسات فرويد الخفية فوق أعمال التكرلي بما يخص الكبت وتلبس الرغبة أشكالا لا متناهية.

قلة الإنتاج الأدبي خاصية أخرى ميزت التكرلي عن الكثير من مجايليه من المبدعين. ولعل ذلك، إضافة إلى مشاغل المهنة، ناجم عن تعامله مع الكتابة مثل تعامل الصائغ مع مواده كما شبهه الناقد علي جواد الطاهر. بين أول قصة نشرها عام 1951 وحتى عام 1980 لم ينشر الراحل التكرلي سوى 14 قصة قصيرة. لكن الكثير منها مجوهرات حقيقية، رسخت للأجيال اللاحقة من القاصين العراقيين إطارا مفتوحا للكتابة القصصية كفن قبل كل شيء. أما روايته "الرجع البعيد" فاستغرقت كتابتها 12 عاما.

قبل أول لقاء لي بفؤاد التكرلي عام 2001، كان هناك تصور في ذهني بوجود آصرة ما بينه وبين أبطاله المضطربين. بدلا من ذلك واجهني إنسان يجمع بين الرصانة والدفء، بين التواضع التلقائي والصدق الحقيقي. في نبرته

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كنت أستطيع تلمس اللهجة البغدادية القديمة، مشبعة بعبارات الاحترام، وإذا كنت تجده منصتاً إلى كل ما تقوله من آراء فهو لا يطلق أي حكم إلا بتردد، كأنه يخشى إيذاءك، بنبرة مترددة مشبعة بالرقة. ولم يمض وقت طويل على لقائنا حتى راح يذكر أسماء بعض الكتّاب الشباب الذين ما زالوا في العراق. فهو حتى من تونس ظلاً دؤوباً على التواصل معهم وحريصا على متابعة ما يكتبونه.

هل هذه القدرة على التواصل هي التعويذة ضد الفناء؟ فعبر استمرار خيط الإبداع لأبناء البلد الواحد وتراكمه، يتحقق الانتصار على قوى الفناء الروحي.

لعل أعمال فؤاد التكرلي تحمل رسالة من دون علمه تتعلق بمصالحة وطنية تختلف عن تلك التي يبشر بها السياسيون العراقيون اليوم: إنها ككل، مرآة يرى الفرد فيها صورته وصورة الآخرين، مندمجة في كل واحد. أو أن ما يراه الفرد هو روح شعبه غير القابلة للتفكك، بعيداً عن الأطر الآيديولوجية والطائفية العابرة.

هل هناك معنى آخر للخلود أكثر من ذلك؟

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

شكراً لساعي البريد:
العصر الرقمي يقتل المراسلة الشخصية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في معرض «أنا آشور بانيبال: ملك العالم» الذي نظمه المتحف البريطاني مؤخرًا، جذب انتباهي ذلك المظروف الطيني الصغير، بلونه البرتقالي الباهت، وفي داخله رسالة حروفها مسمارية هي الأخرى من الطين المفخور، كتبها الملك الآشوري الذي توفي عام 628 قبل الميلاد، إلى أحد ولاته البعيدين من عاصمة المملكة الآشورية، نينوى، وليس مستبعدًا أن تكون هناك حصون تشبه المقاهي والمطاعم السائدة اليوم بين المدن، يرتادها المسافرون على عجل خلال رحلاتهم. بين حصن وآخر هناك ساعي بريد، يتسلم الرسائل من زميله السابق له، فينقلها إلى الحصن اللاحق ليأخذها زميل آخر خطوة أخرى، حتى وصولها إلى الشخص المعنيّ.

في كل بلدان العالم تقريبًا هناك نُصْبٌ للجندي المجهول، أمامها يقف الزوار من ملوك ورؤساء ليضعوا طوقًا من الورود، بجانب تلك النار الموقدة دائمًا تخليدًا لأولئك الذين ضحوا بحياتهم من أجل أوطانهم. وماذا عن أولئك الذين ربطوا النقاط المتنائية بعضها ببعض، وضمنوا التواصل والتفاعل بين الأقارب والأصدقاء، أو بين الشيوخ ومريديهم، وحفظوا دون أن يدروا إمبراطوريات شاسعة من التفكك عبر نقل أوامر الرؤساء المكتوبة إلى مرؤوسيهم، أو بالعكس، نقل تقارير وطلبات المرؤوسين إلى رؤسائهم.

كم كان على سعاة البريد أولئك أن يقطعوا صحارى وجبالًا وأنهارًا ليوصلوا الرسائل وهم يتنقلون على ظهور البغال أو الجمال، وربما في بعض الأماكن «الأكثر تطورًا» كانت العربات التي تجرها الخيول هي وسيلة تنقلهم، وسط طرق

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ترابيـة أو رمليـة أو صـخرية، حيـث لـم تكـن معهـم أي أجهـزة ملاحـة تـدلهم سـوى النجـوم وذاكـرتهم وحدسـهم الـذي شـذبته وشحذته تجارب أجيال من السعاة الذين نقلوا مهنتهم جيلًا بعد جيل. كم تعرض هؤلاء الجنود المجهولون إلى السرقة والقتل وهم يتنقلون بين أقوام وقبائل مختلفة صوب أماكن توجههم، ومع ذلك لم تفتّ من عضدهم، فكأنما هم خلقوا لوظيفة لا تقلّ أهمية عن وظيفة الجندي المدافع عن شعبه وبلده، فهم يدافعون عن العالم المأهول من آفات النسيان والتفكك والاضمحلال، ويقيمون شبكات تواصل تشبه كثيرًا شباك العنكبوت البارعة. الفرق بين الاثنين هو في الهدف: العنكبوت يهدف من شباكه الصيد والبقاء حيًّا، بينما الهدف من شبكات الرُّسُل كسر الموت الروحي الناجم عن سكونية تجمعات بشرية لم تكن في أغلب الأحيان تتجاوز ثلاثة آلاف شخص في أحسن الأحوال.

كـان علـيَّ أن أذكّـر بـأن سـعاة البريـد لـم ينقلـوا الرسـائل الشخصية فقط بوسائط نقل بدائية حتى بداية القرن العشرين، بـل كـانوا ينقلـون الهـدايا والكتـب بـين المتراسـلين، ولاحقًـا الصحف والمجلات. لا بد أن نتذكر أن الكثير من الكتب التي صاغها أدباء ومفكرون عرب خلال العصر العباسي خاصة كانت في الأصل رسائل موجهة إلى أشخاص محددين، أو على الأقل كان كاتبها يستحضر ضمير المخاطب في نصه، وفي حالات عديدة يذكر هذا الشخص. فرسالة الغفران (التي سبقت الكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالي دانتي) كتبها المعري في الأصل رسالة إلى صديقه اللغوي ابن القارح يبشره فيها أن مكانه سيكون في الفردوس لسبب واحد، هو اعترافه بخطأ ارتكبه تجاه رجل أحسن إليه. وطالما أنها رسالة، فهي في

منشورات «ألف باء AlifYaa»

حاجة إلى ثلاثة أطراف لتحقق الهدف من كتابتها: المُرسِل والرسول (ساعي البريد) والمرسَل إليه.

هل بعث المعري برسالته -التي ستصبح، بعد قرون على وفاته، معلمًا عالميًّا في السرد القصصي القائم على الدعابة والفانتازيا الجارفتين- إلى صديقه ابن القارح، عبر ساعي بريد (رسول) يعرف أين كان الأخير مقيمًا، خصوصًا أنه كان عاشقًا للسفر والتنقل لغرض التدريس بين بغداد وحلب والقاهرة والموصل؟

أو لعله تعذر إرسالها إليه فبقيت أمام كاتبها، يمرر أصابعه فوقها لتلمس صفحاتها، متأسفًا على الوقت الذي أمضاه في إملائها على أحد تلامذته؟ لكن ما يهمنا أن هذا الإبداع تجاوز المخيلة العربية المحكومة بنقل تفاصيل الواقع الرتيب، لينقلنا في رحلة عبر اللغوي والشاعر ابن القارح إلى الفردوس والجحيم، حيث يبحث اللغوي العتيد عن الشعراء واللغويين الموتى ليستفسر منهم عما صعب عليه من فهم في نصوصهم.

هل كان بالإمكان أن يصوغ المعري هذا الكتاب الذي فتح الباب لدانتي بعد ما يقرب من ثلاثة قرون لكتابه الشهير «الكوميديا الإلهية» من دون أن يكون رسالة موجهة لشخص يحبه ويقدره ويستطيع مناجاته بكل ما يعتمل في نفسه من أفكار دون خوف ودون سوء تفسير.

كم عمقت مراسلات ما قبل العصر الرقمي فهمنا لبواطن الكثيرين من المفكرين والأدباء والفنانين، فهم قضوا حياتهم يتراسلون مع أفراد يعدون بأصابع اليد الواحدة، وفيما يكتبونه كانوا ينقلون بحرية كل ما يعتمل في أنفسهم من أفكار ورؤى

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ومشاعر وأزمات عاطفية. بل إن الكثير من أسس المنظومات الفكرية جاءت عبر تلك المراسلات والحوارات التي تختمر بين صديقين أو زميلين بفضل تلك الفجوة الزمنية القائمة ما بين تسلم الرسالة وقراءتها ثم الرد عليها وإرسالها وانتظار الرد عليها. كم كانت الرسائل تستغرق في رحلاتها إذا عرفنا أن سرعة حصان ماشٍ من دون قسر له لا تتجاوز 4 أميال في الساعة؟

فعلى سبيل المثال، تضمنت المراسلات التي دارت بين فرويد وزميله فيلهلم فِليس، المقيم في برلين، خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر، الكثير من النباتات التي تأسست عليها قواعد التحليل النفسي. في إحدى الرسائل الأخيرة التي كتبها للطبيب المهتم بعلم الأحياء، كشف فرويد ما سيكون نقلة نوعية في مقاربة النفس البشرية، لكنها بدت كأنها زلة لسان: «هاجس آخر يُعلمني، كأني أعرف سلفًا -على الرغم من أني لا أعرف أي شيء إطلاقًا- أنني موشك على اكتشاف مصدر الأخلاقية».

وكم كانت هذه الجملة التي رددها هيغل الشاب عام 1806م في رسالته المعنونة إلى صديقه نيتامَر يوم 13 أكتوبر 1806م بعد مشاهدته نابليون في مدينة بينا، نواة كتابه الأول «فينومونولجيا الروح»: «شاهدتُ الإمبراطور -روح العالم هذا- يخرج من المدينة لتفقّد مُلكه؛ إنه فعلًا شعور رائع رؤية فرد كهذا يركز على نقطة واحدة بينما هو راكب على ظهر حصان، يمتد على العالم ويتحكم فيه...».

أو تلك الجملة التي كتبها فينسنت فان غوخ في إحدى رسائله

منشورات «ألف باء AlfYaa»

من بلدة آرل في جنوب فرنسا لأخيه تاجر الأعمال الفنية، ثيو، المقيم في باريس، وكأنه يستقرئ فيها انتحاره الوشيك بسبب الشيزوفرينيا الملازمة له: «الموت ليس أسوأ ما يمكن أن يواجهه الفنان في حياته».

وراء ذلك الكم الهائل الذي تركته مراسلات الفلاسفة والثوريين والفنانين والأدباء عبر القرون، يكمن كنز هائل لن يتكرر ثانية. ولا بد أن الفضل في تحققه يعود لذلك الشخص المجهول، الدؤوب على ربطنا بعضنا ببعض، في إغناء حوار ذي خصائص لن تتكرر أبدًا.

* * *

تعني كلمة «بريد» العربية مسافة تساوي أربعة فراسخ (12 ميلًا)، ولست واثقًا من أنها المسافة التي يستطيع الحصان قطعها دفعة واحدة قبل إراحته وإطعامه، ليبدأ «بريدًا» آخر. إذن فإن عبارة ساعي البريد، لها علاقة بالمسافة التي يسعى حامل الرسائل إلى قطعها دفعة واحدة على قدميه، أو على ظهر حمار أو حصان، وفي القرن العشرين ارتبطت صورته بالدراجة الهوائية، وهو يتنقل من بيت إلى آخر داخل بلدته الصغيرة، قبل اختفائه أخيرًا، وحلول ساعٍ من نوع آخر، يسوق دراجة نارية، وهو إذ يقرع بابك فإنه لا يحمل لك رسالة من صديق بعيد، بل سلعة أو وجبة طعام اشتريتهما عبر الإنترنت أو فواتير الغاز والكهرباء والماء.

لا بدّ من الإشارة إلى أن دخول وسائل تواصل آنية مثل التلغراف (الرسالة المشفرة) والتلغرام (أو البرقية بكلماتها

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الحقيقية) والهاتف الأرضي الذي جاء ابتكاره في عشرينيات القرن الماضي، ليزيح التلغرام من طريقه إلى الأبد، لم تؤثر في التواصل عبر المراسلة، وكأن التسارع في وسائط النقل قصرت زمن التواصل بين المتراسلَيْنِ، بشكل كبير، فبدلًا من استغراق وصول رسالة أسابيع وأشهر حين يكونان مقيميْنِ في قارتين متباعدتين، ساعد النقل الجوي على تقليص الفجوة المكانية الفاصلة بينهما كثيرًا. مع ذلك، فإن الفجوة الزمنية بين بعث الرسالة وتسلمها ظلت قائمة، فالمرسَل إليه ليس مضطرًّا إلى أن يبادر من فوره إلى الرد على المرسِل. كذلك أصبحت هناك شبكة من سعاة البريد تنقل الرسائل والرزم من بلد إلى آخر، حتى تنتهي بآخر ساعي بريد يقوم بتسليمها إلى المعنيّ، يدًا بيدٍ، أو يدفعها عبر شق في باب البيت مخصص للرسائل.

هنا في العلاقة التي تنشئها الرسالة بين الطرفين خصائص، أصبحت متوارثة جيلًا عن جيل؛ إذ على المرسِل قبل البدء في كتابة خطابه، أن يستحضر لا إراديًّا كل ما يجمعه بالمرسَل إليه من أواصر، أي بغياب الأخير عن بصره، عليه أن يشحذ الذاكرة لاسترجاع آخر ما وصله منه، فالرسالة هي مجرد حلقة ضمن سلسلة متنامية لأفكار وآراء ومشاعر ينقلها ساعي البريد من دون أن يعرف محتواها ما بين طرفي معادلة، وخلال هذه اللعبة تنمو رؤى وقناعات وشكوك باتجاه حواريّ. بصيغة أخرى، على المرسِل أن يستحضر المرسَل إليه لا بشكل مجرد بل كما تجسد له في آخر رسالة وصلته منه.

كذلك، فإنه خلال كتابة الرسالة يجب أن يحافظ على حضور المرسَل إليه، لا بشكل فيزيائي، بل بشكل أقرب إلى موجة لها

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ذبذبة خاصة تشبه موجة محطة إذاعية محددة، وكلما طال الانغمار في إنشائها، طال حضور الآخر معه. كأن الآخرين، باستثناء المرسَل إليه، خلال تلك التجربة المعيشة كفوا عن الوجود، أو أصبحوا مادة أولية يصوغ المرسِل منها أجزاءً من رسالته.

وقد يكون على المرسِل استكشاف ما جدّ في حياته وحياة أسرته وأصدقائه، وما جرى من أمور صغيرة طريفة تساهم في إمتاع المتلقي؛ إذ إن المرسَل إليه هو الآخر مسكون بفضول ما لمعرفة عالم المرسِل، أين يسكن؟ وكيف هو الطقس؟ وماذا فعل بعد آخر رسالة وصلته منه؟ ... إلخ، ومن كل هذه التفاصيل يتخيل عالم المرسِل فيصوغه وفق تلك الجزئيات الصغيرة التي ضمنها الآخر في رسائله.

يمكن القول: إن المرسَل إليه يصبح خلال كتابة الرسالة، بشكل ما مرآة للمرسِل يتعرف فيها إلى نفسه، وما يجول في أعمق أعماقه من أفكار ومشاعر ورؤى وأسئلة، وكأن وجود المسافة الزمكانية الفاصلة عن الآخر يمنحه حرية في مكاشفة الذات عبره. في المقابل، تظل عينا المرسِل على جادة الطريق عند اقتراب الموعد المتوقع لوصول رد المرسَل إليه، كأنه منغمر في لعبة تنس، تتباطأ فيها حركة الزمن بين اللاعبين، مع ذلك تظل عيونهما مشدودة إلى حركة الكرة (الرسالة)، وكلما طالت المُدّة الزمنية الفاصلة بينهما زاد عدد صفحات الرسالة، وزادت تفاصيلها ذهابًا وإيابًا.

في العصور القديمة، حين كانت رحلة ساعي البريد تستغرق أشهرًا أو سنين، كانت بعض الرسائل عبارة عن أسفارٍ (وقد

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تكون هذه الكلمة مشتقة من السِّفْر نفسه وتعني كِتابًا أيضًا). وقد يستغرق تبادل ثلاث رسائل أو أربع رسائل عمريهما أو عمر أحدهما بالكامل. كم تصبح الحياة في هذه الحال محدودة وغنية: عقلان فقط يتحاوران طوال حياتهما، أحدهما يغذي الآخر بوقود غير قابل للنفاد.

ليس مستبعدًا أن تكون فكرة الكتاب جاءت أولًا من ذلك الحوار المتواصل عبر الرسائل، ليتجاوز حدود الطرفين المعنيين، إلى جمهور أوسع.

* * *

بضربة واحدة، جاءت الثورة الرقمية لتقضي على تراث امتد آلاف السنوات: المراسلة الشخصية بخصوصياتها الآنفة الذكر، لتُحلّ التخاطب المباشر محلها، كأن المتراسلَين جالسان في غرفتين متجاورتين، فلا مكان للشوق إلى وصول الرسالة، التي تقطع البراري والبحار والفضاءات في الزمن الحقيقي، ولا تفرغ ذهني أو عاطفي لتلك السطور التي خصصها الآخر لي فقط، كشف لي فيها عما صادفه من مسرات وأوجاع، عما تشكل في ذهنه من انطباعات وأفكار، تداعيات هنا وهناك، كشوفات لم يكن الآخر يستطيع الوصول إليها من دون وسيلة التواصل هذه معي.

فهل هناك تراسل حقيقي بين شخصين مقيمين في غرفتين متجاورتين، أي قارتين مختلفتين؟ غير أن التراسل أصبح بينهما بسرعة الضوء، البالغة 300 ألف كيلو متر في الثانية، وإذا تذكرنا أن الضوء المنعكس من القمر يحتاج إلى ثانية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

و0.3 من الثانية للوصول إلى الأرض، على الرغم من أن المسافة الفاصلة بينهما تزيد قليلًا على 380 ألف كيلو متر، فإن زمن انتقال الرسالة من شخص إلى آخر تساوي صفرًا، بغض النظر عن مدى تباعدهما.

يسمي الفيلسوفُ الفرنسي بول فيريليو Paul Virilio ظاهرةَ إلغاء الفاصلة الزمنية بين الأفراد مع بقاء المسافات الشاسعة الفاصلة بينهما تلوثَ الزمنِ، حاله حال تلوث المكان الناجم عن انبعاث الغازات الكربونية إلى الهواء. لكن التلوث هنا مجازي أكثر من أن يكون حقيقيًّا.

وإذا نظرنا إليه من زاوية التواصل بين الأفراد عبر المراسلة، فإن هذا الانتقال الفجائي من زمن ومسافة محددين، كان على الرسالة أن تقطعهما معًا، إلى انتفائهما تمامًا معًا، أفقدها خصائصها التي تنامت جيلًا بعد جيل، عبر قرون، حتى مع تطور وسائل النقل بظهور القطار في القرن التاسع، ثم العربات والطائرات في القرن العشرين.

كأن كل الجهود التي بذلها سعاة البريد لإيصال الرسالة إليك بأسرع وقت ممكن وما لاقوه من عناء ومشاق ومخاطر، خلال زمن طويل، ذهبت أدراج الرياح، فها أنت تتسلم رسائلك النصية أو الإلكترونية، على شاشتيهما، وكأن بروزها بأسرع من لمح البصر على سطحيهما، يدفعك أنت الآخر للرد سريعًا عليها.

غير أن هذا التخاطب اللساني يظل مختلفًا عن المراسلة البريدية، ومختلفًا في الوقت نفسه عن المراسلة الإلكترونية (الرقمية)، واختلافه مع الأولى هو أنه يستحث العقل والمشاعر

منشورات «ألف باء AlfYaa»

للمساهمة الآنية في لعبة تفاعلية فورية، والزمن الفاصل بين نطق الكلمات وبلوغها إلى أذن المتلقي يساوي صفرًا، مثلما هو الحال مع الثانية.

إذن نحن نشهد موت المراسلة البريدية، وبدلًا من وجود عدد محدود جدًّا نتواصل معهم عبر الرسائل، أصبح هناك عدد كبير من الأصدقاء «الافتراضيين» القادرين على اختراق مجالك الذهني والروحي في أي لحظة يشاؤون من دون قيد أو شرط، فيحرفون مزاجك الشخصي في تلك اللحظة، ومن هناك هم يلوثون الزمن برسائلهم الإلكترونية، زمنك الشخصي الذي هو عالمك الداخلي في علاقته مع الماضي والحاضر، مع الآخرين المحيطين بك من زملاء وأصدقاء وأفراد عائلتك.

غير أن ذلك لا يعني التقليل من أهمية الثورة الرقمية في تسهيل نقل المعلومات والتواصل الفوري مع الآخرين في مجال العمل والأنشطة الاجتماعية والعلمية وغيرها، لكنها وبشكل تدريجي راحت تدفعنا بعيدًا من تلك الوحدة التي كانت تشدنا لشخص محدد أو أشخاص قلائل محددين نتواصل معهم بانتظام عبر الرسائل، ذلك العالم المحكوم بالشوق واللهفة للدخول في خضم السطور المكرسة لي بعد سفرها في الزمان والمكان طويلًا، ودخولها عبر شق الباب المخصص للرسائل لي بالذات.

بدلًا من ذلك حلت تلك الكتلة الضخمة من الآخرين الذين يصرون على بعث رسائلهم البريدية والنصية للإعلان عن خدمة أو سلعة ما، فيذهب غالبيتها إلى المفضلة، أو أولئك الأصدقاء الافتراضيين الحريصين على التواصل معك لا

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كشخص بحد ذاته، بل كعارض لسلع مجانية قد يعجبهم بعضها، وهذه السلع هي الأفكار والطرائف والآراء المكتوبة، من دون الحاجة إلى خوض نقاش معك عنها، فهم يتصرفون كزبائن يدخلون إلى محل فيختارون ما يحبونه فقط ويهملون البقية.

نحن نمرّ بمرحلة انتقالية فقط، فكأن الطفرة الهائلة التي تحققت بتطوير الإنترنت وتطويع الإلكترون بدرجة مدهشة، تتطلب تحولات عديدة في عاداتنا وطباعنا وأذواقنا.

كلما أفتح أضابير الرسائل القديمة، أتلمس في صفحاتها رائحة الزمن: متى كتبت، وفي أي ظروف، وماذا كان الموضوع المشترك الذي شدني إلى الآخر في سلسلة من هذه الرسائل أو تلك. الرسائل الرقمية حررتنا من الإحساس بالزمن، وأفقدتنا في الوقت نفسه ذلك الشغف الغريب عند اختراق رسالة شق الباب لفتحها والسفر في سطورها.

شكرًا ساعي البريد، لقد بقيت فعلًا بشكل ما تؤدي دور الإنترنت لكن بسرعة أبطأ بكثير: ربط خيوط هذا الحوار بين الأفراد المتفرقين فوق سطح كوكبنا، محققًا ربط أجزاء الممالك والإمبراطوريات بعضها ببعض، مانحًا فرصة لازدهار الأفكار وتطور المجتمعات على نار هادئة.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الأعشاب "الضارة" مجازاً

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تختلف القواميس العربية في ترجمتها لكلمة WEEDS الإنجليزية، فبعضها يترجمها: "أعشاب برية" وبعضها الآخر:"أعشاب ضارة"، وغيرها: "أعشاب طفيلية"، ولعلي أبتكر ترجمة أخرى لها عندما أطلق عليها: "أعشاب غير مرغوب فيها".

ولعل استعمال الكلمة بصيغة الجمع لأنها لا تبزغ إلا على هيئة كتل استيطانية.

ها أنذا أتطلع إلى حديقة بيتي الصغيرة صوب أصيص فخاري فارغ، نسيت أن أزرعه السنة الماضية فأفاجأ بهذه الأعشاب نامية كما يحلو لها، بل إن واحدة أو اثنتين منها أطلقتا زهورا صفراء للتأكيد على أنهما ليستا بالفعل من الأعشاب "الضارة" أو "البرية" كما يتهمهما القاموس العربي. كذلك فهما لم تطالباني بأي عناية أو سقي أو تشذيب فماذا أريد من النباتات في الحديقة أكثر من الأزهار؟ أتلفتُ حولي فأجد هذه النباتات بازغة في كل المساحات الصغيرة المخصصة لأزهار التوليب والياسمين والجوري ومندسة دون أي سبب في الفراغات المتروكة بين كل نبتة ونبتة. فالأخيرة دفعتُ عليها أجورا من حقل متخصص ببيع النباتات، وكان علي أن أهيئ تربة خصبة مشبعة بالسماد الطبيعي لها، وأن أسقيها كل يومين أو ثلاثة حتى مع المطر المتساقط بانتظام، في حين أن الأعشاب "الضارة" أو "البرية" هذه تنمو لوحدها بقدراتها الخاصة، على الرغم من كل ما أقوم به من اقتلاع منتظم لها ورشّ الفراغات القائمة ما بين بلاطات الحديقة بمبيد الأعشاب منعا لها للبزوغ دون حياء أو تردد.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

على الأكثر لن تتقبل هذه النباتات اسمها العربي الأبرز: "أعشاب ضارة"، فهي لبعض الماشية غذاء جيد وبعض أنواعها يدخل ضمن قائمة أنواع محددة من التوت البري، وهي لا تؤذي أي نبات آخر بجوارها، وكل ما تتميز به أنها تنمو بسرعة بسبب قوة الحياة في عروقها، ولو تركت على راحتها فإنها ستحول هذه المساحة الصغيرة إلى غابة تعيش فيها حشرات وحيوانات برية كثيرة. لعل هذه النباتات هي الأولى التي ظهرت على سطح الأرض بعد مرور ملايين من السنوات على كوكبنا وهو أجرد من أي علامة حياة، وبفضل تكاثرها السريع تزايد الأكسجين في الهواء وتوافرت إمكانية ظهور الحياة الحيوانية عليه.

الشيء الغريب أن الثورة العلمية- التكنولوجية الأخيرة التي بدأت بالترانزستور في أوائل الستينيات وانتقلت إلى الكومبيوتر والانترنت وغيرها، جعلت أشياء كثيرة في حياتنا تتحول إلى أعشاب "غير مرغوب فيها" ، فالكاسيتات التي ظلت معنا لأكثر من عقدين تحولت شيئا فشيئا إلى WEEDS مع ظهور الأقراص المضغوطة، فاضطررتُ إلى التخلص منها بشتى الطرق وأنا أنظر إليها بحزن، ففيها الكثير من الذكريات والكثير من الأغاني والموسيقى المفضلة لي، ثم جاءت تسجيلات الفيديو التي مكنتني من مشاهدة الكثير من الأفلام التي لم أرها في السينما أو التي أحببت مشاهدتها ثانية. لكن الأخيرة تحولت هي الأخرى إلى WEEDS مع ظهور أقراص الـ "دي في دي" التي تقدم نوعية أفضل للصورة والصوت. كذلك هو الحال مع أقراص تخزين المعلومات التي هي الأخرى أصبحت WEEDSمع ظهور أقلام "اليو أس بي"

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الصغيرة التي تمكنني من خزن أضعاف ما كنت أخزنه على الأقراص المدمجة التي أصبحت أخيرا غير مرغوب بها، وكان علي أن أرميها في صندوق القمامة القابلة للتدوير رغم ما عليها من صور ومعلومات ثمينة.

لكن هذه المساحة من الاستعارة لكلمة WEEDS قابلة للاتساع أكثر فأكثر الآن، فكم من الرسائل الالكترونية التي تصلني كل يوم من أعداد هائلة من المجهولين في شتى أنحاء العالم تبشرني بظهور هذه السلعة أو تلك، هذه الخدمة أو تلك، بل حتى التأمين على الجنازة وخدمات ما بعد الموت أصبحت تصل إلى صندوق بريدي الصغير، وطريقة بزوغها وتناميها شبيهة بالأعشاب الضارة في حديقتي، تستهلك يوما بعد يوم، وبدأب قدرا كبيرا من ذاكرة كمبيوتري، لذلك علي أن أقوم بإزالتها بدأب كل يوم، ناهيك عن تلك الصور والفيديوهات التي يبعثها الأصدقاء والزملاء دون توقف إلى الحد الذي يصل فيه هاتفي الذكي حد التخمة ويصبح "غبيا" بالمطلق، فيكون علي في هذه الحال مسح أعداد هائلة منها لاسترجاع عقل الهاتف المغيّب.

ولعل العلاقات البشرية نفسها قابلة لأن تتحول مع التحولات السريعة في شروط العيش اليومية من أعشاب نافعة إلى WEEDS. فالتحولات الفكرية والمزاجية والنفسية التي يمر بها الأفراد خلال مسيرة حياتهم تجعلهم أحيانا خصوما لأصدقاء الأمس أو في أحسن الأحوال غرباء عليهم وخصوم الأمس يصبحون أصدقاء اليوم. في الحالة الأولى يصبح هؤلاء الأصدقاء WEEDS وفي الحالة الثانية يصبح خصوم الأمس

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أعشابا نافعة.

وهذا ينطبق على الأزواج الذين تحول حبهم وتعلقهم بشركاء حياتهم (رجالا أو نساء) إلى نفور، فهم إما أن يتعايشوا معهم مثل تعايشي مع الـ WEEDS في حديقتي وما يرافقه من تمثيل وادعاء بالحب تحت ضرورات الشعور بالواجب أو إقصاؤهم عن حياتهم.

ولعل الحالة مع علاقات الحب والصداقة عندما يتحول الطرف الآخر فيها إلى WEEDS هي الأكثر إيلاما من كل الحالات السابقة، ففي روح الإنسان تلك المساحة الملتبسة التي تتقلب فيها الإشارات الضوئية ما بين الأحمر والأخضر من دون المرور باللون الأصفر، بين أن يكون الطرف الآخر عشبة "نافعة" أو عشبة "ضارة"، إذ قد يكون أحدنا قد أصبح من الصنف الثاني لدى صديق ما من دون إعلامنا بتغير موقعنا عنده، وقد يكون هو قد أصبح WEEDS من دون أن نُعلِمه. والاحتمال الآخر هو تقلبه من يوم إلى آخر بين الحالتين.

لذلك فإني أجد ترجمة "أعشاب ضارة" القاموسية لكلمة WEEDS غير صحيحة حتى بالنسبة للنباتات نفسها. فإذا كانت هذه العشبة أو تلك "ضارة" بالنسبة لي فهي نافعة بالنسبة لكائن حي آخر وقد تكون مصدر بقائه. وقد تكون الترجمة الأدق لكلمة WEEDS : "الأعشاب غير المرغوب فيها!" وبهذه الطريقة نكسب رضا الجميع بمن فيهم البشر.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في تقريظ الصداقة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

شـهد القـرن العشـرون ظهـور مـدارس أدبيـة وفنيـة عديـدة شـاركت فـي صـياغة ذائقـة المتلقـي وأغنـت رؤيتـه واحتياجاتـه الروحية. وما يجمع الكثير منها هو نشوؤها على يد صديقين أو ثلاثـة أو أكثـر عبـر حـوارات وتجـارب مشـتركة جمعتهم معـا، لتحقق رؤى وكشوفات جديدة ذات أهمية بالغة في تـاريخ الأدب والفن المعاصرين.

ففـي بدايـة القرن العشـرين كانـت الصـداقة التـي جمعت بـين بيكاسـو وبـراك نقطـة تحـول فـي الفـن التشـكيلي، فمـن خـلال تبنيهما رؤية مشتركة تمكنا من تطـوير المدرسـة التكعيبيـة التـي تحلـل عناصـر اللوحـة إلـى اسـطوانات ومخروطـات واشـكال هندسية أخرى، ضاربة عرض الحائط بالمنظور الذي ظل منذ عصر النهضة أساسا لشتى المدارس الفنية في الرسم.

ولقد بلغت الرؤيـة المشتركة بين الصـديقين بيكاسـو وبـراك حدا جعلهمـا يقدمان أعمـالا يصـعب تخمين أي منهمـا وراءهـا، على الرغم من أنهما كانا يرسمان في مشغلين مختلفين.

كـذلك هـو الحـال مـع الرسـامَين بـول كلـي واوغسـت ماكيـه اللذين سافرا معا في أبريل 1914 إلـى تـونس وهنـاك أنـتج كل منهمـا رسـوماً للبيئـة التونسـية تشـترك فـي المعالجـة اللونيـة والتشكيلية للوحات، واذا كان سوء حظ ماكيه لم يمهله أكثر من عدة أشـهر- اذ كـان مـن أوائـل الذين قتلوا فـي سـاحات الحـرب العالمية الأولى- فإن رسوم تونس أصبحت علامته الفارقـة التـي حققت له موقعا مميزا في تاريخ الفن الحديث.

واذا كانـت الصـداقات التـي تنشـئ رؤى فنيـة مشـتركة ذات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أهمية حاسمة في تطور العديد من الأساليب الفنية فإنها كذلك ساهمت في تطور أساليب فنية متعارضة، كما هو الحال مع بيكاسو وماتيس لاحقا. فإذا كان تكريس ماتيس جهوده على اكتشاف أنماط لونية جديدة، وتأثر بالزخرفة المغربية، فإن ذلك لم يمنعه من الاقتراب من تكعيبية بيكاسو، وهذا هو الحال أيضا مع بيكاسو الذي انتقلت عدوى أسلوب ماتيس إلى بعض من أعماله. ولعل العمر الطويل الذي حالفهما معا ساعد على إغناء إنتاجهما عبر التأثر المتبادل.

ولعل بروز الحركة السوريالية خلال العشرينيات من القرن الماضي، بسعيها لدمج عالم الأحلام بالواقع المعيش، جاء ثمرة صداقة جمعت بين مؤسسها، الشاعر أندريه بريتون والكاتب جاك فاشيه خلال سنوات الحرب العالمية الأولى، وكانت وراء ما تطور لاحقا ليصبح أسلوبا في الرؤية تخلل العديد من النشاطات الفنية والادبية من نحت إلى مسرح إلى سينما إلى شعر إلى قصص وروايات.

أهمية الصداقة هذه لا تقل عند الناس العاديين أيضا، فهي تساهم بشكل عضوي في تطور الفرد، وكأن الآخر بالنسبة إليه المرآة التي يرى نفسه عبرها: يحاورها، يقارنها بالغير، يزنها، يكتشف حدودها، يتحفز على تجاوزها. إنها تملك نفس الأهمية أو أكثر من العلاقات العائلية والعاطفية. لكن ما يميزها عن غيرها هو امتلاكها بعدا إضافيا: إنه الحرية. فإذا كان إنهاء العلاقة بالأب أو الأم أو الأخ أو شريك الحياة يجلب معه مشاعر عميقة بالذنب وجروحا عميقة في الروح، فإن إنهاء العلاقة مع الصديق مؤشر على الانتقال إلى مرحلة حياتية

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

جديدة. ومن هنا يمكن القول إن علاقة الصداقة تنتهي ولكن الصداقة نفسها وشم لا يمكن إزالته. وهذا لأننا أصبحنا بفضل هذه الصداقة أو تلك أشخاصا مختلفين عما يمكن أن نكون بدونها.

أحد الأسباب وراء انتهاء العلاقة بين الصديقين هو طبيعة الصداقة كمرآة. نحن عبر الصديق الذي يصبح مرآة لنا نكتشف أحيانا جوانب في أنفسنا لا نريد أن يعرفها الآخر، أو أننا نخادع الذات الغيرية بنكران تلك البقعة المظلمة فينا فنسقطها على الصديق. نحن بإنهاء علاقة الصداقة التي تجمعنا بالآخر نقصي مرآة ما عاد وجودها مريحا بالنسبة إلينا.

هناك سبب آخر، يتعلق بطبيعة الصداقة التي تتضمن قدرا من التنافس اللاشعوري: نحن نقيس عبر المرآة (أو الصديق) مدى نجاحنا أو فشلنا من خلال مقارنتهما بنجاح أو فشل الآخر. كان سارتر يقول إنه يخشى من صمت كامو على الرغم من الصداقة التي جمعتهما باعتبارهما أبرز علمين في الحركة الوجودية الفرنسية التي برزت إلى السطح بعد الحرب العالمية الثانية. ولا أستبعد أن غضبا مسه حين مُنح كامو جائزة نوبل للآداب عام 1957. فمقارنة بما أنتجه كامو من أعمال أدبية لا تزيد عن أصابع اليد الواحدة كان سارتر قد أصدر قائمة طويلة من الأعمال الأدبية والفلسفية، على الرغم من أنه رفضها عندما منحت له عام 1964 تحت ذريعة أن "الكاتب يجب ألا يحول نفسه إلى مؤسسة".

قد يتساءل البعض عن تلك الصداقات التي حملت قدرا عاليا من نكران الذات. ولعل أهمها في القرن العشرين تلك التي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

جمعت ما بين الشاعرين تي إس إليوت وإزرا باوند، فالفضل يعود للأخير في تنقيح قصيدة إليوت الشهيرة: الأرض اليباب، بحذف أجزاء منها، وبفضل ذلك أصبحت قصيدة "الأرض اليباب" معلما بارزا في تحديث الشعر ليس على مستوى العالم الأنجلو-ساكسوني بل على المستوى العالمي، وهذا ما جعل إليوت يهدي قصيدته لباوند معرفا إياه في مقدمتها بـ "الصانع الأمهر".

لعلنا نقول إن هذه العلاقة تخرج عن الصداقة. إنها علاقة أبوية، على الرغم من أن إزرا باوند يزيد إليوت بثلاث سنوات فقط. لكنه خلال العقد الثاني من القرن الماضي كان يعمل محرراً لعدد من المجلات الأدبية الأميركية وهذا ما جعله حريصا على تقديم الأدب الطلائعي والمساهمة بصياغة ما كان ينتجه بعض الأدباء الناشئين مثل جيمس جويس وهمنغواي وروبرت فروست ونشره في تلك المجلات.

هناك علاقة صداقة من هذا النوع جمعت ما بين سيغموند فرويد وتلميذه كارل يونغ. وكان الأول يأمل بأن يحمل الثاني مشعل أفكاره بعده، لكن يونغ وبعد تشربه بالتحليل النفسي الذي أسسه فرويد مضى خطوة أبعد بصياغة أسلوب خاص به أطلق عليه علم النفس التحليلي. وقبل ذلك انتهت علاقة الصداقة بينهما إلى حد القطيعة.

بالمقابل، هناك علاقات تبدو وكأنها نكران للذات لكنها تحمل بعدا تمجيدياً للذات. فإفلاطون حوّل استاذه سقراط بعد وفاته إلى بطل لكل كتاباته. ووراءه اختفى افلاطون. فكل الأفكار التي طرحها في كل كتبه بدا وكأن إفلاطون مجرد وسيط بين

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أستاذه الراحل سقراط والقارئ.

هذه الحال تتكرر مع الشاعر جلال الدين رومي وأستاذه الدرويش شمس التبريزي. فبعد موت الأخير الغامض أعلن الرومي أن المتصوف شمس قد أصبح جزءاً منه، وما سيكتبه ليس سوى صوت صديقه الراحل. ومن هنا أنجز جلال الدين الرومي أعظم أعماله: "المثنوي" و"أعمال شمس التبريزي".

لعلي أتفق مع جلال الدين الرومي في رؤيته للصديق بصيغة أخف وخالية من الألم العميق: قد تنقطع العلاقة بين الصديقين لهذا السبب أو ذاك، لكن الصداقة نفسها لن تنتهي: إنها مثل الجرثومة التي تسربت عميقا في خلاياهما وغيرت في طريقها جيناتهما معا.

إنها الحرية والعبودية معاً.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الصراع بين البلدوزر والذاكرة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بعد جنين كان على الجيش الإسرائيلي أن يذهب خطوة أخرى: التوجه نحو المباني التي تضم كل ما يتعلق بالذاكرة الفلسطينية.

كان ذلك في أبريل 2002.

في بعض مدارس رام الله، قام الجنود باقتلاع ونهب الأقراص الصلبة من كمبيوتراتها، وفي "محطة المحبة والسلام" تم تكسير أو سرقة معداتها، عدا عن التخريب المروع الذي ألحِق بمسرح القصبة ومسرح عرائس الدمى والمراكز الثقافية الأخرى. بل حتى ذلك المكتب المختص بسجلات ملكية العقارات التي تعود إلى العصر العثماني لحقه الخراب واختفت أو دمرت محتوياته.

في هذا النوع من التخريب، يبدو لي أن التوجه الإسرائيلي هو نحو إزاحة شيء يتجاوز عمليات القتل للأفراد أو الجماعات، بل صوب مسح ما يمكن أن يتصل بـ "سرديات الذاكرة". أن يكون إلغاء الآخر لا عبر إلغائه جسدياً، بل عبر منع الآخرين عن تذكره. ضمن هذا السياق، يأتي حذف كل التفاصيل التي جرت خلال فترة انتفاضة الأقصى: أسماء ورسوم الأطفال الذين قُتلوا على أيدي جنود الاحتلال، آلاف الحكايات التي كتبها التلاميذ في دفاتر الإنشاء، ونُقلت إلى ذاكرة الكمبيوتر، أرشيف مسرح القصبة الذي يمثل ذاكرته الفنية.

يحضرني اغتيال غسان كنفاني سنة 1972، والذي ظلت أسبابه لغزاً: ما الذي يشكله روائي فلسطيني مثله من خطر على إسرائيل؟ ولعل أحداث الغزو الأخير، وتدمير المعالم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الثقافيــة فــي رام الله، قــد جعلانــي قــادراً علــى تقــديم تبريــر افتراضــي: الروائــي، فــي إعــادة صــياغة الماضــي، لا يكتفــي بإثبات حقيقة وجوده، بل هو قادر على توثيق ما لا يستطيع المؤرخ أن ينقله: تلك التفاصيل التي لا تحتمل صفحات التاريخ نقلهــا، والمعنيــة بخصوصــيات الأفــراد، فالتــاريخ فــي تعميمــه يقصي الفرد؛ إنــه يؤكد الماضــي الذي يخص مجموعة بشرية ما. بالعكس من ذلك، تسعى الرواية إلى تأكيد ما تتميز به هذه الجماعة عبر أفرادها، عبر الرصد لمصائرهم. ومن تلك المواد التــي نبــذها المــؤرخ، سيصــوغ الروائــي، مــن دون أن يعلــم، أسطورة، مانحــاً بعــداً إضــافياً للشــعب: عبــر الأبطــال يصــل الشخص الأجنبي إلى هذا الشعب ليتماهى به. من جعلنا نتماهى مع الشخصية الروسية أفضل من دوستويفسكي؟ ومن جعلنا نتلمس الشخصية الفلسطينية في الشتات أو المخيمات أفضل من غســان كنفــاني؟ فــي روايتــه "رجــال تحــت الشــمس" اســتطاع الروائي، الذي قُتِل في سن مبكرة، أن يكشف بصيغة مجازية أبعاد المنفى الذي دُفع الفلسطيني إليه بعد طرده من الأرض.

مقابل هذه الذاكرة التي تمتد جذورها بتأن إلى طبقات زمانية ومكانية عميقة تظهر فجأة ذاكرة أخرى من نوع آخر: ذاكرة لا تمت صلتها بالمكان عبر الآباء والأجداد، بل عبر ذاكرة التوراة، التي تعود فترة كتابتها إلى ما بعد سقوط دولة إسرائيل على يد نبوخذ نصر سنة 722 قبل الميلاد.

ووفق هذه الذاكرة ينظر المستوطن اليهودي إلى الأرض الغربية حوله فيُسقِط ذاكرة الأسطورة التي تتحدث عن زمن يعود إلى العصر البرونزي، أي إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ينقل ديفيد هَير في مسرحيته التوثيقية، "طريق الآلام" إجابة أحد المستوطنين القادمين من بروكلين، حينما يعبّر الكاتب عن استغرابه من زرع مستعمرة داخل مدينة الخليل، ليعيش فيها 521 يهودياً، محميين من 4000 عسكري: "الخليل" هي قطعة أرض اشتراها إبراهيم، وهي أول معاملة تجارية يقوم بها يهودي عندما اشترى النبي إبراهيم منطقة الخليل بمائتي شاقل ومنذ ذلك الوقت والاتفاق لم يُنقَض قط. أما القدس فقد اشتراها داود بمبلغ 400 شاقل، وقد دقِّق الآن في السعر ووجد أنه بالفعل 400 شاقل.

في الحماسة التي يظهرها هذا المتحدث جنون من نوع خاص يدفع الكاتب المسرحي البريطاني هَير إلى التندر به، للتخفيف من جو المسرحية الثقيل، فكأن تلك الأحداث التي وصفتها التوراة قد وقعت قبل 30 سنة. حينما كان المستوطن نفسه صبياً، ولكأنه شهد بنفسه صفقات البيع والشراء.

لكن علماء الآثار والتاريخ المعاصرين في إسرائيل ينفون تماماً هذا التاريخ الذي صاغته أسفار التوراة. في مقالة نشرت بصحيفة "هارتس" الإسرائيلية، الصادرة في 29 أكتوبر 1999، يلخص كاتبها زئيف هيرزوغ، نتائج البحوث التي صدرت أخيراً بعد أعمال تنقيب وبحث استمرت أكثر من تسعين سنة. يقول هيرزوغ، إنه لم يتم العثور على دليل يثبت وجود أسوار ضخمة حول مدينتي أريحا وعاي، حينما جاء إليها يشوع غازياً. بدلا من ذلك، تشير التنقيبات إلى أنهما كانتا مدينتين بسيطتين خاليتين من الأسوار والقلاع، ومثلهما كانت بقية مدن أرض كنعان، التي تسكنها أقوام عديدة. كذلك لم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يستطع الباحثون أن يجدوا أي دليل على وقوع الهجرة العبرية من مصر، بل حتى اسم "إسرائيل" لم يُذكر إلا في لوح مصري، بعد حملة الفرعون ميرنبتاح التي جرت عام 1208 قبل الميلاد، على أرض كنعان. وذُكر اسم هذه المدينة إلى جانب أسماء مدن أخرى، وقعت تحت احتلاله.

يستنتج الآثاريون الإسرائيليون المعاصرون أن إسرائيل ويهوذا لم تكونا سوى دويلتين أصغر بكثير من الوصف التوراتي، ولم تكونا لوحدهما بل وسط عدد كبير من الدويلات الصغيرة الأخرى، ولم يحدث توحيدهما أبداً. بل حتى الإله يهوه الذي عُثر على تماثيل له تعود إلى القرن الثامن قبل الميلاد، لم يكن مختلفا عن آلهة المنطقة، إذ له شريكة اسمها أشيرا، وهذا دليل على أن مبدأ التوحيد لدى اليهود ظهر بعد الغزو البابلي ليهوذا.

مع ذلك، تستمر سياسة الاستيطان، على الرغم من انتفاء التبرير التاريخي لها، فحتى في فترة "انتفاضة القدس" قامت حكومة شارون ببناء أكثر من ثلاثين مستوطنة في الضفة الغربية. يقول نفس المستوطن لديفيد هَير الذي سأله عن أسباب الاستيطان: "يجب أن تكون لإسرائيل جذور، ولا يمكن أن تكون فقط ثقب مسمار. يجب أن تصل الجذور إلى أعماق الأرض، فالرب لم يعِد اليهود بتل أبيب أو حيفا، بل ما وعد به هو السامرة ويهوذا (الضفة الغربية).

في عمليات الهدم والبناء تتحرك البلدوزرات بسرعة لتحذف معالم المكان المستولى عليه حديثاً، ولتحل محله أماكن ذات ملامح غربية لكنها تحمل أسماء توراتية، بل أصبح لهذه الآلة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

دلالاتها اللغوية الأخرى.

البلدوزر وفق قاموس الـ "بي بي سي" عبارة عن جرافة كبيرة مزودة بشفرة عريضة في مقدمتها، وتُستعمل لرفع كميات كبيرة من الأنقاض والأتربة. لكن سياسة الاستيطان داخل الضفة الغربية وغزة الدؤوب، وما رافقها من عمليات هدم للبيوت والقرى الفلسطينية، منحت معاني جديدة للبلدوزر، منها، أنها آلة تستعمل لهدم البيوت فوق رؤوس المدنيين في حالة تعذر اختراقها عبر الجنود، والمعنى الآخر المجازي: إنه فعل إزالة الذاكرة عبر حذف مقاومة الحكايات التي تدور حول مقاومة الاحتلال، قبل تحولها إلى إنتاج فني؛ قطع الطريق أمام الذاكرة خوفا من أن تسرد محتوياتها.

يقول ميلان كونديرا في روايته "كتاب الضحك والنسيان": "الصراع الحقيقي بين السلطة والشعب هو الصراع بين الذاكرة والنسيان، ولعل أفضل تجل لهذه العبارة الآن هو بين الذاكرة الفلسطينية المتشبثة بجذورها، وقوى النسيان التي تعمل لصالح المستوطن الغريب المدعون بالبلدوزر. وهنا يأخذ البلدوزر معنى شخصيا بحتاً.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الأفكار المستنسخة كالجينات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في كتابه "الجينة الأنانية" يخصص عالم الأحياء ريتشارد دوكِنز الفصل الاخير لشيء يشبه في تضاعفه وانتشاره الجينات، لكنه يختلف عنها بطريقة الاستنساخ. فإذا كانت الجينة تسعى للبقاء عبر التزاوج كي تنتقل إلى الجيل الجديد من الأبناء فان الفكرة أو العادة أو الموضة تنتقل عبر العقول وتنتشر بين الناس، والأداة التي تستخدم في الانتقال هي اللغة بشكليها المكتوب والمحكي.

أطلق دوكِنز على ظاهرة الانتشار هذه اسم "ميم" même وهي الكلمة الفرنسية التي تعني " نفس الشيء" فأنت تقول بالفرنسية le même personne وهذه تعني نفس الشخص. لكن بانتزاعها من أصلها ومنحها معنى ما ذا صلة واهية بأصلها تصبح المفردة مصطلحا علميا بحتا. حسب قاموس اكسفورد، "المَيم" même هو عنصر من ثقافة أو من نظام سلوكي ما ينتقل من فرد إلى آخر عن طريق التقليد أو بطرائق أخرى غير جينية.

وإذا كانت الجينة تسعى للبقاء المادي بفضل أنانيتها فإن عقل الفرد يسعى للبقاء في المجتمعات المتزمتة المنغلقة من خلال تقليد ما هو سائد في منطقته باعتناق المذهب أو النظام الفكري أو العادات الغالبة. وهنا يكون مقياس بقاء الفرد مختلفا عن مقياس بقاء الجينة فالبقاء في الحالة الاولى مقياسه مدى

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تقبل الوسط الاجتماعي والعائلي الذي يعيش فيه الفرد.

ولعل هذه الفكرة تساعدنا على فهم الكيفية التي تتحول مجتمعات واوساط اجتماعية وفقها من أتباع مذهب ما في حقبة زمنية ما ثم الانقلاب عليه تماما في حقبة زمنية اخرى.

لفهم هذه الفكرة، قد تساعدنا صور النساء الفوتوغرافية في العديد من المجتمعات العربية قبل خمسين سنة ومقارنتها بصور فوتوغرافية من زمننا الحالي. نتفاجأ بان أمهات وجدات نساء اليوم كن يرتدين آخر صرعات الملابس التي تظهر في شارعي الشانزيليزيه واكسفورد في حين نرى أن أغلبية الحفيدات اليوم متجلببات بالحجاب أو غطاء الرأس أو اللثام بألوان كامدة بين السواد والرمادي والبني الغامق. ولعلنا نتفاجأ في بعض المناطق الشعبية البغدادية التي يسود فيها التشدد الديني ومظاهر رفض الثياب العصرية والتشبث باطالة اللحى والمسابح حين نكتشف ان آباء وأجداد هؤلاء المتشددين دينيا ومذهبيا كانوا معتنقين افكارا وعادات لا دينية (وفي الكثير من الحالات كانوا منتمين لاحزاب ثورية راديكالية) على عكس أبنائهم وأحفادهم اليوم الذين انقلبوا على ما توارثوه منهم بزاوية ١٨٠ درجة.

نستطيع على ضوء ما صيغ أعلاه ان نحدد ثلاث قنوات يتم فيها نقل الأفكار (اذا تجنبنا إضافة العادات والموضات والتقاليد الجديدة). الاولى هي تلك التي تسعى إلى مخاطبة ملَكَة التفكير لدى المتلقي وهذا ما يجسده الفكر الإغريقي وورَثَتُه من الفلاسفة والعلماء المسلمين في العصر الوسيط، فالفلاسفة والعلماء الإغريق ظلوا حريصين على بناء الحجج

منشورات «ألف باء AlfYaa»

العقلية المستندة إلى مبادئ الاستقراء والاستنتاج. ولعل أفضل ما ورثناه اليوم هو كتب أفلاطون التي وضع فيها سقراط بطلا حيث يحاجج بمنطقه المبني على مبدأ كشف التناقض داخل القناعات العامة السائدة، والمنطق الصوري الذي صاغه أرسطو.

مع الفلاسفة الإغريق نجد انهم سلّموا بفكرة وجود قوة مسيرة للكون وما عليهم الآن الا ان يكشفوا أسرار القوانين التي وضعتها هذه القوة في العالم والتي بفضلها ينتظم الوجود المادي للعالم. وبذلك فهم وضعوا هذه القوة المسيِّرة للكون وراءهم وراحوا يكشفون خبايا الحياة ضمن ما هو متاح لهم من كشوفات علمية في عصرهم. يمكن القول إن الفكر الإغريقي كسب إلى جانبه نخبة المثقفين أكثر من أن يكون فكرا شعبيا عاما اذ ظلت الأفكار الدينية السائدة آنذاك هي المتغلغلة في عقول الأكثرية ولذلك حصل إقرار حكم الإعدام ضد سقراط بأغلبية المحلفين، فمن بين الخمسمائة محلف وافق ٢٨٠ منهم على عقوبة الإعدام وعارضه ٢٢٠ محلفا، والتهمة هي الاساءة للآلهة الإغريقية!

الطريق الثاني الذي تتبعه الفكرة كي تكسب عقل الآخر تتمثل بإثارة غريزة البقاء فيه عبر تهديده بالعقاب الجسدي الذي سيلحق به بعد موته إن هو لم ينفذ ما تريده الآلهة (وفي حالات اخرى الاله) منه من طاعة وتقديم الأضاحي والصلاة المنتظمة. وإذا كان الألم الجسدي يتطلب وجود أعصاب وخلايا حية وشبكة معقدة من العصبونات والأوردة والشرايين كي يستطيع الجزء المتضرر ان يوصل رسالته إلى الدماغ بان

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ضررا لحقه (عبر رسالة الالم المحض) فان هذه الإشكالية حلتها الأفكار التي تخاطب غريزة البقاء من خلال تجدد مستمر لكل هذه الخلايا كي تصل رسالة الالم إلى الدماغ، فيشعر المرء بالألم. بزرع الخوف لدى العقل الذي من وظائفه تجنيب الجسد الألم والفناء نجحت كثير من الأنظمة الاستبدادية سواء كانت إكليريكية أو دنيوية بتثبيت سلطتها المطلقة على أأباعها. وضمن هذا السياق تدخل مشاهد الإعدام العلني الدورية بأبشع اشكالها كي يسقط الفرد ذاته على الضحية ويتماهى معه فيرتدع من تجاوز الخط المرسوم له.

الطريق الثالث الذي تتبعه الفكرة كي تكسب عقل الاخر تتمثل بالسعي للوصول إلى قوة الفرد الشهوانية (التي تتجسد باشباع الغريزة الجنسية لغرض الحفاظ على النوع وغريزة الحفاظ على الحياة الفردية عبر توفير أفضل للمأكل والمشرب والمسكن). ولعل تطور صناعة الإعلان خلال القرن العشرين ينضوي تحت هذا الطريق، فمن خلال استخدام جسد المراة في الإعلان يمكن تحقيق مبيعات أكبر للأطعمة والعطور والملابس وغيرها.

وقد تحقق النقيض للطريق الثالث من خلال تعميق مشاعر الكراهية والحقد ضد الطبقات الموسرة وإيجاد تبريرات فلسفية واقتصادية كي يتم تدميرها عبر الثورات دون إمكانية تحقيق درجة اليسر التي كان أفرادها يتمتعون بها للجميع، وهذا ما حققته بعض الثورات الكبرى في القرن العشرين.

اختصارا: يمكن القول إن آلية انتقال الافكار وتناسخها من عقل إلى آخر شبيهة بانتقال الجينات من جيل إلى آخر، لكن

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تطور وسائل الاتصال والتواصل جعلت الفكرة تنتشر بشكل أسرع من ذلك فالكمبيوترات قادرة على إرسال فكرة ما عبر مئات الآلاف من العقول في آن واحد. الأفكار تنتشر بشكل أسرع حتى من انتشار الفيروسات والبكتريا ولعل هذا يفسر سبب حالة الغليان التي يعيشها عصرنا اليوم، والتي لم يشهد مثيلا لها من قبل.

هل فكرتي هذه تدخل ضمن مفهوم المَيم الذي ابتكره عالم الأحياء ريتشارد داوكنز؟ هل التعريف بأي فكرة هو بحد ذاته فكرة؟

منشورات «ألف باء AlfYaa»

دوستويفسكي عرافاً:
شخصيات عابرة للقرون

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ليس هناك روائي نجح في استخدام أبطاله كتجسيدات حية للأفكار مثل دوستويفسكي. ويعود هذا النجاح إلى قدرته على تحرير رواياته من الوقوع في مطبّ النمذجة التي تحول الأبطال إلى أبواق محضة لأفكار متعددة. بالعكس من ذلك بنى دوستويفسكي شخصياته على أساس الأسئلة التي تدور في أذهانهم والتي تحدد في الأخير مصائرهم. هذه الأسئلة التي يختبرها أبطال دوستويفسكي هي أسئلة العصر نفسها، وكأنه بهذه الطريقة نجح في جلب كل القضايا والمحاججات السائدة في القرن التاسع عشر داخل الغرب وما كانت تتركه من أصداء داخل المجتمع الإقطاعي الروسي.

في روايته "الجريمة والعقاب" يتماهى البطل الشاب راسكولينكوف مع تيار فكري كان سائدا في منتصف القرن التاسع عشر، يبرر ممارسة القتل لتلك الشخصيات التاريخية التي تلعب دورا في تغيير الواقع تغييراً ثورياً تحت يافطات متعددة مثل "الضرورة التاريخية" أو "حتمية التاريخ". وعلى هذا الأساس أصبح مبررا لنابليون بونابرت كل ما قام به من أعمال قتل قد تُعتبر لغيره جرائم بحتة. من هذا المنطلق يجد راسكولينكوف مبرره "العقلي" لمشروع قتل المرابية العجوز على الرغم من طبيعة شخصيته المرهفة الإحساس وميله الفطري لمساعدة الآخرين. بعد ارتكابه لجريمة القتل ووقوعه في شراك المحقق العدلي بورفير بتروفتش نكتشف بعض

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الحقائق الصغيرة الأخرى التي تبين مدى اهتمامه بالإنسانية. فهو قد رمى ذات مرة بنفسه في أتون النيران المنبعثة من بيت ما لإنقاذ ساكنيه.

ما يثير الدهشة أنه على الرغم من الطبيعة الأوتوقراطية المتزمتة للنظام القيصري فأن دوستويفسكي اختبر بجرأة كل الأسئلة الفلسفية المطروحة آنذاك، والتي كانت على الأغلب تصب باتجاه اشتراكي أو فوضوي. في روايته "الشياطين" يطرح البطل كيريلوف سؤالا حول الايمان والالحاد، إذ بالرغم من معاداة دوستويفسكي العميقة للتيارات الإلحادية بكل أشكالها فان هذه الشخصية جسدت ميتافيزيقا الإلحاد بأفضل تجلياتها: فهذا البطل الذي انتهى من وجود الإله يكتشف أن الخوف من الموت هو الحاجز أمام الإنسان لإحلال نفسه محل الإله وأن التحرر من هذا الخوف لا يأتي إلا عبر ممارسة الحرية بأقصى تمثلاتها، أي الانتحار: الانتحار الناجم عن عبء القوة كما يقول كيريلوف أكثر من أن يكون تحت وطأة الضعف أو اليأس أو مشاعر الفشل.

في رواية "الأخوة كرامازوف" التي صدرت سنة 1880، يواصل دوستويفسكي تناول موضوعة الإلحاد التي كانت عنصرا أساسيا من عناصر تيارات فكرية قوية مثل "المادية الميكانيكية" و"المادية التاريخية". فعبر شخصية إيفان كرامازوف ينطرح السؤال على لسانه: إذا لم يكن الله موجودا فكل شيء مباح. مع ذلك يفشل إيفان في الاختبار بعد تواطئه في قتل الأب ليدخل تحت وطأة مشاعر الذنب إلى عالم الجنون.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كان دوستويفسكي في رواية "الشياطين" التي صدرت قبل "الأخوة كرامازوف" بتسع سنوات قد قدم إجابة ضمنية لهذا السؤال من دون أن يتوصل إلى صياغة السؤال نفسه. فإضافة إلى شخصية كيريلوف التي اختبرت قوتها غير المحدودة عبر الانتحار هناك شخصيات أخرى اختبرت "ما هو مباح" عبر الآخرين. ستافروجين وبطرس ستيفانوفتش هما النموذجان. الأول الذي تكمن نقطة ضعفه حسب تعريفه الشخصي لها في عجزه عن التمييز بين الخير والشر. إذن كل شيء قابل للاختبار حتى لو أدى سلوكه إلى تعذيب طفلة إلى حد دفعها كي تنتحر. أما شخصية الثاني فهي تجسيد حي لنموذج القائد الثوري الانتهازي غير المحكوم بأي سؤال وجودي محيّر، والذي ظل أشباهه يتناسخون على أرض الواقع أثناء القرن العشرين وما وراءه. عاد بطرس ستيفانوفتش من أوروبا محملا بتعليمات التنظيم الأممي الثوري، وعند وصوله إلى مدينة "كاف"، يتمكن من إعطاء الانطباع بأن روسيا تغص بالخلايا الثورية وأن لحظة التغيير قريبة جدا. ولعل ذلك كان السبب وراء رضوخ مثقفي تلك المدينة له. في لقاء موسع يجري داخل بيت أحد اليساريين يتعامل بطرس ستيفانوفتش مع الحاضرين بغطرسة عالية تبلغ ذروتها حينما يطلب من مضيفته أن تعطيه مقصا لتقليم أظافره. وأثناء انغماره في هذه المهمة نستمع إلى بعض الأفكار السائدة آنذاك بين الحلقات الثورية. يقول المُنظِّر الأعرج شيجالوف إن الخلاص لن يتحقق إلا عبر تحقيق التحرر المطلق لعشرة بالمائة من المجتمع واستعباد ما تبقى منه استعبادا مطلقا، لكن آخر يردد أن من الأفضل قطع رقاب مائة مليون روسي لتحقيق التغيير

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الثوري. يتمكن بطرس ستيفانوفتش في الأخير من أن يفرض هيمنته على الجالسين حينما يعطيهم الانطباع أنه فعلا مرسَل من منظمة ثورية قيادتها في الخارج وجذورها تمتد في كل مكان داخل روسيا: "إنه الحزب"!

لن يتوانى بطرس ستيفانوفتش المسؤول الحزبي عن حلقة واحدة في تلك المدينة الافتراضية عن دفع أعضائها الأربعة للقيام بـ "اغتيال سياسي" للعضو الخامس الذي انسحب من التنظيم الثوري لتغير قناعاته وتحوله نحو أفكار دينية قريبة من أفكار دوستويفسكي الذي مر هو الآخر بتحولات من الفكر الإشتراكي الثوري في أوائل شبابه إلى الإيمان الديني الذي يجد أن روسيا لها رسالة روحية تقدمها للبشر. لكن سعي بطرس ستيفانوفتش لقتل شاتوف لم يكن مدفوعاً إلا بحافز الحقد، إذ سبق للآخر أن وجه إهانة له في الماضي.

بعد تنفيذ عملية القتل على يد أعضاء الخلية الواحدة تبدأ الشكوك تسود بين بعض منهم. وقبل أن يتم اعتقالهم وهروب بطرس ستيفانوفتش إلى الخارج يسأله أحدهم: هل حقا أن الحزب له آلاف الخلايا المنتشرة داخل روسيا ونحن لا نقوم بشيء سوى تنفيذ إرادته أم أنه ليس سوى خليتنا لوحدها؟ كم ستكون لهذا السؤال أصداء في القرن اللاحق: القرن العشرين، إذ سيظل الرفاق يتساءلون عن "الحزب السري"؛ عن ذلك الطوطم الخفي الذي تنتشر خلاياه كالفطر في كل بقاع المعمورة. وإذا كان الكثير منهم قد ضحوا بحياتهم من أجله فهناك أيضا الكثير من أحفاد "بطرس ستيفانوفتش" الذين استفادوا من مواقعهم داخله: في التخلص من أشباه "شاتوف"

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أو في التمتع بامتيازات السفر والتمتع بمباهج الحياة على نفقات "الحزب".

إذا كان القرن التاسع عشر البوتقة الحقيقية لتشكل الأفكار التي عكستها مرآة دوستويفسكي الروائية فإن القرن العشرين هو الساحة الحقيقية لاختبارها، ولعل فكرة مَن يمتلك الحق في القتل هي التي حددت أهم ملامحه، فثورة أكتوبر جاءت إجابة عن سؤال يتعلق بـ "الحتمية التاريخية" وهذا يتحدد بالسؤال التالي: إذا كانت حركة المجتمعات تسير صوب مجتمع الشيوعية (حيث تختفي الدولة والطبقات تماما) فلماذا نمنح الطبقة البورجوازية الروسية فرصة تسلم السلطة وبناء النظام الرأسمالي؟ أليس بإمكان الطبقة العاملة(التي ما زالت جنينية) عبر حزبها الثوري تحقيق مهام الطبقة البورجوازية، من تصنيع إلى تعليم للدخول فورا إلى المهام الاشتراكية... كأن حب البشرية في هذه الرؤية يتجسد بتلك الأجيال التي لم تولد والتي سيكون عمل الأجيال الحاضرة وتضحياتها و"جرائمها" طريقا لها للوصول إلى الفردوس الأرضي.

بنفس هذه الحماسة "الدينية" التي عرفتها الأفكار المادية الثورية في القرن العشرين خاضت الأحزاب الفاشية حروبها لتنقية عرق بشري ما من آثار "العروق الفاسدة" الأخرى أو بالسعي لتذويب كيانات اجتماعية مختلفة الجذور والطبائع تحت شعارات غامضة تعبّر عن وجود رسالة خاصة لهذه الأمة أو تلك.

من جانب آخر، عرف العالم العربي أيضاً أصداء ما جرى في أوروبا إذ صعدت حركات اليسار الطبقي والقومي في

منشورات «ألف باء AlfYaa»

العديد من بلدانه بنسخ تتماثل إلى هذه الدرجة أو تلك مع الحزب البلشفي الروسي أو الحزب النازي الألماني، وعلى أنقاض هاتين الحركتين اللتين تطاحنتا ضد بعضهما البعض ستصعد الموجة الثالثة في العالم العربي حينما يصبح السعي متجها لا إلى دفع المجتمع صوب صورة مستقبلية متخيلة بل بإعادته إلى شكله البريء الأول قبل تسرب "الجشع" و"الفساد" في عروقه، أي قبل أكثر من ألف سنة. ما يميز التيارات السلفية السياسية عن غيرها أنها تريد أن تحقق هدفين معا: قسر الجميع على العودة إلى البدايات "الطاهرة" وإلغاء الحوار العميق الذي ساد لعدة قرون بعد انتهاء فترة "الخلفاء الراشدين" والذي حدد ملامح الثقافة العربية الإسلامية كثقافة توحيد نجحت في ضم الحضارات المحيطة بها آنذاك. في الوقت نفسه قسر الجميع على القيام بما تحدده هذه الأقليات من مسار حياتي "صحيح" للوصول إلى الفردوس السماوي. وفي حالة الرفض سيكون العقاب القتل.

قسر الآخرين على الدخول في الطريق المؤدي إلى الفردوس تحت سطوة الفئات السلفية معارض تماما للآية "لا إكراه في الدين"، وقسر الناس للوصول إلى الفردوس الأرضي يعارض مبدأ موجودا في ثنايا كتاب "رأس المال" لماركس والقائل إن الاشتراكية لا تظهر إلا حينما يستنفد النظام الرأسمالي الحالي إمكاناته. وحينما ننظر إلى التحولات الجذرية التي مرّت بها الرأسمالية من شكلها التنافسي المبسط في القرن التاسع عشر إلى أشكالها المموهة السائدة حاليا نتلمس مدى الإصلاحات العميقة التي مرت بها خلال مسارها الطويل وكم هناك إصلاحات تنتظرها مستقبلا قبل أن تستنفد نفسها تماما.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بإعادة النظر في روايات دوستويفسكي الكبرى: "الشياطين" و "الجريمة والعقاب" والأخوة كرامازوف" التي كتبت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ومقارنتها بعصرنا نكتشف أن الاستعداد لممارسة الشرور لا يتحدد ضمن أرضية الإلحاد أو الشك فقط بل هو بالإمكان أن يحدث حتى تحت ساحة "الإيمان المطلق"؛ الإيمان بأن الرب أو التاريخ معي وأنني مخوَّل لارتكاب الفظائع.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ماركس ونيتشه وما يجمعهما

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في كتاب "نهاية التاريخ وخاتم البشر"، يقترح مؤلفه المفكر الامريكي فوكوياما مصطلحين مشتقين من اللغة الإغريقية: الميغالوثيميا والايسوثيميا.

الميغالوثيميا هو النزوع نحو تحقيق التفوق على الآخرين، أو بصيغة اخرى النزوع لتحقيق المجد الشخصي، اما الايسوثيميا فهو النزوع لتحقيق المساواة مع الآخرين.

من الممكن ان تكون الميغالوثيميا ذات تأثير سلبي في المجتمعات التي لم تقيَّد بعد ارادة الفرد السياسية في الاستبداد وفرض ارادته على الآخرين بحيث يحولهم بشكل أو باخر إلى عبيد يتحكم بمصائرهم ومصائر ابنائهم، وبالتالي إشباع هذا النزوع بالتفوق على الآخرين عبر انتزاع السلطة سواء عبر انقلاب عسكري كما هو الحال في الكثير من بلدان العالم الثالث حيث الدولة فيها ما زالت في طور النشوء. وحال استلامه للحكم تحت شعار تحقيق الايسوثيميا (النزوع لتحقيق المساواة بين المواطنين) حتى يبدأ بالتخلص من رفاق دربه الذين ينازعونه على حصة من المجد الشخصي أو يشاطرونه في الميغالوثيميا.

لقد استطاعت المجتمعات التي اتبعت الخط الفكري السياسي الذي خطه المفكران الإنجليزيان توماس هوبز وجون لوك في القرن السابع عشر عبر كتابيهما: "اللوياثان" و"مقالتان في الحكم" ان تجسد مبادئهما في الحكم المدني، حيث وجود الحاكم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لخدمة الرعية اولا واخرا، وحيث القيود المفروضة عليه، من تداول للحكم عبر الانتخابات إلى استقلالية القضاء، إلى وجود مجلس تشريعي منتخب قادر على محاسبته، نزعت عن الحاكم قدرته على اللدغ أو قدرته على تحقيق المجد الشخصي على المستوى الوطني دون الحصول على موافقة المؤسسات المقيدة له ، وقد جاءت الثورتان الفرنسية والأمريكية لترسخا الكثير من أفكار هوبز ولوك ومن أعقبهما من مفكري عصر التنوير الفرنسيين. وتمثل ذلك في الدستور الأمريكي الذي ضمن تحقق المبدأين الأساسيين للثورة الفرنسية: الحرية والمساواة. والحريّة التي ضمنها الدستور تشمل حرية التعبير والاعتقاد وحرية التملك، ومساواة الجميع أمام القانون والقضاء.

انطلق هوبز من فكرة ان اللويثان الذي هو كائن أسطوري مهول جاء ذكره في العهد القديم يمثل الدولة القوية القادرة على نقل الإنسان ومجتمعه من المرحلة الطبيعية حيث الإنسان مسؤول عن حماية نفسه وعائلته وملكيته بنفسه إلى مجتمع مدني يتخلى فيها الإنسان عن هذا الدور للدولة. ومقابل هذا التخلي الذي يشمل التخلي عن الميغالوثيميا في مجال فرض إرادته على غيره والقيام بدور القاضي والمنفذ للحكم ضد من يسعى إلى إيذائه أو التقليل من شانه.

ينطلق هوبز ولوك في تبرير النظام الذي رسما ملامحه من مسلمة ترى أن القوة الأساسية التي تحرك الإنسان هو سعيه للحفاظ على حياته، وان حياة الفرد مقدسة، لذلك فان تخليه عن الميل للتميز وإشباع الميغالوثيميا المزروعة فيه لصالح النزوع للايسوثيميا (النزوع إلى المساواة بالآخرين) يأتي مقابل ضمان حياته وحريته ومساواته بالآخرين، وبالتأكيد يكون ذلك من خلال القبول بسلطة الدولة المطلقة عليه أو كما يسميها هوبز

منشورات «ألف باء AlfYaa»

اللوياثان.

التخلي عن المرحلة الطبيعية والقبول بالمرحلة المدنية هو التحول الأساسي الذي عاشه العالم الأنجلوساكسوني اولا وتمثل في المملكة المتحدة والولايات المتحدة وكندا ثم أعقبتها استراليا ونيوزيلاندا. كذلك جاءت الثورة الفرنسية لتنهي الأنظمة الاستقراطية التي كانت سائدة في أوروبا عبر إقطاعيات يحكمها أمراء ودوقات وكونتات حيث الحرية والمساواة محصورة بالنخبة.

لقد عاش ماركس شبابه في منتصف الأربعينيات من القرن العشرين وهو يرى عضوية البرلمان البريطاني محصورة بأصحاب الأرض، والطبقة العاملة الأوروبية محرومة من الكثير من الحقوق الأولية ، ومن هنا جاءت أطروحته "ديكتاتورية البروليتاريا" بديلا عن "ديكتاتورية البورجوازية"، إضافة إلى عدم الاكتفاء بمنح المواطنين فرصا متكافئة للاغتناء بل إن المساواة لن تتحقق إلا بنزع ملكية وسائل الإنتاج من يد أصحابها ومنحها إلى العمال. فباقتراحه مصطلح فائض القيمة الذي "يسرقه" الرأسماليون من العمال أصبح الأخيرون طفيليين يعيشون على السرقة وبالتالي تم نزع الإطار الأخلاقي عنهم ووفر الأرضيّة الأخلاقية للثورة القادمة.

بالطبع شهد ماركس في سنوات حياته الأخيرة تطورا آخر في المجتمع لم يأخذ اهتماما كبيرا في كتابه "رأس المال"، وأعني نمو الطبقة المتوسطة الذي بدأ بعد انتهاء الحروب النابوليونية وتوقيع اتفاقية باريس عام 1814، فتنامي ثروات العديد من البلدان الأوروبية مع التطور الصناعي وتطور التكنولوجيا والتوسع الامبريالي لبعضها ساعد على توسع هذه

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الطبقة بشكل كبير وبروز الكثير من المهن والحرف خارج الإطار الكلاسيكي المتمثل بالطبقتين الأساسيتين: الرأسمالية والبروليتاريا.

وإذا كانت أفكار ماركس تصب في تحقيق الايسوثيميا بأقصى أشكالها من خلال انتزاع الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج من الرأسماليين وتسليمها للطبقة العاملة (دون تحديد الآلية لتحقيق ذلك) فان نيتشه الذي برز في عصر آخر هو الآخر كان ضد النظام الرأسمالي الذي رسخ النمط الديمقراطي الليبرالي، والذي تحققت فيه الايسوثيميا خلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، على حساب اندثار الميغالوثيميا: الميل للتماثل والتساوي مع الآخرين والاستمتاع بما حققه الرفاه الاقتصادي والقبول بالقواعد السياسية والقانونية والإدارية التي فرضتها الدولة على مواطنيها. هذا المجتمع من وجهة نظره مجتمع يسود فيه العبيد. وكم تعكس أفكاره في العديد من كتبه ذلك الإعجاب بالمجتمع الروماني حيث الحرية كانت كما يقول هيغل محصورة على الأقلية ، تلك الأقلية المستعدة ان تضحي بحياتها من اجل المجد الشخصي. وما تحقق في عصره هو تحقق ايدولوجيا العبيد المتجسدة بالمسيحية. ومن هنا جاء هجومه العنيف على المسيحية. كذلك حملت كتاباته تنبؤا باستيقاظ الميغالوثيميا مستقبلا لتفتح الباب امام حروب كبيرة تضمن تحقق المجد لمن يخوضها.

كان الكثير من الشباب الألماني المتحمس لخوض الحرب بعد اغتيال الأرشيدوق النمساوي فرديناند عام 1914، على الرغم من أن ألمانيا لم تكن طرفا في النزاع بين إمبراطورية النمسا- المجر وصربيا. لكنهم كانوا تحت تأثير تلك الأفكار التي طرحها نيتشه في كتبه بلغة نبوئية ساحرة، فمن وجهة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

نظره ليس من الضروري أن يكون هناك هدف محدد في سعينا لتحقيق قوة الإرادة الساكنة فينا والتي يطلق عليها فوكوياما الميغالوثيميا.

مع ذلك، فإن مبدأي الميغالوثيميا والايسوثيميا ظلا فعالين بشكل إيجابي في الكثير من جوانب الحياة الفنية والثقافية والعلمية وغيرها.

فوراء هذا النزوع لتحقيق التفوق على الآخرين في هذه المجال أو ذاك، كرس الكثير من المبدعين القسط الأكبر من حياتهم وبشكل دؤوب لتحقيق ذلك على أرض الواقع، ومن هنا تمكنت مدام كوري أن تحصل على جائزة نوبل مرتين وأن يؤدي تعاملها مع المواد المشعة إلى إصابتها بالسرطان، وبروحية مماثلة حققت زها حديد إنجازا متميزا في فن العمارة بكسر القواعد السائدة في هذا الحقل، وكذلك ما حققه بيل غيتس وستيف جوبز من إنجازات غيرت من طرائق التواصل الاجتماعي تغييرا ثوريا منقطع النظير، وما حققه آلاف المبدعين الذين صاغوا ملامح عصرنا اليوم.

كذلك هو الحال مع الايسوثيميا (النزوع للمساواة)، إذا نراها قد تحققت لصالح العديد من الأقليات عبر النضال السلمي كما نراه في حركة الحقوق المدنية للسود في أمريكا، ووصول أول رئيس أسود للولايات المتحدة كان دليلا ملموسا على قطع شوط مهم في تحقيق أهدافها.

ولم يكن ممكنا تحقق كل هذه النجاحات إلا في المجتمعات الديمقراطية الليبرالية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

البناء الموسيقي للرواية:
ميلان كونديرا مثالا

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يسعى ميلان كونديرا في كتابه "خيانة الوصايا" إلى الكشف عن المصادر الفكرية والفنية التي شاركت في تكوين أسلوبه الروائي، فبتحليله لبعض الأعمال الروائية والموسيقية المنتمية إلى فترات زمنية مختلفة، تتضح العناصر التي استقى منها رؤيته الفنية. من بين هؤلاء يحتل بيتهوفن موقعا متميزا إذ معه تم رفض البناءات المعمارية الجاهزة التي كان الموسيقيون قبله يتبعونها في تأليفاتهم، وأصبح البناء الموسيقي نفسه إبداعا، وقد اتضح ذلك في سوناتاته الاثنتين والثلاثين. فقبل بيتهوفن كانت السوناتا بناء مهلهلا تتناوب الحركات فيه بين السرعة والبطء، بين الفرح والحزن، وكان الوقت الذي تستغرقه كل حركة متساويا تقريبا. لكن مع بيتهوفن ظهرت الوحدة المتكاملة بين الحركات عبر اختلاف كل منها في الوقت الذي تستغرقه، وفي طبيعة الشعور الذي تثيره.

يتوقف كونديرا عند سوناتا بيتهوفن 111، وهذه تتكون من حركتين فقط، تستغرق الأولى 8 دقائق و41 ثانية بينما تستغرق الثانية 17 دقيقة و42 ثانية، وهذه حال لم تحصل في الموسيقى من قبل. الحركة الأولى درامية، بينما الثانية هادئة وتأملية. وهذا الأسلوب الذي يبتدئ بحركة درامية وينتهي بحركة تأملية طويلة يتعارض مع مبادئ البناء الموسيقى جميعها، ويحكم على السوناتا بفقدان التوتر الدرامي الذي كان عنصرا مهما لبيتهوفن في أعماله المبكرة. يقول ميلان

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

كونديرا: "هذا التبديل غير المتوقع في موقعي هاتين الحركتين منح هذه السوناتا قدرة بلاغية خاصة وحوَّلها إلى دلالة إيمائية للسوناتا، حيث يستثير حسها المجازي صورة الحياة القصيرة، وأغنية الشغف اللامتناهي التي تعقبها. ذلك الحس المجازي يقع خارج قبضة قوة الكلمات، لكنه مع ذلك قوي ودؤوب وقادر على منح السوناتا وحدة فريدة غير قابلة للتقليد".

ويكشف كونديرا عما تعلمه من نيتشه على مستويين مختلفين: استثمار البناء الموسيقي في الكتابة، ورفض الأنظمة الفكرية المتحجرة، ففي الكثير من كتب نيتشه نجده "يتابع، يطور، يمفصل، يبرهن ويحسِّن أسلوبه في التأليف. القواعد لديه هي التالية: الوحدة الأولية للكتاب هي الفصل، وطوله يختلف من جملة واحدة إلى صفحات عدة. ومن دون استثناء تتكون الفصول من فقرة واحدة، وهي دائما مرقَّمة. في كتابيه "العلم المرِح" و"إنسان كله إنسانية" أعطى نيتشه لكل فصل عنوانا إضافة إلى الترقيم: من عدد معين من الفصول يتكون الباب، ومن عدد معين من الأبواب، يتكون الكتاب. الكتاب مبني على ثيمة رئيسية محدَّدة في عنوان الكتاب نفسه(ما وراء الخير والشر، العلم المرح، أنساب الأخلاق، الخ...). الأبواب المختلفة تعالج ثيمات مشتقة من الثيمة الرئيسية. بعض هذه الثيمات الفرعية مرتب بطريقة عمودية ويناقش كل منها في باب واحد يحمل عنوان تلك الثيمة الفرعية، بينما هناك ثيمات تناقش في شكل أفقي على امتداد فصول الكتاب. هذه الطريقة تجعل الكتاب ذا بناء معماري شديد التمفصل (منقسم إلى عدد من الأبواب القائمة بذاتها) وفي أعلى درجات الوحدة (تتكرر الثيمات باستمرار). هذه الطريقة تجعل التأليف موشحا

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بإيقاع رائع مستنداً إلى تناوب الفصول القصيرة والطويلة مع بعضها البعض".

هذا الأسلوب سيتبناه كونديرا في رواياته كلها إذ نجده متشددا مع الناشرين باحترام العناوين الفرعية والأرقام التي تحملها فصول رواياته. الدرس الآخر الذي تعلمه كونديرا من نيتشه هو الطابع الافتراضي للفكرة، إذ برفض نيتشه للأنظمة الفكرية فإنه قد حقق تغييرات عميقة للكيفية التي تنشأ فيها لفلسفة، "ومثلما قالت حنه ارنت، فإن نيتشه ذو تفكير تجريبي. يقول نيتشه إن فيلسوف المستقبل بنزوعه لكسر ما هو متصلب وجاف لتقويض الأنظمة المقبولة جماهيريا، يفتح ثغرة تسمح بالمغامرة داخل المجهول. سيكون الفيلسوف آنذاك تجريبيا وحرا في الذهاب باتجاهات مختلفة تؤول في الأخير إلى الصراع في ما بينها".

يستثمر كونديرا هذه الرؤية في رواياته، إذ أنه ينطلق من قناعة نيتشه القائلة بأن ليس هناك أي دور للفكرة سوى كونها تساعد على ولادة فكرة أخرى لدى المتلقّي، لذلك يمضي ميلان كونديرا خطوة أبعد ليضعنا أمام حقيقة كون روايته استندت إلى نظام فكري مؤقت لا يلبث أن يتبعثر تاركا مكانه لنظام فكري مؤقت أيضا. هنا في عالم الرواية، تصبح الأفكار نسبية ومرحة وغير حاسمة، لذلك تصبح الرواية بالنسبة إليه المكان الذي يخلو من إصدار الأحكام، إذ أن كل شيء قابل لأكثر من تأويل.

ابتدأ ميلان كونديرا حياته الفنية في براغ كموسيقي لكنه تخلى عن هذه الحرفة مبكراً ليتحول صوب الرواية. جاء كتابه

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الأول "غراميات مرحة" في هيئة قصص قصيرة تربطها ثيمات معينة، ومع بدء الستينات أنجز كونديرا رواية "المزحة" ليعقبها بـ "الحياة في مكان آخر" و"فالس الوداع". على إثر إجهاض ربيع براغ سنة 1968 بأيدي القوات السوفياتية، وُضع اسم كونديرا ضمن القائمة السوداء، وفي سنة 1975 منحته فرنسا اللجوء. ومنذ ذلك الوقت وكونديرا يكتب بحمية، حيث ظلت كل رواية تصدر له موضع إعجاب واهتمام كبيرين في الكثير من بلدان العالم.

أين يكمن السحر في أعمال كونديرا؟

في كتابه فن الرواية، يكرس ميلان كونديرا فصلا للروائي هرمان بروخ، وكان هذا الكاتب قد أنجز في فترة الثلاثينات ثلاثية بعنوان "المسرنمون"(السائرون وهم نيام)، لكن اضطراره للهروب والعيش في المنفى بعد وصول النازيين إلى الحكم، فوَّت على روايته فرصة الانتشار أوروبيا وعالميا. يتكون الجزء الثالث من الرواية من خمسة خطوط موضوعة في شكل متناوب، وهذه هي: الرواية والقصة القصيرة والقصيدة والمقالة والتقرير. هذا البناء هو خرق لمبدأ أساسي كرسته رواية القرن التاسع عشر، وهو اقتصارها على السرد الروائي.

البوليفوني في الموسيقى هو وجود لحنين أو أكثر تُعزف في آن واحد وتربطها وحدة متكاملة، وكان الكثير من الروائيين قبل بروخ قد استخدموا مبدأ البوليفوني بوجود تناوب للشخصيات في المسار الروائي، ولكن في رواية "المسرنمون" أصبح للبوليفوني معنى آخر. مع ذلك لم ينجح بروخ في تحقيق

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الوحدة بين هذه الألحان الخمسة حيث تظل جميعها متساوية في التأثير بل تحول بعضها إلى عناصر مصاحبة موسيقية ثانوي. يقول ميلان كونديرا إن "بروخ ملهم لنا ليس فقط بما أنجزه ولكن أيضا بما هدف له ولم يستطع إنجازه. ويبين ما هو غير متحقق في عمل بروخ الحاجة أولا إلى فن جديد من التعرية والتجريد الجذريين حيث يستطيع أن يحتوي تعقيدات الوجود في العالم الحديث من دون فقدان الوضوح المعماري، وثانيا الحاجة إلى فن جديد من الطباق الروائي يخلط الفلسفة والسرد والحلم في موسيقى واحدة، ثم أخيرا الحاجة إلى فن جديد في المقال الروائي النوعي الذي لا يهدف إلى حمل رسالة قطعية لكنه يظل افتراضياً مازحاً وتهكمياً.

إلى أي حد نجح كونديرا في تحقيق هذه الشروط الثلاثة في رواياته؟

منذ روايته الأولى التي كتبها بعد وصوله إلى فرنسا: "كتاب الضحك والنسيان" سعى إلى تكريس هذه المبادئ الثلاثة، ففي رواياته نجد تراصف الفصول المنتمية إلى أصناف أدبية مختلفة ضمن بناء روائي متماسك. فهناك الخط الروائي الذي يوصل حكاية الرواية الأصلية، ثم المقالات التأملية عن الأبطال، إضافة إلى فصول خيالية بحتة متحررة من مبدأ السببية، حيث يختلط الحلم بالواقع، ويمكن تسمية هذه الفصول سوريالية وفق مقولة اندريه بريتون الشهيرة: "أؤمن بتحقق انصهار هذين العنصرين ببعضهما البعض في المستقبل، الحلم بالواقع، برغم كونهما يبدوان متناقضين، وهذا الانصهار سيخلق شيئاً شبيهاً بالحقيقة المطلقة أو ما فوق الحقيقة". هذا

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المزج بين الحلم والواقع تحقق في صنف الرواية بنجاح أكبر من أي صنف أدبي آخر، على رغم اعتبار بريتون الرواية صنفاً متدنياً، وهذا المبدأ هو الذي بنيت عليه روايات الواقعية السحرية التي ينتمي إليها كتّاب كبار مثل غارسيا ماركيز وفوينتس وكالفينو وميلان كونديرا.

ويمضي كونديرا في روايته " الخلود" خطوة أبعد، إذ هو يخلط أجزاء من الماضي تدور حول غوته مع الحاضر، ثم يقحم أحداثاً فنتازية من العالم الآخر لبعض الشخصيات الخالدة، إضافة إلى إقحام نفسه مع أبطاله.

في حوار مع ميلان كونديرا نُشر ضمن كتاب "فن الرواية" يقارن الكاتب بين البناء الموسيقي وبناء روايته، فالباب في روايته يقابل الحركة في العمل الموسيقي، والفصل يقابل الخانة (أو الميزور) وهذه الخانة قد تكون قصيرة أو طويلة أو متغيرة في الطول، "وهذه تقودنا إلى موضوع الإيقاع. كل جزء من رواياتي يمكن أن يحمل مدلولا موسيقيا: موديراتوا، بريستو، أداجيو... الخ". ويتبدل المناخ العاطفي مع تبدل الإيقاع الموسيقي. يضيف كونديرا قائلا: "لتأليف رواية يتطلب الأمر وضع مجالات عاطفية واحداً جنب الآخر، وهذا بالنسبة إليّ هو الجانب الأكثر حذقا في حرفة الروائي".

ما هي العناصر التي تحدد الإيقاع لكل جزء في روايات كونديرا؟

إنها مساحة الفصل وعدد الفصول في الباب الواحد، إضافة إلى مقدار الأحداث الموضوعة ضمن وحدة زمنية واحدة. وما يخلقه البناء الموسيقي لروايات كونديرا من تأثير في القارئ

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يشابه إلى حد ما ما تتركه السيمفونية في مشاعره، من تلون وتعارض في المشاعر عبر كل حركة.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

نجيب المانع: الصوت المزدوج

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يختلف نجيب المانع مع الكثيرين من مجايليه المثقفين في رؤيتهم اليسارية للعالم، وإذا كان ذلك الجيل قد امتلك بدايات وعيه في أوائل الأربعينات، فلا بدّ أن الفجوة بين واقع اجتماعي شديد الانغلاق والسكونية ورؤى أولئك المتعلمين الشباب كانت عميقة إلى درجة كان عليهم أن يوجدوا يوتوبيات خاصة بهم:

اختلاق واقع آخر تحكمه الطبقات "المتصارعة" وأحدث النظريات "العلمية" التي وضعت أصلا لتحليل المجتمعات الرأسمالية المتطورة، أو بناء هذا الحلم القومي الذي يمتد من المحيط إلى الخليج، والذي لا يأخذ بنظر الاعتبار التمايزات والتطورات المختلفة لكل منظومة جغرافية عن غيرها. بالنسبة لنجيب المانع كانت الموسيقى الكلاسيكية ملاذه الأول. في كتابه الصادر بعد وفاته: "ذكريات عمر أكلته الحروف" يتحدث المانع عما تركه وصف توفيق الحكيم للسيمفونية التاسعة في نفسه عندما تناولها في روايته "عصفور من الشرق". كان ذلك في بداية الأربعينات. وإذا أخذنا بنظر الاعتبار سنة ميلاد الفقيد نجيب المانع: "1926"، نستطيع ادراك التأثير الكبير فيه، خصوصا وأن الحرب العالمية الثانية فتحت فجوات هائلة على مستوى التواصل بين الشعوب مع تنقل الجيوش والمعلومات والإمدادات على المستوى العالمي. ففي مدينة البصرة كانت هناك قاعدة عسكرية بريطانية في

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منطقة الشعيبة. يكتب المانع عن صلته الأولى بالموسيقى الكلاسيكية عبر هذه القاعدة العسكرية:

"أما الزبير فكانت آنذاك على مرمى عصا كما يقولون من «الشعيبة» التي اتخذها الجيش البريطاني قاعدة له.. وكانت القاعدة تستعين بعمال من أهالي الزبير، فاخذ هؤلاء يجلبون إلى أسواق الزبير ما يلقيه الجنود من كتب ومعلبات وأسطوانات، أما الكتب فكان أكثرها ممزقا باليا عثرت بينها أحيانا على كتابات لألدوس هكسلي وشكسبير وطوماس هاردي وغيرهم بين حشد من الروايات الأخرى، ولم أكن أعرف من الإنكليزية سوى التوق لمعرفتها.."

من اسطوانات مشروخة وجهاز كرامافون عتيق سيولد لدى ذلك المراهق توق جنوني للتواصل مع العالم البعيد خارج السجون التي تركتها ظلمات أربعة قرون كلكلت على العراق. وقبل أن يبلغ العشرين من عمره سيكون نجيب المانع قادرا على القراءة بالفرنسية والإنكليزية بجهد شخصي محض. يقول المانع عن لقائه الأول ببيتهوفن:

"من بين الاسطوانات المشروخة التي جاء بها عمال قاعدة «الشعيبة» البريطانية إلى سوق الزبير اشتريت أشياء لبيتهوفن منها قطعته المسماة "إلى أليزا". أخذت اقرأ اسمه: أهذا هو الذي رسمه توفيق الحكيم لي إنسانا بحجم البحر؟ هل هو الفنان الذي تصدر من يديه أصوات يتعرف بواسطتها البشر على أنفسهم؟ أهو الذي يستطيع ان يتحدث بما هو أسلم من الصمت وأشجع من الكلام؟ هل

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يعبّد بيتهوفن هذا طريقا بين مجاهل الوجود الموحشة؟ نعم، هو هذا وأكثر ولكنني لم أعرف هذه المزايا فيه إلا بعد أن استمعت عشرات المرات لكل شيء قاله.. السيمفونية التاسعة التي فجرها توفيق الحكيم عندي كتفجير الذرة صارت تقال عندي على عدد القائلين. فقائلها توسكانيني يمنحها حركة نارية مثل حركة الشهب، وقائلها كارايان الذي نطق بها مرات عديدة يجعلها واديا ظليلا يعبق بالعطر وقائلها كلمرر يجعلها قطعة بليغة في جدوى الرحلة البشرية، وقائلوها الآخرون يصنعون منها حبهم للعالم وصراعهم فيه".

في معبد الموسيقى الكلاسيكية الذي بناه نجيب المانع لنفسه تحقق له ملاذ منفصل كليا عن الواقع، خصوصا وإن الاهتمام المحلي بها شبه معدوم آنذاك، إضافة لذلك فعدم معرفته للعزف على أي آلة موسيقية جعلته يعوض هذا النقص بتكريس الكثير من الساعات للاستماع إلى كل تسجيل متوفر عن أي عمل موسيقي.

هل تغلغلت الموسيقى في نثر نجيب المانع؟ قد يكون الجواب المباشر لهذا السؤال هو النفي، إذ ظل أسلوب الارتجال هو السائد في الكثير من كتاباته، فهو على الأغلب يتنقل من موضوع إلى آخر بروح تسودها أحيانا الخطابية أو التعليمية. مع ذلك فما يقدمه المانع للقارئ سُفرة دسمة بالأطعمة الفكرية، شرط أن يقبل القارئ السير معه عبر مناطق عادية قبل مفاجأته ببقع زاخرة بالألوان الساحرة. في

منشورات «ألف باء AlfYaa»

روايته "تماسّ المدن" يقتحم نجيب المانع مسار الأحداث ممثلا بشخصية "سليم الصابري" ليحتل 80 صفحة (أي ربع الرواية) في فصلين يمكن حذفهما دون أن يؤثر في مسار الأحداث بشيء. مع ذلك، وبفضل هذين الفصلين، امتلكنا معرفة عميقة بشخصية الكاتب يندر وجود كشف مثيل لها في الأدب العربي. يقف هذا الشخص الذي هو الأنا الغيري لنجيب المانع كاشفا عن التناقض الذي يحمله بين الإفراط في العقلانية والانسياق في الوقت نفسه نحو البوهيمية:

".. ثم إنني أعاني أحيانا وأدع غيري يعاني مني، بسبب انضباطات مجنونة ملحاحة أتطلبها لا من نفسي فقط بل من الهواء الذي يدور والأيدي التي ترتفع والأفواه التي تتحدث، انضباطات تتعلق بالكيفية الأجود لانزلاق هذا الكائن الذي هو أنا وهذه الكائنات التي هي هم في تيار حياة ترسمها انضباطاتي المخبولة وفقا لرؤيا تبعث على الإعياء. هذا ما كان يحدث لي أحيانا، أما في أحيان أخرى فقد كنت أعاني مما هو نقيض ذلك كل المناقضة ملزما من تمس حياتي حياته بجنون غير منضبط أتصرف بموجبه على أن الحياة تجربة منفلتة، موسيقية، سكرى، مندفعة جذلى، مضيئة المدن، حاضرة التاريخ، لا محايدة في الاتجاه الأمامي، فيها شمس تسطع في الدم، ليلها دائم النفي والانحسار، خسارتها ربح في الأعماق، إجاباتها أسئلة دائمة.. بين قطبي رحى هذين من الانضباط والانفلات انسحق هذا الجسد."

منشورات «ألف باء AlfYaa»

صدرت رواية "تماس المدن" في بغداد عام 1979، ولم تلق الاهتمام الذي تستحقه، مع ذلك توقف نجيب المانع عندها بعد ما يقرب من عشرة أعوام عن كتابتها في مذكراته، منتقدا بعض أجزائها:

" كتبتُ روايتي (تماس المدن) وجعلت الصفحات العشرين أو الثلاثين الأولى تنحو منحى الرواية الجديدة، فهي حيادية، بيضاء، عينية أي بصرية، معنية بالأشياء أكثر من عنايتها بالناس وقد أدت تلك الصفحات إلى إحجام بعض القراء عن متابعة الرواية في فصولها التالية.. وكانت تجربة أحسبني أهملت فيها مقتضيات الحكاية في تلك الصفحات ولو تهيأ لي إعادة كتابتها لقمت بإجراء تغييرات جوهرية لتلك الفصول."

في الكثير من كتابات نجيب المانع نجد أن هناك فوق صوته صوتا آخر يحاوره ويناكده، كأن هناك لحنين متعارضين لكن متناسقان في مسارهما، وهذا ما يمنح القارئ فيضا من الطاقة تمكنه من الدخول في لعبة المرايا التي أشركه الكاتب فيها. يقول هيرمان هيسه في روايته ذئب البوادي إن "روح الدعابة الحقة تبدأ حينما يكف المرء عن أخذ نفسه مأخذا جديا" ولعله لهذا السبب نجح المانع في صياغة أسلوب تتعايش فيه المفارقة مع السخرية، الجدية مع المحاكاة الساخرة، الندم المرير مع الأمل. يقف سليم الصابري في رواية "تماس المدن" مندهشا أمام عبارة خطها في دفتر مذكراته: " الحركة داخل القيم.. هذه الكلمات المبهورة من نفسها المشحونة بروح خطابية كلما

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

حاولت التخلص منها وجدتني انغمر فيها مثل المتورط في الرمال المتحركة وليس الروح الخطابية هي كل ما تعانيه ألفاظي من حشرجة بل تعاني أيضا من شيء غير قليل من الرضى عن الذات غير أنني عندما التفت حولي وأرى أصدقائي وزملائي ومنافسيَّ والذين يعملون في طرق تتصالب مع طرقاتي.. أجد الرضى عن الذات سمة شائعة لا يكاد يتحرر منها أحد ممن عرفت عن قرب.. واذا كنت أرى نفسي تمتاز بشيء من رضاها عن الذات فهو أن رضاها عن ذاتها قليل جدا من رضا آخرين عن ذواتهم وبهذا القليل، وبهذا الهامش الصغير من الفارق بيني وآخرين أسجل تفوقا معينا وهو تفوق منغصّ مؤذ له وجهان وحدّان كلاهما جارح، وجه ازدياد الطمأنينة والرضى ووجه الكشف عن التزوير وفساد الطويّة".

هذه القدرة على الاستبطان الداخلي غريبة عن أدب المذكرات لدينا، ولعل صرخة نجيب المانع المتطرفة في إحدى مقالاته الأخيرة لها ما يبررها على الرغم من طابعها النمطي:

"التدمير الإنساني لا يكمن في قدرة إنسان على قتل إنسان آخر بل في قتل مكوناته الفكرية،في قتل أسئلته، في قتل محاولاته لتصحيح مساره، في قتل توجهه نحو الحقيقة، قبل قتله جسدياً.. إني أنظر يميناً وشمالًا، ماضيا وحاضرًا، أنظر إلى الأمام والى الوراء فأجد هذا القتل يدور دوراناً فوضوياً ماحقاً: كن أنت أنت تر السكاكين تطعن كينونتك، صر حسبما تحب لك رؤياك تر البنادق تشرع

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لتجهـــز علـــى صـــيرورتك. النـــاس لا يحبـــون اللايـومي، لا يرغبـون فـي مواجهـة الامتيـاز عـن المبتذل والمزري والبسيط، لا لأنهم بسطاء، فعقدهم لا تحصـــى ولا تعـدّ، ولكـنهم فـي عقـدهم المعقـدة يكرهـــون النســـيج الفكـــري والامـــتلاء الروحـــي؛ يكرهـــون باختصـــار مـــن يـــوقظ نفســـه خوفـــا مـــن إيقاظهم".

يقول توماس مان إن الفرد لا يعيش حياته فقط بل حياة جيله وعصره، وكم تمنح قراءة القليل المتوفر من كتابات نجيب المانع صدق هذه العبارة، فهذا الكاتب منحنا مرايا لا لرؤية ذاته وأبناء جيله فحسب بل كي نرى نحن أيضا أنفسنا بها.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

شمعون بلاص:
البحث عن أشباح الماضي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تضم هذه المجموعة، التي صدرت عن دار الجمل، على اربع قصص: "الخالة غاوني"، "إيّة"، "في المدينة السفلى" و"نذر الخريف". القصص الثلاث الاولى تدور في أزمنة وأمكنة أخرى، سبق للكاتب أن عاش فيها حتى بلوغه العشرين. وها هي تعود اليه قوية صافية كأن لم تمسها فرشاة الزمن يوما. ستساعدنا تواريخ، إنجاز القصص، التي أدرجها شمعون بلاص كهامش وحيد لها، لمعرفة الفاصل الزمني بين العصر الذي دارت فيه هذه القصص وبين وقت كتابتها.

من المعلومات القليلة المرفقة بالكتاب، يكتشف القارئ بأن القاص شمعون بلاص من اليهود العراقيين، الذين هاجروا إلى اسرائيل في بداية الخمسينات، وحسب تاريخ ولادته يكون قد بلغ العشرين حينما غادر بغداد. لكنه سيظل مسكونا بهذه المدينة، كما كانت عليه في فترة الاربعينات، ليعيدها إلينا بإصرار ومواظبة غريبتين، في نصوصه. وكأنه يسعى إلى إعادة الارتباط، وبطريقة وهمية، بالمشيمة التي خلّفها وراءه قبل عشرات السنوات.

"في المدينة السفلى"، تأتي البطل دعوة من صديق صباه سامي للالتقاء بعد مضي ربع قرن عن فراقهما، في مقهى "العوامة". ومن المونولوج الذي يدور داخل البطل نفهم أنه يعيش حياة هنيئة: وظيفة جيدة، زوجة جميلة،شقة مريحة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

وطفلان في عمر المراهقة. شيء وحيد نكتشفه بين السطور: حالة العزلة التي يعيشها البطل عن أسرته، فالماضي الذي ينتمي إليه يخصه وحده، ولاشيء يجمعه بانه وابنته سوى الحاضر. يتغير مسار القصة تماما حينما يركب البطل سيارة تاكسي، فالسائق سيأخذه إلى مكان لا صلة له بالحاضر، انها بغداد الاربيعنات، غارقة شوارعها بالامطار الغزيرة، وهناك سيتركه السائق لوحده: "أنا على حافة المستنقع وأمامي ممر أملس. بمحاذاة الجدار، في الجهة الاخرى تمتد المياه حتى أبواب البيوت. إن لم يضحك عليّ هذا الشقي فسوف أصل بسلام. أتحسس الجدار اللزج وأستند إلى عصا شمسيتي. عيناي تتعودان على الظلام. أرى طرف الطريق جيدا. ثمة نور ضئيل آت من مصدر ما. سامي لا بدّ ينتظرني، أية فكرة سخيفة انبثقت في رأسه أن يجرني إلى هنا! كل شيء موصد ومغلق والظلمة حثت الناس على اللجوء إلى فراشهم. في الصباح سيفتحون شبابيكهم ويتطلعون إلى بركة الماء القذر بعيون منتفخة، وسيأتي العتالون ويركبونهم في عرباتهم اليدوية".

لن يجد البطل صديقه الشاعر أو مقهى "العوامة" فكلاهما نزح مثلما نزح الكثير من أصدقاء الصبا، ولن يجد سوى لطيف، الواقف، كعهده به، أمام باب الخان: " منذ وعيت نفسي وهو هناك. مرت أجيال وهو هناك. لا يشيخ ولا يتغير. أمامه ووراءه كتب قديمة مجلدة وكتب ذات اغلفة ورقية بالالوان، بعضها ملقى على حصيرة بالية وبعضها معلق بحبل مشدود على حجر سور الخان القديم. سليل جنس عجيب، كأنه انبثق من بين الصفحات الصفراء، كرسول التأريخ إلى البشر.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ينحني على كتبه، يداعبها بحنان، يلقي كلامه إلى من يتوقف عنده في ساعات اليوم. كلامه بليغ ومبهم.. لطيف رجل نسيه الزمن، أوقفه عند باب الخان وغاب عنه".

سيتحول الحلم الذي يقودنا شمعون بلاص إليه إلى كابوس، مشبع بالماء والخوف، وكأن الطوفان على وشك الوقوع، ولن ينتهي الا إلى مقهى خاوٍ من زبائنه..

تحتل قصة "إيّة" مايقرب من ثلث الكتاب، وفيها يسعى شمعون بلاص إلى استرجاع الأيام التي سبقت خروجه من العراق عام 1950. القصة مكتوبة في سنة 1986، وعلى الرغم من هذه الفاصلة الزمنية الطويلة، يعيد الكاتب سرد الحوادث من خلال "زكية" المرأة المسلمة التي كانت تخدم وتقيم في بيت يهودي. عبر المونولوج الداخلي وصوت الكاتب، يبدأ ذلك الماضي السحيق باسترجاع نفسه بشكل مخفَّف:أحياء اليهود في بغداد، العلاقات بين الناس، وضع أفراد العائلة التي تقيم معهم "زكية". الولدان والبنت الذين شاركت في تربيتهم وتكوينهم، والذين اصبحوا كابنائها. سنتعرف على اهتمامات الابن الاكبر افراييم السياسية، إذ هو منغمر في قراءة الكتب الشيوعية ، ويبدو أنه مرتبط تنظيميا. الأب الرافض للهجرة، على الرغم من المخاوف السائدة من المستقبل، بعد تشكل إسرائيل، وعلى الرغم من وقوع انفجارات لبعض محلات اليهود التجارية. انذاك، وعند عودتها من جولة خارج البيت، ستكتشف زكية بأن العائلة التي ارتبطت بها لفترة طويلة على وشك الرحيل: "آنذاك أدركت أن كل ما لديها من قصص قد أصبح فاقد المعنى بالنسبة لهم،

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ودفعةً واحدةً، كقطعة قماش تمزق.. مضى وانقضى الزمن الذي كانوا يصغون فيه إلى قصصها، وها هي تدخل زمنا آخر، وجدار يفصل بينها وبينهم. إنهم منشغلون بما يحملون معهم وما يتركون وراءهم، يحسبون ما يمكنهم رصّه في الحقائب وعما يستطيعون التنازل. يتأهبون لحياة جديدة ، منصرفين بعيدا عنها، وهي تراقبهم من مكانها، ولم يعد لها نصيب في عالمهم".

بدون معرفة وضع الطائفة اليهودية في العراق، بشكل عام، وفي بغداد بشكل خاص، يصعب على القارئ أن يفهم هذا الحنين الشديد الذي يشد أفرادها ببلدهم الأم، والذي عكسته قصص شمعون بلاص، بشكل متميز، في "نذر الخريف"، إذ أن فترة وجودهم في العراق تمتد إلى 3500 سنة، وقد ساعد التنوع الطائفي والديني والقومي للشعب العراقي، على تحقق التكامل والترابط اجتماعيا واقتصاديا بين الجماعات المختلفة بعضها ببعض.

يشير الباحث عباس شبلاق في كتابه"إغواء صهيون"، إلى أن للمنمظمات الصهيونية دورا هاما في خلق أجواء من الريبة وعدم الامان بين أبناء الطائفة اليهودية في العراق، إذ لم يتجاوز عدد النازحين اليهود إلى إسرائيل قبل عام 1950 عن الألفين، في حين بلغ عدد النازحين خلال عامي 50 و 51 ما يزيد عن 120 الف شخص، مما حوَّل أحياء كبيرة من بغداد خلال تلك الفترة إلى مناطق مسكونة بالاشباح. هذا القطع المفاجئ الذي أصاب العراقيين اليهود، جاء خارج سياق الأحداث الداخلية، اذ لم تسبب كل الكوارث التي مر بها العراق

منشورات «ألف باء AlfYaa»

عبر العصور على حالة الاستقرار والرفاه النسبي التي عرفته الطائفة اليهودية، واندماجها بالمجتمع ككل. فكأن نجاح الحركة الصهيونية بفرض دولة إسرائيل، على حساب طرد جزء كبير من الفلسطينيين، قد خلق صدعا عميقا بين اليهود وبقية المجتمع، وبالتالي سهّل لها باغراء الكثيرين للهجرة إلى اسرائيل.

يقول البير كامو إن الكاتب لا يختار مواضيع كتابته، بل إن المواضيع نفسها تختاره. وكم تبدو هذه الفرضية صحيحة، إذا أخذنا كتابة شمعون بلاص كمثل لها، عبر قصصه المنشورة في هذه المجموعة. فبغض النظر عن الأسلوب التقليدي الذي يتبعه القاص في كتابته، متمثلا بالفصول المطولة، والاسهاب بالتفاصيل غير الضرورية، والاستغراق بالوصف الطارئ على نسيج العمل الادبي، لكن كل هذه الجهود تبدو كأنها طقوس ضرورية لاسترجاع الماضي وأشباحه، ذلك الماضي الذي كان الكاتب فيه فردا فعالا، مملوءا بالأحلام والطموحات، ليأتي النزوح خارج سياق تطوره الطبيعي.

القطيعة مع الماضي هي ولادة جديدة، لكنها مكبلة بالذاكرة، ولن يكون أمام الفنان إلا استرجاع هذا الماضي، باستمرار، وإعادة تأويله، بتلاوين وايقاعات مختلفة، حاله حال الوسيط الذي يتم من خلاله استحضار الارواح، لكنها بالنسبة لشمعون بلاص هي أشباح الماضي.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

دوستويفسكي وباختين:
مَن أنقذ مَن؟

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

غالباً ما ينتابني شعور عند الدخول إلى مكتبة عامة أن كل المؤلفين الذين استقرت كتبهم منذ عقود على رفوفها قد غادروا الحياة، وأنهم الآن يتوسلون بي من وراء حاجز الغيب كي أستل مؤلَّفاً ما من أعمالهم، ولعل تصفحه فقط سيكون كافياً لمنحهم خيطاً واهياً من الشعور بالخلود، حتى للحظة واحدة.

وقد لا أستبعد أن هذا الشعور راود طالب الدراسات العليا الذي دخل إلى مكتبة أكاديمية العلوم في موسكو بحثاً عن مصادر لأطروحته، وعادة تكون أغلب الكتب فيها محجوبة عن القراء خارج أسوار الجامعة لأنها غالباً ما تتعارض (من وجهة نظر القيادة السياسية) مع الفكر "الماركسي- اللينيني".

خلال تجواله العشوائي بين الرفوف وقعت عيناه على كتاب بعنوان مثير: "مسائل الشعرية لدى دوستويفسكي" (والذي ترجمه إلى العربية الدكتور جميل نصيف التكريتي تحت عنوان "شعرية دوستويفسكي"، وراجعته الدكتورة حياة شرارة، وصدر عن دار توبقال، عام 1986)، وحين قرأ اسم مؤلفه: ميخائيل باختين، خامره شعور عميق بأن هذا المؤلِّف المجهول تماماً قد غادر الحياة منذ عقود كثيرة.

تحت الإثارة الفكرية والنفسية التي تركها هذا الكتاب في نفسه، قام ذلك الطالب بإشراك عدد من الأكاديميين الشباب في اكتشافه. ها آنذا أراهم مصعوقين أمام الكنز الذي أخرجه زميلهم من القمقم، كأنه يشبه بذلك الجني الذي خرج من القارورة بعد قضائه دهراً طويلا داخلها عقابا له على عدم إطاعة النبي سليمان.

لا بد أن هذا الاكتشاف جاء بفضل الانفراج الذي عرفه الاتحاد السوفييتي بعد عام 1956، حيث خفَّت كفّ النظام

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الثقيلة ضد الثقافة غير المدجَّنة.

بعد بحث طويل عن ذلك المؤلف المجهول ودراساته، اكتشفت تلك المجموعة الصغيرة من الباحثين الشباب في معهد الآداب العالمية التابع لأكاديمية العلوم، أن المؤلف الذي يحمل اسم باختين ما زال على قيد الحياة.

كذلك، فإن كتاب "شعرية دوستويفسكي" فتح أعينهم على مقالات ودراسات مبعثرة في ارشيفات مغلقة هنا وهناك، وقادهم إلى أن أطروحة باختين التي رفضت اللجنة المناقِشة لها منحه درجة دكتوراه في أواخر الأربعينات، موجودة هي الأخرى وراء أبواب مقفلة أمام الجمهور، وتحمل عنوان: "رابليه وعالمه".

لا أستبعد أن يكون قدوم ثلاثة شباب من موسكو إلى بيته الواقع في بلدة نائية، معزولة، عام 1963، قد أثار قدراً من الخوف في نفسه. فهو منذ وقوفه أمام المحكمة الثورية عام 1929 بتهمة نشر الأفكار الهدامة بين الشباب، وصدور حكم ضده بالنفي لعشر سنوات إلى سيبيريا، يعيش تحت هاجس عودة رجال المخابرات ثانية إليه.

كان السبب وراء ذلك الحكم هو انضمامه إلى حلقة من المثقفين تعمل على تحقيق التوفيق بين الدين والأفكار الحديثة، وكان ذلك كافياً في أواخر عقد العشرينيات من القرن الماضي أن يعاقَب الفرد على هذه "الجريمة" بالنفي أو السجن أو الموت أو العمل القسري الجماعي.

حتى ذلك الوقت لم يكن صدر لباختين أي كتاب أو دراسة في مجلة متخصصة، عدا كتاب "شعرية دوستويفسكي". ولعل الاحتفاء الكبير الذي أظهره مثقف بلشفي كبير في ذلك الوقت

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بالكتاب كان وراء تجنبه النفي إلى سيبيريا.

إنه أناتولي لوناتشارسكي، الذي عيَّنه لينين بعد ثورة أكتوبر كوميساراً (وزيراً) للتربية والثقافة، تعبيراً عن تقديره لإنجازاته الأدبية العديدة.

ترك كتاب باختين في نفس المسؤول الكبير انطباعاً إيجابيا كبيراً، ترجمه بنشر مقالة نقدية تمتدح عالياً مؤلّفه، ولعل تلك المقالة وتدخل لوناتشارسكي وراء إنقاذه من النفي إلى سيبيريا.

بعد استئناف الحكم عليه، ومع التقرير الطبي الذي قدمه، بإصابته بمرض مزمن في العظام، وأن إقامته في سيبيريا ستقتله، بدلت المحكمة حكمها ضده، من حيث المكان الذي سينفى إليه. إنها بلدة كوستاني الصغيرة في كازخستان، حيث عمل محاسباً صغيراً. وخلال السنوات الست التي قضاها هناك، كتب باختين في أوقات فراغه دراسات مهمة (لم تُنشر) من بينها "خطاب الرواية".

عام 1937، انتقل باختين إلى بلدة كيمري التي تبعد حوالي 200 كيلومتر عن موسكو. وهناك ألّف كتابا عن الرواية الألمانية في القرن الثامن عشر. وقد قُبلت من "دار نشر الكتّاب السوفييت"، لكن الحظ لم يحالفه، إذ إن المبنى الذي كانت المخطوطة الوحيدة محفوظة فيه قصفها الألمان عند غزوهم للاتحاد السوفييتي عام 1941.

اشتد مرض العظام عليه آنذاك، لكن صحته تحسنت بعد قطع ساقه عام 1938، وخلال سنوات الحرب أقام في موسكو، وواصل إنتاجه الفكري، لكن الحصار الذي عانته المدينة دفعه إلى استهلاك جزء كبير من أوراق مخطوطة أخرى له لسجائره.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بعد رفض منحه درجة الدكتوراه على أطروحته " رابليه وعالمه" في أواخر الأربعينيات، اكتفى "مكتب التفويض الحكومي" بمنحه لقبا أكاديميا أقل شأناً.

انتقل باختين خلال الخمسينيات من القرن الماضي إلى بلدة سارنسارك في موردوفيا، حيث عمل مدرساً في المعهد التربوي الموردوفي. ومع تدهور وضعه الصحي تقاعد عن العمل عام 1961. وكان من المفترض أن تختفي تلك الكنوز الفكرية التي تركها هنا وهناك، مخطوطات في أماكن مختلفة، لولا كتاب "شعرية دوستويفسكي".

في الوقت نفسه، عرفت أعمال دوستويفسكي خلال القرن العشرين إهمالا مطرداً، واعتبره الكثير من النقاد مفتقداً لأسلوب أدبي متميز، وآخرون نظروا إلى أعماله من زاوية سيكولوجية ضيقة، باعتبار أبطاله مصابين بالعصاب، فضلا عن إقصائه من قبل الحركات اليسارية الصاعدة بسبب أفكاره "الرجعية".

ويمكن تلمس هذا الإهمال في العالم الأنجلو-ساكسوني، فروائي مثل د. أتش. لورانس نبذ كل أعماله واكتفى بالصفحات القليلة التي كتبها بطل "الإخوة كارموزوف"، إيفان، تحت عنوان "المفتش العام". أما الناقد الأميركي البارز هارولد بلوم، فقد تجاهله تماما في دراسته المهمة Western Canon" (الكتابات الغربية الكبرى).

جاء كتاب باختين "شعرية دوستويفسكي" في حقل النقد الأدبي شبيها بما حققه العالم الفلكي كوبرنيكوس الذي كشف في القرن السادس عشر أن الأرض هي التي تدور حول الشمس لا العكس.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

هنا تقدم لنا هذه الدراسة القيّمة جملة مفاهيم جديدة تساعدنا على إعادة قراءة واكتشاف دوستويفسكي من جديد، فمفاهيم مثل "الكرنفالية" ، و"تعدد الأصوات" (البوليفوني)، و"العتبة" و"الباروديا" (المحاكاة الساخرة)، و"الحوارية" جعلت من الروائي الروسي الكبير منتمياً لكل ما سبقه من أشكال أدبية وممارسات اجتماعية كبرى بمدلولاتها الكثيرة. كذلك جعلت أعماله مصدر اهتمام كبير في العالم، سواء بين القراء العاديين أو بما يخص الدراسات الأكاديمية.

ففي كشف باختين للكيفية التي استخدم دوستويفسكي الكرنفالية، على سبيل المثال، تمكن القارئ أن يتلمس كيف أن تلك الطقوس التي يضيع فيها الحياء والتراتبية تتحقق خلال الكرنفالات، وكيف أن دوستويفسكي استخدمها في رواياته، وكيف تتقلب مواقع شخصياته خلال لقاءاتهم فيصبح الأقل أهمية مهماً والأكثر أهمية ضئيلاً.

كذلك الحال مع "المحاكاة الساخرة" حيث خلق فيدور دوستويفسكي أكثر من شخص يقلد بشكل ما شخصية رئيسة. ولعل مبدأ "تعدد الأصوات" هو الأكثر أهمية في أعماله. فنحن لا نتابع رأي الكاتب في أبطاله بل رأي كل شخصية بغيرها، وهذا ما سمح بخلق الطباق الموسيقي counterpoint في أعماله.

قد يمكن القول إن دراسات باختين النقدية في الرواية فتحت الباب واسعا للرواية كي تزدهر في القرن الواحد والعشرين، بعيداً عن ذلك التقنين الذي فرضته روايتا بروست وجيمس جويس، "البحث عن الزمن الضائع" و"عوليس"، اللتان حددتا المساحة الروائية بالتجربة الذاتية للكاتب فقط.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كل ذلك كان بفضل تلك الحلقة الصغيرة التي التفَّت حول "المعلم" باختين في آخر سنوات حياته، وتعاونت معه ليعيد قراءة ما كتبه وينقح أو يضيف ما يشاء، وعند وفاته عام 1975، كانت صورة الإرث الفكري الذي تركه باختين وراءه واضحة: إنه لم يكن منظّرا أدبياً فقط، بل إن اختصاصه الحقيقي (حسب قوله) هو الفلسفة وبالذات ضمن ما عُرف في بداية القرن العشرين بـ "الكانطية الجديدة".

نحن إذن أمام معلَم فكري كبير كادت الهزات التي عاشها القرن العشرون أن تفقد أثره إلى الأبد. وكان العمل الدؤوب الذي قام به مفكرون وأكاديميون مثل الفيلسوفة جوليا كريستيفا وغيرها في العديد من بقاع العالم وراء استرجاع هذه اللقى المنتشرة هنا وهناك. لنكتشف في مؤلفاته الفيلسوف وعالم الدلالات والفيلولوجي والانثروبولوجي وفيلسوف اللغة والأخلاق والتفكيكي.

مع ذلك يظل ذلك الكتاب الذي فتح الآفاق أمام باختين هو نفسه الذي أنقذه من موت سيبيريا، وهو نفسه الذي أنقذ دوستويفسكي من موت النسيان: "مسائل الشعرية لدى دوستويفسكي" أو في طبعته العربية: "شعرية دوستويفسكي".

لا بد من الإشارة إلى أن الترجمة التي قام بها الدكتور جميل نصيف التكريتي بمراجعة الدكتورة الراحلة حياة شرارة هي الأخرى معلماً متميزاً في المكتبة العربية. فكتابات باختين معقدة بتراكيبها ومصطلحاتها وطرائق بحثها، حتى بالنسبة إلى المترجمين في الغرب.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

العود الأبدي لدى نيتشه:
"اِعشق قدرك الشخصي"

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كم منا أصابتهم الحيرة أمام شعور عميق يغزوهم فجأة: اللحظة التي يعيشونها الآن، بما تتضمنه من تفاصيل حياتية صغيرة، سبق لهم أن عاشوها في زمن ما مجهول تماما بالنسبة إليهم. وكل ما هناك أن ذاكرتهم تواجهها وكأنها فيلم سبق أن شاهدوه لكنهم نسوا أين ومتى.

لعل هذا الإحساس المخادع، وراء تلك النظريات القديمة التي نادت بها ديانات الشرق الأقصى، وأخذها الفلاسفة الفيثاغوريون الذين آمنوا أيضا بأن الروح لا تموت بل تولد ثانية في تناسخات جديدة. وهذه الفكرة استثمرها الفيلسوف الألماني شوبنهاور في نظريته التي تقول إن الإرادة (للحياة) لا تموت بل تُظهر ذاتها مرة أخرى في أفراد جدد، غير أنه رفض في الوقت نفسه نظرية التقمص لروح محددة.

بعد اندثار نظرية العود الأبدي الإغريقية في أوروبا القرون الوسطى والعصر الحديث، عادت ثانية للظهور بأكثر من صيغة (لا دينية)، ولعل أبرزها تلك التي تصورها وبرر وجودها الشاعر الألماني هاينريش هاينه (1797-1856)، انطلاقا من حقيقة كون الزمن لا محدودا، في حين أن الأجسام المحسوسة فيه محدودة عدديا، ولعل هذه الأجسام تتحول إلى جسيمات أصغر، والأشكال التي تنجم عنها، هي الأخرى محدودة، لكنها في نهاية المطاف يجب أن تظهر مرة أخرى

منشورات «ألف باء AlfYaa»

على هذه الأرض، بسبب محدودية عددها مهما امتد الزمن، فهي لا بد أن تستنفد نفسها في هذا البحر الممتد دون بداية أو نهاية، فتعود إلى الظهور في الزمن اللامتناهي: إنها محكومة بالعود الأبدي، لذلك فإن شخصا مثل زيد لا بد أن يولد مرة أخرى، لكن (إذا كان محظوظا قليلا) بتهور أقل من سلفه.

كان نيتشه (1844-1900) من عشاق هذا الشاعر، ويتفق العديد من الأكاديميين المهتمين بكتاباته أنه كان اطلّع على نظريته، غير أنه دفع العود الأبدي باتجاه آخر مختلف عن هاينه. كذلك هو لم يقدم مثله دليلا ما على صحتها، بل تركها أقرب إلى أن تكون اقتراحا أو افتراضا قابلا للقبول أو الرفض، إنها نوع من تميمة تزيح ذلك الشعور بالقصور أمام عجز الإرادة بالالتفات إلى الخلف وإزالة ما فعله الفرد من أفعال وخيارات يراها الآن مجرد حماقات. ولعله كما تقول الفيلسوفة البريطانية ماري وارنوك شعر بها كعاطفة.

إذن الإرادة في حالة تنافر مع الزمن الماضي. مقابل ذلك، ينفي نيتشه وجود قانون السببية الذي يتحكم في خيارات الإنسان، فمن وجهة نظره أنه ليس هناك علاقة سببية في حد ذاتها لـ "ضرورة" انعدام الحرية للفرد؛ هناك النتيجة التي لا تأتي بعد السبب وليس هناك قانون يحكم: إننا، حسب رأيه، مَن فبرك الأسباب والتتابع، والدافع والغرض... إنها في الحياة الحقيقية مسألة إرادات قوية وإرادات ضعيفة.

يمضي نيتشه خطوة أبعد حين يؤكد أن القيمة الحاسمة لفعل ما هي بالضبط في أن يكون غير إرادي. وهذا لأن السبب وراء أي فعل إنساني هو وجود قدر من الطاقة المكبوتة التي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تنتظر أن تستعمل من قبل شخص ما ولغرض ما، أما العقل فهو "الحرب التي هي نحن".

أمام العجز على تغيير ما قمنا به في الماضي يقدم نيتشه دعوته العميقة التي يضعها باللغة اللاتينية: "اِعشق قدرك الشخصي".

ولاختبار المتلقي عن مدى استعداده لتحقيق هذا الهدف، يقدم نيتشه هذه الرؤيا الحالمة نوعا من التحدي له. في كتابه "العلم المرح" يأتي صوته كأنه شامان غامض بصياغة تساؤل مفزع كهذا: " ماذا لو خرق جني ليلا أو نهارا أكثر لحظات وحداتك توحداً وقال لك: هذه الحياة التي تعيشها الآن والتي عشتها، عليك أن تعيشها ثانية ومرات لا متناهية؛ ولن يكون هناك أي شيء جديد فيها، فكل وجع وكل مسرة وكل فكرة وكل آهة وكل فعل مهما يكن صغيرا في حياتك يجب أن يتكرر معك، بنفس الترتيب والتعاقب ـ حتى هذا العنكبوت وضوء القمر هذا بين الأشجار، بل حتى هذه اللحظة التي أنا فيها. الساعة الأبدية للوجود تنقلب رأسا على عقب مرة أخرى وأخرى، وأنت معها، بقعة غبار".

بين هذين الخيارين يضع نيتشه المتلقي حسب إجابته: فمن يرفض عرضه يضعه ضمن خانة الضعفاء، ومن يقبل به يضعه ضمن خانة الأقوياء.

غير أن الضعف والقوة لدى نيتشه ليسا بالمعنى المباشر للمفردتين.

فمفهوم "إرادة القوة" لا علاقة له بالقوة (الهيمنة) بل هو نوع من التسامي للفرد: ميله لتجاوز ضعفه والمضي أكثر

منشورات «ألف باء AlfYaa»

فأكثر بالتغلب على ما يعيق بلوغه الاكتمال. ومع هذا المفهوم يقف مفهوم "الإنسان المتفوق" باعتباره ذلك الفرد المتفوق على ذاته، ويعطي نيتشه نماذج قليلة لهذا الفرد أبرزهم يوليوس قيصر وغوته.

فيوليوس قيصر صاغ قدره بنفسه، ودافع عن ذاته مما كان يعاني منه من اضطرابات صحية وصداع متكرر مزمن ، بالمشي مسافات شاسعة، واتباع أشد أشكال شظف العيش، والإقامة المتواصلة في الهواء الطلق، وبذل الجهد العضلي الشاق. وأكثر ما يشده إلى هذه الشخصية التاريخية لا الجانب العسكري أو النجاحات السياسية بقدر ما كونه "يجسد الرجل العزائمي الذي يتحكم في عواطفه: الرجل الذي أمام التفكك والفجور الشامل، يعرف هذا الانحطاط كجزء من نفسه، فيقوم بفعله الفريد بتحقيق تكامل ذاته وإعادة ابتكارها والتحكم فيها".

أما الشاعر غوته فهو النموذج الأمثل لدى نيتشه عن مفهوميه الأساسيين: "إرادة القوة" و"الإنسان المتفوق"، فهو "انتصر على طبيعته الحيوانية، ونظم فوضى عواطفه، وسامى نزواته وأعطى أسلوبا لشخصيته.

***

السؤال الذي يثار هو: لماذا أصر نيتشه على "العود الأبدي" باعتباره إحدى دعامات فكره الأساسية؟

وكان موقف أكثر المتخصصين بفكر نيتشه، التقليل من شأن هذا المفهوم، إن لم يكن تجاهله. لعلي أجد السؤال يتحدد كالتالي: لو أن أي تغيير يحدث في مسار الماضي، هل سأكون

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الشخص نفسه القائم في هذه اللحظة بالذات؟ خصوصا إذا سلمنا مع نيتشه إيمانه بأن هناك عددا كبيرا من الأرواح تسكن في أعماق الإنسان. وفي حالة التعبير عن قبولي بما أنا عليه الآن، يصبح السؤال الافتراضي الآخر الذي طرحه نيتشه منطقيا: هل تقبل بأن يتكرر كل شيء عشته ثانية وثالثة ورابعة أم أنك ترفض أي تكرار مفضلا الانكفاء على ما أنت عليه الآن رافضا ذاتك؟

كأن عشق القدر الشخصي هو الجواب على استحالة مد اليد إلى الماضي وتبديل هذا القرار أو ذاك، فإرادة القوة تتحرك صوب المستقبل، وهي عاجزة بالمطلق على هز أي حجر من أحجار الماضي.

بهذا العشق للماضي يقيم نيتشه مفهوميه الآخرين: الإنسان المتفوق (على نفسه) وإرادة القوة.

وهنا تصبح الأبدية غير القابلة للتحقق شهوة لا متناهية للحياة. يكتب نيتشه في لحظة انخطاف، كاشفا عن تلك الآصرة الخفية التي تجمع الفرح بالأبدية: "كل فرح يريد الخلود- يريد خلودا عميقا... بل كل ألم أيضا هو فرح... هل قلتَ لنفسك ذات يوم، نعم لفرح واحد؟ ثم قلتَ نعم، أيضا لكل جرح، كل الأشياء متشابكة ومشرنقة ومفتونة.. إذا صادف أن أردت شيئا ما مرتين، إذا قلت مرة واحدة: أيتها السعادة ابهجيني! أطيعي للحظة، عند ذلك فإنك تريد عودة كل شيء من جديد..كل شيء مجدداً، كل شيء وبشكل أبدي... عند ذلك تكون قد أحببت العالم... أيها الخالدون، أحبوا العالم بشكل أبدي وأكثر، وللجرح أيضا، أنتم تقولون: اذهب لكن عد! فكل فرح يريد

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الأبدية".

تتكرر هذه الصرخة ثانية على لسان بطله المتخيَّل في كتابه "هكذا تكلم زرادشت": أنتم أيها الأعلون تعلموا هذا: الفرح يريد الأبدية".

والأعلون بالنسبة إلى نيتشه أولئك الذين تفوقوا على أنفسهم فغيروا طبيعتهم وحققوا اكتمالهم ، وهم أيضا أولئك الذين يعشقون قدرهم بعمق، من دون البحث عن مبرر لوجودهم، وفي هذا العشق يسكنهم فرح مطلق، غير عابئين تماما بصغائر الأمور الحياتية، وكأن سعيهم لتجاوز ذواتهم بتفوقهم عليها هو الطريق الذي يمكن منح معنى ما لوجودهم.

بتشبث المرء بوهم "العودة الأبدية" غير القابل على التحقق، وعشق القدر الشخصي غير القابل للتغيير، تنفتح بوابة إرادة القوة بدلا من إرادة الحياة (كما بشر بها استاذه شوبنهاور) أمام المرء ليتجاوز بواسطتها ذاته، ويصل إلى الطرف الآخر من جسر الوجود الذي يسميه نيتشه بـ "الإنسان المتفوق"، والمتمثل في أفضل نموذج، كما يراه، بالشاعر الألماني غوته، ويتفتح أخيرا ذلك الفرح الطاغي الذي يتضمن في طياته الأسى أيضا.

لذلك فإن الإنسان الذي يتمكن من تحقيق اكتمال ذاته، وتغيير طبيعته، يحقق سعادة قصوى، وعبارة "اعشق قدرك" بالنسبة إلى نيتشه هي وصفته لتحقيق عظمة الإنسان.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

فان غوخ:
الطريق إلى زهرة عبّاد الشمس

منشورات «ألف باء AlfYaa»

قد تساعد رسائل "فان غوخ" إلى أخيه "ثيو" القارئ على متابعة تطوره الفني، وفهم ما تثيره لوحاته في نفس المشاهد، وتقلبات الالوان عليها. توقع "فان غوخ" أن يصل سعر لوحته "أزهار عباد الشمس" 500 فرنك وقت انجازها، معتبرا إياها علامته الفارقة كرسام. أليس غريبا أن يكون الفنان الذي فشل في بيع أي لوحة اثناء حياته عدا لوحة "كرمة العنب الاحمر" قادرا باعماله، وبعد مائة عام، أن يمنحنا ذلك الالهام بعظمة الطبيعة وسحرها؟ لعل سبب تجاهله ورفض اعماله، أثناء حياته، يرجع إلى أن الذوق السائد في أي فترة من الفترات تحدده مجموعة صغيرة من الفنانين، لكأنهم يمنحون المتفرج عدسة ذات مواصفات، بها يمكن النظر إلى اللوحات، وأي شيء جديد لا يتوافق مع ذلك سيكون مرفوضا، إلى أن يتم تهديم الذوق السائد وإيجاد ذوق جديد، على أيدي جيل جديد، من الفنانين.

الميزة الأخرى هي أن "فان غوخ" لم يخلّف وراءه أتباعا كالفنانين الآخرين، (رغم أن رواد التعبيرية اعتبروه أبا روحيا لهم)، ولعل سبب ذلك حالة التفرد التي جسدتها حياته مقارنة بحياة الرسامين الآخرين.

تكشف الرسائل الاولى إلى أخيه "ثيو"، عن عزمه في منتصف العشرين من عمره أن يكون راهبا، معبراً بذلك عن

منشورات «ألف باء AlfYaa»

حاجته لأن يكون مفيدا للآخرين، أو كما يسميه "إرضاءً للحس العميق بالواجب". إلا أن المشكلة التي واجهته، هي صعوبة تقبله من قبل السلك الديني، لنكرانه المطلق للذات، والمضي إلى حد متطرف في مساعدة عمال الفحم في بلجيكا، إذ كان يقضي كل أوقات فراغه مع المرضى، موزعا مرتبه الهزيل عليهم، ومقدما لهم مختلف المساعدات الاخرى. إضافة إلى ذلك، كان عقله المتفتح عائقا أمام تقبل أي نوع من التعاليم الجامدة، لذلك فشل في دراسته، ولم يستطع الحصول حتى على أدنى درجة في السلّم الكهنوتي.

وبنفس الحميّة التي دفعته للانتماء إلى السلك الديني، اقتنع بأن الرسم الذي كان يعتبره، إلى حد تلك الفترة، هواية، هو المجال الذي سيخدم بواسطته الناس، فيصبح الرسم واجبا، وواجبا مقدسا. لكن كيف يمكن البدء، وهو لم يدرس الرسم اكاديميا؟ كل شيء سهل بالنسبة إلى "فان غوخ"، ومع انه كان في السابعة والعشرين من عمره، لكنه اندفع بحمية للدراسة على أيدي رسامين محترفين بأخذه دروسا خاصة معهم، مواصلا في الوقت نفسه تأجير النساء (الموديلات) لعمله،دافعا معظم نقوده التي كان يحصل عليها من أخيه "ثيو" لهن. حينما وصف نفسه ذات مرة أمام أحد أصدقائه الرسامين بأنه فنان، غضب الصديق، وبدوره لم يتراجع "فان غوخ" عن رأيه، "لأن هذه الكلمة تعني بالنسبة اليّ: البحث دائما، دون ايجاد الحل النهائي، ودون العثور الكلي على ضالتنا؛ انها بالضبط عكس الجملة: أنا أعرفها، وأنا وجدتها.. على قدر علمي كلمة فنان تعني: أنا في طور البحث، أنا أكافح، أنا منغمر، كليا، في عملية البحث من أعماق قلبي."

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تسلط رسائل "فان غوخ" الضوء على ما تعنيه كلمة "الكدح" في حياته، وظهر ذلك جليا في لوحاته، التي صارت تقليدا للوجود الحيوي لما هو قيد التصوير، أي فعل كينونته. مثلاً، عندما يصور الأرض المنقوبة في حقل، أدخل إلى لوحته، حركة المحراث وهو يشق الأثلام في الأرض، فحيثما التفت كان يرى كدح الوجود، الذي صار هو الواقع بالنسبة اليه.

لقد قاده موقفه هذا من الحياة، إلى البحث عن أساليب جديدة في الرسم والتلوين، تمكنه من التعبير عن عواطفه الجياشة نحو الناس وعناصر الطبيعة المختلفة. عن موقفه هذا كتب "فان غوخ": "كان بودي رسم بورتريت لصديق فنان، أشقر الشعر، رجل ذو أحلام كبيرة، يعمل مثلما يغني العندليب.. أردت نقل إعجابي به إلى اللوحة، لذلك رسمته كما هو على أعلى درجة من الصدق. للبدء بالرسم: اللوحة لم تكتمل بعد، سألوّنها بشكل عشوائي. بالغت في شقرة الشعر للحصول على درجات عديدة من اللون البرتقالي، والكْروم، والأصفر الليموني الشاحب. بالنسبة إلى خلفية اللوحة، بدلا من طلي الجدار بلون الغرفة العادي، ساستخدم اللون الأزرق العميق تعبيراً عن الأزلية. بهذه الطريقة البسيطة، سيخلق الرأس المتألق على الخلفية الزرقاء تأثيرا غامضا، مثل نجمة في السماء اللازوردية."

كانت السنوات الثلاث التي قضاها "فان غوخ" في "آرل" جنوب فرنسا، حاسمة في حياته، إذ مضى في الرسم المتواصل، ليل نهار، مطاردا مواسم الربيع في البساتين، حيث

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تتوهج الأشجار بأزهار النوّار الوردي والوردي والأبيض. كان يرسم في الأيام الهادئة والعاصفة، محاولا تصحيح تجاربه الفاشلة مئات المرات، وفي مرسمه أحاط نفسه برسوم يابانية وصورا مطبوعة لكبار الرسامين، لغرض تقليدها، بدأب متواصل. يكتب عن ذلك لأخيه: " أنا أغبط اليابانيين على الوضوح الشديد الذي يتحلى به عملهم، إذ إنه ليس مملا، ولا يبدو كأنه أُنجز على عجل. عملهم بسيط كالتنفس، يرسمون مختلف الأشكال بعدة ضربات فرشاة واثقة، بنفس السهولة التي تغلق بها أزرار معطفك."

في حالة انتشائه تلك، عاش "فان غوخ" مهرجان الطبيعة حوله، بقدرته على رؤية ما يدور خلف سطح الأشياء، بقدرته على رؤية النسغ الطالع من الأسفل إلى أعلى، إلى كيف تتفاعل شجرة السرو مع الريح والشمس في حركتها وتشكلها.

لقد تهدم الخط الفاصل بين الذات والعالم الخارجي، وأصبحت الطبيعة بمختلف مظاهرها قادرة على التعبير عن اغوار النفس، فالأمل يُعبَّر عنه ببضعة نجوم، وتلهف الروح للانعتاق بإشعاع الغروب.

لذلك جاءت لوحتا ازهار عبّاد الشمس تتويجا لذلك الكدح الجنوني وتراكم خبرات هائلة في زمن قصير جدا. "سترى أن هاتين اللوحتين تشدان بصرك إليهما. إنهما نوع من الرسوم التي تتغير صفاتها كلما ازددتَإمعانا بها، فتصبح أكثر ثراءً." كتب ذلك إلى أخيه بعد فترة قصيرة من إتمام رسمهما، من المستشفى الذي حُجر فيه، لكنه أضاف في الرسالة نفسها" "أنا دائما ممتلئ بالندم إلى حد كبير، عندما أفكر في عملي لأنه لم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يكن مماثلا لما كنت أحب إنجازه، آمل على المدى البعيد، أن أنجز أشياء أفضل.."

رسائل "فان غوخ" تجعلنا نتلمس مدى اقترابه من الواقع إلى النقطة التي لم يصلها رسام قبله، والتي أتاحت له أن يمس ذلك السحر والبهاء المخفي عن الأبصار، وكان عليه، في نهاية المطاف، أن يدفع ثمن تلك الهبة السماوية النادرة. يقول "فان غوخ" في رسالة أخرى: "الموت ليس أسوأ ما يمكن أن يواجهه الفنان في حياته"، إذ قد تكون متطلبات العيش، أو الجنون أو الأسرة أو الوظيفة أو غيرها عناصر أكثر تهديدا من الموت على مواصلة الفنان في تحقيق ذاته كفنان، ولعل "فان غوخ" عبّر عن تلك القوى المعيقة له بالغربان السوداء التي اكتظ حقل القمح الذهبي بها.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الفردوس الذي لم يتحقق

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أحيى العالم عام 2018 ذكرى مرور قرنين على ميلاد الفيلسوف والاقتصادي والمؤرخ والمُنظّر السياسي كارل ماركس، فبصمات فكره ما زالت قائمة (ولو بدرجات أخف عما كانت عليه في القرن العشرين) في حقول متعددة مثل علم الاجتماع والتاريخ والاقتصاد، وإذا كان عدد المشيعين الذين حضروا جنازته في مقبرة هايْغيت اللندنية، يوم السابع عشر من آذار 1883، ما بين تسعةٍ وأحدَ عشرَ فردا، بمن فيهم ابنتاه وزوجاهما وصديق عمره المفكر فريدريك أنجِلز، فإن عدد المريدين له في القرن العشرين تضاعف بشكل فلكي، فأصبح عدد الذين يطلقون على أنفسهم "ماركسيين" بالملايين. صحيح أن الكثيرين منهم لم يقرأوا كتاب ماركس الأساس: الرأسمال، بل قرأوا شروحا مبسطة له هنا وهناك، وشدتهم تلك النبوءات التي تبشر بانتهاء عصر الرأسمالية وقدوم عصر الاشتراكية حيث ملكية وسائل الإنتاج تعود للعمال أنفسهم، وما يدره عملهم من أرباح تعود إليهم بالكامل بدلا من أن يستولي عليها الرأسمالي، مالك وسائل الإنتاج. غير أن المرحلة الاشتراكية ليست هي نهاية التاريخ، بل هي تمهيد لمرحلة فردوسية أخرى هي المرحلة الشيوعية حيث يسود المبدأ: "من كل حسب قدرته ولكل حسب حاجته". وفي هذه المرحلة يصبح العمل متعة محضاً، لا قسر فيه، مع وفرة في السلع التي تتحرر أخيراً من قيمتها التبادلية فيصبح الحصول عليها (أو المشاركة فيها) دون عوائق.

إذن فإن الشيوعية هي المرحلة التي تتحقق فيها المساواة الحقيقية من وجهة نظر ماركس، حين لا يكون هناك أي فوارق في الملكية، وبالطبع لتحقيق ذلك، فإنه يؤمن بأن

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الطبيعة البشرية عنصر متغير هو الآخر، حين يقول إن " كل التاريخ ليس إلا تحول مستمر في الطبيعة البشرية."

لن أناقش المصادر التي بنى ماركس منهجه عليها، أو مدى اتفاقي أو اختلافي مع أفكاره، فهناك اتفاق واسع بين قطاع واسع من الاقتصاديين على صحة تشخيصات ماركس للآلية التي يعمل فيها النظام الرأسمالي والأزمات الملازمة له، لكني أقف عند ثلاثة عناصر لعبت دورا كبيرا في صياغة مسار القرن العشرين وشكله، وهذه هي "فائض القيمة"، و"صراع الطبقات" و"ديكتاتورية البروليتاريا".

انطلاقا من تعريف الاقتصادي البريطاني ديفيد ريكاردو الذي رأى أن قيمة السلعة تتحدد بالعمل المبذول على صنعها، ولا مكان في هذا التعريف للجهد الفكري الذي بذله العلماء والمهندسون في تطوير وسائل الإنتاج، أو الجهد المبذول من قِبَل صاحب المشروع (سواء كان مالكا أو مديرا له) في بناء وتطوير وربط أجزاء المشروع خطوة خطوة، مضى ماركس خطوة أبعد، حينما قسّم قيمة السلعة إلى جزأين: الأول هو الأجر المدفوع للعامل لإشباع حاجاته الأولية التي تمكنه من تجديد قوة عمله، والجزء الثاني هو الربح الذي يدخل في جيب الرأسمالي، والذي أطلق عليه اسم "فائض القيمة".

والنسبة التي تنقسم فيها القيمة التبادلية للسلعة ما بين الأجر والربح تحدد ما اعتبره ماركس محرك التاريخ منذ الأزل: "صراع الطبقات". وغالبا ما يكون هذا الصراع عنيفا وفيه يتم قمع الطبقة المنتجة (البروليتاريا) على يد الدولة التي تمثل مصالح الطبقة الرأسمالية.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

وبفضل هذين المبدأين "فائض القيمة" و"صراع الطبقات" نزع ماركس عن الطبقة الرأسمالية أي قيمة إخلاقية، في حين حوّل "البروليتاريا" إلى طبقة مقدسة مزودة بدور جوهري في مسار التاريخ، يتمثل بحفر قبر الطبقة الرأسمالية بيدها. ولتحقيق ذلك يجب أن تمارس هذه الطبقة المقدسة ديكتاتوريتها وقسرها على الطبقة الرأسمالية لتحقيق التغير الحاسم في تاريخ البشرية: الانتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية.

غير أن ماركس كان يعارض بشدة كل من يحاول استباق تحقق هذا الانتقال قبل نفاد شروط بقاء النظام الرأسمالي على قيد الحياة وتحوله إلى عائق أمام التطور الطبيعي للمجتمع. وهذا ما جعله يطلق على الاشتراكية التي يتبناها بـ "الاشتراكية العلمية" التي تتعارض مع كل أنواع الاشتراكية التي كان يبشر بها مفكرون ومصلحون ذوو نزعة إنسانية أو مسيحية، لأن الأخيرين لم يراعوا الشروط الموضوعية اللازم توفرها قبل فرض الإرادة البشرية على مجرى التاريخ.

في هذه المساحة ما بين الإرادة البشرية والظروف الموضوعية عرّف ماركس دوره: إنه خلق الوعي الطبقي للبروليتاريا وتحضيرها لليوم المشهود، وفي الوقت نفسه الاستمرار في دعم جهود النقابات والاتحادات العمالية الهادفة لتحسين شروط العمل وحصة العمال من قيمة منتوجهم.

كان ماركس على قناعة مطلقة بأن بلوغ الرأسمالية (حالها حال النظام الاقطاعي قبلها) نقطة اللاعودة حين يعجز رأس المال عن خلق ربح جديد، مع اتساع هائل في البطالة، وعند ذلك، وبفضل الوعي الذي امتلكته البروليتاريا سيحصل

منشورات «ألف باء AlfYaa»

التغيير، حيث يمتلك العمال المصانع ووسائل إنتاجها ويقتسمون في ما بينهم الأرباح. هنا بالطبع يجب ضمان حصول كل منتج على الأجر المتناسب مع مجهوده(لا حسب حاجته لأننا ما زلنا في المرحلة الاشتراكية!)

هنا نجد مفارقة كبيرة في الفكر الماركسي بشكل عام، فهو من جانب يرسخ مبدأ أسبقية الواقع المادي ضمن سياقه التاريخي في تشكل الأفكار لكنه في الوقت نفسه يؤكد على أهمية الأفكار في تغيير الواقع. ولعل الجملة التي أطلقها ماركس الشاب في كتابه، الأيدولوجية الألمانية: " انشغل الفلاسفة فقط في تفسير العالم بطرق مختلفة، والمسألة هي كيفية تغييره" كانت هي البوصلة التي حددت نشاطة الفكري لاحقا.

في أكثر بحوثه كانت الطبقة العاملة البريطانية هي النموذج الذي استقى ماركس منه قناعاته، فهذه الطبقة كانت الأكثر تنظيما في نقاباتها، ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر، في حين وصلت الرأسمالية أوجّها فما عادت هناك سوى طبقتين أساسيتين تتقابلان وجها لوجه: الرأسماليين والبروليتاريا. غير أن ما حدث أثبت أن هذه الأخيرة كانت الأكثر حرصاً على مصالح أفرادها الآنية. فالإضرابات لم تكن دائما في خدمة مصالح العمال البعيدة الأمد بل قد تكون لصالح الطبقة التي تملك وسائل الإنتاج.

في عام 1979، جاءت الإضرابات العمالية الشاملة في بريطانيا ضد الحزب الذي من المفترض أنه الأقرب لها، إذ تحتل نقاباتها فيه نسبة الثلث، وأعني بذلك حزب العمال

منشورات «ألف باء AlfYaa»

البريطاني، إذ ترتب على هذه الإضرابات سقوط الحكومة العمالية في الانتخابات العمومية التي جرت في أواخر عام 1979، حيث فاز حزب المحافظين بزعامة تاتشر بالأغلبية. لذلك كانت الطبقة العاملة البريطانية رأس الحربة الذي بفضله تمكنت السيدة تاتشر من تطبيق برنامج خوصصة شامل صفّت فيه دور الدولة الاقتصادي الذي ظلت تضطلع فيه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وبالأخص قطاع الخدمات من نقل وكهرباء ومواصلات وماء وغيرها.

يمكن القول إن الأزمة القاتلة للنظام الرأسمالي التي تنبأ بها ماركس لم تتحقق حتى بعد مرور أكثر من قرن على وفاته، بل نجد أن الرأسمالية نفسها تحولت من شكلها المادي كأفراد محددين إلى سندات مالية وأسهم قابلة للانتقال من بلد إلى آخر ومن شركة إلى أخرى، وهذا يمكّن حتى قطاع من العمال المنتجين امتلاك بعض من هذه الأسهم، كذلك أدى التوسع للطبقة الوسطى إلى توسيع دائرة الاستهلاك، ودخلت وظائف كثيرة لها دور مهم في تحديد قيمة السلعة مثل الصناعة الدعائية والتأمين والإدارة الكفؤة وغيرها، ناهيك عن توسع هائل باتمتة الصناعة التي حولت العامل إلى تقني أكثر منه عاملا بالمعنى التقليدي، عمله الضغط على هذا الزر في الوقت المناسب أو الإشراف على عمل هذا الجهاز الذي يحركه عقل اصطناعي كما هو الحال في تحريك القطارات والطائرات وعمل المصانع الكبيرة.

فكيف يمكن حساب "فائض القيمة" في هذه الشبكة الواسعة من المساهمين في تطوير هذه السلعة أو تلك، حيث الروبوتات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

والبرامج الكمبيوترية هي الحاسمة أكثر من ذراع العامل نفسه الذي أصبح هو الآخر جزءا من الطبقة الوسطى نفسها من حيث الاجر والطموحات.

كان المبدأ الآخر الذي أراد ماركس تحرير "البروليتاريا" منه هو المنافسة، إذ بسببها ظل أفرادها يفقدون العمل مع تطور وسائل الإنتاج، لكن هذه المنافسة حققت توسيعا كبيرا لدائرة الاستهلاك وأنواعه بحيث أصبح مبدأ العرض والطلب التقليدي مقلوباً على رأسه: فالطلب على سلعة يصنعه الإعلان اليوم قبل أن تكون هذه السلعة قد عُرضت في السوق.

لعلنا نرى الطريقين اللذين اختطتهما أحزاب الأممية الثانية التي تأسست عام 1889. أحدهما يتمثل في الأحزاب الديمقراطية الاجتماعية التي وصلت إلى الحكم والتي فضلت، من خلال سلطة الدولة، الحفاظ على ملكية وسائل الإنتاج بيد أصحابها مقابل فرض ضرائب عالية تمكنها من تقديم نظام رفاهية للجميع يشمل التأمين الصحي وتقديم المساعدة الاجتماعية للعاطلين عن العمل وتوفير التعليم والعناية بالأطفال بأفضل مستوى للجميع، والبلدان الاسكندنافية هي خير مثال على ذلك، بالمقابل فإن مجتمعاتها حافظت على نمط استهلاكي يتناسب مع مستوى إنتاجيتها.

بالمقابل اتبع الخط الآخر طريق الثورة الدموية، والمفارقة أن ذلك حدث في أكثر البلدان تأخرا حيث العلاقات الاقطاعية ما زالت قوية والنظام الرأسمالي ما زال لم يخرج بعد من شرنقته، وهذا قد يكون أكثر النماذج تعارضا مع الأفكار الأولية لماركس عن المجتمع الاشتراكي.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لعل ثورة أكتوبر هي النموذج لهذا الخيار، ولعل إنهاء روح التنافس ومصادرة الدولة لوسائل الإنتاج الصغيرة والكبيرة تحققت بفضل نزع القيمة الأخلاقية عن الرأسمال بكل أشكاله وأصبح التقييم الأخلاقي للإنسان يتناسب عكسيا مع ما يملكه: كلما امتلك أكثر أصبح أكثر خطرا على الثورة ومسارها الاشتراكي وأقل أخلاقية وبالعكس كلما قلت ملكيته أصبح أكثر أخلاقية وأصلح للمجتمع، لذلك تحولت الدولة إلى جهاز يراقب ذلك الشيطان الذي اسمه تراكم الثروة عند الافراد وإمكانية تحولهم إلى مستغلين وبورجوازيين.

هل يمكن القول إن الفردوس الأرضي الذي حلم ماركس به تحقق على يد تلك الأحزاب التي سارت عكس نبوءاته ووصاياه، بينما فشلت تلك الأحزاب التي سعت لتحقيقها على أرض الواقع، فشلاً ذريعاً، واختفت تجاربها قبل انتهاء القرن العشرين، كاختفاء حفنة رمل من قبضة يد صلبة؟

الحقائق أشياء عنيدة كما يقول المثل الشائع.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

مقاربات نقدية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

البعد الميتافيزيقي للتاريخ في رواية "الحرب والسلم"

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بعد مرور خمسين عاما على دخول نابليون إلى روسيا القيصرية، التفت تولستوي إلى الوراء مستقصيا ذلك الحدث الضخم الذي أدى إلى قتل مئات الآلاف من الناس، ومعه أعاد روائيا صياغة حياة ثلاث عوائل أرستقراطية تنتمي إلى تلك الحقبة. بدأ تولستوي بكتابة رواية "الحرب والسلام" عام 1865، وانتهى منها بعد أربعة أعوام، ولا بدّ أن تجربته العسكرية قد ساعدته على نقل أجواء المعارك التي دارت في تلك الحقبة بين الجيشين الروسي والفرنسي.

الشيء المتميز في هذه الرواية هو احتواؤها على نصوص استطرادية يفتتح بها تولستوي بعض أجزاء الكتاب، وهذه المقاطع هي تأملات مكتوبة بصوت الراوي، وتلعب فنيا دورا رابطا لفصول الرواية، وهذا من خلال كونها تدور حول أحداث تلك الحرب، ودور الأفراد فيها، إضافة إلى ذلك، يكرس تولستوي خاتمة ضخمة يورد فيها آراءه حول التاريخ، مفندا وجهات النظر السائدة حول عصر نابليون وحروبه. بعد صدور الطبعة الاولى أقنع تورجنيف تولستوي التخلي عن هذه المقاطع التأملية، التي هي خرق لتقاليد رواية القرن التاسع عشر، وبالفعل قام بحذفها في الطبعة الثانية، لكنه عدل عن قراره السابق وأعاد نشرها كاملة في الطبعة الثالثة للرواية.

في هذه التأملات يحاجج تولستوي بقوة ضد فكرة أن

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الأحداث التاريخية هي نتيجة لإرادة هذا الملك أو ذاك، لعبقرية هذا القائد العسكري أو ذاك، وأنه الخطط العسكري التي أعدّها الضباط الكبار في الجيش الروسي لم تقرر الشكل الذي ستتخذه معركة "بورودينو"، بل أن المعركة أخذت شكلها وفق الأدوار التي لعبتها المجموعات المختلفة، ومبادرات آلاف المشاركين الفعليين في المعركة. وعلى الرغم من أن الجيش الروسي فقد نصف أفراده فإن هذه المعركة قررت مسار الحرب نهائيا، إذ أن انتصار الجيش الفرنسي فيها كلفه ثلث حجمه، ومع مواصلة الجيش الروسي الانسحاب، أصبح أمام الفرنسيين خيار واحد بعد احتلالهم لمدينة موسكو الفارغة: إما الانسحاب أو مواصلة مطاردة الجيش الروسي داخل مناطق معادية لهم. يقول تولستوي إن القرارات التي اتخذها قائد الجيش الروسي كوتزول لم تكن إلا استجابة لضرورات اللحظة، وهي بحد ذاتها تتقاطع بين ما هو مقرر وما اقترحه ضباط أركانه. مع ذلك فهذه الخطط إذا نظِر إليها بعد مرور فترة طويلة ستظهر عيوبها، وأنها كانت تحمل بذرة الكارثة لو أن الطرف الآخر سلك هذا الطريق لا ذاك، أو اتجه يمينا لا يسارا، من ذلك نجد أن الأكثر حرية في اتخاذ القرارات هم الضباط الصغار، الذين كان بإمكانهم تحديد كيفية تنفيذ الأوامر، بينما كان الضباط الكبار محكومين أكثر بمتطلبات الضرورة. هذه الحال تنطبق على الجيش الفرنسي وعلى نابليون أيضا، فإذا كان الكثير من المؤرخين يعزون انتصارات نابليون السابقة إلى عبقريته، فإن تولستوي على العكس من ذلك يكشف كم كانت قرارات نابليون في روسيا عادية، بل هي عبارة عن سلسلة أخطاء، وهذا ما جعل تولستوي يستنتج بأن خطط نابليون داخل روسيا هي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الأخرى محكومة بالوضع نفسه.

ينتقد تولستوي وجهات نظر المؤرخين الذين ظلوا يقدمون أسبابا مختلفة لقرار نابليون بغزو روسيا، بل هو يجد أن مهمة التاريخ تقع خارج البحث عن الأسباب، ويجب أن تركز في البحث عن حركة الأمم والإنسانية، إذ مثلما هي الحال في علم الميكانيك، لم يطرح نيوتن تساؤلا عن سبب الجاذبية، بقدر ما هو وضع الجاذبية كقوة قابلة للقياس: "ما السبب الذي يدفع بتفاحة ناضجة للسقوط؟ هل لأنها أصبحت ثقيلة، أو لأن الشمس جففتها، أو لأن الريح هزتها بقوة، أو لأن الطفل الواقف تحت الشجرة أراد أن يأكلها؟ لا شيء من كل هذه العناصر هو السبب الحقيقي، بل أنها ليست إلا تجمعا محكوما بالمصادفة لجملة ظروف تقع خلاله الأحداث العادية والمهمة على السواء."

هذا الاهتمام بالتاريخ في كونه بعدا جديدا للوجود الإنساني، واختباره إلى أقصى حدوده هو امتياز خاص بتولستوي، إذ على الرغم من الأهمية التي أصبح التاريخ يحتلها لدى بعض فلاسفة القرن التاسع عشر الكبار، فإنه لم يوضع إطارا لعمل روائي مثل "الحرب والسلام"، وهذا الاهتمام بالتاريخ متأت من طبيعة القرن التاسع عشر المختلف عن القرون السابقة: إذ مع بداية القرن انطلقت الحروب النابليونية، لتدفع بملايين البشر للنزوح أو الانتقال من بلد إلى آخر، إضافة إلى تحرك جيوش تقدَّر بمئات الآلاف من غرب أوروبا إلى شرقيها، ثم من الشرق إلى الغرب. فجأة أصبح الفرد أمام الحروب لا كظواهر شبيهة بالأوبئة التي تأتي وتذهب دون أن تترك

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بصماتها على الخارطة الجغرافية، بل ظهرت الأفكار والنظم والتحالفات الواسعة معها، لتهز أركان الحياة الساكنة في أوروبا، وتزعزع حياة الفرد والجماعات جذريا. في رواية "الحرب والسلام" يسعى تولستوي إلى كشف علاقة الإنسان بالتاريخ، وقد تبنى هذه المسألة كثيمة أساسية في عمله.

يقول تولستوي إن "الأفراد ليسوا سوى أدوات غير طوعية في التاريخ، ينفذون الأهداف المخفية عنهم"، ثم يضيف في مكان آخر: "تدفع العناية الإلهية هؤلاء الناس كلا لوحده، كي يصلوا إلى غاياتهم الشخصية، لكن هذه الغايات المتفرقة تجتمع مع بعضها كي تحقق غاية جد عظيمة، وتختلف عن كل توقعاتهم، وهذا ينطبق كذلك نابليون والكسندر والقادة العسكريين الذين خاضوا المعارك." ثم يعلق مرة أخرى: "يعيش الإنسان على مستوى الشعور لذاته، لكنه على مستوى الشعور فهو ليس إلا أداة للوصول إلى الغايات التاريخية العامة للجنس البشري." ليستنتج في الأخير بأن "التاريخ هو حياة القطيع اللاشعورية للجنس البشري."

موقع الحرية والضرورة

يقدم لنا تولستوي أبطاله كشخصيات تتغير دائما، لكن هذا التغير يحدث على مستويين: التحولات الداخلية الناجمة عن علاقاتها بالعالم الخارجي، ثم تأتي تلك المصادفات الصغيرة التي تغير الفرد بشكل مفاجئ للآخرين: بعد معركة "أوسترليتز" يسترجع أندريه وعيه بعد إصابته بجرح، وفي تلك اللحظة تواجهه السماء الزرقاء الفسيحة، لتقلب في لحظات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

عالم أندريه، فتحوله من شخص انطوائي لا يثق بالناس إلى آخر متحمس للقيام بدور فعال في الحياة العامة، وهذا الشيء نفسه يحدث لبيير، الذي ينتقل من شخص ملحد إلى مؤمن بعد مصادفة لقائه بأحد الماسونيين أثناء سفره إلى موسكو. هذا اللقاء جاء بعد انفصاله المعذِّب عن زوجته. ولم ينجم هذا التحول السهل عن نزوة عابرة، بل أنه بالأحرى يكشف عن كون التحول المرئي قد سبقه إعداد داخلي خفي، وفق عملية لا واعية، والذي سيبرز بشكل فجائي تحت ضوء الشمس.

يطرح تولستوي في الخاتمة الطويلة، تساؤلا يساعد على فهم الإطار الفكري الذي ثم وفقه بناء رواية "الحرب والسلم، كيف يلعب قانونا حرية الإرادة والحتمية في صياغة رؤيتنا لخياراتنا الشخصية ولخيارات الآخرين؟ وبالتالي في صياغة التاريخ على مدى أوسع؟

يضع تولستوي ثلاثة مستويات يمكننا من خلالها التعرف على موقع حرية الإرادة والحتمية في أفعالنا: المستوى الأول: علاقة الفعل المتخذ بالعالم الخارجي، المستوى الثاني: مدى الابتعاد الزمني لذلك الفعل عنا كراصدين، والمستوى الثالث: هو علاقة الفعل بسلسة الأسباب المتتابعة "والتي تكون فيها النتيجة الأخيرة سببا لوقوع الفعل الأخير".

على المستوى الأول يقول تولستوي إن هناك عددا كبيرا من المؤثرات الخارجية التي تدفع المرء للقيام بهذا الفعل أو ذاك، فعلى سبيل المثال، الكتاب الذي كان يقرأه، الشخص الذي التقاه أخيرا، العمل الذي كان مشغولا به، بل وحتى الهواء الذي يتنفسه أو الضوء المتساقط على الأشياء المحيطية به. يقول

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تولستوي: "نحن نرى كم لهذه الظروف المحيطة دور في دفع الفرد للقيام بفعل معين، وكلما تمكنا من معرفة مؤثرات أخرى قلّ دور الإرادة الحرة في القيام بذلك الفعل، وتعمق إدراكنا بتزايد قانون الحتمية عليه".

المستوى الثاني: حينما يقوم أحدنا بفعل ما، فهو لن يشعر بعد مضي دقيقة على وقوعه، إلا بأنه ثمرة لإرادته الحرة، لكنه لو نظر إلى فعل قام به قبل شهر، وبظروف مختلفة عن ظروف الحاضر، سيكتشف آنذاك بأنه لو لم يقم بذلك الفعل لما ترتب عليه وقوع سلسلة أحداث متعاقبة.

يقول تولستوي: "إذا نظرتُ إلى فعل قمتُ به قبل عشرة أعوام أو أكثر، فنتائج ذلك الفعل ستكون أكثر وضوحا، ولن يكون بإمكاني تصور ما كان يمكن أن يحدث لو أنني لم أنفذ ذلك الفعل. كلما أرجع في ذاكرتي إلى الوراء تزداد شكوكي في كون أفعالي ناجمة عن حرية الإرادة".

هنا يخرج الفعل حال تنفيذه من كونه امكانية معلقة بين الحاضر والمستقبل، إلى قدر متحكم بسلسلة أفعال لاحقة، وكم يبدو لنا في لحظة تنفيذنا لهذا الفعل أو ذاك بأنه تعبير مطلق عن حرية إرادتنا.

في التاريخ نجد تحولا متشابها بما يخص أحكامنا حول الدور الذي لعبته "الإرادة الحرة" في القضايا العامة البشرية."الحادثة المعاصرة تبدو بدون شك نتاجا لكل المشاركين المعروفين، لكن برصدنا لحادثة وقعت في زمن أقدم سنتمكن من رؤية النتائج التي تحتمت عن تلك الحادثة، والتي تجعلنا نقصي أي إمكانية أخرى. وكلما نبتعد أكثر إلى

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الوراء في تقصي الحوادث تبدو تلك الحادثة محكومة أقل بفعل إرادي". بصيغة أخرى: كلما يكون موضوع تقصينا بعيدا في التاريخ، ازداد شكنا في كونه ناجما عن فعل طوعي لأولئك المرتبطين بذلك الحدث، وازداد معه ثقل الحتمية.

المستوى الثالث: هو علاقة الفرد المراقب بالأسباب الدافعة لوقوع تلك الحادثة: عندما لا نعرف سبب فعل ما، مثل جريمة أو عمل خيري أو حتى فعل غير أخلاقي فنحن نعزو قدرا أكبر للإرادة الحرة، لكن عند معرفتنا لسبب واحد يكمن وراء ذلك الفعل سنعزو لقدر من الحتمية دورا في ذلك الحدث. يقول تولستوي مؤكدا هذه الرؤية: "إذا كان لدينا قدر كبير من الأمثلة، إذا كانت ملاحظاتنا متجهة لشكل متواصل إلى إيجاد العلاقة بين الأسباب والنتائج في أفعال الناس فإن أفعالهم تبدو لنا قسرية أكثر من أن تكون حرة، وبالقدر نفسه سيزداد ربطنا للأسباب بالنتائج".

يستنتج تولستوي بأن "تصور وجود إنسان حر بشكل كامل يتطلب أن يكون مقيما خارج المكان"، كذلك لا يمكن تصور فعل إنساني خال من الحرية وخاضع كليا لقانون الحتمية، إذ أن ذلك يتطلب معرفتنا بكل الظروف المحيطة بالفرد، والتي لا يحصى عددها، وأن تكون الفاصلة الزمنية بيننا وبين الفعل لا متناهية، وأن تكون سلسلة الأسباب المترابطة لا متناهية أيضا.

يضع تولستوي العقل والشعور كعنصرين ممثلين لهاتين القوتين، ووفق ذلك يعبّر العقل عن قانون الحتمية، في حين يعبّر الشعور عن جوهر الحرية، وهنا يصل تولستوي إلى استنتاجه الرائع: "الحرية غير المحدودة هي محتوى شعور

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الإنسان... الحتمية بدون محتوى هي النظرة العقلية للإنسان في مستوياتها الثلاثة".

يستنتج تولستوي في آخر صفحة من الرواية بأن الحرية والحتمية عنصران متلازمان وأن أي فصل بينهما يجعل فهم التاريخ مستحيلا، لكنه لم يترك للقارئ إلا إحساسا عميقا باستحالة فهم الحاضر المحكوم بحرية الإرادة أو فهم الماضي المحكوم بقانون الحتمية. قد تساعدنا هذه الرؤية على فهم التحولات لا في الحاضر بل حتى في الماضي، فالحوادث التاريخية تتغيير قيمتها في نظر المؤرخين من فترة إلى أخرى، فما يبدو تقدميا في لحظة ما يتحول للجيل اللاحق كي يصبح في أعينهم كارثة... تغيرات الحاضر تؤدي إلى تغيير نظرتنا تجاه أحداث الماضي.

من موقعه ينظر تولستوي إلى الوراء واصفا حركة أولئك المنتمين إلى سنوات الحرب مع فرنسا قبل خمسين سنة. ها هم أمامه غارقون في عتمة لا تسمح لهم أن يشاهدوا أكثر من عدة أمتار:

"إنهم مدفوعون للقيام بالفعل بسبب الخوف أو الإعجاب بالذات، فرحين أو ساخطين، يظنون بأنهم يعرفون ما كانوا يقومون به، وأنهم يقومون بكل شيء وفق إرادتهم الحرة، لكنهم جميعا وبشكل غير طوعي أدوات بيد التاريخ يقومون بعمل مخفيّ عنهم، لكنه واضح لنا.."

في مباراة كرة القدم لا نستطيع أن نحكم إن كانت نقلة هذا اللاعب أو ذاك ستقرر الخسارة أو الفوز إلا بعد انتهاء المباراة وإعادة مشاهدتها على الفيديو... آنذاك فقط يصبح ذلك القرار

منشورات «ألف باء AlfYaa»

العفوي الذي اتخذه أحد اللاعبين مهما، أو تلك المبادرة التي جاءت ضمن سياق المباراة الخارج عن إرادة أي فرد، ذات أهمية حاسمة... نحن نتخبط في الحاضر.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

مداعبة ظلال العتمة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

على الرغم من أهمية ويليام تريفور في الأدب المعاصر المكتوب بالانجليزية، الا أنه لم تتوفر للقارئ العربي فرصة التعرف على عالمه الواسع، إذ أنه خلال فترة تقارب الأربعين سنة، أصدر عدة روايات ومجموعات قصصية، وما أراه لدى ويليام تريفور هو اهتمامه المتكافئ بحقلي القصة والرواية على حد سواء. مع ذلك فقد جاءت شهرته بفضل القصة القصيرة، اذ ظل لفترة طويلة مكرسا جهوده لهذا الفن، في المقابل، كسبت مجاميعه القصصية العديد من الجوائز الأدبية الرصينة في بريطانيا وآيرلندا، من ضمنها جائزة الوتبريد سنة 1983 على كتابه "الحمقى المحظوظون"، لذلك جاء اختيار الشاعر فاضل السلطاني لعيّنة صغيرة من قصص هذا الكاتب وتقديمها إلى القارئ العربي، مبادرة ممتازة للتعريف به.

يعتبر ويليام تريفور، الذي توفي عام 2016 ، واحدا من أهم الكتّاب المنتمين إلى مايسمى بالتيار الاجتماعي المعاصر في الادب القصصي المكتوب باللغة الانجليزية، ومن أبرز ممثلي هذا التيار كنغزلي أميس وألان سليتوز. مع تريفور يضاف البعد الآيرلندي: روح الدعابة وغنى الأواصر الاجتماعية. تتعدد طرائق السرد لدى تريفور، فهو يستخدم تيار الوعي، ممزوجا بصوت الراوي أحيانا، وأحيانا ينتقي صوت الضمير الاول، ليقوم بتقطيعه سينمائيا. يقول فاضل السلطاني في مقابلة معه، بأن اختياره لتريفور يعود إلى الإيقاع الشعري

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المنجرف في نثره. وكأن الكاتب يستخدم كل ما تحقق في مجالي الكتابة الأدبية المعاصرة والسينما ليستثمرها في هذا الفيض المدهش من القصص القصيرة.

أول مايلاحظه القارئ أن الحجم الذي تحتله قصة ويليام تريفور كبير قياسا بما هو مألوف في قصص همنغواي على سبيل المثال. وكأن القصة القصيرة بالنسبة إليه، محددة لا بالحجم بل بالبناء نفسه وبالفكرة الأحادية التي تتشرنق حولها خيوط السرد، لكن يبقى الشيء الأساسي المميز له هو الشخصية الأحادية المنتقاة في لحظة انعزال عن العالم الخارجي، أو أحيانا يحدث العكس لتلك الشخصيات ذات الطبيعة الانعزالية. التداخل بين صوتي الكاتب والبطل يتواشجان في ايقاع موسيقي مدهش، وقد تكون الترجمة بصورة عامة عاجزة على نقل الحياة الداخلية للابطال مع الاحتفاظ بالأسلوب السردي المتميز للكاتب.

أحد العناصر المهمة في أسلوب تريفور هو مايمكن تسميته بالإزاحة، فحالما يقوم ببناء عالم ذيأواصر وحقائق راسخة حتى تنجرف ليواجه القارئ بترتيب بنائي اخر. في قصة "طبيعة معقدة" يقدم لنا شخصا محنطا، على مستوى العواطف، يعيش حياته لوحده بعد زواجين فاشلين، ومايميزه هو قدرته على كشف عيوب الاخرين لا محاسنهم، لكنه في الوقت نفسه، يستخدم هذه القدرة على كشف مساوئه ايضا، وهذا ما يجعله مقبولا لدى بضعة صديقات عجائز . كانت زوجته قد صدمته بصراحتها والطريقة المبتذلة التي تعبر بها عن رغباتها معه، وحينما كانت تجده باردا، كانت لا تكف عن السخرية به: أنت

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لم تكن شابا أبدا، ولا بد أنك كنت جثة حتى حين كنتَ طفلا ، وكان يحاول أن يشرح لها أن الأمر ليس كذلك، وكل ما في الامر أنه يملك طبيعة معقدة". هذه التفاصيل ستظهر بعد مجيء جارته اليه طالبة اليه دون "حياء" أن تساعده في وضع الملابس على عشيقها العاري الذي مات في شقتها أثناء ممارستهما للحب، قبل عودة زوجها من عمله. وعلى الرغم من احتقاره لها ورفضه بشكل قطعي مساعدتها، رغم توسلاتها ودموعها، فإنه تحت رغبة إدهاش صديقاته العجائز بنقل الحكاية لهن يوما ، ورغبته بإثبات أن زوجته على خطأ حينما قالت له يوما: "أنت لست إنسانا، أنت عاجز عن الحب أو العاطفة أو أي شيء آخر". وكانت حقيقة كون زوجته وجارته كلتيهما يهوديتين جعله يسقط صورة الأولى على الثانية, لكن حال دخوله مع جارته إلى بيتها، ينقلب الحال تماما، اذ يجدان أمامهما العشيق مرتديا ملابسه، مخبرا إياهما ان كل ماحدث كان فقدانا مؤقتا للوعي. في تلك اللحظة التي أصبح فيها البطل زائدا عن الحاجة تولدت لديه الرغبة بذكر ما اكتشفه آنذاك لهما:"أراد ان يقول إنه يكره كل اليهود بسبب زوجته السابقة وافتقادها إلى الفهم، وإنه أصبح ينفر من الزواج بسببها، وإنها هي التي جعلته سليط اللسان، وإنها هي التي نغصت حياته". وبينما هو يغادر الشقة،"سمع طقطقة الباب خلفه، وتخيل قهقهة مكتومة، كان سيشعر وكأنه أمير لو أن الرجل قد مات فعلا".

بالنسبة إلى ويليام تريفور تتحقق العبارة الشهيرة: الحضارة في التفاصيل، بصيغة اخرى: الحياة في التفاصيل الدقيقة، وإلاّ فان القصة ستتحول إلى مخطط عقيم، لكن السؤال الذي قد يدور في ذهن الكاتب هو: كيف يمكن حذف كل ما هو زائد،

منشورات «ألف باء AlfYaa»

وإبقاء كل ما هو ضروري دون أن تفقد القصة عفويتها؟

يتميز ويليام تريفور بروح الدعابة السوداء، التشيخوفية، لكنها على الطريقة الآيرلندية . في قصة "طبيعة معقدة" لن يستطيع القارئ الا الضحك على البطلين المتورطين لكنه يظل إلى الأخير متعاطفا معهما ، وكأن كل ما يقوم به الفرد مقبول من وجهة نظر البطل والكاتب، لكن هذه الكوميديا ستختلط أحيانا بروح تشاؤمية متطرفة حينما تبدأ باختبار الشرط الإنساني للفرد. هناك ثلاث قصص منتقاة من قبل المترجم، يجمعها مع بعض عنصرا الوهم والجنون مقابل الشعور العميق بالعزلة: "عند الولادة"، "عائلة سعيدة" و"أشباح السيدة اوكلاند".

في قصة "عند الولادة" ستكتشف الآنسة ايفوس أن ميكي ، طفل عائلة دوت الذي كانت تبقى معه، دون أن تراه، عند خروج الزوجين، هو وهمي، وبدلا عنه ستجد هيكل رجل عجوز. ستمر سنة أخرى قبل أن تلتقي بالزوجين في حديقة عامة، وحينما تسألهما عن ميكي يخبرها الزوج بأنه قد مات مثل أطفالهما السابقين.مع ذلك، فالعزلة التي ستعيشها الآنسة ايفوس والشيخوخة التي اصبحت قريبة منها تدفعانها للانجراف إلى عالم عائلة دوت الجنوني، مثلما حصل للطبيب في قصة عنبر رقم 6 لتشيخوف، حينما يجره أحد المجانين إلى نقاشات مطولة تنتهي بقسره على البقاء في العنبر الذي كان من قبل طبيبا، لكن هذه المرة سيكون نزيلا دائميا فيه. ستشارك الآنسة ايفوس بلعبة عائلة دوت حينما يخبرها الزوج ذات مرة أن امرأته أصبحت حاملا: "إن التوق قوة غريبة.. أن تعتني

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بحاجاته وتمنحيه الحب والعون، وأعتقد ان ذلك في دواخلنا.. فسحة من كرم بسيط لا نستطيع أن نفهمه". ولن يكون قرار الانسة ايفوس بتصفية بيتها واللحاق بأسرة دوت كمقيم دائمي الا ضمن سياق القصة التي تخرج عن واقعيتها لتمس عالما سحريا للمجاز والرمز.. القبول بالدخول إلى عالمهما الوهمي، وتمثيل دور الطفل أو المربية، هو المَخرَج الوحيد من براثن العزلة.

العزلة التي تكشفها قصة"عائلة سعيدة"، هي من نوع آخر، انه القبول بالعيش وفق المعايير السائدة بالنسبة لامرأة ذكية، كانت في طفولتها مملوءة بالطموحات والأحلام، لكنها تنتهي بأن تكون زوجة لرجل محدود وأماً لثلاثة اطفال. القصة تروى على لسان الزوج الذي لن يكتشف أي مغزى مما يقصه لنا. في هذه القصة يشغلنا الكاتب بتكرر مكالمات رجل غريب اسمه كيغز للزوجة اليزابيث، يذكّرها بما كانت عليه وما آلت اليه الآن، ومع مرور الوقت يصبح لهذا المتحدث سطوة عليها إلى الحد الذي تبدأ برؤية مستقبل أطفالها أسوأ من حاضرها.ومع انقطاع أواصرها بالعالم الخارجي يكتشف الزوج بان كيغز ليس سوى شخص وهمي اختلقته اليزابيث في طفولتها للتحدث معه مثلما هي الحال مع ابنته التي اختلقت شخصا سمته مامبي.

في "أشباح السيدة اوكلاند"، تتكرر الحال هنا ليصبح اختلاق أشباح وسيلة للتواصل مع العالم. أجد هذه القصة أفضل النصوص المنتقاة في هذه المجموعة، لانسيابيتها وتعدد أصوات القص فيها، فنحن حالما نبدأ بمتابعة حياة خياط

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أعزب، في الستين من عمره، حتى ينحرف مسار الحكاية، عند تسلمه رسالة من امرأة مقيمة في مصح عقلي:"لقد مات العزيز سكوت روي ياسيد موكلر. لقد عرفت انه مات لان رجلا آخر حل مكانه، رجلا أصغر حجما وسنا يدعى الدكتور فريندمان. حالما دخل نظر إلينا وهو يبتسم، بعينيه المحدقتين، وقالت الآنسة اتشيسون بأن المرء يستطيع أن يعرف من اللمحة الاولى بأنه يمارس التنويم المغناطيسي".

في رسالتها، تكتب السيدة أوكلاند، للخياط موكلر، عن تفاصيل طفولتها السعيدة، إخوتها الثلاثة الذين ماتوا بحادث سيارة، وكيف أنهم بدأوا بالحضور إلى القصر الذي تسكنه لوحدها مع العجوزين راشيلز بعد سفر زوجها في مهمة طويلة. ويبدو أن الأشباح تواصل لعبها في البيت من فتح لحنفية الحمام إلى تشغيل الراديو في ساعة متأخرة من الليل، مما يملأ الزوجين راشيلز بالرعب ويجبرهما على ترك القصر، لكن الأشباح تختفي معهما أيضا، وعند عودة الزوج سيجدها محشورة في المطبخ تحت وطأة الخوف من الوحدة: "حاولت أن أشرح له وأنا ألهث بالكلمات، واللعاب والدموع ينهمران باردين على وجهي أن الناس يبدون مجرد ظلال عندما تلفك وحدة مثل هذه وصمت مثل هذا، كالكفن، يلفانك، فلا تستطيع ان تمد يديك ولاتستطيع أن تتصل بأحد فالظلال عصية على الاتصال، ومن الرعب أن تحاول ذلك، فكل شخص ينظر إليك، وكان من الجميل أن يأتي الاطفال لمضايقة الزوجين راشيلز، وأجابني زوجي بانني مجنونة."

يقوم الخياط بزيارة المستشفى للالتقاء بالسيدة أوكلاند، بعد

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

اقتناعه الكامل بما سردته في رسالتها، لكنه سيكتشف بأن ليس للسيدة أوكلاند أخوة، وبالتالي لاوجود لأشباحهم، لكن هناك طفولة قاسية مملوءة بالعزلة كانت قد عاشتها مع أبويها المتحاربين دوما، مما جعلها تقبل بالزواج من رجل يكبرها بثلاثين عاما.. ولم تكن ولادة الأشباح لاخوة وهميين، الا وسيلة للتحرر من هذا الشعور العميق بالعزلة. ولا بد أن العجوزين راشيلز قد شاهدا الاشباح التي خلقتها السيدة أوكلاند. سيقول صديق الخياط معلقا: "من المحزن ان لا نحتفي بأشباح وهمية لإمرأة مادامت هي قد خلقتها ومنحتها الحياة مثلما تمنح باقي النساء الحياة للأطفال".

منشورات «ألف باء AlfYaa»

غائب طعمة فرمان :
استرجاع عوالم زائلة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كتابة الرواية هي تأويل فني للواقع وقراءة الرواية هي تأويل على تأويل.

ينتمي الروائي العراقي غائب طعمة فرمان إلى جيل أفراده ولدوا في بداية تكون الدولة العراقية الحديثة، فهو قد ولد عام 1927، وقد نندهش كثيرا اذا اكتشفنا أن عددا كبيرا من المبدعين العراقيين في مجال الأدب والفن ولدوا في تلك السنة أو قبلها أو بعدها بسنة واحدة، فالشاعر بدر شاكر السياب ولد عام 1926، والروائي فؤاد التكرلي عام 1927، والشاعر عبد الوهاب البياتي عام 1926، والشاعر حسين مردان عام 1927، والكاتب نجيب المانع عام 1926، وغيرهم.

إنه أول جيل يدخل إلى مدارس الدولة العراقية الناشئة بمدارسها ومناهجها الدراسية وتنفتح عيناه على الغرب الذي دخل إلى العراق عبر الاحتلال البريطاني أولا ثم الانتداب فالاستقلال المقنن. وإذا كان التعليم امتيازا لابناء المدن الكبيرة بفضل المدارس الحكومية وتلك التي اسستها البعثات التبشيرية فإن الريف ظل مفتقرا له لأكثر من عقدين، بالمقابل فتح المتعلمون أعينهم في بغداد على مدينة قديمة متآكلة تفتقد لأي خدمات صحية وترفيهية كأنها ما زالت على حالها التي وجدها الغزاة المغول عام 1258، فالاصلاحات التي بدأها الوالي العثماني مدحت باشا عام 1869 لم تدم أكثر من ثلاث سنوات، وبفضل تلك السنوات الثلاث ترسخ مبدأ الملكية الفردية بانشاء مؤسسة الطابو، وبفضلها أنشئت أول مدرسة عصرية هي الثانوية المركزية وأول صحيفة بالعربية. كذلك فان هذا الجيل المتعلم وجد نفسه وسط مجتمع محكوم بسكونية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

مطلقة، حيث يعيش كل زقاق معزولا عن غيره، وحيث الأمية شبه مطلقة بين الآباء والأمهات. فعلى عكس الجيل الذي سبقه فتح هذا الجيل عينيه على السيارات والطائرات والراديو والسينما والموضة الغربية والكتب المترجمة. إضافة إلى ذلك، عاش هذا الجيل هزات سياسية منتظمة تُوِّجت بالحرب العالمية الثانية. ولعل الأخيرة ذات أهمية خاصة على أبناء ذلك الجيل لأنهم كانوا في سن المراهقة فتلمسوا بوعي معاناة عائلاتهم وأبناء أحيائهم وأزقتهم.

قد يكون مناسبا تذكر حقيقة أن غائب كتب كل رواياته الثماني خلال سنوات إقامته في موسكو، حيث كان يعمل مترجما في دار التقدم، فروايته الأولى،"النخلة والجيران"، انتهى منها عام 1964 أي بعد مرور 20 سنة على أحداثها، وبعد اختفاء الكثير من معالمها القديمة وحلول شوارع ومحلات ومدارس ومستشفيات ومساكن جديدة محلها.

تشكل هذه الرواية مع الروايتين اللاحقتين، "خمسة أصوات" (صدرت عام 1967)، و"المخاض" (عام 1973) ثلاثية مترابطة (رغم تغير شخوصها)، والبطل الحقيقي فيها هو بغداد نفسها، وما أعنيه ببغداد، سكانها الذين صاغت أزقتها ونهرها وموقعها وتاريخها القديم مزاجهم ولهجتهم؛ قيمهم وقناعاتهم؛ حرفهم وعاداتهم.

تتناول هذه الروايات ثلاث فترات زمنية ذات تأثير بالغ على ما ترتب عن كل منها: "النخلة والجيران": أواخر الحرب العالمية الثانية واقتراب خروج القوات البريطانية من بغداد والمدن الكبرى؛ "خمسة أصوات": عشية إلغاء الانتخابات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

التشريعية عام 1953 وفرض الأحكام العرفية؛ "المخاض": بعد عام ونصف على وقوع ثورة 14 تموز، وبداية الاحتراب الداخلي بين حلفاء الأمس، ولعل أنسب تعبير لوصف هذه اللحظات التاريخية هو "العتبة".

في "النخلة والجيران" يستخدم غائب الحوار وسيلة لتقديم شخصياته، اذ يحتل ما يقرب من ثلاثة أرباع صفحات الرواية، وبفضل استخدامه للعامية تصبح شخصياته حقيقية فنيا على الرغم من أنها نمطية ومتشابهة مع بعضها البعض.

وفي مسعاه للقبض على صورة مدينة زائلة وحياة أشخاص مهمشين على عتبة اختفاء مهنهم البائدة باستخدام الحوار بالدرجة الأولى يكسر غائب ثلاثة مبادئ أساسية في الحبكة الروائية: إدخال اسكتشات مستقلة عن سياق الرواية مثل مشهد الشجار الذي يجري داخل الخان بين رديفة زوجة حمادي وخيرية زوجة الفراش رزوقي، ولعل غائب أراد إحياء شخصية المرأة السفيهة (القرج) التي يتجنب لسانها سكان الحي جميعهم، وهنا يسود الروح الكرنفالي (حسب مفهوم باختين) حيث تنقلب المعايير رأسا على عقب ويتطاير شرر الملاسنة بين المرأتين على الزوجين المسكينين والسائس الطيب مرهون. والمبدأ الثاني هو غياب النمو الدرامي للرواية، فمقتل مؤجر الدراجات الطيب، "صاحب" على يد الشقي "محمود" جاء من دون مقدمات، والتصعيد الدرامي يأتي في آخر الصفحات خارج سياق الرواية حين يقرر حسين الانتقام لصديقه "صاحب" بقتل قاتله والتحول هو نفسه إلى "شقي". أما المبدأ الثالث فهو النهاية المفتوحة التي تأتي بعد قتل حسين

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لمحمود في مرافق أحد الفنادق وهروبه.

الشيء الأساس الذي جمع هذه الشخصيات هو أنها عبرت "العتبة" وتُركت هناك: فـ "الطُّولة" (حظيرة الخيول) بيعت وحوِّلت إلى مصنع سجائر، وبذلك فقد حمادي ومرهون عملهما، وبيت سليمة الخبازة يباع، فتنتقل إلى غرفة صغيرة هي وزوجها الثاني مصطفى. كذلك هو الحال مع بغداد نفسها، فالحرب العالمية الثانية قد وضعت أوزارها أخيرا وبدأ الجنود البريطانيون بمغادرتها.

في رواية فرمان الثانية، "خمسة أصوات"، تبرز بغداد ثانية، بعد مرور ما يقرب من عقد على انتهاء الحرب العالمية الثانية. وهنا نجد أبطال الرواية أشخاصا ولدوا بعد تأسيس الدولة العراقية بقليل.

إنه عقد الخمسينيات حيث دخل الغرب بقوة في محلات أورزدي باك بشارع الرشيد، جنبا إلى جنب، مع المقهى السويسرية والنوادي الليلية والبارات الفخمة على شارع أبو نؤاس، إضافة إلى دخول الكتب المختلفة الاتجاهات والأفكار، سواء بالإنجليزية أو مترجمة إلى العربية.

يستخدم غائب في نسج "خمسة أصوات" مبدأ الروندو الموسيقي حيث التيمات الموسيقية تتناوب بانتظام، وهنا نجد الشخصيات الخمس تجمعها اهتمامات مشتركة وعمر متقارب وعتبة حياة واحدة رغما عن اختلاف طموحات كل منها.

يتقمص غائب شخصية "سعيد"، وهذا ما سمح لنا بأن نعرف أكثر عنه من الآخرين، وسمحت لغائب أن يمزج ما هو متخيل بما هو حقيقي دون أن نكتشف الخط الواهي الفاصل

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بينهما، وهذه هي إحدى ميزات الرواية. كذلك تنجح الرواية بخلق عنصر التشويق، بعد استلام "سعيد" الذي كان مسؤولا في صحيفة الناس عن قسم الشكاوى رسالة من امرأة مجهولة تدعوه فيها لزيارتها. ولم يكن الوصول إلى بيتها سهلا، إذ أن دخول أي غريب لزقاق بغدادي آنذاك يعدّ مغامرة بحد ذاتها.

استخدم غائب في سرد الرواية ستة رواة فلكل شخصية راوٍ وللشخصيات الخمس معا راوٍ خاص بها.

تفتقد الرواية التصعيد الدرامي أو الغور العميق في الشخصيات. بدلا من ذلك يستخدم غائب الحوار وسيلة أساسية للتعرف إليها من خلال ما تعبّر عنه من آراء أو ما تنقله من تداعيات عن ماضيها أو ما تعرفه عن شخصيات أخرى. وباستخدام أسلوب التناوب بين هؤلاء الرواة تتحقق للرواية ديناميكيتها التي تشد القارئ حتى آخر صفحاتها.

يمكن القول إن الروح الكرنفالي (الذي عرّفه باختين) أو جزءا من عناصره قد تلبس الرواية، ففكرة العتبة والتجوال الحر لبعض الابطال في ثنايا المدينة متنقلين ما بين باراتها ومواخيرها وشوارعها وأزقتها عنصر أساس فيها. ولتحقيق ذلك، رسم غائب شخصياته بطريقة كاريكاتيرية (إلى حد ما) فمنحهم قدرا من تشويه ساخر مبطن يطلق عليه باختين "الغروتسك" وهو أحد عناصر الروح الكرنفالي الأساس في الرواية.

وهذا العنصر التشويهي المشترك ناجم عن كون هذه الشخصيات تنتمي إلى أول جيل متعلم تلقى جرعة ثقافية غربية كبيرة، على الرغم من أنها تعيش في مجتمع تحكمه سكونية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

هائلة، فبينها وبين الآباء والفئات الشعبية فجوة ثقافية كبيرة، وما زالت المحلة البغدادية منغلقة على نفسها، وما زالت المدن الأخرى غير مهيأة لقبول زوار من المدن الأخرى، إلا إذا كان لديهم أقارب فيها.

كل ذلك يقود أبطال غائب في خمسة أصوات إلى ارتداء نظارة مستوردة تمكنهم من رؤية الواقع وكأنه يتماهى مع واقع غربي ما. فعبد الخالق الذي يحلم بأن يكون روائيا ينظر إلى محيطه بعيني الروائي الأميركي فولكنر، فهو على الرغم من تعاليه على الآخرين بمن فيهم أصدقاؤه، يندفع للمساهمة في صد خطر الفيضان، بسبب ما كتبه فولكنر عن فيضان حل بالمسيسبي وكيف كان رد فعل أهالي بلدته في الجنوب الأميركي تجاهه. كذلك هو الحال مع الشاعر شريف، الذي يتقمصه الشاعر الفرنسي بودلير المتوفى عام 1867، فيقلده في جرأته وسأمه وتشرده وتعلقه بغانية سوداء، وفي بغداد يتعلق الشاعر شريف بالفتاة صبرية، المومس الأمية الهزيلة البنية فيُسقط عليها صورة تلك الغانية السوداء التي تغنى بها بودلير كثيرا.

أما سعيد فيجد نظارته في الكتب السرية التي تصله من صديقه "طالب" السجين السياسي في نقرة السلمان، إذ توصل أم "طالب" إليه كتابا لبليخانوف وآخر لجدانوف.

وفي مجتمع ذكوري لا يرى الرجل حوله إلا أمه وأخواته وقريباته يسبّب ظهور أي امرأة سافرة في مكان عام خلخلة جماعية. ففي المقهى السويسري الذي كان يلتقي به الأصدقاء الخمسة أحيانا، تستدير رؤوس المثقفين فيه ولعا صوب

منشورات «ألف باء AlfYaa»

امرأتين سافرتين ظهرتا على حين غرة. وهذا ما يدفع شريف إلى القول إن العراقيين ثوريون بسبب انفصال الرجال عن النساء في الحياة اليومية.

تترك الرواية النهاية مفتوحة، إذ تنتهي بهجرة سعيد إلى سورية للعمل هناك، وترك الأبطال الآخرين يعبرون عتبتهم، كل حسب طريقته، ومعهم يعبر العراق عتبته الأخرى.

في رواية فرمان الثالثة "المخاض"، يعود الراوي- البطل إلى مدينته بغداد بعد وقوع ثورة 14 تموز بعام ونصف. ومنذ البدء يُصدَم بحقيقة لم تخطر على باله: اختفاء المحلة التي ولد وترعرع فيها عن الوجود مع كل المحلات المجاورة ليحل محلها شارع "النضال" الذي كان في طور الإنشاء. ومع انقطاع صلته بعائلته نتيجة عدم وصول رسالته إليهم يضطر الراوي الإقامة في محلة شعبية مع عائلة السائق العم نوري الذي أوصله أولا من المطار إلى مكان محلته.

تأتي عودة البطل كريم إلى بغداد بعد حصوله على وظيفة مترجم في وكالة أنباء، والرواية تنشغل بمتابعة حياته اليومية ولقاءاته بزملائه في العمل ضاربتي آلة طابعة آمنة وماجدة والمترجم داود ثم حل المترجم الفلسطيني الأصل إسماعيل لاحقا محل الأخير.

تأخذ الحوارات مساحة كبيرة في الرواية تصل إلى 160 صفحة بالكامل من 360، وإذا أضفنا الأجزاء الأخرى سيغطي الحوار ما يقرب من ثلثي الرواية. وهذا بحكم محدودية صوت البطل الذي يسرد لنا الحكاية بضمير المتكلم. هذه الحوارات تشمل قدرا من الجدل واعترافات وتداعيات خواطر. وفي

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

حركة البطل هناك قدر كبير من العفوية فهو يلتقي ببعض الأصدقاء القدامى عن طريق الصدفة مثل محسن ومهدي.

الرواية تفتقد إلى النمو الدرامي، لكن رغبة القارئ في التعرف على هذه الشخصيات التي تبدو حقيقية (وعلى الأغلب هي كذلك) يظل محدودا بمدى انفتاحها مع الراوي كريم.

كذلك فإن الراوي الذي نعرف من نقاشاته وآرائه أنه ماركسي وحريص على تحقق الاشتراكية ولا يرى في الاحتراب الداخلي الذي تفجر في العراق بين التيارين الشيوعي والقومي إلا دليلا على حقيقة الصراع الطبقي وأن الانتقال إلى الفردوس لا بد أن يمر عبر التضحيات، لكن "آمنة" التي ظلت قلعة محصنة أمام كل محاولاته لكسب حبها، كانت لها وجهة نظر أخرى: "إنها السادية التي سكنت المجتمع".

وفي لقائه برفيقه القديم مهدي، يستغرب أن يضع الأخير نظارة سوداء، فيخبره أن أحد إخوته ينوي قتله بسبب أفكاره، أما محسن الذي أصبح مديرا عاما ويختلط برجال الأعمال فيخوض مع البطل كريم جدلا طويلا عن ضرورة توقف الثورة عند مرحلتها البورجوازية، وفتح الباب لرجال الأعمال العراقيين كي يطوروا المجتمع، لكن كريم يحتد ضده ، فهو لا يريد من الثورة أن تتوقف حتى تتحقق الاشتراكية.

هنا للمصادفة اليد الطولى، فالكثير من اللقاءات تحكمها الصدفة، وبفضل الصدفة يتمكن غائب من إنهاء الرواية على فضاء مفتوح يحمل كل الاحتمالات، وهذا من خلال جعل العم نوري يضرب بسيارته سائق دراجة شاب. وتنتهي الرواية بشفاء الشاب وتنازله عن حقه وبراءة العم نوري الذي اكتفى

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

القاضي بسحب إجازة السوق منه بسبب كبر سنه وضعف بصره.

تقترب هذه الرواية في سياقها من أدب المذكرات، وقد يجد القارئ في ديناميكية السرد ترهلا هنا وهناك واستيلاء الجدل المتعدد القناعات عليها، لكنها الرواية الوحيدة التي كتبت عن تلك الفترة الحرجة في تاريخ العراق بموضوعية، وما جعلها شيقة اليوم هو أن "غائب" منح أبطاله فرصة متساوية في التعبير عن آرائهم دون أن ينحاز إلى بطله الشيوعي على الرغم من أنه سلمه قياد السرد. وهذا ما يجعل القارئ بعد الانتهاء منها ينحاز إلى وجهة النظر هذه أو نقيضها.

تكمن أهمية هذه الرواية بطابعها التسجيلي ولعلها تقترب من رواية "نجمة أغسطس" لصنع الله ابراهيم من دون توابل مشاهدها الجنسية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هو الذي رأى:
ثيمة العنف في قصص فؤاد التكرلي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

(1)

يحتل فؤاد التكرلي مكانة جد متميزة في حقل الأدب القصصي العراقي، على الرغم من نتاجه القليل، إذ لم ينشر خلال الفترة الواقعة بين عامي 1952و1980 أكثر من أربع عشرة قصة، هذا إذا استثنينا قصة «الوجه الآخر» التي تقع في حجمها وتشعباتها بين البنائين القصصي والروائي، ولعلها أقرب إلى بناء الرواية القصيرة (The Novella) منها إلى شيء آخر. بالمقابل، صدرت له رواية «الرجع البعيد» سنة 1980 عن دار ابن رشد اللبنانية.

صدرت المجموعة القصصية الأولى لفؤاد التكرلي تحت عنوان «الوجه الآخر» في بداية الستينات، وضمت ثماني قصص، ثم أعيد نشر هذه المجموعة سنة 1982 بعد إضافة ست قصص أخرى لها. ولا بد من التأكيد على أن تذييل تواريخ كتابة القصص في هذا الكتاب قد ساعدني على رصد التحولات الطارئة على ثيمات القصص وتقنيات الكتابة، إضافة إلى إمكانية الاقتراب من «الوسط» العام الذي كُتبت القصص فيه وفق كل حقبة زمنية. ولتتبع ثيمة العنف في هذه القصص، أجريتُ لها تقسيما وهميا محددا بثلاثة عقود منفصلة عن بعضها البعض: الخمسينات والستينات ثم السبعينات.

في فترة الخمسينات، من ثماني قصص نجد أن ثلاثا منها محكومة بالعنف الجسدي المسلط تجاه الآخر، وهذه هي

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

«موعد النار»، «الطريق إلى المدينة»، و«القنديل المنطفئ». في القصة الأولى: «موعد النار»: العنف صادر عن قوة مجهولة، أما في القصتين الأخريين فهو صادر عن أفراد في الأسرة الواحدة، ومرتبط بالعلاقات المحرمة.

لكن هذه النسبة في تناول ثيمة العنف تتغير بشكل حاد عندما نتناول قصص فترة الستينات إذ من أربع قصص كُتبت آنذاك نجد أن اثنتين منهما مكرستان للعنف الناجم عن علاقات سفاحية، وهاتان هما «الغراب»و «الدملّة»، وأجدهما أفضل النصوص من الناحية الفنية، وكأن سنوات السفر إلى باريس للدراسة، والانغمار في قراءات وتجارب متنوعة قد حققت نقلة جديدة في التطور الرؤيوي والفني لفؤاد التكرلي، ففي هاتين القصتين تُقصى كل العناصر الزائدة إلى أقصى درجة، ويقدم لنا الكاتب مبدأ تعدد الأصوات المستند إلى وجود نغمتين أو أكثر في النص تتداخل مع بعضها البعض في حركة تصعيدية لتقود إلى نهاية درامية يكون فيها مركز ثقل النص منزاحا من الوسط إلى الجزء الأخير. لا بد من التأكيد على أن أهم إنجاز تقني حققه فؤاد التكرلي في قصص الخمسينيات هو تحويله للحوار المصاغ بالعامية البغدادية لا ليكون وسيلة لنقل أفكار أبطاله ومشاعرهم فحسب، بل لرسم الشخصيات نفسها ولاستخدامه كإيقاع موسيقي يتعارض ويتكامل مع السرد المكتوب بفصحى مكثفة، وبفضل هذا التكنيك نجح الكاتب بنقل البيئة التي تدور فيها أحداث قصصه كنسيج متكامل مع خصوصية النص وثيمته. وستتضح تجاربه الطويلة في استخدام العامية البغدادية بشكل مدهش في روايته «الرجع البعيد».

منشورات «ألف باء AlfYaa»

هناك قصتان تنتميان إلى عقد السبعينات، وقد كُتبت كلتاهما سنة 1972 وهما «التنور» و«سيمباثي» وكلا القصتين معنيتان بثيمة العنف: قصة «التنور»: القتل لإخفاء علاقة مموهة بين رجل ريفي وأخته؛ وقصة «سيمباثي»: القتل على أيدي قوة مجهولة: وهذه القوة منتمية إلى حزب البعث الذي وصل عبر انقلاب عسكري إلى السلطة قبل فترة قصيرة، وراح يزيح ذلك التوافق القائم بين المجتمع المدني والدولة، بفرض تقاليد لا مكان فيها للقوانين والمؤسسات التقليدية. وفي هذه القصة فقط يُقسَر الكاتب الذي عمل حتى تقاعده قاضيا، إلى تأمل هذا الوضع بعد وصول حزب البعث للسلطة عام 1968. في قصة «سيمباثي» سيلتزم فؤاد التكرلي بمبادئه الجمالية التي وصل إليها عبر عشرين عاما، بتكثيف شديد، وبناء موسيقي رائع.

(2)

ما الذي جعل ثيمة العنف المرتبطة على الأغلب بالعلاقات المحرمة، متغلغلة إلى هذا الحد في قصص فؤاد التكرلي؟ إذ في الوقت الذي كان أكثر الكتّاب المجايلين له مرتبطين بالحركة اليسارية المعارضة للنظام الملكي في فترة الخمسينات، ومواضيع قصصهم معنية بهموم الفئات الفقيرة وتطلعاتها، نجد هذا الكاتب المنفلت من السرب معنيا بتتبع النقاط السوداء في القلب الإنساني، برصد تيار الرغبات الجامحة التي لا يوصل إشباعها إلا إلى الفناء. وفق فرويد نجد

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أن الحضارة هي ثمرة تحقق قدر معين من الكبت الجنسي للفرد، والآلية التي تتحكم بالرغبة تكمن في قوة ما يسميه بالأنا الأعلى أو قوة القيم الاجتماعية السائدة على اللاوعي. في الطرف الآخر هناك الغريزة الجنسية المنفلتة الممثلة بـ «الهو»، وفي الوسط تقوم الذات الممثلة بـ «الأنا» بتحقيق التوافق بين الطرفين المتنازعين. في قصص التكرلي المرتبطة بهذه الموضوعة، يكون الأبطال قد تخطوا هذه العتبة، والقتل الذي يمارسونه سواء لأنفسهم أو للآخرين هو من أجل منع الفضيحة. أو بسبب الكبرياء المجروح. ولا أظن أن أي كاتب عربي تناول هذه الثيمة إلى هذا الحد وبهذا الشكل الفني مثلما تناولها فؤاد التكرلي.

قد يكمن السر وراء هذا التكرار لدى فؤاد التكرلي إلى عمله كحاكم تحقيق لفترة طويلة، إذ أن مرور ملفات القضايا غير الشائعة بين يديه، والتي غالبا ما ترتبط بجرائم غسل العار، تجعله قريبا من التفاصيل المهملة، وتجعله قادرا على أخذ كل الفرضيات الممكنة لمسار هذه الحادثة أو تلك. وكم يتشابه دور الطبيب الجرّاح مع رجل القضاء المعني بمتابعة نمط من الجرائم، فبعد مضي فترة طويلة على أداء عملهما سيخرج الجرّاح الذي لم يتعامل إلا مع الأجسام المريضة بقناعة تنفي وجود أي جسم سليم، في الوقت الذي سيضع رجل القضاء افتراض «سوء النية» وراء أي فعل حيادي.

السؤال الآخر الذي يثار هو كيف استطاع التكرلي أن يجمع بين دورين شديدي التناقض ظل يؤديهما معا لفترة تزيد عن ربع قرن؟ أن يكون قاضيا وكاتبا قصصيا معا؟ ففي المهنة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الأولى عليه أن يصدر أحكاما على المتهمين، بينما تتطلب المهنة الثانية درجة عالية من الحياد تجاه الأبطال. في كتابه «خيانة الوصايا» يعرّف ميلان كونديرا الرواية (وهذا ينطبق كثيرا على القصة) بأنها «العالم الذي تتعطل فيه الأحكام الأخلاقية... ولا يعني تعطيل الأحكام الأخلاقية لا أخلاقية الرواية بل هي أخلاقيتها. الأخلاقية التي تقف ضد العادة البشرية المتمثلة في إصدار الأحكام الفورية، على أي شخص، إصدار الأحكام قبل وبغياب أي فهم متأنٍ». بالنسبة إلى التكرلي فإن إيجاد التوافق بين الدورين يتطلب رؤية تنطلق من فرضية وجود خلل مستديم في الروح الإنسانية، وقد يمكن تمثيله بالنبض الدائم للرغبات الجامحة. أو أن مبدأ الشر قوة متأصلة في الطبيعة البشرية، تقف جنبا إلى جنب مع مبدأ الخير. مع فؤاد التكرلي نحن أمام رجل بمهمتين متعارضتين، فهو إذا كان يصدر حكمه في النهار ضد المتهم وفق دوره كقاض، فإنه سيعيد في المساء الاعتبار إليه ويمنحه الحرية في نقل ما يدور في خلجاته من أفكار ومشاعر صاخبة.

وإذا كان الحقل الذي رصده فؤاد التكرلي بشكل عام في قصصه يتحدد بقوة الرغبة العاطفية والجنسية المكبوتة في مجتمع محكوم بالتقاليد الصارمة والجمود الاجتماعي والاقتصادي، فقد أصبح خصما دائما لبطله حيث لا يكف عن صب سخرياته القاسية عليه سواء بشكل علني أو عبر صوته الداخلي. تمتلئ قصصه بالشتائم ضد الآخر داخليا، في الوقت نفسه يتواصل التوافق معه خارجيا إلى النقطة التي يتفجر الصراع بينهما.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

(3)

يعبّر فؤاد التكرلي عن واقع العزلة القائمة في فترات الخمسينات بين البساتين والمحلات والأحياء عن بعضها البعض؛ في قصته «موعد مع النار» المكتوبة عام 1955 يتابع القاص شابا إيرانيا تسلل إلى العراق كي يزور مقام الكاظمين، وقبله عبرت الحدود مجموعة من رفاقه بشكل شرعي، وقد اتفقوا على موعد للقاء به يتحدد بإشعال نار، تسهّل عليه الوصول إليهم. في طريقه نحوهم يدخل إلى بستان طلبا لقليل من الراحة واقتطاف برتقال، لكنه لن يتمكن من الإفلات من تلك الأقدام المتتبعة له إلاّ بعد إصابته برصاصة قاتلة تحطم فخذه الأيمن. لن يكتب التكرلي شيئا عن هذا العالم الموحش الذي دخله الإيراني عدا تلك القسوة القائمة وراء قوة مجهولة لا تعرف الرحمة مع الغرباء. نستمع إلى صوت البطل الداخلي بعد إصابته: «كأن هذه الدنيا الغريبة لا يسكنها بشر، لم يعرفها الإنسان ولم يحب ويتوالد عليها. كان طنين رأسه مختلطا بالاحتراق الهائل الذي يأكل أسفل جسمه..»سيندفع البطل أكثر فأكثر للالتقاء بأصحابه فكأن النار التي تنتظره ستعوضه عن عناصر الخوف والوحدة والبرد التي ما انفكت تحاصره. استخدام النار له أكثر من معنى رمزي، فهي من ناحية تمثل الدفء وتمثل وفق الديانة الزرادشتية رمزا للإله أو الخير: «هل سيموت قبل أن يرى الشاطئ.. قبل أن يرى نار الرفاق وأذرعهم المرحبة وضريح الكاظمين؟»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تقع أحداث قصة «الطريق إلى المدينة» المكتوبة سنة 1953، في بعقوبة. إذ يوضع البطل عبود أمام مسؤولية قتل أخته البلهاء، بعد أن أجهضت. وإذا كان الآخرون لا يكفون عن السخرية به لقصره وتشوه جسمه فقد توفرت له الآن الفرصة لكسب احترامهم:

«أوقعوه ذات شتاء في نهر خريسان بملابسه الكاملة أمام المقهى. كم ضحكوا عليه وهو يتخبط في الماء والطين، ولم يفكر أحد منهم ماذا يعمل لو كان بدله.»

ستتردد عبر مونولوجه الداخلي مفردة «تلك الحادثة»، ومنها يمكن للقارئ أن يعرف سبب عجزه في قتل أخته. لكن عبود عندما يلتقي بشخص أقل منه موقعا في السلّم الاجتماعي حيث يعمل بائعا للشاي، يتصرف بالطريقة نفسها، إذا يبدأ بالسخرية منه أثناء احتسائهما للعرق معا. وبعد أن يتبادل الاثنان الشتائم يذهب عبود لقتل أخته بعد أن عيَّره الآخر، بالجنين النغل الذي سقط في بيته. لكنه رغم الضربات التي يوجهها لأخته يعجز عن إتمام مهمة القتل، ولن يقدم التكرلي أي توضيح فيما إذا كانت الأخت البلهاء هي الحب الوحيد الممكن لعبود في عالم مملوء بالقسوة والبشاعة.

(4)

سأتوقف عند القصتين اللتين كتبهما في فترة الستينات، ولا بد أن أحداثا كثيرة وقعت في حياة الكاتب آنذاك. وتجدر

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الإشارة إلى أن ثورة 14 تموز 1958 قد حققت تغييرات كبيرة اقتصادية واجتماعية، لكن الشيء الأساس الذي نجم عنها هو حالة التسيس الواسعة التي عرفها الناس: فجأة أصبح كل فرد متعاطف أو منتم إلى هذا الحزب أو ذاك، ومعظم الكتّاب والفنانين كانوا قريبين إلى الحركة الشيوعية العراقية. وكأن حالة العزلة بين الفرد والآخر الذي لا ينتمي إلى أسرته قد ذابت فجأة ليحل محلها الاصطفاف السياسي. وهكذا اكتسبت كل محلة أو قرية لونا سياسيا. فجأة أصبح النفور موجها إلى الخصم السياسي وأصبح الأدب مشبعا بالشعارات خلال الخمسة أعوام التي تبعت الثورة عدا بعض الاستثناءات القليلة. لكن فؤاد التكرلي ظل بعيدا عن هذا المناخ، إذ أن قصة «الغراب» التي كتبها عام 1962 و«الدمّلة» في باريس عام 1966، هما استمرار لثيمة العنف المرتبط بالعلاقات المحرمة، ولا بدّ أن مادتيهما ترجعان إلى فترة أقدم.

تنتمي كل قصة لفؤاد التكرلي إلى وسط معين. في قصة «الغراب» نجد الأبطال ينتمون إلى الطبقة الشعبية البغدادية، وتدور في بيت بغدادي تسكنه عدة عوائل. تكتشف نجيبة علاقة زوجها بزوجة أخيه، إذ أن أخا الزوج وزوجته استأجرا قبل فترة قصيرة غرفة في البيت نفسه، وبعد اختفاء زوجها ليومين تذهب إلى غرفة حماها لتجد زوجها وامرأة أخيه معا. لكن حال عودتها إلى غرفتها يلحقها الزوج ليطلق عليها رصاصتين وهي مضطجعة جنب طفليها. في هذه القصة استخدم التكرلي صوتين؛ صوت الأم وهي تحكي لطفلتها حكاية خرافية تدور حول ذلك الغراب الذي طرده أهله لشدة سواده، والذي عاد إليهم بعد أن سحرته السعلاة وحولته إلى غراب أبيض. أثناء فترات سكوت طفلها ستسترجع نجيبة تفاصيل خيانة زوجها

منشورات «ألف باء AlfYaa»

عندما ضبطته في المرة الأولى مع امرأة أخيه، منقولة ضمن تيار الوعي، وكأن صوت القاص يختفي تماما. في هذا البناء الذي تتداخل فيه نغمتان موسيقيتان ينقل التكرلي جزئيات العالم الداخلي بإيقاعاته العاطفية الخاصة؛ بقسوته؛ بغرائبيته وخصوصياته. وفي هذه القصة يكشف القاص ما للعامية من شعرية، وكيف تتمازج بالفصحى خالقة مناخا سحريا مرهفا في شاعريته. قبل إنهاء الحكاية، يحدث قطع للقصة، ليعود ثانية مجرى الأحداث، إذ أن الزوجة تسترجع ما شاهدته قبل دقائق، بصوت الضمير الثالث، وهذا بعد مشاهدتها للضوء مشتعلا في الحجرة الأخرى:

«ستمضي إلى ذلك الباب المغلق لتفتحه على شقائها وستعتذر للغراب الأبيض الضائع الذي أنكره أهله ومزقوه حين عاد إليهم. ستقول لأولئك المختفين وراء الباب إن ابنتها حمدية تريد أن ترى جثة الغراب الصغيرة المنتزعة الأوصال.»

وفي المقطع الثالث يستلم الراوي بقية القصة ليصور آخر اللحظات فيها عندما يطلق الزوج رصاصتين من مسدسه عليها وسط عويل الطفلين.

بعكس قصة «الغراب» ينتمي أبطال «الدمّلة» إلى أجواء بورجوازية ضمن المقاييس العراقية. منذ اللحظة الأولى يدخلنا التكرلي إلى قلب العتمة، إذ يخرج البطل من بار المشرق بعد منتصف الليل، برفقة أحد معارفه، وإذ يسأله الآخر إن كان قد جلب سيارته يجيبه بالإيجاب لكنه يندم على إجابته، إذ كان يفضل أن يكون وحده في السيارة. ثم يدور حديث عادي بينهما، يقاطعه مونولوج داخلي للبطل وأجزاء صغيرة عن علاقته بابنة زوجته. بالمقابل هناك خط ثالث ينقله الراوي في

منشورات «ألف باء AlfYaa»

القصة ويدور حول حركة السيارة وتنقلها في منطقة بغداد بدون هدف وبسرعة جنونية. ومن خلال تمازج هذه الخطوط الثلاثة وبشكل شديد الكثافة نكتشف أن العلاقة السرية بين البطل وبين ابنة زوجته انتهت بفضيحة. إذ إنها أقامت علاقة بشاب، وراحت تتجنبه. وحينما تسلل إلى غرفتها في المرة الأخيرة تحت وطأة قوة جارفة، حدث ما لم يكن في الحسبان:

«كان يراها في الظلمة الخفيفة؛ تقاطيعها المبهمة الجميلة وذراعيها المضيئتين. ونسي ما أراد أن يقول لها، وأدرك أنه انتهى مع حركتها هذه. لم يبق له إلا أن يبدأ حيث انتهى، أن يبدأ نهايته. وكان يكفي أن تلبث في وضعها ذاك، منكمشة بعيدة، كي يتصرف بهدوء ويقتل نفسه تحت أشجار الحديقة الساكنة. أما أن تصرخ لغير سبب، وأن تقفز كالشيطان هارعة إلى أمها، فذلك لأنها رخيصة مليئة بالرذائل.»

وستنتهي القصة بانزياح متسق مع التصعيد الجاري داخل البطل، وفي حركة السيارة عند تدوير المقود صوب النهر.

تذكّرني هذه القصة برواية نابوكوف «لوليتا». كتب التكرلي «الدمّلة» في باريس بعد 13 عاما عن صدور «لوليتا»، لكن تناوله للعلاقات المحرمة بشكل عام سابق على نابوكوف.

(5)

قصة «التنور» التي كتبت عام 1972 عبارة عن دفاع شفهي لرجل ريفي متهم بقتل زوجة أخيه. من التقلبات في

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الدفاع تتضح الأكاذيب وكأن فؤاد التكرلي يقدم لنا في أربع صفحات أهم أسرار مهنتيه معا: القضاء والأدب. كل شيء سيُذكَر بطريقة محرفة، ولكن الشيء الذي لم يُذكر يسطع قويا وسط الأقوال الملفقة: الحقيقة لم تُذكر وعلى القارئ أن يعيد قراءة هذا الدفاع عدة مرات ليكتشف السر.

نصل أخيرا إلى قصة «سيمباثي»، وهي آخر القصص التي كتبت في هذه المجموعة، وتتكون من حركتين: الأولى مشهد تسجيلي ينقل الكاتب حديثا بين مراهق اسمه جبار وصديقه رعد عبر الهاتف، حيث يتفقان على الالتقاء عصرا، للذهاب إلى حفلة رقص. في المشهد الثاني يكون جبار في سيارة صديقه رعد مع صديقين آخرين: ثائر وبريق. وفي صخب المراهقين وأمزجتهم المتقلبة التي تعكسها أسماؤهم سيرتفع صوت ثائر بأغنية سيمباثي باللغة الانجليزية، وبشكل متكرر، في أثناء ذلك يسترجع جبار لحظات رقصه مع فتاة أحلامه ريم. في الوقت نفسه يظل السائق يصرخ بسائقي السيارات الأخرى متحديا إياهم من تجاوزه، ملقيا عليهم شتائم طفيفة. في لحظة ما، تظهر سيارة فيات بأضواء باهرة، لتعترض طريقهم وتجبرهم على الوقوف. يهبط أربعة رجال بأجسام رياضية ضخمة، وخلال دقائق يتم قتل ثلاثة منهم. ويتمكن جبار من الهرب:

«كان يركض في الظلام، لاهثا، دون أن يستدير خلفه. بدت له أضواء المدينة خافتة بعيدة. ليس هنالك من يستطيع نجدتهم، وكان حلقه جافا والعرق يتسايل على وجهه. ولم يبق من رفاقه غيره، هو الذي سيخبر العالم عما جرى لهم. إلا أن أحدا لن

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يصدقه، ما دام هو الناجي الوحيد.»

كأن هذه القصة (على ما تتضمنه من حقيقة تقترب من الخيال) تقوم بإغلاق الدائرة على ثيمة العنف التي ابتدأها التكرلي بقصة «موعد مع النار» قبل أكثر من أربعين عاما، ذلك العنف القادم من قوة مجهولة، والرابض بين فراغات العتمة إلى عنف رجل الأمن الجامح.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

"نهار بطيء":
الإنسان داخل الإنسان

منشورات «ألف باء AlfYaa»

عند انتهاء القارئ من هذا الكتاب سيكتشف مستغرباً أن قصصه القصيرة تدور في فضاء متحرر تماما من الوضع السياسي- الاجتماعي السائد في بغداد، كأن هناك إمكانية للعيش السويّ في عالم يتخلله العنف واختلال الأمن والاستقرار، وهذه نقطة مضيئة تحسب لصالح القاص والشاعر حيدر عبد المحسن، فمقاومة قوى الخراب اليومية باكتشاف جماليات الزمن الإنساني المعيوش ضمن شروط حياتية كالتي يعيشها العراق منذ سقوط النظام السابق هو بحد ذاته إنجاز كبير. وحين يترافق ذلك مع تقديم قصص قصيرة تمتلك كل الخصائص الأساسية في هذا الصنف الأدبي المعقد فإن الإنجاز يصبح معلماً متميز ضمن تاريخ الأدب العراقي الذي يمتلك آليته الخاصة بالنمو والتطور بشكل متخارج عن الشروط المادية التي يعيشها المجتمع.

يضم الكتاب بين دفتيه تسع قصص قصيرة تحتل خمساً وتسعين صفحة و35 قصة قصيرة جداً تحتل ما يقرب من عشرين صفحة. وكان الاجدر بالكاتب الاكتفاء بالقصص القصيرة التسع التي تمتلك تقنيات وثيمات مترابطة وإصدارها لوحدها بدلا من حشر جنس أدبي آخر له خصائصه المختلفة وأعني به القصة القصيرة جداً، فكأنما وضع القاص عبد المحسن مجموعتين قصصيتين معاً على الرغم من اختلاف مناخيهما وتقنياتهما تماما.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

في قصصه القصيرة ينجح الدكتور حيدر عبد المحسن بإقامة معمار كل منها على المشهد الواحد، لكن هذا المشهد غني بالآلات الموسيقية التي تظل تتناوب على تلوين لحنه ذي المقام الواحد، مثلما هو الحال عند الاستماع إلى قطعة جاز موسيقية. التناوب الذي يجري هنا بين الرصد المستمر للعالم المادي المحيط بالأفراد بتفاصيله الدقيقة من ألوان وأشكال ،وبروائحه وأصواته المختلفة، وبالرصد المتواصل للعالم الداخلي للبطل عبر المونولوج المتفاعل مع تفاصيل العالم الخارجي، فكأننا نسير فوق سجادة محيوكة بطريقة بارعة.

لعل القصة القصيرة الوحيدة التي لم تُطبخ على نار هادئة هي "جرح غائر" وهي النص الوحيد الذي لا يستخدم الكاتب تقنية المشهد الواحد، ويبدو مسار الاحداث فيه مفتقداً لوحدة الزمان والمكان في بناء المشهد، وفي الوقت نفسه يقع في مطب "تربوي" بشكل ما أو هكذا بدا لي.

الخاصية الثانية التي قد يتلمسها القارئ في العديد من هذه القصص هو التحول المفاجئ في إحدى الشخصيات الرئيسة، وهذا التحول يكشف عن وجود إنسان آخر داخل الإنسان نفسه، ففي قصة "قناع" المكتوبة بصوت ضمير المتكلم (الشخص الأول) نتابع زيارة شاب لبيت ابن عمه المعوق، باسل، ومحاسن زوجة عمه المتوفى قبل أشهر، وإذ يتعرف المتلقي على الحال الصحية المؤلمة التي يعاني منها المريض المقعد على كرسيه بسبب إصابته القديمة بالتدرن، والتي تجعله قريبا من حالة الاحتضار، فهو قد يلمس ذلك الانجذاب الخفي بين الزائر ومحاسن من دون أن يكون هناك أي إفصاح مباشر له، ثم يأتي التحول في ابن العم باسل الذي ينهض من سريره مهددا ابن عمه وأمه بعد فقدان قصير لذاكرته: "من أنت؟ ماذا

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تفعل بجوار أمي؟ ".

يتكرر هذا التحول المفاجئ واستيقاظ شخص آخر نقيض لشخصية البرسونا (القناع) في قصة "حارسان". هنا يتقاسم حارسان غرفة صغيرة على الحدود، وحولهما تعوي الذئاب وفي أعماق أحدهما يسكن خوف عميق بينما يبدو الآخر الضخم الذي يطلق عليه الراوي اسم (الفيل) في حالة انسجام مع نفسه، شجاعاً ومتطامناً وقادرا على النوم دون خوف في سريره.

هذه القصة هي الأكثر تألقاً بين النصوص التسعة، فكأننا نتابع مونولوجين يتداوران مع صوت الراوي الذي يجعلنا بين لحظة وأخرى نتلمس ونسمع صوت الرعد والذئاب والرياح ونشعر بالبرد القارس والخوف من المجهول في تلك الحجرة الباردة الموحشة. لكن هذه الحال تنقلب عند الفجر إذا يكشف اللاشعور لدى "الفيل" شخصا آخر مسكونا بشعور بالعار، وحالما يرى أمامه الجندي الآخر يطلب منه أن يقتله وحال رفض الأخير ذلك يقرر هو قتله.

في ذلك الفضاء الغريب الذي ينقلنا القاص عبد المحسن إليه (حيث الجندي الأضعف ينطلق فيه هربا من رفيقه الذي راح يطلق النار صوبه) ثم يتركنا معه دون معرفة ما سيحل به، هل سينجو أم ستصرعه طلقة طائشة:" شعر بالخوف يشل أطرافه، شحرور كان يتقافز على غصن عارٍ، كأنما يرسل إليه إشارات أنه سوف لا يرى ذئبا في المكان، ولم يكن متأكدا تماما من ردة فعله فيما لو هاجمه ذئب أو قطيع من الذئاب."

في قصة "نهار بطيء" التي تحمل عنوان الكتاب، يتغير الإيقاع والحبكة عن القصص الأخرى، فهنا ترصد القصة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

نهارا عاديا يعيشه عاشقان في شقة لوحدهما، ونحن من خلال شعرية المناخ نتلمس تلك السعادة الداخلية التي عبر عنها الراوي باتباع صوت ضمير المخاطب، فكأننا أمام بانوراما الاحتقال بالحياة بتفاصيلها الصغيرة: "على المائدة ثلاثة صحون من البسكت المملح، والبيض مع الزبدة ومربى التين، بالإضافة إلى كوبين من الحليب المحلى، وسلة الخبز المحمص، ومفرش المائدة بلون المولاس الخفيف الذي انتشرت عليه نتف صغيرة من نبات الخشخاش الأصفر، تتلألأ مشبعة بهجة في النفس."

قصص هذه المجموعة تكشف عن براعة فنية متميزة حيث التمويه والكشف يتداخلان بشكل متوازن، وحيث الإيحاء هو الطريقة للتعبير أكثر من الإعلان.

إنها قصص تحتفل بالحياة: بالكشف الممتع عن خبايا لحظاتها بين الضوء والعتمة، بين الغيوم والرعد والبرق والنباتات والحيوانات وغيرها، وتحقيق ذلك في ظروف العراق الحالية مهمة شاقة ومعقدة.

حيدر عبد المحسن في مجموعته القصصية "نهار بطيء" يترك بصمة متميزة لهذا الفن الصعب.

يشبّه الناقد الفرنسي ميشيل بوتور القصة القصيرة بالغرفة التي تتطلب أعلى درجات الترتيب والتوازن مقارنة بالرواية التي يشبّهها بالبيت القابل لتوزيع الأشياء على غرفه العديدة وإخفاء الزوائد بينها، وفي قصص هذه المجموعة يتحقق هذا الشرط بشكل متقن وانيق.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

حجر الضحك أو الذكورة المنتصرة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لا بد أن هدى بركات قد فكرت طويلا بروايتها قبل البدء بكتابة أول جملة فيها إذ أن اختيار مناخ الحرب الأهلية إطاراً أو خلفية لها قد جعلها وجها لوجه أمام جملة شراك تحول في أحسن الأوضاع الرواية إلى محاضرة أخلاقية عن أسباب الحرب ودوافعها، أو قد تصبح نصا مشبعاً بالعاطفية يستهدف استدرار شفقة القارئ على أبطاله الضحايا.

وربما كان ممكنا أن تتحول الرواية إلى مذكرات يومية تقترب من السرد الصحفي وتتناسب مع حدث ما زال في طور الفعل، إذ من المألوف أن الرواية تبتدئ حينما يكون الحدث قد انتهى فيصبح ممكنا تفحص البقايا الأثرية التي تركتها الحرب، وبواسطتها يمكن إعادة بناء عالم زائل عبر الرواية. لكن الرواية تجاوزت هذه الموضوعة لأن الأحداث نفسها قد تجاوزتها، إذ أن الحرب الأهلية أصبحت جزءا من واقع يومي تتغذى على أجيال نشأت في خضمها، وتتكئ على مؤسسات كثيرة ومتنوعة هي نفسها ثمرة للحرب وفي الوقت نفسه هي السعير الذي تستمر به الحرب اليوم. إذ أصبح على الكاتبة أن تنقل الأحداث اليومية التي فقدت عنصر الإثارة وتحولت إلى تفاصيل مماثلة لما يقوم به المرء كل يوم، من تناول الإفطار إلى ارتداء ملابس العمل أو فتح الباب وإغلاقه بطريقة مماثلة.

الشيء الوحيد الذي تضيفه الرواية هو ذلك الوصف البارد الساخر الذي يدور في ذهن بطلها خليل أو على لسان بعض الشخصيات، عن الأحداث المتكررة من قصف متبادل إلى انفجار سيارة ملغومة أو مقتل مدنيين.

يقول دوستويفسكي إن العواطف النبيلة لا تخلق إلا أدباً

منشورات «ألف باء AlfYaa»

رديئاً، وما يعنيه بذلك هو انحياز الكاتب لبطل ما أو لوجهة نظر ما على حساب الطرف الآخر. وكم يبدو الأمر عسيراً على من عاش أهوال الحرب بنفسه أن يقوم بدور المراقب المزود ببرودة حسية كبيرة تمنعه من الانجرار إلى ساحة الندب المقامة منذ خمسة عشر عاما في لبنان. أن يستطيع المريض لعب دور الجرّاح في آن واحد لهو حدث نادر الوقوع. فأن تقدم لنا هدى بركات وثيقة عن الحرب الأهلية ورواية جميلة مستوفية شروط الفن القاسية ليبدو أمراً مفرحاً يجعلنا نؤمن ثانية بأهمية الفن في مواجهة الفناء الروحي الذي يهددنا كل يوم، ويجعلنا بانتظار عطايا روائيين مجهولين منبثين بين أحجار وطننا الكبير.

حينما قرأتُ رواية "حجر الضحك" فاجأتني الفكرة التي تقف وراء العمل ككل. أدهشني بناؤها المعماري، وخلفيتها الكابوسية المتجلية بأحداث الحرب اليومية، وإذا كانت الجملة الأولى قد قررت مسار النص حتى آخر كلمة فيه فما يثير حقا أن الأجزاء مصقولة بالدرجة نفسها، إلى حد يشعر معه القارئ أنها مكتوبة دفعة واحدة. وربما هذه هي إحدى خُدَع الرواية الناجحة.

تكمن الفكرة في اعتبار الذكورة والأنوثة عنصرين قائمين داخل كل إنسان كقطبين أحدهما يدفع نحو العنف النقي المتجلي بأعلى صوره بغريزة الموت Death Wish والتي يعتبرها فرويد سبباً غير مباشر وراء الحروب الكبيرة والصغيرة، والآخر يحرك نحو ديمومة الحياة عبر دافع الأمومة والعناية بالصغار وتوفير كل مستلزمات استمرار الحياة رغم التخريب

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المتواصل الذي يدفع به القطب الذكوري.

باختيار خليل البطل المثقف ذي الملامح الجسدية الهشة، أصبح ممكنا في ظروف الحرب أن يتفوق القطب الأنثوي، إذ أنه وجد نفسه بين مجموعتين من الشباب: الأولى، انغمرت في فعل القتال وتنظيم حياة الأحياء؛ والثانية، كانت وراء تنظيم الحرب الأهلية من قادة سياسيين إلى منظّرين وصحافيين. نسمع صوت الراوي وهو يراقب خليل أثناء نومه:

"هكذا أغلقت الرجولتان أبوابهما دون خليل فبقي وحيداً في معبر ضيق وعلى تماس بين منطقتين شديدتي الجذب مقيماً في ما يشبه الأنوثة الراكدة المستسلمة لحياة نباتية محض والرجولات الفاعلة المفجرة لبركان الحياة على قاب قوسين أو أدنى".

ومع مقتل الصديق الوسيم ناجي على يد قناص في الشرقية تتفجر مشاعره العاطفية بشكل عنيف. وهنا سمح هذا الوضع للكاتبة أن تضع أحزانها وعواطفها هي كإمرأة في قلب خليل. هذه اللعبة قد جرتنا إلى وصف دقيق للأجواء التي يعيشها الناس بعد فقدان أحبائهم بطلقة طائشة؛ مناخات القصف والحصار؛ أجواء المثقفين.. لكن ما يهم الكاتبة هو وصف التخريب الداخلي الذي يحصل للناس أكثر مما يحصل للعالم الخارجي. ويبدو أن المسافة التي وضعتها بينها وبين بطلها قد سمح لها بنقل زمنين متجاورين: الزمن الداخلي للبطل والمتحرر من التسلسل المتعاقب، والزمن الخارجي الذي يتحدد بلقاءاته وأفعاله الصغيرة من طبخ إلى الاستماع إلى إذاعات الـ إف أم. فباستخدام تيار الوعي أصبح ممكناً متابعة حياة المدينة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في ذهن خليل لا كعالم خارجي بل كحوار داخلي؛ كتداعيات، إلى درجة يصبح عسيراً التمييز بين صوت البطل وصوت الراوي.

يؤكد خليل لنفسه أثناء الأزمة التي عصفت به إثر مقتل ناجي بأن الخوف من الدم أو قصر الساقين وضمور القامة والعينين الكبيرتين لا تجعل من الرجل خنثى أو ذكراً ضعيف الذكورة. إنه "بالتأكيد يفضل هرمونات الأنثى التي فيه بنسبتها الطبيعية إذ هي تقيه إجرام الفعل ولذا فهي أزمة عابرة وستزول".

ومع مرضه بالقرحة واضطراره إلى إجراء عملية جراحية تستيقظ قوى الحياة من جديد في نفسه، ويصبح عاشقاً لجسده وعاشقاً للحياة رغم خرابها. لكن الطريق لتحقيقذاته هوالقبول بمنطق الذكورة المنتصرة: يبتدئ عمله باغتصاب جارته، لينتهي إلى دخول لعبة الكبار حيث يصبح طرفاً في تجارة السلاح والمخدرات. يطيل شاربيه ويرتدي نظارة سوداء. هكذا نسمعة قبل وقوع التغير السريع يردد لنفسه: "إننا نعرف الآن أنْ ما من خيار: أن تحب نفسك يعني أن تكره الآخرين".

تواصل هدى بركات متابعة كل مظاهر المدينة الصغيرة من خلال عيني خليل: التغيرات التي طرأت على الكلاب والقطط، الجرذان والحشرات في المدينة، أحداث الانفجار وما تحمله من فرح جنوني في نفوس الأحياء والقصف الذي يشد المدينة بع ارتخائها أياما قلائل، فالموت هو "ذكر المدينة الوحيد، حين تستغرق في غواياتها وألعابها، يلوي ساعدها ويشدها في نتعة واحدة إليه فتركن وتهدأ وتنتظم أنفاسها".

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بالمقابل، تحافظ النساء على دورهن في تقليل آثار معارك الذكور، فعند عودة خليل ليلاً من إحدى السهرات، يشاهد تلك المرأة التي مر بها من قبل تعاند وسخ الشارع:

"رفع رأسه إلى حيث ما تزال أحواض الزهر تنقط فوجدها وقد اعتلت كرسياً ناشطة في تلميع الزجاج وفي حب الحياة الذي لا يقاوم".

عبر صفحات الرواية انتابني إحساس بأن بيروت التي تكتب عنها هدى بركات لا تنتمي إلى عالم الواقع بل إلى عالم الأسطورة؛ كأن هنالك جواً سحريا يحررها من رتابة حياتها اليومية ليدخلها في صومعة الفن. ومع هذه النظرة المتشائمة التي تقف مختفية ببراعة وراء النص أجد الرواية قد تحررت من جغرافيتها المكانية والزمنية لتصبح عملاً فنياً قابلاً على إغراء قراء بعيدين عن العالم العربي، وأنْ تظل قابلة للقراءة بشغف في زمن تكون الحرب ملفاً شاحباً ينتمي إلى الذاكرة فقط.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المرأة:
الطريق إلى السماء

منشورات «ألف باء AlfYaa»

على عكس دواوينه السابقة، يضع الشاعر العراقي فاضل السلطاني في ديوانه "ألوان السيدة المتغيرة" ، الهم الخاص قبل الهم العام أو النبرة الشخصية قبل نبرة الجماعة ، فبدلا من أن يكون صوته (حال الشعراء ما قبل الإسلام) متماهيا مع صوت القبيلة (الحزب أو الشعب) ومعبرا عنها، نجده في هذا الديوان ينشغل بثيمات وجودية تتعلق بالمصير الفردي أكثر منها بمصير الجماعة. مع ذلك فهو ينجح بكسب قراء اكثر لأنه استطاع أن يمس وعبر المجاز والبناء الدرامي للقصيدة والصور المكثفة والتناص مع شعراء آخرين مخزونا مشتركا يتمثل بتلك الصور أو المركبات البدئية القائمة في اللاشعور الجمعي.

يطرح مؤسس علم النفس التحليلي، كارل يونغ، مبدأ اللاشعور الجمعي باعتباره ذلك الجزء الموروث والمشترك بين الناس جميعا أو هو العناصر الكامنة في لا شعور الفرد المستمدة من تجارب الأسلاف، فهو "مخزن الذكريات سواء من البشر أو من الحيوان... فمثلا طالما لجميع الناس امهات، فإن كل طفل يولد لديه استعداد لإدراك الام والاستجابة لها" (موسوعة علم النفس والتحليل النفسي الدكتور عبد المنعم الحفني ص146)

ولذلك يرى يونغ بأن اللاشعور الجمعي هو "الأساس العنصري الموروث للبناء الكلي للشخصية، وعليه يبنى الانا واللاشعور الشخصي وجميع المكتسبات الأخرى".(نفس المصدر والصفحة)

ولا ينشط هذا الجانب من النفس البشرية إلا عبر صور

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بدئية (أو أنماط) مثل الأم والأب والقرينة لدى الرجل(أنيما) والقرين لدى المرأة(أنيموس).

وفي **"ألوان السيدة المتغيرة"** يشكل مركب **"القرينة"** (كما يبدو لي) الأساس لأهم قصائد المجموعة.

يصف كارل يونغ القرينة كالتالي:

"كل رجل يحمل في داخله صورة أزلية للمرأة، وهي ليست صورة لهذه المرأة أو تلك، بل هي صورة محددة للانثى. وهذه الصورة هي لا شعورية أساسا، وهي عنصر متوارث ذات أصل بدائي محفورة في النظام العضوي الحي للرجل، فهي بصمة أو صورة بدئية لكل التجارب السالفة للانثى، ترسبٌ ما، لكل الانطباعات التي تركتها المرأة... ولأن هذه الصورة لا شعورية ، فإن اسقاطها يتم لا شعوريا على شخص المحبوب وهي واحدة من الأسباب الرئيسة للانجذاب أو النفور العاطفي." (On Jung by Anthony Stevens, page 46)

اتحاد صورتين بدئيتين

في قصيدة "أمي" نجد هاتين الصورتين البدئيتين (أو النمطين البدئيين) تتكاتفان لتقديم حبل النجاة تحت وطأة سطوة الموت القائمة في أعماق كل إنسان، والتي سعت الديانات إلى أنسنته، فهنا تستولي الأم (او صورة الأم) على القرينة مما يسمح لها أن تظهر أرضا وماضيا، ودرعا حاميا من الفناء

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لكنها في الوقت نفسه تدفع نحو الحياة، ومن خلال العلاقة الجدلية بين الجانبين استطاعت ان تستفز المتلقي فتجعله في قلب القصة، وانّ هذه القصيدة تعنيه:

أنتِ هنا في غرفتي الصغيرة
النقطةُ الاقربُ في الكون إلى السماء
أسمع طولَ الليل، يا أمي،
صلاتك الأخيرة
والمس الجبين، وهو ينحني، إلى الإلهْ
أنت هنا، ايتها الميتةُ،
في غرفتي الصغيرة،
النقطة الأقرب في الكون...
إلى الحياة.

في قصيدة "سهام" يرثي فاضل السلطاني أخته المتوفاة التي كانت خلال سنوات طفولته وشبابه المبكر رفيقة له حتى مغادرته العراق إلى المنفى في أواخر السبعينات من القرن لماضي. لكنها هنا تعود لتأخذ مكان صورة "الأم" البدئية، أو بصيغة أدق أن تكون امتدادا لها. وهي تبدو قصيدة حب بكل معنى الكلمة، ومن خلالها يؤنسن الشاعر الموت ويسعى إلى التفاوض معه عبر التحاور معه، وعبر مكنونات اللاشعور الشخصي الذي حدد ما بين الليل والنهار، وما بين عودة الأرواح عند حلول الفجر إلى السماء، لكنه هنا يقلب رجاءه ليقدم صوتا كورواليا هشا ورقيقا كالرماد:

منشورات «ألف باء AlfYaa»

سأقول لموتكِ ما لا يقالُ.

سأقول لموتكِ يكفيك ليلٌ

لتفعل ما قد تشاء،

ثم ولِّ مع الصبح حتى تقوم القتيلةُ

ثم تطير إلى البيت (كان بيتا كبيرا)

لتسقي النباتَ،

وترعى الحديقةَ

ثم تعودَ إلى النوم بين يديكْ.

انها قسمة عادلة

أيها الموتُ..

ليلكَ لكْ

ونهار قصير لنا سيكفي

لاكتمال الحياة

مع ذلك فإن القرينة تتخذ هيئة أخرى لمد حبل النجاة للشاعر(والمتلقي) في لحظات اليأس العميقة. إنها تحضر في الحلم على هيئة كائن انثوي آخر. إنها الانثى الحارسة في الأعماق : **الإلهة عشتار**: إنها تدعو للخروج من الداخل؛ الدعوة للدخول في مسار جديد؛ الدعوة إلى فتح آفاق جديدة، وهذه هي من أجمل قصائد الديوان بسبب تمحورها حول فكرة الدعوة لقبول اليد الداعية لمغامرة الإبحار ضد التيار:

هناك يد تدق على النافذة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لعله جاء أخيرا

متعبا من حِمل الصباح

وحمل المساء

يد تتنفسُ

تجمع راحتها

كأنها تمتص البيت

ثم تدقُّ

يد ترسم جسدا

يد تكتب شيئا

فوق النافذة

افتحي النافذة

هناك يد تدق

الحب من دون محبوب

هل هو اعتراف ضمني من قبل الشاعر عن رفض لا شعوري عميق بالسماح لامرأة محددة الملامح وحقيقية بالاستيلاء على قرينته، حين قال في قصيدة "عابرة في شارع دمشقي": شهوة الحب لا الحب ؟ وهذه عبارة مقتطعة من أبو العباس العُريبي، أستاذ (الشيخ الأكبر) محي الدين بن عربي في الأندلس ، حين كان يردد :"اللهم ارزقني شهوة الحب لا الحب." فشهوة الحب لدى المتصوفة هو ذلك التوق الأزلي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

للتوحد بالله، وهذا عادة يتحقق عبر جملة مجاهدات منها الذكر والصلاة، والصوم عن الطعام والكلام والنوم، حتى تتحقق المعجزة حين يستطيع المتصوف تلمس الفعل الإلهي عبر المعجزة. ولعل الأمثلة الكثيرة عن الحلاج وأبو زيد البسطامي بالقيام بأفعال خارقة هي بفضل هذا الحب الإلهي وتحقق الوحدة الصوفية أو كما يطلق عليها *Union Mystique* .

لذلك فإن المرأة بالنسبة إلى ابن عربي هي منزلة من الحب نحو حب الله. وهي مصدر إلهام. أي بلغة يونغ هي صورة بدئية اخرى أطلق عليها تعبير "المرأة الملهمة" التي تشكل جسرا للوصول إلى الله بالنسبة لابن عربي، وهي على الرغم من احتلالها قرينته فهي تظل خارج دائرة المعايشة. إنها بالنسبة إليه "النظام" ابنة أستاذه في مكة، أبي شجاع زاهر بن رستم بن أبي الرجا الأصبهاني، والتي ذكرها في مقدمة ديوانه "ترجمان الأشواق"، واصفا إياها بأنها "ساحرة الطرف، عراقية الظرف، إن أسهبت أتعبت، وإن أوجزت أعجزت، وإن أفصحت أوضحت، إن نطقت خرس قس بن ساعدة... شمس بين العلماء، بستان بين الأدباء، حُقّة مختومة، واسطة عقد منظومة، يتيمة دهرها، كريمة عصرها.. أشرقت بها تهامة، وفتح الروض لمجاورتها أكمامه، فنمّت أعراف أزهار المعارف، بما تحمله من الرقائق واللطائف..."

وإذا قرئ "ترجمان الأشواق" قراءة مجردة فيسكتشف القارئ بين خطوطه ذلك الوجد المحرق الذي ظل متقدا بين ضلوعه للفتاة "النظام". وهذا هو الحال نفسه كما يقول المستشرق الفرنسي هنري كوربان في دراسته عن ابن عربي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

"وحيد مع الواحد" والذي يقارن بين "النظام "وبين "بياتريس" الفتاة التي استولت على قرينة دانتي خلال سنوات مراهقته على الرغم من أن اللقاءات التي جمعتهما قليلة جدا، وعلى الرغم من أنها ماتت في عمر مبكر، لكنها ظلت المحرك الروحي والعاطفي وراء عمله الخالد "الكوميديا الإلهية". ولعل المثال الثالث هو ليوناردو دافنشي وموديله "ليزا ديل جيوكوندو" فبعد اكمال جزء كبير منها عام 1506 اخذ اللوحة معه إلى فرنسا ولم يسلمها لزوجها التاجر الذي كلفه بالرسم. وهناك ظل يعمل عليها عشر سنوات أخرى. هل وجد دافنشي في تلك اللوحة صورة قرينته المدفونة في أعماق لا شعوره؟ وكم تختلف الصورة التي خلفها لنا والتي أصبحت تعرف باسمين: "الموناليزا" و"الجيوكوندا" عن صورة زوجة التاجر الايطالي فرانسيسكو ديل جيوكوندو.

في قصائد الحب التي يشملها ديوان "ألوان السيدة المتغيرة" نجد أن المرأة حاضرة غائبة في آن في متن النص. إنها "كانت" هنا وهي "ما عادت" موجودة الآن. القصيدة محاولة استرجاع تلك اللحظة المخطوفة عبر طبقات الزمن. في قصيدة "صورة" وهي مثال عن قوة هذه المرأة الملهمة في الاستحواذ على القرينة لكن بعد أن تكون قد ابتعدت تماما عن الشاعر بسبب فاصلتي الزمان والمكان. إنها الصورة الفوتوغرافية التي تقع في اليد وراء هذا الاستحواذ اللحظي:

"كنتِ تجلسين وسط الصورة

لاهية عن الموسيقى،

عن لحظة ثَبَتتكِ إلى الأبد

منشورات «ألف باء AlfYaa»

صورةً في إطار"

"غير أني وأنا في غرفتي المعتمة،

أراك أحيانا

تنسلين من الصورة

مثلما ينسل اللحن من العازف،

والنغمة من الموسيقى،

والخطوة من الراقص،

ثم تدخلين إلى الضوءِ..

كي تحترقي."

مع ذلك يظل الفرق قائما بين ما يهدف إليه المتصوف وما يهدف إليه الشاعر السلطاني. لكن النتيجة في كلتا الحالتين هي القوة المطلقة. في قصيدة "سيدتي الجميلة"، ومثلما هو الحال مع المتصوف الذي يظل يمارس طقوسه لكي يصل إلى انتقال القدرة الإلهية إلى يديه فيصبح أداة بيدها للفعل وهو في موضع المراقب، نجد الحال مماثلا مع اختلاف في المنطلق والإطار: الشاعر يستحوذ على محبوبته. إنها بيده تتحرك وفق سلطة مطلقة:

لّينة أنتِ بين يديَّ

كالطينة الأولى

أعلّم أصابعك التشكيل

أعلّم ساعديك القوة

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أعلّم عنقكِ الاستدارة

أعلّم طولكِ الانحناء

ليعبرَ تحت يديّ

في هذه القصيدة يختفي القلق والشك والموت والحيرة ليحل محلها شعور بالتوحد الكامل مع امرأة تقترب إلى الحلم أكثر من الواقع، فكل صفاتها أثيرية وهي طوع بنان الشاعر. إنه أخيرا يحقق هذا التطابق المستحيل: قرينته تسقط صورة على المحبوب والمحبوب يسقط صورة على الشاعر فيتطابق الاثنان معا.

القرينة راضية إلى حين. لكن الطريق إلى السماء لا ينتهي بمحطة واحدة.

لقد انتهت "النظام" بمأوى مخصص للنساء العابدات اللواتي لا يرغبن بالزواج في إحد أحياء بغداد في القرن الثاني عشر ثم ماتت بصمت هناك، وفي زيارته الوحيدة إلى بغداد استحضر ابن عربي "النظام" دون أن يذكرها، كأنه يكتب باستخدام أسلوب النسيب الجاهلي ما أرادت قصيدة السلطاني أن تقوله في قصيدة"صورة":

أحَبُّ بلاد اللهِ بعد طيبةٍ

ومكةَ والأقصى مدينة بغدانِ

فقد سكنتها من بُنيَّات فارسٍ

لطيفة إيماءٍ مريضةُ أجفانِ

تُحيّي فتُحْيي من أماتت بلحظها

منشورات «ألف باء AlfYaa»

فجاءت بحسنى بعد حسن وإحسانِ

يضع كارل يونغ بعض الصفات لنمط "المرأة الملهمة" البدئي، فهي تجمع الغموض والالتباس والمراوغة المعقدة والتشوش والقدرة على الأسر. إنها كما يقول يونغ "مملوءة بالوعود مثل صمت موناليزا المتكلم." *(On Jung by Anthony Stevens, page 161)*

ولعل هذه الأوصاف تنطبق على بطلة هذه القصيدة من ديوان السلطاني والتي تحمل عنوان "شكرا لكِ:"

"شكرا لكِ
للعشاء الأخير في 2005
لمساء آخرَ قبل الموت،
لشحنة الشمس في كفيكِ،
للضوء سربته أصابعكْ"
"شكراً لذاكرة الحمامِ
وهي تستعيدكِ،
تمزج ضوءك بظلكِ،
تفرش كلَّكِ فوق كفّي
في المساء الأخير قبل الموتْ
فأرى الذي ما كنتُ..
قد رأيت."

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

رواية فرانكشتاين وعصرنا:
حين يخرج الجني من القارورة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

جاءت رواية فرانكشتاين في لحظة تاريخية مهمة كان الغرب يمر بها، فهناك من جانب صعود الفكر العلمي الذي رسخه مفكرو عصر التنوير خلال القرن الثامن عشر والذي بفضله اكتسبت العلوم التطبيقية منهجية قائمة على التجربة والاختبار؛ أي سيادة العقل على العاطفة، ومن جانب آخر بروز الحركة الرومانتيكية منذ اوائل القرن التاسع عشر والتي كانت تنادي بالعودة إلى الطبيعة وبضرورة تحقيق الإنسان لرغباته وقدراته من دون معوقات خارجية؛ أي سيادة العاطفة على العقل. وكان للشعراء الانجليز مثل برسي شِلي واللورد بايرون وجون كيتس دور مهم في ترسيخ ملامحها عبر أشعارهم وعبر خياراتهم الحياتية. ولم تكن ماري بعيدة عن هذا الجو، فزوجها الشاعر شِلي كان منغمرا بمشروع كتابة مسرحية تحمل عنوان مسرحية المؤلف الاغريقي اسخيلوس المفقودة: "بروميثيوس طليقا"، وفيها جسد روح التمرد لدى هذه الشخصية الاسطورية التي سرقت النار من المجمرة الالهية ومنحتها للإنسان فعوقبت على يد كبير الآلهة الاغريقية زيوس بشده على صخرة وهجوم نسر عليه كل يوم ليلتهم كبده المتجدد عقابا على تمرده. وحسب تأويل شِلي في مسرحيته الشعرية هذه، فإن لبروميثيوس القوة الكافية لمجابهة زيوس، بدلا من ايجاد نوع من المصالحة معه والتنازل له كما اشارت بعض الكتابات القديمة عن مسرحية أسخيلوس الأصلية.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

صدرت رواية "فرانكنشتاين" فى طبعتها الاولى عام ١٨١٨ من دون الإشارة إلى اسم المؤلفة التي لم يتجاوز عمرها العشرين، في وقت ما زال شكل الرواية الكلاسيكي الذي أرساه الرواد الكبار مثل بلزاك وستاندال وفلوبير وديكنز لم يتحدد بعد، فلا أحد منهم كان نشر أي رواية حتى ذلك الوقت.

ولذلك فان الحبكة التي استندت اليها ماري شلي تعتمد على تقليد شهرزاد في سرد حكاياتها واحدة بعد الاخرى، فهناك الشاب القبطان روبرت والتون الذى يسعى إلى تحقيق اكتشاف طريق بحري ينقله من القطب الشمالي إلى منطقة دافئة، وخلال رحلته يتواصل مع اخته عبر المراسلة، ثم هناك فرانكنشتاين الذي ينقذه بحارة هذه السفينة فيبدأ بسرد حكايته مع مخلوقه المسخ لقبطان السفينة والتون، وخلال ذلك القص نسمع حكاية المسخ في ما عاناه من البشر على لسانه، ليعود صوت القبطان لاحقا في تواصله مع أخته.

في الرواية هناك إشارة لقصص السندباد البحري، وهذا ما يجعل فكرة خروج الجني من قارورة الصياد ثيمة أساسية في الرواية، بعد تمويهها بإطار العلم والتكنولوجيا اللذين بدآ يرسمان ملامح عصر البخار، جنبا إلى جنب مع بروز النظريات الاولية عن الكهرباء المكتشفة للتو، وعن قدراتها التي ما زالت غامضة في عقول العلماء والباحثين.

غير أن عدم معرفة ماري شلي بالاسس العلمية التي يمكن معها تحقيق ترقيع أجزاء تعود لجثث عديدة، لخلق كائن جديد ثم بث الحياة في الكائن، جعلها تختصر كل هذه العملية بالفصل الرابع من الرواية، بشكل غامض، ومن دون تقديم اي آلية أو

منشورات «ألف باء AlfYaa»

مبررات مقنعة، فبعد صفحات قليلة نرى هذا الكائن واقفا بجانب خالقه الطالب الجامعي فرانكنشتاين فيهرب الأخير منه.

ما يترتب على الحكاية هو قتل المسخ لأخ فرانكنشتاين الأصغر وعروسه انتقاما على خلقه إياه بعد ان لاقى نفورا ورفضا كاملين من الناس جعلته يعاني من الوحدة، عدا عن الإساءات التي كانت تلحق به من قبلهم مقابل مساعدته لهم.

لن ينجح فرانكنشتاين في التخلص من المسخ الذي خلقه لان قدرات الأخير الجسدية في الركض وقطع البراري والبحار من دون واسطة نقل تجعله أقرب لسوبرمان منفلت العقال في شروره، ولن يهلك هذا المسخ الا بعد وفاة فرانكنشتاين تحت وطأة الندم واليأس.

لم تلق رواية فرانكنشتاين نجاحا كبيرا عند صدورها، فالرواية الواقعية الصاعدة جذبت أوسع القراء إليها حيث شكلت المتعة الشعبية الاولى آنذاك، ولعل ذلك كان وراء عدم الإعلان عن اسم مؤلفتها حتى في الطبعة الثانية ولم يتم الكشف عن اسم ماري شلي إلا في الطبعة الثالثة عام 1838.

بشكل عام، لم تحظ ماري شلي بالشهرة والنجاح الكبيرين اللذين تمتعت به الكاتبات انذاك على قلتهن مثل الأخوات برونتي وجورج إليوت على الرغم من اصدارها سبع روايات اخرى.

غير ان حظوظ النجاح انقلبت لروايتها البكر بعد مرور اكثر من قرن، وبعد ظهور السينما فكان إنتاج اول فيلم صامت مقتبس من فرانكنشتاين عام 1910.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ومنذ ذلك التاريخ والافلام السينمائية المقتبسة عن رواية فرانكنشتاين تتوالى اذ بلغت حتى عام 2005 عددا يربو عن 75 فيلماً، ناهيك عن عدد لا محدود من العروض المسرحية والموسيقية وكتب الروايات المصورة والألعاب.

غير ان تاثير الرواية تجاوز كثيرا حضورها الكبير في السينما والمجالات الفنية الأخرى، فهي كانت الحجر الأساس الذي تأسس عليه صنف أدب الخيال العلمي منذ اوائل القرن العشرين.

وما منح الرواية، التي تغلغلت في مخيلة الفتاة ماري شِلي في البدء ككابوس، تلك القوة على التأثير بعد مرور أكثر من قرن هو التماثل المجازي بين علماء القرن العشرين والعالِم المُتخيَّل فرانكنشتاين، فهم يشبهونه في ذلك الطموح باختراق المجهول ظنا منهم أنهم سيخدمون البشرية، وهم في جهودهم المضنية تمكنوا من اكتشاف الذرة أولا، ثم مضوا خطوة أبعد بالتمكن من اطلاق ما بداخلها من أشعة قاتلة بعد تفجير نواتها، فكانت هناك كوارث هورشيما وناكازاكي وتشيرنوبل التي راح ضحيتها عشرات الالوف من البشر. وفي مجال علم الوراثة ساعد الكشف عن الحمض النووي والجينات على بروز الهندسة الوراثية كحقل خصب يساعد على تحسين شروط العيش، لكنه في الوقت نفسه قابل للاستغلال وإطلاق مسوخ كثيرة تتجاوز بمسافة بعيدة مسخ فرانكنشتاين، اذ ما عادت هناك ضرورة لتكرار محاولات بطل رواية ماري شلي الساذجة في تجميع اجزاء الجسم البشري وتخييط بعضها ببعض بل بالامكان تحقيق ذلك من خلال التلاعب بجينات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بويضة مخصبة أو حتى بخلية عادية كما هو الحال في الاستنساخ الوراثي الذي بدأ باستنساخ نعجة أطلِق عليها اسم دولي عام 1996.

الحقل الثالث الذي استثمره أدب الخيال العلمي هو الفضاء والكون، فمع اكتشاف العالم الامريكي عام ١٩٢٩ توسع الكون المتواصل، وما تبعه من اكتشافات لمجرات ونجوم يضاهي عددها عدد حبات الرمل على الأرض أو أكثر، بدأ العلماء يبحثون عن امكانية وجود كائنات حية اخرى تسكن كواكب مناسبة لشروط الحياة.

وعلى الرغم من كثرة وتنوع روايات وأفلام الخيال العلمي فإننا نجد أن معظمها يكرر العقدة الأساس والجوهرية في رواية فرانكنشتاين، وهذه تتمثل في تورط علماء الفضاء أو الوراثة أو الذرة بالمضي خطوات بعيدة في اكتشافاتهم النظرية، ثم انتقالهم إلى تطبيقها على أرض الواقع دون معرفة نتائجها على الامد البعيد، وهذا تحت تاثير إغراء المال أو سطوة فضول مهووس أو هيمنة وهم ما بأن الاختراع سيصب في خدمة البشرية، ثم تأتي النتائج عكس ما كان يتوقعه هؤلاء العلماء.

في فيلم "الحديقة الجوراسية" المقتبسة من رواية تحمل نفس العنوان يستثمر المؤلف مايكل كريشتون حقل الهندسة الوراثية فيحذرنا من عواقبها المحتملة، وهذا يتمثل عندما ينجح فريق من العلماء بتحويل خلية دم من ديناصور بقيت داخل قرادة احفورية محفوظة داخل عنبر، إلى ديناصورات من كل الانواع وما يترتب عليه من إعادة الحياة لكائنات انقرضت قبل

منشورات «ألف باء AlfYaa»

٦٥ مليون سنة فتصبح مصدر تهديد للجنس البشري على الأرض.

لعلي أجد في ماري شِلي شهرزاد أخرى عاشت عصراً قريباً لنا: عصراً بلغ به الإنسان مفترق طرق: بين العلوم والتكنولوجية المقنِّنة لحرية الإنسان ونوازعه، وبين ما تمنحه من قدرات للإنسان في تغيير قدره وقدر ملايين البشر من حوله

ولعلي أجد في رواية فرانكنشتاين حكاية أخرى من حكايات شهرزاد بصيغة أحدث: إنها حكاية صياد السمك الذي وقعت في شبكته قارورة مختومة وحين فتحها خرج منها جني عملاق اراد قتله. لكن صيادنا أقدر من فرانكنشتاين في النجاة عبر الحيلة حين شكك بحقيقة خروج الجني من القارورة فما كان من الأخير الا أن عاد إلى القارورة، ليثبت صحة دعواه، فأسرع الصياد بإغلاق غطائها.

فهل بالامكان إعادة الديناصورات إلى حمضها النووي وإعادة الطاقة النووية إلى ذراتها؟

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

إرث العبودية وعبودية الإرث في "بقايا اليوم"

منشورات «ألف باء AlfYaa»

(1)

كان الكاتب كازو ايشيجورو في الخامسة من عمره عند انتقال أسرته من اليابان إلى بريطانيا عام 1961، ولم يكن يدور في ذهن أسرته أنها ستقيم طويلا في لندن، ما جعلها حريصة على غرز القيم والعادات اليابانية في نفوس أطفالها، وإبقاء اليابانية هي اللغة المستعملة في البيت.

مع ذلك كان للتعليم البريطاني الذي تلقاه الطفل ايشيجورو تأثيره الحاسم في صياغة نسيج شخصيته ورؤاه كشخص إنجليزي أكثر منه يابانيا. ولعل هذا الانتماء الملتبس كان له جانب إيجابي جعله كاتبا إنجليزيا متميزا عن غيره: في كونه قادرا على استبصار الهيكل الاجتماعي الإنجليزي واستبصار البناء الهرمي المغرق في قدمه (وصلابته)، ومن ثَمّ استكشاف الخصائص العضوية التي تتميز بها قطاعات مهمة من الشعب الإنجليزي، وهذا أمر عسير إن لم يكن مستحيلا بالنسبة إلى الروائيين الانجليز الآخرين لأنهم جزء عضوي من هذا الهيكل الاجتماعي الذي تسعى رواية "بقايا اليوم" تفكيكه.

تبدأ الرواية من منتصف خمسينيات القرن العشرين، حين يموت اللورد دارلينغتون فتنتقل ملكية قصره (مع أثاثه وخدمه) إلى رجل الأعمال الأميركي فارادَي.

هكذا وجد رئيس الخدم، ستيفنس، نفسه في وضع حرج، فالحفاظ على مستوى الخدمة السائد في عصر مخدومه السابق

منشورات «ألف باء AlfYaa»

اللورد دارلينغتون بأربعة خدم بدلا من 17 كما كان الحال في السابق أمر مستحيل. مع ذلك، وبعد فشله في العثور على خدم جيدين، اقترح صاحب القصر الجديد عليه إغلاق جزء من القصر واستخدام ما تحت يده من خدم في إدارة الجزء المتبقي منه.

تتبع الرواية صوت الضمير الأول، وكأن رئيس الخدم يكتب يومياته على امتداد النص الروائي ويبعثها إلى شخص مجهول. وبفضل هذا التكنيك أصبح بإمكان الكاتب ايشيجورو أن يحشر في فصول الكتاب آراء رئيس الخدم الذي هو الآن في أواخر الخمسينات من عمره وانطباعاته جنبا إلى جنب مع ما يتذكره عن سنوات عمله مع مخدومه السابق اللورد دارلينغتون.

في المقدمة الكبيرة التي تحمل عنوان: يوليو 1956 "دارلينغتون هول" يسلط المؤلف الضوء على الفارق بين المخدوم الأميركي، فراداي والمخدوم السابق اللورد دارلينغتون، حينما ينبسط الأول مع رئيس الخدم ، فيمزح معه متوقعاً أن الآخر سيقابله بالمزاح أيضا، لكن ستيفنس يجد صعوبة في العثور على رد طريف. وإذ يدرك أن مخدومه الجديد يتوقع منه ذلك راح يدرب نفسه كي يكون مرحاً!

هذا المشهد القصير، يعكس تلك الحقيقة عن غياب القرون الوسطى في أميركا وبالتالي غياب الحرفة التي تتناقلها الأجيال أبا عن جد، في أميركا، وغياب تلك الحواجز الطبقية التي تنعكس في شبكة معقدة من الهيمنة الثقافية للطبقة السائدة على صغرها (في بريطانيا) قياسا بعموم الناس من أصحاب الحرف والمهن التي ترضي متطلبات الطبقة الاستقراطية.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

هل يعني انتقال مِلكية ذلك القصر العريق إلى رجل الأعمال الأميركي، إشارة إلى صعود العصر الأميركي وأفول الإمبراطورية التي ما كانت الشمس تغيب عنها؟

(2)

يعرض صاحب القصر فراداي على ستيفنس أخذ إجازة والسفر إلى منطقة جنوب غربي إنجلترا للاستمتاع بمناظرها الجميلة. ولتشجيعه أكثر، يعرض عليه سيارة الفورد الفخمة وتكاليف الوقود.

وجد رئيس الخدم فكرة السفر غريبة، فهو يعتبر نفسه قد شاهد كل تلك المناطق بطريقة غير مباشرة لأن رؤساء الخدم الذين يرافقون مخدوميهم إلى هذا القصر كانوا يأتون من شتى مناطق إنجلترا.

كم تبدو فكرة الإجازة بالنسبة لرئيس الخدم خارج خدمة سيده غريبة وطائشة، فالسعادة الحقيقية بالنسبة إليه تكمن في إرضاء مخدومه أقصى ما يمكن، والطموح الأقصى هو الوصول إلى احتلال منصب "رئيس الخدم" في قصور ذات عراقة وثراء أكثر فأكثر.

مقابل هذه الاستماتة في إرضاء "السيد" والتغاضي تماما عن أخطائه وزلاته فإن الصفة الأساسية والجوهرية لرئيس الخدم كما عرّفتها نقابة خاصة بهذا القطاع من العمال هي الكرامة، وهذا يتطلب تقمص الدور المهني دائما وعدم القبول بالتفريط بها حتى خارج ساعات الخدمة. يتذكر ستيفنس عن

منشورات «ألف باء AlfYaa»

والده الذي كان رئيس خدم نموذجيا كيف أنه كان يتبرع بأي بقشيش يعطيه الضيوف القادمون إلى قصر مخدومه لجمعيات خيرية حفاظا على هذه "الكرامة".

يوافق ستيفنس أخيرا بعرض سيده الذي سيسافر إلى الولايات المتحدة ويقضي أشهرا هناك، وهذا التحول في موقفه يأتي بسبب العمل أيضا، فوصول رسالة من "مس كونتون"، التي كانت تعمل "مدبرة منزل" في قصر "دارلينغتون هول" قبل عقدين، شجعته على تنفيذ عرض سيده الجديد.

احتوت الرسالة التي بعثتها "مس كونتون"على جملة تشير إلى أنْ ليس هناك مستقبل أمامها بعد انفصالها المتكرر عن زوجها. وهذا ما جعل ستيفنس يظن بإمكانية عودة مس كونتون القديرة إلى الخدمة.

(3)

خصص الروائي ايشيجورو لروايته بعد المقدمة الطويلة ستة أقسام، حيث احتل كل قسم يوما من الأيام الستة التي قضاها ستيفنس في رحلته خارج قصر دارلينغتون هول، وفي كل يوم نستكشف مع رئيس الخدم عبر يومياته شذرات مكثفة عن تلك الضواحي القصية الساكنة بعيدا عن إيقاع المدن الصناعية الصاخب، عن نماذج من سكانها، وعن ذلك الماضي الذي عاشه في كنف مخدومه الراحل اللورد دارلينغتون.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ولم يكن بإمكان ستيفنس أن يقضي وقتا طويلا كهذا خارج ثياب "رئيس الخدم" وروحيته، من دون أن تكون هناك مَهمَّة لصالح مخدومه الجديد، رجل الأعمال الأميركي: الالتقاء بـ "مس كونتون" لمعرفة ما إذا كانت تريد العودة إلى القصر لتأخذ موقعها القديم: "مدبرة المنزل" حتى بعد زوال ذلك المجد والأبهة اللذين كان القصر الفخم الواسع يتمتع بهما.

في تداعي الخواطر التي ينقلها لنا ستيفنس نتعرف على مشاهد متفرقة من حياته المهنية في القصر، وعلى "مس كونتون". ومن دون أن يعرف يجعلنا نكتشف السر وراء حماسه للالتقاء بها، رغم أن علاقتهما الشخصية انتهت آنذاك خلال منتصف الثلاثينيات بخصومة عنيفة، ترتب عليها ترك مدبرة المنزل البارعة القصر والاقتران بشخص طارئ كان يعمل مساعد رئيس للخدم في قصر آخر.

ولم يأت هذا الصدام بينهما إلا بسبب انجذابها إليه، وهو في المقابل كان يبادلها الشعور نفسه، لكن شعورا عميقا بخيانته لمنصبه وللكرامة التي تستوجب منه أن يكون متطابقا دائما مع شخصيته المهنية، دفعته إلى إقصائها بخشونة عن تقربها الجسدي منه.

الجميل في الرواية أنه لم يستكشف حتى الأخير أن ما كان يحركه صوب "مس كونتون" هو الحب، لكن هناك طموحاً أكبر كان يحركه: أن يكون النموذج الذي تريده تلك القصور والعائلات العريقة من رئيس خدمها، وأن يلعب دوره على أحسن وجه ممكن في مساعدة مخدومه في مساعيه لخدمة البشرية!

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ضمن هذه التداعيات، نتعرف على والد ستيفنس الذي هو الآخر "رئيس خدم" ظل يعمل حتى آخر لحظة من حياته خادماً. فهو حين فقد حظوة مخدومه الارستقراطي بعد تقدم السن فيه أخذه ابنه ليعمل تحت سلطته مع الآخرين. وفي القصر نشهد تدهور قدراته الجسدية والذهنية لكنه بالمقابل يظل مصرا على المواصلة، وتأتي النهاية حين تعثر عليه الخادمات وهو جاثٍ على ركبتيه ماسكا بقبضتيه حافتي عربة التنظيف البيتية، وقبل وفاته كان سؤاله لابنه: هل الأمور تجري على ما يرام تحت؟ وما كان يعنيه، أعمال المؤتمر الذي نظمه اللورد دارلينغتون لتخفيف العقوبات المفروضة على ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى، ولم يكن المشاركون إلا أولئك الوجهاء المحليون وبعض الوزراء والمسؤولين الغربيين البارزين.

(4)

تضع رواية "بقايا اليوم" عبر معمارها البسيط المتدفق تلك العلاقة المعقدة القائمة ما بين السيد والخادم الإنجليزيين تحت المجهر، فكأننا نشاهد بصيغة عصرية علاقة السيد بالعبد التي كانت الثيمة الأساسية للفيلسوف الألماني هيغل في كتابه "فينومولوجيا الروح"، فبالقدر الذي يسعى "السيد" للتمتع بوقته الخالي من أي مشاغل حياتية، نجد العبد بالمقابل يسعى جاهدا، وجيلا بعد جيل، لتحسين شروط الحياة التي يعيشها سيده وجعله يتمتع بها أكثر فأكثر، مقابل تفانيه هو في التحكم بالطبيعة عبر اختراع المحراث والعجلة والطاحونة وتدجين

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الحيوانات البرية وتحسين التربة للزراعة.

فكأن السيد الذي انتزع من عبده الاعتراف والتقدير والخضوع الكامل له، قد جعل عبده في موقع السعي لانتزاع اعتراف الآخر به عبر العمل.

وهنا في الرواية نكتشف عبودية الإرث التي تجسدت بالسذاجة السياسية وسرعة التأثر بالأفكار التي أصابت اللورد دارلينغتون تحت تأثر صعود النازية والتي جعلته يسعى حتى بعد بدء هتلر باحتلال بلدان أوروبية أخرى بإمكانية التعاون بين بريطانيا وألمانيا. وقد أدى هذا السلوك الناجم (حسبما يرى خادمه الوفي ستيفنس) عن نبل وطيبة وثقة عمياء بنوايا الآخرين إلى إدانة شعبية واسعة له قادته إلى العزلة والانكفاء والموت الروحي قبل الموت الجسدي.

بالمقابل، نجد أن رئيس خدمه الذي ترسخ في أعماقه إرث العبودية يمتنع حتى آخر لحظة الشك بصحة آراء مخدومه أو مساءلة خياراته خوفا من اهتزاز صورته المبجلة في أعماقه، حتى بعد موت الأخير، وحتى بعد انكشاف أسرار عن علاقاته ببعض القياديين النازيين.

كأننا أمام ما يسميه هيغل بالوعي الشقي أو بصيغة أخرى عبودية الإرث من جانب لدى اللورد دارلينغتون، وإرث العبودية من جانب آخر لدى رئيس الخدم، ستيفنس.

بعد لقائه بـ "مس كونتون" تتكشف في حديثهما تلك المشاعر التي كانت تجمعهما قبل أكثر من عقدين، وكيف أن اقترانها كان نوعا من الهرب من الوضع النفسي والعاطفي الذي وجدته نفسها فيه.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

مع ذلك فهي الآن تصالحت مع الزوج، وكلاهما ينتظران قدوم الحفيد الأول من ابنتهما الوحيدة، أي أنها ألغت فكرة العودة إلى قصر "دارلينغتون هول".

ولم يبق أمام ستيفنس (كما يقول له أحد العابرين) في بلدة ويموث البحرية، إلا الاستمتاع بلحظة إشعال الأضواء على الساحل، حيث ينتظرها الناس كل يوم بلهفة، لتجعلهم يستمتعون بالظلام المتبقي من يوم مُجهِد طويل.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

انطباعات بصرية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

البدء من جديد:
إحراق السفن وراءنا

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لا يكف الفنان الأبرز في فرقة "كومبليستي" البريطانية، سايمون ماكبرني، عن التجديد وكسر الحواجز التي تفرضها خشبة المسرح، واستثمار الأفكار الأساسية التي طرحها الفرنسي أنطونين أرتو، مؤسس ما عرف بـ "مسرح القسوة"، حيث يسعى العمل المسرحي إلى الوصول إلى حواس الجمهور وجعل أفراده يشعرون بعواطفهم المخزونة في اللاشعور.

في مسرحيته الجديدة "المواجهة" التي قدمت على مسرح باربيكان اللندني لا يكتفي ماكبيرن باقتباس قصة المصور الأميركي لورين ماكِنتاير، الذي تقصى في عام 1969 قبيلة مايورونا "الضائعة" في أعماق غابات الامازون، بل يقوم بإخراجها وتمثيل الشخصية الوحيدة فيها، فاستنادا إلى كتاب الروائي الروماني الأصل بيترو بوبيسكو الصادر عام 1991 حولَ ماكنتاير وتجربته تلك، تحت عنوان "إشراقة الأمازون"، وخلال ساعتين يصبح الفنان ماكبيرن حكواتيا على خشبة المسرح، وليس أمامه سوى طاولة وزجاجات ماء ومكبّرَي صوت وأذرع مكنسة. وبفضل تقنية ما يسمى بـ السماع المزدوج الذي وفقه يصبح الصوت الذي يستلمه المتفرج (المستمع بالدرجة الأولى) ثلاثي الأبعاد، فباستخدام سماعتين يثبتهما المشاهد في أذنيه يصبح بإمكانه سماع الصوت منفصلا لكل أذن وهناك صوت يأتي وراءه تماما، وبفضل هذه التقنية تصبح حاسة السمع هي الأساس وحاسة البصر هي الملحق. فخض زجاجة الماء يتلقاه الجمهور كأنه خرير نهر، كذلك

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يصبح ضجيج طائرة وكأنها تحلق قريبا فوق رؤوسنا. كذلك هناك طبقات متعددة من التسجيلات التي تدخل ضمن نسيج العمل المسرحي، فهي حوارات بين ماكبيرن وطفلته التي كانت تنتظر قدومه ليقص لها حكاية ما قبل النوم، وحوارات أخرى بصوت المصور الشخصية الأميركية التي تسرد المسرحية حكايته وبالطبع بلكنته الخاصة.

نتابع عبر ما نسمعه من ماكبيرن قصة المصور ماكِنتاير الذي ذهب إلى غابة الأمازون لإعداد مادة مصورة عن قبيلة "مايورون"ا البعيدة عن الحضارة في أعماق الغابة المطرية الشاسعة، لمجلة "ناشونال جيوغرافيك"، وحال وصوله إليها وبقائه في قرية صغيرة خاصة بأفرادها يأتي قرار رئيس القبيلة بإحراق البيوت والتحرك إلى الأعماق أبعد. بغياب أي لغة يتفاهم بها المصور ماكنتاير مع أي فرد في قبيلة "مايورونا"، وبعد أن تكسرت كاميرته أمام عينيه، يصبح فجأة هو نفسه جزءا من سردية أخرى بدلا من أن يكون في دور السارد لعالم الحضارة عبر مجلة ناشونال جيوغرافيك.

ما شد المصور ماكنتاير الذي أصبح يعيش مع أفراد القبيلة المترحلة التي تعيش خارج الزمن، ذلك التقليد العريق: عند انتقالهم من مكان إلى آخر، يقومون بحرق كل ما يملكونه والبدء من جديد، بما فيها أكواخهم، فكأن ذلك نوع من طقوس العبور لحياة جديدة، وهذا ما يدفعه للصراخ عبر صوت الممثل ماكبيرن عن امنيته بأن يحرق المجتمع الغارق بثقافة الاستهلاك المفرطة الذي يعيش فيه بمدينته الأميركية كل ما يملكه من أشياء والبدء من جديد، كطفل يولد لأول وهلة.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لعل تجربة ماكنتاير بغياب اللغة جعلته يعيش في اللازمن على الرغم من أن المسافة الفاصلة ما بين حافة الحضارة في البرازيل وقلب الغابة الأمازونية لا يزيد عن عدة كيلومترات، وهذه التجربة التي عاشها ماكنتاير دفعت الممثل والمخرج سايمون ماكبيرن إلى استقصاء مفهوم الزمن من وجهة نظر بعض الاكاديميين الكبار ويقحم تلك الحوارات القصيرة ضمن النسيج الصوتي الذي يصلنا عبر سماعاتنا. يقول ماركوس دو ساوتوي بروفسور العلوم والرياضيات في جامعة أكسفورد إن "حسنا بالزمن هو أنه سهم، يسير في حركة قاسية، لا رجعة فيه وأفقي صوب المجهول، لكننا في الحقيقة لا نعرف ما الزمن."

وسط هذه العزلة التي كان المصور يعيشها والمستكشف الشهير لورين ماكِنتاير مع أبناء قبيلة "مايورونا"، الهاربة من "نعمة" الحضارة، ومن مخاطر الإبادة على يد الباحثين عن البترول، تقع المعجزة: فجأة يبدأ بالتواصل مع رئيس القبيلة عبر التخاطر، فكأنه ينتقل عبر هذه الوسيلة إلى زمن آخر مغرق في القدم كان الإنسان قادر على التواصل مع الآخر القريب إلى أسلافه القدامى خارج اللغة. إنها الرحلة في الزمن باتجاه معاكس.

ما جعل مسرحية "المواجهة" شديدة التميز هي في قدرتها على تذويب الزمن المعيوش بالمكان وهذا عبر التسلل إلى أعماق المتلقي عبر حاسة السمع وجعل حاسة البصر تطيعها وتستغرق في وهمها. كأن الصور التي كانت تصلنا عبر الأصوات تتحول عبر مخيلتنا إلى صور بصرية تعكس الغابة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الأمازونية وإيقاع حياتها الداخلي الذي تتداخل فيه أصوات الطيور والقردة والنمور والحشرات جنبا إلى جنب مع هسيس الأوراق وخرير السواقي، وهنا نجح المخرج والممثل وكاتب النص المسرحي سايمون ماكبيرن بسرد حكاية متحررة من قيود المكان والزمان، ومن خلالها منح المتلقي فرصة للتحرر من ثقل الحضارة ومستلزماتها لساعتين بدتا أقصر بكثير مما شعر الجمهور المتلقي فيها.

غير أن هذا العمل المسرحي المبهر ساهم فيه العديد من الخبراء في استخدام تكنولوجيا المعلومات الجديدة واستخدام الزمن المحسوب حتى بأجزاء الثانية في إطلاق الأحاديث والأصوات المسجلة بشكل تزامني شديد الدقة والانضباط.

كأن سايمون ماكبيرن تقمص روح شهرزاد بعد أن زودها بكل المستلزمات الصوتية لجعل حكايتها ملموسة عبر حاسة السمع والبصر.

كذلك هناك دعوة خفية تطالبنا بالحفاظ على هذه الغابة الهائلة التي تختزن أكثر من نصف احتياطي الماء الموجود على كوكبنا.

فليست قبيلة "مايورونا" إلا واحدة من عدة قبائل تقطن غابة الأمازون وهي أشبه بحارس الغابة خومبابا في ملحمة جلجامش. حين قتله البطل السومري مع صديقه أنكيدو فحلت لعنة الآلهة عليهما.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

عوالم متوازية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يشبه غاليري السربنتاين كثيراً بيتاً مفتوحة حجراته على بعض، وتتوسطه قاعة تؤول إليها مسارب الغرف الأخرى. وعلى الرغم من بنائه المتواضع، أصبح اليوم عنصر جذب، للمهتمين قليلا أو كثيرا بالفن على السواء، ولعل موقعه داخل الهايدبارك سبب آخر لتزايد شعبيته، إذ لا يصبح الذهاب إلى المعرض غاية بحد ذاتها بل جزء من النشاطات المتاحة في ذلك البارك الفسيح.

الكثير من العروض في هذا الغاليري مثار نقاش ساخن، وغالبا ما تنعكس وجهات النظر المتناقضة هذه على صفحات المجلات والجرائد المحلية. في الآونة الأخيرة احتضنت غرف السربنتاين معرضا إنشائيا، يحمل عنوانا مثيرا للريبة:"ربما"، ولأول مرة تبلغ وجهات نظر النقاد الفنيين هذه الدرجة من الاختلاف، وكأنهم واجهوا وضعا جديدا عجزت أدواتهم التقليدية على تقويم هذا العرض الغريب، فراح البعض منهم يكيل عليه بمديح صاخب مبالغ به، في حين كان موقف اخرين مناقضا تماما.

تبدو الفكرة التي استندت إليها مصممة المعرض، المصورة كورنيلا باركر بسيطة للغاية: جمع أشياء عتيقة كان قد استعملها أشخاص أثناء حياتهم. وهذه الأشياء تمتلك قوتها لسببين ، الأول لأن أصحابها ماتوا منذ عشرات السنوات،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

والثاني، لان هؤلاء الأشخاص مشهورون تاريخيا، وبعضهم ما زال يمتلك نفوذا على الأحياء.

في أول حجرة دخلتها، واجهتني في زاوية منها زربية شرقية ذات حجم متوسط، وعلى حافتها استقرت مخدة، وبالتأكيد لن يكون لهذه السجادة المتواضعة أي قيمة، لو لم تعلق على الجدار المواجه لها يافطة معلومات صغيرة، على هذا البساط كان مرضى فرويد يستلقون، ليمضوا في رحلة تداعياتهم عبر الأسئلة التي كان يطرحها مؤسس "التحليل النفسي" عليهم. فجأة أصبحت هذه السجادة المتواضعة ذا قوة خاصة، وكأن السطور القليلة، الشارحة قد نفخت فيها حياة أخرى. ها هي بداية القرن العشرين تعود بكل ثقلها إلينا، وها هو الماضي الذي أصبح وجوده مشكوكا به، يسترجع ثقله. فحقيقة وجود فرويد ليست فقط بما تركه من اكتشافات للنفس البشرية، أو ما خلّفه من كتب كثيرة، بل هي هنا، في هذه المخدة والزريبة العادية، وإذ يواجهها المتفرج للحظة واحدة، سيثار في نفسه الشعور بصلابة الماضي وقوته من خلال آثاره المادية الصغيرة.

في مكان آخر، سيواجهنا نصف سيجار ضخم موضوع في صندوق زجاجي صغير، وبجانبه شرح مقتضب: انه السيجار الذي رماه تشرشل رئيس وزراء بريطانيا آنذاك لحظة بلوغه خبر قبول الألمان بالتفاوض بعد احتلال الحلفاء لايطاليا، قبل انتهاء الحرب العالمية بعام واحد تقريبا. في غرفة أخرى سنشاهد طباخا قديما كان محمولا على ظهر السفينة التي طافت بداروين خلال سنوات بحثه الكبير.أو خلف زجاجة أخرى يطالعنا جورب نسائي طويل اسود اللون، يعود إلى فكتوريا ملكة بريطانية المتوفاة عام 1901.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ستواجهنا الأشياء العتيقة محملة بالمغزى من خلال حقيقة كون أصحابها ينتمون إلى ماض غريب تماما عنا نحن الأحياء، وبوجود يافطة صغيرة جنب كل قطعة أثرية، تخبرنا بسنة ميلاد صاحبها وسنة وفاته، نصبح أسرى لهذا الماضي المتداخل ببعضه، فلا قيمة لكل هذه الأشياء البالية إلا بقدرتها على تعميق شعورنا بالصدع مع الحاضر الذي تجرفنا لحظاته كأمواج البحر العاتية صوب النهاية المؤجلة، ونحن مشدودون إلى عجلته بكلاّبات الرغبة والطموح. لن نجد أي فرق بين دفتر يوميات ذلك الجلاد الذي عاش في منتصف القرن التاسع عشر، وهو يصف معاناته من عمله المحدد بانتزاع الحياة من المحكومين بالإعدام، وبين كمان آينشتاين الذي رافقه طيلة حياته.

عشرات من "الانتيكات" المتناثرة هنا وهناك بين أجنحة مبنى السربنتاين المتواضع، تلمّح لنا إلى هشاشة الحاضر، وهشاشة الوجود الإنساني. فإذ يصبح الفرد المعاصر واقعا تحت سطوة الصورة المتحركة المحيطة به في كل مكان، تصبح حقيقة الآخرين وحقيقة العالم محددة بالصور وحدها، ومع طوفان الصور المنقولة عبر الأقمار الصناعية يصبح عالم المرئيات مماثلا لشريط أحلام مصاغ من قبل تقنيين، وموجها للجمهور، ومع هذا الحضور الصوري للأشياء يصبح الماضي نفسه اقرب إلى الوهم، ومن هنا تمتلك هذه الأدوات الاستعمالية قوتها بعد نجاتها من قوى الفناء، مانحة إيانا حسا قويا بهذا البعد الثالث للزمن: الماضي.

فجأة، ندخل إلى ملتقى الحجرات، تلك الصالة المربعة، التي تحتوي في وسطها على صندوق زجاجي كبير. داخل هذه الفترينة تظهر امرأة جميلة مستسلمة بوداعة إلى رحيق الكرى

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

السحري، ولكأنها "قطر الندى" في غيبوبتها. يتابع الجمهور هذا المشهد المناقض، لما يحيط به من فضلات الماضي المنقرض: هنا الحياة والشباب والجمال الخلاب تجتمع في صندوق زجاجي شفاف. بامكان المتفرج أن يقضي ساعات مراقبا الممثلة المشهورة "ماتيلدا سونتون" في مهجعها الغريب دون أي إزعاج من قبل الحراس، باستثناء أن يكون المرء محددا بسلطة الوقت. ما الذي تعنيه هذه الاستلقاءة الطويلة؟ على الجدار نقرأ يافطة صغيرة، مختلفة عن كل اليافطات الأخرى، بكونها تشير إلى سنة ميلاد ماتيلدا فقط: 1960. هل تمثل هذه المرأة الفاتنة حالة احتضار أم نوم عادي، أو قد تكون ميتة؟ أو مريضة مرضا عضالا؟ هنا تتعدد الحقائق وتتفكك إلى احتمالات عديدة قابلة جميعها للتحقق. فأين هي الحقيقة القائمة بذاتها؟

أصبح علماء الفيزياء الحديثة اليوم أكثر شكا بنتائج أبحاثهم، وأكثر حذرا في إطلاق الأحكام، لكنهم في الوقت نفسه أصبحوا اليوم أقل انحيازا لقوانين الحتمية. من الأمثلة المشهورة التي أصبحت نموذجا، يشكك بوجود عالم واحد، وبوجود حتمية في قوانين الفيزياء النووية، هو الافتراض المتناقض الذي اقترحه عالم الفيزياء شرودنجر عام 1943 بوجود قطة في صندوق زجاجي اصغر من ذلك الذي احتوى الممثلة سونتون قليلا. فإذا مُرَّرت على تلك القطة مادة مشعة، فقد يؤدي هذا الفعل إلى موت القطة أو إلى مرضها أو قد لا يؤثر بها تماما، ونحن إذ نراقب القطة مستلقية على قاع تلك الفترينة، سنكون في مواجهة عدة عوالم، جميعها يمتلك نفس القوة في التحقق. عالم أن تكون القطة حية، عالم أن تكون القطة ميتة، أو عالم أن تكون مريضة أو في حال احتضار. هذا المثال قاد إلى تأسيس

منشورات «ألف باء AlfYaa»

رؤية يشارك بها العديد من علماء الفيزياء المشتغلين في حقل "ميكانيكا الكم".

وكأن هذا المعرض امتداد لتلك التجربة المتخيلة، لتأكيد أننا محكومون بقوانين الاحتمالات الرياضية، وان هناك أكثر من حقيقة مطروحة أمامنا في كل لحظة. في جولة أخرى داخل المعرض أثارت مرافقتي السؤال التالي: كيف يمكن إثبات أن هذه الأشياء هي حقا تعود لأولئك المشاهير الموتى؟ فعلى الرغم من التأكيدات المكتوبة إلى جانب كل قطعة قديمة، والتي تشير إلى كونها استعيرت من متاحف عديدة، تظل الامكانية الأخرى قابلة للتحقق: ما الذي يمنع أن يكون كل هذا المعرض عبارة عن كذبة كبيرة؟ وفي هذه الحال هل ستختلف الأمور بشيء؟ أو ليست مفردة "ربما" تتضمن هذه الحقائق المتوازية؟ أمام هذه الحال المبلبلة للذهن، يصبح المرء مراقبا لأكثر من عالم ولأكثر من حقيقة تتعارض كل منها مع الأخرى، لكنها في الوقت نفسه تملك الدرجة نفسها من الواقعية.

حينما تركت مبنى السربنتاين، كنت مقررا في داخلي العودة ثانية لتأمل تلك الجميلة الغارقة في قيلولتها لمدة ثلاثة أيام، لكن تيار الحياة اليومية جرني بعيدا عنها، لأصدَم بانتهاء المعرض؛ اختفاء ذلك الجمال البهي والى الأبد، كانفلات اللحظات من أصابع الحاضر صوب دهاليز الماضي المعتم.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

طقوس العبور:
حقيقتنا وحقيقة العالم تفلتان من أيدينا

منشورات «ألف باء AlfYaa»

(1)

تعكس رواية "ذئب البوادي" لهرمان هسه، حال بطلها هاري هللر أثناء فترة انتقالية حاسمة في حياته، فعلى صعيد العمر كان آنذاك قريبا من الخمسين؛ تلك السن المنفتحة على آفاق مختلفة عما سبقها، ومعها نجده انفصل عن زوجته وعن أصدقائه، وراح يتنقل بين الفنادق والنُزل حاملا معه مئات من الكتب. في هذه الفترة الانتقالية، تراود هاري هللر الرغبة القوية بالانتحار لفشله في التوفيق بين متطلبات الفنان الساكن في داخله في هيئة ذئب البوادي ومتطلبات الإنسان الاجتماعي الميال إلى عالم الأسرة والأصدقاء، وما يمنحه المناخ البورجوازي الذي ترعرع فيه من دفء؛ من جانب آخر، فهو يعيش فترة انتقالية بين القرن التاسع عشر، وما زرعه ذلك القرن في نفس هاري هللر من ارتباط بالقيم الجمالية الكلاسيكية المتجسدة بموسيقى موتسارت وأشعار غوته، وبين ضجيج القرن العشرين وسحره، حيث شوارع المدن تعج باعداد كبيرة من الناس، وحيث صخب الجاز يسري في الدماء، ومع هذا القرن يدخل الراديو والغرامافون والسينما والسيارات، فتتحقق وسائل اتصال وامتاع هائلة قياسا بإيقاع الحياة في القرن السابق.

بعد بلوغ البطل مأزقا لا مخرج منه سوى الموت، يفتح القدر أبوابه، حينما يتعرف على هرمينة الغانية في إحدى الحانات، ومعها ومع صديقها عازف الساكسفون بابلو سيقاد

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هاري هللر إلى ممارسة كل الطقوس التي تمكنه من الاندماج ثانية بالآخرين، فيكتشف من خلالها مباهج عالم الحواس، التي كانت تقف خصما لعالم المثل والجمال داخل روحه: المصالحة بين قطبي عالم المثل وعالم الحواس؛ بين الماضي والحاضر؛ بين الذئب والإنسان... ستجري معظم تلك الطقوس في مسرح سحري أنشأه بابلو بعد انتهاء الحفلة التنكرية، التي دعي هاري لها، وسيمر البطل في لحظات رعب ولحظات غيرة ولحظات سعادة... سيشاهد حياته عبر مشاهد صامتة، فنتازية، يختلط فيها الحلم بالواقع، ليكتشف من بعد، أنه ليس كما قال غوته يحمل شخصيتين في داخله؛ بل ما لا نهاية من الشخصيات تنتظر دورها للخروج إلى مسرح الحياة.

(2)

يحاول منظمو معرض طقوس العبور في قاعة التيت اللندنية (1998) تقليد ذلك المسرح السحري، الذي بناه هرمان هسه في روايته ذئب البوادي، فالتجول داخل القاعات يقود من منطقة مضاءة، بشكل مبالغ فيه، إلى أخرى معتمة لا مخرج لها، أو ينتقل الزائر من أمكنة فسيحة إلى أخرى ضيقة تجبره على التلامس مع جاره، عدا عن ذلك، فالفنانون المشاركون في المعرض استخدموا مواد هائلة التنوع والعدد، فمن استخدام النحت على الخشب والحجر إلى الصب بالجبس، ومن استخدام قارورات وسوائل كيميائية إلى إدخال الفيديو، ومن التطريز والخياطة والحفر واللصق على سطوح متنوعة، إلى مئات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

القطع الملتقطة من أمكنة مجهولة.

التنوع والتشرذم في الابداع الفني التشكيلي هما الصفتان الأساسيتان اللتان ميزتا العقد الأخير من القرن العشرين أكثر من أي فترة سابقة، كذلك فإننا نجد الكثير من الفنانين منغمسين في أنماط جديدة من الممارسة الفنية. هنا في قاعة التيت، كان في الإمكان تلمس ذلك بشكل واضح ومثير للغاية.

تعود تسمية "طقوس العبور" إلى ما عُرف من شعائر تمارسها بعض الشعوب البدائية إلى يومنا الحالي على أبنائها عند بلوغهم مرحلة المراهقة، إذ يُعزل هؤلاء لفترة زمنية معينة ويُمرَّرون في تجارب، قد تكون فردية أو جمعية، تتضمن الرسم أو الحفر أو الوشم على بشراتهم. قد يقوم المشارك بهذه الطقوس بتناول طعام خاص بالمناسبة، وقد يتيه في البراري. خلال تلك الفترة يكون ممارس الطقوس ممتلئا بمشاعر الكبرياء والتسامي والاستبصار، وما تسعى إليه طقوس العبورهذه هو تحقيق القطع الكامل مع مرحلة الطفولة الآيلة إلى الزوال، والدخول إلى عالم الكبار وتحمل المسؤوليات المنوطه بهم.

في كتابه "طقوس العبور"، يكتب الانثروبولوجي الهولندي أرنولد فان غنب عما يسمى باللحظات الحرجة في الحياة لدى الشعوب البدائية، والمراسيم التي ترافقها. هذه الطقوس، حسب رأيه، تتحرك خلال ثلاث مراحل: الانفصال، التحول والاندماج. وفي فترة التحول، يكون المرء موجودا في منطقة حدودية.

في المعرض نجد أن الفنانين معنيون فقط بهذه المرحلة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الانتقالية؛ بالهامش الفاصل. ذلك المكان غير المحدد الذي يجعل المرء غير مرئي: ظل سلبي في طور التحقق. الأعمال المعروضة، نجدها في معظمها، مرتبطة بشكل مباشر بوجود الفنان نفسه، فعلى سبيل المثال، نجد صور جونز كوبلانز الفوتوغرافية ملتقطة لجسده الهرم، وكأنه عبر التضخيم والتركيز على أجزاء معينة، يقوم بخلق أشكال تجريدية ذات أقنعة مختلفة. لا بد أن الكثير من المتفرجين صُدموا بهذه الصور العملاقة، إذ من المعتاد أننا لا نشاهد أجسادا هرمة؛ فكل الصور الفوتوغرافية للأجساد العارية ممتلئة بالجمال والفتوة، ناهيك عن الصور التي تنقلها الأفلام ووسائل الإعلام، والتي تسعى إلى ترسيخ فكرة غياب الترهل والهرم الجسدي. يكتب عالم النفس الفرنسي لاكان عن تجربة مشاهدة الطفل صورته في المرآة لأول مرة باعتباره طقس عبور من نوع خاص، إذ بهذه المشاهدة يكتشف الطفل وحدته وحقيقة وجوده. ولعل الفنان جون كوبلانز يستطيع تحقيق تقبل شيخوخته وهو يتجاوز السبعين، بكشفه للكاميرا خفايا جسده بحرية مطلقة، ليقوم من بعد بإعادة تقطيعها وترتيبها وفق منظور ورؤية حياتيين متميزين، في الوقت نفسه، يمكن المتفرج إسقاط تجربته على هذه الصور (إن شاء ذلك) والاشتراك مع الفنان بطقوس الاكتشاف والتجاوز. بعد بلوغه الستين، وبعد ممارسته الرسم والكتابة النقدية الفنية حقبة طويلة، قرر جون كوبلانز تبني مهنة التصوير. في معارضه المنجزة خلال العشرة أعوام الأخيرة، ركز هذا الفنان على جسده كموضوع للبحث عما يجمع الإنسان الحالي بالمجتمعات البدائية من أواصر تتنقل عبر اللاوعي الجمعي أو ما يسمى بالذاكرة الوراثية.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أما عروض منى حاطوم فمعظمها من صنف فني راح يترسخ منذ الستينيات تقريبا يسمى بفن الفكرةConceptual Art ، وفي هذا الأسلوب يسعى الفنان إلى التعبير عن فكرة ما عبر استعماله حقلا واسعا من المواد الخشنة كأدوات الاستعمال العتيقة أو أي لقى منبوذة تم العثور عليها بالصدفة، إضافة إلى استعماله الأعمال الفنية السائدة كالمنحوتات أو الرسوم أو الكولاج وغير ذلك.

تختلف درجة التعريف عن الفكرة في مباشرتها من فنان إلى آخر. هناك من يتوسل، لإنشاء فكرته، طرائق أكثر مجازية وإيحاء، في حين نجد من يعبر عن فكرته بطريقة مباشرة واستعراضية. في عرض سابق لها يحمل عنوان "طاولة المفاوضات" وضعت منى حاطوم طاولة مستطيلة منخفضة وسط حجرة صغيرة، وعلى طرفيها المتباعدين وضِع كرسيان متقابلان، وفوق الطاولة استقر كيس شبه شفاف، في داخله جثة ضحية، ولم تكن تلك الجثة سوى جسد الفنانة نفسها.

تتبنى الفنانة الفلسطينية منى حاطوم في "طقوس العبور" جسدها كموضوع لعرضها الذي يحمل عنوان "الجسد الغريب". لكنها تمضي خطوة أعمق من تلك التي قطعها جون كوبلانز، إذ تستعين بالأطباء والتقنيين كي يزرعوا داخل جسدها كاميرات ميكروسكوبية، فتلتقط صورا لعينها من الداخل، لمعدتها ولمناطق نائية أخرى. مع تقطيع وتضخيم بعض الأجزاء، وبتنظيم العرض داخل غرفة اسطوانية ضيقة ومعتمة يتم إسقاط فيلم الفيديو على الأرض في شكل دائري. هنا عدد المتفرجين الممكن استيعابهم لا يتجاوز العشرة في

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أحسن الأحوال، ويكونون شبه متلاصقين. ومع حركة الكاميرات التي تمضي عميقا بين الأحشاء والسوائل، يمكننا سماع نبضات القلب الحادة مختلطة بأنفاس منى حاطوم الصاخبة. ولن يستطيع المتفرج أن يقاوم الإحساس بالقرف والنفور مما يشاهده، فكأن منى حاطوم تعرض أمامه دواخل جسده. وقد يخرج المتفرج من حجرة منى حاطوم الضيقة ساخطا ومنبهرا معا، ولعل الفضول سيجره إليها من دون إرادته مرة ثانية وثالثة، وليعيش صدمة مشاهد الفعل المتكرر المحايد... هل يمكن التصور أنه وسط كل هذه السوائل ونبضات الأحشاء المنتظمة والحشرجات الصاخبة، تتنامى الأفكار والرغبات والمسرات والآلام، أو أن لحظة الالتقاء المفاجئة بجسده الداخلي الغريب تخلق شيئا من التغيير غير القابل للتعريف فيه.

(3)

بعكس جون كوبلانز ومنى حاطوم اللذين جعلا جسديهما مادة أولية للعرض، اهتم الاميركي بيل فيولا والألماني جوزيف بويز بالتعبير عن رؤاهما عبر وسائط أخرى. فالأول يستخدم الكمبيوتر والفيديو وتقنيات حديثة أخرى للتعبير عن أفكار روحية صرف، إذ يلتقي مع الرؤية الصوفية بوحدة الوجود، ومن وجهة نظره يجد أن الانقسام القائم بين الطبيعة والإنسان هو انقسام بين الإنسان وذاته نفسها، إذ ما يراه المرء خارج وجوده، له ما يماثله في داخله، والرؤية للخارج ليست

منشورات «ألف باء AlfYaa»

فعلا تقوم به العينان فقط بل هي فعل يشارك به كيان الإنسان كله: جسده وروحه. يقول بيل فيولا: "الصراع الحقيقي الذي نشهده هذه الأيام ليس بين القناعات الأخلاقية المتعارضة، بين النظام القضائي والفرد، أو بين الطبيعة والتكنولوجيا، بل هو بين دواخلنا وحياتنا الخارجية، وأجسادنا هي المساحة التي يدور عليها الصراع. إنها مشكلتنا الفلسفية القديمة: جسد- عقل، أصبحت في وضع بيئوي حاد، حيث غاب عن إدراكنا بأن الطبيعة كأجسادنا، وهي شكل من أشكال العقل."

العرض الذي شارك فيه بيل فيولا: "الزائل" يتحدد في صالة معتمة يدخلها المتفرج فتواجهه جدران شبيهة بشاشة التلفزيون المفتوح بعد انقطاع البث عنها، واكتسابها لونا رماديا معتما، كأنها لوحة مرسومة بلون واحد. هنالك شيء ما نستطيع رؤيته لكنه غير كاف لتحديد ماهيته، أصوات في هيئة غمغمات وضجيج من دون كلمات منطلقة من عدة أفراد. كأن المتفرج يجد نفسه أمام جدران تنبئ بتقديم حكاية ما، لكن ليس هناك شيء محدد. وبعد الانتظار الممل قد يفكر الزائر في الخروج لكنه سيجد أن الحجرة لا منفذ لها وعليه أن يعود من حيث أتى. فجأة تنفجر صورة رجل مسن يرتدي قبعة بيسبول على أحد الجدران، ثم تظهر امرأة بملابس بيضاء غارقة مثله في أفكارها، وتقوم برفع ذراعيها قليلا إلى الأعلى. يظهر رجل آخر مريض المظهر، يتكئ على عصا، وحال امتلاك صورهم وضوحا وقوة، تنفجر وتغيب تماما في العتمة. يحدث ذلك في اللحظة التي نكون فيها متلهفين للتعرف أكثر على تلك الشخصيات التي ظهرت لحظات أمامنا، فنشعر بأننا قد خُدعنا، ولن تترك الهمهمات المتبقية في أنفسنا سوى الخوف. هل يقلد

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تألق الناس وانطفاؤهم مشهدا من مشاهد الألعاب النارية؟ وهل ان الحياة لا تمنحنا الفرصة للتعرف على الآخرين بأي حال من الأحوال لسرعة زوالها؟ أو أن وجود تلك الشخصيات التي انشددنا إليها ما زال حاضرا حولنا رغم غيابها المادي والصوري؟

في عرضه السابق الذي أقامه عام 1992 في قاعة التيت اشتغل بيل فيولا على ثلاثة أحداث كان سجلها على كاميرا الفيديو ثم عالجها فنيا: عملية احتضار امه وعملية ولادة طفله ثم سباحته أو طوفانه فوق سطح الماء. يؤكد فيولا في أعماله فكرة العودة الأبدية، فكأن تلك الغمغمات هي لأولئك المنتظرين على الضفة الأخرى عودتهم من جديد. هنا نجد المفارقة في أحسن تجلياتها: بين ارتباط الفنان بالديانات الشرقية واستخدامه أحدث التقنيات العلمية لتمثيلها فنيا في آن واحد.

كان لتجربة مواجهة الموت أثر كبير على الفنان جوزيف بويز، إذ اسقطت طائرته أثناء الحرب العالمية الثانية في منطقة القفقاس، وظل لأيام عدة وسط الثلج جريحا ومعرّضا للموت، حتى اكتشفه بعض التتار الرحّل، الذين قاموا بإنقاذه من الموت بتغطيته بالزيت وتدثيره باللباد. بعد انتهاء الحرب وانتهاء فترة الأسر القاسية، تحول بويز من الطب، دراسته السابقة التي لم يكن أكملها عند تجنيده، إلى دراسة النحت. ومع بداية الستينات، أصبح جوزيف بويز واحدا من الوجوه الفنية المعروفة بأسلوبها الخاص، وبرفضها الدوغمائية في الفن والحياة. ما سعى إليه بويز طيلة حياته هو توظيف الفن كي يلعب دوره القديم في تفجير طاقات الإنسان المقفلة. يكتب بهذا

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الخصوص معبرا عن هذه الفكرة : "كل إنسان يمتلك داخل ذهنه بناء هو أثمن شيء في الوجود: مشاعره والإرادة الحرة".

ظلت تجربة إنقاذه ومادة اللباد التي لفه بها أبناء القفقاس ذات أهمية خاصة طيلة حياته، وكأن تلك التجربة هي طقوس العبور، التي ساعدته على الوصول إلى اكتشاف أواصر خفية تشده للآخرين، فنجد الفنان حتى وفاته معنيا بمشاكل العصر وأزماته، وساعيا إلى التعبير عنها فنيا. في معرضه الأخير الذي أقامه بعد زيارة نابولي المنكوبة بالزلزال سنة 1980، تبرز صور مدهشة معبرة عن هشاشة عالمنا. سيقارن ما تركه الزلزال بالمدينة، مع ما أحدثته الثورتان الرأسمالية والشيوعية من تأثير على الوجود البشري، وسيسمي معرضه الذي ادمِج هنا مع عروض "طقوس العبور" الأخرى بـ "انهيار العالم الذي ينتمي إلى الماضي."

أمامنا تستلقي قطع الزجاج المهشم، بلا مبالاة، حاملة في طياتها حدثا مروع، لكننا الآن، وعلى رغم وقوعنا تحت رحمة الصمت والانتظار، نشاهد في الجانب الآخر طاولة قديمة تقف قوائمها الأربع على القناني الفارغة، وعلى سطح الطاولة تستقر بيضة بشكل عمودي: بين الخراب الهائل يسكن الأمل(امكانية تحقيق المستحيل) على مبعدة بضع خطوات.

من الجدير الإشارة إلى ما حملته نهاية القرن التاسع عشر من آفاق جديدة في حقل الإبداع والرؤية الفنية، عبَّر عنها الفنان الفرنسي سيزان، بإنشائه رؤية جديدة للعالم الخارجي، مستندة إلى تفكيكه إلى مستطيلات ومخروطات، افتتح سيزان القرن العشرين بإبداع فضاء جديد مبني على مفاهيم رؤية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

شخصية ليقود هذا ازدهار التكعيبية أولا، ثم الأساليب الفنية الأخرى التي أسست في الأخير ما يسمى اليوم بالفن الحديث... في هذا الاتساع الهائل لفن القرن العشرين، نتلمس، على الأغلب نظرة متفائلة لدى الفنان. فحتى في "غيرنيكا" بيكاسو هناك أمل بالمستقبل،وهناك حرص على تناسق وتكامل أجزاء اللوحة... عدا عن ذلك فالفنان معني أكثر بالعالم الخارجي، ومتفاعل معه ومعبر عنه موضوعيا... في هذا المعرض، وفي عروض أخرى قُدِّمت في السنوات الأخيرة، نجد الحالة معاكسة تماما؛ هناك قدر من السوداوية الثقيلة، وتشرذم في العمل: أذرع أو أرجل منفصلة، رؤوس قائمة لوحدها، إلى ذلك فإن الفنان معني بالدرجة الأولى بذاته، بتجربته الخاصة، بجسده... وكأن الفرد مغلف بشرنقة عازلة عن العالم الخارجي. وقد يمكن القول إن هذا المعرض عكس حال الأزمة التي يعيشها الإنسان الغربي المعاصر ممثلة بالدرجة الاولى بتحول الفرد إلى روبوت، إذ تحولنا، حسب تعبير الفيلسوفة الفرنسية الجنسية، جوليا كريستيفا، إلى "مجرد صور ضمن صور التلفزيون وألعاب الفيديو وغيرها، حقيقة العالم وحتى حقيقتنا تفلت من اليد".

مقابل ذلك، نجد أن حال الاستقلالية التي عرفها الفن منذ بداية عصر التنوير بدأت بالتلاشي وراح الفن التشكيلي يسعى إلى استعادة موقعه السابق في الحياة لكن بشكل آخر. ومثلما هو الحال اليوم في بعض المجتمعات البدائية، حيث الفن مرتبط بالدين والطب، ومثلما كانت الحال في الأزمنة القديمة، إذ كما هو معلوم ظل النحت والرسم مرتبطين بالكنيسة في أوروبا العصور الوسطى، ولهما دور وظيفي، ولم يتحولا إلى نوع من

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

التـرف الثقـافي، وإلـى سـلعة يقتنيهـا الأثريـاء إلا مـع ظهـور البورجوازية التجارية وتضاؤل دور الكنيسة في الحياة العامة.

لعـل هـذه المعـرض مؤشـر خفـي إلـى الاتجـاه العـام للفـن التشكيلي بـدءاً من ارتباطـه بـالعلم والتكنولوجيـا والـدين (بمعنـاه الواسع) وانتهاءً بتداخله مع الفنون الصـورية والصـوتية، فكأننـا أمام ثورة في مجـال الفن، لكنهـا إلـى الـوراء للارتبـاط بعناصـر الحضارة الأولية.

وكم يبدو حدث سقوط جدار برلين ذا دلالة خفية وعميقة في هـذا المعـرض، فكـأن الفنـان والمشـاهد معـا يتلمسـان بانهيـاره انهيار ذلك الحلم، وان عليهما أن يبنيـا رؤيـة جديدة للعـالم علـى أنقاض ما تبقى من مختبرات القرن العشرين المروعة. كلاهمـا في حاجة إلـى طقوس للعبـور إلـى الضـفة الأخـرى. يقـول بـابلو لهاري هللر في رواية "ذئب البوادي" قبـل إدخالـه إلـى المسـرح السـحري: "إنـه عـالم روحـك الـذي تبحـث عنـه، وإن الحقيقـة الأخرى التي أنت وراءهـا موجودة داخـل ذاتك، أنـا لا أسـتطيع منحـك أي شـيء غيـر موجـود فـي داخـل ذاتـك، ولا أسـتطيع أن أفتح أمامك أي معرض للصور عدا صورة روحك".

في هذه المشاركة الوجدانية مع تجربـة الفنـان يمكـن للمشـاهد أن يستثير عالمه الشخصي فهل هذا مـا يطمـح الفن إلـى تحقيقـه في القرن الحادي والعشرين.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

صدر للمؤلف

1. **"العبور إلى الضفة الأخرى"** (قصص)، عام 1992، عن دار الجندي، دمشق ـ سوريا. صدرت النسخة الرقمية عن "ألف ياء alfyaa.net" - 2025
2. **"أحلام الفيديو"** (قصص)، عام 1996، عن دار الجندي، دمشق ـ سوريا. . صدرت النسخة الرقمية عن "ألف ياء alfyaa.net" - 2025
3. **"رمية زهر"** (قصص)، عام 1999، عن دار المدى، دمشق ـ سوريا ـ صدرت النسخة الرقمية عن "ألف ياء alfyaa.net" - 2025
4. **"خيانة الوصايا"** (ترجمة)، دراسات نقدية لميلان كونديرا، عام 2000، عن دار نينوى، دمشق ـ سوريا
5. **"مفكرة بغداد: يوميات العودة إلى مسقط الرأس"** (كتاب يوميات) ، عام 2004، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان. صدرت النسخة الرقمية عن "ألف ياء alfyaa.net" - 2025 .
6. **"كوميديا الحب الإلهي"** (رواية)، عام 2008، عن دار المدى، دمشق ـ سوريا. صدرت النسخة الرقمية عن "ألف ياء alfyaa.net" - 2025
7. **"لعبة الأقنعة"** (قصص)، عام 2008، عن دار دلمون الجديدة، دمشق ـ سوريا ـ صدرت النسخة الرقمية عن "ألف ياء alfyaa.net" - 2025

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

8. **"حين تغيرنا عتبات البيوت"** (مقالات)، عام 2021، عن دار دلمون الجديدة، دمشق ـ سوريا ـ صدرت النسخة الرقمية عن "ألف ياء alfyaa.net" - 2026
9. **"جاذبية الصفر WEIGHTLESSNESS"** (رواية)، عام 2023، عن دار دلمون الجديدة، دمشق ـ سوريا. صدرت النسخة الرقمية عن "ألف ياء alfyaa.net" - 2025 .

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لؤي عبد الإله

- كاتب عراقي وُلد في 2كانون الثاني 1949في بغداد. قضى سنوات دراسته الابتدائية والإعدادية متنقلاً مع أسرته بين قضاء الحويجة في محافظة كركوك، ومنطقتي أبو غريب والزعفرانية الأولى الزراعيتين، وذلك بسبب تنقل والده عبدالاله أحمد محمد الذي كان يعمل موظفاً في وزارة الزراعة.
- أهم هذه المحطات كانت تلك التي قضاها في الزعفرانية الأولى، على أطراف بغداد، وهي منطقة تقع على ضفاف نهر دجلة وتحيط بها من كل جانب بساتين النخل والحمضيات. وفي ثانوية جسر ديالى أنهى دراسته الثانوية، وكان الوصول إليها يتطلب ركوب الباص من وسط بغداد إلى منطقة المدائن.
- وقد تشكلت له خلال سنته الإعدادية مجموعة صداقات قائمة على القراءة في مختلف المجالات، وتبادل الكتب والمقالات، وكان للأستاذ الراحل محمود الريفي دور كبير في توجيهه نحو الأدب والفلسفة خلال عامَي 1964-1965.
- بعد أن أنهى دراسته الجامعية وحصوله على بكالوريوس في الرياضيات من كلية العلوم / جامعة بغداد، خدم لعامٍ

منشورات «ألف باء AlfYaa»

واحد في الجيش، ثم عُيّن مدرساً للرياضيات في ثانوية العطيفية حتى عام 1976، حيث سافر ضمن بعثة تعليمية عراقية إلى الجزائر، وكان من المقرر أن يعود إلى العراق في عام 1980بعد انتهاء إعارته، لكنه قرر البقاء في الجزائر والعمل بموجب عقد شخصي كمدرس للرياضيات في معهد للمعلمين بمدينة وهران.

- نشر أول قصة قصيرة له في مجلة **الآداب اللبنانية** عام 1983تحمل عنوان **"طيور السنونو"**.
- انتقل **لؤي عبد الإله** إلى لندن عام 1985، حيث عمل في عدة مجالات منها التعليم والترجمة.
- ظل **لؤي عبد الإله** منذ وصوله إلى لندن عام 1985يعمل في مجالَي الترجمة وتدريس الرياضيات أولاً في معاهد مسائية مختلفة، ثم بدأ قبل حوالي عشرين سنة بتدريس اللغة العربية لغير الناطقين بها في معهد **سواس** و**جامعة ويستمنستر** وجامعة **أغا خان**.
- منذ أواخر الثمانينيات وحتى الآن، نُشرت له مقالات أدبية وفكرية وقصص قصيرة في عدد من الصحف العربية مثل **"الحياة"**، و**"الشرق الأوسط"**، و**"العرب"**، و**"القدس العربي"**، كما نُشرت أعماله في مجلات أدبية متعددة مثل **"الآداب"**اللبنانية، و**"الكرمل"**، و**"الناقد"**التي كان يصدرها رياض الريس في لندن.

منشورات «ألف باء AlfYaa»